



ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Θέατρο
Ντοκουμέντο

Η αυτοκοινωνιοβιογραφία στη σκηνή:
η περίπτωση του Édouard Louis
και του Didier Eribon

Ιωάννα Αλεξανδρή, Δρ. Θεατρολογίας

Περίληψη: Ως αυτοκοινωνιοβιογραφία έχει προσδιοριστεί ένα νεότευκτο λογοτεχνικό είδος, στο οποίο συγκεράζονται στοιχεία αυτοβιογραφίας, αλλά και κοινωνιολογικές αναφορές, πολιτισμικές ερμηνείες και φιλοσοφικές προεκτάσεις, έτσι ώστε να διαμορφώνεται ένα αφηγηματικό υλικό το οποίο αφίσταται από τον αμιγή αυτοβιογραφικό του πυρήνα και διανοίγεται στη σφαίρα του συλλογικού και κατ' επέκταση του πολιτικού. Τα τελευταία χρόνια στην ελληνική θεατρική σκηνή έχουν κάνει την εμφάνισή τους τέτοια κείμενα, με χαρακτηριστικές τις περιπτώσεις του Édouard Louis και του Didier Eribon. Στο παρόν άρθρο θα ανιχνευθεί ο τρόπος με τον οποίο οι δύο συγγραφείς προχωρούν σε αυτή τη σύζευξη ατομικού και συλλογικού. Αντίστοιχα, θα μελετηθούν οι παραστάσεις των έργων τους και θα διερευνηθούν οι σκηνικές επιλογές που εσωτερίκευσαν αυτή τη σύζευξη στην κατεύθυνση μιας χειραφετητικής προοπτικής και μιας πολιτικής επαναπροσδιορισμού των ζητημάτων της ταυτότητας –έμφυλης, κοινωνικής, ταξικής. Με τον τρόπο αυτό, θα αναδειχθεί η σύνδεση του είδους της αυτοκοινωνιοβιογραφίας με το θέατρο ντοκουμέντο, στον βαθμό που και τα δύο στοχεύουν στην ενεργοποίηση ενός λόγου που ανθίσταται στην κυρίαρχη ιδεολογία και καταδεικνύει τους μηχανισμούς διά των οποίων νομιμοποιείται στον δημόσιο λόγο και θεσμοποιείται μέσα από την κοινωνική οργάνωση το «κανονικό», το «ισχύον» και το «αποδεκτό».

Λέξεις-κλειδιά: Αυτοκοινωνιοβιογραφία, πολιτικό θέατρο, αορατότητα, ταυτότητα, συλλογικό

Από το θέατρο ντοκουμέντο στο θέατρο του πραγματικού

Η τέχνη του θεάτρου είναι μια τέχνη που αρδεύεται ευθέως από τη ζωή, μια τέχνη που συμβολοποιεί τις αντιληπτικές κατηγορίες μέσα από τις οποίες ο άνθρωπος προσλαμβάνει την



ιστορική εξέλιξη, τις κοινωνικές δομές, τους θεσμούς, την οργάνωση του βίου, την ανθρώπινη φύση και τη δική του θέση μέσα σε όλα αυτά. Είναι μια τέχνη που αισθητικοποιεί τον τρόπο με τον οποίο ο άνθρωπος διαχρονικά αξιοδοτεί και νοηματοδοτεί τις επιμέρους εκφάνσεις του συλλογικού και ατομικού του βίου. Τι συμβαίνει, όμως, όταν το θέατρο εγγίζει το σημείο μηδέν της συμβολοποίησης και της αισθητικοποίησης, όταν δηλαδή τα ζητήματα του βίου καταλαμβάνουν τη σκηνή του θεάτρου ενεργοποιώντας στο ελάχιστο τη θεατρική σύμβαση που δύναται να τους προσδώσει την αναπαραστατική τους διάσταση; (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 17). Τέτοια είναι η περίπτωση του θεάτρου ντοκουμέντο, που πρωτοεμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960 και ανέκαμψε μετά τη δεκαετία του 1990. Η ανάδυσή του συνδέεται με ορισμένες κρίσιμες καμπές στο κοινωνικοπολιτικό γίνεσθαι σε παγκόσμιο επίπεδο, όσο και με τη μετατόπιση που επέφερε η μεταμοντέρνα σκέψη στη συγκρότηση του ιστορικού υποκειμένου.

Καθώς οι άλλοτε κυρίαρχες αφηγήσεις σχετικά με τη δομή του κόσμου και την ταυτότητα του ιστορικού υποκειμένου άρχισαν να κλυδωνίζονται υπό το βάρος νέων ρευμάτων σκέψης που πριμοδοτούσαν την πολλαπλότητα των θέσεων και των ταυτοτήτων και αποδομούσαν το ένα και μοναδικό νόημα, το θέατρο δεν μπορούσε παρά να επιδείξει τα δικά του ανακλαστικά. Το θέατρο ντοκουμέντο, λοιπόν, αναδύθηκε ως μια καλλιτεχνική αναγκαιότητα προκειμένου να εναντιωθεί στην κυρίαρχη ιδεολογία που συγκροτούσε τον επίσημο ιστορικό λόγο και να φωτίσει τις ιστορίες των μικρών, των μη προνομιούχων, των περιθωριοποιημένων, των φτωχοποιημένων του κόσμου τούτου.

