

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου
Θεατρολογικού Συνεδρίου

Ναύπλιο
17-20 Μαΐου 2017

ΤΟΜΟΣ Γ'

Επιστημονική επιμέλεια

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου
Βαρβάρα Γεωργοπούλου
Ιωάννα Καραμάνου
Μαρίνα Κοτζαμάνη
Θανάσης Μπλέσιος
Αστέριος Τσιάρας



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματολογία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου
Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017

Επιστημονική επιμέλεια

Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου
Ιωάννα Καραμάνου
Θανάσης Μπλέσιος

Βαρβάρα Γεωργοπούλου
Μαρίνα Κοτζαμάνη
Αστέριος Τσιάρας

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού
Συνεδρίου

Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017

ISBN: 978-960-89135-4-7

Copyright: © 2021

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Εκτύπωση- Βιβλιοδεσία:
Copyplus ΤΣΟΥΤΗΣ Ι. - ΚΟΣΣΑΡΗ Ι Ο.Ε.
ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΕΚΤΥΠΩΣΕΙΣ-ΓΡΑΦΙΣΤΙΚΕΣ ΕΦΑΡΜΟΓΕΣ
Ν. ΕΛΒΕΤΙΑΣ 21 & ΑΤΤΑΛΕΙΑΣ 2 ΒΥΡΩΝΑΣ
info@copyplus.com.gr - www.copyplus.com.gr

Επιμέλεια έκδοσης:
Γιώργος Χριστοδουλόπουλος

Γραφιστική επιμέλεια - Εξώφυλλο:
Λένα Δελαβία

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΟΜΟΣ Γ΄

Επιμέλεια

Μαρίνα Κοτζαμάνη - Αθανάσιος Μπλέσιος
Βαρβάρα Γεωργοπούλου - Κωστούλα Καλούδη - Ιωάννα Τζαρτζάνη
Αστέριος Τσιάρας

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ

θεωρία, δραματουργία και θεατρική πρακτική

Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου

Ναύπλιο, 17-20 Μαΐου 2017



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΟΥ

Ναύπλιο 2021

Το ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και τέλεσε υπό την αιγίδα του Υπουργείου Παιδείας, Έρευνας και Θρησκευμάτων. Διοργανώθηκε σε συνεργασία με την Περιφερειακή Ενότητα Αργολίδας, τον Δήμο Ναυπλιέων, το Ελληνικό Παράρτημα του Κέντρου Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard, το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, τον ΔΟΠΠΑΤ Ναυπλίου, τη Δημόσια Βιβλιοθήκη Ναυπλίου «Παλαμήδης», το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και την Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ για τους πρόσφυγες στο πλαίσιο του προγράμματος «Κι αν ήσουν εσύ».

ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Κωνσταντίνος Μασσέλος, Πρύτανης Παν/μίου Πελοποννήσου
Δημήτριος Κωστούρος, Δήμαρχος Ναυπλιέων
Τάσσος Χειβιδόπουλος, Αντιπεριφερειάρχης Αργολίδας
Βάλτερ Πούχνερ, Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Lorna Hardwick, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Ηνωμένου Βασιλείου
Rush Rehm, Πανεπιστήμιο Stanford
Gonda Van Steen, Πανεπιστήμιο του Λονδίνου

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: Άλκηστις Κοντογιάννη
Γενική Γραμματέας: Ιωάννα Καραμάνου

Μέλη:

Χρήστος Καρδαράς
Πλάτων Μαυρομούστακος
Βασιλική Μπαρμπούση
Σάββας Πατσαλίδης
Άννα Ταμπάκη
Δημήτρης Τσατσούλης
Σταύρος Τσιτσιρίδης
Κωνσταντίνος Βαλάκας
Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου
Μαρίνα Κοτζαμάνη
Γιάννης Λεοντάρης
Αθανάσιος Μπλέσιος
Άγγελική Σπυροπούλου
Άννα Σταυρακοπούλου
Αστέριος Τσιάρας
Βαρβάρα Γεωργοπούλου
Κωστούλα Καλούδη
Μαρία Μικεδάκη
Ελένη Παπαλεξίου
Μαρία Σπυριδοπούλου

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: Γιάννης Λεοντάρης
Αντιπρόεδρος: Χριστίνα Ζώνιου

Μέλη:

Αντωνία Μερτόρη
Μαρία Μικεδάκη
Χριστίνα Οικονομοπούλου
Μαρία Σπυριδοπούλου
Μαρία Καραγιάννη
Σταύρος Νίκας
Παναγιώτης Ξόδης
και Συνεργαζόμενοι Τοπικοί Φορείς

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Αντωνία Βασιλάκου
Άγγελος Γουναράς
Άση Δημητρουλοπούλου
Χριστίνα Ζώνιου
Άννα Τσίχλη

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Επιμέλεια. Μαρίνα Κοτζαμάνη-Αθανάσιος Μπλέσιος)

I. ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Ξένια Γεωργοπούλου	
Ωραία η λέξη ‘νόμιμος’!: Οι νόθοι στον Σαίξπηρ	17
Αγγελική Ζάχου	
Η μουσική και ο ήχος ως σημεία ετερότητας στη δραματουργία του Σαίξπηρ	31
Σοφία Φελοπούλου	
Εαυτότητα και ετερότητα στον Στρίντμπεργκ και τον Μπέκετ	45
Θωμάς Συμεωνίδης	
Η ετερότητα στο θέατρο του Samuel Beckett μέσα από τη σκοπιά της φιλοσοφικής αισθητικής.....	57
Ελένη Γκίνη	
Enzo Cormann Storms Still, <i>Η θύελλα επιμένει</i> : ετερότητα και διακειμενικές ταυτότητες	69
Χριστίνα Οικονομοπούλου	
Η περιπέτεια της Τζιχάντ και η επιλογή της μουσουλμανικής μαντήλας ως πράξεις ετερότητας εν μέσω δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού: Ismaël Saïdi και Myriam Marzouki	81

II. ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Μαρίνα Κοτζαμάνη	
Emily Jacir και Sophie Calle: καταστολή, παράβαση και συλλογικότητα στη σύγχρονη τέχνη	101
Αθηνά Στούρνα	
Τρώγοντας τον “άλλον” μέσα στο θέατρο: η βρώση ως μέσον κατανόησης και αποδοχής του διαφορετικού	115
Αύρα Σιδηροπούλου	
Ψηφιακές Ταυτότητες σε Κρίση. Η Ετερότητα του Αυθεντικού στη Σύγχρονη Σκηνική Πράξη.....	127
Ραυλίνα Ξίρονά	
Αριστοφάνης avant-garde και μανιφέστο ειρήνης (Τσεχοσλοβακία 1923–1934)	139
Χριστίνα Παλαιολόγου και Βασιλική Χρυσοβιτισάνου	
Θέατρο ντοκουμέντο και παραστατικές τέχνες: Η παράσταση του William Kentridge <i>Ubu and the Truth Commission</i>	169

Ελένη Παπαλεξίου

Ανθρωπόμορφα ρομπότ επί σκηνής. Εικόνες από ένα κοντινό μέλλον..... 183

III. ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ

Ιρένα Μπογκντάνοβιτς

Η γελοιοποίηση του «άλλου» στην κωμωδία της νοτιοανατολικής Ευρώπης κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα..... 203

Ελίνα Νταρακλίτσα

Μορφές και Μεταμορφώσεις στη δραματουργία του Carlo Gozzi. Οι παραμυθιακοί δρόμοι της ετεροτοπίας 213

Βάνια Παπανικολάου

Μπέρναρντ Σω – Χρήστος Δαραλέξης: Εκλεκτικές συγγένειες Ετερότητας..... 227

Αλίκη Αντωνοπούλου

Ψυχική και κοινωνική διαφορετικότητα στον *Ερρίκο Δ'* του Πιραντέλλο 241

Μαρία Χαμάλη

Το «άλλο» φύλο: στοιχεία ετερότητας του θηλυκού και του αρσενικού στη δραματουργία του Τενεσί Ουίλλιαμς 253

Ελένη Γεωργίου

Ο «άλλος» αδελφός: η ετερότητα στη θεατρική αποτύπωση των εμφυλίων πολέμων σε Βαλκάνια, Ιρλανδία, Ισπανία, Ελλάδα 267

Ολυμπία Γλυκιάτη

Περί πολέμου και περί φιλίας: η ετερο-λογία στον *Αγώνα νέγρου και σκύλων* του Μπερνάρ-Μαρί Κολτέζ 281

Ναταλία Μηνιώτη

Το Φεστιβάλ των Συρακουσών ως πεδίο ανάδειξης της κοινωνικής και πολιτισμικής ετερότητας της Νότιας Ιταλίας 295

Μαρίνα Μέργου

Όψεις της ετερότητας στο απαγορευμένο γυναικείο τελετουργικό χοροθέατρο Μαγιόνγκ της Μαλαισίας 307

Χριστιάνα Μόσχου και Αλέξανδρος Ιωάννου

Αστικό Κοινοτικό Θέατρο, από το φόβο στη δράση: Το παράδειγμα της παράστασης *Relatos de Femicidio*..... 321

ΤΕΧΝΩΝ ΔΙΑΛΟΓΟΙ

(Επιμ.: Β. Γεωργοπούλου-Κ. Καλούδη-Μ. Κοτζαμάνη-Ι. Τζαρτζάνη-Α. Μπλέσιος)

Χρήστος Καρδαράς

Η ετερότητα στα μικρασιατικά και ρεμπέτικα τραγούδια της μετανάστευσης και της προσφυγιάς..... 341

Χαράλαμπος Μηνάογλου «Τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Δαρείου»: Ὁ Φαναριώτης δραγομάνος καὶ ὁ <i>Dario</i> τοῦ Felice Alessandri.....	357
Κωστούλα Καλούδη Ὁ ἐξόριστος τῆς κεντρικῆς λεωφόρου: περιθώριο, διαφορετικότητα καὶ θεατρικότητα στο Νέο Ἑλληνικό Κινηματογράφο.....	369
Ἄνη Κοντογιώργη “Ἦταν κάποτε ἓνα παιδί που λάτρευε το θέατρο...”. Το σκηνογραφικό ἔργο του Γιάννη Τσαρούχη: ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ἑτερότητα στὴ συλλογικὴ ταύτιση.....	381
Αση(μίνα) Δημητρο(υ)λοπούλου Προσέγγιση καὶ σύνθεση τῆς σκηνικῆς εἰκόνας στὴν παράσταση <i>Ακυβέρνητες Πολιτείες - Ἡ Λέσχη</i> τοῦ Στρατῆ Τσίρκα - δημιουργώντας με τὰ πλαστικά στοιχεῖα τῆς ἑτερότητας.....	399
Κάτια Σαβράμη Σώματα τρίτης ἡλικίας σε παραστάσεις σύγχρονου χοροῦ.....	417
Ιωάννα Τζαρτζάνη. Μοντερνισμός, Ἐθνικισμός, Κοσμοπολιτισμός: Ἡ πολιτικὴ τῆς ταυτότητας καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ σύγχρονου χοροῦ στὴν Ελλάδα.....	431
Αργύρης Κελέρης Ἡ Αγία Ἰωάννα στο σφαγεῖο τῆς Ντόγκβιλ. Ἡ κατασκευὴ τῆς ἐργασίας ὡς Ξένου στα σύνορα μεταξύ θεάτρου καὶ κινηματογράφου.....	443

I. ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ

Δήμητρα Αναστασιάδου Ὁ ξένος ὡς Ἄλλος εαυτός. Στο ἀρχαῖο δράμα καὶ στὸν <i>Ξεπεσμένο Δερβίση</i> τοῦ Αλ. Παπαδιαμάντη.....	459
Ξένια Αηδονοπούλου Διαδρομὲς τοῦ σώματος: φύλο καὶ ἑτερότητα μέσα ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ χοροθέατρου Οκτάνα.....	471
Μιράντα Βατικιώτη Ἐρευνα μέσω τῆς Κίνησης: Διερευνώντας τὴν ἑτερότητα μέσω τῆς σωματοποίησης στὴν παράσταση <i>Δεν με χωρὰ ὁ τόπος / Μήδεια</i> τῆς ομάδας “Πλεύσις”.....	483
Χρήστος Νταμπακάκης Θέατρο, κινηματογράφος καὶ ἑτερότητα: Στοιχεῖα θεατρικότητας στὴν κινηματογραφικὴ ἀπεικόνιση τῆς ἀντικουλτούρας ῥων χίπς. Το παράδειγμα τῶν ταινιῶν : <i>Ἡ θεία μου ἡ χίπισσα</i> καὶ <i>Μαριχούνα στοπ</i>	495

ΘΕΑΤΡΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ

(Επιμέλεια: Αστέριος Τσιάρας)

Αντώνης Λενακάκης καὶ Μαρία Κολτσίδα
Θεατροπαιδαγωγικὴ καὶ Αναπηρία: Μία ἐρευνα γιὰ τὸν ρόλο τῆς

θεατρικής σύμπραξης ανάπηρων και μη ανάπηρων ηθοποιών στη δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης	509
Αστέριος Τσιάρας	
Το Διαδικαστικό Δράμα ως Μέσο Διαχείρισης της Ετερότητας στη Σχολική Τάξη: Μία έρευνα δράσης στο 3/θ Δημοτικό σχολείο Νέας Τίρυνθας	525
Στέλιος Κρασανάκης	
Η εταιρική κατεύθυνση του θεάτρου της ετερότητας. Το θεραπευτικό θέατρο	541
Μάρθα Κατσαρίδου και Koldo Vio	
Για έναν πολιτισμό της ειρήνης	553
Κλειώ Φανουράκη	
Από την παιδική νεοπλασία στην τρίτη ηλικία με οδηγό τη δραματική τέχνη.....	569
Μάγδα Βίτσου και Κώστας Μάγος	
Η “Aynur” στην τάξη: Διδακτική προσέγγιση της προσφυγικής ταυτότητας με χρήση της “Persona Doll”.....	585
Κατερίνα Κωστή	
Στη Σκηνή των Αναμνήσεων: Δραματική Τέχνη και Τρίτη Ηλικία.....	601

I. ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ

Μαριάννα Γιωτάκη και Κώστας Μάγος	
Η συμβολή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου στην κατανόηση της οικονομικής κρίσης και την προσέγγιση της ετερότητας.....	619
Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου	
«Σταχομαζώχτρα»: Διασκευή στο ομότιτλο διήγημα του Α. Παπαδιαμάντη. Μια παράσταση βασισμένη στη σημειολογία του θεάτρου και στη νοηματική γλώσσα από ακούοντες-κωφούς, κωφούς-ακούοντες μαθητές	635
Βαλεντίνα Μιχαήλ	
Ένα πειραματικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση ενηλίκων που απευθύνεται σε κρατούμενους φυλακής. Από την Παρέμβαση στην Παράσταση.....	651
Έλενα Καϊάφα	
Ενδυνάμωση των κοινωνικών δεξιοτήτων μέσω της δραματικής τέχνης σε άτομα με ειδικές ικανότητες.....	663
Σπύρος Πετρίτης	
Το Θέατρο της Σιωπής: Ο μίμος δεν είναι μιμητής, αλλά ένας δημιουργός.....	681

ΕΤΕΡΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

(Επιμέλεια Μαρίνα Κοτζαμάνη-Αθανάσιος Μπλέσιος)

I. ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

«Ωραία η λέξη ‘νόμιμος’!»: Οι νόθοι στον Σαίξπηρ

«Fine word, ‘legitimate’!»: Bastards in Shakespeare

Ξένια Γεωργοπούλου

Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος
Θεατρικών Σπουδών
του Εθνικού και Καποδιστριακού
Πανεπιστημίου Αθηνών

Xenia Georgopoulou

Assistant Professor at the Department of
Theatre Studies
of the National and Kapodistrian Univer-
sity of Athens

georgopx@yahoo.com

Abstract

Shakespeare's fathers often express their doubt about their children's paternity. Even when the resemblance between father and child is evident, such an uncertainty takes the form of a joke. In any case, what is reflected is men's anxiety in Renaissance England about their wives' potential adultery and the possibility of leaving their estate to an illegitimate child. A man, however, could also be unfaithful and have a child with a woman other than his wife. Unlike bastards born in wedlock, though, who were protected by law, illegitimate children born out of wedlock had no rights in the community and were regarded as outsiders. In English Renaissance drama the theme of the illegitimate child appears in approximately one fifth of the plays, often in the main plot. In most of them illegitimacy leads to personal, familial or social disaster. Bastards are commonly regarded as free spirits, untouched by social restrictions relating to a legitimate child. Such are Shakespeare's bastards, too (Edmund in *King Lear*, Don John in *Much Ado about Nothing* and Philip in *King John*), each one in his own, unique way.

Λέξεις-κλειδιά: Αναγέννηση, Σαίξπηρ, νομιμότητα, νόθοι

Keywords: Renaissance, Shakespeare, legitimacy, bastards

«Τι πάει να πει ‘νόθος’;», αναρωτιέται ο Έντμοντ, ο νόθος γιος του Κόμη του Γκλώστερ, στον *Βασιλιά Ληρ*.¹ Στα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ η ιδέα ενός νόθου παιδιού προβάλλεται ενίοτε ως αστεϊσμός. Στο *Πολύ κακό για το τίποτα* ο κυβερνήτης της Μεσσήνης Λεονάτος επιβεβαιώνει στον φιλοξενούμενό του Δον Πέτρο, Πρίγκιπα της Αραγωνίας, πως η Ηρώ είναι η κόρη του, λέγοντας: «Ναι, η μητέρα της μου το ’χε πει πολλές φορές». ² Ο Λεονάτος, ωστόσο, δεν βασίζεται μόνο στον λόγο της συζύγου του για την πατρότητα της κόρης του, αφού, όπως λέει ο Δον Πέτρος, «η κοπέλα δείχνει καθαρά ποιος είναι ο πατέρας της»,³ ενώ η ομοιότητα ανάμεσα σε πατέρα και κόρη επιβεβαιώνεται κι από τον νεαρό άρχοντα Βενέδικτο. Έτσι, ο Λεονάτος προφανώς αστειεύεται εκ του ασφαλούς.

Το ζήτημα της νοθογονίας, ωστόσο, φαίνεται πως είναι κάθε άλλο παρά θεωρητικό, τόσο στα δραματικά κείμενα του Σαίξπηρ όσο και στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής του, την οποία αντανακλούν. Το θέμα αφορούσε, μάλιστα, και την πρόσφατη ιστορία, αφού είχε στοιχειώσει την αγγλική μοναρχία για τρεις γενιές,⁴ αλλά και τον ίδιο τον Σαίξπηρ, αφενός με τον εσπευσμένο γάμο του πριν καν ενηλικιωθεί, προκειμένου να νομιμοποιήσει το αγέννητο ακόμη παιδί του με την οκτώ χρόνια μεγαλύτερή του Anne Hathaway, κι αφετέρου με τον ισχυρισμό του ποιητή και δραματουργού William Davenant πως είναι νόθος γιος του.⁵ Όσο για τα έργα της ελισαβετιανής και ιακωβιανής σκηνής, το ένα πέμπτο περίπου απ’ αυτά θίγουν το θέμα του νόθου παιδιού στην κύρια ή τη δευτερεύουσα πλοκή τους,⁶ ενώ το ζήτημα της νοθογονίας απαντάται και σε αρκετά έργα του Σαίξπηρ, αν και αποτελεί κεντρικό θέμα σε λίγα απ’ αυτά.

Η πιθανότητα και μόνο της γέννησης ενός νόθου παιδιού εντός γάμου δημιουργεί άγχος στους άνδρες της Αναγέννησης, πράγμα που αποτυπώνεται και στα έργα του Σαίξπηρ. Και καθώς οι άνδρες είναι κι εκείνοι παιδιά κάποιου άλλου άνδρα, η αγωνία τους για την πατρότητα επεκτείνεται και στον ίδιο τους τον εαυτό. Ο νεαρός ευγενής Πόστουμος στον *Κυμβελλόνο*, πεπεισμένος για την απιστία της συζύγου του Ιμογένης, καταλήγει σ’ έναν αφορισμό: «Είμαστε όλοι νόθοι».⁷ Ο Eric A. Nicholson παρατηρεί ότι η δήλωση του Πόστουμου αντανακλά μια συνήθη ανδρική «ψύχωση»⁸ ομοίως, ο Stephen Orgel θεωρεί την αλλόφρονα αγωνία του βασιλιά της Σικελίας Λεόντιου σχετικά με την πατρότητα των παιδιών του στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* ως «παράνοια».⁹ Τόσο ο Nicholson όσο και ο Orgel μεταχειρίζο-

¹ Shakespeare (1996 [1]) 22.

² Shakespeare (1996 [2]) 13.

³ Ο.π.

⁴ Για το θέμα αυτό βλ. Orgel (1998) 29-31.

⁵ Για το ζήτημα αυτό βλ. Findlay (1994) 164, 181-182.

⁶ Βλ. Scragg (1996) 31. Σχετικά με τη μορφή του νόθου στην αγγλική δραματουργία της Αναγέννησης βλ. Neill (1993).

⁷ Shakespeare (2004) 96. Σχετικά με τον Πόστουμο βλ. Findlay (1994) 17-18.

⁸ Nicholson (1994), 308-309.

⁹ Orgel (1998) 29.

νται ψυχολογικούς όρους, πράγμα που συνάδει με την παρατήρηση του Alan Sinfield ότι στην Αναγέννηση η ελευθέρια χρήση από την πλευρά της γυναίκας της αναπαραγωγικής της δύναμης διατάρασσε όχι μόνο ένα κοινωνικό κατεστημένο βασισμένο στον μονογαμικό γάμο, αλλά και την ανδρική ψυχή.¹⁰ Αυτό, προφανώς, εννοεί η Helen Wilcox όταν αναφέρεται στη γυναικεία αγνότητα ως «ένα μέσον για την ανδρική ψυχική γαλήνη».¹¹

Εκτός από πονοκέφαλο για τον πατέρα, η νοθογονία αποτελούσε στίγμα και για το ίδιο το νόθο παιδί του, ιδίως στην περίπτωση που γεννιόταν εκτός γάμου. Στη χριστιανική κοινωνία της ελισαβετιανής και ιακωβιανής Αγγλίας τα παιδιά που γεννιούνταν εκτός γάμου, ως καρποί μιας «αμαρτωλής» για την εποχή πράξης, θεωρούνταν τιμωρία για τους γονείς τους και δεν είχαν θέση στο ποίμνιο,¹² εκτός κι αν ακολουθούσε ο γάμος των γονέων τους, ο οποίος τα νομιμοποιούσε, τουλάχιστον σύμφωνα με τον εκκλησιαστικό νόμο.¹³ Νομικά, τα νόθα παιδιά που είχαν γεννηθεί εκτός γάμου δεν είχαν δικαίωμα στην κληρονομιά των γονέων τους,¹⁴ και δεν βαρύνονταν με τις υποχρεώσεις ενός νόμιμου τέκνου προς τους γονείς του.¹⁵ Επιπλέον, σε αστικά ζητήματα οι νόθοι θεωρούνταν ξένοι, αφού δεν είχαν θέση ούτε στον κοινωνικό ιστό.¹⁶ Ωστόσο, τα νόθα παιδιά που γεννιούνταν εντός γάμου προστατεύονταν νομικά από την κατηγορία της νοθογονίας,¹⁷ αν και για την Εκκλησία θεωρούνταν κι αυτά νόθα.

Από τους κύριους νόθους ήρωες του Σαίξπηρ, ο Έντμοντ (στον *Βασιλιά Δηρ*), μικρότερος από τον νόμιμο γιο του Γκλώστερ Έντγκαρ, είναι γεννημένος εκτός γάμου από παράνομη σχέση του παντρεμένου πατέρα του, ενώ ο Φίλιππος στον *Βασιλιά Ιωάννη*, μεγαλύτερος από τον αδελφό του Ρόμπερτ, είναι γεννημένος εντός γάμου, από την παράνομη σχέση της μητέρας του, Λαίδης Φώκονμπριτζ, με τον Ριχάρδο τον Λεοντόκαρδο. Στην περίπτωση του τρίτου σαιξπήρειου νόθου, του Δον Ιωάννη στο *Πολύ κακό για το τίποτα*, δεν διευκρινίζεται ποιος από τους δύο γονείς του είναι υπαίτιος για τη νοθογονία του. Ωστόσο ο έμπιστός του Μπεκράκιος εκμυστηρεύεται στον άλλον ακόλουθό του Κόνραντ ότι «έβγαλ[ε] από τον Δον Ιωάννη χίλια δουκάτα». Στο ερώτημα του Κόνραντ «υπάρχει παλιανθρωπιά τόσο ακριβής;» ο Μπεκράκιος απαντά: «Θα 'πρεπε να ρωτήσεις αν υπάρχουν τόσο πλούσιοι παλιάνθρωποι».¹⁸ Μαθαίνουμε, λοιπόν, ότι ο Δον Ιωάννης

¹⁰ Sinfield (1988) 131.

¹¹ Wilcox (1994) 130.

¹² Βλ. Scragg (1996) 35. Ο Peter Laslett παρατηρεί ότι η ηθική διάσταση του θέματος υφίσταται «από αμνημονεύτων χρόνων» (Laslett [1980] 1).

¹³ Για το θέμα αυτό βλ. Macfarlane (1980) 73.

¹⁴ Βλ. Scragg (1996) 36.

¹⁵ Ο.π. 37. Σύμφωνα με μια λαϊκή αντίληψη, οι νόθοι είναι ελεύθερα πνεύματα, που δεν δεσμεύονται από τους κοινωνικούς περιορισμούς ενός νόμιμου παιδιού (βλ. Charney [2012] 89).

¹⁶ Βλ. Scragg (1996) 36-37.

¹⁷ Ο.π. 36. Orgel (1998) 29-31.

¹⁸ Shakespeare (1996 [2]) 69.

είναι πλούσιος, και δεν θα ήταν παράλογο να θεωρήσουμε πως ένας ευγενής σαν κι αυτόν μάλλον δεν εργάζεται, και άρα η περιουσία του προέρχεται πιθανότατα από τον πατέρα του. Αυτό θα σήμαινε ότι γεννήθηκε εντός γάμου, κι ότι το παραστράτημα ήταν της μητέρας του.

Τα νόθα παιδιά συχνά αυτοπαρουσιάζονται ως θύματα, με βάση τη θέση τους στην κοινωνία. Όπως επισημαίνει ο Kingsley Davis, «ο νόθος, όπως η πόρνη, ο κλέφτης κι ο ζητιάνος, ανήκει σ' αυτό το ετερόκλητο πλήθος κακόφημων κοινωνικών τύπων που η κοινωνία γενικά φέρει βαρέως αλλά πάντα ανέχεται. Είναι ένα ζωντανό σύμβολο κοινωνικής ανωμαλίας, μια αδιαμφισβήτητη απόδειξη δυνάμεων ενάντια στην ηθική με λίγα λόγια, ένα πρόβλημα –ένα πρόβλημα τόσο παλιό και άλυτο όσο η ίδια η ανθρώπινη ύπαρξη».¹⁹ Το νόθο παιδί νιώθει αδικημένο από τον πατέρα του, τον νόμιμο αδελφό του, αλλά και την ίδια την κοινωνία.²⁰

Από τους σπουδαιότερους νόθους του Σαίξπηρ εκείνος που θεωρητικοποιεί το ζήτημα του νόθου παιδιού ως θύματος είναι ο Έντμοντ στον *Βασιλιά Αηρ*, ο οποίος προβάλλει τον εαυτό του ως «θύμα προκαταλήψεων»:²¹

Από πού κι ώς πού πρόστυχος; Μήπως δεν έχω κι εγώ
σώμα καλοφτιαγμένο, ψυχή γενναία
και μορφή κανονική σαν τα παιδιά των τίμιων κυριών;
Γιατί μας βάζουνε το στίγμα του πρόστυχου, του νόθου;

Ο Έντμοντ συνεχίζει υποστηρίζοντας πως τα νόθα παιδιά είναι στην πραγματικότητα πιο προικισμένα από τα νόμιμα:

Πρόστυχοι, πρόστυχοι εμείς που γεννηθήκαμε
από στιγμή κρυφής δράσης της Φύσης,
κι έχουμε' οργανισμό πιο δυνατό, πιο ζωηρό από γενιές βλακών
που γεννηθήκαν από κρεβάτια νυσταλέα, κουρασμένα,
και γονείς εξαντλημένους, μισοκοιμισμένους;²²

Αν και ο πατέρας του ομολογεί πως τον έχει αναγνωρίσει ως γιο του, έχει αναλάβει την ανατροφή του, και τον αγαπά εξίσου με τον νόμιμο γιο του, στη δική του περίπτωση παραμένει το ζήτημα της πατρικής περιουσίας, από την οποία αποκλείεται σύμφωνα με τον νόμο ως παιδί εκτός γάμου. Ο Έντμοντ συγγχεί την περιουσία του πατέρα του με την αγάπη του για τα παιδιά του, και σκοπεύει να την αποκτήσει με δόλο:

¹⁹ Davis (1939) 215.

²⁰ Βλ. Scragg (1996) 32.

²¹ Ο J. F. Danby υποστηρίζει ότι στον πρώτο του μονόλογο ο Έντμοντ αντιπροσωπεύει οτιδήποτε αρνείται την ορθόδοξη άποψη (Danby [χ.χ.] 44).

²² Shakespeare (1996 [1]) 22.

[...]Ε λοιπόν,
 νόμιμε Έντγκαρ, εγώ θα πάρω τη δική σου περιουσία.
 Η αγάπη του πατέρα μας ανήκει και στον νόθο Έντμοντ
 όπως και στον νόμιμό του γιο.
 Ωραία η λέξη «νόμιμος»! Λοιπόν, κύριε νόμιμε,
 αν πιάσει αυτό το γράμμα, και πετύχει το τέχνασμά μου,
 εγώ, ο πρόστυχος Έντμοντ, θα ξεπεράσω εσένανε,
 τον νόμιμο.²³

Σε αντίθεση με τον Έντμοντ στον *Βασιλιά Ληρ*, ο Δον Ιωάννης στο *Πολύ κακό για το τίποτα* φαίνεται πως έχει αποδεχτεί τη νοθογονία του, και δεν φαίνεται να διαμαρτύρεται γι' αυτήν· αντίθετα, μάλλον προτιμά την ελευθερία του νόθου, όπως φαίνεται από τα λόγια του, που αποτυπώνουν τη σχέση του με τον νόμιμο αδελφό του Δον Πέτρο: «Καλύτερα να είμαι τρίτης διαλογής λουλούδι σε φράχτη ελεύθερο, παρά το ρόδο της εύνοιάς του».²⁴ (Στο πρωτότυπο η λέξη για το κατώτερο λουλούδι είναι «canker», που σημαίνει «άγριο τριαντάφυλλο».)²⁵ Όπως παρατηρεί ο Maurice Charney, ο Δον Ιωάννης απολαμβάνει τα προνόμια του νόθου, που δεν είναι άλλα από την ελευθερία βούλησης και πράξεων.²⁶

Οι νόθοι συνήθως δεν μένουν στον παθητικό ρόλο του θύματος, αλλά γίνονται και οι ίδιοι θύτες. Στα περισσότερα έργα των συγχρόνων του Σαίξπηρ η νοθογονία σημαίνει καταστροφή, τόσο σε προσωπικό όσο και σε οικογενειακό επίπεδο, όπως παρατηρεί η Leah Scragg.²⁷ Στον *Βασιλιά Ληρ* ο Έντμοντ υπονομεύει τη σχέση ανάμεσα στον πατέρα του και τον νόμιμο αδελφό του, και τελικά προδίδει τον πατέρα του στους εχθρούς του. Ο νόθος γιος του Γκλώστερ αποτελεί και την πέτρα του σκανδάλου που θα διαλύσει άλλον έναν οικογενειακό ιστό, εκτός από εκείνον της δικής του οικογένειας: φέρνει αντιμέτωπες τις δύο μεγαλύτερες κόρες του Ληρ Γκόνεριλ και Ρέγκαν (οι οποίες τον διεκδικούν η καθεμιά για τον εαυτό της, ώσπου η πρώτη δηλητηριάζει τη δεύτερη και αυτοκτονεί), διατάζει την εκτέλεση της Κορντέλια, ενώ μεθοδεύει τον θάνατο τόσο του δούκα του Ωλμπανυ, συζύγου της Γκόνεριλ, όσο και του ίδιου του Ληρ.

Στα έργα της αγγλικής Αναγέννησης το νόθο παιδί θεωρείται κακό από τη φύση του,²⁸ που συχνά υποτίθεται ότι έχει κληρονομήσει από τον «αμαρτωλό» γονέα του.²⁹ Όπως παρατηρεί και ο Claude J. Summers, ο Έντμοντ είναι ο τυπικός μακιαβελικός χαρακτήρας που βρίσκουμε σε αρκετά έργα της Αναγέννησης, η ενσάρκωση του Κακού (Vice) που βρίσκουμε

²³ Ο.π.

²⁴ Shakespeare (1996 [2]) 24.

²⁵ Shakespeare (1997) 106.

²⁶ Charney (2012) 118.

²⁷ Scragg (1996) 31.

²⁸ Ο.π.

²⁹ Ο.π. 33-34.

στο μεσαιωνικό δράμα.³⁰ Αν και ο νόθος γιος του Γκλώστερ προσπαθεί να δικαιολογήσει τη στάση του απέναντι στον πατέρα και τον νόμιμο αδελφό του, δεν γίνεται ιδιαίτερα πειστικός.³¹ Επιπλέον, η απάθεια με την οποία προβαίνει σε σκληρές πράξεις που δεν τον αφορούν άμεσα τον διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους χαρακτήρες και τον κατατάσσει ανάμεσα στους εκπροσώπους του Κακού.³²

Παρόμοιος χαρακτήρας, ως προς το μακιαβελικό στοιχείο, είναι και ο Δον Ιωάννης στο *Πολύ κακό για το τίποτα*. Η δραματική τροπή στην κωμωδία αυτή είναι απόρροια του σχεδίου του ίδιου και των εμπίστων του. Αν και το σχέδιο αυτό δεν βλάπτει άμεσα τον νόμιμο αδελφό του, ωστόσο τον εκθέτει στα μάτια των ομοίων του και τον φέρνει σε δύσκολη θέση. Στον μονόλογο του Δον Ιωάννη φαίνεται καθαρά το μένος του ενάντια στον αδελφό του. Ωστόσο η επιθυμία του για το κακό εν γένει, που φαίνεται να τον διασκεδάζει, τον φέρνει πιο κοντά στον τύπο του «κακού» (villain). Παρ' όλ' αυτά, η πράξη του αντανακλά και το ανθρώπινο στοιχείο αυτού του τύπου, τη ζήλεια, αφού η επιθυμία του είναι να χαλάσει τον αρραβώνα του νεαρού άρχοντα Κλαύδιου, ο οποίος φαίνεται να έχει πάρει τη θέση του ως προς την εύνοια του αδελφού του.

Ως έναν βαθμό οι νόθοι παρουσιάζονται ως παρατηρητές της πλοκής, παρ' όλο που συχνά τη διαμορφώνουν. Σε αντίθεση με τον Έντμοντ στον *Βασιλιά Αηρ* και τον Δον Ιωάννη στο *Πολύ κακό για το τίποτα*, ο Νόθος στον *Βασιλιά Ιωάννη* δεν παίζει ίσως τόσο σημαντικό ρόλο στην πλοκή του έργου. Ωστόσο λειτουργεί σε μεγάλο βαθμό ως παρατηρητής, σχολιάζοντας με χιούμορ τα τεκταινόμενα.

Όπως στον *Βασιλιά Αηρ* και το *Πολύ κακό για το τίποτα*, έτσι και στον *Βασιλιά Ιωάννη* το θέμα της νοθογονίας τίθεται στην πρώτη κιόλας σκηνή του έργου, και μάλιστα όσον αφορά το δικαίωμα στην περιουσία του πατέρα.³³ Εδώ ο νόθος γιος της Λαίδης Φώκονμπριτζ Φίλιππος, γεννημένος εντός γάμου, διεκδικεί το μερίδιό του από την περιουσία του εκλιπόντος συζύγου της, υποστηρίζοντας πως είναι ο πρωτότοκος γιος του. Ο ετεροθαλής αδελφός του Ρόμπερτ, νόμιμος γιος του Φώκονμπριτζ, ισχυρίζεται ότι ο Φίλιππος είναι νόθος, κι ότι ο πατέρας του πριν πεθάνει τον αποκλήρωσε, αφήνοντας την περιουσία του στον νόμιμο γιο του. Οι δύο αδελφοί παρουσιάζονται μπροστά στον βασιλιά Ιωάννη για να λύσουν τη διαφορά τους.

Στον κατάλογο των χαρακτήρων του έργου ο Φίλιππος αναφέρεται ως «Νόθος». Αν και υποστηρίζει ότι είναι ο πρωτότοκος γιος του Φώκονμπριτζ, φαίνεται πως το κάνει μόνο και μόνο για να διεκδικήσει τα κτήματα του

³⁰ Summers (1977) 225.

³¹ Ο Ewan Fernie παρατηρεί ότι τα κίνητρά του είναι μάλλον αόριστα (Fernie [2002] 186).

³² Ο Marcus Nordlund τον αποκαλεί «διαβολική ιδιοφυΐα» (Nordlund [2007] 115). Ωστόσο ο Charles Norton Coe παρατηρεί ότι η συμπεριφορά του είναι περισσότερο κατανοητή από εκείνη των Γκόνεριλ και Ρέγκαν απέναντι στον Αηρ (Coe [1963] 92).

³³ Σχετικά με το θέμα της νομιμότητας όσον αφορά το έργο γενικότερα βλ. Anderson (2004) · Berry (1980) 26-36 · Saeger (2001).

πατέρα του, αφού, όπως λέει, διατηρεί τις αμφιβολίες του για την πατρότητά του, «σαν όλα τα παιδιά του κόσμου».³⁴ «για να μάθετε με σιγουριά αν είναι αλήθεια, / ρωτήστε το Θεό και τη μητέρα μου», προτείνει.³⁵ Ο Νόθος παρατηρεί πως, σε αντίθεση με τον αδελφό του, εκείνος δεν μοιάζει στον πατέρα τους:

Τώρα, το αν σπάρθηκα νόμιμα ή όχι,
αυτό την κεφαλή της μάνας μου βαραίνει
μα το ότι σπάρθηκα καλά, άρχοντά μου,
-που ν' αγιάσουνε τα κόκαλα που κόπιασαν για μένα!-
συγκρίνετε τα μούτρα μας και κρίνετε μονάχος σας.
Αν και τους δυο μάς έσπειρε ο σερ Ρόμπερτ,
κι ήταν ο πατέρας μας, κι αυτός εδώ του έμοιασε -
τότε, σερ Ρόμπερτ πατερούλη μου, πέφτω στα γόνατα
να ευχαριστήσω το Θεό που εγώ δεν σου 'μοιασα!³⁶

Ωστόσο ο Φίλιππος καλύπτεται ούτως ή άλλως από τον νόμο, όπως επισημαίνει ο βασιλιάς στον νόμιμο αδελφό του:

Φίλε, ο αδελφός σου είναι νόμιμος,
τον γέννησε η γυναίκα του πατέρα σου μετά το γάμο της.
Κι αν τον απάτησε, δικό της σφάλμα
σφάλμα που το ρισκάρουν όλοι οι παντρεμένοι.³⁷

Αν και στο τέλος της σκηνής η Λαίδη Φώκονμπριτζ έρχεται να υπερασπιστεί την τιμή της, η μητέρα του βασιλιά Ελεονώρα έχει ήδη αναγνωρίσει στο πρόσωπο του Φίλιππου τον γιο της Ριχάρδο τον Λεοντόκαρδο. Όταν καταφθάνει η μητέρα του, ο Φίλιππος έχει ήδη χριστεί ιππότης από τον βασιλιά παίρνοντας τ' όνομα του βιολογικού του πατέρα κι αφήνοντας τα κτήματα του Φώκονμπριτζ στον ετεροθαλή αδελφό του:

Αδελφέ απ' την ίδια μάνα, κόλλα το
εμένα μου 'δωσε όνομα ο πατέρας μου,
εσένα ο δικός σου γι.
Ευλογημένη εκείνη η ώρα, ημέρας ή νυκτός,
που εγώ σπάρθηκα και ο μπαμπάς σου ήταν εκτός!³⁸

Ο Φίλιππος είναι ο μόνος από τους νόθους του Σαίξπηρ που αναβαθμίζεται από τη νοθογονία του. Από τη νέα του κοινωνική θέση, δίνει μια νέα διάσταση

³⁴ Shakespeare (2005) 20.

³⁵ Ο.π.

³⁶ Ο.π. 21.

³⁷ Ο.π. 23.

³⁸ Ο.π. 26.

στη λέξη «νόθος», σχολιάζοντας την εποχή του και τα ήθη των ευγενών:³⁹

[. . .] είναι νόθο τέκνο του καιρού του
 αυτός που δεν μυρίζει λίγο δουλοπρέπεια.
 Εγώ, είτε μυρίζω είτε όχι, νόθος είμαι
 κι όχι μονάχα στα εξωτερικά γνωρίσματα,
 στα οικόσημα, στα ρούχα, στις συνήθειες,
 μα και στην εσωτερική παρόρμηση να τους σερβίρω
 το δηλητήριο το γλυκό, το μελιστάλαχτο,
 που η εποχή το νοστιμεύεται. Όμως αυτό
 σκοπεύω να το μάθω, όχι για να εξαπατώ τους άλλους,
 αλλά για να μην εξαπατούν οι άλλοι εμένα⁴⁰

Ακριβώς επειδή ο Νόθος δεν επηρεάζει την πλοκή του έργου όσο οι άλλοι δύο νόθοι του Σαίξπηρ, λειτουργεί πιο αποτελεσματικά ως σχολιαστής⁴¹ όχι μόνο των τεκταινομένων μέσα στα πλαίσια του δραματικού χρόνου, αλλά και των ηθών των ευγενών καθώς και των βασιλέων της εποχής, που, στο συγκεκριμένο έργο, αλλάζουν ουκ ολίγες φορές γνώμη, ανάλογα με το πού κλίνει η πλάστιγγα του συμφέροντος:

Κόσμος τρελός, τρελοί κι οι βασιλιάδες του,
 τρελή κι η συμφωνία τους!
 [. . .]
 αυτός ο κύριος με το μελίχιο πρόσωπο,
 αυτός ο κόλαζ, το συμφέρον,
 το συμφέρον, το έκκεντρο βαρίδι αυτού του κόσμου,
 του κόσμου που από μόνος του
 είναι σωστά ισορροπημένος,
 φτιαγμένος να κυλάει στρωτά σ' έδαφος ομαλό,
 ώσπου η δύναμη αυτή η μονόπατη,
 αυτό το αισχρό, το πρόσθετο βαρίδι,
 αυτός ο εξουσιαστής της κίνησης, ναι, το συμφέρον,
 τον κάνει να ξεφεύγει από κάθε αμεροληψία,
 από κάθε κατεύθυνση, σκοπό, πορεία, πρόθεση.
 Και το βαρίδι αυτό που λέμε, το συμφέρον,
 ο μεσίτης, ο προαγωγός,
 αυτή η λεζούλα που όλα τα ανατρέπει,
 έξαφνα βάρυνε στο μάτι του άστατου του Γάλλου,
 τον τράβηξε απ' τον αγαθό του σκοπό,
 από έναν αποφασισμένο, τίμιο πόλεμο,

³⁹ Πάνω στο θέμα αυτό βλ. Stroud (1972).

⁴⁰ Shakespeare (2005) 28.

⁴¹ Πάνω στη ματιά του Νόθου βλ. Berman (1967) 51· Gieskes (1998) 790· Van de Water (1960) 141.

σε μια ειρήνη πρόστυχη κι αναξιοπρεπή.⁴²

Μέσ' από τον Νόθο Φίλιππο ο Σαίξπηρ βρίσκει ευκαιρία να σχολιάσει τα κακώς κείμενα και της δικής του εποχής, που παραμένουν, όπως φαίνεται, τα ίδια και στη δική μας. Με τις διάφορες συμφωνίες να τίθενται κάθε τόσο επί τάπητος σε διεθνές επίπεδο, αλλά και με τον όρο «πολιτική κυβίστηση» ν' αποτελεί πλέον συχνή αναφορά τόσο στην πρόσφατη όσο και στην τρέχουσα πολιτική πραγματικότητα της χώρας μας, η διαχρονικότητα του σαιξπηρικού κειμένου είναι σήμερα πιο εμφανής από ποτέ.

Βιβλιογραφία

- Anderson, T. (2004): «'Legitimation, Name, and All Is Gone': Bastardy and Bureaucracy in Shakespeare's *King John*», *Journal for Early Modern Cultural Studies* 4.2, 35-61.
- Berman, R. (1967): «Anarchy and Order in *Richard III* and *King John*», *Shakespeare Survey* 20, 51-59.
- Berry, R. (1980): *The Shakespearean Metaphor*, London.
- Charney, M. (2012): *Shakespeare's Villains*, Madison.
- Coe, C. N. (1963): *Demi-Devils. The Character of Shakespeare's Villains*, New York.
- Danby, J. F. (χ.χ.): *Shakespeare's Doctrine of Nature. A Study of King Lear*, London.
- Davis, K. (1939): «Illegitimacy and the Social Structure», *American Journal of Sociology* 45.2, 215-233.
- Fernie, E. (2002): *Shame in Shakespeare*, London.
- Findlay, A. (1994): *Illegitimate Power. Bastards in Renaissance Drama*, Manchester.
- Gieskes, E. (1998): «'He Is but a Bastard to the Time': Status and Service in *The Troublesome Reign of John* and Shakespeare's *King John*», *ELH* 65.4, 779-798.
- Laslett, P. (1980): «Introduction: Comparing Illegitimacy over Time and be-

⁴² Shakespeare (2005) 60-61.

- tween Cultures», στον τόμο: *Bastardy and its Comparative History. Studies in the History of Illegitimacy and Marital Nonconformism in Britain, France, Germany, Sweden, North America, Jamaica and Japan*, επιμ.: Peter Laslett, Karla Oosterveen και Richard M. Smith, London, 1-70.
- Macfarlane, A. (1980): «Illegitimacy and Illegitimates in English History», στον τόμο: *Bastardy and its Comparative History. Studies in the History of Illegitimacy and Marital Nonconformism in Britain, France, Germany, Sweden, North America, Jamaica and Japan*, επιμ.: Peter Laslett, Karla Oosterveen και Richard M. Smith, London, 71-85.
- Neill, M. (1993): «‘In Everything Illegitimate’: Imagining the Bastard in Renaissance Drama», *The Yearbook of English Studies* 23, 270-292.
- Nicholson, E. A. (1994): «The Theater», στον τόμο: *A History of Women in the West*, τ. 3 (Renaissance and Enlightenment Paradoxes), επιμ.: Natalie Zemon Davis και Arlette Farge, Cambridge (MA), 295-314.
- Nordlund, M. (2007): *Shakespeare and the Nature of Love. Literature, Culture, Evolution*, Evanston.
- Orgel, S. (1998): «Introduction», στο William Shakespeare, *The Winter’s Tale*, επιμ.: Stephen Orgel, Oxford, 1-83.
- Saeger, J. P. (2001): «Illegitimate Subjects: Performing Bastardy in *King John*», *The Journal of English and Germanic Philology* 100.1, 1-21.
- Scragg, L. (1996): *Shakespeare’s Alternative Tales*, London.
- Shakespeare, W. [Ου. Σαίξπηρ] (1996 [1]): *Ο βασιλιάς Ληρ* (μετ. Ερρίκος Μπελιές), Αθήνα.
 [Ου. Σαίξπηρ] (1996 [2]): *Πολύ κακό για το τίποτα* (μετ. Ερρίκος Μπελιές), Αθήνα.
 (1997): *Much Ado about Nothing* (επιμ.: A. R. Humphreys), Walton-on-Thames.
 [Ου. Σαίξπηρ] (2004): *Κυμβελίνος* (μετ. Κ. Καρθαίος), Αθήνα.
 (2005): *Ο βασιλιάς Ιωάννης* (μετ. Νίκος Χατζόπουλος), Αθήνα.
- Sinfield, A. (1988): «How to Read *The Merchant of Venice* without Being Heterosexual», στον τόμο: *Alternative Shakespeares*, επιμ.: John Drakakis, London, 122-139.
- Stroud, R. (1972): «The Bastard to the Time in *King John*», *Comparative Drama* 6.2, 154-166.

Summers, C. J. (1977): «'Stand up for Bastards!': Shakespeare's Edmund and Love's Failure», *College Literature* 4.3, 225-231.

Van de Water, J. C. (1960): «The Bastard in *King John*», *Shakespeare Quarterly* 11.2, 137-146.

Wilcox, H. (1994): «Gender and Genre in Shakespeare's Tragicomedies», στον τόμο: *Reclamations of Shakespeare*, επιμ.: A. J. Hoenselaars, Amsterdam, 129-138.

Η μουσική και ο ήχος ως σημεία ετερότητας
στη δραματουργία του Σαίξπηρ

Music and Sound as signs
of the 'Other' in Shakespeare's dramaturgy

Αγγελική Α. Ζάχου

Διδάκτωρ - Εντεταλμένη Διδάσκουσα
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ

azachou74@gmail.com

Dr. Angeliki Zachou

Teaching Fellow
Department of Theatre Studies,
National and Kapodistrian University
of Athens

azachou74@gmail.com

Abstract

Music and Sound constitute the acoustic factor of every theatrical performance. They should be considered in every performance analysis as any other theatrical means such as speech, costume, space, the actor's body etc. Related references in Shakespeare's plays show that he made good use of their theatrical effectiveness.

On the one hand he used acoustic signs in order to indicate unexpected changes of the plot or to signify changes of dramatical space (Musical scenography). He used them not only to create the proper ambiance but also to show the variety of dramatic situations. Certainly, he had a profound comprehension of the Renaissance idea of the "music of the spheres" and the effect of harmonies on the audience.

On the other hand, music and sound in Shakespeare's theatre are used as theatrical signs showing aspects of otherness in different levels such as social, sexual or mental status of the characters. For example, the use of different musical instruments indicates different social status of the players-characters and the use of vocal music indicates that singing characters either belong to low classes or they are in mental disorder.

Λέξεις-κλειδιά: Σαίξπηρ, μουσική, ήχος, ετερότητα

Keywords: Shakespeare, music, sound, otherness

Ο παράγοντας του ήχου και της μουσικής, με μία λέξη ο ακουστικός παράγοντας μιας παράστασης, αποτελεί συστατικό στοιχείο, το οποίο πρέπει να μελετάται και να συνυπολογίζεται στην ανάλυση κάθε θεατρικού φαινομένου, όπως ακριβώς τα κοστούμια, η σκηνογραφία, ο θεατρικός χώρος, το σώμα του ηθοποιού κ.ο.κ. Θα αναφερθούμε επιγραμματικά σε κάποιες από τις λειτουργίες της μουσικής και του ήχου, ούτως ώστε να φανούν οι τρόποι με τους οποίους μπορούν να συνεισφέρουν τόσο στη νοηματοδότηση του θεατρικού κειμένου όσο και στην επίτευξη μιας αισθητικής πληρότητας στην παρουσίασή του.

Μία βασική λειτουργία της μουσικής στο θέατρο είναι να χρησιμοποιείται ως σημείο στίξης της θεατρικής δράσης εν χρόνω, καθώς η μουσική είναι Τέχνη που επιτελείται στον χρόνο, όχι στον χώρο. Το θέατρο έχει διττή υπόσταση: επιτελείται και στον χώρο και στον χρόνο. Στην περίπτωση του θεατρικού χώρου, η λειτουργία του φωτός είναι να φωτίζει ή να σκιάζει τον θεατρικό χώρο, όπως ένας ζωγράφος φωτίζει ή σκιάζει το θέμα του σε μια εικαστική σύνθεση. Στην περίπτωση του θεατρικού χρόνου η λειτουργία της μουσικής είναι να «φωτίζει» και να «σκιάζει» τα σημεία εκείνα της θεατρικής παράστασης, τα οποία επιτελούνται στον χρόνο, στο θεατρικό γίγνεσθαι, το οποίο δεν είναι στατικό. Διότι είναι στη φύση του θεάτρου η αλλαγή, η μεταλλαγή, η μεταβολή των πραττομένων, η εξέλιξη, η δράση. Χωρίς αλλαγή δεν υπάρχει δράση.

Η θεατρική δράση λοιπόν, όπως ακριβώς και η μουσική, συμβαίνει στον χρόνο, εξελίσσεται στιγμή προς στιγμή. Η έννοια της στιγμής είναι διττή: δεν προσδιορίζει μόνο ένα σύντομο χρονικό διάστημα αλλά σημαίνει και σημείο στίξης, σημείο τονισμού. Όπως στην ζωγραφική το *παιχνίδι* γίνεται ανάμεσα στο φως και στη σκιά, έτσι και στο θέατρο, ένα *παιχνίδι* συμβαίνει στο χρόνο, όπου υπάρχουν οι εκφάνσεις της μουσικότητας εκείνες, οι οποίες δημιουργούν τις φωτοσκιάσεις στο ζεδίπλωμα του θεατρικού χρόνου: είναι τα σημεία στίξης του. Άλλοτε φωτίζουν κι άλλοτε σκιάζουν μέσα από τις παύσεις, τις εντάσεις, τις επιβραδύνσεις, τις επιταχύνσεις, τα ηχοχρώματα και προσδίδουν με τους τρόπους αυτούς τροπικότητα στην εκφορά της θεατρικής δράσης.

Μία άλλη λειτουργία της μουσικής και των ήχων στο θέατρο είναι αυτή της αξιοποίησής τους ως θεατρικών σημείων. Στην περίπτωση αυτή, τα μουσικά σημεία αποκτούν νόημα θεατρικό και μεταλλάσσονται έτσι σε θεατρικά σημεία, συναπαρτίζοντας μαζί με τα υπόλοιπα θεατρικά μέσα (τον λόγο, τα σκηνικά, τα κοστούμια κλπ.) τον θεατρικό κώδικα. Συμβάλλουν έτσι στην πολλαπλή νοηματοδότηση των θεατρικών κειμένων: αναδεικνύουν την ποικιλομορφία που διαθέτουν τα πολυεπίπεδα έργα του κλασικού δραματολογίου.

Ιδιαίτερως σε ό,τι αφορά το θέατρο του Σαίξπηρ, που είναι κατά βάση θέατρο λόγου και μάλιστα ποιητικού λόγου, στη μονοτοπική Σκηνή του ελισαβετιανού θεάτρου, όπου τα πάντα λέγονται, περιγράφονται μέσα από τον λόγο - όπως και στο αρχαίο δράμα - όπου η σύνθετη πλοκή δεν δια-

δραματίζεται μόνο στο σκηνικό χώρο αλλά μεταβαίνει σε ποικίλους άλλους νοητούς δραματικούς χώρους, χρειάζονται πρόσθετα μέσα ως στρατηγικές πληροφόρησης του θεατή. Μαζί με τις αγγελικές ρήσεις και τη λεκτική «σκηνογραφία» τα οποία, όπως μάς εξηγεί ο Βάλτερ Πούχνερ,¹ ενώνουν τον χώρο off-stage με τον χώρο on-stage, θα προσθέταμε και τη μουσική «σκηνογραφία». Η μουσική μπορεί να σηματοδοτεί τη μετάβαση, την αλλαγή τόπου δηλαδή την αλλαγή δραματικού χώρου. Εάν συνυπολογίσει μάλιστα κανείς πόσο μεγάλη συμμετοχή έχουν τα στοιχεία της Φύσης στα παθήματα των σαιξπηρικών ηρώων θα πρέπει να ήταν απαραίτητη η μουσική και τα πολλά ηχητικά εφέ για να δημιουργήσουν στο κοινό της Σφαιράς (Globe) την αίσθηση ακριβώς αυτή.

Σύμφωνα με τη σαιξπηρική αντίληψη περί κοσμοθεάτρου, ο κόσμος όλος είναι ένα θέατρο κι εμείς μέσα του οι θεατρίνοι. Επίσης κατά την Αναγέννηση η μουσική ταυτίζεται με την Αρμονία του Σύμπαντος. Ο Σαίξπηρ θα πρέπει να είχε βαθιά γνώση της αναγεννησιακής ιδέας περί της «μουσικής των σφαιρών», την άποψη δηλαδή του Πυθαγόρα, ο οποίος ήταν εξοικειωμένος με τα αστέρια και τις τροχιές τους και είχε το χάρισμα μιας εσωτερικής ακοής τόσο οξυμένης, ώστε να αντιλαμβάνεται τον ήχο των σφαιρών.² Από την άλλη μεριά, ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της σαιξπηρικής δραματουργίας είναι η διαλεκτική σύνθεση αντιθέτων κόσμων. Τον κόσμο αυτόν καθρεπτίζει το θέατρο, έναν κόσμο γεμάτο από αντιθέσεις. Σύμφωνα με τις οδηγίες που δίνει ο Άμλετ στους θεατρίνους, σκοπός του θεάτρου

[...] «ήταν από την απαρχή του μέχρι τώρα –ήταν και είναι– να στήσει μπρος στη φύση έναν καθρέφτη. Στην αρετή να δείξει τη μορφή της, στην καταφρόνια την εικόνα της, κι ακόμη να προβάλει την αληθινή ηλικία και το ανάστημα κάθε εποχής».³

Στην υπηρεσία λοιπόν της κλασικής δραματουργίας να δίνει όλες τις όψεις, να συγκροτεί μία σύνθεση όλων των αντιθέσεων που μπορεί να ενυπάρχουν στον κόσμο του ορατού και του αοράτου, να αντανakλά τις αντίρροπες δυνάμεις πάνω στις οποίες ισορροπεί η κοσμική αρμονία, η μουσική μπορεί να λειτουργεί ως ένα δραστικό θεατρικό μέσο. Εξάλλου και οι ήρωες του Σαίξπηρ δεν είναι μονοδιάστατοι, σφύζουν από εσωτερικές συγκρούσεις, εξελίσσονται στην πορεία του ίδιου του έργου, μεταλλάσσονται.⁴ Αλλά και σε επίπεδο δράσης: τα πολυπρόσωπα έργα του Σαίξπηρ είναι χωρισμένα σε σύντομες σκηνές, οι οποίες αλληλοδιαδέχονται η μία την άλλη, περνώντας αλλεπάλληλα από το τραγικό στο κωμικό. Όλα αυτά τα στοιχεία δημιουργούν τα χαρακτηριστικά των δραματουργικών συνθέσεων, οι οποίες ισορροπούν πάνω στη διαρκή εναλλαγή. Μέσα από τη σύνθεση των αντιθέτων οι θεατρίνοι

¹ Πούχνερ (1995) 87.

² Walter (2004) 10.

³ Σαίξπηρ (1991-2) χ.α.

⁴ Κατσέλης (1983) 118-9.

του Σαίξπηρ καθρεπτίζουν την αιώνια κίνηση της Σφαίρας. Η σφαίρα είναι το τέλει σχήμα: δεν έχει γωνίες, δεν έχει αρχή μέση και τέλος, συμβολίζει την αιώνια, ατέρμονη εναλλαγή στον αιώνα τον άπαντα, καθώς είναι όπως η βροχή, «που βρέχει, βρέχει καθημερινά», όπως λέει χαρακτηριστικά ο τρελός Φέστας κλείνοντας την Δωδέκατη νύχτα. Την αίσθηση αυτή της ατέρμονης βροχής που ταυτίζεται με το ριζικό του ανθρώπου βλέπουμε και στον *Βασιλιά Ληρ* όταν αρχίζει να χάνει τα λογικά του. Ο Κεντ τού υποδεικνύει μια καλύβα για να προφυλαχτεί από την μπόρα. Ο Ληρ παραδέχεται πως άρχισε ο νους του να σαλεύει.⁵ Κι ο τρελός αξιοποιεί το μοτίβο της βροχής, με τι άλλο, παρά με το τραγούδι του:

«Εκείνος πό'χει μια σταλιά μυαλό,
με χάι χάι, μ' αγέρα και βροχή,
της τύχης στέργει κάθε χωρατό
κι έβρεχε η βροχή, βροχή καθημερινή».⁶

Έτσι, η φυγή του ήρωα ενωμένη μέσα από τη μουσική με την ατέρμονα ροή του συμπαντικού χρόνου, συμμετέχει σ' αυτό το αέναο - κυκλικό κοσμικό παιχνίδι της εξισορρόπησης των αντιθέτων δυνάμεων.

Σε αυτό το κοσμικό παιχνίδι, λοιπόν, η μουσική, που είναι η απόπειρα του Ανθρώπου για μια οργάνωση του ατέρμονα χρόνου, παίζει τον δικό της ρόλο. Οι ήχοι και η μουσική στο θέατρο του Σαίξπηρ δεν θα μπορούσαν να μη συμμετέχουν σ' αυτό το παιχνίδι των αντιθέτων. Καθώς συναπαρτίζουν τον θεατρικό κώδικα, σηματοδοτούν κι αυτά με τον τρόπο τους την αιώνια εναλλαγή, την ατέρμονα σύνθεση των αντιθέτων.

Η μουσική στο θέατρο λειτουργεί και ως σημείο, μέσω του οποίου καταδεικνύεται άλλοτε η κοινωνική τάξη άλλοτε το ήθος ή το φύλο των ηρώων. Κατ' αντίστοιχο τρόπο μέσω της μουσικής επισημαίνεται με τρόπο συμβολικό η αλλαγή των δραματικών καταστάσεων ή του δραματικού χωροχρόνου. Για παράδειγμα, διαφορετική μουσική συνόδευε τις μάχες από τα δείπνα. Διαφορετική ήταν η τρομπέτα του κήρυκα από τα στρατιωτικά καλέσματα αλλά και τα τύμπανα του στρατιώτη, η φλογέρα του γελωτοποιού, ο βιολιστής στο καπηλειό. Ο ήχος των πνευστών και των τυμπάνων προξενούσε ένα πνεύμα φιλοπόλεμο, το οποίο τονιζόταν και από τον ρυθμό του μαρς που είχαν οι τυμπανοκρουσίες και οι φανφάρες, οι οποίες είναι πολύ συχνές στα ελισαβετιανά έργα. Αυτά τα σήματα δημιουργούσαν στους χαρακτήρες επί σκηνής μια αίσθηση για μάχη ή για την άφιξη κάποιας εξέχουσας προσωπικότητας ή για το ότι κάτι σημαντικό θα συνέβαινε επί σκηνής.

Σύμφωνα με τους ελισαβετιανούς κώδικες, το είδος του μουσικού οργάνου ήταν αντιπροσωπευτικό του χαρακτήρα ή της κοινωνικής θέσης των παρευρισκομένων. Για παράδειγμα, γινόταν χρήση τρομπέτας στα έργα που

⁵ Σαίξπηρ (1992) 92.

⁶ Σαίξπηρ, ό.π. 93.

ήταν αφιερωμένα σε αριστοκράτες και αξιωματούχους, διότι το να απασχολεί κανείς τρομπετίστα ήταν ένα από τα πιο καλά διαφυλαγμένα προνόμια των ευγενών. Οι τρομπετίστες ανήκαν σε ειδική συντεχνία και μόνο τρομπετίστες της Αυλής είχαν το δικαίωμα να παίζουν αυτό το όργανο. Εξαιτίας μάλιστα της εξέχουσας θέσης τους, σπανίως έπαιζαν σε συνδυασμό με άλλα όργανα. Στη γλώσσα των στρατιωτικών σημάτων οι τρομπέτες ανταποκρίνονταν στο ιππικό, ενώ τα τύμπανα στο πεζικό. Από το ηχώχρωμα λοιπόν του οργάνου, το κοινό ήταν σε θέση να αντιληφθεί την κοινωνική κατάταξη των ηρώων.

Επιπλέον οι εκφράσεις της φωνητικής μουσικής σηματοδοτούσαν την κοινωνική ταυτότητα, άρα και ετερότητα των ηρώων, καθώς κυριαρχούσε μια περιρρέουσα αντίληψη, μια κοινωνική σύμβαση, σύμφωνα με την οποία οι ευγενείς ήρωες δεν τραγουδούν.⁷ Η Οφηλία και η Δυσδαιμόνα είναι οι μοναδικές εξαιρέσεις που τραγουδούν. Καμία άλλη δεν το κάνει (ούτε η Ιουλιέτα, ούτε η Κορδέλια, ούτε η Λαΐδη Μάκβεθ, ούτε η Κλεοπάτρα κ.ο.κ.). Η Δυσδαιμόνα με συγκλονιστικό τρόπο, ακριβώς πριν από την δολοφονία της από τον Οθέλλο τραγουδά μια παλιά, γνωστή λαϊκή μελωδία, *το τραγούδι της ιτιάς*.⁸ Το τραγούδι της, ωστόσο, είναι αιτιολογημένο από τη δράση, καθώς εισάγεται σα να είναι ένα τραγούδι που λέει στην καθημερινή της ζωή και το λέει μέσα στον προσωπικό της χώρο με μοναδική ακροάτρια την τροφό της: αυτός είναι μόνο ένας αποδεκτός κώδικας, ο οποίος μπορεί να επιτρέπει στην Δυσδαιμόνα να τραγουδά στην οικεία και αγαπημένη της Εμιλία.

Αντίθετα, η Οφηλία τραγουδά σε έναν χώρο που δεν της επιτρέπεται. Τραγουδά και μάλιστα, χωρίς να της το ζητήσει κανείς, ενώπιον της ομήγυρης στην Αυλή της Δανιμαρκίας. Τέτοια συμπεριφορά ήταν παράξενη, πράγματι, και αντίθετη σε κάθε αίσθηση ορθής διαγωγής για μια ελισαβετιανή ευγενή, είναι ένα σύμπτωμα της άλλο-φροσύνης της. Ένας άνθρωπος της Αυλής αναφέρει ότι είναι παράφρων. Θα μπορούσαμε, όμως, να το πούμε και διαφορετικά: Μόνο η λυρική εκφορά θα μπορούσε να προειδοποιήσει για την επερχόμενη νευρική κρίση της και να αποδώσει τη μετάβαση στην άλλο-φρονα κατάσταση της. Τραγουδά δε μια λαϊκή μελωδία, η οποία ήταν γνωστή στο κοινό, πράγμα το οποίο επιτείνει την αγωνία των θεατών, καθώς ακούν τους στίχους παραλλαγμένους, αλλοιωμένους από το αρχικά προσδοκώμενο περιεχόμενό τους.⁹

⁷ Η αντίληψη αυτή είχε τις ρίζες της στους εξής λόγους: αφενός στο ότι κύρια πηγή του Σαίξπηρ ήταν οι ρωμαϊκές τραγωδίες, το πρότυπο του Σενέκα, οι οποίες είχαν περιπέσει στη διαδικασία της ανάγνωσης, οπότε η απόδοση του υψηλού ήθους των ηρώων τους είχε ταυτιστεί με την επική στομφώδη ρητορεία, αφετέρου δε, υπήρχε η αρχαιοελληνική αντίληψη περί Ήθους, η οποία ήταν ριζωμένη στην αριστοτελική παράδοση, σύμφωνα με την οποία, οι υψηλοί ήρωες δεν τραγουδούν. Και στον Σαίξπηρ λοιπόν, οι κύριοι ρόλοι, οι ενήλικες, δεν είθιστο, υπό φυσιολογικές συνθήκες, να τραγουδούν.

⁸ Είναι γνωστό ως «The Willow Song», του οποίου σώζονται οι στίχοι και η μελωδία από τον 16ο αιώνα. Το πάθος στο τραγούδι της Δυσδαιμόνας οφείλεται στο ότι δεν μπορεί να καταλάβει την έλλειψη πίστης του Οθέλλου.

⁹ Αυτή ήταν μία πάγια τεχνική του Σαίξπηρ, το να χρησιμοποιεί δηλαδή κοινόχρηστες

Η απροσδόκητη λοιπόν παρουσίαση μουσικής από μέλη της αριστοκρατίας είναι καταδικαστέα, εκτός εάν αυτοί είναι μεταμφιεσμένοι ή σε κατάσταση πνευματικής απώλειας, όπως συμβαίνει με την Οφηλία. Σε άλλη περίπτωση το να τραγουδά ένας ευγενής σημαίνει παραβίαση των κανόνων συμπεριφοράς και, άρα, παραβίαση του ορίου ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις, τη διάκριση δηλαδή ανάμεσα στον ευγενή και τον λαϊκό, μια διατάραξη της κοινωνικής ισορροπίας. Έτσι τα τραγούδια των γελωτοποιών και των τρελών του Σαίξπηρ σηματοδοτούν το ήθος, το πνεύμα, αλλά προπάντων την κοινωνική τους ετερότητα.

Στην περίπτωση, ωστόσο, που ένας ευγενής φτάσει στο σημείο να τραγουδά, σημαίνει ότι έχει σπάσει τα όρια της ορθής συμπεριφοράς και η επενέργεια της μουσικής προκαλεί αλλαγή στη συμπεριφορά του. Ο ήρωας βρίσκεται αντιμέτωπος με έναν «άλλον» εαυτό. Κάτι τέτοιο συμβαίνει όχι μόνο στην Οφηλία αλλά και στον Ληρ. Η μεταστροφή του ήρωα, η αλλαγή της ψυχικής του κατάστασης γίνεται φανερή μέσα από την περιγραφή της Κορδέλια, η οποία αντικρίζει την κατάντια του Ληρ και επισημαίνει την αλλαγή στον τρόπο συμπεριφοράς του, όταν τον βλέπει να τραγουδά, άρα να «παραφέρεται».

«Αχ, είναι αυτός. Ναι, τώρα μόλις τον απάντησαν,
τρελό σαν άγρια θάλασσα, να τραγουδάει
φωνάζοντας, στεφανωμένον με σφερδούκλια
και κλαίουσες ...».¹⁰

Έτσι, η απώλεια του νου εξισώνει τους ήρωες κοινωνικά και φτάνουμε στην σκηνή με τους τρεις αλλοπαρμένους: Ο Ληρ παρέα με τον «εκ φύσεως» τρελό του, αλλά και με τον Έντγκαρ, ο οποίος παριστάνει τον τρελό «εξ ανάγκης», τραγουδώντας λαϊκές μελωδίες.

Η σχέση του ήρωα επιπλέον με τη μουσική μπορεί να αποτελεί κριτήριο για το χαρακτηρισμό του και για τη διάκριση του ήθους του από τους άλλους ήρωες. Για παράδειγμα, στον *Ιούλιο Καίσαρα*, γίνεται μία διάκριση του ήθους του Κάσσιου από το ήθος του ευγενούς Βρούτου: αναφέρεται ότι ο Κάσσιος δεν αγαπά το θέατρο και δεν ακούει μουσική. Στον *Έμπορο της Βενετίας*, ο Λορέντσος διατυπώνει την αντίληψη ότι δεν πρέπει κανείς να εμπιστεύεται τον άνθρωπο «που μέσα του δεν έχει μουσική, ούτε συγκινείται από γλυκόφωνων τόνων συμφωνία» καθώς «είναι άξιος για προδοσιές, ρεμούλες και κατεργαριές».¹¹

Από την άλλη μεριά, ο Άμλετ παρομοιάζει τον εαυτό του με μια φλογέρα στα χέρια ενός μουσικού, όταν θέλει να καταδείξει στους Ρόζενγκραντς

μελωδίες σε παραλλαγή: πρόκειται για μία δραστική θεατρική μέθοδο, καθώς το κοινό ταυτίζεται με την ήδη γνωστή μελωδία αλλά ζαφνιάζεται και παρακολουθεί με ενδιαφέρον τους παραλλαγμένους στίχους (μία τεχνική που συμβαίνει έως σήμερα, π.χ. στο λαϊκό μουσικό θέατρο, στις επιθεωρήσεις).

¹⁰ Σαίξπηρ, ό.π. 128.

¹¹ Σαίξπηρ (1993) 120.

και Γκλίντενστερν ότι προσπαθούν να τον χειραγωγήσουν και τους προειδοποιεί:

[...]«Κοίτα λοιπόν, εμένα για τί άχρηστο πλάσμα με έχεις! Θες να με παίζεις. Σαν να ξέρεις τα δικά μου τα κλειδιά! Την καρδιά του δικού μου μυστηρίου θες να την ξεριζώσεις. Από την πιο ψηλή μου νότα, ως την πιο χαμηλή θες να με κάνεις να λαλήσω. Και τούτο εδώ, το ταπεινό οργανάκι, κρύβει μέσα του μια τέτοια μουσική κι όμως, για σένα είναι βουβό. Να πάρει η οργή, τί θαρρείς- πιο εύκολα με παίζουν εμένα από μια φλογέρα! Ό,τι όργανο και να' μαι, να με κουρντίσεις γίνεται, μα να με παίζεις, όχι!».¹²

Αλλά και ο τρόπος με τον οποίο ο ήρωας τραγουδά σηματοδοτεί του ήθος του. Για παράδειγμα στην *Τρικυμία*, ο Άριελ περιγράφει τον εαυτό του όπως «η μέλισσα πουτσιμάει».

Τα αναφερθέντα παραδείγματα μάς καταδεικνύουν πως, η ταυτότητα -άρα και η όποιος μορφής ετερότητα- ως προς την κοινωνική τάξη ή ως προς την πνευματική κατάσταση, σηματοδοτείται μέσω της μουσικής. Υπάρχει, όμως, και μία άλλη περίπτωση, όταν η ετερότητα ως προς το ήθος και τη συμπεριφορά προκαλείται, επιτυγχάνεται μέσω της μουσικής, όπως συμβαίνει στην περίπτωση που η επενέργεια της μουσικής μοιάζει να έχει μαγικές δυνάμεις.¹³ Τα μάγια λοιπόν του Άριελ εκφέρονται-συντελούνται διά της μουσικής. Ο Άριελ, ως αρχηγός των ζωτικών, στην πρώτη πράξη καθιστά την παρουσία τους αισθητή στον Φερδινάνδο μέσα από το τραγούδι του.

Άριελ (Τραγούδι)

«Στη χρυσή αμμουδιά κατεβείτε
κι απ' τα χέρια με χάρη πιαστείτε
[...]γλυκά ζωτικά, τραγουδήστε
μουσική επωδό και μιλήστε,
τους ρυθμούς στον αέρα αφήστε
να γοητεύουν».¹⁴

Μ' αυτόν τον τρόπο εκτελεί ο Άριελ τις εντολές μαγείας και καταφέρνει να κάνει τον Φερδινάνδο να ερωτευτεί την Μιράντα με την πρώτη ματιά, σε σημείο ώστε να λέει ο ερωτοχτυπημένος: «Να, σίγουρα, αυτή είν' η θεά που συνοδεύουν οι μελωδίες!»¹⁵ Το μαγικό ραβδί, που χρησιμοποιεί ο Άριελ για να πετυχαίνει τον σκοπό του κατ' εντολή του Πρόσπερο δεν είναι άλλο από ένα τύμπανο:

¹² Σαίξπηρ (1991-2) [χ.α.].

¹³ Sternfeld (1963) 83.

¹⁴ Σαίξπηρ (2000) 28.

¹⁵ Σαίξπηρ, ό.π. 31.

«Σού είπα, κύριε, ήτανε ζαναμμένοι απ' το πιωτό
[...]. Τότε εγώ χτύπησα δυνατά το τούμπανό μου
κι εκείνα αμέσως, σαν αγόμναστα πουλάρια, στυλώσανε τ' αυτιά,
γουρλώσανε τα μάτια κι υψώσαν τα ρουθούνια τους
λες κι οσφραίνοντουσαν τη μουσική. Τόσο είχα μαγέφει
την ακοή τους που, σαν μοσχάρια, ακολούθησαν τα μουγκρητά μου
ανάμεσα σε βάτα κοφτερά, θάμνους αγκυλωτούς,
σπάρτα σουβλερά κι αγκάθια».¹⁶

Επιπλέον, η μουσική μπορεί να σηματοδοτεί τον δραματικό χώρο και κυρίως τη μετάβαση από έναν χώρο σε άλλον. Οι ήχοι περιβάλλοντος είναι η χρωματική κλίμακα, στην οποία αναπτύσσεται το κυρίως θέμα. Στον *Μάκβεθ* η δράση κινείται σε δύο άξονες. Στον έναν άξονα τα γεγονότα διαδραματίζονται στον πραγματικό κόσμο, και στον δεύτερο διαδραματίζονται στον χώρο της Μαγείας, εκεί όπου η Εκάτη με τα ζωτικά χρησιμοποιούν τις δυνάμεις τους και ορίζουν τις τύχες των ανθρώπων. Από το βουβό τοπίο, στο οποίο λαμβάνει χώρα η φρίκη, μεταβαίνουμε στον ηχηρό κόσμο των μαγισσών. Έτσι ξεκινά το έργο: στον αγρό, με βροντές και αστραπές, μπαίνουν οι τρεις μάγισσες και λέει η πρώτη:

Μάγισσα Α: «Πότε θα σμίζουμε άλλη μια
στην μπόρα, στις βροντές, στην τρικυμιά;
Μάγισσα Β: Άμα η βαβούρα του πολέμου σβήσει,
τη μάχη ποιος τη χάσει, ποιος κερδίσει.
Μάγισσα Γ: Αυτό θα γίνει πριν ο ήλιος δύσει
Μάγισσα Α: Σε ποια μεριά;
Μάγισσα Β: Στον κάμπο να σταθούμε
Μάγισσα Γ: Στο πέρασμα του Μάκβεθ να βρεθούμε
Μάγισσα Α: Έρχομαι, γριά Κατσούλα!
Μάγισσα Β: Ο Φρόνος κράζει
Μάγισσα Γ: Ευτός! Ευτός!»
Οι τρεις Μάγισσες: «Τ' αμαρτωλά είναι ωραία,
τα ωραία 'ν' αμαρτωλά
Βουτούμε στην αντάρα,
πετούμε στα θολά».¹⁷

Οι μάγισσες τραγουδάνε τα μαγικά τους ζόρκια σε έμμετρο ομοιοκατάληκτο στίχο. Συχνά υπάρχει η σκηνική οδηγία ότι τραγουδούν τα ζωτικά. Πιθανόν να ακούγεται μουσική off stage όταν τα στοιχειά καλούν την Εκάτη από μέσα. Ο θεατής ακούει σε έμμετρο λόγο την περιγραφή με τα μάγια που κοχλάζουν στη χύτρα τους, ενόσω διαδραματίζονται οι εξελίξεις στον πραγματικό κό-

¹⁶ Σαίξπηρ, ό.π. 91-2.

¹⁷ Σαίξπηρ (1962) 7.

σμο. Οι υπερφυσικές δυνάμεις αποτυπώνονται στις θορυβώδεις εναλλαγές της Φύσης, η οποία βρίσκεται σε συμφωνία με αυτά που συμβαίνουν στους ανθρώπους.

Από την άλλη μεριά, σε αντίθεση με τον ηχηρό κόσμο της Μαγείας, υπάρχει η απόλυτη, θανατηφόρα σιωπή. Με εξαίρεση τα τόμπανα και τις σάλπιγγες που ακούγονται όταν μπαινοβγαίνει από το παλάτι ο Μάκβεθ ως σήματα των πολεμιστών, όλη η υπόλοιπη δραστηριότητά του κινείται στον χώρο της απουσίας του ήχου. Από τον κόσμο των μαγισσών που συνοδεύεται από έντονα καιρικά φαινόμενα – κυρίως αστραπόβροντα – η δράση περνά στο άλλο επίπεδο, στον κόσμο των ανθρώπων, όπου θα τελεστεί η φρικωδία του Μάκβεθ. Ο κόσμος του στερείται παντελώς μουσικής, κινείται στον χώρο μιας απειλητικής ησυχίας. Η φαινομενική αυτή ησυχία κατά καιρούς γίνεται ακόμα πιο ανατριχιαστικά αισθητή όταν διακόπτεται από ήχους, οι οποίοι, είναι τέτοιοι, που προοιδαίνουν μόνο για επερχόμενες δυσάρεστες εξελίξεις. Όταν ο Μάκβεθ είναι έτοιμος για τον φόνο, επικαλείται την ασφάλεια της βουβής φρίκης:

[...] «Ω συ αιώνια κι ασάλευτη γη, μην ακούσεις τα βήματά μου σε ποιο δρόμο θα βαδίσουν' μην τύχει και μιλήσουν κι' οι πέτρες σου ακόμη και πουν για πού τραβώ, και πάρουν απ' την ώρα τη βουβή φρίκη που της πρέπει τώρα...»
(*Ακούγεται ένα κουδούνι*)
«Τελείωσε πια' πηγαίνω.
Το κουδούνι σημαίνει. Μην το ακούς,
Ντόνκαν! Τούτη η καμπάνα η νεκρική
στον ουρανό ή στον Άδη σε καλεί».¹⁸

Από το σημείο αυτό και μετά ο Μάκβεθ είναι έτοιμος για τον φόνο. Η μουσική έχει τη δύναμη να κάνει τομές στον χρόνο τέτοιες, με τις οποίες να γίνεται αισθητή στον θεατή η βίαιη προώθηση της δράσης: σηματοδοτεί δραστικά την απότομη μεταβολή των πραττομένων.

Τα πιο μεγάλα κακά, οι πιο μεγάλες συμφορές επέρχονται με συνοδεία ή απόηχο μουσικής. Στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, την ώρα που κάποιοι γλεντούν συμβαίνει το κακό. Ο Ρωμαίος προοικονομεί ότι κάτι θα συμβεί την ώρα του αποψινού γλεντιού. Έτσι δημιουργούνται δύο επίπεδα στη δράση: αφενός ο ηχηρός κόσμος του γλεντιού, που συμβαίνει εκτός σκηνής αλλά γίνεται αισθητός μέσα από τον απόηχο του και αφετέρου η ησυχία, που λειτουργεί ως προοικονομία απειλής.

Ρωμαίος
«Φοβάμαι πρόωρα' γιατί μαντεύει ο νους μου

¹⁸ Σαίξπηρ, ό.π. 30.

κάποιο κακό που είναι γραμμένο στ' άστρα
 κι αρχίζει από τη σημερινή να προχωράει πικρά
 με τούτ' το αποψινό το γλέντι, για να δώσει τέλος
 σε μια χαμένη ζωή, κλεισμένη μες στο στήθος μου,
 φέρνοντας πρόωρον θάνατον με βίαιη πράξη». ¹⁹

Ο Ρωμαίος δίνει εντολή να ηχήσει το ταμπούρλο. Κάνει έτσι μια τομή στη μουσική του γλεντιού το οποίο συνεχίζεται μακριά του και ερήμην του. Με τον τρόπο αυτό ο ήρωας δίνει το σήμα πως τα νήματα της δράσης θα κινηθούν πιο δραματικά.

Ρωμαίος
 «Μ' αυτός που κυβερνάει τον δρόμο της ζωής μου,
 ας σπρώχνει το πανί μου! Εμπρός, κεφάλτοι κύριοι!

Μπενβόλιο
 Βάρα ταμπούρλο.»²⁰

Η Ιουλιέτα, όταν πληροφορείται τον θάνατο του εξαδέλφου της Τυβάλτου αλλά και του Ρωμαίου, αντιδρά ως εξής: επικαλείται τον ήχο της σάλπιγγας, για να σηματοδοτήσει τον αντίκτυπο των γεγονότων στην ψυχή της, καθώς αισθάνεται σαν να ήρθε η συντέλεια του κόσμου:

Ιουλιέτα
 [...]«Ε, τότε, τρομερή
 σάλπιγγα, βάρα τη συντέλεια του κόσμου!»²¹

Τέλος, η μουσική είναι το κατεξοχήν θεατρικό μέσο, το οποίο σηματοδοτεί την εναλλαγή των δραματικών καταστάσεων από το κωμικό στο τραγικό. Οι ενήλικες ηθοποιοί, οι οποίοι ειδικεύονταν στους ρόλους των γελωτοποιών, ήταν επιφορτισμένοι με το να τραγουδούν. Στις κωμικές σκηνές των γελωτοποιών, όπου μπερδεύεται το υψηλό με το χαμηλό – κάτι για το οποίο κατηγορήθηκε ο Σαίξπηρ από σχολαστικούς κριτικούς – σπάει το τραγικό κλίμα και μέσα από το χιούμορ προσδίδεται μια άλλη διάσταση. Ακριβώς, για τον λόγο αυτό, τούς χρησιμοποιεί ο Σαίξπηρ, και η «ετερότητά» τους δίνει το έναυσμα για την εισαγωγή μουσικής. Δεν είναι τυχαίο ότι ο τρελός του *Αηρ* είναι γεμάτος τραγούδι. Παρόμοια, οι νεκροθάφτες στον *Αμλετ*, εκτελούν το καθήκον τους με ρυθμό. Ο στόχος του Σαίξπηρ ήταν ακριβώς αυτός: να δημιουργήσει μια κωμική ανάσα ανάμεσα στα τραγικά περιστατικά. Ανάλογη λειτουργία είχαν και οι βωβές σκηνές (dumb shows), όπως ήταν το «θέατρο μέσα στο θέατρο» στον *Αμλετ*, οι οποίες συνοδεύονταν από οργανική μουσική. Έτσι οι

¹⁹ Σαίξπηρ (1997) 42.

²⁰ Σαίξπηρ, ό.π. 42-3.

²¹ Σαίξπηρ, ό.π. 89.

μουσικές αυτές ανάπαυλες λειτουργούσαν ως μία φωτοσκίαση που εμβαθύνει και υπογραμμίζει την τραγική πλοκή.

Επιπλέον, στο τέλος κάθε παράστασης, μετά από το πέρας κάθε ιστορικού δράματος ή μιας τραγωδίας, παιζόταν μία ημιαυτοσχέδια κωμωδία λαϊκού τύπου με δύο έως πέντε χαρακτήρες, κατά την οποία τραγουδούσαν δημοφιλείς μελωδίες χαμηλού κωμικού ή άσεμνου περιεχομένου. Έτσι, οι σαιξπηρικές παραστάσεις έκλειναν με μια υπέροχη ανακούφιση, έναν εορταστικό χορό, ένα χορευτικό τραγουδιστικό παιχνίδι, το οποίο θα μπορούσε να είναι και μια παρωδία όσων είχαν προηγηθεί στην παράσταση. Ήταν μια αφορμή για να γιορτάσουν όλοι μαζί την κοινή εμπειρία, να εκτονωθούν από την αιματηρή τραγωδία, ακόμη και να συμφιλιωθούν οι ήρωες του έργου. Οι νεκροί ανασταίνονταν και χόρευαν ενώπιον του κοινού, κι έτσι η κοσμική αρμονία επανερχόταν με τη συνοδεία της χαρούμενης χορευτικής μουσικής. Η πρακτική αυτή εντάσσεται και πάλι στη λογική της εναλλαγής. Από το τραγικό στο κωμικό, από το κρύο στη ζέση. Από το χειμώνα στο καλοκαίρι. Αυτή είναι μία ιδιότητα του κλασικού θεάτρου· να συγχωνεύει τα διάφορα αντιτιθέμενα στοιχεία, καθρεπτίζοντάς τα ως αναπόδραστα μέρη μιας συμπαντικής σύνθεσης.

Συγκεφαλαιώνοντας, θα λέγαμε ότι η λειτουργία της μουσικής στο σαιξπηρικό θέατρο είχε ιδιαίτερη αξία, καθώς δεν αποτελούσε ένα απλό διακοσμητικό στολίδι, αλλά συνιστούσε έναν κώδικα μέσω του οποίου σηματοδοτούνταν αλλαγές στον τόπο, τον χρόνο της δράσης αλλά και στην ψυχική κατάσταση και το κοινωνικό status των ηρώων. Είναι χαρακτηριστικό δε πως οι ήρωες που τραγουδούσαν ήταν «διαφορετικοί», είτε λόγω της χαμηλής κοινωνικής τους τάξης είτε λόγω της χαμηλής αυτοσυγκράτησης που τους διέκρινε, στοιχείο που τους οδηγούσε σε απώλεια του κοινωνικού τους κύρους.

Βιβλιογραφία

- Κατσέλης, Π. (1983): *Γύρω απ' το σαιξπηρικό θέατρο*, Αθήνα.
- Πούχγερ, Β. (1995): *Δραματουργικές αναζητήσεις, πέντε μελετήματα*, Αθήνα.
- Πούχγερ, Β. (1985): *Η σημειολογία του Θεάτρου*, Αθήνα.
- Τόμπρας, Σπ. (1998): *Μουσική και Σημειολογία - Μια μέθοδος ερμηνευτικής προσπέλασης του μουσικού έργου*, Αθήνα.
- Sternfeld, F.W. (1963): *Music in Shakespearean Tragedy*, London.
- Walter, Br. (2004): *Περί μουσικής*, Αθήνα.
- Σαίξπηρ, Ουίλ. (1962): *Μάκβεθ* (μετ. Κ. Καρθαίος), Αθήναι.

Σαίξπηρ, Ουίλ. (1991-2): *Άμλετ* (μετ. Απ. Δοξιάδης), Αθήνα.

Σαίξπηρ, Ουίλ. (1992): *Βασιλιάς Ληρ* (μετ. Β. Ρώτας), Αθήνα.

Σαίξπηρ, Ουίλ. (1993): *Ο έμπορος της Βενετίας* (μετ. Β. Ρώτας), Αθήνα.

Σαίξπηρ, Ουίλ. (1997): *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (μετ. Β. Ρώτας), Αθήνα.

Σαίξπηρ, Ουίλ. (2000): *Τρικυμία* (μετ. Ε. Μπελιές), Αθήνα.

Εαυτότητα και ετερότητα στον Στρίντμπεργκ και τον Μπέκετ

Ipseity and alterity in Strindberg and Beckett

Σοφία Φελοπούλου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια ΤΘΣ, ΕΚΠΑ

Sophia Felopoulou

Associate Professor,
Department of Theatre Studies, NKUA
sfelopoulou@theatre.uoa.gr

Abstract

Based upon Paul Ricœur's *Oneself as another* and his concept of personal identity and Jean-Pierre Sarrazac's *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, the paper combines the study of dramatic form, since 1880, with the evolution of the character and his strangerhood towards self and others. Strindberg and Beckett offer us excellent paradigms of the new dramatic form and its gradual turn to infradramatic, showing also how the person becomes depersonalized, losing his main traits and attributes. The Stranger, the principal character of *To Damascus*, as well as the beckettian heroes of dramaticules (*Eh, Joel, Not I, That Time*) express the distance between I and self, proving that ipseity depends upon alterity. Having no name, the Stranger, in perpetual search of his identity and memory, is defined by his rapports with others. The domination of reminiscences in Beckett, provoke the fission of the person and evoke through the "visitors of I", the different aspects of self, who is feeling as a stranger.

Λέξεις-κλειδιά: ταυτότητα, εαυτότητα, ετερότητα, υποδραματικό, Στρίντμπεργκ, Μπέκετ

Keywords: Identity, ipseity, alterity, infradramatic, Strindberg, Beckett

Αν η θεατρική γραφή, από το 1880 και μετά, απομακρύνεται από την καθιερωμένη κανονικότητα, δηλαδή τη δομική τάξη, τη συνοχή γύρω από μια συγκροτημένη ιστορία και τα «ολοκληρωμένα» πρόσωπα, για να κυριαρχήσει η «αταξία», με τη χαλαρή, κατακερματισμένη πλοκή και την απουσία δράσης, αυτή η αλλαγή πορείας του δράματος φαίνεται να έχει επηρεάσει καθοριστικά κυρίως τα δραματικά πρόσωπα. Η νέα κατεύθυνση του μοντέρνου θεάτρου για μεν τον Georg Lukács ισοδυναμεί με παρακμή, για τον ψυχραιμότερο Peter Szondi θεωρείται απλώς μια μεταβατική περίοδος που θα οδηγήσει στην κατεύθυνση του επικού θεάτρου και συνεπώς στην τελειοποίησή του.

Σε αυτήν τη δραματολογία που αρχίζει να διαμορφώνεται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όπου όλα τα συστατικά του δράματος συρρικνώνονται και συχνά υπολειπόμενα, στο επονομαζόμενο δηλαδή θέατρο του υποδραματικού, τα πρόσωπα, υποβαθμισμένα ως προς το πρότερο καθεστώς, με το στίγμα της καθημερινότητας και συχνά του περιθωρίου, επιδεικνύουν μια πρωτοφανή εσωστρέφεια, δείγμα του νέου μοντέλου, στο οποίο προτάσσεται το ενδοϋποκειμενικό και το ενδοψυχικό.¹ Αν στον Ίψεν και τον Τσέχωφ οι ήρωες είναι στραμμένοι στον εαυτό τους και στο παρελθόν, για να αναφερθώ μόνο σε συγγραφείς όπου διατηρούνται τα κλασικά ανθρώπινα γνωρίσματα, στον Στρίντμπεργκ, η στροφή προς τα μέσα παίρνει συχνά παθολογικές διαστάσεις, το άτομο αποξενώνεται όχι μόνο από τους άλλους, αλλά και από τον ίδιο του τον εαυτό, ο οποίος αναγνωρίζεται ως άλλος. Η ξενότητα του στριντμπερικού προσώπου επηρεάζει σταδιακά τα δραματικά πρόσωπα του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, για να βρει στον Μπέκετ τους κατιόντες συγγενείς του, οι θεατρικοί απόγονοι των οποίων συναντώνται στις μέρες μας.

Η δραματολογία του Εγώ, όπως ο ίδιος ο Σουηδός αποκάλεσε το έργο του, τροφοδοτείται κυρίως από τη βιογραφία του, με τον ίδιο παρόντα να βλέπει τον εαυτό του, να «αποκαλύπτει» τα τραύματα, τα προβλήματα, τις φοβίες, τις εμμονές του. Την ίδια συμπεριφορά εμφανίζει και το μπεκετικό πρόσωπο, με τον συγγραφέα ωστόσο να μην κρύβεται πίσω από αυτό. Και στις δύο περιπτώσεις μπορούμε να μιλήσουμε για δραματολογίες του α-πρόσωπου ή της αποπροσωποποίησης (*impersonnage*), καθώς το θεατρικό πρόσωπο οδηγείται στο «βαθμό μηδέν της προσωπικότητας», η οποία δεν είναι τίποτε παραπάνω από έναν σκελετό.² Για τον Paul Ricœur, η έννοια του απρόσωπου και της απροσωπίας αφορά τον άνθρωπο δίχως ιδιότητες (*propriétés*), για τον Maurice Blanchot, αυτόν χωρίς ιδιαιτερότητες (*particularités*), στην πραγματικότητα και για τους δύο πρόκειται για έλλειψη

¹ Για τη δραματολογία, από το 1880 μέχρι και το τέλος του 20^{ου} αιώνα (στην πραγματικότητα μέχρι και σήμερα), βλ. Sarrazac (2012) και Σιβετίδου (2013).

² Abirached (1994) 393-394. Τα συμπτώματα είναι κυρίως η έλλειψη ονόματος – ένα αρχικό ή ένας αριθμός αρκεί – ηλικίας, φύλου, οικογενειακής ή κοινωνικής κατάστασης, καθώς και το ότι συχνά δεν μπορούν να ελέγξουν πλήρως το λόγο ή τη σκέψη τους. Θα πρέπει να πούμε πως οντολογικά το πρόσωπο πάντα υπάρχει, η δομική του υπόσταση είναι αυτή που βρίσκεται σε κρίση· ποιοτικά το πρόσωπο έχει αλλάξει.

ποιοτικών χαρακτηριστικών (*qualités*).³ Ο χαρακτήρας για τον Ricœur είναι «το σύνολο των διαφοροποιητικών γνωρισμάτων που επιτρέπουν να επαναταυτοποιήσουμε ένα *ανθρώπινο άτομο*, ως ον το *ίδιο*» [ότι είναι ο ίδιος, ταυτός],⁴ και «δηλώνει το σύνολο των καθ' ἑξίν προδιαθέσεων από τις οποίες αναγνωρίζουμε ένα πρόσωπο»⁵ [τις ἑξεις του στο χρόνο (*dispositions*), χάρη στις οποίες τον αναγνωρίζουμε].

Ο Άγνωστος του *Προς Δαμασκόν* – έτσι ονομάζεται ο κεντρικός ήρωας –, καθώς και οι μπεκετικές φωνές στα *E, Τζο!, Όχι εγώ, Εκείνο τον καιρό* (*Εκείνη τη φορά*)⁶ είναι τυπικά παραδείγματα α-προσωπίας: χωρίς ταυτότητα, ελλείπει ακόμη και ονόματος, οι ανώνυμοι ήρωες νιώθουν απόλυτη ξενότητα προς τους άλλους και προς τον ίδιο τους τον εαυτό, γεγονός που θεωρείται για τον Sarrazac το πρώτο σύμπτωμα απροσωπίας.⁷ Στην τριλογία του δράματος σταθμών, *Προς Δαμασκόν*, ο Άγνωστος, κυκλοθυμικός και με απώλεια μνήμης, ένας υπνοβάτης ή ένας «όρθιος νεκρός» – όχι ένας ζωντανός νεκρός⁸ –, στο οδοιπορικό με τις υποχρεωτικές στάσεις-σταθμούς, μεσαιωνικής προέλευσης, αναζητά την ταυτότητά του, μέσα από θραύσματα μνήμης που τις τροφοδοτούν οι επαφές με τους άλλους, σε σχέση με τους οποίους προσδιορίζεται. Στον Μπέκετ, τα ανώνυμα, πλην του Τζο, πρόσωπα-φωνές στο *Όχι εγώ* και στο *Εκείνο τον καιρό* (*Εκείνη την φορά*) συντηρούνται αλλά και διαφοροποιούνται από τις μαρτυρικές, επίπονες και επίμονες αναμνήσεις τους.

Η απόσταση που παίρνει το πρόσωπο από τον εαυτό του, η σχέση του εγώ με τους άλλους αλλά και με τον ίδιο τον εαυτό, ξεκινά μάλλον με τον Πλάτωνα, μελετάται στην Αναγέννηση από τον Montaigne, ο οποίος στο δοκίμιο «Περί μετανοίας» εξερευνά τη δυνατότητα να είσαι άλλος σε σχέση με τον ίδιο σου τον εαυτό,⁹ προοικονομώντας τις έννοιες της ετερότητας και της ξενότητας, ανοίγοντας ταυτόχρονα το θεωρητικό δρόμο για τους Sartre, Ricœur, Merleau-Ponty, Foucault, Irigaray, Butler.¹⁰ Για τον Montaigne ο εαυτός εξελίσσεται χάρη στη γνώση, ενώ ο άλλος είναι ο ανακλαστικός σωσίας (*le double spéculaire*) που οδηγεί στη γνώση του εαυτού. Για τον Ricœur, ο εαυτός (*soi*) διαφέρει από το εγώ (*je*): η ταυτότητα δηλώνει δύο φαινομενικά αντιθετικές πραγματικότητες, το *ταυτόν, ίδιον* (*même, propre*) και το

³ Sarrazac (2012) 229. Η ίδια διαπίστωση βρίσκεται και στον Ricœur (1990) 176-177 γαλλική έκδοση, ο οποίος συνδέει την απώλεια ταυτότητας με την κρίση στη λύση της πλοκής.

⁴ Ricœur (2008) 162 ελληνική έκδοση και (1990) 144-145 γαλλική έκδοση. Στο μελέτημα χρησιμοποιήθηκε κυρίως η γαλλική έκδοση και για κάποια αποσπάσματα η ελληνική, όπως για τη μετάφραση αυτού του παραθέματος. Το θέμα του χαρακτήρα απασχόλησε τον Ricœur και σε προηγούμενες μελέτες.

⁵ Ricœur (2008) 164 ελληνική έκδοση, 146 γαλλική.

⁶ Ο αγγλικός τίτλος είναι *That Time* (1974), ο γαλλικός, *Cette fois* (1978).

⁷ Sarrazac (2012) 229-230.

⁸ Όλοι οι χαρακτηρισμοί είναι του Sarrazac (2012) 147-148.

⁹ Samara (2016) 100-112 (ιδιαίτερα 102).

¹⁰ Για μια φιλοσοφική και θεατρολογική προσέγγιση του εαυτού και της ταυτότητας βλ. Πεφάνης (2013) 431-436.

όμοιο (*ipse, semblable*), είμαι δηλαδή ο ίδιος, στο πλαίσιο μιας σύγκρισης, είμαι αναγνωρίσιμος, παραμένω αμετάβλητος, παράλληλα είμαι ο εαυτός μου, ο οποίος μεταβάλλεται στη διάρκεια του χρόνου και ο οποίος ορίζεται σε σχέση με τον άλλον και όχι με τον εαυτό [με εμένα] (*l'autre que soi*).¹¹ Διαχωρίζει, δηλαδή, ο Ricœur την ταυτότητα σε ταυτότητα *idem* (*même, το ταυτόν, ίδιο*), που είναι ο αυτοπαθής χαρακτήρας του εαυτού, η *mêmeté* (*ταυτόν ή αυτότητα*), και χαρακτηρίζεται από τη σταθερότητα¹² (*permanence*) στο χρόνο και τη συνοχή, και στην ταυτότητα *ipse* (*soi-même, ο ίδιος ο εαυτός*), ο ανακλαστικός χαρακτήρας του εαυτού, η *εαυτότητα* (*ipséité*), που είναι ρευστή και αλλάζει μέσα στο χρόνο. Η διαλεκτική της *εαυτότητας* και του *ταυτού*, της *εαυτότητας* και της *ετερότητας* που βρίσκονται στο επίκεντρο της ερμηνευτικής του εαυτού, συναντώνται σε μεγάλο μέρος του στριντμπερικού, όσο και του μπεκετικού έργου· άλλωστε η παραδοχή ή η διαπίστωση του Arthur Rimbaud πως «το εγώ είναι ένας άλλος», «*Je est un autre*»¹³ θα εκφραστεί με τον καλύτερο τρόπο στον Στριντμπεργκ.

Η απουσία κανονικών ονομάτων στο *Προς Δαμασκόν* και η αντικατάστασή τους από παρωνύμια ή από την ιδιότητά τους – συγγενική ή επαγγελματική – δεν είναι μόνο δείγμα α-προσωπίας ή έλλειψη ταυτότητας, όπως ανέφερα νωρίτερα, αλλά από την οπτική του Ricœur καταδεικνύει και τη διαλεκτική των δύο ταυτοτήτων, *idem* και *ipse*. Ο Άγνωστος είναι πράγματι *ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*. Είναι ο *ίδιος*, αμετάβλητος στο χρόνο, ευδιάκριτος, στο πλαίσιο μιας σύγκρισης.¹⁴ Ως *εαυτός* συγκροτείται, όντως, από την κρίσιμη συνάντηση με τη ριζική ετερότητα του άλλου. Ο άλλος παρουσιάζεται ως «εξωτερικός» άλλος, ο εχθρός ή ο ανταγωνιστής – ο σύζυγος της Κυρίας –, και ως «εσωτερικός» άλλος, ο άλλος εαυτός. «Εσωτερικός» άλλος είναι ο Ζητιάνος, ο Τρελός, ενδεχομένως η Κυρία, αλλά και ο ίδιος για τον εαυτό του¹⁵, εξ ου και το «Άγνωστος», με Α κεφαλαίο, δεν θα έπρεπε να σημαίνει ανωνυμία (έλλειψη ταυτότητας), όπως ανέφερα νωρίτερα, αλλά όνομα που προσδίδει ταυτότητα και χαρακτηρίζει πλήρως το πρόσωπο, αφενός επειδή έχει επίγνωση της διαλεκτικής της ετερότητας και της εαυτότητας,¹⁶ αφετέρου διότι ακριβώς το γνώρισμά του είναι η συνειδητοποίηση του δικού του α-πρόσωπου. Μέσω των άλλων αναζητά τον εαυτό του και αυτή η αναζήτηση θα μπορούσε να ταυτιστεί με τη γνώση που ο άλλος προσφέρει

¹¹ Ο άλλος και όχι εγώ, ο ξένος ως προς εμένα, ο ξένος μου (κρύβει δηλαδή μια κτητικότητα)· βλ. και την ανάλυση του Maufrôix (2005).

¹² Στην ελληνική έκδοση μεταφράζεται ως «μονιμότητα».

¹³ Σε επιστολή του στον Paul Démeny, στις 15 Μαΐου 1871.

¹⁴ Ο *ίδιος* χρησιμοποιείται στο πλαίσιο μια *σύγκρισης* και έχει ως αντίθετα το άλλος, ενάντιος, διάφορος. Βλ. σχετικά Ricœur (1990) 13 (γαλλική έκδοση).

¹⁵ Ο διαχωρισμός εσωτερικού-εξωτερικού άλλου είναι του Sarrazac (2012)192, τα παραδείγματα δικά μου.

¹⁶ Παραδείγματα αυτής της διαλεκτικής στον Άγνωστο: «Δεν φοβάμαι τον θάνατο, αλλά τη μοναξιά, γιατί όταν είσαι μόνος μπορεί κάποιον να συναντήσεις. Δεν ξέρω αν εννοώ κάποιον ξένο ή τον ίδιο μου τον εαυτό», Α' μέρος (2008) 23, επίσης το γεγονός ότι αναγνωρίζει τον εαυτό του στους άλλους (στον Ζητιάνο και στον Τρελό).

στον εαυτό, σύμφωνα με τον Montaigne. Θα ήθελα να συνεχίσω αυτήν τη σκέψη προς την κατεύθυνση του Foucault και του βιβλίου του, *Le Souci de soi* (*Η μέριμνα για τον εαυτό*),¹⁷ παρόλο που το πλαίσιο είναι διαφορετικό και γνωρίζοντας πως γι' αυτόν ο εαυτός είναι έννοια όχι μόνο φιλοσοφική αλλά και πολιτική· από τη στιγμή που η έγνοια για τον εαυτό είναι ταυτόσημη με την αυτογνωσία, οι μπεκετικοί και ο στριντμπερικός ήρωας θα μπορούσαν να επιδίδονται σε μια άσκηση αυτογνωσίας ή σε μια πνευματική εργασία που αφορά τον εαυτό τους.

Η σύγχυση, την οποία παρατηρούμε στο *Προς Δαμασκόν* και η οποία συνήθως αποδίδεται στην παραληρηματική κατάσταση του Αγνώστου, μπορεί να ερμηνευθεί και σαν απόρροια της κατακερματισμένης ταυτότητας. Ενώ το έργο αναφέρεται στο δεύτερο γάμο του συγγραφέα με τη Φρίντα, η Κυρία, στο πρώτο και δεύτερο μέρος, έχει γνωρίσματα της πρώτης συζύγου, της Σίρι φον Έσσεν, και στο τρίτο της τρίτης, της ηθοποιού Χάριετ Μπόσε. Η Κυρία έχει όνομα, Ίνγκεμποργκ, ο Άγνωστος όμως την ονόμασε Εύα: «Της έδωσα ένα όνομα που μου αρέσει· κατ' αυτόν τον τρόπο μου ανήκει. Σκέφτομαι μάλιστα να την πλάσω όπως εγώ θέλω».¹⁸ Η σύγχυση αφορά σχεδόν όλα τα πρόσωπα: ο Γιατρός, σύζυγος της Κυρίας, που τον αποκαλεί Τσακάλι, έχει τα χαρακτηριστικά του βαρόνου, συζύγου της Σίρι και ενός γιατρού, εκκεντρικού φίλου του Στρίντμπεργκ. Ο Ζητιάνος και ο Τρελός έχουν τόσες ομοιότητες με τον Άγνωστο που θα δικαιολογούσαν τον χαρακτηρισμό τους ως εκφάνσεις του εαυτού του· αναγνωρίζονται από τον ίδιο ως άλλοι, ακόμη κι όταν αποδέχεται την ομοιότητά του με αυτούς.¹⁹ Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας, ο Ζητιάνος αποκτά το ίδιο πρόσωπο με τον Εξομολόγο του πρώτου μέρους και θα είναι καθοδηγητής και η φωνή της λογικής. Ο διάλογος μεταξύ Αγνώστου-Ζητιάνου και Αγνώστου-Κυρίας μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί εσωτερικός διάλογος του ίδιου προσώπου. Ο Τρελός, στην υπηρεσία του Γιατρού στο πρώτο μέρος, αλλά ανεξάρτητος στο δεύτερο, έλαβε το παρωνύμιο Καίσαρ από τον Γιατρό, το οποίο ανήκε στο παρελθόν στον Άγνωστο και ο οποίος ευθύνεται για την τιμωρία του Γιατρού στο σχολείο. Καίσαρ-Τρελός και Άγνωστος είναι και πάλι το ίδιο πρόσωπο.

Η αδυναμία αναγνώρισης του εαυτού και η ξενότητα προς εαυτόν και άλλους παράγει, σύμφωνα με τον Sarrazac, σωσίες και άλλες υποστάσεις, όπως ο Ζητιάνος· πρόκειται όμως για έναν σωσία «αλλιώτικο», όχι *ταυτόν*, *ίδιον* (*idem*) [δηλαδή σταθερό στο χρόνο] αλλά *όμοιο* (τον *ίδιο* τον *εαυτό*, *ipse*) [ρευστό].²⁰ Ο σωσίας ή οι σωσίες στο *Προς Δαμασκόν* είναι ο ανακλαστικός εαυτός του Αγνώστου. Ανέφερα στην αρχή πως ο Άγνωστος, όρθιος

¹⁷ Foucault (1984).

¹⁸ Στρίντμπεργκ (2008) 86.

¹⁹ «Είναι αλήθεια ότι του μοιάζω;» θα ρωτήσει την Κυρία, αναφερόμενος στον Ζητιάνο, Α' μέρος, (2008) 41, και αργότερα θα πει για τον Ζητιάνο: «αυτός που μου μοιάζει» (2008) 133. Στο Β' μέρος, (2012) 92, ρωτά τον Ζητιάνο: «Είσαι εσύ ή εγώ;».

²⁰ Sarrazac (2012) 230-231.

νεκρός, βλέπει τη ζωή του, είτε με τη βοήθεια του σωσία, είτε όταν είναι σε παραλήρημα κλεισμένος στο άσυλο. Στον Μπέκετ, τα πρόσωπα ακούν – και ζουν; – τη ζωή τους, όχι μέσα από σωσίες, αλλά από τους «επισκέπτες του εγώ» – το αντίστοιχο του στριντμπερικού σωσία για τον Sarrazac – με τη διαφορά ότι οι επισκέπτες του εγώ ενσωματώνονται στο ίδιο το πρόσωπο, στο οποίο κατοικούν ο εαυτός και ο άλλος εαυτός.²¹ Στο πρόσωπο του ενθυμητή (Μνήμονα – *Εκείνη τη φορά*) βρίσκουμε πράγματι «τον ίδιο τον εαυτό ως άλλον».²²

Στο *Εκείνο τον καιρό* (*Εκείνη τη φορά*), σώμα και φωνή διαχωρίζονται, το γερασμένο πρόσωπο ακούει από τρία διαφορετικά σημεία τη δική του φωνή, που αντιπροσωπεύει διαφορετική ηλικία του ενθυμητή (μνήμονα), επιδιώκοντας ένα δύσκολο ξεκαθάρισμα με το παρελθόν. Η κάθε φωνή απευθύνεται στον δέκτη-εαυτό της στο δεύτερο πρόσωπο, απόδειξη, ίσως, της αναγκαίας απόστασης που διατηρεί απέναντί του. Ο Μπέκετ, στο αγγλικό κείμενο, ονομάζει το θεατρικό πρόσωπο Ακροατή, ενώ στο γαλλικό, Μνήμονα/Ενθυμητή, διαχωρίζοντας (στην αγγλική έκδοση) και ταυτίζοντας (στη γαλλική) το πρόσωπο με τον ίδιο του τον εαυτό.

Στο *Όχι εγώ*, το πρώτο πρόσωπο του τίτλου, μετατρέπεται στο κείμενο σε «όχι αυτή», με το τρίτο πρόσωπο να κυριαρχεί στον ασθμαίνοντα μονόλογο ενός φωτισμένου στόματος, αποκομμένος από το σώμα, στην προσπάθειά του να μιλήσει για μια ζωή απόρριψης, από τη γέννηση μέχρι τα εβδομήντα. Η γυναικεία φωνή παίρνει απόσταση από το Εγώ, με τον τίτλο να υπαινίσσεται την άρνηση του εαυτού, όπως ακριβώς και οι άλλοι αρνήθηκαν το ομιλούν πρόσωπο, ήδη από τη γέννησή του. Πέρα από το περιεχόμενο του μονολόγου, η απομόνωση δηλώνεται από το χωρισμό σώματος-προσώπου και από την όρθια φιγούρα, καλυμμένη με κελεμπία και κουκούλα να κοιτάζει προς το στόμα.

Στο τηλεοπτικό *E, Τζο!*, ο άλλος είναι πιο ευδιάκριτος. Εδώ, ο πενηντάρης Τζο ακούει μια ασώματη γυναικεία φωνή που, αν κρίνουμε από τις αρχικές του κινήσεις, τον επισκέπτεται συχνά, δημιουργώντας του ψυχική αναστάτωση. Η γυναικεία φωνή μιλά, αργά και βασανιστικά, για τον Τζο και τον εαυτό της, τις δύο αποτυχημένες απόπειρες αυτοκτονίας της και την πετυχημένη τρίτη, αρχικά σε πρώτο πρόσωπο και στο τέλος σε τρίτο. Ο «μοναχικός πολυφωνικός λόγος»²³ στον Μπέκετ φανερώνει, νομίζω, τη διαλεκτική του ίδιου και του άλλου, με τον άλλο να είναι τελικά ο ίδιος ο εαυτός, παρά τις προσπάθειες του εαυτού να αποστασιοποιηθεί, αποδεικνύοντας την ερμηνεία που δίνει ο Ricœur για τον τίτλο του βιβλίου του, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*: «η εαυτότητα του ίδιου του εαυτού ενέχει την ετερότητα σε ένα σημείο, τόσο μύχιο, ώστε να μην μπορεί η μία [εαυτότητα] να εννοηθεί δίχως την

²¹ Sarrazac, (2012) 253, 255. Ο Sarrazac δανείζεται την έκφραση «επισκέπτες του εγώ» από τον ψυχαναλυτή Alain de Mijolla.

²² Η υπό την ιδιότητα του άλλου [η ελληνική μετάφραση, (2008) 8]. Βλ. Ricœur, (1990) 14 (γαλλική έκδοση).

²³ Η έκφραση είναι του Sarrazac, (2012) 256.

άλλη [ετερότητα]». ²⁴

Η ενοχή και οι τύψεις κατατρώχουν τόσο τον Τζο και τη φωνή του *Όχι ερώ*, όσο και τον Άγνωστο, ²⁵ ο οποίος με ικανοποίηση κουβαλά πάνω του όλες τις αμαρτίες του κόσμου. Η τάση του Αγνώστου για αυτοβασανισμό ενέχει τη διαφοροποίησή του από τους άλλους, δίνοντας έμφαση στη μοναδικότητά του και μπορεί να ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως: πρώτον, είναι αυτός ο εκλεκτός που μπορεί να σηκώσει τα βάρη της ανθρωπότητας, δεύτερον, νιώθει ιδιαίτερος, και πέρα από «νεραϊδογεννημένος», όπως θα πει στην Κυρία στο πρώτο μέρος, παρομοιάζει τον εαυτό του με τον Πλάστη. ²⁶ Σαν Πλάστης-δημιουργός θα αλλάξει το όνομα της Κυρίας και θα την ονομάσει Εύα · η Κυρία πλέον του ανήκει και θα τη διαπλάσσει αυτός, δίνοντάς της νέα ταυτότητα, η οποία, ωστόσο, θα παρεκκλίνει από την επιθυμητή, εξαιτίας της ανυπακοής και της δοκιμής από το δέντρο της γνώσης, ανταποκρινόμενη έτσι στα γνωρίσματα του νέου ονόματός της. Εύλογα μπορούμε να αναρωτηθούμε αν το όνομα δόθηκε για να επαληθευθεί η παρακοή και να εμφανιστεί ο ίδιος ως θύμα. Τρίτον, πιστεύει πως όλοι τον μισούν και ζητούν την καταστροφή του, συνεπώς ο άλλος είναι ο εχθρός.

Για να επανέλθω στην αρχική μου τοποθέτηση, παρατηρούμε στον Άγνωστο, σχεδόν σε όλη την τριλογία, και εν μέρει στα μπεκετικά μικροδράματα, μία παράδοξη συνοχή, ένα είδος σταθερότητας του χαρακτήρα του – ξενότητα, δυσπιστία, ενοχές, εχθρότητα, τόσο απέναντι στον εαυτό του, όσο και απέναντι στους άλλους – που μας επιτρέπει την ταυτοποίησή του (*το ταυτόν, même*), δηλαδή την αναγνώρισή του ως ίδιος [το ότι είναι ο *ίδιος*, ο *αυτοπαθής* εαυτός του] και όχι όμοιος (*semblable*) [ανακλαστικός δηλαδή, *soi*]. Το στοιχείο αυτό της σταθερότητας, που δηλώνει τη διάρκεια, τη σταθερότητα (*permanence*) στο χρόνο, εκφράζεται, στον Ρίσευ, με το χαρακτήρα και τον τηρημένο (συνεπή) λόγο. ²⁷ Τον χαρακτήρα του Αγνώστου – αν μπορούμε να μιλήσουμε για χαρακτήρα ²⁸ –, μόλις τον είδαμε. Η υπόσχεση είναι οι δεσμεύσεις που αναλαμβάνω απέναντι στους άλλους – και τελούν σε εκκρεμότητα · η επιμονή μου στην τήρηση της υπόσχεσης και τελικά η τήρηση, η συνέπεια του λόγου αποδεικνύουν ότι είμαι ο *ίδιος*, φανερώνουν τη «μέριμνα προς τον πλησίον», οι ποικίλες τροπικότητες όμως της ταυτότητας μπορούν να συνδέσουν την υπόσχεση και με την εαυτότητα. Ούτε ο Άγνωστος ούτε η Κυρία φαίνεται να έχουν καλές σχέσεις με την υπόσχεση, με την τελευταία να αθετεί τη δική της και να διαβάζει το απαγορευμένο βιβλίο, όσο για τα συγκεκριμένα μπεκετικά πρόσωπα, το στοιχείο της υπόσχεσης και του τηρημένου (συνεπή) λόγου είναι αδιόρατο.

²⁴ Ricœur, (2008) 8 (ελληνική έκδοση).

²⁵ Στον Στρίντμπεργκ είναι έντονο το αίσθημα της ενοχής, το οποίο συχνά συνδέεται με το χρέος και το δανεισμό, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα τη θρησκευτική σχέση χρέος-ενοχής. Το χρέος και η έλλειψή του είναι εμμονή για τον Άγνωστο.

²⁶ Στρίντμπεργκ (2008) 24 το πρώτο παράδειγμα, 64 το δεύτερο.

²⁷ Ricœur, (1990) 143-149 (γαλλικό κείμενο), (2008) 162 (ελληνικό).

²⁸ Έχουν ενδιαφέρον οι απόψεις του Στρίντμπεργκ για τον χαρακτήρα, έτσι όπως τις εκφράζει στον Πρόλογο της *Δεσποινίδας Τζούλια*.

Θα κλείσω με τρεις προβληματισμούς. Ο πρώτος απορρέει και πάλι από το *Η μέριμνα για τον εαυτό* του Foucault. Αναρωτιέμαι αν η μελέτη των προσώπων που μας απασχόλησαν μπορεί να επεκταθεί στο κοινωνικό και ηθικό πλαίσιο, στο οποίο κινείται ο φιλόσοφος. Μια πρώτη εκτίμηση είναι πως ο Άγνωστος εναντιώνεται σε όλες της ηθικές και αισθητικές αξίες του περιβάλλοντός του, σε αντίθεση με τη θέση του Foucault πως ο άνθρωπος από μόνος του μεταλλάσσεται ώστε η συμπεριφορά του να συνάδει με τις αρχές της κοινωνίας. Αν επιπλέον, συνδυάσουμε αυτόν τον προβληματισμό με το προηγούμενο θέμα της υπόσχεσης και λάβουμε υπόψη μας την επισήμανση του Γ.Π. Πεφάνη πως, για τον Ricoeur, καθοριστικό χαρακτηριστικό του εαυτού είναι να προβαίνει στη διάκριση μεταξύ έθους (*éthique*) και ηθικής (*morale*), μεταξύ δηλαδή εκείνου που εκτιμάται ως καλό και εκείνου που επιβάλλεται ως υποχρεωτικό,²⁹ θα μπορούσαμε να αποδεχτούμε πως ο Άγνωστος δεν βρίσκεται ανάμεσα στην ηθική σκόπευση και την ηθική κλήτευση, όπως θα όφειλε ίσως.

Ο δεύτερος συνδέεται και αυτός με τον Foucault, αλλά αυτή τη φορά με τις ετεροτοπίες του. Το ερώτημα είναι αν οι «άλλοι τόποι» που συναντούμε στο *Προς Δαμασκόν*, όπως ο κήπος του γιατρού και κυρίως το Άσυλο – ο κομβικός χώρος του πρώτου μέρους, στο μέσο ακριβώς της διαδρομής του Αγνώστου προς αναζήτηση του εαυτού του – ή η βάρκα που μεταφέρει τον Άγνωστο και την Κυρία, μπορούν να αναλυθούν μέσα από την οπτική της ταυτότητας. Κατά πόσο δηλαδή αυτές οι ετεροτοπίες εκφράζουν μία ταυτότητα – *ipse* ή *idem* – ή πτυχές της εαυτότητας, αν όντως ο τόπος, η θέση επηρεάζουν, καθορίζουν τις σχέσεις του προσώπου με τον εαυτό του και τους άλλους ή αν απλώς η ύπαρξη ετεροτοπιών συμπίπτει με την αναζήτηση του εαυτού.

Ο τρίτος προβληματισμός αφορά στον Μπέκετ και στο αν η ετερότητα θα μπορούσε να μελετηθεί από την έμφυλη οπτική, ιδίως στα *E, Tζο!* και *Όχι εγώ*, με τη γυναικεία φωνή-θύμα να αντιπαρατίθεται είτε στον ίδιο τον άντρα είτε με αίσθημα ενοχής σε ένα αόρατο ακροατήριο.

Τελικά, πίσω από τις απρόσωπες, για τους λόγους που ανέφερα στην αρχή, μπεκετικές φωνές, και πίσω από την απροσωπία του μονίμως διερωτώμενου Αγνώστου, το θεατρικό πρόσωπο θόλωσε, αλλά δεν εξαφανίστηκε, όσο για την προσωπικότητα, αυτή κλονισμένη φαίνεται να βρίσκεται σε ένα καθεστώς σύγχυσης, καθώς ο εαυτός, σε συνεχή ανησυχία, όλο και συχνότερα επιχειρεί να προσδιοριστεί ή να αναγνωριστεί σε σχέση με τον άλλο, απέναντι και μέσα του.

²⁹ Πεφάνης (2013) 440-441.

Βιβλιογραφία

- Abirached, R. (1994/1978): *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris.
- Foucault, M. (1984): *Histoire de la sexualité 3, Le Souci de soi*, Paris.
- Maulpoix, J. -M. (2005): « En hommage à Paul Ricoeur », στο « Lyrisme et identité » στο: *Adieu au poème*, Paris <http://www.maulpoix.net/ricoeur.htm> [3-12-2017].
- Μπέκετ, Σ. (1990): *Μονόπρακτα* (μετ. Μ. Λαχανάς), Αθήνα.
- Πεφάνης, Γ. (2013): «Σκηνές της εαυτότητας. Μια φαινομενολογική προσέγγιση του εαυτού, του ρόλου και της ταυτότητας» στο: *Περιπέτειες της αναπαράστασης. Σκηνές της θεωρίας II*, 431-476.
- Ricoeur, P. (1990): *Soi-même comme un autre*, Paris.
- Ricoeur, P. (2008): *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος* (μετ. Β. Ιακώβου), Αθήνα.
- Samara, Z. (2016): *Le langage des dieux*, Θεσσαλονίκη.
- Sarrazac, J.-P. (2012): *Poétique du drame moderne et contemporain. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris.
- Σιβετίδου, Α. (2013): *Το σύγχρονο δράμα : ο λόγος της σιωπής*, Θεσσαλονίκη.
- Στρίντμπεργκ, Α. (2008): *Προς Δαμασκόν Α' μέρος*(μετ. Μ. Μέλμπεργκ), Αθήνα.
- Στρίντμπεργκ, Α. (2012): *Προς Δαμασκόν Β' μέρος* (μετ. Μ. Μέλμπεργκ), Αθήνα.
- Στρίντμπεργκ, Α. (2013): *Προς Δαμασκόν Γ' μέρος* (μετ. Μ. Μέλμπεργκ), Αθήνα.

Η ετερότητα στο θέατρο του Samuel Beckett
μέσα από τη σκοπιά της φιλοσοφικής αισθητικής

The alterity in the theater of Samuel Beckett
from the point of view of philosophical aesthetics

Θωμάς Συμεωνίδης

Διδάκτωρ Φιλοσοφίας ΕΜΠ,

Διδάσκων ΑΣΚΤ, ΕΑΠ

Thomas Symeonidis

Doctor of Philosophy NTUA, Adjunct Professor ASFA, EAP

email: thsymeonidis@asfa.gr

Abstract

The aim of our analysis is to approach an understanding of how alterity is manifested and expressed by means of aesthetics in the work of Samuel Beckett. The question of alterity is central to his thought and artistic practice, and has given rise to a series of attempts of philosophical interpretations, with the most significant one being in our opinion, that of the German philosopher Theodor Adorno. In the framework of our analysis, we will attempt to approach, on a first level, the ways in which Beckett understands and expresses alterity, mainly through *Three Dialogues* (1949) and *Last Trilogy* (1979-1982). On a second level, we will try to analyze alterity from the point of view of philosophical aesthetics and more specifically, the attempt of Adorno to philosophically interpret Beckett's work. The focus on Beckett's work and Adorno's philosophical interpretation aims precisely at presenting the radical way with which Beckett approaches alterity and, above all, to present the exemplar way with which alterity is expressed in his work through a range of shifts and alterations within the process of representation.

Λέξεις-Κλειδιά: Μπέκετ, Αντόρνο, ετερότητα, Τρεις Διάλογοι, Τελευταία Τριλογία

Keywords: Beckett, Adorno, alterity, Three Dialogues, Last Trilogy

I.

Το πιο σημαντικό ίσως κείμενο από το οποίο θα μπορούσαμε να αντλήσουμε στοιχεία για τις ίδιες τις αισθητικές θεωρήσεις του Samuel Beckett, είναι οι *Τρεις Διάλογοι* (1949). Πρόκειται στην ουσία για μία ελεύθερη απόδοση των συνομιλιών ανάμεσα στον Beckett και τον ιστορικό τέχνης Georges Duthuit.¹ Οι *Τρεις Διάλογοι* δημοσιεύτηκαν, για πρώτη φορά, τον Δεκέμβριο του 1949 στο αγγλόφωνο περιοδικό *Transition*, που εκδιδόταν, από τα τέλη της δεκαετίας του '20 και υπό τη διεύθυνση του Eugene Jolas, στο Παρίσι. Μεταπολεμικά, στα τέλη του 1947, το περιοδικό κυκλοφορεί και πάλι, υπό τη διεύθυνση αυτή τη φορά του Georges Duthuit, κριτικού και ιστορικού της τέχνης. Ο Duthuit αφιερώνει ένα μεγάλο μέρος της ύλης στις τέχνες. Δημιουργεί γύρω του έναν κύκλο καλλιτεχνών που αποτελείται μεταξύ άλλων από τον Nicolas de Stael, τον Jean-Paul Riopelle, τον Alberto Giacometti, τον André Masson, τον Pierre Tal-Coat, τον Bram van Velde και που συμμετέχουν σε συζητήσεις το περιεχόμενο των οποίων τροφοδοτεί την ύλη του *Transition*. Ο Beckett είναι παρών επίσης στις συζητήσεις που οργανώνει ο Duthuit, περισσότερο όμως ως ακροατής. Έπειτα από κάθε συζήτηση, ο Beckett ανταλλάσσει απόψεις με τον Duthuit μέσω αλληλογραφίας και με αφορμή τις συζητήσεις που έχουν προηγηθεί. Ο Duthuit, λοιπόν, κάποια στιγμή, θα προτείνει στον Beckett να αποτυπώσει την πεμπτουσία των διαμειφθέντων μεταξύ τους σε ένα κείμενο. Πρόκειται για αυτό ακριβώς το κείμενο που θα δημοσιευτεί τον Δεκέμβριο του 1949 και το οποίο είναι οι *Τρεις Διάλογοι*.

Για την επιλογή της διαλογικής μορφής των κειμένων έχει διατυπωθεί η άποψη της επιρροής από τους πλατωνικούς διαλόγους. Οι πλατωνικοί διάλογοι, όπως και οι *Τρεις Διάλογοι* του Beckett, είναι γραμμένοι με απλό και κατανοητό τρόπο. Αν και ο κάθε διάλογος αναφέρεται σε έναν ζωγράφο ξεχωριστά –Tal-Coat, Masson, Bram van Velde–, η εξοικείωση με το έργο του αντίστοιχου ζωγράφου δεν είναι απαραίτητος όρος για να παρακολουθήσει κάποιος τον διάλογο. Όπως και οι πλατωνικοί διάλογοι, ο καθένας από τους τρεις διαλόγους είναι αυτοδύναμος και υπάρχουν σημεία διαφωνίας (κυρίως), σύμπτωσης απόψεων, αλλά και απορίας. Τέλος, όπως και στους πλατωνικούς διαλόγους, έτσι και εδώ, είναι σαφής η πρόθεση δραματοποίησης που παρακινεί τον αναγνώστη να συμμετάσχει όχι απλώς σε μία ανταλλαγή απόψεων, αλλά σε ένα συγκεκριμένο σκηνικό. Οι *Τρεις Διάλογοι* περιλαμβάνουν κάποιες διδασκαλίες και μία υποτυπώδη πλοκή με κάποια κωμικά επεισόδια, αλλά και συναισθηματικές κορυφώσεις που παραπέμπουν σε σχήματα του κλασικού θεάτρου.

Πολλά και κρίσιμα στοιχεία μπορούν να αντληθούν από τους *Τρεις Διαλόγους*. Το πιο βασικό στοιχείο είναι η δομική αλλαγή στο εσωτερικό της τέχνης, την οποία υπαινίσσεται ο Beckett και η οποία αφορά το επίπεδο αναφοράς της εμπειρίας. Με άλλα λόγια, ο Beckett θέλησε να αλλάξει τη

¹ Βλ. την Εισαγωγή στο Beckett (2016a) 7-9.

θεώρηση στο επίπεδο αναφοράς της εμπειρίας και από την έμφαση στο πεδίο της ταυτότητας και του είναι, θέλησε να μετατοπιστεί στο πεδίο της μη ταυτότητας και του μη είναι. Πρόκειται για μία ριζική μετατόπιση από το πεδίο του θετικού σε αυτό του αρνητικού. Σε αυτή τη μετατόπιση θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε την ετερότητα, όπως την αντιλαμβάνεται ο ίδιος ο Beckett, σε σχέση πάντα με τις διαθέσιμες εκφραστικές και αναπαραστατικές δυνατότητες. Οι *Τρεις Διάλογοι* αποκτούν τη σπουδαιότητά τους επίσης από τη συγκεκριμένη περίοδο συγγραφής τους και τη χρονολογία της δημοσίευσής τους. Πρόκειται στην ουσία για μία προσπάθεια κατανόησης της τέχνης και αυτοκατανόησης του ίδιου του Beckett, σε μία περίοδο κατά την οποία βρίσκεται σε εξέλιξη η συγγραφή της *Πρώτης τριλογίας* –«Μολλόου», «Ο Μαλόν πεθαίνει», «Ο Ακατονόμαστος»– έχοντας ολοκληρώσει στο ενδιάμεσο το *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Μεταξύ των βασικών θεμάτων που θίγονται στους *Τρεις Διαλόγους*, ξεχωρίζουν σε σχέση με το ζήτημα της ετερότητας, τα ερωτήματα που θέτει ο Beckett για τον χώρο, τον χρόνο, τη σχέση υποκειμένου και αντικειμένου, τον κατακερματισμό και την ατροφία της ανθρώπινης υπόστασης και κυρίως, τα ερωτήματα που συνδέονται με τις εκφραστικές προκλήσεις που θέτουν η σύγχυση, η αδυνατότητα, η άγνοια. Το κεντρικότερο ίσως ζήτημα είναι αυτό που αφορά την αλλαγή στο επίπεδο αναφοράς της αναπαραστατικής διαδικασίας προκειμένου να υπάρχει μία ανανέωση στο επίπεδο της έκφρασης. Πολύ εύγλωττα, αυτή η επιτακτικότητα της μετατόπισης και της αλλαγής, διατυπώνεται στον πρώτο από τους τρεις διαλόγους, με τον Β. [τον Beckett] να προκρίνει «την έκφραση πως δεν υπάρχει τίποτα να εκφραστεί, τίποτα με το οποίο να εκφραστεί, τίποτα από το οποίο να εκφραστεί, καμία δύναμη να εκφραστεί, καμία επιθυμία να εκφραστεί, μαζί με την υποχρέωση να εκφραστεί».²

Πολύ μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο επιστολές του Beckett προς τον Duthuit, το καλοκαίρι του 1948. Εκεί μπορεί κάποιος να έρθει σε επαφή, όχι μόνο με το βασικό υπόστρωμα των *Τριών Διαλόγων*, αλλά και με τις πρωτογενείς διατυπώσεις του ίδιου Beckett: «Την αποδοχή της άγνοιας, της καθαρής αδυναμίας πρέπει χωρίς αμφιβολία να την αναζητήσουμε αλλού και όχι στους κονδυλοφόρους και στα πινέλα».³ Τόσο αυτό το χωρίο, όσο και το ακόλουθο, ουσιαστικά προδιαγράφουν αυτή την αλλαγή στο επίπεδο αναφοράς της εμπειρίας σε σχέση πάντα με το ζήτημα της έκφρασης: «Θα αντλήσουμε από αλλού, μακριά από εδώ [...] Δεν θα ξέρω ποτέ σε ποιο βαθμό ο χρόνος και ο χώρος είναι ανείπωτοι, και εγώ επομένως κάπου εκεί μέσα. Εντάξει, όλοι κάνουν μία ελεύθερη χρήση τους με το αίτημά τους να γνωρίζουν πού βρίσκονται, ανάμεσα σε τι, από πότε και για πόσο [...] Μπορούμε επίσης να τολμήσουμε να είμαστε απλοί και να πούμε ότι η άγνοια δεν σχετίζεται μόνο με αυτό που είμαστε, αλλά και με το πού βρισκόμαστε,

² Ο.π. 17.

³ Επιστολή του Samuel Beckett στον George Duthuit, [27 Ιουλίου 1948], στο: Craig, G. et al (ed.), (2011): 84-85. Όλες οι μεταφράσεις έχουν γίνει από τον συγγραφέα του άρθρου, εκτός αν δηλώνεται διαφορετικά.

και τι αλλαγή να περιμένουμε, και πώς να διαφύγει κάποιος από εκεί, όπου κι αν είναι αυτό, και πώς να γνωρίζει, όταν κάτι φαίνεται να κινείται, το οποίο προφανώς ήταν ακίνητο πριν, τι είναι αυτό που κινείται, που ήταν ακίνητο πριν και ούτω καθεξής».⁴

Η ανάδειξη της διαπλοκής του είναι με το μη είναι, αλλά όχι και η ενσωμάτωση του μη είναι στο είναι, δηλαδή της ετερότητας στην ταυτότητα, αναδεικνύεται με πολύ διαυγή τρόπο στο ακόλουθο απόσπασμα από την επιστολή του Beckett στον Duthuit και πάλι: «Πού να αναζητηθούν οι όροι, οι ρυθμοί, τα λαχανιάσματά μας χωρίς να απομακρυνθούμε από την ανοησία μας, που μας αποκαλύπτει λίγο [...] Μας λείπει ένα κίνητρο για να ανατιναχθεί όλο αυτό το μελαγχολικό συνονθύλευμα. Πρέπει να αναζητηθεί εκεί όπου όλα πρέπει να αναζητηθούν πλέον, στην αιώνια προνόμψη, όχι, είναι άλλο πράγμα, στο κουράγιο της ατέλειας του “μη είναι” επίσης, από το οποίο δεχόμαστε αδιάκοπα επίθεση από τον πειρασμό να είμαστε ακόμα, λίγο».⁵ Η διέξοδος που υπαινίσσεται ο Beckett είναι να αποδοθεί το είναι ελλειπτικά, όχι αφαιρετικά, αλλά, υποδεικνύοντας την ελλειμματική του υπόσταση, ξεκινώντας από το μη είναι και το αντίστοιχο πεδίο αναφοράς του. Αυτή η εμπειρία όμως δεν μπορεί να αποδοθεί θετικά γιατί σχετίζεται με το μη είναι. Λίγους μήνες αργότερα, ο Beckett θα αναφερθεί σε αυτό το καινούριο πεδίο αναφοράς της εμπειρίας, ως ‘γη του κανενός’ (no man’s land). Πρόκειται για ένα πεδίο που συνδέεται με μία σκοτεινότητα: «Θα είναι μία εργασία στο όριο, στο μεταίχμιο, έτσι ώστε τα παλιά σκουπίδια να μπορούν να χρησιμοποιηθούν ακόμα, ενώ ο θάνατος θα βρίσκεται σε εξέλιξη. Μία αργή και παρατεταμένη εξασθένηση. Παύεις να υπάρχουν. Αλλά προς όφελος, ωστόσο, ενός άλλου είναι, το οποίο εάν δεν πρέπει ποτέ να εκφράζεται (και ποιος ξέρει;), δεν έχει ωστόσο μικρότερη εμπλοκή στο... ζήτημα».⁶

Για τον Beckett, οι νέες δυνατότητες της τέχνης μπορούν να αναζητηθούν στη διαπλοκή του είναι με το μη είναι. Μία διαπλοκή η οποία καθιστά την ίδια την ουσία του ανθρώπου άμορφη, χαοτική, αινιγματική. Στις συζητήσεις του με τον Lawrence Harvey, όταν αυτός επισκέφθηκε τον Beckett στο Παρίσι το διάστημα 1961-1962 για να γράψει ένα βιβλίο σχετικά με το έργο του (*Samuel Beckett: Poet and Critic*), ο Beckett περιγράφει συχνά στον Harvey μία αίσθηση ύπαρξης δι’ αντιπροσώπου, μία αίσθηση απομάκρυνσης από τις δικές σου ενέργειες, μία αίσθηση ότι οι δικές σου ενέργειες δεν είναι δικές σου. Αυτή η αίσθηση στη σκέψη του Beckett συνδυάζεται με τη διαίσθηση ότι το είναι έχει ελάχιστη σχέση με αυτό που είναι κάποιος, τη διαίσθηση μίας εμβρυακής και υπανάπτυκτης παρουσίας, ενός εαυτού που δεν γεννήθηκε ποτέ, ενός είναι που έχει χαθεί. Την αναζήτηση αυτής της παρουσίας, ο Beckett την περιγράφει στον Harvey ως αναζήτηση στο σκοτάδι για μία σκιά. Αυτή η περιγραφή του Beckett δεν απέχει από όσα λέει στον Duthuit δεκατρία χρόνια νωρίτερα ή στον Charles Juliet, επτά περίπου

⁴ Επιστολή του Samuel Beckett στον George Duthuit, [11 Αυγούστου 1948], ό.π. 98.

