

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:
«Αρχαίο δράμα
στη σύγχρονη σκηνή
και στα φεστιβάλ»

Τεύχος 5
Δεκέμβριος 2024



ISSN: 2945-0144



*Στο εξώφυλλο, φωτογραφικό στιγμιότυπο
από την παράσταση «Οιδίπους Αντιοιδίπους»
από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας.
Φωτογραφία αρχείου από την ιστοσελίδα του
φωτιστή Νικ. Σωτηρόπουλου.*

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
Δεκέμβριος 2024
τεύχος 5

Επιμελήτριες περιοδικού:

Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη, Ειρήνη Πολυδώρου

Επιμελητής ψηφιακής έκδοσης:

Χρήστος Θεοχαρόπουλος

Επιμέλεια κεντρικού αφιερώματος

«Αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή και στα φεστιβάλ»:

Ειρήνη Αρτοπούλου, Μάρθα Κοσκινά, Χριστιάνα Μόσχου,
Αγαθή Τέλη, Ελένη Χατζηγεωργίου

Ανασκόπηση θεατρολογικής έρευνας:

Ειρήνη Αρτοπούλου

Παρουσίαση βιβλίων:

Μαρία Μπινίκου

Κριτική-ανασκόπηση παραστάσεων:

Μαρία Μπινίκου

Παιδαγωγική του θεάτρου/ Θέατρο στην εκπαίδευση:

Ευφροσύνη Κουτσογιάννη, Μαρία Μπατάνη

Θέατρο στην περιφέρεια:

Δημήτρης Ζαπάντης

Ελληνική δραματουργία:

Αικατερίνη Θεοδωράτου

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο:

Ειρήνη Πολυδώρου

Podcasts:

Ευαγγελία Κυριαζίδου, Ευδοκία Μανόχη

Διόρθωση κειμένων:

Αικατερίνη Θεοδωράτου, Μαρία Κολτσίδα, Ευδοκία Μανόχη,
Μαρία Μπατάνη, Μαρία Μπινίκου, Ειρήνη Πολυδώρου





Περιεχόμενα

Editorial	8
-----------------	---

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Επισκόπηση Θεατρολογικής Έρευνας

Κώδικες και θεατρικές συμβάσεις του παραδοσιακού ιαπωνικού χοροθεάτρου Νο.

Μαρίνα Μέργου	10
---------------------	----

Μεταγράφοντας τον Κάφκα: Η Παράσταση *Αναφορά για μια Ακαδημία* από την Ομάδα *Σημείο Μηδέν*

Μαρία Σικιτάνο	18
----------------------	----

Παρουσίαση Βιβλίων

Outreach Project – Δύο εκδόσεις, πέντε έργα: Ειρήνη Δερμιτζάκη - *Trans-port*, Νίκος Ξένιος– *Το δεντρόσπιτο*, Βίκυ Εδιάρογλου – *Όταν ο κήπος μας ακούει*, Γιάννης Πανουτσόπουλος – *Ζωή χωρίς Κυριακή*, Ευαγγελία Γατσωτή – *Ο Γιάννης το βούδι*

Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου	24
----------------------------------	----

Θέατρο – Τραύμα – Θεραπεία του Ιωσήφ Βιβιλάκη (επιμ.)

Ασημίνα Ξηρογιάννη	30
--------------------------	----

Ανασκόπηση Θεατρικών Παραστάσεων

Μια *Oresteia*... σιγά τα αίματα!

Ευσταθία Ράπτη	34
----------------------	----



Παιδαγωγική του Θεάτρου / Θέατρο στην Εκπαίδευση

Θέατρο και ενδυνάμωση: Ενδυναμώνοντας πληγέντες μαθητές μετά από φυσικές καταστροφές

Ευφροσύνη Κουτσογιάννη 40

Θέατρο στην Περιφέρεια

Ο θίασος «Σχήμα 7» στο Ηράκλειο Κρήτης:

Η αλήθεια στην τέχνη θέλουμε να είναι χρέος όχι υποχρέωση

Κωνσταντίνος Μεταξάκης 47

Ελληνική Δραματολογία

Τα εύθραυστα θραύσματα της Νίνας Ράπη στο θεατρικό της έργο *Splinters*

Κατερίνα Μπιλάλη 52

Πολιτιστική Πολιτική και Θέατρο

Τρεις χορογραφίες με ομοερωτικό περιεχόμενο στην ελληνική σκηνή

Κατερίνα Κήκου 59

2^ο Podcast

Η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου Βασιλάκου και η Άννα Μαυρολέων απαντούν και συζητούν σχετικά με το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου και το Θεατρικό Μουσείο.

Ευαγγελία Κυριαζίδου, Ευδοκία Μανόχη 64



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

**«ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΣΚΗΝΗ
ΚΑΙ ΣΤΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ»**

(σ ε λ . 6 6 - 9 3)

Ιχνηλατώντας το αρχαίο δράμα μέσα από τη σύγχρονη σκηνοθετική ματιά

του Θ. Τερζόπουλου

Δημήτριος Ζαπάντης 66

Σκουπίδια στην Επίδαυρο; Η «ντεριντιανή φιλοξενία» στο επίκεντρο

του σκηνικού της *Μήδειας* του Φρανκ Κάστορφ.

Ηρώ Τζιντρούδη-Γαϊτανίδη 71

**Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Η περίπτωση διοργάνωσης της ‘Νέας
σκηνης αρχαίου δράματος’ στην «Πάτρα 2006» ως πολιτιστική πρωτεύουσα της
Ευρώπης.**

Κατερίνα Τόμτση 77

**Η σκηνοθετική προσέγγιση του σημειακού συστήματος του ρυθμού στην σκηνική
ερμηνεία του τραγικού χορού στις παραστάσεις: *Ηλέκτρα* Σοφοκλή, σκηνοθεσία Δ.
Ροντήρη (βιντεοσκόπηση BBC, 1962) & *Πέρσες* Αισχύλου, σκηνοθεσία Κ. Κουν
(αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000)**

Ευαγγελία Χαζάκη 86



Editorial

Στον απόηχο ενός ακόμα Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, καθώς και των καθιερωμένων συζητήσεων, αντιπαραθέσεων, ενίοτε και αντεγκλήσεων γύρω από αυτό, η συντακτική ομάδα του Θεατρο-Λόγου θέλησε να συνεισφέρει στον διάλογο, με το Κεντρικό Αφιέρωμα του 5ου τεύχους του περιοδικού στο Αρχαίο Δράμα στη σύγχρονη σκηνή και στα Φεστιβάλ.

Τα άρθρα που το απαρτίζουν, προσεγγίζουν ισόρροπα, τόσο το παρελθόν όσο και το παρόν των σύγχρονων παραστατικών εκδοχών, ξεκινώντας από τον Ροντήρη και το μακρινό 1962 και φτάνοντας ως τη περσινή, εικονοκλαστική σκηνική πρόταση του Φρανκ Κάστορφ για τη *Μήδεια*.

Μελετώνται συγκριτικά δύο ιστορικές παραστάσεις της δεκαετίας του '60, η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από τον Δημήτρη Ροντήρη και οι *Πέρσες* του Αισχύλου από το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν· μας γίνεται γνωστό το φιλόδοξο εγχείρημα της Νέας σκηνής αρχαίου δράματος στο πλαίσιο των εκδηλώσεων για την Πάτρα-Πολιτιστική-Πρωτεύουσα-της-Ευρώπης-2006, μία πολυσυλλεκτική φεστιβαλική δράση που σύστησε στο κοινό ένα μπουκέτο από δεκατέσσερις ενδιαφέρουσες παραγωγές από την Ελλάδα και το εξωτερικό· γίνεται μία ευσύνοπτη αλλά περιεκτική αναδρομή στη μνημειώδη πορεία του Θεόδωρου Τερζόπουλου, με αναφορά και στη φετινή του εμπνευσμένη δουλειά πάνω στην αισχυλική *Ορέστεια*· τέλος επιχειρείται και μία αποτίμηση της κατά Φρανκ Κάστορφ *Μήδειας*, σε επίπεδο πρόσληψης από το κοινό και υπό το πρίσμα της απροϋπόθετης φιλοξενίας και αποδοχής του Ξένου-Άλλου όπως την όρισε ο Ντεριντά.

Επιπλέον, στη στήλη-επισκόπηση της θεατρολογικής έρευνας εντρυφούμε στους συναρπαστικούς δρόμους και κώδικες του ιαπωνικού χοροθεάτρου No, ενώ ανιχνεύουμε εκ νέου την παρακαταθήκη του Θ. Τερζόπουλου στη δουλειά του επί σειρά ετών ηθοποιού και συνεργάτη του Σάββα Στρούμπου πάνω στο έργο του Κάφκα *Αναφορά για μια Ακαδημία*. Μας συστήνεται η δράση και η πορεία του περιφερειακού θιάσου «Σχήμα 7» που δραστηριοποιείται στο Ηράκλειο της Κρήτης, μας παρουσιάζονται δύο τόμοι με θεατρικά έργα που προέκυψαν από το καινοτόμο πρόγραμμα mentoring δημιουργικής γραφής Outreach Project, καθώς και ο συλλογικός τόμος *Θέατρο-Τραύμα-Θεραπεία* σε επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκη με κείμενα από διαλέξεις που πραγματοποιήθηκαν κατά την κρίσιμη περίοδο της πανδημίας του Covid-19 και του κοινωνικού αποκλεισμού. Στη διαχείριση κρίσεων εστιάζει και η στήλη της Παιδαγωγικής του θεάτρου, με ένα άρθρο για την ενδυνάμωση μαθητών πληγέντων από φυσικές καταστροφές, ενώ η Ελληνική Δραματουργία μας συστήνει το έργο της Νίνας Ράπη *Splinters*, εισφέροντας πολύτιμο υλικό στην περιορισμένου εύρους στη χώρα μας μελέτη του queer θεάτρου. Σε παρόμοια θεματική περιοχή κινείται και η στήλη της Πολιτιστικής Πολιτικής, παρουσιάζοντάς μας τρεις χορογραφίες με ομοερωτικό περιεχόμενο από τον καταξιωμένο Ντανιέλ Λομμέλ στην ελληνική σκηνή και την πρόσληψή τους από κοινό και Κριτική. Τέλος, με το άρθρο *Μια Oresteia.....σιγά τα αίματα!* στη στήλη της Ανασκόπησης παραστάσεων, μία αναφορά στην ευφυή παρωδία της *Ορέστειας* από τον Άκη Δήμου, κλείνουμε με έναν τρόπο τον κύκλο των σύγχρονων εκδοχών του Αρχαίου



Δράματος, με μία σατιρική, “πειραγμένη” διασκευή.

Μέσα στις σελίδες του τεύχους αυτού θα βρείτε, επίσης, το 2^ο podcast του Θεάτρο-Λόγου, όπου η κ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου Βασιλάκου και η κ. Άννα Μαυρολέων απαντούν σε ερωτήματα και συζητούν σχετικά με το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου και το Θεατρικό Μουσείο.

Ευχαριστούμε θερμά όλες και όλους τις/τους αρθρογράφους που μας εμπιστεύτηκαν και μοιράστηκαν τα κείμενά τους με εμάς και με εσάς. Ελπίζουμε να απολαύσετε την ανάγνωσή τους.

Με χαρά περιμένουμε και τα δικά σας άρθρα σε επόμενα τεύχη.

Καλή χρονιά, με υγεία, έμπνευση και δημιουργικά μοιράσματα!

Κατερίνα Θεοδωράτου
εκ μέρους της συντακτικής ομάδας



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.

Κώδικες και θεατρικές συμβάσεις του παραδοσιακού ιαπωνικού χοροθεάτρου Νο

Μαρίνα Μέργου

Περίληψη: Το Νο αποτελεί μία από τις παραδοσιακές μορφές χοροθεατρικής τέχνης της Ιαπωνίας που παίζεται τακτικά από την καθιέρωση της τον 14ο αιώνα μέχρι και τις μέρες μας. Η τέχνη του Νο συνδυάζει την υποκριτική με μάσκα, το χορό την ψαλμωδία και τη μουσική. Τα έργα του Νο διαποτίζονται από τη βουδιστική φιλοσοφία μέσα από αριστοτεχνικές αναδιηγήσεις εμβληματικών έργων της ιαπωνικής λογοτεχνίας. Από τη θέση των υποκριτών και των μουσικών στη σκηνή μέχρι τους υποκριτικούς και κινησιολογικούς κώδικες, το Νο είναι ένα αυστηρά δομημένο χοροθεατρικό είδος που διέπεται από ποικίλες συμβάσεις σε όλες τις πτυχές του. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι η εισαγωγή στο συμβολικό θεατρικό λεξιλόγιο, τους κώδικες και τις θεατρικές συμβάσεις του παραδοσιακού αυτού χοροθεατρικού κόσμου και στη φιλοσοφία που αντικατοπτρίζει.

Λέξεις-κλειδιά: *Θέατρο Νο, ιαπωνικό παραδοσιακό χοροθέατρο, ασιατικό θέατρο, θέατρο με μάσκες*

Εισαγωγή

Το παραδοσιακό χοροθέατρο της Ιαπωνίας Νο είναι μια από τις παλαιότερες σωζόμενες θεατρικές μορφές στον κόσμο που αναπτύχθηκε το 14ο αιώνα και παίζεται αδιαλείπτως μέχρι και τις μέρες μας. Η λέξη Νο, η οποία αποτελεί και την ονομασία του είδους σημαίνει «ταλέντο» ή «ικανότητα»¹. Πρόκειται για ένα στιλιζαρισμένο είδος χοροθεάτρου με μάσκες, το οποίο συνδυάζει την τέχνη της υποκριτικής, του χορού, της ψαλμωδίας και της μουσικής. Η

¹ Για περισσότερες πληροφορίες σε σχέση με την προέλευση του είδους βλ., Virginia Britannica. Noh theatre. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Noh-theatre>.



θεματολογία των έργων Νο προέρχεται από αναδιηγήσεις της κλασικής ιαπωνικής λογοτεχνίας όπως «Η ιστορία του Γκέντζι» και η «Η ιστορία των Χέϊκε» και διαπνέεται από τη βουδιστική φιλοσοφία (Columbia University Asia for Educators, χ.χ). Το παραδοσιακό χοροθέατρο Νο φέρει αυστηρούς προδιαγεγραμμένους κώδικες και συμβάσεις που καθορίζουν την υποκριτική τέχνη και κινησιολογία των ηθοποιών, τη δομή των έργων, τις παρτιτούρες των μουσικών και ψαλμωδών, τα σκηνικά αντικείμενα, το σκηνικό καθώς και την αρχιτεκτονική του θεάτρου. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να εντοπίσει και να αναλύσει το συμβολικό θεατρικό λεξιλόγιο, τους κώδικες και τις θεατρικές συμβάσεις του χοροθέατρου Νο φωτίζοντας ταυτόχρονα τη φιλοσοφία από την οποία διέπεται.

Πηγές Προέλευσης

Το παραδοσιακό ιαπωνικό χοροθέατρο Νο έχει τις ρίζες του σε θρησκευτικές τελετουργίες, αλλά εξελίχθηκε μέσα από αριστοκρατικές, φεστιβαλικές και λαϊκές μορφές τέχνης κατά τον 12ο και 13ο αιώνα. Ως μια πρώιμη μορφή του Νο φέρεται να είναι το Σαρουγκάκου (sarugaku), το οποίο συνίστατο σε χορούς, τραγούδια και κωμικά θεάματα και παρουσιάζονταν σε θρησκευτικά φεστιβάλ και ναούς (Cavaye & Griffith, 2004, σ.164). Το είδος φέρει επίσης επιδράσεις από τον χορό Σιραμπιόσι από γυναίκες-πόρνες, τους χορούς Σούσι που τελούνταν από βουδιστές μαγνητοσκόπους της ψυχής, από λαϊκούς και αυλικούς χορούς, καθώς και από τους τελετουργικούς χορούς Σίντο (Gunawardana A.J. Becker A.L., et al., 1989, σ.199-200).

Αποκρυσταλλώθηκε στην τελική του μορφή κατά την περίοδο Μουρομάτσι (1336-1573), από τον Κανάμι Κιγιτσούγκου (Kan'ami Kiyotsugu) και τον γιο του Ζεάμι Μοτοκίγιο (Zeami Motokiyo) το 14ο αιώνα μ.Χ. Ο θεατρικός συγγραφέας και ηθοποιός Κανάμι ίδρυσε μια νέα σχολή θεάτρου Νο στο Κιότο δίνοντας της το όνομα Κάντζε στο πλαίσιο της οποίας εξευγένισε το είδος χρησιμοποιώντας στοιχεία από το Ντεγκάκου (dengaku), μια ρυθμική μουσική που παιζόταν σε φεστιβάλ φύτευσης ρυζιού (Cavaye & Griffith, 2004, σ.164). Στη συνέχεια ο γιος του Ζεάμι ακολουθώντας τα χνάρια του πατέρα του έγινε ένας από τους σπουδαιότερους ηθοποιούς θεάτρου Νο, παραγωγός, δάσκαλος και δραματουργός του είδους. Εξέλιξε το θέατρο Νο σε ποικίλες πτυχές του και έγραψε σημαντικές πραγματείες σχετικά με τους κώδικες και τις συμβάσεις του, όπως το «Φουσικαντέν» (Fūshi kaden, μτφ: Μεταφέροντας το άνθος του υποκριτικού στυλ) εδραιώνοντας με αυτόν τον τρόπο και γραπτά την τελική μορφή του είδους.

Κατηγορίες ρόλων

Παραδοσιακά, στη σκηνή του Νο εμφανίζονται οι ηθοποιοί, ο χορός, οι βοηθοί σκηνής και οι μουσικοί. Στο παρελθόν όλοι οι ηθοποιοί ήταν άντρες, αλλά στις μέρες μας έχουν εμφανιστεί και μερικές γυναίκες ηθοποιοί. Όλοι οι ρόλοι είναι κατηγοριοποιημένοι και έχουν συγκεκριμένη θέση στη σκηνή του Νο, όπως θα αναλύσουμε παρακάτω. Οι κατηγορίες των ρόλων είναι οι ακόλουθες:

1. Σίτε (Shite) ή ο κύριος χαρακτήρας, ο οποίος συχνά εμφανίζεται με μάσκα. Στα έργα είθισται να εμφανίζεται πρώτα ως άνθρωπος (mae-shite) και μετά ως φάντασμα (nochi-shite). Ο Σίτε μπορεί να έχει κάποιο σύντροφο, ο οποίος ονομάζεται Σίτε-τσούρε (shite-zure).
2. Ο Γουάκι (Waki) ή ο υποστηρικτικός ρόλος, ο οποίος είναι πάντα ένας απλός άνθρωπος και δεν φοράει μάσκα. Ο Γουάκι μπορεί να έχει συντρόφους, οι οποίοι ονομάζονται Γουάκι-Τσούρε (waki-zure).



3. Οι Κοκάτα (Kokata) ή παιδικοί ρόλοι, οι οποίοι εκτελούνται από νεαρά αγόρια ηθοποιούς. Οι Κοκάτα μπορεί να παίζουν ρόλο παιδιού ή ρόλο αυτοκράτορα από σεβασμό προς το πρόσωπο του.
4. Οι Κόκεν (Koken) αποτελούν τους βοηθούς σκηνης. Συνήθως κυμαίνονται από ένα έως τρία άτομα ανάλογα με το έργο. Η ιδιαιτερότητα των Κόκεν είναι πως πρόκειται για έμπειρους ηθοποιούς, οι οποίοι αναλαμβάνουν τις αλλαγές σκηνικών αντικειμένων και κοστούμιών και ανά πάσα στιγμή μπορούν επίσης να προσφέρουν τη βοήθεια τους στους ηθοποιούς που παίζουν. Επίσης σε περίπτωση που κάποιος ηθοποιός αδυνατεί να παίξει, ο Κόκεν δύναται ανά πάσα στιγμή να τον αντικαταστήσει.
5. Γιουντάι (Jiutai) είναι η χορωδία/ο χορός του Νο και αποτελείται από έξι έως οχτώ άτομα. Σε αντίθεση με το χορό της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ο χορός του Νο δεν συνομιλεί ποτέ με τους ηθοποιούς, αλλά περιγράφει τη δράση και το συναισθηματικό κόσμο του Σίτε.
6. Χαγιάσι (Hayashi) ονομάζονται οι μουσικοί του θεάτρου Νο. Βρίσκονται πάντα επί σκηνης και παίζουν τέσσερα όργανα: το φούε (φλάουτο), το οτσουζούμι (μικρό τύμπανο), το κοτσουζούμι (τύμπανο ώμου) και το τάϊκο (τύμπανο με μπαγκέτες).



*Φωτογραφία παραδοσιακής σκηνης Νο με τον πρωταγωνιστή Σίτε,
τους 4 μουσικούς Χαγιάσι και το χορό του Νο ©Yoshiuki Ito*



Κατηγορίες έργων και οι συμβάσεις τους

Τα έργα του Νο χωρίζονται σε 5 κύριες ομάδες. Υπάρχουν 240 περίπου έργα στο ρεπερτόριο του Νο τα οποία ταξινομούνται σύμφωνα με τους κύριους χαρακτήρες τους. Η πρώτη κατηγορία αποτελείται από έργα θεών και τιτλοφορείται Γουάκι Νο (Waki Noh). Αυτά τα έργα αφηγούνται ιστορίες για διάφορους θεούς. Ο πρωταγωνιστής Σίτε φορά μάσκα και στην αρχή του έργου εμφανίζεται μεταμφιεσμένος, ενώ αποκαλύπτει την ταυτότητά του μόνο στο τέλος του έργου. Η δεύτερη κατηγορία αποτελείται από έργα με φαντάσματα/πολεμιστές και ονομάζεται Σούρα Μόνο (Shura Mono). Σε αυτήν την κατηγορία έργων ο Σίτε παίζει τον ρόλο ενός σαμουράι ή άλλου πολεμιστή, η ψυχή του οποίου, μετά το θάνατό του, δεν γαληνεύει και εμφανίζεται με μορφή φαντάσματος για να λυτρωθεί από τις προσευχές μοναχών. Η τρίτη κατηγορία έργων Κατσούρα Μόνο (Katsura Mono) συνίσταται στα λεγόμενα έργα με περούκα, στα οποία ο Σίτε παίζει γυναικείο ρόλο. Η τέταρτη κατηγορία έργων ονομάζεται Ζάτσου Μόνο (Zatsu Mono) και αποτελείται από διάφορα έργα που δεν ταιριάζουν στις άλλες κατηγορίες, όπως κείμενα που αφηγούνται ιστορίες τρελών γυναικών. Η τελευταία κατηγορία Κίρι Νο (Kiri No) συνίσταται στα έργα δαιμόνων που παρουσιάζονται πάντα στο τέλος. Τα Κίρι Νο είναι έργα γεμάτη έντονη δράση στα οποία ο Σίτε είθισται να παίζει ρόλο δαίμονα (Maruoka & Yoshikosi, 1996, σ.114).

Η αισθητική αρχή, που ακολουθείται στη δομή των έργων του Νο ονομάζεται Γιό-Χα-Κίγιου (Jo-Ha-Kyu). Το Γιό σηματοδοτεί την εισαγωγή του έργου και έχει αργό ρυθμό. Σε αυτό το σημείο πρώτα ο Γουάκι και στη συνέχεια ο Σίτε κάνουν ο καθένας τους ξεχωριστά μια αργή τελετουργική είσοδο και γνωστοποιείται στο κοινό η βασική ιστορία του έργου. Το Χα αποτελεί το μεσαίο τμήμα ενός έργου. Στο Χα ο ρυθμός της παράστασης επιταχύνεται και κορυφώνεται με τον Σίτε να παρουσιάζει ένα στυλιζαρισμένο χορό που τιτλοφορείται Μάι (Mai) και αναφέρεται στο παρελθόν του πρωταγωνιστή. Σε αυτό το μέρος παρουσιάζεται η πραγματική δραματική πλοκή του έργου. Το Κίγιου αποτελεί το τελευταίο μέρος κάθε έργου, στο οποίο ο ρυθμός της δράσης επιταχύνεται για να φτάσει το δράμα στο αποκορύφωμά του με την επιστροφή του Σίτε επί σκηνής. Ως εκ τούτου, το Γιό-Χα-Κίγιου χωρίζει με σαφήνεια τα συστατικά στοιχεία ενός δράματος Νο (Mietinnen, 2018).

Η αρχή του Γιό-Χα-Κίγιου δεν αφορά μόνο τη δομή των έργων του Νο, αλλά και τη δομή του προγράμματος σκηνικής εμφάνισης του είδους. Παραδοσιακά, ένα επίσημο πρόγραμμα παρουσίασης του χοροθεάτρου Νο συμπεριλάμβανε πέντε έργα Νο, ένα από την κάθε κατηγορία και τέσσερα έργα Κυόγκεν (Kyogen) που αποτελούν αυτόνομα κωμικά ιντερλουδία. Η δομή του προγράμματος διαμορφωνόταν με βάση την αρχή του Γιό-Χα-Κίγιου. Το εναρκτήριο έργο επιλεγόταν από την κατηγορία των έργων με θεούς. Τα έργα του μεσαίου μέρους της παράστασης προέρχονται από την κατηγορία των έργων «φαντασμάτων-πολεμιστών» ή της «περούκας», ενώ τα «έργα με δαίμονες» παρουσιάζονταν πάντα στο κλείσιμο ενός παραδοσιακού προγράμματος (Mietinnen, 2018).

Κώδικες υποκριτικής και μοτίβα κινήσεων

Η τεχνική υποκριτικής του Νο χαρακτηρίζεται από αργό τελετουργικό ρυθμό και εξαιρετική κινησιολογική ακρίβεια. Η βασική στάση του ηθοποιού Νο ονομάζεται Κάμε (kamae). Στην Κάμε το σώμα φέρει ίσια πλάτη, κλίνει ελαφρώς προς τα εμπρός και το πηγούνι είναι στραμμένο προς τον λαιμό. Οι βραχίονες κάμπτουν ελαφρώς προς τα εμπρός, τα χέρια είναι κλειστά και τα δάχτυλα ακίνητα (Cavaye & Griffith, 2004, σ.179). Το βασικό βάδισμα του ηθοποιού Νο ονομάζεται Σουριάσι (suri-ashi) και αποτελεί ένα στυλιζαρισμένο περπάτημα, στο οποίο τα πόδια



του ηθοποιού σύρονται πάνω στην ξύλινη σκηνή δημιουργώντας την αίσθηση μιας ατελείωτης ροής. Ο ηθοποιός του Νο φοράει πάντα ειδικές λευκές κάλτσες που ονομάζονται Τάμπι (tabi). Τόσο οι βασικές στάσεις όσο και η κινησιολογία του ηθοποιού Νο διαφοροποιούνται ελαφρά ανάλογα με τον ρόλο που υποδύεται (γυναίκα ή άντρας, θεός ή δαίμονας).



Περπάτημα Σουριάσι με τις παραδοσιακές λευκές κάλτσες Τάμπι. © Walther Sell

Στο χοροθέατρο Νο υπάρχουν συγκεκριμένα μοτίβα κινήσεων για την έκφραση συναισθημάτων και μέσα από το συνδυασμό τους ο ηθοποιός δύναται να εκφράσει τους πολύπλοκους συναισθηματικούς κόσμους διαφορετικών ηρώων. Οι κινήσεις των ηθοποιών στο Νο είναι χορογραφημένες και αντλούνται από ένα χοροθεατρικό λεξιλόγιο βασικών μοτίβων που ονομάζονται Κάτα (kata), τα οποία ταξινομούνται σε δύο κατηγορίες: τα τυπικά και τα μιμητικά. Ο τρόπος με τον οποίο διαδέχονται το ένα Κάτα το άλλο νοηματοδοτούν τη δράση του ηθοποιού. Στο Νο, εκτός από τα Κάτα, υπάρχει και μια άλλη μορφή κίνησης, ο χορός, ο οποίος ονομάζεται Μάι (mai). Τον τελευταίο εκτελεί ο Σίτε πάντα συνοδευόμενος από τις ψαλμωδίες του χορού του Νο σε συνδυασμό με ζωντανή μουσική που παίζουν επί σκηνής οι μουσικοί. Ο χορός στο Νο είναι μιμημαλιστικός στις κινήσεις του, φέρει αρχαϊκό χαρακτήρα με κυκλικές κινήσεις, χτυπήματα ποδιών και αλλαγές στις γλυπτικές θέσεις του σώματος και των χεριών (Mietinnen, 2018). Ο χορός Μάι έχει τις ρίζες του σε αρχαίες συμβολικές τελετές φύτευσης ρυζιού.

Οι μάσκες

Οι περισσότερες από τις μάσκες του Νο είναι μάσκες χαρακτήρων. Καθώς παραδοσιακά οι ηθοποιοί του Νο ήταν άντρες, οι μάσκες απεικονίζουν θηλυκά ή μη ανθρώπινα πρόσωπα (θεούς, δαίμονες, ζώα), αλλά και νεαρούς ή γηραιότερους άνδρες. Συνήθως, μόνο ο Σίτε φοράει μάσκα, ενώ ο Γουάκι δεν φοράει ποτέ. Οι συντροφοί τους Τσούρε μπορεί να φοράνε μάσκες, συνήθως όταν πρόκειται για γυναικίους ρόλους. Όσοι ηθοποιοί δεν φοράνε μάσκες, παίζουν το ρόλο ενήλικου ανδρός και χρησιμοποιούν το πρόσωπο τους ως μάσκα κρατώντας το ανέκφραστο.



Παραδοσιακή μάσκα γυναίκας και δαίμονα του θεάτρου No. © National Noh Theatre

Αρχιτεκτονικές και σκηνικές συμβάσεις του θεάτρου No

Η σκηνή του No ονομάζεται Νογκακούντο (Nogakudo) και εδραιώθηκε την περίοδο Μουρομάτσι (1336 - 1573) (Cavaye & Griffith, 2004, σ.164). Ο αυστηρός τρόπος με τον οποίο η σκηνή είναι δομημένη αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της τέχνης του No. Οι παλαιότερες σκηνές του είδους αποτελούσαν εξωτερικές κατασκευές, χτισμένες σε αυλές μοναστηριών Ζεν. Στη συνέχεια οι σκηνικές κατασκευές ακολούθησαν ακριβώς το ίδιο μοντέλο, αλλά ξεκίνησαν να ανεγείρονται σε εσωτερικές αίθουσες (Mietinnen, 2018).

Η κύρια σκηνή είναι μια ξύλινη πλατφόρμα περίπου 6 μέτρων. Η σκηνή φέρει μια επέκταση στη δεξιά πλευρά του κοινού, στην οποία τοποθετείται ο χορός του No Γιουτάι, ο οποίος κάθεται παραταγμένος σε δύο σειρές σε γονατιστή θέση. Η κύρια σκηνή φέρει επίσης μια επέκταση και προς το πίσω μέρος της, στην οποία κάθονται οι τέσσερις μουσικοί. Στην αριστερή προς το κοινό πλευρά υπάρχει η γέφυρα Χασιγκακάρι (hasigakari), που συνδέει τη σκηνή με τα παρασκήνια. Δίπλα ακριβώς από τη γέφυρα Χασιγκακάρι υπάρχει το «δωμάτιο του καθρέφτη», στο οποίο οι ηθοποιοί του No φορούν τις μάσκες στα πρόσωπά τους και προετοιμάζονται πνευματικά για την παράσταση. Το «δωμάτιο του καθρέφτη» χωρίζεται από τη γέφυρα με μια μικρή πολύχρωμη κουρτίνα, η οποία ονομάζεται αγκεμάκου (agemaku) (Cavaye & Griffith, 2004, σ.171).

Στο πίσω μέρος της κύριας σκηνής υπάρχει ο ξύλινος τοίχος καγκάμιτα (kagamiita), ο οποίος είναι πάντα διακοσμημένος με τη ζωγραφιά ενός πεύκου. Ο τοίχος αυτός χρησιμεύει επίσης για να αντικατοπτρίσει τον ήχο της μουσικής προς το κοινό και οι μουσικοί κάθονται πάντοτε σε εκείνο το σημείο. Τρία μεγάλα βάζα με πεύκα διαφορετικού ύψους είναι τοποθετημένα πάντα κατά μήκος της γέφυρας Χασιγκακάρι δημιουργώντας προοπτική με το ύψος τους και σε συνδυασμό με το αργό βάδισμα του Σίτε κατά την είσοδο του δίνεται η αίσθηση της μεγάλης απόστασης. Το πεύκο συμβολίζει τον εξωτερικό χώρο παραπέμποντας στην



πρώτη περίοδο εμφάνισης του είδους. Υπάρχουν επίσης τέσσερις κολώνες, οι οποίες αφενός αποτελούν στηρίγματα της παραδοσιακής σιντοϊστικής σκεπής, αφετέρου λειτουργούν ως σημεία-οδηγοί για τη θέση του πρωταγωνιστή Σίτε, ο οποίος έχει πολύ περιορισμένη όραση λόγω της μασκας.



Η σκηνή του παραδοσιακού χοροθεάτρου No. © Oshima Noh theatre

Τέλος, τα σκηνικά αντικείμενα που χρησιμοποιούνται στο No είναι περιορισμένα και έχουν καθαρά συμβολικό χαρακτήρα. Χωρίζονται σε τρεις κύριες κατηγορίες: στα αντικείμενα σκηνής, τα οποία σηματοδοτούν το χώρο, στα μικρά αντικείμενα που κρατούν οι ηθοποιοί και τέλος στα αντικείμενα που χρησιμοποιούνται για διάφορους σκοπούς (Δερμιτζάκης, 2010). Η αισθητική της σκηνής του No αντικατοπτρίζει τη βουδιστική φιλοσοφία Ζεν. Τόσο η ίδια η σκηνή όσο και ο σκηνικός διάκοσμος του θεάτρου No συνδέονται με τις επτά αρχές της αισθητικής του Ζεν Βουδισμού² και είναι απόλυτα εναρμονισμένα με το φυσικό τοπίο, κομψά και ταυτόχρονα λιτά και απέριττα.

² Οι επτά αρχές της αισθητικής του Ζεν Βουδισμού που οδηγούν στην επίτευξη της έννοιας του Γουαμπί Σαμπί, της αισθητικής που ορίζεται ως η ομορφιά των πραγμάτων και αποτελείται από: 1. το Φουκινσέι: ασυμμετρία, αντικανονικότητα, 2. το Κάνσο: απλότητα, 3. το Κόκο: βασικό, φθαρμένο, 4. το Σιζέν: χωρίς προσποίηση, φυσικό, 5. το Γιούγκεν: διακριτικά βαθιά χάρη, όχι προφανής. 6. το Ντατσουζόκου: χωρίς περιορισμούς από τη σύμβαση, ελεύθερο και 7. το Σεϊζακού: ηρεμία, σιωπή. Για περισσότερες πληροφορίες για την αισθητική του Ζεν βουδισμού και το Γουαμπί Σαμπί βλ. Koren, L. (1994). *Wabi Sabi for artists, designers, poets and philosophers*. Stone Bridge Press.



Επίλογος

Το παραδοσιακό χοροθέατρο Νο αποτελεί μια πολυσύνθετη μορφή τέχνης που έχει διατηρηθεί στην πάροδο του χρόνου από τον 14ο αιώνα κατά τον οποίο αποκρυσταλλώθηκε στην τελική του μορφή έως και τις μέρες μας. Παρά τις προκλήσεις που θέτει ο εκσυγχρονισμός του θεάτρου, το παραδοσιακό χοροθέατρο Νο συνεχίζει να ευδοκμεί στην Ιαπωνία και να παρουσιάζεται διεθνώς. Σε αυτό συνέβαλε η ανακήρυξη του ως άυλη πολιτιστική κληρονομιά από την UNESCO το 2001. Το παρόν άρθρο δεν μπορεί παρά να καλύψει μια βασική εισαγωγή στο πλούσιο και γεμάτο συμβολισμούς θεατρικό λεξιλόγιο του είδους με την ελπίδα να απεικονίσει τον πολυδιάστατο και γεμάτο τελετουργικότητα χοροθεατρικό αυτό κόσμο και να εμπνεύσει νέους ερευνητές να διεξαγάγουν περαιτέρω έρευνα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Britannica. Noh theatre. In *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/Noh-theatre>.
- Cavaye, R. & Griffith P. (2004). *A Guide to The Japanese Stage, From Traditional to Cutting Edge*. Kodansha Europe Ltd.
- Columbia University Asia for Educators, *Noh Drama*. Ανακτήθηκε 10 Σεπτεμβρίου 2024 από https://afe.easia.columbia.edu/special/japan_1000ce_noh.htm.
- Δερμιτζάκης, Μ. (2010). Το Θέατρο Στην Ιαπωνία. *Περι...γραφής: Ποίηση, Πεζά, Ζωγραφική, Φωτογραφία, Γλυπτική, Λαογραφία*. <https://www.peri-grafis.net/ergo.php?id=894>.
- Gunawardana A.J., Becker A.L., Hatley, B., Malm. W., P., Richmond. F., Arden J., Yoh. K., S., Goodman. D., Hideo. K., Mitra. S., Perinbayagam R., S., Athambu. K., S., Dutt. U., Jun U., (1989). *Το Θέατρο στην Ασία*. (Φ. Κονδύλης, Μετ.). Δωδώνη.
- Koren, L. (1994). *Wabi Sabi for artists, designers, poets and philosophers*. Stone Bridge Press.
- Maruoka D. & Yoshikoshi T. (1969). *Noh*. Hoikusha.
- Miettinen O. J. (2018). Noh, Crystallised Aesthetics. *Asian traditional theatre and dance*. <https://disco.teak.fi/asia/noh-crystallised-aesthetics/>

Βιογραφικό: Η Μαρίνα Μέργου είναι 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. Έχει διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και του ΠαΠελ μαθήματα σχετικά με τα 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 >



Μεταγράφοντας τον Κάφκα: Η Παράσταση Αναφορά για μια Ακαδημία από την Ομάδα Σημείο Μηδέν

Μαρία Σικιτάνο

Περίληψη: Η δραματοποίηση των έργων του Φραντς Κάφκα αποτελεί μια συνήθη τάση στην ελληνική και παγκόσμια θεατρική σκηνή. Κάποιοι μελετητές αποδίδουν το φαινόμενο στα στοιχεία θεατρικότητας που ενυπάρχουν στο έργο του Κάφκα, όπως η χειρονομία, η σωματικότητα, η χρήση μη λεκτικών εικόνων και μορφών. Κάποιοι άλλοι μιλούν για την αντιθεατρικότητα του συγγραφέα, η οποία λειτουργώντας ανοικειωτικά υποσκάπτει και αμφισβητεί την παραδοσιακή έννοια της αναπαράστασης. Με σημείο αναφοράς τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις, το παρόν άρθρο εξετάζει τη μεταγραφή του Κάφκα από την ομάδα *Σημείο Μηδέν*, εστιάζοντας στην παράσταση *Αναφορά για μια Ακαδημία*. Ειδικότερα, η παρούσα μελέτη στοχεύει στην εξέταση των στοιχείων θεατρικότητας και αντιθεατρικότητας του κειμένου και στο πώς αυτά μορφοποιήθηκαν στη συγκεκριμένη διαδικασία. Η σκηνική έρευνα της «ζωοποίησης» αποκάλυψε νέες εκφραστικές δυνατότητες που έρχονται σε ρήξη με τη μίμηση και τους συμβατικούς όρους της αναπαράστασης, ενώ η προσέγγιση με όρους μουσικού θεάτρου ανέδειξε τη σαρκαστική-κριτική διάσταση του καφκικού έργου, δημιουργώντας ένα πεδίο στοχασμού για την έννοια της ανθρώπινης φύσης.

Λέξεις-κλειδιά: *Κάφκα, Αναφορά για μια Ακαδημία, θεατρικότητα, αντιθεατρικότητα, Σημείο Μηδέν*

Εισαγωγή

Η μεταγραφή των έργων του Φραντς Κάφκα στην ελληνική και παγκόσμια θεατρική σκηνή είναι ένα φαινόμενο που έχει μελετηθεί εκτενώς. Το ενδιαφέρον των ερευνητών οφείλεται σε σημαντικό βαθμό σε μια αντίφαση: ενώ η εργογραφία του Κάφκα αποτελείται σχεδόν εξ' ολοκλήρου από πεζά (μη θεατρικά) έργα, τα κείμενα αυτά επιλέγονται εξαιρετικά συχνά από σκηνοθέτες και καλλιτέχνες του θεάτρου. Κάποιοι μελετητές αποδίδουν το φαινόμενο στα στοιχεία θεατρικότητας που ορίζουν το έργο του Κάφκα, όπως η χειρονομία, η σωματικότητα, η χρήση μη λεκτικών εικόνων και μορφών, η αναφορά στην ίδια την τέχνη του θεάτρου. Κάποιοι άλλοι μιλούν για την αντιθεατρικότητα του συγγραφέα, η οποία, ως ανοικειωτικός μηχανισμός, υποσκάπτει και αμφισβητεί τη συμβατική έννοια της αναπαράστασης. Έχοντας ως σημείο αναφοράς τις παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις, το παρόν άρθρο εξετάζει τη μεταγραφή του Κάφκα από την ομάδα *Σημείο Μηδέν*, εστιάζοντας στην παράσταση *Αναφορά για μια Ακαδημία*. Συγκεκριμένα, η παρούσα μελέτη στοχεύει στην εξέταση των στοιχείων θεατρικότητας και αντιθεατρικότητας του κειμένου και στο πώς αυτά μορφοποιήθηκαν στη συγκεκριμένη θεατρική παραγωγή.



Ο Φραντς Κάφκα και το Θέατρο

Τα κείμενα του Κάφκα, αντανakλάσεις των προβληματισμών και ζητημάτων που γέννησαν οι πρωτοπορίες και ο μοντερνισμός, έχουν παράξει έναν ιλιγγιώδη αριθμό από μελέτες και αναλύσεις. Οι λεπτοφυείς εξπρεσιονιστικές ποιότητες, η εικονοκλαστική αφηγηματική ποιητική που εμπλέκει το αλλόκοτο με το ονειρικό (Travers, 2004) χτίζουν έναν κόσμο όπου η αίσθηση αποξένωσης του υποκειμένου της νεωτερικότητας, η υποδόρια αίσθηση ενοχής και η ριζωματική εξουσία διαπερνούν όλες τις στοιβάδες της ανθρώπινης ζωής: από την οικογένεια και την κοινωνία έως τις βαθύτερες δομές της ανθρώπινης ψυχής.

Ακολουθώντας τις τακτικές του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας, η ριζοσπαστική και υπονομευτική γραφή του Κάφκα κατάφερε να υπερβεί τις δεσμεύσεις των καθιερωμένων μορφών και να εντοπίσει νέα θεμέλια έκφρασης και περιεχομένου. Η ρήξη και η διαλεκτική σύγκρουση των καφκικών κειμένων με τις κλασικές καθιερωμένες λογοτεχνικές συμβάσεις λειτουργεί ως «μήτρα παραγωγής» νέων εκφραστικών δυνατοτήτων. Θα μπορούσαν όμως να ειπωθούν και ως εκφάνσεις ενός δυναμισμού που αποσκοπεί στην επαναδιαπραγμάτευση των όρων της ίδιας της λογοτεχνικότητας. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη σχέση του συγγραφέα με το θέατρο. Η σύνδεση του Κάφκα με τη σκηνική τέχνη έχει γίνει αντικείμενο μελέτης σε όλο το σύνθετο και πολυποίκιλο φάσμα της, με πολλούς μελετητές να στέκονται τόσο στην επιρροή του θεάτρου όσον αφορά την ίδια τη διαδικασία συγγραφής, αλλά και στην ιδιόμορφη θεατρικότητα ή αντιθεατρικότητα των κειμένων του συγγραφέα. Είναι ενδιαφέρον ότι ενώ η επιρροή του θεάτρου ανιχνεύεται έμμεσα σε όλη την έκταση του λογοτεχνικού έργου του Κάφκα (κυρίως στη σχέση του με το θέατρο Γίντις των Εβραίων της Ανατολικής Ευρώπης, αλλά και γενικότερα στη θεατροφιλία του συγγραφέα), μόνο ένα θεατρικό έργο σε ημιτελή μορφή φέρεται να του ανήκει.¹ Ωστόσο, τα λογοτεχνικά του κείμενα επιλέγονται συχνά για θεατρικά ανεβάσματα.

Από τους πρώτους μελετητές που επισήμαναν την έντονη θεατρικότητα των κειμένων του Κάφκα είναι ο Βάλτερ Μπένγιαμιν. Στο δοκίμιό του «Φραντς Κάφκα: Για τη Δέκατη Επέτειο του Θανάτου του» (“Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”) ο στοχαστής τονίζει ότι η θεατρικότητα των καφκικών έργων οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη φυσιολογία της γραφής του που εγκιβωτίζει θεατρικές τεχνικές όπως ζωντανοί διάλογοι, χειρονομίες, σωματικές (προ-λεκτικές) μορφές και εικονοπλαστικές αφηγήσεις. Όπως αναφέρει ο Μπένγιαμιν (2019), ολόκληρο το έργο του Κάφκα συνιστά έναν κώδικα χειρονομιών, ο οποίος δεν εξασφαλίζει την ασφαλή διαδρομή προς ένα αμετακίνητο νόημα, αλλά προάγει μια διαδικασία αέναου στοχασμού πάνω στην ανθρώπινη κατάσταση, το «θέατρο του κόσμου». Την έντονη θεατρικότητα του Κάφκα και την τάση δραματοποίησης των έργων του επισημαίνει και ο Μάρτιν Έσλιν (1996):

Ακόμα κι αν η σεμνή απόπειρα του Κάφκα να γράψει ένα θεατρικό έργο δεν κατέληξε σε τίποτα θετικό, η αμεσότητα της αφηγηματικής του πρόζας, το μυστήριο και η ένταση, η συγκεκριμένη σαφήνεια της εικόνας του, αποδείχτηκαν συνεχής πειρασμός για θεατρικές προσαρμογές, σ' όσους θεωρούσαν πως το έργο του αποτελούσε ιδανικό υλικό για τη σκηνή. (σ. 398)

¹ Πρόκειται για το έργο *Ο Φύλακας της Κρύπτης* (1916).



