



Περιοδική έκδοση για την έρευνα στο θέατρο

Θέατρο – λόγος



**Κεντρικό
αφιέρωμα:
Η δικαιοσύνη στις
θεατρικές
εφαρμογές**

ΠΕΣΥΘ



ΤΕΥΧΟΣ 8
8 / 2026

Σχεδιασμός λογότυπου/εξωφύλλου/
logo design: Γεράσιμος Τσουρούφλης
© [2026]. Με επιφύλαξη παντός
δικαιώματος / All rights reserved. Το
λογότυπο του περιοδικού αποτελεί
πνευματική ιδιοκτησία του
δημιουργού του και χρησιμοποιείται
κατόπιν άδειας.

Φωτογραφίες εξωφύλλου: ευγενική
παραχώρηση του Ερμή Φιλίππου.

Θέατρο-λόγος

Περιοδική έκδοση για την έρευνα στον χώρο του θεάτρου

τεύχος 8, Αύγουστος 2026

ISSN: 2945-0144

Δωρεάν διάθεση

Ψηφιακή έκδοση:



Πανελλήνιος Επιστημονικός
Σύλλογος Θεατρολόγων

Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς) 5ος όροφος Τ.Κ. 10679, Αθήνα

www.pesyth.com

<https://pesyth.com/theatro-logos/>

<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatrologos/issue/archive>

Επικοινωνία:

journal.theatrologos@gmail.com

contact@pesyth.com

©2026

ΟΜΑΔΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Επιμελήτριες έκδοσης Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη

Επισκόπηση θεατρολογικής έρευνας Ανθή Χοτζάκογλου

Παρουσίαση βιβλίων Ευδοκία Δεληπέτρου

Ανασκόπηση παραστάσεων

Ευδοκία Δεληπέτρου, Περσεφόνη Κουτσομητροπούλου

Παιδαγωγική του θεάτρου / Θέατρο στην εκπαίδευση

Ευφροσύνη Κουτσογιάννη, Μαρία Μπατάνη

Θέατρο στην περιφέρεια Μαρίζα Γαλάνη

Ελληνική δραματουργία Αναστασία Λιώρη

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο Ευδοκία Μανόχη

Συνεντεύξεις καλλιτεχνών και επιστημόνων του θεάτρου

Μαρίζα Γαλάνη, Περσεφόνη Κουτσομητροπούλου

Podcast Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη

Επιμέλεια κεντρικού αφιερώματος Ειρήνη Αρτοπούλου, Περσεφόνη

Κουτσομητροπούλου, Ελένη Χατζηγεωργίου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

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

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Επισκόπηση θεατρολογικής έρευνας

Δύο «πατερούληδες» κοινής σύνθεσης και διαφορετικής καταγωγής. Από το Ντα του Hugh Leonard στο *Μαύρο κουτί* του Γιώργου Ηλιόπουλου

Αλέξανδρος Κοέν.....	9
----------------------	---

Παρουσίαση βιβλίων

Καίτη Διαμαντάκου: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Στιχομυθίες Κειμένων*

Ανθούλα Δανιήλ.....	15
---------------------	----

Ανασκόπηση θεατρικών παραστάσεων

Κοινωνικές μορφές της θεατρικής πράξης: από τη μαρτυρία στο θέατρο της τεκμηρίωσης

Ιωάννης Σαρηγιάννης.....	20
--------------------------	----

Παιδαγωγική του θεάτρου / θέατρο στην εκπαίδευση

Θέατρο, ψυχική υγεία και εργασία

Ορέστης Αναστάσιος Κοντόπουλος.....	29
-------------------------------------	----

Ελληνική δραματουργία

Ο *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη: ιστορικό και δραματουργικό πλαίσιο μιας ποιητικής τραγωδίας

Μαίρη Παππά	36
-------------------	----

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο

Η τέχνη που δραπετεύσε από τα κελιά. Ιάκωβος Καμπανέλλης, Νίκος Κούνδουρος, Θανάσης Βέγγος. Από τη φρίκη του εγκλεισμού στην καλλιτεχνική δημιουργία

Λυδία Εμμανουηλίδου.....	42
--------------------------	----

Το σώμα ως αγγείο του θείου: Ο χορός Sanghyang Dedari ως επιτελεστικό τελετουργικό και ζωντανή κληρονομιά στο Μπαλί

Μαρίνα Μέργου48

Συνεντεύξεις καλλιτεχνών και επιστημόνων του θεάτρου

Συνομιλία με τον ηθοποιό, σκηνοθέτη και παιδαγωγό, Κώστα Φιλίππογλου

Ιωάννα Ιακωβίδου.....57

Podcast

Θέατρο, καλλιτεχνική παιδεία και η νέα Ανώτατη Σχολή Παραστατικών Τεχνών: Μια συζήτηση με τη Νίκη Κάβουρα και τον Νίκο Καραγεώργη

Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη65

ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Η δικαιοσύνη στις θεατρικές εφαρμογές: δραματολογία, παράσταση, εκπαίδευση και κοινωνικοπολιτικές χρήσεις

(σελ. 68-161)

Ο ρόλος της δικαιοσύνης στη θεατρική σκηνή

Σάββας Αλεξόπουλος.....67

Ο κύκλος του αίματος στην *Ορέστεια* ως διαγενεακό τραύμα και η εγκαθίδρυση του Αρείου Πάγου, η νέα μορφή απονομής δικαιοσύνης

Δήμητρα Αντωνακούδη.....73

Γυναίκες ενώπιον της δικαιοσύνης: Η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου και η Ελένη στην *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου

Δρ. Μαρία Γιαννούτσου.....81

Η θεατρική σκηνή ως χώρος κρίσης και επαναπροσδιορισμού της έννοιας του δικαίου

Δρ. Μαριάνθη Καλύβα89

Δείγματα αναίμακτης γυναικείας δικαιοσύνης

Χριστίνα Κεφαλίδη100

Στάσου δίπλα μου! Ιστορίες από το θέατρο και τη ζωή για τη δικαιοσύνη και την αδικία. Μια θεατροπαιδαγωγική πρόταση προσέγγισης του θέματος της δικαιοσύνης στο γυμνάσιο.

Βιβή Κοψιά109

Ένα προφεμινιστικό μανιφέστο για τη θέση της γυναίκας μέσα από μία σκηνή δικαστηρίου σε ένα θεατρικό έργο του 18ου αιώνα

Κωνσταντίνος Κυριακού118

Η Άννα Φρανκ συνομιλεί με τα Παιδιά της Παλαιστίνης: Ένα παράδειγμα παιδαγωγικού θεάτρου, ανταποκρινόμενο στις ανάγκες των καιρών

Ευφροσύνη Λάζου127

6

Από την εκδημοκράτιση της παράστασης στην εκδημοκράτιση της νεοφιλελεύθερης κοινωνίας

Jimmy Machai136

Η μάσκα και το πρόσωπο των έμφυλων ζητημάτων στη δραματουργία του Luigi Chiarelli. Εκεί που η Δίκη και η Δικαιοσύνη δεν είναι συνώνυμα

Κατερίνα Μπιλάλη146

Ο νόμος του ισχυρού στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. *Αόρατη Όλγα* και *Τα μάτια τέσσερα* του Γιάννη Τσίρου

Μαριαλένη Σολδάτου153

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, η/ο οποία/ος έχει την αποκλειστική ευθύνη για το περιεχόμενο του και την ελευθερία να το συνθέσει, όπως επιθυμεί.

Η υπ' αριθμόν 498 διατυπωμένη σκέψη του Μπλεζ Πασκάλ που περιέχεται στο σύνολο των σημειώσεων που διατηρούσε έως και τον θάνατό του (το 1662), και οι οποίες συγκεντρώνονται σήμερα σε διάφορες εκδόσεις υπό τον τίτλο *Σκέψεις*, περιγράφει τη συνθήκη κατά την οποία όταν μια μητέρα αρπάζει το παιδί της αρκετά βίαια από τα χέρια κάποιων ληστών για να καταφέρει να το αποσπάσει από εκείνους, παρόλο που ενδέχεται να του προκαλεί σωματικό πόνο μεγαλύτερο από αυτόν που του ασκούσαν οι απαγωγείς του, το μωρό προτιμάει τη στοργική και νόμιμη βία της σωτήρος του και μάλλον ανακουφίζεται επειδή απαλλάχθηκε από την τυραννική και επιβλαβή βία εκείνων που το κρατούσαν αδικώς. Η βία, η αδικία και η συζήτηση για δικαιοσύνη επί σκηνής αιματώνουν τους νευρώνες του αντιληπτικού μας συστήματος και τροφοδοτούν τον πολιτισμό μας ως δοκιμές σκέψης ανάλογες με αυτή του Πασκάλ.

Στις σελίδες του όγδοου τεύχους, η παρακολούθηση των λεπτών αποχρώσεων μεταξύ διαφορετικών θεωρητικών προσεγγίσεων που «δικάζουν» τα ίδια δραματικά πρόσωπα, οδηγεί την ανάγνωση του κεντρικού αφιερώματος με θέμα τη δικαιοσύνη στις θεατρικές εφαρμογές σε ένα πανοραμικό και όμως καλειδοσκοπικό ερευνητικό βίωμα. Από την αρχετυπική *Ορέστεια* ως τις σύγχρονες δραματουργικές εκδοχές, όπως το θέατρο γκροτέσκο, η δικαιοσύνη αναδεικνύεται ως δυνατότητα που τραυματίζεται όχι μόνο από το έλλειμμα δημοκρατίας, όπως καίρια επισημαίνει το θέατρο ντοκουμέντο, όχι μόνο από τη βία και τον πόλεμο, όπως εύγλωττα το δείχνει στα παιδιά το εκπαιδευτικό δράμα, αλλά και από την εργαλειοποίησή της, την ανισομερή εφαρμογή της, την προσχηματική απονομή της, την έμφυλη διάσταση, που ακυρώνει την υποτιθέμενη αμερόληπτη «τυφλότητά» της.

Στις μόνιμες στήλες του Θέατρο-Λόγου, ανιχνεύονται θεματικές συνδέσεις ανάμεσα στο κλασικό *Ντα* του Ιρλανδού Hugh Leonard και στο νεοελληνικό *Μαύρο κουτί* του Γιώργου Ηλιόπουλου, με άξονα την πολύπλοκη σχέση πατέρα και γιου. Στη διακεimenικότητα και στον τρόπο που συνομιλούν μεταξύ τους κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας εστιάζει αντίστοιχα το βιβλίο της Καίτης Διαμαντάκου *Αρχαίο ελληνικό θέατρο. Στιχομυθίες κειμένων. Μελετώνται οι κοινωνικές διαστάσεις της θεατρικής πράξης ως άσκησης συλλογικής μνήμης στη site-specific performance Μνήμη – Τραύμα: Η αφήγηση του χώρου*, όπως και η ιαματική λειτουργία του θεάτρου στην απελευθέρωση της έκφρασης και της αλληλεγγύης στους χώρους εργασίας.

Γίνεται αναδρομή στο ιστορικό-ποιητικό δράμα Καποδίστριας του Καζαντζάκη, όπως και στην «τέχνη που δραπετεύσε από τα κελιά», μέσα από τους περιπετειώδεις βίους των Ιάκωβου Καμπανέλλη, Νίκου Κούνδουρου και Θανάση Βέγγου, οι οποίοι άσκησαν πολιτιστική πολιτική «από τα κάτω» και παρήγαγαν τέχνη.

Ο χορός Sanghyang Dedari, ως τελετουργική επιτέλεση, μας εισάγει στην πολιτιστική κληρονομιά και στο ενεργό παρόν του Μπαλί. Συνομιλούμε με τον πολυσχιδή καλλιτέχνη, ηθοποιό, σκηνοθέτη και παιδαγωγό Κώστα Φιλίππου, ενώ στο 5ο podcast του περιοδικού θα έχετε την ευκαιρία να «βρεθείτε» σε μία σπάνια συνάντηση μεταξύ των προέδρων ΠΕΣΥΘ και ΣΕΗ, που οδήγησε σε μία εύφορη συζήτηση για την τέχνη στην εκπαίδευση και ευρύτερα για το παρόν και το μέλλον της καλλιτεχνικής παιδείας.

Καλή ανάγνωση,
Κατερίνα Θεοδωράτου και Ευδοκία Μανόχη

Η στήλη φιλοξενεί άρθρα που παρουσιάζουν τις τελευταίες έρευνες οι οποίες έχουν δημοσιευθεί 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.

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Δύο «πατερούληδες» κοινής σύνθεσης και διαφορετικής καταγωγής. Από το *Ντα* του Hugh Leonard στο *Μαύρο κουτί* του Γιώργου Ηλιόπουλου

9

Αλέξανδρος Κοέν

Περίληψη

Το άρθρο εξετάζει την κρίσιμη σχέση πατέρα και γιου όπως αυτή εμφανίζεται σε δυο δημοφιλή στην Ελλάδα θεατρικά κείμενα. Πρόκειται για το *Ντα* του Ιρλανδού Hugh Leonard και το *μαύρο κουτί* του Έλληνα Γιώργου Ηλιόπουλου. Και στις δυο θεατρικές αποτυπώσεις χρησιμοποιείται η υποκειμενική εικόνα που έχει διαμορφώσει ο γιος για τον πατέρα του – μέσω είτε της μνήμης είτε της εμπειρίας. Στο *Ντα* ο πατέρας αναδύεται μέσα από τη θρυμματισμένη μνήμη, προκειμένου να ενεργοποιήσει το αίσθημα της ενοχής και να συγκροτήσει εκ νέου μια εντελέστερη ανάμνηση· στο *Μαύρο κουτί* η εκ νέου συνάντηση πατέρα και γιου θ' αποτελέσει την κομβικής σημασίας δοκιμασία που θα οδηγήσει τον δεύτερο σε βίαιη ενηλικίωση. Πολλαπλά τα ψυχικά οφέλη και στις δύο περιπτώσεις για τον γιο, ο οποίος με έκπληξη θα συνειδητοποιήσει πόσο αναπόδραστα συνδεδεμένος είναι με τον γεννήτορά του, πόσο καταλυτικά επιδραστική στάθηκε η φιγούρα του και πόσο επιτακτική ανάγκη είναι να κλείσει μαζί του ειρήνη.

Λέξεις-κλειδιά: νεοελληνικό θέατρο, μνήμη, πατέρας-γιος, οικογένεια

Abstract

The article examines the crucial father-son relationship as it appears in two plays, popular in Greece: *Da* by Hugh Leonard and *The Black Box* by Giorgos Iliopoulos. In both dramatic portrayals, the subjective image that the son has formed of his father is employed –whether through memory or experience. In *Da*, the father emerges through fragmented memory in order to awaken feelings of guilt and reconstruct a fuller remembrance; in *The Black Box*, the father becomes the pivotal ordeal that leads the son toward a violent coming-of-age. In both cases, the psychological gains for the son are manifold, as he comes to realize with terror how inextricably connected he is to his progenitor, how decisively influential the father figure has been, and how imperative it is to make peace with him.

Keywords: *modern greek theatre, memory, father-son relationship, family*

«...ο Τηλέμαχος περιμένει τον πατέρα του [...] να επιστρέψει με το καράβι για να επαναφέρει τον Νόμο στο νησί του...»
—Recalcati, 2016, σ. 12

Όσο κι αν η απόλυτη εξουσία του έχει πλέον υποχωρήσει, όσο κι αν ο νόμος δεν τον αντιμετωπίζει διακριτικά, όσο κι αν δεν αποτελεί πια τον αποκλειστικό οικονομικό πάροχο της οικογένειας, η έννοια του «*pater familias*» φαίνεται συχνά πυκνά να αναδύεται ως σταθερά παρούσα και έντονα επιδραστική. Κι αν η μορφή του πατέρα με τη μορφή μιας ηθικής αυθεντίας κι ενός συμβολικού πυρήνα της οικογένειας έχει πολλάκις τροφοδοτήσει την παγκόσμια δραματοουργία, πιο συγκεκριμένα η σχέση πατέρα και γιου έχει αρκετές φορές κεντρίσει δημιουργικά τους θεατρικούς συγγραφείς –τόσο στο ελληνικό θεατρικό τοπίο όσο και πέρα από αυτό.

Μια τέτοια σχέση καλούμαστε εδώ να παρακολουθήσουμε, μέσα από δύο θεατρικά κείμενα διαφορετικής καταγωγής, που ωστόσο τέμνονται σε πολλά σημεία. Ο λόγος για το *Ντα* του Hugh Leonard και *Το μαύρο κουτί* του Γιώργου Ηλιόπουλου. Μολονότι μεταξύ τους ανοίγεται ένα χάσμα τριάντα τεσσάρων ετών και τριών χιλιάδων χιλιομέτρων, τα δύο κείμενα κάλλιστα θα μπορούσαν να συνοψίσουν το δραματουργικό τους κέντρο από κοινού στη φράση: ένας μεσήλικας άνδρας επιστρέφει στο γενέθλιο χωριό του για να επανεξετάσει τη σχέση του με τον γηραιό πατέρα του.

Το αυτοβιογραφικό¹ *Ντα* (*Da*, 1973) του Ιρλανδού Hugh Leonard παρακολουθεί τον σαραντάχρονο Charlie Tynan, ο οποίος επιστρέφει στο πατρικό του ύστερα από τον θάνατο του θετού του πατέρα για να έρθει τελικώς αντιμέτωπος με κρίσιμες αναμνήσεις που ιδωμένες πλέον μέσα από ένα βλέμμα ωριμότητας θα επαναπροσδιορίσουν τη σχέση του

¹ Συγκεκριμένα ο συγγραφέας του δηλώνει: «Το *Ντα* είναι ένα έργο αφιερωμένο στη μνήμη του πατέρα μου· το έγραψα για να ξεπληρώσω ένα χρέος μου προς αυτόν» (Owens και Radner, 1990, σ. 628).

τόσο με τον πατέρα του όσο και με τον ίδιο του τον εαυτό. Εδώ ο Ντα («Πατερούλης» θα μεταφράζαμε στα ελληνικά) παρουσιάζεται ως ένας λαϊκός, αφελής Ιρλανδός που, όχι σπάνια, επιλέγει να αποστασιοποιείται από τη ζωή και να την παρατηρεί μέσα από υπεραπλουστευτικές θεωρίες, τις οποίες συστήνει και στον γιο του.

Το έργο γνώρισε τεράστια επιτυχία και στην Ελλάδα –με πρώτο ερμηνευτή του τον Μάνο Κατράκη στη σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη (Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο, 1979) (Leonard, 1981, σ. 7). Η παράσταση έτυχε θερμότατης υποδοχής από την κριτική και, μολονότι επρόκειτο για ένα έργο άγνωστο στη χώρα μας, σημείωσε σαρωτική εμπορική επιτυχία που οδήγησε σε πολλαπλές επαναλήψεις του. Ακολούθησαν οι ερμηνείες του Γιώργου Μεσσάλα (Μεσσάλας, 1997), του Πέτρου Φυσσούν (Σκουρολιάκος, 2001), του Γιώργου Μιχαλακόπουλου (Μιχαλακόπουλος, 2006), του Κώστα Σαντά (Παπαδόπουλος, 2018, σσ. 2–3) και τέλος του Γρηγόρη Βαλτινού (Ζούλιας, 2022).

Σε παράλληλη θεματική, πάλι γύρω από την κομβική σχέση πατέρα και γιου σε μια κρίσιμη καμπή της κοινής τους ζωής, κινείται *Το μαύρο κουτί* (2007) του Έλληνα συγγραφέα και ηθοποιού Γιώργου Ηλιόπουλου. Και εδώ ο δημιουργός του φαίνεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό να αυτοβιογραφείται.² Ο σαραντάχρονος Πέτρος επιστρέφει στο πατρικό του προκειμένου να κλείσει τους λογαριασμούς του με τον πατέρα του, Γιάννη –τώρα που η υγεία του δεύτερου φαίνεται να έχει οριστικά επιβαρυνθεί. Η έγνοια του Πέτρου είναι να αποδώσει στον πατέρα του την ηθική αυτοουργία του θανάτου (ή μήπως αυτοκτονίας;) της μητέρας του. Η σχέση των δύο ανδρών φαίνεται πως θα αποκατασταθεί πλήρως έως το φινάλε του έργου για ν' αποδειχτεί τελικώς πως *Το μαύρο κουτί* αποτελεί «ένα έργο συγνώμης του γιου προς τον πατέρα και την οδυνηρή διαπίστωση μιας λανθασμένης επένδυσης».³

Το έργο φαίνεται να αποτέλεσε την ιδανική αφορμή για τη συνεργασία του Κώστα Καζάκου, δασκάλου του Ηλιόπουλου στη δραματική σχολή, με τον μαθητή του. Ανέβηκε στο Θέατρο Τζένη Καρέζη έναν χρόνο μετά τη συγγραφή του με σκηνοθέτη τον Αντώνη Καλογρίδη (Ηλιόπουλος, 2009, σ. 5). Το έργο επέστρεψε το 2021 στο Θέατρο Αργώ με τον Γεράσιμο Μιχελή στον κεντρικό ρόλο και σκηνοθέτη τον Ευθύμη Μπαλαγιάννη (*Culturenow.gr*, 2021), αλλά και το 2026 στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά με τον Στέφανο Κυριακίδη στον ρόλο του πατέρα και τον υπογράφωντα ως σκηνοθέτη (Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, 2026).

Ξεκινώντας από τα δομικά στοιχεία των έργων, παρατηρείται μια κοινή κινηματογραφική γραφή που χωρίζει τη δράση σε μικρότερες σκηνές. Και αν στην περίπτωση του Leonard η μια σκηνή ολισθαίνει μέσα στην άλλη με χρονολογική ασυνέπεια, στο έργο του Ηλιόπουλου έχουμε δεκαεπτά διαδοχικές σκηνές –οι οποίες μάλιστα τιτλοδοτούνται.

² Ο Ηλιόπουλος αφιερώνει *Το μαύρο κουτί* στον πατέρα του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει πως στη δακτυλόγραφη μορφή του έργου, αυτήν που αποστέλλει ο συγγραφέας ως πρωτότυπο, προφανώς από αβλεψία σε μία ατάκα του γιου, ως δραματικό πρόσωπο φέρεται με το όνομα «Γιώργος», συνώνυμο του συγγραφέα. Ίσως ο Ηλιόπουλος κατά την πρώτη γραφή χρησιμοποίησε το δικό του όνομα στο ρόλο, κι επέστρεψε αργότερα για να το αλλάξει σε «Πέτρος».

³ Δήλωση του συγγραφέα (βλ. Χατζηγιάννου, 2009).

Κύριο μοτίβο είναι πάντα η υποκειμενική αναπαράσταση της μορφής του πατέρα μέσα από τον συναισθηματικά εμπλεκόμενο γιο. Και αν ο Charlie χρησιμοποιεί τη θρυμματισμένη μνήμη του για να ενεργοποιήσει τη μορφή του ήδη νεκρού Ντα και να συγκροτήσει γεμάτος ενοχές μια εντελέστερη ανάμνηση για εκείνον, ο Πέτρος χρησιμοποιεί την εμπειρία του (φανταστική ή πραγματική) με τον Γιάννη κατά τους τελευταίους μήνες της ζωής του για να προχωρήσει –έστω και βίαια, έστω και καθυστερημένα– στην ενηλικίωσή του. Η «θερμοκρασία» των έργων, σύμφυτη με τη θεματική τους, είναι ασφαλώς δραματική· εντούτοις και στις δύο περιπτώσεις τα κωμικά στοιχεία πλεονάζουν φέρνοντας στην επιφάνεια ένα διαβρωτικό χιούμορ που επιτείνει τη συγκινησιακά φορτισμένη «διάθεση» των άλλων σκηνών.

Θα είχε ενδιαφέρον, αποφεύγοντας κάθε φορά την επισήμανση του έργου, να αναφερόμαστε στο εξής στην ενιαία περίπτωση ενός πατέρα και ενός γιου, και στη μεταξύ τους σχέση. Θα αναδυθεί έτσι καλύτερα ο δημιουργικός διάλογος που αυτά τα δύο σημαντικά κείμενα αναπτύσσουν, αλλά και η ευρύτερη συγγένεια που συνδέει την ελληνική με την ιρλανδική οικογένεια –ως προς την παραφορά του συναισθήματος, τους ισχυρούς δεσμούς της, αλλά και τη συγκρουσιακή της φύση.

Ο σαραντάχρονος γιος έχει εδώ και χρόνια –με αφορμή τις σπουδές του– επιλέξει ν’ απομακρυνθεί από τη γενέτειρά του και να μεταβεί σ’ ένα μεγαλύτερο αστικό κέντρο άλλης χώρας (Αγγλία στην περίπτωση του Leonard / Αμερική στο έργο του Ηλιόπουλου) αποφεύγοντας να ριζώσει σε ένα οικείο πλην άνευ προοπτικών περιβάλλον. Κατά τα φαινόμενα αποτελεί έναν επιτυχημένο σε επαγγελματικό επίπεδο άνδρα (διάσημος θεατρικός συγγραφέας/διευθυντής στο τμήμα συγχωνεύσεων πολυεθνικής) που, όμως, θα αποδειχτεί πως βρίσκεται σε κρίσιμη στιγμή. Από πάνω του στέκεται πάντα βαρύς ο ίσκιος της νεκρής μητέρας και μαζί ένα οικογενειακό γεγονός που ασφαλώς θ’ αναπαράγεται σχολιασμένο πάντοτε αιχμηρά από την κλειστή κοινωνία όπου ζουν (υιοθετημένο παιδί/μητέρα που αυτοκτόνησε).

Ο πατέρας, στην ύπαιθρο όπου κατοικεί, τηρεί μια βαθιά και ουσιαστική σχέση με τη φύση, η οποία αποτυπώνεται στην ενασχόλησή του με την κηπουρική (σε επαγγελματικό επίπεδο/στον ελεύθερο χρόνο του)· θα τον συναντήσουμε συχνά να μιλά με ευλάβεια και επιμονή για το χώμα, για τη γη, για όσα φυτρώνουν από αυτή. Για την ιρλανδική γη αναφέρεται:

—Εκείνο το χέρσο κομμάτι έτσι και το ξελακώσεις, πετάξεις τα κούρβουλα και τα ξερόδεντρα, το σκάψεις, το φουσκώσεις κι ένα χέρι [...] [μπορείς] να φυτέψεις ό,τι τραβάει η όρεξή σου (σ. 44).

Ωστόσο και επί ελληνικού εδάφους η φύση πάντα θαυμαστή:

—Δεν υπάρχει πιο ωραίο πράγμα από το να βλέπεις τον σπόρο να πιάνει, να σκάει, να σπρώχνει το χώμα και να βγαίνει. [...] Τί ομορφιά να τον βλέπεις να πρασινίζει, να ιδρώνει να μεγαλώσει (σ. 41).

Και παράλληλα με τη φύση, εμφανίζεται η έννοια του Θεού με τη μορφή ενός επί ίσοις όροις συνομιλητή με τον οποίο ο πατέρας έχει αναπτύξει οικειότητα.

Δυστυχώς, όταν ο χρόνος θα έχει πλέον σωρευτεί απαγορευτικά, όταν η υγεία του πατέρα θα έχει επιβαρυνθεί στερώντας του οριστικά τα λογικά του, όταν θα παραληρεί εν πολλοίς ασυνάρτητα, ο γιος σπαραχτικά θ' αναφωνήσει «Μπαμπά, σ' αγαπάω» προσδίδοντας έτσι νέα, πολύτιμη ταυτότητα στη σχέση τους.

Η αποκαλυπτική αυτή διαδικασία ενηλικίωσης φαίνεται πως πάντα θα αναδύεται ως δελεαστική –τόσο για τους θεατές όσο και για τους θεατρικούς συγγραφείς, οι οποίοι με θέρμη επιστρέφουν σε αυτόν. Η «επίσκεψη» σε αυτή την αναμέτρηση ανδρών, όσο οδυνηρή κι αν είναι, αποδεικνύεται πολλαπλώς ωφέλιμη για όποιον από τους ήρωες επιθυμεί να ανιχνεύσει πόσο αναπόδραστο από το παρελθόν είναι το παρόν τους.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

- Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. (2026). *Γιώργος Ηλιόπουλος / Το μαύρο κουτί*. Διαθέσιμο σε <https://www.dithperi.gr/el/events/4902/> [Προσπελάστηκε 2 Ιουλ. 2026].
- Ηλιόπουλος, Γ. (2007). *Το μαύρο κουτί*. Δακτυλόγραφο.
- Ηλιόπουλος, Γ. (2009). *Το μαύρο κουτί*. Αθήνα: Σοκόλη – Κουλεδάκη.
- Ζούλιας, Π. (2022). *Ντα* [πρόγραμμα παράστασης]. Αθήνα: Θέατρο Ιλίσια.
- Culturenow.gr. Το Μαύρο Κουτί, του Γιώργου Ηλιόπουλου σε σκηνοθεσία Ευθύμη Μπαλαγιάννη στο Θέατρο Αργώ, 11 Νοεμ. 2021. Διαθέσιμο σε <https://www.culturenow.gr/to-mayro-koyti-toy-giorgoy-hliopoyloy-se-skinotheresia-eythymi-mpalagianni-sto-theatro-argo/> [Προσπελάστηκε 30 Ιουν. 2026].
- Leonard, H. (1981). *Ντα*. (Π. Μάτεσις Μετ.). Αθήνα: Γνώση.
- Μεσσάλας, Γ. (1997). *Ντα* [πρόγραμμα παράστασης]. Αθήνα: Μοντέρνο Θέατρο.
- Μιχαλακόπουλος, Γ. (2006). *Ντα* [πρόγραμμα παράστασης]. Αθήνα: Θέατρο Βασιλάκου.
- Owens, C. D. και Radner, J. N. (1990). *Irish Drama. 1900-1980*. Washington: The Catholic University of American Press.
- Παπαδόπουλος, Δ. (2018). *Ντα* [πρόγραμμα παράστασης]. Θεσσαλονίκη: ΚΘΒΕ.
- Recalcati, M. (2016). *Το σύμπλεγμα του Τηλέμαχου. Γονείς και παιδιά μετά τη δύση του πατέρα*. (Α. Πλεύρη και Γ. Βεσσαλά. Μετ.). Αθήνα: Κέλευθος.
- Σκουρολιάκος, Π. (2001). *Ντα* [πρόγραμμα παράστασης]. Λαμία: ΔΗΠΕΘΕ Ρούμελης.
- Χατζιωάννου, Έ. Δ. *Το μαύρο κουτί λέει τη μαύρη αλήθεια*, *Τα Νέα*, 10 Μαρτ. 2009. Διαθέσιμο σε <https://www.tanea.gr/2009/03/10/lifearts/culture/to-mayro-koyti-leei-ti-mayri-alitheia/> [Προσπελάστηκε 30 Ιουν. 2026].

Αλέξανδρος Κοέν

Αριστούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (ΕΚΠΑ) και της Δραματικής Σχολής «Ίασμος». Μεταπτυχιακές σπουδές στο Middlesex University του Λονδίνου (Master of Arts in Theatre Directing), στη Ρωσική Ακαδημία Θεατρικών Τεχνών της Μόσχας GITIS και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ. Έχει σκηνοθετήσει περισσότερα από σαράντα έργα κλασικού και νεότερου παγκόσμιου ρεπερτορίου. Παράλληλα μεταφράζει θεατρικά έργα, διδάσκει Υποκριτική, και είναι καλλιτεχνικός διευθυντής της Δραματικής Σχολής «Ίασμος». Ιδρυτής της Εταιρείας Θεάτρου «Υπερίων» και συνεργάτης του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας του ΕΚΠΑ.

Στοιχεία επικοινωνίας: alexandros_cohen@yahoo.gr

Σκοπός της στήλης είναι η 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.

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

Καίτη Διαμαντάκου: *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο. Στιχομυθίες Κειμένων*

Ανθούλα Δανιήλ

Περίληψη

Το βιβλίο της Καίτης Διαμαντάκου συγκεντρώνει δέκα μελετήματα που διερευνούν τις ανταποκρίσεις ανάμεσα σε διαφορετικά έργα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου. Οι υπόγειες συνάψεις των επιμέρους κειμένων φωτίζουν τρόπους και δρόμους μέσα από τους οποίους τα έργα συνομιλούν μεταξύ τους, αλλά και με το ευρύτερο πολιτισμικό τους πλαίσιο. Ταυτόχρονα, τα μελετήματα μπορούν να θεωρηθούν μέρη ενός ευρύτερου ερμηνευτικού εγχειρήματος, το οποίο προσπελάζει την κλασική δραματουργία ως δίκτυο σχέσεων, τόσο εντός της συγχρονίας της, όσο και με σύγχρονες θεωρητικές και παραστασιακές εκδοχές. Στόχος του βιβλίου είναι να αναδείξει αυτές τις διακειμενικές και διαπαραστασιακές συνδέσεις, ανοίγοντας νέους δρόμους για την ερμηνεία, τη σύγκριση και την κριτική προσέγγιση των αρχαίων έργων.

Λέξεις-κλειδιά: κλασικό θέατρο, διακειμενικότητα, δραματουργία, συγκριτική προσέγγιση, ερμηνεία

Abstract

In her book, Kaiti Diamantakou brings together ten essays that explore the correspondence between different plays of ancient Greek theatre. The implicit connections linking the individual texts reveal ways and pathways through which these works engage in dialogue with one another, as well as with their cultural context. At the same time, the essays can be considered parts of a unified whole that approaches Classical Drama as a dynamic network of

relationships, not only within its own historical moment, but also in dialogue with modern theoretical and artistic perspectives. The book aims to highlight these intertextual and interperformative connections, opening new avenues for interpreting, comparing, and critically engaging with ancient plays.

Keywords: *ancient greek theatre, intertextuality, dramaturgy, comparative approach, interpretation*

Η Καίτη Διαμαντάκου, συγγραφέας του τόμου με τον τίτλο *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο/Στιχομυθίες Κειμένων*, είναι Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, και Διευθύντρια, στο ίδιο Τμήμα, του Εργαστηρίου Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας, όπου πραγματοποιούνται δράσεις σχετικές με το αρχαίο θέατρο και τη μεταφραστική, εκδοτική και σκηνική πρόσληψή του. Ιδιαίτερως την απασχολεί η πρόσληψη του αρχαίου δράματος από τους νεότερους και ξένους δημιουργούς. Βιβλία της και μεταφράσεις της σε ξενόγλωσσα έργα –ενδεικτικά των Gérard Mathieu, Christian Montlibert, Μαρίνα Τσβετάγεβα, Pierre Bourdieu και του Νίκου Παναγιωτόπουλου, μαθητή του τελευταίου– κυκλοφορούν στα βιβλιοπωλεία.

Κατ' αρχάς, ας σημειωθεί ότι πρόκειται για ένα βιβλίο, προϊόν συστηματικής έρευνας και μακρόχρονης μελέτης από μια καταξιωμένη επιστήμονα, το οποίο απευθύνεται τόσο σε έμπειρους όσο και σε νέους ερευνητές. Ωστόσο, κάθε αναγνώστης, που αγαπά το αρχαίο θέατρο, όπως και κάθε άλλος που προβληματίζεται με το τι συμβαίνει σήμερα με την αρχαία μας κληρονομιά, με ποιον τρόπο στοχαζόμαστε πάνω σε αυτήν αλλά και πώς την αφομοιώνουμε και την αναπαράγουμε σε επίπεδο παράστασης, θα το μελετήσει με μεγάλο ενδιαφέρον.

Στόχος της συγγραφέως είναι να αναζητήσει τις σχέσεις των έργων μεταξύ τους, οι οποίες προσθέτουν στην κατανόησή τους και τα δια φωτίζουν με σύγχρονο πνεύμα. Πρώτο εγχείρημα είναι η συνδυαστική μελέτη του έργου *Ιων* του Ευριπίδη με τους *Όρνιθες* Αριστοφάνη (σ. 39). Ο *Ιων* έχει χαρακτηριστεί «παραμύθι» με πολύ ελαφριά και ρομαντική ατμόσφαιρα, ωστόσο, έχει μια σοβαρή πλευρά, χωρίς να είναι τραγωδία, μοιάζει με φάρσα, έχει γκροτέσκ σκηνές, είναι ποιητικό παιχνίδι, τραγικωμωδία... και άλλα... Η συγγραφέας επισημαίνει τα κωμικά στοιχεία των *Όρνιθων* στον *Ιωνα*, όπου ο φερώνυμος ήρωας προσπαθεί μανιωδώς, με μια παντομιμική κίνηση, να διώξει τα πουλιά που λερώνουν το γείσο του δελφικού ναού. Αναφέρονται ο αετός, ο κήρυκας του Ζηνός, ο πορφυροπόδης κύκνος που τον στέλνει στη Δήλο, λόγω της σχέσης του με τον Απόλλωνα, και ένα θηλυκό πουλί-μητέρα. Οι κινήσεις του ήρωα, ο υψηλός τόνος του τραγουδιού του σε συνδυασμό με το είδος της ευτελούς εργασίας του κάνουν τη σκηνή κωμική (σσ. 41-43).

Η Διαμαντάκου συγκρίνοντας τον *Ιωνα* με τους *Ορνιθες* θα θέσει πολλά θέματα προς μελέτη και διερεύνηση. Προκαταβολικά αναφέρω ότι οι σχέσεις που συνέδεαν τα έργα αλλά και τους δημιουργούς τους μεταξύ τους έχουν επισημανθεί από τους μελετητές. Η Διαμαντάκου όμως επισημαίνει και την ικανότητα του κοινού της εποχής να διακρίνει αυτή τη σχέση και επιπλέον μας πληροφορεί ότι «στην περίπτωση της μονωδίας των *Ορνίθων* με τις παράξενες παύσεις και τις απροσδόκητες μεταστροφές, ο Αριστοφάνης υιοθέτησε [...] τους νεωτερικούς μουσικούς τρόπους που χρησιμοποιούσε την ίδια εποχή ο Ευριπίδης» (σ. 43). Η ανάλυση των σχέσεων είναι λεπτομερής, εμπεριστατωμένη, εξακτινώνεται και σε άλλα έργα και παραδείγματα. Συγκεκριμένα, τονίζει ότι «η κωμωδία, κατά κανόνα, παραθέτει και γελοιοποιεί συγκεκριμένους στίχους από συγκεκριμένες τραγωδίες» (ό. π., σ. 52). Τέλος, «το έδαφος της τραγωδίας –κυρίως της ευριπίδειας– ήταν πιθανώς αρκετά δεκτικό να ενσωματώσει [...] κωμικά [...] και κωμωδιακά στοιχεία» (σ. 57).

Άλλο παράδειγμα αντλεί από την τραγωδία *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή και την κωμωδία *Πλούτος* (σς. 39-57). Τα έργα γράφτηκαν χρονικώς κοντά και φέρνουν επίσης κοντά τους δύο υπερήλικες συγγραφείς. Ο ήδη γεγηρακώς Σοφοκλής έγραψε το έργο μετά το 411 π.Χ. ή μετά το 409. Ωστόσο δεν πρόλαβε να το παρουσιάσει ο ίδιος. Το έργο διαλέγεται και με τις αντίστοιχα σύγχρονές του (περ. 411–409 π.Χ.) *Φοίνισσες* του Ευριπίδη όπου ο Οιδίπους εμφανίζεται ως «γέρικο ουρανοκατέβατο φάντασμα ή νεκρό του κάτω κόσμου ή όνειρο πετούμενο» (σ. 40).¹ Η δράση και στα δύο έργα λαμβάνει χώρα στην Αττική. Εκεί σε έναν βράχο θα καθίσει ο Οιδίπους, μετά από έναν περιπατητικό πρόλογο. Παρομοίως στον *Πλούτο*, μετά από έναν περιπατητικό πρόλογο, τα τρία πρόσωπα επί σκηνής θα καταλήξουν μπροστά στο σπίτι του Χρεμύλου. Και στα δύο έργα η περιπατητική ακολουθία παρουσιάζει έναν γέροντα τυφλό –Οιδίπους/Πλούτος– στο κέντρο του διαλογικού ενδιαφέροντος.

Ο χώρος και ο χρόνος δεν επαρκεί για να μιλήσουμε για τον Σοφοκλή ως «Δεξίωνα» του Ασκληπιού στην Αττική, νέου θεραπευτικού θεού, οπότε έχουμε και την ηρωοποίηση του τυφλού γέροντα σε πολιούχο της πόλης. Θέμα σημαντικό που προβάλλεται στη μελέτη είναι και το οικολογικό, με το οποίο θα ασχοληθούν οι νεότερες κοινωνίες, είχε όμως απασχολήσει και τους αρχαίους δημιουργούς. Η παραβίαση της φυσικής τάξης επισημαίνεται τόσο στους *Πέρσες* του Αισχύλου, όσο και στον *Ορέστη* του Ευριπίδη· στην εν λόγω τραγωδία, ο μονόλογος του Απόλλωνα (στ. 1625-1665) παρουσιάζει την εκστρατεία στην Τροία με αφορμή την Ελένη ως πιθανό αντίβαρο στον «υβριστικό» υπερπληθυσμό και τη βιοπολιτική κρίση (σ. 143).

Τον χαιρετισμό της αηδόνας Πρόκνης από τους *Ορνιθες*, η συγγραφέας συσχετίζει με το εγκώμιο του Χορού στην *Αντιγόνη* για όσα κατάφερε «δεινά» ο άνθρωπος, όπως να πιάνει τα κουφόνοα πουλιά, αυτός ο άφτερος, ο πρόσκαιρος σαν τα φύλλα, ο αχνός σαν όνειρο (σ. 126).² Με λίγα λόγια οι μεν εναντίον των δε και τανάπαλιν.

Επιστρέφοντας στην οικολογία, σε τρία έργα, την *Ηλέκτρα*, τον *Ορέστη* και την *Ελένη*, ο Ευριπίδης αντιμετωπίζει το πρόβλημα στη μέση και στην όψιμη φάση του Πελοποννησιακού

¹ Στο πρωτότυπο: «πολιὸν αἰθεροφανὲς εἶδωλον ἢ νέκυν ἔνερθεν ἢ πτανὸν ὄνειρον» (Ευρ. Φοίν. 1543-1545 – Μετ. Καίτη Διαμαντάκου)

² Από τους *Ορνιθες*, στ. 685-687:

ἄγε δὴ φύσιν ἄνδρες ἀμαυρόβιοι, φύλλων γενεᾷ προσόμοιοι,
ὀλιγοδρανέες, πλάσματα πηλοῦ, σκιοειδέα φύλ' ἀμενηνά,
ἀπτήνες ἐφημέριοι, ταλαοὶ βροτοί, ἄνδρες εἰκελόνειροι... (Ελεύθερη απόδοση της γράφουσας).

πολέμου, αλλά και ο Πλάτων και μετά ο Αριστοτέλης έχουν προβληματιστεί με τον υπερπληθυσμό, τις πλουτοπαραγωγικές πηγές και την αυτάρκεια. Ο υπερπληθυσμός θα φέρει κίνδυνο, ο Ευριπίδης από τα αρχαία χρόνια θα κάνει λόγο για το «*ύβρισμα του θνητών αφθόνου πληρώματος*» (Ορέστης, στ.1642) και θα μας τονίσει πως οι «κυρίαρχοι δεν είναι σ' αυτόν τον πλανήτη οι άνθρωποι αλλά... ο ίδιος ο πλανήτης και ενδεχομένως ό, τι υπάρχει πέραν αυτού ή *εξ το μέσον του*» (σ. 149).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης η συσχέτιση της *Ελένης* του Ευριπίδη με την *Πολιτεία* του Πλάτωνα. Κοινό σημείο αναφοράς αποτελεί η Θεονόη, η οποία απαντά μόνο στον Ευριπίδη και στον πλατωνικό *Κρατύλο*. Εδώ η Διαμαντάκου κάνει λόγο για αγωνία του Πλάτωνα «να ελευθερώσει τον νου από τα σκότη του αισθητηριακού κόσμου, προκειμένου να κατακτήσει την αγνότητα του βασιλείου των ιδεών» (σ. 59). Η υπόθεση αυτή έχει βαθιά φιλολογική και διεθνή υποστήριξη. Ο Πλάτων πάντως, γράφει η Διαμαντάκου, χρησιμοποιούσε πολλά αποσπάσματα από σωζόμενα ή χαμένα έργα του Ευριπίδη.

Επίσης η συγγραφέας θα ερευνήσει το ζήτημα της γυναικείας παρουσίας, με αφορμή την Ασπασία, την οποία θα ανιχνεύει στη *Λυσιστράτη* και στην πλατωνική *Διοτίμα*, στους *Αχαρνές* και στην *Ειρήνη* αλλά και σε άλλα έργα, στα οποία πάντα οι συγγραφείς την υποσκάπτουν (σσ. 77-101). Θα καταλήξει στο ότι η Ασπασία υπήρξε αναμφίβολα ένα πρόσωπο που επηρέασε τον Περικλή.

Άλλο πρόβλημα το οποίο μελετά είναι ο απών «νοερός εχθρός» Πολυνείκης, λόγω του περιορισμού των δύο υποκριτών επί σκηνής, στην εποχή του Αισχύλου, στους *Επτά επί Θήβας*. Η λύση για τον Αισχύλο ήταν να εστιάσει δραματουργικά στον Ετεοκλή ως μόνο ηγέτη του βασιλικού οίκου των Λαβδακιδών. Ο Πολυνείκης μόνο ως νεκρός θα εμφανιστεί στο τέλος μαζί με τον επίσης νεκρό αδελφό του. Η συγγραφέας κάνει λόγο για «επιτελεστικές αναπληρώσεις» (σ. 151). Το ερώτημα που θέτει εν τέλει είναι μήπως αυτό το δραματουργικό κενό –του απόντος Πολυνείκη– αποκαθίσταται στις *Φοίνισσες*, και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, θέμα που βασάνιζε τον Αισχύλο, «τον δημιουργό εικόνων μέσω του τραγικού λόγου, τον δεινό χρήστη της δύναμης των λέξεων» (σ. 167).

Το ένατο κεφάλαιο του βιβλίου πραγματεύεται τον αποκεφαλισμό του Αίγισθου στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και τη σκηνική του διαχείριση (σσ. 203-212). Οι μεταφραστές –μακρύς ο κατάλογος– φέρνουν ή δε φέρνουν το κεφάλι επί σκηνής. Ουσία όμως εδώ έχει το πώς ο σκηνοθέτης θα χειριστεί το κείμενο. Μετακινούμενοι θεματικά, θα δούμε ότι οι *Ικέτιδες* πέρα από ένα πατριωτικό «εγκώμιο της Αθήνας και των (θεωρούμενων) υψηλών δημοκρατικών αξιών της» (σ. 199), είναι και ένα ειρωνικό σχόλιο πάνω στο ότι ο πόλεμος και τότε και τώρα «ενδημεί ριζικά στην ανθρώπινη ύπαρξη και εμπειρία αλλά και προωθείται από ηγεμονικές, ανεξέλεγκτες και αυθαίρετες, υπερδυνάμεις, παρ' όλες τις όποιες ειλικρινείς, δίκαιες και αξιέπαινες συγκυριακά ειρηνευτικές, πρωτοβουλίες και προσεγγίσεις» (σ. 203).

Ενδιαφέροντα είναι και τα αφορώντα την κατασκευή του τείχους των Ορνίθων, που παραπέμπουν στις πυραμίδες από τις «εξ αυτοψίας πληροφορίες του Ηροδότου» (σ. 129) ή στη ζεύξη του Ελλήσποντου από τον Ξέρξη, μέσα από τις περιγραφές του Αισχύλου στους *Πέρσες* του. Το γεγονός προβάλλεται ως ύψιστη ύβρις (σ. 121).

Στο τελευταίο κεφάλαιο, η συγγραφέας κάνει λόγο για τα δύο άκρα. Το ένα είναι τα ομηρικά έπη, από τα οποία άντλησε ο Αισχύλος, αλλά και όλοι οι νεότεροι, και το άλλο η σύγχρονη δραματουργία, όπου η Διαμαντάκου θα θέσει και τα προβλήματα που αναφέρονται, όπως η ηρωική-ανδρική ταυτότητα των Αχαιών και των Τρώων, η συγχώρεση και η

συμφιλίωση, η προβολή των αξιών του «οίκου», ο αντιπολεμικός προσανατολισμός της τελευταίας ραψωδίας της *Ιλιάδας*. Το διάστημα από την *Ιλιάδα* ως τη σύγχρονη δραματοουργία είναι πολύ μακρύ και τα θέματα που ανακύπτουν πάμπολλα (σσ. 231, 242).

Συμπερασματικά, θα τονίσουμε ότι το βιβλίο της Καίτης Διαμαντάκου, εκτός από πολύτιμο πανεπιστημιακό σύγγραμμα, αποτελεί πρωτότυπο, σημαντικό βοήθημα για τους ανθρώπους του θεάτρου, αλλά και για όποιον δεν έχει κλείσει τα βιβλία από τότε που διδάχθηκε ο ίδιος. Η έρευνά της φωτίζει με νέα στοιχεία τα θαυμάσια αυτά έργα της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς μας, υπενθυμίζοντας ότι πρέπει να έχουμε μάτια και αυτιά ανοιχτά στα νέα δεδομένα. Το βιβλίο πλαισιώνεται από πλούσια βιβλιογραφία (50 σελίδες), ευρετήρια, χρησιμότητες υποσελίδες σημειώσεις και παραστάσεις. Το εξώφυλλο κοσμεί ο γνωστός πίνακας του Giorgio de Chirico *Οι θεϊκοί ίπποι: τα άλογα του Αχιλλέα Βάλιος και Ξάνθος*, δώρα του Ποσειδώνα στον γάμο του Πηλέα με τη Θέτιδα.

Ανθούλα Δανιήλ

Είναι διδάκτωρ Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α. με σπουδές στη Φιλολογία και επιμόρφωση στο κλασικό θέατρο στην εταιρεία Δεσμοί της Ασπασίας Παπαθανασίου. Υπηρέτησε επί σειρά ετών στη Δημόσια Μέση Εκπαίδευση και στο Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, για τη συγγραφή και κρίση σχολικών βιβλίων, CD ROM, λογοτεχνικών ντοκιμαντέρ. Παράλληλα εργάστηκε ως επιμορφώτρια σε διάφορα επιμορφωτικά κέντρα της Αθήνας, λοιπής Ελλάδας και στο εξωτερικό. Στο Υπουργείο Παιδείας είχε την ευθύνη του λογοτεχνικού περιοδικού *Αερόστατο* (1993–2005). Έχει πλούσιο συγγραφικό έργο με λογοτεχνικές μελέτες, δοκίμια, με έμφαση στη νεοελληνική λογοτεχνία και τον πολιτισμό. Συμμετέχει ενεργά σε συνέδρια και δημοσιεύει συστηματικά σε έντυπα και ηλεκτρονικά μέσα. Είναι μέλος μεταξύ άλλων της Πανελλήνιας Ένωσης Φιλολόγων, της Εταιρείας Συγγραφέων, της Εταιρείας Παπαδιαμαντικών Σπουδών, της Ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών και επίτιμο Μέλος της Πανελλήνιας Ένωσης Λογοτεχνών.

Στοιχεία Επικοινωνίας: anthdaniil@yahoo.gr

Η στήλη 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.

ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Κοινωνικές μορφές της θεατρικής πράξης: από τη μαρτυρία στο θέατρο της τεκμηρίωσης¹

Ιωάννης Σαρηγιάννης

Περίληψη

Το εν λόγω άρθρο διερευνά τις κοινωνικές διαστάσεις της θεατρικής πράξης ως πρακτικές, που οργανώνουν τη συμμετοχή, τον διάλογο και τη δημόσια επεξεργασία της εμπειρίας, μετατρέποντας τη σκηνή σε χώρο συλλογικής μνήμης και κριτικής συνειδητοποίησης. Εστιάζει στο θέατρο της τεκμηρίωσης και στις συγγενείς μορφές εφαρμοσμένου δράματος, όπου μαρτυρίες, αρχειακά ίχνη, προφορικές αφηγήσεις και βιωμένα δεδομένα μεταπλάθονται σε παραστατική δράση. Ως μελέτη περίπτωσης εξετάζεται η τοποειδική επιτέλεση *Μνήμη – Τραύμα: Η αφήγηση του χώρου* στη Νέα Κίο, η οποία συνδύασε θεατρική τεκμηρίωση, εθνογραφική έρευνα και εθνογραφικό ντοκιμαντέρ. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον τρόπο με τον οποίο το προσφυγικό σπίτι, οι μαρτυρίες απογόνων δεύτερης, τρίτης και τέταρτης γενιάς Μικρασιατών προσφύγων, τα αντικείμενα, οι φωτογραφίες, οι σιωπές και οι μνήμες του τόπου συγκρότησαν ένα ζωντανό αρχείο. Το άρθρο αναδεικνύει την επιτέλεση ως πράξη πολιτισμικής αυτογνωσίας, συμπερίληψης και συλλογικής ανανοηματοδότησης του τραύματος και ως παράδειγμα σύνδεσης έρευνας, κοινότητας και καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο τεκμηρίωσης, κοινωνικές μορφές θεάτρου/εφαρμοσμένου δράματος, τοποειδική επιτέλεση, μνήμη και τραύμα

¹ Το παρόν άρθρο βασίζεται σε επιμέρους άξονες της διπλωματικής εργασίας του συγγραφέα με τίτλο Τοποειδική επιτέλεση (Site-Specific Performance): «Μνήμη – Τραύμα, η αφήγηση του χώρου. Ο αντίκτυπος μιας καλλιτεχνικής παρέμβασης με βάση το Εθνογραφικό Θέατρο και τον Εθνογραφικό Κινηματογράφο», η οποία εκπονήθηκε στο ΠΜΣ «Θέατρο και Κοινωνία: Θεωρία, Σκηνική Πράξη και Διδακτική» του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

Abstract

This article examines social dimensions of theatrical practice as an organizing form of participation, dialogue, and the public processing of lived experience, transforming the stage into a space of collective memory and critical awareness. It focuses on documentary theatre and related forms of applied drama, where testimonies, archival traces, oral narratives, and experiential material are transformed into performative action. As a case study, it discusses the site-specific performance *Memory – Trauma: The Narrative of Space* in Nea Kios, which combined theatrical documentation, ethnographic research, and ethnographic documentary. Particular emphasis is placed on the way in which the refugee house, the testimonies of second-, third-, and fourth-generation descendants of Asia Minor refugees, objects, photographs, silences, and local memories formed a living archive. The article highlights the performance as an act of cultural self-awareness, inclusion, and collective re-signification of trauma, as well as an example of the interconnection between research, community, and artistic creation.

Keywords: *forms of social theatre/applied drama, site-specific performance, memory and trauma, performative documentation*

Εισαγωγή

21 Το σύγχρονο θέατρο, ιδιαίτερα μέσα από τις κοινωνικά προσανατολισμένες και εφαρμοσμένες μορφές του, δεν λειτουργεί μόνο ως αισθητικό γεγονός, αλλά και ως πεδίο συνάντησης, μαρτυρίας, συμμετοχής και δημόσιου αναστοχασμού. Έτσι, η θεατρική πράξη μετακινείται από την αναπαράσταση ενός αποκλειστικά μυθοπλαστικού κόσμου προς την επεξεργασία βιωμένων εμπειριών, προφορικών αφηγήσεων, αρχειακών τεκμηρίων και συλλογικών μνημών. Η σκηνή μετατρέπεται έτσι σε χώρο, όπου το ατομικό βίωμα μπορεί να αποκτήσει κοινωνική ορατότητα και όπου η μνήμη δεν παραμένει ιδιωτική υπόθεση, αλλά ενεργοποιείται ως συλλογική πολιτισμική διαδικασία. Με αυτόν τον τρόπο, η παράσταση λειτουργεί ως ενδιάμεσος χώρος ανάμεσα στην τέχνη, την έρευνα και την κοινωνική μνήμη. Στο ίδιο πλαίσιο, οι τοποειδικές επιτελέσεις παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επειδή ο χώρος δεν χρησιμοποιείται απλώς ως σκηνικό υπόβαθρο, αλλά ως ενεργός φορέας μνήμης και νοήματος. Η τοποειδική επιτέλεση συσχετίζεται πολυεπίπεδα με τον χώρο, στον οποίο πραγματοποιείται και αναδεικνύει την αδιάρρηκτη σύνδεση πολιτικών, πολιτισμικών και κοινωνικών θεμάτων με τον συγκεκριμένο τόπο. Έτσι, ο χώρος μπορεί να επαναπροσδιορίσει το δρώμενο, ενώ και το ίδιο το δρώμενο μπορεί να αναδιατυπώσει τον τρόπο με τον οποίο ο θεατής βιώνει και αντιλαμβάνεται τον χώρο.

Το παρόν άρθρο εξετάζει τις παραπάνω θεωρητικές και πρακτικές διασταυρώσεις μέσα από τη μελέτη περίπτωσης της τοποειδικής επιτέλεσης *Μνήμη – Τραύμα: Η αφήγηση του χώρου*, που πραγματοποιήθηκε στη Νέα Κίο. Η συγκεκριμένη καλλιτεχνική παρέμβαση αξιοποίησε μαρτυρίες, μνήμες, αντικείμενα, φωτογραφίες και βιώματα απογόνων Μικρασιατών προσφύγων δεύτερης, τρίτης και τέταρτης γενιάς, με αποτέλεσμα τη

δημιουργία ενός δρώμενου στο πλαίσιο του θεάτρου ντοκουμέντο και ενός εθνογραφικού ντοκιμαντέρ. Η επιλογή ενός ακατοίκητου προσφυγικού σπιτιού ως χώρου επιτέλεσης υπήρξε καθοριστική, καθώς ο χώρος, τα αντικείμενα, οι μυρωδιές, οι φωτογραφίες και οι σιωπές του ενεργοποίησαν τη μνήμη και επέτρεψαν την ανάδυση προσωπικών και συλλογικών αφηγήσεων. Το προσφυγικό σπίτι δε λειτούργησε ως ουδέτερο περιβάλλον, αλλά ως ζωντανό αρχείο, μέσα στο οποίο η καλλιτεχνική πράξη συνέδεσε το παρελθόν με το παρόν και ανέδειξε το τραύμα της προσφυγιάς ως πεδίο πολιτισμικής αυτογνωσίας και συλλογικής ανανοηματοδότησης. Στόχος του άρθρου είναι να αναδείξει πώς η μαρτυρία μετατρέπεται σε παραστατικό υλικό, πώς ο χώρος λειτουργεί ως ενεργός φορέας μνήμης και πώς το θέατρο της τεκμηρίωσης μπορεί να συμβάλει στην κατανόηση της ιστορικής και πολιτισμικής ταυτότητας μιας κοινότητας. Η εν λόγω επιτέλεση εξετάζεται, επομένως, όχι μόνο ως καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά ως κοινωνική, ερευνητική και πολιτισμική πράξη, όπου η πραγματικότητα συναντά τη δραματουργία και η ατομική ανάμνηση μετασχηματίζεται σε κοινό τόπο μνήμης.

Το θέατρο της τεκμηρίωσης και οι κοινωνικές μορφές της θεατρικής πράξης

Το θέατρο της τεκμηρίωσης αποτελεί μία από τις βασικές μορφές θεάτρου, μέσα από τις οποίες η θεατρική πράξη συναντά την κοινωνική πραγματικότητα. Ήδη από τις πρακτικές του Πισκάτορ, το ντοκουμέντο αξιοποιείται όχι ως απλό πληροφοριακό υλικό, αλλά ως αφετηρία μιας σκηνικής επεξεργασίας, που συνομιλεί με το ιστορικό γεγονός και το καθιστά αντικείμενο δημόσιου αναστοχασμού (Irmer, 2006, σσ. 16-28· Jomaron, 2009, σ. 30). Στις σύγχρονες μορφές του, το θέατρο της τεκμηρίωσης συνδέεται με τις δραματουργίες του πραγματικού, δηλαδή με πρακτικές, που θέτουν στο κέντρο τον αληθινό κόσμο, την εμπειρία και τα αυθεντικά τεκμήρια. Η σχέση αυτή δεν καταργεί τη θεατρικότητα, αλλά αναδιαμορφώνει τους όρους της, καθώς το σκηνικό γεγονός δεν στηρίζεται μόνο στην επινόηση χαρακτήρων και πλοκής, αλλά στην επεξεργασία λόγων, σωμάτων, αρχείων και βιωμένων ιστοριών. Η θεατρική πράξη γίνεται έτσι τόπος όπου το πραγματικό δεν αντιγράφεται, αλλά ανασυντίθεται κριτικά και αισθητικά (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 21).

Υπό αυτό το πρίσμα, το θέατρο της τεκμηρίωσης εντάσσεται στις κοινωνικές μορφές της θεατρικής πράξης, καθώς δεν περιορίζεται στην παρουσίαση της πραγματικότητας, αλλά οργανώνει έναν χώρο δημόσιας αφήγησης, ενεργοποίησης της μνήμης και συμμετοχικής επεξεργασίας κοινωνικών ζητημάτων. Η κοινωνική του λειτουργία συνδέεται με την ενεργό συμμετοχή των υποκειμένων, καθώς ο θεατής δεν παραμένει απλός δέκτης ενός ολοκληρωμένου νοήματος, αλλά καλείται να εμπλακεί στην παραγωγή του. Η θέση αυτή συνομιλεί με τη σκέψη του Boal, για τον οποίο ο θεατής δεν αποτελεί παθητικό παρατηρητή, αλλά δρών υποκείμενο, που μπορεί να δοκιμάζει, μέσα από τη θεατρική πράξη, τρόπους παρέμβασης και μετασχηματισμού της πραγματικότητας (Boal, 2008, σσ. 119-155). Χωρίς η επιτέλεση *Μνήμη – Τραύμα: Η αφήγηση του χώρου* να εντάσσεται στο θέατρο των Καταπιεσμένων, η έμφαση του Boal στη συμμετοχή βοηθά να κατανοηθεί η μετάβαση από τη θέαση στην εμπλοκή. Η σκηνική πράξη λειτουργεί, επομένως, ως διαδικασία συνάντησης, όπου δρώντες/performers, θεατές, μαρτυρίες και τεκμήρια συνδιαμορφώνουν ένα πεδίο

αφηγήσεων και ερμηνειών (Schechner, 2013, σ. 2). Με αυτόν τον τρόπο, η μαρτυρία παύει να είναι απλώς ερευνητικό δεδομένο και μετατρέπεται σε παραστατικό υλικό, ικανό να ενεργοποιήσει τη μνήμη και να δημιουργήσει σχέσεις ανάμεσα στον αφηγητή, τον επιτελεστή/ρια (performer), τον θεατή και την κοινότητα.

Μνήμη, τραύμα και χώρος

Η σχέση ανάμεσα στη μνήμη, το τραύμα και τον χώρο είναι κρίσιμη για την κατανόηση των τοποειδικών επιτελέσεων, ιδιαίτερα όταν η παράσταση πραγματοποιείται σε τόπο ήδη φορτισμένο από ιστορικά και βιωματικά ίχνη. Ο χώρος δεν λειτουργεί ως ουδέτερο σκηνικό πλαίσιο, αλλά ως πεδίο εγγραφής εμπειριών, απωλειών, σχέσεων και αφηγήσεων. Κατ' επέκταση η συλλογική μνήμη δεν αποτελεί απλή αναπαραγωγή του παρελθόντος, αλλά συγκροτείται μέσα από κοινωνικά πλαίσια, κοινές αναφορές, τελετουργίες, αφηγήσεις και υλικά ίχνη, που επιτρέπουν σε μια ομάδα να οργανώνει και να επανερμηνεύει την ιστορία της (Halbwachs, 1950, σσ. 22-50). Η μνήμη του ξεριζωμού δεν διατηρείται μόνο μέσα από επίσημες ιστορικές καταγραφές, αλλά και μέσα από οικογενειακές αφηγήσεις, σιωπές, φωτογραφίες, οικιακούς χώρους και τοπικές πρακτικές μνήμης (Assmann, 1995, σσ. 125-133). Επιπλέον, το συλλογικό τραύμα, ιδίως όταν μεταβιβάζεται διαγενεακά, δεν εξαντλείται στο ατομικό βίωμα, αλλά λειτουργεί ως πεδίο νοηματοδότησης, ταυτότητας και συνανήκειν (Hirschberger, 2018, σσ. 1-14). Στην περίπτωση των απογόνων Μικρασιατών προσφύγων, η μνήμη της προσφυγιάς αναδύεται ως ενεργό πολιτισμικό υλικό, μέσα από το οποίο οι νεότερες γενιές επεξεργάζονται την καταγωγή, τον τόπο εγκατάστασης και τη θέση τους μέσα στην κοινότητα.



Φωτογραφία : Γιάννης Σωτηρόπουλος

Μελέτη περίπτωσης: Μνήμη – Τραύμα: Η αφήγηση του χώρου

Η τοποειδική επιτέλεση *Μνήμη – Τραύμα: Η αφήγηση του χώρου* στη Νέα Κίο δεν οργανώθηκε ως απλή αναπαράσταση της προσφυγικής ιστορίας, αλλά ως παραστατική διαδικασία τεκμηρίωσης της μνήμης μιας κοινότητας. Στο κέντρο της δράσης βρέθηκε μια μη χρησιμοποιούμενη προσφυγική οικία, η οποία δεν λειτούργησε ως συμβατικός σκηνικός χώρος, αλλά ως ενεργό μνημονικό περιβάλλον. Η οικία, φορτισμένη από την ιστορία της εγκατάστασης, της καθημερινής ζωής και της σταδιακής ερήμωσης, έγινε το υλικό και συμβολικό πεδίο, μέσα στο οποίο η μνήμη μπορούσε να ενεργοποιηθεί αισθητηριακά, σωματικά και αφηγηματικά. Η εμπειρία της παράστασης ξεκινούσε από την είσοδο στον χώρο, καθώς ο θεατής δεν καλούνταν να παρακολουθήσει μια ιστορία από απόσταση, αλλά να εισέλθει σε έναν τόπο ήδη κατοικημένο από ίχνη, δηλαδή από αντικείμενα, φωτογραφίες, μυρωδιές, σιωπές, φθορές, άδεια δωμάτια και σημάδια παλαιότερης ζωής. Έτσι, η προσφυγική οικία μετατράπηκε σε χώρο-αρχείο, όχι στατικό ή μουσειακό, αλλά εν κινήσει, όπου κάθε υλικό ίχνος μπορούσε να γίνει αφορμή ανάκλησης, αφήγησης και σκηνικής δράσης (Σαρηγιάννης, 2025, σσ. 50, 62-63).

Οι μαρτυρίες δεν παρουσιάστηκαν ως πληροφοριακό υλικό ούτε ως γραμμική αφήγηση της Μικρασιατικής Καταστροφής. Αντίθετα, μεταπλάστηκαν σε δραματουργικό μοντάζ, μέσα από τη σύνθεση προσωπικών αφηγήσεων, βιωμάτων, οικογενειακών θραυσμάτων, ποιητικών αναφορών και αντικειμένων. Επομένως, η δραματουργία λειτούργησε ως μηχανισμός σύνδεσης ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό, εφόσον κάθε μαρτυρία διατηρούσε τη μοναδικότητά της, αλλά ταυτόχρονα, εντασσόταν σε ένα πολυφωνικό σώμα μνήμης. Καθοριστική υπήρξε η χρήση των κειμηλίων, που έφεραν οι ίδιοι οι συμμετέχοντες, τα οποία δεν λειτούργησαν διακοσμητικά, αλλά ενεργοποιήθηκαν ως σκηνικοί φορείς μνήμης, υλικά σημεία επαφής με τους προγόνους και με την εμπειρία της προσφυγιάς. Μέσα από τη σωματική παρουσία των δρώντων/performers, το αντικείμενο μετατράπηκε από ιδιωτικό ενθύμιο σε κοινό παραστατικό τεκμήριο (Σαρηγιάννης, 2025, σσ. 60-63).

Η πολυφωνία της επιτέλεσης δεν προέκυψε μόνο από την ποικιλία των μαρτυριών, αλλά και από τον τρόπο, με τον οποίο συνυπήρχαν διαφορετικά μέσα, όπως ο προφορικός λόγος, το σώμα, η εικόνα, η ποίηση, η ντοκιμαντερίστικη καταγραφή και η χωρική δράση. Η χρήση του εθνογραφικού ντοκιμαντέρ δεν λειτούργησε ως εξωτερικό συμπλήρωμα της παράστασης, αλλά ως δεύτερο επίπεδο τεκμηρίωσης, που συνδεόταν με τη ζωντανή εμπειρία της επιτέλεσης. Η σκηνική πράξη και η κινηματογραφική καταγραφή δημιούργησαν έτσι ένα υβριδικό πεδίο, όπου η μαρτυρία ακουγόταν, φαινόταν, ενσαρκωνόταν και επανερμηνευόταν. Ιδιαίτερη σκηνική βαρύτητα είχε η μορφή της γιαγιάς, η οποία αναδείχθηκε ως κεντρικό μνημονικό πρόσωπο, καθώς δεν εμφανίστηκε απλώς ως χαρακτήρας, αλλά ως συμπύκνωση γενεαλογικής μνήμης, δηλαδή, ως σώμα, που φέρει την αφήγηση, ως φωνή, που μεταφέρει το τραύμα, ως εικόνα, που συνδέει τη δεύτερη, τρίτη και τέταρτη γενιά με ένα παρελθόν, που δεν βιώθηκε άμεσα, αλλά εξακολουθεί να συγκροτεί την προσωπική ταυτότητα (Σαρηγιάννης, 2025, σ. 60-65).

Η εμπειρία της επιτέλεσης είχε έντονα συμμετοχικό χαρακτήρα, καθώς οι δρώντες/performers δεν υποδύονταν, αλλά έφεραν στη σκηνική πράξη προσωπικές και οικογενειακές μνήμες. Αντίστοιχα, το κοινό δεν παρέμενε παθητικός αποδέκτης, καθώς ο χώρος, οι μαρτυρίες και η ατμόσφαιρα της οικίας ενεργοποιούσαν δικές του αναμνήσεις και δεν ανακάλεσε μόνο τη μικρασιατική ιστορία, αλλά και ευρύτερες εμπειρίες προσφυγιάς, απώλειας, οικογένειας, φτώχειας, αλληλεγγύης και οικειότητας. Με αυτή την έννοια, η επιτέλεση *Μνήμη – Τραύμα: Η αφήγηση του χώρου* μπορεί να ιδωθεί ως κοινωνική μορφή θεατρικής πράξης, επειδή κατάφερε να μετατρέψει την τεκμηρίωση σε εμπειρία. Η μαρτυρία δεν έμεινε στο επίπεδο της καταγραφής, αλλά έγινε σώμα, φωνή, διαδρομή, αντικείμενο και σχέση. Το τραύμα δεν παρουσιάστηκε ως κλειστή ιστορική πληγή, αλλά ως υλικό που, μέσα από την παραστατική πράξη, μπορούσε να ανανοηματοδοτηθεί συλλογικά. Έτσι, η παράσταση λειτούργησε ως ζωντανό αρχείο της προσφυγικής μνήμης και ταυτόχρονα, ως πεδίο πολιτισμικής αυτογνωσίας, όπου το παρελθόν δεν αναπαράχθηκε απλώς, αλλά επανήλθε ως εμπειρία του παρόντος (Σαρηγιάννης, 2025, σσ. 64-68).



Φωτογραφίες : Γιάννης Σωτηρόπουλος

Συμπεράσματα

Οι κοινωνικές μορφές της θεατρικής πράξης αναδεικνύουν τη δυνατότητα του θεάτρου να λειτουργεί ως πεδίο συμμετοχής, μαρτυρίας και συλλογικής μνήμης. Το θέατρο της τεκμηρίωσης, αντλώντας από πραγματικά γεγονότα, προφορικές αφηγήσεις και βιωμένες εμπειρίες, δεν αναπαράγει απλώς το πραγματικό, αλλά το ανασυνθέτει κριτικά και παραστατικά. Η επιτέλεση *Μνήμη – Τραύμα: Η αφήγηση του χώρου* έδειξε ότι η μαρτυρία μπορεί να μετατραπεί σε σκηνική εμπειρία, όταν συνδεθεί με τον χώρο, το σώμα και το αντικείμενο. Η προσφυγική οικία λειτούργησε ως ζωντανό αρχείο, όπου η μνήμη της

προσφυγιάς ενεργοποιήθηκε αισθητηριακά, κοινοτικά και βιωματικά. Συνεπώς, η τεκμηρίωση στο θέατρο δεν αφορά μόνο τη διατήρηση της μνήμης, αλλά και τη δημιουργία μιας κοινής εμπειρίας γύρω από αυτήν. Το τραύμα δεν καθηλώνεται στη λογική της απώλειας, αλλά μετατρέπεται σε πεδίο πολιτισμικής αυτογνωσίας, δημόσιας αφήγησης και συλλογικής νοηματοδότησης.



