

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
Συνεντεύξεις
Podcast

Κεντρικό αφιέρωμα:
«θέατρο και
Κινηματογράφος»

Τεύχος 6
Ιούλιος 2025



ISSN: 2945-0144



*Στο εξώφυλλο,
φωτογραφία από ιστοσελίδα
με υλικό για ελεύθερη χρήση
(χωρίς πνευματικά δικαιώματα).*

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

©2025



ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το Θέατρο: Τέχνη και Έρευνα
Ιούλιος 2025
τεύχος 6

Επιμελήτριες περιοδικού:

Ειρήνη Πολυδώρου, Ευδοκία Μανόχη

Επιμελητής ψηφιακής έκδοσης:

Χρήστος Θεοχαρόπουλος

Επιμέλεια κεντρικού αφιερώματος

«Θέατρο και Κινηματογράφος»:

Αγαθή Τέλη, Ελένη Χατζηγεωργίου, Ειρήνη Αρτοπούλου

Επισκόπηση θεατρολογικής έρευνας:

Ευδοκία Μανόχη, Ανθή Χοτζάκογλου

Παρουσίαση βιβλίων:

Αικατερίνη Θεοδωράτου, Παύλος Γκολομάζος

Κριτική-ανασκόπηση παραστάσεων:

Αναστασία Λιώρη, Σοφία Παρτινεβέλου

Παιδαγωγική του θεάτρου/ Θέατρο στην εκπαίδευση:

Μαρία Μπατάνη, Ευφροσύνη Κουτσογιάννη

Θέατρο στην περιφέρεια:

Αικατερίνη Θεοδωράτου, Δημήτρης Ζαπάντης

Ελληνική δραματολογία:

Αικατερίνη Θεοδωράτου

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο:

Ειρήνη Πολυδώρου, Παύλος Γκολομάζος

Συνεντεύξεις καλλιτεχνών και επιστημόνων του θεάτρου:

Μαρίζα Γαλάνη, Ειρήνη Πολυδώρου

Podcast:

Αικατερίνη Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη

Διόρθωση κειμένων:

Αικατερίνη Θεοδωράτου, Μαρία Κολτσίδα





Περιεχόμενα

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

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Επισκόπηση Θεατρολογικής Έρευνας

Relâche (1924): Ένα διαμεσικό εγχείρημα

Κωνσταντίνος Μακριδάκης	10
-------------------------------	----

Παρουσίαση Βιβλίων

Ένα κουκλόσπιτο του Χένρικ Ίψεν, Μαρία Μανωλοπούλου ή Τα κουκλόσπιτα:

Η φυλακή των γυναικών

Σάββας Αλεξόπουλος	15
--------------------------	----

Μαρία Δημάκη-Ζώρα: Θεατρικές σελίδες - Μελέτες για την Νεοελληνική Δραματοουργία και το Θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών, Ηρόδοτος 2018 και Η Νεοελληνική Δραματοουργία στις κορυφές του «Παρνασσού» - Θέατρο και Πολιτισμός στην Αθήνα του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα, Εκδ. Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού 2021

Μαίρη Στασινοπούλου	19
---------------------------	----

Ανασκόπηση Θεατρικών Παραστάσεων

Στο σώμα της Οβάλ Κυρίας: Όψεις της γυναικείας ταυτότητας στις σκηνοθετικές συλλήψεις της Ελένης Ευθυμίου και της Παυλίνας Μάρβιν

Ειρήνη Αρτοπούλου	23
-------------------------	----

Η σκηνοθετική έκφραση του Νίκου Αρμάου στην *Ευαίσθητη Ισορροπία* του Ε. Άλμπι

Κατερίνα Καναβούρα	29
--------------------------	----



Παιδαγωγική του Θεάτρου / Θέατρο στην Εκπαίδευση

- Θεατρικές τεχνικές, νέες τεχνολογίες και δομικά υλικά στην διδασκαλία της ιστορίας και του αρχαίου κόσμου**
Χάρης Παπαεμμανουήλ 35

Θέατρο στην Περιφέρεια

- Θέατρο ΟΜΜΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ. Δημιουργώντας τα δικά του «πλωτά νησιά» με σταθμό το Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας και με έδρα το Ηράκλειο Κρήτης**
Ειρήνη Κουτσάκη, Μυρτώ Παπαδοπούλου 44

Ελληνική δραματουργία

- OUTREACH PROJECT – Μια σκηνή για νέες φωνές**
Κωνσταντίνος Θεωνάς 50

- Οι Απόντες – Ένα project προφορικής αφήγησης του Βασίλη Κατσικονούρη**
Ρομίνη Σπυράκη 55

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο

- Η πολιτιστική σημασία και η εμπορευματοποίηση του μπαλινέζικου τελετουργικού χοροθεάτρου Kacak**
Μαρίνα Μέργου 60

Συνεντεύξεις Καλλιτεχνών και Επιστημόνων του Θεάτρου

- Κατερίνα Ζάχου. Το θέατρο στην εκπαίδευση, οι Πολημστορίες και άλλες ιστορίες.**
Αναστασία Βασιλείου 66



Συνομιλία με τον καθηγητή Γιώργο Πεφάνη περί φιλοσοφίας και θεάτρου	
Αναστασία Λιώρη	73

3^ο Podcast

Μουσειακό θέατρο: Μια συζήτηση με τη Φωτεινή Βενιέρη και τον Χρήστο Χριστόπουλο	
Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη	77

ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

«ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ»

(σ ε λ . 7 9 - 1 0 6)

Οι έμφυλοι ρόλοι στην αρχαία ελληνική τραγωδία: <i>Φαίδρα</i> του Ζυλ Ντασέν	
Αικατερίνη Θεοδωράτου, Παναγιώτης Παπαναστασίου	79

Η κινηματογραφική αναγέννηση του *Οιδίποδα*:

Από την αρχαία τραγωδία στο σύγχρονο σινεμά

Μαριάνθη Καλύβα	87
-----------------------	----

Οι τραγωδίες του Ευριπίδη στις ταινίες του Ζυλ Ντασέν

Μάρθα Κοσκινά	93
---------------------	----

***Το νησί της Αφροδίτης* του Αλέξη Πάρνη: Μια σύντομη επισκόπηση του θεατρικού
κειμένου (1960) και της κινηματογραφικής εκδοχής του (1969)**

Ανδρέας Παλαιολόγος	100
---------------------------	-----



Editorial

Αγαπητό κοινό του «Θέατρο-Λόγου μας»,

Στο έκτο τεύχος του περιοδικού μας εξερευνούμε τα όρια του θεάτρου τόσο εσωτερικά, όσο και σε συνομιλία με άλλες τέχνες και την κοινωνία συνολικά.

Από το «διαμεσικό» *Relâche* στο Παρίσι του 1924 πλοηγούμαστε σε ά-λογους πειραματισμούς για τη γυναικεία χειραφέτηση στη σύγχρονη ελληνική σκηνοθεσία, αλλά και στα κουκλόσπιτα, ως φυλακές των γυναικών. Αφουγκραζόμαστε νέες αναγνώσεις στην *Ευαίσθητη Ισορροπία* του Άλμπι, αλλά και προφορικές αφηγήσεις για αγαπημένους *Απόντες*.

Διευρύνουμε τις γνώσεις μας για την ελληνική δραματουργία για ανήλικους θεατές, αλλά και για τον συνδυασμό θεατρικών τεχνικών και τεχνητής νοημοσύνης για τη διδασκαλία της ιστορίας του αρχαίου κόσμου.

Εμπνεόμαστε από τη θεατρική δράση του Παρνασσού στην Αθήνα του 19ου και του 20ου αιώνα, αλλά και από την ερευνητική, δημιουργική και κοινωνική δράση του θεάτρου ΟΜΜΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ στο διεθνές στερέωμα σήμερα, με ορμητήριο την Κρήτη. Αισιοδοξούμε για το μέλλον της ελληνικής δραματουργίας εμβαθύνοντας στο έργο του *OUTREACH PROJECT*. Προβληματιζόμαστε για τη σύγχρονη τουριστική διάσταση του τελετουργικού μπαλινέζικου χοροθεάτρου *Kecak*.

Στο κεντρικό μας αφιέρωμα το θέατρο συναντά τον κινηματογράφο. Αναζητούμε τις αντανάκλασεις του Ευριπίδη στις ταινίες του Ζυλ Ντασέν και εστιάζουμε στους έμφυλους ρόλους στη *Φαίδρα* του. Διερευνούμε την κινηματογραφική αναγέννηση του Οιδίποδα από την αρχαία τραγωδία στη *Στρέλλα* του Πάνου Κούτρα και στο *Αίμα* του Διαμαντή Καραναστάση. Ανακαλύπτουμε *Το νησί της Αφροδίτης* του Αλέξη Πάρνη στη θεατρική και κινηματογραφική εκδοχή του, παράλληλα με το ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο.

Το έκτο τεύχος του περιοδικού μας για πρώτη φορά φιλοξενεί τη νέα στήλη μας για συνεντεύξεις καλλιτεχνών και επιστημόνων του θεάτρου. Με χαρά και ενδιαφέρον, συνομιλούμε με τους ακαδημαϊκούς και δασκάλους μας, την Κατερίνα Ζάχου για τις *Πολιτιστορίες* και άλλες ιστορίες για το θέατρο στην εκπαίδευση και τον Γιώργο Πεφάνη περί θεμάτων φιλοσοφίας του θεάτρου.

Στο podcast που πλέον έχει καθιερωθεί για το περιοδικό μας συζητάμε για το Μουσειακό Θέατρο με τους έμπειρους συναδέλφους Χρήστο Χριστόπουλο και Φωτεινή Βενιέρη.

Η συντακτική ομάδα του περιοδικού εργάστηκε εθελοντικά, με αγάπη για το αντικείμενο και την κοινότητά μας, λειτουργώντας ως συλλογικότητα σε καιρούς που οι μορφές αλληλεγγύης δοκιμάζονται από τις διεθνείς εξελίξεις.

Παρουσιάζουμε λοιπόν με χαρά το έκτο τεύχος μας και περιμένουμε και τα δικά σας άρθρα, αλλά και τη συνεισφορά σας στην ομάδα μας στο μέλλον.

Με εκτίμηση και ευχές εκ μέρους της συντακτικής μας ομάδας,
Ειρήνη Πολυδώρου



Αποποίηση Ευθύνης

Το περιοδικό «Θέατρο-Λόγος» δεν φέρει καμία ευθύνη για τις απόψεις που εκφράζονται στο παρόν, καθώς κάθε κείμενο εκφράζει την/τον συγγραφέα του, ο/η οποίος/α έχει την αποκλειστική ευθύνη για το περιεχόμενο του και την ελευθερία να το συνθέσει, όπως επιθυμεί.



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.

Relâche (1924): Ένα διαμεσικό εγχείρημα

Κωνσταντίνος Μακριδάκης

Περίληψη: Το άρθρο εστιάζει στην προσέγγιση του Picabia, ο οποίος μέσα από το καλλιτεχνικό θέαμα *Relâche* (1924) επιδιώκει τη σύνθεση και την ενοποίηση διαφόρων καλλιτεχνικών μέσων σε ένα ολιστικό έργο τέχνης. Ωστόσο, αντί να περιοριστεί στην ντανταϊστική απλοϊκότητα συνύπαρξης διαφορετικών μορφών έκφρασης, ο Picabia επιδιώκει τη διάλυση των παραδοσιακών ορίων μεταξύ μπαλέτου, θεάτρου, γλυπτικής, ζωγραφικής, μουσικής και κινηματογράφου. Το *Relâche* λειτουργεί ως ένα «διαμεσικό εγχείρημα», όπου κάθε μέσο όχι μόνο αναδεικνύεται από μόνο του, αλλά συμπληρώνεται και ενισχύεται, δημιουργώντας μια αμοιβαία σχέση μεταξύ της προβολής και της σκηνικής δράσης. Η λειτουργία του φιλμ *Entr'acte* στοχεύει στη δημιουργία ενός θεαματικού εφέ και ανοίγει τον δρόμο για πολλαπλές διαστάσεις σημειολογικής ανάγνωσης. Σε αντίθεση με το «εσωτερικό μοντέλο» που είχε προταθεί από τον Breton, το έργο του Picabia προσεγγίζει την ένωση της σκηνικής δράσης με την κινηματογραφική προβολή, δημιουργώντας έτσι ένα δυναμικό σύνολο όπου κανένα από τα στοιχεία δεν λειτουργεί ανεξάρτητα.

Λέξεις-κλειδιά: ντανταϊσμός, θέατρο και κινηματογράφος, *Gesamtkunstwerk*

Στην εκτενή ιστορία του για το Νταντά στο Παρίσι, ο Michel Sanouillet αποφάσισε να εξαιρέσει ως αντικείμενο μελέτης το μπαλέτο *Relâche* –παρόλο που η σύλληψή του ανήκε σε έναν από τους κύριους εκπροσώπους του ντανταϊσμού, τον Francis Picabia, και παρόλο που θεωρητικά διέθετε όλα εκείνα τα στοιχεία που θα μπορούσε να το καταχωρίσουν ως «νταντά». Πράγματι, αν και ο Picabia είχε διακόψει επίσημα τη σχέση του με το Νταντά ήδη από το 1921, η στάση του και το έργο του παρέμειναν, για ένα διάστημα τουλάχιστον, πιστά στο πνεύμα που αρχικά τον είχε εμπνεύσει (Sanouillet, 1993, σσ. 401-402). Κάτω από το πρίσμα αυτό, το *Relâche* αποτελεί



μια όψιμη, ακόμα και εκτός χρονολογικών ορίων, αναβίωση των ντανταϊστικών δράσεων της δεκαετίας του 1920, που, ωστόσο, ξεπερνά τα καλλιτεχνικά τους όρια, και θα μείνει στην ιστορία ως το έργο που έφερε σε μία κοινή δημιουργική σύμπραξη μερικούς από τους σημαντικότερους πρωτοπόρους της εποχής.

Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στην κεντρική αίθουσα του *Théâtre des Champs-Élysées*. Η πρώτη επαφή του *Relâche* με το εκλεκτικό κοινό του Champs-Élysées δεν θα μπορούσε να είναι πιο επεισοδιακή, καθώς η πρεμιέρα, η οποία είχε προγραμματιστεί για τις 27 Νοεμβρίου 1924, δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί λόγω ασθένειας του χορογράφου και χορευτή, Jean Börlin. Έτσι, αναβλήθηκε για μία εβδομάδα, και στις 4 Δεκεμβρίου η παράσταση εν τέλει πραγματοποιήθηκε. Καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης, οι αντιδράσεις του κοινού δεν μειώθηκαν· αντιθέτως, τα αδιάκοπα γιουχαΐσματα κατά την πρώτη πράξη οδήγησαν τελικά στην εισβολή του κοινού στη σκηνή. Όπως, εύστοχα, επισημαίνει ο Antoine Pickels, οι θεατές δεν ήταν σε θέση να αντιληφθούν, εκείνη τη στιγμή, ότι οι ίδιοι αποτελούσαν ενεργό μέρος του γεγονότος και ότι οι εκρηκτικές τους αντιδράσεις συνέβαλαν στην πλήρη πραγματοποίησή του (Pickels, 2012, σ. 141).

Η παράσταση ξεκινά με ένα σύντομο πρελούδιο της ταινίας *Entr'acte*, στην οποία εμφανίζονται ο Picabia και ο Satie να χειρίζονται ένα κανόνι στην ίδια τη στέγη του *Théâtre des Champs-Élysées*. Στη συνέχεια, η ταινία σβήνει και δίνει τη θέση της στο μπαλέτο, όπου κατά την πρώτη πράξη δεσπόζει από μια ασίδα, αποτελούμενη από 370 προβολείς στραμμένους προς το κοινό, που κυριολεκτικά το τύφλωναν. Μια ομάδα ανδρικών χαρακτήρων και μία μόνο γυναίκα επιδίδονται επί σκηνής σε καθημερινές δραστηριότητες. Χωρίς διακοπή, το τέλος της πρώτης πράξης δίνει τη θέση του στην προβολή της ταινίας *Entr'acte*. Στο πλαίσιο αυτό, ξεχωρίζει μια σκηνή στην αρχή, όπου παρουσιάζονται τα πόδια μιας υποτιθέμενης κλασικής μπαλαρίνας –σε κάποιο σημείο, μάλιστα, καταγεγραμμένη από μια εντυπωσιακή *nadir* λήψη–, που στη συνέχεια αποκαλύπτεται ότι ανήκουν σε έναν γενειοφόρο άνδρα· ή η μετέπειτα σκηνή της κηδείας, όπου ένας από τους πενθούντες, αφαιρεί ένα κομμάτι από ένα βρώσιμο διακοσμητικό του αμαξιού και το τρώει· και, τέλος, η ξέφρενη καταδίωξη της κηδείας από όλη την πομπή, καθώς το όχημα μοιάζει να διαφεύγει. Η ταινία κλείνει με τον χορευτή Jean Börlin – που κατανέμει την παρουσία του μεταξύ του πραγματικού κόσμου και της μυθοπλασίας της προβολής– να διαπερνά την ακίνητη εικόνα του τίτλου «*Fin*». Αμέσως μετά, το μπαλέτο συνεχίζεται με μια δεύτερη πράξη, όπου οι χαρακτήρες είναι ντυμένοι με επίσημα ενδύματα, μπροστά σε ένα σκηνικό διαμορφωμένο από σπείρες, κυματιστές γραμμές που θυμίζουν σερπαντίνες, καθώς και λέξεις και εκφράσεις ενσωματωμένες στα οπτικά μοτίβα.

Δεν υπάρχει αμφιβολία, με βάση τα προαναφερθέντα, ότι η διασύνδεση που επιχείρησε ο Picabia μεταξύ μπαλέτου, θεάτρου, γλυπτικής, ζωγραφικής, μουσικής και κινηματογράφου δεν αποσκοπούσε απλώς στη συνύπαρξη διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων μέσα σε ένα ετερογενές πρόγραμμα –όπως συνέβαινε στις *manifestations* του ντανταϊσμού. Αντίθετα, ο Picabia επιδίωκε τη μέγιστη δυνατή ενσωμάτωση όλων αυτών των εκφραστικών γλωσσών σε μια ενιαία μορφή έκφρασης –με άλλα λόγια, αποσκοπούσε σε ένα «*Gesamtkunstwerk*», ένα ολικό έργο τέχνης (Baker, 2003, σ. 159). Αν και κάθε μία από τις ειδικές συνεισφορές του έργου έχει εγγραφεί στην ιστορία του εκάστοτε καλλιτεχνικού πεδίου –τα σκηνικά στην ιστορία της γλυπτικής, η ταινία του Clair στην ιστορία του κινηματογράφου και η μουσική στη βεντάλια της πρωτοποριακής σύνθεσης (ό.π.), το *Relâche* λειτουργεί ως ένα «*intermedia project*» (Townsend, 2011, σ. 41). Η ένθεση του *Entr'acte* τόσο στην αρχή όσο και στο ενδιάμεσο του θεάματος



αποσκοπεί, ουσιαστικά, στην πολλαπλή διάσταση της σημειολογικής του ανάγνωσης, και όχι απλώς στη δημιουργία ενός εντυπωσιακού θεάματος, όπως συνέβαινε στο *théâtre des variétés* (Hageman, 2015, σσ. 91-92). Το αποτέλεσμα είναι μια πολυτροπική δράση που συμβάλλει καίρια στην εξέλιξη της ντανταϊστικής *manifestation* μέσα από μια προοπτική διαφορετική από το «ηθικό μοντέλο» που είχε προτείνει ο Breton.

Ο Picabia δεν διστάζει να αμφισβητήσει την αναγκαιότητα της εξειδίκευσης των εκφραστικών μέσων που είχε καθιερωθεί από τον Μοντερνισμό, διαρρηγνύοντας συνεχώς τα όρια των επιμέρους τεχνών (Townsend, 2011, σσ. 42-43). Η πιο χαρακτηριστική έκφραση αυτής της ρήξης εντοπίζεται στην αλληλεπίδραση μεταξύ μπαλέτου και της κινηματογραφικής προβολής του φιλμ *Entr'acte*, καθώς κανένα από τα δύο επίπεδα αναπαράστασης δεν λειτουργεί αυτόνομα, ανεξάρτητα από το άλλο. Το βασικό εύρημα του Picabia στο *Relâche* έγκειται ακριβώς σε αυτή τη σχέση «αμοιβαίας υποταγής» που καθιστά αδύνατη την αποσπασματική κατανόησή τους. Ο κοινός χώρος που μοιράζονται διαμορφώνεται μέσα από μια σειρά «αντιλήψεων» που γίνονται εύκολα αντιληπτές από το κοινό: η παρουσία του Jean Börlin τόσο στο μπαλέτο όσο και στην ταινία, η επιλογή της στέγης του Théâtre des Champs-Élysées ως τόπου γυρισμάτων πολλών σκηνών, η θραύση της επιγραφής «Fin» από τον Börlin, η οποία υποδηλώνει ότι ο χαρακτήρας του ξεπερνά τη μυθοπλασία και λειτουργεί ως ενδιάμεσος μεταξύ της χορευτικής παράστασης και του *Entr'acte*.

Ιδιαίτερη σημασία έχει το τελευταίο σημείο: το *Relâche* ξεκινά με τους χορευτές να εκτελούν καθημερινές κινήσεις πάνω στη σκηνή, απαλλαγμένες από οποιονδήποτε κώδικα χορού (Bouchard, 2013, σ. 46). Καθώς προχωρά η πρώτη πράξη, οι «μη κωδικοποιημένες» αυτές κινήσεις μεταλλάσσονται σταδιακά σε βήματα που ανήκουν ξεκάθαρα στο λεξιλόγιο του μπαλέτου. Όταν, μετά το πρώτο μέρος, προβάλλεται το *Entr'acte*, η κινησιολογική σκυτάλη περνά στη «γυναίκα-χορεύτρια» που αναπαράγει τις μορφές του κλασικού μπαλέτου. Ωστόσο, όσο εξελίσσεται η ταινία, αυτή η κωδικοποιημένη κίνηση υποχωρεί και παραχωρεί τη θέση της στο τρέξιμο και σε καθημερινές μετατοπίσεις. Έτσι, ο Picabia, μέσα από έναν κλειστό κινησιολογικό κύκλο που διαμορφώνει μεταξύ της πρώτης πράξης του μπαλέτου και του *Entr'acte*, αποδομεί και επαναπροσδιορίζει τη γλώσσα του χορού, μειώνοντας την απόσταση ανάμεσα στην καθημερινή κίνηση και αυτό που παραδοσιακά γίνεται αντιληπτό ως «χορογραφία». Είναι αδύνατο να μη συσχετίσουμε αυτό το εύρημα με τη μετέπειτα εξέλιξη της Performance, όπου η δυναμική μεταξύ καθημερινής κίνησης και χορογραφίας θα αποτελέσει ένα από τα βασικά εργαλεία των καλλιτεχνών για τη μετατροπή οικείων και τελετουργικών καταστάσεων σε δρώμενα με εννοιολογικό και πολιτικό φορτίο.

Αν μεταξύ της πρώτης πράξης του μπαλέτου και του *Entr'acte*, ο Picabia δημιουργεί μια σχέση βασισμένη στην κίνηση –και, σε τελική ανάλυση, στον χρόνο–, μεταξύ της ταινίας και της δεύτερης πράξης αυτή η σύνδεση αποκτά μια χωρική διάσταση. Τη στιγμή που ο Jean Börlin διαπερνά τον τίτλο «Fin», δεν παραβιάζει απλώς έναν από τους ιερούς κανόνες του κινηματογράφου –καθώς με την εμφάνιση στην οθόνη σηματοδοτείται και το τέλος της μυθοπλασίας–, αλλά ταυτόχρονα δημιουργείται μια «ενδιάμεση γέφυρα», μέσω της οποίας οι χαρακτήρες μπορούν να συνεχίσουν την ύπαρξή τους σε ένα άλλο επίπεδο. Αυτό το άλμα μεταξύ των δύο διαστάσεων υπερβαίνει κατά πολύ τις προφανείς συμβολικές ή αφηγηματικές του συνέπειες: αυτό που επιτυγχάνει ο Picabia είναι η ενίσχυση της πραγματικότητας του σώματος. Ο Börlin αποκτά ταυτόχρονα μια κανονική και μια κινηματογραφική σωματικότητα· το σώμα του αποκαλύπτεται ως μια πολυδιάστατη ύπαρξη, παρούσα σε δύο σημεία ταυτόχρονα.



Κατά συνέπεια, από τη μελέτη αυτού του κοινού χωροχρονικού πεδίου που μοιράζονται το μπαλέτο και η κινηματογραφική προβολή, προκύπτει ότι το *Entr'acte* μπορεί να γίνει κατανοητό μόνο ως ένα «*film site-specific*» (Townsend, 2011, σ. 42), του οποίου το πλήρες νόημα αναπτύσσεται μόνο ως ενιαίο γεγονός. Πράγματι, παρόλο που το *Entr'acte* έχει λειτουργήσει ως αυτόνομο έργο στην Ιστορία του Κινηματογράφου, η ακριβής και κατάλληλη ερμηνεία του, στο πλαίσιο του *Relâche*, επιβάλλει να το θεωρήσουμε όχι αποτέλεσμα μιας κινηματογραφικής αναπαραγωγής, αλλά ένα επιτελεστικό συμβάν, καθώς η ταινία *συμβαίνει*, δεν προβάλλεται απλά ως ένα ολοκληρωμένο έργο για έναν αόριστο αριθμό προβολών. Η υπόστασή της δεν είναι αυτή μιας ταινίας που αναπαράγεται αμετάβλητα στις κινηματογραφικές αίθουσες, αλλά εκείνη ενός υλικού που προϋπάρχει εν δυνάμει και που αποκτά μια συγκεκριμένη και ανεπανάληπτη υπόσταση κάθε φορά που ενσωματώνεται στον σημασιολογικό μηχανισμό του *Relâche*.

Ο Picabia αξιοποίησε τα σκηνικά μέσα που είχε στη διάθεσή του προκειμένου να μεταβάλει την παραδοσιακή θεατρική εμπειρία και να εντάξει ενεργά το κοινό στην ανάπτυξη και στη διαμόρφωση του θεάματος. Σε αυτό το πλαίσιο, κεντρικό στοιχείο αποτέλεσε η οθόνη των προβολέων που δέσποζε στην πρώτη πράξη και εστίαζε στο ακροατήριο. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η εκπομπή φωτός από αυτή την εγκατάσταση είχε ως κύριο στόχο να τυφλώσει το κοινό, κι έτσι ο θεατής δεν μπορούσε να δει τα σώματα των χορευτών, αλλά τις σκιές τους. Η πραγματικότητα αποϋλοποιούνταν μπροστά στα μάτια του (Bouchard, 2013, σ. 47), αποκτώντας μια φασματική, εικονική, φαντασιακή όψη. Ουσιαστικά, ο Picabia επιδίωκε να αποπραγματώσει τη διάσταση του υλικού, ώστε η μετάβαση από το μπαλέτο στο *Entr'acte* να είναι όσο το δυνατόν πιο ομαλή. Με άλλα λόγια, ολόκληρη η πρώτη πράξη συνιστά μια άσκηση «αποϋλοποίησης» των σωμάτων, η οποία κορυφώνεται με την προβολή της ταινίας.

Επιπλέον, οι προβολείς ανά διαστήματα σβήνουν και ανάβουν, βυθίζοντας την αίθουσα στο απόλυτο σκοτάδι για λίγα δευτερόλεπτα, προοικονομώντας την εξαφάνιση των σωμάτων μέσα στην ταινία. Η προβολή του *Entr'acte* κατά το ιντερμέδιο, μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης πράξης του θεάματος, ολοκληρώνει, αφενός, τη διαδικασία εξαφάνισης των σωμάτων και, αφετέρου, εγγράφει και καθιστά σαφή την απουσία επί σκηνής. Το παράδοξο στη διαλεκτική παρουσία/απουσία που ορίζει ο Picabia έγκειται στον τρόπο με τον οποίο συμμετέχει ο θεατής. Σύμφωνα με τον Chris Townsend, η σχέση που το κοινό του *Relâche* δημιουργούσε με το *Entr'acte* ήταν «κινητική» και όχι κινηματογραφική: η εμπλοκή του οδηγούσε ταυτόχρονα στη σωματική του συμμετοχή (Townsend, 2011, σ. 41). Στην πραγματικότητα, αυτή η «κινητική εμπλοκή» δεν περιορίζεται μόνο στην ταινία, αλλά ουσιαστικά εντάσσεται και σε όλο το σύνολο της πρώτης πράξης. Κατά τη διάρκειά της, ο θεατής συμμετέχει σωματικά στη δράση, ενώ η αδυναμία να αντιληφθεί την παρουσία των σωμάτων των χορευτών τον κάνει να βιώσει το δικό του σώμα. Ο Picabia ενσωματώνει τον θεατή «αρνητικά», δηλαδή μέσω της στέρησης των ιδανικών συνθηκών όρασης που θεωρούνται δεδομένες σε κάθε θεατρική και κινηματογραφική εμπειρία. Στον βαθμό που τα σώματα επί σκηνής εξαφανίζονται, το σώμα του θεατή αναδύεται, συγκεκριμενοποιείται και συμμετέχει. Μέσω αυτής της διαλεκτικής παρουσίας/απουσίας, το *Relâche* ωθεί στα όρια την εμπειρία του θεατή, με αποτέλεσμα, απέναντι στη δυσκολία αντίληψης των σωμάτων, η ταινία *Entr'acte* να παρέχει τις απαραίτητες συνθήκες διαύγειας για την ορατότητα αυτής της απουσίας.



Ενδεικτική βιβλιογραφία

- Baker, G. (2003). Entr'acte. *October*, 105, 159–165.
- Bouchard, K. (2013). Reconstructing the theatre space through cinematographic presence: The film Entr'acte on Stage. In D. Kiliçkiran, C. Alegria & C. Haddrell (Eds.), *Space and place: Exploring critical Issues* (pp. 43–49). Inter-Disciplinary Press.
- Gauss, C. E. (1943). The Theatrical Backgrounds of Surrealism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2(8), 37–44.
- Gershman, H. S. (1969). From Dada to Surrealism. *Books Abroad*, 43(2), 175–181.
- Gillmor, A. M. (1983). Erik Satie and the Concept of the Avant-garde. *The Musical Quarterly*, 69(1), 104–119.
- Hageman, S. (2015). La recherche des avant-gardes théâtrales historiques autour du progrès technique. *Ligeia*, 137–140, 88–95.
- Marks, M. (1983). The well-furnished film: Satie's score for Entr'acte. *Canadian University Music Review*, 4, 245–277.
- Melzer, A. (1994). *Dada and surrealist Performance*. The Johns Hopkins University Press.
- Picabia, F. (2003). *Escritos en prosa 1907–1953*. IVAM & Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia.
- Pickels, A. (2012). Performance: De l'évasion du marché à la conformation du marché. *Ligeia*, 117–120, 140–146.
- Pouzet-Duzer, V. (2013). Dada, Surrealism, Antropofagia: The consuming Process of the Avant-gardes. *L'Esprit Créateur*, 53(3), 79–90.
- Sanouillet, M. (1993). *Dada à Paris*. Flammarion.
- Schober, A. (2009). Irony, Montage, Alienation: Political tactics and the Invention of an Avant-garde Tradition. *Afterimage*, 37(3), 24–29.
- Sellin, E. (1969). Aspects of surrealism: Surrealist aesthetics and the Theatrical Event. *Books Abroad*, 43(2), 167–172.
- Spiteri, R. (2016). Community at Play. In K. Fijalkowski & M. Richardson (Eds.), *Surrealism: Key concepts* (pp. 107–199). Routledge.
- Townsend, C. (2011). The last hope of intuition: Francis Picabia, Erik Satie and René Clair's intermedial project *Relâche*. *Nottingham French Studies*, 50(3), 41–64.
- VV.AA. (1988). *Archives du surréalisme. 2. Vers l'action politique. Juillet 1925–Avril 1926*. Gallimard.

Κωνσταντίνος Μακριδάκης

Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης (Τμήμα Φιλολογίας) και στο Τμήμα Filología y Letras του Universidad de Valladolid (Erasmus), και Υποκριτική στην Ανώτερη Σχολή Δραματικής Τέχνης Βεάκη. Στη συνέχεια, αποφοίτησε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου (2021) και το 2023 ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές του σπουδές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι υποψήφιος διδάκτωρ στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ με θέμα της διδακτορικής του διατριβής: A Comparative Approach on Contemporary Queer Performance in Greece and Spain: Athens and Barcelona. Το 2012 εξέδωσε την ποιητική συλλογή Σκουριασμένα Υλικά και το 2021 το θεατρικό έργο Μήδεια από τις Εκδόσεις Gutenberg.

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



ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

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

Ένα κουκλόσπιτο του Χένρικ Ίψεν, Μαρία Μανωλοπούλου ή Τα κουκλόσπιτα: Η φυλακή των γυναικών

Σάββας Αλεξόπουλος

Περίληψη: Στο επιστημονικό δοκίμιο της με τίτλο *«Ένα κουκλόσπιτο» του Χένρικ Ίψεν*, η Μαρία Μανωλοπούλου, βασιζόμενη στις θεωρητικές της γνώσεις και σπουδές σχετικά με το θέατρο, επιχειρεί μια διεξοδική μελέτη του έργου του Νορβηγού θεατρικού συγγραφέα προκειμένου να αφυπνίσει τη σύγχρονη κοινωνία σχετικά με τον αγώνα του φεμινισμού για ισότητα με αφορμή τα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα και το κίνημα #MeToo. Εν ολίγοις, δηλαδή, αναγνωρίζει το έργο ως διαχρονικό και επίκαιρο μέσω της επιστημονικής της ανάλυσης. Σκιαγραφεί τα δραματουργικά στοιχεία του έργου και τα συσχετίζει με την εκάστοτε εποχή μέσω της αποκρυπτογράφησης των κοινωνιολογικών συμβολισμών του έργου. Θεωρεί ακόμη πως το «ιερό καθήκον» της Νόρας προς τον εαυτόν της αποτελεί καθήκον του κάθε ανθρώπου των ημερών μας και δη των γυναικών.

Λέξεις-κλειδιά: *Ανάλυση, φεμινισμός, κοινωνιολογική οπτική, στοιχεία, σύμβολα*

Πρόλογος και υπόβαθρο συγγραφέα

Η συγγραφέας του επιστημονικού δοκιμίου που φέρει τον τίτλο *«Ένα κουκλόσπιτο» του Χένρικ Ίψεν* είναι απόφοιτος της σχολής Δραματικής Τέχνης «Βεάκη» και της σχολής Διοίκησης και Οικονομίας του Α.Τ.Ε.Ι. Πατρών. Η Μαρία Μανωλοπούλου έχει καταρτιστεί επαρκώς και στη θεωρία του θεάτρου καθώς και της λογοτεχνικής γραφής, με σπουδές θεατρολογίας στο Ε.Κ.Π.Α. και μεταπτυχιακό Δημιουργικής Γραφής στο Ε.Α.Π. και στο Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας.



Έχοντας, λοιπόν, ως θεωρητική βάση τις εν λόγω σπουδές της, προβαίνει στην ανάλυση του θεατρικού έργου του Ίψεν από δραματουργική καθώς και κοινωνιολογική σκοπιά. Η ανάλυση της αποσκοπεί στη σύνδεση της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας και του κινήματος #MeToo με τα πρώτα βήματα του φεμινισμού κατά τον 18^ο αιώνα, την εποχή δηλαδή που ο Χένρικ Ίψεν έγραψε το έργο του *Ένα κουκλόσπιτο*. Κοινός παρονομαστής και στις δύο περιπτώσεις είναι οι διακρίσεις εις βάρος των γυναικών και η υποτίμηση της ανθρώπινης διάστασής τους. Ακόμη και αν τις δύο αυτές περιόδους χωρίζουν δύο ολόκληροι αιώνες. Η ίδια η συγγραφέας τονίζει πως το εν λόγω βιβλίο της αποτελεί προϊόν της αγάπης της για το Σκανδιναβικό θέατρο και πιο συγκεκριμένα για τον Χένρικ Ίψεν.

Έκφραση και Δομή στο δοκίμιο

Το εν λόγω επιστημονικό δοκίμιο ελκύει άμεσα το ενδιαφέρον του αναγνώστη για δύο κύριους λόγους. Από τη μία, η έκφραση της συγγραφέως είναι καλαίσθητη και εκλεπτυσμένη μιας και χρησιμοποιεί συχνά μεταφορές, παρομοιώσεις και άλλα σχήματα λόγου που προσδίδουν στο κείμενο της μία χροιά ποιητικότητας. Από την άλλη, η δομή του κειμένου είναι ιδιαίτερα προσεγμένη και καλά οργανωμένη καθώς χωρίζεται σε τρία κύρια εννοιολογικά μέρη.

Πρώτο μέρος

Αρχικά, η κ. Μανωλοπούλου παραθέτει κάποια στοιχεία από την ίδια τη ζωή του Ίψεν τα οποία και συσχετίζει με τη συγγραφική και καλλιτεχνική του πορεία γενικότερα. Δίνει δε έμφαση στο *Ένα κουκλόσπιτο*. Πιο συγκεκριμένα, αναλύει το πώς τα γυναικεία πρότυπα, της πρώιμης παιδικής του ηλικίας αλλά και της μετέπειτα ενήλικης ζωής του, συνέβαλαν στη σφυρηλάτηση μιας ισχυρής φεμινιστικής συνείδησης. Θεωρεί πως τα προσωπικά βιώματα της μητέρας του, μια γυναίκα προς την οποία ο Ίψεν έτρεφε ιδιαίτερη συμπάθεια, γίνονται πηγή έμπνευσης στα θεατρικά του έργα (Μανωλοπούλου, 2024:17). Επιπρόσθετα, πιστεύει πως οι γυναικείοι ρόλοι στα έργα του επηρεάστηκαν και από την ιδιοσυγκρασία θαρραλέων φεμινιστριών της εποχής, όπως η Aasta Hansteen (Μανωλοπούλου, 2024:37-38). Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Νόρα, η κεντρική ηρωίδα στο *Κουκλόσπιτο*.

Δεύτερο μέρος

Προκειμένου να προβεί στη δραματουργική ανάλυση του έργου, η συγγραφέας του δοκιμίου χωρίζει το έργο με βάση το υπόβαθρο του. Αρχικά παρουσιάζεται η υπόθεση καθώς και τα βασικά στοιχεία πλοκής. Έπειτα, εμβαθύνει στις δευτερεύουσες πλοκές του κειμένου, όπως αυτή της κυρίας Λίντε, καθώς επίσης και στον ρόλο του σκηνικού και των λοιπών παραστασιακών στοιχείων. Τα στοιχεία αυτά συνδέονται με τους συμβολισμούς του κειμένου ούτως ώστε οι αναγνώστες του δοκιμίου να δούνε το έργο μέσω μιας κοινωνιολογικής οπτικής και να καταλάβουν επαρκώς το πώς το πατριαρχικό σύστημα αναδύεται μέσα στο εν λόγω έργο του Ίψεν. Για παράδειγμα, η ένδυση της Νόρας δεν είναι τυχαία σύμφωνα με την κ. Μανωλοπούλου. Η φανταχτερή αμφίεση της για το πάρτι συμβολίζει τον ρόλο που η πατριαρχία την αναγκάζει να υποδύεται κατά τον γάμο της με τον Τόρβαλντ. Αυτόν της ευτυχισμένης συζύγου του μέσου στερεοτυπικού αστού της εποχής. Μιας γυναίκας η οποία φαίνεται να είναι ευτυχισμένη χάρη στα πλούτη του άνδρα της, εξ ου και το πάρτι μασκέ, το φανταχτερό φόρεμα και ο εύθυμος χορός «Ταραντέλα». Στην πραγματικότητα, όμως, είναι φυλακισμένη στον γάμο της και στον ρόλο που το πατριαρχικό σύστημα της επιβάλλει. Προκειμένου, λοιπόν, ο συγγραφέας να περάσει εμμέσως



το μήνυμα της κοινωνικής επανάστασης της Νόρας, αποφασίζει να αλλάξει τα ρούχα της όταν και εκείνη εγκαταλείπει τον σύζυγο και την οικογένεια της προκειμένου να τελέσει το ατομικό της καθήκον. Τα λόγια της είναι χαρακτηριστικά: «Έχω κι ένα άλλο καθήκον, που είναι εξίσου ιερό... Το καθήκον απέναντι στον εαυτό μου» (σελ.54). Η ίδια η συγγραφέας χαρακτηρίζει το γεγονός αυτό ως προκαθορισμένη ρήξη και όχι απλή παρόρμηση της στιγμής.

Τρίτο μέρος

Σύμφωνα με το επιστημονικό δοκίμιο της Μαρίας Μανωλοπούλου, το έργο *Ένα Κουκλόσπιτο* έχει λάβει διαχρονικές διαστάσεις. Η Νόρα, η πρωταγωνίστρια του έργου, είναι μια γυναίκα η οποία όχι μόνο μπορεί, αλλά πρέπει κιόλας, να αποτελέσει πρότυπο για τις γυναίκες της σημερινής εποχής. Μάλιστα, σύμφωνα με τον ίδιο τον Ίψεν, ο αγώνας των γυναικών δραματικών του προσώπων για ισότιμη μεταχείριση εντάσσεται στο πλαίσιο του αγώνα του κάθε καταπιεσμένου ανθρώπου του οποίου τα δικαιώματα και η αξιοπρέπεια καταπατούνται. Ο αγώνας των γυναικών είναι μέρος της διαρκούς αυτής πάλης των καταπιεσμένων αλλά και των ευσυνειδητών μελών της κοινωνίας μας. Για τον λόγο αυτό η δοκιμογράφος διακηρύσσει ότι εχθρός του Ίψεν ήταν η κοινωνία στο σύνολο της. Θεωρεί ακόμη ότι η κοινωνία χωρίζεται σε δύο σφαίρες που υποτίθεται πως διαθέτουν διαφορετικές αρχές και χαρακτηριστικά. Αυτή της «λογικής, άλκιμης και κυρίαρχης» αρρενωπότητας και αυτή της «συναισθηματικής, αδύνατης και υποταγμένης» θηλυκότητας. Η άρνησή του να αποδεχτεί αυτόν τον κοινωνικό διαχωρισμό φαίνεται με διάφορους τρόπους, όπως για παράδειγμα με τη δημιουργία ανδρόγυνων χαρακτήρων που δεν εντάσσονται σε καμία από τις δυο σφαίρες. Για παράδειγμα, η επινοητική Νόρα σώζει τον αφελή Τόρβαλντ. Οι λόγοι αυτοί οδηγούν στο συμπέρασμα πως ο ρόλος της Νόρας δεν εμπνέει μόνο το πρώιμο φεμινιστικό κίνημα αλλά και τα μετέπειτα «κύματά» του. Το πιο πρόσφατο κύμα, το τέταρτο, αφορά την κουλτούρα του βιασμού κατά την ψηφιακή μας εποχή. Σύμφωνα με την κ. Μανωλοπούλου, η Νόρα αποτελεί διαχρονικό γυναικείο σύμβολο, αφού το πατριαρχικό σύστημα, σήμερα, είναι μεν αποδυναμωμένο αλλά όχι πλήρως νικημένο όπως δείχνουν οι καταγγελίες του κινήματος #MeToo. Ως εκ τούτου, η διαχρονική φύση του έργου δίνει ακόμη και σήμερα τη δυνατότητα διασκευής του, προκειμένου η αδιάλειπτη φεμινιστική πάλη να συσχετιστεί με τα σύγχρονα κοινωνικά δεδομένα. Χαρακτηριστικές είναι οι παραστάσεις «*Nora: A Doll's House*» της Sue Prideaux, κατά το έτος 2020 αλλά και η ελληνική παράσταση «*Η Νόρα μετά*» του Νίκου Καμτσή, κατά την χειμερινή θεατρική περίοδο 2009-2010.

Επίλογος και συμπεράσματα

Το επιστημονικό δοκίμιο της Μαρίας Μανωλοπούλου «*Ένα κουκλόσπιτο*» του Χένρικ Ίψεν αποτελεί ίσως τον συνδετικό κρίκο ανάμεσα στο «τότε» της εποχής του Ίψεν και το «τώρα» της δικής μας εποχής. Η δραματουργική ανάλυση του έργου του Νορβηγού συγγραφέα με την κοινωνιολογική οπτική της κ. Μανωλοπούλου αναδεικνύει το έργο ως διαχρονικό και τους αγώνες της Νόρας ως επίκαιρους και ριζοσπαστικούς. Η στάση ζωής της αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση όχι μόνο για τις σύγχρονες γυναίκες αλλά και για κάθε υγιώς σκεπτόμενο πολίτη και άνθρωπο. Με την άρτια οργανωμένη δομή του και τον ποιητικό λόγο της συγγραφέως το βιβλίο «*Ένα κουκλόσπιτο*» του Χένρικ Ίψεν υπόσχεται να τραβήξει το ενδιαφέρον και να περάσει στο κοινό μηνύματα που τόσο οι σύγχρονες κοινωνίες χρειάζονται.



Βιβλιογραφικές αναφορές

Μανωλοπούλου, Μ. (2024). «Ένα κουκλόσπιτο» του Χένρικ Ίψεν. Υψικάμινος.

Σάββας Αλεξόπουλος

Είναι τελειόφοιτος φοιτητής του τμήματος γαλλικής γλώσσας και φιλολογίας του Α.Π.Θ. Ασχολείται κυρίως με μαθήματα λογοτεχνίας, γαλλικού και ευρωπαϊκού πολιτισμού. Κατά τη διάρκεια των σπουδών του παρακολούθησε επίσης μαθήματα θεάτρου, κινηματογράφου και δραματουργίας. Έχει λάβει μέρος σε διεθνή διαγωνισμό ποίησης στο πλαίσιο των εορτασμών της εθνικής επετείου για το 2021 όπου και του απονεμήθηκε Συγχαρητήριο δίπλωμα από το EUARCE.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < savvasalexopoulos.03@gmail.com > ή και
< savvasap@firl.auth.gr >



*Μαρία Δημάκη-Ζώρα: Θεατρικές σελίδες –
Μελέτες για την Νεοελληνική Δραματουργία
και το Θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών,
Ηρόδοτος 2018 και
Η Νεοελληνική Δραματουργία στις κορυφές του
«Παρνασσού» - Θέατρο και Πολιτισμός στην Αθήνα
του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα,
Εκδ. Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού 2021*

Μαίρη Στασινοπούλου

Περίληψη: Οι μελέτες και τα κείμενα που περιλαμβάνονται στα δύο συγγράμματα της ακαδημαϊκής καθηγήτριας Μ. Δημάκη-Ζώρα αποτελούν μια σημαντική καταγραφή έργων της Νεοελληνικής Δραματουργίας καθώς και της συμβολής των συγγραφέων τους στα ελληνικά γράμματα και τον πολιτισμό. Στο πρώτο βιβλίο που παρουσιάζεται συγκαταλέγονται μελέτες αφιερωμένες στο θέατρο για ανήλικους θεατές και ιδιαίτερα στην ελληνική πρωτότυπη δραματουργία του είδους. Στο δεύτερο βιβλίο, αναδεικνύεται το έργο της προώθησης της εγχώριας δραματουργίας από τον φιλολογικό σύλλογο «Παρνασσός», η οργάνωση δραματουργικών διαγωνισμών και η πολύπλευρη προσφορά του στα πολιτιστικά τεκταινόμενα της Αθήνας του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα.

Λέξεις-κλειδιά: Νεοελληνική Δραματουργία, Θέατρο για ανήλικο κοινό, φιλολογικός σύλλογος «Παρνασσός», δραματουργικοί διαγωνισμοί

Θεατρικές σελίδες - Μελέτες για την Νεοελληνική Δραματουργία και το Θέατρο για κοινό ανήλικων θεατών, Ηρόδοτος 2018

Η Μαρία Δημάκη-Ζώρα, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Αθηνών, με γνωστικό αντικείμενο «Νεοελληνική Δραματουργία και Πολιτισμός», έχοντας εκπονήσει ενδελεχείς έρευνες αναφορικά με τη νεοελληνική δραματουργία και το θέατρο για ανήλικους θεατές εξέδωσε το 2018 τις *Θεατρικές Σελίδες*. Στις μελέτες αυτές (άρθρα επιστημονικών περιοδικών και ανακοινώσεις συνεδρίων) το ενδιαφέρον εστιάζει στο επίπεδο της δραματουργίας και της σκηνικής πράξης καθώς και της σύνδεσης του Θεάτρου με την πολιτιστική ατμόσφαιρα της εποχής. Στα κεφάλαια τα οποία αφορούν στο θέατρο για ανήλικο κοινό γίνεται επιστημονική διερεύνηση ως προς την οπτική των παραστάσεων, δεδομένου ότι σχετίζεται άμεσα με την πρωτοβάθμια εκπαίδευση όπου και ανήκει το μεγαλύτερο μέρος του κοινού αυτού του είδους θεάτρου.



Στο πρώτο κεφάλαιο -το μόνο που συνυπογράφει με τον καθηγητή της Νεοελληνικής Φιλολογίας Π. Δ. Μαστροδημήτρη- γίνεται μια καταγραφή της θεματολογίας που απασχολεί τη σάτιρα λογοτεχνών και δραματουργών του 19^{ου} αιώνα, της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής. Αναδύεται το πως ο καυστικός λόγος της σάτιρας έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης. Από τα έργα, ο αναγνώστης/θεατής μπορεί να εντοπίσει τα όχι και τόσο «διαυγή» γεγονότα της ελληνικής Ιστορίας, καθώς και τα «κακώς κείμενα» της πολιτικής σκηνής από ιδρύσεως του πρώτου ανεξάρτητου ελληνικού κράτους.

Στο δεύτερο κεφάλαιο καταγράφονται οι απόψεις του Γρηγόριου Ξενόπουλου, για την ποιητική των λογοτεχνών της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής, κυρίως στο διάστημα 1892-1910. Επιχειρείται μια κριτική στις κριτικές του Γ. Ξενόπουλου, ιδιαίτερα σε όσες εντοπίζουν τις διαφορές της Παλαιάς με τη Νέα Αθηναϊκή Σχολή, με έμφαση στα έργα του Δ. Βερναρδάκη και του Σ. Βασιλειάδη, σε μισ εποχή που η γλώσσα προσπαθούσε να βρει ένα στέρεο έδαφος μεταξύ καθαρεύουσας και δημοτικής.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται μια συγκριτική μελέτη δύο έργων που τα χωρίζουν σχεδόν εκατό χρόνια. Πρόκειται για την τραγωδία *Φαύστα* του Δ. Βερναρδάκη και την ομώνυμη παρωδία του Μ. Μποσταντζόγλου. Επισημαίνονται τα στοιχεία και τα γεγονότα της τραγωδίας όπως παρωδήθηκαν από τον Μ. Μποσταντζόγλου.