⁵ Επιστολή του Samuel Beckett στον George Duthuit, [12 Αυγούστου 1948], ό.π. 102.

⁶ Επιστολή του Samuel Beckett στον George Duthuit, [2 Μαρτίου 1949], ό.π. 129.

χρόνια αργότερα, όταν ο Juliet συνάντησε για πρώτη φορά τον Beckett, στις 24 Οκτωβρίου του 1968: «Πάντα είχα την αίσθηση ότι υπάρχει μέσα μου ένα δολοφονημένο είναι. Δολοφονημένο πριν από τη γέννησή μου. Έπρεπε να βρω αυτό το δολοφονημένο είναι. Να προσπαθήσω να του ζαναδώσω ζωή».⁷ Εάν στον Duthuit μιλάει για ένα μη είναι, στον Harvey μιλάει για ένα είναι που έχει χαθεί και στον Juliet για ένα είναι που έχει δολοφονηθεί. Και στις τρεις περιπτώσεις, αυτό το είναι πρέπει να επανέλθει με κάποιο τρόπο στη ζωή, τουλάχιστον μέσω της τέχνης.

Στον Harvey, ο Beckett θα πει ότι το είναι θέτει συνεχώς σε κίνδυνο τη μορφή του έργου τέχνης, και αντίστροφα ότι δεν γνωρίζει μορφή που να μην παραβιάζει το είναι με τον χειρότερο τρόπο. Η τέχνη αναζήτησε, σύμφωνα με τον Beckett, μορφές, οι οποίες όμως απέκλειαν συστηματικά όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά του είναι που δεν μπορούσαν να ενταχθούν σε αυτές. Αν υπάρχει κάτι νέο πλέον στην τέχνη είναι η προσπάθεια να μορφοποιηθεί το είναι μέσω της τέχνης, να αποδοθεί μορφή στο είναι όπως εμφανίζεται στη διαπλοκή του με το μη είναι. Πρόκειται για καθήκον βέβαια το οποίο είναι αδύνατο, αλλά όχι μάταιο, το οποίο τροφοδοτεί η ανάγκη για δημιουργία, μια ανάγκη που είναι αδύνατο να ικανοποιηθεί, αλλά δεν παύει να παραμένει ανάγκη. Αυτή η ανάγκη είναι αδύνατη ως προς την εκπλήρωσή της γιατί δεν υπάρχει υλικό. Στο βάθος στο οποίο πρέπει να καταδυθεί ο καλλιτέχνης για να συλλάβει τη μορφή της διαπλοκής του είναι με το μη είναι, δεν υπάρχει πλέον υλικό για να αποδοθεί αυτή η μορφή. Αυτή την έλλειψη υλικού ο Beckett την εκφράζει με τη δυσπιστία του απέναντι στη γλώσσα να εκφράσει το ανέκφραστο. Ωστόσο, ο Beckett δήλωνε στον Harvey, το 1962, ότι κάποιος θα καταφέρει κάποια μέρα να αποδώσει αυτή τη μορφή, ίσως όχι ο ίδιος, αλλά κάποιος σίγουρα. Το είναι έχει εξοριστεί από τη γραφή κατά το παρελθόν. Και η προσπάθεια να επεκταθεί η σφαίρα της λογοτεχνίας, έτσι ώστε να το συμπεριλάβει, συνεπάγεται την απομάκρυνση επιφανειακών μορφών και τεχνικών, που το κρύβουν και το παραβιάζουν. Αυτή η προσπάθεια είναι γενικότερα η περιπέτεια της μοντέρνας τέχνης.

Ο Beckett φαίνεται να αναζητά τρόπους, μέσα από την απόπειρα κατανόησης της μοντέρνας τέχνης, για να προσεγγιστεί η μορφή ενός ελλειμματικού είναι, ενός είναι στο οποίο λαμβάνεται υπόψη το γεγονός και του μη είναι. Το 1969, σε μία συνέντευξή του στον John Gruen, ο Beckett θα διαχωρίσει τον εαυτό του από τον Kandinsky και τον Schoenberg στο θέμα του φορμαλισμού και της αφαίρεσης, για το οποίο, όπως αναφέρει, σκέφτηκε για μεγάλο διάστημα και κυρίως τη σχέση της δικής του δουλειάς με τη μοντέρνα τέχνη και τη μουσική: «Πιστεύω ίσως ότι ελευθέρωσα τον εαυτό μου από κάποιες αυστηρές έννοιες. Ίσως όπως ο συνθέτης Schoenberg ή ο ζωγράφος Kandinsky, στράφηκα προς μία αφηρημένη γλώσσα. Σε αντίθεση με αυτούς, όμως, δεν προσπάθησα να συγκεκριμενοποιήσω την αφαίρεση –

⁷ Juliet (2011), 15.

όχι να της δώσω ένα αυστηρό πλαίσιο και πάλ».⁸

Ο τρόπος με τον οποίο ο Beckett διαχωρίζει αυτό που κάνει στο επίπεδο της αφαίρεσης από τους Schoenberg και Kandinsky είναι καίριας σημασίας. Ο Schoenberg προσπαθεί μέσα από το δωδεκατονικό σύστημα να επιβάλει έναν αυστηρά καθορισμένο τρόπο οργάνωσης του μουσικού υλικού. Ο Kandinsky από την πλευρά του, επιδιώκει να απαλλάξει την αναπαράσταση από το αντικείμενο. Και στις δύο περιπτώσεις έχουμε την προσπάθεια να συγκεκριμενοποιηθεί η δυνατότητα έκφρασης πέρα από ένα πλαίσιο σχέσεων που μέχρι τότε είχε θεωρηθεί αναπόδραστο. Αντίθετα, ο Beckett πιστεύει ότι υπάρχει αυτή η δυνατότητα έκφρασης χωρίς όμως να μπορεί να εγκαθιδρυθεί ένα νέο σύστημα σχέσεων που θα συγκεκριμενοποιεί αυτή τη δυνατότητα, με άλλα λόγια, ο Beckett πιστεύει ότι μπορεί να υπάρξει η προσέγγιση της ετερότητας χωρίς την αφομοίωσή της όμως στην ταυτότητα, χωρίς την αφομοίωση δηλαδή σε ένα συγκεκριμενοποιημένο σύστημα σχέσεων.

II.

Ο τρόπος με τον οποίο εκδηλώνεται η ετερότητα στον Beckett, και συγκεκριμένα η μετατόπιση εντός της αναπαραστατικής διαδικασίας και η αναφορά πλέον σε εκείνη τη ζώνη διαπλοκής και συνάντησης του είναι με το μη είναι, αποκτά τη ριζική της έκφραση στην *Τελευταία Τριλογία* (1979-1982) η οποία περιλαμβάνει τα έργα: *Συντροφιά*, *Άσχημα ιδωμένο*, *Άσχημα ειπωμένο*, *Ολοταχώς προς το χειρότερο*. Ενώ στην *Πρώτη Τριλογία* συναντάμε στοιχεία διαπλοκής ανάμεσα στο είναι και στο μη είναι μέσα από την εισαγωγή του φασματικού, του αναστοχασμού της αφήγησης και της διάσπασης της ταυτότητας, στην *Τελευταία Τριλογία*, το στοιχείο της ετερότητας ριζοσπαστικοποιείται ακόμα πιο πολύ και η απόδοση αυτής της ετερότητας διαμεσολαβείται από την εξοικείωση του Beckett με το ραδιόφωνο, τον κινηματογράφο, το θέατρο, τη βίντεο αρτ. Η ετερότητα στην *Τελευταία Τριλογία* μπορεί να θεωρηθεί πλέον μέσα από την οπτική γωνία της αστοχίας βασικών λειτουργιών του ανθρώπινου οργανισμού, όπως η μνήμη, η όραση, ο λόγος. Αυτή η πρωτοκαθεδρία της έννοιας της αστοχίας μάς μεταφέρει αυτόματα στο πεδίο του αρνητικού. Το μη είναι διαμεσολαβεί και οριοθετεί τελικά τόσο το είναι όσο και κάθε απόπειρα αναπαραστατικής απόδοσής του. Ειδικά στην Περίπτωση της *Τελευταίας Τριλογίας*, αυτή η διαπλοκή ανάμεσα στο είναι και στο μη είναι μέσα από την εστίαση στην έννοια της αστοχίας καθίσταται προφανής ήδη από τους τίτλους των ίδιων των έργων.

Το πρώτο κείμενο, η *Συντροφιά* (Companny / Compagnie), γράφτηκε πρώτα στα αγγλικά (1979) και μεταφράστηκε στα γαλλικά από τον ίδιο τον Beckett. Αποτελείται από 59 παραγράφους. Μπορεί να θεωρεί ως μία εκτεταμένη ποιητική πρόζα. Ωστόσο, η ειδολογική κατάταξη αυτού του κειμένου παρουσιάζει αρκετές δυσκολίες. Ανάλογα με την εστίαση

⁸ Gruen (1969).

σε κάποια από τα χαρακτηριστικά του, μπορεί να θεωρηθεί ποίημα, όπως επίσης μπορεί να θεωρηθεί αφήγηση ή θεατρικό έργο. Πρόκειται για ένα από τα πιο αυτοβιογραφικά κείμενα του Beckett. Ωστόσο, αυτό που διέπει το συγκεκριμένο κείμενο είναι μία διπλή διαμεσολάβηση: από τη μία, της αυτοβιογραφίας από τη μυθοπλασία· από την άλλη, της αυτοβιογραφίας μέσα από την ίδια τη δυσκολία της αφήγησης να αναπαραστήσει και να αποκαταστήσει την αλήθεια αυτοβιογραφικών στοιχείων που έχουν περάσει πλέον στη σφαίρα της ανάμνησης – εκούσιας ή ακούσιας. Σε αυτό κείμενο, θα μπορούσαμε να πούμε ότι σε σχέση με την ετερότητα, το κρίσιμο στοιχείο είναι η αστοχία της μνήμης. Η δυσπιστία του Μπέκετ απέναντι στη μνήμη είναι εμφανής από τη νεαρή του ηλικία και ειδικά στο δοκίμιό του για τον *Proust*. Στη *Συντροφιά* η ανάμνηση εξισώνεται με την επινόηση. Από μία άποψη, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η απόπειρα του Μπέκετ να «αναζητήσει τον δικό του χαμένο χρόνο». Στη δική του περίπτωση όμως, η αβεβαιότητα και η ριζική αμφιβολία υπονομεύουν κάθε προσπάθεια σύλληψης και απόδοσης του παρελθόντος, αμφισβητώντας διαρκώς την υπόσταση της φωνής που αναλαμβάνει τον ρόλο να αφηγηθεί.

Το δεύτερο κείμενο της *Τελευταίας Τριλογίας*, το *Άσχημα ιδωμένο, άσχημα ειπωμένο* (*Ill seen ill said / mal vu mal dit*) ολοκληρώθηκε πρώτα στα γαλλικά το 1981 και μεταφράστηκε από τον ίδιο τον Beckett στα αγγλικά. Αποτελείται από 61 θραύσματα μη γραμμικής αφήγησης. Μπορεί να θεωρηθεί ποιητική πρόζα ή και θεατρικός μονόλογος. Η αφήγηση είναι στο τρίτο πρόσωπο. Σε αυτό το έργο ο Beckett αποδεικνύει πόσο η γραφή ανταποκρίνεται σε μία επιθυμία να γίνει ορατό κάτι πολύ περισσότερο από αυτό που η φωνή υπαγορεύει μέσω των χαρακτήρων. Ο αφηγητής προσπαθεί να αφηγηθεί με ουδετερότητα αυτό που βλέπει, είτε καλά είτε άσχημα. Εάν λοιπόν η συνθήκη του άσχημα ιδωμένου επιβάλλει την αντίστοιχη συνθήκη του άσχημα ειπωμένου, η γραφή μοιάζει να αναπροσαρμόζεται ανάλογα με τους δισταγμούς της, τις διορθώσεις της, ακόμα και τις ομολογίες αδυναμίας να ανταποκριθεί σωστά στη σύγχυση και την ασάφεια του ιδωμένου. Υπάρχει λοιπόν ένας καλός τρόπος να «πεις άσχημα», που εκτυλίσσεται με προσεγμένες αναφορές και επαναλαμβανόμενες προσεγγίσεις καθιστώντας πεδίο προβληματισμού την ίδια την περιγραφή και τα αδιέξοδά της. Το ίδιο το κείμενο δεν μπορεί να συνεχιστεί παρά μόνο μέσα από τη διατύπωση των όρων με τους οποίους μπορεί να συνεχίσει. Σε αυτό το σημείο εντοπίζουμε το κρίσιμο στοιχείο από την άποψη της ετερότητας: την αστοχία της όρασης. Το πεδίο της ετερότητας υποδεικνύεται χωρίς όμως να αφομοιώνεται μέσω της ταυτοποιητικής διαδικασίας του λόγου. Ο Beckett ορίζει μία συμμετρική σχέση ανάμεσα στον λόγο και στην όραση, επισημαίνοντας μέσα από την επαναληπτική διαδικασία της γραφής και την επανάληψη του «άσχημα» στον τίτλο, την κίνηση της ετερότητας στο εσωτερικό της ταυτοποιητικής διαδικασίας.

Το τρίτο και τελευταίο κείμενο της τριλογίας, το *Ολοταχώς προς το χειρότερο* (*Worstward Ho*), γράφτηκε την περίοδο κατά την οποία ο Beckett

συμμετείχε στην παραγωγή δικών του έργων για την τηλεόραση και το θέατρο. Η εμπειρία του αυτή από το μέσο της τηλεόρασης και του θεάτρου αποτυπώνεται με έναν τρόπο που δεν συναντάται σε άλλο πεζό του έργου. Χωρίς να ενδίδει στον μηδενισμό, καταφέρνει και αναπαριστά μία οξυμένη κατάσταση κούρασης του ανθρώπου σε συνδυασμό με την επιτακτική ανάγκη να μην παραδοθεί, να συνεχίσει. Σύμφωνα με τον James Knowlson, βιογράφου του Beckett, στις 9 Αυγούστου 1981, ο Beckett είχε σημειώσει σχετικά με ένα νέο πεζογράφημά που ήθελε να γράψει: «All of old. Nothing else ever. Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better» [Όλα περασμένα. Ποτέ τίποτε άλλο. Όλα δοκιμασμένα. Όλα αποτυχημένα. Χωρίς σημασία. Να προσπαθήσεις ξανά. Να αποτύχεις ξανά. Να αποτύχεις καλύτερα].⁹ Ο Knowlson αναφέρει την επιρροή σε αυτή τη διατύπωση της 'θέλησης να αποτύχεις καλύτερα' από τον λόγο του Έντγκαρ στον Βασιλιά Δηρ. Το *Ολοταχώς προς το χειρότερο* γράφτηκε στα αγγλικά και ολοκληρώθηκε το 1982. Το κείμενο αριθμεί 96 παραγράφους άνισης έκτασης. Η ακολουθία των λέξεων γίνεται παρατακτικά, αν και υπάρχουν στιγμές όπου εντοπίζονται κάποιες 'εκλάμφεις' συμβατικής αφήγησης. Το ίδιο το κείμενο λειτουργεί ως αλληγορία και σχόλιο πάνω στον ίδιο τον λόγο. Αυτό που επιχειρεί ο Beckett είναι να διερευνήσει την πορεία προς το χειρότερο, με ποιο τρόπο δηλαδή μπορεί να χειροτερέψει μία κατάσταση, η ανθρώπινη κατάσταση, ώστε να θεωρηθεί οριστικά τελειωμένη, από την άποψη της ολοκληρωτικής αδυναμίας προσέγγισής της μέσω του λόγου και της αναπαράστασής της μέσω της ομιλίας. Η φωνή στον Beckett, σε αντίθεση προς τον παραδοσιακό της ρόλο, δεν λειτουργεί ενοποιητικά, αλλά έρχεται ακριβώς να καταδείξει την αδυνατότητα του να πεις και να δεις, μία φωνή που παρά την ομιλία της είναι η ίδια η σιωπή: Δεν τείνει στη σιωπή, ούτε την εκφράζει. Σε αυτό ακριβώς το σημείο είναι που εντοπίζεται και πάλι, το κρίσιμο από την άποψη της ετερότητας στοιχείο: η αστοχία του λόγου. Ωστόσο, ο Beckett δεν καταλύει τη λειτουργία του λόγου, αλλά την υποβάλλει σε μία επαναληπτική διαδικασία ώστε αυτό που ταυτοποιεί ο λόγος να φέρει το μικρότερο σφάλμα απόδοσης, να είναι 'καλύτερα χειρότερα' ταυτοποιημένο.

Από την άποψη της φιλοσοφικής αισθητικής, το ζήτημα της ετερότητας μπορεί να προσεγγιστεί μέσα από τους τρόπους με τους οποίους συγκεκριμένοι φιλόσοφοι έχουν αναφερθεί στο έργο του Beckett, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζουν οι Gilles Deleuze, Stanley Cavell, Alain Badiou. Στο πλαίσιο της δικής μας ανάλυσης, οι αναφορές μας αντλούν κυρίως από τον Theodor Adorno, ο οποίος, εκτός από την προσωπική επαφή που είχε με τον Beckett, αφιέρωσε ένα κείμενο στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, το «Trying to Understand *Endgame*», ενώ σκοπός του ήταν επίσης να του αφιερώσει την *Αισθητική Θεωρία* η οποία όμως έμεινε ανολοκλήρωτη. Στις θεωρήσεις του Adorno, η ετερότητα θα λέγαμε ότι προσεγγίζεται, σε σχέση πάντα με το έργο του Beckett, μέσα από δύο βασικούς άξονες: πρώτον, την παθολογία της σκέψης

⁹ Knowlson (1996) 421.

και δεύτερον, τη σύνδεση ανάμεσα στην παθολογία της σκέψης και την κοινωνική παθογένεια. Στην *Αρνητική Διαλεκτική* μπορούμε να συναντήσουμε την υπόδειξη ενός τρόπου σκέψης ως μέσου θεραπείας της ίδιας της σκέψης. Αλλά και στην *Αισθητική Θεωρία*, γινόμαστε μάρτυρες μίας απόπειρας να συνδεθεί η τέχνη με την κοινωνική κριτική.

Η ετερότητα στον Beckett, μέσα από την ανάλυσή μας σε σχέση με τους *Τρεις Διαλόγους*, προσεγγίστηκε αρχικά μέσα από την αλλαγή στο επίπεδο αναφοράς της εμπειρίας και την τοποθέτησή της στο μεταίχμιο του είναι και μη είναι. Στη συνέχεια, όμως, και σε σχέση με την *Τελευταία Τριλογία*, η ετερότητα συνδέθηκε με την έννοια της αστοχίας ως προς τις λειτουργίες της μνήμης, της όρασης, του λόγου. Ο Adorno, επενδύοντας ερμηνευτικά στο έργο του Beckett, προσέδωσε μία ιστορική διάσταση σε αυτό που υπάρχει ως ετερότητα στον Beckett και από την άλλη, αυτή την διαπλοκή ανάμεσα στο είναι και στο μη είναι την οικειοποιήθηκε προκειμένου να ασκήσει κριτική στον υπαρξισμό και στην οντολογία. Αντίστοιχα, την επιλογή του Beckett να δημιουργήσει συμμετρικές σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες και στην εξωτερική πραγματικότητα ως προς το επίπεδο αφαίρεσης στη μορφοποίησή τους, ο Adorno την προσεγγίζει ως μία διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο δίνοντας όμως έμφαση στην πρωτοκαθεδρία του αντικείμενου, δηλαδή στις υλικές συνθήκες. Αυτή η συνθήκη της πρωτοκαθεδρίας του αντικείμενου οδηγεί τον Adorno να θεωρεί την αρνητική αίσθηση της πραγματικότητας στο έργο του Beckett 'ρεαλιστική'.¹⁰

Ο Adorno θα υποστηρίξει ότι στο *Τέλος του Παιχνιδιού* του Beckett παρακολουθούμε 'το τέλος της ιστορίας της υποκειμενικότητας'.¹¹ Αυτή η δήλωση, παρά την υπερβολή που αποτελεί γνώριμο ρητορικό σχήμα στον Adorno, λειτουργεί ως συστατική βάση για την κριτική που ασκεί στον ιδεαλισμό. Ο Adorno αναφέρεται στο τέλος της υποκειμενικότητας με τη μορφή που υπάρχει στις ιδεαλιστικές θεωρίες. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη τον ουτοπικό προσανατολισμό που υπάρχει στη σκέψη του Adorno, η υποκειμενικότητα μπορεί να ανασυγκροτηθεί στο πλαίσιο μίας νέας υλικής συνθήκης της πραγματικότητας. Εδώ, εντοπίζουμε μία βασική διαφορά ανάμεσα στη σκέψη του Beckett και του Adorno. Στον Beckett η ουτοπία είναι ο θάνατος, όπως θα το δηλώσει εμμέσως στην αλληλογραφία του με τον Duthuit: «Εάν είναι αυτό ο θάνατος, πάμε». ¹² Σε αυτή τη διαπίστωση, με εμφανές το αρνητικό πρόσημο και την ένταση της ετερότητας, είχε αναφερθεί και ο Adorno σε μία τηλεοπτική συζήτηση για το έργο του Beckett το 1968: «...η ιδέα του Beckett σύμφωνα με την οποία η μοναδική αληθινή ουτοπία είναι ο θάνατος». ¹³ Από την πλευρά λοιπόν της φιλοσοφικής αισθητικής και την προσέγγιση του Adorno συγκεκριμένα, υπάρχει ένας

¹⁰ Βλ. Adorno (2006), 214· Συμεωνίδης (2015), 54, 289.

¹¹ Adorno (1992), 271.

¹² Beckett (2011), 129.

¹³ Adorno (2008), 106.

ορίζοντας εξάλειψης της ετερότητας που είναι ο ουτοπικός ορίζοντας. Στην περίπτωση του Beckett, αντίστοιχος ορίζοντας εξάλειψης δεν υπάρχει. Η ετερότητα θεωρείται καταστατική, το ζητούμενο για τον Beckett είναι η αισθητική προσέγγισή της. Είναι περισσότερο ένα όριο το οποίο προσεγγίζει η αναπαραστατική διαδικασία, με αποτέλεσμα να υποχρεώνεται σε μία αναδίπλωση και τελικά μία επαναληπτικότητα προκειμένου το υποκείμενο να μορφοποιείται αισθητικά με τρόπους που θα αναγνωρίζουν τα όριά του και, κατά προέκταση, θα έχουν επίγνωση της αυθαιρεσίας στην έκφραση και στην απόδοση που συνδέεται με την προσπάθεια να πάμε λίγο πιο πέρα από αυτά.

Βιβλιογραφία

- Adorno, T.W. (1992): “Trying to Understand *Endgame*”, στο: *Notes to Literature* Vol.1, Columbia University Press, 241 - 275.
- Adorno, T.W. (2000): *Αισθητική Θεωρία*, (μετ. Λ. Αναγνώστου), Αθήνα.
- Adorno, T.W. (2006): *Αρνητική Διαλεκτική*, (μετ. Λ. Αναγνώστου), Αθήνα.
- Adorno, T.W. (2008): *Notes sur Beckett*, Paris.
- Beckett, S. (1931): *Proust*, London.
- Beckett, S. (1952): *En attendant Godot*, Paris.
- Beckett, S. (1958): *Endgame*, New York.
- Beckett, S. (2016): *Η Τελευταία Τριλογία*, (Εισαγωγή-Μετάφραση-Επίμετρο: Θ. Συμεωνίδης), Αθήνα.
- Beckett, S. (2016): *Τρεις Διάλογοι*, (Εισαγωγή-Μετάφραση-Επίμετρο: Θ. Συμεωνίδης), Αθήνα.
- Craig, G.et all (ed.), (2011): *The Letters of Samuel Beckett, 1941-1956*, Cambridge.
- Gruen, J. «Samuel Beckett talks about Samuel Beckett», *Vogue*, 154, No. 10, Δεκέμβριος 1969.
- Harvey, L. (1970): *Samuel Beckett: Poet and Critic*, New Jersey.
- Juliet, C. (2011): *Rencontres avec Beckett*, Paris.
- Knowlson, J. (1996): *Damned to Fame: The life of Samuel Beckett*, London.
- Συμεωνίδης, Θ. (2015): *Όλα είναι παρεξήγηση. Ο Theodor Adorno και το Τέλος του Παιχνιδιού του Samuel Beckett. Η φιλοσοφική ερμηνεία της τέχνης ως κριτική της οντολογίας*, Αθήνα.

Enzo Cormann *Η θύελλα επιμένει:*
ετερότητα και διακειμενικές ταυτότητες

Enzo Cormann *Storms Still:*
otherness and intertextual identities

Δρ. Ελένη Γκίνη

ΣΕΠ Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Dr. Eleni Gkini

Collaborating Academic Member of Staff
in Postgraduate Theater Studies
Open University of Cyprus

ginieleni@gmail.com

Abstract

The paper employs the semiotic method in undertaking to analyze the concept of “other” as a subject that makes the difference, posits otherness and composes its dramaturgical identity by drawing material from emblematic theatrical and poetic texts.

The French playwright’s work *Storms Still* is examined, in which we follow the paradoxical encounter of two persons where artistic and national identity incorporates the aspect of the foreign, of conflict but also of identification, as this is evinced in both the deep and the surface structures of the action: one stormy night, the forty year old director Nathan Goldring visits the seventy year old Theodore Steiner, a veteran actor who lives as a recluse in a farm in the South of France. The purpose of the visit is to persuade him to come onto stage again, in the role of King Lear. In the course of his futile attempt to convince the famous actor, the director draws out of him his painful personal testimony regarding the horrors of the Holocaust, which implicates the dramatic figure of King Lear.

Art and History, collective and personal trauma proceed side by side and, together, they form the profile of the “great Other”. With them and through them, Cormann builds the dramatic structure and defines the theatrical meta-language which he illuminates with excerpts from Shakespeare, Rilke and Sartre. His aim is to highlight otherness in a discursive play where the internal and external conflicts of the characters allude to the concept of Hebrew identity and highlight the significance of artistic context and differences in place and time.

Λέξεις-κλειδιά: ετερότητα, διακείμενο, ιστορία, θέατρο

Keywords: otherness, intertextuality, history, theater

Ο Enzo Cormann (Γαλλία, 1953 -) είναι γνωστός όχι μόνο ως σκηνοθέτης, περφόρμερ, ακαδημαϊκός δάσκαλος, αλλά και ως συγγραφέας τριάντα περίπου έργων που έχουν παρουσιαστεί στη μουσική και θεατρική σκηνή και έχουν μεταφραστεί σε πολλές γλώσσες.¹ Το έργο του *Η θύελλα επιμένει* (1997) είναι η άμεση αναφορά στον σαιζπηρικό περιώνυμο στίχο, ένα δραματουργικό αντιδάνειο το οποίο λειτουργεί ως αρμός μεταξύ των σκηνών αλλά και ως σήμανση της υπόκωφης σύγκρουσης που κυριαρχεί και δίνει τον τόνο στην πλοκή. Ένας πρώην διάσημος ηθοποιός, ο εβδομηντάχρονος Τέο Στάινερ, ζει μακριά από όλους, σε μια αγροικία. Ο σαραντάχρονος Νάταν Γκόλντρινγκ, σκηνοθέτης και διευθυντής του Βερολινέζικου Θεάτρου της Neue Bühne, εντοπίζει μετά από κοπιώδη προσπάθεια τον Στάινερ και του προτείνει να ανέβει και πάλι στη σκηνή, ερμηνεύοντας τον Βασιλιά Αηρ. Η δράση αρχίζει και τελειώνει μέσα στο διαπραγματευτικό «ρινγκ» αυτής της συζήτησης, η οποία εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια μιας παρτίδας σκάκι. Στην εστία της συνάντησης αναζωπυρώνεται το φλέγον ζήτημα γύρω από τη μοίρα των εβραίων κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και ειδικότερα γύρω από τον -εβραϊκής καταγωγής- Στάινερ και την αιχμαλωσία του στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Τερεζίβ. Κατ' αρχήν, τους δύο άντρες ενώνει η εβραϊκή τους ταυτότητα. Ο Γκόλντρινγκ δείχνει να την αγνοεί ή να την απαρνείται, ο Στάινερ την ομολογεί και εξομολογείται ότι εξαναγκάστηκε να υπογράψει με τα ίδια του τα χέρια την εντολή εκτέλεσης των γονιών του στο Άουσβιτς, με αντάλλαγμα τη δική του σωτηρία. Κοινό σημείο είναι το θέατρο. Ο Στάινερ, αρκετά χρόνια μετά τη σκοτεινή περίοδο του ολοκαυτώματος, και αμέσως μετά το τέλος μιας παράστασης, όπου αποθεώθηκε από κοινό και κριτικούς για την ερμηνεία του στον *Βασιλιά Αηρ*, αντίκρισε στο καμαρίνι του τον ναζί αξιωματικό που τον είχε υποχρεώσει να προβεί στην αποτρόπαια πράξη συναίνεσης της θανάτωσης των γονιών του. Η συνάντηση αυτή έγινε η αιτία να απομακρυνθεί ο ίδιος από το χώρο του θεάτρου και να ζήσει ως αναχωρητής, διακόπτοντας κάθε επαφή με τα εγκόσμια. Απόφαση η οποία θα σβήσει, από τη μνήμη των θεατών, τη μυθική φήμη του ως ηθοποιού, αλλά δεν θα καταφέρει να εξαλείψει, από τη δική του μνήμη, το θάνατο των γονιών του. Η αυτοεξορία θα τηρηθεί μέχρι τέλους, αφού ο Στάινερ δεν θα μεταπειστεί από την πρόταση του φιλόδοξου και φέρελπι σκηνοθέτη. Θα μείνει και θα αρκεστεί στην αειθαλή σιωπή και στην -εκών άκων- ενασχόληση του με τη ζωγραφική. Πρόκειται για ένα σημείο – κλειδί της

¹ Στη Γαλλία, τα μυθιστορήματα, τα θεατρικά έργα και τα δοκίμιά του για το θέατρο έχουν εκδοθεί από τις εκδόσεις Minuit, Solitaires Intempestifs και Gallimard. Από το 1990, σε συνεργασία με τον σαξοφωνίστα Jean-Marc Padovani, δημιούργησαν ένα τζαζ ποιητικό γκρουπ με την ονομασία «La Grande Ritournelle». Επίσης, για δεκαπέντε χρόνια (2004-2019), διετέλεσε Λέκτορας στο *École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT)*, στη Λυών και Πρόεδρος του τμήματος θεατρικής γραφής. Διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Carlos III της Μαδρίτης, ως μέλος Master of Theatrical Creation, καθώς και σε διεθνή εργαστήρια θεάτρου σε όλο τον κόσμο. Από το 2015, έχει αναλάβει τη θέση του Καλλιτεχνικού Διευθυντή του *European Studio of Writings for Theatre*, στο πλαίσιο του *Εθνικού Κέντρου Συγγραφέων του Θεάματος*.

πλοκής, το οποίο λειτουργεί ως η μετωνυμία της ανταπόδοσης ενός χρέους, ισότιμου με την αξία της ζωής: ο Στάινερ αναφέρεται στον Δηρ, ως ένα «γέρο που έχει εξολοθρευθεί»² και προβαίνοντας σε μια χειρονομία ταύτισης με τον σαιζπηρικό ήρωα, επιχειρεί να βάλει τέλος στη ζωή του. Τον διασώζει ο Γκόλντρινγκ και σε αντάλλαγμα ο Στάινερ προσφέρεται να του φτιάξει την αυτοπροσωπογραφία του ως βασιλιά Δηρ!

Ο Cormann βασίζει την απλή μα καθόλου απλοϊκή πλοκή του έργου πάνω στην τεχνική του εγκιβωτισμού (*mise en abyme*), όπου η δράση είναι λόγος, όπου ο λόγος γίνεται δράση και ενεργοποιεί τη μνήμη. Η παράδοση, συνεχής παρουσία του σαιζπηρικού βασιλιά Δηρ διά στόματος Στάινερ και Γκόλντρινγκ έρχεται για να αποσαφηνίσει το ψυχολογικό προφίλ του έκπτωτου ηθοποιού. Ομοίως, η επίμονη αναφορά στον σαιζπηρικό ήρωα συνδέει τους δραματουργικούς αρμούς με τους τίτλους των σκηνών και προιδεάζει επαρκώς τον αναγνώστη – θεατή για αυτό που θα ακολουθήσει αλλά και για να υπενθυμίσει ότι «το σώμα του ηθοποιού στη σκηνή, περιενδύεται ομοίως την περιούσια κατάσταση της αυτογνωσίας, που είναι η υπέρτατη γνώση, δημιουργώντας έτσι την εικόνα ενός τετραπλού σώματος λειτουργιών της νοήσεως: α) το Σώμα του Ανθρώπου της καθημερινότητας, β) το Σώμα του πολιτισμικά συσκευασμένου Ανθρώπου, γ) το Σώμα της φαντασιακής οντότητας του θεατρικού έργου και δ) το Σώμα της Αισθητικής, εικονοποιημένης κατασκευής του Ηθοποιού – δρώντος. Το τετραπλό αυτό σώμα είναι, σε τελευταία ανάλυση, απότοκο εγκάρσιων τομών επί της συνταγματικότητας της υποκριτικής τέχνης. Η χρονική και συνάμα (για λόγους αυτονόητους) α-χρονική διαδρομή, από το άνοιγμα της αυλαίας μέχρι το κλείσιμό της, δημιουργεί διακεκριμένες αυξομειώσεις της ουσίας του ηθοποιού και της υπαρκτικής βάσεως των σκηνικών τεκταινόμενων».³ Ας παρακολουθήσουμε, σαν μια άσκηση ποιητικής αφαίρεσης, τους τίτλους των 13 σκηνών, δάνειων στίχων από τον «Βασιλιά Δηρ» και τον «Μάκμπεθ» οι οποίες μας συνοδεύουν στη ροή αυτής της διαδικασίας που εμπεριέχει το σώμα του ηθοποιού, του ήρωα που ενσαρκώνει και του διακειμενικού του ομόλογου: «1. Προς τα κει είναι η τρέλα 2. Όλα είναι μόνο παίγνια (Μάκμπεθ) 3. Κι έσβησε το κερι κι ήταν παντού σκοτάδι 4. Μου έλεγαν πως είμαι το παν 5. Δε θα μιλήσω – τίποτα 6. Ο ίσκιος του Δηρ 7. Αυτό λοιπόν είναι ο άνθρωπος; 8. Το μυαλό μου έχει σαλέψει 9. Μη γουργουρίζεις, μαύρε άγγελε 10. Εγώ ο Έντγκαρ τίποτα δεν είμαι 11. Τι προκαλεί τον κεραυνό; 12. Και τον κρέμασαν τον τρελό μου τον καημένο! 13. Η θύελλα επιμένει». Οι τίτλοι θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως ένας αυτόνομος, παράλληλος διάλογος, εμφατικός της πρόθεσης του συγγραφέα να συνθέσει μια δραματουργική παρτιτούρα στην οποία αναδεικνύεται το εγχείρημά του να προβάλει μέσω του διακειμενικού υλικού, μια απειλητικά «πολιτισμένη» συνομιλία. Οι τίτλοι δεν αποτελούν απλώς ένα εύγλωττο παρακειμενικό στοιχείο, αλλά συνιστούν

² Cormann (2013) 75.

³ Θωμαδάκη (2010) 63.

παράλληλο λόγο, μια συνδηλωτική γλωσσική σήμανση. Στην τελευταία σκηνή, η οποία δίνει τον τίτλο στο έργο, εμπεριέχονται τόσο το «πνεύμα» όσο και τα κομβικά σημεία της πλοκής. Περιγράφεται λεπτομερώς η επίσκεψη του Γερμανού αξιωματικού ναζί στο καμαρίνι του, μετά την παράσταση «Μακμπέθ» και το δώρο που πρόσφερε στον Στάινερ: «ένα στυλό με πένα που το καπάκι του, είχε ένα χρυσό δακτύλιο και ήταν διακοσμημένο με μια ένθεση από φίλντισι, αναγνωρίσιμο ανάμεσα σε χίλια».⁴ Πρόκειται για δρών αντικείμενο ιδιαίτερης δραματολογικής αξίας, εφόσον αναφέρεται στο στυλό που χρησιμοποίησε όταν βρισκόταν στο Τερεζίν ως αιχμάλωτος - μουσικός, και με το οποίο είχε υπογράψει τη θανατική καταδίκη των δικών του ανθρώπων. Η παραλαβή του μακάβριου αυτού δώρου λειτούργησε ως η απόλυτη εξώθηση στην αυτό-εξορία, ως η απόφαση για την οριστική απομόνωση. Με το παιδιόθεν αναγνωρισμένο ταλέντο του στη ζωγραφική – τις σπουδές του στην αρχιτεκτονική – και την αρχική του ενασχόληση με τη σκηνογραφία, αποφασίζει να αφοσιωθεί στα εικαστικά και να εγκατασταθεί στο έρημο αγρόκτημα: «Η ζωγραφική είναι απλώς το πρόσχημα. Τελικά, μόνο η σκέψη υπάρχει. Σκέψη της βαρβαρότητας και σκέψη της υποταγής. Σκέψη του κακού και της ευθυγράμμισης με το κακό. Αυτή η σκέψη του παρανοϊκού ζήλου με τον οποίο τελικά συνεργαστήκαμε στη δική μας εξόντωση. Σκέψη που προκαλεί ίλιγγο... μια θύελλα στο κατόπι μου.»⁵ Σκέψη που συνοψίζει την αταξία του Λόγου, της δράσης, της Ιστορίας και συγκροτεί μια θεματική στην οποία πρωταγωνιστής είναι το Κοινό, ο Μεγάλος Άλλος, ως θύμα και θύτης. Στην περίπτωση του Στάινερ, το Κοινό ταυτίζεται με τη μάζα εκείνη που αρνείται την ευθύνη, λοξοδρομεί μπροστά στην ανάληψή της και επαφίεται στο αίσθημα ευθύνης των άλλων. Και αυτός, ο οποίος μπορεί και αντιλαμβάνεται το κρίσιμο των περιστάσεων, είναι ο ένοχος μιας πράξης που φέρει το βάρος της Ιστορίας και το αμετάκλητο του θανάτου. Ο Γκόλντρινγκ, διά στόματος Σαίξπηρ, αποτελεί μία ερώτηση, αληθή, εξορυγμένη από τα μύχια του βασιλιά του, η οποία θα μπορούσε να τον διασώσει από οποιαδήποτε αυτό-αμφισβήτηση ως καλλιτέχνη και ταυτόχρονα δηλώνει την εσωτερική, περικλειστή συνθήκη της οποίας είναι ο πρωταγωνιστής: «Ποιας νέας βαρβαρότητας θα είμαι άραγε ο γελωτοποιός;»⁶ αναρωτιέται ο απελπιστικά μόνος και ημιπαράφρων σαιξπηρικός βασιλιάς. Στην περίπτωση του Cormann, ο Βασιλιάς Στάινερ – όπως είδαμε - χρωστά τη ζωή του στον νεαρότερό του Γκόλντρινγκ, εφόσον τον έσωσε από την αυτοχειρία. Πρόκειται για πράξη η οποία δε μπορεί να λάβει ανταποδοτικό όφελος με την επιστροφή του στη σκηνή, αλλά η διαπραγματεύση θα κλείσει με μια αυτοπροσωπογραφία του ως Ληρ.

Η αρχή εμπεριέχει το τέλος, και το τέλος τον πυρήνα της αρχής. Ιδού το τέχνασμα του εγκιβωτισμού το οποίο αποτυπώνεται στην εύστοχη και παράδοξη ρήση του ποιητή Ρίλκε και σχεδόν ολοκληρώνει τη δράση:

⁴ Cormann (2013) 80.

⁵ Ο.π. 81-82.

⁶ Ο.π. 83.

“Γιατί το ωραίο δεν είναι παρά του φρικτού απαρχή”.⁷ Μέσω αυτού του τεχνάσματος αποκαλύπτονται οι αδυσώπητες διαφορές των δρώντων, δομείται η σύνταξη των αντιθέσεων και, μέσα στη ρεαλιστική αφήγηση των γεγονότων, εμπεριέχεται η Ιστορία, άρα και η πολιτική, και ενοικεί ο ποιητικός λόγος του θεάτρου.

Η διαφορά που ποιείται μέσα σε αυτό το πλαίσιο και δηλώνει την ταυτότητα, εθνική και καλλιτεχνική, επισημαίνεται με την αποσφράγιση του τραύματος που εγγράφηκε στο συλλογικό σώμα και αποτυπώθηκε στην ατομική συνείδηση. Αν το θέατρο είναι ο κοινός τους τόπος, αν το βλέμμα του κοινού ταυτίζεται με το εφιαλτικό βλέμμα των θυμάτων του Τερεζίν και του Άουσβιτς, αν ο έκπτωτος βασιλιάς δεν έχει παρά να περιφέρεται έρημος και παράφρων μέσα στη μαινόμενη καταγίδα, ωσάν σε μια αιώνια πάλη μεταξύ ανθρώπου και φύσης, τότε αντιλαμβανόμαστε σε ποιο βαθμό η Ιστορία διαμορφώνει το υποδόριο στρώμα της πλοκής και προβάλλει το ζήτημα των συγκρούσεων, το οποίο από καταβολής θεάτρου συνιστά τον κινητήριο μοχλό δράσης. Μπορούμε, όμως, να κάνουμε λόγο μόνο για τις εξωτερικές συγκρούσεις μεταξύ των δύο ηρώων, ενώ γνωρίζουμε ότι το δυσεπίλυτο ζήτημα της διαπραγμάτευσης, δηλαδή το απαιτητό προς έκθεση σώμα του ηθοποιού, συνιστά μόνιμη πηγή αντιπαλότητας και στοιχείο ταυτότητας; Μια ταυτότητα που φέρει διττό χαρακτήρα: του θεάτρου και της πολιτικής. Και εδώ ίσως εντοπίζεται ο πυρήνας της θεματικής του έργου και επιβεβαιώνεται πως «το πρώτο στοιχείο του διαλόγου στο θέατρο, είναι αυτό πάνω στο οποίο οι συνομιλητές συμφωνούν έμμεσα ή άμεσα, και αυτό αποτελεί τη μεγαλύτερη έγνοια τους»:⁸ εν προκειμένω, η επιστροφή του μεγάλου ηθοποιού στη σκηνή που θα επαναφέρει την αρχική του ιδιότητα και θα θέσει σε επανεκκίνηση τη δυναμική του θεάτρου και της επικοινωνίας με τον Άλλον, το κοινό. Στο σημείο αυτό υπεισέρχεται το χρήσιμο και ωφέλιμο προαναφερθέν τέχνασμα του θεάτρου μέσα στο θέατρο, με τη χρήση φράσεων από τον σαιξπηρικό βασιλιά, εφόσον επιτυγχάνει να δηλώσει τις προθέσεις της πλοκής, να φωτίσει τη σύγκρουση αλλά και να προστατεύσει τη μνήμη, από τη στιγμή που εντάσσει τα γεγονότα μέσα σε ένα συγκεκριμένο θεατρικά αλλά και ευρύτατο πολιτισμικά πλαίσιο. Το θέατρο εν θεάτρω απαλλάσσει το θεατή από το να αναρωτηθεί για το αν υπάρχουν υπόγειες διαβάσεις δράσης και του υποδεικνύει τα δραματικά συμφραζόμενα που εντοπίζονται μέσα στο λόγο των δρώντων. Άλλωστε «το θέατρο μέσα στο θέατρο αποτελεί χαρακτηριστικό φαινόμενο εκδηλώσεως και εντατικοποιημένης παρουσίας του θεατή του κειμένου. Δομικό εύρημα του συγγραφέα, εξυπηρετεί βασικές λειτουργίες του κειμένου, τόσο στον πληροφοριακό τομέα, όσο και στους τομείς της συγκινήσεως και της αισθητικής».⁹ Επίσης, σε μια ενδελεχή ανάγνωση των σημείων του θεάτρου μέσα στο θέατρο, ανιχνεύονται ακόμη

⁷ Ο.π. 84.

⁸ Ubersfeld (1996) 107.

⁹ Θωμαδάκη (1993) 150.

και στοιχεία ψυχαναλυτικού χαρακτήρα, εφόσον θίγεται η σχέση με τον πατέρα, αλλά και με το βλέμμα του Μεγάλου Άλλου, είτε αυτό(ς) βρίσκεται στην πλατεία του θεάτρου είτε στις αρένες του κόσμου. Για παράδειγμα, στην Πέμπτη σκηνή με τον τίτλο «Δε θα μιλήσω – Τίποτα»¹⁰, ακούμε μαγνητοφωνημένη τη φωνή του Στάινερ σαν μέσα σε μπεκετικό παραλήρημα, στο οποίο θίγει το παλίμψηστο του θεάτρου, της άδειας σκηνής και της ζωγραφικής απεικόνισης του χρόνου. Η φράση: «...στην ουσία, οι φιγούρες θα έρθουν μετά... αλλά δεν υπάρχει φιγούρα ... ο πίνακας πνίγει το χρόνο... απολιθωμένες φιγούρες ... όλα έχουν συμβεί... νεκρή φύση... Να, αυτό είναι: νεκρή φύση»¹¹ συνοφίζει τόσο την ψυχολογική διάθεση στην οποία έχει περιέλθει όσο και τη βαθύτερη πεποίθηση του ήρωα για την τέχνη και την αποτελεσματικότητά της. Έρχεται αντιμέτωπος με το χρόνο, με τη μνήμη δηλαδή, την οποία αναπόφευκτα συνδέει με την ιστορική της αποτύπωση και την προσωπική του ιστορία. Στη συνέχεια, οι δύο ήρωες επικυρώνουν την αντιπαλότητά τους πάνω από μια παρτίδα σκάκι, τραβώντας τη διεγκυστίδα προς την κραταιή μεριά της μνήμης. Η παρτίδα δε φαίνεται να τελειώνει ποτέ, η σκηνή για αυτούς τους δύο παραμένει «άδεια», ο ηθοποιός «αδειασμένος»,¹² ενώ το κοινό σημείο της εβραϊκής καταγωγής τους αποξενώνει και η θεατρική σκηνή φαντάζει ως μια ετεροτοπία στην οποία δεν πρόκειται να συναντηθούν. Η δήλωση του Στάινερ είναι πρόδηλη της κατάστασης στην οποία έχει περιέλθει και από την οποία δεν πρόκειται να ξεφύγει. Μιλά για «σκόρπιες στιγμές που αλληλοφωτίζονται ή κρύβουν η μια την άλλη [...] που επαναλαμβάνουν με παραλλαγές την ίδια ματιά, την ίδια τύφλωση, την ίδια απέχθεια του εαυτού (μου) [...] δεν ξέρω τίποτα, μόνο διάσπαρτες αισθήσεις, ξέρω τα γεγονότα, ψάχνω τη στάση, σκαλίζω μέσα σε αυτή την ακαταστασία, σ' αυτό το σωρό από σκουπίδια, ψάχνω να βρω τι συνδέει την ομορφιά με τη φρίκη, τη μεγαλοσύνη με την αχρειότητα, βρίσκομαι στο κέντρο, προσπαθήστε να με καταλάβετε, αλλά πού είναι το κέντρο; Με τι μοιάζει; ΚΑΠΟΙΟΣ ΝΑ ΜΟΥ ΠΕΙ ΠΟΙΟΣ ΕΙΜΑΙ». Για να απαντήσει ο Γκόλντρινγκ: «Ο ΙΣΚΙΟΣ ΤΟΥ ΛΗΡ».¹³ Εάν ο Στάινερ αρνείται να παίζει Ληρ και να ξαναβρεθεί στη σκηνή, είναι γιατί έγινε ο ίδιος ο βασιλιάς Ληρ, βιώνοντας την ακραία μορφή βίας στο Τερεζίν, επιλέγοντας την επιβίωση του μέσω του θανάτου των άλλων. Αυτή την αναζήτηση του ίσκιου του Βασιλιά Ληρ, την αγχώδη πορεία προς την έτερη όψη του υποκειμένου συναντάμε σαν παραλλαγή και στην επόμενη σκηνή. Αυτό που αλλάζει, είναι ότι ο πομπός του αγωνιώδους ερωτήματος αυτή τη φορά είναι ο Γκόλντρινγκ: «Επιτέλους τι θέλει αυτός ο νεαρός, όχι και τόσο νεαρός μαλάκας, η ιδιοφύια, το ίνδαλμα του Βορστ, αυτός ο συμπαραλιασμένος; Ποιαν αλήθεια ψάχνει; Και τι περιμένει από το γέρο-καθίκι; Πότε θα 'ρθουν τα επιφάνεια, η φανέρωση; Θέλω να μάθω τι θα πει αγάπη, γαμώτο μου! Να μάθω ποιος

¹⁰ Ο.π. 43-44.

¹¹ Ο.π. 44.

¹² Ο.π. 46-47.

¹³ Ο.π. 48.

είμαι. Να μάθω ένα δυο πράγματα, και να σταματήσω εκεί. Δώστε μου λοιπόν αυτό που θέλω, κάθαρμα, το έχω ανάγκη, δώστε το μου!»¹⁴ Αποκαλεί γέρο-καθίκι τον Στάινερ και σπεύδει στο δραματικό ομοίωμά του, τον σπαραλιασμένο βασιλιά Ληρ, για να κατανοήσει την ενδόμυχη ταυτότητά του και να προσδιορίσει με θεατρικούς όρους το συγκρουσιακό πεδίο της ετερότητας. Αποτελεί στοιχείο εξαιρετικού δραματουργικού ενδιαφέροντος, καθώς επιτυγχάνει το στόχο του είτε «σε συνάρτηση με τη μνήμη του κοινού του είτε σε σύνδεση/σχέση με το κοινωνικό φαντασιακό ή με το συλλογικό ασυνείδητο».¹⁵ Ο απρόσκλητος επισκέπτης και συμπαίκτης στο σκάκι κατευθύνει έναν διάλογο όπου η κλιμάκωση επιτυγχάνεται με τη χρήση σαιξπηρικών φράσεων οι οποίες δηλώνουν την εσωτερική/συνειδησιακή σύγκρουση των προσώπων, όπου ο μεγάλος ξένος είναι ο εαυτός τους και τους αναγκάζει να εμπλακούν σε μια αντιστροφή των ρόλων τονίζοντας τη διαφορά μεταξύ τους, αλλά και με τον υπόλοιπο κόσμο. Δεν ακούγεται, λοιπόν, τυχαία ο Στάινερ καθώς «επανέρχεται στον πίνακά του, αφού ζανάβαλε μπρος το μαγνητόφωνο. ΚΑΙ ΘΑ ΤΕΛΟΥΜΕ ΤΟ ΜΥΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ... ΣΑΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΝΑ ΕΙΜΑΣΤΕ ΚΑΤΑΣΚΟΠΟΙ».¹⁶ Τελεστές και απόκοσμοι, ζάρια στα χέρια του Θεού. Σχεδόν απτή, η υπαρξιακή αγωνία σημαίνει τη σχάση μεταξύ του ομιλούντος υποκειμένου και του παραλήπτη και ταυτοχρόνως παραπέμπει στο βαθύτατο τραύμα που επαναφέρει στην επιφάνεια η πικρή διαπίστωση του Στάινερ για το εβραϊκό ζήτημα: «Ο Χίτλερ έκανε ό,τι δεν μπόρεσε να κάνει ο Αμάν, μας εξόντωσε, εμάς τους Εβραίους».¹⁷ Και σε αυτό το σημείο, με δραματουργική δεξιοτεχνία, παρεισφρέει το παραλήρημα του Γκόλντρινγκ, καθώς επικαλείται την πρώην αγαπημένη του Αλίσ και προσπαθεί να εξηγήσει τι σημαίνει αγάπη, θέατρο, να αναμετρηθεί με τον σοφό τρελο-Θωμά του Ληρ και να αποτινάξει «φράσεις σαν σημάδια λάσπης στα σύννεφα», όπως: «η καημένη η μητέρα σου έζησε τη φρίκη των στρατοπέδων».¹⁸ Μέσα από αυτές τις λέξεις ανασύρεται το αίτημά του για αποδοχή, προκειμένου να αντέξει το βάρος του να είσαι άνθρωπος, καθώς ρωτά και αναρωτιέται: «Και ξέρεις τι θα πει υπάρχω; Και ξέρεις; - Εγώ ο Νάταν τίποτα δεν είμαι. Τίποτα. – NOWORDS, NOWORD, HUSH!».¹⁹ Συμπέρασμα: ο Στάινερ μπαίνει στη θέση του Γκόλντρινγκ και το αντίστροφο. Είδαμε άλλωστε ότι ο Γκόλντρινγκ σώζει τη ζωή του Στάινερ όταν εκείνος επιχειρεί να αυτοκτονήσει και η δράση τελειώνει με τη θύελλα που επιμένει, φέροντας ένα «γιατί» το οποίο «ανήκει στην αρμοδιότητα των θεών»²⁰ και εγείρει τη δύναμη της μνήμης, ορίζοντας μέσω αυτής τον πυρήνα της ετερότητας και της απόσβεσης των διαφορών. Άλλωστε η «μνήμη δεν

¹⁴ Ο.π. 50.

¹⁵ Abirached (1994) 42.

¹⁶ Ο.π. 51.

¹⁷ Ο.π. 61.

¹⁸ Ο.π. 70 -71.

¹⁹ Ο.π. 71.

²⁰ Ο.π. 79.

περιορίζεται απλώς σε μια ανασκοπική συνείδηση: βρίσκεται στην καρδιά της συνείδησης του χρόνου ως τέτοιου, στη συνείδηση της ροϊκότητας, της ρευστότητας, της ακατάβλητης εξέλιξης. Η δε θεατρική μνήμη υποστασιοποιεί αυτή τη συνείδηση, τη συγκεκριμενοποιεί σε ειδικές δραματικές καταστάσεις και της δανείζει σάρκα και οστά, τη σάρκα και τα οστά των ηθοποιών. Το θέατρο, κατ' αυτόν τον τρόπο, γίνεται το ίδιο μια (ανα)παράσταση της διαδικασίας ανακατασκευής του παρελθόντος μέσω της μνήμης».²¹ Στο έργο του Cormann εντοπίζονται στοιχεία ταυτότητας φαινομενικά πλαστά ή και επινοημένα, με στόχο την τυπική ταυτοποίηση και απώτερο σκοπό την απομάγευση του υποκειμένου από τον κόσμο του θεάτρου, τον κόσμο και το είδωλό του. Η συνθήκη «κεκλεισμένων των θυρών» - εντός των οποίων εκτυλίσσεται η δράση - επιβάλλει τη σταδιακή και επώδυνη αποκάλυψη της ταυτότητας αλλά και της επισφαλούς ισχύος που φέρει η έννοια της λήθης και της α-λήθειας. Αυτή η μυστηριώδης ατμόσφαιρα, όπως θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τη χωροχρονική διάσταση των δρώμενων, ορίζεται από τη απειλή μιας νύχτας με θύελλα και από τη ζοφερή αίσθηση ενός μυστικού που, όταν αποκαλυφθεί, θα δικαιολογήσει την παγερή σιωπή του παρόντος και θα φωτίσει τον εφιάλτη του παρελθόντος. Ο χώρος, ως σημαίνον της -απομονωμένης από τα εγκόσμια- κατοικίας, συνιστά μία εξόχως «σημαίνουσα μορφή, ακριβώς γιατί τα χωρικά σημεία μπορούν να μιλούν για άλλα πράγματα εκτός του χώρου»²² και να εμπεριέχουν δηλωτικά ή συνυποδηλωτικά σημεία που εμπλουτίζουν την ταυτότητα των δραματικών προσώπων, πληροφορούν για αυτό που προηγήθηκε ή προιδεάζουν για αυτό που θα ακολουθήσει.

Η καλλιτεχνική και εθνική ταυτότητα των προσώπων, η ετερότητα που συντάσσεται, δομείται και προβάλλεται μέσω των προθέσεων που ενώνουν και διχάζουν, συνιστούν ένα εσαεί πεδίο σύγκρουσης επιθυμιών, ζωής και θανάτου. Το θέατρο - παραφράζοντας ελαφρά την Lichte - μέσω της αναπαράστασης, στοχεύει στην αναδόμηση στοιχείων της μνήμης αλλά και «καταφέρνει να κάνει και πάλι τον κόσμο μαγεμένο και να μεταμορφώνει όσους συμμετέχουν σε αυτό».²³ Συγγραφέας και αναγνώστης, σκηνοθέτης, ηθοποιός και θεατής, συνηγορούν - ο καθένας από την οπτική του - σε μια κοινή συμφωνία/σύμβαση, στην ερμηνευτική προσπάθεια, κοντολογίς στην αναζήτηση και επισήμανση του νοήματος που αενάως ολισθαίνει από παραλήπτη σε παραλήπτη. Ο βασικός κριτής, ο παραλήπτης θεατής, αναγνώστης ή ακόμη ειδικός του θεάτρου, ανεξαρτήτως της πολιτισμικής του σκευής βρίσκεται μπροστά σε ένα έργο, εμπλέκεται ενεργά σε μια «ερμηνευτική δραστηριότητα, που θα επιφέρει την έκρηξη των σταθερών νοημάτων και θα πολλαπλασιάσει τη διασπορά τους».²⁴ Το κείμενο, το θεατρικό έργο ως η αναπαράστασή του, προκαλεί και προσκαλεί σε μια

²¹ Πεφάνης (2013) 266.

²² Vigeant (1989) 35.

²³ Lichte (2012) 356.

²⁴ Πατσαλίδης (2000) 148.

διαρκή έρευνα και επανεξέταση, σε μια ανοικτή συζήτηση που επιβεβαιώνει τη ζωντάνια του θεάτρου και πιστοποιεί την αδιαφιλονίκητη ισχύ του παραλήπτη θεατή και αναγνώστη, καθώς του επιτρέπει να εμπλακεί σε αυτή την εσκεμμένη σύζευξη αναφορών, υπαινιγμών και διακειμενικών συνδέσεων που δεν τελειώνουν ποτέ, και επιτρέπουν στο «νόημα» να έχει πολυάριθμες ερμηνείες, να συνιστά τη μετωνυμία ενός άλλου έργου, αλλά και να φέρει την πολυσημία συμβολικών δραματικών προσώπων – όπως αυτό του Μακμπέθ ή του Ληρ – που καθόρισαν και θα συνεχίσουν να καθορίζουν την παγκόσμια σκηνή.

Βιβλιογραφία

- Abirached, R. (1994): *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris.
- Cormann, E. (2013): *Η θύελλα επιμένει*, Αθήνα.
- Vigeant, L. (1989): *La lecture du spectacle théâtral*, Québec.
- Θωμαδάκη, Μ. (1993): *Σημειωτική του ολικού θεατρικού λόγου*, Αθήνα.
- Θωμαδάκη, Μ. (2010): *Φωτοσκιάσεις των αρχετύπων: αναζητώντας το τελικό αίτιο στην Τέχνη και στο Θέατρο*, Αθήνα.
- Πατσαλίδης, Σ. (2000): *Θέατρο και θεωρία*, Θεσσαλονίκη.
- Πεφάνης, Γ. (2013): *Φαντάσματα του θεάτρου. Σκηνές της θεωρίας III*, Αθήνα.
- Lichte, E. F. (2012): *Θέατρο και μεταμόρφωση. Προς μια αισθητική του επιτελεστικού*, Αθήνα.
- Ubersferld, A. (1996): *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris.

Η περιπέτεια της Τζιχάντ και η επιλογή της μουσουλμανικής
μαντήλας ως πράξεις ετερότητας εν μέσω δυτικοευρωπαϊκού
πολιτισμού: Ismaël Saïdi και Myriam Marzouki

The adventure of Jihad and the choice of the Muslim veil as acts of
alterity in the middle of the occidental culture:
Ismaël Saïdi and Myriam Marzouki

Χριστίνα Οικονομοπούλου

Διδάκτωρ Γενικής & Συγκριτικής
Γραμματολογίας

Παν/μίου Sorbonne, Paris IV

Μέλος Ε.Ε.Π., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών,
Σχολή Καλών Τεχνών Παν/μίου
Πελοποννήσου

Christina Oikonomopoulou

Ph.D. General and Comparative Literature,
University of Paris, Sorbonne, Paris IV
Member of Educational Staff, Department
of Theatrical Studies, School of Fine Arts,
University of Peloponnese

comv@otenet.gr

Abstract

This paper aims to approach and interpret the adventure of the Jihad and the choice of the Muslim veil as acts of alterity in the middle of the occidental culture, through the play *Djihad* (2016) by the Belgian-Moroccan Ismaël Saïdi and the play *Ce qui nous regarde* (2016) by the French-Tunisian Myriam Marzouki. Trying to interpret the significance of these two acts -the radicalization and the veil-, we will focus on the dramatization of the mechanisms by which the acceptance of Jihad and the veil functions as an ontological search and a heterotopic resistance to marginalized diversity with which the Occident itself faces the heroes who had made these choices. In summary, an overall assessment of the two theatrical plays will be attempted, at the level of theatrical structure, thematic, aesthetic and language. In that sense, we will try to prove that the plays under study are successful dramatizations of contemporary socio-political ferments of the Western world.

Λέξεις-κλειδιά: γαλλόφωνοι θεατρικοί συγγραφείς – ετερότητα – Τζιχάντ – μουσουλμανική μαντίλα

Keywords: Francophone Playwrights – alterity – Jihad – Muslim veil

Εισαγωγή - Προβληματική

Η παρούσα εργασία εστιάζει στην προσέγγιση δύο σύγχρονων και πολύ πρόσφατων γαλλόγραφων θεατρικών έργων, των οποίων βασικές θεματικές αποτελούν η ένταξη στους κόλπους των τζιχαντιστών και η ενδυματολογική επιλογή της μουσουλμανικής μαντίλας, ως εκφάνσεις ετερότητας εν μέσω δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού. Πιο συγκεκριμένα, το έργο *Djihad* του Βέλγου μαροκινής καταγωγής Ismaël Saidi¹ και το *Ce qui nous regarde* της Γαλλο-Τυνησίας Myriam Marzouki,² τα οποία παραστάθηκαν το 2016 για πρώτη φορά, θα αποτελέσουν το ερευνητικό υλικό της μελέτης μας.

Δεδομένου ότι η ετερότητα συνδέεται με την εικόνα, θετική, αρνητική ή ουδέτερη, που διαμορφώνεται κατά τη συνάντηση του «εγώ», μίας ομάδας ή μίας πραγματικότητας με τον άλλον, το διαφορετικό, το ξένο μέσα σε ένα πεδίο γεωπολιτικής, κοινωνικής, πολιτισμικής και γλωσσικής αναφοράς,³ θα εστιάσουμε την ανάλυσή μας στην επικαιροποιημένη και πρωτότυπη, θεματικά και αισθητικά, δραματοποίησή της από τους δύο συγγραφείς. Ειδικότερα, τα ερωτήματα στα οποία θα κληθούμε να απαντήσουμε είναι τα ακόλουθα: με ποιους μηχανισμούς δραματοποιείται στα δύο έργα η ετερότητα και ποια είναι η ταυτότητά της; Ποια είναι η σχέση της θεατρικής της μεταγραφής με την ιστορικο-κοινωνική, πολιτισμική και θρησκευτική επικαιρότητα της Δυτικής Ευρώπης; Πώς η ετερότητα εξωθεί στην ταυτοτική αναζήτηση, την περιπλάνηση, τη μετεώριση ή, αντιθέτως, την αποενοχοποιημένη συνειδητοποίηση μίας ιδιάζουσας προσωπικής κατάστασης; Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε ακόμα και για αμφίδρομη ή εγκιβωτισμένη ετερότητα, με την έννοια της ετερότητας ως πράξη αντίστασης στην ετερότητα; Και, τέλος, πώς μπορούν να αρθούν οι στερεοτυπικές εικόνες της ετερότητας;

«Djihad» του Ismaël Saidi: η χιοιμοριστική δραματοποίηση μίας τραγικής εγκιβωτισμένης ετερότητας

Ο δημιουργός του θεατρικού έργου *Djihad*, Ismaël Saidi γεννήθηκε στις Βρυξέλλες το 1976 από Μαροκινούς γονείς μετανάστες.⁴ Σπούδασε δημόσιες σχέσεις και κοινωνικές επιστήμες και εργάστηκε για δεκαπέντε χρόνια ως αστυνομικός. Έχει ασχοληθεί με τη συγγραφή σεναρίων για την τηλεόραση και τον κινηματογράφο, ενώ το *Djihad* είναι το τέταρτο

¹ Ismaël Saidi (2016, I), *Djihad*, Waterloo. Για την παρούσα εργασία, στηριχτήκαμε στην ηλεκτρονική εκδοχή του θεατρικού έργου, την οποία απέστειλε με ηλεκτρονικό μήνυμα στη γράφουσα ο συγγραφέας Ismaël Saidi στις 9-3-2017. Από εδώ και στο εξής ως Saidi (2017). Το έργο θα εκδοθεί στα ελληνικά το 2021 από τις εκδόσεις Επίκεντρο, σε μετάφραση, επιμέλεια και επίμετρο της Χριστίνας Οικονομοπούλου.

² Marzouki (2016, I). Το συγκεκριμένο θεατρικό έργο είναι ανέκδοτο. Για την παρούσα εργασία, στηριχτήκαμε στην ηλεκτρονική εκδοχή του έργου, την οποία απέστειλε με ηλεκτρονικό μήνυμα στη γράφουσα η συγγραφέας Myriam Marzouki στις 23-11-2016.

³ Turco (2003) 58-59.

⁴ Βλ. σχετικά με τη βιογραφία του δραματουργού Saidi (2015).

θεατρικό του πόνημα. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά το 2014,⁵ στο Αθλητικό και Πολιτισμικό Κέντρο Espace Pôle Nord, σε μία από τις πιο κακόφημες περιοχές των Βρυξελλών.⁶ Έκτοτε, ο Ismaël Saïdi σκηνοθετεί κάθε παράσταση του έργου, ερμηνεύοντας παράλληλα και τον ομώνυμο ρόλο.⁷ Από τότε, το έργο τυγχάνει φρενήρους υποδοχής από το κοινό, με περισσότερους από 675.000 θεατές στο γαλλόφωνο Βέλγιο και στη Γαλλία. Το 2016, ανακηρύχθηκε, μάλιστα, από το Υπουργείο Εθνικής Παιδείας του Βελγίου, θεατρικό έργο κοινής ωφελείας για μαθητές γυμνασίου και λυκείου, εντασσόμενο υποχρεωτικά στο δωρεάν πρόγραμμα πολιτισμικών δράσεων της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.⁸

Η δράση του έργου είναι απλή: ο Ισμαήλ, ο Μπεν και ο Ρεντά είναι τρεις Βέλγοι φίλοι. Μαγκρεμπίνικης καταγωγής και μουσουλμάνοι, άνεργοι, αφελείς και χωρίς εμπειρίες από τη ζωή, αποφασίζουν να εγκαταλείψουν τις Βρυζέλλες με προορισμό τη Συρία, και απώτερο στόχο να αναλάβουν «τζιχάντ» δηλαδή ένοπλο θρησκευτικό αγώνα,⁹ με στόχο την εξάρθρωση των «απίστων».¹⁰ Το έργο παρακολουθεί όλη την πορεία τους, από την προετοιμασία για το ταξίδι, την άφιξή τους στη Συρία, την τυχαία συνάντησή τους με έναν Άραβα χριστιανό, καθώς και τον θάνατο του Μπεν και του Ρεντά από εχθρικό δρόνο και διασταυρούμενα πυρά. Το θεατρικό κλείνει με την επιστροφή του Ισμαήλ στις Βρυζέλλες και την προσπάθειά του να επανενταχθεί στη βελγική κοινωνία, μετά την φυλάκιση και αποφυλάκισή του ως τζιχαντιστή. Νοιώθοντας απόβλητος της κοινωνίας, θα ζωστεί με εκρηκτικά και θα προσπαθήσει να ανατινάξει το γραφείο εξεύρεσης εργασίας που τον απέρριψε. Την τελευταία στιγμή, θα παρουσιαστούν μπροστά του ως οράματα, οι δύο νεκροί φίλοι του. Ο Μπεν θα προσπαθήσει να τον πείσει να προχωρήσει στην τρομοκρατική πράξη, και ο Ρεντά θα επιχειρήσει να τον αποτρέψει. Η αυλαία θα πέσει ξαφνικά, με τον Ισμαήλ πάντα σε δίλημμα.¹¹

Το έργο του Saïdi είναι η «κωμικοτραγική οδύσσεια τριών νέων από τις Βρυζέλλες που φεύγουν για να αναλάβουν τζιχάντ»,¹² ή αλλιώς μία κωμωδία που θα καταλήξει σε τραγωδία. Για τον συγγραφέα, το χιούμορ κι η παρωδία αποτέλεσαν, όπως εξηγεί, τον δικό του τρόπο να καταγγείλει, χωρίς διδακτισμούς, την ριζοσπαστικοποίηση των νέων μουσουλμάνων,¹³ να πυροδοτήσει το διάλογο και να συμβάλει στην πρόληψη τρομοκρατικών

⁵ Saïdi (2016, II).

⁶ Baudet (2015).

⁷ Saïdi, προσωπική ιστοσελίδα, ό.π.

⁸ Ό.π.

⁹ Βλ. σχετικά με το περιεχόμενο και την ταυτότητα της Τζιχάντ και τις διαφορές με τον τζιχαντισμό Roy (2017) 25-31.

¹⁰ Saïdi (2017) 9. Όλα τα αποσπάσματα που παρατίθενται στην παρούσα εργασία έχουν μεταφραστεί από τη γαλλική γλώσσα στην ελληνική από τη γράφουσα.

¹¹ Ό.π., 84.

¹² Ministère de l'Éducation Nationale Française (2016), 13.

¹³ Saïdi (2016, II).

ενεργειών και προσχώρησης Ευρωπαίων στους Τζιχαντιστές.¹⁴ Γραμμένο σε λιτό, άμεσο λόγο, με γρήγορους διαλόγους, χωρίς σκηνικές οδηγίες και λεπτομέρειες, με ευρεία όμως σκηνική τοπιογραφική διασπορά –Βρυξέλλες, Κωνσταντινούπολη, Κιλίς, Χαλέπι, Δαμασκός, και πάλι Βρυξέλλες– και χρονική σκηνική διάρκεια δύο περίπου μηνών, είναι διάσπαρτο από στοιχεία που στοχεύουν στη διακωμώδηση του ηρωικού εγχειρήματος των τριών φίλων. Μάλιστα ο Ρεντά, με την αφέλειά του που συχνά καταλήγει σε βραδύτητα σκέψης, είναι αυτός που θα λειτουργήσει ως ο κύριος μοχλός παρωδίας του τζιχαντισμού, τόσο που όλη αυτή η ριζοσπαστικοποίηση να φαίνεται ανόητη. Για παράδειγμα, στην ερώτηση του Μπεν αν έχουν παρακολουθήσει τα DVD με την εκπαίδευση των Τζιχαντιστών, ο Ρεντά θα απαντήσει πως είναι άσος στο βιντεοπαιχνίδι *Call of Duty*,¹⁵ έχει πάρει τρία αστέρια, έχει ανακηρυχθεί ο καλύτερος ελεύθερος σκοπευτής και αυτό του φτάνει για να μπορέσει να συντονίσει οποιαδήποτε επιχείρηση στη Συρία!¹⁶ Ομοίως, τη στιγμή που οι τρεις φίλοι βρίσκονται στο αεροδρόμιο των Βρυξελλών και ετοιμάζονται να περάσουν τον έλεγχο για να μπουν στο αεροπλάνο, ο Ρεντά τους αποκαλύπτει με αφέλεια και αθωότητα ότι τα ζυραφάκια ζυρίσματος είναι στο σάκο που θα πάρει μαζί του στην καμπίνα του αεροπλάνου, μαζί με το «σαμπουάν και το αποσμητικό».¹⁷

Στο έργο, η ετερότητα αποτελεί την κυριότερη παράμετρο, σε επίπεδο έμπνευσης, συγγραφικής πρόθεσης και θεματικής επιλογής. Πιο συγκεκριμένα, για τον συγγραφέα, η έμπνευση του *Djihad* οφείλεται στη ρατσιστική θέση της Προέδρου του «Εθνικού Μετώπου» Marine Le Pen, η οποία δήλωσε, το 2014: «Καθόλου δεν με ενδιαφέρει που νεαροί Γάλλοι Μουσουλμάνοι φεύγουν για τη Συρία ή αλλού, αρκεί ποτέ να μην επιστρέφουν στη Γαλλία».¹⁸

Στο θεατρικό έργο, η ετερότητα λαμβάνει τη μορφή ρεαλιστικής αλλά και αυτοβιογραφικής μεταγραφής μίας σύγχρονης αλήθειας.¹⁹ Πρόκειται για την καταπίεση και παραίτηση από τις προτιμήσεις, τα όνειρα και τα συναισθήματα των ηρώων, στη συνάντηση και αλληλεπίδρασή τους με τα στερεότυπα και την αδιαλλαξία δυο βιωματικών, κοινωνικών και πολιτισμικών πραγματικοτήτων, τη δυτικοευρωπαϊκή και αυτή της μουσουλμανικής κοινότητας. Μάλιστα σε συνέντευξή του τον Οκτώβριο του 2016, ο Saidi δηλώνει απροκάλυπτα πως, η ετερότροπη πίεση που ασκούν τα δύο αυτά πλαίσια στους πρωταγωνιστές, είναι ισχυρότερη από τον ίδιο τον διχασμό του διττού ανήκειν, καταλήγοντας, έτσι, να αποτελέσει τον βασικό λόγο της ριζοσπαστικοποίησής τους.²⁰ Επιπρόσθετα, ο συγγραφέας,

¹⁴ Raque (2016).

¹⁵ Saidi (2017) 4.

¹⁶ Ο.π.

¹⁷ Ο.π., 6-7.

¹⁸ Βλ. Σχετικά Ministère de l'Éducation Nationale Française (2016), 13 και Raque (2016).

¹⁹ Βλ. σχετικά Roy (2017) 43, 48, 59, 62.

²⁰ Saidi (2016, II).

αποκαλώντας γλαφυρά τα δύο αυτά πλαίσια «λερναία ύδρα»,²¹ τα συνδέει με την ετερότητα, καθιστώντας τα υπεύθυνα για την προσχώρηση των νέων, και κατ' επέκταση και των πρωταγωνιστών του, στους Τζιχαντιστές. Αναφέρει χαρακτηριστικά:

Εγώ πιστεύω πως η ριζοσπαστικοποίηση, που, για μένα, είναι περιθωριοποίηση, είναι μία λερναία ύδρα με δύο κεφάλια. Το πρώτο κεφάλι είναι το κοινωνικό πρόβλημα, τα γκέτο, οι γειτονιές που τις έχουμε αφήσει να βουλιάζουν, στο Βέλγιο ή στη Γαλλία. Μία ολόκληρη γενιά που δεν ξέρουμε τι να την κάνουμε, πώς να τη διαχειριστούμε, την παρκάραμε εδώ και κει, και αυτό είναι ένα πρόβλημα που πρέπει να προσπαθήσουμε να λύσουμε [...] Το άλλο κεφάλι, για το οποίο ποτέ δεν μιλάμε, είναι οι πιέσεις που ασκούν οι μουσουλμανικές κοινότητες στους πιστούς τους [...] Έτσι και οι ήρωες. Βρίσκονται ξεκομμένοι από αυτό που αγαπούν, το πάθος τους, το ταλέντο τους, καταλήγοντας σε μία θεώρηση για τη ζωή καταπιεστικά διττή, μονοσήμαντη, αυτό ή εκείνο, μπορείς ή δεν μπορείς, νόμιμο, παράνομο.²²

Ο Saidi αναφέρει πως η δική του προσωπική εμπειρία σε σχέση με τις δύο αυτές πραγματικότητες, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη δόμηση της *Τζιχάντ*, τονίζοντας μάλιστα πως, σε μία δεδομένη στιγμή της ζωής του, παραλίγο να επιλέξει τον δρόμο της ριζοσπαστικοποίησης.²³

Οι τρεις φίλοι εμφανίζονται ως υποκείμενα που έχουν μπει στο στόχαστρο της ετερότητας, έχουν απορριφθεί και κληθεί να λειάνουν τις ιδιαιτερότητές τους, πρωτίστως από την ίδια τη δυτική κοινωνία. Ο Ισμαήλ ομολογεί: «Δε μας θέλουν! Παντού αυτό μας λένε [...] Από τότε που γεννήθηκα, μου ζητάνε να αφομοιωθώ. Γιατί πρέπει εμείς να αφομοιωθούμε; Κανείς δεν ζητάει από έναν Philippe, έναν Frédéric ή έναν Jean-Jacques να αφομοιωθεί».²⁴

Παράλληλα, αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν τα όνειρα και τα πάθη τους, διότι εμφανίζονταν ως προκλητικά στοιχεία ετερότητας έναντι της μουσουλμανικής κοινότητας. Ο Ισμαήλ, με μεγάλο ταλέντο στη ζωγραφική,²⁵ υποχρεώθηκε να σταματήσει να σχεδιάζει, γιατί κάτι τέτοιο ήταν αντίθετο στον ανεικονισμό²⁶ της μουσουλμανικής θρησκείας. Μη ξέροντας τίποτα άλλο να κάνει καλά, καταλήγει άνεργος.²⁷ Ο Μπεν, λάτρης του Έλβις Πρίσλεϋ, σταματά να τραγουδά, μόλις ανακαλύπτει πως το είδωλό του ήταν εβραϊκής καταγωγής, δηλαδή ο απόλυτα μισητός αλλόθρησκος. Πλήρως

²¹ Ο.π.

²² Ο.π.

²³ Ο.π. και Raque (2016).

²⁴ Saidi (2017) 58.

²⁵ Ο.π. 7, 35, 38-40, 74, 79.

²⁶ Βλ. σχετικά Imbert (2015).

²⁷ Saidi (2017) 40.

ενοχοποιημένος, αποκόπτεται από όλους και από όλα.²⁸ Ο Ρεντά αναγκάζεται να εγκαταλείψει τον μεγάλο έρωτα της ζωής του, την Βαλερί γιατί δεν είναι μουσουλμάνα, και καταλήγει καταθλιπτικός και άνεργος.²⁹ Μετέωροι, περιθωριοποιημένοι, χωρίς προσωπική και επαγγελματική ταυτότητα και στόχους, θα καταλήξουν στο τζαμί. Εδώ, όμως, βρίσκεται και το παράδοξο της ετερότητάς τους. Η θρησκευτική πρακτική που τους απέρριψε εξαιτίας των ετερότροπων επιλογών τους, είναι αυτή που θα τους δεχτεί στους κόλπους της κοινότητάς της, ευνουχισμένους, όμως πια, από το παρεκκλίνον που αυτή ορίζει. Οι τρεις φίλοι θα βρουν παρηγοριά στο τζαμί, θα νοιώσουν, έστω και επιφανειακά, το ανήκειν, ενώ θα πιστέψουν ότι κέρδισαν μέσα από τον προσηλυτισμό την επανεφεύρεση της ταυτότητάς τους. «Ο μόνος τόπος που με ήθελε ακόμα ήταν το τζαμί», θα πει ο Ισμαήλ.³⁰ «Εβαλα όλη μου την ενέργεια στην προσευχή και πέρασα όλο μου τον χρόνο στο τζαμί [...] και από τότε όλος ο κόσμος με σέβεται»,³¹ θα δηλώσει ο Μπεν, ενώ ο Ρεντά θα εξομολογηθεί: «Νοσηλεύτηκα πολλούς μήνες, με μπουκώσαν φάρμακα, [...] μόνο [στο τζαμί] ζαναβρήκα τη γαλήνη, ένοιωθα καλά [εκεί]».³²

Έχοντας πλέον ενταχθεί στο χώρο αυτό και δεχόμενοι το κάλεσμα του ίδιου του ιμάμη,³³ οι τρεις φίλοι συμφώνησαν να «βοηθήσουν τα αδέρφια»,³⁴ με άλλα λόγια να ταξιδέψουν στη Συρία και, πλέον ως προσήλυτοι, να προσχωρήσουν στους Τζιχαντιστές και να σκοτώσουν «απίστους». Κατανοητό, λοιπόν, πως η ετερότητα εμφανίζεται στο έργο ως μία εγκιβωτισμένη υπαρξιακή και ταυτοτική συνθήκη πάταξης μίας προσωπικής διαφορετικής και μη αποδεκτής συμπεριφοράς (σχέδιο, μουσική, διαφυλετικός έρωτας), η οποία προκαλεί με τη σειρά της την περιθωριοποίηση, ενώ πυροδοτεί στη συνέχεια μία νέα και ακραία μορφή αντιδραστικής ετερότητας, δηλαδή τη ριζοσπαστικοποίηση. Από εκεί και πέρα, ο θρησκευτικός φανατισμός ως ακραία πράξη θα αποκτήσει τις διαστάσεις της αναζήτησης ενός ιδανικού, μίας νέας ταυτότητας, μίας νέας πατρίδας, για τις οποίες, όμως, θα αποδειχτεί πως οι ήρωες έχουν παντελή άγνοια, συνείδηση αλλά και τη θέληση να αποδεχτούν.

Όσο όμως και αν η ετερότητα εγκιβωτίζεται, όσο και αν τα όρια και η αδιαλλαξία που τους επιβλήθηκαν οξύνονται, πόσω μάλλον όταν οι ήρωες βρίσκονται πια στο πλευρό των Τζιχαντιστών, εκείνοι, λόγω ενός βαθύτερου σεβασμού έναντι σε οποιοδήποτε ον, αλλά και λόγω της έμφυτης καλοσύνης και της ανθρωπιάς τους, που τους υπενθυμίζει ότι τα φυλετικά, εθνοτικά και θρησκευτικά στερεότυπα δεν έχουν αξία, δεν θα υποκύψουν σε καμία ακραία πράξη θρησκευτικού φανατισμού. Αντίθετα, θα δώσουν φαγητό στον Άραβα

²⁸ Ο.π., 26-28.

²⁹ Ο.π., 62-64.

³⁰ Ο.π., 40.

³¹ Ο.π., 28.

³² Ο.π., 65.

³³ Ο.π., 28.

³⁴ Ο.π.

χριστιανό Michel που θα συναντήσουν τυχαία μέσα σε μία βομβαρδισμένη εκκλησία,³⁵ θα τον παρηγορήσουν για το θάνατο της γυναίκας του, και, ακόμα και όταν μάθουν ότι είναι εχθρός, δεν θα τον σκοτώσουν, αλλά θα τον αφήσουν να φύγει, ενώ θα καταλήξουν να τον θάψουν όταν σκοτωθεί από πύραυλο.³⁶ Ο Ισμαήλ λέει χαρακτηριστικά: «όλος ο κόσμος είναι εχθρός εκτός από εμάς»,³⁷ ενώ ο συγγραφέας σχολιάζει χαρακτηριστικά:

Ποιος είναι ο άλλος; Ο άλλος δεν είναι εγώ, δεν είναι η αντανάκλασή μου, εκεί καταλήξαμε. Μέσα σε αυτό το χάσμα, που εμείς οι άνθρωποι δημιουργήσαμε και ανάμεσα στους ανθρώπους, υπάρχουν αυτοί και εμείς, εσείς και εγώ, το δικό μου στρατόπεδο και το δικό σας, όμως αυτά τα στρατόπεδα δεν υπάρχουν, είναι τεχνητά, και [...] αυτοί οι νέοι έχουν εγκλωβιστεί σε αυτά τα στρατόπεδα. Στο τέλος, δεν καταφέρνουν να βρουν τον εχθρό, είναι ο εβραίος, ο χριστιανός, ο σουνίτης, ο σίιτης; Ποιος είναι ο εχθρός;³⁸

Η αντίσταση αυτής της διαφορετικότητας σε οποιοδήποτε στερεότυπο διαφαίνεται και από το τρόπο με τον οποίο ο Saidi επέλεξε να δραματοποιήσει δομικά τους λόγους για τους οποίους οι ήρωες οδηγήθηκαν στη ριζοσπαστικοποίηση εξαιτίας της ετερότητας. Πιο συγκεκριμένα, η ετερότητα, ως μοχλός ανάφλεξης ακραίων δράσεων, επεξηγείται, όχι στην αρχή του έργου αλλά προς το τέλος, και μάλιστα εν μέσω πλήρους ριζοσπαστικοποίησης, δηλαδή στο σημείο όπου οι τρεις ήρωες βρίσκονται πια στη Συρία. Έτσι, ο συγγραφέας εξωτερικεύει τους ετερότροπους προσανατολισμούς τους (σχέδιο, μουσική, έρωτας) με τη μορφή προσωπικής και ατομικής εξομολόγησης μέσα σε ένα ακραίο πολεμικό πεδίο, αυτό του τζιχαντισμού, θέλοντας να καταδείξει ότι οι βαθύτερες επιθυμίες των ηρώων του δε δύναται να επηρεαστούν από οποιαδήποτε μισαλλοδοξία, ενώ πάντα στοιχειώνουν τις σκέψεις και τα όνειρά τους.

Η επικράτηση αυτή της ανθρώπινης αγάπης και η απόρριψη οποιασδήποτε πράξης μίσους και θανάτου θα γίνει προς το τέλος του έργου συνείδηση για τους ήρωες, και μάλιστα μετά το θάνατο του Μπεν. Ο Ισμαήλ και ο Ρεντά, αντιλαμβανόμενοι πλέον πως ο τζιχαντισμός δεν αποτέλεσε λύση στην ταυτοτική τους επανεφεύρεση αλλά επέφερε μόνο τον θάνατο, αποφασίζουν την επιστροφή στο Βέλγιο και την ανάληψη δράσης. Συνειδητά και απενοχοποιημένα, εμφανίζονται έτοιμοι να πολεμήσουν για τη δική τους διαφορετικότητα έναντι των μουσουλμανικών στερεοτύπων και απαγορεύσεων. Ο Ισμαήλ, σκεπτικιστής πια, θέλει να αρχίσει να διαβάσει το Κοράνι και να βρει τις σουράτες που απαγορεύουν το σχέδιο, ενώ ο Ρεντά

³⁵ Ο.π., 41.

³⁶ Ο.π., 53.

³⁷ Ο.π., 72.

³⁸ Saidi (2016, II).

φαίνεται αποφασισμένος να παντρευτεί την Βαλερί.³⁹

Όμως, η τραγικότητα της υπαρξιακής μετεώρισης, η άρνηση του ανήκειν από την ίδια τη δυτικοευρωπαϊκή κοινωνία, η ετερότητα στην πιο ακραία της μορφή θα επικρατήσουν και πάλι. Μόνος επιζών, ο Ισμαήλ θα στιγματιστεί και θα απορριφθεί ταυτοτικά, οδηγούμενος εκ νέου στην απομόνωση, τη ριζοσπαστικοποίηση και το δίλημμα μίας άμεσα πραγματοποιήσιμης τρομοκρατικής πράξης. Αντιληπτό, λοιπόν, πως η ακολουθία ετερότητα-περιθωριοποίηση-ριζοσπαστικοποίηση αναδεύεται ως ένας τραγικός και αποπνικτικός φαύλος κύκλος από όπου τα υποκείμενα αδυνατούν να ξεφύγουν.

Οι μονόλογοι των φαντασμάτων του Μπεν και του Ρεντά θα αποτελέσουν τις δύο διαφορετικές επιλογές του Ισμαήλ. Η πρώτη είναι η εκδίκηση για την απόρριψη που τους επέβαλε το δυτικό πλαίσιο. Ο Μπεν θα πει: «Δε νοιάζονται για μας. Είμαστε πολίτες δεύτερης κατηγορίας. Έλα μαζί μου, αδελφέ μου, κάνε το καθήκον σου [...] Άντε, αδελφέ μου, κάντο».⁴⁰ Η δεύτερη, τονίζοντας τη διττή ετερότροπη πίεση που τους ασκήθηκε, είναι διαμετρικά αντίθετη. Τα λόγια του Ρεντά θα αποτελέσουν έναν ύμνο στην ανεκτικότητα και την αγάπη:

Μας εκμεταλλεύτηκαν, αδελφέ μου, το σύστημα, αλλά και οι δικοί μας. Είμαστε θύματα, αδελφέ μου, θύματα [...] μιας κοινωνίας που μας θεωρεί πρόβλημα [...] Είμαστε όμως και θύματα των δικών μας, που μας χρησιμοποίησαν σαν πρόβατα, που εκμεταλλεύονται την άγνοιά μας. Αδελφέ μου, άσε τα όπλα, κάνε ειρήνη με την ψυχή σου [...] Δώσε, αδελφέ μου, δώσε την αγάπη που εμείς δεν πήραμε.⁴¹

Η αυλαία, όμως, θα πέσει και έγκειται στον θεατή να αποφασίσει τι επέλεξε ο Ισμαήλ.

«Ce qui nous regarde» της Myriam Marzouki: η σχετικοποίηση των αρνητικών προεκτάσεων της ενδυματολογικής επιλογής της μουσουλμανικής μαντήλας

Η Myriam Marzouki γεννήθηκε στην Τυνησία, το 1975, και είναι κόρη του Moncef Marzouki, ο οποίος διετέλεσε Πρόεδρος της Τυνησίας αμέσως μετά τα γεγονότα της Αραβικής άνοιξης, από το 2011 έως το 2014.⁴² Πραγματοποίησε τις πανεπιστημιακές της σπουδές στο Παρίσι, στην επιφανή École Normale Supérieure, από όπου και αποφοίτησε με ειδικότητα τη Φιλοσοφία. Έκτοτε, διαμένει μόνιμα στη γαλλική πρωτεύουσα, μοιράζοντας τον χρόνο της μεταξύ διδασκαλίας σε γυμνάσια και λύκεια δυσμενών

³⁹ Ο.π., 71, 73.

⁴⁰ Ο.π., 82.

⁴¹ Ο.π., 83.

⁴² Βλ. Σχετικά Delmas (2016).

περιοχών της γαλλικής πρωτεύουσας, και θεατρικής ενασχόλησης.⁴³

Το θεατρικό έργο της *Ce qui nous regarde*, θα μπορούσε να μεταφραστεί στα ελληνικά ως *Αυτό που μας αφορά ή Είναι δικό μας θέμα*. Για τη συγγραφή του έργου, η Myriam Marzouki συνεπικουρήθηκε από τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Sébastien Lepotvin.⁴⁴ Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 2016, στο Θεατρικό Φεστιβάλ της πόλης Dijon, ενώ ακολούθησαν άλλες δέκα παραστάσεις σε πόλεις της Γαλλίας. Τη σκηνοθεσία ανέλαβε η ίδια η συγγραφέας.⁴⁵

Η συγγραφική ταυτότητα του έργου βασίζεται στη διακειμενική διασκευή, και μάλιστα με σαφές το στοιχείο της συνειδητής και εστιασμένης επανεγγραφής. Πιο συγκεκριμένα, καθ' ομολογία της ίδιας της συγγραφέως, το *Ce qui nous regarde* βασίστηκε, εκτός από τη δική της καθοριστική συνδρομή, στην επανεγγραφή πληθώρας και μεγάλης ειδολογικής ποικιλίας υλικών,⁴⁶ μεταξύ των οποίων της Α' Επιστολής του Αποστόλου Παύλου προς Κορινθίους, όπου γίνεται λόγος για κάλυμμα της κεφαλής της γυναίκας-συζύγου,⁴⁷ του προλόγου του δοκιμίου του Bruno Nassim Aboudrar *Πώς η μαντήλα έγινε μουσουλμανική*,⁴⁸ άρθρου του Alain Badiou στην εφημερίδα *Le Monde* με θέμα τη μουσουλμανική μαντήλα,⁴⁹ της ταινίας *Η Λύσσα* του Παζολίνι του 1962,⁵⁰ αποσπασμάτων από το έργο *Vernon Subutex* της Virginie Despentes⁵¹ και του έργου *Prendre dates* των Patrick Boucheron και Mathieu Riboulet.⁵²

Στο ιδιαίτερο αυτό και πολυεστιακό έργο, η σημασία αποδίδεται εξίσου στη δύναμη του κειμένου και της εικόνας. Η συγγραφέας αναφέρει χαρακτηριστικά: «Είχαμε τη δυνατότητα να προτείνουμε μία διαφορετική ποιότητα της εικόνας. Πρόκειται για ένα στροβοσκοπικό μοντάζ. Αυτό που προσπάθησα να κάνω σε αυτό το θέαμα ήταν ένα ταξίδι στις εικόνες».⁵³ Χωρίς συγκεκριμένη δραματική υπόθεση, το κοινό θέμα όλων των σκηνών του έργου είναι η επιλογή της μουσουλμανικής μαντήλας ως θρησκευτική επιλογή αλλά και ως αισθητική ενδυματολογική οπτική.

Έργο-ντοκουμέντο,⁵⁴ δημιουργία πολιτικού χαρακτήρα «με τη μορφή θεατρικού, ποιητικού, χορογραφικού και εικαστικού δοκιμίου»,⁵⁵ διάσπαρτο

⁴³ Kodjo-Grandvaux (2014).

⁴⁴ Marzouki (2016, I), 1.

⁴⁵ Arbelet (2016, I).

⁴⁶ Marzouki (2017, I). Επεξηγηματικό ηλεκτρονικό μήνυμα της Myriam Marzouki στη γράφουσα, 11-5-2017, όπου η συγγραφέας αναφέρει αναλυτικά τα κείμενα τα οποία και επανέγραψε για τις ανάγκες του θεατρικού έργου.

⁴⁷ Απόστολος Παύλος (1989) 690-692.

⁴⁸ Aboudrar (2014).

⁴⁹ Badiou (2015).

⁵⁰ Βλ. σχετικά Pasolini (2016).

⁵¹ Despentes, (2015-2017).

⁵² Boucheron /Riboulet (2015).

⁵³ Marzouki (2016, II).

⁵⁴ Marzouki (2017, II). Ηλεκτρονικό μήνυμα της συγγραφέως προς τη γράφουσα στις 18-5-2017, όπου επεξηγεί ότι το συγκεκριμένο θεατρικό είναι χαρακτηριστικό δείγμα Θεάτρου-Ντοκουμέντου. Βλ. επίσης σχετικά Arbelet (2016, II).

⁵⁵ Arbelet (2016, I).

από ιδεολογικές διαστάσεις και προεκτάσεις,⁵⁶ το έργο είναι μία συρραφή δεκατριών στιγμιότυπων με κοινό θέμα τη μαντηλοφορία, και με τη μορφή θεατρικών διαλόγων ή μονολόγων, video, ιστορικών εικονικών τεκμηρίων, συνεντεύξεων γυναικών, χορογραφιών και προσωπικών εξομολογήσεων της συγγραφέως.⁵⁷

Στον πρόλογο του έργου, η δημιουργός αποκαλύπτει τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα των συγγραφικών της κινήτρων. Αναφέρεται στην Ουκρανή και στην Τυνήσια γιαγιά της, οι οποίες, παρόλο το γεωγραφικό κι πολιτισμικό χάσμα που τις χώριζε, ήταν μαντηλοφόρες. Επίσης, προθέτει τη δική της ετερότητα έναντι των προγόνων της, τονίζοντας πως είναι «φεμινίστρια και άθεη»,⁵⁸ εξομολογείται τον αόρατο δεσμό που την ενώνει με όλες τις γυναίκες που αποφασίζουν «να καλύψουν το σώμα τους», και αναφέρεται στους «ασήμαντους, προσωπικούς, αμφίσημους, υπόγειους» λόγους για τους οποίους έγραψε το θεατρικό.⁵⁹

Για τη δραματοποίηση του θέματος της μαντήλας, η συγγραφέας επέλεξε την προσέγγισή της μέσα από τελείως διαφορετικές από τις συνηθισμένες οπτικές. Πέρα από την ετερότροπη και στερεοτυπική εικόνα της μαντήλας, προχωρά στην σχετικοποίηση και «αποϊσλαμοποίησή» της,⁶⁰ έχοντας ως σημείο εκκίνησης μία απλή απορία:

Τι αισθανόμαστε όταν βλέπουμε μία γυναίκα [...] που καλύπτει με συγκεκριμένο τρόπο το πρόσωπο ή και ένα μέρος του σώματός της [...] Θα προσπαθήσουμε να εξερευνήσουμε το τι βλέπουμε, το ποιόν βλέπουμε. Και μπορούμε να δούμε πολλά πράγματα.⁶¹

Το πρώτο στιγμιότυπο του θεατρικού έργου, με ξεκάθαρα χορογραφικό χαρακτήρα, έχει τον τίτλο «Η καλυμμένη μποζέζ» και αγγλικό υπότιτλο “what you see is what you see” εμπνευσμένο⁶² από την άτιτλη φωτογραφία της νεαρής Ιρανής καλλιτέχνιδας Newsha Tavakolian,⁶³ που αποτυπώνει μια νεαρή Ιρανή με μαύρο τσαντόρ⁶⁴ και κόκκινα γάντια του μποζ. Η

⁵⁶ ό.π.

⁵⁷ Marzouki (2016, I). Τα δεκατρία στιγμιότυπα και οι τίτλοι τους είναι τα εξής: 1) Πρόλογος, voix-off, προβολή βίντεο και εικόνων, σ. 1, 2) *Η καλυμμένη μποζέζ- what you see is what you see*, Χορογραφία και Μουσική, σ. 2, 3) *Η Μετανοηθείσα Μαγδαληνή*, Επιστολή Παύλου προς Κορινθίους, σ. 2, 4) *Οι Σαλαφιστές σύζυγοι*, βίντεο προβολή της φωτογραφίας από την εφημερίδα *Le Monde* και του πίνακα «Οι Σύζυγοι» του Arnolfini de Van Eyck, σ. 3, 5) Φιλμ του Νάσσερ, Προέδρου της Αιγύπτου, 1953, σ. 6. 6) Σελίμ, Αϊσά, *Η Ύανα*, σ. 6, 7) *Η Ύανα φωνίζει*, οπτικά αποσπάσματα, χορογραφία και μουσική, σ. 12, 8) *Η περίπτωση Ιλάμ*, σ. 12, 9) *Η λύσσα*, σ. 15, 10) *Εδώ και τώρα*, σ. 18, 11) *Η μαντήλα είναι*, σ. 22, 13) Επίλογος, voix off της Μεριάμ, εικόνες, σ. 24, 14) *Σημειώνοντας ημερομηνίες*, σ. 25.

⁵⁸ Ο.π., 2.

⁵⁹ Ο.π.

⁶⁰ Marzouki (2016, II).

⁶¹ Ο.π.

⁶² Ο.π.

⁶³ Shoja (2013).

⁶⁴ Τσαντόρ: μακρύ ένδυμα συνήθως μαύρου χρώματος, το οποίο καλύπτει όλο το σώμα

επιλογή αυτής της εικόνας, πολύσημης, αμφίσημης, που ακροβατεί μεταξύ μίας αντιθετικής νοσηματοδότησης, ανάμεσα στο μάχιμο ανδροπρεπή δυναμισμό της πυγμαχίας και την καταπίεση της γυναικείας ταυτότητας και σεξουαλικότητας, σχετίζεται με τα ερωτήματα που η δραματουργός θέλει να θέσει μέσω του έργου, τα οποία μάλιστα, όπως υποδηλώνει και ο κοφτός αγγλικός υπότιτλος, είναι υποκειμενικά και άρα, δεν επιδέχονται σωστή ή λανθασμένη ερμηνεία.

Για την προσέγγιση της μαντήλας μέσα από την στερεοτυπικά ετερότροπη εικόνα της, η Myriam Marzouki παρουσιάζει ένα ζευγάρι, τον Rodolphe και την Johanna, να συνδιαλέγεται αναφορικά με την απόφαση της τροφού του γιού τους Leyla να υιοθετήσει τη μαντήλα. Μέσα από υφάλους προβληματισμών, κοντόφθαλμων απόψεων και ιχνών ρατσιστικής αντιμετώπισης, το ζευγάρι προσπαθεί να βρει μία απάντηση στο δίλημμα αφενός, κατά πόσο μία τέτοια γυναίκα μπορεί να είναι μία ασφαλής τροφός, και αφετέρου, στο πώς εκείνοι θα την αντιμετωπίσουν από εδώ και στο εξής.⁶⁵

Για την αποϊσλαμοποίηση και τη σχετικοποίηση της ετερότητας της μαντήλας, η δραματουργός ανατρέχει σε μία μεγάλη ποικιλία προσανατολισμών, απόψεων και ιστορικών τεκμηρίων. Κατά αυτόν τον τρόπο, εκχριστιανίζει τη μαντήλα, δραματοποιώντας εδάφιο από την Επιστολή του Αποστόλου Παύλου προς Κορινθίους, όπου αναφέρεται ότι η γυναίκα πρέπει να έχει καλυμμένο το κεφάλι, ώστε να δηλώνεται ότι εξαρτάται από τον άνδρα, ο οποίος με τη σειρά του εξαρτάται από τον Θεό.⁶⁶

Επιπρόσθετα, η Myriam Marzouki χειραφετεί την επιλογή της μουσουλμανικής μαντήλας, παρουσιάζοντάς την ως συνειδητή επιλογή και όχι ως καταπιεστική φαλλοκρατική ή θρησκευτική οδηγία. Δραματοποιεί, έτσι, τη σχέση μεταξύ του κοσμικού, άθεου και πλήρως αφομοιωμένου στη Δυτική κοινωνία Selim, ο οποίος εξαγριώνεται με την κόρη του Aïcha, νεαρή φοιτήτρια, που, μετά από επίσκεψη στο τζαμί, αποφασίζει συνειδητά να φορέσει την χιτζάμπ.⁶⁷

Μία άλλη πολύ ενδιαφέρουσα οπτική που αναδεικνύει την μαντήλα σε ιστορικό τεκμήριο εθνικής αντίστασης, είναι το στιγμιότυπο όπου προβάλλεται και επεξηγείται ιστορική αφίσα του Μαΐου 1958, που είχε αφισοκολληθεί παντού στην αποικιοκρατούμενη από τους Γάλλους, Αλγερία. Η ζωγραφική αυτή αφίσα παρουσιάζει δύο γυναίκες, η πρώτη καλυμμένη με νικάμπ, η δεύτερη μόνο με χιτζάμπ⁶⁸ που αφήνει ακάλυπτο το πρόσωπό της.

και το κεφάλι, αλλά όχι το πρόσωπο. Φοριέται σχεδόν κατ'αποκλειστικότητα στο Ιράν, κυρίως από Σίιτες. Βλ. σχετικά με την τυπολογία και τα είδη της μουσουλμανικής μαντήλας Laurent (2015).

⁶⁵ Marzouki (2016, I) 19.

⁶⁶ Απόστολος Παύλος (1989) 691.

⁶⁷ Marzouki (2016, I) 6-8.

⁶⁸ Νικάμπ : μαντήλα που καλύπτει όλο το πρόσωπο, εκτός από τα μάτια. Χιτζάμπ: μακρό φόρεμα με μαντήλα, το οποίο αφήνει ακάλυπτο όλο το πρόσωπο. Βλ. σχετικά Laurent (2015).

Το σλόγκαν παρακινεί, με διττή σημασία: «Δεν είστε αρκετά όμορφη; Βγάλτε τη μαντίλα/Αποκαλυφθείτε!»⁶⁹ Όπως επεξηγείται στο στιγμιότυπο,⁷⁰ κατά τη διάρκεια της αποικιοκρατίας, οι Γάλλοι έκαναν προσπάθειες προπαγανδισμού κατάργησης της μουσουλμανικής μαντίλας με το πρόσχημα του φεμινισμού, με αποκορύφωμα τη δημόσια, καταναγκαστική και βίαιη αφαίρεση της μαντίλας στις 13 Μαΐου 1958 στο Αλγέρι, η οποία συντονίστηκε και υλοποιήθηκε από το 5^ο Γραφείο Ψυχολογικής Δράσης του γαλλικού στρατού κατοχής.⁷¹ Η συντονισμένη αυτή επιχείρηση επιπολιτισμού είχε ως στόχο την εξασθένηση συγγενών πολιτισμικών και θρησκευτικών χαρακτηριστικών της Αλγερίας. Δεν ήταν, λοιπόν, τυχαίο ότι κατά την περίοδο αυτή της ύστερης γαλλικής αποικιοκρατίας, ενώ οι περισσότερες Αλγερινές δεν φορούσαν μαντίλα, αποφάσισαν να την επιλέξουν ως αντίσταση στον απάνθρωπο και συχνά κτηνώδη Γάλλο αποικιοκράτη.⁷²

Άλλα πλαίσια τα οποία επιλέγει η δημιουργός για να σχετικοποιήσει την ετερότροπη εικόνα της μαντίλας είναι οι εικόνες των χολιγουντιανών σταρ, η σεξουαλική αντικειμενοποίηση της γυναίκας από τα ΜΜΕ, καθώς και η συνύπαρξη φιλελεύθερων αντιλήψεων με τη συγκεκριμένη ενδυματολογική επιλογή. Πρόκειται για τις σταρ του Χόλυγουντ της δεκαετίας του 1960, όπως η Grace Kelly ή η Audrey Hepburn, οι οποίες φορούσαν μαντίλι στα μαλλιά, όμως, όπως λέει η συγγραφέας, «κανένας δεν σχολίασε ότι ήταν μαντηλοφόρες».⁷³ Από την πλευρά της, η Ισχάμ, δυναμική μουσουλμάνα ηρώιδα, αναρωτιέται για την «περίεργη αυτή λύσσα απέναντι στα κορίτσια που φοράνε μαντίλα, ενώ το προστυχοποιημένο γυναικείο σώμα είναι παντού».⁷⁴ Τέλος, σχολιάζεται η φωτογραφία της Fatima Taleb,⁷⁵ μαντηλοφόρου μουσουλμάνας μαροκινής καταγωγής, η οποία, με την ιδιότητα της δημοτικής συμβούλου της πόλης Μπανταλόνα της Καταλονίας, πάντρεψε ένα ομοφυλόφιλο ζευγάρι το 2016.⁷⁶

Ποια είναι, όμως, η οπτική, που επικρατεί στο τέλος για την μαντίλα και το μαντίλι που καλύπτουν το κεφάλι μιας γυναίκας; Σίγουρο είναι, πως το έργο δεν τίθεται υπέρ καμίας άποψης. Η συγγραφέας δηλώνει: «Εγώ ήθελα απαραίτητως τα θέματα της διαφωνίας και της πολυπλοκότητας να είναι παρόντα στο έργο. [...] Το να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε διαφορετικές οπτικές για το ίδιο ζήτημα είναι [...] μία μορφή ειρήνης».⁷⁷ Έτσι, το θεατρικό ολοκληρώνεται με έναν συνολικό επίλογο από την ίδια τη συγγραφέα, ο οποίος απαρτίζεται από τρία διαφορετικά πλαίσια. Αυτά, τονίζουν εκ νέου την πολυπρισματικότητα της εικόνας μιας μαντηλοφόρου

⁶⁹ Βλ. σχετικά Firar (2016).

⁷⁰ Marzouki (2016) 15.

⁷¹ Dayan-Herzbrun (2016) 52.

⁷² Marzouki (2016, I) 15.

⁷³ Marzouki (2016, II).

⁷⁴ Marzouki (2016, I) 14.

⁷⁵ Ο.π. 25.

⁷⁶ Douichi (2016).

⁷⁷ Marzouki (2016, II).

γυναίκας. Η δημιουργός ανατρέχει εδώ στη φρενήρη συσσώρευση⁷⁸ επιθετικών χαρακτηρισμών της μαντίλας, όπως «οφθαλμαπάτη», «πολιτική αζίωση», «αντικοινωνική», «κατανυκτική», «επικοινωνιακή», «προκλητική», «λαϊκή», και πολλά άλλα. Δεύτερον, με την μαρτυρία της δραματογράφου,⁷⁹ η οποία εξηγεί ότι η εκπαίδευση είναι ο μόνος τρόπος για να αποφευχθεί η περιθωριοποίηση αυτών των γυναικών, και τρίτον με ένα μωσαϊκό μαρτυριών μουσουλμάνων γυναικών, οι οποίες δίνουν τη δική τους προσωπική άποψη⁸⁰ για την μαντίλα, μετά τα αιματηρά γεγονότα του Charlie Hebdo και του Bataclan, αιωρούμενες μεταξύ ενοχοποίησης, φόβου για ρατσιστικές αντιδράσεις, και υπεράσπισης του δικαιώματος στη μαντίλα εν μέσω κοσμικής Γαλλίας.

Συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας την προσέγγιση των δυο αυτών θεατρικών έργων της εποχής μας με γνώμονα τη δραματοποίηση της θεματικής της ετερότητας, θα πρέπει να επιμείνουμε σε τρία πεδία, κρίσιμης σημασίας, τόσο για τη θεατρική τους ταυτότητα, όσο και για την προβληματική την οποία επιδιώκουν να επικοινωνήσουν στο κοινό. Πρωτίστως, στη σύγχρονη, επικαιροποιημένη, ρεαλιστική και αυτοβιογραφική δραματοποίηση δύο φλεγόντων ζητημάτων της Δυτικής Ευρωπαϊκής κοινωνίας. Αφενός, της ριζοσπαστικοποίησης των νέων Ευρωπαίων μαγκρεμπίνικης καταγωγής και μουσουλμανικής θρησκείας και της προσχώρησής τους στους κόλπους των τζιχαντιστών, ως αποτέλεσμα μίας διπλής ετερότητας με την οποία αντιμετωπίζονται, τόσο από την ίδια την παραδοσιακή ισλαμική κοινότητα όσο και από τη δυτική κοινωνία, και αφετέρου της ενδυματολογικής επιλογής της μαντίλας, ως συμβόλου υπακοής στα μουσουλμανικά στερεότυπα. Δεύτερον, στη σχετικοποίηση της στερεοτυπικά ετερότροπης εικόνας των δύο αυτών στοιχείων, με στόχο την ανάδειξη νέων οπτικών που αποκλείουν τη μισαλλοδοξία και την περιθωριοποίηση, ενθαρρύνοντας παράλληλα τον διάλογο, την ανεκτικότητα και την επιτυχή αφομοίωση των παραγόντων που δύνανται να τις επιλέξουν, να τις υιοθετήσουν και να τις υποστηρίξουν χωρίς αποενοχοποίηση και προφάσεις περιθωριοποίησης. Τέλος, στην ιδιαίτερη και εφευρετική αισθητική δραματοποίησή τους, διανθισμένη με χιούμορ και παρωδία, στην περίπτωση του Ismaël Saïdi, ή ως πολυπρισματική καλλιτεχνική πρόταση, στην περίπτωση της Myriam Marzouki.

⁷⁸ Marzouki (2016) 22.

⁷⁹ Ο.π., 25.

⁸⁰ Ο.π., 25 και 26.

Βιβλιογραφία

Aboudrar, B.-N. (2014): *Comment le voile est devenu musulman*, Paris.

Απόστολος Παύλος (1989): «Α' Επιστολή προς Κορινθίους», κεφάλαιο ΙΑ', στο: *Καινή Διαθήκη, μετάφραση-ερμηνεία-επιμέλεια* Π. Ν. Τρεμπέλα, Αθήνα, 690-692.

Arbelet, V. (2016, I): « *Ce qui nous regarde* de Myriam Marzouki », Sceneweb. fr – *l'actualité du spectacle vivant*, 21-5-2016 <http://www.sceneweb.fr/ce-qui-nous-regarde-de-myriam-marzouki/> [13-4-2017].

Arbelet, V. (2016, II): « *Ce qui nous regarde* par la Compagnie du Dernier Soir, un spectacle conçu et dirigé par Myriam Marzouki », *Alchimie du verbe*, 22-5-2016 <https://alchimieduverbe.com/2016/05/22/ce-qui-nous-regarde-par-la-compagnie-du-dernier-soir-un-spectacle-concu-et-dirige-par-myriam-marzouki/> [24-12-2016].

Badiou, A. (2015): « Le rouge et le tricolore », *Le Monde*, 27-1-2015 http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/01/27/le-rouge-et-le-tricolore_4564083_3232.html [11-3-2017].

Baudet, M. -B. (2015): « Le djihad mis en pièce », *Le Monde*, 29-12-2015 http://www.lemonde.fr/societe/article/2015/12/29/le-djihad-mis-en-piece_4838932_3224.html [18-3-2017].

Boucheron, P. και Riboulet, M. (2015): *Prendre dates – Paris, 6 Janvier – 14 Janvier 2015*, Paris.

Dayan-Herzbrun, S. (2016): « Agir politique et citoyenneté des femmes au tournant des révolutions arabes », στον τόμο: *Femmes, printemps arabes et revendications citoyennes*, επιμ.: G. Gillot και A. Martinez, Paris, 43-58.

Delmas, B. (2016): « Moncef Marzouki : “En Tunisie, l’ancien régime est revenu” », *Afrique Le Point*, 4-10-2016 http://afrique.lepoint.fr/actualites/moncef-marzouki-en-tunisie-l-ancien-regime-est-revenu-04-10-2016-2073514_2365.php [15-12-2016].

Despentès, V. (2015-2017): *Vernon Subutex*, tomes I, II, III, Paris.

Douichi, K. (2016): « Barcelone, lorsqu’une élue voilée défend le mariage gay », *Mondafrique*, 13-1-2016 <https://mondafrique.com/4819-2/> [18-4-2016].

Firar, Z. (2016): « Le “dévoilement” des femmes, une longue histoire fran-

çaise », *Contre-attaques*, 16-3-2016 <http://contre-attaques.org/magazine/article/le-devoilement> [14-9-2016].

Imbert, L. (2015): « Dans quelles conditions l’islam autorise-t-il la représentation du Prophète ? », *Le Monde*, 15-1-2015 http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/01/15/dans-quelles-conditions-l-islam-autorise-t-il-la-representation-du-prophete_4557365_4355770.html [06-1-2017].

Kodjo-Grandvaux, S. (2014): « Tunisie-France : Nadia et Myriam Marzouki, la politique en héritage », *Jeune Afrique*, 2-5-2014 <http://www.jeuneafrique.com/133458/politique/tunisie-france-nadia-et-myriam-marzouki-la-politique-en-h-ritage> [4-2-2017].

Laurent, S. (2015): « Niqab, hidjab, burqa : des voiles et beaucoup de confusions », *Le Monde*, 11-6-2015 http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2015/06/11/niqab-hijab-burqa-des-voiles-et-beaucoup-de-confusions_4651970_4355770.html [24-7-2016].

Marzouki, M. (2016, I): *Ce qui nous regarde*, ανέκδοτη ηλεκτρονική εκδοχή του έργου, η οποία αποστάλθηκε από τη συγγραφέα στη Χριστίνα Οικονομοπούλου στις 23-11-2016 με ηλεκτρονικό μήνυμα.

Marzouki, M. (2016, II): Συνέντευξη της Myriam Marzouki στον Mohamed εκπομπή *Maghreb - Orient Express*, TV5 Monde, 13-11-2016.

Marzouki, M. (2017): Επεξηγηματικά ηλεκτρονικά μηνύματα της Myriam Marzouki στη Χριστίνα Οικονομοπούλου, 11-5-2017 και 18-5-2017.

Ministère de l’Éducation Nationale Française (2016): *Djihad – Dossier Pédagogique* https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Prevention_radicalisation/44/9/dossier_piece_Djihad_619449.pdf [21-1-2017].

Pasolini, P.-P. (2016): *La Rage*, Paris.

Raque, E. (2017). « Sur scène, Ismaël Saïdi fait douter le terroriste », *La Croix*, 23-04-2017 <https://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Sur-scene-Ismael-Saïdi-faire-douter-terroriste-2017-04-23-1200841688> [25-4-2017].

Roy, O. (2017). *Η Τζιχάντ και ο θάνατος* (μετ. Κ. Ξενάκη), Αθήνα.

Saïdi, I. (2015): *Djihad*, ιστοσελίδα του θεατρικού έργου <https://djihadspectacle.com> [από 5-1-2016 έως 16-5-2017].

Saïdi, I. (2016, I): *Djihad*, Waterloo.

Saidi, I. (2016, II): Συνέντευξη του Ismaël Saidi στον Patrick Simonin, Εκπομπή *L'Invité*, TV5 Monde, 17-10-2016.

Saidi, I. (2017): *Djihad*, ηλεκτρονική εκδοχή του έργου, η οποία αποστάληκε από τον συγγραφέα στη Χριστίνα Οικονομοπούλου στις 9-3-2017 με ηλεκτρονικό μήνυμα.

Shoja, E. (2013). « Newsha Tavakolian –Los Angeles County Museum of Art », *Artillery*, 20-11-2013 [http://artillerymag.com/newsha-tavakolian/\[27-12-2016\]](http://artillerymag.com/newsha-tavakolian/[27-12-2016]).

Turco, A. (2003) : « Altérité », στο: *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, επιμ.: L. Jacques και M. Lussault, Paris, 58-59.

II. ΣΚΗΝΙΚΗ ΠΡΑΞΗ

Emily Jacir και Sophie Calle:
καταστολή, παράβαση και συλλογικότητα στη σύγχρονη τέχνη

Emily Jacir, Sophie Calle and transgressive communities
in contemporary art

Μαρίνα Κοτζαμάνη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Σχολή Καλών Τεχνών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Marina Kotzamani

Associate Professor
Theater Studies Department
School of Fine Arts
University of the Peloponnese

m.a.kotzamani@gmail.com

Abstract

Internationally acclaimed artists Sophie Calle and Emily Jacir propose intriguing ways of overcoming censorship through recourse to community. Jacir's *Where we come from* Whitney Biennial 2004 is a political work of annotated photographs, documenting ritualistic acts of transgression. The artist, a Palestinian with an American passport undertook to fulfill wishes of Palestinians with limited freedom of movement in their homeland by going past the Israeli checkpoints and acting in their place. Calle's *Prenez soin de vous* Venice Biennial 2007 poses questions of censorship in connection to gender. The work, an installation of mixed media consisted of the responses of 107 women to a breakup e-mail the artist had received from her male lover. As she explains, the letter had silenced her and she wanted women to speak for her. Jacir's work problematizes how an individual can give voice to a silenced community while Calle's deals with how a community can be orchestrated into a chorus to speak for an individual threatened by self-censorship. In both works the personal becomes political. Personal or private expression becomes part of the public domain, raising thorny questions about permissibility and even abuse of power on the part of the artist. Both works also approach censorship in theatrical terms, articulating new roles for the director/performer and posing problems relating to role playing, choral expression and the performativity of text. Jacir and Calle flesh out new ways of dealing with censorship while broadening the boundaries of performance in the 21st century.

Λέξεις-κλειδιά: Calle, Jacir, περφόρμανς, συλλογικότητα

Keywords: Calle, Jacir, performance, collectivity

Καλλιτέχνιδες με διεθνή αναγνώριση, η Σοφί Καλ (Sophie Calle), η οποία παρουσιάζει τα πρώτα έργα της την δεκαετία του 1970 και η νεότερή της Έμιλι Ζασίρ (Emily Jacir), που εμφανίζεται την δεκαετία του 1990, ασχολούνται με την εννοιολογική τέχνη και έχουν κοινά στοιχεία στις προσεγγίσεις τους. Παρόλο που προέρχονται από το χώρο των εικαστικών, πολλά από τα έργα τους διαπνέονται από θεατρικότητα.¹ Αξιοποιώντας ετερόκλητα μέσα όπως περφόρμανς, κείμενο, φωτογραφία και βίντεο προβάλλουν ζητήματα ταυτότητας μέσα από παίξιμο ρόλων, διαδραστικότητα, καθώς και χρήση ντοκουμέντων και αρχείων. Πραγματικότητα και μυθοπλασία, ιδιωτικό και δημόσιο, επιτρεπόμενο και απαγορευμένο, κυρίαρχο και περιθωριακό ενεργοποιούν εντάσεις στα έργα τους και θέτουν προβληματισμούς σχετικά με το φύλο, την προσφυγιά, τον πολιτικό αποκλεισμό, τη λογοκρισία ή την παραβατικότητα, ανιχνεύοντας νέους ρόλους για τους πολίτες στις παγκοσμιοποιημένες κοινωνίες. Στο παρόν άρθρο εστιάζω σε δύο σημαντικά έργα της Ζασίρ και της Καλ αντίστοιχα, που έχουν στενή συνάφεια ως προς την εναλλακτική πολιτική τους στόχευση, τη δομή, αλλά και τα μέσα που αξιοποιούν. Πρόκειται για το *Από πού καταγόμαστε* (*Where we come from*, 2003) της Έμιλι Ζασίρ και το *Προσέχετε τον εαυτό σας* (*Prenez soin de vous*, 2007) της Σοφί Καλ.²

Αφετηρία για το έργο της Ζασίρ ήταν ένα ερώτημα που η καλλιτέχνης έθεσε σε Παλαιστίνιους της διασποράς ή άλλους, με περιορισμένη δυνατότητα κινήσεων στα κατεχόμενα από το Ισραήλ εδάφη: «Εάν μπορούσα να κάνω οτιδήποτε για σας, οπουδήποτε στην Παλαιστίνη, τι θα ήταν;» Η Ζασίρ, καλλιτέχνης παλαιστινιακής καταγωγής με αμερικάνικο διαβατήριο, ανέλαβε να πραγματοποιήσει τις επιθυμίες των ερωτηθέντων, εφόσον η ίδια μπορούσε να περάσει τον έλεγχο των Ισραηλινών στα κατεχόμενα εδάφη και να δράσει για λογαριασμό των ομοεθνών της. Οι επιθυμίες έχουν έντονα προσωπικό χαρακτήρα και εκδηλώνουν συναισθηματικές, πνευματικές, αλλά και πρακτικές ανάγκες όπως: «Πήγαινε στην Γιάφα και παίξε ποδόσφαιρο με τον πρώτο μικρό Παλαιστίνιο που θα συναντήσεις». «Πήγαινε στον τάφο της μητέρας μου στην Ιερουσαλήμ στα γενέθλιά της, άφησε λουλούδια και προσευχήσου». «Μάζεψε πορτοκάλια από το κτήμα της οικογένειάς μου στην Ιεριχώ και γεύσου τα εκεί». «Πήγαινε στο ισραηλινό ταχυδρομείο στην Ιερουσαλήμ και πλήρωσε τον λογαριασμό τηλεφώνου μου».³ Την καταγραφή της κάθε επιθυμίας συνοδεύουν σημειώσεις, που εξηγούν λακωνικά γιατί ο/η συμμετέχων/ουσα δεν έχει πρόσβαση στον τόπο όπου θα ήθελε να δράσει. Πάνω από τα κείμενα, που έχουν γραφεί στα αραβικά και στα αγγλικά πιστοποιείται με φωτογραφία, για την κάθε επιθυμία, η πραγματοποίησή

¹ Η θεατρικότητα έχει επισημανθεί σε σχέση με το έργο της Καλ αλλά όχι και της Ζασίρ, της οποίας το έργο γενικότερα έχει μελετηθεί λιγότερο. Βλέπε, για παράδειγμα, Jordan (2013a) και (2013b) · Watson and Smith (2005).

² Βλέπε σχετικά τις εκδόσεις, Calle (2007) και Jacir (2003), που παρουσιάζουν σε έντυπη μορφή υλικό από τις αντίστοιχες εκθέσεις των έργων.

³ Jacir (2003).

της.⁴ Το έργο έχει εκτεθεί σε σημαντικές εκθέσεις, όπως η Μπιενάλε του Whitney στη Νέα Υόρκη (2004) και ανήκει πλέον στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης του Σαν Φρανσίσκο.

Το *Προσέχετε τον εαυτό σας* της Καλ, πρωτοπαρουσιάστηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας (2007) και αργότερα κυκλοφόρησε και σε μορφή βιβλίου.⁵ Αφορμή για τη δημιουργία του έργου αυτού ήταν ένα ηλεκτρονικό μήνυμα που έλαβε η καλλιτέχνης από τον εραστή της (αναφέρεται ως X), όπου της ανακοίνωνε ότι διακόπτει την σχέση του μαζί της. Το μήνυμα τελειώνει με την ευχή «προσέχετε τον εαυτό σας» που έγινε και ο τίτλος της έκθεσης, καθώς το θέμα της αφορά στην ίαση της καλλιτέχνης από το τραύμα της λήψης αυτής της επιστολής, όπου δεν ήξερε τί να απαντήσει. Έστειλε λοιπόν την επιστολή σε 107 γυναίκες διεθνώς, τις οποίες επέλεξε με γνώμονα το επάγγελμά τους και τους ζήτησε να απαντήσουν στον αποστολέα για λογαριασμό της, βάσει της κατάρτισής τους και των ταλέντων τους. Τους ζήτησε, όπως αναφέρει, «να αναλύσουν, να σχολιάσουν να παίξουν, να χορέψουν, να τραγουδήσουν» το γράμμα, «να το εξαντλήσουν: να το κατανοήσουν για μένα. Να μιλήσουν εκ μέρους μου». Το *Προσέχετε τον εαυτό σας* έχει οργανωθεί σε μορφή δίπτυχων, όπου, στο πρώτο τμήμα, παρουσιάζεται, φωτογραφημένη από την Καλ η κάθε συμμετέχουσα να διαβάζει το γράμμα ενώ στο δεύτερο τμήμα παρατίθεται η απάντησή της. Το σύνολο συνιστά μια δαιδαλώδη εγκατάσταση πολυμέσων, όπου διαφόρων μορφών κείμενα, φωτογραφίες, ταινίες, σχέδια, μουσικές και άλλες καλλιτεχνικές και εξωκαλλιτεχνικές δράσεις όπως η σκοποβολή, η νομική γνωμοδότηση, η μετάφραση ή η ανάγνωση των ταρό, αναπαράγονται σε λούπες. Μια δασκάλα επινοεί με βάση το κείμενο, ασκήσεις κατανόησης για τους μαθητές της. Μια γιατρός αντιμετωπίζει τον X ως ασθενή και δίνει ιατρική γνωμάτευση. Μια διορθώτρια παρατηρεί υπέρμετρη χρήση του 'εγώ' στην επιστολή, σε σχέση με το 'εσύ' ή το 'εσείς'. Μια καθηγήτρια λατινικής φιλολογίας μεταφράζει το γράμμα στα λατινικά και επεξηγεί τι θα σήμαινε αν το είχε γράψει Ρωμαίος. Μια ηθοποιός το ερμηνεύει τραγελαφικά κλαίγοντας, ενώ καθαρίζει κρεμμύδια. Μια δασκάλα επινοεί με βάση το κείμενο, ασκήσεις κατανόησης για τους μαθητές της, ενώ υπάρχουν επίσης και άλλες ερμηνείες του γράμματος σε γραφή μπράιγ και σε σήματα Μορς.

Τα δύο έργα έχουν σημαντικές ομοιότητες μεταξύ τους. Εάν η αφετηρία για το *Προσέχετε τον εαυτό σας* είναι αυτοβιογραφική, το ίδιο ισχύει και για το *Από πού καταγόμαστε*. Η Ζασίρ αναφέρει ότι συχνά αναλαμβάνει να κάνει θελήματα για φίλους της στα κατεχόμενα παλαιστινιακά εδάφη, όπου δεν έχουν πρόσβαση. Επιπλέον, και στα δύο έργα το προσωπικό βίωμα προσεγγίζεται ως μυθοπλαστικό υλικό που αξιοποιείται στην δημιουργία μιας πολιτικής τέχνης με θεατρικά στοιχεία που συγχέει τα όρια ανάμεσα

⁴ Ό.π.

⁵ Calle (2007), απ' όπου και τα παραδείγματα που αναφέρονται στην παρούσα παράγραφο.

στην τέχνη και την ζωή.⁶ Οι δύο καλλιτέχνιδες επινοούν σενάρια με πλοκή, δράσεις, κεντρικό ζητούμενο και λύση. Επιπλέον και οι δύο αναλαμβάνουν ρόλους ως χαρακτήρες στις πλοκές τους. Σε ρόλο εντολοδόχου, ή δωρήτριας που πραγματοποιεί ευχές, η Ζασίρ ανιχνεύει την επίδραση της κατοχής στη διαμόρφωση της ταυτότητας των εκτοπισμένων. Με περισσή ειρωνεία η Καλ υιοθετεί το μανάλ ρόλο της εγκαταλελειμμένης ερωμένης, προκειμένου να παίζει με τους ρόλους των φύλων και να τους επαναπροσδιορίσει, υπονομεύοντας το πατριαρχικό σύστημα.⁷

Αλλά η συγγένεια ανάμεσα στα δύο έργα εκτείνεται ακόμα βαθύτερα, τόσο αισθητικά, όσο και πολιτικά. Εκτός από τον εαυτό τους, ή σε άμεση συνάρτηση με τον εαυτό τους, και οι δύο καλλιτέχνιδες συστήνουν στα έργα τους συλλογικότητες με μυθοπλαστικά στοιχεία και πολιτική ταυτότητα.⁸ Οι συλλογικότητες αυτές τελούν υπό καταστολή από κυρίαρχες ιδεολογίες, την πολιτική του Ισραήλ ή της πατριαρχίας στην περίπτωση του Χ, ο οποίος εκπροσωπεί ανώνυμα κάθε άνδρα που ασκεί επιβολή με βάση το φύλο. Η κεντρική δράση της ικανοποίησης μιας επιθυμίας διαμορφώνει συμμετοχικά το όλο εγχείρημα και στα δύο έργα και θέτει σε δυναμική σχέση την καλλιτέχνίδα και την συλλογικότητα. Η σχέση όμως των δύο αυτών πόλων, καλλιτέχνιδας και συλλογικότητας, διαρθρώνεται με αντιστρόφως ανάλογο τρόπο στο *Από πού καταγόμαστε* και το *Προσέχετε τον εαυτό σας*. Στο παλαιστινιακό έργο η καλλιτέχνης έχει το ρόλο του χαρακτήρα που δρα υπέρ των εκτοπισμένων, ενώ στο *Προσέχετε τον εαυτό σας* είναι η συλλογικότητα και όχι η Καλ που αναλαμβάνει δράση, εκπροσωπώντας την καλλιτέχνίδα, αλλά και κάθε γυναίκα που λογοκρίνεται από το πατριαρχικό σύστημα, ή απειλείται με αυτολογοκρισία. Η ιδιότυπη συνθήκη και στα δύο έργα, όπου η καλλιτεχνική έκφραση ή δράση διαμορφώνεται με κεντρικό σημείο αναφοράς μια συλλογικότητα γεννά πολλά ερωτήματα που αφορούν στην πράξη, όπως: ποια ακριβώς είναι η σχέση ατομικής και συλλογικής δράσης και πώς συντίθεται η συλλογικότητα ως ενιαίο σώμα με διακριτή ταυτότητα στο κάθε έργο; Πόσο αποτελεσματική είναι η συλλογική δράση ως πολιτική παρέμβαση; Ένα άλλο βασικό ζήτημα που αφορά στην πράξη είναι η σχέση λόγου και δρώντος σώματος. Αφετηρία της Καλ και της Ζασίρ είναι ο λόγος,

⁶ Ως προς τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα των έργων της Καλ σε σχέση με την μυθοπλασία βλ. Jordan (2013 a) και (2013 b) · Richard (2007) · Gratton (2003).

⁷ Τόσο ως προς το *Από πού καταγόμαστε*, όσο και ως προς το *Προσέχετε τον εαυτό σας*, έχει επισημανθεί η σχέση της ανάληψης ρόλων με σύγχρονες, μεταμοντέρνες αναγνώσεις της παράδοσης. Στην περίπτωση της Ζασίρ, η συσχέτιση έχει γίνει με προσκυνητές που αναλάμβαναν την μετάβαση στους Αγίους Τόπους για λογαριασμό τρίτων. Βλ. Houston (χ.χ.) Ως προς την Καλ, έχει επισημανθεί η μετάπλαση παραδοσιακών ρόλων γυναικών σε λαϊκά ρομάντζα Jordan (2013 b) 251, καθώς επίσης και στην κλασική ζωγραφική, ιδιαίτερα του Βερμέερ και έργων του που απεικονίζουν αναγνώσεις επιστολών, Jordan (2013 b) 254-256.

⁸ Ως προς τον κεντρικό ρόλο της συλλογικότητας στη διάρθρωση του *Προσέχετε τον εαυτό σας* βλ. ιδιαίτερα Jordan (2013 b 256-258. Ως προς την σχέση της Ζασίρ με τους Παλαιστίνιους που συμμετέχουν στο *Από πού καταγόμαστε*, βλ. Demos (2014), 70.

του κυρίαρχου και των υποτελών αντίστοιχα, οι οποίοι, όπως αναδεικνύεται στα έργα τους, έχουν επικοινωνιακή δυσλειτουργία. Ο μεν λόγος του κυρίαρχου υποστηρίζει υπερτροφικά μια δράση, αυτή της επιβολής, οι δε λόγοι των υποτελών δεν ακούγονται καθόλου. Μέσα από το παίξιμο ρόλων οι καλλιτέχνιδες επιχειρούν να αντιμετωπίσουν τις καταστάσεις αυτές παρεμβαίνοντας κοινωνικά υπέρ της δικαιοσύνης και της ισότητας.

Πέρα από τις βασικές ομοιότητες που ανέφερα, τα δύο έργα διαφέρουν ριζικά ως προς το ύφος, αλλά και τις λύσεις που προτείνουν στα σενάρια τους. Προκειμένου να εκτιμήσουμε σφαιρικότερα την πολιτική αλλά και την αισθητική τους αρτιότητα εστιάζουμε τώρα λεπτομερέστερα στις διαφορές τους. Από υφολογική άποψη και με θεατρικούς όρους το *Από πού καταγόμαστε* τείνει προς την τραγωδία: σε μια πρώτη, προφανή ανάγνωση, το έργο καταγράφει ουσιαστικά την αποτυχία ικανοποίησης των επιθυμιών της συλλογικότητας. Αυστηρό και λιτό, χαρακτηρίζεται από οικονομία στην έκφραση και αμεσότητα. Επιπλέον, κάνει σαφέστατο το περίπλοκο ζήτημα της σχέσης των Παλαιστινίων με τον τόπο καταγωγής τους. Σημειώσεις σχετικά με την καταγωγή των συμμετεχόντων φανερώνουν λακωνικότητα και με εξαιρετική δύναμη τον μεγάλο κατακερματισμό της Παλαιστινιακής διασποράς. Ο/Η κάθε συμμετέχων/ουσα συχνά σχετίζεται με τρεις και τέσσερις τόπους. Για παράδειγμα ο Ιμπραϊμ, που ζητά από την Ζασίρ να βρει το πατρικό του σπίτι στην Γιάφα και να το φωτογραφίσει, ζει στην Νέα Υόρκη, γεννήθηκε στην Τρίπολη της Λιβύης και έχει χαρτιά Λιβανέζου πρόσφυγα, ενώ οι γονείς του κατάγονται από τη Γιάφα.⁹ Κατακερματισμός του τόπου καταγωγής και βέβαια και της ταυτότητας. Σε αντίθεση με το *Από πού καταγόμαστε*, το έργο της Καλ, είναι πληθωρικό και εντυπωσιακό. Έχει έντονα παιγνιώδη χαρακτήρα και ασκεί κριτική ως προς τους ρόλους των φύλων, αξιοποιώντας κωμικά και ειρωνικά στοιχεία.¹⁰ Επιπλέον το σενάριο του *Προσέχετε τον εαυτό σας*, που δραστηριοποιεί μεγάλο πλήθος γυναικών, είναι ουσιαστικά μια κωμική (αριστοφανικού τύπου) ουτοπία, όπου ο δημόσιος χώρος έχει καταληφθεί αποκλειστικά από γυναίκες. Εάν στην παραδοσιακή διάκριση των θεατρικών ειδών η κωμωδία έχει αίσιο τέλος, τότε το *Προσέχετε τον εαυτό σας* είναι κωμωδία, με την έννοια ότι καταγράφει την ευόδωση της ευχής που εκφράζει ο τίτλος, αποκαθιστώντας αδικίες του πατριαρχικού συστήματος κατά των γυναικών.

Χρησιμοποιώ τους όρους «τραγωδία» και «κωμωδία» με κάποια ελευθεριότητα, καθώς και τα δύο έργα που μελετάμε, μπορεί να έχουν συμμετοχικό χαρακτήρα, πλοκή και ανάληψη ρόλων, τους λείπει όμως το βασικό στοιχείο που χαρακτηρίζει το θέατρο: η ζωντανή παρουσία δρώντων προσώπων επί σκηνής. Παρ' ολ' αυτά, οι ποικιλόμορφες αναπαραγωγές με

⁹ <https://universes.art/en/nafas/articles/2003/emily-jacir/emily-jacir-where-we-come-from/12-jacir> (12/4/2017)

¹⁰ Ως προς τον κωμικό χαρακτήρα του έργου της Καλ βλ. Jordan (2013 b) 258 και Edwards (2014) 8, 10.

τα διάφορα μέσα παραπέμπουν εμμονικά στο σώμα ως υλική παρουσία, με κάπως όμως παράδοξο τρόπο: επισημαίνουν, ή και καταγγέλλουν την απουσία του από χώρους που ελέγχουν οι κυρίαρχες ιδεολογίες στα δύο έργα, αποκλείοντας δράσεις που αντιστρατεύονται την εξουσία τους. Το *Προσέχετε τον εαυτό σας* εφορμάται από την χειραγώγηση του γυναικείου σώματος μέσω του λόγου. Το γράμμα του X είναι ένα ναρκισσιστικό και φλύαρο κείμενο, όπου κάθε αίσθημα είναι παγιδευμένο στο λόγο. Επιπλέον, ο υπερβολικός βερμπαλισμός και η επίδειξη λεκτικής δεξιάτητας δηλώνει αυταρχική διάθεση αποσιώπησης της παραλήπτριας, ιδιαίτερα καθώς η επιστολή αποστέλλεται απρόσωπα, ως ηλεκτρονικό μήνυμα και υπάρχει στο χώρο του διαδικτύου. Παραπέμπει λοιπόν κατ' εξοχήν σε πατροπαράδοτες ανδρικές ιδιότητες όπως την αφαίρεση, το 'πνεύμα' και την παρουσία στον δημόσιο χώρο. Διακρίνουμε δηλαδή εδώ την στερεότυπη ταύτιση του άνδρα με τον λόγο, ιδιαίτερα τον γραπτό λόγο και τη χρήση του ως μέσου επιβολής στην γυναίκα που παραδοσιακά έχει ταυτιστεί με το σώμα. Κινούμενη σε μεταμοντέρνο και μετα-φεμινιστικό πλαίσιο η Καλ δεν διστάζει να υιοθετήσει, όπως έχει κάνει και άλλοτε στα έργα της, το στερεότυπο λαϊκό σενάριο του αποτυχημένου ρομαντικού έρωτα προκειμένου να επαναπροσδιορίσει το κρατούν και σύνθετο δίπολο άνδρας, (γραπτός) λόγος, θύτης, δημόσιος χώρος και γυναίκα, σώμα, θύμα, ιδιωτικός χώρος.¹¹

Όπως είδαμε, η Καλ απευθύνεται στις γυναίκες υποδουμένη την εγκαταλελειμμένη και αποδιωγμένη γυναίκα-θύμα που δεν μπορεί να απαντήσει στον θύτη της. Όμως έτσι αλλάζουν οι παραδοσιακοί ρόλοι των φύλων, καθώς οι γυναίκες, με το κύρος του επαγγελματία, ταυτίζονται πλέον κατ' εξοχήν με τον δημόσιο και όχι με τον ιδιωτικό χώρο. Ωστόσο στο έργο της Καλ η χρήση της ειρωνείας είναι πυκνή και αμφίσημη. Υπονομεύοντας τον διπολισμό λόγου και σώματος, η παρουσίαση των γυναικών και οι γνωμοδοτήσεις τους ταυτίζονται συστηματικά με το σώμα, που παραδοσιακά υποτιμάται από την πατριαρχική κουλτούρα.¹² Επιπλέον ο λόγος αποδεσμεύεται από το κείμενο και σωματοποιείται, ακυρώνοντας την απόλυτη διάκριση λόγου και σώματος. Ο λόγος αποκτά βαρύτητα και ουσία, καθώς επανασυνδέεται με την υλική του υπόσταση, και ανακτά σχήμα. Γίνεται δηλαδή χειρονομία, σε μια ολιστική σύλληψη όπου λόγος και σώμα αποτελούν ένα όλον. Ο σωματοποιημένος λόγος των γυναικών αντιπαραβάλλεται με τον κενό βερμπαλισμό της επιστολής του X. Σε ένα βίντεο βλέπουμε την Καλ να κάνει ψυχοθεραπεία για την τραυματική της εμπειρία, έχοντας απέναντί της, σε άδεια καρέκλα, να 'κάθεται' η επιστολή του X, επισημαίνοντας με χιούμορ ότι ο λόγος του άνδρα-εξουσιαστή

¹¹ Βλ. ιδιαίτερα το έργο της Καλ "Douleur exquisite," το οποίο έχει στενή συνάφεια με το *Προσέχετε τον εαυτό σας*. Calle (2003).