Ο Έσλιν αναγνωρίζει την έντονη παρουσία του Κάφκα στη σκηνή την οποία αποδίδει στις θεατρικές και κινηματογραφικές τεχνικές που συναρτούν τη γραφή του, εμποδίζοντας την αυστηρή κατηγοριοποίησή της. Η μίξη στοιχείων μοντάζ, παντομίμας, χειρονομιών, αλληγορίας και γκροτέσκο παραπέμπει περισσότερο στη διαδοχή κινηματογραφικών εικόνων ή στην εικονογράφηση ενός βιβλίου. Ο Έσλιν τονίζει μάλιστα ότι η πρώτη δραματοποίηση της *Δίκης* (σε σκηνοθεσία Αντρέ Ζιντ και Ζαν-Λουί Μπαρό) είναι η πρώτη παράσταση που αντιπροσώπευσε το κίνημα του θεάτρου του παραλόγου έτσι όπως αυτό οριζόταν στα μέσα του εικοστού αιώνα (Έσλιν, 1996, σ. 399).

Μια διαφορετική προσέγγιση της θεατρικότητας του έργου του Κάφκα είναι αυτή του Μάρτιν Πούχνερ (Puchner, 2003). Ο Πούχνερ μεταφράζει την ιδιόμορφη θεατρικότητα του συγγραφέα ως αντιθεατρικότητα, την οποία ορίζει ως αντίσταση σε κάθε γνωστή δραματουργική φόρμα και σύμβαση. Σύμφωνα με τον Πούχνερ, ο Κάφκα παρουσιάζει θεατρικές σκηνές και χαρακτήρες με σκοπό την απο-σύνθεση και στη συνέχεια την ανασύνθεσή τους μέσα από μια σκηνική ποιητική. Τα θεατρικά στοιχεία που ενσωματώνει η καφκική γραφή δεν λειτουργούν ως γραμμικό, ενιαίο σώμα με ιεραρχική δομή, αλλά ως χάρτης. Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για ένα έκκεντρο, «παλίμψηστο κείμενο» πολλαπλών εισόδων, συνάψεων και σχεδιασμών, που όμως υπόκεινται σε πειθαρχημένες κινήσεις. Αυτή ακριβώς η αντιθεατρικότητα του Κάφκα, η αντίσταση στη θεατρική τέχνη και στους όρους που παραδοσιακά την ορίζουν, λειτουργεί ως μηχανισμός ανοικείωσης («παραξενίσματος») και παράλληλα καθιστά το θεατρικό ανέβασμα των έργων του δύσκολο εγχείρημα. Την ίδια στιγμή, η δυσκολία του εγχειρήματος και τα αδιέξοδα που γεννά δημιουργούν δυνατότητες για νέους εκφραστικούς τρόπους και καλλιτεχνικούς δρόμους. Η αμφισβήτηση των όρων της σκηνικής τέχνης αποτελεί την πρώτη ύλη για την επαναδιαπραγμάτευση της ίδιας της τέχνης του θεάτρου. Με αυτόν τον τρόπο, ο Κάφκα γίνεται κομμάτι μιας ολόκληρης λογοτεχνικής και δραματουργικής παράδοσης αντιθεατρικότητας την οποία εκπροσωπούν συγγραφείς όπως ο Μπίχνερ, ο Τζόις, ο Μπέκετ και ο Χάινερ Μίλερ.

Η Αναφορά για μια Ακαδημία από την Ομάδα Σημείο Μηδέν

Η ομάδα *Σημείο Μηδέν* αποτελεί ένα σύγχρονο παράδειγμα εργαστηριακού θεάτρου.² Αντλώντας τα βασικά μεθοδολογικά της εργαλεία από την παράδοση του Θεόδωρου Τερζόπουλου και του θεάτρου *Άτις*, ο σκηνοθέτης της *Σημείο Μηδέν* Σάββας Στρούμπος αναζητά δρόμους καλλιτεχνικής δημιουργίας μέσα από τη συνομιλία των υλικών του εργαστηριακού θεάτρου και της δικής του θεωρητικής και πρακτικής προσέγγισης. Η επιλογή του έργου *Αναφορά για μια Ακαδημία*³ συνδέεται με την ιδιόμορφη θεατρικότητα ή αντιθεατρικότητα του καφκικού έργου, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Η φύση τέτοιων κειμένων στον εργαστηριακό τρόπο δουλειάς της ομάδας αντιμετωπίζεται ως πρώτη ύλη, ως βασικό επεξεργάσιμο υλικό. Ένα υλικό που αντιστέκεται στις συμβατικές μορφές θεατρικότητας και μπορεί να εξορύξει νέες θεατρικές δυνατότητες και εκφραστικούς δρόμους.

² Για μια πιο αναλυτική επισκόπηση σχετικά με τον ορισμό και τα χαρακτηριστικά του εργαστηριακού θεάτρου βλ. Σικιτάνο, Μ. (2023). Η Εξέλιξη της Έννοιας της Εργαστηριακότητας από τις Αρχές του Εικοστού Αιώνα μέχρι Σήμερα: Μια Συγκριτική Μελέτη, *Θέατρο-Λόγος*, 2, 8-13.

³ Η παράσταση *Αναφορά για μια Ακαδημία* ανέβηκε τις θεατρικές σεζόν 2021-2022 και 2022-2023 στο νέο χώρο του θεάτρου *Άτις* σε σκηνοθεσία Σάββα Στρούμπου με τους ηθοποιούς: Έβελυν Ασουάντ, Έλλη Ιγγλίζ, Ρόζυ Μονάκη, Άννα Μαρκά-Μπονισέλ, Μπάμπη Αλεφάντη, Ντίνο Παπαγεωργίου και Γιάννη Γιαραμαζίδη.



Στη συγκεκριμένη παραγωγή, η ιστορία του πιθήκου Ροτπέτερ ειδώθηκε μέσα από το πρίσμα της αναφοράς του ίδιου του κειμένου στη σκηνική τέχνη, λειτουργώντας ως ένα είδος «μεταθεάτρου». Ο Ροτπέτερ διηγείται στην ακαδημαϊκή κοινότητα την τραυματική εμπειρία του βίαιου εξανθρωπισμού, εγκλεισμού και κανονικοποίησης του. Στην παράσταση της *Σημείο Μηδέν*, ο πίθηκος αφηγείται το τραύμα του εξανθρωπισμού του κάθε βράδυ στη διάρκεια της μουσικής του παράστασης. Η αναφορά απευθύνεται στα μέλη της ακαδημαϊκής κοινότητας, ωστόσο επικοινωνείται στους θεατές του βαριετέ, σε ολόκληρη την ανθρωπότητα. Για το λόγο αυτό, ο τίτλος του έργου αποδόθηκε ως *Αναφορά για μια Ακαδημία*, αντί *Αναφορά σε μια Ακαδημία*.

Στη διαδικασία των προβών ή της έρευνας⁴, οι επτά ηθοποιοί ξεκίνησαν από την παραπάνω οπτική, τη «μουσικότροπη αφήγηση του τραύματος» (Στρούμπος, 2021), για να μελετήσουν ψυχοσωματικά τη μεταιχμιακή κατάσταση ενός ζώου που αποκτά σταδιακά ανθρώπινη συμπεριφορά και συνήθειες. Η παράλογη, ανοικειωτική και άρα αντιθεατρική συνθήκη που θέτει ο Κάφκα –πώς αναπαρίσταται η παρουσία ενός υβριδίου, ενός πλάσματος στο μεταίχμιο, που δεν είναι ούτε άνθρωπος ούτε ζώο;– υποσκάπτει την οποιαδήποτε έκφραση της αναπαράστασης στην παραδοσιακή της μορφή και παύει να είναι προσβάσιμη με όρους ρεαλισμού και αναπαραστατικού θεάτρου. Έτσι, οι ηθοποιοί συνδεδεμένοι με το σώμα τους ως δυναμική ενότητα ψυχής, σάρκας και πνεύματος (κάτι που είχε ήδη κατακτηθεί από τη διαδικασία του training⁵ που προηγείται) μελέτησαν ακριβώς αυτήν την κατάσταση «μεταιχμιότητας», το μεταβατικό σημείο μεταξύ ζωότητας και ανθρωπινότητας. Την κατάσταση αυτή περιγράφει ο Αγκάμπεν ως «ανθρωπολογική μηχανή» (Agamben, 2006) και αναφέρεται σε ένα σύνολο αποκλεισμών και συμπεριλήψεων που δημιουργεί αξιολογικές και ιεραρχικές δομές μεταξύ των όντων. Η μελέτη του παραπάνω υλικού και των τρόπων με τους οποίους αυτό μορφοποιείται στον κάθε ηθοποιό ψυχοσωματικά οδήγησε στη δημιουργία χειρονομιών, μουσικών τοπίων, ήχων, λέξεων και παρορμήσεων. Αυτά με τη σειρά τους συγκρότησαν σταδιακά ένα σύνολο ψυχοσωματικών λειτουργιών που κωδικοποιήθηκε και απέκτησε σταθερή μορφή, υπό τη συνεχή επίβλεψη και τις παρεμβάσεις του σκηνοθέτη. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία επτά διαφορετικών ψυχοσωματικών συμπεριφορών, επτά διαφορετικών εκδοχών του ζωανθρώπου Ροτπέτερ που υπήρχαν επί σκηνής αυτόνομα και συλλογικά, αποδεδειγμένες από οποιαδήποτε ρεαλιστική αναπαράσταση της καθημερινότητας.

Καθεμιά από τις επτά εκδοχές του Ροτπέτερ συνιστά και ένα θραύσμα του βασικού ήρωα του Κάφκα, του κατακερματισμένου υποκειμένου της νεωτερικότητας, που όμως ταυτόχρονα παλεύει για την εσωτερική του συγκρότηση, και τη σύνδεση του με τη φύση και τον Άλλο μέσα και γύρω του. Η μουσικότροπη αφήγηση με τις ποιότητες του *καμπαρέ*⁶ πολλαπλασιάζει τη θεατρικότητα του αρχικού κειμένου, αλλά λειτουργεί και ως μηχανισμός από-οικείωσης. Όπως η

⁴ Για μια πιο λεπτομερή επισκόπηση της μεθόδου δουλειάς της ομάδας *Σημείο Μηδέν*, βλ. Σικιτάνο, Μ. (2022). Μελετώντας την Εργαστηριακή Διάσταση του Θεάτρου: η Ερευνητική Προσέγγιση της Ομάδας Σημείο Μηδέν, *Θεατρογραφίες*, 27, 59-67 και Σικιτάνο, Μ. (2022). Προς μια Ερευνητική Διάσταση του Θεάτρου: με Αφορμή τους *Πέρσες* από την Ομάδα Σημείο Μηδέν. Στο *Αισχύλος Πέρσες* (Γ. Μπλάνας, Μετ.). Κοβάλτιο.

⁵ Ο.π.

⁶ Η έννοια του *καμπαρέ* στο πλαίσιο δημιουργίας της συγκεκριμένης παράστασης συνδέεται με την παράδοση του Βερολινέζικου *καμπαρέ* (*Kabarett*). Το *Kabarett* ήταν μια πειραματική μορφή ψυχαγωγίας που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της γερμανικής πρωτοπορίας και είχε ως βάση τη μουσική, το χορό και το τραγούδι, ενώ παράλληλα σάρκαζε τα κοινωνικά και πολιτικά τεκταινόμενα της εποχής, διατηρώντας έναν πολιτικό χαρακτήρα. Το *Kabarett* αποτέλεσε σημαντική επιρροή στο θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ και του βασικού του μηχανισμού, της απο-οικείωσης (*Verfremdungseffekt*).



ανοίκεια συνθήκη που θέτει ο ίδιος ο συγγραφέας (η παρουσία του υβριδικού πλάσματος και η αναφορά που κάνει στην Ακαδημία), τα μουσικά ιντερμέδια που διασπούν τη ροή της αφήγησης των επτά ηθοποιών απομακρύνουν τους θεατές από τη φυσικότητα της καθημερινής ζωής. Με αυτόν τον τρόπο, αποκαλύπτουν τις εσωτερικές της αντιφάσεις και ανοίγουν ένα πεδίο στοχασμού σε όλα τα επίπεδα της ανθρώπινης ύπαρξης. Σε αυτό συμβάλλει σημαντικά και ένα άλλο στοιχείο θεατρικότητας του έργου που τονίζεται στην παράσταση: η χειρονομία.

Η χειρονομία κατέχει εξέχουσα θέση στο έργο του Κάφκα, όπως και στο θέατρο του Μπρεχτ. Τόσο στον Κάφκα, όσο και στον Μπρεχτ, η χειρονομία δεν αποσκοπεί μόνο στην απομύθωση της ανθρώπινης ταυτότητας και των κοινωνικών-ιστορικών μηχανισμών, αλλά κυρίως στη χρήση της ως αφορμής για την ανάδειξη βαθύτερων προβληματισμών που αγγίζουν το οντολογικό πεδίο. Όταν ο ζωάνθρωπος Ροτπέτερ περιγράφει πώς μέσω της μίμησης της ανθρώπινης συμπεριφοράς κατάφερε να ενταχθεί στο περιβάλλον και να επιβιώσει («...όχι, δεν ήθελα ελευθερία. Μόνο μια διέξοδο. Δεξιά, αριστερά, όπου να 'ναι» Κάφκα, 2021, σσ. 15), ταυτόχρονα περιγράφει ένα σύνολο χειρονομιών που μέσω της επανάληψης εδραιώνει και επιτελεί έναν κοινωνικό ρόλο με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αυτό σημαίνει ότι όχι μόνο κάθε ταυτότητα είναι ως ένα βαθμό, προϊόν μίμησης, αλλά και ότι η ίδια η μίμηση διαμορφώνει μια ταυτότητα (Butler, 1993). Η μίμηση είναι μέσο κάλυψης και αλλοτρίωσης ταυτόχρονα. Συνεπώς, διαμέσου της χειρονομίας υποσκάπτεται η ιδέα του κοινωνικού ρόλου όχι μόνο ως κατασκευής, αλλά και ως κανονιστικής συνθήκης, και αμφισβητείται η ίδια η ουσία της ανθρώπινης φύσης και η θέση του ανθρώπου στην κοινωνία και στον κόσμο.

Στην προσέγγιση της *Σημείο Μηδέν*, το *καμπαρέ* με την (αυτό)αναιρετική, σαρκαστική και υπονομευτική του λειτουργία συνομιλεί με τον χειρονομιακό κόσμο του Κάφκα και του Μπρεχτ λειτουργώντας ως «μιαευτική δυνατότητων», ως εργαλείο που δείχνει το χάσμα μεταξύ αιτίου και αιτιατού, μεταξύ φαίνεσθαι και είναι. Το *καμπαρέ* αποσυναρμολογεί και αναταράσσει το καθιερωμένο σύστημα αντιλήψεων και αξιών, ενώ παράλληλα εξορύσσει πολλαπλούς κόσμους και τους αντιπαραβάλλει στη θεσμοθετημένη κύρια αφήγηση. Περιγράφοντας τη διαδικασία του εξανθρωπισμού του, ο Ροτπέτερ καταρρίπτει το επιβεβλημένο μύθευμα της ανωτερότητας του πολιτισμένου δυτικού και λογοκεντρικού κόσμου. Αμφισβητεί επίσης τον αξιακό διαχωρισμό μεταξύ άνδρα και γυναίκας, ανθρώπου και ζώου, αφέντη και δούλου, εαυτού και Άλλου: διαχωρισμοί που δεν πηγάζουν από τη βιολογία και την επιστήμη, αλλά από πολιτικές, οικονομικές και κοινωνικές δομές συμφερόντων.

Επίλογος

Η παρούσα μελέτη εξέτασε συνοπτικά το φαινόμενο της θεατρικής μεταφοράς των έργων του Φραντς Κάφκα, έτσι όπως έχει διατυπωθεί από ερευνητές του θεάτρου. Οι υπάρχουσες μελέτες αποδίδουν την τάση δραματοποίησης των καφκικών έργων τόσο στα στοιχεία θεατρικότητας που ορίζουν το έργο του Κάφκα (όπως η χειρονομία, η σωματικότητα, η χρήση μη λεκτικών εικόνων και μορφών, η αναφορά στην ίδια την τέχνη του θεάτρου), όσο και στην αντιθεατρικότητα του συγγραφέα. Η αντιθεατρικότητα, λειτουργώντας ως μηχανισμός ανοικείωσης, υποσκάπτει και αμφισβητεί τη συμβατική έννοια της αναπαράστασης. Η ομάδα *Σημείο Μηδέν* μελέτησε το υλικό του έργου *Αναφορά για μια Ακαδημία* μέσα από το πρίσμα της επαναλαμβανόμενης αφήγησης του τραύματος του εξανθρωπισμού του κεντρικού ήρωα, στο πλαίσιο μιας μουσικής παράστασης. Οι επτά ηθοποιοί της ομάδας *Σημείο Μηδέν* μελέτησαν ψυχοσωματικά τη μεταιχμιακή κατάσταση του κεντρικού προσώπου, το μεταβατικό σημείο μεταξύ ζωότητας και



ανθρωπινότητας, δημιουργώντας ο καθένας ένα βασικό υπέδαφος ψυχοσωματικών λειτουργιών που συγκρότησαν μια διαφορετική εκδοχή του ζωανθρώπου Ροτπέτερ. Η συνομιλία του *καμπαρέ* με τον χειρονομαϊκό κόσμο του Κάφκα και του Μπρεχτ λειτούργησε στην παράσταση ως «μια ευεργετική δυνατότητα», ως ένα πεδίο στοχασμού για την έννοια της ανθρώπινης φύσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Agamben, G. (2004). *The Open: Man and Animal* (K. Attell, Trans.). Stanford University Press.
- Butler, J. (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
- Έσλιν, Μ. (1996). *Το Θέατρο του Παραλόγου* (Μ. Λυμπεροπούλου, Μετ.). Δωδώνη.
- Κάφκα, Φ. (2021). *Αναφορά για μια Ακαδημία* (Ι. Μεϊτάνη, Μετ.). Νεφέλη.
- Μπένγιαμιν, Β. (2019). Φραντς Κάφκα- Για τη Δέκατη Επέτειο από το Θάνατό Του. Στο Γ. Σαγκριώτης (Επιμ. & Μετ.), *Κείμενα 1934-1940* (σσ. 27-77). Άγρα.
- Puchner, M. (2003). Kafka's Antitheatrical Gestures. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 78(3), 177–193. <https://doi.org/10.1080/00168890309597472>.
- Στρούμπος, Σ. (2021, Νοέμβριος 27). Μέσα από την Τέχνη Αποκτούμε Όραμα και Προοπτική σε μια Εποχή Βαθιά Μεταβατική και Αβέβαιη, που Προκαλεί Φόβο και Αγωνία. *Art & Press*. <https://artandpress.gr/σάββας-στρούμπος/>.
- Τράβερς, Μ. (2005). *Εισαγωγή στη Νεότερη Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία: Από τον Ρομαντισμό ως το Μεταμοντέρνο* (Ι. Ναούμ & Μ. Παπαηλιάδη, Μετ.). Βιβλιόραμα.

Βιογραφικό: Η Μαρία Σικιτάνο είναι αριστούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Το 2018 ολοκλήρωσε μεταπτυχιακές σπουδές στη σημειωτική στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνιας με υποτροφία από το Κοινωφελές Ίδρυμα Ιωάννη Σ. Λάτση. Από το 2022 είναι υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Από το 2014 συνεργάζεται ως θεατρολόγος με τον Σάββα Στρούμπο και την ομάδα *Σημείο Μηδέν*. Η τελευταία της συνεργασία ήταν με τον Θεόδωρο Τερζόπουλο και το θέατρο *Άττις* για την παράσταση *Ορέστεια* στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < mariasikitano@yahoo.com >



ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

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

Outreach Project – Δύο εκδόσεις, πέντε έργα:
Ειρήνη Δερμιτζάκη - *Trans-port*,
Νίκος Ξένιος – *Το δεντρόσπιτο*,
Βίκυ Εδιάρου – *Όταν ο κήπος μας ακούει*,
Γιάννης Πανουτσόπουλος – *Ζωή χωρίς Κυριακή*,
Ευαγγελία Γατσωτή – *Ο Γιάννης το βούδι*

Αικατερίνη Μιχ. Θεοδωράτου

Περίληψη: Το Outreach Project, ένα πρωτότυπο πρόγραμμα δημιουργικής θεατρικής γραφής, βασίζεται στην πραγματικότητα σε μία πανάρχαια ιδέα: εκείνη του *mentoring*. Ο ομηρικός Μέντορας, σύμβουλος του Τηλέμαχου, χάρισε το όνομα και την ιδιότητά του σε κάθε εποπτευόμενη-καθοδηγούμενη δράση, στο «μοίρασμα» εμπειρίας, σε όποιο πεδίο δημιουργίας. Το συγκεκριμένο project, «διασταυρώνει» καταξιωμένες/ους συγγραφείς με νεώτερους/ες, που προσέρχονται με μία αρχική ιδέα σε πρωτόλεια μορφή. Η ιδέα διαπλάθεται σε έργο υπό την εποπτεία του/της εμπειρότερου/ης, το οποίο στη συνέχεια εκδίδεται. Η ομάδα του Outreach δραστηριοποιείται από το 2019, το project αριθμεί ήδη τρία χρόνια και τέσσερις εκδόσεις, δύο από τις οποίες θα παρουσιαστούν στο παρόν άρθρο.

Λέξεις-κλειδιά: *Outreach Project, Δημιουργική γραφή, Από-την-ιδέα-στην-εφαρμογή, Από-το-περιεχόμενο-στη-μορφή.*



*Κανένας δε μπορεί να σας συμβουλέψει ή να σας βοηθήσει, κανένας.
Ένας μονάχα δρόμος υπάρχει: βυθιστείτε μέσα στον εαυτό σας,
αναζητήστε την αιτία που σας αναγκάζει να γράφετε, δοκιμάστε
αν οι ρίζες της φυτρώνουν απ' τις πιο βαθιές γωνιές της καρδιάς σας.
Εξομολογηθείτε στον εαυτό σας: θα πεθαίνατε τάχα,
αν σας απαγόρευαν να γράφετε; Τούτο, πρώτ' απ' όλα:
αναρωτηθείτε, την πιο σιγηλή ώρα της νύχτας σας:
Πρέπει να γράφω; Σκαλίστε βαθιά μέσα σας, να βρείτε την απόκριση.
Rainer Maria Rilke, Γράμματα σ' ένα νέο ποιητή, μτφρ. Μάριος Πλωρίτης*

Στο στερεότυπο του «μοναχικού συγγραφέα» που, περικλειστος στον νοητό του πύργο δημιουργεί απερίσπαστος με ένα είδος θείας επιφοίτησης έργα αυτοφυή, η πραγματικότητα αντιπαράθετει έναν άλλο κανόνα, εκείνον του συγγραφέα-δημιουργού που, με οξυμένο αισθητήριο και τεταμένες τις αισθήσεις, ζει, ερμηνεύει και μεταστοιχειώνει τον γύρω του κόσμο σε λόγο, μαθητεύοντας ταυτόχρονα σε αυτόν. Πέρα από την εμπειρική μαθητεία που μετασηματίζει το βίωμα σε γραφή, υπάρχει και η οργανωμένη σπουδή της συγγραφής που, σε πείσμα της μεταφυσικής σχεδόν αντίληψης περί έμπνευσης και φυσικού τάλαντου ως «θείου δώρου», κερδίζει σταθερά έδαφος εδώ και πολλά χρόνια. Βέβαια, το αν η δημιουργική γραφή είναι διδακτική ή έμφυτη είναι ερώτημα σχεδόν τόσο παλιό όσο και το περίφημο πλατωνικό ερώτημα αν η αρετή είναι διδακτική ή έμφυτη (Πλάτων, 2009, 84-85), αλλά έχει απαντηθεί ήδη από τον Αριστοτέλη, ο οποίος, γράφοντας περί *Ποιητικής*, ουσιαστικά εισήγαγε το πρώτο οργανωμένο σεμινάριο-εγχειρίδιο ποιητικής/θεατρικής δημιουργίας στην Ιστορία.

Στη σύγχρονη πραγματικότητα, η ζήτηση και ως εκ τούτου η προσφορά της συστηματικής διδασκαλίας δημιουργικής γραφής έχει εκτοξευθεί παγκοσμίως, τις τελευταίες τουλάχιστον τρεις δεκαετίες (Gilbert, 2020). Στην Ελλάδα προσφέρεται σε πανεπιστημιακό επίπεδο, προπτυχιακό, μεταπτυχιακό, σε σεμινάρια ή και σε πλήρεις κύκλους σπουδών.¹ Μέσα σε όλη αυτή την πληθώρα προσφοράς, το *Outreach project* κομίζει μία καινοτόμα -και μαζί πανάρχαια- προσέγγιση στη σπουδή της γραφής, εκείνη του mentoring. Ξεκίνησε το 2021 από τον πολιτιστικό φορέα «Συνέργειες πολιτισμού», με εισηγητή και ιθύνοντα νου τον σκηνοθέτη και έμπειρο στον χώρο των media Κώστα Θεωνά, ο οποίος δραστηριοποιείται επί σειρά ετών στην πολιτιστική διαχείριση, τόσο στην Ελλάδα όσο και στον Καναδά. (Κοβάνη, 2023) Η ιδέα είναι μία ανοιχτή πρόσκληση (*outreach*) σε νέους-ες δραματουργούς να κομίσουν ένα προσχέδιο-περίληψη πρωτότυπου θεατρικού έργου και την εναρκτήρια σκηνή του ως δείγμα γραφής. Οι επικρατέστερες προτάσεις (6 ως 10) θα συστήσουν ισάριθμα εξατομικευμένα «εργαστήρια» γραφής υπό την καθοδήγηση δόκιμων συγγραφέων που συμμετέχουν στο project, στα οποία τα αρχικά προσχέδια θα διαμορφωθούν σε ολοκληρωμένα θεατρικά έργα, που θα παρουσιαστούν σε αναλόγια. Στη συνέχεια, δύο ως τέσσερα από αυτά θα επιλεγούν για έκδοση και θα παρασταθούν σε θεατροποιημένη μορφή σκηνοθετημένων αναλογίων (Συνέργειες πολιτισμού, χ.χ.). Το θεματικό ζητούμενο σε αυτά τα έργα είναι η διερεύνηση των ετεροτήτων και η συμπερίληψή τους, ως κοινωνική αξία και διαχρονική πολιτισμική πρόκληση (Συνέργειες πολιτισμού, χ.χ.). Ο

¹ Βλ. βιβλιογραφία, ενδεικτικά Πανεπιστήμιο Δυτ. Μακεδονίας, Ε.Α.Π. καθώς και το ΦΕΚ ίδρυσης ΠΜΣ δημιουργικής γραφής UOM



κοινός αυτός θεματικός άξονας είναι η προστιθέμενη αξία του project, καθώς συνδέει τα προϊόντα έργα τόσο μεταξύ τους, όσο και με τον σύγχρονο κόσμο και τις προκλήσεις του.

Τα βιβλία και τα έργα

Μέχρι στιγμής έχουν ολοκληρωθεί τρία projects (2021-23), από τα οποία έχουν προκύψει συνολικά 24 θεατρικά έργα και 4 εκδόσεις από τον συνεργαζόμενο Οίκο Άπαρσις, δύο ατομικές (2022) και δύο συλλογικές (2023, 2024). Το παρόν άρθρο θα εστιάσει στις δύο: το *Trans-port* της Ειρήνης Δερμιτζάκη (2022-μέντορας η Νίνα Ράπη) και το συλλογικό *Outreach project 3* (2024) που περιλαμβάνει τα έργα *Το δεντρόσπιτο* του Νίκου Ξένιου, *Όταν ο κήπος μας ακούει* της Βίκυς Εδιάρογλου (μέντορας: Τηλέμαχος Τσαρδάκας), *Ζωή χωρίς Κυριακή* του Γιάννη Πανουτσόπουλου και *Ο Γιάννης το βούδι* της Ευαγγελίας Γατσωτή (μέντορας: Βασίλης Κατσικονούρης). Και τα πέντε έργα κινούνται στον φαινομενικά ομαλό -στην πραγματικότητα ολισθηρό- δρόμο του ρεαλισμού: ομαλός γιατί αντλεί και εμπνέεται από την πραγματικότητα (αυτό άλλωστε είναι και το στοίχημα του project), ολισθηρός γιατί απαιτεί δραματική οικονομία, σφιχτή «ύφανση» της πλοκής και αφαίρεση του περιττού, αληθοφάνεια, μία στιβαρή και ενδιαφέρουσα σύλληψη και αποφυγή του διδακτισμού, στον οποίο το ρεαλιστικό θέατρο είναι ευεπίφορο, πολλώ μάλλον όταν καλείται να υπηρετήσει μία συγκεκριμένη κοινωνική θεματική. Κι όμως, στην προκειμένη περίπτωση, παρότι τα έργα (οφείλουν να) προσαρτώνται στον κοινό άξονα της αποδοχής της ετερότητας, θίγοντας το μείζον ζήτημα του αποκλεισμού των «διαφορετικών», και παρότι το ζήτημα έχει φωτιστεί σε άπειρες εκδοχές και από ποικίλες καλλιτεχνικές οπτικές, η προσέγγιση κάθε έργου είναι πρωτότυπη και ενδιαφέρουσα, καταδεικνύοντας ότι κανένα «θέμα» δεν εξαντλείται, αν προσπελάζεται ευθύβολα και με αλήθεια. Επιπλέον, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι σε καμία περίπτωση, παρά τη θεματική και ειδολογική ενότητα των έργων, δεν διαφαίνεται ενιαία γραμμή στυλ και περιεχομένου και προπάντων δεν θυμίζουν τη γραφή, το ύφος και την αισθητική έργων των μεντόρων.

Το Trans-port

Το έργο της -και σεναριογράφου με κινηματογραφικές σπουδές- Ειρ.Δερμιτζάκη, παρότι μοιράζεται τον φιλοσοφικό στοχασμό και κάποια μοτίβα που διατρέχουν το θέατρο της μέντορά της, όπως το σκοτεινό, απρόβλεπτο και απειλητικό πρόσωπο της Εξουσίας, τη χειραγώγηση της σεξουαλικότητας, τον καταπιεσμένο ομο-ερωτισμό, την έννοια του Ξένου και αποσυνάγωγου, το βαθύ και πανανθρώπινο αίτημα για αγάπη και αποδοχή, στυλιστικά ωστόσο δεν παραπέμπει καθόλου στα επισφαλή, στα όρια μεταξύ ρεαλισμού και δυστοπίας θεατρικά τοπία που φιλοτεχνεί η Ράπη. Η Δερμιτζάκη, με την προσωπική της τεχνοτροπία, με στρωτή, γραμμική αφήγηση και την τεχνική ενός λαγαρού ρεαλισμού δημιούργησε ένα ιδιάζον “road-play”, ένα “έργο δρόμου” και μαζί ενηλικίωσης· μιας ενηλικίωσης που επιφυλάσσει και στα δύο πειστικά και αναγνωρίσιμα *dramatis personae*, τα οποία, στο τέλος του «δρόμου», στο πέρας του ταξιδιού θα έχουν «μεγαλώσει», έχοντας διαγράψει και μία εσωτερική διαδρομή, ίσως μακρύτερη και πιο δύσβατη από εκείνη Αθήνας-Στοκχόλμης. Η συγγραφέας κατορθώνει έντεχνα να εισαγάγει σε ένα έργο μόλις δύο προσώπων ζητήματα όπως οι έμφυλες ταυτότητες, ο φυλετικός και εθνικός ρατσισμός, η μετανάστευση, οι ταξικές διαφορές και παράλληλα να αποφύγει το προφανές δίπολο θύτη-θύματος, πλάθοντας δύο αληθινούς και οικείους ανθρώπους με τις αντιφάσεις τους, τις καλές και κακές στιγμές τους και τις εκλάμπεις ανθρωπισμού και κυρίως επίγνωσης, ακόμα



και σε αυτόν που τυπικά «έχει την εξουσία», και εν τέλει να παραδώσει ένα βαθιά ουμανιστικό κείμενο-ελεγεία στην ανθρώπινη ματαίωση.

Outreach project 3

Τα τέσσερα έργα του 2024 είναι αντίστοιχα *sui generis* και φέρουν το ιδιαίτερο υφολογικό ίχνος των δημιουργών τους. Ο δόκιμος ήδη πεζογράφος και κριτικός Ν.Ξένιος, στην πρώτη του δραματουργική απόπειρα με *Το δεντρόσπιτο* υπό την εποπτεία του Τ.Τσαρδάκα συνθέτει με έξοχο σκηνικό σασπένς ένα μικρό θεατρικό θρίλερ: μία συνθήκη ασαφής, η οποία εκδιπλώνεται έντεχνα και διασαφείται σκηνή προς σκηνή μέσα από τα αποσπασματικά, ενοχικά και ένοχα, αφηγήματα των προσώπων· weird ατμόσφαιρα, διάλογος ασθματικός, ελλειπτικός, που περισσότερα συγκαλύπτει παρά φανερώνει· ένα θύμα σκηνικά απόν, του οποίου ωστόσο η κειμενική παρουσία στοιχειώνει το έργο, ενώ η φυσική και ηθική του εξόντωση αναψηλαφείται μέσα από αφηγηματικά θραύσματα· ένας θύτης-αποδιοπομπαίος τράγος, που στην πραγματικότητα φέρει την ενοχή ενός ολόκληρου κοινωνικού πλέγματος, και τέσσερα ακόμα πρόσωπα, των οποίων η ένοχη σιωπή, η δειλία και ο φόβος ανάληψης ευθύνης τους προσάπτουν τον βαρύ κλήρο της ηθικής αυτοουργίας. Τυπικά διατηρείται μία ενότητα χρόνου, που εσωτερικά ανατρέπεται με συνεχή, επίμονα φλας-μπας, φέρνοντάς μας βαθμιαία αντιμέτωπους με ένα βαθύ τραύμα και ένα «κρίμα» που ως το φινάλε φαίνεται ότι βαρύνει όλους. Το έργο συνδέει έξοχα το ζητούμενο της ερωτικής αυτοδιάθεσης ως αυτονόητο δικαίωμα με το κλειστό, κανιβαλικό κύκλωμα της «αγίας ελληνικής οικογένειας» και ευρύτερα της ομοφοβικής ελληνικής επαρχίας και τους πρωτόγονους νόμους «τιμής» που την διέπουν, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τη σιωπή της κοινότητας ως συνένοχη, που οπλίζει το χέρι των φυσικών αυτοργών και μοιράζεται την ευθύνη σε ένα εν τέλει συλλογικό έγκλημα.

Το *Όταν ο κήπος μας ακούει* της -και ηθοποιού- Β.Εδιάρογλου εισάγει πολλαπλά ζητήματα αποδοχής και συμπερίληψης -την ενστικτώδη καχυποψία απέναντι στον Ξένο, την επαπειλούμενη περιθωριοποίηση του ομο-ερωτισμού που απολήγει στο “closeting”, την ενοχή και τα ψέματα, την αποτυχία ενσωμάτωσης και επαγγελματικής προόδου των οικονομικών μεταναστών- σε μία ελληνική «αυλή»-κήπο στον ακάλυπτο μιας πολυκατοικίας. Μία ενδιαφέρουσα αναφορά-φόρος τιμής στην *Αυλή των θαυμάτων* με σύγχρονο προβληματισμό, που κλείνει με μία αισιόδοξη ανάσα «κοινότητας» λίγο πριν την οριστική ματαίωση των προσώπων.

Με τον διφορούμενο, αδιόρατα ειρωνικό τίτλο *Ζωή χωρίς Κυριακή*, ο Γ.Πανουτσόπουλος δοκιμάζεται και στη θεατρική γραφή -έχει ήδη εκδώσει δύο συλλογές διηγημάτων- υπό την εποπτεία του Β.Κατσικονούρη. Πρόκειται για το μοναδικό από τα πέντε υπό παρουσίαση έργα που διατρέχεται από χιούμορ, ανάλαφρο όσο και γλυκόπικρο. Από μία νεανική, παρεϊστική slice-of-life και ένα ερωτικό γαϊτανάκι που θα μπορούσε να παραπέμπει στη σαιξπηρική *Δωδέκατη νύχτα*, περνούν διακριτικά τα σοβαρά προαπαιτούμενα του project ως παράπλευροι άξονες: οι έμφυλες ταυτότητες, ο ομο-ερωτισμός που αποκρύπτεται ενοχικά ακόμα και σε μία παρέα νεαρών, υποτίθεται χειραφετημένων ανθρώπων, η αυξημένη καχυποψία που μοιραία έχει καλλιεργηθεί από την έξαρση της έμφυλης βίας. Το «σοβαρό» διαπερνά το ανάλαφρο σαν βίαιες ριπές πραγματικότητας, χωρίς να το βαραίνει, ο διάλογος είναι αληθοφανής και καίριος, ενώ τα ψήγματα σουρεαλισμού που τον διανθίζουν, εκτρέπουν το έργο από τον γραμμικό ρεαλισμό στην εύφορη περιοχή μιας παιδικής α-χρονίας. Ως τελική επίγευση μένει μία ακόμα μικρή-μεγάλη ματαίωση, το ανέφικτο του έρωτα, ο μόχθος και η σκοτοδίνη των σχέσεων.



Τέλος, με τον *Γιάννη το βούδι*, τίτλος-φόρος-τιμής (ή φόρος αίματος) στην ντοπιολαλιά της Νάξου, ιδιαίτερης πατρίδας της συγγραφέα, κλείνει η τετραλογία του *Outreach* 3. Η Ε.Γατσωτή, δόκιμη δραματουργός, παρά το νεαρό της ηλικίας της, με δύο παιγμένα έργα στο ενεργητικό της, θεατρικές σπουδές και σπουδές γραφής, μας παραδίδει ένα αριστουργηματικό δείγμα docu-drama, μία περίπτωση όπου η άγρια πραγματικότητα υπερβαίνει τη δραματική fiction, μία τρομακτική ιστορία εκκωφαντικής σιωπής έξι δεκαετιών, όπου η ομερτά της «αγνής ελληνικής κοινότητας» έπνιξε τις λέξεις, κλείδωσε τη μνήμη και σκούπισε το αίμα. Από τυχαία αφήγηση της γιαγιάς της και από «μισόλογα» και αποσπασματικές εκμυστηρεύσεις των γηραιότερων της κοινότητας, άρχισε να ξετυλίγεται ένα κουβάρι που, μέσα από την καταγραφή και ηχογράφηση των μαρτυριών, οδήγησε στο *συμβάν*, αυτό που κάποιοι ήθελαν να ξεχάσουν, άλλοι να κρύψουν και όλοι να αποσιωπήσουν. Ο Γιάννης είναι ένα 16χρονο, ομοφυλόφιλο αγόρι που δεν υπήρξε ποτέ. Η σεξουαλικότητά του, στίγμα και ντροπή για την «ευπόληπτη» οικογένειά του, δεν ήταν ανεκτή στα ήθη της τοπικής κοινωνίας. Οπότε, τη χρονιά που σε άλλα σημεία του πλανήτη ξημέρωνε η κοσμογονία της σεξουαλικής απελευθέρωσης, το 1961, ο Γιάννης εξαναγκάστηκε σε αυτοκτονία, θάφτηκε χωρίς κηδεία σαν σκουπίδι και το όνομά του διαγράφηκε από το τοπικό ληξιαρχείο. Αυτήν την ανατριχιαστική ιστορία ομαδικής δολοφονίας που ενταφιάστηκε μαζί με το σώμα του Γιάννη ανασυνθέτει συγκλονιστικά το έργο, αυτούσια, ενταγμένη σε εμβόλιμα δραματοποιημένα φλας-μπακ εντός μίας αρχικής ντοκουμενταρίστικής συνθήκης τοπικού ρεπορτάζ, κλείνοντας εμβληματικά την έκδοση με μία ισχυρή, δραστική δόση πραγματικότητας. Το έργο ανέβηκε ήδη στην Πάτρα τον Νοέμβριο του 2024, επισφραγίζοντας με ιδανικό τρόπο το project, αφού στόχος της θεατρικής γραφής είναι πάντα η σκηνή. Μία προσεγμένη έκδοση όμως, όπως οι ανά χείρας από τον οίκο *Απαρσις*, με ενδιαφέροντα εισαγωγικά κείμενα από τους συγγραφείς-μέντορες και από τον υπεύθυνο του εγχειρήματος Κ.Θεωνά, συνεισφέρει σημαντικά σε αυτόν, υπονομεύοντας παράλληλα το εγγενές εφήμερο της θεατρικής πράξης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βιβλία:

- Πλάτων (2009) *Πρωταγόρας*. Μετάφρ. Σπυρόπουλος, Ηλ. Ζήτρος
Δερμιτζάκη, Ερ. (2022) *Trans-port*. Απαρσις
Συλλογικό (2024). Ξένιος, Ν. *Το δεντρόσπιτο*, Εδιάρoglou, Β. *Όταν ο κήπος μας ακούει*, Πανουτσόπουλος, Γ. *Ζωή χωρίς Κυριακή*, Γατσωτή, Ε. *Ο Γιάννης το βούδι*. Απαρσις.

Άρθρα και Ιστότοποι:

- Εφημερίς της Κυβερνήσεως τ. 2, αρ. 1409, 3/6/2014 (Ίδρυση ΠΙΜΣ δημ. γραφής UOM)
Gilbert, Fr. (2020). Why Teach Creative Writing? Examining the Challenges of Its Pedagogies. *Changing English*. 28. 1-21. 10.1080/1358684X.2020.1847043.
https://www.researchgate.net/publication/347625042_Why_Teach_Creative_Writing_Examining_the_Challenges_of_Its_Pedagogies
Πανεπιστήμιο Δυτ. Μακεδονίας (8/8/2024) *Μεταπτυχιακό δημιουργικής γραφής*.
<https://cw.uowm.gr/prokiryksi-pms-dimiourgiki-grafi/>
Ε.Α.Π. ΔΗΓ (χ.χ., ανακτήθηκε 5/11/2024)
<https://www.eap.gr/education/postgraduate/biannual/dimiourgiki-grafi/>
Κοβάνη, Ερ. (Ιούλιος 2023) *Κώστας Θεωνάς, Σκηνοθέτης. Συνέντευξη*. Lotomag.
<https://www.lotomag.gr/kostas-theonas-skinothetis-synentefksi/>



Συνέργειες πολιτισμού. *Outreach project* (χ.χ.) <https://synergieies.org/the-outreach-project-2021/>

Βιογραφικό: Η Η.Κ. 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 >



Θέατρο – Τραύμα – Θεραπεία του Ιωσήφ Βιβιλάκη (επιμ.)

Ασημίνα Ξηρογιάννη

Περίληψη: Ένα θέμα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η θεραπευτική λειτουργία του θεάτρου σε διάφορους τομείς και σε σχέση με διάφορους επαγγελματίες. Η έκδοση «Θέατρο-τραύμα-θεραπεία» σε επιστημονική επιμέλεια του Ιωσήφ Βιβιλάκη συγκεντρώνει «κείμενα και μαρτυρίες για τον ιαματικό χαρακτήρα των επιτελεστικών τεχνών». Τι πραγματεύεται; Τον ρόλο του δράματος στην ίαση ή την πετυχημένη και ουσιαστική διαχείριση του τραύματος. Μπορεί ο άνθρωπος μέσω της θεατρικής εμπειρίας να γιατρευτεί ή να αντιμετωπίσει ό,τι τον έχει πληγώσει; Πώς έρχεται η λύτρωση, μέσα από ποιες διαδικασίες και πρακτικές; Τι αποδεικνύει σχετικά με αυτό η ιστορία της τέχνης αν μελετήσουμε τις εμπειρίες τέχνης και τα εύλωττα παραδείγματα και τα βάλουμε σε γόνιμο και δημιουργικό διάλογο με τις θεωρητικές και τις επιστημονικές προσεγγίσεις; Πρόκειται για έναν τόμο με αξιώσεις, καθώς υπάρχει μια πλουραλιστική προσέγγιση, μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα πολυφωνία και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες καταθέσεις (μαρτυρίες, ιστορίες, εξομολογήσεις, αλλά και εφαρμογές) από σημαντικούς ανθρώπους (καλλιτέχνες, πανεπιστημιακούς εκπαιδευτικούς, θεωρητικούς, δραματοθεραπευτές κι άλλους) που σχετίζονται ποικιλοτρόπως με τη τέχνη του θεάτρου. Ένας τόμος που πραγματικά οδηγεί σε νέες αναζητήσεις και προεκτάσεις.

