

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
Podcasts

Κεντρικό αφιέρωμα: «Πόλεμος και Ειρήνη»



Τεύχος 4
Ιούνιος 2024

ISSN: 2945-0144



*Στο εξώφυλλο, φωτογραφικό στιγμιότυπο
από παράσταση Ινδονησιακού
θεάτρου σκιών Βαγιάνγκ Κούλιτ.
(βλ. σχετικό άρθρο του τεύχους)*

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

©2024



ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το Θέατρο: Τέχνη και Έρευνα
Ιούνιος 2024
τεύχος 4

Επιμελήτρια περιοδικού:
Χριστιάνα Μόσχου

Επιμελητής ψηφιακής έκδοσης:
Χρήστος Θεοχαρόπουλος

**Επιμέλεια κεντρικού αφιερώματος
«Πόλεμος και Ειρήνη»:**
Ηλέκτρα Μήτσουρα, Γεωργία Κακαρά,
Ευαγγελία Κυριαζίδου, Ελένη Χατζηγεωργίου

Ανασκόπηση θεατρολογικής έρευνας:
Αγαθή Τέλη, Κωνσταντίνα Αϊσέ Γιλμάζ

Παρουσίαση βιβλίων:
Ασημίνα Ξηρογιάννη, Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου

Κριτική-ανασκόπηση παραστάσεων:
Μαρία Μπινίκου, Εμμανουέλα Βογιατζάκη Κρουκόβσκι

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

Θέατρο στην περιφέρεια:
Δημήτρης Ζαπάντης

Ελληνική δραματουργία:
Αικατερίνη Θεοδωράτου, Εμμανουέλα Κοντογιώργου

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο:
Ελένη Πετρίτση, Ειρήνη Πολυδώρου

Podcasts:
Ευδοκία Μανόχη, Μάρθα Κοσκινά

Διόρθωση κειμένων:
Αικατερίνη Θεοδωράτου, Μαρία Κολτσίδα,
Μαρία Μπατάνη, Μαρία Μπινίκου



Θυμητάρι για τη συνάδελφο Γεωργία Κακαρά

*Ξαφνικά και με οδύνη πληροφορηθήκαμε το φευγιό
μιας άξιας συναδέλφου, Θεατρολόγου και εκπαιδευτικού,
ερευνήτριας, αρθρογράφου, μητέρας, συζύγου, συνανθρώπου μας,
ενεργού μέλους της συντακτικής ομάδας του περιοδικού μας, Γεωργίας Κακαρά.*

*Η Γεωργία αποτέλεσε πολύτιμο μέλος της ομάδας,
γνωστή σε παλαιούς και νέους θεατρολόγους,
υπηρετούσε σε σχολεία της Εύβοιας, χαμηλών τόνων,
τοποθετούνταν πάντα για τα ζητήματα που μας απασχολούσαν
με ευγένεια και σιγουριά.*

*Είναι σίγουρο πως η απώλεια είναι μεγαλύτερη για την οικογένεια και τους οικείους της
που είχαν το προνόμιο και τη χαρά να απολαμβάνουν αυτόν τον άνθρωπο κάθε μέρα,
να μοιράζονται σκέψεις,
να ανταλλάσσουν αγάπη και συναίσθημα.*

*Σαν μικρό δείγμα αναγνώρισης
αφιερώνουμε το τέταρτο τεύχος του περιοδικού «Θέατρο-Λόγος»
στη συνάδελφό μας Γεωργία Κακαρά.*

*Οι σκέψεις μας στους οικείους της.
Ελαφρύ το χόμα...*

Η συντακτική ομάδα του περιοδικού





Περιεχόμενα

Editorial	9
-----------------	---

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Επισκόπηση Θεατρολογικής Έρευνας

Η Αντιγόνη της Κατοχής και τα οικεία κακά

Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου	11
----------------------------------	----

Η θεατρική κριτική κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Η περίπτωση του Λέοντος

Κουκούλα

Κατερίνα Καρρά	19
----------------------	----

Παρουσίαση Βιβλίων

Η γυναίκα στον Αγώνα, έκδοση της Έλίας Λακίδου, Κάπα Εκδοτική, 2023

Βασίλης Πανόπουλος, Δρ Θεατρολογίας	26
---	----

Σωτήρης Σπαθάρης, τα απομνημονεύματά μου. Ανέκδοτα αυτοβιογραφικά κείμενα του λαϊκού καλλιτέχνη με εισαγωγή, επιμέλεια και επεξηγηματικά σχόλια του Γιάννη

Κόκκωνα. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2020

Γεωργία Κακαρά	31
----------------------	----

Ανασκόπηση Θεατρικών Παραστάσεων

Συνομιλώντας με τους νεκρούς: Ηχοτροπικές βιώσεις και τοποειδικές επιτελέσεις του μυθικού χώρου στις παραστασιακές πρακτικές Νέκυια και Μυστήριο 20 Performing Arts Initiator - Αφηγηματική Αρχαιολογία.

Ειρήνη Αρτοπούλου	35
-------------------------	----



Παιδαγωγική του Θεάτρου / Θέατρο στην Εκπαίδευση

Παιδαγωγική Παρέμβαση και Κοινωνικό Θέατρο: Μία δι-επιστημονική πρόταση

Χριστιάνα Μόσχου 40

Θέατρο στην Περιφέρεια

Το Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας:

μια διοργάνωση για την ανάδειξη και καταξίωση του ερασιτεχνικού θεάτρου

Παναγιώτης Στιβακτάς 49

Ελληνική Δραματολογία

Η Βία στο θέατρο. Η μεταφορά της νουβέλας της Αγγελικής Σπανού Ματιέ

Σπύρος Στεριάδης 55

Η επιρροή του Brecht στον κινηματογράφο: «Παραγγελιά» του Παύλου Τάσιου (1980)

Ελένη Μαρινάκου, Παναγιώτης Παπαναστασίου 60

Πολιτιστική Πολιτική και Θέατρο

Το θέατρο στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας

Κυριάκος Βλαχόπουλος 66

Podcast

Πρωτοπορίες στις θεατρικές παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην

Επίδαυρο: Μία συζήτηση με την Κατερίνα Αρβανίτη και τη Μαρία Κονομή.

Ευδοκία Μανόχη, Μάρθα Κοσκινά 71



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:
«ΠΟΛΕΜΟΣ ΚΑΙ ΕΙΡΗΝΗ»
(σελ. 73 - 109)

Ο πόλεμος στην αρχαία ελληνική δραματουργία Σοφία Δεμερτζόγλου	73
Ο πόλεμος ως αφορμή για τη συμβολική μάχη μεταξύ καλού και κακού στο παραδοσιακό θέατρο σκιών της Ινδονησίας Βαγιάνγκ Κούλιτ. Ηθικές και κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις. Μαρίνα Μέργου	78
Παραστατικές Τέχνες στη Γραμμή Κατάπαυσης του Πυρός στη Λευκωσία. Η περίπτωση του “Buffer Fringe Festival”. Γιάννα Γεωργιάδου	87
Όλοι εμείς πουλιά του Ουαζντί Μουαουάντ: Η «έτερη» ταυτότητα ως «ανάχωμα» ενάντια στο μεσανατολικό πόλεμο. Ηρώ Τζιντρούδη-Γαϊτανίδη	93
Γυναικείες φιγούρες στον πόλεμο του Κονγκό: το αντιπολεμικό θεατρικό έργο <i>Ruined</i> της Lynn Nottage Στέλλα Παπακωνσταντίνου	99
Ο εμφύλιος πόλεμος στην Κολομβία ως λοιμός στην ταινία «Οιδίπους Δήμαρχος» (Edipo Alcalde) του Jorge Alí Triana (1996) Μαρία Γιαννούτσου	105



Editorial

Φτάσαμε αισίως στο τέταρτο τεύχος του θέατρο-λόγου. Το κεντρικό μας αφιέρωμα «Πόλεμος και Ειρήνη» προέκυψε μέσα από τις ανησυχίες της συντακτικής μας ομάδας για το μέλλον αυτού του κόσμου, όπου συχνά γινόμαστε μάρτυρες της ανθρώπινης βίας. Εξακολουθούμε όμως να παραμένουμε αισιόδοξοι ανθρωπιστές, να πιστεύουμε ότι ακόμα και τις στιγμές που κορυφώνεται η βία και ο πόλεμος, μπορούμε να ανακαλύψουμε την ελπίδα για ειρήνη και συναδέλφωση.

Το θέμα της βίας και του πολέμου αλλά και της ελπίδας για ειρήνη διαπέρασε σχεδόν όλα τα άρθρα, πέραν του κεντρικού αφιερώματος, και μας έδειξε ότι η τέχνη και το θέατρο αξίζει να είναι στρατευμένα στο όραμα της αρμονικής συμβίωσης στο όνομα της κοινής ανθρώπινης μοίρας.

Από την Κύπρο και την Ινδονησία ως το Κονγκό και την Κολομβία, από την αρχαιότητα μέχρι την περίοδο της Κατοχής, από τη δικτατορία μέχρι τις μέρες μας, το θέμα της βίας του πολέμου παραμένει ένα ανοιχτό καλλιτεχνικό ερώτημα.

Αντί να μακρυγορήσω, θεωρώ προτιμότερο να παραθέσω το μήνυμα που απέστειλε ο Νορβηγός συγγραφέας Γιον Φόσε για την παγκόσμια ημέρα θεάτρου:

«Κάθε άνθρωπος είναι μοναδικός και ταυτόχρονα μοιάζει με όλους τους άλλους ανθρώπους. Η ορατή, εξωτερική μας εμφάνιση είναι διαφορετική από όλων των άλλων φυσικά, αλλά υπάρχει επίσης κάτι μέσα στον καθένα από εμάς, που ανήκει μόνο σε αυτό το άτομο – που είναι μόνο αυτό το άτομο. Θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε το πνεύμα του ή την ψυχή του. Ή αλλιώς, μπορούμε να αποφασίσουμε να μην το χαρακτηρίσουμε καθόλου με λέξεις, απλά να το αφήσουμε ήσυχο.

Αλλά ενώ όλοι μας είμαστε διαφορετικοί μεταξύ μας, είμαστε και όμοιοι. Οι άνθρωποι από κάθε μέρος του κόσμου είναι θεμελιωδώς παρόμοιοι, ανεξάρτητα από τη γλώσσα που μιλάμε, το χρώμα του δέρματός μας, το χρώμα των μαλλιών μας.

Αυτό μπορεί να είναι κάπως παράδοξο: ότι είμαστε εντελώς όμοιοι και ταυτόχρονα εντελώς ανόμοιοι. Ίσως ο άνθρωπος να είναι εγγενώς παράδοξος, με τη γεφύρωση του σώματος και της ψυχής μας περιλαμβάνουμε τόσο την πιο γήινη, απτή ύπαρξη όσο και κάτι που υπερβαίνει αυτά τα υλικά, επίγεια όρια.

Η τέχνη, η καλή τέχνη, καταφέρνει με τον υπέροχο τρόπο της να συνδυάζει το εντελώς μοναδικό με το καθολικό. Μας επιτρέπει να κατανοήσουμε το διαφορετικό -το ξένο, θα μπορούσαμε να πούμε- ως καθολικό. Με αυτόν τον τρόπο, η τέχνη σπάει τα όρια μεταξύ γλωσσών, γεωγραφικών περιοχών, χωρών. Συγκεντρώνει όχι μόνο τις ατομικές ιδιότητες του καθενός, αλλά και με μια άλλη έννοια, τα ατομικά χαρακτηριστικά κάθε ομάδας ανθρώπων, για παράδειγμα κάθε έθνους.

Η τέχνη το κάνει αυτό όχι ισοπεδώνοντας τις διαφορές και κάνοντας τα πάντα ίδια, αλλά αντίθετα, δείχνοντάς μας τι είναι διαφορετικό από εμάς, άλλο ή ξένο. Κάθε σπουδαία τέχνη περιέχει ακριβώς αυτό: κάτι ξένο, κάτι που δεν μπορούμε να κατανοήσουμε πλήρως κι όμως ταυτόχρονα το κατανοούμε κατά κάποιον τρόπο. Περιέχει ένα μυστήριο, ας πούμε. Κάτι που μας



γοητεύει και έτσι μας ωθεί πέρα από τα όριά μας και με αυτόν τον τρόπο δημιουργεί την υπέρβαση που κάθε τέχνη πρέπει και να περιέχει μέσα της και να μας οδηγεί σ' αυτήν.

Δεν γνωρίζω καλύτερο τρόπο για να φέρει κανείς κοντά τα αντίθετα. Αυτή είναι η ακριβώς αντίστροφη προσέγγιση από εκείνη των βίαιων συγκρούσεων που βλέπουμε τόσο πολύ συχνά στον κόσμο, οι οποίες υποκύπτουν στον καταστροφικό πειρασμό να εξοντώσουν οτιδήποτε ξένο, οτιδήποτε μοναδικό και διαφορετικό, συχνά χρησιμοποιώντας τις πιο απάνθρωπες εφευρέσεις που έχει θέσει στη διάθεση μας η τεχνολογία.

Υπάρχει τρομοκρατία στον κόσμο. Υπάρχει πόλεμος. Διότι οι άνθρωποι έχουν και μια ζωώδη πλευρά που καθοδηγείται από το ένστικτο να βιώνουν το άλλο, το ξένο, ως απειλή για τη δική τους ύπαρξη και όχι ως ένα συναρπαστικό μυστήριο.

Έτσι εξαφανίζεται η μοναδικότητα -οι διαφορές που όλοι μπορούμε να δούμε-, αφήνοντας πίσω μια συλλογική ομοιομορφία, όπου οτιδήποτε διαφορετικό αποτελεί απειλή που πρέπει να εξαλειφθεί. Αυτό που φαίνεται από έξω ως διαφορά, για παράδειγμα στη θρησκεία ή στην πολιτική ιδεολογία, γίνεται κάτι που πρέπει να κατατροπωθεί και να καταστραφεί.

Ο πόλεμος είναι η μάχη ενάντια σε αυτό που βρίσκεται βαθιά μέσα σε όλους μας: το κάτι μοναδικό. Και είναι επίσης μια μάχη ενάντια στην τέχνη, ενάντια σε αυτό που βρίσκεται βαθιά μέσα σε κάθε τέχνη.

Μίλησα εδώ για την τέχνη γενικά, όχι για το θέατρο ή τη θεατρική γραφή ειδικότερα, αλλά αυτό συμβαίνει επειδή, όπως είπα, όλη η καλή τέχνη, κατά βάθος, περιστρέφεται γύρω από το ίδιο πράγμα: παίρνει το εντελώς μοναδικό, το εντελώς συγκεκριμένο, και το καθιστά καθολικό. Ενώνει το ιδιαίτερο με το καθολικό μέσω της καλλιτεχνικής του έκφρασης: δεν εξαλείφει την ιδιαιτερότητά του, αλλά την τονίζει, αφήνοντας το ξένο και το άγνωστο να λάμψει ξεκάθαρα.

Ο πόλεμος και η τέχνη είναι αντίθετα, όπως ακριβώς ο πόλεμος και η ειρήνη είναι αντίθετα – είναι τόσο απλό. Η τέχνη είναι ειρήνη».

*Μετάφραση στα ελληνικά από την αγγλική
μετάφραση του νορβηγικού πρωτοτύπου:
Γιόλα Κλείτου για το Κυπριακό Κέντρο
Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου (ΚΚΔΙΘ)*

Ευχόμαστε να απολαύσετε το τέταρτο τεύχος του περιοδικού «Θέατρο-Λόγος» του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων και να έρθει η μέρα που το μοναδικό και το καθολικό θα γιορτάζονται παρέα.

Καλή ανάγνωση!

Χριστίνα Λόσχου



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 Αντιγόνη της Κατοχής και τα οικεία κακά

Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου

Περίληψη: Στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο, από το τέλος του Εμφυλίου ως το πραξικόπημα του 1967, η θεατρική -αλλά και κινηματογραφική- αναπαράσταση της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου υπήρξε πενιχρή. Μεσούντος του Ψυχρού Πολέμου σε διεθνές επίπεδο και με πρόσφατη τη μνήμη του εθνικού αλληλοσπαραγμού, η αμοιβαία καχυποψία και το κυνήγι μαγισσών δεν ήταν η ιδανική συνθήκη για μια ψύχραιμη αναψηλάφηση του νωπού ακόμα εμφύλιου τραύματος. Μέσα σε αυτή την τοπική και διεθνή συγκυρία, ήταν αναμενόμενη η θύελλα που ξεσήκωσε η παράσταση του έργου Αντιγόνη της Κατοχής του Νότη Περγιάλη από το «Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο» του Μάνου Κατράκη το 1960. Ένα έργο γραμμένο το 1960, ιδεολογικά αμφίρροπο και ως πρόσφατα επισήμως χαμένο. Το άρθρο επιχειρεί μία πρώτη παρουσίαση και θεατρολογική αποτίμησή του, καθώς και μία σύντομη αναφορά στον σάλο που προκάλεσε η -βραχύβια- παράστασή του.

Λέξεις-κλειδιά: Περγιάλης, Μύθος της Αντιγόνης, Κατοχή, Εθνική Αντίσταση, Εμφύλιος, Λογοκρισία

«Το έργο αυτό ρίχνει νερό στο μύλο των εχθρών του λαού».

(Φ. Καμπάνης, -Η Αντιγόνη της Κατοχής του Νότη Περγιάλη Αυγή, 23/6/1960)

«Είναι ένα έργο με σίγουρη δραματική τέχνη συντεθειμένο Η Αντιγόνη της Κατοχής και ζυπνά μέσα μας, [...] μια αληθινή τραγική συγκίνηση.»

(Κλ. Παράσχος – Η Αντιγόνη της Κατοχής Καθημερινή, 24/6/1960)

«Ήταν η πρώτη φορά που τόλμησε Έλληνας συγγραφέας μέσα στον προβληματισμό του [...] να ανεβάσει έργο αντιστασιακό στο θέατρο...»

(Ν. Περγιάλης – Συνέντευξη στη Ν. Νικολάου – 1984)



Ο Μύθος και οι Αντιγόνες

Αν ο Μύθος είναι Λόγος, αν δεχτούμε την πλατωνική θεωρία ότι ο κόσμος, προτού δημιουργηθεί, αρθρώθηκε ως αφήγημα, αν τα Πρόσωπα παράγουν Λόγο αλλά και παράγονται απ' αυτόν, υπάρχει αναμφισβήτητα ένα πρόσωπο που δεν παράγει απλώς, αλλά υπερβαίνει τον Μύθο του, κι αυτό δεν μπορεί παρά να είναι η Αντιγόνη. Ο Χέγκελ υπερτονίζει την έμφυλή της διάσταση, περιορίζοντάς την στον, κατεξοχήν θηλυκό χώρο του Οίκου, της ατομικής συνείδησης, του θυμικού και του ενστικτώδους, του αιμάτινου δεσμού και της αδελφικής αγάπης (Hegel, 1995). Και είναι αλήθεια ότι εγκαταβιώνει στην αχαρτογράφητη, προ-λογική και προ-πολιτική περιοχή του Ιερού, δεν διστάζει όμως να εξέλθει του Οίκου και να αντιπαραθέσει *δημόσια* τον αρχετυπικό νόμο του Ήθους σε έναν στενεμένο και πτωχευμένο κόσμο μικρονοϊκής ηθικής και μικρο-πολιτικής. Εισέρχεται, δηλαδή, με απόλυτη επίγνωση στον χώρο της Πόλης, επιτελώντας μία πράξη πολιτικής ανυπακοής: σύμφωνα με την Τζούντιθ Μπάτλερ, *διεκδικεί ένα δικαίωμα* (Butler, 2014). Η Λυς Ιριγκαρέ, αποποιούμενη την ιδεαλιστική εγγεληνή προσέγγιση, αποδεσμεύει τη θηλυκή της ταυτότητα από τα όρια του Οίκου, προεκτείνοντάς την στην ευρύτερη γυναικεία επικράτεια της μητριαρχικής γενεαλογίας και την επανενεργοποιεί ως «Σώμα» (Irigaray, 1974). Ο Λακάν την τοποθετεί στις παρυφές της Πόλης, στο μεταίχμιο μεταξύ προσωπικού ήθους και πολιτικής ηθικής, να υπακούει σε μία *επιθυμία-ενόρμηση* θανάτου (Lacan, 1986).

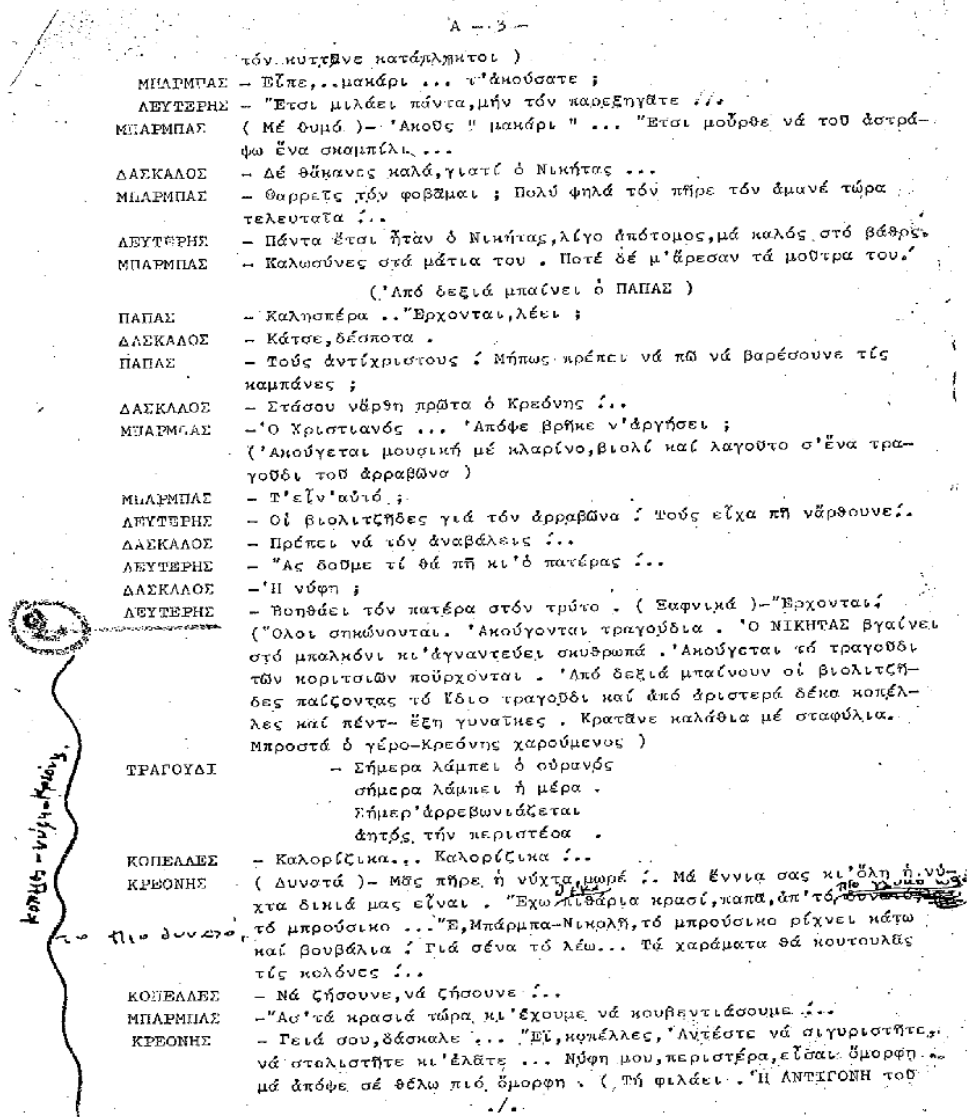
Το Πρόσωπο, ωστόσο, παρά τους πολυπρισματικούς κατοπτρισμούς του, ίσως και ακριβώς χάρη σ' αυτούς, εξακολουθεί, απτόητο μέσα στον Χρόνο, να παράγει Μύθο, να διασπάται και να αντανακλάται σε ποικίλες σφαίρες πρόσληψης, παραμένοντας ενιαίο και αλώβητο: Ο Ανούιγ στην, γραμμένη μεσούσης της γερμανικής κατοχής στη Γαλλία, *Αντιγόνη* του εμφανίζει το νεαρό της ηλικίας της, την παιδική της σχεδόν καθαρότητα έναντι ενός ολόκληρου γερασμένου κόσμου που φθίνει, τη ζωτική της ενέργεια απέναντι σε έναν κουρασμένο Κρέοντα, τη θυσία της ως κυνικό σάλτο μορτάλε ενός απελπισμένου και αηδιασμένου ανθρώπου. Λίγο αργότερα, το 1947, ο Μπρεχτ της στερεί κάθε μεταφυσική, αποκλείοντας τη συμπάθεια και τη συναισθηματική ταύτιση των θεατών, παραδίδοντάς μας μία Αντιγόνη πολιτικά ενεργή και απολύτως συνειδητή, μεταθέτοντας το βάρος από το ατομικό στο συλλογικό και συρρικνώνοντας την οντολογική διάκριση μεταξύ *θείου* και *ανθρώπινου* νόμου στην πολύ πιο απτή -και επείγουσα- διάκριση μεταξύ *δίκαιου* και *άδικου* νόμου, μεταξύ Δημοκρατίας και απολυταρχισμού εν τέλει.

Οι Αντιγόνες της Κατοχής και του Εμφυλίου

Ο Άρης Αλεξάνδρου, στον δικό του, ελάχιστα γνωστό -παραστάθηκε για πρώτη και τελευταία ως τώρα φορά το 2003 (Κ.Θ.Β.Ε., 2003 - Χαρισοπούλου, 2003)- «θεατρικό διάλογο» (1949-1951) όπως τον ονομάζει, εισάγει την Αντιγόνη σε δύο τραυματικές περιόδους της πρόσφατης Ιστορίας μας, την Κατοχή και τον Εμφύλιο, για να «άρει, ως αμνός επί σφαγήν, τας αμαρτίας» αυτού του τόπου και αυτού του κόσμου. Στην Α' Πράξη σχετίζεται ερωτικά με Γερμανό που συνεργάζεται με την Ελληνική Αντίσταση και φέρει το ψευδώνυμο *Ανδρόνικος*. Αυτός εκτελείται, κατηγορούμενος για κατασκοπεία από άλλον αντάρτη, ονόματι *Νικόδημος*, η Αντιγόνη, παρά τη ρητή απαγόρευση θάβει το σώμα του και με τη σειρά της εκτελείται κι αυτή. Στη Β' Πράξη την βρίσκουμε μαχήτρια του Δημοκρατικού Στρατού, να σχετίζεται με τον «Έλληνα αυτή τη φορά» συναγωνιστή της *Ανδρόνικο*, ο οποίος στέλνει έτερο συναγωνιστή -ονόματι *Νικόδημος*- σε αποστολή. Η Αντιγόνη τον βρίσκει νεκρό και τον θάβει, από το άγραφο χαρτί όμως που εντοπίζει στην τσέπη του -όπου θα έπρεπε να αναγράφονται οδηγίες κινήσεων- αντιλαμβάνεται ότι ο Νικόδημος είχε στην πραγματικότητα αναλάβει αποστολή αυτοκτονίας και ότι η ήττα τους είχε πλέον κριθεί. Όταν



το αποκαλύπτει στους συντρόφους της, εκτελείται για διασπορά ψευδών ειδήσεων και “οπορτουνισμό”.¹



Η τρίτη σελίδα από το δακτυλόγραφο της "Αντιγόνης της Κατοχής"

Η δίπρακτη *Αντιγόνη της Κατοχής* του Νότη Περγιάλη τοποθετείται στο 1941, χρονιά της επέλασης των γερμανικών στρατευμάτων στην Ελλάδα. Ένα γεωγραφικά απροσδιόριστο ελληνικό χωριό καταλαμβάνεται από γερμανική μεραρχία της οποίας προΐσταται ο φιλέλληνας καθηγητής

¹ Η γράφουσα μελέτησε το κείμενο όπως μεταφορτώθηκε από τη βάση δεδομένων scribd.com. Φαίνεται να είναι βιβλίο και όχι δακτυλόγραφο, δυστυχώς όμως δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστούν στοιχεία έκδοσης.



κλασικής φιλολογίας *Φρανκ Άιχεν*. Η κατάληψη του χωριού συμπίπτει με μία γιορτινή στιγμή της κοινότητας: Ο άρχοντας *Κρεόνης* (προφανής η αναγωγή του ονόματος, ωστόσο η ακριβής ιδιότητά του -πρόεδρος; γαιοκτήμονας;- παραμένει νεφελώδης στη διάρκεια του έργου) αρραβωνιάζει τον γιο του *Λευτέρη* με τη νεαρή *Αντιγόνη*. Η προέλαση των κατακτητών αλλά και η έντονη κατ'ιδίαν αντιπαράθεση της *Αντιγόνης* με τον αδελφό τού *Λευτέρη Νικήτα*, που μας αποκαλύπτει ότι υπάρχει ερωτική ένταση και «παρελθόν» μεταξύ τους, ανατρέπει τα σχέδια για τη βραδιά αρραβώνα και οδηγεί τον *Λευτέρη* στο βουνό και στην ένοπλη Αντίσταση. Ο *Νικήτας*, που παραμένει στο χωριό, σταδιακά αποξενώνεται από όλους και απομονώνεται ως πιθανός προδότης, λόγω της απροκάλυπτης εχθροπάθειάς του προς τον αδελφό του. Η Β' Πράξη, που διαδραματίζεται δύο μήνες μετά, ξεκινά με την πληροφορία ότι ο αντάρτης πλέον *Λευτέρης* απεργάζεται την ανατίναξη της γέφυρας του χωριού. Οι κάτοικοι υποδέχονται την είδηση με ανάμικτα αισθήματα φόβου και θαυμασμού για τον *Λευτέρη*: η γέφυρα ανατινάζεται, οπότε αντιμετωπίζουν τα επαπειλούμενα αντίποινα, που είναι η εκτέλεση δέκα ανδρών. Ο φιλέλληνας, ιδεαλιστής και βαθιά ειρηνιστής *Άιχεν*, που κατά δική του ομολογία «δεν μπορεί να σκοτώσει ούτε πουλί» (Περγιάλης, 1960), έρχεται με τη σειρά του αντιμέτωπος με ένα ανθρωπιστικό δίλημμα: να εκτελέσει δέκα αθώους ή να πιέσει για την παράδοση του φυσικού αυτουργού; Ο *Νικήτας*, σε μία αδέξια απόπειρα να αποπροσανατολίσει τους διώκτες, τους οδηγεί από λάθος στο πραγματικό κρησφύγετο του *Λευτέρη*, όπου και τον εκτελούν, ενώ ο ίδιος τραυματίζεται. Παρά τη ρητή διαταγή να μείνει άταφο το σώμα του *Λευτέρη* τρεις μέρες στην πλατεία του χωριού, προφανώς για παραδειγματισμό, ο τραυματισμένος *Νικήτας* τον θρηνεί σε μία ύστατη πράξη συμφιλίωσης και επιχειρεί να μεταφέρει το σώμα, με συνέπεια και τη δική του εκτέλεση. Οι Γερμανοί αποχωρούν και η *Αντιγόνη* απομένει μόνη επί σκηνής, με τον βαρύ κλήρο «να θάψει όλους τους αδικημένους της γης» (Περγιάλης, 1960) -τα τελευταία λόγια του *Άιχεν*, που επίσης εκτελείται στο φινάλε.

Το έργο, οι «συγγενείες» του και τα «οικεία κακά»

Η *Αντιγόνη της Κατοχής* παραστάθηκε από το *Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο* του Μάνου Κατράκη σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη στο Κηποθέατρο του Πεδίου του Άρεως μόλις από την 21/6 ως την 4/7/1960, οπότε διακόπηκε εν μέσω γενικής κατακραυγής και δριμύτατης κριτικής από σύσσωμο σχεδόν τον Τύπο, αριστερό και δεξιό, αλλά και από θεσμικά πρόσωπα, όπως ο κοινοβουλευτικός εκπρόσωπος της Ε.Δ.Α. Ηλίας Ηλιού, η γενική γραμματέας της *Πανελληνίου Ενώσεως Θυμάτων Γερμανικής Κατοχής* Αικατερίνη Ροΐδου (Χάλκου, 2016), ακόμα και -σύμφωνα με προσωπική μαρτυρία του Περγιάλη- από ομότεχνούς του, όπως η Λιλή Ζωγράφου.² Τα δύο στοιχεία που ενόχλησαν περισσότερο ήταν, αφενός η ψυχική και ηθική ανωτερότητα του Γερμανού επικεφαλής -γνώριζε ελληνικά, ήταν καλλιεργημένος, ελληνολάτρης και “πολιτισμένος”, απέφευγε πάση θυσία τις εκτελέσεις, συνομιλούσε ισότιμα με τους ντόπιους, ήταν δίκαιος, απεχθανόταν έμπρακτα τους προδότες και θαύμαζε τον ηρωισμό· αφετέρου το ότι η φυγή στο βουνό του *Λευτέρη* δεν ήταν συνειδητή απόφαση αλλά ...ερωτικό καπρίτσιο για να αποφύγει την αντιζηλία με τον αδελφό του. (Χάλκου, 2016). Η βαθύτερη αιτία ωστόσο των αντιδράσεων ήταν απλούστατα η χρονική εγγύτητα στα γεγονότα -μόλις μια δεκαπενταετία- τα οποία δεν είχαν προλάβει να αποκρυσταλλωθούν σε Ιστορία, ώστε να δημιουργηθεί η ασφαλής απόσταση της ψυχραιμής ματιάς στη «μεγάλη εικόνα».

² Περισσότερα για τη δημόσια ένταση που δημιουργήθηκε και για τα επιχειρήματα των δύο πλευρών, στο σχετικό εμπειρισματομένο άρθρο της Μαρίας Χάλκου (βλ. βιβλιογραφία) που αποτέλεσε και το έναυσμα για την έρευνα και ανεύρεση του κειμένου του έργου από τη γράφουσα.

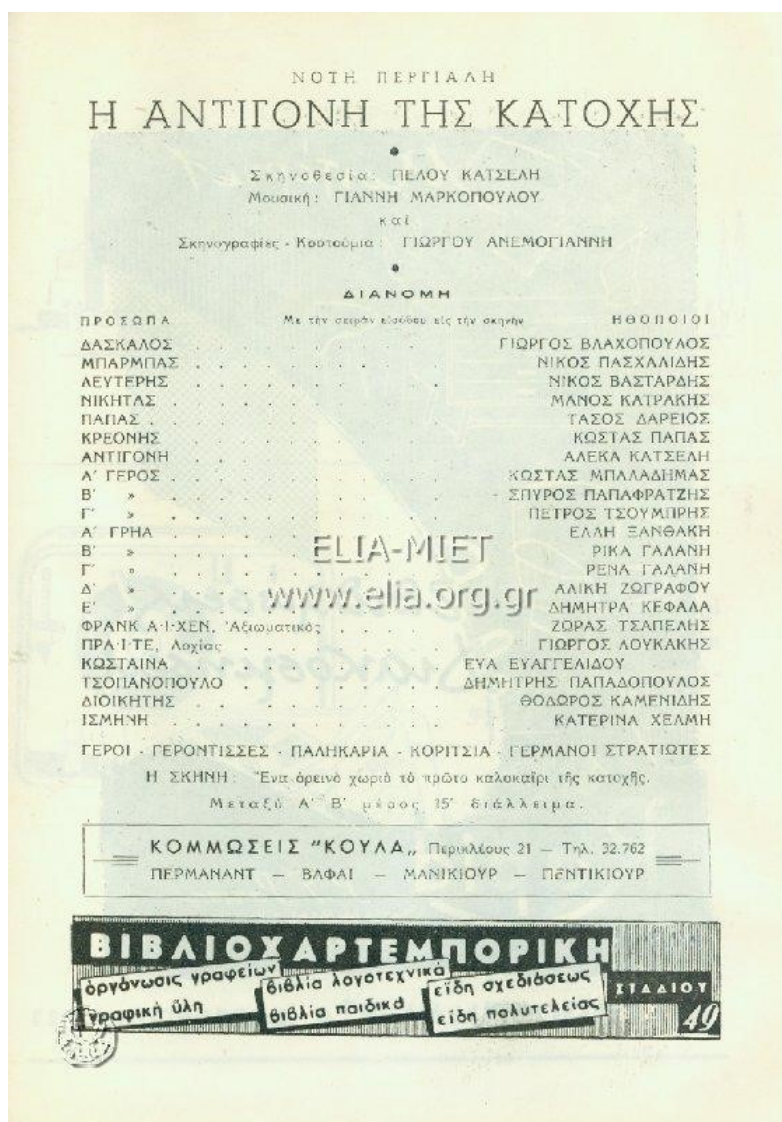


«Η Αντιγόνη της Κατοχής»
Μάνος Κατράκης (Νικήτας), Αλέκα Κατσέλη (Αντιγόνη) 1960. (Αρχείο ΕΛΙΑ)

Το έργο επιδίωξε την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη εξωτερική πιστότητα στο σοφόκλειο πρότυπο, σε αντίθεση με την *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου, ο οποίος ερμήνευσε ελεύθερα τον Μύθο. Εντοπίζεται χαλαρή αντιστοιχία και στα ονόματα -*Αντιγόνη*, *Κρεόνης* [Κρέων], *Λευτέρης/Νικήτας* [Ετεοκλής/Πολυνείκης]- που μάλιστα επισημαίνεται εντός του έργου από τον Άιχεν! Εμφανίζεται ακόμα, κάπως άκυρα και εμβόλιμα, στην τελευταία σκηνή και η αδελφή της Αντιγόνης *Ισμήνη*, που επιχειρεί να την αποτρέψει από την ταφή του Λευτέρη. Λείπει ωστόσο το βασικό πρόταγμα του Μύθου, που είναι η ηθική υπεροχή της κεντρικής ηρωίδας και η πολιτική και ηθική της εξέγερση. Στο σημείο αυτό, θα λέγαμε ότι η *Αντιγόνη* του Αλεξάνδρου προσεγγίζει περισσότερο τον πυρήνα. Ο Περγιάλης θέλησε να κατακερματίσει το μεγαλείο του ενός-προσώπου και να το «διανείμει» πιο δίκαια σε όλους, με την αγαθή πεποίθηση ότι όλοι έχουν τον λόγο και το δίκιο -ή και το άδικο- που τους αναλογεί. Έτσι όμως, το πρόσωπο της Αντιγόνης «ελαττώνεται», απαλλάσσεται από ηθικά διλήμματα και υποβιβάζεται σε απλό αντικείμενο πόθου, χωρίς δυνατότητα -και προπάντων χωρίς διάθεση- να καθορίσει η ίδια τη Μοίρα της. Το βάρος μετατοπίζεται στη διαπάλη των αδελφών, το μένος και το βάθος της οποίας παραπέμπει στον



αρχετυπικό μύθο του Κάιν και του Άβελ. Ο συγγραφέας ενδιαφέρθηκε περισσότερο να θρηνήσει για τον εμφύλιο σπαραγμό παρά να φωτίσει την τραγικότητα και την πολυπλοκότητα του ενός προσώπου. Αντί, επομένως, να προσαρμόσει το έργο στον Μύθο, αποπειράθηκε να προσαρμόσει τον Μύθο στο έργο του -αποδυναμώνοντας και τα δύο.



Σελίδα από το Πρόγραμμα της παράστασης «Αντιγόνη της Κατοχής»
του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου (Αρχείο ΕΛΙΑ)

Η κυρίαρχη αρσενική ρητορική επικρατεί, το όνομα *Αντιγόνη* μόνο προσχηματικά υπάρχει στον τίτλο και η προφανής τοξική αρρενωπότητα του Νικήτα φαίνεται να έλκει την ηρωίδα, της οποίας το δίλημμα περιορίζεται στην επιλογή ανάμεσα στην εξευγενισμένη πνευματικότητα και στον



ζωώδη ερωτισμό. Σε μία περισσότερο ελεύθερη, «συμβολιστική» ανάγνωση, η Αντιγόνη παραπέμπει στην Ελλάδα που, παραπαίοντας αμφίρροπα ανάμεσα σε δύο πολιτικές δυνάμεις, καταλήγει στο σπαρακτικό διερώτημα του φινάλε -«Ποιόνε να πρωτοκλάψεις σ'αυτόν τον φοβερό κόσμο!» (Περγιάλης, 1960)· απεγνωσμένο ερώτημα που συμπεριλαμβάνει ακόμα και τον κατακτητή.

Ωστόσο, δεν παύει να αποτελεί ένα ιστορικό μανιφέστο *audiat et altera pars* -Ας ακουστεί και η άλλη πλευρά, μας λέει ο άκρως ουμανιστής συγγραφέας, και ίσως αυτή να είναι η σημαντικότερη παρακαταθήκη του έργου. Ας εγκύψουμε στις μικρές, προσωπικές τραγωδίες «των άλλων», όποιοι κι αν είναι αυτοί: Αυτές συνθέτουν το κοινό, πανανθρώπινο αφήγημα, την κοινή, πανανθρώπινη Τραγωδία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Hegel, G. W. F. (1995). *Φαινομενολογία του πνεύματος*. (Δ. Τζωρτζόπουλος, Μετ.). Δωδώνη.
- Irigaray, L. (1974). *Speculum de l'autre femme*. Editions de Minuit.
- Lacan, J. (Miller, J. ed. 1986). *Le Séminaire. Livre VII: L'Éthique de la psychanalyse 1959-1960*. Seuil.
- Περγιάλης, Ν. (1960). *Αντιγόνη της Κατοχής – Θεατρικό δράμα* (δακτυλόγραφο).
- Αλεξάνδρου, Α. (χ.χ.,χ.ε.). «Αντιγόνη Θεατρικός διάλογος».
<https://www.scribd.com/doc/217304162/%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%99%CE%93%CE%9F%CE%9D%CE%97-%CE%91%CE%A1%CE%97-%CE%91%CE%9B%CE%95%CE%9E%CE%91%CE%9D%CE%94%CE%A1%CE%9F%CE%A5>

ΑΡΘΡΑ

- Butler, J. (2014). Η αντίσταση πέρα από τα αφηγήματα της θυσίας και της ανδρείας. Στο Ε. Τζελέπη (Επιμ.), *Αντινομίες της Αντιγόνης* (σσ. 405-409). Εκκρεμές.
- Χάλκου, Μ. (2016). Πολιτισμός, Αντίσταση και λογοκριτικές παρεμβάσεις της Αριστεράς στη δεκαετία του '60: Η Αντιγόνη της Κατοχής. Στο Π. Πετσίνη & Δ. Χριστόπουλος (Επιμ.), *Η λογοκρισία στην Ελλάδα* (σσ. 256-265). Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Χαρισσοπούλου, Β. (28/3/2003) *Παγκόσμια πρεμιέρα 52 χρόνια μετά!* Εφημερίδα *ΤΑ ΝΕΑ*
<https://www.tanea.gr/2003/03/28/lifearts/culture/pagkosmia-premiera-52-xronia-meta/>

ΙΣΤΟΤΟΠΟΙ

- Κ.Θ.Β.Ε. (χ.χ., χ.σ.) *Αντιγόνη – Αλεξάνδρου Άρης Πρώτη Παρουσίαση: Βασιλικό Θέατρο, 04/04/2003*
(Ανακτήθηκε από 15/5/2023)
<https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=5766>

Αρχείο ΕΛΙΑ

<http://eliaserver.elia.org.gr:8080/lselia/listres.aspx?lsid=130316&fcode=s710a&fext=%CE%98%CE%99%CE%91%CE%A3%CE%9F%CE%A3%20%CE%98%CE%A0&fval=%CE%9A%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%AC%CE%BA%CE%B7%20%CE%9C%CE%AC%CE%BD%CE%BF%CF%85%20%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C%20%CE%9B%CE%B1%CF%8A%CE%BA%CF%8C%20%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF%20%20%20%CE%91%CE%B8%CE%AE%CE%BD%CE%B1&form=300009>

Αρχείο ΕΡΤ

ΠΡΟΣΩΠΑ ΘΕΑΤΡΟΥ: ΝΟΤΗΣ ΠΕΡΓΙΑΛΗΣ

Μαύρου, Η. (σύνταξη) 10/11/2009



Έρευνα-επιμέλεια: Νανά Νικολάου, Χρήστος Αυθίνος
Σκηνοθεσία: Μάκης Μωραΐτης
Έτος παραγωγής: 1984

<https://www.ert.gr/ert-arxio/notis-pergialis-10-noemvrioy-2009/>

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

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



Η θεατρική κριτική κατά τη διάρκεια της Κατοχής. Η περίπτωση του Λέοντος Κουκούλα

Κατερίνα Καρρά

Περίληψη: Ο Λέων Κουκούλας ήταν ένας θεατρικός κριτικός που ενεπλάκη σε κορυφαία πολεμικά γεγονότα και συνέδεσε την πολιτιστική του δράση με αυτά. Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ήταν ένας από τους 7.000 Έλληνες αιχμαλώτους του Γκέριντς. Στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αρθρογραφούσε στην *Πρωία* και στα *Πειραιϊκά Γράμματα* και στη συνέχεια ανέλαβε τη διεύθυνση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης. Φαίνεται λοιπόν, πως, αν και ενταγμένος στο ΕΑΜ, θεωρούνταν από τους Γερμανούς ως ένας διανοούμενος διατεθειμένος φιλικά απέναντί τους, που θα μπορούσε να συνεργαστεί με γερμανικές αρχές για τη διοίκηση του Κρατικού Θεάτρου. Ενδιαφέρει να δει κανείς αν στον δημόσιο λόγο του απεικονίζεται αυτή η "φιλογερμανική" στάση του ή όχι, αν επιλέγει με τις θεατρικές κριτικές του να συνταχθεί με τα νέα ρεύματα (Θέατρο Τέχνης) ή αποσιωπά τάσεις ανανέωσης σε μια προσπάθεια να διατηρηθεί το στάτους κβο της Εθνικής Σκηνής.

Λέξεις-κλειδιά: Κριτική, Κατοχή, Θέατρο Τέχνης, Εθνικό Θέατρο, Λέων Κουκούλας

Ο Λέων Κουκούλας (1894-1967) είναι μια πολύπλευρη προσωπικότητα των ελληνικών γραμμάτων, που συνδύαζε την κριτικογραφία στις εφημερίδες και στα περιοδικά με τη μετάφραση, το δοκιμιακό λόγο αλλά και τη συμμετοχή στη θεατρική πράξη. Πρόσφατα έχει εκδοθεί μια μελέτη για το μεταφραστικό του έργο σε σχέση με τον Ίψεν, η οποία διασαφηνίζει και κάποια βιογραφικά του στοιχεία (Σταυρακοπούλου, 2023). Ωστόσο, η προσωπικότητα και η πολυσχιδής δράση του δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα την ερευνητική κοινότητα. Εξάιρεση αποτελεί η μελέτη της Σταυρακοπούλου και ένα κεφάλαιο στη γνωστή μελέτη της Γεωργοπούλου για τη θεατρική κριτική στον Μεσοπόλεμο (Γεωργοπούλου, 2022). Η παρούσα ανακοίνωση στοχεύει να προσθέσει κάποια στοιχεία για το κριτικό έργο και τη βιογραφία του, εστιάζοντας κυρίως στην εποχή της Κατοχής.

Έχει ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς τον Λέοντα Κουκούλα ως θεατρικό κριτικό κατά τη διάρκεια της Κατοχής, γιατί ήταν ένας Έλληνας λόγιος που ενεπλάκη σε κορυφαία πολεμικά γεγονότα και συνέδεσε την πολιτιστική του δράση με αυτά. Κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ήταν ένας από τους 7.000 Έλληνες αιχμαλώτους του Γκέριντς. Η ιδιόρρυθμη τριετής ομηρία-παράδοση του Δ΄ Σώματος Στρατού στους Γερμανούς (Αλεξάτος, 2010) τού επέτρεψε να βελτιώσει τη γερμανική γλώσσα, την οποία ήδη γνώριζε, να συμμετάσχει με μια σειρά από άρθρα και χρονογραφήματα στην εφημερίδα *Ελληνικά φύλλα* του Γκέριντς,³ αλλά και να εντρυφήσει στην ιδιοσυγκρασία του γερμανικού λαού για τον οποίο έγραψε ένα βιβλίο, όπου τον σύγκρινε με τον ελληνικό, τονίζοντας «τον θετικισμό των Γερμανών» σε αντίθεση με «την υπεραισθησίαν και μαλθακότητα των Ελλήνων [...], οι οποίοι υποτάσσονται στο ένστικτον», την αδυναμία τους να

³ Για την επισήμανση της συμμετοχής του Λέοντος Κουκούλα στην εφημερίδα ευχαριστώ πολύ τη φοιτήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αντιγόνη Πηλιανίδου η οποία στο πλαίσιο προπτυχιακής της εργασίας, αποδελτίωσε την περιοδική έκδοση *Ελληνικά Φύλλα*.



λειτουργούν ως ομάδα: «είναι καλοί ως άτομα, αλλ’ όχι και ως σύνολον»,» ενώ οι Γερμανοί «κατέχουν το μυστικόν του συνολικώς δραν». Τότε ο Κουκούλας ήταν 23 χρονών και απ’ ότι φαίνεται θαύμαζε τις αρετές των Γερμανών, τις οποίες απέδιδε περισσότερο στη «διαπαιδαγωγήσιν του γερμανικού λαού και τη φροντίδα της γερμανικής πολιτείας». Στο βιβλίο του, που εκδόθηκε στα γερμανικά εκφράζει διάφορες απόψεις εξαιρετικά δημοφιλείς στους τότε εμπόλεμους Γερμανούς, όχι μόνο για τις αρετές τους αλλά και για την ιδεολογία τους, δικαιολογώντας τον πόλεμο ως ένα μέσο κοινωνικής ισορροπίας: «ο σοσιαλισμός είναι ωραία ιδέα, μα θα την φέρει η εξέλιξη και ο χρόνος. Ως τη στιγμή εκείνη την άδηλη, ο πόλεμος θα είναι το αναγκαιότερο από τα κακά, ότι [αυτός] θα διατηρήσει την υπάρχουσαν ισορροπία» (Α., 1918, 3).⁴

Με την επιστροφή τους στην Ελλάδα όλοι οι «Γκερλιτσίωτες» συγκρότησαν μια διακριτή κατηγορία «μεταφοράς γερμανικών προτύπων και ιδεών στο ελληνικό έδαφος», αλλά η κληρονομιά του Γκέρλιτς στιγμάτισε τους περισσότερους και τους ενοχοποίησε (Δορδανάς, 2020). Πολλοί στη δεκαετία του 1920 επέστρεψαν στη Γερμανία για να σπουδάσουν ή να εργαστούν. Ο Κουκούλας σπούδασε ξένες γλώσσες και απέκτησε θεωρητική κατάρτιση, μεταξύ άλλων, στο Βερολίνο, στη Λειψία και στο Μόναχο (Σταυρακοπούλου, 2023).

Ο στιγματισμός έγινε ακόμα πιο έντονος, κατά τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο. Τότε κάποιοι από αυτούς συνεργάστηκαν με τους Γερμανούς, οι οποίοι άλλωστε τους αναζήτησαν επισταμένως διαθέτοντας λίστες με τα ονόματά τους. Στην Κατοχή, ο Κουκούλας συνέχισε να αρθρογραφεί στην *Πρωία*, διατηρώντας τη στήλη της θεατρικής κριτικής που διατηρούσε και στον Μεσοπόλεμο (Γεωργοπούλου, 2022). Διαδέχτηκε επίσης τον Μιχαήλ Ροδά στη στήλη θεατρικής κριτικής στα *Πειραϊκά Γράμματα* και ανέλαβε τη διεύθυνση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης (Αγγελόπουλος, 2021). Φαίνεται λοιπόν, πως, αν και, όπως δηλώνεται ήταν ενταγμένος στο ΕΑΜ (Σταυρακοπούλου, 2013), η πρότερη μεταφορά του στο γερμανικό στρατόπεδο Γκέρλιτς, μεταφορά που στην Ελλάδα θεωρήθηκε από πολλούς προδοσία, καθώς και η έκδοση του βιβλίου του για τις αρετές του γερμανικού λαού, είχαν ως αποτέλεσμα να θεωρείται από τους Γερμανούς ως ένας διανοούμενος διατεθειμένος φιλικά απέναντί τους, που θα μπορούσε να συνεργαστεί με τις γερμανικές αρχές για τη διοίκηση ενός Κρατικού Θεάτρου.

Έχει ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς τις κριτικές του αυτή την περίοδο, προκειμένου να διαπιστώσει, αν στον δημόσιο λόγο του απεικονίζεται μια “φιλογερμανική” στάση ή όχι, αν επιλέγει να συνταχθεί με τα νέα ρεύματα ή αποσιωπά τάσεις ανανέωσης σε μια προσπάθεια να διατηρηθεί η κυριαρχία της Εθνικής Σκηνης, που αυτή την εποχή σε μεγάλο βαθμό ακολουθεί τα προτάγματα του Γερμανού κατακτητή και λειτουργεί σε ασφυκτικά πλαίσια (Μιχαλόπουλος, 2018). Επικεντρώνομαι κυρίως στην αντιμετώπιση εκ μέρους του του Θεάτρου Τέχνης, που αυτή την εποχή αποτελεί τον πόλο ανανέωσης στη θεατρική πράξη. Αφορμή άλλωστε για την ανακοίνωση στάθηκε η επαναδημοσίευση μιας δημόσιας επιστολής διαμαρτυρίας του Κάρολου Κουν ενάντια στις επιθέσεις του Λέοντος Κουκούλα στον θίασό του το καλοκαίρι του 1943 (Γλυτζουρή, 2016).

Σε αυτή την επιστολή του ο Κουν υπεραμύνεται των θέσεών του για μια πραγματική «επανάσταση εναντίον του ελληνικού θεατρικού κατεστημένου» και είναι ιδιαίτερα μαχητικός

⁴ Τα αποσπάσματα προέρχονται από την κριτική παρουσίαση του βιβλίου *Γράμματα από τη Γερμανία στα Ελληνικά Φύλλα* (Α., 1918). Το ίδιο το βιβλίο δεν έγινε δυνατό να εντοπιστεί, παρά τη σχετική έρευνα, στους ηλεκτρονικούς καταλόγους των Εθνικών Βιβλιοθηκών της Αυστρίας και της Γερμανίας. Σύμφωνα με τη βιβλιοκρισία το βιβλίο είχε εκδοθεί στα γερμανικά.



απέναντι στις επιθέσεις του Κουκούλα. Σχολιάζει την αντιφατική στάση του κριτικού να επικρίνει συστηματικά τους ηθοποιούς του σχήματός του, και όταν, ως νέος διευθυντής του Κρατικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη, προτίθεται να προσλάβει κάποιους ηθοποιούς, να προκρίνει εκείνους που συστηματικά κατηγορούσε για απειρία. Ο Κουκούλας απαντά δυο τουλάχιστον φορές στην επιστολή του Κουν, αμέσως μετά στα *Αθηναϊκά Νέα*, όπου επαναλαμβάνει τα σχετικά με τις υποκριτικές ατέλειες των ηθοποιών ως αποτέλεσμα της κακής διδασκαλίας του Κουν και όχι ως έλλειψη ταλέντου. Λίγο αργότερα στην τελευταία του κριτική για το Θέατρο Τέχνης αυτήν την περίοδο, αποδίδει τη διαμαρτυρία του Κουν σε «εγνωσμένη παιδικότητα» και «πικρία» (Κουκούλας, 1943γ).