Φωτογραφίες : Γιάννης Σωτηρόπουλος

ΠΜΣ "ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΑ" SITE SPECIFIC PERFORMANCE
"ΜΝΗΜΗ Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ"

ΕΡΕΥΝΑ-ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ-ΚΑΛΠΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΑΡΗΓΙΑΝΝΗΣ
ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΣΕΝΑΡΙΟΥ: ΝΙΚΟΣ ΡΟΥΜΠΑΚΗΣ
ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ-ΕΝΔΥΜΑΤΟΠΟΓΙΑ-ΕΠΙΒΛΕΨΗ: ΑΣΗ ΔΗΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΕΚΤΕΛΕΣΗ: ΣΠΥΡΟΣ ΠΟΥΛΟΣ-ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΜΠΑΝΤΑΝΑΣ
ΚΟΥΣΤΟΥΜΙΑ: ΝΕΚΤΑΡΙΑ ΣΠΙΝΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΘΑΝΑΣΟΠΟΥΛΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΗ-ΦΩΝΗ-ΚΡΟΥΣΤΑ: ΡΑΝΙΑ ΚΟΥΤΡΟΥΛΗ
ΚΑΝΟΝΑΚΙ: ΦΑΝΗΣ ΚΟΥΣΙΟΥΝΕΠΟΣ
ΒΙΟΠΙ: ΜΙΧΑΗΛΣ ΤΕΤΩΡΟΣ
ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΧΟΡΩΝ: ΓΙΩΡΓΟΣ ΡΑΠΗΛΗΣ
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ: ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΩΤΗΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ:
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΝΕΑΣ ΚΙΟΥ,
ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΝΕΑΣ ΚΙΟΥ,
ΠΟΛΙΤΕΣ ΝΕΑΣ ΚΙΟΥ, ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΥ ΣΥΛΛΟΓΟΥ

ΚΥΡΙΑΚΗ 31 ΜΑΡΤΙΟΥ ΩΡΑ 18.30 ΣΤΟ
ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ ΣΠΙΤΙ ΣΤΗ ΔΕΞΑΜΕΝΗ
ΑΓΕΝΑΝΤΙ ΑΠΟ ΤΟ ΓΥΜΝΑΣΙΟ ΝΕΑΣ ΚΙΟΥ

ΤΗΛ. ΚΡΑΤΗΣΕΩΝ: 6932608068
ΕΠΕΝΗ ΚΑΤΡΙΝΙΩΤΗ

ΟΡΓΑΝΩΣΗ:  
ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ:   

Η αφίσα με τα στοιχεία της ταυτότητας της site specific performance:

Μνήμη η αφήγηση του χώρου

Βιβλιογραφικές και αρθρογραφικές αναφορές

- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, σσ. 125-133.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2023). *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο Θέατρο Ντοκουμέντο ή της Τεκμηρίωσης και στις ερευνητικές δραματοουργίες του 21ου αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Boal, A. (2008). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Halbwachs, M. (2013). *Η Συλλογική Μνήμη*. (Τ. Πλυτά. Μετ.). Αθήνα: Παπαζήσης.
- Hirschberger, G. (2018). Collective Trauma and the Social Construction of Meaning. *Frontiers in Psychology*, 1-14.
- Irmer, T. (2006). A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany. *TDR: The Drama Review*, 50(3), 16-28.
- Jomaron, J. (2009). *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας. 1914-1940*. (Δ. Κωνσταντινίδης. Μετ.) Θεσσαλονίκη: Studio University Press.
- Paget, D. (1987). Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques, *New Theatre Quarterly*, 3(12), 317-336.
- Σαρηγιάννης, Ι. (2025) Τοποειδική επιτέλεση «Μνήμη – Τραύμα: Η Αφήγηση του Χώρου». Διπλωματική εργασία. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Media editor Sara Brady. London and New York: Routledge.

Ιωάννης Σαρηγιάννης

Είναι κλινικός ψυχολόγος, ψυχοδυναμικός ψυχοθεραπευτής και σκηνοθέτης. Σπούδασε Κλινική Ψυχολογία στη Γαλλία, στο Πανεπιστήμιο Ιούλιος Βερν, και κατέχει μεταπτυχιακούς τίτλους στην Εκπαιδευτική Ψυχολογία, στην Ψυχοθεραπεία μέσω Τεχνών, καθώς και στο ΠΜΣ «Θέατρο και Κοινωνία» του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Για περισσότερο από δύο δεκαετίες δραστηριοποιείται στη σύζευξη ψυχολογίας και τέχνης, προσεγγίζοντας τη θεατρική πράξη μέσα από τη μνήμη, το τραύμα και τη συλλογική εμπειρία. Υπήρξε διευθυντής του ΚΔΑΠ Νέας Κίου για δώδεκα χρόνια και στη συνέχεια καλλιτεχνικός διευθυντής του Δημοτικού Θεάτρου Άργους-Μυκηνών, υπογράφοντας πλήθος πολιτιστικών δράσεων, παραστάσεων και αφιερωμάτων με κοινωνικό και ψυχοδυναμικό αποτύπωμα.

Στοιχεία επικοινωνίας: Yiannis.sariyiannis@gmail.com

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.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ / ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Θέατρο, ψυχική υγεία και εργασία

Ορέστης Αναστάσιος Κοντόπουλος

Περίληψη

Το παρόν άρθρο αποτελεί θεωρητικό δοκίμιο, βασισμένο σε επισκόπηση της διεθνούς βιβλιογραφίας, που εξετάζει τη συμβολή του Θεάτρου στην Ψυχική Υγεία και την εργασιακή ευεξία, με έμφαση σε συμμετοχικές πρακτικές που μπορούν να αναπτυχθούν σε περιβάλλοντα φροντίδας, εκπαίδευσης και ψυχοκοινωνικής υποστήριξης. Με βάση τη διεθνή βιβλιογραφία για τις τέχνες στην υγεία, τις θεατρικές παρεμβάσεις, το Εφαρμοσμένο Θέατρο και το Ψυχόδραμα, διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο η θεατρική πράξη μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος έκφρασης, αποφόρτισης, αναστοχασμού και ενίσχυσης της συλλογικότητας. Το Θέατρο προσεγγίζεται εδώ ως καλλιτεχνική και κοινωνική πρακτική που επιτρέπει τη σύνδεση ατομικών, προσωπικών και επαγγελματικών εμπειριών με τον δημόσιο διάλογο, συμβάλλοντας στην άρση του στίγματος γύρω από την Ψυχική Υγεία. Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στα όρια, στη συναίνεση, στην προστασία της ιδιωτικότητας και στην υπεύθυνη καθοδήγηση όταν η θεατρική εργασία αγγίζει ευαλωτότητα, τραύμα ή απαιτητικές εμπειρίες φροντίδας.

Λέξεις-κλειδιά: *θέατρο, ψυχική υγεία, εργασία, εργασιακή ευεξία, συμμετοχικές πρακτικές*

Abstract

This article is a theoretical essay, based on a review of international literature, examining the contribution of theatre to mental health and workplace well-being, with emphasis on participatory practices that can be developed in settings of care, education and psychosocial support. Drawing on international literature on the arts in health, theatre-based interventions, applied theatre and psychodrama, it explores how theatrical practice can operate as a space for expression, release, reflection and the strengthening of collectivity.

Theatre is approached here as an artistic and social practice that enables individual, personal and professional experiences to connect with public dialogue on mental health, contributing to reducing the stigma around mental health. Particular attention is paid to boundaries, consent, privacy and responsible facilitation when theatrical work touches on vulnerability, trauma or demanding experiences of care.

Keywords: *theatre, mental health, work, workplace well-being, participatory practices*

Εισαγωγή

Η συζήτηση για την Ψυχική Υγεία στην εργασία έχει πάψει να αφορά αποκλειστικά την ατομική αντοχή του/της εργαζομένου/εργαζόμενης. Συνδέεται όλο και περισσότερο με την ποιότητα των σχέσεων, την οργανωσιακή κουλτούρα, την ασφάλεια του περιβάλλοντος, τα ωράρια, τις συνθήκες εργασίας και τη δυνατότητα των ανθρώπων να αναγνωρίζονται όχι μόνο ως επαγγελματικοί ρόλοι, αλλά και ως πρόσωπα με φωνή, σώμα, ευαλωτότητα και ανάγκη φροντίδας.

Η διεθνής βιβλιογραφία αναγνωρίζει ολοένα και περισσότερο τη συμβολή των τεχνών στην προαγωγή της υγείας και της ψυχικής ευεξίας. Ανάμεσα στις διαφορετικές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, το Θέατρο παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συνδυάζει λόγο, σώμα, συναίσθημα και συλλογική δημιουργία. Αποτελεί μια διαδικασία εξίσου σημαντική με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα: πρόβα, έκθεση, συντονισμός, εμπιστοσύνη, ανάληψη ρόλου, ανάληψη ευθύνης και κοινός ρυθμός (βλ. Nicholson, 2005). Η σκηνή δημιουργεί έναν ενδιάμεσο χώρο, όπου το βίωμα μπορεί να μετασχηματιστεί σε αφήγηση και η ατομική εμπειρία να αποκτήσει συλλογική μορφή.

Σκοπός του παρόντος θεωρητικού δοκιμίου είναι να διερευνήσει τη συμβολή του Θεάτρου στην Ψυχική Υγεία και στην εργασιακή ευεξία, μέσα από την επισκόπηση της διεθνούς βιβλιογραφίας. Το ενδιαφέρον δεν εστιάζει στο Θέατρο ως θέαμα ή ως μέσο ψυχαγωγίας, αλλά ως συμμετοχική διαδικασία που εμπλέκει το σώμα, τον λόγο, το συναίσθημα και τη σχέση με τους άλλους. Ειδικότερα, εξετάζονται οι δυνατότητες των συμμετοχικών θεατρικών πρακτικών, όπως το Εφαρμοσμένο Θέατρο και το Ψυχόδραμα, σε πλαίσια φροντίδας, εκπαίδευσης και εργασίας, καθώς και οι προϋποθέσεις ασφαλούς και δεοντολογικής εφαρμογής τους, ώστε να αποφεύγεται τόσο η εξιδανίκευση όσο και η εργαλειοποίηση της τέχνης. Στόχος είναι να αναδειχθεί η σχέση ανάμεσα στο Θέατρο, την Ψυχική Υγεία και την εργασία ως ένα πεδίο με ουσιαστικές δυνατότητες, αλλά και με σαφή όρια και προϋποθέσεις.

Θέατρο και Ψυχική Υγεία

Το πεδίο των Τεχνών στην Υγεία έχει αναπτυχθεί σημαντικά τις τελευταίες δεκαετίες. Η έκθεση των Fancourt και Finn για τον Παγκόσμιο Οργανισμό Υγείας συνθέτει ευρήματα από περισσότερες από 3.000 μελέτες και αναγνωρίζει τον ρόλο των τεχνών στην πρόληψη ασθενειών, στην προαγωγή της υγείας και στη διαχείριση ασθενειών σε όλο τον κύκλο ζωής (Fancourt και Finn, 2019, σ. 1–5). Στο ευρύτερο αυτό πεδίο, το Θέατρο κατέχει ξεχωριστή

θέση, επειδή συνδυάζει λόγο, σώμα, συναίσθημα και μνήμη μέσω του ρόλου και της ομάδας.

Οι θεατρικές παρεμβάσεις δεν είναι ενιαίες, αλλά διαφοροποιούνται ανάλογα με το πλαίσιο και τον στόχο τους. Η δραματοθεραπεία εντάσσεται σε κλινικό πλαίσιο και ασκείται από εξειδικευμένους θεραπευτές με στόχο τη θεραπευτική αλλαγή. Το Ψυχόδραμα, όπως το διαμόρφωσε ο Moreno, χρησιμοποιεί τη δραματοποίηση προσωπικών καταστάσεων για ψυχολογική διερεύνηση, συνήθως επίσης σε θεραπευτικό ή εποπτευόμενο πλαίσιο (Moreno, 1946). Το Εφαρμοσμένο Θέατρο, αντίθετα, δεν έχει απαραίτητα θεραπευτικό στόχο, αλλά εκπαιδευτικό, κοινοτικό ή κοινωνικό, και μπορεί να ασκείται από συντονιστές χωρίς κλινική εξειδίκευση. Στο πλαίσιο αυτό, οι θεατρικές πρακτικές μπορεί να εμφανίζονται με τη μορφή Playback Theatre, Forum Theatre, Θεάτρου κοινότητας ή εργαστηρίων Εφαρμοσμένου Θεάτρου. Κοινό στοιχείο όλων αυτών των μορφών είναι η χρήση της θεατρικής πράξης ως μέσου επεξεργασίας εμπειριών. Η (μετα)ανάλυση των Orkibi, Keisari, Sajnaní και de Witte, η οποία εξέτασε ελεγχόμενες μελέτες σε θεραπείες βασισμένες στο Δράμα, κατέγραψε συνολικά θετική επίδραση σε ψυχολογικούς και συμπεριφορικούς δείκτες, με την αναγκαία επισήμανση ότι η ποιότητα των ερευνών διαφέρει (Orkibi et al., 2023). Αντίστοιχα, η συστηματική ανασκόπηση των Bayliss et al. για τις θεατρικές παρεμβάσεις στην ψυχική υγεία εντοπίζει ενδείξεις μείωσης συμπτωμάτων, αλλά υπογραμμίζει την ανάγκη για ισχυρότερα ερευνητικά σχέδια (Bayliss et al., 2026, σ. 251–258).

31 Η αξία του Θεάτρου δεν εξαντλείται στη μείωση συμπτωμάτων. Η συστηματική ανασκόπηση των Gaiha et al. για τις καλλιτεχνικές παρεμβάσεις και το στίγμα της Ψυχικής Υγείας στους νέους δείχνει μικρή αλλά σημαντική θετική επίδραση, ιδίως όταν αξιοποιούνται πολλαπλές μορφές τέχνης (Gaiha et al., 2021). Η σκηνή μπορεί να λειτουργήσει και ως τόπος αποστιγματοποίησης, ακόμα και απελευθέρωσης. Η μελέτη των Yotis, Theocharopoulos, Fragiadaki και Begioglou για το Playback Theatre δείχνει ότι η δημόσια μετατροπή προσωπικών ιστοριών σε θεατρική πράξη μπορεί να μειώσει την κοινωνική απόσταση και να ανοίξει έναν πιο ανθρώπινο διάλογο για τις ψυχικές διαταραχές (Yotis et al., 2017, σ. 80–84). Υπό αυτήν την έννοια, το Θέατρο δημιουργεί εκείνες τις συνθήκες ώστε η εμπειρία να αντανakλά και να ευνοεί την Ψυχική Υγεία.

Εφαρμοσμένο Θέατρο, εργασία και φροντίδα

Το Εφαρμοσμένο Θέατρο περιλαμβάνει πρακτικές που μετακινούν τη θεατρική πράξη πέρα από τη συμβατική σκηνή και τη συνδέουν με την εκπαίδευση, την κοινότητα, την κοινωνική παρέμβαση και την προσωπική αλλαγή. Η Nicholson περιγράφει το Θέατρο ως χώρο ανταλλαγής, όπου η αφήγηση και η συμμετοχή μπορούν να ενισχύσουν το αίσθημα του ανήκειν και την ιδιότητα του πολίτη (Nicholson, 2005, σ. 2, 162). Ο Boal ανέπτυξε τεχνικές που επιτρέπουν στους συμμετέχοντες να αναγνωρίζουν μορφές εξωτερικής και εσωτερικευμένης καταπίεσης, μετατρέποντας τον θεατή σε δρών υποκείμενο (Boal, 1995). Παράλληλα, ο Thompson υπενθυμίζει ότι η αξία του εφαρμοσμένου Θεάτρου δεν μετριέται

μόνο με άμεσα και ποσοτικοποιήσιμα αποτελέσματα, αλλά και με τις σχέσεις, τις αισθήσεις και τις μετακινήσεις που παράγονται μέσα στην ίδια την εμπειρία (Thompson, 2009).

Στον χώρο της εργασίας, η συμβολή τέτοιων πρακτικών χρειάζεται προσοχή, καθώς υπάρχει κίνδυνος εργαλειοποίησης της τέχνης από οργανισμούς που επιδιώκουν να μετακυλίσουν την ευθύνη της ευεξίας αποκλειστικά στους ίδιους τους εργαζομένους. Το Θέατρο λειτουργεί συμπληρωματικά, καθώς δε μπορεί να αντισταθμίσει ελλείψεις σε προσωπικό, δυσμενείς εργασιακές συνθήκες ή ανεπαρκείς οργανωσιακές πολιτικές. Οι οδηγίες του Παγκόσμιου Οργανισμού Υγείας για την Ψυχική Υγεία στην εργασία δίνουν έμφαση σε αυτού του είδους τις παρεμβάσεις, στην εκπαίδευση στελεχών και εργαζομένων, σε ατομικές παρεμβάσεις, στην επιστροφή στην εργασία και την ένταξη ανθρώπων με εμπειρία ψυχικής δυσκολίας (World Health Organization, 2022, σ. 2–4). Σε αυτό το πλαίσιο, η θεατρική διαδικασία μπορεί να καλλιεργήσει δεξιότητες που συχνά λείπουν από τις τυπικές μορφές εκπαίδευσης, όπως η ενεργητική ακρόαση, η εμπιστοσύνη, η συνεργασία, η αποδοχή και η δημιουργική διαχείριση της έκθεσης.

Σχετικές διεθνείς εφαρμογές επιβεβαιώνουν αυτή τη δυνατότητα. Η μελέτη για το Verbatim Theatre Grace Under Pressure σε νοσοκομειακά περιβάλλοντα της Νέας Νότιας Ουαλίας έδειξε ότι η θεατρική αναπαράσταση πραγματικών αφηγήσεων μπορεί να ανοίξει διάλογο για δύσκολες συμπεριφορές και κουλτούρες στον χώρο εργασίας (Hooker et al., 2024). Αντίστοιχα, οι Gray, Cartmill και Whitehead, αντλώντας από τη θεατρική πρακτική, αναδεικνύουν τη συνεργασία ως διαδικασία που απαιτεί προσοχή στους ρόλους και τις ιεραρχίες, αμοιβαία ακρόαση, εμπιστοσύνη και πλοήγηση στο ρίσκο και στην αποτυχία (Gray, Cartmill και Whitehead, 2024, σ. 1611–1630).

Συμμετοχικές θεατρικές πρακτικές σε πλαίσια ψυχοκοινωνικής φροντίδας

Σε περιβάλλοντα ψυχικής υγείας και κοινωνικής φροντίδας, μια συμμετοχική θεατρική πρακτική μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος όπου οι εργαζόμενοι/ες συναντιούνται πέρα από τους τυπικούς επαγγελματικούς ρόλους (Gray, Cartmill και Whitehead, 2024). Η πρόβα, η άσκηση, η ανάγνωση κειμένου, η σωματική έκθεση και η συλλογική δημιουργία επιτρέπουν στα μέλη να δοκιμάσουν διαφορετικούς τρόπους παρουσίας. Ο επαγγελματίας που στην καθημερινότητα καλείται να ακούσει, να στηρίξει και να διαχειριστεί κρίσεις, μέσα στη σκηνική διαδικασία καλείται επίσης να ακουστεί, να σταθεί, να εμπιστευτεί και να συνδημιουργήσει.

Η αξία μιας τέτοιας πρακτικής βρίσκεται κυρίως στη διαδικασία που προηγείται της τελικής παρουσίασης. Η πρόβα αποτελεί έναν μεταβατικό χώρο («transitional space», Winnicott, 1971), όπου η δομή και ο αυτοσχεδιασμός συνυπάρχουν: απαιτεί συνέπεια, μνήμη, επανάληψη και ευθύνη απέναντι στην ομάδα, αλλά επιπλέον προσφέρει χώρο για φαντασία, παιχνίδι, μετατόπιση και αποφόρτιση. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, η σχέση των συμμετεχόντων με το σώμα, την κίνηση, τη φωνή και το συναίσθημα μπορεί να γίνει πιο συνειδητή, ενώ η αίσθηση της ομάδας ενισχύεται μέσα από την κοινή προσπάθεια.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η σύνδεση της καλλιτεχνικής δημιουργίας με κοινωνικά ζητήματα που αφορούν την ευαλωτότητα, τη βία, το τραύμα, τον αποκλεισμό και την ανθεκτικότητα. Όταν οι θεατρικές πρακτικές αντλούν υλικό από εμπειρίες φροντίδας ή από κοινωνικές πραγματικότητες που αγγίζουν ευαίσθητα βιώματα, η σκηνή μπορεί να μετατραπεί σε χώρο δημόσιου λόγου (Thompson, 2009). Η προσωπική και επαγγελματική εμπειρία δεν εκτίθεται απροστάτευτα, αλλά μετασχηματίζεται αισθητικά σε αφήγηση, εικόνα, ρυθμό και σχέση με το κοινό. Έτσι, το Θέατρο μπορεί να συμβάλει όχι μόνο στην εσωτερική συνοχή μιας ομάδας, αλλά και στην ευρύτερη κοινωνική ευαισθητοποίηση.

Η συμμετοχική θεατρική πράξη σε τέτοιο πλαίσιο προϋποθέτει καθαρά όρια. Η επεξεργασία ευαίσθητων βιωμάτων δεν πρέπει να οδηγεί σε συναισθηματική υπερέκθεση, σε ακούσια εξομολόγηση ή σε υποκατάσταση της θεραπευτικής υποστήριξης. Η υπεύθυνη καθοδήγηση, η εθελοντική συμμετοχή, η δυνατότητα αποχώρησης, η προστασία της ιδιωτικότητας και ο σεβασμός στην αυτοδιάθεση των συμμετεχόντων αποτελούν αναγκαίες προϋποθέσεις (Prentki και Preston, 2009). Μόνο μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο μπορεί η θεατρική διαδικασία να λειτουργήσει ως εμπειρία φροντίδας και όχι ως πρόσθετη πίεση.

Συζήτηση και συμπεράσματα

Οι θεατρικές πρακτικές στον εργασιακό χώρο έχουν συμμετοχική μορφή και μπορούν να λειτουργήσουν σε τρία επίπεδα, το προσωπικό, το ομαδικό και το κοινωνικό. Σε προσωπικό επίπεδο, ενισχύουν την αυτοπαρατήρηση, την αυτοπεποίθηση και τη δυνατότητα έκφρασης. Σε ομαδικό επίπεδο, καλλιεργούν σχέση, εμπιστοσύνη και αλληλεξάρτηση μεταξύ των συμμετεχόντων. Σε κοινωνικό επίπεδο, δημιουργούν ένα μέσο δημόσιας ευαισθητοποίησης γύρω από ζητήματα που συχνά μένουν στη σιωπή, καθώς η δημόσια παρουσίαση προσωπικών ιστοριών μπορεί να μειώσει την κοινωνική απόσταση (Yotis et al., 2017).

Ωστόσο, χρειάζεται να αποφευχθεί η εξιδανίκευση. Το Θέατρο θέτει το ίδιο τα όρια με σαφήνεια όταν αγγίζει ευαίσθητα βιώματα, δίχως να αποτελεί από μόνο του θεραπεία (Thompson, 2009). Όταν εμπλέκονται θέματα τραύματος, βίας ή ψυχικής δυσκολίας, απαιτούνται συναίνεση, ασφαλές πλαίσιο, σαφής καθοδήγηση και σεβασμός στην αυτοδιάθεση των συμμετεχόντων. Η αξία της θεατρικής πρακτικής έγκειται στο ότι δημιουργεί έναν τόπο όπου οι δυσκολίες της εργασίας μπορούν να αναγνωριστούν, να μετασχηματιστούν αισθητικά και να εκφραστούν χωρίς να απλουστευθούν.

Η Θεατροπαιδαγωγική Προσέγγιση μπορεί επίσης να φωτίσει πλευρές της εργασίας που συχνά παραμένουν αθέατες, τη σιωπηλή κόπωση, την ανάγκη αναγνώρισης, τη δυσκολία συνεργασίας, αλλά και τη χαρά της συλλογικής δημιουργίας, δίνοντας παράλληλα και μια ώθηση στην ατομική εξέλιξη (Hooker et al., 2024). Σε αυτό το σημείο συναντώνται η Τέχνη και η εργασιακή ευεξία. Δεν είναι μια υπόσχεση λύσης των δυσκολιών της εργασίας ή της καθημερινότητας, αλλά μια δυνατότητα να δημιουργηθούν χώροι όπου οι άνθρωποι μπορούν να ακουστούν, να συνδεθούν και να αναστοχαστούν την κοινή τους εμπειρία.

Οι συμμετοχικές θεατρικές πρακτικές στο χώρο εργασίας αναδεικνύουν μια ουσιαστική δυνατότητα: η Τέχνη και ειδικότερα το Θέατρο μπορεί να ενταχθεί στον εργασιακό χώρο όχι ως περιστασιακή δραστηριότητα ή στιγμιαία εκτόνωση, αλλά ως

πρακτική φροντίδας, συμμετοχής και κοινωνικής ευθύνης. Οι μελέτες που παρουσιάστηκαν παραπάνω δείχνουν ότι οι θεατρικές και ευρύτερα καλλιτεχνικές παρεμβάσεις μπορούν να συμβάλουν στην ψυχική ευεξία, στην κοινωνική σύνδεση και στη μείωση του στίγματος (Fancourt και Finn, 2019 | Gaiha et al., 2021), υπό την προϋπόθεση ότι εφαρμόζονται με σοβαρότητα και σεβασμό στα όρια των συμμετεχόντων.

Σε τέτοιες συμμετοχικές πρακτικές, οι εργαζόμενοι και οι εργαζόμενες, ιδίως σε πλαίσια φροντίδας, υγείας και εκπαίδευσης, εμφανίζονται ως άνθρωποι που βιώνουν, εκφράζονται, συνεργάζονται, εκτίθενται, πέρα από τον ρόλο τους ως φορείς υπηρεσιών. Σε μια εποχή όπου η Ψυχική Υγεία στην εργασία συχνά συνδέεται με όρους διαχείρισης κινδύνου και παραγωγικότητας (World Health Organization, 2022), το Θέατρο μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος όπου η εμπειρία μπορεί να ειπωθεί, να ακουστεί και να επεξεργαστεί από κοινού, τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο. Με αυτή την έννοια, η συμβολή του δεν εξαντλείται στο άμεσο αποτέλεσμα, αλλά αφορά στη δυνατότητα να αναγνωρίζονται και να μοιράζονται πλευρές της εργασιακής εμπειρίας που συχνά μένουν αόρατες.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

- Bayliss, L. T., Kelly, A., Krishnamoorthy, S., Lam, M., Hassall, L. και Kolves, K. (2026) «Impact of theatre interventions on mental health: a systematic literature review and meta-analysis», *Journal of Epidemiology and Community Health*, 80(4), σ. 251–258. DOI: <https://doi.org/10.1136/jech-2025-224637>
- Boal, A. (1995) *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. London: Routledge. ISBN: 9780415103497.
- Fancourt, D. και Finn, S. (2019) *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review*. Copenhagen: WHO Regional Office for Europe. Διαθέσιμο στο: <https://www.who.int/publications/i/item/what-is-the-evidence-on-the-role-of-the-arts-in-improving-health-and-well-being-a-scoping-review> (πρόσβαση: 14 Μαΐου 2026).
- Gaiha, S. M., Salisbury, T. T., Usmani, S., Koschorke, M., Raman, U. και Petticrew, M. (2021) «Effectiveness of arts interventions to reduce mental-health-related stigma among youth: a systematic review and meta-analysis», *BMC Psychiatry*, 21, 364. DOI: <https://doi.org/10.1186/s12888-021-03350-8>
- Gray, J., Cartmill, C. και Whitehead, C. (2024) «Playing well with others: lessons from theatre for the health professions about collaboration, creativity and community», *Advances in Health Sciences Education*, 29, σ. 1611–1630. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10459-024-10314-6>
- Hooker, C., Karageorge, A., Scott, K. M., Lim, R. και Nash, L. (2024) «Grace Under Pressure: a mixed methods impact assessment of a verbatim theatre intervention to improve healthcare workplace culture», *BMC Health Services Research*, 24, 474. DOI: <https://doi.org/10.1186/s12913-024-10961-w>
- Moreno, J. L. (1946) *Psychodrama, Volume 1*. Beacon, NY: Beacon House.

- Nicholson, H. (2005) *Applied Drama: The Gift of Theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. ISBN: 9781403916464.
- Orkibi, H., Keisari, S., Sajani, N. L. και de Witte, M. (2023) «Effectiveness of drama-based therapies on mental health outcomes: a systematic review and meta-analysis of controlled studies», *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. DOI: <https://doi.org/10.1037/aca0000582>
- Thompson, J. (2009) *Performance Affects: Applied Theatre and the End of Effect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230242425>
- World Health Organization (2022) *WHO guidelines on mental health at work*. Geneva: World Health Organization. Διαθέσιμο στο: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240053052> (πρόσβαση: 14 Μαΐου 2026).
- Yotis, L., Theocharopoulos, C., Fragiadaki, C. και Begioglou, D. (2017) «Using playback theatre to address the stigma of mental disorders», *The Arts in Psychotherapy*, 55, σ. 80–84. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.aip.2017.04.009>

Ορέστης Αναστάσιος Κοντόπουλος

Είναι απόφοιτος του Τμήματος Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος του Τμήματος Κοινωνικής και Εκπαιδευτικής Πολιτικής του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και μεταπτυχιακός φοιτητής του Τμήματος Θεάτρου του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Είναι Κοινωνικός Επιστήμονας και εργάζεται στον χώρο της Ψυχικής Υγείας, ενώ διατελεί συντονιστής στο Κέντρο Νέων Connect Athens της ΑμΚΕ ΙΑΣΙΣ.

Στοιχεία επικοινωνίας: | orestisakon@gmail.com

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.

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Ο Καποδίστριας του Νίκου Καζαντζάκη: ιστορικό και δραματουργικό πλαίσιο μιας ποιητικής τραγωδίας

Μαίρη Παππά

36

Περίληψη

Το άρθρο προσεγγίζει την ποιητική τραγωδία *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη, εστιάζοντας στο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση της. Αρχικά παρουσιάζονται οι συνθήκες συγγραφής του έργου και συνοψίζονται τα ιστορικά γεγονότα που προηγήθηκαν της δολοφονίας του Ιωάννη Καποδίστρια, τα οποία αξιοποιεί δραματουργικά ο συγγραφέας. Στη συνέχεια αναδεικνύεται η σκιαγράφηση των βασικών προσώπων του έργου, με έμφαση στην ιδεολογική και συμβολική τους λειτουργία, καθώς και στον ιδιαίτερο ρόλο του Χορού των Γυναικών. Παρατίθεται συνοπτική παρουσίαση της υπόθεσης, μέσα από την οποία αναδεικνύονται τα κυρίαρχα θέματα της τραγωδίας, όπως η θυσία, η πολιτική ευθύνη, η εθνική συμφιλίωση και το όραμα της συγκρότησης του ελληνικού κράτους. Γίνεται τέλος αναφορά στις αισθητικές και φιλοσοφικές επιρροές που δέχτηκε ο Καζαντζάκης και διαμόρφωσαν το έργο του καθώς και στη σχέση που καλλιέργησε με την ελληνική γλώσσα όπως αποτυπώθηκε στα κείμενά του.

Λέξεις-κλειδιά: Νίκος Καζαντζάκης, Καποδίστριας, ελληνική δραματουργία, ποιητική τραγωδία, ιστορικό δράμα

Abstract

This article examines Nikos Kazantzakis' poetic tragedy *Kapodistrias*, focusing on the historical and social context in which the dramatic action unfolds. It first outlines the circumstances

surrounding the composition of the play and summarizes the historical events leading to the assassination of Ioannis Kapodistrias, which constitute the historical background of the drama. It then discusses Kazantzakis' portrayal of the principal dramatic characters, emphasizing their ideological and symbolic significance, as well as the distinctive role of the Chorus of the Women of Greece. A concise synopsis of the plot is provided, highlighting the central themes of the tragedy, including sacrifice, political responsibility, national reconciliation, and the vision of building the modern Greek state. Finally, there is a reference to the aesthetic and philosophical influence that formed Kazantzakis' work as well as to his relationship with the Greek language as given in his text.

Keywords: Nikos Kazantzakis, Kapodistrias, greek drama, poetic tragedy, historical drama

Εισαγωγή

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ο Νίκος Καζαντζάκης παραμένει στην Αίγινα, απομονωμένος, υπό συνθήκες ένδειας (Μουσείο Καζαντζάκη, χ.χ.). Κατά καιρούς σκέφτεται να εγκαταλείψει τη συγγραφή και να αναλάβει ενεργό δράση, ωστόσο τελικά κρίνει πως μόνο με το δημιουργικό του έργο μπορεί να συνεισφέρει ουσιαστικά στη χώρα. Δηλώνει στον Μηνά Δημάκη, επίσης κρητικό ποιητή, ότι όλα του τα έργα τον καιρό της Κατοχής ήταν «για τη λευτεριά, δίψα, λαχτάρα λευτεριάς» (Δημάκης, 1975, σ. 27). Το 1944, τον Δεκέμβρη, βρίσκεται στην Αθήνα, μέσα στις εμφύλιες συγκρούσεις (Μουσείο Καζαντζάκη, χ.χ.). Λίγο πριν, το 1943 έγραφε: «Από τώρα βλέπω να τρέχουν ποτάμια αίματα Ελλήνων στους δρόμους της Αθήνας» (Δημάκης, 1975, σ. 28), μετά την απελευθέρωση από τους Γερμανούς, διαπιστώνοντας την άρνηση του πολιτικού κόσμου να συνεργαστεί για να γεφυρώσει τις πολιτικές του διαφορές, ενώ τα επόμενα χρόνια, εργάζεται συστηματικά για την ενοποίηση διαφόρων σοσιαλιστικών ομάδων.

Το έργο του *Καποδίστριας* γράφτηκε το 1944, εκδόθηκε και παραστάθηκε από το Βασιλικό Θέατρο το 1946, την ίδια χρονιά που εκδόθηκε και ο *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά* και οι Καζαντζάκης και Άγγελος Σικελιανός, προτάθηκαν για το Νόμπελ Λογοτεχνίας. Το θέμα του έργου απασχολούσε το συγγραφέα από το 1939, την εποχή που σχεδίαζε τον Ακρίτα. Έναυσμα για τη συγγραφή του στάθηκε το έργο του Γ. Θεοτοκά, *Αντάρα στ' Ανάπλι* –ζήτησε μάλιστα από τον Θεοτοκά να του στείλει τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, ως αρωγή για τη συγγραφή.

Ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της δράσης του έργου

Για την κατανόηση της πλοκής του έργου παρατίθεται συνοπτικά το ιστορικό πλαίσιο που προηγήθηκε της δολοφονίας του Ιωάννη Καποδίστρια, στο οποίο ο Καζαντζάκης παραμένει πιστός. Το 1827 ο Καποδίστριας εκλέγεται Κυβερνήτης της Ελλάδας και, μετά την άφιξή του το 1828, αναλαμβάνει την οργάνωση του νεοσύστατου κράτους, αντιμετωπίζοντας πολεμικές, πολιτικές και οικονομικές δυσχέρειες. Προχωρά σε εκτεταμένες διοικητικές, στρατιωτικές, εκπαιδευτικές και κοινωνικές μεταρρυθμίσεις, οι οποίες ενισχύουν τους

κρατικούς θεσμούς (Κρεμμυδάς, 2016, σ. 192). Ωστόσο, η συγκεντρωτική πολιτική του προκαλεί την αντίδραση ισχυρών τοπικών παραγόντων, πλοιοκτητών και προκρίτων, ενώ η Αγγλία και η Γαλλία υποστηρίζουν την αντιπολίτευση, φοβούμενες την ενίσχυση της ρωσικής επιρροής (Κρεμμυδάς, 2016, σ. 196). Το 1831 η πολιτική κρίση κορυφώνεται με την εξέγερση στη Μάνη υπό την ηγεσία του Τζανή Μαυρομιχάλη, αδερφού του Πετρόμπεη και τις συγκρούσεις στον Πόρο, που οδηγούν στην αποσταθεροποίηση της χώρας. Ο Πετρόμπεης φυλακίζεται στο Ναύπλιο, ενώ οι Υδραίοι καταλαμβάνουν κυβερνητικά πλοία στο ναύσταθμο στον Πόρο, έχοντας πληροφορηθεί ότι ο εθνικός στόλος ήταν έτοιμος να κινηθεί κατά της Ύδρας. Οι Ρώσοι σε συνεννόηση με τον Καποδίστρια πολέμησαν με τα πλοία τους, γεγονός που οδήγησε στην πυρπόληση των δύο πλέον σύγχρονων τότε πλοίων του ελληνικού ναυτικού από τον Μιαούλη. Στις 27 Σεπτεμβρίου 1831 (17 Σεπτεμβρίου σύμφωνα με το παλαιό ημερολόγιο), ο Καποδίστριας δολοφονείται στο Ναύπλιο από τους Γεώργιο και Κωνσταντή Μαυρομιχάλη.

Ως κυβερνήτης ο Καποδίστριας αρνήθηκε τον μισθό του, ενώ νωρίτερα είχε αρνηθεί αποζημίωση από το ρωσικό κράτος, όταν άφησε την εκεί θέση του για να έρθει στην Ελλάδα. Ιστορικά αναγνωρίζεται ως καθοριστική μορφή για τη συγκρότηση του ελληνικού κράτους.

Το έργο

Η τραγωδία είναι γραμμένη σε δεκατρισύλλαβο στίχο, με χορικά σε εντεκασύλλαβο με κάποιες εναλλαγές και χωρίζεται σε δύο μέρη. Η δράση εκτυλίσσεται την ημέρα των πεντηκοστών πέμπτων γενεθλίων του Ιωάννη Καποδίστρια, λίγες ώρες πριν από τη δολοφονία του στο Ναύπλιο. Από την πρώτη κιόλας σκηνή, ο Κυβερνήτης πληροφορείται επανειλημμένα, από διαφορετικά πρόσωπα, ότι οι Μαυρομιχαλαιοί σχεδιάζουν τη δολοφονία του. Παρά τις προειδοποιήσεις και τις πιέσεις να προχωρήσει σε συλλήψεις ή να λάβει αυστηρά μέτρα, εκείνος αρνείται να προδώσει τις αρχές του και αντιμετωπίζει συνειδητά το ενδεχόμενο της θυσίας του. Παράλληλα, έρχεται αντιμέτωπος με τα μεγάλα πολιτικά και ηθικά διλήμματα της διακυβέρνησής του: τη σύγκρουση με τους προκρίτους και τους νησιώτες, τη φυλάκιση του Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη, την αναδιανομή της εθνικής γης και την ανάγκη συμφιλίωσης ενός διχασμένου έθνους.

Στο δεύτερο μέρος κυριαρχεί η παρουσία του χορού των γυναικών, ο οποίος λειτουργεί ως συλλογική φωνή του ελληνικού λαού, εκφράζοντας την αγωνία, τον πόνο και την ελπίδα για το μέλλον της χώρας. Ο Καποδίστριας απευθύνει έκκληση για ομόνοια, ανακοινώνει την πρόθεσή του να διανείμει την εθνική γη και επιχειρεί να γεφυρώσει τις αντιμαχόμενες παρατάξεις. Ωστόσο, οι εμφύλιες αντιθέσεις παραμένουν αξεπέραστες, ενώ η είδηση της πυρπόλησης του εθνικού στόλου από τον Μιαούλη σηματοδοτεί την κορύφωση της εθνικής κρίσης.

Η εμφάνιση μιας Σουλιώτισσας (Καζαντζάκης, 1964, σ. 117) η οποία αφηγείται το ονειρικό όραμα του Πρωτομάστορα, οδηγεί τον Καποδίστρια στην ταύτιση της προσωπικής του μοίρας με εκείνη της αναγκαίας θυσίας για τη στερέωση του ελληνικού κράτους. Έχοντας αποδεχθεί πλήρως το πεπρωμένο του, πορεύεται προς την εκκλησία, δίνοντας και ζητώντας συγχώρεση, λίγο πριν από τη δολοφονία του.

Οι πρωταγωνιστές υπό τη ματιά του Καζαντζάκη

Στο έργο, ο Καζαντζάκης αποτυπώνει τα προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας και του νεοσυγκροτηθέντος ελληνικού κράτους, με υπόβαθρο τις κοινωνικοπολιτικές δυνάμεις που έδρασαν στην Επανάσταση του '21, ενώ διαπνέεται από κριτικό στοχασμό. Διαγράφονται ο μοναχικός και μελαγχολικός χαρακτήρας του Καποδίστρια, η θρησκευτικότητα του, η συγκεντρωτική του διακυβέρνηση και οι αντιδράσεις που προκάλεσε. Ο Μακρυγιάννης παρουσιάζεται ως εκπρόσωπος της φτωχολογιάς, ο Κολοκοτρώνης ως εκπρόσωπος των συμφερόντων του Μοριά, ο Γκίκας των σκληρών οικονομικών συμφερόντων. Ο Καποδίστριας υψώνεται πάνω από τα πάθη, με το όνειρο να οικοδομήσει ένα κράτος ισότητας για όλους, γνωρίζοντας πως θα δολοφονηθεί, χωρίς να το αποτρέπει, αν και μπορεί. Πρωταγωνιστικό ρόλο έχει και ο Χορός των Γυναικών της Ελλάδας, που λειτουργεί ως πολιτιστικό απόθεμα σοφίας, ελπίδας και μελλοντικής ανάτασης της κοινωνίας.

Ο Καποδίστριας και το θέατρο του Καζαντζάκη: Αισθητικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις

Ο Καζαντζάκης ειδολογικά επιλέγει το έπος και το δράμα, αντλώντας θέματα από την ελληνική παράδοση και το ευρύτερο ιστορικό και πολιτιστικό παρελθόν. Οι τραγωδίες που έγραψε από το 1937 ως το 1949 απηχούν τις εσωτερικές του συγκρούσεις. Γράφει η Ε. Οικονομίδου:

Στον *Προμηθέα*, τον *Καποδίστρια*, τον *Χριστόφορο Κολόμβο*, [...] οι ήρωες είτε είναι σωτήρες του Θεού είτε desperados, που συνεχίζουν την πορεία της *Ασκητικής* ή της *Οδύσσειας* ως τη στιγμή της απελευθέρωσης του συγγραφέα μέσα από τη μυθιστορηματική δημιουργία. Αυτή την περίοδο, ο Καζαντζάκης περνάει από τον κόσμο της διάνοιας στη βιωμένη πραγματικότητα και προσπαθεί να αντλήσει κουράγιο από αρχέτυπους του ελληνοχριστιανικού μύθου. (Οικονομίδου, 1985, σ. 52).

Παράλληλα, συμβαδίζοντας τον δρόμο του ρεαλισμού-συμβολισμού και του θεάτρου των ιδεών που εισήγαγε στην Ελλάδα ο Καμπύσης και υιοθέτησαν ο Παλαμάς, ο Ψυχάρης κ.α. (Πολίτης, 1993, σ. 218) μπόλιασε ωστόσο τα έργα του και με επιρροές από τον αισθητισμό καθώς και τον Νίτσε (Πολίτης, 1993, σ. 271). Το δράμα αρχίζει πλέον να συνδέεται ιδεολογικά με την εποχή του, ενώ αργότερα θα γίνει προσπάθεια να προσαρμοστεί στα μέτρα της αρχαίας τραγωδίας, και ο Καζαντζάκης αναπόφευκτα συμπορεύεται. Η τάση του «διονυσιακός μηδενισμός» (Οικονομίδου, 1985, σ. 43) βασίστηκε στη φιλοσοφία του Νίτσε και στον «ρεαλιστικό» συμβολισμό της τελευταίας δεκαετίας του 19ου αιώνα, που εκπροσωπήθηκε στην Ευρώπη από τον Ίψεν και τον Στρίντμπεργκ.

Η δραματουργία του δε συμμορφώνεται με τους κανόνες των «ειδημόνων»: επηρεασμένος και από τη σκέψη του Μπεργκσόν [Henri Bergson], γράφει τα έργα του, προβάλλοντας το ιδεώδες του «ηρωικού ατομισμού» (Οικονομίδου, 1985, σ. 25). Υπογραμμίζει τον ηρωικό πεσιμισμό, τις αντιδράσεις των παγιδευμένων ηρώων του, οι οποίοι, παρόμοια με εκείνον, τελούν σε μια περίοδο αδιεξόδου. Δημιουργός και δημιουργήματα αναμετρώνται με τα αδιέξοδα. Ως ένθερμος ακόλουθος της θεωρίας του

Υπερανθρώπου (Πολίτης, 1993, σ. 271), δημιουργεί επανειλημμένα το πρότυπο ενός και μόνο ήρωα, σε αλληπάλληλες ενσαρκώσεις (Πολίτης, 1993, σ. 276), μία από τις οποίες είναι και ο Καποδίστριας, στον οποίο κυριαρχούν οι έννοιες της θυσίας, της ατομικής ελευθερίας και της προσωπικής ευθύνης. Ο Άλκης Θρύλος, θεωρεί πως ο *Καποδίστριας* αποτελεί μυθιστόρημα διασκευασμένο για το θέατρο καθώς και ότι πέρα από τα μειονεκτήματά τους, τα θεατρικά του ξεχωρίζουν για το πνευματικό τους περιεχόμενο και την ποιητική τους αξία (Γεωργοπούλου, 2021, σ. 118). Επικρατεί η άποψη πως ο Καζαντζάκης δεν παρουσιάζει θέαμα αλλά διάλογο, δραματοποιώντας τις σκέψεις και τις ιδέες του.

Αξιοσημείωτο είναι ότι υιοθετεί τη γλώσσα του λαού του, την καλλιεργεί με μοναδικό πάθος και μεράκι, την καθιστά αδιαμφισβήτητο μέτρο που καθορίζει την ταυτότητά του (Elles, 2013, σ. 96) «Μ' έχει κυριέψει πάλι ο έρωτας της δημοτικής γλώσσας» γράφει στον Πρεβελάκη (Καζαντζάκης, 1984, σ. 113-114). Θεωρείται από μερίδα της κριτικής γνήσιος δημοτικιστής και από άλλους οπαδός της τάσης του Ψυχάρη, που κόμισε στην τέχνη του λόγου ένα εντελώς δικό του νέο, πρωτοποριακό τρόπο ως προς τις ιδέες και την έκφραση. Οι τραγωδίες του βρίθουν από ιδιωματικές λέξεις και εκφράσεις της Κρήτης και όλης της Ελλάδας. Τη γλώσσα του, ολοζώντανη, πλούσια σε επίθετα, μεταφορές, εικόνες, εμπλουτίζει επιστρατεύοντας φίλους του να του στέλνουν άγνωστες, δυσεύρετες λέξεις για να τις χρησιμοποιήσει την κατάλληλη στιγμή.

Ο τρόπος γραφής του θα διατυπωθεί σαν αντιπρόταση στις αντιλήψεις της γενιάς του '30. Επιπλέον, χαρακτηριστικό στα έργα του αποτελεί το γεγονός ότι παρά την αγάπη του στη γλώσσα του λαού, τη δημοτική, η γλώσσα που χρησιμοποιεί στα δημιουργικά έργα του ποικίλλει ανάλογα με το είδος της δημιουργίας, το περιεχόμενο, τον χρόνο και τι απαιτείται στην ιστορική-πολιτική-οικονομική δοθείσα στιγμή. Κάποτε δεν υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα σε αυτές τις ενότητες, κάποτε η χρήση της απλής δημοτικής υποχωρεί για να χρησιμοποιηθεί η γλώσσα του πνεύματος. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, η γλώσσα του γίνεται περισσότερο στρωτή και συμβαδίζει με τη γλώσσα των άλλων Ελλήνων συγγραφέων, καθιστώντας τον περισσότερο προσιτό και κατανοητό στους αναγνώστες του.

Επίλογος – Συμπεράσματα

Ο Καζαντζάκης επιλέγει το έπος και το δράμα, αντλώντας θέματα από την ελληνική παράδοση και από το ιστορικό και πολιτιστικό παρελθόν. Υιοθετεί τη γλώσσα του λαού του, την καλλιεργεί με μοναδικό πάθος και μεράκι, την καθιστά αδιαμφισβήτητο μέτρο και σηματορρό της ταυτότητάς του. Η γλωσσική του μαεστρία έντεχνα και σκόπιμα παρασύρει και εμπνέει τον αναγνώστη/θεατή που συμμερίζεται το όραμά του, ώσμωση η οποία αποτελεί και την έμμεση επιδίωξη του συγγραφέα. Οι αγωνίες και τα ζητήματα που θέτει παραμένουν χωρίς ικανοποιητική απάντηση, όπως όλα τα κεφαλαιώδη ανθρώπινα διερωτήματα, ωστόσο σταθερά ενεργά, τροφή για σκέψη και στοχασμό, αλλά και ελπίδα και έμπνευση μέσα στον αέναο κύκλο της ανθρώπινης περιπέτειας.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

- Γεωργοπούλου, Β. (2021). *Η Ιστορία «ενός θρύλου»: Η Ελένη Ουράνη και η θεατρική κριτική (1915-1971)*. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- Δημάκης, Μ. (1975). *Καζαντζάκης. Επιστολές-Σχόλια*. Αθήνα: Το ελληνικό βιβλίο.
- Elles, P. D. (2013). *Η γυναίκα στα θεατρικά έργα του Ν. Καζαντζάκη*. Διδακτορική διατριβή. Adelaide: Dpt of Language Studies, Flinders University of South Australia.
- Καζαντζάκης, Ν. (1964). *Θέατρο : τραγωδίες / Νίκου Καζαντζάκη*, τ. 3: *Τραγωδίες με διάφορα θέματα: Καποδίστριας, Χριστόφορος Κολόμβος, Σόδομα και Γόμορρα, Βούδας*. Αθήνα: Ελένη Ν. Καζαντζάκη.
- Καζαντζάκης, Ν., Πρεβελάκης, Π. (1984). *Τετρακόσια Γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη
- Κρεμμυδάς, Β. (2016). *Η ελληνική επανάσταση του 1821*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μουσείο Καζαντζάκη. (χ.χ.). Η ερημία της Αίγινας. Διαθέσιμο σε <https://www.kazantzaki.gr/gr/life-and-work/i-erimia-tis-aignas-191> [Προσπελάστηκε 28 Ιουλίου 2026].
- Μουσείο Καζαντζάκη. (χ.χ.). Εμφύλιες συγκρούσεις. Διαθέσιμο σε <https://www.kazantzaki.gr/gr/life-and-work/polemos-kai-eirini-192>. [Προσπελάστηκε 28 Ιουλίου 2026].
- Οικονομίδου, Ε. (1985). *Ο Νίκος Καζαντζάκης και το αντικείμενο αναζήτησής του*. Ηράκλειο: Βικελαία Βιβλιοθήκη (Δήμος Ηρακλείου).
- Πολίτης, Λ. (1993). *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Μαίρη Παππά

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Είναι απόφοιτος της Γερμανικής Σχολής Αθηνών, πτυχιούχος Νομικής (ΕΚΠΑ) με μεταπτυχιακό δίπλωμα στο Δίκαιο των Ανθρωπίνων Σχέσεων (Πανεπιστήμιο της Βιέννης). Παράλληλα αποφοίτησε από το Θεατρικό Εργαστήρι του Κώστα Καζάκου με δάσκαλο τον Βασίλη Διαμαντόπουλο. Τα επόμενα χρόνια επικεντρώνεται στη σπουδή του σωματικού θεάτρου: μαθητεύει επί σειρά ετών στην Αννέζα Παπαδοπούλου, συμμετέχει σε σεμινάρια της Ρούλας Πατεράκη, του Θεόδωρου Τερζόπουλου, της Alla Demidova, του Tara Sudana, στη θερινή Ακαδημία Εθνικού Θεάτρου κ.α. Είναι αριστούχος απόφοιτος του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΕΚΠΑ «Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση». Εργάζεται ως ηθοποιός, σκηνοθέτρια, δασκάλα υποκριτικής και θεατροπαιδαγωγός και είναι μητέρα ενός παιδιού.

Στοιχεία επικοινωνίας: gougouchta@gmail.com

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

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

Η τέχνη που δραπέτευσε από τα κελιά/Ιάκωβος
Καμπανέλλης, Νίκος Κούνδουρος, Θανάσης Βέγγος: από
τη φρίκη του εγκλεισμού στην καλλιτεχνική δημιουργία

Λυδία Εμμανουηλίδου

42

Περίληψη

Το ακόλουθο άρθρο, πρόκειται να ασχοληθεί με την τέχνη που άνθισε κάτω από τις πιο αντίξοες συνθήκες και στις πιο απάνθρωπες εποχές, μέσα σε στρατόπεδα συγκέντρωσης και σε νησιά εξορίας. Ο λόγος για τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, ο οποίος κατά την τρίχρονη παραμονή του στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Μαουτχάουζεν, κρατώντας σημειώσεις για τα όσα ζούσε εκεί, ανακάλυψε και είχε την ευκαιρία να καλλιεργήσει την κλίση του ή τη δεξιότητά του που κατέστησε το έργο του αναπόσπαστο κομμάτι της ελληνικής δραματουργίας, τον Νίκο Κούνδουρο ο οποίος όντας εξόριστος στη Μακρόνησο, συνέβαλε ενεργά στην ανάπτυξη καλλιτεχνικής δραστηριότητας στο νησί, οικοδομώντας μάλιστα το εκεί θέατρο, όπου και ανακάλυψε τον Θανάση Βέγγο και το πηγαίο υποκριτικό του ταλέντο. Επιστρέφοντας από την εξορία, ο Κούνδουρος ξεκίνησε να γυρίζει ταινίες που τον καθιέρωσαν ανάμεσα στους πολύ σημαντικούς Έλληνες σκηνοθέτες, δίνοντας στις δύο πρώτες ταινίες του και από έναν μικρό ρόλο στον Βέγγο, δημιουργώντας τις βάσεις από τις οποίες εκκινεί ένας από τους πιο σπουδαίους και πολυμορφικούς ηθοποιούς του ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου. Πόσο δυνατή είναι η τέχνη τελικά και πόσο αντανακλάται αυτή η εμπειρία στα έργα των τριών αυτών δημιουργών;

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο, πολιτική, εξορία, στρατόπεδα συγκέντρωσης, λαϊκότητα

Abstract

This article examines the power of art to emerge and flourish even under the most adverse and inhumane conditions, such as those experienced in concentration camps and places of political exile. It focuses on the lives and work of three prominent figures of modern Greek theatre and cinema: Iakovos Kambanellis, Nikos Koundouros and Thanasis Veggos. During his three-year imprisonment in the Mauthausen concentration camp, Iakovos Kambanellis documented his experiences, laying the foundations for a creative career that established him as one of Greece's most significant playwrights. Similarly, during his exile on the island of Makronisos, Nikos Koundouros played an active role in the development of the camp's artistic life, even contributing to the construction of its theatre. It was there that he recognized the innate acting talent of Thanasis Veggos. Following his return from exile, Koundouros became one of Greece's leading film directors, casting Veggos in his first film roles and making a decisive contribution to his emergence as one of the most distinguished and versatile actors in Greek theatre and cinema. The aim of this article is to explore how the experiences of imprisonment and exile were transformed into artistic creation and to demonstrate how these experiences are reflected in the works of these three artists, highlighting the power of art as a means of resistance, remembrance, and the affirmation of human dignity.

Keywords: *theatre, politics, exile, concentration camps, folk culture*

Εισαγωγή

Μελετώντας το θέατρο, εκτός από τις σημαντικές στιγμές καλλιτεχνικής δημιουργίας στα μεγάλα θέατρα και τις συναντήσεις σπουδαίων δημιουργών, τα σημαντικά έργα και τις καλλιτεχνικές προτάσεις που άλλαξαν των ρου της ιστορίας, αν ρίξουμε μια πιο διεισδυτική ματιά και σε άλλες εκφάνσεις της τέχνης αυτής, θα δούμε να αναδύεται κάτι πολύ ενδιαφέρον. Θα δούμε το θέατρο να ξεπροβάλλει μέσα σε φυλακές, σε παγερά στρατόπεδα, σε ξερονήσια και σε εμπόλεμες ζώνες. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Αθήνα την περίοδο της Κατοχής και συγκεκριμένα από τον Ιανουάριο του 1941 έως τον Νοέμβριο του 1944, που καταγράφηκαν 167 παραστάσεις (Πεφάνης, 2003, σ. 495). Παρουσιάζει εξαιρετικό ερευνητικό ενδιαφέρον αυτό το γεγονός, καθώς οι παραστάσεις αυτές δόθηκαν σε μια περίοδο που οι κάτοικοι της Αθήνας συντηρούνταν από τα συσσίτια, είχαν όμως ανάγκη το θέατρο περισσότερο από ποτέ, κάτι που αναδεικνύει πόση δύναμη έχει το θέατρο, πως ο άνθρωπος θα το αναζητεί ακόμα και στις πιο δύσκολες στιγμές και πως οι δημιουργοί του θα έχουν ανάγκη να εκφράζουν τα όσα βιώνουν μέσω αυτού. Αυτό το φαινόμενο θα μελετηθεί στις ακόλουθες σελίδες, με βάση και αφετηρία τους Ιάκωβο Καμπανέλλη, Νίκο Κούνδουρο και Θανάση Βέγγο, που είδαν την πρώτη λάμψη της τέχνης μέσα σε κελιά.

Μια ανάσα δημιουργίας μέσα σε ένα παγωμένο στρατόπεδο

Το 1942, ο νεαρός Ιάκωβος Καμπανέλλης επιχειρώντας μάταια να διαφύγει προς τον Αραβικό Κόσμο, και στη συνέχεια στην Ελβετία, φτάνει έως τη Βιέννη όπου για να ζήσει πουλάει παράνομα τσιγάρα. Συλλαμβάνεται από την Γκεστάπο, στέλνεται για ανάκριση στη Βιέννη και καταλήγει στο στρατόπεδο Μαουτχάουζεν όπου παρέμεινε μέχρι τον Μάιο του 1945 έχοντας τον αριθμό 37734 (Παπαθανασίου, 2022, σ. 55). Εκεί, ο Καμπανέλλης συνήθιζε να κρατάει σημειώσεις για τα όσα ζούσε εκείνος και 30.000 ακόμη μελλοθάνατοι. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, συνεχίζει να γράφει αναμνηστικές σημειώσεις που έφτασαν να ξεπερνούν τις χίλιες σελίδες. Το γεγονός πως τα βιώματά του εκεί τον καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό, δεν είναι εικασία, ο ίδιος είχε δηλώσει ότι το στρατόπεδο ήταν το σχολείο του (Πούχνερ, 2006, σ. 33-34). «Καθώς ήμουν αρκετά νέος, ήταν φυσικό να νιώσω εκεί σε ποιον κόσμο ζούμε και να κάμω εκεί τις πρώτες σοβαρές σκέψεις μου για την ανθρώπινη μοίρα» (Καμπανέλλης, 2023, σ. 225).

Σίγουρα, η εμπειρία του στρατοπέδου, εκτός από «σχολείο» για εκείνον και αφορμή να αρχίσει να γράφει, σηματοδότησε την πολιτικοποίησή του, φέρνοντάς τον σε άμεση επαφή με το κτήνος του φασισμού. Καρπός της παραμονής του εκεί ήταν το πεζογράφημα του *Μαουτχάουζεν* και τρία θεατρικά έργα: *Άνθρωποι και ημέρες*, *Η οδός*, και *Ο κρυφός ήλιος*. Είναι πραγματικά συγκινητικό αν αναλογιστεί κανείς πως έβαλε τις πρώτες του λέξεις σε χαρτί μέσα σε ένα τέτοιο περιβάλλον. Όταν πια ξανά είδε το φως του ήλιου και επέστρεψε στην Ελλάδα, έγινε ο συγγραφέας που γνωρίζουμε, ο συγγραφέας της *Αυλής των Θαυμάτων*, του *Μεγάλου μας Τσίρκου*, της *Στέλλας* και πολλών ακόμα σπουδαίων έργων.

Το θέατρο στα νησιά της εξορίας

Όλα αυτά συνέβησαν μέσα στα πέτρινα στρατόπεδα της παγωμένης Αυστρίας. Λίγα χρόνια μετά, κάτι παρόμοιο συνέβη στα «πέτρινα χρόνια» της ηλιόλουστης Ελλάδας των μεταπολεμικών χρόνων. Στους περισσότερους τόπους εξορίας αναπτύχθηκε θεατρική δραστηριότητα, όπως και σε φυλακές. Οι φυλακές Αβέρωφ διέθεταν θεατρική ομάδα, στις φυλακές Καλαμάτας παίχτηκαν παραστάσεις, όπως και σε εκείνες στο Αργοστόλι, στην Κέρκυρα και σε πολλές ακόμη (Βραχιώτης, 2018, σ. 214). Εμείς θα επικεντρωθούμε στο παράδειγμα της Μακρονήσου, καθώς παρουσιάζει τη μεγαλύτερη θεατρική δραστηριότητα αφού διέθετε θέατρα και στα τρία τάγματα από τα οποία αποτελείτο. Σε αυτόν τον τόπο μαρτυρίου, βρέθηκαν κατά καιρούς πολλοί άνθρωποι της τέχνης, όπως ο Μάνος Κατράκης, ο Τζαβαλάς Καρούσος, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Τάσος Λειβαδίτης και πολλοί άλλοι. Οι ίδιοι οι κρατούμενοι έχτισαν τα θέατρα της Μακρονήσου, κουβαλώντας πέτρες από διάφορα μέρη του νησιού και φέρνοντας τσιμέντο από την Αθήνα με δικά τους έξοδα (Βαλσαμής, 2018, σ. 47). Το υπαίθριο θέατρο του Α' Ειδικού Τάγματος Οπλιτών, είχε χωρητικότητα 5.000 θέσεων ήταν αμφιθεατρικό, διέθετε καμαρίνια, τουαλέτες, γραφείο σκηνοθέτη και σκηνογράφου, βαγονέτο για την αλλαγή σκηνικών και χώρο για υποβολέα (Βαλσαμής, 2018, σ. 48).

Ο Νίκος Κούνδουρος και η προσφορά του στη θεατρική ζωή της Μακρονήσου

Ένας από τους πρωτεργάτες της θεατρικής δραστηριότητας του νησιού, ήταν ο Νίκος

Κούνδουρος, ο οποίος, ως φοιτητής της αρχιτεκτονικής τότε, επιμελήθηκε τα σχέδια του θεάτρου και συνέβαλε ενεργά στο χτίσιμό του. Δεν ήταν βέβαια ακόμα σκηνοθέτης, ήταν απλώς ένας νέος που κάποιοι έκριναν πως οι απόψεις του χρειαζόνταν «αναμόρφωση». Αν όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή, όπως μας μαθαίνει ο Σαίξπηρ, η Μακρόνησος «ήταν μια σκηνή 11 χιλιομέτρων» σύμφωνα με τον Κούνδουρο (Βαλσαμής, 2018, σ. 51). Με αυτή του τη φράση δίνει μια διττή έννοια στο θέατρο: το «αναμορφωτικό»-ηθικοπλαστικό θέατρο που εξαναγκάζονταν να παρακολουθήσουν οι κρατούμενοι εγκιβωτιζόταν στην παράλογη καθημερινότητα των βασανιστηρίων.

Επιστρέφοντας από την εξορία, ο Κούνδουρος έχει αναπτύξει έντονο πολιτικό στοχασμό, βαθιά επηρεασμένος από αυτήν την εμπειρία. Το 1954 γυρίζει τη *Μαγική Πόλη* σε σενάριο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη. Πρόσφυγες, φτωχογειτονιές και τσακισμένα όνειρα συνθέτουν τον κόσμο πάνω στον οποίο θέλησε να στρέψει τον φακό της κάμεράς του σε αυτή την πρώτη του ταινία με έναν τόνο ξεκάθαρα καταγγελτικό, προς υπεράσπιση των ανθρώπων που δεν τους ανήκε τίποτα. Στη συνέχεια δημιουργεί το δικό του δίκτυο παραγωγής, γυρίζοντας τις ταινίες του ιδίοις αναλώμασιν, με τη βοήθεια φίλων και συνεργατών, κάτι που τον απαλλάσσει από τις πιέσεις της εμπορικής παραγωγής (Μητροπούλου, 2006, σ. 187). Υποστήριζε λοιπόν μια τέχνη-καρπό συλλογικής δουλειάς, με μόνο στόχο την καλλιτεχνική δημιουργία και την έκφραση όσων είχε ανάγκη να πει. Με βάση τις ίδιες αρχές κινήθηκε και στις υπόλοιπες ταινίες του. Ενδεικτικά αναφέρουμε το 1922, βασισμένο στο περίφημο βιβλίο του Ηλία Βενέζη *Το νούμερο 31328* που εστιάζει στην πολεμική αγριότητα (Μητροπούλου, 2006, σ. 196), αλλά και τα *Τραγούδια της Φωτιάς*, πολιτικό ντοκιμαντέρ με αφορμή τη μαγνητοσκόπηση των δύο σημαντικότερων συναυλιών αμέσως μετά την πτώση της Χούντας: του Μίκη Θεοδωράκη στο γήπεδο Καραϊσκάκη και του Γιάννη Μαρκόπουλου στο γήπεδο του Παναθηναϊκού.

Ένας κωμικός «καμωμένος από πέτρα και σίδερο»

Στις δύο πρώτες ταινίες του, τη *Μαγική Πόλη* και τον *Δράκο*, ο Κούνδουρος έδωσε από έναν μικρό ρόλο σε έναν άγνωστο μέχρι τότε ηθοποιό, τον Θανάση Βέγγο, δημιουργό της εμβληματικής περσόνας του «καλού ανθρώπου για όλες τις δουλειές», αεικίνητου, με τη χαρακτηριστική κίνηση και το αναγνωρίσιμο γέλιο. Με λίγα λόγια, στον άνθρωπο που εκπροσώπησε μια ξεχωριστή κατηγορία κωμωδίας εισάγοντας ένα πολύ προσωπικό στυλ που τον καθιέρωσε ως λαϊκό ήρωα.

Ο Βέγγος, που διόλου δεν είχε σκεφτεί να γίνει ηθοποιός, βρέθηκε και εκείνος στη Μακρόνησο, υπηρετώντας τη θητεία του ως ανεπιθύμητος την ίδια περίοδο με τον Κούνδουρο. Γνωρίστηκαν σε έναν λόφο όπου ο τελευταίος είχε πάει προσπαθώντας να αποφύγει τη φρίκη που ζούσε. Ο Βέγγος κάθε μέρα του πήγαινε νερό και φαγητό και στη συνέχεια πρόσφερε σημαντική βοήθεια στην οικοδόμηση του θεάτρου (Βαλσαμής, 2018, σ. 47). Δυο εν δυνάμει καλλιτέχνες που βρέθηκαν στο μέρος που κανείς δεν θα μπορούσε να φανταστεί πως μπορεί να καρπίσει ο σπόρος της τέχνης. Ο Κούνδουρος δεν άργησε να αντιληφθεί το ταλέντο του νεαρού τότε φαντάρου, και όταν ο εφιάλτης έληξε, του πρότεινε να συμμετάσχει στις δύο πρώτες ταινίες του.

Προκαλεί ενδιαφέρον ότι ο Βέγγος έμεινε στην ιστορία ως κωμικός ηθοποιός, έχοντας βιώσει την εμπειρία της εξορίας. Το έργο του δεν είναι πολιτικό με τη στενή έννοια της λέξης, είναι όμως, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, λαϊκός ήρωας, ένας άλλος Καραγκιόζης που μονίμως πεινάει και βρίσκεται σε περιπέτειες. Είναι ο άνθρωπος που θα κάνει πολλές και διαφορετικές δουλειές γιατί δεν μπορεί να τα βγάλει πέρα. Εν ολίγοις, είναι ο φτωχός, εκείνος που δεν του ανήκει τίποτα. Και ίσως, αν ρίξουμε μια πιο διεισδυτική ματιά, να μη διαφέρει και πολύ από τους κατοίκους της Αυλής του Καμπανέλλη, ούτε από τους λασπωμένους ήρωες της *Μαγικής πόλης* του Κούνδουρου, απλώς εδώ το θέμα φωτίζεται από την οπτική της κωμωδίας. Και ναι, η Μακρόνησος αντανακλάται ακόμη και στις κωμωδίες του Βέγγου, καθώς λέγεται πως η τάση να καθαρίζει και να γυαλίζει μανιωδώς πράγματα που αποτελούσε φόρμα στο παίξιμό του, οφείλεται στο γεγονός πως κατά τη διαμονή του στην εξορία είχε εισπνεύσει πολλή σκόνη από τις πέτρες που έπρεπε να σπάει εκεί, με αποτέλεσμα να αναπτύξει δυσανεξία έστω και στην ελάχιστη παρουσία της.

Η σημασία του θεάτρου στους χώρους εξορίας

Αποτιμώντας το θέατρο στους τόπους εξορίας, καταλήγουμε πως ήταν τρόπος ενδυνάμωσης στον αγώνα για επιβίωση, διαφυγή για τους εξόριστους, μέσο μόρφωσης αλλά και απόδραση από την αδράνεια. Ήταν ένα «θέατρο μέσα στο θέατρο» αφού επιτελείτο υπό το άγρυπνο βλέμμα των δεσμοφυλάκων, την ίδια στιγμή που οι κρατούμενοι προσπαθούσαν να περάσουν κρυφά μηνύματα στους θεατές τους μέσα από ένα κώδικα σινιάλων (Βραχιώτης, 2018, σ. 218).

46

Ο Δράκος μια λυτρωτική συνάντηση

Τέλος, είναι πολύ ενδιαφέρον να αναφερθεί πως η ταινία *Ο Δράκος* συνιστά σημείο συνάντησης και των τριών καλλιτεχνών που μελετήσαμε, καθώς το σενάριο υπογράφει ο Καμπανέλλης, η σκηνοθεσία είναι του Κούνδουρου και συναντάμε τον Βέγγο σε μια από τις πρώτες του εμφανίσεις. Αποτελεί και μια υπενθύμιση ότι η τέχνη μπορεί να ανθίσει παντού, να γίνει πνοή εκεί που λείπει το οξυγόνο, αντίσταση και δίαυλος επικοινωνίας· επιπλέον μια υπόμνηση του πόση δύναμη μπορεί να έχει η τέχνη από τα κάτω (Πεφάνης, 2003, σ. 499). Ας σκεφτόμαστε από τούδε και στο εξής, όποτε την παρακολουθούμε, πως μέσα της ίσως να καθρεφτίζονται όλοι οι θίασοι που πέρασαν από κάθε ξερονήσι, όλες οι σκέψεις που δραπέτευσαν από κάποιο κελί.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

Βαλασαμής, Θ. (2018). *Το Θέατρο της Εξορίας: Η Τέχνη του Θεάτρου στη Μακρόνησο κατά τα έτη 1947–1952*. Μεταπτυχιακή εργασία. Σχολή Κοινωνικών Επιστημών, Τμήμα Διοίκησης Πολιτισμικών Μονάδων. Ε.Α.Π Διαθέσιμο σε: <https://apothesis.eap.gr/archive/item/156525>.

Βραχιώτης, Π. (2018). Το θέατρο στους τόπους εγκλεισμού και εξορίας στην εποχή της «καχεκτικής δημοκρατίας» των μεταπολεμικών χρόνων». Στο Α. Αλτουβά & Κ. Διαμαντάκου (επιμ.) *Πρακτικά Ε' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Θέατρο και*

Δημοκρατία – Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας. Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Α' Τόμος, σελ. 213-218.

Καμπανέλλης, Ι. (2023) *Από σκηνής και από πλατείας*. Αθήνα: Κέδρος.

Μητροπούλου, Α. (2006) *Ελληνικός Κινηματογράφος*. Αθήνα: Παπαζήση.

Παπαθανασίου, Σ. (επιμ.) (2022). *Ιάκωβος Καμπανέλλης 1921–2011: Ο Ανανεωτής της Νεοελληνικής Δραματουργίας*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού.

Πεφάνης, Γ. Π. (2003). *Τοπία της δραματικής γραφής: Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη (Ακαδημία Αθηνών).

Πούχνερ, Β. (2006). Απηχήσεις του Μαουτχάουζεν σε δραματικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Στο Μ. Ρενιέρη και Ν. Χρυσόχοος (επιμ.) *Πρακτικά Πανελλήνιου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*. Πανεπιστήμιο Πατρών. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Πάτρα: Περί τεχνών.