Λέξεις-κλειδιά: τραύμα, βίωμα, θεραπεία, κάθαρση, λύτρωση, διαχείριση τραύματος μέσω παραστατικών τεχνών

Μπορεί άραγε η τέχνη να δράσει ευεργετικά, να απαλύνει τον πόνο ή να επουλώσει το τραύμα; Έχει τη δύναμη να το μετατρέψει σε κάτι άλλο κάνοντας τα σκοτάδια φως; Μπορεί το τραύμα να εμπνεύσει τον καλλιτέχνη ώστε να δημιουργήσει κάτι που να είναι σε διάλογο με τον πόνο;

Ο Καβάφης στο γνωστό ποίημά του «Μελαγχολία του Ιάσωνος Κλεάνδρου· ποιητού εν Κομμαγηνή 595 μ.Χ.» αναφέρεται στην επίδραση της τέχνης πάνω στον ανθρώπινο ψυχισμό. Έχουμε την τέχνη για να αντέχουμε τα γηρατειά, την ασχήμια, την πληγή, τη ζωή την ίδια. Πολλάκις η ίδια η πληγή γίνεται η πηγή της τέχνης, αλλά και το αντίστροφο. Ή, αλλιώς, η τέχνη εύλωττα αντανακλά την πληγή. Το βιβλίο που στα χέρια μου κρατώ φέρει τον τίτλο «Θέατρο-τραύμα-θεραπεία» και τον υπότιτλο «Κείμενα και μαρτυρίες για τον ιαματικό χαρακτήρα των επιτελεστικών τεχνών». Περιλαμβάνει 57 κείμενα γραμμένα από 49 συγγραφείς, που ο καθένας διαθέτει το ύφος του και τον τρόπο του να προσεγγίζει το θέμα. Και αυτό ακριβώς είναι το ενδιαφέρον σε αυτό το βιβλίο. Ο πλουραλισμός και η πολυφωνία του. Κάποια από τα κείμενα είναι εξομολογήσεις και βιωματικές αναδρομές, ενώ άλλα αποτελούν θεωρητικές προσεγγίσεις ψυχοθεραπευτών, εκπαιδευτικών, πανεπιστημιακών που αναφέρονται σε ποικίλα θέματα που



αφορούν στο τραύμα. Για παράδειγμα, πώς αυτό μπορεί να θεραπευτεί μέσω των τεχνών ή πώς μπορεί να γίνει αντικείμενο σκηνικής αναπαράστασης. Μπορεί άραγε η αναπαράσταση του τραύματος να επιφέρει κάποιο είδος παραμυθίας ή κάθαρσης;

Η ιδέα για το όλο εγχείρημα ανήκει στον Ιωσήφ Βιβιλάκη, ο οποίος έχει κάνει και την επιστημονική επιμέλεια του τόμου. Στην εκτενή εισαγωγή του ο Βιβιλάκης εξηγεί με λεπτομέρειες πώς προέκυψαν όλα γύρω από την έκδοση. Προηγήθηκαν ομιλίες διαδικτυακές στο zoom που όμως μεταδόθηκαν και στο youtube με θέμα «θέατρο, τραύμα, θεραπεία». Τις παρακολούθησαν φοιτητές, προπτυχιακοί, μεταπτυχιακοί, υποψήφιοι διδάκτορες, αλλά και καθηγητές, ψυχοθεραπευτές, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, θεατρολόγοι, δραματοθεραπευτές, αφηγητές παραμυθιών και άλλοι ενδιαφερόμενοι. Με τον καιρό οι αποδέκτες, το κοινό αυτών των ομιλιών αυξήθηκαν, το ενδιαφέρον μεγάλωνε όλο και περισσότερο. Και όλα αυτά μέσα σε συνθήκες covid, τον δύσκολο και αλλόκοτο καιρό της πανδημίας, που είχαμε ανατροπές σε πολλά επίπεδα και επαναπροσδιορισμό των αξιών. Είναι ενδιαφέρον πως από την προφορική ομιλία/διάλεξη προέκυψε έντυπο, βιβλίο πλούσιο, που εξετάζει το θέμα σφαιρικά και πολυεπίπεδα και δίνει πάμπολλα ερεθίσματα στο απαιτητικό αναγνωστικό κοινό. Απευθύνεται σε παιδαγωγούς, κοινωνικούς λειτουργούς, δασκάλους, καλλιτέχνες, ερευνητές, ψυχολόγους, αλλά και σε φοιτητές θεάτρου και ιατρικής ή επαγγελματιών υγείας γενικότερα.

Το βιβλίο αποτελείται από επτά μέρη, από επτά ενότητες. Η πρώτη ενότητα έχει τίτλο «Θέατρο και ίαση». Εδώ συμμετέχουν οι Αχιλλέας Χαλδαιάκης, Βάλτερ Πούχνερ, Στέλιος Κρασσανάκης και Ηλίας Κουνέλας. Στο αρχαίο θέατρο η σωτηρία και η ίαση επιτυγχάνεται συχνά μέσω του από μηχανής θεού. Το τραύμα στην κοινωνία μπορεί να είναι παρόν και στις κλειστές κοινωνίες, όπως για παράδειγμα στους οίκους ευγηρίας. Το εφαρμοσμένο θέατρο δίνει το παρόν και σε τέτοιες κοινωνίες και σε νοσοκομεία και σε φυλακές και σε σχολεία. Ο Πούχνερ καταθέτει πως οι επισκέψεις ακόμα και του θεάτρου Σκιών σε τέτοιες κοινωνίες αποδείχθηκαν στην πράξη άκρως ευεργετικές για τους έγκλειστους αποδέκτες. Το θέμα είναι πως θα ήταν ωφέλιμες όχι μόνο σε περιόδους όπως αυτή της πανδημικής κρίσης εξαιτίας του Covid-19 και των συνθηκών καραντίνας αλλά και γενικά.

Η δεύτερη ενότητα φέρει τον τίτλο «Από τα αρχαία Ασκληπιεία στη χριστιανική σωτηρία». Συμμετέχουν οι Βασίλης Λαμπρινουδάκης, π. Αλέξανδρος Καριώτογλου, κ Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, ο Ιάκωβος Ποταμιάνος και ο Γιώργος Κόρδης. Ο Ασκληπιός, που αγαπούσε ιδιαίτερα το θέατρο, ήταν ο αρχαίος ελληνικός θεός, εμπνευστής και φύλακας της ιατρικής που του απέδιδαν επίσης και προφητικές ικανότητες. Θρησκευτικές τελετουργίες της αρχαιότητας που ήταν σχετικές με τη φροντίδα της υγείας αποδεικνύουν τις ρίζες της ύπαρξης θεάτρων μέσα στα Ασκληπιεία. Η φροντίδα του πληγωμένου ανθρώπου είναι ένα άλλο μεγάλο κεφάλαιο, αν σκεφτεί κανείς πως αυτός έχει γίνει αντικείμενο μελέτης από στοχαστές και φιλοσόφους, αλλά και από θεολόγους. Είναι εφικτό από το τραύμα αυτός να περάσει στην ελπίδα; Όταν τα τραύματα δεν επουλωθούν, πού μπορούν να οδηγήσουν; Γίνεται να θεωρηθεί ένα τραύμα αναγκαίο, κι αν ναι, σε ποια περίπτωση; Εκτός από τα παραπάνω που τίγονται στην ενότητα, υπάρχει κι ένα κείμενο από τον Κωνσταντίνο Κωνσταντόπουλο με τίτλο «Ο ηθοποιός ως τραυματισμένος άνθρωπος» μέσα στο οποίο υποστηρίζει πως ο ηθοποιός είναι «μια λαβωμένη, τραυματισμένη και τρεμάμενη ψυχή.» Ωστόσο, πιστεύει πως ο ηθοποιός χρειάζεται να διατηρήσει κάτι από το πρωταρχικό του τραύμα, κάτι που θα τον βοηθήσει να ανέβει πάνω στη σκηνή, γιατί, αν αποθεραπευτεί τελείως, το θέατρο δεν θα έχει πια ιδιαίτερο νόημα για αυτόν, θα χάσει το ενδιαφέρον του.



Στην τρίτη ενότητα, τελετουργία, προφορική αφήγηση και τραύμα συμπλέουν και συνδέονται δίνοντας προεκτάσεις στο θέμα. Η Μιράντα Τερζοπούλου, ο Μάριος Χατζηπροκοπίου και η Αγνή Στρουμπούλη καταθέτουν τα κείμενά τους. Για την πολλαπλή διάσταση και τη λειτουργία του πένθους κάνει λόγο ο Χατζηπροκοπίου. Από το σκοτάδι του πένθους η εμπειρία και η ιστορία έχει αποδείξει πως, όταν κανείς το μεταβολίσει σωστά μπορεί να οδηγηθεί στο φως και τη δημιουργία.

Στο τέταρτο μέρος του βιβλίου με γενικό τίτλο «Νόσοι και ιάσεις από το κείμενο στη σκηνή» «οι συγγραφείς ξεκινούν από το δραματικό κείμενο για να περάσουν στις σκηνικές επιτελέσεις σε σχέση με τη νόσο και την ίαση», όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στην εισαγωγή (σελ.25). Πολλά κείμενα, πολλοί συμμετέχοντες. Κατερίνα Μαγκανά, Μάνος Καρατζογιάννης, Στέλιος Κρασσανάκης, Λυδία Φωτοπούλου, Ρούλα Πατεράκη, Χρυσή Καρυώτογλου, Ειρήνη Μουντράκη, Δημήτρης Τάρλοου, Όλια Λαζαρίδου, Στεφανία Γουλιώτη. Ακολουθούν με τις μελέτες τους οι Σπυριδούλα Αθανασοπούλου Κυπρίου, η Αγγελική Στρατάκη, ο Κωνσταντίνος Μαρούγκας, ο Μενέλαος Καρατζάς, ο Άγγελος Παπαδημητρίου. Η τρέλα και η μανία συχνά δίνουν το έναυσμα σε έναν καλλιτέχνη. Ή μέσω αυτών των στοιχείων που τον χαρακτηρίζουν μπορούμε να έχουμε κλειδιά για την ερμηνεία του. Καλλιτέχνες που υπέφεραν από ψυχική ασθένεια επηρεάστηκαν μοιραία στην τέχνη τους (Μουνκ, Γκόγια, Χαλεπάς, για παράδειγμα).

Το πέμπτο μέρος πραγματεύεται τη σχέση του τραύματος με το δράμα, αλλά και τον ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η ψυχοθεραπεία που αποτελεί μια ιδιαίτερη και ισχυρή εμπειρία πάντα. Υπάρχουν διάφορες μορφές και κατευθύνσεις ή σχολές ψυχοθεραπείας που η καθεμιά προσεγγίζει το τραύμα με τον δικό της τρόπο. Η ψυχανάλυση γυρνάει τον ασθενή πίσω στα παιδικά χρόνια και αναζητά τη ρίζα του τραύματος και την πηγή του. Πρόσωπα, συνθήκες γεγονότα από την παιδική ηλικία που το προκάλεσαν. Σκαλίζει βαθιά στο παρελθόν, χρειάζεται θάρρος και αλήθεια μαζί για να καταβυθιστεί το άτομο στην εσωτερική αλήθεια του και να την αντιμετωπίσει με σθένος. Από την άλλη, η γνωστική συμπεριφορική ανάλυση έχει κατεύθυνση διαφορετική. Προσπαθεί να βοηθήσει το άτομο να οργανώσει το παρόν του αποτελεσματικά, να το ενδυναμώσει ώστε να μπορέσει να επιβιώσει στο παρόν, κρατώντας πάντα κριτική στάση απέναντι στο παρελθόν. «Δράμα, τραύμα και ψυχοθεραπεία» λοιπόν, ο τίτλος του κεφαλαίου αυτού. Νίκος Τζαβάρας, Κυριάκος Βλασσόπουλος, Γιώργος Μπανιώκος, Θέμης Πάνου, Μαρία Σούμπερτ, Αριστέα Κοντραφούρη, Στέλιος Κρασσανάκης, Χλόη Κολύρη είναι οι συντελεστές του κεφαλαίου.

Στο έκτο μέρος διαβάζουμε για τη σάτιρα και την ειρωνεία και πώς αυτές μπορούν να λειτουργήσουν ως φάρμακα για να απαλύνουν το τραύμα ή και να το ξεορκίσουν ενίστε. Η Μαρία Γεωργούση προσεγγίζει τον Αριστοφάνη μέσα από μια ψυχοθεραπευτική οπτική, ο Βάλτερ Πούχνερ ασχολείται με το επάγγελμα του γιατρού και πού εμφανίζεται αυτό μέσα στο νεοελληνικό θέατρο, ο Άθως Δανέλλης αναφέρεται στη θεραπευτική πλευρά που μπορεί να διαθέτει ο Καραγκιόζης, ενώ ο Σπύρος Τέγος κάνει τη σύνδεση τραύματος-δημοκρατίας.

Τέλος, στο έβδομο μέρος του τόμου εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει ιαματικά και να αποτελέσει συνάμα το μέσο για να γίνουν αλλαγές μέσα στην κοινότητα. Γράφουν: η Νάγια Μποέμη για το μάθημα της θεατρικής αγωγής, η Ευανθία Στιβανάκη για τη σχολική παράσταση, ο Τάκης Τζαμαργιάς εστιάζει κι αυτός στο θέατρο στην εκπαίδευση, ενώ ο Απόστολος Μαγουλιώτης κάνει λόγο για τον ρόλο του κουκλοθεάτρου. Η Άλκηστις Κοντογιάννη και ο Στρατής Πανούριος αναφέρονται στο θέατρο στις φυλακές, η Αγνή Στρουμπούλη στις αφηγήσεις της σε κρατούμενους. Ο Ηλίας Κουνέλας καταθέτει την εμπειρία



του από παραστάσεις σε ασθενείς σε νοσοκομεία, ενώ η Κατερίνα Μάτσα και ο Στέλιος Κρασσανάκης την εμπειρία τους με κοινό απεξάρτησης. Η Τζωρτζίνα Κακουδάκη υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα του θεάτρου σε δομές εφήβων και έγκλειστες μητέρες. Το θέμα της διπλωματικής της Χριστιάνας Μόσχου είναι το κοινωνικό θέατρο. Τέλος η Μοσχούλα Κύρη μας μιλάει για την εμπειρία της στην Κιβωτό του Κόσμου όπου εργάστηκε στην ομάδα θεάτρου εκεί. Γιατί μας ενδιαφέρει το εγχείρημα αυτό; Πρώτα πρώτα αποδεικνύει πως οι άνθρωποι, όταν καταφέρουν να συνυπάρχουν και να μοιραστούν γνώσεις θεωρητικές ή βιώματα μπορούν να καταφέρουν πολλά. Έπειτα μας διδάσκει την αξία της έρευνας πάντα και πως αυτή μπορεί να φωτίσει σκοτεινά σημεία, αλλά και να θέσει νέα ερωτήματα. Ακόμα, το πως η δραματοποίηση του τραύματος αποτυπώνεται σκηνικά και το πως νοηματοδοτείται, αποτελούν τεράστιας έκτασης θέματα που δεν εξαντλούνται ποτέ, καθώς νέα θεατρικά έργα πάντα γράφονται που τα εμπεριέχουν. Πάντα οι άνθρωποι θα πληγώνονται και πολλές φορές θα έχουν την ανάγκη να χρησιμοποιήσουν την τραυματική τους εμπειρία για να δημιουργήσουν. Να σημειωθεί και το εξής: Τα μεγάλα και κλασικά έργα δίνουν πάντα τροφή για σκέψη και διερεύνηση του τραύματος, ψυχικού ή σωματικού. Είναι ανεξάντλητα, όσα χρόνια κι αν περάσουν.

Βιογραφικό: Η Ασημίνα Ξηρογιάννη είναι θεατρολόγος, φιλόλογος και συγγραφέας. Σπούδασε επίσης υποκριτική στο Θέατρον-Εργαστήριο (Εμπρός). Μεταπτυχιακό στο τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ (κατεύθυνση της Διδακτικής του Θεάτρου). Θέμα διπλωματικής (<https://theatrikiagogicom.wordpress.com/about/>) θέατρο και δημιουργική γραφή. Εργάστηκε στην Πρωτοβάθμια εκπαίδευση 19 χρόνια ως θεατρολόγος. Τα τελευταία χρόνια διδάσκει Ελληνική Λογοτεχνία (αρχαία και σύγχρονη) στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση. Ποιήματά της έχουν μεταφραστεί στα Αγγλικά, Ιταλικά, Γαλλικά, Ισπανικά και Ρουμάνικα. Δοκίμια, άρθρα και κριτικά της κείμενα δημοσιεύονται σε έντυπα και ηλεκτρονικά περιοδικά και ιστολόγια. Αναλυτικά η εργογραφία της: <https://www.biblionet.gr/%CE%B1%CF%83%CE%B7%CE%BC%CE%B9%CE%BD%CE%B1-%CE%BE%CE%B7%CF%81%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CE%BD%CE%BD%CE%B7-c152031>

Το 2009 ίδρυσε το λογοτεχνικό ιστολόγιο varelaki: <https://varelaki.blogspot.com/> και το 2021 το blog θεατρική αγωγή: <https://theatrikiagogicom.wordpress.com/about/>

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < varellaki@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.

Μια Oresteia... σιγά τα αίματα!

Ευσταθία Ράπτη

Περίληψη: Στόχος του άρθρου είναι η παρουσίαση του πρωτότυπου μουσικού θεατρικού έργου *Σιγά τα Αίματα!... Oresteia the next generation* (2011) των Άκη Δήμου και Σταμάτη Κραουνάκη. Ορμώμενη από τη μεγάλη φετινή επιτυχία της *Ορέστειας* του Θεόδωρου Τερζόπουλου, η ιδέα της παρουσίασης μιας εναλλακτικής, άκρως camp τριλογίας φαντάζει δελεαστική. Το θεατρικό κείμενο του Δήμου, ανέβηκε το 2011 σε σκηνοθεσία της Αθανασίας Καραγιαννοπούλου και σε μουσική σύνθεση Σταμάτη Κραουνάκη, ο οποίος ήταν και ο «ηθικός αυτουργός» της συγγραφής, καθώς είχε ζητήσει από τον Δήμου ένα κείμενο-σάτιρα, βασισμένο στον αρχαίο μύθο. Τους χαρακτήρες του έργου ερμήνευσαν 9 performers της θεατρικής ομάδας Σπείρα-Σπείρα, οι οποίοι ήταν όλοι άνδρες. Το ίδιο το έργο, μια παρωδία με στοιχεία μιούζικαλ και το απαραίτητο υβρεολόγιο αριστοφανικής κωμωδίας, αποτελεί μια έξυπνη σάτιρα της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας, η οποία με χιούμορ, ειρωνεία και τον απολαυστικό αυτοσαρκασμό των ηρώων πετυχαίνει να ταράξει τα νερά της οικείας ετεροκανονικότητας. Μέσα από την χρήση του αρχαίου μύθου και των κλασικών αρχετύπων, ή ακόμα καλύτερα, μέσα από την ευφυή διάρρηξή τους και την εκούσια ένταξή τους στο καλλιτεχνικό ρεύμα της camp αισθητικής, ορίζεται το ψυχαναλυτικό υπόβαθρο και το δυσλειτουργικό προφίλ, όχι μόνο των χαρακτήρων του έργου, αλλά και της σύγχρονης Ελλάδας.

Λέξεις-Κλειδιά: 21^{ος} αιώνας, αρχαίος μύθος, camp αισθητική, queer

I. Εισαγωγικό σημείωμα

Το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου, το οποίο γράφτηκε κατόπιν αιτήματος του Σταμάτη Κραουνάκη και των Σπείρα-Σπείρα, αποτελεί χαρακτηριστική περίπτωση τροποποίησης του αρχαίου μύθου. Ο Άκης Δήμου έχει δώσει πολλά δείγματα γραφής με εστίαση στη διακειμενικότητα παλαιότερων γνωστών και αγαπημένων κειμένων, είτε μέσω μιας έμμεσης,



αποσπασματικής, διακειμενικής συνομιλίας, είτε μεταγράφοντας δραματουργικά ένα θεατρικό ή πεζογραφικό κείμενο, *άλλοτε κρατώντας τον αρχικό τίτλο και ακολουθώντας σχετικά πιστά την αφήγηση του πρώτου κειμένου, και άλλοτε αλλάζοντας τον τίτλο, διατηρώντας μια πιο χαλαρή σχέση με το αρχικό έργο.*¹ Η Kristeva ορίζει ως διακειμένο, το συγκεκριμένο κάθε φορά κείμενο μέσα στο οποίο υπάρχουν και «ακούγονται» άλλα, ήδη γνωστά κείμενα. Στοχεύοντας στην προσληπτική ικανότητα του θεατή, ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης σε δεύτερο χρόνο, εστιάζουν τόσο στο κειμενικό υλικό της παράστασης, όσο και στην αναγνωστική-γνωστική εμπειρία που καθένas από το κοινό φέρει μαζί του.² Η camp αισθητική του κειμένου του Δήμου και κατ' επέκταση της παράστασης είναι δηλωτική των προθέσεων του συγγραφέα, ο οποίος μέσα από το χιούμορ και τη στοχευμένη σοβαροφάνεια και υπερβολή επιζητά να επαναπροσδιορίσει το ψυχαναλυτικό υπόβαθρο και το δυσλειτουργικό προφίλ της σύγχρονης Ελλάδας. Τι όμως ορίζεται ως camp αισθητική και πόσο camp είναι τελικά το έργο *Σιγά τα Αίματα!... Oresteia the next generation*;

II. Η camp αισθητική

Ο όρος camp απαντά ως μια αισθητική θεώρηση των πραγμάτων, ενός πολύ ιδιαίτερου στυλιστικού κώδικα, μιας εκκεντρικής προσέγγισης της πραγματικότητας. Λειτουργεί ως ένα «εργαλείο» μέσω του οποίου επιχειρείται στοχευμένη κοινωνικοπολιτική κριτική, διάχυση απόψεων και ελεύθερη έκφραση ιδεών. Σύμφωνα με τον Steven F. Dansky,³ ο όρος θα μπορούσε να γίνει ακόμα πιο κατανοητός αν παρουσιαζόταν σαν ένα είδος κωδικοποιημένης επικοινωνίας, σαν ένα χιουμοριστικό κομμάτι παρωδίας ή ακόμα και σαν ένα κοινωνικό σχόλιο που στοχεύει σε μια δημιουργική αναταραχή και αντίδραση. Ο Κυριακός ορίζει την camp αισθητική *ως απόπειρα ανάγνωσης στοιχείων της πραγματικότητας μέσα από την υιοθέτηση ενός στυλ και μιας οπτικής γωνίας που αγαπά το μη φυσικό, τα τεχνάσματα και την υπερβολή.*⁴ Το δοκίμιο της Susan Sontag, *Notes on Camp*, ορίζει το camp ως την αγάπη για το μη φυσικό, το τεχνητό και την υπερβολή.⁵ Οι απόψεις της Sontag αγκαλιάστηκαν από τον κύκλο των LGBTQ, αφού θεώρησαν πως η αισθητική του camp απαλύνει την ηθική ακαμψία του κατεστημένου, προτείνοντας μια πιο ανάλαφρη προσέγγιση αυτών που κατά κανόνα λογίζονται ως σοβαρά ή σοβαροφανή, τονίζοντας πως το έργο του camp είναι τελικά να *εκθρονίσει το σοβαρό.*⁶ Το 1977 ο Jack Babuscio⁷ με το άρθρο του *The Cinema of Camp*, κάνει την πρώτη απόπειρα επίσημης συσχέτισης της camp αισθητικής με τον χώρο του κινηματογράφου, ορίζοντας τέσσερις συνιστώσες που τη διαμορφώνουν: *την ειρωνεία, τον αισθητισμό, την θεατρικότητα και το χιούμορ.* Το 1983 ο Mark Booth εκδίδει το βιβλίο του *Campe-toi!: On the Origins and Definitions of Camp* ορίζοντας ως τέχνη camp, την τέχνη η οποία με *συμπάθεια, στυλ και ελκυστικότητα εκπροσωπεί την συμπεριφορά camp ή θέματα μη camp με camp τρόπο.* Πιο πρόσφατα, το 2014, ο Halperin οικειοποιείται τον όρο, τον οποίο πέρα από σημαντικό εγχειρίδιο για την επιτυχή κατανόηση της πολύπλοκης γκέι κουλτούρας, τον θεωρεί και ανατρεπτικό μέσο άρθρωσης πολιτικού και

¹ Ρόζη (2016)

² Kristeva (1970)

³ Dansky (2013).

⁴ Κυριακός, (2015).

⁵ Sontag (1964).

⁶ LGBTQ ή ΛΟΑΤ+ είναι αρκτικόλεξα από τις λέξεις lesbian, gay, bisexual, transgender, queer ή questioning.

⁷ Μπαμπούσιο (1977), 117-135.



κοινωνικού σχολίου, εξαιρετικών δυνατοτήτων και δυναμικής.⁸ Πόσο camp λοιπόν είναι το κείμενο του Δήμου και η παράσταση των Σπείρα-Σπείρα; Λειτουργούν τελικά ως μια παρωδία καταστάσεων, η οποία διαμορφώνει ποιοτικά την επιδιωκόμενη σύγκρουση;

III. *Θέλω να τρέξουν αίματα, να μπερδευτούν τα θέματα...*⁹

Κινητοποιημένος από το εκρηκτικό υλικό της ομάδας, έγραψα ένα αχαρκτήριστο (αστείο πάντως) έργο με δράσεις, αντιδράσεις, χορούς, τραγούδια και την Ελλάδα του 2011 σε έκτακτη συμμετοχή. Πρωταγωνιστεί η, πασίγνωστη από αρχαιοτάτων χρόνων, οικογένεια των Ατρείδων με επικεφαλής τον ίδιο τον Αισχύλο, ο οποίος, απεγνωσμένα προσπαθεί να συλλάβει, να καταλάβει και να γράψει τα πάθη της. Μόνο που οι ήρωές του απιστούν, «κρεμώντας» τον συνεχώς και οδηγώντας την έμπνευσή του σε άλλους δρόμους. Δρόμους αστείου, αιχμηρούς -αλλά κι απελπισμένους κάπου στο βάθος- και καταστάσεις δραματικά (και παρανοϊκά) σύγχρονες. Κοντολογίς: με όχημα την εμβληματική αισχύλεια τραγωδία και τον απόηχό της, το έργο σαρκάζει το σημερινό, ατελείωτο δράμα μας, διατρέχοντας παράλληλα στιγμές της νεότερης Ιστορίας και σταθμεύοντας σε διαφορετικά θεατρικά είδη. Κι όλ' αυτά, άλλοτε με διαλόγους κι άλλοτε τραγουδιστά, άλλοτε μελαγχολικά κι άλλοτε ξεκαρδιστικά αστεία.¹⁰

Η camp αισθητική γίνεται αντιληπτή από την αρχή κιόλας του έργου. Εννέα άνδρες οι ηθοποιοί που ενσαρκώνουν τους αισχύλειους χαρακτήρες του έργου. Μέσα σε αυτούς και οι πέντε δυναμικές γυναίκες της τριλογίας, Κλυταιμνήστρα, Ελένη, Κασσάνδρα, Ηλέκτρα και Ιφιγένεια, ενσαρκώνονται αντίστοιχα από πέντε άνδρες ηθοποιούς. Ο Δήμου, για μια ακόμα φορά, προτάσσει τον γυναικείο ψυχισμό μέσα από γυναίκες-είδωλα, αντιπροσωπευτικές φιγούρες κάθε εποχής μέσω μιας ξεκάθαρα camp χιουμοριστικής υπερβολής, τόσο ως προς την εικόνα που προσλαμβάνει ο θεατής, όσο και μέσα από τους σπαρταριστούς, ευφυείς διαλόγους. Η μητριαρχική, αθυρόστομη Κλυταιμνήστρα, η ωραιοπαθής Ελένη με την διάχυτη σεξουαλικότητα, ο χαρακτήρας-καρικατούρα της Ιφιγένειας, η διαχρονική Κασσάνδρα και η άφυλη, ασεξουαλική Ηλέκτρα, ενσαρκωμένες από άνδρες με μαύρα κοστούμια και υπέροχες φωνές, είναι ο ορισμός του camp, αφού μέσα από την επιφανειακή, ιδιαίτερης αισθητικής ελαφρότητα, επιτρέπει να λεχθούν οι πιο τραγικές αλήθειες. Στον αντίποδα τοποθετεί τους αδύναμους ανδρικούς χαρακτήρες των Αγαμέμνονα, Ορέστη, Πυλάδη και Αισχύλου, οι οποίοι μέσω αυτής της αδυναμίας και κάποιοι, όπως ο Ορέστης και ο Πυλάδης, μέσα από μια εντελώς camp απενοχοποιημένη θηλυπρέπεια, «φωτίζουν» ακόμα περισσότερο τους εξαιρετικής δυναμικής, πληθωρικότετους γυναικείους χαρακτήρες, επιτείνοντας το επιθυμητό για τον συγγραφέα καυστικό σχόλιο της ελληνικής μητριαρχικής πραγματικότητας.

Ο συγγραφέας υιοθετεί τη γνωστή τεχνική του «θεάτρου εν θεάτρω» βάζοντας τους θεατές να παρακολουθήσουν συγχρόνως μία πρόβα και μία παράσταση που εκτυλίσσονται επί

⁸ Halperin (2014), σελ.:

⁹ Από το κείμενο του Άκη Δήμου.

¹⁰ Άκης Δήμου, επίσημο σχόλιο για το έργο του.



σκηνης. Σύμφωνα με την υπόθεση, ένας θίασος άνεργων ηθοποιών προσπαθεί να ερμηνεύσει επεισόδια από την τριλογία του Αισχύλου, χωρίς μεγάλη επιτυχία, αφού τα εμπόδια που προκύπτουν και η αδυναμία της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας να τα αντιμετωπίσει αποτελεσματικά, αναβάλλουν συνεχώς την εξέλιξη της δράσης, είτε αυτή αφορά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα, είτε τη λύση των σοβαρών προβλημάτων της ελληνικής κοινωνίας και την έλλειψη ελπίδας για ένα καλύτερο αύριο. Πάντα με κωμικό τρόπο, σατιρική διάθεση και καυστικό σχόλιο, αφού σύμφωνα με την Sontag, πρωταρχικός σκοπός της camp αισθητικής είναι να *αποκαθλώσει την σοβαρότητα και να ανατρέψει τα κοινώς αποδεκτά ηθικά πρότυπα*.¹¹ Μέσα από το γέλιο, ο συγγραφέας αναζητά την ελπίδα και την ταυτότητα του σήμερα, όχι υποτιμώντας την αλήθεια του, αλλά αντιθέτως αναγνωρίζοντας τη σπουδαιότητα του σοβαρού που «κλείνει το μάτι» μέσα από το σοβαροφανές.

Από τον τίτλο του έργου και τη διακειμενική αναφορά του πρώτου σκέλους, *Σιγά τα αίματα*, προοικονομείται η διάρρηξη του μύθου σχετικά με τον φόνο, το αίμα και τον αέναο κύκλο του θανάτου, ενώ στη συνέχεια με την απόδοση της λέξης *Ορέστεια* στην αγγλική/αμερικανική γλώσσα (*Oresteia*) και στη δημοφιλή φράση *the next generation*, οριστικοποιείται και επιβεβαιώνεται η επανανάγνωση του μύθου, προσαρμοσμένου πια στη δυσκολία της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας του 2011. Ο συγγραφέας κρατά τα βασικά μοτίβα του μύθου, όπως τη θυσία της κόρης, τη δολοφονία του συζύγου από τη σύζυγο, τη γυναίκα ως αφορμή για έναν πόλεμο, την ερωτική φιλία των δύο νέων αγοριών, τις μαντικές ικανότητες της αλαφροΐσκιωτης Κασσάνδρας. Στις ποιότητες των χαρακτήρων των προσώπων όμως, προσθέτει και άλλα χαρακτηριστικά. Υπέροχη η σκηνή του τανγκό της Κλυταιμνήστρας με τον Αγαμέμνονα, η οποία σηματοδοτεί την επιστροφή του δεύτερου στον οίκο των Ατρείδων. Ευφύης η σύλληψη της θρηνούσας Ηλέκτρας για το χαμένο θεατρικό της ταλέντο, αναμενόμενη η ομοερωτική χροιά της σχέσης Ορέστη-Πυλάδη. Όλοι οι χαρακτήρες μέσα από την σουρεαλιστική υπερβολή τους διακωμωδούν τα πάθη, όχι μόνο της γενιάς τους, αλλά και της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας του 2011. Τέλος, ένας εξαιρετικός Σταμάτης Κραουνάκης συνθέτει την πρωτότυπη μουσική και τα τραγούδια της παράστασης και μέσα από αυτά προωθείται η εξέλιξη του μύθου. Ο δραματικός χώρος και ο δραματικός χρόνος, μέσα από μια προαποφασισμένη ασάφεια, επιτρέπει στον προσλαμβάνοντα θεατή τη σύνδεση με το παρόν και τη σύγχρονη νεοελληνική πραγματικότητα της κρίσης, με σαφέστατες αιχμές εναντίον της τότε κυβέρνησης και των πολιτικών κομμάτων εν γένει, που διαφαίνονται στο πρόσωπο του αδύναμου βασιλιά Αγαμέμνονα.

Εν κατακλείδι, αυτή η παρωδία με στοιχεία μιούζικαλ και το απαραίτητο υβρεολόγιο αριστοφανικής κωμωδίας αποτελεί μια έξυπνη σάτιρα της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας, η οποία με χιούμορ, camp ειρωνεία και τον απολαυστικό αυτοσαρκασμό των ηρώων καταφέρνει να ταράξει τα νερά της οικείας ετεροκανονικότητας. Η επιτυχημένη ηθογραφική απόπειρα του Δήμου μέσα από το camp κείμενό του, το οποίο πραγματικά απογειώνει η μουσική και τα τραγούδια του Κραουνάκη, φέρνει στην επιφάνεια τις δομές της ελληνικής οικογένειας, προβάλλει τις έμφυλες ταυτότητες, ακουμπά απαλά το θέμα της ομοφυλοφιλίας και καυτηριάζει την ξενομανία και τα πολιτικά παιχνίδια μιας σύγχρονης κυβέρνησης σε βάρος του λαού της, σε βάρος μιας χώρας στα πρόθυρα της οικονομικής, και όχι μόνο, χρεωκοπίας.

¹¹ Sontag (1964).



Σιγά τα Αίματα!... Oresteia the next generation (2011)



Σιγά τα Αίματα!... Oresteia the next generation (2011)

Η ταυτότητα της παράστασης

Συγγραφέας: Άκης Δήμου

Σκηνοθεσία: Αθανασία Καραγιαννοπούλου

Μουσική σύνθεση – τραγούδια: Σταμάτης Κραουνάκης

Χορογραφία: Φωκός Ευαγγελινός

Σκηνικό: Μανόλης Παντελιδάκης

Φωτισμοί: Λευτέρης Παυλόπουλος

Ήχος: Δημήτρης Μουρλάς

Χειριστής φωτισμών: Απόστολος Στράντζαλης

Φωτογραφίες: Maxime Gynselinck

Artwork: Φώτης Πεχλιβανίδης

Διεύθυνση παραγωγής: Ελένη Συροπούλου – Γιούλα Αναγνωστοπούλου

Παίζουν και τραγουδούν: Χρήστος Γεροντίδης, Μπάμπης Γούσιας, Jerome Kaluta, Σάκης Καραθανάσης, Δημήτρης Μάριζας, Χρήστος Μουστάκας, Δημήτρης Μπογδάνος, Κώστας Μπουγιώτης, Γιώργος Στιβανάκης

Μουσική διεύθυνση – Πιάνο: Άρης Βλάχος



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Cleto, F. (1999), *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, New York.
- Dansky, S. (2013). *On the Persistence of Camp The Gay and Lesbian Review Worldwide*, Boston.
- Δήμου, Α. (2012). Σιγά τα αίματα!... *Oresteia the Next Generation*. Στο *Άπαντα τα Θεατρικά, Δ'*, Αιγόκερως.
- Halperin, D. M. (2012). *How to be gay*. Harvard University Press
- Κυριακός, Κ. (2015, Μάρτιος). Διακείμενα, queer οικογένειες, ελληνικοί μύθοι: Οι κόσμοι του Πάνου Κούτρα, *Η Αυγή* <http://www.avgi.gr/article/10812/5363653/oi-kosmoi-tou-panou-ch-koutra-diakeimena-queer-oikogeneies-ellenikoi-mythoi>
- Κυριακός, Κ. (2015, Ιανουάριος). Από την Σούζαν Σόνταγκ στην Σαπφώ Νοταρά: Camp και γυναικείες ταυτότητες στην ελληνική κωμωδιογραφία, *Η Αυγή*. <http://www.avgi.gr/article/10812/5178166/apo-ten-souzan-sontank-sten-sappho-notara>
- Kristeva, J. (1986). *The Kristeva Reader*, Columbia University Press, 34-59.
- Μπαμπούσιο, Τ. (1991). Το camp και η ομοφυλόφιλη ευαισθησία. Στο C. Sheldon, R. Dyer & J. Babuscio (επιμ.) *Κινηματογράφος και ομοφυλοφιλία*, (Δ. Κολιοδήμου, μετ.) Αιγόκερως.
- Ρόζη, Λ. (2006). Οι δοκιμασίες του αισθήματος και οι δοκιμές του θεάτρου: το θεατρικό έργο του Άκη Δήμου.το Α. Δήμου *Άπαντα τα Θεατρικά. τ. Α'*, Αιγόκερως.
- Sontag, S. (1964). Notes on Camp. Στο Cleto, F. (Ed.) (1999). *CAMP, Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, University of Michigan Press, 53- 65.

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

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



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.

Θέατρο και ενδυνάμωση: Ενδυναμώνοντας πληγέντες μαθητές μετά από φυσικές καταστροφές

Ευφροσύνη Κουτσογιάννη

Περίληψη: Μετά από τις φυσικές καταστροφές που έπληξαν τον τελευταίο χρόνο την ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας, και συγκεκριμένα τις πυρκαγιές στον νομό Μαγνησίας τον Ιούλιο του 2023 και τις πλημμύρες του Σεπτεμβρίου 2023 στην πόλη του Βόλου και στην υπόλοιπη Θεσσαλία, αναδύθηκε η ανάγκη στήριξης μαθητών σχολείων της Θεσσαλίας που βίωσαν και επλήγησαν από αυτά τα γεγονότα. Το μοίρασμα των εμπειριών των παιδιών πυροδότησε μοιραία το ενδιαφέρον για μεταφορά αυτών των τραυματικών γεγονότων στο μάθημα της Θεατρικής Αγωγής μετατρέποντάς τα σε θεατρική πράξη, ώστε να ανακουφιστούν συναισθηματικά και να ενδυναμωθούν. Αυτόν τον στόχο έρχεται να υπηρετήσει το Εφαρμοσμένο Θέατρο και ειδικότερα το Θέατρο Ντοκουμέντο που δεν περιορίζεται μόνο στο ιστορικά τεκμηριωμένο υλικό αλλά αναζητά ανθρώπινες φωνές που θα μεταφερθούν επί σκηνής για να θέσουν τον θεατή ενώπιον πραγματικών κοινωνικών καταστάσεων. Πρόκειται για μια άσκηση πολιτότητας που ανοίγει τον δρόμο για προβληματισμό, κριτική σκέψη και ενεργή εμπλοκή με όχημα το θέατρο.

Λέξεις-κλειδιά: *Ενδυνάμωση, Εφαρμοσμένο Θέατρο, Θέατρο Ντοκουμέντο, θεατροπαιδαγωγική μέθοδος, πολιτότητα.*

1.Εισαγωγή

Με αφορμή τις μεγάλες πυρκαγιές του καλοκαιριού του 2023 στη χώρα και πιο συγκεκριμένα τις πυρκαγιές στο νομό Μαγνησίας και τις καταστροφικές πλημμύρες που έπληξαν τη Θεσσαλία και ειδικά την πόλη του Βόλου μόλις ενάμιση μήνα μετά τις πυρκαγιές, αναδύθηκε η ανάγκη από



μαθητές πέντε σχολείων της Θεσσαλίας ηλικίας 10-17 ετών,¹ επιστρέφοντας στα θρανία τον Οκτώβριο του 2023 πλέον καθυστερημένα για την έναρξη της ακαδημαϊκής χρονιάς λόγω των ανυπολόγιστων ζημιών, να διερευνήσουν αυτά τα θλιβερά γεγονότα που επηρέασαν και επηρεάζουν τον κοινωνικό ιστό με επιπτώσεις και προεκτάσεις σε πολλούς τομείς της ζωής και της καθημερινότητάς μας. Η διαπίστωση της ανάγκης αυτής γρήγορα βρήκε διέξοδο στο πλαίσιο του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής, όπου δημιουργείται ένας ασφαλής χώρος διαλόγου και κατάθεσης εμπειριών, απόψεων, προβληματισμών, αναγκών, επιθυμιών και προτάσεων (Αυδή & Χατζηγεωργίου, 2007, σ.31).

Η δράση προέβλεπε έρευνα για τη συγκέντρωση υλικού από εφημερίδες, από το διαδίκτυο, από ανθρώπινες μαρτυρίες και από προσωπικές εμπειρίες των μαθητών για τη δημιουργία παράστασης και εντάχθηκε στα προγράμματα υλοποίησης σχολικών δραστηριοτήτων και στη δράση eTwinning. Μέσα από την τεράστια δεξαμενή του θεάτρου επιλέχθηκε, συνδυαστικά με το Θέατρο σκιών, το Θέατρο Ντοκουμέντο (Documentary Theatre)-αυτό το είδος του Εφαρμοσμένου Θεάτρου (Applied Theatre), γνωστό και ως Αυτολεξεί Θέατρο (Verbatim Theatre)- ως ένα μέσο διατύπωσης της έννοιας της πολιτότητας (citizenship), καθώς η προνομιακή σχέση της δραματουργίας του ντοκουμέντου με την πραγματικότητα και τα επίμαχα ζητήματα του σύγχρονου κόσμου θέτει, εξ ορισμού σχεδόν, ζητήματα πολιτότητας (Saxton & Prendergast, 2009, σσ.135-136, Ζώνιου, 2018, σ.512, Βερβεροπούλου, 2018, σσ.167, 169).

Παράλληλα με το ειλικρινές ενδιαφέρον των μαθητών να καταπιαστούν με ένα κοινωνικό ζήτημα που τους απασχολεί συνοδοιπορεί και η ανάγκη για ενδυνάμωση, καθώς οι μαθητές δεν ήταν απλοί θεατές των γεγονότων αλλά πρωταγωνιστές, αποκομίζοντας τραυματικές εμπειρίες και μετρώντας απώλειες είτε οι ίδιοι και οι οικογένειές τους είτε οι οικείοι τους. Το θέατρο ούτε επιδιώκει ούτε μπορεί να υποκαταστήσει τους ειδικούς, να θεραπεύσει ή να αλλάξει το σύστημα. Μπορεί όμως, μέσα από τους κόλπους του, να ενδυναμώσει και να αφυπνίσει, να ευαισθητοποιήσει, να εμπνεύσει προς μια κατεύθυνση ελπίδας, αλλαγής και βελτίωσης της ανθρώπινης ύπαρξης και να διεκδικήσει την ανατροπή (Παπαδόπουλος, 2006, σσ.557-563, Κατσαρίδου, 2021, σ.298).

2. Θεωρητικό πλαίσιο

2.1. Ενδυνάμωση

Η ενδυνάμωση είναι μια έννοια που συζητείται ευρέως από πολλούς μελετητές από διάφορους κλάδους. Ο όρος συνηχεί με τη διερεύνηση της έννοιας της εξουσίας αλλά και της απουσίας της εξουσίας. Η δύναμη/εξουσία μπορεί να αναφέρεται ως η ικανότητα των ατόμων για ανάληψη ενεργειών. Επιπλέον, η εξουσία νοείται ως κάτι που μπορεί να ανήκει σε άτομα ή ομάδες. Ο Keiffer (1984) εξήγησε ότι η απουσία της δύναμης σε ατομικό επίπεδο μπορεί να συνδεθεί με την αποτυχία του ατόμου να ενεργήσει για να επηρεάσει το αποτέλεσμα της ζωής του. Η Arendt (1970) ορίζει την εξουσία ως δύναμη ισοδύναμη με την ανθρώπινη ικανότητα, ενώ η Browne (1995) αναφέρεται στην εξουσία ως ικανότητα, ενέργεια και δυνατότητα και, αντίστοιχα, ο Giddens (1985) την ορίζει ως την ικανότητα για ανθρώπινη μεταμόρφωση (Asnarulkhadi & Fariborz, 2009, σ.63).

¹ Στη δράση συμμετείχαν τρία δημοτικά σχολεία από τον Βόλο, ομάδα μαθητών του Μουσικού Σχολείου Βόλου (Γυμνάσιο και Λύκειο) και ένα δημοτικό σχολείο από τη Λάρισα με την καθοδήγηση και τη συνεργασία εννέα εκπαιδευτικών, με μια θεατρολόγο, δύο εικαστικούς, τρεις μουσικούς, μια εκπαιδευτικό αγγλικής γλώσσας και δύο δασκάλες.