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζονται τα παρακειμενικά στοιχεία των θεατρικών έργων, εν προκειμένω οι πρόλογοι, στους οποίους οι συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα συνήθιζαν να καταθέτουν τις θεωρητικές τους τοποθετήσεις για τις συγγραφικές τάσεις της εποχής και την οριοθέτηση του νεοελληνικού δράματος. Πολλοί δε εξ αυτών, αποτελούν αισθητικά δοκίμια-μανιφέστα καθώς και τεκμήρια διαμόρφωσης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του ελληνικού κράτους.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, με αφορμή το έργο *Το δαχτυλίδι της μάνας* του Γιάννη Καμπύση, γίνεται μνεία στα θεατρικά και μουσικά έργα που είναι εμπνευσμένα από την εθνική δημοτική ποίηση, τη δεκαετία του 1880, την εποχή που «γέννησε» τα νέα είδη θεάτρου, το κωμειδύλιο και το δραματικό ειδύλλιο.

Το έκτο κεφάλαιο αναφέρεται στη διαδρομή που διάνυσε το πρωτογενές υλικό από τη Μυθολογία και την Ιστορία ως τη μετάπλασή του από τον Νίκο Καζαντζάκη σε δραματοουργία, παρουσιάζοντας τη θεωρία και τη φιλοσοφία του συγγραφέα όπως αναπτύσσεται στην *Ασκητική* του. Η μελέτη καταγίνεται με την τέχνη του Ν. Καζαντζάκη να μετατρέπει την ιστορική πραγματικότητα σε θεατρική αλήθεια.

Στο έβδομο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς της γενιάς 1945-1975 που «συνομίλησαν» με τον μύθο των Ατρείδων. Οι συγγραφείς με αφετηρία τα πρόσωπα του οίκου των Ατρείδων στηλιτεύουν τη σύγχρονή τους πραγματικότητα και αλληγορούν άλλοτε σε φιλοσοφικό και άλλοτε σε πολιτικό επίπεδο.

Με αφορμή το αδημοσίευτο έργο της ποιήτριας της γενιάς της Θεσσαλονίκης Ζωής Καρέλη *Μαρία*, γίνεται αναφορά στη στοχαστική διάθεση και στις υπαρξιακές-φιλοσοφικές αναζητήσεις της δραματοουργίας της. Προσεγγίζονται παράλληλα θεατρικά κείμενα που αφορούν στη γυναικεία χειραφέτηση και σε συναφή θέματα. Στο τέλος του όγδοου κεφαλαίου ενσωματώνεται το θεατρικό έργο *Μαρία*, όπως παραχωρήθηκε στη συγγραφέα από προσωπικό αρχείο.

Στο ένατο κεφάλαιο γίνεται αναφορά της συμβολής του Γ. Ξενόπουλου στο Θέατρο για ανήλικους θεατές. Αναλύονται ακροθιγώς τα θεατρικά του έργα καθώς και οι θεωρητικές του



τοποθετήσεις (υπό τη μορφή σκηνικών οδηγιών) που εισήγαγαν ζητήματα θεματολογίας, ιδεολογίας και αισθητικής για το εν λόγω είδος.

Στον αντίποδα του Γ. Ξενόπουλου, ο οποίος επισήμαινε ότι το Θέατρο για ανήλικο κοινό πρέπει να έχει καλλιτεχνικό πρωτίστως σκοπό και όχι διδακτικά παιδαγωγικό, βρίσκεται ο Στέλιος Σπεράντσας στον οποίο είναι αφιερωμένο το δέκατο κεφάλαιο. Ασπαζόμενος τις ερβαρτιανού τύπου παιδαγωγικές θεωρίες της εποχής, με στόχο την διαπαιδαγώγηση και όχι την ψυχαγωγία των ανηλίκων, συμβάλλει στην ανάπτυξη της νεοελληνικής δραματουργίας για το εφηβικό και νεανικό κοινό.

Το ενδέκατο κεφάλαιο είναι μία αναφορά στο έργο της Ζωρζ Σαρή. Η πολιτικοποιημένη γενιά της μεταπολίτευσης στην οποία ανήκουν τα έργα της Ζωρζ Σαρή, συνεισέφερε στην ανανέωση της ελληνικής δραματουργίας για νεανικό κοινό διαμορφώνοντας το νέο είδος ανήλικου θεατή. Ο παθητικός και άβουλος νεαρός δέκτης, ο «αιώνιος άνηβος» των προηγούμενων χρόνων, αντικαθίσταται από τον «μικρομέγαλο ανθρωπάκο», ο οποίος γίνεται ενεργητικός συμμετοχός της παράστασης με αφυπνισμένη συνείδηση, έτοιμος να αντιμετωπίσει τις σύγχρονες του προκλήσεις (Γραμματάς 2003, σελ.371-372).

Τα τρία τελευταία κεφάλαια προσεγγίζουν σφαιρικά το Θέατρο για ανήλικο κοινό. Γίνεται μια καταγραφή της πορείας του από τα σπάργανά του τη δεκαετία του 1880 μέχρι και τις μέρες μας, εστιάζοντας στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και τις παιδαγωγικές θεωρίες που διαμόρφωσαν την αισθητική του και που οδήγησαν στις ρηζικέλευθες αλλαγές, καθώς επίσης και στην αλλαγή στην αντιμετώπιση του ανήλικου θεατή. Στο τελευταίο άρθρο αναλύεται το πώς η δραματουργία που κινείται στον χώρο του φανταστικού ή του δυστοπικού μπορεί ταυτόχρονα να ωθήσει τους νεότερους συγγραφείς να παρακινήσουν το ανήλικο κοινό ώστε να αποκτήσει κριτική ικανότητα και στόχευση για πολιτική και κοινωνική οργάνωση, ενισχύοντας το ζητούμενο του ενεργού πολίτη.

Η Νεοελληνική Δραματουργία στις κορυφές του «Παρνασσού» - Θέατρο και Πολιτισμός στην Αθήνα του 19ου και του 20ου αιώνα, Εκδ. Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσού 2021

Στο βιβλίο της αυτό εξετάζεται η συμβολή του φιλολογικού συλλόγου «Παρνασσός» στις επιστήμες και στις τέχνες, η σχέση του με το Θέατρο, η σημαντική επίδραση που άσκησε στη δραματουργική εξέλιξη του Νεοελληνικού Θεάτρου από την αρχή της ιδρύσεώς του, καθώς και η διάχυση στον πνευματικό κόσμο της εποχής της ιδέας ότι το Θέατρο εκτός από μορφωτικό και παιδευτικό αγαθό δύναται να είναι στοιχείο συγκρότησης εθνικής ταυτότητας καθώς και συνδετικός κρίκος με τους απανταχού Έλληνες.

Ξεκινώντας από τις συνθήκες και τους στόχους που οδήγησαν στην ίδρυση του συλλόγου το 1865 από τους τέσσερις γιους του νομισματολόγου Εμμανουήλ Λάμπρου, με ένθερμους πρωτεργάτες κυρίως τους Μιχαήλ και Σπυρίδωνα Λάμπρου, ο τόμος αυτός αποτελεί αναλυτική τεκμηρίωση της προσφοράς του «Παρνασσού» στην επιστημονική, εκπαιδευτική και πολιτισμική πρόοδο της Αθήνας και του ευρύτερου ελληνισμού.

Η έρευνα επισημαίνει όλες τις δράσεις του συλλόγου που υπηρέτησαν το όραμά του, μεταλαμπάδευσαν γνώση, καλλιέργησαν αισθητική, αλλά και έθεσαν τα θεμέλια για τη δημιουργία του Εθνικού Θεάτρου, όπως η διοργάνωση ημερίδων και αναρίθμητων ομιλιών με προσκεκλημένους πνευματικούς ανθρώπους, συγγραφείς και μέλη της πανεπιστημιακής κοινότητας, οι διαλέξεις των οποίων υπήρξαν επιστημονικά ντοκουμέντα. Αναλύεται εκτενώς η



ομιλία του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή η οποία έθεσε πολύ σοβαρά ζητήματα για τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσε να δημιουργηθεί ένα Εθνικό Θέατρο και αποτέλεσε θεμέλιο λίθο για την εξέλιξη του Θεάτρου στη χώρα.

Αναφέρονται περιστατικά σχετικά με τις αναγνώσεις θεατρικών έργων που μαζί με τις συζητήσεις που ακολουθούσαν και τις ζυμώσεις που αναπτύσσονταν, ενίσχυαν το μέλλον της ελληνικής δραματουργίας και το εθνικό όραμα. Γίνεται μνεία σε σημαντικά έργα τα οποία έφερε στο φως ο σύλλογος, όπως η *Γαλάτεια* του Σ. Βασιλειάδη, *Λέων Καλλέργης* του Α. Παράσχου, κωμειδύλλια του Δ. Κορομηλά και του Α. Βλάχου, καθώς κι έργα που βρίσκονταν στην «υπηρεσία» των εθνικών αναγκών και της εξύψωσης του πατριωτικού αισθήματος που επίτασσε η εποχή.

Στη μελέτη γίνεται εκτενής αναφορά στην ιστορική διαδρομή του περιοδικού που εξέδιδε από το 1877 ο σύλλογος και θα αποτελούσε το επίσημο όργάνό του, συμβάλλοντας στη διανοητική, ηθική και κοινωνική βελτίωση του λαού. Για το Θέατρο, το περιοδικό, υπήρξε σημαντικό αποθετήριο θεατρικών έργων και θεωρητικών κειμένων. Η συγγραφέας παραθέτει έναν εκτενή κατάλογο στον οποίο έχει απογράψει σημαντικά θεωρητικά κείμενα και θεατρικά έργα που συμπεριλαμβάνονται στα τεύχη του περιοδικού.

Η δημιουργία βιβλιοθήκης με ξεχωριστό τμήμα Θεάτρου συνέβαλε επίσης στη διάδοση του νεοελληνικού θεατρικού έργου. Στο βιβλίο ενσωματώνεται εκτενής κατάλογος θεατρικών έργων που μπορεί ο ερευνητής να αναζητήσει στα αρχεία του συλλόγου.

Ένα μεγάλο μέρος του τόμου αφιερώνεται στους δραματουργικούς αγώνες τους οποίους θέσπισε ο «Παρνασσός». Η ιστορία των διαγωνισμών αυτών ερευνάται λεπτομερώς από τη συγγραφέα, διότι υπήρξαν ισχυρό κίνητρο για τη συγγραφή πολλών θεατρικών έργων, αναδεικνύοντας σημαντικά ονόματα της ελληνικής δραματουργίας. Στο κεφάλαιο αυτό παρατίθεται η πρώτη μονόπρακτη κωμωδία (ανώνυμου συγγραφέα) που βραβεύτηκε στον πρώτο διαγωνισμό.

Η παρούσα έκδοση - που κοσμείται από σπάνιο φωτογραφικό υλικό και χειρόγραφα κείμενα από τα αρχεία του συλλόγου - ολοκληρώνεται με αναφορές σε εκδηλώσεις που σχετίζονταν με ζητήματα του Θεάτρου και της Νεοελληνικής Δραματουργίας.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Γραμματάς, Θ. (2003), *Θέατρο και Παιδεία*, Αθήνα: Ιδιωτική.

Μαίρη Στασινοπούλου

Γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Αθήνα. Είναι απόφοιτη του Τ.Θ.Σ. του Ε.Κ.Π.Α., της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου και κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος του Π.Τ.Δ.Ε. του Ε.Κ.Π.Α., με ειδίκευση στις «Ανθρωπιστικές σπουδές: Λογοτεχνία, Θέατρο και Γλώσσα στην Εκπαίδευση». Εργάστηκε ως ηθοποιός κυρίως σε παραστάσεις για ανήλικους θεατές και σε περιοδεύοντες θιάσους. Ως εμψυχώτρια θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων έχει συνεργαστεί με δημοτικούς και ιδιωτικούς φορείς. Από το 2004 ως σήμερα εργάζεται ως εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής σε δημοτικά σχολεία της δημόσιας εκπαίδευσης.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < stassino@hotmail.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.

Στο σώμα της Οβάλ Κυρίας: Όψεις της γυναικείας ταυτότητας στις σκηνοθετικές συλλήψεις της Ελένης Ευθυμίου και της Παυλίνας Μάρβιν Ειρήνη Αρτοπούλου

Περίληψη: Την ερωτική πράξη ως διεκδίκηση της εαυτότητας και της ελευθερίας, ως ύψιστη πολιτική στάση για το δικαίωμα στην αυτοδιάθεση πραγματεύτηκαν οι Ελένη Ευθυμίου και Παυλίνα Μάρβιν στις πρόσφατες σκηνοθετικές τους συνθέσεις. Η Ελένη Ευθυμίου με την παράσταση στο Σώμα της που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο, ένα πολυφωνικό έργο για το γυναικείο σώμα, την αυτοδιάθεση και την αλληλεγγύη, έστησε ένα μνημονικό τοπίο. Ένας χορός ηθοποιών αναβίωσε στη σκηνή τον γυναικείο κύκλο ζωής φωτίζοντας τα αποτυπώματα της έμφυλης βίας στον γυναικείο ψυχισμό. Η Παυλίνα Μάρβιν αντίστοιχα στην Οβάλ Κυρία, μια περιπατητική περφόρμανς που τελέστηκε στην Εθνική Πινακοθήκη, διερεύνησε την αλογίσια φύση της θηλυκότητας και τους μηχανισμούς καταστολής της νεωτερικής κοινωνίας. Η σκηνοθέτιδα μετουσίωσε τον χώρο της έκθεσης Δημοκρατία σε πεδίο ανάδυσης της γυναικείας σεξουαλικότητας, καθιστώντας τη χειραφέτηση πολιτική πρακτική. Στο άρθρο σκιαγραφούνται τα σημεία σύγκλισης των παραπάνω παραστασιακών επιλογών των Μάρβιν και Ευθυμίου γύρω από το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας και των έμφυλων κοινωνικών συσχετισμών. Η σύζευξη των τεχνών και η πολιτική αναδιατύπωσης μουσειακών τοπόσημων συμπληρώνουν τους θεματικούς άξονες.

Λέξεις-Κλειδιά: σκηνοθετίδα, γυναικεία φύση, περφόρμανς, έμφυλη βία, μουσειακό έκθεμα

Εισαγωγή - Η Σωματικότητα ως κατασκευασμένη εικόνα και πεδίο ανάδειξης της ταυτότητας

Σε μια υβριδική εποχή όπου η τεχνητή νοημοσύνη και η εικονική πραγματικότητα αποτελούν κοινό τόπο της σύγχρονης τέχνης, οι πολιτισμικές εγγραφές πάνω στο σώμα με την ανάδειξη



ρευστών ταυτοτήτων και έμφυλων χαρακτηριστικών εκφράζουν κυρίαρχους άξονες της τέχνης του 21^{ου} αιώνα. Προτάσσοντας την αξία της σωματικής έκφρασης ως αισθητικό και κοινωνικό ζητούμενο, το σύγχρονο θέατρο και οι εικαστικές τέχνες αναζητούν μέσα από τη σωματικότητα την υλικότητα της οπτικής επαφής. Το εκτιθέμενο σώμα «διεκδικεί το προσκήνιο ως το μόνο απτό, υλικό τεκμήριο της ύπαρξης, το ισχυρότερο μέσο επικοινωνίας που διαθέτουμε, ακριβώς τη στιγμή που τείνει να υποκατασταθεί από τη διαμεσολαβημένη τεχνολογικά, ανταλλαγή ιδεατών και κατασκευασμένων εικόνων» (Τσιάρα, 2021, σ. 45).

Η θεώρηση της σωματικότητας ως κατασκευασμένης εικόνας, στην οποία συνδιαλέγονται αλλά και συγκρούονται επιθυμίες, στρατηγικές καταστολής, συμβάσεις αλλά και κοινωνικοί μηχανισμοί εξουσίας, συγκαταλέγεται στις δημόσιες επιδιώξεις της πρόσφατης καλλιτεχνικής παραγωγής.

Σκηνοθετώντας για την ορατότητα της γυναικείας φύσης

Αρθρώνοντας διερωτήματα για την ουσία και την αναπαράσταση του γυναικείου φύλου στο δημόσιο λόγο, σύγχρονες σκηνοθέτιδες με εφελτήριο τη θεατρική σκηνή διεκδικούν την ορατότητα της γυναικείας φύσης. Η Ελένη Ευθυμίου και η Παυλίνα Μάρβιν εκφράζουν μια νέα γενιά δημιουργών που συνενώνουν στο έργο τους την παιδευτική αξία της θεατρικής πράξης με τον πολιτικό στοχασμό, το φύλο και τη μνήμη.

Στο *Σώμα της* και στην *Οβάλ Κυρία* αντίστοιχα εικονοποίησαν πολλαπλές εκδοχές της γυναικείας φύσης στην πραγμάτωση της μέσα στο κοινωνικό γίνεσθαι. Καταβύθιση στο ζήτημα της γυναικείας αλληλεγγύης, των έμφυλων ρόλων αλλά και ευφυής στοχασμός γύρω από την αποδοχή της διαφορετικότητας, τη συντροφικότητα και την καταστολή της ερωτικής επιθυμίας, χαρακτηρίζουν τη σκηνοθετική οπτική τους. Καταγραφείς του γυναικείου ψυχισμού και των ιστορικών πατριαρχικών θεσμών ελέγχου της σεξουαλικότητας, οι σκηνοθέτιδες στόχευσαν στην ενεργοποίηση του συγκινησιακού αλλά και του νοητικού ορίζοντα των θεατών, επιδιώκοντας την κοινωνική αφύπνιση και ευαισθητοποίηση τους.

«Οι πρακτικές της τέχνης δεν είναι εργαλεία που παράγουν μορφές συνείδησης ή δυνάμεις κινητοποίησης προς όφελος μια πολιτικής που τοποθετείται έξω από αυτές... Συμβάλλουν στον σχηματισμό ενός νέου τοπίου του ορατού, του ρητού και του εφικτού. Σφυρηλατούν άλλες μορφές του κοινού νου, μορφές ενός πολεμικού νου, ενάντια στη συναίνεση» (Ρανσιέρ, 2015, σσ. 96-97).

Ψυχικό μανιφέστο για όσα βιώνει το γυναικείο σώμα «με τρόπο που το έργο να είναι αληθινά ουσιώδες, να μην είναι καταγγελτικό, αλλά ταυτόχρονα να είναι πολιτικό και φεμινιστικό» (Δαλιάκα, 2024), θα χαρακτηρίσουν οι συντελεστές την παράσταση *Στο σώμα της*, που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο το Νοέμβριο του 2024. Το αίτημα προσωπικής και συλλογικής αντίστασης των γυναικών στη βιωμένη πατριαρχία και η ανάγκη σεξουαλικής απελευθέρωσης και αυτοπραγμάτωσης καθόρισαν την κοινή αισθητική και συνάμα πολιτική θέση των δημιουργών (Χαραμή, 2024). Ανασκάπτοντας ατομικά και συλλογικά βιώματα, οι Ελένη Ευθυμίου, Σοφία Ευτυχιάδου και Νεφέλη Μαϊστράλη συνέγραψαν μια σπονδυλωτή αφήγηση για το σώμα ως διεγερμένο μνημονικό τοπίο της γυναικείας ταυτότητας. Μετά από μακροχρόνια έρευνα σε πολλαπλές πηγές, παρουσίασαν τον κύκλο της γυναικείας ζωής αλλά και το πάσχον σώμα απότοκο της έμφυλης βίας.



Χαρτογράφοι των κυρίαρχων όψεων της γυναικείας υπόστασης, προέβαλαν ζητήματα όπως ο οργανισμός, ο αυνανισμός, η εγκυμοσύνη, η εμμηνόπαυση, η έκτρωση, το δικαίωμα στην ατεκνία, η φυλομετάβαση αλλά και η λοχεία. Η σκηνική επιφάνεια μετουσιώθηκε σε ένα πεδίο συσσωρευμένης ενέργειας κινούμενων σωμάτων, σε έναν χώρο διαρκούς ανάδυσης των μύχιων φόβων και των επιθυμιών του γυναικείου φύλου. «Η χειραφετησιακή επιθυμία των γυναικών να υπερβούν τη θέση αντικειμένου της πατριαρχικής οπτικής και να αποτελούν ορατά, δρώντα υποκείμενα, ενδυναμώνοντας το δικαίωμα τους να μιλούν ως σωματικά και έμφυλα όντα επιθυμώντας την αυτοπραγμάτωση» (Κονομή, 2021, σ. 202), αρθρώθηκε μέσα από μια πολυαισθητηριακή σκηνοθετική σύλληψη. Αποσπασματικότητα, εμβόλιμες εμφανίσεις, αντιπαράθεση με το υγρό στοιχείο του νερού ως υπόμνηση της μητέρας-μήτρας που αγκαλιάζει τη σκηνή, μολιάστηκαν αζεδιάλυτα πάνω στη σκηνή.

Η επιλογή της Ευθυμίου να αναδείξει τη γυναικεία συλλογικότητα χορογραφώντας τα σώματα, δημιούργησε την εικόνα ενός συνόλου διαρκούς ροής σε συνεχή μεταμόρφωση. Με αφετηρία τη δυναμική της γυναικείας αλληλεγγύης ως ορίζουσα καλλιτεχνική αρχή, η σκηνοθέτιδα έστησε ένα πολυφωνικό σχήμα διαφορετικών ηλικιών και σωματοτυπικών γνωρισμάτων. Οι χορογραφικοί και μουσικοί σχεδιασμοί των ηθοποιών μετέπλασαν τη σκηνική επιφάνεια σε μια χορογραφική παρτιτούρα, μια παλλόμενη εικόνα της γυναικείας αλληλεγγύης ως γνήσια επαναστατική πράξη.

Επιτελεστικές δράσεις της συλλογικής μνήμης, έμφυλη βία και μουσειακή πολιτική

Η Παυλίνα Μάρβιν, σε μια άτυπη συνομιλία με την Ευθυμίου, συνέθεσε στην *Οβάλ Κυρία* ένα οπτικό ηχοτοπίο όπου τα ανθρώπινα σώματα και τα σκηνικά περιβάλλοντα συνδιαλέχθηκαν προτείνοντας μια ολιστική θεατρική εμπειρία. Υπό την παρότρυνση και την καθοδήγηση της Συραγούς Τσιάρα, διευθύντριας της Εθνικής Πινακοθήκης και επιμελήτριας της έκθεσης *Δημοκρατία*, κλήθηκε να δημιουργήσει μια παράσταση στον εκθεσιακό χώρο του μουσείου. Σε άμεσο συσχετισμό με τον θεματικό άξονα της έκθεσης *Εξέγερση και Διέγερση*, η σκηνοθέτιδα εμπνεόμενη από τις έννοιες της έμφυλης βίας και της αντίστασης, δημιούργησε μια περφόρμανς με εφελτήριο το ομώνυμο διήγημα της σουρεαλίστριας ζωγράφου και συγγραφέως, Leonora Carrington. Μεταδραματικό θέατρο, θέατρο της επινόησης και στοιχεία από τις δραματουργικές αρχές του Jacques Lecoq, εντυπωσιακά σκηνικά αντικείμενα και στυλιζαρισμένη ενδυματολογία-σκηνογραφία (Χριστίνα Σωτηροπούλου και Ασημίνα Λιαρμακοπούλου) συγκρότησαν τη δομή της επιτελεστικής αυτής δράσης.

Η Μάρβιν, υιοθετώντας μια οπτική γειννίαςσης σωμάτων και εκθεμάτων, επέλεξε να καταστήσει την έκθεση ενεργό παράγοντα κριτικής επανάγνωσης της ιστορίας και χώρο αφύπνισης του βλέμματος. Έστησε μια περιπατητική παράσταση με την επιθυμία να φωτίσει τα θραυσματικά τοπία της συλλογικής ιστορικής μνήμης και της γυναικείας καταστολής¹ υπηρετώντας το καλλιτεχνικό όραμα της έκθεσης για εκδημοκρατισμό και ισότητα. Η περφόρμανς προέβαλε ζητήματα επανεμφάνισης των ιστορικών και κοινωνικών αγώνων χειραφέτησης και ελευθερίας, καλλιτεχνικό αιτούμενο, σύμφυτο με την επιμελητική πολιτική της Τσιάρα, για τον ρόλο του μουσείου. «Ένας πολιτιστικός οργανισμός παράγει έργο με σημασία, μόνο στον βαθμό που είναι πορώδης [...] αναρωτιέται για τις δομές ισχύος που συγκροτεί, εντός

¹ Πολλοί θεωρητικοί της τέχνης όπως χαρακτηριστικά η Phelan υποστηρίζουν ότι η αποτύπωση της γυναικείας φύσης στην περφόρμανς και στις εικαστικές τέχνες συνδέθηκε με τις έμφυλες σπουδές, τα κινήματα για τα πολιτικά δικαιώματα και τις φεμινιστικές ακτιβιστικές δράσεις ενάντια στα δικτατορικά καθεστώτα. (Phelan, 2007, σ. 347).



και εκτός του σε συνάρτηση με τις αγωνίες, τα προβλήματα, τις διεκδικήσεις και τις ανησυχίες διαφορετικών κοινωνικών ομάδων» (Τσιάρα, 202, σσ. 66-67).

Συνενώνοντας σκηνικά μια κοινότητα γυναικών ηθοποιών και τραγουδιστριών, η Μάρβιν, *κοσμοποίησε* ένα παραστασιακό συμβάν όπου ήχος, μουσική, φως, σκηνικά αντικείμενα και περιβάλλον χώρος συνταιριάστηκαν αρμονικά. Το *κοσμοποιείν* νοείται ως μια καλλιτεχνική διαδικασία που επιτρέπει στον σκηνοθέτη/σκηνογράφο της επιτελεστικής πράξης να αποκαλύψει τα μύχια νοήματα των εικόνων αλλά και να εκθέσει τις απολυταρχικές ιδεολογίες και τα στερεότυπα της καθημερινότητας. Είναι ένας τρόπος να μελετήσει κανείς πώς οι σκηνογραφικές συναντήσεις είναι σε θέση να απεικονίσουν κόσμους αλλά και να κλονίσουν και να αναδείξουν τις πολιτισμικές/πολιτικές συνιστώσες που τους ορίζουν (Von Rosen & Kjellmer, 2023, σ. 47). Γονιμοποιώντας τη θεωρία του συγκινησιακού² και την αναστοχαστική κριτική σκέψη, η σκηνογράφος Rachel Hann, εισηγήτρια του όρου, εξέφρασε τη σαφή τοποθέτηση του καλλιτέχνη έναντι οποιασδήποτε μορφής ανελευθερίας. «Τα σκηνογραφικά ερεθίζουν τις πειθαρχημένες τάξεις του κόσμου» (Hann, 2019, χ.σ.).

Ακολουθώντας την περιπατητική διαδρομή οδηγηθήκαμε σταδιακά στα άδυτα της μυθοπλαστικής σκέψης της Carrington μέσα από μια πολυδιάστατη διεπαφή/συνάντηση υλικών και σωμάτων. Συνοδός στο ταξίδι εμβύθισης εντός του μαγικού ανδροκρατούμενου κόσμου της συγγραφέως, το φωνητικό σύνολο Πλειάδες/Pleiades, ένας χορός μαυροφορεμένων γυναικών, θρηνητικές μορφές που μοιάζουν να συνενώνουν φιγούρες αρχέγονου χορικού σχήματος και λαϊκές μεταπολεμικές γυναίκες της Μεσογείου. Βήματα ζυγιασμένα κρατούν το τέμπο της μυθοπλασίας και πλαισιώνουν υπερβατικά –επιτελώντας ρόλο χορού τραγωδίας– τα σώματα της Ολυμπίας Μπουλογεώργου και της Μαριάννας Δεβετζή.

Η σκηνοθεσία αναπαρήγαγε τους μηχανισμούς καταστολής, διευρύνοντας τον ορίζοντα πρόσληψης των εκθεμάτων μέσα από την εύστοχη επιλογή της σκηνικής ανασύστασης της *Οβάλ Κυρίας*. Στο αφήγημα, η Λουκρητία, αμφιταλαντευόμενη ανάμεσα στη γυναικεία και παιδική υπόσταση, διεκδίκησε τη σεξουαλική διέγερση και ευνουχίστηκε από την πατριαρχία. Καίρια ήταν και η ανάδειξη της σουρεαλιστικής ζωγράφου Leonora Carrington. Μούσα του υπερρεαλιστή ζωγράφου και γλύπτη Μαξ Ερνστ, μεγαλοαστικής καταγωγής, και έγκλειστη στο ψυχιατρείο για δύο χρόνια από τον πατέρα της, για να κατευνάσει τις ερωτικές της ορμές, η καλλιτέχνιδα κατέστη παραδειγματική φιγούρα του μαχόμενου γυναικείου πνεύματος για την αυτοδιάθεση.³ Σώμα τραυματισμένο, υπόμνηση των κακοποιημένων πολιτικών κρατουμένων, διεσταλμένο ανάμεσα στην ηδονή, την οδύνη και τη βία, μια μάγισσα με απαλό, σκωπτικό βλέμμα σύμφωνα με τον υπερρεαλιστή συγγραφέα André Breton.⁴

Οπτικά ηχοτοπία του ασυνειδήτου και καταστολή: «Μήπως τελικά είμαστε όλοι άλογα;»

Η Μάρβιν αναμετρήθηκε με την πολιτισμική ιστορία και προέταξε το αίτημα επανερμηνείας της τέχνης συνδιαλεγόμενη με τη θεωρία πολιτικής φύλου. Χαρακτηριστικός σταθμός της περφόρμανς η είσοδος στην κατάμεστη από αποκόμματα αίθουσα της *Alternativa Zero*· σημείο

² Το συγκινησιακό θα μπορούσε να ειπωθεί ως «η σωματική αίσθηση που συντηρείται και προκαλείται ιδιαίτερα από αισθητικές εμπειρίες αλλά και προϋπόθεση της κριτικής ενασχόλησης με τον κόσμο» (Thompson, 2009, σ. 135).

³ Η Carrington θα δηλώσει χαρακτηριστικά στο διήγημα της *Ντεμπυτάντ* την εναντίωση της στους βασιλιάδες, στις αυτοκρατορίες και στον κανιβαλιστικό μηχανισμό του κεφαλαίου, που έχουν ως αφετηρία την κυριαρχία των γυναικών και της φύσης (Merve, 2020).

⁴ Τα αποσυναρμολογημένα, ενίοτε παραμορφωμένα και φασματικά γυναικεία σώματα των σουρεαλιστών ζωγράφων υποδηλώνουν την αμφιθυμία μιας μερίδας των εκπροσώπων του κινήματος έναντι της γυναικείας ταυτότητας (Caws, 1997, σσ. 53-60).



σκηνικής ανύψωσης και ερωτικής κορύφωσης της κεντρικής ηρωίδας. Η τελική αποκαθήλωση της επαναστατικής πράξης και η εκμηδένιση της προσωπικότητας της Λουκρητίας διαμέσου της ωμής πατρικής βίας, συντελέστηκε γύρω από το άγαλμα της Equipo Crónica⁵, *Espectator de Espectadores*, εμβληματικό ανδρείκελο των δυνάμεων αστυνομικής καταστολής. Η γεινίαση της πρωταγωνίστριας, που ενσάρκωσε η Ολυμπία Μπουλογεώργου, με το *Συμβάν II* του Δημήτρη Αληθινού, υπογράμμισε την εικόνα του φιμωμένου και κακοποιημένου σώματος. Αντίστοιχα, η αντιπαράθεση της κεντρικής ηρωίδας με την *Πρόταση για ένα μνημείο στον Γνωστό...* του γλύπτη Θόδωρου, ενέτεινε το ασφυκτικό αίσθημα του ευνουχισμού και της παραβίασης της ελευθερίας.

Στην *Οβάλ Κυρία* παρακολουθήσαμε τη βαθμιαία ανάδυση της αλογίσιας φύσης της Λουκρητίας, μεταφορά της ερωτικής ενόρμησης και της αφυπνισμένης σεξουαλικότητας. Η οπτικοακουστική σύλληψη μετέφρασε σκηνικά το συντακτικό των ονείρων και τις ά-λογες, συνεκδοχικές εικόνες του ασυνειδήτου. Στο φυλλάδιο της παράστασης η Μάρβιν διερωτάται: «Μήπως τελικά είμαστε όλοι άλογα;» Η ψυχαναλυτική θεώρηση της επιθυμίας ως κάλεσμα που μας ωθεί να καλύψουμε προς την ενσώματη βίωση των ορμέμφυτων ενσαρκώθηκε μέσω της πολύσημης παρουσίας του αλόγου. Ζώο συνυφασμένο με τις μητρικές και γυναικείες χθόνιες δυνάμεις, διττό σύμβολο του έρωτα και του θανάτου, ενσάρκωση της ερωτικής διέγερσης και του ασυνειδήτου, υποστασιοποιεί σκηνικά την ενσαρκωμένη επιθυμία για ζωή ως επιθυμία αναγνώρισης από τον Άλλον. Το 2018, στην ιστορική πλέον παράσταση της Ευθυμίου, *Ερωτευμένα άλογα*, η σκηνή κατακλύστηκε, στο τέλος, από μια αγαπητική χαρμόσυνη συνομιλία καλύπτοντων γυμνών σωμάτων. Κατάφαση στη ζωή και πηγαία ζωτικότητα της ερωτικής επιθυμίας, συμπερίληψη και διαφορετικότητα όρισαν τη σκηνοθεσία, θεματικές που αναδεικνύουν εκλεκτικές συγγένειες με τη Μάρβιν.

Συμπερασματικά

Οι δυο παραπάνω καλλιτέχνιδες, γυναίκες με αξιώσεις εμπλοκής στην κοινωνική πραγματικότητα μέσω καλλιτεχνικών διεργασιών, συνέθεσαν ολιστικά παραστασιακά περιβάλλοντα. Πολλαπλασιάζοντας τα πεδία πρόσληψης, στόχευσαν στην «κοινωνική» αφύπνιση και στην ενδυνάμωση της κριτικής σκέψης των θεατών. Στο σώμα της και στην *Οβάλ Κυρία*, πολυαισθητηριακές εμπειρίες με σαφή πολιτική και ιδεολογική στόχευση –τη διακήρυξη της αυτοδιάθεσης των γυναικών, την υπεράσπιση της δημοκρατίας και την καταγγελία της έμφυλης βίας– οι Μάρβιν και Ευθυμίου επεσήμαναν εκφάνσεις του γυναικείου ψυχισμού. Επέλεξαν να καταστήσουν το γυναικείο σώμα ορατό μέσα από μια αναθεωρητική και τολμηρή ανάδειξη της πολιτικής και ερωτικής ανελευθερίας προτάσσοντας τη γυναικεία συλλογικότητα και την αλληλεγγύη ως ύψιστες κοινωνικές αξίες.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Caws, M. A. (1997). *The surrealist look: An Erotics of Encounter*. MIT Press.

Δαλιάκα, Α. (2024, 11 Νοέμβριος). «Στο σώμα της»: Μύθοι και γυμνές αλήθειες των γυναικών στη σκηνή του Εθνικού. *Το Βήμα*. <https://www.tovima.gr/2024/11/30/culture/sto-soma-tis-mythoi-kai-gymnes-alitheies-ton-gynaikon-sti-skini-tou-ethnikou>

⁵ Η Equipo Crónica υπήρξε μια στρατευμένη ομάδα καλλιτεχνών με σαφή αντιφρανκικό χαρακτήρα που δραστηριοποιήθηκε τη δεκαετία του '60 στην Ισπανία. Κριτικός ρεαλισμός, πολιτική και κοινωνική καταγγελία των αντιδημοκρατικών θεσμών χαρακτήρισαν τις εικαστικές και αισθητικές αρχές της.



- Hann, R. (2019). *Beyond Scenography*, Routledge.
- Κονομή, Μ. (2021). Performance, χώρος και φεμινιστική οπτική του φύλου: τρεις σύγχρονες περιπτώσεις μελέτης. Στο Α. Αυγητίδου (Επιμ.), *Δημόσια Τέχνη. Δημόσια σφαίρα*. (σσ. 201-227). University Studio Press.
- Merve, E. (2020, December 28). How Leonora Carrington Feminized Surrealism. *New Yorker*.
<https://www.newyorker.com/magazine/2020/12/28/how-leonora-carrington-feminized-surrealism>
- Phelan, P. (2007). The Returns of Touch: Feminist Performances, 1960-80'. In C. Butler & L. G. Mark (Eds.), *WACK! Art and the Feminist Revolution* (pp. 346-361). MIT Press.
- Ρανσιέρ, Ζ. (2015). *Ο χειραφετημένος θεατής*. Εκκρεμές.
- Thompson, J. (2009). *Performance Affects: Applied Theatre and the end of the effect*. Palgrave Macmillan.
- Τσιάρα, Σ. (2021). *Η επιμέλεια του βλέμματος*. Νήσος.
- Von Rosen, A. & Kjellmer, V. (2023). Επαναπροσδιορίζοντας τη σκηνογραφία σε σχέση με την ιστορία της τέχνης. Στο Μ. Κοτζαμάνη (Επιμ.), *Σκηνογραφία και ιστορία της τέχνης* (σσ. 43-55). Καρδαμίτσα.
- Χαραμή, Σ. (2024, Οκτώβριος 31). Στο σώμα της: Η γυναικεία συλλογικότητα της παράστασης του Εθνικού αναρωτιέται «Πόσο ελεύθερες είμαστε;». *Monopoli*.
<https://www.monopoli.gr/2024/10/31/istories/art-culture-sub/829901/sto-soma-tis-i-gynaikeia-sylogikotita-tis-parastasis-tou-ethnikou-anarotitai-poso-eleytheres-eimaste/>

Ειρήνη Αρτοπούλου

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

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



Η σκηνοθετική έκφραση του Νίκου Αρμάου στην *Ευαίσθητη Ισορροπία* του Ε. Άλμπι

Κατερίνα Καναβούρα

Περίληψη: Στο άρθρο αυτό θα επιχειρηθεί η καλλιτεχνική αποτίμηση της διαμεσολαβημένης μέσω βίντεο παράστασης του θεατρικού έργου, *Μία Ευαίσθητη Ισορροπία* του Έντουαρντ Άλμπι, σε σκηνοθεσία Νίκου Αρμάου, το 1991 στο ΚΘΒΕ, σε μετάφραση Νόνικας Γαληνέα. Σκοπός είναι να αναδειχθεί η προσωπικότητα και η σκηνοθετική προσέγγιση ενός δημιουργού που, παρά το πλούσιο έργο του, δεν είναι ιδιαίτερα γνωστός. Η *Ευαίσθητη Ισορροπία* είναι ένα δράμα δωματίου που αναφέρεται σε μια αστική οικογένεια σε κρίση εξαιτίας της εμφάνισης προσώπων που διαταράσσουν τη δυναμική της. Το έργο γράφτηκε το 1965 και η πρεμιέρα του πραγματοποιήθηκε το επόμενο έτος στο θέατρο Martin Beck (Μπρόντγουεϊ). Τη δεκαετία του 1970 ακολούθησε η κινηματογραφική του απόδοση με πρωταγωνιστές τους Paul Scofield και Katharine Hepburn.

Λέξεις-Κλειδιά: Άλμπι, παράλογο, *Ευαίσθητη ισορροπία*, σκηνοθετική γραμμή, ανάλυση παράστασης

Εισαγωγικά

Ο Έντουαρτ Άλμπι υπήρξε εξέχων εκπρόσωπος του θεάτρου του παραλόγου στις Ηνωμένες Πολιτείες με επιρροές από τον υπαρξισμό και το ευρωπαϊκό θέατρο του παραλόγου (Laskar and Dipendu, 2014). Η *Ευαίσθητη Ισορροπία* (1967) του χάρισε το πρώτο από τα τρία βραβεία Πούλιτζερ που κατέκτησε κατά τη διάρκεια της συγγραφικής του πορείας. Πρόκειται για ένα δράμα δωματίου με υπαινικτικούς διαλόγους και κυκλική δομή που έχει ως σημείο αναφοράς την οικογένεια. Όπως στα περισσότερα δράματα του Άλμπι, οι χαρακτήρες του αποτελούν μέλη μιας δυσλειτουργικής οικογένειας που βιώνουν απόγνωση και *βλέπουν τον εαυτό τους στις ζωές των άλλων χαρακτήρων* (Hoorvash, 2012, σ. 5). Το έργο γράφτηκε σε μία εποχή που ο Ψυχρός Πόλεμος, ο πόλεμος του Βιετνάμ και η απειλή ενός πυρηνικού πολέμου σημάδεψαν την αμερικανική, κυρίως, κοινωνία, ανασύροντας μια αίσθηση αβεβαιότητας και φόβου. Το έργο του Άλμπι, αντικατοπτρίζει αυτό το πνεύμα, αναδεικνύοντας την αβεβαιότητα και τον υπαρξιακό φόβο των ατόμων που αναζητούν την ισορροπία τους σε έναν κόσμο γεμάτο κοινωνικές και προσωπικές συγκρούσεις. Η ανάλυση της διαμεσολαβημένης (μέσω βίντεο) παράστασης του 1991 καταδεικνύει τις προθέσεις του σκηνοθέτη Νίκου Αρμάου να αναδείξει την ασφυκτική ένταση του έργου.

Από το κείμενο στη σκηνή - Σκηνοθετικό αποτύπωμα

Ο Νίκος Αρμάος γεννήθηκε στην Αθήνα, ενώ σπούδασε υποκριτική στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης. Υπηρέτησε το θέατρο από πολλές θέσεις: ως σκηνοθέτης, ως ηθοποιός, ως



καθηγητής υποκριτικής (Εθνικό Θέατρο), ως καθηγητής σκηνοθεσίας (Α.Π.Θ.) και τέλος, ως καλλιτεχνικός διευθυντής των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καλαμάτας και Πάτρας. Έχει σκηνοθετήσει περίπου εκατό έργα και έχει ανεβάσει παραστάσεις στο Εθνικό Θέατρο, στο ΚΘΒΕ, σε δημοτικά και περιφερειακά θέατρα, σε ελεύθερους θιάσους και στο εξωτερικό (Ordino, χχ).

Αν και καταπιάστηκε με όλα τα θεατρικά είδη, χαρακτηριστική είναι η προτίμησή του στον υπερρεαλισμό και στο θέατρο του παραλόγου. Σύμφωνα με την ερευνητική καταγραφή, κύριο γνώρισμά του είναι ότι παραμένοντας πιστός στο κείμενο αποδίδει τις αντιστοιχίες της εποχής του συγγραφέα σε σχέση με την εποχή που διανύουμε. Το κείμενο δηλαδή δεν το αντιμετωπίζει ως ιστορικό απολίθωμα, αλλά σαν έναν ζωντανό οργανισμό που φωτίζει τη σύγχρονη πραγματικότητα και οδηγεί τους θεατές σε αναστοχασμό. Οι παραστάσεις του, είτε μέσα από σύγχρονα κοστούμια ή μέσα από τη χρήση συμβολισμών και υπερρεαλιστικών στοιχείων, φέρνουν στο προσκήνιο τις υπόγειες εντάσεις της εποχής μας. Με τον τρόπο αυτό, η σκηνογραφική του προσέγγιση στην παράσταση *Επτά επί Θήβας* (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας, 1995) παρέπεμπε σαφώς στις εμφύλιες συρράξεις της Γιουγκοσλαβίας της δεκαετίας του ενενήντα για να αναπτύξει ένα στοχασμό γύρω από τον κύκλο της βίας και τον κατακερματισμό της συλλογικής ταυτότητας. Αντίστοιχα, στο *Πανηγύρι* του Δημήτρη Κεχαΐδη (Εθνικό Θέατρο, 1988), προκειμένου να τονίσει τις εντάσεις και τις παραμορφώσεις της μικροαστικής πραγματικότητας χρησιμοποίησε εξπρεσιονιστικά εκφραστικά μέσα και εικαστικά παίγνια (Θυμέλη, 1991). Στους *Γάμους*, τέλος, του Β. Ζιώγα σε συνεργασία με τον Ολλανδό μαριονετίστα Φάικε Μπόσμα, δημιούργησαν ατμόσφαιρα ονειρική με τη χρήση της μαριονέτας και το αφαιρετικό σκηνικό. Όπως επισημαίνει ο Νέστορας Μάτσας (1987), «ο Αρμάος εργάστηκε με τη μέγιστη δυνατή ελευθερία και ελευθεριότητα για να αποδώσει τον [παραπάνω] σκηνικό παραλογισμό». Ενισχύεται έτσι, η εικόνα ενός επινοητικού και ιδιαίτερου σε εκφραστικούς κώδικες σκηνοθέτη της εποχής μας.

Ανάλυση της παράστασης

Ο τίτλος του έργου, *Μία Ευαίσθητη Ισορροπία*, αντανακλά την ιστορία ενός ηλικιωμένου ζευγαριού, του Τόμπιας και της Άνιες, που προσπαθούν να διατηρήσουν την ισορροπία και την καθημερινότητά τους, η οποία απειλείται από την απροσδόκητη επίσκεψη των καλύτερων φίλων τους, της Έντα και του Χάρρυ. Οι τελευταίοι, βιώνουν έναν απροσδιόριστο φόβο και ζητούν αρχικά να φιλοξενηθούν και στην συνέχεια να ζήσουν μόνιμα μαζί τους γιατί για αυτούς η φιλία αποτελεί μία σχέση ακλόνητη όπως ο γάμος. Το ζευγάρι που ζει μαζί με την μικρότερη αλκοολική αδερφή της Άνιες, την Κλαίρη, δέχεται σχεδόν ταυτόχρονα και την αιφνίδια επιστροφή της κόρης τους Τζούλιας, που τους ανακοινώνει ότι παίρνει διαζύγιο από τον τέταρτο κατά σειρά σύζυγο και διεκδικεί το παιδικό της δωμάτιο. Τα διαζύγιά της έχουν καταντήσει μια *επώδυνη τελετουργία* (ΚΘΒΕ, 1992) για τον Τόμπιας και την Άνιες γιατί χρειάζεται (κάθε φορά) να την παρηγορούν και να την κανακεύουν. Οι πιέσεις βιώνονται ως εφιάλτης. Με τη συμβολή του αλκοόλ, οι χαρακτήρες στο τέλος συγκρούονται και η φιλία των ζευγαριών καταρρέει. Υπάρχει έντονη ενδοσκοπήση, υπαρξιακή αγωνία και παραλογισμός στο κείμενο. Το ποτό που κινεί την πλοκή, αποτελεί το βασικό μοτίβο και λειτουργεί τελετουργικά, καθώς οι χαρακτήρες προκειμένου να συζητήσουν, πίνουν. Ένα δεύτερο μοτίβο αποτελεί η τελετουργική επιστροφή της Τζούλιας έπειτα από κάθε διαζύγιο, με το παιδικό της δωμάτιο να *συμβολίζει τη μητρική αγκαλιά* (ΚΘΒΕ, 1992). Ο Άλμπι στο δράμα, αναδεικνύει την υπαρξιακή αγωνία μέσα από την αποδόμηση των παραδοσιακών οικογενειακών ρόλων, τη μοναξιά και την απουσία



συναισθηματικής σύνδεσης, ενώ ταυτόχρονα εμβαθύνει στο ζήτημα του αλκοολισμού και στην αξία της φιλίας. Στο προλογικό σημείωμα του σκηνοθέτη, που παρατίθεται στο πρόγραμμα της παράστασης, καθίστανται σαφείς οι βασικές σκηνοθετικές προθέσεις του Ν. Αρμάου:

«Ο Άλμπι [...] μας οδηγεί...σε έναν κόσμο που οι έννοιες της αγάπης, της φιλίας και της οικογενειακής αλληλεγγύης αποτελούν αγαθά το αντίτιμο των οποίων μπορεί κανείς να το εξαργυρώσει μόνο με την ίδια του την ύπαρξη...σ' αυτόν τον κόσμο, που ισορροπεί επικινδύνως πάνω από το απειλητικό κενό, το διεκδικούμενο δωμάτιο της Τζούλιας αποτελεί το μοναδικό καταφύγιο στον μεγάλο μεταφυσικό τρόμο ...ο Άλμπι δεν μας οδηγεί σε έναν κόσμο ζοφερό και άγνωστο...μας αναγκάζει να συνειδητοποιήσουμε τα όρια και τα περιθώρια του δικού μας ζόφου» (ΚΘΒΕ, 1991-1992).

Από τα παραπάνω, η σκηνοθετική προσέγγιση του Νίκου Αρμάου μας δείχνει ότι προτίθεται να βάλει τον θεατή σε διάλογο με τον εαυτό του και να τον οδηγήσει να περιηγηθεί στις δικές του ισορροπίες, για να βρει νόημα ζωής σε έναν αβέβαιο κόσμο. Όπως και ο Άλμπι, δεν συμφωνεί με την εικόνα μιας βολεμένης, εφησυχασμένης κοινωνίας. Επιδιώκει να βγάλει τον θεατή από τη θέση του παρατηρητή, να τον στρέψει στο υποσυνείδητο, ώστε να βιώσει το σκοτάδι του και να αφυπνιστεί. Όπως μάλιστα επισημαίνει η Ηρώ Βακαλοπούλου (1991), για την επίτευξη των παραπάνω επιδιώξεων:

«ακολούθησε μία εξονυχιστική ανάλυση, σεβάστηκε τους διαφορετικούς τόνους και χαρακτήρες των προσώπων, ισορρόπησε τις λεπτές αρμονίες των σημείων του μύθου και στήριξε τα εμφανή και κρυμμένα μυστικά του...ενώ φρόντισε να μην λείπει ούτε υπαινιγμός από τις σκηνικές προτάσεις του».

Τα υπόλοιπα κολακευτικά σχόλια που αναφέρονται στον τύπο της εποχής, εστιάζουν: α) στο σκηνικό και στα κοστούμια, με τις παρατηρήσεις των κριτικών να τονίζουν τη συνάφειά τους με την κοινωνική τάξη των ηρώων (Βακαλοπούλου, 1991) και β) στην έκταση της σκηνογραφίας που δίνει την αίσθηση του λίβινγκ σε ολόκληρο το χώρο του υπερώου (Τεντοκάλη, 1991).