¹² Η Edwards (2014) αναλύει διεξοδικά το πώς το έργο της Καλ ασκεί κριτική στην πατριαρχική κουλτούρα οικειοποιούμενη τον θεσμικό και εξουσιαστικό ρόλο των αρχείων, όπως τον αναλύει ο Ντερνιτά και επαναπροσδιορίζοντας τον εναλλακτικά και πιο ισότιμα μέσω των επιτελεστικών δράσεων των γυναικών.

αποκαλύπτει το κενό της παρουσίας του. Αυτή η αναπαράσταση του Χ αντιδιαστέλλεται με τις φωτογραφίες των γυναικών που προβάλλουν την οντότητα της κάθε γυναίκας, την μοναδική και ξεχωριστή τους ταυτότητα, ιδιαίτερα καθώς κάτω από κάθε απεικόνιση σημειώνεται το όνομα κάθε συμμετέχουσας και η επαγγελματική της ιδιότητα. Με έντονα επιτελεστικά στοιχεία, στις φωτογραφίες αυτές οι γυναίκες ποζάρουν όλες διαβάζοντας την επιστολή, η οποία μεταλλάσσεται από όργανο επιβολής σε σκηναίο αντικείμενο.¹³ Ο ανδρικός λόγος γίνεται δηλαδή αφορμή και αφετηρία για μια ευρύτατη και ποικίλη γκάμα δράσεων των γυναικών στον δημόσιο χώρο, όπου είναι πλέον κυρίαρχοι. Μετατοπίζεται έτσι το βάρος από το κείμενο στο σώμα και από τον άνδρα σε γυναίκες που δρουν. Επιπλέον, ο αέναος σχολιασμός του ανδρικού λόγου με διάφορα μέσα και σε λούπες τον καθιστούν χωρίς νόημα. Προ πάντων, όπως θα δούμε, η στημένη, σκηνοθετημένη σύλληψη των γυναικών να διαβάζουν την επιστολή προβάλλει το παίξιμο ρόλων ως εργαλείο επαναπροσδιορισμού της έμφυλης ταυτότητας. Επιπλέον παραπέμπει, όπως έχει παρατηρήσει η Σ. Τζόρνταν, σ' ένα γνωστό ιδίωμα στην παράδοση της ζωγραφικής.¹⁴ Ανατρέποντας στερεότυπες απεικονίσεις των γυναικών ως ηδονοβλεπτικά αντικείμενα, κάποιες γυναίκες διαβάζουν την επιστολή με γυρισμένη την πλάτη ή κρύβοντας το πρόσωπό τους. Όμως ταυτόχρονα, η φωτογράφιση στο σύνολό της, παραπέμπει επίσης και στην παρουσία ενός Χορού, όπως τον Χορό του αρχαίου δράματος, όπου ο τύπος της ανάγνωσης της επιστολής κατευθύνει και δίνει σχήμα στην ατομική έκφραση, συστήνοντας τα μέλη σε σώμα. Στο Χορό παραπέμπει επίσης το αίτημα να σχολιάσουν το γράμμα οι γυναίκες με βάση την δημόσια λειτουργία τους. Καλούνται δηλαδή να το ερμηνεύσουν ως πολίτες. Πραγματοποιείται λοιπόν στο έργο της Καλ μια μετατόπιση σε πολλά επίπεδα: από τον λόγο στο σώμα, ή στη χειρονομία, από την αφαίρεση στην ύλη, από τον άνδρα και την εξιδανίκευση του ατομισμού σε μια πολιτικοποιημένη συλλογικότητα γυναικών.

Αντίθετα από το έργο της Καλ, στο *Από πού καταγόμαστε* το κεντρικό ζητούμενο της πλοκής συστήνεται με βάση το κείμενο και όχι την εικόνα. Αναφέρονται τα ονόματα των συμμετεχόντων, αλλά δεν υπάρχουν φωτογραφίες τους. Η επιλογή αυτή επισημαίνει την ανάγκη υπέρβασης της ατομικής περίπτωσης και του προσωπικού χαρακτήρα των επιθυμιών. Πάντως, όπως στο *Προσέχετε τον Εαυτό σας*, η στενή συσχέτιση λόγου και σώματος έχει κεντρική θέση και στο *Από πού καταγόμαστε*, με μία, όμως, σημαντική διαφορά: Εάν αφετηρία για το πρώτο έργο είναι ο λόγος του κυρίαρχου, το δεύτερο έργο εστιάζει στον λόγο των αδυνάμων Παλαιστινίων. Ωστόσο, και στα δύο έργα ο λόγος μετατρέπεται σε σώμα. Στο έργο της Καλ η σωματοποίηση του ανδρικού λόγου από τις γυναίκες αποκαλύπτει την κενότητά του. Αντίθετα στο έργο της Ζασίρ, μέσω της γραφής οι φευγαλέες επιθυμίες των

¹³ Βλ. Jordan (2013 b) 252.

¹⁴ Βλ. Jordan (2013 b) 252-254.

εκτοπισμένων αποκτούν υλική υπόσταση, ιδιαίτερα καθώς αναφέρονται όλες σε δράσεις σε συγκεκριμένους τόπους, στα κατεχόμενα εδάφη. Μ' αυτόν τον τρόπο οι επιθυμίες δημοσιοποιούνται και νομιμοποιούνται, στο πλαίσιο του *verba volent, scripta manent*. Ήδη από το 2001, ο Σαϊντ επεσήμαινε την ανάγκη να χαρτογραφηθούν πολιτισμικά όχι μόνο οι επώνυμοι, αλλά και οι χιλιάδες ανώνυμοι στο δράμα της εξορίας. Αυτοί που παραλύουν περιμένοντας, και χάνεται η ζωή τους χωρίς ίχνη.¹⁵ Στο *Από πού καταγόμαστε*, το προσωπικό γίνεται πολιτικό. Μετατρέπεται δηλαδή σε διεκδίκηση. Εδώ λοιπόν η γραφή δεν είναι κενό γράμμα, όπως ο κυρίαρχος λόγος του Χ. Μέσω της καταγραφής, ο λόγος γίνεται πράξη. Αυτό δηλώνει και η πλαισίωση του κειμένου με μαύρη κορνίζα που δίνει έμφαση στην σχέση της γραφής με το σώμα και την ύλη. Ταυτόχρονα όμως επισημαίνει και την οριοθέτηση της νόμιμης επιθυμίας από τις απαγορεύσεις που επιβάλλει ο κατακτητής και την ανάγκη υπέρβασής τους. Η κίνηση του σώματος στο χώρο λοιπόν πολιτικοποιείται, καθώς η νομιμοποίηση της επιθυμίας συνιστά παράβαση. Όπως οι φωτογραφίες της Καλ, το μαύρο πλαίσιο και η όλη ομοιογένεια του κειμένου στο αριστερό τμήμα των δίπτυχων της Ζασίρ, παραπέμπει στους συμμετέχοντες ως πολιτικοποιημένη συλλογικότητα. Ενώ στο έργο της Καλ η συλλογικότητα είναι σε θέση να αντιδράσει στην καταστολή, στο έργο της Καλ δεν είναι, και χρειάζεται μεσολαβητή.

Περνάμε τώρα, από το πώς οργανώνεται το ζητούμενο στο κάθε έργο στο πώς αντιμετωπίζεται η καταστολή μέσω δράσεων. Εφόσον δεν υπάρχουν *live* συμμετοχές, οι δράσεις προβάλλονται ως εικόνες στα μέσα αναπαραγωγής, και λειτουργούν ως αντικείμενα μελέτης. Η θεατρικότητα του έργου της Καλ εφιστά την προσοχή κατ' εξοχήν στον τρόπο της αναπαράστασης. Οι απαντήσεις των γυναικών είναι συχνότατα αυτοαναφορικές και παραπέμπουν, πέρα από το περιεχόμενο της κριτικής, στο ύφος, δηλαδή στη χειρονομία και στο σώμα εν δράσει. Δίνουν, δηλαδή, έμφαση σε επιτελεστικά στοιχεία. Συχνά οι συμμετέχουσες δηλώνουν τις σκέψεις τους σχετικά με το πώς ερμηνεύουν το γράμμα, αφήνοντας να διαφανεί πώς εξυφαίνεται η απάντηση. Έτσι μια χορεύτρια του φάντο συμπεραίνει ότι δεν μπορεί να χορογραφήσει την επιστολή ως φάντο, επειδή η γραφή του Χ στερείται πνευματικότητας. Συχνότατα επίσης, η επιστολή παρωδείται. Η ειρωνεία, επίσης, εστιάζει την προσοχή στο υποκείμενο και στον τρόπο της ανάγνωσης. Προσήλωση στην χειρονομία ευνοεί και η ερμηνεία της επιστολής με τόσο πολλά και ετερόκλητα μέσα.

Η έμφαση των ερμηνειών στη σωματικότητα αφορά και σε απαντήσεις κειμενικού χαρακτήρα. Επαγγελματίες που δουλεύουν με κείμενα, όπως διορθώτριες, μεταφράστριες, λεξικογράφοι και ασυρματίστριες έχουν ισχυρή παρουσία στο έργο. Χειρόγραφες σημειώσεις πάνω στην επιστολή ή αποδόσεις της σε διάφορες γλώσσες, όπως μπράιγ ή σήματα μορς, προσεγγίζουν την γραφή υλικά, ως αισθητικό αντικείμενο. Μάλιστα σε

¹⁵ Σαϊντ (2006) 289-290. Μετάφραση του Said (2001).

κάποιες από τις κειμενικές συμμετοχές μπορεί η αναγνώστρια να ψηλαφήσει την απάντηση. Το ίδιο συμβαίνει και στο εξώφυλλο του βιβλίου, όπου ο τίτλος του έργου, *Προσέχετε τον εαυτό σας*, έχει εντυπωθεί στο σώμα της Καλ, σε φωτογραφία, επισημαίνοντας την κεντρική σημασία που έχει το σώμα σ' αυτό το έργο. Έτσι το κείμενο και το νόημά του παραπέμπουν στο σώμα εν δράσει, σε χειρονομίες. Το έργο ως σύνολο είναι μια εγκατάσταση, όπου μπορούμε να μελετήσουμε, χωρίς ιεράρχηση ή αξιολόγηση, τη σύνθετη γραφή των χειρονομιών που προτείνουν οι γυναίκες, ανακαλώντας τη σκηνική ερμηνεία ή κουλτούρες προφορικότητας, όπου ο λόγος και το νόημά του δεν διακρίνονται από το σώμα που τον εκφέρει. Η προσέγγιση της επιστολής του Χ μέσω πράξεων γίνεται αφορμή για ένα εορταστικό έργο που εξυμνεί την γυναικεία συλλογικότητα και δημιουργικότητα.

Όπως το έργο της Καλ, το *Από πού καταγόμαστε* αναπαράγει μορφές περφόρμανς, δηλαδή τις επιτελεστικές πράξεις της καλλιτέχνης στους απαγορευμένους χώρους. Η απουσία του λάιβ στοιχείου στο έργο αυτό δεν συνιστά επιλογή αλλά υπαγορεύεται από την ανάγκη. Οπότε υπάρχει σε ένα άβατον για λάιβ κοινό. Πάντως, η φωτογραφική αποτύπωση των δράσεων της Ζασίρ παραπέμπει σε πολύ περισσότερα, από το χάσμα, όπως έχει υποστηριχτεί, ανάμεσα στην επιθυμία και την πραγματοποίησή της.¹⁶ Πολυσήμαντη, όπως θα δούμε, η επιτέλεση μπορεί να αποτελεί παράβαση και να έχει υπονομευτικό χαρακτήρα. Σε αντίθεση με το έργο της Καλ, οι φωτογραφίες στο *Από πού καταγόμαστε* είναι δυσανάγνωστες και προβληματίζουν σχετικά με τις πράξεις που αναπαριστούν. Κατ' αρχήν, ποιος δρα; Με ποια ιδιότητα εκτελεί τις επιθυμίες/διεκδικήσεις των εκτοπισμένων η καλλιτέχνης; Ως ο εαυτός της, ή στο όνομα των συμμετεχόντων; Στην πρώτη περίπτωση, η επιτέλεση δεν συνιστά παράβαση, σε αντίθεση με τη δεύτερη. Αναφερόμαστε βέβαια σε μια ιδιότυπη παράβαση που έγινε από κάποιον που δεν ήταν παρών, ή τουλάχιστον που ήταν παρών μέσω εκπροσώπου. Η χρήση του πρώτου πληθυντικού στον τίτλο «*Από πού καταγόμαστε*» προτείνει ότι και οι δύο ερμηνείες είναι σωστές, ενισχύοντας την σύγχυση. Η αποσπασματική σχέση του ατόμου με τον τόπο σε καταστάσεις εξορίας, βιώνεται και ως κατακερματισμός του εαυτού.¹⁷ Άλλο ερώτημα: Πώς μπορεί ένα άτομο να αναπαραστήσει την πράξη ενός άλλου, ή ακόμα δυσχερέστερα, πολλών άλλων;

Παράλληλα με την ασάφεια του ποιος και πώς δρα, υπάρχει ασάφεια και ως προς το πότε εκτελείται η πράξη, καθώς και ως προς την οντολογική ταυτότητα της φωτογραφίας, δηλαδή του μέσου που την αποτυπώνει. Η φωτογραφία αναφέρεται στο παρελθόν, σε μια δράση που πραγματοποιήθηκε, συνιστά η ίδια την ικανοποίηση της επιθυμίας, ή αναφέρεται στο μέλλον;

¹⁶ Demos (2003) 72. Βλ. επίσης Farhat (2009) για μια κριτική θεώρηση του πώς δυτικοί κριτικοί προσεγγίζουν σύγχρονους Άραβες καλλιτέχνες. Για μια πιο σύνθετη ανάγνωση του *Από πού καταγόμαστε* βλ. Houston (χ.χ.).

¹⁷ Για την χρήση του πρώτου πληθυντικού στον τίτλο του έργου, η οποία δεν έχει καθολική αλλά εξειδικευμένη και πολιτική διάσταση βλ. και Houston (χ.χ) 192.

Εάν η φωτογραφία σχετίζεται με το παρελθόν, μπορεί, όπως είδαμε, να έχει καταγράψει μια δράση που έγινε από κάποιον που δεν ήταν παρών. Οπότε, έγινε η πράξη ή δεν έγινε; Ο απαγορευμένος τόπος προβάλλει ως κενό. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι η φωτογραφία αναφέρεται σε μια παραβατική δράση; Σε αυτή την περίπτωση, η αποτύπωσή της οικειοποιείται παραβατικά τον άβατο χώρο. Δεν είναι τυχαίο, από αυτή την άποψη, ότι στις ΗΠΑ, όπου το εβραϊκό λόμπι είναι ισχυρό, έχουν υπάρξει αντιδράσεις, μέσω διαδηλώσεων και επιστολών, στην παρουσίαση του έργου της Ζασίρ σε μουσεία.¹⁸ Η, μήπως, η φωτογραφία, όπως στην περίπτωση της πληρωμής του λογαριασμού, συνιστά η ίδια την ικανοποίηση της επιθυμίας; Εναλλακτικά, επειδή η λήψη της ήταν μέρος της δράσης, ίσως η φωτογραφία αποτελεί τμήμα της επιτέλεσης, που έγινε με μάρτυρα το φακό.¹⁹ Εάν η φωτογραφία αναφέρεται στο μέλλον, σε κάτι που μπορεί να γίνει, οι ετερόκλητες περιπτώσεις ικανοποίησης επιθυμιών που εξυφαίνονται στο σενάριο της Ζασίρ επιτρέπουν, με μπρεχτικό τρόπο, να δούμε την καταστολή ως αναστρέψιμη ή μεταβλητή. Υπό αυτή την έννοια, η φωτογραφία δεν αποτυπώνει κάτι που δεν μπορεί να γίνει, ούτε κάτι που υπάρχει, αλλά κάτι που είναι δυνατόν. Μάλιστα η Ζασίρ αναφέρει ότι δεν έχει βάλει πλαίσιο στις φωτογραφίες στο δεξί τμήμα των δίπτυχων επειδή οι λήψεις αυτές αντιπροσωπεύουν το όνειρο.²⁰

Σε κάθε περίπτωση, η οντολογική ταυτότητα των φωτογραφικών αποτυπώσεων είναι, σκόπιμα, εξαιρετικά δύσκολο να προσδιοριστεί, όπως και η ταυτότητα των εκτοπισμένων. Μέσα από επιθυμίες που σχετίζονται με την καθημερινότητα, το έργο θέτει μεταφυσικά, ποιητικά αλλά και πολιτικά ζητήματα σχετικά με την παλαιστινιακή προσφυγιά. Το ερώτημα «Από πού καταγόμαστε»; θέτει προ πάντων ερωτήματα σχετικά με τον τόπο που δεν μπορούν να απαντηθούν. Παράλληλα, θέτει ερωτήματα ως προς την φύση του θεάτρου, και ειδικότερα ως προς την αναπαράσταση. Αξιοσημείωτος είναι, επίσης, ο σεβασμός στην ιδιαιτερότητα της κάθε περίπτωσης. Κάποιος που θέλει η Ζασίρ να πληρώσει έναν λογαριασμό, ίσως βιώνει διαφορετικά την εκπλήρωση της επιθυμίας του από κάποιον που θέλει η Ζασίρ να πάει στον τόπο των γονιών του, που δεν τον έχει δει ποτέ, ή από κάποιον άλλο που, παρόλο που ζει μερικά χιλιόμετρα μακριά, δεν μπορεί να πάει στον τάφο της μητέρας του. Το σύνολο των επιθυμιών διαγράφει λιτά και βαθυστόχαστα, έναν τρόπο ζωής που έχει προσαρμοστεί στην καταστολή και γίνεται εφελτήριο για την υπέρβασή της.

Συμπερασματικά, στα έργα που μελετήσαμε η Ζασίρ και η Καλ εστιάζουν στην επικοινωνία, αναδιαγράφοντας την σχέση πομπού και δέκτη, λόγου και σώματος, ιδιωτικού και δημόσιου, κυρίαρχου και υποτελούς. Κεντρικό ρόλο στον προβληματισμό τους έχει η αναπαραγωγή επιτελεστικών

¹⁸ M. Farhat, "Palestinian artist Emily Jacir awarded top prize." <https://electronicintifada.net/content/palestinian-artist-emily-jacir-awarded-top-prize/7859> (12/4/2017).

¹⁹ Houston (χ.χ.) 192.

²⁰ Kaelen Wilson-Goldie, "Her dark materials" <https://www.thenational.ae/arts-culture/art/her-dark-materials-1.231616> (12/4/2017)

δράσεων, ατομικών και συλλογικών, τις οποίες αξιοποιούν ως εργαλεία για την αντιμετώπιση των αυθαιρεσιών της εξουσίας. Τα δύο έργα ανιχνεύουν την ταυτότητα συλλογικότητας υπό καταστολή, και δημιουργούν συνθήκες αυτοδιαχείρισης της παρουσίας και των διεκδικήσεων τους στο δημόσιο χώρο. Στοιχεύουν δηλαδή στην μεγαλύτερη δυνατή συμμετοχή, πολυφωνία και εκπροσώπηση. Αυτή η δημοκρατική προσέγγιση αντανακλά και στην αισθητική των δύο έργων, όπου κυρίαρχο μέλημα των δύο καλλιτέχνιδων δεν είναι η ατομική έκφραση, αλλά η επικοινωνιακή αποτελεσματικότητα και η συζήτηση.

Βιβλιογραφία

Calle, S. (2007): *Prenez soin de vous*, Paris.

_____.(2003): *Douleur exquisite*, Paris.

Demos, T. J. (2003): "Desire in Diaspora: Emily Jacir." *Art Journal*, 62 (4), 68-79.

_____.(2013): *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Durham, North Carolina.

Edwards, N. (2014): "Accumulation and Archives: Sophie Calle's *Prenez soin de vous*." *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 38 (2), 3.

Farhat, M. (2009): "Imagining the Arab World: The Fashioning of the 'War on Terror' through Art." *Callaloo*, 32 (4), 1223-1231.

Feldman, H., & Zaatari, A. (2007): "Mining war: fragments from a conversation already passed." *Art Journal*, 66 (2), 48-67.

Fisher, A. W. (2012): "Manic Impositions: The Parasitical Art of Chris Kraus and Sophie Calle." *Women's Studies Quarterly*, 40 (1/2), 223-235.

Gratton, J. (2003): "Sophie Calle's *Des histoires vraies: Irony and beyond*" *Phototextualities: Intersections of photography and narrative*, ed. by A. Hughes and A. Noble, New Mexico, 191-197.

Holmes, B. (2000): "The Art Exhibition as Political Theater." *Art Journal*, 59 (4), 59-67.

Houston, K. (χ.χ.): "Remote Control: Distance in Two Works by Emily Jacir and Wafaa Bilal" *Southeastern College Art Conference Review* (Vol. 16), 193.

Jacir, Emily (2003): *Where we come from* <https://universes.art/en/nafas/arti->

cles/2003 (12/4/2017).

_____.(2005): Emily Jacir. Kunstmuseum St. Gallen. <https://www.kunstmuseumsg.ch> (12/4/2017).

Jordan, S. (2013a): “Autofiction in the Feminine” *French Studies*, 67 (1), 76-84.

Jordan, S. (2013b): “Performance in Sophie Calle’s *Prenez soin de vous*” *French Cultural Studies*, 24 (3), 249-263.

Kemp, A. (2013): “Selling yourself: the commercialization of feeling in the work of Sophie Calle” *Nottingham French Studies*, 52 (3), 308-321.

Kravagna, Christian et al (2003): Emily Jacir. *Belongings. Works 1998-2003*. Folio, Vienna.

Moore, A. E. (2009): “Where We Come From: A Profile of Palestinian Artist Emily Jacir” *Progressive*, 73, 37-39.

Said, E. (2001): *Reflections on Exile and Other Literary and Cultural Essays*, London.

Σαϊντ, Έντουαρντ (2006): *Αναστοχασμοί για την εξορία*. Μετ. Παπαδημητρίου Γ. Αθήνα.

Sauvageot, Anne (2007): *Sophie Calle, l’art caméléon*, Paris.

Sherwell, T. (2006): “Topographies of Identity, Soliloquies of Place” *Third Text*, 20 (3-4), 429-443.

Richard, A. (2007): “La Famille autofictive de Sophie Calle, ou ‘Comment la fiction fait un trou dans le réel’” *Affaires de famille*, ed. Barnet M.-C. and Welch E., 137-150, Amsterdam.

Stillman, Nick (2005): “Emily Jacir. Alexander and Bonin” *Flash Art* 95, 144.

Watson J. and Smith S (2005): “Introduction: mapping women’s self-representation at visual/textual interfaces” *Interfaces: Women, autobiography, image, performance*. Michigan, 1-46.

Τρώγοντας τον “άλλον” μέσα στο θέατρο:
η βρώση ως μέσον κατανόησης και αποδοχής του διαφορετικού

Partaking of the “Other” Within the Theatre:
Eating as a Means of Understanding and Accepting Otherness

Δρ. Αθηνά Στούρνα
Σκηνογράφος-Θεατρολόγος

Dr. Athena Stourna
Performance designer-
Theatrolgist

athenastourna@hotmail.com

Abstract

This paper explores the use of food in performance in cases when the aim is to invite an audience to accept the “other” by sharing a common meal as part of the staging. Contemporary performances and plays that include gastronomy as a means of understanding and accepting different, sometimes rival ethnicities or religious communities, will be studied. Particular emphasis will be placed on specific food-centred performances that treat the Israeli history and culture, and the Israeli-Palestinian issue. This paper will present the play *Rondó Adafina* created by the Anglo-Venezuelan theatre company Ópera Transatlántica in 2001 but not performed until 2013, due to the political upheaval in Caracas at the time. The second play is *Arab-Israeli Cookbook* by Robin Soans (2004) directed by Kyriaki Spanou and presented at the Kypseli Municipal Market, in Athens (2008). In order to understand better the function of accepting the “other” through the act of serving and sharing a “foreign” recipe to the theatre audience as part of the performance, this paper will make use of the notion of “incorporation” as coined by the French Anthropologist and Sociologist Claude Fischler.

Λέξεις-κλειδιά: φαγητό, γαστρονομία, διαφορετικότητα, ενσωμάτωση

Keywords: food, gastronomy, otherness, incorporation

Η χρήση φαγητού στο σύγχρονο θέατρο¹

Τη δεκαετία του εξήντα ο θίασος Bread and Puppet έφηγε ψωμί και το μοίραζε στους θεατές σε μία προσπάθεια να δείξει ότι το θέατρο θα έπρεπε, ιδανικά, να είναι τόσο απαραίτητο στον άνθρωπο όσο και το ψωμί. Αυτή η καινούργια πρακτική, ειδικά από τη δεκαετία του εβδομήντα και μετά, δημιούργησε ένα νέο ρεύμα στο δυτικό θέατρο, το οποίο εγκαθίδρυσε μία συνένωση μεταξύ της μαγειρικής και της θεατρικής τέχνης. Οι περιπτώσεις κατανάλωσης φαγητού και ποτού είτε επί σκηνής είτε στην πλατεία του θεάτρου πολλαπλασιάστηκαν από τότε, σηματοδοτώντας έτσι το ξεκίνημα ενός «μαγειρικού» πλουραλισμού: σταδιακά, το ψωμί – το πανάρχαιο και βασικότερο αυτό είδος διατροφής – έδωσε θέση και σε άλλα είδη, όπως τα λαχανικά, το κρέας και τα ζαχαρωτά, μέσα από ολόένα πιο περίπλοκες συνταγές, από τις πιο εξωτικές μέχρι τις πιο παραδοσιακές (πολλοί θυμόμαστε τη ρεβυθόσουπα στον *Εθνικό ύμνο* του Μιχαήλ Μαρμαρινού), φτάνοντας ακόμα και σε εικόνες φαγητού που προκαλούν αποστροφή, όπως στις σκηνοθεσίες του Αργεντινού Rodrigo García.

Για παράδειγμα, στις παραστάσεις του García *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (*Η ιστορία του Ρόναντ, του κλόουν των Μακ Ντόναλντς*, 2002) και *Jardinería humana* (*Ανθρώπινη κηπουρική*, 2003) η σκηνή πλημμυρίζει με τυποποιημένα φαγητά και ποτά, προερχόμενα είτε από τη μαζική, βιομηχανοποιημένη παραγωγή τροφίμων είτε από τις αλυσίδες διάθεσης πρόχειρου φαγητού. Χάμπουργκερ, τηγανιτές πατάτες, κόκα-κόλα, μαγιονέζα και κέτσαπ, μαζί με φαγητό για σκύλους, λαχανικά από κονσέρβα, χυμούς και γάλα, όλα μαζί χύνονται σαν μπογιές πάνω στη σκηνή, η οποία λειτουργεί ως τεράστιος καμβάς. Οι ηθοποιοί παίζουν, καταπίνουν, φτύνουν και κυλιούνται πάνω στις τροφές, που γίνονται σιγά-σιγά μια αποκρουστική, δυσώδης μάζα. Το φαγητό και το ποτό, στην τυποποιημένη τους μορφή, χρησιμοποιούνται ως όπλο στα χέρια του García, που στόχο έχει να καταδικάσει την καταναλωτική κοινωνία και την παγκοσμιοποίηση. Και τα δύο αυτά φαινόμενα λειτουργούν συμβολικά επί σκηνής ως ένας γιγάντιος μύλος, που όλα τα καταπίνει, τα αλέθει και στο τέλος τα αποβάλλει.

Στο παράδειγμα του García διακρίνουμε έναν πολλαπλασιασμό των τροφίμων πάνω στη σκηνή, ο οποίος είχε ήδη ξεκινήσει δειλά-δειλά στο θέατρο από την δεκαετία του εβδομήντα και έπειτα. Αυτή η αισθητική του πολλαπλασιασμού απηχούσε ένα σχετικά πρόσφατο άνοιγμα προς διεθνείς αλλά και τοπικές, παραδοσιακές κουζίνες, όπως επίσης την ευρεία μεταφορά τροφίμων που μέχρι τότε δεν ήταν ακόμα διαθέσιμα, την επικράτηση του fast-food και, τέλος, μια βαριά βιομηχανοποιημένη μαζική παραγωγή τροφίμων σε παγκόσμια κλίμακα. Με άλλα λόγια, οι συνέπειες της παγκοσμιοποίησης και της καταναλωτικής κοινωνίας αποτέλεσαν κάποιους από τους βασικούς προβληματισμούς ορισμένων θεατρικών δημιουργών. Ως εκ τούτου, το

¹ Το κείμενο της Εισαγωγής προέρχεται από το άρθρο «Food on the Stage in Periods of Scarcity: Aesthetics or Provocation?»: Stourna (2016).

φαγητό τούς παρείχε ό,τι ακριβώς χρειαζόνταν για να δώσουν το στίγμα τους: έντονες, μερικές φορές, ενοχλητικές εικόνες, αλλά και έναν άμεσο τρόπο να μεταδώσουν μηνύματα από μια κοινωνία η οποία κινείται ανεξέλεγκτα γρήγορα, μια κοινωνία που εγκαταλείπει την πνευματικότητα για χάρη της υλικότητας, καταλήγοντας έτσι να χάσει σταδιακά την ταυτότητά της. Με αυτόν λοιπόν τον «μαγειρικό» πλουραλισμό, η χρήση ή και η κατανάλωση του φαγητού μέσα στον θεατρικό χώρο ωθούσε όλο και περισσότερο τους θεατές να διερωτηθούν για θέματα που αφορούν τόσο την ατομική, όσο και την κοινωνική, πολιτική και θρησκευτική τους ταυτότητα.

Κατά συνέπεια, όταν πια εισήλθαμε στη νέα αυτή εποχή, η σκηνική παρουσία του φαγητού είχε γίνει πια λιγότερο σπάνια σε σχέση με προηγούμενες δεκαετίες και καθόριζε πλέον νέους τρόπους συμβολικής αναπαράστασης των σύγχρονων και επίκαιρων προβληματισμών. Τόσο η οργανική φύση του φαγητού, η άμεση σύνδεσή του με τη ζωή, την επιβίωση, αλλά και τον θάνατο, όσο και οι ισχυροί πολιτικοί, κοινωνικοί και θρησκευτικοί συνειρμοί που εμπεριέχει, οδήγησαν πολλές φορές σε παραστάσεις που ενόχλησαν, φανάτισαν, προβλημάτισαν, αλλά και ένωσαν τους θεατές. Άλλωστε, λέγεται ότι, όταν βρισκόμαστε γύρω από το τραπέζι, από τη μια, τα πάθη καταλαγιάζουν, από την άλλη, όμως, μπορεί να βγουν στην επιφάνεια οι πιο ακραίες εντάσεις.

Ταυτότητα και φαγητό στο θέατρο

Η έννοια της ταυτότητας εμπεριέχει τη γνώση που έχει το άτομο ότι αποτελεί συνειδητή οντότητα μέσα σε διαφορετικούς χρόνους και χώρους. Μεταξύ άλλων, δομικό υλικό της ταυτότητας είναι η μνήμη αλλά και οι σωματικές δραστηριότητες που συνδέονται με αυτήν, όπως για παράδειγμα η προετοιμασία και η κατανάλωση του φαγητού.

Στα θεατρικά έργα που περιλαμβάνουν φαγητό και μαγειρική, η μνήμη – η ατομική, αλλά κυρίως η συλλογική – εκφράζεται μέσα από αφηγήσεις, αλλά και μέσα από συνταγές, οι οποίες λειτουργούν και αυτές ως αφηγήματα. Επιπλέον, σε κάποιες περιπτώσεις η σκηνοθεσία περιλαμβάνει, πέρα από την προετοιμασία φαγητού, και την κατανάλωσή του από τους θεατές κατά τη διάρκεια της παράστασης ή μετά το τέλος της. Αυτού του είδους η συμμετοχή των θεατών αποτελεί μία πιο σωματοποιημένη, μια πιο εσωτερική γνωριμία με τη μνήμη, με τον κόσμο, αλλά και με την έννοια της ταυτότητας που πραγματεύονται τα έργα. Όλα αυτά εισέρχονται στο σώμα και γίνονται κομμάτι του. Σύμφωνα με τον θεωρητικό της λογοτεχνίας Μιχαήλ Μπαχτίν:

Η γνωριμία του ανθρώπου με τον κόσμο, η οποία λαμβάνει χώρα εντός του ορθάνοιχτου στόματος που αλέθει, διαμελίζει και μασάει, αποτελεί ένα από τα πανάρχαια και πιο αξιοσημείωτα θέματα της ανθρώπινης

σκέψης. Ο άνθρωπος δοκιμάζει τον κόσμο, τον εισάγει στο σώμα του και τον κάνει κομμάτι του εαυτού του.²

Τόσο ο ανθρωπολόγος και κοινωνιολόγος της διατροφής Claude Fischler, όσο και ο ψυχολόγος Paul Rozin εισήγαγαν την αρχή της ενσωμάτωσης³ (incorporation), δηλαδή την είσοδο/διείσδυση ενός φαγητού στο σώμα του τρώγοντος. Κατά τη δράση της ενσωμάτωσης το φαγητό περνάει το σύνορο ανάμεσα στον κόσμο και τον εαυτό, ανάμεσα, δηλαδή, στο «εξωτερικό» και το «εσωτερικό» του σώματός μας. Σύμφωνα με τον Fischler, η ενσωμάτωση ενός φαγητού είναι, τόσο σε πραγματικούς όσο και σε φανταστικούς όρους, η ενσωμάτωση όλων ή κάποιων από τις ιδιότητές του: γινόμαστε αυτό που τρώμε.⁴ Ο Rozin δίνει παραδείγματα της αρχής αυτής μέσα από την εθνογραφία της διατροφής, όπου οι περισσότεροι πολιτισμοί θεωρούν ότι όποιος φάει λιοντάρι γίνεται πιο θαρραλέος, αυτός που θα φάει κουκουβάγια θα βλέπει καλύτερα, ενώ η βρώση χορταρικών που μεγαλώνουν γρήγορα προκαλεί γοργότερη ανάπτυξη στον άνθρωπο⁵. Στη χριστιανική θρησκεία, ένα παράδειγμα συμβολικής ενσωμάτωσης είναι η Θεία Ευχαριστία κατά την οποία, τρώγοντας τον άρτο και πίνοντας τον οίνο, τρώμε το σώμα, πίνουμε το αίμα του Χριστού και κατά συνέπεια γινόμαστε ένα με Αυτόν, αλλά και ένα με την κοινότητα που συμμετέχει.

Επιπλέον, η ενσωμάτωση είναι το θεμέλιο της ταυτότητας, σύμφωνα με τον Fischler.⁶ Εκτός από αυτό, όμως, η ενσωμάτωση θεμελιώνει και την ετερότητα. Όπως παρατηρεί ο κοινωνιολόγος Jean-Pierre Corbeau, η διείσδυση του φαγητού είναι μία ανάμειξη που επιτρέπει τη συμβολική συνάντηση και συγκατοίκηση του εαυτού μας και του άλλου.⁷ Στο παρόν άρθρο θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τη χρήση του φαγητού στο θέατρο, σε περιπτώσεις όπου ο στόχος του δημιουργού είναι η αποδοχή του “άλλου” από το θεατρικό κοινό, όπως και, ενδεχομένως, η παραδοχή αδυναμίας αποδοχής του “άλλου”.

Η αποδοχή του «άλλου» επιτυγχάνεται κυρίως μέσα από τη γνώση, την κατανόηση και κατά συνέπεια τον σεβασμό των άγνωστων, διαφορετικών ή ακόμη και των «αντίπαλων» πολιτισμών, θρησκειών και εθνοτήτων. Στη μελέτη αυτή εστιάζουμε σε έργα και παραστάσεις που αφορούν την εβραϊκή θρησκεία, την ιστορία και τον πολιτισμό, όπως επίσης το ισραηλινο-παλαιστινιακό ζήτημα και τη διαμάχη των δύο λαών.

Θα εξετάσουμε, αφενός, το έργο *Rondó Adafina, Sopa Sefardí En Siete Movimientos* (*Rondó Adafina, μία σεφαραδίτικη σούπα σε επτά κινήσεις*) του Edwin Erminy, που δημιουργήθηκε από τον αγγλο-βενεζουελάνικο θίασο Ópera

² Bakhtine (1970) 280.

³ Ο συγκεκριμένος όρος προέρχεται από την ψυχαναλυτική θεωρία.

⁴ Fischler (2001) 66.

⁵ Rozin (1994) 24.

⁶ Fischler (2001) 66.

⁷ Corbeau (2004) 2.

Transatlántica, ο οποίος αποτελείτο από τον αρχιτέκτονα και σκηνογράφο Edwin Erminy και από τη σκηνογράφο και σκηνοθέτιδα Pamela Howard.⁸ Αφετέρου, θα παρουσιάσουμε το έργο *Arab-Israeli Cookbook* του Robin Soans⁹ και θα βασιστούμε στην πρώτη σκηνοθεσία του στην Ελλάδα, με τίτλο *Αραβο-ισραηλινός τσελεμεντές*, που ανέβηκε στην Αγορά της Κυψέλης από την Κυριακή Σπανού.

***Rondó Adafina, Sopa Sefardi En Siete Movimientos* (2001/2013)
από τον θίασο Ópera Transatlántica**

Οι παραστάσεις του θιάσου Ópera Transatlántica, που έδρασε μεταξύ Λονδίνου και Καρακάς κατά τις δεκαετίες 1990 και 2000, είναι «έργα ταξιδιού»: Όπως στον Μαγικό Ρεαλισμό [στις παραστάσεις του θιάσου Ópera Transatlántica], οι χαρακτήρες ταξιδεύουν ανά τον κόσμο και δια μέσου των αιώνων, σε μία αδιάλειπτη αναζήτηση νέων χώρων, τόπων και ταυτότητας, τα οποία [οι χαρακτήρες] διατηρούν μέσα από το φαγητό και τη μουσική.¹⁰

Τα δύο αυτά στοιχεία λειτουργούν ως εκφράσεις της φυλετικής, της πολιτισμικής και, ενίοτε, της θρησκευτικής τους ταυτότητας, που τα πρόσωπα μεταφέρουν συμβολικά στα ταξίδια και τις μεταναστεύσεις τους. Οι μετακινήσεις των χαρακτήρων του έργου, άλλοτε εξ ανάγκης και βίαιες και άλλοτε εκούσιες, προκαλούν μεταβολές και παραλλαγές στην κουζίνα και τη μουσική τους – αυτά τα άυλα πολιτισμικά τους «μπαγκάζια», τα οποία κουβαλούν όπου κι αν βρεθούν. Οι αλλαγές αυτές έρχονται με το πέρασμα των αιώνων και με τις μετακινήσεις τους από τόπο σε τόπο: αυτά που ακούν και τρώνε επηρεάζονται από τα στοιχεία που συναντούν στους τοπικούς πολιτισμούς και στις αλλαγές συνηθειών που επιφέρουν οι ιστορικές και κοινωνικές εξελίξεις. Η Pamela Howard ανέπτυξε την άποψη πως στόχος του θιάσου ήταν να αναδείξει ότι, μέσα από τη μουσική και το φαγητό, οι κοινωνίες εμπλουτίζονται και η απομόνωση των μειονοτήτων τελικώς ελαχιστοποιείται.¹¹

Η ιδέα για το έργο *Rondó Adafina, Sopa Sefardi En Siete Movimientos* προήλθε από ένα τυχαίο γεγονός. Σύμφωνα με την Pamela Howard,¹² κάποιος που είχε ταξιδέψει με την Singapore Airlines της είχε πει ότι δοκίμασε μία σούπα, την «Adafina». Τότε, ο συνεργάτης της Edwin Erminy ανέφερε ότι στην πόλη Κόρο, στη Βενεζουέλα, η τοπική σπεσιαλιτέ είναι μια σούπα

⁸ Η παράσταση επρόκειτο να παρουσιαστεί στη Βενεζουέλα το 2001, αλλά δεν πραγματοποιήθηκε λόγω των πολιτικών ταραχών εκείνης της περιόδου. Παρουσιάστηκε τελικά το 2013. Εδώ θα μας απασχολήσει το πρώτο σχεδιάσμα, το οποίο είχε αναλάβει σκηνοθετικά η Pamela Howard.

⁹ Το έργο γράφτηκε το 2003 και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά το 2004 στο Λονδίνο, στο Gate Theatre.

¹⁰ Pamela Howard, προσωπική αλληλογραφία μέσω ηλεκτρονικού μηνύματος, 17/11/2011.

¹¹ Ο.π.

¹² Ο.π.

με το ίδιο όνομα – «Adafina». Η σούπα αυτή είναι διαδεδομένη ακόμα και σήμερα σε χώρες της Βορείου Αφρικής και σε άλλες περιοχές όπου ζουν εβραϊκές μειονότητες. Η εξήγηση για την εδραίωση της σούπας αυτής στο Κόρο είναι ότι εκεί έφτασαν πολλοί Σεφαραδίτες Εβραίοι, όταν εκδιώχθηκαν από την Ισπανία το 1494. Οπότε, μάλλον έφεραν μαζί τους την «Adafina», η συνταγή της οποίας προσαρμόστηκε σύμφωνα με τα προϊόντα που βρήκαν στη νέα ήπειρο, όπως για παράδειγμα, η πατάτα και η γλυκοπατάτα.

Η πρώτη αφορμή για τη συγγραφή του έργου – το άνοστο πιάτο που προσφέρθηκε από την αεροπορική εταιρεία της Σιγκαπούρης, παρασκευάσμα της βιομηχανοποιημένης, μαζικής παραγωγής τροφίμων – αποτελεί μία διατάραξη της ταυτότητας. Αυτή, σύμφωνα με τον Claude Fischler, απαντά στο σύγχρονο φαγητό, το οποίο αναγνωρίζεται όλο και λιγότερο από την πυκνότητά του, τη γεύση του, την οσμή του και την υφή του. Είναι επεξεργασμένο, πακεταρισμένο, ‘παρουσιασμένο’ και, κατά κάποιον τρόπο εξαϊλωμένο, απογυμνωμένο από τα αισθητηριακά χαρακτηριστικά του, περιορισμένο σε φαινόμενα και σημεία.¹³

Αντιθέτως, η ίδια η ονομασία της σούπας φανερώνει ένα σημαντικό χαρακτηριστικό, τόσο για την προετοιμασία της όσο και για το μακρινό παρελθόν της: αν και συνταγή της εβραϊκής κουζίνας, η ονομασία της προέρχεται από τα αραβικά: adafina σημαίνει στα αραβικά «θαμμένος». Όντως, η σούπα μαγειρευόταν για ώρες από την Παρασκευή, θαμμένη κάτω από τη γη. Όσο οι νοικοκύρηδες του σπιτιού έλειπαν στη Συναγωγή για τη γιορτή του Shabbat, οι Άραβες γείτονές τους αναλάμβαναν να προσέχουν το φαγητό, σε μια εποχή όπου οι δύο κοινότητες ζούσαν σε αρμονία, μέχρι την έλευση της Ισπανικής Ιεράς Εξέτασης, σύμφωνα με την Howard.¹⁴

Το έργο χτίστηκε πάνω στην ιδέα ότι η μουσική και το φαγητό ακολουθούν τους μετανάστες όπου κι αν πηγαίνουν και σιγά-σιγά απορροφώνται από τον πολιτισμό στον οποίον αυτοί εντάσσονται, όπως αναπτύξαμε παραπάνω. Ο τίτλος του έργου περιλαμβάνει τα δύο στοιχεία: αφενός το «Rondó» (μουσικό είδος με κυκλική φόρμα) και αφετέρου την «Adafina» (ονομασία της σούπας).

Η πλοκή εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της σούπας σε πραγματικό χρόνο, όσο ο ήρωας του έργου, ο Χάιμε, ταξιδεύει στον χώρο και τον χρόνο και ακολουθεί την πορεία των Εβραίων Σεφαραδιτών: από το Μαρόκο το 1300 στην Ισπανία, το 1492, κι από κει στην Πορτογαλία μερικά χρόνια αργότερα, στην Ολλανδία (17ος αιώνας) τη Βραζιλία (17ος και 19ος αιώνας) μέχρι τη Βενεζουέλα (19ος, 20ός και 21ος αιώνας). Σε κάθε μέρος όπου σταματά, ο Χάιμε μαζεύει κι από ένα υλικό, που προσθέτει στη συνταγή. Στον τελευταίο σταθμό της ιστορίας, που λαμβάνει χώρα στην Βενεζουέλα των αρχών του 21ου αιώνα, τη σούπα ετοιμάζει μία νοικοκυρά σε ένα διαμέρισμα στο Καράκας. Στην περίπτωση

¹³ Fischler (1988) 291.

¹⁴ Pamela Howard, προσωπική αλληλογραφία μέσω ηλεκτρονικού μηνύματος, 17/11/2011.

αυτή, η σούπα παρουσιάζεται στη σύγχρονη, τυποποιημένη της εκδοχή: είναι προπαρασκευασμένη σε φακελάκι και, σε αντίθεση με την αρχική της διαδικασία παρασκευής, τώρα η «Adafina» δεν βράζει θαμμένη στη γη για ώρες, αλλά παρασκευάζεται σε μόλις δέκα λεπτά, με την ανάμειξη της σούπας σε σκόνη μαζί με βραστό νερό.

Το σκηνικό¹⁵ για την πρώτη σκηνοθεσία, που δεν ολοκληρώθηκε, ακολουθεί το κυκλικό μοτίβο του τίτλου: η σκηνή είναι κυκλική και οι θεατές κάθονται γύρω-γύρω. Με αυτόν τον τρόπο τονίζεται η ιδέα του κύκλου της ζωής, της σφαιρικής εικόνας της γης, αλλά και της κυκλικής φύσης της περιπλάνησης: κυκλικής, άρα χωρίς τέλος.

Σύμφωνα με το σκηνοθετικό σχέδιο, και όπως είχε συμβεί και σε μία προηγούμενη παραγωγή του θιάσου,¹⁶ στο τέλος του έργου οι θεατές θα έτρωγαν την σούπα «Adafina», την οποία θα είχε μαγειρέψει ένας πραγματικός σεφ κατά τη διάρκεια της παράστασης. Σε μία συζήτηση που είχα με την Pamela Howard (Λονδίνο, 22/11/2001) την εποχή που είχαν ήδη ξεκινήσει οι πρόβες, μου είχε πει ότι:

«Η τέχνη και το θέατρο, πιο συγκεκριμένα, φέρνουν τους ανθρώπους πιο κοντά. Όταν παρακολουθούμε μία παράσταση και όταν τρώμε μαζί με άλλους ανθρώπους, δεν θέλουμε να σκοτωθούμε μεταξύ μας».

Με αυτόν τον τρόπο, η συλλογική κατανάλωση φαγητού (φορέας ζωής) γίνεται ένα σημάδι ειρήνης και αποδοχής του άλλου – είναι μία νίκη ενάντια στο μίσος και στον θάνατο. Στο συλλογικό τραπέζι που στήνεται μετά το τέλος της παράστασης, οι θεατές αντιμετωπίζονται ως καλεσμένοι σε ένα σπίτι. Οι καλλιτέχνες τούς προσφέρουν το θέαμα, όπως επίσης τούς προσφέρουν και κάτι να φάνε. Το θέατρο μετατρέπεται σε έναν χώρο φιλόξενο, ζεστό και εύθυμο. Το μοίρασμα, η αποδοχή και η αγάπη, που βρίσκουμε σε ένα τραπέζι κατά τη διάρκεια ενός γεύματος, γίνονται στοιχεία της θεατρικής εμπειρίας, η οποία συνεχίζει μετά τη λήξη της δραματικής ζωής του έργου, αλλά σχετίζεται άμεσα με αυτήν.

*Arab-Israeli Cookbook του Robin Soans
σε σκηνοθεσία Κυριακής Σπανού (2008)*

Το δεύτερο έργο ανήκει στο είδος *verbatim* (αυτολεξεί) και αποτελείται από μαρτυρίες και συνεντεύξεις Ισραηλινών και Παλαιστινίων, που έλαβαν χώρα στο Ισραήλ και στη Δυτική Όχθη το φθινόπωρο του 2003. Μέσα από τις συζητήσεις για το φαγητό, τα πραγματικά/δραματικά πρόσωπα ζετυλίζουν τη

¹⁵ Σκηνογράφος: Agnes Treplin.

¹⁶ Το 1998, στην πρώτη παραγωγή του θιάσου με τίτλο *Variaciones sobre un Concierto Barroco* (*Παραλλαγές σε ένα Κονσέρτο Μπαρόκ*), μία θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος *Concierto Barroco* του Κουβανού συγγραφέα Alejo Carpentier, ένας διάσημος σεφ μαγειρεύει το πιάτο «Moros y Cristianos» επί σκηνής.

δύσκολη καθημερινότητά τους, τις συγκρούσεις, τον θάνατο και την αγωνία για το μέλλον, αλλά και τα σημεία, γαστρονομικά και μη, που ενώνουν τους δύο λαούς:

«Η μητέρα ενός Παλαιστίνιου που σκοτώθηκε σε μία βομβιστική επίθεση ανακαλεί το τελευταίο γεύμα που έφαγε ο «μάρτυρας» γιός της πριν τον θάνατό του· ο ιδιοκτήτης ενός καφενείου λέει για το πώς φτιάχνει το χούμους του, που είναι γνωστό μίλια μακριά και που κανείς δεν μπορεί να πάει να το φάει, επειδή τα οδοφράγματα κάνουν αδύνατη τη μετακίνηση από το απόμερο χωριό ως τον χώρο του. Μία μητέρα ετοιμάζει με υπομονετική αγάπη και φροντίδα το πρωτοχρονιάτικο δείπνο για την οικογένειά της. Ο ιδιοκτήτης ενός καταστήματος με φαλάφελ μάς δίνει τη μυστική του συνταγή και περιγράφει τη βομβιστική επίθεση αυτοκτονίας στο κατάστημά του. Μία γυναίκα εξιστορεί πώς επέστρεψε σε ένα βομβαρδισμένο σουπερμάρκετ για να αναζητήσει τα ψώνια της και αντίκρυσε ένα θέαμα που ακόμη την στοιχειώνει».¹⁷

Σύμφωνα με τις Dorothy Chansky και Ann Folino White, το έργο αυτό στηρίζεται βαθιά στην ιδέα ότι το γεύμα δημιουργεί την κοινότητα, ότι με το να μοιράζεται κανείς φαγητό μπορεί να υπερβεί τους πιο δύσκαμπτους και βιτριολικούς ιστορικούς, θρησκευτικούς και πολιτισμικούς διχασμούς.¹⁸

Ένα από τα βασικά στοιχεία του έργου είναι το ζήτημα της ταυτότητας (ανθρώπινης, κοινωνικής, πολιτικής και θρησκευτικής), όταν αυτή καθορίζεται μέσα από τον πολιτισμό του φαγητού. Για παράδειγμα, όπως είδαμε παραπάνω, ένας Εβραίος μαγαζάτορας παινεύεται για το φαλάφελ που φτιάχνει, το οποίο είναι ζακουστό σε όλη την περιοχή και μοιράζεται με το κοινό τη μυστική του συνταγή.¹⁹

Η ισραηλινή οικειοποίηση του φαλάφελ από τους Παλαιστίνιους, ως εθνικό σύμβολο της χώρας, αποτελεί ένα απλό παράδειγμα οικειοποίησης αλλά και εκρίζωσης του παλαιστινιακού πολιτισμού από το Ισραήλ, όπως τονίζει η Yael Raviv (2016). Η ίδια μάς υπενθυμίζει ότι τα διατροφικά προϊόντα είναι μια κοινή τακτική για την αναπαράσταση της εθνικής ταυτότητας. Μας δίνει ως παραδείγματα το ρύζι για τους Ιάπωνες, το βοδινό κρέας για τους Αργεντινούς, το φιλέτο και τις τηγανιτές πατάτες για τους Γάλλους, των οποίων τη σημειολογία ανέπτυξε ο Roland Barthes στις *Μυθολογίες* του (1957). Είναι ενδιαφέρον, τονίζει η Raviv, ότι αυτά τα εμβληματικά πιάτα είναι προϊόντα οικειοποίησης και ανταλλαγής: το ρύζι, το υιοθέτησαν οι Ιάπωνες από τους Κινέζους, έναν πρώην εχθρό, και έγινε

¹⁷ Gardner (2005).

¹⁸ Chansky & Folino White (2015) 9.

¹⁹ «Η συζήτηση για το φαλάφελ». Σκηνή από τη σκηνοθεσία της Κυριακής Σπανού στην Αθήνα, στην Αγορά της Κυψέλης, 2008: <https://www.youtube.com/watch?v=n-9HPVLDySjk> (ημερομηνία πρόσβασης: 02/08/2020).

αποδεκτό ως τυπικό ιαπωνικό φαγητό.²⁰

Αν οι συγκρούσεις φαίνονται αγεφύρωτες στο έργο του Soans, το φαγητό έρχεται να ενώσει το κοινό στο τέλος της παράστασης. Όρθιοι, γύρω από τα τραπέζια του σκηνικού μέσα στην Αγορά της Κυψέλης, εμείς οι θεατές δοκιμάζαμε τα τοπικά πιάτα του ισραηλινού-παλαιστινιακού «τσελεμεντέ» της παράστασης, με τη συμποσιακή ευθυμία να αποτελεί αφορμή για συνέντευση, συζήτηση και ανταλλαγή ιδεών. Το σκηνοθετικό εύρημα της Κυριακής Σπανού, να ενώσει τη δραματική ιστορία με την πραγματική ζωή, που επανεκκινεί μετά το τέλος της παράστασης, μέσα από ένα κοινό τραπέζι, αποτελεί την ιδιαιτερότητα της σκηνοθεσίας.

Για να ανακαλέσουμε την αρχή της ενσωμάτωσης, οι θεατές γεύτηκαν τα πιάτα που «πρωταγωνίστησαν» στην παράσταση και με έναν τρόπο έγιναν κοινωνοί των ιστοριών που ακούστηκαν. Οι ιστορίες αυτές ήταν πραγματικές και είχαν συμβεί, για την ακρίβεια συνέχιζαν να συμβαίνουν, σε έναν τόπο γεωγραφικά όχι και τόσο μακρινό. Ήταν όμως για τους Αθηναίους θεατές μία δυστοπική πραγματικότητα, η οποία, αν και φάνταζε τόσο μακρινή, μέσα από τη ζωντανό θέαμα αλλά και τη ζωντανή, οργανική ύλη του φαγητού, ερχόταν απειλητικά πιο κοντά.

Όπως κατά την βρώση το φαγητό περνάει το σύνορο ανάμεσα στον κόσμο και τον εαυτό, ανάμεσα στο «εξωτερικό» και το «εσωτερικό» του σώματός μας, σύμφωνα με την αρχή της ενσωμάτωσης, έτσι και στις δύο παραστάσεις που μελετήσαμε, τα σύνορα άρθηκαν κατά κάποιον τρόπο και ό,τι θεωρείτο μακρινό και ξένο έγινε δικό μας, ένα κομμάτι του εαυτού μας. Το φαγητό λειτούργησε και στις δύο περιπτώσεις ως φορέας μηνυμάτων, γεύσεων, ιστορίας και πολιτισμών, επιτρέποντας στους θεατές να αφομοιώσουν τόσο πνευματικά όσο και «σπλαχνικά», μέσα από την βρώση, τις μεγάλες και μικρές περιπέτειες των ανθρώπων. Οι περιπέτειες αυτές – συγκρούσεις, πόλεμοι, διχασμοί, βίαιες μεταναστεύσεις και διωγμοί, επανεγκαταστάσεις και αέναες περιπλανήσεις – αποτυπώνονται και στην Ιστορία της διατροφής. Η πορεία και η εξέλιξη των ανθρώπων μέσα στον χρόνο και μέσα στον χώρο εγγράφονται πολλές φορές στα φαγητά που καταναλώνουν, στα προϊόντα που μαγειρεύουν και στις συνταγές τους. Η Βενεζουελάνικη εκδοχή της σεφαραδίτικης σούπας «Adafina» στο έργο του θιάσου Ópera Transatlántica και το παράδειγμα της οικειοποίησης του Παλαιστινιακού φαλάφελ από τους Ισραηλινούς στο έργο του Soans, λειτουργούν ως σύμβολα αλλά και ως φορείς της Ιστορίας.

Βιβλιογραφία

Bakhtine, M. (1970) : *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance* (μετ. A. Robel), Paris.

²⁰ Raviv (2016).

- Chansky, D., και Folino White, A. (2015): « Introduction. Culinary theatres », στον τόμο: *Food and Theatre on the World Stage*, επιμ.: D. Chansky και A. Folino White, London, 1-18.
- Corbeau, J.-P. (2005): « Les 'Jeux du manger' », στον τόμο: *XVIIe congrès de l'AISLF*, Tours, juillet 2004, CR 17, « Sociologie et anthropologie de l'alimentation », Paris, 1-14.
- Fischler, C. (1988): « Food, Self and Identity », *Social Science Information* 27, 275-293.
- Fischler, C. (2001): *L'Omnivore. Le Goût, la cuisine et le corps*, Paris.
- Gardner, L. (2005): « *The Arab-Israeli Cookbook. Tricycle Theatre* », *The Guardian*, 13-07-2005 <https://www.theguardian.com/stage/2005/jul/13/theatre> [02-08-2020].
- Howard, P. (2001): *What is Scenography?*, London.
- Raviv, Y. (2016): « Breaking Bread: Culinary Performances and National Politics in Israeli and Palestinian Artists' Work » p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e 3.1 <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=2532> [02-08-2020].
- Rozin, P. (1994): « Penser, manger magique », στον τόμο: *Manger magique. Aliments sorciers, croyances comestibles*, επιμ.: C. Fischler, Paris, 22-37.
- Stourna, A.-H. (2010): *La Cuisine et la scène : Représentations et convivialités au théâtre, du 20e siècle à aujourd'hui*, Διδακτορική διατριβή, B. Picon-Vallin (επιβλέπουσα καθηγήτρια), Université de la Sorbonne-nouvelle – Paris III, Paris.
- Stourna, A.-H. (2011): *La Cuisine à la scène: boire et manger au théâtre du xxe siècle*, Rennes/Tours.
- Stourna, A. (2016): « Food on the Stage in Periods of Scarcity: Aesthetics or Provocation? » p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e 3.1 <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=2532> [02-08-2020].

Ψηφιακές Ταυτότητες σε Κρίση. Η Ετερότητα του Αυθεντικού
στη Σύγχρονη Σκηνική Πράξη

Digital Identities in Crisis. Authenticity and Alterity
in Contemporary Theatre Practice

Αύρα Σιδηροπούλου

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα
«Θεατρικές Σπουδές»,
Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Avra Sidiropoulou

Associate Professor
M.A. in Theatre Studies,
Open University of Cyprus

avra.sidiropoulou@ouc.ac.cy

Abstract

The consistent use of multimedia in performance, further to recontextualizing what Roland Barthes considered theatre's polyphonic system of information, no doubt reflects an innate instinct for survival, bringing to the fore pressing ontological issues in relation to the multiple facets of posthuman performativity. Considering the potential textualization of any element of the stage within the contemporary postmodern/postdramatic paradigm, this essay focuses on the conflict that exists between the semiotically defined, autonomous performance text—in its inscription through digital simulacra—and its phenomenological claim by today's emancipated performer. It brings examples from the intermedial practice of iconoclasts such as Ivo van Hove or Wooster Group's Liz LeCompte, examining the tension experienced by performers—and spectators, too—upon their contact with their phantasmal self. A persistent and ironic comment on these directors' work is the conviction that technologically mediated identities are often the only valid alterities in our post-existential culture. These examples are significant in helping us realize how a *mise-en-scène* that is inspired and rendered meaningful through technology in reality mirrors a kind of nostalgia for a pure, unadulterated corporeality—today, an object of further examination, coded with a variety of cultural meanings. Given that it is well worth investigating how the mixture of live and digital images can function as a visual metaphor for the divided self (Causey in Auslander 2008, 386), it may be equally important to identify the conditions that have made technological mediatization in performance a vital element of representing contemporary (human?) identity.

Λέξεις-κλειδιά: Διαμεσική παράσταση, Μεταμοντέρνα ταυτότητα, Διαμεσολάβηση, Τεχνολογία

Keywords: Intermedial performance, Postmodernidentity, Mediatization, Technology

Φέρνοντας στο προσκήνιο ζητήματα ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού, πολλοί σκηνοθέτες-δημιουργοί βασίστηκαν στην ψηφιακή έκφραση και τη μηντιακή αισθητική, συνδυάζοντας τη ζωντανή και την διαμεσολαβημένη παρουσία, την ηχογραφημένη φωνή, και μία τηλεοπτικού τύπου παραστασιακή δόμηση, για να κατασκευάσουν αφηγήματα που ξεπερνούν τους εγγενείς περιορισμούς της θεατρικής φόρμας. Αν και η πληθώρα των διαμεσικών πρακτικών καταδεικνύει ότι καλλιτέχνες και θεατές έχουν πλέον προ πολλού ξεπεράσει το στάδιο της «δαιμονοποίησης» παραδοσιακών διπόλων, όπως αυτό του «ζωντανού» και του «εικονικού», η αγωνία της αϋλότητας και του κατακερματισμού γεννάει ένα αίσθημα νοσταλγίας, ταυτόχρονα ανησυχητικής και γοητευτικής.¹ Οι προσπάθειες να ανταγωνιστεί κανείς την ταχύτητα της κινούμενης εικόνας και να επιταχύνει, να ακυρώσει ή να θολώσει τον χώρο και τον χρόνο, συντελούν στο να υποβαθμιστεί η συστατική *ζωντανότητα* (κατά τον Auslander, *liveness*) του θεάτρου. Εφόσον οι ηθοποιοί δύνανται να αντικατασταθούν από εικονοστοιχεία/pixels ή και cyborgs (και άρα, μετα-ανθρώπινα στοιχεία), θα μπορούσαμε άραγε να μιλήσουμε για μία *μετα-υπαρξιακή* θεώρηση της ταυτότητας; Μήπως, ως θεατές γινόμαστε και οι ίδιοι λίγο λιγότερο «πραγματικοί», δεδομένης της ηδονοβλεπτικής παράδοσής μας σε δυνάμει πολλαπλές εκδοχές του «χαρακτήρα» στην παράσταση, γεγονός που ουσιαστικά αντικατοπτρίζει τη δική μας επιθυμία για «πολλαπλασιασιμότητα»;

Το άνοιγμα της παράστασης σε «διαμεσικές» (intermedial) μορφές αναπαράστασης, έχει ως αποτέλεσμα, η εγγενής αμεσότητα του θεάτρου να επανεξετάζεται διαρκώς και συχνά να καταργείται. Πλέον, η προσδοκώμενη σχέση του κοινού με τον ερμηνευτή υπόκειται στην λειτουργία των προβολών, των ηχογραφήσεων και της οπτικής πλαισίωσης, και κατά συνέπεια, σε μία πραγματικότητα που δεν είναι απευθείας προσβάσιμη, αλλά φιλτράρεται και διαμεσολαβείται. Η απτή παρουσία του κινηματογράφου και των μήντια στη θεατρική πράξη, στην πιο «σωματοποιημένη», κυριολεκτική της μορφή, εδώ και κάποιες δεκαετίες αποτελεί μέρος της σκηνογραφικής σύλληψης. Ο ίδιος ο τεχνικός εξοπλισμός (εμφανής στις παραστάσεις καλλιτεχνικών σχημάτων και σκηνοθετών όπως οι Wooster Group και ο Thomas Ostermeier, ανάμεσα σε άλλους) συνυπάρχει με τους ηθοποιούς σε μία ανοιχτή έκθεση, μία υπενθύμιση της ευαίσθητης σχέσης μεταξύ πρόβας και παράστασης. Ψηφιακές συσκευές, οθόνες και καλώδια δεν αποτελούν απλώς μέρος της τεχνικής υποστήριξης της παράστασης, ούτε καν μέρος της σκηνογραφίας της. Γίνονται μέρος της πλοκής, μπλέκονται με την ίδια τη δραματολογία αλλά και την υπόκριση, ενισχύοντας, παράλληλα, την κριτική απόσταση μεταξύ θεατή και θεάματος. Σε έναν βαθμό, η ύπαρξη των καλωδίων, των φωτιστικών και ηχητικών πηγών και των απενεργοποιημένων βιντεοπροβολέων, που βρίσκονται διασκορπισμένα στη σκηνή, φανερώνουν την προσπάθεια να δοθεί στην τεχνολογία μία επίφαση «ζωντανότητας.» Ωστόσο, η πολυσημία της

¹ Για τη νοσταλγία αυτή, βλ. Sidiropoulou 2018.

τεχνολογίας εντοπίζεται σε μία πληθώρα από λιγότερο φανερές εφαρμογές, που έχουν ενσωματωθεί πλήρως στον παραστασιακό ιστό. Η συνάντηση του θεατή με το «πραγματικό» έχει πλέον αναθεωρηθεί εκ βάθρων: η διττότητα της υλικότητας-«παρουσίας» από τη μία, και από την άλλη μιας σχεδόν μεταφυσικής συνθήκης ταυτόχρονα βιωμένης και νοητής, φανταστικής και αναπαραγόμενης, επηρεάζει βαθιά την κατασκευή της ταυτότητας.

Τέτοιες στρατηγικές διαμεσολάβησης σταθερά καταρρίπτουν ιεραρχικούς ορισμούς νοηματοδότησης, επαναπλαισιώνοντας φαινομενολογικές όψεις της σκηνικής παρουσίας. Οι παραστάσεις καλλιτεχνών όπως ο Φλαμανδός Ivo van Hove, ο Καναδός Robert Lepage, οι Καταλανοί Fura dels Baus, οι Αμερικανοί Wooster Group και οι Βρετανοί Station House Opera, ανάμεσα σε άλλους, επανεξετάζουν αλλά και καταργούν θεμελιώδεις εκφάνσεις άμεσης, «ανόθευτης» υπόκρισης, αλλά και ενός αλώβητου δραματικού χρόνου. Η σχέση του περφόρμερ με το θεατή –λίγο έως πολύ δεδομένη σε πιο παραδοσιακές μορφές αναπαράστασης— διαμορφώνεται από και κατά τη διάρκεια της παρεμβατικής κυριαρχίας βιντεοπροβολών, ηχογραφημάτων και οπτικής διήγησης, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα, η κριτική απόσταση ανάμεσα στο κοινό και το θέαμα να διέρχεται μέσα από την αποξένωση του ηθοποιού από τον ίδιο του τον εαυτό: συχνά, οι περφόρμερς είναι απλώς «σώματα που σπρώχνονται στο περιθώριο της εικόνας, ιδωμένοι ως απλοί πόροι/πηγές, που βιώνονται ως υλικό που πρέπει να δούμε, να διαχειριστούμε και να κατακτήσουμε».²

Βαθιά ριζωμένη στον ίδιο τον ιστό της υποκριτικής, η σύγκρουση ανάμεσα στο πραγματικό και το άυλο/υπερρεαλιστικό διαμορφώνει νέες σκηνικές ταυτότητες και οντολογικά αμφίσημους χαρακτήρες. Πρόσωπα και σώματα διχάζονται, σπάνε, πολλαπλασιάζονται και χειραγωγούνται κατά βούληση του σκηνοθέτη, η εικόνα τους τεντώνεται, δοκιμάζεται και επαναπροσδιορίζεται.³ Η νοσταλγία χτυπάει ακριβώς στο σημείο απώλειας του επονομαζόμενου «αυθεντικού» εαυτού –μία συνέπεια του ανταγωνισμού μεταξύ της ζωντανής παρουσίας και του ομοιώματος. Αν μιλήσουμε με όρους δραματουργικούς, ο βομβαρδισμός αυτός από «θανάτους χαρακτήρων» -για να θυμηθούμε τη θεωρητική προσέγγιση της Elinor Fuchs στη σημαντική της μελέτη του 1983- αφήνει πίσω του ένα μονοπάτι δακρύων για μια τέτοια σαρκική πτώση. Ωστόσο, αυτή η γλυκόπικρη μελαγχολία είναι μάλλον βραχύβια, δεδομένου του πόσο άμεση είναι η φιλοσοφική μας προσαρμογή και συμφιλίωση με την ψηφιακή μετενσάρκωση του δραματικού προσώπου ως υβριδίου. Με άλλα λόγια, δεν μπορούμε παρά να γοητευόμαστε από την

² Jones και Warr (2000) 35. Συζητώντας τον τρόπο με τον οποίο πολλοί σκηνοθέτες θεωρούν ότι το σώμα του περφόρμερ έχει εγκλωβιστεί σε μία «οντολογική αγωνία», ο Causey εξηγεί ότι σε αυτή τη «στρατηγική της αντίστασης», όσο ουτοπική κι αν φαίνεται, εξακολουθούν να υπάρχουν λόγοι ανησυχίας για την εκμετάλλευση του πραγματικού από την ψηφιακή κουλτούρα, με δεδομένη την παντοδύναμη εποπτεία και τις προκλήσεις προς το υποκείμενο. Causey (2002) 59-71, 60-61.

³ Causey στον Auslander (2008) 382.

οριακή κατάσταση του χαρακτήρα-περφόρμερ, μίας ύπαρξης που ακροβατεί ανάμεσα στη σωματικότητα και τη φαντασία. «Εάν υπάρχει κάποιο ξεκάθαρο ορόσημο ανάμεσα στο μοντέρνο και το μεταμοντέρνο στο δράμα, ισχυρίζεται η Fuchs, αυτό είναι ότι το μεταμοντέρνο καθιστά φυσιολογικό και απορρίπτει ως «απλώς εννοιολογικό» το αίσθημα του τρόμου (ή του καινούριου) που σχετίζεται με τη μετα-ανθρωπιστική σκέψη».⁴

Στις παραγωγές των σκηνοθετών που προαναφέρθηκαν, η τεχνολογία προσδίδει στην παράσταση πολύ περισσότερα από μία αντανάκλαση/προβολή της αποξένωσης μεταξύ της σκηνής και του κοινού ή ακόμα και αυτής ανάμεσα στον ζωντανό ηθοποιό και τον εικονικό κόσμο που έχει δημιουργηθεί γύρω από αυτόν και για αυτόν. Πιο πολύ, η χρήση της βιντεοοθόνης, του μικρόφωνου και της ζωντανής κάμερας προσθέτει μία περίπλοκη δομική διάσταση σε αυτό που συνήθως ονομάζεται «οπτική δραματοουργία». Η σκηνοθέτης της ομάδας Wooster Group, Liz LeCompte, περιγράφει τον χαρακτήρα ως μία «συσσώρευση θραυσμάτων» της οποίας δημιουργός είναι ο ηθοποιός. Ο χαρακτήρας είναι «μία στιγμή του σκηνικού χρόνου».⁵ Στην ουσία, ο τρόπος με τον οποίο οι ηθοποιοί δημιουργούνται κομμάτι-κομμάτι, αλλά και υπονομεύονται από την προσθήκη ηχογραφημένης φωνής, αμοντάριστου υλικού, μεθόδων split-screen, μοντάζ, κ.ο.κ., αναπόφευκτα τους εμπλέκει σε μηχανισμούς «επαναδραματοποίησης» του χαρακτήρα που υποδύονται. Μία σύζευξη του υλικού εαυτού και του ηλεκτρονικού τους ειδώλου, οι περφόρμερς γίνονται εξίσου φορείς δράσης και τόποι στους οποίους εγγράφονται διαρκώς αλληλοσπαρασσόμενες νοηματοδοτήσεις. Εκ περιτροπής δημιουργούν και εισπράττουν/απεικονίζουν αφηγήσεις: ερμηνεύουν με την κίνηση και την παρουσία, αλλά επίσης δέχονται και ανταποκρίνονται στην προβολή ή την εκπομπή εντυπώσεων και δομών που οι ίδιοι δεν ελέγχουν άμεσα. Υπό το πρίσμα αυτό, η υποκριτική αποτελεί μία τέχνη τόσο της δράσης (του να δρας) όσο και του να αφήνεσαι να δρουν επάνω σου. Παράλληλα, η πρόσληψη μιας διαμεσικής παράστασης γίνεται για τον θεατή μία διαδικασία επανεγγραφής του ιδιοσυστατικού αφηγήματος των χαρακτήρων, καθώς καλείται να επιλύσει και να αποδεχτεί τη συνάντηση αυτή ως απαραίτητη και απελευθερωτική. Για παράδειγμα, στις παραστάσεις των Wooster Group, οι οθόνες πλάσμα και τα μικρόφωνα σε μεταλλικές βάσεις βρίθουν, πανίσχυροι αγωγοί ταυτότητας. Οι περφόρμερς επιδεικνύουν την υποκριτική τους δεινότητα ανάμεσα σε κάθε είδους τεχνολόγημα, που επιτείνει, αλλοιώνει ή σαμποτάρει την εαυτότητα τόσο του χαρακτήρα όσο και του ηθοποιού. Δύο εμβληματικές παραστάσεις της ομάδας, *To You, the Birdie* (2002) και *Άμλετ* (2007) ανατρέπουν και θρυμματίζουν τη ζωντανή σκηνική παρουσία, κατασκευάζοντας «συνειδητά μη αυθεντικά σώματα στην παράσταση» (Monks στους Mitter και Shevtsova 2007), ενώ οι επεξεργασμένες, αφύσικα υψηλής τονικότητας φωνές μεταδίδουν μία αίσθηση απόστασης, καθώς το

⁴ Fuchs (1996) 35.

⁵ LeCompte (1993).

σώμα κλυδωνίζεται στον διττό του ρόλο ως ζωντανής ύπαρξης και μηχανικού εξαρτήματος. Η ένταση αυτή μεταφέρεται και στους θεατές, προκαλώντας τους να ιεραρχήσουν το προβαλλόμενο υλικό. Η ίδια η LeCompte γνωρίζει καλά πώς λειτουργεί η διαμεσολάβηση πάνω στο κοινό και πως, επί της ουσίας, η παράσταση των ταυτοτήτων επί σκηνής μπορεί να αλλάξει ή ακόμα και να καθορίσει νοοτροπίες σε θέματα φύλου, φυλής και σεξουαλικού προσανατολισμού.

Στην παράσταση *To You the Birdie* (2002), η τεχνολογία φωτίζει απλουστευτικές απεικονίσεις του γυναικείου υποκειμένου στο κλασικό κείμενο του Ρακίνα. Η παράσταση προσφέρει μια διαφορετική ανάγνωση της ιστορίας αυτής του ανεκπλήρωτου έρωτα, μεταμορφώνοντας το πάθος της ανάπηρης Φαίδρας σε μία ειρωνική multimedia διερεύνηση των σύγχρονων πολιτισμικών υποθέσεων που αφορούν την εικόνα και τη θεατρική αναπαράστασή της. Κυριαρχούν τα voice-overs, ενώ η φιγούρα της Φαίδρας στην οθόνη είναι κομμένη στα δύο. Καθώς αναγκάζεται να γίνει θεατής του ίδιου της του εαυτού, μιμούμενη την φιλική της εκδοχή, η Kate Valk (η ηθοποιός που υποδύεται τη Φαίδρα) εγκαθιδρύει μία επικοινωνία ανάμεσα στον εαυτό της ως ηθοποιό και το σώμα της ηρωίδας ως «ένα θέαμα τραγωδίας και θηλυκότητας, ανήμπορο να προβεί σε κάποια μεγαλύτερη σωματική δράση, από αυτή του να σε κοιτούν».⁶ Το ίδιο δυναμική είναι η χρήση της τεχνολογίας στο να αποσυνθέτει τη φωνή του ηθοποιού. Κάποιοι από τους μονολόγους της Φαίδρας εκφέρονται στο μικρόφωνο από έναν διαφορετικό ηθοποιό, και έτσι, κάθε φορά που οι λέξεις εγκαταλείπουν από το σώμα της, διαρρηγνύουν την εντύπωση της ταυτότητάς της ως κάτι ολοκληρωμένου. Αυτό που συνάγουμε σταδιακά, είναι ότι, οι διαμεσολαβημένες βιντεοαναπαραστάσεις του εαυτού -και κατά προέκταση της ίδιας της ζωής- είναι οι μόνες έγκυρες, αν και κατά βάση κίβδηλες, πραγματικότητες στη μεταμοντέρνα πολυδιασπασμένη κουλτούρα.⁷

Στη φημισμένη διασκευή του Άμλετ το 2007, το βίντεο ενσωματώνει απόντες ηθοποιούς στη δράση. Ο Scott Shepherd, ο ηθοποιός που υποδύεται τον ομώνυμο ρόλο, βρίσκεται σε διαρκή διάλογο με την προβαλλόμενη σε οθόνη κινηματογραφημένη εκδοχή της παράστασης του 1964 στο Broadway, στην οποία ο Richard Burton ερμήνευσε τον Άμλετ, σε σκηνοθεσία του John Guildud. Κατά τη διάρκεια της παράστασης, οι ηθοποιοί επί σκηνής καθρεφτίζουν τις κινήσεις και τα λόγια των ηθοποιών στην οθόνη, με τέτοια ακρίβεια που, συχνά δίνεται η εντύπωση ότι οι φωνές του Shepherd και του Burton έχουν γίνει ένα. Εδώ η τεχνολογία λειτουργεί όχι ως ένα απλό εργαλείο διαμεσολάβησης, αλλά και ως τρόπος ριζοσπαστικού σχολιασμού πάνω σε ακραίες αντιλήψεις σχετικά με την ταυτότητα.

Λέγεται συχνά ότι, ενώ κάποιοι δημιουργοί προσεγγίζουν τη θεατρικότητα ως κεντρικό συστατικό της ταυτότητας, υπάρχει, ωστόσο,

⁶ Monks στην Mitter και Shevtsova (2005) 210.

⁷ Sidiropoulou (2011) 118.

μία θρηνητική διάθεση για το γεγονός ότι το σώμα έχει αναπόφευκτα διαμεσολαβηθεί μέσω της αναπαράστασης.⁸ Σχετικά, ο Remshard θεωρεί μεγάλη πρόκληση να «προσπαθήσει κάποιος να περισώσει ένα είδος αγνού σώματος μέσα από τον λευκό θόρυβο της μηντιακής μετάδοσης».⁹ Αναφέρεται σε ένα σώμα που ανήκει «φαινομενολογικά ‘στον κόσμο’, και του οποίου κύριο συστατικό είναι αν όχι η απελευθέρωση από σημειωτικές πρακτικές, τουλάχιστον μία απόρριψη της οικονομίας της αναπαραγωγής και της διακίνησης».

Αυτού του είδους η αναπαραγωγική τάση εισάγει νέα προσληπτικά κριτήρια αποδοχής του «άλλου», ως «οικείου». Ηχογραφημένο ή προβαλλόμενο, αυτό που σε πολλές περιπτώσεις φαίνεται εξίσου δικό μας (οι πολιτισμικές συνιστώσες μιας παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας με την οποία όλοι μας σχετιζόμαστε) και ξένο (καθώς η διαμεσολαβημένη εικόνα στο θέατρο παραμένει παραδόξως μια συχνά ενοχλητική εμπειρία), διασταυρώνεται με το δεδομένο πλαίσιο της δράσης, δημιουργώντας γεωγραφίες, χρονικές πλαισιώσεις, και ταυτότητες/ετερότητες, παράλληλες με αυτές που βιώνονται ή ενσαρκώνονται από τους περφόρμερς ζωντανά. Η νοσταλγία για το «αγνό σώμα» αυτού που δεν έχει «μολυνθεί» από τη διαμεσολάβηση, είναι ιδιαίτερα εμφανής στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο εικονικός υπερισχύει έναντι του φυσικού/σωματικού εαυτού.

Κατά συνέπεια, οι ψηφιακά δοσμένες ταυτότητες δημιουργούν έντονη κρίση στους ηθοποιούς, κυρίως κατά τη διάρκεια των στιγμών εκείνων στην παράσταση όταν πρέπει να παρακολουθήσουν τους εαυτούς τους να υποκρίνονται μέσα σε μία οθόνη βίντεο. Σε αυτό παιχνίδι-ανάκριση μεταξύ φυσικής οντότητας και ηλεκτρονικής αντανάκλασης, η εγγενής σύγκρουση χαρακτήρα-περφόρμερ αποκτά περαιτέρω επιστρώσεις πολυπλοκότητας. Ο περφόρμερ κινείται στο κέντρο της φαντασίας και στην περιφέρεια της πραγματικότητας, αφήνοντάς μας συχνά μόνο με ένα ίχνος της παρουσίας του. Στη συνθετική σκηνοθεσία των σόλο παραστάσεων του Robert Lepage, για παράδειγμα (βλ. *Elsinor* [1995], *Vinci* [1986], και *Needles and Opium* [1991]), η κεντρική αυτοβιογραφική φιγούρα συνδέεται με ένα alter ego, το οποίο συνήθως συμπυκνώνεται δραματουργικά και εικονιστικά σε ένα ηλεκτρονικό είδωλο μιας διάσημης ιστορικής μορφής (όπως για παράδειγμα, ο Leonardo da Vinci, ο Ζαν Κοκτώ ή ο Miles Davis). Ο ηθοποιός, –ο ίδιος ο Lepage συνήθως ερμηνεύει όλους αυτούς τους ρόλους– παρουσιάζεται σαν ένας «χειριστής της σκηνής, που φροντίζει τις αισθητικές αλλαγές-γέφυρες ανάμεσα στο [αμιγώς] θεατρικό και σε άλλα τεχνολογικά μέσα, αναλογικά και ψηφιακά.»¹⁰ Το *The Andersen Project* (2005) συνυφαίνει τη διήγηση του ταξιδιού του Hans-Christian Andersen στο Παρίσι, δύο από τα διηγήματά του (*Η Δρυάδα*, 1986 και η Σκιά, 1847) και μία σύγχρονη ιστορία, αυτή του Frédéric Lapointe, ενός Καναδού μουσικού της ροκ, ο οποίος προσλαμβάνεται από

⁸ Monks στην Mitter και Shevtsova (2005) 210.

⁹ Remshard στους Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender και Nelson (2010) 136.

¹⁰ Pluta στους Bay-Cheng, Kattenbelt, Lavender and Nelson (2010) 191.

την Όπερα Garnier στο Παρίσι για να γράψει ένα libretto για μία από τις παιδικές ιστορίες του Andersen. Προβολές, voice-overs, κουκλοθέατρο και στοιχεία εποχής παρεμβάλλονται στη σύγχρονη δράση, καθώς ο ηθοποιός βρίσκεται ενώπιον μίας οθόνης, συνδυάζοντας πραγματικό και ηχογραφημένο χρόνο. Η εσωτερική σύγκρουση του πρωταγωνιστή έγκειται στην προσπάθεια να συμφιλιώσει πολλαπλές πλευρές της ταυτότητάς του, όπως αυτή διαμορφώνεται και μέσα από τον επίμονο διάλογο με το ηλεκτρονικό του είδωλο. Η ιδιαιτερότητα του να υποδύεται ένας ηθοποιός όλους τους ρόλους –ο Lepage μεταμορφώνεται αρμονικά στον Andersen, στον Frédéric, που έχει φύγει από το Κεμπέκ για το Παρίσι, στον Arnaud, τον θιασάρχη της όπερας, αλλά και στον Rashid, τον Μαροκινό επιστάτη, που καθαρίζει τους θαλάμους των reep-show, ή της νύμφης που αναδύεται μέσα από ένα δέντρο)- ενισχύεται περαιτέρω όταν αυτοί οι διαφορετικοί ρόλοι συνομιλούν με τις ψηφιακές τους περσόνες. Στην εναρκτήρια σκηνή, για παράδειγμα, ο Frédéric αλληλεπιδρά με ένα συναρπαστικό κοντινό πλάνο του εαυτού του στη σκηνή, το οποίο, επίσης, συμπεριλαμβάνει το εσωτερικό της Όπερας. Στον επίλογο της παράστασης, που εικονιστικά συνδυάζεται με την αρχή της, ο ίδιος, με την πλάτη του στο κοινό, παρακολουθεί τον εαυτό του να φλέγεται στην οθόνη, ενόσω αφηγείται το περιστατικό μίας πυρκαγιάς που ξέσπασε στις εγκαταστάσεις των reep-shows. Με τον τρόπο αυτό, καθώς εισέρχεται και εξέρχεται περιοδικά μέσα από την οθόνη, ο ηθοποιός πρέπει να επαναπροσαρμόζει τον εαυτό του στη φιλική του εικόνα, ενώ παράλληλα έρχεται αντιμέτωπος με τη βία δύο διαφορετικών βλεμμάτων, αυτό του ζωντανού κοινού και της αυταρχικής κινηματογραφικής προοπτικής, κάτι που τον καθιστά μέρος ενός διαρκούς οντολογικού ανταγωνισμού.

Στις παραστάσεις του Ivo van Hove, η τεχνολογία λειτουργεί κυρίως ως στρατηγική επαναπλαισίωσης των κλασικών κειμένων, τα οποία και αποτελούν την πλειοψηφία του ρεπερτορίου του. Η ενσωμάτωση των video walls και της κάμερας επί σκηνης αποτελεί ένα ψευδο-απολογητικό σχόλιο για τη δυσκολία να συλλάβουμε τη ζωή έξω και πέρα από την παρουσία και τον παρεμβατισμό των media. Στην ανάγνωσή του πάνω στον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου (2007), ο τεχνολογικός εκμοντερνισμός του χώρου και η ρηζικέλευθη μηντιακή ερμηνευτική γραμμή δεν αποτελούν αποκλειστική ευθύνη του σκηνικού -ανάμεσα στα άλλα, με αντανακλαστικές επιφάνειες και βίντεο πάνελς που ανοιγοκλείνουν-, αλλά καθορίζουν επιπλέον βασικές όψεις της κίνησης και της υποκριτικής.

Ανάμεσα στα άλλα, η παράσταση αποτελεί δήλωση για το πώς το διαδικτυο προάγει τις επιφανειακές σχέσεις, στερώντας από τους ανθρώπους την οποιαδήποτε δυνατότητα για ουσιαστική επαφή, όπως ο πρωταγωνιστής Alceste διαπιστώνει, απογοητευμένος. Πράγματι, η διαρκής παρουσία από κάμερες που αποκαλύπτουν πολύ περισσότερα από όσα θέλουμε να ξέρουμε για κίνητρα και χαρακτήρες, ενδυναμώνει την επιθυμία μας για ένα διάλειμμα από τον όλο θόρυβο των μέσων. Η τεχνολογία καθιστά τους θεατές μάρτυρες και συνενόχους. Σε κάποια στιγμή, υπό το βλέμμα της ζωντανής κάμερας

οι πόρτες του θεάτρου ανοίγουν διάπλατα, φανερώνοντας μία έντονη διαμάχη στον δρόμο μεταξύ του Alceste και της ερωμένης του Célimène. Απαγγέλλοντας Μολιέρο, ο Acaste παίζει video games, ενώ τα περισσότερα πρόσωπα ψάχνουν παρηγοριά στα κινητά τους, μπαινοβγαίνοντας μέσα και έξω από τις οθόνες για να απαντήσουν τηλεφωνήματα. Οι κάμερες ακολουθούν όλους παντού, απαγορεύοντάς τους να ξεφύγουν από την εικόνα τους. Επιπλέον, η πολυ-λειτουργικότητα της τεχνολογίας επιτρέπει στον van Hove να χρησιμοποιήσει την συναισθηματική εγγύτητα και απόσταση προς όφελός του: μία συζήτηση ανάμεσα στον Alceste και τον Oronte στα παρασκήνια ηχογραφείται από έναν cameraman και προβάλλεται σε μία οθόνη στο κέντρο της σκηνής, την οποία, κάποια άλλα πρόσωπα παρακολουθούν με αδημονία. Όταν ο Alceste και ο Oronte επιστρέφουν, τους ακούμε να φθυρίζουν, με την πλάτη τους στο κοινό. Ωστόσο, η ιδιωτική τους συζήτηση γίνεται δημόσια χάρη σε ένα μικρόφωνο που κοινοποιεί τις κρυφές τους κουβέντες παντού. Μια τέτοια εμπειρία τεχνολογικά υποβοηθούμενης επικοινωνίας είναι πραγματικά αξιοπρόσεκτη. Όπως υπογραμμίζει ένας κριτικός, «κάτω από τα έντονα φώτα, τα κοντινά πλάνα μπορεί φαινομενικά να θυμίζουν σαπουνόπερα, αλλά είναι μόνο ο φακός του σκηνοθέτη στο οικόσιτο περιβάλλον του Μολιέρου».¹¹

Στην πρόσφατη παράσταση του van Hove, *Kings of War* (2015), μία εμπνευσμένη σύνθεση από τα Σαιξπηρικά κείμενα Ερρίκος ο 5ος, Ερρίκος ο 6ος και Ριχάρδος ο 3ος, η ζωντανή δράση διακόπτεται από προ-ηχογραφημένα στιγμιότυπα, ενώ η κάμερα «διαρκώς διεισδύει και αποκαλύπτει, μέσα από κοντινά πλάνα, ό,τι διαφορετικά θα περνούσε απαρατήρητο, δίνοντάς μας πρόσβαση στους διαδρόμους της εξουσίας. Το σύγχρονο σκηνικό κυριαρχείται από μία τεράστια οθόνη που επιτρέπει να δούμε τι συμβαίνει πέρα και πίσω από ό,τι βρίσκεται μπροστά μας. Αρκετή από τη δράση, συμπεριλαμβανομένων και των στρατιωτικών σκηνών, συμβαίνει στο παρασκήνιο, αλλά κινηματογραφείται σε πραγματικό χρόνο και προβάλλεται στην βιντεο-οθόνη. Στην ουσία, η κάμερα «στήνει μάτι και αυτί» σε κρυφές πολιτικές διεργασίες και συνωμοσίες πέρα από τους κλινικά λευκούς διαδρόμους του σκηνικού: παρακολουθούμε, ανάμεσα στα άλλα, θανάτους από ένεση, σκηνές από το στρατόπεδο των Άγγλων πριν από τη μάχη, αλλά και συσσωρευμένα πτώματα. Η κάμερα επιπλέον χρησιμεύει ως εργαλείο χειραγώγησης. Ο Ερρίκος ο 5ος δεν υποκινεί απλώς τον λαό σε πόλεμο, αλλά ως σύγχρονος πολιτικός επιχειρεί να τον σαγηνεύσει μέσα από την τηλεόραση.¹² Η χρήση των τεχνικών κινηματογράφησης αποτελεί για τον van Hove έναν ιδιαίτερο τρόπο να εισχωρεί στην ουσία των χαρακτήρων. Όπως σημειώνει και ο ίδιος, «οι κάμερες μας επιτρέπουν να κοιτάζουμε από πολύ πιο κοντά σε μία περιοχή σύγκρουσης. Όπως οι μάσκες στο αρχαίο δράμα, δίνουν τεράστια έκφραση σε μικρά πράγματα στη σκηνή».¹³

¹¹ Sellar (2007).

¹² Gardner (2015).

¹³ van Hove στον Sellar (2007).

Σωστά παρατηρεί ο Causey ότι, η αισθητική της σύνθεσης του βίντεο με τη ζωντανή εικόνα αποτελεί μία οπτική μεταφορά για το διχασμένο υποκείμενο»,¹⁴ (386), εξηγώντας πως, «όταν ο ηθοποιός έρχεται αντιμέτωπος με τον διαμεσολαβημένο του εαυτό στο ‘πεδίο’ της τεχνολογίας», «οι αναπαραγωγικές τεχνολογίες της διαμεσολάβησης λειτουργούν ως ένα είδος σπαραγμού/ρήξης, τεμαχίζοντας το υποκείμενο, εκθέτοντας το τεχνητό της κατασκευής του, και ανακαλώντας αυτό που είναι άλλο».¹⁵ Έτσι, το θρυμματισμένο σώμα εμφανίζεται «στο σημείο σύγκλισης της υποκειμενικότητας, όταν η ανυπαρξία του έχει γίνει αντιληπτή, όταν το είδωλο χορεύει».¹⁶ Σφηνωμένες μέσα στην «ευθραυστότητα του ψηφιακού υπερκειμένου»,¹⁷ οι ευάλωτες ταυτότητες των Wooster Group, του Lepage, του van Hove, αλλά και πολλών άλλων σύγχρονων δημιουργών, με το να εκτίθενται αμείλικτα σε (τεχνολογική) παρακολούθηση, δημιουργούν την ανάγκη στο θεατή να αναλογιστεί την αναγκαιότητα μιας τέτοιας έκθεσης. Την ίδια στιγμή, παρά τη νοσταλγία, υπάρχει ίσως και μια παρήγορη αίσθηση στη σκέψη ότι η τεχνολογία μπορεί επίσης να μας απελευθερώσει από τον ίδιο μας τον εαυτό: μας επιτρέπει να ελέγξουμε το σώμα μας, να χειριστούμε την εικόνα μας, να φτιάξουμε τις γυναίκες ή τους άντρες, τις ετερότητες που όλοι μας έχουμε ονειρευτεί.

Βιβλιογραφία

- Auslander, P. (2008): *Liveness*, London.
- Causey, M. (2003): «The Screen Test of the Double: the Uncanny Performer in the Space of Technology», συλλογικός τόμος: *Performance. Critical Concepts in Literary and Critical Studies* Vol IV. London, επιμ. P. Auslander, 381-394.
- Causey, M. (2002): «The Aesthetics of Disappearance and the Politics of Visibility in the Performance of Technology», *Gamma Journal of Theater and Criticism* 10, 59-71.
- Delgado, M. M. και Heritage P. (1996): *In Contact with the Gods: Directors Talk Theater*, Manchester.
- Fuchs, E. (1996): *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Indiana.
- Gardner, L. (2015): «Kings of War review – Shakespeare with shock and awe» *Guardian*, 21-6-2015 www.theguardian.com/stage/2015/jun/21/kings-of-

¹⁴ Causey στον Auslander (2008) 386.

¹⁵ Ο.π., σ. 383.

¹⁶ Ο.π., σ. 392.

¹⁷ Ο.π., σ. 383.

war-review-shakespeare-with-shock-and-awe [7-2-2017]

Jones, A. και Warr, T. (2000). *The Artist's Body: Themes and Movements*, London.

Kaye, N. (2007): *Multi-Media: Video – Installation – Performance*, London.

LeCompte, E. (1993) «*Brace Up!*», Felix 1, 3. www.efelix.org/issue3/Lecompte.html [10-11- 2016]

Monks, A. (2005): «Elizabeth LeCompte», συλλογικός τόμος: *Fifty Key Theatre Directors*. Abington, επιμ. S. Mitter και M. Shevtsova, 206-211.

Pluta, I. (2010): «Instance: Robert Lepage and Ex Machina, The Andersen Project», Συλλογικός τόμος: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam, επιμ. S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender και R. Nelson, 191-197.

Remshard, R. (2010): «Posthumanism», συλλογικός τόμος: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam, επιμ. S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender και R. Nelson, 135-139.

Sellar, T. «The Dark Secrets of the Belgian Avant-Garde. Or, How Director Ivo van Hove Rehearses Molière's *The Misanthrope*», Village Voice, 11-9-2007.

Sidiropoulou, A. (2018): "Identity, Technology, Nostalgia: The Theatre of Ivo van Hove, Robert Lepage and The Wooster Group." ARCHÉE, ARTS MÉDIATIQUES & CYBERCULTURE. 1 <http://archee.qc.ca/wordpress/identity-technology-nostalgia-the-theater-of-ivo-van-hove-robert-lepage-and-the-wooster-group/> [8-1-2020]

Sidiropoulou, A. (2011): *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theater*, New York.

Αριστοφάνης avant-garde
και μανιφέστο ειρήνης (Τσεχοσλοβακία 1923–1934)

Aristophanes Avant-garde
and Manifesto of Peace (Czechoslovakia 1923–1934)*

Pavína Šipová, Ph.D.

Επίκουρη Καθηγήτρια Φιλοσοφικής Σχολής
Καρόλειου Πανεπιστημίου, Πράγα, Τσεχία

Assistant Professor, Faculty of Arts,
Charles University, Prague, Czechia

Ινστιτούτο Ελληνικών και Λατινικών Σπουδών,
Τμήμα Νεοελληνικής φιλολογίας

Institute of Greek and Latin Studies,
Dpt. Modern Greek Philology
Celetná 20, 116 42 Praha 1, Czechia
+420221619739
pavlina.sipova@ff.cuni.cz

**In memoriam Eva Stehlíková (1941–2019), a great woman, professor, and friend.*

Abstract

During the interwar period the name of Aristophanes was associated with important personalities of Prague contemporary art and literature: the world-renowned writer and for a short period theatre director Karel Čapek and his elder brother -great painter, writer, and scenographer- Josef Čapek; Jiří Frejka who applied modern theatrical techniques to the experimental scene of the Dada Theater; new stage designers, representatives of new artistic movements such as Constructivism (the architect and scenographer Antonín Heythum) or Cubism (the architect and scenographer Vlastislav Hofman). In Prague, the comedies of Aristophanes were staged not only in new directional approaches but also in modern translations. These new translations worked as an unusual artistic asset, while at the same time they offered a rich source of expression for the emerging generation of avant-garde theater. However, later in the difficult years of rising fascism, Aristophanes' theatrical performances became also a form of spiritual and cultural resistance, when they served as an alarming manifestation against fascism and Nazism. Soon, however, censorship intervened, forbidding many works, including Aristophanes. Last, after these important and innovative performances, Aristophanes has been included in the classical repertoire of many theaters all over Czechia, so the old attic comedy appears on Czech stages almost every two years.

Keywords: Aristophanes, Prague avant-garde, interwar period

Απελευθερωμένο θέατρο (1926–1938)

Σύμφωνα με τις σωζόμενες μαρτυρίες, η αριστοφανική κωμωδία πρωτοεμφανίστηκε στο βασίλειο της Τσεχίας το 1549.¹ Επρόκειτο για τις *Νεφέλες*, μια σχολική παράσταση που παρουσιάστηκε στη γλώσσα του πρωτοτύπου. Έτσι ακολούθησε τις πρώτες παραστάσεις των αριστοφανικών κωμωδιών στην Ιταλία, τη Γαλλία, την Ελβετία, την Αγγλία και τη Γερμανία.² Εξάλλου, η κλασική παράδοση στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση έπαιζε βασικότατο ρόλο στον 18^ο και 19^ο αιώνα, και η κατάσταση αυτή συνεχίστηκε ακόμα και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα: οι φοιτητές έδιναν υποχρεωτικά κρατικές εξετάσεις στα Αρχαία Ελληνικά και τα Λατινικά για να αποφοιτήσουν.

Σ' αυτές τις εμπειρίες βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό το ρεπερτόριο ενός από τα πρώτα avant-garde θέατρα της Τσεχοσλοβακίας, του Osnohozené divadlo (Απελευθερωμένο θέατρο), που λειτουργούσε ανά διαστήματα, από το 1925 έως 1948. Βασίζονταν σε διαφορετική προσέγγιση της θεατρικής πράξης, ελεύθερη, ίσως και σε έναν βαθμό αντίθετη από τη συνηθισμένη σε μεγάλα θέατρα, προπαντός στο Μητροπολιτικό και στο Εθνικό Θέατρο.

Το Απελευθερωμένο θέατρο αντιπροσώπευαν ως συγγραφείς, σκηνοθέτες και ηθοποιοί ταυτόχρονα από το 1927, ο Jiří Voskovec (Γίρι Βόσκοβετς) και ο Jan Werich (Γιαν Βέριχ), που συνήθιζαν να υπογράφουν V+W.³ Οι Voskovec και Werich συχνά δημιουργούσαν χαρακτήρες με ονόματα δήθεν ελληνο-λατινικά, όπως ο Centurio Musculus (ο Εκατόνταρχος Μούσκουλος), ο Terentius Bulva (ο Τερέντιος Ομμάτιος), η Onomatopoe (η Ονοματοποιία) κ.λπ. Στα θεατρικά τους έργα χρησιμοποιούσαν, επίσης, συχνά αρχαίους ελληνικούς μύθους, λατινική γραμματική, αποσπάσματα από συγγράμματα αρχαίων συγγραφέων, ήρωες του Ομήρου και των Ελλήνων δραματικών ποιητών, πρόσωπα της Βίβλου ή ιστορικά πρόσωπα, όπως λ.χ. ο Καίσαρας. Στο ομώνυμο έργο ο Καίσαρας⁴ παρουσιάζεται ως βαρετός, γερασμένος ηγέτης που λαχταρά τον πόλεμο. Στον χαρακτήρα του αναμφισβήτητα καταλαβαίνουμε ομοιότητες με τον Ιταλό δικτάτορα Μπενίτο Μουσολίνι. Από τότε, από την πρεμιέρα το 1932, θεωρείται το Απελευθερωμένο θέατρο πολιτικό.

Οι Voskovec και Werich, πολλές φορές, χρησιμοποιούσαν όσα τους ήταν γνωστά και όσα θυμούνταν από τα μαθήματα κλασικής φιλολογίας και όσα ήταν επίσης κατανοητά στο ακροατήριο, για να λειτουργήσουν οι

¹ Αναλυτικά ŠípoVá (2009) 34–48.

² Πρβλ. APGR http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions?title=&field_mp_start_year_value_slider%5Bmin%5D%5Bdate%5D=1450&field_mp_start_year_value_slider%5Bmax%5D%5Bdate%5D=1600&field_mp_prod_people_tid=&field_arch_assoc_auth_tid%5B%5D=18&field_oid_value=&field_mp_assoc_arch_it_target_id=&sort_by=field_mp_start_year_value&sort_order=ASC. [21-01-2021].

³ Φωτογραφία 1a–c.

⁴ Βλ. αφίσα στο ψηφιακό αρχείο Εθνικού Μουσείου [http://en.esbirky.cz/subject/143386#googtrans\(en\)](http://en.esbirky.cz/subject/143386#googtrans(en)). [21-01-2021].

ατάκες και ο διάλογος με το κοινό:

«Κλεοπάτρα: Ιούλιε μου, μόλις αναρωτήθηκα πώς ήταν τότε στη Γαλατία, όταν νίκησες τον Αριόβιστο;

Καίσαρας: (κοντοστάθηκε) Άκου να δεις, πάσα μεν η Γαλατία εις τρία μέρη διήρηται ών το μεν οι Βέλγαι το δε οι Ακυϊτανοί ...⁵ Θα στα πω μόλις τελειώσω, να βάλω πρώτα αυτό στην ντουλάπα. (Προχωρά στην ντουλάπα, όπου κρύβεται ο Μάρκος Αντώνιος. Ξαφνικά χτυπάει μια μικρή καμπίνα κρεμασμένη στον τοίχο).

Κλεοπάτρα: (χαρούμενα) Ιούλιε, η εξ αποστάσεως επικοινωνία!

Καίσαρας: (βγάζει την πανοπλία του, τραβά κάτω από την καμπίνα έναν σωλήνα βαλμένο στον τοίχο και λέγει) Halo, halare, halani, halatum, εδώ ο Καίσαρ... Τι; Ποιος Καίσαρ;;; ο Γάιος Ιούλιος! Μήπως είμαστε δύο;! ...»⁶

Οι Voskovec και Werich ήταν επηρεασμένοι από τα μοντέρνα κινήματα, όπως το νταντά, το κίνημα του σουρεαλισμού και του κονστρουκτιβισμού, από τη τζαζ μουσική κ.λπ. Με το ιδιότυπο χιούμορ τους στόχευαν τα κοινωνικά δεινά μέσω της πολιτικής σάτιρας, όμως στράφηκαν εναντίον του ναζισμού, γεγονός που οδήγησε σε ένα μοιραίο αποτέλεσμα: το θέατρο έκλεισε το 1938 από τους ναζί,⁷ ξανάνοιξε μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και το 1948 – όταν έγινε στην Τσεχοσλοβακία το κομμουνιστικό πραξικόπημα – το Απελευθερωμένο θέατρο σταμάτησε να λειτουργεί, για να αποφύγει τους σταλινιστές.

Αδερφοί Čapek

Στο ίδιο κλίμα μοντερνισμού γεννήθηκε η παράσταση δύο κωμωδιών του Αριστοφάνη, αυτή τη φορά σε σκηνοθεσία του Karel Čapek⁸ (Κάρελ Τσάπεκ). Ο Karel Čapek ήταν γνωστός Τσέχος μυθιστοριογράφος, διηγηματογράφος και θεατρικός συγγραφέας. Μαζί με το μεγαλύτερό του αδελφό Josef⁹ (Γιόζεφ), – ο οποίος, πέρα από συνεργάτης στο γράψιμο των έργων του, ήταν και έξοχος ζωγράφος, σκηνογράφος¹⁰ και κριτικός τέχνης – μέσα σε τρία

⁵ Δηλ. Gallia est omnis divisa in partes tres quarum unam incolunt Belgae, aliam Aquitani... (Caesar, *De bello Gallico*), *Απομνημονεύματα του Ιουλίου Καίσαρα (Περί του Γαλατικού πολέμου)*, μετ. Γσακαλώτος, Ε. Δ. (1903²) 15.

⁶ Από το *Caesar* στο V+W (1955) 206. Όλες οι μεταφράσεις από την Τσεχική γλώσσα στην ελληνική είναι της συγγραφέως.

⁷ Βλ. *Crisis: A Film of the Nazi Way* (1939), ντοκιμαντέρ του Αμερικανού σκηνοθέτη Herbert Kline και του Τσέχου κάμεραμαν Alexandr Hackenschmied για την Ευρωπαϊκή κρίση μετά την Συμφωνία του Μονάχου το 1938. Περιέχει μοναδικά, αλλού μη υπάρχοντα, αποσπάσματα από μια αντιχιτλερική παράσταση του Απελευθερωμένου θεάτρου λίγο πριν κλείσει και απαγορευτεί το 1938.

⁸ Φωτογραφία 2a-b.

⁹ Φωτογραφία 2a.

¹⁰ Η σκηνή του Josef Čapek για τους *Ιππείς-Εκκλησιάζουσες* 1923 στη φωτογραφία 2c. Επίσης, σκίτσα με κοστούμια του ίδιου στη σχετική βάση δεδομένων του

χρόνια ανέβασαν στη σκηνή του Μητροπολιτικού Θεάτρου επτά παραγωγές σε έργα των Αριστοφάνη, Μολιέρου και άλλων.

Με μια εντελώς καινούρια σκηνοθετική και καλλιτεχνική αισθητική έγινε το 1923 η πρεμιέρα των δύο κωμωδιών του Αριστοφάνη *Ιππείς* και *Εκκλησιάζουσες*. Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη λειτούργησαν ως ένα ασυνήθιστο υλικό καλλιτεχνικής αφόρμησης, ενώ, ταυτόχρονα, προσέφεραν μία πλούσια πηγή έκφρασης για την αναδυόμενη γενιά του *avant-garde* θεάτρου. Επίσης, η αρχαία κωμωδία δεν είχε τότε ακόμη αποκτήσει καμία σκηνοθετική παράδοση (σε αντίθεση με την αρχαία τραγωδία), έτσι ώστε επέτρεπε τη χρήση της λαϊκής θεατρικής πρακτικής, σύμφωνα με το νέο θεατρικό πρόγραμμα και τους κώδικες των Čapek. Μεταξύ άλλων, είχαν ανεβάσει τα μολιερικά έργα όπως: *Σγανarella ή ο κατά φαντασία κερατάς* (*Sganarelle ou le Cocu imaginaire*), *Γιατρός με το στανιό* (*Le Médecin malgré lui*), *Γάμος με το στανιό* (*Le Mariage forcé*). Οι τρεις αυτές κωμωδίες παίχτηκαν συνενωμένες, ως ένα δηλαδή, και την ίδια δραματουργική τακτική χρησιμοποίησαν οι Čapek στον Αριστοφάνη.

Οι *Ιππείς* και οι *Εκκλησιάζουσες* ήταν μια συνέχεια της δραματουργικής πρόθεσης του νέου καλλιτεχνικού κινήματος του Μητροπολιτικού Θεάτρου, το οποίο προσπαθούσε έτσι να απευθυνθεί σε ευρύτερο κοινό. Εκείνη την εποχή το Μητροπολιτικό Θέατρο δημιουργούσε καινούριες παραγωγές με γοργούς ρυθμούς, ίσως και βιαστικά, εξυπηρετώντας περιορισμένη ομάδα συνδρομητών που –όπως είχαν συνηθίσει– ζητούσαν κάθε βδομάδα μια καινούρια παράσταση.¹¹ Και, πραγματικά, ο μέσος όρος για το ανέβασμα μιας καινούριας παράστασης ήταν δύο βδομάδες!¹² Ο Karel Čapek, ως θεωρητικός, συχνά επέκρινε στα άρθρα του την αποξένωση του λαϊκού κοινού από το θέατρο, καθώς ήθελε να τραβήξει στο θέατρο κοινό «όχι τόσο καλό», κοινό αφελές και αμαθές, να μειωθούν οι ακατάδεκτοι συνδρομητές και να αλλάξουν οι συνδρομητικές παραστάσεις, που μέχρι τότε επικρατούσαν στα μεγάλα θέατρα της χώρας. Ο Čapek είχε εκφράσει τις ιδέες του ακόμη και στον διασκεδαστικό διάλογό του *Πρόσκληση για τους συνδρομητές*:

«Μια που μου ήρθε παλιά φράση
ας μην μας κανείς ξεγελάσει
το θέατρο να γίνει πάλι
Σχολή ζωής για τους πάντες.
Μάστοροι και μαθητάδες
όλοι μαζί στο σχολειό,
σκηνοθέτης, σκηνογράφος,

Θεατρολογικού Ινστιτούτου της Πράγας: <http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=33838&mode=3&scenographerIds=7646&lang=en> [21-01-2021].

¹¹ Černý (1988) χωρίς αρίθμηση.

¹² Πρβλ. ρεπερτόριο του Μητροπολιτικού Θεάτρου στο *Městské divadlo na Vinohradech* (1932) 123-138.

ηθοποιός, μουσικός! ...»¹³

Είχε ευκρινή ιδέα σχετικά με τη συνολική αποστολή της θεατρικής τέχνης στην κοινωνία και προσπάθησε, πραγματικά, ως δραματουργός του Μητροπολιτικού Θεάτρου, να δουλέψει στο πνεύμα των ιδεών του για τον κοινωνικό ρόλο και την υπηρεσία του θεάτρου. Με τις δραματουργικές επιλογές του υπερέβαινε τα εμπόδια που είχαν με την πάροδο του χρόνου αυξηθεί στο Μητροπολιτικό Θέατρο, και μάλιστα σε επτά περιπτώσεις σκηνοθέτησε ο ίδιος τα επιλεγμένα έργα.¹⁴ Η δραματουργική και σκηνοθετική σύλληψη του Karel Čapek συνέβαλε καθοριστικά στη γενική επιτυχία του Μητροπολιτικού Θεάτρου. Ο ίδιος προτιμούσε και έδινε έμφαση σε κλασικά έργα, για να «αντικαταστήσει τα δίθην μοντέρνα και φτηνά προϊόντα της εποχής.»¹⁵

Ήταν σαφές πως με την αναφορά στους θεατές ο Čapek μιμείται τους προλόγους στα δραματικά έργα της αναγέννησης και του μπαρόκ ή πως απευθύνεται ήδη στον προδρομικό κωμικό ποιητή, τον Αριστοφάνη, ο οποίος αναφερόταν στο κοινό του, πχ. στην τελευταία στροφή των Βατράχων:

«πρώτα μὲν εὐδοίαν ἀγαθὴν ἀπιόντι ποιητῇ
 ἔς φάος ὄρνυμένῳ δότε δαίμονες οἱ κατὰ γαίας,
 τῇ δὲ πόλει μεγάλων ἀγαθῶν ἀγαθὰς ἐπινοίας.
 πάγχυ γὰρ ἐκ μεγάλων ἀχέων παυσαίμεθ' ἂν οὕτως
 ἀργαλέων τ' ἐν ὄπλοις ζυνόδων. Κλεοφῶν δὲ μαχέσθω
 κἄλλος ὁ βουλόμενος τούτων πατρίοις ἐν ἀρούραις»¹⁶

Η πρεμιέρα της σύνθεσης κωμωδιῶν *Ιππείς-Εκκλησιάζουσες* δόθηκε λίγο πριν τα Χριστούγεννα, στις 19 Δεκεμβρίου 1923, όμως ο αριθμός των παραστάσεων της καθεμιάς κωμωδίας τελικά διέφερε. Οι *Ιππείς* επαναλήφθηκαν 14 φορές, ενώ οι *Εκκλησιάζουσες* μόνο πέντε.¹⁷ Ο μέσος όρος επαναλήψεων ενός έργου τότε ήταν περίπου 25 παραστάσεις. Από το γεγονός αυτό και από κάποια άλλα σχόλια και κριτικές¹⁸ μπορούμε να συμπεράνουμε ότι οι *Εκκλησιάζουσες* δεν είχαν ιδιαίτερη επιτυχία και αργότερα κατέβηκαν, ενώ οι *Ιππείς* παίχτηκαν ξεχωριστά άλλες εννέα φορές.

Αξίζει να σημειωθεί ότι στην περίπτωση των κωμωδιῶν του Αριστοφάνη χρησιμοποιήθηκαν νέες μεταφράσεις του από τον καθηγητή κλασικής φιλολογίας και μεταφραστή αρχαίων θεατρικών έργων Ferdinand Stiebitz (Φέρντιναντ Στίμπιτς). Ο Čapek αγωνιζόταν σ' όλη του τη

¹³ Από το *Φυλλάδιο του Μητροπολιτικού Θεάτρου, Σεπτέμβριος 1921: Roznáni pro předplatiitele (Πρόσκληση για τους συνδρομητές): Mne staré slovo napadlo / Bud' živeu školou divadlo. / Především školou pro diváky / Ač nechceme jim být kantory, / Budiž však školou pro nás taky, / Pro herce i pro autory ... Černý (1988) ή Černý (2000) 189 ή Čapek (1985).*

¹⁴ Černý (2000) 189.

¹⁵ Černý (2000) 190.

¹⁶ Aristophanes (1907) 1528–1533.

¹⁷ *Městské divadlo na Vinohradech* (1932) 131.

¹⁸ Port (1932) 92.

ζωή εναντίον της δημαγωγίας και του πολέμου και, κατά την σκηνοθετική του περίοδο, απέκτησε, με τη συνεργασία με τον Stiebitz και τις μεταφράσεις του, ένα σημαντικό όπλο. Ωστόσο, οι αδελφοί Čapek δημιούργησαν μια παράσταση που βασιζόταν –όπως συνήθιζαν σε όλες τις παραγωγές τους– στους ηθοποιούς, παράσταση γεμάτη από πλούσια, ανεξέλεγκτη κωμικότητα, όχι μόνο λεκτική αλλά και θεατρική. Σε μεγάλο βαθμό βοήθησε η σύγχρονη κλασική μουσική του Jaroslav Křička (Γιάροσλαβ Κρίτσκα). Ο ίδιος ο Karel Čapek έλεγε ότι «θα ήταν αναχρονιστικό να παρουσιάσουμε έναν βαρετό ακαδημαϊκό Αριστοφάνη.»¹⁹

Οι κριτικές ήταν σχετικά καλές αλλά, ως επί το πλείστον, επιφυλακτικές, όπως του Jaroslav Hilbert (Γιάροσλαβ Ίλμπερτ): «Οι Čapek ανέβασαν στην σκηνή αυτές τις αρχαίες κωμωδίες προσπαθώντας με πολλές ιδέες και την σκηνοθετική τους εξυπνάδα να γεφυρώσουν κάποτε αρκετά ξηρές και απομακρυσμένες δομές του αριστοφανικού έργου με τις σύγχρονες απαιτήσεις, πχ. είχαν προσθέσει ένα καινούριο χαρακτήρα, του λογοκριτή, που χτυπούσε το τύμπανό του κάθε φορά όταν ακουγόταν κάποια αισχρή ή πρόστυχη ατάκα και την διερμήνευε στους θεατές με πιο απαλό τρόπο, δηλ. σε στίχους και ρίμα ... Η βραδιά ήταν περισσότερο εκκεντρική και παράξενη παρά κανονικά θεατρική, ωστόσο συμπαθητική».²⁰

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι οι Čapek ήταν σε θέση να ανεβάσουν ένα παλιό κωμικό κείμενο με την απαραίτητη ελευθερία και σύμφωνα με τον μοντερνισμό, όμως στον Αριστοφάνη – σε αντίθεση με άλλα έργα, όπως αυτά του Μολιέρου – μάλλον υποτίμησαν κάποιες διαφορές και, κυρίως, την ιστορική απόσταση του αρχαίου κειμένου από τη μοντέρνα σκηνή και το κοινό του. Ενώ η εντύπωση από το μολιερικό έργο ήταν μια αρμοσμένη εκτέλεση, ο Αριστοφάνης πιθανώς χάθηκε μέσα στις πολλές σκηνογραφικές και σκηνοθετικές ιδέες.²¹

Ο Jiří Frejka δics

Ο Karel Čapek επηρέασε τον Jiří Frejka²² (Γίρι Φρέικα) να σκηνοθετήσει το *Ζωρζ Νταντέν ή Ο αμήχανος σύζυγος* (*George Dandin ou le Mari confondu*) του Μολιέρου. Η πρεμιέρα δόθηκε με μεγάλη επιτυχία τον Μάιο του 1925, με τίτλο *Cirkus Dandin* (*Τσίρκο Νταντέν*). Αργότερα την επανέλαβαν ως αναθεωρημένη παράσταση εντάσσοντας σε αυτήν μια σκηνή παρμένη από την παράσταση με τίτλο *Όταν*

¹⁹ Tomanová (1975) 74 και Čapek (1968) 197.

²⁰ Hilbert (1923) 3.

²¹ Πρβλ. Tomanová (1975) 74–75.

²² Φωτογραφία 3α. Ο Jiří Frejka (1904–1952) το 1925 υπήρξε (συν)ιδρυτής του Osvozožené divadlo – Απελευθερωμένου θεάτρου, το 1927 ίδρυσε το Divadlo Dada (Dada θεάτρο) και το 1929 το Moderní studio (Μοντέρνο Στούντιο), από το 1935–1945 λειτούργησε ως σκηνοθέτης Εθνικού Θεάτρου, το 1945 έγινε (συν)ιδρυτής της Ακαδημίας Μουσικών Τεχνών (από το 1946 καθηγητής ΑΜΤ) και ταυτόχρονα από 1945 – 1950 διευθυντής του Μητροπολιτικού Θεάτρου.

οι γυναίκες γιορτάζουν κάτι δηλαδή από τις Θεσμοφοριάζουσες.²³ Οι Θεσμοφοριάζουσες απαγορεύθηκαν²⁴ και κατέβηκαν αμέσως μετά την πρεμιέρα, το 1926. Παρόλα αυτά, η παράσταση είχε μεγάλη απήχηση. Μαζί με τις παραστάσεις των Čapek και των Voskovec και Werich, ήταν μία από τις πρώτες εκδηλώσεις του avant-garde θεάτρου της Τσεχοσλοβακίας επηρεάζοντας και προσδιορίζοντας τον Frejka στην υπόλοιπή του καλλιτεχνική πορεία.

Στην παράσταση *Όταν οι γυναίκες γιορτάζουν κάτι* η νεοκλασική μουσική του Iša Krejčí (Ισα Κρέιτσι) ήταν εναρμονισμένη με τον χορό, ο λόγος με την εικόνα, το χρώμα με τη δυναμική, η κονστρουκτιβιστική σκηνή με το ρυθμό. Ο Jiří Frejka ήταν από τους πρώτους σκηνοθέτες που προσπάθησαν να εφαρμόσουν τις θεωρητικές θεατρικές απαιτήσεις στην πράξη. Μαζί με νέους καλλιτέχνες είχε πρωτοπορήσει με ένα νέο θεατρικό πρόγραμμα, το οποίο βασιζόταν στην αντισυμβατικότητα, την επικαιρότητα και τη ζωντάνια. Αρνήθηκε εντελώς τον ρεαλισμό επί σκηνής.

Για τον Frejka ήταν η πρώτη, όχι όμως και η μοναδική, αρχαία κωμωδία που σκηνοθέτησε. Το Φεβρουάριο του 1928 ανέβασε τον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη, το 1934 τους *Ορνίθες*, το 1942 τον *Ψευδολόγο* του Πλάτου και αργότερα τον *Καυχησιάρη στρατιώτη* του ίδιου. Αξίζει να τονιστεί πως, εκτός από τον Πλάτο, όλες οι κωμωδίες παίχτηκαν στην Τσεχοσλοβακία για πρώτη φορά στη μοντέρνα εποχή και πως ουσιαστικά ο Frejka τις ανακάλυψε για το θέατρο ως μια νέα πηγή χιούμορ και κωμικότητας, η οποία ταίριαζε απόλυτα με τον ντανταϊσμό που επικρατούσε και χαρακτήριζε τη σκηνοθεσία του.

Επίσης, ήταν η τρίτη φορά στην καριέρα του που ο Frejka χρησιμοποίησε στην παράσταση την εντυπωσιακή μεταβλητή κονστρουκτιβιστική σκηνή του Antonín Heythum²⁵ (Άντονιν Χέιτουμ). Ο Heythum αντιλαμβανόταν τον χώρο όχι ως μια πραγματικότητα αλλά ως μια καλλιτεχνική εικόνα. Στις σκηνογραφίες του χρησιμοποιούσε σκάλες, κούνιες, πάγκους και άλλα αντικείμενα που τόνιζαν την κίνηση των ηθοποιών.²⁶

Το σενάριο για το *Όταν οι γυναίκες γιορτάζουν κάτι – Θεσμοφοριάζουσες* στηριζόταν σε μια παλιά μετάφραση ενός κλασσικού φιλολόγου, του Augustin Krejčí (Αούγκουστιν Κρέιτσι). Ο Frejka απλά τη συντόμευσε και τη συμπλήρωσε σε σημεία που ο Αριστοφάνης παρωδεί τον Ευριπίδη με χωρία από το *Ημέρωμα της Στρέγγλας* και το *Ρωμαίο και Ιουλιέτα*. Ήταν λογική και φιλική προς το κοινό επιλογή, διότι οι στίχοι του Σαίξπηρ ήταν αρκετά γνωστοί και οικείοι στο κοινό, ενώ του Ευριπίδη καθόλου. Όμως, ο Frejka ξέχασε να ζητήσει την άδεια για τη χρήση της μετάφρασης από τον μεταφραστή, ούτε αργότερα συμφώνησαν, οπότε αμέσως μετά την πρεμιέρα η παράσταση κατέβηκε. Η κριτική έγραφε για τον δυναμισμό, την εξυπνάδα και την ευστροφία του σκηνοθέτη:

²³ Φωτογραφία 3c.

²⁴ Βλ. παρακάτω.

²⁵ Φωτογραφία 3b.

²⁶ Φωτογραφία 3d–f.

«Σίγουρα πολλοί θεατές θα αισθάνονταν προσβεβλημένοι, άμα άκουγαν τον Αριστοφάνη μπλεγμένο με διαλόγους από τον Σαίξπηρ ... άμα έβλεπαν τον ποιητή Ευριπίδη με μπλε χάρτινη γενειάδα ... ή τις Θεσμοφοριάζουσες σαν revue girls να ανεβαίνουν σκάλες όπως σε κανένα τσίρκο... Ας αφήσουμε τα κιάλια μας, με τα οποία εξετάζουμε τον Ρολάν και τον Στρίντμπεργκ στο Εθνικό ή το Μητροπολιτικό μας Θέατρο, για να παρακολουθήσουμε και να ευχαριστηθούμε καλύτερα μια παράσταση – έπαινο του νέου πνεύματος και τις απόψεις του σκηνοθέτη και του σκηνογράφου.»²⁷

Οχτώ χρόνια αργότερα, το 1934, γύρισε ο Fřejka πάλι στον Αριστοφάνη. Αυτή τη φορά στους *Όρνιθες*. Η ιδέα να τους ανεβάσει ο Fřejka στο Εθνικό Θέατρο, στο πλαίσιο του μοντερνισμού, ήταν παλιά, γεννήθηκε ήδη τον Ιούνιο 1928, από τον τότε σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου Karel Hugo Hilar (Κάρελ Ούγκο Χίλαρ), όμως πραγματοποιήθηκε έξι χρόνια αργότερα.

Εάν οι *Θεσμοφοριάζουσες* ήταν μια εντελώς πειραματική παράσταση έκρηξης ντανταϊσμού, οι *Όρνιθες* πήραν πλέον πολιτικό χαρακτήρα.²⁸ Οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη ήταν μια εκδήλωση αντιφασισμού, πάλι τονισμένη με μια εξαιρετική σκηνογραφία, αυτή τη φορά του Vlastislav Hofman (Βλάστισταβ Χόφμαν).²⁹ Πάλι δεν άντεζαν πολύ καιρό στη σκηνή, η πρεμιέρα έγινε στις 21 Ιουνίου 1934, μια άλλη παράσταση στις 25 Ιουνίου και την 1η Ιουλίου ήταν η τελευταία. Ο λόγος ήταν προφανής: η ερμηνεία του Fřejka για την επικίνδυνη επικαιρότητα δεν επέτρεψε πάνω από τρεις παραστάσεις. Οι τίτλοι της κριτικής μιλάνε σαφέστατα: «Το Εθνικό Θέατρο στην πολιτική περιφέρεια», «Η αριστερά κυβερνά το Εθνικό Θέατρο», «Το Εθνικό Θέατρο πρέπει να είναι Εθνικό, όχι διεθνές» κ.ά.³⁰

Ο ερμηνευτής του δημαγωγού Πεισθέταιρου, ο Ladislav Pešek (Λάντισλαβ Πέσεκ),³¹ αναφέρει στα απομνημονεύματά του το εξής χωρίο μιας σύγχρονης κριτικής: «... Στην προσπάθειά του να ευχαριστήσει την πολιτική αριστερά, το Εθνικό Θέατρο ξεχνά σε μεγάλο βαθμό τα ίδια τα κρατικά συμφέροντα... Κρυμμένο πίσω απ' την παλαιά σάτιρα, με πονηρία επιτίθεται κατά των εκπροσώπων της κρατικής εξουσίας ... η χορωδία αντί για vůdce [ηγέτη], φωνάζει vůdče, έτσι ώστε ακούγεται σαφώς ως Duce. Η στολή του δικτάτορα, οι χειρονομίες και η ομιλία δεν αφήνουν ούτε την παραμικρή αμφιβολία ότι σχετίζονται με τις αντίστοιχες του Χίτλερ ή του Μουσολίνι.»³² Βγήκαν και επικριτικά άρθρα των παραπάνω κριτικών όπως η *Diktatura je posvátná* (η Δικτατορία είναι ιερά) του Vladimír Ryba (Βλάδιμιρ Ρύμβα),³³

²⁷ Štorch (1925/26).

²⁸ Jochmanová (2007) 37.

²⁹ Φωτογραφία 4a-d.

³⁰ Pešek (1974), 101–102.

³¹ Φωτογραφία 4e.

³² Pešek (1974) 101–102.

³³ Ryba (1934) 6.

όμως η παράσταση ακυρώθηκε και τελικά, για να ηρεμήσει η πολιτική κατάσταση γύρω από το Εθνικό Θέατρο,³⁴ αμέσως την επόμενη θεατρική σεζόν η κρατική σκηνή ανέβασε τον *Don Buonaparte* των Giovacchino Forzano & Benito Mussolini...³⁵

Συμπέρασμα

Στην Τσεχοσλοβακία κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, το όνομα του Αριστοφάνη συνδέθηκε με σημαντικές προσωπικότητες της σύγχρονης τέχνης και λογοτεχνίας. Μεταξύ αυτών διακρίθηκαν εκείνοι που πρωτοστάτησαν στην παρουσίαση έργων του Αριστοφάνη στην Πράγα: ο παγκοσμίως γνωστός φιλόσοφος και συγγραφέας Karel Čapek, καθώς και ο έξοχος ζωγράφος και συγγραφέας Josef Čapek, έπειτα ο Jiří Frejka που εφάρμοζε σύγχρονες θεατρικές τεχνικές στην πειραματική σκηνή του Dada-θεάτρου, συνεργαζόμενος με νέους σκηνογράφους, εκπροσώπους καινούριων καλλιτεχνικών κινημάτων, όπως ο αρχιτέκτονας και ζωγράφος Antonín Heythum και ο Vlastislav Hofman.

Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη ανέβηκαν στη σκηνή της Πράγας όχι μόνο σε νέες σκηνοθετικές προσεγγίσεις, αλλά και σε σύγχρονες μεταφράσεις. Οι καινούριες αυτές μεταφράσεις στην Τσεχική λειτούργησαν ως ένα ασυνήθιστο υλικό καλλιτεχνικής αφόρμησης, ενώ, ταυτόχρονα, προσέφεραν μία πλούσια πηγή έκφρασης για την αναδυόμενη γενιά του avant-garde θεάτρου. Ωστόσο, αργότερα, στα δύσκολα χρόνια του αυξανόμενου φασισμού, οι θεατρικές παραστάσεις του Αριστοφάνη λειτούργησαν ως μορφή πνευματικής και πολιτισμικής αντίστασης, την οποία τα έργα κλήθηκαν να υπηρετήσουν, εν είδει μανιφέστου ειρήνης. Ύστερα από τις σημαντικές και καινοτόμες αυτές παραστάσεις, ο Αριστοφάνης συμπεριλαμβάνεται πλέον στο κλασσικό ρεπερτόριο των θεατρικών σκηνών τόσο της Πράγας όσο και του Μπρνο, καθώς και άλλων πόλεων στην Τσεχοσλοβακία.

³⁴ Λιγότερο εκρηκτική κατάσταση υπήρξε σε άλλες πόλεις της χώρας. Στην πρωτεύουσα της Μοραβίας, το Μπρνο, χάρη πάλι στον κλασσικό φιλόλογο και μεταφραστή Ferdinand Stiebitz, είχαν την πρεμιέρα της *Ειρήνης* το 1933 ως revue της *Ειρήνης* σε σκηνοθεσία του Aleš Rodhorský, και των *Βατράχων* το 1936 σε σκηνοθεσία του Josef Skřivan. Μετά παρουσιάστηκαν οι *Εκκλησιάζουσες* το 1928 σε σκηνοθεσία του Rudolf Walter, αργότερα πάλι στην Πράγα το 1933 σε σκηνοθεσία του Václav Vaňátko και το 1941 πάλι σε καινούρια σκηνοθεσία του Jiří Plachý. Τις *Εκκλησιάζουσες* σκηνοθέτησαν ακόμα και στο Τσέσκε Μπουντεγιόβιτσε το 1935, χωρίς όμως να ξέρουμε σήμερα ποιοι ήταν οι καλλιτέχνες, και οι *Βάτραχοι* παρουσιάστηκαν το 1945, σε σκηνοθεσία του Jan Fišer, ως δημόσια ανάγνωση στο στρατόπεδο συγκέντρωσης Terezín.

³⁵ Βλ. Ηλεκτρονικό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας: Giovacchino Forzano, Benito Mussolini: *Napoleonových sto dní*. [http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2386\[21-01-2021\]](http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2386[21-01-2021]).

Βιβλιογραφία

- Caesar (1903): *Γάϊου Ιουλίου Καίσαρος Απομνημονεύματα περί του Γαλατικού πολέμου: G. J. Caesaris Commentarii de bello gallico*, Αθήνα. Μετ.: Τσακαλώτος, Ε. Δ. Ηλεκτρονική πηγή: <http://digital.lib.auth.gr/record/129465?ln=el>. [21-01-2021].
- Čapek, K. (1968): *Divadelníkem proti své vůli*, Praha.
- Čapek, K. (1985): *O Umění a kultuře II*, Praha: Československý spisovatel.
- Černý, F. (1988): *Karel Čapek ve Vinohradském divadle*, Praha : Vinohradské divadlo.
- Černý, F. (2000): *Premiéry bratří Čapků*, Praha: Hynek.
- Hilbert, J. «Divadlo», *Venkov*, 21-12-1923, σ. 3.
- Jochmanová, A. (2007/10), «Jiří Frejka a Moderní studio (1929)», *Sborník prací FF MU, Q 10*. Ηλεκτρονική πηγή: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114516/Q_Theatrológica_10-2007-1_4.pdf?sequence=1. [21-01-2021].
- Pešek, L. (1974): *Tvář bez masky (Skutečnost a sen)*, Praha: Odeon.
- Port, J. (1932): «Výtvarníci městského divadla», στον τόμο: *Čtvrtstoletí městského divadla na Král. Vinohradech*, Praha.
- Ryba, V. *Právo lidu*, 29/9/1934, s. 6. Ηλεκτρονική πηγή: http://db.olympus.cz/antika_rec/Av1934Frejka/vr.pdf. [21-01-2021].
- ŠípoVá, P. (2009/45): «Aristophanes's Entry onto the Contemporary Czech Stage between the Wars and during World War II.» *Eirene*, 34–48. Ηλεκτρονική πηγή: https://www.academia.edu/589962/Aristophanes_s_Entry_onto_the_Contemporary_Czech_Stage_between_the_Wars_and_during_World_War_II. [21-01-2021].
- Štorch, O.M. «Divadlo mladých Na Slupi», *Rozpravy Aventina*, 1, 1925/26, 5, σ. 65. Ηλεκτρονική πηγή: http://db.olympus.cz/antika_rec/Thesm1926Frejka/O%C5%A0M.pdf [21-01-2021].
- Tomanová, Z. (1975): *Karel Čapek, dramaturg a režisér v Městském divadle na Královských Vinohradech*, dipl. práce, odd. Dějin a teorie divadla, Praha: FF UK.
- V+W (1955): *Hry Osvobozeného divadla II*, Praha: Čs. Spisovatel.

Sine (1932): *Čtvrtstoletí městského divadla na Král. Vinohradech, Praha*.

Ηλεκτρονικά αρχεία

Ηλεκτρονικό Αρχείο APGRD (Archive of Performances of Greek and Roman Drama), Productions Database: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions> [21-01-2021].

Ηλεκτρονικό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας:

Giovacchino Forzano, Benito Mussolini: Napoleonových sto dní. <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2386> [21-01-2021].

Οι Όρνιθες (1934)

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/523> [21-01-2021].

Ηλεκτρονικό Αρχείο του Θεατρολογικού Ινστιτούτου της Πράγας: <http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=33838&mode=3&scenographer-Ids=7646&lang=en> [21-01-2021].

Ηλεκτρονικό Αρχείο του Ινστιτούτου Κλασικών Σπουδών Ακαδημίας Επιστημών της Τσεχίας

<https://dramata.knihovny.net/eng/l.dll?cli~154227&TL=> [21-01-2021].



Φωτ. 1a: Οι V+W στο *Caesar* (1932).

Πηγή: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/prezit-nacismus-osvobozene-divadlo-jiskrilo-vtipem-a-ironii_371413.html [21-01-2021].



Φωτ. 1b: Η σκηνή του Adolf Hoffmeister για το *Caesar* (1932).

Πηγή: http://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=osvobozene_divadlo [21-01-2021].



Φωτ. 1c: Οι V+W στο *Caesar* (1932).

Πηγή: http://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/index.php?pg=osvobozene_divadlo [21-01-2021].



Φωτ. 2α: Οι αδελφοί Karel και Josef Čapek.

Πηγή: https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/vila-bratri-capku-nabidne-unikatni-dopisy-a-fotografie_313882.html. [21-01-2021].



Φωτ. 2b: Στη σειρά κάθονται ο σκηνοθέτης Julius Gellner (πίσω του η Olga Schein-
rflugová, ηθοποιός και σύζυγος του Karel Čapek), ο Karel Čapek και Otto Pick στα
γυρίσματα του R.U.R. (Διεθνικά Ρομπότ του Ρόσσομ), Πράγα 1935.

Πηγή: https://www.tyden.cz/rubriky/nazory/glosar/tri-poznamky-k-capkovi_309847.html?showTab=nejctenejsi-24 [21-01-2021].



Φωτ. 2c: *Ιππείς – Εκκλησιάζουσες* (1923), σκηνοθεσία: Karel Čapek, σκηνογραφία: Josef Čapek. Στον τόμο: Černý (2000) 197.



Φωτ. 3α: Ο σκηνοθέτης Jiří Frejka.

Πηγή: Αρχείο Ινστιτούτου Κλασικών Σπουδών Ακαδημίας Επιστημών της Τσεχίας.



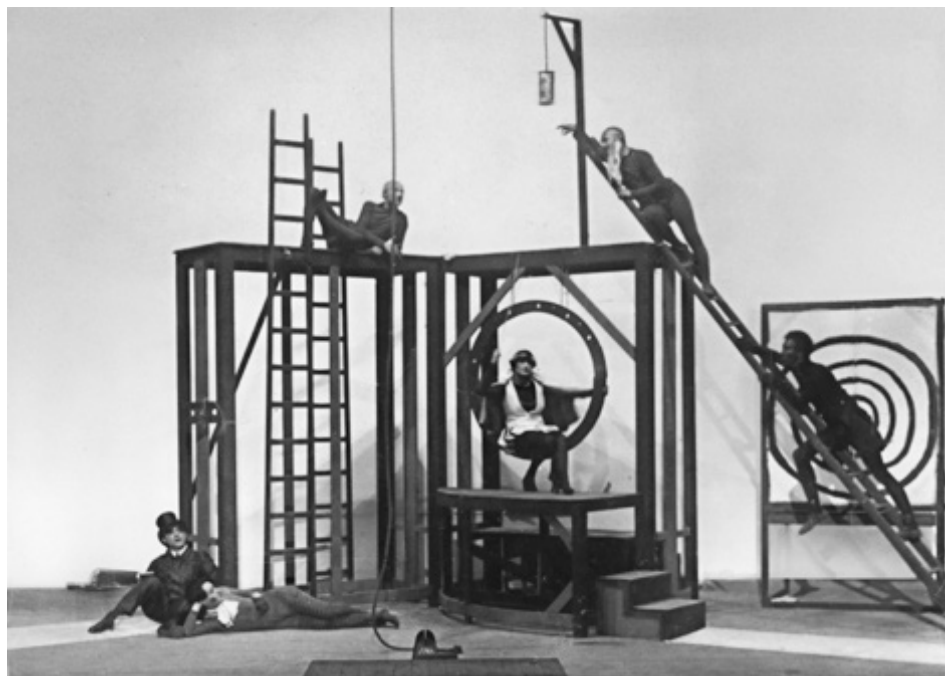
Φωτ. 3b: Ο σκηνογράφος Antonín Heytun.