Λαμβάνοντας υπόψη ότι η λέξη «ενδυνάμωση» υποστηρίζεται από την έννοια της δύναμης και στη βιβλιογραφία χρησιμοποιείται αρκετά συχνά μαζί με άλλες λέξεις, όπως άτομο, ομάδα/κοινότητα, ατομική ενδυνάμωση, ομαδική ενδυνάμωση, αξίζει να διερευνηθούν κάποιες έννοιες στη βάση της έννοιας της «δύναμης» σε συνάρτηση με την ενδυνάμωση. Σ' αυτό το σημείο εντοπίζεται ο όρος «συμμετοχή» (Kieffer, 1984), καταδεικνύοντας ότι η συμμετοχή και η ενδυνάμωση αποτελούν μια διπλή στρατηγική για προώθηση της ανθρωποκεντρικής ανάπτυξης, ισότιμων ευκαιριών και κοινωνικής δικαιοσύνης. Εδώ, ο αναπτυξιακός στόχος είναι δευτερεύουσας σημασίας αλλά η διαδικασία της συμμετοχής στη διαδικασία ανάπτυξης εκτιμάται πολύ περισσότερο (Moser, 1989, σ.84). Οι ορισμοί της ενδυνάμωσης είναι αρκετοί και ποικίλουν και δεν μπορούν να εξαντληθούν στην έκταση αυτού του άρθρου. Ωστόσο, μία σύνοψη των διαφορετικών ορισμών θα μπορούσε να αφορά στην εξουσία του ατόμου ή της ικανότητάς του ή της ικανότητας των μελών μιας ομάδας να ενεργούν, ώστε να συμβεί κάτι που διαφορετικά δε θα γινόταν ή για να αποτρέψουν κάτι από το να συμβεί.

2.2. Θέατρο και ενδυνάμωση

Μπορεί το θέατρο στην εκπαίδευση να συνεισφέρει στην ενδυνάμωση; Ως πεδίο σύμπραξης ποικιλόμορφων δυνάμεων το θέατρο είναι ένας χώρος διαλόγου με τον εαυτό μας αλλά και με τους άλλους. Είναι η μετάβαση από τον προσωπικό στον κοινωνικό χώρο διευκολύνοντάς μας να κατανοήσουμε, να επεξεργαστούμε τον εαυτό μας και τη μικροκοινωνία μας (Αλκησις, 2008, σ.21, Nisker, 2008, σ.614). Είναι η μορφή δραματικής δραστηριότητας που προορίζεται προς όφελος ατόμων, κοινοτήτων και κοινωνιών (Nicholson, 2005, σ.2). Σε σχέση με τις δυνατότητες της ενδυνάμωσης και της ανατροπής ο Denzin υποστηρίζει πως το θέατρο, όταν χρησιμοποιείται στο πλαίσιο μιας κριτικής θεατρικής αγωγής, μπορεί να ενδυναμώσει τους συμμετέχοντες επιτρέποντάς τους τη σύνδεση ανάμεσα στον ατομικό βίο και τις ιστορικές διεργασίες και αφυπνίζοντας τις συνειδήσεις. Αυτή η διαδικασία συνιστά μια πολιτική πράξη που ωθεί το άτομο στην κριτική συνείδηση (critical consciousness), τον αυτοστοχασμό, την αμφισβήτηση κανονικοποιημένων οπτικών και την ανατροπή (Leavy, 2020, σσ.282-283).

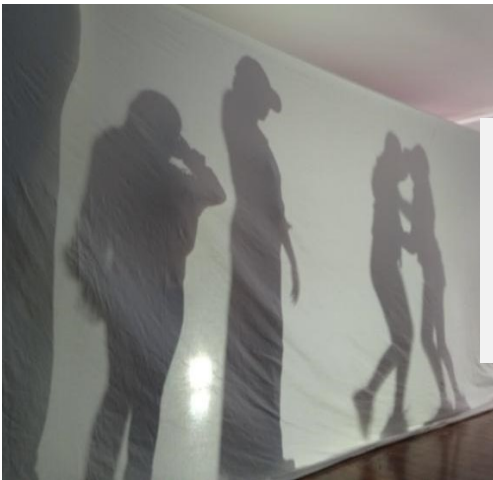
Συντονισμένο με την έννοια της πολιτότητας είναι το Θέατρο Ντοκουμέντο, όπου ανοίγεται μια δημόσια συζήτηση για τα αιτήματα και τα προβλήματα των καιρών και του τόπου (Βερβεροπούλου, 2016, σ.1). Ο Saldaña υποστηρίζει πως ζούμε σε μια «παραστατική» κοινωνία (performative society). Το θέατρο δεν υπάρχει μόνο γύρω μας αλλά μέσα μας. Ο πολιτισμός είναι παράσταση. Η διδασκαλία είναι παράσταση. Οι άνθρωποι από την παιδική ηλικία μιμούνται, προσποιούνται, παίζουν ρόλους, αφηγούνται (2008, σ.196). Το Θέατρο Ντοκουμέντο έρχεται να γεφυρώσει αυτή την έμφυτη ανθρώπινη ανάγκη με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα για την αντιμετώπιση των προβλημάτων ως μοχλού μετασχηματισμού της κοινωνίας και όχι απωθώντας τα. Ο Freire, ως εισηγητής της *Απελευθερωτικής Παιδαγωγικής*, επισημαίνει την έλλειψη σύνδεσης του σχολείου με το κοινωνικό πλαίσιο (Freire & Shor, 2008, σ.75), κενό που επιδιώκει να καλύψει με την παρούσα εργασία το Θέατρο Ντοκουμέντο στην εκπαίδευση φιλοδοξώντας να εκκολάψει ενημερωμένους, συνειδητοποιημένους, υπεύθυνους κι ενεργούς πολίτες (Βερβεροπούλου, 2018, σ.175).



3. Μεθοδολογία

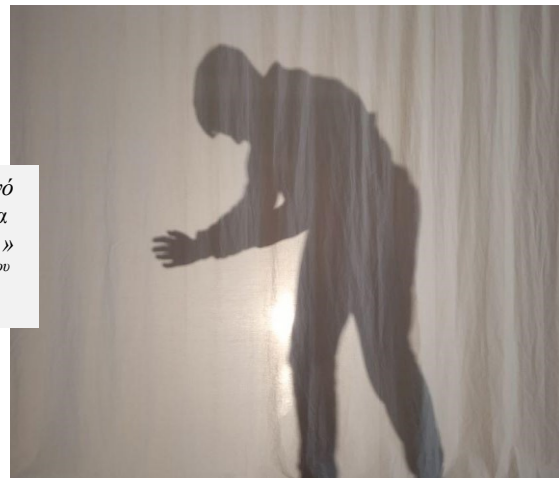
3.1. Στόχοι του προγράμματος

Οι στόχοι που τέθηκαν αφορούν στην περιβαλλοντική ευαισθητοποίηση και την ανάπτυξη οικολογικής συνείδησης, την ανάπτυξη ερευνητικής ικανότητας και εκφραστικών δεξιοτήτων και την προώθηση της βιωματικής μάθησης. Επιπλέον, προωθείται η συνεργασία και η αλληλεπίδραση, η διασχολική συνεργασία, η καλλιέργεια ομαδοσυνεργατικού πνεύματος, η αναγνώριση της ανθρώπινης παρέμβασης που προκαλεί τις φυσικές καταστροφές, ο εντοπισμός των επιπτώσεων, η κατανόηση και ανάληψη της ατομικής ευθύνης για την προστασία των δασών και του περιβάλλοντος. Ακόμη, ακολουθεί διαθεματική σύνδεση με την Αισθητική Αγωγή, γνωριμία με είδη του Εφαρμοσμένου Θεάτρου (Θέατρο Ντοκουμέντο) και του θεατρικού θεάματος (Θέατρο Σκιών), δημιουργία όλων των σταδίων της παράστασης από τα ίδια τα παιδιά με τελικό σκοπό την ίδια την παράσταση με θέμα τις πυρκαγιές και τις πλημμύρες.



– Υπουργείο Προστασίας του Πολίτη παρακαλώ!
– Καλημέρα. Μπορείτε να με βοηθήσετε; Είμαι πλημμυροπαθής. Έχασα το σπίτι μου, το χωράφι μου και τα ζώα μου στην πλημμύρα που σαρώνει την πόλη μας.
– Λυπάμαι. Δεν είναι στα καθήκοντά μας η καταγραφή των ζημιών. Μπορείτε να καλέσετε την αρμόδια υπηρεσία του Υπουργείου Περιβάλλοντος Ενέργειας και Κλιματικής Αλλαγής.....

«...Τραυματίζομαι σοβαρά στο χέρι μου. Μέσα στον καπνό δε βλέπω μια κομμένη λαμαρίνα και κόβομαι. Η απώλεια αίματος είναι μεγάλη. Δεν ξέρω αν θα γυρίσω σπίτι μου...»
(Αυτοσχεδιασμοί με μαθητές της Δ' τάξης των 13^{ου} & 19^{ου} Δημοτικών Σχολείων Βόλου)



3.2. Ενδυναμώνοντας τους πληγέντες μαθητές

Αξιοποιώντας τη θεατροπαιδαγωγική διαδικασία ως ερευνητική μεθοδολογία εκπαιδευτικοί και μαθητές κλήθηκαν να διερευνήσουν ένα θέμα που αναδύθηκε από την προσωπική ανάγκη και



από τα κοινά ενδιαφέροντα των μαθητών μέσα από τον καταγισμό ιδεών με σκοπό μια συλλογική δημιουργία (playbuilding) βασισμένη στις επιλογές τους και στα πρόσφατα βιώματά τους. Άλλωστε, η θεατρική παράσταση ως ερευνητική πρακτική συνιστά μια νέα αντίληψη και προσέγγιση στη διεξαγωγή της κοινωνικής έρευνας και προσφέρεται για τη μελέτη κοινωνικών ζητημάτων με πολλαπλούς ερευνητικούς στόχους (Leavy, 2020, σ.275).

Η δημιουργική διαδικασία είχε διάρκεια περίπου έξι μηνών και υλοποιήθηκε σε τρία στάδια: α) στη συλλογή του υλικού, β) στην ερμηνεία και γ) στη διάδοσή του, δηλαδή την παράσταση. Στο πρώτο στάδιο κυριάρχησε το στοιχείο της έρευνας καθώς οι μαθητές, σε ρόλο δημοσιογράφου, συγκέντρωσαν υλικό από εφημερίδες, από το διαδίκτυο, από συνεντεύξεις με συγγενείς, με ανθρώπους της γειτονιάς, με φορείς και με ανθρώπους της τοπικής κοινωνίας που σε διαφορετική περίπτωση δε θα συναντούσαν. Γι' αυτόν τον σκοπό, οι μαθητές συνέταξαν ένα ερωτηματολόγιο στο οποίο βασίστηκαν, κατά το δεύτερο στάδιο, οι σκηνές που προέκυψαν. Επιπρόσθετα, καθώς πολλοί μαθητές επλήγησαν οι ίδιοι από τις πλημμύρες, εστιάζοντας στα δικά τους βιώματα, κατέγραψαν, εικονογράφησαν και αφηγήθηκαν τις δικές τους προσωπικές ιστορίες.

Κατά το δεύτερο στάδιο, έγινε κωδικοποίηση των δεδομένων, δηλαδή ταξινόμηση, επιλογή και συμπύκνωση των πρωτογενών δεδομένων. Πιο συγκεκριμένα, επιλέχθηκαν τα αποσπάσματα που χρησιμοποιήσαμε για τους διαλόγους και τους μονολόγους, αποφασίστηκαν οι χαρακτήρες που εντάξαμε στην παράσταση,² δημιουργήθηκε ένα εργαστήρι συλλογικής δημιουργικής γραφής από το οποίο προέκυψε το τελικό κείμενο της παράστασής μας κι έγινε ένας καταμερισμός εργασιών³. Τέλος, στο τρίτο στάδιο, πραγματοποιήθηκε η αναπαράσταση των δεδομένων, δηλαδή η οριστική διαμόρφωση της παράστασης. Σ' αυτό το στάδιο εφάπτονται πλέον το θέατρο ντοκουμέντο με τη θεατρική παράσταση και την κοινωνία.



*«...Νέος συναγερμός σήμανε στην Πυροσβεστική για πυρκαγιές σε αρκετές περιοχές της χώρας, ενώ η κατάσταση στη Μαγνησία βρίσκεται εκτός ελέγχου...»
(Αυτοσχεδιασμοί με μαθητές της Δ' τάξης του 13^{ου} Δημοτικού Σχολείου Βόλου)*

² Στη δική μας περίπτωση χρησιμοποιήσαμε πλήθος χαρακτήρων μέσα από διάφορα επεισόδια.

³ Οι μαθητές χωρίστηκαν σε ομάδες (ηθοποιοί, χορευτές, σκηνογράφοι, μουσικοί).



4. Συζήτηση

Με την παρουσίαση της παράστασης ολοκληρώθηκε η δράση όπου οι μαθητές μετέτρεψαν το σχολείο σε σκηνικό χώρο κάνοντας αυτοσχέδιο θέατρο με σενάρια από τη ζωή τους ξαναζώντας τα, μελετώντας και αναδεικνύοντας τα προβλήματα της τοπικής κοινωνίας, χτίζοντας μια κοινή εμπειρία. Το θέατρο ενδυνάμωσε τη βιωματικότητα, καθώς, μέσα από την ποικιλομορφία των αναπαραστάσεων της πραγματικότητας, αλληλεπιδράσαν, συνεργάστηκαν, συν-δημιούργησαν, έγραψαν και κατέθεσαν βιογραφικές αναμνήσεις. Μέσα από την ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων παρατηρήθηκε αύξηση της αίσθησης του «ανήκειν» και διερευνήθηκαν κοινωνικο-ιστορικές διεργασίες σε σχέση με τις εμπειρίες των παιδιών, καθιστώντας τα ικανά να κρίνουν την καθημερινότητά τους και να αναζητήσουν δίκαιες λύσεις, διεκδικώντας τον κοινωνικό μετασχηματισμό, χαρακτηριστικό της ενδυνάμωσης (Κατσαρίδου, 2021, σ.307). Θέατρο και παιδαγωγική είναι το περιβάλλον όπου μπορεί να διενεργηθεί η αλλαγή. Εκεί, σύμφωνα με την *ομοιοπαθητική* του Αριστοτέλη, παίζουμε τις ιστορίες της ζωής μας και τις εμπειρίες μας που είτε μας ευχαριστούν και θέλουμε να τις ξαναζήσουμε μας είτε μας πληγώνουν και θέλουμε να τις μετασχηματίσουμε (Άλκηστις, 2008, σσ.28, 255).



«...Κομμένοι δρόμοι. Αλλαγή στρατηγικής για τη λιγότερη δυνατή ζημιά. Επιχειρούμε με τα πόδια...»

(Αυτοσχεδιασμός με μαθητές της Δ' τάξης των 13^{ου} & 19^{ου} Δημοτικών Σχολείων Βόλου)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Άλκηστις. (2008). *Μαύρη αγελάδα, άσπρη αγελάδα. Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα*. Τόπος.
- Αυδή, Α. & Χατζηγεωργίου, Μ. (2007). *Η τέχνη του Δράματος στην εκπαίδευση*. Μεταίχμιο.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2016). Από την πράξη στη θεωρία: Μια συζήτηση για το νέο θέατρο-ντοκουμέντο. *Σκηνή*, 8, 1-17.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2018). Διαδικασίες και δοκιμές πολιτότητας στο νέο θέατρο-ντοκουμέντο. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία: 5^ο Πανελλήνιο θεατρολογικό συνέδριο, 5-8 Νοεμβρίου 2014: Πρακτικά* (σσ. 167-176). Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.



- Ζώνιου, Χ. (2018). Προσεγγίσεις της υποκριτικής του κοινωνικού θεάτρου: Η περίπτωση του ηθοποιού-εμπυρωτή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου του Augusto Boal. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία: 5^ο Πανελλήνιο θεατρολογικό συνέδριο, 5-8 Νοεμβρίου 2014: Πρακτικά* (σσ. 511-526). Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Κατσαρίδου, Μ. (2021). Η χρήση θεατρικών μεθόδων σε διαπολιτισμικά περιβάλλοντα. Έκφραση, συλλογική καλλιτεχνική δημιουργία, κριτική συνειδητοποίηση και ενδυνάμωση. Στο: Κ. Φανουράκη & Γ. Πεφάνης (Επιμ.), *Εφαρμοσμένο Θέατρο. Ποιοτικές μέθοδοι έρευνας και μάθησης μέσω παραστατικών τεχνών* (σσ.289-307). Παπαζήση.
- Παπαδόπουλος, Σ. (2006). Το θέατρο στην εκπαίδευση και η συνάντηση με τους “Άλλους”. Στο: Δ. Χατζηδήμου, & Χ. Βιτσιλάκη (Επιμ.), *Το σχολείο στην κοινωνία της πληροφορίας και της πολυπολιτισμικότητας* (σσ.557-563). Αφοί Κυριακίδη.
- Asnarulkhadi, A. S. & Fariborz, A. (2009). Empowerment as an Approach for Community Development in Malaysia. *World Rural Observations*, 1(2), 63-68.
- Freire, P. & Shor, I. (2008). Απελευθερωτική παιδαγωγική. Διάλογοι για τη μετασχηματιστική εκπαίδευση. Μεταίχμιο.
- Kieffer, C. (1984). Citizen Empowerment: A Developmental Perspective. *Prevention in Human Services*, 3(16), 9–35.
- Leavy, P. (2020). *Η καλλιτεχνική δημιουργία ως μέθοδος. Έρευνα μέσω τέχνης*. Gutenberg.
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama. The Gift of Theatre*. Palgrave Mcmillan.
- Nisker, J. (2008). Healthy policy research and the possibilities of theater. In J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research* (pp.613-623). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Moser, C.O.N. (1989). Community Participation in Urban Projects in the Third World, *Progress in Planning*, 32(2), 71-133.
- Saldaña, J. (2008). Ethnodrama and ethnotheatre. In J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research* (pp.195-207). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Saxton, J. & Prendergast, M. (2009). *Applied Theatre: International case studies and challenges for practice*. Intellect L.t.d.

Βιογραφικό: Η Ευφροσύνη Κουτσογιάννη είναι υποψήφια διδάκτωρ στο Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας με τίτλο διδακτορικής διατριβής «Η συμβολή των θεατροπαιδαγωγικών προσεγγίσεων στην ενδυνάμωση αστεγών». Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ (2001) και του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας (2011, κατατακτήριες εξετάσεις). Κατά το ακαδημαϊκό έτος 1999-2000 στο πλαίσιο ανταλλαγής φοιτητών/τριών μέσα από το πρόγραμμα Erasmus, ολοκλήρωσε το τρίτο έτος προπτυχιακών σπουδών στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και Ιστορίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου της Κοπεγχάγης. Το 2022 ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στο ΠΜΣ «Οργάνωση και Διοίκηση της Εκπαίδευσης» του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Από το 2002 έως και σήμερα έχει εργαστεί ως ωρομίσθια (2002-2010) και ως αναπληρώτρια εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής (2010-2021) σε σχολεία της Α/θμιας της Α΄ Δ/σης Αθήνας και της Α/θμιας Εκπαίδευσης της Α΄ Δ/σης Μαγνησίας αντίστοιχα ενώ το έτος 2020-2021 εργάστηκε ως αναπληρώτρια νηπιαγωγός στην Α/θμια Εκπαίδευση της Α΄ Δ/σης Μαγνησίας. Από το 2021 είναι νεοδιόριστη εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής στον Βόλο.

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



ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ

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

Ο θίασος «Σχήμα 7» στο Ηράκλειο Κρήτης: Η αλήθεια στην τέχνη θέλουμε να είναι χρέος όχι υποχρέωση

Κωνσταντίνος Μεταξάκης

Περίληψη: Το θέατρο είναι ένας διαρκής διάλογος ανάμεσα στην αλήθεια και την υποκρισία. Ο ρόλος του ηθοποιού είναι να υπηρετεί την αλήθεια, όχι μέσα από μια υποχρεωτική σύμβαση, αλλά ως χρέος προς τον εαυτό του και το κοινό. Όπως είχε πει ο Pablo Picasso, «Η τέχνη είναι ένα ψέμα που μας βοηθάει να ανακαλύψουμε την αλήθεια». Στο θέατρο, αυτό το ψέμα είναι η βάση για την αποκάλυψη της βαθύτερης ανθρώπινης εμπειρίας. Με πυξίδα και καταστατικό χάρτη την αρχή αυτή, ο θίασος «Σχήμα 7» δραστηριοποιείται τα τελευταία 17 χρόνια στο Ηράκλειο Κρήτης, πορευόμενο στους δαιδάλους και ισορροπώντας στους σκοπέλους της ελληνικής περιφέρειας, όπου οι δυσκολίες είναι μεγαλύτερες – περιορισμένοι πόροι και κατάλληλοι χώροι. Παρ' όλα αυτά, η ανάγκη για αληθινή τέχνη επιβιώνει και το «Σχήμα 7», παρά τις αντιξοότητες, συνεχίζει το ταξίδι του, ετοιμάζοντας το έργο " Το Φίλεμα", του συντοπίτη μας Μάνου Κουνουγάκη ένα έργο που υπόσχεται να μεταδώσει την ουσία της αλήθειας μέσω του θεάτρου.

Λέξεις-κλειδιά: *Σχήμα 7, Ηράκλειο, πόροι, Δήμος, επιχορηγήσεις*

«Σχήμα 7»: Η αλήθεια στο θέατρο είναι χρέος, όχι υποχρέωση...!!!

Το θέατρο αποτελεί την πιο παλιά και διαχρονική μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, μια τέχνη που πάντα αναζητούσε την αλήθεια, ακόμα και μέσα από τη μεγαλύτερη υποκρισία. Για εμάς, το θέατρο είναι ένας χώρος όπου η αλήθεια δεν είναι απλώς μία επιλογή ή ένας κανόνας – είναι χρέος. Αυτή η ιδέα υπήρξε θεμέλιο για την ίδρυση του θιάσου «Σχήμα 7» το 2007. Ως θεατρική ομάδα, η αποστολή μας ήταν πάντα να φέρουμε στο προσκήνιο την αυθεντική ανθρώπινη



εμπειρία, ακόμα και αν αυτή εκφράζεται μέσα από την κατασκευή και την ψευδαίσθηση της θεατρικής σκηνής.

Όπως είπε ο Pablo Picasso, η τέχνη είναι ένα ψέμα που μας βοηθάει να ανακαλύψουμε την αλήθεια. (Picasso, 1968, 264)¹ Η φράση αυτή αποτυπώνει με απόλυτη ακρίβεια την ουσία της θεατρικής τέχνης, όπου η πρόκληση έγκειται στο να αποκαλύψεις κάτι αληθινό μέσα από την επιμελή κατασκευή μιας ψευδαίσθησης. Αυτό το θεμελιώδες παράδοξο του θεάτρου βρίσκεται στην καρδιά του θιάσου «Σχήμα 7». Η αναζήτηση της αλήθειας μέσα από το “ψέμα” της τέχνης καθοδηγεί τη δημιουργική μας διαδικασία και τις παραστάσεις μας εδώ και 17 χρόνια!

Το ξεκίνημα του θιάσου «Σχήμα 7»

Το «Σχήμα 7» ιδρύθηκε το 2007 από επτά συντελεστές με κοινό όραμα: να δημιουργήσουν μια θεατρική ομάδα που θα υπηρετεί το αληθινό θέατρο με αφοσίωση και πάθος. Στο ενεργητικό μας περιλαμβάνονται σημαντικές παραγωγές: το *Closer* του Patrick Marber, εξετάζει τις διαπροσωπικές σχέσεις μέσα από μια αδυσώπητη εξερεύνηση της αλήθειας και της εξαπάτησης· το *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική;* της Χρύσας Σπηλιώτη, αγωνιά για το νόημα της ζωής μέσα από τις φωνές δύο γυναικών· *The collector* του Mark Healey, μας έφερε αντιμέτωπους με την πιο σκοτεινή πλευρά της ανθρώπινης ψυχής· το θρίλερ μυστηρίου *Η γυναίκα με τα μαύρα* του Stephen Mallatrat κέρδισε το κοινό με την αγωνιώδη ατμόσφαιρά του. *Οι Αγνωστούμενοι - μια ενδιαφέρουσα ζωή* του Βασίλη Κατσικονούρη, με θέμα την τραγικότερη πτυχή του κυπριακού ζητήματος, την συσχετίζει με έναν ευρύ, ανθρωπιστικό τρόπο, αγγίζει με ευαισθησία την σύγχρονη ελληνική κοινωνία, την αλλοτρίωση, τη μοναξιά, την αποκοπή από το ουσιώδες, την αποξένωση από την ηθική συνείδηση.

Η σκηνή για όλη την οικογένεια και το θέατρο για όλες τις ηλικίες

Η δημιουργία παιδικής σκηνής ήταν ένα από τα μεγαλύτερα στοιχήματα για το «Σχήμα 7» με στόχο να φέρουμε το θέατρο κοντά στους μικρούς θεατές.

Ο τυχερός στρατιώτης των Ξ. Καλογεροπούλου - Θ. Μοσχόπουλου, *Το μυστήριο της πολιτείας Χάμελιν* του Θ. Μοσχόπουλου, *Υπνέτης δύο αφεντάδων* (Γκολντόνι), *Δωδέκατη Νύχτα* (Σαίξπηρ), *Δον Κιχώτη* (διασκευή Δημήτρη Αδάμη) κλπ. Ο θιάσος «Σχήμα 7» παρουσιάζει το 2024 το έργο για όλη την οικογένεια *Ρουμπελστίλτσκιν* των αδελφών Γκριμ σε θεατρική προσαρμογή Ξ. Καλογεροπούλου.

Η επένδυσή μας στο θέατρο για παιδιά είναι μια έκφραση του χρέους απέναντι στη νέα γενιά. Πιστεύουμε ότι το θέατρο πρέπει να εκπαιδεύει, να εμπνέει και να αναπτύσσει το πνεύμα από νεαρή ηλικία. Το «Σχήμα 7» έναντι της διασκέδασης προκρίνει την ψυχαγωγία.

Οι προκλήσεις του θεάτρου στην περιφέρεια

Το να κάνει κανείς θέατρο στην περιφέρεια, ειδικά σε μια πόλη όπως το Ηράκλειο, εμπεριέχει προκλήσεις. Η δυσκολία εύρεσης πόρων και υποδομών από τους αρμόδιους φορείς είναι μια πραγματικότητα που πρέπει να αντιμετωπίζουμε καθημερινά καθιστώντας την χρηματοδότηση και την παρουσίαση των παραστάσεών μας ακόμα πιο δύσκολη. Ωστόσο, αυτές οι προκλήσεις δεν μας αποθαρρύνουν. Αντιθέτως, μας ωθούν να αναζητούμε συνεχώς νέους τρόπους να φέρνουμε το θέατρο κοντά στο κοινό και να διεκδικούμε χώρο για την τέχνη μας.

¹ "We all know that Art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given us to understand. The artist must know the manner whereby to convince others of the truthfulness of his lies."



Η αναζήτηση της αλήθειας μέσα από τη σκηνή

Στο «Σχήμα 7», το θέατρο δεν είναι απλώς ένα μέσο. Πέρα από την ψυχαγωγία, αποτελεί έναν καθρέφτη της κοινωνίας, μια μικρογραφία της πραγματικότητας που αποκαλύπτει τις αδυναμίες, τα προτερήματα, τις ανησυχίες και τις αντιφάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Μέσα από το θεατρικό σανίδι, επιχειρούμε να αναδείξουμε όχι μόνο όσα μας ενώνουν ως κοινωνία, αλλά και όσα μας χωρίζουν – τον πόνο, τη χαρά, την ελπίδα και την απελπισία που συνυπάρχουν στον άνθρωπο.

Κοιτώντας τον κόσμο μέσα από τα μάτια του θεάτρου, αυτός ο «καθρέφτης» μας αναγκάζει να δούμε βαθιά μέσα μας και να αναγνωρίσουμε αλήθειες που ίσως δεν θέλαμε να παραδεχτούμε. Είναι ένας χώρος όπου η προσωπική και η συλλογική συνείδηση συναντώνται. «Η δουλειά του ηθοποιού στη λειτουργία της ίσως είναι η πιο μοναχική και παράλληλα ομαδική τέχνη», έγραψε ο Γιώργος Μιχαλακόπουλος (2016, 328). Η σκηνή γίνεται ένας τόπος όπου οι θεατές και οι ηθοποιοί μαζί αντιμετωπίζουν τον κόσμο με όλες τις σκοτεινές και φωτεινές του πλευρές. Το θέατρο, λοιπόν, γίνεται ένα παράθυρο για να αντικρίσουμε την ίδια την πραγματικότητα, ίσως με έναν πιο καθαρό και αποστασιοποιημένο τρόπο.

Το έργο *Δέρμα στις φλόγες* (Heraklion.gr, 2017) του Γκιλιέμ Κλούα είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της προσέγγισης. Το έργο θέτει στο επίκεντρο την αδικία, την εξουσία και τον πόλεμο, ζητήματα τα οποία είναι τόσο διαχρονικά όσο και επίκαιρα. Το θέατρο μάς δίνει τη δυνατότητα να αναλογιστούμε πάνω σε θέματα που διαμορφώνουν τον κόσμο μας και να συναντήσουμε τον εαυτό μας και τις αλήθειες μας μέσω της δράσης και των χαρακτήρων.

Ωστόσο, το θέατρο δεν σταματά μόνο στην απεικόνιση του κόσμου όπως είναι. Ενσωματώνει και μια κριτική ματιά, μια διάθεση να προκαλέσει και να θέσει ερωτήματα. Κάθε παράσταση που ανεβάζουμε έχει την πρόθεση να καλέσει τους θεατές σε ένα ταξίδι αυτοκριτικής, να τους κάνει να αναρωτηθούν για τον κόσμο γύρω τους και για τις δικές τους προτεραιότητες και αξίες. Δεν προσφέρουμε έτοιμες απαντήσεις· αντιθέτως, παρουσιάζουμε ιστορίες που ανοίγουν διάλογο, προκαλούν σκέψη και πυροδοτούν μια συζήτηση για το τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος.

Σε έναν κόσμο γεμάτο προκλήσεις, το θέατρο παραμένει ένα από τα λίγα μέρη όπου μπορούμε να αντιμετωπίσουμε τις κοινωνικές, ηθικές και υπαρξιακές μας αναζητήσεις, που συχνά κρύβονται κάτω από την επιφάνεια της καθημερινότητας. Η σκηνή μετατρέπεται έτσι σε μια «ιερή» πλατφόρμα αλήθειας, όπου οι υποκριτικές φόρμες εξυπηρετούν έναν ανώτερο σκοπό: την επανασύνδεση του ανθρώπου με την αλήθεια, τόσο του εαυτού του όσο και της κοινωνίας.

Η σχέση του ηθοποιού με τον χρόνο και την τέχνη είναι βαθιά προσωπική, μα και συλλογική. Στην εποχή μας, η ταχύτητα με την οποία εξελίσσονται τα πράγματα μοιάζει να μας στερεί τον απαραίτητο χρόνο για αφομοίωση και αληθινή κατανόηση. Οι παραστάσεις διαδέχονται η μία την άλλη, τραγούδια γεννιούνται και πεθαίνουν μέσα σε λίγες εβδομάδες. Αυτός ο ρυθμός εντείνει την ανάγκη να επιβραδύνουμε και να δώσουμε στα πράγματα τον χρόνο που τους αξίζει. Ο ηθοποιός πρέπει να φέρει στη σκηνή όχι μόνο τις στιγμές δόξας και χαράς, αλλά και τις δύσκολες μνήμες. Να σκάψει βαθιά μέσα του και να μοιραστεί αληθινά τις εμπειρίες του. Χτίζουμε τους ήρωές μας όχι από το χαρτί, αλλά από τις ανθρώπινες στιγμές που κουβαλούν οι ηθοποιοί μας. Όπως κάθε ηθοποιός εξελίσσει την τέχνη του με τα δικά του βιώματα, έτσι και το «Σχήμα 7» προσπαθεί να προσαρμόσει τα διδάγματα που έχει λάβει από την κοινωνία, ώστε να πλάσει το μέλλον μαζί με τους θεατές. Η τέχνη, άλλωστε, δεν ανήκει ποτέ σε ένα συγκεκριμένο σημείο στον χρόνο, αλλά στο αέναο τώρα.



Η ευθύνη των καλλιτεχνών να τοποθετούνται ενεργά στην κοινωνική πραγματικότητα αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά ζητήματα του ρόλου τους στη σύγχρονη κοινωνία.. «Ο ηθοποιός δεν μπορεί να ζει μέσα σε μία γυάλα. Τα παραθύρια του πρέπει να είναι ορθάνοιχτα στον κόσμο-στην κοινωνία, να πληροφορείται». (Μιχαλακόπουλος, 2016, 329) Ωστόσο, αυτή η δράση προϋποθέτει συνεννόηση και συνεργασία, καθώς η σκηνή δεν ανήκει αποκλειστικά στον καλλιτέχνη, αλλά και στο κοινό που πληρώνει εισιτήριο για να τον ακούσει. Η τέχνη, επομένως, δεν μπορεί να παραδοθεί σε άλλους σκοπούς χωρίς τη σύμφωνη γνώμη αυτών που την στηρίζουν. Από την άλλη πλευρά, το κοινό έχει επίσης ευθύνη. Όπως σχολιάζει το κείμενο *Η μπριζόλα και η πολιτική* του Ουμπέρτο Έκο, (2013, 116) όταν η τέχνη μετατρέπεται σε «γαστρονομικό αγαθό» που καταναλώνεται, χάνει την ικανότητά της να αναζητά τους λόγους ύπαρξής της, τη λειτουργία της και τα όριά της. Το κοινό, λοιπόν, όταν αποφεύγει να ακούσει μια πολιτική τοποθέτηση ενός καλλιτέχνη, δεν κάνει απλώς πολιτική, αλλά ταπεινώνει την ίδια την τέχνη, μετατρέποντάς τη σε κάτι αποκλειστικά διασκεδαστικό, χωρίς βάθος. Έτσι, η κοινωνία απαιτεί από τον καλλιτέχνη να παραμείνει ένας «γελοιοποιός», αποφεύγοντας να συμμετέχει στη διαχείριση των κοινών πραγμάτων. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η τέχνη δεν μπορεί να είναι αδιάφορη. Ο καλλιτέχνης πρέπει να επιλέγει συνειδητά πότε και πώς θα τοποθετείται σε κοινωνικά ζητήματα, αναγνωρίζοντας την τεράστια δύναμη της τέχνης να αλλάζει αντιλήψεις και να εμπνέει αλλαγές στην κοινωνία.

Το νέο έργο: *Φίλεμα* του Μάνου Κουνουγάκη

Παρά τις δυσκολίες, το «Σχήμα 7» συνεχίζει αδιάκοπα την καλλιτεχνική του πορεία. Η φετινή παράσταση της ομάδας είναι το *Φίλεμα*, ένα έργο-σπουδή στις ανθρώπινες σχέσεις μέσα από τη συμβολική δύναμη του τραπεζιού και του φαγητού, που προάγει την έννοια της φιλοξενίας και της ανθρώπινης επαφής. Πρόκειται για ένα καινούργιο, άπαιχτο ακόμα επαγγελματικά νεοελληνικό έργο Κρητικού συγγραφέα, που το «Σχήμα 7» φιλοδοξεί να συστήσει στο εγχώριο κοινό.

Και ένα θεατρικό εργα-μυ-στήριο...

Η προσήλωση του θιάσου «Σχήμα 7» στη διερεύνηση της αλήθειας μέσα από τη σκηνή επεκτείνεται και σε εκπαιδευτικές δράσεις. Μέσα από την εμπειρία των χρόνων και με βάση την πεποίθηση ότι η ελευθερία είναι απαραίτητη για τη δημιουργία, η ομάδα ανοίγει τις πόρτες της στο κοινό με το νέο θεατρικό εργαστήριο για ενήλικες, το «Εργα-μυ-στήριο». Από τις αρχές Οκτωβρίου, το «Σχήμα 7» θα καλέσει τους συμμετέχοντες να ανακαλύψουν την ελευθερία στο σώμα, την ψυχή και το μυαλό, δουλεύοντας σε ένα ομαδικό πλαίσιο που συνδυάζει την προσωπική έκφραση και τα όρια που θέτει η συλλογικότητα.

Το «Εργα-μυ-στήριο» συντονίζεται από τον γράφοντα και απευθύνεται σε μικρή ομάδα 8-10 ατόμων, εξασφαλίζοντας έτσι έναν πιο προσωπικό και ουσιαστικό διάλογο με το θεατρικό μέσο. Μέσα από αυτές τις συναντήσεις, οι συμμετέχοντες θα ανακαλύψουν πώς η ελευθερία, εντός πλαισίου και ορίων, οδηγεί σε καλλιτεχνικές εκρήξεις δημιουργικότητας. Η ίδια η φύση του θεάτρου απαιτεί την ελευθερία της έκφρασης, όμως η τέχνη, όπως και η ζωή, ανθίζει μέσα από τον συνδυασμό ελευθερίας και οργάνωσης.

Το εργαστήριο αποτελεί φυσική συνέχεια της φιλοσοφίας του θιάσου «Σχήμα 7», που επιδιώκει να συνδέει την τέχνη με την αλήθεια, την κοινότητα και την ελευθερία, πάντα μέσα από μια διαδικασία συνειδητής δημιουργίας.



Μηνύματα αισιοδοξίας...

Κλείνοντας, αξίζει να τονίσουμε ότι η προσπάθεια των θεατρικών θιάσων που δραστηριοποιούνται σε επαρχιακές πόλεις, όπως το «Σχήμα 7», αποτελεί πράξη πολιτιστικής αντίστασης και δημιουργίας. Σε έναν κόσμο που συχνά αδιαφορεί για τον πολιτισμό της περιφέρειας, το θέατρο παραμένει φάρος παιδείας, προσφέροντας την ευκαιρία για βαθιά σκέψη, αληθινές συγκινήσεις και κοινωνικό διάλογο. Αυτές οι ομάδες, παρά τις δυσκολίες και τις αντιξοότητες, συνεχίζουν να παλεύουν για να κρατήσουν ζωντανή την καλλιτεχνική φλόγα.

Είναι καθήκον της πολιτείας να αναγνωρίσει, να εντοπίσει και να στηρίξει αυτές τις προσπάθειες, όχι μόνο οικονομικά αλλά και θεσμικά, γιατί το θέατρο δεν είναι πολυτέλεια, αλλά ύψιστη μορφή παιδείας. Ας ελπίσουμε ότι η αγάπη για την τέχνη θα συνεχίσει να μας ενώνει και να μας εμπνέει, και ότι η πολιτεία θα σταθεί δίπλα στους δημιουργούς που μάχονται στην πρώτη γραμμή, διαδίδοντας το φως της γνώσης και της αλήθειας. Γιατί το θέατρο δεν είναι απλά μια τέχνη· είναι ένα μέσο κατανόησης του εαυτού και του κόσμου.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βιβλιογραφία:

- Eco, Umb. (2013) *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*. Μαλλiάρης
- Picasso, P. (1968) *Statement*, στο Chipp, H.B. *Theories of Modern Art: A Sourcebook by Artists and Critics*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press.
- Μιχαλακόπουλος, Γ. (2016) *Γράμμα σε έναν νέο ηθοποιό*. Στο Συλλογικό (επιμ. Κ. Σπυροπούλου) *Επίλογος εικοστός πέμπτος χρόνος*. Επίλογος.

Ιστότοποι:

- Ο θιάσος Σχήμα 7 παρουσιάζει... (22/08/2024) Bestmagazine.gr χ.σ.
<https://bestmagazine.gr/2024/08/%CE%BF-%CE%B8%CE%AF%CE%B1%CF%83%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%87%CE%B7%CE%BC%CE%B1-7-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%BF%CF%85%CF%83%CE%B9%CE%AC%CE%B6%CE%B5%CE%B9-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%B8%CE%B5%CE%B1/>
- Δέρμα στις φλόγες από το Σχήμα 7 χ.χ., χ.σ. (ανακτήθηκε 24/10/2024)
<https://www.heraklion.gr/agenda/theater/63001.html>
- Οι Αγνοούμενοι- Μια ενδιαφέρουσα ζωή (2016) <https://www.youtube.com/watch?v=I0CHKkhNgwU>

Βιογραφικό: Ο Κ. Μεταξάκης γεννήθηκε, ζει και δραστηριοποιείται στο Ηράκλειο Κρήτης. Απόφοιτος της ανώτερης δραματικής σχολής Αθηνών του Γ. Θεοδοσιάδη (1996), παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής και κινησιολογίας με τους: Γ. Μπινιάρη, θέατρο ODIN της Δανίας, κ.λπ. Συνεργάστηκε με πολυάριθμα θεατρικά σχήματα (ενδεικτικά: OMMA ΣΤΟΥΝΤΙΟ, ομάδα Τεχνοχώρος, θέατρο Μορφές). Ιδρυτικό στέλεχος του Κρητικού θιάσου "Σχήμα 7", από το 2007 σκηνοθετεί και παίζει σε έργα κλασικού και σύγχρονου ρεπερτορίου, (και παιδικά) ενώ ως σκηνοθέτης έχει επιπλέον ιδρύσει την τοπική ομάδα "Τ.Α.Δ.Ε.". Τεχνικά Αυτόνομοι Δραμάτων Εκφραστές. Έχει ασχοληθεί και με τη ραδιοφωνική παραγωγή (Star FM, Υπέρηχος). Είναι μέλος του Σ.Ε.Η από το 1996.

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



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.

Τα εύθραυστα θραύσματα της Νίνας Ράπη στο θεατρικό της έργο *Splinters*

Κατερίνα Μπιλάλη

Περίληψη: Η Νίνα Ράπη είναι από τις πιο δυναμικές θεατρικές συγγραφείς της γενιάς της, αφού τα έργα της αφήνουν ένα δυνατό πολιτικό στίγμα και αποσκοπούν στην κοινωνικοπολιτική μετατόπιση σε σχέση με τα έμφυλα ζητήματα. Είναι επίσης από τις πρωτοπόρους και ελάχιστες εκπροσώπους της queer δραματουργίας και του λεσβιακού θεάτρου στην Ελλάδα.

Τα υπαρξιακά, queer, gender-aware στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη γραφή της Ράπη είναι εμφανή στο έργο *Splinters*, το οποίο παρουσιάστηκε ολοκληρωμένο στην Αθήνα το 2017 στο Θέατρο A Small Argo full of Art τη δεύτερη σκηνή του Θεάτρου Αργώ. Τι είναι, όμως, τα *Splinters*; Είναι θραύσματα λόγου και ύπαρξης; Είναι οι ακίδες που εισχωρούν στην ψυχή δημιουργώντας πληγές και απώλειες, οι οποίες διέπουν, ρυθμίζουν, ταλανίζουν και τελικά σηματοδοτούν, καθορίζουν και διαπλάθουν είτε σχέσεις μεταξύ φίλων, είτε σχέσεις μεταξύ ζευγαριών (ετερόφυλων ή ομόφυλων); Είναι αυτό που αποκαλύπτεται, όταν ξύσεις τις στιβάδες μιας ερωτικής σχέσης; Είναι οι μικρές σχάσεις στον πυρήνα των κανονιστικών προτύπων της έμφυλης σωματικότητας;

Λέξεις-κλειδιά: *Queer δραματουργία, έμφυλα ζητήματα, φεμινιστικό- λεσβιακό θέατρο, Splinters, Νίνα Ράπη*

Εισαγωγή

Η Νίνα Ράπη είναι από τις πιο δυναμικές θεατρικές συγγραφείς της γενιάς της, αφού τα έργα της αφήνουν ένα δυνατό πολιτικό στίγμα και αποσκοπούν στην κοινωνικοπολιτική μετατόπιση σε σχέση με τα έμφυλα ζητήματα. Είναι επίσης από τις πρωτοπόρους και ελάχιστες εκπροσώπους της queer δραματουργίας και του λεσβιακού θεάτρου στην Ελλάδα, αν και όπως αναφέρει η ίδια, η διάχυση του λεσβιακού θεάτρου είναι παγκοσμίως προβληματική, διότι αυτό παραμένει,



ακόμα, μια “ωραία”, λευκή, αγγλοσαξονική υπόθεση και δεν έχει συμπεριλάβει καλλιτέχνες που διευρύνουν αυτή τη στενή περίμετρο.¹ Η Ράπη είναι μια πολυσχιδής καλλιτέχνις με δράσεις, σχεδόν ακτιβιστικές, στο επίπεδο του αγωνιστικού λόγου, όπως η ίδρυση και η αρχισυνταξία του ρηζικέλευθου περιοδικού *Brand Literary Magazine* και οι δημοσιεύσεις, σε πολλούς εκδοτικούς οίκους -κάποιοι εκ των οποίων αναφέρονται στην παρούσα βιβλιογραφία- δοκιμίων για θέματα σεξουαλικότητας, φύλου και αισθητικής.

Η μέχρι τώρα εργογραφία της είναι πλούσια και περιλαμβάνει 18 έργα, τα περισσότερα από τα οποία έχουν γραφτεί στα αγγλικά και έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά, αλλά και το αντίστροφο. Τα έργα της έχουν παρασταθεί σε θεατρικές σκηνές της Αγγλίας και της Ελλάδας. Η αναγνώρισή της ως θεατρική συγγραφέας ξεκίνησε το 1990, μέσα σε μια δεκαετία όπου συντελέστηκαν αλλαγές σε σχέση με το μέλλον του λεσβιακού θεάτρου, το οποίο προετοίμαζε το πέρασμα από τη διεκδίκηση της λεσβιακής ταυτότητας στη διερεύνηση της ίδιας της ταυτότητας προς μια queer αισθητική.² Ένα από τα θεατρικά έργα της Ράπη, όπου διαφαίνεται η σύμπλεξη της φεμινιστικής, queer και λεσβιακής θεωρίας και πράξης είναι το υπό μελέτη κείμενο *Splinters*.