Σκηνή από την παράσταση *Μία ευαίσθητη ισορροπία*
(Φωτογραφία: Ν. Στυλιανίδης, 1991)



Στη δική μας ερμηνευτική ανάγνωση, σκηνοθέτης και σκηνογράφος εντάσσουν το κοινό σε ένα ρεαλιστικό σκηνικό που ακολουθεί τις ανάγκες που υπαγορεύει το κείμενο και αναπαριστά ένα ευρύχωρο αστικό σαλόνι. Μία εσωτερική σκάλα αφήνει να εννοηθεί πως το σπίτι διαθέτει περισσότερα του ενός επίπεδα. Τα κλασικά έπιπλα με το μπορντό χρώμα, σηματοδοτούν την αρχοντιά και το καλό γούστο υπογραμμίζοντας το οικονομικό και κοινωνικό κύρος της οικογένειας. Παρότι καταλαμβάνουν όλη την έκταση του υπερώου (μεγάλος ο χώρος), δεν τον επιβαρύνουν ώστε να υποστηρίζεται η άνετη κίνηση των ηθοποιών. Υπάρχουν σκηνικοί συμβολισμοί που εμβαθύνουν στο θέμα και προσθέτουν στρώματα νοήματος, όπως βιβλία που τονίζουν το μορφωτικό επίπεδο της οικογένειας και μπουκάλια με αλκοόλ που κυκλώνουν τους ηθοποιούς, οπτικοποιώντας τη σημασία του στην εξέλιξη της πλοκής, καθώς οι χαρακτήρες για να επικοινωνήσουν πίνουν. Στη σκηνή λαμβάνει χώρα μια τελετουργία, όπου σημασία αποκτά όχι μόνο το περιεχόμενο του ποτηριού, αλλά και ποιος σερβίρει ή ποιος κάθε φορά ζητά να πιεί. Στα οσφρητικά σημεία της παράστασης συγκαταλέγεται η δυσάρεστη μυρωδιά του τσιγάρου που εντάσσει τον θεατή περισσότερο στην ατμόσφαιρά της.



Σκηνή από την παράσταση *Μία ευαίσθητη ισορροπία*
(Φωτογραφία: Ν. Στυλιανίδης, 1991)

Συμπερασματικά, η σκηνογραφία είναι θεματική και επιβάλλεται κερδίζοντας τις εντυπώσεις. Αναφορικά με τα κοστούμια, ακολουθούν με την σειρά τους το κλασικό και πολυτελές ύφος των επίπλων ως έκφραση της ταυτότητας και της κοινωνικής θέσης, ενώ δεν υπάρχει σε αυτά τίποτα που να θυμίζει την εποχή συγγραφής του έργου (δεκαετία 1960) και χαρακτηρίζονται σύγχρονα. Το μακιγιάζ απλό, αναδεικνύει ρεαλιστικά τα χαρακτηριστικά των



ηθοποιών σε ένα αποτέλεσμα φυσικό και φρέσκο, ενώ η ανεπιτήδευτη κόμμωση παραπέμπει στην δεκαετία του '90.

Επιβεβαιώνεται από τα παραπάνω η σταθερή προσήλωση του σκηνοθέτη στο κείμενο καθώς ακόμη και αν εντάσσει το έργο σε πιο σύγχρονες συνθήκες, δεν το αλλοιώνει ούτε το αποδομεί. Τέλος, παρά τον υποτονικό φωτισμό που δημιουργεί αίσθηση μελαγχολίας ή της μουσικής η οποία ακολουθεί τους τόνους και το ύφος της συνομιλίας των χαρακτήρων και υποβάλλει μια ατμόσφαιρα υπαρξιακού τρόμου, η μαγεία της ενορχήστρωσης δεν επιτεύχθηκε, καθώς σύμφωνα με τη Βακαλοπούλου (1991) η σκηνική ερμηνεία ήταν μέτρια. Η κριτική της συμπίπτει με την παρούσα ερμηνευτική προσέγγιση. Υποκριτικά δεν αποτυπώνεται το ψυχολογικό βάθος του κειμένου του Άλμπι. Οι περισσότερες ερμηνείες χαρακτηρίζονται άχρωμες. Η Αννέζα Παπαδοπούλου προσδίδει μεν ζωντάνια και έντονη θεατρικότητα στον ρόλο της αλκοολικής Κλαίρης, στοιχείο που καταγράφεται με θετικό πρόσημο, αλλά το παράλογο και ο τρόμος, εισάγονται μόνο από την Μιράντα Οικονομίδου (Εντνα) και τον Κώστα Μатσακά (Χάρρυ) μέσω μιμικών, γλωσσικών και παραγλωσσικών σημείων.

Συμπεράσματα

Πρόκειται για μία καλοδουλεμένη παράσταση που ο σκηνοθέτης, ακολουθώντας τη δική του αυθεντική προσέγγιση, τοποθετεί στη σύγχρονη εποχή επιδιώκοντας να λειτουργήσει σαν καθρέφτης για το κοινό, αφού τα θέματα που αφορούν το υπαρξιακό άγχος και την αναζήτηση νοήματος σε έναν αβέβαιο κόσμο είναι διαχρονικά και βρίσκουν απήχηση πάντα. Ο Αρμάος, με την έννοια αυτή, ακολουθεί το γράμμα του συγγραφέα αλλά και το υπερβαίνει δημιουργώντας μια νέα ανάγνωση.

Σε σχέση με την ενορχήστρωση των στοιχείων της παράστασης, παρότι υπάρχει ενότητα νοήματος, σκηνικού, μουσικής και φωτισμού ορισμένοι ρόλοι παρουσιάζονται σχηματικά, χωρίς την απαραίτητη εμβάθυνση που θα αναδείκνυε το βάθος και την πολυπλοκότητά τους. Επιπλέον, προκύπτει ότι το έργο του Άλμπι παραμένει επίκαιρο και σημαντικό, με τις αναφορές του στην ανθρώπινη μοναξιά, τις δυσλειτουργικές σχέσεις και την ανάγκη για συνειδητοποίηση και εξορθολογισμό των σχέσεων αυτών στο πλαίσιο της οικογένειας και πέρα από αυτήν.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Άλμπι, Ε. (1986). *Μια ευαίσθητη ισορροπία*. (Ν. Γαληνέα, Μετ.). Μέδουσα.
- Άλμπι, Ε. (1991). *Μια Ευαίσθητη Ισορροπία*. (Ν. Γαληνέα, Μετ.). ΚΘΒΕ.
- Βακαλοπούλου, Η. (1991, 19 Δεκέμβριος). Τα φθαρμένα αστικά αντανάκλαστα. *Θεσσαλονίκη*, σ. 28.
- Ζιώγας, Β. (1986). Οι Γάμοι, Εθνικό θέατρο Νέα Σκηνή, 56η θεατρική περίοδος, 87 (Πρόγραμμα Παράστασης).
- Hoorvash, M. (2012). *Representations of women in Edward Albee's plays*. (Αδημοσίευτη Διδακτορική Διατριβή). Shiraz University, Faculty of Literature and Humanities, Σιράζ (Ιράν).
https://www.academia.edu/30084571/Representations_of_Women_in_Edward_Albee's_Plays
- Θέατρο, κινηματογράφος, τηλεόραση, ηθοποιοί. (χχχχ).
https://www.ordino.gr/actor_summary.asp?id=8851
- Θυμέλη (1988, 8 Νοέμβριος). Το Πανηγύρι στο Εθνικό. *Πιζοσπάστης*. <https://www.nt-archive.gr/playmaterial/519#publications>



- Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. (1991 – 1992) (Πρόγραμμα Παράστασης) Ε Άλμπι Μία ευαίσθητη ισορροπία. <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4780&mode=17&item=20583>
- Laskar, R., Dipendu, D. (2014). “Medley of Dramatic Modes in Edward Albee’s Plays”. International Journal of Humanities & Social Science Studies, 1(2), 129-133. https://www.academia.edu/8436600/Medley_of_Dramatic_Modes_in_Edward_Albee_s_Plays?sm=b
- Μάτσας, Ν. (1987, 26 Ιανουάριος). Μετέωροι στο χάος... "Οι γάμοι" στη Νέα Σκηνή του Εθνικού-(Στήλη: θέατρο: Κριτική). *Βραδυνή*. <https://www.nt-archive.gr/playmaterial/366#publications>
- Στυλιανίδης, Ν. (1991). Σκηνές από την παράσταση "Μία ευαίσθητη ισορροπία" [Φωτογραφίες]. Αρχείο Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. <https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=4780&mode=25&item=28903>
- Τεντοκάλη, Α. (1991, 14 Νοέμβριος). Με Ευαίσθητη Ισορροπία ξεκινάει το Κρατικό Θέατρο. *Θεσσαλονίκη*. <https://www.ntng.gr/default.aspx?bridge=jpeg&c=true&m=ntng&width=1600&height=2000&imageFile=Files/Internet/productions/PP0367/PP0367A0004v01.jpg>

Κατερίνα Καναβούρα

Είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και υπότροφος του Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ). Είναι κάτοχος πτυχίου (BA) στην Ψυχολογία, ενώ έχει ολοκληρώσει τις σπουδές της στο Τμήμα Ευρωπαϊκού Πολιτισμού του Ελληνικού Ανοικτού Πανεπιστημίου (2009), καθώς και τις μεταπτυχιακές της σπουδές στις Επιστήμες της Αγωγής, (Ε.Α.Π. 2019). Διαθέτει πιστοποιητικό μεταπτυχιακής επιμόρφωσης στη *Διοίκηση και στον Κοινωνικό Σχεδιασμό σε θέματα τοξικοεξάρτησης* από την Εθνική Σχολή Δημόσιας Υγείας και είναι πιστοποιημένη σύμβουλος σε θέματα εξαρτήσεων από το Διεθνές Συμβούλιο Ενιαίας Πιστοποίησης (IC&RC – *International Certification & Reciprocity Consortium*). Έχει εργαστεί στη Θεσσαλική Εταιρεία Ψυχικής Υγείας και Αποκατάστασης, καθώς και στο Κέντρο Θεραπείας Εξαρτημένων Ατόμων (ΚΕΘΕΑ).

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

Βλ. την παράσταση *Μία ευαίσθητη ισορροπία*, σε σκηνοθεσία Ν. Αρμάου, έργο του Έντουαρντ Άλμπι, μετάφραση Ν. Γαληνέα, Κ.Θ.Β.Ε., Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών – Υπερώο, Θεσσαλονίκη, 15/11/1991–05/01/1992. Σκηνικά–κοστούμια: Μ. Παντελιδάκης, μουσική: Ηρ. Πασχαλίδης, βοηθός σκηνοθέτη: Θ. Αθερίδης. Παίζουν: Α. Λαμπράκη (Ανιές), Αλ. Ουδινότης (Τόμπιας), Αν. Παπαδοπούλου (Κλαίρη), Μ. Οικονομίδου (Έντνα), Κ. Ματσακάς (Χάρρυ), Α. Σαββίδου (Τζούλια).



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.

Θεατρικές τεχνικές, νέες τεχνολογίες και δομικά υλικά στην διδασκαλία της ιστορίας και του αρχαίου κόσμου

Χάρης Παπαεμμανουήλ

Περίληψη: Η παρούσα εργασία διερευνά την αποτελεσματικότητα της συνδυαστικής χρήσης της Θεατρικής Αγωγής, της Τεχνητής Νοημοσύνης (TN) και των δομικών υλικών Lego στην εκπαίδευση, με έμφαση στη γνωριμία των μαθητών πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης με τον αρχαίο κόσμο. Η διδακτική παρέμβαση, βασισμένη στη βιωματική μάθηση, περιλάμβανε δραματοποιήσεις, παιχνίδια ρόλων, παγωμένες εικόνες και αναπαραστάσεις. Υλοποιήθηκε στο πλαίσιο του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής στο 16ο Διαπολιτισμικό Δημοτικό Σχολείο Χανίων. Η TN αξιοποιήθηκε για τη δημιουργία οπτικού υλικού και διαδραστικών συνομιλιών με εικονικούς χαρακτήρες, ενώ τα Lego χρησιμοποιήθηκαν για την κατασκευή μοντέλων αρχαίων θεάτρων και αρχιτεκτονικών στοιχείων. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι η ενεργός συμμετοχή των μαθητών και η αλληλεπίδραση με τα εργαλεία αυτά κατέστησαν τη μάθηση της αρχαίας Ιστορίας πιο ζωντανή, ελκυστική και ουσιαστική.

Λέξεις-κλειδιά: *θεατρικές τεχνικές, νέες τεχνολογίες, lego, αρχαίος κόσμος, βιωματικό*

1. Θεατρική αγωγή στην εκπαίδευση

Η Θεατρική Αγωγή στο δημοτικό σχολείο στοχεύει πρωτίστως στην ενίσχυση της εκφραστικότητας και της δημιουργικότητας των μαθητών. Τα οφέλη της είναι πολλαπλά και εκτείνονται πέρα από τη σκηνή.

Σε γνωστικό επίπεδο, ενισχύει τη φαντασία και τη δημιουργικότητα, καθώς οι μαθητές επινοούν χαρακτήρες και ιστορίες (Πατεργιαννάκη, 2021, σσ. 118-119). Βελτιώνει επίσης την



κριτική σκέψη και την επίλυση προβλημάτων, μέσα από την ανάλυση κειμένων και ρόλων (Taneri, P. O., & Ceyla, A., 2015, σ. 100).

Στο ψυχοσυναισθηματικό επίπεδο, η θεατρική αγωγή καλλιεργεί την αυτοπεποίθηση και την αυτοεκτίμηση, καθώς οι μαθητές αναλαμβάνουν ρόλους και λαμβάνουν αναγνώριση (Lee, 2015, σ. 10). Προάγει την ενσυναίσθηση, την κατανόηση των συναισθημάτων των άλλων, τη συνεργασία και την ομαδικότητα, ενώ μειώνει το άγχος (Λενακάκης, 2013, σ. 63).

Ειδικότερα, η ενασχόληση με αρχαία κείμενα και μύθους μέσω του θεάτρου ζωντανεύει την Ιστορία. Οι μαθητές εμβαθύνουν στην αρχαία ελληνική γραμματεία, γνωρίζουν ιστορικούς και μυθικούς χαρακτήρες, και αντιλαμβάνονται τις κοινωνικές δομές και αξίες της εποχής (Παπανικολάου, 2016, σ. 38). Η ανάληψη ρόλων ενισχύει την αυτοπεποίθηση, ενώ η ομαδική εργασία καλλιεργεί την ενσυναίσθηση, τη συνεργασία και τον αλληλοσεβασμό (Τουπλικιώτη, 2007, σσ. 159-160). Μέσα από τη δραματοποίηση, οι μαθητές αναπτύσσουν την ικανότητα να κατανοούν διαφορετικές οπτικές και να διαχειρίζονται ποικίλα συναισθήματα, αποκτώντας σημαντικές κοινωνικές και συναισθηματικές δεξιότητες (Κουδιγκέλη, 2011, σσ. 251-252). Έτσι, η θεατρική αγωγή μετατρέπει την στεία γνώση σε μια ζωντανή και αξέχαστη εμπειρία.

2. Τεχνητή νοημοσύνη και δομικά υλικά Lego στην εκπαίδευση

Η Τεχνητή Νοημοσύνη (TN) μεταμορφώνει τον τρόπο που ζούμε και εργαζόμαστε, προσφέροντας συστήματα ικανά να εκτελούν εργασίες που απαιτούν ανθρώπινη νοημοσύνη, όπως η αναγνώριση προτύπων και η δημιουργική σύνθεση. Μέσω αλγορίθμων, η TN μαθαίνει και προσαρμόζεται αυτόνομα, δημιουργώντας πρωτοποριακές εφαρμογές σε τομείς όπως η υγεία και η εκπαίδευση, υποσχόμενη ένα μέλλον με απεριόριστες δυνατότητες (Fahmirad & Kotamanjani, 2018, σσ. 109-110).

Η ενσωμάτωση TN και δομικών υλικών Lego στο μάθημα της ιστορίας δημιουργεί νέους συναρπαστικούς δρόμους μάθησης. Η TN προσφέρει εξατομικευμένες εμπειρίες, προσαρμόζοντας το περιεχόμενο και τον ρυθμό διδασκαλίας στις ανάγκες κάθε μαθητή (Fahmirad & Kotamanjani, 2018, σσ. 113-114). Δυνατότητες όπως εικονικές περιηγήσεις, διαδραστικές χρονογραμμές και chatbots (ένα chatbot είναι ένα πρόγραμμα που προσομοιώνει ανθρώπινη συνομιλία, απαντώντας σε ερωτήσεις και εκτελώντας εργασίες, κυρίως μέσω κειμένου ή φωνής), που προσομοιώνουν συνομιλίες με ιστορικά πρόσωπα, μετατρέπουν την παθητική ακρόαση σε ενεργή εξερεύνηση.

Παράλληλα, τα Lego προσφέρουν μια απτή και δημιουργική προσέγγιση. Οι μαθητές κατασκευάζουν ιστορικά κτίρια και αναπαραστάσεις, εμβαθύνοντας στην κατανόηση γεγονότων και πολιτισμού. Η διαδικασία αυτή ενισχύει τη χωρική αντίληψη, τη συνεργασία και την επίλυση προβλημάτων, κάνοντας τη μάθηση πιο διασκεδαστική και τη γνώση πιο αξιοσημείωτη (Παπάζογλου & Καραγιαννίδης, 2019, σσ. 699-700). Ο συνδυασμός της ψηφιακής ευελιξίας της TN με την πρακτική δημιουργικότητα των Lego επιτρέπει στους μαθητές να αναπτύξουν μια πιο ολοκληρωμένη και εμπειριστατωμένη αντίληψη της Ιστορίας.

3 . Πρακτικό μέρος (εφαρμογή)

Η διδακτική παρέμβαση, που εφαρμόστηκε σε δύο τμήματα τρίτης δημοτικού στο 16ο Διαπολιτισμικό Σχολείο Χανίων, βασίστηκε στη βιωματική μάθηση και την ενεργό συμμετοχή. Δημιουργήθηκε μια, μεικτού τύπου, εκπαιδευτική προσέγγιση, με κύριο άξονα το θέατρο,



ενισχυμένο από την τεχνολογία (Τεχνητή Νοημοσύνη) και την κατασκευαστική διαδικασία με Lego.

Στόχοι της μελέτης είναι:

- Να αξιολογηθεί η ενίσχυση της εκφραστικότητας και δημιουργικότητας των μαθητών μέσω του συνδυασμού αυτών των εργαλείων.
- Να διερευνηθεί η επίδραση της παρέμβασης στην κατανόηση της αρχαίας ελληνικής γραμματείας και Ιστορίας.
- Να εξεταστεί η επίδραση στην αυτοπεποίθηση, αυτοεκτίμηση και ενσυναίσθηση των μαθητών.
- Να αναλυθεί πώς αυτή η συνδυαστική προσέγγιση ενισχύει τη μαθησιακή εμπειρία σε σχέση με παραδοσιακές μεθόδους.

3.1 Θεατρικές τεχνικές

Οι Θεατρικές Τεχνικές είναι εργαλεία για τη δημιουργία και παρουσίαση παραστάσεων, αλλά και για τη μάθηση και έκφραση. Στοχεύουν στην ενίσχυση της δημιουργικότητας, επικοινωνίας και ενσυναίσθησης.

Ενδεικτικά παραδείγματα:

- **Αυτοσχεδιασμός:** Αυθόρμητη δημιουργία διαλόγου και δράσης, που στόχο έχει την ανάπτυξη ετοιμότητας και συνεργασίας, και συνεισφέρει στην έκφραση και την επίλυση προβλημάτων.
- **Παντομία:** Έκφραση μέσω της γλώσσας του σώματος, με σκοπό την ενίσχυση της παρατηρητικότητας και την ανάπτυξη της μη-λεκτικής επικοινωνίας.
- **Σωματικό Θέατρο:** Έμφαση στην κίνηση και φυσική έκφραση για αφήγηση, με στόχο τη διεύρυνση των εκφραστικών μέσων και την επικοινωνία πέρα από τον λόγο.
- **Θέατρο Φόρουμ:** Διαδραστική μορφή όπου το κοινό επεμβαίνει, αναζητώντας λύσεις σε κοινωνικά ζητήματα.

3.1.1 Δραματοποίηση και παιχνίδια ρόλων

Παραπάνω καταγράφηκαν κάποιες τεχνικές που χρησιμοποιούνται στη θεατρική αγωγή, αναλύθηκαν με συνοπτικό τρόπο και αναφέρθηκε η στοχοθεσία τους. Στη συνέχεια παραθέτουμε με πιο λεπτομερή και αναλυτικό τρόπο κάποιες περαιτέρω τεχνικές.

Η Δραματοποίηση είναι η μετατροπή ενός κειμένου, μιας ιδέας ή μιας ιστορίας σε θεατρική μορφή. Περιλαμβάνει τη δημιουργία χαρακτήρων, διαλόγων και δράσης, επιτρέποντας στους συμμετέχοντες να «ζωντανέψουν» το υλικό. Τα Παιχνίδια Ρόλων είναι μια τεχνική όπου οι συμμετέχοντες αναλαμβάνουν και υποδύονται συγκεκριμένους ρόλους σε μια φανταστική ή πραγματική κατάσταση. Ο στόχος είναι να εξερευνήσουν διαφορετικές προοπτικές, να αναπτύξουν την ενσυναίσθηση, να εξασκήσουν κοινωνικές δεξιότητες και να βρουν λύσεις σε προβλήματα.

Στις συναντήσεις μας, οι μαθητές βυθίστηκαν στον συναρπαστικό κόσμο της αρχαιότητας μέσα από δραματοποιήσεις και παιχνίδια ρόλων. Με ενθουσιασμό ενσάρκωσαν εμβληματικές μορφές όπως αρχαίους Έλληνες πολίτες, πανίσχυρους θεούς του Ολύμπου, μυθικούς ήρωες με ξεχωριστές ικανότητες, αλλά και αξιομνημόνευτους χαρακτήρες από τα αριστουργήματα του Αρχαίου Θεάτρου (Εικόνες 1^η και 2^η).



Εικόνα 1



Εικόνα 2

3.1.2 Παγωμένες εικόνες

Η τεχνική των παγωμένων εικόνων (ή ακίνητων εικόνων, ταμπλό) στο θέατρο είναι μια ισχυρή και ευέλικτη μέθοδος όπου οι ηθοποιοί "παγώνουν" σε μια συγκεκριμένη στάση, δημιουργώντας ένα ακίνητο, σωματικό στιγμιότυπο. Είναι σαν μια φωτογραφία που ζωντανεύει στη σκηνή, αλλά με την ιδιότητα να αποδίδει πολλαπλά νοήματα και συναισθήματα.

Οι μαθητές, με ενθουσιασμό και δημιουργικότητα, συνθέτουν προσεκτικά στατικές αναπαραστάσεις εμβληματικών σκηνών και καθοριστικών στιγμών από την πλούσια αρχαία Ιστορία και το μεγαλειώδες αρχαίο θέατρο. Δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στην εκφραστική δύναμη των προσώπων και στην αρμονική σύνθεση της κάθε εικόνας, επιδιώκοντας να αποδώσουν με ζωντάνια την ατμόσφαιρα και το συναίσθημα της εποχής (Εικόνα 3").



Εικόνα 3



3.1.3 Αναπαραστάσεις

Οι Αναπαραστάσεις είναι η ζωντανή επιτέλεση γεγονότων, ρόλων ή ιδεών, περιλαμβάνοντας κίνηση, λόγο και έκφραση. Οι μαθητές αναπαριστούν ιστορικά γεγονότα ή θεατρικά αποσπάσματα, χρησιμοποιώντας το σώμα, τον λόγο και συμβολικά αντικείμενα. Στόχος τους είναι να μεταδώσουν με παραστατικό τρόπο την ατμόσφαιρα και το νόημα, εμβαθύνοντας στην κατανόηση των συμφραζομένων συγκεκριμένων ιστορικών περιόδων (Εικόνες 4^η και 5^η).



Εικόνα 4



Εικόνα 5

3.1.4 Μεθοδολογία του εκπαιδευτικού δράματος και η αξιοποίησή της

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, επιλέγεται το Εκπαιδευτικό Δράμα (Drama in Education) ως ολοκληρωμένο παιδαγωγικό εργαλείο. Ο δάσκαλος αναλαμβάνει ενεργό ρόλο («δάσκαλος σε ρόλο»), καθοδηγώντας τη δράση και ενθαρρύνοντας την κριτική σκέψη των μαθητών μέσω ερωτημάτων.

Για την υλοποίηση των διδακτικών στόχων, εφαρμόζονται συγκεκριμένες τεχνικές, οι οποίες ενισχύουν την κατανόηση, την ενσυναίσθηση και την έκφραση:

- **Ο διάδρομος συνείδησης:** Οι συμμετέχοντες σχηματίζουν δύο αντικριστές σειρές, δημιουργώντας ένα "μονοπάτι" ανάμεσά τους, μέσα στο οποίο κινείται ο εκάστοτε "ρόλος" ή πρόσωπο, καθώς "ακούει" τις φωνές της συνείδησής του από το στόμα των συμμετεχόντων.

- **Η ανακριτική καρτέκλα:** Ένας μαθητής υποδύεται χαρακτήρα και απαντά σε ερωτήσεις συμμαθητών, όπως φαίνεται στην Εικόνα 6^η (επόμενη σελίδα), αναδεικνύοντας τη δυναμική αλληλεπίδραση.

- **Το θέατρο φόρουμ:** Παρουσιάζεται ένα πρόβλημα και το κοινό (μαθητές) παρεμβαίνει, προτείνοντας εναλλακτικές λύσεις και συμβάλλοντας στην επίλυση.



Εικόνα 6

3.2 Εφαρμογές τεχνητής νοημοσύνης

3.2.1 Leonardo AI <https://leonardo.ai/> (ελεύθερη πρόσβαση με κάποιους περιορισμούς)

Η συγκεκριμένη προσέγγιση αξιοποιήθηκε με στόχο τη δημιουργία εντυπωσιακών οπτικών αναπαραστάσεων εμβληματικών αρχαίων σκηνών, της αρχιτεκτονικής των θεάτρων, των λεπτομερειών των κοστούμιών και της μορφής των αντικειμένων της εποχής. Με αυτόν τον τρόπο, προσφέρθηκε στους μαθητές ένα πλούσιο, ζωντανό και άκρως ελκυστικό οπτικό υλικό, το οποίο διευκόλυνε την κατανόηση και ενίσχυσε την αλληλεπίδρασή τους με την ιστορική και θεατρική πραγματικότητα. Η οπτικοποίηση αυτή έκανε τη μάθηση πιο άμεση και αποτελεσματική (Εικόνα 7^η).



Εικόνα 7



3.2.2. Character AI <https://character.ai/> (ελεύθερη, πρόσβαση με κάποιους περιορισμούς)

Οι μαθητές συνομίλησαν με εικονικούς ιστορικούς/θεατρικούς χαρακτήρες, θέτοντας ερωτήσεις για τις απόψεις και τα συναισθήματά τους. Αυτή η διαδραστική εμπειρία τούς επέτρεψε να εμβαθύνουν στην Ιστορία και λογοτεχνία, κατακτώντας προσωπική κατανόηση. Η διαδικασία ενίσχυσε την ενσυναίσθηση και την κριτική τους σκέψη.

3.3. Δομικά υλικά Lego

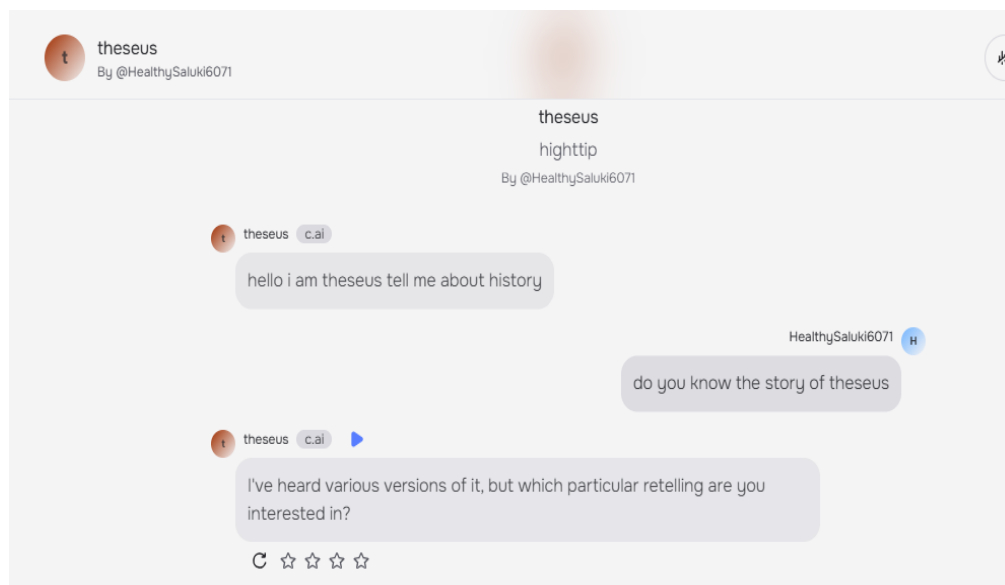
Χρησιμοποιώντας Lego, οι μαθητές κατασκεύασαν πιστά μοντέλα αρχαίων θεάτρων και σκηνικών. Αυτή η πρακτική δραστηριότητα ενίσχυσε την τρισδιάστατη αντίληψή τους και την κατανόηση της χωροταξίας. Μέσα από την απτική εμπειρία, η μάθηση έγινε πιο συγκεκριμένη, διασκεδαστική και αποτελεσματική (Εικόνες 8^η και 9^η).



Εικόνα 8



Εικόνα 9



Εικόνα 10



4. Συμπέρασμα

Η διδακτική παρέμβαση συνδύασε αποτελεσματικά Θεατρικές Τεχνικές, Τεχνητή Νοημοσύνη (TN) και Lego, προσφέροντας μια ζωντανή και ουσιαστική προσέγγιση στη μάθηση της αρχαίας Ιστορίας και του θεάτρου. Η ενεργός συμμετοχή των μαθητών σε δραματοποιήσεις, οι συνομιλίες με εικονικούς χαρακτήρες και οι κατασκευές ενίσχυσαν την κατανόηση, την κριτική σκέψη και τη δημιουργικότητά τους.

Η αξιολόγηση της παρέμβασης ενισχύεται από τις ενθουσιώδεις καταθέσεις των μαθητών. Πολλά παιδιά ανέφεραν ότι «η Ιστορία έγινε επιτέλους παιχνίδι» και «δεν ήταν πια βαρετή». Η χρήση των Lego και της TN περιγράφηκε ως «πολύ διασκεδαστική» και «πρωτότυπη», ενώ η θεατρική προσέγγιση τους βοήθησε «να νιώσουν σαν να ζουν την Ιστορία».

Οι μαθητές τόνισαν την αύξηση της αυτοπεποίθησής τους κατά τις δραματοποιήσεις, ξεπερνώντας αρχικές δυσκολίες με τα chatbots ή τις κατασκευές Lego χάρη στη βοήθεια συμμαθητών και δασκάλων. Η συνεργασία αναδείχθηκε ως βασικό όφελος, καθώς έμαθαν να δουλεύουν ομαδικά και να αλληλοβοηθούνται.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Character.ai (2025) *Character.ai - Get access to 10M+ Characters*. Διαθέσιμο στο: <https://character.ai/> ανακτήθηκε: 5/7/2025.
- Κουδιγκέλη, Φ. (2011). Η Θετική Ψυχολογία στην Εκπαίδευση. Στο Α. Σταλίκας, & Π. Μυστικίδου (Επιμ.), *Εισαγωγή στη Θετική Ψυχολογία* (σσ. 243-288). Τόπος.
- Λενακάκης, Α. (2013). Η μορφοπαιδευτική αξία του θεάτρου και του παιχνιδιού στην εκπαίδευση. Στο Θ. Γραμματάς (Επιμ.), *Το Θέατρο ως μορφοπαιδευτικό αγαθό και καλλιτεχνική έκφραση στην Εκπαίδευση και την κοινωνία, Διδακτικό εγχειρίδιο στο πλαίσιο του προγράμματος "Θαλής"* (σσ. 58-77). ΕΚΠΑ.
- Παπανικολάου, Γ. (2016). *Αποτίμηση της συμβολής των θεατρικών συμβάσεων στο μάθημα της ιστορίας, μέσω της εφαρμογής ενός σχεδίου έρευνας δράσης* [Doctoral dissertation]. Πανεπιστήμιο Κρήτης. Σχολή Επιστημών Αγωγής. Τμήμα Παιδαγωγικό Δημοτικής Εκπαίδευσης).
- Πατεργιαννάκη, Χ. (2021). Θετική Ψυχολογία και Θεατρική Αγωγή στην Εκπαίδευση. *Παιδαγωγική Επιθεώρηση*, 72, 111-126.
- Παπάζογλου, Θ., & Καραγιαννίδης, Χ. (2019). Η Εκπαιδευτική Ρομποτική ως μέσο προώθησης γνωστικών στόχων, κινητοποίησης και συμπερίληψης στην εκπαίδευση παιδιών με αυτισμό. 6^ο Πανελλήνιο επιστημονικό συνέδριο της Ελληνικής Επιστημονικής Ένωσης Τεχνολογιών Πληροφορίας & Επικοινωνιών στην Εκπαίδευση, 697-706.
- Τουπλικιώτη, Σ. (2007). Η εφαρμογή της μεθόδου των σχεδίων εργασίας σε ολοήμερο σχολείο. *Επιστημονικό Βήμα*, 6, 156-167.
- Fahimirad, M., & Kotamjani, S. S. (2018). A review on application of artificial intelligence in teaching and learning in educational contexts. *International Journal of Learning and Development*, 8(4), 106-118.
- Florian, L (2015), Conceptualising inclusive pedagogy: The inclusive pedagogical approach in action. in JM Deppeler, T Loreman, R Smith & L Florian (eds), *Inclusive Pedagogy Across the Curriculum*. vol. 7, *Inclusive Pedagogy Across the Curriculum*, vol. 7, Emerald Group Publishing, pp. 11-24.
- Lee, B. K., Patall, E. A., Cawthon, S. W., & Steingut, R. R. (2015). The Effect of Drama-Based Pedagogy on PreK-16 Outcomes: A Meta-Analysis of Research From 1985 to 2012. *Review of Educational Research*, 85(1), 3-49.
- Leonardo.AI (2025) *Creativity, Unleashed. Leverage generative AI with a unique suite of tools to convey your ideas to the world*. Διαθέσιμο στο: <https://leonardo.ai/>. Ανακτήθηκε 5/7/2025.



Taneri, P. O., & Ceyla, A. (2015). Multiple Intelligence and Creative Drama Practices with Disadvantaged Groups. *International Journal of Social Science & Human Behavior Study*, 99–102.
<http://seekdl.org/nm.php%3Fid%3D5699>

Χάρης Παπαεμμανουήλ

Είναι εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής σε δημόσια σχολεία. Διαθέτει πτυχίο από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και πτυχίο μουσικής από το MMS Modern Music School. Έχει ολοκληρώσει δύο μεταπτυχιακά προγράμματα: ένα στη δημιουργική γραφή και ένα στις νέες τεχνολογίες και τη ρομποτική στην εκπαίδευση. Έχει εργαστεί σε ποικίλες δομές εκπαίδευσης (μουσικά γυμνάσια, δημοτικά σχολεία, Κ.Δ.Α.Π., Ι.Ε.Κ., ωδεία, πολιτιστικούς οργανισμούς, Σ.Δ.Ε., κ.α.).

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < greyrabitsa@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.

Θέατρο ΟΜΜΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ. Δημιουργώντας τα δικά του «πλωτά νησιά» με σταθμό το Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας και με έδρα το Ηράκλειο Κρήτης

Ειρήνη Κουτσάκη και Μυρτώ Παπαδοπούλου

Περίληψη: Η ομάδα θέατρο «ΟΜΜΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ», εμπνεόμενη από το Laboratorium Jerzy Grotowski και το θέατρο Odin τα τελευταία 34 χρόνια διανύει ένα πολυδιάστατο μονοπάτι αναζητήσεων για το θέατρο, δημιουργικό, ερευνητικό και κοινωνικό. Το 2000 μετακόμισε στο Ηράκλειο Κρήτης πιστεύοντας ότι η θεατρική άνοιξη θα έρθει από την περιφέρεια. Εκεί, η ομάδα ανέπτυξε μια εξωστρεφή δραστηριότητα με συμμετοχή σε ευρωπαϊκά projects και διεθνή φεστιβάλ, όχι μόνο μέσω των παραστάσεων της, αλλά και πραγματοποιώντας σεμινάρια, συνέδρια και ημερίδες. Πρόκειται για μια πολιτιστική κινητικότητα, η οποία κατά τα μέλη της ομάδας: “απορρέει από την ανάγκη του θεάτρου ΟΜΜΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ, όχι μόνο να επεκτείνει πολυεπίπεδα την έρευνα για το θέατρο και να επικοινωνήσει τις ιδέες του, τόσο με το κοινό όσο και με άλλους καλλιτέχνες, αλλά ταυτόχρονα, να αντισταθεί σε νόρμες που επιτάσσει η κοινωνία”. Με έδρα το Ηράκλειο, η Κρήτη έγινε κέντρο πολιτιστικής, καλλιτεχνικής επικοινωνίας, έρευνας και εκπαίδευσης. Υπό το πρίσμα αυτό ιδρύθηκε στην πόλη το Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας με επίτιμο πρόεδρο τον ιδρυτή της Διεθνούς Σχολής Θεατρικής Ανθρωπολογίας (International School of Theatre Anthropology), Ευγένιο Μπάρμπα (Eugenio Barba).

Λέξεις-κλειδιά: έρευνα, περιφέρεια, επικοινωνία, ανθρωπολογικό θέατρο, Ηράκλειο

Γνωριμία με μια ομάδα της περιφέρειας Κρήτης

Η ομάδα ΟΜΜΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ ιδρύθηκε το 1996 και είναι συνέχεια της θεατρικής ομάδας ΟΜΜΑ που δημιουργήθηκε από τον Αντώνη Διαμαντή, την Άννα Μαχαιροπούλου και τη Βαγγελιώ Σαραβάνου. Όμμα στα αρχαία ελληνικά σημαίνει μάτι και ματιά. Το όνομα της ομάδας



εναρμονίζεται με την επιλογή της θεατρικής της κατεύθυνσης, αυτής του πειραματικού θεάτρου, όπου η έρευνα είναι το πρωταρχικό στοιχείο και απαιτεί ως προϋπόθεση και ως αποτέλεσμα μια νέα οπτική γωνία, νέα ματιά. Ο τρόπος δουλειάς της αντλεί έμπνευση από το Teatr Laboratorium του Jerzy Grotowski και το θέατρο Odin της Δανίας του Eugenio Barba. Τα τελευταία 34 χρόνια εστιάζει στη θεατρική έρευνα και εξερευνά νέους τρόπους αντίληψης του θεάτρου και επικοινωνίας μέσω της θεατρικής πράξης. Ταυτόχρονα, η ομάδα εργάζεται και επί της κοινωνικής-πολιτικής διάστασης του θεάτρου, καθώς οργανώνει προγράμματα που περιλαμβάνουν παρουσιάσεις σε διάφορες κοινωνικές ομάδες και χώρους (εργαζόμενους, απεργούς, άρρωστα παιδιά σε νοσοκομεία, φυλακές κλπ.). Επίσης έχει εκδώσει θεατρικά δοκίμια, παρουσιάζει παραστάσεις θεάτρου δρόμου και διοργανώνει εκπαιδευτικές εκδηλώσεις, ανοιχτές συζητήσεις, εργαστήρια, εκθέσεις, και γενικά οργανώνει κάθε είδους εκδηλώσεις που συμβάλλουν στην καλλιέργεια και την ενδυνάμωση των ανθρώπων.

Δραστηριότητα της ομάδας Όμμα Στούντιο

Από την ίδρυσή της στην Αθήνα, η ομάδα ανέπτυξε ενεργά πρακτικές εξωστρέφειας. Το θέατρο OMMA ΣΤΟΥΝΤΙΟ έχει ταξιδέψει σε Ελλάδα και εξωτερικό, σε διεθνή θεατρικά φεστιβάλ (σε Δανία, Ουγγαρία, Σερβία, Κολομβία, Ινδία, Αίγυπτο, Πολωνία, Ολλανδία, Βοσνία, και αλλού) και έχει βραβευτεί με το βραβείο καλύτερης ξενόγλωσσας παράστασης και σκηνοθεσίας, στο φεστιβάλ «Φωνές Ιστορίας», πόλη Vologda, Ρωσία (Culture in Vologda region, 2001) και με το βραβείο κοινού στο διεθνές φεστιβάλ του Ιράν, “Fadje Festival” (Fadje International Theater Festival, 2002).

Ως ενδεικτικό της αναγνώρισης του έργου της ομάδας από την πολιτεία, αναφέρεται ότι Το Υπουργείο Πολιτισμού επιχορηγεί από το 2017 (σχεδόν κάθε χρόνο) είτε παραστάσεις του ή διάφορα σχέδια του. Το 2019 στο ένθετο του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού, της Δημιουργικής Ευρώπης και της Ε.Τ.Α.Α. με τίτλο «Καλές Πρακτικές στον Τομέα Πολιτισμού προς όφελος των τοπικών κοινοτήτων» (Ελληνική Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης και Αυτοδιοίκησης, 2016), για το ευρωπαϊκό πρόγραμμα, στο οποίο συμμετείχε, με τίτλο “CARAVAN NEXT. Feed the future: Art moving cities” (Όμμα Στούντιο, 2016).

Το ερευνητικό ενδιαφέρον της ομάδας αναπτύχθηκε επίσης από τα πρώτα χρόνια της δραστηριότητάς της, όταν επισκέφθηκε και ξεκίνησε μια προσωπική σχέση επικοινωνίας, ανταλλαγής και μαθητείας πλάι στο θέατρο Odin. Το 1993 προσκάλεσε τους ηθοποιούς Roberta Carreri και Torgeir Wental στην Ελλάδα. Στα πλαίσια της επίσκεψης τους πραγματοποιήθηκε σεμινάριο, παρουσίαση / work demonstration, στην Αθήνα, με τίτλο *Ίχνη στο χιόνι* και η σόλο παράσταση *Judith* από την Roberta Carreri (Carreri, 1994).

Η έμπνευση, τα ερεθίσματα και η επιλογή ενός μονοπατιού ζωής.

Η επιρροή του θεάτρου Odin στο OMMA ΣΤΟΥΝΤΙΟ ήταν πολύμορφη. Η ελληνική ομάδα «γοητεύτηκε» αφενός από τον εργαστηριακό τρόπο δουλειάς, τη σύνδεση κειμένων, σωματικών δράσεων και συμβολισμών στην ερμηνεία και αφετέρου από τον τρόπο με τον οποίο το θέατρο Odin δημιουργήθηκε, επιλέγοντας έναν μη θεατρικό χώρο (στάβλους) σε μια επαρχία της Δανίας, ο οποίος στη συνέχεια μετατράπηκε σε θέατρο με προσωπική εργασία (Rasmussen, 2022). Δημιουργήθηκε όχι μόνο ένας θεατρικός χώρος αλλά και ταυτόχρονα ένας χώρος κατοικίας, καθώς το σύνολο των ηθοποιών του Odin προέρχονταν από διαφορετικές χώρες, ένα θεατρικό εργαστήριο για ηθοποιούς, εξ ου και η επωνυμία Σκανδιναβικό Θεατρικό Εργαστήριο



(Παπαδοπούλου, 2016, σ. 16), αλλά και ένα σημείο συνάντησης, έρευνας και αλληλεπίδρασης με ηθοποιούς από το εξωτερικό. «Ο Barba εστίασε το κοινωνιολογικό ενδιαφέρον του, όχι μόνο στη διάδραση των ηθοποιών μέσα στην ομάδα, αλλά και της ομάδας με την ευρύτερη κοινωνία που την περιβάλλει» (Τσίχλη, 2008, σ. 700).

Με τα παραπάνω ερεθίσματα η ομάδα OMMA ΣΤΟΥΝΤΙΟ, το 2000, μετακόμισε στο Ηράκλειο Κρήτης πιστεύοντας ότι θεατρική άνοιξη θα έρθει από την περιφέρεια. Στην Κρήτη, η ομάδα ανέπτυξε μια έντονη δραστηριότητα με συμμετοχή σε ευρωπαϊκά project, διεθνή φεστιβάλ, όχι μόνο μέσω των παραστάσεων της αλλά και με προσκλήσεις σημαντικών προσωπικοτήτων του παγκόσμιου θεάτρου στην Κρήτη, πραγματοποιώντας σεμινάρια, συνέδρια και ημερίδες¹. Με αυτό τον τρόπο το θέατρο OMMA ΣΤΟΥΝΤΙΟ διανύει το δικό του μονοπάτι αναζητήσεων οικοδομώντας σταθερά ένα δίκτυο ανθρώπων και σχέσεων, τόσο σε καλλιτεχνικό, όσο και σε προσωπικό επίπεδο, και δημιουργώντας τα δικά του «πλωτά νησιά» με έμπνευση το έργο του Μπάρμπα (2018) και με σταθμό το Κέντρο θεατρικής ανθρωπολογίας, με έδρα το Ηράκλειο Κρήτης.

Εμπόδια και σκόπελοι

Η «δημιουργία αυτών των πλωτών νησιών» μετρά τριάντα τέσσερα χρόνια και έχει ως εφελτήριο το συλλογικό όραμα. Ωστόσο, το κοινό όραμα των μελών της ομάδας έχει ξεπεράσει σκοπέλους σε αυτή τη διαδρομή. Οι δυσκολίες έχουν στρέψει το βλέμμα της ομάδας σε μονοπάτια από τη μια μεριά δημιουργικά, από την άλλη δύσβατα που οδήγησαν σε περιόδους ανασφάλειας με αναπόφευκτο το συναισθηματικό, αλλά και οικονομικό κόστος. Τα πρώτα εμπόδια που κλήθηκε να ξεπεράσει η ομάδα με την μετεγκατάσταση της στο Ηράκλειο Κρήτης ήταν κοινωνικά. Τα μέλη της, ερχόμενα από την Αθήνα, δεν είχαν γνωριμίες, παρόλο που η ιδιαίτερη πατρίδα της Ειρήνης Κουτσάκη είναι από τα νότια του νομού Ηρακλείου, παρέμεναν ξένα στην τοπική κοινωνία. Διάφορες διαδικασίες γίνονταν πιο αργά, με διάφορα προσκόμματα που μόνο ένας «γνωστός» θα μπορούσε «να λύσει». Επιπρόσθετα αυτοί οι «ξενομπατήδες (ξενομερίτες)» έκαναν πειραματικό θέατρο. Ξένιζε λοιπόν και η καλλιτεχνική κατεύθυνση και οι επιλογές της ομάδας. Η ερευνητική διαδικασία στο θέατρο δεν έχει πάντα τον ίδιο ρυθμό καλλιτεχνικής παραγωγής, ώστε να καλύπτει τις οικονομικές ανάγκες ανθρώπων που ζουν από την τέχνη τους. Έπρεπε να βρεθούν εναλλακτικοί τρόποι εξοικονόμησης πόρων, με γνώμονα πάντα τις ίδιες ιδέες και αξίες. Έτσι η ομάδα είχε μια πολυποίκιλη παρουσία. Παράλληλα με τα ευρωπαϊκά projects, τις συμμετοχές σε διεθνή φεστιβάλ πραγματοποιούσε θεατρικά εργαστήρια για παιδιά και ενήλικες, παιδικές παραστάσεις που περιόδευαν σε σχολεία (Όμμα Στούντιο, 2021). Η ένταξη σε μια κλειστή κοινωνία ήταν δύσκολη, όχι όμως ακατόρθωτη και έτσι τελικά επιτεύχθηκε η δημιουργία ενός θεατρικού χώρου που υπήρξε η καλλιτεχνική στέγη τόσο για την ίδια την ομάδα, όσο και για άλλους νέους καλλιτέχνες της πόλης. Η κρίση που έπληξε όλη την Ελλάδα έκανε δυσβάσταχτη την συντήρηση αυτού του χώρου και η μη ύπαρξη του πλέον είναι σημαντική απώλεια. Σύμφωνα με τα μέλη της ομάδας: «, οι διαπροσωπικές σχέσεις και οι ιδέες που αναπτύχθηκαν μέσα από αυτήν την ωσμωτική διαδικασία του μοιράσματος μέσω της τέχνης ήταν το κέρδος, καθώς και οι συνοδοιπόροι που παρέμειναν».

Η θεατρική ανθρωπολογία και το Κέντρο με έδρα το Ηράκλειο Κρήτης.

¹ Για περισσότερα βλ. στο ommastudiotheatre.gr



Το 1979 ο Eugenio Barba ίδρυσε το Διεθνές Σχολείο Θεατρικής Ανθρωπολογίας (ISTA), που έχει ως στόχο την έρευνα πάνω στην ανθρωπολογία του θεάτρου. Σε αυτήν την έρευνα συμμετέχουν φοιτητές παραστατικών τεχνών και performers. Από το 1990 η ISTA συνεργάζεται με το πανεπιστήμιο της Μπολόνια για το πρόγραμμα και τη λειτουργία του Πανεπιστημίου Ευρασιατικού θεάτρου με στόχο τη διερεύνηση κοινών αρχών των παραστατικών τεχνών, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο (Μπάρμπα, 2018, σ. 237 και Μπάρμπα, 2008). Στα πλαίσια αυτής της έρευνας ηθοποιοί διαφορετικών τεχνικών αυτοσχεδιάζουν μαζί και συνυπάρχουν σκηνικά.

Τον Φεβρουάριο 2020, ο καλλιτεχνικός διευθυντής του θεάτρου OMMA ΣΤΟΥΝΤΙΟ, Αντώνης Διαμαντής ίδρυσε το Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας, με έδρα το Ηράκλειο, στο οποίο επίτιμος πρόεδρος είναι ο ίδιος ο Eugenio Barba. Έρχεται να καλύψει ένα ερευνητικό κενό στην Ελλάδα κι έχει σαν σκοπό τη μελέτη των αρχών παρουσίας του performer, καθώς και τη διεύρυνση των γνώσεων πάνω στον σκηνικό βίο, ώστε "να μάθουμε πώς να μαθαίνουμε" (Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2020).