Πηγή: Αρχείο Ινστιτούτου Κλασικών Σπουδών Ακαδημίας Επιστημών της Τσεχίας.



Φωτ. 3c: *Cirkus Dandin* (Τσίρκο Νταντέν), 1925, δηλ. Ζωρζ Νταντέν ή Ο αμήχανος σύζυγος του Μολιέρου. Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Antonín Heytun.

Πηγή: http://www.phil.muni.cz/udim/avantgarda/avantgarda/osvobozene_divadlo/Cirkus-Dandin1_v.jpg [21-01-2021].



Φωτ. 3d: *Když ženy něco slavní*, 1926 (Όταν οι γυναίκες γιορτάζουν κάτι, δηλ. Θεσμοφοριάζουσες).
Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Antonín Heytum.
Πηγή: Αρχείο Ινστιτούτου Κλασικών Σπουδών Ακαδημίας Επιστημών της Τσεχίας.



Φωτ. 3ε: *Když ženy něco slavní*, 1926 (Όταν οι γυναίκες γιορτάζουν κάτι, δηλ. Θεσμοφοριάζουσες).
Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Antonín Heytum.
Πηγή: Αρχείο Ινστιτούτου Κλασσικών Σπουδών Ακαδημίας Επιστημών της Τσεχίας.



Φωτ. 3f: *Když ženy něco slavní*, 1926 (Όταν οι γυναίκες γιορτάζουν κάτι, δηλ. Θεσμοφοριάζουσες).
Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Antonín Heytum.
Πηγή: Αρχείο Ινστιτούτου Κλασικών Σπουδών Ακαδημίας Επιστημών της Τσεχίας.



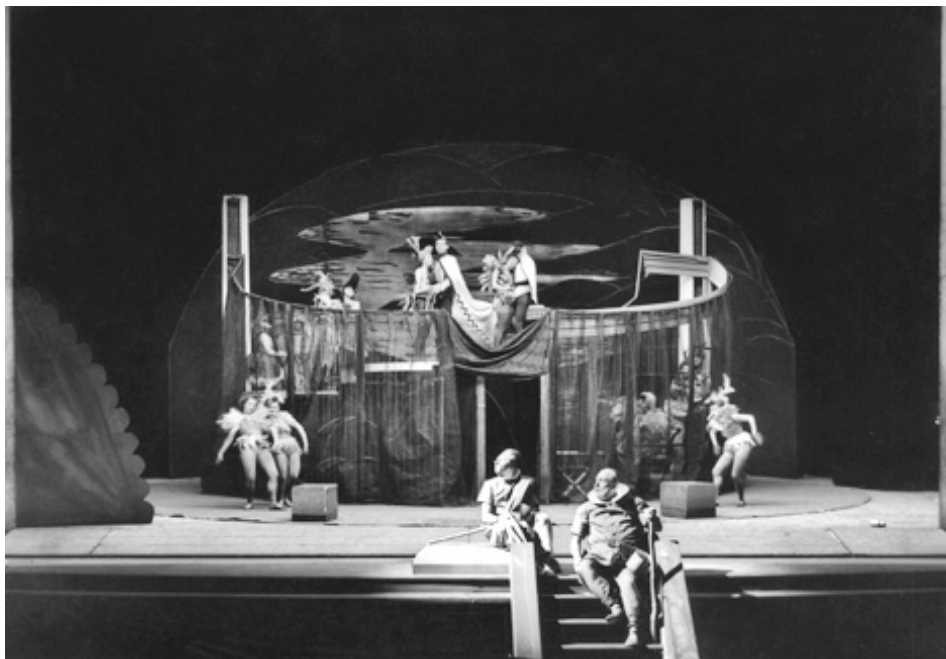
Φωτ. 4a: *Pláci*, 1934 (*Ορνιθες*). Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Vlastislav Hofman.
Πηγή: Ηλεκτρονικό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/523> [21-01-2021].



Φωτ. 4b: *Pláci*, 1934 (*Ορνιθες*). Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Vlastislav Hofman.
Πηγή: Ηλεκτρονικό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/523> [21-01-2021].



Φωτ. 4c: *Ptáci*, 1934 (*Όρνιθες*). Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Vlastislav Hofman.
Πηγή: Ηλεκτρονικό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/523> [21-01-2021].



Φωτ. 4d: *Ριάσι*, 1934 (*Όρνιθες*). Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Vlastislav Hofman.
Πηγή: Ηλεκτρονικό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/523> [21-01-2021].



Φωτ. 4e: Ο Ladislav Pešek ως Πεισθέταιρος, *Ptáci*, 1934 (*Ορνιθες*). Σκηνοθεσία: Jiří Frejka, σκηνογραφία: Vlastislav Hofman.

Πηγή: Ηλεκτρονικό Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου της Πράγας: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/523> [21-01-2021].

Θέατρο ντοκουμέντο και παραστατικές τέχνες:
Η παράσταση του William Kentridge *Ubu and the Truth Commission*

Documentary Theatre and Performing Arts:
The performance of William Kentridge *Ubu and the Truth Commission*

Παλαιολόγου Χριστίνα

Θεατρολόγος, Επίκουρη Καθηγήτρια,
Τμήμα Αγωγής και Φροντίδας
στην Πρώιμη Παιδική Ηλικία,
Πανεπιστήμιο Δυτικής Αττικής,
le66@otenet.gr

Palaiologou Christina

Theatrolologist, Assistant Professor,
Department of Early Childhood Care
and Education,
University of West Attica,
le66@otenet.gr

Χρυσοβιτσάνου Βασιλική

Αρχαιολόγος – Ιστορικός της Τέχνης,
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα
Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων
Τέχνης, Πανεπιστήμιο Δυτικής
Αττικής, vchryso@otenet.gr

Chrysovitsanou Vasiliki

Archaeologist – Art historian,
Associate Professor, Department of
Antiquities and Works of Art Con-
servation, University of West Attica,
vchryso@otenet.gr

Abstract

In 2014, William Kentridge, presented at the Onassis Cultural Centre (then Cultural Centre of Letters and Arts) his work “Ubu and the Truth Commission”. The work was performed for the first time at the Johannesburg Market Theatre in 1997. It is a polyphonic spectacle with references to the social and political theatre of Piscator and Brecht. The performance combines marionettes and actors, music, animation, drawings inspired by Jarry, video projections of archival material and audio documents. The intention of the creator is to combine Ubu Roi’s well-known story with the events in South Africa. Kentridge chooses Jarry’s notorious anti-hero who is identified with arrogance, cruelty and arbitrariness. By mixing the farcical with the tragic element, the director aims to awaken the audience. The text that follows investigates the link between visual arts and theatre, in the attempt to bring historical events up to date. Sources of our research are the international and Greek bibliography on the work of Jarry and Kentridge, the daily and periodical press at the time when the events in South Africa took place, as well as the Greek Press at the time of the work’s performance.

Λέξεις-κλειδιά: Kentridge, Ubu Roi, θέατρο ντοκουμέντο, εικαστικές τέχνες

Keywords: Kentridge, Ubu Roi, documentary theatre, visual arts

Ένα χρόνο μετά την πτώση του καθεστώτος στη Νότιο Αφρική, στις 26 Μαΐου του 1997, ο γνωστός Νοτιοαφρικανός καλλιτέχνης και σκηνοθέτης William Kentridge¹ παρουσιάζει στο Johannesburg Market Theatre το έργο *Ubu and the Truth Commission*. Η παράσταση αυτή, στη συνέχεια, περιοδεύει σε άλλες πόλεις της Νοτίου Αφρικής, στην Ευρώπη και την Αμερική, για να καταλήξει στο Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου του Λονδίνου το 1999. Στις 17-21 Δεκεμβρίου του 2014, στην Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, στην Αθήνα, το έργο αυτό παρουσιάζεται με τον τίτλο *Ο Υμπύ και η Επιτροπή της Αλήθειας*. Όπως σημειώνεται στο δελτίο τύπου, στην παράσταση αυτή, το θέατρο του παραλόγου, το κουκλοθέατρο, ο χορός, το τραγούδι και το animation ενώνονται σε ένα πρωτοποριακό multimedia θέαμα.

Πρόθεση των συντελεστών της παράστασης ήταν να αντιπαραβάλουν τα τεκταινόμενα στη Νότιο Αφρική με την γνωστή ιστορία του *Ubu Roi*, να επικρίνουν την, με κάθε τρόπο, κυριαρχία του «Λευκού Αφέντη» έναντι της «Μαύρης Απειλής», αλλά και να φέρουν στο φως τις προσωπικές μαρτυρίες των ανθρώπων που έζησαν τα γεγονότα. Η απώλεια, το πένθος, η μνήμη στιγματίζουν τη Νότιο Αφρική και το πρόσφατο παρελθόν της, σχετικά με τις παραβιάσεις των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Επισημαίνεται ότι, από

¹ Ο William Kentridge γεννήθηκε στο Johannesburg και σπούδασε Πολιτικές και Αφρικανικές Επιστήμες στο Πανεπιστήμιο του Witwatersrand και Καλές Τέχνες στο Johannesburg Art Foundation. Στις αρχές της δεκαετίας του 1980 σπουδάζει μιμική και θέατρο στην École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq στο Παρίσι. Από το 1975 έως το 1991 εργάζεται ως ηθοποιός και σκηνοθέτης στο Johannesburg's Junction Avenue Theatre Company. Επιστρέφοντας στο Johannesburg, εργάζεται στην τηλεόραση, στον κινηματογράφο και στο θέατρο και συνεργάζεται με τη Handspring Puppet Company. Είναι ένας από τους κορυφαίους Νοτιοαφρικανούς καλλιτέχνες, παγκοσμίως καταξιωμένος για τα σχέδιά του, τις ταινίες του, καθώς και τις παραγωγές του στον χώρο του θεάτρου και της όπερας. Κύριο εκφραστικό μέσο του Kentridge είναι το σχέδιο και το σκίτσο, τα οποία επεξεργάζεται και εισάγει σε πολλές κινηματογραφικές και θεατρικές παραγωγές του. Από το 1989 έως το 2003 πραγματοποιεί εννέα μικρού μήκους ταινίες κινουμένων σχεδίων, γνωστές με τον τίτλο *9 Drawings for Projection* [*Johannesburg, 2nd Greatest City After Paris* (1989), *Monument* (1990), *Mine* (1991), *Sobriety, Obesity & Growing Old* (1991), *Felix in Exile* (1994), *History of the Main Complaint* (1996), *Weighing and Wanting* (1997), *Stereoscope* (1999) και *Tide Table* (2003)]. Επίσης, γνωστά είναι και τα φιλμ: *Ubu Tells the Truth* (1996-97), *Shadow Procession* (1999), *Medicine Chest* (2001), *Automatic Writing* (2003), *Journey to the Moon* (2003), *Other Faces* (2011). Σημαντική είναι η καλλιτεχνική του συνεισφορά στον χώρο της όπερας: *Il ritorno d' Ulisse in patria* (Monteverdi), *Die Zauberflöte* (Mozart), *The Nose* (Shostakovich). Το 2015, ανεβάζει στην Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης, σε συμπαραγωγή με την English National Opera και την Dutch National Opera, το έργο του Berg *Lulu*. Σημαντικά είναι επίσης τα γλυπτά του Kentridge: *Fire Walker* (2009), *Il cavaliere di Toledo* (2012), *Rebus* (2013). Το 2016 με αφορμή την ίδρυση της Ρώμης, ο Kentridge φιλοτεχνεί ένα μνημειώδες έργο, μήκους 550μ., στη δεξιά όχθη του ποταμού Τίβερη. Έχει τιμηθεί με πολλά διεθνή βραβεία για τη συμβολή του στη τέχνη. Το 2011 εκλέγεται επίτιμο μέλος της Αμερικανικής Ακαδημίας Τεχνών και Γραμμάτων και του απονέμεται ο τίτλος του Διδάκτορα Λογοτεχνίας από το Πανεπιστήμιο του Λονδίνου. Έργα του έχουν παρουσιαστεί στην Tate Modern (Λονδίνο), στο Jeu de Paume και στο Λούβρο (Παρίσι), στη Σκάλα του Μιλάνου, στο μουσείο Albertina (Βιέννη), στη Metropolitan Opera και στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (Νέα Υόρκη), καθώς και στην Πινακοθήκη του Σάο Πάουλο (Βραζιλία).

το 1996 έως το 1998, η Επιτροπή Αλήθειας και Συμφιλίωσης² καταγράφει και συλλέγει μαρτυρίες θυμάτων και θυτών, αντιπάλων και υποστηρικτών του απαρτχάιντ για τα εγκλήματα που διαπράχθηκαν στη χώρα από την 1^η Μαρτίου του 1960 έως τις 5 Δεκεμβρίου του 1993.³ Η Επιτροπή αυτή, της οποίας ηγήθηκε ο επίσκοπος Desmond Tutu, συγκροτήθηκε το 1994, με την εκλογή του Nelson Mandela στην Προεδρία. Στόχος της ήταν, μέσω ανοικτών ακροάσεων, να εξεταστούν οι περιπτώσεις καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Για πρώτη φορά, θύματα και θύτες είχαν το δικαίωμα να καταθέσουν τις προσωπικές τους μαρτυρίες. Οι πρώτοι ζητούσαν δικαίωση, ενώ οι δεύτεροι ασυλία. Οι συνεδριάσεις της επιτροπής δεν πραγματοποιήθηκαν σε κλειστές αίθουσες δικαστηρίων, αλλά σε θέατρα, πλατείες και άλλους χώρους ανοιχτούς στο κοινό. Συγκεκριμένα, οργανώθηκαν τρεις διαφορετικές υποεπιτροπές όσον αφορά τις ακροάσεις: η πρώτη αφορούσε στην παραβίαση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η δεύτερη στην απόδοση αμνηστίας, ενώ η τρίτη ασχολήθηκε με ειδικές ακροάσεις.⁴ Δράστες και θύματα, μαζί, αφηγούνταν τα γεγονότα μπροστά στον τηλεοπτικό φακό, ώστε οι μαρτυρίες τους να ακούγονται σε ολόκληρη την επικράτεια, τόσο στα σπίτια των μαύρων όσο και των λευκών. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι προσωπικές μαρτυρίες οπτικοποιούνταν και μετατρέπονταν σε ένα είδος «αναπαράστασης δρωμένων». Στόχος της διαδικασίας αυτής δεν ήταν η απονομή δικαιοσύνης – άλλωστε η παρουσία δικηγόρου δεν ήταν απαραίτητη και σε αρκετές περιπτώσεις τα θύματα συγχωρούσαν τους βασανιστές τους –, αλλά, αντίθετα, η επίτευξη της εθνικής συμφιλίωσης και η αποφυγή του εμφυλίου πολέμου. Η Επιτροπή αυτή λειτούργησε, όπως σημειώνει ο Kentridge, σαν ένα είδος θεάτρου. Οι μάρτυρες κατά την διάρκεια των καταθέσεών τους, για μισή ώρα, ξεδίπλωναν, μπροστά σε κοινό τις προσωπικές τους ιστορίες, μιλούσαν, σταματούσαν, κόμπιαζαν, έκλαιγαν, θρηνούσαν, έπασχαν.⁵ Το ίδιο επισημαίνουν τόσο ο μυθιστοριογράφος και δραματουργός Zakes Mda⁶ όσο και η νομικός, με ειδικότητα στην υπεράσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, Robyn Leslie.⁷ Και οι δύο υποστηρίζουν ότι οι εξομολογήσεις αυτές προσελάμβαναν συχνά χαρακτήρα θεάματος με τις κραυγές των θυμάτων και την συμμετοχή

² Το πόρισμα της Επιτροπής επεσήμαινε την έλλειψη μεταμέλειας ορισμένων πρώην πολιτικών ηγετών του καθεστώτος του απαρτχάιντ, όπως οι Pieter Willem Botha, Frederik Willem de Klerk και ο στρατηγός Άμυνας Magnus André de Merindol Malan, αλλά και την ανάλογη συμπεριφορά ορισμένων αρχηγών του Αφρικανικού Εθνικού Κογκρέσου, ιδίως στα στρατόπεδα εκπαίδευσης της Αγκόλα και της Τανζανίας. Η πλειοψηφία όσων βρέθηκαν ενώπιον της δικαιοσύνης αθωώθηκε λόγω έλλειψης αποδείξεων. Η Αμνηστία στους δράστες αποδόθηκε τον Μάιο του 2001.

³ Η Επιτροπή Αλήθειας και Συμφιλίωσης όρισε πενήντα δημόσια ακροατήρια και ασχολήθηκε με 20.000 αναφορές σχετικές με την καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων.

⁴ Το τελικό πόρισμα εκδόθηκε το 2003. Βλ. Cole (Μάιος 2007) 172.

⁵ Taylor (2007) ix.

⁶ Mda (2009) 125.

⁷ Leslie (2013) 181.

των συγγενών, ώστε να μην είναι πάντοτε διακριτά τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και την αναπαράσταση, όπως άλλωστε συμβαίνει και στην παράσταση του Kentridge.⁸

Ο Kentridge επιλέγει τον αντιήρωα του Jarry, έναν τύπο που ταυτίστηκε με την αλαζονεία, την σκληρότητα, την αυθαιρεσία, την υπερεξουσία κάθε δυνάστη. Η μορφή του, από τη στιγμή της σύλληψής της από τον Jarry, εξελίσσεται με την πάροδο του χρόνου, σε μια μορφή οικεία και αποκτά πολλά πρόσωπα. Ο Ubu, εξάλλου, έχει, κατά καιρούς, κεντρίσει το ενδιαφέρον πολλών καλλιτεχνών, από τον Picasso έως τον Robert Hodgins. Τα τελευταία χρόνια, κατά τον Kentridge, ο Ubu ταυτίζεται με την αγωνία και την υποκρισία που διαίρεσαν τη χώρα του. Όποιος αντικρύσει, όπως σημειώνει ο Kentridge, τον Frederik Willem de Klerk, να στέκεται μπροστά στην Επιτροπή, με αλαζονεία και χωρίς ντροπή, βεβαιώνεται ότι ο Ubu υπάρχει ακόμη.⁹ Ο αντιήρωας αυτός θα αποτελέσει, λοιπόν, για τον καλλιτέχνη το κατάλληλο όχημα, προκειμένου να εκφράσει το αποκορύφωμα της φρίκης και τον απόλυτο παραλογισμό του απαρτχάιντ.¹⁰ Ο Kentridge, όμως, δεν θα επιλέξει έναν δραματικό τρόπο αναπαράστασης, αλλά αντίθετα, με κριτική διάθεση και καυστικό χιούμορ, θα επιχειρήσει να αναδείξει τα διαχρονικά χαρακτηριστικά του ήρωα του Jarry. Ο Ubu του ζει πλέον στην Νότιο Αφρική. Έχοντας διαπράξει στυγερά εγκλήματα κατά την περίοδο του απαρτχάιντ, βρίσκεται αντιμέτωπος με τη δικαιοσύνη και τις ανακρίσεις της Επιτροπής Αλήθειας και Συμφιλίωσης. Είναι ένα ον άπληστο, εγωκεντρικό, ανίκανο να αισθανθεί τις συνέπειες των πράξεών του. Πρόκειται για μια εμβληματική μορφή, ένας αντιπροσωπευτικός τύπος του απόλυτου κυνισμού, του υπέρμετρου εγωισμού, ένας θρασύδειλος, γελοίος και ταυτόχρονα επικίνδυνος. Όταν θα υποχρεωθεί να καταθέσει, ο Ubu, κυνικός και

⁸ Το θέμα της παράστασης αποτέλεσε αφορμή για μια σειρά θεατρικών έργων που ανέβηκαν στη Νότιο Αφρική και αλλού. Ανάμεσά τους: *The Story I Am About to Tell*, του Duma Joshua Kumalo, συνιδρυτή του Khulumani support group (1998), στο Johannesburg's Market Theatre και είχε ως θέμα τις καταθέσεις των μαρτύρων στην Επιτροπή Αλήθειας και Συμφιλίωσης. Το *The Dead Wait*, του Paul Herzberg, περιγράφει τις εμπειρίες ενός στρατιώτη στον εμφύλιο πόλεμο της Αγκόλα. Το έργο αυτό, που περιλαμβάνει αρκετά αυτοβιογραφικά στοιχεία και στηρίζεται στο *Ubu and the Truth Commission* του Kentridge, παρουσιάστηκε στο Royal Exchange Theatre του Λονδίνου (2002). Την ίδια χρονιά, ανέβηκε, στο Johannesburg's Market Theatre, το έργο του John Kani *Nothing but the Truth*, με θέμα τη διατήρηση της μνήμης και την εθνική συμφιλίωση. Η Yaël Farber, το 2003, παρουσιάζει μια διασκευή της Ορέστειας με τον τίτλο *Molera*. Το έργο υπεραμύνεται της διαδικασίας που ακολουθήθηκε από την Επιτροπή. Το 2006, ανέβηκε το έργο *Truth in Translation* των Michael Lessac, Raavo Tom Tammi και Hugh Masekela, σε συνεργασία με την Company of Colonnades Theatre Lab της Νοτίου Αφρικής. Το θέμα ήταν οι μαρτυρίες και οι καταθέσεις στην Επιτροπή Αλήθειας και Συμφιλίωσης. Το έργο *Truth and reconciliation* της Debbie Tucker Green, που ανέβηκε στο Royal Court, του Λονδίνου (2011), αναφέρεται σε κάθε μορφή βίας.

⁹ Doepel (1997) 2.

¹⁰ Αυτό φαίνεται στην πλούσια δραστηριότητα που ανέπτυξε ο Kentridge την περίοδο 1996-1997, όταν ο Ubu αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τα έργα: *Ubu Tells the Truth* (8 τσιγκογραφίες και χαρακτικά), *Ubu and the Truth Commission* (1997), *Ubu Tells the Truth* (1997, animation) και *The Sleeper* (1997). Αργότερα, το 1999, επανέρχεται με το *Shadow Procession*.

υποκρινόμενος ότι αισθάνεται τύψεις, με δυσκολία θα συγκρατήσει τα γέλια του. Δίπλα του, η Mère Ubu, εξίσου ασυνείδητη, συνένοχη και ιδιοτελής, χρησιμοποιεί κάθε μέσο για να επιτύχει τους στόχους της.

Το έργο *Ubu and the Truth Commission*, που γράφτηκε το 1996 από την Colleen Jane Taylor¹¹ και σκηνοθετήθηκε από τον Kentridge, δεν αποτελεί μια απλή μεταφορά του θεατρικού έργου του Jarry *Ubu Roi*. Πρόκειται για μια νέα δημιουργία με κεντρικά πρόσωπα τον Père Ubu και την Mère Ubu. Η συνεργασία αυτή του Kentridge με την Taylor και την Handspring Puppet Company¹² οδηγεί σε ένα πολυφωνικό θέαμα, που παραπέμπει στο κοινωνικό-πολιτικό θέατρο των Piscator και Brecht. Στην παράσταση αυτή, ο Kentridge συνδυάζει μαριονέτες και ηθοποιούς, μουσική, animation, σχέδια εμπνευσμένα από τον Jarry,¹³ καθώς και βιντεοπροβολές αρχειακού υλικού και ηχητικές μαρτυρίες. Συνειρμοί και ιδέες ενώνονται δημιουργικά μέσω των σκίτσων και των σχεδίων του. Το ίδιο συμβαίνει και με τη χρήση του οπτικοακουστικού υλικού. Στην παράσταση σημαντικός είναι επίσης ο διάλογος που αναπτύσσεται ανάμεσα στα σκληρά ντοκουμέντα (αρχειακά κείμενα και εικόνες από τις καταθέσεις των μαρτύρων) και στο φαρσικό

¹¹ Η Νοτιοαφρικανή, συγγραφέας, δραματουργός και ακαδημαϊκός Jane Taylor υπήρξε καθηγήτρια Δραματικής τέχνης στο University of the Witwatersrand, στο Johannesburg (2000-2009). Δίδαξε επίσης στο πανεπιστήμιο Northwestern University, στο Σικάγο, καθώς και στα πανεπιστήμια της Οξφόρδης, του Κέμπριτζ, και του Μπέρκλεϋ. Σήμερα κατέχει την έδρα των Θεατρικών Σπουδών Wole Soyinka στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου του Leeds. Το 1987, επιμελείται μαζί με τον David Bunn τον τόμο *From South Africa*, μια συλλογική έκδοση φωτογραφιών, σκίτσων και κειμένων σχετικά με τα χρόνια της Αφύπνισης στη Νότια Αφρική. Το 1996 επιμελείται την έκθεση *Fault Lines* στο Cape Town Castle. Η έκθεση αυτή αφορούσε θέματα σχετικά με την Επιτροπή Αλήθειας και Συμφιλίωσης. Το ίδιο έτος γράφει το έργο *Ubu and the Truth Commission*. Το 1998, με υποτροφία του Ιδρύματος Rockefeller, επιμελείται την έκθεση *Holdings: Refiguring the Archive*. Σε συνεργασία με τον συνθέτη Kevin Volans γράφει ένα λιμπρέτο βασισμένο στο έργο *The Confessions of Zeno* του Italo Svevo. Η παράσταση αυτή, που σκηνοθετήθηκε από τον Kentridge σε συνεργασία με την Handspring Puppet Company, παρουσιάστηκε στο KunstenFest στις Βρυξέλλες, το 2001. Επίσης, η Taylor εκδίδει τα μυθιστορήματα: *Of Wild Dogs* (2005) και *The Transplant Men* (2009).

¹² Η Handspring Puppet Company, με ιδρυτές τους Adrian Kohler και Basil Jones, είναι μια από τις κορυφαίες ομάδες κουκλοθεάτρου στον κόσμο. Στο ξεκίνημά της παρουσιάζει παραστάσεις που απευθύνονται στο παιδικό κοινό. Η παράσταση για ενήλικες με τίτλο *Episodes of an Easter Rising* (1985) σημειώνει μεγάλη επιτυχία στο Διεθνές Φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου στο Charleville-Mézières, της Γαλλίας. Η ομάδα αυτή συνεργάζεται με διακεκριμένους Νοτιοαφρικανούς σκηνοθέτες, όπως ο Malcolm Purkey, στο έργο *Tooth and Nail*, ο Barney Simon του Market Theatre στο έργο *Starbrites!*, Koffi Koko ή ο Esther van Ryswyk. Με το έργο *Woyzeck on the Highveld* ξεκινά η συνεργασία της ομάδας με τον Kentridge. Η Handspring συμμετέχει σε διεθνή φεστιβάλ, όπως το διεθνές φεστιβάλ Κουκλοθεάτρου Henson στη Νέα Υόρκη, το Next Wave Festival στην Ακαδημία Μουσικής του Μπρούκλιν (BAM), το Kennedy Center στην Ουάσιγκτον, το International Festival of Arts & Ideas στις ΗΠΑ, το φεστιβάλ της Αβινιόν, το Festival d'Automne στο Παρίσι, το Theater der Welt στη Γερμανία, το φεστιβάλ του Spoleto και αλλού.

¹³ Ο Kentridge, το 1997, εκατό χρόνια από τον θάνατο του Jarry, παρουσιάζει στο Παρίσι μια σειρά σχεδίων με θέμα τον Ubu Roi. Στην έκθεση αυτή, ο Kentridge αναπαριστά τον Ubu γυμνό, μπροστά σε έναν μαυροπίνακα, με την μεγάλη κοιλιά του με την σπείρα και τον οξύληκτο σκούφο του.

στοιχείο ή στα ακατέργαστα σκίτσα για τον Ubu. Συγκεκριμένα, ο Kentridge αναφέρει ότι όσο πιο κοντά αυτά έρχονταν μεταξύ τους, τόσο πιο ισχυρά γίνονταν.¹⁴ Επίσης, η παρεμβολή κινουμένων σχεδίων καθιστά την προβολή του αρχαιακού υλικού λιγότερο κουραστική για το κοινό. Όσον αφορά τις καταθέσεις των μαρτύρων, ο Kentridge καταφεύγει στη χρήση ανδρικών αντ'ι ηθοποιών που υποδύονται τους συγκεκριμένους μάρτυρες. Η σχέση αρχαιακού υλικού, πραγματικών δηλαδή περιστατικών και θεατρικότητας είναι ένα περίπλοκο ζήτημα για τον Kentridge, ο οποίος καλεί τον θεατή να προβληματισθεί εάν θα πιστέψει ή όχι αυτά που βλέπει και ακούει στη σκηνή. Στην παράσταση *Ο Υμπύ και η Επιτροπή της Αλήθειας* οι προσωπικές μαρτυρίες λαμβάνουν χώρα επί σκηνής, ενώ στο βάθος προβάλλονται, σε γρήγορο ρυθμό, σκίτσα του καλλιτέχνη, τα οποία θυμίζουν τα σχέδια του Jarry, του 1896. Κοινό χαρακτηριστικό των σκίτσων αυτών είναι η ευκινησία και ο μετασχηματισμός της γραμμής, η απλοποίηση του σχεδίου και της φόρμας, η σχηματοποίηση, η παραμόρφωση ή ακόμη και το γκροτέσκο. Τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται και στην ταινία του Kentridge *Ubu Tells the Truth*¹⁵ (1996), η οποία προβάλλεται κατά τη διάρκεια της παράστασης. Επιδιώκοντας να στιγματίσει, να οπτικοποιήσει, να ενισχύσει τη δράση και τον λόγο, ο σκηνοθέτης καταφεύγει στα μαυρόασπρα κινούμενα σχέδια, που δρουν καταλυτικά με το παιδικό, αλλά και ταυτόχρονα αιχμηρό και καυστικό τους ύφος. Η απλή, γρήγορη και νευρική γραφή αιχμαλωτίζει το στιγμιαίο και παραπέμπει σε αρχέγονα πρότυπα. Αξίζει να σημειωθεί ότι στις ταινίες κινουμένων σχεδίων, ο Kentridge ακολουθεί μια «πρωτόγονη» τεχνική. Επεξεργάζεται κάθε εικόνα χωριστά, σκιστάροντας αντικείμενα και μορφές με κάρβουνο. Σε ένα φύλλο χαρτιού σχεδιάζει, ζωγραφίζει, προσθέτει και αφαιρεί, επανέρχεται και διορθώνει, χωρίς να σβήνει ό,τι έχει προηγηθεί, ενώ δεν αποσκοπεί στην τελειοποίηση των θεμάτων του.

Η σκηνοθεσία του Kentridge ακολουθεί έναν γεμάτο ένταση ρυθμό, καθώς στους διαλόγους των ηθοποιών παρεμβάλλονται εικόνες κινουμένων σχεδίων, σκηνές από ντοκιμαντέρ και φωτογραφίες που στιγματίζουν βασανιστήρια και συμπλοκές, διαδηλώσεις και εξεγέρσεις, ενώ καταλυτικός είναι ο ρόλος των ζύλινων, φυσικού μεγέθους, μαριονετών, που υποδύονται τους μάρτυρες-θύματα. Στην παράσταση ο Kentridge εισάγει επίσης μια μηχανική κατασκευή που παριστάνει έναν γύπα, ο οποίος με τα φοβερά κτυπήματα των φτερών του δίνει ρυθμό, έναν σκύλο, τον Βρούτο, με τρία

¹⁴ Από τη συνέντευξη του William Kentridge στον Neil Cooper για τη σκωτσέζικη εφημερίδα *Herald* (26-8-2014), στο πλαίσιο της παρουσίασης της παράστασης στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου.

¹⁵ Ο τίτλος *Ubu Tells the Truth* παραπέμπει σε δύο διαφορετικά έργα: μια σειρά από τσιγγογραφίες και ένα φιλμ κινουμένων σχεδίων. Στα μεγαλύτερα σχέδιά του, ο Kentridge αποδίδει τη μορφή του Ubu με μνημειακό τρόπο. Την μορφή αυτήν την εμπνεύστηκε από φωτογραφίες που τράβηξε όταν ο ίδιος έπαιζε τον ρόλο αυτόν στο εργαστήριό του. Σε κάθε τσιγγογραφία υπήρχαν τόσο οι αναπαραστάσεις με κίμωλία του Ubu (εμπνευσμένες από τα σχέδια του Jarry) όσο και τα σχέδια που απεικόνιζαν έναν άνδρα γυμνό (από τις φωτογραφίες του στο εργαστήριό).

κεφάλια (ενός στρατιώτη, ενός στρατηγού και ενός πολιτικού), σαν τον μυθικό Κέρβερο, σύμβολο των επιχειρήσεων καταστολής, και έναν κροκόδειλο, τον Niles, που καταβροχθίζει κάθε ενοχοποιητικό στοιχείο που δεν πρέπει να βγει στο φως. Σημαντικό ρόλο στην παράσταση παίζει η ταινία κινουμένων σχεδίων *Ubu Tells the Truth* που προβάλλεται στο βάθος της σκηνής, διανθισμένη με οπτικοακουστικό αρχαιακό υλικό. Στην περίπτωση των μαυρόασπρων εξπρεσιονιστικών κινουμένων σχεδίων, ο Kentridge προβαίνει στην μεταμόρφωση των αντικείμενων, όπως άλλωστε έκανε και ο Jarry. Το μπαστούνι του Ubu, που στην εικονογραφία του Jarry βρισκόταν μέσα στην τσέπη του, στο έργο του Kentridge μετασηματίζεται διαρκώς: ο Ubu με το μπαστούνι αυτό χτυπάει την ίριδα ενός ματιού, την φέρει στο κεφάλι και μετατρέπεται ο ίδιος σε μια κάμερα που στηρίζεται σε έναν τρίποδα. Στη συνέχεια ακολουθούν και άλλες μεταμορφώσεις: ο Ubu με το ίδιο του το μπαστούνι αφαιρεί τα ρούχα του και μεταμορφώνεται σε τρίποδα, ο οποίος στη συνέχεια γίνεται ελικόπτερο. Τα αντικείμενα αλλάζουν διαρκώς μορφή και λειτουργία: επάνω στον τρίποδα θα εμφανισθούν διαδοχικά ένα ραδιόφωνο και μια γάτα, που εναλλάσσονται διαρκώς, ενώ θέση επί του τρίποδος παίρνει και το κεφάλι του Ubu. Σε μια άλλη σκηνή, ο τρίποδας στηρίζει ένα κανόνι που πυροβολεί και σκοτώνει. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης διάφορα αποσπασματικά επεισόδια, όπως αυτό της γυάλινης καμπίνας, μέσα από την οποία ο διερμηνέας μεταφράζει στο κοινό τις καταθέσεις των θυμάτων-μαριονεττών που μιλούν σε τοπικές διαλέκτους. Στην ίδια αυτή καμπίνα, ο Ubu ξεπλένει τις αμαρτίες του παρελθόντος, ενώ την ίδια στιγμή προβάλλεται κινούμενο σχέδιο που δείχνει ανθρώπινα μέλη να πέφτουν και να καταλήγουν στον υπόνομο. Αν και το παρελθόν είναι ακόμη νωπό, ο Ubu, χωρίς ίχνος μεταμέλειας, αναζητά τρόπους για να διευρύνει την κυριαρχία του. Η απουσία σκηνικών, η ωμότητα των προσωπικών μαρτυριών, οι γκροτέσκες φιγούρες των δύο πρωταγωνιστών (ένας λευκός αδύνατος άνδρας και μια ευτραφής μαύρη γυναίκα), οι αριστοτεχνικά κατασκευασμένες μαριονέττες, που, όταν υποδύονται τους μάρτυρες, παρουσιάζονται ως το μόνο ανθρώπινο στοιχείο επί σκηνής, η απλότητα και η οξύτητα των σχεδίων, υπηρετούν το φέμα και την αποκάλυψη, το τεχνητό και το πραγματικό, τη δύναμη και τη θέληση.

Η απήχηση του έργου του Jarry *Ubu Roi* είναι ευρεία τόσο στο θέατρο όσο και στις εικαστικές τέχνες. Η αλλόκοτη αυτή σάτιρα, που θεωρήθηκε ως πρόδρομος του θεάτρου του παραλόγου, ανέδειξε έναν αντιήρωα αδίστακτο, μοχθηρό και ανίκανο, ο οποίος θα γίνει σύμβολο του δεσποτισμού. Το έργο αυτό θα αποτελέσει λοιπόν την αφορμή για να καταγγελθεί η υπερεξουσία, όταν αυτή συγκεντρώνεται στα χέρια ενός ανθρώπου ή στα χέρια των ολίγων. Στόχος και των δύο, τόσο του Jarry όσο και του Kentridge, παρά την παρέλευση μιας εκατονταετίας από το έργο του πρώτου, είναι να απομακρυνθούν από τον νατουραλισμό και τον ρεαλισμό και συνδυάζοντας το κωμικό με το τραγικό, εισάγοντας το απίθανο και το αναπάντεχο, μέσω των συνεχών μεταμορφώσεων, την από-προσωποποίηση του ηθοποιού με τη βοήθεια της μαριονέττας, τη χρήση νεολογισμών, την

παραποίηση των εννοιών, τα παιχνίδια με τις λέξεις, επιχειρούν να ζαφνιάσουν και να αφυπνίσουν τον θεατή.

Στην παράσταση *Ubu and the Truth Commission*, ο Kentridge διασκευάζει και επικαιροποιεί το έργο του Jarry, προκειμένου να απευθυνθεί στον σύγχρονο άνθρωπο. Οι εικόνες, οι ήχοι, ο ρυθμός, η απλοποίηση και το στυλιζάρισμα των μορφών δημιουργούν έναν κόσμο όπου η λογική παραβιάζεται διαρκώς, μια λογική που δεν προέρχεται από την νατουραλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας, αλλά από την «ποιητική» δημιουργία. Με αφετηρία τα δραματικά γεγονότα, ο Kentridge καταθέτει μια ποιητική μαρτυρία, άλλοτε σκληρή και άλλοτε γεμάτη χιούμορ. Παρότι η αποσπασματική και ελλειπτική γραφή, η εναλλαγή του φανταστικού με το πραγματικό, οι συνεχείς μεταμορφώσεις, τα ατομικά επεισόδια και η συλλογική δράση, όπως και τα ετερόκλητα εκφραστικά μέσα, είναι κυρίαρχα, η παράσταση διακρίνεται για εσωτερική ενότητα. Η ενότητα αυτή επιτυγχάνεται με την εκπλήρωση του στόχου του σκηνοθέτη που είναι η καταδίκη του απαρτχάιντ, η απονομή της δικαιοσύνης, η επίτευξη της εθνικής συμφιλίωσης, ώστε να επέλθει η κάθαρση. Στο ιδιόμορφο αυτό θέατρο-ντοκουμέντο του Kentridge, το ηχητικό και οπτικό αρχειακό υλικό, η αναπαράσταση των καταθέσεων των μαρτύρων στην Επιτροπή Αλήθειας και Συμφιλίωσης, που διατρέχουν την παράσταση, εισχωρούν στον φαρσικό κόσμο του *Ubu* και λειτουργούν όχι μόνον καταγγελτικά, αλλά και λυτρωτικά. Με τον τρόπο αυτόν, όπως σημειώνει ο Τσατσούλης, ο σκηνοθέτης καθιστά τον *Ubu* «[...]αποτελεσματικότερο. Ως τραγελαφική φάρσα μιας ιστορίας που επαναλαμβάνεται σε παραλλαγές».¹⁶

Ο Kentridge, στην παράσταση αυτή, διεισδύει στον burlesque κόσμο του Jarry, εισάγοντας ντοκουμέντα από τις φρικαλεότητες που διαπράχτηκαν στη Νότια Αφρική, θεωρώντας ότι το θέατρο δεν πρέπει να καθησυχάζει απλώς τον αστό, αλλά να τον κάνει να αισθανθεί τον φόβο μέσω της έκπληξης και του γκροτέσκου. Η μονοτονία και η ηλιθιότητα των ανθρώπων είναι τόσο υπερβολικές, που, όπως σημειώνει ο Esslin, μόνο με την υπερβολή μπορούν να παρουσιαστούν επαρκώς.¹⁷ Ένα από τα πράγματα που μπορεί να κάνει αυτό το έργο, είναι, κατά τον Kentridge, να δώσει τη δυνατότητα να ακουστούν με μεγαλύτερη συχνότητα αυτά τα γεγονότα [...] να υπενθυμίζει πόσο πρόσφατα είναι όλα όσα συνέβησαν.¹⁸

Στον ελληνικό τύπο, η υποδοχή της παράστασης *Ο Υμπύ και η Επιτροπή της Αλήθειας* υπήρξε ιδιαίτερος θερμή. Στο πρόγραμμα της παράστασης σημειώνεται ότι πρόκειται για ένα ευφάνταστο ουμανιστικό χάπενινγκ: ένα ολικό έργο τέχνης με θέμα το απαρτχάιντ και τον ρατσισμό, το συλλογικό τραύμα, την ιστορική μνήμη και τη συμφιλίωση.¹⁹ Ο Kentridge,

¹⁶ Τσατσούλης (2015).

¹⁷ Esslin (1964) 418.

¹⁸ Από τη συνέντευξη του William Kentridge στον Neil Cooper για τη σκωτσέζικη εφημερίδα *Herald* (25-8-2014).

¹⁹ Kentridge, *Ο Υμπύ και η Επιτροπή της Αλήθειας*, Πρόγραμμα παράστασης, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, Δεκέμβριος 2014.

γνωστός στην Ελλάδα και από την παράσταση *Refuse the Hour*, που ανέβηκε στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών (2012), κατά την Δημάδη, «αντιμετωπίζει τη σκηνή με την τρέλα του ντανταϊστή και τον ιδεαλισμό του ουμανιστή, μέσω μιας απόλυτα προσωπικής αισθητικής γλώσσας, που συνδυάζει την παράδοση της Mama Africa με εκείνη του ρώσικου κονστρουκτιβισμού και την εφευρετικότητα του ready made με τις hi tech εφαρμογές των multimedia». ²⁰ Κατά τον Τσατσούλη, «θεατρικά, ο Κέντριτζ δίνει ένα μάθημα εκσυγχρονισμού, διασκευής, επικαιροποίησης ενός κλασικού κειμένου ώστε να μιλήσει ευθέως στον σύγχρονο θεατή και στη δική του καθημερινότητα». ²¹

Ο Kentridge είναι ένας ιδιαίτερος καλλιτέχνης, ο οποίος, με χαρακτηριστική ευκολία, κινείται ανάμεσα στις πλαστικές τέχνες, το σινεμά και τη θεατρική σκηνή, περνώντας από το ένα είδος στο άλλο, από το θέατρο στο σχέδιο και από το σχέδιο στο φιλμ. Στο έργο του, η οπτική ψευδαίσθηση συνδιαλέγεται με τη λογική, προκειμένου να αναδειχθεί το θέατρο της μνήμης. Κατά την Taylor, στόχος των συντελεστών της παράστασης είναι να απομακρύνουν τον Ubu από τον μπουρλέσκ, φαρσικό κόσμο του Jarry και να τον οδηγήσουν ενώπιον των ευθυνών του. ²² Σε αυτή τη μοντέρνα τραγωδία, κατά τον Kentridge, οι γιγάντιες κούκλες λειτουργούν όπως ο χορός στην αρχαία τραγωδία. ²³ Κάποιες φορές απευθύνονται στο κοινό, παρέχοντας πληροφορίες για τα δραματικά γεγονότα που έλαβαν χώρα στη Νότιο Αφρική, ενώ άλλες φορές συμμετέχουν στη δράση μεταδίδοντας τη θλίψη, τον πόνο και την οργή. Οι μαριονέτες μαζί με τα μαυρόασπρα σχέδια μεταφέρουν στο κοινό τις εμπειρίες ενός λαού, θύμα της κοινωνικής αδικίας και του ρατσισμού, που επιζητά απελπισμένα τη δικαίωση. Οι σκηνές βαρβαρότητας και βίας, μπορούν κατά την Bennett, να αποδοθούν καλύτερα μέσω των κινουμένων σχεδίων, παρά να παρουσιαστούν επί σκηνής από κάποιον ηθοποιό. ²⁴ Ο συνδυασμός ρεαλιστικών στοιχείων με την παρουσία ηθοποιών, μαριονετών και κινουμένων σχεδίων λειτουργεί υποδειγματικά. Επιπλέον, η ρυθμική μουσική που συνοδεύει τις καταθέσεις των μαρτύρων, τα αποσπάσματα από βιντεοσκοπημένο αρχαιακό υλικό και η ταυτόχρονη επιθετικά γρήγορη προβολή φωτογραφιών, που απαθανατίζουν τη φρίκη του Απαρτχάιντ, κορυφώνουν την ένταση.

Στην παράσταση αυτή, ο Kentridge επιδιώκει να αναδείξει την αλήθεια και να καταδικάσει την υποκρισία και το ψέμα, να καταγγείλει το απαρτχάιντ και να στηλιτεύσει την αμνηστία που δόθηκε σε εκείνους που παραδέχτηκαν τη ενοχή τους για τις βιαιοπραγίες εναντίον των μαύρων. Σύμφωνα με τον καλλιτέχνη, όσα περισσότερα αποδεικτικά στοιχεία προσκόμιζαν οι ένοχοι για τις πράξεις τους, τόσο περισσότερες πιθανότητες είχαν να τους δοθεί αμνηστία. Και μόνον το γεγονός αυτό δεν θα μπορούσε

²⁰ Δημάδη (2014).

²¹ Τσατσούλης (2015).

²² Taylor (2007) iv.

²³ Nordstrom (2013) 58.

²⁴ Bennett (2005) 116.

παρά να προκαλέσει το κοινό αίσθημα.²⁵ Επιδιώκει λοιπόν να καταστήσει κατανοητό στο κοινό ότι δεν μπορεί να επιτευχθεί συγχώρεση για πράξεις ασυγχώρητες και δηλώνει ότι δεν ήταν στις προθέσεις του να εικονογραφήσει το Απαρτχάιντ.²⁶ Ο Kentridge, αναμιγνύοντας το φαρσικό με το τραγικό στοιχείο, στοχεύει στην αφύπνιση του κοινού. Το *Ubu and the Truth Commission* είναι ένα έργο καθαρά πολιτικό που στόχο έχει να διατηρήσει τη μνήμη ζωντανή, διότι μόνον έτσι μπορεί να γίνει πράξη η εθνική συμφιλίωση.

Βιβλιογραφία

Bennett, J. (2005): *Emphatic Vision: Affect Trauma and Contemporary Art*, Stanford, California.

Cole, C. M. (Μάιος 2007): «Performance, Transitional Justice, and the Law: South African Truth and Reconciliation Commission», *Theatre Journal* 59, τχ. 2, 167-187.

Cooper, N. (26-8-2014): «Voices of Truth remind us of the crimes during apartheid regime» *The Herald*.
www.heraldscotland.com/arts_ents/13176772.Voices_of_Truth_remind_us_of_the_crimes_during_apartheid_regime [3-11-2017].

Δημάδη, Ι. (12-12-2014): «“Ο Υμπύ και η Επιτροπή της Αλήθειας”: Όταν το θέατρο νίκησε το απαρτχάιντ» *Αθηνόραμα*.
https://www.athinorama.gr/theatre/article/o_umpu_kai_i_epitropi_tis_alitheias_otan_to_theatro_nikise_to_apartxaint_-2503483.html [4-3-2017].

Doepel, R. (1997): *Ubu [Plus Minus]: 101 William Kentridge, Robert Hodgins and Deborah Bell*, exhibition catalogue, Johannesburg.

Esslin, M. (1964): *The Theatre of Absurd*, London.

Kentridge, W. (2007): «Director’s Note», στον τόμο: *Ubu and the Truth Commission*, επιμ.: Jane Taylor, Cape Town, viii-xv.

Leslie, R. (2013): «The Truth Will Set You Free: Implications of a Creative Narrative for the Official Discourse of the South African Truth and Reconciliation Commission», στον τόμο: *Art and Trauma in Africa: Representations of Reconciliation in Music, Visual Arts, Literature and Film*, επιμ.: L. Bisschoff και St. Van de Peer, London, 170-191.

²⁵ Taylor (2007) viii.

²⁶ Oppermann (2009) 28.

- Mda, Z. (2009): «The Fiction of Reconciliation: Creating Dialogue through Verbal and Performance Arts in South Africa», *Journal of Human Rights* 8, 121-132.
- Nordstrom, I. (2013): *The Tragic Employment of an Archetype: Catharsis in William Kentridge's Animation Ubu Tells the Truth*, New York.
- Oppermann, J. (2009): «William Kentridge-creating animated images in space and time», *South African Journal of Art History* 24, No. 2, 20-30.
- Taylor, J. (2007): *Ubu and the Truth Commission: The play*, Cape Town.
- Τσατσούλης, Δ. (16-1-2015): «Η φάρσα του αδίστακτου πολιτικάντη Υμπύ», *Ημεροδρόμος*. <https://www.imerodromos.gr/emmones/> [10-4-2015].

Ανθρωπόμορφα ρομπότ επί σκηνής. Εικόνες από ένα κοντινό μέλλον

Humanoids on Stage. Images from a near future

Έλενα Παπαλεξίου

Επίκουρη Καθηγήτρια,
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών,
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
epapalex@uop.gr; eleni.papalexidou@gmail.com

Eleni Papalexiou

Assistant Professor,
Department of Theatre Studies,
University of the Peloponnese
epapalex@uop.gr; eleni.papalexidou@gmail.com

Abstract

The presence of new technologies in contemporary theatre is not limited to the use of video and digital imaging, but also extends to the field of cybernetics and robotics. Mechanical figures and anthropomorphic automatic devices star in the international theatrical avant-garde and dominate the cutting edge of contemporary research, while occupying a special place in our imagination fed by archetypal myths, hopes and eternal fears. Sometimes as remote-controlled machines, sometimes as hybrids-extensions of the human body and sometimes as humanoid simulacra, with movements unlike those of humans, these engines 'embody' the most convincing but also disturbing simulation of the human, biological entity by an inanimate object. On the basis of scientific robotic research and stage attempts taking place mostly in the Far East, we will attempt to investigate the paradoxical osmosis between two heterogeneous entities, a performer and a machine.

Λέξεις-κλειδιά: ανθρωποειδή, ρομπότ, θέατρο, μετα-ανθρωπισμός

Keywords: humanoids, robots, theatre, posthumanism

Ανθρωπόμορφα ρομπότ επί σκηνής: εικόνες από ένα κοντινό μέλλον

Το 2010, ο Ιάπωνας συγγραφέας και σκηνοθέτης Ορίζα Χιράτα υπογράφει την παράσταση *Σαγιονάρα*, ένα έργο διάρκειας δεκαπέντε λεπτών, στο οποίο πρωταγωνιστεί ένα ρομπότ με ανθρώπινη μορφή, δηλαδή ένα ρομπότ-ηθοποιός.¹ Με μορφή εμπνευσμένη από αυτήν του ανθρώπινου σώματος και κινήσεις απaráλλακτες με αυτές των ανθρώπων, το ανθρωποειδές-ηθοποιός με όνομα F Geminoïd «ενσαρκώνει» την πιο επιτυχή προσομοίωση του άψυχου αντικειμένου με την ανθρώπινη, ζωντανή βιολογική οντότητα επί σκηνής. Το συγκεκριμένο εγχείρημα προκαλεί ερωτήματα σχετικά με το μέλλον του ηθοποιού και με τη συνύπαρξη ερμηνευτών και ανθρωπόμορφων ρομπότ στη σκηνή. Πού χαράζονται τα όρια ανάμεσα στον ηθοποιό και το ρομπότ, ανάμεσα στα δραματικά πρόσωπα και τα είδωλά τους; Είναι θετική η παρουσία των ρομπότ επί σκηνής ή εμπνέει ανησυχία και ενέχει κινδύνους;

Η σύζευξη της ρομποτικής με το θέατρο παρατηρείται τα τελευταία χρόνια ολοένα και συχνότερα και υποδηλώνει την επιθυμία πολλών καλλιτεχνών να διερευνήσουν και να αξιοποιήσουν την πλέον υψηλή τεχνολογία, καθώς και να συνεργαστούν με επιστήμονες που βρίσκονται στην αιχμή της έρευνας.² Κατά πρώτον, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι ένας καλλιτέχνης χρειάζεται να επιτελέσει ένα άλμα, προκειμένου να κατανοήσει επιστημονικά πεδία όπως είναι η τεχνητή νοημοσύνη, και να προσπαθήσει να συνδυάσει τα συγκεκριμένα πεδία με την καλλιτεχνική δημιουργία, η οποία εκ

¹ Το έργο *Sayonara* (*Good-bye*) με επεξηγηματικό υπότιτλο *Android-human Theater*, διάρκειας 15 λεπτών, πρωτοπαρουσιάστηκε το 2010 στο Φεστιβάλ «Aichi Triennale» της πόλης Ναγκόγια της Ιαπωνίας και στη συνέχεια ανέβηκε σε πολλές άλλες χώρες (Αυστρία, Γαλλία, Γερμανία, Ιταλία, Δανία, Η.Π.Α., Αυστραλία, Κορέα, Ταϊλάνδη, Βιετνάμ κ.ά.). Η δραματουργία και η σκηνοθεσία υπεγράφη από τον Ορίζα Χιράτα, ενώ η τεχνική διεύθυνση από τον Χιρόσι Ισιγκουρο. Στην παράσταση αυτή, ένα ανθρωπόμορφο ρομπότ με το όνομα F Geminoïd κρατά συντροφιά σε μία ετοιμοθάνατη νεαρή γυναίκα, διαβάζοντάς της ποιήματα. Τον Δεκέμβριο του 2012, ο Ορίζα Χιράτα παρουσιάζει στο Théâtre de Gennevilliers στο Παρίσι, στο πλαίσιο του Festival d'Automne, μία εμπλουτισμένη εκδοχή του έργου με τίτλο *Sayonara ver. 2*, διάρκειας 30 λεπτών. Στη νέα αυτή εκδοχή, προστίθεται ένα σύντομο επεισόδιο το οποίο εκτυλίσσεται μετά τον θάνατο της ιδιοκτήτριας του ρομπότ: το ρομπότ μεταφέρεται στον ραδιενεργό χώρο της Φουκουσίμα για να κρατήσει συντροφιά στις ψυχές των νεκρών, αφού κανένας άνθρωπος δεν μπορεί πλέον να μεταβεί εκεί.

² Εντελώς ενδεικτικά, αναφέρουμε το δράμα-παρωδία της ιφενικής *Hedda Gabler* με τίτλο *Heddatron* της Elizabeth Meriwether, σε σκηνοθεσία Alex Timbers και ρομποτικό σχεδιασμό Meredith Finkelstein και Cindy Jeffers (2006), την sci-fi όπερα σε μουσική Tod Machover και λιμπρέτο Robert Pinsky *Ο θάνατος και οι δυνάμεις* (2011), η οποία ήταν προϊόν σύμπραξης των δύο δημιουργών με το Media Lab του Τεχνολογικού Ινστιτούτου της Μασαχουσέτης, καθώς και τα ρομπότ-ερμηνευτές που προέκυψαν από συνεργασίες μεταξύ πανεπιστημιακών καθηγητών θεατρολογίας και προγραμματισμού ή ρομποτικής, όπως λ.χ. ο Zeeb Zeb, που έχει την ικανότητα να ερμηνεύει τους τύπους της Commedia dell'Arte (έργο του καθηγητή David Z. Saltz του University of Georgia), ή ο B21r που εκτελεί ασκήσεις του Jerzy Grotowski (έργο των David V. Lu, Annamaria Pileggi, Justin Rincker, Ann Marie Mohr και William D. Smart του Washington University του Saint Louis).

φύσεως προϋποθέτει την υπέρβαση της επιστήμης. Σύγχρονοι καλλιτέχνες, όπως ο κυπριαυστραλός Stelarc,³ πειραματίζονται, ήδη από τη δεκαετία του 1990, ως αρχιτέκτονες ενός μοναδικού σώματος, του οποίου η σαρκική διάσταση θα μειωθεί στο ελάχιστο ή θα απαλειφθεί. Πρόκειται για ένα είδος μεταλλαγμένου από την τεχνολογία ανθρώπινου είδους: «posthuman», μετα-άνθρωπος. Ο μετα-ανθρωπισμός εκπορεύεται από την ελπίδα που εμφωλεύει στον άνθρωπο, ο οποίος προσδοκά στο σύντομο μέλλον να έρθει σε ρήξη με τα όρια της βιολογικής του συνθήκης.⁴ Ο μετα-άνθρωπος οραματίζεται τη διεύρυνση των ορίων του σώματος, καθώς το «πεπρωμένο» του δεν ορίζεται πλέον από τη φύση ή τον παράγοντα τύχη ή ακόμη και από τα εγγεγραμμένα στον γενετικό του κώδικα δεδομένα, αλλά προγραμματίζεται από τις τεχνοεπιστήμες.⁵ Στην εποχή μας, πολύ συχνά απαντούν κυρίως στις χώρες της Άπω Ανατολής ρομπότ με καλλιτεχνικές ιδιότητες, όπως ζωγράφοι, μουσικοί, χορευτές, ακροβάτες και περφόρμερ. Τα ανθρωποειδή αυτά, τα οποία επιτελούν δημιουργικό έργο, είναι εξοπλισμένα με αισθητήρες, ενώ οι κινήσεις τους είναι προγραμματισμένες από ηλεκτρονικό υπολογιστή.

Ωστόσο, τα αυτόματα ρομπότ δεν αποτελούν όψιμη εφεύρεση, όπως η σύντομη ιστορική αναδρομή που ακολουθεί, καταδεικνύει.⁶ Η φιλοδοξία να εμψυγηθεί πνεύμα και ζωή στα άψυχα ανθρωπόμορφα αντικείμενα ανάγεται στην αρχαιότητα. Στη συλλογική φαντασία ένα αυτόματο ταυτίζεται με ένα ανθρωποειδές, άλλοτε φιλικό και άλλοτε εχθρικό, αναλόγως προς την κοσμοθεωρία του κάθε πολιτισμού, που ποικίλλει από τη Δύση στην Ανατολή. Παρά τη σύγχρονη, μηχανική τους όψη, τα αυτόματα συνιστούν μία αρχαία πραγματικότητα, με απώτατους προγόνους τα «έμφυχα» αιγυπτιακά ειδώλια, τα οποία, με τη χρήση κρυμμένων νημάτων, μπορούσαν να «ζωντανέψουν» και να αποκριθούν στα κελεύσματα των θνητών.⁷

Ανθρωπόμορφες μηχανές απαντούν στην αρχαία μυθολογία και γραμματεία, όπως ο Τάλως, ο χάλκινος γίγαντας-φύλακας της νήσου Κρήτης που κατασκεύασε ο Ήφαιστος.⁸ Η ιδέα της μηχανικής αναπαραγωγής του ανθρώπου ή τουλάχιστον της όψης του, είναι ήδη παρούσα στην *Ιλιάδα*, όπου και πάλι ο Ήφαιστος σφυρηλατεί χρυσές θεραπευαίνιδες κατ' εικόνα του ανθρώπου.⁹ Άλλωστε, για πολλούς ρομποτιστές, ο Ήφαιστος είναι ο θεός της ρομποτικής.¹⁰ Ο Οβίδιος στο δέκατο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* μας

³ Smith και Joy-Clarke (2007).

⁴ Hollinger (2009) 268.

⁵ Coulombe (2009) 1.

⁶ Για μία αναλυτική ιστορική αναδρομή στην παρουσία των αυτόματων στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία, από την κλασική αρχαιότητα έως τη δεκαετία του 1930, παραπέμπουμε και στο άρθρο της Μ. Σπυριδοπούλου (2012) 12-32.

⁷ Leguay (2005) 9.

⁸ Σύμφωνα με τον Απολλόδωρο, ο γίγας Τάλως πραγματοποιούσε τον γύρο της Κρήτης τρεις φορές την ημέρα. Ήταν ικανός να εκσφενδονίζει θεόρατα λιθάρια πάνω στα εχθρικά πλοία που πλησίαζαν τη μεγαλόνησο και να εκπέμπει φλόγες που κατάκαιγαν τους ξένους εισβολείς. Βλ. Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* 1.9.26.

⁹ Όμηρος, *Ίλιάς* Σ 410-420.

¹⁰ Laumond (2012) 19.

παραδίδει τον θρόλο του Πυγμαλίωνα, του παθιασμένου δημιουργού της Γαλάτειας, ενός απaráμιλλου κάλλους γυναικείου ομοιώματος. Η παρέμβαση της Αφροδίτης θα δώσει ζωή στο άγαλμα, καθιστώντας το, το πρώτο στη σειρά τεχνητό ον με ανθρώπινη μορφή που κατασκευάστηκε από άνθρωπο (κατ' εικόνα).¹¹ Ο μύθος της Γαλάτειας θα δραματοποιηθεί αρκετές φορές και θα μεταφερθεί με επιτυχία στη νεότερη θεατρική σκηνή.¹²

Εγκαταλείποντας τον χώρο της μυθολογίας, οι πρώτες αυτόματες μηχανές αποδίδονται στον Ήρωνα τον Αλεξανδρέα, τον Έλληνα μαθηματικό και μηχανικό που τον 1^ο αιώνα μ.Χ. επινόησε, σχεδίασε και κατασκεύασε τα «αυτόματα θέατρα», δηλαδή μινιατούρες θεατρικών σκηνών, επί των οποίων, μέσω κρυφών σκηνικών μηχανισμών, αυτόματες κούκλες αναπαριστούσαν μία ιστορία.¹³ Η εφεύρεση του «αυτόματου θεάτρου» αξιοποιήθηκε σε επόμενους αιώνες από την ελβετική ωρολογοποιία.

Από την Αναγέννηση μέχρι το τέλος του 18^{ου} αιώνα, η ραγδαία πρόοδος της μηχανικής και αργότερα της τεχνολογίας συνδέεται με την αυξανόμενη δύναμη του ανθρώπου και την επιθυμία του να επιβληθεί επί της φύσης. Ο 18^{ος} αιώνας θεωρείται ο μεγάλος αιώνας των αυτομάτων· πρόκειται για μία εποχή κατά την οποία η προσπάθεια να δημιουργηθεί ένας τεχνητός άνθρωπος τοποθετείται στο επίκεντρο των τεχνικών επιδόσεων. Ο Ελβετός ωρολογοποιός Pierre Jaquet-Droz, ύστερα από μία λεπτομερή και εμπειρισταωμένη μελέτη, κατορθώνει να κατασκευάσει ένα ανθρωποειδές-συγγραφέα, του οποίου το κεφάλι και τα μάτια περιστρέφονταν προς όλες τις κατευθύνσεις, ενώ το χέρι «έγραφε», μιμούμενο την ανθρώπινη κίνηση. Επιπλέον, ο Γάλλος μηχανικός Jacques de Vaucanson δημιουργεί τρία ανθρωπόμορφα αυτόματα, τον φλαουτίστα, τον παίκτη του ταμπούρινου και ένα ζωόμορφο αυτόματο, τη *μηχανική νήσσα*,¹⁴ ένα παπί που τινάζει τις φτερούγες του, πίνει νερό, καταπίνει σπόρους, χωνεύει και αφοδεύει μαργαριτάρια!

Λίγο αργότερα, στην Ιαπωνία του 19^{ου} αιώνα, η πρόοδος της ωρολογοποιίας και της ζυλοτεχνίας συνδέθηκε με τις αυτόματες κούκλες *καράκουρι*, η τέχνη και παράδοση των οποίων αναπτύχθηκε από τον Τανάκα Χισάσιγκε και τον Σάκισι Τογιότα, δύο μηχανικούς μημένων στην κατασκευή αυτομάτων, όπως είχε συμβεί στη Δύση με τον Vaucanson. Ο μηχανισμός και ο χειρισμός των κομφών οικιακών βοηθών *καράκουρι νήγκιο* είναι κοντινοί σε αυτούς των ρομπότ.¹⁵

Ο συσχετισμός της τεχνητής δημιουργίας με την τερατεία και το

¹¹ Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses* 10.243-297.

¹² Αναφέρουμε ως χαρακτηριστικά παραδείγματα την οπερέτα *Die schöne Galathée* του Franz von Suppé (1865), την κωμική όπερα *Pygmalion and Galatea* σε μουσική W.S. Gilbert (1871), το καθαρευουσιάνικο δράμα *Γαλάτεια* του Σπυρίδωνος Βασιλειάδη (1872), το θεατρικό έργο *Pygmalion* του George Bernard Shaw (1912) και τα μιούζικαλ *One touch of Venus* σε μουσική Kurt Weill (1943) και *My fair lady* σε μουσική Frederick Loewe (1956).

¹³ Ήρων Αλεξανδρέας, *Περί Αυτόματοποιητικής*, 22.

¹⁴ Breton (1995) 33.

¹⁵ Paré (2016) 19 και 50.

τερατώδες θα αποτελέσει ένα ιδεολογικό όπλο εναντίον της επιστημονικής εξέλιξης, αλλά ακόμη και εναντίον του μοντερνισμού. Από τις αρχές του ευρωπαϊκού 19^{ου} αιώνα, αυτή η τάση θα συνδεθεί με τον φόβο του ανθρώπου ότι η επιστήμη θα υποκαταστήσει τη δημιουργία και τη φύση. Στα χρόνια του ρομαντισμού, η τεχνητή δημιουργία αποκτά αρνητικές συνδηλώσεις και χρησιμεύει ως πρόσχημα για να τεθεί υπό αμφισβήτηση η δύναμη της τεχνολογικής προόδου.¹⁶ Εκείνη την εποχή εγκαινιάζεται και ο μύθος-κοινός τόπος του εφευρέτη που αδυνατεί να ελέγξει το δημιούργημά του, το οποίο εν τέλει θα τον εξοντώσει, φορτίζοντας με αρνητικό πρόσημο την ανθρωποειδή μηχανή, με αντιπροσωπευτικότερο παράδειγμα το μυθιστόρημα της Mary Shelley *Frankenstein* ή *Ο σύγχρονος Προμηθέας* (1831).¹⁷

Εξίσου αρνητικά είναι φορτισμένη η Ολυμπία, μία ασύγκριτη γοητείας μηχανική κούκλα σε ανθρώπινο μέγεθος, η οποία πρωταγωνιστεί στο διήγημα του E.T.A. Hoffmann *Der Sandmann* (1816) και ανεβαίνει στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στη σκηνή με την οπέρα-comique του Jacques Offenbach *Τα Παραμύθια του Χόφμαν* (1881).¹⁸ Για το πειστικό αυτό ομοίωμα που αγγίζει την τελειότητα θα τυφλωθεί από έρωτα ο κεντρικός ήρωας Χόφμαν και θα πέσει θύμα στα δίχτυα του πανούργου πατέρα-δημιουργού της Ολυμπίας. Η ερμηνεία του ρόλου αυτού απαιτεί από τη λυρική ερμηνεύτρια να τραγουδήσει σε εξαιρετικά υφίτονες, μη ανθρώπινες φωνητικές περιοχές, εκτελώντας σπασμωδικές κινήσεις και διατηρώντας απολύτως ανέκφραστο το πρόσωπό της. Στη συνέχεια, και πάλι μέσα από ένα τολμηρό σκηνικό εύρημα, η αυτόματη κούκλα «ξεκουρδίζεται» και σωριάζεται στη σκηνή, αποκαλύπτοντας τον ψεύτικο «εσωτερικό της κόσμο».

Από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα παράξενες μηχανόμορφες φιγούρες –από τα μανεκέν του De Chirico¹⁹ και τις κούκλες του Bellmer,²⁰ στα κινηματογραφικά *Golem* και «Futura-Maria» του *Metropolis*²¹– εμφανίζονται στον ευρύτατο χώρο της ευρωπαϊκής δημιουργίας. Πρόκειται, όπως σημειώνει ο Didier Plassard, για «αβέβαιες αντανάκλασεις του ανθρώπου σε έναν απύθμενο λαβύρινθο μορφών και περιεχομένων».²² Ειδικότερα,

¹⁶ Breton (1995) 93.

¹⁷ Shelley (1823). Ο Πινόκιο αποτελεί εξαίρεση, καθώς συνιστά ένα από τα σπάνια δημιουργήματα του 19ου αιώνα που δεν παρουσιάζεται με τόσο ζοφερά χαρακτηριστικά – βλ. Collodi (1883).

¹⁸ Τα *Παραμύθια του Χόφμαν* ανεβαίνουν στις 10.02.1881, ενάμιση χρόνο μετά τον θάνατο του δημιουργού τους, στη σκηνή της Οπέρα Comique – βλ. Ξεπαπαδάκου (2009) 9-16 και Kracauer (2005) 360.

¹⁹ Rubin (1982) 55-80.

²⁰ Webb και Short (1985) 57.

²¹ Το μυθιστόρημα *Το Γκόλεμ* του Τσέχου συγγραφέα Gustav Meyrink, δημοσιευμένο στα 1913-1915, απετέλεσε θεματικό υλικό τριών κινηματογραφικών ταινιών ήδη από τα χρόνια της πρώτης δημοσίευσής του έως το 1920. Σε αυτό πρωταγωνιστεί ένα ανθρωπόμορφο μηχανικό ομοίωμα που σπέρνει τον τρόπο στους δρόμους της παλαιάς Πράγας. Στην πασίγνωστη ταινία *Μητρόπολις* του Fritz Lang (1927), ο εφευρέτης Rotwang κατασκευάζει ένα θηλυκό ρομπότ, τη Futura, στην οποία δίνει τη μορφή της Μαρίας, μιας εργάτριας που μάχεται για τα δικαιώματα των συναδέλφων της.

²² Plassard (1992) 11.

μετά από τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, θα γεννηθεί μία νέα εικόνα του ανθρώπου-μηχανή. Σε αυτόν τον κόσμο του μηχανικού εφιάλτη, άνθρωποι και μαριονέτες κινούνται με σπαστές χειρονομίες και αποκτούν ψυχρά, μεταλλικά, μηχανικά χαρακτηριστικά.²³ Οι μορφές αυτές συνιστούν τα προπλάσματα του ρομπότ, το οποίο μέλλεται να εμφανιστεί στην επόμενη δεκαετία.

Από την άλλη, εισάγοντας τη μηχανή στον ιδιωτικό χώρο των ανθρώπων, οι Ιταλοί φουτουριστές, όπως για παράδειγμα το 1909 ο Marinetti, με το θεατρικό έργο *Οι ηλεκτρικές κούκλες*,²⁴ απομακρύνουν τη μηχανοποίηση από τον πρώτο της προορισμό που είναι η αύξηση της μαζικής παραγωγής με την ταυτόχρονη μείωση του κόστους και του εργατικού δυναμικού, προβάλλοντας τη γοητευτική διάσταση των αυτομάτων. Επίσης, στη Ρωσία λίγο πριν και κυρίως μετά την Επανάσταση, καλλιτέχνες πρώτης γραμμής εκλαμβάνουν θετικά την τεχνολογική και επιστημονική πρόοδο, τοποθετώντας τον ηθοποιό-μηχανή στο θεατρικό προσκήνιο. Ιδίως ο Βσέβολοντ Μέγερχολντ θα προτείνει έναν ακραίο κονστρουκτιβιστικό τρόπο σκηνοθεσίας, μετατρέποντας τη σκηνή σε εργοστάσιο. Στο πλαίσιο των πρωτοποριακών του αναζητήσεων, θα εισαγάγει τη βιο-μηχανική υποκριτική και θα διδάξει στους ηθοποιούς του να κινούνται σαν μηχανές που δουλεύουν με ζέφρενο ρυθμό για το μέλλον της ανθρωπότητας, δραματοποιώντας με τον τρόπο αυτόν τη γοητεία και το άγχος της βιομηχανικής εποχής.²⁵

Εν τούτοις, εκείνη την περίοδο δεν απουσιάζει η στηλίτευση της ρομποτοποίησης της εργασίας, η οποία ταυτίζεται με την υποδούλωση και την περαιτέρω φτωχοποίηση των εργατικών τάξεων, την αστυφιλία και τη γιγάντωση της εξουσίας των τραπεζών και της βιομηχανίας. Το 1920, η λέξη «ρομπότ» πρωτοεμφανίζεται στο *R.U.R.*, έργο του Τσέχου συγγραφέα Karel Čapek.²⁶ Στο δράμα αυτό, ο γενικός διευθυντής των επιχειρήσεων «Rossum's Universal Robots-R.U.R.» φιλοδοξεί να απελευθερώσει τους ανθρώπους από την επίπονη και ταπεινωτική εργασία, χάρη στα ρομπότ που κατασκευάζει (robot σημαίνει αγγαρεία στα τσέχικα).²⁷ Αλλά εκείνα, καθώς είναι προικισμένα με συναισθήματα, επιθυμούν να μοιάσουν στους ανθρώπους, τους οποίους εν τέλει καταδυναστεύουν και εξολοθρεύουν. Ο ξεσηκωμός της ανθρωπόμορφης μηχανής ενάντια στον δημιουργό της απηχεί την απειλή της ολικής βιομηχανοποίησης που πλανάται πάνω από την Ευρώπη του Μεσοπολέμου.²⁸

²³ Ο.π. 315.

²⁴ Marinetti (1909).

²⁵ Ο Μέγερχολντ αναλύει τη «βιο-μηχανική» στο δοκίμιό του «Ο ηθοποιός και το μέλλον της βιο-μηχανικής» (1922) – βλ. V. E. Meyerhold (1978) 243-254. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι και το χρονολογούμενο από το 1912 «Δύο κουκλοθέατρα» στην έκδοση Β. Ε. Μέγερχολντ (1982) 132-150.

²⁶ Čapek (1920).

²⁷ Leguay (2005) 6.

²⁸ Το έργο αυτό, με τίτλο *Ρομπότ ή Ανθρωποφάμπρικα* και επεξηγηματικό υπότιτλο «ουτοπιστική κωμωδία», παρουσιάζεται πολύ νωρίς, μόλις το 1925, στην ελληνική σκηνή

Απέναντι στις αρνητικές αναπαραστάσεις του τεχνητού δημιουργήματος που απαντούν κυρίως πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, στα μεταπολεμικά χρόνια ο ρωσο-αμερικανός συγγραφέας επιστημονικής φαντασίας Isaac Asimov εισάγει μία νέα διάσταση της λειτουργίας των ρομπότ, ενάντια στην ιδεοληπτική ερμηνεία της επιστήμης. Ο Asimov θέτει ένα αξίωμα: τα ρομπότ θα είναι πάντοτε οι υπηρέτες μας, για τον μόνο λόγο ότι ο άνθρωπος έτσι αποφάσισε. Η αντίληψη αυτή καταγράφεται ήδη το 1942 από τον ίδιο τον συγγραφέα και τον John W. Campbell Jr., επίσης συγγραφέα και εκδότη επιστημονικής φαντασίας, με τους «τρεις νόμους της ρομποτικής», οι οποίοι έχουν εμψυτευθεί στον ηλεκτρονικό –τον *ποζιτρονικό*, όπως τον αποκαλούν οι εισηγητές του– εγκέφαλο του κάθε ρομπότ: α) το ρομπότ δεν μπορεί ποτέ να βλάψει έναν άνθρωπο, β) το ρομπότ πρέπει πάντα να υπακούει τον άνθρωπο, εκτός και εάν αυτό αντίκειται στον πρώτο νόμο και γ) το ρομπότ πρέπει να φροντίζει για την αυτοσυντήρησή του, μόνο εάν αυτό δεν αντίκειται στους δύο πρώτους νόμους.²⁹ Επομένως, το ρομπότ παρουσιάζεται ως μία μονάδα ίση προς τον άνθρωπο, που εντούτοις υπόκειται στην εξουσία του, προγραμματισμένη για να συλλογίζεται, το ηλεκτρονικό ισοδύναμο ενός «εγκεφάλου» προικισμένου με αισθητήρες για να αναλύει το περιβάλλον, με «αισθήσεις» και ενεργοποιητές αλληλεπίδρασης με τον πραγματικό κόσμο.

Οι οραματισμοί και οι αισιόδοξες θεωρίες του Asimov φαίνεται να αναγεννώνται και στις δύο εκδοχές του έργου *Σαγιονάρα*. Ο δραματουργός και σκηνοθέτης Ορίζα Χιράτα, σε συνεργασία με τον Χιρόσι Ισίγκουρο, καθηγητή ρομποτικής στο πανεπιστήμιο της Οσάκα, προσδίδουν στο ρομπότ F Geminoid ανθρώπινη εξωτερική όψη, επιμένοντας στην απόλυτη μορφολογική ομοιότητα με τον άνθρωπο.³⁰ Το ρομπότ F Geminoid «ενσαρκώνει» μία νεαρή, όμορφη και συμπονετική γυναίκα, υποκατάστατο της *dame de compagnie*. Πρόκειται για ένα εργαλείο υπάκουο, αποτελεσματικό, εξολοκλήρου προορισμένο για να παράγει και να εκτελεί, ευγενικό και χωρίς ίχνος επιθετικότητας.

Ο Χιράτα, κατά τον σχεδιασμό του F Geminoid, εμπνέεται από τις τεχνικές του παραδοσιακού Ιαπωνικού κουκλοθεάτρου Μπουνράκου και μάλιστα συμβουλευεται έναν δάσκαλο του είδους αυτού, προκειμένου να αποδώσει ορθώς την κίνηση του ρομπότ.³¹ Εκείνος ανασύρει από την παρακαταθήκη του Μπουνράκου και τού προτείνει κινήσεις και πόζες ικανές να προσδώσουν χάρη στο θηλυκό ανθρωποειδές για την ερμηνεία του στο *Σαγιονάρα*. Παράλληλα, ο Ισίγκουρο, έχοντας ως πρότυπο μια πραγματική

από τον Σπύρο Μελά και το Θέατρο Τέχνης. Βλ. Βασιλείου (2004) 170.

²⁹ Clute (2005) 369.

³⁰ Ο Χιράτα είχε ήδη συνεργαστεί με τον Ισίγκουρο το 2008 για το έργο *I, Worker* (Εγώ, ο εργάτης), στο οποίο «πρωταγωνιστούν» δύο μη ανθρωπόμορφα ρομπότ. Οφείλουμε να παρατηρήσουμε ότι ο τίτλος του έργου παραπέμπει στη συλλογή σύντομων ιστοριών του Isaac Asimov με τίτλο *I, Robot* (Εγώ, το ρομπότ) που πρωτοεκδόθηκε το 1950 (Gnome press).

³¹ Χιράτα (2012α).

γυναίκα, επιχειρεί να δημιουργήσει ένα ρομπότ με μεγάλη εκφραστικότητα στο πρόσωπο και ακραιφνώς ρεαλιστική όψη και ερμηνεία.³² Το εγχείρημα του *Σαμιονάρα* όχι μόνο εγκαινιάζει ένα νέο θεατρικό είδος, αλλά φαίνεται ότι σηματοδοτεί τη σύγκλιση της δυτικής και της ανατολικής αντίληψης αναφορικά με το θέατρο: από τη μία η κυριαρχία του ρεαλισμού στη δυτική παράδοση και από την άλλη οι μη δυτικές θεατρικές φόρμες, οι οποίες τοποθετούνται στον αντίποδα του ρεαλισμού.

Παρότι ένα ρομπότ δεν διαθέτει συναισθηματική μνήμη, η ταύτιση της ερμηνείας του με αυτήν ενός/μιας ηθοποιού το κατατάσσει σε ένα πιο εξελιγμένο επίπεδο από τη μηχανική «υποκριτική» μιας μαριονέτας. Για τον χειρισμό του ανθρωποειδούς στο έργο *Σαμιονάρα* αξιοποιείται η τηλερομποτική. Ο Χιράτα ξεκίνησε επιλέγοντας ένα από τα διαθέσιμα ρομπότ που τού παρουσίασε ο καθηγητής Ισίγκουρο. Αφού μελέτησε τις επιδόσεις του, άρχισε να γράφει πάνω στην ηθοποιό-ρομπότ χωρίς ο ρομποτιστής να παρεμβαίνει στη συγγραφή ή τη σκηνοθεσία.³³ Στη συνέχεια το έργο αναπτύχθηκε από κοινού, τόσο σύμφωνα με τη δραματουργία, όσο και με γνώμονα τις τεχνικές δυνατότητες της τεχνητής πρωταγωνίστριας. Στην περίπτωση της F Geminoid το ενδιαφέρον μας στρέφεται στην ένταξη του ρομπότ στην παράσταση, όχι μόνο ως δραματικού προσώπου, αλλά και ως ηθοποιού. Το εν λόγω ανθρωποειδές δεν ενσαρκώνεται από μία ηθοποιό που υποδύεται το ρομπότ: πρόκειται για ένα μηχανικό είδωλο του ανθρώπου, μία κατασκευή κατ' εικόνα και καθ' ομοίωσιν.

Όλες οι κινήσεις, καθώς και η ομιλία αλλά και οι σιωπές του ρομπότ είναι εξ αρχής προγραμματισμένες. Ο Χιράτα έχει δώσει λεπτομερείς οδηγίες στον προγραμματιστή, με στόχο το ανθρωποειδές να αναπαραστήσει την οικιακή σύντροφο σε εξιδανικευμένη μορφή.³⁴ Ο τόνος της φωνής της είναι ήρεμος και καθησυχαστικός, οι κινήσεις της αργές, απαλές και προσεκτικές. Οι ελαφρές και διακριτικές κλίσεις της κεφαλής της παραπέμπουν στην ιαπωνική κινησιολογία. Ακόμη και οι παύσεις και η σιωπή της F Geminoid προκαλούν την αίσθηση της αταραξίας, του κατευνασμού και της συμπόνας, λειτουργώντας ως αντίβαρο στο αίσθημα της αγωνίας που βιώνει η ετοιμοθάνατη κεντρική ηρωίδα.

Η σύμπραξη καλλιτεχνών και ρομποτιστών ανοίγει νέα πεδία αλληλεπίδρασης μεταξύ τέχνης και τεχνολογίας, συμβάλλοντας όχι μόνο στην ανανέωση της δημιουργικής σκέψης, αλλά και στον εμπλουτισμό και στην πρόοδο της επιστημονικής έρευνας.³⁵ Πιο συγκεκριμένα, ο Χιράτα συνεργάζεται με τον Ισίγκουρο πάνω σε μία αρχική δημιουργική ιδέα με σκοπό να εγκαινιάσει ένα θέατρο για ανθρώπους και για ρομπότ. Η διεπιστημονική αυτή προσέγγιση επιτρέπει τη μελέτη της ανθρώπινης ψυχολογίας και με αυτόν τον τρόπο συμβάλλει στη σύλληψη και βελτίωση των ρομπότ επί σκηνής. Η

³² Ισίγκουρο (2012).

³³ Le Tanneur (2012) 2-4.

³⁴ Ο.π.

³⁵ Wilson (2010) 16.

εισαγωγή δραματοποιημένων καταστάσεων, επεξεργασμένων θεατρικών διαλόγων και μιας λεπταίσθητης παλέτας ψυχολογικών αποχρώσεων από τον Χιράτα, καθιστά δυνατή τη φυσική ερμηνεία μιας τεχνητής οντότητας. Με αυτόν τον τρόπο Χιράτα και Ισίγκουρο κατορθώνουν να παραγάγουν φωνή, χειρονομίες, κίνηση, εκφραστικότητα, αντιδράσεις και εν τέλει να εμφυσήσουν στο ρομπότ τους περισσότερη ζωή.

Στη σκηνή το F Geminoid είναι συνδεδεμένο με ηλεκτρονικό υπολογιστή μέσω ενός καλωδίου usb. Διαθέτει δώδεκα άξονες κίνησης: για τα μάτια άνω-κάτω/δεξιά-αριστερά, για τα άνω βλέφαρα κίνηση άνω-κάτω, για το ενδιάμεσο των φρυδιών άνω-κάτω, για το στόμα άνοιγμα-κλείσιμο, για τα μάγουλα άνω-κάτω, για τον λαιμό άνω-κάτω/δεξιά-αριστερά και κλίση, για τους ώμους άνω-κάτω και για τον θώρακα εμπρός-πίσω.³⁶ Ένα από τα γενικότερα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι ρομποτιστές είναι η ενεργειακή αυτονομία των δημιουργιών τους.³⁷ Τα αισθητηριακά όργανα, τα οποία επιτρέπουν στα ρομπότ να αντιλαμβάνονται το περιβάλλον τους, καλούνται «συλλέκτες» ή «αισθητήρες», ενώ οι «ενεργοποιητές» είναι κινητικά όργανα τα οποία τους επιτρέπουν να δρουν στο περιβάλλον τους.³⁸ Παρά το γεγονός ότι ο Ισίγκουρο είχε στη διάθεσή του ρομπότ πολύ πιο εξελιγμένα και με περισσότερους ενεργοποιητές από τους δώδεκα του F Geminoid, η επιλογή του συγκεκριμένου ρομπότ οφείλεται σε λόγους αυτονομίας, οικονομίας της ενέργειας και τηλεχειρισμού. Επιπλέον, έδινε την εντύπωση ότι δεν διέφερε από μία ζωντανή ηθοποιό παρά μόνο στην ευχέρεια κίνησης των ποδιών. Ο συγκεκριμένος τύπος ρομπότ δεν είχε τη δυνατότητα να σταθεί σε όρθια θέση ούτε να περπατήσει όπως άλλοι τύποι ρομπότ. Επιπροσθέτως, για λόγους ακουστικής, η φωνή του F Geminoid ήταν εξωτερική (voice off).³⁹

Κατά τη διάρκεια της παράστασης, ο χώρος του κοντρόλ είναι απολύτως απομονωμένος, με αποτέλεσμα το κοινό να μην είναι σε θέση να αντιληφθεί την πολυπλοκότητα του εγχειρήματος που συντελείται στα παρασκήνια: χειριστές της F Geminoid, μέσω καμερών και οθονών, παρατηρούν οτιδήποτε συντελείται επί σκηνής και, σε πλήρη συγχρονισμό με τη ζωντανή ηθοποιό-παρτενέρ της, τη «ζωντανεύουν» και την ενσωματώνουν στη σκηνική δράση.⁴⁰ Η δημιουργική συμπεριφορά που χαρακτηρίζει το ανθρωπόμορφο αυτό ρομπότ οφείλεται στη σύνθεση τεχνητής νοημοσύνης και μηχανικής και επιτρέπει την προσωποποίηση και τη δημιουργία της δικής του ιδιαίτερης ταυτότητας.

Η σχέση διάδρασης που αναπτύσσεται ανάμεσα σε μία ανθρώπινη και μία τεχνητή οντότητα προκαλεί ένα πλήθος ερωτημάτων. Εισάγοντας ρομπότ-ηθοποιούς κοντά σε ηθοποιούς-ανθρώπους, ο θεατής είναι σε θέση

³⁶ Paré (2016) 337.

³⁷ Bonnell (2010) 45.

³⁸ Guillot και Meyer (2001) 2-3.

³⁹ Paré (2016) 199-206, όπου αντλούμε χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με την τηλερομποτική και τις τεχνικές δυνατότητες του ρομπότ F Geminoid.

⁴⁰ Ο.π.

να βιώσει έναν άλλο τύπο ετερότητας, είτε αυτόν της αποστασιοποίησης είτε αυτόν της ταύτισης. Το πειστικό ομοίωμα του ανθρώπινου είδους που έχουν κατασκευάσει ο Ισίγκουρο και ο Χιράτα μοιάζει σαν να έχει κερδίσει το «παιχνίδι της μίμησης» το οποίο επινόησε ο ευρετής της τεχνητής νοημοσύνης Alan Turing. Η δοκιμασία που φέρει το όνομά του (Turing test) υποβάλλει τις μηχανές σε διανοητικό έλεγχο, ώστε, μέσω ερωταποκρίσεων, να είναι δυνατόν να διακριθεί ποιος είναι άνθρωπος και ποιος ρομπότ.⁴¹ Η F. Geminoid πείθει ωσάν να ήταν άνθρωπος, καθώς συμπεριφέρεται σαν νοήμον ον που δεν διαφέρει από μία ιδανική φίλη, σύντροφο και συνοδό. Είναι ένας στοργικός μηχανικός κλώνος, ένα avatar ικανό να συζητήσει και να αναπτύξει μία σχέση σχεδόν ανθρώπινη.

Δεν είναι λοιπόν παράδοξο ότι, παρακολουθώντας την παράσταση, ταυτιζόμαστε με το ανθρωπόμορφο ρομπότ, αποδεχόμαστε απολύτως την αυτοτέλειά του και το συμπαθούμε όλο και περισσότερο. Επ' αυτού, ο ρομποτιστής Μασαχίρο Μόρι, με τη θεωρία της «Απόκοσμης Κοιλιάδας» [Uncanny Valley], επιβεβαιώνει ότι «όσο περισσότερο ένα ρομπότ ή μία κούκλα μας μοιάζει, τόσο θετικότερη στη θέα του είναι η συναισθηματική μας ανταπόκριση».⁴²

Καθώς το θέατρο δεν εντοπίζεται στο περιθώριο, αλλά τοποθετείται στο επίκεντρο του κοινωνικού γίγνεσθαι, διέπεται από μία άρρηκτη σχέση συγχρονίας με την κοινωνία που το περιβάλλει. Κατά συνέπεια, τα ρομπότ συμμετέχουν στη δημιουργία μιας πραγματικότητας ή στην αναπαράστασή της. Ο τρόπος με τον οποίον υπάρχουν και ερμηνεύουν τους ρόλους τους στη σκηνή υπακούει στους νόμους του προγραμματισμού και εξαρτάται από τους κοινωνικούς ρόλους που τους έχουν αποδοθεί. Χάρη στη νέα αυτή θεατρική έκφραση, το ρομπότ εξιδανικεύεται ως κοινωνική οντότητα. Τα ρομπότ είναι ικανά να προσελκύσουν την προσοχή μας, ακόμη και να μας πείσουν ότι δεν πρόκειται για μηχανές, καθώς οι κινήσεις, οι εκφράσεις και οι συναισθηματικές αντιδράσεις τους προσομοιάζουν με αυτές των ανθρώπων. Στην παράσταση παρακολουθούμε το ανθρωποειδές να διαβάζει ποιήματα σε μία ετοιμοθάνατη νεαρή γυναίκα. Υπό την καθοδήγηση του δημιουργού του, το ανθρωποειδές θα μάθει την τέχνη να δημιουργεί μια συναισθηματική σχέση, θα αναπτύξει ένα είδος συμπληρώματος ψυχής. Συνεπώς, σε ό,τι αφορά στα ανθρωποειδή αυτού του κοντινού μέλλοντος, οι απόψεις του Asimov μοιάζουν να επιβεβαιώνονται.

Η έννοια του δημιουργού που εμφυσεί τη «ζωή» στο δημιούργημα του προσδίδει μία θεολογική διάσταση στη λειτουργία των ρομπότ. Ο John Cohen στο βιβλίο του *Ανθρωπόμορφα ρομπότ στον μύθο και την επιστήμη* διατυπώνει την υπόθεση ότι τα ανθρωπόμορφα ομοιώματα ανταποκρίνονται στην επιθυμία

⁴¹ Turing (1950) 433-460: πρόκειται για θεμελιώδες κείμενο που αφορά στην ανάπτυξη της τεχνητής νοημοσύνης και θέτει το ερώτημα των ορίων ανάμεσα σε έναν άνθρωπο και μία μηχανή, δεδομένου ότι αμφότεροι δύνανται πλέον να συζητούν και να αλληλεπιδρούν χωρίς να γίνεται αντιληπτό ότι πρόκειται για διαφορετικού είδους οντότητες.

⁴² Mori (2012) 98-100.

του ανθρώπου να τοποθετηθεί ως ισοδύναμος δημιουργός απέναντι στον Θεό.⁴³ Άλλωστε, δημιουργία και κατασκευή από την αρχαιότητα έως σήμερα λογίζονται ως έννοιες ταυτόσημες, όπως συνέβη όταν ο Δίας απευθύνθηκε στον θεό-σιδηρουργό για να κατασκευάσει την Πανδώρα ή όταν ο Θεός της Παλαιάς Διαθήκης εμφύσησε τη ζωή στον Αδάμ στο κείμενο της *Γενέσεως* 2.7. Η νεότερη Δυτική Φιλοσοφία φθάνει στο απόγειό της με την καρτεσιανή θεωρία που προσομοιάζει το σώμα «με μηχανή που έχει κατασκευαστεί από τα χέρια του Θεού».⁴⁴ Προχωρώντας μάλιστα τη σκέψη του ο Descartes, στην πραγματεία του *Περί του ανθρώπινου σώματος*, την οποία απέφυγε να εκδώσει όσο ήταν εν ζωή φοβούμενος τον αφορισμό, αναφέρεται αναλυτικότερα στην «ανθρώπινη μηχανή», περιγράφοντας τις σωματικές λειτουργίες με ακραιφνώς μηχανικούς όρους.⁴⁵ Ποια είναι λοιπόν η διαφορά ανάμεσα στις κατασκευασμένες από τους ανθρώπους μηχανές με το ανθρώπινο σώμα ως δημιούργημα του Θεού; «Υπάρχει μόνο η διαφορά της τελειοποίησης και της πολυπλοκότητας».⁴⁶

Όπως προαναφέραμε, οι τεχνητές δημιουργίες καταλαμβάνουν μία ιδιαίτερη ζώνη στη φαντασία μας, η οποία τροφοδοτείται από αρχετυπικούς μύθους, ελπίδες και προαιώνιους φόβους. Στο φαντασιακό πεδίο του δυτικού κόσμου, η υπέρβαση των ορίων στη χρήση της τεχνολογίας από τον δημιουργό προβάλλεται πολλές φορές ως *ύβρις* και το ρομπότ ως βέβηλο υποκατάστατο του ανθρώπου, ακόμη και στην εποχή μας. Στον αντίποδα, η Άπω Ανατολή, λόγω της κουλτούρας της, είναι απολύτως προσαρμοσμένη στην αντίληψη ότι το ρομπότ αποτελεί μία εγνωσμένης αξίας κοινωνική οντότητα, ικανή να συμβάλει στη δημιουργία νέων μοντέλων επικοινωνίας, συνύπαρξης και διάδρασης με τους ανθρώπους.⁴⁷ Σε χώρες όπως η Ιαπωνία, όπου η βοήθεια προς τους ηλικιωμένους θεωρείται ένα ιερό καθήκον, η ρομποτική αναπόφευκτα κατέστη απόλυτη προτεραιότητα. Στην παράσταση *Σαγιονάρα 2* το ανθρωποειδές ρομπότ απαγγέλλει ένα ποίημα του γερμανού Carl Hermann Busse, τονίζοντας τη διαφορά ανάμεσα στους Ιάπωνες και τους Γερμανούς, τη διαφορετικότητα μεταξύ του ασιατικού και του ευρωπαϊκού πολιτισμού: «Οι Ιάπωνες φάχνουν έναν τόπο όπου δεν θα είναι μόνοι. Οι Γερμανοί έναν τόπο όπου θα είναι ευτυχισμένοι».⁴⁸

Ο Ορίζα Χιράτα επιδιώκει να προβάλει μία θετική εικόνα των ρομπότ στις παραστάσεις του, αναμειγνύοντας τη δυτική κλασική δραματουργία με την ατμόσφαιρα της σύγχρονης Ιαπωνίας, όπως συμβαίνει στη διασκευή των *Τριών αδελφών* του Τσέχωφ.⁴⁹ Επιχειρεί κυριολεκτικά να τα απομυθοποιήσει και να καταστήσει την παρουσία τους ανάμεσα στους ανθρώπους φυσική και

⁴³ Cohen (1966).

⁴⁴ Descartes (1976) 51.

⁴⁵ Des Cartes (1662), έκδοση πιο γνωστή ως Descartes (1664).

⁴⁶ Le Breton (2000) 98-99.

⁴⁷ Sakka (2009) v-vi.

⁴⁸ Hirata (2012β) 8.

⁴⁹ Η διασκευή των *Τριών Αδελφών* παρουσιάστηκε από κοινού με το *Sayonara version 2*, στο Παρίσι το φθινόπωρο του 2012 στο Théâtre de Gennevilliers.

δεδομένη. Στο έργο αυτό η δράση εκτυλίσσεται σε μια μικρή, χτυπημένη από την οικονομική κρίση, πόλη της Ιαπωνίας, όπου η μία εκ των τριών αδελφών, η οποία έχει φύγει από τη ζωή, έχει αντικατασταθεί από την Ικούμι, ένα ανθρωποειδές ρομπότ στο οποίο έχει εμφυσηθεί η ψυχή της. «Ο θάνατος δεν με αφορά», δηλώνει η Ικούμι.⁵⁰ Ο ανιμισμός του ασιατικού πολιτισμού μεταδίδει αβίαστα το πνεύμα της ζωής σε διάφορα αντικείμενα και στοιχεία, όπως τα βράχια, τα φυτά και εν τέλει τα μηχανήματα.⁵¹ Ανέκαθεν στην Ιαπωνία, οι μαριονέττες αντιπροσώπευαν τη συνειδητοποίηση της σχέσης ανάμεσα στο πνευματικό και το υλικό: ενσαρκώνουν θεϊκές δυνάμεις επιτρέποντας το πέρασμα σε πνευματικές δυνάμεις. Κατ' αναλογία, το ίδιο συμβαίνει και με τα ρομπότ.

Στη θεατρική διασκευή της *Μεταμόρφωσης* του Kafka, ο Ορίζα Χιράτα αναζητά τα όρια που χωρίζουν τον άνθρωπο από τη μηχανή και θέτει ερωτήματα γύρω από τα συναισθήματα που τους συνδέουν.⁵² Στο έργο αυτό, ο ήρωας Gregor Samsa, αντί να μεταμορφωθεί σε κατσαρίδα, μεταμορφώνεται σε ρομπότ. Αυτή η μεταμόρφωση εγείρει πολλά ερωτήματα σε σχέση με την ταυτότητά του: είναι μηχανή ή άνθρωπος; Τόσο ο ίδιος όσο και το περιβάλλον του βρίσκονται απέναντι σε μία νέα ετερότητα. «Έχεις καρδιά;» τον ερωτά η αδελφή του. Παρά το γεγονός ότι δεν διαθέτει καρδιά –άλλωστε παρουσιάζεται μεν ως ανθρωπόμορφο ρομπότ, με εκτεθειμένο το μηχανικό του σύστημα δε– κατά τη διάρκεια της παράστασης σχηματίζουμε την εντύπωση ότι διαθέτει ψυχικό κόσμο και προβάλλουμε σε αυτό τα δικά μας συναισθήματα. Σχετικά με αυτή τη διάσταση ο Χιράτα σημειώνει: «Μέχρι σήμερα μας λένε ότι τα ρομπότ δεν έχουν καρδιά, είναι, ωστόσο, ικανά να ενεργοποιήσουν τα δικά μας συναισθήματα. Σήμερα ζουν ανάμεσά μας συνάνθρωποι μας με τεχνητά άκρα ή τεχνητή καρδιά –θα ήταν δυνατόν να ισχυριστούμε ότι δεν είναι άνθρωποι;»⁵³

Είναι γεγονός ότι, όσο αναπτύσσονται, η τεχνολογία και η ρομποτική, ενέχεται ο κίνδυνος της αντικατάστασης του ανθρωπίνου. Στο θέατρο, η διάσταση αυτή αφορά περισσότερο τον ρεαλιστικό τρόπο ερμηνείας, καθώς έτσι το ρομπότ δύναται να εκτελεί με αρτιότητα τον ρόλο του ως μία πιο βελτιωμένη εκδοχή του ερμηνευτή. Σχετικά με το ζήτημα αυτό, ο Didier Plassard αντιτείνει:

Η καμπύλη που διαγράφεται από τον χορευτή είναι λιγότερο τέλεια από αυτήν της μηχανής, αλλά μας συγκινεί περισσότερο, γιατί προέρχεται από ένταση και ανθρώπινη προσπάθεια [...]. Έτσι, και η δουλειά του ηθοποιού να ζωντανέψει το πρόσωπο που υποδύεται, έχει περισσότερη αξία και σημασία από την εξαιρετικά στιλπνή και

⁵⁰ Oriza Hirata (2012γ) 23.

⁵¹ Arhem και Sprenger (2015).

⁵² Πρεμιέρα τον Οκτώβριο του 2014 στο Kinosaki International Arts Center της Ιαπωνίας, με πρωταγωνιστές τους Irene Jacob και Jerome Kirchner.

⁵³ Χιράτα (2012δ).

αφεγάδιαστη απόδοση ενός ομοιώματος, το οποίο θα εκτελούσε με αυτοματισμό τις οδηγίες του σκηνοθέτη».⁵⁴

Ύστερα από την τεχνολογική πρόοδο των τελευταίων ετών στον τομέα της ρομποτικής και τις αντιδράσεις του κοινού απέναντι σε αυτές τις παράξενες νέες μηχανικές δημιουργίες, η παραπάνω άποψη μας προκαλεί σκεπτικισμό. Τα τελευταία χρόνια, ο πολλαπλασιασμός των ρομπότ στην Άπω Ανατολή προσέδωσε φουτουριστική όψη στην κοινωνική πραγματικότητα και δράση. Πρόκειται για αντικείμενα υψηλής τεχνολογίας, τα οποία ωστόσο ανάγονται σε συμβολικό επίπεδο ως φετιχ. Ο Ορίζα Χιράτα, χωρίς φόβο αναγνωρίζει ότι η τεχνολογική εξέλιξη μας υπερβαίνει και μας καλεί με το έργο του σε μία αρμονική συνύπαρξη με τη νέα αυτή γενεά τεχνολογικών απογόνων. Σημειώνει χαρακτηριστικά: «Δεν επιθυμώ να παρουσιάσω ανθρώπους που αντικαθίστανται από μηχανές. Αυτό που επιδιώκω να δείξω είναι ότι οι άνθρωποι δεν έχουν συνείδηση πως αντικαθίστανται από τις μηχανές».⁵⁵

Βιβλιογραφία

- Arhem, K. και Sprenger, G. (επιμ. 2015): *Animism in Southeast Asia*, London-New York.
- Bonnell, B. (2010): *Viva la robolution! Une nouvelle étape pour l'humanité*, Paris.
- Breton, P. (1995): *A l'image de l'homme. Du Golem aux créatures virtuelles*, Paris.
- Čapek, K. (1920): *R.U.R. (Rossumovi univerzální roboti | Rossum's Universal Robots). Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích*, Praha.
- Clute, J. (2005): «Isaac Asimov», στον τόμο: *A companion to science fiction*, επιμ. David Seed, Malden MA, U.S.A., 364-372.
- Cohen, J. (1966): *Human robots in myth and science*, Sydney.
- Collodi, C. (1883): *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Firenze.
- Coulombe, M. (2009): *Imaginer le posthumain. Sociologie de l'art et archéologie d'un vertige*, Québec.
- Des Cartes, R. (1662): *De Homine figuris et latinitate donatus a Florentio Schuyt, Lugduni Batavorum*.

⁵⁴ Plassard (1992) 353.

⁵⁵ Le Tanneur (2012) 4.

- Descartes, R. (1976): *Λόγος περί της μεθόδου. Για την καλή καθοδήγηση του λογικού μας και την αναζήτηση της αλήθειας στις επιστήμες*, (μετ. Χρ. Χρηστίδης), Αθήνα.
- Descartes, R. (1664): *Le traité de l'Homme*, Paris.
- Guillot, A. και Meyer J.-A. (2001): «Preface», στον τόμο: P. Menzel και F. D'Aluisio: *Robot sapiens. Une espèce en voie d'apparition*, Paris.
- Hirata, O. (2012β): *Sayonara – version 2*, (μετ. M. Capel, H. Ogashiwa), ανέκδοτο δακτυλόγραφο από το προσωπικό αρχείο της συντάκτριας του άρθρου.
- Hirata, O. (2012γ): *Les trois sœurs version Androïde*, (μετ. M. Capel, H. Ogashiwa), ανέκδοτο δακτυλόγραφο από το προσωπικό αρχείο της συντάκτριας του άρθρου.
- Hollinger, V. (2009): «Posthumanism and Cyborg Theory», στον τόμο: *The Routledge Companion to Science Fiction*, επιμ. M. Bould, A.M. Butler, A. Roberts, Sh. Vint, London & New York, 267-278.
- Kracauer, S. (2005): *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt am Main.
- Laumond, J.-P. (2012): *La robotique. Une récidive d'Héphaïstos*, Paris.
- Le Breton, D. (2000): *Anthropologie du corps et modernité*, Paris.
- Le Tanneur, H. (2012): «Dans un avenir qui n'aurait pas lieu. Entretien avec Oriza Hirata», στον τόμο: O. Hirata, *Les Trois Soeurs version Androïde και Sayonara ver. 2*, Paris, 2-4.
- Leguay, Ch. (2005): *Les Robots. Une histoire de la robotique*, Paris.
- Marinetti, F. T. (1909): *Poupées Electriques, Drame en trois actes. Avec une préface sur le Futurisme*, Paris.
- Meyerhold, V. E. (1978): *Meyerhold on Théâtre*, (μετ. E. Braun), London, 243-254.
- Mori, M. (2012): «On the Uncanny Valley», *IEEE Robotics και Automation Magazine*, (μετ. K. F. MacDorman και N. Kageki), 19/2, Ιούνιος 2012, 98-100.
- Paré, Z. (2016): *L'Age d'or de la robotique japonaise*, Paris.
- Plassard, D. (1992): *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre*

des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie, Lausanne.

Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, Lib. X.

Rubin, W. (1982): «De Chirico and Modernism», στον τόμο: *De Chirico*, επιμ. W. Rubin, New York, 55-80.

Sakka, S. (2009): «Preface», στον τόμο: Sh. Kajita, H. Hirukawa, K. Harada και K. Yokoi, *Introduction à la commande des robots humanoïdes. De la modélisation à la génération du mouvement*, Paris, Berlin, Heidelberg, New York.

Shelley, M. (1823): *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London.

Smith, M. και Joy-Clarke, J. (2007): *Stelarc*, London.

Turing, A. M. (1950): «Computing machinery and intelligence», *Mind* LIX, Issue 236, 433-460.

Webb, P. και Short, R. (1985): *Hans Bellmer*, London.

Wilson, S. (2010): *Art+science now*, London.

Απολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη* 1. 9. 26.

Βασιλείου, Α. (2004): *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα.

Ήρων Αλεξανδρεύς, *Περί Αυτοματοποιητικής*, XXII.

Ισίγκουρο, Χ. (2012): Συνάντηση με την ακαδημαϊκή κοινότητα του Πανεπιστημίου Sorbonne Nouvelle-Paris III, 18 Δεκεμβρίου 2012, ιδιόχειρες σημειώσεις της συντάκτριας του άρθρου.

Μέγιερχολντ, Β. Ε. (1982): *Κείμενα για το θέατρο. Α' 1891-1917* (μετ. Α. Βογιατζος), Αθήνα.

Ξεπαπαδάκου, Α. (2009): «Jacques Offenbach. Εργο-βιογραφικό Χρονολόγιο», στην έκδοση: *Ο Ορφέας στον Άδη*, επιμ.: Α. Ξεπαπαδάκου, Θεσσαλονίκη, 9-16.

Όμηρος, *Ιλιάς*, Σ: 410-420.

Σπυριδοπούλου, Μ. (2012): «Η κούκλα-αυτόματο στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία: λογοτεχνικό παράδειγμα και υπερβατικό σχήμα», στην έκδοση *Πρακτικών*

Συνεδρίου: *Κουκλοθέατρο. Το θέατρο της εμπύχωσης. Διεπιστημονικές αναγνώσεις – καλλιτεχνικές συναντήσεις*, επιμ.: Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Αθήνα, 12-32.

Χιράτα, Ο. (2012α): Συνάντηση με την ακαδημαϊκή κοινότητα του Πανεπιστημίου Sorbonne Nouvelle-Paris III, 18 Δεκεμβρίου 2012, ιδιόχειρες σημειώσεις της συντάκτριας του άρθρου.

Χιράτα, Ο. (2012β): Συνάντηση με το κοινό μετά την παράσταση *Οι τρεις αδελφές*, 16 Δεκεμβρίου 2012, ιδιόχειρες σημειώσεις της συντάκτριας του άρθρου.

III. ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ

Η γελοιοποίηση του «άλλου» στην κωμωδία
της νοτιοανατολικής Ευρώπης κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα

The ridiculing of the 'other' in the comedies
of Southeastern Europe during the 16th and 17th centuries

Ιρένα Μπογκντάνοβιτς

Μεταδιδακτορική ερευνήτρια
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ

Irena Bogdanović

Postdoctoral researcher in
Theatre Studies,
Department of Theater Studies,
National and Kapodistrian
University of Athens

irena_athens@yahoo.gr

Abstract

In the period of Renaissance and Baroque, the South Slavs from the Dalmatian coast, as well as Greeks residing on the islands, wrote many dramas of all genres. The methodical study of comedies (with various middle-class characters experiencing simple and complex family situations and erotic affairs) from the late 15th until the 18th century reveals allusions to human weakness and to 'others'. In these interesting comedies there are characters of different ethnic, religious, cultural, social and sexual identities, whom the playwrights were ridiculing. The renaissance erudite comedy is characterized by a personal and national tone with lush language and with timeless comic allusion, while at the end of the 17th and early 18th centuries it lost its optimistic spirit and its character became pure caricature just to laugh at.

Keywords: Renaissance, Baroque, commedia erudita, Southeastern Europe

Λέξεις-κλειδιά: Αναγέννηση, Μπαρόκ, λόγια κωμωδία, νοτιοανατολική Ευρώπη

Η κωμωδία στη νοτιοανατολική Ευρώπη κατά τον 16^ο και 17^ο αιώνα αναπτύσσεται και δέχεται επιδράσεις από τα ιταλικά ή τα αρχαία ρωμαϊκά πρότυπα. Τη δημιουργούν και καλλιεργούν οι νότιοι Σλάβοι των δαλματικών ακτών, καθώς και οι Έλληνες που κατοικούν στα νησιά.¹ Οι κύριοι χαρακτήρες της κωμωδίας ανήκουν στα μεσαία στρώματα του αστικού πληθυσμού,² ενώ η πληθώρα των διαφορετικών προσώπων που συμμετέχουν στην περίπλοκη υπόθεση, όπου ο έρωτας ξεπερνά τα διάφορα εμπόδια, εξυπηρετεί «τη μίμηση ανθρώπων που είναι κατώτεροι αλλά όχι τελείως φαύλοι», αφού «το γελοίο είναι μια μορφή ασχήμιας· είναι ένα είδος σφάλματος και ασχήμιας όχι επώδυνο ή επιζήμιο».³ Ξεκινώντας από αυτές τις λίγες λέξεις-θεμέλια, που διατύπωσε στην *Ποιητική* του ο Αριστοτέλης και εξερευνώντας τα αποφθέγματα των κλασικών αυθεντιών,⁴ πρώτα οι ουμανιστές, και έπειτα οι θεωρητικοί της Αναγέννησης,⁵ αναζητώντας την τεχνική σύνθεση της κωμωδίας, όρισαν κάποιους κανόνες για τη συγγραφή των έργων, το σχηματισμό των τυποποιημένων χαρακτήρων, τη συμπεριφορά και την ομιλία τους στη σκηνή.⁶

Οι αναγεννησιακές κωμωδίες της νοτιοανατολικής Ευρώπης σε γενικές γραμμές ακολουθούν τους βασικούς κανόνες της ιταλικής *commedia erudita*⁷ και στις τυποποιημένες υποθέσεις που αφορούσαν τα θέματα των χαμένων νόθων παιδιών, των δίδυμων αδελφών, των παρεξηγήσεων, των αναγνωρίσεων κτλ., στα περισσότερα έργα υπάρχει το ζευγάρι των ερωτευμένων νέων, οι οποίοι βασανίζονται από διάφορα συναισθήματα και παλεύουν για την αγάπη τους.⁸ Σχεδόν, μοιάζουν με τους ήρωες της τραγωδίας,

¹ Το πρωτότυπο γοητευτικό θέμα της συγκριτικής θεατρολογίας και της ιστορίας του θεάτρου της νοτιοανατολικής Ευρώπης εξετάζαν μέχρι σήμερα μόνο δύο πανεπιστημιακοί, ο Alfred Vincent και ο Βάλτερ Πούχνερ, ο τελευταίος εκ των οποίων, κατά διαστήματα, ασχολείται με το θέμα και εκδίδει τα πορίσματα των ερευνών του. Βλ. Puchner (2015α) 91-98· Puchner (2015β) 91-134· Puchner (2017) 112 εξ.

² Η Γωγώ Βαρζελιώτη, στη διδακτορική της διατριβή (2006), ομαδοποιεί τα πρόσωπα των τριών κρητικών κωμωδιών σε δέκα θεατρικούς τύπους. Αυτοί οι τύποι εξετάζονται σε ισάριθμα κεφάλαια. Βλ. Βαρζελιώτη (2011) 268 σ. + 24 εκκ., καθώς και Bogdanović (2012) 146-227.

³ Βλ. Grube (1995) 63.

⁴ Εδώ, κυρίως εννοούμε την *Ars poetica* του Οράτιου και το *De Oratore* (LVIII, 236) του Κικέρωνα.

⁵ Ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για την κωμωδία προσφέρουν στις πραγματείες τους: ο Francesco Robertollo *De Comoedia* (1548), ο Vincenzo Maggi *De Ridiculis* (1550), ο Pino de Cagli *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia de' nostri tempi* (1572), ο Nicolo Rossi *Discorsi sulla commedia* (1589), κλπ. Βλ. Hristić (1976) 32-223· Andrews (1993) 208-216.

⁶ Αν ήταν γνωστές οι περί κωμωδίας θεωρίες του 16ου αιώνα στους κωμωδιογράφους της Βαλκανικής Χερσονήσου δεν μπορούμε να το εξακριβώσουμε, αλλά η “συνταγή” της συγγραφής της λόγιας κωμωδίας ήταν από τα μέσα του 16ου αιώνα στα χέρια τους και ο Marin Držić ήταν ο πρωτοπόρος του είδους στη Βαλκανική Χερσονήσο. Σχετικά με αυτό το θέμα βλ. Markomihelaki-Mintza (1992) 131-148· Pantić (1978) 19-59· Bogdanović (2007) 19-30.

⁷ Βλ. Πούχνερ (1994) 15-39· Πούχνερ (1991) 53 εξ.

⁸ Βλ. Πούχνερ (2006) 95-121.

αφού πρέπει να ξεπεράσουν διάφορα εμπόδια μέχρι να φτάσουν σε γαλήνιο λιμάνι. Ένας από τους πιθανούς μεγάλους εχθρούς τους είναι ο ερωτευμένος γέρος που παλεύει για την εύνοια της κοπέλας, του κεντρικού συνήθως ήρωα. Ο ερωτοχτυπημένος γέρος είναι πλούσιος, αλλά η προχωρημένη του ηλικία με τίποτα δεν ωθεί τη νεαρή να δεχθεί τον αποκρουστικό γάμο ή έρωτα. Ο ξεκουτιάρης εραστής φανερώνει τα συναισθήματά του και γίνεται πρόσφορος για κωμικά σχόλια όπου περιγράφονται τα μειονεκτήματά του, εισάγεται σε γελοίες περιπέτειες, ενώ συχνά φτάνει και σε ερωτικά παραληρήματα. Στο πλευρό του, λόγω συμφέροντος, συνήθως, έχει τους πατεράδες ή κηδεμόνες των παιδιών, καθώς και ολόκληρη τη στράτα χαρακτήρων που προσπαθούν να εκμεταλλευτούν την κατάσταση προκειμένου να κερδίσουν από αυτή την αταίριαστη και αποκρουστική ένωση του πλούσιου γέρου με τη νεαρή κοπέλα. Στις κωμωδίες των δαλματικών ακτών ο ρόλος της μαστροπού είναι προορισμένος να στήνει παγίδες στους γέρους. Ούτως ή άλλως, αυτές μεσολαβούν πάντα για λογαριασμό όλων, με κάποια αμοιβή, και εκπροσωπούν, μαζί με τις εταιρές, τα ελευθεριάζοντα ήθη της εποχής.⁹ Αυτές οι κοινές γυναίκες του «υπόκοσμου» σε μερικές περιπτώσεις παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Οι πιο γνωστές αναγεννησιακές παλλακίδες του βαλκανικού παλκοσένικου είναι η cortigiana Laura από το έργο του 1551, το *Dundo Maroje* του Marin Držić και η «πολιτική» Πουλισένα στον *Κατζούρμπο* του Χορτάτση.¹⁰ Τη «φιλοσοφία» της Πουλισένας στηρίζουν και οι άλλες δύο «πολιτικές» του έργου, ενώ η ανηθικότητα των γυναικών είναι πιο μειωμένη στις άλλες δύο κρητικές κωμωδίες, τον *Στάθη* και τον *Φορτουάτο*, όπου οι «ρουφιάνες» αναλαμβάνουν περισσότερο το ρόλο της μεσολάβησης μεταξύ των ερωτευμένων παρά εκείνον της επίτευξης των στόχων τους.¹¹ Στις δαλματικές ακτές, οι κωμωδιογράφοι τις εισάγουν σαν κωμικά πρόσωπα που ενδυναμώνουν τη δράση, ανακατεύουν τα πράγματα ή ξεμπερδεύουν την υπόθεση, φέρνοντας τα χρήσιμα νέα.

Ενδιαφέρον κωμικό πρόσωπο, που συναντάμε στα τρία αναφερόμενα κρητικά έργα, είναι ο σχολαστικός Δάσκαλος ή Pedante που είναι ένα εύρημα της λόγιας κωμωδίας και πρέπει να τον φανταστούμε φτωχά ντυμένο, πάντα με κάποια βιβλία, να υπερηφανεύεται για τη μόρφωσή του, να χρησιμοποιεί άφθονες λατινικές και ιταλικές (που οι συνομιλητές του κατανοούν ανάποδα, με αποτέλεσμα να δημιουργούνται παρεξηγήσεις), να έχει καλή μνήμη και σε κάθε ευκαιρία να αναφέρει κάποιο κλασικό ή

⁹ Η κρητική «ρουφιάννα» είναι απόγονος του μαστροπού (leno) της λατινικής κωμωδίας, ενώ η ιταλική κορτιτζιάνα, η κρητική «πουτάνα» ή «πολιτική», απόγονος της λατινικής εταιράς. Βλ. Μαρκομηελάκη (2001) 136.

¹⁰ Η πρώτη πανούργα κοσμοπολίτισσα περιγράφεται ως «κακό και δυστυχία που καταστρέφει άμυαλα αγόρια σαν πανούκλα» (*Dundo Maroje*), ενώ η κερδοσκόπος Πουλισένα, που σε σχέση με την ψυχοκόρη της αναλαμβάνει και το ρόλο της μαστροπού, μόνη της περιγράφει το χαρακτήρα της ως εξής (*Κατζούρμπος*, Α 219- 221): «Πουτάνα δίχως πονηριά, δίχως όνυχια ή γάτα, ρουφιάννα δίχως φόματα, κακά τωνα μαντάτα!»

¹¹ Βλ. Γεωργοπούλου (2010) 151-162.

σύγχρονο ποίημα.¹² Προσφέρει τη γνώση του σε όλους για μικρή αμοιβή, αλλά οι σχολαστικές του συμβουλές δεν υπολογίζονται από κανέναν και οι «σοφίες» του αποκρούονται ως άχρηστες από όλους. Η πιθανή έλλειψη του pedante από τα έργα των δαλματικών ακτών αντικαθίσταται από άλλους χαρακτήρες, που γίνονται σχολαστικοί ή διδακτικοί με άφθονη χρήση της λατινικής ορολογίας. Δευτερεύων ρόλος, μαζί με τον Δάσκαλο, είναι και ο καυχησιάρης στρατιώτης, ο οποίος δεν έχει άμεση σχέση με το έργο, αλλά είναι απαραίτητος στα κωμικά νούμερα των κρητικών έργων, όπου καυχιέται για φανταστικά ανδραγαθήματα και ερωτοδουλειές. Επιτυχημένα τον περιγελά συνήθως, όπως και τον Δάσκαλο, ο υπηρέτης που τον συνοδεύει, αφού οι κομπορρημοσύνες του έρχονται σε σύγκρουση με την πραγματικότητα, η οποία μαρτυρά τη δειλία του, τις ερωτικές του αποτυχίες και την κατ' επανάληψη γελοιοποίησή του (ο Κουστουλιέρης, ο Μπράβος και ο Τζαβάρλας των κρητικών έργων), αφού σε κάθε ευκαιρία δέχεται γερό ζύλο με αποτέλεσμα να απομένουν μόνο οι κούφιοι φανφαρονισμοί.¹³ Τα κύρια χαρακτηριστικά του καυχησιάρη στρατιώτη, ο κορυφαίος δραματογράφος των δαλματικών ακτών, ο Marin Držić τα «χαρίζει» στους ναύτες από το κοντινό νησί Lopud,¹⁴ στους «θαλασσόλυκους» με τα ονόματα Viculin ή Dživulin που τιμούσαν πρωτίστως τον ανδρισμό τους ή συνδυάζει περισσότερους τύπους σε ένα χαρακτήρα, δηλαδή ταυτόχρονα ο ρόλος ενώνει και τους τρεις τύπους, τον ερωτευμένο γέρο, τον καυχησιάρη στρατιώτη και τον τσιγκούνη.¹⁵

Οι υπηρέτες έχουν μια ξεχωριστή θέση μέσα στην πλοκή ή στα νούμερα και είναι η πιο πολυάριθμη ομάδα προσώπων που εμφανίζεται συνολικά στις κωμωδίες. Έχουν διαφορετικά χαρακτηριστικά και μπορούμε να τους κατατάξουμε σε τρεις κατηγορίες: σε δούλους φαγάδες, σε έζυπνους και σε πονηρούς υπηρέτες. Ο πιο γελοίος και συμπαθητικός είναι ο φαγάς, ο επίγονος του παρασίτου, που χρησιμοποιεί κάθε ευκαιρία να γαρνίρει την ομιλία του με αναφορές στο φαγοπότι, ξεχνά τις παραγγελίες του αφέντη του, μεθάει, υπεραπλουστεύει τα γεγονότα και σχολιάζει κωμικά τις δυστυχίες του

¹² Βλ. Varzelioti (2017) 61-65. Αυτός ο τύπος έχει τις ρίζες του στον παιδαγωγό Λυδό στις *Bacchides* του Πλαύτου και ίσως στον Σωκράτη των *Νεφελών* του Αριστοφάνη και πρωτοεμφανίζεται στην ιταλική σκηνή στα 1530 σε κωμωδίες των Belo (*Pedante*) και Aretino (*Marescalco*) βλ. Vincent (1980) λδ' -λε'. Ο pedante διατηρείται ακόμα και στην commedia dell'arte, στην οποία όμως διαμορφώνεται περισσότερο ένας άλλος τύπος, συγγενικός του dottore (ή Graziano) του νομικού, από τη Μπολόνια. Καμία φορά αυτοί οι δύο τύποι συγχέονται βλ. Πολίτης (1964) νε' -νζ'. Ο Držić τον εισάγει μόνο στη *Mande*, όπου ο pedante Krisa λατρεύει την κεντρική ηρωίδα, ενώ ταυτόχρονα παίζει και το ρόλο του ερωτευμένου γέρου. Βλ. Kolendić (1964) 198-202.

¹³ Στη Ραγούζα ένας τέτοιος χαρακτήρας δεν ταίριαζε με τα καθημερινά δεδομένα. Στην πόλη δεν υπήρχαν επαγγελματίες στρατιώτες, ξένοι αξιωματικοί ή κατακτητές που θα προκαλούσαν το μίσος και την ειρωνεία.

¹⁴ Αυτούς τους νησιώτες, που είχαν ανταγωνιστικές σχέσεις με τους Ραγουζαίους και τιμούσαν πρωτίστως τον ανδρισμό τους, εκπροσωπούν τα φανφαρόνικα λόγια του Dživulin από το *Dundo Maroje* που: «δεν είναι φίδι της ζηράς που γλείφει το χώμα», είναι «ο γιος του άνεμου, με νησιώτικο γάλα θηλασμένος, μεγαλωμένος στο κατάρτι, με βόλτες στο ζάρτι, το άφτερο πουλί, ο γλάρος, φτιαγμένος από αέρα».

¹⁵ Βλ. Bojović (2008) 253-263.

αφεντικού του, φέρνοντας τα πράγματα στα μέτρα του. Πάνω από όλα αυτός ο υπηρέτης είναι τόσο αφελής, που μερικές φορές γίνεται επικίνδυνος για τον κόσμο γύρω του, ενώ ο πραγματικός του αφέντης είναι η ίδια του η κοιλιά. Αυτοί οι χαζούληδες έρχονται σε πλήρη αντίθεση με μερικούς υπηρέτες που πίσω από τα έξυπνα σχόλια ή τις κοροϊδευτικές παρατηρήσεις τους κρύβονται ιδέες και απόψεις των ίδιων των κωμωδιογράφων. Οι πονηροί και αλαζονικοί υπηρέτες συνεργούν στις καταστροφικές πράξεις των αφεντικών τους και το παν γι' αυτούς είναι το ατομικό τους συμφέρον.¹⁶ Οι υπηρέτριες είναι χαριτωμένα πλάσματα, ερωτιάρες, ζωηρές, ομιλητικές, έξυπνες, πονηρές και τσαχπίνες. Στα έργα των δαλματικών ακτών παράλληλα με την κεντρική υπόθεση αναπτύσσονται οι ερωτικές σχέσεις ανάμεσα στους υπηρέτες και διαδραματίζονται σκηνές που περιέχουν στίχους παρμένους από τη λαϊκή παράδοση, ενώ οι διάλογοί τους εμπλουτίζονται με παροιμίες και πολλά ερωτικά υπονοούμενα. Εδώ πρέπει να επισημάνουμε ότι η γλώσσα που χρησιμοποιείται στην κωμωδία προσεγγίζει τη γλώσσα της καθημερινής ζωής, είναι απλή και οικεία, και αποδέχεται τις βρισιές, τις κομπορημοσύνες, τα παραληρήματα του ερωτοχτυπημένου γέρου και πάνω από όλα τα έξυπνα σχόλια ή τις παρατηρήσεις των δούλων που κοροϊδεύουν τους αφέντες.

Η διαφορετική εθνικότητα των χαρακτήρων είναι ένα ισχυρό κωμικό στοιχείο στα έργα των δαλματικών ακτών. Ιδιαίτερα επιτυχημένος είναι ο ρόλος του Τίριε, του οποίου το όνομα συνδέεται με τον Άγιο Τρύφωνα, προστάτη της πόλης Kotor (με τη συγκεκριμένη πόλη οι Ραγουζαίοι είχαν ανταγωνιστικές σχέσεις). Ο Držić χρησιμοποιεί κάθε ευκαιρία για να εισάγει αυτό το ρόλο, που έχει ως βασικό χαρακτηριστικό τη σεξουαλική ανικανότητα και την εξευτελιστική δουλειά (πουλάει κατσαρόλες ή μήλα).¹⁷ Στις επεισοδιακές σκηνές του κορυφαίου κωμωδιογράφου των δαλματικών ακτών, του Marin Držić, διαδραματίζεται η διεθνής συνάντηση των Βαλκανίων, καθώς έχουμε την εμφάνιση Αλβανού, Τούρκου, Έλληνα, «Βλάχων» από τις παραθαλάσσιες περιοχές,¹⁸ Σέρβων και Κροατών. Ο κωμωδιογράφος εισάγει και έναν δυτικό Ευρωπαίο, τον Ugo Tudešak,¹⁹ το Γερμανό αντίζηλο του νεαρού Maro (στην καλύτερή του κωμωδία *Dundo Maroje*), όπου υπάρχει και ο θεαματικός ρόλος ενός άπληστου Εβραίου στο χαρακτήρα του Σαάδι. Πρέπει να επισημάνουμε ότι στην ανατολική ακτή της Αδριατικής οι κωμωδιογράφοι σατιρίζουν συχνά και τα επίκαιρα γεγονότα. Ως αντικείμενα του χλευασμού χρησιμοποιούν γνωστά πρόσωπα²⁰

¹⁶ Ένας τέτοιος τύπος είναι και ο Popina που συνοδεύει το σπάταλο Maro (*Dundo Maroje*), ο Bogdan που προωθεί τις περιπέτειες του Mikleta (*Hvarkinja: Komediya od Bogdana*) ή ο Μούστρουχος που δεν διστάζει ακόμη και να κλέψει κάτι αν του δοθεί η ευκαιρία (*Κατζούρμπος*).

¹⁷ Στη *Mande*, όλη η υπόθεση μεταφέρεται στην πόλη Kotor, όπου ο ντόπιος κεντρικός ήρωας είναι ένας περήφανος κερατάς. Στον *Arkulin*, όταν ο ομώνυμος χαρακτήρας προσβάλλει τον Τίριε για την κήλη του, εκείνος ανάγει έξυπνα την προσβολή στη γυναίκα του Arkulin.

¹⁸ Βλ. Vincent (2011) 63.

¹⁹ Βλ. Bojović (1992) 379-386.

²⁰ Τα ονόματα που αναφέρονται και στις δύο κωμωδίες του Benetonić, καθώς και στη

ή τοπωνυμίες, ώστε τα έργα να είναι ταυτόχρονα και μια πηγή μαρτυριών για την κοινωνία και τον πολιτισμό του τόπου.

Στον επόμενο αιώνα, αντίθετα, οι δέκα ανώνυμες κωμωδίες από την πόλη-κράτος Ραγούζα (σημερινό Ντουμπρόβνικ), γραμμένες στα τέλη του 17^{ου} και τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, χάνουν το αισιόδοξο πνεύμα της Αναγέννησης. Ομοιότητες με τα λόγια έργα του 16^{ου} αιώνα εντοπίζονται στους χαρακτήρες που ανήκουν στη μεσαία τάξη και που βιώνουν τις απλές οικογενειακές καταστάσεις και τις ερωτικές υποθέσεις, ενώ ορατές είναι και οι διαφορές με την κωμική παραγωγή του προηγούμενου αιώνα, αφού το ύφος τους ξεπέφτει σε καθημερινές καταστάσεις αντικατοπτρίζοντας την ωμή πραγματικότητα, περιέχουν το στοιχείο της χυδαιότητας, η ζωή παύει πλέον να σχολιάζεται φιλοσοφικά και, παρά το ότι μερικοί χαρακτήρες ή κωμικά μοτίβα μοιάζουν με την παραγωγή του προηγούμενου αιώνα, οι υποθέσεις διαφέρουν σημαντικά.²¹ Χαρακτηριστικό είναι το χειρόγραφο της παράστασης που ανέβηκε στις 27 Φεβρουαρίου 1683 (*Sin vjerenik jedne matere*),²² όπου η τυπική υπόθεση διακωμωδεί τον έρωτα του πικρόχολου πατέρα που έχει για αντίζηλο τον ίδιο του το γιο. Η συγκεκριμένη παράσταση συνοδεύτηκε από ένα σκάνδαλο, αφού στο επίκεντρο του κωμικού επεισοδίου στα τέλη της δεύτερης πράξης παρουσιάζεται η τερατώδης διαστροφή, των γεγονότων περί της «περιτομής» λόγω της οποίας ξεσηκώθηκαν οι ντόπιοι Εβραίοι, ενώ την επομένη οι συμμετέχοντες του θιάσου οδηγήθηκαν στο δικαστήριο, με αφορμή την καταστρατήγηση του ραγουζαϊκού νόμου περί της θρησκευτικής ανοχής.²³ Οι κωμωδίες της Μπαρόκ εποχής χάνουν το αισιόδοξο πνεύμα, ενώ οι χαρακτήρες της και τα δευτερεύοντα πρόσωπα γίνονται οι καρικατούρες που απλώς υπηρετούν το γέλιο.

Εν κατακλείδι, οι εξεταζόμενες κωμωδίες της νοτιοανατολικής Ευρώπης από τον 16^ο ως τις αρχές του 18^{ου} αιώνα ήταν ένας τόπος συνάντησης και γιορτής της διαφορετικότητας, ο καθρέφτης της ζωής των ζωντανών μεσογειακών πόλεων σε ένα διαστρωματικό πλαίσιο πλούσιων και φτωχών, νόθων παιδιών, «ανήθικων» και «ηθικών» γυναικών, ανθρώπων διαφορετικών εθνικοτήτων και νοοτροπιών, καυχησιάρηδων στρατιωτών, επιδειξιών δασκάλων, φυγόπονων υπηρετών που προσέφεραν άφθονο υλικό στους ταλαντούχους κωμωδιογράφους προκειμένου να γελοιοποιήσουν και να υπογραμμίσουν κάθε είδος μειονεκτήματος και φαυλότητας των χαρακτήρων τους.

φάρσα του, είναι πραγματικά ονόματα ανθρώπων που ζούσαν στο νησί στην εποχή του. Βλ. Begić (1955/56) 388-389.

²¹ Βλ. Čale (1986) 47-77.

²² Είναι η μοναδική κωμωδία που παραμένει ακόμα σε χειρόγραφη μορφή και φυλάσσεται σε δύο χειρόγραφα στο Zagreb, το ένα στην Εθνική Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη, και το άλλο στο αρχείο της Ακαδημίας των Επιστημών (JAZU). Βλ. Batušić (1978) 123.

²³ Βλ. Pantić (1953) 209-215.

Βιβλιογραφία:

- Andrews, R. (1993): «Theory of Laughter», στον τόμο: *Scripts and scenarios: The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge, 208-216.
- Βαρζελιώτη, Γ. Κ. - Varzelioti, G. (2011): *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή: σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα*, Αθήνα/Βενετία.
(2017): «La figura del maestro nei testi drammaturgici di Creta veneziana e la sua presenza nelle fonti notarili (XVI-XVII sec.)», *Parabasis, Journal of the Department of Theatre Studies University of Athens* 15/1, 61-65.
- Batušić, N. (1978): *Povijest hrvatskog kazališta* [Ιστορία του κροατικού θεάτρου], Zagreb. Berić, D. (1955/56): «Nekoliko bilježaka o Martinu Benetoniću i njegovu radu» [Μερικές σημειώσεις για τον Martin Benetonić και το έργο του], *Anali historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 4-5, 373-391.
- Bogdanović, I. (2007): «Η ανάπτυξη της αναγεννησιακής κωμωδίας στη νοτιοανατολική Ευρώπη», *Helenske sveske* 1, 19-30.
(2012): *Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της*, διδ. διατρ., Αθήνα. (=Bogdanović, I. (2019) *Το θέατρο της Αναγέννηση και του Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της*, Αθήνα: Ηρόδοτος).
- Bojović, Z. (1992): «Tudešak u Držicevoj komediji Dundo Maroje» [Ο Γερμανός στην κωμωδία Dundo Maroje του Držić], *Anali Filološkog Fakulteta* 19, 379-386.
(2008): «Komediografski likovi Marina Držića» [Κωμικοί χαρακτήρες του Marin Držić], *Književnost i jezik* 55 (3-4), 253-263.
- Γεωργοπούλου, Ξ. (2010): «Η γηράσκουσα πόρνη από την ελληνική αρχαιότητα στην Κρήτη της Αναγέννησης», στον τόμο: *Ζητήματα φύλου στο θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης*. Αθήνα, 151-162.
- Čale, F. (1986): «Komedija dell' arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku» [Commedia dell' arte και κροατική κωμωδία του 17^{ου} αιώνα στο Dubrovnik], *Dani hvarskog kazališta* 12, 47-77.
- Grube, G. M. A. (1995): *Ο Αριστοτέλης για την ποίηση και το ύφος*, μετ. Γερ. Δ. Χρυσάφης, Αθήνα.
- Hristić, J (1976): *Teorija Drame: Renesansa i Klasicizam* [Η θεωρία του δράματος: Η Αναγέννηση και ο Κλασικισμός], Beograd.

- Kolendić, P. (1964): *Iz staroga Dubrovnika* [Από την παλαιά Ραγούζα], επιμ. Μ. Pantić, Beograd.
- Μαρκομιχελάκη-Μίντζα, Αναστασία Τασούλα = Markomihelaki-Mintza, T. (1992): «The Relation of the Three Cretan Renaissance Comedies to the Italian Cinquecento Theories of Laughter», *Cretan Studies* 3, 131-148.
(2001): «Από την τυπολογία της κοινής γυναίκας στην ιταλική και την κρητική αναγεννησιακή κωμωδία έως το επτανησιακό θέατρο: Το μοτίβο των μαθημάτων», στον τόμο: *Κρήτη και Ευρώπη: Συγκρίσεις, συγκλίσεις και αποκλίσεις στη λογοτεχνία*, Κρήτη, 135-157.
- Pantić, M. (1953): «*Sin vjerenik jedne matere, dubrovačka komedija iz XVII veka*» [Κωμωδία του 17^{ου} αιώνα από την Ραγούζα], *Anali historijskog instituta JAZU u Dubrovniku* 2, 209-215.
(1978): «Poetika Marina Držića» [Ποιητική του Marin Držić], στον τόμο: *Iz knjževne prošlosti, Beograd*, 19-59.
- Πολίτης, Α. (1964): *Γεωργίου Χορτάση, Κατζούρμπος*, κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνος Πολίτης, Ηράκλειο Κρήτης (Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Κρητικών Θεάτρων 1).
- Πούχνερ, Β. = Puchner, W. (1991): *Μελετήματα θεάτρου: Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα. (1994): *Βαλκανική θεατρολογία: Δέκα μελέτες για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές χώρες*, Αθήνα.
(2006): *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας. Τόμ. Α'.* Από την κρητική Αναγέννηση ως την Επανάσταση του 1821, Αθήνα.
(2015α): «Cretan theatre in Mediterranean perspective», *Parabasis, Journal of the Department of Theatre Studies University of Athens* 13/1, 91-98.
(2015β): *Die Literaturen Südosteuropas 15. bis frühes 20. Jahrhundert*, Wien: Böhlau Verlag.
(2017): *Greek Theatre between Antiquity and Independence: A History of Reinvention from the Third Century BC to 1830*, Cambridge.
- Vincent, A. L. (1980): *Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, Φορτουνάτος*, κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Alfred Vincent, Ηράκλειο Κρήτης (Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Κρητικών Θεάτρων 2).
(2011): «Η Βλαχία και οι Βλάχοι στον Ερωτόκριτο: Επιστρέφοντας σ' ένα παλαιό αίνιγμα», στον τόμο Β': *Neograeca Bucurestiensia*, επιμ.: Tudor Dinu, Βουκουρέστι, 58-79.