Ο Κουκούλας διατηρώντας στήλη κριτικής σε δύο έντυπα τη θεατρική περίοδο 1942-1943, περίοδο εμφάνισης του νέου θεατρικού σχήματος, γράφει συνολικά, αρχής γενομένης από την κριτική του στην παράσταση της *Αγριόπαπιας* (Κουκούλας, 1942α) 44 κριτικά σημειώματα στην *Πρωία* για ισάριθμες θεατρικές παραστάσεις. Τα 10 αφορούν τον θίασο Κατερίνας, 9 το Θέατρο Τέχνης, 7 τον θίασο Μουσούρη, 6 τον θίασο Κοτοπούλη, 3 τον θίασο Μιράντας – Παππά, 3 το Εθνικό Θέατρο, 3 τον θίασο Μιράντας, 3 το «Θέατρο Αθηνών» του Κωστή Μπασιτιά. Ασχολείται μόνο με τους θιάσους πρόζας και καθόλου με το μουσικό θέατρο, παρόλο που ο ίδιος ήταν μεταφραστής λιμπρέττων οπερέτας κατά τον Μεσοπόλεμο. Στο περιοδικό *Πειραιϊκά Γράμματα* υπογράφει σε 9 τεύχη του περιοδικού 23 κριτικά σημειώματα, όπου κρίνει τις ίδιες παραστάσεις με εκείνες για τις οποίες γράφει κριτική στην εφημ. *Πρωία* του έτους 1943, αφιερώνοντας παράλληλα ένα εκτενές τμήμα ενός κριτικού σημειώματος στη συνολική προσπάθεια του Θεάτρου Τέχνης, ένα στο *Πιάνο* του Βασίλη Ρώτα που εκείνη την εποχή γνώρισε έκδοση και ένα στα 35χρονα του Γρηγόριου Ξενόπουλου. Συγκριτικά, ο χώρος που αφιερώνει στις κριτικές του στις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης είναι ο μεγαλύτερος.

Δεν μπορεί να πει κανείς λοιπόν ότι αποσιωπά τις τάσεις ανανέωσης.⁵ Ίσα-ίσα γράφει κριτική για όλες τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης της περιόδου 1942-1943,⁶ και μάλιστα διπλή φορά τόσο στην *Πρωία* όσο και στα *Πειραιϊκά Γράμματα*. Αντίστοιχο ενδιαφέρον φαίνεται να δείχνει για τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, την οποία συστηματικά επιδοκιμάζει, αν και σε μικρότερα σημειώματα, ενώ για το Εθνικό Θέατρο, παρόλο που θεωρεί τη δημιουργία εθνικής παράδοσης μέσω της ερμηνείας του αρχαίου δράματος αυτό που θα έπρεπε να είναι ο σκοπός «όχι μόνο της καλλιτεχνικής, αλλά και της φυλετικής φιλοδοξίας όλων των θεατρικών παραγόντων του τόπου» (Κουκούλας, 1943β), διατύπωση που ξενίζει παραπέμποντας στις ναζιστικές θεωρίες περί φυλής, αφιερώνει μόλις τρία κριτικά σημειώματα. Η κλασικιστική εμμονή του Κουκούλα, ο οποίος σταθερά στον Μεσοπόλεμο στήριζε τις επιλογές του Εθνικού Θεάτρου, τώρα δεν βρίσκει αντίκρισμα στις σκηνοθεσίες έργων του, αφού ο Δημήτρης Ροντήρης έχει παραιτηθεί από το Εθνικό. Ο Κουκούλας, όντας καθηγητής Ιστορίας Θεάτρου στη δραματική σχολή του Δημήτρη Ροντήρη (Κουκούλας 1942), σαφώς γνωρίζει τα πράγματα και τις αιτίες της απομάκρυνσής του εκ των έσω και αντιδρά με τη σιωπή του στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου. Παρουσιάζει τις παραστάσεις του, και, κυρίως, εξάγει τις υποκριτικές δυνατότητες των πρωταγωνιστών και

⁵ Α.χ. ο Σπύρος Μελάς που υπέγραφε τη στήλη θεατρικής κριτικής στην εφημ. *Καθημερινή* δεν γράφει κριτική για όλες τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης κρατώντας μια ύποπτη σιωπή, ιδιαίτερα αν λάβει κανείς υπόψη του ότι δεν γράφει κριτική ούτε για το έργο του Γιώργου Σεβαστίκογλου, ενός νέου δραματουργού που υποσχόταν ανανέωση στην ελληνική δραματουργία (Καρρά, 2011)

⁶ *Αγριόπαπια* και *Ρόσμερσκολμ* του Henrik Ibsen, Σουάνεβιτ του August Strindberg, *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* και *Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή* του Luigi Pirandello, *Κωνσταντίνου και Ελένης* του Γιώργου Σεβαστίκογλου, *Το πρώτο έργο της Φάννυ* και *Δεν μπορείς να ξέρεις* του Bernard Shaw, *Δεν φταίει το αστέρι μας* του James Barrie.



πρωταγωνιστριών του, όπως της Ελένης Παπαδάκη (Κουκούλας, 1943γ) και της Βάσως Μανωλίδου (Κουκούλας, 1943α).

Όσον αφορά το Θέατρο Τέχνης, επαινεί σχεδόν πάντα τις επιλογές του ρεπερτορίου του θιάσου⁷ αλλά σε όλες τις κριτικές του στηλιτεύει τη σκηνοθετική ικανότητα του Κάρολου Κουν ως προς την καθοδήγηση των ηθοποιών και στη δημιουργία ατμόσφαιρας. Κυρίως επικρίνει την επιλογή του Κουν να στηριχθεί σε αρχάριους νέους ηθοποιούς «χτεσινά παιδιά» (Κουκούλας, 1942γ) και χαρακτηρίζει τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης στα όρια του ερασιτεχνισμού (Κουκούλας, 1942β). Θέατρο Τέχνης και άπειροι νιόβγαλτοι ηθοποιοί είναι για εκείνον παράδοξο σχήμα, παρόλο που παραδέχεται πως ο Κουν διαπνέεται από μια φανατική πίστη στο ιδανικό του θεάτρου και έχει την ικανότητα να διοχετεύει αυτή την πίστη στα «φιλότιμα παιδιά που μάζεψε γύρω του». Ωστόσο, δεν παραδέχεται τη διδασκαλία του και καταδικάζει την απουσία τεχνικής με αποτέλεσμα οι μαθητές να μιμούνται τον δάσκαλό τους. «Για την ώρα τραυλίζουν, σαν τα γιαβριά, τα σφυρίγματα του πατέρα τους» (Κουκούλας, 1943ε, 95). Για να επιτείνει την εντύπωση σε ό,τι λέει, αναφέρει ως παράδειγμα την αγάπη του Κουν να μιλάει σιγά ως ένδειξη εσωτερικότητας. Η σιγανή ομιλία και η ιδιάζουσα άρθρωσή του, συνιστούν, κατά τη γνώμη του, την προσωπικότητά του ως ηθοποιού. «Αι, λοιπόν, αν εξαιρέσει κανείς τους ηθοποιούς που συνεργάζονται μαζί του και που βρήκαν τρόπο να εκφράζονται με τα προσωπικά ο καθένας μέσα του, όλοι οι άλλοι νέοι συνεργάτες του κ. Κουν μιλούν σιγά και με την ίδια ξενική προφορά κι ελαττωματική άρθρωση» (Κουκούλας, 1943ε, 95). Δεν διστάζει τέλος να υπενθυμίζει την αυθεντία του όσον αφορά τον Ίψεν και να συμβουλεύει τον «πλανημένο» Κουν ως προς την ερμηνεία του: «Στο κεφάλαιο της ερμηνείας του Ίψεν διαφωνούμε ριζικά με τον κ. Κουν, επειδή εννοεί να κάνει μεταφυσική εκεί που για μας υπάρχει η ζωή στην ωμότερη εκδήλωσή της, επειδή προσπαθεί θεληματικά να ντύσει με μυστήριο ό,τι είναι απλό και φωτεινό, ενισχύοντας έτσι την πλανημένη αντίληψη των πολλών πως ο Ίψεν είναι σκοτεινός και αινιγματικός» (Κουκούλας, 1943δ, 2). Επεκτείνει μάλιστα τις συμβουλές του ως προς τη σκηνοθεσία και σε άλλα έργα (Κουκούλας, 1943ια) και τονίζει τη γνώση εκ μέρους του της ιστορίας του θεάτρου και της σκηνοθεσίας, συγκρίνοντας τον Κουν με τον Οικονόμου.

Συχνά καταλήγει στις κριτικές παραλληλίζοντας τις παραστάσεις του με εκείνες «μιας επίδειξης πειραματικού σχολείου», σχόλιο που έχει πρωτοκάνει ήδη από την παράσταση της *Αγριόπαπιας* (Κουκούλας, 1942α και 1943ε). Μιλά για έναν «τόνο ανεξήγητα αινιγματικό κι μυστηριώδη», «μια ατμόσφαιρα σχεδόν γκραν-γκινιόλ όπου κι αυτό ακόμα το ανθρώπινο σχήμα αλλοιώνεται και γίνεται ασυνήθιστο και ψεύτικο» (Κουκούλας, 1943ε), για την τάση του Κουν να «μυστηροποιεί» έργα που δεν έχουν τέτοια ατμόσφαιρα (Κουκούλας, 1943ι).

Ακόμα και όταν η απόδοση των ηθοποιών είναι ικανοποιητική, αυτό δεν το αποδίδει στη διδασκαλία του Κουν: «Ζήτημα προσεκτικότερης διδασκαλίας; Δεν το πιστεύουμε» (Κουκούλας, 1943η). Θεωρεί ότι η καλή εικόνα των ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης, όταν σπάνια συμβαίνει, οφείλεται στο ότι «ο κόσμος που ερμήνευαν ήταν πιο γνώριμος στην προσωπική πείρα τους», όταν για παράδειγμα είχαν να υποδυθούν νεοελληνικό έργο (Κουκούλας, 1943στ). Όταν βέβαια αντιλαμβάνεται μια αλλαγή, την παραδέχεται: «Μα αυτή τη φορά ο κ. Κουν πέτυχε [...] να λυτρώσει τους μαθητές του από τον δουλικό ζυγό της επίδρασής του» (Κουκούλας, 1943θ),

⁷ Εξαίρεση αποτελεί η επιλογή του έργου του Bernard Shaw, *Δεν μπορείς να ξέρεις*, το οποίο κατά τη γνώμη του δεν αντιστοιχεί στην πνευματική ωριμότητα του κοινού της εποχής. «Χρειάζεται μια αισθητική προπαίδεια και μια πνευματική εξοικείωση, που συχνά δεν υπάρχει ανάμεσό μας» (Κουκούλας, 1943ι)



επιδοκιμάζει την προσπάθεια για ένα θέατρο συνόλου και επιβραβεύει κάθε βήμα προόδου (Κουκούλας, 1943ζ).

Πολλές φορές είναι πολύ σκληρός στην κριτική του και δίκαια κίνησε τη διαμαρτυρία του Κουν. Τον Ιούλιο του 1943 στα *Πειραϊκά Γράμματα* αφιερώνει το μεγαλύτερο μέρος του κριτικού του σημειώματος στην προσπάθεια του Θεάτρου Τέχνης (Κουκούλας, 1943ιβ). Με αφορμή τη χαμηλή κίνηση στις παραστάσεις των Σω και Μπάρρυ, αποδίδει την εμπορική αποτυχία, «στην έλλειψη εμπιστοσύνης του κοινού για το ενδιαφέρον μεν αλλά κάπως ερασιτεχνικό συγκρότημα. Ταυτόχρονα, όπως υποστήριζε, οι παραστάσεις του επαναλάμβαναν “την μονότροπη ερμηνευτική τους μέθοδο”, ενώ είχε χαθεί, στο μεταξύ, και η γοητεία της αρχικής περιέργειας του κόσμου» (Γλυτζουρής, 2016, 67, υποσ. 13). Ακόμα και στην τελευταία κριτική για το έργο του Πιραντέλλο, αμετανόητος και σταθερός, δηλώνει αυστηρά ότι δεν πρόκειται να επιδοκιμάσει τον τρόπο της ερμηνείας της παράστασης, ούτε διαπιστώνει κάποια μεταβολή στη σκηνοθετική μέθοδο του Κουν (Κουκούλας, 1943ιγ και 1943ιδ).

Ό,τι ακολούθησε είναι, λίγο πολύ, γνωστό. Το καλοκαίρι του 1943 εγκαταλείπει την Αθήνα για να εγκατασταθεί στη Θεσσαλονίκη, προκειμένου να αναλάβει τη διεύθυνση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης και παραδίδει τη στήλη της θεατρικής κριτικής της *Πρωίας* στον Ν. Γ. Πολίτη, και των *Πειραϊκών Γραμμάτων* στον Αιμίλιο Χουρμούζιο.

Ο Κουκούλας, ένας συνεπής, μορφωμένος, αλλά συντηρητικός κριτικός, αν και κατανόησε τη δυναμική του νέου σχήματος, ενδεχομένως για λόγους προσωπικούς, επαγγελματικής αντιζηλίας από τη μια, εφόσον αυτός ο «ιψενιστής» σε μια εποχή «Ιψενομανίας» δεν επιλεγόταν από τον Κουν για τη μετάφραση των έργων Ίψεν, ενώ επιλεγόταν ο Βάσος Δασκαλάκης (Μόσχος, 2016), αλλά και από αδυναμία να διαισθανθεί την αλλαγή που έφερνε το νέο ριζοσπαστικό σχήμα, δεν αποτύπωσε στις κριτικές του την αποδοχή του στις νεωτεριστικές τάσεις. Αντίθετα, διαρκώς αποθάρρυνε τον Κουν και υπονόμει τη σχέση εμπιστοσύνης δασκάλου-μαθητή, σε σημείο που να προκαλέσει την εύλογη διαμαρτυρία του Κάρολου Κουν, ο οποίος τον Ιούλιο του 1943, με απανωτά κείμενα υπερασπίζεται δυναμικά τις θέσεις του και την αισθητική αντίληψη του Θεάτρου Τέχνης. Οι λόγοι για τη στάση του Λέοντος Κουκούλα δεν είναι γνωστοί, μόνο να εικάσουμε μπορούμε και να τους αποδώσουμε σε προσωπικά κίνητρα και στον συντηρητισμό του. Αυτό που έμεινε, όμως, είναι ότι παρά τις συνεχείς επιθέσεις του, το σχήμα επέζησε ως ο μακροβιότερος, μαζί με το Εθνικό, οργανισμός που δραστηριοποιείται ως τις μέρες μας και η διδασκαλία του Κουν που τόσο επέκρινε στα σημειώματά του, διαμόρφωσε μια από τις δύο βασικές σχολές υποκριτικής στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα.

Η παρούσα δημοσίευση θέλησε να φωτίσει μια όψη της θεατρικής κριτικής που είναι εν μέρει γνωστή. Το παρελθόν ενός θεατρικού κριτικού, τα στοιχεία της βιογραφίας του, οι κοινωνικές συνθήκες στις οποίες ασκεί την κριτική του, οι ανταγωνισμοί, οι προσωπικές σχέσεις, η κουλτούρα και οι προτιμήσεις του, θέτουν σε μεγάλο βαθμό τα όρια της κριτικής του. Το ίδιο συνέβη και στην περίπτωση του Λέοντα Κουκούλα, ενός αιχμαλώτου του Γκέρλιτς, κριτικού που θαύμαζε τον Ίψεν ως στο τέλος της ζωής του αλλά έσπευδε να αποσυνδέσει κάθε σχέση του αγαπημένου του συγγραφέα με το Γ' Ράιχ (Κουκούλας, 1945), που επιδίωκε τη διαμόρφωση θεατρικής παράδοσης στο ελληνικό θέατρο μέσω του αρχαίου δράματος και του λαϊκού θεάτρου, αλλά αδυνατούσε να κατανοήσει, παρά τις εύστοχες γενικότερα παρατηρήσεις του στην υποκριτική των ηθοποιών, τις νέες τάσεις στη σκηνοθεσία και στην υποκριτική, θαυμάζοντας πιστά την Κοτοπούλη και τώρα μες στην Κατοχή τη διάδοχό της, Κατερίνα Ανδρεάδη.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Α. (1918, Ιανουάριος 18/31). «Νέα βιβλία. Γράμματα από τη Γερμανία. Υπό Λέοντος Κουκούλα», *Ελληνικά Φύλλα*.
- Αγγελόπουλος, Τ. (2021). *Θέατρο και πολιτική. Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης στην Κατοχή. Παραστάσεις- Κριτικές- Αγνωστο αρχειακό υλικό*, εκδ. σοφία.
- Αλεξιάτος, Γ. (2010). *Οι Έλληνες του Γκαίρλιτς 1916-1919*, Εκδοτικός οίκος αδελφών Κυριακίδη.
- Γεωργοπούλου, Δ. Β. (2022). «Λέων Κουκούλας (1894-1967)». *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου. τ. Γ΄. Τα πρόσωπα*, Αιγόκερως, 120-137.
- Γλυτζουρή, Αν. (2016). «Κάρολος Κουν. “Ο καθένας γύρω από αυτό που αγαπά και πιστεύει.” Πρώιμα κείμενα Κάρολου Κουν γύρω από την τέχνη του θεάτρου (1943-1946)», *Σκηνή* 8, 58-74. <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/5646/5542>
- Δορδανάς, Στρ. (2020). «Το Δ' Σώμα Στρατού κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και η κληρονομιά του Görlitz», στο: Αλέξανδρος-Ανδρέας Κύρτης και Μίλτος Πεχλιβάνος (επιμ.), *Επιτομή των ελληνογερμανικών διασταυρώσεων* <https://comdeg.eu/el/compendium/essay/97299/>
- Καρρά, Κ. (2011, Ιούνιος) «Η θεατρική κριτική στην Αθήνα της κατοχικής περιόδου. Η περίπτωση του Σπύρου Μελά», *Νέα Εστία* 1845, 1164-1173.
- Κουκούλας, Α. (1942, Ιούλιος), «Σχεδιάγραμμα εισαγωγής στην Ιστορία του Θεάτρου», *Πειραιϊκά Γράμματα*, 1, 24-28· (1942, Αύγουστος) 2, 91-93· (1942, Σεπτέμβριος) 3, 142-147. Αναδημοσιεύτηκε εμπλουτισμένο στο περ. *Ο Αιώνας μας*, 1 (Ιανουάριος 1950), 9-11· 2 (Φεβρουάριος 1950), 41-44· 3 (Μάρτιος 1950) 73-76· 4 (Απρίλιος 1950) 102-105· 5 (Μάιος 1950) 137-139. Στη συνέχεια εκδόθηκε ως ανάτυπο του περιοδικού.
- Κουκούλας, Α. (1942α Οκτώβριος 9). «Τα θέατρα. Η Αγριόπαπια του Ίψεν. Η προχθεσινή πρώτη», *Η Πρωία*, 1.
- Κουκούλας, Α. (1942β Νοέμβριος 25). «Τα θέατρα. Σουάνεβιτ. Η προχθεσινή πρώτη», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1942γ Δεκέμβριος 17). «Τα θέατρα. Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε. Η προχθεσινή πρώτη», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1943α Ιανουάριος 16). «Τα θέατρα. Η γυναίκα-στοιχειό. Η πρώτη του Εθνικού», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1943β Ιανουάριος 23). «Αι επιφυλλίδες της Πρωίας. Θεατρική παράδοση», *Η Πρωία*, 1.
- Κουκούλας, Α. (1943γ, Ιανουάριος 27). «Η κριτική του θεάτρου. Ο μισάνθρωπος. Η προχθεσινή πρώτη του Εθνικού», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1943δ Ιανουάριος 27). «Τα θέατρα. Ρόσμερσχολμ. Η προχθεσινή πρώτη», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1943ε Φεβρουάριος). «Π. Καλντερόν: Η Γυναίκα στοιχειό, Ε. Ίψεν: Ρόσμερσχολμ – Μικρός Ένολφ», *Πειραιϊκά Γράμματα* 2, 93-96.
- Κουκούλας, Α. (1943στ Μάρτιος 10). «Τα θέατρα. Κωνσταντίνου και Ελένης. Ένα καινούργιο έργο», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1943ζ Μάρτιος 31). «Τα θέατρα. Το πρώτο έργο της Φάννυ. Η προχθεσινή πρώτη», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1943η Απρίλιος). «Μολιέρου: Σχολείο Γυναικών, Γ. Σεβαστίκογλου: Κωνσταντίνου και Ελένης», *Πειραιϊκά Γράμματα* 4, 190-193.
- Κουκούλας, Α. (1943θ Μάιος). «Ελληνικά και ξένα έργα», *Πειραιϊκά Γράμματα* 5, 247-249.
- Κουκούλας, Α. (1943ι Ιούνιος 12). «Τα θέατρα. Δε φταίει το αστέρι μας. Η προχθεσινή πρώτη», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1943ια Ιούνιος 30). «Τα θέατρα. Δεν μπορείς να ξέρεις. Η προχθεσινή πρώτη», *Η Πρωία*, 2.
- Κουκούλας, Α. (1943ιβ Ιούλιος). «Ζακ Ντεβάλ: Για ένα όμορφο κορίτσι, κωμωδία. Ιμπεκόβεν - Βερχόφεν: Ένα τραγούδι – μια ζωή, κωμωδία. Η προσπάθεια του Θεάτρου Τέχνης. Δ. Ψαθά: Ελαφρόμυαλοι, κωμωδία. Π. Καγιά: Μ' αγαπάει το τέρας, κωμωδία. Πειραιϊκά Γράμματα 7, 52-55.
- Κουκούλας, Α. (1943ιγ Αύγουστος 1). «Τα θέατρα. Ο άνθρωπος το κτήνος και η αρετή. Η προχθεσινή πρώτη», *Η Πρωία*, 2.



- Κουκούλας, Λ. (1943ιδ Αύγουστος). « Η ζωή του θεάτρου. Παύλου Παλαιολόγου: *Ο κόσμος που έρχεται*, κωμωδία. Σπύρου Μελά: *Λάζαρος Β΄*, κωμωδία. Λ. Πιραντέλλο: *Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή*, κωμωδία. Γιοχαν Βαζάρν: *Ο τελευταίος χορός*, κωμωδία», *Πειραιϊκά Γράμματα* 8, 108-111.
- Κουκούλας, Λ. (1945, Νοέμβριος 1). «Ο Ίψεν και το τρίτο Ράιχ», *Νέα Εστία*, 441. 966-967. Αναδημοσίευση στο Λ. Κουκούλας Λ. (1998). *Πώς βλέπει ο ποιητής* (προλ.) Εύα Γεωργουσοπούλου, (επιλ.) Θανάσης Νιάρχος, Καστανιώτης.
- Κουν, Κ. (1943 Ιουλίου 20). «Θεατρικά νέα», *Αθηναϊκά νέα*.
- Μιχαλόπουλος, Π., (2018). *Το Εθνικό Θέατρο στη δεκαετία 1940-1950. Οι διοικήσεις, το καλλιτεχνικό έργο και η θέση του σκηνοθέτη*, Κάπα εκδοτική.
- Μόσχος, Γ. (2016). *Ο Ερρίκος Ίψεν στην ελληνική σκηνή*, Αμολγός.
- Σταυρακοπούλου, Α. (2023). «Ανάμεσα σε γλώσσα και έθνη. Ο Λέων Κουκούλας ως μεταφραστής του Ίψεν», *Η πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα. Έμφυλες οπτικές και μεταφραστικές προσεγγίσεις*, Κάπα Εκδοτική.

Βιογραφικό: Η Κατερίνα Καρρά διδάσκει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Στο ίδιο τμήμα εκπόνησε μεταδιδακτορική έρευνα. Είναι διδάκτορας του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, πτυχιούχος Θεάτρου και Ελληνικής Φιλολογίας του ίδιου πανεπιστημίου και αριστούχος απόφοιτος της Εθνικής Σχολής Δημόσιας Διοίκησης. Έχει επίσης παρακολουθήσει μαθήματα θεατρολογίας και νεοελληνικής φιλολογίας στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Στο επαγγελματικό θέατρο έχει συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και τη νέα Σκηνή του Λευτέρη Βογιατζή. Επίσης, έχει διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

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



ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

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

Η γυναίκα στον Αγώνα, έκδοση της Έλιας Λακίδου, Κάπα Εκδοτική, 2023

Βασίλης Πανόπουλος, Δρ Θεατρολογίας

Περίληψη: Η έκδοση έργων κατάλληλων για ανήλικους θεατές παραμένει ένα διαρκές ζητούμενο. Η έκδοση «*Η γυναίκα στον Αγώνα*» της Έλιας Λακίδου, με ευθεία αναφορά στο 1821, εισφέρει με την πρωτοτυπία του στη θεατρική ανάδειξη της δράσης γυναικών που έζησαν την υπόθεση της επανάστασης στη σκιά επιφανών ανδρών ή πατριαρχικών οικογενειών. Η ανάδειξη της μικροϊστορίας της Ελισάβετ Μουτζάν και της Σεβαστής Ξάνθου αποτελούν ένα ακόμα τεκμήριο για να μελετηθεί από τους/τις μαθητές/-τριες η κοινωνική θέση της γυναίκας σε προγενέστερους χρόνους, αλλά και η συνεισφορά συγκεκριμένων γυναικών στον Αγώνα. Η Έλια Λακίδου συμβάλλει με αυτό το έργο στη διεύρυνση του περιεχομένου εκδηλώσεων ιστορικής μνήμης στο σχολείο και συνοδεύει το κείμενο με σκηνοθετικές και σκηνογραφικές οδηγίες προσαρμοσμένες στη σχολική πραγματικότητα.

Λέξεις-κλειδιά: *Γυναίκα, δράση, Αγώνας, μνήμη, μικροϊστορία*

Η έκδοση της Έλιας Λακίδου «*Η γυναίκα στον Αγώνα*» από τις εκδόσεις ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ, 2023, είναι το τρίτο κατά σειρά θεατρικό κείμενό της. Προηγήθηκαν το 2022 οι εκδόσεις «*Από το πριν στο μετά*», για την εορτή λήξης μαθητών/τριών που αποφοιτούν από την ΣΤ΄ τάξη του Δημοτικού και «*Η ζωή είναι μαζί*» για την εορτή λήξης μαθητών/τριών που φοίτησαν στην Α΄ Δημοτικού. Ακολούθως το τέταρτο κατά σειρά κείμενό της «*Αλέκος Παναγούλης, ένας μοναχικός ήρωας*» που εκδόθηκε το 2023 από τις ίδιες εκδόσεις προορίζεται για την επέτειο της 17 Νοέμβρη 1973.



Είναι προφανές, όπως συνάγεται από την εκδοτική της δραστηριότητα, ότι η Ίλια Λακίδου, θεατρολόγος και διδάκτωρ του ΕΚΠΑ με μεγάλη θητεία στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση και σήμερα διδάσκουσα ως μέλος ΕΔΙΠ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, ασχολείται με την παιδαγωγική του θεάτρου, ιδιαίτερος με το γνωστικό αντικείμενο της Θεατρικής Αγωγής στην εκπαίδευση, τη σύνδεσή του με τις σχολικές εκδηλώσεις συμπεριλαμβάνοντας αυτές της ιστορικής μνήμης στην εκπαίδευση. Μετά λόγου γνώσεως της σχολικής πραγματικότητας και με την επιστημονική της επάρκεια συμμετείχε στη σύνταξη του προγράμματος σπουδών Θεατρολογίας στα Καλλιτεχνικά Γυμνάσια το 2016.

Στο πλαίσιο δημιουργίας θεατρικού εκπαιδευτικού υλικού η Ίλια Λακίδου με την έκδοση «*Η γυναίκα στον Αγώνα*» αποφασίζει να ασχοληθεί με την μικροϊστορία των γεγονότων του 1821, να αποδώσει θεατρικά ιστορικές αναφορές σε γυναικείες μορφές και να προσδώσει κύρος σε περιπτώσεις γυναικών που έδρασαν αυτόνομα ή και παράλληλα με τους άντρες αγωνιστές, η καθεμία με τον τρόπο της. Συγκαταλέγονται η Μαντώ Μαυρογένους, η Λασκαρίνα Μπουμπουλίνα, η Δόμνα Βισβίζη, η Ραλλού Καρατζά, η Δέσπω Μπότση, η Σεβαστή Ξάνθου και η Ελισάβετ Μουτζάν.

Το θεατρικό κείμενο που καταθέτει η συγγραφέας δομείται θεατρικά σε τρεις άξονες: ο πρώτος εκφράζει την ανάγκη να προετοιμαστεί η σχολική εορτή της 25^{ης} Μαρτίου από δύο τμήματα μαθητών/τριών της Στ' τάξης Δημοτικού, ο δεύτερος συντίθεται με την παράθεση μονολόγων της Μπουμπουλίνας, της Δόμνας Βισβίζη, της Μαντώς Μαυρογένους, της Δέσπως Μπότση και της Ραλλούς Καρατζά, οι οποίες συστήνονται στους/στις μαθητές/-τριες και στους θεατές και ο τρίτος παρουσιάζει δραματικό κείμενο που προέκυψε από μαρτυρίες και από την επιστολογραφία γυναικών που έζησαν, κατά τεκμήριο, στη σκιά ανδρών με τις περιπτώσεις της Ζακυνθινής Ελισάβετ Μουτζάν και της Σεβαστής Ξάνθου που γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη και μεγάλωσε στη Ρουμανία. Ειδικότερα, για την Ελισάβετ Μουτζάν το δραματικό κείμενο στηρίζεται στο μυθιστόρημα της Διδώς Σωτηρίου «*Οι επισκέπτες*» και για τη Σεβαστή Ξάνθου στην επιστολογραφία με τον σύζυγό της Εμμανουήλ Ξάνθο, την οποία δημοσίευσε το Εθνικό και Ιστορικό Αρχείο.

Οι επτά ενότητες (σκηνές) που συναπαρτίζουν το κείμενο συνιστούν ένα σύμμεκτο θεατρικό όλον που προκρίνει την αξιοποίηση πολλών τεχνικών του θεάτρου, είναι εξαιρετικά δομημένο ως προς το περιεχόμενο και προσαρμοσμένο στα μαθησιακά και ηλικιακά επίπεδα των μαθητών/τριών.

Η πρώτη ενότητα του κειμένου όπου τα αγόρια προσπαθούν να αναπαραστήσουν μάχη με τους Τούρκους αντιπάλους και δοκιμάζουν στην πρόβα τους όπλα και σπαθιά, μόνο κινησιολογικά, με απουσία λόγου, εκλαμβάνεται ως μια συνήθης σχολική θεατρική πρακτική που λειτουργεί σαν καρικατούρα και οδηγεί σε έκπτωση του βαθύτερου νοήματος της επετείου. Η συγγραφέας με αυτό το στιγμιότυπο υπονομεύει την «ανδρική υπόθεση» του αγώνα όπως αυτή αναπαράγεται ως στερεότυπο. «Για τη γιορτή της 25^{ης} Μαρτίου ετοιμαζόμαστε, μάχες θα δείξουμε» λέει εμφιασμένα το αγόρι που συμμετέχει στις πρόβες. Τα αγόρια αντιδρούν στο αίτημα των κοριτσιών του τμήματος που προτείνουν την αναφορά σε γυναίκες οι οποίες έδρασαν στο περιθώριο της ιστορίας και της ιστοριογραφίας.

Στη δεύτερη ενότητα η συγγραφέας εμβάλλει ως ανάγκη τη μικροϊστορία με τη ζωή των γυναικών και αναπτύσσεται διάλογος με ανταλλαγή επιχειρημάτων μεταξύ αγοριών και κοριτσιών. «Σε μια εποχή φτιαγμένη για άντρες προσπάθησαν να ορίσουν τη ζωή τους, να αποφασίσουν γι' αυτήν, να τολμήσουν, να νικήσουν ή να νικηθούν» διατείνεται μια μαθήτρια. Σε αυτές τις δύο



ενότητες ευφύως η συγγραφέας αναπτύσσει ένα κείμενο όπου η δραματική σύγκρουση είναι υπόρρητη και αφορά σε πρώτο επίπεδο τις απόψεις μαθητών και μαθητριών για το περιεχόμενο της γιορτής, μια συζήτηση που αντανάκλα ευθέως τις απόψεις ενηλίκων, κυρίως ανδρών.

Στην τρίτη ενότητα, η οποία αυτονομείται θεατρικά, με τους μονολόγους της Λασκαρίνας Μπουμπουλίνας, της Δόμνας Βισβίξη, της Μαντώς Μαυρογένους και της Ραλλούς Καρατζά κατατίθενται βιογραφικά και ιστορικά στοιχεία από τη γνωστή δράση των διακεκριμένων γυναικών. Μπορεί αυτό το μέρος να εκληφθεί και ως στοιχείο θεατρικού αναλογίου, καθότι λειτουργεί ως πληροφορητής πράξεων συγκεκριμένων προσώπων και καταστάσεων, ως ιστορική μαρτυρία.

Στην τέταρτη ενότητα παρουσιάζεται η Ελισάβετ Μουτζάν, ένα δραματικό πρόσωπο που «ήταν άτυχη γιατί γεννήθηκε σε λάθος τόπο τη λάθος στιγμή». Ασφυκτιά μέσα στον περικλειστο οικογενειακό και κοινωνικό βίο, και η ανάγκη της, η βαθύτερη επιθυμία της να μάθει γράμματα θεωρείται αμάρτημα που διαταράσσει και υπονομεύει την ανδρική τάξη που κατέχει και το προνόμιο της γνώσης και της ανάληψης των ευθυνών. Η αρχοντοπούλα Ελισάβετ (στο έργο *Ελίζα*), την οποία υποδύονται πέντε κορίτσια, στο πλαίσιο των μετασχηματιστικών τεχνικών του κειμένου και της παράστασης, διαλέγεται με την οικογένεια προβάλλοντας τις «ανάρμοστες» ανάγκες της για γνώση και η αναπόφευκτη σύγκρουσή της με τη γονεϊκή εξουσία δημιουργεί πολλαπλούς κραδασμούς στον βίο της. Η παρουσία των ιεροδιακόνων Δημάδη και Ρωμανζά στη ζωή της αποτελεί σημαντικό σημείο αναφοράς για την ίδια και την ενηλικίωσή της· μαθαίνει να σκέφτεται και να γράφει. Η συνάντησή της με έναν ποπολάρο αποτελεί μια μείζονα στιγμή στη συνειδητοποίηση από την ίδια του αγώνα των Ελλήνων για επανάσταση: «Αν δεν ήμουν γυναίκα και κόρη του Έπαρχου Μουτζάν, θα ζωνόμουν τα άρματα να πάω στην Ελλάδα να πολεμήσω... το λέω με την καρδιά μου».

Στην ακόλουθη πέμπτη ενότητα εμφανίζεται η Σεβαστή Ξάνθου, σύζυγος ενός από τους ιδρυτές της Φιλικής Εταιρείας. Η ζωή της ταλανίζεται από την απουσία του, την ανέχεια και τον κοινωνικό αποκλεισμό όπως διαφαίνεται μέσα από την επιστολογραφία τους. Με τη θεατρική παρουσίαση αυτών των κειμένων η συγγραφέας επινοεί και συναντήσεις του ζεύγους, στις οποίες φροντίζει επιμελώς να φανερώνει τις βαθύτερες ανάγκες της Σεβαστής, αλλά και του Ξάνθου και παρακολουθούμε τη σύγκρουση του ατομικού με το συλλογικό που οδηγεί σε αδιέξοδο. Η επιλογή να παρουσιαστούν οι επιστολές αυτολεξεί επί σκηνής αποτελεί εμπρόθετη αξιοποίηση των ιστορικών πηγών και με έναν ιδιαίτερο τρόπο η Ίλια Λακίδου, εκμεταλλεύεται στοιχεία από το θέατρο ντοκουμέντο με την κατάθεση τεκμηρίων και μυεί τους μαθητές και σε αυτό το ξεχωριστό είδος θεάτρου.

Στην έκτη ενότητα, η οποία εξελίσσεται ως συνέχεια της τέταρτης, καθότι η συγγραφέας, επιτείνοντας την αναμονή των θεατών, διακόπτει τη ροή και τη συνέχεια της ιστορίας της Ελίζας -μια τεχνική που συναντάμε στη μυθιστορηματική και θεατρική γραφή και πολλαπλώς στα τηλεοπτικά σενάρια- επαναφέρει το οικογενειακό στερεότυπο της εποχής «κορίτσι - σπίτι - γάμος - παιδιά - σπίτι» καθώς και τον αγώνα της Ελίζας, η οποία εναντιώνεται σε αυτό το σχήμα και επιθυμεί να μονάσει σε μοναστήρι της Βενετίας. Όμως, η εξουσία του πατέρα της κατισχύει και η Ελίζα παντρεύεται τον αριστοκράτη Μαρτινέγκο: «Εγώ δεν πρόλαβα να τον δω στα μάτια και αυτός ρώτησε: και η προίκα»;

Η επόμενη έβδομη σκηνή που συνιστά και την κατακλείδα του έργου, είναι συνέχεια της πέμπτης ενότητας ομοίως με την τεχνική της διακοπής της ροής της εξέλιξης και μέσω πάλι της επιστολογραφίας, κορυφώνεται η δραματική σύγκρουση που απολήγει στον χωρισμό του



ζευγαριού. Η Σεβαστή από το 1829 αποφασίζει να ζήσει χωριστή ζωή από τον Ξάνθο, αναχωρεί για το Τριέστι και αναλαμβάνει μόνη την οικογένεια. Αυτή η σύγκρουση κλείνει τη σκηνή και ο μαθητής και ο θεατής αντιμετωπίζουν το δίλημμα αν το εθνικό-συλλογικό (Εμμανουήλ) προηγείται του ατομικού-οικογενειακού (Σεβαστή) ή το αντίθετο. Από τον αφηγητή πληροφορούμαστε στην ίδια ενότητα ότι η Μουτζάν ήταν από τις πρώτες διαφωτίστριες και συγγραφείς.

Η Ίλια Λακίδου με αυτό το κείμενο παραδίδει μια θεατρική εκδοχή που προορίζεται για γιορτή ιστορικής μνήμης, η οποία όμως μπορεί και να λειτουργήσει αυτόνομα σε οποιοδήποτε σχολικό χρόνο, καθώς το θέμα που επεξεργάζεται αποκτά διαστάσεις ιστορικού, κοινωνιολογικού και πολιτικού ενδιαφέροντος. Το γεγονός ότι, όπως μας ενημερώνει στο προλογικό της σημείωμα, εργάστηκε με τους/τις μαθητές/-τριες της για το ζήτημα της παρουσίας των γυναικών στον Αγώνα του 1821, σε «Πολιτιστικό πρόγραμμα εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων της Πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης» στα Ράλλεια Πειραματικά Σχολεία του Πανεπιστημίου Αθηνών, συνιστά για τον αναγνώστη ένα επιπλέον εχέγγυο ότι «οι ασκήσεις επί χάρτου» δεν είναι απλώς υποθέσεις εργασίας, αλλά συχνά πραγματοποιούνται.

Η συγγραφέας, με τη σκευή της θεατρολογίας που εξ ορισμού διαθέτει, κατάφερε να συγγράψει ένα θεατρικό κείμενο χρησιμοποιώντας διαφορετικά είδη γραφής, δηλαδή διαλόγους προσώπων, αφήγηση, μονολόγους, δημοτικό τραγούδι και αυθεντικά κείμενα που εκφωνούνται. Αυτή η κατάθεση, ως υλικό κατάλληλο για θεατρική παράσταση στη σχολική ζωή, παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, γιατί προσφέρει στους/στις μαθητές/-τριες πλήθος τεχνικών δομών ενός θεατρικού κειμένου. Δεν είναι διόλου τυχαίο ότι η παράσταση που προκρίνει η συγγραφέας περιλαμβάνει δύο τμήματα με είκοσι τέσσερις μαθητές/-τριες το καθένα. Γνωρίζει πολύ καλά τη διάρθρωση και την κατανομή των τμημάτων στο σχολείο και για αυτό τον λόγο λειτουργεί συμπεριληπτικά. Το σχολείο προσφέρει αγωγή ισόποσα και ισότροπα σε όλους τους μετέχοντες.

Ένα επιπρόσθετο σημείο που πρέπει να αναδειχτεί και συναρτάται άμεσα με το σχολικό θέατρο, όπως προαναφέρθηκε, είναι αυτό των μετασχηματιστικών τεχνικών και συγκεκριμένα του διαμορφασμού ενός ρόλου σε περισσότερους του ενός υποκριτές όπου αυτό είναι εφικτό. Στο παρόν κείμενο συμβαίνει στην περίπτωση της Ελίζας, της Σεβαστής και του αφηγητή.

Επίσης, οι σκηνογραφικές προτάσεις της Ίλιας Λακίδου ακολουθούν τις συντεταγμένες της σημειωτικής του θεάτρου, όπου το ελάχιστο, ένα σήμα, μια εικόνα, γενικότερα ένα αντικείμενο μπορούν να προσδώσουν νόημα και να δηλώσουν πρόσωπο, καταστάσεις κ.ά. Αυτή η κατ' οικονομία χρήση του σκηνικού αντικειμένου, ως θεατρικού σημείου, είναι απαραίτητη στη σχολική ζωή, γιατί το σχολικό θέατρο δεν μιμείται ούτε ανταγωνίζεται το θέατρο των ενηλίκων που απευθύνεται σε ανήλικους θεατές. Ο/Η μαθητής/-τρια λαμβάνει θεατρική αγωγή και συνδιαμορφώνει τη θεατρική παράσταση στο πλαίσιο της υπάρχουσας σχολικής πραγματικότητας με σκοπό να καταστεί, εκπαιδευόμενος, ο αυριανός επαρκής κριτικός θεατής.

Οι σκηνοθετικές οδηγίες που παρουσιάζονται, επίσης, στο εισαγωγικό σημείωμα είναι εξόχως διαφωτιστικές και σαφείς για την ευχερέστερη διαχείριση και του κειμένου και του συνόλου των μαθητών-ηθοποιών. Ομοίως και οι έμμεσες και άμεσες σκηνικές οδηγίες που αφορούν είσοδο, έξοδο προσώπων, στάσεις σώματος, χειρονομίες, παρουσίαση και διαχείριση ήχων κ.ά.

Συγκεφαλαιώνοντας, η εργασία της Ίλιας Λακίδου με την έκδοση του θεατρικού κειμένου «*Η γυναίκα στον Αγώνα*» αποτελεί μια σημαντική στιγμή για το θέατρο στη σχολική ζωή, γιατί το ζήτημα της θέσης των γυναικών που πραγματεύεται μας αφορά και σήμερα, και η πρότασή της προσδοκούμε να αναδειχτεί στις σχολικές αίθουσες, προσφέροντας στον θεατή τη δυνατότητα να



μελετά το παρελθόν, να αντιλαμβάνεται το παρόν και να προσβλέπει στο μέλλον. Η αναπαράσταση ανθρώπινων τύπων και χαρακτήρων, κοινωνικών καταστάσεων, καθώς και οι ιδέες και οι αξίες που προβάλλονται στο κείμενο με πρωταγωνιστές τους ανήλικους, αποτελούν ένα βήμα για τη διανοητική και συναισθηματική τους ωρίμαση.

Βιογραφικό: Ο Βασίλης Πανόπουλος είναι δάσκαλος, με μεταπτυχιακές σπουδές στην Πολιτική Επιστήμη, συνθέτης και διδάκτωρ Θεατρολογίας. Είναι συνεργάτης του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής. Έχει συνθέσει μουσική για το θέατρο ρεπερτορίου και το θέατρο για ανήλικους θεατές. Εξέδωσε σε συνεργασία με τη Ζοζεφίνα Τζονάκα τα έργα: Αριστοφάνη Πλούτος – Θεατρική διασκευή για ανήλικους θεατές (Αρμός 2018) και Αριστοφάνη Αχαρνείς - Θεατρική διασκευή για ανήλικους θεατές (Αρμός 2021). Τον Απρίλιο του 2024 παρουσίασε την καντάτα «Ηρώων νεύματα», σπουδή για βαρύτονο, πιάνο, τσέλο και κλαρινέτο.

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



*Σωτήρης Σπαθάρης, τα απομνημονεύματά μου.
Ανέκδοτα αυτοβιογραφικά κείμενα
του λαϊκού καλλιτέχνη
με εισαγωγή, επιμέλεια και επεξηγηματικά σχόλια
του Γιάννη Κόκκωνα.*
Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2020

Γεωργία Κακαρά

Περίληψη: Τα Απομνημονεύματα του Σωτήρη Σπαθάρη σε επιμέλεια του φιλόλογου και ιστορικού Γιάννη Κόκκωνα περιλαμβάνουν εφτακόσιες δέκα (710) σελίδες από τα μέχρι πρόσφατα χαμένα χειρόγραφα του Έλληνα καραγκιοζοπαίχτη τόσο με άγνωστες ή γνωστές πτυχές της ζωής του, όσο και με πλατιά περιγραφή του έργου του ως καλλιτέχνη του θεάτρου σκιών (από το 1887 μέχρι το 1974). Θα έλεγε κανείς ότι, όπως η ζωή του Σπαθάρη ξετυλίγεται σαν παραμύθι με εμπόδια, συγκρούσεις, εχθρούς, από μηχανής φίλους και αίσιο τέλος, άλλο τόσο και οι περιπέτειες της συγγραφής των χειρογράφων του αποδεικνύονται ενδιαφέρουσες. Το αποτέλεσμα είναι ότι αναδεικνύονται, όχι μόνο σε εργαλείο της επιστήμης της Θεατρολογίας, αλλά και σε μια αυθεντική πηγή της πολιτικής και κοινωνικής ζωής της σύγχρονης Ελλάδας.

Λέξεις-κλειδιά: Απομνημονεύματα, καραγκιοζοπαίχτης, χαμένα χειρόγραφα, εργαλείο Θεατρολογίας

*Για μένα ο καλλιτέχνης έχει τη ζωηρή εντύπωση πως
ζει μέσα σ' ένα άπειρο. Έτσι, μονάχα βγαίνει έξω από τα
στενά όρια της εποχής και της πατρίδας και υψώνεται στον
μοναδικό τύπο που ζει μέσα στον αιθέρα της απόλυτης
ελευθερίας. Σφραγίζεται με μίαν αιώνια βούλα. Δεν μπορεί
να ναι από κείνους που περνούν απάνου από τη γη,
κρατώντας τα μάτια κλεισμένα στην πλούσια διακοσμητική
ποικιλία του κόσμου, ολόκληρης της γης και τα ουρανού⁸*

Το παραπάνω απόσπασμα θα έλεγε κανείς πως γράφτηκε για να περιγράψει έναν σύγχρονο Ροβινσώνα Κρούσω της Τέχνης, τον Σωτήρη Σπαθάρη. Ο εκδοτικός οίκος “Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης” προσφέρει τα απομνημονεύματα⁹ του μεγάλου αυτού λαϊκού καλλιτέχνη περιλαμβάνοντας εκτενή κείμενα για τη ζωή και το έργο του.

⁸ Κόντογλου, Φ. (1944). *Ο κουρσάρης Πέδρο Κάζας, ιστορία απίστευτη βγαλμένη από κάποιο χειρόγραφο που βρέθηκε στο Οπόρτο, τυπωμένη και ζωγραφισμένη από το Φώτη Κόντογλου*. Γλάρος.

⁹ Η πρώτη ήταν το 1960 από τις εκδόσεις Πέργαμος, με συγγραφέα τον ίδιο τον Σωτήρη Σπαθάρη.



Ο Σπαθάρης στα κείμενα αυτά μιλά για την αφοσίωσή του στον Καραγκιόζη ως κορυφαία λαϊκή ψυχαγωγία, ταυτόχρονα, όμως, αναφέρεται με ειλικρίνεια και στις αδυναμίες του χαρακτήρα του, στα δύσκολα παιδικά του χρόνια, στην ανέχεια όσων ασκούσαν το επάγγελμα, στις αποτυχημένες και επιτυχημένες τουρνέ, καθώς και στη γνωριμία με διάσημους καλλιτέχνες της εποχής του.

Το πρώτο μέρος

Στο εξώφυλλο η φωτογραφία του Σπαθάρη (1949) από τον Άρη Κωνσταντινίδη εισάγει τον αναγνώστη στο έργο. Έπεται ένα σύντομο προλογικό σημείωμα του επιμελητή, που παρουσιάζει τις συνθήκες συγγραφής των απομνημονευμάτων του Σπαθάρη, τις περιπέτειές τους και το αίσιο τέλος τους (σ. 11-12). Ακολουθεί η εμπεριστατωμένη εισαγωγή που καθιλώνει τον αναγνώστη δίνοντας μια κατατοπιστική και ενδελεχή εικόνα του Έλληνα λαϊκού καλλιτέχνη, που αφορά (α) τη ζωή του (σ. 13-27), (β) τον δημόσιο έπαινό του από τον Άγγελο Σικελιανό και (γ) τη συνεργασία στα πρώτα απομνημονεύματά του με τον Νίκο Καρτσωνάκη (σ. 28-44).

Η πρώτη βιογραφία είναι αρκετά σύντομη (1944-1948) και αναφέρεται στις πρώτες παραστάσεις του Σπαθάρη στο Μαρούσι, στην Κηφισιά, στο Μακεδονικό μέτωπο, στη Δράμα, στη Λάρισα, στους τραυματίες του Αλβανικού πολέμου καθώς και στην πρώτη αναγνώριση του έργου του, ενώ δεν παραλείπει να αναφερθεί και σε μια καινοτομία του, τις *Αποθεώσεις* (σ.127-209). Επιπλέον, χάρη στην παρακίνηση του ζωγράφου Καρτσωνάκη (Νάκη), καθηγητή του σχεδίου στο Κολέγιο Αθηνών, ο Σπαθάρης αρχίζει την πρώτη γραφή των χειρογράφων του (1944) (Σπαθάρης, 2020, 489). Η προσπάθεια αυτή τελικά δεν ευδοκμεί λόγω της ρήξης μεταξύ των δύο ανδρών.

Το δεύτερο μέρος

Το δεύτερο μέρος αναφέρεται στη δεύτερη γραφή υπό την καθοδήγηση του νεαρού δικηγόρου Λάμπη Χρονόπουλου, αλλά και στην απώλεια των χειρογράφων, όταν στα 1950, αυτός αναλαμβάνει την επιμέλεια με σκοπό την έκδοση της δεύτερης βιογραφίας. Ο Σπαθάρης ξεκινά και πάλι την εξιστόρηση από τα παιδικά του χρόνια, καλύπτοντας τα κενά της πρώτης γραφής. Αναφέρεται η ρήξη ανάμεσα στους δυο άντρες και η οριστική διακοπή της συνεργασίας τους, καθώς και η εξαφάνιση των χειρογράφων, που καταλήγουν στα χέρια γυρολόγων και στα παζάρια της Ιεράς οδού, όπου τελικά τα ανακαλύπτει ο Γιάννης Κόκκωνας, για να τα μετουσιώσει μετά από τρία χρόνια σκληρής δουλειάς σε έναν συγκλονιστικό τόμο.

Η δεύτερη γραφή (1950-1955) καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου (σ. 211-540), ως περισσότερο κατατοπιστική και επεξηγηματική από την πρώτη. Έτσι, τα κείμενα της ενότητας αυτής αναφέρονται, μεταξύ άλλων, σε ό,τι ώθησε τον Σπαθάρη να γράψει και στη θητεία του στον караγκιοζοπαίχτη Θεοδωρέλο, στην αρρώστια του και στις «αλητείες του», στην υιοθεσία του και στην πώληση του σπιτιού του, στον γιό του Ευγένιο και στη Γερμανική Κατοχή, για να καταλήξει στη γνωριμία του με τον Άγγελο Σικελιανό. Ακολουθεί η τρίτη γραφή και η έκδοσή τους το 1960, ενώ στο έργο ενσωματώνεται και σύγκριση των τριών γραφών. Την παρούσα έκδοση κλείνει το κεντρικό ερώτημα της αξιοπιστίας της συγκεκριμένης μαρτυρίας.

Το παράρτημα της έκδοσης

Ο επιμελητής της έκδοσης δεν παραλείπει να προσθέσει ένα παράρτημα (σ. 541-622) με συμπληρώματα και παραλλαγές της πρώτης και δεύτερης γραφής, δημοσιευμένα κείμενα του Σπαθάρη στον Τύπο, ενώ ακολουθούν επεξηγηματικά σχόλια (σ. 662-668), ένα γλωσσάρι



«σπαθάρειων» όρων (σ. 669-676), ένας κατάλογος εικόνων (σ. 677-688), αλλά και ένα Ευρετήριο ονομάτων και τόπων (σ. 689-710).

Η ζωή και το έργο του Σωτήρη Σπαθάρη

Τα απομνημονεύματα αποτελούν ένα κειμενικό είδος, στο οποίο ο συγγραφέας και ο αφηγητής είναι το ίδιο πρόσωπο που αναπτύσσει την προσωπική του συμβολή στα γεγονότα. Γεννημένος το 1885, ο Σπαθάρης υιοθετείται από τους Σαντορινιούς βιοπαλαιστές Ευγένιο και Μαριέττα Σπαθάρη και μεγαλώνει σε συνθήκες ακραίας φτώχειας. Ο πατέρας του, από εργάτης, μετά από ένα ατύχημα γίνεται ζητιάνος, ενώ η μητέρα του για πάνω από σαράντα χρόνια «σάπισε στη σκάφη της ξενοπλυσιάς». (Σπαθάρης, 2020, σ. 223) Μαθαίνει γράμματα διαβάζοντας τους σταυρούς στο Β' Νεκροταφείο Αθηνών, μαθητεύει δίπλα στον μεγάλο караγκιοζοπαίχτη και μαθητή του Μίμαρου, Θεοδωρέλο. Κερδίζει έναν πιστό φίλο και σύντροφο στις πρώτες του παραστάσεις, τον Πέτρο Κυριακό, τον μετέπειτα διάσημο τραγουδιστή της επιθεώρησης και της οπερέτας. Παντρεύεται την Τριανταφυλλιά από έρωτα, υπηρετεί στο Μακεδονικό Μέτωπο, αποκτά τον Ευγένιο, μετακομίζει στα αλώνια Κηφισιάς, παίζει σε όλη σχεδόν την Ελλάδα.