Και ενώ στην πρώτη περίοδο άνθησής του παρέμεινε προσδεμένο σε μια εν πολλοίς ιστορική προσέγγιση, ανακινώντας εδραία ιστορικά γεγονότα μέσα από τη χρήση γραπτών και οπτικοακουστικών τεκμηρίων, αρχειακού υλικού και προφορικών μαρτυριών, στην περίοδο κατά την οποία επανεμφανίστηκε ως νέο θέατρο ντοκουμέντο διανοίχθηκε σε μια πιο ευρεία κοινωνικοπολιτική διάσταση, θίγοντας ζητήματα ταυτότητας, έμφυλου προσδιορισμού και κοινωνικής δικαιοσύνης.¹ Στο πεδίο του νέου θεάτρου ντοκουμέντο εγγράφονται πλείστα δραματουργικά και σκηνοθετικά εγχειρήματα, που συγκροτούν αυτό που η Βερβεροπούλου ονομάζει «θέατρο του πραγματικού» (Βερβεροπούλου, 2023).²

Στο πλαίσιο της δραματουργίας του ντοκουμέντου εντάσσεται και το *biodrama*, ένα είδος θεατρικής βιογραφίας που επιχειρεί την «κωδικοποιημένη αναδημιουργία μιας παρελθούσας πραγματικότητας» (Βερβεροπούλου, 2014, σ. 768),³ καθώς επίσης τη συστροφή του βλέμματος σε μια υποκειμενικότητα που δεν έχει μορφοποιηθεί σε μυθοπλαστικό πλαίσιο, όπως συμβαίνει στο συμβατικό θέατρο, αλλά μια υποκειμενικότητα που έχει βιωθεί, που φέρει επάνω της «απτά

¹ Όπως επισημαίνει η Βερβεροπούλου, «[το θέατρο ντοκουμέντο] ως format φαίνεται να επανακάμπτει δριμύτερο κάθε φορά που το κλασικό ρεπερτόριο και η αμιγής μυθοπλασία δεν ευνοούν την ανταπόκριση σε μια επείγουσα κατάσταση πραγμάτων, δηλαδή σε περιόδους κρίσης και κοινωνικοπολιτικών ανακατατάξεων». Βερβεροπούλου, 2023, σ. 76.

² Πρόκειται για ένα θέατρο στο οποίο κυριαρχεί η «ενεστώσα διάσταση» (Βερβεροπούλου, 2023, σσ. 32-33), τόσο υπό την έννοια ότι ενεργοποιούνται ζητήματα που απασχολούν την τρέχουσα επικαιρότητα και αποκρίνονται σε σύγχρονους κοινωνικούς προβληματισμούς, όσο και υπό την έννοια της άμεσης απεύθυνσης στο κοινό, το οποίο έτσι καλείται να αναστοχαστεί πάνω στις παραδεδομένες κατηγορίες σκέψης και αντίληψης του κόσμου.

³ Σύμφωνα με τους Jouan & Westlund, στόχος του βιοδράματος δεν είναι απλώς να μας γνωρίσει τον βίο ενός ανθρώπου, αλλά πολύ περισσότερο να τον εγγράψει σε μια συλλογική πολιτισμική μνήμη, μέσω της οποίας ο κάθε θεατής θα επιχειρήσει τις δικές του προβολές και θα προχωρήσει στις δικές του ανασηματοδοτήσεις αναφορικά με την εαυτότητά του. Jouan & Westlund, σ. 17.



τα σημάδια της ανθρώπινης εμπειρίας» (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 42). Το βιόδραμα, συνεπώς, είναι μια θεατρική βιογραφία, που, επειδή ακριβώς προσεγγίζεται υπό το πρίσμα των βιωμένων καταστάσεων και εμπειριών και του συναισθηματικού, ηθικού και αξιακού φορτίου που αυτές φέρουν, υπερβαίνει την ατομική περίπτωση και διανοίγεται στο σύνολο της ανθρώπινης περιπέτειας, προσπαθώντας να την ερμηνεύσει με καθολικότερα εννοιολογικά σχήματα.