***Splinters* - Παραστασιογραφία και μορφολογία**

Το *Splinters* χωρίζεται σε επτά σκηνές με επτά, ωστόσο, διαφορετικές αυτοτελείς ιστορίες. Το πρώτο μονόπρακτο με τίτλο *Μια πεταλούδα είσαι...* γράφτηκε το 2016 και ανέβηκε στο Θέατρο ΜΠΠΠ, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Σπίτι, σε σκηνοθεσία Ζωής Μαντά, ενώ το πέμπτο, κατά σειρά συμπερίληψης στο ολοκληρωμένο έργο, μονόπρακτο με τον τίτλο *Χωρίς σώμα, χωρίς χρόνο και τόπο* γράφτηκε το 2015 και παίχτηκε στο Θέατρο ΜΠΠΠ, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Dreamland, σε σκηνοθεσία Νίνας Ράπη. Το 2014 γράφτηκε το τέταρτο μονόπρακτο με τον τίτλο *Το σώμα, αγάπη μου, το σώμα* το οποίο δημοσιεύθηκε σε μικρότερη μορφή στο διαδικτυακό περιοδικό *Bibliothèque*, ενώ αποσπάσματά του ενσωματώθηκαν στον μονόλογο *Αγάπη ρε!* που παίχτηκε στο Queer Festival στο Θέατρο Εμπρός το 2014, σε σκηνοθεσία Χρύσας Καψούλη. Επίσης, το 2018 η Ράπη συμμετείχε στο Πρότζεκτ Synergy Berlin_Athens με δύο μονόπρακτα από το *Splinters* και ένα δοκίμιο. Ολοκληρωμένο το έργο *Splinters* ανέβηκε στην Αθήνα το 2017 στο θέατρο “A Small Argo full of Art”, στο θέατρο “Αργώ” σε σκηνοθεσία Αλέξανδρου Μιχαήλ στη Θεσσαλονίκη το 2018, στο θέατρο “T” σε σκηνοθεσία Αλέξανδρου Μιχαήλ, καθώς και στο “Simpkins Lee Theatre” στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης. Έχει μεταφραστεί στα πολωνικά από την Ewa Szyler. Κατά τη διάρκεια της καραντίνας εξαιτίας του Covid-19 παρουσιάστηκε στα αγγλικά τον Ιούνιο του 2021 σε μορφή ιντερνετικού αναλογίου.

Μια queer θεματολογία

Τα υπαρξιακά, queer, gender-aware στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη γραφή της Ράπη είναι εμφανή στο έργο *Splinters*, το οποίο γράφτηκε στα ελληνικά με τη μέθοδο της συνειρμικής γραφής. Η ελευθερία που της έδωσε αυτή η τεχνική, κατά την οποία έχοντας στον νου μια εικόνα, μια φράση, έναν ήχο, γράφεις αποδεδειγμένος από τη λογική, την οδήγησε να «θέλει να βυθιστεί στο υποσυνείδητο και το συλλογικό ασυνείδητο, να φανταστεί το αδύνατο».³ Ακόμα περισσότερο χώρο για έκφραση της έδωσε η επιλογή της να γράψει στα ελληνικά, διότι με αυτόν τον τρόπο εκφράζεται με βαθιά συναισθηματικότητα, με αίσθηση ελευθερίας και με πολιτική

¹ (Rapi, 1998). σ. 3.

² (Grassi, 2012). σ. 87.

³ (Ράπη, χ.χ).



εγρήγορση, αφού η γλώσσα δεν επηρεάζει μόνο την προφορικότητά μας, αλλά και τον τρόπο σκέψης, τη θεώρηση της πραγματικότητας, ακόμη και τα όρια της φαντασίας. Όπως και όλα τα έργα της, έτσι και αυτό, έχει μυθοπλαστικά στοιχεία, μιας και η ίδια προτιμάει να κρατάει απόσταση από το υλικό της. Αν και αντλεί από τη δεξαμενή των προσωπικών της εμπειριών και γράφει με έναν πολύ προσωπικό και εσωτερικό τόνο, οι ιστορίες της είναι προϊόν επεξεργασίας νου, φαντασίας και βιώματος. Άλλωστε, για τη Ράπη η χαρά της συγγραφής βρίσκεται στην επινόηση και έτσι γράφει για την ψυχική της κάθαρση, αλλά και για να διερευνηθούν και να επικοινωνηθούν ιδεολογίες και προτάγματα,⁴ όπως στην περίπτωση του *Splinters* για την έμφυλη σεξουαλική επιθυμία, απελευθέρωση, ανάγκη.

Σε αυτό το έργο η συγγραφέας έχει επηρεαστεί από τις queer επιτελέσεις, οι οποίες αναδύθηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1990 στην Αγγλία, και επισκίασαν τις παραστάσεις λεσβιακού θεάτρου και όχι μόνο. Διακρίνονται στοιχεία επιτελεστικότητας στις δράσεις λόγου μεταξύ των δραματικών προσώπων, κατά τις οποίες συγκροτείται και κατανοείται η σεξουαλικότητα με όρους ιστορικών και κοινωνικών συνθηκών λόγου και εξουσίας. Στο βαθμό που, μέσω επιτελεστικών διαδικασιών, μελετώνται έννοιες όπως *η ζωή ως θέατρο, η πραγματικότητα του θεάτρου, η συγκρότηση έμφυλων, σεξουαλικών και φυλετικών ταυτοτήτων*, τότε μπορεί να οριστεί μια παραλληλία μεταξύ θεάτρου και φύλου. Το θέατρο και το φύλο ως επιτέλεση, με τη διαφορά ότι το θέατρο μπορεί να είναι παράσταση (performance), ενώ το φύλο δεν είναι παράσταση (performance) που ένα προϋπάρχον υποκείμενο επιλέγει ή όχι να πραγματοποιήσει, αλλά είναι μια παραστασιακή επιτέλεση (performativity).⁵ Σύμφωνα με τον Austin, η έννοια της επιτέλεσης χρησιμοποιείται για την αναγνώριση κοινωνικοπολιτιστικών αναφορών, κατά τις οποίες ο λόγος είναι πράξη.⁶ Για παράδειγμα, στο τρίτο μονόπρακτο γίνεται πράξη η αίσθηση ελευθερίας μετά από προτροπή της συντρόφου: «Κλείσε τα μάτια σου και σκέψου ότι αναπνέεις [...] Ανάσες ελευθερίας. Μόνο έτσι μπορείς να γλιτώσεις από το άλλο [...] Αυτό που σε τρομάζει».⁷

Πέρα από τις queer επιτελέσεις η συγγραφέας είναι επηρεασμένη από τη γραφή των Jean Genet, Lorca, Howard Barker, Caryl Churchill, Beckett, Sarah Kane, Λούλα Αναγνωστάκη, Sartre. Στο *Splinters* η επιρροή των Beckett και Sartre είναι ολοφάνερη. Όπως στο *Κεκλεισμένων των θυρών* του Sartre, έτσι και στο *Splinters*, ο δραματικός τόπος είναι κάτι σαν καθαρήριο, ένας μη τόπος, ένας στάσιμος χρόνος σε έναν ακίνητο τόπο μέσα σε ένα κλειστοφοβικό σύμπαν, όπου οι άνθρωποι αλληλοβασανίζονται ψάχνοντας να βρουν την ουσία της ύπαρξης, συνύπαρξης ή μη ύπαρξης τους. Από την άλλη, οι θεματικές και γλωσσικές ομοιότητες με το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Beckett είναι πολλές. Μέσα σε έναν ασαφή χρόνο και τόπο δρουν λεκτικά μη ολοκληρωμένοι χαρακτήρες, που δεν είναι δομημένοι γύρω από ένα γραμμικό παρελθόν, αλλά θραύσματα ανθρώπων, σε αναζήτηση μιας ταυτοτικής συνεκτικότητας. Η ύπαρξη τους εξαρτάται από τον άλλον ή κάποιον άλλον. Είναι ανίκανοι να προσδιορίσουν το παρόν και το μέλλον και το μόνο που μπορούν να κάνουν για να γεμίσουν το υπαρξιακό τους κενό είναι να περιμένουν, να ελπίζουν ή να απελπίζονται. Με όχημα γλωσσικά παιχνίδια επανάληψης και συνειρμικών σκέψεων επανέρχονται θεματικές, όπως η χρονικότητα του ανθρώπου, η διαλεκτική σχέση εξουσιαστική και εξουσιαζόμενου, η υπαρξιακότητα.

⁴ (Grassi, 2012). σ. 188.

⁵ (Αθανασίου, 2009). σ. 24.

⁶ (Rapi, 1998). σ. 2.

⁷ (Ράπη, 2017). σ. 39.



Ιδεολογικές συνιστώσες

Μολονότι το *Splinters* αποτελείται από επτά διαφορετικές ιστορίες, η Κοντογιάννη επισημαίνει μια θεματική συνέχεια ανάμεσά τους. Το τέλος του πρώτου μονόπρακτου, όπου εκφράζεται, τελικά, η επιθυμία για σχέση και για έξοδο από τον εαυτό, δίνει τη σκυτάλη στο δεύτερο μονόπρακτο, όπου αρχίζει η διαδικασία της αναγνώρισης, της επικράτησης στον άλλον και η αποδοχή της συνέχισης του παιχνιδιού με την παραμονή στη σχέση. Στο τρίτο μονόπρακτο, εισέρχεται η αμφισβήτηση για αυτήν την παραμονή. Είναι άραγε ασφάλεια ή φυλακή; Ανελευθερία ή σχέση; Η λύση που δίνεται για τη δημιουργία του μαζί είναι η επιστροφή στο υλικό σώμα. Στο τέταρτο μονόπρακτο το σώμα παρουσιάζεται ως το μοναδικό μέσο για να ζήσεις, να δράσεις, να αλλάξεις, να δώσεις νόημα, να βρεις την αλήθεια, να προσδιορίσεις την αναγκαιότητα ως κριτήριο αλήθειας, να κατανοήσεις ότι η συνύπαρξη είναι μια συναίνεση στην αναγκαιότητα, να συνειδητοποιήσεις ότι η συνύπαρξη προϋποθέτει την οδύνη της απώλειας της αρχικής επιθυμίας. Στο πέμπτο μονόπρακτο η εξωτερική αναγκαιότητα προσδιορίζει τα στοιχεία που καθορίζουν την ταυτότητα του χώρου, του χρόνου, του ίδιου του εαυτού ως σταθερής δομής στο εδώ και τώρα. Είναι ελευθερία η επιθυμία για ένα ταξίδι προς τη μη ύπαρξη; Προς το ανέφικτο; Πρέπει να φύγεις από τον εαυτό σου για να τον ξαναβρείς; Τελικά πέτυχε αυτή η διαβατήρια τελετή προς την ωριμότητα; Φαίνεται ότι επιστρέφουν τα πράγματα στο σημείο μηδέν, στην τάση φυγής και στην πορεία προς την πραγμάτωση. Το θέμα είναι ποιος προκαλεί αυτήν την πραγμάτωση; Το εγώ ή ο άλλος; Είναι εσωτερική επιθυμία ή εξωτερικός παράγοντας; Η απάντηση δίνεται στο έκτο μονόπρακτο, θέτοντας δύο προβληματικές της συνύπαρξης. Εφόσον είναι ο άλλος που προκαλεί την πραγμάτωση, τίθεται το ζήτημα του ορισμού του πλαισίου της σχέσης και της διαπραγμάτευσης των όρων και των ορίων της ελευθερίας, τα οποία οριοθετούνται από τη σωματική-σεξουαλική επαφή. Έτσι ακριβώς ξεκινάει και το έβδομο μονόπρακτο, με το ερωτικό παιχνίδι των σωμάτων και το ζητούμενο της ελευθερίας. Η διαπραγμάτευση των ρόλων, η σύγκρουση επιθυμιών και ιδιοσυγκρασιών ενέχουν ένα στοιχείο τρυφερότητας και η παράδοση, χωρίς να είναι άνευ όρων, γίνεται πια συνειδητά στη σχέση και όχι στον άλλον.⁸

Επιχειρώντας την ένωση των τίτλων των μονόπρακτων φαίνεται ότι μπορούν να συγκροτήσουν ένα νόημα με κάποιες συνδετικές φράσεις ανάμεσα. «Μια πεταλούδα είσαι...» και θα ήθελα και εγώ να γίνω σαν και εσένα, και να κάνω αυτόν τον θόρυβο «Μπουρδούμ», που σου δίνει την πολυπόθητη «Ανάσα ελευθερίας», γιατί θέλω να ζήσω και να αλλάξω, βάζοντας εγγυητή «Το σώμα, αγάπη μου, το σώμα». Αν και θα ήθελα να δοκιμάσω ένα ταξίδι «Χωρίς σώμα, χωρίς χρόνο και τόπο», το οποίο ξέρω ότι είναι «Ομορφο ναι. Απλό όχι», και για αυτό θα ήθελα να είσαι για πάντα ο «Φύλακας άγγελός» μου. Ένας επινοημένος εσωτερικός μονόλογος από τα θραύσματα του *Splinters*. Γιατί, τελικά, τι είναι τα *splinters*; Είναι θραύσματα λόγου και ύπαρξης. Είναι οι ακίδες που εισχωρούν στην ψυχή δημιουργώντας πληγές και απώλειες, οι οποίες διέπουν, ρυθμίζουν, ταλανίζουν και τελικά σηματοδοτούν, καθορίζουν και διαπλάθουν είτε σχέσεις μεταξύ φίλων, είτε σχέσεις μεταξύ ζευγαριών (ετερόφυλων ή ομόφυλων). Είναι αυτό που αποκαλύπτεται, όταν ξύσεις τις στιβάδες μιας ερωτικής σχέσης. Είναι οι μικρές σχάσεις στον πυρήνα των κανονιστικών προτύπων της έμφυλης σωματικότητας. Κατά την Κοντογιάννη είναι «Ένα ταξίδι από την ορμή προς την ωριμότητα. Από την κοινωνική σύμβαση προς την ελευθερία της συνειδησης. Και από το ζωτικό ψέμα στην εντροπία του ασυνειδήτου».⁹ Ενώ κατά την

⁸ (Κοντογιάννη, 2017). σσ. 9-18.

⁹ (Κοντογιάννη, 2017).



Καστανάρα είναι «αγκάθια ή ρωγμές του λόγου και της ελευθερίας, μιας ελευθερίας που ακόμη και να μην μπορεί να πραγματοποιηθεί, έστω προσπαθεί να ειπωθεί μέχρι να ξανά συμμορφωθεί».¹⁰ Από την άλλη, κατά τη Βορεάκου είναι «ακίδες που μας πληγώνουν σε κάθε ανθρώπινη μας επαφή. Καταπιεσμένες ελευθερίες και προσωπικότητες, κρυμμένα θέλω και η αναζήτηση μια ιδανικής συνύπαρξης που θα επιτρέψει στα κομμάτια των ψυχών να ξαναβρούν τη θέση τους».¹¹

Δεν είναι τυχαία η επιλογή των ομόφυλων –κυρίως, αλλά όχι μόνο– ζευγαριών στα επτά μονόπρακτα, για την κατάδειξη της εχθρότητας και της ανοικειότητας των κατεστημένων κοινωνικών θέσφατων προς τη διαφορετικότητα. Ο Σαμπατακάκης υποστηρίζει ότι το έργο της Ράπη «καθιστά καθολικό ένα αίτημα για διάλυση των δομών της κανονικότητας (αισθητικών και ιδεολογικών), καταγγέλλοντας συχνά τις δυνάμεις καταστολής κάθε ομοφυλόφιλης επιθυμίας».¹² Ίσως για αυτό οι αποδομημένες υπάρξεις του έργου έχουν επιλέξει τον εγκλεισμό μέσα σε ένα δικό τους σύμπαν που λειτουργεί και ως φυλακή, αλλά και ως εστία, μακριά από τις επιθέσεις και τις κακοποιήσεις των εκπροσώπων της κανονικότητας. Η ρευστότητα αυτών των υπάρξεων συγκροτεί τη queer ταυτότητά τους, αφού αψηφούν τους προσδιορισμούς και τις δυαδικές αντιθέσεις. Άλλωστε ο εαυτός συντίθεται από στοιχεία αρσενικότητας και θηλυκότητας βάσει της λογικής του αδιαχώριστου συστήματος yin/yang,¹³ και είναι απελευθερωτική η έκφραση της αντίρρησης στην υιοθέτηση της επιβαλλόμενης ετεροκανονικότητας, η οποία εγκαθιδρύεται με την επανάληψη, αναπαράσταση και αναβίωση ενός συνόλου νοημάτων ήδη κοινωνικά κατεστημένων.¹⁴ Βέβαια, υπάρχει και η ανατρεπτική θεωρία της Wittig, με την οποία φαίνεται να είναι σύμφωνη και η Ράπη, κατά την οποία κατατάσσει τη λεσβία στο τρίτο φύλο, υπερβαίνοντας δηλαδή τη δυαδική αντίθεση γυναίκας και άντρα, είναι μη γυναίκα και βρίσκεται πέρα από τις κατηγορίες του βιολογικού φύλου.¹⁵ Επιπροσθέτως, διερευνά την αποτίναξη του συστήματος της δυαδικής διαφοράς προς ένα πολιτισμικό πεδίο πολλών φύλων.¹⁶ Με τη λογική αυτή ακυρώνονται οι πολιτικότητες, ενισχύονται οι ομοιότητες σε επίπεδο ανθρώπων και σχέσεων, τα ζητήματα που λειτουργούν ως “ακίδες” είναι αναγνωρίσιμα και απασχολούν το άτομο, ανεξάρτητα από το έμφυλο στοιχείο.

Θεματικοί άξονες και ζητήματα έμφυλων ταυτοτήτων

Το σκεπτικό αυτό διατρέχει τη δραματουργία της Ράπη στο *Splinters*, αφού επανέρχονται οι θεματικοί πυρήνες, με θραυσματικότητα αλλά και συνεκτικότητα παράλληλα. Για παράδειγμα, το άγχος για τη μοναξιά, αλλά και για τη συνύπαρξη, στο πρώτο μονόπρακτο εικονοποιείται με τη μορφή σύννεφου, το οποίο παρουσιάζεται απειλητικό και εχθρικό, γιατί ενώ διαλύεται και εξαφανίζεται, πάντα επανέρχεται. Στο δεύτερο μονόπρακτο οι λεκτικοί ακροβατισμοί και το παιχνίδισμα γίνονται για την εξάλειψη αυτού του άγχους και την εγκαθίδρυση μιας δυνατότητας επικοινωνίας και συντροφικότητας. Στο τρίτο μονόπρακτο το άγχος μετατρέπεται σε φόβο για τον Άλλον, για τη διατήρηση της σιγουριάς του μαζί, για τον χρόνο, για τις υποσχέσεις, τις διαψεύσεις και φτάνει σε μια κορύφωση που εκδηλώνεται με μια δυνατή κρίση πανικού. Στο τέταρτο μονόπρακτο μετουσιώνεται σε ανυπομονησία για την κατάκτηση του Άλλου, με την

¹⁰ (Καστανάρα, 2018).

¹¹ (Βορεάκου, 2018).

¹² (Σαμπατακάκης, 2018).

¹³ (Godiwala, 2007). σ. 4.

¹⁴ (Butler, 2009). σ. 182.

¹⁵ *Ο.π.*, σ. 151.

¹⁶ *Ο.π.*, σ. 157.



εκδήλωση μιας μαζοχιστικής διαθεσιμότητας και επιθυμίας να μετατραπεί το άγχος σε αντικείμενο κτήσης. Στο πέμπτο μονόπρακτο το άγχος για τη σχέση γίνεται επιθυμία φυγής από τον εαυτό, από καταστάσεις καταπιεστικές και υποτιμητικές. Στο έκτο μονόπρακτο το άγχος της συνύπαρξης παίρνει τη θέση αναρωτήσεων για την αναγκαιότητα της καταναγκαστικής πραγματικότητας, για τον έρωτα ως αυταπάτη, για την απελευθέρωση. Στο έβδομο και τελευταίο μονόπρακτο το άγχος στην αρχή μετατρέπεται σε ένταση και θυμό για τον εγκλωβισμό μέσα στη σχέση και στο τέλος σε μια προσωρινή ανακωχή και συμφιλίωση. Άλλοι κοινοί θεματικοί άξονες είναι η επιδίωξη να κατακτηθεί η αίσθηση της ελευθερίας σε μια σχέση, έστω και με μικρές “ανάσες ελευθερίας”, η χρονικότητα σε σχέση με το παρελθόν, το παρόν και το εδώ και τώρα, οι ατέλειωτες αναμονές για την επίτευξη της επικοινωνίας, η αναζήτηση της αλήθειας σε μια σχέση, η αντίσταση σε ένα εξωτερικό εχθρικό περιβάλλον, το παιχνίδι του εξουσιαστή και του εξουσιαζόμενου.

Συμπερασματικά δεν είναι σίγουρο ότι υπάρχει λύση στα υπαρξιακά ερωτήματα που θέτει η Ράπη και στα ζητήματα έμφυλων ταυτοτήτων. Μια διέξοδο με φεμινιστικό πρόσημο από το βαθύ τούνελ των έμφυλων διακρίσεων και ανισοτήτων από την πλευρά του συστήματος της υποχρεωτικής ετεροφυλοφυλίας προτείνει η Wittig στο πλαίσιο της αποτίναξης της κατηγορίας του φύλου, ώστε οι γυναίκες και γενικώς τα queer άτομα να πάρουν τη θέση του έγκυρου ομιλούντος υποκειμένου. Το τελευταίο είναι εφικτό, σύμφωνα με τη Wittig, με την αλλαγή των γλωσσικών κανόνων και την εφεύρεση καινούργιου λεξιλογίου, το οποίο δεν θα νομοθετεί την κοινωνική πραγματικότητα και δεν θα απαιτεί τη λογοθετική/αντιληπτική κατασκευή των σωμάτων, σύμφωνα με τις αρχές της έμφυλης/σεξουαλικής διαφοράς, ούτε θα επιβάλλει λεκτικές επιτελέσεις κυριαρχίας και καταναγκασμού.¹⁷ Στο μονόπρακτο *Μπουρδούμ*, δύο άντρες έχουν αναλάβει την επινόηση καινούργιων λέξεων, ώστε η εξουσία της γλώσσας να γίνει αντιληπτή σε ένα παιχνίδι καταπίεσης και ταυτόχρονα υπέρβασης αυτής της καταπίεσης. Φαίνεται ότι η Ράπη είναι υπέρμαχος της θέσης της Wittig για αυτήν τη γλωσσική αναταραχή, για αυτό επιλέγει δύο διαφορετικούς άντρες, οι οποίοι υφίστανται την ίδια βία με τις γυναίκες εξαιτίας της ασύμμετρης δομής της γλώσσας και τους δίνει τη δυνατότητα, μέσα από ένα λεκτικό παιχνίδι, να εφεύρουν λέξεις που νοσηματοδοτούν οι ίδιοι και όχι η φαλλολογοκεντρική σημασιοδοτική οικονομία. Τα θηλυκού γένους, (η) πάλη ή (η) αυτο-εξολόθρευση γίνονται το ουδέτερο «Μπουρδούμ», (η) ασυνεννοησία, (η) σύγκρουση αντικαθίστανται από το «Μπντουκ-μπουμ», και τέλος επινοείται μία λέξη για την έννοια της αποδοχής του Άλλου, ίσως μία λέξη που αντικαθιστά τη διχαστική αρχή της δυαδικής αποτύπωσης του φύλου, Ελίμ, δηλαδή, ενότητα, πολλαπλότητα, ανοιχτότητα, αποδοχή.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Βιβλιογραφία:

- Αθανασίου, Α. (2009). Επιτελεστικές αναταράξεις: Για μια ποιητική της έμφυλης ανατροπής. Στο J. Butler. *Αναταραχή φύλου, Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (Γ. Καράμπελας, μετ.) (σσ. 117-127). Αλεξάνδρεια.
- Κοντογιάννη, Α. (2017). *Splinters: Intimacy Bruising ή Η οδυνηρή ηδονή της συνύπαρξης*. Στο Ν. Ράπη, *Splinters* (σσ. 9-18). Σοκόλη.
- Ράπη, Ν. (2017). *Splinters*. Σοκόλη.

¹⁷ Ο.π., σσ. 154-155.



- Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου, Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, (Γ. Καράμπελας, μετ.), Αλεξάνδρεια.
- Godiwala, D. (2007). Introduction: Queer Theatres in Post-War Britain. D. Godiwala (επιμ.), *Alternatives within Mainstream II, Queer Theatres in Post-War* (σσ. 1-9). Cambridge Scholars P.
- Grassi, S. (2011). Queering Feminities, *Looking Through Gender, Post-1980 British and Irish Drama*, Cambridge Scholars Publishing.
- Grassi, S. (2012). Meeting Nina Rapi: Towards a Butch- Butch Aesthetic. Antosa, S. (επιμ). *Queer Crossings. Theories, Bodies, Texts* (σσ. 179-193). Mimesis.
- Rapi, N. (1998). Representing the “Real”. Rapi, N., Chowdhry, M. (επιμ.). *Acts of Passion, Sexuality, Gender and Performance* (σσ. 1-8). The Haworth Press.

Διαδικτυακή βιβλιογραφία:

- Βορεάκου, Μ. Splinters: 7 μονόπρακτα για αυτά που (δεν) τολμάμε, *Artic.gr*, <https://artic.gr/splinters-theatro-argo-kritiki/>.
- Καστανάρα, Μ. *Splinters*: Η ελευθερία του “εμείς”. *Maxmag*,. <https://maxmag.gr/theatro/kritikes-theatikon-parastaseon/splinters-i-elftheria-tou-emis/>.
- Κοντογιάννη, Α. *Spinders* (2017 & 2018) Teatro Argo, Athens – Teatro T., Θεσσαλονίκη & Simpkins Lee Theatre, University of Oxford. *Níva Ráπη*. <https://ninarapi.com/portfolio-item/splinters-7-%ce%bc%ce%bf%ce%bd%cf%8c%cf%80%cf%81%ce%b1%ce%ba%cf%84%ce%b1/>.
- Ράπη, Ν. Η ηδονικά οδυνηρή διαδικασία της γραφής και οι πολιτικές της διαστάσεις. *Ο αναγνώστης*, <https://www.oanagnostis.gr/%CE%B7-%CE%B7%CE%B4%CE%BF%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AC-%CE%BF%CE%B4%CF%85%CE%BD%CE%B7%CF%81%CE%AE-%CE%B4%CE%B9%CE%B1%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%B1%CF%83%CE%AF%CE%B1-%CF%84%CE%B7%CF%82-%CE%B3%CF%81%CE%B1%CF%86/>.
- Σαμπατακάκης, Γ. Μια Queer θεατρική γενιά ή “Απόψε είμαστε όλες μπακατέλες σκοταδίστριες”. *Athens voice*. <https://www.athensvoice.gr/politismos/theatro-opera/410876/mia-queer-theatriki-genia-i-apopse-eimaste-ola-mpagkateles-skotadistries/>.

Βιογραφικό: Ο Η Κατερίνα Μπιλάλη είναι Ηθοποιός, Θεατρολόγος και Θεατρική Μεταφράστρια. Είναι αριστούχος απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, πτυχιούχος της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών (1999), με μεταπτυχιακό στη σχολή θεατρικών σπουδών του ΕΚΠΑ. Έχει παρακολουθήσει διάφορα επιμορφωτικά σεμινάρια με αντικείμενο τη Θεατρική Τέχνη πάνω στο αυτοσχεδιαστικό, σωματικό και ψυχολογικό θέατρο. Μιλάει Αγγλικά και Ιταλικά.

Μετρά 24 χρόνια θεατρικής σκηνικής παρουσίας, έχοντας λάβει μέρος σε περισσότερες από 30 παραστάσεις. Το 2015 ήταν υποψήφια για το βραβείο καλύτερης γυναικείας ερμηνείας, για τον ρόλο της στην παράσταση “Εξοδος” και το 2018 ήταν υποψήφια για το Βραβείο Α΄ Γυναικείου Ρόλου, για την ερμηνεία της στην παράσταση “Γαμήλιο εμβάτηριο”. Το 2024 η παράσταση *Αγ, Carmela!* στην οποία συμπρωταγωνιστούσε με τον Κωνσταντίνο Κυριακού απέσπασε έπαινο ερμηνείας από την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών Και Μουσικών Κριτικών.

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



ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

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

Τρεις χορογραφίες με ομοερωτικό περιεχόμενο στην ελληνική σκηνή

Κατερίνα Κήκου

Περίληψη: Το δοκίμιο καλύπτει το κενό που εντοπίζουμε όσον αφορά την απαρχή χορογραφιών με προφανές ομοερωτικό περιεχόμενο στην ελληνική σκηνή, την έλλειψη προβολής της πολυδιάστατης απεικόνισης του θέματος αυτού, την ανύπαρκτη κριτική επεξεργασία, τον αντίκτυπο των πρώτων χορογραφιών αυτού του είδους και τον τρόπο ερμηνευτικής επεξεργασίας τους. Αναδεικνύεται, ταυτόχρονα, η αναντιστοιχία που υπήρχε ανάμεσα στον κοινωνικοπολιτικό αντίκτυπο των ομοερωτικών παραστάσεων, που ήταν θετικός, και στην ελλειμματικότητα της ακολουθούμενης πολιτιστικής πολιτικής, την εποχή εκείνη, όσον αφορά την αντιμετώπιση και στήριξη ανάλογου περιεχομένου καλλιτεχνικών προτάσεων.

Λέξεις-κλειδιά: Χορός, ομοερωτικό περιεχόμενο, απενοχοποίηση, συμπερίληψη

Πρόλογος

Τον Σεπτέμβριο του 1980 παρουσιάζεται στο Θέατρο Βράχων η χοροθεατρική παράσταση *Αρθούρος Ρεμπώ – Το Μεθυσμένο Καραβί*, σε χορογραφία Ντανιέλ Λομμέλ, σκηνικά και κοστούμια Αλέξη Ακριθάκη, ηχητικά τοπία Τάκη και μετάφραση ποιημάτων Δημήτρη Δημητριάδη¹. Το θέμα του έργου αφορούσε την αντισυμβατική ζωή του Ρεμπώ και την ομοερωτική σχέση του με τον Βερλαίν, ως μιας προσωπικότητας η οποία δηλώνει την ταυτότητά της, σε μία προσπάθεια αποδοχής και αυτοπροσδιορισμού του εαυτού της. Πρόκειται για μια πρωτοπόρα για την εποχή παράσταση, με έκδηλη την προβολή του ομοερωτικού στοιχείου, η οποία προκάλεσε αίσθηση. Ο χορογράφος, μέσα από τη χορογραφική αναφορά στην επιθυμία για τον άλλον και την ανάδειξη του ανδρικού σώματος, προέβαλε και την προσωπική του άποψη για

¹ Πρόγραμμα παράστασης 1988



το θέμα, που τάσσεται αναφανδόν υπέρ της απενοχοποίησης της ομοφυλοφιλίας,² προτάσσοντας τη λογική της συμπερίληψης και της ευρύτερης αποδοχής της διαφορετικότητας.

Είναι απαραίτητο να επισημανθεί πως, όσον αφορά χορογραφίες με προφανές ομοερωτικό περιεχόμενο στην ελληνική σκηνή της δεκαετίας του 1980 και νωρίτερα, αντιμετωπίζουμε ένα κενό, παρατηρώντας την έλλειψη προβολής της πολυδιάστατης απεικόνισης του θέματος αυτού, την ανύπαρκτη κριτική επεξεργασία όσο και την ανύπαρκτη καταγραφή της πρόσληψής του. Επί παραδείγματι, σε κανένα άρθρο ή κριτική εφημερίδας σχετιζόμενης με την προς μελέτη παράσταση, δεν γίνεται αναφορά στο ομοφυλοφιλικό της θέμα. Δημιουργούνται ερωτήματα όπως: ποιες οι απαρχές ομοερωτικών χορογραφιών, ποιος ο πολιτικός και ο κοινωνικός αντίκτυπος μιας χορογραφίας με αναφορές στην ανδρική σεξουαλικότητα και ποιος ο τρόπος κριτικής και ερμηνευτικής επεξεργασίας χορογραφικών έργων με ομοερωτικό περιεχόμενο; Το άρθρο φιλοδοξεί να καλύψει το κενό που εντοπίζουμε.

Το ανδρικό σώμα

Ο τρόπος που χειρίζεται ο Λομμέλ τη σωματικότητα του χορευτή είναι καθοριστικής σημασίας, καθώς, διευρύνοντας τη σχέση σώματος-ενδύματος, επιλογή που απηχεί μια περισσότερο αντισυμβατική αντίληψη για το σώμα την περίοδο αυτή, προτείνει νέες μορφές σχετισμού του σώματος με τη δημόσια εμφάνιση και εικόνα του και συμβάλλει στην αλλαγή των κυρίαρχων ηθικών αντιλήψεων για τη σωματικότητα και στην ανάδειξη νέων σωματικών προτύπων. Αποτυπώνεται, έτσι, η ανάγκη για την απελευθέρωση του σώματος, η αναζήτηση του αισθησιασμού ως δικαιώματος και η αύξηση του ενδιαφέροντος για την ανδρική σωματική ομορφιά. Ο αισθησιασμός, που προβάλλεται στη χορογραφία μέσα από το χοροκείμενο, τις κινήσεις, τους ήχους και, κυρίως, τις ενδυμασίες και τα χρώματα, αναδεικνύει μία νέα σωματική κουλτούρα και έναν νέο διάλογο ανάμεσα στο γυμνό και το ντυμένο, που προβάλλει στην ελληνική χορευτική σκηνή την ομορφιά του ανδρικού ημίγυμνου σώματος, προσεγγίζοντας όχι μόνο θεματικά αλλά και ενδυματολογικά τον νέο τύπο σεξουαλικής συμπεριφοράς και ταυτότητας, ο οποίος θα εκδηλωθεί εντονότερα στα επόμενα έργα του προς την κατεύθυνση μιας σχεδόν εξιδανικευμένης ανδρικής σωματικής ιδέας. Τα ερωτικά ντουέτα μεταξύ ανδρών, το ανδρικό *corps de ballet* (αντί γυναικείου, ως είθισται, στα μπαλέτα) με τις μακριές λευκές φούστες, τα στενά σαλβάρια που διέγραφαν το σχήμα του σώματος, τα μακριά μαλλιά, το έντονα σεξουαλικό μακιγιάζ και τα ημίγυμνα ανδρικά σώματα³, θα αποτελέσουν εφεξής ένα από τα κεντρικά χορογραφικά μοτίβα του Λομμέλ.

Η ιστορικός χορού Στεριανή Τσιντζιλώνη εντοπίζει τις απαρχές σύνδεσης του άνδρα χορευτή και της ομοφυλοφιλίας στις χορογραφίες που ανέβασαν τα Ρωσικά Μπαλέτα του Ντιάγκιλεφ στις αρχές του 20ού αιώνα.⁴ Περίπου εβδομήντα χρόνια μετά, στην Ελλάδα, ο Λομμέλ μεταπλάθει, στην υπό μελέτη χορογραφία, δύο ενδυματολογικά στοιχεία οριενταλιστικής αισθητικής τού ενδυματολόγου των Μπαλέτων Ντιάγκιλεφ, Λεό Μπάκστ. Τα ανδρικά σαλβάρια με τον γυμνό κορμό (για τους τέσσερις άνδρες πρωταγωνιστές) και τις ανδρικές φούστες (για το ανδρικό *corps de ballet*). Αυτά τα δύο στοιχεία αναδεικνύουν μιαν άλλη ερωτική ταυτότητα και έναν διαφορετικό προσδιορισμό του ανδρικού σώματος.

² Ας σημειωθεί πως το 1978 είχε αποποινικοποιηθεί η ομοφυλοφιλία στην Ισπανία, ενώ στη Γαλλία μόλις το 1982, δηλαδή δύο χρόνια μετά την παράσταση. Το 1978, με πρωτοβουλία του ΑΚΟΕ - Απελευθερωτικό Κίνημα Ομοφυλοφιλίας Ελλάδας, κυκλοφορεί στην Ελλάδα το περιοδικό *Αμφί* (Οταμπάσης Χ. 2022, σ. 151).

³ Προσέγγιση την οποία ακολουθεί πιστά σε όλες τις χορογραφίες της δεκαετίας του 1980.

⁴ Τσιντζιλώνη Στ. (2012), σ. 493



Θα πρέπει, όμως, να σταθούμε στη δημόσια προώθηση ενός νέου τύπου σεξουαλικής συμπεριφοράς, όπου η προβολή του ερωτισμού και του ηδονισμού επιτυγχάνεται διαμέσου ενός σώματος μερικώς αποκαλυπτόμενου, ώστε να παραμένει ενδιαφέρον, αυτό που ο Ρολάν Μπάρτ ονομάζει «το άλλοθι της τέχνης»⁵. Ο Λομμέλ, με τον τρόπο αυτό, επιτρέπει στα σώματα να αναγνωριστούν ως χορευτικά σημεία. «Το γυμνό ανθρώπινο σώμα πάνω στη σκηνή δεν είναι αυτό καθαυτό ερεθιστικό»⁶. Εδώ, όμως, το επί σκηνής γυμνό αναδεικνύει την αυθεντικότητα του σώματος χωρίς την παραμικρή πρόκληση.⁷ Πολλοί χορογράφοι τις τελευταίες δεκαετίες περιλαμβάνουν γυμνό στα έργα τους, χωρίς να είναι αναγκαίο. Στην περίπτωση αυτή εκθέτουν αρνητικά την προσωπικότητα των χορευτών τους, ενώ προκαλούν το κοινό, το οποίο πιστεύει ότι η χρήση αυτή του γυμνού γίνεται για διαφημιστικούς λόγους. Η θέση του Λομμέλ επ' αυτού του ζητήματος είναι σαφής: «Η γυμνότητα δεν είναι στυλ θεατρικού ή χορογραφικού πολιτισμού, αλλά απλώς ένα ενδιάμεσο βήμα για μιαν απελευθέρωση».⁸

Η αρχική παράσταση δεν χρηματοδοτήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού. Την επόμενη χρονιά τη θέση Υπουργού Πολιτισμού ανέλαβε η Μελίνα Μερκούρη, η οποία είχε παρακολουθήσει την όλη διαδικασία ανεβάσματος της παράστασης εκ του σύνεγγυς. Εκτιμώντας το εγχείρημα καθώς και το τελικό αισθητικό αποτέλεσμα, η νέα Υπουργός, ενέταξε το *Αέναον* στο δυναμικό του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, με τον Λομμέλ καλλιτεχνικό διευθυντή του.⁹ Σηματοδότησε, ταυτόχρονα, και την έλευση μιας σημαντικής αλλαγής αντίληψης στην πολιτιστική πολιτική που πρέπει να ακολουθεί η χώρα, καθώς, έως τότε, η θεσμική πολιτιστική πολιτική παρουσίαζε μιαν αγκυλωτική καθήλωση σε προειλημμένα αρνητικά στερεότυπα όσον αφορά ομοερωτικού περιεχομένου έργα και προτάσεις, αντί να λειτουργεί ως παράγων υπονόμευσης και υπέρβασής τους, δίνοντας χώρο και στηρίζοντας προσπάθειες καλλιτεχνών να παρέμβουν αποενοχοποιητικά για τα κρίσιμα ζητήματα της ομοφυλοφιλίας και της αναγνώρισης της ετερότητας. Γεγονός που καταμαρτυρεί μιαν αδιαμφισβήτητη υστέρηση από μέρους της πολιτείας μέχρι την περίοδο εκείνη, όσον αφορά την αντιμετώπιση τέτοιων ζητημάτων.

Το Αέναον χοροθέατρο Ντανιέλ Λομμέλ στο ΚΘΒΕ

Με την ενσωμάτωση του Αέναον Χοροθέατρου στο ΚΘΒΕ, η Θεσσαλονίκη αποκτά το δικό της Μπαλέτο, με καλλιτεχνικό διευθυντή τον Ντανιέλ Λομμέλ. Στη δεκαετία του 1980, ο χορογράφος παρουσιάζει στο κοινό της Θεσσαλονίκης και των επαρχιακών πόλεων απενοχοποιημένο τον άνδρα χορευτή και τους ομοερωτικούς ρόλους, με υψηλή αισθητική, σε όλες του τις χορογραφίες. Χάρη σε αυτές τις εξαιρετικές παραστάσεις στην συμπρωτεύουσα, το ανδρικό σώμα γίνεται ισότιμο με το γυναικείο σώμα της μπαλαρίνας και απενοχοποιείται η ομοφυλοφιλική ταυτότητα.

⁵ Μπαρμπούση Β. (2004), σ. 56

⁶ Έσολιν Μ. (1989), σ. 24

⁷ Συμβαδίζοντας με την επισήμανση του Δημήτρη Τσατσούλη στη μελέτη του *Γυμνό: όριο και υπέρβαση της θεατρικής σύμβασης*, το σώμα «να 'δείχνει' στον τελευταίο όχι πλέον το μεταμφιεσμένο, αλλά το αυθεντικό, στην πλέον φυσική του κατάσταση, σώμα, που παραπέμπει στην πραγματικότητα του ίδιου του ηθοποιού» (Χατζηδημητρίου Π. 2005, σ. 148).

⁸ Λομμέλ Ντ., προσωπική συνέντευξη 2024

⁹ Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι μόλις την περίοδο 1981-1982, το Υπουργείο Πολιτισμού επιχορηγεί το βραχύβιο *Μπαλέτο Αθηνών*, ένα ιδιωτικό συγκρότημα των Γιάννη Μέτση, Λεωνίδα ντε Πιαν και Ρενέ Κάμερ, καθιστώντας το ως «το πρώτο και το μόνο επαγγελματικό συγκρότημα της εποχής που είχε τη δυνατότητα να αμείβει και να απασχολεί όλο το χρόνο τους χορευτές του... Πρόκειται για δραστηριότητα πρωτόγνωρη στην Ελλάδα» (Τσιντζιλώνη Στ. 2022, σ. 60).



Η επανάληψη της παράστασης *Αρθούρος Ρεμπώ – Το Μεθυσμένο Καράβι* την άνοιξη του 1988, χωρίς καμία ενδυματολογική ή κινησιολογική αλλαγή - παρά την προσπάθεια αναχαίτισης της κοινωνικής αποδοχής της ομοφυλοφιλικής ταυτότητας και την κοινωνική μεταστροφή προς έναν σεξουαλικά ακραίο συντηρητισμό και κοινωνικό στιγματισμό, λόγω του φόβου του AIDS, θα σημάνει και το τέλος των παραστάσεων του Αέναου Χοροθεάτρου με τον οργανισμό του ΚΘΒΕ. Το έργο αυτό σηματοδοτεί και τη λήξη της συνεργασίας του Λομμέλ με το ΚΘΒΕ, καθώς, λίγους μήνες αργότερα, παραιτείται. Εκείνη την εποχή το πρόβλημα της ασθένειας του AIDS ήταν στην κορύφωσή του, και, όπως ήταν αναμενόμενο, η ομοφυλοφιλική κοινότητα¹⁰ είχε στοχοποιηθεί από το σύνολο σχεδόν της κοινωνίας.

Από το ανδρικό σώμα σε ευρύτερους κοινωνικούς προβληματισμούς

Ο χορός είναι η τέχνη που αναδεικνύει τη σωματική έκφραση στον μέγιστο βαθμό. Το συγκεκριμένο έργο παρουσιάζεται σε δύο χρονικές στιγμές, το 1980 και το 1988, όπου το σώμα πλέον εκφράζεται με μια μορφή αυτοσυνείδησης για τη σεξουαλική του ταυτότητα. Όμως, συγκρίνοντας τη χορογραφία *Ρεμπώ – Το Μεθυσμένο Καράβι* με την χορογραφία *Μ...όπως Μητρόπουλος*,¹¹ βασισμένη σε ποίηση του Κωνσταντίνου Καβάφη του 2011 με ομοερωτικό πάλι περιεχόμενο, παρατηρούμε μία διακριτική στροφή σε έναν σύγχρονο και πιο συγκρατημένο κώδικα, τόσο κινησιολογικά και ενδυματολογικά όσο και εννοιολογικά. Κατά το έτος όπου η οικονομική και η αξιακή κρίση της Ελλάδας έχει αρχίσει να γίνεται έντονα αισθητή, ο Λομμέλ καταφεύγει στην ομοερωτική ποίηση του Καβάφη που αναφέρεται σε ελληνιστικές περιόδους παρακμής για να προβληματίσει και να επαναπροσδιορίσει αξίες, αντιλήψεις και τρόπους έκφρασης.

Επίλογος

Από το 1986 τα θέματα της ανδρικής ομοφυλοφιλίας και της σεξουαλικής απελευθέρωσης αρχίζουν να παρουσιάζονται και από νεότερους χορογράφους (Ρήγος, Παπαϊωάννου κ.ά.), για να κορυφωθούν στα τέλη της δεκαετίας του 1990. Παρατηρούμε, όμως, ότι σε αρκετές περιπτώσεις, επιχειρείται μια αχρείαστη προβολή του γυμνού καθόλου εναρμονισμένη με τις καθ' αυτό παραστασιακές ανάγκες, είτε για λόγους διαφημιστικούς ή για λόγους απλής πρόκλησης, συνθήκες κατά τις οποίες, συχνά, εμβάλλει τους ίδιους τους χορευτές σε μίαν αμφίθυμη κατάσταση, καθώς αισθάνονται πως το σώμα τους μετατρέπεται σε όργανο προώθησης των αιτημάτων της ομοερωτικής ατζέντας.