Στη δραστηριότητα του Κέντρου ως τώρα εντάσσονται μεταξύ άλλων τρία συνέδρια:

- 28 Αυγούστου 2020, 1^ο Συνέδριο για την Θεατρική Ανθρωπολογία, στο Ρέθυμνο με τη συμμετοχή Ελλήνων και ξένων καταξιωμένων ανθρώπων των παραστατικών τεχνών και των γραμμάτων (Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης, 2021, σ. 9)

- 29 Αυγούστου 2021, 2^ο Συνέδριο για τη Θεατρική Ανθρωπολογία (πραγματοποιήθηκε διαδικτυακά λόγω Covid)

- 17 & 18 Μαρτίου 2023, 3^ο Συνέδριο με τίτλο «Το θέατρο Odin και η Θεατρική Ανθρωπολογία στην Ελλάδα», στην Πάτρα, σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Πάτρας (Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Πάτρας, 2023), ενώ τον Νοέμβριο του 2025 θα πραγματοποιηθεί το 4^ο Συνέδριο, αφιερωμένο στον σπουδαίο σκηνοθέτη του 20^{ου} αιώνα, Jerzy Grotowski, σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο στην Πάτρα.

Συμπεράσματα

Η έντονη πολιτιστική κινητικότητα και δημιουργικότητα του θεάτρου OMMA ΣΤΟΥΝΤΙΟ απορρέει από την ανάγκη του, όχι μόνο να επεκτείνει πολυεπίπεδα την έρευνα στο θέατρο, να μοιραστεί τις ιδέες του, τόσο με το κοινό όσο και με άλλους καλλιτέχνες, αλλά ταυτόχρονα να αντισταθεί σε νόρμες που επιτάσσει η κοινωνία. Να αντισταθεί στους περιορισμούς συμπεριφορικών κανόνων που είναι συνδεδεμένοι με κοινωνικούς και πολιτικούς παράγοντες και φανερά αλληλένδετους, σε κοινωνικό, ατομικό και ιδεολογικό επίπεδο. Αυτή η διαδρομή έρευνας, μοιράσματος ιδεών και επικοινωνίας μέσω της τέχνης είναι μια συμμετοχική διαδικασία, τόσο μεταξύ των καλλιτεχνών όσο και μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού.

Μπορεί κανείς να πει ότι θαρραλέα τα μέλη του Όμμα Στούντιο άφησαν την "κουλτούρα της στεριάς" της Αθήνας και ακολουθώντας τα ρεύματα, άρχισαν να "σπέρνουν στο νερό" της Κρήτης, της περιφέρειας. Με έδρα το Ηράκλειο, η Κρήτη έγινε κέντρο πολιτιστικής, καλλιτεχνικής επικοινωνίας, έρευνας και εκπαίδευσης. Από το 2000 προσπαθούν να επιβιώσουν χωρίς να προσχωρήσουν σε πολιτικές και πολιτιστικές ιδεολογίες, χωρίς να ακολουθήσουν τις επιταγές της μόδας ή να επαναπαυτούν στις όποιες πρόσφατες επιτυχίες. Αντίθετα, μέσα από τη συνεχή δουλειά παλεύουν να εξατομικεύσουν τον δικό τους χώρο, έξω από το κατεστημένο θέατρο, αναζητώντας τι είναι ουσιώδες για την ίδια την ομάδα, "προσπαθώντας να "αναγκάσουν" τους άλλους να σεβαστούν αυτήν την ιδιαιτερότητα" (Μπάρμπα, 2018).



Βιβλιογραφικές αναφορές

- Carreri, R. (1994). *Traces in the snow*. Ανακτήθηκε 15/5/2025 από: www.youtube.com/watch?v=5yMBMRMTJXQ
- Fadjr International Theater Festival. (2002). Ανακτήθηκε 10-06-2025 από: <https://fitf.theater.ir/fadjr20>
- Culture in the Vologda region. (2001). *6ο Ρωσικό Θεατρικό Φεστιβάλ «Φωνές της Ιστορίας»*. Ανακτήθηκε 15-06-2025 από: <https://cultinfo.ru/festivals-and-competitions/international-festivals-and-competitions/voices-of-history/vi-international-theatre-festival-voices-of-history.php>
- Ελληνική Εταιρεία Τοπικής Ανάπτυξης και Αυτοδιοίκησης. (2016). *Καλές πρακτικές στον τομέα του πολιτισμού προς όφελος των τοπικών κοινωνιών*, σσ 24-29. Ανακτήθηκε 8/6/2025 από: <https://www.eetaa.gr/ekdoseis-eetaa/kales-praktikes-ston-tomea-tou-politismou-pros-ofelos-ton-topikon-koinonion/>
- Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης. (2021). Πρακτικά του 1ου Συνεδρίου Θεατρικής Ανθρωπολογίας (29-8-2020) που πραγματοποιήθηκε στο Ρέθυμνο, από το Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Κρήτης. Ανακτήθηκε 17/5/2025 από: <https://lnk.ink/Jl0ce>
- Κέντρο Θεατρικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Πάτρας. (2023). 3ο Συνέδριο Θεατρικής Ανθρωπολογίας, Το Θέατρο Odin και η θεατρική ανθρωπολογία στην Ελλάδα: 17-18 Μαρτίου 2023, Πάτρα. Ανακτήθηκε 05-06-2025 από: <https://ommastudiotheater.gr/el/kentro-theatrikis-anthropologias/3o-synedrio-theatrikes-anthropologias>
- Μπάρμπα, Ε. (2018). Τα πλωτά νησιά- Πέρα από τα πλωτά νησιά. (Κ. Βάντζος, Μτφρ). Δωδώνη.
- Μπάρμπα, Ε. (2008β). *Το Χάρτινο κανό. Ένας οδηγός προς την Θεατρική Ανθρωπολογία*. (Κ. Θέμελης, Μτφρ). Δωδώνη.
- Όμμα Στούντιο. (2016). *Micro Event, Caravan Next. Feed the future: Art moving cities*. Ανακτήθηκε 05-06-2025 από: <https://www.youtube.com/watch?v=Ax5Zoesl6WY&t=58s>
- Όμμα Στούντιο (2021) *Παραστάσεις 2021*. Ανακτήθηκε 05-06-2025 από: <https://ommastudiotheater.gr/el/parastasei>
- Παπαδοπούλου, Ε.Μ. (2016). *Odin Teatret Nordisk Theaterlaboratorium, Βασικές αρχές της εκπαίδευσης του ηθοποιού στο Odin Teatret* [Πτυχιακή εργασία]. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.
- Rasmussen, I.-N. (2022). *Το τυφλό άλγο. Διάλογοι με τον Eugenio Barba και άλλα γραπτά*. (Α. Διαμαντής, Επιμ. Κουτσάκη, Μτφρ). Δωδώνη.
- Watson, I. (1993). *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*. Routledge.
- Τσίχλη-Μπουσσοννά, Α. (2018). Κέντρα παραστατικών τεχνών και αναζήτησης δημοκρατικών μοντέλων θεατρικής πράξης και έρευνας. Στο Αλ. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία: Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο*, 5-8 Νοεμβρίου 2014: Πρακτικά. (σσ. 695-707). ΕΚΠΑ.

Ειρήνη Κουτσάκη

Από το 1999 είναι μέλος του θεάτρου ΟΜΜΑ ΣΤΟΥΝΤΙΟ. Έχει λάβει μέρος σε πάνω από 40 παραστάσεις σε όλη την Ελλάδα και στο εξωτερικό. Είναι μέλος του Σ.Ε.Η. Έχει παρακολουθήσει σεμινάρια από τον Eugenio Barba και τους ηθοποιούς του θεάτρου ODIN. Η μαθητεία της πλάι στην ηθοποιό του Πολωνικού Θεατρικού Εργαστηρίου του Jerzy Grotowski, Rena Mirecka (2005, 2006) αποτέλεσε το σημείο καμπής στη μετέπειτα θεατρική της πορεία και στον τρόπο δουλειάς της.

Έχει μεταφράσει στα ελληνικά τα θεατρικά δοκίμια: Το ακραίο σημείο της παράστασης, Η γη της στάχτης και των διαμαντιών και Τυφλό Άλγο. Διάλογοι με τον Eugenio Barba και άλλα γραπτά. Ως project manager έχει υλοποιήσει ποικίλα community projects και ευρωπαϊκά προγράμματα. Είναι ιδρυτικό μέλος του Κέντρου για τη Θεατρική Ανθρωπολογία (Ηράκλειο).

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



Μυρτώ Παπαδοπούλου

Απόφοιτος της Ανώτερης Σχολής Χορού Ν. Κονταξάκη, του τμήματος θεατρικών σπουδών του Πανεπιστημίου Ναυπλίου και του μεταπτυχιακού του Πανεπιστημίου Κρήτης «Επιστήμες της Αγωγής, Κριτική Παιδαγωγική και Εκπαίδευση Εκπαιδευτικών». Ως performer έχει συμμετάσχει σε παραστάσεις σε Ελλάδα και εξωτερικό. Υπήρξε μέλος του Όμμα Στούντιο από το 1996 έως το 2000 και από το 2017, που μετακόμισε στην Κρήτη, έως σήμερα. Το 2015 συμμετείχε στην εκπόνηση του Νέου Προγράμματος Σπουδών των Γενικών Καλλιτεχνικών Λυκείων ως αξιολογήτρια προγραμμάτων σπουδών και οδηγών για τον εκπαιδευτικό στο ΙΕΠ. Εργάστηκε ως εκπαιδευτικός στα Καλλιτεχνικά Σχολεία Γέρακα και Ηρακλείου (2008-2024) και στην Ανώτερη Σχολή Δραματικής τέχνης «ΝΟΤΟΣ» (2022-2024).

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



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

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

OUTREACH PROJECT – Μια σκηνή για νέες δημιουργικές φωνές

Κωνσταντίνος Θεωνάς

Περίληψη: Το Outreach Project είναι πρόγραμμα καθοδηγούμενης θεατρικής συγγραφής με σαφή στόχο, χρονοδιάγραμμα και απτά αποτελέσματα. Πέρα από τη δημιουργική έκφραση, φιλοδοξεί να συνεισφέρει στην ενδυνάμωση και καλλιτεχνική χειραφέτηση των συμμετεχόντων. Απευθύνεται σε νέες και νέους δραματουργούς, προσφέροντάς τους ένα πλαίσιο συστηματικής καθοδήγησης και υποστήριξης μέσω βιωματικών εργαστηρίων, εποπτείας από καταξιωμένους συγγραφείς και δημόσιων παρουσιάσεων. Σε ένα κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον όπου οι ετερότητες τείνουν να σιωπούν ή να στιγματίζονται, το Outreach Project φιλοδοξεί επιπλέον να λειτουργήσει ως τόπος καλλιτεχνικής φιλοξενίας και ανάδειξης φωνών που συχνά αποκλείονται από το κυρίαρχο πολιτισμικό αφήγημα. Ζητήματα φύλου, σεξουαλικότητας, ψυχικής υγείας, θρησκευτικών ή πολιτισμικών διαφορών και κοινωνικών ανισοτήτων αποκτούν σκηνική φωνή και μορφή μέσα από τις δραματουργικές αναζητήσεις των συμμετεχόντων. Παράπλευρος στόχος του project είναι τα προκύπτοντα έργα μέσα από τη θεματική τους να λειτουργήσουν και ως μήνυμα συμπερίληψης και κοινωνικής αποδοχής, με απώτερο στόχο πάντα μια τέχνη –και μια κοινωνία– περισσότερο ανοιχτή, ευαίσθητη και δίκαιη.

Λέξεις-κλειδιά: *Outreach-Project, mentoring, συμπερίληψη, δημιουργική-γραφή, συλλογικότητα*

Η θεατρική γραφή ως πράξη αποδοχής - Η σκηνή ως καθρέφτης του "Άλλου". Ορατότητα και αποδοχή της διαφορετικότητας.

Η ιδέα του προγράμματος προέκυψε αρχικά μέσα από την αναγκαιότητα να «ακουστούν» και να διαμοιραστούν φωνές, εμπειρίες και οπτικές που παραμένουν εκτός του κυρίαρχου αφηγήματος· από την ανάγκη να οικοδομηθούν εναλλακτικές δυνατότητες συμπερίληψης, ακρόασης και



καλλιτεχνικής συμπόρευσης. Το Outreach Project συγκρότησε ένα πεδίο όπου η θεατρική γραφή και πράξη συναντώνται με τον κοινωνικό προβληματισμό και την επιθυμία για συλλογικό αναστοχασμό, με τη φιλοδοξία να καταστήσει τη θεατρική πράξη, πράξη κοινωνικής ενσυναίσθησης και διαλόγου.

Πραγματοποιήθηκε υπό την αιγίδα και την υποστήριξη του Υπουργείου Πολιτισμού από το 2019 ως και το 2023 και υποστηρίχθηκε από ένα σύνολο διακεκριμένων θεατρικών συγγραφέων και δραματολόγων, σκηνοθετών, ηθοποιών και παραγωγών, μεταφραστών και εκδοτικών οίκων, για την περαιτέρω προβολή των νέων θεατρικών έργων που παράχθηκαν.

Μια πλατφόρμα έκφρασης για νέες, αυθεντικές φωνές

Σε πανευρωπαϊκό και διεθνές επίπεδο, υπάρχουν αντίστοιχες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες: residencies, (Smith, 2015) εκπαιδευτικά προγράμματα, συγγραφικά εργαστήρια (Playwrightslab, 2023). Το OUTREACH PROJECT αποσκοπεί να διαφοροποιηθεί καθώς δεν απευθύνεται στους «έτοιμους», στους ήδη ενταγμένους στο θεατρικό περιβάλλον, αλλά στρέφει το βλέμμα του προς τα εκεί που η ταυτότητα συναντά το κοινωνικό βλέμμα και συχνά συντρίβεται. Εκεί όπου το φύλο, η ψυχολογία, το σώμα, η σιωπή, ο πόνος, η καθημερινή βία ζητούν διέξοδο, διεκδικούν αφήγηση. Είναι μια πρωτοβουλία που στέκεται με θάρρος δίπλα σε φωνές ακατέργαστες, ανήσυχες, αυθεντικές.

Η συμμετοχή ήταν ανοιχτή σε σπουδάστριες/-στές και σε απόφοιτες/-ους θεατρικών σπουδών, δραματικών σχολών και σεμιναρίων θεατρικής γραφής, αλλά και σε όσες και όσους επιθυμούσαν να εκφραστούν μέσω της θεατρικής γραφής, χωρίς την προϋπόθεση πρότερης εμπειρίας. Οι υποψήφιοι/-οι υπέβαλαν μια μικρή σύνοψη και μια εναρκτήρια σκηνή έργου, με σαφείς αναφορές στη διαφορετικότητα και την αποδοχή. Οι συγγραφείς των έξι επικρατέστερων κειμένων που επιλέχθηκαν από την επιτροπή αξιολόγησης, συμμετείχαν σε ένα δωρεάν τρίμηνο εργαστήριο δημιουργικής γραφής. Κατά τη διάρκεια αυτού του προγράμματος, είκοσι τέσσερις συνολικά συγγραφείς συνεργάστηκαν στενά - διαδικτυακά μέσω ατομικών συναντήσεων (one-to-one coaching) - με καταξιωμένους δραματουργούς και θεατρικούς συγγραφείς, όπως οι Βασίλης Κατσικονούρης, Νίνα Ράπη, Άκης Δήμου, Ανδρέας Φλουράκης, Σοφία Καψούρου, Τηλέμαχος Τσαρδάκας και Χαράλαμπος Γιάννου. Οι συνέργειες αυτές προσέφεραν στην ενδυνάμωση της αφηγηματικής τεχνικής κάθε συμμετέχουσας και συμμετέχοντα, προσφέροντας στοχευμένη καθοδήγηση στην ανάπτυξη προσωπικού ύφους και στη δραματουργική εξέλιξη του έργου τους. Οι συμμετέχοντες υποστηρίχθηκαν στη συγγραφή ενός πρωτότυπου μονολόγου ή μονόπρακτου έργου διάρκειας έως 60 λεπτών, με σαφή θεματικό προσανατολισμό στη συμπερίληψη, την ανοιχτότητα και την ουσιαστική επικοινωνία με το Άλλο.

Επιστέγασμα του project αποτελούν οι δημόσιες θεατρικές αναγνώσεις, σε ένα πενθήμερο στο Θέατρο «Vault». Τα έργα παρουσιάστηκαν από επαγγελματίες ηθοποιούς, υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση των ίδιων των συγγραφέων. Μια διαδικασία που ανέδειξε το κάθε έργο, καθώς και τη σκηνή ως τόπο συνάντησης. Ακολουθώντας, οι νέοι συγγραφείς είχαν την ευκαιρία να συνομιλήσουν με το κοινό που μέσα από ειδικά ερωτηματολόγια συμμετέχει ενεργά: ακούει, νιώθει, σχολιάζει, αξιολογεί, επιλέγει. Οι συγγραφείς καταγράφουν παρατηρήσεις για ανατροφοδότηση, ενισχύοντας περαιτέρω την ανάπτυξη των έργων τους. Τέλος, εννιά από τα είκοσι τέσσερα επικρατέστερα έργα -όσα επιλέχθηκαν από κοινό και επιτροπή- εκδόθηκαν από τις εκδόσεις ΑΠΑΡΣΙΣ. Επίσης, παρουσιάστηκαν σε σκηνοθετημένα αναλόγια στις σκηνές των



θεάτρων “VAULT” (Αθήνα), “ACT” (Πάτρα) και “T” (Θεσσαλονίκη) και εκδόθηκαν σε έντυπη μορφή από τον εκδοτικό οίκο ΑΠΑΡΣΙΣ. (Συνέργειες, 2021)

Οι παραστάσεις

Η διαδρομή κάθε κύκλου του *OUTREACH PROJECT* θυμίζει μια παράσταση σε τρεις πράξεις. Στην πρώτη, οι νέες φωνές συστήνονται. Ξεκινά ένας κύκλος one-to-one διαδικτυακών συνεδριών, ανατροφοδότησης και προσωπικής ενδυνάμωσης. Ο κάθε συγγραφέας καταθέτει σταδιακά το υλικό του, δουλεύοντάς το μέσα από τον φακό της βιωμένης εμπειρίας, της μνήμης, του σώματος. Αυτό το πρόγραμμα δεν επενδύει μόνο στην ατομική πορεία κάθε συγγραφέα. Επενδύει στη συλλογική μνήμη (Stuart, 2004, σ. 137). Καταγράφει μια εποχή μέσα από τη ματιά αυτών που συχνά μένουν στο περιθώριο. Αναμετρίεται με κοινωνικά στερεότυπα και ανοίγει διαλόγους που συχνά αποσιωπώνται, είτε από αμηχανία είτε από φόβο. Προτείνει ένα νέο θεατρικό λεξιλόγιο: όχι με βάση την τελειότητα, αλλά την αλήθεια· όχι με γνώμονα την τεχνική αρτιότητα, αλλά την αναγκαιότητα της αφήγησης. Από αποτύπωμα του προγράμματος είναι η συγγραφή των 24 μέχρι στιγμής πρωτότυπων θεατρικών έργων από νέους δημιουργούς που φέρνουν στο φως αυθεντικές αφηγήσεις με διακριτό κοινωνικό πρόσημο. Ήδη τέσσερα από τα έργα αυτά έχουν ήδη παρασταθεί σε σκηνές της Αθήνας (Propaganda, 2022), Θεσσαλονίκης (Θέατρο T, 2023) και Πάτρας (Dete.gr, 2024) με θερμή ανταπόκριση από το κοινό και τους κριτικούς: *Transport* της Ειρήνης Δερμιτζάκη, *Μην έρθεις νύχτα* του Γιώργου Λαμπίρη (Κουλουβάρης, 2024), *Κονιάκ 0 αστέρων* του Γιάννη Φασόη (Lifo, 2024) και *Ο Γιάννης το βούδι* της Ευαγγελίας Γατσωτή.

Το *TRANS-PORT* της Ειρήνης Δερμιτζάκη με τη δραματουργική καθοδήγηση της Νίνας Ράπη (θέατρο VAULT- Μάιος 2022). Ένα road trip, ετεροχρονισμένης ενηλικίωσης, μέσα απ’ τα βιώματα των χαρακτήρων, τον πόλεμο, την προσφυγιά και τα ανεκπλήρωτα όνειρα (Πασλή, 2023).

Ο *Γιάννης το βούδι* της Ευαγγελίας Γατσωτή με τη δραματουργική καθοδήγηση του Βασίλη Κατσικονούρη, (θέατρο ACT-Νοέμβριος 2024 [Πάτρα], Ίδρυμα Μ. Κακογιάννης, Ιανουάριος 2025) ένα καθηλωτικό docu-drama (EPT, 2025).

Κονιάκ 0 αστέρων του Γιάννη Φασόη, με τη δραματουργική καθοδήγηση της Σοφίας Καψούρου, (θέατρο VAULT- Απρίλιος 2024) που πραγματεύεται ζητήματα όπως η πατριαρχία, η ισότητα, ο σεξουαλικός προσανατολισμός και η χειραφέτηση, μέσα από την ιστορία μιας ελληνικής οικογένειας. Η παράσταση εξετάζει την πορεία της οικογένειας από τη δεκαετία του '80 μέχρι τις μέρες μας, εστιάζοντας στις αξίες και τα πιστεύω των γονέων, τις προσπάθειές τους να τα μεταδώσουν στο παιδί τους και την αναπόφευκτη σύγκρουση που προκύπτει καθώς το παιδί ανακαλύπτει τον εαυτό του και συγκρούεται με την οικογένεια και την κοινωνία (Lifo, 2024).

Μην έρθεις νύχτα του Γιώργου Λαμπίρη, με τη δραματουργική καθοδήγηση της Νίνας Ράπη. (Θέατρο Ρεκτιφιέ - Κέντρο Έρευνας Μικτών Παραστατικών Τεχνών-Φεβρουάριος 2024). Σε μια πόλη που βουλιάζει στη σιωπή του Lockdown, όπου τα δικαιώματα έχουν γίνει σκιά και οι άνθρωποι φαντάσματα του εαυτού τους, το σώμα του Σωτήρη κείται άψυχο στα σκαλιά. Ο Φώτης το βρίσκει. Η Ελένη πενθεί, ακροβατώντας ανάμεσα στη μνήμη και την απουσία. Στο απέναντι διαμέρισμα, ο Ρέστης συγκατοικεί με μια Σκιά που έχει το πρόσωπο του Αντώνη – του έρωτα που έγινε τραύμα. Κι αυτή η Σκιά, που παραμόνευε πίσω από το τζάμι, γίνεται τώρα



αφηγητής και παραχαράκτης. Ένα μεταρεαλιστικό έργο για την βία, την απώλεια και την μοναξιά (Κουλουβάρης, 2024).

Οι θεματικές των έργων αγγίζουν τις σύγχρονες πληγές της κοινωνίας μας: έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες, εθνικές ρίζες, ψυχικές και σωματικές προκλήσεις, θρησκευτικές πεποιθήσεις, διακρίσεις και κοινωνικές ανισότητες.

Η θεατρική δημιουργία ως εργαλείο κοινωνικής αφύπνισης

Συμπερασματικά, ο πυρήνας της αποστολής του *OUTREACH PROJECT* κατά τους σχεδιαστές του: «δεν είναι η προβολή, αλλά η επίδραση. Όχι η εφήμερη εντύπωση, αλλά η βαθιά εσωτερική αλλαγή. Να γεννηθεί ένα νέο είδος θεατή: ενεργός, στοχαστικός, συμμετέχων». Μέσα στη σημερινή συγκυρία – όπου η πολυφωνία συνυπάρχει με την αποξένωση, σε έναν κόσμο που βομβαρδίζεται από πληροφορία και αποσπασματική επικοινωνία, το *OUTREACH* αποσκοπεί να επαναφέρει το πρόσωπο, τη φωνή, το βλέμμα. Χωρίς να υπόσχεται λύσεις ή «θεραπείες», προτείνει μια θέση, εκείνη της συμμετοχής. Την πράξη της αποδοχής. Τη βούληση να οικοδομήσουμε μια κοινωνία που δεν φοβάται την πολυμορφία, ούτε καταπνίγει τις φωνές, αλλά τις αναγνωρίζει ως πολύτιμο μέρος του συνόλου, προσφέροντας διέξοδο σε εκείνες που συχνά περιθωριοποιούνται, ενισχύοντας την ποικιλομορφία και τη συμπερίληψη στο θεατρικό τοπίο.

Για να συμβεί αυτό, το πρόγραμμα αναζητά διαρκώς τρόπους διεύρυνσης. Πραγματοποιεί συνεργασίες με σχολεία, πανεπιστήμια, πολιτιστικούς φορείς, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό (Συνέργειες Πολιτισμού, 2023). Εξετάζει τρόπους ενσωμάτωσης των έργων σε ψηφιακές πλατφόρμες, δημιουργίας εκπαιδευτικών οδηγιών και υποστηρικτικού υλικού. Προσβλέπει στην καθιέρωση ενός θεσμού τακτικών συναντήσεων συγγραφέων, εκπαιδευτικών και επαγγελματιών της σκηνής.

Το όραμα είναι να εδραιωθεί και να ενισχυθεί από Φορείς -δημόσιους και ιδιωτικούς- ώστε να μπορέσει να παραμείνει δωρεάν και προσβάσιμο για κάθε ενδιαφερόμενο άτομο ως ένας διαρκής, δυναμικός θεσμός, ανοιχτός σε φωνές από κάθε γωνιά της κοινωνίας, ικανός να τροφοδοτήσει τον θεατρικό και παιδαγωγικό λόγο με νέες, ουσιαστικές αφηγήσεις: μια θεατρική κοινότητα που τολμά. Που δεν αποστρέφει το βλέμμα, αλλά κοιτάζει τον κόσμο στα μάτια. Γιατί τελικά, εκείνες είναι οι ιστορίες που αξίζουν να ειπωθούν: οι ιστορίες που δεν φοβούνται να σπάσουν τη σιωπή.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Θέατρο T (2/3/2023) *Τα νέα θεατρικά έργα που ανέδειξε το “OUTREACH PROJECT 2” έρχονται στο Θέατρο T!* Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://theatro.gr/ta-theatrika-erga-tou-outreach-project-2-sto-theatro-t/>
- EPT (15/1/2025) *Ο Γιάννης το βούδι στο Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης*. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://www.ert.gr/xorigies/quot-o-giannis-to-voydi-quot-sto-idryma-michalis-kakogiannis/>
- Dete.gr (15/4/2024) *To Outreach Project 3 στο Θέατρο Act*. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://dete.gr/to-outreach-project-3-sto-theatro-act/>
- Lifo.gr (10/5/2024) *Κονιάκ 0 αστέρων*. Ανακτήθηκε 17/5/25 από <https://www.lifo.gr/guide/theater/events/koniak-0-asteron>
- Popaganda (5/4/2022) *“The Outreach Project” στον Πολυχώρο VAULT με ελεύθερη είσοδο*. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://popaganda.gr/newstrack/the-outreach-project-ston-polichoro-vault-me-eleutheri-isodo/>
- The Playwright Lab (2023). *Creating a Network for Cultural Exchange*. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://www.playwrightslab.com/about>



- Κουλουβάρης, Γ. (11/3/2024). «Μην έρθεις νύχτα»: Γιώργος Λαμπίρης και Ιωάννα Φρουδαράκη, μας μιλούν λίγο πριν πέσει η αυλαία. Η Ναυτεμπορική. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://www.naftemporiki.gr/culture/theater/1610593/min-ertheis-nychta-giorgos-lampiris-kai-ioanna-froydaraki-mas-miloun-ligo-prin-pesei-i-aylaia/>
- Πασλή, Μ. (17/11/2023). *Είδαμε το Transport στο Vault*. Θέατρο.gr. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://xn--mxahi4ajr.gr/eidame/item/3235-%CE%B5%CE%AF%CE%B4%CE%B1%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%BF-transport-%CF%83%CF%84%CE%BF-vault.html>
- Συνέργειες Πολιτισμού. (2023). *Οι δράσεις μας*. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://synergieis.org/draseis/>
- Συνέργειες Πολιτισμού. (2023). *The OUTREACH Project 3*. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://drive.google.com/file/d/1FNHS2fLhtObhCAE8snRyOuQmFkFAXKxM/view>
- Smith, D. S. (2015). *The Case for Long-Term Playwright Residencies*. Ανακτήθηκε 18/5/25 από <https://howlround.com/case-long-term-playwright-residencies>
- Stuart Fisher, A. (2004). *The Playwright in Residence: A Community's Storyteller*. Tdr/The Drama Review, 48(3), 135-149. <https://doi.org/10.1162/1054204041667712>

Κωνσταντίνος Θεωνάς

Γεννήθηκε στο Κεμπέκ. Με σπουδές στον χώρο των New-Media και της Πολιτιστικής Διαχείρισης (Πανεπιστήμια Concordia και Brock-Καναδάς), δραστηριοποιήθηκε στον σχεδιασμό και την επιμέλεια εκπαιδευτικών προγραμμάτων και πολιτιστικών εκδηλώσεων. Με μακρά διεθνή εμπειρία στην πολιτιστική διαχείριση, διετέλεσε επικεφαλής σε σημαντικές διοργανώσεις με θετικό αποτύπωμα στις Τέχνες και τον Πολιτισμό και θετικά σχόλια στον ελληνικό και διεθνή τύπο. Από το 2021, με τη στήριξη του ΥΠΠΟ, της Περιφέρειας Αττικής και του Δήμου Αθηναίων επιμελείται το «OUTREACH PROJECT», ενώ το 2024 διοργάνωσε εργαστήριο δημιουργικής γραφής για εφήβους σε πέντε δημόσια σχολεία της Αττικής («Ο Κόσμος μας μια Σκηνή»), με στόχο την καταγραφή της εφηβικής εμπειρίας των μαθητριών/τών και την εξοικείωσή τους με τη θεατρική γραφή.

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



Οι Απόντες – Ένα project προφορικής αφήγησης του Βασίλη Κατσικονούρη

Ρομίνα Σπυράκη

Περίληψη: Οι *Απόντες* είναι ένα project του Βασίλη Κατσικονούρη βασισμένο στην προφορική αφήγηση πάνω στην ανθρώπινη μνήμη. Παρουσιάστηκε στο θέατρο Σταθμός από 14 έως 17 Απριλίου 2025*. Πρόκειται για μια θεατρική εμπειρία που μπορεί να προσεγγιστεί από την πλευρά της δημιουργικής διαδικασίας της συλλογής, επιλογής και ωρίμανσης των βιωματικών αφηγήσεων που λειτούργησαν δυναμικά μέσω της δραματουργικής τους επεξεργασίας και έχοντας ως βάση έναν θεατρικό καμβά, συνέθεσαν έναν ζωντανό θεατρικό οργανισμό. Επιπροσθέτως, μπορεί να αναλυθεί ως μια σπουδή στην προφορικότητα και την αφήγηση, πριν αυτή εκφραστεί και αποτυπωθεί λογοτεχνικά, αφού οι αφηγήσεις δεν αποτυπώθηκαν σε ένα θεατρικό κείμενο, αλλά λειτούργησαν ως θεατρικός αρμός που περιλάμβανε τα καίρια σημεία που διαμόρφωσαν τη ροή τους, με τη διακριτική υποστήριξή τους από θεατρικά στοιχεία. Με αυτόν τον τρόπο, μέσα στα πλαίσια της ελεύθερης έκφρασης των αφηγητών, συνδέθηκαν η μνήμη με τη λήθη, η απώλεια με την παρουσία, ο λόγος με τη σιωπή και εν τέλει η ματαιότητα με το μεγαλείο της ανθρώπινης ύπαρξης. Σε αυτό το θεατρικό συμβάν-βίωμα, καθημερινοί άνθρωποι διηγούνται αυθόρμητα κάθε βράδυ ιστορίες για όσους και όσα λείπουν από τη ζωή τους – λόγω θανάτου, α-μνησίας, φθοράς, χωρισμού, ξενιτιάς, με λόγια αδιαμεσολάβητα χωρίς να ακολουθούν ένα σαφώς ορισμένο θεατρικό κείμενο, ενώ το κοινό γίνεται συμμετοχός σε αυτή τη βιωματική αφήγηση. Η δράση λειτουργεί ως ένα ταξίδι στη μνήμη, με την αφήγηση να γίνεται μέσο συγκίνησης, κάθαρσης και σύνδεσης.

Λέξεις-κλειδιά: προφορικότητα, μνήμη, βίωμα, απώλεια, κάθαρση

Απόντες

Ο Συγγραφέας Βασίλης Κατσικονούρης δημιουργεί και σκηνοθετεί ένα project προφορικής αφήγησης.

Τα έργα του Βασίλη Κατσικονούρη αναδεικνύουν, μέσα από τη σύγχρονη θεματική τους, χαρακτήρες αυθεντικούς και διαχρονικούς. Ξεπερνούν τον τόπο και τον χρόνο τους και ταυτίζονται με μια «ανθρώπινη» πραγματικότητα, καθώς συνομιλούν μεταξύ τους, προσπαθώντας να θέσουν και να απαντήσουν στις βαθύτερες διαχρονικές υπαρξιακές αναζητήσεις του ανθρώπου. Αυτή ακριβώς τη βαθιά αυθόρμητη ψυχική επικοινωνία αποτύπωσε

* Συντελεστές: Σκηνοθετική επιμέλεια: Βασίλης Κατσικονούρης, Βοηθός: Ρομίνα Σπυράκη, Φωτισμοί: Γιώργος Αντωνόπουλος, Σχεδιασμός γραφιστικών – Δημιουργία video: Θωμάς Παπάζογλου, Studio – Ηχητική επεξεργασία: Βαγγέλης Αυγέρης, Παραγωγή: Πολιτισμός Σταθμός Θέατρο. Αφηγητές: Βαγγέλης Αυγέρης, Κωνσταντίνος Ζώης, Ειρήνη-Διαλεχτή Κουρομχελάκη, Νίκος Μάκκας, Ρομίνα Σπυράκη, Ειρήνη Γκελιάτη και Βασίλης Κατσικονούρης. (Από το Δελτίο Τύπου της παράστασης)



στους *Απόντες*, το νέο του project που βασίζεται στην προφορική αφήγηση πάνω στην ανθρώπινη μνήμη που παρουσιάστηκε στο θέατρο Σταθμός από 14 έως 17 Απριλίου 2025.

Το έργο ως ένα πείραμα μη γραπτού έργου, μεταξύ συμβάντων και αφήγησης, συγγραφής και σκηνοθεσίας

Η πλοκή εκτυλίσσεται στο πλαίσιο της διαδικασίας κινηματογραφικού γυρίσματος ενός ντοκυμαντέρ. Συμμετέχουν ο σκηνοθέτης, η camera-woman και πέντε πρόσωπα - αφηγητές ιστοριών προς καταγραφή, ο Βαγγέλης, ο Κώστας, ο Νίκος, η Ρομίνα και η Ειρήνη. Από γραφής, το έργο ουσιαστικά ξεκινά πριν την έναρξη της παράστασης, καθώς ο συγγραφέας τοποθετεί στην πλατεία του θεάτρου την χειρίστρια της κάμερας και τον σκηνοθέτη. Η χειρίστρια της κάμερας είναι ήδη εντός ρόλου με ορατό τρόπο για το κοινό, όσο ακόμα οι θεατές εισέρχονται στον χώρο. Η παρουσία του σκηνοθέτη ως θεατρικού προσώπου, μεταξύ των θεατών, αποκαλύπτεται σύντομα, αφότου όμως ξεκινήσει “επισημως” η παράσταση όταν έχει ήδη ξεκινήσει ο πρώτος αφηγητής. Το πρώτο πρόσωπο ανεβαίνει επί σκηνής και αφηγείται την ιστορία του, διαρρηγνύοντας τον τέταρτο τοίχο. Σύντομα διακόπτεται από τον σκηνοθέτη για να λάβει οδηγίες, καθιστώντας σαφές στο κοινό, ότι πρόκειται για κινηματογραφικό γύρισμα καταγραφής συνέντευξης - προσωπικής αφήγησης.

Ένα-ένα, τα αφηγούμενα πρόσωπα εισέρχονται στον σκηνικό χώρο για να αφηγηθούν την ιστορία τους. Ενίοτε, συνδιαλέγονται σύντομα, καθώς ο συγγραφέας οικοδομεί σταδιακά τη δημιουργία μιας σύνδεσης μεταξύ τους επί του κοινού και κοινά επώδυνου βιώματος της απώλειας. Κατά τις οδηγίες του συγγραφέα, υπάρχουν ήδη επί σκηνής άδειες καρέκλες, συνεπώς φαίνεται να προοικονομείται για το κοινό ως εξέλιξη η εναλλαγή των αφηγητών. Ο συγγραφέας επιφυλάσσει μια ανατροπή στην πλοκή, καθώς μετά το πέρας της αφήγησης του πέμπτου προσώπου, ανεβαίνει ο ίδιος ως ο ήρωας-σκηνοθέτης επί σκηνής για να αφηγηθεί τη δική του ιστορία.

Το έργο ολοκληρώνεται όταν τα πρόσωπα, εκτός από ένα, αποχαιρετιούνται.

Έχουν βρει ένας-ένας τον δικό τους απόντα σε μια φωτογραφία που κρατούν ως φυλαχτό καθ’ όλη τη διάρκεια της παράστασης. Κατά τις οδηγίες του συγγραφέα-σκηνοθέτη, ορθώνουν το ανάστημά τους στον πόνο, πετώντας την καρέκλα που τους κρατούσε καθηλωμένους, και προχωρούν στο προσκήνιο συμβολίζοντας πως προχωρούν μπροστά μαζί με όσα και όσους έχασαν, δυνατοί και έτοιμοι να συμπορευθούν μαζί τους. Δεν πρόκειται να τους αποχωριστούν ποτέ ξανά και πριν φύγουν, ανταλλάσσουν με τους συναφηγητές αγκαλιές ευγνωμοσύνης.

Το έργο ως συνεργατικό προϊόν και υβρίδιο μεταξύ δραματουργικών ειδών

Το έργο προέκυψε από μία διαδικασία συλλογής, επιλογής και ωρίμανσης πραγματικών αφηγήσεων και μπορεί να αναλυθεί ως μία σπουδή στην προφορικότητα και στην αφήγηση. Είχε προηγηθεί έρευνα, κατά την οποία έγινε συλλογή βιωματικών αφηγήσεων, μετά από επικοινωνία του συγγραφέα με πολλούς αφηγητές οι οποίοι συζητήσαν μαζί του παραθέτοντας τη δική τους εμπειρία. Ειδικότερα, αναζητήθηκαν ιστορίες που θα μπορούσαν μέσω της πλοκής τους να συνθέσουν αυτόνομες θεατρικές εμπειρίες και αναπτύσσουν μια δυναμική πλοκή η οποία κορυφώνεται, εκφράζοντας και εκτονώνοντας το βαρύ συναίσθημα της απώλειας

Αρχικά, οι αφηγήσεις ήταν πολλές· αυτές που τελικά επιλέχθηκαν, συνδέθηκαν μεταξύ τους μέσω ενός ενιαίου θεατρικού αρμού. Είναι ιστορίες απώλειας που υπογραμμίζουν την ηχηρή παρουσία όσων χάθηκαν, λειτουργώντας ως πηγή μνήμης και τελικά ζωής. Θεατρικοί



φορείς αυτής της σύνδεσης, μέσω του γλυκόπικρου χιούμορ που δίνει στον πόνο ανθρώπινη διάσταση, αποτελούν αντικείμενα, γεύσεις, εικόνες, αισθήσεις, ήχοι από τραγούδια, ένα ρούχο και μια μικρή επαναλαμβανόμενη κίνηση που φέρουν αυτό το βαρύ φορτίο της απώλειας, το εκφράζουν και το εκτονώνουν στη σκηνή του θεάτρου.

Όπως αναφέρεται και στην παρουσίαση της παράστασης, ανιχνεύεται αυτό «το προ-λογοτεχνικό στάδιο, ως μία, ενεργή πάντα, μήτρα παραγωγής λογοτεχνίας» (Κατσικονούρης, 2025). Σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Μπούρα (2025) “ανιχνεύουμε διαρκώς τε και ηρωικώς καινούργιες υβριδικές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης προκειμένου να συμβάλλουμε στον αναγεννησιακό πολιτισμό”. Υπό αυτό το πρίσμα, το έργο ειδολογικά θα μπορούσε να ενταχθεί στο πλαίσιο του θεάτρου ντοκουμέντου (Ιωαννίδης, 2018, σ. 576), με στοιχεία αφήγησης και προφορικής ιστορίας. Πρόκειται για μια τάση της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, με ανάδυση ανάλογων υβριδικών μορφών έργων, όπως για παράδειγμα το *Όνειρο της Ιωνίας* του Αντώνη Κυριακάκη, το *Συρματένιοι, Ξεσυρματένιοι Όλοι* του Γιάννη Μακριδάκη, ή το *ΙΕΡΑ ΟΔΟΣ 343. Μαρτυρίες από το Δρομοκαϊτείο* σε δραματουργία της Χριστίνας Λυκοτσέτα, βασισμένη στο βιβλίο της Μαρίας Φαφαλιού.

Η σύλληψη αυτής της ιδέας ξεκίνησε από την ανάγκη δημιουργίας ενός θεατρικού συμβάντος το οποίο θα επέτρεπε την αξιοποίηση της πηγαίας ανθρώπινης εμπειρίας, μέσω της αυθόρμητης θεατρικής αφήγησης, η οποία βρίσκει διέξοδο και τελικό αποδέκτη το κοινό.

Μοτίβα - Το επώδυνο της μνήμης της απώλειας

Ο Βασίλης Κατσικονούρης δημιούργησε ένα θεατρικό συμβάν - βίωμα, όπου καθημερινοί άνθρωποι, και όχι επαγγελματίες ηθοποιοί, διηγούνται κάθε βράδυ ιστορίες για όσους και όσα λείπουν από τη ζωή τους – λόγω θανάτου, α-μνησίας, φθοράς, χωρισμού, ξενιτιάς, με λόγια, αδιαμεσολάβητα και αυθόρμητα, χωρίς να ακολουθούν ένα σαφώς ορισμένο θεατρικό κείμενο. Κάθε παράσταση είναι μοναδική, καθώς οι αναμνήσεις γεννιούνται ξανά και ξανά εκείνη τη στιγμή, ενώ το κοινό γίνεται συμμέτοχος σε αυτή τη βιωματική αφήγηση, αφού το μοίρασμα του βιώματος της απώλειας είναι πηγαίο, ξεφεύγοντας των ορίων της θεατρικής σύμβασης. Η δράση λειτουργεί ως ένα ταξίδι στη μνήμη, με την αφήγηση να γίνεται μέσο συγκίνησης, κάθαρσης και σύνδεσης. Οι ίδιοι οι αφηγητές αναζητούν την ώρα της θεατρικής παράστασης, τα λόγια και τα συναισθήματα που θα τους κάνουν να συνειδητοποιήσουν το αμετάκλητο της απώλειάς τους, αφήνοντας τον εαυτό τους ελεύθερο να εκφραστεί και να απευθυνθεί στον δικό του απόντα.

Οι αφηγητές μοιάζει να είναι τελικά οι ίδιοι οι θεατές που νιώθουν να ανεβαίνουν στη σκηνή και να μοιράζονται τις δικές τους απώλειες. Όλοι μαζί συνομιλούν, υπομένουν από κοινού τον ίδιο πόνο, προσπαθούν να απαντήσουν στα ίδια ερωτήματα και να παρηγορήσουν ο ένας τον άλλον, χαράσσοντας έναν κοινό δρόμο, μια παράκαμψη ή έξοδο από το τραύμα της απώλειας που τους σημάδεψε.

Διερευνώντας τα δραματικά πρόσωπα: ήρωες είναι τα αφηγούμενα πρόσωπα ή οι Απόντες;

Οι σπανακόπιτες του κυρίου Βαγγέλη, φέρουν το περιεχόμενο μιας ολόκληρης ζωής. Ήταν η έναρξη και το τέλος της κοινής πορείας ενός ζευγαριού που επέλεξε να μοιραστεί 42 ολόκληρα χρόνια, να αγκαλιαστεί και να προχωρήσει μπροστά. Ο Κώστας αναπολεί την παιδικότητά του στο Κιλκίς, τότε που το νόημα της ζωής συμπυκνωνόταν σε ένα αυτοσχέδιο παιχνίδι και ξεχειλίζει από την προσμονή να βρει τη δική του Delilah. Κι όταν τελικά την βρίσκει, μας καλεί να την αφουγκραστούμε μαζί του, να την νιώσουμε με τη δική του ψυχή, γνωρίζοντας ότι ποτέ



κανείς δεν θα καταφέρει να τη σβήσει από μέσα του. Η Ειρήνη, ως η μικρή Ρενέ, συναντά ξανά τον αγαπημένο της θείο Λεό, πάνω σε ένα σύννεφο μουσικής όπου και οι δυο είναι αληθινοί και μοναδικοί, χωρίς να αναζητούν ερωτήσεις και απαντήσεις. Ο Νίκος, σώζεται από τον κίνδυνο από ένα κορίτσι, τη Σταυρούλα, η οποία σημαδεύει τα χείλη του με το πιο γλυκό φιλί που ένιωσε ποτέ, κρατώντας για πάντα ζαλισμένος ως φυλαχτό τη φανέλα που εκείνη του έδωσε και μάλλον δεν θα της επιστρέψει ποτέ. Η Ρομίνη απευθύνεται στη χαμένη της αδερφή Ελισσάβετ, χωρίς να φοβάται να την ρωτήσει γιατί της πήρε το φόρεμα, καταδεικνύοντας αυτό που είναι τελικά σημαντικό στη ζωή. Και τέλος, ο ίδιος ο Βασίλης Κατσικονούρης, ανεβαίνει στη σκηνή για να μοιραστεί τη διαδρομή του μέχρι να γίνει συγγραφέας, εκείνα τα βράδια που μέσα σε μια κουζίνα, καρτερούσε τα ανάψει ξανά ο ίδιος τον διακόπτη που του έσβηνε ο πατέρας του, δίνοντας το έναυσμα της εκκίνησης της δικής του δημιουργικής πορείας ζωής.

Στο έργο δίνονται σαφείς και αναλυτικές οδηγίες για τον σκηνικό χώρο, τον φωτισμό, αλλά και τις μουσικές επιλογές προς επένδυση της αφήγησης κατά τη διάρκεια της παράστασης. Για παράδειγμα, οι Ομπρέλες του Χερβούργου, ιδιαίτερα το δεύτερο μέρος της ταινίας, είναι η δεύτερη ευκαιρία που αναζητά ο Βαγγέλης αν είχε έστω και για μια στιγμή ξανά δίπλα του την Σταυρούλα του. Η Ντιλάιλα του Τομ Τζόουνς, είναι πια η Δαλιδά του Κώστα και θα ηχέι για πάντα μεγαλοπρεπής και λιονταρίσια μέσα στην ψυχή. Η Ειρήνη τραγουδά το «Εμένα δεν μ' αγάπησε κανείς» για να επισημάνει την ανθρώπινη ύπαρξη, αφού μόνο όταν αγαπιέσαι υπάρχουν. Ψέλνει μαζί με τους *Απόντες* και τους παρόντες το «Ω γλυκύ μου έαρ» σαν έναν θρήνο τιμής και απευθύνει στον θείο Λεό τις «Στιγμές» εκείνες που παρόντες υπάρχουν ξανά μαζί. Ο Νίκος απαγγέλει στην Σταυρούλα του «όσα χείλη κι αν εφίλησα, το πρώτο μου φιλί, το πρώτο μου πάντα πεθύμησα» αφού παραδέχεται ότι το σημάδι από τα χείλη της έμεινε ανεξίτηλο στην ψυχή του. Η Ρομίνη τραγουδά «Καρδιά μου λιώνω, για σένα μόνο... και πες μου ό,τι να ' ναι, δυο λέξεις κι ας πονάνε», εκλιπαρώντας για ένα δάκρυ ή ένα χαμόγελο που δεν ήρθαν ποτέ, αλλά το φόρεμα της ανήκει πια στην αδερφή της για πάντα και ξέρει πως θα το ξαναβρεί. Κι όλες αυτές οι μελωδίες, πλαισιώνουν τον ανεπαίσθητο, αλλά τόσο δυνατό ήχο που κάνει το ρυθμικό ανεβοκατέβασμα του διακόπτη στο μικρό κουζινάκι, σαν μια προδιαγεγραμμένη χορογραφία.

Συμπερασματικά

Οι *Απόντες* είναι μια θεατρική δράση που δεν έχει αρχή και τέλος. Οι πραγματικές αφηγήσεις ανθρώπων που βιώνουν την απώλεια, μέσα από την δραματουργική τους επεξεργασία, εντάσσονται στα πλαίσια μιας παράστασης που αντί να τους οριοθετεί, τους αφήνει ελεύθερους να εκφράσουν όπως επιθυμούν το τραύμα τους και να απευθυνθούν στους δικούς απόντες, μέσα απο μια επώδυνη διαδικασία εσωτερικής αναζήτησης, η οποία τελικά τους λυτρώνει. Τα όρια μεταξύ πομπού και δέκτη είναι δυσδιάκριτα, αφού αφηγητές και κοινό γίνονται ένα και μοιράζονται την κάθαρση που φέρνει η αποδοχή της απώλειας. Οι *Απόντες* δεν έχουν πια μορφή, κατακλύζουν το θέατρο Σταθμός συνενώνοντας την πραγματικότητα με το όνειρο και την ελπίδα για κάτι μεγαλύτερο από εμάς, κάτι που μόνο η αντίθεση της ζωής με τον θάνατο μπορεί να αναδείξει. Η ύπαρξη της αληθινής ζωής είναι αυτή που επουλώνει τελικά τα τραύματα της απώλειας, μέσω μιας επώδυνης διαδρομής που σημαδεύει ανεξίτηλα τις ψυχές μας, αποδεικνύοντας όμως ότι ο δρόμος για την απελευθέρωση βρίσκεται μέσα στον κάθε έναν από εμάς. Ο Βασίλης Κατσικονούρης κατάφερε να αναδείξει με τους *Απόντες*, ανθρώπινες ραψωδίες του έπους της καθημερινότητας, με την οποία ολοι βρίσκονται αντιμέτωποι και να συνενώσει μέσω διαφορετικών διαδρομών μια μικρή συνεκτική ανθρωπότητα η οποία, αισθάνεται,



εκφράζεται, παλεύει, ελπίζει, ονειρεύεται και στέκεται ενάντια στον κάθε είδους θάνατό της (Διακογιάννη, 2025).