Εισάγει τις καινοτομίες της Ρεκλάμας και της Αποθέωσης. Γίνεται ο αγαπημένος караγκιοζοπαίχτης του Γιάννη Τσαρούχη, (Σπαθάρης, 2020, σ. 406) ο οποίος το 1937, σε ένα άρθρο του με τίτλο *Ένας караγκιοζοπαίχτης*, μιλά με θαυμασμό για την καινοτομία των Αποθεώσεων του. Το 1945 γνωρίζεται με τον Άγγελο Σικελιανό, (Σπαθάρης, 2020, σ. 491) ο οποίος εξαρχής εκφράζει τον θαυμασμό και την αγάπη του· δημοσίευσε μάλιστα κι ένα απόσπασμα από την πρώτη γραφή των απομνημονευμάτων εκτοξεύοντας τη φήμη του ως αγνού, λαϊκού καλλιτέχνη και εθνικού ήρωα στα πλαίσια της αγιοποίησης του Μακρυγιάννη και του Θεόφилου. Πεθαίνει το 1974, αφού προλαβαίνει να δει τον Ευγένιο να συνεχίζει την τέχνη του έχοντας κερδίσει ήδη την αγάπη του κοινού.

Μέσα στο πλαίσιο αυτό, από την αρχή του βιβλίου διαφαίνεται η πρόθεση του Σωτήρη Σπαθάρη για αυτοδικαίωση και υστεροφημία, καθώς ενδιαφέρεται να μιλήσει στις επερχόμενες γενιές για τις προσωπικές του αναμνήσεις, όχι από όλη τη ζωή του, αλλά από ένα μέρος που συνδέεται με σημαντικά πολιτικά, οικονομικά, κοινωνικά στρατιωτικά, εθνικά γεγονότα και πρόσωπα (Παρίσης & Παρίσης, χ.χ., σ. 20) (Παλαιοελλαδίτες, Μακεδονικό Μέτωπο, Πρόσφυγες, Αλβανικό Μέτωπο, Φώτης Γιαγκούλας, Αντάρτες, Κατοχή κ.α.).

Η επιμέλεια των απομνημονευμάτων

Ο επιμελητής των *Απομνημονευμάτων*, Γιάννης Κόκκωνας, με μακρά θητεία ως εκπαιδευτικός και ιστορικός, δεν επανεκδίδει απλά τη γνωστή βιογραφία του Σπαθάρη, αλλά σαν ντετέκτιβ ερευνά σε βάθος και τις τρεις γραφές για να τις παραδώσει στους αναγνώστες σε ένα ενιαίο σώμα με τις σημειώσεις και τις αλλαγές τους. Επιπλέον, οργανώνει την εργασία του σε μία συστηματική αλληλουχία γεγονότων και κρίσεων, με πυκνότητα και σαφήνεια. Τα κείμενα διατηρούνται αυτούσια με κάποιες αλλαγές στην ορθογραφία, στη στίξη, καθώς και στον χωρισμό των λέξεων και των παραγράφων.

Σε γενικές γραμμές, τα κείμενα αυτά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αξιόπιστα, παρότι ο Κόκκωνας παραδέχεται ορισμένες αποσιωπήσεις και υπερβολές. Ωστόσο, αξιοπρόσεχτο είναι το γεγονός ότι *Τα Απομνημονεύματα*, συνδυασμένα εντυπωσιακά με πολιτικά και κοινωνικά συμφραζόμενα της εποχής τους, εμπλουτίζονται από τον επιμελητή τους με επιτόπια έρευνα, φωτογραφίες, αφίσες, ταυτότητες, σκίτσα, ληξιαρχικά έγγραφα, δημοσιεύματα στον επαρχιακό Τύπο, χάρτες, διαφημίσεις, πίνακες ζωγραφικής, αποσπάσματα συνεντεύξεων, αυτόγραφα,



ρεκλάμες, συμφωνητικά, εισιτήρια, επίσημα έγγραφα, που αντανάκλουν την Ελλάδα του τότε πίσω και μπροστά από τον μπερντέ, με αποτέλεσμα να επικυρώνεται η αυθεντικότητα των αφηγουμένων, αλλά και να αναπλάθεται η εποχή τους.

Συμπεράσματα

Έτσι, σύμφωνα με τα παραπάνω, *Τα απομνημονεύματα του Σπαθάρη*, με τη ρέουσα αφήγησή τους διά πένες Γιάννη Κόκκωνα, διαβάζονται σαν τα παλιά παραμύθια, απολαυστικά και μοναδικά, αφού με ευχάριστο τρόπο εισάγουν τον αναγνώστη στις άγνωστες πτυχές της καθημερινής ζωής μιας Ελλάδας που χάθηκε για πάντα, ενώ παράλληλα εμπλουτίζουν την έρευνα πάνω στην ιστορία του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών με ένα αυθεντικά λαϊκό κείμενο συνεισφέροντας σημαντικά στην εξέλιξη της ελληνικής θεατρολογίας. “...τέντωσα το γέρικο και καμπουριασμένο μου κορμί και είπα στον εαυτό μου, αλλά με την ψυχή μου: μπράβο Σπαθάρη φτάνει που το ‘δειξες απόψε το τι στοιχίζεις, άσκετο αν ζεις μια ζωή πεινασμένη και άχαρη.” (Σπαθάρης, 2020, σ. 496).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βιβλία:

Κόντογλου, Φ. (1944). *Ο κουρσάρος Πέδρο Κάζας, ιστορία απίστευτη βγαλμένη από κάποιο χειρόγραφο που βρέθηκε στο Οπόρτο, τυπωμένη και ζωγραφισμένη από το Φώτη Κόντογλου*. Γλάρος.

Σπαθάρης, Σ. (2020). *Τα απομνημονεύματά μου* (Γ. Κόκκωνας, Επιμ.). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σπαθάρης, Σ. (2010). *Απομνημονεύματα και η τέχνη του Καραγκιόζη*. Άγρα

Διαδικτυακές πηγές:

Παρίσης Ι., & Παρίσης Ν. (χ.χ.) *Λεξικό Λογοτεχνικών όρων Γυμνασίου, Λυκείου*. ΟΕΔΒ.
http://ebooks.edu.gr/ebooks/v/html/8547/4716/Lexiko-Logotechnikon-Oron-Gymnasiou-Lykeiou_html-apli/

Κόκκωνας, Γ. Βιογραφικό. <https://ilam.ionio.gr/gr/staff/104-kokkonas/>

Βιογραφικό: Η Γεωργία Κακαρά μεγάλωσε στη Χαλκίδα. Σπούδασε θεατρολογία στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και συνέχισε τις σπουδές της στο μεταπτυχιακό του ΕΚΠΑ «Διδακτική του Θεάτρου», καθώς και «Δημιουργική Γραφή» στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Από το 2002 εργάζεται ως εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής σε δημόσια σχολεία. Έχει συμμετάσχει με εισηγήσεις σε επιστημονικά συνέδρια και έχει συνεισφέρει σε επιστημονικές δημοσιεύσεις. Έχει, επίσης, συμμετάσχει σε ερευνητικά προγράμματα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Θεατρικά της έργα έχουν βραβευτεί σε σχολικά φεστιβάλ, ενώ είναι συνδημιουργός μαθητικών ταινιών. Τα ευρύτερα επιστημονικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τις Παραστατικές Τέχνες και τις ψηφιακές τεχνολογίες ως εργαλεία έρευνας και κοινωνικής παρέμβασης.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <georgiacacara@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.

Συνομιλώντας με τους νεκρούς: Ηχοτροπικές βιώσεις και τοποειδικές επιτελέσεις του μυθικού χώρου στις παραστασιακές πρακτικές *Νέκυια* και *Μυστήριο 20 Performing Arts Initiator* - *Αφηγηματική Αρχαιολογία*.

Ειρήνη Αρτοπούλου

Περίληψη: «Κάθε επισκέπτης είναι ένας Οδυσσέας που εισέρχεται στον κόσμο των νεκρών» διαβάζουμε στο πρόγραμμα της πρωτότυπης και σύνθετης δράσης *Μυστήριο 20 Performing Arts Initiator – Αφηγηματική Αρχαιολογία* που τελέστηκε στο πλαίσιο της 2023 Ελευσίσ Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης (Μάρτιος 2024). Ταξίδι κοινωνίας των ζώντων στους δαιδάλους του συλλογικού παρελθόντος, κατάβαση στον άδηλο κόσμο των Ελευσινίων Μυστηρίων με τη χρήση της οπτικοακουστικής τεχνολογίας και το σώμα των περφόρμερς να λειτουργεί ως αγγελιοφόρος/διαμεσολαβητής των άφατων μυστηρίων του Άδη. Μεταίχμακός τόπος, κατώφλι Επιφάνειας των νεκρών ή αλλιώς ηχοτροπική κατάσταση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η παράσταση *Νέκυια* των Αγγελάκα και Παπαδόπουλου στη Στέγη. Στο άρθρο θα διερευνήσουμε τους κυρίαρχους άξονες και τα σημεία σύγκλισης των δύο αυτών σύνθετων παραστατικών συμβάντων, ως πολυαισθητηριακές εμπειρίες και ζωντανά πεδία ανάκλισης στον παροντικό χωροχρόνο της μυθικής μνήμης. Η χρήση των νέων τεχνολογιών στις επιτελεστικές δράσεις και η γόνιμη συνομιλία των παραστατικών τεχνών με την αφηγηματική αρχαιολογία συμπληρώνουν τις κύριες θεματικές του κειμένου.

Λέξεις-Κλειδιά: τοποειδική παράσταση, αφηγηματική αρχαιολογία, *Νέκυια*, παραστατικές τέχνες

Μεθεξιακή συνεύρεση σωμάτων σε συνεχή αλληλεπίδραση, ηχοτροπικές εμβιώσεις και ενσώματες επιτελεστικές πρακτικές έρχονται να κατοικήσουν τη σύγχρονη θεατρική σκηνή. Διαρρηγνύοντας



τις διαχωριστικές γραμμές των καλλιτεχνικών ειδών, παραστασιακές πρακτικές ανασαλεύουν στη σκηνική επιφάνεια ψήγματα μυθικού χωροχρόνου. Κατάδυση στο άχρονο τοπίο της μνήμης και συνάμα διερεύνηση μιας ποιητικής και πολιτικής θεατρικής παιδείας χαρακτηρίζουν πολυαισθητηριακά επιτελεστικά συμβάντα της σύγχρονης πολιτισμικής γεωγραφίας.

Η *Νέκυια* των Αγγελάκα και Παπαδόπουλου στη Στέγη και η επιτελεστική δράση *Μυστήριο 20 Performing Arts Initiator – Αφηγηματική Αρχαιολογία* στο χώρο της Ελευσίνας αποτελούν μυητικά περάσματα σε μια βιωματική εμπειρία αναδίφησης του συλλογικού και προσωπικού ασυνείδητου. Σε μια περίοδο κρίσης του ευρωπαϊκού πολιτισμού αναζήτησαν μια μεταφυσική της εγγύτητας, ικανή να ανανεώσει την αισθητηριακή αντίληψη αλλά και την ιστορική συνείδηση. Πρότζεκτ οργανικά δομημένα από μια πολύχρονη ερευνητική συνεργατική πορεία, μεταξύ συμπληρωματικών αλλά και ετερόκλητων καλλιτεχνικών και πολιτισμικών πεδίων. Οι συντελεστές δημιούργησαν ολιστικά καλλιτεχνικά assemblages με κυρίαρχο γνώμονα την ύφανση τη μυθικής τοπογραφίας. Μυθολογικά σύμπαντα σε διαρκή αναδημιουργία μέσω νέων συσχετισμών και ανταλλαγών που μοιάζουν να συνομιλούν με την μυθοπλαστική διαδικασία του bricolage όπως διατυπώθηκε από τον Lévi-Strauss (1977).

Η ανάλυση του μύθου με μουσικούς όρους από τον Hans Blumenberg ως θέματος μουσικών παραλλαγών (Οικονόμου, 2016, σ. 36) που πραγματώνεται μέσα από μια επαναληπτική διαδικασία, παρουσιάζει σαφείς αναλογίες με τις σκηνοθετικές και δραματουργικές αναγνώσεις των *Μυστήριο 20* και *Νέκυια*. Ο Χρήστος Παπαδόπουλος ενορχήστρωσε στη Στέγη ένα πολυφωνικό σύνολο διάστικτων σκηνικών σημείων, μια surround κατάβαση στον Άδη. Παλλόμενα σώματα και φωνές εναρμονίστηκαν αντιστικτικά, χάρις σε μια επαναληπτική γονιμοποιητική ανατροφοδότηση των αισθήσεων. Οι καλλιτέχνες αφουγκραζόμενοι τους μυθοποιητικούς μηχανισμούς, ανήγαγαν την καλλιτεχνική διαδικασία σ' ένα ανοιχτό διαλογικό φαινόμενο παλινδρόμησης ανάμεσα στην επαναφορά του Μύθου και στη διαφοροποίηση από αυτόν. Έστησαν απέναντι σ' ένα κοινό που μετέχει της παράδοσης, καινοτόμες σκηνικές προτάσεις καταθέτοντας τις προσωπικές τους μυθολογίες.

Η ηχοτροπική παράσταση της *Νέκυιας* στηρίχθηκε στην ιδιότυπη αισθητική αντίληψη του σκηνοθέτη-χορογράφου, σμιλευμένη από τη μαθητεία του σε πολλαπλά καλλιτεχνικά πεδία. Ήδη στα *Ion* και *Larsen C*, εγγράφονται στη σκηνική επιφάνεια συστήματα παράλληλων αλληλεξαρτώμενων μορφών απόλυτα συντονισμένων μέσα στη μοναδικότητά τους, ακολουθώντας μια ζυγισμένη ρυθμολογία βηματισμών. Αέναες μετατοπίσεις της φύσης, σχηματισμοί πουλιών, ρυθμικές χορογραφίες πυγολαμπίδων-ψαριών κατοίκησαν τα φασματικά σκηνικά τοπία της εργογραφίας του. Ιόντα, σώματα, σωματίδια σε ατελεύτητη ροή που αποκαλύπτουν την μύχια κοσμική ενέργεια της ύλης.

Με τη χορογραφική αποτύπωση των σωμάτων να ορίζει την απέριτη σκηνική σύλληψη, η χωρογραφία –όρος που εισήχθη από τον Αντώνη Βολανάκη (2020)– μετουσιώθηκε σε ηχοτοπία. Κατέστη ένα καλλιτεχνικό συμβάν συρραφής κινήσεων στον υπάρχοντα ή στον εν τω γίνεσθαι υπό εξερεύνηση χώρο, κίνηση ύλης και σωμάτων. Η σκηνή μετατράπηκε σε μια χωρική παρτιτούρα ηλεκτρονικών ήχων με τις παύσεις, τις κραυγές και τους λυγμούς να ορίζουν το τέμπο. Χορωδιακοί σχηματισμοί, μουσική σύνθεση από τον Αγγελάκα, και μουσικό πριόνι από τον δεξιότεχνη Νίκο Γιούσεφ να συντροφεύεται από τα πλήκτρα του Ηλία Μπαγλάνη, ενορχηστρώθηκαν με πυξίδα τον ηχητικό σχεδιασμό του Coti K.. Το πολυφωνικό σχήμα Διώνη, αρχέγονος τραγικός χορός των ψυχών, μέσα από φορτισμένες αναπνοές αντιφέγγιζαν σαν πυγολαμπίδες, αναμμένα καντήλια υπόμνησης των νεκρών. Διαστέλλοντας τα χωροχρονικά όρια,



η σκηνή κατακλύστηκε από ένα μνημονικό τοπίο ανάκλησης ποιητικών εικόνων: «η θλιβερή γραμμή κεριών σβησμένων» του Καβάφη (1995, σ. 101) συνομιλώντας με τις *Illuminated Shadows* του Μποκόρου και τα ζωγραφικά αποτυπώματα της *Νέκυιας* του Μπότσογλου εισήλθαν σαν φτερωτές ψυχές να κατοικήσουν στο συλλογικό ασυνείδητο.

Η ιταλική σκηνή της Στέγης, μεταμορφωμένη σε camera obscura, λειτούργησε ως μια μεταφορά του βλέμματος. Μέσα από μια διαλεκτική κατάργησης και ανάδειξης του σκηνικού αρχιτεκτονήματος, διασαλεύθηκαν τα όρια του ορίζοντα πρόσληψης, εμβυθίζοντας τον θεατή σε ένα ακαθόριστο και αμφίσημο χώρο. Ο φωτιστικός σχεδιασμός της Ελίζας Αλεξανδροπούλου, δημιούργησε έναν κινούμενο γλυπτικό όγκο φωτός, καθιστώντας την παράσταση οριακή οπτική εμπειρία. Σύνθετα φωτιστικά αρχιτεκτονήματα που μετέφεραν τα μυστικά υποστρώματα του Άδη στον χωροχρόνο του εδώ και του τώρα. Κάθετες και οριζόντιες επιφάνειες φωτός, οπτικές αντιφάσεις, εναλλαγές πλάγιων σκιοφωτισμών, υποβλητικές συσκοτίσεις και ακουστικές δυναμικές, διαμόρφωσαν μια ζώσα εγκατάσταση του ανοίκειου θανάτου στο παρόν. Το φως έγινε πεδίο εγγραφής των νεκρών, ψυχικό τοπίο κατά μέτωπον συνάντησης με το θάνατο.

Επιπλέον, η απτική ποιότητα του φωτός κατέστη ζωτικό στοιχείο της παράστασης. Τα σκηνικά νεφελώματα, δίνοντας πνοή στον χώρο, ανέδειξαν την ρέουσα υφή του δραματικού χωροχρόνου και συνάμα τις αχρονικές τονικότητες της παρελθούσας μνήμης. Οι κινούμενες μάζες καπνού αποτέλεσαν το πραγματικό αποτύπωμα των εικόνων, που διαχύθηκαν στο σκηνικό χώρο όπως οι φασματικές οπτασίες. Οι ομιχλώδεις εστίες μετουσιώθηκαν σε φορείς σωμάτων και κάθε απειροελάχιστο σκηνικό σημείο ενδύθηκε τα χαρακτηριστικά της νυχτερινής οπτασίας (Da Vinci, 1987, σ. 290).

Όταν καταργείται η ευκρίνεια των ορατών αντικειμένων και η αντιληπτική μας ικανότητα ακρωτηριάζεται, τότε ορθώνεται εμπρός μας μια κενή χωρικότητα. Αυτό ακριβώς συμβαίνει τη νύχτα. Δεν αποτελεί ένα αντικείμενο ορατό εμπρός μου, με εμπεριέχει, διαπερνά όλες τις αισθήσεις μου [...] σχεδόν διαγράφει την ταυτότητα μου. Ζωντανεύει με όλες τις αισθήσεις της, είναι η πεμπτουσία του υπαρξιακού βάθους, αζεδιάλυτου με εμένα [...] Η νύχτα με κοιτά καταπρόσωπα, με αγγίζει στα μύχια της ψυχής μου και η ενότητά της είναι η μυστική ενότητα του mana. (Merleau-Ponty, 1945, σ. 328)

Mana, μάνα, μήτρα: ένας μίτος να διαπερνά τις αρχέγονες θεότητες ενώνοντας θρησκεία, μεταφυσική και συλλογική πνευματικότητα με τα Ελευσίνια μυστήρια και το ταξίδι κατάβασης του Οδυσσέα. Στην αρχή της δράσης *Μυστήριο 20*, η Ελένη Μολέσκη με τη διπλή ιδιότητα της ηθοποιού και αρχαιολόγου, οδήγησε το σώμα των θεατών σε μια συγκινησιακή εμπειρία, κάνοντας αναφορές στη μήτρα της γυναίκας γης, την πλήρωση των αντιθέτων, τη δυαδικότητα Δήμητρας-Περσεφόνης και την ανάκληση της παιδικής μητρικής μνήμης. Διεύρυνε τα όρια του περικλειστού αρχαιολογικού χώρου συνομιλώντας με την ευρύτερη βιομηχανική ζώνη και επιλέγοντας να δανείσει τη φωνή της στα φασματικά θραύσματα της πολιτισμικής ιστορίας. Σε σκηνοθεσία Gemma Hansson Carbone και εποπτεία Μιχαήλ Μαρμαρινού, η ομάδα των εξαιρετών ερευνητών-περφόρμερς χαρτογράφησε την επιφάνεια της μυθικής επικράτειας, διερευνώντας το φάσμα των σύγχρονων ταυτοτήτων. Στοχεύοντας στη διαφύλαξη της μνημονικής συνοχής της Ελευσίνιας,



επιχείρησαν να αναδείξουν στοιχεία της συλλογικής ταυτότητας μέσα στον χρόνο, εγγράφοντας ίχνη του παρελθόντος στην περιπατητική τελετουργία.

Ανεξάρτητες σκηνικές δράσεις, παράλληλες ή μη, σηματοδότησαν μια εκ νέου ανάγνωση του αρχαιολογικού χώρου, εγγράφοντας νέες χωρικές ποιότητες. Μέσα από μια *εξάτομικευμένη αισθητική εμπειρία* (Hurley, 2010, σ. 17), ενεργοποιήθηκαν πολιτιστικά σύμβολα όπως το ρόδι και το κρασί. Συνδέοντας το ανθρώπινο σώμα με το δέρμα της γης, τη γεωλογία, τον επαναλαμβανόμενο ήχο της τριβής των σωμάτων στο ανθισμένο χορτάρι, τα λαϊκά παραδοσιακά τραγούδια του γλεντιού, τα μοιρολόγια και τις λαϊκές δοξασίες, οι συντελεστές μετέτρεψαν τον χώρο σε ετεροτοπία.

Το οπτικοακουστικό υλικό αποτέλεσε ένα κυρίαρχο πεδίο ζύμωσης νέων εμπειριών. Στην περίπτωση της Ελευσίνας, ο υπόκωφος μαγνητοσκοπημένος ήχος της γης που διαχέονταν στον περιβάλλοντα χώρο μέσα από τα βάραθρα και τις σπηλιές σαν χάσκοντα ελληνιστικά προσωπεία κατά μήκος της πορείας των θεατών, αντήχησε συμπληρωματικά στον ρυθμικό βηματισμό. Οι ηθοποιοί δημιούργησαν ένα ενεργειακό ηχητικό πεδίο αναζητώντας την συνάντηση με την Επιφάνεια των μυθολογικών φαντασμάτων. Στη διευρυμένη αυτή σκηνική περιπατητική πρακτική, οι περφόρμερς, μύστες σε μια εμπειρική κατάσταση που εμπίπτει στην πλέον μύχια ανθρώπινη περιοχή, οδηγοί-Στάλκερς σε ένα μεταίχμιακό τόπο που συντίθεται από διηγήσεις, πέτρες, σπαρτά, θάλασσα και χρόνο, αποκάλυψαν μια καινοφανή οπτική σύλληψη της Ιστορίας (Hanson–Carbonne et al., 2023). Την ιδιότητα των Στάλκερς-κυνηγών θα χρησιμοποιήσει και η Λαζαρίδου στην ηχοτροπική *Νέκυνια* για να οδηγήσει το σώμα των θεατών στον Κάτω Κόσμο, τονίζοντας ότι είναι μια πνευματική και όχι θεατρική κατάσταση (Βασιλειάδου, 2023). Ο Άδης μετουσιωμένος σε ένα *thesaurus inscrutabilis*, αντίδωρο προσφοράς, μέσα από μια σαμανιστική διαβατήρια τελετή, χαρακτηρίζει το θεατρικό αυτό συμβάν.

Αντίστοιχα, στο πρόγραμμα της δράσης *Μυστήριο 20 Performing Arts Initiator – Αφηγηματική Αρχαιολογία* αναγράφεται ότι «Κάθε αρχαιολογικός χώρος είναι μια Νεκρόπολις και κάθε επίσκεψη εκεί είναι μια Νέκυνια, ένα ταξίδι στον τόπο των σκιών. [...] Κάθε επισκέπτης είναι ένας Οδυσσεάς που εισέρχεται στον κόσμο των σκιών» (Hanson–Carbonne et al., 2023). Το ταξίδι-Νέκυνια ως αέναη πορεία μεταμόρφωσης και συνδιαλλαγής των σωμάτων θεατών και περφόρμερς, η στιγμιαία τέλεση μιας κοινωνίας ανθρώπων ως συν-κοινωνούντα, συν-κινούμενα δοχεία ροής ενέργειας και επενέργειας της οργανικής με την ανόργανη ύλη, αποτέλεσαν βασικές συνιστώσες των επιτελεστικών αυτών πρακτικών.

Η σκηνή της Στέγης αλλά και ο αρχαιολογικός χώρος της Ελευσίνας μετασχηματίστηκαν σε αποθετήρια πολιτισμικής και μυθικής μνήμης. Ο μύθος, καιροφυλακτώντας στα σκοτάδια, περιμένοντας την δική του στιγμή για να αναδυθεί, φάντασμα, πολύμορφο σαν τον Πρωτέα και άπιαστο σαν την Ευριδίκη (Οικονόμου, 2016, σ. 23), αφηγείται «μετατρέποντας τη μνήμη σε ιστορία» (Assmann & Czaplicka, 1995, σ. 128). Η αφηγηματικότητα αποτέλεσε πρωτεύον δραματουργικό αίτημα των συντελεστών, πηγή μορφοποιητικών και κανονιστικών ωθήσεων. Η δημιουργική πρόσληψη του μυθικού στοιχείου ως διεσταλμένου χωροχρόνου στην *Αφηγηματική αρχαιολογία* επέτρεψε την ανάδυση ενός ανοιχτού σε μεταπλάσεις πεδίου. Συμπληρώνοντας αντιφωνικά ο Αγγελάκας δήλωσε: «Ονειρεύομαι μια υποβλητική αφήγηση της *Οδύσσειας*» (Ίδρυμα ΩΝΑΣΗ, 2023). Οι δυο κεντρικοί ραγωδοί-αφηγητές στη *Νέκυνια* συνέθεσαν ένα δυαδικό μνημειακό σώμα, ανάγοντας το παραστασιακό γεγονός σε παλλόμενο σώμα ψυχών.

Το *Μυστήριο 20* και η *Νέκυνια*, αυτές οι «περφόρμανς του αφηγήματος» (Hanson–Carbonne et al., 2023), οδήγησαν στη ζώσα ιστόρηση του συλλογικού παρελθόντος. Επιτρέποντας τη



δυναμική ψυχο-χωρικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ θεατών και ηθοποιών, οι σύγχρονες αφηγηματικές παραστασιακές αναγνώσεις έδωσαν υπόσταση στα στοιχεία του χάους, απεμπολώντας το άγνωστο και τερατώδες στοιχείο της πραγματικότητας. Η εμπλοκή στις μυθικές ιστορίες συνύφανε έναν ορίζοντα αναδημιουργίας και εξημέρωσης της εφιαλτικής αρχής (Οικονόμου, 2016, σ. 29), επανεφευρίσκοντας την έννοια της συλλογικότητας, υπό το πρίσμα της αναζήτησης μιας νέας μεταφυσικής της εγγύτητας και μιας ποιητικής επανανάγνωσης του κόσμου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Βασιλειάδου Μ. (2023, Δεκέμβριος 26). *Όλια Λαζαρίδου στην «Κ»*: Κατεβάζουμε το κοινό στον Άδη. Καθημερινή. <https://www.kathimerini.gr/culture/562799431/olia-lazaridou-stin-k-katevazoume-to-koino-ston-adi/>
- Βολανάκης, Α. (2020). *Χωρογραφία και Επιτελεστικές Τέχνες: συν-υφάνσεις και συν-υπάρξεις χώρου και σώματος από τον 20ό στον 21ο αιώνα*. [Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών]. <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/2903804>.
- Assmann, J. & Czaplicka, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New german critique*, 65, 125-133.
- Da Vinci, L. (1987). *Traité de la peinture* (A. Chastel & R. Klein, Μετ.). Berger-Levrault.
- Hanson-Carbonne, G., Καλαδάμη, Η. & Μαρμαρινός, Μ. (2023). *Μυστήριο 20: Αφηγηματική αρχαιολογία*. Ελευσίς 2023.
- Hurley, E. (2010). *Theatre & Feeling*. Red Globe Press.
- Ίδρυμα ΩΝΑΣΣΗ (2023). *NEKYIA | Γιάννης Αγγελάκας & Χρήστος Παπαδόπουλος*. <https://www.onassis.org/el/whats-on/nekyia-giannis-aggelakas-christos-papadopoulos>
- Καβάφης, Κ. Π. (1995). *Τα ποιήματα. Β' (1919-1933)*. Ίκαρος.
- Lévi-Strauss, C. (1977). *Άγρια Σκέψη* (Ε. Καλπουρτζή, Μετ.). Παπαζήσης.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Οικονόμου, Μ. (2016). *Κουπιά και φτερά. Ο μύθος της Οδύσσειας στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο του μοντερνισμού*. Νεφέλη.

Βιογραφικό: Η Ειρήνη Αρτοπούλου είναι αριστούχος απόφοιτος και υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι επίσης πτυχιούχος του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας (ΕΚΠΑ), κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος από το Τμήμα Θέατρο και Τέχνες του Θεάματος του Πανεπιστημίου Paris 3, Sorbonne-Nouvelle, και διπλωματούχος αριστούχος πιανίστρια. Έχει εργαστεί ως μεταπτυχιακή ερευνήτρια σε πανεπιστημιακά προγράμματα. Ως θεατρολόγος, διδάσκει σε ιδιωτικούς και δημόσιους φορείς. Έχει συμμετάσχει στη συγγραφή και στο σχεδιασμό καταλόγων τέχνης, μουσειοπαιδαγωγικών προγραμμάτων και έχει συγγράψει άρθρα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < rebelaki.irini@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.

Παιδαγωγική Παρέμβαση και Κοινωνικό Θέατρο: Μία δι-επιστημονική πρόταση

Χριστιάνα Μόσχου

Περίληψη: Η παρούσα εργασία έχει ως στόχο να τεκμηριώσει μία υποδειγματική παιδαγωγική παρέμβαση που χρησιμοποιεί τα εργαλεία του κοινωνικού θεάτρου για να δημιουργήσει ένα πεδίο εντός του οποίου μπορούν να συγκροτηθούν οι έφηβοι σε κοινωνικά και πολιτικά υποκείμενα. Το θέατρο ως εργαλείο παρέμβασης ενθαρρύνει τους μαθητές να βαθύνουν την κατανόηση και την επικοινωνία καθώς ο άλλος παρουσιάζεται επίσης ως μία άλλη μορφή του εαυτού, ως άλλος εαυτός που βρίσκεται σε κατάσταση σύγκρουσης και μέσω της αλληλεπίδρασης προσπαθεί να την επιλύσει. Στη βάση αυτής της δυναμικής, προτείνονται εναλλακτικές λύσεις και λαμβάνονται σχετικές αποφάσεις αφού μέσω της θεατρικής πράξης, διερευνώνται δράσεις, ιδέες και συναισθήματα. Η παρέμβαση λοιπόν αποτελεί μία δι-επιστημονική προσέγγιση της συγκρότησης της πολιτειότητας των εφήβων και έχει μια δομή που μπορεί να διευκολύνει τη συνοχή της ομάδας, την έκφραση των συμμετεχόντων, την εμβάθυνση των κοινωνικών θεμάτων και την ολοκλήρωση της θεατρικής τέχνης επιτυγχάνοντας τόσο κοινωνικούς όσο και καλλιτεχνικούς στόχους.

Λέξεις-κλειδιά: Παρέμβαση, κοινωνικό θέατρο, θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα, πολιτειότητα, εκπαίδευση

1. Εισαγωγή: Η παρέμβαση

Στην εκπαίδευση η παρέμβαση είναι μία από τις συνηθέστερες και παλιότερες τεχνικές (Ματσαγγούρας, 1998), γιατί ταυτόχρονα συνδέεται με την πειραματική εκμάθηση. Με άλλα λόγια, η γνώση κατακτάται μέσω μιας εναλλακτικής πρακτικής, την οποία μπορούμε να αντιληφθούμε ως παρέμβαση. Εκπαιδευτική παρέμβαση είναι κάθε δραστηριότητα που οδηγεί σε μία γνώση, ενώ παιδαγωγική παρέμβαση είναι μία δραστηριότητα με καθαρά αιτιολογημένη τη θεωρία, τη μεθοδολογία και τους σκοπούς της και εφαρμόζεται από κάποιον παιδαγωγό εντός του



εκπαιδευτικού συστήματος (Touriñán López, 2011, σσ. 283-284). Πέρα από την εκπαιδευτική και την παιδαγωγική, υπάρχει και η κοινωνική παρέμβαση. Η τελευταία χρησιμοποιείται συχνά από τους ανθρώπους του θεάτρου και ορίζεται ως η οργανωμένη δραστηριότητα που προσπαθεί να αποκριθεί σε κοινωνικές ανάγκες αποβλέποντας σε μία δημόσια ή κοινωνική αποδοχή (Fantova, 2007, σ. 186). Αντίστοιχα, το θέατρο ως εργαλείο παρέμβασης ευνοεί την προσπάθεια ανάκλησης της σχετικής γνώσης και εμπειρίας από τους μαθητές, προκειμένου να προάγουν (και να εδραιώσουν) την κατανόηση και την επικοινωνία.

2. Ο σχεδιασμός της παρέμβασης

Η επαρκής ανάπτυξη της πολιτειότητας είναι αυτή που εγγυάται την ουσία του δημοκρατικού πολιτεύματος. Για μία άμεση ή συμμετοχική δημοκρατία χρειάζονται πολίτες με ενεργό συμμετοχή και πολιτική δράση που διαπνέονται από πνεύμα δικαιοσύνης με στόχο την αρμονική συνύπαρξη όλων. Γι' αυτό το λόγο προτάθηκε ένας προσεκτικός σχεδιασμός θεατροπαιδαγωγικής παρέμβασης κοινωνικού θεάτρου ως εναλλακτικό μέσο εκπαίδευσης για τη δημοκρατία και την ανάλογη πολιτική αγωγή. Για το σχεδιασμό της παρέμβασης λαμβάνονται υπόψη τόσο τα θεωρητικά ερείσματα όσο και οι τεχνικές του εφαρμοσμένου θεάτρου με έμφαση στο Θέατρο του Καταπιεσμένου. Ακολουθεί μία συνοπτική παρουσίαση των θεωρητικών και εμπειρικών προσεγγίσεων που τεκμηριώνουν την παρέμβαση και κατόπιν, στο παράρτημα, περιγράφεται η ίδια η παρέμβαση χωρισμένη σε θεματικές ενότητες ανά συνάντηση.

2.1. Δι-επιστημονικότητα

Ο Martín-Barbero ορίζει τη διεπιστημονικότητα (interdisciplinaridad) ως σχέση μεταξύ επιστημονικών κλάδων, όπου τα σύνορά τους δεν αλλάζουν, αλλά αλληλεπιδρούν και μοιράζονται τη γνώση (2005, σ. 68) ενώ η δι-επιστημονικότητα (transdisciplinaridad) «είναι η διατύπωση της ανάγκης της έρευνας να υπερβεί τα σύνορα των επιστημονικών κλάδων (disciplines) προς την κατεύθυνση μιας γνώσης που βοηθά να καταλάβουμε και να απαντήσουμε στο πολυδιάστατο των προβλημάτων της κοινωνίας, να αρχίσουμε να σκεφτόμαστε παγκόσμια» (σ. 69). Υπό αυτή την οπτική, ένα αντικείμενο μελέτης δεν περιορίζεται από έναν και μόνο κυρίαρχο κλάδο, εν είδη δυνάστη, αλλά συνομιλεί με μία ποικιλία γλωσσών διαφόρων επιστημονικών πεδίων.

Υπάρχουν διάφορα παραδείγματα προς την κατεύθυνση της δημιουργίας χώρων διαλόγου ανάμεσα στις ανθρωπιστικές και τις κοινωνικές επιστήμες, καθώς και τις πολιτισμικές σπουδές και τις τέχνες, δημιουργώντας υβρίδια και ανοιχτές μορφές. Η ανοιχτή μορφή (Hansen, 1961) προτείνει την εξεύρεση στρατηγικών που διευκολύνουν την κοινωνικοποίηση, την αλληλεπίδραση και τη συμμετοχή. Είναι δηλαδή ένα πείραμα για την ανάπτυξη κάποιου έργου, το οποίο παραμένει ανακριβώς καθορισμένο, δηλαδή μη ορισμένο (undetermined), προκειμένου στη βάση της συζήτησης του ορισμού του να δημιουργηθεί ένας χώρος συλλογικής αλληλεπίδρασης και ανταλλαγής με τον άλλο. Υπό αυτή την έννοια, η δι-επιστημονικότητα λαμβάνει ένα επιπλέον χαρακτηριστικό: τα προϊόντα της εργασίας της δεν αφορούν μόνο τους ακαδημαϊκούς κλάδους, αλλά ευρύτερα την ανθρώπινη δημιουργία μέσα σε ένα κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο όπου «η επικοινωνία, ο πολιτισμός, η γνώση, η τεχνολογία, δεν μπορεί να είναι μόνο αντικείμενα της έρευνας· είναι επίσης, μάλιστα καταρχήν, οι θεσμισμένες διαδικασίες των κοινωνικών αλληλεπιδράσεων που επιτρέπουν την κατασκευή αυτών, καθώς και οποιωνδήποτε άλλων αντικειμένων συστηματικής έρευνας» (Fuentes, 2012, σ. 6).



Εάν οι επιστήμες αποτελούν πνευματικές κατηγορίες οι οποίες χρησιμεύουν στην κατασκευή αντικειμένων μελέτης (Wallerstein, 2005), η διεπιστημονικότητα είναι ο χωρίς σύνορα χώρος όπου συνομιλούν (Martín-Barbero, 2005), οδηγούμενες προς ένα υβριδικό πεδίο που γεννιέται από τη συνάντηση αυτή (Jaime & Jaramillo, 2005). Ωστόσο, επιδιώκουμε να προσδώσουμε σε αυτό το υβριδικό πεδίο, από το οποίο προέρχεται το έργο μας, μία ημι-ανοιχτή δομή.

2.2 Κριτική Παιδαγωγική

Επιστρέφοντας στη μεγάλη εικόνα της κατασκευής της γνώσης ως μέρος της συλλογικής δημιουργίας και εξετάζοντας τους επιστημολογικούς όρους σχετικά με αυτή, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε την κριτική θεωρία η οποία -ως σχολή σκέψης- υπηρετεί την αλλαγή του κόσμου. Στοχεύει στην αποκάλυψη των σχέσεων εξουσίας που διαμορφώνουν την κοινωνική πραγματικότητα και προτείνει μια νέα οντολογία του ατόμου και της σχέσης του με τον κόσμο. Η κριτική παιδαγωγική πηγάζει από την κριτική θεωρία, ειδικά από τις επεξεργασίες της σχολής της Φρανκφούρτης, και αναπτύσσεται ως τέτοια από το βραζιλιάνο παιδαγωγό Paulo Freire, ενώ με το πέρασμα των χρόνων, εμπλουτίζεται με τις οπτικές της κριτικής στην καθημερινότητα, και πιο συγκεκριμένα με τον φεμινισμό, τις μεταποικιακές σπουδές, τον αντιρατσισμό και τις πολιτιστικές ταυτότητες (Shor, 2009, σ. 290).

Σε αυτό το εννοιολογικό πλαίσιο, ο Freire, τη δεκαετία του 1960, αναπτύσσει την παιδαγωγική του καταπιεσμένου, παιδαγωγική ανθρωπιστική και ελευθεριακή που μάχεται τον κυρίαρχο πολιτισμό και αναμετρείται με τα πρότυπά του. Δύο ξεχωριστά, διαδοχικά στάδια αναδύονται από αυτή τη διαδικασία. Αρχικά, ο καταπιεσμένος αποκαλύπτει την καταπίεση και δεσμεύεται στην απελευθέρωσή του. Στη συνέχεια, το ελεύθερο πια πρόσωπο αφοσιώνεται στην απελευθέρωση της υπόλοιπης ανθρωπότητας, σε μια διαρκή απελευθερωτική διαδικασία (Freire, 2005, σ. 54). Κατά την κριτική παιδαγωγική, μαθητές και δάσκαλοι ανακατασκευάζουν κριτική γνώση που αποκαλύπτει την καταπίεση της πραγματικότητας, ενώ παράλληλα τους οδηγεί να δεσμευτούν στη θεωρία και την πράξη -πρακτική- της απελευθέρωσης (Freire, 2005, σ. 69).

Κατά τον Freire (2005), αλλά και τον Boal (2009), τα υποκείμενα του υπάρχοντος (καπιταλιστικού) εκπαιδευτικού συστήματος είναι θεατές. Καλλιεργείται μια παθητική στάση αποδοχής απέναντι στην πολιτική, όπως και απέναντι στον κόσμο. Ο Freire περιγράφει το καπιταλιστικό εκπαιδευτικό σύστημα ως τραπεζική εκπαίδευση, όπου το μυαλό είναι αρχικά κενό και γεμίζει δεχόμενο έξωθεν στοιχεία (πληροφορίες, γνώσεις, μαθήματα). Το άτομο δε βρίσκει τον εαυτό του εντός του κόσμου, αντίθετα τοποθετείται απέναντί του, ενώ ο δάσκαλος αναλαμβάνει να αποδώσει στο νεαρό άτομο τη γνώση του εν λόγω κόσμου. Πρόκειται για ένα παθητικό σχήμα που προωθεί την αποδοχή του status quo και την υποταγή (Freire, 2005, σσ. 75-76). Αντίστοιχα ο Boal, επεκτείνοντας τις απόψεις του Freire από την εκπαίδευση στο θέατρο, αφού θεωρεί ότι σε γενικές γραμμές κυριαρχεί η ίδια καπιταλιστική συνθήκη, διακηρύσσει πως η λέξη *θεατής* είναι μια *κακή* (στατική) λέξη. Σημαίνει πως το υποκείμενο δέχεται την καταπίεση της κυρίαρχης τάξης, και προτρέπει στην απελευθέρωσή του, τη μετατροπή του σε ενεργό παράγοντα της δράσης που προετοιμάζει την επανάσταση. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Boal χρησιμοποιεί τη λέξη «actor», που στα ελληνικά αποδίδεται ως ηθοποιός, αλλά και ως ενεργός παράγων (Boal, 2009, σσ. 63-64).

Εν κατακλείδι, η παιδαγωγική του καταπιεσμένου, όπως αντίστοιχα και το Θέατρο του Καταπιεσμένου, αναδεικνύουν μία ενεργή στάση, όπου το πρόσωπο και η κοινότητα πράττει (δρα) για να κατακτήσει την ελευθερία. Ο Freire ονομάζει αυτή τη διαδικασία αφύπνισης της γνώσης



μέθοδο τοποθέτησης προβλημάτων (Freire, 2005, σ. 79). Δηλώνει πως η αλλαγή του κόσμου αξιώνει δημοκρατικό διάλογο, και πως τα στοιχεία που τον συνθέτουν είναι: η αγάπη, η ταπεινότητα, η πίστη στην ανθρωπότητα, η εμπιστοσύνη, η ελπίδα, η κριτική σκέψη (Freire, 2005, σσ. 87-92).

2.3 Κοινωνικό θέατρο

Ο εισηγητής του θεάτρου του καταπιεσμένου, Boal (2009), εμπνεύστηκε αυτό το είδος θεάτρου από την παιδαγωγική του καταπιεσμένου του Freire (2005). Από την αρχή, το Θέατρο του Καταπιεσμένου κατέδειξε την πολιτική διάσταση του θεάτρου. Ο Boal ήθελε να δημιουργήσει ένα νέο είδος θεάτρου που να μην ενισχύει την καταπίεση αλλά να δρα χειραφετητικά, δηλαδή να αποτελεί εργαλείο στα χέρια των φτωχών για να άρουν την καταστολή και την εκμετάλλευση. Το βασικό χαρακτηριστικό αυτού του νέου θεάτρου είναι η ενότητα κοινού και ηθοποιών, ενώ η σκηνή χρησιμεύει για να δημιουργηθεί μία προσομοίωση της πραγματικότητας και να παρέμβουμε σε αυτή δίχως να νιώθουμε απειλή. Αυτό συμβαίνει διότι η θεατρική πράξη είναι μεν αληθοφανής αλλά όχι πραγματική (Somers, 2008).

Η πρόταση που διαμορφώνεται σε αυτό το κείμενο είναι να συνεξεταστούν οι πτυχές δημοκρατικής συμβίωσης, δηλαδή της κοινωνικής ένταξης της διαφορετικότητας, της ενεργού συμμετοχής και της καλλιέργειας του αισθήματος δικαιοσύνης μέσα από το κοινωνικό θέατρο ως ένα επιπλέον εργαλείο στην ενεργό διδασκαλία της πολιτικής αγωγής.

2.4 Από τις θεωρητικές προσεγγίσεις στο σχεδιασμό της δράσης

Οι διάφορες κατευθύνσεις του εφαρμοσμένου θεάτρου συνδέονται στο πεδίο της κοινής αντίληψης και της δράσης για τη θεατρική έκφραση. Δραματοθεραπεία, ψυχόδραμα, κοινωνικό δράμα, δράμα στην εκπαίδευση, δημιουργικό δράμα, θέατρο της κοινότητας, κ.ο.κ., μοιράζονται τη χρήση του θεάτρου ως μέσο για την προσωπική και κοινωνική αλλαγή. Στο θέατρο άλλωστε, ως τόπος κοινωνικής συνδιαλλαγής, ο άλλος παρουσιάζεται επίσης ως μία άλλη μορφή του εαυτού, ως άλλος εαυτός που βρίσκεται σε κατάσταση σύγκρουσης και μέσω της αλληλεπίδρασης επιδιώκει να την επιλύσει (Boal, 2004). Στη βάση αυτής της δυναμικής, προτείνονται εναλλακτικές λύσεις και λαμβάνονται σχετικές αποφάσεις. Τέλος, μέσω της θεατρικής πράξης, διερευνώνται δράσεις, ιδέες και συναισθήματα.

Από την εξέταση όσων προαναφέρθηκαν στις θεωρητικές και εμπειρικές προσεγγίσεις, σχεδιάστηκε μία παρέμβαση με χαρακτήρα θεατροπαιδαγωγικό για την ανάπτυξη κοινωνικών και πολιτικών δεξιοτήτων δημοκρατικής συνύπαρξης μέσω του κοινωνικού θεάτρου¹⁰. Έτσι σχεδιάστηκαν 15 πρότυπες συναντήσεις διάρκειας μίας διδακτικής ώρας για ομάδα 20 μαθητών της τρίτης γυμνασίου. Οι περισσότερες ασκήσεις που προτείνονται σε αυτή την εργασία μπορούν να εντοπιστούν σε παρεμβάσεις διαφορετικών κατευθύνσεων του εφαρμοσμένου θεάτρου¹¹. Δεν είναι η πρωτοτυπία των ασκήσεων που κάνει την παρέμβαση υποδειγματική αλλά το γεγονός ότι συνοδεύονται από κλιμακωτούς στόχους και είναι μία παρέμβαση ελεγχόμενη και διαρθρωμένη με

¹⁰ Η παρέμβαση ελέγχθηκε στη διδακτορική διατριβή «Αγωγή του Πολίτη και Δημοκρατία: Ικανότητες κοινωνικής αλληλεπίδρασης εφήβων μαθητών. Μία δια-πολιτισμική μελέτη μέσω του κοινωνικού θεάτρου στο Μεξικό και την Ελλάδα» της Χριστιάνας Μόσχου με επιβλέποντες καθηγητές την Κωνσταντίνα Ριτσάτου και τον Roberto Anaya, διδακτορικό πρόγραμμα συνεπίβλεψης, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης και Universidad Veracruzana αντίστοιχα, με ημερομηνία υποστήριξης 04/02/2021 (<http://hdl.handle.net/10442/hedi/48934>).

¹¹ Ενδεικτικά αναφέρονται τα βιβλία των Αρχοντάκη & Φιλίππου 2003, Boal 2013 κ.ά.



τέτοιο τρόπο ώστε να επιτυγχάνονται τα καλύτερα δυνατά αποτελέσματα για τους παιδαγωγικούς στόχους. Ο σχεδιασμός υπάρχει αναλυτικά στο παράρτημα.

3. Επίλογος

Η δι-επιστημονική προσέγγιση στην κοινωνικά καθορισμένη διαδικασία οικοδόμησης της γνώσης συνδυάζει διαφορετικά πεδία όπως τις ανθρωπιστικές και κοινωνικές επιστήμες και τις τέχνες. Το είδος αυτό δι-επιστημονικής έρευνας συμβάλλει στην αποκατάσταση της ενότητας της αποσπασματικής και κατακερματισμένης γνώσης στα πεδία των ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών. Ως μέσο για μια διαδικασία (ανα)σύνθεσης των νοημάτων και των πρακτικών, αναζητά το κοινό έδαφος των ξεχωριστών (επιστημονικών και κοινωνικών) πεδίων, καθώς και τη βελτίωση του κοινωνικού και ακαδημαϊκού διαλόγου (Wallerstein, 1997). Οι πτυχές του θέματος που παρουσιάστηκαν σε αυτή την εργασία καταδεικνύουν τον συνθετικό χαρακτήρα του.

Τα κεντρικά ερωτήματα που αποτελούν οδηγό για τον σχεδιασμό της παρέμβασης είναι τα εξής: Μπορούν οι μαθητές να επιλύουν τις συγκρούσεις με δημοκρατικές πράξεις; Δείχνουν σεβασμό και εκτίμηση για τη διαφορετικότητα στην επίλυση των συγκρούσεων; Επιδεικνύουν αίσθηση δικαιοσύνης στην επίλυση των συγκρούσεων; Αυτές οι δημοκρατικές ικανότητες, μπορούν να αναπτυχθούν μέσω του κοινωνικού θεάτρου; Καταλήγοντας, μπορούν οι δραστηριότητες της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης και της αγωγής του πολίτη να συνδυαστούν εντός του σχολείου με όχημα το κοινωνικό θέατρο με στόχο τη συγκρότηση δημοκρατικών πολιτών;

Η αγωγή των πολιτών και η δημοκρατική εκπαίδευση αποτελούν ένα από τα πεδία ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος τόσο για όσους μελετούν την εκπαίδευση, όσο και για όσους ενδιαφέρονται για τις πολιτικές και κοινωνικές επιστήμες. Ωστόσο, θα τολμούσαμε να ισχυριστούμε πως χαρακτηριστικό του δημοκρατικού πολίτη δεν είναι μόνο η γνώση των θεσμών αλλά, κυρίως, η καλλιέργεια δημοκρατικού ήθους. Συνεπώς, στην εκπαίδευση το κέντρο βάρους πρέπει να μεταφερθεί στις πολιτικές και κοινωνικές δεξιότητες για να επιτευχθεί η συγκρότηση πολιτών με δημοκρατική συνείδηση. Για την επίτευξη αυτού του στόχου προτείνεται λοιπόν μία τέτοια θεατροπαιδαγωγική παρέμβαση που εμπλουτίζει το μάθημα της κοινωνικής και πολιτικής αγωγής αλλά και συνηγορεί υπέρ της εισαγωγής της Θεατρικής Αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση στο πλαίσιο της διαθεματικότητας και της συνδιδασκαλίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Boal, A. (2009). *Teatro del Oprimido*. (G. Schmilchuk, Trad.). Alba.
- Boal, A. (2013). *Θεατρικά Παιχνίδια για Ηθοποιούς και μη Ηθοποιούς*. (Μ. Παπαδήμα, Μετ.) Σοφία.
- Dewey, J. (1916). *Democracy and Education*. Retrieved 2020, February 18.
<http://www.gutenberg.org/files/852/852-h/852-h.htm>.
- Fantova, F. (2007). Repensando la intervención social. *Documentación Social*, 147, 183-198.
- Freire, P. (2005). *Pedagogy of the Oppressed* (30th anniversary ed.) (M. Bergman Ramos, Trans.). Continuum.
- Fuentes, R. (2012). *La formación interdisciplinaria de investigadores en ciencias sociales, una perspectiva sociocultural crítica ante 'la sociedad del conocimiento'*. Ponencia presentada en el III Congreso Nacional de Ciencias Sociales, Ciudad de México.
- Hansen, O. (1961). La forme ouverte dans l' architecture - L' art du Grand Nombre. *Le Carré Bleu*. CIAM 1, 4-5.



- Jaime, E. & Jaramillo, J. (2005). La investigación inter y transdisciplinaria en las ciencias Humanas hoy: retos y debates, convergencias y divergencias. En J. Jaramillo (Ed.), *Cultura, identidades y saberes fronterizos* (pp. 11-58). Universidad Nacional de Colombia.
- Martín-Barbero, J. (2005). Transdisciplinariedad: Notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales. En J. Jaramillo (Ed.), *Cultura, identidades y saberes fronterizos* (pp. 59- 72). Universidad Nacional de Colombia.
- McLaren, P. & Lankshear, C. (Eds.). (1993). *Politics of liberation: Paths from Freire*. Routledge.
- Shor, I. (2009). What is Critical Literacy? In A. Darder, R. D.Torres & M.P. Baltodano (Eds.), *The Critical Pedagogy Reader* (2nd ed.). (pp. 282-304). Routledge.
- Somers J. W. (2008). Interactive theater: Drama as social intervention. *Music and Arts in Action*, 1(1), 61-86. University of Exeter.
- Touriñán López, J. M. (2011). Intervención Educativa, Intervención Pedagógica y Educación: La Mirada Pedagógica. *Revista portuguesa de pedagogia, Extra-Série*, 283-307.
- Wallerstein, I. (1997). *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales* (S. Mastrángelo, Trad.) Siglo XXI.
- Wallerstein, I. (2005). *Las Incertidumbres Del Saber*. Gedisa.
- Αρχοντάκη, Ζ. & Φιλίππου, Δ. (2003). 205 βιωματικές ασκήσεις για εμφύχωση ομάδων: Ψυχοθεραπείας, κοινωνικής εργασίας, εκπαίδευσης. Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Ματσαγγούρας, Η. (1998). *Στρατηγικές διδασκαλίας: Η κριτική σκέψη στη διδακτική πράξη*. Gutenberg.

Βιογραφικό: Η Χριστιάνα Μόσχου είναι απόφοιτη του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών και του μεταπτυχιακού Ψυχοπαιδαγωγική της Ένταξης από το Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Το 2021 έλαβε με εύφημο μνεία τον διδακτορικό της τίτλο για την διατριβή «Αγωγή του Πολίτη και Δημοκρατία: Ικανότητες κοινωνικής αλληλεπίδρασης εφήβων μαθητών. Μία δια-πολιτισμική μελέτη μέσω του κοινωνικού θεάτρου στο Μεξικό και την Ελλάδα» από το Universidad Veracruzana και το ΑΠΘ. Εργάζεται στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, διετέλεσε Γενική Γραμματέας του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων και είναι από τα ιδρυτικά μέλη του Ελληνικού Παραρτήματος της Ευρωπαϊκής Κοινότητας για την Δημοκρατική Παιδεία. Έχει σκηνοθετήσει παραστάσεις κοινωνικού θεάτρου στην Ελλάδα και το Μεξικό. Στην καλλιτεχνική δουλειά της, το βίωμα, το δράμα και το θέατρο αποτέλεσαν το μέσο για να εκφραστεί η κοινωνική αλληλεγγύη, η ευαισθητοποίηση, η αντίσταση και η διεκδίκηση. Το νήμα που συνδέει μεταξύ τους τις διαφορετικές θεατρικές προσεγγίσεις είναι η εντοπιότητα και η γυναικεία αφήγηση.