Λυδία Εμμανουηλίδου

Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και πρωτοετής φοιτήτρια του μεταπτυχιακού προγράμματος του ίδιου τμήματος με τίτλο «Ελληνικό και Παγκόσμιο Θέατρο: Δραματουργία, Παράσταση, Εκπαίδευση», με ειδίκευση στην κατεύθυνση «Δραματουργία και Παράσταση». Παράλληλα, σπουδάζει κλασικό μπαλέτο στην Ελλάδα παρακολουθώντας ενίοτε μαθήματα και σεμινάρια στο εξωτερικό. Έχει εργαστεί ως βοηθός σκηνοθέτη στη θεατρική ομάδα Συντεχνία του Γέλιου με τον σκηνοθέτη Βασίλη Κουκαλάνη, στο θέατρο Faust με την σκηνοθέτρια Μαργαρίτα Αμαραντίδη και στο θέατρο Μπέλλος. Τέλος, έχει συμμετάσχει ως χορεύτρια σε παραστάσεις μπαλέτου στην Αθήνα και την Κόρινθο.

Στοιχεία επικοινωνίας: lydiaemma99@icloud.com

Το σώμα ως αγγείο του Θείου: Ο χορός Sanghyang Dedari ως επιτελεστικό τελετουργικό και ζωντανή κληρονομιά στο Μπαλί

Μαρίνα Μέργου

Περίληψη

Το άρθρο, βασίζεται σε επιτόπια εθνογραφική έρευνα στο μουσείο Sanghyang Dedari στο Μπαλί της Ινδονησίας και εξετάζει τον τελετουργικό χορό Sang Hyang Dedari ως μορφή ιερού επιτελεστικού γεγονότος. Η ανάλυση εστιάζει στην επιτελεστική διάσταση της τελετουργίας, κατά την οποία οι χορεύτριες εισέρχονται σε κατάσταση τρανς (τελετουργικής έκστασης) και το σώμα λειτουργεί ως φορέας θεϊκής παρουσίας, ενώ η κοινότητα παρακολουθεί και συμμετέχει σε ένα συλλογικό τελετουργικό γεγονός. Η μελέτη συνδυάζει τη συμμετοχική παρατήρηση με την ανάλυση εκθεσιακού υλικού, διερευνώντας τον ρόλο του μουσείου ως χώρου που διαμεσολαβεί ανάμεσα στη ζωντανή σκηνική πρακτική και τη σύγχρονη πολιτιστική πολιτική, προτείνοντας ένα συμμετοχικό μοντέλο διαφύλαξης της άυλης πολιτιστικής μνήμης.

Λέξεις-κλειδιά: *Sanghyang Dedari, επιτελεστικότητα, άυλη πολιτιστική κληρονομιά, μουσείο, Μπαλί*

Abstract

Drawing on ethnographic fieldwork conducted at the Sanghyang Dedari Museum in Bali, Indonesia, this article examines the *Sanghyang Dedari* ritual dance as a form of sacred performative event. The analysis focuses on the performative dimension of the ritual, during which the dancers enter a state of trance and their bodies become vessels for divine presence, while the community observes and participates in a collective ritual experience. Combining participant observation with the analysis of museum exhibits and archival material, the study explores the role of the museum as a mediating space between living performative practice and contemporary cultural policy. It ultimately proposes a participatory model for safeguarding intangible cultural memory.

Keywords: *Sanghyang Dedari, performativity, intangible cultural heritage, museum, Bali*

Εισαγωγή

Στο μικρό χωριό Geriana Kauh, στις νότιες πλαγιές του ιερού όρους Agung στο Μπαλί βρίσκεται το μουσείο Sanghyang Dedari Giri Amertha αφιερωμένο στον ιερό τελετουργικό χορό Sanghyang Dedari. Το Sanghyang Dedari δεν αποτελεί απλώς έναν χορό, αλλά μια

σύνθετη πράξη πίστης, συλλογικής ικεσίας και τελετουργικής μεταμόρφωσης, κατά την οποία το ανθρώπινο σώμα καθίσταται φορέας του θείου.



Το Μουσείο Sanghyang Dedari Giri Amertha
© Φωτογραφία της συγγραφέως

Τι είναι το Sanghyang Dedari;

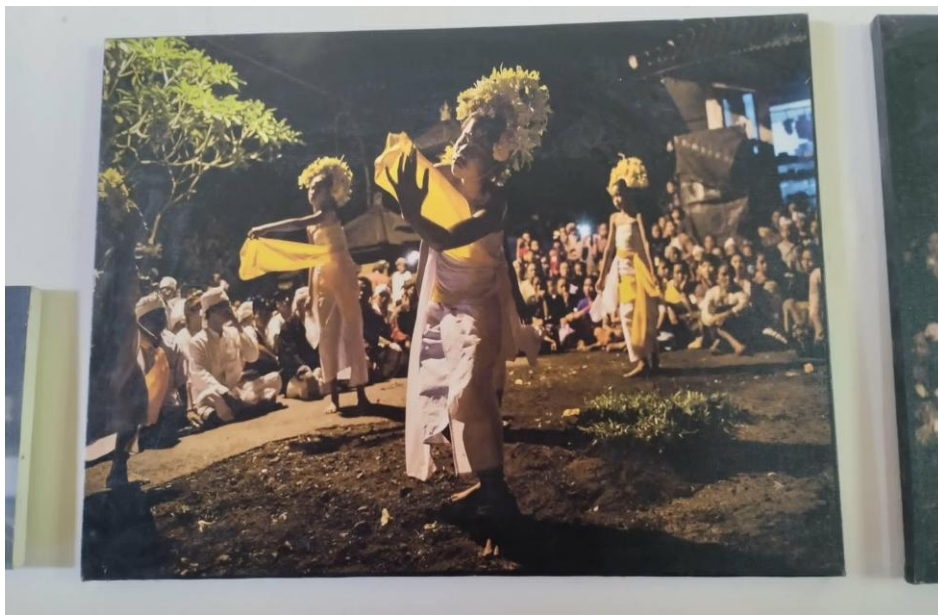
Στην καρδιά του μπαλινέζικου ινδουισμού συναντάται η αντίληψη ότι η υλική και η πνευματική πραγματικότητα δεν είναι διακριτές, αλλά αλληλοδιαπερατές και αλληλένδετες (Brandon, 1967). Το Sanghyang Dedari ενσαρκώνει με χαρακτηριστικό τρόπο αυτήν ακριβώς την κοσμοθεωρία. Ο όρος Sanghyang αναφέρεται στη θεία ή ιερή πνευματική δύναμη, ενώ Dedari σημαίνει «ουράνια νύμφη». Πρόκειται για τις Widiadari, ουράνιες υπάρξεις που σύμφωνα με το χειρόγραφο Lontar Tantu Pagelaran, γεννήθηκαν από την ένωση του Shiva και της Uma.

Αυτό που παρακολουθεί κανείς δεν είναι χοροθέατρο με τη δυτική έννοια του όρου. Η διάκριση μεταξύ θεατή και ερμηνευτή αποδομείται, καθώς η κοινότητα δεν παρακολουθεί απλώς, αλλά συμμετέχει ενεργά σε ένα επιτελεστικό γεγονός με σαφή λειτουργικό σκοπό. Εδώ συναντούμε αυτό που ο Richard Schechner (2013, σ. 79) ορίζει ως επιτελεστική αποτελεσματικότητα (efficacy) σε αντιδιαστολή προς την ψυχαγωγία: η τελετουργία λειτουργεί. Αποσκοπεί στην απομάκρυνση κακόβουλων δυνάμεων, στη θεραπεία της κοινότητας και στη διασφάλιση της γονιμότητας και της αφθονίας της σοδειάς.

Η πρακτική του Sanghyang Dedari δεν αποτελεί μεμονωμένο φαινόμενο στο ευρύτερο ασιατικό τελετουργικό τοπίο, αλλά εντάσσεται σε μια μακρά παράδοση ενσώματης πνευματικής διαμεσολάβησης που συναντάται σε διαφορετικά πολιτισμικά συμφραζόμενα της Ασίας. Αντίστοιχες μορφές τελετουργικής κατάληψης ή έκστασης παρατηρούνται, για παράδειγμα, στο κορεατικό σαμανιστικό gut, όπου η mudang λειτουργεί ως ενδιάμεσος μεταξύ ανθρώπινου και πνευματικού κόσμου (Kendall, 2009, σσ. 102-128),

καθώς και στις ινδικές πρακτικές theyyam της Κεράλα, όπου ο ερμηνευτής δεν αναπαριστά απλώς μια θεότητα αλλά θεωρείται ότι την ενσαρκώνει προσωρινά κατά τη διάρκεια της τελετουργίας (Freeman, 1999, σ. 7). Η σύγκριση αυτή καθιστά σαφές ότι το Sanghyang Dedari μπορεί να ιδωθεί όχι μόνο ως τοπική μπαλινέζικη πολιτισμική έκφραση, αλλά και ως μέρος ενός ευρύτερου ασιατικού παραδείγματος, στο οποίο η επιτελεστικότητα δεν διαχωρίζεται από τη θρησκευτική λειτουργία, αλλά αποτελεί το ίδιο το μέσο ενεργοποίησης του ιερού.

Η ανάγνωση του Sanghyang Dedari μέσα από ένα αποκλειστικά δυτικό θεωρητικό πρίσμα θα ήταν περιοριστική. Όπως επισημαίνει ο Bhargucha (1993, σ. 3), η μελέτη των ασιατικών επιτελεστικών πρακτικών απαιτεί προσοχή απέναντι στις αποικιοκρατικές και εξωτικοποιητικές αναγνώσεις που μετατρέπουν το τελετουργικό σε αισθητικό θέαμα αποσπασμένο από το κοινωνικό και θρησκευτικό του πλαίσιο. Στην περίπτωση του Sanghyang Dedari, η τελετουργία δεν μπορεί να κατανοηθεί επαρκώς ως «παράσταση» με την αισθητική έννοια, αλλά ως πολιτισμικά εντοπισμένη πρακτική συλλογικής διαμεσολάβησης μεταξύ κοινότητας, περιβάλλοντος και υπερβατικού. Η προσέγγιση αυτή μας καλεί να μετακινηθούμε από την ανάλυση της μορφής προς την κατανόηση των ενδογενών πολιτισμικών λογικών που παράγουν και νοηματοδοτούν το επιτελεστικό γεγονός.



Φωτογραφία εκθέματος μουσείου: Νεαρές χορεύτριες Sanghyang dedari

© Φωτογραφία της συγγραφέως

Σε μια αντίστοιχη κατεύθυνση, η Kapila Vatsyayan (1980, σ. 5-9) υπογραμμίζει ότι στις ασιατικές επιτελεστικές παραδόσεις η διάκριση μεταξύ τελετουργίας, χορού, θεάτρου και θρησκευτικής πράξης είναι ιστορικά ρευστή, καθώς όλες αυτές οι μορφές συγκροτούν ενιαία συστήματα μετάδοσης γνώσης και κοσμοαντίληψης. Η προσέγγιση αυτή συνομιλεί με την ανάλυση του Rubin (1998, σσ. 12-18) για το διαπολιτισμικό θέατρο, σύμφωνα με την οποία οι μη δυτικές επιτελεστικές μορφές δεν μπορούν να προσεγγιστούν αποκλειστικά με αισθητικά ή δραματολογικά κριτήρια, αλλά απαιτούν κατανόηση των πολιτισμικών,

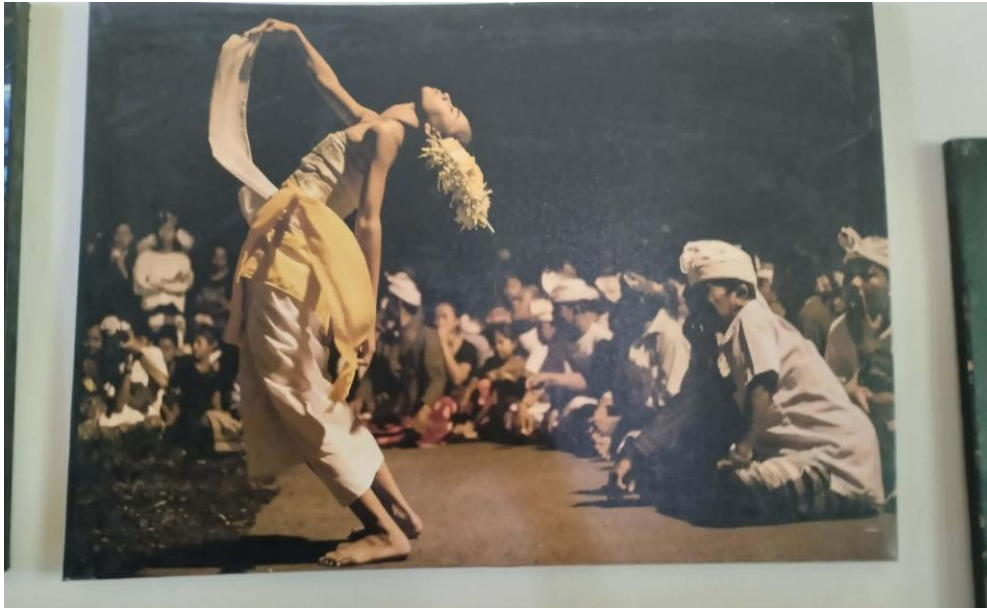
πνευματικών και κοινωνικών πλαισίων που τις παράγουν. Μέσα από αυτό το πρίσμα, το Sanghyang Dedari αναδεικνύεται ως ένα σύνθετο σύστημα ενσωματωμένης γνώσης, στο οποίο η κοινότητα, το σώμα και το ιερό συγκροτούν μια αδιαίρετη ενότητα.



*Το άγαλμα της Θεάς Dedari
© Φωτογραφία της συγγραφέως*

Το επιτελεστικό γεγονός κορυφώνεται όταν οι επιλεγμένες νεαρές χορεύτριες – κορίτσια στην προεφηβική ηλικία, χωρίς έμμηνο ρύση, καθώς η τελετουργική «καθαρότητα» θεωρείται προϋπόθεση για την υποδοχή του θείου– εισέρχονται σε κατάσταση *kerawuhan* (έκσταση). Το σώμα χάνει την ατομικότητα του και μετατρέπεται σε *wadah* («αγγείο»), δηλαδή σε όχημα ενσάρκωσης της θεότητας (Geertz, 1973, σσ. 112–118).

Σε αυτό το σημείο, η έννοια της υποκριτικής καταρρέει πλήρως. Δεν πρόκειται για μίμηση, αλλά για παρουσία. Η χορεύτρια δεν αναπαριστά τη θεότητα· καθίσταται η ίδια φορέας της. Υπό αυτή την έννοια, το Sanghyang Dedari μπορεί να αναλυθεί και μέσα από τη θεωρία του Victor Turner (1969, σ. 96-97), ως χώρος *communitas*, όπου οι τρέχουσες κοινωνικές ιεραρχίες αναστέλλονται και η κοινότητα συνενώνεται ενώπιον του ιερού.



Φωτογραφία εκθέματος μουσείου: Στιγμιότυπο από την τελετή Sanghyang dedari
© Φωτογραφία της συγγραφέως

Το μουσείο: μια σιωπηλή μαρτυρία

Το μουσείο Sanghyang Dedari Giri Amertha, το οποίο δημιουργήθηκε μέσω συνεργασίας του Universitas Indonesia με την τοπική κοινότητα, συνιστά ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον παράδειγμα μουσειοποίησης άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς (Kirshenblatt-Gimblett, 2004, σσ. 52-65). Ωστόσο, ένα στοιχείο προσέλκυσε την προσοχή μου: η παντελής απουσία άλλης γλώσσας πέρα από την τοπική στο μουσείο. Οι πινακίδες, τα επεξηγηματικά κείμενα και οι περιγραφές των τελετουργιών είναι αποκλειστικά στα ινδονησιακά.



Εκθέματα και πινακίδες του μουσείου
© Φωτογραφία της συγγραφέως

Αρχικά, αυτή η επιλογή μου φάνηκε παράδοξη. Σε ένα περιβάλλον όπως το Μπαλί, όπου ο τουρισμός αποτελεί κυρίαρχη οικονομική δραστηριότητα και μεγάλο μέρος της πολιτιστικής παραγωγής καθίσταται αντικείμενο τουριστικής κατανάλωσης, η απουσία μετάφρασης θα μπορούσε να εκληφθεί ως περιορισμός. Κατόπιν προβληματισμού και σκέψης κατέληξα να ερμηνεύσω το συγκεκριμένο γεγονός ως μια συνειδητή πράξη πολιτισμικής αυτονομίας.

Το μουσείο δεν απευθύνεται πρωτίστως στον ξένο επισκέπτη. Απευθύνεται στην ίδια την κοινότητα: στους κατοίκους, στους νέους του χωριού, στους Ινδονήσιους επισκέπτες. Αποτελεί μια σαφή δήλωση ότι η γνώση αυτή ανήκει πρωτίστως στους φορείς της παράδοσης και δεν προσφέρεται άκριτα προς εξωτερική κατανάλωση.¹ Σε μια εποχή κατά την οποία η άυλη πολιτιστική κληρονομιά συχνά εμπορευματοποιείται στο πλαίσιο του πολιτιστικού τουρισμού, η αποκλειστικότητα της τοπικής γλώσσας στις επιγραφές/επεξηγήσεις των μουσειακών εκθεμάτων λειτουργεί ως μορφή αντίστασης και ως μηχανισμός προστασίας της ιερότητας του τελετουργικού από το αδιάκριτο βλέμμα του «άλλου» (Smith, 2006, σσ. 29-34).

Από τη σκοπιά της πολιτισμικής διαχείρισης, η πρακτική αυτή μπορεί να ιδωθεί ως μορφή κοινοτικά ελεγχόμενης διακυβέρνησης της πολιτιστικής κληρονομιάς. Όπως επισημαίνει η Laura Jane Smith (2006, σσ. 29-34), η κληρονομιά δεν αποτελεί ουδέτερο σύνολο αντικειμένων ή πρακτικών, αλλά πεδίο διαπραγμάτευσης εξουσίας, πρόσβασης και νοσηματοδότησης. Στην περίπτωση του Sanghyang Dedari, η κοινότητα του Geriana Kauh δεν περιορίζεται στη διατήρηση μιας τελετουργικής πρακτικής, αλλά παρεμβαίνει ενεργά στους όρους αναπαράστασης και διάχυσής της. Η επιλογή αυτή συνιστά ένα μοντέλο πολιτισμικής διαχείρισης που προκρίνει την τοπική επιμέλεια, την επιλεκτική προσβασιμότητα και την προστασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς από διαδικασίες υπεραπλούστευσης ή τουριστικής εργαλειοποίησης.

Τα εκθέματα του μουσείου αφηγούνται μια παράλληλη ιστορία μνήμης και επιβίωσης: αρχαία χειρόγραφα lontar γραμμένα σε φύλλα φοίνικα, που περιέχουν μάντρα και μυθολογικές αφηγήσεις, το Pelawah Gambang (ξύλινη βάση κρουστού οργάνου), πλεκτά κόσκινα Sidi από μπαμπού και τελετουργικά αγγεία.

¹ Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να καταγράψω μια προσωπική εμπειρία: Επιχειρήσαμε να επισκεφθούμε το μουσείο σε ώρα που ήταν κλειστό για το κοινό. Ενημερώθηκε ο πρόεδρος του μουσείου και μέλος της τοπικής κοινότητας, ότι μία ερευνήτρια από την Ελλάδα επιθυμεί να επισκεφθεί το μουσείο και ήρθε προσωπικά με την εγγονή του και μας ξενάγησε στο χώρο εξηγώντας μας την κάθε λεπτομέρεια. Η υποδοχή του ήταν πραγματικά συγκινητική.



Τα Χειρόγραφα Lontar
© Φωτογραφία της συγγραφέως

Τα αντικείμενα αυτά δεν παρουσιάζονται ως απλά μουσειακά τεκμήρια, αλλά ως φορείς βιωμένης μνήμης και διαγενεακής συνέχειας.

Ιδιαίτερη σημασία αποδίδεται στην τεκμηρίωση της κρίσης που αντιμετώπισε η κοινότητα κατά τη δεκαετία του 1990, όταν η εισαγωγή υβριδικών σπόρων και χημικών λιπασμάτων επέφερε σημαντική υποβάθμιση του εδάφους. Η αναβίωση του Sanghyang Dedari συνδέθηκε άμεσα με μια ευρύτερη στροφή προς την οργανική καλλιέργεια και την επαναφορά παραδοσιακών γεωργικών πρακτικών. (Geertz, 1973, σσ. 183–188). Το μουσείο δεν αποκρύπτει αυτήν την ιστορική κρίση· αντίθετα, την τοποθετεί στον πυρήνα της αφήγησής του, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο η πολιτιστική μνήμη μπορεί να

λειτουργήσει ως εργαλείο κοινοτικής ανθεκτικότητας. Η αναβίωση του Sanghyang Dedari ενίσχυσε τη συλλογική μνήμη της κοινότητας και υποστήριξε την επιστροφή σε παραδοσιακές, οικολογικά βιώσιμες πρακτικές καλλιέργειας.

Συμπέρασμα: προς ένα συμμετοχικό μοντέλο διαφύλαξης

Η επιτόπια έρευνά μου στο Geriana Kauh με οδήγησε στο συμπέρασμα ότι η διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς απαιτεί νέα, συμμετοχικά μοντέλα προσέγγισης. Το μουσείο του Sanghyang Dedari προτείνει ακριβώς ένα τέτοιο μοντέλο: ένα πλαίσιο στο οποίο η κοινότητα δεν λειτουργεί ως παθητικό αντικείμενο καταγραφής ή έκθεσης, αλλά ως ενεργό υποκείμενο που αποφασίζει πώς, πότε και σε ποιον θα μεταδώσει τη γνώση την εμπειρία και τις πρακτικές της.

Το Sanghyang Dedari υπενθυμίζει ότι ο χορός και το θέατρο, στην πλέον ιερή και πρωταρχική μορφή του, δεν είναι αναπαράσταση αλλά παρουσία. Είναι η στιγμή κατά την οποία το αόρατο καθίσταται ορατό και το θείο χορεύει μέσα από τα σώματα των θνητών. Ίσως, τελικά, η επιλογή της μη μετάφρασης –η άρνηση πλήρους εξήγησης προς τον ξένο– να αποτελεί την ύστατη πράξη ιερότητας: την αναγνώριση ότι ορισμένες μορφές γνώσης και εμπειρίας δεν μπορούν, ούτε οφείλουν, να γίνουν πλήρως προσβάσιμες σε όσους δεν ανήκουν στην κοινότητα της πίστης.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Bharucha, R. (1993). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. London: Routledge.
- Brandon, J. R. (1967). *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Freeman, R. (1999). «Performing Possession: Ritual and Consciousness in the Theyyam Complex of Northern Kerala», στο Babb, L. και Wadley, S. (επιμ.), *Media and the Transformation of Religion in South Asia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, σσ. 149–176.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Kendall, L. (2009). *Shamans, Nostalgias, and the IMF: South Korean Popular Religion in Motion*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004). Intangible Heritage as Metacultural Production. Στο *Museum International*, 56 (1–2), 52–65.
- Felner, M., & Orenstein, C. (2006). *The World of Theatre: Tradition and Innovation*. Boston: Allyn & Bacon.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction* (3rd ed.). London: Routledge.
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. London: Routledge.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine.
- Vatsyayan, K. (1980). *The Square and the Circle of the Indian Arts*. New Delhi: Roli Books.

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: marinamergou@gmail.com

Η στήλη φιλοξενεί συνεντεύξεις καλλιτεχνών και επιστημόνων του θεάτρου. Με τον ίδιο τρόπο που το περιοδικό δημοσιεύει έρευνες και άρθρα στις υπόλοιπες στήλες, έτσι και εδώ προσκαλούμε τις/τους ενδιαφερόμενες/ους να μας στείλουν για να δημοσιευθούν συνεντεύξεις που πραγματοποίησαν με καλλιτέχνες του χώρου του θεάτρου, θεατρικούς συγγραφείς, ακαδημαϊκούς ερευνητές,-ήτριες, σκηνοθέτ(ρι)ες, ηθοποιούς και επαγγελματίες του χώρου της πολιτιστικής διαχείρισης. Σύμφωνα με τον Επίκουρο Καθηγητή Εκπαιδευτικής Έρευνας και Αξιολόγησης στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης του ΕΚΠΑ Αθανάσιο Βέρδη, η συνέντευξη είναι μια σύνθετη διαδικασία, τόσο κατά τη φάση της προετοιμασίας, όσο και κατά τη φάση της διεξαγωγής. Πρόκειται για «διάλογο με αιτία».

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Συνομιλία με τον ηθοποιό, σκηνοθέτη και παιδαγωγό,
Κώστα Φιλίππογλου

57

Ιωάννα Ιακωβίδου

Περίληψη

Η συνομιλία με τον ηθοποιό, σκηνοθέτη και παιδαγωγό Κώστα Φιλίππογλου, αναδεικνύει μια ουσιαστική τομή στη σύγχρονη παραστασιολογία, καθώς η μεταφορά της μεθοδολογίας της *Complicité* και του Jacques Lecoq στην ελληνική σκηνή συνέβαλε στον επαναπροσδιορισμό της σκηνικής γλώσσας. Ο καλλιτέχνης, μέσω του έργου του, προτείνει την αποδόμηση του σκηνοθετικού συγκεντρωτισμού και την εισαγωγή ενός διαλογικού μοντέλου δημιουργίας, όπου η παράσταση αναδύεται ως προϊόν συλλογικής έρευνας και όχι ως μονοσήμαντη εκτέλεση ενός προκαθορισμένου οράματος. Η αισθητική φόρμα που προτείνει προωθεί μια συμπεριληπτική οντολογία της σωματικότητας και επαναφέρει το σώμα ως το πρωταρχικό κύτταρο παραγωγής νοήματος, προσφέροντας νέα εργαλεία για την υπέρβαση της ψυχολογικής αιτιότητας. Εν τέλει, η καλλιτεχνική του κατάθεση λειτουργεί ως δίαυλος ενσωμάτωσης υβριδικών και σωματικών μορφών στη δραματοουργία, μπολιάζοντας το εγχώριο θέατρο με μια ηθική της δημιουργίας που θέτει τη διαδικασία ως ισότιμη αξία του καλλιτεχνικού αποτελέσματος.

Λέξεις-κλειδιά: σκηνοθεσία, σωματικό-δημιουργικό θέατρο, *Complicité*, Jacques Lecoq, Φιλίππογλου

Abstract

The conversation with actor, director, and educator Kostas Filippoglou delineates a substantial step forward in contemporary performance studies, as the transplantation of the methodologies of Complicité and Jacques Lecoq onto the Greek stage has contributed to a profound redefinition of the scenic language. The artist proposes, through his work, the deconstruction of the director-centric model and the introduction of a dialogic model of creation, wherein the performance emerges as the product of collective inquiry rather than the monophonic implementation of a predetermined vision. He suggests an aesthetic form which promotes an inclusive ontology of corporeality and reinstates the body as the primary locus of meaning-making, offering new tools for transcending psychological causality. His artistic contribution functions as a channel for the embodiment of hybrid and physical forms into dramaturgy, grafting onto domestic theatre an ethics of creation that equates the value of creative process with that of the final artistic result.

Keywords: *Directing, physical – devised theatre, Complicité, Jacques Lecoq, Kostas Filippoglou*

Συνέντευξη

Ο ηθοποιός, σκηνοθέτης και παιδαγωγός Κώστας Φιλίππογλου συνομιλεί με τη θεατρολόγο Ιωάννα Ιακωβίδου για τη φιλοσοφία του σωματικού θεάτρου και την επίδραση της μεθόδου Lecoq στη σύγχρονη σκηνή. Μέσα από μια αναστοχαστική προσέγγιση της καλλιτεχνικής του διαδρομής, αναλύει τη δυναμική της συλλογικής δημιουργίας και τον ρόλο του σώματος ως πρωτογενούς υλικού που μετουσιώνεται σε ποιητική εικόνα.

Ξεκίνησε τις θεατρικές του σπουδές στην Αθήνα και συνέχισε την εκπαίδευσή του στην Ευρώπη διερευνώντας το σωματικό/δημιουργικό θέατρο. Από το 1986 αρχίζει να εργάζεται στην Ελλάδα ως ηθοποιός διαγράφοντας αξιοσημείωτη διαδρομή. Το εύρος των συνεργασιών του καλύπτει εμβληματικούς χώρους, από τον Τεχνχώρο του Γιάννη Κακλέα και το Αμόρε του Γιάννη Χουβαρδά, μέχρι το Εθνικό Θέατρο και το Φεστιβάλ Αθηνών Επιδαύρου.

Το διάστημα 1999–2013 εργάστηκε κυρίως εκτός Ελλάδος, με τη θεατρική ομάδα Complicité και πήρε μέρος στις παραστάσεις και τα εργαστήρια της ομάδας στην Αγγλία, την Ευρώπη, τις Η.Π.Α., καθώς και σε διεθνή φεστιβάλ παγκοσμίως, ενώ έχει παίξει στο National Theater του Λονδίνου, στο Bouffes du Nord του Πήτερ Μπρουκ, στην Νέα Υόρκη κ.λπ. Από το 2013 σκηνοθετεί στην Ελλάδα (*Χάρτινα λουλούδια, Τίρζα, Μέγκελε, Historia de un amor ή τα μυρμήγκια, Γλάρος, Ο Επιθεωρητής, Δεσποινίς Τζούλια, Μαύρο χιόνι*), έχοντας δυναμική παρουσία και στην Επίδαυρο (*Φιλοκτήτης, Προμηθέας Δεσμώτης, Βάτραχοι*).

Έχει διδάξει θέατρο στην Ν. Υόρκη, στην Αγγλία, στην Ισπανία και σε διεθνή εργαστήρια της ομάδας Complicité. Στην Ελλάδα, έχει διδάξει σε Δραματικές Σχολές, στο δικό του Θεατρικό Εργαστήρι, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ.

Η διεθνής σας εμπειρία και κυρίως η συνεργασία σας με την ομάδα Complicité και τον Simon McBurney, υπήρξε καθοριστική. Πώς εγγράφεται αυτή η θητεία στη διαμόρφωση της προσωπικής σας σκηνοθετικής γλώσσας και πώς μεταφράστηκε η εμπειρία αυτή κατά την επιστροφή σας στο ελληνικό θεατρικό τοπίο;

Από την αρχή κιόλας της θεατρικής μου διαδρομής ήρθα σε επαφή με το θεατρικό γίνεσθαι της Ευρώπης. Γνώρισα ηθοποιούς και δασκάλους από την ομάδα του Πίτερ Μπρουκ και της Αριάν Μνούσκιν και επηρεάστηκα πολύ από την αισθητική τους. Στην Ελλάδα τότε διανύαμε ακόμη την εποχή του ρεαλιστικού, ψυχολογικού θεάτρου, με κάποιες μικρές απόπειρες διαφορετικής αισθητικής από μεμονωμένες ομάδες και σκηνοθέτες.

Επηρεάστηκα, λοιπόν, από αυτή την αισθητική. Με γοήτευσε ο τρόπος που έλεγαν την ιστορία, η σωματικότητα των ηθοποιών, οι εικόνες που δημιουργούσαν οι σκηνοθέτες. Και κατάλαβα ότι, για αυτούς τους καλλιτέχνες αλλά και για το κοινό που τους παρακολουθούσε, δεν είχε σημασία μόνο ο τρόπος που έπαιζαν οι ηθοποιοί και το πόσο υπέροχοι ήταν, αλλά κυρίως η ιστορία που έλεγαν και αυτά που ήθελε να πει το έργο.

Η συγκίνηση, δηλαδή, δεν προερχόταν από τον ηθοποιό και τον ναρκισσισμό του, αλλά από την ιστορία που αυτός ο ηθοποιός υπηρετούσε. Πατούσαν ιδεολογικά πάνω στις θέσεις του Μπρεχτ, που δεν τον ενδιέφερε η ταύτιση του/της ηθοποιού με τον ρόλο και το βαθύ εσωτερικό ταξίδι μέσα στη συγκίνηση του ήρωα, αλλά το ξεδίπλωμα του μύθου και της ιστορίας. Και αυτό το πετύχαιναν, ο καθένας και η καθεμία από αυτούς τους μεγάλους ευρωπαίους/ες σκηνοθέτ(ρι)ες, χρησιμοποιώντας τη δική τους ξεχωριστή αισθητική.

Το 1995 ήρθα σε επαφή με το θέατρο της Complicité και εντυπωσιάστηκα από τον τρόπο της δουλειάς τους. Με μάγεψαν και από τότε έγιναν η αγαπημένη μου θεατρική ομάδα. Το 1999 πήρα μέρος σε σεμινάρια της Complicité και αμέσως μετά είχα την τύχη να με πάρουν στην ομάδα τους. Κατάλαβα ότι δεν βρέθηκα απλώς να είμαι μέλος μιας θεατρικής ομάδας, αλλά ότι βρήκα τη θεατρική μου οικογένεια. Επηρεάστηκα, λοιπόν, πάρα πολύ από την αισθητική τους και αυτός ο τρόπος δουλειάς, αυτή η παιγνιώδης συλλογική διαδικασία, έγινε και ο δικός μου ερευνητικός και καλλιτεχνικός τρόπος.

Η συνεργασία μου με την Complicité και τον Simon McBurney υπήρξε βαθιά μετατοπιστική εμπειρία. Εκεί συνάντησα έναν τρόπο σκέψης όπου το θέατρο δεν ξεκινά από το κείμενο αλλά από την πράξη: από το χώρο, το ρυθμό, τη συλλογική φαντασία. Αυτό που κράτησα δεν ήταν μια «τεχνική», αλλά μια ηθική της δημιουργίας — την εμπιστοσύνη στη διαδικασία και τη δύναμη της ομάδας να παράγει υλικό.

Επιστρέφοντας στην Ελλάδα, αυτή η εμπειρία μεταφράστηκε σε μια συνειδητή απομάκρυνση από την ιεραρχική σκηνοθεσία. Με ενδιέφερε να δημιουργήσω συνθήκες έρευνας, όχι απλώς να «στήσω» μια παράσταση. Οπότε αυτός ο τρόπος της Complicité έγινε και ο δικός μου τρόπος, όταν παίζω, όταν σκηνοθετώ και όταν διδάσκω.



Στιγμιότυπο από την πρόβα της ομάδας *Complicité*
για την παράσταση του έργου *Measure for Measure* (2006)
Φωτογραφία: © *Complicité*

Θεωρείτε, λοιπόν, ότι ο σκηνοθέτης έχει πλέον απεκδυθεί τον παραδοσιακό ρόλο, του «οργανωτή ενός οράματος»;

Στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα αναδείχθηκε στο παγκόσμιο θέατρο η δύναμη του σκηνοθέτη. Οι σπουδαίοι σκηνοθέτες έγιναν αυθεντίες. Είχαν το όραμά τους, είχαν τον τρόπο τους και σε κατεύθυναν ακριβώς σε αυτό που ήθελαν. Οπότε ο ηθοποιός έγινε εκτελεστής. Στο εμπορικό θέατρο, βέβαια, ο σπουδαίος πρωταγωνιστής δεν παραγκωνίστηκε από τον σκηνοθέτη, αλλά βάδιζαν περίπου χέρι με χέρι.

Στη σύγχρονη εποχή, ο σκηνοθέτης δεν μπορεί να είναι μόνο «οργανωτής ενός οράματος». Αν παραμείνει εκεί, το θέατρο γίνεται κλειστό σύστημα. Από την επαναστατική δεκαετία του '60 και έπειτα δημιουργήθηκαν άλλες ανάγκες. Το θέατρο έπαψε να είναι μια, είτε λαϊκή είτε αστική, διασκέδαση και πέρασε σε όλες τις τάξεις. Εκείνη την περίοδο έγιναν μεγάλες πολιτικές, πολιτισμικές και πολιτιστικές αλλαγές. Αυτός ο εκδημοκρατισμός έφερε και την αλλαγή στις αισθητικές προσεγγίσεις.

Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει πια ο σκηνοθέτης να είναι μια αυταρχική αυθεντία. Με ενδιαφέρει περισσότερο ο ρόλος του εμπυχωτή — όχι όμως με την έννοια του «χαλαρού» συντονιστή, αλλά ενός αυστηρού πλαισίου μέσα στο οποίο μπορεί να ανθίσει η συλλογική

δημιουργία. Ο σκηνοθέτης είναι αυτός που θέτει τα ερωτήματα και κρατά την κατεύθυνση και τον ρυθμό, όχι αυτός που δίνει όλες τις απαντήσεις.

Ως υπεύθυνος των κύκλων διδασκαλίας σωματικού και δημιουργικού θεάτρου, ποιος είναι ο βασικός ερευνητικός προβληματισμός που θέτετε στους συμμετέχοντες; Αποσκοπείτε στη δημιουργία ενός τεχνικά άρτιου σώματος ή στην απελευθέρωση της δημιουργικής φαντασίας του ατόμου;

Στην κοινωνία υπάρχουν όλων των ειδών τα σώματα. Στο θέατρο, που είναι ο καθρέφτης της κοινωνίας, πρέπει επίσης να αντιπροσωπεύονται όλοι οι τύποι σωμάτων, όλοι οι τύποι ανθρώπων.

Τα σώματα αυτά δεν ακολουθούν κάποιο πρότυπο. Δεν υπάρχει κανένας κανόνας αρτιότητας ή αρτιμέλειας. Εκπαιδεύονται, όμως, όλοι οι συμμετέχοντες, ώστε να αποκτήσουν σιγουριά και αυτοπεποίθηση στην κίνησή τους και να κάνουν τα σώματά τους εκφραστικά.

Στα δικά μας μαθήματα σωματικού θεάτρου υπάρχουν όλων των ειδών τα σώματα: σώματα ψηλά, σώματα κοντά, σώματα που κινούνται γρήγορα, σώματα που κινούνται αργά, σώματα που κινούνται με αμαξίδιο, σώματα ευλύγιστα, σώματα δυσκίνητα. Σε κάθε περίπτωση, όμως, κάθε ένα από αυτά τα σώματα πρέπει να αποκτήσει την ευαισθησία και τη δύναμη να πει την ιστορία που υπηρετούμε, με τον δικό του τρόπο.

Στη διδασκαλία, λοιπόν, δεν με ενδιαφέρει πρωτίστως η τεχνική αρτιότητα, αν αυτή δεν συνοδεύεται από φαντασία. Ένα «τέλειο» σώμα χωρίς εσωτερική δύναμη και ουσία είναι νεκρό. Ο βασικός ερευνητικός άξονας είναι: πώς το σώμα μπορεί να γίνει δημιουργικό εργαλείο σκέψης. Πώς ο ηθοποιός μπορεί να παράγει υλικό και όχι μόνο να εκτελεί.



Τα μέλη του θιάσου της παράστασης *Mnemonic (Complicité)*, Νέα Υόρκη, 2001)
Φωτογραφία: Tristram Kenton



Στιγμιότυπο από τα μαθήματα Σωματικού - Δημιουργικού Θεάτρου
στο Θεατρικό Εργαστήρι του καλλιτέχνη
Φωτογραφία: Κώστας Φιλίππου

Πώς ορίζετε τα όρια μεταξύ του ελεύθερου διερευνητικού αυτοσχεδιασμού και της αυστηρής σημειολογίας που απαιτεί μια παράσταση υψηλών δεξιοτεχνικών απαιτήσεων;

Ο αυτοσχεδιασμός είναι το πιο σημαντικό εργαλείο στο στάδιο της ανακάλυψης, όχι της παράστασης. Εκεί, στην ανακάλυψη, επιτρέπεται η έρευνα, η δοκιμή, η υπερβολή, το λάθος, η διάχυση. Όμως, όταν περνάμε στη σκηνική μορφή, απαιτείται ακρίβεια, σχεδόν μουσική. Η σημειολογία της παράστασης πρέπει να είναι καθαρή.

Το όριο είναι σαφές: η ελευθερία ανήκει στη διαδικασία της πρόβας, της έρευνας, και η ακρίβεια —σχεδόν με αυστηρότητα— ανήκει στο αποτέλεσμα. Και φυσικά, τότε χρειαζόμαστε τον σκηνοθέτη, ο οποίος θα καθορίσει τον ρυθμό και θα επιλέξει τα πιο χρήσιμα υλικά για τη δημιουργία της παράστασης.

Ποιες είναι οι μεγαλύτερες προκλήσεις που αντιμετωπίζετε κατά τη διδασκαλία της μεθόδου σας σε ηθοποιούς που έχουν εκπαιδευτεί κατά βάση στο ρεαλιστικό, ψυχογραφικό θέατρο; Πώς επιτυγχάνεται η αναθεώρηση των κλασικών εργαλείων προς όφελος της σωματικής εγρήγορσης;

Δεν υπάρχει μέθοδος υποκριτικής που να μην είναι καλή. Όποια δεν είναι, την καταπίνει ο χρόνος και η λήθη. Το ζήτημα είναι να διδάσκεται σωστά και ακόμα καλύτερα, από εμπνευσμένο δάσκαλο. Ο ηθοποιός και ο σπουδαστής από τη μία μεριά και ο σκηνοθέτης και ο δάσκαλος από την άλλη που είναι ανοιχτοί και έχουν όρεξη για δουλειά και συνεργασία, θα βρουν τον τρόπο να συνεννοηθούν και να δημιουργήσουν.

Κάποτε με είχαν καλέσει να διδάξω στη σχολή του Λη Στράσπεργκ στη Νέα Υόρκη σαν επισκέπτης καθηγητής. Εκεί τους έκανα ένα μικρό σεμινάριο βασισμένο πάνω στην θεατροπαιδαγωγική του Ζακ Λεκόκ και στις θεατρικές τεχνικές τις δικές μου και της Complicité. Χρησιμοποίησα θυμάμαι την τεχνική της μίμησης των ζώων και των στοιχείων της φύσης, σαν σωματικό όχημα για την προσέγγιση των χαρακτήρων που ήδη αυτά τα άτομα δούλευαν με την αισθητική προσέγγιση της «μεθόδου». Το λεγόμενο method acting.

Εγώ εντυπωσιάστηκα από την πειθαρχία τους και το βαθύ προσωπικό εσωτερικό ψάξιμο που είχαν κάνει κι εκείνοι έμειναν άναυδοι από τα αποτελέσματα που είχαμε και από το πόσο γρήγορα βρήκαν τρόπους να ερμηνεύουν με πάθος και ένταση τους χαρακτήρες που δούλευαν τόσους μήνες. Προφανώς η πολλή ανάλυση είχε μπλοκάρει το μυαλό και το σώμα τους, οπότε ο δικός μου τρόπος σωματικής προσέγγισης τους απελευθέρωσε και τους οδήγησε σε πρωτόγνωρα μονοπάτια.

Θέλω να πω λοιπόν, ότι αν υπάρχει διάθεση για καινούργιες ανακαλύψεις και διάθεση για συνεργασία από όλες τις πλευρές, οι καλλιτέχνες μπορεί να βρεθούν και να είναι χαρούμενοι ανεξάρτητα με το ποια μέθοδο θα χρησιμοποιήσουν για την προσέγγιση της ιστορίας που θέλουν να πουν στο κοινό.

Πάντως αυτό που θέλω να καταφέρω σε κάθε ομάδα που δουλεύω είναι να καταλάβουν όλοι πως η μεγαλύτερη πρόκληση είναι η αποδέσμευση από την ψυχολογική αιτιότητα ως μοναδικό εργαλείο. Πολλοί ηθοποιοί έχουν μάθει να «δικαιολογούν» τα πάντα. Στο σωματικό θέατρο, δεν ξεκινάς από το «γιατί», αλλά από το «πώς». Πώς κινείται το σώμα, πώς υπάρχει στον χώρο. Η μετάβαση γίνεται σταδιακά: δεν απορρίπτουμε τα εργαλεία τους, αλλά τα μετατοπίζουμε — από την ερμηνεία προς την παρουσία.

Πώς οραματίζεστε το μέλλον του σωματικού θεάτρου στην Ελλάδα;

Το σωματικό θέατρο στην Ελλάδα βρίσκεται ακόμη σε μια μεταβατική φάση, αλλά βλέπω μια νέα γενιά που είναι πολύ πιο ανοιχτή. Υπάρχει λιγότερος φόβος απέναντι στο σώμα και μεγαλύτερη ανάγκη για πολυμεσικές, υβριδικές μορφές. Πιστεύω ότι τα επόμενα χρόνια θα δούμε μια πιο ουσιαστική ενσωμάτωση της σωματικότητας — όχι ως αισθητική επιλογή, αλλά ως βασική δραματουργική αρχή.

Κλείνοντας, ποια θα ήταν η συμβουλή που θα δίνετε σ' ένα νέο καλλιτέχνη που θέλει να ασχοληθεί με το θέατρο;

Θα του έλεγα να μη φοβηθεί αλλά να το τολμήσει και να το κάνει. Θα του έλεγα επίσης να εμπιστευτεί το σώμα του όσο και τη σκέψη του. Να μην βιαστεί να «βρει ύφος», αλλά να παραμείνει σε κατάσταση έρευνας. Και κυρίως, να δουλέψει συλλογικά. Το θέατρο δεν είναι ατομική τέχνη — είναι μια πράξη συνάντησης.

Ιωάννα Ιακωβίδου

Αριστούχος απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και Μεταπτυχιακή φοιτήτρια του ίδιου Τμήματος. Διαθέτει Πιστοποίηση Παιδαγωγικής και Διδακτικής Επάρκειας, έχει συνεργαστεί περιστασιακά με εκπαιδευτικούς και πολιτιστικούς φορείς στο πεδίο της θεατρικής εμπύχωσης και της παιδαγωγικής του δράματος και ασχολείται ερασιτεχνικά με την υποκριτική και τη σκηνοθεσία. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στη θεωρητική διερεύνηση του θεατρικού φαινομένου και τη μελέτη των θεωρητικών ζητημάτων που συμβάλλουν στην βαθύτερη κατανόησή του, επιδιώκοντας μια διεπιστημονική προσέγγιση που συνδέει τη δραματουργική ανάλυση με τη σκηνική πράξη.

Στοιχεία επικοινωνίας: jiakovidou@gmail.com

ΠΕΣΥΘ και ΣΕΗ:

Η Νίκη Κάβουρα και ο Νίκος Καραγεώργης για το θέατρο στην εκπαίδευση, την ανώτατη εκπαίδευση παραστατικών τεχνών και άλλα ζητήματα

Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη

Πριν την ακρόαση:

Ο *Θέατρο-λόγος* συνεχίζει podcast με μια συζήτηση που φιλοδοξεί να συνεισφέρει στον σταθερά επίκαιρο αλλά και καίριο προβληματισμό για την καλλιτεχνική εκπαίδευση.

Στο 5ο podcast, η Νίκη Κάβουρα, πρόεδρος του ΠΕΣΥΘ, και ο Νίκος Καραγιώργης, πρόεδρος του ΣΕΗ, συζητούν για την καλλιτεχνική παιδεία, τη θέση των παραστατικών τεχνών στην ανώτατη εκπαίδευση και τις προοπτικές που ανοίγει η δημιουργία της νέας Ανώτατης Σχολής Παραστατικών Τεχνών.

Η ίδρυση μιας ανώτατης εκπαιδευτικής δομής αφιερωμένης στις παραστατικές τέχνες αποτελεί μια σημαντική εξέλιξη για τον χώρο του θεάτρου και, παράλληλα, θέτει μια σειρά από κρίσιμα ερωτήματα: Ποια είναι η θέση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στο σύγχρονο εκπαιδευτικό σύστημα και αντίστοιχα ποια η θέση της εκπαίδευσης στο θέατρο; Ποια πρέπει να είναι η σχέση ανάμεσα στην ακαδημαϊκή γνώση, την καλλιτεχνική πράξη και την επαγγελματική κατοχύρωση; Ποιες ανάγκες των ανθρώπων του θεάτρου καλείται να υπηρετήσει η νέα Σχολή και ποιες προκλήσεις θα χρειαστεί να αντιμετωπίσει; Τι μέλλει γενέσθαι αναφορικά με τη θεσμοθέτηση των Σχολών Ανώτερης Καλλιτεχνικής Εκπαίδευσης (Α.Σ.Κ.Ε.);

Μέσα από τις διαφορετικές οπτικές γωνίες των δύο συνομιλητών, η συζήτηση επιχειρεί να φωτίσει όχι μόνο το θεσμικό πλαίσιο της νέας πραγματικότητας, αλλά και τα ζητήματα που αφορούν τόσο τους καλλιτέχνες, όσο και την εκπαιδευτική κοινότητα. Ανοίγει, θέλουμε να πιστεύουμε, ένας γόνιμος διάλογος για τη συμπληρωματικότητα και το αλληλένδετο θέατρο και εκπαίδευσης, σε αναζήτηση του αμοιβαίου ρόλου που μπορούν και οφείλουν να διαδραματίσουν, το ένα προς όφελος του άλλου.

Βιογραφικά σημειώματα προσκεκλημένων συνομιλητριών:

Η Νίκη Κάβουρα, είναι από το 2025 πρόεδρος του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων. Γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Ικαρία. Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και της Ανώτερης Σχολής

Δραματικής Τέχνης «Πέτρας». Ακόμη, είναι απόφοιτη του μεταπτυχιακού προγράμματος «Δημιουργική Γραφή, Θέατρο και Πολιτιστικές Βιομηχανίες» του Πα. Πελ. Ενώ έχει συμμετάσχει επίσης ως κριτικός στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Πελοποννήσου και ως επιμελήτρια κειμένων στο Θεατρικό Φεστιβάλ Ιθάκης. Από το 2017 εργάζεται ως εμψυχώτρια θεατρικού παιχνιδιού και δείγματα της δουλειάς της στο θέατρο είναι: *Η Σολομώντεια Λύση*, *Ο Κοντορεβυθούλης* και το *Land Without Man*.

Ο Νίκος Καραγεώργης είναι πρόεδρος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών. Πτυχιούχος της Δραματικής Σχολής Θεοδοσιάδη, με αδιάλειπτη καλλιτεχνική παρουσία από τη δεκαετία του 1980. Η πρώτη του θεατρική δουλειά ήταν το 1984 με τον θίασο Καρέζη-Καζάκου στην παράσταση *Παναγία των Παρισίων* και αμέσως μετά συνεργάστηκε με τον πατέρα του και πρόωρα εκκλιπόντα ηθοποιό Κώστα Καραγιώργη στον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας*. Ακολούθησαν μια πληθώρα παραστάσεων (ενδεικτικά: Μαντάμ Ορτάνς, Λεντς, Βυσσινόκηπος κ. ά.), ενώ επιπλέον έχει συνεργαστεί με τον Κώστα Κουτσομύτη στις τηλεοπτικές σειρές *Καπνισμένος ουρανός* και *Μεγάλος θυμός*. Πιο πρόσφατα, εμφανίστηκε στις τηλεοπτικές σειρές *Τα Καλύτερά μας χρόνια* και *Η παραλία*.

Λέξεις-κλειδιά: ΠΕΣΥΘ, ΣΕΗ, θέατρο στην εκπαίδευση, Κάβουρα, Καραγεώργης



Το 5ο podcast είναι διαθέσιμο στο κανάλι του Πανελληνίου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων (Π.Ε.ΣΥ.Θ.) στον παρακάτω σύνδεσμο:

<https://www.youtube.com/watch?v=snLRxP-5OhI>

Ο ρόλος της δικαιοσύνης στη θεατρική σκηνή

Σάββας Αλεξόπουλος

Περίληψη

Οι τέχνες διαχρονικά λειτουργούν ως μέσα έκφρασης συναισθημάτων και επικοινωνίας, αντανakλώντας κατ' αυτόν τον τρόπο και την ανάπτυξη του ανθρώπινου πολιτισμού. Η περίπτωση του θεάτρου είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα καθώς δεν εξυπηρετεί μονάχα αυτόν τον σκοπό αλλά συνδέεται επίσης και με έννοιες όπως η δικαιοσύνη. Πράγματι, η δικαιοσύνη αναδεικνύεται ως κεντρικός άξονας του αρχαίου αθηναϊκού θεάτρου, το οποίο, στα πλαίσια του δημοκρατικού πολιτεύματος, λειτουργεί ως χώρος προβληματισμού και συζήτησης σχετικά με ηθικά και πολιτειακά ζητήματα καθώς επίσης και σχετικά με τη συλλογική ευθύνη. Μέσα από τη δραματουργία, λοιπόν, οι πολίτες καλούνται να αξιολογήσουν ζητήματα που αφορούν και την απονομή της δικαιοσύνης όπως καταδεικνύει η *Ορέστεια* του Αισχύλου που αποτυπώνει τη μετάβαση προς τη θεσμοποίηση της δικαιοσύνης. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, δε, η τραγωδία επιτυγχάνει την κάθαρση μέσω του οίκτου και του φόβου, οδηγώντας έτσι τον θεατή σε μια κατάσταση ψυχικής εξισορρόπησης η οποία και διευκολύνει εν τέλει τη βαθύτερη κατανόηση της δικαιοσύνης.

Λέξεις-κλειδιά: *θέατρο, δικαιοσύνη, ηθική, τραγωδία, κάθαρση*

Abstract

Art has always served as a means of expressing emotions and facilitating communication, reflecting the development of human civilization. Theatre in particular is connected not only to artistic creation but also to the concept of justice. In fact, justice stands at the heart of ancient Athenian theatre, which served as a democratic platform for reflection and debate on ethical, political, and social issues. Through dramaturgy, citizens are therefore encouraged to examine matters related to the administration of justice, as demonstrated in *Oresteia* by Aeschylus, which depicts the transition toward the institutionalization of justice. Furthermore, as Aristotle explains, tragedy achieves catharsis through pity and fear, thus leading the spectator to a state of psychological balance that ultimately facilitates a deeper understanding of justice.

Keywords: *theatre, justice, ethics, tragedy, catharsis*

Διαχρονικά, οι κάθε λογής τέχνες αποσκοπούσαν στην έκφραση συναισθημάτων και προβληματισμών και αποτελούσαν μορφή συναισθηματικής εκτόνωσης ή ακόμη και επικοινωνίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι σπηλαιογραφίες στο Λασκώ και στο Σωβέ. Η καλλιτεχνική έκφραση συνδέεται με τη συναισθηματική νοημοσύνη και την ικανότητα ενός έμβιου όντος να αισθάνεται, καθώς επίσης και να αναπτύσσει γλωσσική επικοινωνία. Αντιλαμβανόμαστε συνεπώς πως συνολικά οι τέχνες αποτελούν δείκτη ανάπτυξης του πολιτισμού και ανταποκρίνονται στην ανάγκη του ανθρώπου να επικοινωνεί και να εκφράζει τα συναισθήματά του. Από αυτή την άποψη, η περίπτωση του θεάτρου είναι πραγματικά μοναδική καθώς, με την πληθώρα κινήσεων αλλά και μουσικών ή εικαστικών μέσων, συνδυάζει όλες τις άλλες τέχνες προσφέροντας κατ' αυτόν τον τρόπο μια ζωντανή και συλλογική εμπειρία. Βέβαια, το θέατρο, ως άλλος καθρέφτης της κοινωνίας, προβληματίζει και για κοινωνικά ή πολιτειακά ζητήματα όπως η απονομή δικαιοσύνης.

Πιο συγκεκριμένα, ο Αριστοτέλης ισχυρίζεται στο έργο του *Πολιτικά* ότι ο άνθρωπος είναι «φύσει κοινωνικὸν ζῷον» (*Πολιτικά*, Α' 1253a), δηλαδή ζει σε κοινότητες, όπου τα μέλη κάθε κοινότητας αναπτύσσουν δεσμούς μεταξύ τους. Για την ομαλή αυτή συνύπαρξη απαιτείται, όμως, ένας μηχανισμός που να ρυθμίζει τις σχέσεις τους και να διορθώνει οποιοδήποτε πρόβλημα προκύπτει. Έτσι γεννιέται η ανάγκη για δικαιοσύνη. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που η γέννηση του θεάτρου συμπίπτει ιστορικά με τη γέννηση της δημοκρατίας στην αρχαία Αθήνα κατά τον 6ο π.Χ. αιώνα. Η δημοκρατία αποτελεί την πολιτειακή έκφραση της ανάγκης για δικαιοσύνη και ισότητα, ενώ το θέατρο την καλλιτεχνική ή, πιο σωστά, την πολιτισμική.

Αυτό εξηγεί και την αλληλεπίδραση μεταξύ πολιτείας και θεάτρου, ειδικότερα στην αρχαία Αθήνα. Για παράδειγμα, ο Αριστοφάνης πίστευε ότι ο ρόλος του δραματουργού δεν είναι μόνο ψυχαγωγικός, θεωρώντας πως, στην πραγματικότητα, ο δραματουργός πρέπει να λειτουργεί ως πολιτειακός σύμβουλος (Boal, 1979). Με άλλα λόγια, έχει το προνόμιο, αλλά ταυτόχρονα και την ευθύνη, να καθοδηγεί τον λαό και να θέτει ενώπιόν του προς κρίση τα πολιτειακά ζητήματα.

Η λειτουργία αυτή του θεάτρου ανταποκρίνεται στις προσδοκίες, ή καλύτερα στο όραμα, του Σωκράτη, ο οποίος υπήρξε ιδιαίτερα επικριτικός απέναντι στο δημοκρατικό πολίτευμα και πίστευε ότι η ατομική ψήφος συνεπάγεται συλλογική ευθύνη, γεγονός που καθιστά αναγκαία τη σωστή καθοδήγηση του λαού. Αποτελεί τραγική ειρωνεία το γεγονός ότι, εν τέλει, το θέατρο θα συμβάλει έμμεσα στην ίδια του την καταδίκη, και μάλιστα μέσω έργων του Αριστοφάνη.

Χάριν ακρίβειας, οι *Νεφέλες* του Αριστοφάνη συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωση μιας αρνητικής δημόσιας εικόνας του Σωκράτη, ως δήθεν σοφιστή που διέφθειρε την αθηναϊκή νεολαία. Το γεγονός αυτό τελικά του στοίχισε και την ίδια του τη ζωή, καθώς, όπως εξηγεί ο Slater (1995), στο πλαίσιο της αθηναϊκής δημοκρατίας, η «καταδίκη» του επί θεατρικής σκηνής είχε ως φυσικό επακόλουθο την αντίστοιχη καταδίκη του και ενώπιον του δικαστηρίου.

Αυτό όμως που πρέπει να συγκρατήσουμε είναι το γεγονός πως το θέατρο αποτελεί πεδίο διαλόγου και δημόσιας διαβούλευσης εις ό,τι αφορά τα κοινά. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Hauser θεωρεί το αθηναϊκό θέατρο τόπο ουσιαστικής συνάντησης των πολιτών με την άρχουσα αριστοκρατική τάξη της πόλης-κράτους, μέσα σε ένα δημοκρατικό περιβάλλον (Hauser, 1957). Η άποψη αυτή συνάδει με την αντίληψη του Αριστοτέλη περί τραγωδίας, ο οποίος την ορίζει στην *Ποιητική* ως την αναπαράσταση μιας σπουδαίας πράξης.

Πώς όμως καλλιεργεί το θέατρο το αίσθημα δικαιοσύνης; Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, το αίσθημα δικαιοσύνης επιτυγχάνεται «δι' ἑλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν» (*Ποιητική*, 1449b27–28). Τι είναι όμως η κάθαρση; Ο όρος αυτός μπορεί να αποδοθεί ως εξιλέωση ή ως εξαγνισμός και, όπως γίνεται αντιληπτό, χαρακτηρίζει μια κατάσταση ψυχικής ισορροπίας. Στο θέατρο ειδικότερα, η κάθαρση αφορά τόσο τη συναισθηματική εκτόνωση όσο και την αποκατάσταση της ηθικής τάξης απέναντι στην ανθρώπινη ύβρη. Αν και συνδέεται επίσης και με θρησκευτικές πεποιθήσεις, πολλοί μελετητές του Αριστοτέλη, όπως ο Bernays, προτείνουν μια διαφορετική «ανάγνωση» του όρου αυτού του Αριστοτέλη, με ιατρικούς και όχι θρησκευτικούς όρους. Επί της ουσίας, η ψυχολογική κάθαρση την οποία υφίσταται ο θεατής κατά τη διάρκεια της παράστασης έχει δράση όμοια με αυτήν ενός καθαρκού στο ανθρώπινο σώμα (Bernays, 2006).

Για να γίνουμε ακόμη πιο ακριβείς, ας λάβουμε αρχικά υπόψη το γεγονός πως, εκ φύσεως, κάποιοι από τους θεατές, αν όχι όλοι, θα έχουν θεωρητικά ένα είδος τάσης προς συναισθήματα όπως ο φόβος και ο οίκτος. Εν ολίγοις, δηλαδή, δύναται να δημιουργηθεί μια μορφή ψυχολογικής πίεσης προς τον θεατή κατά τη διάρκεια της παράστασης. Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο, τα γεγονότα της τραγωδίας γίνονται τόσο έντονα συναισθηματικά, ώστε η συνεπακόλουθη εξασθένιση και εκτόνωση των αρνητικών συναισθημάτων δημιουργεί μια κατάσταση ψυχικής ηρεμίας και δικαίωσης. Βέβαια, ο Αριστοτέλης δεν θεωρούσε τη δημιουργία ψυχικής κάθαρσης στόχο του εκάστοτε τραγικού ποιητή, αλλά αναγνώριζε αντ' αυτού τον ρόλο της κάθαρσης ως χρήσιμου και σημαντικού εργαλείου για την επίτευξη του όποιου ενδεχόμενου δραματικού στόχου (Bernays, 2006).

Επίσης, ένα εξίσου σημαντικό στοιχείο σε όλο αυτόν τον μηχανισμό της κάθαρσης είναι η έννοια του «πιθανού». Διότι, εξ ορισμού, το θέατρο αναπαριστά καταστάσεις και μιμείται την καθημερινή ζωή και την πραγματικότητα. Άρα, τα γεγονότα τα οποία λαμβάνουν χώρα επί σκηνής δεν αποτελούν πραγματικότητα αλλά αναπαριστούν εντούτοις πιθανές εκδοχές της. Ο Αριστοτέλης εξηγεί στην *Ποιητική* πως η αναγνώριση των τραγικών γεγονότων καθώς και η δυνατότητα του θεατή να ταυτιστεί με τα πρόσωπα της τραγωδίας δημιουργούν αισθήματα οίκτου και φόβου, όπως προαναφέρθηκε παραπάνω. Ορίζει δε τον φόβο, σε ένα άλλο έργο του, στην *Τέχνη Ρητορική*, ως ένα συναισθηματικό οποίο προκαλείται από τη νοερή σύλληψη μιας εικόνας ή ενός υποθετικού σεναρίου, στο πλαίσιο του οποίου το άτομο αντιλαμβάνεται πως κάτι κακό θα του συμβεί. Ως εκ τούτου, είναι πολύ πιο πιθανό να θεωρήσουμε ένα συγκεκριμένο γεγονός ως τρομακτικό υπό ορισμένες συνθήκες: πρώτα απ' όλα, όταν το αποτέλεσμα του γεγονότος είναι άμεσο, δηλαδή το υποτιθέμενο κακό πρόκειται να συμβεί σύντομα παρά αργότερα. Δεύτερον, όταν εκείνοι που θα είχαν την δυνατότητα να μας προξενήσουν αυτό το κακό είναι πιο ισχυροί από εμάς. Τρίτον, όταν έχουμε ήδη βιώσει

έναν συγκεκριμένο τύπο βλάβης, όταν έχουμε δηλαδή κάποιο ψυχολογικό τραύμα που μας προϊδεάζει. Τέλος, πολύ συχνά αισθανόμαστε φόβο όταν πρόκειται για γεγονότα που δεν μπορούμε εύκολα να ελέγξουμε. Εξίσου σημαντικό ρόλο σε αυτή τη συναισθηματική διαδικασία έχει και ο λόγος, οι λέξεις, αφού, όπως ισχυρίζεται ο Αριστοτέλης, η ένταση αυτών των συναισθημάτων, κυρίως του οίκτου και του φόβου αλλά και όλων των συναισθημάτων γενικότερα, εξαρτάται από τα λόγια των ηθοποιών (McCoy, 2013).

Διαπιστώνουμε, γενικά, πως η κάθαρση αφορά την απονομή δικαιοσύνης απέναντι στην ανθρώπινη ύβρη και έχει ουσιαστικά ψυχολογικό χαρακτήρα. Σε αυτό το πλαίσιο ιδιαίτερη θέση κατέχει η *Ορέστεια* του Αισχύλου, στην οποία ενσαρκώνεται η ιδέα της απονομής θεσμικής δικαιοσύνης από ένα οργανωμένο δικαιοδοτικό όργανο, όπως ο Άρειος Πάγος. Πρόκειται για μια τριλογία που αποτελείται από τα έργα *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες* και η οποία δεν περιορίζεται στην αφήγηση ενός μυθικού κύκλου εγκλημάτων, καθώς αποτυπώνει επίσης τη μετάβαση από την ιδιωτική εκδίκηση σε ένα οργανωμένο σύστημα απονομής δικαιοσύνης, δηλαδή τη θέσπιση των δικαστηρίων.

Πιο αναλυτικά, στα δύο πρώτα έργα της τριλογίας κυριαρχεί ο λεγόμενος «κύκλος του αίματος», ένας μηχανισμός αντεκδίκησης. Σύμφωνα με αυτό το «σύστημα ανταπόδοσης», ή και *lex talionis* στα λατινικά, η απονομή δικαιοσύνης περιορίζεται ουσιαστικά στο να ανταποδίδεται η ίδια πράξη στον θύτη, δηλαδή η τιμωρία του πρέπει να είναι ανάλογη με την πρόκληση βλάβης που ο ίδιος είχε προκαλέσει προηγουμένως σε κάποιον άλλο.

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό να επισημανθεί ότι αυτό το σύστημα επικρατούσε σε πολλούς λαούς ανά τον ρου της ιστορίας, καθώς είναι απλό και έχει άμεση δράση και αποτελέσματα. Είναι επίσης εκ πρώτης όψεως δίκαιο καθώς, επί της ουσίας, περνά το μήνυμα του «να μην κάνεις στους άλλους αυτά που δεν θέλεις να σου κάνουν». Ειδικά, όσον αφορά τα βαριά εγκλήματα, όπως η δολοφονία, προκαλεί έντονο φόβο μιας και το διακύβευμα είναι σοβαρότατο και κυριολεκτικά ζωτικής σημασίας. Αξίζει να σημειωθεί πως πρόκειται για το γνωστό σύστημα απονομής δικαιοσύνης της Παλαιάς Διαθήκης, όπου ίσχυε το «ὄφθαλμὸν ἀντὶ ὀφθαλμοῦ» και «ὀδόντα ἀντὶ ὀδόντος».

Στην περίπτωση του εν λόγω έργου του Αισχύλου, ο Αγαμέμνων είχε θυσιάσει την κόρη του Ιφιγένεια, πράγμα το οποίο προκάλεσε τη δυσaráσκεια της –γυναίκας του και μάνας της Ιφιγένειας– Κλυταιμνήστρας. Έτσι, όταν ο Αγαμέμνων επιστρέφει από τον πόλεμο, εκείνη βρίσκει την ευκαιρία να τον εκδικηθεί και τον σκοτώνει με τη βοήθεια του Αίγισθου. Αυτό είναι κατά συνέπεια το σύστημα της ανταπόδοσης στην πράξη, το οποίο όπως καταλαβαίνουμε δεν αποσκοπεί στο να σταματήσει τη βία αλλά στο να κατευνάσει την οργή και να ηρεμήσει προσωρινά τα πνεύματα δημιουργώντας όμως νέες αντιπάθειες. Πρόκειται εν ολίγοις για έναν φαύλο κύκλο δίχως πραγματικό τέλος.

Σε κάθε περίπτωση, το έργο συνεχίζεται με τον Ορέστη, ο οποίος επιστρέφει για να εκδικηθεί τον θάνατο του πατέρα του και σκοτώνει τη μητέρα του. Η πράξη αυτή επιφέρει τραγικά αποτελέσματα δημιουργώντας νέα προβλήματα στον Ορέστη: Ναι μεν πήρε εκδίκηση για τον θάνατο του πατέρα του, αλλά το τίμημα ήταν ιδιαίτερα βαρύ και για τον ίδιο, καθώς για να το επιτύχει έγινε εγκληματίας και δη μητροκτόνος.

Καταλαβαίνουμε λοιπόν πως σύμφωνα με τον *lex talionis* δεν υπάρχει η έννοια του νόμου όπως τον ορίζουμε σήμερα, δηλαδή ως καθολικός και θεσπισμένος κανόνας που ισχύει για όλες και όλους και που προστατεύει την κοινωνική οργάνωση και συνοχή, αλλά συνδέεται αντ' αυτού με την οικογένεια, την τιμή και την προσωπική υποχρέωση. Η τραγωδία του Αισχύλου αποτυπώνει ακριβώς αυτή τη σύγκρουση ανάμεσα σε παλιές και νέες μορφές κοινωνικής οργάνωσης.

Εν συνεχεία, είναι σημαντικό να εστιάσουμε στις Ερινύες και στον συμβολισμό τους στην *Ορέστεια*. Οι Ερινύες είναι θεότητες που καταδιώκουν όσους έχουν διαπράξει εγκλήματα τα οποία διαταράσσουν τη φυσική τάξη των πραγμάτων. Στο τέλος της τριλογίας μετονομάζονται σε Ευμενίδες («Ευμενείς»), καθώς συμφιλιώνονται και αποδέχονται τον νέο θεσμικό ρόλο τους.

Στην πραγματικότητα, ο Ορέστης διέπραξε ένα από τα χειρότερα εγκλήματα, σκοτώνοντας την ίδια του τη μάνα και διαταράσσοντας κάθε ηθικό κανόνα εντός του οικογενειακού πλαισίου. Βέβαια, στο έργο ενσαρκώνουν και μια ανώτερη, ή θα έλεγε κανείς, θεία δικαιοσύνη η οποία ξεφεύγει από τα οικογενειακά και προσωπικά πάθη, υπηρετώντας έναν ευγενή σκοπό: υπενθυμίζουν σε κάθε άνθρωπο την ύπαρξη ενός εσωτερικού αξιακού και ηθικού συστήματος, το οποίο καθιστά δυνατή τη διάκριση ανάμεσα στο σωστό και το λάθος, στο καλό και το κακό, ακόμη και όταν οι περιστάσεις τείνουν να δικαιολογούν ή να εξωραΐζουν μια κακή πράξη, όπως η εκδίκηση.

Άρα, γεννάται το εξής ερώτημα: πώς μπορεί αυτή η ηθικά ανώτερη μορφή δικαιοσύνης να υπερνικήσει τα προσωπικά πάθη των ανθρώπων με αποτελεσματικό τρόπο και χωρίς να αφήσει ατιμώρητο το εκάστοτε έγκλημα, κάτι το οποίο θα οδηγούσε σε γενικευμένη αναρχία; Και εν τέλει, μπορεί να υπάρξει δικαιοσύνη χωρίς βία;

Για τον Αισχύλο μπορεί να υπάρξει τιμωρία δίχως βία. Πιο συγκεκριμένα, δίνει την απάντηση στις *Ευμενίδες*, το τελευταίο μέρος της τριλογίας, όπου και ο Ορέστης όταν επιτέλους φτάνει στην Αθήνα ζητά προστασία από τη θεά Αθηνά. Εκείνη με τη σειρά της αποφασίζει να μην επιλύσει την υπόθεση με θεϊκή παρέμβαση ή προσωπική κρίση. Αντ' αυτού, επιλέγει να ιδρύσει ένα δικαστήριο πολιτών, τον Άρειο Πάγο, παραχωρώντας την απονομή δικαιοσύνης στην κρίση των πολιτών, εμπιστευόμενη το αξιακό σύστημα και την ηθική του εκάστοτε πολίτη.

Προκύπτει ισοψηφία, αλλά εν τέλει επεμβαίνει η θεά Αθηνά υπέρ του Ορέστη, με τον συμβολισμό να είναι προφανής: δεν πρόκειται για μια απλή δικαστική απόφαση αλλά για τη σηματοδότηση μιας νέας εποχής. Στην πραγματικότητα, η επέμβαση της Αθηνάς αποσκοπεί στο να σταματήσει αυτός ο κύκλος αίματος μιας και ο θάνατος της Κλυταιμνήστρας δεν μπορεί να δικαιωθεί με ένα νέο κακό, δηλαδή με τον θάνατο του Ορέστη. Συμπεραίνουμε πως στην *Ορέστεια* ο Αισχύλος επισφραγίζει τη μετάβαση σε αυτή τη νέα εποχή όπου η δικαιοσύνη παύει να είναι ιδιωτική υπόθεση και μετατρέπεται σε θεσμική λειτουργία της Πολιτείας.

Έχοντας ήδη υπογραμμίσει τη λειτουργία της κάθαρσης ως μηχανισμού εξιλέωσης και εξαγνισμού, αξίζει να συμπληρώσουμε ότι επιτρέπει επίσης την πιο υγιή επεξεργασία συναισθημάτων. Ως εκ τούτου, καθιστά πιθανή μια σωστότερη και πιο ισορροπημένη

«ανάγνωση» και αξιολόγηση καταστάσεων, λειτουργώντας παράλληλα και ως μηχανισμός ηθικής επίγνωσης. Αναφορικά με την *Ορέστεια* ειδικότερα, η κάθαρση συνδέεται με την έμπρακτη συνειδητοποίηση πως η δικαιοσύνη δεν μπορεί να βασίζεται στην εκδίκηση.