Ωστόσο, οι απαρχές των ομοερωτικών χορογραφιών στην ελληνική σκηνή, βρίσκονται στις λομμελικές χορογραφίες δεκαπέντε χρόνια πριν, παρότι δεν αποτελούσαν ένα καθαρά ακτιβιστικό γκέι έργο. Και ίσως μια από τις σημαντικότερες συνεισφορές του Λομμέλ είναι το γεγονός πως προσπάθησε να αντιμετωπίσει τις ομοφυλοφιλικές προκαταλήψεις παρουσιάζοντας στο κοινό παραστάσεις υψηλού αισθητικού και φιλοσοφικού περιεχομένου, απέχοντας από μια ηδονοβλεπτική θεαματικότητα. Και, μάλιστα, έτυχαν θετικότερων αντιδράσεων από την πλευρά

¹⁰ Ο όρος ομοφυλόφιλος (homosexualista) πρωτοεμφανίζεται το 1869 αποδίδοντας μία ενοχική διάσταση στα ανδρικά ομοφυλόφιλα άτομα. Μικρή αποστροφή από τον κοινωνικό στιγματισμό πραγματοποιείται την δεκαετία του 1920, με συζητήσεις περί δικαιωμάτων των ατόμων LGBT (Lesbian-Gay-Bisexual-Trans), που παγώνουν λόγω του ναζισμού. Οι συζητήσεις επανέρχονται τη δεκαετία του 1950, ενώ την επόμενη δεκαετία «το ανδρικό σώμα επιτέλους κυκλοφορεί ελεύθερα, αναφέρει ο Γάλλος φιλόσοφος και ακτιβιστής Hocquenghem» (Οταμπάσης Χ. 2022, σ. 37, 133).

¹¹ Λομμέλ Ντ., (2011)



του κοινού. Μπορούμε να υποστηρίξουμε πως ο χορογράφος εκκόλαψε τη δεκαετία του 1980 μίαν άλλη σωματική κουλτούρα στην ελληνική σκηνή, απενοχοποιώντας το επάγγελμα του χορευτή και δημιουργώντας μία ζείδωρη εργασιακή κυψέλη, η οποία αποδεχόταν ελεύθερα την ομοφυλοφιλική ταυτότητα των εργαζομένων και επιδίωκε την προώθηση των γκέι δικαιωμάτων σ' ένα ετεροφυλόφιλο πολιτιστικό περιβάλλον δράσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Λοιμμέλ, Ντ. (2011). *Αέναον Χοροθέατρο 1981-2011*, Εκδ. Θυμέλη,
- Έσπλιν, Μ. (1989). *Πέρα απ' το παράλογο*. Εκδ. Δωδώνη,
- Μπαρμπούση, Β. (2004). *Ο χορός στον 20ό αιώνα. Σταθμοί και πρόσωπα*. Εκδ. Καστανιώτη,
- Οταμπάσης, Χ. (2022). *Νεοελληνική ποίηση και ανδρική ομοφυλοφιλία (1830-2020): queer θεωρία και κριτική στη Νεοελληνική Φιλολογία* [Διδακτορική διατριβή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης]. ΕΑΔΔ. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/51757>
- Τσιντζιλώνη, Στ. (2022). *Υπό τη σκιά του Παρθενώνα. Χορός στο Φεστιβάλ Αθηνών στην περίοδο του ψυχρού πολέμου (1955-1966)*. Εκδ. Κάπα Εκδοτική,
- Τσιντζιλώνη, Στ. (2012). *Ο εκσυγχρονισμός του σύγχρονου χορού και η Ελλάδα στα μέσα της δεκαετίας του 1990* [Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Roehampton]. ΕΑΔΔ. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/44974>
- Χατζηδημητρίου, Π. (2005). *Το θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου: από το προσωπικό στο παγκόσμιο, από το κέντρο στο έκ-κεντρο* [διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]. ΕΑΔΔ. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/33853>
- Προσωπική συνέντευξη με τον Ντανιέλ Λοιμμέλ, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2024.
- Πρόγραμμα παράστασης *Ρεμπώ-Το Μεθυσμένο Καράβι*, 1988.

Βιογραφικό: Η Κατερίνα Κήκου είναι υποψήφια διδάκτωρ ΕΚΠΑ, Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Μεταπτυχιακές σπουδές: 1. Επιβίωση αρχαίου δράματος 2. Σκηνοθεσία και υποκριτική 3. Κλασικός χορός στη Νέα Υόρκη ως υπότροφος του Ιδρύματος Ωνάση. Μόνιμη χορεύτρια της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1991-2018), του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (1986-1988) και πρώτη χορεύτρια του Χοροθέατρου Ναυσικά (1988-1991). Δίπλωμα Φυσικομαθηματικού, Παν/μίου Πατρών. Ανώτερο δίπλωμα επαγγελματικής σχολής χορού. Αγγλικά διπλώματα χορού (RAD, ISTD). Σπουδές υποκριτικής στη σχολή Θεοδοσιάδη. Σεμινάρια στο Laban Center, Λονδίνο. Χορογραφική και διδακτική εμπειρία πολλών ετών.

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



2^ο Podcast

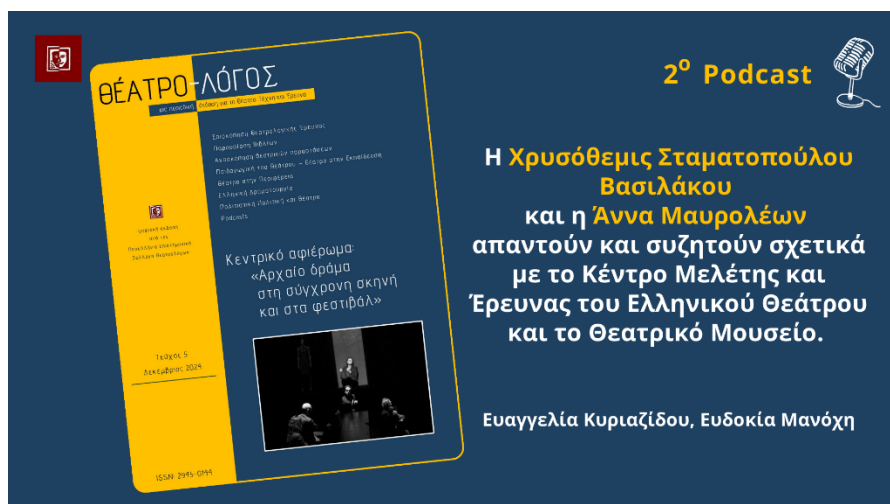
Η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου Βασιλάκου και η Άννα Μαυρολέων απαντούν και συζητούν σχετικά με το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου και το Θεατρικό Μουσείο.

Ευαγγελία Κυριαζίδου, Ευδοκία Μανόχη

Σε αυτό το επεισόδιο, τα μέλη του ΠΕΣΥΘ, η Ευαγγελία Κυριαζίδου και η Ευδοκία Μανόχη, εκ μέρους του περιοδικού *Θέατρο-Λόγος*, προσεγγίζουν ένα ζήτημα που απασχολεί την κοινότητα του θεάτρου και αποτελεί επικαιρότητα από το 2011: την επαναλειτουργία του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου και του Θεατρικού Μουσείου. Η κ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου Βασιλάκου και η κ. Άννα Μαυρολέων απαντούν σε ερωτήματα και συζητούν εφ' όλης της ύλης σχετικά με τους ιστορικούς σταθμούς και τα σημαντικά πρόσωπα, τη χαρτογράφηση των θησαυρών, την τεχνογνωσία, τη συνεισφορά προς την κοινωνία, την τέχνη και την επιστήμη του θεάτρου στο παρελθόν και στο μέλλον, τις αιτίες και τις προοπτικές.

Το 2^ο podcast είναι διαθέσιμο στο κανάλι YouTube του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων (Π.Ε.ΣΥ.Θ.) στον παρακάτω σύνδεσμο της πλατφόρμας:

<https://youtu.be/i-8lr2TAzOU>





Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου

Ομότιμη καθηγήτρια της Θεατρολογίας, της Ιστορίας και της Βιβλιογραφίας του Νεοελληνικού Θεάτρου του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Διετέλεσε πρόεδρος του ίδιου τμήματος από το 2017 έως το 2020 και διευθύντρια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών από το 2016 έως το 2020. Στο τελευταίο, το 2018, ίδρυσε δύο κατευθύνσεις: Δραματουργία και Παράσταση και Διδακτική του Θεάτρου. Καθώς και τρία νέα ερευνητικά εργαστήρια: το Εργαστήριο Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου, το Εργαστήριο «Θέατρο, Φιλοσοφία και Εκπαίδευση» και το Εργαστήριο Ιστορίας του Βιβλίου.

Άννα Μαυρολέων

Διδάσκουσα του μεταπτυχιακού προγράμματος «Θέατρο και Κοινωνία» του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και του μεταπτυχιακού προγράμματος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και επιστημονική συνεργάτης του Εργαστηρίου Αρχαίου δράματος του ίδιου Πανεπιστημίου. Από το 1993 εργαζόταν στο τμήμα Μηχανογράφησης του Αρχαιολογικού Υλικού του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου, του Θεατρικού Μουσείου (KMEEΘ).





ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ: Αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή και στα φεστιβάλ

Ιχνηλατώντας το αρχαίο δράμα
μέσα από τη σύγχρονη σκηνοθετική ματιά
του Θ. Τερζόπουλου
Δημήτριος Ζαπάντης

Περίληψη: Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος αποτελεί έναν από τους σπουδαιότερους σκηνοθέτες στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου. Αν λάβουμε υπ' όψιν μας τα βραβεία και τις διεθνείς αναγνωρίσεις του, αντιλαμβανόμαστε πως είναι ένας δημιουργικός καλλιτέχνης που (ακόμα) καινοτομεί. Έχοντας τη δική του μέθοδο (Μέθοδος Τερζόπουλου) αναμετράται υπερ-πολιτισμικά και διαπολιτισμικά με όλα τα είδη Θεάτρου. Η μέθοδός του καταλύει τους παραδοσιακούς τρόπους -θεατρικής- θέασης και μέσα από έλεγχο της βιο-δυναμικής του σώματος των ηθοποιών, καθώς και με επαναλαμβανόμενα μοτίβα προσπαθεί να αποκαλύψει μια αρχέγονη θεατρική διάσταση που εδράζεται (ανθρωπολογικά) στις κοινές απαρχές της αντίληψης αναπαράστασης όλων των λαών.

Οι σκηνοθεσίες του αποτελούν έναν συνδυασμό σωματικού και ανθρωπολογικού θεάτρου που φέρνει στην επιφάνεια τις βαθύτερες εν-τυπώσεις του ανθρώπινου ψυχισμού. Για το λόγο αυτό σε αρκετές περιπτώσεις δημιουργεί ένα διάλογο με το αρχαίο δράμα, αναδεικνύοντας συνιστώσες του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού-πηγή, που δημιούργησε το συγκεκριμένο θεατρικό είδος, εντάσσοντας σε αυτό σύγχρονες θεατρικές εκφάνσεις. Ως σκηνοθέτης έχει «καταπιαστεί» με τραγωδίες όπως ο *Αίας*, η *Αντιγόνη*, οι *Βάκχες*, ο *Προμηθέας Δεσμώτης*, το έργο *Ηρακλέους Κάθοδος* (σύνθεση των έργων *Ηρακλής Μαινόμενος* του Ευριπίδη και *Τραχίνιες* του Σοφοκλή) και *Ορέστεια*. Στα ανά τον κόσμο φεστιβάλ όπου έχουν παρουσιαστεί, οι παραπάνω παραστάσεις έχουν αποτελέσει σημεία αναφοράς και ιδιαίτερα θεατρικά γεγονότα. Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να φωτίσουμε τη σκηνοθετική πρακτική του Θ. Τερζόπουλου, σχετικά με τον τρόπο που δημιουργεί ένα γόνιμο διάλογο με τον αρχαίο πολιτισμό πηγή, καθώς και τον τρόπο που η σημειολογία των παραστάσεών του αποτελεί πυρήνα πρόσληψης για το σύγχρονο κοινό.^[1]

Λέξεις-κλειδιά: Αρχαίο δράμα, Φεστιβάλ, Πρόσληψη, σύγχρονη σκηνοθεσία, Θεόδωρος Τερζόπουλος



Ο Ρώσος σκηνοθέτης Γιούρι Λιουμπίμοφ όταν αναφέρθηκε στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου χρησιμοποίησε μόνο τρεις λέξεις «σοκ, κάθαρση και πάθος».^[2] Αυτές οι τρεις λέξεις θα τολμούσαμε να πούμε πως περιγράφουν ιδανικά το θέατρο του Θ. Τερζόπουλου το οποίο περιέχει την δική του μέθοδο (Μέθοδος Θ. Τερζόπουλου) και εδράζεται, σε πείσμα των καιρών της εμπορευματοποίησης της τέχνης, στο θέατρο Άττις στο Μεταξουργείο.^[3] Η μέθοδός του αποκαλύπτεται πάνω στην σκηνή καταλύοντας τα όρια του κλασικού σκηνικού χώρου για έναν γεωμετρικό. Ουσιαστικά, αμφισβητεί τις παραδοσιακές συμβάσεις της σκηνής διευρύνοντας τους παραδοσιακούς ορισμούς για το θέατρο μέσω της (βιο-δυναμικής) μεθόδου του. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο δυτικός εαυτός μας να προκαλείται να αντιληφθεί τη βύθιση εαυτού και τη σύνδεση του μικρόκοσμου με τον μακρόκοσμο. Ο Θ. Τερζόπουλος μέσω της δραματουργίας του καλεί να αφήσουμε πίσω το προσωπείο του μικρόκοσμου που εικάζουμε για τον εαυτό μας και να συνδεθούμε με το ρόλο μας στον μακρόκοσμο. Όλα αυτά τα καταφέρνει αρχικά με ρυθμικότητα, σχηματοποίηση του όλου σε μια σκηνική-σωματική γεωμετρία και ελλειπτικό λόγο. Ο ίδιος αναφέρει: «Με ενδιαφέρει, ερμηνεύοντας κανείς μια φράση, να ανακαλύπτει ακόμη και την ηχογόνο πηγή της[...] η φυσική πηγή παράγει ενέργεια, δεν παράγει συναίσθημα. Παράγει ήχους και συχνότητες πολύ πριν από το συναίσθημα».^[4]

Ο Θ. Τερζόπουλος για να προβάλλει έναν αφηγηματικό ρυθμό εστιάζει σε αποσπάσματα που κρίνει ότι βοηθούν στην διαδικασία της πρόσληψης μιας παράστασης. Στο σημείο αυτό να αναφέρουμε πως η πρόσληψη ως όρος σε ένα δραματικό κείμενο σημαίνει μια νέα εκδοχή του κειμένου αυτού, η οποία έχει επανεγγραφεί στο σήμερα με νέα διακωδικοποίηση (transcoding) ή ακόμη και με την απόρριψη των αρχικών νοημάτων και ξεχωρίζει από το αρχαίο κείμενο, επειδή έχει ως στόχο να παρουσιάσει μια επαναπλαισιωμένη, σε σύγχρονα συμφραζόμενα, αναθεώρηση του κειμένου αυτού απευθυνόμενη στο σύγχρονο κοινό.^[5] Η μέθοδος του Θ. Τερζόπουλου εστιάζει στην πρόσληψη μέσω σωματοποιημένης αναπαράστασης του δραματικού κειμένου. Ο τρόπος που χρησιμοποιεί τις ρίζες μιας παράστασης ενός αρχαίου κειμένου, το οποίο αναπαρίσταται σε ένα σύγχρονο κοινό, αποτελεί τρόπο πρόσληψης του αρχαίου δράματος, καθώς προβάλλει μια εκ νέου ιδεολογικοποίηση και αισθητική πραγμάτευση.

Ο Θεόδωρος Τερζόπουλος έχει ασχοληθεί με το αρχαίο δράμα από τον Ιούνιο του 1986 και συγκεκριμένα με τις *Βάκχες* του, στο Αρχαίο Στάδιο των Δελφών, στο πλαίσιο της Β' Διεθνούς συνάντησης Αρχαίου Ελληνικού Δράματος.^[6] Εκεί, ο Θ. Τερζόπουλος, εγκαινιάζει τις ιδιαίτερες σωματικές στάσεις των ηθοποιών με ταγωνιώδη σώματα και τα ανορθωμένα δάχτυλα. Ο ίδιος θα αποκαλύψει ότι «είχε δει τις στάσεις αυτές στο μουσείο των Θηβών σε αγγεία του 6ου π.Χ. αιώνα που αποτυπώνουν τις *Βάκχες* (Μαινάδες) αλλά και σε κάποια προκολομβιανά γλυπτά καθώς και στο θέατρο Κατακάλι της Ινδίας»^[7]. Διαπιστώνουμε έτσι το γεγονός πως το θέατρο του Θ. Τερζόπουλου συνομιλεί με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και με άλλους αρχαίους πολιτισμούς. Ο σκηνοθέτης μάς αποκαλύπτει με τις *Βάκχες* του έναν εκφερόμενο κινησιολογικά θρήνο, με παρα-γλωσσικά άναρθρα συστήματα δείχνοντας μια βύθιση-ένα χάσιμο- εαυτού με αποκορύφωμα την σκηνή με την Αγαυή, η οποία, όταν αντιλαμβάνεται πως έχει τεμαχίσει τον γιό της, οι γλωσσικές ιαχές μεταλλάσσονται σε ένα παλλόμενο σώμα κατανόησης της πράξης που μόλις είχε κάνει. Στο σημείο αυτό, διακρίνουμε πως η σημειολογία της παράστασης φωτίζει το εικονιστικό στοιχείο των αγγείων που είχε μελετήσει ο Θ. Τερζόπουλος απηχώντας τις κοινωνικές και τελετουργικές πρακτικές της αρχαίας πολιτισμικής ζωής, απευθυνόμενος κατά αυτό τον τρόπο στο σύγχρονο κοινό. Άξιο λόγου είναι το γεγονός πως η Fischer-Lichte αναφέρει για τη συγκεκριμένη σκηνή ότι προσιδιάζει σε τελετουργικές θυσίες ζώων, με την εξωλεκτική



επικοινωνία να αποτελεί το κυρίαρχο γνώρισμα.^[8] Μεταγράφει έτσι ο σκηνοθέτης την αρχαία τελετουργική διάσταση του θεάτρου μέσα από μια σύγχρονη οπτική. Εκείνο που προκύπτει είναι το γεγονός πως η κωδικοποιημένη σωματοποίηση καταλύει τον λόγο και η θρηνητική τελετουργία λειτουργεί σε ένα πλαίσιο αρχαίου τελετουργικού προ-γλωσσικού συστήματος, με το σώμα να στρέφεται σε μια διττή διάσταση ψυχικού και σωματικού πόνου που δεν είναι δυνατόν να περιγραφεί.^[9]

Για να φωτίσουμε ακόμα περισσότερο την πρόσληψη των παραστάσεων του Θ. Τερζόπουλου από το σύγχρονο κοινό, άξια αναφοράς είναι επόμενη σκηνοθετική του απόπειρα οι *Πέρσες*, που ανέβηκαν το 1991. Οι ηθοποιοί (χορός των Περσών) «*αρχικά έμειναν άφωνοι για λίγο περίπου δέκα λεπτά και σιγά σιγά το ανέκφραστο πρόσωπο άρχισε να πάλλεται έτοιμο να δεχτεί τα νέα του πένθους. Μέσα από δίπολα κραυγών σιωπών εκφραζόταν μια εξω-γλωσσική πράξη που προ-καλούσε τους θεατές να αντιληφθούν την έκρηξη των συναισθημάτων απογοήτευσης μέσα από ένα «έχω να πω κάτι- δεν έχω να πω τίποτα».*^[10] Βέβαια, ο ίδιος εξελίσσει τη σκηνοθετική του γραμμή και πάνω στη λογική του κύκλου, που υπάρχει «παντού στην φύση» και με τεμνόμενες γραμμές, τοποθετεί σώματα προάγοντας το ενδεχόμενο «σπάσιμο» των ορίων που θα προκληθεί από το άκουσμα των ειδήσεων. Μέσα από αυτή τη θεώρηση προβάλλει έναν διάλογο με τον πολιτισμό πηγή (τον αρχαιοελληνικό) καθώς απευθύνεται σε ένα (θεατρικά εκπαιδευμένο) λογοκεντρικό κοινό υποδοχής με μια τελετουργική απουσία λόγου, έχοντας ως σκοπό να προκαλέσει την διάσπαση του συμβατικού τρόπου που αντιλαμβανόμαστε -οι Δυτικοί θεατές- το θρήνο.

Ο Προμηθέας Δεσμώτης του Αισχύλου είναι έργο με αρκετή στατικότητα (ο Προμηθέας δεμένος μόνιμα στην σκηνή). Από την άλλη πλευρά ο Θ. Τερζόπουλος στον *Προμηθέα* του (1995-1996 Τοσκάνη) «*κάνει αυτή τη στατικότητα πιο λειτουργική καθώς τοποθετεί ένα κινητό σώμα που αρχίζει και δονείται με τα άνω άκρα να απαυγάζουν την σωματική δόνηση και να ξεπηδάει ένας εσωτερικός βόγκος.*^[11] Ο Προμηθέας, στην παράσταση του Θ. Τερζόπουλου λειτουργεί ως συμπαντικό σώμα, στο συμβολικό πεδίο, που ενώνει τον άνθρωπο με τον ουρανό. Έτσι, με αυτή την σκηνοθετική προσέγγιση, το σύγχρονο κοινό καλείται να αντιληφθεί τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό μακριά από την ουμανιστική οικειοποίηση του αρχαίου δράματος. Στο δραματουργικό κομμάτι, ο Αισχύλος τοποθετεί τον Προμηθέα να είναι αμίλητος με τις κατώτερες θεότητες και να θέλει να συνδιαλλαχθεί μόνο με τον Δία θεωρώντας τον εαυτό του ισόθεο. «*Ο Θ. Τερζόπουλος, στο σκηνικό του, αναγνωρίζει αυτή την αλαλία του Προμηθέα και την θέωσή του, τοποθετώντας σκοινιά που εκκινούν από το κεφάλι του και φτάνουν ως την κορυφή της σκηνής. Επίσης τον τοποθετεί σε ένα εγγεγραμμένο κύκλο, μέσα σε ένα τετράγωνο (πάνω στην σκηνή), δείχνοντας την κυκλικότητα της ζωής με μια Bauhaus εκφραστικότητα.*^[12] Στο τέλος διαπερνούν τον Προμηθέα δυο υφασμάτινες δέσμες σε σχηματισμό Χ που διαποτίζουν το κεφάλι του Προμηθέα (θα τις δούμε επίσης και στην παράστασή του *Ηρακλέους Κάθοδος*) και εκφράζουν μια διαφορετική εκδοχή του σταυρού, θέλοντας να προβάλει, κατ'αυτόν τον τρόπο, την διττή πραγμάτωση του Αδάμ-Κάδμου ως παγκόσμιο άνθρωπο.

Το 2003 παρουσιάζει στο Ρεκλιογκχάουζεν της Γερμανίας (και ένα χρόνο μετά το 2004 στα Αισχύλεια στην Ελευσίνα) τους *Επίγονους* του Αισχύλου. Ο Θ. Τερζόπουλος παίρνει του λίγους διασωθέντες στίχους που παρουσιάζουν την Ευρώπη στην οποία τοποθετεί ένα ημιδιάφανο ύφασμα-κουκούλι προάγοντας, συμβολικά, μια συνεχή ήττα ιστάμενη στο σώμα της Ευρώπης και δένει με έξι (6) «μονολόγους» τα τεκταινόμενα. Οι μονόλογοι αποτελούνταν από θραύσματα των τραγωδιών *Όπλων Κρίσις*, *Σαλαμίνιοι*, *Μυρμιδόνες*, *Ξάντριαι*, *Φιλοκτήτης*,



Ιέρειαι, Τοξότιδες, Δικνουλκοί και Προμηθέας δεσμώτης.^[13] Οι ηθοποιοί που εκφέρουν τους μονολόγους αποτελούν και το χορό και κάθε φορά που εξέρχεται ο ήρωας υποκριτής τον πλαισιώνουν με κινήσιμα και παρα-γλωσσικά σημεία. Η εξωλεκτική επικοινωνία κορυφώνεται όταν ο ηθοποιός Θανάσης Αλευράς, σε μια αναμέτρηση με τα σκυλιά που πρόκειται να τον κατασπαράξουν και αλυχτούν, έρχεται σε τέτοιο σημείο έντασης που λιποθυμά φέρνοντας έτσι στην επιφάνεια τα ενστικτώδη πανανθρώπινα συμφραζόμενα.^[14]

Επίσης, το 2004 παρουσιάζει την παράσταση *Αίας η τρέλα*, βασιζόμενος στον σοφόκλειο *Αίαντα*. Τρεις ηθοποιοί υποδύονται (και οι τρεις) την Τέκμησσα που διηγείται την πράξη του Αίαντα στην άτι του με διαφορετικές φωνητικές εκφράσεις κάθε φορά, προβάλλοντας και διαφορετική φωνητική διάσταση. Ελαφρώς παρωδιακή και με κόκκινα ψηλοτάκουνα παπούτσια. Ο Θ. Τερζόπουλος εξάγει τον πυρηνικό εαυτό της Τέκμησσας μέσα από διφορούμενα εκφραστικά μέσα και το κοινό καλείται να δει τον παρωδιακό λόγο και το χάσιμο εαυτού, τόσο του Αίαντα μέσα από τα λεγόμενα της Τέκμησσας, όσο και της ίδιας. Ο τρόπος προβάλλει την βιο-ενέργεια των (ανδρικών) σωμάτων, προσιδιάζει σε ένα τελετουργικό πλαίσιο και προσπαθεί να αποβάλει την αρχέγονη αγριότητα-μανία του αρχαϊκού Αίαντα καταδεικνύοντάς την σε ένα σύγχρονο κοινό.

Αξιο αναφοράς ως έργο είναι και οι *Τρωάδες* του Θ. Τερζόπουλου, που παρουσιάστηκε τον Ιούλιο του 2017 στην Πάφο, ως συμπαραγωγή του θεάτρου Άττις με τον οργανισμό “Πάφος: 2017 Πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης” και αποδόθηκε στην Ελληνική, Τουρκική, Αραβική, Βοσνιακή, Εβραϊκή και Κροατική γλώσσα. Ενώ παράλληλα, η συγκεκριμένη παράσταση ανέβηκε στην Ιαπωνία και στην Κίνα (2019).^[15] Ο Θ. Τερζόπουλος με την παράσταση αυτή επιχείρησε να στηλιτεύσει τα αποτελέσματα (όλων) των πολέμων. Προσληπτική τομή στο συγκεκριμένο έργο αποτέλεσε το γεγονός πως ο σκηνοθέτης επέλεξε τους ηθοποιούς καταγωγικά, δηλαδή από πόλεις που είναι διχοτομημένες με σκοπό να δείξει την διαμέριση εαυτού, ως απότοκο των πολέμων. Δείχνοντας έτσι ο σκηνοθέτης τον «παγκόσμιο άνθρωπο» ως πολιτισμικό διακείμενο. Επίσης, το έργο ξεκινάει με ένα τούρκικο μοιρολόι. Το μοιρολόι στα έργα του Θ. Τερζόπουλου εδράζεται στα βιώματα που έχει από την παιδική του ηλικία και το τοποθετεί σε αρκετά έργα του.

Τέλος, η πιο πρόσφατη σκηνοθεσία του είναι η *Ορέστεια* τον Αύγουστο του 2024, στην Επίδαυρο. Εκεί χρησιμοποιεί δυναμικές αισθητικές εικόνες με παιχνίδι χρωμάτων, για παράδειγμα, σκηνοθετεί τον Σάββα Στρούμπο, ως Αγαμέμνονα, να πατάει πάνω στα ξαπλωμένα κορμιά των ηθοποιών του χορού, φωτισμένα με κόκκινο χρώμα εν είδει των πτωμάτων της Τροίας που προκάλεσε η ηγεμονία του. Επίσης, η ηχητική διάσταση με τις μύγες στην αρχή φανέρωνε ένα συγκερασμό με τις ορεστειακές *Μύγες* του Σαρτρ. Σημαντική αποτύπωση στο έργο είχε και η Σοφία Χίλλ ως Κλυταιμνήστρα, η οποία με ένα μεγάλο κυκλικό σαν κουκούλι ύφασμα κατέβασε από το υψωμένο βάθρο της την Κασσάνδρα που έφυγε σερνάμενη αντίστροφα, δείχνοντας έτσι την πτώση του ανθρώπου μέσα από έναν εξουσιαστικό λόγο, δοσμένο σημειωτικά γύρω από την Κλυταιμνήστρα. Ο χορός που αποτελείτο από είκοσι (20) άτομα παρουσίαζε μια διαταραγμένη εκφορά λόγου, προσιδιάζοντας σε τελετουργικές υπερβατικές εκφράσεις, συντονισμένες αναπνοές, τονισμένες με μαύρη και κόκκινη ενδυματολογική συνέπεια.

Συμπερασματικά, ο Θ. Τερζόπουλος αντιλαμβάνεται το πυρηνικό συστατικό της τραγωδίας στην τελετουργική του διάσταση. Τα έργα του παρουσιάζουν μια σημασιολογική μετατόπιση, μια αδιαφάνεια γλώσσας και μια αμφισημία μεταγλώσσας. Έτσι, τοποθετούν τον



θεατή σε ένα μεταίχμιο, όπου ανακαλείται το προ-λογικό ένστικτο της πολωτικά αποκαλυπτικής διάστασης του αρχαίου θεάτρου. Το θέατρό του παρουσιάζει μια υπερ-πολιτισμικότητα και μεταφέρει στην σκηνή εκείνες τις μορφικές εκφράσεις μιας ειδικής, δικής του μεταγλώσσας που συνδέει τον συμπαντικό μακρόκοσμο της αρχαίας τραγωδίας με τον καθημερινό μικρόκοσμο της σύγχρονης εποχής εν είδει συμβολικής-ανθρωπολογικής τελετουργίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Ρούσσοι, Τ. (1985), *Αισχύλου αποσπάσματα*, Αθήνα: Κείμενα.
- Τσατσούλης, Δ. (2024), *Θεόδωρος Τερζόπουλος ο σκηνοθέτης στο μεταίχμιο*, Αθήνα: 24 Γράμματα.
- Butler, J. (2004), *Undoing Gender*, Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014), *Dionysus Resurrected: Performance of Euripides' 'The Bacchae' in a Globalizing World*, Μπρίστολ: Wiley-Blackwell.
- Liapis V. & Sidiropoulou, A. (2021), *Adapting Greek Tragedy*, Λονδίνο: Cambridge University Press.
- Turner, V. (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Νέα Υόρκη: PAJ.

[1] Στο σημείο αυτό να ευχαριστήσω τον ομότιμο καθηγητή του Πανεπιστημίου Πατρών Δημήτριο Τσατσούλη για την άδειά του να χρησιμοποιηθούν αποσπάσματα από το νέο του βιβλίο *Θ. Τερζόπουλος ο σκηνοθέτης στο μεταίχμιο*.

[2] <https://www.google.com/url?q=http://attistheatre.com/gnomes/&sa=D&source=docs&ust=1735250678158047&usg=AOvVaw2fUxAvKesc2jtMVtZIMn69>

[3] <http://attistheatre.com/> (16/10/2024).

[4] Τσατσούλης (2024:235)

[5] Λιαπής (2021:5)

[6] <http://attistheatre.com/show/vakches-1986/> (16/10/2024).

[7] Τσατσούλης (2024:238)

[8] Fischer-Lichte (2014:221)

[9] Βλ. σημ. 3.

[10] Τσατσούλης (2024:267).

[11] Ο.π. σελ.260.

[12] Ο.π.

[13] Αισχύλου αποσπάσματα, Ρούσσοι 1985

[14] Τσατσούλης (2024:254)

[15] Το 2018 η ίδια παράσταση παρουσιάστηκε στο αρχαίο θέατρο Δελφών, στο πλαίσιο αφιερώματος στον Θ. Τερζόπουλο που διοργάνωσε προς τιμήν του το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών.

Βιογραφικό: Ο Δημήτριος Ζαπάντης είναι αριστούχος απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (BA) και κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου με θέμα «Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του» του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (MA). Συνεργάζεται από το 2016 ως κριτικός θεάτρου με την διαδικτυακή εφημερίδα tetartopress.gr, και το ηλεκτρονικό περιοδικό youfly.com. Τα ενδιαφέροντά του εστιάζονται στο αρχαίο δράμα και την πρόσληψή του, τη δραματουργική ανάλυση του σύγχρονου θεάτρου καθώς και τη σύγχρονη σκηνική αποτύπωση αρχαίων παραστάσεων. Είναι μέλος της Ελληνικής Ένωσης Κριτικών Θεάτρου και Παραστατικών Τεχνών.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < dimzap52@gmail.com >



Σκουπίδια στην Επίδαυρο; Η «ντεριντιανή φιλοξενία» στο επίκεντρο του σκηνικού της *Μήδειας* του Φρανκ Κάστορφ.

Ηρώ Τζιντρούδη-Γαϊτανίδη

Περίληψη: Σκοπός του παρόντος άρθρου είναι να εξετάσει το περιθώριο πειραματισμού και την ελευθερία του κάθε καλλιτέχνη να προσεγγίσει το αρχαίο δράμα με τον δικό του τρόπο. Ζητούμενο είναι να ερευνηθεί το κατά πόσο υπάρχει όριο στην καλλιτεχνική έκφραση. Το Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου, από την επανέναρξη του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου το 1955, έχει συνδεθεί με καλλιτέχνες τεράστιου αναστήματος και με ερμηνείες και προσεγγίσεις οι οποίες άφησαν ανεξίτηλο το στίγμα τους στην ιστορία του Φεστιβάλ, αλλά και του Αρχαίου Δράματος γενικότερα. Τον Ιούλιο του 2023 παρακολουθήσαμε στο Αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου την παράσταση *Μήδεια* του Φρανκ Κάστορφ. Το σκηνικό ήταν καλυμμένο από πλαστικά σκουπίδια, τα οποία έφερναν τον δημιουργό, αλλά και το κοινό σε ευθεία αντιπαράθεση με την περιβαλλοντική καταστροφή, την οποία έχει προκαλέσει ο σύγχρονος καπιταλιστικός κόσμος.

Λέξεις-κλειδιά: *Επίδαυρος, καλλιτέχνης, ελευθερία, δίκαιο, αισθητική*

Στις 21 και 22 Ιουλίου του 2023 πραγματοποιήθηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου η παράσταση *Μήδεια* υπό την σκηνοθετική ενορχήστρωση του Γερμανού Φρανκ Κάστορφ (Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, 2023). Έμπνευση της παράστασης αποτέλεσε το έργο *Μήδειας Υλικό* του Χάινερ Μύλλερ. Η *Μήδεια* του Μύλλερ ανάχθηκε σε «πολιτικό σύμβολο» της γυναικείας ανεξαρτησίας και επανάστασης της καταπιεσμένης γυναίκας. Όπως, λοιπόν, ο Μύλλερ χρησιμοποίησε τον μύθο του Ευριπίδη ως «πολιτική αλληγορία», έτσι και ο Κάστορφ βασίστηκε πάνω στο έργο του πρώτου, προκειμένου να συγκεντρώσει στα πρόσωπα των πέντε γυναικών (ως *Μήδειες*) τον εξευτελισμό που βιώνει η ανθρώπινη ύπαρξη από το σύγχρονο ανθρωποφάγο καπιταλιστικό τέρας (Σαμπατακάκης, 2023).

Αυτό, όμως που προκάλεσε τις περισσότερες αντιδράσεις ή ενοχλήσεις από κοινό και κριτικούς ήταν το σκηνικό της παράστασης το οποίο σχεδιάστηκε από τον Σέρβο Αλεξάντερ Ντένις (Σαμπατακάκης, 2023). Συγκεκριμένα, περιελάμβανε την επικάλυψη της σκηνής με άδεια πλαστικά μπουκάλια και σκουπίδια, καθώς και στημένα αντίσκηνα ελεύθερης κατασκήνωσης (Καράογλου, 2023). Τα σκουπίδια σε αυτό τον αρχαίο χώρο ενσαρκώνουν την έννοια της «νεκροφιλίας» και «πτωματολαγνείας», για την οποία έκανε λόγο ο ίδιος ο Μύλλερ (Muller, 1993, σ. 16).



Τίθενται συνεπώς τα εξής ερωτήματα: Μοναδικός σκοπός της τέχνης είναι να προκαλεί συγκίνηση; Είναι από τη φύση της συνδεδεμένη με το αισθητικά όμορφο ή μπορεί να υπάρχει και τέχνη που θεωρείται «άσχημη»; Πρέπει να ευθυγραμμίζεται πάντοτε με τις κυρίαρχες κοινωνικές απόψεις σχετικά με την ηθική; Η τέχνη όπως και όλες οι πνευματικές αξίες, στο υπάρχον οικονομικό σύστημα, μετατρέπονται σε καταναλωτικά προϊόντα (Benjamin, 1978). Πλέον, ο καλλιτέχνης δεν είναι εξ' ολοκλήρου ελεύθερος στη δημιουργία της τέχνης του, αλλά καθορίζεται από τις απαιτήσεις της αγοράς (Δαββέτας, 2023 σσ. 44-45). Η κυρίαρχουσα αστική τάξη, όχι μόνο επιβάλλει τους κανόνες της στις παραγωγικές δυνάμεις, αλλά επιδρά και στη διαμόρφωση της πολιτιστικής ταυτότητας (Gramsci, 2008, σσ. 61-62, 146-147).

Έτσι, λοιπόν, στον καπιταλισμό, η αστική τάξη είναι αυτή η οποία επηρεάζει τις συνθήκες ανάπτυξης του πολιτισμού (Foucault, 2020, σσ. 239-241). Ο πολιτισμός, επομένως, γίνεται αντικείμενο εμπορίου στο βωμό του κέρδους και της διαφήμισης (Adorno-Horkheimer, 1996, σσ. 201-209, 219-225). Η παράσταση του Κάστορφ, δεν αποτελεί την εξαίρεση. Βάσει της θεωρίας των Adorno και Horkheimer, περί πολιτιστικής βιομηχανίας, μπορεί να υποστηριχθεί ότι τα σκουπίδια ως σκηνικό, τοποθετήθηκαν για λόγους εντυπωσιασμού και προώθησης της παράστασης και του Φεστιβάλ. Παράλληλα, ο ίδιος ο Κάστορφ, με αυτή του την επιλογή, να μην προσπάθησε να αναδείξει τα κακώς κείμενα της σύγχρονης καπιταλιστικής κοινωνίας, ωστόσο, παρέμεινε σ' ένα καταγγελτικό-ακτιβιστικό σχόλιο το οποίο δεν αναδεικνύει κάποια προοπτική αντίδρασης (Sartre, 1949, σσ. 67-85, 156-160). Η περιβαλλοντική καταστροφή, είναι απότοκος της δικτατορίας του κεφαλαίου και της επιβλαβούς για το περιβάλλον, στρατηγικής του (Bellamy-Foster, 2005). Δεν αναδείχθηκε, επομένως, η αιτία, παρά, παρέμεινε σ' ένα σχόλιο διαμαρτυρίας, παρουσιάζοντας το πρόβλημα ως απόρροια των ανθρώπων μεμονωμένα. Το ζήτημα, λοιπόν, της ύπαρξης σκουπιδιών στο χώρο του αρχαίου θεάτρου της Επιδαύρου, σχετίζεται άμεσα με την εμπορευματοποίηση των αρχαιολογικών χώρων, των μουσείων και του πολιτισμού γενικότερα (Βυζαντινό Μουσείο, 2024). Αρχαιολογικοί χώροι και μουσεία, πλέον, προσλαμβάνουν χαρακτήρα επιχείρησης υιοθετώντας στρατηγικές marketing (Li, 2020, σσ. 201-202).

Η έννοια της ντεριντιανής φιλοξενίας σ' έναν χώρο θα πρέπει να αποτελείται από ανοιχτότητα (Ντεριντά, 2006, σ. 33). Η πραγματική φιλοξενία είναι αυτή, η οποία δεν επιδέχεται προϋποθέσεις. Το κάθε σπίτι είναι περικλειστο, που σημαίνει ότι γύρω του «χαράσσεται» μία διαχωριστική γραμμή, ένα σύνορο (Ντεριντά, 2006, σ. 77). Η ανοιχτότητα της φιλοξενίας απαιτεί από το άτομο «να αφεθεί και να παρασυρθεί από τον ερχομό του ξένου, του απρόσκλητου επισκέπτη» (Derrida, 2002a, σσ. 361-362). Σύμφωνα με τον ίδιο, όταν ο «οικοδεσπότης» φιλοξενεί μόνο τον προσκεκλημένο ξένο, τότε δεν πραγματοποιείται η έννοια της φιλοξενίας (Derrida, 2002b, σ. 120). Η απροϋπόθετη, από την άλλη, φιλοξενία, θα ισοδυναμούσε με κατάργηση της κοινότητας η οποία είναι αναπόσπαστο στοιχείο της φιλοξενίας. Έτσι, λοιπόν, ο Ντεριντά, κάνει λόγο για «ανοιχτή-οιονεί-κοινότητα». Αυτή η «ανοιχτή οιονεί κοινότητα» δεν εξισώνεται ούτε με την «υπό όρους ανοιχτή κοινότητα», αλλά ούτε και με την «απροϋπόθετα ανοιχτή» (Morin, 2015, σ. 87). Αντιθέτως, το «οιονεί» και το «ανοιχτό» σηματοδοτούν την προσπελασιμότητα των συνόρων (Derrida, 1995, σ. 351). Ο ίδιος παραλληλίζει τα σύνορα με την ιδιότητα που έχει η μεμβράνη να επιτρέπει την προσβασιμότητα σε όσες ουσίες οι οποίες είναι «ομοιογενείς» (Morin, 2015, σ. 87). Ο παραλληλισμός, αφορά τη νομότυπη μετανάστευση δηλαδή αυτή που πληροί τα κριτήρια των νομικών προϋποθέσεων του κράτους υποδοχής (Derrida, 2002a).



Σε αυτό το σημείο, ωστόσο, πρέπει να γίνει μία διάκριση. Στην ντεριντιανή φιλοσοφία η έννοια του δικαίου είναι διαφορετική από εκείνη της δικαιοσύνης. Συγκεκριμένα, όπως επισημαίνει, η δικαιοσύνη είναι «πέραν του δικαίου», «μη αποδομήσιμη» και συνίσταται σε μία «υπερ-ηθική» (Derrida, 2015). Στον αντίποδα, το δίκαιο αποτελεί μία ρυθμιστική πρακτική, η οποία είναι αποδομήσιμη και προβλέπει όρους και προϋποθέσεις οι οποίες επιβάλλονται στο υπάρχον πεδίο των καθημερινών κοινωνικών σχέσεων (Derrida, 2015). Η δικαιοσύνη, υπερβαίνει το δίκαιο και ενδεχομένως, πολλές φορές, να το αποκλείει κιόλας (Ντεριντά, 2006, σ. 99).

Το πρόβλημα της ουσιώδους αντινομίας μεταξύ των ίδιων των νόμων, αλλά και η αντίθεση που προκύπτει μεταξύ νόμου, σύμβασης και θεσμού από τη μία πλευρά και φύσης από την άλλη, είναι μερικές από τις «εξισώσεις» που θέτει στο έργο του, αλλά και η «εξίσωση» που απασχολεί και το παρόν άρθρο. Αναγνωρίζεται, δηλαδή, μία σύγκρουση μεταξύ νόμου και εθίμου από τη μία και δικαιοσύνης από την άλλη. Ο νόμος απαγορεύει τη ρύπανση των αρχαιολογικών χώρων (Νόμος 3028/2002) και η εθιμοτυπική πρακτική από την ίδρυση του Φεστιβάλ υπαγορεύει τον εκ προοιμίου απαιτούμενο σεβασμό προς την «ιερότητα» του χώρου και προς τα αρχαία κείμενα και τους τραγικούς τους. Από την άλλη, η δικαιοσύνη επέρχεται μέσω της προστασίας της ελευθερίας της τέχνης και της ελεύθερης έκφρασης, η οποία αποτελεί θεσμική εγγύηση και ανήκει στο αξιακό σύστημα των ανθρωπίνων δικαιωμάτων (Χρυσόγονος & Βλαχόπουλος, 2017). Επιπλέον, οι νόμοι του δικαίου πολλές φορές δε σημαίνει ότι είναι αυτομάτως και δίκαιοι. Υπακούμε στους νόμους επειδή έχουν «αυθεντία» (Ντεριντά, 2006, σσ. 99-101). Περαιτέρω, το δίκαιο δεν αποτελεί απλώς ένα πειθήνιο όργανο της δεσπόζουσας εξουσίας, αλλά διατηρεί μία εσωτερική και πολυπλοκότερη σχέση με αυτό που ονομάζεται ισχύς, εξουσία και βία (Derrida, 2015).