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

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Α' Φάση: Βιωματικές ασκήσεις

Για την πρώτη φάση της παρέμβασης μέσω του θεάτρου προτείνεται να χρησιμοποιηθούν διάφοροι τύποι ασκήσεων όπως η γνωριμία και η παρουσίαση του εαυτού, η εμπιστοσύνη στην ομάδα, το παιχνίδι ρόλων, η χαλάρωση κ.ά. Κάθε συνάντηση κλείνει με τον κύκλο αναστοχασμού και το μοίρασμα στον κύκλο.



Πρώτη συνάντηση: Παρουσίαση του εαυτού

Στόχοι συνάντησης: γνωριμία της ομάδας με παιγνιώδη τρόπο, σπάσιμο του πάγου και πρώτη προσέγγιση θεάτρου.

Παράδειγμα 1: Ο καθένας/μία παρουσιάζει τον εαυτό του/της στον κύκλο λέγοντας το όνομά του/της και αυτό που θεωρεί σημαντικό γι' αυτόν/την.

Εάν η ομάδα έχει ήδη εργαστεί σε βιωματικό εργαστήριο μπορούμε να προχωρήσουμε σε πιο σύνθετους στόχους, όπως η ενεργητική ακρόαση ακόμα και η πρώτη επαφή με το παίξιμο ρόλου.

Παράδειγμα 2: Οι συμμετέχοντες (αν ακολουθηθούν τα δύο πρόσωπα/ φύλα, όπως σημείωσα παραπάνω, να γίνουν και στην συνέχεια) παρουσιάζουν τον εαυτό τους σαν να είναι διαφήμιση (Ίσως: σαν να τον διαφημίζουν) με τη δυνατότητα να δώσουν στον εαυτό τους ό,τι χαρακτηριστικό θέλουν, ακόμα και μαγικές δυνατότητες.

Δεύτερη Συνάντηση: Συντονισμός

Στόχοι συνάντησης: σωματική επικοινωνία, συνεργασία και ομαδικός συντονισμός της κίνησης.

Παράδειγμα: Οι συμμετέχοντες χωρίζονται σε δύο ομάδες φτιάχνοντας αντικριστά ζευγάρια. Ο πρώτος ξεκινά μία κίνηση και ο απέναντί του τον ακολουθεί, ο διπλάνος ακολουθεί τον απέναντι με την περιφερειακή του όραση κ.ο.κ., με αποτέλεσμα όλοι να ακολουθούν τον πρώτο, διατηρώντας όμως παράλληλα την οπτική επαφή με το ζευγάρι τους. Σχηματίζεται έτσι ένας συλλογικός καθρέφτης. Όλοι με τη σειρά τους περνάνε από το ρόλο του οδηγού της κίνησης.

Τρίτη Συνάντηση: Εμπιστοσύνη

Στόχοι συνάντησης: ανάπτυξη εμπιστοσύνης στην ομάδα, πολυαισθητηριακή επικοινωνία, ανάπτυξη φαντασίας και οικειοποίηση χώρου.

Παράδειγμα 1: Οι συμμετέχοντες χωρίζονται σε δύο ομάδες οι οποίες σχηματίζουν έναν κύκλο. Ένας εθελοντής μπαίνει στη μέση του κύκλου και οι υπόλοιποι του λένε μόνο θετικά λόγια για τον εαυτό του γυρίζοντας γύρω του και διατηρώντας σωματική επαφή με τα χέρια.

Παράδειγμα 2: Οι συμμετέχοντες κάθονται αναπαυτικά στην καρέκλα τους και εισπνέουν βαθιά, εκπνέοντας αργά και ακολουθούν την αφήγηση: *κλείστε τα μάτια και σκεφτείτε όλες τις ασκήσεις που κάναμε σήμερα, όλους τους συμμαθητές σας, τα λόγια τους, το σώμα τους, τα γέλια τους, όλα όσα μοιραστήκαμε σήμερα. Ανοίξτε τα μάτια και κοιτάξτε τους στα μάτια. Πείτε ένα ευχαριστώ με τα μάτια σας. Κλείστε τα μάτια και φανταστείτε το αγαπημένο σας χρώμα. Δείτε τώρα αυτό το χρώμα να γεμίζει όλη την τάξη. Να χρωματίζει τους τοίχους, τα θρανία, να βγαίνει έξω από την τάξη μας και να χρωματίζει όλο το σχολείο. Δείτε το σχολείο να γεμίζει από το αγαπημένο σας χρώμα και μετά να γυρίζει πίσω στην τάξη. Ανοίξτε τα μάτια.*

Τέταρτη συνάντηση: Θεατρικότητα

Στόχοι συνάντησης: συντονισμός της κίνησης στην ομάδα, μη λεκτική επικοινωνία, έκφραση συναισθημάτων, αλληλεπίδραση και διερεύνηση κοινωνικών ρόλων.

Παράδειγμα 1: Οι συμμετέχοντες χωρίζονται σε δύο ομάδες και στέκονται αντικριστά σε γραμμή, ο ένας απέναντι από τον άλλο. Προχωρούν όλοι μαζί διατηρώντας αφενός τη γραμμή τους, αφετέρου κοιτώντας τον απέναντί τους στα μάτια. Η άσκηση συνεχίζεται με την παράλληλη έκφραση διαφορετικών συναισθημάτων μέσα από μία λέξη.

Παράδειγμα 2: Οι συμμετέχοντες σχηματίζουν ζευγάρια όπου ο ένας αναλαμβάνει το ρόλο του *αφέντη*, δίνοντας εντολές και ο άλλος του *σκλάβου*, υπακούοντας αντίστοιχα τον *αφέντη*. Με ένα παλαμάκι αλλάζουν ρόλους.

Πέμπτη συνάντηση: Ανατροφοδότηση και Κοινωνικοί Ρόλοι

Στόχοι συνάντησης: σύνδεση με τη ζωή, αναστοχασμός ως προς τη διαμόρφωση του εαυτού και κοινωνική επιρροή.



Παράδειγμα: Οι συμμετέχοντες στον κύκλο μοιράζονται μία παροιμία ή μία συμβουλή που την ακούνε από παιδιά π.χ. ο σκοπός αγιάζει τα μέσα. Στη συνέχεια, σε μία νοητή γραμμή, που ξεκινά από το «διαφωνώ απόλυτα» και καταλήγει στο «συμφωνώ απόλυτα», παίρνουν θέση στο σημείο που τους εκφράζει και αιτιολογούν την απόφασή τους.

Έκτη συνάντηση: Κοινωνικοί Ρόλοι

Στόχοι συνάντησης: αναστοχασμός ως προς τους κοινωνικούς ρόλους, δυναμική της ομάδας και κοινωνικός αποκλεισμός.

Παράδειγμα: Οι μαθητές χωρίζονται σε ομάδες και κάποιοι εθελοντές αναλαμβάνουν το ρόλο ενός κοινωνικά απομονωμένου εφήβου. Εξετάζονται οι τρόποι κοινωνικής ένταξης στην ομάδα των συμμαθητών και συμμαθητριών.

Με την ολοκλήρωση της Α' φάσης αφιερώνεται χρόνος στον αναστοχασμό της παρέμβασης και συσχέτιση των ασκήσεων της τάξης με το προαύλιο και τη ζωή εκτός σχολείου. Στόχος του αναστοχασμού είναι η κατανόηση και η διεύρυνση των νοηματοδοτήσεων των μαθητών αλλά και η ανατροφοδότηση και ο επανασχεδιασμός των εκπαιδευτικών.

Β' Φάση: Θέατρο του Καταπιεσμένου

Για το δεύτερο μέρος της παρέμβασης προτείνονται ασκήσεις από το Θέατρο του Καταπιεσμένου με έμφαση στο Θέατρο της Αγοράς και το Θέατρο Εικόνας καθώς τα μέλη μπορούν να εκφράσουν τις ανησυχίες τους, να διαχειριστούν τις δυσκολίες τους, να λειτουργήσουν ως ομάδα και, ενδεχομένως, να βρουν εναλλακτικές λύσεις στα προβλήματά τους.

Έβδομη συνάντηση: Μεταμόρφωση

Στόχοι συνάντησης: εισαγωγή στην τεχνική της μεταμόρφωσης, δημιουργική έκφραση, αλληλεπίδραση και μη λεκτική επικοινωνία.

Παράδειγμα: Οι συμμετέχοντες σχηματίζουν έναν κύκλο. Στο κέντρο του κύκλου τοποθετείται ένα αντικείμενο και κάθε μέλος της ομάδας παίρνει το αντικείμενο και το μεταμορφώνει σε ό,τι επιθυμεί, παραδείγματος χάριν σε τηλέφωνο, καπέλο κ.λ.π. Η άσκηση συνεχίζεται με τους συμμετέχοντες να αλληλεπιδρούν σε μικρές ομάδες ή σε ζευγάρια με το αντικείμενο.

Όγδοη συνάντηση: Θέατρο Εικόνας

Στόχοι συνάντησης: επίλυση συγκρούσεων, ανεμπόδιστη επικοινωνία, συνεργασία, υπευθυνότητα, συμμετοχή.

Παράδειγμα: Προηγείται συζήτηση με την τάξη με τα μέλη της ομάδας για τις έννοιες: ομαδικότητα, σύγκρουση, επίλυση συγκρούσεων κ.λ.π. Κατόπιν, οι συμμετέχοντες χωρίζονται σε ομάδες των 5 ατόμων και παρουσιάζουν μία σκηνή σύγκρουσης με τη μέθοδο της παγωμένης εικόνας. Κάθε ομάδα παρουσιάζει τη σκηνή και τα μέλη των άλλων ομάδων μπορούν να κάνουν παρεμβάσεις και να μετασχηματίσουν την εικόνα. Πάντα ακολουθεί αναστοχασμός μετά από την παρουσίαση της κάθε ομάδας και συσχέτιση της σύγκρουσης που παρουσιάστηκε στην τάξη με το προαύλιο και τη ζωή εκτός σχολείου.

Ένατη συνάντηση: Θέατρο και Υποκριτική

Στόχοι συνάντησης: έκφραση, ειλικρίνεια των συναισθημάτων και επαφή με τα εκφραστικά μέσα του ηθοποιού.

Παράδειγμα: Οι συμμετέχοντες σχηματίζουν έναν κύκλο και κλείνουν τα μάτια. Κατά την αφήγηση τους ζητείται να θυμηθούν μία στιγμή που είχαν λυπηθεί/θυμώσε/χαρεί για κάτι. Να φέρουν στη μνήμη τους όλα τα γεγονότα, πώς ξεκίνησε, τι έγινε, πώς ένιωσαν και να παρατηρήσουν πώς ήταν αυτοί οι ίδιοι. Πώς ήταν το σώμα τους, πώς μιλούσαν και πώς ακουγόταν η φωνή τους, τι έλεγαν, τι σκέφτονταν, πώς περπατούσαν. Ζητείται από τους συμμετέχοντες με το παλαμάκι να ανοίξουν τα μάτια τους και να πάρουν μία καρτέλα



από τον κύκλο και να τη φέρουν στη μέση, κρατώντας την ενέργεια του συναισθήματος, δείχνοντας το συναίσθημα μέσω της υπόκρισης. Κατόπιν, χωρίζονται σε δύο ομάδες. Σε κάθε ομάδα δίνονται οδηγίες αυτοσχεδιασμού, π.χ. οπαδοί διαφορετικών ποδοσφαιρικών ομάδων στην ίδια καφετέρια. Ακολουθεί αναστοχασμός μετά από την παρουσίαση της κάθε ομάδας και συζήτηση της θεατρικής πράξης που παρουσιάστηκε στην τάξη.

Δέκατη συνάντηση: Θέατρο της αγοράς

Στόχοι συνάντησης: επεξεργασία των συγκρούσεων προς την επίλυσή τους και σύνδεση με τη ζωή.
Παράδειγμα: Προηγείται συζήτηση με την τάξη για τις έννοιες: ομαδικότητα, σύγκρουση, επίλυση συγκρούσεων κ.λπ.. Κατόπιν οι συμμετέχοντες χωρίζονται σε ομάδες των 5 ατόμων και συζητούν ένα θέμα που εμπεριέχει σύγκρουση και το έχουν βιώσει είτε ως πρωταγωνιστές είτε ως παρευρισκόμενοι. Στη συνέχεια, το σκηνοθετούν ως θεατρικό έργο στηριζόμενοι στις αρχές του Θεάτρου της Αγοράς για να το αναπαραστήσουν στην τάξη στις επόμενες συναντήσεις, αποφεύγοντας τις μαγικές λύσεις.

Ενδέκατη ως δέκατη τέταρτη συνάντηση: Θέατρο της Αγοράς

Στόχοι συναντήσεων: επίλυση συγκρούσεων, επικοινωνία, συνεργασία, ομαδικότητα, υπευθυνότητα, συμμετοχή, δημοκρατική λήψη αποφάσεων και σύνδεση με τη ζωή.
Παράδειγμα: Προηγείται ζέσταμα φωνής και σώματος. Στη συνέχεια, κάθε ομάδα παρουσιάζει το θεατρικό έργο που έχει ετοιμάσει και οι υπόλοιποι συμμετέχοντες κάνουν παρεμβάσεις για να δοκιμάσουν λύσεις στη σύγκρουση. Η συνάντηση ολοκληρώνεται με τον αναστοχασμό των δράσεων και τη συσχέτιση της σύγκρουσης που παρουσιάστηκε στην τάξη με το προαύλιο και τη ζωή εκτός σχολείου.

Δέκατη πέμπτη συνάντηση: Κλείσιμο

Στόχοι συνάντησης: Ανατροφοδότηση, προσωπική έκφραση, σύνδεση με τη ζωή.
Παράδειγμα 1: Οι συμμετέχοντες κάθονται άνετα στην καρέκλα και ακολουθούν την αφήγηση: *Κλείστε τα μάτια, εισπνεύστε και εκπνεύστε σιγά σιγά. Ανοίξτε τα μάτια σας και παρατηρήστε τους συμμαθητές σας. Κλείστε τα μάτια και πάλι, εισπνεύστε αργά και θυμηθείτε τις ασκήσεις που έχουμε κάνει στις προηγούμενες συναντήσεις μας, τα παιχνίδια, τα συναισθήματα, τις ιδέες, τη συνύπαρξη. Ανοίξτε τα μάτια και μοιραστείτε με όποιον θέλετε τα συναισθήματά σας.*
Παράδειγμα 2: Κάθε μαθητής ή μαθήτρια γράφει 3 γραμμές σε ένα φύλλο χαρτί για το βίωμά του/της. Διπλώνει τις δύο πρώτες γραμμές και αφήνει να φαίνεται μόνο η τελευταία. Ο επόμενος συνεχίζει το γράψιμο βλέποντας μόνο τη μία γραμμή κ.ο.κ. Έτσι δημιουργείται ένα συλλογικό κείμενο. Διαβάζουμε και μοιραζόμαστε το κείμενο στην τάξη.

Γ' Φάση: Διάδοση τεχνικών

Εάν το σχολείο, οι εκπαιδευτικοί και οι μαθητές το επιθυμούν, υπάρχει η δυνατότητα οι συμμετέχοντες στην παρέμβαση να επιλέξουν τις αγαπημένες τους ασκήσεις από την κάθε ενότητα και μία ιστορία από το Θέατρο της Αγοράς και να τα παρουσιάσουν με τη μορφή εργαστηρίου στα υπόλοιπα τμήματα. Με αυτόν τον τρόπο, και οι υπόλοιποι μαθητές/-τριες του σχολείου γίνονται κοινωνοί της παρέμβασης και οι συμμετέχοντες στην παρέμβαση γίνονται εμπνευστές των συνομηλίκων και δεσμεύονται στην δημοκρατική επίλυση των συγκρούσεων μπροστά στους συμμαθητές τους.



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.

Το Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας: μια διοργάνωση για την ανάδειξη και καταξίωση του ερασιτεχνικού θεάτρου

Παναγιώτης Στιβακτάς

Περίληψη: Το Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας διανύει το όγδοο έτος του. Κάθε καλοκαίρι, επιλεγμένες παραστάσεις ερασιτεχνικών θιάσων από όλη την Ελλάδα και την Κύπρο συμμετέχουν στο διαγωνιστικό του μέρους καταθέτοντας το «απόσταγμα» της δικής τους, βαθιάς αγάπης για το θέατρο. Πρόκειται για ένα πολιτιστικό συναπάντημα, μια γιορτή που τείνει να γίνει παράδοση και που αγκαλιάστηκε με θέρμη από τους συμμετέχοντες θιάσους, τα μέλη της εκάστοτε κριτικής επιτροπής και το θεατρόφιλο κοινό του Δήμου Μονεμβασίας αλλά και άλλων, όμορων Δήμων. Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ διεξάγεται, για τρίτη φέτος χρονιά και με εντυπωσιακή ανταπόκριση, και ο Πανελλήνιος Διαγωνισμός Πρωτοεμφανιζόμενου Θεατρικού Συγγραφέα που έχει σκοπό την ανάδειξη και υποστήριξη της πρωτογενούς δραματουργίας. Ακούραστοι αρωγοί των διοργανωτών του φεστιβάλ είναι οι εθελοντές (μαθητές, ως επί το πλείστον, των σχολείων των Μολάων) που προσφέρουν την πολύτιμη βοήθειά τους με ιδιαίτερο κέφι και δροσιά, στηρίζοντας σθεναρά την πραγματοποίηση του Φεστιβάλ.

Λέξεις-κλειδιά: Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου, πολιτιστικό συναπάντημα, Διαγωνισμός Πρωτοεμφανιζόμενου Θεατρικού Συγγραφέα, εθελοντές

«Στην επαρχία το παράθυρο αντικαθιστά το θέατρο και τους περιπάτους»¹², είχε πει ο Γκυστάβ Φλωμπέρ. Πράγματι, παράθυρα στον Δήμο Μονεμβασίας επιτρέπουν τη θέαση του αέναου

¹² *La fenêtre, en province, remplace le théâtre et les promenades*. Gustave Flaubert (1821-1880)



γίνεσθαι στη φύση και στη ζωή. Επιπλέον, όμως, ο τόπος αυτός έχει να επιδείξει, κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες, και έντονη θεατρική δραστηριότητα. Σαν να έχει δημιουργηθεί μια παράδοση, στον χώρο των ερασιτεχνικών θιάσων, γεγονός που συνέβαλε ουσιαστικά στην αγάπη των κατοίκων για την τέχνη του θεάτρου.

Η ιδέα (και η πρόταση στον Δήμο) για τη θέσπιση και διοργάνωση ενός πανελλήνιου διαγωνιστικού φεστιβάλ ερασιτεχνικού θεάτρου ξεκίνησε από το *Θεατρικό Εργαστήρι Νέων Δήμου Μονεμβασίας*,¹³ το οποίο από το 2012 εμψυχώνουν αφιλοκερδώς εκπαιδευτικοί του Λυκείου Μολάων, μιας και αποτελεί μετεξέλιξη του *Θεατρικού Εργαστηρίου Γυμνασίου-Λυκείου Μολάων*. Στόχοι, μεταξύ άλλων, ήταν η εξοικείωση κατοίκων και επισκεπτών με την τέχνη του Θεάτρου, απολαμβάνοντας παραστάσεις υψηλού επιπέδου, καθώς, και η επαφή και γνωριμία με ανθρώπους που υπηρετούν την τέχνη αυτή.

Έτσι, το καλοκαίρι του 2017, το Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας ξεκίνησε το ταξίδι του¹⁴ με αποσκευές το όραμα, το μεράκι, την αγάπη για το θέατρο και την κάθαρση που αυτό μπορεί να προσφέρει. Το Φεστιβάλ διανύει ήδη το όγδοο έτος του βίου του. Κάθε καλοκαίρι, στα μέσα Ιουλίου και για οκτώ ημέρες, επιλεγμένες παραστάσεις ερασιτεχνικών θιάσων από όλη την Ελλάδα και την Κύπρο συμμετέχουν στο διαγωνιστικό του μέρος, καταθέτοντας το απόσταγμα της δικής τους αγάπης για το θέατρο και επικοινωνώντας στο κοινό το συναίσθημά τους, την ερμηνεία τους για το “μυστήριο της ζωής”¹⁵, όπως θα έλεγε ο Γάλλος ηθοποιός Louis Jounet (Jounet, 2009). Πρόκειται για ένα πολιτιστικό συναπάντημα, για μια γιορτή που έγινε πια παράδοση και αγκαλιάστηκε με θέρμη τόσο από τους συμμετέχοντες θιάσους και τα εκάστοτε καταξιωμένα μέλη της κριτικής επιτροπής, όσο και από το θεατρόφιλο κοινό όχι μόνο του Δήμου Μονεμβασίας, αλλά και άλλων όμορων Δήμων.

Γράφει η Ευανθία Στιβανάκη (καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. και σκηνοθέτιδα):

Η συμμετοχή επιλεγμένων ερασιτεχνικών θιάσων πανελλήνιας κλίμακας σε μια εξαιρετικής ποιότητας διοργάνωση, η θερμή φιλοξενία σε μια περιοχή εξέχουσας ωραιότητας, η ανάδειξη της αξιοθαύμαστης εντόπιας θεατρικής δραστηριότητας των Μολάων, ταυτόχρονα η συνάντηση και η διάδραση των θιάσων με το πολυπληθές και ενθουσιώδες κοινό της πόλης και της περιοχής καθώς και η ανιδιοτελής προσφορά πλήθους ευαισθητοποιημένων εθελοντών της πόλης όλων των ηλικιών, συνιστούν μια απρόσμενη όσο και αξιοζήλευτη ιδιαιτερότητα. (Στιβανάκη, 2024)

Η αρραγής πορεία του Φεστιβάλ κατά τα τελευταία επτά έτη (διεξήχθη ακόμη και τον καιρό της πανδημίας¹⁶) ενδυνάμωσε σημαντικά τη διοργάνωση, με αποτέλεσμα να αποτελεί πλέον θεσμό.

¹³ Ενδεικτικές δράσεις του Εργαστηρίου [Θεατρικό Εργαστήρι Νέων Δήμου Μονεμβασίας Archives - Laconialive.gr](https://www.laconialive.gr) - [Η ενημερωτική ιστοσελίδα της Λακωνίας, Νέα και ειδήσεις](https://www.laconialive.gr)

¹⁴ Ανακοίνωση του 1^{ου} Φεστιβάλ από το Ν.Π.Π. Δήμου Μονεμβασίας [1ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου | Δήμος Μονεμβασίας | Monemvasia | Μονεμβασία | Μολάοι | Νεάπολη | Ασωπός | Ζάρακας](https://www.monemvasia.gr)

¹⁵ Η φράση: «...condamnés à expliquer le mystère de la vie, les hommes ont inventé le théâtre.»- «Καταδικασμένοι να εξηγήσουν το μυστήριο της ζωής, οι άνθρωποι εφεύραν το θέατρο» Στο βιβλίο *Témoignages pour le théâtre*. Flammarion, p. 54

¹⁶ Ανακοίνωση του 4^{ου} Φεστιβάλ (2020) από τον ιστότοπο plytra.gr <https://www.plytra.gr/index.php/xrisimes-pliories/ekdiloseis/161-4o-panellinio-festival-erasitexnikoy-theatrou-dimou-monemvasias-2020>



Η θερμή και ενθουσιώδης ανταπόκριση του κοινού επιβεβαιώνει περίτρανα την επιτυχία του Φεστιβάλ, εκπληρώνοντας τους στόχους του, καθώς το όραμα γίνεται πραγματικότητα και οι προσπάθειες της οργανωτικής επιτροπής, των συμμετεχόντων θιάσων και του πλήθους των ευαισθητοποιημένων εθελοντών, που στηρίζουν τη διοργάνωση, τελεσφορούν.

Για τη διοργάνωση του θεατρικού φεστιβάλ, η εκπαιδευτικός και θεατρολόγος Κατερίνα Θεοδωράτου, η οποία έχει διατελέσει και μέλος της κριτικής επιτροπής του Πανελλήνιου Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας, έχει γράψει σε άρθρο της στο περιοδικό «Κοράλλι» με τίτλο «Εντυπώσεις από το 1^ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου του Δήμου Μονεμβασίας – Ιούλιος 2017» (Θεοδωράτου, 2018):

Η διοργάνωση ενός τέτοιου Φεστιβάλ συνιστά πολύτιμη, ατόφια εμπειρία συλλογικότητας και συμμετοχής, από τις ελάχιστες τέτοιες ευκαιρίες που έχουν απομείνει στη ζωή, όπου η έννοια του εθελοντισμού επαναανοηματοδοτείται, αποδεσμεύεται από το πλαίσιο του «χρηστικού», εισχωρώντας στο πεδίο του Ωραίου. Εδώ οι πολίτες καταθέτουν αφιλοκερδώς τον οβολό τους σε φαντασία και δημιουργικότητα, σε ιδέες και μόχθο πνευματικό και σωματικό, με κοινό στόχο την παραγωγή και την επιτυχία ενός κοινοτικού καλλιτεχνικού γεγονότος.

Πράγματι, έτσι ακριβώς βιώνεται η εμπειρία αυτού του φεστιβάλ. Έτσι βρίσκει το γόνιμο έδαφος για να «ανθίξει», να σαγηνεύει, να εγγραφεί ανεξίτηλα στις συνειδήσεις και τις ψυχές.

Η κριτική επιτροπή κάθε χρόνο απαρτίζεται από καταξιωμένους ανθρώπους των τεχνών, οι οποίοι ανταποκρίνονται με χαρά και ειλικρινή διάθεση προσφοράς στο αίτημα των διοργανωτών να πλαισιώσουν το Φεστιβάλ με τις γνώσεις και την εμπειρία τους. Ηθοποιοί όπως οι: Παναγιώτης Παναγόπουλος, Γιώργος Ψυχογιός, Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, Μαρία Αλιφέρη, Αιμιλία Παπαδάκου, Πάρης Λεόντιος, Μαίρη Ιγγλέση, Κώστας Λαός· σκηνοθέτες όπως οι: Λίλλυ Μελεμέ, Αγγελική Κασόλα, Βασίλης Κυρίτσης, Τζανέτος Κομηνέας, Θόδωρος Μαραγκός, Νίκος Κατράκης· καλλιτέχνες με τη διπλή ιδιότητα του ηθοποιού και του θεατροπαιδαγωγού, όπως: η Ντίνα Σταματοπούλου, η Όλγα Τζωρτζ, ο Σωτήρης Δούβρης· από τον χώρο της μουσικής η Ματίνα Μόσχοβη (επιπλέον ηθοποιός και συγγραφέας) και η Λίλιαν Τσατσαρώνη· ο θεατρικός συγγραφέας Βασίλης Κατσικονούρης, η σκηνογράφος-ενδυματολόγος Μαίρη Τσαγκάρη, η θεατρολόγος Κατερίνα Θεοδωράτου· μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας όπως: ο Γιώργος Κεντρωτής (Ιόνιο Πανεπιστήμιο), η Ευανθία Στιβανάκη (ΕΚΠΑ) και η Γωγώ Βαρζελιώτη (ΕΚΠΑ). Την οργανωτική επιτροπή δεν συνθέτουν δημοτικοί υπάλληλοι αλλά εθελοντές με ιδιαίτερο πάθος για το θέατρο, κυρίως, εκπαιδευτικοί και εκπρόσωποι τοπικών πολιτιστικών συλλόγων. Κι αυτό είναι μια όμορφη ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου φεστιβάλ που -δεν μπορεί παρά να- σχετίζεται άμεσα με τον υψηλό πήχη της πολυδιάστατης διοργάνωσης.¹⁷

¹⁷ Οι άνθρωποι που «σηκώνουν στους ώμους τους» το Φεστιβάλ από το 2017 μέχρι σήμερα είναι η Παναγιώτα Αλειφέρη, πρόεδρος του Νομικού Προσώπου του Δήμου για τον Πολιτισμό & και τον Αθλητισμό, η Ολυμπία Λαμπούση, θεολόγος, υπεύθυνη του Θεατρικού Εργαστηρίου Νέων του Δήμου και Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Φεστιβάλ, ο Αντώνης Μπόζης, φιλόλογος και μέλος του Θεατρικού Εργαστηρίου Νέων, ο Γιάννης Μουτσατσός, πολιτικός μηχανικός και υπεύθυνος της θεατρικής ομάδας «Αιθεροβάμονες», ο Παναγιώτης Στιβακτάς, φιλόλογος και εκπρόσωπος της θεατρικής ομάδας «Τέχνη χρώ», η Μαρία Πιτσή, συνταξιούχος νοσηλεύτρια και εκπρόσωπος της θεατρικής ομάδας «Ίασθε θεάτρω», η Παρασκευή Κότσαλη, εκπρόσωπος του Προοδευτικού Συλλόγου Μολάων, η Παναγιώτα Σκάγκου, αρχαιολόγος και εκπρόσωπος του συλλόγου «Πολιτιστικές Διαδρομές», η Ειρήνη Πούλου, εκπρόσωπος του «Συλλόγου



Στο πλαίσιο του Φεστιβάλ διεξάγεται, για τρίτη φέτος χρονιά, με εντυπωσιακή ανταπόκριση, και ο Πανελλήνιος Διαγωνισμός Πρωτοεμφανιζόμενου Θεατρικού Συγγραφέα,¹⁸ ενθαρρύνοντας την πρωτογενή δραματουργία. Οι δύο θεσμοί επικοινωνούν και αλληλοσυμπληρώνονται με θαυμαστό τρόπο. Οι ερασιτεχνικές ομάδες γνωρίζουν τους νέους συγγραφείς, ζητούν να διαβάσουν τα έργα τους και τελικά -γιατί όχι;- να τα ανεβάσουν στο θεατρικό σανίδι. Την πρώτη κριτική επιτροπή του εν λόγω διαγωνισμού τίμησε με το έμπειρο βλέμμα του δημιουργού ο διεθνούς φήμης Μολαΐτης συγγραφέας Θεοδωρής Καλλιφατίδης· μέλη της επιτροπής έχουν διατελέσει επίσης οι Ευανθία Στιβανάκη, Παναγιώτης Παναγόπουλος, Λίλλυ Μελεμέ, Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, Κατερίνα Θεοδωράτου, καθώς και ο θεολόγος, σκηνοθέτης, συγγραφέας και θεωρητικός του κινηματογράφου Κωνσταντίνος Μπλάθρας.

Όπως αναφέρθηκε στο σημείωμα της κριτικής επιτροπής το καλοκαίρι του 2023 από την Ευανθία Στιβανάκη:

Με τον διαγωνισμό αυτό το Φεστιβάλ προτρέπει, ενθαρρύνει και προβάλλει την κορυφαία, τη θεμελιακή θεατρική οντότητα, τη Δραματουργία. Η όλη διαδικασία πιστοποιεί την, σε βάθος, αντίληψη για την αξία και τον επιδραστικό (ηθικό, μορφωτικό, θεραπευτικό, ψυχαγωγικό, πνευματικό) ρόλο της τέχνης του Θεάτρου στην κοινωνία. Ταυτόχρονα, ενθαρρύνει την πρωτογενή δημιουργία αναγνωρίζοντας την αναγκαιότητα για ανάπτυξη, ανάδειξη, επιβεβαίωση και προσθήκη της θεατρικής γραφίδας των νεώτερων δραματουργών στο γενικότερο σύγχρονο πολιτισμικό τοπίο.

Ακούραστοι αρωγοί όλα αυτά τα χρόνια είναι οι εθελοντές, μαθητές, κυρίως, ή φοιτητές, μέλη της τοπικής κοινωνίας, που προσφέρουν αφειδώς τις πολύτιμες υπηρεσίες τους στο Φεστιβάλ στηρίζοντάς το έμπρακτα. Το υπαίθριο θέατρο του λυκείου των Μολάων μοιάζει να είναι το δεύτερο σπίτι τους, το φροντίζουν, το καλλωπίζουν και δέχονται εκεί τους συμμετέχοντες θιάσους και το κοινό, με την ιδιότητα του φιλόξενου οικοδεσπότη. Ίσως, το πλέον αισιόδοξο μήνυμα που λαμβάνουν οι ερασιτεχνικοί θίασοι και το κοινό προέρχεται από το πλατύ χαμόγελο των εθελοντών, την ακάματη προσφορά τους, την αποδεδειγμένη λατρεία τους για τη διοργάνωση.

Το 2024, το Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας θα διεξαχθεί από τις 13 έως και τις 21 Ιουλίου.¹⁹ Το υπαίθριο θέατρο των Μολάων θα φιλοξενήσει, για άλλη μια φορά, δώδεκα θεατρικές παραστάσεις που θα επιλεγούν (ανάμεσα σε υπερπενταπλάσιες αιτήσεις) από ειδική επταμελή επιτροπή, καθώς και μία, εκτός διαγωνιστικού

Κυριών & Δεσποινίδων» Μολάων, ο Απόστολος Λάγης, τοπογράφος μηχανικός και μέλος του Θεατρικού Εργαστηρίου Νέων και ο Σταύρος Χριστιάνης, τελειόφοιτος Γεωπονικής και μέλος του Θεατρικού Εργαστηρίου Νέων.

¹⁸ Ανακοίνωση του διαγωνισμού από τον ιστότοπο tovivio.net <https://tovivio.net/3%CE%BF%CF%82-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AE%CE%BD%CE%B9%CE%BF%CF%82-%CF%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CF%80%CF%81%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B5%CE%BC%CF%86/>

¹⁹ Δήμος Μονεμβασίας: Ανακοίνωση του 8^{ου} Φεστιβάλ, όπως προσελάστηκε την 20-4-2024. <https://monemvasia.gov.gr/8%CE%BF-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AE%CE%BD%CE%B9%CE%BF-%CF%86%CE%B5%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB-%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B9%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D/>



μέρους, παράσταση που θα έχει ετοιμάσει κάποια από τις τέσσερις ερασιτεχνικές ομάδες που δραστηριοποιούνται στον Δήμο. Κατά την πρώτη διαγωνιστική ημέρα το κοινό θα απολαύσει την καθιερωμένη τελετή έναρξης, μια ευφάνταστη δημιουργία εν είδει μουσικοχορευτικής θεατρικής παράστασης που με ιδιαίτερο μεράκι προετοιμάζουν τα παιδιά του *Θεατρικού Εργαστηρίου Νέων* του Δήμου.

Τη μοναδική εμπειρία αυτής της διοργάνωσης, όπου άνθρωποι από διαφορετικούς τόπους, μέλη διαφορετικών ομάδων, θεατρικοί συγγραφείς και έμπειροι επαγγελματίες του χώρου συναντιούνται, ανταλλάσσουν απόψεις και καταθέτουν τις δημιουργικές ανησυχίες τους, αξίζει να τη βιώσουν όλοι όσοι αγαπούν το θέατρο. Τα μέλη της Οργανωτικής Επιτροπής, οι θίασοι, οι εθελοντές προσφέρουν μια πλατιά, ανοιχτή “θεατρική” αγκαλιά. Γιατί όλα τα όμορφα πολλαπλασιάζονται όταν μοιράζονται.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Jouvet, L. (2009) *Témoignages sur le théâtre*. Flammarion.

Στιβανακη, Ε. (2024). *Επίμετρο στο Ζέττα Μπαρμπαρέσσου, Ουλτραμαρίν*. Κάπα Εκδοτική.

ΑΡΘΡΑ ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ

Θεοδωράτου, Κ. (2018) Καλοκαιρινά θεατρικά Φεστιβάλ: Εντυπώσεις από το 1^ο Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας – Ιούλιος 2017. *Το Κοράλλι*, 16, 171-173.

Ιστότοποι

Πανελλήνιο Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας. (χ.χ.). Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου. <https://www.facebook.com/panellinio.festival.erasitexnikou.theatrou/>

Δήμος Μονεμβασίας. (χ.χ.). Ανακοίνωση του 8ου Πανελλήνιου Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας. <https://monemvasia.gov.gr/8%CE%BF-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AE%CE%BD%CE%B9%CE%BF-%CF%86%CE%B5%CF%83%CF%84%CE%B9%CE%B2%CE%AC%CE%BB-%CE%B5%CF%81%CE%B1%CF%83%CE%B9%CF%84%CE%B5%CF%87%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D/>

Λακωνία Live. (χ.χ.). Θεατρικό Εργαστήρι Νέων Δήμου Μονεμβασίας. <https://laconialive.gr/tag/%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CF%8C-%CE%B5%CF%81%CE%B3%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%81%CE%B9-%CE%BD%CE%AD%CF%89%CE%BD-%CE%B4%CE%AE%CE%BC%CE%BF%CF%85-%CE%BC%CE%BF%CE%BD%CE%B5%CE%BC%CE%B2/>

Δήμος Μονεμβασίας. (χ.χ.). Ανακοίνωση του 1^{ου} Πανελλήνιου Φεστιβάλ ερασιτεχνικού θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας. <https://monemvasia.gov.gr/3696-2/>

Αναγνώστης. (χ.χ.). Ανακοίνωση του 7^{ου} Πανελλήνιου Φεστιβάλ ερασιτεχνικού θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας. <https://www.anagnostis.org/2023/07/14/politistiko-kalokairi-sto-dimo-monemvasias-oles-oi-ekdiloseis/>

Θεατρικό Εργαστήρι Νέων Δ. Μονεμβασίας [YouTube channel]. https://www.youtube.com/@theatriko_ergastiri_d_mon

Πλύτρα. Δήμος Μονεμβασίας. (χ.χ.). Ανακοίνωση του 4^{ου} Πανελλήνιου Φεστιβάλ ερασιτεχνικού θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας. <https://www.plytra.gr/index.php/xrisimes-plirofories/ekdiloseis/161-4o-panellinio-festival-erasitexnikoy-theatrou-dimou-monemvasias-2020>

Το βιβλίο. (χ.χ.). Ανακοίνωση 3ου Πανελλήνιου Διαγωνισμού Προτοεμφανιζόμενου Θεατρικού Συγγραφέα. <https://tovivlio.net/3%CE%BF%CF%82-%CF%80%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AE%CE%BD%CE%B9%CE%BF%CF%82->



[%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B3%CF%89%CE%BD%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82-%CF%80%CF%81%CF%89%CF%84%CE%BF%CE%B5%CE%BC%CF%86/](#)

Βιογραφικό: Ο Παναγιώτης Στιβακτάς είναι φιλόλογος του Γυμνασίου Νεάπολης Λακωνίας (μεταπτυχιακό δίπλωμα στη Συμβουλευτική Ψυχολογία και τον Επαγγελματικό Προσανατολισμό). Ασχολείται ερασιτεχνικά με το θέατρο και είναι μέλος της Οργανωτικής Επιτροπής του Πανελλήνιου Φεστιβάλ Ερασιτεχνικού Θεάτρου Δήμου Μονεμβασίας από το έτος ιδρύσεώς του μέχρι και σήμερα.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < stivaktaspanagiotis@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.

Η Βία στο θέατρο. Η μεταφορά της νουβέλας της Αγγελικής Σπανού Ματιέ

Σπύρος Στεριάδης

Περίληψη: Ο ήρωας, ο Ματιέ, είναι ένας άνθρωπος που βρέθηκε στο περιθώριο επειδή ήταν διαφορετικός και μένει «απαράτητος» μέχρι τη στιγμή που τελικά γίνεται «παρατηρήσιμος» με τον θάνατό του. Η παράσταση υπογραμμίζει ότι ένα έγκλημα, όσο αποτρόπαιο και να είναι, δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται εκτός του πλαισίου του κράτος δικαίου, γιατί τότε η βία θα διαιωνίζεται. Η βία φέρνει βία και ο εγκωμιασμός της αυτοδικίας είναι ασύμβατος με μια σύγχρονη κοινωνία. Ο «Ματιέ» είναι μια απόδειξη της δύναμης της ομάδας και της παύσης λειτουργίας της ατομικής συνείδησης των μελών της. Είναι αυτή η δύναμη της ομάδας που δημιουργεί τα στερεότυπα. Ο «Ματιέ» είναι μια παράσταση-καταγγελία των στερεοτύπων. Υπό αυτήν την έννοια, είναι μια παράσταση-υπενθύμιση της αξίας που έχει η ενεργητική προστασία του δικαιώματος στην κάθε διαφορετικότητα. Γιατί, τελικά, η αποδοχή του διαφορετικού και του μη κανονικού είναι αυτό που χωρίζει το «ανθρώπινο» από το «απάνθρωπο».

Λέξεις-κλειδιά: Βία, διαφορετικότητα, αυτοδικία, στερεότυπα, σωματικό θέατρο

Εισαγωγή

Το project αφορά τη θεατρική διασκευή του διηγήματος της Αγγελικής Σπανού «Ματιέ», ενός διηγήματος που θέτει στο επίκεντρο την ψυχολογία του όχλου και την απροκάλυπτη επιθετικότητα των πολλών σε βάρος όσων κουβαλούν το στερεότυπο της διαφορετικότητας.

Η παράσταση έχει ως στόχο να προκαλέσει το κοινό να διερευνήσει μέσα του πόσο έτοιμο είναι να δει κάποιους άλλους σαν «λιγότερο ανθρώπους», να τους αποστερήσει από τις ανθρώπινες ιδιότητές τους και τελικά να επιτρέψει την εξόντωσή τους. Μας ενδιαφέρει η ζωή κάποιου που δε μας μοιάζει; Πόσα είμαστε διατεθειμένοι να κάνουμε για να αποτρέψουμε τη βία σε βάρος κάποιου με τον οποίο δεν ταυτιζόμαστε; Πόσο συμφιλιωνόμαστε με το κακό όταν δεν μας αγγίζει άμεσα και προσωπικά;



Το άτομο μέσα στη μάζα μπορεί να προβεί σε κάθε είδους ανηθικότητα, επειδή μέσα σ' αυτή ζει ως ανώνυμο και αυτή η ανωνυμία το απαλλάσσει από κάθε προσωπική ευθύνη (Ξηροτύρης, 2021). Θα ασκούσαμε βία σε κάποιον άλλον, αν δεν ήμασταν «όλοι μαζί»; Ίσως και όχι. Ο «Ματιέ» υπογραμμίζει την εκτόνωση που προσφέρει για τα πιο απάνθρωπα συναισθήματα η συμμετοχή σε μια ομάδα, γιατί τότε η αυτονομία του «εγώ» χάνεται, διαχέεται στη μάζα.

Τα έργα του Freud (Freud, 2014) και του Lebon (Lebon, 2018) για την ψυχολογία των μαζών περιγράφουν τη μεταμόρφωση που μπορεί να υποστεί κάποιος μετά από την ένταξή του σε μια ομάδα. Τα ατομικά χαρακτηριστικά υποχωρούν και αναδύεται μια συλλογική οντότητα. Δημιουργείται, μέσα από μια ασυνείδητη διεργασία, ένα νέο υποκείμενο, όπου δεν είναι κανείς μόνος του, είναι «όλοι μαζί». Και αυτό το «όλοι μαζί» είναι μια «υπνωτική» προσέγγιση της διεργασίας της κοινωνικής επιρροής, η οποία συνεχίζει να μας σαγηνεύει (Χρηστάκης, 2015).

Ο ήρωας, ο Ματιέ, είναι ένας άνθρωπος που βρέθηκε στο περιθώριο της οικογένειάς του, του χωριού του, της κοινωνίας ολόκληρης, αλλά ακόμα και της ίδιας της παράνομης οργάνωσης στην οποία μετείχε, επειδή ήταν διαφορετικός. Μένει ένας «απαράτηρητος» στη ζωή μέχρι τη στιγμή που τελικά γίνεται «παρατηρήσιμος» με τον θάνατό του. Ο Ματιέ, είναι ένας «outsider» που καταλήγει στην εντατική μετά από ένα άγριο λιντσάρισμα σε σούπερ μάρκετ που, η εξτρεμιστική ομάδα στην οποία ανήκει, λήστεψε (Σπανού, 2019).

Παράλληλα, η παράσταση καλεί τον θεατή να αναλογιστεί τα όρια της ανοχής του στη διαφορετικότητα. Υπογραμμίζοντας ότι ένα έγκλημα, όσο αποτρόπαιο και να είναι, δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται εκτός του πλαισίου του κράτους δικαίου, γιατί τότε η βία θα διαιωνίζεται. Η βία φέρνει βία και ο εγκλωβισμός της αυτοδικίας είναι ασύμβατος με μια σύγχρονη κοινωνία. Η ενεργοποίησή μας απέναντι στον «κίνδυνο του όχλου» είναι παραπάνω από αναγκαία. Σε έρευνα που διεξήγαγε η Κάπα Research και δημοσιεύτηκε στο Βήμα, περίπου οι μισοί ερωτώμενοι (46.7%) υποστηρίζουν ενέργειες αυτοδικίας για εγκλήματα που γίνονται σήμερα (Χεκίμογλου, 2011).

Ο «Ματιέ» είναι μια απόδειξη της δύναμης της ομάδας και της παύσης λειτουργίας της ατομικής συνείδησης των μελών μιας ομάδας. Είναι αυτή η δύναμη που δημιουργεί τα στερεότυπα. Ο «Ματιέ» είναι συνάμα και μια παράσταση-καταγγελία της δύναμης των στερεοτύπων. Για αυτόν τον λόγο, είναι μια παράσταση-υπενθύμιση της αξίας που έχει η ενεργητική προστασία του δικαιώματος στην κάθε διαφορετικότητα. Γιατί τελικά η αποδοχή του διαφορετικού και του μη κανονικού είναι αυτό που χωρίζει το «ανθρώπινο» από το «απάνθρωπο».

Η τεχνική προσέγγιση του ρόλου του Ματιέ βασίστηκε στις αρχές της θεατρικής ανθρωπολογίας και συγκεκριμένα εστίασε στις σωματικές, προ-εκφραστικές εντάσεις. Αυτές οι εντάσεις, βοήθησαν να γεννηθεί μια εξω-καθημερινή ενεργειακή ποιότητα η οποία κατέστησε το σώμα «θεατρικώς ζωντανό», δεσμεύοντας την ενέργεια του ηθοποιού σε καθαρή κατάσταση (Barba, 2008). Επίσης, χρησιμοποιήθηκαν εργαλεία όπως ρυθμοί και απομονώσεις μέσα από τη μέθοδο του Grotowski για τη δημιουργία της οργανικής δραματουργίας του ρόλου. Ο ρυθμός εναρμονίστηκε με τη δράση, κάτι που ευνόησε την αυθόρμητη ανάδυση ειλικρινών αισθημάτων (Brook, 2016), ενώ η απομόνωση βοήθησε τον ηθοποιό να εκφράσει τον εσωτερικό του διάλογο μέσα από την πλαστικότητα των κινήσεών του (Meyerhold, όπως αναφέρεται στην Picon-Vallin, 2004).

Η διασκευή της ιστορίας του Ματιέ περιλαμβάνει δομικές επιλογές καθοριστικής σημασίας για τη μορφή της παράστασης αλλά και για τον τρόπο που την αντιλαμβάνεται ο θεατής. Η υποκειμενικότητα της εξιστόρησης του Ματιέ, η επιδίωξη ταύτισης του θεατή με τον ήρωα,



τρόπος που δομείται ο χρόνος και η κορύφωση του τέλους αποτελούν ουσιώδη συστατικά του ύφους μιας παράστασης.

Η υποκειμενική οπτική του ήρωα παίζει καθοριστικό ρόλο στον τρόπο που αντιλαμβάνεται την ιστορία ο θεατής, σε αντίθεση με την αντικειμενική οπτική της λογοτεχνικής αφήγησης, σε πρώτο και τρίτο πρόσωπο, που χρησιμοποιεί η Σπανού. Η ιστορία στο βιβλίο δομείται από τη συρραφή προσωπικών μαρτυριών-αφηγήσεων των ανθρώπων που συμμετείχαν ενεργητικά ή παθητικά στο λιντσάρισμα του ήρωα. Στην παράσταση, ο Ματιέ είναι αφενός το δηλούμενο πρόσωπο του αφηγητή αφετέρου το κεντρικό πρόσωπο στην ιστορία που αφηγείται.

Η μύηση του θεατή στον κόσμο της παράστασης συχνά γίνεται με όχημα έναν χαρακτήρα, τον οποίο αποδεχόμαστε και με τον οποίο ταυτιζόμαστε συναισθηματικά. Η ταύτιση έχει ως αποτέλεσμα ο θεατής να «εκπροσωπείται» από έναν χαρακτήρα, τον οποίο εμπιστεύεται ανεπιφύλακτα και με τον οποίο συμπάσχει (Καλαμπάκας & Κυριακουλάκος, 2015). Στην περίπτωση του Ματιέ η σχέση του θεατή με τον ήρωα είναι σαφώς πιο πολύπλοκη: ο εύαλτος, ανασφαλής ήρωας εμπεριέχει αντιφάσεις, δεν έχει σαφή κίνητρα και στόχους. Παρ' ότι είναι το κύριο όχημα της αφήγησης, η ταύτιση μαζί του προϋποθέτει την είσοδο σε έναν κόσμο εφιαλτικό. Στόχος της παράστασης είναι να ενθαρρυνθεί συνειδητά η συναισθηματική εμπλοκή του θεατή, καλώντας τον σε ένα δύσκολο, συναρπαστικό και ουσιώδες ταξίδι στοχασμού.

Σχεδιάζοντας τη δομή του έργου

Η ιστορία του Ματιέ στην παράσταση, δομείται χρονικά ξεκινώντας από το παρόν, ακολουθώντας μια γραμμική ανάπτυξη, και κάνει μια αναδρομή στο παρελθόν (flashback) ως μια παρένθεση παρελθόντα χρόνου στην πλοκή (Σκοπετέας, 2015). Κατά τη διάρκεια του flashback, υιοθετείται η ελλειπτική αφήγηση και η ιστορία αποδίδεται αποσπασματικά, καλώντας τον θεατή να συμπληρώνει τα κενά με τη δική του φαντασία. Το παιχνίδι αυτό με το χρόνο καταλήγει στην επανάληψη της πρώτης σκηνής και στην ολοκλήρωση της.

Η κορύφωση του τέλους της παράστασης δεν συμπίπτει με τη συγκινησιακή ικανοποίηση του θεατή ούτε σηματοδοτεί την ηθική δικαίωση του ήρωα. Στη διασκευή του έργου, αντικαταστάθηκε η τελεία με ένα ερωτηματικό, αφήνοντας το τέλος ανοιχτό και παρακινώντας έτσι τον θεατή να δώσει τη δική του λύση ή να ερμηνεύσει ο ίδιος μια πιθανώς αμφίσημη έκβαση. Έτσι, η ιστορία συνεχίζεται και εκτός σκηνής αφήνοντας το θεατή να κάνει εικασίες για το πώς θα εξελιχθεί.

Αξίζει να σημειωθεί ότι το βιβλίο της Σπανού βασίζεται σε πραγματικά περιστατικά που ενέπνευσαν την συγγραφέα να «δανειστεί» τον πρωταγωνιστή της αληθινής ιστορίας για να παρουσιάσει τη δική της εκδοχή μέσω της μυθοπλασίας.

Ερευνώντας τη βία στο σύγχρονο θέατρο

Με αφετηρία τη θεματική της βίας θα μπορούσαμε, σε γενικές γραμμές, να ονομάσουμε το έργο που προέκυψε από το κείμενο της Σπανού, σε ορισμένα σημεία, «Θέατρο της Σκληρότητας». Ο Αντονέν Αρτώ (1992) επικυρώνει, δυνητικά, τον ισχυρισμό αυτό στο σύγγραμμά του «Το Θέατρο και το Είδωλό του», υποστηρίζοντας ότι η οποιασδήποτε φύσεως δράση είναι συνυφασμένη με τη σκληρότητα. Ο Αρτώ επεκτείνει την άποψή του λέγοντας τα εξής: «Κάθε τι που δρα συνιστά σκληρότητα. Και ακριβώς αυτή η ιδέα μίας δράσης τραβηγμένης ως τα άκρα, μέχρι το τέρμα, πρέπει να αποτελέσει τη βάση για την ανανέωση του θεάτρου» (σ. 96).



Η έρευνα, που ξεκίνησε πριν από την έναρξη των προβών, και συνεχίστηκε κατά τη διάρκεια τους, αναζήτησε κυρίως πώς αποδίδεται η βία σε θεατρικά κείμενα, τι μορφές παίρνει, πώς εκδηλώνεται, άμεσα ή μη, πόσο επηρεάζεται ο συγγραφέας από την εκάστοτε ιστορική συγκυρία ή από τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν, αν αυτές τον καθοδηγούν ώστε να χρησιμοποιήσει τη βία στο έργο, αλλά συνάμα και πόσο καίριο ρόλο παίζει η χρήση της βίας στην προώθηση της δράσης. Αυτό που είναι σημαντικό να εξηγήσουμε και αφορά στην ερμηνεία ενός θεατρικού έργου είναι ότι, διαβάζοντας ένα κείμενο, μπορούμε να εξάγουμε κάποια συμπεράσματα όπως και στην προκειμένη περίπτωση για τη βία, αλλά βλέποντας την παράσταση αυτά μπορεί να μην ισχύουν πια. Είναι ακριβώς αυτό που εξηγεί ο David Mamet πως η καλύτερη παραγωγή, πραγματοποιείται στο μυαλό αυτού που προσλαμβάνει ένα έργο (Bigsby, 2000). Γι' αυτό και σε αυτήν εδώ την έρευνα εστίασαμε στα στοιχεία που μας δίνει το ίδιο το κείμενο, και όχι σε εκείνα που προκύπτουν από το ανέβασμα της παράστασης.

Όποια εποχή και αν εξετάσουμε θα παρατηρήσουμε πως ο άνθρωπος μέσω της τέχνης είτε συνειδητά είτε υποσυνείδητα «πραγματεύεται» τη βία. Για παράδειγμα, αναπαραστάσεις, στα προϊστορικά χρόνια, ζώνων με σκηνές κυνηγιού και βίαιων συγκρούσεων με άλλους ανθρώπους. Αυτό που αλλάζει ανάλογα με τις εποχές και τις συνθήκες είναι το πόσο φανερά ή μη γίνεται αυτή η «αναπαράσταση» της βίας. Το σύγχρονο θέατρο μέσα από τα παραδείγματα που εξετάσαμε εδώ φαντάζει σαν να επιστρέφει σε πρωτόγονες, ακραίες μορφές έκφρασης της βίας. Μεταξύ των κορυφαίων εκφραστών-απολογητών της βίας, μπορούμε να αναφέρουμε ενδεικτικά τον Ζαν Ζενέ.

Ο Ζενέ ασχολείται με το κομμάτι της κοινωνίας το οποίο έχει ενταχθεί στο περιθώριο. Οι ανθρώπινες οντότητες δρουν αποκλεισμένες από την κοινωνική νόρμα και επινοούν καινούριες αξίες. Οι εξόριστοι, αποκλίνουν από τους παραδοσιακούς αξιακούς κώδικες και υιοθετούν διαφορετικές αξίες όπως αυτή της βίας, του ατιμώρητου εγκλήματος στον βωμό της δικαιοσύνης, του μίσους και της εξέγερσης. Όλες οι προαναφερθείσες έννοιες ταυτίζονται σε μικρότερο ή σε μεγαλύτερο βαθμό με την επιθετική συμπεριφορά είτε αυτή εντοπίζεται σε πραγματικό είτε σε φαντασιακό ή συμβολικό επίπεδο.