Συμπερασματικά, η *Ορέστεια* του Αισχύλου αναδεικνύει τη θεμελιώδη μετάβαση από έναν κόσμο ανεξέλεγκτης βίας σε έναν κόσμο θεσμοθετημένης δικαιοσύνης. Ο κύκλος του αίματος, που χαρακτηρίζει την αρχαϊκή κοινωνία, σπάει με την ίδρυση του Αρείου Πάγου και την καθιέρωση της συλλογικής κρίσης. Εν κατακλείδι, γίνεται αντιληπτό πως ο ρόλος του θεάτρου δεν περιορίζεται μόνο στην ψυχαγωγία αλλά αποτελεί επίσης και πολιτικό και φιλοσοφικό χώρο, όπου γεννιούνται οι ιδέες που θα διαμορφώσουν τη σημερινή αντίληψη για τον νόμο και την απονομή δικαιοσύνης.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

Αριστοτέλης. (2006). *Πολιτικά* (Δ. Παπαδής, μετ.). Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική* (Δ. Δ. Λυπουρλής, μετ.). Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Bernays, J. (2006). Aristotle on the effect of tragedy. Στο A. Laird (επιμ.), *Ancient Literary Criticism* (σ. 158–176). Oxford: Oxford University Press.

Boal, A. (1979). *The Theatre of the Oppressed* (C. A. McBride, M.-O. L. McBride and E. Fryer, μετ. από τα ισπανικά). New York: Theatre Communications Group. Διαθέσιμο στο: <https://archive.org/details/TheTheatreOfTheOppressed-GetPolitical/mode/2up> [Προσπελάστηκε: 14 Απριλίου 2026].

Hauser, A. (1957). *The Social History of Art* (Vol. 1). New York: Vintage Books, Inc.

McCoy, M. B. (2013). Tragedy, catharsis, and community in Aristotle's *Poetics*. Σε: *Wounded Heroes: Vulnerability as a Virtue in Ancient Greek Literature and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press. Διαθέσιμο σε: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199672783.003.0007> [Προσπελάστηκε: 14 Απριλίου 2026].

Slater, W. (1995). *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Σάββας Αλεξόπουλος

Είναι πτυχιούχος του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, καθώς επίσης και μεταπτυχιακός φοιτητής Γαλλικής και Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο Université Paul Valéry Montpellier 3. 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: savvasalexopoulos.03@gmail.com

Ο κύκλος του αίματος στην *Ορέστεια* ως διαγενεακό τραύμα και η εγκαθίδρυση του Αρείου Πάγου, η νέα μορφή απονομής δικαιοσύνης

Δήμητρα Αντωνακούδη

Περίληψη

Το παρόν άρθρο πραγματεύεται τον κύκλο του αίματος στην *Ορέστεια* και τη μετάβαση από το εκδικητικό δίκαιο και την αυτοδικία στη θεσμοθετημένη δικανική διαδικασία. Στην τριλογία ένας φόνος γεννά τιμωρητικά έναν άλλον δημιουργώντας έναν φαύλο κύκλο αιτίου-αιτιατού. Ο Αγαμέμνων φονεύεται από την Κλυταιμνήστρα, εκείνη με τη σειρά της από τον Ορέστη και οι Ερινύες, απαιτώντας δικαιοσύνη για την ύβρη της μητροκτονίας, καταδιώκουν τον μητροκτόνο. Ωστόσο, ο κύκλος του αίματος κλείνει με την εγκαθίδρυση του Αρείου Πάγου από την Αθηνά, ως νέας μορφής απονομής δικαιοσύνης.

Τα εγκλήματα φόνου δεν ζητούν πια αίμα για την αποκατάσταση της τιμής του οίκου αλλά Δίκη. Ο Αισχύλος στην τριλογία του πραγματεύεται, ουσιαστικά, την εγκαθίδρυση δικαιοσύνης στην κοινωνία των ανθρώπων υπό θεϊκή καθοδήγηση η οποία διακόπτει τον αιματηρό φαύλο κύκλο της εκδικητικής βίας και προσδοκά την αποκατάσταση της διασαλευθείσας τάξης.

Λέξεις-κλειδιά: *ύβρις, αυτοδικία, δικαιοσύνη, Δίκη, Άρειος Πάγος*

Abstract

This article discusses the cycle of blood in *Oresteia* and the transition from vengeful law and self-administered justice to the judicial process of administering justice. In tragedy, one murder punitively begets another, creating a vicious circle of cause and effect. Agamemnon is killed by Clytemnestra. Clytemnestra is killed by Orestes, and Erinyes, demanding justice for the infamy of matricide, pursue Orestes. But the cycle of blood closes with the establishment of Areopagus, the new form of administering justice, by Athena.

Murder will no longer be redressed with blood, but through trial. In this trilogy, Aeschylus mainly focuses on the establishment of justice in human society under divine guidance, which terminates the bloody vicious circle of vengeful criminality, in anticipation of the disrupted order to be restored.

Key-words: *infamy, blood feud, justice, Trial, Areopagus*

Εισαγωγή

Ένα από τα θέματα που πραγματεύεται η *Ορέστεια* είναι ο κύκλος του αίματος που μεταβιβάζεται διαγενεακά ως τραύμα και η έννοια της Δίκης, στις τρεις εκφάνσεις της: το δίκαιο και το άδικο, η τιμωρία, η δικανική διαδικασία (Sommerstein 2016, σ. 308). Οι

απαρχές του κύκλου ανάγονται στα Θυέστεια Δείπνα.¹ Ο Ατρέας εξόρισε τον αδερφό του, Θυέστη, αφενός γιατί πίστευε πως επιβουλευόταν τον θρόνο του, αφετέρου γιατί ο Θυέστης είχε σχέση με τη σύζυγό του, Αερόπη. Όταν ο Θυέστης επέστρεψε από την εξορία ως ικέτης, ο Ατρέας, με την πρόφαση της συμφιλίωσης, τον κάλεσε σε δείπνο όπου του πρόσφερε, εν αγνοία του, τα παιδιά του (Θυέστεια Δείπνα) (*Αγαμέμνων*, στ. 1242, 1583-1594). Πριν την έναρξη του Τρωικού πολέμου, ο Αγαμέμνονας θυσιάζει για το κοινό καλό την κόρη του, Ιφιγένεια. Κατά τη διάρκεια της τριλογίας εκτυλίσσονται τέσσερις φόννοι: του Αγαμέμνονα, της Κασσάνδρας, της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου (Kerenyi 2020, σ. 541-543). Κάθε πράξη φόνου γίνεται με την ελπίδα να δώσει τέλος στον κύκλο του αίματος. Στην πραγματικότητα, όμως, αναπαράγει τον κύκλο που διακόπτεται μόνο στην περίπτωση του Ορέστη, ο οποίος περνά από δίκη στον Άρειο Πάγο.

Μέσα από αυτή τη διαδοχή των φόννων και την τελική θεσμοθέτηση της δίκης, η *Ορέστεια* απευθύνεται, περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο έργο, στην πόλη καθώς εστιάζει στη μετάβαση από το εκδικητικό και ανταποδοτικό Δίκαιο στο Δίκαιο του Νόμου της Πόλης (Δημακοπούλου 2012, σ. 160) συμβάλλοντας καθοριστικά στην πρόοδο του δημοκρατικού πολιτεύματος. Ο Goldhill (2008, σ. 65-86) επισημαίνει πως οι όροι Δίκη και δίκαιος στον *Αγαμέμνονα* αναφέρονται στη σωστή συμπεριφορά απέναντι στους θεούς (στ. 811), στην εκδίκηση (στ. 812) και στη νομική διαδικασία (στ. 813-816). Επιπλέον, τονίζει πως ο Αισχύλος χρησιμοποιεί, ουσιαστικά, την ιστορία της εκδίκησης προκειμένου να διερευνήσει τη συγκρότηση και την κατάλυση της «κοινωνικής τάξης».² Η De Romilly (2008, σ. 151) από τη δική της οπτική, πιστεύει πως η *Ορέστεια* διατρανώνει την επιθυμία του Αισχύλου «να επιτύχει την αναστολή κάθε βιαιότητας».

Αγαμέμνων

Με την έναρξη του δράματος, αναδύεται έντονα η αίσθηση ενός αναπόφευκτου κύκλου βίας ο οποίος προβάλλει ως νομοτελειακή συνέχεια του παρελθόντος. Συγκεκριμένα στην πάροδο, ο Χορός των Γερόντων προφητεύει ότι η οργή που υποβόσκει στο παλάτι θα πυροδοτήσει νέα εκδίκηση, εκφράζοντας έτσι τον φόβο του για επικείμενους φόνους μέσα από τη μνεία σε παλαιότερα συγγενικά δεινά (στ. 153-155). Στον στίχο 177, ο Χορός εισάγει το περίφημο «πάθος μάθος», την ηθική αρχή ανταποδοτικής δικαιοσύνης, όπως επισημαίνει ο Sommerstein (2016, σ. 323), σύμφωνα με την οποία όποιος διέπραττε έγκλημα, έπρεπε να υποστεί τις συνέπειες (στ. 177, 250-251, 383). Επίσης, μνημονεύει τις Ερινύες, οι οποίες αντέστρεφαν τη μοίρα όσων διέπρατταν αδίκημα (στ. 456-470), την αναπαραγωγή της ανομίας (στ. 763-764) και τη Δίκη που τιμά την ενάρετη ζωή (στ. 772-775).

Με τη σειρά της η Κασσάνδρα κάνει λόγο (στ. 1090-1092) για τα φονικά που τελέστηκαν στο θεομίσητο σπίτι των Ατρείδων από χέρια συγγενών και για την αναπόφευκτη τιμωρία από τις Ερινύες (στ. 1190). Προφητεύει έτσι τον φόνο του Αγαμέμνονα από την

¹ Κατά τον Kerenyi (2020, σ. 541-543), οι απαρχές εντοπίζονται, ακόμη παλαιότερα, στη δολοφονία του Χρύσιππου από τα ετεροθαλή αδέρφια του, Ατρέα και Θυέστη, οι οποίοι κληρονόμησαν, γι' αυτόν τον φόνο, κατάρρα από τον πατέρα τους, Πέλοπα.

² Εδώ ο Goldhill, με τον όρο «κοινωνική τάξη», αναφέρεται στο σύστημα κανόνων που διέπουν μια κοινωνία.

Κλυταιμνήστρα. Η πράξη αυτή υπακούει στην ηθική της εποχής, η οποία πρόσταζε την ανταποδοτική δικαιοσύνη για την αποκατάσταση της τιμής, καθώς ο Αγαμέμνονας είχε θυσιάσει την Ιφιγένεια προκειμένου να πλεύσει ο στρατός προς την Τροία –μια θυσία που συμβολίζει τα αθώα θύματα του πολέμου (στ. 205-247) (Δεληγιώργης 2012, σ. 106). Η Κασσάνδρα συνεχίζει εκφράζοντας τον φόβο της για τον δικό της επικείμενο φόνο από την Κλυταιμνήστρα και προφητεύει την εκδίκηση που θα έρθει να πάρει ο Ορέστης από τη μητέρα του (στ. 1280-81) –πράξη που αντανακλά τον τρόπο απονομής δικαιοσύνης του παλαιού φυλετικού δικαίου. Στους ανάπαιστους, ο Χορός αναρωτιέται αν υπάρχει άνθρωπος που να καυχιέται όταν αναπαράγει τον κύκλο του αίματος (στ. 1340-1343).

Στο πέμπτο επεισόδιο, η Κλυταιμνήστρα, νιώθοντας δικαιωμένη μετά τη δολοφονία του Αγαμέμνονα (στ. 1377-1379), υπερασπίζεται την πράξη της, χαρακτηρίζοντάς την απόλυτα δίκαιη (στ. 1406, 1443). Θεωρεί πως ο Αλάστωρ, εκδικητής οικογενειακών εγκλημάτων, όπλισε το χέρι της για να αποδώσει δικαιοσύνη για όλα τα κρίματα που μεταβιβάστηκαν διαγενεακά στον οίκο (στ. 1500-1505, 1569-1574) και πως ο Αγαμέμνων με τον θάνατό του ξεπλήρωσε αυτό που έπραξε πρώτος, τη θυσία της Ιφιγένειας, επικαλούμενη έτσι τον μητρικό της ρόλο που υπερίσχυσε του συζυγικού. Παράλληλα, επιστρατεύει ως πρόσθετο επιχείρημα τις συζυγικές απιστίες του Αγαμέμνονα, προκειμένου να αποδομήσει την ηθική του υπόσταση και να δικαιολογήσει πλήρως την πράξη της (στ. 1525-1530). Ο Χορός τρέμει πως η Δίκη ακονίζει το σπαθί της για άλλο κακό (στ. 1535-1536, 1560-1569). Στα λόγια του συμπυκνώνεται η αγωνία για την τύχη του οίκου των Ατρείδων αφού κάθε «βρισιά απαντά με άλλη βρισιά»³ (στ. 1560) και εφαρμόζεται πάντα ο νόμος του Δία που ορίζει πως «όποιος αδικεί, πληρώνει», αρχή που υπογραμμίζει την εκδικητική «δικαιοσύνη». Η Κλυταιμνήστρα, από την πλευρά της, πιστεύει ακράδαντα πως εφόσον εκτέλεσε το καθήκον της, ο κύκλος του αίματος θα σταματήσει με τον φόνο που διέπραξε η ίδια (Δεληγιώργης 2012, σ. 105).

Στην Έξοδο, ο Αίγισθος με φανερό το μίσος του για τον Αγαμέμνονα (στ. 1590) θεωρεί πως με τον θάνατό του πλήρωσε το κρίμα του πατέρα του (στ. 1581-1582), πιστεύοντας πως από πατέρα σε γιο κληροδοτείται όχι μόνο το κρίμα (του Ατρέα στον Αγαμέμνονα) αλλά και η επιθυμία για εκδίκηση (του Θυέστη στον Αίγισθο). Περιγράφει με λεπτομέρειες τα Θυέστεια Δείπνα, πιθανότατα, για να υποστηρίξει πόσο βαρύ τραύμα τού μεταβιβάστηκε τονίζοντας πως ο Θυέστης καταράστηκε όλη τη γενιά του Πέλοπα (στ. 1594-1600). Θεωρεί δίκαιο τον φόνο του Αγαμέμνονα (στ. 1604) καθώς ο ίδιος είχε εξοριστεί μαζί με τον Θυέστη από τον Ατρέα (στ. 1606) και ικανοποιείται για τον ερχομό της Δίκης (στ. 1611). Κατά την De Romilly (2008, σ. 57), ο ένας φόνος αναφέρεται στον άλλο και τον ερμηνεύει. Ο Χορός προσπαθεί να συνετίσει τον Αίγισθο για την έπαρσή του, προειδοποιεί για την επερχόμενη οργή του λαού εναντίον του (στ. 1615-1616) και προοικονομεί τη μέρα της εκδίκησης του Ορέστη (στ. 1648). Η Κλυταιμνήστρα, με τη δίψα της για εκδίκηση να έχει κοπάσει, εύχεται

³ Γρυπάρης, Ι. Ν. (2012). Αισχύλος Άγαμέμνων. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: <https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=129&page=43> [Προσπελάστηκε: 26 Ιουλ. 2026].

ένα τέλος στον επαναλαμβανόμενο κύκλο αίματος (στ. 1656, 1658-1660), ενώ ο Χορός υπενθυμίζει την πιθανότητα να επιστρέψει ο Ορέστης ως εκδικητής (στ. 1667). Η τραγωδία κλείνει χωρίς να έχει επέλθει καμία λύση στον κύκλο του αίματος (De Romilly 2008, σ. 46).

Ο Sommerstein (2016, σ. 310-311, 314-315) παρατηρεί πως η δικαιοσύνη, η οποία απαιτεί την τιμωρία του εγκλήματος και επιβάλλεται από το θύμα (ή, αν αυτό είναι νεκρό, από τον πλησιέστερο συγγενή), οδηγεί σε νέα πράξη ύβρεως που μεταβάλλει το θύμα σε θύτη, ο οποίος θα πρέπει με τη σειρά του να τιμωρηθεί δημιουργώντας έναν φαύλο κύκλο. Μια τέτοια δικαιοσύνη αναιρεί τον εαυτό της, γιατί αν η Δίκη ασκείται μόνο με άγρια βία, τότε κάθε πράξη δίκης ως τιμωρίας είναι ένα έγκλημα που πρέπει να τιμωρηθεί –και αυτός ο κύκλος θα συνεχίζεται στο διηνεκές.

Χοηφόροι

Στις *Χοηφόρους*, ο Ορέστης επιστρέφει ως εκδικητής του πατέρα του ζητώντας τις ευλογίες του Δία (στ. 19-20). Ο Χορός των θεραπαινίδων εκφράζει φόβο για το αίμα που θα χυθεί και προοικονομεί (στ.48) την εμφάνιση της Δίκης (στ. 61). Υπενθυμίζει στην Ηλέκτρα τους φονιάδες του πατέρα της και την παρακινεί να ευχηθεί τον ερχομό θεού ή θνητού ως εκδικητή (στ. 117, 119). Εκείνη ρωτά: «Ως δικαστής ή εκδικητής;»⁴ (στ. 120), διαχωρίζοντας τη νομική διαδικασία του νέου δικαίου από την αυτοδικία του παλαιού. Ο Χορός επιθυμεί να πληρωθεί το αίμα με αίμα, ενστερνιζόμενος το παλαιό δίκαιο (στ. 121) και η Ηλέκτρα προσεύχεται να επιστρέψει ο Ορέστης ως εκδικητής (στ. 139, 143). Η κόρη του Αγαμέμνονα αποζητάει, όμως, να γίνει πιο ενάρετη και αγνή από τη μητέρα της (στ. 140-141). Αυτό είναι κάτι που, όπως επισημαίνει ο Kitto (1961, σ. 65-76), δεν είχε ευχηθεί κανένα από τα πρόσωπα του προηγούμενου έργου και δείχνει πως εκείνη, τουλάχιστον, δεν επιθυμεί να συνεχίσει τον κύκλο του αίματος. Ωστόσο, αντικρίζοντας τον Ορέστη, προσεύχεται να συντρέξουν η Δύναμη, η Δίκη και ο Δίας (στ. 245). Ο Ορέστης αποκαλύπτει τον χρησμό του Απόλλωνα και τα επακόλουθα δεινά αν δεν υπακούσει αναφέροντας τις διψασμένες για αίμα Ερινύες του πατέρα του (στ. 269-295). Έτσι, ο χρησμός λειτουργεί ως κίνητρο επιβίωσης και θρησκευτικού καθήκοντος. Πέρα όμως από τη θεϊκή εντολή, τα κίνητρά του είναι βαθύτατα προσωπικά και πολιτικά: το πένθος για τον πατέρα του, η εξαθλίωση της δικής του εξορίας και, συνακόλουθα, η αποκατάσταση των νόμιμων δικαιωμάτων του στον βασιλικό οίκο, καθώς και ο φόβος να μην αφήσει τον λαό του υποταγμένο σε δύο σφετεριστές (στ. 250-254, 300-304).

Ο Δεληγιώργης (2012, σ. 107) βλέπει στην πράξη του Ορέστη διττή αιτία: αφενός την εκδικητική ανταπόδοση που βασίζεται σε ανθρώπινα αισθήματα αδικίας, αφετέρου τον αντεκδικητικό νόμο θεσπισμένο από τον ίδιο τον Δία με όργανα εκτέλεσης τις Ερινύες. Κατά τον Sommerstein (2016, σ. 317-318), δεν είναι τα κίνητρα που καθιστούν την πράξη του αποτρόπαια, αλλά η φύση της πράξης. Ο Ορέστης, ως ιερουργός της θείας Δίκης που υπακούει στη θεϊκή εντολή, πρόκειται να διαπράξει δύο φόνους αλλά η τιμωρία της

⁴ Γρυπάρης, Ι. Ν. (2012). Αισχύλος *Χοηφόροι*. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: <https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130&page=4> [Προσπελάστηκε: 26 Ιουλ. 2026].

συζυγοκτονίας θα γεννήσει νέα ύβρη, τη μητροκτονία, έγκλημα ειδικθές (Δεληγιώργης 2012, σ. 103), που θα ζητά νέα τιμωρία αναπαράγοντας τον κύκλο του αίματος επ' αόριστον.

Το μέλλον του Ορέστη φαίνεται δυσοίωνο. Αν δεν τιμωρήσει τη μητέρα του, θα τον καταδιώκουν οι πατρογονικές Ερινύες (στ. 278-296). Αν εκδικηθεί, θα τον κατατρέχουν οι Ερινύες της μητέρας του (στ. 924). Ο Ορέστης υπενθυμίζει στον Χορό τον χρησμό του Απόλλωνα (στ. 1029-1032). Υποχρεούται, λοιπόν, να υπακούσει στη θεική εντολή και να αρνηθεί στην Κλυταιμνήστρα την τιμή που δικαιούται ως μητέρα του (Δημακοπούλου 2012, σ. 162-163). Ο Χορός επαναλαμβάνει τον νόμο του παλαιού δικαίου «κάμεις, θα βρεις»⁵ (στ. 309-314) και ζητά να μη χυθεί άλλο αίμα (στ. 400-404). Με αυτόν τον τρόπο υποστηρίζει τον Ορέστη, ο οποίος ομολογεί πως ετοιμάζεται για μητροκτονία ανεξάρτητα από το τίμημα (στ. 435-439). Ο Χορός θεωρεί ολόκληρη τη γενιά νοσούσα και βαμμένη στο αίμα (στ. 466-468), αλλά τον παροτρύνει να επισπεύσει την τιμωρία (στ. 829-830). Ο οικέτης,⁶ από την άλλη, εκφράζει την εναντίωσή του στον φόνο και ζητά να ανοίξουν οι πύλες του παλατιού προκειμένου να εισέλθουν οι πολίτες και να αποτρέψουν τον φόνο παρόλο που αναγνωρίζει πως ο επικείμενος φόνος της Κλυταιμνήστρας θα είναι δίκαιος (στ. 875-884). Ο Ορέστης είναι υποχρεωμένος να εκτελέσει τον φόνο και τα λόγια του «σκότωσες τον δεν έπρεπε και τ' όμοιο πάθε» (στ. 930)⁷ καταδεικνύουν την απόφασή του να πράξει αυτό που αντιλαμβάνεται ως χρέος του. Εκτελεί την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο, και οι θύτες του *Αγαμέμνονα* μετατρέπονται σε θύματα στις *Χοηφόρους*. Ο κύκλος του αίματος συνεχίζεται.

Ο Δεληγιώργης (2012, σ. 108) παρατηρεί πως, ενώ συμβαίνει άλλος ένας συγγενικός φόνος στον οίκο των Ατρειδών, υπάρχει μια αξιοπρόσεκτη ηθική διαφοροποίηση του θύτη σε σχέση με τους άλλους θύτες. Ο Ορέστης δυσκολεύεται να αποφασίσει την εκτέλεση του σχεδίου παρά την «ηθική άφεση» που του παραχωρεί ο Απόλλων και τη συνειδητοποίηση ότι τον φόνο αυτόν τον επιτάσσει η θεία βούληση. Υπό μια ερμηνεία, δρα στο πλαίσιο ενός ηθικοκοινωνικού κώδικα κατά τον οποίο ο γιος οφείλει να υπερασπιστεί τον πατέρα. Ίσως η διαβεβαίωση του θεού ότι θα τον απαλλάξει από την τιμωρία (στ. 1030-1032) να του δίνει την τελική ώθηση να προβεί στην εγκληματική πράξη. Ωστόσο, η δυσκολία στην απόφασή του επιβεβαιώνει την ηθική του ευαισθησία.

Με την εκτέλεσή τους, ο Χορός ανακοινώνει πως ήρθε η Δίκη με την έννοια της δικαιοσύνης (στ. 935-936). Ο Ορέστης θεωρεί δεδομένη τη Δίκη του –με την έννοια της νομικής διαδικασίας– ελπίζοντας, ωστόσο, να δικαιωθεί (στ. 987-989). Καμαρώνει και διαλαλεί τον φόνο (στ. 1027-1028), αποκαλύπτοντας την εκ των προτέρων απαλλαγή του από τον Απόλλωνα (στ. 1030-1033) και ετοιμάζεται να καταφύγει στο ιερό του θεού (στ.

⁵ Γρυπάρης, Ι. Ν. (2012). Αισχύλος *Χοηφόροι*. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: <https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130&page=10> [Προσπελάστηκε: 25 Ιουλ. 2026].

⁶ Οικέτης ήταν ο δούλος του οίκου. Διαθέσιμο στο: https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?dq=&sin=all&fq=%CE%BF%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%84%CE%B7%CF%82 [Προσπελάστηκε: 25 Ιουλ. 2026].

⁷ Γρυπάρης, Ι. Ν. (2012). Αισχύλος *Χοηφόροι*. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: <https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130&page=29> [Προσπελάστηκε: 25 Ιουλ. 2026].

1036). Ξεκινούν, όμως, να τον κατατρέχουν οι Ερινύες της μητέρας του (στ. 1053-1054, 1061-1062) οι οποίες συνοψίζουν τα φονικά του οίκου: τα Θυέστεια Δείπνα, τον φόνο του Αγαμέμνονα, της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου (στ. 1068-1074).

Ευμενίδες

Στις *Ευμενίδες*, ο Ορέστης καταφεύγει ως ικέτης στον ναό του Απόλλωνα για να σωθεί από την εκδικητική μανία των Ερινύων (στ. 40-59). Ο Απόλλωνας τον εξαγνίζει, τον στέλνει στην Αθήνα όπου θα δικαστεί και αναπτύσσει την υπεράσπισή του σε μια δίκη στην οποία ρόλο δικαστή έχει η Αθηνά. Η θεά διαλέγει ορκωτούς δικαστές (στ. 483) και ορίζει τον θεσμό ως αιώνιο (στ. 485). Ζητά μαρτυρίες και ενδείξεις προαναγγέλλοντας τη νέα μορφή δικαστηρίων (στ. 486-488). Οι Ερινύες εκφράζουν την ανησυχία τους για το μέλλον, αν τα φονικά μένουν ατιμώρητα (στ. 490-498), και εξαίρουν τη σημασία του φόβου των συνεπειών (στ. 517-525) καθώς και του σεβασμού στη Δίκη. Επιπλέον, επισημαίνουν τις ευεργετικές συνέπειες της δικαιοσύνης και τις ολέθριες επιπτώσεις της αδικίας (στ. 539-557). Η Αθηνά επιβάλλει σιωπή για να ξεκινήσει η διαδικασία ώστε να αποφανθεί το δικαστήριο (στ. 566-573), κάτι που θυμίζει εν πολλοίς τη σημερινή ακροαματική διαδικασία (στ. 566-753).

Έτσι, η Αθηνά εγκαθιδρύει τον Άρειο Πάγο, όπου θα συνυπάρχουν ο Σεβασμός και ο Φόβος για την αποφυγή αδικιών (στ. 681). Η υπόθεση του Ορέστη γίνεται, στο πλαίσιο του μύθου, το έναυσμα για την ίδρυση της δικανικής διαδικασίας, μέσω της οποίας ο Αισχύλος αναπαριστά συμβολικά το πραγματικό πέρασμα από την αυτοδικία στο δημοκρατικό δίκαιο της πόλης. Ο νέος νόμος θεσπίζει ότι ο ένοχος πρέπει να τιμωρείται μόνο αφού έχει κριθεί από ένα δικαστήριο έντιμων δικαστών, το οποίο θα αποφαινεται ότι δικαίως του αξίζει η τιμωρία. Κατά την παλαιά δικαιοσύνη, οι οργισμένες ψυχές των θυμάτων ή οι συγγενείς τους απαιτούσαν δραστικές τιμωρίες. Η νέα δικαιοσύνη ανταποκρίνεται σε αυτό που κάποτε προσδοκούσε η Ηλέκτρα. Θα απονέμεται από μια νέα αρχή, η οποία δεν θα έχει άμεση σχέση ούτε με τον θύτη ούτε με το θύμα και η οποία, μετά από προσεκτική ακρόαση των αγορεύσεών τους, θα μπορεί να επιβάλλει δραστικές ποινές (Sommerstein 2016, σ. 319). Το νέο δίκαιο εξετάζει και το κίνητρο του δράστη, την πρόθεσή του, θέτοντας έτσι το ζήτημα της αμφισημίας της ενοχής (Vernant και Vidal-Naquet 1988, σ. 83-88), και εισάγει την έννοια της ανθρωπίνης ευθύνης (De Romilly 2008, σ. 126). Η Αθηνά κάνει σαφές πως εγκαθιδρύει το νέο δικαστήριο με στόχο να παραμένει ουδέτερο και να εμπνέει σεβασμό στους πολίτες, η ετυμηγορία του οποίου θα εκδίδεται με ψηφοφορία (στ. 705). Έτσι, η Δίκη δεν θα έχει πια τη μορφή ενός φαύλου κύκλου εκδικήσεων. Η απονομή της θα είναι δίκαιη και ο θεσμός της διαρκής ισχυροποιώντας την κοινωνική συνοχή. Αυτή η μορφή απονομής δικαιοσύνης προσεγγίζει, κατά τον Sommerstein (2016, σ. 321), την ιδανική δικαιοσύνη.

Ο Vernant (1988, σ. 28-30) κάνει λόγο για εύθραυστη ισορροπία παλαιού και νέου δικαίου, Απόλλωνα και Ερινύων, την οποία επιτυγχάνει η Αθηνά ψηφίζοντας υπέρ του Ορέστη. Ο Ορέστης θεωρείται μητροκτόνος βάσει ανθρωπίνου δικαίου, αλλά αθώνεται από τη θεϊκή βούληση (Δεληγιώργης 2012, σ. 108). Η αρμονική λειτουργία της πόλης απαιτεί τη συνύπαρξη δύο αρχών. Από τη μία, η λογική και η σύνεση, τις οποίες ενσαρκώνει ο σκεπτόμενος Δίας ως εκπρόσωπος του νέου δικαίου· από την άλλη, ο φόβος, που εμπνέουν

οι εκδικητικές Ερινύες ως φύλακες του παλαιού. Η φράση «Σα δε φοβάται τίποτα ποιος θα 'ναι δίκιος;» (στ. 690)⁸ φαίνεται πως αποδίδει στον φόβο έναν ουσιαστικό λόγο ύπαρξης σε μια ευνομούμενη πολιτεία (Murray 1993, σ. 91-93, 171-173), ώστε να αποφεύγεται η αναρχία και ο δεσποτισμός (στ. 526-528, 696-699· Sommerstein 2016, σ. 321-322). Πρόκειται για νέα θέση που αντιτίθεται στην παλαιά και ταυτόχρονα την εμπεριέχει, μεταλλάσσοντάς την ώστε να τη θέσει στην υπηρεσία της (Δημακοπούλου 2012, σ. 161-162). Έτσι, η Αθηνά επιτυγχάνει τη συμφιλίωση με την εγκαθίδρυση ενός συστήματος δικαίου.

Οι Ερινύες, οι χθόνιες θεότητες που μέχρι πρότινος ταυτίζονταν με την εκδίκηση και τη διχόνοια, μεταλλάσσονται σε Ευμενίδες, προστάτιδες της φιλίας, της ενότητας και των δεσμών που εξασφαλίζουν συνοχή και σταθερότητα στην πόλη, αρετή και ευημερία (στ. 690-698, 853-854, 976-987, 990-995, 1007-1009, 1017-1020). Στο πλαίσιο αυτής της μεταστροφής αποκτούν ιερό στον Άρειο Πάγο, δικαιώματα μετοίκων και τιμές από τους πολίτες (Herington 2000, σ. 161) ενώ καθίστανται φύλακες του «πολιτικού προγράμματος της νεαρής αθηναϊκής δημοκρατίας» (Vidal-Naquet 1988, σ. 131).

Στις *Ευμενίδες*, ο όρος «δίκη» προσλαμβάνει νομικό περιεχόμενο, εμπεριέχει το στοιχείο της τιμωρίας αλλά ταυτόχρονα και της σύννομης και ειρηνικής συμβίωσης που επικρατεί με τη μεσολάβηση της Αθηνάς. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο κατηγορούμενος αθώνεται και ο κύκλος του αίματος κλείνει οριστικά (Δεληγιώργης 2012, σ. 108).

Επίλογος

79 Η *Ορέστεια* συνιστά μια διεξοδική διερεύνηση της θείας και ανθρώπινης δικαιοσύνης, που ξεκινά ως ανταπόδοση στις δύο πρώτες τραγωδίες (*Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι*) και καταλήγει στη συμφιλίωση του νέου θεσμοθετημένου δικαίου με τον παλαιό κώδικα ανταπόδοσης στις *Ευμενίδες*. Με την εγκαθίδρυση του Αρείου Πάγου συντελείται μια τριπλή μετάβαση: από την εκδικητική αυτοδικία, που μεταβιβάζεται διαγενεακά ως τραύμα, στη δημοκρατική επίλυση των διαφορών· από τον νόμο της βεντέτας στην οργανωμένη κοινωνία δικαίου· και από την κατά το δοκούν απονομή δικαιοσύνης στη θεσμοθέτηση ορκωτού δικαστικού σώματος.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

Δεληγιώργης, Κ. (2012). «Συμπλοκή θεών και ανθρώπων στην Ορέστεια: ο νόμος της τιμωρίας και της συγχώρεσης». Σε Στεργιούλης, Μ.-Κράιας, Γ. (επιμ.) *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*. Αθήνα: Κοράλι.

Δημακοπούλου, Α. (2012). «Οι Ευμενίδες του Αισχύλου και ο Οιδίπους επί Κολωνώ του Σοφοκλή: θεϊκό και ανθρώπινο δίκαιο». Σε Στεργιούλης, Μ.-Κράιας, Γ. (επιμ.) *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*. Αθήνα: Κοράλι.

⁸ Γρυπάρης, Ι.Ν. (2012). Αισχύλος Ευμενίδες. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: <https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=131&page=21> [Προσπελάστηκε: 25 Ιουλ. 2026].

- Goldhill, S. (2008). *Αισχύλος. Ορέστεια*. (Α. Παπασυριόπουλος. Μετ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Herington, J. (2000). *Αισχύλος*. (Μ. Γιούνη. Μετ.). Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Kerenyi, K. (2020). *Η μυθολογία των Ελλήνων*. (Δ. Σταθόπουλος. Μετ.). Αθήνα: Εστία.
- Kitto, H. D. F. (1961). *Greek tragedy*. London: Methuen.
- Murray, G. (1993). *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Romilly, De, J. (2008). *Η αφήγηση της Ορέστειας του Αισχύλου*. Αθήνα: Ωκεανίδα.
- Sommerstein, A.H. (2016). *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*. (Α. Μαρκαντωνάτος. επιμ. - Π. Πολυκάρπου. Μετ.). Αθήνα: Gutenberg.
- Vernant, J.-P. (1988). «Εντάσεις και αμφιλογίες στην αρχαία ελληνική τραγωδία». Σε Vernant, J.-P. – Vidal-Naquet, P. *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. (Σ. Γεωργούδη. Μετ.). Τόμος Α. Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος. Σελ. 28-30.
- Vernant, J.-P. (1988). «Προσχεδιάσματα της βούλησης στην ελληνική τραγωδία». Σε Vernant, J.-P. – Vidal-Naquet, P. *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. (Σ. Γεωργούδη. Μετ.). Τόμος Α. Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος. Σελ., 83-88.
- Vernant, J.-P. (1988). «Ο Οιδίπους χωρίς σύμπλεγμα». Σε Vernant, J.P. – Vidal-Naquet, P. *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*. (Σ. Γεωργούδη. Μετ.). Τόμος Α. Αθήνα: Δαίδαλος Ι. Ζαχαρόπουλος. Σελ. 131.
- Γρυπάρη, Ι. Ν. (2012). *Αισχύλος Άγαμέμνων*. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: <https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=129&page=43%3E> [Προσπελάστηκε: 25 Ιουλ.2026].
- Γρυπάρη, Ι. Ν. (2012). *Αισχύλος Χοηφόροι*. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: <https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=130> [Προσπελάστηκε: 25 Ιουλ. 2026].
- Γρυπάρη, Ι. Ν. (2012). *Αισχύλος Ευμενίδες*. Πύλη για την ελληνική γλώσσα. Διαθέσιμο στο: <https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=131> [Προσπελάστηκε: 25 Ιουλ. 2026].

Δήμητρα Αντωνακούδη

Είναι απόφοιτος του τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας Α.Π.Θ. και της Ανωτέρας Δραματικής Σχολής Προσκήνιο. Μετεκπαιδεύτηκε στη Δραματική Σχολή Κ.Θ.Β.Ε. Παρακολούθησε μαθήματα σύγχρονου τραγουδιού και κλασικής κιθάρας στο Ωδείο Βορείου Ελλάδος. Αποφοίτησε από τα Προγράμματα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Αρχαίο Θέατρο: Εκπαιδευτικές και Φιλολογικές Προσεγγίσεις» του Πανεπιστημίου Αιγαίου και «Δημιουργική Γραφή, Θέατρο και Πολιτιστικές Βιομηχανίες» του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Είναι τραγουδίστρια, ηθοποιός και εμψυχώτρια θεατρικών ομάδων. Διδάσκει ιστορία νεοελληνικής λογοτεχνίας σε δραματικές σχολές και αρχαίο δράμα σε τμήματα υποκριτικής Σ.Α.Ε.Κ.

Στοιχεία επικοινωνίας: dimitra0306@gmail.com

Γυναίκες ενώπιον της δικαιοσύνης: Η Κλυταιμνήστρα του Αισχύλου και η Ελένη στην Αναπαράσταση του Αγγελόπουλου

Δρ. Μαρία Γιαννούτσου

Περίληψη

Το άρθρο εξετάζει τη σχέση φύλου και δικαιοσύνης μέσα από τη συγκριτική ανάλυση δύο εμβληματικών μυθικών γυναικείων μορφών: της Κλυταιμνήστρας στην *Ορέστεια* του Αισχύλου και της Ελένης στην *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η οποία κρύβει στον πυρήνα της το μύθο των Ατρείδων. Διερευνά τον τρόπο με τον οποίο η έννοια της δικαιοσύνης συγκροτείται αφηγηματικά, καθώς και τη σύνδεσή της με έμφυλες ταυτότητες και κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα.

Είναι γνωστό πως μέσω του αρχαίου δράματος, φωτίζονται αρκετές πτυχές της αρχαιότητας. Ανάμεσα τους βρίσκονται και οι θεσμοί του δικαίου. Στο παρόν άρθρο παρουσιάζεται, αρχικώς, η περίπτωση της Κλυταιμνήστρας ως φορέα πράξης και λόγου, η οποία κινείται μεταξύ προσωπικής δικαίωσης και συλλογικής καταδίκης. Στη συνέχεια, εξετάζεται η μορφή της Ελένης στην *Αναπαράσταση*, όπου η έννοια της ενοχής και της ευθύνης ανασυντίθενται μέσα από τον κινηματογραφικό φακό. Η συγκριτική προσέγγιση των δύο μορφών αναδεικνύει διαφορετικά καθεστώτα απόδοσης δικαιοσύνης, καθώς και τον ρόλο της γυναικείας παρουσίας στη διαμόρφωση ηθικών και κοινωνικών αφηγήσεων.

Το άρθρο συμβάλλει στη συζήτηση για τη δικαιοσύνη ως δραματουργική και πολιτισμική κατασκευή, αναδεικνύοντας τη δυναμική σχέση ανάμεσα στο αρχαίο δράμα και τον σύγχρονο κινηματογράφο.

Λέξεις-κλειδιά: δίκαιο, *Ορέστεια*, *Αναπαράσταση*, γυναικείες μορφές, κινηματογράφος

Abstract

This article examines the relationship between gender and justice through a comparative analysis of two emblematic female figures: Clytemnestra in Aeschylus' *Oresteia* and Helen in Theo Angelopoulos' *Reconstruction*, (*Anaparastasi*) a film whose narrative is deeply rooted in the myth of the House of Atreus. It explores the ways in which the concept of justice is narratively constructed and investigates its connection to gender identities and broader socio-political contexts.

It is well known that ancient drama sheds light on many aspects of antiquity. Among these are the institutions and principles of law. This article first presents the case of Clytemnestra as an agent of action and discourse, situated between personal vindication and collective condemnation. It then examines the figure of Eleni in *Reconstruction*, where the notions of guilt and responsibility are reconfigured through the cinematic lens. A comparative approach to these two figures highlights different frameworks of justice, as well as the role of

female presence in shaping moral and social narratives. The article contributes to the discussion of justice as a dramaturgical and cultural construct, emphasizing the dynamic relationship between ancient drama and contemporary cinema.

Key words: *law, Oresteia, Anaparastasi, female figures, cinema*

Δράμα και δίκαιο

Η γένεση της τραγωδίας συνιστά καθοριστική τομή στη μεταμόρφωση των μύθων, οι οποίοι μεταβαίνουν από το πεδίο του «έπους», δηλαδή της αφηγηματικής διήγησης, σε εκείνο του «δράματος» (Pepe, 2007). Από την προφορική απαγγελία και τη μελοποιημένη αφήγηση, οι μύθοι εντάσσονται πλέον στο πλαίσιο της τραγικής ποιητικής παραγωγής και του θεάτρου. Κατά τον 5ο αιώνα π.Χ. (de Romilly, 1997^a), οι τραγικοί ποιητές προβαίνουν σε συστηματικό μετασχηματισμό και επαναδιατύπωσή τους, προσδίδοντάς τους νέα μορφολογικά και εννοιολογικά χαρακτηριστικά, τα οποία αντανakλούν τον κοινωνικό στοχασμό (Vernant, 1988) της δημοκρατικής Αθήνας (Segal, 2001). Επίσης, όπως έχει σημειωθεί: «...η τραγωδία γεννιέται όταν αρχίζει κανείς να κοιτά τον μύθο με το μάτι του πολίτη» (Παπαδάτος, 1996, σ.48). Στο πλαίσιο αυτό, η τραγωδία, αξιοποιώντας τον μύθο ως βασικό δραματουργικό υπόστρωμα και οργανώνοντας τη δράση γύρω από αντιτιθέμενες μορφές, αναδεικνύει συγκρούσεις μεταξύ ανταγωνιστικών αρχών και εννοιολογικών προσδιορισμών. Εστιάζει «...στις αντικρουόμενες αρχές και ορισμούς, σε προβλήματα ατομικής επιλογής και ευθύνης, στη σύγκρουση ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό αγαθό και ανάμεσα στις ανταγωνιστικές και συνεργατικές αξίες, καθώς και στο πρόβλημα του εξαιρετικά μεγάλου ανθρώπου στο πλαίσιο μιας εξισωτικής ιδεολογίας» (Segal, 2001, σ. 42).

Υπό το πρίσμα αυτό, η τραγωδία αποτελεί πηγή γνώσης όχι μόνο των πολιτικών και κοινωνικών θεσμών αλλά και των θεσμών του δικαίου της αρχαιότητας (Γιούνη και Παπακωνσταντίνου, 2023). Όπως σημειώνει ο Άγγελος Χανιώτης, τα νέα αποδεικτικά στοιχεία που προκύπτουν κατά την εξέλιξη του δράματος, προσφέρουν νέα γνώση, η οποία ομοιάζει με τη θεατρική αναγνώριση και οι ανατροπές που επέρχονται από τις μαρτυρίες και τις στρατηγικές της πειθούς «...έχουν τον ίδιο αντίκτυπο με την περιπέτεια στο δράμα» (Χανιώτης, 2023, σ. 19). Δεν είναι λίγες, άλλωστε, οι φορές που στο δράμα εντοπίζονται ανταλλαγές επιχειρημάτων, ιδιαίτερα εξαιτίας αντικρουόμενων απόψεων, όπως συμβαίνει και σε μια δικαστική αίθουσα (Χανιώτης, 2023).

Τα κοινά στοιχεία μεταξύ των δύο τεχνών (δράμα και δίκη) δεν περιορίζονται όμως σε αυτά. Κοινός είναι και ο χώρος που εμφανίζονται, αφού αρκετές φορές και οι δίκες λάμβαναν χώρα σε θέατρα (Χανιώτης, 2023), ενώ ένα ακόμα στοιχείο αποτελεί και η αλληλεπίδραση μεταξύ ανθρώπων που δρούσαν ως υποκριτές και εκείνων που είχαν τον ρόλο του κοινού με μια ευρύτερη έννοια (Χανιώτης, 2023).

Η Κλυταιμνήστρα στην *Ορέστεια*: έγκλημα και δικαίωση

Μια από τις γνωστότερες τραγωδίες στις οποίες εντοπίζεται ο θεσμός του δικαίου είναι η *Ορέστεια* του Αισχύλου. Την τριλογία αποτελούν οι τραγωδίες: *Αγαμέμνων*, *Χοηφόροι* και *Ευμενίδες*. Διδάχτηκε το 458 π.Χ. και, σύμφωνα με τον Χρήστο Νταμπακάκη, «...πραγματεύεται την έννοια της δίκης στις τρεις εκφάνσεις της α) σωστό ή λάθος, β) ποινή και γ) δικαστηριακή διαδικασία» (Νταμπακάκης, 2012). Στον *Αγαμέμνονα* η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται να δολοφονεί τον βασιλιά σύζυγο της. Στις *Χοηφόρους*, ο Ορέστης εκδικούμενος τον φόνο του πατέρα του, επιστρέφει και δολοφονεί τη μητέρα του και τον εραστή της Αίγισθο. Στις *Ευμενίδες*, ο μητροκτόνος, ο οποίος κατατρύχεται από τις Ερινύες, δικάζεται για το έγκλημά του και τελικά αθωνώνεται.

Στην *Ορέστεια* γίνεται αντιληπτό το πέρασμα από το μητριαρχικό δίκαιο στο πατρικό (Νταμπακάκης, 2012). Η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τον Αγαμέμνονα, ο οποίος δεν είναι ομοαίματος της, θέλοντας να εκδικηθεί τον θάνατο της κόρης της Ιφιγένειας. Εκφράζοντας το παλαιό δίκαιο, αξιώνει αίμα αντί αίματος. Παρουσιάζεται να ενεργεί όπως η μητέρα Γη, δολοφονώντας τον σύζυγό της, υπερασπιζόμενη το νεκρό παιδί της (Αναστασιάδη, 2015). Θεωρεί τον εαυτό της εκφράστρια των αποφάσεων της δίκης (Νταμπακάκης, 2012) και πράττει αυτό που θεωρεί σωστό, χωρίς κανένα δισταγμό. Καταστρώνει το σχέδιο και αναλαμβάνει την εκτέλεση του, ως «... ανδρόβουλη» (Νταμπακάκης, 2012, σ. 69), μη δείχνοντας ίχνος δειλίας, σε αντίθεση με τον Αίγισθο.

Μετά την αποτρόπαια πράξη της, η Κλυταιμνήστρα δε διστάζει να σταθεί απέναντι από τον χορό, που αποτελείται από Αργείους ευγενείς και να επιχειρηματολογήσει με πάθος για αυτήν. Η κραταιή βασίλισσα, όχι μόνο περιγράφει τη στιγμή του φόνου, αλλά τους προσκαλεί να μοιραστούν τη χαρά της (Νταμπακάκης, 2012), κάτι που προκαλεί την έντονη αποδοκιμασία τους στο πρόσωπό της.

Το τέλος της Κλυταιμνήστρας θα έρθει από το χέρι του γιού της Ορέστη, κατόπιν προτροπής του θεού Απόλλωνα. Ο νέος, με την πράξη του αυτή, παραβιάζει το μητρικό δίκαιο, προκαλώντας την οργή των Ερινύων. Το έγκλημά του θεωρείται χειρότερο, σύμφωνα με τον παλαιό νόμο, αφού έχυσε αίμα συγγενικό και μάλιστα μητρικό. Όμως, στην τραγωδία αυτή, όπου παρουσιάζεται η μετάβαση από το μητρικό στο πατρικό δίκαιο (Νταμπακάκης, 2012), ο Ορέστης θα απαλλαγεί από την κατηγορία. Το δίκαιο του οίκου θα υπερισχύσει και με την ψήφο της Αθηνάς, κόρης γεννημένης από τον πατέρα της, ο Ορέστης θα αθωωθεί και οι Ερινύες θα κατευναστούν.

Φαίνεται πως ουσιαστικός νικητής της νομικής αυτής αντιπαράθεσης είναι «...η ανθρώπινη δικαιοσύνη» και η εφαρμογή του δικαίου μέσω μια σωστής λειτουργίας για όλους» (Νταμπακάκης, 2012 σ. 104). Επιπλέον, ο εξευγενισμός των Ερινύων, και η μετατροπή τους σε Ευμενίδες, αποτελεί έναν ύμνο της πόλης, όπου τα δικαιώματα της γυναίκας περιορίζονται, η συμπεριφορά της ελέγχεται, τα νόμιμα τέκνα και οι νόμοι του γάμου δοξολογούνται (Νταμπακάκης, 2012). Η τριλογία του Αισχύλου «αποτελεί τον ιδρυτικό μύθο για τη θεσμοθέτηση του νόμου...» και φαίνεται να έχει εξέχουσα θέση για τη δημοκρατία και τις λειτουργίες της (Νταμπακάκης, 2012, σ. 112).

Η Ελένη στην *Αναπαράσταση* του Αγγελόπουλου

Το 1970, ο Θόδωρος Αγγελόπουλος σκηνοθετεί την *Αναπαράσταση*. Μια γυναίκα δολοφονεί μαζί με τον εραστή της, τον παλινοστούντα μετανάστη σύζυγό της. Στην ταινία, που δεν ακολουθεί γραμμική αφήγηση και είναι εμπνευσμένη από ένα πραγματικό γεγονός (Αυγή, 2018), ο φόνος είναι από την αρχή γνωστός, το ίδιο και οι δράστες. Μέσα από φλας μπακ και τμήματα του παρόντος, οι ένοχοι καλούνται ενώπιον της αστυνομίας να αναπαραστήσουν το έγκλημα που συνέβη σε ένα ερημικό φανταστικό χωριό, στην Ήπειρο, την Τυμφαία.

Στην ταινία του Αγγελόπουλου, παρόλο που ο φόνος βρίσκεται στο προσκήνιο, δεν είναι ο πρωταγωνιστής αυτής. Δεν πρόκειται για ένα «αστυνομικό δράμα» (Σολδάτος, 2025), ούτε για μια «ταινία έρευνας» (Παραδείση, 2017). Εκείνο που διαπνέει το φιλμ είναι η κοινωνική χροιά του (Σολδάτος, 2025). Τα συνεχή πλάνα του σκηνοθέτη στην άγρια ερημωμένη ύπαιθρο καταγράφουν ένα τεράστιο νεκροταφείο (Σολδάτος, 2025), αποτέλεσμα της μετανάστευσης αλλά και της γενικής εγκατάλειψης του μέρους.

Ο φορέας της δικαιοσύνης στην *Αναπαράσταση* είναι κατά κύριο λόγο ο ανακριτής που εξετάζει το έγκλημα. Ο άντρας, που φαίνεται αποστασιοποιημένος και αδιάφορος, παρουσιάζεται να μιλά απαξιωτικά για την Ελένη, σχολιάζοντας τον ακόλαστο χαρακτήρα της. Την κατακρίνει για την πράξη της, χωρίς να ενδιαφέρεται ιδιαίτερα να μάθει τα κίνητρό της. Αξιοσημείωτη, επίσης, είναι η σκηνή όπου οι δύο εραστές οδηγούνται στο στρατιωτικό όχημα που θα τους οδηγήσει στη φυλακή. Φτάνοντας προς τη δημοσιά, η κάμερα κινείται αριστερόστροφα, αποκαλύπτοντας σαν αρχαίο χορό, μαυροντυμένες γυναίκες του χωριού, οι οποίες λειτουργούν σαν ένα άτυπο κοινωνικό δικαστήριο, σαν φωνές της πατριαρχικής κοινωνίας του χωριού. Εκπρόσωποι της ανατραπείσας αυτής τάξης, από την πράξη της γυναίκας, φωνάζουν εναντίον της Ελένης, αδιαφορώντας για τον άντρα συνεργό της, κατηγορώντας αποκλειστικά εκείνη για τον φόνο. Έναν φόνο, τα αίτια του οποίου αποκαλύπτει ο φακός, μέσα από τις εικόνες του περιβάλλοντος χώρου καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας (Παραδείση, 2017).

Η μορφή της Ελένης φαίνεται να ξεπηδά από αρχαία τραγωδία. Η ταινία αφηγείται κατά κύριο λόγο τη δική της ιστορία, η οποία, όπως τόσες άλλες γυναίκες, παρέμεινε σε ένα ετοιμοθάνατο χωριό (Παραδείση, 2017) να φυτοζωεί. Εγκαταλελειμμένη σε ένα μέρος που αργοπεθαίνει, καλείται όχι μόνο να μεγαλώσει τρία παιδιά αλλά και να βρει τρόπο να επιβιώσουν. Παρουσιάζεται να εργάζεται συνεχώς, είτε στο σπίτι, είτε στο καφενείο που διατηρεί. Γι' αυτήν δεν υπάρχει ελεύθερος χρόνος, όπως και για τις συντοπίτισσές της, εν αντιθέσει με τους άνδρες του χωριού (Παραδείση, 2017). Κινείται σε έναν χώρο που συνεχώς τη ζώνει σαν κλοιός. Η μορφή της αποδίδεται συχνά από τον σκηνοθέτη «μέσα σε ασφυκτικό πλαίσιο», αφαιρώντας την όποια προοπτική συμβολικής διεξόδου (Παραδείση, 2017, σ. 153).

Η Ελένη, όπως και η Κλυταιμνήστρα, γίνεται συζυγοκτόνος. Στην πράξη της αυτή έχει για βοηθό τον εραστή της Χρήστο, ο οποίος θα αποδειχθεί δειλός, ακριβώς όπως και ο Αίγισθος. Κατά την ανάκριση συνεργάζεται με τους αστυνομικούς και δεν παραλείπει να τονίζει πως η γυναίκα τον έπεισε να συμμετάσχει, σαν να τον είχε μαγεμένο. Η ηρωίδα επιλέγει να σκοτώσει τον φυγά άντρα, που την άφησε πίσω να μαραζώνει, πιστεύοντας

ενδεχομένως πως με αυτόν τον τρόπο διεκδικεί μια καλύτερη ζωή. Στα χρόνια άλλωστε της εγκατάλειψής της, εκείνη στάθηκε ικανή και αυτάρκης. Δημιούργησε μια ζωή η οποία θα ανατρεπόταν με την επιστροφή του αρρώστου συζύγου της (Παραδείση, 2017).

Η μορφή της παρουσιάζεται κατά κύριο λόγο σιωπηλή και συνεχώς απασχολημένη με κάτι, είτε αυτό είναι εργασία ή εξαφάνιση των πειστηρίων του εγκλήματος. Η προσωπικότητα της αποτελεί ένα αίνιγμα για τον θεατή. Αίσθηση ακόμα προκαλεί «...το βάρος της ανδροκρατικής κυριαρχίας» στην καθημερινότητα της, από τους πελάτες στο καφενείο μέχρι τους αστυνομικούς και τον τύπο κατά την ανάκριση της (Παραδείση, 2017, σ. 148). Ενώ όμως εκείνη παραμένει σιωπηλή, η κάμερα δεν παραλείπει να καταγράψει την ερήμωση του χώρου και τη σκληρότητα της καθημερινότητας. Το πρόβλημα της κοινωνίας είναι πανταχού παρόν και κάθε πλάνο φαίνεται να σχολιάζει την πληγή της (Σολδάτος, 2025).

Κλυταιμνήστρα και Ελένη ενώπιον της δικαιοσύνης

Η Κλυταιμνήστρα στην *Ορέστεια* του Αισχύλου εμφανίζεται ως εκπρόσωπος του παλαιού δικαίου. Η δολοφονία του Αγαμέμνονα από το χέρι της δεν είναι απλώς η αλόγιστη πράξη μιας μοιχαλίδας, όπως σχολιάζεται από τον χορό των αρχόντων (Loraux, 2002). Πρόκειται για ανταπόδοση στη θυσία της κόρης της, Ιφιγένειας, η οποία μετέτρεψε τη βασίλισσα «σε μῆνι», όπως σημειώνει η Loraux (Loraux, 2002). Φονεύει με τη σειρά της τον Αγαμέμνονα, επικαλούμενη την Δίκη της κόρης της, την Άτη και την Ερινύα (στιχ.1432-1433, Αισχύλος, 2025), απονέμοντας η ίδια δικαιοσύνη ως «μητέρα-δίκη» (Νταμπακάκης, 2012, σ. 73), ανταποδίδοντας το άδικο χαμένο αίμα της.

Η τριλογία όμως του Αισχύλου δε στέκεται μόνο σε αυτό το σημείο. Όπως αναφέρθηκε και ανωτέρω, αποτελεί μετάβαση από το παλαιό δίκαιο της ανταπόδοσης στο νέο, της ισότιμης μεταχείρισης των πάντων σε μια οργανωμένη δικαστική διαδικασία. «Το δίκαιο του οίκου» σε αυτήν την περίπτωση κυριαρχεί, αρχηγός είναι ο πατέρας και η γυναίκα μειονεκτεί (Νταμπακάκης, 2012). Ακόμα και οι Ερινύες, οι αιώνιες προστάτιδες της μητρότητας, κατευνάζονται από την κόρη του Δία, που τους προσφέρει μια θέση στην πόλη. Ο τιμωρητικός τους ρόλος μετατρέπεται σε υποστηρικτικό, γίνονται συμπαραστάτριες των πολιτών, σηματοδοτώντας το πέρασμα από την ανταπόδοση στη «..διαμεσολάβηση και τον συμβιβασμό» (Νταμπακάκης, 2012, σ. 105).

Επιπλέον, στην *Ορέστεια* και ιδιαίτερα στις *Ευμενίδες*, σύμφωνα με τον Νταμπακάκη, είναι έκδηλη η διαφορά πρόσληψης της έννοιας του Δικαίου ανάμεσα σε γυναίκες και άνδρες: οι πρώτες εμφανίζονται να εστιάζουν στους δεσμούς αίματος ενώ οι δεύτεροι σε εκείνους της κοινωνίας (Νταμπακάκης, 2012). Τέλος σε αυτήν την πάλη φαίνεται να βάζει η θεά Αθηνά, η οποία, αν και γυναίκα, παρουσιάζεται αποκομμένη «...από κάθε μητρογονική γραμμή...» γι' αυτό και ίσως να αδυνατεί να κατανοήσει την Κλυταιμνήστρα που δολοφόνησε τον αρχηγό του οίκου (Νταμπακάκης, 2012, σ. 107). Ακολουθώντας λοιπόν η τριλογία αυτό το μονοπάτι, αποτελεί «... σύμφωνα με την ανθρωπολογική θεωρία, τον “μύθο της ανατραπείσας μητριαρχίας”, ήτοι την έκπτωση της γυναικείας εξουσίας προς όφελος της ανδρικής κυριαρχίας» (Νταμπακάκης, 2012, σ. 107).

Αντίστοιχα, στην *Αναπαράσταση*, του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η Ελένη τοποθετείται στο κέντρο ενός εγκλήματος. Στη δική της περίπτωση όμως η δικαστική κρίση υποκαθίσταται από τη διαδικασία της ανάκρισης και της αναπαράστασης του φόνου που διέπραξε. Με αυτόν τον τρόπο, η απονομή της δικαιοσύνης μετατρέπεται σε μια διαδικασία θέασης και ερμηνείας. Αξιοσημείωτο είναι πως η τελική της καταδίκη έρχεται από μέλος της οικογένειας της και μάλιστα ομοαίματο. Ο αδερφός της είναι αυτός που τη προδίδει, όπως αντίστοιχα και ο Ορέστης δολοφονεί τη μητέρα του.

Στην περίπτωση της Ελένης όμως, δε φαίνεται να εκφέρεται λόγος υπεράσπισης από πλευράς της. Η μόνη δικαιολογία που επαναλαμβάνει είναι πως ήταν ζαλισμένη («ήμουν ζαλισμένη... δεν ξέρω... ήμουνα ζαλισμένη...») (Αγγελόπουλος, 1979). Δεν επιχειρηματολογεί σαν την Κλυταιμνήστρα για τον λόγο που της όπλισε το χέρι. Αντιθέτως, η ενοχή της συγκροτείται μέσα από ένα πλέγμα ανδρικής εξουσίας, κοινωνικής κρίσης και συλλογικής καταδίκης. Η ηρωίδα ενδεχομένως αναγνωρίζει πως τα λόγια της είναι ανώφελα, μέσα στο πλαίσιο της κοινωνίας όπου ζει και κινείται, όταν ακόμα και ο αδερφός της δεν παίρνει το μέρος της. Η μόνη μορφή αντίστασης που φαίνεται να προβάλλει είναι η σιωπή, μια σιωπή που στην τρίτη και τελική προσπάθεια αναπαράστασης γίνεται ανάσα βαριά, όμοια με ζώου, όταν επιτίθεται στον ανακριτή (Παραδείση, 2017).

Έτσι, από την Κλυταιμνήστρα στην Ελένη, η γυναικεία μορφή φαίνεται να περνάει από την ενεργή διεκδίκηση δικαιοσύνης, ως δυναμική τραγική ηρωίδα, προς μια παθητικότερη έκθεση σε κοινωνικούς μηχανισμούς κρίσης, όπου η ενοχή και η ευθύνη αποδίδονται μέσα από πολιτισμικές κατασκευές.

Συνοψίζοντας

Η Κλυταιμνήστρα στην *Ορέστεια* και η Ελένη στην *Αναπαράσταση* συγκροτούν δύο διαφορετικές εκδοχές γυναικών που εμπλέκονται σε συζυγοκτονία. Στην πρώτη περίπτωση, η δικαιοσύνη παρουσιάζεται ως μια διαδικασία μετάβασης από την ανταποδοτική λογική του αίματος προς τη συγκρότηση ενός δικαστικού συστήματος. Η πράξη της Κλυταιμνήστρας, παρότι ερμηνεύεται μέσα από το πρίσμα της εκδίκησης, τελικά επαναπροσδιορίζεται και περιορίζεται από το αναδυόμενο δικαστικό πλαίσιο. Αντίθετα, στη δεύτερη περίπτωση, η Ελένη εντάσσεται σε ένα περιβάλλον όπου η δικαιοσύνη διαμορφώνεται μέσα από διαδικασίες ανάκρισης, αναπαράστασης και κοινωνικής κρίσης. Μέσα από τη διαδρομή των δύο ηρωίδων, η γυναικεία μορφή δεν λειτουργεί απλώς ως φορέας ενοχής ή πράξης, αλλά ως πεδίο στο οποίο αποτυπώνονται οι μετασχηματισμοί της ίδιας της έννοιας της δικαιοσύνης μέσα σε μια πατριαρχική κοινωνία.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

Αγγελόπουλος, Θ. (1979). *Αναπαράσταση*. Αθήνα: Θεμέλιο.

Αισχύλος (2025). *Ορέστεια*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας.

Αναστασιάδη, Δ. (2015). Τι συμβαίνει στην τραγωδία όταν οι μητέρες μιμούνται τη γη. Σε Βαρζελιώτη Γ. Κ. (επιμ.) *Παράθλασις* 13(2): Αφιέρωμα: *Θέατρο και φύση*. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, ΕΚΠΑ. σσ. 15-30.

- Αυγή Newsroom. Ιστορίες για φόνισσες. 8 Οκτωβρίου 2018. Διαθέσιμο σε https://www.avgi.gr/koinonia/288032_istories-gia-fonisses (Προσπελάστηκε 28 Φεβρ. 2026).
- Γιούννη, Μ. και Παπακωνσταντίνου Κ. (2023). Εισαγωγή. Σε Γιούννη Μ. και Παπακωνσταντίνου Κ. (επιμ.) *Αρχαίο Δράμα, Δίκαιο & Πολιτική*. Αθήνα: Ασίνη. σσ. 9-17.
- Νταμπακάκης, Χ. (2012). *Δίκαιο και θεωρία: συγκριτική θεώρηση των περί δικαίου αντιλήψεων των τριών αρχαίων τραγικών και οι σύγχρονες προεκτάσεις της*. Διδακτορική διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Διαθέσιμο σε DOI 10.12681/eadd/3301 (Προσπελάστηκε στις 25 Ιουν. 2026).
- Παπαδάτος, Γ. (1996). Ο μύθος του Οιδίποδα: Θεατρικός μύθος ή ψυχαναλυτική αλήθεια; Στο Θ. Γραμματάς (επιμ.) *Τα αινίγματα της Σφίγγας ή ο Οιδίπους ως διακείμενο*. Αθήνα: Αφοί Τολίδη. σσ. 47-54
- Παραδείση, Μ. (2017). Έμφυλες διαστάσεις του χώρου και της εργασίας στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο: Αναπαράσταση, Το προξενικό της Άννας. Σε Παραδείση Μ., Νικολαΐδου Α. (επιμ.). *Από τον πρώιμο στον σύγχρονο Ελληνικό Κινηματογράφο, ζητήματα μεθοδολογίας, θεωρίας, ιστορίας*. Αθήνα: Gutenberg. σσ. 141-170.
- Ραφαηλίδης, Β. (2003). *Ταξίδι στον μύθο διά της ιστορίας και στην ιστορία διά του μύθου, ο κινηματογράφος του Θόδωρου Αγγελόπουλου*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (2025). *114 ταινίες που σημάδεψαν τον ελληνικό κινηματογράφο (1914-2014)*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- 87 Χανιώτης, Α. (2023). Ενάργεια και θεατρικότητα, συναίσθημα και ψευδαισθήση: Τεχνικές πειθούς και δράμα. Σε Γιούννη Μ. και Παπακωνσταντίνου Κ (επιμ.) *Αρχαίο Δράμα, Δίκαιο & Πολιτική*. Αθήνα: Ασίνη. σσ. 19-40.
- De Romilly J. (1997) *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. (Μ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού. Μετ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα.
- Loraux, N. (2002). *Οι εμπειρίες του Τειρεσία, το θηλυκό στοιχείο και ο άντρας στην αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Πατάκης.
- Pepe, L. (2007). I “Sette contro Tebe” e la spartizione dell’ eredità di Edipo. Σε *Diritto e Teatro in Grecia e a Roma*. Milano: LED. σσ. 30-67.
- Segal, C. (2001). *Οιδίπους Τύραννος, Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*. (Ε. Δ. Μακρυγιάννη, Ι. Θ. Α. Παπαδημητρίου. Μετ.). Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.
- Vernant, J.P. (1988). Η ιστορική στιγμή της τραγωδίας στην Ελλάδα. Μερικές κοινωνικές και ψυχολογικές συνθήκες. Σε Vernant J.-P. και Vidal-Naquet P. (επιμ.) *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*. τ. Α΄. (Σ. Γεωργούδη. Μετ.). Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.

Δρ. Μαρία Γιαννούτσου

Γεννήθηκε στην Αθήνα. Σπούδασε θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο Πατρών, έκανε μεταπτυχιακές σπουδές στο τμήμα θεατρικών σπουδών Αθηνών και είναι διδακτόρισα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου με θέμα διδακτορικής διατριβής: «Η πρόσληψη του μύθου του Οιδίποδα στον διεθνή Κινηματογράφο: Σύγχρονοι μετασχηματισμοί των Σοφόκλειων θεματικών αξόνων». Έχει εργαστεί ως εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής σε σχολεία και Οργανισμούς. Από πολύ μικρή ηλικία είχε ιδιαίτερη αδυναμία στο θέατρο, στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο.

Στοιχεία επικοινωνίας: aneli1983@yahoo.gr

Η θεατρική σκηνή ως χώρος κρίσης και επαναπροσδιορισμού της έννοιας του δικαίου

Δρ. Μαριάνθη Καλύβα

Περίληψη

Το σύγχρονο θέατρο συχνά καθρεφτίζει τη σύγκρουση του ατόμου με απρόσωπους μηχανισμούς εξουσίας. Το παρόν άρθρο διερευνά την πολυδιάστατη έννοια της δικαιοσύνης στη δραματουργία του Γιάννη Τσίρου, αναδεικνύοντας την αγεφύρωτη δυσαρμονία ανάμεσα στις νομικές επιταγές και το κοινό περί δικαίου αίσθημα. Στις παραστασιολογικές προσεγγίσεις των έργων *Τα μάτια τέσσερα* και *Άγριος Σπόρος*, η προβληματική αυτή προσλαμβάνει διαφορετικές εκφάνσεις. Στο πρώτο, η θεατρική μεταφορά εστιάζει στην αστική θεσμική βία, όπου η στείρα τυπολατρία και το ασφυκτικό δεσμευτικό πλαίσιο προδιαγράφουν τη μοίρα των ηρώων. Αντίθετα, στο δεύτερο, ο νοηματικός πυρήνας οργανώνεται γύρω από την κοινωνική πειθάρχηση, καθώς οι συλλογικοί αυτοματισμοί και οι αγκυλώσεις της ευρύτερης κοινότητας συνθλίβουν την ατομική υπόσταση. Η σκηνική πράξη μετουσιώνει την αναζήτηση του δικαίου σε μια κραυγή αξιοπρέπειας μέσα στο σκοτάδι των θεσμών, εντός του οποίου η δικαιοσύνη παύει να λογίζεται ως άψυχος κώδικας και επαναπροσδιορίζεται ως ένα ζωντανό, επιτακτικό ανθρώπινο αίτημα.

Λέξεις-κλειδιά: Γιάννης Τσίρος, δικαιοσύνη, θεσμική βία, κοινωνική πειθάρχηση, σύγχρονη δραματουργία

Abstract

Modern theatre often reflects the conflict between the individual and impersonal mechanisms of power. This article explores the multidimensional concept of justice in Giannis Tsiros' dramaturgy, highlighting the unbridgeable dissonance between legal mandates and the common sense of justice. In the performance approaches of the plays *Four Eyes (Ta matia tessera)* and *Wild Seed (Agrios Sporos)*, this contrast manifests in different ways. In the former, the theatrical adaptation focuses on urban institutional violence, where sterile formalism and a suffocating regulatory framework predetermine the heroes' fate. Conversely, in the latter, the conceptual core is woven around social discipline, as collective automatism and the rigidities of the broader community crush individual substance. The stage act transforms the quest for justice into a cry for dignity within the darkness of institutions, wherein justice ceases to be perceived as a lifeless code and it is redefined as a living, urgent human demand.

Keywords: *Giannis Tsiros, justice, institutional violence, social discipline, contemporary dramaturgy*

Εισαγωγή

Η έννοια της δικαιοσύνης αποτελεί διαχρονικό άξονα της θεατρικής γραφής, καθώς διερευνά τα όρια της ανθρώπινης ευθύνης, την ενοχή και την ανάγκη επαναφοράς κοινωνικής και κοσμικής ισορροπίας. Από τις απαρχές του αρχαιοελληνικού δράματος, το δίκαιο δεν λειτουργεί ως απλό θεματικό μοτίβο, αλλά ως οργανωτική αρχή της σκηνικής πράξης: η ύβρις γεννά τη νέμεση και η διασαλευμένη αρμονία αποκαθίσταται μέσω της κάθαρσης. Έτσι, ακόμη και η αυστηρότερη τιμωρία αποκτά νομιμοποίηση σε ένα συνεκτικό αξιακό σύστημα που ρυθμίζει τη σχέση του ανθρώπου με το συλλογικό σώμα και τη θεϊκή τάξη.

Οστόσο, η συγκεκριμένη αντίληψη μεταβάλλεται αισθητά κατά την ιστορική πορεία της δραματικής τέχνης. Στο νεότερο ελληνικό θέατρο διαπιστώνεται σταδιακή αποδυνάμωση των βεβαιοληπτικών που τη θεμελίωναν, ως απόρροια θεσμικών και κοινωνικοπολιτικών ανακατατάξεων, ιδιαίτερα μετά το 2008. Η αφήγηση αποκτά συχνά θραυσματικό και μη γραμμικό χαρακτήρα, ενώ η αιτιακή συνοχή εξασθενεί και οι εκβάσεις παραμένουν ανοιχτές ή αμφίσημες. Παράλληλα, η ενοχή αποδεσμεύεται από σταθερούς ηθικούς κώδικες και επανανοηματοδοτείται μέσα από σύνθετες κοινωνικές και ιστορικές συγκυρίες.

Σε συνθήκες έντονων μεταβολών, η σκηνική προσέγγιση των έργων του Γιάννη Τσίρου, *Τα μάτια τέσσερα* και *Άγριος Σπόρος* αναδεικνύει τη δικαιοσύνη ως ρευστό και αμφίσημο νοηματικό πεδίο. Η αναζήτηση της αλήθειας υπονομεύεται από την αποσάθρωση του κοινωνικού ιστού και την απουσία λυτρωτικής κάθαρσης, αμφισβητώντας τη συγκρότηση ενιαίου ηθικού πλαισίου στη σύγχρονη δραματουργία.