Μορφές και Μεταμορφώσεις στη δραματουργία του Carlo Gozzi.
Οι παραμυθιακοί δρόμοι της ετεροτοπίας

Figures and Transfigurations in Carlo Gozzi's Drama.
The fairytale roads of heterotopia

Ελίνα Νταρακλίτσα

Καθηγήτρια-Σύμβουλος
στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο
στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα
της Θεατρικής Γραφής

Elina Daraklitsa

Adjunct Academic Staff Member
of Dramatic Writing and Theatre History
at the Hellenic Open University

direttore.cnsp@outlook.com.gr

Abstract

The dramaturgy of Carlo Gozzi is part of the original bloom of fairy-tale literature, mainly narrative and poetic, in 18th century Europe, the time as the establishment of the aesthetic of Rococo.

Gozzi wrote his ten drama fairytales by choosing to be free of anything ordinary and common, entering the world of surrealism and dreaming where the traditional masks of *commedia dell'arte* meet the nobles, the royals and the courtiers, the witches, the talking animals and the moving plants.

The condition of transcendence that transpires his drama fairytales, moves away from the familiar and the usual, embracing the unknown. The elements of transfiguration and heretopia dominate in his work, as the heroes are often transplanted into animals, plants, strange beings, adopting an-Other self, perceiving the world differently, having new senses and new abilities, evolving into something strange to them, to something unfamiliar and often undesirable. The Other Self seeks to find the old identity, wanders on labyrinthine paths, around the same dynamic point of familiar Ego. The Ego is inadvertently entering the field of the Other, while the Other is part of a Whole, out and long distance.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο, Ιταλία, παραμυθόδραμα, ετερότητα

Keywords: theatre, Italy, fairytale drama, otherness

Η μεταμόρφωση και το παραμυθιακό, το τραγικό και το κωμικό στοιχείο, η μαγεία και η φαντασμαγορία, η αποσύνθεση του ρεαλισμού και της στείρας πραγματικότητας, η ανασύνθεση του ονείρου, του πλασματικού, του αέναου για τη δημιουργία ενός νέου σύμπαντος θεατρικού και κοσμικού, είναι τα στοιχεία που διέπουν όλη τη δραματουργία του βενετσιάνου συγγραφέα Carlo Gozzi.¹

Η επιτυχία του «θεάτρου των παραμυθιών» του Carlo Gozzi διαγράφεται παράλληλα με την ανοδική πορεία της παραμυθιακής λογοτεχνίας, κυρίως, διηγηματικής και ποιητικής,² στην Ευρώπη του 18^{ου} αιώνα, κατά το διάστημα όπου εγκαθιδρύεται και η αισθητική βασιλεία του ρεύματος του ροκοκό. Το γεγονός ότι η δραματουργία του εμφυτεύεται στο ήδη γόνιμο έδαφος της αντίστοιχης ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, που έχει εκείνα τα χρόνια την πρωτοκαθεδρία στα γράμματα, τού προσφέρει με ασφάλεια τη θετική ανταπόκριση ενός κοινού έτοιμου να αποδεχτεί κάτι νεογενές μεν, αισθητικά οικείο δε.

Ο Gozzi αρέσκεται να διαποτίζει τα έργα του με διδακτικά μηνύματα, απενεχοποιημένα χάρη στο σατιρικό τους ύφος και τον εξωτικό-μυθικό διάκοσμο με τον οποίο απεικονίζεται η κάθε σκηνή. Η εισαγωγή του μεταφυσικού στοιχείου, των θαυμάτων, των απρόβλεπτων εμφανίσεων κι εξαφανίσεων, των στοιχείων της φύσης με τις ανώτερες δυνάμεις, των αιθέριων υπάρξεων, καθώς και η σύμπραξη του υπέργειου με το γήινο, είναι τα δομικά υλικά του θεάτρου του που καθηλώνουν το βενετσιάνικο κοινό της εποχής, κάνοντάς το να συρρέει στα θέατρα όπου παρουσιάζονται τα έργα του, διασφαλίζοντας παράλληλα την επιβίωσή τους στις θεατρικές σκηνές ανά τους αιώνες και ανά τον κόσμο. Το όνομά του έχει μείνει στα βιβλία της ιστορίας επηρεάζοντας τον σύγχρονο πολιτισμό, χάρη στις διασκευές των παραμυθοδραμάτων του σε λιμπρέτα όπερας, όπως είναι εκείνα της *Τουραντώ* και του *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια*.

Ο Gozzi γράφει τα δέκα παραμυθοδράματά του επιθυμώντας να αντιτεθεί στον ρεαλισμό του συγχρόνου του ομοτέχνου Carlo Goldoni.³ Πρόκειται για τα έργα: *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* (*L'amore delle tre melarance*, 1761), *Ο κόρακας* (*Il corvo*, 1761), *Ο ελαφοβασιλιάς* (*Re Cervo*, 1762), *Τουραντώ* (*Turandot*, 1762),⁴ *Η γυναίκα φίδι* (*La donna serpente*, 1762), *Ζοβεΐδα* (*Zobeide*, 1763),

¹ Βλέπε σχετικά με το έργο και τη ζωή του Gozzi τη μονογραφία: Νταρακλίτσα (2017β).

² Αναφορικά με το είδος της παραμυθιακής λογοτεχνίας στην Ευρώπη, βλ.: Starobinski (1967) 441-459.

³ Σχετικά με τη λογοτεχνική διαμάχη μεταξύ Carlo Goldoni και Carlo Gozzi, βλ.: Bosisio (1979)· του ιδίου (1978) 308-335· Carou και Maestro (2006) 81-89· Bordi και Scannapielo (2009)· Bazoli και Ghelfi (επιμέλεια 2009). Επίσης, αναφορικά με την παρουσία και την πρόσληψη του έργου του Goldoni στην Ελλάδα, βλέπε: Πούχνερ (1995) 345-358· του ιδίου (2000) 191-200· Σπάθης (1986) 199-214· Μουντράκη (2019)· Σπυριδωνίδης (2008) 1-23· Λάσκαρης (1938) Α' τόμος: 115, 141, 148-149, 295-296, Β' τόμος: 17, 24, 27, 102, 264· Σιδέρης (1970) 7-48· Γρηγορίου (1995) 77-94· Gentilini (1991) 81-91· της ίδιας (1976) 160-176· Ταμπάκη (1993, 2002) 22-25, 39, 58, 129-142.

⁴ Βλ. σχετικά, Νταρακλίτσα (2017α) 93-107.

Οι τυχεροί ζητιάνοι (*I pitocchi fortunati*, 1764), *Το μπλέ τέρας* (*Il mostro turchino*, 1764), *Το όμορφο πρασινόπουλι* (*L'augellino belverde*, 1765) και *Ο βασιλιάς των ιδιοφνών, Ζέιμ* (*Zèim re de'Geni*, 1765).⁵

Διασώζοντας τη θεατρική παράδοση της *commedia dell'arte*, ο Gozzi καταθέτει τον φόρο τιμής του στο αμιγώς ιταλικό θεατρικό είδος, με τη συχνή χρήση των ηρώων της. Όμως δεν αρκείται μόνο σε αυτό, καθώς επιλέγει να αποσπαστεί από κάθε τι κοινότυπο και καθημερινό, και να εισέλθει στον κόσμο του υπερρεαλισμού και του ονείρου, όπου οι παραδοσιακές μάσκες της *commedia dell'arte* συναντούν τους ευγενείς, τους βασιλείς και τους αυλικούς, τις μάγισσες, τα ομιλούντα ζώα και τα κινούμενα φυτά.

Η συνθήκη της υπερβατικότητας που διαπνέει τα παραμυθοδράματά του, απομακρύνεται από το οικείο και το σύνθητες, εναγκαλιζοντας το έτερο και το άγνωστο. Το στοιχείο της μεταμόρφωσης και της ετερότητας κυριαρχεί σε όλα του τα έργα, καθώς συχνά οι ήρωες μετεμψυχώνονται σε ζώα, σε φυτά, σε παράξενα όντα, υιοθετώντας έναν *άλλον* εαυτό, αντιλαμβανόμενοι πλέον διαφορετικά τον κόσμο, έχοντας νέες αισθήσεις και νέες ικανότητες, εξελισσόμενοι σε κάτι ξένο ως προς αυτούς, σε κάτι ανοίκειο και, συχνά, μη επιθυμητό. Ο *άλλος* εαυτός αναζητά την εύρεση της παλαιάς ταυτότητας, περιδινείται σε δαιδαλώδεις διαδρομές, γύρω από το ίδιο δυναμικό σημείο του γνώριμου *εγώ*. Το *εγώ* εισέρχεται ακούσια στο πεδίο του άλλου, ενώ το άλλο αποτελεί μέρος ενός όλου απόκοσμου και μακρινού.

Το παραμυθόδραμα *Ο ελαφοβασιλιάς* είναι το τρίτο κατά σειρά έργο του –μολονότι ο ίδιος στην έκδοση Zanardi αναφέρει πως είναι το δεύτερο–,⁶ γραμμένο σε πεζό και έμμετρο λόγο κατ' εναλλαγήν, και αναπαρίσταται στο Teatro San Samuele της Βενετίας, την 5η Ιανουαρίου του 1762. Η θεματική του είναι εμπνευσμένη από τις αφηγήσεις που εμπεριέχονται στη συλλογή των παραμυθιών της ανατολής *Χίλιες και μία νύχτες* και φέρει τον τίτλο: *Le Cabinet des Fées ou Collection Choisie des Contes des Fées, et autres contes merveilleux*. Πιο συγκεκριμένα, πρόκειται για τα *Histoire du Prince Fadlallah fils de Bin Ortoc, Roide Mousel*, του Pétis de la Croix, και *Les milles et un quart d'heure*, που αποτελεί ένα επεισόδιο από το *Histoire des quatres sultanes de Citor*.⁷ Επίσης το μοτίβο της παρουσίας του μαγεμένου ελαφιού συναντούμε στο παραμύθι *La cerva fatata* (*Η μαγεμένη ελαφίνα*), της συλλογής *Lo cunto de li cunti* του Ναπολιτάνου συγγραφέα

⁵ Για το είδος του *παραμυθοδράματος* και πιο ειδικά των έργων του Gozzi, βλ.: Scala (1976)· Felici (1980) 169-182.

⁶ Ο Bosisio σχετικά με τη λάθος τοποθέτηση του έργου *Re Cervo* στον χρονολογικό κύκλο των παραμυθοδραμάτων, παρατηρεί: «Η σύγχυση εξηγείται από το γεγονός ότι ο Gozzi, στο πλαίσιο μιας ιδιαίτερα δημιουργικής θεατρικής περιόδου, έπρεπε παράλληλα να ασχοληθεί με την επιμέλεια όλων των έργων προς έκδοση και με τη συγγραφή των εισαγωγικών τους σημειωμάτων». Κάνοντας αυτή την παρατήρηση ο Bosisio θέλει να πει ότι πιθανώς ο Gozzi, λόγω του εξαιρετικά μεγάλου φόρτου εργασίας που είχε επωμιστεί σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους, θα υπέπεσε ο ίδιος σε σφάλματα και όχι οι εκδότες ή οι μελετητές του έργου του, βλ. Gozzi (1984) 212.

⁷ Βλ.: Gueullette (1785-1786) 461-480· Gozzi (2013) 84.

Giovan Battista Basile.⁸ Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι ο Gozzi, ενώ διατηρεί τον βασικό θεματικό καμβά των συγκεκριμένων παραμυθιών, καταφέρνει να εισαγάγει τα προσωπικά του καινοτόμα στοιχεία, χρησιμοποιώντας στο υπάρχον υλικό τις μάσκες της *commedia dell'arte*, εμπλουτίζοντας τη δράση με νέους ήρωες και γεγονότα, μεταπλάθοντας έτσι τα λογοτεχνικά κείμενα σε θεατρικά εξαιρετικού δραματουργικού ενδιαφέροντος, καθώς επίσης δεν ξεχνά να τα εμποτίσει με τα ηθικά μηνύματα των κοινωνικών του πεποιθήσεων.⁹

Η ιστορία του *Ο ελαφοβασιλιάς* αφηγείται τις περιπέτειες του βασιλιά Ντέραμο.¹⁰ Ο Ντέραμο ηγείται ενός φανταστικού βασιλείου, του Σερεντίπο. Η δράση ξεκινά με την αναζήτηση της μέλλουσας γυναίκας του. Ενώ όλα δείχνουν να βαίνουν καλώς, και ο βασιλιάς έχει επιλέξει με τη βοήθεια ενός ομιλούντος αγάλματος τη σύντροφό του, οι πιστοί του υπηρέτες και συνεργάτες Ταρτάλια και Πανταλόνε, ήτοι οι μάσκες της *commedia dell'arte*, περιπλέκουν τα γεγονότα ωθώντας στη μετενσάρκωση του βασιλιά Ντέραμο σε ελάφι. Επίσης, η ψυχή του ήρωα Ντουραντάρτε φιλοξενείται στο σώμα ενός παπαγάλου, ενώ εκείνη του Ντέραμο, συνεχίζοντας το ταξίδι της, μεταπηδά στο σώμα ενός γηραιού κυρίου. Το γεγονός μαρτυρά την ανάγκη του Gozzi για την ύπαρξη μαγικών και φαντασμαγορικών εικόνων εντυπωσιασμού, με αποκορύφωμα δραματικότητας τη στιγμή της αναγνώρισης του Ντέραμο από την αγαπημένη του Άντζελα, ενώ εκείνος βρίσκεται ακόμα στο σώμα του ηλικιωμένου ανθρώπου. Ο Gozzi είναι ένας άριστος τεχνίτης στην κατασκευή των σφιχτοδεμένων σκηνών που διεγείρουν αδιάλειπτα την αγωνία, τη συγκίνηση και το ενδιαφέρον του κοινού, το οποίο από τη μία συμπάσχει με τον βασιλιά που υποφέρει αδικημένος μέσα στα σπλάχνα ενός σώματος που αδυνατεί να κινηθεί με αρτιότητα, θλίβεται για τον θάνατο του συμπαθούς γηραιού κυρίου και από την άλλη αδημονεί για την ποθητή αναγνώριση από την Άντζελα. Παρατηρούμε ότι η αναπόσπαστη σχέση του είναι και του φαίνεσθαι διαρρηγνύεται, καθώς όλοι οι ήρωες του έργου αισθάνονται και δείχνουν διαφορετικοί από αυτό που είναι από τη μία οντότητα μεταβαίνουν στην άλλη, από τον έναν τόπο στον άλλον και από τη μία κοινωνική ομάδα στις πολλές, ανάγοντας με συμβολιστική διάθεση την έννοια του χωροχρόνου στο ατελεύτητο.

Το παραμυθόδραμα *Η γυναίκα φίδι*¹¹ διαθέτει πληθώρα στοιχείων παρμένων από τον κόσμο της φαντασίας και του μύθου, ενώ έχει παράλληλα δραματικές και έντονα συγκινησιακές σκηνές. Παρουσιάζεται για πρώτη φορά την 29^η Οκτωβρίου του 1762 στο Teatro Sant'Angelo της Βενετίας από τον θίασο του Antonio Sacchi. Σε έναν μαγευτικό λαβύρινθο με διόδους από ζόρκια, μυστήρια, λιτανείες, κατάρες, απειλητικά μηνύματα, απρόσμενα

⁸ Basile (1995)183-195.

⁹ Pieri (2011) 302-313.

¹⁰ Daraklitsa (2017) 34-40.

¹¹ Συνοπτική μελέτη για το έργο έχει γράψει ο Momo (1996). Αξίζει επίσης αναφοράς η έκδοση του έργου σε επιμέλεια της Bazoli (2012).

συμβάντα και καβαλιστικά σύμβολα, εκτυλίσσεται η ιστορία της νεράιδας Κερεστανή, η οποία συγκρατεί δέσμια τη διελκυστίνδα της ετερότητας μεταξύ της αληθινής αγάπης και της μοίρας της που υπόκειται στους νόμους της νεκρομαντείας.¹² Στο έργο κυριαρχεί η διαχωριστική γραμμή μεταξύ χθόνιου και γήινου κόσμου.

Η περιπέτεια ξεκινάει με την παρουσία των δύο νεραίδων: της καλής Τζεμίνα και της κακής Φαρτζάνα. Οι νεράιδες αφηγούνται στο κοινό τα όσα συνέβησαν και οδήγησαν τον βασιλιά της Τιφλίδας Φαρουσκάντ να ερωτευτεί τη νεράίδα Κερεστανή. Ο Φαρουσκάντ, στη διάρκεια ενός κυνηγιού –όπως ακριβώς συνέβη και στην περίπτωση του *Ο ελαφοβασιλιάς*–, συνοδευόμενος από τον έμπιστο υπουργό του Πανταλόνε και τους υπηρέτες του Μπριγκέλα και Τρουφελντίνο, συναντά και ερωτεύεται κεραυνοβόλα μια κατάλευκη ελαφίνα, η οποία πολύ σύντομα μεταμορφώνεται στη νεράίδα Κερεστανή. Η Κερεστανή, ούσα πολύ ερωτευμένη με τον Φαρουσκάντ, ζητά στον βασιλιά των νεραίδων να αποκηρύξει την αθανασία της και να την κάνει θνητή, μοιραζόμενη την ίδια μοίρα με τον άντρα της. Ο νεραϊδοβασιλιάς δέχεται την επιθυμία της και της λέει ότι θα πραγματοποιηθεί μετά από οχτώ χρόνια, υπό τον όρο ότι ο Φαρουσκάντ δεν θα την καταραστεί σε αυτά τα οχτώ χρόνια και μία ημέρα. Αν ο σύζυγός της δεν καταφέρει να μείνει ακέραιος στα όσα πιστεύει για εκείνη, τότε η Κερεστανή θα παραμείνει αιώνια νεράίδα και για διακόσια χρόνια θα ζει με τη μορφή του φιδιού. Τελικά η Κερεστανή μεταμορφώνεται σε ένα φοβερό φίδι, επειδή ο Φαρουσκάντ δεν κρατά την υπόσχεσή του. Το έργο τελειώνει όταν ο ήρωας φιλάει στο στόμα το τρομακτικό φίδι κι εκείνο μεταμορφώνεται στην όμορφη Κερεστανή που είναι πια θνητή, τρωτή κι ευτυχισμένη.

Στο παραμυθόδραμα *Ζοβεΐδα* (*Zobeide*, 1763), που παρουσιάζεται την 11^η Νοεμβρίου του 1763 στο Teatro San Samuele της Βενετίας, κυριαρχεί η αντίταξη μιας σειράς εννοιών: το καλό και το κακό, η λογική και το συμφέρον, η αθωότητα και η πονηρία, ο φθόνος και η αλληλεγγύη, οι μαγικές δυνάμεις και οι δυνάμεις της φύσης, συμπορευόμενες με τον ακραίο ρεαλισμό. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι πρόκειται για το μοναδικό έργο του Gozzi που περιλαμβάνει βίαιες σκηνές. Πιο συγκεκριμένα, αναπαρίστανται επί σκηνής ειδεχθή βασανιστήρια, ένα στοιχείο πρωτοφανές και, ως εκ τούτου, καινοτόμο για το θέατρο της εποχής. Οι πέντε εκτενείς πράξεις λαμβάνουν χώρα στην πόλη Σαμαντάλ της παραμυθένιας Ανατολής, σε ένα σημείο της γης πέρα από τον χρόνο. Επίσης, η δράση εκτυλίσσεται σε ένα λιμάνι, σε μια σκοτεινή και τρομακτική σπηλιά, σε ένα δάσος και σε ένα πεδίο πολέμου. Βεβαίως, κι εδώ υπάρχει χώρος για τις «μάσκες» της *commedia dell'arte*, για τον Πανταλόνε, τον Μπριγκέλα, τον Ταρτάλια και τον Τρουφελντίνο.

Η Ζοβεΐδα είναι η κόρη του βασιλιά Ορμούς. Είναι μόνιμα θλιμμένη διότι παντρεύτηκε έναν μοχθηρό άνθρωπο που κατέχει και κατέχεται από τις δυνάμεις του σκότους, σπέρνοντας γύρω του το κακό και τη δυστυχία. Ο

¹² Zanon (2007) 100-111.

ίδιος ο Gozzi περιγράφει τον ήρωά του ως: «μια ψυχή σκληρή και διαβολική». Η πριγκίπισσα μαθαίνει από έναν ιερέα πως ο σύζυγός της στο παρελθόν είχε απαγάγει περισσότερες από εκατό γυναίκες, υποβάλλοντάς τις στις βίαιες επιθυμίες του. Τελικά ο συγκεκριμένος ιερέας, που αποτελεί την ενσάρκωση του «καλού» στο έργο, τη βοηθάει να απελευθερωθεί από την ποταπότητα του κακοήθους συζύγου. Στη συνέχεια, απελευθερώνουν μαζί και τον λαό της πόλης. Ο βασιλιάς Σιναντάμπο είναι η ενσάρκωση της υποκρισίας, καθ' ότι πρόκειται για έναν νεκρομάντη που μιλάει εξακολουθητικά ενώπιον των άλλων για το ήθος και τον Θεό, ενώ πίσω από τα νώτα τους ενεργεί με κακουργία και φθόνο. Η δύναμη της λευκής ή καλής μαγείας και οι θαυματουργές της συνέπειες επηρεάζουν τον ρου των εξελίξεων ώστε να αποφευχθεί η Νέμεσις και να βρουν περιορισμένο χώρο ο έλεος και ο φόβος.

Στο τέλος του έργου η ηρωίδα, ύστερα από μια σειρά δεινών και κακουχιών προκεκλημένων από τον σύζυγό της, τού ρίχνει νερό στο μέτωπο και αιφνίδια τον μεταμορφώνει σε έναν πανάσχημο Κένταυρο, ώστε να μην μπορέσει να ζανακάνει ποτέ πια κακό σε άλλον άνθρωπο.

Στο γνωστό παραμύθι *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια*, που ανεβαίνει την 25^η Ιανουαρίου 1761, στο Teatro San Samuele της Βενετίας, ο Gozzi καταφέρνει να συνταιριάζει άριστα τη μαγεία και το μεταφυσικό στοιχείο με τον ρομαντισμό και τον ρεαλισμό, με τη σάτιρα και την παρωδία, με την αέναη μάχη μεταξύ καλού και κακού. Το έργο αποτελεί την ελεύθερη και ευφυή θεατρική διασκευή του παραμυθιού *Li tre cetra* (*Τα τρία κίτρα*)¹³ που εμπεριέχεται στον συλλογικό τόμο των πενήντα παραμυθιών, με τον τίτλο *Lo cunto de li cunti* ή *Pentamerone*, γραμμένων στη ναπολιτάνικη διάλεκτο από τον συγγραφέα Giovan Battista Basile. Επίσης, θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα έργα του Γκότσι, χάρη στον πρωτότυπο πρόλογό του που είναι ιστορικής σημασίας για το ιταλικό θέατρο του 18ου αιώνα και φέρει τον τίτλο *Analisi riflessiva* (*Σκεπτικιστική ανάλυση*).

Το παραμύθι που περιλαμβάνει πολλές «μιάσκες» της *commedia dell'arte*, εξιστορεί τη ζωή του Σίλβιο, ενός βασιλιά που ηγείται του φανταστικού βασιλείου του Κόπε, και του γιου του Ταρτάλια που «υποφέρει», τα τελευταία δέκα χρόνια, από υποχονδρία. Ο βασιλιάς προκειμένου να βοηθήσει το παιδί του ώστε να θεραπευθεί και να ψυχαγωγηθεί, αποφασίζει να διοργανώσει μια γιορτή στο παλάτι με πλούσια αγαθά και πολυποίκιλα παιχνίδια. Μάλιστα βάζει τους αυλικούς να φιλοτεχνήσουν δύο σιντριβάνια που αντί για νερό, το ένα πετάει λάδι και το άλλο κρασί.

Ο πρίγκιπας Ταρτάλια ξεκινάει ένα μεγάλο ταξίδι έκτασης δύο χιλιάδων μιλίων, με τη συνοδεία των έμπιστων υπηκόων και φίλων του Πανταλόνε, Μπριγκέλα και Λέανδρου, προκειμένου να βρει τα τρία

¹³ Το διήγημα περιλαμβάνεται στο: *Trattenimento nono della giornata quinta del Pentamerone de Cavalier Giovan Battista Basile, ovvero Lo Cunto de li Cunte. Trattenimento de li Peccerille di Gian Alesio Abbattutis*, Antonio Bulifon Libraro all'Insegna della Direna, 1674. Η σύγχρονη έκδοσή του είναι: Basile (1995) 994-1012.

μαγικά πορτοκάλια που θα του χαρίσουν τη θεραπεία στην ασθένειά του. Για να μπορέσει να ανταπεξέλθει στη μακρόχρονη περιπλάνηση, έχει προηγουμένως δανειστεί από τον πατέρα του παπούτσια φτιαγμένα από σίδηρο. Οι δοκιμασίες στη διάρκεια του ταξιδιού είναι συνεχείς και επίπονες. Παρά ταύτα, καταφέρνει να φθάσει στο παλάτι όπου τα πορτοκάλια φυλάσσονται από τη γιγαντιαία και τρομερή μάγισσα Κρέοντα. Η Κρέοντα προειδοποιεί τους οδοιπόρους ότι δεν πρέπει να φάνε τα πορτοκάλια, οποιοδήποτε εμπόδιο και πειρασμός και αν παρουσιαστεί στο διάβα τους. Οι φίλοι του πρίγκιπα τελικά, κάνουν το λάθος λόγω της μεγάλης πείνας και δίψας τους, και χάνουν το παιχνίδι, τρώνε δύο πορτοκάλια, επηρεάζοντας, έτσι, αρνητικά και την τύχη τους. Από το τρίτο πορτοκάλι που απομένει και αναλογεί στον πρίγκιπα, ξεπηδά μια νέα, από την ομορφιά της οποίας ο πρίγκιπας θαμπώνεται, και την ερωτεύεται στη στιγμή. Το πορτοκάλι, λοιπόν, μετουσιώνεται σε γυναίκα προορισμένη πια για να ζήσει σε έναν έτερο κόσμο, σε αυτόν του παλατιού και του παραμυθιού.

Το έργο *Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια* πληροί συμβολισμούς και αλληγορίες, η πιο σημαντική από τις οποίες είναι η υποφώσκουσα έννοια των πορτοκαλιών. Σύμφωνα με τον Gozzi, το κάθε πορτοκάλι συμβολίζει κι ένα θεατρικό είδος: την τραγωδία, την κωμωδία χαρακτήρων και την *com-media dell'arte*. Πρόκειται για το έργο του που έχει τις περισσότερες αναφορές στα ιστορικά βιβλία της ιταλικής λογοτεχνίας και γενικά στα εγχειρίδια του 18^{ου} αιώνα, δεδομένου ότι κατατίθενται με ενάργεια τα ηθικά διδάγματα του δραματουργού, αλλά και όλα τα παραδοσιακά, ανά τους αιώνες, χαρακτηριστικά των παραμυθιών.

Συμπερασματικά, οι παραμυθιακοί δρόμοι της ετερότητας στη δραματουργία του Gozzi οδηγούν στην αναγέννηση των ηρώων, στην αρχή μιας νέας ζωής ή πλείστων ζώων, κατευθυνόμενων στο επέκεινα. Το πρωτότυπο θεματικό και υφολογικό συνονθύλευμα του μεταφυσικού και του υπαρκτού, του ρεαλιστικού και του υπερρεαλιστικού, καθώς επίσης και η γόνιμη σύζευξη του παρελθόντος και του παρόντος στο έργο του, που μαρτυρούν τη διάθεσή του για την εξέλιξη της ιταλικής κωμωδίας, τον κάνουν να διακριθεί στην εποχή του, αλλά και να εξακολουθεί να ξεχωρίζει έως και σήμερα κατέχοντας μοναδικά δραματουργικά χαρακτηριστικά.

Βιβλιογραφία

- Basile, G.B. (1995): «Le tre cetra», στον τόμο: *Lo cunto de li cunti*, Garzanti, Milano, 994-1012.
- Bazoli, G. και Ghelfi, M. (επιμ. 2009): *Parola, musica, scena, lettura: percorsi del teatro di Goldoni e di Gozzi, Atti del convegno* (Venezia, 12-15 dicembre 2007), Marsilio, Venezia.
- Bazoli, G. (2012): *La donna serpente*, Marsilio, Venezia.
- Bordi, M. και Scannapielo, A. (2009): *Antologia della critica goldoniana e gozziana*, Marsilio, Venezia.
- Bosisio, P. (1978): «Contro il Goldoni. Un capitolo inedito di Carlo Gozzi al Voltaire e undici sonetti inediti di Accademici Granelleschi», *Italianistica*, 308-335.
- Bosisio, P. (1979): *Carlo Gozzi e Goldoni. Una polemica letteraria con versi inediti e rari*, Olschki, Firenze.
- Carou, J. G. (2006): *Carlo Gozzi. La vita, le opere, la critica. Con un inedito componimento in veneziano*, Supernova, Venezia.
- Carou, J. G. (2008): «Carlo Gozzi o l'araba fenice (cronaca di un bicentenario)», *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica* 55, 105-113.
- Carou, J. G. και Maestro, J. G. (2006): «Carlo Goldoni e Carlo Gozzi: evoluzione e involuzione della drammaturgia italiana settecentesca: da Venezia all'Europa», *Theatralia. Revista de Poetica del Teatro* 8, 81-89.
- Daraklitsa E. (2017): «L'itinerario del "Re Cervo". Dalla fiaba di Carlo Gozzial libretto di Paolo Bosisio», *ARTS Research, The Annals of "Dunarea de Jos" of Galati*, XXV, vol. 1, 34-40.
- Felici, L. (1980): «Le fiabe teatrali di Carlo Gozzi», *Tutto e fiaba, Atti del convegno internazionale di studio sulle fiabe* (Parma, 1979), επιμ.: Di Giorgio Cusatelli, Emme, Milano, 169-182.
- Gentilini, A. (1976): «In margine alla fortuna di Carlo Goldoni in Grecia», *Studi Goldoniani* 4, Venezia, 160-176.
- Gentilini, A. (1991): «Il Goldoni di Karadzas», *III Convegno Nazionale di Studi Neogreci* (1989), Palermo, 81-91.

- Gozzi, C. (1984): *Fiabe teatrali*, Testo, introduzione e commento a cura di Paolo Bosisio, Bulzoni, Roma.
- Gozzi, C. (2006): *Memorie inutili*, επιμ.: Paolo Bosisio και Valentina Garavaglia, LED, Milano.
- Gozzi, C. (2012): *La donna serpente*, επιμ.: Giulietta Bazoli, Marsilio, Venezia.
- Gozzi, C. (2013): *Re Cervo*, επιμ.: Paolo Bosisio και Valentina Garavaglia, Edizione Nazionale delle opere di Carlo Gozzi, Marsilio, Venezia.
- Gueullette T.S. (1785-1786): «Histoire des quatre sultanes de Citor», *Les milles et un quart d'heure. Le Cabinet des Fées*, Simon, Amsterdam-Paris, τόμ. 18ος, 461-480.
- Starobinski, J. (1967): «Ironie et mélancolie: Gozzi, Hoffmann, Kierkegaard», στον τόμο: *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, επιμ.: V. Branca, Sansoni, Firenze, τόμος 2ος, 441-459.
- Momo, A. (1996): *La donna serpente di Carlo Gozzi. Lente artificiosa della laterna magica*, Venezia.
- Pieri M. (2011), «L'autore in filigrana: Carlo Gozzi personaggio in scena e in pagina», *Omaggio a Siro Ferrone. Studi di Storia dello Spettacolo*, επιμ.: Stefano Mazzoni, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 302-313.
- Scala, F. (1976): *Il teatro delle favole rappresentative*, επιμ.: Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Milano.
- Zanon, T. (2007): «Prime osservazioni su onomastica e toponomastica delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi: I casi di Donna Serpente e Turandot», *Quaderni di Lingua e Letteratura*, 32, 100-111.
- Βλαχάκη, Σ. (2004): *Η αυτοβιογραφία στην Ιταλία του 18ου αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ.
- Γρηγορίου, Ρ. (1995): «Νέα στοιχεία για τη διάδοση του έργου του Κάρλο Γκολντόνι στην Ελλάδα (τον 18ο και 19ο αιώνα)», *Μαντατοφόρος* 39-40, 77-94.
- Λάσκαρης, Ν. (1938): *Ιστορία του Νεοελληνικού θεάτρου*, Μ. Βασιλείου & Σία, Αθήνα, Α' τόμος, Β' τόμος.

- Μουντράκη, Ειρ. (2019): *Η πρόσληψη του Κάρλο Γκολντόνι στην Ελλάδα*, Αιγόκερως, Αθήνα.
- Νταρακλίτσα, Ε. (2017α): «Η παραμυθιακή δραματουργία του Carlo Gozzi. Η γέννηση και η τύχη της πριγκίπισσας *Τουραντώ* (18ος αιώνας-21ος αιώνας)», *Παράβασις*, Επιστημονικό Περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, τόμος 15/2, 93-107.
- Νταρακλίτσα, Ε. (2017β): *Το θέατρο του Carlo Gozzi. Η σκιαγράφιση της μακραίωνης διαδρομής του παραμυθοδράματος από τις βενετικές σκηνές του 18ου στην όπερα του 21ου αιώνα*, Πολύτροπον, Αθήνα.
- Πούχγερ, Β. (1995): «Η πρόσληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις-Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα, 345-358.
- Πούχγερ, Β. (2000): «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο: *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 191-200.
- Σιδέρης, Γ. (1970): «La fortuna di Carlo Goldoni in Grecia (1791-1961)», *Studi Goldoniani* 2, Venezia 1970, 7-48.
- Σπάθης, Δ. (1986): «Η παρουσία του Γκολντόνι στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 99-214.
- Σπυριδωνίδης, Η. (2008): «Carlo Goldoni. La vedova Scaltra και L'amore materno. Ο κοσμοπολιτισμός και ο πρώιμος φεμινισμός της Μητιάς Μεγδάνη-Σακελλαρίου στο πλαίσιο του Νεοελληνικού Διαφωτισμού», *Επετηρίδα Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας* 17, τομ. 3ος, 1-23.
- Ταμπάκη, Α. (1993, 2002): *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος -19ος αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, Αφοί Τολίδη, Αθήνα, επανέκδοση: Εκδόσεις Ergo, Αθήνα.



Εικ. 1: Η αγάπη για τα τρία πορτοκάλια, Teatro alla Scala του Μιλάνου (Ιταλία), 1935-1936. Μουσική: Giulio Cesare Sonzogno, χορογραφίες: Michail Fokin, σκηνικά και κοστούμια: Nicolas Benois. Archivio della Biblioteca “Livia Simoni” del Museo Teatrale alla Scala, Milano.



Εικ. 2: Ο ελαφοβασιλιάς, Teatrul Național Nae Leonard του Γκαλάτι (Ρουμανία), 2016. Σκηνοθεσία & Libretto: Paolo Bosisio, μουσική: Angelo Inglese, σκηνικά και κοστούμια: Domenico Franchi.

Μπέρναρντ Σω – Χρήστος Δαραλέξης:
Εκλεκτικές συγγένειες... Ετερότητας

George Bernard Shaw – Christos Daralexis:
Ecclectic Affinities...of Otherness

Βάνια Παπανικολάου
Δρ. Θεατρολογίας

Vania Papanikolaou
Ph.D. in Theater Studies

vania.papanikolaou@gmail.com

Abstract

In 1898 the Irish George Bernard Shaw writes his historical comedy *Caesar and Cleopatra*. He did not create, as other artists did before him, an ideal prototype of femme fatal but a child coward and illiterate. Forty-five years later the journalist and playwright Chistros Daralexis writes his *Cleopatra* in order to answer “to Shaw nonsense”, composing a very flattering portrait. The Egyptian queen was presented as a woman, who combines beauty with spiritual culture and political will. The aim of this paper is to show how a historical, and -for some scholars- controversial figure, will be the link between a realist playwright and an aesthete, giving us the chance to think about another appearance of otherness, this of a different historical approach. What does Cleopatra represent for the Greek playwright and what does she represent for the Irish? What really annoyed Daralexis: the fact that Shaw offered a fake picture of Cleopatra or the way Shaw handled history and its protagonists?

Λέξεις-κλειδιά: ιστορία, πολιτική, φυλή, έθνος, έρωας

Keywords: history, politics, race, nation, love

Από την εποχή της ύστερης Αναγέννησης έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, η μορφή της Κλεοπάτρας Ζ' (69-30 π.Χ.), τελευταίας βασίλισσας της πτολεμαϊκής Αιγύπτου, ως συμβολική αναπαράσταση ή μύθος κατείχε κεντρική θέση στην ευρωπαϊκή καλλιτεχνική σκηνή. Από τον Ουίλλιαμ Σαίξπηρ έως τον Βικτωριέν Σαρντού, αλλά και στα καθ' ημάς τον Περικλή Γιαννόπουλο, τον Πλάτωνα Ροδοκανάκη ή τον Τιμολέοντα Αμπελά, πολλοί ήταν αυτοί που εμπνεύστηκαν από τον πολυτάραχο πολιτικό της βίο, τη θυελλώδη σχέση της με δύο από τους σημαντικότερους άνδρες της εποχής, τον Ιούλιο Καίσαρα και τον Μάρκο Αντώνιο, κυρίως, όμως, από τη ρομαντική αυτοχειρία της.¹ Στις περισσότερες από αυτές τις δημιουργίες η Κλεοπάτρα παρουσιάζεται ως η πλανεύτρα πολιτικός, ή η φιλήδονη ερωμένη, μια μάγισσα που με τις γητιές της αποκτά ή/και κατακτά αυτό που επιθυμεί. Ωστόσο, ανάμεσα στα πολλά πορτραίτα της, υπάρχουν και δύο που διαφέρουν από τα υπόλοιπα: το πρώτο, φιλοτέχνησε ο ιρλανδός θεατρικός συγγραφέας Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω στο ιστορικό του δράμα *Καίσαρας και Κλεοπάτρα* (*Caesar and Cleopatra*), το δεύτερο, ο λησμονημένος στις μέρες μας Έλληνας δημοσιογράφος, μεταφραστής και θεατρικός συγγραφέας Χρήστος Δαραλέζης, στο αδημοσίευτο μονόπρακτο έργο του, *Κλεοπάτρα*.² Βασική φιλοδοξία της παρούσας εργασίας είναι να συζητήσει, πώς μια αμφιλεγόμενη ιστορική μορφή γίνεται η αφορμή για ένα αναπάντεχο και εξαιρετικά ενδιαφέρον θεατρικό συναπάντημα ανάμεσα σε έναν Ιρλανδό ρεαλιστή και έναν Έλληνα αισθητιστή, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να στοχαστούμε δημιουργικά πάνω σε μιαν ακόμη έκφανση της ετερότητας, αυτής της διαφορετικής προσέγγισης της ιστορίας.

Μελετώντας τα έργα και τις ημέρες των δύο συγγραφέων, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι οι πορείες τους συνδέονται κατά παράξενο τρόπο. Αφιετήρια και των δύο είναι η δημοσιογραφία. Ο πρώτος θα υπογράψει μουσικές και θεατρικές κριτικές πίσω από το προσωπείο Cornodi Bassetto και ο δεύτερος θα σταδιοδρομήσει ως *Daramot* και *Ιων*, γράφοντας κυρίως χρονογραφήματα σε σημαντικά έντυπα της εποχής, όπως οι εφημερίδες *Ακρόπολη* και *Εμπρός*, αλλά και στο δεκαπενθήμερο λογοτεχνικό περιοδικό *Παναθήναια*. Στα μέσα της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα θα αρχίσουν τις πρώτες θεατρικές τους συγγραφικές απόπειρες. Τον Δεκέμβριο του 1892, ανεβαίνει στο Ελεύθερο Θέατρο του Λονδίνου το πρώτο θεατρικό έργο του Σω, *Τα σπίτια των χήρων* (*Widowers' Houses*). Τρία χρόνια αργότερα, το 1895, ο Δαραλέζης θα γράψει ένα από τα πρώτα ελληνικά συμβολιστικά έργα, την *Φαία και Νυμφαία*, που παραστάθηκε το φθινόπωρο του 1902 από την Νέα

¹Βλ. ενδεικτικά Shakespeare (2008)·Sardou (2010)· Αμπελάς [1916]·Δημητρακόπουλος, Ημερολόγιο του Σκόκου (1908) 128·Λωτός [=Γιαννόπουλος Περικλής], *Ακρόπολις* (1894), 1-2·Ροδοκανάκης (1988), 83-92. Βλ. Γεωργοπούλου στην παρούσα έκδοση: Β. Γεωργοπούλου (2021): 65-76· βλ. Miles (2011). Για μια ευσύνοπτη, αλλά ιστορικά εμπειριστατωμένη βιογραφία της Αιγύπτιας βασίλισσας, βλ. Roller (2010).

² Shaw (1946)·Δαραλέζης [χ.χ.], χωρίς αρίθμηση στις σελίδες.

Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.³ Καμία από τις δύο παραστάσεις δεν γνώριζε θερμή υποδοχή από κοινό και κριτικούς. Η αποτυχία δεν τους πτοεί. Ο Σω θα συνεχίσει, για τα επόμενα πενήντα χρόνια, να τροφοδοτεί την αγγλική, και όχι μόνο, θεατρική αγορά με ρεαλιστικά έργα έμπλεα σάτιρας και ανατρεπτικού χιούμορ, γνωρίζοντας την πολυπόθητη σκηνική επιτυχία. Από την άλλη, ο Έλληνας ομότεχνος, κινούμενος σε μονοπάτια περισσότερο συμβολιστικά, θα γράφει έξι ακόμα θεατρικά έργα, τέσσερα εκ των οποίων θα ανεβούν από σημαντικούς θιάσους της εποχής. Η Κυβέλη Αδριανού μεταμορφώνεται σε Χρυσούλα στο *Ρόδα της Ιερικούς* το 1906, και Ιόνη στο ομώνυμο δράμα το 1910, ενώ η Κοτοπούλη, το 1915, πρωταγωνιστεί στη *Δεστέντσα*.⁴ Από παραξενιά της θεατρικής μοίρας, οι δρόμοι τους θα ξανασυναντηθούν αναπάντεχα κάπου στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, όταν ο Έλληνας συγγραφέας θέλησε να απαντήσει στις «πολλές ανοησίες που [είχε γράψει] στην *Κλεοπάτρα* του» ο Ιρλανδός ομόλογός του.⁵ Στο αρχείο του Χρήστου Δαραλέξη, που βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου (φακ. 5-10) ανάμεσα στα αδημοσίευτα χειρόγραφα των παρασταθέντων έργων και σε πρόχειρες σημειώσεις του συγγραφέα, εντοπίστηκαν και δύο έργα που δεν γνώρισαν ποτέ τα φώτα της θεατρικής σκηνής: ο *Άγγελος της καλοσύνης* και η *Κλεοπάτρα*.⁶ Και αν στο πρώτο, όπως και στα υπόλοιπα έργα του, η πλοκή βασίζεται σε ένα τραγικό ερωτικό τρίγωνο, στο δεύτερο τα πράγματα είναι τελείως διαφορετικά, καθώς πρόκειται για ένα έργο με καθαρά ιστορικό περιεχόμενο. Δυστυχώς, το χειρόγραφο δεν φέρει καμία χρονολογική ή άλλη ένδειξη που να αποκαλύπτει τον χρόνο συγγραφής του, ωστόσο λαμβάνοντας υπόψη μας την καθυστερημένη πρόσληψη του θεατρικού έργου του Σω στην Ελλάδα θα πρέπει να τοποθετήσουμε τη συγγραφή του στις αρχές της δεκαετίας του 1940. Συγκεκριμένα, καλοκαίρι του 1942 (11-6-1942) ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη ανέβασε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το σαβιανό ιστορικό δράμα σε μετάφραση της Μαρίας Κάρμα.⁷ Ο Δαραλέξης, ωστόσο, θα πρέπει να γνώρισε τη σαβιανή ηρωίδα μέσα από την μετάφραση του Άρη Αλεξάνδρου που εκδόθηκε δύο

³ χ.υ. *Ακρόπολις* (1902), 3

⁴ Για μια συνοπτική βιογραφία του Σω βλ. Holroyd (1997). Για τον Χρήστο Δαραλέξη δεν υπάρχει κάποιο μελέτημα ή άρθρο. Τα όποια βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία προέρχονται από τα άρθρα του Γιάννη Σιδέρη αλλά και από μια πρώτη αποδελτίωση του περιοδικού και ημερήσιου Τύπου της εποχής. Βλ. ενδεικτικά: Σιδέρης (1951) 753-754· του ίδιου (1953) 124-131· Μάγερ (1957) 207. Το ψευδώνυμο Daramot δεν είναι παρά γαλλική παραφθορά του επιθέτου του συγγραφέα: Δαρα-λέξης=Dara-mot.

⁵ Μαμάκης, *Έθνος* (1951) 2.

⁶ Η *Κλεοπάτρα* (φακ. 8-10) αποτελείται από 29 αριθμημένα άδετα φύλλα διαστάσεων 31x21. Από τη θέση αυτή, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμότατα τον κ. Κωστή Στάβαρη, που, λίγο πριν το οριστικό κλείσιμο του Μουσείου, μου επέτρεψε να δω το Αρχείο και να το μελετήσω.

⁷ Κουκούλας, Πρωΐα (1942) 2, Θρύλος (1978) 102-104. Το ιστορικό δράμα του Σω *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* δημοσιεύτηκε το 1901 στη θεατρική συλλογή *Τρία έργα για Πουριτανούς* (*Three Plays for Puritans*), βλ. Shaw (1901) 89-214.

χρόνια αργότερα από τις εκδόσεις Γκοβόστη.⁸

Έχοντας ως σημείο ιστορικής εκκίνησης ο μεν Σω την *Ιστορία της Ρώμης* (*Römische Geschichte*) του Γερμανού ιστορικού Τέοντορ Μόμσεν, ο δε Δαραλέξης τις ιστορίες του Πλούταρχου και του Δίωνα του Κάσσιου, οι δύο συγγραφείς θα προσπαθήσουν να ανασυστήσουν δραματουργικά τη συνάντηση Καίσαρα και Κλεοπάτρας που έλαβε χώρα τον Σεπτέμβριο του 48 π.Χ. στην Αλεξάνδρεια.⁹ Το έργο του Σω ξεκινά στην μέση της αιγυπτιακής ερήμου, όταν κάτω από το φως της πανσελήνου, ο Καίσαρας θα συναντήσει ένα φοβισμένο «κορίτσι» που κρύβεται πάνω στο άγαλμα της θεάς Σφίγγας, προκειμένου να γλυτώσει από τους βάρβαρους Ρωμαίους. Η νεαρή θα αυτοσυστηθεί αμέσως ως «Κλεοπάτρα, βασίλισσα της Αιγύπτου»,¹⁰ ενώ ο «γέρος» όπως, αγενώς τον αποκαλεί, θα αποκρύψει επιμελώς την ταυτότητά του, καθησυχάζοντας την ότι ο αυτοκράτορας δεν πρόκειται να την πειράξει, αν αυτή τον «αντιμετωπίσει σα γενναία γυναίκα και σα μεγάλη βασίλισσα».¹¹ Όταν λίγο αργότερα οι Ρωμαίοι στρατιώτες αποδίδουν τιμές στον Ιούλιο Καίσαρα, η Κλεοπάτρα αντιλαμβάνεται με ανακούφιση σε ποιον μιλούσε. Στις επόμενες τέσσερις πράξεις παρακολουθούμε πώς κάτω από την άμεση επιρροή του, η τελευταία μεταμορφώνεται από παιδί σε γυναίκα και τελικά σε βασίλισσα: «Αν έφευγε ο Καίσαρ, νομίζω πως θα μπορούσα να κυβερνήσω τους Αιγυπτίους», λέει σε κάποιον από τους στρατηγούς της.¹² Ο Καίσαρας, όντως θα την εγκαταλείψει, φεύγοντας όμως της υπόσχεται ότι θα της στείλει έναν ωραίο, γαλαζοαίματο Ρωμαίο, τον Μάρκο Αντώνιο. Από την άλλη, στο έργο του Δαραλέξη, η δράση λαμβάνει χώρα μέσα στην αίθουσα του θρόνου του αιγυπτιακού ανακτόρου και καλύπτει το χρονικό διάστημα από το δειλινό μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες. Ο Καίσαρας, κυρίαρχος πια της Αιγύπτου, δέχεται ένα απρόσμενο δώρο από την διωγμένη από την Αίγυπτο, Κλεοπάτρα: μια σαρκοφάγο της θεάς Ίσιδας, προκειμένου «να [τον]καταστήση [...] εύνουν [...] προς αυτήν και δυσμενή προς τον αδερφόν και βασιλέα».¹³ Πολύ γρήγορα, θα διαπιστώσει ότι το δώρο είναι η ίδια η Κλεοπάτρα, η οποία αναδύεται από τη σαρκοφάγο φορώντας την ιερή στολή της θεάς. Μέσα στο πολυτελές παλάτι που μοσχοβολά θυμιάματα, η Κλεοπάτρα θα πείσει τον Καίσαρα να ανατρέψει την απόφαση της ρωμαϊκής Συγκλήτου και να της παραδώσει τον θρόνο κηρύσσοντας έκπτωτο τον αδερφό και σύζυγό της Πτολεμαίο. Η αυλαία πέφτει την ώρα που οι δύο εραστές αγκαλιασμένοι εγκαταλείπουν την αίθουσα, αφού πρώτα έχει προοικονομηθεί η γέννηση του γιου τους, Καισαρίωνα.

⁸ Σω [1944]. Για την καθυστερημένη πρόσληψη του έργου του Μπέρναρ Σω στην Ελλάδα βλ. Παπανικολάου (2015) 142-144.

⁹ Για την συνάντηση Καίσαρα - Κλεοπάτρας αλλά και τα ιστορικά γεγονότα της εποχής βλ. Rostovtzeff (2010). Βλ. επίσης Μόμσεν (2003).

¹⁰ Σω [1944] 18.

¹¹ Ο.π. 21.

¹² Ο.π. 77.

¹³ Δαραλέξης [χ.χ.] 5.

Και μόνο, από τη σύντομη παρουσίαση των δύο έργων γίνεται αντιληπτός ο διαφορετικός τρόπος αντιμετώπισης των ιστορικών γεγονότων και κατ' επέκταση οι διαφορετικοί στόχοι που θέτει ο καθένας. Ο Σω συνθέτει ένα πολυπρόσωπο, θεαματικό πεντάπρακτο ιστορικό δράμα που σύμφωνα με τα λεγόμενα του: «δεν είναι παρά ένα κεφάλαιο της ιστορίας του Μόμσεν και μιας σελίδας του Πλουτάρχου 'διανθισμένα' με σκηνικά και διαλόγους. [Και ότι] εάν ένας μαθητής παρακολουθήσει την παράσταση θα μπορέσει να περάσει με άριστα τις εξετάσεις για την εκστρατεία του Μεγάλου Αλεξάνδρου».¹⁴ Ωστόσο, τα σκηνικά γεγονότα τον διαφεύδουν, καθώς από την πρώτη κιόλας στιγμή γίνεται φανερό ότι μέλημά του δεν είναι η αφήγηση της ελληνο-αιγυπτιακής ιστορίας. Ο Σω γράφει ένα ιστορικό έργο με θέμα την ρωμαϊκή επεκτατική πολιτική, προκειμένου να σχολιάσει, ή ακόμα και να καυτηριάσει, τις ιμπεριαλιστικές βλέψεις της βρετανικής αυτοκρατορίας κατά τον 19^ο αιώνα, πάνω στην αιγυπτιακή γη, όταν, παρά τις διακηρύξεις των πολιτικών για το αντίθετο, μετατρέπεται σε ένα «συγκαλυμμένο προτεκτοράτο».¹⁵ Επιπλέον, επηρεασμένος από την άποψη του Μόμσεν ότι ο Καίσαρας είναι ο «πιο ολοκληρωμένος και τέλειος άνδρας της ιστορίας»,¹⁶ θα προσπαθήσει να αποκαταστήσει τη θεατρική υστεροφημία του Ρωμαίου αυτοκράτορα, καθώς θεωρούσε ότι ο Ουίλλιαμ Σαίξπηρ μέσα από τις ιστορικές του τραγωδίες *Ιούλιος Καίσαρ* και *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* μετέτρεψε μια κοσμοιστορική προσωπικότητα σε έναν συμβατικό τύραννο της ελισαβετιανής σκηνής: «Ο Σαίξπηρ που γνώριζε τόσο καλά την ανθρώπινη αδυναμία, δεν κατάφερε να αναγνωρίσει την ανθρώπινη δύναμη στο πρόσωπό του. Ο Καίσαράς του δεν είναι παρά μια αποτυχία» έγραφε στο προλογικό σημείωμα της θεατρικής συλλογής *Τρία έργα για Πουριτανούς*.¹⁷ Σε αντίθεση με την σαιξπηρική εκδοχή, όπου ο ήρωας παρουσιάζεται ως ένας ηλικιωμένος δεισιδαίμων εξουσιαστής που τον έχει συνεπάρει η δόξα του παρελθόντος, ο σαβιανός Καίσαρας είναι ένας ώριμος άνδρας, νικητής και στρατηγός που κρίνει με επιείκεια και κυβερνά «χωρίς τιμωρίες, χωρίς εκδίκηση».¹⁸ Πολεμώντας τη συμβατική αντίληψη περί ηρωισμού, ο Σω πλάθει έναν ήρωα του ορθού λόγου που τον αντιπαραθέτει στον κόσμο του ενστίκτου που εκπροσωπείται από τη νεαρή Κλεοπάτρα. Η ηρωική τραγική βασίλισσα με τα οικουμενικά χαρακτηριστικά της σαιξπηρικής δραματουργίας δίνει τη θέση της στο κωμικό αντίρροπό της. Η δεκαεξάχρονη έφηβη είναι μια βασίλισσα οχυρωμένη στην παιδικότητά της, η οποία είναι «αποτέλεσμα του χαρακτήρα της και όχι της έλλειψης εμπειρίας», όπως μας εξηγεί ο δημιουργός της στις επιλογικές επεξηγηματικές σημειώσεις του.¹⁹

¹⁴ Shaw (1970) 312.

¹⁵ Evans (2003) 44.

¹⁶ Για την επιρροή που άσκησε το έργο του Γερμανού ιστορικού στον Σω βλ. Couchman (1957) 274.

¹⁷ Shaw (1901) xxix.

¹⁸ Σω (1944:) 104.

¹⁹ Ο.π. 110. Για τις διαφορές που χωρίζουν την Κλεοπάτρα του Σαίξπηρ από αυτήν του Σω βλ. King (2007) 165-174.

Την φοβισμένη έφηβη θα πάρει υπό την προστασία του ο Καίσαρας και, καθ' όλη τη διάρκεια της εξάμηνης παραμονής του στην Αίγυπτο, θα προσπαθήσει να την οδηγήσει στην ενηλικίωση και τη βασιλική δύναμη. Το έργο ακολουθεί το γνώριμο μοτίβο της σαβιανής δραματουργίας: της εκπαίδευσης και της διδασχής.²⁰ Ο Καίσαρας διδάσκει, η Κλεοπάτρα μαθαίνει. Ο Ρωμαίος αυτοκράτορας παρουσιάζεται ως ένας αξιοθαύμαστος δάσκαλος, που, όμως, τελικά αποτυγχάνει να εμφυσήσει στη μαθητευομένη του τα ιδανικά του ιδεώδη μονάρχη. Από πράξη σε πράξη, η νεαρή Κλεοπάτρα μεγαλώνει και ωριμάζει, όχι όμως προς τη σωστή κατεύθυνση, καθώς συνεχίζει να παραμένει ένα παιδί, οχυρωμένο μέσα στο πρωτόγονο ένστικτό του, που δεν γνωρίζει τη λογική της μεγαλοφυχίας, όπως δεν νοιάζεται για κανενός είδους ηθική αρετή: «Είσαι όπως πάντα παιδί Κλεοπάτρα: Δεν τα κατάφερα να [...] σε κάνω γυναίκα», της λέει λίγο πριν την εγκαταλείψει για πάντα.²¹

Ο Σω, υπονομεύοντας την παράδοση του ιστορικού ρομάντζου του 19^{ου} αιώνα, παίζει ανοιχτά με τις προσδοκίες του κοινού που θεωρεί ότι θα δει μια σύγχρονη εκδοχή της σαιζπηρικής τραγωδίας. Η ρομαντική αγάπη δεν έχει καμία θέση στο σαβιανό σύμπαν: ο κοσμοκράτορας και ώριμος Καίσαρας, όπως είναι αναμενόμενο, δεν γοητεύεται και τελικά δεν ερωτεύεται την έφηβη προστατευομένη του. Ακολουθώντας την ιστορική γραμμή που είχε χαράξει ο Μόμσεν μερικές δεκαετίες νωρίτερα, ο Σω βάζει το κοινό να γίνει μάρτυρας, όχι της ερωτικής ιστορίας του Καίσαρα και της Κλεοπάτρας, αλλά μιας σχέσης καθαρά πατερναλιστικής, παραγνωρίζοντας το γεγονός ότι οι δύο ήρωες όχι μόνο έγιναν εραστές, αλλά απέκτησαν και ένα παιδί μαζί.²² Η παραποίηση της πραγματικής σχέσης των δύο ιστορικών προσώπων δεν είναι το μοναδικό ιστορικό του ολίσθημα: ο Καίσαρας της ιστορίας είναι περισσότερο φιλόδοξος και λιγότερο ασκητικός από τον Καίσαρα του Σω, ενώ η Κλεοπάτρα την εποχή της συνάντησής της με τον Καίσαρα ήταν δεκαεννέα ετών και όχι δεκαέξι.²³

Ωστόσο, αν ο Σω τόσο μέσα από τις λεπτομερέστατες σκηνικές του οδηγίες, όσο και μέσω των δευτερευόντων προσώπων του δράματος, τα οποία προέρχονται κατευθείαν μέσα από τις σελίδες της ιστορίας, προσπαθεί να δημιουργήσει στον θεατή/αναγνώστη μια έστω και ψευδελίγραφη αίσθηση της ιστορικής πραγματικότητας, ο Δαραλέξης αρκείται σε μια μπρεσιονιστική απεικόνιση του ιστορικού χρόνου: το δράμα λαμβάνει χώρα «στα χρόνια της βασιλείας της Κλεοπάτρας», ενώ οι υπασπιστές και οι αυλικοί του Καίσαρα είναι είτε δημιουργήματα της φαντασίας του συγγραφέα, είτε πρόσωπα που ανήκουν σε κάποια άλλη ιστορική εποχή. Είναι

²⁰ Για το διδακτικό στοιχείο που υπάρχει σε πολλά από τα πρώιμα έργα του Σω βλ. Marker (1998) 103-123.

²¹ Σω [1944:] 105. Για την αποτυχία του Καίσαρα ως δασκάλου της Κλεοπάτρας βλ. Berst (1969) 87-89 και Dukore (1975) 196-197.

²² Weintraub (1992) 71.

²³ Για τα ιστορικά σφάλματα στο έργο του Σω βλ. Berst (1969) 89.

φανερό ότι ο Έλληνας συγγραφέας δεν στοχεύει τόσο στην αποκατάσταση της ιστορικής τάξης όσο στην υπεράσπιση της σπλωμένης φήμης της ένδοξης προγόνου του.²⁴ Αν στο έργο του Σω απόλυτος πρωταγωνιστής είναι ο Ρωμαίος Αυτοκράτορας, στην ελληνική εκδοχή, όπως μαρτυρά και ο τίτλος του έργου, είναι η Αιγύπτια βασίλισσα. Η ηρωίδα του Δαραλέξη δεν είναι μόνο ηλικιακά αλλά και πνευματικά πιο ώριμη από εκείνη του Σω. Η δαραλέξια ηρωίδα, αν και τέσσερα μόλις χρόνια μεγαλύτερη από τη σαβιανή, καταφέρνει να συνδυάζει αρμονικά το κάλλος, τη γνώση και την πολιτική οξυδέρκεια. Δεν είναι λοιπόν παράξενο που ο ευτραφής, ωχρός και με «φαλακράν την κεφαλήν» Καίσαρας ερωτεύεται τη νεαρή βασίλισσα, όπως ακριβώς είχε προβλέψει ο υπασπιστής του, ο Αίλιος:

Λέγουν πως είνε ανθηρά και ότι χαρίεσαν έχει την ψυχήν. [...] Λέγουν ότι είνε επαγωγόν το βλέμμα και ότι η συναναστροφή της έχει θέλγητρον ακαταμάχητον. [...] Λέγουν θαυμαστόν ότι είνε το ήθος το οποίον επιλάμπει εις την ομιλίαν της και ηδονικός της φωνής της ο ήχος. [...] Λέγουν φιλόκοσμος ότι είνε και φιλήδονος και τρυφηλή όσω και πνευματώδης και ο ψυχρότερος άνθρωπος, ο απαθέστατος μισογύνης ευκόλως υπ' αυτής περιπλέκεται εις τα τεχνήεντα δίκτυα της.²⁵

Τα λόγια του Αίλιου δεν είναι παρά πιστή αντιγραφή των περιγραφών του Πλούταρχου από τον *Βίο του Αντωνίου*.²⁶ Ωστόσο, η προσθήκη δύο χαρακτηριστικών που δεν υπάρχουν στο αρχαίο κείμενο, *φιληδονία* και *τρυφηλότητα*, δεν μπορούν παρά να ερμηνευθούν ως μια προσπάθεια του συγγραφέα να συνδυάσει τις δύο καταγωγές της Κλεοπάτρας: την ελληνική και την αιγυπτιακή· από τη μια, η ελληνική φυλή στην ένδοξη παρακμή της με την εκλέπτυνση του πνεύματος των αισθήσεων, και από την άλλη, η μαγεία και ο εξωτισμός της Ανατολής: «ουδείς μπορεί να σου αρνηθή την ελληνικήν [ιλαρότητα:] και αρμονίαν. Αλλ' έχεις ενταύθα και κάτι μεγαλοπρεπώς σατράπικον. Εισ' εμπειροτισμένη το πάθος και το βαθύ μυστήριον της Ανατολής. Ελληνίς!» αναφωνεί γοητευμένος ο Καίσαρας, λίγο πριν της παραδώσει την βασιλεία της Αλεξάνδρειας «και πάσης της Αιγύπτου».²⁷ Η νεαρή βασίλισσα φέρει εγγενώς όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά της ελληνικής φυλής που την κάνουν να ξεχωρίζει και να αντέχει μέσα στον χρόνο: το κάλλος και την αρμονία. Ο Δαραλέξης δημιουργεί μια εικόνα

²⁴ Δαραλέξης [χ.χ.] 1-2.

²⁵ Δαραλέξης [χ.χ.] 6-7.

²⁶ «Και το μεν κάλλος αυτής δεν ήτον, ως λέγουσι, καθ' εαυτόν απαράβλητον, ουδέ καταπλήττον τους βλέποντας· αλλ' η συναναστροφή αυτής είχε θέλγητρον πανίσχυρον, και κέντρον απέκτα η μορφή της, μετά της χάριτος ην είχαν όταν διελέγετο, και μετά του ήθους επέλαμπεν εις την ομιλίαν της. Ήτον δ' εν τη συνδιαλέξει ηδονικός και της φωνής της ο ήχος, και την γλώσσαν, ως όργανον πολύχορδον ευκόλως στρέφουσα καθ' ην διάλεκτον ήθελε», Πλούταρχος 161.

²⁷ Δαραλέξης [χ.χ.] 19, 22.

της Κλεοπάτρας όχι πολύ μακριά από αυτό που ο επιμελής αναγνώστης της ιστορίας και της λογοτεχνίας έχει στο νου, ενώ παράλληλα προσθέτει ακόμη μία διάσταση: αυτή της πατριώτισσας βασίλισσας που θέλει με πάθος να συνεχίσει τη δυναστεία που ίδρυσε ο πρόγονός της: «είμαι η κόρη των Πτολεμαίων Λαγιδών, του Μεγάλου Αλεξάνδρου εις την Αλεξάνδρεια η διάδοχος», αυτοσυστήνεται στον Καίσαρα.²⁸ Σε αντίθεση με το ιστορικό δράμα του Σω, που το όνομα του Έλληνα στρατηλάτη δεν αναφέρεται ούτε μια φορά, στο ιστορικό μονόπρακτο του Δαραλέξη, οι αναφορές, τόσο στον ιδρυτή της δυναστείας, όσο και στην ελληνική καταγωγή της νεαρής βασίλισσας, είναι το βασικό θέμα του έργου. Ο Καίσαρας είναι άλλωστε αυτός που πρώτος θα μνημονεύσει τον Έλληνα στρατηλάτη: «Ω, Μεγαλέξανδρε, ανδρών απάντων, άπαξ έτι σε φθονώ», μονολογεί θαυμάζοντας το κάλλος και την λαμπρότητα της ελληνικότατης Αλεξάνδρειας.²⁹ Στη συνέχεια, θα ακούσει γοητευμένος τη νεορομαντική επιχειρηματολογία της Κλεοπάτρας, περί συνέχειας της ελληνικής φυλής: «Είμαι ο τελευταίος κρίκος χρυσής Αλυσίδας των Πτολεμαίων Λαγιδών. [...] Ιδού μετά τον υιόν του Φιλίππου, του ηλίου λαμπρότερος, οι Πτολεμαίοι σχεδόν όλοι ισάριθμοι ηλίου. [...]. Είμαι η τελευταία ψηφίς του αστραπηβόλου περιδεραιού».³⁰ Όσο και αν δεν θα ήθελε να το παραδεχτεί ο Έλληνας συγγραφέας, ακολουθεί, ηθελήμενα ή μη, την ίδια συγγραφική τακτική με τον Ιρλανδό ομόλογό του, αποδίδοντας στους αρχαίους ήρωές του χαρακτηριστικά της δικής του εποχής. Όπως, μέσω ενός λόγου άκρως ρεαλιστικού γεμάτου χιούμορ και ειρωνεία, ο Σω θα καυτηριάσει την επεκτατική πολιτική της βρετανικής αυτοκρατορίας λίγο πριν την εκπνοή του αιώνα, έτσι και η επιχειρηματολογία της της ηρωίδας του Δαραλέξη δεν είναι παρά ένας νεορομαντικός λόγος έμπλεος εθνικιστικών πυροτεχνημάτων περί ιστορικής συνέχειας και πνευματικής κληρονομικότητας. Μέσω της γραφίδας του Δαραλέξη θα έρθουμε, για ακόμα μία φορά, αντιμέτωποι με τη ιδιότυπη μείξη Αισθητισμού-Εθνικισμού. Ακολουθώντας τα ιδεολογικά βήματα του Περικλή Γιαννόπουλου, ο συγγραφέας θα επιμείνει στην ιστορική συνέχεια του ελληνισμού, προτείνοντας μια ανάγνωση της ελληνικής ιστορίας, που βασίζεται σε αξίες καθαρά αισθητικής τάξης.³¹

Πέρα όμως από τον διαφορετικό τρόπο παρουσίασης των δύο ηρώων και της σχέσης τους, μία ακόμη βασική διαφορά τους είναι η χροιά που αποδίδουν στα ιστορικά γεγονότα. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο Άγγελος Τερζάκης, ο Σω «απογυμνώνει την καθιερωμένη μυθική μεγαλειότητα [και την] προσγειώνει στο καθαρά οικείο και καθημερινό».³² Πράγματι, στον Σω τα ιστορικά γεγονότα αντιμετωπίζονται μέσα από μια χροιά κωμική και πολλές φορές σαρκαστική. Αντίθετα, στο μονόπρακτο δράμα του Δαραλέξη

²⁸ Ο.π. 12.

²⁹ Ο.π. 1.

³⁰ Δαραλέξης [χ.χ.] 20.

³¹ Παπανικολάου (2020) 209-211.

³² Τερζάκης (1989) 169.

δεν υπάρχει τίποτα το κωμικό, καθώς οι ήρωες περιβάλλονται από αίγλη και μεγαλοπρέπεια. Τα λόγια και οι πράξεις τους είναι απόρροια της ιδιότητας τους.

Η ετεροχρονισμένη αντίδραση του Δαραλέξη στα όσα ανεπίτρεπτα έγγραφε ένας Ιρλανδός για την αρχαία πρόγονό του, μάλλον δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει. Μια γρήγορη και μόνο ματιά στα ιστορικά δράματα που γράφτηκαν στα μέσα του 20^{ου} αιώνα, δείχνει ότι, δίπλα σε έργα συγγραφέων που στόχευαν στον επαναπροσδιορισμό της σχέσης των νεοελλήνων με την ιστορία τους, υπάρχουν και οι συγγραφείς, οι οποίοι παρέμειναν προσηλωμένοι στα ιδανικά του παρελθόντος και συνέχισαν να καλλιεργούν το ιστορικό δράμα από τη σκοπιά του αισθηματολογικού ρομάντζου, ή της πατριωτικής προπαγάνδας των αρχών του αιώνα.³³ Κάπως έτσι μπορεί να δικαιολογηθεί και η δριμεία επίθεση του Μ. Καραγάτση στον Σω, όταν στην κριτική του για την παράσταση *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* που ανέβηκε στο Εθνικό Θέατρο το 1951, υπερασπίστηκε ενθέρμως την τελευταία απόγονο του Μεγάλου Αλεξάνδρου: «Φαίνεται ότι διάβασε μόνο ρωμαϊκή ιστορία [...]. Αν είχε όμως διαβάσει και ελληνική ιστορία θα είχε πληροφορηθεί ότι η Κλεοπάτρα δεν ήταν μιζοβάρβαρη, αμόρφωτη, [...] Αιγύπτια ηγεμονίς, αλλά Ελληνίδα, [...], εξαιρετικά μορφωμένη και διαποτισμένη με πνεύμα ελληνικότατα ορθολογισμένο».³⁴

Κάπου στη μέση της ερήμου, οι πορείες των δύο συγγραφέων, που στην πραγματικότητα δεν συναντήθηκαν ποτέ, για λίγο θα συγκλίνουν. Ο Σω και ο Δαραλέξης, κάτω από το προστατευτικό βλέμμα της Σφίγγας και της Ίσιδας, θα παρατάζουν τους στρατούς τους. Στο πεδίο της θεατρικής μάχης οι δύο συγγραφείς θα προσφέρουν μια προσωπική εκδοχή της ιστορίας, χρησιμοποιώντας όμως διαφορετικά όπλα, αποδεικνύοντας ότι η ιστορία είναι ένα πράγμα, το πώς ο θεατρικός συγγραφέας θα την χειριστεί είναι κάτι εντελώς διαφορετικό.

Βιβλιογραφία

Berst, Ch. A. (1969): «The Anatomy of Greatness in *Caesar and Cleopatra*», *The Journal of English and Germanic Philology* 1, 74-91.

Couchman, Gordon W. (1957): « Here Was a Caesar: Shaw's Comedy Today», *PMLA*, 72, 272-285.

Dukore, Bernard F. (1975): « 'Too much of a Good Thing?': Structural Features of *Caesar and Cleopatra*», *Educational Theatre Journal*, 2, 193-198.

³³ Χατζηπανταζής (2006) 243-245.

³⁴ Καραγάτσης (1999) 243.

- Evans, J. (2003): *The Politics and Plays of Bernard Shaw*, London.
- Holroyd, M. (1997): *Bernard Shaw* (one-volume revised edition), London.
- King, Papreck, An. (2007): «Shakespeare's Shavian Cleopatra», *SWAH The Annual of Bernard Shaw Studies* 27, 165-174.
- Lanver, M. (2012): *The British in Egypt: Community, Crime and Crises 1882-1922*, USA.
- Marker, Fr. (1998): «Early Shaw's Plays», στον τόμο *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, επιμ.: Chr. Innes, Cambridge, 103-123.
- Miles, Margaret, M. (2011): *Cleopatra: A Sphinx Revisited*, University of California Press.
- Roller, Duane, W. (2010): *Cleopatra: A Biography*, Oxford University Press.
- Rostovtzeff, M. (2010): *Ρωμαϊκή ιστορία*, (μετ. Β. Καλφόγλου), Αθήνα.
- Sardou, V. (2010): *Cleopatra: A Play in Five Acts* (μετ. F. J. Morlock).
- Shakespeare, W. (1998): *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* (μετ. Ε. Μπελιές), Αθήνα.
- Shaw, G. B. (1901): *Three Plays for Puritans*, London.
- Shaw, G. B. (1970): *The Bodley Head Bernard Shaw: Collected Plays with Their Prefaces*, τόμ. 2, επιμ. Dan W. Laurence, London.
- Weintraub, Stanley (1992): *Bernard Shaw: Guide to Research*, Pennsylvania.
- Wikander H. M. (1998): «Reinventing the History Play: *Caesar and Cleopatra, Saint Joan, 'In Good King Charles's Golden Days'*» στον τόμο *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*, επιμ.: Chr. Innes, Cambridge, 195-217.
- Αμπελάς, Τ. [1916]: *Κλεοπάτρα*, Αθήνα.
- Β. Γεωργοπούλου, (2021): «Κλεοπάτρα: Μια ελληνίδα βασίλισσα μεταξύ Ανατολής και Δύσης στο μεταίχμιο δύο εποχών», *Πρακτικά ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου με θέμα: «Θέατρο και ετερότητα. Θεωρία-Δραματοουργία-Θεατρική πράξη»*, τόμ. Β', (επιμ. Β. Γεωργοπούλου), Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Ναύπλιο, 65-76.

- Δαραλέξης, Χ. [χ.χ.]: *Κλεοπάτρα*, χειρόγραφο Θεατρικό Μουσείο [χωρίς αρίθμηση].
- Δημητρακόπουλος, Πολ (1908): «Αιγυπτιακαί αναμνήσεις. Κλεοπάτρα», *Ημερολόγιο του Σκόκου*, 128.
- Θρύλος Άλκης [=Ουράνη Ελ.] (1978): *Το ελληνικό θέατρο, 1941-1944*, Αθήνα.
- Καραγάτσης, Μ. (1999): *Θεατρικές κριτικές, 1946-1960*, Αθήνα.
- Κουκούλας, «Από πρωΐαν εις πρωΐαν. Τα θέατρα. 'Καίσαρ και Κλεοπάτρα'. Η προχθεσινή πρώτη», *Πρωΐα*, 11-6-1942, 2.
- Λωτός [=Γιαννόπουλος Περ.]: *Κλεοπάτρα, Ακρόπολις*, 8-5-1894, 1-2.
- Μάγερ, Κων. (1957): *Ιστορία του ελληνικού Τύπου, 1790-1900*, τμ. Α', Αθήνα.
- Μαμάκης, Αχ.: «Θεατρικά», *Έθνος*, 16-5-1951, 2.
- Μόμμσεν, Θ (2003): *Ρωμαϊκή ιστορία*, τόμ. 4, μετ. Σ. Κ. Σακελαρόπουλος, Αθήνα.
- Παπανικολάου, Β. (2015): «Καιροσκόπος ή κοινωνιστής; Η πρόσληψη του George Bernard Shaw από την ελληνική αριστερή διάνοηση», στον τόμο *Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014): «Συνέχειες, ασυνέχειες και ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία λογοτεχνία», τμ. Δ', επιμ. Κων. Α. Δημάδης, Αθήνα, 141-156 (www.eens.org).
- Παπανικολάου, Β. (2020): «Προτιμώτερον το όνειρο από το μηδέν...? Η συμβολή της Νέας Σκηνης στην εξέλιξη του νεοελληνικού Θεάτρου», Αθήνα.
- Πλούταρχος (1866): *Βίοι Παράλληλοι*, τμ. Θ', (μετ. Α. Ρ. Ραγκαβής), Αθήνα.
- Ροδοκανάκης Πλ. (1988): *Το βυσινί τριαντάφυλλο*, Αθήνα, σ. 83-92
- Σιδέρης, Γ.: « «Φαία και Νυμφαία το άτυχο συμβολιστικό δράμα του Χρ. Δαραλέξη και της 'Νέας Σκηνης' (28-9-1902)», *Αφιέρωμα στο Συμβολισμό, Νέα Εστία Χριστούγεννα 1953*, 124-131.
- Σιδέρης, Γ.: «Τ. Δαραλέξης». *Νέα Εστία*, 1-6-1951, 753-754
- Σω Μπ. [1944]: *Καίσαρ και Κλεοπάτρα. Ιστορία σε πέντε πράξεις*, (μετ. Α. Αλεξάνδρου), Αθήνα.

- Τερζάκης, Άγγελος (1989): *Πριν από την αυλαία*, Αθήνα. χ. υ., «Ανάλυσις του δράματος του Κου Χρ. Δαραλάξη της 'Φαίας και Νυμφαίας'», *Ακρόπολις*, 27-9-1902, 2.
- Χ.[ουρμούζιος], Αιμ.: «Από το θέατρο. 'Καίσαρ και Κλεοπάτρα' του Μπέρναρ-Σω», *Καθημερινή*, 11-6-1942, 1.
- Χατζηπανταζής, Θ. [2006]: *Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Ηράκλειο.

Ψυχική και κοινωνική διαφορετικότητα
στον *Ερρίκο Δ΄* του Πιραντέλλο

Mental and social diversity
in *Henry IV* of Pirandello

Αντωνοπούλου Αλίκη

Διδάκτωρ, Τ.Θ.Σ.
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου

Antonopoulou Alik

Ph.D. Theatre Studies Department,
University of the Peloponnese

antonopouloualiki@gmail.com

Abstract

Pirandello's play *Henry IV*, was written within two weeks in 1921 and was first played in 1922. Its main theme is the tragedy of madness, imprisonment and social exclusion that mentally ill people experience, as well as the role of psychiatrists in the creation of these conditions. The story of Henry is the story of a man without a present, trying to survive between his past and his future. Amnesia is the reason for this strange situation in which the multiple personality of the hero can be studied at the point where his health has been restored and his past unfolds in a stark contrast to his "new" self, revealing the painful partition between the two aspects of his mind. The difficulty of the hero lies in his inability to accept the outside world (that is not the one that he wants) and in his contempt for those who accept him. He possesses feelings of isolation and pessimism that lead him to the choice of absurdity against the ridiculousness of being, directing him, however, to the denial of reality and, at the end, to destruction.

Λέξεις-κλειδιά: Κοινωνική απομόνωση, διαφορετικότητα, ψυχική ασθένεια

Keywords: Social exclusion, diversity, mental illness

Ο *Ερρίκος ο Δ΄* του Πιραντέλλο διαδραματίζεται σε μία μοναχική έπαυλη στην εξοχή της Ούμπρια στις αρχές της δεκαετίας του 1920. Από την αρχή του έργου, το κοινό έρχεται αντιμέτωπο με ένα αναχρονιστικό σκηνικό, το οποίο αποτελεί μία αναπαράσταση της αίθουσας του θρόνου του Γερμανού αυτοκράτορα Ερρίκου Δ΄. Ο ένοικος του σπιτιού είναι ένας ψυχικά ασθενής, ο οποίος πιστεύει πως είναι ο αυτοκράτορας Ερρίκος ο Δ΄ της Γερμανίας και απαιτεί τα πάντα γύρω του να είναι σε αρμονία με τον χαρακτήρα που υποδύεται.

Περίπου είκοσι χρόνια νωρίτερα, στη διάρκεια του καρναβαλιού, μερικοί νέοι και νέες της αριστοκρατίας σκέφτηκαν, για να διασκεδάσουν, να οργανώσουν μία «καβαλαρία μεταμφιεσμένων». Ο ένοικος της έπαυλης επέλεξε να παραστήσει τον Ερρίκο Δ΄ της Γερμανίας. Την ημέρα της καβαλαρίας, ενώ ο ίδιος παρέλαυνε στη μεγαλοπρεπή πομπή, το άλογό του τρόμαξε ζαφνικά, εκείνος έπεσε, χτύπησε το κεφάλι του και όταν συνήλθε παρέμεινε αγκιστρωμένος στο πρόσωπο του Ερρίκου Δ΄.

Στην έπαυλη έρχονται ο ανιψιός του Ερρίκου μαζί με την αρραβωνιαστικιά του, την μητέρα της και πρώην αγαπημένη του Ερρίκου Ματίλντα, τον εραστή της Μπελκρέντι και έναν γιατρό. Ο Μπελκρέντι και η Ματίλντα, οι οποίοι είχαν συμμετάσχει και αυτοί στην καβαλαρία και γνώριζαν καλά τον Ερρίκο, μαζί με τον γιατρό αποφασίζουν να υλοποιήσουν ένα σχέδιο προσπαθώντας να βελτιώσουν την κατάσταση του Ερρίκου και να τον επαναφέρουν στον τωρινό χρόνο. Το σχέδιό τους είναι να αντικαταστήσουν τους δύο πίνακες, που κοσμούν την αίθουσα του θρόνου και αναπαριστούν τον Ερρίκο και την Ματίλντα την ημέρα της καβαλαρίας, με δύο αληθινούς ανθρώπους, και συγκεκριμένα με τον ανιψιό του Ερρίκου και την αρραβωνιαστικιά του ντυμένους με τα ρούχα που εμφανίζονται στους πίνακες, ώστε να δημιουργήσουν στον Ερρίκο την αίσθηση του χρόνου που πέρασε και να συνειδητοποιήσει ότι δεν είναι πια ο νεαρός άνδρας του πίνακα.

Ο Ερρίκος, κατηγορώντας τους για το σχέδιό τους, τους αποκαλύπτει πως για περίπου δώδεκα χρόνια ήταν πραγματικά τρελός, αλλά τα υπόλοιπα οκτώ που βρίσκεται απομονωμένος στην έπαυλη ήταν απολύτως καλά. Ο ίδιος εξηγεί πως ο λόγος για τον οποίο συνέχισε να παριστάνει τον τρελό ενώ είχε γιατρευτεί ήταν γιατί μέσα σε δώδεκα χρόνια όλα γύρω του είχαν αλλάξει, οι φίλοι του τον είχαν προδώσει, ενώ όλοι πλέον θα τον κορόιδευαν και θα ήταν στιγματισμένος. Ακόμη, ο ίδιος αποκαλύπτει πως το χτύπημά του κατά την διάρκεια της καβαλαρίας δεν ήταν ατύχημα, αφού κάποιος (υπονοεί τον Μπελκρέντι) τρόμαξε επίτηδες το άλογό του με αποτέλεσμα το χτύπημά του. Στο τέλος του έργου, ο Ερρίκος στρέφεται στον Μπελκρέντι και μέσα σε ένα παραλήρημα τον πληγώνει με το σπαθί του, κάνοντας όλους (ακόμη και τον ίδιο του τον εαυτό) να πιστέψουν πως είναι πραγματικά τρελός.

Ο *Ερρίκος ο Δ΄* του Πιραντέλλο αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα θεατρικά έργα της σύγχρονης δραματουργίας, ενώ, το θέμα του Πιραντέλλο χωρίζεται στην πραγματική ζωή από την μία πλευρά και στο προσωπείο που

επιλέγει ο ήρωας από την άλλη. Από την μία η ζωή εμφανίζεται ρευστή, σκοτεινή, μη αναγνωρίσιμη, ενώ από την άλλη, οι μορφές, οι ιδέες, οι κρυσταλλώσεις μας κάνουν να προσπαθούμε να ενσωματωθούμε στην συνεχή ροή και τις φόρμες της ζωής.

Στον *Ερρίκο Δ'* αυτός ο άνθρωπος που έχει λάβει μία συγκεκριμένη μορφή, μία σταθερή μάσκα ενάντια στην συνεχόμενη ροή και τις αλλαγές της ζωής, παραμένει σε αυτή μέχρι την στιγμή όπου το πάθος, η απελπισία και η βιαιότητά του τον στέλνουν ξανά πίσω στην πραγματικότητα. Αλλά αυτό συμβαίνει μόνο για μία στιγμή. Η βιαιότητα της πραγματικής ζωής τον οδηγεί στην μεταμφίεση ξανά.

Η ιστορία του Ερρίκου είναι η ιστορία ενός ανθρώπου χωρίς παρόν, που προσπαθεί να επιβιώσει ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον του. Η αμνησία είναι ο λόγος γι' αυτή την παράξενη κατάσταση, στην οποία η πολλαπλή προσωπικότητα του ήρωα μπορεί να μελετηθεί από ως το σημείο εκείνο που η υγεία του έχει αποκατασταθεί και το παρελθόν του ζετυλίζεται σε πλήρη αντίθεση με τον «νέο» του εαυτό, αποκαλύπτοντας την επίπονη διχοτόμηση ανάμεσα στις δύο πτυχές του μυαλού του. Η συμπεριφορά του Ερρίκου θέτει το ερώτημα της τρέλας, ενώ η δυσκολία του έγκειται στην ανικανότητά του να αποδεχτεί τον εξωτερικό κόσμο, ο οποίος δεν είναι αυτός που θα ήθελε να είναι, στην περιφρόνησή του για όσους τον αποδέχονται, στο αίσθημα της απομόνωσης, του πεσιμισμού, στην επιλογή του παράλογου ενάντια στην γελοιότητα της ύπαρξης, στον παροξυσμό της άρνησης και της καταστροφής που τον διακρίνει.¹

Ο Ερρίκος αποφασίζει να ταυτιστεί με ένα άλλο πρόσωπο γιατί δεν μπορεί να «υπερασπιστεί» τον πραγματικό του εαυτό. Στο έργο, άλλωστε, αναφέρεται πως ο ήρωας φερόταν παράξενα προκαλώντας τον χλευασμό των ανθρώπων γύρω του ακόμη και προτού συμβεί το ατύχημα που τον καθήλωσε στο πρόσωπο του Ερρίκου Δ'. Ο ίδιος, λοιπόν, θέτοντας σε ισχύ έναν μηχανισμό άμυνας τατίστηκε με ένα ιστορικό πρόσωπο που ανταποκρινόταν πλήρως, τόσο στις δικές του προσδοκίες όσο και σε όσων δεν μπορούσαν να αποδεχτούν την πραγματική του ταυτότητα.²

Δεν είναι τυχαίο, όμως, ότι ο Ερρίκος επιλέγει να ταυτιστεί με ένα πρόσωπο ιστορικό, καταξιωμένο, με φήμη και εξουσία. Η επιλογή του αυτή δείχνει ότι ο ίδιος αποτελούσε ένα άτομο παρανοϊκό, με επίμονες ιδεοληψίες και παραληρηματικές ιδέες. Το παραλήρημα του Ερρίκου, στο οποίο ο ίδιος έχει ταυτιστεί με τον αυτοκράτορα Ερρίκο Δ', μπορεί να χαρακτηριστεί ως παραλήρημα μεγαλομανίας και παντοδυναμίας.³

Η υιοθέτηση της προσωπικότητας του αυτοκράτορα Ερρίκου του Δ' από τον ήρωα του Πιραντέλλο, θα μπορούσε να είναι και αποτέλεσμα μίας διαταραχής της προσωπικότητας του ήρωα, με την μορφή μίας πολλαπλής προσωπικότητας και ενός διχασμού. Στην περίπτωση του Ερρίκου, ο

¹ Leo (1967) «Pirandello Between Fiction and Drama» 83-89.

² Παρασκευόπουλος (1988) 49-50.

³ Ο.π. 19-20.

διχασμός της προσωπικότητάς του έγκειται σε διαταραχές στην σκέψη του, οι οποίες συνίστανται σε μεταβολή του τρόπου σχηματισμού των εννοιών και των κρίσεων, που οδηγούν σε παρερμηνείες της πραγματικότητας και σε παραγωγή ψευδαισθήσεων και αλλόκοτων παραληρηματικών ιδεών.⁴

Ο χαρακτήρας του Ερρίκου, ακόμη και στα σημεία όπου ο ίδιος φαίνεται να έχει θεραπευτεί από την τρέλα που τον είχε κυριεύσει, διακρίνεται από μία έντονη μελαγχολία, ακόμη και απογοήτευση, για τις ικανότητές του, αλλά και τη ζωή γενικότερα. Ο ίδιος, άλλωστε, επιλέγει να παραμείνει «φυλακισμένος», τόσο μέσα στην βίβα του όσο και στο προσωπείο του Ερρίκου του Δ', θεωρώντας πως δεν μπορεί να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις του έξω κόσμου, όπου δεν υπάρχει πλέον θέση γι' αυτόν.

Ο Ερρίκος κατάφερε να ξεφύγει από τον χρόνο με την είσοδό του στην ιστορία, η οποία αποτελεί χρόνο που έχει παγώσει. Ακολούθησε μία ήδη προδιαγεγραμμένη πορεία, επιδιώκοντας μία θέση στον κόσμο της αιωνιότητας. Ο Ερρίκος βρίσκει παρηγοριά για την μελαγχολία και την απελπισία του «τοποθετώντας» τον εαυτό του σε μία ιστορική φιγούρα σταθερή και αμετάβλητη. Με το να υιοθετήσει την ταυτότητα του Ερρίκου του Δ' στην ηλικία των 26 χρόνων, ο Ερρίκος δεν χρειάζεται να υποφέρει ποτέ τον φόβο του χρόνου που περνάει. Και τώρα, ακόμη, αναπαριστώντας την μασκαράτα, ο ίδιος παραμένει έξω από αυτή, έχοντας μία παράξενη οξυδέρκεια μέσα στην παραφροσύνη του. Ελεύθερος πλέον να αναστείλει την ελευθερία των πράξεών του, μετακινείται από το χρονικό στο άχρονο, στο σταθερό εκείνο σημείο όπου έλαβε χώρα η μασκαράτα. Αλλά ο Ερρίκος ουσιαστικά αναπαριστά μία παράσταση μέσα σε μία άλλη, ενώ κανένας από όσους τον περιβάλλουν δεν γνωρίζει πόσο λαμπρή είναι πραγματικά αυτή του η ψευδαίσθηση, αφού ο ίδιος δεν ενσαρκώνει απλά τον Ερρίκο τον Δ'. Τα προσωπεία του πολλαπλασιάζονται προκειμένου να εναντιωθούν στις συνεχείς αλλαγές της ζωής.⁵

Περνώντας επιδέξια από τον έναν εαυτό στον άλλο, μιλώντας διφορούμενα για αληθινές και φανταστικές συνομωσίες, ο Ερρίκος μπερδεύει τους γύρω του, ασκώντας τους αντίστοιχη κριτική με εκείνη που του ασκούν αυτοί. Εκείνοι, ανίκανοι να δημιουργήσουν μόνοι τους μία δική τους παράσταση, συμμετέχουν σε αυτή του Ερρίκου, ενώ εκείνος, πλεονεκτώντας απέναντί τους, στέκεται μπροστά από τα τείχη που υψώνουν μπροστά του οι άλλοι, που αποτελούν γι' αυτόν ανυπέρβλητα εμπόδια.⁶

Ο *Ερρίκος Δ'* παρουσιάζει την τραγωδία ενός ανθρώπου που δημιουργεί μία ψευδαίσθηση γιατί ζει ευτυχέστερα σε αυτή παρά σε έναν κόσμο που τον αντιμετωπίζει ως άρρωστο. Οι άνθρωποι από τον πραγματικό κόσμο εισρέουν στο «όνειρό» του και το καταστρέφουν, διαλύοντας τους δεσμούς που ο ίδιος έχει δημιουργήσει για να προστατευθεί, με αποτέλεσμα, από τον

⁴ Ο.π. 18-19.

⁵ Brustein (1967) «Pirandello's Drama of Revolt» 116-131.

⁶ Ο.π.

κλωνισμό να οδηγηθεί στον φόνο.⁷

Εξετάζοντας την πιο διαδεδομένη, για τον Πιραντέλλο, έκφραση της συνείδησης των ηρώων του, δηλαδή την δημιουργία προσωπειών, θα μπορούσαμε να πούμε πως ο ίδιος χρησιμοποιεί προσωπεία προκειμένου να προωθήσει τις παραισθήσεις και να κρύψει την αλήθεια των ηρώων του. Όμως, η χρήση προσωπειών συνδέεται πολύ πιο στενά με την πραγματικότητα. Οι μάσκες για τον Πιραντέλλο δεν κρύβουν απλά την αλήθεια, αλλά αποτελούν οι ίδιες μία πραγματικότητα.⁸

Η προσωπική επαφή του Πιραντέλλο με την τρέλα αναμφίβολα επηρέασε το έργο του, μέσα στο οποίο ο ίδιος εμφανίζει μία ιδιαίτερη ευαισθησία σε αυτό το θέμα.⁹ Σε όλα τα έργα στα οποία ο Πιραντέλλο αμφισβητεί τον ίδιο του τον εαυτό, οι χαρακτήρες του ανακαλύπτουν ότι οι προκαθορισμένες αξίες που πιστεύουν ότι έχουν δεν είναι παρά κατασκευασμένες, παροδικές ελπίδες, ωθήσεις, επιθυμίες, φόβοι, κοινωνικές πιέσεις, ακόμη και ένστικτα από την ζωώδη φύση τους. Ως εκ τούτου, οι χαρακτήρες του συνήθως περιπλανιούνται σαν να βρίσκονται σε μία αίθουσα γεμάτη καθρέφτες, νομίζοντας πως φάχνουν για την πραγματικότητα, ενώ στην ουσία φάχνουν απελπισμένα να βρουν ασφαλείς παραισθήσεις – ιδανικά - προκειμένου να ζήσουν μέσα τους. Όταν, για μία στιγμή, φαίνονται «αληθινοί» στο κοινό, η μη ρεαλιστικότητά τους δηλώνεται ζαφνικά. Αποδεικνύεται πως βρίσκονται σε ένα θέατρο μέσα στο θέατρο. Εδώ, η ψευδαίσθηση της ζωής και του θεάτρου αναμιγνύονται. Στην πραγματικότητα, η διασκεδαστική ψευδαίσθηση της σκηνής δεν μπορεί να συγκριθεί με τις αναπόφευκτες ψευδαισθήσεις που επιτρέπουν σε μπερδεμένους, «αληθινούς» ανθρώπους να υπάρχουν. Απέναντι στην δύναμη των ψευδαισθήσεων οι ήρωες του Πιραντέλλο είναι σχεδόν ανίσχυροι.¹⁰

Οι βασικές θεματικές του Πιραντέλλο παρουσιάζουν την ζωή ως ρευστή, παροδική και απροσδιόριστη. Για την ίδια δεν υπάρχει αιτιολόγηση, ενώ απεικονίζεται μόνο μέσω αυθόρμητων πράξεων ή ενστίκτων. Όμως, ο άνθρωπος δεν μπορεί να ζήσει ενστικτωδώς σαν τα κτήνη, ούτε μπορεί να αποδεχτεί μία ύπαρξη που αλλάζει συνεχώς. Κατά συνέπεια, χρησιμοποιεί τις αιτίες προκειμένου να φτιάξει την ζωή του μέσα σε προκαθορισμένες κατευθύνσεις. Καθώς, όμως, η ζωή είναι αδύνατον να προσδιοριστεί, τέτοια σχέδια αποτελούν ψευδαισθήσεις. Ο άνθρωπος καταλαβαίνει ενίοτε την «φεύτικη» φύση των σχεδίων του, αλλά κατά τον Πιραντέλλο το να είσαι άνθρωπος σημαίνει να επιθυμείς μία μορφή. Καθετί το άμορφο γεμίζει τον άνθρωπο με φόβο και αμφιβολία.¹¹

Στα δράματα του Πιραντέλλο αυτό το θέμα το σχετικό με την πραγματική και την «φανταστική» ζωή, δηλαδή τις επιθυμίες των

⁷ Bassnett (1989) «Henry IV» 45-49.

⁸ Fairchild (2001) 32.

⁹ Καμιλέρι (2002) «Η τρέλα της γυναίκας μου είμαι εγώ» 190-193.

¹⁰ Ο.π. «Η σύγκρουση» 93-95.

¹¹ Oliver (1979) 34.

χαρακτήρων, παρουσιάζεται συχνά μέσα από την σύγκρουση του προσώπου και της μάσκας, σύγκρουση την οποία ο ίδιος «δανείστηκε» από το teatro del grottesco (θέατρο του γκροτέσκο). Το πρόσωπο αντιπροσωπεύει το άτομο που υποφέρει, σε όλη του την πολυπλοκότητα. Η μάσκα απεικονίζει τις εξωτερικές μορφές και τις κοινωνικές συμβάσεις. Το άτομο υπακούει στα ένστικτά του, αλλά ταυτόχρονα πρέπει να συμβιβαστεί με τις απαιτήσεις ενός άκαμπτου κώδικα, με αποτέλεσμα αυτή η σύγκρουση να τον «τραβάει» σε δύο αντίθετες κατευθύνσεις.¹²

Ο Πιραντέλλο, επικεντρώνεται στα έργα του στην παρουσίαση των δυσκολιών που αντιμετωπίζει το άτομο, με αποτέλεσμα να επαναστατεί κατά του κοινωνικού κόσμου και όλων των θεωρητικών, εννοιολογικών και θεσμικών επεκτάσεών του. Έτσι, για τον ίδιο τον συγγραφέα, η υιοθέτηση της μάσκας αποτελεί την αναπόφευκτη συνέπεια της ανθρώπινης φύσης του. Ακόμη και εάν η μάσκα είναι κάποιες φορές επιβεβλημένη στο πρόσωπο από τον εξωτερικό κόσμο, είναι πιο συχνό να έχει κατασκευαστεί από τις εσωτερικές απαιτήσεις του ίδιου του ατόμου. Οι χαρακτήρες του Πιραντέλλο, είτε το γνωρίζουν είτε όχι, είναι όλοι αφοσιωμένοι στην εξωτερική πλευρά των πραγμάτων ως μία άμυνα απέναντι στον φόβο τους για μία πιθανή αλλαγή της προσωπικότητάς τους.¹³

Ο άνθρωπος στον Πιραντέλλο ξεκινάει σαν κάτι το απροσδιόριστο για να δημιουργήσει τον εαυτό του με βάση προκαθορισμένα μοτίβα και ρόλους. Όλοι αυτοί οι ρόλοι κρατούν κρυμμένο το πραγματικό πρόσωπο του ατόμου, καθώς αποτελούν μεταμφιέσεις σχεδιασμένες να δίνουν σκοπό και φόρμα σε μία ασήμαντη ύπαρξη. Ο πραγματικός εαυτός του χαρακτήρα αποκαλύπτεται μόνο σε μία στιγμή όπου κυριαρχεί το ένστικτο, το οποίο έχει την δύναμη να παραβεί όλους τους κανόνες. Όμως ο Πιραντέλλο αρνείται να εξιδανικεύσει την προσωπικότητα του ήρωά του, καθώς γι' αυτόν η ίδια αποτελεί ένα πλασματικό κατασκεύασμα. Αντίθετα, ο συγγραφέας εστιάζει στην αποσύνθεση της προσωπικότητας μέσω της αλλοτρίωσης και της απογοήτευσης. Ο άνθρωπος του Πιραντέλλο είναι ελεύθερος, αλλά με μία ελευθερία αφόρητη, η οποία τον οδηγεί προς το κενό. Παρόλο που, καμιά φορά διεισδύει στην πραγματικότητα μέσα από αυθόρμητες, ενστικτώδεις πράξεις, πιο συχνά κρύβεται από την πραγματικότητα με μία ευεργετική ψευδαίσθηση. Αλλά εάν ο ήρωας του Πιραντέλλο αποτελεί έναν ηθοποιό, αποτελεί εξίσου και έναν κριτικό που κρίνει αυστηρά την ίδια του την παρουσία.¹⁴

Ο Πιραντέλλο έλκεται από τον άνθρωπο που προσπαθεί να κρυφτεί από την πραγματικότητα καθώς και γι' αυτόν που προσπαθεί να διεισδύσει πάλι σε αυτήν. Η ζωή και η μεταμφίεση, η πραγματικότητα και η ψευδαίσθηση, είναι αντίθετα αλλά αποτελούν τους δύο πόλους της ανθρώπινης ύπαρξης. Ο μεταμφιεσμένος άνθρωπος στον Πιραντέλλο αποτελεί ένα πλάσμα του

¹² Bishop (1967) «Pirandello's Influence on French Drama» 64-65.

¹³ Rosenberg (1998) «Pirandello's Mirror» 127-133.

¹⁴ Brustein (1967) «Pirandello's Drama of Revolt» 105-133.

οποίου η διάνοια έχει δημιουργήσει μία ψευδαίσθηση προκειμένου το ίδιο να περάσει σε μία βαθύτερη πραγματικότητα. Για τον ίδιο τον συγγραφέα η αντικειμενική πραγματικότητα έχει γίνει ουσιαστικά απρόσιτη, και το μόνο για το οποίο θα μπορούσε να είναι σίγουρος είναι η ικανότητα δημιουργίας ψευδαισθήσεων ενός υποκειμενικού μυαλού.¹⁵

Πολλά από τα έργα του Πιραντέλλο φαίνεται να αποτελούν μία εκδίκηση για την ζωή, όπως και για το θέατρο και το κοινό, που στον ίδιο φαινόταν ότι δεν τον εκτιμούσε αρκετά.¹⁶ Οι ιδέες των σύγχρονων ανησυχιών και της απαισιοδοξίας αποτελούν άλλωστε την ουσία του θεάτρου του Πιραντέλλο.¹⁷

Εκινώντας με το όνομα του Ερρίκου, θα λέγαμε ότι γνωρίζοντας τον πρωταγωνιστή μόνο με το όνομα της μεταμφίεσής του, γίνεται αδύνατον για εμάς να διακρίνουμε την μάσκα από το πραγματικό πρόσωπο. Ο Ερρίκος έχει γίνει η μάσκα και η μάσκα του έχει γίνει η πραγματικότητα. Στο έργο η ζωή του Ερρίκου παρουσιάζεται χρονολογικά από την στιγμή που ο ίδιος φορά το κουστούμι και την μάσκα του μεσαιωνικού προκατόχου του. Δεδομένου ότι το ακροατήριο δεν τον βλέπει ποτέ χωρίς τη μάσκα του, ο ίδιος πάντα είναι ο Ερρίκος, όχι όμως ο ιστορικός Ερρίκος Δ', αλλά ο Ερρίκος που έχει βγει από την ιστορία, όπου η συνείδηση (ή το ασυνείδητό του) αναδημιουργούνται. Ειρωνεία αποτελεί το γεγονός ότι στο έργο ο Ερρίκος είναι καλυμμένος πίσω από το προσωπίο του, αφού παίζει σαν καλός ηθοποιός τον ρόλο του, ενώ την ίδια στιγμή αφήνει τον εαυτό του να αποκαλυφθεί πλήρως, όντας ο πιο έντιμος από τους ανθρώπους που τον περιβάλλουν, αφού ο ίδιος είναι ανίκανος να κρύψει ή να αλλάξει τα συναισθήματά του.

Κάθε χαρακτήρας στον *Ερρίκο τον Δ'* έχει μία διπλή ταυτότητα, αλλά όλοι εκτός από τον Ερρίκο είναι λιγότερο αυθεντικοί, ακόμη και όντας μεταμφιεσμένοι. Τα προσωπίά τους καλύπτουν βαθύτερες μάσκες που αποτελούν τις προσωπικές προβολές τους. Ο Ερρίκος φορά μία μάσκα που δεν αποτελεί πλέον προσωπίο. Αποτελεί τον μετασχηματισμό αυτού που ο ίδιος ήταν στο παρελθόν σε αυτό που έχει γίνει πλέον, σε έναν νέο εαυτό. Η τρέλα του έχει αντικαταστήσει την προηγούμενη συνείδησή του και είναι τώρα η πραγματικότητά του.¹⁸

Όμως, σχεδόν είκοσι χρόνια έπειτα από το ατύχημα του Ερρίκου η πραγματικότητα έχει αναστραφεί. Ο 11^{ος} αιώνας, τουλάχιστον στην βίβλα του, είναι τώρα ο κανόνας γι' αυτόν, ενώ ο μοντέρνος κόσμος έχει περάσει πλέον στο περιθώριο. Οι χαρακτήρες που εισέρχονται στον κόσμο του Ερρίκου πρέπει να φορέσουν μάσκες και να παίζουν ρόλους, ακόμη και αν μπορούν να υποθέσουν ότι η μεταμφίεσή τους δεν τους αλλάζει ουσιαστικά. Στο μυαλό τους βλέπουν ακόμη τους εαυτούς τους στον 20^ο αιώνα, και προσλαμβάνουν τον κόσμο του Ερρίκου σαν τίποτα παραπάνω από μία φαντασία. Εντούτοις,

¹⁵ Ο.π.

¹⁶ Rosenberg (1998) «Pirandello's Mirror» 134.

¹⁷ Bishop (1967) «Pirandello's Influence on French Drama» 64-65.

¹⁸ Abbrugiati (1981) 19.

η συμπεριφορά τους τούς διαφεύδει. Στην καλύτερη περίπτωση, διατηρούν μια διπλή συνείδηση, η οποία είναι διαφορετική από αυτή που κατείχαν όταν εισήχθησαν στον κόσμο του.

Για τον Ερρίκο, που επιλέγει αρχικά να παίζει τον Ερρίκο τον Δ΄ στην μασκαράτα, ο ρόλος μετατρέπεται σε μία εκτεταμένη δέσμευση, σε μία ισόβια παράσταση. Στην βίλα του Ερρίκου κανείς δεν παρουσιάζεται αμασκάρευτος, σαν να πρόκειται για το ιδιωτικό του θέατρο.

Παρόλο, όμως, που ο ίδιος ομολογεί ότι κουράστηκε να «φοράει την μάσκα του», αδυνατεί να την πετάξει μακριά. Η αδυναμία του αυτή, μπορούμε να υποθέσουμε, είναι η ίδια δικαιολογία που ο ίδιος δίνει στον εαυτό του, ότι δηλαδή δεν μπορεί να επιστρέψει σε έναν κόσμο που τον έχει προσπεράσει. Ο ίδιος, ακόμη, δεν μπορεί να επιστρέψει σε μία συνηθισμένη ζωή που στερείται ό,τι αυτός επιθυμεί περισσότερο, δηλαδή κανόνες και ασφάλεια. Αυτό είναι που τον κάνει να τολμήσει να επιτεθεί στον Μπελκρέντι. Δεν τον ενδιαφέρουν οι συνέπειες των πράξεών του γιατί έχει ήδη εγκαταλείψει την ιδέα της επιστροφής του στον πραγματικό κόσμο. Παρόλο που είναι τρελός, ο ίδιος ξέρει τι θέλει, ενώ έχει συνειδητοποιήσει ότι το έγκλημά του θα τον αναγκάσει να συνεχίσει να παριστάνει τον Ερρίκο τον Δ΄, σαν ένα είδος φυλακής, για το υπόλοιπο της ζωής του, αλλά κάνει πρόθυμα την επιλογή του. Καταλαβαίνει ότι προορίζεται να ζήσει την ζωή του υποφέροντας, παρηγορείται όμως γνωρίζοντας ότι ο Ερρίκος ο Δ΄ είναι κάποιος που ο κόσμος παίρνει στα σοβαρά. Έτσι λαμβάνει πάλι τη μάσκα που θα απέρριπτε, και αυτή τη φορά για πάντα.

Ένα τελευταίο ίχνος συνείδησης στο έργο αποτελεί ο χρόνος. Ο ίδιος ο Γιατρός αντιμετωπίζει τον Ερρίκο σαν ένα ρολόι που έχει σταματήσει σε μία συγκεκριμένη ώρα. Για τον Ερρίκο ο χρόνος έχει σταματήσει να υφίσταται. Στο τέλος του έργου, η στροφή του προς τη Φρίντα απεικονίζει τη χρονική σταθερότητα του μυαλού του, αφού την αντιλαμβάνεται σαν την νεαρή Ματίλντα της μασκαράτας, ανέγγιχτη από τον χρόνο, όπως ακριβώς βλέπει και τον ίδιο του τον εαυτό.

Η ιστορία, επίσης, ως ένας συσχετισμός του χρόνου, είναι σημαντική στο έργο. Αυτό που αλλοιώνει την ιστορία είναι η αναξιόπιστη, η υποκειμενική μνήμη. Ούτε ο Ερρίκος του Πιραντέλλο προσπαθεί να μείνει πιστός στα ιστορικά γεγονότα. Παρόλ' αυτά τα γεγονότα της ζωής του αυτοκράτορα Ερρίκου του Δ΄ της Γερμανίας παρέχουν στον πρωταγωνιστή του Πιραντέλλο μία συνέπεια που η ζωή έξω από την βίλα του δεν έχει. Ο ίδιος μπορεί να ζαναζήσει τα ίδια γεγονότα, με όποια σειρά αυτός επιθυμεί, με ένα συγκεκριμένο ποσοστό αποδεκτού αυτοσχεδιασμού. Και εκείνο που τον ανακουφίζει είναι η γνώση της έκβασής τους. Ακόμη και εάν πρέπει επανειλημμένως να προδοθεί από τους φανταστικούς εχθρούς του, ως Ερρίκος Δ΄, δεν θα χρειαστεί ποτέ ξανά να αντιμετωπίσει μία τόσο απαιτητική ζωή, όπου ακόμη και οι φίλοι μπορούν να τον εξαπατήσουν την στιγμή που δεν το περιμένει. Αυτό που ο ίδιος ο Ερρίκος επιτυγχάνει για τον εαυτό του είναι μία

χρονική αθανασία.¹⁹

Με αυτό τον τρόπο, ο Ερρίκος καλείται να συμβιβαστεί με την βεβαιότητα μίας πραγματικότητας κατασκευασμένης από την συνειδησή του. Ως Ερρίκος ο Δ' συγκεκριμένα γεγονότα αντιστοιχούν σε συγκεκριμένες επιθυμίες του.²⁰ Ο ίδιος λέει στην Ματίλντα πως ένας άντρας δεν μπορεί να είναι για πάντα 26 χρονών. Αλλά καθώς το έργο τελειώνει, το να παραμείνει για πάντα 26 χρονών είναι ακριβώς αυτό που ο Ερρίκος επιλέγει.²¹

Βιβλιογραφία

Abbrugiat, R. (1981): «Folie et Eros dans Henri IV de Pirandello», *Les langues néo-latines* 236(75), 17-25.

Bassnett, S. (1989): *File on Pirandello*, London.

Bishop, T. (1967): «Pirandello's Influence on French Drama», στον τόμο: *Pirandello: a collection of critical essays*, επιμ.: G. Cambon, New Jersey, 43-65.

Brustein, R. (1967): «Pirandello's Drama of Revolt», στον τόμο: *Pirandello: a collection of critical essays*, επιμ.: G. Cambon, New Jersey, 103-133.

Fairchild, T. (2001): «Varieties of consciousness in Pirandello's *Henry IV*», *Studies in the Literary Imagination* 34(2), 29-38.

Leo, U. (1967): «Pirandello Between Fiction and Drama», στον τόμο: *Pirandello: a collection of critical essays*, επιμ.: G. Cambon, New Jersey, 83-89.

Oliver, R.W. (1979): *Dreams of Passion: The Theater of Luigi Pirandello*, New York.

Rosenberg, M. (1998): «Pirandello's Mirror», στον τόμο: *Modernism in European drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: essays from Modern drama*, επιμ.: J.F. Marker και C. Innes, Toronto, 127-141.

Καμιλέρι, Α. (2002): *Λουίτζι Πιραντέλο*, Αθήνα.

Παρασκευόπουλος, Ι. (1988): *Κλινική Ψυχολογία*, Αθήνα.

Πιραντέλλο, Λ. (2006): *Ερρίκος ο Δ'*, Αθήνα.

¹⁹ Oliver (1979) 36.

²⁰ Ο.π. 35.

²¹ Fairchild (2001) 32.

Το «άλλο» φύλο: στοιχεία ετερότητας
του θηλυκού και του αρσενικού
στη δραματολογία του Τενεσί Ουίλλιαμς

Gender diversity in the plays of Tennessee Williams

Δρ Μαρία Χαμάλη

Φιλολόγος / Θεατρολόγος

Dr Maria Hamali

Philologist /Theatrologist

mariahamali@hotmail.com

Abstract

The 1950s signals the economic recovery of the USA and also the revival of the American Dream. Its new form comes along with the image of the “perfect family”: a successful and heterosexual man who can provide the family with all necessary goods (a big house, a big car, a television etc.) and a good and caring wife and mother. The same decade marks the golden age of the plays of Tennessee Williams in which, however, men and women seem to oppose the imposed gender images of the American Dream. In his plays we come across unsuccessful men, sexually and mentally “castrated” men, homosexual men, sexually aggressive women, unsuccessful wives, women who completely deny sexual pleasure. “Male” women and “female” men in mixed-up roles, who always find a way to contradict the male and female images that dominate the American society of the 1950s. The purpose of this article is to investigate gender diversity in the major plays of Tennessee Williams and to relate this diversity with the playwright’s attempt to oppose the stereotypes of American society.

Λέξεις-κλειδιά: Αμερικανικό όνειρο, φύλο, ετερότητα, κοινωνικά στερεότυπα

Keywords: American dream, gender, diversity, social stereotypes

Η δεκαετία του 1950 σηματοδοτεί για την Αμερική μια περίοδο ακμής και άνθισης σε όλους τους τομείς. Η έξοδος από τον Β΄.Π.Π. την οδηγεί σε μια πρωτόγνωρη οικονομική άνθιση, η οποία είχε διακοπεί βίαια με το Κραχ του 1929. Η οικονομική ανάκαμψη θα φέρει ξανά την ελπίδα και την πίστη στις απεριόριστες δυνατότητες του ατόμου για οικονομική και κοινωνική επιτυχία,¹ δηλαδή την πίστη στο ξεχασμένο αμερικανικό όνειρο. Ανταποκρινόμενο στις βιομηχανικές και τεχνολογικές εξελίξεις, το αμερικανικό όνειρο της δεκαετίας του 1950 γίνεται πιο υλιστικό από ποτέ: για τον μεσοαστό και τον εργάτη το όνειρο ήταν η απόκτηση στέγης, ψυγείου, πλυντηρίου, τηλεόρασης, αυτοκινήτου. Ο άνδρας πρέπει να είναι επιτυχημένος επαγγελματικά και η ολοκλήρωση της επιτυχίας αυτής επέρχεται μέσα από τον γάμο και την οικογένεια. Η γυναικεία ολοκλήρωση επιτυγχάνεται μέσα από τον ρόλο της συζύγου που φροντίζει το σπίτι και παρέχει την ηρεμία, την ψυχαγωγία και τη μητρότητα. Αυτά συνθέτουν την εικόνα της «ευτυχισμένης αμερικανικής οικογένειας», τον αμερικανικό τρόπο ζωής (“American way of living”) της δεκαετίας του ’50, το οποίο δημιουργεί τα ισχυρά κοινωνικά στερεότυπα της εποχής. Η διεκδίκηση της ευτυχίας γίνεται σταδιακά συνώνυμη με τη διεκδίκηση της υλικής αφθονίας. Το όνειρο, για πολλούς μετατρέπεται σε εμμονή και η μη πραγματοποίησή του, απαζίωση του ίδιου του εαυτού.

Έχοντας δώσει τα καλύτερα, ίσως, δείγματα γραφής του στο τέλος της δεκαετίας του 1940 με τον *Γυάλνο Κόσμο* και το *Λεωφορείο ο Πόθος*, ο Τενεσί Ουίλλιαμς² θα γνωρίσει μια πρωτοφανή καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία και θα διανύσει την χρυσή εποχή του κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950. Το ιδιόρρυθμο και προβληματικό οικογενειακό περιβάλλον – ο απών και απορριπτικός πατέρας, η συντηρητική καθολική μητέρα, η ψυχικά ασθενής αδελφή – η σεξουαλική του ετερότητα, αλλά και οι κοινωνικές συνθήκες της Αμερικής της δεκαετίας του 1950 με τα ευνοχιστικά κοινωνικά στερεότυπα, θα αποτελέσουν τον καμβά στον οποίο θα δημιουργήσει τους «ιδιόρρυθμους» και απροσάρμοστους ήρωές του. Εξετάζοντας τους ήρωες αυτούς μέσα από αυτά τα δεδομένα, βλέπουμε ότι αφορούν άνδρες και γυναίκες³ οι οποίοι μονίμως αγωνίζονται, συνειδητά ή ασυνειδητά, ενάντια σε κάποιο κοινωνικό στερεότυπο: του φύλου τους, του έτερου φύλου, του κοινωνικού και οικονομικού status της τάξης τους, των θρησκευτικών τους πεποιθήσεων, των σεξουαλικών τους προτιμήσεων. Η πάλη αυτή τους οδηγεί συνήθως είτε στην κοινωνική απομόνωση και την περιθωριοποίηση, είτε στην καταστροφή. Παρόλο που, τα στοιχεία αυτά της ετερότητας μπορεί κανείς να τα

¹ Χαβιαρά-Κεχαϊδου (1987), 7-8.

² Για τη ζωή και το έργο του συγγραφέα, βλ. την αυτοβιογραφία του Ουίλλιαμς (1975). Τις βιογραφίες Hayman (1993) · Leverich (1995) · Maxwell (1965) · Spoto (1985) · Τα μελετήματα Arnott (1985) · Bloom (1987) · Crandell (1996) · Crandell (1996) · Ganz (1965) 203-217 · Griffin (1995) · Howard-Smith and Heintzelman (2005) · Kolin (1998) · McCann (1983) · Roudané (1997).

³Αναλυτικότερα βλ. Kugler (2006) · Triplett (1988) · Ηλεκτρονικά: Magdić (2016) (file:///C:/Users/User/Downloads/magdic_mihaela_ffos_2016_zavrs_sveuc.pdf) · Kadhim (<http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&Id=4586>).

εντοπίσει σε ολόκληρη τη δραματουργία του συγγραφέα, ελλείψει χρόνου θα περιοριστώ σε κάποιες χαρακτηριστικές περιπτώσεις που εμπεριέχονται στα σημαντικότερα πολύπρακτα έργα του και θα επιχειρήσω να δείξω με ποιον τρόπο οι ήρωες αυτοί συνιστούν, αποκλίσεις από τα πολλαπλά κοινωνικά στερεότυπα της δεκαετίας του 1950.

Στον *Γυάλινο Κόσμο*, το αυτοβιογραφικό έργο που τοποθέτησε τον συγγραφέα στον θεατρικό χάρτη της Αμερικής, ο Ουίλλιαμς δραματοποιεί πρόσωπα, σχέσεις και καταστάσεις της προσωπικής του ζωής και της οικογένειάς του: ο αποχωρισμός από τον μυθοποιημένο Νότο (στοιχείο κυρίαρχο στη δραματουργία του)⁴ λόγω της μετακόμισης της οικογένειας στο Σαιντ Λούις, η προβληματική σχέση των γονιών του, η ανύπαρκτη σχέση των παιδιών με τον πατέρα, η ψυχική κατάσταση της αδελφής του, Ρούουζ, η προσπάθεια του συγγραφέα να απελευθερωθεί από τις οικογενειακές καταστάσεις, η εργασία του στο εργοστάσιο παπουτσιών, η λοβοτομή της Ρόουζ, η ιδρυματοποίησή της, οι αφόρητες τύψεις του συγγραφέα. Η οικογένεια του *Γυάλινου Κόσμου* δεν ανταποκρίνεται σε τίποτα στα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής. Ο πατέρας-οικογενειάρχης έχει προ πολλού εγκαταλείψει την οικογενειακή εστία. Η μητέρα-Αμάντα ανήκει στην ομάδα των γυναικών του Νότου οι οποίες φέρουν έντονα όλα τα χαρακτηριστικά της κουλτούρας ενός ξεπεσμένου αλλά εξιδανικευμένου κόσμου. Είναι η μεγαλοαστή νέα που είναι όμορφη, ρομαντική, διαβάζει ποίηση, παίζει πιάνο, ράβει, ιππεύει, μεγαλώνει προστατευμένη από τον έξω κόσμο και είναι απόλυτα εξαρτώμενη από τον άνδρα.⁵ Αν και παγιδευμένη στον Νότο της νιότης της,⁶ η πραγματικότητα η οποία καλείται να αντιμετωπίσει η Αμάντα είναι πολύ διαφορετική: την έχει εγκαταλείψει ο άντρας της, οι θαυμαστές, όπως και τα χρήματα, έχουν εξαφανιστεί και πρέπει να δουλέψει και αυτή και τα παιδιά της για να μπορέσουν να επιβιώσουν. Η κόρη, η Λώρα, δεν έχει τίποτα κοινό με τις ευπαρουσίαστες νέες της ηλικίας της που προσπαθούν να κερδίσουν την κοινωνική τους καταξίωση μέσα από τη διεκδίκηση ενός επιτυχημένου συζύγου. Αν και η μητέρα της την οδηγεί συνέχεια σε αυτόν τον δρόμο ως την μόνη επιλογή για την επιβίωση της γυναίκας, η Λώρα, ευνοχισμένη σωματικά από την αναπηρία στο πόδι της, και ψυχικά από τις ανασφάλειές της, δυσκολεύεται να λειτουργήσει στον κόσμο της πραγματικότητας και απομονώνεται στην ασφάλεια του γυάλινου θηριοτροφείου της, όπου η σωματική αναπηρία μετατρέπεται σε στοιχείο μοναδικότητας. Ο Τομ, ο οποίος φαίνεται να έχει πολλά κοινά με τον ίδιο τον συγγραφέα, δεν παρουσιάζει κανένα κοινό με τους αρρενωπούς νέους που κυνηγούν με δίψα την επιτυχία και την εκπλήρωση του αμερικανικού ονείρου. Πρόκειται για έναν ευαίσθητο και ονειροπόλο νέο, έναν ρομαντικό ποιητή που δουλεύει σε μια αποθήκη παπουτσιών ενώ προσπαθεί να βρει τη φωνή του μέσα σε μια σκληρή, καπιταλιστική κοινωνία,

⁴ Αναλυτικότερα για τη σημασία του Νότου στα έργα του Ουίλλιαμς βλ. Adler (1977), 30-52.

⁵ Seidel (1985), 6.

⁶ Bigsby (1992), 41.

όπου τα μόνα όνειρα που μπορεί να ικανοποιήσει είναι αυτά της απόκτησης οικονομικής δύναμης και εξουσίας. Το πρόσωπο που ανταποκρίνεται απόλυτα στα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής και ο οποίος, ως εκπρόσωπος της πραγματικότητας, διαλύει τον κόσμο της οικογένειας Γούνγκφιλντ είναι ο επισκέπτης Τζιμ Ο' Κόνορ. Ο δυναμικός νέος, ο οποίος οδεύει προς γάμον ενώ ταυτόχρονα πιστεύει στη δύναμη της τεχνολογίας, έχει όνειρα και ξέρει ότι αν προσπαθήσει μπορεί να πετύχει. Από τον κόσμο αυτόν της αμερικανικής πραγματικότητας και των προτύπων του αμερικανικού ονείρου, η Αράντα, η Λώρα και ο Τομ αποκλείονται βίαια και οριστικά.

Το *Δεωφορείο ο πόθος* αποτελεί ίσως την συνθετότερη περίπτωση, αφού μπορεί κανείς να εντοπίσει πολλαπλά θέματα κοινωνικών στερεοτύπων. Κατ' αρχάς πρόκειται για το κατ' εξοχήν έργο σύγκρουσης των φύλων. Μέσα από την σύγκρουση της Μπλανς και του Στάνλεϊ, αλλά και μέσα από όλους τους γυναικίους και ανδρικούς χαρακτήρες του έργου, μπορούμε να αναγνωρίσουμε πολλά από τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής. Οι δύο βασικοί θηλυκοί χαρακτήρες, η Στέλλα και η Μπλανς, αναθρεμμένες με τα πρότυπα του Νότου, φέρουν στη συμπεριφορά τους όλα τα χαρακτηριστικά του. Η πορεία τους, ωστόσο, είναι εντελώς διαφορετική. Η Στέλλα σπάει από νωρίς τα δεσμά της κοινωνικής ανατροφής της και επαναστατεί ενάντια σε όλα όσα πρέσβευε ο αριστοκρατικός Νότος. Παρόλο, που, εν τέλει καταλήγει ακριβώς σε ό,τι την προέτρεπε η δική της κουλτούρα – στην απόλυτη κοινωνική, οικονομική, σωματική, ψυχική εξάρτηση από τον άντρα – εκείνο που φέρνει τη Στέλλα ενάντια στα κοινωνικά στερεότυπα είναι ότι η κατάληξή της αποτελεί μια καθαρά δική της, συνειδητή και ελεύθερη επιλογή. Κανείς δεν της επιβάλλει τον Στάνλεϊ. Και η επιλογή της καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη σεξουαλική της εξάρτηση από αυτόν. Και αυτό είναι ένα ακόμη στοιχείο που αντιτίθεται στα πρότυπα του Νότου. Το γεγονός δηλαδή ότι η γυναίκα αποζητά μέσα από την ερωτική σχέση, τη δική της σεξουαλική ικανοποίηση.

Η περίπτωση της Μπλανς είναι πολύ πιο σύνθετη. Η Μπλανς είναι προσκολλημένη στον κόσμο της νιότης της και του Νότου και δεν επιθυμεί, ούτε και μπορεί να τον εγκαταλείψει. Η ταυτότητά της ορίζεται και υπάρχει μόνο σε σχέση με αυτή την κουλτούρα, η οποία ωστόσο ανήκει αμετάκλητα στο παρελθόν. Μπορεί να υπάρξει μόνο ως μύθος και ως ανάμνηση, ενώ το μέλλον της απειλείται με οριστική διάλυση από τον ωμό ρεαλισμό του σύγχρονου κόσμου.⁷ Η αποκόλλησή της από τον Νότο έρχεται βίαια και εξαναγκαστικά, όταν όλα τα άτομα τα οποία την συνδέουν με αυτόν, πεθαίνουν, και όταν χρεοκοπεί οικονομικά και χάνει το κτήμα. Ακόμη και τότε, δεν θα μπορέσει να συμβιβαστεί με την πραγματικότητα, και αυτό είναι που θα φέρει τον διχασμό της ανάμεσα στην αλήθεια και το φέμα, την φαντασία και την πραγματικότητα. Η ευπρέπεια, ο καθωσπρεπισμός, η ηθική, η ειλικρίνεια, τα χαρακτηριστικά δηλαδή της γυναίκας του Νότου,

⁷ Βλ. Bigsby (1992), σ.43 · Howard-Smith and Heintzelman, (2005), 275.

έρχονται σε σύγκρουση με τον σεξουαλικό πόθο και το γεγονός ότι αυτός ήταν έξω από τη ηθική της δικής της κοινωνικής τάξης.⁸ Ο πόθος αυτός πυροδοτεί μία εντελώς διαφορετική συμπεριφορά, η οποία τοποθετεί την Μπλανς στις ηρωίδες που παρεκτρέπονται από τα κοινωνικά τους στερεότυπα. Η Μπλανς παρουσιάζει καθαρά αρσενικά χαρακτηριστικά: εργάζεται ως καθηγήτρια αγγλικών, γεγονός που προϋποθέτει μόρφωση, είναι εξαρτημένη από το αλκοόλ, καπνίζει, ικανοποιείται σεξουαλικά μέσα από συννευρέσεις σε κακόφημα ξενοδοχεία με άγνωστους άνδρες. Η επανάστασή της, ωστόσο, δεν είναι συνειδητή και επιθυμητή όπως στην περίπτωση της Στέλλας, γι' αυτό και αρνείται να την αποκαλύψει και να την αποδεχτεί. Ο κόσμος στον οποίο καλούνται και οι δύο να ζήσουν είναι καθαρά ανδρικός και πατριαρχικός και για να επιβιώσουν, πρέπει να παίζουν με τους κανόνες του. Αυτό, άλλωστε, διδάχτηκαν από μικρές. Η «ένοχη», για τα δεδομένα της κοινωνίας, ζωή της Μπλανς θα την εξοστρακίσει από την κοινωνία του Νότου, και η αποκάλυψή της θα της στερήσει την τελευταία της ευκαιρία για να ευτυχήσει – και πάλι βέβαια μέσα από τον γάμο και την εξάρτηση από κάποιον άνδρα. Ο σωματικός βιασμός της από τον Στάνλεϋ και η τελική νίκη του αρσενικού⁹ σε αυτόν τον αγώνα, θα αποκλείσει την Μπλανς από τον κόσμο της πραγματικότητας. Παραμένει προσκολλημένη στο όνειρο, επιλέγοντας να είναι η ρομαντική αριστοκράτισσα του Νότου στον κόσμο του ασύλου, παρά η ξεπεσμένη γεροντοκόρη, στον κόσμο της πραγματικότητας.

Ο ανδρικός κόσμος του έργου εκπροσωπείται κυρίως μέσα από τον Στάνλεϋ Κοβάλσκι¹⁰ και αποτελεί το πρότυπο του απόλυτου αρσενικού που επιβάλλεται κυρίως μέσα από τη σωματική δύναμη, τόσο στη Στέλλα, όσο και στην Μπλανς. Είναι ίσως, και από τις ελάχιστες περιπτώσεις ηρώων του Ουίλλιαμς που ανταποκρίνονται σε κάποια κοινωνικά στερεότυπα με απόλυτη συνέπεια. Είναι ο τύπος του σύγχρονου ανθρώπου που κατορθώνει να επιβιώνει διεκδικώντας ο,τιδήποτε του ανήκει. Είναι δυνατός σωματικά, με μιαν ακραία σεξουαλικότητα, με αυτοπεποίθηση, με μια σχεδόν έμφυτη αγένεια και σκληρότητα, φωνάζει, απαιτεί, πίνει, παίζει χαρτιά, βρίζει, χτυπάει. Η Στέλλα έχει συμβιβαστεί με αυτόν τον κόσμο, αλλά η Μπλανς όχι. Η σύγκρουσή τους θα είναι αναπόφευκτη.

Ο ανδρικός κόσμος, ωστόσο, εκφράζεται και μέσα από δύο άλλα πρόσωπα που φαίνεται να παρουσιάζουν αρκετά κοινά. Πρόκειται για τον Μιτς, τον φίλο του Στάνλεϋ που ερωτεύεται την Μπλανς, και τον Άλαν, τον πρώτο έρωτα και σύζυγο της Μπλανς, ο οποίος αυτοκτονεί όταν αποκαλύπτεται στην Μπλανς η ομοφυλοφιλία του. Οι δύο αυτοί άνδρες φαίνεται να ξεφεύγουν από το στερεότυπο του Στάνλεϋ. Είναι ρομαντικοί, ευαίσθητοι, αναζητούν συντροφικότητα και ηρεμία. Η Μπλανς και για τους δύο υπήρξε μια σανίδα σωτηρίας όπως θα ήταν και οι ίδιοι για την Μπλανς,

⁸ Riddel N. (1987), 17.

⁹ Berkowitz Gerald M., *American Drama of the Twentieth Century*, ό.π., 92.

¹⁰ Ο Στάνλεϋ Κοβάλσκι στην πραγματικότητα ήταν συνάδελφος του Ουίλλιαμς στην αποθήκη παπουτσιών όπου εργαζόταν.

γι' αυτό ακριβώς και τη σέβονται. Ωστόσο, όταν τα μυστικά αποκαλύπτονται, ο Μιτς τιμωρεί την Μπλανς για την διαφορετικότητά της, όπως ακριβώς και αυτή τιμωρεί τον Άλαν για τη δική του διαφορετικότητα. Ο Άλαν, αν και δεν εμφανίζεται ποτέ στο έργο, είναι ίσως το μόνο αρσενικό πρόσωπο το οποίο, αδυνατώντας να ενταχθεί στα κοινωνικά στερεότυπα του άνδρα, αλλά και να ζησει έξω από αυτά, παίρνει συνειδητά την απόφαση να αυτοκτονήσει. Εν τέλει, η αυτοκτονία του Άλαν και η ψυχική κατάρρευση της Μπλανς είναι η απόδειξη του διαστρεβλωμένου κόσμου στον οποίο οι διαφορετικοί αδυνατούν να επιβιώσουν, αλλά και της επιτακτικής ανάγκης για κοινωνική αλλαγή.

Στο έργο η *Αυσσασμένη Γάτα*, η αντιπαλότητα των φύλων αλλά και η κοινωνική κριτική του Ουίλλιαμς τοποθετείται μέσα στον πυρήνα της αμερικανικής κοινωνίας: στην οικογένεια και, κυρίως, το ετεροφυλοφιλικό ζευγάρι. Ο Μπρικ και η Μάγκι αποτελούν στην πραγματικότητα την αντιστροφή του «φυσιολογικού» ανδρογύνου, αφού κανείς από τους δύο δεν ανταποκρίνεται στα κοινωνικά στερεότυπα του άνδρα και της γυναίκας. Η Μάγκι είναι μια γυναίκα του Νότου, αλλά δεν μοιάζει καθόλου με τις υπόλοιπες ηρωίδες του συγγραφέα. Αντιθέτως, όλα τα χαρακτηριστικά της αντιστοιχούν στο αρσενικό πρότυπο. Είναι αδίστακτη, δυναμική, επιθετική σεξουαλικά και αποφασισμένη να διεκδικήσει με κάθε τρόπο αυτό της ανήκει: τον απορριπτικό σύζυγό της και το μερίδιό του στην οικογενειακή περιουσία. Αντιθέτως, ο Μπρικ, φέρει όλα τα χαρακτηριστικά των νευρωτικών ηρωίδων του Ουίλλιαμς: ο πρώην πρωταθλητής ποδοσφαίρου (ιδιότητα-σύμβολο για το αμερικανικό όνειρο),¹¹ αποτυχημένος πια και αφημένος στο ποτό, αρνείται οποιαδήποτε σωματική επαφή με τη Μάγκι και παραμένει μαζί της, μόνο υπό τον όρο ότι ο γάμος τους θα είναι «λευκός». Μέσα από τη σύγκρουση του ζευγαριού μαθαίνουμε ότι ο Μπρικ έχει γίνει αλκοολικός μετά τον θάνατο του καλύτερού του φίλου και συναθλητή, του Σκίπερ, αφήνοντας την υπόνοια της πιθανής ομοφυλοφιλικής τους σχέσης. Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, η Μάγκι τον διεκδικεί σεξουαλικά και εκείνος την απορρίπτει.

Ο τρόπος με τον οποίο ο Ουίλλιαμς θίγει το θέμα της ομοφυλοφιλίας και γενικότερα του σεξ υπήρξε ο βασικός λόγος για τον οποίο το έργο δέχτηκε τα πυρά της κριτικής όταν πρωτοπαρουσιάστηκε. Ίσως κανένα άλλο έργο προηγουμένως δεν έδωσε τόσο βάθος και έκταση, όχι μόνο στο θέμα της ομοφυλοφιλίας και της σεξουαλικής ετερότητας, αλλά και της διεκδίκησης του σεξουαλικού πόθου από τη γυναίκα.¹² Αν και, ένα μέρος των μελετητών¹³ του έργου κατηγορούν τον Ουίλλιαμς για μη ξεκάθαρη αντιμετώπιση του θέματος της ομοφυλοφιλίας, εξαιτίας του αμφίσημου τέλους και στην ουσία της άρνησης του Μπρικ να αποδεχτεί την ομοφυλοφιλική του φύση, εντούτοις, θα πρέπει να αναφέρουμε ότι όταν ο συγγραφέας ρωτήθηκε αν ο Μπρικ είναι ομοφυλόφιλος, το αρνήθηκε, αποδίδοντας την αιτία του ήρωα

¹¹ Bigsby (1992), 58.

¹² Palmer and Bray (2009), 8.

¹³ Shackelford (1998), 103-108.

στην υποκρισία του κόσμου στον οποίο ζει.¹⁴ Κάποιοι από τους μελετητές, ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη τα δεδομένα που επικρατούσαν στην Αμερική κατά τη δεκαετία του 1950, κρίνουν τη Λυσσασμένη γάτα ως το πιο τολμηρό βήμα που είχε γίνει συγγραφικά ως προς το θέμα της ομοφυλοφιλίας. Όταν ο Ουίλλιαμς γράφει το έργο, η «τρομοκρατία» του μακαρθισμού βρίσκεται στο απόγειό της, και στόχος της δεν είναι αποκλειστικά και μόνο οι κομμουνιστές, αλλά και άλλες μειονότητες που θεωρούνται «επικίνδυνες» για τη χώρα. Μια τέτοια μειονότητα που υπέστη αυτό το αναίτιο κυνήγι είναι και οι ομοφυλόφιλοι («το κυνήγι μαγισσών» της ομοφυλοφιλίας της δεκαετίας του '50), οι οποίοι όχι μόνο θεωρούνται αριστεροί, αλλά και πιθανοί προδότες της Αμερικής. Οι ομοφυλόφιλοι αντιμετωπίζονται ως ψυχικά ασθενείς, ενώ οι άντρες ομοφυλόφιλοι είναι ταυτισμένοι με τη θηλυπρέπεια (*sissies, queers*). Η μειονότητα των ομοφυλοφίλων κάθε άλλο από κοινωνικά αποδεκτή είναι, γι' αυτό και ελάχιστοι δηλώνουν δημοσίως τη σεξουαλική τους ετερότητα και ακόμη πιο λίγοι είναι οι συγγραφείς που τοποθετούν στα έργα τους ομοφυλόφιλους ήρωες.¹⁵

Στο κλίμα αυτό, ο Ουίλλιαμς, από τους λίγους συγγραφείς που δηλώνουν δημόσια την ομοφυλοφιλία τους, δημιουργεί ένα έργο για τη βαθύτερη σχέση και αγάπη που μπορεί να συνδέει δύο άντρες. Γιατί εκτός από τα ερωτικά αισθήματα του Σκίπερ προς τον Μπρικ και, ίσως, του Μπρικ προς τον Σκίπερ, ο συγγραφέας κάνει ιδιαίτερα αισθητή την παρουσία ενός άλλου ομοφυλόφιλου ζευγαριού, που, αν και δεν παρουσιάζεται επί σκηνής, εντούτοις κυριαρχεί στο δωμάτιο του Μπρικ και της Μάγκι. Πρόκειται για τους προηγούμενους ιδιοκτήτες της φυτείας που τώρα πλέον ανήκει στον πατέρα της οικογένειας (*Big Daddy*), δύο άντρες που μοιράζονταν το ίδιο δωμάτιο και το ίδιο κρεβάτι, αυτό του Μπρικ και της Μάγκι. Το γεγονός ότι ο Ουίλλιαμς παρουσιάζει δύο άντρες που λειτουργούν ως ζευγάρι και μοιράζονται πολύ περισσότερα από τη σεξουαλική ικανοποίηση, είναι ενδεικτικό για το πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται το θέμα της ομοφυλοφιλίας και το πώς, έστω και έμμεσα, επιθυμεί να το αναδείξει μέσα από το έργο. Ένα άλλο στοιχείο που καθιστά το έργο αρκετά τολμηρό ως προς το θέμα της ομοφυλοφιλίας, είναι το γεγονός ότι, με τη σχέση των δύο γαιοκτημόνων, αλλά κυρίως των αθλητών Μπρικ και Σκίπερ, ο Ουίλλιαμς ανατρέπει το στερεότυπο του θηλυπρεπούς ομοφυλόφιλου μέσα από τη διαστρέβλωση του απόλυτου πρότυπου του αμερικανικού ανδρισμού της δεκαετίας του 1950, του αθλητή-υπερήρωα.¹⁶

Στο έργο *Το Γλυκό πουλί* της Νιόττης (1960), τα δύο κεντρικά πρόσωπα βρίσκονται για ακόμη μια φορά έξω από τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής. Η Αλεξάνδρα Ντελ Λάγκο, η διάσημη παλαιάμαχη ηθοποιός η οποία προσπαθεί να διατηρήσει τον μύθο της δόξας της μέσα από άγνωστους νεαρούς εραστές, το αλκοόλ και τα ναρκωτικά και ο Τσανς Γουέην, ο τριαντάχρονος ζιγκολό που προσπαθεί να ανελιχθεί εκμεταλλεόμενος

¹⁴ Griffin (1995), 156.