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Βερβεροπούλου, Ζ. (2017). Από την πράξη στη θεωρία: Μια συζήτηση για το νέο θέατρο- ντοκουμέντο. Σκηνή, [S.I.], 8, 1-17. <https://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/5643>. doi:<https://doi.org/10.26262/skene.v0i8.5643>.
- Διακογιάννη, Ε. (2025, Απρίλιος 22). *Είδαμε την παράσταση «Οι απόντες» στο θέατρο Σταθμός*. Ανακτήθηκε 29/4/2025 από <https://tinyurl.com/2suad8kw>.
- Ιωαννίδης, Γ. (2018) Το Θέατρο-Ντοκουμέντο και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής. Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (Επιμ.), *Θέατρο και Δημοκρατία – Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου* τ. α΄ (σσ. 563-576). Ε.Κ.Π.Α., Τ.Θ.Σ.
- Κατσικονούρης, Β. (2025, Απρίλιος). *ΟΙ ΑΠΟΝΤΕΣ, Ένα project προφορικής αφήγησης*. Θέατρο Σταθμός. Ανακτήθηκε 29/4/2025 από <https://tinyurl.com/3m92abp7>
- Μπούρας, Κ. (2025, Απρίλιος 17). *Είδαμε την παράσταση "ΟΙ ΑΠΟΝΤΕΣ" Ένα project προφορικής αφήγησης από τον Βασίλη Κατσικονούρη στο Θέατρο Σταθμός*. Theaterstage.blogspot Ανακτήθηκε 30/4/2025 από <https://tinyurl.com/357hs4rp>

Ρομίνη Σπυράκη

Σπούδασε οικονομικά, marketing και επικοινωνιολογία. Το 2024 ολοκλήρωσε το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα «Θεατρικών Σπουδών» στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου. Η διατριβή της είχε θέμα τη λειτουργία των μοτίβων στην εργογραφία του Βασίλη Κατσικονούρη. Επίσης, παρακολουθεί σεμινάρια υποκριτικής στο Θέατρο Επί Κολωνώ. Συμμετείχε ως ηθοποιός και δραματουργός στην παράσταση-ντοκουμέντο Για Τρία Ψυγεία Και Ένα Πλυντήριο, που παρουσιάστηκε στο Λονδίνο (24-26 Οκτωβρίου 2024). Η συνεργασία της με τον Β. Κατσικονούρη ωρίμασε με τη συμμετοχή στους Απόντες (Θέατρο Σταθμός, 14-17 Απριλίου 2025) ως βοηθός σκηνοθέτη και αφηγήτρια. Πέρα από την υποκριτική, στα ενδιαφέροντά της συγκαταλέγονται η δραματουργία, η σκηνοθεσία και η θεατρική παραγωγή.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < spromina@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

Η Πολιτιστική Σημασία και η Εμπορευματοποίηση του Μπαλινέζικου Τελετουργικού Χοροθεάτρου Kecak

Μαρίνα Μέργου

Περίληψη: Το παραδοσιακό μπαλινέζικο χοροθέατρο Kecak αποτελείται από τον συνδυασμό της τελετουργίας, του χοροθεάτρου και της μουσικής. Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που το καθιστούν μοναδικό στο είδος του είναι οι ρυθμικές ψαλμωδίες που επιτελεί σε κατάσταση έκστασης ένας χορός εκατό ανδρών της κοινότητας, συνοδεύοντας τη δραματική αφήγηση ιστοριών μυθολογικού-θρησκευτικού περιεχομένου. Με την πάροδο του χρόνου, το Kecak εξελίχθηκε από ιερή τελετουργία σε δημοφιλές τουριστικό αξιοθέατο, εγείροντας ερωτήματα σχετικά με την πολιτιστική του σημασία και την εμπορευματοποίησή του. Αυτό το άρθρο διερευνά αν το Kecak θα πρέπει να θεωρείται πρωτίστως τελετουργικό θέατρο ή εμπορική ατραξιόν, εξετάζοντας τις ιστορικές ρίζες, την πολιτιστική σημασία και τις σύγχρονες διασκευές του.

Λέξεις-κλειδιά: *Kecak, μπαλινέζικο παραδοσιακό χοροθέατρο, τελετουργία*

Εισαγωγή

Το Kecak, ευρέως γνωστό στη Δύση ως «το άσμα των μαιμούδων», είναι ένα ινδονησιακό τελετουργικό χοροθέατρο που προέρχεται από το νησί Μπαλί της Ινδονησίας, όπου και παρουσιάζεται. Το Kecak αποτελεί έναν μοναδικό συνδυασμό τελετουργίας, χορού και μουσικής, που χαρακτηρίζεται από τη ρυθμική ψαλμωδία και τη δραματική αφήγηση ιστοριών από το ινδουιστικό έπος *Ραμαγιάνα*. Με την πάροδο του χρόνου, το Kecak έχει εξελιχθεί από ιερό τελετουργικό σε δημοφιλές τουριστικό αξιοθέατο, εγείροντας ερωτήματα σχετικά με την πολιτιστική του σημασία και την εμπορευματοποίησή του. Αυτό το άρθρο διερευνά αν το Kecak θα πρέπει να θεωρείται πρωτίστως τελετουργικό θέατρο ή πόλος τουριστικής έλξης, εξετάζοντας τις ρίζες, την πολιτιστική σημασία και τις σύγχρονες προσαρμογές του.



Οι ρίζες του τελετουργικού χοροθεάτρου Kecak

Το Kecak έχει τις ρίζες του στο αρχαίο τελετουργικό Sanghyang¹, μια μορφή τελετουργικού χορού εξορκισμού που τελείται για να απομακρύνει τα κακά πνεύματα και να φέρει ισορροπία στην κοινότητα του Μπαλί. Η παράσταση παραδοσιακά περιελάμβανε μια χορωδία ανδρών σε κατάσταση έκστασης που έψελναν «cak» σε ένα ρυθμικό, αλληλένδετο μοτίβο, δημιουργώντας μια πνευματική ατμόσφαιρα ύπνωσης. Το τελετουργικό ήταν βαθιά ενσωματωμένο στον ινδουισμό του Μπαλί, χρησιμεύοντας ως μέσο για τη σύνδεση με το θείο και τη διατήρηση της αρμονίας μεταξύ του φυσικού και του πνευματικού κόσμου (Bandem & deBoer, 1995, σ.70).

Η παράσταση Kecak βασίζεται στην κινησιολογία και τη μορφολογία του μπαλινέζικου παραδοσιακού τελετουργικού εξορκισμού Sanghyang σε συνδυασμό με αναπαραστάσεις από το *Ραμαγιάνα*. Στην αρχική του μορφή παρουσιαζόταν μόνο από άνδρες, αλλά στις μέρες μας επιτρέπεται και η συμμετοχή γυναικών. Ο χορός αποτελείται από ένα κύκλο εκατό ανδρών που είναι γυμνοί από τη μέση και πάνω και φορούν παραδοσιακούς μανδύες τυλιγμένους γύρω από τη μέση τους. Ο χορός των ανδρών στο Kecak παίρνει τον ρόλο της παραδοσιακής ορχήστρας Gamelan. Η αρχική μορφή του Kecak προέρχεται από ένα αρχαίο τελετουργικό, όπου οι παριστάμενοι πιστευόταν πως άκουγαν τη φωνή του θεού υπό μαζική ύπνωση (Hobart et al., 2001, σ. 138-140).



Τελετουργικό έναρξης παράστασης Kecak στο ναό Pura Puseh Batuan στη Gianyar του Μπαλί.
Η φωτογραφία τραβήχτηκε από τη γράφουσα στο πλαίσιο επιτόπιας έρευνας
στα παραδοσιακά ινδονησιακά θέατρα που έλαβε χώρα στο Μπαλί της Ινδονησίας το 2023.

¹ Sanghyang είναι οι τελετουργικοί χοροί εξορκισμού που φέρνουν τους χορευτές σε κατάσταση έκστασης. Προέρχονται από αρχαία τελετουργικά ανιμιστικής φύσεως ιθαγενών του νησιού του Μπαλί. Χρονολογούνται στην προ-Βεδική περίοδο.



Η αφήγηση του Kecak προέρχεται από ιστορίες του ινδουιστικού έπους *Ραμαγιάνα*², το οποίο αφηγείται την ιστορία και τις περιπέτειες του πρίγκιπα Ράμα και της συζύγου του Σίτα και την απαγωγή της από τον δαίμονα Ραβάνα. Η παράσταση δεν αποτελεί απλώς μια μορφή ψυχαγωγίας, αλλά μια ιερή πράξη αφοσίωσης, με τους καλλιτέχνες και τα μέλη της κοινότητας που συμμετέχουν να εισέρχονται συχνά σε κατάσταση έκστασης, καθώς λειτουργούν ως κανάλια διοχέτευσης στον υλικό κόσμο, των πνευμάτων των χαρακτήρων που υποδύονται. Στην παραδοσιακή του μορφή, το Kecak παίζεται σε ναούς κατά τη διάρκεια θρησκευτικών τελετών, τονίζοντας τον ρόλο του ως τελετουργικού θεάτρου (Dibia & Ballinger, 2004, σ. 34-36).

Το τελετουργικό χοροθέατρο Sanghyang, από το οποίο προέρχεται το Kecak, αποτελούσε αρχικά επίκληση των θεοτήτων και των πνευμάτων, ζητώντας την ευλογία και την προστασία τους. Οι καλλιτέχνες, σε κατάσταση έκστασης, χόρευαν στον υπνωτιστικό ρυθμό της χορωδίας «cak», που στην κοινότητα του Μπαλί πιστεύεται ότι έχει τη δύναμη να διώχνει τα κακά πνεύματα. Αυτή η πνευματική πτυχή του Kecak είναι ζωτικής σημασίας για την κατανόηση της σπουδαιότητάς του ρόλου του στον πολιτισμό του Μπαλί, όπου οι τελετουργίες και οι τελετές είναι αναπόσπαστο μέρος της καθημερινής ζωής (Hobart et al., 2001, σσ.168-170).

Από τελετουργία σε εμπορικό πόλο έλξης

Με την άνοδο του τουρισμού στο Μπαλί κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα, το Kecak υπέστη σημαντικές αλλαγές για να ικανοποιήσει ένα παγκόσμιο κοινό. Η παράσταση προσαρμόστηκε στις προτιμήσεις των τουριστών. Ελαττώθηκε η διάρκειά της, απλουστεύθηκαν οι αφηγήσεις της και προστέθηκαν πιο ελκυστικά στοιχεία, όπως περίτεχνα κοστούμια και χοροί της φωτιάς. Η μετατόπιση από τις αυλές των ναών σε υπαίθριες σκηνές πολιτιστικών πάρκων και ξενοδοχείων σηματοδότησε τη μετάβαση του Kecak από μια ιερή τελετουργία σε ένα εμπορευματοποιημένο θέαμα (Picard, 1996, σσ. 80–84).

Η προσαρμογή του Kecak για τον τουρισμό ξεκίνησε τη δεκαετία του 1930, όταν ο Γερμανός καλλιτέχνης Walter Spies συνεργάστηκε με τον Μπαλινέζο χορευτή Wayan Limbak για να δημιουργήσουν μια εκδοχή της παράστασης που θα απευθυνόταν στο δυτικό κοινό. Αυτή η νέα εκδοχή, γνωστή ως «Χορός της φωτιάς Kecak», ενσωμάτωσε στοιχεία δράματος και θεάματος, όπως στοιχεία από τον χορό της φωτιάς Sanghyang Jaran³ καθώς και μια πιο δυναμική χορογραφία, για να ενισχύσει την οπτική του ελκυστικότητα. Η επιτυχία αυτής της προσαρμογής οδήγησε στην ευρεία δημοτικότητα του Kecak ως τουριστικού πόλου έλξης, με παραστάσεις που πραγματοποιούνται τακτικά σε πολιτιστικά πάρκα και τουριστικούς χώρους σε όλο το Μπαλί (Vickers, 2012, σ.165).

Σήμερα, το Kecak είναι ένα από τα πιο δημοφιλή τουριστικά αξιοθέατα του Μπαλί, προσελκύοντας χιλιάδες επισκέπτες κάθε χρόνο. Ενώ αυτό έχει προσφέρει οικονομικά οφέλη στις τοπικές κοινότητες και έχει συμβάλει στη διατήρηση της συγκεκριμένης μορφής τέχνης, έχει επίσης οδηγήσει σε ανησυχίες σχετικά με την αποδυνάμωση της πνευματικής και πολιτιστικής σημασίας της. Οι επικριτές υποστηρίζουν ότι η εμπορευματοποίηση του Kecak το έχει

² Το *Ραμαγιάνα* είναι ένα αρχαίο Σανσκριτικό έπος που γράφτηκε από τον ποιητή Βαλμίκι και αποτελεί σημαντικό μέρος των ιερών θρησκευτικών κειμένων του Ινδουισμού. Η ετυμολογία του συντίθεται από τις λέξεις *Rām* : Ράμα και *ayan* που σημαίνει "προχωρώ" και μεταφράζεται ως τα ταξίδια του Ράμα. Το *Ραμαγιάνα* αποτελείται από 24.000 στίχους που χωρίζονται σε επτά βιβλία που ονομάζονται Κάντας και διηγούνται τις περιπέτειες του Ράμα και της γυναικάς του Σίτα, την οποία απήγαγε ο βασιλιάς της Λάνκα, ο δαίμονας Ραβάνα. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Valmiki, *Ραμαγιάνα, Το μεγάλο έπος των Ινδών. Ινδικά Κείμενα*. (2008) μτφρ. Τσακάλης Α., Πύρινος Κόσμος.

³ Το Sanghyang Jaran είναι ένα τελετουργικό, στο οποίο ένας άνδρας χορεύει γύρω από τη φωτιά καβாலώντας τη συμβολική φιγούρα ενός αλόγου φτιαγμένου από ξύλο φοίνικα.



υποβαθμίσει σε μια απλή παράσταση, αφαιρώντας το βαθύτερο νόημα και τη σύνδεσή του με τον Μπαλινέζικο Ινδουισμό (Dibia, 2012, σσ. 10-11).

Ο αντίκτυπος της εμπορευματοποίησης στο Kecak

Η εμπορευματοποίηση του Kecak αφενός υπονομεύει το πνευματικό και θρησκευτικό του υπόβαθρο ως μορφή τέχνης, αφετέρου διαφύλαξε το είδος, το κατέστησε ευρέως γνωστό και παρείχε μια πηγή εισοδήματος για τις τοπικές κοινότητες, υποστηρίζοντας τα μέσα διαβίωσης των καλλιτεχνών, των μουσικών και των τεχνιτών που συμβάλλουν στην παράσταση ως κατασκευαστές κοστούμιών και σκηνικών αντικειμένων. Προσέφερε επίσης θέσεις εργασίας σε πολλούς άνδρες της κοινότητας που συμμετέχουν στην εκατονταμελή χορωδία του είδους. Η δημοτικότητα του Kecak αύξησε την ευαισθητοποίηση για τον πολιτισμό και τις παραδοσιακές τέχνες του Μπαλί σε παγκόσμια κλίμακα, προωθώντας τη διαπολιτισμική κατανόηση και εκτίμηση (Hobart et al., 2001, σσ.126-130).



Στιγμιότυπο από παράσταση Kecak στο ναό Pura Puseh Batuan στη Gianyar του Μπαλί.
Η φωτογραφία τραβήχτηκε από τη γράφουσα στο πλαίσιο επιτόπιας έρευνας
στα παραδοσιακά ινδονησιακά θέατρα που έλαβε χώρα στο Μπαλί της Ινδονησίας το 2023.

Ωστόσο, η εμπορευματοποίηση του Kecak έχει οδηγήσει σε ανησυχίες σχετικά με τη διάβρωση της πνευματικής και πολιτιστικής σημασίας του. Η μετατόπιση από τις αυλές των ναών σε τουριστικούς χώρους έχει αλλάξει το πλαίσιο στο οποίο εκτελείται το Kecak με αποτέλεσμα την απομάκρυνση από τη θρησκευτική και πνευματική του διάσταση. Οι συντομευμένες και απλουστευμένες εκδοχές της παράστασης, σχεδιασμένες για να ανταποκρίνονται στους χρονικούς περιορισμούς και τις προτιμήσεις των τουριστών, οδήγησαν στην απώλεια του βάθους και της πολυπλοκότητας του αρχικού τελετουργικού (Picard, 1996, σ. 151).



Επιπλέον, εγείρονται ερωτήματα σχετικά με την αυθεντικότητα της παράστασης. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι πνευματικές και τελετουργικές πτυχές του Kecak έχουν υποβαθμιστεί ή παραλειφθεί εντελώς, με την παράσταση να μετατρέπεται σε θέαμα για τους τουρίστες. Αυτό έχει οδηγήσει σε ανησυχίες σχετικά με την εμπορική εκμετάλλευση του μπαλινέζικου πολιτισμού, με το Kecak να διατίθεται στην αγορά ως καταναλωτικό προϊόν και όχι ως ιερή τελετουργία (Vickers, 2012, σ. 215).

Εξισορρόπηση της παράδοσης και της νεωτερικότητας

Η συζήτηση για το αν το Kecak είναι ένα τελετουργικό θέατρο ή ένας εμπορικός πόλος έλξης αναδεικνύει τη σύγκρουση μεταξύ της αναγκαιότητας για διατήρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς και της προσαρμογής στις σύγχρονες απαιτήσεις. Από τη μία πλευρά, η εμπορευματοποίηση του Kecak το έχει καταστήσει προσιτό σε ένα παγκόσμιο κοινό, προωθώντας μια ευρύτερη διαπολιτισμική κατανόηση και εκτίμηση. Έχει επίσης εξασφαλίσει τα προς το ζην για τους ντόπιους καλλιτέχνες και ερμηνευτές, εξασφαλίζοντας την επιβίωση αυτής της παραδοσιακής μορφής τέχνης σε έναν ταχέως μεταβαλλόμενο κόσμο (Hobart et al., 2001, σσ. 210-215). Από την άλλη πλευρά, η μετατροπή του Kecak σε τουριστικό προϊόν έχει διαβρώσει την πνευματική του ουσία και κινδυνεύει να το υποβιβάσει σε ένα επιφανειακό θέαμα. Σε συνέντευξη που πραγματοποιήθηκε από τη γράφουσα τον Ιούλιο του 2023 με τοπικό μέλος της κοινότητας του Μπαλί — χορωδό της πολυμελούς ανδρικής ομάδας του χοροθεάτρου Kecak στην περιοχή Ubud — ο συνομιλητής ανέφερε ότι αντιλαμβάνεται τη συμμετοχή του κυρίως ως επαγγελματική δραστηριότητα που του αποφέρει επιπλέον εισόδημα και του προσφέρει ψυχαγωγία, παρά ως μια πνευματική ή τελετουργική εμπειρία. Η απάντηση αυτή συνάδει με παρατηρήσεις της σύγχρονης έρευνας, σύμφωνα με τις οποίες η εμπορευματοποίηση του Kecak και η ένταξή του στο τουριστικό θέαμα έχει μεταβάλει τη σχέση των συμμετεχόντων με το παραδοσιακό, τελετουργικό του περιεχόμενο (Picard, 1996, σελ.1· Vickers, 2012, σσ.178-180).

Για την αντιμετώπιση του προβλήματος της εμπορευματοποίησης, έχουν καταβληθεί προσπάθειες τόσο από καλλιτέχνες, όσο και από πολιτιστικούς φορείς για την επίτευξη ισορροπίας μεταξύ παράδοσης και νεωτερικότητας. Καρπός αυτών των προσπαθειών είναι ορισμένες παραστάσεις να εξακολουθούν να πραγματοποιούνται σε ναούς κατά τη διάρκεια θρησκευτικών εορτών, διατηρώντας την τελετουργική πτυχή του Kecak. Ταυτόχρονα, πολλοί καλλιτεχνικοί και πολιτιστικοί οργανισμοί έχουν ξεκινήσει να κάνουν διαλέξεις και σεμινάρια, καθώς και να παράγουν ενημερωτικά έντυπα για την εκπαίδευση των τουριστών σχετικά με τη βαθύτερη σημασία της παράστασης, ενθαρρύνοντας μια πιο ουσιαστική κατανόηση και εκτίμηση του είδους (Dibia, 2012, σσ.12-15).

Επίλογος

Το Kecak αποτελεί ταυτόχρονα ένα τελετουργικό χοροθέατρο και έναν τουριστικό πόλο έλξης, ενσαρκώνοντας τη δυαδικότητα της παράδοσης και της νεωτερικότητας. Η προέλευσή του ως ιερή τελετουργία αναδεικνύει την πολιτιστική και πνευματική του σημασία, ενώ η προσαρμογή του για το ευρύ κοινό υπογραμμίζει τον ρόλο του ως ζωντανή και εξελισσόμενη μορφή τέχνης. Αντί να θεωρούνται αυτές οι πτυχές αλληλοαποκλειόμενες, είναι κρίσιμο να επιδιωχθεί, από την άποψη της χάραξης πολιτιστικής πολιτικής, ένας δημιουργικός συγκερασμός, ώστε να διατηρηθούν τα τελετουργικά και πνευματικά χαρακτηριστικά του Kecak, χωρίς να παραγνωριστούν τα οικονομικά οφέλη που προσφέρει στην τοπική κοινότητα. Μέσα από αυτή



την ισορροπία, μπορεί να διασφαλιστεί ότι η μοναδική αυτή μορφή τέχνης θα συνεχίσει να ευδοκμεί, διαφυλάσσοντας στοιχεία των αρχέγονων τελετουργιών του Μπαλί, ενώ ταυτόχρονα θα ανταποκρίνεται στις σύγχρονες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Bandem, I. M., & deBoer, F. E. (1995). *Balinese Dance in Transition: Kaja and Kelod*. Oxford University Press.
- Dibia, I. W., & Ballinger, R. (2004). *Balinese Dance, Drama & Music: A Guide to the Performing Arts of Bali*. Tuttle Publishing.
- Dibia, I. W. (2012). *Kecak: The Rhythmic Dance of Bali*. Mudra: Journal of Dance and Culture.
- Hobart, A., Ramseyer, U., & Leemann, A. (2001). *The People of Bali*. Wiley-Blackwell.
- Picard, M. (1996). *Bali: Cultural Tourism and Touristic Culture*. Archipelago Press.
- Vickers, A. (2012). *Bali: A Paradise Created*. Tuttle Publishing.

Μαρίνα Μέργου

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 σε διεθνή φεστιβάλ θεάτρου.

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



ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Κατερίνα Ζάχου. Το θέατρο στην εκπαίδευση,
οι Ποληιστορίες και άλλες ιστορίες.

Συνέντευξη στην Αναστασία Βασιλείου

Περίληψη: Η Κατερίνα Ζάχου, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Γερμανικής Φιλολογίας του ΑΠΘ, ασχολείται με τη μελέτη της σύγχρονης γερμανόφωνης λογοτεχνίας και θεάτρου, συνδυάζοντας τη διδασκαλία με την καλλιτεχνική δράση. Με σπουδές σε Θεσσαλονίκη και Χαϊδελβέργη, διδάσκει θεατροπαιδαγωγικά μαθήματα και επιβλέπει διπλωματικές εργασίες με επίκεντρο τη διαπολιτισμικότητα, τη μνήμη και τη μετανάστευση. Ιδιαίτερη σημασία έχει η πρωτοβουλία της να κάνει το podcast *Ποληιστορίες*, που γεννήθηκε κατά την πανδημία, προσφέροντας έναν χώρο συλλογικής αφήγησης και αναστοχασμού γύρω από την πόλη και τις πολιτισμικές της διαστάσεις. Μέσα από το έργο της, αναδεικνύει τη δύναμη της αφήγησης και του θεάτρου ως μέσα κριτικής σκέψης και κοινωνικής σύνδεσης. Οι δημοσιεύσεις της εστιάζουν στη σχέση πόλης, λογοτεχνίας και πολυπολιτισμικότητας, συνεισφέροντας ουσιαστικά στην επιστημονική κοινότητα.

Λέξεις-κλειδιά: Ποληιστορίες, Θέατρο στην εκπαίδευση, Θεατρική παιδαγωγική, Πολυπολιτισμικότητα

Συνέντευξη με την Κατερίνα Ζάχου, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, για το περιοδικό *Θέατρο-Λόγος*:

Η ενασχόλησή σας με το γερμανόφωνο θέατρο είναι ιδιαίτερα εκτενής. Πώς ξεκίνησε η ερευνητική σας πορεία στο συγκεκριμένο πεδίο και ποιοι παράγοντες σας ώθησαν να εστιάσετε σε αυτό;

Ασχολήθηκα αρχικά ως φοιτήτρια της Γερμανικής Φιλολογίας, αλλά ήταν ενασχόληση σε θεωρητικό επίπεδο. Μετά έκανα κάποια σεμινάρια μέσω του Ινστιτούτου Goethe, που αφορούσαν την Παιδαγωγική του Θεάτρου. Αργότερα πήγα και σε θεατρικό εργαστήριο και συνειδητοποίησα ότι αυτή η βιωματική εκπαίδευση είναι πολύ σημαντική. Άλλο το θεωρητικό επίπεδο και άλλο να το ζουν το θεατρικό κείμενο οι φοιτητές. Τώρα πλέον έχει καθιερωθεί το θεατρικό εργαστήριο. Προσωπικά θεωρώ πολύ καθοριστική τη συμμετοχή στην παράσταση, καθώς ανεβάζει την αδρεναλίνη στους φοιτητές και στις φοιτήτριες, ενώ εκτίθενται στο κοινό και



μάλιστα στην περίπτωση μας, ως φοιτητικό κοινό της Γερμανικής Φιλολογίας σε μια ξένη γλώσσα.

Ποιες είναι οι βασικές προκλήσεις στη διδασκαλία του γερμανόφωνου θεάτρου στο ακαδημαϊκό περιβάλλον;

Καταρχήν, η γερμανική γλώσσα είναι μια πρόκληση. Δεν υπάρχει όμως εύκολη πρόσβαση σε πρωτογενές υλικό. Επίσης δεν υπάρχει καμία οικονομική στήριξη, καμία στήριξη π.χ. για πνευματικά δικαιώματα. Μία φορά μόνο καταφέραμε να πάρουμε δικαιώματα για να ανεβάσουμε μια θεατρική παράσταση. Οι άνθρωποι με τους οποίους επικοινωνούσαμε στη Γερμανία, σχεδόν πάντα μας έστελναν το υλικό με την υποσημείωση ότι είναι για παιδαγωγικούς σκοπούς. Έτσι ανέβηκε μια παράσταση ολόκληρη, όχι βέβαια από το Πανεπιστήμιο - έγινε μετά από δική μας δουλειά μεταφραστική και την ανέβασαν άλλοι. Σε κάθε περίπτωση, η ιστορία και οι παραστάσεις της θεατρικής ομάδας «Theater AG» παρουσιάζονται στην ιστοσελίδα της Γερμανικής Σχολής ΑΠΘ ([Theater-AG: Ιστορία και παραστάσεις θεατρικής ομάδας](#)).

Η θεατροπαιδαγωγική φαίνεται να είναι κεντρικό σημείο της διδακτικής σας προσέγγισης. Ποια τα αποτελέσματα που παρατηρείτε στους φοιτητές σας;

Δεν είναι η κύρια προσέγγιση. Ουσιαστικά είναι η δουλειά που κάνω με τη θεατρική ομάδα, η οποία δεν ξέρω πόσο θα συνεχιστεί, με την έννοια ότι η κατάσταση σήμερα είναι πολύ δύσκολη. Οι φοιτητές και ο φοιτητριες έχουν ελάχιστο χρόνο, διότι πλέον πολλοί και πολλές εργάζονται. Παλιά, από τον Μάρτιο μέχρι τέλος Μαΐου, προγραμματίζαμε τα πάντα γύρω από τη θεατρική ομάδα.

Αυτή τη στιγμή, εδώ και δύο χρόνια - το ξέρεις πολύ καλά γιατί ήσουν κι εσύ -δεν υπάρχει τέτοιο περιθώριο, είναι πάρα πολύ δύσκολο να φτάσεις σε μια παράσταση. Βλέπω μια σταδιακή απομάκρυνση των φοιτητών. Η παράσταση αυτή καθαυτή είναι κάτι που σε απορροφά τελείως - η θεατρική ομάδα σαν εργαστήριο είτε σε απορροφά, είτε σε αφήνει αδιάφορη - όμως με αδιαφορία, διεκπεραιωτικά, δεν μπορείς να κάνεις θέατρο.

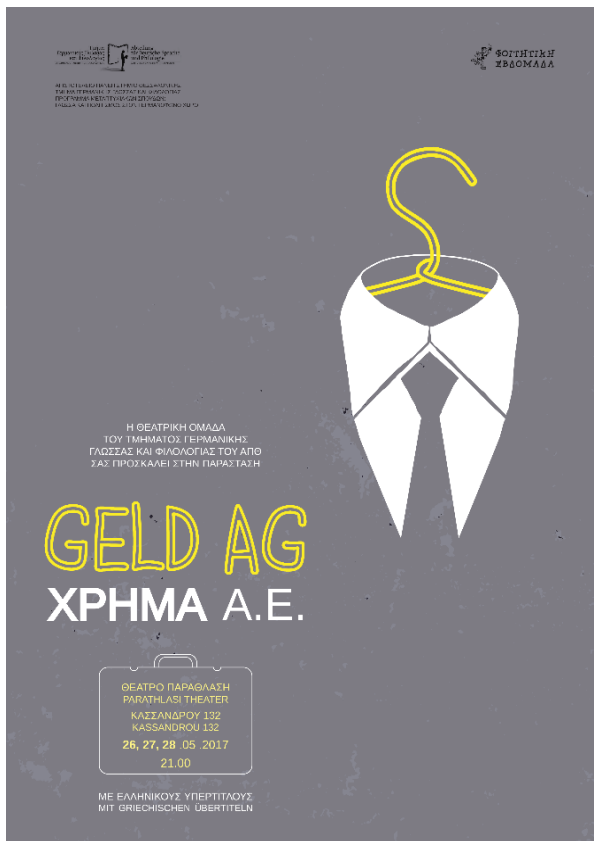
ΠΟΛΗΣΤΟΡΙΕΣ
POLISTORIES®

POD THE ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΖΑΧΟΥ
POLISTORIES.WEB.AUTH.GR

@polistories.podcast
@polistories.official

Σελιδοδείκτης με την οπτική ταυτότητα
του podcast των Ποληστοριών.

[@loopostudio](#)



Η αφίσα από την παράσταση της Θεατρικής Ομάδας του 2017 XRHMA A.E. [@loopostudio](https://www.loopostudio.gr)

η φωτογράφος αυτή είχε μια γεμάτη ζωή 100 χρόνων, πήγε στην Αμερική, έκανε πολλά πράγματα. Δεν μπορείς να τα καλύψεις όλα αυτά σε ένα podcast. Οπότε, εστιάζοντας στο γερμανικό κομμάτι, αναδεικνύεις λιγότερο γνωστές πτυχές: όπως πιθανές σχέσεις με τον Χίτλερ, σημαντικούς φωτογράφους της εποχής, τους Γερμανούς δασκάλους της, που αναφέρονται με τα ονόματά τους σε όλες τις βιογραφίες της, αλλά κανείς δεν εξηγεί ποιοι είναι.

Όσο για τις βασικές αξίες: δεν επιδιώκω να δείξω αξίες. Εγώ ιστορίες αφηγούμαι. Προσπαθώ να είναι πράγματα λιγότερο γνωστά, όχι τα τετριμμένα. Ούτε «τι καλή είναι η Γερμανία και πώς μας βοηθά», ούτε «τι κακή είναι και πώς μας κατέστρεψε στην κατοχή». Με ενδιαφέρει, κάπως να βρίσκω τις γερμανικές κοινότητες που έχουν σημασία για εμάς και μπορούν να αναδείξουν νέες μορφές συνεργασίας.

Η πολυπολιτισμικότητα είναι ένα από τα κεντρικά θέματα στο έργο σας. Πώς η σύνδεση του θεάτρου με τη διαπολιτισμικότητα μπορεί να συμβάλει στην κατανόηση της σύγχρονης κοινωνίας;

Νομίζω ότι όσον αφορά τη διαπολιτισμικότητα το πλαίσιο είναι το ίδιο όπως και με τα υπόλοιπα λογοτεχνικά είδη, με το επιπλέον σημαντικό πλεονέκτημα της εξωστρέφειας, μια και το θεατρικό κείμενο ολοκληρώνεται επί της ουσίας ως παράσταση, εξού και η διάκριση δραματολογίας με

Με την πρωτοβουλία Πολιτιστορίες, δημιουργήσατε έναν μοναδικό χώρο αφήγησης κατά τη διάρκεια της καραντίνας. Ποιες ήταν οι βασικές αξίες που επιδιώκατε να αναδείξετε μέσα από αυτές τις ιστορίες, και πώς πιστεύετε ότι οι Πολιτιστορίες συνδέουν τις πολιτισμικές κοινότητες της Ελλάδας και της Γερμανίας;

Η πρώτη χρονιά που δεν κάναμε παράσταση ήταν το 2020 λόγω του Covid, οπότε κάναμε μικρές ηχογραφήσεις και βιντεάκια και εκεί μου ήρθε η ιδέα για τα podcast. Και ξεκίνησαν οι Πολιτιστορίες.

Το δεύτερο σκέλος είναι ξεκάθαρο: τα θέματά μου είναι όλα ελληνογερμανικά. Ακόμα κι αν μιλήσω για το πανεπιστήμιο που έχω σπουδάσει ή αν κάνω ένα podcast για οποιοδήποτε θέμα, θα έχω σίγουρα ως επίκεντρο τη Γερμανία και τις γερμανικές επιρροές. Γενικώς η Γερμανία είναι πανταχού παρούσα στην ελληνική ιστορία και λόγω της κατοχής.

Με ενδιαφέρει να αφηγηθώ ιστορίες πολιτισμού και η Γερμανία μου δίνει ένα καλό πλαίσιο. Πχ. ένα από τα επόμενα podcast θα είναι για τη φωτογράφο Nelly's:



επίκεντρο το κείμενο και θεατρολογίας με επίκεντρο την παράσταση. Το θέμα βέβαια, όπως όλα τα πράγματα, είναι πολύ σχετικό. Προχθές πήγα να δω μια θεατρική παράσταση. Ήμασταν περίπου 100 άνθρωποι. Οι 89 ήταν γυναίκες άνω των 30 ετών. Η κοπέλα που έπαιζε ήταν γύρω στα 30, ενώ υπήρχαν εννέα άντρες στο κοινό. Οπότε, αν αυτό το λέμε «εξωστρέφεια», είναι πολύ σχετικό. Ωστόσο, παίζει τον ρόλο του, όπως παίζουν οι "Nischen" (περιθωριακοί ή ειδικές «γωνιές» στην κοινωνία), όπως λένε οι Γερμανοί, εκεί παράγεται τέχνη, παράγεται πολιτισμός. Αλλά, είναι δύσκολο να φτάσει προς τα έξω. Μας δίνει όμως τα εργαλεία αν θέλουμε να αλλάξουμε εμείς τον κόσμο.

Με την εμπειρία σας στο χώρο της επιστημονικής έρευνας, ποια θεωρείτε ότι είναι η μεγαλύτερη συνεισφορά σας στον ακαδημαϊκό διάλογο γύρω από το γερμανόφωνο θέατρο και τις διαπολιτισμικές σχέσεις;

Ερευνητικά έχω συμμετάσχει σε ορισμένα συνέδρια για τα podcast. Δεν έχω χρόνο να συγγράψω κάτι, αλλά ούτε νομίζω ότι χρειάζεται αυτή τη στιγμή. Εκείνο που με ενδιαφέρει περισσότερο είναι η παραγωγή των podcast.

Για παράδειγμα, στις 14 Μαρτίου 2025 διοργανώσαμε μία ημερίδα για podcast στην αίθουσα «Παύλος Ζάννας» σαν παράλληλη εκδήλωση του 27^{ου} Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης. Ήταν μία πρωτοβουλία συναδελφιστών από το Αγγλικό, το Παιδαγωγικό και το Γερμανικό. Για πρώτη φορά έγινε αυτό στην Ελλάδα. Καλέσαμε σημαντικούς podcasters. Ήταν ο Άρης Χατζηστεφάνου, ο Άρης Δημοκίδης, ο Παπακώστας με το *Archaeostoryteller*, για να αναφέρω τους πιο γνωστούς. Η Μάρα Τσικάρα, η Μάρω Πανταζίδου με το *Χάνοντας χρόνο*, που είναι μια εξαιρετική δουλειά για την καθημερινότητά μας. Η Ελένη Πασχαλούδη με το ιστορικού ενδιαφέροντος podcast *Ξεφυλλίζοντας τον 20ο αιώνα*. Επίσης, στα podcast, στα υπόλοιπα panels ήταν οι Κοκκίνου και Νικολακοπούλου με το *Κόκκινο Μπαλόνι*, η Μαριέτα Σπηλιοπούλου που κάνει podcast για τραγούδια. Έτσι, έγινε μια πρώτη καταγραφή, τι κάνουν οι podcasters, όπου φάνηκαν όλες αυτές οι προκλήσεις στις οποίες αναφέρομαι. Δηλαδή, άλλο οι podcasters που δουλεύουν σε οργανισμούς, είναι καλυμμένοι οικονομικά, και τουλάχιστον πληρώνονται οι τεχνικοί τους. Ενώ, άλλο οι podcasters που το παλεύουν μόνοι τους με χίλιους δύο τρόπους, ψάχνοντας επιχορηγήσεις, κτλ. Η ημερίδα είχε πάρα πολύ κόσμο, νομίζω πήγε πολύ καλά. Οι podcasters ήδη μας δώσανε την άδεια, αλλά ακόμα δεν έχω προλάβει να ανεβάσω το σχετικό βίντεο στην [ιστοσελίδα μου](#).

Ποια είναι τα μελλοντικά σας σχέδια όσον αφορά την ακαδημαϊκή και καλλιτεχνική σας δραστηριότητα; Υπάρχουν νέες κατευθύνσεις που εξετάζετε για την έρευνά σας ή τη διδασκαλία σας;

Τα μελλοντικά μου σχέδια περιλαμβάνουν τη συνέχιση της διδασκαλίας του θεάτρου. Ωστόσο, δεν γνωρίζω αν θα το συνεχίσω με τη μορφή που είχε το θεατρικό εργαστήριο. Σίγουρα, όμως, θα εξακολουθήσω να διδάσκω σύγχρονο θέατρο, καθώς παρουσιάζει ενδιαφέρον και ως κείμενο. Υπάρχει, επίσης, μια ιδέα για δημιουργία θεατρικού εργαστηρίου με αποφοίτους του Τμήματος Γερμανικής, με πιθανή συμμετοχή και φοιτητών. Δυστυχώς, το πανεπιστήμιο δεν παρέχει υποστήριξη – ούτε χώρους ούτε μέσα. Τα προσθέτει στις αξιολογήσεις, αλλά δεν βοηθά σε κανέναν τομέα να υλοποιηθούν. Επίσης, τα podcasts θα συνεχιστούν. Αναζητώ χρηματοδότηση για δύο νέες σειρές: μία με θεματική την τέχνη, σε συνεργασία με συναδέλφισσα από άλλο πανεπιστήμιο, και μία ακόμη με το Δίκτυο Αποφοίτων, για τη βόρεια Ελλάδα και τη σχέση της



με τη Γερμανία. Αυτές οι δράσεις, όμως, απαιτούν πόρους – πχ. τεχνικούς, γραφίστες, υποστήριξη πλατφόρμας – και δεν είναι λογικό, ούτε εφικτό να βασίζονται αποκλειστικά σε εθελοντική εργασία.

Τέλος, ποιο μήνυμα θα θέλατε να μεταφέρετε στους νέους επιστήμονες και καλλιτέχνες που επιθυμούν να ακολουθήσουν τον δικό σας δρόμο στον χώρο του θεάτρου και της εκπαίδευσης;

Δεν έχω να μεταφέρω μηνύματα. Εμείς κάνουμε αυτό που κάνουμε. Και αν τα παιδιά επιθυμούν, μπορούν να έρθουν να δουλέψουμε μαζί. Αρκεί να είμαστε ανοιχτοί. Εδώ πχ. είμαστε σε ένα σουντιάκι, το οποίο περιμένει να γεμίσει. Έχω δηλώσει πολλές φορές, το έχω πει σε φοιτητές και φοιτήτριες, ότι μπορούμε να σηκώσουμε μία ραδιοφωνική εκπομπή. Το ενδιαφέρον σταματάει στον ενθουσιασμό. Κανένας δεν έρχεται για να συνεχίσει. Φταίει η δουλειά, η οικονομική ανέχεια ή αυτό το κοινωνικό χάλι που ζούμε; Δεν ξέρω τι φταίει... Ελπίζω πολύ στο Δίκτυο Αποφοίτων της Γερμανικής για να κινητοποιήσουμε και το κοινό των προπτυχιακών φοιτητριών. Στο Δίκτυο προσφέρουν απόφοιτες με μεγάλη διάθεση να κάνουν πράγματα. Υπάρχει επίσης και το θεατρικό αναλόγιο που μπορεί να γίνεται, σε σχέση με το θέατρο. Υπάρχουν πολλοί τρόποι να συνδυάσεις τη λογική του podcast με το θέατρο. Θα δούμε, βασικά συνεχίζουμε και ελπίζουμε.



Στιγμιότυπο από την παράσταση *Σύνορα* της θεατρικής ομάδας του 2015.
Φωτογράφος [@TheaterAG](#) με παραχώρηση άδειας χρήσης για το περιοδικό *Θέατρο-Λόγος*.



Στιγμιότυπο από την παράσταση *Goldener Oktober* της Elfriede Müller
της θεατρικής ομάδας του 2006.
Φωτογράφος [@TheaterAG](#) με παραχώρηση άδειας χρήσης για το περιοδικό *Θέατρο-Λόγος*.



Στιγμιότυπο από την παράσταση της θεατρικής ομάδας του 2009 του έργου
Τι κοιτάτε; Θέατρο είναι. Ένα βράδυ με τον Μπρεχτ.
Φωτογράφος [@TheaterAG](#) με παραχώρηση άδειας χρήσης για το περιοδικό *Θέατρο-Λόγος*.



Στιγμιότυπα από την παράσταση της θεατρικής ομάδας του 2009 του έργου
Τι κοιτάτε; Θέατρο είναι. Ένα βράδυ με τον Μπρεχτ.
Φωτογράφος [@TheaterAG](#) με παραχώρηση άδειας χρήσης για το περιοδικό *Θέατρο-Λόγος*.

Αντί βιβλιογραφίας

Ζάχου, Α. (χ.χ.). *Πολιτιστορίες: Podcasts*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
<https://polistories.web.auth.gr/podcasts-greek/>

Αναστασία Βασιλείου

Είναι απόφοιτη των Τμημάτων: 1) Ισπανικής Γλώσσας και Πολιτισμού του ΕΑΠ, 2) Διοίκησης Επιχειρήσεων και Οργανισμών του ΕΑΠ, 3) Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ και 4) ΔΠΜΣ Διοίκησης Μονάδων Υγείας/Πρόνοιας του ΔΠΙΑΕ. Είναι επίσης υποψήφια διδακτορίσσα του Τμήματος Κοινωνικών Επιστημών του ΕΑΠ, ενώ παράλληλα εργάζεται στην Οικονομική Υπηρεσία του Γ. Ν. Παπαγεωργίου. Τέλος, έχει παρακολουθήσει μαθήματα της Θεατρικής Ομάδας του Τμήματος Γερμανικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ (τρέχουσες σπουδές).

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < anvasileiou@del.auth.gr >



Συνομιλία με τον καθηγητή Γιώργο Πεφάνη περί φιλοσοφίας και θεάτρου

Συνέντευξη στην Αναστασία Λιώρη

Περίληψη: Η Με γνώμονα ότι το θέατρο, εν γένει, συνομιλεί, συμβάλλει, διαπλέκεται, διανοίγεται σε χώρους σκέψης και έρευνας, στη δημιουργία νέων εννοιών που οδηγούν στην κατανόηση του κοινωνικοπολιτικού και υπαρξιακού γίγνεσθαι, πλαισιώνεται η συνέντευξη, ή διαφορετικά, η συνομιλία με τον πολυγραφότατο θεωρητικό και ακαδημαϊκό, Γιώργο Πεφάνη. Ανακινούνται σκέψεις, ιδέες, αναμνήσεις ενώ τίθενται ερωτήματα, όπως αυτό της σύλληψης της α-λήθειας από το παραστασιακό γεγονός· παράλληλα, σχολιάζονται έννοιες και κατασκευές όπως: της αλήθειας, των διαλεκτικών εντασιακών διπόλων: «θεωρία-πράξη», «ζωντανό-γραπτό», αλλά, και ειδικότερα, της έννοιας της θεατροφιλοσοφίας, όπως αυτή εισήχθη από τον καθηγητή. Επίσης, προσεγγίζονται θέσεις, σχετικές με την ιδιότητα του θεάτρου ως διαδικασία μνήμης-λήθης, που κατά την αναπλαισίωσή της, διανοίγονται δυνητικότητες αναστοχαστικού και αναδραστικού υλικού έρευνας που ενδεχομένως οδηγούν σε νέες συνιστώσες κατανόησης του κόσμου. Επιπρόσθετα, κατατίθενται στοχασμοί για την α-δυνατότητα του σύγχρονου ανθρώπου να αναμετρηθεί με το τραγικό. Γίνεται αναφορά στην επίδραση του Sartre, στην πρωτόλεια σκέψη του καθηγητή, αλλά και στην επιρροή που άσκησε το φιλοσοφικό σύστημα του Καστοριάδη στη θεωρητική, φιλοσοφική και θεατρική σκευή της σκέψης του καθηγητή Πεφάνη.

Λέξεις-κλειδιά: συνέντευξη, Πεφάνης, θεατροφιλοσοφία, α-λήθεια, μνήμη

Συνέντευξη

Η σύνδεση των Τμημάτων Θεατρικών Σπουδών με το θεατρικό γίγνεσθαι και την τρέχουσα θεατρική πραγματικότητα αποτελεί ένα αέναο και ενεργό ζητούμενο. Ο θεωρητικός και πολυγραφότατος συγγραφέας, επιστήμονας και καθηγητής, Γιώργος Πεφάνης και η θεατρολόγος, ψυχολόγος και εκπαιδευτικός, Αναστασία Λιώρη, συνομιλούν για θέματα που αφορούν το σύγχρονο θέατρο, την πρόσληψη της θεατρικής και κειμενικής πραγματικότητας, αλλά και καίρια φιλοσοφικά ερωτήματα που απασχολούν τον καθηγητή. Ο Γιώργος Πεφάνης είναι πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στο ΕΚΠΑ, πρόεδρος του Μεταπτυχιακού του ΤΘΣ του ΕΚΠΑ, καθηγητής των μαθημάτων της Θεωρίας του Θεάτρου, Θεωρίας του Δράματος και της Φιλοσοφίας. Είναι συγγραφέας είκοσι οκτώ βιβλίων και έχει δημοσιεύσει πάνω από διακόσια επιστημονικά μελετήματα στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Η ανάπτυξη των μαθημάτων του στο ΤΘΣ του ΕΚΠΑ, διανοίγει οδούς όπου η ανάλυση, η κατανόηση, η ερμηνεία αναδεικνύουν και πλαισιώνουν την κειμενική, τη θεατρική, την παραστασιακή αλλά και την επιτελεστική γεγονότα.



Αγαπητέ κ. Πεφάνη, πιστεύετε ότι το θέατρο, ως «ζωντανό κείμενο», μπορεί να συλλάβει την αλήθεια πιο έντονα από τη γραπτή φιλοσοφία;

Πίσω από παρόμοιες ερωτήσεις λανθάνουν πάντα, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, κάποια αντιθετικά δίπολα που στοιχειώνουν τη δυτική σκέψη από μακρού χρόνου. Δεν μπορούμε να προσεγγίσουμε την πραγματικότητα με όρους αντίθεσης του τύπου γραπτό-ζωντανό, θεωρία-πράξη, θέατρο-φιλοσοφία. Αυτού του είδους τα αντιθετικά δίπολα προϋποθέτουν κάποιες υπερβατικές θέσεις, μια διαχρονική, αν όχι ανιστορική καθαρότητα στους εμπλεκόμενους όρους. Δεν υπάρχει, ούτε υπήρξε ποτέ καθαρή θεωρία, όπως δεν υπήρξε ποτέ και καθαρή πράξη. Υπήρξαν, αντιθέτως, και συνεχίζουν να υπάρχουν ανάλογα μυθεύματα που προωθούσαν αυτόν τον καλλιτεχνικό και επιστημολογικό μανιχαϊσμό. Με άλλους λόγους, και για να απαντήσω στην ερώτησή σας, η «γραπτή φιλοσοφία», για να συγκροτηθεί ως ένας συντεταγμένος λόγος, περνά από πολλές διανοητικές και συναισθηματικές εντάσεις, ανακαλεί πολλά και διαφορετικά μνημονικά περιεχόμενα, ενεργοποιεί βαριά βιωματικά φορτία και ισχυρές φαντασιακές δυνάμεις. «Ουδέποτε νοεί άνευ φαντάσματος η ψυχή», όπως έλεγε στο *Περί ψυχής* και ο Αριστοτέλης – κάτι που δεν πρέπει να αγνοούν οι θεατρολόγοι. Από την άλλη μεριά, το θέατρο ως «ζωντανό κείμενο» δε μπορεί να αποφύγει κάποια θεμελιώδη ερωτήματα, όπως λ.χ. το ερώτημα του εαυτού και του άλλου, του χρόνου ή της πλάνης, τα οποία, ακόμα και αν δεν τίθενται ρητά, κατακλύζουν τη σκηνική δράση.

Ως εκ τούτου, για μένα, το ερώτημα περί της σύλληψης της αλήθειας δεν τίθεται ανάμεσα στο θέατρο και τη φιλοσοφία, αλλά στην ίδια την «απορία της αλήθειας», με τις δύο έννοιες του όρου: «α-πορία της αλήθειας», αφ' ενός, ως έλλειψη πόρου προς την αλήθεια, ως δυσχέρεια περάσματος στο ξέφωτο της αλήθειας, όπως θα το έθετε ο Heidegger και, αφ' ετέρου, ως απορία περί της ύπαρξης αυτού που θα ονομάζαμε «αλήθεια», ως μιας αυταπόδεικτης, μονοσήμαντης προϋπάρχουσας πραγματικότητας που περιμένει να ανακαλυφθεί. Δεν πιστεύω ότι υπάρχει κάτι τέτοιο. Πιστεύω όμως ότι τόσο το θέατρο, όσο και η φιλοσοφία (ή, εάν θέλετε, αυτό που έχω αποκαλέσει «θεατροφιλοσοφία» στα βιβλία μου *Θιασώτες και φιλόσοφοι* και *Φιλοσοφία επί σκηνής*), είναι η διαπόρευση προς μια πρόσκαιρη, ανοικτή και δυναμική αλήθεια. Όχι μια αλήθεια κατασκευασμένη ή σχετικιστική, αλλά μια βιωμένη πραγματικότητα ανοικτή στη μεταβολή.