Τα μάτια τέσσερα του Γιάννη Τσίρου

Η ρήξη με τις καθιερωμένες δραματουργικές συμβάσεις συνιστά βασικό γνώρισμα της σύγχρονης σκηνικής πρακτικής. Χαρακτηριστική θεωρείται η πρόσφατη ανάγνωση του κειμένου *Τα μάτια τέσσερα*, η οποία παρουσιάστηκε τη σεζόν 2022–2023 στο Θέατρο Ιλίσια Βολανάκης, σε σκηνοθεσία Γιώργου Πυρπασόπουλου.¹ Στην παράσταση, η έννομη τάξη απογυμνώνεται από τη σταθερότητά της και μετατρέπεται σε εύπλαστη πραγματικότητα, ενώ η σύγκρουση μεταξύ ατομικής ευθύνης και θεσμικής επιβολής αποκτά πολυδιάστατο χαρακτήρα.

¹ Σκηνοθεσία: Γιώργος Πυρπασόπουλος, σκηνικά-κοστούμια: Άννα Ζούλια, φωτισμοί: Σεμίνα Παπαλεξανδροπούλου, διανομή: Μαρία Κατσανδρή, Χρήστος Σαπουτζής, Πανάγος Ιωακείμ, Ναταλία Σουίφτ. Για τη σκηνική πορεία από την πρεμιέρα του το 2009 έως τις πρόσφατες αναβιώσεις του, βλ. σχετικά: Θέατρο Τέχνης «Κάρολος Κουν» (χ.η.), *Αρχείο Παραστάσεων 2009–2010*, διαθέσιμο στο: <https://theatro-technis.gr/> (πρόσβαση: 16 Απριλίου 2026)· Θέατρο Ιλίσια (χ. η.), *Τα Μάτια 4 στο Ιλίσια Βολανάκης*, διαθέσιμο στο: <https://theatroilisia.gr/> (πρόσβαση: 16 Απριλίου 2026).

Η σύνθετη αυτή δυναμική μετουσιώνεται στην τετραμερή δομή του έργου, η οποία συγκροτεί έναν αφηγηματικό κλοιό γύρω από την 21χρονη Άννα, στηλιτεύοντας τις μορφές εξουσίας. Η νεαρή, παρασυρμένη από μια στιγμιαία παρόρμηση, κλέβει ένα κραγιόν από πολυκατάστημα και, στην προσπάθεια διαφυγής, τραυματίζει ελαφρά μια αστυνομικό – μια μοιραία αστοχία που συνιστά το νήμα πάνω στο οποίο υφαίνεται η κατηγορία της «αντίστασης κατά της αρχής», αδίκημα που «δεν εξαγοράζεται ούτε αναστέλλεται» (Τσίρος 2022, σ. 19). Παρότι δέχεται πυροβολισμό στο πόδι, η στάση της επιβαρύνει την υπόθεση – καθώς, βρισκόμενη σε κατάσταση απόλυτου πανικού, προβάλλει σωματική αντίσταση προκειμένου να τραπεί σε φυγή– αναδεικνύοντας την ένταση ανάμεσα στη νομιμότητα και το περί δικαίου αίσθημα, καθώς και τις δυσανάλογες συνέπειες της τυπικής εφαρμογής του νόμου.

Μια τέτοια απόκλιση της δικαιοσύνης από το γράμμα του νόμου διαβρώνει την αριστοτελική αναλογική ισότητα (Αριστοτέλης, 2006, Ε3, 1131a 29-30) στο νοηματικό οικοδόμημα του Τσίρου. Το γραφειοκρατικό πλέγμα αρμοδιοτήτων εγκλωβίζει την αλήθεια του παραπτώματος σε ένα στείρο νομικό ίχνος, αποκομμένο από τη βαρύτητα της πράξης, αδυνατώντας να αναγνωρίσει την ανθρώπινη διάσταση του ολισθήματος. Η σκηνογραφία οπτικοποιεί εύγλωττα το αδιέξοδο: οι πολλαπλές ντουλάπες που μετασχηματίζονται σε αστυνομικό τμήμα, πολιτικό γραφείο, οικία δικαστή ή νοσοκομείο, αποτυπώνουν ένα αμετάβλητο κρατικό δίκτυο, ενώ η μόνιμη παρουσία καμερών και οθονών εγκαθιδρύει καθεστώς επιτήρησης και διαρκούς έκθεσης.

91



Τα μάτια τέσσερα: στιγμιότυπο από την εκδοχή του 2022–2023, στο Θέατρο Ιλίσια Βολανάκης
Φωτογραφία: Αγγελική Κοκκοβέ, 2022. Πηγή: *LiFO*

Η εναρκτήρια πράξη τοποθετείται σε ένα αστυνομικό τμήμα, όπου η τυπολατρική προσήλωση στους κανονισμούς στραγγαλίζει κάθε ψήγμα ενσυναίσθησης. Η αξιωματικός

αγνοεί επιδεικτικά τις εκκλήσεις του παππού της Άννας, ενώ εκείνος, επιστρατεύοντας παιδικές φωτογραφίες της εγγονής, επιχειρεί μάταια να αντιτάξει τη δική του οπτική απέναντι στη δικονομική ακαμψία. Η άρνηση αναγνώρισης της προσωπικότητας της κατηγορουμένης, η απόρριψη της απόπειρας δωροδοκίας –με τα χρήματα που η ίδια η πολιτεία κατέβαλε ως αντίτιμο αίματος («... Σκοτώθηκε ο πατέρας της...[...] Μας αποζημίωσε όμως το δημόσιο... Τρεισήμισι χιλιάδες ευρώ... Τα σήκωσα το πρωί από την τράπεζα [...] Με την προίκα της...», Τσίρος, 2022, σ. 24-25)– και η σύλληψη του ηλικιωμένου, αποκαλύπτουν την τυφλή νομοτέλεια ενός μηχανισμού που εκμηδενίζει την ατομική ακεραιότητα.

Πράγματι, η τραγική αυτή φιγούρα, φορέας ενός αρχέγονου κώδικα αξιών, προτάσσει τους δεσμούς αίματος έναντι των ψυχρών προσταγών του κράτους και συντρίβεται· ο θάνατός του σηματοδοτεί την κορύφωση των παρενεργειών μιας δίωξης η οποία, πλήττοντας ανεπανόρθωτα την ηρωίδα, οδηγεί στην κατάρρευση του κόσμου που υπήρξε καταφύγιό της.

Στη συνέχεια, η ανάλυση στρέφεται στη νομοθετική λειτουργία. Ο βουλευτής, παρά την ισχύ που απορρέει από το αξίωμά του, επιλέγει τη συνειδητή αποστασιοποίηση από τη μακρόχρονη σχέση με την υπόδικη,² με γνώμονα τον υπολογισμό του πολιτικού κόστους. Την ίδια στιγμή, η απομόνωση σε ένα θωρακισμένο διαμέρισμα υποδηλώνει τη σταδιακή στεγανοποίηση της εξουσίας από το κοινωνικό γίγνεσθαι. Τα υλικά μέτρα ασφαλείας της κατοικίας του –όπως η αδιάρρηκτη πόρτα εισόδου, η αλυσίδα ασφαλείας και το σύστημα συναγερμού με οθόνη θυροτηλεφώνου– μετατρέπονται σε ισχυρά σύμβολα ενός πολιτικού κόσμου που οχυρώνεται φοβικά έναντι των πολιτών. Αυτή η αυστηρή οχύρωση αναδεικνύει την έντονη ειρωνεία ενός εκπροσώπου του λαού, ο οποίος, στην προσπάθειά του να προστατευτεί, αποκόπτεται οριστικά από την κοινωνική πραγματικότητα που καλείται να διαχειριστεί.

Οι νομοθετικές πρωτοβουλίες που θεμελιώνονται στο πρόσχημα της «ασφάλειας» επιβεβαιώνουν τη μετάλλαξη του δικαίου σε πλέγμα ρύθμισης και ελέγχου της κοινωνικής συμπεριφοράς. Σε επικοινωνιακό επίπεδο, η ρητορική του, όπως συνάγεται από τον διάλογο με τη σύζυγο («Κι έρχεσαι απόψε να με κατηγορήσεις για τα υπονοούμενα ενός χωριάτη; Αυτό πιστεύεις για μένα; Αυτό θα πεις στο παιδί μας, όταν μεγαλώσει; Πως ο πατέρας του ήταν υποκριτής και ανήθικος;», Τσίρος, 2022, σ. 42), δεν υπηρετεί την αναζήτηση της αλήθειας, αλλά τη διαχείριση της δημόσιας εικόνας. Αντίθετα, η αποχώρηση της εγκυμονούσας γυναίκας, η οποία κρατά ένα μικρό σακβουαγιάζ, συνιστά πράξη συνέπειας που υπερβαίνει τον θεσμικό της ρόλο. Η αντιπαράθεση αναδεικνύει τη διάσταση πολιτικής ανασφάλειας και ατομικής ευθύνης, φωτίζοντας τα όρια που διακρίνουν τη θεσμική τάξη από τις ιδιοτελείς σκοπιμότητες.

² Η προσωπική σύνδεση του βουλευτή με την Άννα θεμελιώθηκε σε μια μακρόχρονη σχέση κηδεμονίας, η οποία ξεκίνησε όταν ο ίδιος παρευρέθηκε στην κηδεία της μητέρας της, ενώ εκείνη ήταν μόλις πεντέμισι ετών. Η σταθερή παρουσία του σε κομβικές στιγμές της ζωής της –από τη βράβευσή της σε σχολικούς αγώνες μέχρι τη μεσολάβησή του για την πρόσληψη του πατέρα της και τη μετέπειτα εξασφάλιση της κρατικής αποζημίωσης λόγω του θανάτου του σε κατολίσθηση δημοσίων έργων– καθώς και η πρόσληψή της στο πολιτικό του γραφείο, αναδεικνύουν έναν ισχυρό δεσμό που υπερβαίνει τα όρια μιας τυπικής γνωριμίας.

Αντίστοιχα φαινόμενα αποξένωσης παρατηρούνται και στη δικαστική ιεραρχία, με αποτέλεσμα η αρχή της ισονομίας να εκλαμβάνεται περισσότερο ως τυπική νομική διακήρυξη παρά ως ουσιαστική εγγύηση δικαιοσύνης. Ο λειτουργός της Θέμιδος εμφανίζεται αποκομμένος από τη ζώσα πραγματικότητα, επιδιδόμενος σε ένα σχεδόν παράδοξο κυνήγι μπεκάτσας στον ιδιωτικό του κήπο. Η οικιακή βοηθός –συγχωριανή του παππού της Άννας– του εκμυστηρεύεται το μυστικό για εύστοχο σημάδι, ζητώντας ως αντάλλαγμα τη συνδρομή του στην υπόθεση της κοπέλας.

Παρά την έκδηλη αστοχία, κρατώντας το νεκρό πουλί, ο δικαστής διατείνεται ότι «το δικαστήριο δεν κάνει εξαιρέσεις. Ο νόμος είναι ίσος για όλους» (Τσίρος 2022, σ. 63), καταδεικνύοντας τον προσχηματικό χαρακτήρα της ισονομίας. Η σκηνή της θανατηφόρας βολής του πτηνού λειτουργεί σε συμβολικό επίπεδο, αναδεικνύοντας μια τυφλή ποινική αυστηρότητα που συνθλίβει την κατηγορούμενη, αδιαφορώντας για τις κοινωνικές ανισότητες. Η αδυναμία της οικιακής βοηθού να κάμψει την προειλημμένη κρίση, επιχειρώντας να εισαγάγει μια βιωματική και ανθρώπινη πρόσληψη του δικαίου, υπογραμμίζει τον αδιαπέραστο χαρακτήρα του κανονιστικού πλαισίου ως συστήματος εποπτείας και ελέγχου.

Υπό αυτό το πρίσμα, η λειτουργία των θεσμών δεν μπορεί να ιδωθεί εκτός της ευρύτερης δομής των σχέσεων ισχύος που διαπερνά τον κοινωνικό ιστό. Η ρυθμιστική λογική, σύμφωνα με τον Foucault, δεν περιορίζεται στο πεδίο της δικαιοσύνης, αλλά εκτείνεται σε μηχανισμούς συγκρότησης και πειθαρχησης των υποκειμένων. Οι μηχανισμοί αυτοί, αποσυνδεδεμένοι από τις κοινωνικές συνθήκες που παράγουν το «έγκλημα», δεν αποσκοπούν στην κατανόηση του, αλλά στη διαμόρφωση πειθαρχημένων ατόμων μέσω τεχνικών υπακοής (Foucault 1975/2011). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ισονομία μεταπίπτει από θεμελιώδη αρχή σε εργαλείο άσκησης εξουσίας.

Η παραπάνω δυναμική κορυφώνεται στο καταληκτικό επεισόδιο της αφήγησης, όπου η δράση εκτυλίσσεται σε νοσοκομειακό θάλαμο. Η Άννα, καθηλωμένη πλέον σε αναπηρικό αμαξίδιο, δέχεται την επίσκεψη ενός επίμονου δημοσιογράφου, ο οποίος, υπό το πρόσχημα της υπεράσπισης των αδυνάτων, την ωθεί να δημοσιοποιήσει την ιστορία της. Η αξίωση για επανόρθωση εκφυλίζεται σε επικοινωνιακό προϊόν, καθώς ο πόνος εργαλειοποιείται και μετατρέπεται σε θέαμα. Από τον διάλογο προκύπτει ότι η δικαίωση ταυτίζεται με τη δημόσια έκθεση του πόνου, ενώ κάθε ηθική ή μεταφυσική εκδοχή αποκατάστασης εκτοπίζεται προς όφελος της κοινωνικής προβολής. Η θέση αυτή καθίσταται εμφανής στο ακόλουθο απόσπασμα:

Νομίζεις ότι ενδιαφέρομαι μόνο για την εκπομπή μου; Ότι ήρθα εδώ να σ' εκμεταλλευτώ; Ότι ο πόνος σου είναι το ψωμί μου, αυτό νομίζεις; [...]. Μπορεί να μη σ' αρέσει αυτό που αντιπροσωπεύω, αλλά είναι το μόνο που σου απέμεινε. Εκτός κι αν πιστεύεις... ότι υπάρχει θεία δίκη, που τιμωρεί την αδικία... Κι ότι κάποιος, εκεί ψηλά, είδε αυτό που σου έκαναν και θα σε δικαιώσει. Πες μου ότι πιστεύεις κάτι τέτοιο... και σου δίνω τον λόγο μου ότι θα φύγω (Τσίρος, 2022, σ. 72).

Ως απόρροια των παραπάνω, η τραγική κατάληξη –ο ακρωτηριασμός της ηρωίδας λόγω γάγγραινας– οριστικοποιεί τον εκτροχιασμό της αναλογικότητας. Η εμφανής αναντιστοιχία ανάμεσα στο αρχικό συμβάν και στο οδυνηρό αποτέλεσμα αναιρεί κάθε έννοια αναλογικής αιτιότητας, αναδεικνύοντας το σώμα της Άννας ως αδιάψευστο τεκμήριο συστημικής βίας. Η εμμονή στο γράμμα του νόμου διαρρηγνύει την κοινωνική συνοχή, μετατρέποντας τα πρόσωπα σε εξαρτήματα ενός απρόσωπου μηχανισμού. Η ευθύνη διαχέεται τόσο στην κρατική οργάνωση όσο και στους πειθήνιους φορείς της, ενώ η τυπολατρία απονεκρώνει το ουσιαστικό περιεχόμενο της δικαιοσύνης, αφήνοντάς την μετέωρη, εγκλωβισμένη ανάμεσα στις άκαμπτες προσταγές του νόμου και την ανάγκη για ανθρωπιά.

Άγριος Σπόρος του Γιάννη Τσίρου

Στο πρώτο έργο, ο δικονομικός σχολαστικισμός παράγει την αδικία, αποκαλύπτοντας το αγεφύρωτο ρήγμα μεταξύ της νομιμότητας και του φυσικού δικαίου. Η άκριτη συμμόρφωση στις διαταγές της πολιτείας διευρύνει την απόσταση που χωρίζει τη ρητή διάταξη από τη βιωμένη εμπειρία.

Αντιθέτως, στην παράσταση *Άγριος Σπόρος*, που πρωτοανέβηκε το 2013 από τη θεατρική ομάδα «Νάμα» στο Θέατρο Επί Κολωνών σε σκηνοθεσία Ελένης Σκότη,³ η έννοια του «ορθού» δεν προϋπάρχει ως θεσμική κατηγορία, αναδύεται μέσα από ένα πυκνό πλέγμα φόβου, υποψίας και κοινωνικών προκαταλήψεων. Πριν ακόμη ενεργοποιηθούν οι επίσημοι μηχανισμοί απονομής δικαιοσύνης, το άτυπο κοινωνικό βλέμμα έχει ήδη συγκροτήσει ένα προκατασκευασμένο κατηγορητήριο, στο οποίο ενοχή και αθωότητα δεν τίθενται προς κρίση, προεξοφλούνται.

Η σκηνογραφία λειτουργεί ως χωρική μεταφορά της προϊούσας στοχοποίησης: το καλοκαιρινό αγροτικό τοπίο, σχεδιασμένο με λευκή κιμωλία πάνω σε ξύλινη επιφάνεια, μετασχηματίζεται σταδιακά στο εσωτερικό μιας πρόχειρης καντίνας. Η χρήση εφήμερου υλικού υποβάλλει την ευαλωτότητα των εδραιωμένων πεποιθήσεων και χαρτογραφεί τη διαδικασία αποκλεισμού. Καλαμιές και αλμυρίκια παραπέμπουν στις άνυδρες παραλίες του Αιγαίου, ενώ ο λιτός εξοπλισμός –ένα τραπέζι καφενείου, δύο καρέκλες και ένα ψυγείο γεμάτο μπύρες και νερά– οριοθετεί ένα περιβάλλον οικείο αλλά υπαινικτικό, στο οποίο η καθημερινότητα συνορεύει με την περιθωριοποίηση. Υπό το φως αυτής της λιτής συνθήκης, το αίτημα για δικαιοσύνη απομακρύνεται από την τυπική αυστηρότητα των θεσμών· το

³ Σκηνοθεσία: Ελένη Σκότη, βοηθός σκηνοθέτη: Περικλεια Χονδροπούλου, σκηνικά/κοστούμια, Δ/ση παραγ.: Γιώργος Χατζηνικολάου, φωτισμοί: Αντώνης Παναγιωτόπουλος, μουσική & επιμέλεια ήχου: Στέλιος Γιαννουλάκης. Διανομή: Σταύρος: Τάκης Σπυριδάκης, Χαρούλα: Ντάνη Γιαννακοπούλου, Αστυνομικός: Ηλίας Βαλάσης. Στοιχεία για τις παραστάσεις του έργου *Άγριος Σπόρος* (2013–2025) αντλήθηκαν από: Θέατρο Επί Κολωνών (2013) [Πρόγραμμα παράστασης], διαθέσιμο στο <https://epikolono.gr/plays/agrios-sporos-5/> (πρόσβαση: 19 Απριλίου 2026). CultureNow (2014), διαδικτυακό άρθρο, διαθέσιμο στο: <https://www.culturenow.gr/agrios-sporos-se-skhnothesia-tsezaris-gkraoyzinis-sto-theatro-akropoli/> (πρόσβαση: 19 Απριλίου 2026). Αθηνόραμα (2025), διαδικτυακή καταχώριση, διαθέσιμο στο: <https://www.athinorama.gr/theatre/3061724/agrios-sporos-premiera-gia-to-polusuzitimeno-ergo-tou-gianni-tsirou/> (πρόσβαση: 19 Απριλίου 2026).

δίπολο ενοχής-αθωότητας ενσωματώνεται στην ερμηνεία των ηθοποιών, ψηλαφώντας τις θεμελιώδεις αντινομίες της νεοελληνικής ιδιοπροσωπίας.

Στο επίκεντρο της εικαστικής τοπογραφίας ορθώνεται ο Σταύρος, ιδιοκτήτης παράνομης καντίνας με χοιρινά σουβλάκια από ζώα δικής του εκτροφής. Η εικόνα του διχάζεται ανάμεσα στη φυσική παρουσία –με αμιγώς καλοκαιρινή αμφίεση και βλέμμα προσηλωμένο στους θεατές– και την ταυτόχρονη προβολή του σε βίντεο, όπου περιγράφει με ωμότητα τη μεθοδολογία της σφαγής. Ο μορφικός αυτός κατακερματισμός εγείρει ερωτήματα για το ήθος του χαρακτήρα.



Άγριος Σπόρος: η αφίσα της παράστασης του 2013 στο Θέατρο Επί Κολωνώ

Φωτογραφία:
Δημήτρης
Στουπάκης, 2013.
Πηγή: *epikolono.gr*

Ο ίδιος αυτοπροσδιορίζεται ως βιοπαλαιστής που αγωνίζεται για την επιβίωση της οικογένειάς του κατά τη δύσκολη χειμερινή περίοδο. Παρά την κοινωνική κατακραυγή, παραμένει ανυποχώρητος, απορώντας πώς «με τόσο φως γύρω τους», οι συγχωριανοί διακατέχονται από «τέτοιες σκέψεις». Υποστηρίζει ότι η ύπαρξή του τους θυμίζει «κάτι που θέλουν να ξεχάσουνε» και διεκδικεί με σθένος τη θέση του στον κοινό χώρο, διακηρύσσοντας: «Γιατί είμαι κι εγώ μες το τοπίο... Μέρος του τοπίου είμαι... Υπάρχω... Και δεν σκοπεύω να πάψω να υπάρχω...» (Τσίρος, 2021, σ. 62).

Η παραπάνω απεικόνιση αντιστρέφεται πλήρως στη θέαση της κοινότητας, η οποία τον κατατάσσει στα δύσσομα και επικίνδυνα στοιχεία της περιοχής. Οι οσμές από το χοιροστάσιο και οι κραυγές των ζώων τορπιλίζουν την ειδυλλιακή ατμόσφαιρα που επιδιώκουν να καλλιεργήσουν οι νεοφερμένοι παραθεριστές. Η απόκλιση ανάμεσα στην προσωπική μαρτυρία και τη συλλογική καταδίκη ενεργοποιεί μια διαδικασία κοινωνικής πειθάρχησης, η οποία προσδίδει ενοχή βάσει της ετερότητας. Η αισθητική ενόχληση ανασηματοδοτείται σε ηθικό κατηγορητήριο, με την τοπική κοινωνία να στοχοποιεί τον Σταύρο πριν από κάθε θεσμική διερεύνηση.

Η λανθάνουσα ενοχοποίηση αποκτά χειροπιαστή μορφή με τη μυστηριώδη εξαφάνιση του εικοσάχρονου Γερμανού παραθεριστή, θαμώνα της καντίνας και φίλου της Χαρούλας, κόρης του Σταύρου. Ελλείψει πτώματος ή σαφών ενδείξεων εγκληματικής ενέργειας, η απαίτηση για άμεση διαλεύκανση μετατρέπεται σε επιτακτική κοινωνική πίεση,

υποδουλιζόμενη από τους εύπορους αλλοδαπούς της περιοχής, την οικογένεια του αγνοούμενου, τον ιδιωτικό ερευνητή Χέρμαν και τα πειθήνια τοπικά όργανα.

Η συνθήκη μετατοπίζει το κέντρο βάρους στην επιχείρηση του Σταύρου, που τίθεται στο στόχαστρο. Η αυθαίρετη κατασκευή, η πλημμελής λειτουργία της ταμειακής μηχανής και οι οφειλές προς προμηθευτές –στοιχεία άλλοτε ανεκτά– αποκτούν πλέον ενοχοποιητική ισχύ. Ακόμη και καθημερινές πρακτικές, όπως το επιπλέον λίπος στα σουβλάκια, το επαναχρησιμοποιημένο τηγανέλαιο, η χωριάτικη σαλάτα με μουχλιασμένη φέτα ανασηματοδοτούνται ως τεκμήρια παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς. Η παραμικρή παράβαση διογκώνεται, καθώς η συλλογική καχυποψία αναδιατάσσει τα γεγονότα με γνώμονα μια προδιαγεγραμμένη καταδίκη.

Σε κλίμα έντασης, η όψιμη τυπολατρία αναδεικνύει την ανάγκη προστασίας του συνόλου. Το μέτωπο της εντοπιότητας, πιεζόμενο από το επικριτικό βλέμμα των ξένων και τον φόβο του διασурμού, αναζητά διέξοδο εκτόνωσης. Ο Σταύρος καλείται να επωμιστεί δυσανάλογο βάρος προς χάριν μιας επίπλαστης κανονικότητας. Το πλαίσιο αυτό επικυρώνει τη θεωρία του René Girard (1972) περί αποδιοπομπαίου τράγου: σε περιόδους κρίσης, η συλλογική ένταση εκτονώνεται μέσω της τελετουργικής θυματοποίησης ενός μέλους, εξασφαλίζοντας την προσωρινή συνοχή του κοινωνικού ιστού.

Η λογική υπερβαίνει το επίπεδο της άμεσης αντίδρασης και αποκτά τυπική υπόσταση μέσω των απρόσωπων φρουρών της ευταξίας, του δημάρχου και του αστυνομικού. Οι δύο εκπρόσωποι της διοικητικής αρχής, μεταβαίνοντας από την ανοχή στην αυστηρότητα μετά τη δημοσιοποίηση της υπόθεσης, καταδεικνύουν ότι η επιβολή των κανόνων δεν διατηρεί επίφαση ουδετερότητας, αλλά υπαγορεύεται από πιέσεις και συσχετισμούς εξουσίας. Ο νεαρός Τάκης -τον οποίο γνώριζε από την παιδική του ηλικία- συμπυκνώνει τη σύγκρουση καθήκοντος και βιώματος· από οικείο μέλος της οικογένειας εξελίσσεται σε εκτελεστικό βραχίονα, επιχειρώντας να διασφαλίσει την αμεροληψία του.

Οι παραπάνω μετατοπίσεις ρόλων σκιαγραφούν τον ευμετάβλητο χαρακτήρα του δικαίου, αφού το ίδιο άτομο μπορεί να δράσει είτε ως συμπαραστάτης είτε ως κατήγορος, ανάλογα με τη συγκυρία. Η αντιδιαστολή των δεσμών του παρελθόντος («Σταύρος: Ποιος σε κέρναγε παγωτά και γκαζόζες ρε, όταν ήσουν νιάνιαρο; Ποιος σου 'μαθε ποδήλατο;... Με ξέρεις τριάντα χρόνια, και με κοιτάς κι εσύ όπως οι άλλοι;» (Τσίρος, 2021, σ. 74) με την υπηρεσιακή ψυχρότητα επισημαίνει το ανθρώπινο κόστος της υποτιθέμενης αντικειμενικότητας.

Η εν λόγω προσέγγιση δεν περιορίζεται στον κεντρικό ήρωα, αλλά επεκτείνεται και στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, διαβρώνοντας σταδιακά τους δεσμούς συνοχής. Η καχυποψία διαχέεται, μετατρέποντας την καθημερινότητα σε πεδίο κρίσης και αξιολόγησης. Η Χαρούλα, ως εκπρόσωπος της νεότερης γενιάς, αναγνωρίζει την ανάγκη τήρησης της έννομης τάξης, βιώνει όμως την κοινωνική διαπόμπευση ως βίαιη εισβολή στην προσωπική της ζωή. Η έκθεση στη δημόσια κρίση και ο στιγματισμός από την κοινή γνώμη συγκροτούν ένα πλέγμα προκαταλήψεων, το οποίο εκείνη προσλαμβάνει ως βαθιά συλλογική απαξίωση.

Η εξομολόγηση προς τον πατέρα σκιαγραφεί τη μετάβαση από την περιθωριοποίηση στον αυτοεξευτελισμό- «... Κοίτα πώς έχω γίνει, ρε μπαμπά... Κυκλοφορώ μες στη λίγδα, τα

μαλλιά μου βρωμάνε από την τσίκνα, γουρνοτσίλα βρωμάω, γαμώτο... Πλησιάζω τους ανθρώπους και ντρέπομαι, μόνο στις μύγες είμαι δημοφιλής...» (Τσίρος, 2021, σ. 69), η οποία οδηγεί σε ρήξη της οικογενειακής ενότητας: «Χαρούλα: ... Η μαμά θέλει διαζύγιο...» (Τσίρος, 2021, σ. 71). Κατά συνέπεια, η απόρριψη υπερβαίνει το ατομικό επίπεδο και αποσαθρώνει την ενδοοικογενειακή συνοχή, αφήνοντας πίσω ένα τοπίο αποσύνθεσης.

Ο υλικός αφανισμός του ήρωα δρομολογείται από τις εξελίξεις των γεγονότων. Η κατεδάφιση της καντίνας και το σφράγισμα του χοιροστασίου συνιστούν τυπικά ορθές ενέργειες, οι οποίες ωστόσο αντιστρέφουν την ίδια την έννοια της ανθρώπινης δικαιοσύνης. Η εξάλειψη του Σταύρου νομιμοποιεί, εμμέσως τη θυσία που αξιώνει η κοινότητα. Έτσι, η θεσμική συμμόρφωση μετατρέπεται σε εργαλείο εξόντωσής, στο όνομα της διατήρησης μιας εύθραυστης δημόσιας ευταξίας, που καλύπτει την αναλγησία της πίσω από τον όρο «κοινή γνώμη».

Η απόπειρα απαλοιφής της ετερότητας προσκρούει, εντούτοις, στη συμβολική ισχύ του τίτλου. Ο *Άγριος Σπόρος* συγκεφαλαιώνει μια σημειολογική αμφισημία: το υποκείμενο μπορεί να ιδωθεί είτε ως απειλητικό ζιζάνιο είτε ως ανθεκτική μορφή ζωής που αντιστέκεται στην επιβολή της ομοιομορφίας. Η αντιφατική αυτή δυναμική εγγράφεται με εύγλωττο τρόπο στο καταληκτικό άσμα:

«Άγριος σπόρος φύτρωσε – σ' ακρογιαλιά σε βράχο...
Χίλιους ανθούς επέταξε – και άλλα χίλια αγκάθια...
Οι ανθοί μοσχομυρίζανε – τ' αγκάθια όμως τρυπούσαν...
Χιλιάδες προσπαθήσανε – να τότε ξεριζώσουν...
Μα σαν τότε ξερίζωναν – σκόρπιζαν χίλιοι σπόροι...» (Τσίρος, 2021, σ. 75–76).

Το ποιητικό εύρημα αρθρώνει μια κυκλική διαλεκτική κυριαρχίας και αντίστασης, όπου η κατασταλτική πρακτική δεν εξαλείφει το «άλλο», αλλά το αναπαράγει διαρκώς, προκαλώντας την επανεμφάνιση του.

Μακριά από διδακτικές απλουστεύσεις, το έργο ασκεί κριτική στους μηχανισμούς επιβολής και εξετάζει τα όρια μεταξύ αλήθειας και κοινωνικής κατασκευής, υποδεικνύοντας ότι κάθε απόπειρα βίαιου εξαναγκασμού γεννά νέες εστίες αντίδρασης.

Επίλογος

Από την αρχαία τραγωδία έως τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, η αντίληψη περί δικαίου μετασχηματίζεται ριζικά. Ενώ το αρχαίο δράμα εδραζόταν σε μια ακλόνητη κοσμική ευταξία, ο Γιάννης Τσίρος συγκροτεί μια συνθήκη όπου η θεσμική κανονικότητα αποσυνδέεται από την ηθική ορθότητα. Στα έργα *Τα μάτια τέσσερα* και *Άγριος Σπόρος*, η σκηνή καθιστά ορατή τη διαπλοκή νόμου, εξουσιαστικών μηχανισμών και ανθρώπινης τρωτότητας. Η απουσία κάθαρσης μεταφέρει την ευθύνη της κρίσης στο κοινό, το οποίο καλείται να αναμετρηθεί με τον ρόλο του στις διαδικασίες αξιολόγησης και κοινωνικού αποκλεισμού.

Η σύγχρονη δραματουργική αποτύπωση της δικαιοσύνης δεν προσφέρει καθυστερημένες βεβαιότητες· αντιθέτως, θέτει υπό αμφισβήτηση τις αντιλήψεις γύρω από την εφαρμογή των νόμων, την επιτήρηση και την ατομική ευθύνη. Η πολυσημία του θεατρικού λόγου αποσταθεροποιεί την έννοια του δικαίου, επαναπροσδιορίζοντάς την ως ανοιχτό διακύβευμα και αναδεικνύοντας τη σύγκρουση ανάμεσα στην τυπική νομιμότητα και τα θεμελιώδη προστάγματα της συνείδησης.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

Αθηνόραμα (2025). *Άγριος Σπόρος: πρεμιέρα για το πολυσυζητημένο έργο του Γιάννη Τσίρου*.

Διαθέσιμο στο: <https://www.athinorama.gr/theatre/3061724/agrios-sporos-premier-gia-to-polusuzitimeno-ergo-tou-gianni-tsirou/> (Πρόσβαση: 19 Απριλίου 2026).

Αριστοτέλης (2006). *Ηθικά Νικομάχεια*. Μετάφραση Δ. Λυπουρλή. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

CultureNow (2014). *Άγριος Σπόρος σε σκηνοθεσία Τσεζάρις Γκραουζίνις στο Θέατρο Ακροπόλ*. Διαθέσιμο στο: <https://www.culturenow.gr/agrios-sporos-se-skhnotheria-tsezaris-gkraouyzinis-sto-theatro-akropol/> (Πρόσβαση: 19 Απριλίου 2026).

Foucault, M. (2011). *Επιτήρηση και τιμωρία: η γέννηση της φυλακής*. Μετάφραση Τ. Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον. (Πρωτότυπη έκδοση 1975).

Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*. Paris: Grasset.

Θέατρο Επί Κολωνών (2013). *Πρόγραμμα παράστασης Άγριος Σπόρος*. Διαθέσιμο στο: <https://epikolono.gr> (Πρόσβαση: 19 Απριλίου 2026).

Θέατρο Ιλίσια (χ.χ.). *Το βραβευμένο με Βραβείο Δραματουργίας έργο «Τα Μάτια 4»*. Διαθέσιμο στο: <https://theatroilisia.gr/%cf%84%ce%bf-%ce%b2%cf%81%ce%b1%ce%b2%ce%b5%cf%85%ce%bc%ce%ad%ce%bd%ce%bf-%ce%bc%ce%b5-%ce%b2%cf%81%ce%b1%ce%b2%ce%b5%ce%af%ce%bf-%ce%b4%cf%81%ce%b1%ce%bc%ce%b1%cf%84%ce%bf%cf%85%cf%81%ce%b3/> (Πρόσβαση: 16 Απριλίου 2026).

Θέατρο Τέχνης «Κάρολος Κουν» (χ.χ.). *Αρχείο Παραστάσεων 2009–2010*. Διαθέσιμο στο: <https://theatro-technis.gr/%CE%B1%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B5%CF%89%CE%BD-2009-2010-data-11> (Πρόσβαση: 16 Απριλίου 2026).

Κοκοβέ, Α. (2022). *Τα μάτια τέσσερα* [φωτογραφία παράστασης]. Διαθέσιμο στο: <https://www.lifo.gr/guide/theater/events/ta-matia-tessera> (Πρόσβαση: 17 Απριλίου 2026).

Στουπάκης, Δ. (2013) *Άγριος Σπόρος* [αφίσα παράστασης]. Διαθέσιμο στο: <https://epikolono.gr/plays/agrios-sporos-1/> [Πρόσβαση: 30 Απριλίου 2026]

Τσίρος, Γ. (2021). *Άγριος Σπόρος*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.

Τσίρος, Γ. (2022). *Τα μάτια τέσσερα*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.

Δρ. Μαριάνθη Καλύβα

Είναι απόφοιτος του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, θεατρολόγος και διδάκτορας του Πανεπιστημίου Πατρών. Για 30 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: marianthykal77@gmail.com

Δείγματα αναίμακτης γυναικείας δικαιοσύνης

Χριστίνα Κεφαλίδη

Περίληψη

Η αυτοδικία αποτελεί προσφιλή θεματική στο θεατρικό δημιουργικό πεδίο. Στο συγκεκριμένο άρθρο αναλύονται τρεις υποδειγματικές γυναικείες φιγούρες, οι οποίες –η καθεμία με το δικό της τρόπο– αποδίδουν δικαιοσύνη. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους; Η δικαιοσύνη τους είναι αναίμακτη. Η Κλαίρη Ζαχανασιάν από την *Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* του Φ. Ντύρενματ, η Σοφία από το *Δεν αγαπάμε τον ίδιο* του Π. Χορν και η Μιραντολίνα από τη *Λοκαντιέρα* του Κ. Γκολντόνι είναι τα πρόσωπα που εξετάζονται. Οι τρεις ηρωίδες εκπροσωπούν τρεις διαφορετικές πτυχές του κειμενοκεντρικού θεατρικού φαινομένου. Εκφράζουν το σύγχρονο ευρωπαϊκό, το νεοελληνικό και το κλασικό θέατρο. Η καθεμία χαράσσει τη δική της στρατηγική, κινούμενη από τα δικά της κίνητρα και την επιθυμία να πετύχει τον στόχο της.

Λέξεις-κλειδιά: έμφυλη δικαιοσύνη, αυτοδικία, αναίμακτη εκδίκηση, υποκειμενική αδικία, κατάρριψη γυναικείων στερεοτύπων

Abstract

Vigilante justice is a popular theme in the creative, theatrical realm. In this article, we will attempt to analyze three exemplary female characters who –each one in her own way– dispense justice. What sets them apart? Their justice is bloodless. Claire Zachanassian from F. Dürrenmatt's *The Visit*, Sofia from P. Horn's *We don't love the same man*, and Mirandolina from C. Goldoni's *The Innkeeper* are the three heroines who will be analyzed. Each one represents both a different era and a different aspect of the text-centered theatrical phenomenon. The classical, the modern Greek, and the contemporary European theatre. Each has a different motive for her actions and uses a different strategy to achieve her goal.

Keywords: gender justice, vigilante justice, bloodless revenge, subjective injustice, challenging gender stereotypes

Εισαγωγή

Η αδικία και η απόδοση δικαιοσύνης αποτελούν θέματα που έχουν απασχολήσει διαχρονικά τους θεατρικούς συγγραφείς. Η επαναλαμβανόμενη αυτή ενασχόληση δεν είναι τυχαία, καθώς το αίσθημα δικαίου, η καταπάτησή του και η απονομή δικαιοσύνης αποτελούν μείζονες εστίες προβληματισμού για την ανθρωπότητα. Ανάμεσα στις τάξεις των τραγικών και θεατρικών ηρώων και ηρωίδων που αναλαμβάνουν ρόλους αυθαίρετου τιμωρού (π.χ. ο Δον Γκουτιέρρε στον *Γιατρό της τιμής του* του ντε λα Μπάρκα) ιδιαίτερη θέση έχουν οι

γυναικείοι χαρακτήρες. Με πρώτες την Κλυταιμνήστρα και τη Μήδεια, η λίστα των γυναικών οι οποίες αποφασίζουν να αντιδράσουν σε μια αντικειμενική ή υποκειμενική αδικία εμπλουτίζεται συνεχώς με νέα ονόματα. Η πλειονότητα αυτών των τιμωρών έχει ως τελικό όχημα της εκδίκησης τους τον φόνο. Υπάρχουν, όμως, και εδώ κάποιες εξαιρέσεις. Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να αναλύσουμε δείγματα γυναικείας συμπεριφοράς με σκοπό την απονομή προσωπικής ή κοινωνικής αναίμακτης δικαιοσύνης.

Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας του Φ. Ντύρενματ

Η νεαρή Κλάρα Βάσερ αδικήθηκε από το δικονομικό σύστημα και τον Άλφρεντ Ιλ, ο οποίος χρησιμοποιεί ψευδομάρτυρες για να κερδίσει την ελευθερία του.¹ Αμφισβητώντας την πατρότητα του παιδιού της, την αναγκάζει να εγκαταλείψει ατιμασμένη το Γκύλεν. Η ίδια γίνεται πόρνη. Το παιδί της το αναλαμβάνει η Πρόνοια και στη συνέχεια εκείνο πεθαίνει από μηνιγγίτιδα. Μετά από χρόνια επιστρέφει στο Γκύλεν ως Κλαίρη Ζαχανασιάν προκειμένου να εξαγοράσει, έστω και καθυστερημένα, τη δικαιοσύνη που της στέρησαν με δόλο.² Προσφέρει εκατομμύρια στο καταχρεωμένο Γκύλεν με αντάλλαγμα τον θάνατο του Ιλ. Οι κάτοικοι του χωριού αρχικά αρνούνται. Όταν, όμως, αντιλαμβάνονται ότι αυτή είναι η μοναδική διέξοδος αποφασίζουν να υποκύψουν στον εκβιασμό της γηραιάς κυρίας. Η δικαιοσύνη της Κλαίρης Ζαχανασιάν αποτελεί, κατ' αυτόν τον τρόπο προσωπική εκδίκηση απέναντι σε έναν άδικο άνθρωπο, σε ένα άδικο σύστημα, ίσως και σε έναν άδικο κόσμο.

Η δικαιοσύνη της Κλαίρης είναι πολυεπίπεδη και καλά σχεδιασμένη. Όλοι όσοι έχουν εμπλακεί, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, στην άδικη μεταχείρισή της θα πρέπει να πληρώσουν το τίμημα των πράξεών τους. Η δικαιοσύνη που επιβάλλει αποτελεί μια διεστραμμένη, μεταφορική ανάγνωση της βιβλικής δικαιοσύνης.³ Πρώτα θύματα της εκδίκησης της, οι Κόμπυ και Λόμπυ. Πριν από χρόνια είχαν δεχθεί χρήματα από τον Ιλ για να ψευδομαρτυρήσουν στο δικαστήριο ότι είχαν ερωτικές σχέσεις με την Κλάρα και έτσι να αμφισβητηθεί η πατρότητα του παιδιού της. Η Κλαίρη διατάζει να τους βρουν, να τους τυφλώσουν και να τους ευνουχίσουν. Στη συνέχεια τους περιφέρει μαζί της ως ζωντανή απόδειξη της αποφασιστικότητάς της να επιτύχει τη δικαίωσή της. Ακολουθεί ο Ιλ, ο οποίος παρουσιάζεται στο έργο ως ο κεντρικός αποδέκτης της εκδίκησης της Κλαίρης. Ο άνθρωπος που εκείνη είχε αγαπήσει και ευθυνόταν άμεσα για την κοινωνική της πτώση. Τώρα είναι αυτός που βλέπει όλες τις πόρτες γύρω του να κλείνουν και αντιλαμβάνεται ότι η ζωή του τελιώνει, χωρίς να υπάρχει καμία διέξοδος για αυτόν. Τελικός αποδέκτης της εκδίκησης της Κλαίρης είναι το ίδιο το Γκύλεν. Δεν θα ήταν παράλογο να θεωρήσουμε ότι σε μια κλειστή

¹ Η επιλογή των ονομάτων δεν αποτελεί προϊόν τύχης, αλλά αποκαλύπτει στοιχεία για το ήθος των χαρακτήρων. Η Κλάρα Βάσερ (Wäscher: ο πλύστης, με την έννοια αυτού που καθαρίζει, στα γερμανικά) έχει έρθει για να ξεπλύνει την αδικία που της έγινε και να επιφέρει «κάθαρση» μέσω της δικαιοσύνης της. Αντίστοιχα, το επώνυμο Ιλ (Ill: άρρωστος στα αγγλικά, ή αυτός στα γαλλικά) και το τοπωνύμιο Γκύλεν (Güllen: λίπασμα, υγρή κοπριά στα γερμανικά) φορτίζονται με ανάλογη συμβολική βαρύτητα (Fickert, 1970, σ. 384).

² Η μετατροπή του νεανικού Κλάρα σε κοσμοπολίτικο Κλαίρη λειτουργεί ως σύμβολο της αλλαγής της προσωπικότητας της ηρωίδας. Στο εξής θα γίνεται διακριτή χρήση των ονομάτων Κλάρα και Κλαίρη ανάλογα με το αν γίνεται αναφορά σε στοιχεία της προσωπικότητας της ηρωίδας πριν ή μετά την προδοσία του Ιλ.

³ Lex talionis: ο νόμος των αντιποίνων.

κοινότητα, όπως φαίνεται να είναι το Γκύλεν, όλα είναι λίγο έως πολύ γνωστά.⁴ Μυστικά είναι δύσκολο να υπάρχουν. Το χωριό γνωρίζει ότι ο πατέρας του παιδιού της Κλάρας είναι ο Ιλ, όμως δεν την υποστηρίζει. Γίνεται με αυτόν τον τρόπο συνένοχο στην προδοσία. Τώρα είναι η ώρα οι κάτοικοι του χωριού να μετατραπούν από ηθικοί συνένοχοι σε πραγματικούς ενόχους.

Ο ίδιος ο συγγραφέας δεν βλέπει την Κλαίρη ως προσωποποίηση της δικαιοσύνης και ούτε και για εμάς αποτελεί έκφραση μιας απόλυτης ή μιας «δίκαιης» δικαιοσύνης.⁵ Η Κλαίρη Ζαχανασιάν αποτελεί ενορχηστρώτρια της δικής της προσωπικής δικαιοσύνης. Μιας δικαιοσύνης που ομοιάζει περισσότερο με εκδίκηση παρά με δικαίωση. Αυτό που την ξεχωρίζει από παρόμοια δραματικά πρόσωπα είναι η προσπάθειά της να νομιμοποιήσει κατά κάποιον τρόπο τις πράξεις της. Την επίπλαστη αυτή νομιμότητα αντλεί από την παρουσία του δικαστή. Καμία από τις άλλες δύο ηρωίδες που θα αναφερθούν παρακάτω δεν χρειάζεται κάποιον τρίτο για να επιβεβαιώσει και να στηρίξει τις δράσεις της. Η Κλαίρη Ζαχανασιάν, αντίθετα, φέρνει μαζί της τον ίδιο τον δικαστή που είχε εκδώσει χρόνια πριν την άδικη εκείνη απόφαση.⁶ Η παρουσία του υπενθυμίζει ότι η πρότασή της προς τους κατοίκους του Γκύλεν έχει ως αφετηρία μια αδικία που υπέστη. Μια αδικία για την οποία τώρα δεν διεκδικεί απλώς δικαιοσύνη, αλλά την αγοράζει, ακριβώς όπως κάποτε εξαγόρασε και τον ίδιο τον δικαστή.⁷

Εδώ, όμως, μπορεί να τεθεί αμέσως το ερώτημα κατά πόσο πρόκειται πραγματικά για μια αναίμακτη εκδίκηση, καθώς ο Ιλ καταλήγει νεκρός.⁸ Ακόμα και αν η γηραιά κυρία δεν είναι εκείνη που τελεί την πράξη, είναι ωστόσο η ηθική αυτουργός της δολοφονίας του Ιλ. Η άποψη αυτή έχει στοιχεία ορθότητας, αλλά εμείς θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε το θέμα διαφορετικά. Υπό μια οπτική, ο θάνατος του Ιλ δεν αποτελεί μέρος της εκδίκησης της Κλαίρης, αλλά τη διέξοδο, τη λύτρωση από αυτήν. Κατά τον F. Buri (1962, σ. 35-69) το ότι το σχέδιό της ολοκληρώνεται με το θάνατο του Ιλ αποτελεί έκφραση ελέους από την πλευρά της. Η εμπειρία της προδοσίας και ο φόβος του επικείμενου θανάτου που βιώνει ο Ιλ μοιάζουν να είναι ακριβώς αυτά στα οποία στοχεύει το σχέδιο της Κλαίρης. Αποτελούν, θα

⁴ Ήδη από την πρώτη πράξη τα πρόσωπα του έργου φαίνεται να γνωρίζουν τη σχέση του Ιλ με την Κλάρα. Ο δήμαρχος του Γκύλεν επιλέγει να αναφερθεί στη «σχέση» Κλάρας-Ιλ αποσιωπώντας την τραγική κατάληξη που είχε η σχέση αυτή για την Κλάρα.

⁵ "Claire Zachanassian stellt weder die Gerechtigkeit dar noch den Marshallplan oder gar die Apokalypse..." («Η Κλαίρη Ζαχανασιάν δεν παριστάνει ούτε τη Δικαιοσύνη ούτε το σχέδιο Μάρσαλ ούτε την Αποκάλυψη...») όπως αναφέρει και ο ίδιος ο συγγραφέας στα σχόλια της πρώτης έκδοσης του έργου (Dürrenmatt, 1956, σ. 102). [σε περίπτωση που δεν γίνεται διαφορετική αναφορά, οι μεταφράσεις έχουν γίνει από τη συντάκτρια].

⁶ Η Κλαίρη αναζητά τον δικαστή και του προσφέρει χρήματα ώστε να γίνει επιστάτης της. Μέσα από τα χρήματά της τον υποβαθμίζει κοινωνικά –κατ' αναλογία με τη δική του απόφαση, που οδηγεί στη δική της κοινωνική υποβάθμιση. Συμβολικά αγοράζει μέσω αυτού τη δικαιοσύνη.

⁷ Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως και ο Ιλ «εξαγοράζει» κατά κάποιον τρόπο τη δικαιοσύνη μέσω των ψευδομαρτύρων, κάτι που όμως δε φαίνεται να απασχολεί ιδιαίτερα τους θεωρητικούς, οι οποίοι εστιάζουν περισσότερο στην Κλαίρη και στη δική της πράξη εξαγοράς της δικαιοσύνης.

⁸ Στην τελευταία πράξη οι άνδρες του Γκύλεν περικυκλώνουν τον Ιλ. Όταν αυτός ο ανθρώπινος κλοιός ανοίγει, ο Ιλ κείτεται νεκρός στο έδαφος. Το αν πέθανε επειδή δολοφονήθηκε κυριολεκτικά από τους συγχωριανούς του ή αν η καρδιά του δεν άντεξε την αγωνία του επερχόμενου θανάτου, δεν αποσαφηνίζεται στο κείμενο.

έλεγε κανείς, έναν παραμορφωμένο και τροποποιημένο αντικατοπτρισμό της προδοσίας και της επακόλουθης υπαρξιακής αγωνίας που βίωσε η ίδια. Η Κλάρα προδίδεται από τον αγαπημένο της Ιλ χάριν χρήματος. Ο Ιλ νιώθει αρχικά πως το χωριό τον στηρίζει και θα περιφρονήσει τα χρήματα για χάρη του. Στη συνέχεια, όμως, θα βιώσει την «προδοσία των κίτρινων παπουτσιών».⁹ Η Κλάρα νιώθει την επιβίωσή της να απειλείται και αναγκάζεται να εκδίδεται για να μπορέσει να συντηρήσει με κάποιον τρόπο τον εαυτό της. Ο Ιλ αντιλαμβάνεται ότι ο χρόνος μετράει για αυτόν αντίστροφα. Όλοι οι συμπολίτες του περιμένουν τον θάνατό του. Η Κλάρα χάνει το παιδί της. Ο Ιλ συνειδητοποιεί ότι ακόμα και η ίδια η οικογένειά του είναι έτοιμη να δεχθεί τη δολοφονία του χωρίς αντιδράσεις, προκειμένου να εξασφαλίσει την οικονομική της ευημερία. Παρόλο που η Κλαίρη έχει καταλήξει σε μια συναισθηματική ουδετερότητα και δρα αντλώντας στοιχεία από συναισθήματα που ανήκουν πλέον στο παρελθόν (Brock-Sulzer, 1986, σ. 79-93), αξίζει να τονιστεί ότι η Κλάρα είχε κάποτε αγαπήσει βαθιά τον Ιλ.¹⁰ Στοιχεία αυτής της αγάπης έχουν παραμείνει, παρά την προδοσία εκείνου. Θέλει να του προσφέρει μια διέξοδο από την αγωνία την οποία βιώνει στο Γκύλεν. Μια λύτρωση που εκείνης δεν της πρόσφερε κανείς. Μέσα από τον θάνατο του πιστεύει, ίσως παράλογα, πως τον εξιλεώνει και πως του προσφέρει γαλήνη.¹¹

Δεν αγαπάμε τον ίδιο του Π. Χορν

Η μεγαλοαστή ηρωίδα του Παντελή Χορν, Σοφία, ανατρέφεται στη σκιά της μικρότερης αδερφής της, Έλενας, την οποία όλοι φαίνεται να λατρεύουν. Ο Διαμαντής Λαχουρός μπαίνει στο σπίτι της οικογένειας για να παντρευτεί τη Σοφία, καταλήγει όμως να κλεφτεί με την Έλενα. Η Σοφία τελικά παντρεύεται έναν έμπορο και καταφέρνει, μέσα από μια σειρά έξυπνων επιχειρηματικών ενεργειών, να αποκτήσει μεγάλη περιουσία. Με τα χρήματά της καταφέρνει να ζει άνετα και να συντηρεί οικονομικά τον κοσμοπολίτη εραστή της, Σεγκολό.¹²

⁹ Ο Ιλ παρατηρεί πως ένας αναλογία όλοι οι κάτοικοι του Γκύλεν αγοράζουν με πίστωση καινούργια κίτρινα παπούτσια. Το γεγονός ότι οι συγχωριανοί του ξεκινούν να δημιουργούν χρέη αμέσως μετά τον ερχομό της γηραιάς κυρίας και την ανακοίνωση των όρων που θέτει αυτή για τη χρηματοδότηση του Γκύλεν αποτελεί μια αλλαγή στη μέχρι τώρα συμπεριφορά τους. Είναι διατεθειμένοι να αγοράσουν αγαθά δανειζόμενοι, αναμένοντας πως κάποιος θα αποτολμήσει να εκπληρώσει τους όρους της Κλαίρης Ζαχανασιάν. Έτσι αντιλαμβάνεται πως οι συγχωριανοί του αναμένουν τον θάνατό του. Κατά τη V. Schulte (1987, σ. 202), τα κίτρινα παπούτσια αποτελούν επιπλέον ένα στοιχείο αποπροσωποποίησης των κατοίκων του Γκύλεν στην πορεία τους προς τη δολοφονία του Ιλ.

¹⁰ Πέρα από την αλλαγή ονόματος, η Κλαίρη Ζαχανασιάν φέρει και μια σειρά τεχνητών μελών, τα οποία την απομακρύνουν σε μεγάλο βαθμό από τον κόσμο των ζωντανών. Δεν διαθέτει πλέον συναισθήματα, όπως προδίδει η ουδέτερη συμπεριφορά της απέναντι σε όποιον συναναστρέφεται· έχει μόνο αναμνήσεις συναισθημάτων.

¹¹ «Cl.: Er ist wieder so, wie er war, vor langer Zeit, der schwarze Panther.» («ΚΛ.: Είναι πάλι όπως ήταν πριν από πολύ καιρό, ο μαύρος πάνθηρας.») (Dürrenmatt, 1956, Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας, Πράξη 3).

¹² Και εδώ οι επιλογές των ονομάτων δε μπορούν να θεωρηθούν τυχαίες. Η Έλενα παραπέμπει στην Ωραία Ελένη, η Σοφία αποτελεί μέσα από τις πράξεις της προσωποποίηση του ονόματός της και ο Σεγκολόπουλος, με το παρατσούκλι Σεγκολό, φέρει όνομα σχεδόν ομόηχο με τη de facto ιδιότητά του δηλ. του ζιγκολό –κάτι που έγινε αντιληπτό, καθότι οφθαλμοφανές– από τους κριτικούς της εποχής (Οικονομίδης, 1934, σ. 1).

Η επιστροφή του οικονομικά κατεστραμμένου ζεύγους Λαχουρού, της δίνει την ευκαιρία να αποδείξει ότι πλέον εκείνη έχει το πάνω χέρι. Οι κινήσεις της χαρακτηρίζονται από διακριτικότητα. Όταν όμως η Έλενα και ο Σεγκολό αποπειρώνται να φύγουν μαζί, η Σοφία επεμβαίνει. Οι μάσκες της κοινωνικής ευγένειας πέφτουν. Ο Σεγκολό επιστρέφει στη Σοφία και η Έλενα στον άνδρα της.

Η Σοφία ξεκινά λοιπόν το ταξίδι της ζωής ως αδικημένη. Η ίδια χαρακτηρίζει τον εαυτό της με αυτή τη λέξη.¹³ Με μια πρώτη ματιά, η εκδίκησή της θα στραφεί κατά κύριο λόγο εναντίον της αδελφής της. Η παραπάνω παραδοχή, ωστόσο, δεν ευσταθεί, όπως θα αναλυθεί στη συνέχεια.

Η εκδίκηση της Σοφίας έχει μια πολύ βασική δομή. Η οικονομική καταστροφή του γαμπρού της αποτελεί ιδανική αφετηρία. Μέσα από την επέμβασή της –οικονομική και κοινωνική– αναδεικνύει την προσωπική της δύναμη. Η αποτυχία του Λαχουρού, η οποία επηρεάζει και την Έλενα, έρχεται σε αντίθεση με την επιτυχία της Σοφίας και την αναδεικνύει. Αυτό φαίνεται να αποτελεί και το κύριο ζητούμενο της Σοφίας. Στόχος της δεν είναι η καταστροφή των άλλων, αλλά η αναγνώριση της δικής της πολυδιάστατης ανωτερότητας.

Υπάρχει όμως και ένα δεύτερο στοιχείο, το οποίο γίνεται τμήμα της εκδίκησής της χωρίς η ίδια να το επιθυμεί: η αναζωπύρωση των ερωτικών αισθημάτων μεταξύ Σεγκολού και Έλενας. Γνωρίζοντας πως αυτός ο κίνδυνος ελλοχεύει, η Σοφία προσπαθεί από την αρχή του έργου να θέσει δικλίδες ασφαλείας, ώστε να μην βρεθεί για άλλη μια φορά παρατημένη. Ξέροντας τον χαρακτήρα του Σεγκολό –έχει μάθει άλλωστε να μην εμπιστεύεται κανέναν παρά μόνο τον εαυτό της– τον προειδοποιεί αρχικά και στη συνέχεια τον παγιδεύει με τέτοιο τρόπο ώστε μια ενδεχόμενη φυγή του να καθίσταται αδύνατη.¹⁴ Ο Σεγκολό δεν αντιλαμβάνεται, ή μάλλον δεν είναι σε θέση να αντιληφθεί, αυτό που εκείνη του λέει. Έτσι, αυτό που η Σοφία, κατά πάσα πιθανότητα, ήλπιζε να μην πραγματοποιηθεί τελικά συμβαίνει. Η Έλενα και ο Σεγκολό ετοιμάζονται να φύγουν μαζί. Στο σημείο αυτό, η παρέμβασή της Σοφίας είναι φανερή και δεν κρύβεται πίσω από κοινωνικές ευπρέπειες. Η ειλικρίνιά της αποτελεί ψυχρολουσία για τους δύο ερωτευμένους. Η αρχική εκτίμησή της για το πώς θα πράξουν αποδεικνύεται ορθότατη.

Ποιος είναι όμως ο πραγματικός αποδέκτης της δικαιοσύνης της Σοφίας; Αν ο στόχος της ήταν μια απλή πράξη εκδίκησης, τότε η πορεία θα ήταν απλή. Δεν θα προσέφερε ουδεμία οικονομική ή άλλη ενίσχυση στον Λαχουρό. Θα επιχειρούσε, πιθανόν μέσω των γνωριμιών της, να τον αποκλείσει από οποιαδήποτε σημαντική θέση. Στη συνέχεια, θα περίμενε τη στιγμή που ο Λαχουρός δεν θα ήταν πλέον σε θέση να αποκρύπτει την οικονομική του καταστροφή από την Έλενα. Θα προσδοκούσε τη στιγμή που η ίδια θα είχε τα πάντα και η αδελφή της τίποτα. Όμοια, και σε ό,τι αφορά το ερωτευμένο ζεύγος Έλενας-Σεγκολού: θα

¹³ «Σ.: [...] εγώ είμαι η αδικημένη.» (Χορν, 1934, Δεν αγαπάμε τον ίδιο, Πράξη 1, σκηνή 1).

¹⁴ Του αναθέτει τον ρόλο ταμιά σε ένα φιλανθρωπικό σωματείο, προοικονομώντας ότι τα χρέη του τζόγου δε θα του επιτρέψουν να ανταποκριθεί στις υποχρεώσεις του και θα τον οδηγήσουν σε κατάχρηση χρημάτων – χρημάτων που εκείνη είναι είναι διατεθειμένη να καλύψει από τη δική της περιουσία, όσο διάστημα εκείνος παραμένει ερωτικός της σύντροφος.

επέτρεπε τη φυγή τους και μόλις οι δύο εραστές νόμιζαν πως τα είχαν καταφέρει, θα αποκάλυπτε την κατάχρηση του Σεγκολό. Αυτό αναπόφευκτα θα οδηγούσε στην κοινωνική καταστροφή και των δύο. Ο Σεγκολό θα κατέληγε στη φυλακή και η Έλενα θα βρισκόταν μόνη της απέναντι στην κοινωνία, χωρίς να έχει πραγματικά εφόδια για να επιβιώσει αυτόνομα σε αυτήν.

Για τη Σοφία, από τη σκοπιά της αδικημένης, η αδικία δεν προέρχεται από την αδερφή της, αλλά από τους άλλους, τους τρίτους. Η Έλενα δεν πράττει εις βάρος της αδερφής της, είναι απλά ο παθητικός δέκτης των ενεργειών των άλλων. Η Έλενα δεν ξελογιάζει τον πλούσιο γαμπρό Διαμαντή, αλλά ο Διαμαντής «ξετρελαίνεται» —όπως αναφέρει η ίδια η Σοφία— μαζί της.¹⁵ Η Σοφία δεν επιδιώκει να βλάψει την αδερφή της. Προσπαθεί ειλικρινά να την προστατέψει, αν και η προστασία αυτή δεν παύει να είναι και επίδειξη ισχύος. Οι άλλοι είναι εκείνοι που πρέπει να προσέξουν, λοιπόν, όχι η Έλενα. Με τον ερχομό του ζεύγους Λαχουρού στην Αθήνα, η Σοφία είναι έτοιμη να θέσει σε εφαρμογή το σχέδιό της.

Αυτό που τη διακρίνει —που χαρακτηρίζει τη δικαιοσύνη της Σοφίας στο σύνολό της— είναι η βαθιά γνώση του χαρακτήρα όλων των συμμετεχόντων της δράσης. Η αντίληψη αυτή δεν είναι επιφανειακή. Μέσω αυτής της γνώσης είναι σε θέση να προβλέπει τις αντιδράσεις τους. Δεν γνωρίζει, για παράδειγμα, απλώς ότι ο Διαμαντής έχει καταστραφεί οικονομικά, αλλά είναι σίγουρη πως αυτό είναι κάτι που έχει αποκρύψει από τη σύζυγό του.

Ο μόνος ίσως για τον οποίο τρέφει κάποιες αυταπάτες, ή μάλλον προσπαθεί να τις καλλιεργήσει, είναι ο Σεγκολό. Στα μάτια ενός εξωτερικού παρατηρητή, ο Σεγκολό αποτελεί ένα τρόπο για τη Σοφία, κάτι ακόμα που έχει κερδίσει με τα χρήματά της. Η Σοφία επιθυμεί όμως κάτι διαφορετικό. Θέλει να είναι μια γυναίκα για την οποία κάποιος νιώθει πάθος. Αυτό επιθυμεί πραγματικά εκείνη από τον Σεγκολό, δηλαδή να είναι μαζί της πέραν της οικονομικής εξασφάλισης. Παραταύτα, αυτή η εσωτερική ανάγκη και επιθυμία δεν την κάνει να εθελοτυφλεί. Γνωρίζει τα κίνητρα του Σεγκολό και ο ίδιος, ειλικρινής όσον αφορά αυτό, της τα επιβεβαιώνει χωρίς υπεκφυγές.

Μέσα σε ένα δίχτυ ψεμάτων, η Σοφία είναι η μόνη η οποία δεν επιτρέπει στον εαυτό της να εξαπατηθεί. Έτσι καταφέρνει τελικά να επιτύχει τη δικαίωσή της. Κρατά τον Σεγκολό κοντά της, με τον τρόπο που εκείνος της επιτρέπει.¹⁶ Σώζει τον γαμπρό της από την οικονομική καταστροφή και οδηγεί στην επανένωση του ζεύγους Λαχουρού, όσο πεζή και αν είναι, στην ουσία της, αυτή η κατάληξη. Τώρα πλέον έχει αποδείξει σε όλους αυτό που ήθελε. Η εκδίκησή της έχει ολοκληρωθεί και προκειμένου να αποφευχθούν ατυχή συμβάντα στο μέλλον, και ίσως με στόχο τη λήθη, εξασφαλίζει και την επιστροφή της αδελφής της στην Αίγυπτο.

¹⁵ Ο ίδιος ο Διαμαντής στη συνομιλία του με τη Σοφία δίνει μια άλλη οπτική γωνία στα γεγονότα, καθώς αναφέρει πως η Έλενα ήταν αυτή που του πρότεινε να φύγουν μαζί, μια πιθανότητα που η Σοφία φαίνεται να επιλέγει να αγνοήσει.

¹⁶ Όταν ο Σεγκολό αντιλαμβάνεται πως η άρνηση της πρότασης της Σοφίας συνεπάγεται γι' αυτόν είτε τη φυγή και τη ζωή του ως καταζητούμενου είτε τη φυλάκισή τους, παραδίδεται αμαχητί. Εγκαταλείπει την Έλενα και επιστρέφει στη ζωή του ως επί πληρωμή ερωτικός σύντροφος της Σοφίας.

Λοκαντιέρα του Κ. Γκολντόνι

Η ευρηματική ξενοδόχα Μιραντολίνα αποφασίζει να «αποπλανήσει» τον μισογύνη ιππότη ντε λα Ριπαφράτα προκειμένου να του δείξει το παράλογο του μίσους του προς τις γυναίκες.¹⁷ Το σχέδιό της στέφεται με επιτυχία, όμως η Μιραντολίνα δεν ανταποδίδει τα ερωτικά αισθήματα του ιππότη και επιλέγει να παντρευτεί τον καμαριέρη του πανδοχείου της.

Σε αντίθεση με τις δύο προηγούμενες προσπάθειες απόδοσης δικαιοσύνης, οι οποίες χαρακτηρίζονται από λεπτομερή προετοιμασία, στη *Λοκαντιέρα* ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια δικαιοσύνη κατά κύριο λόγο «αυτοσχεδιαστική».¹⁸ Η Μιραντολίνα στην αρχή του έργου δε φαίνεται να τρέφει κανενός είδους συναισθήματα απέναντι στον ιππότη. Ούτε μοιάζει να έχει πρόθεση να τον αποπλανήσει. Η υπερβολικά εχθρική και αγενής συμπεριφορά του ιππότη απέναντί της είναι αυτή που οπλίζει μεταφορικά το χέρι της.

Με ευστροφία καταφέρνει να παρουσιάσει στον ιππότη το ακριβώς αντίθετο της στερεότυπης εικόνας που έχει αυτός για τις γυναίκες. Του δείχνει μια γυναίκα ειλικρινή. Μια γυναίκα που δεν έχει ως μοναδικό της σκοπό τον γάμο. Η προσέγγισή της, αν και κατά ένα μέρος επίπλαστη, μαρτυρά στοιχεία του χαρακτήρα της και έρχεται σε αντίθεση με την προσπάθεια αποπλάνησης της Ορτένσιας και της Διηάνειρας.¹⁹ Οι δύο ηθοποιοί αποτελούν επιβεβαίωση των στερεοτύπων του ιππότη, ο οποίος αμέσως ξεχνά τους καλούς του τρόπους και παλινδρομεί στην αγενή του συμπεριφορά απέναντι στο γυναικείο φύλο. Η προσπάθεια των δύο κυριών αποτελεί μια ευχάριστη σύμπτωση για τη Μιραντολίνα, καθώς εξυπηρετεί τα δικά της σχέδια. Η απροκάλυπτη προσπάθεια αποπλάνησης εξιδανικεύει ακόμα περισσότερο τη δική της συμπεριφορά απέναντι στον ιππότη. Η ανηθικότητα που έχουν καταλογίσει στη Μιραντολίνα ορισμένοι νεοέλληνες κριτικοί θεάτρου, τόσο για το σύνολο των πράξεών της όσο και για την ίδια την εκδικητική της συμπεριφορά απέναντι στον ιππότη (Τριφύλλης, 1950, χωρίς σελίδα)²⁰, δεν φαίνεται να τεκμηριώνεται από τις πράξεις της αυτές καθαυτές. Δέχεται τα δώρα των δύο αριστοκρατών και είναι ευγενική μαζί τους προκειμένου να τους κρατήσει ως πελάτες, αλλά δεν αφήνεται να αποπλανηθεί από αυτούς.²¹ Αντίστοιχα

¹⁷ Ο Τσιαήλης (χωρίς ημερομηνία, σ. 11) αναφέρεται στην απόσταση την οποία επιθυμεί να διατηρεί ο ιππότης από τη δέσμευση. Εδώ θα διαφωνήσουμε, καθότι μέσα από τα λόγια του φαίνεται πως ο ιππότης δεν απεχθάνεται τη δέσμευση αυτή καθαυτή. Ο ίδιος ισχυρίζεται ότι θα ήθελε να αποκτήσει παιδιά, αν και αντιλαμβάνεται ότι αποτελούν μια μορφή δέσμευσης. Τον εμποδίζει όμως ο μισογυνισμός του, καθώς η απόκτηση απογόνων προϋποθέτει σχέση με το γυναικείο φύλο.

¹⁸ Ο όρος «αυτοσχεδιαστική» χρησιμοποιείται για να περιγράψει το γεγονός πως η δικαιοσύνη της Μιραντολίνας δεν είναι προμελετημένη. Σχεδιάζεται μέσα σε λεπτά και προσαρμόζεται στις πράξεις των άλλων προσώπων. Αντίθετα η Σοφία και σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό η Κλαίρη έχουν καταφέρει μέσω ενός λεπτομερούς σχεδιασμού να ελέγξουν το περιβάλλον τους και τις κινήσεις των άλλων δρώντων σκηνικών προσώπων.

¹⁹ Οι δύο αυτοί δευτερεύοντες χαρακτήρες είναι δύο ηθοποιοί, οι οποίες βρίσκουν κατάλυμα στο πανδοχείο υποκρινόμενες κυρίες αριστοκρατικής καταγωγής.

²⁰ Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως το μεγαλύτερο μέρος της συγκεκριμένης κριτικής αφιερώνεται σε μια επίθεση, με πρόσχημα τον χαρακτήρα της Μιραντολίνας, στις σύγχρονες του κριτικογράφου γυναίκες.

²¹ Σε αντίθεση για άλλη μια φορά με τις Ορτένσια και Διηάνειρα.

το επιστέγασμα της εκδίκης της, όπως θα αναλυθεί παρακάτω, αποτελεί απόδειξη του ηθικού χαρακτήρα της.

Έχει εκφραστεί η άποψη πως το γεγονός ότι η Μιραντολίνα επιλέγει να παντρευτεί τον Φαμπρίκη και όχι τον υπότη αποτελεί μια προσπάθεια του Γκολντόνι να κατευνάσει το κοινωνικό κατεστημένο της εποχής, το οποίο επιθυμούσε η διάκριση των κοινωνικών τάξεων να παραμένει σαφής (Τσιαήλης, χωρίς ημερομηνία, σ. 10-11). Η λύση της κωμωδίας όμως με το γάμο της Μιραντολίνας και του Φαμπρίκη μπορεί να εκληφθεί και διαφορετικά. Η ουσιαστική δικαίωση της Μιραντολίνας ως προς την τιμωρία του υπότη εκπορεύεται από την άρνησή της. Αν η Μιραντολίνα υπέκυπτε στον έρωτα του υπότη, θα αποτελούσε επιβεβαίωση ενός στερεότυπου: της γυναίκας που επιστρατεύει κάθε μέσο για να αποπλανήσει έναν άνδρα για προσωπικό της όφελος. Έτσι παρουσιάζεται πράγματι ως ζωντανή εξαίρεση στα γυναικεία στερεότυπα που απεχθάνεται ο υπότης –αν και εκείνος, λόγω του πληγωμένου εγωισμού του, δεν φαίνεται να την αντιλαμβάνεται ως τέτοια.