Αξίζει, σε αυτό το σημείο, να αναφερθούν τα παραδείγματα που ο ίδιος ο Γάλλος φιλόσοφος έθεσε στην ομιλία του περί φιλοξενίας, τα οποία έχουν άμεση σχέση με την έννοια του δικαίου και της δικαιοσύνης. Ειδικότερα, αναφέρει ότι οι Νόμοι στη δίκη του Σωκράτη επέβαλαν την καταδίκη του σε θάνατο. Σχετικά με το ερώτημα στο πλατωνικό κείμενο της απολογίας του Σωκράτη όπου τίθεται το ερώτημα εάν οι νόμοι της πόλης θεωρούνται κακοί, ο Ντεριντά δίνει την απάντηση: «καθόλου» (Derrida, 2015). Επίσης, συσχετίζει τη μορφή του Σωκράτη με τη μορφή του Οιδίποδα στον Κολωνό (Ντεριντά, 2006, σ. 45). Και εκεί ένας ξένος απευθύνεται σε ξένους, δεν τους βλέπει, δεν έχει γνώση του πού βρίσκεται, ούτε ξέρει που βαδίζει και που θέλει να πάει. Βρίσκεται στο μεταίχμιο του «βέβηλου και του ιερού», του «ανθρώπινου και του θεϊκού». Εκεί, λοιπόν, εμφανίζονται οι Ευμενίδες, οι προστάτιδες του φυσικού δικαίου (Χέγκελ, 2018, [1802]). Ο Οιδίποδας, παρότι πληροφορείται για τον νόμο των Ευμενίδων, απαιτεί να παραμείνει στον χώρο, ταυτίζοντας ουσιαστικά τη φιλοξενία με τη δικαιοσύνη.

Η ηθική, λοιπόν, εξαρτάται από την οπτική γωνία της αρχικής θέσης, δηλαδή είτε της απροϋπόθετης είτε της υπό όρους φιλοξενίας. Ο περιορισμός, μπορεί να αντιμετωπιστεί είτε ως εμπόδιο, είτε ως ένα μεταίχμιο, ένας *κατωφλιακός χώρος* (Σταυρίδης, 2018). Η κατωφλιακή διάσταση είναι ένας χώρος όπου πραγματοποιούνται μεταβάσεις, ένας χώρος που ταυτόχρονα διαχωρίζει και συνδέει, με τα κατώφλια να λειτουργούν ως όρια, που αντιπροσωπεύουν το εσωτερικό και το εξωτερικό (Σταυρίδης, 2018). Υπό αυτό το πρίσμα, οφείλουμε να αντιμετωπίζουμε και το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ως έναν «κατωφλιακό χώρο», ως ένα πορώδες όριο μεμβράνης, το οποίο ορίζεται ως χώρος φιλοξενίας και προσεγγίζεται άλλοτε από



την οπτική των περιορισμών, οπότε τότε επιβάλλεται η ανοιχτότητα και άλλοτε από ανοιχτότητα, οπότε και απαιτείται η εφαρμογή ορισμένων περιορισμών και προϋποθέσεων.

Μέσα σε αυτό το ντεριντιανό σύμπαν, μπορούμε να θυμηθούμε το παράδειγμα που έδωσε ο Γάλλος φιλόσοφος σχετικά με έναν νόμο που ψηφίστηκε στη Γερμανία με τον οποίο το κράτος μπορούσε να υπεισέλθει σε ιδιωτικές συνομιλίες μεταξύ ιδιωτών και να απαγορεύσει λέξεις με πορνογραφικό περιεχόμενο, όπως η λέξη «στήθος» (Ντεριντά, 2006, σσ. 61-63). Αυτό το παράδειγμα καταδεικνύει ότι η δυαδική σχέση δημόσιου-ιδιωτικού ή μυστικού-φανερών σιγά σιγά δύναται να καταλυθεί πολύ εύκολα από το ίδιο το κράτος. Συνεχίζει επισημαίνοντας ότι εξαιτίας της ιλιγγιώδους ανάπτυξης της τεχνολογίας, πλέον, δεν θα μπορεί να στελεχωθεί η έννοια της «ανοιχτότητας» της φιλοξενίας που ένα από τα χαρακτηριστικά της είναι η ανωνυμία του ξένου, καθότι πλέον το κράτος, αλλά και οι πολίτες θα μπορούν πολύ εύκολα να αποκτήσουν πληροφορίες για τον «Άλλον» (Derrida, 2015). Συνεπώς, ο «ξένος» κατά τον Ντεριντά δεν είναι μόνο αυτός που βρίσκεται έξωθεν των ορίων της κοινότητας ή της οικογένειας. Η σχέση με τον ξένο αποτελεί κομμάτι της έννοιας της δικαιοσύνης, κοντά στον Οιδίποδα, ο οποίος ως ξένος μιλάει σε ξένους και επικαλείται μία «δικαιοσύνη της φιλοξενίας» (Ντεριντά, 2006, σ. 27).

Σύμφωνα με τον Σταυρίδη, υπάρχουν χώροι, οι οποίοι είναι συνυφασμένοι με το εμβληματικό στοιχείο (Σταυρίδης, 1990). Το εμβληματικό στοιχείο είναι το «γέννημα» ενός «γεγονότος ή μιας κοινωνικής εμπειρίας». Χώροι με εμβληματικά στοιχεία είναι συνήθως τα μνημεία (Σταυρίδης, 1990). Στους μνημειακούς χώρους είναι σύνηθες να αποτυπώνεται η άποψη που έχει μία κοινωνία για την ιστορία της (Σταυρίδης, 1990). Μετά την βιομηχανική επανάσταση και μέχρι και σήμερα, οι ψυχολογίες των κοινωνιών έχουν δομηθεί πάνω στην εμπορευματική παραγωγή, η οποία «γεννά» εκατοντάδες πανομοιότυπα προϊόντα σε μεγάλες ποσότητες και με μεγάλες ταχύτητες. Αυτή η λογική παραγωγικότητας βασίζεται στην αυξανόμενη ανάγκη των κοινωνιών για κατανάλωση. Το αίσθημα της ανάγκης για κατανάλωση, ανατροφοδοτείται διαρκώς μέσω της διαφήμισης και της εμπορευματοποίησης των αναγκών και όλα αυτά θυμίζουν έναν φαύλο κύκλο. Μέρος της βιομηχανίας παραγωγής τυποποιημένων προϊόντων συνιστά και η βιομηχανία της κουλτούρας (Σταυρίδης, 1990). Η αθρόα παραγωγή πολιτιστικών αγαθών βασίζεται στην τυποποίηση, τόσο του προϊόντος, όσο και του καταναλωτή (Σταυρίδης, 1990). Χωρίς έναν εκπαιδευμένο στην τυποποίηση καταναλωτή, δεν θα μπορέσει και να «ενσωματωθεί» η ταχύτατη βιομηχανική παραγωγή (Σταυρίδης, 1990). Μέσα σε αυτό το αχανές σύμπαν πολιτιστικών προϊόντων, τα οποία όλα μοιάζουν μεταξύ τους, διαμορφώνονται και τα αντίστοιχα πρότυπα συμπεριφοράς.

Στο σκηνικό της *Μήδειας* του Φρανκ Κάστορφ που φιλοξενήθηκε στην Επίδαυρο, θεωρώντας το χώρο αυτόν ως «το όριο» μεταξύ ελευθερίας ή περιορισμού, θα πρέπει να καταστεί σαφές από ποια πλευρά επιθυμίας αντιμετωπίζεται η έννοια της φιλοξενίας της παράστασης. Θα πρέπει δηλαδή να εφαρμόσουμε την ντεριντιανή έννοια περί φιλοξενίας στη συγκεκριμένη περίπτωση που μας απασχολεί. Εάν η επιθυμία εστιάζει στην ανοιχτότητα, τότε, ίσως θα πρέπει εφαρμοστούν κάποιοι περιορισμοί. Αντιθέτως, εάν η επιθυμία εστιάζει στην εκπροοιμίου θέσπιση περιορισμών τότε το ηθικό επικεντρώνεται στην «ανοιχτότητα» και την ελεύθερη έκφραση. Ωστόσο, αυτή η θεώρηση από την πλευρά του έργου του Ντεριντά, δεν μπορεί να μείνει ανεπηρέαστη από το οικονομικό σύστημα μέσα στο οποίο γεννιέται. Ο καπιταλισμός, αντιμετωπίζει τον πολιτισμό ως βιομηχανία. Από αυτή την καταναλωτική πολιτική δεν έχει ξεφύγει ούτε το ίδιο το Φεστιβάλ το οποίο προσπαθεί να επιβιώσει μέσα στην τεράστια παγκόσμια πολιτιστική αγορά. Ο ίδιος ο Κάστορφ, απ' τη στιγμή που δεν προτείνει μία λύση και



παραμένει σ' ένα καταγγελτικό σχόλιο, είναι σα να καθίσταται συνέννοχος στην εμπορευματοποίηση της τέχνης. Συνεπώς, η τοποθέτηση πλαστικών σκουπιδιών -εν είδει ακτιβιστικής διαμαρτυρίας-, αποτελεί μία μεγαλοστομία μπροστά στον καθρέφτη και δε μπορεί να θεωρηθεί ότι ανήκει στην έννοια της ντεριντιανής φιλοξενίας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Adorno T.- Horkheimer M. (1996). *Η διαλεκτική του διαφωτισμού* (Μετ. Λ. Αναγνώστου). Νήσος.
- Bellamy-Foster J. (2005). *Η Οικολογία του Καπιταλισμού* (Μετ. Α. Θεοδορακάκου). Μεταίχμιο.
- Benjamin W. (1978). *Δοκίμια για την τέχνη* (Μετ. Δ. Κούρτοβικ). Κάλβος.
- Βυζαντινό Μουσείο / Δυναμική συγκέντρωση διαμαρτυρίας για την σκανδαλώδη παραχώρηση στους Γλύζμπουργκ (2024, 27 Σεπτεμβρίου). *Η Αυγή*. Ανακτήθηκε στις 26/12/2024 από: https://www.avgi.gr/koinonia/493835_dynamiki-syggkentrosi-diamartyrias-gia-tin-skandalodi-parahorisi-stoys-glyxmpourgk.
- Δαββέτας Δ. (2023). *Το τέλος της αισθητικής; Τεχνομηδενισμός και Σύγχρονη Τέχνη*. Νίκας.
- Derrida J. (1995). *Συνομιλίες* (Μετ. Δ. Γκινωσάτης). Πλέθρον.
- Derrida J. (2002a). *Acts of Religion*. Routledge.
- Derrida J. (2002b). *Negotiations: Interventions and Interviews 1971-2001*. Stanford University Press.
- Derrida J. (2015). *Ισχύς νόμου* (Μετ. Β. Μπιτσώρης). Εκδόσεις Πατάκη.
- Foucault M. (2020). *Η γέννηση της βιοπολιτικής* (Μετ. Βασίλης Πατσογιάννης). Πλέθρον.
- Gramsci A. (2008). *Ιστορικός Υλισμός, Τετράδια Φυλακής* (Μετ. Τίτος Μυλωνόπουλος). Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Καράογλου Τ. (2023, Ιούλιος 23). Τι είδαμε τελικά στη "Μήδεια" του Φρανκ Κάστορφ στην Επίδαυρο; *Αθηνόραμα*. <https://www.athinorama.gr/theatre/3019370/ti-eidame-telika-sti-mideia-tou-frank-kastorf/>
- Li Y. (2020). Museums and Marketing: A Controversy over New Strategies. *Esic Market Economics and Business Journal* Vol. 51, Issue 1, January-April 2020, σσ. 183-208. <https://ssrn.com/abstract=3576634>.
- Morin M.-E. (2015). The Spacing of Time and the Place of Hospitality: Living Together According to Bruno Latour and Jacques Derrida, *Parallax*, τ. 21, αρ. 1, Routledge Taylor & Francis, σελ. 26-41. <https://doi.org/10.1080/13534645.2014.988909>.
- Μύλλερ Χ. (1997). *Μορφές από τον Ευριπίδη* (Μετ. Ε. Βαροπούλου). Άγρα.
- Müller H. (1993), Germany's Identity Crisis (Μετ. C. Gay). *New Perspectives Quarterly*, τ. 10. σ. 16-19.
- Νόμος 3028/2002. Ανακτήθηκε στις 26/12/2024 από: <https://www.forin.gr/laws/law/2795/gia-thn-prostastia-twn-archaiothwn-kai-en-genei-ths-politistikhs-klhronomias#!/?article=9682,9637,9646>
- Ντερριντά Ζ. (2006). *Περί φιλοξενίας*, Επιμ. Α. Ντυφουρμαντέλ - Μετ. Β. Μπιτσώρης). Εκκρεμές.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2023, Ιούλιος). Η καταστροφή ως σωτηρία, ή, για να τελειώνουμε με τα αριστουργήματα – «Μήδεια» του Φρανκ Κάστορφ, Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, *Αντικριτικά*, <https://antikritika.blogspot.com/2023/07/blog-post.html>
- Sartre P. (1949), *What is literature?* (Μετ. B. Frechtman). Philosophical Library.
- Σταυρίδης Στ. (1990). *Συμβολική σχέση με τον χώρο, πως οι κοινωνικές αξίες διαμορφώνουν και ερμηνεύουν τον χώρο*. Κάλβος.
- Σταυρίδης Στ. (2018). *Κοινός Χώρος* (Δ. Παπαδάτος-Αναγνωστόπουλος). Angelus Novus.
- Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου (2023). *Παγκόσμια πρεμιέρα για τη Μήδεια του Φρανκ Κάστορφ στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου, 21 & 22 Ιουλίου*. Ανακτήθηκε στις 26/12/2024 από: <https://aefestival.gr/i-polyanamenomeni-parastasi-mideia-toy-spydaioy-germanoy-skinotheti-frank-kastorf-tha-paroysiastei-se-pagkosmia-premiera-sto-archaio-theatro-tis-epidayroy-stis-21-kai-22-ioulioy/>



- Χέγκελ Γκ. Β. Φ (2018, [1802]). *Περί των επιστημονικών τρόπων πραγμάτευσης του φυσικού δικαίου, περί της θέσης του στην πρακτική φιλοσοφία, και περί της σχέσης του προς τις θετικές επιστήμες του δικαίου* (Μετ. Όλγα Σταθάτου). Νήσος.
- Χρυσόγονος Κ. Χ. & Βλαχόπουλος Σ. Β. (2017). *Ατομικά και κοινωνικά δικαιώματα*. Νομική Βιβλιοθήκη.

Βιογραφικό: Η Ηρώ Τζιντρούδη-Γαϊτανίδη είναι νομικός, απόφοιτος της Νομικής Σχολής Αθηνών, μέλος του Δικηγορικού Συλλόγου Αθηνών και μεταπτυχιακή φοιτήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Έχει συμμετάσχει σε πλήθος συνεδρίων όπως: το Επιστημονικό συνέδριο Νέων Ερευνητών: *Ο Μάριος Ποντίκας στον 21ο αιώνα*, σε διοργάνωση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, τον Οκτώβριο του 2023 και στο Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο *Διευρυμένη σκηνογραφία, Περφόρμανς και Δημόσιος Χώρος* τον Απρίλιο του 2024 υπό την διοργάνωση του ιδίου Τμήματος. Τον Ιούνιο του 2024, δημοσιεύτηκε στο περιοδικό του ΠΕ.ΣΥ.Θ. το άρθρο της με τίτλο: «Όλοι εμείς πουλιά του Ουαζντί Μουαουάντ, ως ανάχωμα στον μεσανατολικό πόλεμο». Τον Σεπτέμβριο του 2024, συμμετείχε στο συνέδριο «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο Πολύτροπος», στο Αγρίνιο, με θέμα εισήγησης: *Κοινωνίες σε κρίση: Το “Στο σκοτάδι” του Κ. Χατζόπουλου ως προφητεία του κινηματογραφικού νεορεαλισμού*.

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



Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του. Η περίπτωση διοργάνωσης της ‘Νέας σκηνής αρχαίου δράματος’ στην «Πάτρα 2006» ως πολιτιστική πρωτεύουσα της Ευρώπης.

Κατερίνα Τόμση

Περίληψη: Ενδιαφέρον παρουσιάζει το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του στη σύγχρονη εποχή. Το παρόν άρθρο αφορά τη μελέτη μιας σειράς παραστάσεων που πραγματοποιήθηκαν κατά τη ‘Νέα σκηνή αρχαίου δράματος’ για τον εορτασμό της «Πάτρας 2006», μιας φεστιβαλικής δράσης στο πλαίσιο της πόλης ως πολιτιστικής πρωτεύουσας της Ευρώπης για εκείνο το έτος. Σε μία διοργάνωση που διανθίστηκε από θεατρικές, χοροθεατρικές και μουσικοθεατρικές παραστάσεις ιδωμένες με μια σύγχρονη ματιά, η δυναμική του αρχαίου δράματος στην προσέγγιση των έργων αποτέλεσε γι’ άλλη μια φορά αφετηρία πρόσληψης και πηγή έμπνευσης σύγχρονων ευρωπαϊών σκηνοθετών. Αξίζει να μελετηθεί η συγκεκριμένη δράση για το είδος των δεκατεσσάρων έργων και κατ’ επέκταση παραστάσεων που συμπεριέλαβε, για τα θέματα που επέλεξαν να πραγματευτούν οι δημιουργοί, καθώς και για το σύνολο των καλλιτεχνών και των θεατρικών φορέων από την Ελλάδα και από άλλες χώρες που συμμετείχαν. Καθίσταται φανερό πως η παρουσίαση της ελληνικής πολιτιστικής κληρονομιάς μέσω του αρχαίου δράματος αποτελεί την κινητήρια δύναμη συνένωσης των πολιτισμών της Ευρώπης και μοχλό εμπλουτισμού του ευρωπαϊκού πολιτιστικού γίνεσθαι με όχημα τους αρχαίους μύθους που παραμένουν διαχρονικοί και επίκαιροι.

Λέξεις κλειδιά: πολιτιστική πρωτεύουσα Ευρώπης, «Πάτρα 2006», πρόσληψη αρχαίου δράματος, έλληνες και ξένοι σκηνοθέτες

Εισαγωγή

Έργα του αρχαίου ελληνικού δράματος επιλέγονται συχνά στις μέρες μας σε μια προσπάθεια σκηνοθετικής προσέγγισής τους, κλασικής ή σύγχρονης, για να μεταφέρουν στον θεατή τα δικά τους μηνύματα, ως έργα σταθμοί με πολλαπλές αναγνώσεις, ικανά να προκαλέσουν γόνιμο προβληματισμό και εσωτερική αναζήτηση. Όταν μάλιστα οι παραστάσεις αυτών των έργων εντάσσονται σε μια σειρά πολιτιστικών δράσεων ενισχύουν τη θεατρική παιδεία των πολιτών, αποτελώντας πυρήνα πολιτισμού και κίνητρο καλλιτεχνικής ώσμωσης. Στην περίπτωση που αφορούν και τον θεσμό μιας πολιτιστικής πρωτεύουσας, οι όποιες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις αλλά και τα θεατρικά γεγονότα οφείλουν επίσης να φέρουν υψηλή πολιτισμική, καλλιτεχνική και πνευματική αξία. Πάνω σε αυτόν τον άξονα φαίνεται να κινήθηκε και το εγχείρημα της πόλης της Πάτρας μέσα από την επιλογή της ‘Νέας σκηνής αρχαίου δράματος’ για να δημιουργήσει νέες συνδέσεις του τότε με το τώρα και μια σύζευξη τέχνης και πραγματικότητας μέσα από τη σύμπραξη πολλών θεατρικών φορέων και ομάδων εγχώριων ή του εξωτερικού.



Η αξία του αρχαίου δράματος και η πρόσληψή του στη σύγχρονη ιστορία

Για να επιτευχθεί το επιδιωκόμενο αποτέλεσμα της διοργάνωσης, καθοριστικό ρόλο αρχικά φαίνεται να έπαιξε η εστίαση σε έργα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, ώστε να εξοικειωθεί το κοινό με τον πολυδιάστατο κόσμο του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και της σκηνικής πρόσληψής του στη σύγχρονη εποχή. Η σημασία που αυτό φέρει στην ιστορική πραγματικότητα και η αξία του έχουν ήδη καταδειχθεί πολλαπλώς, γι' αυτό και αξίζει να αναφέρουμε τα οφέλη που προέκυψαν στο θεατρικό κοινό της πόλης, καθώς αυτό ήρθε συστηματικά σε επαφή με βασικά δραματικά είδη που αναπτύχθηκαν στην αρχαία Ελλάδα. Οι θεατές εξοικειώνονται με τον τρόπο επιτέλεσης του δραματικών κειμένων παρακολουθώντας και κρίνοντας σύγχρονες παραστάσεις. Ως εκ τούτου καθίσταται σημαντική η εμπειρία μιας παράστασης αρχαίου δράματος ως προς τη σύγχρονη πρόσληψή του με βάση την εκάστοτε σκηνοθετική πρόταση.

Ήδη από την Αναγέννηση εντοπίζονται σημαντικές προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Αξιοσημείωτο είναι το έτος 1585¹ με την παρουσίαση του *Οιδίποδα Τυράννου* του Σοφοκλή στο Teatro Olimpico στη Βιτσέντζα της Ιταλίας. Και ήταν αυτή η διαδικασία εύρεσης κατάλληλου χώρου που σηματοδοτούσε και την επιστροφή στα εξάισιας αρχιτεκτονικής αρχαία θέατρα². Πολύ αργότερα, το 1914 θα ενταχτεί παράσταση αρχαίου δράματος πρώτη φορά σε φεστιβάλ, και συγκεκριμένα ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου στο Φεστιβάλ Συρακουσών, με σειρά παραστάσεων κλασικού θεάτρου στο ελληνικό θέατρο των Συρακουσών.³ Παραστάσεις αρχαίου δράματος παρουσιάζονται πλέον σε διεθνές επίπεδο τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα· στην Ελλάδα θεσμοθετήθηκαν τα φεστιβάλ της Επιδαύρου το 1954 και των Αθηνών το 1956, που έχουν να επιδείξουν πολλές κατακτήσεις αισθητικά και εθνικά.⁴

Σημειώθηκαν ακόμη οι μεταγραφές αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στο νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο⁵. Χωρίς να ξεχνούμε τις παραστάσεις-σταθμούς από τους σκηνοθέτες Φ. Πολίτη, Δ. Ροντήρη, Αλ. Μινωτή, Κ. Κουν, Αλ. Σολομό, Μ. Βολανάκη, Σπ. Ευαγγελάτο, κ.ά.⁶ μαζί με τις πολλές και σημαντικές προτάσεις από σκηνοθέτες άλλων χωρών όπως του P. Stein, του R. Sturua, του P. Hall, της M. Graham, του Cez. Grauzinis, κ.ά. που με την παρουσία τους πρόσφεραν και αυτοί στον συνεχιζόμενο διάλογο ανάμεσα στα κλασικά κείμενα και την εποχή μας με παραγωγές στη χώρα τους ή εδώ στην Ελλάδα. Κλασικές ή σύγχρονες, αναπαραστατικές ή συμβολικές, μοντέρνες ή μεταμοντέρνες προσεγγίσεις σκηνοθεσίας που έχουν συνήθως ως κοινό γνώμονα την εστίαση στον ρόλο του Χορού (σε συνάρτηση με τα πρόσωπα), τις ρυθμικές

¹ Στις 3 Μαρτίου 1585.

² Στην προσπάθεια αυτής της επιστροφής στα αρχαία θέατρα αξιοσημειώμενο είναι και το Φεστιβάλ της ιταλικής πόλης Οράνζ, όπου άρχισε να διεξάγεται το 1869 στο μερικώς ανακαινισμένο ρωμαϊκό θέατρο, με παραστάσεις μουσικής και όπερας, ενώ από το 1902 το μετονομασμένο φεστιβάλ συμπεριέλαβε και παραστάσεις θεάτρου.

³ Σχετικά με το Φεστιβάλ των Συρακουσών και τις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος σε επιστημένη μελέτη, βλ. Μηνιώτη (2015).

⁴ Βλ. Πατσαλίδης (2000, σ. 247) με την επισήμανση ότι «ειδικά με τα Επιδαύρια η χώρα κατόρθωσε να συγκεντρώσει τις μοντέρνες θεατρικές της δυνάμεις γύρω από την κλασική κληρονομιά της, επιχειρώντας με τον τρόπο αυτό να διεκδικήσει και αυτή το μερίδιο που της ανήκει στον παγκόσμιο θεατρικό χάρτη. Μέσα από ένα φεστιβάλ εθνικής και διεθνούς εμβέλειας θα μπορούσε να καταθέσει τις δικές της προτάσεις, να προβάλει τις δικές της ανησυχίες και τη δική της καλλιτεχνική πολιτική, να προβάλει τη θεατρική της παράδοση, να δείξει την αδιάσπαστη συνέχεια έστω και μέσα από μία ευλαβική και αποθεωτική αντιμετώπιση του παρελθόντος».

⁵ Έργα που αποτελέσαν υλικό και αφορμή για σύγχρονες μεταγραφές, δηλαδή διασκευασμένες μεταφορές του μύθου σε έργα τόσο στη λογοτεχνία όσο στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Γνωστό παράδειγμα τα έργα του Ρακίνα, του Σενέκα, και μετέπειτα του Ζ. Π Σαρτρ, του Χάινερ Μίλερ, κ.ά.. Ερμηνευμένα συχνά με τη μέθοδο του «γενετικού δομισμού» που εισήγαγε ο L. Goldmann για τον εντοπισμό της διαλογικής σχέσης των δομών θεατρικού έργου και κοινωνίας που εσωκλείουν.

⁶ Βλ. Αρβανίτη (2020).



κινήσεις, τον λυρισμό των έργων, την ύπαρξη τεχνολογικών καινοτομιών, την πιθανή χρήση μάσκας, την πολιτική διάσταση, τη σύνδεση του μύθου με τα γεγονότα της εκάστοτε εποχής.⁷

Η ταυτότητα των παραστάσεων της ‘Νέας σκηνής αρχαίου δράματος’

Το στοιχείο της διαλογικότητας και της διακειμενικότητας είναι αυτό που χαρακτήρισε και τη διοργάνωση της *Πάτρας 2006* δημιουργώντας μία νέα σκηνή αρχαίου δράματος, όπου το πολυγλωσσικό θεατρικό στοιχείο κυριαρχούσε. Όπως αναφέρει ο Δ. Τσατσούλης *τόσο η γραφή όσο και η σκηνοθετική ανάγνωση ενός δραματικού κειμένου εγκαθιδρύουν έναν «διάλογο» με όλα τα προηγούμενα και επόμενα κείμενα, διάλογο που καθορίζει την εκάστοτε συγχρονική πρόσληψή του* (1999, σ. 172). Σε αυτό το πολυπολιτισμικό καλλιτεχνικό γεγονός το δεύτερο κυρίαρχο στοιχείο, σύνηθες στις εκδηλώσεις του θεσμού των πολιτιστικών πρωτευουσών της Ευρώπης, ήταν η ύπαρξη των πολυεθνικών θιάσων.

Δεκατέσσερις παραγωγές επισκέφτηκαν την αχαϊκή πρωτεύουσα στη διάρκεια περίπου δύο εβδομάδων (Μάιος-Ιούνιος), για να παρουσιάσουν σημαντικά έργα ως ολοκληρωμένες προτάσεις επανανάγνωσής τους.⁸ Οι τέσσερις παραγωγές ήταν από ξένους θιάσους διεθνούς φήμης και οι υπόλοιπες από γνωστούς Έλληνες καλλιτέχνες με τη συμβολή συνεργατών τους από το εξωτερικό. Την έναρξη κάνει το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας με το *Οιδίπους Αντιοιδίπους* του Γ. Βέλτσου⁹ σε σκηνοθεσία του Θ. Μουμουλίδη. Αμέσως μετά οι *Χοηφόροι* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Αμερικάνου L. Breuer, σε παγκόσμια μάλιστα πρεμιέρα λόγω παραγγελίας της παράστασης για την *Πάτρα 2006*. Ακολουθούν ο *Ηρακλής* του H. Müller¹⁰ σε σκηνοθεσία Ν. Μαστοράκη από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Πάτρας και *Ο θρήνος της Αριάδνης*¹¹ σε σκηνοθεσία Μ. Γρυπαράκη με την αυστριακή μουσική ομάδα Ensemble Accentus (επίσης παραγγελία της παράστασης όπως αναφέρεται στο αντίστοιχο έντυπο πρόγραμμα), ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Φ. Δίπλα από τη θεατρική ομάδα ‘Βιομηχανική’, η *Μήδεια* της Chr. Wolf¹² σε σκηνοθεσία Στ. Κοτσίκου από τον Θεατρικό οργανισμό Κύπρου.

Αμέσως μετά, ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή από τον Λιθουανό σκηνοθέτη Osk. Korsunovas και τον θίασο του, το *Λίγο πριν () λίγο μετά* (εμπνευσμένο από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη) σε σκηνοθεσία-χορογραφία της Αγγ. Στελλάτου από το Χοροθέατρο Πάτρας, ο *Αριστοφάνης a piacere* σε μουσική διδασκαλία της Μελ. Παιονίδου με την ομάδα ‘a piacere’, οι *Βάκχες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Γ. Μαργαρίτη από το Θέατρο της Άνοιξης. Έπειτα, ο *Φιλοκτήτης* του H. Müller¹³ από τη θρυλική Volskbühne του Βερολίνου, ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία Χρ. Στρέπκου από τη θεατρική ομάδα ‘Μηχανή Τέχνης’. Η ενότητα κλείνει με το *Fureurs* (εμπνευσμένο από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή) σε σκηνοθεσία της χορογράφου J. Bouvier και την ομώνυμη χοροθεατρική ομάδα της ‘Compagnie Joëlle Bouvier’ από τη Γαλλία και τη *Μήδεια* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Ν. Διαμαντή με την ομάδα του «Θέατρο Σημείο» σε συνεργασία με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν/μιου Πατρών.

⁷ Διαφωτιστικά αποδεικνύονται και τα σχετικά συγγράμματα των O. Taplin (1978) και J. Walton (2007).

⁸ Βλ. Κοινοπραξία Πάτρα Πολιτισμός (2006).

⁹ Βασισμένο στην τραγωδία *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή.

¹⁰ Βασισμένο στην τραγωδία *Ηρακλή Μαινόμενου* του Ευριπίδη.

¹¹ Εμπνευσμένο από την Αριάδνη, κόρη του Μίνωα, που δεν υπήρξε ηρωίδα δράματος αλλά πρόσωπο αναφοράς χάρη στον μύθο του Θησέα (δραματουργική επεξεργασία της ίδιας της σκηνοθέτιδας).

¹² Βασισμένο στην ομώνυμη τραγωδία *Μήδεια* του Ευριπίδη.

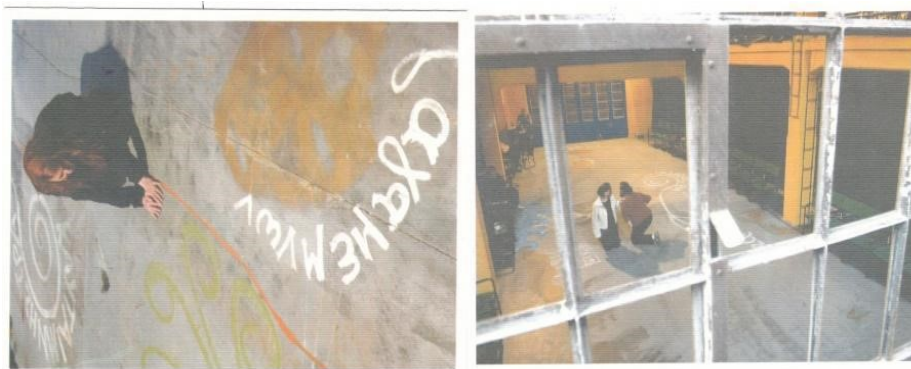
¹³ Βασισμένο στην ομώνυμη τραγωδία *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή.



Παράσταση *Οιδίπους Τύραννος* από τον θίασο Osk. Korsunovas - Παράσταση *Φιλοκτήτης* από την ομάδα Volksbühne - Παράσταση *Fureurs* από την ομάδα 'Compagnie Joëlle Bouvier'

(φωτογραφίες από έντυπο πρόγραμμα συγκεκριμένων παραστάσεων -αρχείο γράφουσας-)

Η μεγαλύτερη πρόκληση για τους σκηνοθέτες ήταν η αναμέτρηση με αυτά τα σπουδαία δραματικά έργα. Αναμφισβήτητα, με τη δική τους σκηνοθετική ερμηνεία, δίχως να αλλοιώσουν ιδιαίτερα το πνεύμα του κειμένου, το εμπλούτισαν προσαρμόζοντας τη σκηνική του απόδοση σε σύγχρονες απαιτήσεις, καθιστώντας τους θεατές τους κοινωνούς μιας ολοκληρωμένης θεατρικής πράξης. Βασικό τους μέλημα για την επιστροφή στις ρίζες ήταν η αναθεώρηση των κειμενικών και παραστατικών σημείων των έργων, όπου μέσα από πειραματισμούς αμφισβήτησαν γνώριμα κλειδιά και κώδικες. Επαναδιαπραγματεύθηκαν τις σχέσεις θεατή και θεάματος, τέχνης και παράδοσης και παράλληλα πρόβαλαν την ιδέα της πολιτισμικής διαφορετικότητας. Αρκετοί δημιουργοί της νεότερης εποχής έθεσαν ως ζητούμενο την ενεργητική και δημιουργική συμμετοχή εμπλέκοντας τους θεατές σε ενεργό ρόλο. Διευκολυνόταν έτσι η πρόσληψη μηνυμάτων από την αλληλεπίδραση των οποίων προέβλεπε η εξέλιξη της αφήγησης του δραματικού μύθου. Και ήταν η ανασηματοδότηση της αφήγησης του εκάστοτε μύθου από τους περισσότερους σκηνοθέτες, σε συνδυασμό με τα λειτουργικά στοιχεία του δράματος, που επέτρεψαν να αναδυθούν οι κοινωνικο-πολιτικές συνδηλώσεις των δρώμενων.



Παράσταση *Αγαμέμνων* από την ομάδα 'Βιομηχανική'
(φωτογραφίες από έντυπο πρόγραμμα συγκεκριμένης παράστασης -αρχείο γράφουσας-)



Οι κώδικες ανάγνωσης των σκηνοθετικών προτάσεων

Από τη στιγμή που οι σύγχρονοι κοινωνικοποιητικοί μηχανισμοί χαρακτηρίζονται από μια ανεξέλεγκτη πολυμορφία, διάχυση και εντατική προβολή των μηνυμάτων τους μέσα από εικόνες (Τσατσούλης, 1999, σ. 201), διαπιστώνει κανείς ότι υπήρξαν πολλαπλοί κώδικες ανάγνωσης στις παραπάνω σκηνοθετικές προτάσεις. Η φιγούρα του αντιστραμμένου ήρωα στον *Οιδίποδα* που ως «πληροφορημένος» και «κοστουμαρισμένος» σύγχρονος πολίτης τυφλώνεται σε μία διάδραση ανταλλαγής πληροφοριών γύρω από μια τραπεζαρία. Στις *Χοηφόρους* οι ρόλοι, ακόμη και οι ανδρικοί, ενσαρκώνονται από γυναίκες με τον Χορό να φέρει μια νέα άποψη για το χορικό (βάσει της μελέτης του πρωτοποριακού L. Breuer και της ομάδας του «Mabou Mines» πάνω στη φόρμα) χρησιμοποιώντας τη ζωγραφική, μουσική, χορογραφία σε μία εικόνα των παγκόσμιων αληθινών συναισθηματικών γλωσσών (Κοινοπραξία Πάτρα Πολιτισμός, 2006, σ. 10). Ένας *Ηρακλής* που συνδιαλέγεται με τη μυθολογία του ηρωισμού σηματοδοτώντας το δίπτυχο «άθλος και αθλιότητα» μέσα από το πρίσμα του ήρωα ως μισθωτού. Στοιχεία ανάκλησης αντιπροσωπευτικών μουσικών έργων στην *Αριάδνη* και τη θυσία της ως σημεία μεταφοράς ενός άλλου χωροχρόνου που ενσωματώνεται σε μία μουσικά αφηγούμενη σκηνική άποψη.

Ο πραγματικός σκηνικός χώρος στον *Αγαμέμνονα*, με τον δραματικό λόγο των κύριων ηθοποιών της παράστασης σε ρόλο ταυτόχρονα και Χορού, μετέφερε τους θεατές σε έναν φανταστικό χώρο που προσομοιάζε με αρχαιολογικό τοπίο. Ο θεατής ταυτίζει τους οπτικά και λεκτικά αναπαριστώμενους χώρους και στον *Οιδίποδα Τύραννο* με την πολλαπλότητα των επιπέδων να συνυπάρχουν σε ένα ατέλειωτο παιδικό παιχνίδι. Ο Χορός ενδεδυμένος ως μωρά-παιδιά και κατόπιν ως Mickey Mouse σε αποκρουστική όψη (λόγω των ευμεγέθων κεφαλιών) δρα σε διαφορετικά επίπεδα σκηνικής δράσης. Στην άλλη *Μήδεια* η σύγχρονη γυναίκα λειτουργεί επί σκηνής ως ένα σημειακό δρων σε μια σωματοποιημένη παράσταση, στην οποία όχι μόνο αναδεικνύεται η σωματική έκφραση, αλλά και ο λόγος της ηρώιδας του σήμερα, ώστε να παράγεται ψυχική ένταση.



Παράσταση *Οιδίπους Τύραννος* από τον θίασο Osk. Korsunovas
φωτογραφίες από έντυπο πρόγραμμα συγκεκριμένης παράστασης -αρχείο γράφουσας-
και από την ιστοσελίδα *Αθηνόραμα*¹⁴

Σχηματικές αναπαραστάσεις και λέξεις του κειμένου του *Ιππόλυτου* ζωντανεύουν τραγικές πράξεις γυναικών, με επίκεντρο τον ψυχισμό μιας γυναίκας (Φαίδρας) και δημιουργούν ένα κινησιακό σύμπλεγμα έλξης-απόθησης των τεσσάρων «άλλων γυναικών» σε μια εύλωτη

¹⁴ Ανακτήθηκε από https://www.athinorama.gr/theatre/102273/i_tragodia_tin_anoiksi/.



αποσπασματικότητα που εκφράζεται με τον δικό της κινησιολογικό κώδικα, ο οποίος καταδηλώνει τη δυναμική του χοροθεάτρου. Στη μουσικοθεατρική παράσταση με τα χορικά έργων του Αριστοφάνη η μουσική λειτουργεί ως δρών υποκείμενο, ενώ η κινητήρια δύναμή της οδηγεί ταυτόχρονα στη διπλή λειτουργία, αναφορική και ποιητική, της γλώσσας. Η έκφραση της σωματικότητας και της διονυσιακής λατρείας στις *Βάκχες* βρίσκει πεδίο πλήρους έκφρασής της μέσα από την κίνηση και την επαναληπτικότητα της μουσικής των χορικών που βασίζονται σε ηπειρωτικές μελωδίες. Για να επιφέρει μια μη-γλωσσική κι έντονα συγκινησιακή-αισθητηριακή επικοινωνία με τον θεατή, ο σκηνοθέτης εμπνέεται από μια μορφή ιεροτελεστίας, τα Αναστενάρια της Μακεδονίας.

Τρεις ηθοποιοί στον διασκευασμένο *Φιλοκτήτη* ενσωματώνουν τα πολλαπλά σημαίνοντα ενός έργου-παραβολής για τα παράδοξα της πολιτικής, της αλήθειας και του ψεύδους στην παγκόσμια δομή της απάτης σε μία επαναπροσέγγιση που μας καλεί να την αποκωδικοποιήσουμε σωστά προσλαμβάνοντας το υποδηλούμενο μήνυμά της.¹⁵ Η ανυπαρξία επιλογών μέσα σε έναν πλήρως ετεροπροσδιοριζόμενο κόσμο προβάλλει ως σκηνοθετική άποψη στον *Προμηθέα Δεσμώτη*, με τη συνεύρεση σκηνικού και λεκτικού χώρου να εσωκλείει τις αμφισημίες του κειμένου μέσω ποικίλων τρόπων.

«Μανίες» για την Αντιγόνη γίνονται οι μνήμες σε μία σκηνοθεσία ποιητικής - χορογραφικής μεταφοράς των εικόνων, με την κίνηση και τη μουσική να γίνονται δηλωτικές κοινωνικών καταστάσεων και ρόλων, σε έναν συνδυασμό πολλαπλών πηγών κίνησης μέσα από την αφαίρεση και την ποίηση, για να προσεγγίσουν τον έρωτα, τον πόνο, το γήρας. Τέλος, στην ανασύνθεση της *Μήδειας* με τους τέσσερις μόνο ηθοποιούς-ρόλους (σε επιμέλεια κίνησης του Κων. Ρήγου) τα σώματά τους πέρα από τον γλωσσικό κώδικα *συνομιλούν με τις σύγχρονες τάσεις στο εικαστικό τοπίο* σε μια *σειρά παράλληλων δράσεων* (Κοινοπραξία Πάτρα Πολιτισμός, 2006, σ. 36).

Η σημασία των επιμέρους στοιχείων της διοργάνωσης

Αποτυπώνοντας το παραπάνω καλλιτεχνικό τοπίο συνειδητοποιεί κανείς ότι επιμέρους στοιχεία προσλαμβάνουν επίσης μια ιδιαίτερη σήμανση. Τα έργα που επιλέγονται είναι ως επί το πλείστον τραγωδίες εκτός από μια περίπτωση αριστοφανικής σύνθεσης έργων. Όλα τους αφορούν έργα και των τριών τραγικών ποιητών (τρία του Αισχύλου, τέσσερα του Σοφοκλή, πέντε του Ευριπίδη). Μόνο ένα έργο αντλεί γενικότερα από πρόσωπο της μυθολογίας χωρίς να είναι πρόσωπο δράματος. Τέσσερα από τα δεκατέσσερα έργα αφορούν έργα ανάπλασης, με σύγχρονους συγγραφείς (τρεις ξένοι κι ένας Έλληνας) να προβαίνουν σε διασκευή των αρχαίων ελληνικών μύθων με τους οποίους ασχολήθηκαν οι τραγικοί ποιητές σε συγκεκριμένα δράματα, ενώ άλλα τέσσερα έργα αποτελούν εμπνεύσεις δραματοουργίας των ίδιων των σκηνοθετών. Οι τελευταίοι αυτοί εσωκλείουν τις δημιουργίες τους σε μουσικοθεατρικές και χοροθεατρικές παραστάσεις (δύο μουσικές και δύο χορού).

Όσον αφορά τις καλλιτεχνικές παραγωγές, αυτές προέρχονται από θιάσους του εξωτερικού (Αμερική, Γαλλία, Λιθουανία, Γερμανία), από θιάσους ή θεατρικές ομάδες της ελληνικής επικράτειας (Αθήνα, Κύπρο, Πάτρα) με αρκετές μάλιστα συμμετοχές από πατρινές ομάδες. Ιδιάζοντα ρόλο παίζει η επιχειρούμενη σύζευξη Ελλήνων και αλλοεθνών συντελεστών στις περισσότερες παραγωγές, συνθήκη που παραπέμπει στην πολυπολιτισμικότητα και ενισχύει

¹⁵ Βλ. και την ενδιαφέρουσα κριτική του Γ. Σαρηγιάννη (2006) στην εφημερίδα *Τα Νέα* <https://www.tanea.gr/2006/06/08/lifearts/culture/sardonios-filoktitis-me-morfi-probas/>.



ακριβώς την υπόσταση μιας πολιτιστικής πρωτεύουσας στο πνεύμα της ευρωπαϊκής ώσμωσης. Αναζητείται εξίσου ένας διαπολιτισμικός τρόπος επικοινωνίας μέσω της δημιουργίας ενός πολυγλωσσικού κειμένου, ή άλλοτε επιχειρείται να δημιουργηθούν από κάποιες ομάδες τρόποι επικοινωνίας πέρα από τη γλώσσα, σαν παρουσίαση της θεατρικής σύμβασης των όσων διαδραματίζονται επί σκηνής, παραβλέποντας την ανάγκη αναπαράστασης του πραγματικού που επιχειρεί το κλασικό έργο. Γενικότερα, πολλές από τις παραστάσεις απευθύνονται τόσο στο συγκινησιακό όσο και στο καθαρά αισθητηριακό επίπεδο αντίληψης του θεατή, ανεξάρτητα από το νοητικό, συνδυάζοντας μορφές και φόρμες του παραδοσιακού θεάτρου με σύγχρονες τεχνικές.