Στις «Δούλες» (Ζενέ, 1994), η βία είναι έκδηλη, όπως προκύπτει από τη δολοφονία της Κλαιρ. Ωστόσο, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως οι δύο αδελφές υπόκεινται επί χρόνια στη συναισθηματική καταπίεση και την κακομεταχείριση την οποία επιβάλλει η κοινωνική τους τάξη. Η αίσθηση του καταπιεζόμενου δικαιολογεί, σχεδόν απόλυτα, τη διάθεσή τους να θέλουν να βλάψουν τον καταπιεστή τους. Στους «Νέγρους» (Ζενέ, 2007), παρατηρούμε ένα άλλο είδος βίας, τη βία που εκφράζεται μέσα από τον ρατσισμό. Η καταπίεση των αδύναμων και οικονομικά ασθενέστερων τάξεων αποτελεί ανέκαθεν συνηθισμένο φαινόμενο και ορίζει το βίαιο πλαίσιο εντός του οποίου εξελίσσεται η καθημερινή ζωή.

Εν κατακλείδι, η βία προσεγγίζεται ποικιλοτρόπως. Ανεξαρτήτως ωστόσο της ιδεολογίας του καθενός, οι συγγραφείς την αναδεικνύουν σε σημαίνουσα θεματική και προσπαθούν να προκρίνουν το δικό τους μήνυμα για την καταπολέμησή της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αρτώ, Α. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του*. Δωδώνη.
Barba, E. (2008). *Το χάρτινο κανό*. Δωδώνη.
Brook, P. (2016). *Ο Άδειος Χώρος*. Κοάν.
Bigsby, C. W. E. (2000). *American Drama, 1945- 2000*. Cambridge University Press.



- Freud, S. (2014). *Ψυχολογία των μαζών και ανάλυση του εγώ*. Πλέθρον.
- Ζενέ, Ζ. (1994). *Οι Δούλες*. Ύψιλον/Θέατρο.
- Ζενέ, Ζ. (2007). *Οι Νέγροι*. Ύψιλον/Θέατρο.
- Καλαμπάκας, Β., & Κυριακουλάκος, Π., (2015). *Η Οπτικοακουστική Κατασκευή* [Ηλεκτρονικό βιβλίο]. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα.
- Lebon, G. (2018). *Ψυχολογία των μαζών*. Μίνωας.
- Ξηροτύρης, Ν. (2021, Ιανουάριος 2021). Η Ψυχολογία της μάζας. *Εφημερίδα των Συντακτών*.
http://ekeimena.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=574%3Apsycologia-ths-mazas&catid=59%3Aregimentation&Itemid=27
- Picon-Vallin, B. (2004). Vsevolod Meyerhold. *Peripeti Magazine*, 2, 27-32.
- Σπανού, Α. (2019). *Ματιέ*. Μεταμεσονύκτιες.
- Σκοπετέας, Ι. (2015). *Η δημιουργία της μυθοπλαστικής αφήγησης και τα είδη των κινηματογραφικών ταινιών* [Ηλεκτρονικό βιβλίο]. Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα.
- Χεκίμογλου, Α. (2011, Μάιος 2011). Οι Αθηναίοι «λένε δεν πάει άλλο». *Το Βήμα*.
<https://www.tovima.gr/2011/05/15/politics/oi-athinaioi-lene-den-paei-allo>
- Χρηστάκης Ν. (2015). Η ψυχολογία των μαζών του Gustave Le Bon και κάποια σχόλια για τη θεώρηση της κοινωνικής επιρροής. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 26, 165–182. <https://doi.org/10.12681/sas835>

Βιογραφικό: Ο Σπύρος Στεριάδης γεννήθηκε στην Κέρκυρα. Είναι κάτοχος του μεταπτυχιακού MA Acting (honours) του University of East London. Είναι επίσης απόφοιτος του University Queen Margaret, όπου σπούδασε Film Production & Direction (B.A. with merit) και Performing Arts (B.A. honours). Έχει, επίσης, σπουδάσει σκηνοθεσία στο ΙΕΚ ΑΚΜΗ, υποκριτική στο Θεατρικό Εργαστήρι του Βασίλη Διαμαντόπουλου και στο Θέατρο των Αλλαγών, δημοσιογραφία στη Σχολή του ANT1. Συνεργάστηκε με την Δρ. Κ. Σελιώνη ως βοηθός κινησιολόγου στη δραματική σχολή «Πρώτη Πράξη» του Τ. Χαλκιά και στην Ανώτερη Σχολή Δραματικής Τέχνης της Μαίρης Βογιατζή-Τράγκα. Υπήρξε από τα ιδρυτικά μέλη της θεατρικής ομάδας «361 Μοίρες». Διδάσκει υποκριτική- κίνηση στο Θέατρο των Αλλαγών.

Στοιχεία επικοινωνίας: <s.steriadis@yahoo.gr>



Η επιρροή του Brecht στον κινηματογράφο: «Παραγγελιά» του Παύλου Τάσιου (1980)

Ελένη Μαρινάκου, Παναγιώτης Παπαναστασίου

Περίληψη: Δεν είναι λίγες οι φορές που το θέατρο κυριαρχεί σε μια κινηματογραφική ταινία. Θεματικά και αισθητικά, επηρεάζοντας την αφήγηση αλλά και τη σκηνοθεσία, το θέατρο δηλώνει την παρουσία του. Πολλές είναι οι ταινίες άλλωστε στην παγκόσμια φιλομογραφία που επιβεβαιώνουν την παρουσία του θεάτρου στον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, η ταινία «Je rentre à la maison» (2001) του Manoel Cândido Pinto de Oliveira με πρωταγωνιστή τον Michel Piccoli αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα, ενώ μία άλλη, κλασική και διαχρονική, περίπτωση αποτελεί η ταινία «All about Eve» (1950) του Joseph Leo Mankiewicz, στη διάρκεια της οποίας το στοιχείο της θεατρικής παρουσίας είναι διάχυτο στη κινηματογραφική οθόνη. Σύμφωνα με τον Κυριακό: «Αν κάθε έργο τέχνης είναι μία απόπειρα σύλληψης και μετάπλασης της πραγματικότητας» (2002, σ. 11), διαπιστώνουμε ότι το στοιχείο της θεατρικότητας επηρεάζει και τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της συνθήκης αποτελεί η ταινία «Παραγγελιά» σε σκηνοθεσία Παύλου Τάσιου (1980), της οποίας τα θεατρικά στοιχεία θα ιχνηλατήσουμε στο παρόν κείμενο, το οποίο επικεντρώνεται στην αισθητική σχέση του Brecht με τον κινηματογράφο και στο κατά πόσο οι θέσεις του (αποστασιοποίηση, βλέμμα) μετατρέπονται σε αξιώματα για μία συγκεκριμένη κινηματογραφική τάση που εκδηλώθηκε στις δεκαετίες '60 – αρχές '80 στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.

Λέξεις-κλειδιά: Κινηματογράφος, Brecht, αποστασιοποίηση, βλέμμα, θέατρο

Η παρουσία του θεάτρου στον κινηματογράφο

Το θέατρο και ο κινηματογράφος αποτελούν δύο πεδία μεταξύ των οποίων εκτυλίσσεται ένας συνεχής και γόνιμος διάλογος, δημιουργώντας μία σχέση αμφίδρομη και πολύπλοκη. Οι κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές συνιστώσες αποτελούν καθοριστικό και ρυθμιστικό παράγοντα των σημείων σύγκλισης, διάσπασης και αλληλοσυσχέτισης των δύο τεχνών. Η θεατρικότητα στη μεγάλη οθόνη, τόσο σε θεματικό όσο και αισθητικό επίπεδο, έχει συντελέσει στη διαμόρφωση αλλά και τη διαφοροποίηση της αφήγησης και της σκηνοθεσίας. Ο Κυριακός (2002, σ. 11) αναφέρει ότι οι ταινίες που εμπεριείχαν θεατρικά στοιχεία αντιμετωπίζονταν έως μία εποχή με δυσμένεια, ενώ στη συνέχεια η θεατρικότητα στις κινηματογραφικές ταινίες αποτέλεσε μία αισθητική πρόταση.

Στην πραγματικότητα ο κινηματογράφος συναντά το θέατρο από τις απαρχές του, καθώς ο Thomas Edison, ήδη από τις πρώτες ταινίες μικρού μήκους παρουσιάζει ακροβάτες, κλόουν και μίμους, καλλιτέχνες οι οποίοι έδιναν παράλληλα παραστάσεις και στα βαριετέ (Pietrini, 2012). Η αναφορά στην θεατρικότητα στον κινηματογράφο χρονολογείται από το 1951, όταν εμφανίστηκε σε ένα άρθρο του André Bazin σχετικά με τις κινηματογραφικές διασκευές δραματικών έργων (κινηματογραφημένο θέατρο) (Pietrini, 2012). Παρ' όλ' αυτά, η απόδοση θεατρικών στοιχείων σε κινηματογραφικό έργο ισοδυναμούσε συχνά με υποτίμησή του, άποψη που αμφισβητήθηκε από μελετητές οι οποίοι ασχολήθηκαν κυρίως με την περίοδο πριν από την εισαγωγή του



συγχρονισμένου ήχου στην ταινία (Lowe, 2014). Μπορούμε να αναζητήσουμε αρκετά παραδείγματα, όπου η θεατρική σκηνή εμπλέκεται με την κινηματογραφική οθόνη. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία «Je rentre à la maison» (2001) του Manoel Cândido Pinto de Oliveira με πρωταγωνιστή τον Michel Piccoli, όπου περιλαμβάνονται σκηνές από το «Le roi se meurt» του Eugene Ionesco, το «The Tempest» του William Shakespeare και μία φανταστική μαγνητοσκόπηση του Οδυσσέα του Joyce James (Johnson, 2003).

Ένα άλλο κλασικό και διαχρονικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία «All about Eve» (1950), του Joseph L. Mankiewicz. Το «Aged in Wood», η θεατρική παραγωγή στην οποία συμμετέχουν οι χαρακτήρες, καταλαμβάνει ένα μεγάλο μέρος της ταινίας. Η καταξιωμένη θεατρική ηθοποιός Betty Davis «ανταγωνίζεται» τη νεαρή Eva (Anne Baxter), η οποία κερδίζει σταδιακά την εμπιστοσύνη του σκηνοθέτη και του θιάσου, κερδίζοντας εν τέλει, τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Πάλι ο χώρος του θεάτρου είναι παρών καθορίζοντας την αφηγηματική πλοκή. Παρατηρούμε ότι ο πραγματικός χώρος περιορίζεται εντός της σκηνής του θεάτρου με αποτέλεσμα να μετουσιώνεται σε θεατρικό χώρο παραπαίοντας ανάμεσα στην αλήθεια και στο ψέμα. Η ταινία του Joseph L. Mankiewicz θέτει εύλογα το ερώτημα για το πού σταματά το θέατρο και πού αρχίζει η ζωή τονίζοντας ότι η αίσθηση της πραγματικότητας ξεπερνά εκείνη της παράστασης.

Έμμεσες αναφορές αυτής της θεατρικότητας μπορούμε να διακρίνουμε εξίσου και στην ταινία «Opening night» (1977) του σκηνοθέτη John Cassavetes. Αντιλαμβανόμαστε ότι το πρόσωπο της Εύας συνδέεται με τον θάνατο της νεαρής θαυμάστριας, η οποία σκοτώνεται μία βροχερή νύχτα έξω από το θέατρο, στοιχειώνοντας την καθημερινότητα της πρωταγωνίστριας Myrtle (Gena Rowlands) με ενοχές, ωθώντας την να αναμετρηθεί με τη χαμένη νεότητά της και τις υποκριτικές της δυνατότητες.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η ταινία «Esther Kahn» (2000) του Γάλλου σκηνοθέτη Arnaud Desplechin, όπου παρακολουθούμε τη σχέση της πρωταγωνίστριας με το θέατρο να θεωρείται πρωταρχικής σημασίας, καθώς αποφασίζει να ασχοληθεί με την υποκριτική λόγω της εσωτερικής ανάγκης να «επικοινωνήσει» τα συναισθήματά της. Συναισθήματα που αρνούνταν ακόμη και η ίδια να αποδεχθεί (Scott, 2002).²⁰

Επιπλέον, προσεγγίζοντας τον Alfred Hitchcock και συγκεκριμένα την ταινία του «The rope» (1948), παρατηρούμε ότι η αφήγηση τοποθετείται σε πραγματικό χρόνο, χαρακτηριστικό γνώρισμα των Ταινιών Δωματίου (Kammerspielfilme) της δεκαετίας του 1920, οι οποίες αναπτύχθηκαν βάσει της αντίληψης του Max Reinhardt για το Θέατρο Δωματίου, δηλαδή έργα που παρουσιάζονταν από περιορισμένο αριθμό ηθοποιών, σε έναν μικρό χώρο, μπροστά σε μικρό αριθμό θεατών. Επιπλέον, ο θεατής, παρακολουθώντας το εσωτερικό του ρετιρέ διαμερίσματος για μεγάλο χρονικό διάστημα, εξοικειώνεται με τα φυσικά αντικείμενα, τα οποία διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στο θέατρο δωματίου και τα οποία σε έναν μικρό χώρο δύνανται να ξεπεράσουν τα όρια της φυσικότητας (Conelly, 2014).

Το 1960 το γαλλικό κινηματογραφικό περιοδικό *Cahiers du cinéma* αφιέρωσε ένα τεύχος του στον δραματουργό και σκηνοθέτη Bertolt Brecht (Brunette, 1983). Το αφιέρωμα αυτό πυροδότησε τις συζητήσεις γύρω από τη σχέση του κινηματογράφου με τον μεγάλο θεωρητικό. Στο πλαίσιο αυτών των συζητήσεων, πολλοί θεωρητικοί και κριτικοί επηρεάστηκαν, ανάμεσά τους οι: Glauber Rocha, Jean-Marie Straub, Marguerite Duras, Rainer Werner Fassbinder, Jean – Luc

²⁰<https://www.nytimes.com/2002/03/01/movies/film-review-discovering-her-real-self-by-portraying-a-false-one.html>



Godard, Θόδωρος Αγγελόπουλος κ.ά. Το Επικό Θέατρο του Brecht δέχτηκε επιρροές από τον βωβό κινηματογράφο. Η «επική απόσταση», η «αφαίρεση της σφραγίδας του οικείου» (Κυριακός, 2002, σ. 73), η αφηγηματική συνέχεια και ασυνέχεια, η ταύτιση και η αποξένωση, η απόκρυψη και η καταδήλωση του μέσου, η μονή και η πολλαπλή διήγηση, το κλειστό και ανοικτό σύνολο, η ευχαρίστηση και η δυσαρέσκεια, καθώς και ο μύθος και η πραγματικότητα συνοψίζουν τις βασικές θέσεις του Brecht.²¹

Το βλέμμα αποστασιοποίησης του Brecht στην «Παραγγελιά» του Παύλου Τάσιου

Το στοιχείο της θεατρικότητας επηρεάζει και τον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο. Ο «Θίασος» του Θόδωρου Αγγελόπουλου (1975) αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα κινηματογραφικής γραφής που επηρεάζεται από την μπρεχτική εμπειρία (Κυριακός, 2002, σ. 76). Σύμφωνα με τον Αγγελόπουλο (όπως αναφέρεται στον Στάθη, 1999, σ. 20):

«Είναι ένα επικό φιλμ αλλά όχι με την κλασική σημασία του επικού (αριστοτελική έννοια), αλλά την μπρεχτική. Το φιλμ αποτελεί σκέψεις για το θέατρο, το οποίο συναντάμε και ξανασυναντάμε παντού. Αντί όμως να έχουμε τον ηθοποιό που ερμηνεύει, έχουμε την ιστορία που φτιάχνει θέατρο. Η σκηνή της μάχης (σεκάνς 74), που τόσο έχει συζητηθεί, είναι μία σκηνή με καθαρά θεατρικό κόψιμο. Διαδραματίζεται σαν να ήταν πάνω σε μία θεατρική σκηνή. Έχουμε δύο αντιμέτωπες ομάδες που μάχονται, όμως, δε θέλω οι δύο αυτές αντιμέτωπες πλευρές να δημιουργήσουν μία πραγματική μάχη αλλά απλά την αναπαράστασή της (...). Πρόκειται για τον πλέον τυπικό τρόπο αντιμετώπισης παρόμοιων σκηνών στο ασιατικό θέατρο και ο Μπρεχτ εμπνεύστηκε βαθιά από το ασιατικό θέατρο».

Η διάχυση των στοιχείων θεατρικότητας στη μεγάλη οθόνη εμφανίζεται έντονα στις ταινίες της περιόδου 1970 – 1995, όπου παρατηρείται με υπαινικτικό τρόπο η χαρτογράφηση του θεατρικού κόσμου, διατυπωμένη με λόγο μαρξιστικό που αποτυπώνει τη σύγχρονη ελληνική ιστορία. Η «Παραγγελιά» του Παύλου Τάσιου (1980) επιβεβαιώνει την παραπάνω θέση λόγω της «δυναμικής ετερογένειας αισθητικών τρόπων» (Κυριακός, 2002, σ. 100) στον τρόπο κινηματογράφησης της.

Ο δραματικός χρόνος της ταινίας τοποθετείται την περίοδο της επταετίας, και συγκεκριμένα το 1973, όπου αποτυπώνεται στον κινηματογραφικό φακό με ρεαλιστικό τρόπο, η νυχτερινή ζωή της λαϊκής Αθήνας. Τα ξημερώματα της 25ης Φεβρουαρίου του 1973, στο νυχτερινό κέντρο *Νεράιδα*, ο Νικόλαος Κοεμτζής (Αντώνης Αντωνίου), ήρθε στα χέρια με θαμώνες του κέντρου, με αφορμή μια παραγγελιά του αδερφού του Δημοσθένη (Αντώνης Καφετζόπουλος), για το τραγούδι *Βεργούλες* του Μάρκου Βαμβακάρη. Τρεις άνδρες της ασφάλειας «πάτησαν» τον ιερό άγραφο νόμο της εποχής, που επέβαλε να χορεύει μονάχα αυτός που ζήτησε την παραγγελιά και άρχισαν να χορεύουν γύρω από τον Δημοσθένη. Ο Κοεμτζής, ο οποίος είχε απασχολήσει στο παρελθόν τις αρχές και είχε στοχοποιηθεί λόγω των πολιτικών θέσεων που υποστήριζαν μέλη της

²¹ «Ο Peter Wollen επηρεάστηκε ιδιαίτερα από τον Brecht στις διατυπώσεις του για τον «αντί-κινηματογράφο». Το σχήμα του Wollen κατέγραψε τις αντιθέσεις ανάμεσα στον εμπορικό κινηματογράφο και τον αντι-κινηματογράφο –που εκπροσωπείται καλύτερα από το έργο του Godard– με τη μορφή επτά δυαδικών χαρακτηριστικών: 1. Αφηγηματική μη μεταβατικότητα έναντι της αφηγηματικής μεταβατικότητας [...]. 2. Αποξένωση έναντι της ταύτισης [...]. 3. Έμφαση έναντι της διαφάνειας [...]. 4. Πολλαπλή έναντι μονής αφήγησης [...]. 5. Άνοιγμα έναντι κλεισίματος [...]. 6. Μη ευχαρίστηση έναντι της ευχαρίστησης [...]. 7. Πραγματικότητα έναντι μυθοπλασίας [...].» (Stam, 2006, σ. 194).



οικογένειάς του, έβγαλε μαχαίρι και επιτέθηκε. Ο τραγικός απολογισμός ήταν τρεις νεκροί, οκτώ τραυματίες και ο δράστης με τον αδερφό του στη φυλακή. Η ταινία αγκαλιάστηκε θερμά από το κοινό της εποχής. Στην πρώτη προβολή της, κόπηκαν 196.186 εισιτήρια, ενώ στο φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης κέρδισε πέντε βραβεία μεταξύ των οποίων τα ακόλουθα: Α' ανδρικής ερμηνείας (Αντώνης Αντωνίου), μουσικής (Κυριάκος Σφέτσας), μοντάζ (Γιάννης Τσιτσόπουλος) και ηχοληψίας (Ηλίας Ιονέσκο).

Η «Παραγγελιά» αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα κινηματογραφικής γραφής με σαφείς επιρροές από την μπρεχτική θεωρία (επικό θέατρο) αξιοποιώντας σκηνοθετικά όλα τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Πολλά είναι τα στοιχεία που μπορούμε να ανιχνεύσουμε και να αναλύσουμε προς αυτή την κατεύθυνση. Το αντιπροσωπευτικό, όμως, θα λέγαμε «δείγμα» είναι η ίδια η Κατερίνα Γώγου. Η νεαρή ηθοποιός αναλαμβάνει τον ρόλο του αφηγητή που άλλοτε φαίνεται να συμπάσχει με τον κύριο ήρωα κι άλλοτε να αποστασιοποιείται. Απευθύνεται κατευθείαν στο κοινό. Το βλέμμα της είναι στραμμένο πάνω στην κάμερα. Δεν αφήνει τον θεατή να εφησυχάσει αλλά διακόπτει τη γραμμική και ίσως παθητική ροή, ενισχύοντας την κριτική ικανότητα και σκέψη εκείνου που παρακολουθεί. Έχουμε να κάνουμε με μία πολλαπλή διήγηση, δηλαδή χρήση διαφορετικής γλώσσας στην ίδια ταινία, με φιλμ μέσα στο φιλμ και παρεμβολές, γεγονός που δημιουργεί μία σύνθετη δομή. Η Κατερίνα Γώγου είναι το πρόσωπο – σύμβολο της ταινίας, τα επαναστατημένα ποιήματα της οποίας «στέκονται» απέναντι «στα σκυλάδικα άσματα ενός κέντρου διασκέδασης» (Κυριακός, 2002, σ. 100).

Ποικίλα είναι τα στοιχεία – σύμβολα που μπορούμε να ανιχνεύσουμε και τα οποία μας παραπέμπουν στην επιρροή του Bertolt Brecht. Πρώτο και βασικό σύμβολο είναι η πίστα του κέντρου, καθώς η παρουσία της σκηνής αποτελεί μία από τις πιο χαρακτηριστικές ενδείξεις θεατρικότητας σε μία κινηματογραφική ταινία. Η πίστα, ως άλλη θεατρική σκηνή, φιλοξενεί την κύρια δράση, με τα πρόσωπα να εισέρχονται και να αποχωρούν από αυτή, με είσοδο και έξοδο αριστερά του κάδρου. Στην σκηνή του χορού, οι θαμώνες του κέντρου αρχίζουν να χορεύουν σαν ένα μαγεμένο πλήθος ατόμων του οποίου η βασική επιδίωξη είναι η ευχαρίστησή του. Σκοπός είναι να ανιχνευθεί αυτή η ψυχολογική κατάσταση από τον θεατή με κριτική ματιά, χωρίς όμως η δική του ευχαρίστηση να βρίσκεται σε προτεραιότητα. Στόχος, επομένως, είναι η δυσaréσκειά του υπό το πρίσμα της αφύπνισης. Επιπλέον, όπως σε μία θεατρική παράσταση έτσι και στη συγκεκριμένη κινηματογραφική ταινία, υπάρχει το κοινό το οποίο αποτελείται από τους θαμώνες που είναι καθισμένοι στα τραπέζια τους. Η παρέμβαση της Γώγου την ώρα του χορού, σαφώς, δεν είναι τυχαία. Τα λόγια της συνοδεύουν την είσοδο του αστυνομικού. Στο σημείο αυτό συναντάμε μία καθαρά μπρεχτική επιρροή καθώς γίνεται χρήση ενός σχολιαστικού μέσου, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση δεν είναι κάποια ταινία ή πλακάτ αλλά η ίδια η φωνή της Γώγου. Σκοπός δεν είναι να προβληθεί ο ίδιος ο «αφηγητής», ούτε να δημιουργήσει καθαρή συγκίνηση στον θεατή. Λειτουργεί ως μάρτυρας των γεγονότων, ενισχύοντας το γενικότερο κλίμα κοινωνικής κριτικής μέσα στο οποίο κινείται η ταινία.

Η μη ταύτιση περιγράφοντος και περιγραφόμενου είναι ακόμη ένα σημείο στο οποίο μπορούμε να σταθούμε στη σκηνή του χορού, ως προς την επιρροή του Brecht. Οι θεατές παρακολουθούν τον Δημοσθένη να χορεύει ζεϊμπέκικο, αλλά η μουσική του τραγουδιού εναλλάσσεται με το άκουσμα των λόγων της Κατερίνας Γώγου. Με τον τρόπο αυτό προκαλείται ξάφνιασμα των θεατών, γεγονός που τους αποτρέπει από το να γίνουν παθητικοί δέκτες μέσω μίας γραμμικής αφήγησης, οξύνοντας την κριτική τους ικανότητα και κάνοντάς τους ενεργούς. Τα λόγια της Γώγου (*Η ζωή μας είναι σουγιάδες σε βρώμικα αδιέξοδα*) σχολιάζουν επί της ουσίας την



παρουσία του αστυνομικού και ως ένα βαθμό προοικονομούν τη συνέχεια. Σε αυτό το σημείο δίνεται μία λύση και μία προτροπή μέσω της Γώγου (*Μην ξεπουλήσουμε φτηνά το τομάρι μας*), ενώ ταυτόχρονα μιλά για «ζύγισμα» και «σουγιάδες». Προφανώς, ο Τάσιος ήθελε στο σημείο αυτό, αν και με ακραίο τρόπο, να δώσει τη δική του οπτική πάνω στο κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής. Η ακρότητα, εντούτοις, συναντά την πραγματικότητα, καθώς καταπιάνεται με ένα πραγματικό γεγονός.²²

Επιπροσθέτως, θα πρέπει να σταθούμε στο πάγωμα της εικόνας και τις αργές κινήσεις. Ενώ ο πρώτος αστυνομικός πλησιάζει την πίστα, η εικόνα «παγώνει» (freeze frame). Η κινηματογραφική ψευδαίσθηση σπάει. Από μόνη της η τεχνική αυτή είναι ένα σχόλιο ή καλύτερα ένας τρόπος αποστασιοποίησης. Οι αργές κινήσεις κατά την έναρξη του φονικού τονίζουν ιδιαίτερα την πράξη. Κατά τη διάρκεια του μακελειού έχουμε για μια ακόμη φορά εναλλαγή της μουσικής, με αποτέλεσμα οι θεατές να βρίσκονται συνεχώς σε εγρήγορση. Οι παρεμβολές της Κατερίνας Γώγου, ο χορός, το φονικό, όλα ξετυλίγονται γύρω από ένα πραγματικό γεγονός όχι μίας πεζής αναπαράστασης ενός γεγονότος αλλά μ' έναν κοινωνικό σχολιασμό και μία κριτική πάνω στα «κακώς» κείμενα της εποχής.

Εν κατακλείδι, η παρουσία της σκηνής αποτελεί την πιο χαρακτηριστική ένδειξη θεατρικότητας σε μία κινηματογραφική ταινία. Η θεατρική σκηνή μπορεί να είναι παρούσα με δύο τρόπους, είτε να είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το θέατρο είτε ο σκηνοθέτης να μετατρέψει έμμεσα με τις λήψεις του το κάδρο σε μία φανταστική σκηνή, συνδυάζοντας, ταυτοχρόνως, θεατρικά και κινηματογραφικά στοιχεία. Στην περίπτωση της ταινίας του Τάσιου, η Κατερίνα Γώγου ολοκληρώνει την αφήγησή της (απαγγελία) χορεύοντας τη δική της παραγγελιά. Η εξπρεσιονιστική αποτύπωση του σκηνογραφικού χώρου, σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική περιγραφή και τον καθημερινό διάλογο, αλλά, και η χρήση αντιρεαλιστικού φωτισμού κατά την εκφώνηση των ποιημάτων της «μπρεχτικής» αφηγήτριας, με έμφαση στη χειρονομία, το βλέμμα και τη στάση των προσώπων, συνθέτουν τον καμβά των αποχρώσεων της μπρεχτικής επιρροής στην ταινία του Παύλου Τάσιου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ – ΔΙΚΤΥΟΓΡΑΦΙΑ

- Brunette, P. (1983). Bertolt Brecht, Cahiers du Cinema, and Contemporary Film Theory. *Film Quarterly* (ARCHIVE), 36(4), 32.
- Connelly, T. J. (2014). Big Window, Big Other: Enjoyment and Spectatorship in Alfred Hitchcock's Rope. *Quarterly Review of Film and Video*, 31(8), 779-788.
- Johnson, R. (2003). Against the Grain: On the Cinematic Vision of Manoel de Oliveira. *Senses of cinema*, 28.
- Κυριακός, Κ. (2002). *Από τη σκηνή στην οθόνη*. Αιγόκερως.
- Lowe, V. (2014). Stages of Reality: Theatricality in Cinema. *Screen*, 55(1), 158-160.
- Pietrini, S. (2012). Time and Theatricality in the Films about the Stage. *Mimesis Journal*. 1, 2, 193-205.
- Scott, A. O. (2002). Discovering her real self by portraying a false one. *Film review in The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2002/03/01/movies/film-review-discovering-her-real-self-by-portraying-a-false-one.html>
- Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου* (Κ. Κακλαμάνη, Μετ., Ε. Στεφανή, Επιμ.).

²² Η πρώτη έκδοση της μουσικής της Παραγγελιάς με την Κατερίνα Γώγου να ερμηνεύει ποιήματα από τις συλλογές της *Τρία κλικ αριστερά* και *Ιδιώνυμο* με την ίδια να χαρακτηρίζεται από τον Κυριάκο Σφέτσα ως «κορυφαία ενός αόρατου χορού» <https://sfetsas.gr/el/portfolio/%CF%83%CF%84%CE%BF-%CE%B4%CF%81%CF%8C%CE%BC%CE%BF/>



Πατάκης.

Στάθης, Ε. (1999). *Χώρος και χρόνος στον κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Αιγόκερως.

Σφέτσας, Κ. & Γώγου, Κ. Στο δρόμο.

<https://sfetsas.gr/el/portfolio/%CF%83%CF%84%CE%BF%CE%B4%CF%81%CF%8C%CE%B C%CE%BF/>

Φιλμογραφία

Αγγελόπουλος, Θ. (Director). (1975). *Ο Θίασος (The travelling players)* [Motion Picture]. Greece.

Cassavetes, J. (Director). (1977). *Opening night* [Motion Picture]. USA.

De Oliveira, M. (Director). (2001). *Je rentre à la maison (I'm going home)* [Motion Picture]. France-United Kingdom.

Desplechin, A. (Director). (2000). *Esther Kahn* [Motion Picture]. France-Portugal.

Hitchcock, A. (Director). (1948). *The rope* [Motion Picture]. USA.

Mankiewicz, J. L. (Director). (1950). *All about Eve* [Motion Picture]. USA.

Τάσιος, Π. (Director). (1980). *Παραγγελιά* [Motion Picture]. Greece.

Βιογραφικό: Η Ελένη Μαρινάκου σπούδασε Φιλολογία στο *Τμήμα Φιλολογίας* της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και Θεατρολογία στο *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών* της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και είναι πιστοποιημένη Εκπαιδύτρια Ενηλίκων. Είναι διπλωματούχος του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Δημιουργική Γραφή, Θέατρο και Πολιτιστικές Βιομηχανίες: Καλλιτεχνικές, Ερευνητικές και Παιδαγωγικές Εφαρμογές» στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Έχει εργαστεί ως εμψυχώτρια θεατρικού παιχνιδιού, εκπαιδύτρια ενηλίκων σε Σχολείο Δεύτερης Ευκαιρίας και ως εκπαιδευτικός στον ιδιωτικό τομέα.

Στοιχεία επικοινωνίας: <elenamarinakou@yahoo.gr>

Βιογραφικό: Ο Παναγιώτης Παπαναστασίου είναι δάσκαλος και θεατρολόγος. Εργάζεται σε Δημοτικά σχολεία ως αναπληρωτής εκπαιδευτικός Ειδικής Αγωγής & Εκπαίδευσης, ενώ παράλληλα είναι εκπαιδευτής ενηλίκων σε δομές της Μη Τυπικής Εκπαίδευσης (Ι.Ε.Κ., Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας). Είναι κάτοχος τριών προπτυχιακών τίτλων σπουδών: *Επικοινωνία, Μέσα & Πολιτισμός* (Πάντειο Πανεπιστήμιο), *Θεατρικών Σπουδών* (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου), *Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης* (Πανεπιστήμιο Πατρών). Είναι ακόμη διπλωματούχος του μεταπτυχιακού προγράμματος σπουδών: «Επικοινωνία & Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης: Κινηματογραφικές & Πολιτισμικές Σπουδές» στο τμήμα *Επικοινωνίας & Μ.Μ.Ε.* του Πανεπιστημίου Αθηνών και από το 2020, υποψήφιος διδάκτωρ στο *Τμήμα Θεατρικών Σπουδών* του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Άρθρα και μελέτες του έχουν δημοσιευθεί στα ελληνικά σε βιβλία, συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά με θέμα τη σχέση των Μ.Μ.Ε. με τον πολιτισμό και του θεάτρου με την εκπαίδευση.

Στοιχεία επικοινωνίας: <ppapanastasiou@go.uop.gr>



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.

Το θέατρο στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας

Κυριάκος Βλαχόπουλος

Περίληψη: Το θέατρο στο βουνό μας εισάγει σε μια μοναδική θεατρική εμπειρία στα χρόνια της Εθνικής Αντίστασης και σηματοδοτεί μια τομή στην ιστορία των ανταρτών. Η δραστηριότητά του, είναι γέννημα του ίδιου του κόσμου που ζούσε στα βουνά της ελεύθερης Ελλάδας και συμμετείχε στην Αντίσταση. Τα θεατρικά σχήματα δημιουργούνται για να περιοδεύουν σε όλα τα χωριά και να χαρίζουν στιγμές ψυχαγωγίας. Η θεατρική έκφραση που διαμορφώνεται στο βουνό συνδέεται άμεσα με το κοινό που το παρακολουθεί και αποτελεί ζωτικό χώρο στον οποίο εκφράζονται πολιτικοί και κοινωνικοί προβληματισμοί και ως εκ τούτου το περιεχόμενο στρέφεται και ευθυγραμμίζεται με τον αντιστασιακό αγώνα. Παράλληλα αναδεικνύουν την κοινωνική δυναμική της θεατρικής τέχνης, η οποία επηρεάζει τη σχέση της Αντίστασης με τον κόσμο της υπαίθρου και συμβάλλει σημαντικά στη διαμόρφωση της συνείδησης. Η Εθνική Αντίσταση απετέλεσε το έναυσμα για την αβίαστη ανάπτυξη κάθε καλλιτεχνικής, εκπαιδευτικής και κοινωνικής διεργασίας εντός της.

Λέξεις-κλειδιά: *Θέατρο, Κατοχή, Βουνό, Αντίσταση, Θίασοι*

Σε όλα τα παραθέματα –αποσπάσματα από επιστολές, αλληλογραφίες, έντυπα, προκηρύξεις, δημοσιεύματα της εποχής κ.λπ.- διατηρείται η ορθογραφία του πρωτοτύπου.

Θέατρο στο βουνό

Αν η μελέτη της ιστορίας του θεάτρου στον 20ό αιώνα αποτελεί γόνιμο έδαφος για τη διερεύνηση της κοινωνικής και πολιτισμικής ιστορίας της Ελλάδας η εμπειρία του θεάτρου στο βουνό μας τοποθετεί ακριβώς μέσα στο πεδίο της ιστορίας που αντανάκλα εύγλωττα τον κανόνα αυτό. Στο



πεδίο της πολιτισμικής ιστορίας δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στις νοοτροπίες, στις αντιλήψεις, στην κοινωνική τάξη, στο έθνος, στα αισθήματα, στη μνήμη, στο σώμα, στο φύλο, την τέχνη, είτε ακόμη και στις αναπαραστάσεις (λογοτεχνικές, οπτικές ή διανοητικές) καθώς και στους τρόπους με τους οποίους οι παραπάνω κατηγορίες κατασκευάζονται και ανακατασκευάζονται (Burke, 2008, σσ. 169-171). Όσον αφορά την κοινωνική ιστορία, αποτυπώνεται η ζωή των δρώντων προσώπων και του τόπου στον οποίο δρουν: μέσα από το υπό εξέταση θέμα μας δίνεται η ευκαιρία να γνωρίσουμε συνήθειες της κοινότητας, στιγμές της οργάνωσης των ανθρώπων στα χωριά και στα ελεύθερα από τον κατακτητή εδάφη. Το θέατρο στο βουνό αποτελεί πτυχή ενός πολύμορφου αγώνα στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης. Η καλλιτεχνική έκφραση διοχετεύεται σε ποικίλους δρόμους την εποχή εκείνη και η θεατρική δραστηριότητα επηρεαζόμενη από τις ιστορικές εξελίξεις, διαμορφώνει τους δικούς της κώδικες επικοινωνίας και τις δικές της μορφές πολιτικής και κοινωνικής παρέμβασης.

Σύμφωνα με τον Μπένγιαμιν, το να γράφεις ιστορία σημαίνει να ευθυγραμμίζεσαι με τη μνήμη των νικημένων η ανάμνηση των οποίων διαιωνίζεται σαν ανικανοποίητη «λυτρωτική επαγγελία». Η προσέγγιση αυτή δεν αποτελεί μέθοδο ανάλυσης. Προσανατολίζει όμως και προσδιορίζει το στόχο της έρευνας, στους αντίποδες, της κυρίαρχης σήμερα αντίληψης που θέλει την ιστορία αντικείμενο ενός «εμπειρογνώμονα». Στο επιστημολογικό επίπεδο, η γονιμότητα αυτής της προσέγγισης υπογραμμίστηκε από τον Ράινχαρτ Κόζελεκ. Όταν οι ιστορικοί υιοθετούν την οπτική γωνία των νικητών πέφτουν πάντα σ' ένα προδιαγεγραμμένο σχήμα που βασίζεται σε μια απολογητική ερμηνεία του παρελθόντος, ενώ οι ενταγμένοι στο στρατόπεδο των νικημένων ιστορικοί επανεξετάζουν το παρελθόν με πιο διεισδυτική και κριτική ματιά. «Μπορεί η ιστορία να γράφεται από τους νικητές αλλά σε βάθος χρόνου, τα ιστορικά κέρδη στο πεδίο της γνώσης προέρχονται από τους ηττημένους». (Koselleck, όπως αναφέρεται στο Traverso, 2016, σσ. 31-32)

Στις παρακάτω γραμμές λοιπόν θα ασχοληθούμε με το ιστορικό πεδίο των ηττημένων την περίοδο αυτή. Βέβαια θα μπορούσε να πει κανείς, ότι το 1944 με την απελευθέρωση της Ελλάδας²³ και την ήττα των Γερμανών στο Β' παγκόσμιο πόλεμο δεν έχουμε ηττημένους τους αντάρτες στα βουνά. Αναφέρομαι στην ήττα του συλλογικού οράματος που μοιράζονταν και που χρονικά συντελείται το 1949 με τη λήξη του εμφυλίου πολέμου και την ήττα των κομμουνιστών· ενός συλλογικού οράματος, αφενός βασισμένου στις πολιτικές διακηρύξεις του ΕΑΜ και αφετέρου εκφραζόμενου συγκεχυμένα από τον κόσμο της Αντίστασης. Το όραμα διαμορφώνεται στα χρόνια της Κατοχής και εξελίσσεται και αναμορφώνεται στα χρόνια του εμφυλίου με διαφορετική πρόσληψη από την κοινωνία. Προφανώς, διαφορετικά το σκεφτόταν και το εξέφραζε ο θεατρικός συγγραφέας Γιώργος Κοτζιούλας από ό,τι ο Νίκος Ζαχαριάδης, διαφορετικά η Λέλα Καραγιάννη από ό,τι η Μάνα του Αντάρτη, αλλά στο τέλος -ανεξαρτήτως τού πώς το διατυπώνει ο καθένας/μια- ήταν το όραμα για μια κοινωνική αλλαγή.

Στις περιοχές της Ελεύθερης Ελλάδας, το θέατρο θα «στρατευτεί» και με την πολιτική σημασία του όρου στον αγώνα της Αντίστασης, καθώς στο πλαίσιο των πολιτιστικών δραστηριοτήτων του ΕΑΜ θα αρχίσει να διαμορφώνεται στο βουνό ένα είδος δραματουργίας που στόχο είχε, εκτός από την ψυχαγωγία, να δια φωτίσει το κοινό της ορεινής υπαίθρου σχετικά με την πατριωτική και κοινωνική δράση του εαμικού κινήματος.

Οι θεατρικοί συγγραφείς που αναλαμβάνουν το δύσκολο αυτό εγχείρημα δεν είναι πολλοί· μαζί όμως με αυτούς και πολλοί απλοί άνθρωποι και καλλιτέχνες από άλλα πεδία των τεχνών

²³ Οκτώβριος του 1944.



συμβάλλουν σε μια πολιτιστική κίνηση αρκετά έντονη για τα δεδομένα της περιόδου και των συνθηκών που επικρατούν. Ο Γ. Κοτζιούλας, ο Βασίλης Ρώτας, ο Γεράσιμος Σταύρου, ο Γιώργος Κουτούγκος, ο Χάρης Σακελλαρίου, ο Γιώργος Δήμου, ο Β. Γεωργίου, ο Κώστας Νίτσος, ο Γιώργος Καφταντζής είναι μερικοί από τους πολλούς που συνεισφέρουν στην προσπάθεια αυτή. Επίσης η ΕΠΟΝ μέσα από την οργάνωση των τμημάτων της και την αρωγή της στον αγώνα, συστήνει τμήματα μόρφωσης και διαφώτισης που με τη σειρά τους βοηθούν στην εξάπλωση των ιδεών. Για παράδειγμα ο θίασος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας δίνει αρκετές παραστάσεις και με την καθοδήγηση του Βασίλη Ρώτα θεατρικού συγγραφέα, αποκτά σημαίνοντα ρόλο στη θεατρική έκφραση.

Οργάνωση της ζωής στο βουνό-πολιτιστικός αναβρασμός

Πώς λοιπόν, οι κοινωνικές και ιστορικές συνθήκες μιας δεδομένης συγκυρίας δημιουργούν την ανάγκη σε ένα συγγραφέα ή καλλιτέχνη να καταπιαστεί με το θέατρο και να εξερευνήσει καινούριες μορφές έκφρασής του; Σωστά αναρωτιέται ο Κ. Νίτσος στο αφιέρωμα του περιοδικού «Θέατρο» (Νίτσος, 1976) ο οποίος αποφαινεται ότι οι νέες μορφές θεατρικής έκφρασης διαμορφώνουν εκ νέου την κοινωνική πραγματικότητα. Διότι, το πολιτικό-λαϊκό θέατρο δεν γίνεται για το λαό αλλά γίνεται με το λαό. Δε γίνεται για την κατήχηση του κοινού αλλά μόνο σε σύμπραξη μαζί του.

Η δράση της Αντίστασης και η κίνηση του μαχόμενου πληθυσμού συντελείται στις απελευθερωμένες περιοχές της Ελλάδας. Αυτές βρίσκονται κυρίως στον ηπειρωτικό κορμό, την Ήπειρο, τη Θεσσαλία και πιο βόρεια στη Μακεδονία. Το βουνό και τα χωριά έχουν γίνει οι τόποι ζωής και δράσης του αντιστασιακού κόσμου και αυτό δημιουργεί ένα ολόκληρο σύμπλεγμα σχέσεων και δραστηριοτήτων.

Ο Γ. Σταύρου αναφέρει χαρακτηριστικά για την οργάνωση της ζωής και την πολιτιστική συνεισφορά των νέων στα χωριά:

Τα νιάτα πρωτοστατούσαν σε όλα. Βάλθηκαν να ανοίξουν πάλι τα σχολεία, να φτιάσουν στο χωριό τους παιδικό σταθμό, ν' αντιμετωπίσουν τα ζητήματα της καθαριότητας και της υγείας, ν' οργανώσουν λέσχη μ' εφημερίδα του τοίχου, με μια μικρή βιβλιοθήκη, με ένα ραδιόφωνο για τις ειδήσεις. Απέραντες οι δυσκολίες, απέραντες και οι δυνάμεις [...] Κάθε περιοχή της ορεινής Ελλάδας που ελευθερωνόταν -απ' την άνοιξη του 1942- οργάνωνε μαζί με την αντίστασή της και τη ψυχαγωγία της. (Σταύρου, 1962, σ. 376)

Η συνεισφορά των καλλιτεχνών και του απλού κόσμου που βοήθησε στη γιγάντωση της πολιτιστικής δημιουργίας είναι μέρος του αγώνα αυτού, που, πέρα από τη στελέχωση των γραμμών του μετώπου και τον πολεμικό εξοπλισμό, περνούσε και μέσα από την ψυχαγωγία. Θέατρο, μουσική, ζωγραφική και κάθε λογής καλλιτεχνική δραστηριότητα ανθούσε στην ελεύθερη Ελλάδα. Άλλοτε με καθοδήγηση των τοπικών οργανώσεων της ΕΠΟΝ και άλλοτε από την ανιδιοτελή πρωτοβουλία διάφορων ανθρώπων²⁴ σε αυτές τις αντίξοες συνθήκες αναπτύχθηκε μεγάλη πολιτιστική και θεατρική κίνηση.

²⁴ Αρκετοί απ' αυτούς ήταν φιλόλογοι ή δάσκαλοι, όπως ο Βασίλης Παπαζώτος, δικηγόροι όπως ο Ευάγγελος Μαχαίρας, δημοσιογράφοι όπως ο Απόστολος Σπήλιος, φοιτητές όπως Αλέξ Μυριαλής, ο Γιώργος Κουτούγκος κ.α.



Θιάσοι εν κινήσει

*«Είχαμε δει πια, κοντά στα τόσα και τόσα, πως το θέατρο που
βγαίνει απ' τα σπλάχνα του λαού μπορεί να δοξαστεί και στο πιο
ταπεινό πατάρι» (Σταύρου, 1962, σ. 377)*

Ο τελευταίος χρόνος της Κατοχής (1944) συναντά την αρχή του αντάρτικου θεάτρου. Λόγος γίνεται για τους τρεις θεατρικούς θιάσους που γνωρίζουμε ότι συστάθηκαν στην ελεύθερη Ελλάδα την περίοδο αυτή και οι οποίοι είναι: Ο «Θιάσος ΕΠΟΝ Θεσσαλίας» με ιδρυτή της τον Βασίλη Ρώτα κατόπιν εγκρίσεως της Π.Ε.Ε.Α²⁵, ο θιάσος της «Λαϊκής σκηνης» που ιδρύθηκε το καλοκαίρι του 1944 από τον ποιητή και συγγραφέα Γιώργο Κοτζιούλα και λειτουργούσε υπό τη σκέπη της VIII μεραρχίας του ΕΛΑΣ Ηπείρου-Δυτικής Στερεάς και ο θεατρικός όμιλος του Μακεδονικού Συμβουλίου της ΕΠΟΝ το «θέατρο της χαράς» που σχημάτισε ο Γιώργος Καφταντζής. Επίσης σημαντική συμβολή, πέρα από τους «οργανωμένους» αυτούς θιάσους, αποτελεί η δραστηριότητα πολλών και αφανών καλλιτεχνών και θεατρανθρώπων που ανέβηκαν στο βουνό την περίοδο αυτή (Γιώργος Κουτούγκος, Ευάγγελος Μαχαίρας, Νίκος Ακίλογλου και πολλοί άλλοι).

Είναι χειμώνας του 1944 και για τον υπόλοιπο χρόνο μέχρι τις αρχές του 1945 οι θιάσοι περιοδεύουν όλα τα χωριά της ελεύθερης Ελλάδας. Οι δυσκολίες ήταν πολλές. Από τη σκηνική ετοιμασία, τα ενδύματα (φορεσιές), τη στελέχωση με σταθερούς ηθοποιούς μέχρι τις μετακινήσεις τους και την εύρεση τροφής. Όλα τούτα φάνταζαν ανυπέρβλητα. Παρ' όλα αυτά ο ζήλος και η διάθεση, έδιναν ώθηση για να συνεχίσουν το σημαντικό αυτό έργο τους.

Αντί επιλόγου

Αν μπορούσαμε να συνοψίσουμε σε λίγες λέξεις την παρακαταθήκη της θεατρικής δραστηριότητας στο βουνό θα παραθέταμε τα λόγια του Γεράσιμου Σταύρου: *«Ένας τέτοιος αγώνας για τη λευτεριά, για μια καλύτερη ζωή, δε γίνεται μόνο με το ντουφέκι»*. Η πολιτιστική έκφραση της αντίστασης αποτελεί αυτόνομη ενότητα της εμπειρίας της περιόδου, καθώς οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται μέσα από τις διαδικασίες αυτές αξίες που καθορίζουν και διαμορφώνουν την πολιτική ταυτότητά τους. Με απλά λόγια, αυτό που συνειδητοποίησαν ήταν ότι μπορούσαν να αγωνιστούν και με άλλα μέσα πέρα από τα όπλα, και ότι μια θεατρική παράσταση επιτελεί ανάλογο ρόλο με αυτόν μιας νικηφόρας μάχης εναντίον των κατακτητών. Δεν αποτελεί παράπλευρη ενασχόληση, αλλά μια παράλληλη διεργασία εντός του ίδιου κινήματος.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Burke. P. (2008). *Τι είναι η πολιτισμική ιστορία* (Σ. Σηφακάκης, Μετ.). Μεταίχμιο.
- Traverso. E. (2016). *Η Ιστορία ως πεδίο μάχης. Ερμηνεύοντας τις βιαιότητες του 20ου αιώνα*, (Ν. Κούρκουλος, Μετ.). Εκδόσεις Εικοστού Πρώτου.
- Σταύρου, Γ. (1962). Το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα. *Περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης*, 87-88, 376-385.
- Νίτσος, Κ. (1976). Από κιούπια θαμμένα των Ελλήνων ιερά. *Περιοδικό Θέατρο*, 53-54, 15-16.

²⁵ Πολιτική Επιτροπή Εθνικής Απελευθέρωσης (γνωστή και ως *Κυβέρνηση του βουνού*)



Βιογραφικό: Ο Κυριάκος Βλαχόπουλος γεννήθηκε και μεγάλωσε στη Νίκαια στον Πειραιά. Σπούδασε Πολιτικές Επιστήμες και Ιστορία στο Πάντειο Πανεπιστήμιο και συνέχισε τις μεταπτυχιακές σπουδές του, στο ίδιο τμήμα, στην κατεύθυνση της Νεότερης και Σύγχρονης Ιστορίας που αποφοίτησε με άριστα. Σήμερα συνεχίζει τις μεταπτυχιακές σπουδές του, στο ΕΜΠ στη σχολή Αρχιτεκτόνων με κατεύθυνση την Πολεοδομία και Χωροταξία. Το Σεπτέμβριο του 2023 κυκλοφόρησε η μονογραφία του, από τις εκδόσεις Δυσήνιος Τύπος, η μελέτη του για το θέατρο στο βουνό, με τίτλο: *Θέατρο χωρίς εισιτήριο. Θέατρο στο βουνό. Ιστορία και μνήμη στα χρόνια της κατοχής*.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail <kyriakos.g.vlachopoulos@gmail.com>



Podcast

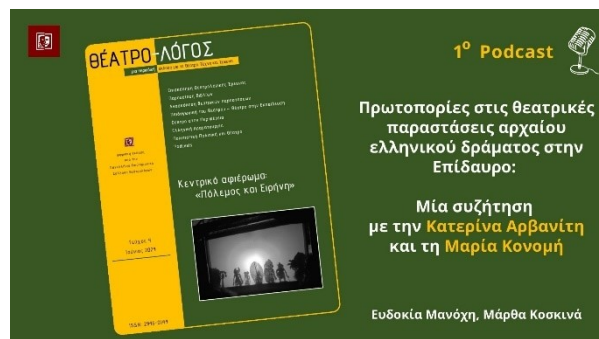
Πρώτο podcast του περιοδικού Θέατρο-Λόγος: Πρωτοπορίες στις θεατρικές παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Επίδαυρο: Μία συζήτηση με την Κατερίνα Αρβανίτη και τη Μαρία Κονομή.

Ευδοκία Μανόχη, Μάρθα Κοσκινά

Λίγο πριν την έναρξη του Φεστιβάλ Επιδαύρου 2024, ο Θέατρο-Λόγος παρουσιάζει το πρώτο του podcast! Στο τέταρτο, πλέον, τεύχος του περιοδικού, που έχει κεντρικό αφιέρωμα «Πόλεμος και Ειρήνη», φιλοξενείται -προς ακρόαση- μία συζήτηση για τις παραστάσεις των Επιδαυρίων που, ενίοτε, προκαλούν αντιδράσεις και διαμάχες στη σφαίρα του δημόσιου λόγου σχετικά με το τι είναι αποδεκτό ή όχι ως εμπειρία θεάματος στον αρχαίο χώρο της Επιδαύρου.

Η Μάρθα Κοσκινά και η Ευδοκία Μανόχη υποδέχονται την κ. Κατερίνα Αρβανίτη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, και την κ. Μαρία Κονομή, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Μέσω της συζήτησής τους, επιχειρείται μία σκιαγράφηση του φαινομένου των αρνητικών αντιδράσεων εκ μέρους του κοινού σε νεωτερισμούς που έχουν εφαρμοστεί στην απόδοση του αρχαίου δράματος στους χώρους των αρχαίων θεάτρων. Οι καλλιτεχνικές επιλογές, η πολιτιστική πολιτική, η κριτική και τα ιστορικά συγκείμενα αποτελούν μερικές οπτικές μέσα από τις οποίες προσεγγίζεται το θέμα μας σε αυτή την εκπομπή.

Το podcast είναι διαθέσιμο στο κανάλι YouTube του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων (Π.Ε.ΣΥ.Θ.) στον παρακάτω σύνδεσμο της πλατφόρμας YouTube:
<https://youtu.be/5LKyki5Pec4>





Κάντε κλικ εδώ για να έχετε πρόσβαση σε όλα τα Podcast του περιοδικού!

Κατερίνα Αρβανίτη

Είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Θεατρολογίας στο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. Είναι απόφοιτος του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στο Κλασικών Σπουδών από το University College του Λονδίνου (UCL), καθώς και MPhil στις Κλασικές Σπουδές από το Πανεπιστήμιο του Reading. Έχει επίσης διδακτορικό δίπλωμα από το Πανεπιστήμιο του Κεντ για τη διατριβή της με θέμα «Η αναπαράσταση των γυναικών στις σύγχρονες παραγωγές του αρχαίων ελληνικών τραγωδιών με ιδιαίτερη αναφορά στο θέμα της Μητροκτονίας». Τα ερευνητικά και διδακτικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στα εξής: θεατρολογία, σκηνοθετικά ρεύματα, πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη νεότερη εποχή, σύγχρονες παραγωγές αρχαίου ελληνικού δράματος. Είναι η συγγραφέας των βιβλίων *Αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο της Ελλάδας*, τόμος I και τόμος II (Παπαζήσης, 2020).