¹⁵ Shackelford (1998), 103-104.

¹⁶ Shackelford (1998), 109.

τη διασημότητα της Αλεξάνδρας, μοιράζονται μια σχέση διαφθοράς και αλληλεξάρτησης. Εκείνη χρειάζεται την ξεθωριασμένη πια νιότη και γοητεία του, για να αισθάνεται ποθητή και νέα. Εκείνος χρειάζεται την εξάρτησή της από αυτόν, αλλά και την κοινωνική επιρροή της, για να μπορέσει να πετύχει ως ηθοποιός στο Χόλιγουντ. Ο κοινός τους εχθρός είναι ο εχθρός όλων των ηρώων του Ουίλλιαμς: ο χρόνος, η χαμένη νιότη, η χαμένη ομορφιά, οι χαμένες ευκαιρίες. Η μεταξύ τους σχέση θυμίζει αυτήν του Στάνλεϊ και της Μπλανς, αντεστραμμένη: ο Τσανς, μετά την εκπόρνευσή του, δέχεται παθητικά την ήττα του όπως η Μπλανς, ενώ η Αλεξάνδρα, αδίστακτη και αποφασισμένη να επιβιώσει, θυμίζει τη σκληρότητα του Στάνλεϊ.¹⁷ Ωστόσο, η περίπτωση του Τσανς παρουσιάζει μία ιδιαιτερότητα. Μέσα από τον Τσανς – όπως, και ως ένα βαθμό, μέσα από την εικόνα του Τζων, του πρωταγωνιστή στο έργο Καλοκαίρι και Καταχνιά – ο Ουίλλιαμς προβάλλει ένα νέο είδος ανδρικού βίου και εικόνας του ανδρισμού που αναπτύσσεται έντονα στην Αμερική της δεκαετίας του 1950.¹⁸ Είναι η «αδελφότητα» των επαναστατημένων νέων ανδρών, των οποίων τη στάση ζωής αντανάκλασε έντονα το περιοδικό *Playboy*, με πρότυπο τον εκδότη του, Χιου Χέφνερ, ο οποίος είχε άλλη άποψη για το τι συνιστά «καλή ζωή» για έναν άνδρα. Και σίγουρα δεν ήταν η γυναίκα, τα παιδιά και η ήρεμη οικογενειακή ζωή που πρότεινε μέχρι τότε το αμερικανικό όνειρο. Το ήθος του περιοδικού παρακινούσε σε μια νέα μορφή αμερικανικού ονείρου: στον καριερίστα και επιτυχημένο άντρα που αποτελεί αναπόσπαστο μέλος της καταναλωτικής κοινωνίας και δεν δέχεται τον δεσποτισμό της συζύγου και των παιδιών. Ο τύπος αυτού του άνδρα δεν αποφεύγει τον γάμο λόγω ομοφυλοφιλικών τάσεων, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Λόγω ετεροφυλόφιλου «υπερσεξουαλισμού». Η εικόνα αυτή προβάλλεται μέσα από τον χαρακτήρα του Τσανς – ιδιαίτερα στην κινηματογραφική διασκευή του έργου – το τέλος του, ωστόσο, (όπως και η τελική «συνέτιση» του Τζων από τον έκλυτο βίο, στο Καλοκαίρι και Καταχνιά), υπογραμμίζει ταυτόχρονα και την αποτυχία του νέου αυτού προτύπου.

Αποτελώντας το τελευταίο έργο που γνώρισε εμπορική και καλλιτεχνική επιτυχία, η *Νύχτα της Ιγκουάνα* αποτελεί μία ιδιαίζουσα περίπτωση στο θέατρο του Τενεσί Ουίλλιαμς, ιδιαίτερα ως προς τα δύο κεντρικά πρόσωπα των οποίων η σύγκρουση, για πρώτη και μοναδική, ίσως φορά στη δραματολογία του Ουίλλιαμς, δεν φέρνει την καταστροφή. Με τον ήρωα Αιδεσιμότατο Λόρενς Σάνον, ο Ουίλλιαμς θίγει αυτή τη φορά τα θρησκευτικά στερεότυπα της εποχής και τις ευνοχιστικές ενοχές του καθολικισμού, όπως ο ίδιος τις βίωσε στο αυστηρό Καθολικό οικογενειακό περιβάλλον. Ο Σάνον παύεται από τα εκκλησιαστικά του καθήκοντα με τις κατηγορίες της αίρεσης και της αποπλάνησης νεαρών γυναικών και αναγκάζεται να εργαστεί ως ξεναγός σε τουριστικό γραφείο. Με τον κίνδυνο να χάσει και αυτή τη δουλειά λόγω

¹⁷ Berkowitz (1992), 97.

¹⁸ Palmer and Bray (2009), 181-182.

της ερωτικής του συνεύρεσης με ένα ανήλικο κορίτσι, ο Σάνον καταλήγει σε έναν απομονωμένο ξενώνα στο Μεξικό, σε κατάσταση νευρικού κλονισμού. Εκεί γνωρίζει την ζωγράφο Χάνα Τζελκς, ίσως την πιο περίπλοκη, ώριμη και θετική ηρωίδα του Ουίλλιαμς.¹⁹ Έχοντας σαν πρόπλασμά της τις αδύναμες και ευαίσθητες ηρωίδες του Ουίλλιαμς, η Χάνα εξελίσσεται σε μια γυναίκα ώριμη, έμπειρη, σχεδόν σοφή, με απόλυτο έλεγχο της συμπεριφοράς της και των γύρω της, με συγκρατημένα συναισθήματα και ελεγχόμενα πάθη, με εξωκοσμική γαλήνη, ηρεμία και καλοσύνη. Η κοινωνική αυτή καλοσύνη της Χάνα, τη μαθαίνει να δέχεται όλες τις ιδιαιτερότητες των ανθρώπων γύρω της και να εκμαιεύει πάντα τη θετική τους πλευρά.²⁰ Ο Ουίλλιαμς δημιουργεί δύο χαρακτήρες έξω από τα κοινωνικά στερεότυπα του φύλου ή της ιδιότητάς τους: ο κληρικός που είναι επιρρεπής στο αλκοόλ και στο σεξ και αδυνατεί να συμφιλιώσει μέσα του την σάρκα με το πνεύμα και η γυναίκα που αρνείται πλήρως τη θηλυκή και σεξουαλική της πλευρά – και κατ' επέκταση την εξάρτησή της από τον άνδρα – και ακολουθεί συνειδητά ένα απόλυτα πνευματικό και μοναχικό μονοπάτι. Οι δύο αυτοί απόκληροι του κοινωνικού συστήματος, αυτή τη φορά ούτε συγκρούονται, ούτε οδηγούνται στην καταστροφή. Η σχέση που αναπτύσσει ο Σάνον με τη Χάνα είναι για πρώτη φορά μια σχέση πνευματική. Η εσωτερική δύναμη της Χάνα κατορθώνει να ηρεμήσει τον Σάνον και να τον οδηγήσει έξω από τη νευρική κρίση που τον φέρνει στα πρόθυρα της αυτοκτονίας, ενώ του δείχνει ότι ο μοναδικός τρόπος επιβίωσης είναι να μάθεις να ζεις και να αποδέχεσαι τους «δαίμονές» σου. Ακόμη κι όταν βρίσκεσαι σε απόγνωση. Όπως, ακριβώς, έπρεπε να κάνει και ο Ουίλλιαμς.

Οι περιπτώσεις των χαρακτήρων αυτών που παρουσιάστηκαν, δεν αποτελούν εξαίρεση στη δραματολογία του Ουίλλιαμς. Αντιθέτως, αποτελούν τον κανόνα. Σε όλα τα έργα του, πολύπρακτα και μονόπρακτα, εντοπίζονται περιπτώσεις ανθρώπων που αποκλίνουν, λιγότερο ή περισσότερο, από τα κοινωνικά στερεότυπα της δεκαετίας του 1950. Συνοψίζοντας τα χαρακτηριστικά τους, εντοπίζουμε ότι οι αποκλίσεις αυτές θίγουν ζητήματα και προβλήματα, έντονα κοινωνικά: την απεξάρτηση της γυναίκας από τον άνδρα, τη διεκδίκηση της γυναικείας σεξουαλικότητας εκτός γάμου, την αναθεώρηση της διεκδίκησης της ευτυχίας μέσα από την κοινωνική σύμβαση του γάμου, την εγκατάλειψη της οικογενειακής στέγης, τον διαχωρισμό της προσωπικής και κοινωνικής καταξίωσης από την οικονομική επιτυχία, το δικαίωμα στην απενοχοποιημένη ομοφυλοφιλία, το δικαίωμα στην εξαίρεση στον κανόνα, το δικαίωμα στην αποτυχία και τη συναισθηματική τρωτότητα. Αν και το θέατρο του Ουίλλιαμς χαρακτηρίστηκε ως ψυχολογικό και όχι κοινωνικό θέατρο –σε αντίθεση με την περίπτωση του Άρθουρ Μίλερ– το γεγονός ότι οι ιδιόρρυθμοι αυτοί ήρωες –οι οποίοι από κάποιους απορρίφθηκαν ως μεμονωμένες και άρρωστες περιπτώσεις– κατόρθωσαν να καταξι-

¹⁹ Griffin (1995), 217.

²⁰ Yacowar (1977), 106.

ωθούν και να γίνουν αποδεκτοί, ακόμη και από το τότε θεατρικό κοινό της δεκαετίας του 1950, αποδεικνύει ότι η χρυσή εποχή της Αμερικής άφηνε πίσω της κοινωνικά ερείπια και ψυχικά συμπλέγματα και ότι η ευαισθησία ενός συγγραφέα όπως ο Ουίλλιαμς έπιανε τα μηνύματα της επιτακτικής ανάγκης για κοινωνική αλλαγή. Όπως και ο δημιουργός τους, οι ήρωες αυτοί – αντλήρωες κατ’ ακρίβεια – αν και δεν επαναστατούν, διεκδικούν ωστόσο το δικαίωμα στην ετερότητα. Τοποθετώντας τους στον θεατρικό χάρτη και εκθέτοντάς τους στη δημοσιότητα, ο Ουίλλιαμς ανατρέπει τα μέχρι τότε αμερικανικά θεατρικά πρότυπα του «ήρωα» και αναγκάζει τον θεατή να δει το περιθώριο, να δει το «άλλο», το «έτερον» και κυρίως, να αναγνωρίσει την ύπαρξή του. Το «έτερον» στο οποίο κατέτασσε και ο ίδιος τον εαυτό του. Και από την αυτή άποψη, το θέατρο του Ουίλλιαμς δεν θα πάψει ποτέ να είναι βαθιά κοινωνικό.

Βιβλιογραφία

- Adler, H. J. (1977): “Tennessee Williams’s South: The Culture and the Power”, στον τόμο: *Tennessee Williams: A Tribute*, TharpeJac (επιμ.), Mississippi.
- Arnott, M. C. (επιμ.) (1985): *Tennessee Williams on File*, New York.
- Berkowitz, G. M. (1992): *American Drama of the Twentieth Century*, UK.
- Biggsby, C.W. E. (1992): *Modern American Drama 1945-1990*, UK.
- Bloom, H. (επιμ.) (1987): *Tennessee Williams*, New York.
- Crandell, G.W. (επιμ.) (1996): *The Critical Response to Tennessee Williams*, USA.
- Crandell, G.W. (1996): *Tennessee Williams: A Descriptive Bibliography*, Pittsburgh.
- Ganz, A. (1965): “The Desperate Morality of the Plays of Tennessee Williams”, στον τόμο: *American Drama and its Critics. A Collection of Critical Essays*, Downer A.S. (επιμ.), USA.
- Griffin, A. (1995): *Understanding Tennessee Williams*, South Carolina.
- Hayman, R. (1993): *Tennessee Williams - Everyone else is an Audience*, London.
- Howard-Smith, A. and Heintzelman, G. (2005): *Critical Companion to Tennessee Williams. A Literary Reference to His Life and Work*, USA.
- Kolin, P. C. (επιμ.) (1998): *Tennessee Williams: A Guide to Research and Performance*, USA.
- Kugler, F. (2006): *The Male and the Female in Tennessee Williams’s Plays*, Munich.

- Leverich, L. (1995): *Tom: The unknown Tennessee Williams*, New York.
- Maxwell, G. (1965): *Tennessee Williams and Friends: An Informal Biography*, Cleveland.
- McCann, J. S. (1983): *The Critical Reputation of Tennessee Williams: A Reference Guide*, Boston.
- Magdić, M. (2016): *Gender Stereotyping in Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*, Osijek, file:///C:/Users/User/Downloads/magdic_mihaela_ffos_2016_zavrs_sveuc.pdf, [2/5/2017].
- Palmer, B. R. and Bray, W. R. (2009): *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Postwar America*, Austin.
- Riddel, N. J. (1987): "A Streetcar Named desire – Nietzsche Descending", στον τόμο: *Modern Critical Views: Tennessee Williams*, Bloom H. (επιμ.), New York.
- Roudané, M. C. (επιμ.) (1997): *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, UK.
- Seidel, K. L. (1985): *The Southern Belle in the American Novel*, Florida.
- Shackelford, D. (1998): "The Truth That Must Be Told: Gay Subjectivity, Homophobia, and
- Social History in 'Cat on a Hot Tin Roof'", *The Tennessee Williams Annual Review*, τχ. 1, 103-118.
- Shamil Kadhim, A. S., *Gender Struggle and Women's Predicament in Tennessee Williams' A Street Car named Desire*, Department of English - College of Arts University of Baghdad, <http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=4586> [2/5/2017].
- Spoto, D. (1985): *The Kindness of Strangers: The Life of Tennessee Williams*, USA.
- Triplett, L. J. (1988): *Tennessee Williams' Treatment of Women in his major plays*, Thesis, Atlanta University Department of English, Atlanta Georgia..
- Williams, T. (1975): *Memoirs*, New York.
- Yacowar, M. (1977): *Tennessee Williams and Film*, New York.
- Χαβιαρά-Κεχαΐδου, Ε. (1987): *Αμερικανικό Θέατρο: Κοινωνικο-Πολιτιστική Διαλεκτική στο Ρεαλισμό του 20ου Αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα.

Ο “άλλος” αδελφός: η ετερότητα στη θεατρική αποτύπωση των
εμφυλίων πολέμων σε Βαλκάνια, Ιρλανδία, Ισπανία, Ελλάδα

The “other” brother: otherness in the theatrical depiction of civil
wars in the Balkans, Ireland, Spain and Greece

Ελένη Γεωργίου

Διδάκτωρ Θεατρολογίας,
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
του Πανεπιστημίου Αθηνών,
Διδάσκουσα στο Τμήμα Μουσικής
Επιστήμης και Τέχνης
του Πανεπιστημίου Μακεδονίας.

Eleni Georgiou

Ph. D. Theatre Studies,
Department of Theatre Studies
of the University of Athens -
actress - musician.
Tutor of Stage Acting,
Department of Music Science and Art
of the University of Macedonia.
selana_nera@yahoo.gr

Abstract

Conflicts, rooted in nationality, ideology or religion, have led to independence and secession tendencies throughout the history of Europe and have shaped its formation and geography. This paper explores the way horrors and effects of civil wars have been depicted in playwriting and delves into the placing of brothers, neighbors and inhabitants of the same city or country in the position of “the other”. It does so by examining various cases of civil war in the works of Matei Visniec, Antonis Papaioannou, Martin McDonagh, Ignacio Pajon, Yiannis Ritsos, Georgios Sevastikoglou and Alexis Damianos.

Λέξεις-κλειδιά: εμφύλιος πόλεμος, εμφύλιος στα Βαλκάνια, πόλεμος ΙΡΑ - αγγλικού στρατού, ισπανικός εμφύλιος, ελληνικός εμφύλιος.

Keywords: civil war, civil war in the Balkans, war between the I.R.A. and the British army, Spanish civil war, Greek civil war.

Η κατανόηση του “άλλου” συνδέεται με ζητήματα ορισμού, συγκρότησης και αναπαραγωγής της ταυτότητας και της ετερότητας, σε συνδυασμό με τη διερεύνηση του ρόλου των κοινωνικών στερεοτύπων. Στην περίπτωση του εμφυλίου ως “άλλοι” ορίζονται οι κάτοικοι της ίδιας χώρας που εμπλέκονται σε ένα πλέγμα ιδεολογικών ή εθνικών διαφορών οι οποίες καταλήγουν σε σύγκρουση.¹ Η εμφύλια διαμάχη μπορεί να οριστεί ως οργανωμένη σύγκρουση στο εσωτερικό μιας κρατικής οντότητας. Πρόκειται για μια μορφή πολέμου που επιδρά καταλυτικά στην πολιτική μιας χώρας² και αντανακλά τις ετερογενείς πολιτικοσυστημικές αντιλήψεις μιας εποχής. Ο εμφύλιος επιδρά σε κάθε τομέα της κοινωνικής και της πολιτικής ζωής, καθορίζει ένα έθνος σε βάθος χρόνου, επηρεάζοντας τη συλλογική συνείδηση των επόμενων γενεών και οδηγεί σε δομικές αλλαγές της εξουσίας και της κοινωνίας. Είναι ένας αδυσώπητος πόλεμος, στις φρικαλεότητες του οποίου δύσκολα εισέρχεται ο όρος πατριωτισμός. Θρησκευτικές διαφορές, γνωρίσματα εθνικού χαρακτήρα και διαφορές πολιτικής ιδεολογίας συνθέτουν το πλέγμα του εμφυλίου πολέμου. Είναι λοιπόν η διαφορετικότητα που οδηγεί την κοινωνία στην πόλωση και στη βία. Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η σκληρότερη μορφή πολέμου, αφού το συναίσθημα μίσους για τον εχθρό, η αδιαλλαξία και η βία ακουμπούν τον αδελφό, το γείτονα, το συμπατριώτη.³

Προσεγγίζοντας τη δραματουργία μπορούμε να ξεκινήσουμε με κάποια πολύ απλά ερωτήματα: Πώς αποτυπώνονται στη θεατρική γραφή η φρίκη και οι συνέπειες του πολέμου που έχουν την αφετηρία τους σε εμφύλιες διαμάχες και με ποιον τρόπο οι αντιθέσεις φέρνουν τον αδελφό, το γείτονα, τον κάτοικο της ίδιας πόλης, της ίδιας χώρας στη θέση του “άλλου”; Ποιες φόρμες χρησιμοποιούνται περισσότερο για την ανάδειξη της φρικαλεότητας της εμφύλιας διαμάχης σε κάθε εποχή;

1. Ο πόλεμος στα Βαλκάνια

Η διάσπαση της πρώην Γιουγκοσλαβίας, διατρέχει θεματικά το έργο του Ματέι Βίσνιεκ *Η λέξη πρόοδος στο στόμα της μητέρας μου ηχούσε πολύ φάλτσα*, που καταφέρνει στις εικόνες του να συμπυκνώνει την τραγωδία των Βαλκανίων. Έργο σκληρό αλλά ταυτόχρονα ποιητικό, με καυστικό χιούμορ, πραγματεύεται την κυριαρχία του καπιταλισμού στις κατεστραμμένες, από τους εμφύλιους πολέμους, χώρες των Βαλκανίων. Το υπερκόσμιο συνδιαλέγεται με το συμβολισμό και το ρεαλισμό σε ένα πλέγμα μάταιης ιδιοτέλειας, αναδεικνύοντας τον παραλογισμό της φρίκης. Στην ευθυγράμμιση των ετερόκλητων σπονδυλωτών στοιχείων προχωράει ο Βίσνιεκ, από σκηνή σε σκηνή, μέσα από μια επαναληπτικότητα που συνδέει τη φρικαλέα πραγματικότητα με μια διάσταση εξωπραγματική. Ο συγγραφέας τολμάει πάνω στο αρχέτυπο της

¹ Ταγκαλάκης (2017) 11.

² Λίτσας (2010) 195.

³ Kalyvas (2000) 21.

τραγωδίας των άταφων νεκρών να δώσει τη διάσταση του γελοίου⁴ αλλά και της εκμετάλλευσης. Πρόκειται για την ποίηση του θανάτου. Χωροχρονικά, μπορεί κανείς να σκεφτεί ότι, ο συγγραφέας σχεδιάζει να δείξει ότι παντού και πάντα υπάρχει εμφύλιος και πόνος και θάνατος. Δεν λειτουργεί ο ουρανός ως αγωγός σύνδεσης με τον άλλο κόσμο, αλλά το υπέδαφος. Από τα πηγάδια επικοινωνεί κανείς με τους νεκρούς. Στο έργο σημαίνει ιδιαίτερα η παρουσία νεκρών από όλη τη σύγχρονη ιστορία! Η επίφαση της εξέλιξης στο κείμενο δεν συνάδει σε κανένα επίπεδο με τους μηχανισμούς του πολέμου και με την εκμετάλλευση του ανθρώπου, του πόνου του και της ελπίδας του στην αρένα του αλόγιστου πλουτισμού. Οι τέσσερις κεντρικοί ήρωες και ο σκύλος τους, τα μέλη δηλαδή μιας οικογένειας που ζουν σε μια διαρκή κατάσταση αναζήτησης βρίσκουν τον τρόπο να επιστρέψουν σπίτι, ζωντανοί ή νεκροί. Πρόκειται για μια ευφυή επιστροφή που μεγεθύνει την απουσία.

Ο ΓΙΟΣ: Τι έχει η μάνα μου; Γιατί ποτέ δε μ’ ακούει λες και δεν υπάρχω; Είναι φορές που της μιλάω ώρες ολόκληρες αλλά δε μ’ ακούει, δε με βλέπει, ούτε και κλαίει. Εσύ, τουλάχιστον, όταν βρισκόμαστε μόνοι οι δυο μας, στην αυλή, στο δάσος, εσύ τουλάχιστον μου μιλάς δυνατά. Παρόλο που κι εσύ, δε με κοιτάζεις ποτέ. Εκείνη όμως, λες κι έχει γίνει πέτρα η καρδιά της, κι αυτό με πληγώνει πιο πολύ απ’ όλα...⁵

Στα διαφορετικά στρατόπεδα, στην κοινή μοίρα της συνενοχής η μόνη σύνδεση με τον “άλλο” αδελφό μοιάζει να είναι η μοίρα του πένθους, του θανάτου και η γη ο κοινός τόπος επιστροφής. Ακόμη καλύτερα θα μπορούσαμε να πούμε πως η μνήμη λειτουργεί ως κοινός τόπος επιστροφής.

Ο Βίμπκο φέρνει στο ετοιμόρροπο οικογενειακό τραπέζι τους νεκρούς στρατιώτες, τους φίλους του, που βρίσκονται στην ίδια μοίρα με όλους τους νεκρούς στρατιώτες που έθρεψαν τη γη είτε πρόκειται για φίλους και συμμάχους, είτε για αντιπάλους. Γίνονται όλοι ένας.⁶

Ο ΓΙΟΣ (στους γονείς του): Να, ο Πράλικ είναι φιλαράκι μου. Αλλά από το 1943 περιμένει να στείλουν τα οστά του, την μπότα και τη ζώνη του στην αδελφή του. [...] Να πηγαίνουμε κι εμείς τώρα... Δέστε τι ωραία μέρα κάνει... Η άνοιξη ήρθε νωρίτερα φέτος... Άνθισαν κιάλιας οι κερασιές... το δάσος ποτέ δεν ήταν τόσο πράσινο... Και η γη είναι γλυκιά, ποτισμένη δροσερό νερό... Η καλύτερη εποχή να σκάβεις λάκκους... Άσε που η γη ανοίγει κι από μόνη της και ζερνάει συνέχεια κόκκαλα, μπότες, ξιφολόγες, κράνη[...].⁷

Καθώς οι δύο κόσμοι συγχέονται, τα γεγονότα συνεχονται και η μοίρα της

⁴ Βασιλικιώτη, Θεατρικά Τετράδια, τχ. 48 (2007) 6.

⁵ Βίσιεκ, ό.π., Θεατρικά Τετράδια 22

⁶ Χαρίτου, εζ. 18.

⁷ Ο.π., Βίσιεκ 26.

ανθρώπινης ψυχής περιορίζεται στην ατελεύτητη απουσία.

Ο Αντώνης Παπαϊωάννου στο έργο του *Μείνε λίγο ακόμη* περιγράφει τις συνέπειες του πολέμου στα Βαλκάνια, παρουσιάζοντας τη βιαιότητα του εμφυλίου ανάμεσα στους συμπαίκτες μιας ομάδας μπάσκετ στη Σερβία, φίλους πριν τον πόλεμο και εχθρούς κατά τη διάρκειά του. Η ηρωίδα του έργου βιώνει, ως αποτέλεσμα αυτής της διαμάχης, τη βία και καταφεύγει στην Ελλάδα όπου συνεχίζει να υφίσταται τις συνέπειες ενός ανεξέλεγκτου “εμφυλίου” πολιτικού κλίματος. Ο εκάστοτε “άλλος” είναι ο αδελφός, ο συμπατριώτης, ο φίλος ο οποίος κατά τη διαδικασία της πόλωσης μετατρέπεται σε θύμα και θύτη αντίστοιχα. Μέσα από μια λιτή επαναληπτική διαλογική φόρμα ανάμεσα στους δύο ήρωες του έργου ξεδιπλώνεται αργά η οδυνηρή ανάμνηση της ηρωίδας η οποία αδυνατεί να κατανοήσει την έξαρση του μίσους και της σκληρότητας και να ιεραρχήσει τις πράξεις βίας.

Γυναίκα: [...] Μου είχε κοπεί η ανάσα. Όχι από τον πόνο. Από την έκπληξη. Δεν ένιωθα το σώμα μου, ούτε πόνο. Κανένα πόνο. Μόνο έκπληξη. Κανένα θυμό. Μόνο έκπληξη. Δεν ξέρω πόσες ώρες πέρασαν. Είχα τα μάτια μου ανοιχτά, αλλά δεν έβλεπα τίποτα. Και κάποια στιγμή τον είδα. Είχαν φύγει και τον είδα. Πιεσμένος στο πάτωμα. Κοιτούσε το κενό. Αδύνατο να μιλήσει. Με κοιτούσε και έβλεπε το κενό. Δεν ξέρω καν αν μπορούσε να δει. Ένα φυτό. Ακίνητος. Χτυπημένος παντού. Προσπάθησα να τον σηκώσω. Ήταν δυο μέτρα κι εγώ εντελώς αδύναμη. Μέχρι τότε με σήκωνε αυτός στα χέρια και γελοούσε σαν παιδί. Μέσα σε μια στιγμή. Φίλοι, συμπαίκτες. Λίγες μέρες πριν γλεντούσαν μαζί και έπιναν μπίρες.

[...]

Τα πράγματα έγιναν πιο δύσκολα. Και λύσσα. Θάνατος παντού. Χωρισμένοι. Φίλοι, συμπαίκτες, χωρισμένοι. Εχθροί. Βάδιζες κι έλεγες πως δίπλα σου βαδίζει ο θάνατος... Έτσι απλά με το θάνατο είχαμε γίνει συγκάτοικοι. Κάθε σπίτι κι ένας πεθαμένος. Κατάφερα να το σκάσω και να έρθω εδώ... [...].⁸

Μια αλυσίδα ειρωνικών συμπτώσεων που σχετίζονται με το γιο της ηρωίδας, το βιολογικό του πατέρα και με το νέο της σύντροφο δένει ασφυκτικά τη ζωή της γυναίκας καθώς η επανάληψη παγιώνει τη θέση της απέναντι στον κόσμο της βίας. Ο άξονας μετατοπίζεται, από την καθαρή σημασία του εμφυλίου στις εσωτερικές κομματικές διαφορές σε περίοδο ειρήνης και ευημερίας, χωρίς όμως να διαφοροποιούνται οι εικόνες της βίας ούτε οι τρόποι εκδήλωσής της.

Μέχρι την τελευταία σκηνή του έργου, οι επαναλήψεις λειτουργούν

⁸ Παπαϊωάννου (2017) 15-16.

ως βασικό μοτίβο του και ο κύκλος της βίας μεγαλώνει συνδέοντας τη μια ιστορία με την άλλη.

II. Ο πόλεμος ανάμεσα στον IPA και τον αγγλικό στρατό

Ο Μάρτιν Μακ Ντόνα στο έργο *Ο υπολογαγός του Ίνισμορ*, μια σκοτεινή, αδυσώπητη κωμωδία με ανατροπές και πικρό χιούμορ, περιγράφει τη βία που γεννά η εμφύλια σύρραξη και τον τρόπο με τον οποίο καθορίζει τη ζωή όσων εμπλέκονται σε αυτή. Η αγριότητα που εκκινεί από την ακραία εκδήλωση του συναισθήματος τοποθετεί στη θέση του “άλλου” το γείτονα, το φίλο, το συγγενή, το σύντροφο. Δυναμικές που ταλαντεύονται αναδεικνύουν μεταφορικά την αξία της ζωής και τον παραλογισμό του εμφυλίου. Ο συγγραφέας μάς μεταφέρει στην Ιρλανδία και αναδεικνύοντας τη σκληρότητα της πραγματικότητας κάνει τον τόπο του να μοιάζει φανταστικός, συνδέοντας δεξιοτεχνικά το χθες με το σήμερα: η γη μιας νοσηρής σκληρότητας σε χρόνο διαρκώς παρόντα. Αυτός είναι ο χωροχρόνος του Μακ Ντόνα. Αναίτια βία πάντα! Έχουν κατατριφθεί ακόμη και τα ιδεώδη που στηρίζουν την ιδέα του εμφυλίου. Δεν ορθώνονται καν οι συνήθεις διαφοροποιήσεις που θα μπορούσαν να θέσουν αντιμέτωπους σε δύο στρατόπεδα τους ήρωες. Οι οργανώσεις δεν σημαίνουν τίποτα πια για τους ήρωες και οι ήρωες δεν σημαίνουν τίποτα για τις οργανώσεις. Εύκολα μετατοπίζονται ιδέες, απόψεις και αλλάζουν στρατόπεδα, ακόμη και με την πρόθεση δημιουργίας νέων στρατοπέδων, νέων οργανώσεων. Κάθε ένα από τα πρόσωπα στρέφεται, σχεδόν αυτιστικά, γύρω από την προσωπική του εμμονή, ανίκανο να ενσωματωθεί στο σύνολο, διατυπώνει τις πιο εξωφρενικές ιδέες, προβαίνει στις πλέον ανίερές πράξεις με τη φυσικότητα και τη ρυθμολογία που τοποθετούν το έργο στο είδος της κωμωδίας. Η καταπίεση της βρετανικής κυριαρχίας είναι που άναψε τη φλόγα μιας άσβεστης, χωρίς λογική, βίας στον αγώνα για την ανεξαρτησία των Ιρλανδών, οι οποίοι κατέφυγαν σε διάφορες παραστρατιωτικές και παράνομες οργανώσεις.⁹ Τα συμπτώματα βίας και φανατισμού αποδεκατίζουν την κρίση και ο παραλογισμός της τρομοκρατίας μοιάζει να γίνεται η μόνη κοινή γλώσσα των χαρακτήρων του έργου, που μετατρέπονται ο ένας μετά τον άλλο σε αδίστακτους δολοφόνους αγνοώντας πλέον τον πραγματικό λόγο της δράσης τους. Μυαλά, αίματα, τεμαχισμένα πτώματα γίνονται το σύνηθες θέαμα στο φυσικό περιβάλλον των απαθών για τη ζωή ηρώων. Εμποτίζονται τόσο με την ηδονή της βίας που τη συγχρονίζουν με το ζύπνημα της ερωτικής επιθυμίας των ηρώων, ζύπνημα που εξελίσσεται σε μια χορογραφία θανάτου.¹⁰

Ο φόβος είναι το συναίσθημα που κυριαρχεί, ο φόβος του πόνου που συνάδει με την ωμή βία, η σκληρότητα της οποίας αγγίζει τα όρια της κωμωδίας κατά την οποία ένα αναίτιο μακελειό εκτυλίσσεται δραματουργικά μέχρι τέλους.

⁹ Παπαλέξη (2003) 21.

¹⁰ Μακ Ντόνα (2003) 80.

Κρίστν: (παύση) Εντάξει, ρε Τζού, σε κανένα μας δεν αρέσει να σκοτώνει γάτες. Κι εγώ τι νομίζεις; Έκλαιγα καθώς το χτυπούσα το ζωντανό με το όπλο στο κεφάλι και πεταγόταν το αίμα συντριβάνι. Αλλά, σε τελική ανάλυση, το κόλπο έπιασε, δεν έπιασε; Τον παρασύραμε σπίτι του τον τρελάρα του Ίνισμορ, και θα τη βρει από εκεί που δεν το περιμένει. Κι έτσι θα πάφει να φτιάχνει δικές του οργανώσεις και να καθαρίζει ανθρωπάκια σαν τον Σκανκ Τόμπν, που, όπως και να το κάνουμε, προσφέρουν και κάποια κοινωνική υπηρεσία. Στο κάτω κάτω υποχρέωσαν ποτέ κανέναν ν' αγοράσει τα ναρκωτικά τους; Όχι. Και τα ποσοστά από τις πωλήσεις ας τ' ακουμπάνε κανονικά. Και πού πηγαίνουν αυτά τα λεφτά; Για την απελευθέρωση της Ιρλανδίας πηγαίνουν. Και για ποιους τη θέλουμε την ελεύθερη χώρα μας; Για όλους μας. Αλλά πού να τα καταλάβει αυτά ο Πάντρικ, ότι η απελευθέρωση της χώρας μας δεν είναι μόνο για τα παιδάκια του σχολείου και τους γέρους και τα αγέννητα μωρά, αλλά και για τους πρεζάκηδες και για τα κλεφτρόνια και για τα βαποράκια και για όλους. Τζού: Σωστά και για τους γατοφονιάδες, το παρέλειψες αυτό.

Ο Μπρένταν κι ο Κρίστν ρίχνουν μια φαρμακερή ματιά στον Τζού, έπειτα σηκώνονται αργά αργά, στήνονται αριστερά και δεξιά του, βγάζουν τα πιστόλια τους και τον σημαδεύουν. Ο Τζού τρομοκρατείται, πετάγεται όρθιος βγάζει κι αυτός το πιστόλι του.

[...]

Τζού: Ελάτε, ρε παιδιά, προς τι το μίσος κι ο αλληλοσπαραγμός; Μια παρέα είμαστε εδώ πέρα.¹¹

Το έργο ολοκληρώνεται, αφήνοντας τον αναγνώστη ή τον θεατή με ένα πικρό χαμόγελο που ισοδυναμεί με την κατανόηση της άλογης, ή ακόμα καλύτερα, της παρανοϊκής τοποθέτησης του ανθρώπου απέναντι στο συνάνθρωπό του.

Ντέιβν: Δηλαδή τζάμπα έγινε όλο τούτο το μακελειό;

Ντόννν: Ναι.

Ντέιβν: Μόνο και μόνο γιατί αυτός ο πούστης βγήκε για γαμήσι; Τέσσερις άνθρωποι νεκροί, δυο γάτες... τα μαλλιά μου! Ξέχασα τίποτα;

Ντόννν: Τον αρραβώνα της αδελφής σου που διαλύθηκε.

Ντέιβν: Σωστά, τον αρραβώνα της αδελφής μου.

Ντόννν: Και το βερνίκι μου που πήγε στράφι.¹²

III. Ο ισπανικός εμφύλιος

Ο ισπανικός εμφύλιος ξεκίνησε το 1936, όταν ανατράπηκε η νόμιμη εκλεγμένη δημοκρατική κυβέρνηση από ομάδα στρατιωτικών και τελείωσε

¹¹ Ο.π. 56-68.

¹² Εξ. 96.

με την επικράτηση των φασιστικών στρατευμάτων του Φράνκο, ξεκινώντας μια σαραντάχρονη δικτατορία.¹³ Οι απόηχοι του ισπανικού εμφυλίου ενδυναμώνουν πλέον τη σύγχρονη ισπανική δραματολογία που σιωπούσε κατά τη διάρκεια του πολέμου και της πολυετούς δικτατορίας. Στο έργο του Ιγνάθιο Παχόν *Εφτακόσιοι σάκοι* αποτυπώνεται καθαρά ο παραλογισμός του εμφυλίου. Οι δύο από τους τρεις ήρωες του έργου (ένα αγόρι κι ένα κορίτσι) ανήκουν στα αντίπαλα στρατόπεδα ενώ ο τρίτος ήρωας, ένας Ρώσος στρατιώτης των διεθνών ταξιαρχιών, λειτουργεί ως η φωνή του συγγραφέα. Σε αυτό το έργο, με δεξιοτεχνία οι δυναμικές ανατρέπονται και ο “άλλος” γίνεται πραγματικά αδελφός

Ιβάν: Στην Ισπανία όμως, όλα γίνονται... εδώ ο πόλεμος έχει τους δικούς του νόμους... παράλογοι βέβαια... αλλά υπάρχουν... παράλογοι αν τους συγκρίνεις με αυτούς που ισχύουν σ’ άλλους πολέμους... κοίτα, εδώ, από το Σάββατο μέχρι την Τετάρτη, επικρατεί ένα παράλογο μίσος... μια ανελέητη σύγκρουση... Από την Πέμπτη το απόγευμα όμως επικρατεί ανακωχή... για εφοδιασμό... Οι μέχρι πριν από λίγο «εχθροί» αγκαλιάζονται σαν αδέρφια και ανταλλάσσουν είδη πρώτης ανάγκης... πατάτες, ποτά, τσιγάρα, κουβέρτες, καφέ, σαρδέλες... μέχρι και φάρμακα... και σφαίρες... την Παρασκευή δεν ακούγεται τίποτα... είναι βλέπεις αργία... ξεκουραζόμαστε... και το Σάββατο πρωί-πρωί αρχίζει πάλι ο σκοτωμός... αυτά συμβαίνουν μέχρι που κάποιος γαλονάς αποφασίζει να μας βάλει ξανά να σκοτωνόμαστε... χωρίς διάλειμμα, έτσι για τα μάτια του κόσμου.¹⁴

Εύστοχα ο Παχόν περιγράφει μια ομηρία που αποδεικνύεται περισσότερο ενωτική από ότι θα φανταζόταν κανείς, καθώς οι ιδεολογίες αλλά και οι παραδοχές καταρρέουν μπροστά στη θέληση για ζωή.

Ιβάν: *Τη διακόπτει.* Δεν υπάρχουν ιδεολογίες στα χαρακώματα. [...] Εσύ είσαι εδώ, προστατεύοντας τον τοίχο μιας Σχολής Φιλοσοφίας και νομίζεις ότι αγωνίζεσαι για τον πολιτισμό, την τέχνη, την ειρήνη... αλλά δεν είναι έτσι τα πράγματα... εγώ δεν ξέρω τι κάνω εδώ... δεν υπερασπίζομαι τίποτα από όλα αυτά... εσύ πάλι νομίζεις ότι με την παρουσία σου εμποδίζεις τους φασίστες να φτάσουν μέχρι εδώ... να έρθουν να λεηλατήσουν τη βιβλιοθήκη... κατέβα δυο ορόφους πιο κάτω... στο τέλος του διαδρόμου είναι το αναγνωστήριο. Έχεις μπει μέσα να δεις τι υπάρχει; Εκεί το μόνο που υπάρχει είναι κιβώτια με πυρομαχικά... τίποτα άλλο... και ράφια... άδεια ράφια... Ξέρεις πού είναι τώρα τα βιβλία; *Πλησιάζει ένα παραπέτασμα από σάκους, ανοίγει έναν και βγάζει διάφορα βιβλία.* Εδώ βρίσκεται η βιβλιοθήκη της Αλεξάνδρειας,

¹³ Ροδαρέλης (2012) 9.

¹⁴ Παχόν (2013) 18.

που εσύ θέλεις να σώσεις... επτακόσιοι σάκοι γεμάτοι με χαρτί αντί για άμμο. Δείχνει τον Μιγκέλ. Αυτοί και εμείς διαφέρουμε πολύ λίγο... τα βιβλία που αυτοί θέλουν να κάψουν και να απαγορεύσουν, εμείς τα βάζουμε σε σάκους για να σταματούν οι σφαίρες... και όσο για τους κατασκόπους, είτε είναι δικοί μας είτε δικοί τους, όλοι τους αντιμετωπίζουμε με τον ίδιο τρόπο... γιατί είμαι εδώ; Έχω πάει σε πολλούς πολέμους... πάρα πολλούς θα έλεγα... δεν ξέρω τίποτα άλλο. Παύση. Δεν θέλω να υπερασπιστώ ούτε την Ευρώπη, ούτε τη Μαδρίτη, ούτε το Πανεπιστήμιο, ούτε καν αυτό εδώ το κτήριο... δεν θέλω να σώσω τον κόσμο... το μόνο που θέλω είναι να υπερασπιστώ αυτό εδώ το φυλάκιο.¹⁵

Σταδιακά ο Μιγκέλ, ο εχθρός της Ρόζα, αποδεικνύεται περισσότερο ανθρώπινος από ότι θα μπορούσε να φανταστεί η αντίπαλός του. Η νεαρή αγωνίστρια που ήταν έτοιμη να πολεμήσει για την πόλη της, δέχεται πλέον να υπερασπιστεί ακόμη και με κίνδυνο της ζωής της την ελευθερία του αντιπάλου της. Μια ελευθερία που τελικά του την προσφέρει ο κομμουνιστής Ρώσος σύντροφός της ή καλύτερα η φωνή του συγγραφέα.

IV. Ο ελληνικός εμφύλιος πόλεμος

Όπως ήταν αναμενόμενο ο αντικομμουνισμός και η συνεπαγόμενη λόγω αυτού αυτολογοκρισία των συγγραφέων δεν ευνόησαν ιδιαίτερα τη συγγραφή σχετικών με τον εμφύλιο πόλεμο έργα, παρά κυρίως από στρατευμένους, προς την αριστερά, συγγραφείς. Ακόμη και αυτοί αναζήτησαν μια πιο έμμεση γλώσσα για να μιλήσουν για προβλήματα άμεσα συνυφασμένα με εκείνη τη σκοτεινή περίοδο και την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα της.¹⁶ Στο έργο του Γιάννη Ρίτσου *Πέρα από τον ίσκιο των κυπαρισσιών* που αποτελεί μια μετεξέλιξη του μονόπρακτου *Η Αθήνα στ' άρματα*,¹⁷ στην αντίσταση κατά της γερμανικής κατοχής, εντοπίζονται οι απαρχές του εμφυλίου.¹⁸ Πρόκειται για ένα ποιητικό και επαναστατικό έργο, με εναλλαγές ρεαλιστικών και ποιητικών στοιχείων. Σε ένα έργο που υμνούνται η αντίσταση, η θυσία και η δράση και κυρίως ο αγώνας των απλών ηρώων του λαϊκού στρατού, εμφανίζεται ο συμπατριώτης, ο άλλος αδελφός (εδώ πρόκειται για τους δύο ασφαλίτες)¹⁹ που τάσσεται με τον εχθρό.

Πρώτος: (*Κρατάει ένα τσεκούρι. Δείχνοντάς το*): Τι είναι αυτό;

Θεία Καλή: Τι θες να 'ναι γιε μου; - Τσεκούρι.

Δεύτερος: Τσεκούρι, ναι. Μα προχθές βρήκαν έναν δικό μας χτυπημένο με τσεκούρι.

¹⁵ Ο.π., Παχόν 28-30.

¹⁶ Κουκουρικού (2001) 301-302.

¹⁷ Ρίτσος (1990) 181-183, 192.

¹⁸ Ο.π 51-52.

¹⁹ Εξ. 14.

Θεία Καλή: Μπα, θεός φυλάζοι. Με τσεκούρι. Τι λες μάτια μου;
 Πρώτος: Μην κάνεις γριά την ανήξερη, γιατί δεν το 'χω σε τίποτα –
 (*Σηκώνει πάνω απ' το κεφάλι της το τσεκούρι*).
 Θεία Καλή: Να κόβω ξύλα-
 Πρώτος: Και τούτο τι το θες; (*Της βάνει μια προκήρυξη κάτω απ' τη μύτη*).
 [...]

 Πρώτος: Διάβασε.
 Θεία Καλή: Πώς να διαβάσω, παλικάρι μου, μιας και δεν ξέρω ουδέ
 το άλφα;
 Πρώτος: Διάβασε, σού 'πα, σκύλα του κερατά.
 Θεία Καλή: (*Κάνει πως διαβάζει*) Μια γριά μάνα που δεν έμαθε ποτές
 της γράμματα, έμαθε απόψε να διαβάζει την αλήθεια.
 Πρώτος: Διάβασε γριά στρίγγλα.
 Θεία Καλή: Ό,τι είχα να διαβάσω το διάβασα.
 Δεύτερος: (*Της πιάνει το κεφάλι και το χτυπάει απανωτά στο τραπέζι*).
 Διάβασε, το λοιπόν, διάβασε, διάβασε - έτσι θα μάθεις.²⁰

Τα έργα *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού και *Ο θάνατος του βασιλικού επιτρόπου* του Γιώργου Σεβαστίκογλου, αποτελούν δύο από τους πιο αντιπροσωπευτικούς τίτλους της ελληνικής δραματουργίας που υπηρετούν το αίτημα για την ανανέωση δραματικής παραγωγής στον τόπο μας και θεματικά αφορούν τον εμφύλιο πόλεμο. Πρόκειται για έργα που άδηλα ή έκδηλα προσεγγίζουν θεματικά τον εμφύλιο. Ο “άλλος” προσδιορίζεται από τα δίπολα ταξικών και ιδεολογικών συγκρούσεων που δραματουργικά αποτελούν προσπάθειες ανεύρεσης της ιδεολογικής ταυτότητας και φυσιογνωμίας του νεότερου ελληνισμού, μετά το πλήγμα των δύο πολέμων του Β' Παγκόσμιου και του εμφυλίου.

Πιο αναλυτικά, στο έργο του Αλέξη Δαμιανού υπογραμμίζεται ο αντιδραστικός ρόλος της άρχουσας τάξης. Πρόκειται για το πρώτο θεατρικό έργο του Δαμιανού, το οποίο εκτυλίσσεται στη σύγχρονη μετακατοχική εποχή. Οι δύο πόλοι του έργου σχηματίζονται στα πρόσωπα του Ζάρου και του αθέατου Νομάρχη Μπαντούνα, τα οποία αντανακλούν την αντάρτικη αριστερή συνείδηση και την αστική εξουσία, αντίστοιχα, και σχεδιάζονται με θετικά και αρνητικά στοιχεία αντίστοιχα.

Ζάρος: Το Μπαντούνα δεν τότε γνοιάζει ο βάλτος.

Γιάννης: Είπε αυτός θα φροντίσει για όλα.

Ζάρος: Όπως κοίταζε να παίρνει το φόρο από το έχει μας να τον πηγαίνει στους Γερμανούς, ε; Τώρα βγάζει λόγους, γράφει φυλλάδες γι αυτούς που πέσανε, τους ήρωες και δίνει υπόσκεσες πως θα γνοιαστεί τον τόπο.²¹

²⁰ Εξ. 51-53.

²¹ Δαμιανός [χ.χ.] 18.

Στον απολογισμό της πλοκής αθροίζονται μια σειρά εμποδίων που ορθώνονται κατά του κεντρικού στόχου, αντιπαραθέσεις, προπαγάνδα, συκοφαντίες, ο θάνατος ενός κοριτσιού και η τελική επίτευξη του κεντρικού στόχου.

Στο έργο του Γιώργου Σεβαστίκογλου *Ο θάνατος του βασιλικού επιτρόπου*, όχι απλώς καταγράφονται, με αναδρομές, τα περιστατικά, αλλά διερευνώνται τα αίτια πίσω από αυτά και αναδεικνύεται η λεπτή ψυχολογία των ηρώων.²² Η πλοκή αναφέρεται στη μετεμφυλιακή περίοδο με διακριτά τα φαντάσματα και τις σκιές του σκοτεινού παρελθόντος. Το κεντρικό πρόσωπο, ο δικαστής Οδυσσέας, πριν από το θάνατό του, ταλαντεύεται ανάμεσα στο καθήκον και την επιβολή. Οι κρίσεις και οι αποφάσεις του σε δίκες με σκοπιμότητες δημιουργούν την πνιγηρή ατμόσφαιρα του παρελθόντος που έπνιξε, όχι μόνο τον ίδιο, αλλά όλο το οικογενειακό περιβάλλον του. Πίσω από κλειστές πόρτες, μίσση, παρακολουθήσεις, μυστικά, μνήμες, συμβιβασμούς, καταναγκασμούς και αποκαλύψεις ορθώνεται μέσα από ένα οικογενειακό δράμα ολόκληρη η ιστορία. Όλοι οι ήρωες συνθλίβονται από τις μνήμες:

Σοφία: Με τόση βιαιότητα που αισθάνθηκα σχεδόν φυσικό πόνο, ήλθαν στη μνήμη μου... όλη εκείνη η εποχή: τα έκτακτα στρατοδικεία, οι αγορεύσεις σου... κι ο εφιάλτης, στις τρεις μετά τα μεσάνυχτα... [...]. Τότε ήταν πόλεμος εμφύλιος - πάθη, μίσση, σκοπιμότης - όπως κι αν το πεις. Σήμερα πια, εγώ δεν αντέχω άλλο... δεν βαστώ να τα ξαναζήσω όλα αυτά. Συγχώρεσέ με... μετά από τέτοια νύχτα: δεν αντέχω άλλο!²³

Το χάσμα με την οικογένεια, το χάσμα με το γείτονα, το χάσμα με το συνάνθρωπο οδηγούν τον ήρωα στην απόγνωση και στην κατανόηση του ηθικού, υπαρξιακού και πολιτικού ξεπεσμού μιας σκοτεινής εποχής. Τα φαντάσματα του παρελθόντος (η μνήμη του νεαρού κοριτσιού που οδηγήθηκε στο εκτελεστικό απόσπασμα) συναντούν την αντίδραση του μέλλοντος (τη νεαρή Δανάη). Το αίμα χωρίζει τους ανθρώπους ο θάνατος όμως τους ενώνει. Ο Οδυσσέας ωθώντας ουσιαστικά τον εαυτό του προς την ανυπαρξία μετανοεί για τα λάθη που διέπραξε εις βάρος των “άλλων” των συνανθρώπων του και εξιλεώνεται με μια επιστολή.

Από τη σύνδεση της Ιστορίας με το θέατρο προκύπτουν δραματουργικές εμφύλιες διαμάχες οι οποίες έχουν τη ρίζα τους σε αιτίες που αφορούν στην εθνικότητα, την ιδεολογία, τη θρησκεία, με στόχο την ανεξαρτητοποίηση και την απόσχιση από μια κρατική οντότητα ή την κυριαρχία μέσα σε αυτή, οι οποίες κάλυψαν μεγάλα και διαφορετικά διαστήματα στην ιστορία της Ευρώπης και διαμόρφωσαν εν πολλοίς τη σύστασή της και κατά συνέπεια επηρέασαν και τη δραματουργία μέσα από διαφορετικές θεατρικές φόρμες, ανάλογα με το ύφος του εκάστοτε συγγραφέα. Η κεντρική ιδέα που διατρέχει τα έργα κάτω από το πλέγμα

²² Σπάθης (1992) 16.

²³ Ο.π., Σεβαστίκογλου 200.

των ιδεολογικών αντιπαραθέσεων, ακόμη και στα πλέον στρατευμένα, δημιουργεί ρωγμές που λειτουργούν ως το παράδοξο του αγώνα εναντίον του αδελφού. Το παράδοξο ενός αγώνα που αφήνει μόνο ηττημένους.

Βιβλιογραφία

Kalyvas, N. S. (2000): *The logic of violence in civil war: The civil war in Argolis*, NY University.

Βασιλικιώτη, Ε. (2007): «Η φρίκη με χιούμορ», *Θεατρικά Τετράδια*, 48, «Το θέατρο του Ματέι Βίσνιεκ», Πρόγραμμα παράστασης, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, Ιανουάριος 2007, 6-7.

Βίσνιεκ, Μ. (2007): *Η λέξη πρόδος στο στόμα της μητέρας μου ηχούσε πολύ φάλτσα*, στο *Θεατρικά Τετράδια*, 48, «Το θέατρο του Ματέι Βίσνιεκ», Πρόγραμμα παράστασης, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, Ιανουάριος 2007.

Δαμιανός, Α. [χ.χ.]: *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, Γκοβόστης, Αθήνα.

Κουκουρίκου, Γ. (2001): *Ελληνικό θέατρο και ιστορία: Από την κατοχή στον εμφύλιο (1940-1950)*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη.

Λίτσας, Σ. (2010): *Πόλεμος και ορθολογισμός*, Ποιότητα, Αθήνα.

Μακ Ντόνα, Μ. (2003): *Ο υπολογαγός του Ίνισμορ*, Πρόγραμμα παράστασης, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Χειμώνας, 2003.

Παπαϊωάννου, Α. (2017): *Μείνε λίγο ακόμη*, Soap, Αρχαία Νεμέα Κορινθίας.

Παπαλέξη, Μ. (2003): «Ο Υπολογαγός του Ίνισμορ: ένα έργο για θεμιτούς στόχους, αθέμιτα μέσα και άτυχες γάτες», στο Μακ Ντόνα, Μ. (2003): *Ο υπολογαγός του Ίνισμορ*, Πρόγραμμα παράστασης, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Χειμώνας, 2003.

Παχόν, Ι. (2013): «Εφτακόσιοι σάκοι» στο Ροδαρέλης, *Θεατρικοί απόηχοι του ισπανικού εμφύλιου πολέμου*, Ίασπικ, Αθήνα.

Ρίτσος, Γ. (1990): *Τα θεατρικά: Πρώτη συγκεντρωτική έκδοση*, Θέατρο, Αθήνα.

Ροδαρέλης, Σ. (2012): *Το θέατρο κατά τη διάρκεια του Ισπανικού εμφύλιου πολέμου: 1936-1939*, Ίασπικ, Αθήνα.

Σεβαστίκογλου, Γ. (1992): *Θέατρο*, Κέδρος, Αθήνα.

- Σπάθης, Δ. (1992): «Δάσκαλος του σκηνικού λόγου» στο Γ. Σεβαστίκογλου, *Θέατρο*, Κέδρος, Αθήνα
- Ταγκαλάκης, Δ. (2017): *Θεωρία εμφυλίου πολέμου: σύγκριση και αξιολόγηση ελληνικού και ισπανικού εμφυλίου μέσα από το πλαίσιο της θεωρίας*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Διεθνών και Ευρωπαϊκών Σπουδών - Βαλκανικών, Σλάβικων και Ανατολικών Σπουδών - Ανώτατη Διακλαδική Σχολή Πολέμου, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Χαρίτου, Κ. (2007): «Πηγάδια και τάφοι» στο *Η λέξη πρόοδος στο στόμα της μητέρας μου ηχούσε πολύ φάλτσα*, *Θεατρικά Τετράδια*, 48, «Το θέατρο του Ματέι Βίσνιεκ», Πρόγραμμα παράστασης, Πειραματική Σκηνή της Τέχνης, Ιανουάριος 2007, 17-19.

Περί πολέμου και περί φιλίας: η ετερο-λογία
στον *Αγώνα νέγρου και σκύλων* του Μπερνάρ-Μαρί Κολτέζ

About war and about friendship: hetero-logy
in Bernard-Marie Koltès's *Black battles with dogs*

Ολυμπία Γλυκιώτη

Υποψήφια διδάκτωρ Εθνικού
και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου
Αθηνών

Olympia Glykioti

Ph.D. candidate, National
and Kapodistrian University of Athens

ol_glykioti@yahoo.gr

Abstract

While focusing on the relation between Whites and Blacks in the postcolonial world, Bernard-Marie Koltès's *Black battles with dogs* exposes a series of different aspects of alterity and offers the most analytical depiction of violence and animosity in the French dramatist's work.

Still, Koltesian writing secretly dilutes identities and differences invalidating thus its ostensibly dual constitution. Moreover, it exposes obsessively the inextricable desire of the Other suggesting the possibility of an ambiguous and desperate community consisting of those who have nothing in common.

The conceptual arsenal of this approach is mainly drawn on the philosophy of friendship and alterity in the work of a series of thinkers (Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jacques Derrida etc.), who declared the irreducible alterity of the Other and sought for a possible relation within its irrevocable impossibility in contrast with the thought of friendship focusing on similarity and proximity.

The goal of this approach is to shed light on the ethical, political and philosophical range of this play, taking into account the current context of advanced globalization, democracy crisis and the new forms of violence between East and West, which impose the need to reformulate the relation to alterity.

Λέξεις-κλειδιά: ετερολογία, φίλος, εχθρός, κοινότητα.

Key words: heterology, friend, enemy, community.

Ανάμεσα σε δύο όντα, υπάρχει μια άβυσσος, μια διακοπή. (...) Το μόνο που μπορούμε είναι να νιώσουμε από κοινού τον ιλιγγο της αβύσσου. Μπορεί να μας καταγοητεύσει. Κατά μια έννοια αυτή η άβυσσος είναι ο θάνατος και ο θάνατος είναι ιλιγγιώδης, είναι θελκτικός.

Georges Bataille, *Ο Ερωτισμός*

1. Η Αφρική, η φυγή, το αδύνατο

Αν το έργο του Γάλλου δραματουργού Bernard-Marie Koltès μοιάζει με μια αλύτωση παραλλαγών πάνω στους λαβυρίνθους μιας επιθυμίας για το εκτός και το Άλλο,¹ το φάντασμα του Άλλου και του ξένου που στοιχειώνει τη γραφή του και την πραγματικότητα των δραματικών του προσώπων, προβάλλει ως αντικείμενο μιας απαραμείωτης εχθρότητας, αλλά κι ενός σπαρακτικού αιτήματος «φιλίας».

Εμβληματικός σταθμός μιας γραφής της φυγής και του εκτός, ο *Αγώνας νέγρου και σκύλων* γράφτηκε το 1979 με αφορμή ένα ταξίδι του συγγραφέα στη Νιγηρία και την παραμονή του σε ένα εργοτάξιο πολυεθνικής εταιρείας.²

«Σε μια χώρα της Δυτικής Αφρικής, ανάμεσα στη Σενεγάλη και τη Νιγηρία, ένα εργοτάξιο δημοσίων έργων ξένης Εταιρείας», γράφει ο Koltès στις σκηνικές οδηγίες, εγκαθιστώντας το έργο επέκεινα της γεωγραφικής επικράτειας του δυτικού κόσμου,³ σε έναν τόπο έσχατο και καταγωγικό, προνομιακό αντικείμενο της προσωπικής μυθολογίας ενός ταξιδευτή, που δεν έπαψε να αναζητά το «απροσπέλαστο» και το «αδύνατο».⁴

Μέσα σ' αυτήν τη «δυτική νησίδα στο κέντρο της αφρικανικής

¹ Για την επιθυμία ως γενετική αρχή της κολτεζικής γραφής, βλ. Hirschmuller (2004). Για μια ανάγνωση του έργου του Bernard-Marie Koltès υπό το πρίσμα των εννοιών της κοινότητας και της ετερότητας, βλ. Bident (2000).

² Ο Koltès ταξιδεύει στη Νιγηρία από τον Ιανουάριο έως τον Μάρτιο του 1978. Από τον Φεβρουάριο και μετά μένει στο εργοτάξιο Dumez στην Ahoada. Κατά την περίοδο αυτή, ξεκινά να γράφει το έργο, του οποίου ο αρχικός τίτλος είναι *Pour Nivofoia (Για τον Νοβόφια)*. Τον Μάρτιο επιστρέφει στο Παρίσι. Από τον Αύγουστο έως τον Δεκέμβριο ταξιδεύει στη Λατινική Αμερική, αρχικά στο Μεξικό, έπειτα στη Νικαράγουα, την επομένη της κατάληψης της εξουσίας από το κίνημα των Σαντινίστας, και στη συνέχεια στη Γουατεμάλα, όπου ασχολείται ξανά με το έργο. Η «εκ των έσω» εμπειρία της «πολιτικής βίας» [Koltès (1999) 19-20] θα τον κάνει να αναθεωρήσει πολιτικές θέσεις και σκέψεις. Θα συνεχίσει να το επεξεργάζεται στο Παρίσι από τον Ιανουάριο έως τον Φεβρουάριο, και θα το ολοκληρώσει το καλοκαίρι του 1979. Το κείμενο θα εκδοθεί τον Σεπτέμβριο και θα δοθεί από τον Hubert Gignoux στον Patrice Chéreau. Με πρωτοβουλία του εκδότη του έργου, Lucien Attoun, το έργο θα διαβαστεί στο Πολιτιστικό Κέντρο της γαλλικής κοινότητας του Βελγίου και θα μεταδοθεί λίγο αργότερα ραδιοφωνικά από το κανάλι France Culture. Το έργο αυτό θα επιλεγεί από τον Patrice Chéreau για την έναρξη της λειτουργίας του Théâtre des Nanterres-Amandiers στις 21 Φεβρουαρίου 1983 (θα ακολουθήσουν τα *Παραβάν* του Jean Genet), σηματοδοτώντας την αρχή της συνεργασίας του Koltès με τον σκηνοθέτη. Βλ. σχετικά Bident, C. και Maïsetti, A. και Patron, S. (2014).

³ Για μια ανάγνωση του έργου υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετααποικιακής γεωγραφίας, βλ. Ρόζη (2011).

⁴ Desportes (1993) 31.

ηπείρου»,⁵ θα παρεισφρήσει ο Άλμπουρ, ως εκπρόσωπος του γειτονικού αφρικανικού χωριού, προκειμένου να διεκδικήσει το άψυχο σώμα του «αδελφού» του Νουόφια, που φέρεται να έχει χάσει τη ζωή του σε εργατικό ατύχημα. Στην πραγματικότητα, πυροβολήθηκε από τον μηχανικό του εργοταξίου Καλ, ο οποίος, στη συνέχεια, έριξε το πτώμα στον υπόνομο. Ο Καλ αναζητά την προστασία του επικεφαλής του εργοταξίου, του Ορν, για τη συγκάλυψη του εγκλήματος, ενώ ο τελευταίος πασχίζει να διαπραγματευθεί με τον Άλμπουρ, που εμμένει στη διεκδίκηση της σορού ως μια άλλη Αντιγόνη. Ταυτόχρονα, στην ανδρική αυτή επικράτεια καταφθάνει η Λεόνη, μια νεαρή γυναίκα, η οποία εγκατέλειψε τη δίχως ελπίδα ζωή της στο Παρίσι για να παντρευτεί τον Ορν.

Την ίδια στιγμή που στο έργο αυτό εκτίθεται μια αντιπαράθεση ολική, που εσωκλείει διαφορετικές εκδοχές της ετερότητας, μια γενικευμένη κατάσταση πολέμου, ενεργού ή δυναμικού, όπως αυτός που αναγνώριζε ο Carl Schmitt ως πυρήνα του πολιτικού και ως σημείο προσανατολισμού μιας ασίγαστης εχθρότητας σύμφυτης του διαφορετικού,⁶ η κολτεζική ποιητική της ετερότητας εμμένει στην ανεκρίζωτη επιθυμία του Άλλου, και θέτει το ερώτημα μιας έσχατης δυνατότητας «φιλίας» μέσα στο χάσμα της ετερότητας. Ταυτότητες και διαφορές δυναμιτίζονται, παραδίδονται στον ίλιγγο της εσωτερής τους απροσδιοριστίας, φίλοι κι αδέρφια, ξένοι και εχθροί αναθεωρούνται, στο πλαίσιο μιας «ετερο-λογία»,⁷ όπως την εννοούσε ο Georges Bataille, η οποία καλεί τις σκοτεινές εκείνες δυνάμεις που διαφεύγουν της τάξης του λόγου και ακυρώνουν οποιαδήποτε απόπειρα εννοιολογικής ολοποίησης.

2. Φίλος ή εχθρός

Ο τίτλος του έργου δίνει ήδη τον τόνο μιας κατάστασης βίαιης και πολεμικής, μιας παλινδρόμησης στην αγριότητα του ζώου, ενώ ταυτόχρονα –με τρόπο ενδεικτικό του κολτεζικού χιούμορ, που πλέκει περίτεχνα, σχεδόν εξεζητημένα,

⁵ Ρόζη (2011) 115.

⁶ «Ο Εχθρός είναι ακριβώς ο άλλος, ο Ξένος, και αρκεί για τον προσδιορισμό της ουσίας του το ότι είναι, με ένα ιδιαίτερος έντονο νόημα, υπαρξιακά κάτι άλλο και ξένο (...)». Schmitt (1988) 46-47. Σε άλλο σημείο, ο Carl Schmitt σημειώνει: «Οι έννοιες Φίλος, Εχθρός και Σύγκρουση παίρνουν το πραγματικό τους νόημα δια της διαρκούς αναφοράς τους ιδίως στην πραγματική δυνατότητα της φυσικής θανάτωσης. Ο πόλεμος είναι συνέπεια της εχθρότητας, διότι αυτή είναι η υπαρξιακή άρνηση μιας άλλης ύπαρξης». Schmitt (1988) 55.

⁷ Ο όρος «ετερολογία» (hétérologie) εισήχθη από τον Georges Bataille το 1930 με αφορμή την αντίδρασή του στον τρόπο πρόσληψης του de Sade από τους σουρρεαλιστές στο κείμενό του «La valeur-usage de DAF de Sade (Une lettre ouverte à mes camarades actuels)» υποδεικνύοντας ένα σύστημα σκέψης και πρακτικές που σχετίζονται με ό,τι αποκλείεται από την κυρίαρχη «ομογενοποιημένη» αναπαράσταση του κόσμου (τρέλα, μέθη, παραλήρημα, οργιαστικές εκρήξεις κλπ.), με τα απορρίμματα της διανοητικής ιδιοποίησης, που η φιλοσοφία και η επιστήμη δεν κατορθώνουν να σκεφτούν. Τη σκέψη του Georges Bataille αξιοποιεί για την προσέγγιση του κολτεζικού έργου ο Christophe Bident. Ειδικότερα για τη συγκεκριμένη έννοια, βλ. ενδεικτικά Bident (2000) 43.

τις λέξεις στο κειμενικό υφάδι αποσταθεροποιώντας το νόημά τους- αποτυπώνει τη θέση του συγγραφέα σ' αυτήν την πολεμική αντιπαράθεση μεταξύ μαύρων και λευκών, που διέκρινε από την πρώτη στιγμή της άφιξής του στην Αφρική, ταυτίζοντας τους λευκούς με τους σκύλους, και δίνοντας στο σκύλο του Καλ, το όνομα Τουμπάμπ, «κοινή ονομασία», όπως σημειώνει, «των λευκών σε μερικές περιοχές της Αφρικής».⁸

Στις επιστολές που απευθύνει στους οικείους του κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, ο Koltès εξομολογείται την περιφρόνησή του για τη λευκή φυλή και καταγγέλλει τη ρατσιστική συμπεριφορά των δυτικών που συνάντησε.

Σε μια άλλη επιστολή του, αυτήν που απευθύνει στον Hubert Gignoux, αποτυπώνεται η απόπειρά του να ερμηνεύσει την εμπειρία της Αφρικής υπό το πρίσμα της μαρξιστικής ιδεολογίας, σε μια εποχή που συμπίπτει με τη σύντομη προσχώρησή του στο κομμουνιστικό κόμμα:

«Il m'arrive de craindre une vraie fatalité de l'histoire sur les destins individuels: (...) suffit-il d'être communiste pour être dans le camp révolutionnaire ?

Quelle cohérence, quelle solidarité, quelle absence d'antagonisme espérer entre l'économie d'un pays riche même socialiste, et les intérêts des "pays prolétaires" ? La classe ouvrière française est-elle révolutionnaire dans la lutte des classes mondiale ?

Il m'arrive de *ne pas* comprendre grand-chose dans la marche de l'histoire... »

(«Συχνά φοβάμαι ότι η ιστορία είναι πραγματικά μοιραία για τα ατομικά πεπρωμένα: (...) αρκεί να είσαι κομμουνιστής για να ανήκεις στο επαναστατικό στρατόπεδο; Ποια συνοχή, ποια αλληλεγγύη, ποια απουσία ανταγωνισμού να ελπίζει κανείς ανάμεσα στην οικονομία μιας χώρας πλούσιας, ακόμη κι αν είναι σοσιαλιστική, και τα συμφέροντα των προλεταριακών χωρών; Η γαλλική εργατική τάξη είναι επαναστατική στο πλαίσιο της πάλης των παγκόσμιων τάξεων; Πολλές φορές φοβάμαι ότι δεν καταλαβαίνω πολλά πράγματα από την πορεία της ιστορίας...»)⁹

Αν η πάλη των τάξεων και η αντιρατσιστική σκέψη αποτελούν την ιδεολογική μήτρα στην οποία γεννήθηκε το έργο, ταυτόχρονα, ο συγγραφέας θα προβεί σε μια συστηματική αποσταθεροποίηση και αντιστροφή των ταυτοτήτων και των διαφορών που οι ιδέες αυτές προϋποθέτουν ως εννοιολογικά συστατικά, διερωτώμενος για την ισχύ λόγων και εννοιών μπροστά στην αδυσώπητη δύναμη της πραγματικότητας.¹⁰

⁸ Koltès (1995) 14.

⁹ Koltès (2009) 311-312. Η μετάφραση είναι δική μας, όπως και στα υπόλοιπα αποσπάσματα των εκδόσεων του Koltès του 1999 και 2009.

¹⁰ Η Λίνα Ρόζη, έχοντας επισημάνει τη μανιχαϊκή βάση του έργου, παρατηρεί: «Υπάρχουν,

Ο Koltès θα περιγράψει αρχικά το έργο του σαν «ένα έργο για τους Νέγρους»¹¹ και «την Αφρική»,¹² σε συνεντεύξεις εντούτοις που θα δώσει λίγο πριν το ανέβασμά του από τον Patrice Chéreau, θα αρνηθεί πως το έργο είναι ένας φόρος τιμής στη μαύρη φυλή και μια κριτική στη νέο-αποικιοκρατία των επιχειρήσεων, διεκδικώντας ως θεματική του εστία την ίδια «τη Γαλλία και του Λευκού», στο όνομα της ιδιότητας που συχνά διακρίνει σε ορισμένους τόπους να ανάγονται σε «ένα είδος μεταφοράς της ζωής ή μιας όψης της ζωής».¹³

Δεν είναι ελέω μιας υστερογενούς μόνο ανάγνωσης, στην οποία η πολιτική θα είχε υποχωρήσει προς όφελος αισθητικών ή άλλων προτεραιοτήτων, που μπορεί κανείς να αποφανθεί πως το έργο του Koltès δεν είναι εντέλει ένα έργο για το ρατσισμό και την αποικιοκρατία· είναι μάλλον δυνάμει μιας γραφής ουσιωδώς λογοτεχνικής, που εμπνέεται όχι από σχέδια πολιτικά ή αισθητικά, αλλά από τη σαγήνη και την επιθυμία· μιας γραφής, που υποθέτει πως το πολιτικό στοιχείο «αν είναι παρόν παντού, δεν είναι προκαθορισμένο ή εντοπισμένο πουθενά»¹⁴ και διανοίγεται στις αβύσσους της ανθρώπινης συνείδησης και την τρικυμία του νοήματος του κόσμου· μιας γραφής, τέλος, σαγηνευμένης από τη λέξη και τη δύναμη αυτής να ανατρέπει κάθε τελική και ολική ανακατασκευή του μύθου. «Αυτό, ήδη, είναι μια πολιτική, που επιστρατεύει τα ονόματα της Ιστορίας, για να τα αποσπάσει από την ψευδή αναγνωσιμότητα της μνήμης τους»...¹⁵

3. Η πάλη των τάξεων

Το έργο ξεκινά με την εμφάνιση του Άλμπουρου ενώπιον του Ορν, του επικεφαλής του εργοταξίου. Η είσοδός του, φορτισμένη με την απειλητικότητα του ανοίκειου, θα σηματοδοτήσει την έναρξη της μάχης. «Είμαι ο Άλμπουρου, κύριε. Έρχομαι για τον νεκρό». Ο Ορν θα σπεύσει να καταδικάσει τον οδηγό του φορτηγού, το οποίο, όπως ισχυρίζεται, σκότωσε τον Νουόφια, και θα κατηγορήσει σύσσωμη την κοινότητα των εργατών για την απροσεξία τους. Ο Άλμπουρου, χωρίς συναισθηματισμό και με μια ειρωνεία αδυσώπητα πικρή, θα επισημάνει την κοινωνικο-οικονομική εξαθλίωση της κοινότητάς του και την κοινοτοπία του θανάτου στους κόλπους της.

«Αν δεν ήταν εργάτης, κύριε, η οικογένειά του θα είχε θάψει το κουφάρι

ωστόσο, αρκετά στοιχεία που υποδεικνύουν ότι η μανιχαϊκή αυτή λογική δεν είναι τόσο απόλυτη όσο εκ πρώτης όψεως φαντάζει. Η ειρωνική οπτική, το λανθάνον χιούμορ, αλλά και η ίδια η στάση του συγγραφέα, συμβάλλουν στη διακριτική υπονόμηση των «αγεφύρωτων» αυτών αντιθέσεων». Βλ. Ρόζη (2011) 133. Για την ποιητική των αντιθέτων στο έργο του Koltès, βλ. Bernard (2010).

¹¹ Koltès (2009) 410.

¹² Koltès (2009) 398.

¹³ Koltès (1999) 12.

¹⁴ Koltès (1999) 25.

¹⁵ Bident (2014) 53.

του στο χρώμα και θα έλεγαν: ένα στόμα λιγότερο να θρέψετε. Πράγματι, κύριε, είναι ένα στόμα λιγότερο, αφού το εργοτάξιο θα κλείσει και σε λίγο καιρό δεν θα ήταν πια εργάτης. Έτσι λοιπόν, σύντομα, θα ήταν ένα στόμα περισσότερο. Άρα, κύριε, μικρό το κακό».¹⁶

Ο Ορν, με υποκριτική ευγένεια και τεχνοκρατικό κυνισμό θα προσεγγίσει τον χαμό του Νουόφια σαν μια κουκίδα σε μια ατέρμονη σειρά αλληπάλληλων εργατικών ατυχημάτων, ενώ προς το τέλος του έργου ο Κολτès δια στόματος του Ορν θα επανέλθει στο θέμα των εργατικών ατυχημάτων και της «φυσικοποίησής» τους, διευρύνοντάς το σε παγκόσμιο επίπεδο, με ιδιαίτερη αναφορά στη βιομηχανική Γαλλία.

Παρά τη διαπίστωση της κοινής μοίρας της εργατικής τάξης στη Γαλλία και την Αφρική, ο Κολτès θα σπεύσει να επαναχαράξει τα μεταξύ τους σύνορα, θέτοντας το ερώτημα της έλλειψης αλληλεγγύης και συνοχής σε παγκόσμιο επίπεδο.

Ο Καλ, τον οποίο ο Κολτès περιγράφει ως «το πορτρέτο του κοινού ρατσιστή, που δεν αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ως κοινωνικό θύμα»,¹⁷ δεν είναι κι αυτός παρά ένας εργαζόμενος της εταιρείας, ο οποίος βιώνει την αποξένωσή του από το αντικείμενο της εργασίας του, τη μοίρα του οποίου ορίζει μια αόρατη εξουσία. Όπως λέει αναφορικά με το διαφαινόμενο κλείσιμο του εργοταξίου:

«Γιατί τόσο γρήγορα, Ορν; Και χωρίς εξηγήσεις; (...) Τόση δουλειά χαμένη; (...) Γιατί, Ορν, δεν ξέρουμε τίποτα, τίποτα απ' ό,τι αποφασίζεται; Και συ γιατί δεν ξέρεις;».¹⁸

Εντούτοις, η κριτική του συνειδηση αναφορικά με την εργασία και τον πλούτο που αποκομίζεται από αυτήν, η αντίθεσή του στο καπιταλιστικό πάθος της κερδοφορίας και η αγάπη του για τη χαρά του παιχνιδιού, η κριτική του στη βιομηχανία τροφίμων και η δυσαρέσκεία του για την άγωνα περιπλάνησή του στα ίχνη της παγκόσμιας κίνησης του κεφαλαίου, δεν αρκούν για να υπερνικήσουν τη φοβική προσήλωση στην εργοδότη εταιρεία: «Χωρίς λεφτά όμως σε τι χρησιμεύει να είμαστε νέοι;».¹⁹

Από την άλλη μεριά, ο αφρικανικός κόσμος εμφανίζεται βαθιά αλλοτριωμένος, ως αποτέλεσμα της επαφής του με τη Δύση. Τη δριμεία κριτική του Ορν στην κυβέρνηση της αφρικανικής χώρας, θα επιβεβαιώσει ο Άλμπουρ:

«Λένε πως το κυβερνείο, εκεί κάτω, έχει γίνει τόπος ακολασίας. Πως φέρνουν από τη Γαλλία σαμπάνια και γυναίκες πανάκριβες. Πως πίνουν

¹⁶ Koltès (1995) 18.

¹⁷ Koltès (1999) 25.

¹⁸ Koltès (1995) 32.

¹⁹ Koltès (1995) 119-120.

και πως απαυτώνονται όλη μέρα κι όλη νύχτα, μέσα στα υπουργεία. Ορίστε τα άδεια ταμεία: αυτά μου είπαν, κύριε».²⁰

Ο Ορν θα αναρωτηθεί για τις δυνατότητες μιας επανάστασης για να λάβει ευθύς από τον Άλμπουρν την απάντηση πως η μορφωμένη στην Ευρώπη νεολαία έχει διαφθαρεί από την επαφή της με τα ευρωπαϊκά ήθη, από το πνεύμα του ατομικισμού και του καταναλωτισμού.

«Λέγεται όμως πως από την Ευρώπη κουβαλάνε κι ένα θανατηφόρο πάθος: το αυτοκίνητο, κύριε. Μόνον αυτό ονειρεύονται. Μέρα νύχτα μ' αυτό διασκεδάζουν. Περιμένουν το θάνατο απ' αυτό. Ξέχασαν όλα τ' άλλα. Έτσι μας εκδικείται η Ευρώπη».²¹

Όπως αποκαλύπτει ένας μονόλογος του Ορν από τις «Σημειώσεις» που συνοδεύουν το έργο, η σκέψη του Koltès τείνει να διεμβολίσει την αντιπαράθεση αστών και προλετάριων, κεφαλαίου και εργατών, για να θέσει το πρόβλημα από την πλευρά όχι πια του διαφοροτικού, αλλά του ομοίου: από την πλευρά της εκμετάλλευσης ανθρώπου από άνθρωπο, αδελφού από αδελφό.

«... ξέρετε, εμένα, τι με βάζανε να κάνω, στα δεκάξι; Τους πρώτους τρεις μήνες, μου έδιναν ένα πολύ χοντρό κομμάτι χυτοσίδηρο. (...) Μου έλεγαν: συμπιέσέ το. Όχι το αφεντικό, δεν μου το έλεγε το αφεντικό! Ούτε ο αστός. Ένας προλετάριος μου το έλεγε: συμπιέσέ το. Και όταν το είχα χτυπήσει καλά, είχα χύσει ποτάμι τον ιδρώτα, και το 'χα κάνει επίπεδο, λεπτό σαν το δάχτυλό μου... το πετούσαν στα σκουπίδια, κύριε, και μου έδιναν άλλο κομμάτι κι εσύ το βούλωνες. Και όλα αυτά γιατί; Για να τσακίσουν τον εργάτη. Έτσι μιλούν, ναι: να τον τσακίσουν. Οι εργάτες τσακίζονται μεταξύ τους για να μοιάσει ο ένας στον άλλο. Ένας προλετάριος είναι το ίδιο διεφθαρμένος με ένα αφεντικό. Και επειδή δεν είναι πλούσιος είναι ακόμα πιο αηδιαστικός. Και κυρίως, πιο ασυγχώρητος, κύριε».²²

4. Η φυλετική και πολιτισμική διαφορά

Αν και εμπλεγμένη στο δίχτυ της διαφθοράς, ως αποτέλεσμα της επαφής της με τη Δύση και το χρήμα, η Αφρική του *Αγώνα νέγρου και σκύλων* δεν παύει να αποτελεί την ουτοπική εστία μιας ηθικής και πνευματικής καθαρότητας, το χαμένο ίσως σύμβολό της και τη νοσταλγία της.

Ο Ορν απορεί σε σχέση με την επιμονή του Άλμπουρν να πάρει το σώμα του νεκρού αδελφού του, πιστεύοντας πως για τους Αφρικανούς δεν έχει

²⁰ Koltès (1995) 39.

²¹ Koltès (1995) 40.

²² Koltès (1995) 128.

αζία η ζωή και ο θάνατος. Μάλιστα, συμπληρώνει πως κίνητρο του δεν μπορεί να είναι η «αγάπη», η οποία αποτελεί υπόθεση των Ευρωπαίων. Ο Άλμπουρ θα απαντήσει πως δεν πρόκειται για τη μεγαλόστομη «αγάπη», αλλά για «ένα μικρό πράγμα, πολύ απλό» και αφηγείται την εξής αλληγορική ιστορία:

«Πάει πολύς καιρός, λέω στον αδελφό μου: κρυώνω. Μου λέει: υπάρχει ένα συννεφάκι ανάμεσα στον ήλιο και σε σένα. Του λέω: είναι δυνατόν αυτό το συννεφάκι να με κάνει να παγώνω, όταν γύρω μου, οι άνθρωποι ιδρώνουν και τους καίει ο ήλιος; Μου λέει ο αδελφός μου: κι εγώ, παγώνω. Ζεσταθήκαμε λοιπόν μαζί.

(...) Ο αδελφός μου κι εγώ λοιπόν, για να ζεσταθούμε, κάτω απ' αυτό το συννεφάκι που μας στερούσε τη ζέστη, συνηθίσαμε ο ένας τον άλλον.

(...) Το συννεφάκι ανέβαινε, προς τον ήλιο ανέβαινε, στερώντας τη ζέστη από μια οικογένεια που ολοένα μεγάλωνε, που ολοένα ο ένας τον άλλο συνήθιζε, μια αναρίθμητη οικογένεια καμωμένη από σώματα νεκρών, ζωντανών και αγέννητων, οι μεν στους δε τόσο απαραίτητοι όσο λιγότευαν τα εδάφη που ζέσταινε ο ήλιος».²³

Κι ο Ορν θα καταλήξει στο συμπέρασμα:

«Κύριε, είναι δύσκολο να συνεννοηθούμε».²⁴

Το όραμα που με τόνο κοσμογονικό και βιβλικό αναπτύσσει ο Άλμπουρ περί αδελφικής κοινότητας, μιας κοινότητας που σφυρηλατείται από την ανάγκη και την κοινή μοίρα, περιλαμβάνοντας ζώντες, νεκρούς και αγέννητους, είναι ένα όραμα τόσο φυσικό όσο και διαφευγμένο, τραγικά προδομένο από την ιστορία: ο Koltès γράφει το έργο λίγο μετά τον πόλεμο της Μπιάφρας, που προαναγγέλλει τόσους και τόσους εμφύλιους πολέμους στην Αφρική, τόσους ρημαγμένους δεσμούς αδελφότητας και φιλίας. Αποτυπώνοντας το χάσμα της πολιτισμικής διαφοράς μεταξύ μαύρων και λευκών, τη διαφορά των ηθικών τους κωδίκων και αξιών, όχι χωρίς να δώσει το στίγμα της δικής του ταύτισης, της δικής του σαγήνης, ο Koltès θα αντιπαραθέσει ένα δεύτερο όραμα φιλίας και κοινότητας, μέσω του οποίου θα σαρκάσει τον γαλλικό σωβινισμό και τις νεοαποικιοκρατικές του παραφυάδες.

Ο Ορν θα διατυπώσει ένα τεχνοκρατικό όραμα για την ένωση όλων των ανθρώπων, το οποίο παραγνωρίζει επικίνδυνα τις πολιτισμικές και λοιπές διαφορές μεταξύ τους, προωθώντας τη γαλλική επικυριαρχία. Σύμφωνα με αυτό, όλα τα ανθρώπινα όντα που κατοικούν στον πλανήτη θα μπορούσαν να συγκεντρωθούν σε μια γιγαντιαία μεγαλούπολη - ιδανικά γαλλική, για λόγους κλιματολογικούς -, αντλώντας τις προμήθειές τους από τις πλουτοπαραγωγικές πηγές του υπόλοιπου πλανήτη.

²³ Koltès (1995) 42-43.

²⁴ Koltès (1995) 43.

Το χάσμα της πολιτισμικής, αλλά και φυλετικής διαφοράς θα κορυφωθεί όταν ο Ορν θα επιχειρήσει να δωροδοκήσει τον Άλμπουρ και τους οικείους του προκειμένου να εξαγοράσει τη σιωπή τους. Ο Άλμπουρ, μορφή κυριαρχική, υπεράνω του κόσμου, θα αρνηθεί τη συναλλαγή.

Ο λόγος και η λογική της διαπραγμάτευσης εξαντλούνται. Στο τέλος του έργου, που αποκτά μια διάσταση μυθική, η φωνή του Άλμπουρ απευθύνει ένα μυστικό πολεμικό κάλεσμα, συνομιλεί με τη φύση, ώσπου πολλαπλοί πυροβολισμοί των Αφρικανών φρουρών του εργοταξίου ρίχνουν νεκρό τον Καλ και τον σκύλο του. «Γιατί ο θάνατος του Τουμπάμπ και όλων όσων κατέχει, των γυναικών, των υπηρετών, της παρουσίας τους και των σκύλων του, όλα, ανήκουν στους νεκρούς της φυλής μου»,²⁵ θα πει σε έναν μονόλογο από τις «Σημειώσεις» ο Άλμπουρ, εκπρόσωπος μιας συλλογικότητας, κληρονόμος της αφρικανικής ιστορίας κι ενός χρέους δικαιοσύνης.²⁶

5. Μια «ανομολόγητη» κοινότητα

Μορφή σχεδόν ιδρυτική της κολτεζικής γραφής, χωρίς την οποία σχεδόν κανένα έργο του δεν υπάρχει, ο Νέγρος, καταγωγικός, αρχαϊκός, ελεύθερος είναι το κατεξοχήν διαφορετικό, αλλά και η «διαφορά μέσα μας», «η δική μας σκιώδης πλευρά, η δική μας νύχτα»,²⁷ το σύμβολο της απαγόρευσης και της παραβίασής της. Η εμβληματική διατύπωση του François Regnault, που υιοθέτησε και ο ίδιος ο Koltès σχετικά με τη βουβή και ασάλευτη μορφή του Αμπάντ στο έργο του *Δυτική Αποβάθρα*, είναι ενδεικτική του τρόπου με τον οποίο αυτό διασώζεται της κατηγορίας ενός «νέο-εθνοκεντρικού φετιχισμού» χάριν της απόπειράς του να κατοικήσει ρήξεις, ρωγμές και ρήγματα που αλώνουν την επικράτεια του ίδιου, του όμοιου, του εαυτού (Bident, 2000, 53-54): «ο Αμπάντ δεν είναι το αρνητικό ενός προσώπου στο μέσον του έργου», αλλά «το έργο είναι το αρνητικό του Μαύρου».²⁸

Η σκηνή της πρώτης επαφής της Λεόνης με τον Άλμπουρ είναι επενδεδυμένη με έναν χαρακτήρα ποιητικό και μυθιστορηματικό: «Μέσα σε φιθύρους και πνοές, μέσα σε πλαταγισμούς φτερών» και παρασυρμένη από τον άνεμο, η Λεόνη πλησιάζει τον Άλμπουρ. Έπειτα, «νιώθει τον πόνο της φυλετικής στάμπας που έχει χαραχτεί στα μάγουλά της».²⁹

Νευρωτική, αφελής, απελπισμένη, εξαρτημένη από τα ψυχοφάρμακα και το αλκοόλ, η Λεόνη είναι μια γυναίκα που αποφασίζει να πουλήσει την τιμή της για τα χρήματα. Η Αφρική της Λεόνης είναι ένας τόπος μυθικός, μια διαφυγή από τη ρημαγμένη της ζωή κι η παράδοξη επιθυμία της για τη νέγκρικη

²⁵ Koltès (1995) 126.

²⁶ Όπως εξηγεί ο Koltès στις σκηνικές οδηγίες, το όνομα του Νουόφια σημαίνει «εκείνον που η μητέρα του τον συνέλαβε στην έρημο», κι εκείνο του Άλμπουρ, είναι το όνομα του «βασιλιά του Douiloff (Ouoloff), κατά τον 19ο αιώνα, ο οποίος αντιστάθηκε στην εισβολή των λευκών». Βλ. Koltès (1995) 14.

²⁷ Desportes (1993) 45.

²⁸ Koltès (1992) 108.

²⁹ Koltès (1995) 51.

φύση του Άλμπουρου, ένα ταξίδι στα όρια του δυνατού, που συνορεύει με τον θάνατο.³⁰ Η Λεόνη είναι ο παρίας της λευκής φυλής, ταυτόχρονα φτωχή, ξένη και γυναίκα. Γι' αυτό και η επιθυμία της για το Άλλο είναι μια άρνηση της ταυτότητάς της, μια επιθυμία σχεδόν αναγέννησης και επανενσάρκωσης, αλλά και μια αναζήτηση μιας έσχατης δυνατότητας επικοινωνίας, στο πλαίσιο της οποίας η ιδιότητα του ακατανόητου την διασώζει από το στίγμα του κατωτέρου.

«Δεν είμαι λευκή, όχι. Εγώ, έχω συνηθίσει να είμαι αυτό που δεν πρέπει να είμαι, δεν μου στοιχίζει να είμαι ακόμα και νέγρα. Αν η αιτία, Άλμπουρου, είναι το λευκό μου χρώμα, σας το λέω, το περιφρονώ εδώ και καιρό, το έχω απαρνηθεί, δεν το θέλω. Μαύρο, το χρώμα των ονείρων μου, χρώμα του έρωτά μου!».³¹

Το χάσμα, εντούτοις, δεν θα γεφυρωθεί: όταν ο Ορν θα προσφέρει στον Άλμπουρου μια δεσμίδα χαρτονομίσματα στη θέση της σορού του αδελφού του, η Λεόνη θα ζητήσει από τον Άλμπουρου να τα δεχτεί, καλώντας τον να σταθμίσει την αξία ανάμεσα στη δική της ζωή και ένα πτώμα.

Ο Άλμπουρου, κληρονόμος ενός χρέους δικαιοσύνης ιστορικού, που θεσπίζει την «ασυγχρονία του ζωντανού παρόντος με τον εαυτό του»,³² σε ένδειξη βαθιάς περιφρόνησης θα φτύσει το πρόσωπό της. Και τότε η Λεόνη θα στραφεί προς τον Ορν ζητώντας τη βοήθειά του. Στην προοπτική της ένωσης μαζί του, σπάει ένα μπουκάλι ούισκι και μ' ένα κομμάτι γυαλί χαράσσει στα μάγουλά της «βαθιά σημάδια, όμοια με τα φυλετικά σημάδια που είχε στο πρόσωπό του ο Άλμπουρου».³³

Η αυτοκαταστροφική χειρονομία της Λεόνης δεν αποτελεί απλώς μια απάρνηση και μια καταστροφή της δικής της ταυτότητας, προσωπικής και φυλετικής, αλλά πολύ περισσότερο μια προσομοίωση της μοίρας του καταραμένου, τα σημάδια της οποίας αναγνωρίζει στα φυλογενετικά χαρακτηριστικά του Μαύρου.

Οι νέγροι είναι, σύμφωνα με τον Άλμπουρου, μια φυλή ξεχασμένη από το θεό, μια φυλή με δύσκολη μοίρα.

«Λένε πως τα μαλλιά μας είναι κατσαρά και μαύρα επειδή ο πρόγονος των νεκρών, ξεχασμένος απ' τον Θεό και απ' όλους τους ανθρώπους, βρέθηκε μόνος μαζί με τον διάβολο, (...) που του χάιδεφε φιλικά το κεφάλι, και έτσι κήκαν τα μαλλιά μας».³⁴

³⁰ Η Λεόνη αντιπροσωπεύει «δομικά και γενετικά, ως διπλότυπο του Koltès, τον πιο ισχυρό σε κάθε περίπτωση πόλο ταύτισής του μέσα στο έργο». Βλ. Hirschmuller (2004) 18-19. Η Hirschmuller επισημαίνει επίσης τη μυστικιστική διάσταση της επιθυμίας στο έργο του Koltès.

³¹ Koltès (1995) 104-105.

³² Derrida (2000) 9.

³³ Koltès (1995) 108.

³⁴ Koltès (1995) 79.

Όπως εξηγεί ο Koltès: «Η Λεόνη βλέπει στον νέγρο έναν τρόπο να φέρει κανείς την καταδίκη του».³⁵ Το διάβημά της είναι μια απόπειρα νοηματοδότησης της δικής της καταδίκης μέσω της ανύψωσής της σε επίπεδο καθολικό, είναι μια θεία κοινωνία που την καθιστά μέτοχο μια οδύνης συμπαντικής.

Δυνάμει μιας εγγύτητας «αρχαϊκής και μοιραίας»,³⁶ ανάμεσα στη Λεόνη και στον Άλμπουρου αναπτύσσεται μια σχέση επέκεινα κάθε σχέσης, μια σχέση ανάμεσα σε δύο μοναξίες, που αναδέχεται το άλγος της μη αναγώγιμης ετερότητας του άλλου, μια «φιλία», που είναι κατ' αρχήν μια σχέση με το «άγνωστο», μέσα στη διαφορά και τη σιωπή.³⁷

Όχημα και τόπο της αποτελεί μια επικοινωνία ιδιότυπη που αναπτύσσεται ανάμεσά τους, επέκεινα της κατανοησιμότητας που διασφαλίζει η κοινότητα της γλώσσας. Ο Άλμπουρου μιλά στη Λεόνη στα ουολoff, την αφρικανική διάλεκτο της φυλής του, και εκείνη του απαντά άλλοτε στα γαλλικά άλλοτε στα γερμανικά, στο πλαίσιο μιας συνδιαλλαγής που υλοποιεί το όνειρο ενός τρόπου σκέψης για τον οποίο ο Koltès μιλούσε στις επιστολές του: ενός τρόπου σκέψης που «δεν αναζητά ούτε την εξήγηση ούτε την κατανόηση» μην μπορώντας «να είναι παρά βουβός» και που αποτελεί τη «μόνη δυνατή σκέψη της αγάπης».³⁸

Η μυθική σχέση της Λεόνης και του Άλμπουρου προβάλλει εμβληματικά ως η δυνατότητα μιας άλλης «φιλίας» και μιας άλλης «πολιτικής» αυτής: μιας φιλίας «πέραν της αρχής της αδελφότητας»,³⁹ ερήμην κάθε συγγένειας, ομοιότητας και εγγύτητας, μιας φιλίας που επιζητά να απλωθεί πέρα από τα τείχη της πολιτείας· μιας φιλίας, που έχει ως τόπο της όχι τον μύθο του διαλόγου ως παραγωγού συναίνεσης, αλλά τη διαφορά και τη διακοπή, και ως όραμά της μια «ανομολόγητη κοινότητα», που το νόημά της υπερβαίνει τη γλώσσα και το λόγο, όπως η «ιδανική κοινότητα της λογοτεχνικής επικοινωνίας»,⁴⁰ ένα κάλεσμα του άλλου μέσα στην απειρία της γλώσσας και στον μετεωρισμό του νοήματος· μιας «φιλίας», τέλος, που δεν παύει να φέρνει τον άνθρωπο αντιμέτωπο με τη ριζική ετερότητα του Άλλου, με το ακατάσταλο αίτημα που η παρουσία του και μόνο απευθύνει και που, ακολουθώντας τη σκέψη του Emmanuel Lévinas, μόνο η ανταπόκριση σε αυτό με μια άπειρη ευθύνη είναι σε θέση να επιβεβαιώσει το «συνανήκειν» στο «ανθρώπινο είδος».

³⁵ Koltès (1999) 20.

³⁶ Koltès (1999) 36.

³⁷ Blanchot (1971) 244. Ο Giorgio Agamben ορίζει ομοίως τη φιλία ως εγγύτητα που δεν επιτρέπει την γνώση του άλλου, και την αναγορεύει σε συνθήκη οντολογικής τάξης. Βλ. Agamben (2007).

³⁸ Koltès (2000) 261-262.

³⁹ Derrida (1994) 12.

⁴⁰ Blanchot (1984) 45.

Βιβλιογραφία

- Agamben, G. (2007) : *L' Amitié* (μετ. από τα ιταλικά Martin Rueff), Paris.
- Bernard, F. (2010) : *Koltès: une poétique des contraires*, Paris.
- Bident, C. (2000) : *Bernard-Marie Koltès. Généalogies*, Tours.
- Bident, C. (2014): *Koltès, le sens du monde*, Besançon.
- Bident, C. και Maisetti, A. και Patron, S. (2014) : *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Paris.
- Blanchot, M. (1971): *L'Amitié*, Paris.
- Blanchot, M. (1983): *La communauté inavouable*, Paris.
- Butel, Y. και Bident, C. και Triau, C. και Maisetti, A. (2010): *Koltès maintenant et autres metamorphoses*, Berne.
- Derrida, J. (1994) : *Politiques de l'amitié*, Paris.
- Derrida, J. (2000): *Φαντάσματα του Μαρξ. Το κράτος του χρέους, η διεργασία του πένθους και η νέα Διεθνής* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα.
- Desportes, B. (1993): *Koltès, la nuit, le nègre et le néant*, Charlieu.
- Hirschmuller, S. (2004): «Le jeu du désir», στον τόμο: *Voix de Koltès*, επιμ.: Bident, C. και Salado, R. και Triau, C., Anglet, 11-36.
- Koltès, B.-M. (1992): «Ένα υπόστεγο στη δύση», στον τόμο: *Ρομπέρτο Τσούκο. Ταμπατάμπα. Ένα υπόστεγο, στη Δύση* (μετ. Δημήτρης Δημητριάδης), Αθήνα, 101-116.
- Koltès, B.-M. (1995): *Αγώνας νέγρου και σκύλων* (μετ. Σύλβια Κιούση), Αθήνα.
- Koltès, B.-M. (1999): *Une part de ma vie. Entretiens (1983-1989)*, Paris.
- Koltès, B.-M. (2009): *Lettres*, Paris.
- Ρόζη, Λ. (2011): *Ο χώρος της σκηνής και η γεωγραφία του σύγχρονου κόσμου στη δραματουργία του Bernard-Marie Koltès*, Αθήνα.
- Schmitt, C. (1988): *Η έννοια του πολιτικού* (μετ. Αλίκη Λαβράνου), Αθήνα.

Το Φεστιβάλ των Συρακουσών ως πεδίο ανάδειξης
της κοινωνικής και πολιτισμικής ετερότητας της Νότιας Ιταλίας

The Festival of Syracuse as an Emerging Field
of Social and Cultural Otherness of Southern Italy

Ναταλία Μηνιώτη

Διδάκτωρ Θεατρολογίας
από το Τμήμα Θεάτρου
του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Natalia Minioti

Doctoral degree in Theater Studies
from the Department of Theatre,
Aristotle University of Thessaloniki

minatali3@gmail.com

Abstract

The aim of this paper is to examine, under the light of ‘otherness’ the motive behind the creation of the Festival of Syracuse, and in what way the conclusions derived are interpreted as ideological and aesthetic tendencies in the first theatrical production of Aeschylus’ *Agamemnon* in 1914. Basically, it is about a new and completely different interpretation from that given by the bibliography of that time which alleged that the Festival was created in order to reinforce unity and collectiveness in the Italian nation. This new angle argues that the aim of the organizers was to restore the image of the southern Italian to the rest of Italy and to the world, to show that they were not socially and culturally inferior. In this way they imposed their unquestionable racial ‘otherness’ based on their ‘hellenicity’ as a factor of racial superiority which should constantly be stressed and respected.

Λέξεις-κλειδιά: ετερότητα, ελληνικότητα, φεστιβάλ αρχαίου ελληνικού δράματος, Φεστιβάλ των Συρακουσών, Αγαμέμνων

Keywords: otherness, hellenicity/ greekness, festival of ancient Greek drama, Festival of Syracuse, Agamemnon

Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να διερευνήσω υπό το πρίσμα της έννοιας της «ετερότητας», τους λόγους της σύστασης του Φεστιβάλ των Συρακουσών και να εξετάσω με ποιόν τρόπο, τα συμπεράσματα που προκύπτουν, αποτυπώνονται ως ιδεολογικές και αισθητικές «γραφές» στη σκηνική μεταφορά του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, της πρώτης, δηλαδή, θεατρικής παραγωγής στο πλαίσιο του θεσμού το 1914. Ουσιαστικά πρόκειται για μια νέα και εντελώς διαφορετική ερμηνεία από εκείνη της κρατούσας βιβλιογραφίας, η οποία υποστήριζε πως το Φεστιβάλ δημιουργήθηκε για να απευθυνθεί σε ολόκληρο το ιταλικό έθνος προκειμένου να το βοηθήσει να αποκτήσει κοινή συλλογική συνείδηση, χρησιμοποιώντας, μάλιστα, ως όχημα τις σύγχρονες αισθητικές προτάσεις του καλλιτεχνικού διευθυντή του θεσμού Έτορε Ρομανιόλι και των συνεργατών του.¹

Σε αντίθετη κατεύθυνση, η νέα ερμηνευτική προσέγγιση, που επιχειρείται εδώ, αποκαλύπτει πως το Φεστιβάλ των Συρακουσών το γεννά, κατά κύριο λόγο, η ανάγκη των Συρακούσιων εμπνευστών και διοργανωτών του (ο κόμης Μάριο Τομάζο Γκαργκάλο και η ομάδα του) να αποκαταστήσουν την εικόνα του Νότιου Ιταλού που η υπόλοιπη Ιταλία τον θεωρούσε κοινωνικά και πολιτισμικά υποδεέστερο. Η επιδίωξη τους, όμως, δεν είναι να γίνουν αποδεκτοί από τους επικριτές τους ως όμοιοι ή ίσοι με αυτούς, αλλά να προβάλουν και να επιβάλουν σε όλον τον υπόλοιπο κόσμο την αδιαμφισβήτητη φυλετική «ετερότητα» τους, ως στοιχείο πολιτισμικής ανωτερότητας, το οποίο πρέπει διαρκώς να υπογραμμίζεται και να γίνεται σεβαστό. Η δε βασική έννοια, πάνω στην οποία οικοδομούν την αντίληψη περί «της «ανωτερότητάς τους» είναι μια ιδιότυπη σικελική «ελληνικότητα», στην οποία θα αναφερθώ παρακάτω.

Μέχρι το 1913, έτος ίδρυσης της Επιτροπής που υλοποιεί το Φεστιβάλ των Συρακουσών, η ουσιαστική ενοποίηση της Ιταλίας δεν έχει επιτευχθεί παρά τα πενήντα και πλέον χρόνια της ανεξαρτησίας της (1861). Οι Βόρειοι Ιταλοί συνεχίζουν να θεωρούν τους Νότιους «όνειδος» για τη χώρα, φυλετικά κατώτερους και υπαίτιους για τον αργό ρυθμό ανάπτυξής της. Οι Νότιοι από τη άλλη, κοινωνικά αποκλεισμένοι, πολιτικά ανίσχυροι και οικονομικά εξαθλιωμένοι στη συντριπτική πλειονότητά τους, αποτελούν τη μάζα μέσα από την οποία η βιομηχανία του βορρά αντλεί φτηνά εργατικά χέρια.²

Όλα, όμως, φαίνεται να παίρνουν νέα τροπή εκείνη τη χρονιά, ειδικά για τις Συρακούσες, καθώς η νικήτρια του ιταλοτουρκικού πολέμου Ιταλία προσαρτά τη Λιβύη και τα Δωδεκάνησα στα εδάφη της. Το λιμάνι των Συρακουσών αναβαθμίζεται καθώς συνδέει τη χώρα με τις νέες της Κτήσεις, και χρήματα επενδύονται σε υποδομές, όπως η βελτίωση

¹ Βλ. Μηνιώτη, (2016) 42-44, για τους διαφορετικούς λόγους που το ιταλικό κράτος και η τοπική κοινωνία των Συρακουσών ενισχύει τον νεοσύστατο θεσμό. Βλ. επίσης Beacham (2006) 459-464 για τις σύγχρονες προτάσεις του Ρομανιόλι και των συνεργατών του.

² Για την κατάσταση στη Σικελία βλ. Mack Smith (2009) 677-693. Βλ. επίσης Gentile (2006) 66-70.

του οδικού και σιδηροδρομικού δικτύου.³ Σε αυτή την ευτυχία, για την ανάπτυξη της περιοχής, συγκυρία οι ευπατρίδες της πόλης και των γύρω περιοχών αρπάζουν την ευκαιρία και κάνουν το πολλών ετών όραμα τους πραγματικότητα: δημιουργούν, δηλαδή, ένα μεγάλο πολιτιστικό γεγονός διεθνούς εμβέλειας, στα πρότυπα των αντίστοιχων ευρωπαϊκών θεαμάτων, που προωθεί τη «σικελική ελληνικότητα» και ταυτόχρονα ενισχύει την οικονομία και τον τουρισμό της πόλης.⁴

Το Φεστιβάλ των Συρακουσών -όπως αναφέρεται στις προγραμματικές δηλώσεις και στο καταστατικό του θεσμού- μέσα από το ανέβασμα αρχαίων ελληνικών τραγωδιών στη σκηνή του ελληνικού θεάτρου της πόλης, του πιο σημαντικού της αρχαιότητας μετά από εκείνο του Διονύσου στην Αθήνα, επιδιώκει να αναδειξει με τον πιο αυθεντικό τρόπο, την ανωτερότητα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος σε όλο τον κόσμο.⁵ Ταυτόχρονα στοχεύει να βοηθήσει τους κατοίκους της πόλης να ευαισθητοποιηθούν πάνω στο θέμα της συλλογικότητας και να αποκτήσουν συνείδηση της κοινής ελληνο-σικελικής τους ταυτότητας, είτε μέσα από τη συμμετοχή τους στην οργάνωση και υλοποίηση των προγραμματισμένων δράσεων του θεσμού, είτε από τη θέση του θεατή.⁶

Αρχικά είχαν προγραμματιστεί να παρασταθούν στον Πρώτο Κύκλο του Φεστιβάλ οι *Πέρσες* του Αισχύλου, εμβληματικό έργο της δυτικής κουλτούρας που υπερθεμάτιζε πάνω στην ανωτερότητα της 'ελληνικότητας' έναντι του βαρβαρικού στοιχείου των μη Δυτικών, εξυπηρετώντας στο έπακρο αυτό που επιδίωκαν οι διοργανωτές του Φεστιβάλ μέσα από την ίδρυση του: (α) να υποστηριχθεί η «ελληνικότητα» ως το ειδοποιό εκείνο στοιχείο που βρίσκεται στη βάση του δυτικού πολιτισμού και του εξασφαλίζει έως σήμερα την ανωτερότητά του έναντι κάθε άλλου πολιτισμού επί της γης· και (β) να

³ Βλ. Russo (1983) 9, 11-20 και 115-128 για την κατάσταση στο οδικό και σιδηροδρομικό δίκτυο και του λιμανιού των Συρακουσών. Πρβλ. επίσης Ανώνυμο, «Grandioso avvenimento artistico nella primavera del '914», περιοδικό *Associazione Nazionale Mensile Movimento Forestieri*, Μάιος 1913, για την προοπτική βελτίωσης της σιδηροδρομικής γραμμής της πόλης ώστε να δημιουργηθεί και σταθμός στο λιμάνι.

⁴ Amoroso (2009) 36: «[ο κόμης] προωθούσε την αναγέννηση του θεάτρου των Συρακουσών και παράλληλα την ανάπτυξη του τουρισμού στην πόλη». Βλ. για την ιδιότυπη «σικελική ελληνικότητα» τον λόγο του Enrico Mauceri, «Le rappresentazioni classiche a Siracusa», *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Comitato*, τχ. 5-6 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1923), σ. 9, και Mario Corvaia, «La riapertura del teatro greco a Siracusa», εφημ. *Piccolo Giornale d' Italia*, χ.τ. 9 Νοεμβρίου 1913 (αλλά το όνομά του γράφεται Corvaia).

⁵ Τα πρακτικά βρίσκονται αναρτημένα στην ιστοσελίδα του INDA Fondazione: http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte1.pdf και http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte2.pdf [4/4/2017]. Πρβλ. Ανώνυμο, «L' Istituto del teatro greco (nostra intervista col conte Gargallo)», εφημ. *La Nazionale*, Ρώμη 17 Νοεμβρίου 1920, όπου ο Γκαργκάλο δεν αποκλείει και το ανέβασμα κάποιων κωμωδιών, που θα έχουν επιλεγεί με αυστηρά κριτήρια.

⁶ Ο Γκαργκάλο ζητά και από τον Δήμαρχο των Συρακουσών να ξεκινήσει καμπάνια ενημέρωσης των πολιτών στοχεύοντας στην εθελοντική συμμετοχή όσων δύνανται να συνεισφέρουν, βλ. AFI/BC/1913/22 dicembre/e επιστολή του Μ.Τ. Γκαργκάλο στο Νομάρχη των Συρακουσών, Συρακούσες 22 Δεκεμβρίου 1913.

υπογραμμιστεί πως ο μοναδικός αυθεντικός φορέας της «ελληνικότητας» στον δυτικό κόσμο είναι οι Σικελοί. Η ιταλική εξωτερική πολιτική της εποχής, εντούτοις, θεωρώντας πως η συγκεκριμένη τραγωδία θα μπορούσε να εκληφθεί ως πρόκληση εναντίον των Τούρκων, απέτρεψε το ανέβασμα της κι έτσι στη θέση της επιλέχθηκε ο επίσης αισχύλειος *Αγαμέμνων*.⁷

Η θεατρική παραγωγή του *Αγαμέμνονα* αποφασίστηκε από την αρμόδια Επιτροπή να κινηθεί γύρω από δύο σημαντικούς άξονες: πρώτον την ανάγκη να υλοποιηθεί απόλυτα το όραμα των εμπνευστών του θεσμού για αποκατάσταση της φήμης των Σικελών σε εθνικό και διεθνές επίπεδο, και δεύτερον –προκειμένου να επιτευχθεί ο παραπάνω στόχος– την ανάγκη της δημιουργίας ενός αισθητικού και ιδεολογικού κώδικα επικοινωνίας, ποιοτικά αναβαθμισμένου, που να γίνεται αντιληπτός από όλους τους εν δυνάμει κοινωνούς του Φεστιβάλ: δημιουργούς και θεατές, Ιταλούς και αλλοδαπούς. Έτσι, καταλληλότερος για τη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή κρίθηκε από τους διοργανωτές ο διεθνούς φήμης, ελληνιστής φιλόλογος της Ιταλίας Έτορε Ρομανιόλι, ο οποίος απέδιδε στην ιταλική γλώσσα τα αρχαία δράματα με γνώμονα τη θεατρικότητα τους,⁸ ενώ, συχνά, με τη βοήθεια των φοιτητών του πειραματιζόταν ανεβάζοντάς τα στη σκηνή.⁹ Η επιτυχής επιλογή του προσώπου φάνηκε αμέσως από τον τρόπο που συνεργάστηκε με τους ανθρώπους του θεσμού και κατεύθυνε το έργο των καλλιτεχνών στη θεατρική παραγωγή του *Αγαμέμνονα*, προσδίδοντας διακριτή αισθητική και ιδεολογική ταυτότητα στο όλο εγχείρημα: ως τρόπο παραγωγής και ως τελικό αποτέλεσμα.

Μετά τον διορισμό του Ρομανιόλι και πολλούς μήνες πριν την πρεμιέρα του έργου, η Επιτροπή ξεκινά μια διαφημιστική καμπάνια που οργανώνεται ως εξής: (α) υπό μορφή «προσηλυτισμού» εθελοντών-κατοίκων της πόλης (τεχνίτες, χορωδοί, κομπάρσοι κ.ά.) με αναπτυγμένο το αίσθημα της πατριωτικής συνείδησης, για να δουλέψουν πάνω στην υλοποίηση του «μεγάλου οράματος», συμμετέχοντας στα ποικίλα «εργοτάξια» που στήνει ο νέος θεσμός του Φεστιβάλ, διοικητικά και καλλιτεχνικά [σε εργαστήρια, βίβες,

⁷ Βλ. F.F.G., εφημ. *Tribuna*, [χωρίς τίτλο], [Ρώμη] 4 Ιουνίου 1913, Térésah, [περιοδικό] *Donna*, και M.M., «Au théâtre de Syracuse», [εφημ.] *Journal des Débats*, χ.τ. 12 Αυγούστου 1913.

⁸ Βλ. Ettore Romagnoli, *Minerva e lo scimmione*, 2009, με ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο, http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/romagnoli/minerva_e_lo_scimmione/pdf/romagnoli_minerva_e_lo_scimmione.pdf, σ. 21 [4/4/2015], για τον απαράδεκτο φιλολογικό μμητισμό των Ιταλών φιλόλογων προς τους Γερμανούς, βλ. στο ίδιο σ. 18-21, και για τα χαρακτηριστικά αυτών των φιλολογικών μεταφράσεων επίσης στο ίδιο σ. 33-34. Η Laura Piazza «Ettore Romagnoli uomo di teatro», με ελεύθερη πρόσβαση στο διαδίκτυο, <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2010/07/Romagnoli-Piazza.pdf> σ. 3 [21/5/2015], αναφέρεται στις παρωχημένες μεταφράσεις. Βλ. επίσης Ettore Romagnoli, «Come nacque le rappresentazioni classiche di Ettore Romagnoli», περιοδικό *Secolo XX*, [2] Μαΐου 1924, 333-7, όπου επισημαίνεται η σημασία της σύγχρονης πρόσληψης του δράματος και οι θέσεις ενάντια στο γερμανικό φιλολογισμό.

⁹ Zoboli (2004) 33 και σημ. 147. Επίσης στις παραστάσεις πριν από τις Συρακούσες συγκαταλέγεται και μία παράσταση των *Βαχχών* στο Φιέζολε το 1913, όπως αναφέρει ο Amoroso (2009) 38.

αίθουσες εκδηλώσεων της πόλης κ.ά.], και (β) υπό μορφή δημοσιευμάτων, τα οποία περιγράφουν το παραγόμενο φεστιβαλικό προϊόν, εν προκειμένω, την επικείμενη παράσταση του *Αγαμέμνονα*, με δελεαστικό τρόπο, ως μία σύνθεση παλαιών και «δοκιμασμένων» αισθητικών στοιχείων με νέα, τα οποία υπόσχονται, τελικά, πως θα προσφέρουν στον θεατή τους, μια άκρως ενδιαφέρουσα και ιδιότυπη αισθητική εμπειρία.¹⁰

Τελικά, είναι γεγονός πως η παράσταση του *Αγαμέμνονα* τον Απρίλιο του 1914, κατάφερε να συνδυάσει, με αρκετή επιτυχία, (α) στοιχεία που θεωρούσαν οι διοργανωτές ότι υπογράμιζαν τον «αυθεντικό» ελληνικό χαρακτήρα των παραστάσεων του Φεστιβάλ και (β) στοιχεία σύγχρονων αισθητικών ρευμάτων. Στην πρώτη κατηγορία των στοιχείων που απαντούν στον *Αγαμέμνονα* και παραπέμπουν στην αυθεντική σικελική ελληνικότητα, μπορούμε να εντάξουμε το κείμενο της παράστασης, όπως το απέδωσε στα ιταλικά ο Έτορε Ρομανιόλι, διατηρώντας, όπως ισχυρίστηκε, τον ρυθμό του αρχαίου ελληνικού στίχου στο «σκελετό» του σύγχρονου ιταλικού. Αυτή μάλιστα η τακτική, τον βοήθησε να συνθέσει και τα μουσικά κομμάτια της παράστασης, αφού πίστευε πως το λυρικό μέτρο του αρχαίου στίχου υπαγόρευε και συγκεκριμένη μουσική παρτιτούρα, η οποία στα χέρια του κατάλληλου ερευνητή μπορούσε να διαβαστεί.¹¹ Με την πρωτότυπη μεταφραστική εργασία του Ρομανιόλι πάνω στον *Αγαμέμνονα* στο πλαίσιο του Φεστιβάλ, ο ποιητικός λόγος έγινε το «σήμα κατατεθέν» του θεσμού, πράγμα που τον διαφοροποίησε από άλλα διάσημα και ανταγωνιστικά Φεστιβάλ της εποχής, όπως το Μπαϊρόιτ για παράδειγμα, που πρόβαλε τη μουσική και όχι τόσο το λόγο.¹² Σε αυτό το πλαίσιο ήταν φυσικό να αναζητηθούν ηθοποιοί, που να μπορούν με τη φωνή τους, τη ρητορικότητα στο ύφος και την εκφραστικότητά τους να μεταφέρουν στα αυτιά και του πιο απομακρυσμένου θεατή το περιεχόμενο και την αισθητική της αισχύλειας τραγωδίας. Ο συσταθής για το λόγο αυτό θίασος, με πρωταγωνιστή, και σε ρόλο διδασκάλου των υπόλοιπων ηθοποιών, τον διάσημο, για τον απαγγελτικό τόνο του, Γκουαλιέρο Τουμιάτι, κάλυψε με το παραπάνω τις απαιτήσεις.¹³

¹⁰ Για τον εθελοντισμό βλ. παραπάνω σ. 300 και σημ. 6. Για τη νέα αισθητική εμπειρία βλ. Μηνιώτη (2016) 66-76, στο κεφάλαιο «οι Συρακούσες και οι ιδανικοί συνομιλητές τους».

¹¹ Zoboli (2004) 95, που παρουσιάζεται αναλυτικά η μέθοδός του.

¹² Βλ. [Ανώνυμο], «Verso una nuova forma di Arte Teatrale», περιοδικό *Siciliana*, χ.τ. 15 Νοεμβρίου 1923, σ. 37, για τη διαφορά του Φεστιβάλ των Συρακουσών με εκείνο του Μπαϊρόιτ· το πρώτο προωθεί τον λόγο και το δεύτερο τη μουσική.

¹³ Amoroso (1999) 100: «Οι οδηγίες που σχετίζονται με την συγκεκριμένη παράσταση (υποκριτική, μουσική και κίνηση) και οι λεπτομέρειες στην κίνηση για καθένα από τους ηθοποιούς στις πρώτες παραγωγές του INDA, είχαν προετοιμαστεί στην λεπτομέρειά τους από τον Καμπελότι και τον Ρομανιόλι [...]. Ο διάδοχος του Ρομανιόλι χρησιμοποίησε μεταφράσεις Ιταλών της ακαδημαϊκής κοινότητας, που μετάφρασαν τα κείμενα σωστά, αλλά χρησιμοποιώντας πομπώδη και ρητορική γλώσσα, η οποία καθρεφτιζόταν και στο παίξιμο των ηθοποιών. Αυτή είναι η εποχή των Γκουαλιέρο Τουμιάτι, Ανίμπαλε Νίνκι, Μαρία Μελάτο, ηθοποιοί που πρόκριναν το παίξιμο των Ελλήνων κλασικών στα υπαίθρια θέατρα».

Στην πρώτη, επίσης, κατηγορία στοιχείων που προωθούν την «ελληνικότητα» ανήκουν και οι σκηνικές και ενδυματολογικές επιλογές του σκηνογράφου Ντουίλιο Καμπελότι και του ενδυματολόγου Μπρούνο Πουότσο. Παρακολουθώντας τα ευρήματα των αρχαιολογικών ανασκαφών σε Τουρκία και Ελλάδα, ο Ρομανιόλι και οι συνεργάτες του επέλεξαν να αποτυπώσουν στη σκηνή του σικελικού θεάτρου, με αρκετό αρχαιολογικό ρεαλισμό, την προελληνική εποχή, στην οποία εκτυλίσσεται ο μύθος των Ατρείδων. Έτσι κατασκευάστηκαν το μυκηναϊκό παλάτι, τα κυκλώπεια τείχη και η πύλη των λεόντων, ενώ το σχέδιο και τα μοτίβα των κοστούμιών ήταν εμπνευσμένα από ενδύματα, επίσης της προελληνικής εποχής (βαριά υφάσματα και έντονος διάκοσμος).¹⁴

Αν και η σκηνογραφική αισθητική λειτούργησε πάνω στον τρισδιάστατο χώρο που πρότειναν οι μοντερνιστές σκηνογράφοι του 20ού αιώνα, κι όχι στον τρόπο που παρουσίαζαν επί σκηνής τα έργα τους οι αρχαίοι Έλληνες (χρήση του λογείου), ωστόσο, η παρουσία μιας κατασκευασμένης θυμέλης, όπως υπέθεταν πως υπήρχε πάντα στο χώρο της ορχήστρας των αρχαίων ελληνικών θεάτρων, υπογράμμισε όχι μόνο την ελληνικότητα του δράματος αλλά και την αυθεντικά ελληνική ταυτότητα του χώρου που φιλοξενήθηκε η παράσταση. Ακόμα πιο έντονα δηλώθηκε η παρουσία της [θυμέλης], με την τοποθέτηση των μελών του χορού των γερόντων, σε πλήρη σχεδόν ακινησία, δεξιά και αριστερά της σε ημικύκλιο, πράγμα που ενόχλησε κοινό και κριτικούς.¹⁵

Η τελευταία παρατήρηση, μας καθιστά σαφές το πόσο επιτακτική ήταν η ανάγκη να χρησιμοποιηθούν και στοιχεία, που δεν θα παρέπεμπαν πρώτιστα στην «ελληνικότητα» της παράστασης, αλλά θα βοηθούσαν τους θεατές να την παρακολουθήσουν ευχάριστα. Σε αυτή τη δεύτερη κατηγορία, λοιπόν, στοιχείων, ανήκει η χρήση ενός μεγάλου αριθμού κομπάρσων και μιας πολυάριθμης χορωδίας που γέμιζαν τον αχανή σκηνικό χώρο (όχι με επιτυχία ωστόσο), παραπέμποντας αισθητικά σε παραστάσεις του ιταλικού λυρικού θεάτρου, με το οποίο ήταν απόλυτα εξοικειωμένοι οι Ιταλοί θεατές. Η διαφορά εδώ, ήταν πως η μουσική έπαιζε αισθητά δευτερεύοντα ρόλο, καθώς τόσο τα μουσικά θέματα όσο και το μέγεθος της ορχήστρας ήταν περιορισμένα.¹⁶ Σύμφωνα όμως με την ίδια λυρική θεατρική παράδοση, και πιο συγκεκριμένα με την σκηνή της παρέλασης των αιχμαλώτων στην Αίδα του Βέρντι –όπως αποδίδεται σκηνικά εκείνα τα χρόνια στην Αρένα

¹⁴ Βλ. Mariani [1930] 103, και Cambellotti (1999) 51, σχετικά με την επίδραση που φαίνεται να άσκησε ο Ρομανιόλι στον σκηνογράφο Ντουίλιο Καμπελότι. Σε άρθρο του Ettore Bignone, «L' *Agamennone* di Eschilo al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Secolo*, [Μιλάνο] 9 Απριλίου 1914, φαίνεται σαν τα σχέδια για τα κοστούμια να τα έχει αποφασίσει ο Ρομανιόλι. Βλ. επίσης Cambellotti (1999) 46.

¹⁵ Βλ. για παράδειγμα Renato Simoni, «L' *Agamennone* di Eschilo al teatro Greco di Siracusa», εφημ. *Corriere della Sera*, Μιλάνο 17 Απριλίου 1914.

¹⁶ Για το μέγεθος και τα όργανα της ορχήστρας υπάρχουν πολλές μαρτυρίες, κυρίως τα αρχεία του INDA ανά παράσταση. Με λεπτομέρεια παρατίθενται στο Μηνιώτη (2016) 144-153. Στοιχεία δίδονται επίσης και για τη χορωδία.

της Βερόνα– στήθηκε, κατ’ αντιστοιχία, και η εντελώς επινοημένη από τον Ρομανιόλι σκηνή, της παρέλασης των Τρώων αιχμαλώτων ως προπομπός της άφιξης του Αγαμέμνονα στο παλάτι.¹⁷

Πέρα όμως από το αισθητικό, σε ιδεολογικό και πολιτικό επίπεδο, η διοργάνωση του Φεστιβάλ των Συρακουσών είχε, επίσης, ως πρότυπο την αρχαιοελληνική παράδοση, καθώς χρησιμοποίησε πλήθος πολιτών, για την υλοποίησή του, με απώτερο στόχο την τόνωση της κοινής «σικελικής» ταυτότητας των συμμετεχόντων.¹⁸ Ετούτη η ευρεία εμπλοκή των Συρακούσιων στην καλλιτεχνική παραγωγή, με τη σειρά της, προσέδωσε, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και στην ομάδα των θεατών, τα οποία στο μέτρο του δυνατού μπορούμε να τα αντιστοιχήσουμε με εκείνα του αρχαίου κοινού του 5ου π.Χ. αιώνα. Οι θεατές, που προέρχονταν από τις Συρακούσες και ήταν πάντα οι συντριπτικά περισσότεροι, αισθάνονταν την παράσταση, με την ευρεία έννοια, «μια δική τους υπόθεση», ενώ οι υπόλοιποι θεατές, που ήταν επισκέπτες στην πόλη, φαίνεται πως σε μεγάλο βαθμό επηρεάζονταν από την αλληλεπίδραση σκηνής και κοίλου και συχνά ταύτιζαν τα νοήματα και τις ιδέες που εκπορεύονταν από τον τραγικό λόγο της παράστασης, με το ήθος και την ταυτότητα των σύγχρονων Συρακούσιων.¹⁹

Το Φεστιβάλ των Συρακουσών, λοιπόν, δημιουργείται σε μια εποχή, κατά την οποία, στη νότιο Ευρώπη το αρχαίο ελληνικό δράμα όλο και περισσότερο ανεβαίνει στη σκηνή των ελληνορωμαϊκών θεάτρων. Μέχρι σήμερα οι λόγοι δημιουργίας των διαφόρων θεσμών, που το φιλοξενούν, φαίνεται να αντιμετωπίστηκαν από τη βιβλιογραφία χωρίς σοβαρή διαφοροποίηση μεταξύ τους, αφού το έργο τους παρουσιάζεται να απευθύνεται σε ένα συγκεκριμένο έθνος ανά περίπτωση, και να στοχεύει στη δημιουργία ενός συλλογικού υποσυνείδητου και μιας κοινής εθνικής ταυτότητας.²⁰ Με την έρευνα, όμως, στο αρχείο του Φεστιβάλ των Συρακουσών, τα δεδομένα αλλάζουν καθώς προκύπτει πως δεν είναι η ανάγκη τόνωσης της εθνικής ταυτότητας του σύγχρονου Ιταλού, που γεννά τον εν λόγω θεσμό, αλλά η ανάγκη να επιβληθεί, στην παγκόσμια συνείδηση, η αδιαμφισβήτητη «ετερότητα» του Νότιου Ιταλού, ως στοιχείο της πολιτισμικής «ανωτερότητας» του. Επιπλέον, η νέα αυτή ερμηνευτική προσέγγιση μας υποχρεώνει να επανεξετάσουμε, κάτω από νέο πρίσμα, τους λόγους δημιουργίας όλων των αντίστοιχων θεσμών του μεσοπολέμου.

¹⁷ Πρβλ. Ανώνυμο, «*Agamennone a Torino*», εφημ. *Gazzetta del Popolo*, Τορίνο 1 Ιουνίου 1914. Ανώνυμο, «*Le grandi rappresentazioni classiche all’ Arena di Verona*», εφημ. *Provincia di Vincenza*, Βιντσέντσα 19 Ιουνίου 1914, G. T., «*Le tragedie greche nell’ Arena di Verona*», εφημ. *Resto del Carlino*, Μπολόνια 28 Ιουνίου 1914.

¹⁸ Βλ. παραπάνω σ. 3 και σημ. 6.

¹⁹ Βλ. για παράδειγμα Ανώνυμο, «*Conferenza dell’ onorevole Destrée*» στο «*Cronaca*», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τ.χ.4 (Μάιος 1921), σ. 14, σχετικά με το περιεχόμενο του αυθόρμητου λόγου του υπουργού εξωτερικών Ντεστρέ, ο οποίος είχε παρακολουθήσει την παράσταση των *Χοηφόρων* του 1921.

²⁰ Βλ. Michelakis, (2010) 149-163, για τα φεστιβάλ εκείνων των χρόνων.

Βιβλιογραφία

- AFI/BC/1913/23 dicembre/e επιστολή του Μ.Τ. Γκαργκάλο στο Νομάρχη των Συρακουσών, Συρακούσες 22 Δεκεμβρίου 1913.
- Amoroso, Filippo (1999): «Performances of Ancient Greek Drama in Italy», στον τόμο: Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους*, Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνιστών, Γ' Διεθνής Επιστημονική Συνάντηση / Κέρκυρα 4, 5, 6 Απριλίου 1997, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 43-49.
- Amoroso, Filippo (2009): «Το αρχαίο δράμα στο σύγχρονο ιταλικό θέατρο» στον τόμο: Σ. Μερκούρης (επιμ.), *Μια σκηνή για το Διόνυσο: Θεατρικός χάρος και αρχαίο δράμα*, Κάπον, Αθήνα 99-103.
- Ανώνυμο, «Agamennone a Torino», εφημ. *Gazzetta del Popolo*, Τορίνο 1 Ιουνίου 1914.
- Ανώνυμο, «Conferenza dell' onorevole Destrée» στο «Cronaca», περιοδικό *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Bollettino del Comitato*, τ.χ. 4 (Μάιος 1921).
- Ανώνυμο, «Grandioso avvenimento artistico nella primavera del '914», περιοδικό *Associazione Nazionale Mensile Movimento Forestieri*, Μάιος 1913.
- Ανώνυμο, «Le grandi rappresentazioni classiche all' Arena di Verona», εφημ. *Provincia di Vincenza*, Βιντσέντσα 19 Ιουνίου 1914.
- Ανώνυμο, «L' Istituto del teatro greco (nostra intervista col conte Gargallo)», εφημ. *La Nazionale*, Ρώμη 17 Νοεμβρίου 1920.
- [Ανώνυμο], «Verso una nuova forma di Arte Teatrale», περιοδικό *Siciliana*, χ.τ. 15 Νοεμβρίου 1923, 37.
- Beacham, Richard (2006): «Ευρώπη» στο: L. Michael Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, μετ. Κατερίνα Αρβανίτη και Βίκυ Μαντέλη, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 429-472.
- Bignone, Ettore «L' Agamennone di Eschilo al teatro greco di Siracusa», εφημ. *Secolo*, [Μιλάνο] 9 Απριλίου 1914.
- Cambellotti, Duilio (1999): «Il risorgere delle rappresentazioni all' aperto (1938)», στο: Mario Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, 2η έκδ., Novcento, Παλέρμο, 43-49.

- Cambellotti, Duilio (1999): «Introduzione ad un album di scenografie (1943)», στο: Mario Quesada (επιμ.), *Teatro storia arte*, 2η έκδ., Novcento, Παλέρμο, σ. 51-64.
- Corvaja, Mario «La riapertura del teatro greco a Siracusa», εφημ. *Piccolo Giornale d'Italia*, χ.τ. 9 Νοεμβρίου 1913.
- G., F. F., [χωρίς τίτλο], εφημ. *Tribuna*, [Ρώμη] 4 Ιουνίου 1913.
- Térésah, περιοδικό *Donna*, [Ρώμη] [Ιούνιος ή Ιούλιος] 1913, παρατίθεται στον τομέα του αρχείου του INDA Rassegna Stampa (επισκόπηση τύπου): Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Aprile 1914. La stampa, 5-6.
- Gentile, Emilio (2006): *La grande Italia*. Editori Laterza, Μπάρι και Ρώμη.
- Mariani, Valerio (1930): *Storia della scenografia italiana*, Rinascimento del libro, Φλωρεντία.
- Mauceri, Enrico «Le rappresentazioni classiche a Siracusa», *Rappresentazioni classiche al teatro greco di Siracusa. Comitato*, τχ. 5-6 (Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1923), 8-9.
- M., M., «Au théâtre de Syracuse», [εφημ.] *Journal des Débats*, χ.τ. 12 Αυγούστου 1913
- INDA Fondazione: «Πρακτικά Συνέλευσης της Επιτροπής στις 6 Απριλίου 1913», - http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte1.pdf- και http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2013/04/verbale_1913_parte2.pdf [4/4/2017].
- Mack Smith, Denis (2009): *Sicilia medievale e moderna*, Laterza, Ρώμη και Μπάρι, 677-693.
- Μηνιώτη, Ναταλία (2016): *Παρουσίαση και ερμηνεία των θεατρικών παραστάσεων του Φεστιβάλ των Συρακουσών στα πρώτα χρόνια λειτουργίας του (1914-1939)*, αδημοσίευτη διατριβή του Τμήματος Θεάτρου του Α.Π.Θ.
- Michelakis, Pantelis (2010): «Theatre Festivals, total Works of Art and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage», *Cultural Critique*, University of Minnesota Press, Μινεζότα, τχ. 74, 149-163.
- Piazza, Laura: «Ettore Romagnoli uomo di teatro»,

<http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2010/07/Romagnoli-Piazza.pdf> σ. 3 [21/5/2015]

Romagnoli, Ettore (2009): *Minerva e lo scimmione*, http://www.liberliber.it/mediateca/libri/r/romagnoli/minerva_e_lo_scimmione/pdf/romagnoli_minerva_e_lo_scimmion.pdf, σ. 21 [4/4/2015].

Russo, Salvatore (1983): *Siracusa nella crisi dello stato liberale*, Società Siracusana di Storia Patria, [Συρακούσες].

Simoni, Renato: «L' Agamennone di Eschilo al teatro Greco di Siracusa», εφημ. *Corriere della Sera*, Μιλάνο 17 Απριλίου 1914.

T., G. «Le tragedie greche nell' Arena di Verona», εφημ. *Resto del Carlino*, Μπολόνια 28 Ιουνίου 1914.

Zoboli, Paolo (2004): *La rinascita della tragedia: le versioni dei tragici greci da D' Annunzio a Pasolini*, Pensa multimedia, Λέτσε.

Όψεις της ετερότητας στο απαγορευμένο γυναικείο
τελετουργικό χοροθέατρο Μαγιόνγκ της Μαλαισίας

Aspects of otherness in the banned women's
ritualistic dance drama Mak Yong of Malaysia

Μαρίνα Μέργου

Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια,
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.

Marina Mergou

Postdoctoral Researcher, Department
of Theatre Studies, NKUA.

marinamergou@gmail.com

Abstract

All public performances of the traditional Malay dance drama Mak Yong were banned by the Pan-Malaysian Islamic Party (PAS) in 1991 in the Kelantan state of Malaysia due to a series of animist beliefs and practices that were considered un-islamic. Mak Yong is a unique women's ritualistic dance theatre that is passed on from generation to generation. The imposition of the ban has led Mak Yong on the verge of extinction. There are very few performances secretly presented in Kelantan in such a way that the tradition of succession cannot be continued. In 2005, UNESCO declared Mak Yong a 'Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity' reopening the dialogue in an international level in an effort to create conditions for its preservation. This paper attempts to explore the aspects of otherness in Mak Yong that led to its ban within the cultural policy of the Malaysian state of Kelantan. As there is limited bibliography on Mak Yong, our aim is to contribute to the dialogue by bringing to light one of the rarest types of traditional Malay dance theatre whilst exploring the notion of otherness as a threat to the national and religious identity of a state.

Λέξεις-κλειδιά: ετερότητα, γυναικείο χοροθέατρο, απαγόρευση, τελετουργία.

Keywords: otherness, women's dance theatre, ban, ritual.

Το 1991, το συντηρητικό κυβερνών κόμμα PAS (Ισλαμικό κόμμα της Μαλαισίας) της πολιτείας του Κελαντάν της Μαλαισίας απαγόρευσε την παρουσίαση του παραδοσιακού χοροθεάτρου Μαγιόνγκ, με αφορμή μια σειρά ανιμιστικών και λατρευτικών πεποιθήσεων και πρακτικών που το διαπνέουν κι έρχονται σε ρήξη με κάποιες διδασκαλίες του Ισλάμ. Το Μαγιόνγκ αποτελεί μοναδικό είδος γυναικείου τελετουργικού χοροθεάτρου και μεταδίδεται από γενιά σε γενιά, όπως πολλές θεατρικές παραδόσεις της Ανατολής. Καθώς, δεν υπάρχουν γραπτοί κώδικες της δραματουργίας του είδους, η επιβολή της απαγόρευσης οδήγησε το Μαγιόνγκ στα πρόθυρα της εξαφάνισης. Οι σποραδικά ελάχιστες παραστάσεις που παίζονται στην πολιτεία του Κελαντάν παρουσιάζονται κρυφά, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να συνεχιστεί η παράδοση της διαδοχής και να αρχίζουν να μειώνονται σε ελάχιστες οι ηθοποιοί που μπορούν να παρουσιάσουν, να διδάξουν και να διαδώσουν το σπάνιο αυτό θεατρικό είδος πριν την οριστική εξαφάνιση του. Το 2005, η UNESCO ανακήρυξε το Μαγιόνγκ ως «άυλη πολιτιστική κληρονομιά της ανθρωπότητας» ανοίγοντας εκ νέου το διάλογο σε διαπολιτισμικό πλαίσιο για την προσπάθεια διαμόρφωσης συνθηκών για τη διατήρησή του.

Η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί να διερευνήσει τις όψεις της ετερότητας στο Μαγιόνγκ που οδήγησαν στην απαγόρευσή του στο πλαίσιο της πολιτισμικής πολιτικής του μαλαισιανού κράτους. Καθώς η βιβλιογραφία που αφορά το Μαγιόνγκ είναι ελάχιστη, στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι να συμβάλει στο διάλογο, επιχειρώντας να φέρει στο φως ένα από τα σπανιότερα είδη παραδοσιακού μαλαισιανού θεάτρου και να διερευνήσει την έννοια της ετερότητας στο θέατρο ως απειλή για την εθνοκοινωνική ταυτότητα ενός κράτους.

Προέλευση

Το Μαγιόνγκ αποτελείται από το συνδυασμό διαφορετικών μορφών τέχνης και συμπεριλαμβάνει την υποκριτική, το χορό, τη μουσική, το τραγούδι, τη χρήση ποιητικής γλώσσας και ρυθμικού τοπικού διαλόγου της διαλέκτου Παντούμ του κρατιδίου Κελαντάν της Μαλαισίας.¹ Τα κύρια χαρακτηριστικά του Μαγιόνγκ είναι πως οι ανδρικοί και οι γυναικείοι ρόλοι παίζονται μόνο από γυναίκες και μόνο οι ρόλοι των παλιάτσων/δούλων παίζονται από άνδρες. Η έμφαση δίνεται στη μουσική και στη στυλιζαρισμένη κίνηση.