Πώς νοείτε τη σχέση μνήμης και λήθης στη θεατρική πράξη; Το θέατρο θυμάται ή λησμονεί για να δημιουργήσει;

Δεν υπάρχει δημιουργία χωρίς μνήμη, όπως και χωρίς φαντασία. Από την άλλη, υπάρχει ένα θέατρο που αρέσκεται στη λήθη, στον εφησυχασμό, στη διασκέδαση ενός κοινού που θέλει ή πρέπει να εθελotuφλεί απέναντι στις πληγές (του παρελθόντος) και τις προκλήσεις (του παρόντος). Το θέατρο όμως που θέλει να δημιουργήσει, δηλαδή να εργαστεί εντός και δια του δήμου, της κοινότητας, της κοινωνίας, όπως το βλέπει ο Καστοριάδης, λειτουργεί ως μια σύνθετη μηχανή μνήμης. Αλλά και η μνήμη είναι αδιαχώριστη από τη λήθη. Στο μέτρο που η μνήμη δεν είναι απλή ανάκληση ή επανάληψη, αλλά ενεργητικός εμπλουτισμός του παρόντος με υλικά που αντλούνται από το παρελθόν, στο μέτρο δηλαδή που δεν είναι απλή επαναφορά, αλλά σύνθετη και επίπονη διεργασία, έχει ανάγκη τη λήθη, προκειμένου να επιλέξει, να ξεδιαλύνει και να διηθήσει το πολύτιμο φορτίο της.



Θεωρείτε ότι το τραγικό σήμερα μπορεί να υπάρξει δίχως μύθο;

Αν και θα ήταν άστοχο να μιλήσει κανείς για το τραγικό έξω από τα εκάστοτε ιστορικά, κοινωνικά και φιλοσοφικά συγκείμενα, θα διακινδυνεύσω μία σκέψη. Έχω την αίσθηση ότι οι σύγχρονες κοινωνίες γίνονται όλο και λιγότερο ικανές να βιώσουν το τραγικό. Και αυτό, όχι επειδή έχει αδρανήσει η αναφορά στο θείο ή στο μυθικό στοιχείο, αλλά διότι έχει χαθεί η ικανότητα και η διάθεση αναμέτρησης με το αδύνατο. Όταν πιστεύεις ότι τίποτα δεν είναι αδύνατο, νιώθεις ότι είσαι ικανός για όλα. Ίσως γι' αυτό, άλλωστε, μιλούμε τόσο συχνά για το τραγικό σήμερα: επειδή είμαστε τόσο μακριά από αυτό. Ίσως γι' αυτό επιστρέφουμε τόσο επίμονα στην αττική τραγωδία: επειδή αναζητούμε την απόκοσμη ενέργειά της που έχουμε χάσει από μακρού χρόνου.

Μιλήστε μας για τη σχέση σας με τον Κορνήλιο Καστοριάδη. Επέδρασε η προσωπικότητα του φιλοσόφου στη διάνοιξη οδών που συνδέουν τη φιλοσοφία και το θέατρο;

Ο Καστοριάδης υπήρξε για μένα ένας πολύτιμος δάσκαλος. Ήταν αστείρευτη πηγή γνώσεων, αλλά και συγγραφικού θάρρους. Οι παραδόσεις του στην École des Hautes Études en Sciences Sociales ήταν πόλος έλξης για πολλούς, παλαιότερους στοχαστές, αλλά και νεότερους, όπως εγώ τότε, μελετητές της φιλοσοφίας. Ενέπνεε δέος όταν άρχιζε να αναλύει τις σύγχρονες φεουδαρχίες ή όταν αποδιάρθρωνε τα μυθεύματα της πνευματικής και καλλιτεχνικής ασημαντότητας. Δεν μπορούσα να διαφωνήσω μαζί του, αν και το αποτόλμησα κάποτε με αφορμή τον Sartre. Στην Ελλάδα άργησαν να τον καταλάβουν, ιδίως το πανεπιστημιακό κατεστημένο. Σεμνύνομαι να λέω ότι εισήγαγα τη σκέψη του στην ελληνική θεατρολογική συζήτηση, τόσο με τα μαθήματά μου στο ΕΚΠΑ, όσο και με κάποιες μελέτες μου. Αυτός πρώτος μίλησε για την τραγικότητα του δημοκρατικού πολιτεύματος στην αρχαία Αθήνα, συνδέοντας έτσι το θέατρο με τη δημοκρατία (μακριά από θρησκευτικές ερμηνείες) και, κατά συνέπεια, με την πολιτική φιλοσοφία.

Θα λέγατε πως υπάρχει κάποιο έργο ή συγγραφέας που διαμόρφωσε, στην απαρχή της, και καθοριστικά τη σκέψη και τη διαδρομή σας;

Διαβάω φιλοσοφία από 15 χρονών. Έμαθα γαλλικά για να μπορώ να διαβάω τον Sartre στο πρωτότυπο. Δεν εντάχθηκα σε κάποια σχολή σκέψης, αν και οι πειρασμοί ήταν και παραμένουν πολλοί. Μου άρεσε πάντα το ταξίδι ανάμεσα στις ιδέες, στα συστήματα, στα βιβλία, στους φιλοσοφικούς και λογοτεχνικούς κύκλους. Από τον υπαρξισμό του σαρτρικού Το είναι και το μηδέν έως τη Φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας του Καστοριάδη και από εκεί στην ερμηνευτική του Ricœur (στην οποία στηρίχθηκα πολύ για την εκπόνηση της διατριβής μου) ή την αποδόμηση του Derrida, ανοίγεται ένα ευρύτατο πεδίο συγγραφέων και βιβλίων που επέδρασαν καθοριστικά και συνεχίζουν να επιδρούν στη δική μου σκέψη. Δύσκολο πολύ να κάνω διαβαθμίσεις.

Ποιες εμπειρίες σάς επέτρεψαν να αισθανθείτε πως το θέατρο δεν είναι απλώς τέχνη, αλλά και τρόπος κατανόησης του κόσμου;

Ήμουν μαθητής του δημοτικού όταν παίζαμε με τους φίλους μου στον χώρο του παλιού Δημαρχείου στην Καισαριανή, εκεί όπου λειτούργησε για ένα διάστημα και το Θέατρο της Καισαριανής. Γρήγορα το παιχνίδι μας ενσωματώθηκε στη λειτουργία του θεάτρου. Εάν η αφετηρία ήταν το παιδικό παιχνίδι που αργότερα ωρίμασε, ο επόμενος σταθμός ήταν η φιλοσοφία, ένα άλλο είδος παιχνιδιού, ένα παιχνίδι του κόσμου, που μου δίδαξε ότι η δύναμη



ενός συλλογισμού, το βάθος και οι εντάσεις του χρειάζονται μια κατάσταση, μια συγκεκριμένη συνθήκη (νοητή ή πραγματική) για να αναφανούν και να δοκιμαστούν. Η σκέψη ως πράξη χρειάζεται μια σκεπτόμενη πράξη για να εμπεδωθεί και αυτή η σκεπτόμενη πράξη εκδηλώνεται κάθε φορά με ένταση και αμεσότητα στη θεατρική σκηνή.

Αυτή η ιδέα άρχισε να εδραιώνεται όλο και περισσότερο στο μυαλό μου στις μεταπτυχιακές μου σπουδές και με οδήγησε στην επιλογή της φιλοσοφίας του θεάτρου, χωρίς βεβαίως να εγκαταλείψω τους άλλους προσανατολισμούς μου που ήταν η φιλοσοφία του δικαίου, η ηθική, η φιλοσοφία της ιστορίας και ο κινηματογράφος, στον οποίο επιστρέφω τα τελευταία χρόνια.

Ένα φιλοσοφικό ερώτημα που σας απασχολεί προ πολλού, σταθερά μέχρι σήμερα;

Δυστυχώς δεν είναι ένα, ποτέ δεν είναι ένα μόνο του. Τα ερωτήματα στη φιλοσοφία, όπως και στο θέατρο, συνηθίζουν να μαγνητίζουν το ένα το άλλο και να συγκροτούν πλέγματα α-πορίας μάλλον, προκλήσεις διέλευσης παρά ερωτηματικές εκφορές. Εάν πάντως θα έπρεπε να αναφερθώ σε κάτι πιο συγκεκριμένο αυτό θα ήταν το ερώτημα του άλλου, που δεν είναι μόνο λεβινασιανό ερώτημα, ούτε σαρτρικό, ούτε φροϋδικό, ούτε μαρξικό, ούτε χριστιανικό. Είναι το ερώτημα του εκάστοτε άλλου, εκεί όπου αρχίζει και η σκέψη του εαυτού, εκεί που ριζώνει το βίωμα του ξένου (του θανάτου, της τρέλας, του έρωτα, του ριζικά αγνώστου), της αδύνατης δυνατότητας του συμβάντος, αλλά και η πρόκληση της δημιουργίας.

Αντί βιβλιογραφίας

- Heidegger, M. (1978). *Είναι και χρόνος* (Γ. Τζαβάρας, Μετ., Τομ. 1). Δωδώνη. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 1927)
- Kastoriadis, K. [Καστοριάδης, Κ.] (2008). *Η ελληνική ιδιαιτερότητα Α': από τον Όμηρο στον Ηράκλειτο* (Ζ. Καστοριάδη, Μετ.). Κριτική.
- Pefanis, G. [Πεφάνης Γ.] (2016). *Θιασώτες και φιλόσοφοι. Σκιαγράφηση μιας θεατροφιλοσοφίας*. Παπαζήσης.
- Pefanis, G. [Πεφάνης Γ.] (2018). *Θεατρικά Bestiaria. Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωικότητας*, Παπαζήσης.
- Pefanis, G. [Πεφάνης, Γ.] (Επιμ.). (2019). *Φιλοσοφία επί σκηνής: Θεατροφιλοσοφικές εστιάσεις*. Παπαζήσης.
- Sartre, J.P. (2008). *Το είναι και το μηδέν: δοκίμιο φαινομενολογικής οντολογίας* (Κ. Παπαγιώργης, Μετ.). Παπαζήσης. (Πρωτότυπο έργο δημοσιεύτηκε το 1943)

Αναστασία Λιώρη

Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, απόφοιτος του Τμήματος Ψυχολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, απόφοιτος της Δραματικής Σχολής Διομήδη Φωτιάδη και απόφοιτος του Τμήματος Μηχανικών Ηλεκτρονικών Υπολογιστικών Συστημάτων του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής. Επίσης, είναι επί πτυχίω φοιτήτρια στο Μεταπτυχιακό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και συγκεκριμένα στο Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση, στην Ειδίκευση της Δραματουργίας και Παράστασης. Εργάζεται στη Μέση Εκπαίδευση με τις ειδικότητες της Θεατρολόγου και της Πληροφορικού. Επίσης υπήρξε ιδρυτικό μέλος της θεατρικής κολεκτίβας, Κόκκινη έρημος.

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



3^ο PODCAST

Μουσειακό θέατρο: Μια συζήτηση με τη Φωτεινή Βενιέρη και τον Χρήστο Χριστόπουλο

Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη

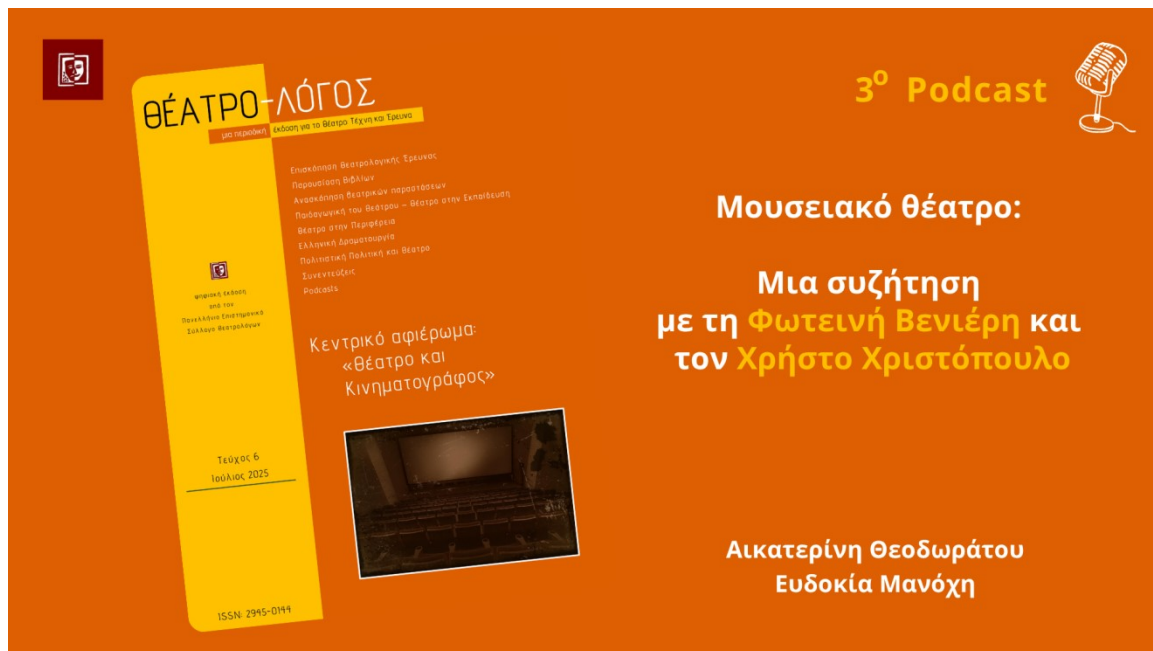
Το τρίτο podcast του περιοδικού *Θέατρο-Λόγος* του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων έχει ως θέμα το μουσειακό θέατρο. Με τη βοήθεια της Φωτεινής Βενιέρη και του Χρήστου Χριστόπουλου, συναδέλφους που δραστηριοποιούνται και ειδικεύονται στον χώρο τα τελευταία χρόνια, επιχειρείται μια επισκόπηση στην ιστορική προέλευση και πορεία του είδους, στις επιστημονικές και καλλιτεχνικές μεθόδους που χρησιμοποιούνται για την επίτευξη ακόμη περισσότερων καλλιτεχνικών ενεργειών που συσχετίζουν τη μουσειακή με τη θεατρική λειτουργία, στις σπουδές, τις θεσμικές ρυθμίσεις και τη συλλογική ενεργοποίηση του χώρου των επιστημόνων και των καλλιτεχνών που συνεπικουρούν στην ανάδειξή του ως μέσου εκπαίδευσης, ψυχαγωγίας και διαχείρισης και αξιοποίησης της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Πιο συγκεκριμένα, η συζήτηση περιστρέφεται γύρω από τη θέση της θεατρικής πρακτικής στο μουσείο, πώς η παρουσία του σώματος και η δραματουργία ενεργοποιούν νέες αναγνώσεις της μνήμης, της ιστορίας, των εκθεμάτων, τι είδους «παράσταση» γεννιέται σε έναν χώρο ίσως και στερεοτυπικά αφιερωμένο στη συντήρηση και τη σιωπή του παρελθόντος. Ανοίγει έτσι ένας πολυεπίπεδος διάλογος για τον ρόλο του μουσειακού θεάτρου, την αναπαράσταση της μνήμης και την κοινωνική λειτουργία της τέχνης σε χώρους πολιτισμικής κληρονομιάς και αναδεικνύεται η γόνιμη συνάντηση θεάτρου και μουσειολογίας, αλλά και η ανάγκη για νέους δρόμους επαναφήγησης της Ιστορίας.

Το 3^ο podcast είναι διαθέσιμο στο κανάλι YouTube του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων (Π.Ε.Σ.Υ.Θ.) στον παρακάτω σύνδεσμο της πλατφόρμας:

<https://youtu.be/AYog3-Xd25s>





3^ο Podcast

Μουσειακό θέατρο:

**Μια συζήτηση
με τη Φωτεινή Βενιέρη και
τον Χρήστο Χριστόπουλο**

**Αικατερίνη Θεοδωράτου
Ευδοκία Μανόχη**

Φωτεινή Βενιέρη

Μετά από θεατρικές σπουδές στο ΕΚΠΑ, μεταπτυχιακές σπουδές στην Πολιτιστική Διαχείριση στο Πάντειο και διδακτορικές σπουδές στο Μουσειακό Θέατρο στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, έχει διδάξει σε πανεπιστήμια όπως το ΕΚΠΑ, το Πάντειο, το Ιόνιο και το Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Είναι συνιδρύτρια της Heterotopia Museum Theatre. Έχει συμμετάσχει σε ερευνητικά προγράμματα που εστιάζουν στην εφαρμογή του θεάτρου σε ψηφιακά περιβάλλοντα για την ερμηνεία της πολιτισμικής κληρονομιάς. Άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε διεθνή και ελληνικά επιστημονικά περιοδικά. Το 2024 επιλέχθηκε από το Συμβούλιο της Ευρώπης ως επιστημονική συνεργάτιδα του προγράμματος HISTOLAB. Διδάσκει στο ΠΜΣ Δημόσια Ιστορία του ΕΑΠ και στο ΜΠΣΣ “Δημιουργική Γραφή, Θέατρο και Πολιτιστικές Βιομηχανίες” του Παν. Πελοποννήσου. Το βιβλίο της, με τίτλο “Μουσειακό Θέατρο: Ιστορία, Θεωρία, Εφαρμογές”, κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Δίσιγμα.

Χρήστος Χριστόπουλος

Ηθοποιός, σκηνοθέτης και θεατρολόγος. Πειραματίζεται εδώ και χρόνια με μορφές αφήγησης και θεάτρου, δημιουργώντας παραστάσεις, προγράμματα και εμπειρίες για μικρούς και μεγάλους θεατές, δίνοντας φωνή στους αθέατους ήρωες του παρελθόντος.



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ: Θέατρο και Κινηματογράφος

Οι έμφυλοι ρόλοι στην αρχαία ελληνική τραγωδία: *Φαίδρα του Ζυλ Ντασέν*

Αικατερίνη Θεοδωράτου, Παναγιώτης Παπαναστασίου

Περίληψη: Το αρχετυπικό μοτίβο της γυναίκας του Πετεφρή (ώριμη, συζευγμένη γυναίκα πολιορκεί ερωτικά νεότερό της άνδρα, και όταν εκείνος την απορρίπτει, τον καταγγέλλει ως επίδοξο βιαστή) διατρέχει τον Μύθο σε ποικίλες εκδοχές, εκφάνσεις και εκβάσεις (Braun, 73). Άλλοτε ο νεαρός άνδρας είναι συγγενής (γιος/αδελφός), άλλοτε φίλος ή και υπηρέτης, όπως στο εβραϊκό αφήγημα *Πετεφρής-Ζουλέικα/Ιωσήφ*. Άλλοτε συντελείται μοιχεία, άλλοτε όχι, άλλοτε επέρχεται ισορροπία και τιμωρούνται οι «κακοί», άλλοτε συμπαράσύρονται και οι «αθώοι» στην καταστροφή.

Η ελληνική εκδοχή του μυθήματος, στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο*, μας παραδίδει το πλέον ολοκληρωμένο, τεκμηριωμένο «αθώο» γυναικείο πρόσωπο αυτού του τριγώνου. Μια Φαίδρα-θύμα θεϊκής διένεξης, που κυριολεκτικά εργαλειοποιείται για την τιμωρία του βλάσφημου Ιππόλυτου. Οι θεές Άρτεμις και Αφροδίτη ενσαρκώνουν τον ορθό λόγο και το πάθος, ενώ ο ποιητής μάς υποβάλλει και μια θεμελιώδη νύξη-διερώτημα: *Υπάρχουν θεοί ή απλώς ταυτίζονται με τις αρχετυπικές δυνάμεις-ορμές που συνέχουν τον άνθρωπο*; Η γυναίκα δικαιούται μερίδιο στις δυνάμεις αυτές, γίνεται *τραγική ηρωίδα*, παλεύει με την εαυτή και τα πάθη της, αποκτά *επιλογή*, και το δικαίωμα να σφάλει, παραβιάζοντας το μέτρο, χωρίς να δαιμονοποιείται γι' αυτό.

Η *Φαίδρα* (1961) του Ζυλ Ντασέν ήταν η πρώτη προσέγγιση του σκηνοθέτη στον Μύθο. Το άρθρο εστιάζει στους έμφυλους ρόλους και στα σύμβολα που εμπλουτίζουν την κινηματογραφική «γλώσσα» της ταινίας. Το σενάριο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, βασισμένο στον *Ιππόλυτο*, τοποθετεί τη δράση στη μεγαλοαστική κοινωνία της Αθήνας του '60.

Λέξεις-κλειδιά: *Φαίδρα, Ζυλ Ντασέν, μισογυνισμός, ταμπού, γυναικεία χειραφέτηση*



Εισαγωγή

Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη αναφέρει χαρακτηριστικά για την ταινία:

«Πηγές μου λοιπόν για τη Φαίδρα κι ερεθίσματα ήταν η Μελίνα¹ –σαγηνευτική, φλογερή και ώριμη ως ηθοποιός για έναν ρόλο παθιασμένης βασίλισσας– και ο μύθος. [...] Στη Φαίδρα υπάρχουν δύο τραγικά γεγονότα: το δυστύχημα του γιου Αλέξη – Ιππόλυτου, ύστερα από την κατάρρα του πατέρα, και η αυτοκτονία της Φαίδρας. Αυτά όμως συνέβησαν και στην πραγματικότητα. Ο Αλέξανδρος Ωνάσης σκοτώθηκε σε δυστύχημα με το αεροπλάνο του – μυθικό θηρίο που τρώει τον Ιππόλυτο. Η Ευγενία Νιάρχου αυτοκτόνησε, τη βρήκανε με τη μαύρη μάσκα που φοράει η Φαίδρα στην τελευταία σκηνή. Το παράξενο είναι ότι τα πραγματικά αυτά γεγονότα συνέβησαν πάνω από δέκα χρόνια ύστερα από το γύρισμα της Φαίδρας» (1994, σσ. 99–100).

Οι δύο αυτές ισχυρές προσωπικότητες, Λυμπεράκη και Μερκούρη, απελευθερώνουν από τα ταμπού της εποχής τη «Φαίδρα» του 20^{ου} αιώνα, παρουσιάζοντάς την να διεκδικεί τον έρωτα και τη σεξουαλικότητα. Το σενάριο μεταθέτει το παλάτι του Θησέα στον οίκο του Ωνάση, με σαφείς αναφορές στην οικογένεια και προμηνύοντας τα πάθη και τις επερχόμενες καταστροφές. Η Φαίδρα, μια ώριμη ερωτικά γυναίκα, σε αντίθεση με τον νεαρό, άπειρο Αλέξη, μετατρέπει τη χειραφέτηση σε πολιτική πράξη, σε μια εποχή όπου η επιβολή και εξουσία πάνω στο γυναικείο σώμα αποτελούν κανονικότητα.

Η απόδοση του μύθου στην οθόνη αναδεικνύει αναμφίβολα τη σχετικότητά του: οι ήρωες δεν είναι απόλυτα καλοί ούτε απόλυτα κακοί. Η ταινία αφενός αποτυπώνει την κοινωνική συνθήκη μιας εποχής και αφετέρου απηχεί συγκλονιστικά τον κραδασμό που επιφέρει το πάθος στις κοινωνικές συμβάσεις, ενώ προσφέρεται για διερεύνηση από την οπτική του φύλου, αλλά και των πολιτισμικών σπουδών ευρύτερα. Η προβληματική του παρόντος άρθρου εστιάζει στη θέση της γυναίκας και στη λειτουργία των ταμπού μέσα στην κοινωνία. Η ερευνά μας για τον μύθο της Φαίδρας και την κινηματογραφική μεταγραφή του από τον Ντασέν, φέρνει στο προσκήνιο ακόμα μία προβληματική που αφορά στον μύθο της γυναίκας μέσα στον χολιγουντιανό κινηματογράφο, ορίζοντάς την ως μια κατασκευή στο φιλμικό κείμενο². Το σύστημα παραγωγής των σταρ από κοινωνιολογική οπτική, τοποθετεί τον κινηματογράφο μέσα στην καταναλωτική κουλτούρα, μεταλλάσσοντας την ταινία σε προϊόν. Η γυναίκα-κινηματογραφική σταρ λειτουργεί σε δύο επίπεδα: ως ερωτικό αντικείμενο για τους χαρακτήρες στην ιστορία και ως ερωτικό αντικείμενο για τον θεατή, με μία εναλλαγή της εστίας του βλέμματος.

Συχνά οι ηρωίδες του Ευριπίδη παραβιάζουν το μέτρο και τον κώδικα της ηθικής καθοδηγούμενες από κάποιον θεό. Στο τέλος, οι θεοί τιμωρούν και οι άνθρωποι παρακολουθούν την πτώση των υβριστριών. Ο Ντασέν μεταφέρει τον μύθο του Ιππόλυτου στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον μιας εφοπλιστικής οικογένειας και αξιοποιεί την προσωπικότητα και τη λάμψη της Μελίνας για να χτίσει έναν ισχυρό και αντισυμβατικό γυναικείο ρόλο. Στο σημείο αυτό, στρεφόμαστε στη φεμινιστική θεωρία και στην κριτική του κινηματογράφου για να αντλήσουμε

¹ Ενν. τη Μελίνα Μερκούρη.

² «Παρά το κεντρικό αξίωμά τους, ότι δηλαδή η γυναίκα είναι μία κατασκευασμένη εικόνα, οι φεμινιστικές αναλύσεις που βασίζονται στη ψυχανάλυση δεν έχουν πολλά να πουν για τα σημαίνοντα αποτελέσματα της εικόνας της σταρ σε ένα συγκεκριμένο κειμενικό σύστημα –πόσο μάλλον για το πώς η αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κείμενο και το θεατή μπορεί να καθοριστεί από [την οικειότητά του με τον] σταρ· με λίγα λόγια, από τη διακειμενικότητα» (White στο Hill & Gibson, 2009, σσ. 213).



ερμηνευτικά εργαλεία που συμβάλλουν αποφασιστικά στην κατανόηση της σεξουαλικής ταυτότητας.

«[...] Η φεμινιστική έρευνα του κινηματογράφου [...], θέτοντας ερωτήματα πάνω στις φυλετικές αναπαραστάσεις, την εθνική ταυτότητα και την κοινωνική τάξη σε σχέση με το φύλο, επέτρεψε στους θεωρητικούς να επεκτείνουν τη φεμινιστική παράδοση του κινηματογράφου» (McCabe, 2009, σ. 15).

Η πρόσληψη του μύθου του Ιππόλυτου και το έμφυλο στοιχείο ως πολιτισμικό συγκείμενο στην αρχαία ελληνική τραγωδία

Αρχικά, ο όρος «πρόσληψη» έχει διττή σημασία, παθητική και ενεργητική: οικειοποίηση και ανταλλαγή. Ο παραλήπτης του έργου μπορεί απλώς να το καταναλώσει, να ασκήσει κριτική, να το θαυμάσει, να το απορρίψει, να το ερμηνεύσει, αλλά και να παραγάγει ο ίδιος ένα καινούργιο. Η μέθοδος της πρόσληψης εστιάζει στη διάκριση ανάμεσα στον ορίζοντα προσδοκίας (ή του πρωτογενούς κώδικα) και της εμπειρίας (ή του δευτερογενούς κώδικα) που προσκομίζει ο ίδιος ο παραλήπτης, διερευνώντας τη σχέση του έργου τέχνης με τους αισθητικούς κανονισμούς των ερμηνευτών του. Αν εξεταστεί ενδελεχώς ο ορίζοντας της προσδοκίας των θεατών, θα καταφανεί και η αποκαλούμενη από τον H. R. Jauss (1995) «αισθητική απόκλιση»: η απόσταση ανάμεσα στον προϋπάρχοντα ορίζοντα προσδοκιών και το νέο κείμενο, η πρόσληψη του οποίου μπορεί να προκαλέσει «μεταβολή του ορίζοντα» του αποδέκτη.

Ο Ντασέν διατήρησε ελαφρώς διαφοροποιημένο τον μύθο στη ταινία του. Αρχικά, παρουσιάζει τη Φαίδρα να εκμυστηρεύεται το πάθος της στην «παραμάννα». Στον *Ιππόλυτο* ωστόσο, η τροφός εκμαιεύει την αλήθεια από την ηρωίδα. Έχει επίσης μετριάσει τα υπερφυσικά στοιχεία: εκτός από τους θεούς εισάγει και άλλα σύμβολα, όπως τη φωτιά για το πάθος και το νερό για την αγνότητα. Επιπλέον, η Φαίδρα παρουσιάζεται υπεύθυνη για τις πράξεις της. Ο Ευριπίδης ψυχογραφεί τα πρόσωπα με ακρίβεια, αλλά τονίζει και τη θεϊκή παρέμβαση, ενώ στον Ντασέν τα πρόσωπα δρουν αυτοβούλως. Στην ταινία, απουσιάζει η σκηνή άφεσης, ενώ ο αυθεντικός Ιππόλυτος δύναται να συγχωρέσει (Πύλη για την Ελληνική γλώσσα, χ.χ.)³, σε αναλογία με κάποιους ήρωες του Ευριπίδη που επίσης συγχωρούν, όπως ο Μενέλαος στην *Ελένη*, αλλά και αντίθετα με άλλους ήρωες είτε του Ευριπίδη, είτε της ελληνικής γραμματείας συνολικά που απέχουν της μετέπειτα δυτικής-χριστιανικής έννοιας της συγχώρεσης (Leigh, 2004, σ. 152). Τέλος, ο Ντασέν επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στις καταστροφικές συνέπειες του έρωτα και τις ψυχολογικές επιπτώσεις που επιφέρει στα θύματά του.

Ο μύθος της Φαίδρας εν γένει, και στην ταινία, συνιστά ένα δράμα φυλομαχίας, με ή χωρίς θεϊκή ανάμειξη. Η αντισυμβατική ηρωίδα καταρρέει μέσα στο κοσμοπολίτικο περιβάλλον που την τοποθετεί ο σκηνοθέτης. Η Μερκούρη ως προσωπικότητα και πρότυπο γυναικείας χειραφέτησης συμβάλλει στο να κατανοηθεί ο έμφυλος ρόλος, σε αντιστοιχία με εκείνους που συναντάμε στην τραγωδία. Το ίδιο άλλωστε συμβαίνει και με τους υπόλοιπους ήρωες της ταινίας.

³ ΘΗ. ἢ τὴν ἐμὴν ἀναγνον ἐκλιπὼν χέρα;
ΠΙ. οὐ δὴτ', ἐπεὶ σε τοῦδ' ἐλευθερῶ φόνου.
ΘΗΣ. Κι ἀφῆνεις ἀσυχώρετο το κρίμα μου;
ΠΠΙ. Ὅχι! Σε λευτερώνω ἀπὸ το φόνου. (Ευριπίδης, *Ιππόλυτος* στ. 1448-49, Κ. Βάρναλης μτφρ)



«Το ερώτημα που τίθεται συχνά και αφορά στην αναπαράσταση γυναικών ικανών για ηρωικές ή καταστρεπτικές πράξεις, είναι αν η τραγωδία αντανakλά μία έντονη δυσφήμιση των γυναικών συνδυασμένη με έναν ακατανίκητο φόβο της αρνητικής τους δύναμης, ή αν παρουσιάζει τον θαυμασμό των Ελλήνων για το γυναικείο φύλο» (Δούκα – Καμπίτογλου, 2003, σ. 157).

Ενδεχομένως, οι τραγωδίες εκδικούνται, αποκαθιστώντας επί σκηνής το διαρκές έγκλημα της βίας κατά του θηλυκού εντός της αθηναϊκής κοινωνίας. Η ενδοσκοπική, αυτογνωσιακή λειτουργία της τραγωδίας απογειώνεται στο πεδίο μελέτης του αθηναϊκού συστήματος των φύλων. Ασφαλώς, οι σχέσεις ανδρών και γυναικών δεν απασχολούν αυτές καθαυτές την τραγωδία. Εντάσσονται στο πλαίσιο ευρύτερων αναζητήσεων, όπως π.χ. η σχέση της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας ή η ίδια η έμφυλη διάρθρωση της αθηναϊκής δημοκρατίας. Η κινηματογραφική *Φαίδρα* δίνει αυτή την κατεύθυνση, καθώς προσφέρεται για περαιτέρω διερεύνηση της σχέσης των φύλων, όπως διαμορφώνονται σε διαφορετικούς πολιτισμούς μέσα στον χρόνο. Και η τραγωδία και η ταινία θέτουν στο επίκεντρο τη γυναίκα, όχι ως αυτόνομο υποκείμενο που διεκδικεί τη χειραφέτησή του, αλλά μάλλον ως «αντικείμενο» της ανδρικής δράσης και μέσο διαπραγμάτευσης της ανδρικής ταυτότητας. Η απειλή που συνιστά η «αμαρτωλή» γυναίκα εξουδετερώνεται με την τιμωρία της. Η γυναίκα στην κλασική κινηματογραφική αναπαράσταση καθίσταται ο αντικειμενοποιημένος «άλλος» που αποκτά υπόσταση μέσω του ανδρικού βλέμματος.

Οι συμβολισμοί των έμφυλων ρόλων στη «Φαίδρα» του Ζυλ Ντασέν

Η ταινία ξεκινά με οπτική αναφορά στο κλασικό παρελθόν: τα σύγχρονα σύμβολα του ταξιδιού, το τζετ και η γέφυρα, ακολουθούνται από την αυστηρή και ακινητοποιημένη λήψη των αλόγων, του αρχαίου μέσου μετακίνησης και αποκρυσταλλώνονται σ' έναν οπτικό μύθο. Αρχικά, ο θεατής παρακολουθεί το γλέντι για την κατέλκυση ενός καινούργιου πλοίου, του «Α/Τ Φαίδρα», γνωρίζοντας σταδιακά τους βασικούς χαρακτήρες: τον Θάνο, που ισχυρίζεται ότι μπορεί να ασκεί εξουσία πάνω στους ανθρώπους και ακολουθώντας τη Φαίδρα, που παραδέχεται ότι έχει τη δύναμη να γοητεύει όλους τους άνδρες.

Στο αφήγημα αξιοπρέπειας και οδύνης μιας ερωτευμένης γυναίκας που, μολονότι φαινομενικά άμοιρη ευθύνης, αποδέχεται τον βαρύ κλήρο που της αναλογεί και τη συνακόλουθη ευθύνη του, ο Ντασέν αντιπαραθέτει το αφήγημα μιας άεργης, καλομαθημένης μεγαλοαστής που πλήττει εντός ενός γάμου συμφέροντος. Για λόγους κινηματογραφικού ενδιαφέροντος και εμπλουτισμού της πλοκής, εισάγει και τέταρτο πρόσωπο, την Έρση, ανιψιά της Φαίδρας και κόρη της αδελφής της, Αριάδνης. Το τέταρτο πρόσωπο υπάρχει και στη *Φαίδρα* του Ρακίνα (Aricie–Αρικήα), καθώς και στο *Phedra's Love* της Sarah Kane, όπου αναφέρεται ως Λένα (Kane, 2001, σ. 83).

Το τέταρτο πρόσωπο εισάγεται τεχνηέντως, ενισχύοντας το αφήγημα της «villaine»⁴, που εμποδίζει το αντικείμενο του πόθου της να ευτυχήσει δίπλα σε μια άλλη γυναίκα. Στον Ρακίνα, η παρουσία της Αρικήας και ο αμοιβαίος της έρωτας με τον Ιππόλυτο συντελεί στην πλήρη δαιμονοποίηση της Φαίδρας, που, με τη σατανική δολοπλοκία της αποτρέπει την ένωση του νεαρού ζεύγους. Στη *Φαίδρα* των Λυμπεράκη–Ντασέν, η Έρση παρουσιάζεται ως γυναίκα–παιδί, ανήμπορη να ανταγωνιστεί την έμπειρη Φαίδρα στα μάτια του Αλέξη–Ιππόλυτου. Ίσως ο

⁴ villain-e: Ο «κακός», η «κακιά», σε ένα αφήγημα μυθοπλασίας.



χαρακτήρας της Έρσης λειτουργεί περισσότερο συμβολικά στην ταινία καθώς προσλαμβάνεται από τον θεατή ως μία «δροσιά»⁵ που εξουδετερώνει τη «λάμψη» της Φαίδρας⁶. Η Έρση αφενός προκαλεί ευφορία στον Αλέξη λόγω της νεότητάς της, αφετέρου είναι λιγότερο ενδιαφέρουσα λόγω της απειρίας της.

Στην πρώτη συνάντηση του Αλέξη με τη Φαίδρα στο Βρετανικό Μουσείο, το βλέμμα που ανταλλάσσουν οι δύο πρωταγωνιστές είναι καθηλωτικό και συνάμα σαγηνευτικό. Σύμφωνα με τη Laura Mulvey (2005), η κυρίαρχη αντρική ματιά προβάλλει τη φαντασίωσή της στη γυναικεία φιγούρα που σχεδιάζεται σύμφωνα μ' αυτήν. Μέσα στον ρόλο που οι συμβάσεις προκαθορίζουν, οι γυναίκες επιδεικνύονται μέσω του βλέμματος, ενώ η εμφάνισή τους κωδικοποιείται με στόχο την ισχυρή οπτική και ερωτική επίδραση. Και ενώ η γνωριμία τους εξελίσσεται, με πλάνα της βόλτας τους στην πόλη και στη συνέχεια στο εστιατόριο, ο σκηνοθέτης εστιάζει επανειλημμένα στο βλέμμα τους και στη γοητεία που ασκεί ο ένας στον άλλον. Η Φαίδρα αιχμαλωτίζει τον Αλέξη αλλά και τον άνδρα-θεατή και τείνει να αντίκειται στην ανάπτυξη της ιστορίας, να παγώνει τη ροή της δράσης στις στιγμές της ερωτικής ενατένισης. Η ερωτική σκηνή που ακολουθεί την αποχώρηση του Θάνου, στο Παρίσι, θεωρείται αριστούργημα οπτικών νύξεων. Η σαρκική επαφή και το σμίξιμο των σωμάτων αποδίδονται με τους αλληλοδιάδοχους κυματισμούς της φωτιάς και του τρεχούμενου νερού. Παραδοσιακά, η Φαίδρα λειτουργεί σε δύο επίπεδα: ως ερωτικό αντικείμενο για τους χαρακτήρες στην ταινία και για τον θεατή, με μια εναλλαγή της έντασης του βλέμματος εντός και εκτός οθόνης. Το στοιχείο της οφθαλμολαγνείας–αντικειμενοποίησης της Φαίδρας που την καθιστά εκ προοιμίου αναλώσιμη συνιστά θεμελιώδη απόκλιση της ταινίας από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη⁷.

Ο Ντασέν παρουσιάζει τους θεούς ως θεατές ή ως εικόνες – άκυρα πλέον σύμβολα. Στη σκηνή του θανάτου της Φαίδρας, η εικόνα της Παναγίας δεν πρέπει να κοιτάζει⁸, όπως και η Άρτεμις στο έργο του Ευριπίδη, δεν πρέπει να «δει» τον θάνατο⁹. Το νερό είναι το εξαγνιστικό σύμβολο της Άρτεμις. Είναι ακόμα και πηγή θανάτου για το πλήρωμα του «Α/Τ Φαίδρα». Όπως ο θάνατος παίρνει τη Φαίδρα, αντίστοιχα το νερό παίρνει το καράβι της. Επιπροσθέτως, παρατηρούμε ότι η φιγούρα του ταύρου αποκτά συμβολικές διαστάσεις στη σύγχρονη απόδοση του μύθου. Ο Θάνος αποκαλεί τον εαυτό του ταύρο, όταν θυμώνει. Ο θυμός τον ωθεί να εξορίσει τον ίδιο του τον γιο. Εν προκειμένω, ο ταύρος από τον Ποσειδώνα είναι απλώς ο μαινόμενος Θάνος-Θησέας.

Τα άλογα είναι ένα άλλο σύμβολο πάθους που χρησιμοποιούν και ο Ευριπίδης και ο Ντασέν. Η ταινία αρχίζει με μια ζωοφόρο που δείχνει άλογα εν κινήσει. Ίπποι προβάλλονται και

⁵ Πιθανότατα σκόπιμη η επιλογή του ονόματος *Έρση*, καθώς στη Μυθολογία, ως θεότητα, προσωποποιούσε την πρωινή δροσιά.

⁶ Η Έρση προστατεύει την αγνότητά της σύμφωνα με τις αστικές της αρχές, ενώ παράλληλα ντύνεται προκλητικά και δηλώνει ότι θέλει να γίνει «φόνισσα ανδρών» σαν τη Φαίδρα. Ο ρόλος της και το νεαρό της ηλικίας της αποτελεί έναν ισχυρό λόγο για τη κατάρρευση του μεγαλείου της Φαίδρας και έμμεσα επισπεύδει την αυτοκτονία της. Σε συμβολικό επίπεδο, το πλοίο «Φαίδρα» βυθίζεται στη θάλασσα, όπως ακριβώς καταβαρυνώνεται και το δικό της μεγαλείο, ενώ το πλοίο της Έρσης έρχεται να το αντικαταστήσει.

⁷ Σύμφωνα με τη McDonald (1989), οι ευριπίδειες ηρωίδες ήταν πιο ενδιαφέρουσες ως ολοκληρωμένα και στοχαστικά όντα. Αξιοσημείωτο είναι ότι η Φαίδρα του Ευριπίδη ενδιαφερόταν για τα παιδιά της και η αυτοκτονία της είχε και ως σκοπό να προστατεύσει την υπόληψή τους. Αντίθετα, το παιδί της ταινίας παίζει αμελητέο ρόλο.

⁸ Η Φαίδρα, καθώς προετοιμάζει την αυτοκτονία της, κλείνει τα εξωτερικά «φύλλα» της εικόνας της Παναγίας που κρέμεται στον τοίχο πάνω από το κρεβάτι της.

⁹ «...εμοί γαρ ου θέμις φθιτούς οράν, ουδ' όμμα χραίνειν θανασίμοισιν εκπνοαίς». (*Ιππόλυτος* στεφανηφόρος, στ. 1425-26 – [ΑΡΤ.: *δεν μου επιτρέπεται να βλέπω τη στιγμή του θανάτου, ούτε να μολύνω τα μάτια με τον επιθανάτιο ρόγχο*])



στη σκηνή του Βρετανικού Μουσείου. Το συσκευασμένο αυτοκίνητο, παραλληλίζεται με φέρετρο με εκατοντάδες άλογα να το σέρνουν. Αυτά τα άλογα θα οδηγήσουν τον Αλέξη-Ιππόλυτο στον θάνατο. Το όνομα Ιππόλυτος σημαίνει ουσιαστικά εκείνον που ελευθερώνει τα άλογα. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι στον αρχαίο μύθο, ταύρος και άλογα ήταν η αιτία θανάτου του Ιππόλυτου.

Στο πλαίσιο διερεύνησης των έμφυλων ρόλων στην ταινία, η περσόνα της τροφού-Άννας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Αγαπά τη Φαίδρα και ενδιαφέρεται πραγματικά για εκείνη. Ανήκει στην ίδια κατηγορία με τις μαυροφορεμένες γυναίκες, που λειτουργούν ως χορός σε μία από τις τελευταίες σκηνές. Η Άννα και η Φαίδρα διατηρούν μια σχέση μάνας-κόρης, όπου η Άννα υπομένει αγόγγυστα, ενώ η Φαίδρα επωφελείται. Ο Θάνος-πατέρας μοιάζει με το αρχέτυπο του μύθου: παραμελεί τη γυναίκα του, αγνοώντας τις συναισθηματικές της ανάγκες. Λόγω της απουσίας του, έμμεσα αιτιολογείται η σχέση που συνάπτει η Φαίδρα με τον Αλέξη. Παρότι δείχνει επανειλημμένως ότι την αγαπά, ως σύντροφος είναι απών και αυτό τελικά του στοιχίζει και εκείνη και τον γιο του. Αντί να τους κατανοήσει, τους μεταχειρίστηκε ως περιουσιακά του στοιχεία, επικεντρωμένος στην εδραίωση της αυτοκρατορίας του, αδιάφορος για τις πραγματικές ανάγκες τους. Ήθελε απλώς εκείνοι να μοιράζονται μαζί του τα οφέλη της επιτυχίας του, παραμένοντας ευγνώμονες και συνεργάσιμοι. Ο Θάνος τελικά κάθε άλλο παρά Θησέας είναι.

Το παράλληλο αφήγημα του ναυαγίου του πλοίου «Φαίδρα» και ο χορός των μαυροντυμένων γυναικών-συγγενών των θυμάτων επιτελεί την οριστική βιοματική ρήξη του θεατή με το πρόσωπο της Φαίδρας, η οποία εντάσσεται αμετάκλητα στο κλισέ της διεφθαρμένης μεγαλοαστικής τάξης. Με αυτήν την παρέκκλιση της πλοκής, το πρωταρχικό μύθημα της ώριμης γυναίκας που παραχωρεί στον εαυτό της το δικαίωμα να διεκδικήσει έναν παράνομο έρωτα, συντηρητικοποιείται και συρρικνώνεται σε ένα καπρίτσιο ερωτοτροπίας μεταξύ πλουσίων. Το τραγικό δίλημμα ελαττώνεται και ακυρώνεται κάπου ανάμεσα στα κοστουμια και τις βραδινές τουαλέτες, παραδιδόμενο πλήρως στην αισθητική των μελό ελληνικών ταινιών της εποχής. Παράλληλα, η Φαίδρα γίνεται με όλους τους δυνατούς τρόπους αντιπαθής και ξένη προς το κοινό αισθητήριο και τα ηθικά μέτρα της εποχής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αποτελεί η σκηνή όπου η Φαίδρα επισκέπτεται το γραφείο του Θάνου για να επιδώσει το προσωπικό μήνυμα καταστροφής στον άνδρα της, ενώ ταυτόχρονα η αίθουσα αναμονής είναι κατάμεστη από μαυροφορεμένες γυναίκες που θρηνούν τους συγγενείς τους στο ναυάγιο του «Φαίδρα». Μάλιστα, το επιβλητικό άσπρο φόρεμά της ανάμεσα στο πλήθος των μαυροντυμένων γυναικών λειτουργεί αντιθετικά αλλά και συμβολικά.

Στη «Φαίδρα» του Ντασέν, οι άνθρωποι ρυθμίζουν τη ζωή και τον θάνατο και παρηγορούν τους φτωχούς για τις απώλειές τους. Η ταινία αρχίζει με γιορτή και τελειώνει με θρήνο, ανοίγει με τη φωτιά (πυροτεχνήματα/φως/ζωή) και κλείνει με το νερό (θάνατος), ενώ αντιπαραβάλλονται μάλλον στερεοτυπικά το ερωτικό παιχνίδι που καταλήγει σε προσωπική τραγωδία και η ομαδική τραγωδία που πλήττει τις κατώτερες τάξεις, οι οποίες εκπροσωπούν τις παραδοσιακές αξίες, την αγάπη και την αφοσίωση στην οικογένεια. Η Φαίδρα ανταποκρίθηκε στο κάλεσμα του ερωτισμού της προκαλώντας τις συντηρητικές αρχές της τάξης της και την κοινωνική υποκρισία. Το έμφυλο στοιχείο τόσο στον Ευριπίδη όσο και στον Ντασέν λαμβάνει συγκρουσιακές διαστάσεις και επαναπροσδιορίζει ήθη, αξίες, ιδανικά και συμπεριφορές.



Ντασέν & Ευριπίδης: Οι διαφοροποιήσεις ως προς τον μύθο

Τόσο η Φαίδρα όσο και ο Αλέξης στη ταινία του Ντασέν παραβαίνουν τον νόμο του πατέρα και διαπράττουν ύβρη. Ο σκηνοθέτης αμφισβητεί την αθωότητα της Φαίδρας, υπονομεύοντας έτσι τη σαγήνη της, παραχωρώντας της όμως και το άλλοθι της λαχτάρας για ζωή. Οι τύψεις και οι ενοχές της γίνονται δάκρυα στην πρώτη ερωτική σκηνή και αποδοχή αργότερα, όπως στην τελευταία σκηνή με τον Αλέξη, όπου παραδέχεται πως αυτό που έκαναν ήταν τρομερό. Ενώ στον *Ιππόλυτο* αναμετρείται η δύναμη του έρωτα (Αφροδίτη) με τη δύναμη της σεξουαλικής καταστολής και το ασκητικό ιδεώδες της αγνότητας (Αρτεμις), στην ταινία οι θεοί παραμερίζονται, αδιόρατα παρόντες στα συμβαίνοντα. Τέλος, ο Αλέξης δεν είναι αθώος, όπως ο Ιππόλυτος, αφού έχει συνειδητά παραβεί τον νόμο του πατέρα, προδίδοντάς τον.