Παράσταση *Οιδίπους Αντιοιδίπους* από το ΔΗ.Π.Ε.Θ.Ε. Πάτρας
(φωτογραφία αρχείου από την ιστοσελίδα του φωτιστή Νικ. Σωτηρόπουλου¹⁶)

Νέες σηματοδοτήσεις αποκτούν και οι χώροι που επιλέγονται για την επιτέλεση των έργων αρχαίου δράματος σε αυτή τη φεστιβαλική δράση. Δεν επιλέγονται μόνο χαρακτηριστικές τυπικές θεατρικές σκηνές όπως το Θέατρο Απόλλων και το Θέατρο Λιθογραφείο, αλλά κι εναλλακτικοί χώροι που δεν έχουν λειτουργήσει ως θεατρικοί, όπως το Πτωχοκομείο, το Κτήριο Μαραγκόπουλου και το Εργοστάσιο Τέχνης,¹⁷ οι οποίοι βρίσκονται διάσπαρτοι σε σημεία της πόλης. Αξιοσημείωτο είναι ότι πρόκειται για κλειστούς μόνο χώρους (κι όχι ανοιχτούς όπως ενός αρχαίου θεάτρου με την τυπική δομή που είθισται για τη φιλοξενία τέτοιων έργων), δηλωτικό του προσεγγιστικού κώδικα που υιοθετείται. Απουσία της ‘κυκλικής ορχήστρας’ κάποιοι σκηνοθέτες τείνουν να μην χρησιμοποιούν τον Χορό του έργου τους στη σκηνική δράση και να βάζουν μόνο ρόλους-πρόσωπα σε μία σκηνοθεσία ολιγομελούς παραγωγής. Αλλά και το αντίστροφο, απουσία της ‘κυκλικής ορχήστρας’ σκηνοθέτες τείνουν να καθιστούν τον Χορό ως τον μοναδικό ρόλο δρώσας δύναμης, χωρίς άλλα δραματικά πρόσωπα στην ορθογώνια σύγχρονη σκηνή, συνταιριάζοντας στο πρόσωπο του καλλιτέχνη όλες τις δεξιότητες του μουσικού και

¹⁶ Ανακτήθηκε από <https://www.nikossotiropoulos.gr/light-design-projects/oidipouys-anti-oidipouys>.

¹⁷ Ένα θέατρο 850 θέσεων που κατασκευάστηκε σε έναν υπάρχοντα βιομηχανικό χώρο για τις ανάγκες της «Πάτρας Πολιτιστικής Πρωτεύουσας 2006» και μετά εγκαταλείφθηκε για χρόνια, ώσπου τελευταία έγιναν ενέργειες για να ξαναλειτουργήσει και να αξιοποιηθεί εκ νέου.



χορευτή και ηθοποιού. Γενικότερα, η καταδήλωση του χώρου ως θεατρικού οδηγεί τόσο τον καλλιτέχνη όσο και τον θεατή στη σήμανση των πραγμάτων που τον περιβάλλουν, εφόσον ο χώρος αυτός δεν υφίσταται από μόνος του αλλά προκαθορίζεται από έναν άλλον χώρο, εκείνον του θεατρικού κειμένου, στον οποίο παραπέμπει και τον υλοποιεί (Τσατσούλης, 1999, σ. 227). Άλλωστε, κάθε χώρος που φιλοξενεί ένα θέαμα κάθε άλλο παρά κενός σημασιών είναι, αφού στους κόλπους του κατοικεί μια ολόκληρη φιλοσοφία και αισθητική ζωής, εκπέμπει και σαφώς επιβάλλει τη δική του σημειολογία (Πατσαλίδης, 2000, σ. 245).

Επίλογος

Με βάση τα παραπάνω συμπεραίνουμε πως η ‘Νέα σκηνή αρχαίου δράματος’, σύμφωνα με τις τάσεις πρόσληψης του αρχαίου δράματος στη νεότερη εποχή, διατήρησε μια διαλεκτική σχέση με το μοντέρνο και μεταμοντέρνο, εισάγοντας νεωτεριστικά και μετανεωτεριστικά στοιχεία που σχετίζονται με τη σύγχρονη κοινωνία. Αν και η εξερεύνηση αυτής της σχέσης έχει οδηγήσει σε διαφορετικές πεποιθήσεις και κριτικές αναλύσεις περί καινοτομιών και συντηρητισμού (υιοθέτηση του παραδοσιακού-φορμαλιστικού στυλ), καταλήγει κανείς ότι ο πολιτισμικός πλουραλισμός και η εξερεύνηση της τυπολογίας του πολιτισμού δημιουργεί νέους συσχετισμούς δυνάμεων και νέους θεατρικούς κώδικες πάνω στους οποίους αποτυπώνονται οι ιδεολογίες και η αισθητική των κοινωνιών.

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και ο θεσμός των φεστιβάλ που προάγει το σύγχρονο καλλιτεχνικό πνεύμα.¹⁸ Καταδεικνύεται λοιπόν πόσο σημαντικό είναι το έργο των καλλιτεχνών καθώς, όσον αφορά την τέχνη του θεάτρου και δη του αρχαίου δράματος, αναζητούν το απλό μέσα στο περίπλοκο και το οικείο μέσα στο ανοίκειο αλλά και το διαμετρικά αντίθετο και εν τέλει βασίζονται στο συνεχώς μετακινούμενο και διαφεύγον και στη γνώση πως εκείνο που οι άλλες εποχές θεωρούσαν σταθερό η εποχή μας το εκλαμβάνει ως ασταθές (Πατσαλίδης, 2000, σ. 43). Σε αντιδιαστολή με την παράδοση, οι σκηνοθετικές καινοτομίες ακυρώνουν τα όρια, σε μία τάση ανατροπής των καθιερωμένων και επιφέρουν τη ρευστότητα για μια νέα ανταλλαγή εμπειριών. Η ενότητα ‘Νέα Σκηνή Αρχαίου Δράματος’ με καλλιτεχνικά γεγονότα διεθνούς βεληνεκούς χάρισε στο θεατρικό κοινό της Πάτρας ιδιαίτερες εμπειρίες που έδωσαν μια εξέχουσα θέση στο πρόγραμμα της Πολιτιστικής Πρωτεύουσας Πάτρα 2006, σε μία εορταστική ατμόσφαιρα που φιλοδόξησε να εμψύσησει νέα στοιχεία τέχνης στους πολίτες της.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αρβανίτη, Κ. (2020). *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο Ι (Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης) & ΙΙ (Τάκης Μουζενίδης, Αλέξης Μινωτής, Αλέξης Σολομός)*. Παπαζήση.
- Μηνιώτη, Ν. (2015). *Παρουσίαση και ερμηνεία των θεατρικών παραστάσεων του φεστιβάλ των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1914-1939)* (Διδακτορική διατριβή). Ανακτήθηκε από <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/37210>.
- Κοινοπραξία Πάτρα Πολιτισμός (2006). «Νέα σκηνή αρχαίου δράματος. Contemporary approaches to ancient drama. 18/5-7/6/2006». Οργανισμός Πολιτιστική Πρωτεύουσα της Ευρώπης – Πάτρα 2006.
- Πατσαλίδης, Σ. (2000). *Θέατρο και θεωρία*. University Studio Press.

¹⁸ Για το ζήτημα αυτό πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζουν το κεφάλαιο ‘Μοντερνισμός και Μεταμοντερνισμός: Συγκλίσεις και Αποκλίσεις’ και το κεφάλαιο ‘Φεστιβαλισμός, Ιστορισμός και Τουρισμός’ όπου ο Σ. Πατσαλίδης (2000, σσ. 35-55, 243-262) επισημαίνει πως η αύξηση των φεστιβάλ πιθανόν να ενέχει κάποιες σκοπιμότητες. Αναφέρεται συγκεκριμένα στη διασπορά των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων του σήμερα και τις συζητήσεις γύρω από την εμπορευματοποίηση ή ανάμεσα στις σχέσεις κλασικού και σύγχρονου, υψηλής και μαζικής/λαϊκής τέχνης, τουριστικής οικονομίας και τέχνης.



- Σαρηγιάννης, Γ. (2006, Ιούνιος 08). Σαρδόνιος «Φιλοκτήτης» με μορφή πρόβας. *Τα Νέα*. Ανακτήθηκε από <https://www.tanea.gr>.
- Taplin, O. (1978, επανέκδοση με αναθεωρήσεις 1985). *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση* (Β. Ασημομύτη, Μετ.) (τίτλος πρωτοτύπου: *Greek tragedy in action*). Παπαδήμα.
- Τσατσούλης, Δ. (1999). *Σημειολογικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Θεωρία και κριτική ανάλυση της σύγχρονης θεατρικής πρακτικής*. Ελληνικά Γράμματα.
- Walton, J. (2007). *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους* (Β. Μαντέλη & Κ. Αρβανίτη, Μετ.) (τίτλος πρωτοτύπου: *Living greek theatre: a handbook of classical performance and modern production*). Ελληνικά Γράμματα.

Βιογραφικό: Η Κατερίνα Τόμτση είναι αριστούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών με μεταπτυχιακό στο «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο» (άριστα) από το Πανεπιστήμιο Πατρών. Είναι πιστοποιημένη στην 'Ειδική Αγωγή', στην 'Εκπαίδευση Ενηλίκων', στην 'Εκπαιδευτική αξιοποίηση-εφαρμογή Ψηφιακών Τεχνολογιών στη Διδακτική Πράξη'. Ως μόνιμη εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής διδάσκει στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση με υλοποίηση ποικίλων εκπαιδευτικών και πολιτιστικών προγραμμάτων και ως εκπαιδύτρια Θεάτρου έχει διδάξει σε Ν.Ε.Λ.Ε, ΙΕΚ, ΣΔΕ και ΚΔΑΠ. Υπήρξε υπεύθυνη διδασκαλίας Θεατρικών Εργαστηρίων, αλλά και εμψυχώτρια θεατρικών σεμιναρίων σε προγράμματα δημιουργικής απασχόλησης παιδιών από διάφορους φορείς. Υπήρξε επίσης επιμορφώτρια εκπαιδευτικών του ΙΕΠ και της Α/θμιας Εκπαίδευσης Ν. Ημαθίας. Παράλληλα, έχει υπάρξει εισηγήτρια, εκτός από συμμετέχουσα, σε συνέδρια και διημερίδες. Έχει συμμετάσχει σε εκδόσεις πρακτικών και βιβλίων και αρθρογραφήσει σε εφημερίδες και πολιτιστικά έντυπα. Ως θεατρολόγος έχει αναλάβει τη διδασκαλία-επιμέλεια θεατρικών παραστάσεων ή δραματοποιήσεων σε διάφορες εκδηλώσεις, καθώς και την επιμέλεια παρουσίασης παιδικών βιβλίων σε διοργάνωση εκδηλώσεων μαζί με τους συγγραφείς τους.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < ktomtsi@yahoo.com >



Η σκηνοθετική προσέγγιση
του σημειακού συστήματος του ρυθμού
στη σκηνική ερμηνεία του τραγικού χορού
στις παραστάσεις:
Ηλέκτρα Σοφοκλή, σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη
(βιντεοσκόπηση BBC, 1962)
& *Πέρσες* Αισχύλου, σκηνοθεσία Κ. Κουν
(αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000)

Ευαγγελία Χαζάκη
(καλλιτεχνικό όνομα: Ευαγγελία Θαλασσινή)

Περίληψη: Στην παρούσα εργασία θα επιχειρηθεί μέσω της συγκριτικής ανάλυσης της σκηνικής ερμηνείας και πρόσληψης του τραγικού χορού να εξεταστεί η διαφοροποίηση ως προς την σκηνοθετική χρήση του σημειακού συστήματος του ρυθμού στις εξής δύο παραστάσεις: *Ηλέκτρα* Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη (βιντεοσκόπηση BBC, 1962) και *Πέρσες* Αισχύλου σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000). Πιο συγκεκριμένα θα διερευνηθεί η χρήση του σημειακού συστήματος του ρυθμού σε σχέση με τον λόγο και την κίνηση του τραγικού χορού. Λόγω περιορισμένης έκτασης της εργασίας θα εστιάσω μόνο στα εξής λυρικά μέρη των παραστάσεων: α. *Ηλέκτρα* Σοφοκλή: Πάροδος (κομμός Χορού & Ηλέκτρας) (στ. 121 - 250) β. *Πέρσες* Αισχύλου: 2ο στάσιμο (επίκληση Δαρείου) (στ. 623 - 680). Μεθοδολογικά η συγκριτική ανάλυση των παραστάσεων βασίστηκε σε βιντεοσκοπημένο υλικό καθώς και σε επιστημονική βιβλιογραφία.

Λέξεις κλειδιά: ρυθμός, τραγικός χορός, μουσικότητα λόγου, σκηνοθεσία, αρχαία τραγωδία

1. Ταυτότητα παραστάσεων

Ηλέκτρα Σοφοκλή, σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη (βιντεοσκόπηση BBC, 1962)

Ο Ροντήρης παρουσίασε την αναθεωρημένη εκδοχή της πρώτης παράστασης (*Ηλέκτρα* Σοφοκλή, Εθνικό Θέατρο 1936) το 1959 με το Πειραιϊκό θέατρο και το 1962 αυτή η εκδοχή της *Ηλέκτρας* μαγνητοσκοπήθηκε σε συνθήκες στούντιο από το BBC, οι οποίες όμως απέδωσαν το πνεύμα της υπαίθριας παράστασης.¹ Τον πρωταγωνιστικό ρόλο ερμήνευσε η Ασπασία Παπαθανασίου. Οι

¹ Κ. Αρβανίτη, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο Ι, Θωμάς Οικονόμου-Φώτος Πολίτης-Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα 2020, 296.



καλλιτεχνικοί συντελεστές της βιντεοσκοπημένης παραγωγής του BBC παραμένουν οι ίδιοι με την πρωτότυπη παράσταση της *Ηλέκτρας*, δηλαδή υιοθετείται η μουσική σύνθεση του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη και η χορογραφία της Λουκίας Σακελλαρίου η οποία είχε ξεκινήσει την συνεργασία της με τον Ροντήρη από την παράσταση της Επιδαύρου το 1936.² Οι ηθοποιοί εν αντιθέσει με τους άλλους συντελεστές ήταν διαφορετικοί στην βιντεοσκοπημένη εκδοχή του BBC. Το κείμενο σε μετάφραση του Ιωάννη Γρυπάρη υπέστη μεγάλο αριθμό περικοπών σε σημείο που η διάρκεια της παράστασης στην βιντεοσκόπηση του BBC δεν ξεπερνούσε τα πενήντα τρία λεπτά.³

***Πέρσες* Αισχύλου, σκηνοθεσία Κ. Κουν (αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000)**

Η διαδρομή των *Περσών* του Αισχύλου από το Θέατρο Τέχνης ξεκινά την άνοιξη του 1965, όταν η πρεμιέρα της παράστασης λαμβάνει χώρα στο Aldwych Theatre του Λονδίνου στο πλαίσιο του διεθνούς φεστιβάλ World Theatre Season.⁴ Ήταν το δεύτερο εγχείρημα του Κουν με το Θέατρο Τέχνης στον χώρο της αρχαίας τραγωδίας μετά την παράσταση *Χοηφόρες* του Αισχύλου (1945). Σ' αυτή την πρώτη παράσταση των *Περσών* βασίστηκε και η αναβίωση της παράστασης από το Θέατρο Τέχνης (2000) ως συνέχεια μιας σειράς αναβιώσεων που ξεκινάει το 1988. Ο Γιώργος Λαζάνης και ο Μίμης Κουγιουμτζής υπεύθυνοι της σκηνοθετικής επιμέλειας των *Περσών* θα πουν γι' αυτό το εγχείρημα: «ο δάσκαλός μας Κάρολος Κουν με τους ανεπανάληπτους συνεργάτες του, Γιάννη Χρήστου και Γιάννη Τσαρούχη, άφησαν ένα πολύτιμο έργο. Η αναβίωση των *Περσών* δεν επιδιώκει να ανακαλέσει παλιές δόξες για να καλύψει αδυναμίες του παρόντος. Πιστεύουμε πως έχουμε χρέος τέτοια σημεία αναφοράς να τα προβάλλουμε για να τα γνωρίζουν οι νεότερες γενιές».⁵ Η αναβίωση της παράστασης *Πέρσες* διατήρησε το καλλιτεχνικό αποτύπωμα των συντελεστών της πρωτότυπης παράστασης του 1965. Η μετάφραση του Πάνου Μουλλά, σύμφωνη με την προσέγγιση του Κουν πρέσβευε την αισθητική του λαϊκού εξπρεσιονισμού που αποδίδεται συνοπτικά ως στυλιζάρισμα ορισμένων εκφραστικών μέσων τα οποία τονίζουν το λαϊκό στοιχείο με θεμέλια στα δημοτικά τραγούδια, τις βυζαντινές αγιογραφίες και τα αρχαία αγγεία.⁶ Η μουσική του Γιάννη Χρήστου -η οποία θα αναλυθεί εκτενώς εν συνεχεία- διατηρήθηκε στο ακέραιο και στην αναβίωση της παράστασης (2000) υπογραμμίζοντας τον πρωταγωνιστικό ρόλο της ήδη από το 1965, ενώ τα κοστούμια-σκηνικά του Τσαρούχη που χρησιμοποιήθηκαν στην αναβίωση της παράστασης τονίζουν την διάθεση πιστής αναπαραγωγής της πρωτότυπης παράστασης από τους συνεργάτες του Κουν, Λαζάνη και Κουγιουμτζή. Η σκηνοθεσία του Κουν ως αντίσταση στις συντηρητικές απόψεις των σκηνοθετών του Εθνικού

² Α. Σπανού, *Η πρόσληψη του χορού και της όρχησης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας μέσω της χρήσης του σώματος σε σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος*, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Θεατρικών σπουδών, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Λευκωσία 2020, 24.

³ I. Roilou-Panagodimitrakopoulou, *Performances of Ancient Greek Tragedy and Hellenikotita: The Making of a Greek Aesthetic Style of Performance 1919–1967*, PhD . thesis ,Department o f Theatre Studies Lancaster University, United Kingdom 2003, 221.

⁴ Τ. Μποσαντζής, «Αρχαία τραγωδία και μερική ανατροπή του “δυτικού” προτύπου ερμηνείας στη νεοελληνική σκηνή : Οι παραστάσεις των Περσών του Αισχύλου από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη (1939/1946) και από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (1965) », *Σκηνή 1* (14) (2022) 2

⁵ Ριζοσπάστης (2000,) “*Αναβίωση μιας ιστορικής παράστασης*”, 30 Ιουλίου. Διαθέσιμο από: <https://www.rizospastis.gr/story.do?id=376262> (πρόσβαση 20 Αυγούστου 2024)

⁶ Ε. Παναγή, *Ο Κάρολος Κουν και η πρόσληψη του χορού στο αρχαίο δράμα*, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Λευκωσία 2020,6



Θεάτρου και ειδικότερα στο κυρίαρχο παραστασιακό μοντέλο του Εθνικού Θεάτρου και του Δημήτρη Ροντήρη είναι εμφανής και στην αναβίωση της παράστασης.

2. Συγκριτική ανάλυση παραστάσεων

Η συγκριτική καλλιτεχνική αποτύπωση δύο κύριων σημειακών συστημάτων για τις δύο υπό διερεύνηση παραστάσεις επιχειρεί να εντοπίσει τη διαφοροποίησή τους σε σχέση με την χρήση του ρυθμού στην σκηνοθετική προσέγγιση. Πιο συγκεκριμένα θα αναφερθώ στα εξής σημειακά συστήματα: τις κειμενικές επιλογές της παράστασης, την σχέση του ρυθμού με τον λόγο και την κίνηση του χορού στα εξής μέρη: *Ηλέκτρα* Σοφοκλή, Πάροδος (κομμός Χορού & Ηλέκτρας, στ. 121-250) σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη και *Πέρσες* Αισχύλου (β στάσιμο -επίκληση Δαρείου, στ. 623-680) σε σκηνοθεσία Κ. Κουν.

2.1. Κειμενικές επιλογές

Ο Ροντήρης ως προς την σκηνική ερμηνεία του λυρικού μέρους της Παρόδου (κομμός Ηλέκτρας – Χορού, στ. 121-250) στην παράσταση *Ηλέκτρα* (βιντεοσκόπηση BBC, 1962) επιλέγει αυτούσιο το κείμενο του Σοφοκλή στην αρχαιοπρεπή μετάφραση του Γρυπάρη⁷ εκτός από την αντιστροφή Α (στ. 137-152) και την επωδό (στ. 233-250) οι οποίες παραλείπονται. Ως προς την σχέση των μέτρων πρωτοτύπου και μετάφρασης δεν ακολουθούνται οι ρυθμοί του πρωτοτύπου στην μετάφραση. Λαμβάνοντας υπόψη το βιβλίο σκηνοθεσίας του Ροντήρη και την σημειογραφία του (την οποία του είχε υποδείξει ο συνθέτης Δ. Μητρόπουλος) αναγνωρίζουμε στη θέση των κάθετων γραμμών τα σημεία αναπνοής του κειμένου, ενώ οι οξείες του κειμένου της νεοελληνικής μετάφρασης αποδίδουν τον τονικό ρυθμό και δεν σχετίζονται με τα μέτρα του πρωτοτύπου, γεγονός που οδηγεί σε μια πιο μονότονη εκφορά του λόγου στην σκηνική ερμηνεία του χορού, η οποία ουδεμία σχέση έχει με την ευφάνταστη ποικιλία των ρυθμών του πρωτοτύπου.

Ως προς τις κειμενικές επιλογές του Κουν στους *Πέρσες* και πιο συγκεκριμένα στο επιλεγμένο απόσπασμα της επίκλησης του φαντάσματος του Δαρείου (β στάσιμο, στ. 623-680) η μετάφραση της αναβίωσης των *Περσών* του Θεάτρου Τέχνης (2000) αφορά μια ανανεωτική εργασία του μεταφραστή Πάνου Μουλλά, η οποία παραγγέλθηκε από τον Κουν ειδικά για την πρωτότυπη παράσταση του Θεάτρου Τέχνης το 1965.⁸ Σε μια εποχή όπου η μετάφραση του Γρυπάρη είναι ακόμα ταυτισμένη με το αισχύλειο κείμενο και διεκδικεί την ίδια «ιερότητα» με το αρχαίο πρωτότυπο, ο Κουν καινοτομεί και διαχωρίζεται από την σκηνοθετική γραμμή του Εθνικού θεάτρου. Η μετάφραση του Μουλλά υποστηρίζεται ότι δεν έχει την ίδια «επιβλητική ποιητικότητα» που χαρακτηρίζει τη μετάφραση του Γρυπάρη -ιδίως στα χορικά μέρη- αλλά αποφεύγει τις υπερβολές. Ο Κουν αποφάσισε να μην χρησιμοποιήσει αυτούσιο το κείμενο του Αισχύλου, αλλά η σκηνοθετική του προσέγγιση βασίστηκε εξ ολοκλήρου στον πρωταγωνιστικό ρόλο της μουσικής του Χρήστου, η οποία απαιτούσε περισσότερο την οπτική του κειμένου του Αισχύλου ως πρώτη ύλη κάποιων επιλεγμένων φράσεων και λέξεων που στην επανάληψη τους με τη μορφή ηχοποιητικών μοτίβων ενέτειναν τον τελετουργικό χαρακτήρα της μαγικής επίκλησης του φαντάσματος του Δαρείου. Για παράδειγμα λέξεις του κειμένου όπως «γη μου» έρχονται επαναληπτικά στο αυτί του θεατή προκειμένου να συνδράμουν στην «τελετουργοποίηση» του κειμένου και της μουσικής, στις οποίες στόχευαν από κοινού ο

⁷ Σοφοκλής, *Ηλέκτρα*, μετφρ. Ιωάννης Ν. Γρυπάρης, Αθήνα 1940

⁸ Μποστάντζης, ό.π.(σημ.4), 10



Χρήστου και ο Κουν. Στην μετάφραση του Μουλλά παρατηρείται ρήξη με την πρωτοκαθεδρία του τραγικού λόγου που πρέσβευε το Εθνικό Θέατρο και επιχειρείται μια κατάδυση στη σωματικότητα του λόγου, τη σύνδεση δηλαδή του σώματος και της λέξης μέσα από την τελετουργία ως σημείο συνάντησης των ετεροτήτων.⁹ Ο λόγος του χορού με την καίρια συμβολή του Χρήστου δεν απευθυνόταν στη διανοητική επεξεργασία του νοήματος από τον θεατή αλλά στην «ηχητική σύσταση» της λέξης που συναντιέται με το τελετουργικό στοιχείο της επίκλησης του χορού.¹⁰

2.2. Σχέση ρυθμού με τον λόγο και την κίνηση του χορού

Οι δύο παραγωγές της *Ηλέκτρας* του 1936 και του 1959 -προηγούμενες εκδοχές της βιντεοσκοπημένης παράστασης του 1962 - βασίστηκαν στην ίδια σκηνοθετική προσέγγιση του ρυθμού από τον Ροντήρη. Και στις δύο παραγωγές ο ρυθμός του λόγου και του σώματος είναι παρόμοιος και μερικές φορές πανομοιότυπος.¹¹ Ο Ροντήρης στην *Ηλέκτρα* κατάφερε να αποδώσει τη μορφή που κατά την άποψη του έπρεπε να έχει ο Χορός του αρχαίου δράματος «δηλαδή να απαγγέλει ρυθμικά, να τραγουδάει, να κινείται ρυθμικά και να εκτελεί καθαρή όρχηση».¹² Ωστόσο και στην αναθεωρημένη εκδοχή (1962) αν και υπάρχουν και κάποια μέρη που άδονται, διαπιστώνεται η κυριαρχία της ρυθμικής απαγγελίας του Χορού η οποία δεν απέχει σημαντικά από προγενέστερες εκδοχές της παράστασης.¹³ Ο ρυθμός στη σκηνοθεσία του Ροντήρη πρωταγωνιστεί ρυθμίζοντας τον λόγο και την κίνηση. Ως προς τον τρόπο απαγγελίας της Παρόδου (στ. 120-250) στην σκηνοθετική προσέγγιση του ρυθμού σε σχέση με τον λόγο οι γυναίκες του Χορού συνεκφωνούν το κείμενο ρυθμικά, ομαδικά και μονοφωνικά. Σπάνια τραγουδάει ο Χορός στην *Ηλέκτρα* και η ρυθμική απαγγελία του χορού γίνεται μονόφωνο τραγούδι μόνο όταν το επιβάλλουν οι συναισθηματικές καταστάσεις. Οι ρυθμοί συνδέονται και αλλάζουν σύμφωνα με τις συγκινησιακές διακυμάνσεις που εκφράζει ο ποιητικός λόγος. Η θρησκευτική-τελετουργική λειτουργία του Χορού μέσω της κίνησης και της απαγγελίας έχει αναφορές στο τυπικό του μυστηρίου της Ορθόδοξης θείας λειτουργίας.¹⁴ Η γοητεία που άσκησε ο Ράινχαρντ ως δάσκαλος και συνεργάτης στην αισθησιακή ποιότητα των τελετουργιών της Καθολικής Εκκλησίας μεταφέρθηκε ως οπτική στη μίμηση της ελληνορθόδοξης θείας λειτουργίας από τον Ροντήρη προκειμένου να προσεγγίσει και να αποδώσει το θρησκευτικό στοιχείο της τραγωδίας και του ρυθμού. Ο Ροντήρης υποστήριζε ότι μέσω της ρυθμικής απαγγελίας του χορού επιτυγχανόταν η έκφραση εσωτερικής αναγκαιότητας και όχι απλά η αισθητική απόλαυση του θεατή. Επίσης δεν αποσκοπούσε ο σκηνοθέτης σε μια ιστορική μουσειακή αναπαράσταση αλλά στην αναζήτηση της καθαρής συγκίνησης του θεατή και διέγερσης των συναισθημάτων μέσω του ρυθμού παρόμοιων με αυτά που είχε ο θεατής του 5^{ου} αιων. π.Χ.¹⁵ Ο Ροντήρης εμπνέονταν ως προς τον ρυθμό από μονοφωνικά δημοτικά τραγούδια, χορούς, βυζαντινούς ύμνους και μοιρολόγια. Από τα μέτρα του πρωτοτύπου δανείστηκε την

⁹ Μ. Μαυρογένη, (2011) "Πέρσες : συνέχειες και ρήξεις", *Δ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών 2011. Πάτρα, Ελλάδα, 26-29 Μαΐου 2011, 463

¹⁰ Μαυρογένη, ό.π. (σημ.8), 464

¹¹ Roilou, ό.π. (σημ.3), 223

¹² Δ. Ροντήρης, «Όχι μουσειακή αναπαράσταση, άμεση συγκίνηση του θεατή», στου ίδιου: *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Αθήνα 1999, 202.

¹³ Αρβανίτη, ό.π. (σημ.1), 214

¹⁴ Roilou, ό.π. (σημ.3), 225

¹⁵ Ροντήρης, ό.π. (σημ. 11), 202



συνεχή εναλλαγή ρυθμών για απόδοση των συναισθηματικών εναλλαγών του Χορού.¹⁶ Το σεμνό ήθος στη ρυθμική απαγγελία, η αποφυγή εξωτερικού πάθους και η αναζήτηση εσωτερικής αναγκαιότητας στον λόγο αποτέλεσαν βασικούς υποκριτικούς άξονες στο σύστημα του για τη σκηνική παρουσία του χορού με επίκεντρο πάντα την εναλλαγή των ρυθμών. Η ρυθμική απαγγελία της Παρόδου ακολουθεί τον τονικό ρυθμό ο οποίος απηχεί το δακτυλικό μέτρο με την εναλλαγή μιας τονισμένης συλλαβής (μακράς) και δύο άτονων συλλαβών (βραχέων).

Ως προς τη σχέση ρυθμού και σώματος η επιμονή του Ροντήρη στη μουσικότητα της ελληνικής γλώσσας σε συνδυασμό με την έμφαση που δίνει στην ποιητική γλώσσα της τραγωδίας, δημιούργησε ένα «ελληνικό» τρόπο απόδοσης του ρυθμού στην απαγγελία των χορικών και της όρχησης της Παρόδου στην βιντεοσκοπημένη παράσταση *Ηλέκτρα*.¹⁷ Ο ρυθμός βασίστηκε στη μελέτη του ρυθμού του ίδιου του κειμένου, η οποία περιελάμβανε την μελέτη του μέτρου του αρχαίου κειμένου και την πλήρη κατανόηση των συναισθημάτων που εκφράζονται στο έργο σε κάθε δεδομένη στιγμή.¹⁸ Στην παραγωγή της *Ηλέκτρας* (1959), στην οποία βασίστηκε και η βιντεοσκοπημένη παράσταση (BBC, 1962), η κίνηση του χορού ήταν συλλογική και στυλιζαρισμένη. Τα μέλη του χορού χωρίζονταν συνήθως σε δύο ημιχόρια, τα οποία μεταξύ τους δημιουργούσαν μια συνεχή αλλαγή των σχημάτων της όρχησης σύμφωνα και με τα σχήματα του ρυθμού του κειμένου.¹⁹ Ο δεκαπενταμελής χορός των γυναικών εισέρχεται βαθμιαία στη σκηνή με πομπικό βηματισμό, αργό και μεγαλοπρεπές. Η κίνηση του είναι απόλυτα συμμετρική και αντιθετική και το σώμα των μελών ταλαντεύεται στο ρυθμό της ομιλίας. Χρησιμοποιούν τα μέλη του χορού χαρακτηριστικές αργές χειρονομίες (ανύψωση χεριών, παλάμη στο μέτωπο) και γενικότερα με τις κινήσεις τους δίνουν σωματική έκφραση στο κείμενο του έργου. Η κίνηση του χορού είναι ρυθμική. Ακολουθώντας τον ρυθμό της απαγγελίας εκτελεί ο χορός καθαρή όρχηση τονίζοντας τη θρησκευτική-τελετουργική λειτουργία του μέσω της κίνησης και της απαγγελίας. Ο χορός δεν είναι άτομο αλλά ενσάρκωση μιας γενικής έννοιας η οποία αντιπροσωπεύεται από μια σωματική έντονη υπόσταση που επιβάλλεται μέσω των αισθήσεων. Μέσω του Χορού παρουσιάζονται διδάγματα σοφίας που αντλούν την εκφραστική τους δύναμη από τον ρυθμό του κειμένου, τη μουσική και την κίνηση.²⁰ Οι κινήσεις του χορού ακολουθούν με αυστηρή πειθαρχία τον ρυθμό του απαγγελλόμενου και ενίοτε του αδόμενου λόγου.²¹

Η εργασία του σκηνοθέτη Κουν επιλέγει τη ρητή διαφοροποίηση από την σκηνοθετική γραμμή του Ροντήρη και του Εθνικού Θεάτρου, οριοθετώντας όχι τι είναι, αλλά τι δεν είναι αρχαίο δράμα. Σύμφωνα με αυτή την γενική αρχή ο Κουν καταργεί ή αντιστρέφει οποιοδήποτε χαρακτηριστικό του Χορού του Ροντήρη. Έτσι αντιστικτικά με τον Χορό του Ροντήρη ο Χορός των *Περσών* του Κουν δεν βασίζεται στην ομαδική απαγγελία, δεν επιτελεί γεωμετρικούς σχηματισμούς και δεν ακολουθεί μια προαποφασισμένη ρυθμική παρτιτούρα.²² Λειτουργεί αυτοσχεδιαστικά μέσα στο γενικό πλαίσιο της ελεύθερης έκφρασης μιας «εσωτερικής

¹⁶ Ροντήρης, Δ. «Σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος», *Απόψεις, Εβδομάς θεάτρου*. Συνέδριο καλλιτεχνικό-επαγγελματικό. Αθήνα, 14 - 21 Νοεμβρίου 1960, 80

¹⁷ Roilou, ό.π. (σημ.3), 238

¹⁸ Roilou, ό.π. (σημ.3), 228

¹⁹ Σπανού, ό.π. (σημ.2), 2

²⁰ Ροντήρης, ό.π. (σημ.11), 208

²¹ Λάζου, Α. 'Η λειτουργία του χορού στο αρχαίο δράμα και η σκηνική προσέγγιση του Δ.Ροντήρη', *Ε Πολιτιστική συνάντηση, Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: ο Μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*. ENAM σε συνεργασία με Δήμο Ναύπακτου και Εργαστήριο λόγου και τέχνης του Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Αθηνών 2003. Ναύπακτος, Ελλάδα, 8-9 Νοεμβρίου 2003, 129.

²² Μποσταντζής, ό.π.(σημ.4, 15



συγκίνησης». Ο «λαϊκός εξπρεσιονισμός» που επιλέγει ως αισθητικό ύφος ο Κουν προσεγγίζει τον χορό με έντονη σωματικότητα, λαϊκότερο η ελληνικότητα αλλά και σύγχρονα εκφραστικά μέσα, προτείνοντας μια υβριδική προσπάθεια μετασχηματισμού της αρχαίας τραγωδίας, η οποία διαμορφώνεται κυρίως στο εργαστήρι της πρόβας μαζί με τους ηθοποιούς και δεν προαποφασίζεται μόνο από τον σκηνοθέτη. Ο Κουν αναζητάει τη μουσικότητα του τραγικού στοιχείου ως εσωτερική κατάσταση του ηθοποιού χωρίς να υπακούει σ' ένα εξωτερικό ρυθμό όπως ο χορός του Ροντήρη. Η δόμηση της «εσωτερικής συγκίνησης» εκφράζεται με διασπασμένο ποιητικό λόγο. Πιο συγκεκριμένα με επιλογή μεμονωμένων φράσεων του κειμένου που τονίζουν το συναίσθημα του χορού την συγκεκριμένη χρονική στιγμή της επίκλησης του φαντάσματος του Δαρείου καθώς και με το «σπάσιμο» της όρχησης ως αντιστάθμισμα στην συλλογική γεωμετρική κίνηση του Χορού του Ροντήρη.²³ Η αίσθηση του ρυθμού ενισχύεται μέσα από τις μουσικές δυνατότητες που του προσφέρει ο φυσικός τονισμός της νεοελληνικής γλώσσας.

Το πιο σημαντικό όμως ρυθμικό στοιχείο στον χορό του Κουν, πάντα μέσα από την καθοδήγηση και μουσική σύνθεση του Χρήστου, είναι η χρήση του ήχου της αναπνοής (εισπνοής και εκπνοής) ως γενεσιουργό στοιχείο της δυναμικής του κειμένου.²⁴ Η αναπνοή κάθε μέλους του χορού είναι αυτόνομη χωρίς ρυθμικό συντονισμό με τα άλλα μέλη. Οι εισπνοές επιταχύνονται σαν μια μπάλα που αναπηδά και παίζει τον ρόλο της ανάκρουσης μεταδίδοντας μια αίσθηση ορμητικής αμετάκλητης κίνησης προς την τελική εμφάνιση του φαντάσματος του Δαρείου. Η ασθματική ανάσα του χορού όταν γίνεται ομαδικά λειτουργεί ως ένα ρυθμικό οστινάτο (επαναλαμβανόμενο μοτίβο). Άλλα patterns (μοτίβα) λειτουργούν αποκλειστικά ρυθμικά και αντιπροσωπεύουν το σχήμα της έκρηξης πάνω σε διαφορετικές φράσεις του κειμένου της επίκλησης. «Σ' αυτό το ανατολίτικο μοιρολόι, σ' αυτόν τον ατελείωτο θρήνο του χορού, τα ιωνικά μέτρα εντείνουν την ασιατική ατμόσφαιρα. Το βαρβαρικό πάθος χωρίς μέτρο, χωρίς φραγμό, φτάνει σ' ένα εκστατικό παροξυσμό, ένα ατελείωτο θρήνο του Χορού βασισμένο σε ιωνικά μέτρα τονίζοντας με την επιλογή αυτή ο ποιητής τον ασιατικό χαρακτήρα του χορού.²⁵ Ο ανατολίτικος χαρακτήρας του χορού, καθώς και ο κινησιολογικός στροβιλισμός στην επίκληση του φαντάσματος του Δαρείου επικεντρώθηκε στην όψη των δερβίσηδων, τον πρωτογονισμό μιας τελετουργίας, την απώλεια της συνείδησης και την ταύτιση των μελών του χορού με υπερφυσικές δυνάμεις.

Συμπεράσματα

Κατόπιν συγκριτικής ανάλυσης του σημειακού συστήματος του ρυθμού στη σκηνική ερμηνεία του τραγικού Χορού στα επιλεγμένα λυρικά μέρη των παραστάσεων *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Ροντήρη (βιντεοσκόπηση BBC, 1962) και *Πέρσες* του Αισχύλου σε σκηνοθεσία του Κουν (αναβίωση Θεάτρου Τέχνης, 2000) διακρίνουμε μια διαφορετική προσέγγιση ως προς την σκηνοθετική αντίληψη του ρυθμού στις δύο εν λόγω παραστάσεις. Ενώ και ο Ροντήρης και ο Κουν (σε συνδημιουργία με τον Χρήστου) συγκλίνουν στην υιοθέτηση μιας «τελετουργοποίησης» του χορού με έντονη την αναγκαιότητα αναζήτησης της θρησκευτικής λειτουργίας του, διαφοροποιούνται όμως ως προς τη σχέση του ρυθμού με τον λόγο και την κίνηση. Οι κειμενικές επιλογές στην παράσταση του Ροντήρη κατευθύνονται στη χρήση

²³ Μποσταντζής, ό.π.(σημ.4), 16

²⁴ A.M. Lucciano, *Jani Christou: the works and temperament of a Greek composer*, transl. C. Dale, Amsterdam 2000, 145

²⁵ Μποσταντζής, ό.π.(σημ.4), 9



αυτούσιου κειμένου προσδίδοντας πρωταγωνιστικό ρόλο στο κείμενο και τον ρυθμό, γεγονός που καθορίζει και τη ρυθμική εκφορά του λόγου του χορού και την όρχηση του. Ο Χορός του Ροντήρη απαγγέλει και κινείται ομαδικά και ρυθμικά δίνοντας πρωτοκαθεδρία στους επιλεγμένους ρυθμούς και τις συγκινησιακές καταστάσεις που αντιπροσωπεύουν.

Ο Κουν εν αντιθέσει διαχωρίζεται εμφανώς από τη γραμμή του Εθνικού θεάτρου και τον Ροντήρη. Λειτουργεί εντελώς αντιστικτικά ως προς τη χρήση του σημειακού συστήματος του ρυθμού. Προτείνει στους *Πέρσες* μια ελεύθερη σκηνική ερμηνεία του χορού που δεν βασίζεται στον ρυθμό του κειμένου και την ομαδική ρυθμική απαγγελία και όρχηση όπως ο χορός του Ροντήρη αλλά στο «σπάσιμο» του κειμένου (επιλογή φράσεων και λέξεων) και της όρχησης (αυτόνομη κίνηση του κάθε μέλους του χορού) αναζητώντας την ελεύθερη αυτοσχεδιαστική προσέγγιση της σκηνικής ερμηνείας στο πλαίσιο μιας πρωτογονικής τελετουργίας. Το μοναδικό ρυθμικό στοιχείο που διαπερνάει τον λόγο και την κίνηση του Χορού στους *Πέρσες* είναι η αναπνοή, η οποία δημιουργεί μια επιταχυνόμενη κορύφωση της τελετουργίας της επίκλησης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αρβανίτη, Κ. (2020) *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο I, Θωμάς Οικονόμου -Φώτος Πολίτης-Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα.
- Λάζου, Α. (2003) «Η λειτουργία του χορού στο αρχαίο δράμα και η σκηνική προσέγγιση του Δ.Ροντήρη», *Ε Πολιτιστική συνάντηση, Δημήτρης Αχιλ. Ροντήρης: ο Μεγάλος δάσκαλος του θεάτρου*. ENAM σε συνεργασία με Δήμο Ναύπακτου και Εργαστήρι λόγου και τέχνης του Π.Τ.Δ.Ε Πανεπιστημίου Αθηνών 2003. Ναύπακτος, Ελλάδα, 8-9 Νοεμβρίου 2003, 125-132.
- Lucciano, A.M. (2000) *Jani Christou: the works and temperament of a Greek composer*, transl. C. Dale, Amsterdam .
- Μαυρογένη, Μ. (2011) "Πέρσες: συνέχειες και ρήξεις", *Δ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*. Τμήμα θεατρικών σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών 2011. Πάτρα, Ελλάδα, 26-29 Μαΐου 2011.
- Μποσταντζής, Τ. (2002) «Αρχαία τραγωδία και μερική ανατροπή του “δυτικού” προτύπου ερμηνείας στη νεοελληνική σκηνή: Οι παραστάσεις των *Περσών* του Αισχύλου από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη (1939/1946) και από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (1965)», *Σκηνή* 1 (14).
- Roilou-Panagodimitrakopoulou, I. (2003) *Performances of Ancient Greek Tragedy and Hellenikotita: The Making of a Greek Aesthetic Style of Performance 1919–1967*, PhD. Thesis, Department of Theatre Studies, Lancaster University, United Kingdom.
- Ροντήρης, Δ. (1999) «Όχι μουσειακή αναπαράσταση, άμεση συγκίνηση του θεατή», στο ίδιου: *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Δ. Καγγελάρη (επιμ.), Αθήνα.
- Ροντήρης, Δ. (1960) «Σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος», *Απόψεις, Εβδομάς θεάτρου*. Συνέδριο καλλιτεχνικό-επαγγελματικό. Αθήνα, 14 - 21 Νοεμβρίου 1960, 77-80.
- Παναγή, Ε. (2020) *Ο Κάρολος Κουν και η πρόσληψη του χορού στο αρχαίο δράμα*, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Λευκωσία.
- Scott, W. C. (1996), *Musical design in Sophoclean theater*, Dartmouth College.
- Σοφοκλής, *Ηλέκτρα* (1940) μετφρ. Ιωάννης Ν.Γρυπάρη, Αθήνα .
- Σπανού, Α. (2020) *Η πρόσληψη του χορού και της όρχησης της αρχαιοελληνικής τραγωδίας μέσω της χρήσης του σώματος σε σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος*, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Μεταπτυχιακό πρόγραμμα Θεατρικών σπουδών, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Λευκωσία.



Βιογραφικό: Σκηνοθέτης / Ηθοποιός / Θεατρολόγος-εκπαιδευτικός / Ερευνήτρια αρχαίου δράματος. Απόφοιτη Σχολής Δραματικής Τέχνης «Βεάκη». Απόφοιτη Τμήματος Σκηνοθεσίας Θεάτρου RESAD (Βασιλική Ανωτάτη Ακαδημία Δραματικής Τέχνης Μαδρίτης (Ισπανία). Μεταπτυχιακό «Σκηνικές Τέχνες» Πανεπιστήμιο REY JUAN CARLOS (Ισπανία). Μεταπτυχιακό "Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψη του» Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Πατρών. Έχει σκηνοθετήσει θεατρικά έργα στην Ελλάδα και την Ισπανία (*Ηλέκτρα* Σοφοκλή, *Αντιγόνη* Jean Anouilh, *Quartett* Heiner Muller, *Αντιγόνη* Σοφοκλέους κ.ά). Από το 2015 ασχολείται αποκλειστικά με δρώμενα αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και συγκεκριμένα με παρουσίαση τραγωδιών στα αρχαία ελληνικά με βάση τον προσωδιακό ρυθμό του πρωτοτύπου (εναλλαγή μακρών & βραχέων συλλαβών). Στο πλαίσιο της θεατρικής της έρευνας για την παραστατικότητα του προσωδιακού ρυθμού παρουσίασε την *Αντιγόνη* Σοφοκλέους στα αρχαία ελληνικά σε αρχαιολογικά μουσεία της χώρας. Ως διδάσκουσα αρχαίου δράματος έχει διοργανώσει εκπαιδευτικά προγράμματα με κεντρικό άξονα την σχέση ρυθμού και λόγου στο πρωτότυπο κείμενο. Την παρούσα περίοδο εργάζεται ως Θεατρολόγος-εκπαιδευτικός στην Πρωτοβάθμια Γενική εκπαίδευση καθώς και στις ΣΑΕΚ (Σχολές Ανώτερης Επαγγελματικής Κατάρτισης).

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < kenosxoros77@gmail.com >





Η διάθεση είναι δωρεάν



ψηφιακή έκδοση:

ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ

Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)

5ος όροφος

T.K. 10679, Αθήνα

www.pesyth.com

contact@pesyth.com

©2024