Αυτοκοινωνιοβιογραφία: το ατομικό βίωμα στην επικράτεια του συλλογικού

Το λογοτεχνικό είδος στο οποίο εντάσσεται η γραφή του Louis και του Eribon είναι η λεγόμενη «αυτοκοινωνιοβιογραφία».⁴ Το είδος αρχίζει να σχηματοποιείται, όπως εύστοχα παρατηρούν οι Lammers και Twellmann, όχι κατά τις τρεις δεκαετίες της οικονομικής ανάκαμψης που ακολούθησαν τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στη Γαλλία, αλλά μετά το τέλος αυτής της περιόδου («Trentes Glorieuses»), όταν πια η οικονομική ευρωστία των χαμηλότερων κοινωνικών τάξεων, οι οποίες τα προηγούμενα χρόνια είχαν αποτελέσει τον πυρήνα της παραγωγικής δύναμης της χώρας, άρχισε να απειλείται εξαιτίας των πολιτικών φτωχοποίησης των τελευταίων κυβερνήσεων (Lammers & Twellmann, σ. 13). Καθώς, μάλιστα, στον δημόσιο λόγο ο όρος «κοινωνική τάξη» άρχισε μεθοδευμένα να αντικαθίσταται από τον όρο «κοινωνικό στρώμα» (Lammers & Twellmann, σ. 18),⁵ οι πολίτες της κατ' ουσίαν εργατικής τάξης απώλεσαν την αυτεπίγνωση του ανήκειν στην τάξη αυτή και έχασαν τον πολιτικό προσανατολισμό τους. Το κενό αυτό έρχονται να πληρώσουν οι αυτοκοινωνιοβιογράφοι, οι οποίοι θέτουν ακριβώς την εστίασή τους στην έννοια της κοινωνικής τάξης, την οποία εγγράφουν σε μια ευρύτερη πολιτισμική διάσταση.

Δεν θα μπορούσαν, όμως, να προσέλθουν αυθεντικά σε μια τέτοια συνθήκη, αν οι ίδιοι δεν είχαν αντίστοιχες καταβολές. Τόσο ο Louis όσο και ο Eribon, προερχόμενοι από τα σπλάχνα της εργατικής τάξης, επιστρέφουν νοητικά με τα κείμενά τους στους τόπους καταγωγής τους για να ξανασυναντήσουν τον πρότερο εαυτό και τα οικεία πρόσωπα και να αναπλαισιώσουν στάσεις και συμπεριφορές του παρελθόντος με τα νέα ερμηνευτικά εργαλεία με τα οποία τους έχει εφοδιάσει η θήτευσή τους στην επιστήμη της κοινωνιολογίας. Η προσέγγισή τους δεν είναι λειασμένη υπό το φως κάποιων αφηρημένων θεωρητικών σχημάτων, ούτε στοχεύει στην εξιλέωση του συγγραφικού εγώ μέσα από ένα κοινωνιολογικό περίβλημα. Αντιθέτως, και οι δύο συγγραφείς καταφάσκουν την αναγκαιότητα μιας «ρήξης με τις ενσωματωμένες αντιληπτικές κατηγορίες και τα καθιερωμένα σημασιολογικά πλαίσια» (Εριμπόν, 2024, σ. 50), ενώ αναγνωρίζουν ότι δεν ήταν παρά χάρη στην εκπαίδευσή τους που μπόρεσαν να αρθούν πάνω από το προδιαγεγραμμένο μοτίβο κοινωνικής αναπαραγωγής της τάξης τους.

Τα κείμενά τους, λοιπόν, αναδύονται ως μια απόπειρα να δοθεί φωνή σε όλους εκείνους των οποίων η ζωή μοιάζει με μία λούπα διαρκούς επανάληψης των ίδιων ταξικών αναπαραγωγικών μηχανισμών. Επιχειρούν να άρουν την αορατότητα αυτής της ευρείας κατηγορίας ανθρώπων και απαντούν με τον πιο ριζοσπαστικό τρόπο στην «κρίση φωνής» που διακρίνει τον σύγχρονο κόσμο (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 220). Αυτή ακριβώς η

⁴ Τον όρο εισήγαγε η Annie Ernaux, η οποία επίσης δοκίμαστηκε σε αυτόν τον λογοτεχνικό τρόπο.

⁵ Γράφει σχετικά ο Eribon: «Η προσπάθεια να εξαφανιστούν από τον πολιτικό λόγο οι 'τάξεις' και οι ταξικές σχέσεις, η προσπάθεια να διαγραφούν από τις θεωρητικές και γνωσιακές κατηγορίες, δεν εμποδίζει καθόλου όσους βιώνουν την αντικειμενική κατάσταση την οποία περιέγραφε η λέξη 'τάξη' να νιώθουν συλλογικά εγκαταλελειμμένοι από εκείνους που εξυμνούν τα ευεργετικά οφέλη του 'κοινωνικού δεσμού' – όπως και της εξίσου 'αναγκαίας' απορρύθμισης της οικονομίας και της εξίσου 'αναγκαίας' αποκαθήλωσης του κράτους πρόνοιας». Eribon, 2020, σ. 128.



ριζοσπαστικοποίηση είναι που ενεργοποίησε και το ενδιαφέρον της εγχώριας σκηνικής πράξης τα τελευταία χρόνια, ώστε να έχουν ήδη πραγματοποιηθεί τέσσερις παραστάσεις έργων του Louis και του Eribon.⁶ Σε μια ελληνική κοινωνία που, μετά από μια μακρά περίοδο οικονομικής κρίσης και τη συνακόλουθη απογοήτευση από προοδευτικές κοινωνικές πολιτικές που δεν ευοδώθηκαν, γνωρίζει μια νέα κρίση φτωχοποίησης, άτυπη αυτήν τη φορά και συνοδευόμενη από μια ισχυρή κρίση συλλογικότητας, τα κείμενα του Louis και του Eribon ανακινούν την πίστη στη δύναμη της συλλογικότητας και ενεργοποιούν την αυτεπίγνωση για όσα το καθεστώς αορατότητας έχει αποστερήσει από μεγάλο πλέον κομμάτι του κοινωνικού ιστού.