Μαρία Κονομή

Είναι αριστούχος του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ., κάτοχος τίτλων σπουδών εξειδίκευσης στη σκηνογραφία - ενδυματολογία από το University Arts London (Αγγλία): πτυχίο BA (Hons) Theatre Design από το Wimbledon School of Art και μεταπτυχιακό δίπλωμα Master of Arts Scenography από το Central Saint Martins College of Art and Design & MA Erasmus, School of Arts, Design and Architecture (Aalto University, Ελσίνκι). Έλαβε τον διδακτορικό της τίτλο από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών με θέμα διδακτορικής διατριβής: Οι 'Τρωάδες' στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των Ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων (με άριστα παμνηφεί, 2011).

Από το ακαδημαϊκό έτος 2021-2022 υπηρετεί στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών στη βαθμίδα της Επίκουρης Καθηγήτριας, με γνωστικό αντικείμενο «Θεατρολογία - Σκηνογραφία και Ενδυματολογία: θεωρία και πράξη», ενώ στο ίδιο τμήμα διδάσκει και στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών: «Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο. Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση» στην κατεύθυνση Δραματουργία και Παράσταση.



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ: Πόλεμος και Ειρήνη

Ο πόλεμος στην αρχαία ελληνική δραματουργία

Σοφία Δεμερτζόγλου

Περίληψη: Στο παρόν άρθρο θα μελετήσουμε τέσσερα εμβληματικά έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας που προσεγγίζουν το θέμα του πολέμου και συγκεκριμένα τους Πέρσες του Αισχύλου, τον Αίαντα του Σοφοκλή, την Ελένη του Ευριπίδη και την Ειρήνη του Αριστοφάνη. Θα κινηθούμε σε τρεις βασικούς άξονες με πρώτο τον τρόπο με τον οποίο ο κάθε συγγραφέας εντάσσει τον πόλεμο στην πλοκή, εάν αποτελεί δηλαδή ή όχι την κύρια θεματική, τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες της εποχής, εάν υπάρχει μόνο ένας κεντρικός ήρωας ή όχι, ποιες δραματουργικές τεχνικές και μοτίβα μεταχειρίζεται ο εκάστοτε δραματουργός, εάν υφίσταται δράση και τί είδους, εάν υπάρχει δραματική ένταση, αίσιο ή όχι τέλος. Θα διερευνηθεί επίσης το ύφος και ο πιθανός στόχος των δραματουργών. Σε ένα δεύτερο επίπεδο θα εξετασθεί η σχέση θεϊκού στοιχείου και ανθρώπινης βούλησης και πως αυτή εξελίσσεται από συγγραφέα σε συγγραφέα. Στο τέλος θα γίνει μια σύντομη συγκριτική αναφορά στην πρόσληψη των έργων από το κοινό του 5ου αιώνα και από το σύγχρονο κοινό.

Λέξεις-κλειδιά: Πόλεμος, Πέρσες, Αίας, Ελένη, Ειρήνη

Εισαγωγή:

Αν κανείς μελετήσει εμπεριστατωμένα το δραματικό υλικό του δυτικού τουλάχιστον θεάτρου από την αρχαιότητα έως και τις μέρες μας, ανεπιφύλακτα θα διακρίνει ότι ελάχιστοι δραματουργοί ασχολήθηκαν τόσο με τον πόλεμο και τις συνέπειές του στο ανθρώπινο είδος, όσο οι τέσσερις μεγάλοι κλασικοί της αρχαιότητας, Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης και Αριστοφάνης. Επιπλέον τα περισσότερα έργα τους, ακόμη κι αν δεν είχαν κυρίαρχο θέμα τον πόλεμο, εντούτοις είχαν άμεση σχέση με κάποιο πολεμικό γεγονός, όπως η εξαιρετική *Ορέστεια* του Αισχύλου. Ο Αριστοφάνης επίσης σε όλες σχεδόν τις κωμωδίες του καυτηριάζει κυρίως τον πόλεμο και τους ανθρώπους που τον προκαλούν ή τον υποδαυλίζουν. Οι δραματουργοί της ελληνικής αρχαιότητας δεν είχαν βέβαια μόνο προσωπική εμπειρία από τα ολέθρια αποτελέσματα του πολέμου (Περσικοί πόλεμοι, Πελοποννησιακός πόλεμος) αλλά και ως ποιητές με ιδιαίτερη οξύνοια και ψυχική λεπτότητα γνώριζαν πολύ καλά και τα αίτια που τον προκαλούν. Με βάση όλα αυτά θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε τέσσερα αντιπροσωπευτικά έργα τους.



Πέρσες του Αισχύλου

Οι *Πέρσες* του Αισχύλου διδάχτηκαν το 472 π.χ. και αναφέρονται στο πρόσφατο ιστορικό γεγονός της Ναυμαχίας της Σαλαμίνας (480 π.χ.) που είχε ως αποτέλεσμα την καθολική συντριβή των Περσών. (Διαμαντάκου, χ.χ.) Ο Αισχύλος που είχε πάρει κι αυτός μέρος στη Ναυμαχία είχε προσωπική εμπειρία των γεγονότων. Στους *Πέρσες* ο κεντρικός ήρωας είναι ο χορός των γερόντων Περσών που μιλούν με βαθύ σκεπτικισμό για τα γεγονότα και επικρίνουν μέχρι και τη συμπεριφορά ή τις επιλογές των βασιλιάδων τους. Η κύρια δράση στους *Πέρσες* του Αισχύλου έχει προηγηθεί του δράματος και περισσότερο κινεί το ενδιαφέρον η αγωνία για την τύχη του Ξέρξη και του περσικού στρατού. Η εμφάνιση της Ατοσσας στην αρχή του έργου και ο διάλογος με τον Χορό για την έκβαση του πολέμου δημιουργούν στον θεατή αγωνία και προσμονή. Το φάντασμα του Δαρείου προϊδεάζει για το αποτέλεσμα και η έλευση του Αγγελιαφόρου το επιβεβαιώνει. Ο Αισχύλος χρησιμοποιεί τις δραματουργικές τεχνικές του ονείρου, του οράματος, της αποκάλυψης, της πτώσης, της ανατροπής, της έκπληξης αλλά και το μοτίβο της ύβρεως-τιμωρίας (Στεργιούλης & Κράιας, 2012). Ο ποιητής με το ανυπέρβλητο ποιητικό του ύφος, τις δυνατές εικόνες, και την αρμονική διαδοχή των γεγονότων καταδεικνύει ότι ο πόλεμος είναι το ίδιο ολέθριος και για τους νικητές και για τους ηττημένους. Ο πόλεμος αφήνει πίσω «το δάκρυ ποτάμι να κυλάει στα κρεβάτια», τον θάνατο σε «γενναίους συντρόφους» και «πόννο, κλάμα, φριχτά δεινά». Ο πόλεμος δε συμβαδίζει μόνο με «θρήνους και οδυρμούς» αλλά τις περισσότερες φορές είναι αποτέλεσμα αφροσύνης, νοητικής σκότισης και πλάνης. Ο Αισχύλος κάνει χρήση του αρχαίου κλασικού μοτίβου Ύβρις-Άτις-Νέμεσις-Τίσις. Ο Ξέρξης διαπράττει ύβρη απέναντι σε θεούς και ανθρώπους, ο νους του σκοτίζεται (Άτις) και η αλαζονεία του επιφέρει τη Νέμεση και τελικά την Τίση, δηλαδή την τιμωρία του (Αισχύλος, 2018). Οι *Πέρσες* δεν αποτελούν μόνο ένα αντιπολεμικό ή πολιτικό δράμα, αποτελούν και ένα φιλοσοφικό πόνημα για τον άνθρωπο και τις επιλογές του. Ο Ξέρξης είναι αυτός που κατά τον Αισχύλο καθορίζει τη μοίρα του και όχι οι θεοί και επομένως ο άνθρωπος έχει τον τελευταίο λόγο στη ζωή του (Kantzios, 2004). Οι *Πέρσες* έλαβαν το πρώτο βραβείο και η ψυχή των θεατών εξαγνίστηκε με την αποκατάσταση της δικαιοσύνης και την τιμωρία της ύβρεως.

Αίας Σοφοκλή

Ο Σοφοκλής αντλεί το θέμα του από την *Μικρή Ιλιάδα* και συγκεκριμένα το κεφάλαιο *Όπλων Κρίσις*. Στην κρίση για τα όπλα του Αχιλλέα, παρόλο που ο Αίαντας θεωρείται ο επικρατέστερος να τα λάβει, οι κριτές ανακηρύσσουν νικητή τον Οδυσσέα. Ο Αίαντας εξοργίζεται με το αποτέλεσμα και αποφασίζει να σκοτώσει τους Αργείους, η Αθηνά όμως του θολώνει τον νου και σκοτώνει άκακα ζώα. Ο *Αίας* του Σοφοκλή αποτελεί μια μαρτυρία της μετάβασης από τα ιδεώδη της ομηρικής εποχής και των περσικών πολέμων στη σύγχρονη δημοκρατική Αθήνα του 5ου αιώνα. Το έργο δεν διαπραγματεύεται μόνο τα δεινά του πολέμου αλλά με όχημα τον κεντρικό ήρωά του διερωτάται για τα ιδανικά της νεοσύστατης κοινωνίας. Ο Αίαντας είναι ένας αυθεντικός ήρωας, γενναίόψυχος, ειλικρινής, ατρόμητος και απόλυτος (Σοφοκλής, 1998). Στον αντίθετο πόλο βρίσκεται ο Οδυσσέας που πρεσβεύει τη νέα εποχή που προάγει τον δόλο, την απάτη, την ραδιουργία αλλά και την διπλωματία (Belekos, χ.χ.). Ο *Αίας* του Σοφοκλή δεν αποσπά το πρώτο βραβείο αλλά διδάσκεται σε μία περίοδο -μεταξύ 460-440 π.χ.- που η Αθήνα αποχαιρετά την παλιά εποχή των ομηρικών ηρώων και εισέρχεται στην εποχή της σοφιστείας, της ρητορικής και της διπλωματικής πολιτικής (Ψυχή, 2016). Ο Αίαντας, ένας μοναχικός ήρωας της “παλιάς εποχής” εναντιώνεται στην εξουσία και τους θεούς για να υπερασπιστεί τα ιδανικά της δικαιοσύνης, της αξιοκρατίας και της αλήθειας. Όταν απογοητεύεται από τα δεδομένα της νέας εποχής, θα επιλέξει τον θάνατο παρά να προδώσει τις αξίες του. Δεν αυτοκτονεί για τα όπλα, αυτοκτονεί επειδή ο νέος



κόσμος είναι άξενος και ακατανόητος για τον ίδιο. Στο έργο δεν υπάρχει μόνο το αντιπολεμικό μοτίβο αλλά υφίστανται και τα μοτίβα της διεφθαρμένης εξουσίας, της ψεύτικης δικαιοσύνης, της βάρβαρης ελληνικότητας, της ανθρώπινης αγνωμοσύνης, των ασαφών ορίων μεταξύ φιλίας-έχθρας και της ματαιότητας της ανθρώπινης ύπαρξης.²⁶ Ο Οδυσσεάς όμως, ο άσπονδος εχθρός, στο τέλος μόνο αυτός θα αναγνωρίσει την αξία του ήρωα και θα συμβάλει στην ταφή του. Το έργο του Σοφοκλή είναι διάσπαρτο από αποφθέγματα και ρήσεις για την ανθρώπινη φύση, τον πόλεμο, την ευμεταβλητότητα των καταστάσεων «γιατί το βλέπω, τίποτα δεν είμαστε οι ζωντανοί, είδωλα μόνον, ανυπόστατη σκιά», «αν κι ήσουν ο χειρότερος εχθρός του...μόνο εσύ του στάθηκες στ' αλήθεια» (Κnox, 1961: 6). Το ύφος είναι επικό και λυρικό μαζί, με περίτεχνα σχήματα και εικόνες. Το θεϊκό στοιχείο είναι κυρίαρχο αλλά υποδηλώνεται έντονα η σημασία της ανθρώπινης βούλησης. Η τελευταία πράξη της ελευθερίας του ήρωα είναι η αυτοχειρία του που προκαλεί συγκίνηση και δέος. Ο Αίας του Σοφοκλή παραστάθηκε από σπουδαίους σκηνοθέτες, όπως ο Σωκράτης Καραντινός (1958), ο Κωστής Μιχαηλίδης (1972), ο Νίκος Χαραλάμπους (1983), ο Βασίλης Παπαβασιλείου (1996-1998), ο Σπύρος Ευαγγελάτος (2000), ο Θεόδωρος Τερζόπουλος (2004, 2008). Ο καθένας παρουσίασε το έργο μέσα από τη δική του οπτική, στην αντιπολεμική ή υπαρξιακή του διάσταση, τη σχέση ανθρώπινης-θείας βούλησης, την πολιτικο-ιδεολογική του σημασία. Ο Αισχύλος παρουσίασε δύο διαμετρικά αντίθετους ήρωες, τον Αίαντα και τον Οδυσσέα παραχωρώντας στους θεατές τη δυνατότητα να συλλογιστούν και να καταλήξουν στα δικά τους συμπεράσματα.

Ελένη Ευριπίδη

Η Ελένη παρουσιάστηκε το 412 π.χ. στην Αθήνα, όταν δηλαδή μαίνονταν ακόμη ο Πελοποννησιακός πόλεμος και λιγόστευαν οι ελπίδες για τη λήξη του. Εντάσσεται στα αντιπολεμικά δράματα και ίσως ο γνωστότερος στίχος του είναι ο «νεφέλης αρ'άλλως είχομεν πόνους πέρι;» δηλαδή «για ένα σύννεφο πολεμούσαμε τόσο καιρό»; (Παπαδόπουλος, 2015). Το έργο του Ευριπίδη που ανατρέπει τον βασικό μύθο καθώς παρουσιάζει την Ελένη να περιμένει πιστή στην Αίγυπτο τον άνδρα της, αν και εντάσσεται από τους περισσότερους μελετητές στο είδος της τραγικωμωδίας, περιέχει πολλά τραγικά στοιχεία που ανάγονται κυρίως στον πόλεμο, ο οποίος αφορά ηττημένους και νικητές και δεν κάνει διακρίσεις. Ο πόλεμος θα μπορούσε να αποφευχθεί εάν επικρατούσε ο διάλογος και οι ειρηνικές διαπραγματεύσεις (αντιστροφή β' στ.1151-1164). Ο πόλεμος που προκαλείται από τους ανθρωπόμορφους θεούς για τα δικά τους ιδιοτελή συμφέροντα και όχι για το καλό των ανθρώπων (στιχ. 36-40, 362-371). Ο πόλεμος που τελικά είναι τόσο μάταιος και ανόητος, όσο ανόητοι είναι και αυτοί που θεωρούν ότι με το αίμα και τη βία θα λυθούν οι έριδες και τα προβλήματα. Ο πόλεμος κατά τον Ευριπίδη υπηρετεί τις περισσότερες φορές υποχθόνια και χαμερπή συμφέροντα (Αριστοφάνης, 2019). Ο Ευριπίδης στην Ελένη εξετάζει συγχρόνως τη συνθήκη φαινομενικότητας-πραγματικότητας, τις έννοιες της δικαιοσύνης και της αδικίας και κυρίως την αξία της ανθρώπινης φρόνησης (Λαδά, 2016). Επομένως ίσως αυτό που είναι ορατό να μην ανταποκρίνεται στην αλήθεια, οι οίωνοι ή ακόμη και οι θεοί να μην οδηγούν στον σωστό δρόμο και ο άνθρωπος θα πρέπει να αναλάβει την ευθύνη της ζωής του (στιχ. 757). Πραγματικά όλο το έργο του Ευριπίδη αποτελεί ένα μανιφέστο ηθικών και υπαρξιακών στοχασμών που αφορούν τον άνθρωπο κάθε εποχής. Ο Ευριπίδης γράφει την Ελένη μέσα στη δίνη του Πελοποννησιακού πολέμου, ένα έργο με τραγικά και άλλα τόσα κωμικά στοιχεία όχι μόνο για να ψυχαγωγήσει το κοινό του αλλά κυρίως για να τους δείξει πόσο τελικά κωμικός και γελοίος

²⁶ Μαρκαντωνάτος, Τσάγγαλης (2008) 62



είναι ο πόλεμος, όχι μόνο στην κυριολεκτική του μορφή αλλά και στη συμβολική του διάσταση (Ρογκάκου, 2016). Η γλώσσα και το ύφος του Ευριπίδη δεν έχουν την αίγλη και την μεγαλοπρέπεια του Αισχύλου αλλά αγγίζουν τον θεατή και τον προκαλούν να σκεφτεί (Ευριπίδης, 2008). Η ευριπίδεια δομή είναι έξοχη ήδη από τον Πρόλογο και την αριστοτεχνική πλοκή των γεγονότων έως και την τελική θετική έκβαση. Ο σκεπτικιστής και προοδευτικός Ευριπίδης πάσχιζε να ανακαλύψει την αλήθεια πίσω από τα φαινόμενα και τα γεγονότα και φυσικά αυτό προκαλούσε την καθεστηκυία τάξη. Έλεγαν ότι ήταν άθεος, αλλά στην πραγματικότητα δεν αποδεχόταν τις κακές πράξεις των σύγχρονών του, ανθρώπων και θεών, και οραματιζόταν την ύπαρξη μιας άλλης ανώτερης δύναμης πιο δίκαιης και φιλεύσπλαχνης. Στην *Ελένη* παροτρύνει τους θεατές να ερευνούν την κρυφή αλήθεια πίσω από τα φαινόμενα και να αποφασίζουν οι ίδιοι για το πεπρωμένο τους.

Ειρήνη του Αριστοφάνη

Ο εξάιρετος, οξυδερκής και ενσυναισθητικός Αριστοφάνης παρουσιάζει το 421 πχ. την *Ειρήνη* στα εν Άστει Διονύσια και παραδόξως λαμβάνει το δεύτερο βραβείο. Η Ειρήνη με τις συντρόφους της Οπώρα και Θεωρία είναι φυλακισμένες ψηλά στον Όλυμπο και ο Πόλεμος ετοιμάζεται να κοπανήσει τις πόλεις μέσα σε ένα τεράστιο γουδί. Ο Τρυγαίος, ένα απλός αμπελουργός, πετάει στον ουρανό με ένα τεράστιο σκαθάρι και απελευθερώνει την Ειρήνη. Η *Ειρήνη*, έργο αντιπολεμικό όπως βέβαια και τα περισσότερα έργα του Αριστοφάνη, σατιρίζει τον πόλεμο και την εχθρότητα στη κυριολεκτική και συμβολική σημασία τους (Σπυριδάκη, 2018). Τον δραματουργό απασχολούσε ιδιαίτερα ο πόλεμος και οι αθέατες σκοπιμότητές του. Ο Αριστοφάνης δεν στρεφόταν κατά της δημοκρατίας, των νέων ιδεών ή των πολιτικών προσώπων γενικά και αόριστα, στρεφόταν κατά των πολεμοκάπηλων και των λαοπλάνων. Η *Ειρήνη* δεν αποτελεί μόνο ένα γνήσιο αντιπολεμικό έργο είναι και μια γροθιά στο κοινωνικοπολιτικό σύστημα της εποχής και στα πρόσωπα κάθε εποχής που προάγουν τα προσωπικά τους συμφέροντα. Μέσα από το κωμικό, το γκροτέσκο, τα λογοπαίγνια, τις μεταφορές, τους νεολογισμούς και την άκρατη αθυροστομία τονίζει τη φαιλότητα της εξουσίας και την πολιτική ραδιουργία. Μέσα από το παραμυθιακό, το φανταστικό και το εξωπραγματικό προβάλλει την ελπίδα για έναν καλύτερο και δικαιότερο κόσμο. Ο Αριστοφάνης φαίνεται να εμπιστεύεται περισσότερο τον απλοϊκό και καθημερινό άνθρωπο για την αλλαγή της ιστορίας. Ο Τρυγαίος ένας απλός αμπελουργός με το θάρρος και την οξύνοιά του αλλά και με το βαθύ αίσθημα δικαίου και αλτρουισμού που τον διακατέχει θα επιφέρει τελικά το αίσιο τέλος (Τσολάκη, 2023). Ο Αριστοφάνης προτρέπει τους συμπατριώτες του να μην περιμένουν από την εξουσία και τους πολιτικούς αρχηγούς ή ακόμη και από τους θεούς να αλλάξουν τον κόσμο, υπενθυμίζοντάς τους ότι είναι δικό τους δικαίωμα και χρέος να το κάνουν. Ίσως γι' αυτό τον λόγο, σε σχέση με τους τρεις προαναφερόμενους τραγικούς, το θεϊκό στοιχείο στην *Ειρήνη* μικρή μόνο συμμετοχή έχει στην υπόθεση του δράματος και εξάιρεται κυρίως η ανθρώπινη αποφασιστικότητα. Αμέσως μετά τη διδασκαλία της *Ειρήνης* υπογράφηκε η γνωστή Νικίειος Ειρήνη (421 πχ.) που έμελλε να διαρκέσει ελάχιστα και οι εχθροπραξίες των Αθηναίων και των Σπαρτιατών να παύσουν οριστικά το 404 πχ., με τη λήξη δηλαδή του Πελοποννησιακού πολέμου (Αριστοφάνης, 2011).

Συμπέρασμα

Με βάση όσα προαναφέρθηκαν, συνάγεται ότι οι τέσσερις επιφανέστεροι και δημοφιλέστεροι δραματουργοί της αρχαίας γραμματείας, δηλαδή ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης και ο Αριστοφάνης, δεινοί γνώστες και ερευνητές της ανθρώπινης φύσης και κοινωνίας, προσπάθησαν με το έργο τους να διδάξουν τον άνθρωπο να αποφεύγει τον πόλεμο και τις έριδες. Η θεϊκή



παρέμβαση όπως φαίνεται είχε διαφορετική κρισιμότητα από δραματούργο σε δραματούργο, αλλά είναι αδιαμφισβήτητο ότι και οι τέσσερις θεωρούσαν τον άνθρωπο ως τον μόνο υπεύθυνο για τη δημιουργία ενός καλύτερου και δικαιότερου κόσμου. Ακριβώς για αυτό θα παραμένουν πάντα επίκαιροι και ελκυστικοί και τα έργα τους θα συνεχίζουν να ανεβαίνουν στις σκηνές όλου του κόσμου, όσο ο άνθρωπος διατηρεί την αξιοπρέπεια και την αίσθηση του δικαίου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Belekos, T. (χ.χ.). Σοφοκλέους Αίας: μια πολιτική προσέγγιση της τραγωδίας. <https://www.academia.edu>
- Kantzios, I. (2004). The Politics of Fear in Aeschylus Persians. *The classical world*, 98, 3-19. <https://www.jstor.org/stable/4352901>
- Knox, B. (1961). The Ajax of Sophocles. *Harvard Studies in Classical Philology*, 65, 1-37. <https://www.jstor.org/stable/310832>
- Αισχύλος (2018). *Πέρσες* (Π. Μουλλάς, Μετ.). Στιγμή.
- Αριστοφάνης (2011). *Αριστοφάνη Ειρήνη* (Χ. Χρηστίδης, Μετ.). Εκδόσεις Γρηγόρη.
- Αριστοφάνης (2019). *Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη* (Θ. Σταύρου, Μετ.). Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Διαμαντάκου, Α. (χ.χ.). Το θέατρο της αρχαιότητας Α' Αισχύλος Πέρσαι: η τραγωδία της Ιστορίας. ΕΚΠΑ.
- Ευριπίδης (2008). *Ελένη* (Θ. Μαυρόπουλος, Μετ.). Ζήτρος.
- Λαδά, Η. (2016). *Οι ιδέες στην Ελένη του Ευριπίδη* [Μ.Δ. Εργασία]. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.
- Μαρκαντωνάτος, Α. & Τσαγγάλης Χ. (επιμ.) (2008). *Αρχαία ελληνική Τραγωδία (Θεωρία και Πράξη)*. Gutenberg.
- Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων (2012). *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*. (Στεργιούλης, Μ. & Κράιας, Γ. επιμ.) Κοράλι.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2015). Η Ειρήνη του Αριστοφάνη για κοινό ανηλίκων θεατών: παιδαγωγικές διαστάσεις. Στο Κ. Κυριακός (Επιμ.), *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. Πανεπιστήμιο Πατρών.
- Ρογκάκου, Ι. (2016). *Το κωμικό στοιχείο στην Ελένη του Ευριπίδη* [Μ.Δ. Εργασία]. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.
- Σοφοκλής (1998). *Αίας* (Εν Κύκλω, Μετ.). Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου Όψεις 5.
- Σπυριδάκη, Γ. (2018). *Ο ρόλος και η θέση της γυναίκας στην κωμωδία του Αριστοφάνη* [Μ.Δ. Εργασία]. Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Τσολάκη, Μ. (2023). *Πόλεμος και Ειρήνη στο θέατρο του Αριστοφάνη (Αχαρνείς, Ειρήνη, Λυσιστράτη)* [Διπλωματική Εργασία]. Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Ψυχή, Α. (2016). *Ο Αίας του Σοφοκλή στη Νεοελληνική Σκηνή* [Διπλωματική Εργασία]. ΕΚΠΑ.

Βιογραφικό: Η Σοφία Δεμερτζόγλου είναι απόφοιτη της Νομικής Σχολής και κάτοχος του μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών ΜΑ Θεατρικών Σπουδών (κατεύθυνση Επιβίωση του Αρχαίου Δράματος) από το Α.Π.ΚΥ. Παρακολούθησε μαθήματα θεάτρου στο Θέατρο των Αλλαγών στην Αθήνα και συμμετείχε ως ηθοποιός σε τοπικά ερασιτεχνικά σχήματα της Αλεξανδρούπολης, που αποτελεί τη γενέτειρά της. Αρθρογραφεί στον τοπικό τύπο. Την παρούσα περίοδο τελεί υπό έκδοση η μετάφραση-διασκευή για θεατρικό μονόλογο του διηγήματος του Ντοστογιέφσκι *Το όνειρο ενός ανθρώπου που ήταν αστέριος*.

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



Ο πόλεμος ως αφορμή για τη συμβολική μάχη μεταξύ καλού και κακού στο παραδοσιακό θέατρο σκιών της Ινδονησίας Βαγιάνγκ Κούλιτ. Ηθικές και κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις.

Μαρίνα Μέργου

Περίληψη: Το παραδοσιακό θέατρο σκιών Βαγιάνγκ Κούλιτ είναι μια από τις αρχαιότερες θεατρικές παραδόσεις του λαού της Ινδονησίας. Αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της προφορικής παράδοσης και της πολιτισμικής κληρονομιάς των Ινδονησίων και ενεργό μέσο διαμόρφωσης και μεταβίβασης ηθικών και κοινωνικοπολιτικών αξιών. Αντλεί ιστορίες από τα ινδικά έπη Μαχαμπαράτα και Ραμαγιάνα που αναδεικνύουν στις αφηγήσεις τους την αέναη μάχη καλού και κακού στους πολέμους που αναπαρίστανται. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να αναλύσει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Βαγιάνγκ Κούλιτ εστιάζοντας στην αναπαράσταση της μάχης μεταξύ καλού και κακού με σκοπό να εντοπίσει τις ηθικές και κοινωνικοπολιτικές αξίες που διαιωνίζονται τόσο μέσα από την ιδιαίτερη μορφολογία του είδους όσο και μέσα από τις δράσεις και την ιδιοσυγκρασία των στερεοτυπικών ηρώων των ιστοριών του.

Λέξεις-κλειδιά: Βαγιάνγκ Κούλιτ, παραδοσιακό θέατρο σκιών, ασιατικό θέατρο, αναπαράσταση πάλης καλού-κακού, θέατρο ως μέσο μεταβίβασης αξιών

Εισαγωγή

Το παραδοσιακό θέατρο σκιών Βαγιάνγκ Κούλιτ πρωτοεμφανίστηκε στα νησιά της Ιάβας και του Μπαλί και αποτελεί μια από τις αρχαιότερες θεατρικές πρακτικές του λαού της Ινδονησίας. Πρόκειται για μια ιδιαίτερη μορφή προφορικής παράδοσης που συνδυάζει το θέατρο σκιών με μεγάλες φιγούρες φτιαγμένες από δέρμα που καθοδηγεί ο Νταλάνγκ υπό τη μελωδική μουσική της ινδονησιακής παραδοσιακής ορχήστρας Γκαμελάν. Πολύμορφο στις εκφάνσεις του, το Βαγιάνγκ Κούλιτ λειτουργεί ως μορφή τέχνης και ψυχαγωγίας, ως θρησκευτικό τελετουργικό, αλλά και ως σημαντικό μέσο διαπαιδαγώγησης των μελών της εκάστοτε Ινδονησιακής κοινότητας (Gunawardana et al., 1989). Οι ιστορίες που αναπαρίστανται στο Βαγιάνγκ Κούλιτ προέρχονται από τα ινδικά έπη Μαχαμπαράτα²⁷ και Ραμαγιάνα²⁸, δύο έπη που αναδεικνύουν πολυδιάστατα στην πλοκή τους την αέναη πάλη του καλού και του κακού.

²⁷ Το Μαχαμπαράτα μαζί με το Ραμαγιάνα είναι δύο από τα αρχαιότερα σανσκριτικά έπη της Ινδίας. Ο τίτλος Μαχαμπαράτα σημαίνει 'η μεγάλη ιστορία των Μπαράτα'. Η ιστορία περιστρέφεται γύρω από το μεγάλο πόλεμο ανάμεσα στους Πάνταβας και στους Καουράβας. Η παράδοση αποδίδει τη συγγραφή του έργου στον Βιάσα. Στοιχεία από τις σύγχρονες μελέτες του έπους το χρονολογούν στην ύστερη Βεδική περίοδο τον 5 αιώνα π.Χ.

²⁸ Το Ραμαγιάνα είναι ένα αρχαίο σανσκριτικό έπος που γράφτηκε από τον ποιητή Βαλμίκι και αποτελεί σημαντικό μέρος των ιερών θρησκευτικών κειμένων του Ινδουισμού. Η ετυμολογία του συνίσταται στις λέξεις Rām : Ράμα και ayan που σημαίνει "προχωρώ", δηλαδή μεταφράζεται ως τα ταξίδια του Ράμα. Η ιστορία είναι ηθικής φύσεως και συμβολίζει τη νίκη του ανθρώπου πάνω στις δυνάμεις του κακού που συμβολίζονται με τους δαίμονες.



Η Ινδονησία αποτελείται από περίπου 13.670 νησιά και έχει πληθυσμό γύρω στα 180 εκατομμύρια ανθρώπους. Κάθε κοινότητα έχει τις δικές της ιδιαίτερες γλώσσες, έθιμα, τέχνες και τελετουργίες (Rubin, 2001). Όπως συμβαίνει στις περισσότερες μορφές προφορικής παράδοσης, οι παραλλαγές του Βαγιάνγκ Κούλιτ ποικίλουν αριθμητικά τόσο όσο και οι διάφορες κοινότητες στις οποίες κάθε φορά απευθύνεται. Το Βαγιάνγκ Κούλιτ, διαποτισμένο από την ιστορική πραγματικότητα της Ινδονησιακής κοινωνίας αντικατοπτρίζει και ταυτόχρονα αναδιαμορφώνει τις κοινωνικοπολιτικές και θρησκευτικές ιδιομορφίες της εκάστοτε κοινότητας στην πάροδο του χρόνου προβάλλοντας πρότυπα συμπεριφορών των κοινωνικών στρωμάτων της (Rubin, 2001). Στο παρόν άρθρο θα αναφερθούμε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του παραδοσιακού αυτού θεάτρου σκιών και θα εντοπίσουμε τις ηθικές και κοινωνικοπολιτικές αξίες που διαιωνίζονται τόσο μέσα από την ιδιαίτερη μορφολογία του είδους όσο και μέσα από τις δράσεις και την ιδιοσυγκρασία των στερεοτυπικών ηρώων των ιστοριών του.

Πηγές Προέλευσης

Η ετυμολογία του Βαγιάνγκ Κούλιτ προέρχεται από την ινδονησιακή λέξη *Βαγιάνγκ* που σημαίνει σκιά και *Κούλιτ* που σημαίνει δέρμα, παραπέμποντας στις φιγούρες του παραδοσιακού αυτού θεάτρου, οι οποίες φτιαγμένες από δέρμα, διάτρητες και ζωγραφισμένες κι από τις δύο πλευρές απεικονίζουν ως επί το πλείστον τους ήρωες από τα ινδικά έπη, τη Μαχαμπαράτα και τη Ραμαγιάνα, τους συμβολικούς μακρινούς προγόνους του Ινδονησιακού λαού (Dibia & Ballinger, 2004). Υπάρχει όμως και μια δεύτερη εκδοχή για την προέλευση της λέξης Βαγιάνγκ, η οποία τη συνδέει με τον όρο *Μα Χιάνγκ* που σημαίνει ταξίδι προς τη γη της πνευματικότητας²⁹ και σηματοδοτεί την τελετουργική διάσταση του είδους.

Η τέχνη του *πεβαγιάνγκ* (θεάτρου σκιών) θεωρείται πως εξελίχθηκε από την ανιμιστική πίστη ότι κάθε ζωντανό πράγμα έχει ψυχή. Μπαλινέζοι ιστορικοί υποστηρίζουν πως το Βαγιάνγκ Κούλιτ προήλθε από το *πράτιμα*³⁰, το ανιμιστικό τελετουργικό της λατρείας των προγόνων³¹. Το Βαγιάνγκ Κούλιτ εντάσσεται στις πρωτο-θεατρικές πρακτικές του ινδονησιακού πολιτισμού, οι οποίες αποτελούσαν αναπόσπαστο μέρος των τελετουργιών της ινδονησιακής κοινωνίας, φέροντας μαγικό-θρησκευτικές, κοινωνικοπολιτικές και αισθητικές διαστάσεις. Οι πολιτισμοί στους οποίους εμφανίστηκαν και άνθισαν τέτοιου είδους θεατρικές πρακτικές έχουν χαρακτηριστεί από τον ανθρωπολόγο Geertz (Geertz, 1980) ως “θέατρα-κράτη”, στα πλαίσια των οποίων η ταυτόχρονη λειτουργία του θεάτρου ως αυλική παράσταση και θρησκευτική τελετή έγιναν ο τρόπος με τον οποίο οι βασιλιάδες ασκούσαν, αλλά και ενδυνάμωναν την εξουσία τους, καθώς η πνευματική δύναμη και η εξίσωση του βασιλιά με το θεό στην αναπαράσταση των έργων οδηγούσαν στην αποκρυστάλλωση της θέσης τους. Σύμφωνα με τον Brandon, το ινδο-βουδιστικό πρότυπο διοικητικής εξουσίας υιοθετήθηκε από βασιλιάδες στη Μαλαισία, την Καμπότζη και την Ταϊλάνδη

²⁹ Για περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με την προέλευση και την ιστορία του είδους βλ. *A look into the history of wayang*, Unit Pengelola Museum Seni, στο σύνδεσμο

<https://artsandculture.google.com/story/uQVR4Q3PeCJe0w> [Ημερομηνία προσπέλασης 8/3/2024]

³⁰ Στα σανσκριτικά, *pratimā* (प्रतिमा) σημαίνει ισότητα, μορφή, ή αντανάκλαση μιας εικόνας και αναφέρεται στην «αναπαράσταση» του υπέρτατου όντος.

³¹ Το ανιμιστικό τελετουργικό της λατρείας των προγόνων *πράτιμα* ήταν αρχικά συνδεδεμένο με τα αγάλματα που αναπαριστούσαν τους προγόνους, και το οποίο στην εξέλιξη του μεταφέρθηκε σε ζωγραφικές απεικονίσεις των προγόνων σε τοίχους ναών και στη συνέχεια στις φιγούρες του θεάτρου σκιών. Σύμφωνα με την παραπάνω θεωρία οι φιγούρες του Βαγιάνγκ Κούλιτ θεωρούνται πως είναι οι σκιές των προγόνων (Dibia & Ballinger, 2004, σ.44) μέσα από τις οποίες σηματοδοτείται η επικοινωνία με τον κόσμο των πνευμάτων και η θρησκευτική προέκταση του είδους.



μέσα από ανάλογες πρακτικές και επηρέασε στη συνέχεια τις αντίστοιχες πρακτικές στα νησιά της Ινδονησίας (Brandon, 1997).

Όψεις μιας παράστασης

Οι αρχικές παραστάσεις του Βαγιάνγκ Κούλιτ παίζονταν είτε σε βωμούς ναών είτε προορίζονταν για τη βασιλική αυλή και παρουσιάζονταν σε επίσημες αίθουσες συνεδριάσεων ή στο *πεντόπο*, μια αίθουσα ανοιχτή από τρεις πλευρές. Η παράσταση ήταν ολονύχτια και διαρκούσε 8 με 9 ώρες, από τη δύση μέχρι την ανατολή του ήλιου. Οι κοινωνικές αλλαγές που επήλθαν με την πάροδο του χρόνου έφεραν αλλαγές και στο ινδονησιακό θέατρο σκιών, το οποίο στη σύγχρονη εποχή διαρκεί γύρω στις 3 ώρες και παρουσιάζεται είτε σε ναούς είτε σε ειδικά διαμορφωμένα θέατρα.

Στη σκηνή που παρουσιάζεται το Βαγιάνγκ Κούλιτ υπάρχει το *Κελίρ*, μια οθόνη από λινό καμβά, η οποία είναι τεντωμένη ανάμεσα σε δυο ξύλα μπαμπού και συμβολίζει τον ουρανό. Πίσω από την οθόνη υπάρχει το *Γκεντεμπόνγκ*, ένα κορμός μπανανιάς, ο οποίος αποτελεί τη βάση που στηρίζει τις φιγούρες και συμβολίζει την *Περτιγουί*, τη μητέρα γη. Το σχοινί που χρησιμοποιείται για να τεντώσει το πανί συμβολίζει τους ανθρώπινους τένοντες και μυς. Η συνολική χωροταξική σύνθεση του σκηνικού συμβολίζει ολόκληρο το σύμπαν. Τέλος, η οθόνη φωτίζεται από την πίσω πλευρά από μια λάμπα λαδιού καρύδας³². Η λάμπα αυτή χρησιμοποιείται για να δημιουργηθούν οι σκιές και να ζωντανέψουν οι φιγούρες και συμβολίζει τον ήλιο που δίνει ζωή και ενέργεια στον κόσμο.

Ο Νταλάνγκ³³, ο καθοδηγητής των φιγούρων, κάθεται στο κέντρο της οθόνης και στη δεξιά πλευρά του βρίσκεται το σεντούκι³⁴ με τις φιγούρες. Δίπλα του κάθονται οι βοηθοί του, οι οποίοι συνήθως είναι μαθητευόμενοι Νταλάνγκ. Ανοίγει την κάθε παράσταση ψάλλοντας ύμνους και παρουσιάζοντας τη φιγούρα *Καγιόν* (ή/και *Καγιονάν*), το δέντρο της ζωής, που συμβολίζει τη δημιουργία του κόσμου (Brandon, 1997). Επιπλέον, ψάλλει τις κατάλληλες μελωδίες και τραγουδάει τραγούδια που συμπληρώνουν τη δράση υπό τη συνοδεία της ορχήστρας Γκαμελάν.

Κάθε παράσταση Βαγιάνγκ Κούλιτ συνοδεύεται από την παραδοσιακή ορχήστρα Γκαμελάν³⁵ στις διάφορες εκδοχές της (Μπαλινέζικη ή Ιαβανέζικη). Ανάλογα με το είδος παράστασης, μπορεί να υπάρχουν και τραγουδιστές/στριες στην Γκαμελάν, των οποίων το τραγούδι ενισχύει την ατμόσφαιρα που δημιουργεί ο Νταλάνγκ, που λειτουργεί και ως συντονιστής της ορχήστρας. Τα μέλη της ορχήστρας κάθονται παραδοσιακά πίσω από τον Νταλάνγκ, όταν το Βαγιάνγκ Κούλιτ παρουσιάζεται σε κλειστό χώρο, ενώ όταν οι παραστάσεις λαμβάνουν χώρα σε εξωτερικό χώρο, οι μουσικοί είθισται να κάθονται σε κάποια πλευρά της σκηνής.

³² Η λάμπα λαδιού καρύδας, η οποία χρησιμοποιείται στο Βαγιάνγκ Κούλιτ ονομάζεται *Ντάμαρ* στα μπαλινέζικα και *Μπενκόνγκ* στα Ιαβανέζικα. Παραδοσιακά για να ανάψει αυτή η λάμπα λαδιού φέρει τρία διακριτά ματσάκια κλωστών, τα οποία συμβολίζουν την ινδουιστική αγία τριάδα, το Μπράχμα, το Βισνού και το Σίβα (Gunawardana et al., 1989, σ. 52).

³³ Μια παράσταση Βαγιάνγκ Κούλιτ βασίζεται αποκλειστικά στον Νταλάνγκ, ο οποίος χειρίζεται περίπου 50 φιγούρες και αποδίδει, επίσης, φωνητικά όλους τους χαρακτήρες του έργου, χρησιμοποιώντας γρήγορες αλλαγές στον τόνο και τη χροιά της φωνής του (Gunawardana et al., 1989, σ. 45).

³⁴ Ο Νταλάνγκ είθισται να χρησιμοποιεί το σεντούκι με τις φιγούρες και ως κρουστό χτυπώντας το με ένα ξύλινο σφυράκι. Κατά την ιαβανέζικη παράδοση ο Νταλάνγκ έχει ένα είδους κυμβάλου στα πόδια του, το οποίο χρησιμοποιεί για να καθοδηγήσει τους μουσικούς.

³⁵ Τυπικά μια ορχήστρα Γκαμελάν αποτελείται από κρεμαστά και οριζόντια γκονγκ, μεταλλόφωνα και ξυλόφωνα, τύμπανα, φλάουτα και ένα όργανο έγχορδο με δοξάρι, το ρεμπάμπ (Brandon, 1997, σ.119).



Η μουσική αποτελεί αδιαχώριστο κομμάτι του Βαγιάνγκ Κούλιτ, καθώς δεν συμπληρώνει απλώς το θέαμα, αλλά αποτελεί και ξεχωριστή δημιουργία που εκφράζει το ίδιο θέμα με την ιστορία του έργου. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της μουσικής της Γκαμελάν στο Βαγιάνγκ Κούλιτ είναι πως μια συγκεκριμένη μελωδία, ένα τέμπο ή ένα ηχητικό μοτίβο από τα κρουστά είναι συνδεδεμένα με συγκεκριμένους χαρακτήρες και σκηνικές δράσεις (Brandon, 1997).

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του Βαγιάνγκ Κούλιτ είναι πως το κοινό είναι ελεύθερο να κινείται στον χώρο, όταν πρόκειται για παραστάσεις σε εξωτερικούς χώρους. Οι άνθρωποι μπορούν να συζητούν μεταξύ τους ή και να έχουν γυρισμένη την πλάτη τους στον σκηνικό χώρο κατά τη διάρκεια της παράστασης, χωρίς αυτό να θεωρείται ανάρμοστο. Στις νυχτερινές παραδοσιακές παραστάσεις που γίνονται σε ναούς στο πλαίσιο θρησκευτικών εορτών, οι θεατές μπορεί να τρώνε κατά τη διάρκεια της παράστασης και τα παιδιά μπορεί να κοιμούνται και να ξυπνούν για να παρακολουθήσουν τα αγαπημένα τους σημεία.

Ο πόλεμος ως αφορμή διχοτόμησης καλού-κακού στη θεματολογία του Βαγιάνγκ Κούλιτ

Η πλειονότητα των ιστοριών που χρησιμοποιούνται στο Βαγιάνγκ Κούλιτ προέρχεται από τα δύο ινδικά έπη, τη Ραμαγιάνα και τη Μαχαμπαράτα. Πιο συγκεκριμένα από τη Μαχαμπαράτα είθισται να χρησιμοποιούνται περισσότερο ιστορίες από το *Μπαράτα Γιούντα* που αναπαριστά τον πόλεμο της *Κουρουξέτρα* και πραγματεύεται τη διαμάχη μεταξύ των εξαδέλφων *Πάνταβα* και *Καουράβα*, ενώ από το Ραμαγιάνα πιο δημοφιλείς είναι οι ιστορίες που παρουσιάζουν επεισόδια μάχης μεταξύ γενναίων πολεμιστών εναντίων δαιμόνων (Gunawardana et al., 1989).



Παράσταση Ινδονησιακού θεάτρου σκιών Βαγιάνγκ Κούλιτ



Το κεντρικό θέμα των παραστάσεων του Βαγιάνγκ Κούλιτ περιστρέφεται γύρω από τη διαμάχη μεταξύ του καλού και του κακού, η οποία παρουσιάζεται τόσο στην πλοκή των ιστοριών³⁶ όσο και μέσα από τους ίδιους τους ήρωες των έργων, οι οποίοι, χωρισμένοι σε καλούς και κακούς χαρακτήρες, συμβολίζουν τους δύο αντίθετους πόλους: την αγάπη και το μίσος, την εκδίκηση και τη συγχώρεση, την ευσπλαχνία και τη σκληρότητα. Οι ήρωες των έργων είναι αρχετυπικοί και αποτελούν σύμβολα ποικίλων πνευματικών καταστάσεων, όπως είθισται να συμβαίνει με τους μυθικούς χαρακτήρες. Μέσα από τη δραματοποίηση της μάχης του καλού και του κακού στο Βαγιάνγκ Κούλιτ φωτίζονται οι πνευματικές συγκρούσεις του ανθρώπου και το θέατρο σκιών γίνεται τόπος ζύμωσης και επεξεργασίας των πνευματικών ζητημάτων του ανθρώπου (Rubin, 2001).

Η σημασία της μάχης στη δομή του Βαγιάνγκ Κούλιτ

Η δομή μιας παραδοσιακής παράστασης Βαγιάνγκ Κούλιτ είναι αυστηρή και συνδέεται με την πνευματική διάσταση του είδους. Η κλασική ιαβανέζικη δομή αποτελείται από τρία διακριτά μέρη. Η έναρξη κάθε παράστασης σηματοδοτείται με το χορό του δέντρου της ζωής. Στο πρώτο μέρος παρουσιάζεται μια σκηνή παλατιού, την οποία ακολουθεί ένα επεισόδιο μάχης. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τη σκηνή του ερημητηρίου όπου ο ήρωας αποσύρεται για διαλογισμό και παίζεται η κωμική σκηνή *Γκάρα*, στην οποία πρωταγωνιστούν οι παλιάτσοι *Πούνα Καγουνάν*. Έπεται η σκηνή που ονομάζεται “η μάχη των λουλουδιών” [στα ιαβανέζικα *Περάνγκ Κεμπάνγκ*] και αποτελεί τη δεύτερη σκηνή μάχης. Το τρίτο μέρος συμπεριλαμβάνει σκηνές αντίστοιχες με την κάθε αφήγηση και οδηγούν στην τελική μάχη καλού εναντίον κακού. Η αφήγηση της εκάστοτε ιστορίας ολοκληρώνεται σε μια σκηνή παλατιού και το τέλος της παράστασης σηματοδοτείται με το χορό του δέντρου της ζωής (Brandon, 1997).

Στο παραδοσιακό ινδονησιακό θέατρο σκιών τόσο ο τρόπος τοποθέτησης των σκηνών όσο και το δραματουργικό μοτίβο που ακολουθείται είναι κομβικής σημασίας, καθώς η δομή τους αποκαλύπτει το συμβολικό νόημα της εκάστοτε ιστορίας, τον πόλεμο και τη μάχη καλού εναντίον κακού με το καλό στο τέλος πάντα να επικρατεί. Και εδώ ομοίως ακολουθείται η τριμερής δομή στην παρουσίαση της παράστασης. Σύμφωνα με τον Rubin, στο Βαγιάνγκ Κούλιτ το παλάτι συμβολίζει την ειρήνη, την τάξη και την ευημερία και οι εξωτερικές σκηνές την ανασφάλεια και τον κίνδυνο. Ως εκ τούτου το μοτίβο που δημιουργείται από τη δομή των παραστάσεων είναι κόσμος - χάος - κόσμος (Rubin, 2001). Με τον τρόπο αυτό ο θεατής καλείται σε συμβολικό επίπεδο να δώσει μια πνευματική μάχη εναντίον των ανεξέλεγκτων παθών και να διατηρήσει την ηρεμία, την τάξη και κατ’ επέκταση την ειρήνη.

Το δίπολο καλού- κακού στην εικονογράφηση των φιγούρων

Οι χαρακτήρες που αποτυπώνονται στις φιγούρες του Βαγιάνγκ Κούλιτ χωρίζονται σε πέντε κύριους τύπους: 1) οι πολιτισμένοι ευγενείς, 2) οι υπερήφανοι αριστοκράτες, 3) οι δυνατοί πολεμιστές, 4) οι δαίμονες, 5) οι παλιάτσοι-υπηρέτες *Πούνα Καγουνάν* (Brandon, 1997, σ.118). Οι

³⁶ Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί πως στο Βαγιάνγκ Κούλιτ δεν υπάρχει γραμμένο κείμενο και η ιστορία επικοινωνείται μέσα από το δομημένο αυτοσχεδιασμό του Νταλάνγκ. Μια παράσταση ξεκινά με μια επίκληση στη γλώσσα Κάγουι (αρχαία ιαβανέζικα). Η γλώσσα Κάγουι χρησιμοποιείται επίσης από τους χαρακτήρες υψηλού κύρους, την οποία μεταφράζουν στην απλή καθομιλουμένη οι παλιάτσοι-υπηρέτες σχολιάζοντας παράλληλα τη δράση και σατιρίζοντας τους ήρωες.



παραπάνω τύποι χωρίζονται σε δύο βασικές κατηγορίες στους εξευγενισμένους ‘Αλούς’ που είναι οι καλοί και στους τραχείς ‘Κεράς’ που είναι οι κακοί. Οι φιγούρες είναι σκαλισμένες και ζωγραφισμένες με τέτοιο τρόπο ώστε να συμβολίζουν τις πνευματικές καταστάσεις που ενσαρκώνουν αντίστοιχα.



Ινδονησιακές φιγούρες Βαγιάνγκ Κούλιτ

Οι τραχείς κακοί χαρακτήρες είναι τερατώδεις στη μορφή, σε αντίθεση με τους καλούς εξευγενισμένους ήρωες που απεικονίζονται με όμορφα χαρακτηριστικά. Η φύση των χαρακτήρων ανακλάται και στα χρώματα που χρησιμοποιούνται στην απεικόνισή τους. Πιο συγκεκριμένα, στους τραχείς χαρακτήρες επικρατεί συνήθως το κόκκινο ή καφέ χρώμα, ενώ στους εξευγενισμένους το λευκό, το κίτρινο και το πράσινο. Το λευκό χρώμα χρησιμοποιείται ως σύμβολο της αγνότητας, του αυτοελέγχου και της αμεροληψίας. Το κίτρινο χρώμα συμβολίζει ό,τι και το λευκό, αλλά συμπεριλαμβάνει και τη συμπόνια. Το πράσινο σηματοδοτεί τη γονιμότητα και τη σταθερότητα και το μαύρο την κακία. Το μπλε χρώμα σηματοδοτεί τη γενναιότητα και την εξυπνάδα και χρησιμοποιείται σε πολλούς πολεμιστές. Τέλος, το κόκκινο χρώμα συμβολίζει τη γενναιότητα, αλλά και την έλλειψη αυτοελέγχου (Dibia & Ballinger, 2004).

Οι αριστοκρατικοί χαρακτήρες αναπαρίστανται με μικρά μάτια, μεγάλες μύτες και σκυφτά κεφάλια, ενώ οι άξεστοι χαρακτήρες με στρογγυλά μάτια και τραβηγμένα πρόσωπα. Οι συμβολισμοί στην απεικόνιση των φιγούρων συμπεριλαμβάνουν τη χαρακτηριστική γλυπτική των ματιών. Το δίπολο καλό-κακό διακρίνεται σε δύο τύπους απεικόνισης ματιών: στο *Σούμπε* που η σχισμή των ματιών φέρει σχήμα αμυγδάλου και χρησιμοποιείται στους καλούς χαρακτήρες και στο *Ντεντελίνγκ* με τη σχισμή των ματιών να είναι στρογγυλή και χρησιμοποιείται στους κακούς. Οι συμβολισμοί επεκτείνονται και στον τρόπο που απεικονίζονται τα βλέμματα των χαρακτήρων, με τους εξευγενισμένους χαρακτήρες να έχουν το βλέμμα τους στραμμένο προς το έδαφος ή να



κοιτούν ευθεία ως δείγμα ταπεινότητας σε αντίθεση με τους τραχείς, οι οποίοι κοιτούν προς τα πάνω σηματοδοτώντας την αλαζονεία, τη ζηλοφθονία και τη φιλαυτία (Dibia & Ballinger, 2004).

Διαφορετικές στην απεικόνισή τους είναι οι φιγούρες των τεσσάρων παλιάτσων-υπηρετών Πούνα Καγουάν³⁷, οι οποίοι είναι επίσης χωρισμένοι σε δύο ομάδες, τους αφελείς, καλούς χαρακτήρες και τους κουτοπόνηρους κακούς. Στην απεικόνισή τους φέρουν έντονα κωμικά και γκροτέσκα χαρακτηριστικά (μεγάλες κοιλίες, μακριές μύτες κ.ά.).



Ο Σεμάρ από τους παλιάτσους-υπηρέτες Πούνα Καγουάν

³⁷ Οι Πούνα Καγουάν δεν ανήκουν στους ήρωες των ινδικών επών, αλλά είναι επιπρόσθετοι χαρακτήρες με αμιγώς ινδονησιακά χαρακτηριστικά που επινοήθηκαν και χρησιμοποιούνται στο Βαγιάνγκ Κούλιτ για να 'μεταφράζουν' με απλό τρόπο τα λόγια των κεντρικών ηρώων, να σχολιάζουν τη δράση και να προσφέρουν ένα κωμικό τόνο στο ρυθμό της παράστασης.



Ο κάθε χαρακτήρας του Βαγιάνγκ Κούλιτ απεικονίζεται με το δικό του ιδιαίτερο κοστούμι και κάλυμμα κεφαλής και είναι εύκολα αναγνωρίσιμος από τον Ινδονήσιο θεατή. Τα βασικά χαρακτηριστικά τού κάθε ήρωα αντανακλώνται στις αποχρώσεις τους, στα καλύμματα κεφαλής και στα κοστούμια τους. Παρόλο που όπως είδαμε υπάρχει η κεντρική διάκριση ανάμεσα σε καλούς και κακούς χαρακτήρες, αυτό δεν σημαίνει πως ένας καλός χαρακτήρας έχει μόνο θετικά χαρακτηριστικά και ένας κακός μόνο αρνητικά. Ως εκ τούτου, ένας γενναίος πολεμιστής για παράδειγμα, μπορεί να φέρει και κάποια στοιχεία κόκκινου χρώματος για να υποδηλωθεί ο ανυπόμονος χαρακτήρας του. Η σηματοδότηση των φιγούρων συντελείται και χωροταξικά, με τις φιγούρες των καλών χαρακτήρων να εισέρχονται από τη δεξιά πλευρά και τους κακούς από την αριστερή ώστε ο διαχωρισμός να είναι πάντα διακριτός και κατανοητός στο κοινό.