Οι ρίζες του χοροθεάτρου Μαγιόνγκ βρίσκονται στις αρχαίες παραδόσεις των Χμερ, μιας φυλής που διέμενε στην περιοχή της Καμπότζης και η θρησκευτική της πρακτική συνδύαζε στοιχεία από Βουδισμό Θεραβάντα, Ινδουισμό, Ανιμισμό και Λατρεία των προγόνων, στοιχεία που συνδυάζει και το Μαγιόνγκ. Οι ερευνητές του είδους διαφωνούν ως προς την προέλευση του ονόματός του. Υπάρχουν τρεις επικρατέστερες θεωρίες. Σύμφωνα με την πρώτη και τον ερευνητή Μούμπιν Σέπαρντ (1905-1994), ετυμολογικά

¹ Ghulam – Sarwar (1976) 6.

προέρχεται από τη λέξη «μα χιάνγκ» που σημαίνει το πνεύμα του ρυζιού και συνδέεται με τη λατρεία της θεάς προστάτιδας του ρυζιού, που λατρεύεται από την κοινότητα του Κελαντάν για να φέρει γονιμότητα και καλή σοδειά. Η δεύτερη εκδοχή υποστηρίζεται από την προφορική παράδοση που κυκλοφορεί ανάμεσα στις ηθοποιούς/μύστες του Μαγιόνγκ. Σε αυτήν την εκδοχή το Μαγιόνγκ προήλθε από μια οικογένεια με μέλη της, τους Παγιόνγκ, Μαγιόνγκ, και Ανάκ Γιόνγκ, οι οποίοι εφηύραν τη δική τους ψυχαγωγία και αφού ο βασιλιάς τούς κάλεσε στο παλάτι του Τερεγκάνου, την οικειοποιήθηκε, μετατρέποντάς τη, για χρόνια, σε είδος βασιλικής ψυχαγωγίας. Η τρίτη και τελευταία εκδοχή με την οποία συμφωνούν οι περισσότεροι ερευνητές του είδους είναι πως η ονομασία προέρχεται από το παλαιό βασίλειο του Πατάνι στη Νότια Ταϊλάνδη, τότε Σιάμ.² Το Μαγιόνγκ μεταφέρθηκε για πρώτη φορά από το Πατάνι στο Κελαντάν ως δώρο για τους γάμους μεταξύ των δύο σουλτανάτων.³ Η πρώτη καταγεγραμμένη παράσταση Μαγιόνγκ που έχουμε χρονολογείται το 1878.⁴ Εν συνεχεία, το οικειοποιήθηκε η βασιλική αυλή και παρέμεινε ως η κεντρική βασιλική φόρμα ψυχαγωγίας για περίπου 200 χρόνια. Το Μαγιόνγκ βρισκόταν υπό την αιγίδα του σουλτανάτου ως το 1920.⁵ Παιζόταν σε αγροτικές εορτές στην επαρχία του Κελαντάν για τον εορτασμό της συγκομιδής, για τον εορτασμό των γενεθλίων του σουλτάνου και σε γάμους.

Την ίδια χρονική περίοδο, εμφανίζονται θίασοι Μαγιόνγκ στις πολιτείες της Μαλαισίας Τερενγκάνου και Κεντάχ. Μετά τη μείωση της αυλικής υποστήριξης το Μαγιόνγκ επηρεάστηκε από διάφορες λαϊκές θεατρικές μορφές και, κυρίως, από το χορευτικό δράμα Μανόρα της Ταϊλάνδης και επίκεντρο του έγινε η επεισοδιακή και αθυρόστομη κωμωδία. Στις σύγχρονες μορφές του Μαγιόνγκ διαφαίνονται οι πανισλαμικές και βουδιστικές επιδράσεις των Θάι. Επίσης, διαφαίνεται έντονα, τόσο στη μορφολογία του όσο και στο ρεπερτόριό του, η πολιτισμική επιρροή από την Ινδονησία, την Ταϊλάνδη και την Εγγύς Ανατολή.⁶

Τα είδη παραστάσεων του Μαγιόνγκ μπορούν να χωριστούν σε τρεις κατηγορίες. Η πρώτη, στην οποία θα εστιάσουμε στη σημερινή ανακοίνωση, αποτελεί την παραδοσιακή/τελετουργική μορφή του που απευθύνεται στην κοινότητα, έχει μαγικο-θρησκευτικές και θεραπευτικές διαστάσεις κι απαγορεύτηκε το 1991 από την κυβέρνηση του συντηρητικού ισλαμικού κόμματος PAS του Κελαντάν. Η δεύτερη είναι εμπορική μορφή του Μαγιόνγκ, η οποία παρουσιάζεται σε πολιτιστικές εκδηλώσεις σε ιδιωτικούς χώρους και ξενοδοχεία, είναι πολύ επιφανειακή και απευθύνεται κυρίως σε τουρίστες. Το ενδιαφέρον της συγκεκριμένης μορφής, το οποίο θα συζητήσουμε πιο

² Rahimidin & Sutung (2011) 3-11.

³ Nasuruddin (2009) 35-36.

⁴ Yousof (2013) 77.

⁵ Yousof (2013) 79.

⁶ Gunawardana, Becker, Hatley, Malm, Richmond, Arden, Yoh, Goodman, Hideo, Mitra, Perinbayagam, Athamby, Dutt, Jun (1989) 87.

διεξοδικά στη συνέχεια, σε σχέση με τις διακρίσεις που προκαλεί, έγκειται στο γεγονός ότι η PAS, η οποία απαγόρευσε την τελετουργική μορφή του Μαγιόνγκ, επιτρέπει την παρουσίαση του σε ιδιωτικό επίπεδο «μόνο για τουρίστες και όχι για ντόπιους κατοίκους ή ντόπιους μουσουλμάνους.»⁷ Τέλος η καλλιτεχνική/ψυχαγωγική μορφή του Μαγιόνγκ αποτελείται από πειραματικές παραστάσεις σύγχρονων σκηνοθετών και θιάσων και απευθύνεται στο θεατρόφιλο κοινό.

Η τελετουργική μορφή του Μαγιόνγκ

Η τελετουργική μορφή του χοροθεάτρου Μαγιόνγκ, ονομάζεται «Μαγιόνγκ Μέιν Πουτερί», και συμπεριλαμβάνει χορούς έκστασης και κατοχή από πνεύματα που προέρχονται από τη χρήση της παραδοσιακής θεραπευτικής τελετουργίας «Μέιν Πουτερί», η οποία αποτελεί και τον κύριο λόγο της απαγόρευσης του είδους.⁸ Το Μαγιόνγκ Μέιν Πουτερί πιστεύεται πως έχει μαγικό/θρησκευτικό χαρακτήρα. Παραδοσιακά τα συγκροτήματα Μαγιόνγκ καλούνταν να παίζουν κατά τη διάρκεια μιας ασθένειας ή μετά την ανάρρωση του αρρώστου, σαν τάμα για να ευχαριστήσουν τα πνεύματα.⁹

Οι καθιερωμένες τελετουργίες του Μαγιόνγκ συμπεριλαμβάνουν την τελετή ανοίγματος του θεάτρου¹⁰ «Μπούκα Πανγκούγκ» στην οποία γίνεται επίκληση των πνευμάτων και των θεών, προσφέροντας θυσίες για την εξασφάλιση της εύνοιάς τους και την τελετή κλεισίματος του θεάτρου «Τουτούπ Πανγκούγκ» στην οποία αποτίεται φόρος τιμής στα πνεύματα και στους θεούς, για την επιτυχημένη διεξαγωγή της παράστασης.¹¹

Τα τελετουργικά στοιχεία του Μαγιόνγκ δεν σταματούν στις τελετές έναρξης και λήξης, αλλά διαποτίζουν όλη την παράσταση. Πιο έντονα διαφαίνονται σε τραγούδια με καθαρά τελετουργικό χαρακτήρα, όπως το «Μενγκαντάπ Ρεμπάπ» που συνοδεύει τον πρώτο τελετουργικό χορό του Μαγιόνγκ, προς τιμήν του ιερού εγχόρδου μουσικού οργάνου Ρεμπάπ.¹² Ο συγκεκριμένος χορός είναι τυποποιημένος και αποτελείται από στυλιζαρισμένες πόζες, κινήσεις των χεριών και παραδοσιακή γλώσσα χειρονομιών με ρίζες στο αρχαίο ινδικό Νάτια Σάστρα.¹³ Οι τελετουργικοί

⁷ Malaysiakini (2007).

⁸ Yousof (2004) 88.

⁹ Ο.π. 88.

¹⁰ Θα ήθελα να διευκρινίσω πως, η χρήση του όρου του «θεάτρου» στο συγκεκριμένο σημείο δεν αναφέρεται σε κάποια κτηριακή εγκατάσταση, αλλά στον εκάστοτε χώρο που επιλέγεται για να διεξαχθεί μια τελετουργική παράσταση Μαγιόνγκ.

¹¹ Yousof (2017) 110-111.

¹² Yousof (2016) 211.

¹³ Το Νάτια Σάστρα (Σανσκριτικό: नाट्यशास्त्र, Nāṭyaśāstra) είναι ένα σανσκριτικό ινδουιστικό κείμενο για τις παραστατικές τέχνες, αντίστοιχο με την Ποιητική του Αριστοτέλη. Το κείμενο αποδίδεται στον Bharata Muni και η πρώτη του πλήρης συλλογή χρονολογείται μεταξύ 200 π.Χ. και 200 μ.Χ. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Radhavallabh, T. (1991): *Lectures on the Nāṭyaśāstra*. Centre of Advanced Study in Sanskrit. Poona., Tiekens, H. (1998): «Poétique du theater indien: Lectures du Nāṭyaśāstra (Review)». *Asian*

χοροί του Μαγιόνγκ παρουσιάζονται αποκλειστικά από γυναίκες ηθοποιούς/ μύστες «μπομό», με στόχο να καθησυχάσουν και να ευχαριστήσουν τα πνεύματα. Οι ηθοποιοί θεωρούνται πως έχουν θεραπευτικές ιδιότητες, καθώς καλούνται να ενσαρκώσουν τα πνεύματα και τους θεούς που παρουσιάζονται στις ιστορίες του ρεπερτορίου του Μαγιόνγκ.¹⁴

Το ρεπερτόριο

Το ρεπερτόριο του Μαγιόνγκ αποτελείται παραδοσιακά από ιστορίες με μαγικό/θρησκευτικό περιεχόμενο που ανακλούν την τελετουργική του φύση και αποτελείται από 12 κύρια έργα.¹⁵ Πρόκειται για βουδιστικές ιστορίες που προέρχονται από τα Τζάτακας, ταϊλανδικούς παραδοσιακούς μύθους και μαλαισιανά λαϊκά τοπικά δραματοποιημένα παραμύθια, με θεματολογία τις μαγικές περιπέτειες πριγκίπων, πριγκιπισσών και δαιμώνων. Πιο αντιπροσωπευτικά έργα θεωρούνται το Dewa Muda και το Anak Raja Gondang, καθώς οι ιστορίες τους παρουσιάζουν τις περιπέτειες θεών και ημίθεων επί σκηνής, και αρρώστους με ανίατες ασθένειες να θεραπεύονται αντίστοιχα. Όλα τα κείμενα του ρεπερτορίου του Μαγιόνγκ αποτελούν μια επίκληση στα πνεύματα για προστασία της κοινότητας από ασθένειες και κινδύνους.¹⁶ Υπάρχουν έργα του ρεπερτορίου που θεωρούνται πιο δραστικά και άλλα πιο επικίνδυνα, σε σχέση με το μαγικό/θρησκευτικό του χαρακτήρα. Το κείμενο του κάθε έργου καθώς και τα κείμενα των τραγουδιών αυτοσχεδιάζονται από τις ηθοποιούς. Οι δεκαπέντε πρώτοι στίχοι του Μαγιόνγκ θεωρούνται παλιό ή αμετάβλητοι και παρουσιάζονται σε κάθε παράσταση.¹⁷

Όψεις μιας τελετουργικής παράστασης Μαγιόνγκ

Οι τελετουργικές παραστάσεις του Μαγιόνγκ παρουσιάζονται τη νύχτα και διαρκούν από τις 8.30 μ.μ. μέχρι τα μεσάνυχτα, για μία, δύο ή και παραπάνω μέρες,¹⁸ σε μια ανυψωμένη σκηνή γύρω από την οποία κάθεται το κοινό. Η διάρκεια των παραστάσεων εξαρτάται από τη βαρύτητα του περιστατικού για την οποία τελείται και είθισται σε τέτοιου είδους θεραπευτικές παραστάσεις η πρώτη μέρα να αφιερώνεται αποκλειστικά στην τελετουργία «Μέιν Πουτερί» για διαγνωστικούς λόγους.¹⁹ Όλες οι παραστάσεις ξεκινούν με την τοποθέτηση των μουσικών οργάνων επί σκηνής και τους μουσικούς

Folklore Studies. 56.

¹⁴ Yousof (1982) 111.

¹⁵ Ο.π. 112.

¹⁶ Yousof (2016) 67.

¹⁷ Gunawardana, Becker, Hatley, Malm, Richmond, Arden, Yoh, Goodman, Hideo, Mitra, Perinbayagam, Athamby, Dutt, Jun (1989) 89.

¹⁸ Σύμφωνα με τον πανεπιστημιακό Ghulam-Sarwar Yousof, υπάρχουν μαρτυρίες της παράστασης Μαγιόνγκ του έργου *Anak Raja Gondang* που διήρκεσε 40 νύχτες. Yousof (1982) 111.

¹⁹ Yousof (1982) 111.

στις προδιαγεγραμμένες θέσεις τους. Στη συνέχεια, ακολουθεί η τελετή έναρξης 'Μπούκα Πανγκούγκ'. Η πρώτη ώρα κάθε έργου είναι η ίδια και συμπεριλαμβάνει ένα καθιστό τελετουργικό χορό των ηθοποιών «μπομό» με επίκεντρο τα χέρια και κατεύθυνση προς τον οργανοπαίχτη του ιερού μουσικού οργάνου ρεμπάπ, ο οποίος είναι πάντα τοποθετημένος προς την Ανατολή. Στη συνέχεια, ακολουθεί ένας κυκλικός χορός και τέλος, μια ταξιδιωτική σκηνή πριν να ξεκινήσει η κύρια δράση.²⁰

Οι βασικοί ρόλοι του Μαγιόνγκ είναι οι ακόλουθοι: Παγιόνγκ, (ο πρωταγωνιστικός ρόλος του βασιλιά ή θεού που παίζεται από γυναίκες), Μαγιόνγκ (η πρωταγωνίστρια- βασιλίσα ή θεά που παίζεται από γυναίκες) και Περάν (οι παλιάτσοι-υπηρέτες του βασιλιά που παίζονται από άνδρες). Όλοι οι υπόλοιποι ρόλοι του Μαγιόνγκ παίζονται από γυναίκες. Οι ηθοποιοί εκπαιδεύονται σε μια από τις κατηγορίες ρόλων την οποία παίζουν σε κάθε έργο.²¹ Η ηθοποιός που εκπαιδεύεται στο ρόλο του Παγιόνγκ, πρέπει να περάσει μια τελετή μύησης πριν της επιτραπεί να παίζει το σημαντικό αυτό ρόλο, και πιστεύεται πως πρέπει να έχει πνευματικές δυνάμεις αφού καλείται να ενσαρκώσει θεϊκούς χαρακτήρες.

Κοστούμια

Τα κοστούμια του Μαγιόνγκ είναι τυποποιημένα για όλους τους ρόλους και φέρουν διακριτικά διακοσμητικά στοιχεία που τους ξεχωρίζουν. Θα αναφερθούμε στα κοστούμια που φορούν οι πρωταγωνιστικοί ρόλοι. Η ηθοποιός που ενσαρκώνει τον Παγιόνγκ φορά το βασικό κοστούμι που ονομάζεται «Ράτζα Μπόνγκκσου Σάκτι» και αποτελείται από μια παραδοσιακή μαλαισιανή μπλούζα με κοντά μανίκια ή μια μπλούζα με υψηλό λαιμό, μια φαρδιά παντελόνα κι ένα κοντό σαρόνγκ [πολύχρωμο κομμάτι υφάσματος] που καλύπτει την περιοχή της κοιλιάς ως τα γόνατα. Φορά, επίσης, ένα διχτυωτό αραχνούφαντο διακοσμητικό γύρω από το λαιμό της, το οποίο είναι στολισμένο με πολύχρωμες χάντρες. Η ηθοποιός που ενσαρκώνει τη Μαγιόνγκ φορά μια μπλούζα που είναι κολλητή στο σώμα και αφήνει ακάλυπτους τους ώμους και τα χέρια. Φορά επίσης το παραδοσιακό αραχνούφαντο διακοσμητικό με διαφορετικά στοιχεία από αυτό του Παγιόνγκ. Τέλος φορά ένα σαρόνγκ ή σονγκέτ [τύποι διαφορετικών υφασμάτων] γύρω από τη μέση της, διαφορετικού τύπου από τον Παγιόνγκ. Τα κοστούμια συνοδεύονται από αντίστοιχα καλύμματα κεφαλής. Οι υπόλοιποι ρόλοι φορούν αντίστοιχα κοστούμια και καλύμματα κεφαλής, εκτός από τους παλιάτσους Περάν.²²

²⁰ Gunawardana, Becker, Hatley, Malm, Richmond, Arden, Yoh, Goodman, Hideo, Mitra, Perinbayagam, Athamby, Dutt, Jun (1989) 93-94.

²¹ Nasuruddin (2009) 37-38.

²² Nasuruddin (2009) 38-39.

Η απαγόρευση του Μαγιόνγκ

Το Μαγιόνγκ απαγορεύτηκε το 1991 από το ισλαμικό κόμμα της Μαλαισίας PAS του Κελαντάν, όπως προαναφέραμε. Οι επίσημοι λόγοι της απαγόρευσης ορίστηκαν ως τα «μη ισλαμικά στοιχεία» που το διαπνέουν, καθώς και τα κοστούμια τα οποία αφήνουν το κεφάλι και τα χέρια των γυναικών ηθοποιών του Μαγιόνγκ ακάλυπτα.

Η απαγόρευση του 1991 δεν ήταν η πρώτη, καθώς το Μαγιόνγκ είχε απαγορευτεί και στο παρελθόν. Το έτος 1887 κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Σουλτάνου Μοχάμεντ ΙΙ απαγορεύτηκε η παρουσίασή του με αφορμή το περιστατικό μιας πριγκίπισσας από το χαρέμι του σουλτάνου και ηθοποιού του Μαγιόνγκ, η οποία τό 'σκασε με έναν ηθοποιό παλιάτσο του θιάσου. Ως επίσημος λόγος της απαγόρευσης του Μαγιόνγκ παρουσιάστηκε η αναγκαιότητα εξάλειψης πρακτικών «Κουραφάτ» [πρακτικών που έρχονται σε ρήξη με το Ισλάμ], όπως η επίκληση πνευμάτων. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Σουλτάνου Μανσούρ (1891- 1899) επαναλήφθηκε η απαγόρευση του Μαγιόνγκ αλλά και άλλων ειδών, όπως το παραδοσιακό θέατρο σκιών της Μαλαισίας «Βαγιάνγκ Κούλιτ», ως μη ισλαμικές πρακτικές. Η απαγόρευση συνοδεύτηκε και από νομοθεσία που τιμωρούσε τους παραβάτες.²³

Παρόλες τις επαναλαμβανόμενες απαγορεύσεις ανά διαφορετικές περιόδους, το Μαγιόνγκ κατάφερε να επιβιώσει ως είδος έως και τις μέρες μας, σηματοδοτώντας τη σπουδαιότητα της αξίας του είδους, τόσο για τις ηθοποιούς-μύστες που το συντηρούν ζωντανό με κίνδυνο να έρθουν αντιμέτωπες με το νόμο ως παραβάτες, όσο και για την ίδια την κοινότητα που το παρακολουθεί στις κρυφές παραστάσεις που τελούνται. Για να κατανοήσουμε αφενός την απαγόρευση του Μαγιόνγκ και αφετέρου την επιβίωση του, θα πρέπει να αναδείξουμε τη σχέση του τελετουργικού αυτού χοροθεάτρου με τις όψεις της ετερότητας που ενσωματώνει.

Η έννοια της ετερότητας και το Μαγιόνγκ ως «παραβατική παρέκκλιση»

Η συλλογική ταυτότητα μιας κοινωνίας ορίζεται από την ετερότητα. Η έννοια της διαφοράς συνυπάρχει στη συλλογική ταυτότητα μαζί με ποικίλα άλλα στοιχεία, τα οποία ορίζουν τις κοινωνικές ομάδες και τα άτομα σε συλλογικότητες. Η ετερότητα αποτελεί το αδήριτο και ταυτόχρονα το πιο προβληματικό συστατικό στοιχείο της ταυτότητας που από τη φύση της είναι μια διφορούμενη πραγματικότητα.²⁴ Η ετερότητα συνιστά δομικό στοιχείο για κάθε κοινωνιογνωστικό σύστημα κατηγοριοποιήσεων και αναπαραστάσεων του περιβάλλοντος.²⁵ Υπάρχουν ποικίλες μορφές ετερότητας, όπως η εθνοτική, η γλωσσική, η πολιτισμική και ούτω καθεξής,

²³ Zahari (2011) 71.

²⁴ Ναυρίδης και Χρηστάκης (1997).

²⁵ Κωνσταντοπούλου, Μαράτου, Αλιπραντή, Γερμανού, Οικονόμου (2000) 12.

οι οποίες οικοδομούνται από την εκάστοτε κοινωνία.²⁶

Ο ίδιος ο όρος της ετερότητας έχει «ανατρεπτικό» χαρακτήρα, καθώς η αναγνώριση του «άλλου» συνδέεται με την αμφισβήτηση του «εγώ». Η απόδοση ίσης αξίας και στον «άλλο» περιορίζει σε θεωρητικό επίπεδο τις δυνατότητες του «εγώ» και ως εκ τούτου συμβολίζει την ενδεχόμενη ανατροπή ενός κυρίαρχου συστήματος.²⁷ Ο τρόπος προσέγγισης του «άλλου» ανακλά και ταυτόχρονα κατασκευάζει την επικοινωνιακή δομή μιας κοινωνίας, καθώς η συλλογική ταυτότητα βρίσκεται στο επίκεντρο της διαλεκτικής του ενός και του πολλαπλού σε ‘φαντασιακό’ πάντα πλαίσιο, μια και ‘φαντασιακά’ είναι και τα πολιτισμικά στοιχεία. Οι ποικίλες μορφές της ετερότητας συνδέονται επίσης με την τάση κατασκευής του «άλλου» ως ένα είδος απειλής που βασίζεται στο φόβο του διαφορετικού, του αγνώστου.²⁸ Ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν στην εκάστοτε κοινωνία, η ετερότητα μπορεί να θεωρείται ως ατομική ή συλλογική ιδιαιτερότητα και να αντιμετωπίζεται ως παραβατική παρέκκλιση, στιγματίζοντας άτομα ή συλλογικότητες.²⁹

Η αντιμετώπιση του τελετουργικού γυναικείου χοροθεάτρου Μαγιόνγκ εμπίπτει στην ανωτέρω κατηγορία, όπως διαφαίνεται από την επίσημη επιβολή της κρατικής απαγόρευσης της παρουσίασης του τις τελευταίες τρεις δεκαετίες.

Μαγιόνγκ, μαλαισιανή ταυτότητα και Ισλάμ

Η κρατική απαγόρευση του Μαγιόνγκ σχετίζεται με ζητήματα θρησκευτικής φύσεως, τα οποία για να κατανοήσουμε πρέπει να εξετάσουμε πρώτα τη συγκρότηση της σύγχρονης εθνικής μαλαισιανής ταυτότητας και της αδιάσπαστης σχέσης της με το Ισλάμ. Μετά την ανεξαρτησία τους από τη βρετανική αποικιακή κυριαρχία, οι Μαλαισιανοί έχουν υιοθετήσει μια εθνική και θρησκευτική πολιτική με τα συντηρητικά θρησκευτικά κόμματα να κυριαρχούν. Από νεαρή ηλικία, οι Μαλαισιανοί διδάσκονται την έννοια της εθνότητας σε σχέση με τη θρησκεία. Στη Μαλαισία η έννοια του να είσαι Μαλαισιανός είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το να είσαι μουσουλμάνος.³⁰

Η πολιτικοποίηση του Ισλάμ στη Μαλαισία διαφαίνεται ξεκάθαρα μέσα από την ειδική σχέση αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης μεταξύ του Ισλάμ και της εθνικής ταυτότητάς της. Στο Μαλαισιανό ομοσπονδιακό σύνταγμα υπάρχουν τέσσερα βασικά κριτήρια που προσδιορίζουν το μαλαισιανό πολίτη: να μιλάει τη μαλαισιανή γλώσσα, να διακηρύσσει την πίστη του στο Ισλάμ, να συμμορφώνεται με τα έθιμα της Μαλαισίας³¹ και να είναι γεννημένος

²⁶ Σουλιώτη (2005) 21.

²⁷ Σταύρου Ιωάννα (2006) 22.

²⁸ Τζάνη (2006) 366.

²⁹ Goffman (2001) 65- 66.

³⁰ Abdul-Aziz (2010) 46.

³¹ Yousof (2016) 201- 202.

από γονείς, που ένας από τους δύο να ήταν πολίτης της Ομοσπονδίας ή της Σιγκαπούρης πριν από την Ανεξαρτησία ή να είναι απόγονος αυτού.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως η μαλαισιανή εθνική ταυτότητα δεν αποτελεί μια εθνική κατασκευή με βάση τη βιολογική / γεωγραφική προέλευση, αλλά μια πολιτική κατασκευή, καθώς τεχνικά κάποιος μπορεί να είναι Μαλαισιανός χωρίς να προέρχεται εθνολογικά από τη Μαλαισία. Καθώς η γλώσσα και τα έθιμα είναι μεταβλητές συνιστώσες στο σύγχρονο πολυπολιτισμικό κράτος της Μαλαισίας, η μόνη σταθερά που παραμένει είναι η ισλαμική θρησκεία.³²

Η σχέση της θρησκευτικής ταυτότητας με την εθνική είναι τόσο ισχυρή στη Μαλαισία που η απώλεια της μουσουλμανικής ταυτότητας ισοδυναμεί με την απώλεια της εθνικής. Η ανιμιστική προέλευση του Μαγιόνγκ, το περιεχόμενο του ρεπερτορίου του, καθώς και η εν γένει τελετουργική του φύση καθρεφτίζουν στις παραστάσεις του ένα αζιακό σύστημα προϊσλαμικής πίστης που καθιστά το Μαγιόνγκ μια μορφή τέχνης που είναι σχεδόν αδύνατον να γίνει αποδεκτή από το Ισλάμ.³³ Επιπλέον, ο διττός ρόλος των γυναικών, τόσο ως πρωταγωνίστριες όσο και ως θεραπεύτριες, καθώς και τα παραδοσιακά κοστούμια του Μαγιόνγκ που αφήνουν το κεφάλι και τα χέρια τους ακάλυπτα, έρχονται εμφανώς σε ρήξη με τις ισλαμικές πεποιθήσεις.

Παρά ταύτα, έχουν γίνει ατομικές και συλλογικές προσπάθειες από οπαδούς του Μαγιόνγκ με στόχο τη συμφιλίωσή του με τις διδασκαλίες του Ισλάμ. Ηθοποιοί του είδους έχουν ενσωματώσει μια σειρά εναλλακτικών πρακτικών, προσθέτοντας ισλαμικά στοιχεία στις παραστάσεις του Μαγιόνγκ, όπως η «Μπασμάλα»³⁴, η χρήση διαφόρων θρησκευτικών επικλήσεων, η αναφορά σε μουσουλμανικές προσωπικότητες, σουφιστές και αγγέλους, η αντικατάσταση του ανιμιστικού περιεχομένου στίχων του με αποσπάσματα και φαλμωδίες από το Κοράνι, καθώς και η τροποποίηση του παραδοσιακού ενδυματολογικού κώδικα με την ενσωμάτωση μουσουλμανικών πρακτικών, όπως η προσθήκη του χιτζάμπ κάτω από το παραδοσιακό κάλυμμα κεφαλής και η κάλυψη των χεριών.

Στο ίδιο πλαίσιο έχουν κινηθεί και κάποιοι ερευνητές, οι οποίοι προσφέρουν εναλλακτικές ερμηνείες στους χορούς του Μαγιόνγκ, νοηματοδοτώντας την κυκλική του μορφή σε σχέση με το Ισλάμ. Υπό το πρίσμα αυτών των ερευνητικών προσεγγίσεων, η κυκλική μορφή του χορού του Μαγιόνγκ παραπέμπει στο «Ταουχίντ» (στην ενότητα του Αλλάχ) και σχετίζεται με τους κυκλικούς χορούς των στροβιλιζόμενων δερβίσηδων, το σουφικό τάγμα των Μεβλεβήδων³⁵ που υπάγονται στον ιδεολογικό -

³² Abdul-Aziz (2010) 46.

³³ Yousof (2016) 201- 202.

³⁴ Η Μπασμάλα αποτελεί μια συντομογραφία της ισλαμικής φράσης «Στο όνομα του θεού, του φιλεύσπλαχνου και ελεήμονος». Χρησιμοποιείται εκτενώς στην καθημερινή ζωή από τους μουσουλμάνους πριν την έναρξη κάθε δράσης για να λάβουν την ευλογία του Θεού.

³⁵ Για περισσότερες πληροφορίες για τους Μεβλεβήδες Δερβίσηδες και τον ιδρυτή τους Τζαλαλουντίν Ρούμι βλ. Friedlander, I. (1975): *The Whirling Dervishes*. New York.

θρησκευτικό χώρο του Ισλάμ.³⁶

Στο πλαίσιο της προσπάθειας για τη διαμόρφωση συνθηκών που θα επιτρέψουν τη διατήρηση του Μαγιόνγκ, εντάσσεται και η ανακήρυξη του από την UNESCO το 2005 ως «άυλη πολιτιστική κληρονομιά της ανθρωπότητας». Όλες οι ανωτέρω προσπάθειες, τόσο σε τοπικό όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο, αντικατοπτρίζουν την αναγνώριση της σπουδαιότητας του σπάνιου αυτού γυναικείου τελετουργικού χοροθεάτρου.

Η απαγόρευση που επιβλήθηκε το 1991 από το PAS, εντούτοις, δεν έχει ακόμα αρθεί. Αυτό οφείλεται στο γεγονός, πως, το Μαγιόνγκ ως αυθεντική πολιτισμική κληρονομιά της Μαλαισίας συνδέεται με ζητήματα που αποτελούν πηγή δυσφορίας και έρχονται σε ρήξη με τη σύγχρονη συγκρότηση και εδραίωση της εθνοθρησκευτικής, κοινωνικής και πολιτισμικής ταυτότητάς της. Αφενός, η επιρροή των ανιμιστικών, βουδιστικών και ινδουιστικών στοιχείων που διαπνέουν το Μαγιόνγκ, παραπέμπουν στην προϊσλαμική προέλευσή του. Αφετέρου, ο κεντρικός ρόλος των γυναικών στην τέλεση των παραστάσεων παραπέμπει στον απόηχο μητριαρχικών κοινωνιών. Ως εκ τούτου, το Μαγιόνγκ φέρει ένα βαρύ πλήγμα στην ιδεολογική συγκρότηση της σύγχρονης μαλαισιανής εθνοθρησκευτικής ταυτότητας αποσυνδέοντας το Ισλάμ από την έννοια του μαλαισιανού και κατ' επέκτασιν αμφισβητεί την ηγεμονία του κυρίαρχου εθνοκοινοπολιτικού λόγου.

Η αμφισβήτηση της θρησκευτικής και ταυτόχρονα πολιτικής ηγεμονίας από μια μορφή παραδοσιακής τέχνης όπως το Μαγιόνγκ, και η κρατική καταστολή της μέσα από την επιβολή νομοθεσίας, σηματοδοτούν την ανάγκη επιβολής της σύγχρονης κυρίαρχης εθνοθρησκευτικής ιδεολογίας στους ετέρους ιδεολογικούς λόγους, ούτως ώστε να μπορέσει να επικυρωθεί. Η απαγόρευση του Μαγιόνγκ θα μπορούσε να ερμηνευθεί, σύμφωνα με την ανωτέρω θεώρηση, ως μια κατασταλτική πράξη στα πλαίσια λειτουργίας του μηχανισμού της ιδεολογικής κυριαρχίας ενός συντηρητικού πολιτικού και θρησκευτικού ηγεμονικού λόγου, με στόχο τη συγκρότηση μιας ενιαίας ιδεολογικά κοινωνίας. Το ζήτημα περιπλέκεται, ωστόσο, καθώς, το 2007 το συντηρητικό κυβερνών κόμμα PAS τροποποίησε τους όρους της απαγόρευσης του 1991, αναφέροντας πως η κυβέρνηση του Κελαντάν κρίνει πως «ο παραδοσιακός χορός Μαγιόνγκ μπορεί να παρουσιαστεί σε ιδιωτικούς χώρους και μόνο για τους ξένους τουρίστες, ... όχι για τους κατοίκους της περιοχής ή τους ντόπιους μουσουλμάνους».³⁷

Η τροποποίηση της απαγόρευσης ακόμα κι αν ερμηνευτεί αμιγώς στα πλαίσια της τουριστικής πολιτικής της Μαλαισίας με κύριο σκοπό να προσελκύσει περισσότερους τουρίστες και να τους παρέχει αυθεντικά πολιτισμικά προϊόντα της Μαλαισίας, όπως το Μαγιόνγκ, αυτόματα αναγνωρίζει την ιστορική και πολιτισμική βαρύτητά του. Η ίδια η φύση της παραπάνω τροποποίησης είναι

Τσοπάνης, Κ. (2005): *Ο μυστικισμός στις θρησκείες του κόσμου*. Αθήνα. Iqbal, A. (1999): *The Life and Work of Jalaluddin Rumi*. Oxford.

³⁶ Yousof (2016) 201- 202.

³⁷ Malaysiakini (2007). [Μετάφραση της γραφούσης].

αντιφατική, καθώς, το ίδιο το κράτος επιδεικνύει μια μαλαισιανή πολιτιστική ταυτότητα στους ξένους μη μουσουλμάνους τουρίστες, την οποία την ίδια στιγμή επιθυμεί οι ντόπιοι κάτοικοι της Μαλαισίας μουσουλμάνοι και μη, να αποποιηθούν. Ως εκ τούτου, μπορούμε να συμπεράνουμε πως οι ποικίλες όψεις της ετερότητας που παρουσιάζονται στο Μαγιόνγκ συναποτελούν και ταυτόχρονα δομούν τις όψεις της συλλογικής ταυτότητας της σύγχρονης Μαλαισίας, καθρεφτίζοντας τις ζυμώσεις του αμαλγάματος των πολιτικών, θρησκευτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών λόγων και ιδεολογιών που τη συγκροτούν.

Επίλογος

Μέσα από την περιήγησή μας στο μαγικό κόσμο του Μαγιόνγκ αναδειξαμε τα στοιχεία εκείνα που το καθιστούν, αφενός ως μια από τις πιο αυθεντικές μορφές παραστατικών τεχνών της Μαλαισίας, και αφετέρου ως μια ρωγμή στη σύσταση της ίδιας της εθνοθρησκευτικής της ταυτότητας. Η διερεύνηση των όψεων της διαφορετικότητας στο απαγορευμένο γυναικείο τελετουργικό χοροθέατρο Μαγιόνγκ προβάλλει την πολυπλοκότητα των θεμάτων που ανακύπτουν και αναδεικνύει την ανάγκη για περαιτέρω διάλογο γύρω από θέματα λογοκρισίας και επιβολής κρατικής και θρησκευτικής απαγόρευσης θεατρικών ειδών σε σχέση με ζητήματα ατομικής και συλλογικής ταυτότητας.

Το Μαγιόνγκ αποτελεί ένα σπάνιο και μοναδικό χοροθεατρικό είδος που απειλείται από εξαφάνιση ανάμεσα σε άλλα είδη παγκοσμίως. Οι επιπτώσεις της απαγόρευσης είναι πολυδιάστατες και χρειάζονται νέα ερευνητικά πονήματα για να αναλυθούν εις βάθος. Ελπίζω, μέσα από τη δημιουργία ενός ανοικτού διεπιστημονικού και καλλιτεχνικού διαλόγου, το γυναικείο τελετουργικό χοροθέατρο Μαγιόνγκ να μπορέσει να επιβιώσει, συνεχίζοντας τη μακρά παράδοσή του ως μια αυθεντική μορφή μαλαισιανής τέχνης.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

- Κωνσταντοπούλου, Χ., Μαράτου-Αλιμπράντη, Λ., Γερμανός, Δ. και Οικονόμου, Θ. (2000): «Εμείς» και οι «Άλλοι»: Αναφορά στις τάσεις και τα σύμβολα, Αθήνα.
- Ναυρίδης, Κ. και Χρηστάκης, Ν. (2000): *ΤΑΥΤΟΤΗΤΕΣ: Ψυχοκοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα.
- Ντίνας, Κ. (2005): «Η γλωσσική –κοινωνική ετερότητα και η ονοματολογία: μια κοινωνιο- γλωσσολογική προσέγγιση των κοζανίτικων επωνύμων» στο *Όψεις της ετερότητας*, επιμ.: Α. Κυρίδης – Α. Ανδρέου, Αθήνα 2005, 73-75.
- Περάκης, Η. (2006): *Ο «άλλος» στο ελληνικό σχολείο, Ορθόδοξη χριστιανοπαιδαγωγική θεώρηση*, Θεσσαλονίκη.

Σουλιώτη, Μ. (2005): «Περί ετερότητας φιλολογικό σημείωμα», στο *Όψεις της ετερότητας*, επιμ. Α.Κυρίδης – Α. και Ανδρέου, Αθήνα, 17-22.

Σταύρου, Ι. (2006): «Εμείς και οι άλλοι: η Ετερότητα στα κείμενα Επιστημονικής Φαντασίας», *Κριτική Επιστήμη & Εκπαίδευση*, 21-33.

<http://www.hpdst.gr/system/files/kritiki-4-06-21-stavrou.pdf> [8-5-2017].

Τζάνη, Μ. (2003): «Η αναγκαιότητα του “άλλου”. Η ετερότητα πέρα από το μύθο» στο Διεθνές Συνέδριο Κοινωνιολογίας, *Ετερότητα και Κοινωνία*. Αθήνα, <http://benl.primedu.uoa.gr/conference/tzani-el.pdf> [19-5-2017].

Ξενόγλωσση

Abdul- Aziz, Z. (2010): «Malaysia- trajectory towards Secularism or Islamism», στον τόμο *Religious Fundamentalisms and Their Gendered Impacts in Asia* επιμ.: C. Derichs και A. Fleschenberg, Βερολίνο, 44-67, <http://library.fes.de/pdf-files/iez/07061.pdf> [9-5-2017].

Goffman, E. (2001): *Στίγμα, Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* (μετ. Δ. Μακρυνιώτη), Αθήνα.

Gunawardana, A. J., Becker A. L., Hatley, B., Malm, W. P., Richmond, F., Arden, J., Yoh, S. K., Goodman, D., Hideo, K., Mitra, S., Perinbayagam, R.S., Athamby, K. S., Dutt, και Jun, U. (1989): Συλλογή από μελέτες, *Το Θέατρο στην Ασία*, Αθήνα.

Letter «Mak Yong: Kelantan ban smacks of discrimination» *Malaysiakini*, 5-03-2007, <https://www.malaysiakini.com/letters/64087> [25/02/2017].

Nasuruddin, M. G. (2009): *Traditional Malay Theatre*, Kuala Lumpur.

Prystay, C. (2006): «Bit of Malay culture vanishing under Muslim rules», <http://yaleglobal.yale.edu/content/bit-malay-culture-now-vanishing-under-muslim-rules> [27/4/2017].

Yousof, G. S. (1976): «The Kelantan Makyong Dance Theatre: A study of performance structure» <https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/handle/10125/12168> [12.4.2017].

—(2004): «Mak Yong as ritual», στον τόμο *Performing Arts. The Encyclopedia of Malaysia*, Vo 8, 2004.

—(2013): *Issues in traditional Malay culture*, Singapore.

—(2016): *Traditional Malay Theatre*, Kuala Lumpur.

Zahari, R. (2011): *Makyung: The Mystical Heritage of Malaysia*, Kuala Lumpur.

Αστικό Κοινοτικό Θέατρο, από το Φόβο στη Δράση:
Το παράδειγμα της παράστασης *Relatos de Femicidio*

Urban Community Theater, from Fear to Action:
The example of the play *Relatos de Femicidio*

Χριστιάνα Μόσχου

Διδάκτωρ Εκπαίδευσης,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones en Educación
και Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
Θεσσαλονίκης, Τμήμα Θεάτρου

Αλέξανδρος Ιωάννου

Υποψήφιος διδάκτωρ πολεοδομίας,
Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο,
Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών

Christiana Moschou

Ph.D. in Education,
University of Veracruz
και Aristotle University
of Thessaloniki, Department of Theater
moschou.ch@gmail.com

Alexandros Ioannou

Ph.D. candidate in
Urban Design & Architecture,
National Technical University of Athens
alxioannou@gmail.com

Abstract

The article Urban Community Theater, from fear to action is a chronicle of the play *Relatos de Femicidio* (Femicide Stories) that took place at Xalapa city of Mexico on the day of the dead, November 2nd of 2015. The performance was organized by the residents of a city neighborhood in motion. It was thus realized as part of the Mexican traditional celebration of the circle of life, giving way to the friends', partners' and neighbors' mourning, while basically remaining a political act. The first-person narrative is followed, as the process towards the performance cannot be separated from the personal testimony and experience of the inhabitants, including the writers of the present article.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο της κοινότητας, γυναικοκτονίες, θέατρο της μεθορίου, κινήματα πόλης Λατινικής Αμερικής.

Keywords: community theater, femicide, theatre on the limit, Latin American urban movements.

Εισαγωγή

Το θεατρικό έργο *Relatos de Femicidio* (ιστορίες γυναικοκτονιών) ήταν μία πραγματική ανάγκη, προκειμένου να μπορέσουν να εκφραστούν σκέψεις και συναισθήματα που δεν είχαν άλλον τρόπο να ακουστούν. Ήταν μία πράξη πολιτική, μία πράξη διαμαρτυρίας και χειραφέτησης κόντρα τόσο στην πατριαρχία όσο και στην κρατική καταστολή. Παρουσιάστηκε τη μέρα των νεκρών στη γειτονιά Λα Γότα (La Gota, η σταγόνα) της Χαλάπα (Xalapa), πρωτεύουσας της πολιτείας Βερακρούς (Veracruz) του Μεξικού, όπου οι κάτοικοι έχουν οργανωθεί ενάντια στην εγκληματικότητα του κράτους και του παρακράτους με όπλο τους την τέχνη. Η ανακοίνωση στο συνέδριο σκοπεύει να αναδείξει την πορεία αυτής της θεατρικής πράξης που μπορεί να χαρακτηριστεί θέατρο ντοκουμέντο ή και θέατρο διαμαρτυρίας, ενώ – υπό μια ευρύτερη οπτική– το θεατρικό σχήμα (αυτο)χαρακτηρίζεται ως αστικό κοινοτικό θέατρο (*teatro comunitario urbano*). Θα αναφερθούμε τόσο στο περιεχόμενο της παράστασης, όσο και στις ιδιαίτερες συνθήκες που τη γέννησαν, μετά τη δολοφονία τεσσάρων γυναικών και ενός άνδρα, σε ένα πολιτικό θρίλερ που άλλαξε τις ζωές μας.

Τα θέματα που διαπλέκονται με την καλλιτεχνική έκφραση ορίζουν μία πράξη τόσο θεατρική όσο και κοινωνικοπολιτική. Σε αυτά συγκαταλέγεται ο *φεμινισμός*, καθώς η θεματολογία πραγματεύεται την υπέρτατη μορφή πατριαρχικής βίας, και η *συλλογική επανασηματοδότηση ταυτότητας*, η οποία επικαθορίζεται από την παρουσίαση της παράστασης κατά την ημέρα των νεκρών, μίας γιορτής που συνεχίζει να αποτελεί κυρίαρχο κομμάτι της μεξικάνικης λαϊκής κουλτούρας και να αντιτίθεται στην προσπάθεια θεσμοποίησης της πολιτισμικής ταυτότητας εκ μέρους των κρατικών φορέων. Επίσης στη θεματική της παρουσίασης συμπεριλαμβάνονται τα κοινωνικά κινήματα πόλης, μιας και η παράσταση δημιουργήθηκε από τους κατοίκους της γειτονιάς ως απάντηση στα τοπικά τους προβλήματα, και το *θέατρο της μεθορίου* ως πράξη αντίστασης, καθώς η πολιτική δράση είναι ποινικοποιημένη και η οποιαδήποτε διαφωνία μπορεί να οδηγήσει στην επόμενη... γυναικοκτονία. Η παράσταση διαλέγεται μεταξύ πολλών ετεροτήτων. Η γυναικεία αφήγηση οριοθετεί μία άλλη ετερότητα ως προς την ανδρική βία, ενώ η αγάπη, ο θρήνος, η καταγγελία και η αντίσταση αποτελούν μία –τρόπον τινά– ετεροτοπία στην κανονικοποίηση της σιωπής και της απομόνωσης.

Η πολιτική συγκυρία στο Μεξικό

Η πολιτική συγκυρία, και κατ' επέκταση η κατάσταση που αντιμετωπίζουν οι κάτοικοι στη δημοκρατία του Μεξικού, δε θυμίζει σε τίποτα την εκτεταμένη κοινωνική ειρήνη που απολαμβάνουμε στη Δύση και την περιφέρειά της, ακόμα και στο θιγόμενο Νότο. Η χώρα, παραδομένη εδώ και πάνω από τέσσερις δεκαετίες στη δίνη της νεοφιλελεύθερης πολιτικής και της

συνακόλουθης κρίσης, χαρακτηρίζεται από εντονότατη ταξική ανισότητα, με την προκλητική ανάδειξη ασύλληπτου πλούτου από τη μία και τη γενίκευση της ακραίας φτώχειας στην πλειοψηφία των κατοίκων από την άλλη.

Το κράτος και οι αρχές επιλέγουν ως συνεκτικό παράγοντα μιας κοινωνίας σε διαρκή αναβρασμό την επιβολή ενός περιρρέοντα τρόμου, επιφορτίζοντας το παρακράτος που αποτελείται από τα καρτέλ διακίνησης ναρκωτικών με το ρόλο της εξάπλωσης μιας άλογης και βάρβαρης βίας –δολοφονίες, εξαφανίσεις, ομαδικές ταφές, βασανιστήρια, βιασμοί και διαμελισμένα σώματα βρίσκονται στην ημερήσια διάταξη, παίρνοντας συχνά το χαρακτήρα του μαζικού θεάματος. Το ίδιο το κράτος, στα πλαίσια του «πολέμου ενάντια στα ναρκωτικά», προσπαθεί –τύποις- να απαντήσει ενισχύοντας τις δυνάμεις καταστολής, με την αστυνομία και τη χωροφυλακή πανταχού παρούσα και διαρκώς άνοπλη, να θυμίζει όλο και περισσότερο στρατό κατοχής. Ο τρόμος μάλιστα ενισχύεται από το γεγονός πως στη μεγάλη τους πλειοψηφία τα θύματα του ακήρυχτου κοινωνικού πολέμου είναι τυχαία –αν και φυσικά δεν λείπουν οι συγκεκριμένοι πολιτικοί στόχοι, όπως στην περίπτωση των 43 αγνοούμενων σπουδαστών της Αγιοτσινάπα (Ayotzinapa) που αναφέρουμε παρακάτω. Η όλη τακτική της εξουσίας ονομάζεται χαρακτηριστικά «Κολομβιανοποίηση του Μεξικού¹» ενώ η κατάσταση στη χώρα έχει χαρακτηριστεί ως πόλεμος χαμηλής έντασης.

Ως αποτέλεσμα αυτού του συνδυασμού ανισότητας και τρόμου αναπτύσσονται μια σειρά από κοινωνικά κινήματα στην ύπαιθρο, αρθρωμένα γύρω από τις ινδιάνικες κοινότητες, με πιο χαρακτηριστικό το Ζαπατισμό στα χωριά της πολιτείας Τσιάπας (Chiapas), καθώς και μια σειρά κινήματων πόλης. Συνήθως όμως επικρατεί ένας ανεξέλεγκτος «πόλεμος όλων εναντίον όλων», με το έμφυλο στοχευμένο μίσος και τη βία ενάντια στις γυναίκες να αποτελεί τη σημαντικότερη ίσως εκδοχή του. Οι βιασμοί, τα βασανιστήρια και οι εκτελέσεις γυναικών γενικεύονται ανεξέλεγκτα, κατάσταση που σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στο αντρικό «ηρωικό» φαντασιακό των καρτέλ, ενώ ταυτόχρονα αναδύεται ο νεοσυντηρητισμός, με την πρωτοφανή χειροτέρευση της θέσης της γυναίκας να επικρατεί σε κάθε πτυχή της ζωής, ενισχυόμενη και θεσμικά, στο κάποτε κοσμοπολίτικο Μεξικό.

¹ «Κολομβιανοποίηση» (*colombianización* στα ισπανικά), καθότι η Κολομβία υπήρξε η πρώτη (ιστορικά) χώρα της ηπείρου στην οποία τα καρτέλ διακίνησης ναρκωτικών απέκτησαν αρκετή δύναμη ώστε να αποτελέσουν αρχικά κράτος εν κράτει, και στη συνέχεια να υποσκελίσουν το ίδιο το επίσημο κράτος. Οι κοινωνικές συνέπειες αυτής της εξέλιξης έφτασαν να καλύπτουν ουσιαστικά ολόκληρο το φάσμα της ζωής: Από την εργασία, την παιδεία, την υγεία, τη θρησκεία, ως την πλήρη κανονικοποίηση του τυχαίου θανάτου, μιλάμε εντέλει για την ίδια την αναδιαμόρφωση της κυρίαρχης ιδεολογίας και του φαντασιακού του κολομβιάνικου λαού. Ταυτόχρονα οι μηχανικές της εξουσίας που αναπτύχθηκαν βασιζόμενες στη γενίκευση του τρόμου ως μέσου πειθάρχησης είναι πλέον ευρέως ορατές και αναλυμένες και εκτός Κολομβίας, έτσι ώστε να γίνεται αντιληπτό ότι το Μεξικό βαδίζει σήμερα σε πολύ παρόμοιο μονοπάτι, προκειμένου να εξυπηρετηθούν αντίστοιχα συμφέροντα.

Η πόλη Χαλάπα και η γειτονιά Λα Γότα (La Gota)

Η Χαλάπα (Xalapa) είναι η πρωτεύουσα της πολιτείας Βερακρούς (Veracruz). Η Βερακρούς είναι η τρίτη μεγαλύτερη πολιτεία του Μεξικού, έχει 9 εκ. κατοίκους και εκτείνεται σε ολόκληρο τον κόλπο του Μεξικού. Αποτελεί ένα σημαντικό κέντρο, αφού εκεί εδράζεται το λιμάνι της Βερακρούς (και η ομώνυμη πόλη), εμπορικός σταθμός και κόμβος για όλη τη Λατινική Αμερική. Η πρωτεύουσα ωστόσο, η Χαλάπα, είναι πάνω στο βουνό, χτισμένη περίπου στα 1.300μ. υψόμετρο και περιβάλλεται από έναν τύπο τροπικών δασών, τα λεγόμενα «δάση βροχής» (rainforests). Η πόλη είναι κατά βάση γνωστή ως εθνικό ακαδημαϊκό κέντρο, φημισμένη για το φοιτητικό της κίνημα και για την συνεισφορά της στην τέχνη και τον πολιτισμό, από όπου πήρε και την ονομασία «η Αθήνα του Μεξικού» (la Atenas de México). Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι η πολιτιστική πρωτεύουσα όχι μόνο της πολιτείας Βερακρούς, αλλά συνολικότερα των νοτιοανατολικών πολιτειών της χώρας. Η ευρύτερη περιοχή είναι από τις πιο γνωστές στη χώρα για την παραγωγή καφέ.

Κάποια στιγμή, το 2014, η γειτονιά μας, που της έχει δοθεί το όνομα Λα Γότα, δηλαδή η σταγόνα, από μία βρύση που στέρεφε και έβγαζε σταγόνα-σταγόνα το νερό, ήρθε αντιμέτωπη με ένα κύμα έντονης εγκληματικότητας, αποτέλεσμα κυρίως της εσωτερικής διαμάχης των καρτέλ ναρκωτικών που δρουν στην πολιτεία. Συνέβησαν σε σύντομο χρονικό διάστημα δύο δολοφονίες και οι κάτοικοι συγκάλεσαν λαϊκή συνέλευση για να δουν πώς θα αντιμετωπίσουν την κατάσταση. Διατυπώθηκαν διάφορες απόψεις για το πώς θα μπορούσαμε να απαντήσουμε σ' αυτό το κύμα εγκληματικότητας, πώς θα μπορούσαμε να οργανωθούμε, και η απόφαση η οποία πάρθηκε ήταν να ανακαταλάβουμε τους δρόμους της γειτονιάς μέσα από την τέχνη. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα να αρχίσει ένας κύκλος εργαστηρίων τέχνης στο δρόμο. Φτιάξαμε ένα πρόγραμμα το οποίο το ονομάσαμε «Βαλοράρτε» (Valorarte), λογοπαίγνιο που προκύπτει από τις λέξεις αξία (valor) και τέχνη (arte), ενώ ταυτόχρονα σημαίνει «να εκτιμάς τον εαυτό σου». Τα εργαστήρια ξεκίνησαν με ζωγραφική στο δρόμο, χορό, θέατρο του καταπιεσμένου. Και η ζωή συνεχίστηκε σ' αυτό το μονοπάτι, για περίπου ένα χρόνο... ώσπου μια μέρα δολοφονήθηκαν δυο γείτονες και φίλοι, 500 χιλιόμετρα μακριά από τα σπίτια τους, στην Πόλη του Μεξικού. Καθώς δέχονταν απειλές για τη ζωή τους, έφυγαν ως εξόριστοι για την Ομοσπονδιακή Περιφέρεια (Distrito Federal), στην πρωτεύουσα, ένα από τα λίγα μέρη της χώρας που λειτουργούσε ως άσυλο, καθώς το παρακράτος δεν προέβαινε σε χτυπήματα τόσο κοντά στο διοικητικό κέντρο της χώρας. Στόχος τους ήταν να χαθούν τα ίχνη τους και να ξεχαστεί η δράση τους. Δεν τα κατάφεραν όμως, μια συμμορία παρακρατικών τους εντόπισε και τους σκότωσε.

Με λίγα λόγια, το χρονικό που οδηγεί στη δολοφονία, αλλά και στην παράσταση έχει ως εξής: Τη νύχτα της 26^{ης} προς την αυγή της 27^{ης} Σεπτεμβρίου του 2014 η αστυνομία από κοινού με παρακρατικούς, στην πόλη Ιγουάλα (Iguala) της πολιτείας Γκερρέρο (Guerrero), επιτέθηκε σε

σπουδαστές της «Αστικής Σχολής Εκπαιδευτικών της Αγιοτσινάπα (Escuela Normal Rural de Ayotzínapa)» καθώς και στον κόσμο της πόλης που τους συμπαραστεκόταν, θέλοντας να αναχαιτίσει το ταξίδι τους προς την πόλη του Μεξικού και τη συμμετοχή τους στην πορεία μνήμης των δολοφονημένων από το κράτος εξεγερμένων φοιτητών το 1968². Ο τραγικός απολογισμός της εν ψυχρώ επίθεσης ήταν 25 τραυματίες και τουλάχιστον 6 νεκροί επιτόπου, ενώ 43 εκ των σπουδαστών της Αγιοτσινάπα εξαφανίστηκαν (EFE³, 2016). Στους επόμενους μήνες ξέσπασε ένα τεράστιο κίνημα συμπαράστασης στους 43 αγνοούμενους σπουδαστές, από άκρη σε άκρη της χώρας (βλ. 1 - Φωτογραφία).

Το φοιτητικό κίνημα παίρνει πολύ έντονη και δυναμική μορφή και στην πόλη της Χαλάπα, μια πόλη όπου, όπως είδαμε, κυριαρχεί το φοιτητικό στοιχείο, ενώ ταυτόχρονα αναπτύσσονται έντονα κοινωνικά κινήματα. Ως αποτέλεσμα της συμμετοχής σε αυτό το κίνημα αλληλεγγύης, αρχίζουν οι πρώτες απειλές κατά της ζωής, αρχίζει ο κόσμος να οργανώνεται, αρχίζει να παρεμβαίνει, αρχίζει να μιλάει για τη διασύνδεση του κράτους και του παρακράτους των καρτέλ. Στη γειτονιά Λα Γότα η ημέρα των νεκρών του 2014 αφιερώνεται στη μνήμη των θυμάτων του μαινόμενου κοινωνικού πολέμου, ειδικά μάλιστα στον αγώνα για τον εντοπισμό και την απελευθέρωση των 43 αγνοούμενων σπουδαστών, αβίαστα και χωρίς καν να συζητηθεί. Έτσι δημιουργείται το πρώτο καλλιτεχνικό περιπατητικό φεστιβάλ (recorrido artístico) για τη μέρα των νεκρών που οργανώνεται από την πρωτοβουλία Βαλοράρτε και τους κατοίκους της γειτονιάς. Το φεστιβάλ προσλαμβάνει εξαρχής έναν πολιτικό χαρακτήρα⁴.

Επικρατεί ένα κλίμα καταστολής, έχει άλλωστε προηγηθεί η δολοφονία της δημοσιογράφου και κοινωνικής ακτιβίστριας Ρεχίνα Μαρτίνες Πέρες (Regina Martínez Pérez), υπάρχει η γενικευμένη αίσθηση ότι κάτι θα γίνει, όμως ως τις πολιτειακές εκλογές του '15 κρατούνται τα προσχήματα. Γίνονται οι εκλογές και την επόμενη μέρα γίνεται μία δολοφονική επίθεση σε 8 φοιτητές, που από τύχη δεν κατέληξε κάποιος απ' αυτούς νεκρός. Υπάρχει ένα κλίμα γενικότερης τρομοκρατίας και πολλά απειλητικά μηνύματα σε ακτιβιστές και δημοσιογράφους.

Στις 31 Ιουλίου του 2015, λίγο μετά τις εκλογές, τέσσερις γυναίκες και ένας άνδρας βρέθηκαν δολοφονημένοι σε διαμέρισμα στην περιοχή Ναβάρτε (Navarte) στην πρωτεύουσα του Μεξικού. Ήταν ο φωτορεπόρτερ Ρουμπέν Εσπινόσα (Rubén Espinosa) που αυτοεξορίστηκε από την πολιτεία της Βερακρούς καθώς δεχόταν απειλές για τη ζωή του, λόγω της κριτικής του στάσης απέναντι στην πολιτειακή κυβέρνηση και τον κυβερνήτη Ντουάρτε

² Πολιτική πορεία μνήμης αντίστοιχη με τη δική μας «πορεία του Πολυτεχνείου» στις 17 Νοέμβρη. Η διαφορά έγκειται στο ότι η εξέγερση των φοιτητών του 1968 δεν αποτελεί εθνική γιορτή του μεξικάνικου κράτους, που αντίθετα προσπαθεί να τη θάψει στη λήθη.

³ Η EFE είναι το μεγαλύτερο ισπανόφωνο πρακτορείο ειδήσεων (πρόκειται ουσιαστικά για μιντιακή αυτοκρατορία) με παραρτήματα σε όλη την αμερικάνικη ήπειρο.

⁴ Barria (2014); Méndez (2014).

(Duarte)⁵, καθώς και της δημοσιογραφικής κάλυψης των κοινωνικών κινημάτων, η ακτιβίστρια Νάντια Βέρα (Nadia Vera), που επίσης έφυγε από την πολιτεία της Βερακρούς γιατί δεχόταν απειλές, ενώ η ίδια είχε δηλώσει σε συνέντευξή της πως εάν της συμβεί κάτι, υπεύθυνος θα είναι ο κυβερνήτης της πολιτείας Ντουάρτε. Ήταν κάτοικοι της γειτονιάς Λα Γότα και φίλοι (βλ. 2-Φωτογραφία). Μαζί τους είχαμε οργανώσει την προηγούμενη χρονιά το πρώτο καλλιτεχνικό περιπατητικό φεστιβάλ για τη μέρα των νεκρών, αφιερωμένο στους 43 φοιτητές. Τους πετύχανε μαζί στο σπίτι της Νάντια, που ο Ρουμπέν είχε πάει να επισκεφτεί. Στο ίδιο σπίτι βρέθηκαν δολοφονημένες οι δύο συγκάτοικοί της, Γιεσένια Κίρος (Yesenia Quiroz) και Μίλε Βιρχινία Μαρτίν (Mile Virginia Martín) από την Κολομβία⁶, καθώς και η γυναίκα που καθάριζε το σπίτι, Αλεχάντρα Νεγκρέτε (Alejandra Negrete). Όλες οι γυναίκες, πριν καταλήξουν με μία σφαίρα στο κεφάλι, βασανίστηκαν και βιάστηκαν.

Εδώ, πρέπει να σημειώσουμε πως αναπτύχθηκε ένα πολύ μεγάλο και άμεσο κίνημα αλληλεγγύης προς τον Ρουμπέν Εσπινόσα, τον φωτορεπόρτερ – δημοσιογράφο και κοινωνικό ακτιβιστή που αποτέλεσε ίσως και τον πρωταρχικό πολιτικό στόχο της δολοφονίας, αλλά και το μόνο άντρα ανάμεσα στα θύματα. Αντίθετα οι γυναίκες που τον ακολούθησαν στη μοίρα του στην αρχή δεν είχαν καν όνομα, ενώ μετά από λίγες κιόλας μέρες αρχίζουν σιγά-σιγά να ξεχνιούνται. Αυτό το γεγονός, με τη δική του ιδιαίτερη σημασία, καθρέφτης αν μη τι άλλο μιας δεδομένης κοινωνικής ανισότητας, αποτέλεσε βασικό λόγο που η παρέμβασή μας, η παράσταση δηλαδή *Ιστορίες Γυναικοκτονιών* επέλεξε να αναδειξεί το ζήτημα από τη σκοπιά των γυναικών και του έμφυλου μίσους. Ακολουθεί το κείμενο που στείλαμε στα ελληνικά μέσα ενημέρωσης, θεωρώντας ότι αν δημοσιοποιούνταν η πολιτική κατάσταση της χώρας, η δημοσιότητα θα μπορούσε να λειτουργήσει ως προστασία για εμάς:

Συγγνώμη για την ενόχληση, αλλά μας σκοτώνουν.

Είναι φοβερό το πόσο μπορεί να αλλάξει η ζωή σου μέσα σε μία μέρα. Η δική μου εδώ στη Χαλάπα της Βερακρούς, στο Μεζικό, ξέρω πως δε θα είναι ποτέ πια η ίδια μετά από αυτή τη δολοφονία που έγινε την τελευταία μέρα του Ιουλίου στην Πόλη του Μεζικού. Η τρομοκρατία κατάφερε να μας νικήσει και να σκεπάσει την πόλη στο πένθος. Τα τηλέφωνα μας παρακολουθούνται, τα σπίτια μας

⁵ Ο κυβερνήτης της πολιτείας, από το 2010, με το συνδυασμό PRI (Partido Revolucionario Institucional, Θεσμικό Επαναστατικό Κόμμα, το αντίστοιχο ΠΑΣΟΚ του Μεζικού). Συνελήφθη στις 15 Απριλίου 2017 για οικονομικά σκάνδαλα στη Γουατεμάλα και λίγους μήνες μετά, στις 17 Ιουλίου, εκδόθηκε στο Μεζικό όπου και παραμένει έγκλειστος.

⁶ Οι δύο αυτές γυναίκες, εκτός από μετανάστριες ήταν και εργατρίες του σεξ. Το γεγονός αυτό φαίνεται πως είχε ιδιαίτερη σημασία για την πλειοψηφία των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης του Μεζικού που ασχολήθηκαν τότε με την υπόθεση, αφού αρχικά αποπειράθηκαν να αποδώσουν το φόνο των πέντε σε αυτήν ακριβώς την ιδιότητα των δύο κοριτσιών, χαρακτηρίζοντάς τον ως... «έγκλημα πάθους».

παρακολουθούνται και το μήνυμα είναι σαφές: όποιος πάει κόντρα στην εξουσία εκτελείται. Ένα κράτος που συνδέεται με τη μαφία του ναρκεμπορίου και στελεχώνεται από παρακρατικούς έχει όλα τα μέσα να ενεργεί υπογείως, με απειλές, εξαφανίσεις και δολοφονίες. Ο Ruben και η Nadia ήταν φίλοι μας, ήταν σύντροφοί μας, ήταν οι άνθρωποι που δεν εφησυχάζουν, που πράττουν και διεκδικούν. Τους σκότωσαν γιατί ενοχλούσαν. Όπως, όμως, λέει και το σύνθημα, με το να σκοτώνεις έναν δημοσιογράφο δε σκοτώνεις την αλήθεια. Είμαστε εδώ, είμαστε ζωντανοί, σπάμε τον τρόπο με την αλληλεγγύη μας, τότε κλαίμε, τότε γελάμε, πάντα πονάμε, αλλά η φλόγα που καίει στην καρδιά μας δε σβήνει.

Δυστυχώς όμως, από την Ελλάδα δε λάβαμε παρά μόνο σιωπή. Παρακάτω παραθέτουμε ένα απόσπασμα από το δελτίο τύπου⁷ που εκδόθηκε την επόμενη μέρα της δολοφονίας και που συνυπογράφουν όλες οι κοινωνικές οργανώσεις και συλλογικότητες που δραστηριοποιούνται στην περιοχή, όπως μοιράστηκε τότε στα μεξικάνικα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, σε δική μας μετάφραση:

*Μια κραυγή για την ειρήνη και την αγάπη για τη ζωή: Ντουάρτε,
ζητάμε την παραίτησή σου.*

Είμαστε πεπεισμένοι και πεπεισμένες πως ο πόνος μας θα μεταμορφωθεί σε ελπίδα, οργή, συλλογική δύναμη που θα τροφοδοτεί τα όνειρά μας και τη λαχτάρα μας για ελευθερία, που θα αρθρώσει τις φωνές μας με λέξεις και εικόνες κουράγιου και σθένους για να συνεχίσουμε πάνω στα ερείπια να οικοδομούμε το νέο κόσμο που έχουμε στις καρδιές μας.

Σήμερα ακόμα μία δολοφονία, πέντε δολοφονίες, χιλιάδες δολοφονίες ακόμα που καταγράφονται στην πολιτεία της Βερακρούς και σε όλο το Μεξικό. Πλέον ξέρουμε ποιοι είναι οι υπεύθυνοι. Αρχίζουμε να κατανοούμε τα συμφέροντα, τις προκαταλήψεις και τα τυφλά σημεία που γεμίζουν τη γη μας με αίμα και αδιαφορία.

Πώς μπορούμε να παραμένουμε άπραγοι και να παρακολουθούμε τις πληγές μας να μετατρέπονται σε φόβο, σε κλάμα, σε απουσία αγαπημένων ανθρώπων και αγνώστων ανδρών και γυναικών που όμως μας σημάδεψαν όταν στο θάνατό τους καταδικάστηκε το κοινό καλό και η κοινωνική δέσμευση; Πώς μπορούμε να ζήσουμε στην αδιαφορία, νιώθοντας το τσίμπημα του επείγοντος, και να παραμείνουμε σιωπηλοί; Αυτό το καταπιεσμένο κλάμα μας, οι φωνές μας που βίαια σιγούν από εκείνους που ακολουθούν μόνο απάνθρωπες εντολές προς την κατεύθυνση μιας «ανάπτυξης» που πραγματικά εξυπηρετεί μόνο

⁷ Συλλογικό κείμενο, <http://www.afectadosambientales.org/un-grito-de-paz-y-amor-por-la-vida-duarte-exigimos-tu-renuncia/>

τα συμφέροντα της τάξης τους, που λεηλατούν τις κοινότητες, τους λαούς, τις γυναίκες, τα παιδιά, αυτό το πένθος για εκείνους που ζουν ανελέητοι, κόντρα στο μέλλον που ονειρευόμαστε, ότι ένας άλλος κόσμος είναι εφικτός, το κλάμα μας, αυτό το κλάμα, θα γίνει βροχή που θα διώξει την παραίτηση και θα ανθίσει ο θυμός, η δίκαιη οργή, για να γίνει και πάλι δύναμη και ελπίδα.

Ακριβώς αυτό είναι που προσπαθήσαμε κι εμείς να κάνουμε. Να μετατρέψουμε σε πράξη τα τυπωμένα λόγια αυτής της ανακοίνωσης, να αποκριθούμε πρώτοι εμείς στο δικό μας κάλεσμα.

Έτσι λοιπόν, ο τρόμος των πρώτων ημερών έδωσε τη θέση του στη δράση. Τότε αποφασίζουμε να πραγματοποιήσουμε το περιπατητικό φεστιβάλ στη Λα Γότα, όπως και την προηγούμενη χρονιά, αυτό το πολιτιστικό φεστιβάλ για την ημέρα των νεκρών, σε μια προσπάθεια, αφ' ενός επανοικειοποίησης της γιορτής του κύκλου της ζωής, μιας λαϊκής παράδοσης στην οποία βασίστηκε ο εθνικός μύθος της δημιουργίας του κράτους του Μεξικού, αφ' ετέρου για να δοθούν σε αυτή τα επιθυμητά χαρακτηριστικά που να ανταποκρίνονται στο αίσθημα της κοινότητας των κατοίκων της Λα Γότα. Σ' αυτό το πλαίσιο αποφασίζεται και οργανώνεται και η δική μας συνεισφορά, με τη σκηνοθεσία και το ανέβασμα της παράστασης *Relatos de Femicidio, Ιστορίες Γυναικοκτονιών*.

Η παράσταση

Η παράσταση, όπως ήδη ειπώθηκε, προέκυψε από μας, από τους κατοίκους της γειτονιάς ως αναγκαιότητα. Πρόκειται για μια παράσταση που βγήκε μέσα από τα σπλάχνα μας, σα μια ανάγκη να εκφραστεί η ανησυχία μας, ο φόβος μας, ο πόνος μας, τα θέλω μας, καθώς συνειδητοποιούσαμε ότι η τέχνη είναι το μόνο –ίσως- μέσο που μπορεί να μας δώσει φωνή όταν δεν έχουμε φωνή. Ήταν για μας αυτή η παράσταση μια εμπειρία πρωτόγνωρη, ήταν πράξη πολιτική, μια πράξη αντίστασης, ήταν παράλληλα καλλιτεχνική δημιουργία, ήταν ακόμα μια διαδικασία έρευνας, κοινωνικής έρευνας στη βάση της κοινότητας.

Ο Μαρκούζε θεωρεί ότι η Τέχνη μπορεί να απελευθερώσει δυνάμεις και δυνατότητες, καθώς αποτελεί τον τόπο όπου είναι δυνατή η ουτοπία: «Αυτό που μετράει ως ουτοπία, φαντασία και εξέγερση στον πραγματικό κόσμο επιτρέπεται στις Τέχνες. Εκεί η κουλτούρα έχει επιδειξί τις ξεχασμένες αλήθειες πάνω στις οποίες θριαμβεύει ο «ρεαλισμός» στην καθημερινή ζωή. Το μέσο της Ομορφιάς απολυμαίνει την αλήθεια και την ξεχωρίζει από το παρόν. Αυτό που συμβαίνει στις Τέχνες, συμβαίνει χωρίς καμία υποχρέωση».

Οι Burgettetal⁸ πατούν πάνω στη σκέψη του Γερμανού φιλόσοφου για να τη διανθίσουν, θέτοντας τις κατηγορίες της Κριτικής και των Πολιτιστικών

⁸ Burgett κ. ά. (2013) 421; Marcuse (1969 [1937]) 114.

Σπουδών αντί της Τέχνης και της Ομορφιάς. Συνθέτοντας αυτές τις δύο οπτικές, θα λέγαμε ότι «αυτό που μετράει ως ουτοπία, φαντασία και εξέγερση στον πραγματικό κόσμο επιτρέπεται στις Τέχνες και τις Πολιτιστικές Σπουδές. Εκεί η κουλτούρα έχει επιδείξει τις ξεχασμένες αλήθειες πάνω στις οποίες θριαμβεύει ο «ρεαλισμός» στην καθημερινή ζωή. Το μέσο τόσο της Ομορφιάς, όσο και της Κριτικής απολυμαίνει την αλήθεια και την ξεχωρίζει από το παρόν. Αυτό που συμβαίνει στις Τέχνες και τον Πολιτισμό, συμβαίνει χωρίς καμία υποχρέωση». Ο Μαρκούζε μιλάει εδώ πέρα για μια αλήθεια, αυτή την αλήθεια προσπαθήσαμε κι εμείς να δείξουμε με αυτή την παράσταση, μια αλήθεια διαφορετική.

Η παράσταση και η διαδικασία δημιουργίας της αναφέρεται ως μελέτη κοινωνικής έρευνας προσανατολισμένης στην κοινότητα και την πράξη, αφού μπορεί να ειπωθεί ως γνώση στο αντίστοιχο πεδίο, γνώση κατακτημένη στη βιωμένη εμπειρία. Αυτή προκύπτει από τα κριτήρια που την ορίζουν ως τέτοια διακρίνοντάς την από την ακαδημαϊκή έρευνα στο πεδίο, αλλά και από την απλή εμπειρία, τα οποία και θα μπορούσαν να συμπυκνωθούν στις εξής τέσσερις βασικές αρχές: 1. Πρέπει να είναι η κοινότητα κομμάτι της διαδικασίας, 2. η κριτική να αποτελεί ταυτόχρονα έναν τρόπο δράσης και μια μορφή θεωρίας, 3. να αναδύονται παιδαγωγικές, κοινοτικές παιδαγωγικές καινοτομίες και τέλος 4. να δημιουργείται μια ισχυρή διεπιστημονική/διαθεματική μορφή δημοκρατικής πράξης.

Σημειώθηκε ήδη η ανάπτυξη ενός πολύ μεγάλου κύματος αλληλεγγύης στον Εσπινόζα, τον φωτορεπόρτερ, που ήταν ο βασικός πολιτικός στόχος της δολοφονίας που αποτέλεσε αφορμή για τη δημιουργία της παράστασης, ενώ σιγά-σιγά οι τέσσερις γυναίκες ξεχνιούνται. Ποιες ήταν αυτές οι γυναίκες; Ανακαλούμε εδώ και πάλι τα ονόματά τους: Η Νάντια, ακτιβίστρια, γνωστή για τα πολιτιστικά της προγράμματα σε απομακρυσμένες κοινότητες των Ιθαγενών, η Γεσένια, σεξεργάτρια, η Μίλε, μετανάστρια από την Κολομβία, η Αλεχάντρα, οικιακή βοηθός. Κάθε μία από τις γυναίκες αυτές αντιπροσωπεύει μια κατηγορία μίσους. Αντιπροσωπεύει μια συγκεκριμένη αιτία μίσους για την πατριαρχία και το κράτος (βλ. 3-Φωτογραφία).

Μαζί με γυναίκες οι οποίες δεν είχαν ζαναπαίξει ποτέ θέατρο, αλλά ήτανε κάτοικοι της γειτονιάς, ήτανε φίλες με τη Νάντια και το Ρουμπέν, αποφασίσαμε να οργανωθούμε για να πούμε την ιστορία του μισογυνισμού που οδηγεί στο φόνο. Ήτανε πολύ δύσκολο για μάς, να πούμε την ιστορία αυτών των τεσσάρων γυναικών. Ήτανε πολύ νωρίς να αναμετρηθούμε με το πένθος μας, ενώ ταυτόχρονα είχαμε συγκεντρώσει στα χέρια μας έναν πολύ μεγάλο αριθμό πληροφοριών από την αστυνομική έρευνα, πληροφορίες που δε μπορούσαμε να διαχειριστούμε. Κάθε μέρα διαβάζαμε μία καινούρια πληροφορία για τους τρόπους με τους οποίους τις κακοποίησαν. Ήταν ένα υλικό ωμό στα χέρια μας, το οποίο δε μπορούσαμε να το επεξεργαστούμε, δε μπορούσαμε να το δούμε πέρα από το συναισθηματισμό, πέρα από το λυγμό που μας έκοβε τη φωνή. Αποφασίσαμε λοιπόν, να φτιάξουμε μια παράσταση μιλώντας γενικά για τις γυναίκες. Σημείο εκκίνησης στάθηκε

η δυσκολία μας να απαντήσουμε στο βασικό ερώτημα: Γιατί τόση βία;

Η δολοφονία των γυναικών που δεν αποτελούσαν πολιτικό στόχο δεν δικαιολογείται με κανέναν τρόπο, ενώ ο βασανισμός τους σε σημείο που στο τέλος να μην μπορούν να αναγνωριστούν τα σώματά τους μπορεί να δείξει μόνο μίσος. Αυτό δείχνει μίσος, πέρα από τον άνθρωπο που είχαν σα στόχο, τον πολιτικό στόχο, δείχνει κι ένα έμφυλο μίσος. Καθρεφτίζει μια κοινωνία πατριαρχική, η οποία βασίζεται στην εκμετάλλευση της γυναίκας.

Επιλέξαμε λοιπόν τέσσερις ιστορίες γυναικοκτονιών, διαφορετικές μεταξύ τους, η μία εκ των οποίων είχε λάβει χώρα πριν από λίγα χρόνια στην πόλη μας και τρεις ακόμα ενδεικτικές από όλο το ομοσπονδιακό κράτος. Γυναίκες που δολοφονήθηκαν από το σύζυγο, γυναίκες που δολοφονήθηκαν από την αστυνομία, γυναίκες που δολοφονήθηκαν από τα καρτέλ, γυναίκες που δολοφονήθηκαν από μία ομάδα ανδρών, γιατί απλά μπορούσαν. Ήταν αφήγηση ιστοριών, προσπαθήσαμε να δούμε πώς μπορούσε το σώμα μας να μετέχει σ' αυτή την αφήγηση, χωρίς να μας περιορίζει η μάσκα, χωρίς να περιοριζόμαστε στο κλάμα που έβγαινε πηγαία από τη συνειδητοποίηση απλώς και μόνο του αριθμού των θυμάτων. Προσπαθούσαμε να βγάλουμε όλη αυτή την ένταση μέσα από την ιστορία και μέσα από το σώμα μας και ν' αφήσουμε παράλληλα χώρο και στο κοινό να νιώσει τα συναισθήματά του, να επεξεργαστεί αυτές τις πληροφορίες. Για μάς, αυτή η διαδικασία ήταν ό,τι περιγράψαμε πριν, ήταν μια πράξη της κοινότητας, μια πράξη που αναδύθηκε από την κοινότητα και που επέστρεψε σ' αυτή. Μία διαδικασία που δένει την κοινότητα, που βάζει την κοινότητα να ενεργήσει, που καλεί την κοινότητα να στοχαστεί τον εαυτό της και να πράξει (βλ. 4-Φωτογραφία).

Όπως ειπώθηκε, μέσα σ' αυτή τη διαδικασία προσπάθησα πάρα πολύ να δω πώς νιώθω, ποια είμαι εγώ, να ερμηνεύσω αυτό το οποίο μου συνέβαινε. Εκείνη την περίοδο δύο συναισθήματα, δύο σκέψεις μας επικρατούσαν. Ότι το «να παλεύεις για την ελευθερία σου σε κάνει ελεύθερο» και ότι «πρέπει να γιορτάζουμε τη ζωή». Ήταν δύο πολύ αντιφατικά συναισθήματα, με δεδομένο ότι δε μπορούσαμε καν να φύγουμε από το σπίτι μας. Ο Αλέν Μπαντιού, όμως, μου έδωσε την απάντηση γιατί αναφέρεται στον Μαρξ, αναφέρεται στον κομμουνισμό όπως ο Μαρξ τον οραματίστηκε στο Μανιφέστο⁹. Λέει ότι ο κομμουνισμός δεν είναι ο στόχος, δεν είναι το τέλος, είναι η διαδικασία. Είναι η διαδικασία αποδόμησης του συστήματος. Άρα ο στόχος βρίσκεται ακριβώς στη διαδικασία. Η ελευθερία ενυπάρχει στη διαδικασία των πράξεων που σε κάνουν ελεύθερο. Στην ερώτηση που τίθεται στον Μπαντιού για το πώς ν' αλλάζουμε τον κόσμο, η απάντηση που δίνει είναι «με το να γίνεις ένα υποκειμενικό μέρος των συνεπειών ενός τοπικού γεγονότος», και το αναλύει ως εξής: Υπάρχει η ζωή, η κανονική ζωή. Έρχεται ένα τοπικό γεγονός το οποίο προκαλεί ένα ρήγμα σ' αυτή την κανονική ζωή. Από αυτό το ρήγμα αρχίζουν να φαίνονται οι πιθανότητες που μέχρι τότε ήτανε απίθανες. Δηλαδή η πιθανότητα μιας διαφορετικής ζωής που μέχρι τότε δε μπορούσαμε

⁹ Μαρξ και Ένγκελς (2007 [1848]).

να τη φανταστούμε. Η επαναστατική πράξη που πρέπει να κάνει η κοινότητα είναι να οργανώσει όλες τις συνέπειες που προξενεί αυτό το ρήγμα για να μπορέσει να δημιουργήσει το αδύνατο. Γνωρίζουμε ότι κάτι αλλάζει τον κόσμο όταν βιώνουμε την ευτυχία, όχι ως επίτευξη ενός προκαθορισμένου στόχου του κινήματος, αλλά ως την εφευρετική υποκειμενικότητα του ίδιου αυτού κινήματος. «Ευτυχία συνεπώς, είναι η υποκειμενικότητα ενός δύσκολου έργου, να οργανωθούν οι συνέπειες ενός γεγονότος και να απλωθούν πάνω σ' αυτή τη θλιβερή ύπαρξη του κόσμου οι λαμπρές δυνατότητες του κρυμμένου πραγματικού κόσμου». Αυτό ήταν το συμπέρασμα του Μπαντιού στην ομιλία του¹⁰ για την ευτυχία και την αλλαγή του κόσμου, ενώ αναμένουμε να το δούμε εγγράφως στο τρίτο κεφάλαιο του καινούριου του βιβλίου, κεφάλαιο III:¹¹ «Για να είμαστε ευτυχείς, πρέπει να αλλάζουμε τον κόσμο;», ενώ αυτός ο λόγος έχει ήδη διατυπωθεί αποσπασματικά στο έργο του για την αγάπη και την απελευθερωτική-επαναστατική διάσταση του έρωτα,¹² αλλά και το κεφαλαιώδες έργο του Γάλλου φιλοσόφου για το είναι και το συμβάν,¹³ όπου εξετάζει την έννοια του ρήγματος και του γεγονότος που το προκαλεί.

Θέλουμε να πιστεύουμε ότι το έργο μας «Relatos de Femicidio» βοήθησε στην ευαισθητοποίηση και την κοινωνική εγρήγορση ως προς το μισογυνισμό και την κρατική καταστολή, στο μέτρο φυσικά που του αντιστοιχεί, ενώ, ταυτόχρονα, ξεκινώντας από το ζόφο του πραγματικού γεγονότος, προσπάθησε να φωτίσει το μονοπάτι προς την ευτυχία και την ελευθερία, στα χνάρια του Μπαντιού. Κλείνοντας, αξίζει, νομίζω, να ειπωθεί, ως μια απλή επιβεβαίωση του παραπάνω ισχυρισμού, ότι η παράσταση ανέβηκε και σε άλλους χώρους εκτός του φεστιβάλ, προκάλεσε αίσθηση και συζητήθηκε στην πόλη με αποτέλεσμα η διαδικασία να εξαπλωθεί και πέρα από το πλαίσιο για το οποίο αρχικά δημιουργήθηκε.

Βιβλιογραφία

- Badiou, A. (2009): *Από το είναι στο συμβάν* (μετ. Δ. Βεργέτης, Έφη Γιαννοπούλου, Νίκος Ηλιάδης, Κατερίνα Κέη, Άντα Κλαμπατσέα, Χάρης Ε. Ράπτης), Αθήνα. Εκδόσεις Πατάκη.
- Badiou, A. (2012, December 2): «“How to change the world?”: Keynote lecture on “Being Happy”, Nexus Conference at Nexus Institute» <https://www.youtube.com/watch?v=oEY14y4jThY> (04/05/17).
- Badiou, A. και Truong, N. (2013): *Εγκώμιο για τον έρωτα* (μετ. Φώτης Σιατίτσας, Δ. Βεργέτης), Αθήνα. Εκδόσεις Πατάκη.

¹⁰ Badiou (2012).

¹¹ Badiou, to be published.

¹² Badiou και Truong (2013).

¹³ Badiou (2009).

- Badiou, A.: *Happiness* (Translator: A. J. Bartlett, Justin Clemens), to be published by Bloomsbury Academic.
- Barria, L. (2014, 28 Octubre): «Cultura para una ciudad segura: El Barrio de La Gota. formato7» <http://formato7.com/2014/10/28/cultura-para-una-ciudad-segura-%C7%80-el-barrio-de-la-gota/> (04/05/2017).
- Burgett, B., Kochhar-Lindgren, K., Ron Krabill, R et al. (2013): «The affirmative character of cultural studies», *International Journal of Cultural Studies*, 16: 419.
- EFE (2016, 26 de septiembre). «Cronología: A dos años de la desaparición de los 43 normalistas. Excelsior». <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2016/09/26/1119038> (04/05/2017).
- Marcuse, H. (1969 [1937]): The affirmative character of culture. In: *Negations*, (trans. Shapiro J. J.) Boston, MA: Beacon Press, 88–133.
- Μαρξ, Κ. και Ένγκελς, Φρ. (2007 [1848]): *Το μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*. Αθήνα: Ηριδανός.
- Méndez, C. (2014, 3 de noviembre): «Vecinos del barrio antigua «La Gota» desarrollaron festividades de «Todos Santos»» *Al Calor Político* <https://www.alcalorpolitico.com/informacion/vecinos-del-barrio-antiguo-la-gota-desarrollaron-festividades-de-todos-santos--152966.html#.WQtpQVXyjIV> (04/05/17).
- Συλλογικό, (2015, 1 de agosto): *Un Grito de Paz y Amor por la Vida* <http://www.afectadosambientales.org/un-grito-de-paz-y-amor-por-la-vida-duarte-exigimos-tu-renuncia/> (20/5/2017).
- Zibechi, R. (2010): *Αυτονομίες και χειραφετήσεις. Η Λατινική Αμερική σε κίνηση*, μετ. Αλάνα. Αθήνα: Αλάνα



1-Φωτ: Δράση των φοιτητών της Σχολής Καλών Τεχνών για τους 43 φοιτητές στην κεντρική πλατεία της Χαλάπα



2-Φωτ: Δικαιοσύνη για τη Νάντια Βέρα. Δικαιοσύνη για τον Ρουμπέν Εσπινόσα. Ξέρουμε ποιος το έκανε.



Día de los muertos

RELATOS DE FEMINICIDIO

Segundo recorrido artístico del barrio de la gota

Atríces:
Idalia Pérez Gerardo
Juana López Hernández
María Eugenia Riveros Eloz
Sara Torres Soler

Dirección:
Christiana Moschou

Basado en el reportaje de Daniela Rea y Lydlette Carrión
<http://www.liberacionmx.com/nota.php?NotaID=2164#sthash.45IWivBJ.dpuf>

3-Φωτ: Η αφίσα της παράστασης *Relatos de Femicidio*



4-Φωτ: Από την παράσταση *Relatos de Femicidio*

ΤΕΧΝΩΝ ΔΙΑΛΟΓΟΙ

(Επιμέλεια: Βαρβάρα Γεωργοπούλου
Κωστούλα Καλούδη
Μαρίνα Κοζαμάνη
Ιωάννα Τζαρτζάνη
Αθανάσιος Μπλέσιος)

Η ετερότητα στα μικρασιάτικα και ρεμπέτικα τραγούδια
της μετανάστευσης και της προσφυγιάς

The otherness in the Minor Asian and Rebetika songs
of the emigration and the refugees

Χρήστος Καρδαράς

Καθηγητής της νεοελληνικής ιστορίας
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών

Christos Kardaras

Professor of Modern Greek History
University of the Peloponnese
Theatre Studies Department

kardaras@uop.gr

Abstract

The presentation of the particular Minor Asian and the Rebetika songs, referring to emigration and the state of being refugee, through which their inventors expressed the grief of the emigrants and their relatives as well as their sorrow for their evacuation and the hard life conditions in the emigration foreign land, points out that the emigrants and refugees' life was both source of sorrow and inspiration. The state of being different, "the other" firstly referring to minor Asian and the Pontic Greek refugees – victims of the Catastrophe of 1922 – and secondly referring to the Greek emigrants to America in the late 19th century and after the Great War towards other European countries and Australia, inspired the generators of the Rebetika songs to compose unique artistic creations-evidence, which depict realistically the particularly difficult conditions, the harshness and the despair with which the refugees and the emigrants, namely the strangers – "the others", were confronted in the new lands of establishment in the late 19th and in the 20th century. It appears that the dialectics of identity and otherness, of "self" and "the other" prevail in Rebetiko, which is but the result of the authentic creativity of the ordinary people.

Λέξεις-κλειδιά: ρεμπέτικο, ετερότητα, μετανάστευση, πρόσφυγες.

Keywords: Rebetiko, otherness, emigration, refugees.

Το ρεμπέτικο τραγούδι, δηλαδή το αστικό λαϊκό τραγούδι, είναι ένα πολυσύνθετο καλλιτεχνικό σύνολο μουσικής, χορού και λόγου, που άκμασε το πρώτο μισό του 20ού αιώνα και αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο του ελληνικού αστικού λαϊκού πολιτισμού. Είναι χαρακτηριστικό και αξιοσημείωτο το γεγονός ότι πολύ πρόσφατα, τον Δεκέμβριο 2017, το ρεμπέτικο αναγνωρίστηκε από την αρμόδια Επιτροπή της UNESCO ως το πέμπτο στοιχείο Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας,¹ που ενέγραψε η Ελλάδα στον παγκόσμιο αντιπροσωπευτικό κατάλογο. Στην απόφαση για την εγγραφή του ρεμπέτικου επισημαίνεται «ο δυναμικός του χαρακτήρας, καθώς και η εξέλιξή του σε ισχυρό σημείο αναφοράς για τη συλλογική μνήμη και ταυτότητα των Ελλήνων».

Η θεματολογία του ρεμπέτικου² δεν περιορίζεται σε ερωτικά θέματα, ούτε σε θέματα του περιθωρίου, της φυλακής και των παράνομων ουσιών, όπως για πολλά χρόνια υποστήριζαν ορισμένοι διανοούμενοι, πολέμιοι του ρεμπέτικου αλλά επεκτείνεται και σε ποικίλα άλλα θέματα, όπως, εν προκειμένω, στα τραγούδια της μετανάστευσης και της προσφυγιάς. Το ρεμπέτικο είναι αυθεντικό λαϊκό καλλιτεχνικό δημιούργημα, που γεννήθηκε μέσα σε αστικό περιβάλλον και αποτελεί συνέχεια του μικρασιάτικου τραγουδιού. Αποτέλεσε την πιο αυθεντική έκφραση στο καλλιτεχνικό πεδίο των πιο φτωχών και πιο αγράμματων κοινωνικών στρωμάτων των πόλεων αλλά και τον χώρο της κοινής έκφρασής τους. Συνεπώς, τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν αντιπροσωπευτικά και μοναδικά τεκμήρια του νεοελληνικού λαϊκού πολιτισμού, δηλ. τον χώρο έκφρασης των ελλήνων μεταναστών, που έζησαν στην Αμερική στα τέλη του 19^{ου} αι. αλλά και των αυτόχθονων ελλαδιτών και των μικρασιατών προσφύγων, που έζησαν στις παρυφές των αστικών κέντρων και στα λιμάνια του ελληνικού κράτους, στο πρώτο μισό του 20^{ου} αι.

Με την ανακοίνωση επιχειρείται η ανάδειξη της σχέσης του μικρασιάτικου και ρεμπέτικου τραγουδιού με όψεις της ετερότητας και η αποτύπωση της έννοιας του «άλλου», του διαφορετικού, του μετανάστη και του πρόσφυγα στο αστικό λαϊκό τραγούδι, στα τέλη του 19^{ου} αι. και στο α΄ μισό του 20^{ου} αι. Γι' αυτό παρουσιάζονται και αναλύονται μικρασιάτικα και ρεμπέτικα τραγούδια, με όψεις της ετερότητας αλλά και θεατρικότητας. Πρόκειται για τραγούδια, που αναφέρονται στη μετανάστευση και στην προσφυγιά, τα οποία διαθέτουν και αξιοσημείωτα θεατρικά στοιχεία, όπως η αφήγηση μιας ιστορίας με πλοκή και ο διάλογος.

Συνολικά, τραγούδια της συγκεκριμένης θεματολογίας εντοπίσαμε

¹ Την αναγνώριση του ρεμπέτικου τραγουδιού και την εγγραφή του στον αντιπροσωπευτικό κατάλογο της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς της Ανθρωπότητας ενέκρινε η Διακυβερνητική Επιτροπή της Σύμβασης για τη Διαφύλαξη της Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς (UNESCO, 2003) στη 12η ετήσια συνεδρίασή της, που πραγματοποιήθηκε πρόσφατα στην Κορέα (4-9 Δεκεμβρίου 2017), ύστερα από την υποψηφιότητα που υπέβαλε το υπουργείο Πολιτισμού της Ελλάδας.

² Το σύνολο των ρεμπέτικων τραγουδιών βρίσκονται αποδελτιωμένα σε δυο σημαντικότερα έργα: Η. Πετρόπουλου (1968) και Γ. Σχορέλη (1977).

σε τρεις περιόδους της νεοελληνικής ιστορίας: α. στα ρεμπέτικα τραγούδια των ελλήνων μεταναστών στην Αμερική στα τέλη του 19^{ου} αι. β. στα τραγούδια των προσφύγων της υποχρεωτικής ανταλλαγής των πληθυσμών μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και γ. στα ρεμπέτικα τραγούδια της μεταπολεμικής μετανάστευσης, κυρίως εξαιτίας της ανέχειας των αγροτικών πληθυσμών αλλά και των διώξεων, που ακολούθησαν τον εμφύλιο πόλεμο (1946-1949).

Το στοιχείο της ετερότητας, δηλαδή της ιδέας του «άλλου» κυριαρχεί στη θεματολογία των συγκεκριμένων τραγουδιών, αφού οι μετανάστες και οι πρόσφυγες, που αισθάνονταν ξένοι, μέσα σε ένα αλλότριο περιβάλλον, με τα τραγούδια τους, αναπολούν την πατρίδα τους, εκφράζουν τον καημό τους και το παράπονό τους για την κοινωνική αδικία, που τους οδήγησε στην ξενιτιά ή στην προσφυγιά και προσπαθούν να ενταχθούν στη νέα πατρίδα, παρά τις αντίξοες συνθήκες και τον ρατσισμό, λανθάνοντα ή φανερό, που κατά κανόνα αντιμετωπίζουν. Στη συνέχεια παραθέτουμε συγκεκριμένα τραγούδια.

A. Τραγούδια της ξενιτιάς.³

1. Τα βάσανα στην ξενιτιά.

Τα βάσανα της ξενιτιάς αφηγείται σε α' πρόσωπο ο ξενιτεμένος, στο τραγούδι του Βασίλη Τσιτσάνη, με τίτλο «Το παράπονο του ξενιτεμένου»,⁴ σε ηχογράφηση του 1948. Σε τρεις στροφές, ο ξενιτεμένος μέμφεται την ξενιτιά, με τον βαρύ χαρακτηρισμό κακούργα. Η βασική αίτια που το όνειρο του ξενιτεμένου για επιτυχία στην ξενιτιά ανατρέπεται και ο νέος νιώθει δυστυχισμένος, οφείλεται στο γεγονός ότι γίνεται απόκληρος. Πρόκειται για ένα εξαιρετικά εύστοχο για την περίπτωση επίθετο, με το οποίο αυτοχαρακτηρίζεται ο μετανάστης, που δεν μπορεί να ενταχθεί στη νέα κοινωνία, επειδή τον αντιμετωπίζει εχθρικά και βέβαια ως αλλότριο, ξένο. Η δεύτερη στροφή, κατά το πρότυπο των δημοτικών τραγουδιών, με τα ακούσματα των οποίων είχε μεγαλώσει ο τρικαλινός συνθέτης Β. Τσιτσάνης, μας φέρνει εικόνες από την φύση αλλά και μια δυνατή παρομοίωση: όπως «τα πουλιά κλαίνε για αέρα και τα δέντρα για νερό» έτσι και ο ίδιος ο ξενιτεμένος κλαίει για την μάνα του, που εκτός από το ίδιο το πρόσωπο σε όλα σχεδόν τα ρεμπέτικα συμβολίζει την οικογένεια, την εστία, την πατρίδα. Το τραγούδι κλείνει με την μακάβρια ευχή του ξενιτεμένου να τελειώσει η ζωή του για να βρει γαλήνη, αφού η μοίρα του, που την χαρακτηρίζει μαύρη, τον έχει καταδικάσει στη δυστυχία και στην απομόνωση της ξενιτιάς.

Σε άλλο τραγούδι, του Απόστολου Καλδάρου, με τίτλο «Η ξενιτιά»,⁵ ανάλογης θεματολογίας σε ηχογράφηση του 1948, ο ξενιτεμένος αποδίδει στην ξενιτιά τα γηρατεία και την φθορά του σώματός του και με μια

³ Βλ. Χ. Καρδαράς (2015), 41-74.

⁴ Βλ. Παράρτημα, αρ. 1.

⁵ Βλ. Παράρτημα, αρ. 2.

μακάβρια εικόνα-μεταφορά «τρώει την ζωή μου» στρέφεται εναντίον της. Ο δημιουργός επικαλείται και αυτός την μάνα του. Επαναλαμβάνει ότι η ζενιτιά καταστρέφει την ζωή των νέων, «διώχνει παιδάκια απ' τη ζωή και λιώνει τα κορμάκια». Γι' αυτό, η απόφασή του να επιστρέψει στη μάνα του είναι οριστική. Η μάνα, που όπως προαναφέραμε, στα ρεμπέτικα ως πρόσωπο συμβολίζει όχι μόνο την οικογένεια αλλά και συνολικά την μητέρα γη.

Εντυπωσιάζει, πάντως, τον μελετητή του ρεμπέτικου η ποικιλία των αρνητικών χαρακτηρισμών που αποδίδονται στην ζενιτιά στα σχετικής θεματολογίας τραγούδια. Χαρακτηριστικά αναφέρω τους χαρακτηρισμούς: «Ξενιτιά μαγκούφα»,⁶ στο ομώνυμο τραγούδι των Γ. Καμβύση και Σπ. Περιστερή, του 1935, όπου η ζενιτιά θεωρείται συνώνυμο της μοναξιάς, λόγω ακριβώς της διαφορετικότητας των μεταναστών, «σκύλα μητριά», σε πλήρη αντιπαράθεση με την πραγματική μητέρα- πατρίδα αλλά και οι κατάρες που δέχεται από τα θύματά της, (ζενιτεμένους και αγαπημένα πρόσωπα, που μένουν πίσω στην πατρίδα), όπως: «Ξενιτιά να γίνεις στάχτη και φωτιά».

Σε άλλο τραγούδι, σε στίχους και μουσική του Παναγιώτη Τούντα, με τίτλο «Πλανεύτρα ζενιτιά», που ηχογραφήθηκε το 1940, η ζενιτιά χαρακτηρίζεται: «κακιά, πλανεύτρα και κλέφτρα των παλικάριών».

Εξάλλου, σε τραγούδι του Σωτήρη Γαβαλά, με τίτλο «Στην ζενιτιά απελπισμένος»,⁷ σε ηχογράφιση του 1937, αποτυπώνεται η απελπισία και η ένδεια του μετανάστη στην Αμερική, που απευθύνεται στη σύζυγό του, σα να της στέλνει επιστολή, την φορτισμένη συναισθηματικά ημέρα της Πρωτοχρονιάς. Στο τραγούδι, η ζενιτιά εξισώνεται με την «ερημιά, την πίκρα και την λύπη», που βιώνει ο ζενιτεμένος, επειδή εκτός από την εκμετάλλευση, πικραίνεται από την αδυναμία ένταξης στη νέα κοινωνία.

Τέλος, στον αμανέ, με τίτλο «Ο ξένος εις την ζενιτιά»,⁸ ο ανώνυμος δημιουργός δηλώνει ότι «ο ξένος δεν πρέπει να πεθάνει εις την ζενιτιά», με το μακάβριο επιχείρημα ότι η πλάκα του τάφου είναι ξένη. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο τετράστιχος αμανές αρχίζει και τελειώνει με την λέξη ξένος, επιθυμώντας ο δημιουργός να τονίσει το στοιχείο του ξένου, την ετερότητα που βίωναν οι μετανάστες και στη ζωή αλλά και στο θάνατο. Όσο για την γλώσσα του αμανέ, εντυπωσιάζει στον πρώτο στίχο η χρήση της λόγιας πρόθεσης «εις». Και ένα γλωσσικό σχόλιο: οι δημιουργοί του ρεμπέτικου, σημειώνει ο καθηγητής Χρ. Τσολάκης «αγκαλιάζουν όλον τον πλούτο της ελληνικής γλώσσας, είτε από το λαό προέρχεται αυτός ο πλούτος είτε από τους λογίους. Τον λόγο του λαού τον ζουν, γιατί οι ίδιοι είναι λαός, τον λόγο των λογίων τον δέχονται, όσο αυτός γλιστράει στα λαϊκά στρώματα».⁹

⁶ Βλ. Παράρτημα, αρ. 3.

⁷ Βλ. Παράρτημα, αρ. 4.

⁸ Βλ. Παράρτημα, αρ. 5.

⁹ Το κείμενο του Χ. Τσολάκη βλ. Π. Σαββόπουλος (2006).

2. Η εγκατάλειψη της νέας στην ξενιτιά.

Την εγκατάλειψη της νέας από τον αγαπημένο της στην ξενιτιά, που προηγουμένως είχε αφήσει την πατρίδα της και την οικογένειά της, για χάρη του, έχει ως θέμα το ερωτικό τραγούδι (απτάλικος χορός) του Κώστα Σκαρβέλη, με τίτλο «Στα ξένα μ' άφησες»,¹⁰ σε ηχογράφιση του 1936. Η απογοητευμένη και προδομένη νέα γυναίκα, γεμάτη πόνο και οδυρμό, απευθύνεται σε β' πρόσωπο στο νέο που την παρέσυρε στην ξενιτιά και στη συνέχεια την εγκατέλειψε, επειδή ερωτεύτηκε άλλη. Τον χαρακτηρίζει «φονιά και κακούργο» και τον μέμφεται, επειδή την εξαπάτησε. Η ξενιτιά, παρομοιάζεται με «ερημιά». Η τελευταία της επιθυμία της απατημένης νέας, να επιστρέψει στη μητέρα, στην πατρίδα, φαινόταν ανέφικτη για την άθλια οικονομική κατάσταση των μεταναστών, αλλά αποτελούσε την ύστατη παρηγοριά της.

3. Η απειλή του ξενιτεμού

Τέλος, σε παιγιώδες και σκωπτικό ύφος, η απειλή του ξενιτεμού κυριαρχεί στο χαρακτηριστικό δείγμα, ερωτικού διαλογικού τραγουδιού (χορός συρτός), με τίτλο «Αερόπλανο θα πάρω»,¹¹ σε στίχους και μουσική του πολυτάλαντου μικρασιάτη συνθέτη Παναγιώτη Τούντα, σε ηχογράφιση του 1931. Το τραγούδι εκτείνεται σε έξι στροφές. Ήδη από τον τίτλο του εισβάλλει δυναμικά το νέο μεγάλο τεχνολογικό επίτευγμα του 20^{ου} αι., το αεροπλάνο που συμβολίζει τη νέα εποχή της ταχύτητας. Η νεαρή γυναίκα, που κάνει διάλογο με τον αγαπημένο της, απειλεί να τον εγκαταλείψει και να μεταναστεύσει στην Αμερική. Η αναζήτηση νέου ερωτικού συντρόφου, η αποκατάσταση μέσω του γάμου και γενικά η επιδίωξη του αμερικάνικου ονείρου, την μαγεύουν και εκβιάζει τον ερωτικό σύντροφό της, που όμως αισθάνεται σιγουριά, κυρίως, επειδή το αεροπλάνο μπορεί πολύ γρήγορα να τον φέρει κοντά της. Έτσι, η απειλή για μετανάστευση, για λόγους ερωτικής απογοήτευσης, έδωσε ένα ξεχωριστό διαλογικό τραγούδι.

B. Τραγούδια της προσφυγιάς.¹²

1. Η εξόντωση της νεαρής προσφυγοπούλας – της ξένης.

Η επιφύλαξη και σε πολλές περιπτώσεις, η εχθρότητα με τις οποίες αντιμετώπισαν οι ελλαδίτες τους μικρασιάτες πρόσφυγες, οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στην Ελλάδα το 1923-1925 και υπολογίζονται σε 1.300.000, μετά τους απηνείς διωγμούς που υπέστησαν και τον βίαιο ξεριζωμό τους από τις πατρογονικές τους εστίες, ήταν ένα από τα οξύτερα προβλήματα που αντιμετώπισαν. Οι υποτιμητικοί και απαξιωτικοί χαρακτηρισμοί που τους απέδιδαν οι ελλαδίτες, έμειναν για πολλά χρόνια στο λεξιλόγιο της καθημερινότητας. Χαρακτηρισμοί, όπως «τουρκόσποροι, τουρκομερίτες» και

¹⁰ Βλ. Παράρτημα, αρ. 6.

¹¹ Βλ. Παράρτημα, αρ. 7.

¹² Βλ. Χ. Καρδαράς, ό.π., σ. 113-136.

για τις γυναίκες, «παστρικιές και Σμυρνιές», λέξεις που στην πραγματικότητα ήταν ταυτόσημες με τις γυναίκες ελευθερίων ηθών, ακούγονταν καθημερινά στις περιοχές που υποδέχθηκαν τους πρόσφυγες. Η εχθρική αυτή διάθεσή τους προς τους πρόσφυγες, που σε πολλές περιπτώσεις έφτασε τα όρια της προσπάθειας εξόντωσης, αποτυπώθηκε στο μικρασιατικό τραγούδι, άγνωστου συνθέτη, με τίτλο «Προσφυγούλα».¹³ Το τραγούδι παρουσιάζει ολοφάνερες ομοιότητες με τα ανάλογης θεματολογίας δημοτικά τραγούδια και διηγείται με λιτό τρόπο, μέσα σε τρεις στροφές, μια σύντομη τραγική ιστορία, ενός προαναγγελθέντος θανάτου του «άλλου», του ξένου, εν προκειμένω της προσφυγοπούλας νύφης. Έτσι, ο ανώνυμος δημιουργός αντί να χαιρέται για τον επικείμενο γάμο, θρηνεί για τον βέβαιο χαμό της προσφυγοπούλας. Ο λόγος; Η πεθερά, που δυσαρεστείται από την αλλόκοτη, κατ' αυτήν, επιλογή του γιου της να νυμφευθεί με προσφυγοπούλα, δηλαδή με ξένη, μηχανοραφεί για την εξόντωση της μέλλουσας νύφης και τηγανίζει δυο φίδια, με τα οποία τελικά την δηλητηριάζει. Η αρνητική διάθεση προς τους «τουρκομερίτες», δηλαδή τους ξένους μικρασιάτες πρόσφυγες γίνεται σταδιακά μίσος, που, εν τέλει, οδηγεί στην δολοφονία και γενικότερα στην εξάλειψη της ιδέας του «άλλου», του διαφορετικού, του ξένου.

2. Το όνειρο των προσφύγων για επιστροφή στις πατρογονικές τους εστίες

Παρά την επίσημη υπογραφή, τον Ιανουάριο του 1923, της ελληνοτουρκικής συμφωνίας για την ανταλλαγή των πληθυσμών, που δημιούργησε *de iure* νέα δεδομένα στις ελληνοτουρκικές σχέσεις, στο ζήτημα της υποχρεωτικής μετακίνησης των χριστιανικών και των μουσουλμανικών πληθυσμών, χρόνια μετά την υποχρεωτική έλευσή τους στην Ελλάδα, οι πρόσφυγες διατηρούσαν το χιμαιρικό και ουτοπικό όνειρο για την επιστροφή τους στις πατρογονικές τους εστίες. Το όνειρο αυτό το εξέφραζαν με κάθε ευκαιρία, κυρίως, λόγω της εχθρότητας αλλά και των άθλιων συνθηκών διαβίωσης που αντιμετώπιζαν καθημερινά στη νέα πατρίδα τους, την Ελλάδα. Το θέμα αυτό του νόστου, ενέπνευσε τον μικρασιάτη δημιουργό Παν. Τούντα, στη δημιουργία ενός τραγουδιού, ερωτικού περιεχομένου, με τον τίτλο «Γέλα προσφυγοπούλα»,¹⁴ του 1927, οπότε οι μνήμες ήταν πολύ νωπές. Πρόκειται για τραγούδι ελαφρού ύφους.¹⁵ Ο πρόσφυγας, που συμπάσχει με την οδύνη της αγαπημένης του, την παρακαλεί με αμεσότητα, σε έξι στροφές, να λησμονήσει την συμφορά της καταστροφής και του ξεριζωμού, να σταματήσει τον θρήνο και να γελάσει. Της υπόσχεται το ακατόρθωτο: ότι θα επιστρέφουν στην πατρίδα, την έμορφη χώρα και θα χτίσουν την όμορφη φωλιά του έρωτά τους. Εξαιρετικές μεταφορές δεσπάζουν σε όλο το τραγούδι: «Μη μου ραγίζεις την καρδιά, φλόγα μ' ανάβεις στην καρδιά, στα παλιά λημέρια θα πάμε μια φορά».

¹³ Βλ. Παράρτημα, αρ. 8.

¹⁴ Βλ. Παράρτημα, αρ. 9.

¹⁵ Το τραγούδι αυτό, ελαφρού ύφους, περιλαμβάνεται, κατ' εξαίρεση, στην ανακοίνωση, διότι είναι γραμμένο από τον Παν. Τούντα, διακεκριμένο μικρασιάτη συνθέτη ρεμπέτικων τραγουδιών.

3. Η απογοήτευση των προσφύγων από την Μικρασιατική καταστροφή

Η διάδοση της χρήσης εξαρτησιογόνων ουσιών, εξαιτίας της απογοήτευσης που προήλθε από την καταστροφή και τον ξεριζωμό των προσφύγων και των δυσκολιών ένταξής τους στην ελληνική κοινωνία, εξαιτίας της εχθρότητας που αντιμετώπισαν ως «ξένοι» και διαφορετικοί πολιτιστικά, αποτυπώνεται στο τραγούδι (τσιφτετέλι) με τίτλο «Δική μου είναι η Ελλάδα» ή «Από το βράδυ ως το πρωί»,¹⁶ του 1929-1931. Δημιουργοί του τραγουδιού ήταν δύο ξεχωριστοί δημιουργοί, που ανήκαν καλλιτεχνικά στον χώρο του ελαφρού τραγουδιού του Μεσοπολέμου και υπέγραψαν το τραγούδι με ψευδώνυμο: ο συνθέτης Σώσος Ιωαννίδης και ο στιχουργός Αιμίλιος Σαββίδης. Εντυπωσιάζει αναμφισβήτητα το γεγονός ότι και οι δύο δημιουργοί, με ψευδώνυμα, προχώρησαν στην δημιουργία χαρακτηριστικού ρεμπέτικου τραγουδιού. Είναι προφανές ότι το καινοτόμο εγχείρημα έγινε από καλλιτέχνες, που προέρχονταν από τα δύο μεγαλύτερα κέντρα του εξωελλαδικού Ελληνισμού (Σμύρνη και Κωνσταντινούπολη αντίστοιχα), και μάλιστα ήταν και οι ίδιοι θύματα της τραγωδίας. Με το συγκεκριμένο τραγούδι εξέφρασαν την αγανάκτησή τους για την καταστροφή και στηλίτευσαν τη στάση των πολιτικών ανδρών αλλά και των Μεγάλων Δυνάμεων, ενώ ταυτόχρονα αποφάσισαν να το επιχειρήσουν μέσω του ρεμπέτικου, ώστε να απευθυνθούν σε ευρύτερο αριθμό αποδεκτών.

Ενδεικτικά, σημειώνω ότι, για πρώτη φορά, συνδέεται σε ρεμπέτικο τραγούδι η χρήση και η διάδοση των ουσιών μεταξύ των προσφύγων με τις τραγικές συνέπειες της μικρασιατικής καταστροφής. Ήταν φανερό ότι τα αποτελέσματά της δεν περιορίστηκαν μόνο σε κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο αλλά συνδέθηκαν και με την ψυχολογία των προσφύγων, ορισμένοι από τους οποίους, επειδή ένωσαν προδομένοι και απογοητευμένοι από τις τραγικές εξελίξεις, στράφηκαν στην ψευδαίσθηση των εξαρτησιογόνων ουσιών. Έτσι, μέσα σε έξι στροφές, με την χαρακτηριστική πρωτοτυπία, οι δύο πρώτες και δύο τελευταίες να είναι γραμμένες σε α' πρόσωπο, ενώ οι δύο ενδιάμεσες σε β' πρόσωπο, πέτυχαν οι δημιουργοί του τραγουδιού να εκφράσουν τον καημό τους αλλά και να κάνουν συμμετοχο το κοινό τους. Η εικόνα που κυριαρχεί στο τραγούδι είναι αυτή της ανάπηρης Ελλάδας, που έχει απολέσει το ένα της ποδάρι, δηλαδή τα μικρασιατικά παράλια, ύστερα από μακράιωνη ελληνική παρουσία. Με έναν σαφή υπαινιγμό, που εμπεριέχει η φράση «που της το παίζανε στο ζάρι», αποδίδονται ευθύνες στους κύριους πρωταγωνιστές: στις δύο κυρίαρχες πολιτικές παρατάξεις, που είχαν ήδη αντιπαρατεθεί στην περίοδο του Εθνικού διχασμού (1915-1917): Βενιζελικούς και Βασιλικούς, τους οποίους οι πρόσφυγες δικαιολογημένα θεωρούσαν υπεύθυνους για την καταστροφή και το προσωπικό τους δράμα. Συγκεκριμένα, ο πρόσφυγας, που βρίσκεται σε πραγματική απόγνωση, ομολογεί ήδη από την πρώτη στροφή ότι καθημερινά επιβιώνει - υπάρχει χάρη στην χρήση ουσιών «πρέζα, άσπρη σκόνη», οι οποίες του δίνουν την

¹⁶ Βλ. Παράρτημα, αρ.10 .

χαρά, «ευφρανθείς, ρόδινα θε να τα δεις» αλλά και την ψευδαίσθηση και την φαντασίωση ότι είναι ο κυρίαρχος του κόσμου, «όλο τον κόσμο κατακτώ, όλος ο κόσμος είναι κτήμα μου» και έτσι αισθάνεται απόλυτος άρχοντας, σε φυσικό και μεταφυσικό επίπεδο: «βασιλιάς, δικτάτορας, Θεός και παντοκράτορας».

Βέβαια, στο σημείο αυτό πρέπει να σημειώσουμε ότι σε νεότερες εκτελέσεις του τραγουδιού, αφενός, λόγω της λογοκρισίας που επιβλήθηκε από την δικτατορία του Ι. Μεταξά αλλά και του αστικού καθωσπρεπισμού καθώς και για να αποφεύγεται η πρόκληση στα ήθη της ελληνικής κοινωνίας, η λέξη πρέζα αντικαταστάθηκε από την αποδεκτή λέξη ούζο. Το τραγούδι, που έχει εμφανή στοιχεία θεατρικού μονόλογου, από ένα άνθρωπο – θύμα των συνθηκών και της πολιτικής αντιπαράθεσης των δυο μεγάλων κομμάτων, κλείνει με απόλυτα μηδενιστικές τάσεις, ο κόσμος στάχτη να γίνει αλλά και εκδήλωση αυταρχισμού, «εγώ θα είμαι ρε διχτάχτορας», προφανώς στο πλαίσιο έκφρασης σαρκασμού για την ανυπόφορη πραγματικότητα, που είχαν δημιουργήσει οι εμφύλιες έριδες και ο εθνικός διχασμός, που μοιραία οδήγησαν στην καταστροφή.

Επίλογος

Μέσα από την παρουσίαση των συγκεκριμένων μικρασιάτικων και ρεμπέτικων τραγουδιών, της ξενιτιάς και της μετανάστευσης, με τα οποία οι δημιουργοί τους εξέφρασαν τον πόνο των μεταναστών και των συγγενών τους αλλά και τον καημό τους για τον αποχωρισμό, την αδυναμία επιστροφής και τη σκληρή ζωή στην ξενιτιά, γίνεται φανερό ότι η ζωή των μεταναστών και των προσφύγων αποτέλεσε πηγή δυστυχίας αλλά ταυτόχρονα και πηγή καλλιτεχνικής έμπνευσης. Η διαφορετικότητα, η ετερότητα, καταρχάς, των Μικρασιατών και Ποντίων προσφύγων, που ήταν θύματα της καταστροφής του 1922 και δευτερευόντως, των ελλήνων μεταναστών, στα τέλη του 19^{ου} αι. προς την Αμερική και μεταπολεμικά προς ευρωπαϊκές χώρες και την Αυστραλία, ενέπνευσε τους δημιουργούς του ρεμπέτικου τραγουδιού και έδωσε μοναδικά καλλιτεχνικά δημιουργήματα - τεκμήρια, που διεκτραγωδούν, με ρεαλιστικό τρόπο, τις αντίζοες συνθήκες, τη σκληρότητα και τη δυστυχία, που αντιμετώπισαν οι πρόσφυγες και οι μετανάστες, δηλ. οι ξένοι - οι άλλοι, στους νέους τόπους εγκατάστασης, στα τέλη του 19^{ου} και τον 20^ο αι.. Είναι φανερό ότι η διαλεκτική της ταυτότητας και της ετερότητας, του «εγώ» και του «άλλου» έχει κυρίαρχη παρουσία και στο ρεμπέτικο, που είναι ένα αυθεντικό λαϊκό δημιούργημα. Ως επίλογο, παραθέτω μια εξαιρετική επισήμανση για το ρεμπέτικο και τον ξεριζωμό, από τον φιλόσοφο Στέλιο Ράμφο, ο οποίος γράφει: «η ρεμπέτικη μουσική αναβλύζει από πόνο ψυχής για το ασήκωτο βάρος του σώματος - την πηγή αλύτρωτων παθών, που οι παρίες εκείνοι υπέφεραν. Για να δώσουν κατευναστική διέξοδο στον ξεριζωμό και το περιθώριο, δημιούργησαν ένα μεθυστικό άκουσμα».¹⁷

¹⁷ Σ. Ράμφος (2005), 26.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ

Τραγούδια της ξενιτιάς

1. «Το παράπονο του ξενιτεμένου»

*Σαν απόκληρος γυρίζω
στην κακούργα ξενιτιά
περιπλανώμενος, δυστυχισμένος
μακριά απ' της μάνας μου την αγκαλιά.*

*Κλαίνε τα πουλιά για αέρα
και τα δέντρα για νερό
κλαίω μανούλα μου κι εγώ για σένα
που έχω χρόνια για να σε ιδώ.*

*Πάρε, χάρε, την ψυχή μου
ησυχία για να βρω,
αφού το θέλησε η μαύρη μοίρα
μες τη ζωή μου να μη χαρώ.*

2. «Η ξενιτιά»

*Με γέρασε η ξενιτιά
και τρώει τη ζωή μου
δεν την αντέχω, μάνα μου
φθείρεται το κορμί μου.*

*Η ξενιτιά έχει καημούς
τα πιο πολλά φαρμάκια
διώχνει παιδάκια απ' τη ζωή
και λιώνει τα κορμάκια.*

*Θα φύγω μάνα δε μπορώ
κοντά σου θε να ζήσω
κι απ' τον καημό της ξενιτιάς
μάνα μου να γλιστρήσω.*

3. «Ξενιτιά μαγκούφα»

*Ξενιτιά μαγκούφα σκόλα μητριά
πήρες την αγάπη μου από μένα μακριά.
Αχ βρε τι θα γίνω θα φαρμακωθώ,
σε γκρεμό θα πέσω θε να σκοτωθώ.*

*Αχ γλυκιά μανούλα πού θα την εβρώ,
έχασα μανούλα μ', ένα θησαυρό.
Ξενιτιά να γίνεις στάχτη και φωτιά
μ' έκαψες το δόλιο μέσα στην καρδιά.*

*Κλάψτε με λαγκάδια όρη και βουνά
τι κι αν θα πεθαίνω, δεν αντέχω πια.*

4. «Στη ξενιτιά απελπισμένος»

*Πρωτοχρονιά, Αγιοβασιλειού,
στην άμμο καθισμένος
με ένα ξεροκόμματο
την πέρασα ο καημένος.*

*Κι αυτή την ώρα σκέφτηκα,
Μαριώ, τα βάσανά μου
και για νεράκι έπινα
τα μαύρα δάκρμά μου.*

*Γιατί ήμωνα στην ξενιτιά,
μακριά από την πατρίδα
και ζούσα, γυναικούλα μου,
με ψεύτικη ελπίδα.*

*Η ξενιτιά, η ερημιά,
η πίκρα και η λύπη
όλα μου τα 'δωσε ο Θεός,
τίποτα δεν μου λείπει.*

5. «Ο ξένος εις την ξενιτιά» (αμανές)

*Ο ξένος εις την ξενιτιά
δεν πρέπει να πεθαίνει,
γιατί είναι το χόμα ακριβό
κι η πλάκα είναι ξένη.*

6. «Στα ζένα μ' άφησες»

*Ό, τι μου είπες το 'κανα, αρνήθηκα για σένα
τη μάνα και τα αδέρφια μου και ήρθα μες τα ζένα.*

Θαρρούσα πως με αγαπάς, πως θέλεις να με σώσεις
μα συ στα ζένα μ' έφερες για να με θανατώσεις.

Στην ερημιά με άφησες, ποια είμαι δεν θυμάσαι,
με άλλη ξελογιόστηκες, φονιά, δεν με λυπάσαι.

Κλαίγω, πονώ, δεν με ακούς, κακούργε, δεν λυπάσαι.

Στείλε με στη μανούλα μου, πριν να χαθώ, να σβήσω
μες την γλυκιά της αγκαλιά τα μάτια μου να κλείσω.

7. «Αερόπλανο θα πάρω»

(Γυναίκα) Ερώ φεύγω και σ' αφήνω μια για πάντα, βρε αλανιάρη
στην Αμερική θα πάω κάποιον για να βρω
και μαζί του πια θα μείνω που με θέλει να με πάρει
με δολάρια θα γλεντάω κι όλο θα μεθώ.

(Ανδρας) Πάψε τα παλιογινάτια, πεισματάρα μου,
να χαρείς τα δυο σου μάτια, παιχνιδιάρη μου,
ξέρεις τι καπνό φουμάρω και για σένα πως μπορώ
αερόπλανο να πάρω να 'ρθω πάλι να σε βρω.

(Γ) Και μ' αεροπλάνο να 'ρθεις κι όσο γρήγορα να φτάσεις
στο 'πα και στο ξαναλέγω πως δε σ' αγαπώ,
μόρτη μου, κακό θα πάθεις κι απ' τη ζήλια σου θα σκάσεις
στην Αμερική θα πάω για να παντρευτώ.

(Α) Βρε μη μου πατάς τον κάλο, πεισματάρα μου
θα τα μπλέξεις δίχως άλλο, παιχνιδιάρη μου
και μη μου γλιστράς σαν χέλι, αφού ξέρεις πως μπορώ
με την κάμα μου στο χέρι να 'ρθω πάλι να σε βρω.

(Γ): Δε φοβούμαι, βρε μαγκίτη, και θα φύγω απ' την Αθήνα
στην Αμερική θα πάω, πώς να σου το ειπώ
μέσα στον ουρανοξύστη θα περνάω όλο φάνα
με ούισκι θα μεθάω κι όλο θα γλεντώ.

(Α): Μάθε πως απ' την Αθήνα, πεισματάρα μου,
δεν μπορείς να κάνεις βήμα, παιχνιδιάρη μου
και πως δεν ψηφώ τον Χάρο κι αν μου φύγεις πως μπορώ
αερόπλανο να πάρω να 'ρθω πάλι να σε βρω.

Τραγούδια της προσφυγιάς

8. «Προσφυγούλα»

*Αρχοντογιός παντρεύεται
και παίρνει προσφυγούλα,
προσφυγούλα, μαυρομάτα μου,
προσφυγούλα, σε κλαίν' τα μάτια μου!*

*Κι η μάνα του σαν τ' άκουσε
πολύ της κακοφάνη,
προσφυγούλα, μαυρομάτα μου,
προσφυγούλα, σε κλαίν' τα μάτια μου!*

*Βρίσκει δυο φίδια ζωντανά
και της τα τηγανίζει,
προσφυγούλα, μαυρομάτα μου,
προσφυγούλα, σε κλαίν' τα μάτια μου!*

*Και με την πρώτη πιρουριά
η κόρη εφαρμακώθη,
προσφυγούλα, μαυρομάτα μου,
προσφυγούλα, σε κλαίν' τα μάτια μου!*

9. «Γέλα προσφυγοπούλα»

*Μη μου ραγίζεις την καρδιά
με το παράπονό σου
μη, φως μου, πια, γιατί πονώ
στον πόνο τον δικό σου.*

*Φλόγα μ' ανάβεις στην καρδιά
με τη γλυκιά λαλιά σου
προσφυγοπούλα μου μικρή
σαν λες τα βάσανά σου.*

*Γέλα, προσφυγοπούλα,
ξέχνα τη συμφορά
και στα παλιά λημέρια
θα πάμε μια φορά.*

*Στην έμορφή μας Σμύρνη
θα χτίσουμε φωλιά
κι εκεί, γλυκιά μου αγάπη,
θα ζούμε με φιλιά.*

*Πάψε, μην κλαις, αγάπη μου
μην κλαις και θα' ρθει η ώρα
πάλι να πάμε με χαρά
στην έμορφη μας χώρα.*

*Τότε, πουλί μου, εγώ κι εσύ
θα ζούμε ενωμένα
μες τα φιλιά θα ξεχαστούν
όλα τα περασμένα.*

10. «Δική μου είναι η Ελλάς» ή «Από το βράδυ ως το πρωί»

*Από το βράδυ ως το πρωί
με πρέζα στέκω στη ζωή
κι όλο τον κόσμο κατακτώ
την άσπρη σκόνη σαν ρουφώ.*

*Όλος ο κόσμος είναι κτήμα μου
σαν έχω πρέζα και ρουφάω
κι οι πολιτσίμάνοι, όταν θα με ιδούν,
μελάνι αμολάω.*

*Σαν μαστουρωθείς
γίνεσαι ευθύς,
βασιλιάς, διχτάτορας
Θεός και κοσμοκράτορας.*

*Πρέζα όταν πιεις
ρε, θα ευφρανθείς
κι όλα πια (μες) στον κόσμο
ρόδινα θε να τα δεις.*

*Δική μου είναι η Ελλάς
και στην κατάντια της γελάς
της λείπει το ένα της ποδάρι
ρε, και το παίζανε στο ζάρι.*

*Εγώ θα είμαι, ρε, διχτάτορας
και ο κόσμος στάχτη, αχ, θα γίνει
ο ένας θα μ' ανάβει το λουλά
κι ο άλλος θα τον σβήνει.*

Βιβλιογραφία

- Βλησίδης, Κ. (2002): *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873-2001)*, Αθήνα.
- Γεωργιάδης, Ν. (1993): *Ρεμπέτικο και πολιτική*, Αθήνα.
- Gaunlett, S. (2001): *Ρεμπέτικο τραγούδι. Συμβολή στην επιστημονική του προσέγγιση*, Αθήνα.
- Καρδαράς, Χ. (2015): *Ιστορία και ρεμπέτικο*, Αθήνα.
- Κουνάδης, Π. (2010): *Τα ρεμπέτικα. Ένα ταξίδι στο λαϊκό αστικό τραγούδι των Ελλήνων*, Αθήνα.
- Κωνσταντινίδου, Μ. (1994): *Κοινωνιολογική ιστορία του ρεμπέτικου*, Αθήνα.
- Πετρόπουλος, Η. (1968): *Ρεμπέτικα τραγούδια*, Αθήνα.
- Ράμφος, Σ. (2005): *Σαν διαφορούμενο άγγιγμα*, Αθήνα.
- Σαββόπουλος, Π. (2006): *Περί της λέξεως ρεμπέτικο το ανάγνωσμα... και άλλα*, Αθήνα.
- Σχορέλης, Τ. (1977): *Ρεμπέτικη ανθολογία*, τ. 1-4, Αθήνα.
- Holst, G. (1975): *Road to rebetika, Music of a Greek sub-culture songs of love, sorrow and hashish*, Evia.

«Τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Δαρείου»:
The Phanariot Dragoman and Felice Alessandri's *Dario*

«Τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Δαρείου»:
Ὁ Φαναριώτης δραγομάνος καὶ ὁ *Dario* τοῦ Felice Alessandri

Χαράλαμπος Μηνάογλου

Δρ. Νεώτερης Ιστορίας
Πανεπιστήμιο Αθηνών
Διευθυντής του Πρότυπου Λυκείου
της Ιωνιδείου Σχολής

Charalampos Minaoglou

PhD on Modern History
University of Athens
Director of the Model High School of Ionideios

minaoglou@gmail.com

Abstract

In 1791, an Ottoman embassy arrived in Berlin in order to convince the Prussian monarch to participate in the Austro-Russian-Ottoman war of 1787-1792. During the embassy's long stay in the Prussian capital, the embassy's dragoman, Constantine Karatzas had the opportunity to watch many performances at the Opera. In his diary, he made comments on the performances, which are some of the earliest examples of theatrical critic in Greek. The comments we focus on are those about *Dario* by Felice Alessandri (1747-1798), which clearly reveal his own cultural identity. Although he served and represented the Ottoman Empire, he was infuriated by the title of this drama and altered it in his comments to "Alexander and Darius". So, while Alessandri had intended to emphasize Darius' tragicalness and his fall from absolute sovereignty to complete destruction, Karatzas exaggerated everything Greek in this tragedy and felt that the title did not do justice to the protagonist of these historical events, Alexander.

Λέξεις-κλειδιά: Κωνσταντίνος Καρατζάς, 18ος αιώνας, Βερολίνο, όπερα

Keywords: Konstantinos Karatzas, 18th century, Berlin, opera

Πώς ένας Φαναριώτης του 18^{ου} αιώνα φτάνει να συνομιλεί με μία όπερα της εποχής; Πώς την παρακολουθεί στην Εδρώπη και έντέλει τι καταγράφει και τι κατανοεί από αυτήν; Σε ποιό βαθμό του άρέσει και πώς την “διορθώνει”; Σε αυτά τα έρωτήματα θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στην συνέχεια παρακολουθώντας την σχετική περίπτωση του Κωνσταντίνου Καρατζά, ο οποίος παρακολούθησε στα τέλη του αιώνα αρκετές παραστάσεις στο Βερολίνο.

Τόν Οκτώβρη του 1790, μία όθωμανική έκτακτη πρεσβεία αναχώρησε από την Κωνσταντινούπολη κατευθυνόμενη προς τὸ Βερολίνο προκειμένου να έπιτευχθεί ή συμμετοχή της Πρωσίας στο πλευρὸ της Πύλης στὸν Αὐστρο-Ρωσο-Όθωμανικὸ πόλεμο τοῦ 1787-1792. Ἡ οθωμανική ἀντιπροσωπεία ἔφτασε στὴν πρωσικὴ πρωτεύουσα τὶς τελευταίες μέρες τοῦ Ἰανουαρίου τοῦ 1791, καὶ ἀναχώρησε ἀπὸ ἐκεῖ στα τέλη Δεκεμβρίου τῆς ἴδιας χρονιάς. Κατὰ τὴν ἑνδεκάμηνη παραμονή της πρεσβείας στὸ Βερολίνο, ὁ δραγομάνος τῆς πρεσβείας, ὁ Κωνσταντῖνος Καρατζάς (c. 1735-1815) εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσει πολλὲς φορές παραστάσεις τῆς ὄπερας.¹ Στὶς *Ἐφημερίδες*, ὅπως ἔλεγαν τότε τὰ ἡμερολόγια, πού κρατοῦσε κατὰ τὸ ταξίδι στὸ Βερολίνο, σημειῶνε τὰ σχόλιά του γιὰ τὶς παραστάσεις, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν, κατὰ μίαν ἔννοια, κάποια ἀπὸ τὰ πρωιμότερα δείγματα θεατρικῆς κριτικῆς στα ἑλληνικά.²

Ἀλλὰ καὶ πρὶν ἀκόμη ἡ πρεσβεία φτάσει στὸ Βερολίνο, ὁ Καρατζάς καὶ ὁ πρέσβης Ἀχμέτ Ἀζμὴ - οἱ δύο τους, συνήθως, παρευρίσκονταν σὲ ἀνάλογες περιστάσεις - παρακολούθησαν θεατρικὲς παραστάσεις σὲ πόλεις, στὶς ὁποῖες στάθμευσαν κατὰ τὸ ταξίδι τους. Ὁ Καρατζάς σημειῶνει δύο τέτοιες περιπτώσεις στὸ ἡμερολόγιό του χωρὶς ὅμως λεπτομέρειες: στὴν Τιμισοάρα καὶ στὸ Μπρεσλάου. Στὴν πρώτη περίπτωση παρακολούθησαν τὴν *Ἰνδιάνα* εἰς τὴν Λόνδρα³ καὶ στὴ δευτέρη δὲν ἀναφέρει κἄν τὸν τίτλο ἀρκούμενος νὰ σημειώσει: «Τὸ βράδυ μᾶς ἐπῆγαν εἰς τὸ θέατρον, τὸ ὁποῖον ἦτον μέτριον».⁴

Μὲ τὴν ἄφιξη στὴν πρωσικὴ πρωτεύουσα, ὅμως, ἄρχισε ἡ πλέον συστηματικὴ ἐπαφή του μὲ τὸ θέατρο, καθὼς ἐκεῖ, τόσο ἡ ποιότητα τῶν παραστάσεων ὅσο καὶ ἡ συχνότητα μὲ τὴν ὁποία τὶς παρακολουθοῦσε φαίνεται, ἀπὸ τὶς ἐγγραφὲς στὸ ἡμερολόγιό του, ὅτι τὸν κατέστησαν κοινῶν ὡς ἕναν βαθμὸ τῆς θεατρικῆς τέχνης. Ἡ πρώτη σχετικὴ παρατήρησή του ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, τὸ μέγεθος καὶ τὶς τεχνολογικὲς ἐφαρμογὲς πὸ παρατηρεῖ στὶς βερολινέζικες θεατρικὲς αἴθουσες· ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα τὸν ἐντυπωσιάζουν καὶ προκαλοῦν τὸν θαυμασμό του. Ἡ πρώτη ἐπαφή τοῦ Καρατζά μὲ τὴν βερολινέζικη κοινωνικὴ ζωὴ ἔγινε στὶς 11 Φεβρουαρίου 1791, μίαν μέρα μετὰ τὴν ἐπίσημη πρώτη ἀκρόαση ἀπὸ τὸν Φρειδερίκο-Γουλιέλμο

¹ Γιὰ τὸν Κωνσταντῖνο Καρατζά καὶ τὴν ἐν λόγῳ πρεσβεία βλ. Μηνάογλου (2019).

² Βλ. Κωνσταντῖνος Καρατζάς, *Ἐφημερίδες 1790-1792*, Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ἑλλάδος, χφ. 3106 (στὸ ἐξῆς Καρατζάς, ΕΒΕ). Ἔχουμε ἑτοιμάσει ἑκδοσὴ τοῦ χειρόγραφου.

³ Καρατζάς, ΕΒΕ, 19r.

⁴ Καρατζάς, ΕΒΕ, 41r.

Β'. Πρόκειται για την συμμετοχή του μαζί με τὸν Ἀζμὴ στὸ ρεντουότο, τὸν χορὸ τῶν μεταμφιεσμένων,⁵ ὁ ὁποῖος γινόταν στὸ βασιλικὸ θέατρο.⁶

«Τὸ βράδυ ἐπήγαμεν εἰς τὸ ρεντουότο, τὸ ὁποῖον γίνεται εἰς τὸ βασιλικὸν θέατρον τῆς ὄπερας, ὅπερ εἶναι μεγαλοπρεπέστατον, καὶ μὲ μηχανὴν ἀνεβαίνει ὅλο τὸ παρτέρ ἴσια μὲ τὴν ὀρχέστραν, καὶ οὕτως ἐνούμενον γίνεται μία σάλα μεγαλωτάτη διὰ τρεῖς χιλιάδες ἀνθρώπους, ἐκτὸς ἐκείνων ὅπου εἶναι εἰς τὰς λόζας. Εἰς αὐτὰ λοιπὸν ὅλοι ἦτον μὲ μάσκαιρας κάτω, καὶ εἰς τὰς λόζας, καὶ ὁ ῥήγας ὁ ἴδιος, καὶ ὅλη ἡ βασιλικὴ φαμελλία, οἵτινες ἐκατέβηκαν εἰς τὸ παρτέρι, ἐκτὸς τῆς βασιλίσσης ὅπου δὲν ἐφορούσεν μάσκαραν, καὶ ἐστέκετο εἰς τὴν λόζαν τῆς, ἤγουν εἰς τὸ ἀμφιθέατρον, καὶ ἡμεῖς εἰς τὴν β^{av} λόζαν εἰς τὸ ἴδιον πάτωμα, ὅπου μᾶς ἔφερναν συχνὰ λεμονάδες, ὀρζάτες σερπέτια, πόντζια, καὶ ἄλλα, γιαντζέταις, τὰ ὅποια μόνον εἰς τὴν βασιλικὴν φαμελλίαν δίδονται, καὶ ὄχι εἰς τοὺς λοιπούς, τὰ μοιράζουσι δὲ οἱ λακέδες τῆς κούρτης. Ἡμεῖς εἰς τὸ παρτέρι δὲν ἐκατεβήκαμεν μὲ τὸ νὰ μὴν εἶχαμεν μάσκαραν, ἦλθαν ὅμως εἰς ἡμᾶς πολλοὶ καὶ ἐγκιορουστήσαμεν, ὁ ῥήγας καὶ ἡ ῥεγκίνα ἐχαιρέτησαν μακρόθεν τὸν ἐφένδην εὐμένεστατα, ἦτον καὶ ἕως 40000 ἀνθρωποὶ εἰς τὸ θέατρον, μόνον εἰς τὸ ἐπάνω τελευταῖον πάτωμα χωρὶς μάσκαιρας, οἱ δὲ λοιποὶ μὲ μάσκαιρας διαφόρων εἰδῶν».⁷

Στὸ ρεντουότο ξαναβρέθηκε ἀρκετὲς φορὲς καὶ μετὰ τὴν πρώτη ἐντύπωση προχώρησε καὶ σὲ μία κοινωνικὴ ἀνάλυση τοῦ γεγονότος. Ἐντόπισε τὴν ἐξισωτικὴ διάσταση, ποῦ μέσα στὸ διαφωτιστικὸ κλίμα εἶχε ἐπικρατήσει.