Μολονότι δεν είναι γραμμένα για τη σκηνή, τα κείμενα αυτά μπορούν να θεωρηθούν ως βιοδράματα, καθώς ενέχουν τον χαρακτήρα δραματοποιημένης αφήγησης. Επί της ουσίας συνιστούν έναν εσωτερικό μονόλογο των συγγραφέων πάνω στα γεγονότα του βίου τους, τα οποία τώρα εκείνοι επιχειρούν να προσπελάσουν με μια νέα ματιά, μορφοποιημένη μέσα από την ανοδική κοινωνική τους διαδρομή, την ταξική αποστασία τους,⁷ τις σπουδές αμφοτέρων στην κοινωνιολογία και τη φιλοσοφία, τον έμφυλο προσδιορισμό τους, καθώς και την επανεκτίμηση του εαυτού μέσα από την οποία και οι δύο ομολογούν ότι διήλθαν. Πρόκειται, συνεπώς, για λογοτεχνικά κείμενα που αποκρίνονται στη φύση του βιοδράματος, καθώς δεν περιορίζονται σε μια ευθύγραμμη και σειραϊκή παράθεση γεγονότων και συμβάντων, αλλά ανατέμνουν τα συμβάντα αυτά σε μια προσπάθεια να δημιουργήσουν νέες αντιληπτικές κατηγορίες και έτσι να συμβάλουν στη συγκρότηση ενός νέου συλλογικού υποκειμένου.⁸ Το στοιχείο εκείνο, όμως, που επισφραγίζει τη θεατρικότητα των κειμένων αυτών συνδέεται με την ισχυρή ενεστωτικότητά τους. Μπορεί να αναφέρονται απολύτως στο παρελθόν, μπορεί τα γεγονότα που ανακαλούνται να ανήκουν και να εγγράφονται στην πρότερη ζωή των δύο συγγραφέων, από την οποία μάλιστα εκείνοι φέρονται να διατηρούν μια οντολογική απόσταση, εντούτοις, από τη στιγμή που οι αναμνήσεις αυτές ανακαλούνται στο παρόν, αυτόματα αναπλαισιώνονται με τις νέες στάσεις που έχουν αναπτύξει και αποκρυσταλλώσει οι συγγραφείς στην πορεία του βίου τους, καταφάσκοντας έτσι την ενεστωτική δυναμική των κειμένων.⁹

⁶ Μάλιστα, την τρέχουσα θεατρική σεζόν παρουσιάζονται ακόμα δύο. Πρόκειται για τα κείμενα του Louis: *Η Μονίκ δραπετεύει*, σε σκηνοθεσία Γιώργου Σουλεϊμάν στο Θέατρο της Οδού Κεφαλληνίας και *Αγώνες και Μεταμορφώσεις μιας γυναίκας*, σε σκηνοθεσία Αλέξανδρου Σωτηρίου στο Θέατρο Τζένη Καρέζη.

⁷ «Transfuges de classe». Με τον όρο αυτό αποδίδεται η διαδικασία μεταπήδησης από μια χαμηλότερη σε μια υψηλότερη κοινωνική τάξη ατόμων τα οποία, χάρη στη μόρφωση της οποίας μετείχαν και των ευκαιριών των οποίων έλαχαν, κατόρθωσαν να υπερβούν τους εγγενείς περιορισμούς της τάξης από την οποία προέρχονται. Η αποστασία αναφέρεται στην υιοθέτηση νέων «έξεων» κατά Bourdieu και νέας ομιλίας, που με τη σειρά τους συμπαρασύρουν και τις σωματικές/κινησιακές εκδηλώσεις. Για την έννοια των «έξεων» και το πώς αυτές συγκροτούν το κοινωνικό υποκείμενο, βλ. αναλυτικά: Bourdieu, ιδίως σσ. 214-269.

⁸ Πραγματώνουν, ουσιαστικά, μία από τις βασικές αρχές του θεάτρου ντοκουμέντο, όπως την διατύπωνε ο Weiss, ήδη από τη δεκαετία του 1960: «Το θέατρο-ντοκουμέντο που επιδιώκει το υποδειγματικό [...] δε δουλεύει με σκηνικούς χαρακτήρες και με ατμόσφαιρα, αλλά με ομάδες, περιοχές έντασης και στόχους». Weiss, σ. 63.