Συνελόντι ειπείν, η Φαίδρα διαφοροποιείται αισθητά από άλλες ευριπίδειες τραγικές ηρωίδες: δεν είναι φόνισσα, όπως η Μήδεια, αλλά αυτόχειρας, δεν καθαγιάζεται ως θύμα όπως η Ιφιγένεια, αλλά αυτοκαταστρέφεται με έναν απαγορευμένο έρωτα. Ο Ντασέν είδε την αντιστοιχία του μύθου στη σύγχρονη εποχή, εστιάζοντας στις καταστροφικές συνέπειες του πάθους και στις επιπτώσεις του πάνω στα θύματά του. Με μόνους ορατούς θεούς τους Έλληνες εφοπλιστές, η δύναμη εξανθρωπίζεται πιο πολύ απ' όσο στον Ευριπίδη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Braun, M. (1938). *History and Romance in Graeco-Oriental Literature*. Basil Blackwell.
- Δούκα – Καμπιτόγλου, Α. (2003). *Φαντασιώσεις του θηλυκού: Από τη Σαφώ στον Ντεριντά*. Παρατηρητής.
- Η Πύλη για την Ελληνική γλώσσα (χ.χ.) *Ευριπίδη Ιππόλυτος*. Ανάκτηση από: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=34&text_id=124. Τελευταία πρόσβαση: 05/07/2025.
- Jauss, H. R. (1995). *Η θεωρία της πρόσληψης: Τρία μελετήματα* (Μ. Πεχλιβάνος, Μετ.). Εστία.
- Kane, S. (2001). *Complete Plays*. Methuen Drama.
- Leigh, D. J. (2004). Forgiveness, pity, and ultimacy in ancient Greek culture. *Ultimate reality and meaning*, 27(2), 152-161.
- Λυμπεράκη, Μ. (1994). *Φαίδρα: Σενάριο*. Καστανιώτης.
- McCabe, J. (2009). *Κινηματογράφος και φεμινισμός* (Ε. Πυρπάσου, Μετ., Ι. Αθανασάτου Επιμ.). Πατάκη. (Πρωτότυπη έκδοση: *Feminist Film Studies: Writing the woman into cinema*. Wallflower, 2004).
- McDonald, M. (1989). *Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο: Η ορατή καρδιά* (Ε. Μπελιές, Μετ.). Εστία. (Πρώτη έκδοση: 1983).
- Mulvey, L. (2005). *Οπτικές και άλλες απολαύσεις* (Μ. Κουλεντιανού, Μετ., Μ. Κομνηνού, Επιμ.). Παπαζήσης.
- Ντασέν, Ζ. (Director). (1962). *Φαίδρα (Phaedra)* [Film]. Ελλάδα – Γαλλία – Η.Π.Α. (Ανάκτηση από <https://greek-flix.com/watch/faidra-phaedra-950>, Τελευταία πρόσβαση: 17/02/2025).
- White, P. (2009). Φεμινισμός και κινηματογράφος. Στο J. Hill & P. C. Gibson (Επιμ.), *Εισαγωγή στις κινηματογραφικές σπουδές: Κριτικές προσεγγίσεις* (Κ. Βασιλείου, Μετ. & Χ. Κασσιμάτη, Ε. Στεφανή & Ε. Πυρπάσου, Επιμ.) (σσ. 200 – 228). Πατάκη.



Αικατερίνη Θεοδωράτου

Γεννήθηκε στην Κεφαλονιά. Σπούδασε Γαλλική Φιλολογία και Θεατρολογία στο Ε.Κ.Π.Α., όπου ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό της στο Τ.Θ.Σ. Κείμενά της έχουν δημοσιευτεί σε θεατρικά προγράμματα (Εθνικό Θέατρο, Κ.Θ.Β.Ε., Μεταξουργείο, Ροές, Θ.Ο.Κ. κ.ά.) καθώς και σε λογοτεχνικά περιοδικά της Αθήνας και της Κύπρου (Μανδραγόρας, Άνευ, Θέματα Λογοτεχνίας–Γκοβόστη, Παιδεία και Κοινωνία–Αυγή κ.λπ.) και σε ιστότοπους (diastixo.gr, fractal, varelaki κ.ά.) Διδάσκει Θεατρική Αγωγή στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση. Έχει μόνιμη στήλη θεατρικής κριτικής στο περιοδικό «Κοράλλι» και είναι μέλος της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < theokat3@gmail.com >

Παναγιώτης Παπαναστασίου

Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Εργάζεται σε Δημοτικά σχολεία, σε Σχολές Ανώτερης Επαγγελματικής Κατάρτισης και Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας ως εκπαιδευτής. Είναι απόφοιτος των εξής τίτλων σπουδών : Επικοινωνίας, Μέσων & Πολιτισμού (Πάντειο Πανεπιστήμιο), Θεατρικών Σπουδών (Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου), Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης (Πανεπιστήμιο Πατρών), καθώς και του μεταπτυχιακού διπλώματος ειδίκευσης: «Επικοινωνία & Μ.Μ.Ε.: Κινηματογραφικές & Πολιτισμικές Σπουδές». Έχει δημοσιεύσει άρθρα και μελέτες σε βιβλία, συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά με θέμα τη σχέση του θεάτρου και του κινηματογράφου με τον πολιτισμό και την εκπαίδευση.

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



Η κινηματογραφική αναγέννηση του *Οιδίποδα*:

Από την αρχαία τραγωδία στο σύγχρονο σινεμά

Μαριάνθη Καλύβα

Περίληψη: Το παρόν άρθρο επικεντρώνεται στην ανάλυση της παρουσίας του μύθου του Οιδίποδα στις ταινίες *Στρέλλα* του Πάνου Κούτρα και *Αίμα* του Διαμαντή Καραναστάση, διερευνώντας τον διάλογο ανάμεσα στον σύγχρονο ελληνικό κινηματογράφο και την αρχαία τραγωδία. Στόχος είναι να αναδειχθεί όχι μόνο η αξιοποίηση του μύθου ως αφηγηματικής αφετηρίας, αλλά και η δυναμική αναθεώρηση κοινωνικών, ψυχολογικών και ηθικών ζητημάτων. Επιπλέον, θα αναλυθεί η λειτουργία της τραγικότητας στις κινηματογραφικές αφηγήσεις, εστιάζοντας στο ερώτημα εάν το μοιραίο παραμένει αμετάβλητο ή αναδιαμορφώνεται μέσα από μια σύγχρονη οπτική. Τέλος, θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο η μυθική παράδοση διαπλέκεται με τη σύγχρονη πραγματικότητα, ενεργοποιώντας έναν δυναμικό διάλογο που παράγει διαρκώς νέα νοήματα, αποδομεί παγιωμένες αντιλήψεις και μετασχηματίζεται με το πέρασμα του χρόνου.

Λέξεις-κλειδιά: *Οιδίπους Τύραννος*, κινηματογραφική γραφή, ψυχαναλυτική θεωρία, οιδιπόδειο σύμπλεγμα, έμφυλες ταυτότητες

Εισαγωγή:

Ο Οιδίποδας, αυτή η εμβληματική μορφή της αρχαίας τραγωδίας, εξακολουθεί να γοητεύει και να πυροδοτεί τη φαντασία καλλιτεχνών και δημιουργών ανά τους αιώνες, μετατρέποντας το πεπρωμένο του σε αέναη πηγή έμπνευσης. Ο κινηματογράφος, ως μία από τις ισχυρότερες αφηγηματικές τέχνες της σύγχρονης εποχής, δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστος από την τραγική μοίρα του Θηβαίου βασιλιά. Από τις κλασικές μεταφορές του έργου του Σοφοκλή στη μεγάλη οθόνη έως τις νεότερες αναγνώσεις που υιοθετούν διαφορετικές τεχνικές διήγησης και ερμηνευτικά πλαίσια, οι φιμικές αποδόσεις του μύθου του Οιδίποδα αναδεικνύουν την ευελιξία του να προσαρμόζεται στις εκάστοτε κοινωνικές, πολιτισμικές και αισθητικές αναζητήσεις. Ο τρόπος με τον οποίο οι σκηνοθέτες οικοδομούν την πορεία του ήρωα προς την αναπόφευκτη πτώση του, είτε παραμένοντας πιστοί στο αρχαίο κείμενο, είτε προχωρώντας σε τολμηρές αφηγηματικές μεταμορφώσεις, προσφέρει γόνιμο έδαφος για ανάλυση. Με βάση όλα αυτά θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε δυο αντιπροσωπευτικές ταινίες.

Στρέλλα (2009) του Πάνου Κούτρα

Ο Πάνος Κούτρας στη βραβευμένη¹ ταινία *Στρέλλα* (*A Woman's Way*), η οποία θεωρείται η «εμπροσθοφυλακή του σύγχρονου queer ελληνικού σινεμά»² (Κυριακός, 2015, 2017),

¹ Η ταινία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο επίσημο πρόγραμμα του 59ου Φεστιβάλ Βερολίνου τον Φεβρουάριο του 2009. Έχει τιμηθεί με σημαντικά βραβεία, όπως το Βραβείο Α' Γυναικείου Ρόλου, καθώς και διακρίσεις στη Σκηνογραφία, την Ενδυματολογία και το Μακιγιάζ από την Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου το 2010. Σε



επιστρατεύει τον αρχετυπικό μύθο ως βασικό κινητήριο μοχλό, για να διερευνήσει τα όρια της προσωπικής ελευθερίας και τις κοινωνικές προκαταλήψεις που περιβάλλουν τις τρανς κοινότητες. Η αντιπαραβολή του αρχαίου μύθου με τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα φέρνει στο προσκήνιο ζητήματα όπως η σεξουαλική ταυτότητα και η αιμομιξία, προσκαλώντας το κοινό σε έναν διάλογο για τον επαναπροσδιορισμό των ορίων της επιθυμίας και της αποδοχής.

Η νέα θέαση της σοφόκλειας αφήγησης αποτυπώνεται στη λέξη Στρέλλα – ο τίτλος του φιλμ και το όνομα της πρωταγωνίστριας. Ηχητικά και μορφολογικά η λέξη παραπέμπει στο ελληνικό γυναικείο όνομα Στέλλα, γνωστό και από την εμβληματική ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη.³ Ωστόσο, η προσθήκη του «ρ» διαφοροποιεί το όνομα προσδίδοντάς του μια ιδιόμορφη, προσωπική χροιά, όπως ακριβώς και η ίδια η ηρωίδα του Κούτρα, η οποία είναι ένα ιδιαίτερο, αντισυμβατικό άτομο που επιμένει να ορίσει τη μοίρα της με τους δικούς της όρους.

Η υπόθεση εκτυλίσσεται στην Αθήνα, μια πόλη απογυμνωμένη από κάθε τουριστική λάμψη. Ο σκηνοθέτης την περιγράφει βρώμικη και υποφωτισμένη, με την Ακρόπολη να δεσπόζει απόμακρη, σαν φάρος ενός παρελθόντος που δεν συμβαδίζει πια με το παρόν. Το σκηνικό απαρτίζεται από σκοτεινά ξενοδοχεία, παλιές μονοκατοικίες σε υποβαθμισμένες γειτονιές του κέντρου, κλαμπ των τρανσέξουαλ, αποστειρωμένα δωμάτια, διαποτισμένα από τα ψυχικά βάρη, τους φόβους, τη μοναξιά των προηγούμενων ενοίκων· χώροι που λειτουργούν ως αντανάκλαση της ψυχολογικής κατάστασης των πρωταγωνιστών. Στην καρδιά του αστικού τοπίου, σε ένα φτηνό ξενοδοχείο της Ομόνοιας, διανυκτερεύει το βράδυ της αποφυλάκισής του ο 48χρονος Γιώργος. Έχει εκτίσει ποινή κάθειρξης δεκαπέντε ετών για τη δολοφονία του ανήλικου αδελφού της συζύγου του, τον οποίο «έπιασε» να ασελγεί στον 9χρονο γιο του. Οι άμεσοι στόχοι του είναι να πουλήσει το πατρικό του σπίτι και να βρει τον γιο του, Λεωνίδα, που έχει να δει από τη μέρα της καταδίκης του. Εκεί, γνωρίζει τη Στρέλλα, μια μη χειρουργημένη εικοσιπεντάχρονη εκδιδόμενη τρανς, κι ανάμεσά τους γεννιέται μια έντονη ερωτική σχέση. Ωστόσο, η μοίρα του είχε επιφυλάξει ένα αδυσώπητο παιχνίδι. Η αποκάλυψη από έναν συγχωριανό του πως ο γιος του έχει προχωρήσει σε αλλαγή φύλου πέφτει σαν κεραυνός για τον Γιώργο. Επιστρέφει στη Στρέλλα αναζητώντας απαντήσεις, με την επιμονή ενός ανθρώπου που φοβάται την αλήθεια, δίχως όμως να μπορεί να την αγνοήσει. Στο σημείο αυτό, το παρελθόν ξεδιπλώνεται με τρόπο ωμό και αναπόφευκτο: έρχεται στο φως όχι μόνο ο δεσμός αίματος που τους ενώνει, μα και το γεγονός ότι η συνάντησή τους δεν ήταν μια τυχαία σύμπτωση. Του εξομολογείται πως τον είχε

διεθνές επίπεδο, απέσπασε το Πρώτο Βραβείο Καλύτερης Ταινίας στο 4ο Διεθνές LGBT Φεστιβάλ Κινηματογράφου του Τελ Αβίβ, ενώ στο 13ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Gay and Lesbian της Λισαβόνας η Μίνα Ορφανού διακρίθηκε με το Βραβείο Γυναικείας Ερμηνείας. Επιπλέον, στο 19ο Διεθνές Φεστιβάλ Gay and Lesbian του Όσλο, η ταινία κατέκτησε το Πρώτο Βραβείο Καλύτερης Ταινίας. Σκηνοθεσία - Παραγωγή: Πάνος Χ. Κούτρας, Σενάριο: Πάνος Χ. Κούτρας - Παναγιώτης Ευαγγελίδης, Μουσική: Μιχάλης Δέλτα, Διεύθυνση Φωτογραφίας: Ολυμπία Μυτιληναίου, Κάμερα: Γιώργος Μανιάτης, Μοντάζ: Γιάννης Χαλκιαδάκης, Σκηνογραφία: Πηνελόπη Βαλτή, Κοστούμια: Βασίλης Μπαρμπάριος, Ηχος: Πάνος Τζελέκης. Έπαιξαν οι ηθοποιοί: Μίνα Ορφανού (Στρέλλα), Γιάννης Κοκιασμένος (Γιώργος), Μίνως Θεοχάρης (Αλέξ), Μπέττυ Βακαλίδου (Μαίρη), Αργύρης Καβίδας (Νίκος), Κωνσταντίνος Σεραδάκης (Αντώνης), Άκης Ιωάννου (Βίλμα), Γιώργος Μάζης (Κολοκούσης).

² Σύμφωνα με τον Κυριακό, ο όρος 'queer' μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει «μια ιδιαίτερη φωνή, έναν χαρακτήρα, έναν τρόπο γραφής. Αναφέρεται στα σημεία όπου η ετεροσεξουαλικότητα απειλείται, υφίσταται κριτική, παρακάμπτεται ή παρουσιάζεται ως ασταθής ταυτότητα. Η queer θεωρία επιτρέπει να ανατέμνουμε και να αναλύουμε τις κινηματογραφικές εικόνες με τρόπους που ανασυντάσσουν τις ποικίλες έννοιες και σημασίες του φύλου και της σεξουαλικότητας».

³ Η Στρέλλα διατηρεί έντονες αναφορές στη Στέλλα του Κακογιάννη, όπως αποδεικνύεται από σκηνές μέσα στην ταινία. Χαρακτηριστικά, σε μια βίαιη αντιπαράθεση μετά την αποκάλυψη, ο Γιώργος εκφράζει την οργή του με χειρονομίες και τόνο φωνής που θυμίζουν τον Γ. Φούντα, ενώ η Στρέλλα μιλά με έναν τρόπο που, τηρουμένων των αναλογιών, φέρνει στον νου τη Μ. Μερκούρη («...είναι λίγο αργά για να 'χω γκόμενο πατέρα να με ελέγχει»). Περισσότερα βλ. Παπανικολάου, 2010.



παρακολουθήσει κατά την έξοδό του από τη φυλακή και, ενώ αρχικά ήθελε να του μιλήσει ανοιχτά, τελικά υπέκυψε σε μια παράξενη συναισθηματική ανάγκη. Δικαιολογεί δε την επιλογή της υποστηρίζοντας πως δεν τον είδε ποτέ ως πατέρα («... είχα ξεχάσει και πως έμοιαζε` για μένα ήταν ένας ξένος...»).

Σε αντίθεση με τον αρχαίο μύθο, όπου τα συνταρακτικά γεγονότα οδηγούν σε αυτοκαταστροφικές πράξεις - αυτοκτονία, αυτοτύφλωση, εξορία – για την ηρωίδα η αιμομιξία δεν σηματοδοτεί την κατάρρευση της ηθικής τάξης, ούτε σφραγίζεται από εξιλαστήριες θυσίες. Η Στρέλλα, μετά την εμπλοκή του πατέρα της με τη δικαιοσύνη, έζησε με τη γιαγιά της, η οποία την ανέθρεψε μέχρι τον θάνατό της. Στα 13 της, μετανάστευσε στην Αθήνα, αφήνοντας πίσω την επαρχία και τα παραδοσιακά πρότυπα που συνήθως διαμορφώνουν τις ζωές των νέων. Ως μέλος της τρανς κοινότητας, χωρίς την προστατευτική ομπρέλα της οικογένειας ή της κοινότητας, έμαθε να επιβιώνει σε συνθήκες ακραίας κοινωνικής απόρριψης, δημιουργώντας μια προσωπικότητα ανεξάρτητη από τις επιταγές της πλειοψηφίας. Δεν κουβαλά ενοχές, γιατί δεν έζησε με τις ίδιες προσδοκίες. Για εκείνη, η αιμομιξία δεν είναι παρά ένα βίωμα, άρρηκτα συνδεδεμένο με την προσωπική της πορεία και την ανάγκη για ανθρώπινη επαφή.

Ο Γιώργος, από την άλλη, προέρχεται από ένα αυστηρό και κλειστό περιβάλλον, όπου η αξία του ανθρώπου καθορίζεται από την κοινωνική θέση, την τιμή και την αποδοχή της σιωπής. Αναθρεμμένος σε μια επαρχιακή πραγματικότητα που δεν συγχωρεί παρεκκλίσεις, έχει γαλουχηθεί με το αίσθημα της ντροπής και το φορτίο της αντρικής υπερηφάνειας. Η αποκάλυψη της αιμομιξίας δεν λειτουργεί μόνο ως τραυματική εμπειρία, αλλά ως βαθιά υπαρξιακή κρίση που κλονίζει τον κώδικα αξιών του. Η εσωστρεφής φύση του αντανακλά την εσωτερική πάλη ανάμεσα στην αίσθηση του καθήκοντος και την ανάγκη για οικειότητα. Η γνωριμία με τη Στρέλλα, η οποία φέρει μια ριζικά διαφορετική αντίληψη ζωής, σηματοδοτεί την αρχή της εσωτερικής του μεταμόρφωσης. Η σχέση τους δεν ακολουθεί συμβατικές νόρμες: πρόκειται για την ένωση δύο ανθρώπων που βρίσκονται στο περιθώριο, γεγονός που τους επιτρέπει να βλέπουν ο ένας τον άλλον απαλλαγμένοι από κοινωνικές προκαταλήψεις. Μέσα από αυτή την ακραία συνθήκη, ο Γιώργος έρχεται αντιμέτωπος με την ανάγκη επαναπροσδιορισμού της ταυτότητάς του, καλούμενος να αποδεχθεί την αγάπη και την κατανόηση που του προσφέρονται, ακόμη και αν αυτά τα συναισθήματα φαντάζουν ξένα και ακατανόητα για εκείνον.

Το φινάλε μάς μεταφέρει στο σπίτι της πρωταγωνίστριας, όπου γίνονται ετοιμασίες για τον εορτασμό της Πρωτοχρονιάς. Μαζί της βρίσκονται ο φίλος της ο Άλεξ, η μικρή του αδερφή, ο Γιώργος, ο φίλος του, και ο Γιούρι, Ουκρανός φίλος του τελευταίου. Παρότι η φύση των σχέσεων μεταξύ των προσώπων δεν αποσαφηνίζεται πλήρως, το ουσιώδες είναι ότι έχουν οικοδομήσει έναν χώρο ασφάλειας, αποδοχής, κατανόησης και αμοιβαίας στήριξης. Η εικόνα θέτει υπό αμφισβήτηση τις παραδοσιακές αντιλήψεις περί οικογένειας, προβάλλοντας μία μορφή συνύπαρξης που βασίζεται στην ανθρώπινη επαφή και την ψυχική εγγύτητα, χωρίς να προϋποθέτει βιολογική συγγένεια. Στο πρόσωπο αυτής της συλλογικότητας αντικατοπτρίζεται το κεντρικό μήνυμα της ταινίας: το αληθινό νόημα της λύτρωσης δεν βρίσκεται στην εκδίκηση ή την τιμωρία, μα στην ικανότητα των ανθρώπων να αποδέχονται ο ένας τον άλλον και να προσφέρουν αγάπη, χωρίς όρους και περιορισμούς.



Αίμα (2012) του Διαμαντή Καραναστάση

Ο Διαμαντής Καραναστάσης μάς χαρίζει μια ακόμη βραβευμένη ταινία,⁴ το *Αίμα* (*My Blood*). Το φιλμ, βασισμένο στο θεατρικό έργο *Νέο Αίμα* της Μαριάννας Κάλμπαρη,⁵ συνδυάζει στοιχεία από τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή και τη θεωρία του οιδιπόδειου συμπλέγματος, διαμορφώνοντας έναν κόσμο που ακροβατεί μεταξύ του πραγματικού και του ονειρικού, του ατομικού και του συλλογικού ασυνείδητου. Η πολυεπίπεδη αφήγησή του φιλοδοξεί να ερευνήσει τις εκφάνσεις της αγάπης και τη φύση του σωστού τρόπου να αγαπά κανείς.

Η φιλμική απόδοση βασίζεται σε μια σύνθεση μικρών φραστικών μοτίβων, τα οποία επαναλαμβάνονται με ποικίλες εκφορές και συναισθηματικές αποχρώσεις. Πλάνα γυρισμένα από πολλαπλές οπτικές γωνίες, ρυθμικά μονταρισμένα και συνοδευόμενα από συνεχή δραματική μουσική, σχηματίζουν μια πολυδιάστατη κινηματογραφική εκδοχή του κεντρικού ήρωα, Δύπου. Η τεχνική του μοντάζ προσφέρει τη δυνατότητα να παρουσιαστεί ο Δύπος ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα: ως χαρακτήρας και ως αφηγητής που συζητά με έναν φανταστικό αλλά συνειδητό δεύτερο εαυτό, ο οποίος, καθοδηγούμενος από τη μνήμη, αναλαμβάνει να αφηγηθεί την πορεία ενός ανθρώπου που μεγάλωσε εγκλωβισμένος στο σκοτάδι της υπερπροστατευτικής μητέρας του. Η Ιώ τον είχε πείσει ότι το φως θα τον σκοτώσει, πλάθοντάς του μια ψευδή, εφιαλτική εικόνα του κόσμου, για να τον κρατά υποταγμένο στη βούλησή της. Ο Λάγιος, απομακρυσμένος από τον γιο του, στρέφεται προς τη Νιόβη, γεγονός που εξοργίζει την Ιώ. Στην προσπάθειά της να τον τιμωρήσει, πείθει τον Δύπο ότι ο πατέρας του είναι μολυσμένος με λύσσα και τον οδηγεί στον ακρωτηριασμό του. Όμως, η αγάπη – ντυμένη με το όνομα της Νιόβης – ανοίγει ένα παράθυρο στην αλήθεια και χαράσσει για τον πρωταγωνιστή το μονοπάτι της λύτρωσης.

Στο κινηματογραφικό σύμπαν της ταινίας, η αγάπη δεν αναπαρίσταται ως ιδεατή κατάσταση· παρουσιάζεται ως μια δύναμη διττή, ικανή τόσο για λύτρωση όσο και για καταστροφή, εξουσία ή τιμωρία. Στους μύχιους διαλόγους και στις αποσπασματικές σκηνές του φιλμ, ξεδιπλώνεται η περίπλοκη ισορροπία των σχέσεων ανάμεσα στους Λάγιο, Ιώ και Δύπο: ένα «ερωτικό» οικογενειακό τρίγωνο, στο οποίο η ψυχική προσκόλληση της μητέρας στον γιο, αν και δεν εμπεριέχει αιμομιξία, οδηγεί τελικά στην αναπηρία του παιδιού και στον ευνοχισμό του πατέρα. Στη σιωπηλή επιρροή αυτής της δυσλειτουργικής δυναμικής, τα γεγονότα εκτυλίσσονται γύρω από μια άσβεστη ανάγκη για αγάπη και υπαρκτή πληρότητα, η οποία, παρά τις προσδοκίες, δεν επιτυγχάνεται.

Το αίμα δεν περιορίζεται σε μια βιολογική σχέση, αφού λειτουργεί ως αόρατος μηχανισμός που κρύβει και αποκαλύπτει μυστικά, καθορίζοντας τη μοίρα των χαρακτήρων. Η

⁴ Η ταινία απέσπασε το Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Κινηματογραφικό Φεστιβάλ του Άμστερνταμ και έχει επιλεγεί ως επίσημη συμμετοχή στο 50th International Film Festival της Χιχόν. Έχει τιμηθεί με σημαντικά βραβεία, όπως το Βραβείο Καλύτερης Πρωτότυπης Μουσικής από την Ελληνική Ακαδημία Κινηματογράφου το 2013. Βραβείο Best Concept For Fiction Film και Βραβείο Best Actress (Βίκυ Βολιώτη) από το London Greek Film Festival το 2013. Σκηνοθεσία, Μοντάζ, Παραγωγή: Διαμαντής Καραναστάσης, Σενάριο: Διαμαντής Καραναστάσης (διασκευή), Μαριάννα Κάλμπαρη (θεατρικό), Δ. φωτογραφίας, κάμερα: Σίμος Σαρκετζής, Μουσική (Πρωτότυπη σύνθεση): Σταύρος Γασπαράτος, Σχεδιασμός Σκηνικών: Χριστίνα Κάλμπαρη, Ήχος: Νίκος Τσινές. Έπαιξαν οι ηθοποιοί: Βίκυ Βολιώτη (Ιώ), Νέστορας Κοψιδάς (Δύπος), Διαμαντής Καραναστάσης (Λάγιος), Δώρα Σαμψώνα (Νιόβη).

⁵ Η ιστορία εκτυλίσσεται γύρω από ένα νέο ζευγάρι, τον Λάγιο και την Ιώ, που αποφασίζουν να επισφραγίσουν την αγάπη τους με ένα παιδί. Ο γιος τους, ο Δύπος, μεγαλώνει όμως κάτω από ένα σκοτεινό και ασφυκτικό καθεστώς: η μητέρα του τον έχει πείσει πως αν ανοίξει τα μάτια του, θα πεθάνει. Εκείνος την πιστεύει – και έτσι ζει ολόκληρη τη ζωή του με τα μάτια κλειστά, κυριολεκτικά και μεταφορικά, απόλυτα εξαρτημένος από τη μητέρα του. Η ισορροπία αυτής της κλειστής οικογενειακής μονάδας ανατρέπεται με την εμφάνιση μιας νέας γυναίκας, της Νιόβης. Η παρουσία της λειτουργεί ως καταλύτης: εγείρει ερωτήματα, προκαλεί ρωγμές, ξυπνά τον Δύπο και τον οδηγεί σε μια πορεία αμφισβήτησης και εν τέλει χειραφέτησης.



συνεχής και έντονη προβολή του, άλλοτε ως εικόνα – ο Δύπος σχεδόν σε όλη την ταινία παρουσιάζεται με αίμα στο πρόσωπο – και άλλοτε ως λέξη, το καθιστά πρωταγωνιστική μορφή. Στο σώμα του Δύπου, το αίμα δεν ρέει, αλλά φλέγεται. Είναι μια εσωτερική πυρκαγιά, ένας σιωπηλός πυρετός που το κατατρώει εκ των έσω, μετατρέποντάς το σε μια αόρατη φυλακή:

«Καμιά φορά, νομίζω ότι το αίμα μου βράζει. Εδώ μέσα. Βράζει σαν την κατσαρόλα της μαμάς. Και καίει. Εδώ μέσα. Καίει. Πολύ. Καμιά φορά, φοβάμαι ότι θα σκάσω. Κι όλο το αίμα μου, πηχτό και ζεματιστό, θα χυθεί παντού. Και θα μας κάψει. Όλους. Μπορεί γι' αυτό να μην κάνει να ανοίξω τα μάτια. Για να μην πεταχτεί το αίμα έξω. Και μας κάψει. Όλους. Καμιά φορά, τη νύχτα πιο πολύ, ακούω το αίμα μου να βράζει και να φωνάζει...».⁶

Από την άλλη, η Ιώ δεν είναι μόνο μητέρα – είναι ένας ολόκληρος κόσμος, ένας κλειστός και αδιαπέραστος θόλος γύρω από τον Δύπο. Γίνεται το φως και το σκοτάδι του, η τροφή και το δηλητήριό του. Κάθε της λέξη, κάθε της χάδι, χτίζει έναν αόρατο λαβύρινθο στον οποίο εκείνος περιπλανιέται, αγνοώντας ότι υπάρχει έξοδος. Τον τυλίγει με φόβο («αν ανοίξεις τα μάτια σου θα πεθάνω, θέλεις να πεθάνω;»), τον νανουρίζει με προειδοποιήσεις, τον φυλακίζει με αγάπη. Η αντίσταση σβήνει, τα σύνορα χάνονται και παραδίνεται στην απατηλή γοητεία μιας σχέσης που θυμίζει αιμομικτική συγχώνευση ψυχών: «ΔΥΠΟΣ: Θα μείνεις για πάντα νέα. Και όμορφη. Και δυνατή... Εντάξει; Γιατί εγώ... δε...δεν μπορώ να ζήσω χωρίς εσένα».

Τελικά, ο Δύπος, ζευγάρι πια με τη Νιόβη, μετατρέπει την επινοημένη και ψευδή τύφλωσή του σε όραση, όταν απαλλαγμένος από τους φόβους που τον κατατρέχουν, επιλέγει να αντικρίσει τον κόσμο με τα δικά του μάτια. Αυτή η επιλογή είναι ενδεχομένως το πιο ελπιδοφόρο και δυναμικό του βήμα προς την ελευθερία. Η Νιόβη, με τη δύναμη της αγάπης της, γίνεται η πηγή για την αναγέννηση του εσωτερικού του κόσμου, φωτίζοντας τον χώρο που άλλοτε ήταν γεμάτος σκοτάδι και αβεβαιότητα.

Το *Αίμα*, μέσα από αλληπάλληλες μετατοπίσεις του μύθου του Οιδίποδα και της φροϋδικής θεωρίας, αποδομεί την καθιερωμένη εικόνα του θηλυκού ως παθητικού φορέα. Η γυναικεία παρουσία αποκτά δυναμική υπόσταση και μετατρέπεται σε καθοριστικό παράγοντα εσωτερικής ρήξης και μεταμόρφωσης. Στο πλαίσιο αυτής της ανατροπής, δύο πρόσωπα έρχονται στο προσκήνιο: η Ιώ, ως έκφραση ενός αυταρχικού καθεστώτος, ενσαρκώνει την εξουσία που καταπνίγει, παραλύει και καθηλώνει. Αντίθετα, η Νιόβη αναδεικνύεται σε παράγοντα ρήξης και αναγέννησης, αξιοποιώντας τη δράση και τη γνώση ως μοχλούς μετασχηματισμού. Είναι η φωνή της ελευθερίας, που ωθεί τον Δύπο να αναζητήσει την αλήθεια μέσα από το πρίσμα της δικής του εμπειρίας.

Επίλογος

Η σύγχρονη κινηματογραφική απόδοση του μύθου του Οιδίποδα αποτελεί ένα διαρκώς εξελισσόμενο πεδίο αναστοχασμού γύρω από την ταυτότητα, το πεπρωμένο και τις ηθικές συγκρούσεις του ανθρώπου. Οι σκηνοθέτες Κούτρας και Καραναστάσης, με τις ιδιαίτερες κινηματογραφικές προσεγγίσεις τους, μας παρασύρουν σε μια περιπλάνηση στα σκοτεινά, πολυδαίδαλα μονοπάτια της ανθρώπινης ύπαρξης. Το πεπρωμένο δεν αντιμετωπίζεται ως απομεινάρι ενός ξεχασμένου κόσμου, αλλά ως παρούσα και ενεργή δύναμη που συνεχίζει να

⁶ Τα αποσπάσματα του κειμένου που δημοσιεύονται είναι ακριβείς μεταφορές των προφορικών διαλόγων της ταινίας, η οποία προβάλλεται ελεύθερα στο διαδίκτυο.



διαμορφώνει τις ανθρώπινες επιθυμίες, να προκαλεί εσωτερικές συγκρούσεις και να δοκιμάζει τα όρια της αυτογνωσίας. Μέσα από τις ταινίες τους, ο μύθος αποδεσμεύεται από τον χωροχρόνο της αρχαιότητας και μετουσιώνεται σε ένα παλλόμενο σύγχρονο δράμα, αποδεικνύοντας ότι το τραγικό στοιχείο δεν ανήκει αποκλειστικά σε μια αφηγηματική δομή του παρελθόντος· αποτελεί διαχρονικό γνώρισμα της ανθρώπινης ύπαρξης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Καραναστάσης, Δ. (2012). *Αίμα*. Diamantis Karanastasis.
- Karanastasis, D. (2014). *My Blood (Greece, 2012) official trailer* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1PYOfHJVfYM>
- Karanastasis, D. (2016). *AIMA clip07* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0cKXVSu5bNA>
- Κούτρας, Π. Χ., & Ευαγγελίδης, Π. (2010). *Στρέλλα*. Πολύχρωμος Πλανήτης.
- Κυριακός, Κ. (2015). «Οι κόσμοι του Πάνου Χ. Κούτρα: διακείμενα, queer οικογένειες, ελληνικοί μύθοι», εφημ. *Η Αυγή*, 8/3/2015. Ανακτήθηκε 5 Μαρτίου 2025 από <https://www.avgi.gr/tehnes/133235-oi-kosmoi-toy-panoy-h-koytra-diakείμενα-queer-oikogeneies-ellinikoi-mythoi?amp>.
- Κυριακός, Κ. (2017). *Επιθυμίες και πολιτική. Η queer ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου (1924-2016)*. Αιγόκερως.
- Παπανικολάου, Δ. (2010). *Στρέλλα: μια ταινία για όλη την οικογένεια*. Στο Π.Χ. Κούτρας & Π. Ευαγγελίδης (Επιμ.), *Στρέλλα*, Πολύχρωμος Πλανήτης.
- Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος* (2004). (Α. Κουταλόπουλος, Μετ.). Πατάκης.

Μαριάνθη Καλύβα

Είναι απόφοιτος του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, θεατρολόγος και διδάκτορας του Πανεπιστημίου Πατρών. Για 29 χρόνια διδάσκει στην Εκπαίδευση του Ν. Αιτωλοακαρνανίας και είναι μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής Μονολόγων του Δήμου Αγρινίου και του Μαθητικού Φεστιβάλ Θεάτρου. Ως ηθοποιός, έχει συμμετάσχει σε παραστάσεις για ενήλικες και για παιδιά, ενώ παράλληλα έχει ασχοληθεί και με την εκπαίδευση ενηλίκων.

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



Οι τραγωδίες του Ευριπίδη στις ταινίες του Ζυλ Ντασέν

Μάρθα Κοσκινά

Περίληψη: Το 1961, ο ήδη καταξιωμένος σκηνοθέτης Ζυλ Ντασέν στρέφεται για πρώτη φορά στην αρχαιοελληνική τραγωδία και σκηνοθετεί τη *Φαίδρα*, μια μεταγραφή του έργου του Ευριπίδη στη σύγχρονη εποχή, σε μία τολμηρή συνομιλία των σύγχρονων ηρώων με τα τραγικά τους διακείμενα. Το 1978, στην ταινία του με τίτλο *Κραυγή γυναικών*, ο Ντασέν καταπιάνεται για δεύτερη φορά με τον Ευριπίδη, προχωρώντας σε μία σύνθετη και πολυεπίπεδη ανάγνωση της *Μήδειας*. Μεταφέρει ξανά τον μύθο στο σήμερα, διασπώντας μάλιστα τον ρόλο στα δύο, σε μία πραγματική παιδοκτόνο (Έλεν Μπέρστιν) και σε μία ηθοποιό που πρόκειται να υποδυθεί τη Μήδεια (Μελίνα Μερκούρη) και αναδεικνύοντας το πώς μία αρχαιοελληνική τραγωδία μπορεί να γίνει προσωπική υπόθεση. Το άρθρο σκιαγραφεί τον τρόπο που ο Ντασέν μεταγράφει τις τραγωδίες του Ευριπίδη, ο οποίος ξεπερνά την απλή μεταφορά του έργου στη γλώσσα του κινηματογράφου, και το πώς δημιουργεί πρωτότυπες διακειμενικές συνθέσεις, αναπτύσσοντας εντελώς νέα κείμενα πάνω στα αρχαία έργα και τους άξονες του μύθου.

Λέξεις-κλειδιά: μεταγραφή, τραγωδία, θεατρικότητα, κινηματογραφική μεταφορά, διακειμενικότητα

Εισαγωγή

Το ότι ο Ζυλ Ντασέν αγαπούσε την Ελλάδα είναι γνώση κοινή. Όντας ήδη εγκατεστημένος επί πέντε χρόνια στη χώρα μας και έχοντας γυρίσει τις ταινίες *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται* (1957) και *Ποτέ την Κυριακή* (1960), το 1961 προσεγγίζει για πρώτη φορά την αρχαιοελληνική τραγωδία και σκηνοθετεί τη *Φαίδρα*, βασισμένος στον *Ιππόλυτο*. Δεκαεπτά χρόνια αργότερα επιστρέφει στον Ευριπίδη και κινηματογραφεί την *Κραυγή Γυναικών*, σε μία τολμηρή και πολυεπίπεδη μεταγραφή της *Μήδειας*, που αποτέλεσε και το κύκνειο άσμα του στον κινηματογράφο, πριν αφοσιωθεί στο θέατρο. Και στις δύο ταινίες, πρωταγωνίστρια είναι η Μελίνα Μερκούρη, σύζυγος και καλλιτεχνική συνοδοιπόρος του.

Οι δύο αυτές ταινίες, που φανερώνουν τη διάθεση του σκηνοθέτη να αναδείξει πόσο διαχρονικοί μπορούν να είναι οι αρχαιοελληνικοί μύθοι, εγγράφονται σε μία μεγάλη εγχώρα παράδοση στη μεταφορά του θεάτρου στον κινηματογράφο. Είχαν προηγηθεί, μεταξύ άλλων, οι απλές καταγραφές του *Προμηθέα Δεσμώτη* των Δελφικών Εορτών (1927) και της επιδαύριας *Ηλέκτρας* (1938), μέχρι τα αριστουργήματα του Γιώργου Τζαβέλλα (*Αντιγόνη*-1961, *Ηλέκτρα*-1962), του Μιχάλη Κακογιάννη (*Ηλέκτρα* 1962, *Τρωάδες* 1971, *Ιφιγένεια* 1977) και του Θεόδωρου Αγγελόπουλου (*Θίασος*-1975), ενώ πολλοί ακόμα κινηματογραφιστές ακολούθησαν τα επόμενα χρόνια. Οι ταινίες που θα εξεταστούν, βασίζονται και οι δύο σε μικρό ή μεγάλο



βαθμό στα έργα του Ευριπίδη και τους αρχαίους μύθους, αποκαλύπτοντας τη διάθεση του σκηνοθέτη να ενωθεί με την αρχαιοελληνική παράδοση, όχι μόνο σαν θαυμαστής, αλλά και ως δημιουργός. Παρακάτω θα σκιαγραφηθεί – στον βαθμό που επιτρέπει η έκταση του άρθρου – το πώς ο Ντασέν μεταγράφει τα στοιχεία αυτά στις ταινίες του και το πώς τα ενσωματώνει στην πλοκή και στη γλώσσα του κινηματογράφου, προχωρώντας στη δημιουργία μιας εντελώς νέας αφήγησης.

Φαίδρα - 1961

Στον πρόλογο του *Ιππόλυτου*, η θεά Αφροδίτη αποκαλύπτει εξ αρχής την έκβαση της τραγωδίας: ο Ιππόλυτος και η Φαίδρα θα πεθάνουν, μπλεγμένοι στο σχέδιό της. Ο πρόλογος του Ντασέν είναι ανάλογος: ανάμεσα από ένα τεράστιο μεταλλικό πλέγμα αρχίζει να διαφαίνεται το όνομα της Φαίδρας, ενώ ταυτόχρονα ακούμε τον Αλέξη-Ιππόλυτο να φωνάζει το όνομά της, σε μια σπαρακτική, επιθανάτια όπως θα αποδειχθεί, κραυγή. Όπως ο Ευριπίδης, έτσι και ο Ντασέν κάνει εμφανές από την αρχή της ταινίας το μοτίβο του θανάτου.

Στη *Φαίδρα*, ο Ντασέν διατηρεί σε κάποιο βαθμό το οικογενειακό προφίλ των ηρώων του. Τα τρία βασικά πρόσωπα της ταινίας είναι η Φαίδρα, ο Αλέξης-Ιππόλυτος και ο Θάνος-Θησέας. Ξεκινώντας από τον Θάνο, θα λέγαμε ότι διατηρεί αρκετά χαρακτηριστικά του προτύπου του. Όπως και ο Θησέας, είναι ένας βασιλιάς, έχει ένα δικό του «καπιταλιστικό βασίλειο», όπως σημειώνει η Marianne McDonald (1989, σ. 96), το οποίο επεκτείνει διαρκώς. Λείπει συχνά σε διάφορους επιχειρηματικούς «άθλους», αφήνοντας τη Φαίδρα μόνη της.¹ Ο Θάνος φλέρταρε αρχικά με την Αριάδνη, αλλά κατέληξε παντρεμένος με την αδερφή της, Φαίδρα, ακριβώς όπως και στον ευριπίδειο *Ιππόλυτο* ο Θησέας, που εγκαταλείπει την Αριάδνη στη Νάξο (Buxton, 2004, σσ. 127-129). Παρότι ο Ντασέν τον παρουσιάζει διαρκώς γελαστό και δραστήριο, δεν μας δημιουργεί καμία συμπάθεια για το πρόσωπό του. Χωρίς ουσιαστικό ενδιαφέρον για τους γύρω του, είναι επικεντρωμένος στη δύναμη και τη φήμη του. Πιστεύει ότι τα ακριβά του δώρα θα υποκαταστήσουν την παρουσία του πλάι στη σύζυγό του και την ευγνωμοσύνη του προς τους συνεργάτες του. Το όνομά του, Θάνος, φέρνει ακουστικά στο νου τον θάνατο.

Ο Αλέξης είναι ένας αγνός και άπειρος στον έρωτα νέος, ωστόσο δεν μοιάζει τόσο με τον ευριπίδειο διακεείμενό του. Δεν είναι ο «παρθενικός νέος, που μισεί τα δώρα της Αφροδίτης και είναι κατά κανόνα μανιώδης κυνηγός» (Lesky, 2000, σ. 75). Είναι μεν άπειρος και ρομαντικός, έχει αφήσει τις οικονομικές σπουδές για να αφοσιωθεί στη ζωγραφική, ωστόσο ο Ντασέν τον διαφοροποιεί από το κλασικό του πρότυπο, παρουσιάζοντάς τον συνένοχο στην ερωτική ιστορία με τη Φαίδρα και γοητευμένο από την πλούσια ζωή. Ο Θησέας-Θάνος καταριέται και εδώ τον Ιππόλυτο-Αλέξη, ο οποίος στην τραγωδία πεθαίνει από τα αφηνιασμένα άλογα, ενώ στη ταινία από την ιπποδύναμη της Άστον Μάρτιν του. Το πάθος του Ιππόλυτου για τα άλογα εδώ έχει μεταγραφεί ως αγάπη για το γρήγορο αμάξι του. Για να τονίσει την αναλογία, ο Ντασέν εμφανίζει για πρώτη φορά τον Αλέξη στην ταινία μπροστά από εικόνες των αρχαίων γλυπτών του Παρθενώνα και συγκεκριμένα μπροστά από πόδια αλόγων και τροχούς αμαξών.

Στο πρόσωπο της Φαίδρας, μπορούμε να πούμε ότι βρίσκουμε τις μεγαλύτερες διαφορές με την τραγωδία. Αρχικά, η Φαίδρα δεν είναι μια νεαρή γυναίκα («παιδί» και «κόρη» την αποκαλούν ο Χορός και η Τροφός), αλλά μία ώριμη, γοητευτική και αποφασιστική ύπαρξη. Μια ηρωίδα που αποκαλύπτει τον έρωτά της στον Αλέξη-Ιππόλυτο και δοκιμάζει να ζήσει το πάθος

¹ Στον *Ιππόλυτο*, ο Θησέας λείπει από το πλάι της Φαίδρας, πιθανώς, όπως πιστεύουν πολλοί, σε έναν άθλο στον Άδη.



της, χωρίς τις ηθικές προκαταλήψεις της ευριπίδειας Φαίδρας. Οι εκδικητικές τάσεις της Φαίδρας του Ντασέν δεν πηγάζουν από την τιμή της, αλλά από την ερωτική μανία που την οδηγεί στη διάλυση όλης της ζωής της. «Το κύριο πάθος της Φαίδρας είναι ότι ερωτεύεται και δεν είναι πλέον ικανή να ανταποκριθεί στο πάθος της με πολιτισμένο τρόπο, το δε πάθος αυτό εξάπτεται από τη ζήλια», σημειώνει η McDonald (1989, σ. 114). Και η σύγχρονη Φαίδρα έχει μία αντίζηλο, την ανιψιά της, με την οποία υπολογίζουν να παντρέψουν τον Θάνο οι γονείς τους.² Η Φαίδρα δοκιμάζει να εκδικηθεί, χρησιμοποιώντας την αγάπη της οικογένειάς της για τα χρήματα για να τους πείσει να ακυρώσουν τον γάμο. Σημειώνει σχετικά η McDonald (1989, σ. 113):

«Η τιμή της δεν ήταν κάτι που ποτέ την ενδιέφερε [...] Στο αυθεντικό έργο η Φαίδρα θέλει να δυσφημίσει τον Ιππόλυτο για να σώσει την τιμή της, ακόμα κι αν η πράξη της αυτή συνεπάγεται το θάνατό του. Η σύγχρονη Φαίδρα απλώς θέλει να αποτρέψει έναν γάμο και να εξασφαλίσει τον Ιππόλυτο για τον εαυτό της».

Και πράγματι, όπως και στην τραγωδία του Ευριπίδη, η κινηματογραφική Φαίδρα υποφέρει από έρωτα. Απόμακρη, θλιμμένη, δεν μπορεί να κάνει έρωτα με τον Θάνο, κυριεύεται από μανία και από λυγμούς όταν μιλάει για τον Αλέξη και τον περιμένει ξαγρυπνώντας στο παράθυρο.

Ο Ντασέν προσδίδει στη Φαίδρα του τις ιδιότητες του φωτός. Στο σταθερό μοτίβο φως-σκοτάδι που διατρέχει την ταινία, η Φαίδρα είναι συχνά η μόνη φωτεινή παρουσία στα πλάνα: στο φως που σκορπίζουν τα πυροτεχνήματα στη νύχτα, στο πρώτο δείπνο με τον Αλέξη, στη συνάντησή τους στην Ελλάδα, όταν ο Αλέξης θα ρίξει πάνω της τη σκιά του ενώ αυτή ξαπλώνει στον ήλιο, στην τελική σκηνή του θρήνου, ως η μόνη παρουσία στα λευκά ανάμεσα στις μαυροφορεμένες γυναίκες. Αποκορύφωμα σε αυτό το μοτίβο σκιάς-φωτός είναι η ερωτική σκηνή του ζευγαριού, που έχει μνημονευθεί άπειρες φορές για την ομορφιά της. Ο Ντασέν μπλέκει τη φωτιά, τη βροχή και τα δάκρυα της Φαίδρας με τη μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. Η McDonald (1989, σ. 100) παρατηρεί: «Η ερωτική σκηνή που έστησε ο Dassin είναι ένα αριστούργημα οπτικών νύξεων. Η σαρκική επαφή και το σμίξιμο των σωμάτων αποδίδονται με τους κυματισμούς της φωτιάς και του τρεχούμενου νερού. Το ένα αρχίζει εκεί που τελειώνει το άλλο».

Όσον αφορά το τέλος των ηρώων, στον Ευριπίδη η Φαίδρα αποχωρεί από τη σκηνή στα μισά της τραγωδίας, αφήνοντας την εκδίκησή της να λάβει χώρα. Στον Ντασέν οι ήρωες πεθαίνουν όπως ακριβώς αρμόζει στην τάξη και την ηλικία τους. Ο Αλέξης, νέος «μόλις εικοσιτεσσάρων χρονών», όπως δηλώνει και ο ίδιος, σκοτώνεται με το αυτοκίνητό του, ενώ η Φαίδρα πεθαίνει στο κρεβάτι της, καταναλώνοντας υπερβολική δόση χαπιών. Όμως, παράλληλα με τον δικό τους θάνατο, βλέπουμε πως η τοπική κοινωνία θρηνεί τους νεκρούς ναυτικούς από το ναυάγιο του πλοίου «Φαίδρα». Καθώς ο ατομικός θάνατος της Φαίδρας και του Αλέξη, έρχεται σε αντίθεση με τον ομαδικό θάνατο των ναυτικών, ο Ντασέν είναι σαν να αντιπαραθέτει το ιδιωτικό με το δημόσιο, ζητώντας από τον θεατή να διαλέξει ποιος θάνατος είναι πιο τραγικός (Κυριακός, 2002, σ. 166).

Ενδιαφέρουσα στην ταινία είναι η μεταγραφή του θεϊκού στοιχείου. Οι δύο αρχαίες θεές, Άρτεμις και Αφροδίτη, διασταυρώνουν τα ξίφη τους για πρώτη φορά μέσα στο Βρετανικό Μουσείο. Η Φαίδρα βρίσκει τον Αλέξη μπροστά στο γλυπτό των αλόγων (σύμβολο της

² Η ανιψιά Έρση είναι ένα πρόσωπο χωρίς δραματικό διακείμενο στον Ευριπίδη. Ίσως να διακρίνεται κάποια αναφορά στην Αρική από τη Φαίδρα του Ρακίνα, ωστόσο δεν υπάρχει ουσιαστική συνομιλία ανάμεσα στις ηρωίδες και τη σχέση τους με τον Ιππόλυτο-Αλέξη.