Συμπέρασμα

Οι τρεις ηρωίδες υιοθετούν διαφορετική προσέγγιση στην απόδοση δικαιοσύνης, όπως την ορίζει η καθεμία για τον εαυτό της. Μεγάλη η απόσταση μεταξύ της λεπτομερώς σχεδιασμένης και μακάβριας εκδίκησης της Κλαίρης Ζαχανασιάν, η οποία αφορά μια ολόκληρη κοινότητα ανθρώπων και της αυτοσχεδιαστικής τιμωρίας της Μιραντολίνας, με τη μορφή ενός μαθήματος ζωής προς έναν μισογύνη υπότη. Με ομοιότητες και διαφορές ως προς τις άλλες δύο εντάσσεται στη μελέτη μας η Σοφία του Παντελή Χορν. Ο λεπτομερής σχεδιασμός των κινήσεων της παραπέμπει στη γηραιά κυρία, όμως η άρνησή της να βλάψει πραγματικά αυτούς που την αδίκησαν τη φέρνει πιο κοντά στη Μιραντολίνα και τη δικαιώνει σε μεγάλο βαθμό στα μάτια των θεατών. Σημαντική είναι και η απόκλιση της έντασης της εκδίκησης των ηρωίδων, που χαρακτηρίζεται από αναλογικότητα σε σχέση με το μέγεθος της αδικίας που έχουν υποστεί. Για άλλη μια φορά στα δύο άκρα αυτού του φάσματος βρίσκονται η Κλαίρη και η Μιραντολίνα. Η ζωή της Κλαίρης παραμορφώθηκε και η δική της δικαιοσύνη παραμορφώνει –σωματικά ή ηθικά– αυτούς που την αδίκησαν. Η Μιραντολίνα αντίθετα νιώθει προσβεβλημένη, όμως το σφάλμα το οποίο διορθώνει με την εκδίκησή της δεν είναι θανάσιμο και η δικαιοσύνη της ανώδυνη, αν εξαιρέσουμε το πλήγμα στον εγωισμό του υπότη. Μεταξύ των δύο άκρων βρίσκεται η Σοφία. Η δική της δικαιοσύνη δεν είναι τόσο ανώδυνη όσο της Μιραντολίνας –ο Σεγκολό και η Έλενα βιώνουν τις πράξεις με έντονα αρνητικά συναισθήματα– δε διαθέτει όμως την ένταση και τη βία της εκδίκησης της Κλαίρης.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

- Brock-Sulzer, E. (1986). Friedrich Dürrenmatt. Stationen seines Werkes. Zürich: Arche Literatur Verlag.
- Buri, F. (1962). «Der "Einfall" der Gnade in Dürrenmatts dramatischen Werk». Στο: R. Grimme και W. Jäggi (επιμ.), Der unbequeme Dürrenmatt. Basel/Stuttgart: Basilius Presse,
- Dürrenmatt, F. (1956). Der Besuch der alten Dame. Zürich: Arche Literatur Verlag.

- Fickert, K.J. (1970). Wit and Wisdom in Durrenmatt's Names. Contemporary Literature. Τόμος 11, Αρ. 3, σελ. 382-388.
- Schulte, V. (1987). Das Gesicht einer gesichtslosen Welt. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- Οικονομίδης, Κ. (1934). Το θέατρον. «Δεν αγαπάμε τον ίδιο», του κ. Παντελή Χορν. Έθνος. 10 Αυγ. 1934 [Προσπελάστηκε 10 Μαρ. 2026 από <https://digitallib.parliament.gr/library.asp?item=41320>].
- Τριφύλλης, Δ. (1950). Καρόλου Γκολντόνι «Λοκαντιέρα» (η διαμάχη ανδρικού και γυναικείου φύλου) εις το Βασιλικόν Θέατρον. Ελληνική Ώρα. [Προσπελάστηκε 10 Μαρ. 2026 από <https://www.nt-archive.gr/playmaterial/236#publications>].
- Τσιαήλης, Χ. (χωρίς ημερομηνία). Η δυναμικότητα της γυναίκας στα έργα Φαίδρα του Ρακίνα και Λοκαντιέρα του Γκολντόνι. [άρθρο Academia]. Διαθέσιμο σε https://www.academia.edu/86377901/%CE%97_%CE%B4%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%BC%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1_%CF%84%CE%B7%CF%82_%CE%B3%CF%85%CE%BD%CE%B1%CE%AF%CE%BA%CE%B1%CF%82_%CF%83%CF%84%CE%B1_%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B1_%CE%A6%CE%B1%CE%AF%CE%B4%CF%81%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%A1%CE%B1%CE%BA%CE%AF%CE%BD%CE%B1_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%9B%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%AD%CF%81%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%93%CE%BA%CE%BF%CE%BB%CE%BD%CF%84%CF%8C%CE%BD%CE%B9 [Προσπελάστηκε 01 Μαρ. 2026].

Χριστίνα Κεφαλίδη

Είναι τελειόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και απόφοιτη της Ιατρικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης. Έχει εργαστεί ως ειδικευόμενη ψυχιατρικής ενηλίκων, ψυχιατρικής παιδιών και εφήβων και νευρολογίας σε νοσοκομεία της Ελβετίας. Το ερευνητικό της ενδιαφέρον εστιάζεται στη νεοελληνική δραματουργία των αρχών του 20ού αιώνα και τις σχέσεις τους με έργα της ευρωπαϊκής και παγκόσμιας δραματουργίας.

Στοιχεία επικοινωνίας: c.kefalidi@gmail.com

Στάσου δίπλα μου!

Ιστορίες από το θέατρο και τη ζωή για τη δικαιοσύνη και την αδικία: μια θεατροπαιδαγωγική πρόταση προσέγγισης του θέματος της δικαιοσύνης στο γυμνάσιο

Βιβή Κοψιά

Περίληψη

Το άρθρο περιγράφει μία διδακτική πρόταση για μαθητές και μαθήτριες γυμνασίου, που εμπλέκει αναζητήσεις γύρω από την έννοια της δικαιοσύνης, με διαδρομές στην ιστορία του θεάτρου και τη δραματολογία, με τη συμβολή θεατρικών τεχνικών. Σε μια ασταθή εποχή, με όξυνση των ανισοτήτων και έντονη αμφισβήτηση της πίστης σε αξίες και ιδεολογίες, διερευνάται πώς μέσα από θεατρικά κείμενα μπορεί να γίνει λόγος για την αδικία και τις μορφές της και πώς οι μαθητές/τριες θα ενθαρρυνθούν να μετουσιώσουν σε θέατρο τα δικά τους βιώματα και προβληματισμούς. Μέσα από αυτό το ταξίδι, στόχος είναι να αναδειχθούν οι ήρωες και ηρωίδες των δραματικών κειμένων ή της ζωής, που με τη στάση τους ξεχώρισαν: υπερασπίστηκαν το δίκαιο και τους αδικημένους –πληρώνοντας κάποτε και προσωπικό τίμημα– αλλά νίκησαν τον φόβο, προτάσσοντας την αλληλεγγύη, την ανθρωπιά και το θάρρος. Το άρθρο στηρίζεται σε σχετική βιβλιογραφία από τα πεδία του θεάτρου στην εκπαίδευση, της εξελικτικής ψυχολογίας και της παιδαγωγικής, καθώς και στο μοίρασμα καλών πρακτικών που έχουν δοκιμαστεί κατά τη διδασκαλία του θεάτρου σε μουσικά και καλλιτεχνικά σχολεία.

Λέξεις-κλειδιά: δικαιοσύνη, θέατρο, γυμνάσιο, αλληλεγγύη, ιστορία του θεάτρου

Abstract

This article presents a teaching proposal for lower secondary school students. It explores the concept of justice through the History of theatre and dramaturgy, drawing upon specific theatrical techniques. In an era defined by growing inequalities and eroding values, the study examines how injustice and its various forms are depicted in plays. Furthermore, it investigates how students can transform their personal experiences and concerns into theatrical expression. The primary objective is to highlight individuals from both drama and real life who made a difference through their moral stance. These characters defended justice and supported the oppressed, often at great personal cost. Ultimately, they overcame fear by prioritizing solidarity, humanity and courage. The article is grounded in relevant literature from the fields of drama in education, developmental psychology, and pedagogy. Additionally, it shares best practices implemented during drama classes in music and art schools.

Keywords: justice, theatre, lower secondary school, solidarity, history of theatre

Η δικαιοσύνη είναι μία έννοια που δύσκολα χωράει σε έναν ορισμό, ο οποίος να συμπεριλαμβάνει όλες τις πτυχές της. Συνδέεται με την τήρηση του νόμου, το αίσθημα του δικαίου, τον αντίστοιχο θεσμό, αλλά και κάτι πέρα από αυτά, που δεν μπορεί να αποδοθεί με λίγες λέξεις. Έτσι, δεν είναι εύκολο να μιλήσει κανείς θεωρητικά για τη δικαιοσύνη, ακόμη περισσότερο όταν απευθύνεται σε εφήβους και προσδοκά να μιλήσουν και οι ίδιοι για αυτήν.

Ξεκινώντας από αυτή τη σκέψη, δοκίμασα να προσεγγίσω την έννοια της δικαιοσύνης μέσα από το μάθημα της θεατρολογίας της Γ΄ γυμνασίου των καλλιτεχνικών σχολείων. Μοιράζομαι, εν είδει καλής πρακτικής, δραστηριότητες που έχω δοκιμάσει στην τάξη με τους μαθητές και τις μαθήτριές μου, αλλά και ιδέες που μπορούν να εφαρμοστούν ευρύτερα στο γυμνάσιο και το λύκειο. Δυστυχώς, αυτόνομα μαθήματα θεατρικής αγωγής στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση υφίστανται πλέον μόνο στα καλλιτεχνικά και τα μουσικά σχολεία, ωστόσο στοιχεία των προτάσεων αυτών θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν στο πλαίσιο των προγραμμάτων σχολικών δραστηριοτήτων, των εργαστηρίων δεξιοτήτων, ή στο πλαίσιο της διδασκαλίας άλλων γνωστικών αντικειμένων, διαθεματικά και διεπιστημονικά.

Τα δεδομένα

Σκοπός του παρόντος άρθρου δεν είναι η παρουσίαση ενός λεπτομερούς σχεδίου μαθήματος, αλλά η εστίαση στην προσέγγιση της έννοιας της δικαιοσύνης μέσα από την παιδαγωγική του θεάτρου, σε συνδυασμό με τους στόχους ενός συγκεκριμένου μαθήματος, της Θεατρολογίας. Για την καλύτερη κατανόηση της πρότασης, θα προηγηθούν ορισμένα διευκρινιστικά στοιχεία που αφορούν τους στόχους και την ύλη του μαθήματος, αλλά και το ευρύτερο θεωρητικό υπόβαθρο.

Η Θεατρολογία είναι ένα μάθημα που διδάσκεται στις τρεις τάξεις του γυμνασίου, στην κατεύθυνση Θεάτρου - Κινηματογράφου των Καλλιτεχνικών Σχολείων, από μια ώρα την εβδομάδα. Στοχεύει να φέρει σε μία πρώτη επαφή τους μαθητές/τριες με στοιχεία της Ιστορίας και της Θεωρίας του Θεάτρου. Δεν προβλέπεται σχολικό βιβλίο και η διδακτέα ύλη καθορίζεται αναλυτικά από το πρόγραμμα σπουδών, δημοσιευμένο σε ένα εκτενές ΦΕΚ.¹ Η προτεινόμενη ύλη για τη Θεατρολογία της Γ΄ γυμνασίου είναι ευρεία, καθώς οι άξονες συμπεριλαμβάνουν γνωριμία με τα κυριότερα θεατρικά είδη διαχρονικά, ξεκινώντας από την τραγωδία και φτάνοντας ως το θέατρο της επινόησης, με παράλληλη διδασκαλία αντίστοιχων δραματικών κειμένων.

Το εγχείρημα, δεδομένου του περιορισμένου χρόνου, δεν είναι απλό, καθώς ο/η θεατρολόγος καλείται να βρει μία φόρμουλα που να ανταποκρίνεται στο πρόγραμμα σπουδών και να χρησιμοποιήσει διδακτική μεθοδολογία που θα ενθαρρύνει την ενεργή συμμετοχή των μαθη(ρι)ών. Εύλογα ένας/μία εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής παράλληλα με τη θεωρητική προσέγγιση, θα αξιοποιούσε διδακτικά τις μεθόδους του εκπαιδευτικού

¹ Υπουργείο Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων. (2016). Υπουργική Απόφαση Αριθμ. 7888/Δ2: Προγράμματα Σπουδών των Μαθημάτων Καλλιτεχνικής Παιδείας των Καλλιτεχνικών Γυμνασίων (ΦΕΚ Β΄ 166/1-2-2016). Εφημερίδα της Κυβερνήσεως.

δράματος, με την ευρύτερη έννοιά του, που συμπεριλαμβάνει πέρα από τις γνωστές τεχνικές και τον αυτοσχεδιασμό, τη δραματοποίηση, το θέατρο φόρουμ κ.λπ.

Από την άλλη πλευρά, επειδή η εκπαιδευτική διαδικασία οφείλει να είναι μαθητοκεντρική, δεν μπορεί να μη ληφθούν υπόψη τα ζητούμενα, οι ανάγκες και τα χαρακτηριστικά της εφηβικής ηλικίας και η ανάγκη η εκπαίδευση να συνδέεται με τη ζωή. Ο έφηβος βρίσκεται στην περίοδο των τυπικών λογικών πράξεων, κατά την οποία έχει κατακτήσει την αφαιρετική σκέψη που του επιτρέπει να βασίζεται σε θεωρίες και να επιχειρεί ερμηνείες των γεγονότων (Feldman, 2011, σ. 472). Επιπλέον, βρίσκεται αναπτυξιακά στο στάδιο της αυτόνομης ηθικής και η ηθική του στάση καθοδηγείται από εσωτερικούς κανόνες, ανεξάρτητους από τις κυρίαρχες κοινωνικές αντιλήψεις (Παρασκευόπουλος, 1985, σ. 177). Τέλος, οι εγκεφαλικές αλλαγές κατά την εφηβική ηλικία οδηγούν σε συναισθηματική ενεργοποίηση και στροφή προς την κοινωνικότητα, και ευνοούν την καινοτομία και τις δημιουργικές αναζητήσεις (Siegel, 2020, σ. 24). Άρα, ένας μαθητής/μια μαθήτρια της Γ' γυμνασίου διαθέτει την αναπτυξιακή ωριμότητα για να επωφεληθεί από μια προσέγγιση που βασίζεται στη δημιουργική σκέψη και τον κριτικό προβληματισμό.

Ακόμη, είναι σημαντικό να διευκρινιστεί πως η προτεινόμενη προσέγγιση εδράζεται στο μοντέλο του κονστρουκτιβισμού, όπου ο ρόλος της/του εκπαιδευτικού είναι να δημιουργήσει ένα εμπλουτισμένο περιβάλλον μάθησης που προετοιμάζει για ανακάλυψη της γνώσης από τους ίδιους τους μαθητές/τριες και να βοηθά να ανακληθούν οι προηγούμενες γνώσεις πάνω στις οποίες θα χτιστεί η νέα γνώση (Πασιάς, Φλουρής, & Φωτεινός, 2015, σ. 339).

Στη «μεγάλη εικόνα» ωστόσο, έχουν σημαντική θέση και οι αρχές της κριτικής παιδαγωγικής. Ο Freire (2021, σ. 47-48) καλεί τους εκπαιδευτικούς να αναρωτηθούν ενάντια σε τι διδάσκουν, αλλά και για το όραμα με το οποίο συνδέεται η εκπαίδευση. Προτείνει, δηλαδή, μια προβληματίζουσα εκπαίδευση, που συνεπάγεται την αποκάλυψη της πραγματικότητας και στην οποία τείνει να προσανατολίζεται το σύγχρονο εκπαιδευτικό δράμα (Αυδή, 2007). Αυτόν τον προβληματισμό και την κινητοποίηση προς την αναζήτηση ενός καλύτερου, δικαιότερου κόσμου, επιχειρεί να προαγάγει η παρούσα διδακτική πρόταση.

Ο βασικός σχεδιασμός

Τα παραπάνω δεδομένα συναιρέθηκαν στη δημιουργία ενός πρότζεκτ που μπορεί να καλύψει κατά προσέγγιση το πρώτο τετράμηνο του σχολικού έτους. Κάθε σταθμός του πρότζεκτ συμπίπτει με μία ενότητα της διδακτέας ύλης, ενώ παράλληλα κύριος θεματικός άξονας είναι η έννοια της δικαιοσύνης. Μέσα από τους ήρωες και τις ηρωίδες επιλεγμένων έργων της ελληνικής και παγκόσμιας δραματουργίας και μέσα από θεωρητικές και βιωματικές προσεγγίσεις, διερευνώνται πτυχές της έννοιας της δικαιοσύνης, όπως είναι ο νόμος και η ισονομία, η κοινωνική δικαιοσύνη και το θέμα των ανισοτήτων, η δικαιοσύνη στην εργασία, η σχετικότητα της δικαιοσύνης, η απόδοση δικαιοσύνης στα δικαστήρια, το δίκαιο και το σωστό στην ηθική τους διάσταση.

Η διερεύνηση εμπλέκει ενεργά τους μαθητές και τις μαθήτριες. Με βάση τις αρχές του κονστрукτιβισμού (δομισμού), ο/η εκπαιδευτικός διευκολύνει, οργανώνει, εκμαιεύει, συντονίζει, αλλά δεν κατευθύνει, ούτε κηρύττει. Οι στόχοι προσεγγίζονται με ευελιξία, καθώς τυχόν αναπάντεχες πλευρές του θέματος, που αναδεικνύονται από τους μαθητές/τριες, αξιοποιούνται δημιουργικά και μπορούν να οδηγήσουν σε μερική αναπροσαρμογή του διδακτικού σχεδιασμού.

Η υλοποίηση

Η κεντρική ιδέα της προτεινόμενης προσέγγισης είναι να προσπελαστούν τα καθορισμένα από τη διδακτέα ύλη είδη θεάτρου με τη δοσμένη από το ΦΕΚ σειρά, μαζί με ένα απόσπασμα αντίστοιχου θεατρικού έργου. Προηγείται η παρουσίαση σύντομου και συνοπτικού εισαγωγικού υλικού που συνδέει τις γνώσεις για το νέο είδος με τον γνωστικό χάρτη που έχουν ήδη σχηματίσει οι μαθητές/τριες και θα κάνει κατανοητή την ιστορική γραμμή. Επίσης, ο/η εκπαιδευτικός μεριμνά ώστε οι μαθητές/τριες να γνωρίσουν όλη την υπόθεση του έργου, πριν την εμβάθυνση στο επιλεγμένο απόσπασμα, είτε με τεχνικές αφήγησης, είτε με τη βοήθεια εποπτικών και ψηφιακών μέσων. Ειδικά η αφήγηση ιστοριών, πέρα από τη σημασία της στο πλαίσιο της θεατρικής αγωγής, θεωρείται από τη σύγχρονη παιδαγωγική σημαντικό εργαλείο για τη διδασκαλία, μέσω του οποίου κοινωνούνται στους μαθητές τα ειδικά περιεχόμενα των μαθημάτων και παράλληλα ενισχύεται η ανάπτυξη της σκέψης τους (Φρυδάκη, 2009, σ. 285-286). Κάθε απόσπασμα αποτυπώνει και μια πλευρά του θέματος της δικαιοσύνης και γίνεται αφορμή για συζήτηση, ενσώματες θεατρικές δραστηριότητες ή δημιουργική γραφή.

Οι προτεινόμενες ενότητες, για καθεμία από τις οποίες χρειάζονται κατά προσέγγιση από δύο διδακτικές ώρες, είναι οι εξής:

Ενότητα πρώτη

Αρχική διερεύνηση που λειτουργεί ως εισαγωγή και αφιερώνεται σε σύντομους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς, ιδεοθύελλα και δραστηριότητες δημιουργικής γραφής, τύπου black poetry,² που αποκαλύπτουν τις αναπαραστάσεις και τους συνειρμούς των μαθητών/τριών για το θέμα της δικαιοσύνης. Είναι σημαντικό να αποτυπωθεί αυτό που αντιλαμβάνονται οι ίδιοι οι μαθητές ως αδικία μέσα από την εμπειρία τους, ακόμη και αν αντανάκλα μια απλοποιημένη και παιδική πρόσληψη της έννοιας. Μιλώντας για τη συναισθηματική μνήμη, η Σόνια Μουρ (2001, σ. 58-59) υποστήριξε πως κάθε προσωπική εμπειρία στη ζωή αφήνει ίχνη στο νευρικό σύστημα, καθιστώντας το άτομο πολύ πιο ευαίσθητο σε ένα παρόμοιο ερέθισμα. Το στοιχείο της προσωπικής εμπειρίας επιτρέπει στους μαθητές να αισθανθούν

² Black (Blackout) Poetry είναι μια δημιουργική τεχνική ποίησης κατά την οποία χρησιμοποιείται ένα ήδη υπάρχον κείμενο, π.χ. ένα ποίημα, ή μια σειρά λέξεων που έχει γράψει το ίδιο το άτομο υπό μορφή αυτόματης γραφής, ύστερα από επαφή με ένα ερέθισμα, π.χ. ένα πίνακα ζωγραφικής. Στη συνέχεια διαγράφονται οι περισσότερες λέξεις, ώστε να παραμείνουν μόνο λίγες και με αυτές να συντεθεί ένα νέο ποιητικό κείμενο με διαφορετικό νόημα.

ότι το μάθημα τους αφορά, ακόμη κι αν αναφέρονται σε πιο καθημερινές και μικρής κλίμακας εκφάνσεις της αδικίας.

Έπειτα, για βαθύτερη διερεύνηση αλλά και για να υπογραμμιστεί ο ενεργός ρόλος του ατόμου στον μετασχηματισμό της πραγματικότητας, προτείνεται η αξιοποίηση τεχνικών του θεάτρου του καταπιεσμένου του Μποάλ, όπως το θέατρο των εικόνων και το θέατρο φόρουμ. Στόχος είναι η δραματοποίηση των εμπειριών των συμμετεχόντων, εν προκειμένω μιας αδικίας που θα μπορούσε να συμβεί σε διάφορους χώρους, αλλά που έχει μια πολιτικοκοινωνική διάσταση και μια αναγνωρίσιμη μορφή (Ζώνιου, 2003, σ. 66- 74).

Ενότητα δεύτερη

Μάθημα για το είδος της τραγωδίας, με απόσπασμα από την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και συγκεκριμένα από τον πρόλογο του έργου, όπου η Αντιγόνη αναπτύσσει στην Ισμήνη τις ιδέες της για το δίκαιο. Η Αντιγόνη επιχειρεί να αποκαταστήσει την ηθική αδικία και να υπερασπιστεί τους άγραφους νόμους και έρχεται σε ρήξη με την ισχύουσα εξουσία και το τυπικό δίκαιο που υπερασπίζεται ο Κρέων, διεκδικώντας παράλληλα και την προσωπική της ελευθερία (Περπερίδου, 2023, σ. 105-106). Προτείνεται η απόδοση της σκηνής και η αντιπαραβολή του νοήματός της με την επιθυμία των πολιτών να τιμηθούν οι νεκροί και να αποδοθεί δικαιοσύνη για το τραγικό δυστύχημα των Τεμπών, το οποίο φαίνεται να έχει αφήσει έντονο αποτύπωμα στους μαθητές.

Ενότητα Τρίτη

Μάθημα για το είδος της κωμωδίας και επιλεγμένο απόσπασμα ο αγώνας δίκαιου και άδικου λόγου, από τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη. Σύμφωνα με τη Γεωργούση (2014, σ. 92) η φοίτηση του Φειδιππίδη στο φροντιστήριο τον έμαθε να αντικρούει τα επιχειρήματα, να φαίνεται ότι αδικείται, ενώ στην πραγματικότητα αδικεί και βλάπτει. Θέμα συζήτησης θα αποτελέσει η σχετικότητα της δικαιοσύνης κατά τη σοφιστική αντίληψη και η σχετικοποίηση/κανονικοποίηση της αδικίας τότε και τώρα (Γεωργούση, 2014, σ. 92). Προτείνεται δραματοποίηση ενός σύγχρονου αγώνα δίκαιου και άδικου λόγου.

Ενότητα τέταρτη

Επόμενο είδος σύμφωνα με το ΦΕΚ είναι το ποιμενικό δράμα, η διδασκαλία του οποίου μετακινείται σε επόμενη φάση, ενώ ο τέταρτος σταθμός αφορά το ρεαλιστικό δράμα. Το κείμενο μέσα από το οποίο θα διερευνηθούν τα χαρακτηριστικά του είδους είναι ο *Θείος Βάνιας* του Τσέχωφ και συγκεκριμένα η τελευταία σκηνή και ο μονόλογος της Σόνιας. Το ερώτημα που τίθεται στους μαθητές είναι αν, πέρα από την άποψη του Μποζίζιο (2010, σ. 227) ότι στον Τσέχωφ οι ήρωες έχουν ως κοινό σημείο την απογοήτευση που προέρχεται από τα ιδανικά και τις ανθρώπινες σχέσεις, διακρίνουν και κάποια στοιχεία αδικίας στη ζωή/μοίρα της Σόνιας και του θείου Βάνια. Οι δύο ήρωες του έργου δεν υποφέρουν μόνο εξαιτίας του ανεκπλήρωτου έρωτα και της πλήξης της επαρχιακής ζωής. Είναι δύο κουρασμένοι άνθρωποι που εργάζονται ακατάπαυστα για να μπορεί ο πατέρας της Σόνιας,

καθηγητής Σερεμπριάκοφ, να ασχολείται απερίσπαστος με την ακαδημαϊκή του καριέρα. Η Σόνια μάλιστα μεταθέτει την ανάπαυση στην άλλη ζωή, όπου όλα θα είναι ομορφότερα!

Είναι άραγε δίκαιο η προσφορά ανθρώπων που εργάζονται αφανώς, να μην αναγνωρίζεται και να θεωρείται δεδομένη; Διερευνάται δηλαδή μια πιο διαπροσωπική διάσταση της δικαιοσύνης και της αδικίας. Εκτός από τη συζήτηση, προτείνεται η δημιουργία σκηνών-στιγμιότυπων με θέμα την αδικία στις ανθρώπινες σχέσεις και στη συνέχεια η επανάληψή τους από τους ίδιους μαθητές με δικαιότερη έκβαση.

Ενότητα πέμπτη

Πέμπτος σταθμός είναι το θέατρο των ιδεών και επιλεγμένο κείμενο *Το μυστικό της Κοντέσσας Βαλέραινας* του Ξενόπουλου. Το ερώτημα που τίθεται είναι αν είναι δίκαιο να εξαναγκάζεται κανείς να προδίδει τις αξίες του στο όνομα της επιβίωσης, όπως συνέβη όταν η Βαλέραινα πιάστηκε από την οικογένειά της να πουλήσει τη συνταγή του γιατρικού. Μετά τη συζήτηση, οι μαθητές καλούνται να δημιουργήσουν παγωμένες εικόνες που να εικονογραφούν τις σκέψεις και τα συναισθήματά τους, ενώ ενθαρρύνονται να προχωρήσουν και σε πιο αφηρημένες αναπαραστάσεις, αν κάτι τέτοιο τους εκφράζει. Έπειτα αξιοποιώντας την τεχνική του εκπαιδευτικού δράματος «Μανδύας του Ειδικού», σε ρόλο δηλαδή ειδικών που έχουν την κατάρτιση να αντιμετωπίσουν μια κατάσταση (Πολυκάρπου, 2012, σ. 27), οι μαθητές διερευνούν ποιος και πώς θα μπορούσε να στηρίξει τέτοιες περιπτώσεις θεσμικά.

Ενότητα έκτη

Έκτο είδος είναι το επικό θέατρο. Η δραματουργία του Μπέρτολτ Μπρεχτ είναι ιδιαίτερα πρόσφορη για την προσέγγιση του θέματος της κοινωνικής αδικίας και ένα από τα καταλληλότερα έργα για αυτό τον σκοπό είναι *ο Κύκλος με την Κιμωλία*. Το θέατρο του Μπρεχτ παρουσιάζει τους ανθρώπους στις υφιστάμενες κοινωνικές συνθήκες και απαιτεί από τον θεατή να αλλάξει τον άδικο αυτόν κόσμο, να δημιουργήσει δηλαδή τις απαραίτητες κοινωνικές συνθήκες προκειμένου ο άνθρωπος να πάψει να αποτελεί «λύκο» για τον άνθρωπο (Fischer-Lichte, 2012, σ. 240). Εδώ, ομάδες μαθητ(ρι)ών θα παρουσιάσουν με τη μορφή του θεάτρου αναλογίου τη σκηνή που το προσωπικό εγκαταλείπει το παλάτι και η Γκρούσα αποφασίζει να σώσει τον μικρό Μιχαήλ, καθώς και τη σκηνή της δίκης, όπου αποφασίζεται αν το παιδί ανήκει στη βιολογική μητέρα του ή στη Γκρούσα που το αγάπησε και το μεγάλωσε. Συμφωνούν οι μαθητές με τη δικαιοσύνη που απέδωσε ο δικαστής Αζντάκ; Μπορούν να το σκεφτούν, ζητώντας του πρόσθετες πληροφορίες μέσα από μια συνέντευξη. Επιπλέον, η Γκρούσα αποφάσισε να σταθεί δίπλα στο αθώο παιδί με κίνδυνο της ζωής της. Είναι δίκαιη γιατί δεν επιτρέπει να συντελεστεί το κακό και το άδικο, παρόλο που δεν την αφορά προσωπικά. Γνωρίζουν οι μαθητές από την ιστορία ή την επικαιρότητα τέτοιους αλτρουιστές ήρωες, ανθρώπους που για χάρη του κοινωνικού συνόλου έθεσαν τα κοινά έννομα αγαθά υπεράνω των συμφερόντων (Μπορδόκα, 2023, σ. 46), ανθρώπους που κινδύνευσαν για να αποκαλύψουν την αδικία και να σταθούν αλληλέγγυοι στα θύματα; Η συγγραφή μιας σελίδας από το ημερολόγιό τους ή το γράμμα σε έναν φίλο τους, θα βοηθήσει να τους γνωρίσουμε καλύτερα.

Ενότητα έβδομη

Επόμενος σταθμός είναι το σύγχρονο θέατρο και το επιλεγμένο έργο είναι ο *Ρινόκερος* του Ιονέσκο. Το θέατρο του παραλόγου δεν είναι ένα είδος άμεσα προσιτό στους μαθητές. Για να μην τους ξενίσει η επιφανειακή ισοπέδωση του λόγου, πρέπει να αντιληφθούν την αέναη αναζήτηση νοήματος και την υπαρξιακή αγωνία που κρύβεται πίσω από το κείμενο (Γραμματάς και άλλοι, 1998). Ως κείμενο επιλέγεται ο τελικός μονόλογος του κ. Μπερανζέ, όπου ενώ όλοι έχουν μεταμορφωθεί σε ρινόκερους, εκείνος αρνείται να προδώσει την ανθρώπινη ουσία του, διακηρύσσοντας θαρραλέα την πρόθεση του να μην υποκύψει ποτέ, κόντρα στα επιχειρήματα όσων αισθάνονται την ανάγκη να ακολουθήσουν το ρεύμα (Έσολιν, 1996, σ. 236). Πρόκειται για ένα απόσπασμα βατό για τα δεδομένα του είδους και ταυτόχρονα πολύ δυνατό.

Προτείνεται η παρακολούθηση της σκηνής από την παράσταση του Εθνικού Θεάτρου,³ σε ερμηνεία Γιώργου Μιχαλακόπουλου. Το «εγώ» που ακούγεται και η άρνηση του ανθρώπου να ενδώσει στη βαρβαρότητα είναι τα στοιχεία που μπορούν να συζητηθούν, να προσαρμοστούν στα μέτρα και την ηλικία των μαθητών και, αναλόγως του δυναμικού της ομάδας, να δημιουργηθεί ένα ομαδικό ποίημα ή ομαδικό γλυπτό με τίτλο *Δε συνθηκολογώ*. Η ιδέα είναι να αντιληφθούν οι μαθητές ότι το σωστό και το δίκαιο μπορεί κανείς να το υπερασπιστεί ακόμη και όταν πρέπει να πάει ενάντια στο ρεύμα, ακόμη και όταν δεν μπορεί να στηριχτεί παρά μόνο στον εαυτό του.

Ενότητα όγδοη

Σε αυτό το στάδιο, η γνωριμία με τα είδη που ορίζονται στην ύλη του μαθήματος έχει σχεδόν ολοκληρωθεί. Απομένει η αναφορά στο θέατρο της επινόησης, το οποίο στο συγκεκριμένο πρότζεκτ θα συμβάλει στη σύνθεση των μαθησιακών εμπειριών από τα προηγούμενα μαθήματα. Προκειμένου οι μαθητές να ανακαλέσουν αυτές τις εμπειρίες, προτείνεται το παιχνίδι *Μάντεψε το έργο*. Στο παιχνίδι αναπαρίστανται –μόνο σωματικά– σκηνές από τα θεατρικά έργα που προσπελάστηκαν από μια ομάδα μαθητών, ενώ οι υπόλοιποι προσπαθούν να αναγνωρίσουν το έργο και στη συνέχεια να πάρουν και οι ίδιοι θέση στη σκηνή ως ήρωες (Γκόβας, 2002, σ. 188).

Έπειτα, θα προβληθεί η μαθητική ταινία *Ψήσου να μιλήσεις* που θίγει το θέμα της συνενοχής και της ευθύνης για την προστασία όσων δέχονται εκφοβισμό.⁴ Η περιθωριοποίηση, ο αποκλεισμός και η θυματοποίηση ατόμων αποτελούν κατάφωρες μορφές αδικίας και μάλιστα αναγνωρίσιμες από τους εφήβους. Σε αυτό το σημείο, γίνεται λόγος για το θέατρο της επινόησης, τη μορφή θεάτρου όπου η παράσταση δημιουργείται εκ του μηδενός από τις/τους ηθοποιούς, μέσα από δικά τους θέματα, αυτοσχεδιασμούς, ιδέες

³ Εθνικό Θέατρο. (1997). *Ρινόκερος* [Θεατρική παράσταση, σκηνοθεσία Γιάννης Ιορδανίδης]. Κεντρική Σκηνή, Αθήνα. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ucUzTkjQjiY&t=20s> [31/6/2026]

⁴ Το Βήμα. (2026, 8 Μαρτίου). «Ψήσου να μιλήσεις»: Όταν οι μαθητές αντιδρούν έμπρακτα. <https://www.tovima.gr/2026/03/08/society/psisou-na-miliseis-mathites-bullying/> [31/6/2026]

και αυτοβιογραφικά γεγονότα ως πρωτογενείς πηγές, τα οποία στη συνέχεια γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας και σύνθεσης (Στέφα, 2012, σ. 14). Η δημιουργική διαδικασία ξεκινά από τον ορισμό του θέματος, ενώ τελικά στην παράσταση μπορούν να εντάσσονται και αποσπάσματα προϋπαρχόντων κειμένων. Στην παρούσα φάση, εισάγεται η ιδέα δημιουργίας μιας παράστασης θεάτρου της επινοήσης, με τίτλο *Στάσου δίπλα μου*, όπου το περιεχόμενο θα συνομιλεί αυτοσχεδιαστικά με τα κείμενα των μαθημάτων, τη μαθητική ταινία και τα βιώματα και τις ιδέες των μαθητών, εστιάζοντας στην αλληλέγγυα στάση προς τα θύματα της αδικίας. Η συνέχεια θα δοθεί στις πρόβες και... στη σκηνή του σχολείου.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αυδή, Α., & Χατζηγεωργίου, Μ. (2007). *Η Τέχνη του Δράματος στην Εκπαίδευση: 45 Προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Feldman, R. S. (2011). *Εξελικτική ψυχολογία: δια βίου ανάπτυξη* Η. Μπεζεβέγκης (Επιμ.). (Ζ. Αντωνοπούλου, Μ. Κουλεντιανού. Μετ.) Αθήνα: Gutenberg.
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. Από το Ρομαντισμό μέχρι σήμερα* (Γ. Σαγκριώτης. Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον.
- Freire, P., Freire, A. M. A., & Oliveira, W. de. (2021). *Παιδαγωγική της αλληλεγγύης* (Σ. Τσιάκαλος. Μετ.). Αθήνα: Επίκεντρο.
- Φρυδάκη, Ε. (2009). *Η διδασκαλία στην τομή της νεωτερικής και της μετανεωτερικής σκέψης*. Αθήνα: Κριτική.
- Siegel, D. (2020). *Η δύναμη και ο πλούτος του εφηβικού εγκεφάλου* (Μ. Γκανάς. Μετ.). Αθήνα: Κάκτος.
- Έσσλιν, Μ. (1996). *Το θέατρο του παραλόγου* (Γ. Χειμωνάς. Μετ.). Αθήνα: Δωδώνη.
- Γεωργούση, Μ. (2014). *Αριστοφάνης και σοφιστική (Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών. Τμήμα Φιλολογίας)*. Διαθέσιμο σε <http://hdl.handle.net/10442/hedi/34548> [Προσπελάστηκε 1 Μαΐου 2026].
- Γκόβας, Β. (2001). *Για ένα νεανικό θέατρο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Γραμματάς, Θ., Δερμιτζάκης, Χ., Μουδατσάκης, Τ., Τζαμαργιάς, Π. (1998). *Στοιχεία Θεατρολογίας Α' Ενιαίου Λυκείου*. Βιβλίο μαθητή. Αθήνα: Ο.Ε.Δ.Β.
- Ζώνιου, Χ. (2003). *Το θέατρο του καταπιεσμένου*. Εκπαίδευση & Θέατρο, Αρ. 4, σσ. 66-74.
- Μουρ, Σ. (2001). *Το Σύστημα Στανισλάφσκι* (Α. Τσάκας. Μετ.). Αθήνα: Παρασκήνιο.
- Μποζιζιο, Π. (2010). *Ιστορία του Θεάτρου (Τόμ. 2)* (Ε. Νταρακλίτσα, μετ. & επιμ.). Αιγόκερως.
- Μπορδόκα, Β. (2023). *Οργανωμένο έγκλημα στην Ελλάδα κατά την τελευταία δεκαετία (2015-2022)*. Διπλωματική εργασία Π.Μ.Σ. Εγκληματολογικές και Ποινικές προσεγγίσεις της διαφθοράς, του οικονομικού και του οργανωμένου εγκλήματος. ΕΑΠ.
- Παρασκευόπουλος, Ι. (1985). *Εξελικτική Ψυχολογία. Η ψυχική ζωή από τη σύλληψη ως την ενηλικίωση (Τόμος 3)*. Αυτοέκδοση.
- Πασιάς, Γ., Φλουρής, Γ., & Φωτεινός, Δ. (2015). *Παιδαγωγική και εκπαίδευση*. Αθήνα: Γρηγόρης.

- Περπερίδου, Ε. Π. (2023). Σοφοκλή Αντιγόνη «Οι μεταμορφώσεις της Αντιγόνης». Pro Justitia: Ηλεκτρονική Επετηρίδα Νομικής Σχολής ΑΠΘ, Αρ. 6, 104-108.
- Πολυκάρπου, Χ. (2012). Θεατρική Αγωγή: Θεωρία και Πράξη στη Δημοτική Εκπαίδευση. Βιβλίο εκπαιδευτικού για όλες τις τάξεις του Δημοτικού. Λευκωσία: Υπουργείο Παιδείας και Πολιτισμού, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο Κύπρου, Υπηρεσία ανάπτυξης προγραμμάτων.
- Στέφα, Ε. Ζ. (2012). Το Θέατρο της Επινόησης ως μέσο δημιουργίας παραστάσεων με παιδιά και νέους. (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης).

Βιβή Κοψιά

Είναι θεατρολόγος και εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής. Σπούδασε στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, του οποίου είναι και υποψήφια διδάκτωρ. Είναι ακόμη απόφοιτος της κατεύθυνσης Ψυχολογίας του Φ.Π.Ψ. του Ε.Κ.Π.Α. και του Π.Μ.Σ. «Πολιτιστική Διαχείριση» του Παντείου Πανεπιστημίου. Το ερευνητικό της ενδιαφέρον εστιάζει κυρίως στη διδασκαλία του Θεάτρου στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση.

Στοιχεία επικοινωνίας: vivikopsia@gmail.com

Ένα προφεμινιστικό μανιφέστο για τη θέση της γυναίκας μέσα από μία σκηνή δικαστηρίου σε ένα θεατρικό έργο τού 18ου αιώνα

Κωνσταντίνος Κυριακού

Περίληψη

Το παρόν άρθρο εξετάζει τον σχεδόν «άγνωστο» στο ελληνικό κοινό μονόλογο της Μαρσελίνας στην Τρίτη Πράξη, Σκηνή XVI, του θεατρικού έργου *Ο γάμος του Φίγκαρο* (1778) του Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, ο οποίος εκφωνείται μέσα στο δικαστήριο, στον κατεχοχήν πατριαρχικό θεσμό, και αποτελεί, από κάθε άποψη, ένα *ante litteram* φεμινιστικό μανιφέστο. Δεδομένου αυτού, αναλύεται μέσα από τρεις φεμινιστικές θεωρήσεις: τον φιλελεύθερο φεμινισμό, τον μαρξιστικό/σοσιαλιστικό φεμινισμό και τη θεωρία της διαθεματικότητας ή διατομεακότητας. Το κείμενο του Beaumarchais (στο εξής Μπωμαρσαί), γραμμένο δεκατέσσερα χρόνια προτού εμφανιστούν τα πρώτα συστηματικά φεμινιστικά κείμενα, αναδεικνύεται ως ένα εξαιρετικά πρώιμο και πολυεπίπεδο αφήγημα κοινωνικής κριτικής για τη θέση της γυναίκας στη γαλλική κοινωνία του δέκατου όγδοου αιώνα.

Λέξεις-κλειδιά: γυναίκα και δικαστική εξουσία, έμφυλες ανισότητες, προφεμινιστικό μανιφέστο, άγνωστα θεατρικά χωρία

Abstract

This article examines the “unknown” to the Greek audience Marceline’s monologue in Act Three, Scene XVI, of the play *The Marriage of Figaro* (1778) by Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, which constitutes, in every sense, an *ante litteram* feminist manifesto, and which is uttered within the most quintessentially patriarchal institution: the court. Given these, it’s being analyzed through three feminist theories: liberal feminism, marxist/socialist feminism and the theory of intersectionality. Beaumarchais’ play, written fourteen years before the first systematic feminist texts appeared, emerges as an extremely early and multi-layered narrative of social criticism about the position of women in eighteenth-century French society.

Keywords: women and judiciary, gender inequalities, pro-feminist manifesto, unknown theatrical excerpts

Ο Μπωμαρσαί γεννήθηκε το 1732 ως Πιερ-Ωγκυστέν Καρόν και ήταν γιος ενός ταπεινού ωρολογοποιού. Αρχικά, μαθητευόμενος κοντά στον πατέρα του, τον André-Charles Caron, έγινε ο ίδιος αρκετά επιδέξιος ωρολογοποιός και σύντομα εργάστηκε για τον βασιλικό ωρολογοποιό Ζαν-Αντρέ Λεπότ (Jean-André Lepaute). Ο Καρόν έδειξε ενδιαφέρον για την

έρευνα των μηχανισμών του ρολογιού και την εύρεση νέων τρόπων ώστε να κάνει τα ρολόγια πιο αξιόπιστα. Η έρευνά του τον οδήγησε σε μια εφεύρεση που πράγματι βελτίωσε τα ρολόγια τσέπης, αλλά ο μέντοράς του, ο Λεπότ, την οικειοποιήθηκε.¹ Αυτή η αδικία οδήγησε τον Καρόν να δημοσιοποιήσει την υπόθεση και οι ισχυρισμοί του διερευνήθηκαν από τη Βασιλική Ακαδημία Επιστημών, η οποία κατέληξε στο πόρισμα ότι ο Καρόν όντως ήταν ο πραγματικός εφευρέτης. Αυτό το ανέκδοτο, μαζί με μία ανεπιτυχή προσπάθεια δωροδοκίας ενός δικαστή το 1772, αξιοποιήθηκε από τον –αποκαλούμενο πλέον– Μπωμαρσαί για μία Σκηνή της Τρίτης Πράξης του *Γάμου του Φίγκαρο* (1778). Το αξιοσημείωτο είναι ότι από τη συγκεκριμένη Σκηνή της δίκης αφαιρέθηκε ένα πολύ μεγάλο απόσπασμα από τον Μπωμαρσαί «που αποτελούσε τον νευρώνα» αυτής της Πράξης, σύμφωνα με τα λεγόμενά του στον Πρόλογο της έκδοσης του έργου, και αυτό διότι «οι ηθοποιοί με παρακάλεσαν να [το] αφαιρέσω, φοβούμενοι μήπως ένα τόσο αυστηρό απόσπασμα επισκιάσει την ευθυμία της δράσης», συνεχίζει ο ίδιος ο Μπωμαρσαί (Beaumarchais, 1965, σ. 35). Η αφαίρεση αυτού του αποσπάσματος της Σκηνής έγινε μετέπειτα δεδομένη, κατ' απόρροια αυτού το απόσπασμα να παραμείνει σχεδόν άγνωστο, αφού συχνά περικόπτεται ή παραλείπεται εντελώς από τις παραστάσεις – ακόμα και από την όπερα του Μότσαρτ. Αυτή η «λογοκρισία» επέφερε μία σημαντική αλλαγή στις μετέπειτα εκδόσεις του έργου, δεδομένου ότι τηρήθηκαν αυτές οι «περικοπές».²

Η κειμενική αφαίρεση αφορούσε έναν μονόλογο που εκφωνεί η Μαρσελίνα, και ο οποίος είναι –κατά γενική παραδοχή– ένα από τα πιο υποτιμημένα κείμενα της δυτικής δραματουργίας. Οπωσδήποτε η παράλειψή του από τις παραστάσεις αποτελεί σημαντική απώλεια, και αυτό διότι ο Μπωμαρσαί κάνει κάτι τολμηρό: μετατρέπει τη Μαρσελίνα από κωμική αντίπαλο της Σουζάνας σε φορέα της πιο ριζοσπαστικής πολιτικής ιδέας ολόκληρου του έργου.³ Εγείρει ευθέως το ζήτημα της κοινωνικής θέσης της γυναίκας, θίγει ανοιχτά την ηθική ευθύνη της πατριαρχικής κοινωνίας και αναδεικνύει τη συστημική καταπίεση που υφίστανται οι γυναίκες μέσω του αποκλεισμού από την εκπαίδευση, της στέρησης οικονομικής αυτονομίας και, κυρίως, της στέρησης του δικαιώματος της αυτοδιάθεσης. Η στιγμή της *αναγνώρισης* –που θα μπορούσε να είναι απλώς μια φαρσική ανατροπή, αλλά

¹ Όταν ο Καρόν παραπονέθηκε στον πατέρα του για αυτό, εκείνος του είπε κυνικά ότι αυτό είναι που συμβαίνει πάντα: «c'est normale – c'est comme ça».

² Σε αυτές τις μετέπειτα εκδόσεις στηρίχτηκαν και οι Έλληνες μεταφραστές του συγκεκριμένου έργου, και για αυτό τα συγκεκριμένα χωρία μάς είναι άγνωστα, έως τώρα. Οι εκδομένες μεταφράσεις οι οποίες αναφέρονται είναι οι εξής: Μπωμαρσαί (χ.χ.). *Ο κουρέας της Σεβίλλης και οι Γάμοι του Φίγκαρο*. (Σημηριώτης Γιώργος, Μετ.), Αθήνα: Αναγνωστίδης· και Μπωμαρσαί (2001). *Οι γάμοι του Φίγκαρο*. (Μάτεσις Παύλος, Μετ.) Αθήνα: Καστανιώτης. Αντιθέτως, στη μετάφραση του γράφοντα που εκδόθηκε στο: Μπωμαρσαί (2026). *Ο γάμος του Φίγκαρο*, (Κυριακού Κωνσταντίνος, Μετ.-Εισ.). Αθήνα: Ηριδανός, έχει ενσωματώσει τον εν λόγω μονόλογο και από αυτήν την έκδοση είναι τα αποσπάσματα του μονολόγου που παρατίθενται στο παρόν άρθρο.

³ Το ότι ο μονόλογος αυτός παραμένει η πλέον άγνωστη σκηνή του έργου *Ο γάμος του Φίγκαρο* –κομμένη από μεταφράσεις, παραστάσεις και διασκευές επί αιώνες– αποτελεί ίσως την πιο εύγλωττη επιβεβαίωση της ριζοσπαστικότητάς του. Και για αυτό, αξίζει να αναφερθεί το ότι μετάνιωσε ο Μπωμαρσαί για το «κόψιμό» της, ομολογώντας: «Λυπήθηκα πολύ για αυτό το απόσπασμα· και τώρα που το έργο είναι γνωστό, αν οι ηθοποιοί είχαν το θάρρος να το επαναφέρουν κατόπιν παρακλήσεώς μου, πιστεύω ότι το κοινό θα τους ήταν πολύ ευγνώμον» (Beaumarchais, 1965, σ. 36).

στην πραγματικότητα είναι μια βαθιά ιδεολογική ρήξη— μετασχηματίζεται απρόσμενα σε κατηγορητήριο που στρέφεται κατά της ανδρικής υποκρισίας και της πατερναλιστικής κοινωνικής δομής που εγκλωβίζει τις γυναίκες. Δραματουργικά, ο τρόπος που δομείται αυτός ο μονόλογος είναι σχεδόν δικανικός: κατηγορητήριο, τεκμηρίωση, απόφαση.

Χωρίς αυτόν τον ιστορικής σημασίας μονόλογο το έργο γίνεται πιο ελαφρύ και πιο επιφανειακό, ενώ και η Μαρσελίνα παραμένει μια επίπεδη φιγούρα· ενώ με αυτόν, αποκτά βάθος και αποτελεί πλέον μια υπολογίσιμη οντότητα. Και αυτό διότι, γραμμένος το 1778 περίπου, δηλαδή πριν ακόμα από την κήρυξη της Γαλλικής Επανάστασης και πολύ πριν από οποιοδήποτε οργανωμένο φεμινιστικό κίνημα,⁴ διατυπώνει με θεατρική ενάργεια αυτό που η φεμινιστική θεωρία θα αρθρώσει συστηματικά δεκαετίες αργότερα: ότι η υποτέλεια της γυναίκας δεν είναι φυσική αλλά κοινωνικά επιβεβλημένη, ότι η στέρηση επαγγελματικών δικαιωμάτων είναι πολιτική πράξη, και ότι η ηθική καταδίκη πέφτει πάντα πάνω στο θύμα αντί στον θύτη.

Τυπικά, το αντικείμενο αυτής της δίκης είναι ένα οικονομικό συμβόλαιο: η Μαρσελίνα διεκδικεί από τον Φίγκαρο την εκπλήρωση μιας υπόσχεσης γάμου ως αποζημίωση χρέους. Ουσιαστικά, όμως, η σκηνή αποκαλύπτει κάτι βαθύτερο: ένα δικαστικό σύστημα που διαχειρίζεται τις γυναίκες ως νομικά αντικείμενα, όχι ως υποκείμενα δικαιώματος. Όταν γίνεται η αποκάλυψη πως η Μαρσελίνα είναι η βιολογική μητέρα του Φίγκαρο, ανατρέποντας την υπόθεση, εκείνη δεν αποχωρεί σιωπηλά. Αντίθετα, εκφωνεί έναν μονόλογο που λειτουργεί ως καταγγελία, κατ' ουσία, του ίδιου θεσμού στον οποίο μόλις είχε καταφύγει για να της αποδοθεί δικαιοσύνη.

Η επιλογή να τοποθετήσει ο Μπωμαρσαί ένα πρωτοφεμινιστικό μανιφέστο στο εσωτερικό ενός δικαστηρίου δεν είναι δραματουργικά αθώα. Και αποκτά ιδιαίτερο βάρος, αν αναλογιστούμε το ιστορικό του πλαίσιο. Το κείμενο αυτό γράφεται εν μέσω του Διαφωτισμού, ενός κινήματος που διακήρυττε την καθολική ισότητα και τα φυσικά δικαιώματα, αλλά στην πράξη τα περιόριζε αποκλειστικά στον άνδρα πολίτη (Outram, 2013, σσ. 80-95). Η αντίφαση αυτή δεν είναι παρεπόμενη· είναι δομική, καθώς εγγράφεται ακριβώς σε αυτό το κενό. Όπως επισημαίνει η Landes (1988, σσ. 2-3), ο λόγος του Διαφωτισμού παρήγαγε μια νέα γλώσσα ελευθερίας που οι γυναίκες δεν είχαν δικαίωμα να χρησιμοποιήσουν για λογαριασμό τους. Διαμέσου του μονολόγου της η Μαρσελίνα μεταστρέφεται στη φωνή που χρησιμοποιεί τα εργαλεία του Διαφωτισμού εναντίον των ορίων που ο ίδιος ο Διαφωτισμός έθεσε.

Αυτή η αντίφαση ενισχύεται δεδομένου ότι ο χώρος όπου εκφέρεται ο εν λόγω μονόλογος είναι το δικαστήριο. Ο θεσμός, δηλαδή, που υποτίθεται ότι ενσαρκώνει τις αρχές του Διαφωτισμού και τις εγγυάται. Μολαταύτα, ταυτόχρονα είναι και ο χώρος όπου εκείνοι που έχουν φωνή κατηγορούν όσους δεν έχουν. Ουσιαστικά, η Μαρσελίνα μιλάει μέσα σε έναν χώρο όπου έχει αντιμετωπιστεί ως αντικείμενο. Αυτή η τοποθέτηση δεν ενέχει απλώς μια ειρωνική χροιά, αλλά είναι ο δομικός πυρήνας της ανάλυσης που ακολουθεί. Το παρόν άρθρο, εστιάζοντας κυρίως στη σχέση μεταξύ γυναικείας φωνής και πατριαρχικού θεσμού,

⁴ Προηγείται χρονικά αρκετά του έργου *A Vindication of the Rights of Woman* της Wollstonecraft (1792).

εξετάζει τον μονόλογο της Μαρσελίνας μέσα από τρεις βασικές φεμινιστικές θεωρίες: τον φιλελεύθερο φεμινισμό, τον μαρξιστικό/σοσιαλιστικό φεμινισμό και τη θεωρία της διαθεματικότητας ή διατομεακότητας (intersectionality).

Ο φιλελεύθερος φεμινισμός, όπως αρθρώνεται κυρίως από τη Mary Wollstonecraft στο *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) και αργότερα από τον John Stuart Mill στο *The Subjection of Women* (1869), εντοπίζει την καταπίεση της γυναίκας στην αποστέρηση ίσης πρόσβασης σε εκπαίδευση, δικαιώματα και συμμετοχή στον δημόσιο βίο. Η θέση αυτή δεν αμφισβητεί τη δομή του συστήματος, αλλά απαιτεί ίσους όρους συμμετοχής σε αυτό. Η Μαρσελίνα εκφράζει ακριβώς αυτήν τη διαπίστωση, προτού συστηματοποιηθεί από τη Wollstonecraft, με εντυπωσιακά πρώιμο τρόπο για την εποχή που γράφτηκε το κείμενο του Μπωμαρσαί. Καταγγέλλει ότι οι γυναίκες διαπαιδαγωγούνται στην επιφανειακότητα, την ασημαντότητα και την εξάρτηση, και εν συνεχεία τιμωρούνται για τις συνέπειες αυτής της ανατροφής. Η γυναικεία αδυναμία είναι κατασκευάσμα της πατριαρχικής κοινωνίας, η οποία κατόπιν την προβάλλει ως απόδειξη κατωτερότητας.⁵

Αυτό το επιχείρημα κορυφώνεται στη δεύτερη ατάκα του μονολόγου: «Εσείς πρέπει να τιμωρηθείτε για τα λάθη της νιότης μας» (Μπωμαρσαί, 2026, μτφρ. Κυριακού, σ. 175). Η Μαρσελίνα δε λέει απλώς «δε φταίμε εμείς» – λέει «φταίτε εσείς». Η ευθύνη δεν είναι αδέσποτη· είναι δεσποζόμενη και έχει στοχευμένο υποκείμενο. Το επιχείρημα είναι απολύτως λογικό: αν οι άνδρες ελέγχουν την εκπαίδευση, τον νόμο και τις κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες οι γυναίκες αναγκάζονται να κάνουν επιλογές, τότε οι συνέπειες αυτών των επιλογών ανήκουν σε εκείνους που όρισαν τις συνθήκες, όχι σε εκείνες που ενήργησαν μέσα σε αυτές.⁶ Το γεγονός ότι η Μαρσελίνα χρησιμοποιεί τη γλώσσα του δικαστηρίου εναντίον του δικαστηρίου είναι πολιτικά ανατρεπτικό, καθότι κατά αυτόν τον τρόπο αντιστρέφει την καθεστηκυία ροή.

Η τρίτη ατάκα εντείνει αυτήν τη λογική με ένα επιχείρημα που ο Mill (1869, σσ. 8-11) θα επαναλάβει σχεδόν έναν αιώνα αργότερα: «αντιμετωπίζομαστε ως ανήλικες όσον αφορά στην περιουσία μας, αλλά τιμωρούμαστε ως ενήλικες για τα λάθη μας» (Μπωμαρσαί, 2026, μτφρ. Κυριακού, σ. 176). Η αντίφαση που περιγράφει δεν είναι ηθική αλλά λογική. Το δίκαιο δεν μπορεί να είναι συνεπές, εάν το ίδιο υποκείμενο το ορίζει ως άλλοτε ανίκανο και ως άλλοτε ικανό, ανάλογα με το τι εξυπηρετεί την ανδρική εξουσία.⁷ Η δικαστική αίθουσα, οπωσδήποτε, προσθέτει μια ειρωνική χροιά που εντείνει την κριτική, αφού μέσα σε αυτήν, ο Κόμης ως δικαστής, αντί να εγγυηθεί την ισότητα ενώπιον του νόμου, μανιπουλάρει τη δίκη για προσωπικό όφελος. Η Μαρσελίνα μόλις βίωσε στο πετσί της από πρώτο χέρι αυτό που ο φιλελεύθερος φεμινισμός καταγγέλλει θεωρητικά: ότι ο νόμος δεν είναι ουδέτερος. Η

⁵ Αυτή είναι μία διαδικασία που η Wollstonecraft (1833, σσ. 103-107) αναλύει διεξοδικά ως προϊόν σκόπιμης εκπαιδευτικής αποστέρησης.

⁶ Η Μαρσελίνα ζει αυτό το επιχείρημα *in vivo*: η βιογραφία της από μόνη της αποτελεί απόδειξη του θεωρήματος.

⁷ Στη Γαλλία του δέκατου όγδοου αιώνα, η παντρεμένη γυναίκα δεν μπορούσε να συνάψει συμβόλαιο, να κατέχει περιουσία ανεξάρτητα, ούτε να παρουσιαστεί στο δικαστήριο χωρίς τη συναίνεση του συζύγου (Rogers, 1984, σσ. 33-36).

«ισότητα» ενώπιον του δικαστηρίου είναι προνόμιο εκείνων που κατέχουν την εξουσία να ορίζουν τι σημαίνει δικαιοσύνη.

Από την άλλη, ο μαρξιστικός/σοσιαλιστικός φεμινισμός, όπως αναπτύσσεται από τον Friedrich Engels στο *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats* (1884) και από στοχάστριες όπως η Alexandra Kollontai και η Emma Goldman, εστιάζει στην υλική βάση της έμφυλης καταπίεσης. Η καταπίεση/υποταγή της γυναίκας δεν είναι απλώς πολιτισμικό ή νομικό φαινόμενο, ούτε ανάγεται σε φυσικές διαφορές· είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις παραγωγικές σχέσεις και τη διαμόρφωση της ιδιωτικής ιδιοκτησίας και της κεφαλαιοκρατικής οικογένειας ως μέσο ελέγχου της αναπαραγωγής και της μεταβίβασης πλούτου (Engels, 1900, σσ. 58-62).

Στον *Γάμο του Φίγκαρο*, αυτή η διάσταση έχει ενσωματωθεί κυριολεκτικά στην πλοκή. Η αφετηρία της δίκης δεν είναι συναισθηματική –είναι απλώς ένα χρεόγραφο. Ο Φίγκαρο δανείστηκε χρήματα από τη Μαρσελίνα και ως εγγύηση υπέσχεσε γάμο. Το γυναικείο σώμα μπαίνει ως οικονομική εγγύηση, ανταλλάξιμο με χρηματική αξία, αντιστοιχώντας ακριβώς στο μοντέλο που περιγράφει ο Engels (1900, σσ. 69-70) ότι ο γάμος ως θεσμός νομιμοποιεί την ιδιοκτησία επί της γυναίκας μέσω του νόμου. Αυτή η υλική βάση τεκμηριώνεται πλήρως στη φράση «να μας αφαιρείται κάθε τίμιο μέσο επιβίωσης» (Μπωμαρσαί, 2026, μτφρ. Κυριακού, σ. 175), η οποία εκφράζει και την πιο υλιστική και ανατρεπτική θέση ολόκληρου του μονολόγου. Η Μαρσελίνα δεν μιλάει ούτε για αξιοπρέπεια, ούτε για τιμή, ούτε για συναισθήματα· μιλάει ξεκάθαρα για επιβίωση. Και θέτει ευθέως το ερώτημα που θα θέσει αργότερα ως κεντρικό θεωρητικό ζήτημά του ο σοσιαλιστικός φεμινισμός: γιατί οι γυναίκες που αποκλείονται από την αγορά εργασίας, από την ιδιοκτησία, από κάθε οικονομική αυτονομία, αναγκάζονται κατόπιν να επιβιώσουν με μέσα που η ίδια η κοινωνία χαρακτηρίζει «ανήθικα», και ακολούθως στιγματίζονται για αυτό (Goldman, 1911, σσ. 183-200); Η λέξη-κλειδί είναι «τίμιο». Η Μαρσελίνα δεν κρύβεται πίσω από το δάχτυλό της· αναγνωρίζει ότι υπάρχουν και άλλα μέσα, δεν το αρνείται. Αλλά για αυτά ακριβώς στιγματίζονται οι γυναίκες. Φυσικά, το ότι η φράση εκφωνείται στο δικαστήριο δεν είναι απλώς ειρωνεία· είναι κατηγορητήριο. Το σύστημα κλείνει τις νόμιμες πόρτες και έπειτα τιμωρεί όσες χρησιμοποιούν τις παράνομες. Τοιουτοτρόπως, η ηθικολογία αποκαλύπτεται ως μάσκα της οικονομικής ισχύος. Αυτή είναι η δομική παγίδα που περιγράφει ο σοσιαλιστικός φεμινισμός.

Η τρίτη ατάκα εισάγει μία επιπλέον διάσταση με τη φράση: «περιβαλλόμενες από φαινομενικό σεβασμό, αλλά στην πραγματικότητα βρίσκονται σε κατάσταση δουλείας» (Μπωμαρσαί, 2026, μτφρ. Κυριακού, σ. 176). Αυτή η παρατήρηση είναι μαρξιστική *avant la lettre* – και μάλιστα με την πιο ακριβή έννοια του όρου. Ο Marx και ο Engels περιγράφουν την ιδεολογία ως μηχανισμό με τον οποίον οι κυρίαρχες σχέσεις εξουσίας παρουσιάζονται ως φυσικές και αναγκαίες (Engels, 1900, σσ. 69-70). Ο «φαινομενικός σεβασμός» λειτουργεί ακριβώς έτσι. Δεν είναι αναγνώριση ισότητας. Είναι το προκάλυμμα της υποτέλειας· εκείνο

που κάνει την υποτέλεια ανεκτή και φαινομενικά αθώα. Επιπροσθέτως, το *droit du seigneur*,⁸ το αριστοκρατικό δικαίωμα που ο Κόμης επιχειρεί να ασκήσει επί της Σουζάνας, αποκαλύπτει ότι οι γυναίκες της κατώτερης τάξης είναι διπλά εκμεταλλεύσιμες: και από τον σύζυγο/αφέντη και από τον αριστοκράτη. Η σεξουαλική πρόσβαση είναι προέκταση της ταξικής εξουσίας (Hunt, 1992, σσ. 17-20).

Από την άλλη, η έννοια της διαθεματικότητας ή διατομεακότητας (intersectionality), όπως διατυπώθηκε από την Kimberlé Williams Crenshaw (1989, σ. 140), καταδεικνύει ότι η καταπίεση δεν λειτουργεί γύρω από ένα μόνο άξονα. Φύλο, τάξη, φυλή και κοινωνική θέση τέμνονται και αλληλοδιαμορφώνονται, δημιουργώντας διαφορετικές μορφές εξουσίας και παράγοντας ποιοτικά διαφορετικές εμπειρίες καταπίεσης. Στο δικαστήριο, ο Μπωμαρσαί εκθέτει τρία γυναικεία υποκείμενα με ριζικά διαφορετική σχέση με τον θεσμό. Η Κόμισσα, ως αριστοκράτισσα, άρα νομικά και κοινωνικά ορατή, ακόμα και αν παρέκκλινε από τις κοινωνικές νόρμες, θα προστατευόταν εν μέρει από την ταξική της θέση. Η Σουζάνα, ως υπηρέτρια, έρχεται αντιμέτωπη με μία απειλή που δεν είναι διόλου αφηρημένη, αφού το δικαστικό σύστημα χρησιμοποιείται από τον Κόμη ως μοχλός πίεσης για σεξουαλική πρόσβαση. Η Μαρσελίνα, τέλος, συσσωρεύει τις περισσότερες μορφές καταπίεσης: γυναίκα, κατώτερης τάξης, χωρίς οικογενειακό ή οικονομικό δίκτυο· φέρει και βιώνει τον κοινωνικό στιγματισμό του να έχει αποκτήσει παιδί εκτός γάμου στην πλήρη, ανυπεράσπιστα μορφή του. Το δικαστήριο τη χρησιμοποίησε ως εργαλείο ενός άνδρα εναντίον ενός άλλου. Στην πραγματικότητα, δεν ήταν ποτέ νομικό υποκείμενο· ήταν μέσο.

123 Η διατομεακή/διαθεματική ανάγνωση αυτών των τεσσάρων ατακών αποκαλύπτει μια εσωτερική τάση του ίδιου του μονολόγου. Στη δεύτερη ατάκα, η Μαρσελίνα μιλάει κυρίως από τη δική της θέση· μια γυναίκα του λαού, πολλαπλά καταπιεσμένη. Στην τρίτη, γενικεύει: «ακόμα και στις υψηλότερες βαθμίδες, οι γυναίκες δεν λαμβάνουν από εσάς παρά μόνο μια χλευαστική εκτίμηση» (Μπωμαρσαί, 2026, μτφρ. Κυριακού, σσ. 175-176). Αυτή η πορεία από το ειδικό προς το καθολικό είναι ταυτόχρονα η ισχύς και το όριο του επιχειρήματός της. Ισχύς, γιατί φέρνει στο προσκήνιο ότι η δομική υποτέλεια δεν είναι «προνόμιο» της φτώχειας, αλλά αφορά όλες τις γυναίκες. Όριο, γιατί η διαθεματικότητα μας φέρνει στη μνήμη ότι η δουλεία της Κόμισσας και η «δουλεία» της Μαρσελίνας δεν είναι το ίδιο πράγμα, ακόμα και αν μοιράζονται έναν κοινό μηχανισμό (Crenshaw, 1989, σσ. 149-

⁸ Το *droit du seigneur* (ή *droit de cuissage*): Το «δικαίωμα του άρχοντα» (ή «δικαίωμα της πρώτης νύχτας») – κατά την Βυζαντινή εποχή (μετά τον 12ο αιώνα) εμφανιζόταν σε νομικά έγγραφα ως όρος με την ονομασία *Παρθενοφθορία*– είναι ένας αστικός μύθος σύμφωνα με τον οποίον ένας μεσαιωνικός άρχοντας είχε το δικαίωμα να έχει σεξουαλικές σχέσεις με τη νύφη του υποτελούς του κατά τη διάρκεια της νύχτας του γάμου. Οι ιστορικοί συμφωνούν ότι πρόκειται για μύθο και όχι για πραγματικό νομικό κανόνα. Έρευνες έχουν δείξει ότι δεν υπάρχουν πρωτογενείς αναφορές για κάτι τέτοιο, παρά το γεγονός δευτερογενών αναφορών μετά τον 16ο αιώνα στην Ευρώπη. Η πεποίθηση προέρχεται από μια λανθασμένη ερμηνεία των μεσαιωνικών εθίμων και από τη μεταγενέστερη αντικληρική ή αντιφεουδαρχική προπαγάνδα. Μολαταύτα, υπήρχαν φεουδαρχικοί φόροι επί του γάμου που κατέβαλαν οι υποτελείς για να λάβουν άδεια γάμου, οι οποίοι συχνά συγχέονταν ή ταυτίζονταν με αυτό το δικαίωμα.

151).⁹ Αυτή η τάση προς καθολίκευση είναι ακριβώς αυτό για το οποίο ο φεμινισμός του τρίτου κύματος θα ασκήσει κριτική στις φιλελεύθερες και μαρξιστικές φεμινιστικές θεωρίες.

Ιδιαίτερη σημασία έχει, τέλος, η αναφορά στους «δικαστές» στη δεύτερη ατάκα: «εσείς και οι δικαστές σας, τόσο ματαιόδοξοι για το δικαίωμά τους να μας κρίνουν» (Μπωμαρσαί, 2026, μτφρ. Κυριακού, σ. 175). Η Crenshaw (1989, σ. 145) υπογραμμίζει ότι η εξουσία διαρθρώνεται μέσα από θεσμούς και δεν είναι μια ενιαία δύναμη. Το δικαστήριο δεν είναι απλό φόντο· είναι ο μηχανισμός μέσω του οποίου νομιμοποιείται και αναπαράγεται η ταξική και έμφυλη καταπίεση. Οι δικαστές δεν είναι απλώς «άνδρες», είναι άνδρες με θεσμική εξουσία.

Εν κατακλείδι, ο σχεδόν «άγνωστος» μονόλογος της Μαρσελίνας συνιστά αναμφίβολα ένα εξαιρετικά πρώιμο και εύστοχο κείμενο φεμινιστικής σκέψης. Υπό τη φιλελεύθερη οπτική, αναδεικνύει την κατασκευασμένη υποτέλεια, την εκπαιδευτική ανισότητα και τη νομική αντίφαση που ορίζει τη γυναίκα ως ανίκανη, όταν αυτό εξυπηρετεί το σύστημα, και ως υπεύθυνη, όταν πρέπει να τιμωρηθεί (Wollstonecraft, 1833, σσ. 103-107· Mill, 1869, σσ. 8-11). Υπό τη μαρξιστική/σοσιαλιστική σκοπιά, αποκαλύπτει το γυναικείο σώμα ως εμπόρευμα στο οικονομικό κύκλωμα του γάμου και της ταξικής εξουσίας, καθώς και τον «φαινομενικό σεβασμό» ως ιδεολογικό κάλυμμα της πραγματικής δουλείας (Engels, 1900, σσ. 58-62). Και η διατομεακή/διαθεματική ανάγνωση φανερώνει ότι ακόμα και η γυναικεία καταπίεση δεν είναι ομοιογενής: ο θεσμός δεν αντιμετωπίζει τις γυναίκες, αλλά συγκεκριμένες γυναίκες, σε συγκεκριμένες ταξικές και κοινωνικές θέσεις (Crenshaw, 1989, σσ. 140-141). Και οι τρεις οπτικές συγκλίνουν σε ένα σημείο: ο μονόλογος εκφωνείται μέσα σε δικαστήριο και το γεγονός ότι εκφωνείται εκεί μέσα είναι η ουσία της ανατροπής, διότι η Μαρσελίνα απευθυνόμενη στους ίδιους τους δικαστές που μόλις την είχαν κρίνει, μετασχηματίζει τον χώρο της καταδίκης σε χώρο κατηγορίας.

Ωστόσο, αναδύεται ένα θεμελιώδες ερώτημα που αφορά όχι μόνο στο κείμενο, αλλά στη φύση της ίδιας της φεμινιστικής εκπροσώπησης: ο Μπωμαρσαί είναι άνδρας που γράφει για τις γυναίκες, δίνοντάς τους φωνή μέσα σε ένα έργο που ο ίδιος ελέγχει. Αυτή η παρατήρηση θέτει ένα ζήτημα που η φεμινιστική θεωρία έχει επανειλημμένα αναδείξει: το ερώτημα του ποιος έχει το δικαίωμα να εκπροσωπεί τους καταπιεσμένους και υπό ποιους όρους (Beauvoir, 1990, σσ. 16-30). Η εκπροσώπηση, ακόμα και όταν είναι ευνοϊκή ή προοδευτική, δεν είναι ποτέ ουδέτερη· ενέχει πάντα τη σκοπιά και τα όρια εκείνου του προσώπου που μιλάει για κάποιο άλλο. Όταν ένας άνδρας του δέκατου όγδοου αιώνα δίνει φωνή σε μια γυναίκα, προκειμένου να στηλιτεύσει την πατριαρχία, το ίδιο αυτό γεγονός αναπαράγει, έστω και στο επίπεδο της αφήγησης, τη δομή που ο λόγος υποτίθεται ότι ανατρέπει.