⁹ Όπως επισημαίνει και ο Halbwachs, «η ανάμνηση είναι σε πολύ μεγάλο βαθμό μια ανακατασκευή του παρελθόντος με τη βοήθεια δεδομένων που δανειζόμαστε από το παρόν, ανακατασκευή την οποία έχουν προετοιμάσει άλλες ανακατασκευές που έχουν δημιουργηθεί σε προηγούμενες εποχές [...]». Halbwachs, σ. 94. Επί της ουσίας πρόκειται για μια διαστρωματωμένη ανάμνηση, η οποία κατέρχεται στο παρόν πολλαπλώς αναπλαισιωμένη και για τον λόγο αυτό μοιάζει να αξιώνει από το παρόν την επανανοηματοδότησή της.



Τα κείμενα του Louis και του Eribon στην ελληνική θεατρική σκηνή¹⁰

Η πρώτη απόπειρα σκηνοθετικής προσέγγισης κειμένου του Édouard Louis στην Ελλάδα αφορούσε το πρώτο του έργο, *Να τελειώνουμε με τον Εντύ Μπελγκέλ*¹¹ (γρ. 2014).¹² Η παράσταση, σε σκηνοθεσία Ηλία Αδάμ, ανέβηκε στο Φεστιβάλ Νέων Δημιουργών της Πειραματικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου τον Μάιο του 2019 και επαναλήφθηκε την επόμενη σεζόν στην Πειραματική Σκηνή.¹³ Στο συγκεκριμένο έργο ο Louis αφηγείται τα παιδικά του χρόνια σε ένα χωριό του γαλλικού Βορρά, τη βία, τον εκφοβισμό και τον αποκλεισμό που βίωσε, ως απότοκα της διαφορετικότητάς του. Η αφήγηση του Louis, μοιρασμένη σε τρία σκηνικά πρόσωπα, χωρίς κάθε πρόσωπο να αναλαμβάνει και κάποιον ορισμένο ρόλο, προβάλλει εν γένει ως μια αφήγηση αποχρωματισμένη από συναισθηματισμούς, με κάποιες ρωγμές ωστόσο ενίοτε προς έναν πιο προσωπικό τόνο, ο οποίος λειτουργεί ως στίξη στα αφηγούμενα. Το χιουμοριστικό στοιχείο είναι διακριτό τόσο στο επίπεδο της εκφοράς του λόγου, όσο και στην οπτικοποίηση των λεγομένων μέσα από τη χρήση μασκών, χαρτονένιων φιγούρων και βίντεο, με άμεσες αναφορές στη σύγχρονη ελληνική αλλά και την παγκόσμια πολιτική πραγματικότητα, καθώς και στον κόσμο των μίντια και του life style. Η μουσική επένδυση με pop και queer μουσικά στοιχεία και η όλη queer αισθητική της παράστασης αναδίνει έναν σουρεαλιστικό τόνο, που λειτουργεί στην κατεύθυνση της αμφισβήτησης της συμβατικής θεατρικής φόρμας.¹⁴

Η επόμενη παράσταση πάνω σε κείμενο του Édouard Louis ήταν το *Ποιος σκότωσε τον πατέρα μου* (γρ. 2018),¹⁵ που ανέβηκε από την «Ορχήστρα των Μικρών Πραγμάτων», σε σκηνοθεσία Χρήστου Θεοδωρίδη.¹⁶ Εδώ οι ρόλοι της ζωής του Louis μοιράζονται ανάμεσα σε δύο σκηνικά πρόσωπα και κατά κύριο λόγο αφορούν τον Louis και τον πατέρα του. Η έννοια του βλέμματος αναδεικνύεται στην παράσταση αυτή σε εδραίο δραματουργικό στοιχείο, που συνέχει τα επιμέρους δρώμενα και διαπερνά κάθε φάση της σχέσης του Louis με τον πατέρα του («Κοίτα μπαμπά!»). Πρόκειται για το «βλέμμα που προηγείται του λόγου, το βλέμμα που απαιτεί απαντήσεις, το βλέμμα που ξεκινά μια επανάσταση», όπως διαβάζουμε στο πρόγραμμα της παράστασης (Σούλης, 2023). Η επανάσταση έχει ήδη συντελεστεί στη συνείδηση του συγγραφέα Louis, αλλά τώρα εκείνος αισθάνεται την εσωτερική ανάγκη να μοιραστεί την εξεγερσιακή του διαδρομή με το κοινό του, αναψηλαφώντας την ιστορία της βίας –φυσικής και πολιτικής– που

¹⁰ Πέρα από τις ελληνικές παραγωγές, τον Οκτώβρη του 2021 παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου σε σκηνοθεσία Thomas Ostermeier (Schaubühne) το έργο του Édouard Louis *Ιστορία της βίας*.

¹¹ Πρόκειται για το πραγματικό όνομα του Louis.

¹² Λουί (2018). *Να τελειώνουμε με τον Εντύ Μπελγκέλ*. (Σ. Ζουμπουλάκη. Μετ.). Αθήνα: Αντίποδες.

¹³ Καθώς το κείμενο του Louis δεν είχε ακόμα μεταφραστεί στα ελληνικά, ο σκηνοθέτης ανέθεσε στον Μιχάλη Αρβανίτη τη μετάφρασή του, ενώ τη δραματουργία της παράστασης ανέλαβε ο ίδιος.