Το Βαγιάνγκ Κούλιτ ως μέσο μεταβίβασης ηθικών και κοινωνικοπολιτικών αξιών

Το παραδοσιακό θέατρο σκιών διαποτισμένο με το συμβολισμό της μάχης μεταξύ καλού και κακού αποτελεί μορφή τέχνης, θρησκευτικό τελετουργικό και παράλληλα μορφωτικό μέσο που προβάλλει τις ηθικές αξίες και τα κυρίαρχα κοινωνικοπολιτικά ιδεώδη της εκάστοτε κυρίαρχης τάξης. Το αριστοκρατικό ιδεώδες εξισώνεται στην ινδονησιακή κοινωνία με τη συναισθηματική ψυχραιμία και οι αρετές που προβάλλονται είναι η ευγένεια, ο στοχασμός, η υπομονή, ο αυτοέλεγχος και το καθήκον (Gunawardana et al., 1989). Η αποικιοκρατία των Ολλανδών και οι σύγχρονες δυτικού τύπου μορφές θεάτρου που εμφανίστηκαν μετά την επανάσταση της ανεξαρτησίας (1945-1949), επηρέασαν αλλά δεν εξάλειψαν το είδος, το οποίο προσαρμόστηκε ενσωματώνοντας τις νέες ηθικές αξίες, όπως η γενναιότητα και η πίστη (Gunawardana et al., 1989). Καθώς το είδος είναι βαθιά ριζωμένο στην πατροπαράδοτη ηθική και θρησκεία, οι προσπάθειες που έγιναν για εντελώς νέες μορφές Βαγιάνγκ απέτυχαν. Παρόλα αυτά οι νέοι Νταλάνγκ προσπαθούν να ανανεώνουν το Βαγιάνγκ Κούλιτ δια στόματος των Πούνα Καγουάν με σύγχρονους συσχετισμούς, κρατώντας το ως μια ζωντανή παραδοσιακή θεατρική πρακτική της Ινδονησιακής κοινωνίας.

Επίλογος

Το θέατρο σκιών Βαγιάνγκ Κούλιτ αποτελεί μια παραδοσιακή μορφή θεάτρου σκιών βαθιά ριζωμένη στην πολιτισμική κληρονομιά των ποικίλων εθνοτικών ομάδων και φυλών της Ινδονησίας. Οι ιστορίες που χρησιμοποιούνται στο είδος προέρχονται από τα ινδικά έπη Μαχαμπαράτα και Ραμαγιάνα που αναδεικνύουν στις αφηγήσεις τους την αέναη μάχη του καλού εναντίον του κακού στους πολέμους που εξιστορούν. Οι ινδονησιακές αξίες περνούν από γενιά σε γενιά μέ την οικειοποίηση των επών, η οποία μεταφέρει μέσα από τις δράσεις και την ιδιοσυγκρασία των ηρώων τις κυρίαρχες ινδονησιακές ηθικές και κοινωνικοπολιτικές αξίες. Τέλος, παρόλο που το Βαγιάνγκ Κούλιτ έχει υποστεί αλλαγές στην πάροδο του χρόνου, παραμένει μια ζωντανή θεατρική παράδοση που διαμορφώνει και παράλληλα διαμορφώνεται από τα ήθη και τις αξίες του λαού της Ινδονησίας.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Brandon, J. R. (1997). *The Cambridge Guide to Asian Theatre*. Cambridge University Press.
- Dibia I.W., & Ballinger, R. (2004). *Balinese Dance, Drama and Music. A Guide to the Performing Arts of Bali*. Peripus Editions.



- Geertz, C. (1980). *Negara: The Theatre State in Nineteenth-Century Bali*. Princeton University Press.
- Gunawardana, A. J., Becker A. L., Hatley, B., Malm, W. P., Richmond, F., Arden, J., Yoh, S. K., Goodman, D., Hideo, K., Mitra, S., Perinbayagam, R.S., Athamby, K. S., Dutt, και Jun, U. (1989). Συλλογή από μελέτες, *Το Θέατρο στην Ασία*. Εκδόσεις Δωδώνη.
- Rubin, D. (2001). *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Asia/Pacific*. Routledge.

Βιογραφικό: Πτυχιούχος Θεατρολογίας (UNL) και κάτοχος μεταπτυχιακών τίτλων: MA Performance (UoL) και MFA: Σκηνοθεσία Θεάτρου (Middlesex University). Αριστούχος διδάκτωρ Παντείου Πανεπιστημίου. Έχει εκπαιδευτεί στα παραδοσιακά θέατρα της Ταϊλάνδης στο Θέατρο Πατραβάδι της Μπανγκόκ. Είναι μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο ΕΚΠΑ. Έχει διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και του ΠαΠελ μαθήματα σχετικά με τις παραδοσιακά θέατρα της Ανατολής. Έχει εργαστεί ως σκηνοθέτης, βοηθός σκηνοθέτη και θεατρολόγος στην Ελλάδα και στο εξωτερικό κι έχει συμμετάσχει με έργα της σε διεθνή φεστιβάλ θεάτρου.

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



Παραστατικές Τέχνες στη Γραμμή Κατάπαυσης του Πυρός στη Λευκωσία. Η περίπτωση του “Buffer Fringe Festival”.

Γιάννα Γεωργιάδου

Περίληψη: Από τον Δεκέμβριο του 1963, οπότε και ξέσπασαν διακοινοτικές ταραχές ανάμεσα στους Ελληνοκύπριους και τους Τουρκοκύπριους κατοίκους της, τότε, νεοϊδρυθείσας Κυπριακής Δημοκρατίας, η πρωτεύουσα Λευκωσία χωρίζεται από τη Γραμμή Κατάπαυσης του Πυρός, με μήκος 183 km, που στόχο είχε να αποτρέψει την κλιμάκωση της έντασης ανάμεσα στις δύο κύριες κοινότητες. Το 2003, η «κυβέρνηση» του ψευδοκράτους επέτρεψε τη διέλευση προς τα Κατεχόμενα, με εννέα σημεία διέλευσης μέχρι σήμερα. Δέκα χρόνια αργότερα, στην περιοχή γύρω από το σημείο διέλευσης του «Λήδρα Πάλλας» στη Λευκωσία, διοργανώθηκε για πρώτη φορά το Buffer Fringe Festival, με σκοπό να φέρει κοντά καλλιτέχνες και κοινό από τις δύο πλευρές και να προκαλέσει τα όποια κυρίαρχα ιστορικά αφηγήματα. Στο παρόν άρθρο γίνεται αναφορά στη δημιουργία, την εξέλιξη και το μέλλον του Φεστιβάλ μέσα από διάφορες πηγές.

Λέξεις κλειδιά: Φεστιβάλ παραστατικών τεχνών, συμμετοχικότητα, performances, εμπόλεμη ζώνη, Λευκωσία

Τον Δεκέμβριο του 1963, μετά το ξέσπασμα δικοινοτικών ταραχών ανάμεσα σε Ελληνοκύπριους και Τουρκοκύπριους κατοίκους της, τότε, νεοϊδρυθείσας Κυπριακής Δημοκρατίας, δημιουργείται η Γραμμή Κατάπαυσης του Πυρός που χωρίζει την πρωτεύουσα Λευκωσία στα δύο και έχει στόχο να αποτρέψει την κλιμάκωση της έντασης ανάμεσα στις δύο κοινότητες³⁸. Μετά την Τουρκική Εισβολή του 1974 η Γραμμή Κατάπαυσης του Πυρός επεκτάθηκε σε όλο το νησί σε μήκος 300 km περίπου, με την περιοχή νότια της Γραμμής να ελέγχεται από την Κυπριακή Δημοκρατία, ενώ βόρεια βρίσκονται τα κατεχόμενα από την Τουρκία εδάφη.

Τον Απρίλιο του 2003, το ψευδοκράτος³⁹ επέτρεψε τη διέλευση από και προς τα κατεχόμενα, με τα σημεία διέλευσης μέχρι σήμερα να φτάνουν τα εννέα⁴⁰. Δέκα χρόνια μετά, στην περιοχή γύρω

³⁸ Δημιουργήθηκε μετά από συμφωνία ανάμεσα σε Ελληνοκύπριους, Τουρκοκύπριους και Αγγλους. Η επίσημη ονομασία είναι «Παρεμβαλλόμενη γραμμή του Ο.Η.Ε. στην Κύπρο», αλλά είναι γνωστή και με τους όρους «Νεκρή Ζώνη» και «Πράσινη Γραμμή». Ο όρος «Πράσινη Γραμμή» προέρχεται από το πράσινο μολύβι που χρησιμοποίησε ο Άγγλος Διοικητής Γιανγκ για να χαράξει τη γραμμή στον χάρτη. Από τον Μάρτιο του 1964 ελέγχεται από τους στρατιώτες του Ο.Η.Ε., οι οποίοι έχουν την ευθύνη για τη διατήρηση της ομαλότητας στην περιοχή.

³⁹ Στις 15 Νοεμβρίου 1983, η διοίκηση στα κατεχόμενα εδάφη της Κυπριακής Δημοκρατίας ανακήρυξε τα εδάφη αυτά ως ανεξάρτητο κράτος. Η ανακήρυξη αναγνωρίζεται μόνο από την Τουρκία, ενώ τα Ηνωμένα Έθνη τη θεώρησαν νομικά άκυρη, την καταδίκασαν με τα ψηφίσματα 541/1983 και 550/1984 του Συμβουλίου Ασφαλείας και προέτρεψαν όλα τα κράτη να μην την αναγνωρίσουν.

⁴⁰ Τα σημεία διέλευσης είναι τα εξής: Λήδρα Πάλλας, Άγιος Δομέτιος, Πέργαμος, Στροβίλια, οδός Λήδρας, Αστρομερίτης – Ζώδια, Κάτω Πύργος-Καραβοστάσι, Λεύκα-Απλίκι και Δερύνεια. Οι όροι διέλευσης προσώπων και εμπορευμάτων καθορίζονται από τον Κανονισμό της Πράσινης Γραμμής.



από το σημείο διέλευσης του «Λήδρα Πάλλας»⁴¹ στη Λευκωσία, διοργανώθηκε για πρώτη φορά το Buffer Fringe Performing Arts Festival⁴², το μοναδικό στο είδος του στην Κύπρο. Σκοπός του είναι να φέρει κοντά καλλιτέχνες και κοινό από τις δύο κοινότητες μέσω των τεχνών.

Τα πρώτα χρόνια

Η αρχή γίνεται το 2014. Το «Σπίτι της Συνεργασίας»⁴³ οργανώνει το πρώτο Buffer Fringe Performing Arts Festival, από τις 17 έως τις 19 Οκτωβρίου, στη Μεσαιωνική Τάφρο, κοντά στο Λήδρα Πάλλας. Στόχος του είναι να φέρει σε επαφή ανεξάρτητους καλλιτέχνες, μικρά θεατρικά σχήματα και ηθοποιούς από τις δύο κοινότητες. Η διάρκεια των έργων δεν πρέπει να ξεπερνά τα 45 λεπτά και η επιλογή των συμμετοχών γίνεται από επιτροπή αξιολόγησης. Σε αυτήν την πρώτη εκδοχή συμμετέχουν δεκατέσσερις ομάδες που παρουσιάζουν δεκαπέντε παραγωγές.

Η δεύτερη εκδοχή του Φεστιβάλ πραγματοποιήθηκε στις 9 και 10 Οκτωβρίου 2015 με κάποιες διαφοροποιήσεις. Το ανοιχτό κάλεσμα θέτει τη θεματική “performing urban memory” και το Φεστιβάλ «παίρνει τους δρόμους». Καταλαμβάνει σημεία και δρόμους της Λευκωσίας, προ(σ)καλώντας το κοινό σε ένα ταξίδι για να ανακαλύψει αθέατες ουδέτερες ζώνες στην καρδιά της πόλης και να τις μετατρέψει σε ζώνες παιχνιδιού. Το κοινό δεν είναι πλέον ακίνητο και ήσυχο, αλλά αποκτά «δύναμη» και γίνεται μέρος των παραστάσεων. Με τη βοήθεια ενός οδηγού, οι θεατές μετακινούνται από την Αρμένικη Συνοικία (αφετηρία του Φεστιβάλ) στην οδό Λήδρας και καταλήγουν στο Σπίτι της Συνεργασίας, όπου πραγματοποιείται ένα πάρτι ολοκλήρωσης της δράσης.

Το κάλεσμα αφορά ξανά σε καλλιτέχνες από όλη την Κύπρο⁴⁴ και «ανοίγεται», πέρα από το θέατρο, σε παραστάσεις χορού, αφήγησης, κουκλοθεάτρου, παντομίμας και οπτικοακουστικών “installations”. Η μέγιστη διάρκεια των παραγωγών μειώνεται στα 30 λεπτά, δίνεται, όμως, η ευκαιρία για επανάληψη του έργου ανάλογα με τον τύπο και τη διάρκεια. Οι καλλιτέχνες έχουν επίσης την ευκαιρία, μέσω της αίτησης, να επιλέξουν το μέρος παρουσίασης της δουλειάς τους. Στα έργα που περιέχουν κείμενο παρέχεται η δυνατότητα τρίγλωσσης μετάφρασης και η επιλογή του τρόπου που αυτό θα αποδοθεί,⁴⁵ πρόθεση που, επίσης, δηλώνεται στις αιτήσεις. Η επιτροπή αξιολόγησης ορίζεται από τους διοργανωτές και την αποτελούν επαγγελματίες από διάφορους τομείς. Παρουσιάζονται οκτώ παραστάσεις με ελεύθερη είσοδο και το κοινό μπορεί να ενταχθεί σε όποιο σημείο της διαδρομής επιθυμεί.

⁴¹ Λήδρα Πάλλας: Ιστορικό ξενοδοχείο στο κέντρο της Λευκωσίας, ένα από τα πιο μοντέρνα και πολυτελή της περιοχής το διάστημα 1949-1974. Από το 1964 βρίσκεται εντός της Πράσινης Γραμμής και στο κέντρο των ιστορικών εξελίξεων, ενώ μέρος του χρησιμοποιείται ως στρατώνας του Ο.Η.Ε.

⁴² Ο όρος “Fringe” χρονολογείται πίσω στο 1947, όταν οκτώ θεατρικές ομάδες που δεν συμμετείχαν στο επίσημο πρόγραμμα του Διεθνούς Φεστιβάλ Εδιμβούργου αποφάσισαν να παρουσιάσουν τις δουλειές τους στο περιθώριο (fringe) του Φεστιβάλ, εγκαινιάζοντας τον όρο αλλά και το πρώτο Φεστιβάλ του είδους.

⁴³ Ιδρύθηκε από τον «Όμιλο Ιστορικού Διαλόγου και Έρευνας» και λειτούργησε επίσημα το 2011. Στεγάζεται σε ένα κτίριο στη Νεκρή Ζώνη στην περιοχή του «Λήδρα Πάλλας», πλέον αποτελεί ορόσημο και λειτουργεί ως γέφυρα επικοινωνίας τόσο με τη φυσική του παρουσία όσο και με την ανάπτυξη προγραμμάτων προσανατολισμένων στην οικοδόμηση της ειρήνης.

⁴⁴ «από όλη την Κύπρο»: Εννοούνται καλλιτέχνες που ζουν σε όλο το νησί, βορείως και νοτίως της Νεκρής Ζώνης.

⁴⁵ Μετάφραση σε ελληνικά, τουρκικά και αγγλικά και απόδοση ως υπότιτλοι, ως προβολή ή ως τυπωμένα κείμενα στην αντίστοιχη παράσταση.



Διεθνές Φεστιβάλ, για πρώτη φορά. Μια ξεχωριστή εκδοχή

Στην τρίτη του εκδοχή, το Φεστιβάλ αποκτά διεθνή παρουσία και επεκτείνεται πέρα από την Πράσινη Γραμμή σε χώρους που έχουν ιστορική ή κοινωνική σημασία, τόσο στα βόρεια όσο και στα νότια της. Για πρώτη φορά συμμετέχουν και καλλιτέχνες από άλλες χώρες (Γερμανία, Νορβηγία, Γαλλία, Ισπανία, Ισραήλ και Πολωνία) παρουσιάζοντας 10 έργα μέσα σε τρεις μέρες, από τις 10 έως τις 12 Νοεμβρίου 2016, με μια ανοιχτή στο κοινό προ-φεστιβαλική εκδήλωση στο Σπίτι της Συνεργασίας στις 9 Νοεμβρίου 2016. Σε αυτήν τη διοργάνωση, το φεστιβάλ κατάφερε να υπερβεί καλλιτεχνικά και γεωγραφικά εμπόδια, βάζοντας στόχο να μεταμορφώσει συμβολικούς και φυσικούς χώρους της πόλης.

Στην αφίσα κάνουν το ντεμπούτο τους τα κοινωνικά δίκτυα του Φεστιβάλ και ανάμεσα στους υποστηρικτές συναντάμε για πρώτη φορά εφημερίδες, πρεσβείες από τις χώρες προέλευσης των συμμετεχόντων, τον οργανισμό «Πάφος 2017-Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης» και την Ειρηνευτική Δύναμη των Ηνωμένων Εθνών στην Κύπρο (UNFICYP). Επιπλέον, εγκαινιάζεται το διαδικτυακό “aftermonie” με στιγμιότυπα από όλη τη διάρκεια του Φεστιβάλ.

Το 2017 αποτελεί μια ξεχωριστή χρονιά για το Fringe. Για πρώτη φορά το Φεστιβάλ αποκτά Καλλιτεχνικό Διευθυντή, θέση που αναλαμβάνει η Χαραλαμπία Θεοφάνους. Ανακοινώνονται δύο ξεχωριστά ανοικτά καλέσματα, ένα προς τους ντόπιους καλλιτέχνες και ένα προς καλλιτέχνες του εξωτερικού. Παρουσιάζονται συνολικά δεκατέσσερις παραγωγές, επτά από όλη την Κύπρο και επτά από καλλιτέχνες προερχόμενους από Ισπανία, Ελλάδα, Γερμανία, Ηνωμένο Βασίλειο, Ιρλανδία και Ιαπωνία. Παρουσιάζονται για πρώτη φορά έργα σε εξέλιξη (works in progress) και δίδεται βραβείο καλύτερου έργου σε εξέλιξη από ντόπιους καλλιτέχνες.

Οι παραστάσεις πραγματοποιούνται σε μη θεατρικούς και δημόσιους χώρους, στην περιοχή γύρω από τη Νεκρή Ζώνη, προσβάσιμους σε όλους. Παρουσιάζονται έργα από διάφορα είδη τεχνών όπως χορός, θέατρο, “installations”, ζωγραφική και εισάγονται οι παράλληλες εκδηλώσεις⁴⁶. Η είσοδος σε όλες τις εκδηλώσεις είναι δωρεάν και το Φεστιβάλ κλείνει για άλλη μια φορά με πάρτι.

Την ίδια χρονιά, το Φεστιβάλ λαμβάνει για πρώτη φορά διεθνή αναγνώριση μέσα από την απόκτηση της διάκρισης EFFE και την πιστοποίηση “Remarkable Arts Festival” της Ένωσης Ευρωπαϊκών Φεστιβάλ⁴⁷. Σε τοπικό επίπεδο έλαβε το “Stelios Award” από το “Stelios Foundation”. Παράλληλα, ξεκινά συνεργασίες με άλλα Φεστιβάλ Fringe, συνεργασίες που εξελίσσονται τα επόμενα χρόνια. Το πρόγραμμά του κυκλοφορεί σε τρεις γλώσσες, με χαιρετισμό της καλλιτεχνικής διεύθυντριας, παρουσίαση των διοργανωτών, πληροφορίες για τις παραστάσεις και τις παράλληλες εκδηλώσεις.

Νέες Μορφές

Την Καλλιτεχνική Διεύθυνση του 2018 αναλαμβάνει ο Ahim Weiland και εισάγει τις θεματικές, καλώντας τους καλλιτέχνες να εξερευνήσουν τα όρια της τέχνης τους αλλά και να εμπλακούν σε διάλογο γύρω από κοινωνικο-πολιτικά αφηγήματα που εκφράζουν φλέγοντα θέματα της εποχής. Τίτλος της πρώτης θεματικής «Οριακό Σημείο (Breaking Point): το σημείο στο οποίο μια κατάσταση

⁴⁶ Οι παράλληλες εκδηλώσεις περιλάμβαναν ποδηλασία στην παλιά Λευκωσία για τους καλλιτέχνες από το εξωτερικό με τους Cyclists Across Barriers, συνάντηση γνωριμίας του Καλλιτεχνικού Διευθυντή του Φεστιβάλ Fringe της Στοκχόλμης με καλλιτέχνες και σεμινάριο Butoh.

⁴⁷ Europe for Festivals, Festivals for Europe και European Festivals Association, αντίστοιχα.



γίνεται κρίσιμη, το σημείο στο οποίο μια οντότητα υπό πίεση κάμπτει, το σημείο στο οποίο κάτι χάνει τη δύναμη ή την εγκυρότητά του».

Ο νέος Καλλιτεχνικός Διευθυντής εισάγει, επίσης, τις «ΜικροΜορφές» (MicroFormats) με στόχο μια μακροπρόθεσμη επένδυση σε καλλιτέχνες, κοινό και συνεργάτες παράλληλα με τις κύριες εκδηλώσεις του Φεστιβάλ. Σε αυτές εντάσσονται τα “Duets”, τα “Satellites” και το “Critical Mass”. Στα “Duets” δημιουργούνται ντουέτα καλλιτεχνών που προέρχονται από διαφορετικό τομέα ή/και διαφορετικό εθνικό υπόβαθρο και καλούνται να συνεργαστούν και να διερευνήσουν ένα θέμα. Τα “Satellites” στοχεύουν στην επέκταση του Φεστιβάλ εκτός Λευκωσίας και την παρουσίαση των παραστάσεων του σε συνεργασία με πολιτιστικούς και καλλιτεχνικούς φορείς σε Λεμεσό, Πάφο και Κερύνεια. Τέλος, το “Critical Mass” έχει στόχο να εμπλέξει καλλιτέχνες, κοινό και επαγγελματίες από τον χώρο των τεχνών σε ένα θεωρητικό διάλογο γύρω από την καλλιτεχνική πράξη.

Οι δηλώσεις συμμετοχής το 2018 ξεπερνούν τις 300, από αυτές επιλέγονται δεκαπέντε από την Κύπρο και το εξωτερικό, από διάφορα πεδία τεχνών. Για τις ανάγκες των εκδηλώσεων στήθηκαν δύο Κεντρικές Σκηνές εκατέρωθεν της διαχωριστικής γραμμής, σαν καθρέφτες, στην «Παλαιά Δημοτική Αγορά» και στο «Παντοπωλείο» (Bandabuliya) με στόχο να επικοινωνούν η μια με την άλλη. Το Φεστιβάλ πραγματοποιείται από τις 25 Οκτωβρίου έως τις 04 Νοεμβρίου 2018.

Επιστροφή στις ρίζες

Το 2019 το Φεστιβάλ επιστρέφει στη Νεκρή Ζώνη, υπό την Καλλιτεχνική Διεύθυνση της Ελλάδας Ευαγγέλου. Η θεματική που καλούνται να εξερευνήσουν οι καλλιτέχνες είναι *«Ορίζοντας μια/την ουδέτερη ζώνη, το μεταξύ χώρο»* και να προτείνουν τους δικούς τους τρόπους για να μιλήσουν για νεκρές ζώνες και τους ανάμεσα χώρους.

Το Φεστιβάλ πραγματοποιείται 25 με 27 Οκτωβρίου 2019 και παρουσιάζονται οκτώ παραστάσεις στο «1984Bar» και στη «Στέγη Σύγχρονου Χορού Λευκωσίας», ενώ η Τάφρος δίπλα από το Σπίτι της Συνεργασίας μετατρέπεται σε διαδραστικό χώρο με διάφορα “installations”, “open mic”, παραστάσεις και εκθέσεις. Οι ομάδες των καλλιτεχνών προέρχονται από την Κύπρο, τον Λίβανο, το Ισραήλ, την Ισπανία, την Τουρκία, τις ΗΠΑ και την Ελβετία.

Η πρόκληση της Πανδημίας: Τα Φεστιβάλ του 2020 και του 2021

Το ξέσπασμα της πανδημίας του Covid-19 αποτέλεσε πρόκληση για όλο τον πλανήτη και το Buffer Fringe δεν μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστο. Παρά τις δυσκολίες και τους περιορισμούς, ήταν από τις ελάχιστες διοργανώσεις σε παγκόσμιο επίπεδο που δεν ακυρώθηκαν αλλά προσαρμόστηκαν, διαμορφώνοντας ένα υβριδικό μοντέλο, ανταποκρινόμενο στις απαιτήσεις των καιρών.

Ο οργανωτικός και δημιουργικός πυρήνας του Φεστιβάλ ενισχύεται. Την Ελλάδα Ευαγγέλου πλαισιώνουν οι δύο Διευθύντριες Δημιουργίας Nihal Soğançi και Μαρία Βαρνακκίδου με την υποστήριξη της Τεχνικής Διευθύντριας Ζωής Κακοτά και της ομάδας του Σπιτιού της Συνεργασίας.

Η θεματική του 2020 είναι *«Μετατόπιση: ανθρώπων, ιδεών και καλλιτεχνικών πρακτικών»*. Στο ανοιχτό κάλεσμα γίνεται ξεκάθαρο πως οι καλλιτεχνικές προτάσεις πρέπει να ακολουθούν τις αξίες της καλλιτεχνικής ελευθερίας και του αμοιβαίου σεβασμού, αποσκοπώντας σε καλλιτεχνική αρτιότητα και στη δημιουργία ουσιαστικής τέχνης. Για ακόμα μια φορά γίνονται δεκτές προτάσεις από διάφορες μορφές τέχνης.



Λόγω των ιδιαίτερων συνθηκών η δημιουργική/οργανωτική ομάδα δίνει περισσότερη έμφαση στην καλλιτεχνική διαδικασία παρά στις παραστάσεις καθ' αυτές. Δημιουργείται το Buffer Fringe Blog όπου οι συμμετέχοντες καταγράφουν τη διαδικασία ανάπτυξης της δουλειάς τους, με τακτικές αναρτήσεις. Επίσης, το blog μεταδίδει ζωντανά όλες τις παραστάσεις που πραγματοποιούνται τους μήνες Νοέμβριο και Δεκέμβριο του 2020 τόσο στις δύο πλευρές του νησιού όσο και στη Νέα Υόρκη.

Η εδραίωσή του ως ένα Φεστιβάλ με κύρος είναι πλέον φανερή, αφού για ακόμα μια φορά λαμβάνει τη διάκριση “Remarkable Arts Festival”, ενώ ανάμεσα στους υποστηρικτές του συναντάμε τις πρεσβείες διαφόρων χωρών, τον «Οργανισμό Νεολαίας Κύπρου», το «Ινστιτούτο Γκαίτε» (σταθερός υποστηρικτής της διοργάνωσης), το «European Cultural Foundation», το «British High Commission Nicosia» και στους συνεργάτες το Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου και το Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας.

Το 2021, το Φεστιβάλ συνεχίζει με την υβριδική του μορφή και λαμβάνει χώρα, από τις 8 μέχρι τις 12 Οκτωβρίου, σε ολόκληρη την Κύπρο, διεθνώς και στο διαδίκτυο. Ίδια παραμένει η θεματική της «Μετατόπισης» της προηγούμενης χρονιάς, δίνοντας σε καλλιτέχνες και κοινό την ευκαιρία να ολοκληρώσουν τα έργα που είχαν αναβληθεί λόγω της πανδημίας, ξεκινώντας, παράλληλα, νέα έργα και συνεργασίες. Για μια ακόμα φορά, στο Buffer Fringe Blog οι καλλιτέχνες έχουν την ευκαιρία να μοιραστούν και να καταγράψουν τη δημιουργική διαδικασία της, εν εξελίξει, δουλειάς τους. Οι συνεργασίες που εγκαινιάστηκαν την προηγούμενη χρονιά εξελίσσονται.

Η δημιουργική ομάδα ενισχύεται και, με μια σειρά συναντήσεων, εκδηλώσεων και συνεδρίων, προσπαθεί, από την μία, να διερευνήσει πώς η πανδημία επηρέασε τον πολιτισμό, τις τέχνες, τους καλλιτέχνες και, από την άλλη, να εξερευνήσει νέους μηχανισμούς στήριξης των καλλιτεχνικών φεστιβάλ.

Το 2022, οι καλλιτέχνες καλούνται να απαντήσουν σε ερωτήματα γύρω από τη θεματική «Pockets (Beyond)», με στόχο να ξεκινήσει μια συζήτηση για το ποιος/α είναι αόρατος/η ή ορατός/ή και γιατί. Οι διαθεματικές εκδηλώσεις δεκαπέντε ντόπιων και ξένων καλλιτεχνών πραγματοποιούνται σε τρία διαφορετικά σημεία, στη Λευκωσία, στο Βιβλιοπωλείο Rüstem, το Θέατρο Πόλις ΟΠΑΠ και στη Μεσαιωνική Τάφρο, στην περιοχή που βρίσκεται το Σπίτι της Συνεργασίας, από τις 7 έως τις 9 Οκτωβρίου 2022.

Το πρόγραμμα “Thinking Partners”, μια συνεργασία του Φεστιβάλ με τον οργανισμό IMPACT, που ξεκίνησε το 2020, συνεχίζεται με τη συμμετοχή των The Festival Academy και ICAF.⁴⁸ Στις παράλληλες εκδηλώσεις του Φεστιβάλ εντάσσεται το Ατελιέ Λευκωσίας 2022, μια συνεργασία του Σπιτιού της Συνεργασίας με το The Festival Academy.⁴⁹

Σημείο Καμής

Το 2023 το Buffer Fringe Performing Arts Festival γιορτάζει δέκα χρόνια συνεχούς παρουσίας στην καλλιτεχνική ζωή της Κύπρου, με στόχο να συνεισφέρει στις προσπάθειες για οικοδόμηση της ειρήνης στο νησί, να παρέχει, σε ντόπιους και ξένους καλλιτέχνες, τον χώρο για παρουσίαση

⁴⁸ Imagining Together Platform for Arts, Culture and Conflict Transformation) / Brandeis University και International Community Arts Festival of Rotterdam, αντίστοιχα.

⁴⁹ Πρόγραμμα 7 ημερών (7-13 Οκτωβρίου 2022) όπου δημιουργοί φεστιβάλ από περιοχές συγκρούσεων συναντήθηκαν στην Κύπρο για να συζητήσουν τον ρόλο των φεστιβάλ στον απόηχο των συγκρούσεων.



νέων και πειραματικών έργων, να συμμετέχει στις προσπάθειες κοινωνικής αλλαγής, στη δημιουργία και διατήρηση της καλλιτεχνικής αλλαγής.

Ένα Φεστιβάλ, συνεχώς εξελισσόμενο, ανταποκρινόμενο στις προκλήσεις της εποχής, δεν είναι καθόλου περίεργο που, στη δέκατη εκδοχή του, έθεσε στον εαυτό του και στους καλλιτέχνες, μέσα από τη θεματική *“Turning Point”*, το ερώτημα «*Τι ακολουθεί; Τι αντίκτυπο μπορεί να έχει το σημείο καμπής καλλιτεχνικά, προσωπικά, συλλογικά;*».

Το Φεστιβάλ πραγματοποιήθηκε 5 με 7 Οκτωβρίου 2023 στο Σπίτι της Συνεργασίας, στο Βιβλιοπωλείο Rüstem, στο Gardens of the Future και στο Πρόζακ Καφενείο με τη συμμετοχή, όπως πάντα, ντόπιων και ξένων καλλιτεχνών που παρουσίασαν έργα από διάφορες μορφές τέχνης, με παράλληλες εκδηλώσεις και φυσικά ένα πάρτι κλεισίματος. Την επιμέλεια είχαν ο Ahmad Baba και η Έλενα Αγκαστινιώτου, ως εκπρόσωπος των Visual Voices, συνεχίζοντας το μοντέλο συλλογικής επιμέλειας, οι βάσεις του οποίου τέθηκαν το 2022.

Με κριτική διάθεση απέναντι στον εαυτό του, σχετικά με τον ρόλο του και τη δέσμευσή του τα επόμενα χρόνια και απαντώντας στο ερώτημα που το ίδιο έθεσε το 2023, το Buffer Fringe Performing Arts Festival ανακοίνωσε, στις 17 Απριλίου 2024, ότι γίνεται διετές, με την επόμενη διοργάνωση να πραγματοποιείται το 2025. Στο μεταξύ, θα παρουσιάζονται διάφορες δράσεις και εκδηλώσεις όπως εργαστήρια, σεμινάρια κ.ά.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Home for Cooperation (χ.χ.). *Buffer Fringe Performing Arts Festival*.

<https://www.home4cooperation.info/our-work/buffer-fringe/>

European Festivals Association. (χ.χ.). EFFE Label. <https://www.festivalfinder.eu/effe-label>

Polignosi. (χ.χ.). *Λήδρα Πάλας*. <https://www.polignosi.com/cgi-bin/hweb?-A=46839&-V=limmata>

Edinburgh Festival Fringe. (χ.χ.). *The Fringe Story*. <https://www.edfringe.com/about/about-us/the-fringe-story>

Philenews. (χ.χ.). *40 χρόνια συμπληρώνονται από την παράνομη ανακήρυξη του ψευδοκράτους*.

<https://www.philenews.com/kipros/koinonia/article/1407337/40-chronia-simplirononte-apo-tin-paranomi-anakirixi-tou-psevdokratous/>

Τμήμα Τελωνείων. (χ.χ.). *ΤΕΛΩΝΕΙΟ - Πληροφορίες για Επιβάτες και Κοινό - Σημεία Διέλευσης - Κανονισμός Πράσινης Γραμμής (ΕΚ) αριθ. 866/2004*.

<https://www.mof.gov.cy/mof/customs/customs.nsf/All/6C816214735FA1C9422577B300240AAC>

Home for Cooperation (χ.χ.). *Το Φεστιβάλ Παραστατικών Τεχνών Buffer Fringe γίνεται biennial!*.

<https://www.home4cooperation.info/el/buffer-fringe-performing-arts-festival-goes-biennial/>

Βιογραφικό: Η Γιάννα Γεωργιάδου είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και απόφοιτος της Ανώτερης Δραματικής Σχολής Βλαδίμηρος Κανκαρίδης της Λευκωσίας. Έχει εργαστεί ως εμψυχώτρια εργαστηρίων στα Επιμορφωτικά Προγράμματα του Υπουργείου Παιδείας, Αθλητισμού και Νεολαίας της Κύπρου, ενώ, επί του παρόντος, εργάζεται ως λειτουργός στην Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού (ΕΘΑΛ) και, ταυτόχρονα, είναι Γραμματέας του Δ.Σ. του νεοσύστατου Επιστημονικού Σωματείου Θεατρολόγων (Ε.ΣΩ.ΘΕ.).

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <annaiy_12@hotmail.com>



Όλοι εμείς πουλιά του Ουαζντί Μουαουάντ: Η «έτερη» ταυτότητα ως «ανάχωμα» ενάντια στο μεσανατολικό πόλεμο.

Ηρώ Τζιντρούδη-Γαϊτανίδη

Περίληψη: Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να αναλύσει τους πολλαπλούς άξονες οι οποίοι καθιερώνουν την ταυτότητα του έργου Όλοι εμείς πουλιά, του Λιβανέζου συγγραφέα Ουαζντί Μουαουάντ, ως αντιπολεμικού. Ο μύθος του αποδημητικού πουλιού που πετάει από τόπο σε τόπο με σκοπό την επιβίωση και χωρίς να διακρίνει σύνορα, ενσαρκώνει την πεμπτουσία της ειρήνης. Ένας αιώνιος πόλεμος ο οποίος φλέγει την «ιερή γη» την οποία διεκδικούν τόσες θρησκείες, μπαίνει στο επίκεντρο, ξεδιπλώνοντας τις ιστορίες δύο νέων παιδιών με διαφορετική ταυτότητα οι οποίοι ερωτεύονται και διεκδικούν μία ευκαιρία στην αγάπη. Το άρθρο θα εξετάσει, επίσης, το ρόλο του εν λόγω έργου στη σημερινή πολιτική πραγματικότητα όπου μία πολεμική σφαγή βρίσκεται σε εξέλιξη. Η ταυτότητα μπαίνει στο μικροσκόπιο του συγγραφέα και ξεδιπλώνει την έννοιά της μέσω της γενετικής με οιδιπόδειες διαστάσεις. Με όχημα τη συλλογική μνήμη, το τραύμα των επιζήσαντων γενοκτονιών αλλά και την ανάγκη του ανθρώπου να ανήκει κάπου, ο Μουαουάντ αναλαμβάνει το ρόλο ενός περιπατητή στην ιστορία αναδεικνύοντας τις απόψεις και των δύο πλευρών και τοποθετεί τον κάθε αναγνώστη στη θέση και των δύο.

Λέξεις κλειδιά: Ταυτότητα, σύνορα, μνήμη, τραύμα, έρωτας

Εισαγωγή

Το *Όλοι εμείς πουλιά* του Λιβανο-Καναδέζου συγγραφέα Ουαζντί Μουαουάντ, το οποίο εκδόθηκε το 2019, πραγματεύεται την ιστορία ενός νεαρού Εβραίου άνδρα, του Εϊτάν, φοιτητή Γενετικής στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, και τον έρωτά του με τη μουσουλμάνα Ουαχίντα, φοιτήτρια Ισλαμικών και Μεσανατολικών Σπουδών. Οι δύο νέοι θα μεταβούν στο Ισραήλ με στόχο να γνωρίσει ο Εϊτάν τη «χαμένη» του γιαγιά. Ο έρωτας των δύο νέων κατακρεουργείται όταν, εξαιτίας της βομβιστικής επίθεσης που λαμβάνει χώρα στη γέφυρα Αλένμπι, οι δύο νέοι αναγνωρίζουν ότι πάντα θα τους χωρίζει το απέραντο μίσος και ο πόλεμος μεταξύ των εθνών και των θρησκειών τους. Αυτό το ταξίδι έμελλε να είναι ένα ταξίδι για την εξεύρεση της αληθινής χαμένης ταυτότητας. Ο φανατικός Εβραίος πατέρας, θα ανακαλύψει ότι τελικά γεννήθηκε στην Παλαιστίνη από μουσουλμάνους γονείς ενώ η Ουαχίντα θα αντιληφθεί ότι τόσα χρόνια παρίστανε μία άλλη, με σκοπό να αποκρύψει τη «θεμελιακή» της φύση που δεν είναι άλλη από αυτή της Αράβισσας. Ο μύθος του αποδημητικού πουλιού που πετάει από τόπο σε τόπο με σκοπό την επιβίωση και χωρίς να διακρίνει σύνορα, ενσαρκώνει την πεμπτουσία της ειρήνης. Με όχημα τη συλλογική μνήμη, το τραύμα των επιζήσαντων των γενοκτονιών αλλά και την ανάγκη του ανθρώπου να ανήκει κάπου, ο Μουαουάντ αναλαμβάνει το ρόλο ενός περιπατητή στην ιστορία, αναδεικνύοντας τις απόψεις και των δύο πλευρών και τοποθετεί τον κάθε αναγνώστη στη θέση και των δύο.



Ιστορική αναδρομή

Όπως έχει αναφέρει και ο δημοσιογράφος Ι. Φ. Στόουν: «εάν ο Θεός είναι νεκρός, τότε πέθανε προσπαθώντας να λύσει την αραβοϊσραηλινή σύγκρουση» (Μουαουάντ, 2023). Αυτή η δυσεπίλυτη διαμάχη μεταξύ Εβραίων και Αράβων, στην πραγματικότητα δεν μετράει παρά έναν αιώνα ζωής. Η εκτίναξη της μισαλλοδοξίας και του ρεβανσισμού τα τελευταία ογδόντα χρόνια οδήγησε στη σφαγή εκατομμυρίων ανθρώπων και απ' τις δύο πλευρές. Η πραγματική σύγκρουση ξεκίνησε μετά τον τερματισμό του Α' Παγκοσμίου Πολέμου όταν η Βρετανική κυβέρνηση υπέγραψε τη Διακήρυξη του Μπάλφουρ με την οποία η Βρετανία υποσχέθηκε στους Εβραίους, οι οποίοι κατοικούσαν στη χώρα της, την διασφάλιση κάθε προσπάθειας επαναπατρισμού των Εβραίων και την ίδρυση εβραϊκού κράτους στην περιοχή η οποία είναι πλέον γνωστή με το όνομα Παλαιστίνη (Goldschmidt & Boum, 2016). Η Βρετανία, τότε, επιφορτίστηκε με τη λεγόμενη «παλαιστινιακή εντολή» η οποία προέτασσε την εγκαθίδρυση των Εβραίων στην περιοχή της Παλαιστίνης αλλά και την εξασφάλιση διατήρησης όλων των υποχρεώσεων και των δικαιωμάτων των υπαρχουσών μη εβραϊκών κοινοτήτων (Goldschmidt & Boum, 2016).

Οι Άραβες, από την άλλη, φοβόντουσαν ότι μετά την βρετανική επικυριαρχία και έλεγχο στην περιοχή τους, ήταν πολύ πιθανό σύντομα να καταστούν μειονότητα. Η Βρετανία απέτυχε να εξασφαλίσει συμβιβασμό και ειρήνη ανάμεσα στις δύο πλευρές ενώ πολύ συχνά οι βρετανικές αρχές στην Παλαιστίνη προωθούσαν μία ενοικοκρατία πότε στη μία και πότε στην άλλη πλευρά. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και την εξόντωση του εβραϊκού λαού, η ανάγκη ίδρυσης ενός εβραϊκού κράτους ήταν πιο πρόδηλη από ποτέ. Ωστόσο, η έξαρση του ρεβιζιονιστικού κινήματος, το οποίο προωθούσε την αντίληψη περί ίδρυσης ενός εβραϊκού κράτους στην περιοχή της Παλαιστίνης και της Υπεριορδανίας, «απαλλαγμένο» από οποιαδήποτε αραβική παρουσία, άρχισε να αποκτά όλο και περισσότερους οπαδούς, ενώ έχει επηρεάσει πολλούς σύγχρονους Ισραηλινούς ηγέτες όπως τον σημερινό πρωθυπουργό του Ισραήλ, τον Μπενιαμίν Νετανιάχου (Goldschmidt & Boum, 2016). Στις 14 Μαΐου του 1948 ιδρύθηκε το κράτος του Ισραήλ και, μέχρι σήμερα, η ακραία όψη του εθνικισμού και του φανατισμού οδήγησε αμφότερες τις πλευρές σ' έναν διαρκή πόλεμο, με τους ανθρώπους και των δύο λαών να πληρώνουν το τίμημα αυτού του μίσους.

Η ταυτότητα

Η ταυτότητα είναι όλο κι όλο σαράντα έξι χρωμοσώματα, δηλώνει ο Εϊτάν (Μουαουάντ, 2023). Η ταυτότητά μου είναι ό,τι με κάνει να μην είμαι ταυτόσημος με κανέναν άλλον (Μααλούφ, 1999). Ένας άνδρας ή μία γυναίκα γεννημένοι στο Σεράγιαβο, το 1980 θα έλεγαν ότι είναι Γιουγκοσλάβοι. Σήμερα θα έλεγαν ότι είναι Βόσνιοι, ενώ το 1995, όταν μαινόταν ο πόλεμος (Καϊμακούδης, 2015), ενδεχομένως να απαντούσαν ότι είναι μουσουλμάνοι. Μία σύμπτωση, καλή ή κακή, είναι που διαμορφώνει τα πρώιμα στάδια της ταυτότητας ενός ατόμου (Μααλούφ, 1999).

Σε όλη τη διάρκεια του έργου, οι ταυτότητες των ηρώων μεταβάλλονται διαρκώς. Ο Νταβίντ, ο πατέρας του Εϊτάν, σαν ένας «σύγχρονος Εβραίος Οιδίποδας», πεπεισμένος για το «εβραϊκό του DNA», παλεύει χρόνια να διατηρήσει αυτή του την ταυτότητα αναλλοίωτη, βασιζόμενος στην ιστορική μνήμη και το τραύμα του Ολοκαυτώματος. Διατυμπανίζει ότι στις φλέβες του κυλάει το αίμα των Εβραίων προγόνων του που εκδιώχθηκαν βάνανυσα απ' την πατρίδα τους. Μισεί με μένος την αγαπημένη του γιού του επειδή είναι μουσουλμάνο. Μόνο και μόνο για να μάθει στο τέλος ότι τελικά δεν είναι Εβραίος, ότι οι γονείς του τον βρήκαν μωρό σ' ένα βομβαρδισμένο σπίτι Παλαιστινίων και τον υιοθέτησαν (Μουαουάντ, 2023). Ο Νταβίντ μαθαίνει ότι ο «Άλλος», ο «Εχθρός», είναι τελικά, ο ίδιος του ο εαυτός.



Η Νόρα, σύζυγος του Νταβίντ και μητέρα του Εϊτάν, έχει ήδη διανύσει αυτό το ταξίδι της αποκάλυψης της ταυτότητάς της. Έχοντας μεγαλώσει μία ζωή στο Ανατολικό Βερολίνο, πίστευε ότι αυτό που την προσδιόριζε ήταν η κομμουνιστική ταυτότητα. Ωσπου ένα βράδυ, ο πατέρας της ξεστόμισε την αλήθεια: «*Είμαστε Εβραίοι*». Μία αλήθεια που δεν είναι η μόνη για εκείνη αλλά ήταν απαγορευτική, σ' ένα κοινωνικό περιβάλλον όπου πρωταρχική σημασία έχει η πολιτική ταυτότητα. Από τότε, η Νόρα έπαψε να είναι «η κομμουνίστρια» και μετατράπηκε σε «Εβραία».

NORA: «*Δεν είναι η αλήθεια που τυφλώνει τον Οιδίποδα, αλλά η ταχύτητα με την οποία αυτός τη δέχεται (...)*» (Μουαουάντ, 2023: 79).

Η ταυτότητα μεταβάλλεται καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής ενός ανθρώπου (Μααλούφ, 1999). Το κοινωνικό περιβάλλον είναι αυτό που νοσηματοδοτεί κάθε φορά την υπαγωγή μιας ορισμένης ταυτότητας σ' ένα συγκεκριμένο πλαίσιο (Μααλούφ, 1999). Για παράδειγμα, ένας αφροαμερικανός στην Αφρική νιώθει ότι βρίσκεται σπίτι του ενώ στην Αμερική νιώθει μειονότητα και πολύ συχνά ανεπιθύμητος (Sen, 2012). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ο συγγραφέας Λάνγκστον Χιούζ, λόγω της χαράς που ένιωσε όταν άφηνε τη Νέα Υόρκη για την Αφρική, πέταξε τα αμερικανικά βιβλία στη θάλασσα, περιγράφοντας ότι: «*Ήταν σα να πετούσα ένα εκατομμύριο τούβλα από την καρδιά μου (...), Αφρική, η πατρίδα του νέγκρικου λαού!*» (Hughes, 1940).

OYAXINTA: «*(...) Η επίθεση γκρέμισε τα πάντα, έσπασαν οι καθρέφτες, κι ό,τι απέμεινε είναι από κει ασήκωτο: Είμαι Αράβισσα. (...) Κι εγώ έκανα τα πάντα για να το βγάλω από μέσα μου. (...) Είναι όλοι τους γονείς μου. Οι αδελφές μου, οι αδελφοί μου. Ολόκληρη η Ραμάλα μυρίζει όπως η μητέρα μου! (...) Εδώ και τρία χρόνια με τριβελίζει μια διατριβή που πάει να αποδείξει πόσο επικίνδυνο είναι να φυλακίζεσαι μέσα στην αρχή της ταυτότητας, να αγκιστρώνεσαι σε χαμένες ταυτότητες, λες και εγώ έχω αποδεσμευτεί από αυτές! (...) Κι αν θέλω να απελευθερωθώ, πρέπει τουλάχιστον να αρχίσω να κοιτάζομαι κατά πρόσωπο (...)*» (Μουαουάντ, 2023: 80-81).

Συμπυκνωμένες στα λόγια της Ουαχίντα, βρίσκεται μία οικουμενική αρχή και, ίσως, μία απ' τις θετικές όψεις της κοινωνικής ταυτότητας: το αίσθημα του ανήκειν. Η ταυτότητα που βασίζεται στην κοινότητα συχνά βλέπει το ανήκειν ως ένα είδος επέκτασης του ίδιου του εαυτού (Taylor, 1984). Η κοινοτιστική σκέψη περιλαμβάνει, στην έννοια της κουλτούρας που διαμορφώνει την κοινωνική ταυτότητα, τη μητρική γλώσσα, τη θρησκεία ακόμη και τα τοπικά ήθη και έθιμα. Οι διάφορες «κουλτούρες» ασκούν επιρροή στην διαμόρφωση της ταυτότητας ενός ατόμου αλλά δεν το καθορίζουν και πλήρως (Sen, 2012). Ωστόσο, για την Ουαχίντα, η ανάγκη του να ανήκει κάπου και η προσπάθεια απόκρυψης αυτής της της ταυτότητας λόγω του αμερικανικού κοινωνικού της περιβάλλοντος, την οδήγησαν στη διαμόρφωση μιας «άλλης», κίβδηλης. Αυτό που για χρόνια πίστευε για τον εαυτό της, ότι είναι δηλαδή περισσότερο μία σύγχρονη Αμερικανίδα παρά μία μουσουλμάνα, καταρρέει με μία και μοναδική περιήγηση στους δρόμους της άλλης πλευράς του τείχους (Ισραηλινό φράγμα της Δυτικής Όχθης).

Το τείχος

Το Τείχος των Δακρύων (Δυτικό Τείχος) είναι τα ερείπια του δεύτερου εβραϊκού Ναού. Για κάποιους Εβραίους συμβολίζει την ελπίδα ότι κάποια μέρα ο Ναός θα ξαναχτιστεί. Ταυτόχρονα



όμως, το Δυτικό Τείχος αποτελεί ένα μέρος του χώρου που περιβάλλει το ιστορικό Όρος του Τεμένου αλ-Άκσα και του Θόλου του Βράχου, δύο από τα μεγαλύτερα προσκυνηματικά κέντρα των μουσουλμάνων (Goldschmidt & Boum, 2016). Το 1928, οι Εβραίοι πιστοί έφεραν παγκάκια για να κάτσουν και να προσκυνήσουν. Αυτό, θεωρήθηκε από τους μουσουλμάνους απόπειρα διεκδίκησης του Τείχους. Ο επόμενος ένας χρόνος στιγματίστηκε από αμοιβαίες επιθέσεις προκαλώντας ένα μικρό εμφύλιο πόλεμο. Εκατοντάδες άνθρωποι εξοντώθηκαν και από τις δύο πλευρές (Goldschmidt & Boum, 2016).

Μετά από χρόνια και αλλεπάλληλες τρομοκρατικές επιθέσεις και από τα δύο στρατόπεδα, το Ισραήλ οικοδόμησε ένα τείχος το οποίο διαχώριζε τις πόλεις και τα χωριά της Δυτικής Όχθης, «με απώτερο σκοπό να δημιουργήσει ένα ανάχωμα απέναντι στην τρομοκρατία» (Goldschmidt & Boum, 2016). Έτσι, το 2005, ολοκληρώθηκε το τείχος της Δυτικής Όχθης το οποίο απομόνωνσε εκατομμύρια Παλαιστινίων στη λωρίδα της Γάζας, χωρίς ιδιαίτερη διέξοδο διαφυγής, ενώ το Διεθνές Δικαστήριο της Χάγης, το 2004, ανακήρυξε την ανύψωση του τείχους ως ευθεία προσβολή του διεθνούς δικαίου (Goldschmidt & Boum, 2016).

Οι γονείς του Εϊτάν, μεγάλωσαν στο Βερολίνο και οι ίδιοι μέσα σ' έναν διαχωρισμό. Ακόμη ένα τείχος το οποίο διαχώριζε ανθρώπους, πολιτισμούς, θρησκείες και ιδεολογίες, αποτελεί ένα επιπλέον από παράδειγμα ότι τα τείχη δεν είναι ικανά να εμποδίσουν τη διάδοση ιδεολογιών. Αντίθετα, τα τείχη ορθώνουν το μίσος ακόμη περισσότερο. Το τείχος του Βερολίνου, το οποίο κατασκευάστηκε το 1961 και κατεδαφίστηκε με την πτώση της Σοβιετικής Ένωσης το 1989, υπογραμμίζει ακόμη ένα όριο διαχωρισμού ταυτοτήτων.

Η σαδιστική ηχώ των τειχών των στρατοπέδων συγκέντρωσης του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και των κραυγών των ανθρώπων που υπέφεραν μέσα σε αυτά επικρατεί ακόμα, ως τραύμα, πάνω στο πονεμένο σώμα της ανθρωπότητας. Η συλλογική μνήμη και η ιστορική πληγή δεν έχουν ακόμα ξεθωριάσει. Σε τι, λοιπόν, διαφέρουν όλα αυτά τα τείχη μεταξύ τους; Δεν έχουν καταστεί όλα αυτά αιτία ανθρώπινου πόνου;

Τα παραπάνω τείχη, όπως και κάθε τείχος που ανυψώνεται σε οποιοδήποτε μέρος του πλανήτη, συνιστούν ένα όριο, ένα μεταίχμιο το οποίο βρίσκεται ενδιάμεσα από κάτι. Συνιστούν έναν «κατωφλιακό χώρο» (Σταυρίδης, 2018). Η κατωφλιακή χωρικότητα αποτελεί έναν τόπο διελεύσεων, έναν τόπο που χωρίζει αλλά και ενώνει, κατώφλια ως σύνορα που συμβολίζουν το μέσα και το έξω. Θα μπορούσε να ειπωθεί ότι οι κατωφλιακοί χώροι είναι οι ενδιάμεσοι χώροι των οποίων δεν είναι ξεκάθαρη η λειτουργία τους. Τα όριά τους είναι δυσδιάκριτα και αποτελούν, συνήθως, γεφυρώσεις κοινωνικών αλληλεπιδράσεων. Κάποιος δεν μπορεί να είναι ποτέ πάντα μέσα ή πάντα έξω. Μπορεί να είναι έξω από κάτι ή ανάμεσα σε δύο κάτι ή μέσα σε κάτι που είναι έξω και ανάμεσα σε κάτι. Είναι δηλαδή ενδιάμεσα (Στεφανοπούλου-Πλατανιώτη, 2011).