Αυτό δεν ακυρώνει τη σημασία του κειμένου· άλλωστε, το να απαιτούμε από έναν συγγραφέα του 1778 επίγνωση ζητημάτων που η φεμινιστική θεωρία θα αρθρώσει συστηματικά δύο αιώνες αργότερα είναι αναχρονιστικό. Μας υπενθυμίζει, όμως, ότι ακόμα και ο πιο προοδευτικός λόγος φέρει τα ίχνη των συνθηκών παραγωγής του. Πιθανόν ακόμα

⁹ Αφού η ταξική θέση δεν καταργεί την έμφυλη καταπίεση· απλώς τη μεταμφιέζει.

και την ίδια αντίφαση που ενείχε το δικαστήριο στο οποίο η Μαρσελίνα τολμάει επιτέλους να μιλήσει. Και να αναρωτηθεί «δικαιοσύνη για ποιους»; Εν ολίγοις, κάτω από μια απατηλά ανάλαφρη και παιχνιδιάρικη επιφάνεια, κάτω από μια πλοκή vaudeville, ο Μπωμαρσαί εκθέτει την ταξική πάλη, τη βίαιη κυριαρχία των πλουσίων, τη διαφθορά του δικαστικού συστήματος και την υποκρισία της κοινωνίας.

Όσον αφορά στην ηθική, φαίνεται ότι ο Μπωμαρσαί, με το χιούμορ του, τη δύναμη του πνεύματός του και την κοφτερή του γλώσσα, περιγράφει τη δική μας εποχή. Ο χρόνος έχει περάσει, αλλά ουσιαστικά, τα προβλήματα παραμένουν τα ίδια: καθώς τα όρια του ανδρικού κατεστημένου, με τον αφομοιωμένο πατριαρχισμό, παραμένουν αμετακίνητα και αμετάκλητα. Πόσο καιρό θα συνεχιστεί αυτό; Πόσο θα αντιμετωπίζεται η Γυναίκα ως υποκείμενο δικαίου που αρνείται ο Νόμος; Για πόσο καιρό το γυναικείο σώμα θα εκλαμβάνεται ως οικονομικό αντικείμενο; Και τέλος, πόσο ακόμα θα αναρωτιόμαστε «ποιας Γυναίκας η Δικαιοσύνη;» Είναι μερικές από τις ερωτήσεις που αναμένουν απαντήσεις!

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Beaumarchais (1965). *Le Mariage de Figaro*. Paris: Bordas. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1778).
- Beauvoir, Simone de (1990). *Le Deuxième Sexe (Les Faits et les Mythes)*. Paris: France Loisirs. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1949).
- Crenshaw, Kimberlé (1989). "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". *University of Chicago Forum*, 1989 (1), σ. 139-167.
- Engels, Friedrich (1900). *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*. Stuttgart: I.H.W. Dietz. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1884).
- Goldman, Emma (1911). *Anarchism and Other Essays*. 2nd revised edition. New York: Mother Earth Publishing Association.
- Hunt, Lynn Avery (1992). *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley: University of California Press.
- Kollontai, Alexandra (1978). *Selected Writings*. (Alix Holt, Μετ.). Westport: Lawrence Hill.
- Landes, Joan B. (1988). *Women and the public sphere in the age of the French Revolution*. Ithaca: Cornell University Press.
- Mill, John Stuart (1869). *The subjection of women*. London: Longmans, Green, Reader, and Dyer.
- Μπωμαρσαί (χ.χ.). *Ο κουρέας της Σεβίλλης και Οι γάμοι του Φίγκαρο*. (Γιώργος Σημηριώτης, Μετ.). Αθήνα: Αναγνωστίδης.
- Μπωμαρσαί (2001). *Οι γάμοι του Φίγκαρο*. (Παύλος Μάτεσις, Μετ.). Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπωμαρσαί, Πιερ-Ωγκυστέν Καρόν ντε (2026). *Ο γάμος του Φίγκαρο*. (Κωνσταντίνος Κυριακού, Μετ.-Εισ.). Αθήνα: Ηριδανός.
- Outram, Dorinda (2013). *The Enlightenment*. (3^η έκδοση). Cambridge: Cambridge University Press.
- Rogers, Adrienne (1984). "Women and the Law". Σε Samia I. Spencer (επιμ.). *French Women and the Age of Enlightenment*. Bloomington: Indiana University Press, σ. 33-48.

Wollstonecraft, Mary (1833). *A Vindication of the Rights of Woman*. New York: A. J. Matsell.
(Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1792).

Κωνσταντίνος Κυριακού

Είναι ηθοποιός, σκηνοθέτης, θεατρικός συγγραφέας, μεταφραστής και αριστούχος Διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Επίσης, είναι συνιδρυτής της Θεατρικής Εταιρείας THEARTES, εργάστηκε ως Εντεταλμένος Διδάσκων στο Τμήμα Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, και μιλάει πέντε γλώσσες. Έχει σκηνοθετήσει πάνω από τριάντα πέντε (35) θεατρικές παραστάσεις, έχει παίξει σε περισσότερες από σαράντα πέντε (45) θεατρικές παραστάσεις, έχει γράψει δώδεκα (12) θεατρικά έργα και έχει μεταφράσει πάνω από εβδομήντα (70) θεατρικά έργα, κάποια από αυτά για πρώτη φορά στην ελληνική γλώσσα.

Στοιχεία επικοινωνίας: konstantinoskiriakou@yahoo.gr

Η Άννα Φρανκ συνομιλεί με τα Παιδιά της Παλαιστίνης: ένα παράδειγμα παιδαγωγικού θεάτρου, ανταποκρινόμενο στις ανάγκες των καιρών

Ευφροσύνη Λάζου

Περίληψη

Η παρούσα εργασία διαπραγματεύεται τόσο την ανάγκη όσο και την ευθύνη του παιδαγωγικού θεάτρου και του θεάτρου στην εκπαίδευση να σταθούν πρωτοπόρα σε δύσκολους καιρούς, όσον αφορά τη χειραφέτηση των νέων, την ευαισθητοποίησή τους πάνω στις οικουμενικές αξίες της δικαιοσύνης, της ισότητας, της αλληλεγγύης, της ελευθερίας των λαών και την επιτακτική ανάγκη για παγκόσμια ειρήνη. *Η Άννα Φρανκ συνομιλεί με τα παιδιά της Παλαιστίνης* είναι ένα πρωτότυπο θεατρικό κείμενο που δημιουργήθηκε μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς των παιδιών και των εφήβων του θεατρικού εργαστηρίου «Φιέρα» στη Ζάκυνθο, την άνοιξη του 2025. Τα παιδιά εργάστηκαν πάνω σε λογοτεχνικά κείμενα, ιστορικές πηγές και ντοκουμέντα που αναφέρονταν τόσο στο Ολοκαύτωμα των Εβραίων κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο όσο και στη γενοκτονία του λαού της Παλαιστίνης που συντελείται στην εποχή μας. Μέσα από τις λυτρωτικές συμβάσεις του εκπαιδευτικού δράματος, τα παιδιά συνδιαλέγονται ποιητικά με τον πόνο και με τους επινοημένους διαλόγους, γράφουν ξανά την ιστορία, μαθαίνοντας να μεταβολίζουν τη φρίκη σε ποιητική αντίσταση και τελικά σε γαλήνη.

Λέξεις-κλειδιά: Άννα Φρανκ, Παλαιστίνη, παιδαγωγικό θέατρο, ολοκαύτωμα, εκπαιδευτικό δράμα

Abstract

This paper discusses both the need and the responsibility of educational drama and drama in education to play a pioneering role in difficult times, by emancipating young people and fostering their awareness of the universal values of justice, equality, solidarity, freedom of peoples and the imperative need for world peace! *Anne Frank Talks to the Children of Palestine* is an original theatrical text created through improvisations by the children and adolescents of the "Fiera" theater workshop in Zakynthos, in the spring of 2025. It is based on literary texts, historical sources and documents that referred to both the Holocaust of the Jews during World War II and the genocide of the palestinian people in our days. Through the redemptive conventions of educational drama, children poetically converse with pain and through the invented dialogues they rewrite history, learning to metabolize horror into poetic resistance and ultimately into peace.

Keywords: Anne Frank, Palestine, holocaust, political theatre, drama in education

Μέρος Α΄: Για ένα παιδαγωγικό θέατρο της ειρήνης

Η αποστολή κάθε αληθινού παιδαγωγού κατά την άσκηση του έργου του/της είναι να χαράξει έναν δρόμο που θα ενώσει την εμπειρία του παρελθόντος με τις ανάγκες του παρόντος και το όραμα του μέλλοντος. Συνοδοιπόροι στο ταξίδι αυτό, οι μικροί μαθητές και οι μικρές μαθήτριες, θα μάθουν να κατακτούν τη γνώση, να ανακαλύπτουν τις ικανότητές τους, να στοχάζονται κριτικά και να αναλαμβάνουν δράση. Έτσι σιγά-σιγά θα ωριμάσουν και θα συνεχίσουν τη δική τους πορεία, χωρίς οδηγό ή συμπαράστατη.

Σ' αυτό το παιδαγωγικό ταξίδι, πολύ συχνά αναδύεται το ερώτημα: «διδάσκουμε πιο πολύ για το παρελθόν ή για το μέλλον;». Με δεδομένο ότι η θεσμοθετημένη εκπαίδευση έχει ως στόχο της «την αναπαραγωγή της κυρίαρχης ιδεολογίας» (Freire, 2011, σ. 72) και με τη γενική παραδοχή ότι οι σύγχρονες κοινωνίες, όπου μεγαλώνουν οι μικροί μαθητές και οι μικρές μαθήτριες, κυριαρχούνται από ανταγωνισμό, ανισότητα και αδικία, τίθεται ένα πολύ σοβαρό ζήτημα ευθύνης για το είδος της παιδαγωγικής που θα επιλέξουμε να ακολουθήσουμε. Αν η τυποποιημένη γνώση και η άκριτη απομνημόνευση δημιουργούν πολίτες παθητικούς και πειθήνιους, ποιες αξίες θέτουν τα θεμέλια, σε ένα παιδί ή σε έναν νέο, για μια ζωή αξιοβίωτη, για μια κοινωνία δικαιότερη και για ένα μέλλον που θα σημάνει πρόοδο και όχι καταστροφή για την ανθρωπότητα;

Σε μια εποχή κρίσεων και πολέμων, η ιστορία παρουσιάζεται μπροστά μας σα σε δίνη και αφήνει αποτυπώματα που συγκλονίζουν με την τραγική επανάληψή της και τη ματαίωση των ανθρώπινων προσδοκιών. Ακόμα και στις επονομαζόμενες «κοινωνίες της ειρήνης», οι λαοί διάγουν μία «κατ' επίφαση ειρήνη», καθώς αυτή, τις περισσότερες φορές, έχει προκύψει «για τον νικημένο από τη βίαιη υποταγή του στον εισβολέα μόλις ο τελευταίος εδραιώσει τη νίκη του» (Μοντεσσόρι, 1986, σ. 11), συνοδευόμενη από βαριές υποχρεώσεις και χρέη. Για τον νικητή, από την άλλη, συνοδεύεται από την αλαζονική κατοχύρωση της νικηφόρας κυριαρχίας του, μέσω θεσμών και νόμων. Μια τέτοια ειρήνη είναι μια ειρήνη χωρίς δικαιοσύνη.

Διαμορφώνοντας την πρωτοπόρα παιδαγωγική της θεωρία ανάμεσα στους δύο Παγκόσμιους Πολέμους, η Μαρία Μοντεσσόρι μιλάει για την «κουλτούρα του πολέμου» που επικίνδυνα ενσωματώνεται στην καθημερινότητα της διδακτικής πράξης αλλά και, τελικά, ολόκληρης της ζωής μας:

Οι απόπειρες του παιδιού να μάθει τι είναι πραγματικά η δικαιοσύνη, συσκοτίζονται και διαστρέφονται από τους μεγάλους. Βλέπει να το τιμωρούν επειδή προσπάθησε να βοηθήσει κάποιους συμμαθητές του που ήταν πιο καταπιεσμένοι ή πιο αδύναμοι μαθησιακά. Από την άλλη μεριά, όταν κατασκοπεύει και μαρτυράει τους άλλους, αντιμετωπίζεται με ανοχή και ενίοτε επιβραβεύεται. Η αρετή που ενθαρρύνεται και επιβραβεύεται περισσότερο είναι να ξεπερνάει τους συμμαθητές του και να έρχεται πρώτος, επιτυγχάνοντας θριαμβευτικά στους ετήσιους διαγωνισμούς της μονότονης και σκλαβωμένης ζωής του. Οι άνθρωποι που ανατράφηκαν μ' αυτό τον τρόπο δεν έχουν προετοιμαστεί για ν' αναζητήσουν την αλήθεια και να την ενσωματώσουν μέσα στη ζωή τους, ούτε να είναι σπλαχνικοί με τους άλλους και να συνεργαστούν μαζί

τους στη δημιουργία μιας καλύτερης ζωής για όλους. Αντίθετα, η εκπαίδευση που πήραν τους έχει προετοιμάσει γι' αυτό που μπορεί να θεωρηθεί ένα επεισόδιο της συλλογικής ζωής: τον πόλεμο. Γιατί η πικρή αλήθεια είναι πως τον πόλεμο δεν τον προκαλούν τα όπλα μα ο άνθρωπος (Μοντεσσόρι, 1986, σσ. 27-28).

Αν τώρα σε αυτή την κουλτούρα προστεθεί η παραπληροφόρηση, οι ψευδείς ειδήσεις (fake news) και η μετα-αλήθεια (post-truth) των μέσων ενημέρωσης (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 30), ένα παιδί –το οποίο μετά τα επτά του χρόνια αρχίζει να διατυπώνει ουσιαστικές ερωτήσεις για το περιβάλλον και τις κοινωνικές σχέσεις– διακατέχεται από μια υπερβολική ανασφάλεια σχετικά με την εγκυρότητα της πραγματικότητας και τον δικό του ενεργό ρόλο στο κοινωνικό γίνεσθαι. Εδώ αναδεικνύεται η ευθύνη του παιδαγωγού να λειτουργεί σύμφωνα με τις αρχές της «απελευθερωτικής παιδαγωγικής» του Paulo Freire (2011, σ. 41). Στόχος του είναι, αφενός, να αφυπνίζει την κριτική σκέψη και τη συνείδηση των μαθητών μέσα από κατάλληλες μεθοδολογίες και, αφετέρου, να απελευθερώνει τις δημιουργικές και ενεργές τους δυνάμεις, προσανατολίζοντάς τες στην ουσιαστική αντιμετώπιση των προβλημάτων της πραγματικής ζωής.

Στο σημείο αυτό αναδεικνύεται ο λυτρωτικός ρόλος του παιδαγωγικού θεάτρου και του θεάτρου γενικότερα στη διαμόρφωση ενός πειραματικού εργαστηρίου για την έρευνα, την ανάλυση και την αντιμετώπιση των κοινωνικών προβλημάτων με τη βοήθεια των δραματικών συμβάσεων, εν είδει πρόβας, και πριν από την ανάγκη αντιμετώπισής τους στον χώρο του πραγματικού κόσμου. Σύμφωνα με τον Harold Rosen (1980, σ. 64, μετ. δική μου), «Το δράμα μάς προσφέρει ένα ιδιαίτερα αποτελεσματικό εργαστήριο για την κατανόηση των κοινωνικών πλαισίων, μέσω των δραματικών συμβάσεων που συμβάλλουν στην ανάλυσή τους στα επιμέρους στοιχεία, ώστε αυτά να μπορέσουν να αναγνωριστούν και να κατανοηθούν».

Το δραματικό πλαίσιο δράσης, ο φανταστικός χώρος και χρόνος, ο ατομικός ή συλλογικός ρόλος αλλά και οι πολλοί διαφορετικοί ρόλοι που μπορεί να υιοθετήσει το ίδιο άτομο συμβάλλουν καθοριστικά στην καλλιέργεια και εξέλιξή του. Οι αυτοσχεδιασμοί σε ομάδες και οι τεχνικές της αποστασιοποίησης και του εκπαιδευτικού δράματος βοηθούν τους μικρούς μαθητές και τις μικρές μαθήτριες να παγώσουν τη δράση, να την επεξεργαστούν σε βάθος, να την κατανοήσουν και να προσπαθήσουν να τη μετασχηματίσουν. Κι είναι με αυτόν τον τρόπο που αργά και σταθερά, συγκροτείται η προσωπικότητα ενός νέου μέσα από την ενεργοποίηση της «διπλής», κατά τον Durkheim, «ύπαρξής του»: «η μία, αμιγώς ατομική και ριζωμένη στον οργανισμό του, και η άλλη, κοινωνική και τίποτα παραπάνω παρά μια προέκταση της κοινωνίας» (Durkheim, όπως αναφέρεται στον Kozulin, 1990, σσ. 126-127).

Στο βιβλίο της, *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού*, η Ζωή Βερβεροπούλου τεκμηριώνει με μια σειρά από αναφορές την «εισβολή του πραγματικού» στη σύγχρονη σκηνή (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 25) και επιχειρηματολογεί για την αναγκαιότητα θεατρικών ειδών, όπως το «θέατρο ντοκουμέντο» ή το «θέατρο verbatim»:

Αναδύονται όμως και άλλες όψεις του ζητήματος, αν το κοιτάξουμε αντίστροφα: αφενός το θέατρο δείχνει πως έχει τη δύναμη να ανασύρει το σημαντικό ανθρώπινο δράμα από τον πολτό των ετερόκλητων και αναλώσιμων πληροφοριών που παρέχουν τα ΜΜΕ, αφετέρου η δραματοποιημένη αφήγηση οργανώνει ό, τι χαώδες, απρόβλεπτο ή παράλογο χαρακτηρίζει την αληθινή ζωή, του δίνει σχήμα και πλαίσιο, και έτσι καθιστά το συγκεχυμένο και το δυσβάσταχτο κατανοητό και διαχειρίσιμο. Τόσο οι αφηγηματοποιητικοί μηχανισμοί όσο και οι λοιπές τεχνικές που το είδος δανείζεται από τη θεατρική μυθοπλασία ενισχύουν την ψυχολογική, συγκινησιακή και ερμηνευτική διάσταση των γεγενημένων, μετουσιώνοντας εντέλει τη φρίκη του πραγματικού σε έργο τέχνης (Βερβεροπούλου, 2023, σσ. 42-43).

Μέρος Β΄: Η Άννα Φρανκ συνομιλεί με τα Παιδιά της Παλαιστίνης – ένα παράδειγμα παιδαγωγικού θεάτρου ανταποκρινόμενο στις ανάγκες των καιρών μας

1. Το ιστορικό-κοινωνικό πλαίσιο γύρω από τη δημιουργία του έργου

Το φθινόπωρο του 2023 και μετά την επίθεση της Χαμάς στις 7 Οκτωβρίου του 2023 στο Ισραήλ, ξεκίνησε εκτεταμένη εισβολή των ισραηλινών στρατιωτικών δυνάμεων στη Λωρίδα της Γάζας. Η επιχείρηση αυτή συνεχίστηκε για δύο ολόκληρα χρόνια, προκαλώντας ανυπολόγιστες καταστροφές και δεκάδες χιλιάδες θανάτους, χρησιμοποιώντας ακόμα και τον λιμό ως όπλο πολέμου. Το αποτέλεσμα ήταν η επιχείρηση αυτή να χαρακτηριστεί από τη Διεθνή Αμνηστία (Έκθεση Δεκεμβρίου 2024) καθώς και από όργανα και ειδικούς εισηγητές του ΟΗΕ ως «γενοκτονία του παλαιστινιακού λαού» (Καθημερινή, 2025), ενώ εκκρεμεί η σχετική υπόθεση στο Διεθνές Δικαστήριο της Χάγης (SAnews, 2026). Κατά τη διάρκεια αυτής της γενοκτονίας, τα παιδιά ήταν σχεδόν πάντα στο στόχαστρο των ισραηλινών δυνάμεων, σαν τον σπόρο που έπρεπε να εκλείψει και οι συλλήψεις, οι φυλακίσεις, οι τραυματισμοί-ακρωτηριασμοί και οι δολοφονίες εφήβων και παιδιών, πολύ μικρής μάλιστα ηλικίας, αποτέλεσαν ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά αυτής της γενοκτονίας. Οι εικόνες, τα βίντεο και οι ειδησεογραφικές αναφορές της καταστροφής εισέβαλαν κι αυτές, με τον δικό τους τρόπο, ασταμάτητα στην καθημερινότητα όλων μας για να αναδείξουν από τη μια, τη δική μας αδυναμία αντίστασης και από την άλλη, την ολότελα απάνθρωπη μορφή του τέρατος της βίας.

Κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το 1944, η Ζάκυνθος ξεχώρισε για την ηρωική στάση των κατοίκων της να διασώσουν ολόκληρη την εβραϊκή κοινότητα του νησιού (275 άτομα) από τους Ναζί. Αρχικά, ο μητροπολίτης Χρυσόστομος και ο δήμαρχος Λουκάς Καρρέρ παρέδωσαν στον Γερμανό διοικητή που τους ζήτησε τη λίστα με τα ονόματα των Εβραίων του νησιού, ένα χαρτί με δύο μόνο ονόματα –τα δικά τους– και κατόπιν οι κάτοικοι έκρυψαν όλο τον πληθυσμό των Εβραίων στα σπίτια τους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να δοθεί στη Ζάκυνθο ο χαρακτηρισμός «Το νησί των Δικαίων» και η εβραϊκή κοινότητα να πρόσκειται πάντοτε φιλικά προς τον τόπο και τους κατοίκους του.

Τον Φεβρουάριο του 2024, ενώ η σφαγή των αμάχων στη Γάζα συνεχίζονταν, πραγματοποιήθηκε στο νησί διημερίδα με θέμα «Το Ολοκαύτωμα στη νήσο των Δικαίων –

80 χρόνια από τη διάσωση της Εβραϊκής Κοινότητας της Ζακύνθου», στην οποία κλήθηκαν να συμμετάσχουν και να παρακολουθήσουν εκπαιδευτικοί και παιδιά από όλα τα σχολεία του νησιού. Η εκδήλωση αυτή διοργανώθηκε από τη Διεύθυνση Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Ζακύνθου σε συνεργασία με τη Γ. Γ. Θρησκευμάτων του ΥΠΑΙΘΑ, τη Διεύθυνση Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Ζακύνθου, το Κεντρικό Ισραηλιτικό Συμβούλιο, το Εβραϊκό Μουσείο της Ελλάδας και άλλους φορείς (Ημέρα Ζακύνθου, 2024). Η διημερίδα αυτή, ωστόσο, από την πρώτη στιγμή, προκάλεσε τη δυσaréσκεια και την αντίδραση ολόκληρης της ζακυνθινής κοινωνίας, για το άκαιρο της διοργάνωσης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, η Ένωση Συλλόγων Γονέων μαθητών Ζακύνθου, η ΕΛΜΕΖ, ο Σύλλογος Εκπαιδευτικών Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Ζακύνθου και πολλοί άλλοι τοπικοί φορείς και σωματεία να ζητήσουν σύσσωμοι τη ματαίωσή της, κάτι το οποίο όμως δεν έγινε.

Στη συνέχεια, ο Σύλλογος Εκπαιδευτικών Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Ζακύνθου κατέθεσε στην Επιστημονική Επιτροπή του Συνεδρίου, που αποτελείται κυρίως από πανεπιστημιακούς, ένα ψήφισμα προς υπογραφή, στο οποίο διατυπωνόταν η άποψη ότι η ιδιαίτερης σημασίας λέξη στη φράση «Εβραϊκό Ολοκαύτωμα» είναι η λέξη «Ολοκαύτωμα». Το συγκεκριμένο ψήφισμα είχε ως στόχο να καταγγείλει το τραγικό αυτό συμβάν, το οποίο συντελείται ξανά στις μέρες μας, σε χρόνο ενεστώτα, εναντίον του παλαιστινιακού λαού στη Γάζα και ως τέτοιο θα έπρεπε να καταδικαστεί από τους συνέδρους. Και αυτή η πρωτοβουλία, ωστόσο, έμεινε άκαρπη και οι γονείς και οι εκπαιδευτικοί του νησιού, σε συνεργασία με την Επιτροπή Ειρήνης Ζακύνθου, προχώρησαν στη διοργάνωση εκδήλωσης αλληλεγγύης για τον λαό της Παλαιστίνης, η οποία πραγματοποιήθηκε στις 11 Φεβρουαρίου 2024, παρουσία του Πρέσβη της Παλαιστίνης, Yussef Dorkhom και με θέμα: «Μια ζωγραφιά, ένα τραγούδι, ένα ποίημα για τα παιδιά της Παλαιστίνης» (Ημέρα Ζακύνθου, 2024 – Κλαυδιανού, 2024).

2. Το έργο και η παράσταση

Μέσα σ' αυτό το γενικότερο κλίμα, την άνοιξη του 2025, 24 παιδιά και έφηβοι που συμμετέχουν στις ομάδες του παιδικού και εφηβικού τμήματος του θεατρικού εργαστηρίου «Φιέρα», επέλεξαν να ασχοληθούν με τα γεγονότα του Ολοκαυτώματος, βασισμένοι αρχικά σε δύο έργα: *Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ* και την ταινία *Η ζωή είναι ωραία* του Ρ. Μπενίνι, την οποία είχαν πρόσφατα παρακολουθήσει και τους είχε συγκινήσει με το χιούμορ και την ανθρωπιά της.

Το θεατρικό εργαστήρι «Φιέρα» στη Ζάκυνθο είναι μια ΑΜΚΕ που ιδρύθηκε το 2007 και σκοπό της έχει να συμβάλλει στην πολιτιστική ανάπτυξη του τόπου, καλλιεργώντας την προσωπικότητα των παιδιών και των εφήβων, μέσα από την τέχνη του θεάτρου, το παιδαγωγικό θέατρο και το εκπαιδευτικό δράμα. Λειτουργεί πάνω στη βάση του δημοκρατικού διαλόγου και δουλεύει κατά κύριο λόγο με τις τεχνικές του θεάτρου της επιπόησης. Κάθε χρόνο τα παιδιά αυτοσχεδιάζουν πάνω στα θέματα περίπου δέκα λογοτεχνικών ή θεατρικών έργων, κόμικ ή ταινιών και επιλέγουν εκείνο το ένα, το οποίο θα προετοιμάσουν για τη θεατρική παράσταση της χρονιάς. Με αυτή τη διαδικασία, για το σχολικό έτος 2024-2025 επιλέχθηκε *Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ*, καθώς το έργο *Η ζωή*

είναι ωραία κρίθηκε ακατάλληλο παιδαγωγικά ως προς τους ρόλους του. Η γενοκτονία στη Γάζα ωστόσο δεν είχε λάβει τέλος, αντίθετα η διάρκεια και η έντασή της, την είχαν καταστήσει ακόμα πιο δραματική. Ήταν λοιπόν βέβαιο ότι η επιλογή του συγκεκριμένου έργου από τα παιδιά, απέρρεε από την ανάγκη τους να δώσουν απαντήσεις σε ερωτήματα πολέμου και ειρήνης, εξουσίας και αλληλεγγύης των λαών, ερωτήματα άρρηκτα συνδεδεμένα με τη σύγχρονη εμπειρία της ανθρωπότητας. Έτσι κρίθηκε παιδαγωγικό να δημιουργηθεί ένα νέο θεατρικό κείμενο για παιδιά, βασισμένο σε έναν φανταστικό διάλογο, μια συνομιλία ανάμεσα στην Άννα Φρανκ και τα Παιδιά της Παλαιστίνης.

Ξεκίνησε λοιπόν η μελέτη πάνω σε λογοτεχνικά κείμενα, ιστορικές πηγές και ντοκουμέντα που αναφέρονταν τόσο στο Ολοκαύτωμα των Εβραίων κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο όσο και στη γενοκτονία του λαού της Παλαιστίνης στις μέρες μας. Πέρα από το ίδιο *Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ* (Φρανκ, 2021), αξιοποιήθηκε σημαντικό υλικό από το βιβλίο της φίλης της, Χάνα: *My friend Anna Frank* (Pick-Goslar, 2023) καθώς και από εκείνο του Νέιθαν Θρωλ: *Μια μέρα της Ζωής του Αμπέντ Σαλάμα (Ανατομία μιας τραγωδίας στην Ιερουσαλήμ)*, (Θρωλ, 2024). Για να εμπλουτιστεί επίσης το κείμενο με αισθητικά στοιχεία, χρησιμοποιήθηκαν νανουρίσματα εβραϊκά και αραβικά, το εβραϊκό τραγούδι των γενεθλίων, πολλοί πίνακες Παλαιστινίων ζωγράφων με πανδαισία χρωμάτων, ο παραδοσιακός χορός της Παλαιστίνης (Dabke) και το *Άσμα Ασμάτων* από το *Μαουτχάουζεν* του Ιάκωβου Καμπανέλλη και του Μίκη Θεοδωράκη.

Η τελική ιστορία εξελίσσεται σε παράλληλα επεισόδια της ζωής των παιδιών της Δύσης-Ευρώπης (Εβραίοι της Ολλανδίας) και των παιδιών του αραβικού κόσμου της Ασίας (Παλαιστίνιοι) που με τη συμπαράσταση των αστεριών τους (αφηγητών), περνούν από την ελευθερία και τη χαρά, στην ανελευθερία και στον φόβο, από την καταδίωξη και τη φυγή, στη σύλληψη και στον εγκλεισμό, για να καταλήξουν στον θάνατο ή στην ανάσταση.

Η Άννα Φρανκ, σύμβολο ανθρωπιάς και καλοσύνης σε μια από τις πιο τραγικές σελίδες του παγκόσμιου παρελθόντος, ενώνει μέσα στο έργο αυτό, τον πόνο και τη φωνή της με τον πόνο και τη φωνή των παιδιών της Παλαιστίνης, που το αδικοχαμένο αίμα τους μας καθιστά σήμερα μάρτυρες ενός εξίσου ζοφερού κεφαλαίου της ίδιας ιστορίας. Τα παιδιά επέλεξαν όχι μόνο τον ρόλο που θα ενσάρκωναν, αλλά και την τύχη αυτού του ρόλου, παίρνοντας καθοριστικές αποφάσεις για το αν θα επιβίωναν ή όχι από μια τέτοια τραγωδία. Στην πορεία της δραματικής διαδικασίας και ενώ το θέμα που διαπραγματευόμασταν ήταν ιδιαίτερα επώδυνο, κανένα παιδί από την ηλικία των 7 έως των 15 χρόνων δεν ένιωσε φόβο, απειλή ή προδοσία. Χάρη στις λυτρωτικές συμβάσεις του εκπαιδευτικού δράματος, όλα τα παιδιά κατάφεραν να συνδιαλεχθούν ποιητικά με τον πόνο και μέσα από τους επινοημένους διαλόγους έγραψαν ξανά την ιστορία, μαθαίνοντας να μεταβολίζουν τη φρίκη σε ποιητική αντίσταση και τελικά σε γαλήνη.

Επίλογος

Το έργο *Η Άννα Φρανκ συνομιλεί με τα Παιδιά της Παλαιστίνης* σε κείμενα Λάζου Ευφροσύνης, βασισμένο σε αυτοσχεδιασμούς των παιδιών πάνω σε αληθινά ντοκουμέντα, παρουσιάστηκε στις 26 και 27 Ιουνίου 2026 στο Θέατρο του Σαρακινάδου στη Ζάκυνθο. Η

παράσταση συγκίνησε και μάγεψε το κοινό, αλλά παράλληλα προκάλεσε μεγάλη δημόσια συζήτηση και κρατική αντίδραση. Από την ανάρτηση κιόλας της αφίσας στο διαδίκτυο προκλήθηκε έντονη αντίδραση από συγκεκριμένους κύκλους πολιτών, η οποία οδήγησε σε επώνυμες καταγγελίες προς το Υπουργείο Παιδείας και τελικά στην άσκηση δίωξης κατά της συγγραφέως, η οποία εκκρεμεί μέχρι την ώρα που γράφεται αυτό το άρθρο.

Είναι κι αυτός ένας δρόμος ευθύνης που χαράχτηκε με σκοπό την αφύπνιση των συνειδήσεων και την ανάληψη πρωτοβουλιών για τη δημιουργία μιας κοινωνίας ειρήνης. Από όλο αυτό το ταξίδι ένα αξίζει πραγματικά να κρατήσουμε: τα παιδιά, διαπραγματευόμενα τον πόνο σε ένα προστατευμένο ποιητικό-θεατρικό περιβάλλον, κατάφεραν να πετύχουν την κάθαρση και να παραμείνουν Άνθρωποι, σε καιρούς που η έννοια της ανθρωπιάς δοκιμάζεται όσο ποτέ.

Το «ποτέ ξανά» ισχύει για όλους τους λαούς, όλα τα έθνη, ολόκληρη την ανθρωπότητα και τα παιδιά το βίωσαν μέσα από αυτή τη θεατρική εμπειρία, νιώθοντας τις τραγικές συνέπειες του πολέμου στη ζωή όλων των παιδιών της γης. Γιατί, όπως έγραψε ο εθνικός ποιητής της Παλαιστίνης, Μαχμούντ Νταρουίς: «Οι καρδιές όλων των ανθρώπων είναι ...η εθνικότητά μου. Αφαιρέστε μου το διαβατήριό!» (Νταρουίς, Αλ Κάσεμ και Ζαγιάντ, 2023, σσ. 144-145).

[Σημείωση: Ολόκληρο το κείμενο του έργου *Η Άννα Φρανκ συνομιλεί με τα παιδιά της Παλαιστίνης* βρίσκεται αναρτημένο στα ψηφιακά εκπαιδευτικά περιοδικά «Εκπαιδευτική Λέσχη» και «Σελιδοδείκτης» και στο Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση (Λάζου, 2025)].

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Βερβεροπούλου, Ζ. (2023). *Το σύγχρονο θέατρο του Πραγματικού*. Αθήνα: Παπαζήση. σσ. 25, 30, 42-43.
- Γκόβας, Ν. (2010). *Μονόλογοι από τη Γάζα: μαθητές και μαθήτριες γράφουν για τη ζωή τους*. Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση.
- El-Helah, A. και A. Itani, M. (2013) *Τα παιδιά της Παλαιστίνης κάτω από την Ισραηλινή κατοχή*. (V. Marangoni - Γ. Μαγγανάς. Μετ.) Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Συναδέλφων – Ένα Καράβι για τη Γάζα.
- Freire, P, Shor, I. (2011). *Απελευθερωτική Παιδαγωγική -Διάλογοι για τη μετασχηματιστική Εκπαίδευση*. Αθήνα: Μεταίχμιο σσ. 42,71.
- Θρωλ, Ν. (2024). *Μια μέρα της ζωής του Αμπέντ Σαλάμα (Ανατομία μιας τραγωδίας στην Ιερουσαλήμ)*. Βραβείο Pulitzer Γενικής Τεκμηριογραφίας 2024. (Δ. Κανελλοπούλου. Μετ). Αθήνα: Εκδόσεις Δώμα.
- Kozulin, A. (1990) *Vygotsky's Psychology: A Biography of Ideas*. Cambridge, MA: Harvard University Press. σσ. 126-127.
- Μοντεσσόρι, Μ. (1986) *Παιδαγωγικό Μανιφέστο*. (Μ. Λώμη. Μετ.). Αθήνα: Γλάρος σσ. 11, 27-28.

- Νταρουίς, Μ., Αλ Κάσεμ, Σ. και Ζαγιάντ, Τ. (2023). *Παλαιστινιακή Ποίηση*. (2^η έκδοση). Αθήνα: Εκδόσεις Ειρήνη. σσ. 144-145.
- Pick-Goslar, H. (2023). *My Friend, Anne Frank. Hannah Pick-Goslar with Dina Kraft*. U.K: Penguin Random House.
- Rosen, H. (1980). *The Dramatic Mode*. NADIE Journal 5(2), Brisbane.
- Φρανκ, Α. (2021). *Το ημερολόγιο της Άννας Φρανκ*. (Γ. Θωμόπουλος. Μετ.). Αθήνα: Μίνωας.

Δικτυογραφικές αναφορές

- South African Government News Agency (2026). *Η Προεδρία σημειώνει την τελευταία απόφαση του Διεθνούς Δικαστηρίου της Χάγης στην υπόθεση γενοκτονίας της Νότιας Αφρικής κατά του Ισραήλ*. Διαθέσιμο σε: <https://www.sanews.gov.za/south-africa/presidency-notes-latest-icj-order-south-africas-genocide-case-against-israel>. [Προσπελάστηκε 20 Ιουνίου 2026].
- Ημέρα Ζακύνθου (2024). *Ξεκινά σήμερα η επιστημονική διημερίδα με θέμα «Το Ολοκαύτωμα στη νήσο των Δικαίων» – 80 χρόνια από τη Διάσωση της Εβραϊκής Κοινότητας της Ζακύνθου*. Διαθέσιμο σε: <https://www.imerazante.gr/2024/02/01/330860> [Προσπελάστηκε 1 Μαρτίου 2026].
- Ημέρα Ζακύνθου (2024). *Εκδήλωση αλληλεγγύης στον Παλαιστινιακό λαό – Στο νησί ο Πρέσβης της Παλαιστίνης Yussef Dorkhom*. Διαθέσιμο σε <https://www.imerazante.gr/2024/02/09/331480> [Προσπελάστηκε 1 Μαρτίου 2026].
- Καθημερινή (2025). *ΟΗΕ: «Το Ισραήλ διαπράττει γενοκτονία στη Γάζα» – Τι αναφέρει το πόρισμα*. Διαθέσιμο σε <https://www.kathimerini.gr/world/563815483/oie-to-israil-diaprattei-genoktonia-sti-gaza-ti-anaferei-to-porisma/> [Προσπελάστηκε 20 Ιουνίου 2026].
- Κλαυδιανού, Μ. (2024). *Από τα παιδιά της Ζακύνθου για τα παιδιά της Παλαιστίνης. Η Εφημερίδα των Συντακτών*. 16 Φεβρ. 2024. Διαθέσιμο σε https://www.efsyn.gr/tehnas/art-nea/422789_apo-ta-paidia-tis-zakynthoy-gia-ta-paidi. [Προσπελάστηκε 1 Μαρτίου 2026].
- Λάζου, Ε. (2025). *Η Άννα Φρανκ συνομιλεί με τα παιδιά της Παλαιστίνης*. Εκπαιδευτική Λέσχη. Διαθέσιμο σε <https://www.e-lesxi.gr/%CE%B7-%>. [Προσπελάστηκε 14 Ιουλίου 2025].

Ευφροσύνη Λάζου

Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών και της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει κάνει μεταπτυχιακές σπουδές στο Εκπαιδευτικό Δράμα (MA in Drama in Education, University of Central England, Birmingham) και στη χρήση του Συμμετοχικού Θεάτρου στην Εκπαίδευση (Certificate in Theatre in Education, Central School of Speech and Drama, London). Έχει δίπλωμα υποκριτικής και πτυχίο κλασικής κιθάρας. Από το 2009 είναι Δασκάλα Θεατρικής Αγωγής στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση Ζακύνθου και

υπεύθυνη του Θεατρικού Εργαστηρίου «Φιέρα» και έχει ανεβάσει πάνω από 40 θεατρικές παραστάσεις. Από το 2021 είναι Πρόεδρος του ΣΕΠΕ Ζακύνθου.

Στοιχεία επικοινωνίας: efilazou3@gmail.com

Από την εκδημοκράτιση της παράστασης στην εκδημοκράτιση της νεοφιλελεύθερης κοινωνίας

Jimmy Machai

Περίληψη

Το παρόν άρθρο διερευνά τη σχέση ανάμεσα στη συμμετοχικότητα, τη θεατρική πράξη και τη νεοφιλελεύθερη δημοκρατία, εστιάζοντας στη μετατόπιση από την εκδημοκράτιση της παράστασης προς την εκδημοκράτιση της κοινωνίας. Αφετηρία αποτελεί το Θέατρο του Καταπιεσμένου του Augusto Boal και η έννοια του spect-actor, ενώ το θεωρητικό πλαίσιο εμπλουτίζεται μέσω των Claire Bishop και Jacques Rancière, αναδεικνύοντας τις εντάσεις μεταξύ χειραφέτησης και ελεγχόμενης συμμετοχής. Στο δεύτερο μέρος, εξετάζεται η παράσταση *An Attempt to Devise a Democratic Assembly* της Δανάης Θεοδωρίδου, όπου η συνέλευση λειτουργεί ως δραματουργικό εργαλείο και πεδίο πολιτικού πειραματισμού. Μέσα από την επιτελεστικότητα της γλώσσας και τη χωρική ανασύνθεση της δημοτικής αίθουσας, οι θεατές μετατρέπονται σε ενεργά υποκείμενα συλλογικής διαδικασίας. Το άρθρο υποστηρίζει ότι η συμμετοχική παράσταση δεν αναπαριστά τη δημοκρατία, αλλά δοκιμάζει τους όρους της, αναδεικνύοντας τη σύγκρουση, την ασάφεια και την απρόβλεπτη δράση ως κεντρικά στοιχεία της πολιτικής εμπειρίας.

136

Λέξεις-κλειδιά: συμμετοχικότητα, νεοφιλελεύθερη δημοκρατία, Δανάη Θεοδωρίδου, συνέλευση, πολιτική εμπειρία

Abstract

This article explores the relationship between participation, theatrical practice and neoliberal democracy, focusing on the shift from the democratisation of performance towards the democratisation of social life. The theoretical framework is grounded in Augusto Boal's Theatre of the Oppressed and the concept of the spect-actor, and further developed through the work of Claire Bishop and Jacques Rancière, highlighting tensions between emancipation and regulated participation. The second part analyses Danae Theodoridou's performance *An Attempt to Devise a Democratic Assembly*, in which the assembly operates as both a dramaturgical tool and a site of political experimentation. Through the performativity of language and the spatial reconfiguration of the municipal council chamber, spectators become active agents within a collective process. The article argues that participatory performance does not represent democracy but rather tests its conditions, where conflict, ambiguity and unpredictability emerge as fundamental dimensions of political experience.

Keywords: participation, neoliberal democracy, Danae Theodoridou, assembly, political experience

Η συμμετοχικότητα στη νεοφιλελεύθερη κοινωνία

Στα σημερινά δημοκρατικά κράτη, οι άνθρωποι απομακρύνονται όλο και περισσότερο από τον έλεγχο πάνω στα ζητήματα που αφορούν τις ζωές τους και από τη λήψη αποφάσεων. Οι ευκαιρίες συνάντησης και συζήτησης των πολιτών γύρω από όσα συμβαίνουν στον τόπο τους εμφανίζονται ολοένα και πιο περιορισμένες. Έτσι, προκύπτει η ανάγκη να δημιουργηθούν συλλογικοί χώροι διαλόγου και συμμετοχής, όπου οι πολίτες θα μπορούν να επικοινωνούν και να μοιράζονται τις σκέψεις τους μέσα από μια αναμέτρηση ικανή να οδηγήσει σε συμφωνία ή ακόμη και σε σύγκρουση.

Ο σκοπός της συμμετοχικότητας εντός του πλαισίου της δημοκρατίας είναι η πολιτική ενεργοποίηση των ανθρώπων, κάτι που κρίνεται ιδιαίτερα σημαντικό αν αναλογιστεί κανείς τις πολιτικές συνθήκες των τελευταίων χρόνων. Κατά τη δεκαετία του 2020 παρατηρείται μία διεθνής άνοδος των ακροδεξιών κυβερνήσεων, η οποία οδηγεί στην αποχαλίνωση του νεοφιλελευθερισμού, απειλώντας τόσο την τήρηση των θεμελιωδών αξιών της δημοκρατίας όσο και την ίδια την ουσία της. Η παραπάνω τάση ακολουθείται από την έξαρση του συντηρητισμού και την επακόλουθη ανάδυση ρατσιστικών και σεξιστικών συμπεριφορών (Mulvaney, 2024), τις διακρίσεις και τις ανισότητες (Carlisle, 2022), την κατάργηση του κράτους πρόνοιας (Finér, 2024) και την υποβάθμιση του βιοτικού επιπέδου των κατώτερων κοινωνικά στρωμάτων (Mercédesz, 2024). Όσο περισσότερο ερευνώ το ζήτημα της συμμετοχικότητας, τόσο μεγαλύτερη έκπληξη μου προκαλεί το γεγονός ότι όχι μόνο εκλείπει από τα σημερινά «δημοκρατικά» κράτη, αλλά και οι κυβερνήσεις αυτών τείνουν να μην την υποστηρίζουν ή ακόμα και να την πολεμούν. Η τοπική αυτοδιοίκηση παραμερίζεται από την εθνική κυβέρνηση (Gutiérrez, 2023), οι νόμοι του εκάστοτε κράτους καλούνται να υποστηρίξουν τη νομοθεσία ευρύτερων σχηματισμών (Cieslak-Wróblewska, 2023), τα σωματεία εργαζομένων καταργούνται και οι υπάλληλοι καλούνται να δουλέψουν ακόμα πιο σκληρά (Casey, 2022). Φαίνεται πως οι αξίες της συμμετοχικότητας δε συμβαδίζουν με την επέκταση των αγορών, τις πολυεθνικές εταιρείες και την ιδιωτικοποίηση – δηλαδή με τις θεμελιώδεις αρχές της νεοφιλελεύθερης κοινωνίας.

Από τα παραπάνω προκύπτει η ανάγκη ενίσχυσης των υπαρχόντων θεσμών συμμετοχικότητας και δημιουργίας νέων. Προτείνω τη συμμετοχική παράσταση που αναπτύσσεται γύρω από την έννοια της συνέλευσης ως μία εναλλακτική δημοκρατική πρακτική, η οποία αξιοποιεί τις αισθητικές και δραματουργικές στρατηγικές της παράστασης ώστε να φέρει σε επαφή ανθρώπους διαφορετικών ταυτοτήτων, καταγωγών και επαγγελμάτων, δίνοντάς τους την ευκαιρία να πραγματοποιήσουν τη δική τους συνέλευση. Το κεντρικό μου επιχείρημα είναι ότι η κατάλληλη αξιοποίηση των μέσων και των τεχνικών της συμμετοχικής παράστασης γύρω από τη δομή της συνέλευσης είναι δυνατό να οδηγήσει τους θεατές-συμμετέχοντες σε ουσιαστική αναμέτρηση με τις βασικές αρχές της δημοκρατίας, καλώντας τους να ακολουθήσουν τις διαδικασίες συνεργασίας, σκέψης και δράσης, οι οποίες έχουν αναδυθεί κατά τη διάρκειά της. Η δύναμη της εν λόγω συμμετοχικής παράστασης έγκειται στη διττή της φύση. Αφενός αποτελεί «συνέλευση», στο βαθμό που οι θεατές πραγματοποιούν κυριολεκτικά τη δική τους συνέλευση· αφετέρου παραμένει «παράσταση», καθώς οι ίδιοι θεατές καλούνται να παρατηρούν όσα συμβαίνουν κατά τη

διάρκειά της. Η συνύπαρξη αυτή ανοίγει, μετά την ολοκλήρωση, ένα πεδίο αναστοχασμού πάνω στη δομή και τους στόχους της παράστασης-συνέλευσης.

Η συμμετοχική παράσταση γύρω από τη δομή της συνέλευσης

Παρότι η ιστορική εξέλιξη δεν ακολουθεί γραμμική πορεία και κάθε φαινόμενο συγκροτείται από πολλαπλές αφετηρίες και επιρροές, επιλέγω ως σημείο εκκίνησης τις αρχές που διατύπωσε ο Augusto Boal στο πλαίσιο του Θεάτρου του Καταπιεσμένου και ειδικότερα του Forum Theatre. Η επιλογή αυτή δεν συνιστά πρόταση μιας γραμμικής γενεαλογίας, στην οποία ο Boal θα λειτουργούσε ως μοναδική αφετηρία της συμμετοχικής παράστασης· συνιστά θεωρητικό πλαίσιο εντός του οποίου εξετάζω την ενεργοποίηση του θεατή και τη σύνδεση της συμμετοχής στην παράσταση με τη συμμετοχή στον κοινωνικό και πολιτικό βίο. Το Forum Theatre αναδεικνύεται ως μια συμμετοχική πρακτική που αποδίδει στον θεατή ενεργό ρόλο κατά τη διάρκεια της παράστασης, καλώντας τον να κινηθεί, να μιλήσει και να παρέμβει, έτσι ώστε να αντιμετωπίσει την παράσταση ως πεδίο κοινωνικής και πολιτικής προσομοίωσης (Malzacher, 2023, σ. 65-66).

Για τον ίδιο τον Boal, το θέατρο δεν αποτελεί επαναστατική πράξη καθαυτή, αλλά «πρόβα για την επανάσταση» (Boal, 2019, σ. 155). Η θέση αυτή αναγνωρίζει τα όρια της παράστασης, χωρίς να ακυρώνει τη δυναμική της: το θέατρο δεν ταυτίζεται με τα πολιτικά κινήματα των δρόμων, αλλά βρίσκεται σε διαρκή διάλογο μαζί τους και συμβάλλει στη διαμόρφωση συνειδήσεων και τρόπων σκέψης. Κεντρική σε αυτή τη διαδικασία είναι η έννοια του «spect-actor», η οποία αμφισβητεί ριζικά τους παραδοσιακούς διαχωρισμούς μεταξύ σκηνής και πλατείας, δράσης και παρατήρησης, λόγου και σιωπής. Οι διαχωρισμοί αυτοί, σύμφωνα με τον Boal, αναπαράγουν τις ιεραρχίες και τις ανισότητες της κοινωνίας (Howe, Boal και Soeiro, 2021, σ. 1). Επομένως, ο θεατής παύει να αντιμετωπίζεται ως παρατηρητής, εφόσον προσκαλείται να μιλήσει και να κινηθεί κατά τη διάρκεια της παράστασης, αποκτώντας την ελευθερία να λειτουργήσει ως ενεργός συμμετέχων και ηθοποιός.

Η συμμετοχή του θεατή στο Forum Theatre δεν στοχεύει στην εύρεση οριστικών ή καθολικών λύσεων. Αντίθετα, όπως επισημαίνουν οι José Soeiro και Julian Boal, πρόκειται για μια βαθιά διαλεκτική διαδικασία, στα πλαίσια της οποίας οι θεατές καλούνται να αναλύσουν τη σχέση ανάμεσα στα ατομικά προβλήματα των χαρακτήρων και στις ευρύτερες δομές εξουσίας που τα παράγουν (Soeiro και Boal, 2021, σ. 67). Τα ζητήματα φύλου, τάξης και φυλής δεν συνιστούν αφηρημένες κατηγορίες, αλλά ενεργά πεδία σύγκρουσης, με αιτίες και πιθανές απαντήσεις πολλαπλές και συχνά αντιφατικές (Soeiro και Boal, 2021, σ. 73-74).

Η πολιτική ενεργοποίηση του θεατή είχε απασχολήσει και προγενέστερες θεατρικές πρακτικές, με πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα το επικό θέατρο του Bertolt Brecht. Οι μπρεχτικές προσεγγίσεις αποδομούσαν την ψευδαίσθηση και την ταύτιση, επιδιώκοντας να διατηρήσουν τον θεατή σε εγρήγορση και κριτική απόσταση (Bleeker, 2019, σ. 41-42). Ωστόσο, παρά τη ρήξη με την αναπαραστατική ψευδαίσθηση, διατηρούσαν τη βασική δομή της παράστασης και τον σαφή διαχωρισμό μεταξύ ηθοποιών και κοινού. Η τομή του Boal

έγκειται στη μετατόπιση από την κριτική παρατήρηση στη σωματική και λεκτική παρέμβαση, η οποία ενσωματώνει τον θεατή στην ίδια τη διαδικασία δημιουργίας της παράστασης.

Η σύνδεση ανάμεσα στην ενεργοποίηση του θεατή εντός της παράστασης και στην ενεργοποίησή του ως πολίτη αποκτά ιδιαίτερη σημασία μετά το 1990, σε ένα κοινωνικό πλαίσιο που χαρακτηρίζεται από την εδραίωση του νεοφιλελευθερισμού και τις ραγδαίες τεχνολογικές εξελίξεις, οι οποίες συχνά ενίσχυσαν την παθητικότητα και την αποξένωση. Η Claire Bishop εξετάζει τη συμμετοχική τέχνη μέσα από την ταυτότητα του θεατή από τη σκοπιά του καταναλωτή και υποστηρίζει ότι η τάση για ενεργοποίηση του κοινού μπορεί να λειτουργήσει ως αντίδραση στην παγιωμένη πλέον παθητική κατανάλωση (Bishop, 2012, σ. 275). Η έννοια της «κοινωνικής στροφής» που περιγράφει μετατοπίζει τον καλλιτέχνη από τον ρόλο του μεμονωμένου παραγωγού έργων σε συνεργάτη και συντονιστή καλλιτεχνικών καταστάσεων, επαναπροσδιορίζοντας την παράσταση ως ανοιχτή διαδικασία και το κοινό ως συν-παραγωγό της εμπειρίας (Bishop, 2012, σ. 2).

Παρά τις διαφορετικές θεωρητικές αφετηρίες τους, τόσο ο Boal όσο και η Bishop συγκλίνουν δίνοντας έμφαση στη συνεργασία, την ανταλλαγή και τη συγκρότηση μιας κοινής εμπειρίας. Ωστόσο, η έντονη εστίαση στις κοινωνικές διαστάσεις της συμμετοχής οδήγησε σε σύγχυση ως προς τη διάκριση των συμμετοχικών παραστάσεων από παραπλήσιες πρακτικές οι οποίες χρησιμοποιούνταν στην ψυχολογία και στην κοινωνιολογία. Η ασάφεια αυτή λειτούργησε ως απειλή για την καλλιτεχνική κοινότητα, καθώς υπονοούσε είτε ότι η συμμετοχική παράσταση δεν είχε καμία διαφορά από τις άλλες κοινωνικές πρακτικές – όπως το ψυχόδραμα, το θεατρικό παιχνίδι, τις βιωματικές εκπαιδευτικές πρακτικές και τις κοινοτικές παρεμβάσεις – ή ότι δεν είχε να προσθέσει τίποτα καινούριο σε αυτές (Theodoridou, 2022, σ. 42). Η Bishop αντέδρασε σε αυτή την τάση προτάσσοντας τις αισθητικές διαστάσεις της παράστασης, οι οποίες ενθάρρυναν την επικοινωνία και τη συμμετοχή των θεατών μέσα από αισθητικές και δραματουργικές πρακτικές, δηλαδή μέσα από εργαλεία και τεχνικές που προέρχονταν από τον χώρο του θεάτρου και των παραστατικών τεχνών (Bishop, 2012, σ. 27). Παράλληλα, ο Jacques Rancière εξερεύνησε την επίδραση της αισθητικής στις διανοητικές και αντιληπτικές ικανότητες του ανθρώπου, τονίζοντας ότι η αισθητική κρίση αναστέλλει την κυριαρχία των ηθικών και νοητικών λειτουργιών. Έτσι, η απροσδιοριστία της αισθητικής εμπειρίας είναι ικανή να γεννήσει ερωτήματα σχετικά με το πώς οργανώνεται ο κόσμος, αποκαλύπτοντας τις δυνατότητες αλλαγής και αναδιανομής του (Rancière, 2010, σ. 69). Με άλλα λόγια, η αισθητική εμπειρία είναι ικανή να ανοίξει ρωγμή στην παθητική πρόσληψη του κόσμου, διότι όταν ένα φαινόμενο αγγίζει τον άνθρωπο αισθητικά, τότε οι προκαθορισμένες αντιλήψεις του γύρω από την ηθική και τη γνώση μπαίνουν σε αναστολή – και μέσα σε αυτό το κενό γεννιέται η δυνατότητα να σκεφτεί διαφορετικά τον κόσμο και την οργάνωσή του.

Παρά τη ρητορική της δημοκρατίας, πολλές συμμετοχικές παραστάσεις από το 1990 έως σήμερα καταλήγουν σε μορφές συναίνεσης και ομοιογένειας (Malzacher, 2023, σ. 67). Οι Florian Malzacher και Jeroen Boomgaard επισημαίνουν ότι η συμμετοχή δεν είναι από μόνη της δημοκρατική, ιδιαίτερα όταν το κοινό αντιμετωπίζεται ως αδιαφοροποίητη μάζα. Η ομοιογένεια αυτή συχνά εξυπηρετεί τη λογική της αγοράς, αποκλείοντας τη διαφορά και

τη σύγκρουση (Boomgaard, 2017, σ. 26). Οι Soeiro και Boal υπογραμμίζουν, με τη σειρά τους, ότι η δημοκρατία προϋποθέτει τη διαφωνία και την αντιπαράθεση, καθώς η συναίνεση χωρίς σύγκρουση ισοδυναμεί με άρνηση της πολιτικής καθαυτής (Boal και Soeiro, 2021, σ. 99).

Τέλος, η Δανάη Θεοδωρίδου αναδεικνύει τις χειραγωγικές μορφές συμμετοχής που περιορίζουν τη δυνατότητα ουσιαστικής παρέμβασης του θεατή, επισημαίνοντας ότι η πρόσκληση για δράση δε συνεπάγεται κατ' ανάγκη και πραγματική επιρροή στη διαδικασία (Theodoridou, 2022, σ. 41-42). Σύμφωνα με τον Rancière, η δημοκρατική ενεργοποίηση προϋποθέτει την εμφάνιση απρόβλεπτων υποκειμένων, ικανών να αναλάβουν πρωτοβουλίες που μπορούν να μεταβάλουν ουσιαστικά την πορεία μιας διαδικασίας (Rancière, 2021, σ. 60). Συνεπώς, η εκδημοκράτιση της παράστασης δε συνιστά απλώς μια εσωτερική αναδιάρθρωση της καλλιτεχνικής διαδικασίας, αλλά ένα πεδίο στο οποίο τίθεται το ίδιο το αίτημα εκδημοκράτισης της νεοφιλελεύθερης κοινωνίας, μέσα από συγκρούσεις, ρήξεις και ανοιχτά ενδεχόμενα μετασχηματισμού.

Οι δημοκρατικές όψεις της συμμετοχικότητας στην παράσταση *The Practice of Democracy: An Attempt to Devise a Democratic Assembly* της Δανάης Θεοδωρίδου

Οι θεατές-συμμετέχοντες συγκεντρώνονται στον διάδρομο έξω από την αίθουσα συνεδριάσεων του δημαρχείου Θεσσαλονίκης (Μάιος 2023). Τρεις περφόρμερ-συντονιστές τούς υποδέχονται και τους καλούν να εισέλθουν στην αίθουσα, η οποία έχει αμφιθεατρική διάταξη: σειρές τραπεζιών με μικρόφωνα απέναντι από ένα κεντρικό τραπέζι και ένα βήμα. Οι συντονιστές κάθονται στο κεντρικό τραπέζι, ενώ οι θεατές στα υπόλοιπα. Δίπλα σε κάθε μικρόφωνο υπάρχει ένας φάκελος, τον οποίο οι συμμετέχοντες καλούνται να ανοίξουν. Διαβάζουν την πρώτη σελίδα και... η παράσταση ξεκινά.

Μέσα στον φάκελο, η παράσταση παρουσιάζεται υπό τη μορφή παρτιτούρας. Οι μισοί συμμετέχοντες αναλαμβάνουν τον ρόλο του ομιλητή και οι υπόλοιποι τον ρόλο του ακροατή. Οι ομιλητές καλούνται να ακολουθήσουν τις οδηγίες της παρτιτούρας: να διαβάσουν ολοκληρωμένες προτάσεις, να συμπληρώσουν κενά, να απαντήσουν σε ερωτήσεις ή να εκτελέσουν μη λεκτικές δράσεις. Ένας ομιλητής μπορεί να μιλήσει για τα εργασιακά προβλήματα των πολιτών στο νεοφιλελεύθερο κράτος, ένας δεύτερος να αναφερθεί στις συνελεύσεις στις οποίες έχει συμμετάσχει επισημαίνοντας ποια θεωρεί σημαντικότερη, ένας τρίτος να παίξει μουσική ή να κινηθεί στον χώρο μιλώντας με πάθος. Οι ακροατές, από την άλλη, έχουν το δικαίωμα να ζητήσουν τον λόγο μία φορά κατά τη διάρκεια της συνέλευσης, να ανέβουν στο βήμα και να τοποθετηθούν προσωπικά πάνω στο ζήτημα που συζητείται.

Κεντρικό χαρακτηριστικό της παράστασης αποτελεί η επιλογή του χώρου. Η διεξαγωγή μιας συνέλευσης μέσα στην πραγματική αίθουσα συνεδριάσεων του δημαρχείου εντάσσει το έργο στις πρακτικές του site-specific θεάτρου, όπου, σύμφωνα με τον Hans-Thies Lehmann, ο χώρος δε λειτουργεί ως ουδέτερο δοχείο, αλλά ενεργοποιείται και επανασηματοδοτείται μέσα από τη θεατρική πράξη, μετατρέπόμενος σε συμπαίκτη (Lehmann, 2006, σ. 152). Σε υλικό επίπεδο, η έτοιμη σκηνογραφία της αίθουσας εξυπηρετεί ήδη τη δομή της συνέλευσης, διαχωρίζοντας ομιλητές και ακροατές και εγκαθιδρύοντας

συγκεκριμένες ιεραρχίες. Σε σημειωτικό επίπεδο, πρόκειται για την αίθουσα όπου λαμβάνονται αποφάσεις που αφορούν την πόλη, στην οποία έχουν πρόσβαση οι εκλεγμένοι εκπρόσωποι και όχι οι ίδιοι οι πολίτες – συχνά ούτε καν ως παρατηρητές. Η παράσταση επιτρέπει στους θεατές να εισέλθουν σε αυτόν τον τόπο και να πραγματοποιήσουν τη δική τους συνέλευση, τηρώντας τόσο τους κανόνες όσο και τις επιταγές του. Όπως σημειώνει ο Joachim Robbrecht, ο χώρος δεν είναι ποτέ ουδέτερος αλλά συγκροτείται μέσα από τις δράσεις που λαμβάνουν χώρα σε αυτόν (Robbrecht, 2016, σ. 139). Εδώ, οι συμμετέχοντες δεν προσαρμόζονται απλώς στις απαιτήσεις του χώρου αλλά τον μετασχηματίζουν σύμφωνα με τις ανάγκες και τους σκοπούς τους, μετατρέποντάς τον προσωρινά σε τόπο μιας εναλλακτικής συνέλευσης.

Σε προσωπική μου επικοινωνία με τη Δανάη Θεοδωρίδου σχετικά με τις δραματουργικές στρατηγικές της παράστασης (Ιανουάριος 2025), η καλλιτέχνης τόνισε τον καταλυτικό ρόλο της επιτελεσματικότητας της γλώσσας στην έρευνά της. Κάθε συμμετέχων διαβάζει δυνατά λόγια που αναφέρονται στην παρούσα χρονική στιγμή και αφορούν το σύνολο, ακούγοντάς τα να αρθρώνονται με τη δική του φωνή. Η εμπειρία αυτή συχνά προκαλεί έκπληξη: η συμφωνία εκφράζεται με αύξηση της έντασης της φωνής, ενώ η διαφωνία με δισταγμό ή υπερβολή. Ο J. L. Austin ανέδειξε την επιτελεσματική λειτουργία της γλώσσας, υποστηρίζοντας ότι η ομιλία δεν περιγράφει απλώς την πραγματικότητα, αλλά τη μεταβάλλει (Austin, 1976, σ. 24-26). Το Judith Butler προχωρά περαιτέρω, εξετάζοντας αν ο λόγος δρα πάνω μας ακόμη και τη στιγμή που μιλάμε (Butler, 2015, σ. 62). Στην παρτιτούρα της παράστασης, οι φωνές των ομιλητών διαθέτουν συνοχή και ροή που θυμίζουν χαρακτήρες, χωρίς ωστόσο να συγκροτούν αναγνωρίσιμα θεατρικά πρόσωπα ή ρόλους που έχουν τον χρόνο να προετοιμάσουν. Καθώς το κείμενο αποκαλύπτεται μόνο μετά την έναρξη της παράστασης, η προσοχή μετατοπίζεται από τη θεατρικότητα στην επιτελεσματικότητα. Ο Anatol Rosenfeld επισημαίνει ότι η ικανότητα του ατόμου να παρατηρεί τον εαυτό του ως υποκείμενο και αντικείμενο ταυτόχρονα του επιτρέπει να ταυτίζεται με τον Άλλο (Rosenfeld, 2008, σ. 24). Έτσι, η εκφορά των λόγων ενός άλλου πάνω σε κοινωνικοπολιτικά ζητήματα φέρνει τον συμμετέχοντα σε άμεση επαφή με διαφορετικές θέσεις, μετατρέποντας την πράξη της ομιλίας σε ουσιαστική δημοκρατική πρακτική.

Στο μέσο της παράστασης, οι συμμετέχοντες καλούνται να διακόψουν την παρτιτούρα και να συζητήσουν συλλογικά τις σχέσεις εξουσίας και τις πολιτικές δυναμικές που διαμορφώνονται στον χώρο. Η αναστοχαστική αυτή παύση δεν έρχεται εκ των υστέρων, αλλά εντός της διαδικασίας: η σκέψη ενσωματώνεται στην εμπειρία αντί να την ακολουθεί. Οι Γεωργέλου, Πρωτόπαπα και Θεοδωρίδου υποστηρίζουν, αντίστοιχα, ότι η σκέψη συνιστά από μόνη της μορφή δράσης και ότι η συλλογική παραγωγή νοήματος μπορεί να γεννήσει στιγμές κοινής, αδιαμεσολάβητης κατανόησης (Georgelou, Protopapa και Theodoridou, 2016, σ. 45). Εφόσον η δημοκρατία βασίζεται στη συλλογική δράση, τότε η συλλογική σκέψη αναδεικνύεται σε ισχυρό –και εν δυνάμει ανατρεπτικό– εργαλείο. Στην παράσταση που παρακολούθησα, η συζήτηση αυτή οδήγησε στην εγκατάλειψη της παρτιτούρας και στη γένεση μιας αντιπαράθεσης για το πώς θα μπορούσε να συνεχιστεί η συνέλευση. Αν και δεν

προέκυψε ένα ιδανικό μοντέλο, η απόκλιση αυτή ενίσχυσε τη συναισθηματική ένταση της εμπειρίας και με έθεσε σε μια διαδικασία παρατεταμένου στοχασμού.

Καθώς η παράσταση καλλιεργεί τις συνθήκες για άμεση και ουσιαστική παρέμβαση των συμμετεχόντων στον μηχανισμό της, η δραματουργία της μπορεί να ιδωθεί ως αποτέλεσμα συνεργασίας μαζί τους ή ακόμη και ως δραματουργία του θεατή. Ένας σταθερός πυρήνας προτείνει μια πιθανή δομή συνέλευσης, ενώ ταυτόχρονα αφήνει περιθώρια απόκλισης και απρόβλεπτων εξελίξεων. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από συγκεκριμένες στρατηγικές: τη διακοπή στο μέσο της παράστασης, τις ανοιχτές ερωτήσεις και το δικαίωμα των ακροατών να ζητήσουν τον λόγο. Σε αντίθεση με τους ομιλητές, οι οποίοι κυρίως διαβάζουν από την παρτιτούρα, οι ακροατές αποφασίζουν αν, πότε και πώς θα μιλήσουν, εισάγοντας ένα στοιχείο ρίσκου. Όπως υποστηρίζει η Lenora Inez Brown, η ανοιχτή ερώτηση δεν προδιαγράφει απαντήσεις, αλλά επιτρέπει στον ομιλητή να κατευθύνει τη συζήτηση μέσα από τη δική του εμπειρία (Brown, 2011, σ. 35-36). Αναφέρω ενδεικτικά πως όταν κλήθηκα να απαντήσω στο ερώτημα πόσες συνελεύσεις έχω παρακολουθήσει και ποια ήταν η σημαντικότερη, επέλεξα να μοιραστώ την εμπειρία μου από μια φοιτητική συνέλευση στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης σχετικά με την αστυνομική βία και την καταστολή των διαδηλώσεων. Έτσι, η ανοιχτή ερώτηση μου έδωσε την ευκαιρία να προσθέσω ως θεατής-συμμετέχων δύο ζητήματα που μέχρι εκείνη τη στιγμή δεν είχαν τεθεί στο πλαίσιο της συζήτησης, παρότι συνιστούν κρίσιμους παράγοντες υπονόμευσης δημοκρατικών διαδικασιών. Η διαδικασία αυτή επέτρεψε και σε άλλους συμμετέχοντες να καταθέσουν προσωπικές εμπειρίες, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση ενός συλλογικού πλαισίου αναστοχασμού.

Το Butler εξερευνά την υπονόμευση των συμμετοχικών διαδικασιών εντός της νεοφιλελεύθερης κοινωνίας υπό το πρίσμα της βαθμιαίας μείωσης όχι μόνο των υποδομών που σχετίζονται με τις συνελεύσεις, αλλά και εκείνων που αφορούν γενικά τη συνάθροιση και την επικοινωνία των ανθρώπων. Τονίζει τις καταστροφικές συνέπειες που έχει αυτό για την άσκηση της δημοκρατίας, υποστηρίζοντας ότι όταν οι υποδομικές συνθήκες για την πολιτική αποδομούνται, το ίδιο συμβαίνει και με τις συνελεύσεις που εξαρτώνται από αυτές (Butler, 2015, σ. 126-127). Πέρα από οποιουσδήποτε ισχυρισμούς για την αναστοχαστικότητα ή τον αντίκτυπό της, η παράσταση *An Attempt to Devise a Democratic Assembly* στηρίζεται στο θεμελιώδες γεγονός ότι οι συμμετέχοντες συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο και χρόνο και συγκροτούν μια συνέλευση. Μπορεί να μη διαθέτει τη νομιμοποιημένη εξουσία λήψης δεσμευτικών αποφάσεων, ωστόσο φέρνει τους συμμετέχοντες σε άμεση επαφή με τις δομές, τους ρόλους και τις δυναμικές της συνέλευσης, καθώς και με τις συμπεριφορές και τις τακτικές που αυτή απαιτεί. Δεν προτείνει ένα μοντέλο προς μίμηση, αλλά μια βιωμένη εμπειρία των όρων της δημοκρατικής συμμετοχής.

Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, η συμμετοχικότητα, όπως αναδύεται στο πεδίο της σύγχρονης παράστασης, δεν μπορεί να θεωρηθεί ούτε αυτονόητα χειραφετητική ούτε εγγενώς δημοκρατική. Αντίθετα, αποκαλύπτει το εύρος των εντάσεων που διατρέχουν τη δημοκρατική πράξη

σήμερα· ανάμεσα στη δράση ως ενεργή προσωπική εμπλοκή και στην ανάθεση ως υποκατάστασή της· ανάμεσα στη συλλογικότητα, που θεμελιώνεται στην αποδοχή της διαφοράς, και στην ομοιογένεια, που επιδιώκει την απάλειψή της· ανάμεσα στη δυνατότητα παρέμβασης και τα όρια που θέτει το ίδιο το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή καλείται να ασκηθεί. Η συμμετοχική παράσταση γύρω από τη δομή της συνέλευσης λειτουργεί ακριβώς μέσα σε αυτή την αμφισημία.

Σε ένα κοινωνικό περιβάλλον όπου οι υποδομές της πολιτικής συρρικνώνονται και η συμμετοχή μεταφράζεται συχνά σε ελεγχόμενη παρουσία ή συμβολική χειρονομία, η συγκρότηση μιας συνέλευσης στο πεδίο της τέχνης δεν έρχεται να μετασχηματίσει τη συνήθη έννοια και λειτουργία της συνέλευσης, αλλά να επεκτείνει το εύρος και το πεδίο ορισμού της. Κύριο μέλημά της είναι να επαναφέρει στο προσκήνιο το ερώτημα των όρων της: ποιος μιλάει, πότε, με ποιο κόστος και με ποια δυνατότητα επιρροής. Επομένως, η δημοκρατία δεν εμφανίζεται ως εξιδανικευμένο μοντέλο αναπαραγωγής, αλλά ως διαδικασία που παραμένει ανοιχτή, εύθραυστη και διαρκώς υπό διαπραγμάτευση.