¹⁴ Με τον τρόπο αυτό εγκαθίσταται στο κείμενο του Louis μια νέα αισθητική διάσταση, που απαντά στο αίτημα για μια νέα αισθητική της αναμέτρησης, όπως αυτό διατυπώνεται από τον ίδιο τον Louis: Λόουτς & Λουί, 2021, σ. 36. Εξάλλου, η ένθεση στην αρχή του κειμένου της παράστασης των στοιχείων για τις κοινωνικές πολιτικές των γαλλικών κυβερνήσεων που οδήγησαν στην εξαθλίωση τα χαμηλότερα κοινωνικοοικονομικά στρώματα (στοιχεία που αναφέρονται στο τέλος του δεύτερου βιβλίου του Louis, *Ποιος σκότωσε τον πατέρα μου*) δίνουν ακριβώς το στίγμα του παραστασιακού διακυβέματος: η απάντηση στη βία της εξουσίας θα πρέπει να έρθει μέσα από μια συνολική πολιτισμική ανατροπή και μια επανεφεύρεση των πολιτισμικών εργαλείων για τη συγκρότηση της κοινωνικής πραγματικότητας.

¹⁵ Λουί (2020). *Ποιος σκότωσε τον πατέρα μου*. (Σ. Ζουμπουλάκη. Μετ.). Αθήνα: Αντίποδες.

¹⁶ Η παράσταση παρουσιάστηκε μεταξύ 2023-2025 σε διάφορους χώρους, ενώ επαναλαμβάνεται και την τρέχουσα θεατρική περίοδο στο ΠΛΥΦΑ.



αποτελεί βίωμα ολόκληρης της οικογένειάς του, αλλά και εγγενές γνώρισμα του βίου της εργατικής τάξης.¹⁷

Ακολουθεί τη θεατρική περίοδο 2024-2025 το έργο του Édouard Louis *Αλλαγή: Μέθοδος* (γρ. 2021),¹⁸ σε σκηνοθεσία Εύας Φρακτοπούλου στο ΠΛΥΦΑ. Στο κείμενο αυτό περιγράφεται από τον συγγραφέα η όλη πορεία προς την επανεπινόηση του εαυτού του –μια πορεία που διήλθε μέσα από την υιοθέτηση των κοινωνικών τρόπων και της ομιλίας της αστικής τάξης, καθώς και μέσα από την αποδοχή της σεξουαλικής του ταυτότητας. Η όλη αυτή πορεία οπτικοποιείται επί σκηνής μέσω του αναδιπλασιασμού του εγώ του συγγραφέα: συναντάμε ταυτόχρονα τον παροντικό και τον παρελθοντικό εαυτό, αυτόν που θέλει να προχωρήσει στην εσωτερική αλλαγή, ερχόμενος όμως σε ρήξη με το οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον, και εκείνον που φορτώνει τον εαυτό με ενοχές για αυτήν τη ριζοσπαστικοποίηση. Τελικά η αλλαγή επιτυγχάνεται και αναδύεται «ως μια πράξη αντίστασης στην πραγματικότητα» (Φρακτοπούλου, 2025), ως μια πρόταση για τον επαναπροσδιορισμό των αντιληπτικών κατηγοριών μέσα από τις οποίες ο εαυτός αποκτά την αυτοσυνειδησία του και τη θέση του εντός του κόσμου.¹⁹

Τελευταία παράσταση που μνημονεύεται στο πεδίο της αυτοκοινωνιοβιογραφίας είναι η παράσταση του κειμένου του Didier Eribon *Η ζωή, τα γηρατειά και ο θάνατος μιας γυναίκας του λαού* (γρ. 2023), σε σκηνοθεσία Σοφίας Αντωνίου, η οποία παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου το καλοκαίρι του 2025. Στο εν λόγω κείμενο η εστίαση μετατοπίζεται στην τρίτη ηλικία, καθώς ο συγγραφέας, με αφορμή τον εγκλεισμό της μητέρας του σε γηροκομείο και τον θάνατό της, καταβυθίζεται σε μια ανασκόπηση της ζωής της μητέρας του, γνήσιας εκπροσώπου της εργατικής τάξης, η οποία φέρεται να έζησε μια ζωή ερήμην της. Ορμώμενος ο συγγραφέας από το αίσθημα της «κοινωνικής ντροπής» (Εριμπόν, 2024, σ. 69), ένα αίσθημα οικείο σε όλους τους ανθρώπους που βρίσκονται εγκλωβισμένοι στο κοινωνικό σώμα της στέρησης και των ανύπαρκτων ευκαιριών, επιχειρεί να άρει αυτό το αίσθημα και να το μεταγράψει σε πολιτική διακήρυξη: «Η δημόσια έκθεση μεταστοιχειώνει τον πόνο, την ντροπή και την ταπείνωση σε θάρρος και πολιτική αξιοπρέπεια» (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 174). Η τελική μνεία του Eribon σχετικά με το «ποιος μιλάει;», δηλαδή μέσα από ποιων ανθρώπων τις φωνές χτίζεται ο δημόσιος λόγος, γίνεται και προμετωπίδα της παράστασης. Η «φωνή» των ηλικιωμένων ζωντανεύει στην παράσταση από έναν Χορό συνταξιούχων ηθοποιών, που συγκροτούν επί σκηνής τη «φθίνουσα ζωή»,²⁰ αποτελώντας έτσι την ενσώματη αναπαράσταση του κειμενικού διακυβεύματος.