Αρτέμιδας) και αργότερα συνομιλούν μπροστά στο γλυπτό της Αφροδίτης. Η Άρτεμις συνοδεύει τον Αλέξη διαρκώς, μέσα από την εμμονή του με την Άστον Μάρτιν και την ιπποδύναμή της. Όμως η Αφροδίτη βρίσκεται εκεί, ο έρωτας θα βιωθεί και θα κυριαρχήσει. Η Φαίδρα, ακολουθώντας – όπως δηλώνει – ένα αρχαιοελληνικό τελετουργικό, θυσιάζει το δαχτυλίδι της στον Τάμεση, για να έχει κοντά της τον Αλέξη. Τελικά, όλα σβήνουν στο νερό, το εξαγνιστικό στοιχείο της Αρτέμιδας: το πλοίο «Φαίδρα» βυθίζεται και το αμάξι του Αλέξη βουτάει στη θάλασσα. Λίγο πριν πεθάνουν, οι δυο εραστές συναντιούνται και πλένονται μαζί. Εξαγνίζονται με το νερό. Το θρησκευτικό κλίμα στο τέλος της ταινίας είναι ανάλογο με την εμφάνιση της Αρτέμιδας στον *Ιππόλυτο*. Όπως και η τραγωδία, έτσι και η ταινία τελειώνει μέσα σε κλίμα θανάτου, με τους ήρωες νεκρούς και τον Χορό-λαό να θρηνεί. Το θεϊκό στοιχείο, και συγκεκριμένα το ορθόδοξο, εντοπίζεται και αλλού στην ταινία. Εγγράφεται στους λαϊκούς ανθρώπους, οι οποίοι όποτε εμφανίζονται κάνουν τον σταυρό τους: όταν βλέπουν τα πυροτεχνήματα, όταν ξεφορτώνουν το αμάξι στο νησί, «σαν φέρετρο» λένε, όταν περνάει με μεγάλη ταχύτητα ο Αλέξης οδηγώντας το, όταν μαθαίνουν για τον θάνατο των δικών τους.

Με τους λαϊκούς ανθρώπους, ο Ντασέν υποκαθιστά τον Χορό της αρχαίας τραγωδίας, που υπάρχει πάντα για να σχολιάζει και να βάζει το μέτρο, σύμφωνα με το οποίο κρίνονται υπερβατικές οι πράξεις των τραγικών ηρώων (Μητροπούλου, 2006, σσ. 385-386). Εδώ οι χωρικοί, με τα λόγια τους ή μόνο με την αντίθεση, που φαίνεται από τα ρούχα μέχρι τις συνήθειές τους, σχολιάζουν τη μεγαλομανία των πλουσίων και τρομάζουν μπροστά στην αμετροέπιά τους. Είναι κι αυτοί μπλεγμένοι στον ιστό του Θάνατου, ωστόσο διατηρούν την απλότητα, την τιμή, αλλά και τη συνεκτικότητά τους. Κορυφαία αυτού του Χορού και σε αντιστοιχία με τον ρόλο της Τροφού είναι η Άννα, η υπηρέτρια της Φαίδρας. Σε σαφώς υποδεέστερο ρόλο από ό,τι στον Ευριπίδη, δεν παίζει καθοριστικό ρόλο στην πλοκή της ιστορίας και στη σχέση της Φαίδρας με τον Αλέξη, ωστόσο είναι πάντα η καλύτερη σύντροφός της και σε αυτήν βλέπουμε καθαρά τα γνωρίσματα του λαϊκού ανθρώπου: απλότητα, καθαρή κρίση, επαφή με τα μελλούμενα.

Κραυγή γυναικών – 1978

Στην *Κραυγή Γυναικών*, ο Ντασέν δε μεταγράφει απλώς τη *Μήδεια* σε σύγχρονο πλαίσιο, αλλά προχωράει ένα βήμα πιο πέρα. Κεντρικό πρόσωπο μια διάσημη ηθοποιός, η Μάγια (Μελίνα Μερκούρη), που ετοιμάζεται να ερμηνεύσει τον τραγικό ρόλο. Αναζητώντας έμπνευση και υποκριτικά εργαλεία, επισκέπτεται στη φυλακή μια «σύγχρονη Μήδεια», μια γυναίκα που σκότωσε τα παιδιά της, για να εκδικηθεί τον άπιστο σύζυγό της (Έλεν Μπέρστιν). Η πλοκή και το κείμενο της τραγωδίας λειτουργούν εδώ ως καμβάς για τη μεταμόρφωση της ηθοποιού, την εσωτερική της εξέλιξη και την αποκάλυψη του προσωπικού δράματος των ηρώων.

Όπως και στη *Φαίδρα*, η έναρξη της ταινίας γίνεται με πλάνα αρχαιοτήτων, όμως εδώ ακούγεται και λόγος, το αρχαίο κείμενο της *Μήδειας* που προφέρει ο Χορός της παράστασης και τα λόγια της Μήδειας σε νέα ελληνικά, από την πρωταγωνίστρια Μάγια. Ταυτόχρονα, μια τρίτη φωνή, στα αγγλικά εξηγεί τι συμβαίνει. Ο Ντασέν καθιερώνει από την αρχή της ταινίας την πολυγλωσσία, που θα ακολουθήσει σε όλη την ταινία, δείχνοντας έτσι ότι τα πάθη των ηρώων ξεπερνούν τον λόγο. Παράλληλα, εισάγει και μια εσωτερική συνομιλία μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου, καθώς τις πρόβες της παράστασης παρακολουθεί και το BBC, το οποίο καταγράφει όλη τη δημιουργική διαδικασία. Έτσι, ο Ντασέν δημιουργεί ένα μοτίβο



κινηματογράφου εν κινηματογράφω. Φανερώνοντας στο κοινό τις δημιουργικές διαδικασίες του θεάτρου και του κινηματογράφου ο σκηνοθέτης αναφέρεται τελικά στην ίδια την Τέχνη.

Στην πρόβα φαίνεται πως η Μάγια δυσκολεύεται, γι' αυτό και δέχεται παρατηρήσεις από τον σκηνοθέτη της. Πολλές φορές αναφέρεται στην ταινία ότι δεν μπορεί να βρει το πάθος που απαιτεί ο ρόλος της Μήδειας, καθώς σκιαγραφείται ως μία γυναίκα επικεντρωμένη στον εαυτό και την καριέρα της. Έτσι, σε μια μάλλον στανισλαφσκή υποκριτική προσέγγιση, η Μάγια προσδοκά πως η γνωριμία της με την παιδοκτόνο Μπρέντα, θα της δώσει τα κλειδιά για να προσεγγίσει τον ρόλο της. Ονειρεύεται το πάθος που της λείπει («Dream of passion» είναι ο αγγλικός τίτλος της ταινίας).³ Πράγματι, γνωρίζοντας την παιδοκτόνο, η Μάγια διαπιστώνει σταδιακά τις ομοιότητές τους. Αρχικά είναι και οι δύο ξένες. Η Μπρέντα, όπως και η Μήδεια, δεν κατάφερε ποτέ να προσαρμοστεί στην Ελλάδα και την φώναζαν «η ξένη». Η Μάγια ένιωθε πάντα ξένη και στο εξωτερικό, αλλά λόγω της μακροχρόνιας παραμονής της στην Αμερική, δεν θεωρείται πια και γνήσια Ελληνίδα στη χώρα της. «Σαν τη Μήδεια. Σαν κι εμένα. Παντού ξένη», λέει, εντοπίζοντας τη μοναξιά ως κοινό βίωμα. Η ταύτιση των δύο γυναικών συνεχίζεται, όταν η Μάγια αποκαλύπτει πως έχει κάνει και αυτή τη δική της «παιδοκτονία». Όταν ήταν νέα, έγκυος και φιλόδοξη, χτύπησε τόσο πολύ την κοιλιά της που προκάλεσε αποβολή. Η Μάγια είναι αφοσιωμένη στην υποκριτική, δεν έχει νιώσει ποτέ πάθος για κάποιον. Την ενδιαφέρει η εικόνα και η καριέρα της. Δεν μπορεί να αισθανθεί την πληγή της Μπρέντα, που είχε αφοσιωθεί σε έναν άντρα. Κι όμως, η ταινία συνενώνει τις αγωνίες τους. Παρατηρεί η McDonald (1989, σ. 61):

«[...] η *Κραυγή Γυναικών* είναι ταινία που τολμηρά επιχειρεί να παρουσιάσει την αρχαία τραγωδία *Μήδεια*, με βάση δύο σύγχρονες τραγωδίες, οι οποίες εκτυλίσσονται καθώς γίνονται οι πρόβες για το ανέβασμα της αρχαίας τραγωδίας. Ο Dassin προσπάθησε να συνδυάσει την αρχαία τραγωδία με τον σύγχρονο κινηματογράφο ως αλληλερμηνευόμενα».

Ο Ντασέν έχει χωρίσει την ταινία σε πέντε μέρη, όπως και η αρχαία τραγωδία. Κάθε νέο μέρος ορίζεται από μία σκηνή πρόβας του θιάσου πάνω στη *Μήδεια*, ενώ η επιστροφή στο αρχαίο κείμενο επεξηγεί και νοηματοδοτεί εκ νέου την πλοκή. Είναι σημαντικό να προστεθεί εδώ η πληροφορία πως η Μελίνα Μερκούρη είχε ερμηνεύσει τη Μήδεια δύο χρόνια πριν την ταινία, το καλοκαίρι του 1976.⁴ Ο Ντασέν δουλεύει έτσι σε τρία επίπεδα: πρώτον σε αυτό της παράστασης της *Μήδειας* του Ευριπίδη, δεύτερον της έγκλειστης στις φυλακές παιδοκτόνου και της ηθοποιού και τρίτον και αυτοαναφορικότερο, αυτό της ίδιας της ηθοποιού Μελίνας Μερκούρη που θέλει να ερμηνεύσει τον ρόλο (Κολοβός, 1993, σ. 55). Πρόκειται για έναν αναδιπλασιασμό των αναπαραστατικών μεθόδων (Κυριακός, 2002, σ. 129), ένα αισθητικό εύρημα μέσω του οποίου ο Ντασέν μεταγράφει τον αρχαίο μύθο, ενισχύοντας το μήνυμα που θέλει να μεταδώσει και εστιάζοντας στον ρόλο της Μήδειας. Προκειμένου μάλιστα να τη φωτίσει ακόμη περισσότερο, σχεδόν απαλείφει τους υπόλοιπους χαρακτήρες. Ιάσωνας δεν υπάρχει, παρά μόνο ο ηθοποιός που κάνει πρόβες με τη Μάγια για την παράσταση, ενώ ο σύζυγος της Μπρέντα δεν εμφανίζεται στην ταινία. Και οι δύο αποτελούν πολύ αδύναμες μεταγραφές του κλασικού προτύπου. Επιπλέον, λείπουν η Τροφός και ο Παιδαγωγός. Ο Χορός υπάρχει μόνο στην παράσταση που ετοιμάζεται,

³ Φράση δανεισμένη από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ, σε ένα απόσπασμα που αναγράφεται στο ξεκίνημα της ταινίας.

⁴ Το 1976 ο Μίνως Βολανάκης είχε σκηνοθετήσει τη *Μήδεια* για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, με πρωταγωνίστρια τη Μελίνα Μερκούρη. Στην παράσταση αυτή, τον ρόλο του Ιάσωνα έπαιζε – όπως και στην ταινία – ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ. Ως Κρέων στην ταινία εμφανίζεται ο Μάνος Κατράκης, ενώ στην παράσταση τον ρόλο ερμήνευσε ο Νίκος Βρεττός.



αλλά τα χορικά έχουν αφαιρεθεί. Έτσι, ο Ντασέν έχει μόνο ένα κύριο πρόσωπο στην ταινία, την τριπλή του Μήδεια. «Στην *Κραυγή Γυναικών* η Μήδεια είναι το κεντρικό πρόσωπο του έργου, παρουσιάζεται δε σε δύο ή και σε τρία αντίγραφα: η ηθοποιός επί σκηνής, η Μάγια κι η Μπρέντα», παρατηρεί και η McDonald (1989, σ. 84).

Στην *Κραυγή γυναικών* το υπερφυσικό στοιχείο απουσιάζει εντελώς. Η Μήδεια δεν είναι απόγονος του Ήλιου και δεν κατέχει μαγικά φίλτρα για να βοηθήσει τον εαυτό της. Το θεϊκό-χριστιανικό στοιχείο περιορίζεται στη Μπρέντα, απλά και μόνο για να τονίσει τη μοναξιά της. Όσο κι αν η Μπρέντα προσεύχεται, η πίστη της δεν τη βοήθησε ούτε με τον σύζυγό της, ούτε στο να απαλύνει τον πόνο της. Ακολουθεί διάφορα τελετουργικά πριν τον φόνο, αδυνατεί όμως να μηχανορραφήσει, όπως έκανε η Μήδεια για να οργανώσει τη φυγή της μετά τον φόνο των παιδιών της. Η Μάγια από την άλλη, δεν φαίνεται να έχει καμία πίστη. Πορεύεται εξίσου μόνη, όμως φαίνεται να μοιράζεται με τη Μήδεια σε κάποιον βαθμό την ικανότητα κατάστροφης τακτικών για να ζήσει τη ζωή της όπως θέλει.

Αυτό που καταφέρνει να κάνει τελικά ο Ντασέν, αντίστοιχα με τον Ευριπίδη, είναι ότι παρουσιάζει την ψυχολογία της Μήδειας στο κοινό, μέσα από πολλαπλά πρίσματα. Δείχνει τις αιτίες για τις οποίες η κάθε Μήδεια προχώρησε στην παιδοκτονία, όχι για να τη δικαιολογήσει, αλλά για να την εξηγήσει. Η Μήδεια στον Ευριπίδη σκοτώνει τα παιδιά της με απόλυτη συνείδηση. Συνειδητή απόφαση είναι και η πράξη της Μπρέντα. Θέλει να εκδικηθεί τον άπιστο σύζυγό της, το μαρτυρά η επιστολή που αφήνει, το τελετουργικό που έχει σχεδιάσει. Γι' αυτό και εξοργίζεται με τον ψυχίατρο που την εξέτασε στη δίκη, γιατί το πόρισμά του, το οποίο εκτιμά ότι δεν είχε σώας τας φρένας, μειώνει την πράξη της: «Τιμωρήθηκε αν νόμισε ότι τρελάθηκα, ότι δεν ήξερα τι έκανα;», λέει στη Μάγια, διεκδικώντας την πράξη της. Το ίδιο συνειδητοποιημένη είναι και η Μάγια όταν χτυπάει την κοιλιά της μέχρι να αποβάλει το παιδί που κυοφορεί. Ο Ντασέν έτσι, μοιάζει να δικαιώνει τον Ευριπίδη, με τη σκιαγράφιση αυτή των ηρώιδων του, παρουσιάζοντάς τους να έχουν πλήρη συνείδηση των πράξεών τους, όπως και η Μήδεια.

Επίλογος

Ο Ζυλ Ντασέν υπήρξε από τους πιο τολμηρούς μεταγραφείς των αρχαίων τραγωδιών στον κινηματογράφο. Ξεπερνώντας την απλή μεταφορά, απελευθερωμένος από τις δραματουργικές συμβάσεις στη δομή και τους χαρακτήρες, πρότεινε δημιουργικές μεταφορές των μύθων που μεταφέρουν την ουσία των έργων στη σύγχρονη εποχή. Τόσο στη *Φαίδρα*, αλλά πολύ περισσότερο στην *Κραυγή γυναικών*, όπου προσεγγίζει ακόμα πιο ελεύθερα και δημιουργικά το αρχαιοελληνικό διακείμενο, καταφέρνει να αναδείξει τη συνέχεια, την ισχύ του και την οικουμενικότητά των μύθων και των ηρώων του Ευριπίδη, δικαιώνοντας τη διαχρονικότητά τους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Κολοβός, Ν. (2000). Ένας Αμερικάνος Έλληνας. Στο Γ. Σολδάτος (Επιμ.), *Jules Dassin* (σσ. 49-58). 34ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.
- Κυριακός, Κ. (2002). *Από τη σκηνή στην οθόνη*. Αιγόκερως.
- Μητροπούλου, Α. (2006). *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Παπαζήση.
- Buxton, R. (2004). *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*. Εκδόσεις Πατάκη.
- Lesky, A. (2000). *Η Τραγική ποίηση των Αρχαίων Ελλήνων*, τόμος Β': ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- McDonald, M. (1989). *Ο Ευριπίδης στον κινηματογράφο-Η ορατή καρδιά*. Βιβλιοπωλείον της Εστίας.



Μάρθα Κοσκινά

Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, όπου και εκπονεί τη διδακτορική της διατριβή, με αντικείμενο έρευνας την πολιτισμική ιστορία και πολιτική. Έχει κάνει μεταπτυχιακές σπουδές στο τμήμα Επικοινωνίας και Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του ΕΚΠΑ (Πολιτισμικές Σπουδές). Ως ερευνήτρια έχει εργαστεί στο Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί», ενώ έρευνες και επιστημονικά άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε βιβλία και επιστημονικά περιοδικά. Εργάστηκε επί σειρά ετών στο Τμήμα Επικοινωνίας του Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου (2010-2011 και 2016-2021) και υπήρξε υπεύθυνη του Τμήματος Δραματολογίου στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά (2022). Συνεργάζεται με θιάσους θεάτρου και χορού ως ειδική συνεργάτης, δραματολόγος και υπεύθυνη Επικοινωνίας.

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



Το νησί της Αφροδίτης του Αλέξη Πάρνη: *Μια σύντομη επισκόπηση* *του θεατρικού κειμένου (1960)* *και της κινηματογραφικής εκδοχής του (1969)*

Ανδρέας Παλαιολόγος

Περίληψη: Το *Νησί της Αφροδίτης* αποτελεί το «πιο πολυπαιγμένο ελληνικό θεατρικό έργο παγκοσμίως» (Νεοφύτου 2018, σ. 31). Η αριστερή και αγωνιστική ταυτότητα του Αλέξη Πάρνη αποτυπώθηκε εντόνως και στη δραματουργία του. Στο παρόν κείμενο γίνεται μια σύντομη ιστορική επισκόπηση και δραματουργική ανάλυση του θεατρικού κειμένου (1960), καθώς και της κινηματογραφικής μεταφοράς του (1969) σε σενάριο του ίδιου του θεατρικού συγγραφέα και σκηνοθεσία του Γιώργου Σκαλενάκη. Στην τελική ενότητα αντιπαραβάλλονται τα δύο έργα με στόχο την ανάδειξη σεναριακών τροποποιήσεων κατά τη δημιουργία της ταινίας για την οθόνη.

Λέξεις-κλειδιά: Κύπρος, Άγγλοι αποικιστές, μητρική αγάπη, διαπραγματεύση, θανατική ποινή

Εισαγωγή

Ο Σωτήριος Λεωνιδάκης (1924-2023) – ποιητής, πεζογράφος, θεατρικός συγγραφέας και σεναριογράφος – με το ψευδώνυμο «Αλέξης Πάρνης» έγραψε πλήθος έργων, τα οποία μεταφράστηκαν και παίχτηκαν σε πολλές χώρες. Έλαβε μέρος στην Εθνική Αντίσταση το 1944 ως καπετάνιος του Ελαστικού Λόχου Περιστερίου και μετέπειτα έγινε Υπολοχαγός του ΕΛΑΣ, ενώ στον Εμφύλιο κάλυπτε δημοσιογραφικά όσα συνέβαιναν στη χώρα (Πάρνης, 2011, σ. 106).¹ Η κομμουνιστική του ταυτότητα τον απομάκρυνε από την Ελλάδα, επομένως έμεινε αρκετά χρόνια στα εδάφη της Σοβιετικής Ένωσης, όπου και διέπρεψε ως λογοτέχνης. Το 1955, στη Βαρσοβία, απέσπασε το Α΄ Βραβείο Ποίησης για το επικό ποίημα *Μπελογιάννης* (1954) με αποτέλεσμα το όνομα του να συμπεριληφθεί στη Σοβιετική Εγκυκλοπαίδεια.²

Τον ενδιέφερε «να αναδεικνύει τις μεγάλες ιστορικές στιγμές και τους «ηθικούς άθλους», μέσα από τον λόγο του, είτε πρόκειται για ποίηση, πεζογραφία ή θέατρο»³. Για έναν «ηθικό άθλο» μιλά και στο θεατρικό του *Το Νησί της Αφροδίτης* (1960), το οποίο μετέφερε σεναριακά ο ίδιος στην οθόνη το 1969. Βασική θεματική του έργου είναι η αγάπη της μητέρας προς τον γιο και η αντίδραση της όταν απειλείται η ζωή του παιδιού της.⁴ Ο δραματικός χώρος είναι η Κύπρος κατά τη διάρκεια της αγγλικής κατοχής. Η σύλληψη του Κυριακούλη, Κύπριου επαναστάτη της

¹ Πάρνης (2011) 106.

² Νεοφύτου (2018) 32.

³ Νεοφύτου (2018) 47.

⁴ «Όλα μπορεί να τα κάνει μια μανά!», βλ. Πάρνης (1962) 51.



ΕΟΚΑ (Εθνική Οργάνωση Κυπρίων Αγωνιστών), με την αφορμή της καταστροφής στρατιωτικού οπλισμού, αποτέλεσε κεντρικό άξονα της δραματικής πλοκής. Παράλληλα το γεγονός αυτό υπήρξε καθοριστικής σημασίας στη σύναψη δεσμών ανάμεσα στην οικογένειά του – μέσω της μητέρας του Λαμπρινής – και τους Πάτερσον, μια οικογένεια Άγγλων αστών, επιτρέποντας να αναδειχθούν ζητήματα ηθικής και ανθρωπισμού. Στο παρόν άρθρο θα επιχειρηθεί η παρουσίαση του ιστορικού πλαισίου δημιουργίας των έργων – θεατρικού και κινηματογραφικού –, μια σύντομη ανάλυση των επιμέρους δραματολογικών και φιλικών στοιχείων τους, καθώς και μια σύγκριση μεταξύ τους.

Ιστορικό πλαίσιο

Ο Αλέξης Πάρνης επιλέχθηκε από τον Νίκο Ζαχαριάδη, Γενικό Γραμματέα του ΚΚΕ, να σπουδάσει στη Μόσχα. Το 1956 ο Ζαχαριάδης τον προέτρεψε να γράψει ένα θεατρικό για την Κύπρο, η οποία συνέχιζε να βρίσκεται υπό αγγλική κυριαρχία.⁵ Πιο συγκεκριμένα, η ύπαρξη της ΕΟΚΑ⁶ και το αίτημά της για απαλλαγή από τη ξένη αποικιοκρατία και ένωση με την Ελλάδα, σε συνδυασμό με τις ανθρωπιστικές ανησυχίες του συγγραφέα, αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για το *Νησί της Αφροδίτης* το 1960.

«Το έργο εξυμνεί τη θυσία του Καραολή, του αγωνιστή της ελευθερίας που κρέμασαν πρώτο οι Άγγλοι και που η θυσία του συμβολίζει τη θυσία όλων των αγωνιστών [...] Ο συγγραφέας πλέκει το έργο του γύρω από τις δύο μάνες, οι οποίες, ουσιαστικά, αντανακλούν τη μικρογραφία μιας κοινωνίας, στην οποία συμβιώνουν οι αγωνιστές για έναν δίκαιο κόσμο και τα θύματα μιας ανάληπτης αποικιοκρατικής πολιτικής».⁷

Επίσης, ο Πάρνης «κατορθώνει να αποδώσει την εσωτερική πάλη των ανθρώπων που ζουν το δράμα του πολέμου. Δεν πρόκειται, δηλαδή, για ένα έργο εθνικιστικό, το οποίο μεταδίδει μηνύματα φθηνού πατριωτισμού».⁸ Ο Δημήτρης Κοκκινάκης (εφ. *Ακρόπολις*, χ.χ.) σημειώνει ότι το δράμα «αγκαλιάζει πολύ βαθύτερα προβλήματα των σημερινών και των αυριανών ανήσυχων ωρών μας».

Το έργο παρουσιάστηκε αρχικά το 1961 στο «Θέατρο Μάλι» της Μόσχας σε σκηνοθεσία Βίκτωρ Κομισαρζέφσκυ⁹ και ήρθε πρώτο σε αριθμό παραστάσεων ανάμεσα σε όλα τα έργα που ανέβηκαν στις θεατρικές σκηνές της Σοβιετικής Ένωσης. Το πρώτο εξάμηνο του 1961 η παράσταση παίχτηκε σε 158 Θέατρα και πραγματοποίησε 4.064 παραστάσεις, ενώ το δεύτερο εξάμηνο ο αριθμός των παραστάσεων έφτασε τις 5.732 σε 214 Θέατρα.¹⁰ Η Νεοφύτου (2018, σ. 35) σημειώνει ότι πραγματοποιήθηκαν 22.000 παραστάσεις μέσα σε δύο χρόνια, καθώς ταυτόχρονα με το «Θέατρο Μάλι» παιζόταν σε άλλα 175 Θέατρα της Σοβιετικής Ένωσης.

Στον Ελλαδικό χώρο δημοσιεύτηκε πρώτα στο περιοδικό της Λευκωσίας *Νέα Εποχή*, το 1960, και έπειτα στην Ελλάδα στο περιοδικό *Θέατρο*, το 1962.¹¹ Το έργο έκανε πρεμιέρα στο ΚΘΒΕ σε

⁵ Νεοφύτου (2018) 34.

⁶ Σχετικά με την ιστορία της, βλ. https://www.eoka.org.cy/?page_id=604, Ιστοσελίδα Ιδρύματος Απελευθερωτικού Αγώνα ΕΟΚΑ 1955-1959.

⁷ Νεοφύτου (2018) 34.

⁸ Ο.π., 36.

⁹ Σκηνικά – Κοστούμια: Μ. Βελκόφ, βασική διανομή: Β. Πασέναγια (Λαμπρινή Κυριακούλη) & Ε. Γκογκόλεβα (Λαίδη Πάτερσον), βλ. Νεοφύτου (2018) 36 σημ. 16.

¹⁰ Πρόγραμμα παράστασης ΚΘΒΕ, περίοδος Β': 1962-1963.

¹¹ Νεοφύτου (2018) 33.



σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή στις 24 Μαρτίου 1963, με πρωταγωνίστριες τις Κυβέλη και Θάλεια Καλλιγιά.¹² Δόθηκαν 53 παραστάσεις, συμπεριλαμβανομένων των περιοδειών, με τον αριθμό των εισιτηρίων (42.500) να αποτελεί πανελλήνιο ρεκόρ της θεατρικής περιόδου.¹³

Το 1967 η Κατίνα Παξινού¹⁴ σκεπτόμενη τη σπουδαία απήχηση που θα είχε την Κύπρο, πρότεινε στον Πάρνη να γυριστεί σε ταινία το κείμενο του¹⁵, ωθώντας τον να μιλήσει με τον Αρχιεπίσκοπο Κύπρου Μακάριο.¹⁶ Οι δύο άντρες συμφώνησαν στην ιδέα και προχώρησαν οι διαδικασίες με το στούντιο 20th Century Fox. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε ο Γιώργος Σκαλενάκης, παραγωγός της υπήρξε ο ίδιος ο συγγραφέας και τα έσοδα διατέθηκαν στη Μεγαλόνησο.¹⁷ Το 1969 η ταινία προβλήθηκε στους κινηματογράφους της Αμερικής, με αποτέλεσμα να γίνει ακόμη πιο γνωστό το έργο. Ταυτόχρονα, τα μηνύματά της είχαν αντίκρισμα και σε όσα διαδραματιζόνταν στον ελλαδικό χώρο, ο οποίος βρισκόταν υπό τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών.

Το νησί της Αφροδίτης (1960)

Δραματουργική ανάλυση θεατρικού έργου

Η υπόθεση ξετυλίγεται στην Κύπρο. Χρονικά πιθανόν τοποθετείται στα χρόνια δράσης της ΕΟΚΑ, (1955-1959) περίοδος που συμπίπτει με τον αγώνα κατά των Άγγλων αποικιστών. Το έργο αποτελείται από τρεις πράξεις και πέντε εικόνες – δύο σε κάθε πράξη πλην της πρώτης. Εκτός από την τελευταία εικόνα, η οποία τοποθετείται στο δωμάτιο χωριάτικου σπιτιού - χώρο φύλαξης του Ντέιβι από τους ντόπιους που τον απήγαγαν -, όλη η υπόλοιπη δράση εκτυλίσσεται στη βίλα του ταγματάρχη Ραλφ Όουενς. Η αγγλική αστή οικογένεια Πάτερσον ταξιδεύει στην Κύπρο εξαιτίας του γάμου¹⁸ της κόρης τους, Κέιτ, με τον Ραλφ. Ταυτόχρονα, προ μηνός συνελήφθη ο ντόπιος επαναστάτης της ΕΟΚΑ Κυριακούλης, για καταστροφή οπλισμού με αποτέλεσμα τη θανατική του καταδίκη. Η μητέρα του Λαμπρινή, αφότου έχει απευθυνθεί άκαρπα σε υψηλόβαθμα στελέχη, καταλήγει στη βίλα του Ραλφ, στην οποία διαμένει η Λαΐδη Γκλόρια Πάτερσον, μάνα του Ντέιβι, νεαρού επιστήμονα. Επικαλείται τη μητρική της ιδιότητα, ώστε να τη βοηθήσει να έρθει σε επαφή με το παιδί της και να εξεταστεί η πιθανότητα να δικαστεί ξανά και να αλλάξει η απόφαση. Η απάντηση, όμως, είναι αρνητική.¹⁹ Στο τέλος της πρώτης πράξης ανακοινώνεται μέσω τηλεφώνου ότι ο Ντέιβι απήχθη, κατά τη βόλτα του προς τη θάλασσα.²⁰ Στη δεύτερη πράξη η Λαμπρινή εξηγεί στην Γκλόρια ότι αν πεθάνει ο Κυριακούλης θα θανατωθεί και ο γιος της. Για αυτό το λόγο η Γκλόρια οργανώνει ένα σχέδιο, στο οποίο ο Ραλφ θα αφήσει να διαφύγει ο Κυριακούλης κατά τη μεταφορά του στον τόπο εκτέλεσης. Τελικά το σχέδιο αναλαμβάνει να πραγματοποιήσει ο Ρίτσαρντ Κιτς, λοχαγός και φίλος της οικογένειας.

¹² Σκηνικά – Κοστούμια: Γ. Ανεμογιάννης, μουσική: Ν. Ρώτας, βλ. ό.π. πρόγραμμα παράστασης.

¹³ Χ. Παπ. (1963). Για περαιτέρω ελληνικές παραγωγές του έργου από άλλους θιάσους της εποχής, βλ. Νεοφύτου (2018) 39.

¹⁴ Το 1963 υπήρξαν σκέψεις να παίξει το ρόλο της Λαμπρινής σε θεατρικές παραγωγές της Αμερικής και του Λονδίνου, βλ. Νεοφύτου (2018) 39 σημ. 43.

¹⁵ Το 1963 ο Πάρνης αρνήθηκε αντίστοιχες προτάσεις διότι δεν ήθελε «να κακοπάθει η θεατρική του αυτή δημιουργία», βλ. Χ. Παπ. (1963).

¹⁶ Νεοφύτου (2018) 41.

¹⁷ Ό.π..

¹⁸ «Η προετοιμαζόμενη νίκη των αποικιστών», βλ. Μαυρουδής (1963) 24.

¹⁹ «Αν οι δύο μάνες, Αγγλία και Κύπρος, κατά το διάλογο τους κατάφερναν να απελευθερωθεί ο Κυριακούλης, θα εσήμαινε την επιθυμητή για το Δίκαιο και την Ελευθερία εθνική αποκατάσταση της Κύπρου και συνεπώς την αδελφωμένη προκοπή όλων», βλ. ό.π..

²⁰ «Επιτελεί πολύ εύστοχα το δραματικά απρόσμενο, σαν θέση μιας νέας αρχής», βλ. ό.π., 25.



Όμως, ο Νικς Τζόνσον, υπάλληλος της μυστικής υπηρεσίας, ανακαλύπτει το σχέδιο και το εμποδίζει, συλλαμβάνοντας τον Κιτς. Ο Κυριακούλης θανατώνεται, αλλά η μάνα του αντίθετα από όσα είχε πει νωρίτερα, τελικά δίνει εντολή και αφήνεται ελεύθερος ο Ντέιβι.²¹

Ο δραματικός χρόνος διαρκεί πέντε ημέρες. Η πρώτη πράξη εκτυλίσσεται ένα αυγουσιτιάτικο απόγευμα, δύο μέρες μετά η πρώτη εικόνα της δεύτερης πράξης και μια μέρα μετά, η δεύτερη εικόνα. Στην πρώτη εικόνα της τρίτης πράξης απόγευμα της άλλης μέρας λίγο πριν τις εφτά και είκοσι – ενδιάμεσα σβήνουν τα φώτα, ακούγεται μόνο το ρολόι και η ώρα έχει πάει έντεκα. Τέλος, στη δεύτερη εικόνα είναι λίγο πριν το ξημέρωμα. Χρονικοί άξονες είναι η σύλληψη του Κυριακούλη πριν ένα μήνα, ο γάμος των Κέιτ και Ραλφ στο άμεσο μέλλον, καθώς και η περίοδος παραμονής του Ντέιβι μακριά από την οικογένεια του – μάλιστα το λάλημα του πετεινού, στη τελευταία εικόνα, σηματοδοτεί την έναρξη της πέμπτης ημέρας.

Τα δραματικά πρόσωπα είναι δώδεκα. Τα κύρια πρόσωπα μπορούν να θεωρηθούν ο Ντέιβι και ο Κυριακούλης – ακόμη κι αν δεν εμφανίζεται στο έργο –, λόγω της επιρροής που ασκούν στα υπόλοιπα πρόσωπα²², και αντίστοιχα οι μητέρες τους, Γκλόρια και Λαμπρινή. Η Λαμπρινή προσπαθεί να ελευθερώσει τον μοναχογιό της, και ως αντίποινα απάγει τον Ντέιβι, τον οποίο στη συνέχεια αφήνει ελεύθερο δείχνοντας το μεγαλείο της ψυχής της. Η Γκλόρια αποτελεί χαρακτηριστικό δείγμα της υψηλής τάξης και της πιστής υπακοής στους νόμους της Αυτής Μεγαλειότητας – όπως φαίνεται από την άρνηση βοήθειας προς τη Λαμπρινή. Όταν τίθεται σε κίνδυνο η ζωή του παιδιού της δεν διστάζει να ζητήσει να θυσιάσει την επαγγελματική του θέση ο μελλοντικός γαμπρός της, στον οποίο έπειτα, όμως, δεν θα επιτρέψει να εισέλθει στην οικογένεια της. Σε αντίθεση με τη Λαμπρινή, η Γκλόρια όταν αποτυγχάνει το σχέδιο της σκέφτεται τους Πάτερσον και όχι τον γιο της.

Η κόρη της Γκλόρια, Κέιτ, εκπροσωπεί, μαζί με τον αδελφό της, τη νεότερη γενιά των Πάτερσον, που κουβαλούν το βάρος του ονόματος της οικογένειας. Η μάνα της αρκετές φορές επιχειρεί να την επαναποθετήσει στα «πρέπει» και στον τρόπο σκέψης των υπολοίπων. Διαφέρει ιδεολογικά από όσους την περιτριγυρίζουν δείχνοντας μια ανθρωπιστική πλευρά απέναντι στους κατακτημένους ντόπιους και φαίνεται να μην συμφωνεί με την αποικιοκρατία των Άγγλων. Ο Ντέιβι είναι νέος επιστήμονας με όνειρα για το μέλλον και όσα μπορεί να πράξει. Ταυτίζεται με τις ιδέες της αδελφής του και φέρεται με σεβασμό και καλοσύνη στους ντόπιους απαγωγείς του.

Ο Σερ Ουίλσον και ο Τζωρτζ Μάκλεν ως εκπρόσωποι της ανώτερης τάξης συμφωνούν με όσα γίνονται στα κυπριακά εδάφη από την κυβέρνηση. Ο πρώτος εξηγεί στη Γκλόρια ότι δεν γίνεται να παραβούν τους Νόμους και να πραγματοποιηθεί η ανταλλαγή των δύο αντρών, ενώ ο δεύτερος είναι πρόθυμος να βοηθήσει τη Γκλόρια και αποτελεί τον αγγελιαφόρο του σχεδίου της προς τη Λαμπρινή. Ταυτόχρονα, είναι η αιτία αποτυχίας του πλάνου απόδρασης του Κυριακούλη διότι το αποκαλύπτει στον Νικς όταν τον απειλεί.

Ο Ραλφ Όουενς, αρραβωνιαστικός της Κέιτ, δυσανασχετεί στο σενάριο να χάσει τη θέση του στον στρατό βοηθώντας τον Κύπριο επαναστάτη και όταν τον θέτουν επικεφαλής της συνοδείας του στον τόπο εκτέλεσης δεν πάει ενάντια στους κανόνες. Ο Ρίτσαρντ Κιτς είναι το δραματικό πρόσωπο που απεικονίζει τον απογοητευμένο από τη φύση της δουλειάς του στρατιωτικό, κι όταν του δίνεται η ευκαιρία να κάνει κάτι «τίμιο και ανυστερόβουλο» δέχεται να το πράξει.²³

²¹ «Η τελική απόφαση της Λαμπρινής ανοίγει καθαρώτατον τον ορίζοντα όχι ενός τέλους αλλά μιας χαρραγής απ' όπου ακούγεται το εγερτήριο για όλους τους λαούς, σάλπισμα μιας καινούργιας μέρας», βλ. ό.π., 24.

²² Μάλιστα, οι ντόπιοι στέλνουν επιστολές για να θέσουν τον εαυτό τους προς εκτέλεση έναντι του Κυριακούλη.

²³ «Είναι η εκφραστικότερη περίπτωση μετάπλασης μιας ιστορικής έννοιας», βλ. Μαυρουδής (1963) 25.



Ο Νικς Τζόνσον χαρακτηρίζεται από τον συγγραφέα και τα υπόλοιπα πρόσωπα ως «ο αμίλητος»²⁴, όμως, αποδεικνύεται ότι έχει τη δύναμη με τα λόγια του να εκβιάσει και τελικά να σταθεί εμπόδιο στην απόδραση του Κυριακούλη. Τέλος, καθοριστική είναι και η παρουσία της Βίκυς –καμαριέρας των Πάτερσον–, η οποία διακρίνεται από έντονη φιλομάθεια και επιθυμία διεύρυνσης των γνωστικών της οριζόντων. Είναι το μοναδικό πρόσωπο που σκέφτηκε να ειδοποιήσει δια ζώσης τη Λαμπρινή για την αποτυχία του σχεδίου. Συνοδεύοντας την στο σπίτι με τους Κύπριους, στο τέλος, προτίθεται να θυσιάσει τον εαυτό της για χάρη του Ντέιβι διότι πιστεύει στη μελλοντική του προσφορά στον κόσμο.

*Το νησί της Αφροδίτης (1969)*²⁵

Επισκόπηση κινηματογραφικού έργου

Οι τίτλοι αρχής σε μαύρο φόντο με κόκκινα κεφαλαία γράμματα αναγράφουν ότι συμμετέχει η Παξινού, τον τίτλο του έργου και ότι βασίζεται στην «παγκόσμια θεατρική επιτυχία του Αλέξη Πάρνη». Επίσης, προβάλλονται βίντεο και φωτογραφίες από συγκρούσεις στρατιωτών και Κυπρίων, καθώς και συλλήψεις των δεύτερων, ενώ παράλληλα ακούγεται η εμβατήρια μουσική του Πλέσσα. Δίνονται στον θεατή πληροφορίες, σαν ντοκιμαντέρ, των ζητημάτων που απασχολούν το έργο. Μόλις τελειώσουν οι τίτλοι προβάλλεται στην οθόνη η φράση: «Ήταν μια αποικία στην καρδιά της Μεσογείου», ανοίγει μια καταπακτή και αιωρείται ένας απαγχονισμένος. Ο θεατής αγνοεί την ταυτότητα του νεκρού, όμως με την επανάληψη της σκηνής στο τέλος του έργου θα συνειδητοποιήσει ότι είναι ο Κυριακούλης.

Η ταινία έχει τη δυνατότητα να εναλλάσσει χώρους ανάλογα με τα πλάνα. Επομένως, στοιχεία της πλοκής του θεατρικού, τα οποία ειπώθηκαν συνοπτικά, παρουσιάζονται αναλυτικά στο φιλμ. Ενδεικτικά, κινηματογραφικά περιγραφικές στιγμές είναι: η δράση του Κυριακούλη το βράδυ λίγο πριν τον συλλάβουν, στην οποία ακούγονται μόνο η φιλμική μουσική και οι ήχοι των όπλων και των οχημάτων κατά την καταδίωξη. Αφότου απήχθη ο Ντέιβι, ο Ραλφ και οι στρατιώτες του απειλούν τους ντόπιους με όπλα για να πουν όσα γνωρίζουν, ενώ πυρπολούν τη βάρκα ενός παππού. Αντίστοιχα, η μεταφορά του Κυριακούλη, η αποτυχία του σχεδίου και η εκτέλεσή του²⁶ κινηματογραφούνται λεπτομερώς. Το ίδιο και η τελευταία σκηνή, στην οποία η Λαμπρινή επιλέγει τελικά να αφεθεί ελεύθερος ο νέος.

Υπάρχει μια γραμμικότητα στην αφήγηση, δίχως αναδρομές στο παρελθόν. Η εστίαση στα πρόσωπα των ηθοποιών είναι ισορροπημένη, μονάχα σε έντονα συναισθηματικές στιγμές το πλάνο γίνεται κοντινό, όπως στη περίπτωση της Παξινού. Πιο συγκεκριμένα, σχετικά με την ηθοποιό, αξίζει να επισημανθούν τα εξής: Αποτελεί τον μοναδικό ελληνόφωνο ρόλο της στον κινηματογράφο, τέσσερα χρόνια πριν φύγει από τη ζωή. Στην πραγματικότητα είχε χάσει μία κόρη παλαιότερα, επομένως, αυτό μπορεί να λειτούργησε στην ερμηνεία του ρόλου της, όπως και η γνώση της ασθένειάς της από καρκίνο. Σε αντίθεση με τη Ζωρζ Σαρή (Γκλόρια), η Κατίνα Παξινού αποτυπώνει κινηματογραφικά στη φωνή και την κινησιολογία της όλες τις κακουχίες που είχε βιώσει ως Κύπρια. Όταν συλλαμβάνεται ο γιος της, σαν άλλη Τρωαδίτισσα Εκάβη

²⁴ Πριν απειλήσει τον Τζωρτζ, μονάχα στη δεύτερη Πράξη είχε εκφωνήσει μία φράση.

²⁵ Διευθυντής φωτογραφίας & Μοντάζ: Ν. Καβουκίδης - Ενδυματολόγος: Κ. Παπαχρήστος - Μουσική: Μ. Πλέσσας - Ηθοποιοί: Κ. Παξινού, Ζ. Σαρή, Α. Αντωνόπουλος, Κ. Καστανάς, Κ. Μεσσάρης, Α. Λόμπεργκ, Σ. Ξενίδης κ.α. – Διάρκεια: 95'.

²⁶ Ο Τιμογιαννάκης σημειώνει ότι υπάρχει περίπτωση η κουκούλα που χρησιμοποιήθηκε να είναι η ίδια με την οποία εκτελέστηκαν οι αγωνιστές Καραόλης και Δημητρίου, βλ. <https://pantimo.gr/index.php/component/k2/item/2131-to-nisi-tis-afroditis-1969-70-i-istoria-tou-ki-i-proika-pou-legetai-katina-paksinou>.



θρηνεί και εκλιπαρεί για σωτηρία. Το τελικό κοντινό πλάνο στο πρόσωπο της θα μπορούσε να παραπέμπει σε θρησκευτικό σύμβολο, όπως η Παναγία μετά τη σταύρωση του Ιησού.

Αντιπαραβολή θεατρικού κειμένου και ταινίας

Ο Αλέξης Πάρνης έγραψε και το θεατρικό κείμενο και το σενάριο της ταινίας. Βλέποντας την κινηματογραφική εκδοχή του έργου παρατηρούμε ότι ακολουθείται σχεδόν ο ίδιος άξονας δράσης. Βέβαια, δεν γίνεται να παραβλέψουμε ότι το θεατρικό έργο τοποθετείται, ίσως για λόγους σκηνικής οικονομίας, αλλά και αποτύπωσης της δύναμης του εξουσιαστή, κυρίως στη βίλα του ταγματάρχη Ραλφ, ενώ στην ταινία γίνονται πολλά εξωτερικά γυρίσματα σε διάφορους χώρους. Συγγραφικά οι διαφορές των δύο εκδοχών είναι οι εξής: καταρχάς, ο Κυριακούλης στο θεατρικό συλλαμβάνεται λαβωμένος από τους Άγγλους, ενώ στην ταινία, αρτιμελής, μένει να βοηθήσει τον βαριά τραυματισμένο φίλο του. Στην ταινία οι Πάτερσον ταξίδεψαν στην Κύπρο, όχι λόγω του γάμου της Κέιτ με τον Ραλφ. Στο θεατρικό ο Τζωρτζ αγαπά να διαβάζει Κίπλινγκ, ενώ στην ταινία Όμηρο. Βασική διαφορά αποτελεί ότι στην ταινία η Βίκυ (Ρότζερς) είναι βοηθός του Ντέιβι, ενώ στο θεατρικό είναι καμαριέρα των Πάτερσον. Ο Ντέιβι δεν πιάνεται όμηρος έξω από το σπίτι καθώς πήγαινε στη θάλασσα, αλλά ενώ είναι στην παραλία. Στο θεατρικό, όπως προαναφέραμε, η δράση εκτυλίσσεται στο σπίτι του Ραλφ, επομένως, η Λαμπρινή πηγαίνει εκεί ώστε να ζητήσει βοήθεια. Αντίθετα, στην ταινία επισκέπτεται το στρατόπεδο στο οποίο φυλάσσεται ο Κυριακούλης και συζητά με τον Κιτς, ο οποίος την παροτρύνει να μιλήσει στον Τζωρτζ. Μια άλλη λεπτομέρεια που παρατηρούμε στην ταινία είναι ότι η συζήτηση των μανάδων γίνεται σε ένα ξωκλήσι, καθώς και ότι ο Νικς παρακολουθώντας τον Τζωρτζ στη συνάντησή του με τη Λαμπρινή, μαθαίνει το σχέδιο που καταστρώνουν.

Συμπεράσματα

Ο συγγραφέας Αλέξης Πάρνης δημιούργησε το 1960 ένα θεατρικό κείμενο - ντοκουμέντο για όσα βίωναν τότε οι Κύπριοι εξαιτίας της αγγλικής κατοχής. Εκτός από την απεικόνιση της σκληρότητας των αποικιοκρατών, αποτυπώνει επίσης την ευαισθησία προς τους ντόπιους και την θέληση για ανεξαρτητοποίηση του τόπου μέσα από τα πρόσωπα των Άγγλων Ντέιβι, Κέιτ και λοχαγού Κιτς. Οι προβληματισμοί του Πάρνη διαδόθηκαν σκηνοθετημένοι, πέραν της Σοβιετικής Ένωσης, σε πολλές χώρες και ηπείρους, συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας. Η δυνατότητα για κινηματογραφική διασκευή, λίγα χρόνια μετά, του έδωσε την ευχέρεια να οπτικοποιήσει λεπτομερώς την αρχική ιδέα του. Μέσα από το ουσιαστικό ζήτημα της μητρικής αγάπης και της αντίδρασης του γονέα όταν του στερούν το παιδί του, μπόρεσε να προσεγγίσει τις ηθικές και ανθρωπιστικές αρχές σε αντιπαραβολή με τους κυβερνητικούς νόμους. Το τέλος του έργου αποτυπώνει τη λογική της μη εκδικητικότητας απέναντι σε άτομα που δεν σχετίζονται με την απώλεια μας.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Ίδρυμα Απελευθερωτικού Αγώνα ΕΟΚΑ 1955-1959 (2025). *Σύντομη Ιστορική Αναφορά στον Απελευθερωτικό Αγώνα της Ε.Ο.Κ.Α στην Κύπρο (1955-1959)*. Διαθέσιμο στο: https://www.eoka.org.cy/?page_id=604 (ανακτήθηκε 26/05/2025).

Κοκκινάκης, Δ. (χ.χ.) «Το νησί της Αφροδίτης του Αλέξη Πάρνη στην Αθήνα και τον Πειραιά», *Ακρόπολις*. Μαυρουδής, Ε. (1963, Ιανουάριος – Φεβρουάριος). Το θέατρο. Θίασος ΚΘΒΕ, Αλέξης Πάρνη, “Το νησί της Αφροδίτης”, *Νέα Πορεία*, 9(95-96), 24-26.



- Νεοφύτου, Τ. (2018). «Η θεατρική διαδρομή του Αλέξη Πάρνη». *Παράβασις*, 16(2), 31-47.
https://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/depts/theatre.uoa.gr/www/uploads/ereyna/ekdoseis/parabasis/16_2_tomos.pdf
- Παπ., Χ. (1963, 12 Μαρτίου). Το “Νησί της Αφροδίτης” κατέρριψε το Πανελλήνιον ρεκόρ εισπράξεων. Συνέντευξις του Αλέξη Πάρνη, *Ελληνικός Βορράς Θ/νίκης*.
- Πάρνης, Α. (1962). «Το Νησί της Αφροδίτης». Δράμα σε τρεις πράξεις. *ΘΕΑΤΡΟ*, 1/2, 43-61.
<https://ejournals.lib.uoc.gr/theatre/article/view/521>
- Πάρνης, Α. (2011). *Γειά χαρά, Νίκος. Η αλληλογραφία μου με τον Νίκο Ζαχαριάδη*. Καστανιώτης.
- Τιμογιαννάκης, Π. (2025, 28 Φεβρουαρίου). «“Το νησί της Αφροδίτης” (1969-70): Η ιστορία του κι η “προίκα” που λέγεται Κατίνα Παξινού». Διαθέσιμο στο:
<https://pantimo.gr/index.php/component/k2/item/2131-to-nisi-tis-afroditis-1969-70-i-istoria-tou-ki-i-proika-pou-legetai-katina-paksinou>. (ανακτήθηκε 26/05/2025)
- Το Νησί της Αφροδίτης*, πρόγραμμα παράστασης ΚΘΒΕ, περίοδος Β΄: 1962-1963. <https://shorturl.at/zdbAo>

Ανδρέας Παλαιολόγος

Είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών (2024) και μεταπτυχιακός φοιτητής στο ίδιο τμήμα στο ΠΜΣ «Ειδικές προσεγγίσεις στις παραστατικές τέχνες και στον κινηματογράφο (ιστορία, θεωρία, πολιτικές της ταυτότητας)». Είναι αναρτημένο το ποιητικό του ντοκιμαντέρ «Το Έλος της Αγυιάς», δημιουργημένο στα πλαίσια του διαπανεπιστημιακού προγράμματος ΔΙΑΠΛΑΣΙΣ (2023). Στα ενδιαφέροντα του συγκαταλέγονται η ερμηνεία τραγουδιών, η μελέτη της ελληνικής μουσικής, του θεάτρου, του κινηματογράφου και η δημιουργική συγγραφή στίχων, ποιημάτων, λογοτεχνικών και θεατρικών κειμένων.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < andreas.paleo@hotmail.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

©2025