Ίσως, τελικά, το κρίσιμο διακύβευμα να μην είναι αν η παράσταση μπορεί να εκδημοκρατίσει την κοινωνία, αλλά αν μπορεί να δημιουργήσει τις συνθήκες ώστε η εμπειρία της συλλογικής σκέψης και της απρόβλεπτης δράσης να καταστεί ξανά ορατή –και επιθυμητή.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

- Austin, J. L. (1976). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bleeker, M. (2019). What Do Performances Do to Spectators? Σε M. Bleeker, A. Kear, H. Roms και J. Kelleher (επιμ.). *Thinking Through Theatre and Performance*. London: Bloomsbury. σ. 33-46.
- Boal, A. (2019). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Boal, J. και Soeiro, J (2021). Identities, otherness, and emancipation in Theatre of the Oppressed. Σε K. Howe, J. Boal και J. Soeiro (επιμ.). *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Oxford: Routledge. σ. 94-103.
- Boomgaard, J. (2017). Public as Practice. Σε J. Boomgaard και R. Brom (επιμ.). *Being Public: How Art Creates the Public*. Amsterdam: Valiz. σ. 25-39.
- Brown, L. I. (2011). *The Art of Active Dramaturgy: Transforming Critical Thought Into Dramatic Action*. Indianapolis: Hacket Publishing Company.
- Butler, J. (2015). *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.
- Carlisle, M. (2022). LGBTQ Teachers Struggle to Navigate Florida's So-Called 'Don't Say Gay' Law. *Time Magazine blog*. 25 Αυγούστου 2022. [Blog] Διαθέσιμο σε <https://time.com/6208554/florida-lgbtq-teachers-dont-say-gay-education-law/> [Προσπελάστηκε 11 Μαΐου 2026].

- Casey, L. (2022). Ontario government repeals anti-strike law for CUPE education workers. *The Canadian Press blog*. 14 Νοεμβρίου 2022. [Blog] Διαθέσιμο σε <https://www.cbc.ca/news/canada/toronto/ont-government-repeals-education-bill-1.6650584> [Προσπελάστηκε 11 Μαΐου 2026].
- Cieslak-Wróblewska, A. (2023). Decentralisation of public governance must not be reversed. *Rzeczpospolita blog*. 7 Σεπτεμβρίου 2023. [Blog] Διαθέσιμο σε <https://www.rp.pl/gospodarka/art39073211-decentralisation-of-public-governance-must-not-be-reversed> [Προσπελάστηκε 11 Μαΐου 2026].
- Finér, L. (2024). Finland's far-right government runs down the welfare state. *FEPS blog*. 20 Σεπτεμβρίου 2024. [Blog] Διαθέσιμο σε <https://feps-europe.eu/finlands-far-right-government-runs-down-the-welfare-state/> [Προσπελάστηκε 11 Μαΐου 2026].
- Georgelou, K., Protopapa, E. και Theodoridou, D. (2016). Principles for Dramaturgy. Σε K. Georgelou, E. Protopapa και D. Theodoridou (επιμ.). *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Valiz. σ. 37-62.
- Gutiérrez, P. (2023). Orban blamed by Budapest deputy mayor as city faces bankruptcy. *CGTN blog*. 30 Μαΐου 2023. [Blog] Διαθέσιμο σε <https://newseu.cgtn.com/news/2023-05-30/Orban-blamed-by-Budapest-deputy-mayor-as-city-faces-bankruptcy-1kevJE69mFy/index.html> [Προσπελάστηκε 11 Μαΐου 2026].
- Howe, K., Boal, J. και Soeiro, J (2021). Introduction: Theatre of the Oppressed and its time(s). Σε K. Howe, J. Boal και J. Soeiro (επιμ.) *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Oxford: Routledge. σ. 1-12.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Oxford: Routledge.
- Malzacher, F. (2023). *The Art of Assembly: Political Theatre Today*. Berlin: Alexander Verlag.
- Mercédesz, H. (2024). Major cuts announced in Orbán's 130-point austerity plan. *Daily News Hungary blog*. 23 Σεπτεμβρίου 2024. [Blog] Διαθέσιμο σε <https://dailynewshungary.com/major-cuts-in-orbans-130-point-austerity-plan/> [Προσπελάστηκε 11 Μαΐου 2026].
- Mulvaney, E. (2024). Apple Sued by Employees Alleging Unequal Pay for Women. *The Wall Street Journal blog*. 13 Ιουνίου 2024. [Blog] Διαθέσιμο σε <https://www.wsj.com/business/apple-sued-by-employees-alleging-unequal-pay-for-women-23abac6c> [Προσπελάστηκε 11 Μαΐου 2026].
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Rancière, J. (2021). *On the Shores of Politics*. New York: Verso Books.
- Robbrecht, J. (2016). Contagious Conversations. Σε K. Georgelou, E. Protopapa και D. Theodoridou (επιμ.). *The Practice of Dramaturgy: Working on Actions in Performance*. Amsterdam: Valiz. σ. 137-146.
- Rosenfeld, A. (2008). *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Soeiro, J. και Boal, J. (2021). Theatre of the Oppressed as a Dialectical Game?. Σε K. Howe, J. Boal και J. Soeiro (επιμ.). *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Oxford: Routledge. σ. 67-75.

Theodoridou, D. (2022). *Public-ing: Practicing Democracy Through Performance*. Athens: Nissos Academic Publishing.

Jimmy Machai

Είναι σκηνοθέτης, δραματουργός και περφόρμερ παραστάσεων θεάτρου και χορού, και παράλληλα δάσκαλος-εμψυχωτής θεατρικών ομάδων. Αποφοίτησε από το *Τμήμα Θεάτρου* της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ και από το μεταπτυχιακό πρόγραμμα *Contemporary Theatre, Dance, and Dramaturgy* του Πανεπιστημίου της Ουτρέχτης. Έχει συμμετάσχει σε παραστάσεις και φεστιβάλ που πραγματοποιήθηκαν στην Ελλάδα και την Ολλανδία και έχει συνεργαστεί με σπουδαίους σκηνοθέτες, όπως τον Ευριπίδη Λασκαρίδη και τον Τάσο Ράτσο. Τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα αφορούν το Σωματικό Θέατρο, τη Σύγχρονη Περφόρμανς και τη Συμμετοχική Παράσταση.

Στοιχεία επικοινωνίας: demetresma18@gmail.com

Η μάσκα και το πρόσωπο των έμφυλων ζητημάτων στη δραματουργία του Luigi Chiarelli. Εκεί που η Δίκη και η Δικαιοσύνη δεν είναι συνώνυμα

Κατερίνα Μπιλάλη

Περίληψη

Με αφορμή το θεμελιώδες έργο του Ιταλού δραματουργού Luigi Chiarelli *Η μάσκα και το πρόσωπο*, βασικού εκπροσώπου του θεάτρου γκροτέσκο, ερευνάται η πρόσληψη του νομικού πλαισίου σχετικά με φλέγοντα έμφυλα ζητήματα, όπως η τιμωρία μιας πράξης μοιχείας μέσα στον έγγαμο βίο και οι ποινικές κυρώσεις που επιβάλλονται σε περίπτωση γυναικοκτονίας. Αν και το έργο είναι γραμμένο το 1913 στο κατώφλι του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο Chiarelli εγκαινιάζει μια νέα δραματουργική φόρμα κατά την οποία συνδυάζονται κωμωδιακά και τραγωδιακά στοιχεία μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο ενός κυρίαρχου αξιακού συστήματος που επιβάλλει συγκεκριμένους έμφυλους ρόλους, οι οποίοι δεν είναι τίποτα περισσότερο από κοινωνικές μάσκες. Σ' αυτό το πλαίσιο είναι αναπόφευκτη η σύγκρουση μεταξύ της κοινωνικής επιβολής και της εσωτερικής πραγματικότητας, μεταξύ της μάσκας και του προσώπου/εαυτού. Τα ερωτήματα που τίθενται σχετίζονται με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται οι τεχνικές του θεάτρου γκροτέσκο για να καταδείξουν τον παραλογισμό των κοινωνικών προσδοκιών, ο οποίος κανονικοποιείται με τη συνέργεια του δικαστικού συστήματος.

Λέξεις-κλειδιά: *Chiarelli, γκροτέσκο, γυναικοκτονία, δίκη, δικαιοσύνη*

Abstract

Inspired by the seminal work *The Mask and the Face* by the Italian playwright Luigi Chiarelli, a major representative of the Theatre of the Grotesque, this study explores the perception of the legal framework concerning pressing gender issues, such as the punishment of adultery within marriage and the criminal penalties for femicide. Although the play was written in 1913 on the eve of World War I, Chiarelli introduces a new dramatic form in which comic and tragic elements are combined within the defined framework of a dominant value system imposing specific gender roles that are nothing more than social masks. In this context, the conflict between social imposition and inner reality, between the mask and the face/self, is inevitable. The questions raised concern the way in which the techniques of grotesque theatre are used to demonstrate the absurdity of social expectations, which are normalized with the complicity of the judicial system.

Keywords: *Chiarelli, grotesque, femicide, trial, justice*

Με αφορμή το θεμελιώδες έργο του Ιταλού δραματουργού Luigi Chiarelli *Η μάσκα και το πρόσωπο*, εισηγητή του θεάτρου γκροτέσκο, ερευνάται η πρόσληψη του νομικού πλαισίου σχετικά με φλέγοντα έμφυλα ζητήματα, όπως η τιμωρία της γυναικείας μοιχείας από την πλευρά της γυναίκας μέσα στον έγγαμο βίο καθώς και οι ποινικές κυρώσεις μιας γυναικοκτονίας. Αν και το έργο είναι γραμμένο το 1913 μέσα στον αναβρασμό του επερχόμενου Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, εν μέσω μιας πνευματικής και ηθικής κρίσης στην Ιταλία, ο Chiarelli εγκαινιάζει μια νέα δραματουργική φόρμα κατά την οποία συνδυάζονται κωμωδικά και τραγωδικά στοιχεία μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο ενός κυρίαρχου αξιακού συστήματος που επιβάλλει συγκεκριμένους έμφυλους ρόλους, οι οποίοι δεν είναι τίποτα περισσότερο από κοινωνικές μάσκες (Watson, 2004, σ. 489). Σ' αυτό το πλαίσιο, είναι αναπόφευκτη η σύγκρουση μεταξύ της κοινωνικής επιβολής και της εσωτερικής πραγματικότητας, μεταξύ της μάσκας και του προσώπου/εαυτού.

Τα ερωτήματα που τίθενται σχετίζονται με τον τρόπο που χρησιμοποιούνται οι τεχνικές του θεάτρου γκροτέσκο για να καταδείξουν τον παραλογισμό των κοινωνικών προσδοκιών, ο οποίος κανονικοποιείται υπό την κάλυψη του δικαστικού συστήματος. Η διαστρεβλωμένη απεικόνιση της πραγματικότητας μέσα από έναν παραμορφωτικό φακό που συνδυάζει το χιούμορ, τη φρίκη και τις ακρότητες μπορεί να εκθέσει τις αντιφάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης; Η απορριπτική διάθεση απέναντι στην αληθοφάνεια και την αιτιότητα του παραδοσιακού αστικού θεάτρου μπορεί να λειτουργήσει ανατρεπτικά και να καταδείξει τη λανθασμένη δομή του πατριαρχικού οικοδομήματος;

147 Ο θεματικός άξονας του έργου λειτουργεί αποκαλυπτικά ως προς την απογύμνωση των ισχυόντων κοινωνικών στερεοτύπων και κανόνων και θέτει το κυρίαρχο δραματουργικό ερώτημα. Ποια είναι η θέση του προσώπου/εαυτού απέναντι στους ρόλους που του ανατίθενται και του επιβάλλονται από τους γραπτούς και άγραφους νόμους, όταν αυτοί αντιτίθενται στο συναίσθημα και τη λογική του; Η περίπτωση της αδυναμίας σύνδεσης και αρμονίας μεταξύ της δημόσιας εικόνας ενός προσώπου με την ιδιωτική πυροδοτεί μια σειρά ερωτημάτων διότι τότε πρέπει να επιλέξει μια μάσκα, η οποία να είναι αποδεκτή από την κοινωνία και τις επιτελεστικές εξουσίες. Όμως, αν αυτή η μάσκα είναι, συνειδησιακά, αφόρητα ασφυκτική; Αν η απόκλιση μεταξύ δίκης και δικαιοσύνης δεν είναι ανεκτή, ποιες είναι οι επιλογές; Συμμόρφωση ή ανατροπή;

Το θεατρικό έργο *Η μάσκα και το πρόσωπο* (*La maschera e il volto*), με τον υπότιτλο *Τρίπρακτο θεατρικό έργο σε φόρμα γκροτέσκο* (*Grottesco in tre atti*) γράφτηκε από τον Ιταλό θεατρικό συγγραφέα Luigi Chiarelli το 1913 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις 13 Μαΐου 1916, στο Teatro Argentina στη Ρώμη από τη Compagnia Stabile di Roma, σε σκηνοθεσία Ernesto Ferrero. Η παράσταση έτυχε θερμής υποδοχής από το ιταλικό κοινό και τους κριτικούς σε μια περίοδο έντονων κοινωνικών αλλαγών, διότι έφερε κάτι καινούργιο και ριζοσπαστικό σε σχέση με τις προϋπάρχουσες θεατρικές φόρμες. Η επιτυχία του έργου συνεχίστηκε στο Μιλάνο το 1917, στο Teatro Olimpia σε σκηνοθεσία του Giorgio Talli. Η οπτική του ανέδειξε τα γκροτέσκο στοιχεία του έργου, κυρίως μέσω της καθοδήγησης των ηθοποιών προς την υιοθέτηση μιας λεπτής ειρωνικής υποκριτικής γραμμής (Martínez-Reñuela, 2003, σ. 134-135).

Η πρόσληψη του έργου τόσο από το κοινό όσο και από τους κριτικούς της εποχής ήταν πολύ θετική, εστιάζοντας κυρίως στην εφευρετική συγχώνευση της φάρσας και της τραγωδίας, η οποία θεωρήθηκε μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα, πρωτότυπη και ριζοσπαστική πρόταση για την ιταλική δραματουργία. Το έργο πέρασε τα σύνορα της Ιταλίας και εξαπλώθηκε γρήγορα διεθνώς. Κατά τη δεκαετία του 1920 έγιναν μεταφράσεις και διασκευές του έργου στο Παρίσι, όπου για πρώτη φορά συστήθηκε το θέατρο γκροτέσκο στο γαλλικό κοινό. Στην Αγγλία έγινε η μετάφραση του έργου από τον C. B. Fernald, με τίτλο *The Mask and the Face*. Το θεατρικό έργο του Chiarelli *La maschera e il volto* εκπροσωπώντας και φέρνοντας το θέατρο γκροτέσκο στο προσκήνιο, ενέπνευσε μια γενιά θεατρικών συγγραφέων όπως ο Luigi Pirandello, ο Luigi Antonelli, ο Enrico Cavacchioli και ο Dario Niccodemi, οι οποίοι υιοθέτησαν την παραδοξότητα και τη σατιρικότητα του είδους για σχεδόν δύο δεκαετίες. Στις πιο σύγχρονες αναγνώσεις, το έργο έχει ερμηνευτεί από την πλευρά των έμφυλων ταυτοτήτων, της φεμινιστικής κριτικής και του αστικού σχετικισμού. Μετά τα μέσα του 20ού αιώνα, το έργο του Chiarelli συνεχίζει να επηρεάζει το ιταλικό δράμα ως πνευματική κληρονομιά, δίνοντας τη σκυτάλη σε μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς όπως ο Eduardo De Filippo, ο οποίος στα έργα του, με θέμα τη Νάπολη, ενσωμάτωσε γκροτέσκο στοιχεία κοινωνικής παραλογικότητας, και ο Dario Fo, ο οποίος υιοθέτησε τις σατιρικές εκφάνσεις του γκροτέσκο στο δικό του πολιτικό θέατρο.

Πέρα από τη θεατρική αναπαράσταση, το έργο διασκευάστηκε για τον κινηματογράφο πρώτη φορά το 1919 ως βωβή ταινία σε σκηνοθεσία Augusto Genina, με επιρροές από την αισθητική της *commedia dell'arte*. Το 1938 έγινε ξανά διασκευή του έργου, ως ομιλούσα, αυτή τη φορά, ταινία με τίτλο *Fuochi d'artificio*, σε σκηνοθεσία Gennaro Righelli, και το 1942 ο Camillo Mastrocinque έκανε μια ακόμα κινηματογραφική μεταφορά, με φόντο την Ιταλία του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Η ιταλική τηλεόραση έκανε γνωστό το έργο στο ευρύτερο κοινό με δύο αξιοσημείωτες παραγωγές, το 1965 σε σκηνοθεσία Flaminio Bollini, και το 1984 σε σκηνοθεσία Marco Parodi.

Ιστορικά θεωρείται το θεμελιώδες έργο του ιταλικού θεάτρου γκροτέσκο, κυρίως γιατί εισάγει μια νέα δραματουργική φόρμα, η οποία χαρακτηρίζεται από μια διαστρεβλωμένη απεικόνιση της πραγματικότητας μέσα από έναν παραμορφωτικό φακό που συνδυάζει το χιούμορ, τη φρίκη και τον παραλογισμό με σκοπό να εκθέσει τις αντιφάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Ταυτόχρονα, η αντισυμβατική του στάση δίνει έμφαση στη συνύπαρξη των αντιθέτων, όπως το γέλιο και τη φρίκη, με σκοπό την πρόκληση του συναισθήματος της χαρμολύπης που μπορεί να εκφραστεί ως ένα «πικρό γέλιο» (Martínez-Reñuela, 2003, σ. 135). Ο Ιταλός θεατρικός κριτικός και ιστορικός θεάτρου Silvio D'Amico παρουσίασε τα δραματικά πρόσωπα ως μαριονέτες, τα οποία υποκινούνται από ένα περίπλοκο κοινωνικό σύστημα και όχι αυτόβουλα ανθρώπινα όντα με ισχυρή συνείδηση (Calendoli, 1978, σ. 14). Τα δραματικά πρόσωπα είναι οδυνηρά ειλικρινή και ταυτόχρονα υποκριτικά, είναι άνθρωποι και ταυτόχρονα μαριονέτες, τα οποία αναλύουν, κρίνουν και επιβάλλουν την τιμωρία στον εαυτό τους, σχεδόν μαζοχιστικά.

Όλες τις παραπάνω τεχνικές γκροτέσκο χρησιμοποιεί και ο πρωτοπόρος του είδους, Luigi Chiarelli, ο οποίος με το έργο του *La maschera e il volto*, με υπότιτλο *Grottesco in tre*

atti, πέτυχε τη διάδοση του όρου *teatro grottesco*. Ο Chiarelli (1880-1947), γεννημένος στο Τράνι της Ιταλίας στην επαρχία Μπάρι, ολοκληρώνοντας τις σπουδές του στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση στη Ρώμη, δούλεψε σε ένα κυβερνητικό γραφείο από το 1895 έως το 1910, ενώ παράλληλα είχε ξεκινήσει τη δημοσιογραφική του καριέρα, γράφοντας σε περιοδικά όπως το *L' Alfieri* και το *Latrìa*. Στο διάστημα αυτό έκανε ανεπιτυχείς προσπάθειες γράφοντας οκτώ θεατρικά έργα, τα οποία αργότερα αποκέρυξε. Μετά το 1910 άφησε την κυβερνητική του θέση για να γίνει ανεξάρτητος ρεπόρτερ, ενώ αργότερα υπηρέτησε ως κριτικός δράματος και παράλληλα δημοσίευσε κάποια διηγήματα. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Chiarelli συνδέθηκε με λογοτεχνικούς κύκλους, όπως αυτόν του φουτουρισμού, και συνεργάστηκε με τον κύριο εκπρόσωπό του, Filippo Tommaso Marinetti, και άλλες προσωπικότητες των τεχνών και των γραμμάτων. Στις αρχές της δεκαετίας του 1910, ασχολήθηκε επαγγελματικά με τη συγγραφή θεατρικών έργων, κάνοντας την αρχή με τη σκηνική πραγμάτωση των *Er gendarme* (1912) και *Una notte d'amore* (1912), τα οποία άνοιξαν τον δρόμο για το πρωτοποριακό του έργο *La maschera e il volto* (1913).

Η πρωτοτυπία και η αντισυμβατικότητα είναι στοιχεία εμφανή και στον κεντρικό θεματικό πυρήνα του έργου, ο οποίος εστιάζει σε ένα μείζον κοινωνικό ζήτημα, τη θέση της νομοθετικής και δικαστικής εξουσίας στο θέμα των γυναικοκτονιών. Η πλοκή εστιάζει στο δράμα του πρωταγωνιστή, Πάολο Γκράτσια, έναν σύζυγο της αστικής τάξης που ορκίζεται δημόσια ότι ένας άντρας οφείλει να σκοτώσει τη γυναίκα του σε περίπτωση απιστίας γιατί είναι ζήτημα ανδρικής τιμής και αξιοπρέπειας. Η θέση αυτή υιοθετείται από όλα τα μέλη της αστικής κοινωνίας του έργου, μιας και είναι η επίσημη θέση του κράτους. Ο γυναικοκτόνος προστατεύεται από την ισχύουσα νομοθεσία της Ιταλίας, καθώς σύμφωνα με τον κώδικα Zanardelli του 1890 εμπίπτει στα εγκλήματα τιμής ή στα ιταλικά *Delitti d'onore* (Hughes, 2020, σ. 233).

Με αφορμή το έργο του Chiarelli και προκειμένου να κατανοηθούν τα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα της εποχής αλλά και να δοθεί έμφαση στην επικαιρότητα του θέματος, είναι σημαντική μια καταγραφή της νομικής εξέλιξης των υποθέσεων μοιχείας εκ μέρους της γυναίκας. Στη δυτική αναπτυγμένη, υποτίθεται, κοινωνία μας, στην προηγμένη Ευρώπη και πιο συγκεκριμένα στην Αγγλία, μόλις το 2009 καταργήθηκε ο νόμος περί μετριασμού της ποινής ενός εγκλήματος λόγω «απώλειας ελέγχου», τον οποίο χρησιμοποιούσαν προς υπεράσπιση των συζύγων που σκότωναν τον εραστή ή τη γυναίκα τους ώστε η δολοφονία του αντίζηλου ή η γυναικοκτονία να θεωρηθεί ανθρωποκτονία εξ αμελείας (Kesserling, 2016, σ. 199). Ο νόμος αυτός δεν είχε ισχύ στην αντίθετη περίπτωση, δηλαδή δεν μπορούσε να χρησιμοποιηθεί στην υπερασπιστική γραμμή μιας γυναίκας που είχε διαπράξει φόνο εν βρασμώ λόγω συζυγικής απιστίας. Είναι προφανές το καθρέφτισμα βαθύτερων κοινωνικών αντιλήψεων περί τιμής και ελέγχου της σεξουαλικότητας της γυναίκας, καθώς η μοιχεία εκλαμβάνόταν ως απειλή για την πατρότητα, κοινωνικό χλευασμό και απώλεια της ανδρικής κυριαρχίας.

Υπό αυτές τις κοινωνικές προσλαμβάνουσες ο Chiarelli αγγίζει μια βαθιά κοινωνική πληγή, η οποία δεν είναι άλλη από την αστόχαστη και σκληρή μαζική κοινωνική κριτική και κατακραυγή ενώ εστιάζει και στις επιπτώσεις αυτής πάνω στον ανθρώπινο ψυχισμό. Σ'

αυτήν ακριβώς τη δραματική συνθήκη εγκλωβίζεται ο σύζυγος, Πάολο, ο οποίος έρχεται αντιμέτωπος με ένα τεράστιο ηθικό δίλημμα, όταν η απιστία της γυναίκας του αποκαλύπτεται στον κοινωνικό του περίγυρο. Αν δεν τη σκοτώσει, ο Πάολο θα μετατραπεί σε αντικείμενο χλευασμού της κοινής γνώμης, αμαυρώνοντας τη δημόσια εικόνα του, αλλά ταυτόχρονα θα πετύχει την αποδόμηση των κοινωνικών συμβάσεων και των πατριαρχικών αξιών. Από την άλλη, αν διαπράξει τη γυναικοκτονία, θα σώσει την κοινωνική του αξιοπρέπεια, αλλά θα καταλήξει να χάσει τον εαυτό του. Μέσα από τα λόγια του στο έργο, δίνεται σαφέστατα η θέση και ο προβληματισμός του Πάολο, ο οποίος επιλέγει να σκηνοθετήσει τη δολοφονία της γυναίκας του, οδηγούμενος σε μια δίκη όπου η υποκρισία και η εφαρμογή μιας σαθρής πατερναλιστικής λογικής θριαμβεύουν.

Γιατί μπορεί να υποστηρίξουμε κάποιες ιδέες και να λέμε κάποια πράγματα, αλλά χωρίς πραγματικά να τα εννοούμε. Όμως αυτά τα ψέματα που λέμε στους άλλους μας δεσμεύουν και πάνω σε μια κρίσιμη στιγμή, έρχονται κάποιοι... και μας τα θυμίζουν. Τότε σίγουρα κάτι θα πάει τραγικά λάθος. Για να μη συμβεί αυτό, θα πρέπει να βρίσκουμε το θάρρος να ξεφεύγουμε από τα στερεότυπα, να βάζουμε στην άκρη τη ματαιοδοξία και τον εγωισμό μας και να μη μένουμε στα δήθεν πιστεύω μας. Να είμαστε ευλαβικά ειλικρινείς με τον εαυτό μας. Αλλά αυτό δεν είναι εύκολο. Ειδικά τη στιγμή που σε κυριεύει το πάθος (Chiarelli, 2026, σ. 47).

Κομβικό ρόλο, κατά τη διεξαγωγή της δίκης, για τη σκιαγράφηση του προφίλ της μοιχαλίδας, έπαιξαν ο δικηγόρος υπεράσπισης που φρόντισε για τη διαπόμπευσή της και τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, τα οποία λειτούργησαν ως ένα παράλληλο λαϊκό δικαστήριο. Ακόμα μέχρι και πρόσφατα, οι δίκες δεν εξέταζαν αυτό καθαυτό το αδίκημα, αλλά ετίθετο προς αξιολόγηση η γυναικεία προσωπικότητα του θύματος ως προς τη σεξουαλική συμπεριφορά, την εξωτερική της εμφάνιση και τον τρόπο ζωής της (Taddeo, 2014, σ. 1071-1072). Ο Chiarelli καταφέρνει να εκθέσει, με τον κωμικοτραγικό τρόπο του θεάτρου γκροτέσκο, τον τρόπο με τον οποίο το δικαστικό σύστημα αλλά και η κοινή γνώμη δίκαιζε τη μοιχεία από την πλευρά της γυναίκας ως αδίκημα, κρίνοντας την προσωπικότητα και όχι την ίδια την πράξη. Ο εξευτελισμός της γυναίκας και οι κατηγορίες σε ηθικό, πολύ προσωπικό επίπεδο ήταν κοινός τόπος. Ο συγγραφέας καταδεικνύει με τον πιο καυστικό τρόπο, και με απaráμιλλη δεξιοτεχνία, τη μέθοδο της δολοφονίας χαρακτήρα μιας γυναίκας προκειμένου να κερδηθεί μια δίκη. Με σκοπό την αύξηση της έντασης μεταξύ των δραματικών προσώπων και την απογείωση του γκροτέσκο, ο Chiarelli θέτει ως συνήγορο του υποτιθέμενου γυναικοκτόνου τον εραστή του δήθεν θύματος. Το χτίσιμο της κορύφωσης της πλοκής ξεκινάει με μια σκηνή σύγκρουσης με στοιχεία δραματικής ειρωνείας. Η ένταση είναι ανάμεσα στον δικηγόρο που δρα ως καταπέλτης ύβρεων προς τη γυναίκα που απίστησε και τον σύζυγο. Ο τελευταίος δεν γνωρίζει ότι ο δικηγόρος και φίλος του, που έκανε τη χυδαία αγόρευση και εξέθεσε τη γυναίκα του και ο εραστής της, είναι το ίδιο πρόσωπο. Η σκηνή που αποθεώνει την κωμικοτραγικότητα του γκροτέσκο είναι όταν η υποτιθέμενη νεκρή σύζυγος εμφανίζεται μπροστά στον δικηγόρο-εραστή και του διαβάζει από την εφημερίδα το απόσπασμα από την υβριστική του αγόρευση: «[...] Γυναίκα άπληστη για νοσηρές ηδονές,

ρέπουσα αθεράπευτα στην προδοσία, γυναίκα στερημένη κάθε ίχνους ντροπής και κάθε αίσθησης ηθικής» (Chiarelli, 2026, σελ. 76).

Ο Chiarelli χρησιμοποιεί τις τεχνικές που χαρακτηρίζουν το γκροτέσκο για να υπερβάλει και να ανατρέψει τις κοινωνικές νόρμες. Χαρακτηριστική είναι η ειρωνική αντιστροφή, κατά την οποία ο πρωταγωνιστής εξυμνείται ως ήρωας μετά την επιστροφή του από τη φυλακή και αφού έχει εκτίσει την ελάχιστη ποινή για μια δολοφονία που δεν γνωρίζει κανείς στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο ότι είναι εικονική. Έτσι υπογραμμίζεται ο παραλογισμός των κοινωνικών προσδοκιών και καταδεικνύεται ο αφομοιωμένος πατριαρχισμός του δικαστικού συστήματος και της αστικής κοινωνίας. Τα δραματουργικά μέσα δημιουργούν μια παραβολική σύγκρουση μεταξύ σημαίνοντος και σημαιόμενου, όπως για παράδειγμα η εορταστική μουσική για την αθώωση ενός υποτιθέμενου δολοφόνου, η οποία αντιπαρατίθεται στην πένθιμη μουσική μιας υποτιθέμενης κηδείας για να υπογραμμίσει την παραμόρφωση της ζωής σε κάτι παράδοξο και παράλογο.

Στο τέλος του έργου ο Chiarelli, μένοντας πιστός στη ρήση «η αγάπη τα πάντα νικά», προτιμά να δώσει μια αισιόδοξη νότα, αφού ο Πάολο επιλέγει να αρνηθεί τη συμμετοχή του στην κοινωνική παρωδία και να πάρει τη γενναία απόφαση να συνεχίσει να ζει ελεύθερα, χωρίς μάσκα, με οδηγό την αλήθεια και την αγάπη (Moffa, 1976, σ. 404). Ο Πάολο και η γυναίκα του Σαβίνα κάνουν μια επαναστατική πράξη, ενάντια στο σύστημα, στηρίζοντας την αρχή της ατομικής ελευθερίας. Βάζουν ένα λιθαράκι στην αλλαγή της αντιμετώπισης της μοιχείας, ειδικότερα από την πλευρά της γυναίκας, ως δημόσιο έγκλημα, προσβλέποντας στη μελλοντική αποποινικοποίησή της. Στην πραγματικότητα, μέσα στον 20ό αιώνα υπήρξαν βαθιές αλλαγές στη νομική αντιμετώπιση της μοιχείας, ώστε να μην θεωρείται ποινικό αδίκημα και έγκλημα κατά της κοινωνίας, αλλά ζήτημα προσωπικών σχέσεων (Dabhoiwala, 2010, σ. 90-93).

Η καινοτομία του Chiarelli καθόρισε την ιστορία της ιταλικής δραματουργίας, διότι ήρθε σε ρήξη με το αστικό δράμα του 19ου αιώνα (Nuessel, 2002). Ταυτόχρονα ο Ιταλός δραματουργός ανέδειξε ένα νέο είδος γραφής, το οποίο αναμειγνύει κωμικά και τραγικά στοιχεία, το χιούμορ και το πάθος, με σκοπό την αμφισβήτηση των συμβατικών δραματικών μορφών και την αποκάλυψη του προσώπου, της εσωτερικής αλήθειας κάτω από τις κοινωνικές μάσκες και την υποκρισία. Το ενδιαφέρον στη χρήση της σύγκρουσης των αντιθέτων είναι ότι λειτουργεί όχι μόνο σε δραματουργικό αλλά και σε θεματικό-φιλοσοφικό επίπεδο. Οι σχέσεις μέσου και σκοπού διαρρηγνύονται: ο γάμος παύει να συνεπάγεται την ευτυχία, η φιλία την εμπιστοσύνη και η δίκη τη δικαιοσύνη.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

Calendoli, J. (1978). The Theatre of the Grotesque. *Italian Theatre Issue*, Τόμος. 22, Τεύχος.

1. Διαθέσιμο σε <https://www.jstor.org/stable/1145164> [Προσπελάστηκε 2 Μάιου 2026].

Chiarelli, L. (2026). *Η μάσκα και το πρόσωπο*. (Κ. Μπιλάλη. Μετ.). Αθήνα: Δρόμων.

Dabhoiwala, F. (2010). Lust and liberty. *Past and Present*, Τεύχος. 207. Διαθέσιμο σε <https://www.jstor.org/stable/40783260> [Προσπελάστηκε 28 Απριλίου 2026].

- Hughes, S.C. (2020). Honourable murder: The *delitto d'onore* and the Zanardelli code of 1890. *Journal of Modern Italian Studies*, Τόμος. 25, Τεύχος. 3. Διαθέσιμο σε <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1354571X.2020.1750786?scroll=true> [Προσπελάστηκε 6 Μαΐου 2026].
- Kesslerling, K.J. (2016). No greater provocation? Adultery and the mitigation of murder in English law. *Law and History Review*, Τόμος. 34, Τεύχος. 1. Διαθέσιμο σε <https://www.jstor.org/stable/24771507> [Προσπελάστηκε 28 Απριλίου 2026].
- Martínez-Peñuela, A. (2003). Il grottesco di Luigi Chiarelli: *La maschera e il volto*. *Cuadernos de Filologia Italiana*, Τόμος. 10. Διαθέσιμο σε https://www.researchgate.net/publication/27578698_The_Grotesque_of_Luigi_Chiairelli_La_maschera_e_il_volto [Προσπελάστηκε 5 Μαΐου 2026].
- Moffa, M. (1976). Reviewed Work: *La Maschera e il Volto* by Luigi Chiarelli, Michael Vena. *University of Illinois Press*, Τόμος. 53, Τεύχος. 3. Διαθέσιμο σε <https://www.jstor.org/stable/478273> [Προσπελάστηκε 5 Μαΐου 2026].
- Nuessel, F. (2002). Reviewed Work: *Luigi Chiarelli. La maschera e il volto* by Michael Vena. *University of Illinois Press*, Τόμος. 79, Τεύχος. 4. Διαθέσιμο σε <https://www.jstor.org/stable/3656058> [Προσπελάστηκε 5 Μαΐου 2026].
- Taddeo, J.A. (2014). Review of Modern Women on Trial: Sexual Transgression in the Age of the Flapper by Lucy Bland. *Journal of British Studies*, Τόμος. 53, Τεύχος. 4. Διαθέσιμο σε <https://www.jstor.org/stable/24701546> [Προσπελάστηκε 2 Μαΐου 2026].
- Van Watson, W. (2004). Reviewed Work: *La maschera e il volto* by Luigi Chiarelli, Michael Vena. *Annali d'Italianistica*, Τόμος. 22. Διαθέσιμο σε <https://www.jstor.org/stable/24010053> [Προσπελάστηκε 5 Μαΐου 2026].

Κατερίνα Μπιλάλη

Είναι ηθοποιός, θεατρολόγος και θεατρική μεταφράστρια. Είναι υποψήφια διδακτόρισα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, αριστούχος απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ίδιου Πανεπιστημίου, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος της σχολής Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, πτυχιούχος της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών. Μιλάει αγγλικά και ιταλικά. Μετρά είκοσι έξι (26) χρόνια θεατρικής σκηνικής παρουσίας, έχοντας λάβει μέρος σε περισσότερες από σαράντα (40) παραστάσεις. Το 2024 βραβεύτηκε με τον έπαινο ερμηνείας στα κρατικά βραβεία Κάρολος Κουν 2024, της ένωσης Ελλήνων Θεατρικών και μουσικών κριτικών για το ρόλο της Carmela, στην παράσταση *Ay, Carmela!*

Στοιχεία επικοινωνίας: Katerina.bil@gmail.com,

Ο νόμος του ισχυρού στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία: *Αόρατη Όλγα και Τα μάτια τέσσερα* του Γιάννη Τσίρου

Μαριαλένη Σολδάτου

*Δίκαια μὲν ἐν τῷ ἀνθρωπείῳ λόγῳ ἀπὸ τῆς ἴσης ἀνάγκης κρίνεται,
δυνατὰ δὲ οἱ προύχοντες πράσσουσι καὶ οἱ ἀσθενεῖς ξυγχωροῦσιν.*

Θουκυδίδης¹

Περίληψη

Το παρόν άρθρο διερευνά τη σύνδεση ανάμεσα στη δικαιοσύνη και την εξουσία μέσα από την ανάλυση των θεατρικών έργων του Γιάννη Τσίρου *Αόρατη Όλγα* και *Τα μάτια τέσσερα*. Το ρεύμα του κοινωνικού ρεαλισμού στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, εκπρόσωπο του οποίου αποτελεί ο συγγραφέας, επιχειρεί, πέρα από την πιστή αναπαράσταση της ελληνικής κοινωνικής πραγματικότητας, την υιοθέτηση κριτικής στάσης απέναντι σε ζητήματα που σχετίζονται με τις κοινωνικοπολιτικές παθογένειες της σύγχρονης Ελλάδας, αναδεικνύοντας πτυχές κοινωνικών ανισοτήτων και τρόπων λειτουργίας των δομών εξουσίας εντός του ελληνικού κοινωνικού ιστού. Ειδικότερα, η εξέταση των δύο θεατρικών έργων του Τσίρου επιχειρεί να αποκαλύψει τους μηχανισμούς της ισχύος των κοινωνικά και πολιτικά ισχυρών πολιτών απέναντι στους κοινωνικά αδύναμους ενώπιον του φαινομενικά «ίσου νόμου». Το συγκεκριμένο άρθρο συνεισφέρει στο πεδίο της δραματολογίας, κομίζοντας νέες αναγνώσεις μέσω της ερμηνευτικής ανάλυσης και της κριτικής προσέγγισης των δύο έργων, ενώ αναδεικνύει τη σχέση του δράματος με την κοινωνική πραγματικότητα.

Λέξεις-κλειδιά: Γιάννης Τσίρος, σύγχρονη ελληνική δραματουργία, κοινωνικός ρεαλισμός, νόμος του ισχυρού, ευαλωτότητα

Abstract

This article explores the relationship between justice and power through an analysis of Giannis Tsiros's plays *Invisible Olga* and *Ta Matia Tessera* [*Eyes Wide Open*]. As a representative of social realism in contemporary Greek dramaturgy, Tsiros seeks not only to portray Greek social reality but also to adopt a critical stance toward issues related to the sociopolitical challenges of contemporary Greece, highlighting aspects of social inequality and the ways in which structures of power operate within Greek society. More specifically, the analysis of these two plays aims to reveal the mechanisms through which socially and politically powerful individuals exert their influence over vulnerable groups in the face of

¹ «Στις ανθρώπινες σχέσεις, τα νομικά επιχειρήματα έχουν αξία όταν εκείνοι που τα επικαλούνται είναι περίπου ισόπαλοι σε δύναμη και ότι, αντίθετα, ο ισχυρός επιβάλλει ό,τι του επιτρέπει η δύναμή του και ο αδύνατος υποχωρεί όσο του το επιβάλλει η αδυναμία του» (Θουκυδίδης, 2008, 89).

ostensible formal legal equality. This article contributes to the field of drama studies by offering new readings of the two plays through a critical interpretive analysis, while highlighting the intersection between theatre and social reality.

Keywords: *Giannis Tsiros, contemporary greek dramaturgy, social realism, the law of the strongest, vulnerability*

Ο Γιάννης Τσίρος συγκαταλέγεται στους βασικούς εκπρόσωπους του κοινωνικού ρεαλισμού στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. Το έργο του χαρακτηρίζεται από τη διεισδυτική παρατήρηση της κοινωνικής πραγματικότητας και την κριτική αποτύπωση των κοινωνικοπολιτικών παθογενειών της σύγχρονης Ελλάδας. Ήδη από το πρώτο του θεατρικό έργο, *Αξύριστα πηγούνια* (1996), στέκεται κριτικά απέναντι σε δύο καίρια ζητήματα της εποχής που ταλανίζουν τη χώρα: την πατριαρχική εξουσία και το μεταναστευτικό φαινόμενο. Το εναρκτήριο έργο του «ανατέμνει τη νοοτροπία του σύγχρονου Έλληνα, του ισχυρού Ευρωπαίου πολίτη, που νιώθει πλέον ισχυρός έναντι των φτωχότερων λαών και ανέχεται το φαινόμενο της διακίνησης γυναικείου πληθυσμού από τα κράτη της Ανατολικής Ευρώπης» (Πεφάνης, 2008, σ. 284-285). Στα *Αξύριστα πηγούνια* αποτυπώνεται η ιεραρχική σχέση μεταξύ γηγενών ανδρών και αλλοδαπών γυναικών, με την παρούσα/απούσα Ιρίνα να συγκροτεί το κεντρικό αντικείμενο πολλαπλών μορφών βίας: λεκτικής, ψυχικής, σωματικής και σεξουαλικής (Τσίρος, 2021a). Πτυχές έμφυλων και φυλετικών δεσμών εξουσίας εκδηλώνονται ακόμα και μετά θάνατον, όπου η ανυπεράσπιστα σορός αδυνατεί να διεκδικήσει την αξιοπρέπεία της απέναντι στο ηδονοβλεπτικό βλέμμα των υπαλλήλων του νεκροτομείου, οι οποίοι επίμονα (κρυφο)κοιτούν το γυμνό, εκτεθειμένο σώμα κάτω από το σάβανο. Θα ανέμενε κανείς ότι, λίγα χρόνια αργότερα, το Κορίτσι στην *Αόρατη Όλγα*, έχοντας καταφέρει να οδηγήσει τη δική της παρόμοια υπόθεση ενώπιον της δικαιοσύνης, θα κατόρθωνε να δικαιωθεί και, ταυτόχρονα, να αποδώσει δικαιοσύνη στις γυναίκες που υπήρξαν θύματα της εμπορίας του σεξ και της κακοποιητικής μεταχείρισής τους από το κυρίαρχο αρσενικό.

Στο πλαίσιο του διεθνούς προγράμματος «Emergency Entrance», το 2010 το Εθνικό Θέατρο ανέθεσε στον Γιάννη Τσίρο και τη Λένα Κιτσοπούλου τη συγγραφή δύο θεατρικών έργων με κοινό άξονα το ζήτημα του ξένου στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Η παράσταση έλαβε τον τίτλο «Ξένος»: *Αόρατη Όλγα, Άουστρας ή Η αγριάδα* και ανέβηκε το 2011 σε σκηνοθεσία του Γιώργου Παλούμπη και του Γιάννη Καλαβριανού. Το πρώτο μέρος, *Αόρατη Όλγα*, γραμμένο από τον Τσίρο, βασίζεται στην αληθινή ιστορία μιας κοπέλας από τη Βουλγαρία, η οποία έπεσε θύμα εμπορίας και σεξουαλικής εκμετάλλευσης στην Ελλάδα, ενώ στη συνέχεια οι καταγγελίες της οδήγησαν στη δίκη των θυτών της, όχι όμως και στην καταδίκη τους. Ο συγγραφέας δεν χρησιμοποίησε τα πραγματικά ονόματα, «ωστόσο άντλησε υλικό και verbatim τεκμήρια από τα δικαστηριακά πρακτικά και από τη σχετική αρθρογραφία στον έντυπο και ηλεκτρονικό Τύπο» (Βερβεροπούλου, 2023, σ. 182). Το έργο, επί της ουσίας, παρουσιάζει το μοτίβο της ατιμωρησίας από το δικαστικό σύστημα, την

αναγκαστική εκπόρνευση των αλλοδαπών γυναικών και την περιφρόνηση της ανθρωπίνης αξιοπρέπειας από τους ίδιους τους θεσμούς που ισχυρίζονται ότι την προστατεύουν (Grigoriou, 2019, σ. 87).

Σε πρώτη ανάγνωση, η *Αόρατη Όλγα* πραγματεύεται το ζήτημα της εμπορίας ανθρώπων, καθιστώντας σαφές ότι η πρακτική αυτή δεν συνιστά απλώς παραβίαση του νόμου, αλλά δημιουργεί το έδαφος για την αντικειμενοποίηση και εμπορευματοποίηση του, συνήθως γυναικείου, σώματος. Ως ακραία έκφανση της ανδρικής κυριαρχίας, το γυναικείο σώμα μετατρέπεται σε αντικείμενο προς πώληση, εκκινώντας από τη σωματεμπορία και καταλήγοντας, στην περίπτωση της Όλγας, στην καταναγκαστική πορνεία. Το θηλυκό σώμα αντιμετωπίζεται ως προϊόν, καθώς η αγορά του σεξ βασίζεται στην κατανάλωσή του από, κυρίως, άνδρες πελάτες, απόρροια κοινωνικών και οικονομικών ανισοτήτων, έμφυλων ιεραρχιών και, αδιαμφισβήτητα, παγκόσμιας υποκρισίας: η κοινωνία καταδικάζει την εμπορία γυναικών, ενώ, την ίδια στιγμή, απολαμβάνει τα προϊόντα της μέσω της βιομηχανίας του σεξ.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ξετυλίγεται το προσωπικό δράμα της Όλγας ως μετανάστριας που έπεσε θύμα εμπορίας ανθρώπων με σκοπό τη σεξουαλική εκμετάλλευσή της. Στην πορεία, η εκπόρνευσή της από τον Μαστροπό, η συκοφάντησή της από τον Δικηγόρο, ο βιασμός της από τον Αστυνομικό και η επαναλαμβανόμενη άσκηση σωματικής βίας από τον Πελάτη την εξώθησαν στην πλήρη ανθρωπίνη εξαθλίωση. Παράλληλα, η απομάκρυνσή της από τον τόπο καταγωγής της, ο ακούσιος εγκλεισμός της σε οίκο ανοχής, η αποστέρηση του ονόματος και των πολιτικών δικαιωμάτων της, η αθώωση των θυτών της από την ελληνική δικαιοσύνη και η επιβολή της σιωπής της από τον περίγυρό της την οδηγούν, τελικά, στην αορατότητα (Σολδάτου, 2024, σ. 99-100).

Επιπλέον κρίσιμο ζήτημα του έργου αποτελεί η δικαστική διαμάχη της Όλγας με τον Μαστροπό και τους συνεργάτες του, ύστερα από τις καταγγελίες του θύματος και έπειτα από αναβολές επί σειρά ετών. Μέσω της δραματουργικής φόρμας του δικαστηρίου, ο συγγραφέας διακόπτει τη δράση του έργου για να παρουσιάσει τη δικαστική διερεύνηση των γεγονότων, αναδεικνύοντας τις νομικές και ηθικές διαστάσεις της υπόθεσης. Κατά την εξέλιξη της δράσης, ο δικηγόρος του Μαστροπού αναλαμβάνει να εκδώσει την άδεια παραμονής της Όλγας, ενώ την καθησυχάζει και τη διαβεβαιώνει ότι δεν πρόκειται να την απελάσουν. Ωστόσο, το αντίτιμο της ερωτικής συνεύρεσης μαζί του, η απαίτηση της Όλγας να της επιστραφεί το κλεμμένο διαβατήριό της και η ενοχοποίησή της στην αίθουσα του δικαστηρίου² αναδεικνύουν τη σαθρότητα του νομικού συστήματος, το οποίο καταλήγει να υποθάλπει το κύκλωμα σωματεμπορίας. Ομοίως, ο Αστυνομικός αγνοεί σκόπιμα τα πλαστά

² «Δικηγόρος: Πώς είναι δυνατόν; / Και τι έκανε αυτή, δηλαδή, την ώρα του βιασμού; / Καθότανε ξαπλωμένη κι έκλαιγε; / Ψεύδεται, κύριοι! / Το ένστικτο του ζώου, μέσα μας, / κανονικά μας κάνει κι αντιδρούμε» (Τσίρος, 2025a, σ. 32). Ο Γιώργος Παλούμπης στο πρόγραμμα της παράστασης αναφέρει ότι ο σημαντικότερος λόγος αποσιώπησης της καταναγκαστικής πορνείας αποτελεί η «γενικευμένη νοοτροπία του κόσμου που συνοψίζεται σε φράσεις όπως “Κι αυτές τα θέλουν, μη μας το παίζουν αθώες...”» (Παλούμπης, 2011-2012). Το ζήτημα της ενοχοποίησης του θύματος επανέρχεται συχνά στη μεταπολεμική ελληνική δραματουργία, ενδεικτικά: *Ο γάμος* (1980) του Μάριου Ποντίκα, *Προς Ελευσίνα* (1992) του Παύλου Μάτεσι και *Το γεύμα* (1998) της Λείας Βιτάλη.

έγγραφα του Δικηγόρου, ενώ στο δικαστήριο δηλώνει ότι «τα χαρτιά της έδειχναν καθ' όλα νόμιμα». Η υποκρισία του ενισχύεται όταν ερωτάται για το πώς διέφυγε την προσοχή του ο γειτονικός με το αστυνομικό τμήμα οίκος ανοχής, απαντώντας ότι «λόγω φόρτου εργασίας, δεν κοιτάζαμε ποτέ απ' το παράθυρο» (Τσίρος, 2025a, σ. 30). η σεξουαλική κακοποίηση της Όλγας από τον Αστυνομικό καθιστά προφανή τα κίνητρα της συγκάλυψης. Τέλος, ο Γιατρός, ο οποίος καλείται στον οίκo ανοχής για να φροντίσει τα τραύματα της Όλγας, με ανάλογο, φυσικά, ερωτικό αντίτιμο, τη συμβουλεύει να μην υπερβάλλει για την κατάστασή της, επικαλούμενος την ύπαρξη ανθρώπων που «υποφέρουν πραγματικά», ενώ ενώπιον του δικαστηρίου τη χαρακτηρίζει «ψυχικά διαταραγμένη». Το έργο κορυφώνεται με την ετυμηγορία του δικαστηρίου, που καταλήγει στην αθώωση των κατηγορούμενων, «λόγω αμφιβολιών». Με αυτόν τον τρόπο, ο Τσίρος αποκαλύπτει την υποκρισία των εμπλεκόμενων, των οποίων οι θεσμικές θέσεις (Δικηγόρος, Αστυνομικός, Γιατρός) μόνο φαινομενικά εγγυώνται την προστασία του θύματος.

Απέναντι στο εξουσιαστικό βλέμμα του κυρίαρχου αρσενικού που ασκεί την απόλυτη εξουσία του στο «δεύτερο φύλο», παραβιάζοντας τα στοιχειώδη ανθρώπινα δικαιώματά του μέσω της σωματεμπορίας, στο σκοποφιλικό βλέμμα του άνδρα/πελάτη που προσλαμβάνει τη γυναίκα ως «σεξουαλικό αντικείμενο» και στο τυφλό βλέμμα της δικαιοσύνης, ενός συστήματος που αθώνει τους θύτες και καθιστά την Όλγα αόρατη, είτε επειδή δεν θέλει να αντιμετωπίσει το θύμα (γυναίκα, μετανάστρια, σεξεργάτρια) ως τέτοιο είτε επειδή ο νόμος αδυνατεί να το πράξει³ ή, τέλος, επειδή υποκινείται από άλλου είδους οικονομικά και κοινωνικά συμφέροντα, στέκεται το επικριτικό βλέμμα της Όλγας ως έσχατη πράξη αντίστασης.⁴ Καθώς ο περίγυρος τη βιάζει τόσο πρωτογενώς (Πελάτης, Αστυνομικός, Δικηγόρος, Γιατρός) όσο και δευτερογενώς (κοινωνία, δικαστήριο), η Όλγα, απομένοντας στην ουσία μόνη, διατηρεί ως μοναδικό όπλο το εχθρικό της βλέμμα απέναντι σε μια κοινωνία που αδυνατεί να τη δει, αντιμετωπίζοντάς την ως «αόρατη».

Το ζήτημα του συστήματος της δικαιοσύνης έχει ήδη απασχολήσει τον Τσίρο λίγα χρόνια νωρίτερα, στο έργο *Τα μάτια τέσσερα* (2007). Το έργο πραγματεύεται την ιστορία της νεαρής άνεργης Άννας, η οποία κατηγορείται για κλοπή, αντίσταση κατά της Αρχής, πρόκληση σωματικής βλάβης και απόδραση. Ο ηλικιωμένος αγρότης παππούς της προβαίνει σε μια σειρά από απελπισμένες προσπάθειες απόσυρσης των κατηγοριών, γνωρίζοντας ότι το αδίκημα της αντίστασης κατά της Αρχής είναι το μόνο που δεν εξαγοράζεται. Τα θεσμικά όργανα της αστυνομίας, της πολιτικής και του δικαστηρίου ακολουθούν, και σε αυτό το έργο, «τυφλά» το γράμμα του νόμου: ένας αστυνομικός πυροβολεί την Άννα στο πόδι, ο Βουλευτής την αποπλανεί και ο Δικαστής προτίθεται να τη δικάσει. Μοναδική διέξοδος θα

³ Το έργο της Suzie Miller *Prima Facie* (2019) πραγματεύεται τις αδυναμίες του νομικού συστήματος απέναντι σε υποθέσεις σεξουαλικής κακοποίησης, ιδιαίτερα όταν η εικόνα του θύματος δεν ταυτίζεται με το «ιδανικό θύμα» (ideal victim) (Miller, 2022).

⁴ «Πελάτης: Αλλά είναι κι ο τρόπος που με κοιτάξεις... Το βλέμμα σου... Ναι... Κοίταξέ με... Στα μάτια, κοίταξέ με... (Το Κορίτσι τον κοιτάζει.) Αυτό είναι... Με κοιτάς με υποτίμηση... Σαν να με σιχαίνεσαι... Σαν να με μισείς... Με κοιτάς λες κι ετοιμάζεσαι να με δαγκώσεις... Γιατί με κοιτάξεις έτσι, Σύλβια; Τι σου 'χω κάνει;» (Τσίρος, 2025a, σ. 36).

σταθεί το δημοσιογραφικό ενδιαφέρον γύρω από την υπόθεσή της, με αντίτιμο, ωστόσο, τη συμμόρφωσή της στους κανόνες τηλεθέασης.⁵ Ο συγγραφέας, σε ερώτηση σχετικά με τα κίνητρα που τον ώθησαν στη συγγραφή του συγκεκριμένου έργου, δηλώνει:

Διαβάζοντας κάποτε τον ποινικό κώδικα, με εντυπωσίασε ένας αστερίσκος στο ζήτημα της «Αντίστασης κατά της Αρχής». Σε αντίθεση με όλα τα άλλα πλημμελήματα, προέβλεπε φυλάκιση τουλάχιστον ενός έτους, χωρίς εξαγορά ή αναστολή. Έμοιαζε με μια τρύπα στη βάρκα κάθε δημοκρατίας και δικαίου. Το βρήκα εξαιρετικά ύπουλο, αφού αυτός ο νόμος μπορούσε να καταργήσει κάθε άλλη συλλογική ή ατομική ελευθερία (Βασιλείου, 2022).

Στο εισαγωγικό σημείωμα του έργου ο Τσίρος αναφέρει πως, παρότι ο νόμος είναι ίσος απέναντι στους ανθρώπους, οι άνθρωποι δεν είναι ίσοι· οι κοινωνικά αδύναμοι παραβάτες θεωρούνται περισσότερο ένοχοι, με αποτέλεσμα οι αδύναμοι να εξοντώνονται και οι δυνατοί να επιβιώνουν, ενώ τόπος αναπαραγωγής αυτής της κατάστασης αποτελεί η αδιάφορη κοινωνία (Τσίρος, 2022a, σ. 6). Η αντίσταση των κοινωνικά αδύναμων κατά της Αρχής συνεπάγεται τον συναγερμό του πολιτειακού οικοδομήματος:

Δεν έχει σημασία αν αντιστάθηκαν σε ευνομούμενη δημοκρατία ή σε ολοκληρωτικό καθεστώς. Η αντίσταση κατά της Αρχής εξομοιώνει πολιτικά τις εξουσίες. Η ποινή μπορεί να διαφέρει, αλλά η τιμωρία είναι δεδομένη. Από τη σύλληψη λοιπόν του παραβάτη, μέχρι και την τιμωρία του, κάθε πολιτειακός εκπρόσωπος γίνεται πρόσωπο απρόσωπο. Ρόλος. Δικό του «αδίκημα» είναι η εξουσία που διαθέτει. Το αστυνομικό όργανο, άκαμπτο, εφαρμόζει τον νόμο, ο νομοθέτης αποποιείται τις προσωπικές του σχέσεις με τον παραβάτη, ο δικαστής τηρεί τις δέουσες αποστάσεις. Μόνο ο δημοσιογράφος αναζητά «δικαίωση» για τον αδύναμο. Τότε η τηλεοπτική δημοσιοποίηση γίνεται το έσχατο καταφύγιο του παραβάτη. Και το τίμημα της σωτηρίας είναι η διαπόμπευση της αδυναμίας του (Τσίρος, 2022a, σ. 7).

Όπως στην *Αόρατη Όλγα*, έτσι και στα *Μάτια τέσσερα*, ο Τσίρος ασκεί κριτική σε διαφορετικούς φορείς εξουσίας, που θεωρητικά προστατεύουν τον Έλληνα πολίτη. Στο γραφείο του αστυνομικού τμήματος ο Γιώργης επιχειρεί την επίκληση στο συναίσθημα, πληροφορώντας την Αστυνομικό πως η εγγονή του είναι ορφανή, ενώ στη συνέχεια της ζητά να δηλώσει ενώπιον του δικαστηρίου πως η Άννα αντιστάθηκε και την έσπρωξε από φόβο, όταν αντίκρισε τις χειροπέδες. Στις μάταιες προσπάθειές του, τη διαβεβαιώνει ότι θα καταβάλει κάθε προσπάθεια για να αποφευχθεί η φυλάκιση της εγγονής του και, ως έσχατη λύση, αποπειράται να τη δωροδοκήσει, προσφέροντάς της την αποζημίωση που εισέπραξε για τον θάνατο του γιου του σε δημόσιο έργο. Από την πλευρά της, η Αστυνομικός, εφαρμόζοντας πιστά τον νόμο, παραπέμπει τον Γιώργη να καταθέσει στο δικαστήριο τα

⁵ Υποδηλώνεται, με αυτόν τον τρόπο, η αναφορά του τίτλου στους τέσσερις θεσμούς άσκησης εξουσίας και κοινωνικής επιρροής: αστυνομία, πολιτική, δικαιοσύνη, δημοσιογραφία.

ελαφρυντικά της Άννας και στη συνέχεια τον κατηγορεί για παραπλάνηση σε ψευδορκία, τον προειδοποιεί ότι θα τον μηνύσει για απειλή κατά της Αρχής και του κατάσχει τα χρήματα, συλλαμβάνοντάς τον για απόπειρα δωροδοκίας. Ωστόσο, η επιστροφή των χρημάτων του Γιώργη τη στιγμή που η Αστυνομικός πληροφορείται ότι συνάδελφός της πυροβόλησε την Άννα στο πόδι για να τη συλλάβει εγείρει το ερώτημα για το ποιος, τελικά, δωροδοκεί ποιον. Τα χρήματα επιστρέφονται προκειμένου να εξαγοράσει ο Γιώργης τις ποινές της Άννας ή για να εξαγοράσει η Αστυνομικός τον τραυματισμό της Άννας από την αστυνομική βία;

Στη σκηνή του Βουλευτή εκτίθεται το πελατειακό σύστημα, καθώς αποκαλύπτεται το «ρουσφέτι» μεταξύ του Βουλευτή και του Γιώργη: ο Γιώργης υπήρξε πρώην ψηφοφόρος του Βουλευτή κι εκείνος του το ανταπέδωσε με τον διορισμό του γιου του στον δημόσιο τομέα, όπου έχασε τη ζωή του σε εργατικό ατύχημα. Για να επουλώσει την πληγή του πατέρα, κουβάλησε το φέρετρό του γιου του, φρόντισε για την αποζημίωση των συγγενών του και, μεταγενέστερα, προσέλαβε –και αποπλάνησε– την εγγονή του στο γραφείο του ως καθαρίστρια. Η παροχή βοήθειας του Βουλευτή ολοκληρώνεται σε αυτό το σημείο, καθώς, όπως κυνικά δηλώνει: «δεν εκλέγομαι πια στην επαρχία» (Τσίρος, 2022a, σ. 34).

Το έργο καταλήγει στην αίθουσα δημόσιου νοσοκομείου όπου νοσηλεύεται η Άννα, ύστερα από μόλυνση του ποδιού της. Ο Δημοσιογράφος εισέρχεται στον θάλαμο κρατώντας ανθοδέσμη –το διακοσμητικό στοιχείο του τηλεοπτικού πλάνου– και αφού τη συλλυπηθεί για τον εκλιπόντα παππού της επιχειρεί να την πείσει ότι το κανάλι στο οποίο εργάζεται στέκεται στο πλευρό της ως «σύμμαχος»: στην ουσία, μέσω ενός προσωπείου φιλανθρωπίας, ο Δημοσιογράφος προσπαθεί να κερδίσει την εύνοια του «τηλεοπτικού προϊόντος». Στη συνέχεια, μετακινεί την αναπηρική καρέκλα της Άννας, χωρίς την άδειά της, για να βρει «ένα σωστό σημείο» και να έχει «μια καλή εικόνα του χώρου» πριν ανέβει το συνεργείο (Τσίρος, 2022a, σ. 70). Τέλος, της υποδεικνύει τη στάση που οφείλει να υιοθετήσει για να «κερδίσει» το κοινό της: να είναι φιλική, ήρεμη και χωρίς μελοδραματισμούς. Τίθεται, εδώ, το ζήτημα της εκμετάλλευσης του ανθρώπινου πόνου από τα τηλεοπτικά μέσα, μέσω της τηλεθέασης της ανθρώπινης τραγωδίας. Την ίδια στιγμή, διαμορφώνεται ένα αδιάφορο (τηλεοπτικό) κοινό που επιθυμεί την κατανάλωση του ανθρώπινου δράματος, έχοντας συνηθίσει την παθητική θέασή του. Ο Δημοσιογράφος εκμεταλλεύεται την ευάλωτη θέση της Άννας, γιατί, όπως της υπενθυμίζει: «Μπορεί να μη σ' αρέσει αυτό που αντιπροσωπεύω, αλλά είναι το μόνο που σου απέμεινε» (Τσίρος, 2022a, σ. 72).

Το κρίσιμο θέμα της ανισότητας απέναντι στην εφαρμογή του νόμου αποτυπώνεται μέσω του δραματικού προσώπου του «καλοζωισμένου μεσήλικα» Δικαστή. Ο Δικαστής, θέτοντας στους τελειόφοιτους της νομικής το ερώτημα για το εάν πιστεύουν στη δικαιοσύνη, διατυπώνει το προσωπικό του πόρισμα, ύστερα από την πολυετή δικαστική του εμπειρία:

Η δικαιοσύνη... αδυνατεί να υπάρξει ανεξάρτητη.
Όπερ σημαίνει ότι αδυνατεί να υπάρξει και ελεύθερα.
Αδυνατεί, επίσης, να παραμείνει τυφλή.
Διότι αδιαλείπτως και με διαυγή όραση
υποχρεούται ν' ακολουθεί καταπόδας
τις αλλαγές των εκάστοτε νομικών διατάξεων.

Τις νομοθετικές «διαθήκες» των εκλεγμένων Νομοθετών.
Που κατ' εικόνα και ομοίωσή μας
υποκύπτουν ενίοτε σε λανθασμένους χειρισμούς,
σε νομοτεχνικές και πολλές άλλες αδυναμίες...
απ' τις οποίες, αναπόφευκτα, δεν απουσιάζει και ο ιδιοτελής δόλος.
Ακόμα όμως και οι ονομαζόμενοι «θεϊκοί» νόμοι,
οι οποίοι επιβάλλονται, ως έλεος,
στις ανάγκες των ανθρώπινων κοινωνιών...
παρά την ουράνια σκληρότητά τους...
ποτέ δεν ελεούν τις κοινωνίες με δικαίωση.
Διότι οι κοινωνικές ανάγκες... διαφέρουν...
Και όπως όλοι γνωρίζετε...
ουδέποτε υπερισχύουν οι ανάγκες των αδυνάτων...
Και καταλήγω. [...]
Η δικαιοσύνη είναι ένα ανθρώπινο δημιούργημα.
Οπότε αδυνατεί να είναι δίκαιη (Τσίρος, 2022a, σ. 28-29).

Ακολουθώντας, στη σκηνή που ο Δικαστής κυνηγά μεκάτρες στον κήπο του σπιτιού του, ο συγγραφέας προσωποποιεί τη δικαιοσύνη μέσω του συγκεκριμένου χαρακτήρα και της κυνηγετικής του ασχολίας: ο Δικαστής-«κυνηγός» δικάζει-«σκοτώνει» ανθρώπους-«σπουργίτια». Ο Δικαστής, παρότι δέχεται και απολαμβάνει τα «δώρα» του Γιώργη (μέλι, αυγά, χοιρινά λουκάνικα, άγρια χόρτα, κοτοπουλάκι, συνταγές, μυστικά για το κυνήγι της μεκάτρας), ζητάει από τη Βάσω να του μεταφέρει ότι «το δικαστήριο δεν κάνει εξαιρέσεις» και ότι «ο νόμος... είναι ίσος για όλους» (Τσίρος, 2022a, σ. 63). Οι δηλώσεις του Δικαστή φανερώνουν την υποκριτική στάση του, καθώς έχει προηγηθεί η θεώρηση και τοποθέτησή του γύρω από την ανισότητα του νόμου ως ανθρώπινου δημιουργήματος, αφήνοντας να εννοηθεί ότι η ισότητά του ισχύει μόνο για τους κατηγορούμενους-«σπουργίτια» με «άτονο φτερούγισμα».

Η διερεύνηση του θέματος της δικαιοσύνης στη δραματουργία του Τσίρου καταδεικνύει ότι μόνο σε συνάρτηση με το ζήτημα της εξουσίας καθίσταται δυνατή η ερμηνεία του.⁶ Η Όλγα, η Άννα και ο Γιώργης δεν είναι θύματα του νόμου, αλλά του «νόμου του ισχυρού» και των ιεραρχικών διπόλων που τοποθετούν στην ευάλωτη θέση τη γυναίκα,

⁶ Στον *Άγριο σπόρο* (2013), η ενοχοποίηση του Σταύρου από τις αστυνομικές αρχές, εξαιτίας της ευάλωτης κοινωνικής του θέσης, αποτελεί ένα ακόμη παράδειγμα της προβληματικής σχέσης μεταξύ δικαιοσύνης και εξουσίας που διατρέχει τη δραματουργία του συγγραφέα (Τσίρος, 2021b). Εξίσου χαρακτηριστική είναι η τοποθέτηση του καταδικασμένου για οικονομικά σκάνδαλα πολιτικού στις Διαλέξεις αθλιότητας (2014): «Και η ισχύς, μην το ξεχνάτε, είναι το ελαφρυντικό που απαλλάσσει τον θύτη από το έγκλημα» (Τσίρος, 2025b, σ. 23). Στο ίδιο θεματικό πεδίο εντάσσεται και ο εναρκτήριο διάλογος του Ματθαίου με την Ιουλία στην Ημέρα Κυρίου (2022), ο οποίος προοικονομεί τις σχέσεις εξουσίας που θα αναπτυχθούν στη συνέχεια του έργου: «Ιουλία: Ακούς τις φωνές; / Ματθαίου: Ποιες φωνές; / Ιουλία: Μαλώνουν δίπλα οι γείτονες. Δεν τους ακούς; / Ματθαίου: [Βγάζει τα γυαλιά, αφουγκράζεται κι αυτός.] Δεν ακούω τίποτα. / Ιουλία: Κάποιες φορές νομίζω πώς θα σκοτωθούνε... / Ματθαίου: [Αφουγκράζεται πάλι.] Τους ακούς ακόμα; / Ιουλία: Σταμάτησαν τώρα. / Ματθαίου: Θα επικράτησε ο ισχυρότερος» (Τσίρος, 2022b, σ. 10).

την αλλοδαπή, την ανώνυμη, την άνεργη, τον φτωχό, τον ηλικιωμένο· είναι λόγω της ευαλωτότητάς τους που τα τρία δραματικά πρόσωπα δεν βρίσκουν δικαίωση. Όπως διαπιστώνει ο συγγραφέας, «όσα χρόνια και αν περάσουν, κάθε εξουσία [εκτελεστική, νομοθετική, δικαστική] θα διαχειρίζεται έναν αντίστοιχο νόμο, κυρίως για τη δική της προστασία, ακόμα και αν αυτό είναι σε βάρος των πολιτών» (Βασιλείου, 2022). Τα θεατρικά έργα *Αόρατη Όλγα* και *Τα μάτια τέσσερα* αποδεικνύουν ότι απέναντι σε κάθε πράξη και ετυμηγορία που ευνοεί «τον νόμο του ισχυρού», η δραματουργική και σκηνική γραφή θα ερευνά αδιάκοπα τη φύση του δικαίου,⁷ λειτουργώντας ως φάρος αμφισβήτησης και διαπραγμάτευσης της απονομής του.

Βιβλιογραφικές αναφορές και δικτυογραφία

- Βασιλείου, Ή. (2022). Η τρωτή πλευρά της δικαιοσύνης. *Cue Magazine*, 19 Δεκεμβρίου. Διαθέσιμο στο: <https://www.cuemagazine.gr/2022/12/19/giannis-tsiros-h-trwth-pleyra-ths-dikaiosynhs/> [Προσπελάστηκε: 10 Φεβρ. 2026].
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2023). *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο-ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματουργίες του 21ου αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Grigoriou, R. (2019). The Notion of the “Foreigner” in Contemporary Greek Drama: “We” through the Faces of the “Others”, *The Historical Review/La Revue Historique*. Τόμος. 16, σελ. 73-88.
- Θουκυδίδης (2008). *Ιστορία του Πελοποννησιακού Πολέμου*. Βιβλίο Ε΄. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Miller, S. (2022). *Prima Facie*. London: Nick Hern Books.
- Παλούμπης, Γ. (2011-2012). *Αόρατη Όλγα*. Σε Γ. Τσίρος και Λ. Κιτσοπούλου. «Ξένος»: *Αόρατη Όλγα, Άουστρας ή Η αγριάδα*. [Πρόγραμμα παράστασης]. Αθήνα: Εθνικό Θέατρο.
- Πεφάνης, Γ. (2008). *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Σολδάτου, Μ. (2024). *Φιλοξενία και ξενοφοβία. Η αναπαράσταση του ξένου στο ελληνικό θέατρο του 21ου αιώνα*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Τσίρος, Γ. (2021a). *Αξύριστα πηγούνια*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Τσίρος, Γ. (2021b). *Άγριος σπόρος*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Τσίρος, Γ. (2022a). *Τα μάτια τέσσερα*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Τσίρος, Γ. (2022b). *Ημέρα Κυρίου*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Τσίρος, Γ. (2025a). *Αόρατη Όλγα*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.
- Τσίρος, Γ. (2025b). *Διαλέξεις αθλιότητας*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.

⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση του θεάτρου ντοκουμέντο του Ανέστη Αζά, *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή Το δίκαιο του νερού* (2015), που πραγματεύεται το τραγικό περιστατικό της 20ής Ιανουαρίου 2014 στο Φαρμακονήσι, όπου έντεκα πρόσφυγες, μεταξύ των οποίων οκτώ παιδιά, πνίγηκαν στην προσπάθειά τους να φτάσουν στην Ευρώπη.

Μαριαλένη Σολδάτου

Είναι διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, απόφοιτος του μεταπτυχιακού προγράμματος Θεατρικών Σπουδών του Université Sorbonne Nouvelle – Paris III (υπότροφος ΕΚΠΑ κληροδοτήματος Αντωνίου Παπαδάκη) και πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Από το 2025 διδάσκει μαθήματα του γνωστικού πεδίου «Μεταπολεμική και σύγχρονη ελληνική δραματουργία» στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, στο πλαίσιο απόκτησης ακαδημαϊκής διδακτικής εμπειρίας. Έχει εργαστεί στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση ως εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής, ως θεατρολόγος και βοηθός σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο και ως ασκούμενη στο Τμήμα Προγραμματισμού και Παραγωγής Εκδηλώσεων του ΚΠΙΣΝ. Είναι διευθύντρια σύνταξης του επιστημονικού περιοδικού *Voices. Περιοδική έκδοση για τη σύγχρονη δραματουργία* και από το 2016 διευθύνει τη θεατρική σειρά των εκδόσεων Αιγόκερως. Έχει μεταφράσει το θεατρικό έργο του Jean-Paul Sartre *Οι μύγες* και έχει συγγράψει τη μονογραφία *Φιλοξενία και ξενοφοβία. Η αναπαράσταση του ξένου στο ελληνικό θέατρο του 21ου αιώνα* (εκδ. Αιγόκερως).

Στοιχεία επικοινωνίας: msoldato@theatre.uoa.gr



Θέατρο-λόγος

Περιοδική έκδοση για την έρευνα στον χώρο του θεάτρου



Δωρεάν διάθεση

τεύχος 8, Αύγουστος 2026

ISSN: 2945-0144

Ψηφιακή έκδοση:



Πανελλήνιος Επιστημονικός
Σύλλογος Θεατρολόγων

Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς) 5ος όροφος Τ.Κ. 10679, Αθήνα

©2026