¹⁷ Αυτό υποβάλλεται σκηνικά μέσα από τις συνεχείς αλληλομεταθέσεις των σωμάτων και των ενεργειών τους κατά τη διάρκεια της παράστασης, υπαγόμενες στη ρυθμική αναπνοή που δίνει τον τόνο στην αρχή και στο τέλος της παράστασης. Με τον τρόπο αυτό δομείται τελικά ένα παραστασιακό σύμπαν ρευστότητας αλλά και απόλυτης ζωτικότητας, όπως οι ταυτότητες μέσα από τις οποίες διήλθε ο Louis στη διάρκεια του βίου του και η βαθύτατη ανάγκη του να ζήσει μια ζωή αξιοβίωτη.

¹⁸ Λουί (2022). *Αλλαγή: μέθοδος*. (Σ. Ζουμπουλάκη. Μετ.). Αθήνα: Αντίποδες.

¹⁹ Αυτός ακριβώς ο μεταβατικός χαρακτήρας της σκηνικής δράσης εγκιβωτίζεται στον σκηνικό χώρο της παράστασης, έναν χώρο που προσομοιάζει με εργαστήρι μνήμης, καθώς ατάκτως ερριμμένα χαρτιά, βιβλία και σημειώσεις καταδεικνύουν έναν εαυτό σε διαδικασία μεταλλαγής, έναν εαυτό που, διερχόμενος μέσα από την επικράτεια της γνώσης και της επίγνωσης, καθίσταται πλέον ένας κοινωνικά μετασχηματισμένος εαυτός.

²⁰ «Ζωή δεν είναι μόνο η ζωή με υγεία, είναι και η ζωή χωρίς υγεία. Είναι και η φθίνουσα ζωή». Εριμπόν, 2024, σ. 96. Ο ζωτικός χώρος αυτών των απομάχων της ζωής διαρρηγνύεται στην παράσταση, όταν η σκηνική φιγούρα του συγγραφέα εισέλθει σε αυτόν και γίνει κομμάτι της μνήμης που ζωντανεύει. Αυτός που μέχρι τότε ανέλυε με κοινωνιολογικούς όρους τον οικογενειακό του βίο και τη θέση της μητέρας του



Επιστροφή σε μια αισθητική του πολιτικού

Η μέθοδος που οι δύο συγγραφείς μετέρχονται προκειμένου να μιλήσουν για τους αόρατους είναι αυτή της επιστροφής: αφού οι ίδιοι έχουν διασχίσει τα σύνορα των τάξεων, τώρα επιτελούν μια νοητική επιστροφή στις καταβολές τους για να τις φωτίσουν υπό νέο πρίσμα. Αυτός ο «τοπολογικός τρόπος» (Lammers & Twellmann, σ. 9), οδηγεί τελικά σε έναν υπαρξιακό τόπο, όπου ο νέος εαυτός εμφανίζεται ενδυναμωμένος και χειραφετημένος. Πρόκειται για μια διαδικασία διεκδίκησης, η οποία συνοψίζεται στη φράση του Eribon «να μην αφήσουμε τη ζωή μας αβίωτη» (Εριμπόν, 2020, σ. 211) και η οποία αναδύεται ως μια αξίωση που δεν αφορά πλέον τη ζωή των δύο συγγραφέων (άλλωστε οι ίδιοι φέρονται να έχουν περάσει στην αντίπερα όχθη), αλλά τη ζωή των πολλών. Οι αυτοβιογραφικές τους αφηγήσεις αίρονται, κατ' αυτόν τον τρόπο, πάνω από τη μεμονωμένη περίπτωση και αποκρυσταλλώνουν ένα μοντέλο δράσης, το οποίο αποκτά ευρύτερη απεύθυνση (Μαράκα, σ. 41), στοχεύοντας ευθέως στην αυτοσυνειδησία των αναγνωστών/θεατών των κειμένων τους.

Συνταιριάζοντας τη βιωμένη μνήμη και την κοινωνιολογική ανάλυση οι δύο συγγραφείς συνεισφέρουν εν τέλει στον εκδημοκρατισμό της γνώσης, αφού, μέσα από τη λογοτεχνική τους γραφή και την επιδραστικότητά της, συντελούν στη διάχυση όλων αυτών των θεωρητικών προβληματισμών πέρα από τα στενά όρια της ακαδημαϊκής κοινότητας (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 99) και με τον τρόπο αυτό ενεργοποιούν στους αναγνώστες/θεατές των έργων τους μια συμμετοχική και αναστοχαστική προσληπτική διεργασία. Τα κείμενά τους καθίστανται, έτσι, ένα συλλογικό βήμα, εκ του οποίου εκπορεύεται ένας νέος λόγος περί ταυτότητας –κοινωνικής, πολιτικής, έμφυλης, ταξικής–, ένας λόγος που μπορεί να λειτουργήσει μετασχηματιστικά για το κοινωνικο-ιστορικό υποκείμενο στο σύνολό του.