Εντοπίζεται μία αντιστοιχία με την «κατάσταση εξαίρεσης» του Giorgio Agamben όπου: «η κατάσταση εξαίρεσης» αποτελεί ένα «σημείο ανισορροπίας ανάμεσα στο δημόσιο δίκαιο και στο πολιτικό γεγονός που -όπως ο εμφύλιος πόλεμος, η εξέγερση και η αντίσταση- τοποθετείται σε μία «αμφιλεγόμενη, δυσδιάκριτη ζώνη, στην τομή του νομικού με το πολιτικό στοιχείο» (Agamben, 2013). Είναι μία κατάσταση όπου αναστέλλεται η εφαρμογή του τεθέντος κανόνα δικαίου. Το Γ' Ράιχ, για παράδειγμα, κατά τον Agamben, θεωρείται ως μία κατάσταση εξαίρεσης: Ο Χίτλερ ανέστειλε με Διάταγμα τα άρθρα του Συντάγματος της Βαϊμάρης που αφορούσαν ατομικές ελευθερίες. Έτσι, το γερμανικό κράτος υπεισήλθε σε μία «κατάσταση εξαίρεσης» επί δώδεκα ολόκληρα χρόνια (Agamben, 2013). Η κατάσταση αυτή αφαιρεί από το άτομο την ταυτότητά του. Η νομική του υπόσταση, ως ατόμου, είναι εξαφανισμένη. Σε αυτή την



εξαφανισμένη ταυτότητα εντάσσονται σήμερα και οι μουσουλμάνοι της λωρίδας της Γάζας. Αποκομμένοι από τον έξω κόσμο, ζουν σε μία λωρίδα «γκρίζας ζώνης», σ' ένα «κομμάτι ζωής», σ' ένα όριο μεταξύ ζωής και θανάτου.

Αντίθετα, το σημείο της βομβιστικής επίθεσης είναι η γέφυρα Αλένμπι, μία γέφυρα που συνδέει το Ισραήλ με την Ιορδανία. Η γέφυρα, σε αντίθεση με το τείχος, ενώνει. Ενώνει τόπους, πολιτισμούς και λειτουργεί ειρηνευτικά όταν πρόκειται για την μεταφορική της χρήση. «Γεφυρώνονται» χάσματα και διαφορές. Αυτόν το συμβολισμό επέλεξε ο συγγραφέας, αποδίδοντας σ' ένα τυχαίο και μακάβριο γεγονός ρόλο συνενωτικό, μέσω του τόπου στον οποίο διαδραματίζεται. Η γέφυρα, η οποία ενώνει δύο εντελώς διαφορετικούς πολιτισμούς, είναι ικανή να οδηγήσει και στην ανακάλυψη μιας άλλης ταυτότητας.

Επίλογος

Εν κατακλείδι, το έργο του Μουαουάντ, ανήκει στα έργα συνειδησιακής «αφύπνισης» και σ' ένα από τα κυριότερα σύγχρονα αντιπολεμικά. Και εγκαθιστά τον Μουαουάντ ως έναν από τους κυριότερους συγγραφείς αντιπολεμικών έργων. Μας θυμίζει το ρόλο που διαδραματίζουν οι εκάστοτε κυβερνήσεις σε ό,τι αφορά αυτό που ο Hobsbawm ονομάζει «εφευρεμένη παράδοση» (Hobsbawm, 1984). Μία κατασκευασμένη δηλαδή ιδέα περί εθνικής ταυτότητας και κοινοτικού παρελθόντος η οποία συνδέει μία συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων με κοινό παρελθόν, παρόν και μέλλον και οι οποίοι συντάσσονται ομαδικά ώστε να καταπολεμήσουν οποιονδήποτε «Άλλο» παρουσιαστεί και διεκδικήσει κάτι από το παρελθόν τους (Θεοδωρίδης, 2004). Αυτή η κατασκευασμένη ιδέα περί εθνότητας και θρησκευτικής, τοπικής ή γλωσσικής ταυτότητας μεταβάλλεται αναλόγως των εκάστοτε συμφερόντων. Οι άνθρωποι που φανατίζονται ζουν με μία ψευδαίσθηση περί ταυτότητας. Ο Μουαουάντ, προτρέπει στην εσωτερική αφύπνιση και κατεδάφιση αυτού του ειδώλου, σαν ένα σύγχρονο «πλατωνικό σπήλαιο» (Πλάτων, 1992, 374 π.Χ.). «Όπλο» στα χέρια των δεσμοτών αποτελούν η αγάπη και ο έρωτας που είναι ικανά να σπάσουν τις αλυσίδες. Στη φράση, λοιπόν, του Ζαν-Πωλ Σαρτρ στο βιβλίο του το *Πορτρέτο: «Ο Εβραίος είναι ένας άνθρωπος»* (Sartre, 1968). Δίπλα από τον «Εβραίο», σήμερα, θα βάζαμε και τον Παλαιστίνιο. «Ο Παλαιστίνιος όπως και ο Εβραίος είναι ένας άνθρωπος».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Agamben G. (2013). *Κατάσταση εξαίρεσης, όταν η έκτακτη ανάγκη μετατρέπει την εξαίρεση σε κανόνα* (Μ. Οικονομίδου, Μετ.). Εκδόσεις Πατάκη.
- Θεοδωρίδης, Π. (2004). *Οι μεταμορφώσεις της ταυτότητας, έθνος νεωτερικότητα και εθνικιστικός λόγος*. Αντιγόνη.
- Goldschmidt, A. J., & Boum, A. (2016). *Ιστορία της Μέσης Ανατολής* (Θ. Αναγνωστόπουλος, Μετ.). Επίκεντρο.
- Hobsbawm, E. (1984). *The Nation as invented tradition*. Oxford University Press.
- Hughes, L. (1940). *The big Sea: An autobiography*. Thundre's Mouth Press.
- Καϊμακούδης, Ν. (2015). *Ο πόλεμος της Γιουγκοσλαβίας, οι συγκρούσεις που άλλαξαν τον χάρτη των Βαλκανίων 1991-2001*. Γνώμων Εκδοτική.
- Μααλούφ, Α. (1999). *Οι φονικές ταυτότητες* (Θ. Τραμπούλης, Μετ.). Ωκεανίδα.
- Μουαουάντ, Ο. (2023). *Όλοι εμείς πουλιά* (Ε. Βαροπούλου, Μετ.). Εθνικό Θέατρο.
- Πλάτων (1992, 374 π.Χ.). *Πολιτεία ή Περί δικαίου* (Ομάδα Μεταφραστών). Κάκτος.



- Sen, A. (2012). *Ταυτότητα και Βία, Η ψευδαίσθηση του πεπρωμένου* (Λ. Βουτσοπούλου, Μετ.). Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Σταυρίδης, Σ. (2018). *Κοινός Χώρος Η πόλη ως τόπος των κοινών* (Δ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος, Μετ.). angelus novus.
- Στεφανοπούλου-Πλατανιώτη, Ο. (2011). *Η μετάβαση από τον δημόσιο στον ιδιωτικό χώρο: ο ενδιάμεσος χώρος* [Διδακτορική διατριβή]. Πανεπιστήμιο Αιγαίου. <http://hdl.handle.net/10442/hedi/35134>
- Sartre, J-P. (1968). *Portrait of the Anti-Semite* (Erik de Mauny). Secker & Warburg.
- Taylor C. (1984). *Sources of the Self and the Making of the Modern Identity*. Harvard University Press.

Βιογραφικό: Γεννήθηκε στον Βόλο, το 1996. Είναι απόφοιτος της Νομικής Σχολής Αθηνών και μέλος του Δικηγορικού Συλλόγου Αθηνών. Ακόμα, έχει φοιτήσει στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου του Λουξεμβούργου, μέσω του προγράμματος Erasmus. Από το 2022 φοιτά, ως μεταπτυχιακή φοιτήτρια, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ με ειδίκευση στη Δραματουργία και Παράσταση. Τον Οκτώβριο του 2023 συμμετείχε στο συνέδριο του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ «Ο Μάριος Ποντίκας στον 21ο αιώνα» με τίτλο εισήγησης: «Η έννοια του έθνους στη δραματουργία του Μάριου Ποντίκα: η περίπτωση της Εθνικής Εορτής». Τον Απρίλιο του 2024, συμμετείχε στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο με τίτλο: «Περφόρμανς, διευρυμένη σκηνογραφία και δημόσιος χώρος», με τίτλο εισήγησης: «Όρια δημόσιου και ιδιωτικού: τοποειδικές περφόρμανς στην Αθήνα του 2023» το οποίο διοργανώθηκε από το ίδιο Τμήμα. Το 2023, το εικαστικό της βίντεο Oedipo, το οποίο υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του μαθήματος «Ζητήματα Φύλου στο Αρχαίο Θέατρο», προβλήθηκε, σε ειδική προβολή του καλλιτεχνικού Project Rugnant Films, στα λατομεία του Κορυδαλλού. Το 2018 παρουσίασε μία περφόρμανς χορού στον χώρο SouzyTros της Μαρίας Παπαδημητρίου στον Ελαιώνα. Έχει υπάρξει πανελληνιονίκης και βαλκανιονίκης κολύμβησης και μέλος της Εθνικής Ομάδας Κολύμβησης (2009–2013).

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



Γυναικείες φιγούρες στον πόλεμο του Κονγκό: το αντιπολεμικό θεατρικό έργο *Ruined* της Lynn Nottage

Στέλλα Παπακωνσταντίνου

Περίληψη: Το αντιπολεμικό θεατρικό έργο *Ruined* της βραβευμένης με Pulitzer, Αфро-Αμερικανίδας συγγραφέως Lynn Nottage, συνιστά το αντικείμενο της παρούσας μελέτης. Το άρθρο περιγράφει και αναλύει την ιστορία της Mama Nadi, η οποία διατηρεί ένα μπαρ/οίκο ανοχής σε μια ανώνυμη κωμόπολη του Βορείου Κονγκό. Εν μέσω του μακροβιότερου πολέμου στην σύγχρονη ιστορία (1960- μέχρι σήμερα), η Mama Nadi και οι γυναίκες που δουλεύουν στο μπαρ, θα έρθουν αντιμέτωπες με τα ψυχικά και σωματικά τραύματα που τους έχει προκαλέσει ο πόλεμος, θα ερωτευτούν, θα παλέψουν για επιβίωση και ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Το έργο, που βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και συνεντεύξεις που διεξήγαγε η συγγραφέας κατά τη διάρκεια του ταξιδιού της στα σύνορα του Κονγκό με την Ουγκάντα και τους προσφυγικούς καταυλισμούς, το 2004, αναδεικνύει τις συνέπειες του πολέμου στις γυναίκες, οι οποίες συχνά πέφτουν θύματα σεξουαλικής βίας και εκμετάλλευσης. Η φιγούρα της Mama Nadi, μιας σύγχρονης Αφρικανής Μάνας Κουράγιο που είναι ταυτόχρονα ικανότατη και αυστηρή επιχειρηματίας αλλά και προστάτιδα των γυναικών της, αναδεικνύει την επιμονή και τη δύναμη που απαιτούνται για να αντιμετωπιστούν οι δύσκολες συνθήκες και να διατηρηθεί η αξιοπρέπεια σαν αντικαθρέφτισμα στην ανθρώπινη κακοποίηση.

Λέξεις-κλειδιά: Πόλεμος Κονγκό, γυναίκες, θύματα, σεξουαλική κακοποίηση, βία

Εισαγωγή

Στο έργο της με τίτλο *Ruined* (2009), η βραβευμένη Αфро-Αμερικανίδα θεατρική συγγραφέας Lynn Nottage, αποκαλύπτει την πραγματικότητα των αποτρόπαιων εγκλημάτων που διαπράχθηκαν κατά του πληθυσμού της Λαϊκής Δημοκρατίας του Κονγκό (ΛΔΚ) και ιδιαίτερα κατά των γυναικών. Κατά τη διάρκεια του μακροβιότερου και ίσως σκληρότερου καταγεγραμμένου πολέμου της σύγχρονης ιστορίας, οι γυναίκες υπέστησαν βασανιστήρια, ακρωτηριασμούς αλλά κυρίως μαζικούς βιασμούς για παρατεταμένα χρονικά διαστήματα. Οι βιασμοί, πολλές φορές τελούνταν με όπλα, μακριά μαχαίρια και κοντόκανες καραμπίνες που είχαν σαν αποτέλεσμα των εσωτερικό και εξωτερικό ακρωτηριασμό των γυναικείων γεννητικών τους οργάνων (Bretton Le Goff, 2010). Στόχος ήταν να εξαφανιστούν οι πιθανότητες αναπαραγωγής των αντίπαλων παρατάξεων και με αυτό τον τρόπο τα σώματα των γυναικών μετατρέπονταν σε όπλα πολέμου (Muhi, 2019). Επιπλέον, όσες γυναίκες κατάφερναν να επιστρέψουν κάποια στιγμή στα χωριά και τις κοινότητές τους, ήταν για πάντα «κατεστραμμένες/ruined», καθώς ο βιασμός, ο ακρωτηριασμός των γεννητικών οργάνων αλλά και η εγκυμοσύνη εκτός γάμου θεωρούνταν μεγάλο στίγμα. Έτσι, αυτές οι γυναίκες ήταν απορριπτές από την κοινότητα και την οικογένειά



τους (Pratt & Werchick, 2004) και αφήνονταν αβοήθητες και μόνες προκειμένου να αντιμετωπίσουν το αβέβαιο μέλλον τους.

Αυτό το περιβάλλον, καθώς και το γεγονός ότι ο πόλεμος στο Κονγκό και τα περιστατικά βιασμών και τραυματισμών δεν τύγχαναν της προσοχής των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης, κινητοποίησαν την συγγραφέα Lynn Nottage να ταξιδέψει στην Ουγκάντα το 2004. Ο πόλεμος μαινόταν ακόμη, και γυναίκες επιζήσασες του πολέμου είχαν καταφύγει από το Βόρειο και το Ανατολικό Κονγκό στα σύνορα με την Ουγκάντα, διαμένοντας σε καταυλισμούς. Όπως καταγράφει η μετέπειτα σκηνοθέτης της παράστασης, Kate Whoriskey, η Nottage σκόπευε να ταξιδέψει στη περιοχή, να πάρει συνεντεύξεις από τις γυναίκες και να κάνει μια διασκευή της *Μάνας Κουράγιο* του Μπέρτολντ Μπρεχτ αλλά τοποθετημένης σε αφρικανικό πλαίσιο (Nottage, 2009). Γρήγορα, όμως, εγκατέλειψε την ιδέα της ευθείας μεταγραφής, καθώς οι συνεντεύξεις και το πρωτογενές υλικό των αφηγήσεων των ιστοριών των γυναικών, την κατηύθυναν σε ένα καινούργιο έργο, με παρόντα όμως τα πρωταρχικά στοιχεία του Μπρεχτ, όπως ήταν η γυναικεία φιγούρα της Μάνας Κουράγιο που τροφοδοτεί αλλά και τροφοδοτείται από τον πόλεμο καθώς και η κριτική ενάντια στο κέρδος που επέρχεται κατά την διάρκεια ενός πολέμου (Nottage, 2009).

Κονγκό, μια Πλούσια Χώρα

Η Λαϊκή Δημοκρατία του Κονγκό (ΛΔΚ), πρώην Ζαΐρ, είναι η δεύτερη μεγαλύτερη χώρα της Αφρικανικής Ηπείρου, μετά την Αλγερία, με πληθυσμό που ανέρχεται στα 102 περίπου εκατομμύρια κατοίκους. Το Κονγκό είναι επίσης γνωστό και ως «βελγικό Κονγκό» εξαιτίας του γεγονότος ότι ήταν βελγική αποικία μέχρι το 1960, οπότε και κέρδισε την ανεξαρτησία του. Η χώρα συνορεύει με εννέα κράτη: την Ανγκόλα, τη Ζάμπια, την Κεντροαφρικανική Δημοκρατία, τη Δημοκρατία του Κονγκό (Μπραζαβίλ), το Νότιο Σουδάν, την Ρουάντα, το Μπουруντί, την Τανζανία και την Ουγκάντα (Usanov et al., 2013).

Το Κονγκό είναι από τις πλουσιότερες χώρες στον κόσμο από πλευράς πλουτοπαραγωγικών πηγών, καθώς έχει πλεόνασμα κοιτασμάτων σε μεταλλεύματα, πολύτιμους λίθους, διαμάντια, χρυσό, κασσίτερο, αλλά και σε ένα ορυκτό που ονομάζεται coltan (πρόσμιξη τανταλίτη και κολουμβίτη), απαραίτητο για την κατασκευή κινητών τηλεφώνων (Campbell, 2008). Η μακροχρόνια αποικιοκρατία, όμως, και η εκμετάλλευση των πόρων της από ξένες δυνάμεις, η γενοκτονία στην γειτονική Ρουάντα που πυροδότησε τρεις διαδοχικούς πολέμους, αλλά και η διαφθορά που συνυφάνθηκε με την εξουσία μέσα από τις συνεχείς διαμάχες για τον έλεγχο των ορυχείων coltan, κατέστησαν το Κονγκό μια από τις φτωχότερες και πιο επικίνδυνες, για τον ίδιο της τον πληθυσμό, χώρες (Asadi, 2014).

Η Υπόθεση του έργου

Η Lynn Nottage θέλοντας να αναδημιουργήσει τις ακριβείς συνθήκες του περιβάλλοντος μέσα στο οποίο κινούνται οι χαρακτήρες της, τοποθετεί τη δράση του θεατρικού της έργου στο σύγχρονο της Κονγκό, γύρω στο 2007, σε μια ανώνυμη πόλη στο βορειοανατολικό κομμάτι της χώρας, όπου υπάρχει ορυχείο εξόρυξης coltan. Η πόλη βρίσκεται στο επίκεντρο της διαμάχης, για επικράτηση, του κυβερνητικού στρατού και των αντίπαλων παραστρατιωτικών οργανώσεων. Πρόκειται για ένα έργο δομημένο σε δύο πράξεις και δεκατέσσερις σκηνές, που εκτυλίσσονται γραμμικά ως προς τον χρόνο και την εξέλιξη της δράσης, η οποία διακόπτεται πολλές φορές από παραδοσιακά τραγούδια που λειτουργούν σαν χορικά. Ο χώρος είναι σταθερός. Είναι το μπαρ/οίκος ανοχής που διατηρεί η Mama Nadi. Μέσα στον χώρο αυτόν, ο θεατής βλέπει τη ζωή των νεαρών γυναικών που εργάζονται εκεί ως ιερόδουλες. Πρόκειται για γυναίκες που έχουν υποστεί ομαδικούς βιασμούς και



ακρωτηριασμούς, όπως άλλωστε και η ίδια η Mama Nadi. Στον οίκο ανοχής συχνάζουν ένοπλοι άνδρες από όλες τις αντιμαχόμενες παρατάξεις. Το έργο ανοίγει με την έλευση του Christian, ενός περιπλανώμενου εμπόρου ο οποίος πείθει την εκκεντρική Mama Nadi να δεχτεί δύο νέα κορίτσια, τη Salima και τη Sofia που είναι και αυτές θύματα του πολέμου. Η κορύφωση της πλοκής επέρχεται με την αυτοκτονία της Salima η οποία δεν αντέχει πλέον το ψυχολογικό και σωματικό τραύμα που έχει υποστεί. Το έργο όμως κλείνει με μια θετική νότα, καθώς η Mama Nadi δέχεται την ερωτική εξομολόγηση του Christian, του μόνου θετικού ανδρικού προτύπου του έργου, και ανταποκρίνεται σε αυτήν.

Η γυναικεία φιγούρα στο αντιπολεμικό έργο *Ruined* της Lynn Nottage

Μέσα από το έργο *Ruined*, η Nottage καταπιάνεται με την περιγραφή της κακοποίησης του γυναικείου σώματος ως συνέπεια του πολέμου, ιδωμένη μέσα από τα μάτια των ίδιων των γυναικών. Με αυτόν τον τρόπο, καταφέρνει ένα καίριο χτύπημα τόσο στα κίνητρα του ιμπεριαλισμού και του κέρδους όσο και του ίδιου του πολέμου, δίνοντας φωνή σε γυναίκες που αναπόφευκτα βρέθηκαν εν τω μέσω ενόπλων συγκρούσεων και απορρίφθηκαν από τις οικογένειες και τις κοινότητές τους (Muhī, 2019).

Τραυματισμένες, «κατεστραμμένες» σωματικά και ψυχικά, οι γυναικείες φιγούρες της Nottage, βρίσκουν καταφύγιο σε μια μεθοριακή τοποθεσία-καταφύγιο, το μπαρ/οίκο ανοχής της Mama Nadi. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Salima, μια παντρεμένη γυναίκα που απήχθη από το χωριό της από τους αντάρτες οι οποίοι την κρατούσαν αιχμάλωτη πέντε μήνες ως σκλάβα του σεξ:

CHRISTIAN: Η Salima είναι από ένα μικρό χωριό, στη μέση του πουθενά βασικά... Την έπιασαν οι αντάρτες Μάι-Μάι... Η κακομοίρα, πέρασε πέντε μήνες στο δάσος... την βίαζαν ομαδικά...

MAMA NADI: Και οι δικοί της άνθρωποι;

CHRISTIAN: Λέει ότι ο άντρας της είναι αγρότης... Αλλά το χωριό της δεν την θέλει πίσω... γιατί... είναι... ξέρεις... κατεστραμμένη... Όμως πάρ'την... είναι απλό κορίτσι... δεν θα σου προκαλέσει προβλήματα...⁵⁰ (Nottage, 2009)

Η ντροπή που νοιώθει η Salima την στοιχειώνει, μαζί με το κλάμα του μωρού της που δολοφονήθηκε από τους αντάρτες. Θυμάται με οδύνη την τραυματική εμπειρία των βιασμών και νιώθει ότι το σώμα της είναι απλά εμπόρευμα (Muhī, 2019). Στη θύμηση ότι όταν κατάφερε να το σκάσει από τον καταυλισμό των ανταρτών και να γυρίσει στο χωριό της, οι συγχωριανοί και ο σύζυγός της, της γύρισαν την πλάτη, ξεσπάει σε κλάματα:

«SALIMA: Γύρισα στην οικογένειά μου μετά από πέντε μήνες, πέντε μήνες με πόνους και βιασμούς και αιμορραγίες. Και δεν μου είπε κανείς τίποτα, μου γύρισαν όλοι την πλάτη. Και ο άντρας μου, που τον αγάπησα από τότε που ήμασταν παιδιά, μόνο με κοίταζε και ξέρω τι σκεφτόταν, σκεφτόταν, ότι «άφησε τους αντάρτες να την αγγίζουν, μια πόρνη είναι μόνο και τίποτα άλλο»» (Nottage, ο.π)

⁵⁰ Ανέκδοτη μετάφραση από τα αγγλικά Στέλλα Παπακωνσταντίνου.



Αντίστοιχη είναι και η εμπειρία των άλλων γυναικών που δουλεύουν στο μπαρ της Mama Nadi, ανεξάρτητα με το κοινωνικό τους status:

«JOSEPHINE: Ο πατέρας μου ήταν ο φύλαρχος του χωριού!! Φύλαρχος! Ξέρεις τι σημαίνει αυτό; Και όταν οι στρατιώτες έφτασαν στο χωριό μας; Νομίζεις ότι μέτρησε αυτό καθόλου; Ήταν νομίζεις ευγενικοί που ήμουν η κόρη του πατέρα μου; Η ίδια η δεύτερη γυναίκα του με πρόδωσε: ορίστε! Εκεί είναι η κόρη του φυλάρχου! Και όταν με βίαζαν μπροστά στα μάτια όλου του χωριού, με βοήθησε κανείς; ΟΧΙ!» (Nottage, ο.π)

Όμως, οι νεαρές αυτές γυναίκες, που έχουν υποστεί όλα αυτά τα τραύματα βρίσκουν καταφύγιο στο μπαρ/οίκο ανοχής και γίνονται αποδεκτές από την Mama Nadi. Η φιγούρα της Mama Nadi είναι πολύ ενδιαφέρουσα. Έχει τις αρχετυπικές ρίζες της στην Μάνα Κουράγιο του Μπρεχτ, καθώς βλέπουμε ότι τροφοδοτεί αλλά και τροφοδοτείται από τον πόλεμο. Όπως η Μάνα Κουράγιο, έτσι και εκείνη είναι επικεφαλής μιας επικερδούς επιχείρησης, στην οποία δεν χωρούν συναισθηματισμοί: «Λυπάμαι, αλλά εγώ έχω μια επιχείρηση, όχι φιλανθρωπικό ίδρυμα!» (Nottage, ο.π). Η Nottage από την αρχή καταδεικνύει ότι η Mama Nadi είναι μεν γυναίκα αλλά είναι και επιχειρηματίας, έχει καταφέρει μέσα από τα δικά της τραύματα να σταθεί στα πόδια της, να επιβιώσει και να επιβάλλει τους δικούς της κανόνες: «Μόλις περάσεις το δικό μου το κατώφλι, μπαίνεις μέσα στο δικό μου το σπίτι, και μέσα στο δικό μου το σπίτι, εγώ φτιάχνω τους κανόνες» (Nottage, ο.π), υπενθυμίζει σε έναν πελάτη που πάνοπλος εισέρχεται στο μπαρ. Γνωρίζει ότι ο χώρος του μπαρ, σαν φυσικός χώρος, χρειάζεται να είναι ανοιχτός σε όλες τις παρατάξεις προκειμένου να συνεχίσει, με έναν παράδοξο τρόπο να είναι χώρος προστασίας για τις γυναίκες που εργάζονται εκεί: «οι πόρτες του μπαρ είναι ανοιχτές για όλους, και έτσι αποφεύγουμε τους μελάδες» (Nottage, ο.π). Το γεγονός ότι το μπαρ είναι ένας χώρος ανάμεσα στις δύο παρατάξεις, όπου άνδρες τόσο από τον επίσημο, κυβερνητικό στρατό όσο και από τις παραστρατιωτικές οργανώσεις είναι ευπρόσδεκτοι, το καθιστά ταυτόχρονα ένα χώρο μεν σεξουαλικής εκμετάλλευσης για τις γυναίκες αλλά και έναν χώρο προστασίας. Οι γυναίκες εκεί εργάζονται για χρήματα, άρα με έναν παράδοξο τρόπο κερδίζουν την αξιοπρέπειά τους, και οι αυστηροί κανόνες συμπεριφοράς που επιβάλλονται από την Mama Nadi, δεν επιτρέπουν τις παρεκκλίσεις, τις βιαιότητες και την κακοποίηση (Méndez-García, 2012). Άρα, ο οίκος ανοχής, αποτελεί όχι μόνο ένα ουδέτερο έδαφος αλλά έναν πραγματικό οίκο, ένα σπίτι μέσα στο οποίο οι γυναίκες γίνονται αποδεκτές μετά την τραυματική εμπειρία των βιασμών και της απόρριψης από τις οικογένειές τους και στη συνέχεια μπορούν να εργαστούν. Εκεί αισθάνονται περισσότερο ασφαλείς από ό,τι στον έξω κόσμο. Με αυτή την έννοια, ο οίκος ανοχής αποτελεί έναν μεθοριακό χώρο, ένα *liminal space*, με τους όρους που συνέλαβε την μεθοριακότητα ο μεγάλος ερευνητής του θεάτρου, Victor Turner (Turner, 1982) ή ακόμη και ο Ανθρωπολόγος Van Gennep που πρώτος κατέγραψε την έννοια του χώρου σαν σημείο αναφοράς για τις διαβατήριες τελετές (Van Gennep, 1960).

Ο «χώρος ανάμεσα», είναι το βασίλειο της Mama Nadi. Εκεί, η φιγούρα αυτής της γυναίκας, είναι γεμάτη αντιφάσεις. Κατά περιπτώσεις έχει κατανόηση και συμπόνια για τις νεαρές γυναίκες που δουλεύουν για αυτήν (Poll, 2020). Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα που θέλει να δώσει όλα της τα χρήματα σε μια από τις κοπέλες για να κάνει χειρουργείο αποκατάστασης γεννητικών οργάνων. Ίσως λόγω των δικών της εμπειριών, ταυτίζεται με τα βιώματα και τα τραύματά τους. Όμως, αυτή η πράξη δεν την εξιλεώνει, καθώς στην πραγματικότητα, όπως και το



αρχέτυπό της, η ίδια η Μάνα Κουράγιο, έχει κέρδος από τον πόλεμο. Όπως η Μάνα Κουράγιο, η οποία πουλάει προϊόντα και στις δύο αντιμαχόμενες πλευρές του Τριακονταετούς Πολέμου, Καθολικούς και Προτεστάντες, έτσι και η Mama Nadi εκπορνεύει τις γυναίκες και στις δύο πλευρές του πολέμου στο Κονγκό, τους στρατιωτικούς αλλά και τους αντάρτες (Poll, ο.π.). Τα κορίτσια που προσλαμβάνει η Mama Nadi πηγαίνουν στον οίκο ανοχής γιατί δεν έχουν πού αλλού να πάνε. Σε ένα κράτος όπου οι βιασμοί αποτελούν ένα από τα όπλα του πολέμου, ο οίκος ανοχής είναι ένα καταφύγιο και με τον ίδιο τρόπο που η Μάνα Κουράγιο βγάζει κέρδος από τον θάνατο των παιδιών της, έτσι και η Mama Nadi βγάζει κέρδος από τον αργό «θάνατο» των δικών της «παιδιών», δηλαδή των κοριτσιών που είναι υπό την προστασία της (Poll, ο.π.). Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο φέρει το παρατσούκλι «Mama», δηλαδή Μητέρα. Έτσι, ανάμεσα στις «αγγελικές» ή και πολλές φορές «σατανικές» της ιδιότητες, η φιγούρα της Mama Nadi σκιαγραφείται με τρομερή συμπάθεια από την Nottage, καθώς είναι απλώς ανθρώπινη. Είναι μια γυναίκα που προσπαθεί κάθε φορά να επιβιώσει και που με αυτόν τον τρόπο καταφέρνει να εξασφαλίσει μια, έστω υποτυπώδη, επιβίωση και για το κορίτσια που εργάζονται για αυτήν. Η βασική της διαφορά με την Μάνα Κουράγιο είναι ότι,

...ενώ ο Μπρεχτ αντιλαμβάνονταν τον καπιταλισμό σαν ένα οικονομικό σύστημα που εκμεταλλεύεται όλους τους εργαζομένους οριζόντια, η Mama Nadi, και μέσα από αυτήν η Lynn Nottage, εστιάζει στο γεγονός ότι στον σύγχρονο κόσμο, ο παγκόσμιος καπιταλισμός έχει τελικά και ρατσιστική έκφανση και μάλιστα διπλή καθώς βάζει τόσο κατά συγκεκριμένων πληθυσμών όσο και κατά των γυναικών (Poll, ο.π.).

Επίλογος

Η συγγραφέας Lynn Nottage, μέσα από το θεατρικό αυτό έργο, καταπιάνεται με τα δεινά της επιβίωσης των γυναικών κατά τη διάρκεια του πολέμου στο Κονγκό. Οι ιστορίες των γυναικών που εργάζονται στο μπαρ/οίκο ανοχής της Mama Nadi, είναι πέρα για πέρα αληθινές, καθώς βασίζονται σε συνεντεύξεις γυναικών που βρήκαν διαφυγή στην Ουγκάντα. Το έργο είναι μια «δυνατή αντιπολεμική κραυγή έτσι ώστε όλος ο κόσμος να ακούσει τις τραυματικές τους αναμνήσεις, να δει την σωματική βία που έχουν υποστεί, ελπίζοντας ότι αυτή η απόπειρα μπορεί να τραβήξει διεθνή προσοχή, έτσι ώστε να γνωστοποιήσει τις βαρβαρότητες σε βάρος των γυναικών κατά τη διάρκεια των πολέμων» (Muhī, ο.π.). Οι χαρακτήρες του έργου με πρώτη τη Mama Nadi,

...δεν απεικονίζονται απλά ως θύματα των πολιτικών και στρατιωτικών συγκρούσεων καθώς αποτελούν ένα αντικαθρέφτισμα ενός βαθύτερου υπαρξιακού ζητήματος: εκείνου της στέρησης των ανθρωπίνων ιδιοτήτων κατά το οποίο οι γυναίκες θεωρούνται ως «ο άλλος» και βρίσκονται στο περιθώριο ακόμη και από τις ίδιες τους τις οικογένειες και τις κοινότητές τους (Muhī, ο.π.).

Με αυτόν τον τρόπο, η Lynn Nottage καταδικάζει τόσο τον διεθνή καπιταλισμό που καπηλεύεται τις πλουτοπαραγωγικές πηγές χωρών, οι οποίες δε βρίσκονται σε θέση να υπερασπιστούν τα συμφέροντά τους, αλλά και την εγχώρια εξουσία που συχνά καθιστά τις γυναίκες θύματα με μακροχρόνιες συνέπειες. Έτσι, το έργο *Ruined*, αποκτά πανανθρώπινο και οικουμενικό χαρακτήρα.



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Asadi, T. (2014). The Mai Rape. *Journal of Religion and Violence*, 2 (2), 281-307.
www.jstor.org/stable/10.2307/26671431
- Breton-Le Goff, G. (2010). Ending Sexual Violence in the Democratic Republic of the Congo. *The Fletcher Forum of World Affairs*, 34 (1), 13-40. www.jstor.org/stable/45289488
- Campbell, A. (2008). A Short History of the Congo (Democratic Republic – DRC). *Action Against Poverty*.
www.cws.org.nz/0800747372
- Méndez-Garcia, C. M. (2012). “This is my place: Mama Nadi’s”: Feminine Spaces and Identity in Lynn Nottage’s *Ruined*. *Investigaciones Feministas*, 3, 129-139.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2012.v3.41141
- Muhi, M. T. (2019). “Unspeakable Suffering”: Women’s experience in Lynn Nottage’s *Ruined*. *Journal of University of Human Development (JUHD)*, 91-96.
<https://doi.org/10.21928/juhd.v5n3y2019.pp91-96>
- Nottage, L. (2009). *Ruined*. Theatre Communications Group.
- Poll, R. (2020). Lynn Nottage’s Theatre of Genocide: *Ruined*, Rape and Afropessimism. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 35 (1), 81-105. <https://muse.jhu.edu/article/781030>
- Pratt, M. & Werchick, L. (2004). *Sexual Terrorism; Rape as a Weapon of War in Eastern Democratic Republic of Congo; An Assessment of Programmatic Responses to Sexual Violence in North Kivu, South Kivu, Maniema and Orientale Provinces*. United States Agency for International Development/Democracy, Conflict and Humanitarian assistance.
www.peacewomen.org/resources/DRC/USAIDDCDRC.pdf
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Paj Publications
- Usanov, A., de Ridder, M., Auping, W., Lingemann, S., Espinoza, L. T., Ericsson, M., Farooki, M., Sievers, H., & Liedtke, M. (2013). The Democratic Republic of Congo. In *Coltan, Congo & Conflict: POLINARES CASE STUDY* (pp. 29–41). Hague Centre for Strategic Studies.
<http://www.jstor.org/stable/resrep12571.6>
- Van Gennep, A. (1960). *Rites of Passage*. University of Chicago Press.

Βιογραφικό: Η Στέλλα Παπακωνσταντίνου είναι Πολιτικός και Κοινωνικός Επιστήμονας, με ειδίκευση στο Θέατρο και την Κοινωνική Ανθρωπολογία της Ελλάδας, της Τουρκίας και της Αφρικής. Παράλληλα, εργάζεται ως Δραματολόγος και Ερευνήτρια στο Θέατρο και έχει συνεργαστεί με φορείς όπως η Εθνική Λυρική Σκηνή, το Φεστιβάλ Αθηνών και το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης. Είναι απόφοιτος του London School of Economics, του School of Oriental and African Studies καθώς και του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Πολιτισμικών και Κινηματογραφικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι επί πτυχίω στα Προγράμματα Μεταπτυχιακών Σπουδών των τμημάτων Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και του Τμήματος Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Lille, στη Γαλλία.

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



Ο εμφύλιος πόλεμος στην Κολομβία ως λοιμός στην ταινία «Οιδίπους Δήμαρχος» (Edipo Alcalde) του Jorge Alí Triana (1996)

Μαρία Γιαννούτσου

Περίληψη: Όπως είναι γνωστό, ο «Οιδίποδας Τύραννος» του Σοφοκλή, με την μοναδική πλοκή του, έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσής για πλήθος ταινιών του κινηματογράφου, από τα πρώτα κιόλας χρόνια της εμφάνισής του. Ο μυθικός βασιλιάς της Θήβας, ο γνωστότερος ίσως τραγικός ήρωας, φαίνεται να έχει εμφανιστεί κινηματογραφικά σε πάρα πολλά μέρη της γης, παρά την άποψη πως η ιστορία του δύσκολα μπορεί να μεταφερθεί στο σήμερα. Η ταινία «Οιδίπους Δήμαρχος» (Edipo Alcalde) του Jorge Alí Triana (1996) σε σενάριο, μεταξύ άλλων, του νομπελίστα Gabriel García Márquez, είναι μια από τις ταινίες εκείνες που αποδεικνύουν το αντίθετο, τονίζοντας τη διαχρονικότητα του μύθου, καθώς τοποθετεί τον ήρωα της στον εμφύλιο πόλεμο της Κολομβίας, ο οποίος, ως άλλος θηβαϊκός λοιμός, ταλανίζει τους κατοίκους. Ο νεαρός Δήμαρχος, έξυπνος και γεμάτος αυτοπεποίθηση σαν τον τραγικό ομόλογο του, θα παλέψει με πραγματικό ενδιαφέρον για την επίλυση του προβλήματος, για να ανακαλύψει και εκείνος με τη σειρά του τη δική του τραγική αλήθεια.

Λέξεις κλειδιά: Λοιμός, Εμφύλιος πόλεμος στην Κολομβία, Οιδίποδας Τύραννος, Σοφοκλής, Jorge Alí Triana

Ο «Οιδίποδας Τύραννος» του Σοφοκλή θεωρείται από τον Αριστοτέλη ως άριστο δείγμα της τραγικής τέχνης (Ράμφος, 1997). Παράλληλα, ο μύθος του τραγικού βασιλιά της Θήβας, με την μοναδική πλοκή του, φαίνεται να έχει επηρεάσει πλήθος καλλιτεχνών από την αρχαιότητα ως σήμερα, κερδίζοντας επάξια μια περίοπτη θέση στην παγκόσμια λογοτεχνία διαχρονικά.⁵¹

Επιχειρώντας μια σύντομη αναδρομή, εστιασμένη σε επιλεγμένους σταθμούς, αξίζει να σημειωθεί πως ο μύθος του πολύπαθου Οιδίποδα εμφανίζεται από την εποχή του Ομήρου. Πιο συγκεκριμένα, τόσο στην Ιλιάδα όσο και στην Οδύσσεια υπάρχουν αναφορές στο όνομα του (Μαρκαντωνάτος, 1984), ενώ φαίνεται ότι αποτελούσε το κύριο θέμα δυο μη σωσμένων επικών συνθέσεων, της *Θηβαϊδας* και της *Οιδίποδειας* (Μαρκαντωνάτος, ο.π.). Παράλληλα, η μορφή του εμφανίζεται και στο έργο του Ησιόδου, *Εργα και Ημέραι* (Μαρκαντωνάτος, ο.π.) ενώ, όπως είναι φυσικό, μια τέτοια ιστορία δεν θα μπορούσε να αφήσει ασυγκίνητους και τους τραγικούς ποιητές. Μάλιστα, εκτός από τους τρεις μεγάλους δραματουργούς, με τη μορφή του μυθικού βασιλιά ασχολήθηκαν άλλες εννιά τραγωδίες (Μαρκαντωνάτος, ο.π.).

⁵¹ Σύμφωνα με τον Ch. Segal, η θέση της γνωστής τραγωδίας του Σοφοκλή στην Παγκόσμια λογοτεχνία θα μπορούσε να παρομοιαστεί με αυτή της Μόνα Λίζα, στην τέχνη. Segal, C. P. 2001, Οιδίπους Τύραννος, Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης, μτφρ. Ε.Δ. Μακρυγιάννη, Ι. - Θ. Α. Παπαδημητρίου. σ.19



Ο Σοφοκλής, έχοντας στη διάθεσή του την προϋπάρχουσα δεξαμενή πηγών αναφορικά με τον μύθο του Οιδίποδα, επέλεξε τα στοιχεία της αρεσκείας του και στη συνέχεια τα ενέπλεξε με αριστοτεχνική δεινότητα, δημιουργώντας τον «Οιδίποδα Τύραννο» (Μαρκαντωνάτος, ο.π.), έργο μοναδικής αισθητικής και αξίας, το οποίο ακόμα και σήμερα εμπνέει πλήθος δημιουργών.

Ο λοιμός στον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή

Στο έργο του Σοφοκλή η εικόνα του λοιμού εμφανίζεται από την πρώτη στιγμή. Τα λόγια του Οιδίποδα και του ιερέα, στους πρώτους στίχους της τραγωδίας, πληροφορούν το θεατή σχετικά με την κατάσταση που επικρατεί στην πόλη. Η εικόνα είναι εφιαλτική, παντού καίγονται θυμιάματα, ενώ οι πολίτες στενάζουν από την δυστυχία (Μαρκαντωνάτος, ο.π.). Παράλληλα, οι σοδιές καταστρέφονται, τα ζωντανά πεθαίνουν και οι γυναίκες δεν μπορούν να γεννήσουν (Μαρκαντωνάτος, ο.π.). Την δεινή αυτή κατάσταση περιγράφει ο χορός με γλαφυρότερα λόγια στην πάροδο, μιλώντας για τα νεκρά παιδιά που μένουν στο χώμα, σπέρνοντας παντού το θάνατο, ενώ οι πολίτες οδηγούνται με γοργό ρυθμό στον Άδη, υπό τους θρήνους των γυναικών, οι οποίοι δεν σταματούν να ακούγονται (Μαρκαντωνάτος, ο.π.).

Σύμφωνα με κάποιους ερευνητές, οι εικόνες που περιγράφονται από τον εξάιρετο δραματουργό είναι εμπνευσμένες από τον μεγάλο λοιμό που έπληξε την Αθήνα κατά τον Πελοποννησιακό πόλεμο (Μαρκαντωνάτος, ο.π.). Την άποψη αυτή ενισχύουν ακόμα περισσότερο οι ανατριχιαστικές εικόνες που περιγράφονται από τον χορό στην πάροδο (Μαρκαντωνάτος, ο.π.). Κατόπιν τούτου και με γνώμονα τα στοιχεία αυτά, υπάρχει η άποψη πως το έτος συγγραφής του δράματος είναι τοποθετημένο κοντά στο γεγονός αυτό (Μαρκαντωνάτος, ο.π.).

Την δύσκολη αυτή κατάσταση, που έχει πλήξει τη Θήβα καλείται να λύσει ο βασιλιάς Οιδίποδας στην αρχή του δράματος. Οι πολίτες στρέφονται σε αυτόν όχι μόνο επειδή είναι η κεφαλή του τόπου, αλλά και επειδή στο πρόσωπο του αναγνωρίζουν εκείνον που τους έχει σώσει ήδη μια φορά, λύνοντας το γρίφο της αιμοβόρας Σφίγγας. Η αναζήτηση και η εύρεση του μιάσματος, η οποία θα φέρει τη λύση του αινίγματος του λοιμού είναι ως γνωστόν μόνο η αρχή της διαδρομής του άτυχου βασιλιά, το ενδιαφέρον του οποίου, μετά το στίχο 435, μετατοπίζεται από την αναζήτηση του φονιά του Λαίου στην αναζήτηση της πραγματικής του ταυτότητας (Μαρκαντωνάτος, ο.π.). Το τέλος της διαδρομής θα βρει ως γνωστόν τον άτυχο βασιλιά καταρρακωμένο, καθώς θα ανακαλύψει την πραγματική του ταυτότητα, που τον καθιστά ταυτόχρονα από ερευνητή σε μίasma, πατροκτόνο και αιμομίκτη.

Edipo Alcalde (Ο Οιδίποδας Δήμαρχος): 1996.

Παραγωγή : Jorge Sánchez για τους Amaranta, Grupo Colombia, Caracol Television, Sogetel, Instituto Mexicano de Cinematografía, Tabasco films Σκηνοθεσία : Jorge Alí Triana, Σενάριο: Gabriel García Márquez, Stella Malagón, Orlando Senna Φωτογραφία : Rodrigo Pietro, Μουσική : Blas Emilio Atehortúa, Ηθοποιοί: Jorge Perugorria, Ángela Molina, Francisco Rabal, Jairo Camargo, Jorge Martínez de Hoyos, Miriam Colón, Juan Sebastián Aragón, Armando Gutiérrez, Marcela Agudelo, κ.α. (Ακτσόγλου, 2003)



Το σενάριο της ταινίας «Οιδίπους Δήμαρχος» του Triana ξεκίνησε αρχικά ως μια εργασία στη διεθνή σχολή κινηματογράφου της Κούβας (Cuba's International School of Cinema at San Antonio). Εκεί, το 1990, κάποιοι από τους τελειόφοιτους φοιτητές του Ιδρύματος κλήθηκαν από τον καθηγητή τους να φτιάξουν μια ιστορία βασισμένη στην τραγωδία του Σοφοκλή «Οιδίπους Τύραννος». Ως επιπλέον στοιχεία τους δόθηκαν πως ο Οιδίπους δεν θα ήταν βασιλιάς αλλά δήμαρχος και θα βρίσκονταν στην Κολομβία του σήμερα (Garcia, 1996).

Η φοιτήτρια που διακρίθηκε ήταν η Stella Malagón, γράφοντας μια σκηνή που ενθουσίασε τον καθηγητή της, ο οποίος δεν ήταν άλλος από το νομπελίστα λογοτέχνη Gabriel García Márquez (García, ο.π.). Ο γνωστός συγγραφέας, λάτρης της τραγωδίας του Σοφοκλή, ο οποίος σκεφτόταν καιρό να διασκευάσει το γνωστό έργο, μεταφέροντας το στην Κολομβία του σήμερα (Hardwick, 2012), συνυπογράφει μαζί με την Stella Malagón και τον Orlando Senna το σενάριο, δημιουργώντας μια σύγχρονη εκδοχή του τραγικού βασιλιά. Η πένα του μεγάλου λογοτέχνη δημιούργησε ένα κείμενο γεμάτο από στοιχεία του «Οιδίποδα Τύραννου» του μεγάλου τραγικού, ζυμωμένο με στοιχεία μαγικού ρεαλισμού (Michelakis, 2013), όπως φαντάσματα, ζώα με μαγικές ιδιότητες κ.α., τα οποία οδήγησαν σε αυτήν την ταινία, που, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, αποτελεί ένα μείγμα θεάτρου και κινηματογράφου (Garcia, ο.π.).

Μια σύνοψη της ταινίας

Ένας φέρελπις νεαρός άνδρας αναλαμβάνει δήμαρχος σε ένα απομακρυσμένο χωριό στην Κολομβία. Ο ικανότατος νέος, κατά τη διακυβέρνηση του, έχει ως στόχο να επικρατήσει ειρήνη στην περιοχή, η οποία μαστίζεται από εμφύλιες συγκρούσεις ανάμεσα σε αντάρτες, στρατιωτικούς, εμπόρους ναρκωτικών και ιδιωτικούς στρατούς των γαιοκτημόνων της περιοχής (Ακτσόγλου, ο.π.). Κατά την άφιξη του, θα ενημερωθεί για την πρόσφατη εξαφάνιση ενός μεγαλογαιοκτήμονα, του Λάιου. Καθώς η δράση εξελίσσεται, ο νέος θα ερωτευθεί την Ιοκάστη, σύζυγο του εξαφανισμένου και, όπως θα αποκαλυφθεί αργότερα, δολοφονημένου γαιοκτήμονα. Δυστυχώς, όμως, και για τον άτυχο δήμαρχο η μοίρα έχει προαποφασισθεί και ο χρόνος της συντριβής μετρά αντίστροφα. Αναζητώντας τον δολοφόνο του Λάιου, η ταυτότητα του οποίου είναι ικανή να επαναφέρει τις ισορροπίες στην περιοχή, αποκαθιστώντας την ειρήνη, θα ανακαλύψει και αυτός πως ο δολοφόνος δεν είναι άλλος από τον ίδιο του τον εαυτό, ο οποίος στην πραγματικότητα είναι ταυτόχρονα και γιος του, καθώς και αιμομίκτης, μετά τη συνεύρεση με τη μητέρα του. Το τέλος της ταινίας τον βρίσκει τυφλό και ρακένδυτο, να περιφέρεται σε μια λεωφόρο.

Η κινηματογραφική κολομβιανή εκδοχή του λοιμού

Αξίζει να σημειωθεί ότι έχει διατυπωθεί η άποψη πως η τραγική ιστορία του ξακουστού βασιλιά είναι δύσκολο να διασκευαστεί και να μεταφερθεί στο σήμερα, τόσο εξαιτίας της γνωστής φροϋδικής θεωρίας, η οποία τον περιορίζει στην ψυχανάλυση, όσο και εξαιτίας της μη συμβατότητας του με μια σύγχρονη δυτική κοινωνία (Hardwick, ο.π.). Παρακολουθώντας, όμως, κάποιος την ταινία που σκηνοθέτησε ο Triana μπορεί να διαπιστώσει πως ο μύθος του γνωστού βασιλιά όχι μόνο μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο πρόσληψης, αλλά και να μεταφερθεί με απόλυτη επιτυχία στο σήμερα.

Η επιλογή να παρουσιαστεί ο πόλεμος και η βία, τα οποία κυριαρχούν στην περιοχή της Κολομβίας, ως λοιμός, ήταν συνειδητή από τον σκηνοθέτη του οποίου πρόθεση ήταν η ταινία να ληφθεί ως μια κραυγή απέναντι στην βία που είναι πανταχού παρούσα στην χώρα (Hardwick, ο.π.).



Οι εικόνες πολέμου που εμφανίζονται στην ταινία, όμοιες με αυτές που βλέπουν οι πολίτες της Κολομβίας στην τηλεόραση τους καθημερινά (García, ο.π), θυμίζουν πολύ εκείνες που περιγράφει ο Σοφοκλής, με το λοιμό να αποδεκατίζει την πόλη. Από την αρχή κιόλας της ταινίας, ο νεαρός δήμαρχος, περνώντας τα οδοφράγματα του στρατού, ενημερώνεται πως από αυτό το σημείο και πέρα θα είναι μόνος του, ενώ ο στρατός θα επέμβει μόνο σε περίπτωση ανάγκης.

Χαρακτηριστική είναι η σκηνή, στο μέσο περίπου της ταινίας, όπου εμφανίζεται μια εμφύλια σύρραξη, κατά την οποία σκοτώνονται άνδρες, γυναίκες και παιδιά και τα πτώματα τους κείτονται παντού στους δρόμους. Παράλληλα, μέσα στην παράλογη μήνη του πολέμου, ο ιερέας της περιοχής, μην αντέχοντας άλλο να βλέπει τους συμπολίτες του να αλληλοσπαράζονται, οδηγεί έναν οπλισμένο έφηβο, απειλώντας τον με όπλο, να εξομολογηθεί, σε μια προσπάθεια να σώσει την ψυχή του. Τα παραπτώματα, όμως, της περιοχής είναι πολλά και τη στιγμή εκείνη, μετά από μια έκρηξη, αποκολλάται το άγαλμα του Εσταυρωμένου από το ιερό της εκκλησίας και σκοτώνει το νέο, ενώ ο ιερωμένος καταλήγει νεκρός λίγο αργότερα, από πυρά στο δρόμο, προσπαθώντας να κατευθάσει, μάταια την κατάσταση που επικρατεί στην πόλη.

Στην ταινία κυριαρχεί ο φόβος και η δυστυχία και ο θάνατος φαίνεται να είναι συνυφασμένος με την καθημερινότητα των ανθρώπων, που ζουν σε οχρωμένα σπίτια, καθώς το μέλλον τους είναι αβέβαιο.

Παράλληλα, αξίζει να σημειωθεί, πως παρόλο που στην ταινία του Triana, ο νεαρός ήρωας, αντίστοιχος του τραγικού Οιδίποδα, καλείται να λύσει το αίνιγμα της παύσης των πυρών και της εγκαθίδρυσης της ειρήνης στην περιοχή, στην ουσία δεν είναι εκείνος που έχει προκαλέσει την κατάσταση αυτή, όπως ο ομόλογος του. Στην κινηματογραφική αυτή εκδοχή του λοιμού υπεύθυνοι είναι όλοι, σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, καθώς κανείς δεν φαίνεται να προσπαθεί να αλλάξει κάτι (García, ο.π).

Συνοψίζοντας

Εν κατακλείδι, η ταινία του Triana, σε σενάριο του νομπελίστα Gabriel García Márquez, χρησιμοποιεί τον μύθο του Οιδίποδα, όπως τον γνωρίζουμε από το έργο του μεγάλου τραγικού, ως όχημα για να αφηγηθεί μια σύγχρονη ιστορία της χώρας του. Η εφιαλτική συνθήκη του σοφόκλειου λοιμού αντιστοιχεί στον εμφύλιο σπαραγμό που μαστίζει την Κολομβία και ο Οιδίπους εμφανίζεται ως εκφραστής της γενιάς του σκηνοθέτη: Οραματίζεται έναν κόσμο στον οποίο κυριαρχεί η ειρήνη αλλά η κατάσταση που επικρατεί τον οδηγεί στην αυτοτύφλωση. Η Stella Malagón, κατά την ενασχόληση της με το σενάριο, εξέφρασε την άποψη πως «ο Οιδίπους ήταν σίγουρα Κολομβιανός», υπογραμμίζοντας την διαχρονικότητα και την οικουμενικότητα του τραγικού μύθου του Οιδίποδα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Ακτοσόγλου, Μ. (2003). Οιδίπους Δήμαρχος, Edipo Alcalde, στο *ΣΙΝΕΜΥΘΟΛΟΓΙΑ, οι ελληνικοί μύθοι στον Παγκόσμιο κινηματογράφο* (Δημόπουλος, Μ. επιμ.) Υπουργείο Πολιτισμού, Οργανισμός Προβολής Ελληνικού Πολιτισμού Α.Ε.
- García, M. I. (1996). *Cinema –colombia: Oedipus was a Colombian*. Inter press service.
<http://www.ipsnews.net/1996/09/cinema-colombia-oedipus-was-a-colombian/>
- Hardwick, L. (2012). *Πρόσληψη: ερευνητικές προσεγγίσεις* (Ι. Καραμάνου, Μετ.). Παπαζήση.
- Μαρκαντωνάτος, Γ. (1984). *Σοφοκλέους, Οιδίπους Τύραννος*. Gutenberg.
- Michelakis, P. (2013). *Greek tragedy on screen*. Oxford University press.



- Ράμφορ Σ. (1997). Το Αίνιγμα και η μοίρα. Ποιητική τέχνη στον «Οιδίποδα Τύραννον». ΑΡΜΑΟΣ
Segal, C. P. (2001). *Οιδίπους Τύραννος, Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης* (Ε. Δ. Μακρυγιάννη & Ι. Θ. Παπαδημητρίου, Μετ.). Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.

Βιογραφικό: Η Μαρία Γιαννούτσου γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο Πατρών, έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, με θέμα διπλωματικής εργασίας: «Οι κινηματογραφικές μεταφορές των λογοτεχνικών έργων του Νίκου Καζαντζάκη», και είναι υποψήφια διδάκτορας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, με θέμα διδακτορικής διατριβής : «Η πρόσληψη του μύθου του Οιδίποδα στο Διεθνή Κινηματογράφο». Έχει εργαστεί ως εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής σε σχολεία και Οργανισμούς.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: <aneli1983@yahoo.gr>



Η διάθεση είναι δωρεάν



ψηφιακή έκδοση:

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)

5ος όροφος

T.K. 10679, Αθήνα

www.pesyth.com

contact@pesyth.com

©2024