σε αυτόν τώρα καθίσταται μέτοχος αυτού του βίου, προσλαμβάνει τις οικείες ποιότητές του, αλλά ταυτόχρονα τον επενδύει και με μια νέα δυναμική: τη δυναμική μιας φωνής που απαιτεί να ακουστεί, να αποκτήσει βήμα στον δημόσιο λόγο. Η προσπέλαση του συνόρου της τρίτης ηλικίας μετουσιώνεται, συνεπώς, σε μια ενσώματη αντίδραση στη «βία του πολιτισμικού κεφαλαίου» (Λόουτς & Λουί, σ. 59) και εν τέλει σε μια κίνηση ανατροπής.



Βιβλιογραφικές αναφορές

- Βερβεροπούλου, Ζ. (2014). Βιογραφίες στη σκηνή: θεωρητικό πλαίσιο και μηχανισμοί. Σε Γ. Βαρζελιώτη (επιμ.) *Πρακτικά επιστημονικού Συνεδρίου: Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2023). *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο-ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματοποιήσεις του 21^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Bourdieu, P. (2011). *Η Διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής φύσης*. (Κ. Καψαμπέλη. Μετ.). Αθήνα: Πατάκη.
- Εριμπόν, Ντ. (2020). *Επιστροφή στη Πενς*. (Γ. Στεφάνου. Μετ.). Αθήνα: Νήσος.
- Εριμπόν, Ντ. (2024). *Η ζωή, τα γηρατειά και ο θάνατος μιας γυναίκας του λαού*. (Γ. Στεφάνου. Μετ.). Αθήνα: Νήσος.
- Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη*. (Τ. Πλωτά. Μετ.). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Jouan-Westlund, A. (2024). Ceci n' est pas une autobiographie: 'Je n' est plus (seulement) moi' pour Didier Eribon, Édouard Louis et Ivan Jablonka. *Expériences*. Αρ. 13, σσ. 1-11.
<https://journals.openedition.org/elfe/7287> [Προσπελάστηκε 20 Οκτ. 2025].
- Lammers, Ph. και Twellmann, M. (2021). L' autosociobiographie, une forme itinérante. *Varia*.
<https://journals.openedition.org/contextes/10515> [Προσπελάστηκε 20 Οκτ. 2025].
- Λόουτς, Κ. και Λουί, Ε. (2021). *Διάλογος για την τέχνη και την πολιτική*. (Στ. Ζουμπουλάκη. Μετ.). Αθήνα: Αντίποδες.
- Μαράκα, Α. (1993). Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου Ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη ελληνική δραματολογία. *Σύγκριση*. Αρ. 5, σς. 33-51.
- Σούλης Παύλος (2023), Άτιτλο σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης *Ποιος σκότωσε τον πατέρα μου*, Ορχήστρα των Μικρών Πραγμάτων, θεατρική περίοδος 2022-2023.
- Φρακτοπούλου, Ε. Συνέντευξη στη Μαριλένα Θεοδωράκου. *Theatermag*. 22 Απρ. 2025.
https://www.theatermag.gr/2025/04/22/eva-fraktopoulos-to-allagi-methodos-einai-ena-ergo-polypsiantiko/?fbclid=IwY2xjawMpQ_5leHRuA2FlbQIxMABicmlkETBTVG1ndFA0d1ZOBU1MbVVhAR5xn2nxWceQrKxRpFO5dXxVgB2MoPK_Ieg-Gw478XiZVP6mCZA5zt4OapZVVg_aem_PaUX_nwxNzw2trpONE6Usg
[Προσπελάστηκε 20 Οκτ. 2025]
- Weiss, P. (1973). Θέατρο Ντοκουμέντο: Δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας. *Θέατρο*, Τόμος. ΣΤ', Αρ. 34-36, σσ. 61-64.

Ιωάννα Αλεξάνδρη

Σπούδασε στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ. Συνέχισε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, ενώ από το ίδιο τμήμα αναγορεύθηκε αριστούχος Διδάκτωρ το 2022. Ως θεατρολόγος έχει αναλάβει την επιστημονική επιμέλεια θεατρολογικών συγγραμμάτων, έχει συμμετάσχει με ανακοινώσεις σε επιστημονικά συνέδρια και ημερίδες, ενώ άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων. Εργάζεται επί σειρά ετών ως εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση, ενώ έχει συνεργαστεί με Δήμους και άλλους φορείς ως εμψυχώτρια θεατρικών ομάδων παιδιών και εφήβων.

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