«Τὸ βράδυ ῥεδουότο, ἤγουν μασκαράτα, ὅπου ἦτον ὅλη ἡ βασιλικὴ φαμελλία καὶ οἱ ξένοι πρίγκιπες, καὶ πριγκιπέσσαι μὲ μάσκαιρας, τὰς ὁποίας ὕστερον τὰς εὔγαλαν. Αὐτὸ τὸ ῥεδουότο, καθὼς καὶ ἄλλα ὅπου δίδονται ταῖς ἀποκραίαις, γίνονται μὲ ἕξοδα βασιλικά, ἤγουν οἱ μουσικοὶ καὶ αἱ λαμπάδες πληρώνονται ἀπὸ τὴν βασιλείαν, καὶ πηγαίνουν ὅλοι εὐγενεῖς, ἐσνάφια, τεχνῆται, πλὴν ὅλοι μὲ μάσκαιρας, καὶ παστρικά ἐνδυμένοι, καὶ χορεύουν ὅταν μείνη τόπος, ἐπειδὴ ἀφ' οὗ δίδεται εἰς τὸ θέατρον τῆς μεγάλης ὄπερας τὸ ὁποῖον εἶναι εὐρυχωρώτατον, καὶ

⁵ Γιὰ τὴν σημασίαν τῆς λέξης βλ. Βρανούσης (1995) 234.

⁶ Πρόκειται γιὰ τὴν σημερινὴ Staatsoper Unter den Linden, ἡ ὁποία κτίστηκε (1741-1743) ἀπὸ τὸν φίλο καὶ ἀρχιτέκτονα τοῦ Φρειδερίκου Β', Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Βλ. Hosfeld (2000). Ὁ Καρατζᾶς ἐπισκέφθηκε ἐπίσης γιὰ νὰ παρακολουθήσει θεατρικὲς παραστάσεις τὸ Französisches Komödienhaus, ποῦ βρισκόταν στὴν πλατεία Gendarmenmarkt κοντὰ στὸ κατάλυμα τῆς ὀθωμανικῆς πρεσβείας. Τὸ θέατρο, τὸ ὁποῖο ὑπῆρχε ἐκεῖ, καταστράφηκε ἀπὸ πυρκαϊὰ στὰ 1817. Σήμερα σώζεται τὸ Konzerthaus ποῦ χτίστηκε στὰ ἐρεῖπιά του τὸ 1819. Βλ. Urban (2009) 215-228. Τὸ τρίτο θέατρο, στὸ ὁποῖο βρέθηκε γιὰ νὰ παρακολουθήσει ὄπερες, ἦταν τὸ ἀνακτορικὸ θέατρο, ποῦ εἶχε κατασκευαστεῖ ἀπὸ τὸν Φρειδερίκο-Γουλιέλμο στὸ Charlottenburg. Βλ. Kühn (1955) Bartoschek (1999).

⁷ Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 49ν-50ρ.

πέρνει ὑπὲρ τὰς ἑξ χιλιάδας ψυχάς, πάλιν γειμίζει τόσον ὅπου δὲν ἔχουν τόπον ποῦ νὰ χορέψουν. Εἰς τοῦ ἀποθανόντος ῥηγὸς τὸν καιρὸν ἦτον χωρισμένοι οἱ εὐγενεῖς ἀπὸ τοὺς τεχνήτας καὶ ἐσνάφια, καὶ ἐστήνοντο καὶ τράπεζαι διὰ ὅλους. Τώρα ὅμως εἶναι ἀνακατωμένοι, καὶ τὰ τραπέζια ἐσηκώθησαν, εἶναι ὅμως πολλὰ περισσοτέρα φωτοχυσία εἰς τὸ θέατρον».⁸

Μὲ ἀντίστροφο τρόπο θεώρησε ὅτι λειτουργοῦσε ἡ ὄπερα στὸ κοινωνικὸ ἐπίπεδο. Στὸ θέατρο βρέθηκε ἀρκετὲς φορὲς –συνήθως μαζί με τὸν Ἀζμὴ– γιὰ νὰ παρακολουθήσει παραστάσεις τῆς ὄπερας. Τὴν πρώτη φορά, στίς 14 Φεβρουαρίου, ὁ Ἀζμὴ μετὰ τὸν Καρατζᾶ εἶδαν τὴν ὄπερα *Dario*, σπουδαῖο κοινωνικὸ συμβάν γιὰ τὸ Βερολίνο, στὸ ὁποῖο παρέστησαν ὅλοι οἱ πρέσβεις. Κατὰ τὴν παραμονή του στὸ Βερολίνο μνημονεύει πὼς παρακολούθησε συνολικὰ δεκατρεῖς παραστάσεις.⁹ Στίς βραδιὲς ποῦ περνοῦσε στὴν ὄπερα, ὁ Καρατζᾶς πέρα ἀπὸ τὰ ἔργα¹⁰ παρατηροῦσε καὶ τὴν ἐπιβεβαίωση τῆς κοινωνικῆς δομῆς ποῦ γινόταν μέσα ἀπὸ τὴν χωροθέτηση τῶν θέσεων. Παρότι παρακολουθοῦσαν καὶ ἄστοι τίς παραστάσεις, ἐντούτοις κάθονταν σὲ κατώτερης ὀπτικῆς καὶ ἀκουστικῆς θέσεις, ἀπὸ αὐτὲς τοῦ βασιλιά καὶ τῶν εὐγενῶν. Ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἀνάμεσα στοὺς εὐγενεῖς καὶ τοὺς ἀζιωματοῦχους ὑπῆρχε σαφὴς χωροθετικὴ διαβάθμιση.¹¹ Σημειώνει χαρακτηριστικὰ:

⁸ Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 116ν.

⁹ Βλ. Μηνάογλου (2019) 73-74.

¹⁰ «Τὸ βράδυ ἐπήγαμεν εἰς τὸ μέγαλον θέατρον τῆς ὄπερας, καὶ ἔδωκαν μεγάλην ὄπεραν ἰταλικήν, μετὰ θαυμαστάς δεκορατικῆς, ὅπου ἦτον δεκατέσσαρες χορευταὶ ὀρχήστραι, οἱ ἐπτὰ ἄνδρες, καὶ αἱ ἐπτὰ γυναῖκες Ἴταλαί, Ἴταλαί, καὶ ἄλλοι πρώτης τάξεως, καὶ σαράντα φιγκιουράνται καὶ φιγκιουράνται, πολλὰ καλοὶ καὶ αὐτοί, καὶ εἰς τὸ τέλος ἔδωσαν ἓνα βαλλέτο ὠραιότατον, τὸ ὁποῖον ἐπαράστηγεν τὸν Ὀλυμπον τοιουτοτρόπως, σύννεφα ἐκατέρωθεν τοῦ θεάτρου, καὶ μεταξὺ αὐτῶν ἓν ὄρος ὑψηλόν, καὶ εἰς τὴν κορυφήν του καμμιὰ πενηνταριά κολώναις φωταυγείς ὅπου ἐκρατοῦσαν τρεῖς κουμπέδες πολυάστρους καὶ φωταυγείς θαυμασίους, καὶ ὑπὸ κάτω τούτων ἐκάθοντο οἱ θεοὶ καὶ θεαὶ κατὰ τὰς τὰς καὶ βαθμούς, κατὰ πρῶτον ὁ Ζεὺς μετὰ τὸν κεραυνὸν εἰς τὴν δεξιὰν καὶ τὸν αἰτὸν εἰς τὸ πλάγι του, καὶ εἰς τὰ δεξιὰ του ἡ Ἥρα μετὰ ὅλα τῆς τὰ παράσημα, καὶ καθεξῆς οἱ λοιποὶ καὶ λοιπαὶ μετὰ ὅλα τῶν τὰ παράσημα. Ἀφ' οὗ δὲ ἐτελείωσαν οἱ ἀκτῶροι τῆς ὄπερας εἶπαν καὶ ἓν ἐγκώμιον συγχαρητικὸν εἰς τὸν ῥήγα ἀνάλογον εἰς τὰς ἐφεστηκυίας πανηγύρεις, τότε ἐκατέβη ὁ Ἑρμῆς μετὰ τὸ κηρύκειόν του, καὶ μερικοὶ ἄλλοι θεοὶ καὶ θεαὶ μετὰ τὰς νύμφας διὰ νὰ συγχαρῶσιν, αὐτοὶ δὲ ἦτον ὁ Ἡρακλῆς, ὁ Ἄρης, ὁ Ἀπόλλων, ὁ Ζεφειρος, ὁ Ἐρως, καὶ ὁ Ὑμέναιος, θεαὶ δὲ ἦτον ἡ Ἄρτεμις, ἡ Ἀφροδίτη, ἡ Ἀθηνᾶ, ἡ Φλόρα, καὶ αἱ τρεῖς χάριτες, μετὰ ἀπειροὺς νύμφας, καὶ γένεια οἵτινες ὅλοι μετὰ ὅλας ἐχώρευαν κατὰ τὰς τὰς θαυμασίως. Ὁ δὲ Ζεὺς καὶ ἡ Ἥρα μετὰ τῶν ἐπιλοίπων ἐστέκοντο ἄνωθεν τοῦ Ὀλύμπου θεαταί, ὁμοίως καὶ οἱ λοιποὶ θεαταὶ οἵτινες εἴμεθα ἄνδρες καὶ γυναῖκες περίπου τὰς πέντε χιλιάδας ψυχάς, καὶ οὕτως ἐτελείωσεν καὶ αὐτὴ ἡ πανηγυρίς». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 112ν-113r. Πέρα ἀπὸ τὴν ὁμορφιὰ τῆς περιγραφῆς τὸ ἀπόσπασμα ἀποδεικνύει καὶ τὴν κυριαρχία τοῦ κλαστικισμοῦ στὸν πνευματικὸ καὶ καλλιτεχνικὸ κόσμον τῆς Πρωσίας τῆς ἐποχῆς. Βλ. καὶ Arenhövel (1979) 271-290.

¹¹ «Τὸ βράδυ ἐπροσκαλέσθημεν εἰς τὸ θέατρον τοῦ παλατίου, τὸ ὁποῖον εἶναι μικρόν, πλην ἐξαιρέτο μετὰ 4 κᾶτια λόζαις, καὶ ὅλα τὰ χρειώδη, καὶ ὁ μὲν ἐφένδης ἐστάθη εἰς τὸ παρτέρ εἰς τὴν πρώτην τᾶξιν, οἱ δὲ λοιποὶ ἰνβιάτοι εἰς τὴν δευτέραν, καὶ ἐγὼ ἐκεῖ κοντὰ εἰς μίαν λόζαν, ὅπου ἦτον ὅλοι οἱ σεκρετᾶριοι τῆς λεγκατζιόνες. Ὁ ῥήγας ἐστάθη ἀπάνω εἰς τὸ ἀμφιθέατρον, καὶ κοντὰ του ἡ αὐταδέλφη του, ἔπειτα ἡ βασίλισσα, καὶ ἡ δουκέσσα

«Τὸ κενδὶ (= σούρουπο) ἐπήγαμεν καλεσμένοι εἰς τὸ Σαρλότεμπούργκ, εἰς τὸ βασιλικὸν θέατρον, ὅπου ἀνήγειρεν ἤδη ἐκ θεμελείων ὁ νῦν βασιλεὺς, τὸ ὅποιον εἶναι ὠραιότατον, καὶ καλῶς κατασκευασμένον καὶ πέρνει ἕως 1500 ἀνθρώπους. Τὸν ἐφένδην καὶ ἐμένα μᾶς ἔβαλαν εἰς τὴν δευτέραν λόζαν ἐκ δεξιῶν, εἰς τὸ μεσαῖον πάτωμα ὅπου ἐστάθη καὶ ὁ κόντε Φίνκενστέιν μὲ τοὺς λοιποὺς συντρόφους του, καὶ μερικοὶ τῶν ξένων μὴνύστρων, οἱ δὲ ἐπίλοιποι εἰς τὴν παρακάτω μὲ τὰς γυναῖκας των ἐκτὸς τοῦ Ῥούσσου καὶ Ἐγκλέζου ὅπου ἔλειπαν. Ἡ πῖεσα ὅπου ἔδωκαν ἦτον μία ὄπερα ἰταλικὴ Ταλισμὰν ἐπικαλουμένη, νόστιμη, πλὴν φάρς».¹²

Ἐπίσης, ἰδιαίτερη ἐντύπωση τοῦ προξένησε ἡ ὑπαρξὴ θεατρικῶν σκηνῶν, στὶς ὁποῖες παρακολουθεῖ παραστάσεις, στὶς οἰκίες ἀφενὸς τοῦ Ἑβραίου μεγαλοεπιχειρηματία Kuhn¹³ καὶ ἀφετέρου τῆς πρώην ἐπίσημης ἐρωμένης τοῦ πρώσου μονάρχη Φρειδερίκου-Γουλιέλμου Β΄.¹⁴

Ἀνάμεσα στὶς παραστάσεις ποὺ παρακολούθησε στὸ Βερολίνο ξεχωρίζουν δύο ἔργα ποὺ παρακολούθησε κατ' ἐπανάληψιν: ὁ *Δαρεῖος*¹⁵ καὶ ἡ *Ὀλυμπιάς*.¹⁶

ντὶ Γιόρκ, καὶ καθεξῆς εἰς τὰς λόζας ἐκ δεξιῶν αἱ λοιπαὶ πριγκιπέσσαι καὶ πρίγκιπες». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 113ν.

¹² Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 82r.

¹³ «Ἐπήγαμεν εἰς τὸ Μπέλβου εἰς τὸν πρίγκιπα Φερδινάνδον. Καὶ τὸ βράδυ καλεσμένοι εἰς τὸν μονισιὸ Κουὺν πραγματευτὴν Ἑβραῖον, ὅπου ἔπαιζαν τὰ παιδιά δυσπιέσαις φραντζέζικαις εἰς τὸ σπητικὸν θέατρον, καὶ ἓνα μπαλέτον θαῦμα, μᾶς ἔδωσεν καὶ τραπέζι ἐξαιρετον μὲ δάμαις Ἑβρέσαις καὶ Ἑβραίοις, οἵτινες παντελῶς διαφορὰν δὲν εἶχαν ἀπὸ τοὺς πλεόν ἐλεγκάντες ἐντοπίους, καὶ ἔτρωγαν ἀπὸ ὅλα τὰ φαγητὰ ζαμπόνια δηλαδὴ καὶ κυνήγια, χωρὶς γένεια παντελῶς καὶ τὰ ἐξῆς». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 58r.

¹⁴ «Τὸ βράδυ ἐπήγαμεν καλεσμένοι εἰς τὴν μαδὰμ Ῥιτζ πρώην φαβορίτα, μὲ τὸ νὰ εἶχεν τὰ γενέθλια τῆς θυγατρὸς της μετὰ τοῦ ῥηγὸς κοντέσσας ντὲ Μάρσε. Μᾶς ἐγλενδῖριδισεν μὲ μίαν ὄπερα μπουφὰν ἰταλικὴν ὅπου ἔδωσαν εἰς τὸ σπητικὸν τῆς θέατρον ἐν ᾧ ἔπαιζεν ἓνας κόντες Λέχος θαυμάσιος, ἀνεφίος τοῦ κόντε καὶ γκενεράλ Ὄζιντζκη, ἦτον καὶ ἄλλη ἐκλεγεμένη συντροφία ντάμων, καὶ καβαλιέρων, ἐκαθήσαμεν εἰς ἓνα δεῖπνον μεγαλοπρεπῆ, καὶ ἐγλενδῖσαμεν ἐξαιρετα. Ἡ μαδὰμ Ῥιτζ εἶναι μία περιποιητικὴ ἐς ἄκρον, καὶ γκιουλὲρ γιουζλοῦ ἀρχόντισσα». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 51ν.

¹⁵ Βλ. Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 49ν, 50ν, 51ν, 107r καὶ 116r. Πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Felice Alessandri (1747-1798), Dario, ποὺ ἀνέβηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Βερολίνο (Hofoper) στὰ 1791. Βλ. [http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=899&herkunft=\[13-10-2017\]](http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=899&herkunft=[13-10-2017]).

¹⁶ Βλ. Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 106ν καὶ 114ν. Πρόκειται προφανῶς γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Pietro Metastasio (1698-1782), *L'Olimpiade* (1733). <http://www.librettidopera.it/olimpiade/olimpiade.html> [13-10-2017]. Ὁ Καρατζᾶς μεταφράζει τὸν τίτλο ὡς *Ὀλυμπιάς*, πρᾶγμα ἀπολύτως ὀρθό, καθὼς τὸ ἔργο πραγματεύεται ἱστορίες ἀγάπης κατὰ τὴν τέλεση κάποιων Ὀλυμπιακῶν Ἀγῶνων στὴν ἀρχαιότητα. Ὁ μεταφραστὴς τοῦ ἔργου στὰ ἑλληνικά, ὁ Ρήγας Βελεστινλῆς, σὲ μία πρώτη μεταφραστικὴ προσπάθεια ἀπέδωσε καὶ ἐκεῖνος τὸν τίτλο ὡς Ὀλυμπιάς. Ἀργότερα, ὅμως, γιὰ νὰ μὴν ὑπάρχει σύγχυση μὲ τὸ ὄνομα τῆς μητέρας τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, προκρίθηκε ὁ τίτλος *Τὰ Ὀλύμπια* (Ὀλύμπια, Ἰσθμια, Πύθια, Νέμεα). Ἔτσι, τὸ 1797 κυκλοφορήθηκαν *Τὰ Ὀλύμπια* τοῦ ἀββᾶ Μεταστασίου, ποὺ μαζὶ μὲ τὴν *Βοσκοποῖλα τῶν Ἄλπεων* τοῦ Marmontel, καὶ τὸν Πρῶτο Ναῦτη τοῦ Gessner συναποτελέσαν τὸ γνωστὸ ἔργο τοῦ Ρήγα, *Ἠθικὸς Τρίπους*. Βλ. Βρανούσης (1995) 521.

Λιγότερο φαίνεται πώς τοῦ ἄρεσε ἡ ἰταλικὴ ὄπερα *Ταλισμάν*¹⁷ καὶ ὁ *Ταράρας*,¹⁸ ἀμφότερα ἔργα τοῦ Ἄντωνίου Σαλιέρι. Γιὰ κάποιες ἄλλες παραστάσεις ποῦ παρακολούθησε παραθέτει ἀπλῶς τὸν τίτλο τοῦ ἔργου χωρὶς κανένα σχόλιο.¹⁹ Στὶς ὑπόλοιπες περιπτώσεις σημειώνει μόνο πώς παρακολούθησε ὄπερα, χωρὶς νὰ καταγράψει οὔτε τὸν τίτλο τοῦ ἔργου.²⁰ Παρότι δὲν δείχνει νὰ γνωρίζει σὲ βάθος τὰ τῆς ὄπερας, ἐντούτοις προβαίνει σὲ κάποιες ἐπιφανειακὲς ἔστω κρίσεις γιὰ τὴν ποιότητα τῶν παραστάσεων. Εἶχε μάλιστα τὴν τύχη νὰ παρακολουθήσει δύο ἀπὸ τοὺς καλύτερους τενόρους τῆς ἐποχῆς τὸν Γερμανὸ Λίπερτ²¹ καὶ τὸν Ἰταλὸ Μπαμπίνι,²² τὸν ὁποῖο καὶ χαρακτηρίζει «πρῶτον τραγουδιστὴν» τῆς Εὐρώπης.²³ Τῆς προσοχῆς μάλιστα τοῦ Καρατζᾶ δὲν διέλαθε οὔτε καὶ ὁ τρόπος ἀμοιβῆς τῶν σπουδαίων καλλιτεχνῶν τοῦ θεάτρου, ποῦ παρακολούθησε στὸ Βερολίνο, καθὼς μὲ ἐμφανῆ θαυμασμὸ γιὰ τὸν πρῶσο μονάρχη σημειώνει ὅτι ἐκείνος τοὺς πλήρωνε καὶ προσέφερε αὐτὲς τὶς παραστάσεις.²⁴

¹⁷ Βλ. Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 82r. Πρόκειται γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Antonio Salieri (1750-1825), *Il talismano*, ποῦ ἀνέβηκε γιὰ πρώτη φορά στὰ 1779 στὸ Μιλάνο. Βλ. [http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=732&herkunft=\[13-10-2017\]](http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=732&herkunft=[13-10-2017]).

¹⁸ «Τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἔπαιζαν εἰς τὸ θέατρον τὴν τραγωδίαν τοῦ Ταράρα, ἣτις εἶναι ὠραισιότατη». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 120v. Πρόκειται γιὰ τὴν ὄπερα *Tarare* τοῦ Antonio Salieri (1750-1825), ἡ ὁποία ἀνέβηκε γιὰ πρώτη φορά στὸ Παρίσι στὰ 1787. *Tarare, Opéra en cinq actes, avec un prologue; Représenté, pour la première fois, sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique, le vendredi 8 Juin 1787*, Paris, Delormel, 1787.

¹⁹ «Ἐδωσαν δὲ μίαν ὄπερέταν κωμικὴν, ἰταλικὴν, ἐπιγεγραμμένην, ἢ *ζηλοτυπία εἰς τὸ χωριό*». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 113v. «Τὸ βράδυ ἦτον ὄπερέτα εἰς τὸ μικρὸν θέατρον τοῦ παλατιῦ, οἱ (sic) κωμωδὸς εἰς τὸ Νανκὲν ὀνομαζομένην». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 117r.

²⁰ Βλ. Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 84v, 85v, 112r καὶ 113r.

²¹ Ὁ Friedrich Karl Lippert (1758-1803) ὑπῆρξε ἓνας ἀπὸ τοὺς διαπρεπεῖς γερμανοὺς τενόρους τῆς ἐποχῆς του.

²² Ὁ Matteo Babini (1754-1816) ὑπῆρξε κορυφαῖος βαρύτονος τοῦ καιροῦ του.

²³ «Τὸ βράδυ εἴμεθα καλεσμένοι εἰς τὸ Σαρλότεμπούργκ εἰς τὴν μαδὰμ Ῥίτζ, ὅπου εἶναι κονσέρτο, καὶ τραπέζι ἐξαισιον, καὶ δύο κόρ ντέ μπάς τοῦ ῤηγὸς ἀξιολογώτατοι. Τὸ κονσέρτο ἐσύγκειτο ἀπὸ ὅλους τοὺς καλλίτεροους καὶ βασιλικοὺς μουσικοὺς, δηλαδὴ ἀπὸ τὸν Ἀλεξάντρι Ἰταλόν, ὁποῦ εἶναι μέτρε ντέ σαπὲλ τοῦ ῤηγὸς, καὶ παίζει τὸ κελαβουσένι, ἦγον κομανδᾶρει τὰ πεσερέφια (ὅστις ἔχει 3000 τάλερα ἐτήσιον). Ἀπὸ τὸν Μπαμπίνι πρῶτον τραγουδιστὴν τῆς Εὐρώπης, ὅστις ἔχει 4000 ἐτήσιον, καὶ τραγωδεῖ θαυμασίως χωρὶς νὰ εἶναι καστράτος, ἦτον καὶ εἰς τὴν Πετρούπολιν, καὶ εἰς ἄλλας ἀόλας. Ἀπὸ τὸν Κονσιαλίני καστράτον θαυμαστὸν καὶ αὐτὸν τραγωδιστὴν, ὁποῦ ἔχει παρόμοιον ἐτήσιον. Καὶ ἀπὸ τὸν μονσιὸ Λιπερτ Γερμανόν, πρῶτον τραγωδιστὴν τῆς γερμανικῆς ὄπερας, καὶ ἀπὸ τὴν μαμουζέλ τραγωδίσταν. Προσέτι ἀπὸ ἓν κοντραπάσσο, δύο βιολλοντζέλια, ὀκτώ βιολόνια, δύο χόμπουά (ὁποῦ εἶναι ὡσάν ζουρλάδες), δύο φλάουτα, δύο κλαρινέταις, ἓν φλαγκότ, καὶ δύο κόρ ντέ μπάς περιφήμους εἰς ὅλην τὴν Εὐρώπην. Τὸ τραπέζι ἐξαισιον μὲ διάφορα εἶδη πωρικῶν ἀπὸ τὸν μπαγτζέν της, (ὅπου ἔχει παράνω ἀπὸ χιλίας ἄνανας μὲ πωρικά) ἦτον δὲ εἰς τὸ τραπέζι τεσσάρων εἰδῶν. Ῥοδάκινα ἐξαιρέτα, ἀπήδια, σταφύλλια, σῦκα, δαμάσκηνα, καὶ καθεζῆς». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 102r.

²⁴ «Σήμερον ἀπὸ τὸ πουρνὸ ἐμίσσευσαν ὅλοι οἱ κωμεδιάνοι τοῦ γερμανικοῦ θεάτρου μὲ τὰ τακίμια των διὰ τὸ Ποτζδάμ, ζητηθέντες παρὰ τοῦ ῤηγὸς, ὅστις τοὺς πληρώνει δέκα χιλιάδες τάλερα κατ' ἔτος πρὸς ἐλάφρωσιν τῆς κοινότητος. Πληρώνει προσέτι ἐξ ἰδίων ὅλους τοὺς κωμωδοὺς καὶ κωμωδὰς Ἰταλοὺς καὶ Ἰταλάς, τραγωδιστάς, καὶ χορευτάς τῆς μεγάλης ἰταλικῆς ὄπερας, προσέτι καὶ τῆς ὄπερας μπούφας, αἱ ὁποῖαι ὅταν δίδονται, οἱ θεαταὶ δὲν πληρώνουν τίποτες. Εἶναι καὶ περὶ τούτων ξεχωριστὸν θέατρον ἐδῶ εἰς Μπερλίνο, πολλὰ μεγαλῆτερον, καὶ καλλίτερον ἀπὸ αὐτὸ τὸ γερμανικόν

Από τὰ προαναφερθέντα ἔργα, ἐκεῖνο στὸ ὁποῖο ἀναφέρεται διεξοδικότερα καὶ γιὰ τὸ ὁποῖο ἀφήνει κάποιες κριτικές παρατηρήσεις εἶναι ὁ *Dario* τοῦ Felice Alessandri (1747-1798), τὸ ὁποῖο παρακολούθησε δύο τουλάχιστον φορές. Γιὰ αὐτὴν τὴν παράσταση προβαίνει σὲ ἄρκετὰ σχόλια, τὰ ὁποῖα ἐκτείνονται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο μέχρι καὶ τὰ σκηνικά τοῦ ἔργου. Παράλληλα, ἀξιολογεῖ καὶ κάποιους ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς πού παρακολούθησε σὲ αὐτὴν. Πιὸ συγκεκριμένα, χαρακτηρίζει θαυμάσια τὰ σκηνικά, ἐνῶ ἐκθειάζει καὶ τὴν σκηνογραφία τῆς παράστασης ἰδίως κατὰ τὶς σκηνές μαχῶν Ἑλλήνων καὶ Περσῶν, ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν συνάντηση τοῦ Ἀλεξάνδρου μὲ τὴν οἰκογένεια τοῦ Δαρείου. Παρότι αὐτὲς οἱ παρατηρήσεις του, πού ἀποδεικνύουν ὅτι κατανοοῦσε ἄρκετὰ ἀπὸ τὴν θεατρικὴ παράσταση πού παρακολουθοῦσε, θὰ μπορούσαν νὰ ἐκληφθοῦν καὶ ὡς ἐνδείξεις τῆς ἀγάπης του γιὰ τὴν ὄπερα, ἐντούτοις ἡ τελευταία σχετικὴ παρατήρησή του ξεκαθαρίζει τὰ πράγματα, καθὼς κλείνει μὲ τὴν σημείωση ὅτι ἐπειδὴ ἡ παράσταση κρατᾶει περισσότερο ἀπὸ τέσσερις ὥρες κατὰ τὶς ὁποῖες διαρκῶς τραγουδοῦν, ὅλοι στὸ τέλος βαριοῦνται καὶ περιμένουν ἀπλῶς νὰ τελειώσει.²⁵

Εἶναι δὲ χαρακτηριστικὸ πῶς, ἐνῶ τὸ ἔργο φέρει ὡς τίτλο τὸ ὄνομα τοῦ πέρση βασιλιᾶ, ὁ Καρατζᾶς τὸ χαρακτηρίζει ὡς ὄπερα *τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Δαρείου*,²⁶ ἐπειδὴ προφανῶς θεωροῦσε πῶς ὁ τίτλος ἦταν ἄδικος γιὰ τὸν Μακεδόνα βασιλιᾶ, ὁ ὁποῖος ἦταν ὁ πρωταγωνιστὴς τῶν γεγονότων. Ὁ Καρατζᾶς προβαίνει σὲ αὐτὸ τὸ σχόλιο, παρότι ὁ Alessandri δὲν προσπαθεῖ νὰ ἀπομειώσει τὰ κατορθώματα τοῦ Μεγαλέξανδρου ἢ νὰ τὸν κακοχαρακτηρίσει. Αὐτὴ ἡ ἀποστροφή τοῦ Καρατζᾶ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα, ἐπειδὴ καταδεικνύει ὅτι ὁ Καρατζᾶς αἰσθανόταν τὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα ὡς παράδοσή του, τὴν ὁποῖα ἔσπευδε νὰ ὑπερασπιστεῖ σὲ μία περίπτωσι πού αἰσθάνθηκε ὅτι οἱ Εὐρωπαῖοι τὴν ἀμφισβητοῦσαν.²⁷

Στὴν ὄπερα ὁ Καρατζᾶς δέχθηκε καὶ μία πολὺ σπουδαία εὐχή - πρόταση ἀπὸ τὸν πρῶσο μονάρχη. Κάποιο βράδυ πού εἶχε μεταβεῖ μόνος του στὸ θέατρο, εἶχε τὴν ἰδιαίτερη τιμὴ νὰ συναντηθεῖ προσωπικὰ μὲ τὸν Φρειδερίκο-Γουλιέλμο Β΄ καὶ νὰ συνομιλήσουν ἄρκετά. Σὲ αὐτὴν τὴν συνάντηση, ὁ πρῶσος βασιλεὺς πέρα ἀπὸ τὴν θέση του πῶς ἡ Ὀθωμανικὴ

ὁποῦ εἶναι ἀντίκρου μας, ὅπερ ἐκτίσθη παρὰ τοῦ θανόντος ῥηγῶς μόνον καὶ μόνον διὰ τὴν γαλλικὴν διάλεκτον». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 86r.

²⁵ «Τὸ βράδυ ἦτον μεγάλῃ ὄπερα ἰταλικὴ τοῦ *Δαρείου* ὀνομαζομένη, ὁ δὲ περίφημος τραγῶδης Μπαμπίνης ἐπαράστηεν τὸν μέγαν Ἀλέξανδρον. Αἱ δεκορατζιόναι ἦτον θαυμάσιαι, αἱ παρατάξεις τῶν στρατευμάτων τόσον τῶν περσικῶν μὲ τοὺς ἐλέφαντας καὶ καμήλους των, ὅσον καὶ τῶν Ἑλλήνων μὲ τὰ τάγματά των, μὲ τοὺς τοξότας, πελταστὰς καὶ ἄλλους ἦτον ὡραιότατα. Αἱ στρατοπεδεύσεις των μὲ τὰς σκηνάς, τὸ βουνὸ ὁποῦ ἐκατέβη ὁ Ἀλέξανδρος, αἱ γέφυραι, τέλος πάντων ὁ πόλεμος μέσα εἰς τὸ θέατρον, ἔπειτα ὅταν ἐπῆγεν μετὰ τοῦ Ἡφαιστίωνος εἰς τὴν σκηνὴν τοῦ Δαρείου καὶ εἶδεν τὴν γυναῖκα καὶ ὄλην τὴν φαμελλίαν του, ὅλα αὐτὰ εἶναι μεγαλοπρεπῆ, πολυέξοδα, καὶ ὡραιότατα. Πλὴν τὸ νὰ τραγουδοῦν ἀδιακόπως εἶναι ἐνοχλητικόν, καὶ ἐπομένως ἐκδείνεται τὸ παιχνίδι, καὶ ὅλοι τὸ βαρύνονται, μὲ τὸ νὰ βαστᾶ τουλάχιστον τέσσαρες ἡμισυ ὥραις». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 116r-116v.

²⁶ Βλ. Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 50v.

²⁷ Βλ. Minaoglou (2019) 123-125.

Αυτοκρατορία πρέπει να έκσυγχρονιστεί σε όλους τους τομείς και κυρίως τόν στρατιωτικό, τοῦ ἐξέφρασε και τὴν ἐλπίδα και ἐπιθυμία του να δει τὸν Καρατζᾶ Μεγάλο Δραγομάνο τῆς Πύλης. Ὁ Καρατζᾶς τοῦ ἀπάντησε πὼς τὸ ἀζίωμα αὐτὸ ἔχει πολλές εὐθύνες και ἀπαιτεῖ ἰκανότητες ποῦ δὲν διέθετε, γιὰ να λάβει τὴν ἀπάντηση ἀπὸ τὸν Φρειδεirikο-Γουλιέλμο Β΄ πὼς αὐτὰ ἀποτελοῦσαν ἀπλῶς ἐκφράσεις τῆς μετριοφροσύνης του.²⁸ Ἡ φιλοφρόνηση τοῦ πρώσου μονάρχῃ δὲν ἀποτελοῦσε ἀπλῶς μία εὐχή, καθὼς ὅλες οἱ εὐρωπαϊκὲς δυνάμεις προσπαθοῦσαν και ἐνίστε κατόρθωναν να ἐπηρεάσουν τὴν Πύλη ὑπὲρ τῶν Φαναριωτῶν ποῦ θεωροῦσαν «δικούς τους» γιὰ τὴν θέση τοῦ Μεγάλου Δραγομάνου. Στὴν περίπτωση μάλιστα τοῦ Καρατζᾶ, ὁ Φρειδεirikος-Γουλιέλμος Β΄ ἔστειλε και σχετικὴ ἐπιστολή πρὸς τὸν Μεγάλο Βεζύρη, ἐκφράζοντας τὴν ἰσχυρὴ προτίμησή του στὸ πρόσωπο τοῦ Καρατζᾶ.²⁹

Κλείνοντας τὴν σύντομη ἀναφορὰ στὶς παρατηρήσεις τοῦ Κωνσταντίνου Καρατζᾶ γιὰ τὸ θέατρο, θὰ πρέπει να μνημονεύσουμε ὅτι, πέρα ἀπὸ τὸ Βερολίνο, σημειώνει τὶς θεατρικὲς σκηνὲς ποῦ ὑπῆρχαν και στὶς ἄλλες μεγάλες και μικρὲς πόλεις ἀπὸ τὶς ὁποῖες πέρασε ἡ πρεσβεία κατὰ τὴν ἐπιστροφή τῆς στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπως γιὰ παράδειγμα αὐτὲς τῆς Δρέσδης³⁰ και τοῦ Σασβαρόζ (κωμόπολη στὴ νοτιο-δυτικὴ Τρανσυλβανία).³¹ Οἱ σχετικὲς ἀναφορὲς του σε συνδυασμὸ μὲ τὶς προαναφερθεῖσες ἀπὸ τὸ Βερολίνο καταδεικνύουν πὼς κατανοοῦσε τὸν ρόλο τοῦ θεάτρου κατὰ τὸν 18^ο αἰῶνα ὡς σημαντικὸ κοινωνικὸ γεγονότος στὸν διαμορφούμενο τότε στὴν Εὐρώπη δημόσιο χῶρο.

Στὸν ἐλεύθερο χρόνο του στὸ Βερολίνο, ποῦ λόγω τῶν διπλωματικῶν περιπλοκῶν τῆς ὀθωμανικῆς ἀποστολῆς στὴν πρωσικὴ πρωτεύουσα ὑπῆρξε πολὺς,³² ὁ Καρατζᾶς εἶχε τὴν εὐκαίρια μέσα σε ἄλλες μορφὲς ψυχαγωγίας, να ἐπισκεφθεῖ ἀρκετὰ τὴν ὄπερα. Ἀπὸ τὶς σχετικὲς ἀναφορὲς του, φαίνεται πὼς τὸ ἔργο ποῦ περισσότερο προκάλεσε τὸ ἐνδιαφέρον του ἦταν ὁ *Dario* τοῦ *Alessandri*, γιὰ αὐτὸ και τὸ σχολίασε περισσότερο φτάνοντας μέχρι τοῦ σημείου να προτείνει και δικὸ του τίτλο γιὰ τὸ ἔργο. Ὅποια και ἂν ὑπῆρχαν τὰ

²⁸ Βλ. Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 132ν-133r.

²⁹ Βλ. Iorga (1896) 336.

³⁰ «Ἐδῶ εἶναι συνήθεια και κάθονται ἕως εἰς ταῖς δέκα ὥραις τῆς νυκτὸς εἰς τὰ ὀσπήτια, ἔπειτα σφαλεῖ ὁ καθεὶς τὴν πόρταν του, και πλαγιάζει, και σηκώνονται τὸ πουρνὸ εἰς ταῖς πέντε ὥραις μετὰ τὰ μεσάνυκτα και ἀρχίζει ὁ καθεὶς τὴν δουλειάν του ἕως τὸ μεσημέρι, και μετὰ τὸ μεσημέρι ἀρχίζει ὁ ἐγλεντζῆς των. Ἐδῶ εἶναι δύο θεάτρα ἐν γερμανικόν, και ἓνα ὄπερα σούφα ἰταλική, και ῥεδοῦτο τώρα τὸ καρναβάλ». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 140r.

³¹ «Εἰς Σάσβαρόζ (τὴν και Ὁραστίαν βλαχιστὶ ὀνομαζομένην) χώραν, και ἐκονούσαμεν εἰς τὴν πόσταν, ὅπου εἶναι και ὄσταρία, ἡ ὁποία εἶναι μεγαλοῦτζικη, και καλή, πλὴν δὲν εὐρίσκει τινὰς τίποτες να φάγη, ὅταν φθάσῃ ζώρας. Μόλις μὲ τὸ χιμμέτι τοῦ μαγιώρου εὐρομεν δύο ὄρνιθες εἰς ὄλην τὴν χώραν, και δύο πουλλία, ψωμὶ μαῦρο και μπαγιατικόν, αὐτὰ ἀρκετὰ, και βούτυρον ἀχειρέστατον, ἀπαράλλακτον ἀλειματοκερί. Αὐτὴ ἡ ὄσταρία εἶχεν και ἓνα ὀδάν ὡσάν θέατρον, ὅπου περαστικοὶ κωμωδοποιοὶ ἐγλενδιρίζουν τοὺς ἐγκατοίκους τῆς χώρας, ἔτυχεν δὲ τώρα να ἔλθῃ ἀπὸ τὸ Μπελιγράδι ἓνας χοκκαμπάζης ὀρδινάριος Ἐβραῖος και τῆ αὐτῆ βραδιᾷ ἔπεξεν μερικὰ χάλια, τὸ θέατρον δὲ ἦτον κοντὰ εἰς τὸν ὄντάν ὅπου ἐκονέψαμεν ἐγὼ και ὁ Μουσταφᾶ ἐφένδης». Καρατζᾶς, ΕΒΕ, 151ν.

³² Βλ. Minaoglou (2013) 275-288.

κίνητρά του για αυτήν την πρόταση, είναι σίγουρο ότι αποτελεί ένα πρώιμο δείγμα - και χοντροκομμένο ίσως - θεατρικής κριτικής στα έλληνικά.

Βιβλιογραφία

Arenhövel, W. (1979): *Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute*, Berlin.

Bartoschek, G. (1999): *Sophie Charlotte und ihr Schloss. Ein Musenhof des Barock in Brandenburg-Preussen*, München - New York.

Hosfeld, R. – Kehrmann, B. – Wörtmann, R. έπιμ. (2000): *Friedrichs Traum. Die Berliner Staatsoper Unter den Linden*, Hamburg.

Iorga, N. (1896): *Acte și Fragmente cu privire la Istoria Românilor*, τ. 2, București.

Kühn, M. (1955): *Schloß Charlottenburg*, Berlin.

Manger, K. (1991): *Klassizismus und Aufklärung*, Frankfurt a. M.

Minaoglou, Ch. (2013): «Entertainment instead of Negotiations? The Ottoman Embassy in Berlin (1791)», στὸν τόμο: *Politische Kommunikation zwischen Imperien. Der diplomatische Aktionsraum Südost- und Osteuropa*, έπιμ.: G. Barth-Scalmani – H. Rudolph – Ch. Steppan, [Innsbrucker Historische Studien 29 (2013)], Innsbruck, 275-288.

Minaoglou, Ch. (2019): *The Post-Byzantine Legacy of Alexander the Great 1453-1821*, London.

Μηνάογλου, Χ. (2019): *Οί Φαναριώτες και ή όθωμανική διπλωματία στα τέλη του ΙΗ' αιώνα. Ό Κωνσταντίνος Καρατζάς ό Μπάνος στην αύλή του Φρειδερίκου-Γουλιέλμου Β' τής Πρωσίας*, Άθήνα.

Urban, F. (2009): *Neo-historical East Berlin*, Farnham.

Βρανούσης, Λ. (1995): *Έφημερίς*, Βιέννη 1797, Προλεγόμενα, τ. 5, Άθήνα.

*Ο εξόριστος της κεντρικής λεωφόρου: περιθώριο, διαφορετικότητα και
θεατρικότητα στο Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο.*

Ο Exoristos tis Kentrikis Leoforou (Exile on Main Street):
Counterculture, diversity, and theatricality in New Greek Cinema.

Κωστούλα Καλούδη

Επίκουρη Καθηγήτρια,
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Kostoula Kaloudi

Assistant Professor,
University of Peloponnese

kaloudik@otenet.gr kaloudi@uop.gr

Abstract

O Exoristos tis Kentrikis Leoforou (Exile on Main Street) is a 1979 film directed by Nikos Zervos. The film is about a manifestation of counterculture at the time, heavily influenced by rock music and the 1960s counterculture. The main character, a disenchanted filmmaker, wanders in a hostile Athens, unable to make contact with the people and his surroundings. Lost in his memories and overwhelmed by the failure of his generation's visions, he has a distinctive attitude towards things, far from social norms. He is alienated from his social environment and has drifted apart from his friends. A prominent feature of the film is that the character's alterity is conveyed through the predominant use of theatricality, which plays an active role in the cinematic narration. Filmed during a very conservative period for Greek society, the film captures a fringe culture inspired by the movements of the 1960s and evokes its lifestyle, modes of behaviour, music, and impact by events such as those of May 1968 in France.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, διαφορετικότητα, αντικουλτούρα, θεατρικότητα

Keywords: cinema, diversity, counterculture, theatricality

Ο *Εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο* γυρίστηκε το 1979 και είναι η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του Νίκου Ζερβού. Βρισκόμαστε πλέον στο νέο ελληνικό κινηματογράφο¹ που, από το 1970 και μετά, έχει ξεφύγει από τους κανόνες, τη θεματολογία, τα στερεότυπα και τον προσανατολισμό του εμπορικού κινηματογράφου. Η πολιτική και ο κοινωνικός σχολιασμός μαζί με τις προσωπικές και συναισθηματικές αναζητήσεις των σκηνοθετών μπαίνουν σε πρώτο πλάνο. Αυτό που δε συναντάμε, όμως, στο νέο τοπίο του ελληνικού κινηματογράφου είναι η φιγούρα του αντι-ήρωα που βρίσκεται μακριά από τα μέχρι τότε πρότυπα των κινηματογραφικών ρόλων και που μεταφέρει το κλίμα του περιθωρίου, της υποκοιλότητας, του underground δηλαδή κινήματος² που από τη δεκαετία του '60 συναντάμε στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Όπως τον περιγράφει η Αννί Γκολντμάν, σχολιάζοντας τους χαρακτήρες που κάνουν την εμφάνισή τους στον κινηματογράφο, από τα μέσα της δεκαετίας του '60 και μετά: «είναι οι μοναχικοί περιπατητές, οι ταξιδευτές χωρίς αστέρι που δεν πιστεύουν σε τίποτα, ούτε στην κοινωνική επιτυχία, ούτε στη δημιουργία, ούτε στις ανθρώπινες σχέσεις. Η ζωή τους είναι περιπλάνηση, η κυριότερη φροντίδα τους είναι να αποφεύγουν κάθε επαφή με τους άλλους».³ Τέτοιους ήρωες μπορούμε να βρούμε στις ταινίες *Easy Rider*, *Harold and Maude*, *Zabriskie point*, *Alice's restaurant*, *Strawberry statement*, *The last movie*⁴ και σε άλλες.

Το συνειδητό αυτό περιθώριο περιλαμβάνει διαφορετικές τάσεις αμφισβήτησης,⁵ όπως τα φοιτητικά κινήματα της εποχής, τους χίπις, τους

¹ Ο Νέος ελληνικός κινηματογράφος ξεκινά, γύρω στο 1967, με ταινίες μικρού μήκους που προβλήθηκαν στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης και οριστικοποιείται ως κινηματογραφική έκφραση, το 1970, με την *Αναπαράσταση* του Θόδωρου Αγγελόπουλου. Ο Γιάννης Σολδάτος γράφει σχετικά: «Για τον Ελληνικό Κινηματογράφο η Αναπαράσταση οριοθετεί το πέρασμά του από μια μεγάλη περίοδο του, αυτήν της εμπορικής του ακμής, σε μίαν άλλη, αυτή του λεγόμενου Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου με κύριο χαρακτηριστικό του την απόλυτη κυριαρχία του σκηνοθέτη-δημιουργού πάνω στο παραγόμενο προϊόν, θεωρούμενο πια αποκλειστικά σαν καλλιτεχνικό». Σολδάτος, (1991) 102.

² «Από την παράδοση του Underground, καθολικά αντιαυταρχική, κοινοβιακή, ελευθεριάζουσα και αποκεντρωτική, αναδύθηκε στη δεκαετία του '60 η αντικουλτούρα, που το τυπικό της χαρακτηριστικό ήταν η έμφαση που έδωσε στη μουσική ροκ, στα ψυχεδελικά ναρκωτικά, στα κοινόβια και στην ανατολική, ερμητική φιλοσοφία. Το φαινόμενο γεννήθηκε στην Αμερική, εκεί που οι αντιθέσεις της καταναλωτικής κοινωνίας είχαν φτάσει σε μια ψυχολογική κρίση που θα μπορούσε να οριστεί ως δυστυχία μέσα στη χλιδή». Ραθιονέρο [1980] (2009) 12.

³ Γκολντμάν (1988) 21.

⁴ *Easy Rider* (1969), *Harold and Maude* (1971), *Zabriskie Point* (1970), *Alice's restaurant* (1969), *Strawberry Statement* (1970), *The last movie* (1971).

⁵ Τα κινήματα της δεκαετίας του '60 κάλυπταν ένα μεγάλο ιδεολογικό φάσμα που είχε ως πυρήνα την αμφισβήτηση με αποτέλεσμα να υπάρχουν διαφωνίες και πολλαπλές διαφορετικές τάσεις. Όπως γράφει ο David Pichaske: «Στην πορεία αυτή, οι νέοι του '60 διαφώνησαν με τους πάντες και τα πάντα – ακόμα και με τον εαυτό τους. Οι Γουέδερμεν (Μετεωρολόγοι) διασπάστηκαν από τους Φοιτητές για μια Δημοκρατική Κοινωνία (SDS), και οι γυναικείες διασπάστηκαν από τους Γουέδερμεν. Οι SNCC ριζοσπαστικοποιήθηκαν περισσότερο από το NAACP, και οι Μαύροι Πάνθηρες ριζοσπαστικοποιήθηκαν περισσότερο από τους SNCC. Ο Μπομπ Ντίλαν αποσχίστηκε από τη φολκ μουσική διαμαρτυρίας για χάρη του ροκ εν ρολ, κατόπιν αποσχίστηκε από το ροκ για χάρη της κάντρι, αφήνοντας μετά από κάθε αλλαγή απογοητευμένους θαυμαστές και ενθουσιασμένους κριτικούς». Pichaske (2016) 18-19.

γίγινε του Jerry Rubin, τους Φοιτητές για μια Δημοκρατική Κοινωνία (SDS), τους Μαύρους Πάνθηρες, την αμερικάνικη νέα αριστερά, το NAACP, την κοινοβιακή ζωή, τη σεξουαλική ελευθεριότητα και τη ροκ μουσική.⁶ Μπορούμε να πούμε πως, μέχρι τότε, αναφορές σε αυτό το περιθώριο, βρίσκουμε στον ελληνικό κινηματογράφο μόνο στην ταινία *Αλδεβαράν*⁷ του Ανδρέα Θωμόπουλου που γυρίστηκε το 1973, όπου συναντάμε αυτό το νέο τύπο κινηματογραφικού ήρωα μέσα από τις φιγούρες του Δημήτρη Φινινή και του Δημήτρη Πουλικάκου. Την ίδια χρονιά με τον *Εξόριστο* μπορούμε, επίσης, τη φιγούρα του αντι-ήρωα και τις αναφορές στο περιθώριο να τις βρούμε, σε έναν άλλο βαθμό, και στην ταινία *Ο ασυμβίβαστος*⁸ του Ανδρέα Θωμόπουλου με πρωταγωνιστή τον Παύλο Σιδηρόπουλο. Είναι βέβαια δεδομένο πως η επτάχρονη δικτατορία των συνταγματαρχών, σταμάτησε με την άμεση λογοκρισία αλλά και την αυτολογοκρισία των ίδιων των σκηνοθετών, κάθε πιθανή αναφορά στο κλίμα αμφισβήτησης και ανατροπής των κοινωνικών κανόνων που, μέσα από τα κινήματα, τη μουσική και τον κινηματογράφο και όχι μόνο, δημιουργούσε νέες καταστάσεις στην τέχνη και στη ζωή σε όλο το δυτικό κόσμο.

Αυτή λοιπόν την αναπαράσταση της διαφορετικότητας που μεταφέρεται στην οθόνη μέσα από τη φιγούρα ενός αντι-ήρωα που προέρχεται από το περιθώριο και μεταφέρει τις επιρροές της underground κουλτούρας,⁹ μπορούμε να τη βρούμε στον *Εξόριστο*. Η διαφορετικότητα αυτή που επικεντρώνεται σε ένα αρνητή των κοινωνικών κανόνων και συμβάσεων, εκφράζεται με αναγνωρίσιμες μορφές κινηματογραφικής θεατρικότητας τις οποίες και θα αναφέρουμε.

Στον ήρωα της ταινίας που ενσαρκώνει ο σημαντικός σκηνοθέτης Κώστας Φέρρης, και που μαζί με το Νίκο Ζερβό υπογράφει και το σενάριο της ταινίας, μπορούμε να συναντήσουμε τον ορισμό του Λεωνίδα Χρηστάκη, αυτής της ιδιαίτερης προσωπικότητας του ελληνικού αντεργκράουντ, σχετικά με το σύγχρονο περιθώριο και τη φιγούρα του ατόμου που εντάσσεται σε αυτό, του αλήτη όπως την ονομάζει: «Θα μπορούσαμε να πούμε αβίαστα ότι ο αλήτης της εποχής μας είναι ένας τύπος ανθρώπου που ανήκει στη χορεία

⁶ «Μολονότι η γενιά του '60 ήταν πολύ απασχολημένη με την άρνηση, ασχολιόταν συγχρόνως και με τη δημιουργία οραμάτων που θα αποτελούσαν ανάσα ζωής, οραματιζόταν κοινωνική δικαιοσύνη και προσωπική ελευθερία, παραδείσους ειρήνης, αγάπης, ελευθερίας και χαράς. Το όχι στον ρατσισμό σήμαινε να στον σεβασμό – και ίσως στην αδελφосύνη – ανάμεσα στις φυλές. Το όχι στον μιλιταρισμό ήταν ένα να στην κοινωνική πρόνοια το όχι στην ηθική αυστηρότητα, μια πρόσκληση στη Χαρά και την Αγαλλίαση. Και το μεγαλύτερο κομμάτι αυτής της ευέξαπτης κι εξεγερμένης νεολαίας της δεκαετίας του '60 προχωρούσε τρεκλίζοντας σε μια απρόβλεπτη πορεία προς κάποιο καινούριο και ημιτελές ακόμα γίγνεσθαι». Pichaske ό.π.

⁷ *Αλδεβαράν* (1975), σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, πρωταγωνιστούν: Δημήτρης Φινινής, Δημήτρης Πουλικάκος, Ελένη Μανιάτη.

⁸ *Ο ασυμβίβαστος* (1979), σκηνοθεσία: Ανδρέας Θωμόπουλος, πρωταγωνιστούν: Παύλος Σιδηρόπουλος, Μπέτυ Λιβανού, Βέρα Κρούσκα

⁹ Για τις επιρροές που διαμόρφωσαν την αντικουλτούρα, βλ. Μάφι Μ. *Η φιλοσοφία του underground*.

του αντεργκράουντ περιθωριακού κινήματος»¹⁰ και πως: «Ο σημερινός αλήτης, κυρίως ο αλήτης των πόλεων, αναμεμιγμένος σε όλο το πνεύμα της αντικουλτούρας -είτε το επιδιώκει είτε όχι-, συμμετέχει στην κίνηση και τη δράση όλων των συμβάντων που εξελίσσονται γύρω του, όπως: συναυλίες μουσικής ροκ, χάππενινγκ, ναρκωτικά, καταλήψεις, εκδηλώσεις που έχουν σχέση με ανατολικές θρησκείες, αντιεξουσιαστικές ενέργειες, αντιπαραθέσεις με τα αστυνομικά όργανα καταστολής, πορείες, συλλήψεις, κρατήσεις, δίκες και φυλακίσεις».¹¹ Θα πρέπει βέβαια να κάνουμε ένα διαχωρισμό, όπως άλλωστε και ο Χρηστάκης, ανάμεσα στη φιγούρα του «πραγματικού αλήτη»,¹² όπως την ονομάζει, και το λούμπεν κοινωνικό στοιχείο.

Ο Κώστας Φέρρης λοιπόν, ο ήρωας της ταινίας, που συγκεντρώνει πολλά από τα παραπάνω χαρακτηριστικά, βιώνει πολλαπλές απογοητεύσεις βλέποντας τα οράματα της γενιάς του να καταρρέουν.¹³ Το τέλος της κοινοβιακής ζωής,¹⁴ τους καλλιτέχνες είτε να βυθίζονται στην απομόνωση είτε να συμβιβάζονται, τους φίλους του να βουλιάζουν σε προσωπικά και ιδεολογικά αδιέξοδα. Ο ίδιος περιπλανιέται σε μια εχθρική Αθήνα κι επιμένει να αναπολεί το πρόσφατο παρελθόν μέσα από ιστορίες ροκ μουσικών, στίχους τραγουδιών, αφηγήσεις των γεγονότων του Μάη του '68 και συνθήματα. Αποκομμένος από την κοινωνία και τους κανόνες της¹⁵ και υιοθετώντας μια στάση απέναντι σε όλων των ειδών τις δεσμεύσεις και τις υποχρεώσεις που μας υπενθυμίζει και πάλι μια φράση του Λεωνίδα Χρηστάκη σχετικά με το περιθώριο, πως δηλαδή : «για τον σύγχρονο αλήτη, μια οποιαδήποτε μορφή

¹⁰ Χρηστάκης (2003) 65.

¹¹ Χρηστάκης ό.π. 67.

¹² Χρηστάκης ό.π. 39.

¹³ «Ο περιθωριακός εκπρόσωπός της, Κώστας, που τον υποδύεται ο σκηνοθέτης Κώστας Φέρρης, κουβαλάει ακόμα τα ξεπουλημένα όνειρα και τις εξεγέρσεις της δεκαετίας του '60. Το κίνημα των χίπις που κάποτε έδωσε τις ελπίδες του για μια από τις μεγαλύτερες επαναστάσεις των τελευταίων αιώνων, μέσα από την προκλητική αδιαφορία του για τον αστικό τρόπο διαβίωσης και τελικά κατάντησε δημιουργός ενός νέου μοντέλου καταναλωτικής συμπεριφοράς. Κι ακόμα ο Μάης του '68, βίαιο αποκορύφωμα της ίδιας εξέγερσης που πια έχει καταντήσει απλά αντικείμενο για τους ιστοριοδίφες. Ο Κώστας ξέρει πως αυτά για τη γενιά του έχουν απωθηθεί σαν νεανικά όνειρα και χάθηκαν για πάντα. Η γενιά της επόμενης δεκαετίας, που προσπαθεί να συναντήσει σε μια ερωτική του περιπέτεια, φαίνεται βολεμένη μέσα στην αδράνεια και στην ανυπαρξία ονείρων. Όλες οι αξίες παραμένουν ζοφλημένες, μόνο που τώρα δεν διαφαίνεται καμιά καινούργια διέξοδος πέρα απ' αυτές. Και τελικά η αδυναμία επικοινωνίας είναι κι αυτή ολοκληρωτική. Ο ήρωας συνεχίζει να κουβαλάει όλα του τα αδιέξοδα μέχρι το τέλος». Σολδάτος (1991) 103-104.

¹⁴ Η απόπειρα της κοινοβιακής ζωής αποτέλεσε σημαντικό κεφάλαιο του underground κινήματος. Όπως γράφει ο Μάριο Μάφι: «Βασική τέλος για το κίνημα, μεγάλης ισχύος και τεράστιου βάρους, είναι η κοινοβιακή εμπειρία, μια άλλη κληρονομιά της περιόδου hippie, όπου ακόμη μια φορά τα χαρακτηριστικά εκείνης της περιόδου συνυπάρχουν με τις ιδιαίτερες εκφράσεις που τούτο το τμήμα της κοινωνικής εμπειρίας πρέπει απαραίτητα να πάρει στο αλλαγμένο πολιτικό πανόραμα και τις καινούριες προκαθορισμένες κατευθύνσεις». Μάφι (1982) 63.

¹⁵ «Είναι ο ανικανοποίητος, ο ακοινωνήτος, ο άστατος, ο μπόμεης, που έχει απέχθεια στη ρυθμιζόμενη κανονική και συστηματική εργασία και ρέπει προς την περιπλάνηση και την ακαταστασία». Χρηστάκης ό.π. 23.

διακυβέρνησης είναι διαιώνιση μιας εξουσίας μιας τάξης και είναι εμπόδιο στην εξέλιξη του ατόμου προς ευρύτερες δυνατότητες συνείδησης και ζωτικής ολοκλήρωσης»,¹⁶ δεν βιώνει μόνο την απόρριψη του συνόλου από το οποίο συνειδητά απέχει αλλά και αυτή των φίλων του.¹⁷ «Αντιδραστικέ, αναρχικέ, προβοκάτορα» ακούμε στο μονόλογο που συχνά ο Φέρρης απαγγέλει, κοιτάζοντας την κάμερα, μεταφέροντας την αρνητική διάθεση που υπάρχει προς αυτόν ακόμα και από το οικείο του περιβάλλον.¹⁸ Οι φίλοι του δείχνουν ενοχλημένοι από την παρουσία του είτε γιατί τους θυμίζει τη νεότητα τους είτε γιατί η διαφορετικότητά του αποτελεί επιβεβαίωση του δικού τους συμβιβασμού. Έντονο δείγμα θεατρικότητας λοιπόν, αυτό το βλέμμα στην κάμερα, η αμεσότητα με την οποία ο πρωταγωνιστής απευθύνεται στο θεατή ξεχνώντας τις συμβάσεις της κινηματογραφικής αφήγησης και που συνδυάζει θεατρικές επιρροές από τις απαρχές του κινηματογράφου μέχρι και τη μεταγενέστερη χρονικά ύπαρξη αφηγητή.

Η ύπαρξη αφηγητή καθορίζει το ρυθμό της ταινίας, αφηγητής άλλωστε είναι ο ίδιος ο Κώστας Φέρρης, προσθέτοντας άλλο ένα στοιχείο θεατρικότητας. Συχνά παρεμβαίνει ο μονόλογος του ήρωα με σχόλια που δεν κρύβουν την πικρία και την ειρωνεία που νοιώθει για την πορεία της γενιάς του αλλά και την περιφρόνηση για εκείνους που θεωρεί πλήρως ενταγμένους και που τους αποκαλεί χαρακτηριστικά «μάζα» και «σιωπηρά πλειοψηφία». Σε αυτούς τους μονολόγους συγκεντρώνονται, επίσης, όλες οι αναφορές στην αντεργκράουντ σκηνή της δεκαετίας του '60. Ακούμε τον Φέρρη να μιλάει για το Γούντστοκ, για ροκ προσωπικότητες και ροκ συγκροτήματα όπως η Τζάνις Τζόπλιν, ο Τζίμι Χέντριξ και οι Καντ Χιτ, να αναφέρεται στο θάνατο του Τζίμι Μόρρισον σχολιάζοντας αλληγορικά το πέρασμα μια γενιάς και μιας εποχής από την ευφορία και τη διαρκή γιορτή, στην παρακμή, την εξουθένωση και το θάνατο. Άλλωστε ο τίτλος της ταινίας Εξόριστος στην Κεντρική Λεωφόρο, αποτελεί μια ελεύθερη απόδοση στα ελληνικά του άλμπουμ *Exile on Main Street*¹⁹. Δε λείπουν επίσης στίχοι του Σαββόπουλου από Το περιβόλι του τρελού, η μελωδία της Διεθνούς και ο Μάης του '68. Σε έναν τέτοιο μονόλογο στον οποίο ο Φέρρης, κοιτάζοντας πάντα την κάμερα, επικεντρώνεται στα γεγονότα του Μάη του '68, βρίσκουμε και τη συνύπαρξη των περισσότερων στοιχείων θεατρικότητας που μεταφέρουν τις επιρροές του Μπρεχτ στην

¹⁶ Χρηστάκης ό.π. 65.

¹⁷ «Ακόμα μια φορά, ο αλήτης, ο σύγχρονος περιπλανώμενος ή στατικός αρνητής, επιβιώνει μέσα στην ουτοπία του, σ' έναν περίγυρο που δεν είναι διόλου ουτοπιστικός. Κι ενώ διάλεξε να είναι αμέτοχος και ακίνδυνος, θεωρείται, μόνο για την εκλογή αυτής της στάσης ζωής, επικίνδυνος!». Χρηστάκης ό.π. 55.

¹⁸ «Γι' αυτό και ο παραβάτης εκφράζει την απόσταση από τα κοινωνικά πρότυπα, την άρνηση της συμμόρφωσης και, όσο κι αν εκ πρώτης όψεως απορρίπτεται, αποτελεί αντικείμενο ανομολόγητου ή και ασυνείδητου θαυμασμού και δέους, ενώ από πολλούς θεωρείται ιερό ον: είναι αυτός που παίρνει αποστάσεις από την καθημερινότητα και "δείχνει" την υπέρβαση (και τους κινδύνους της)». Χρηστάκης (2007) 10.

¹⁹ *Exile on Main street*, Rolling Stones, 1972.

κινηματογραφική αφήγηση.²⁰ Ο μονόλογος, αποκομμένος από προηγούμενα και τα μεταγενέστερα γεγονότα της ταινίας, παίρνει τη μορφή επεισοδίου οπότε και η ροή της αφήγησης διακόπτεται ενώ ο θεατής αναγκάζεται να σκεφτεί κριτικά. Η αποκάλυψη του ίδιου του μέσου, της κινηματογραφικής τεχνικής είναι έντονη καθώς στη συγκεκριμένη σκηνή κυριαρχεί μια αισθητική που καταργεί την ψευδαίσθηση, μέσω της απουσίας φωτιστικών μέσων, της σκιάς του ήρωα αλλά και της χρήσης θορύβων που παρεμβαίνουν στον ήχο. Η αναφορά σε χαρακτηριστικά συνθήματα όπως το «Κάτω από τα πλακόστρωτα βρίσκεται η αμμουδιά», υπενθυμίζει το εφέ της αποστασιοποίησης που δημιουργεί η χρήση άλλων κειμένων, κινηματογραφικών ή μη, μέσα στην ταινία. Η αναφορά στον Γκοντάρ, άλλωστε, που την περίοδο εκείνη διένυε το πιο έντονα πολιτικό στάδιο του έργου του, υιοθετώντας και ο ίδιος τις θέσεις του Μπρεχτ στον κινηματογράφο, είναι ανάλογο σχόλιο. Και βέβαια, ο Φέρρης δεν επιχειρεί να αναπαραστήσει τα γεγονότα του Μάη, αλλά να τα διηγηθεί μέσα από τη δική του οπτική, καλώντας το θεατή να αναζητήσει τη σημασία τους μόνος του.

Η συγγένεια του ήρωα με το περιθώριο μέσα από τις επιλογές του αλλά και την ίδια του την παρουσία, δίνεται και με έναν άλλο τρόπο στην ταινία που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συνδυάζει ταυτόχρονα τη θεατρικότητα αλλά και έναν ζεκάθαρα κινηματογραφικό τρόπο αναπαράστασης. Ο ήρωας μαζί με τη νεαρή πρώην σύντροφό του, βγαίνουν μια μέρα μεθυσμένοι στο κέντρο της Αθήνας και μπροστά στη Βιβλιοθήκη της οδού Πανεπιστημίου, πραγματοποιούν ένα χάπενινγκ που ουσιαστικά δηλώνει τη διαφορετικότητά τους και την πλήρη άρνησή τους προς τους κοινωνικούς κανόνες αλλά και την επιβεβλημένη ομοιομορφία. Μπροστά στα μάτια των περαστικών που αντιδρούν με αμηχανία, έκπληξη ή περιφρόνηση, το ζευγάρι στήνει τη μικρή δική του υπαίθρια παράσταση. Με βαμμένα τα πρόσωπά και τα σώματά τους και βρισκόμενοι σε μια υπερβολική ευφορία, μοιάζουν να υποστηρίζουν τη χαρά της ζωής και του έρωτα, τον αυθορμητισμό και να απορρίπτουν τη σεμνοτυφία και το συντηρητισμό. Σε μια κουρασμένη και άχρωμη Αθήνα, στην οποία το πλήθος κινείται αδιάφορα, το ζευγάρι προκαλεί τα βλέμματα και η παρουσία του και μόνο αποτελεί ένα ξεχωριστό δρώμενο. Η ιδέα τους, άλλωστε, παραπέμπει σε πολλές δράσεις διαφορετικής αισθητικής και ιδεολογίας της δεκαετίας του '60 σχετικές με την ιδέα του χάπενινγκ και της περφόρμανς, από το Living Theatre και την ομάδα των μίμων του Σαν Φρανσίσκο μέχρι τις δράσεις του Λεωνίδα Χρηστάκη στην Αθήνα. Ο Φέρρης, σε αυτό το σημείο της ταινίας, όπως γράφει και ο Χρηστάκης για τη φιγούρα του αλήτη - περιθωριακού - διαφορετικού: «έχει βρει έναν τρόπο να αποδείξει στον εαυτό του κυρίως, αλλά και στους άλλους, την ύπαρξη μιας συμπεριφοράς που οι άνθρωποι της μάζας έχουν εγκαταλείψει για χάρη μιας κοινωνικής ομοιοπάθειας η οποία

²⁰ Τις επιρροές του Μπρεχτ στην κινηματογραφική αφήγηση συνοψίζει ο Πήτερ Γουόλεν ως: Αφηγηματική ασυνέχεια, Αποξένωση, Καταδήλωση του μέσου, Πολλαπλή διήγηση, Ανοιχτό σύνολο, Δυσαρέσκεια, Πραγματικότητα, Γουόλεν (1974) 112.

σίγουρα τους κάνει να νοιώθουν περισσότερο ασφαλείς, αλλά είναι σίγουρο πως τους αφαιρεί τη χαρά της ικανοποίησης στοιχειωδών προτερημάτων της ελευθερίας.».²¹

Μέσα σε αυτή τη μικρή προσωπική παράσταση, ξεχωριστό στοιχείο αποτελεί και το γεγονός πως η σκηνή είναι γυρισμένη ακολουθώντας τη μέθοδο του σινεμά ντιρέκτ ή σινεμά βεριτέ, τοποθετώντας τους ήρωες σ' ένα πραγματικό χώρο και καταγράφοντας τη δράση τους μέσα σε αυτόν αλλά και τις αυθόρμητες αντιδράσεις που προκαλεί σε όσους βρίσκονται εκεί. Μπορούμε επομένως να μιλάμε και για έναν ιδιαίτερο συνδυασμό κινηματογραφικότητας και θεατρικότητας.

Αν ο ίδιος ο Φέρρης ενσαρκώνει το περιθώριο και την αντι-κουλτούρα μέσα από τις επιλογές του, τους μονολόγους του και τη γενικότερη παρουσία του, άλλη μια έκφραση αυτού του κόσμου μέσα στην ταινία, αποτελεί και η συμβολική παρουσία της φιγούρας του καλλιτέχνη που μοιάζει να βρίσκεται εκτός κοινωνίας και συστήματος.²² Τους φίλους του ήρωα υποδύονται ο βαρύτονος Σπύρος Σακκάς, ο πιανίστας Δημήτρης Πολύτιμος και ο σκηνοθέτης Δήμος Θεός, φιγούρες που σίγουρα έπαιζαν σημαντικό ρόλο στην πολιτιστική ζωή της Ελλάδας της μεταπολίτευσης. Και οι τρεις παρουσίες όταν εμφανίζονται, περιβάλλονται από μια υπερβολή που αποκλείει τη φυσικότητα που έχουμε συνηθίσει να διακρίνουμε στους κινηματογραφικούς χαρακτήρες. Απομόνωση, αδυναμία επικοινωνίας, αλλά και υπερβολικά εξεζητημένη γλώσσα μαζί μ' ένα στυλιζαρισμένο στήσιμο που τους προσδίδουν θεατρικά στοιχεία είναι κάποια από τα χαρακτηριστικά τους που δεν αποκλείουν όμως και το χιούμορ. Ο καλλιτέχνης λοιπόν, όπως και ο ήρωας-εξόριστος, βρίσκεται στο περιθώριο της κοινωνίας, αντιμετωπίζοντας τα δικά του αδιέξοδα και διλήμματα.

Μη μπορώντας να αντιμετωπίσει το τέλος της ουτοπίας, αλλά ούτε και την αποτυχία των οραμάτων μιας γενιάς, ο Φέρρης αφού περιπλανηθεί στην Αθήνα και ανατρέξει στις αναμνήσεις του, θα επιλέξει τελικά να αποσυρθεί, συμβολικά και ρεαλιστικά, να παραμείνει στη μοναχικότητά του και να σκηνοθετήσει ο ίδιος το τέλος της ύπαρξής του.²³ Η πορεία του στην

²¹ Χρηστάκης ό.π. 52.

²² Για το ρόλο του καλλιτέχνη στη δυτική μεταπολεμική κοινωνία, γράφει ο David Pichaske: «Τέλος, οι καλλιτέχνες – οι οποίοι ίσως κατάφεραν να μιλήσουν πίσω και μέσω αυτού του φίλτρου – βρέθηκαν κυριολεκτικά χωρίς κοινό. Μερικοί απομονώθηκαν, αφομοιώθηκαν ή διαστρεβλώθηκαν κατάφωρα από τα επιτήδεια συστήματα διανομής, τα οποία ήταν επανδρωμένα από μισθοφόρους του μείνστριμ κι αποσκοπούσαν μόνο στο κέρδος και τη διατήρηση της καθεστηκίας τάξης. Άλλοι καλλιτέχνες, απελπισμένοι, αποκόπηκαν μόνοι τους από τους διανομείς και τις μάζες και παρήγαγαν τέχνη μόνο για καλλιτέχνες». Pichaske ό.π. 49.

²³ «Τώρα έρχεται η αναγνώριση μιας πικρής ήττας. Ο εξόριστος στην κεντρική λεωφόρο και οι φίλοι του ηττήθηκαν, όχι γιατί δεν πάλεψαν, όχι γιατί δεν πίστεψαν, αλλά επειδή αυτοί για τους οποίους πάλεψαν, αυτά τα ίδια τα πιστεύω τους τούς πρόδωσαν. Ένωσαν πως έπαιζαν με ανοιχτά χαρτιά που οι άλλοι είχαν από καιρό σημαδέψει τα τραπουλόχαρτα. Πίκρα και πείσμα μέχρι εσχάτων κι απελπισμένο αδιέξοδο. Και δεν είναι τυχαίο ότι κι ο ήρωας του Ζερβού ζητάει τη λύση στην αυτοκτονία». Μητροπούλου (2006) 325.

ταινία, μας θυμίζει αυτά που χαρακτηριστικά έγραφε ο Μαρκ Φερρό για τους κινηματογραφικούς αντι-ήρωες : «Ούτε η κοινωνική επιτυχία, ούτε η δημιουργία, ούτε οι ανθρώπινες σχέσεις τους αφορούν. Έχουν τη γαλήνια σιγουριά εκείνων που έφτασαν στο τέρμα του δρόμου πριν καλά-καλά ξεκινήσουν. Η έντονη παρουσία τους οφείλεται ακριβώς σ' αυτό το άδειασμα κάθε εσωτερικότητας αυτή την εκκένωση, που εκδηλώνεται μ' ένα είδος μέθης που μπορεί να τους οδηγήσει οπουδήποτε, τόσο στο θάνατο, όσο και στη μοναξιά».²⁴

Η ίδια η ταινία προκάλεσε πολλές αρνητικές αντιδράσεις την εποχή που προβλήθηκε.²⁵ Στη συνέχεια, ο σκηνοθέτης της ταινίας Νίκος Ζερβός²⁶ επέλεξε μια περιθωριακή πορεία και ο ίδιος, περνώντας σταδιακά από την ακραία σάτιρα σε ταινίες που αγνοούν επιδεικτικά τους κανόνες της κινηματογραφικής αφήγησης, απορρίπτοντας και ο ίδιος, το επίσημο δίκτυο παραγωγής και διανομής ταινιών στην Ελλάδα.

Βλέποντας σήμερα την ταινία, βρισκόμαστε μπροστά σε μια πραγματικότητα που δεν υπάρχει πια και που φτάνει ως εμάς χάρη στον κινηματογράφο. Μέσα από την υπερβολή των διαλόγων που μεταφέρουν την αργκό και το κλίμα της εποχής, τους επαναλαμβανόμενους μονολόγους, τις πολλαπλές αναφορές σε άλλα πεδία όπως τη μουσική και την πολιτική αλλά και την ίδια τη φιγούρα του Κώστα Φέρρη, τονίζεται η φιγούρα του συνειδητά περιθωριακού ατόμου, σε μια κοινωνία που έχοντας χάσει τις μεγάλες αλλαγές που άλλαζαν τον κόσμο την προηγούμενη δεκαετία, έβγαινε από ένα βαθύ και χρόνιο συντηρητισμό που η πρόσφατη επτάχρονη δικτατορία είχε φροντίσει να ενδυναμώσει με κάθε τρόπο.

Ο «Άλλος», η εκπροσώπηση της αντικουλτούρας και του περιθωρίου στην Ελλάδα της δεκαετίας του '70, δεν θα μπορούσε να δοθεί παρά μόνο με μια τονισμένη θεατρικότητα που υπενθυμίζει πόσο αυτός ο απόηχος των πολιτικών, κοινωνικών και μουσικών αλλαγών θεωρούνταν παράξενος και διαφορετικός για την ελληνική κοινωνία.

²⁴ Γκολντμάν ό.π. 12.

²⁵ «Από την ίδια την ταινία όσο και από τις δηλώσεις του σκηνοθέτη της είναι φανερή η πρόθεσή του να “ενοχλήσει τους εφησυχασμένους κάθε λογής”. Ένα είδος ενόχλησης που ο Ζερβός το μετατρέπει σε στυλ και στάση μέσω του κινηματογράφου και που θα την υπηρέτησει και στο κατοπινό του έργο μετατρέποντάς την σε αυτοσκοπό. Η πίστη του στη “λειτουργία”, όπως την αποκαλεί, της ενόχλησης, τον μετατρέπει σε ιδιάζουσα περίπτωση μέσα στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου. Αποκτά τους δικούς του οπαδούς μα και βρίσκεται αντιμέτωπος με το σύνολο των κριτικών του κινηματογράφου με τους οποίους, όχι σπάνια, φτάνει σε δημόσιους αλληλοδιαπληκτισμούς. Ήδη η κριτική φαίνεται ενοχλημένη με τον *Εξόριστο στην κεντρική λεωφόρο* παρά το γεγονός της αναγνώρισης αρκετών αρετών στην ταινία. Και έχει πραγματικά αρετές αυτή η ταινία που αποτελεί και την πλέον ενδιαφέρουσα δουλειά του Ζερβού». Σολδάτος ό.π. 104.

²⁶ Όπως γράφει ο Γ. Σολδάτος: «Σάτιρα και χιούμορ, αποδιάρθρωση οποιασδήποτε γραφής και ιδεολογίας ο κινηματογράφος του Ζερβού, επιδιώκει πεισματικά και θορυβώδικα μια ιδιαίτερη θέση και δημοσιότητα μέσα στο σώμα του ελληνικού κινηματογράφου». Σολδάτος ό.π. 234-235.

Βιβλιογραφία

- Γκολντμάν, Α. (1988): *Ο κινηματογράφος της περιπλάνησης*, Αθήνα: Θέμα.
- Γουόλεν, Π. (1974): «Ο Αντικινηματογράφος», *Ζαν-Λυκ Γκοντάρ*, Διαμάντης Λεβεντάκος, Αθήνα: Κάμερα-στυλό. 112-126.
- Μάφι, Μ. (1983): *Underground*, Αθήνα: Οδυσσέας.
- Μητροπούλου, Α. (2006): *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση.
- Richaske, D. (2016): *Μια γενιά σε κίνηση, Μουσική και Πολιτισμός τη Δεκαετία του '60*, Αθήνα : εκδόσεις Κουκκίδα.
- Ραθιονέρο, Λ. (2009): *Οι φιλοσοφίες του underground*, Αθήνα : Οδυσσέας.
- Σολδάτος, Γ. (1991): *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου Δ' τόμος*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Σολδάτος, Γ. (1991): *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου Ε' τόμος*, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Χρηστάκης, Λ. (2003): *Η ιστορία της αλητείας*, Αθήνα: Γόρδιος.
- Χρηστάκης, Λ. (2007): *Παράβαση*, Αθήνα: Τυφλόμυγα.

“Ήταν κάποτε ένα παιδί που λάτρευε το θέατρο...”.
Το σκηνογραφικό έργο του Γιάννη Τσαρούχη:
από την προσωπική ετερότητα στη συλλογική ταύτιση

«There was once a child who loved theatre...».
Stage design by Giannis Tsarouchis:
From personal difference to collective identification

Άνη (Αναστασία) Κοντογιώργη

Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης
Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
Φιλοσοφική Σχολή
Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας

Annie (Anastasia) Kontogiorgi

Assistant Professor
University of Ioannina
School of Philosophy
Department of History and Archaeology

akontogiorgi@uoi.gr & anniekont@gmail.com

Abstract

According to Nicos Hadjinicolaou, Yiannis Tsarouchis' stage designs for theater and cinema, together with his paintings of Athenian neoclassical houses and urban landscapes have been much more influential than his main painting production.

Tsarouchis worked on theater since his teenage years: he learned how to weave a theatrical costume, following the pattern that Eva Palmer-Sikelianou introduced. Later he started sketching his "ideal" stage designs, that is stage designs inspired by his personal experiences, which were never intended to be part of a performance. Tsarouchis' work in its entirety is conceived through the prism of theatre.

In this paper, I will attempt to shed light on Tsarouchis' particular bond with the theater. Through his sketches for various and different performances, his "ideal" stage designs and his texts and at the same time using two emblematic performances as case studies that is the *Birds* by the Theater Technis of Carolos Coun and the *Trojan Women*, by Tsarouchis himself, I will try to comment on the inseparable connection between Tsarouchis' paintings and stage design. Moreover, I will examine the particular and central role that the male human figure maintain throughout his work, especially the figure of a labour class young man, which may have influenced several Greek artists during the postwar period.

Λέξεις-κλειδιά: σκηνογραφία, ζωγραφική, θέατρο σκιών, ανδρική μορφή

Keywords: stage design, painting, shadow theater, male human figure

«Ήταν κάποτε ένα παιδί που λάτρευε το θέατρο. Είχε λοιπόν φτιάξει μια μικρή σκηνή σαν φάτνη, την είχε ζωγραφίσει και μέσα σ' αυτή έπαιζε παραστάσεις, κινώντας χάρτινες φιγούρες ηθοποιών που είχε σχεδιάσει με την φαντασία του. Οι συνομήλικόι του που μαζευόντουσαν να δουν τις παραστάσεις του, μετά από λίγο βαριόντουσαν και έφευγαν γιατί τα έργα που έπαιζε ήταν σοβαρά. Τότε κι αυτός έδενε τον μικρότερο του αδερφό σε μια καρέκλα, τον έστηνε μπροστά στη σκηνή κι έτσι μπορούσε να συνεχίζει τις παραστάσεις του, έστω και με έναν θεατή που έκλαιγε...»¹

Εδώ και πολλά χρόνια με απασχολεί η περίπτωση του Γιάννη Τσαρούχη, ενός καλλιτέχνη που, ενώ είναι ευρύτατα προβεβλημένος, ωστόσο, σύμφωνα τουλάχιστον με την προσωπική μου εκτίμηση, το έργο του επιδέχεται πολλαπλές αναγνώσεις, τη στιγμή που ταυτόχρονα εκτείνεται πολύ πέρα από τις δύο διαστάσεις της ζωγραφικής: σε σκηνογραφίες για το θέατρο, σε μελέτες για την αγιογραφία, αλλά και το μπαλέτο, σε εικονογράφηση βιβλίων, και σε τόσες άλλες δραστηριότητες που και μόνο η απαρίθμησή τους θα αποτελούσε έναν μακρύ και μάλλον ανιαρό κατάλογο. Παράλληλα, συχνά δημοσίευε κείμενά του σε περιοδικά για την τέχνη και το θέατρο, αλλά και στον τύπο, τα οποία από τη δεκαετία του '80, την τελευταία της ζωής του, είχαν αρχίσει να συγκεντρώνονται σε τόμους.²

Το ζωγραφικό έργο του Γιάννη Τσαρούχη αποτελεί για αρκετές δεκαετίες αντικείμενο μελέτης, κυρίως των ιστορικών της τέχνης, η οποία όμως προσανατολιζόταν γύρω από την έννοια της ελληνικότητας, δηλαδή κατά πόσο πέτυχε να παρουσιάσει θέματα αμιγώς ελληνικά συνδυάζοντάς τα, μορφολογικά κυρίως, με τις επιδράσεις κινημάτων του μοντερνισμού. Από την άλλη πλευρά, το σκηνογραφικό του έργο θεωρείτο κάπως δευτερεύον και ήσσονος σημασίας, με τη λογική ότι επρόκειτο για χειροτεχνική εργασία, κυρίως στο πλαίσιο της ανάγκης του για βιοπορισμό, αν και ο Νίκος Χατζηνικολάου, ήδη από το 1975, είχε σημειώσει ότι οι σκηνογραφίες του, μαζί με τα αστικά τοπία, κυρίως των νεοκλασικών κτηρίων, υπήρξαν πολύ πιο επιδραστικά στο ευρύ κοινό από άλλα έργα του, καθώς ήταν τελικά αυτά που δημιούργησαν τον «μύθο» του Τσαρούχη περί ελληνικότητας.³

Σε αυτό το άρθρο πρόκειται να εξετάσω ακριβώς αυτό το ζήτημα: αν και οι περισσότεροι σχεδόν καλλιτέχνες της αποκαλούμενης ως «γενιάς του '30»⁴ ασχολήθηκαν με τη σκηνογραφία, κάποιοι από αυτούς μάλιστα αρκετά συστηματικά, προσωπικά διαπιστώνω ότι για κανέναν άλλον καλλιτέχνη το θέατρο και γενικά οι παραστατικές τέχνες δεν υπήρξαν τόσο άρρηκτα συνδεδεμένες με το ζωγραφικό του έργο. Επιπλέον, θα επιχειρήσω να

¹ Φωτόπουλος (1990) 148.

² Ενδεικτικά βλ. βιβλιογραφία τέλους.

³ Χατζηνικολάου (1982) 74.

⁴ Για την αμφισβήτηση του όρου «γενιά του '30», τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την ιστορία της ελληνικής τέχνης, βλ. Ματθιόπουλος (2019).

εξετάσω το έργο του όχι κάτω από το πολυσυζητημένο πρίσμα της θεωρίας της «ελληνικότητας», αλλά διαπιστώνοντας την ανάγκη του καλλιτέχνη να εκφράσει τις προσωπικές του επιθυμίες, που άπτονται στο πεδίο των έμφυλων ταυτοτήτων και θα προσπαθήσω να καταλήξω στη διαπίστωση μιας αντίστροφης πορείας, από το προσωπικό στο συλλογικό.

Σύντομα βιογραφικά στοιχεία

Γεννημένος στον Πειραιά το 1910, άρχισε τις πρώτες του ζωγραφικές απόπειρες σε ηλικία επτά χρονών. Γύρω στο 1926 στράφηκε στον σχεδιασμό σκηνικών και κοστούμιών για το θέατρο. Το 1928 εισήχθη στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών και την ίδια χρονιά ανέλαβε την πρώτη του επαγγελματική δουλειά στο θέατρο: τα σκηνικά για την *Πριγκίπισσα Μαλένα* του Maurice Maeterlinck, από τη Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη. Το σκηνικό του για τις *Φούιουσες*, που του είχε ζητήσει ο Φώτος Πολίτης και στη συνέχεια απέρριψε ως πολύ απλοϊκό, συμπεριλήφθηκε στην εγκυκλοπαίδεια του Ελευθερουδάκη, στο λήμμα «σκηνογραφία». ⁵ Τη δεκαετία του '30 ολοκλήρωσε τη φοίτησή του στην Α.Σ.Κ.Τ. και μελέτησε τη βυζαντινή και τη λαϊκή τέχνη, αλλά και τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό. Το 1934 υπήρξε συνιδρυτής της Λαϊκής Σκηνης, μαζί με τον Κάρολο Κουν και τον Διονύσιο Δεβάρη. Από το 1937 και εξής ξεκίνησε να συνεργάζεται συστηματικά με διάφορους θιάσους, με κυριότερο το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη, για τον οποίο φιλοτέχνησε σκηνικά για νεότερο ξένο και ελληνικό ρεπερτόριο.

Στη διάρκεια του πολέμου και της Κατοχής, κυρίως για λόγους επιβίωσης, ασχολήθηκε με τη συντήρηση εικόνων και διοργάνωνε ιδιωτικά μαθήματα ζωγραφικής. ⁶ Περίπου την ίδια εποχή ανέλαβε ως μόνιμος σκηνογράφος τη φιλοτέχνηση σκηνικών για τον θίασο της Κατερίνας. ⁷ Παράλληλα ο ίδιος ο καλλιτέχνης, σε μια συζήτηση με τον Διονύση Φωτόπουλο, θυμάται αυτοσχέδιες ερασιτεχνικές παραστάσεις, όπου υποδύονταν διάφορους ρόλους από το διεθνές ρεπερτόριο του θεάτρου και της όπερας. [εικ. 1] Οι παραστάσεις δίνονταν σε έναν κλειστό κύκλο διανοουμένων και καλλιτεχνών και αναφέρεται ότι κάποια από τα έσοδα διατίθεντο για την υποστήριξη αντιστασιακών ομάδων. ⁸

Η περίοδος από το τέλος του πολέμου ως το 1967 υπήρξε εξαιρετικά γόνιμη, στη διάρκεια της οποίας συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις, διοργάνωσε ατομικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, συναναστράφηκε σχεδόν το σύνολο των καταξιωμένων πνευματικών ανθρώπων και καλλιτεχνών της εποχής και φιλοτέχνησε πληθώρα σκηνικών για το θέατρο, τον κινηματογράφο,

⁵ Τσαρούχης (1993) 114.

⁶ Τσαρούχης (1990) *Ζωγραφική* 46, 49.

⁷ Τσαρούχης (1990) *Ζωγραφική* 46.

⁸ Φωτόπουλος (1990) 153-154.

την όπερα και το μπαλέτο καλύπτοντας όλο το φάσμα του ρεπερτορίου.⁹

Την επταετία της δικτατορίας παρέμεινε στο Παρίσι, όπου αφοσιώθηκε στη ζωγραφική, ενώ με το θέατρο ασχολήθηκε κυρίως σε επίπεδο προσωπικών αναζητήσεων, διατηρώντας σποραδικές συνεργασίες με θιάσους.¹⁰ Το 1977 υπήρξε χρονιά ορόσημο για την σκηνική του δημιουργία, αφού «δίδαξε» τις *Τρωάδες* σε ένα εγκαταλελειμμένο οικοπέδο της οδού Καπλανών, στο Κολωνάκι, σε δική του μετάφραση, σκηνοθεσία, σκηνογραφία-ενδυματολογία και διδασκαλία του Χορού.¹¹ Το 1981 επανέλαβε το εγχείρημα με τους *Επτά επί Θήβας*.¹²

Τη δεκαετία του '80, ο Τσαρούχης ασχολήθηκε ελάχιστα με τη σκηνογραφία: *Οιδίπους επί Κολωνών* (1986), Εμπειρικό Θέατρο Αλέξη Μινωτή, με κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου, Επίδαυρος, *Προμηθέας Δεσμώτης* (1988), σε σκηνοθεσία Glen Wolford, Επίδαυρος, με το Γιάννη Βόγλη στο ρόλο του Προμηθέα, *Εκκλησιάζουσες*, θίασος Τάκη Χρυσικάκου - Γιάννη Μόρτζου, *Φιλοκτήτης*, θίασος Παλκοσένικο του Χρήστου Τσάγκα.¹³

Ζωγραφική

Το κύριο θέμα της ζωγραφικής του Τσαρούχη είναι η ανθρώπινη μορφή. Ο ίδιος αναφέρει ότι η ανθρώπινη μορφή τον απασχόλησε σε όλη τη διάρκεια της δημιουργίας του, τονίζοντας χαρακτηριστικά ότι «είχα πολλά να λύσω με τους ανθρώπους». Έτσι το σταθερό του βλέμμα στο θέατρο προέκυψε νομοτελειακά, σχεδόν αναπόφευκτα, καθώς η κλίμακα του θεάτρου είναι ο άνθρωπος.¹⁴ Κάτω από το ίδιο πρίσμα, το ενδιαφέρον του για την αρχαία τέχνη αφορούσε πολύ περισσότερο στο ανθρώπινο μέτρο και δεν είναι τυχαίο ότι αγαπούσε την κλασική αρχαιότητα για τις αρμονικές αναλογίες και την ελληνιστική περίοδο επειδή εκφράζει το πάθος που λείπει από την κλασική. Οι αναφορές στην «ελληνικότητα» συμπληρώνονται με την αγάπη του Τσαρούχη για τον ζωγράφο Θεόφιλο, καθώς και για τον Καραγκιόζη ως λαϊκό θέαμα.¹⁵ Αναφέρεται ότι ο Τσαρούχης ήταν ο πρώτος που παρατήρησε την ομοιότητα των ντεκουπαρισμένων μορφών του Καραγκιόζη με τα αττικά αγγεία.¹⁶

⁹ Τσαρούχης (1990) *Ζωγραφική* 49-80.

¹⁰ Τσαρούχης (1990) *Ζωγραφική* 80-99.

¹¹ Τσαρούχης (1977) και Τσαρούχης (1990) *Ως Στρουθίον Μονάζον επί Δώματος* 127.

¹² Τσαρούχης (9/1982).

¹³ Τσάγκα (1987-1988).

¹⁴ «...Στο θέατρο, όπως και αλλού, όλα εξαρτώνται από το μέτρο που επιλέγουμε. Το μέτρο του θεάτρου είναι ο ηθοποιός. Είμαστε υποχρεωμένοι να ξεκινήσουμε από εκείνον, γιατί όπως ο άνθρωπος είναι το μέτρο του σύμπαντος, έτσι και ο ηθοποιός είναι το μέτρο του θεάτρου [...]». Βλ. Κόκκος (1998) 61.

¹⁵ «...εκείνο τον καιρό είχα μαζέψει μια πλούσια συλλογή από μεγάλες ρεκλάμες του Καραγκιόζη, πέντε έξι διπλής όψεως του Σπαθάρη, και πέντε μιας όψεως του Δεδούσαρου. Αυτές οι ρεκλάμες ήταν για μένα ό,τι νέγρικη γλυπτική για τους κυβιστές...», Τσαρούχης (1990) *Ζωγραφική* 35.

¹⁶ Ρηγοπούλου (1985) 89.

Θέατρο

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η επαγγελματική ενασχόληση του Τσαρούχη με το θέατρο ξεκίνησε ταυτόχρονα με την εισαγωγή του στην ΑΣΚΤ. Ουσιαστικά όμως το θέατρο τον απασχολούσε από την παιδική του ηλικία.

Στην επαγγελματική του πορεία ασχολήθηκε σχεδόν με όλα τα είδη του ρεπερτορίου: αρχαία τραγωδία και κωμωδία, Σαίξπηρ, νεότερο ευρωπαϊκό και αμερικανικό θέατρο, νεοελληνικό θέατρο. Με το γνωστό του αμφίσημο ύφος σημείωσε πολύ αργότερα:

«...Εκείνο που με έσπρωξε να δουλέψω στο θέατρο ήταν η ανάγκη να κερδίσω λίγα χρήματα, να ζήσω, γιατί η ζωγραφική μου δεν άρεσε και δεν πουλιόταν...»¹⁷

Ταυτόχρονα όμως υποστήριζε ότι οτιδήποτε «περίεργο» ή «εξωπραγματικό» έχει ζωγραφίσει, το έχει δει στην πραγματικότητα.¹⁸ Με αυτή την αποστροφή ουσιαστικά ενέτασσε το θέατρο στη δική του μοναδική πραγματικότητα: οι φτερωτοί νέοι δεν ήταν οράματα αγγέλων, αλλά μορφές κυρίως λαϊκών θεαμάτων όπως ο Καραγκιόζης:

«...μια παράσταση του Καραγκιόζη [...] με ανθρώπους. Ο πατέρας Σπαθάρης έπαιζε τον Πασσά και ο γιος έκανε τον Αθανάσιο Διάκο [...] με μακριά μαλλιά, περούκα και ζωγραφισμένο μουστάκι.»

Στο τέλος, ο Αθανάσιος Διάκος γινόταν από τσίγγο ντεκουπαρισμένος σαν φιγούρα και τον γυρίζαν σε μια φωτιά από βεγγαλικά ροζ και από πάνω έβγαίνε, όπως τον έχω ζωγραφίσει ολόιδιο, ο Σπαθάρης με μια ροζ κορδέλα στο κεφάλι του, ένα θαλασσί παντελονάκι αθλητικό από σατινέτα και φτερά από ασήμι σιγαρέττων Παπαστράτου, που οι λεπτομέρειες ήταν βαμμένες με κόκκινο μελάνι [...] και βαστούσε ένα στεφάνι στο χέρι από ελιά...»¹⁹ [εικ. 2]

Σε αυτό το πλαίσιο, η συνάντηση του Τσαρούχη με τον Κουν και η συνεργασία τους αρχικά στη Λαϊκή Σκηνή και αργότερα στο Θέατρο Τέχνης μπορεί να θεωρηθεί ως μια από τις ευτυχέστερες στιγμές για την ελληνική τέχνη: οι δύο καλλιτέχνες συμφωνούσαν στη θεωρία της «αδιάσπαστης συνέχειας» του ελληνικού έθνους, που αποτελεί δηλαδή το κυρίαρχο ιδεολόγημα της αποκαλούμενης ως «γενιάς του '30», αποδέχονταν ως ισότιμες όλες τις περιόδους της ελληνικής τέχνης και παράλληλα ανακάλυπταν μια πλευρά της ελληνικής τέχνης που οι σύγχρονοί τους περιφρονούσαν: αυτό που θα μπορούσε να ονομαστεί αστική λαϊκότητα. Σε αυτό το πλαίσιο ενδιαφέρονταν για τις παραστάσεις του Καραγκιόζη,

¹⁷ Τσαρούχης (1993) 110.

¹⁸ Φωτόπουλος (1990) 152.

¹⁹ Φωτόπουλος (1990) 151-152.

ερευνούσαν το ρεμπέτικο και σύχναζαν σε λαϊκά κέντρα της εποχής.
Ο Γιάννης Μόραλης αναφέρει χαρακτηριστικά:

«...Κατεβαίνοντας την οδόν Αθηνάς και μπαίνοντας από την Ομόνοια αριστερά, κάτω από τον κινηματογράφο Αθηνά, αν δεν με απατά η μνήμη μου, ήταν ένα υπόγειο που με πήγε ο Γιάννης ο Τσαρούχης. Υπόγειο πολύ βαθύ, με χώμα κάτω, το θυμάμαι σαν τώρα με σπαρμένες καρέκλες στο χώρο, βρωμερό και τρισάθλιο. [...] Ήταν ένα πατάρι στη μια πλευρά [...] Οριζόταν από δυο μπόγια, δυο ζύλα δηλαδή κι από ένα σκοινί κρεμόταν μια κουρτίνα για αυλαία, ένα πανάκι δηλαδή, το οποίο δεν έφτανε να κλείνει ποτέ καλά, χάζευες από μέσα που άλλαζαν έτσι όπως έχασκε. Το φως ήταν ένα ηλεκτρικό αδύνατο και τα νούμερα από διάφορα περιοδεύοντα μικρά γκρουπ, ένα είδος καμπαρέ. [...] [Σ' ένα παρόμοιο μαγαζί] ...τραγούδαγε η Εσκενάζυ.²⁰

Ο Νίκος Χατζηνικολάου, από το 1975, στο κείμενο της έκθεσης του Λονδίνου, σημειώνει:

«Το πραγματικό θέμα της ζωγραφικής του Τσαρούχη, από τα μέσα της δεκαετίας 1930-1940 ως τα μέσα τη δεκαετίας 1960-1970 είναι η αρσενική ανθρωπότητα των μικροαστών και ημι-προλετάρων κατοίκων των πόλεων.»²¹

Έτσι, ήδη από το 1975, τίθεται για επανεξέταση το σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Τσαρούχη: όχι στο πλαίσιο του αφηγήματος της αποκαλούμενης ως «γενιάς του '30», αλλά κάτω από το πρίσμα των ποικίλων προσωπικών ερεθισμάτων, που συνδύαζαν την ερωτική του επιθυμία, τη λατρεία του σώματος, αλλά και την ανάγκη να ειδωθούν τα θέματά του κάτω από ένα «θεατρικό πρίσμα», μέσα σε ένα «θεατρικό πλαίσιο».

Θα μπορούσε λοιπόν να ειπωθεί ότι το θέατρο υπηρετούσε διπλά την προσωπική ανάγκη του Τσαρούχη: από τη μια η αγάπη του για το αντρικό σώμα έβρισκε την ιδανική κλίμακα στο θέατρο. Από την άλλη, το θέατρο ικανοποιούσε την ανάγκη της επιτέλεσης, καθώς δεν επρόκειτο πια για σώματα που απλώς τα ζωγράφιζε, αλλά για ιδανικά σώματα, που «ζωντάνευαν» πάνω στη σκηνή, άλλοτε στην πραγματικότητα, αλλά συχνότατα κυρίως στη φαντασία του.

Κάτω από αυτό το πρίσμα εξετάζονται παρακάτω εντελώς δειγματοληπτικά δύο παραστάσεις που υπήρξαν εμβληματικές για το σκηνογραφικό έργο του Τσαρούχη: οι *Ορνίθες* του Θεάτρου Τέχνης και οι *Τρωάδες* της οδού Καπλανών.

²⁰ Φωτόπουλος (1990) 104.

²¹ Χατζηνικολάου (1982) 74.

Ορνίθες

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των σκηνικών και των κοστούμιών των *Ορνίθων* του Θεάτρου Τέχνης, το 1959. Η βασική σκηνογραφική σύλληψη του ήταν ένα απλό ξύλινο πατάρι, με κεκλιμένα επίπεδα για την πρόσβαση των ηθοποιών και λινάτσες, κρεμασμένες πίσω από αυτό, σε πολύ μουντούς χρωματισμούς, απηχώντας τις απόψεις του ότι για μια καλή θεατρική παράσταση αρκούν τα πολύ ταπεινά υλικά.²² Η εξέλιξη της υπόθεσης έκρυβε και τη «μαγική» σκηνογραφική αλλαγή για τους θεατές: στο σύννηθες αριστοφανικό γλέντι, στο τέλος της παράστασης, προστέθηκαν σημαϊάκια, φωτεινά λαμπρόνια και διάφορα σκηνικά αντικείμενα που δημιούργησαν στους θεατές την αίσθηση του πανηγυριού, σε συνδυασμό με τη γεμάτη ζωντάνια και διονυσιασμό μουσική του Μάνου Χατζηδάκι.

Ο Τσαρούχης πειραματίστηκε αρκετά ώσπου να καταλήξει στη μορφή των κοστούμιών, ιδιαίτερα του Χορού. Το τελικό αποτέλεσμα δεν παρέπεμπε σε νατουραλιστική απόδοση των πουλιών, αλλά στο πώς θα μεταμφιεζόταν ένας ενήλικας, ή ακόμα και ένα παιδί, σε πουλί, με εντελώς σχηματοποιημένο τρόπο. [εικ. 3] Ο ίδιος υποστηρίζει ότι εκτός από την αρχαία και βυζαντινή τέχνη, πηγή της έμπνευσής του υπήρξαν και οι παραστάσεις του Καραγκιόζη, αλλά και ορισμένα λαϊκά, τελετουργικά δρώμενα,²³ έτσι ώστε στο έργο του να συνυπάρχουν το ρεαλιστικό και το φαντασιακό. Η πραγματικότητα για τον Τσαρούχη δεν είναι μόνο η καθημερινή ζωή, αλλά και το κάθε είδους θέαμα: θέατρο, πανηγύρι κ.τ.λ. Ο ρεαλισμός του δεν είναι ποτέ η μεταφορά στη ζωγραφική επιφάνεια «μιας φέτας ζωής», αλλά ένας μαγικός ρεαλισμός, όπου η φαντασία μετασχηματίζει ακόμα και την πιο ασήμαντη λεπτομέρεια.

Στην παράσταση των *Ορνίθων* ο Τσαρούχης πρότεινε τη χρήση μάσκας,²⁴ αν και ο ίδιος δε τη θεωρούσε απαραίτητη. Η πεποίθηση όμως του Κουν ότι η χρήση της μάσκας εξυπηρετεί και αυτή την πληρέστερη «αποστασιοποίηση» του θεατή από τα δρώμενα της σκηνής, επιβλήθηκε στην παράσταση.²⁵ Σε αυτή την περίπτωση ο Τσαρούχης σχεδίασε μικρές μάσκες, σαν μεγάλα ματογυάλια, που χρησιμοποιήθηκαν από τα μέλη του Χορού, ώστε να ολοκληρώσει την εντύπωση του πτηνού. Το τελικό αποτέλεσμα παρέπεμπε και πάλι στην αίσθηση της καρναβαλικής μεταμφίεσης.²⁶

Τρωάδες

Οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη το 1977 υπήρξαν το «συνολικό έργο τέχνης» του

²² Φωτόπουλος (1990) 164.

²³ Φωτόπουλος (1990) 152.

²⁴ Τσαρούχης (1989) 64.

²⁵ Κουν (1997) 25.

²⁶ Φωτόπουλος (1990) 167.

Τσαρούχη και ταυτόχρονα μια προσωπική performance, στην οποία όλα τα επιμέρους στοιχεία συνενώθηκαν στο δικό του ιδεατό όλον: η σύλληψη όλης της παράστασης ως ενιαίου συνόλου από ένα δημιουργό, η πρεμιέρα της σε ένα οικόπεδο, στη θέση ενός γκρεμισμένου νεοκλασικού, οι καινοτομίες που επιχείρησε ο Τσαρούχης (μείωση του ρόλου του Χορού, έλλειψη μέλους) και το στέρεο εικαστικό αποτέλεσμα που παραδέχθηκαν όλοι, ακόμα και οι επικριτές του, οδηγούν σε αυτή τη διαπίστωση.²⁷

Στην παράσταση των *Τρωάδων* ο Τσαρούχης ανακάλυψε το δικό του κώδικα επικοινωνίας με το κοινό ανασύροντας στοιχεία από το ζωγραφικό του ιδίωμα: την προβολή των εξελίξεων και των μηνυμάτων της τραγωδίας στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Η απεικόνιση προσφύγων γυναικών ήταν κάτι παραπάνω από επίκαιρη, τόσο σε διεθνές, όσο και σε εθνικό επίπεδο, λίγα χρόνια ύστερα από την κυπριακή τραγωδία.²⁸ Διέσπασε το Χορό σε μεμονωμένες αιχμάλωτες Τρωαδίτισσες και τους μοίρασε τους στίχους, ενώ παράλληλα προτίμησε την απλή απαγγελία από τη μουσική εκφορά των χορικών. Η επιλογή των ηθοποιών έγινε αποκλειστικά με βάση το αν το υποκριτικό τους λεξιλόγιο μπορούσε να ανταποκριθεί στις ανάγκες της παράστασης: καρατερίστες του ελαφρού, ακόμα και του επιθεωρησιακού θεάτρου - Σμάρω Στεφανίδου, Σαπφώ Νοταρά - συνυπήρξαν με ηθοποιούς του «σοβαρού» θεάτρου και κάποιους συνεργάτες και μαθητές του Κάρουλου Κουν - Εύα Κοταμανίδου, Μαρία Κωνσταντάρου, Αλίκη Γεωργούλη, Χρήστο Τσάγκα.²⁹

Καταργώντας όλες τις συμβατικές απόψεις, η πρώτη παράσταση δόθηκε στο οικόπεδο ενός γκρεμισμένου νεοκλασικού.³⁰ [εικ. 4] Η επιλογή του χώρου άνοιγε ένα γόνιμο διάλογο με τη ζωγραφική του καλλιτέχνη, δημιουργώντας μια σειρά από ουσιαστικά και όχι φορμαλιστικά σύμβολα. Το νεοκλασικό, ο χώρος όπου για χρόνια ο Τσαρούχης τοποθετούσε τη δράση των «ιδανικών» παραστάσεων, δεν υπήρχε πια, όπως δεν υπάρχει τίποτα από την Ελλάδα της νεότητάς του.³¹ Το νεοκλασικό δεν είναι πια «το σπίτι», είναι ένα παλιό οικοδόμημα, χωρίς μνήμες για τους νεότερους, που στην καλύτερη περίπτωση «αναπαλαιώνεται», ενώ πολύ συχνότερα καταλήγει να εξαφανίζεται, για να εναρμονιστεί ο χώρος με τις απαιτήσεις της σύγχρονης μεγαλούπολης. Κανένας χώρος δε θα μπορούσε να φιλοξενήσει καλύτερα την καταστροφή και την προσφυγιά που κατακλύζουν τις Τρωάδες. Τα ερείπια του Μεσοπολέμου μετουσιώθηκαν στα ερείπια της Τροίας, δίνοντας στο θεατή την ευκαιρία να νιώσει τη βιωμένη ιστορική ενότητα. Ταυτόχρονα, το γκρεμισμένο νεοκλασικό σηματοδότησε και το τέλος όλων των μυθολογικών

²⁷ Βλ. παράλληλα τη ομόχρονη ζωγραφική του παραγωγή στο *Γιάννης Τσαρούχης, 1910-1989* (2009).

²⁸ Τσαρούχης Γ. (1993) 37.

²⁹ Τσαρούχης Γ. (1993) 35.

³⁰ «... εκπληκτική δουλειά του Τσαρούχη στον εικαστικό χώρο ...». Γεωργουσόπουλος (1990) σ. 163.

³¹ Ρηγοπούλου (1985) 23.

«οίκων»: οι τοίχοι γκρεμίστηκαν και ο καθένας είχε τη δυνατότητα να δει επιτέλους αυτό που κρυβόταν πίσω τους όλα αυτά τα χρόνια. Οι αγριότητες του πολέμου έφεραν τα δρώμενα στο φως και το «εντός της οικίας» δράμα είναι πια ορατό σε όλους. Δεν πρόκειται για δημοσιοποίηση, πρόκειται για το τέλος μιας εποχής, τόσο σε συλλογικό - ακόμα και εθνικό - όσο και σε ατομικό επίπεδο.³²

Χρησιμοποιήθηκαν πολύ λίγα σκηνικά αντικείμενα, που αναφέρονται στο ίδιο το κείμενο, ενώ σκόπιμα το μεγαλύτερο μέρος του χώρου παρέμεινε εντελώς άδειο: ένας χώρος φορτισμένος από μνήμες, αλλά άδειος στον παρόντα χρόνο, που λειτουργεί μεταβατικά. Οι γυναίκες περιμένουν εκεί προσωρινά τον τελικό προορισμό τους στη δουλεία. Γι' αυτό και τα πάντα έχουν το χαρακτήρα της προχειρότητας, αφού σε λίγο τίποτα από αυτά δε θα υπάρχει. Τα σκοτεινά χρώματα του σκηνικού, χωρίς πολλές τονικές διαβαθμίσεις, ηθογραφούσαν και αυτά την καταστροφή και την προσφυγιά.³³

Η απλότητα της εμφάνισης του σκηνικού ανταποκρινόταν στην κατασκευή του.³⁴ Όπως συνήθιζε ο Τσαρούχης σε όλη τη σκηνογραφική του πορεία, χρησιμοποίησε πολύ απλά και οικονομικά υλικά, που θα μπορούσαν εύκολα να προσαρμοστούν σε διαφορετικούς χώρους, κάτι που ήταν αναγκαίο, αφού η παράσταση - ύστερα από την πρεμιέρα της στο οικόπεδο - επαναλήφθηκε σε πολλούς χώρους, ποικίλου ύφους, όπως ήταν το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, αλλά και το Αρχαίο Θέατρο των Δελφών (6/1985).³⁵

Για τους γυναικείους ρόλους χρησιμοποίησε κοστούμια του Μεσοπολέμου, μορφών που γνώριζε καλά από την παιδική και νεανική του ηλικία.³⁶ Για τους στρατιωτικούς διατήρησε σύγχρονες στρατιωτικές στολές και τα μόνα αρχαιοπρεπή ενδύματα, στα πρότυπα του 5^{ου} αιώνα, ήταν τα κοστούμια των δύο θεών, της Αθηνάς και του Ποσειδώνα, που εμφανίζονται στην αρχή της παράστασης.³⁷

«... Με ενεθάρρυνε στην προσπάθειά μου αυτή η αναμφισβήτητη πληροφορία πως ο Ευριπίδης έντυνε τα πρόσωπά του με ρυπαρά κουρέλια, αρχίζοντας έτσι ένα ιδανικό με πολύ μέλλον, το ιδανικό της φέτας ζωής...».³⁸

Σύμφωνα με την πάγια τακτική του, τα κοστούμια της παράστασης στοίχιζαν

³² Ρηγοπούλου (1985) 27.

³³ Ρηγοπούλου (1985) 27.

³⁴ Τσαρούχης (1993) 35.

³⁵ Τσαρούχης (1993) 36.

³⁶ Από τις πιο τρυφερές επιλογές στα κοστούμια μπορεί να θεωρηθεί το ναυτικό κοστούμιακι του Αστυνάκτα, όπως συνήθιζαν να ντύνουν τα μικρά αγόρια στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Δεν είναι τυχαίο ότι υπάρχει μια φωτογραφία του καλλιτέχνη, σε μικρή ηλικία, με παρόμοια ενδυμασία. Βλ. Τσαρούχης (1990) *Ζωγραφική* 19.

³⁷ Τσαρούχης (1986) 190-191.

³⁸ Τσαρούχης (1993) 34.

ελάχιστα.³⁹ Προτίμησε τα απλά υλικά, ώστε να μην αποσπάται η προσοχή του θεατή από την παράσταση. Τα χρώματα των κοστούμιών ηθογραφούσαν τους ήρωες: μαυροφορεμένες η Εκάβη και η Ανδρομάχη, όπως και ο Χορός, ντυμένη στα λευκά η Κασσιάνδρα, με τη διπλή ιδιότητα της παρθένου που προσφέρεται ως λάφυρο στον αρχιστράτηγο Αγαμέμνονα, αλλά και της προφήτισσας στην οποία κανείς δεν υπάκουσε, πολυτελή ανοιχτόχρωμα ενδύματα για την Ελένη, που αδιάντροπα ετοιμάζεται να αντιμετωπίσει - και τελικά να μεταπείσει - τον απατημένο άντρα της.⁴⁰

Εκτός από τις παραστάσεις που υλοποιήθηκαν, ο Τσαρούχης διατηρούσε στο προσωπικό του αρχείο πλήθος σχεδίων για παραστάσεις που δεν έγιναν ποτέ, σκηνογραφίες για φανταστικές παραστάσεις που οργάνωνε, σκηνοθετούσε και σκηνογραφούσε ο ίδιος. Ανάμεσά τους και πολλές παραστάσεις για μπαλέτο, όχι μόνο για γνωστά έργα, αλλά και έργα φανταστικά, συλλήψεις του ίδιου του καλλιτέχνη.⁴¹ Τουλάχιστον με βάση τη δική μου έρευνα, ο Τσαρούχης ήταν ο μοναδικός καλλιτέχνης που φιλοτέχνησε τόσες πολλές «ιδανικές» μακέτες, όπως τις ονόμαζε, δηλαδή μακέτες για έργα που δεν παραστάθηκαν ποτέ.

Το 1971 ο Τσαρούχης φιλοτέχνησε το έργο *Τσάμικος και Ζεϊμπέκικος*, ύστερα από πολλές παραλλαγές και σχέδια. Συνδύασε τους δύο εμβληματικούς «ελληνικούς» χορούς με διάφορα σύμβολα της αρχαίας και της νεότερης Ελλάδας, παραπέμποντας στην αρχαιότητα ακόμα και με το μέγεθος του καμβά, στον οποίο έδωσε την αίσθηση της ζωφόρου.⁴²

Η έννοια της θεατρικής επιτέλεσης τον απασχολούσε και την «ανακάλυπτε» σε όλες τις πλευρές της ζωής του, ενώ παράλληλα, σε βάθος χρόνου η ζωγραφική του γινόταν ολοένα και πιο θεατρική.

Συμπεράσματα

Το ότι ένας ομοφυλόφιλος καλλιτέχνης ενσωμάτωσε τις προσωπικές του αναζητήσεις στην καλλιτεχνική του δημιουργία, προφανώς δεν είναι κάτι καινούριο. Όπως πολύ εύστοχα σημειώνει η Άννα Σταυρακοπούλου, καλλιτέχνες όπως ο Κουν, ο Τσαρούχης και ο Χατζηδάκης αναζήτησαν στην αστική λαϊκότητα και στα λαϊκά αντρικά νεανικά σώματα την αυθεντικότητα μιας κουλτούρας, καλύπτοντας κατ' αρχάς τη δική τους ανάγκη για σωματικότητα.⁴³

Ωστόσο, σε ό,τι αφορά το ζωγραφικό έργο του Τσαρούχη η Άντζελα Δημητρακάκη έχει προτείνει μια διαφορετική ανάγνωση: η συνεχής απεικόνιση του νεανικού, γυμνού αντρικού σώματος στο έργο του Τσαρούχη κατέληξε, στο μεταπολεμικό συλλογικό εθνικό υποσυνείδητο, ως μια κυρίαρχη

³⁹ «...Τα κοστούμια κοστίζουν πενταροδεκάρες...» Τσαρούχης (1993) 35.

⁴⁰ Ρηγοπούλου (1985) 27.

⁴¹ Βλ. σχετ. Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989 (2009) 346-352.

⁴² Βλ. σχετ. Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989 (2009) 245.

⁴³ Σταυρακοπούλου (2014) 182-184.

απεικόνιση της ιδεολογίας της ελληνικότητας, καθώς το γυμνό ρωμαλέο σώμα ταυτίστηκε με την έννοια του υγιούς έθνους.⁴⁴ Πρόκειται για μία αντίληψη που μεταπολεμικά φαίνεται να υπήρξε ένα από τα κυρίαρχα αφηγήματα της πρόσληψης της λαϊκότητας, όχι μόνο από τον Τσαρούχη, αλλά και από άλλους, καθιερωμένους και όχι απαραίτητα ομοφυλόφιλους καλλιτέχνες: στην «εικονοποίηση» γνωστών ρεμπέτικων τραγουδιών από τον Μόραλη στις *Έξι Λαϊκές Ζωγραφίες* της Παλλούς Μάνου, στη μορφή του Γιώργου Φούντα ως Μίλτου στη *Στέλλα* του Κακογιάννη, στην οποία τα σκηνικά φιλοτέχνησε πάλι ο Τσαρούχης, και σε πολλά άλλα παραδείγματα από τον ελληνικό κινηματογράφο.

Η ταύτιση της λαϊκότητας ως σύμφυτης με την «ελληνικότητα» «επικυρώθηκε» στη δεκαετία του '60, αρχής γενομένης με το *Ποτέ την Κυριακή*, όπου ο Ζιλ Ντασέν ως Χόμερ Θρέις «ανακάλυψε» την «αυθεντική ελληνική αλήθεια» μακριά από την αρχαιολογική κληρονομιά της χώρας. Αν σκεφτεί κανείς την τουριστική προβολή της Ελλάδας ύστερα από την ταινία, το γλέντι που επιμελήθηκε εικαστικά ο Γιάννης Μόραλης στις Κάνες με λαϊκά τραγούδια, την ταυτοποίηση του μουζουκιού ως «εθνικού οργάνου», διαπιστώνει ότι δεν είναι απίθανο η υιοθέτηση της λαϊκότητας ως έκφρασης της «γνήσιας ελληνικότητας» να έχει ως εικαστική αφετηρία το βλέμμα ορισμένων καλλιτεχνών όπως ο Τσαρούχης και τις προσωπικές του επιθυμίες.

Ο Τσαρούχης δεν μίλησε ποτέ ανοιχτά δημοσίως για την ομοφυλοφιλία του. Είναι μια στάση που επικρίθηκε από ορισμένους μελετητές.⁴⁵ Ωστόσο, μέσα από την ιδεολογία της «ελληνικότητας» ο Τσαρούχης έστρεψε το βλέμμα του κοινού στην «ωραιοποιημένη» εκδοχή του αντρικού σώματος και συγκεκριμένου του λαϊκού, που το ανέδειξε, ταυτίζοντας τη λαϊκότητα με την ελληνικότητα. Στη ζωγραφική πρόσφερε ρωμαλέα, ηδονοβλεπτικά σώματα, αλλά ταυτόχρονα απολύτως απο-ιστορικοποιημένα και συνδεδεμένα με την έννοια του αρχαίου κάλλους, έτσι ώστε το κοινό να «εκπαιδευτεί» να αγαπά, να θαυμάζει και το κυριότερο να θεωρεί «δική του», «εθνική του κληρονομιά» τη διαδρομή ενός βλέμματος που άρχιζε και τελείωνε στους άντρες. Από την άλλη, οι παραστατικές τέχνες, το θέατρο και ο χορός ήταν ο απενοχοποιημένος χώρος όπου ο καλλιτέχνης επι-κοινωνούσε τις πραγματικές του επιθυμίες με το κοινό, μέσω της επιτέλεσης, πολύ πιο άμεσα σε σχέση με τη ζωγραφική.

Βιβλιογραφία

Γεωργουσόπουλος, Κ. (1990): *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου*, Ι, Αρχαίο Δράμα, Αθήνα.

⁴⁴ Dimitrakaki (2003) 255.

⁴⁵ Ματθιόπουλος (2009) 51-60.

- Dimitrakaki, A. (2003): «(Post)modernism and Feminist Art History. The Reception of the Male Nude in the twentieth – century Greek Painting», *Third Text*, 17, 3, Routledge, 241-259.
- Κόκκος, Γ. (1998): *Ο Σκηνογράφος και ο Ερωδιός*, αισθητικά δοκίμια, επιμ.-εισαγωγή-επίλογος: Ζ. Μπανύ, Αθήνα.
- Κουν, Κ. (1997): «Ο Σκηνοθέτης και το Αρχαίο Δράμα Σήμερα», *Πρόγραμμα Ορνίθων*, Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν, στο πλαίσιο του θεσμού Θεσσαλονίκη, Πολιτιστική Πρωτεύουσα Ευρώπης, 23-27.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2009): «Προσεγγίζοντας με σεμνή αναίδεια τη ζωή και το έργο του Γιάννη Τσαρούχη», στον τόμο: *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989*, επιμ.: Ν. Γρυπάρη, Μ. Γερουλάνου, Τ. Σακελλαρόπουλος, Αθήνα, 17-60.
- Ματθιόπουλος, Ε. (2019): *Η έννοια της “γενιάς” στην περιοδολόγηση της ιστορίας, της ιστορίας της λογοτεχνίας και της ιστορίας της τέχνης*, Αθήνα.
- Ρηγοπούλου, Π. (1985): «Η Ζωγραφική στον Καραγκιόζη, Απλή Διακόσμηση ή Αυθεντική Δημιουργία» στον τόμο: Τσουχλίου Δ. και Μπαχαριάν Α., *Η Σκηνογραφία στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Αθήνα, 88-90.
- Σταυρακοπούλου, Α. (2014): «...και πανηγύρια πέρασε στην αγκαλιά των κοριτσιών»: ο λαϊκός πολιτισμός στο τρίπτυχο Κουν, Τσαρούχη, Χατζηδάκι», στον τόμο: *Σκηνική Πράξη στο Μεταπολεμικό Θέατρο. Συνέχειες και Ρήξεις*, Θεσσαλονίκη, 177-187.
- Τσάγκας, Χ. (1987-1988): «Σημείωμα του Σκηνοθέτη» στο Σοφοκλή, *Φιλοκτήτης*, Πρόγραμμα παράστασης, Θίασος Παλκοσένικο, χ.α.σ.
- Τσαρούχης, Γ. (1977): *Πρόγραμμα Τρωάδων*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (9/1982), *Πρόγραμμα των Επτά επί Θήβας*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (1986): *Αγαθόν το Εξομολογείσθαι*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (1989): *Εγώ Ειμί Πτωχός και Πένης*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (1990): *Ως Στρουθίον Μονάζον επί Δώματος*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (1990): *Ζωγραφική*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (1993): *Μάτην ωνείδισαν την Ψυχήν μου*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (2000): *Ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γ. (2003): *Έλληνες Ζωγράφοι* (επιμ. Θανάσης Θ. Νιάρχος), Αθήνα.

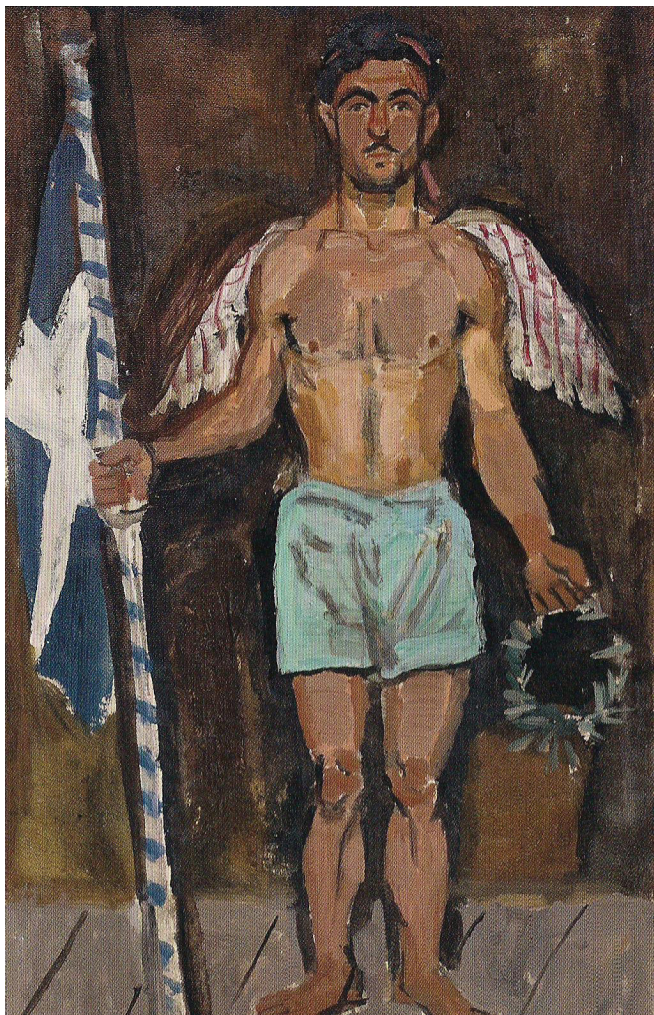
Φωτόπουλος, Δ. (1990): «Γιάννης Τσαρούχης» στον τόμο: *Παραμύθια πέραν της Όψεως*, Αθήνα.

Χατζηνικολάου, Ν. (1982): *Εθνική Τέχνη και Πρωτοπορία*, Αθήνα.



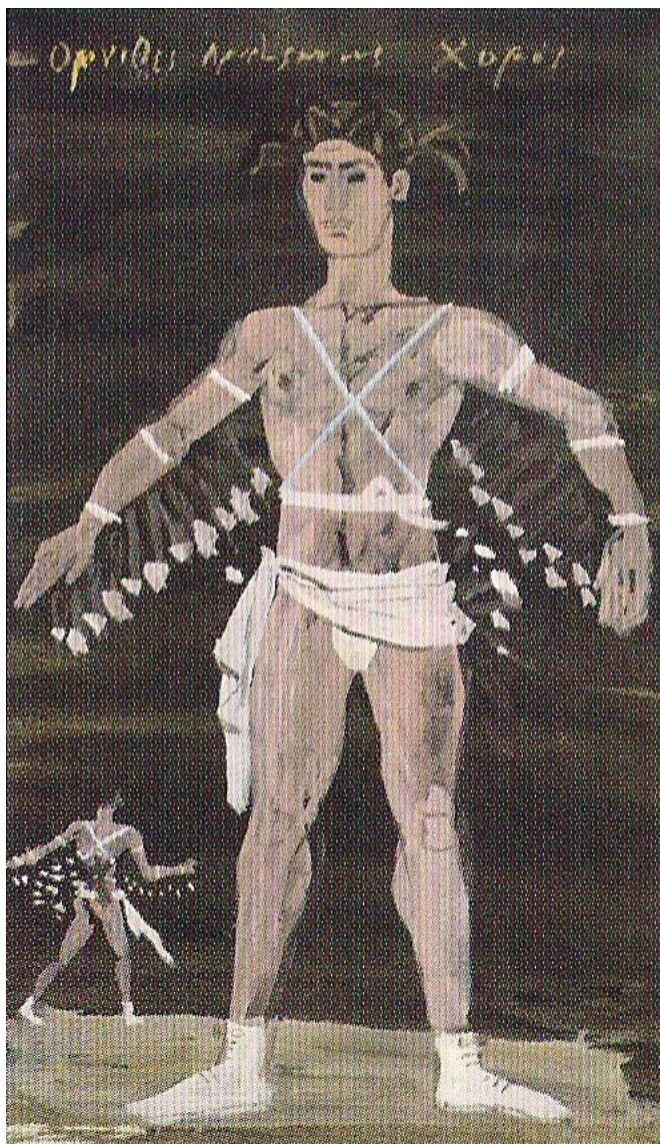
Εικ.1: Ο Γιάννης Τσαρούχης ως Τραβιάτα.

Πηγή: Φωτόπουλος Δ. (1990): «Γιάννης Τσαρούχης», στον τόμο: *Παραμύθια πέραν της Όψεως*, Αθήνα, σ. 155.



Εικ.2: Γιάννης Τσαρούχης, *Ο Ευγένιος Σπαθάρης ως Άγγελος στην Αποθέωση του Αθανασίου Διάκου*, 1948, λάδι σε πανί, 31x19,5 εκ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, αρ. ευρ. 2.

Πηγή: *Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989* (2009): επιμ. Νίκη Γρυπάρη, Μαρίνα Γερούλάνου, Τάσος Σακελλαρόπουλος, Αθήνα.



Εικ.3: Γιάννης Τσαρούχης, Αριστοφάνης, *Όρυστιθεις*, μακέτα κοστούμιού, νερομπογιά σε χαρτί, 22x13 εκ., ιδιωτική συλλογή.

Πηγή: Γιάννης Τσαρούχης 1910-1989 (2009): επιμ. Νίκη Γρυπάρη, Μαρίνα Γερούλανου, Τάσος Σακελλαρόπουλος, Αθήνα.



Εικ.4: Γιάννης Τσαρούχης, *Τρωάδες*, φωτογραφία από την παράσταση, 1977.
Πηγή: Τσαρούχης Γ. (1977): Πρόγραμμα *Τρωάδων*, Αθήνα.

Προσέγγιση και σύνθεση της σκηνικής εικόνας στην παράσταση
Ακυβέρνητες Πολιτείες - Η Λέσχη του Στρατή Τσίρκα – δημιουργώντας
με τα πλαστικά στοιχεία της ετερότητας¹

Approach and composition of the stage design (stage image)
in the performance *Drifting Cities - The Club* written by Stratis Tsirkas
– creating images with otherness performative elements.

Αση(μίνα) Δημητρο(υ)λοπούλου

Αρχιτέκτων-Σκηνογράφος
Ε.Ε.Π. Πανεπιστημίου Πελοποννήσου
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Assi(mina) Dimitro(u)lopoulou

Architect Scenographer and Costume Designer
E.E.P., Specialized Teaching and Research Staff
Department of Theatre Studies
School of Fine Arts
University of the Peloponnese

adimitrolopoulou@gmail.com

¹ Επιμέλεια κειμένου Μαρίνα Κοτζαμάνη

Abstract

The two most historic theatres in Athens have joined forces for the first time to produce Stratis Tsirkas's trilogy *Drifting cities*. Our paper concerns the scenic representation of the trilogy's first book. *The Club* is set in Jerusalem, the navel of the world, and covers the period from 1942 to 1943. The shadow of war is everywhere, as strategies are affected and ideological deadlocks emerge. Our aim is to present the conceptual process of the visual elements that create the scenic image (set and costume design). The main axes of our approach are: a. Creating a personal - experiential space: in the study place of the writer, b. History and space, c. Focus on scenic objects, irony or fetishism – atmospheres, d. Otherness and the scenic bodies, e. From inter-text to inter-cinema referencing 6. *The Club* - charm of decadence.

Λέξεις-κλειδιά: Τσίρκας, βιωματικός χώρος, διακειμενικός, ετερότητα.

Keywords: Tsirkas, lived space, intertextual, alterity

Στο μυθιστόρημα *Ακυβέρνητες Πολιτείες*, η διαφορετικότητα και το ύφος της γραφής εντοπίζεται αμέσως στην πολυπλοκότητα του συστήματος των φωνών, των εστιάσεων και των χώρων που κατευθύνουν την αφήγηση. Πιο συγκεκριμένα, στην τριλογία η πλοκή εκτυλίσσεται σε τρεις διαφορετικές πόλεις: Ιερουσαλήμ, Κάιρο, Αλεξάνδρεια. Ο Στρατής Τσίρκας φωτίζει το εφιαλτικό τοπίο του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου επιλέγοντας ως «σκηνικό» έναν ιδιαίτερο γεωπολιτικό τόπο στον οποίο διασταυρώνονται με περίπλοκο τρόπο διαφορετικά ιστορικά δεδομένα: η ναζιστική απειλή και ο αντιφασιστικός αγώνας, η αποικιακή ηγεμονία και το αντι-αποικιακό μέτωπο, τα προλεγόμενα του εμφυλίου που εγκαινιάζονται από την καταστολή του αριστερού κινήματος της Μέσης Ανατολής, ο σκληρός Απρίλης του '44. Η τριλογία αποτελεί ένα μυθιστόρημα σταθμό της μεταπολεμικής περιόδου τόσο για την αισθητική του και τις καινοτόμες αφηγηματικές τεχνικές όσο και για τη διπλή ιστορικότητα της γραφής του.

Στη σύντομη αυτή ανακοίνωση θα παρουσιάσουμε σημεία της δημιουργικής διαδικασίας στη σύνθεση της σκηνικής εικόνας της παράστασης *Ακυβέρνητες Πολιτείες - Η Λέσχη* και θα τα συσχετίσουμε με το ομώνυμο πρώτο μέρος της τριλογίας.² Σκηνικά στοιχεία που διαμόρφωσαν την πλαστική φόρμα της παράστασης και συνέβαλαν ως γίνεσθαι στην αισθητική τόσο της δημιουργίας της όσο και της αντίληψής της από το βλέμμα του θεατή θα μας απασχολήσουν ως «δομή της αίσθησης» και ατμόσφαιρας της εικόνας.³

Το μυθιστόρημα έχει κινηματογραφική ταχύτητα εναλλαγής χώρων και είναι πολυπρόσωπο. Η θεατρική διασκευή βασίστηκε σε κάποιους καθοριστικούς άξονες που έχουν σαν στόχο να συνδέσουν το σκηνικό χώρο και τον αριθμό των ηθοποιών με την παραστατική σκηνική έκφραση. Δέκα ηθοποιοί συγκροτούν μια αφηγηματική κοινότητα που ενσωματώνει αποσπάσματα από την αλληλογραφία του Τσίρκα και από *Τα ημερολόγια της τριλογίας Ακυβέρνητες Πολιτείες* καθώς και στοιχεία τα οποία φωτίζουν τα πραγματικά ιστορικά γεγονότα της περιόδου. Η πόλη που κατέχει στο μυθιστόρημα το ρόλο του οργανωτικού κέντρου της αφήγησης είναι η Ιερουσαλήμ, ως μια πολύβοη πολιτεία της Μέσης Ανατολής. Τα πρόσωπα δημιουργούν ένα σύνολο ανομοιογενές που εμπλέκει τον κόσμο της προσφυγιάς, της πολιτικής, της διπλωματίας τονίζοντας το πλούσιο πολιτισμικό τους φορτίο. Όλοι οι χαρακτήρες αυτής της τοιχογραφίας, παροικιακοί αστοί κυρίως, ζουν μόνοι και ξεκομμένοι, στο περιθώριο του κόσμου και του έθνους τους, ο καθένας τους μέσα στο προσωπικό μοναχικό του τοπίο. Το μυθοπλαστικό σύμπαν του ομώνυμου μυθιστορήματος είναι ένα πολυφωνικό σύμπαν, το οποίο διακρίνεται από την έμφαση στην ετερότητα και τον ετεροπροσδιορισμό, καθώς και από τις σχέσεις αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης μεταξύ των υποκειμένων.

² Η παράσταση *Ακυβέρνητες Πολιτείες - Η Λέσχη* πραγματοποιήθηκε τη θεατρική περίοδο 2016-17 και 2017-18 σε συμπαραγωγή του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης Κάρολος Κουν, βλ. Παράρτημα.

³ Fischer – Lichte (2013) 319.

*Δημιουργία ενός προσωπικού – βιωματικού χώρου:
«Στο εργαστήρι του μυθιστοριογράφου».⁴*

Το θέατρο, διαφορετικά από το μυθιστόρημα, ακόμα και όταν διηγείται μια ιστορία που συνέβη σε μια άλλη εποχή και σε ένα άλλο μέρος παρουσιάζει συμβάντα που εκτυλίσσονται εδώ και τώρα και που γίνονται αντιληπτά από το θεατή στον ίδιο χρόνο. Ό,τι βλέπουν και ακούνε οι θεατές σε μια παράσταση «εκλαμβάνεται ως τέλεση, εκδήλωση και παρέλευση του παρόντος».⁵ Η βιωματική σχέση θεατών και ηθοποιών σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο θεωρείται ως δεδομένη. Η εστίασή μας στο πρόσωπο του συγγραφέα καθώς και η βιωμένη εμπειρία του κεντρικού προσώπου του μυθιστορήματος μας οδηγεί να τον συνδέσουμε με τον «πλάνη». Ο «πλάνης», ο μοντέρνος αστικός ήρωας ενσαρκώνει την περιηγητική αντίληψη για το χώρο, την περιγραφή του τοπίου με βάση την ανθρωπογνωστική συμμετοχή στην αστική συλλογικότητα, αναζητά άσυλο μέσα στην ανωνυμία του πλήθους για να εξασφαλίσει την απαραίτητη απόσταση από τα κοινωνικά δρώμενα.⁶

Η βιωματική σχέση του συγγραφέα με τα γεγονότα και κυρίως με τις συνέπειες της πρώτης έκδοσης του βιβλίου διεκδικεί το ρόλο του οργανωτικού κέντρου της αφήγησης στο χώρο και ρυθμίζει μια σειρά από επιλογές που έγιναν σε σχέση με την παράσταση και τη διασκευή του κειμένου.⁷ Η προσωπική εμπειρία και η συλλογική ιστορία οδηγούν σε εννοιολογική - συμβολική πρόσληψη του χώρου και συνδέουν την εικόνα της πόλης με την ανάκληση της μνήμης και του βιώματος δημιουργώντας έναν τόπο θραυσμάτων μνήμης.

Βιβλιοθήκη, ένα γραφείο, δύο στοιχεία αλληλένδετα στην αντίληψη του εσωτερικού χώρου. Πάνω στο γραφείο μια γραφομηχανή. Η σύνθεση εγκαθιδρύει την προσωποκεντρική αφήγηση (φωτ. 1).

Η παρατήρηση μιας βιβλιοθήκης μπορεί να συγκριθεί με τη συλλογή φωτογραφιών μιας ζωής: τα βιβλία του κάθε κτήτορα είναι όφεις του παρελθόντος του. Μέσα από αυτά τα κομμάτια του πνευματικού του κόσμου, προσπαθούμε να ακτινογραφήσουμε την προσωπικότητα του κάθε συλλέκτη βιβλίων, ανασυστήνοντας τα ενδιαφέροντά του, την αισθητική του, την πολιτική και κοινωνική του θέση.⁸ Η συσσώρευση βιβλίων αποκτά τη δική της

⁴ Προκοπάκη (1996) 733.

⁵ Fischer – Lichte ό.π. 191.

⁶ Walter Benjamin (1994) 43-79.

⁷ Παρόλες τις αναφορές του Στρατή Τσίρκα στον Αραγκόν στην αρχή του δεύτερου βιβλίου της τριλογίας (*Αριάγνη*) προσπαθώντας να αποσυνδεθεί από την ιστορία της *Λέσχης*, η σχέση του μυθιστορήματος με τον ίδιο είναι βιωματική και το διαπιστώνουμε στο *Τα ημερολόγια της τριλογίας Ακβέρνητες Πολιτείες*. Ανάμεσα στον πρώτο και στο δεύτερο τόμο της τριλογίας μεσολάβησε το γεγονός που σφράγισε τη ζωή του συγγραφέα, η διαγραφή του από την κομματική οργάνωση του ΚΚΕ Αιγύπτου γιατί αρνήθηκε να αποκηρύξει τη *Λέσχη*. Στην παράσταση ενσωματώθηκαν αποσπάσματα από ημερολογιακές καταχωρήσεις, επιστολές, συνεντεύξεις του συγγραφέα καθώς και ηχογραφημένο υλικό προσωπικής του αφήγησης.

⁸ Η μελέτη στοιχείων που συνθέτουν την προσωπική βιβλιοθήκη του Τσίρκα οδήγησαν

ποιητική και συμβολική σημασία μεταφοράς στο χώρο και στο χρόνο πόσο δε αν τα παραθέματα είναι ποικίλα και ετερογενή. Ωστόσο, μια βιβλιοθήκη δεν αποτελεί μόνο προσωπική υπόθεση, αλλά συνιστά και μια ευρύτερη πολιτισμική διαδικασία. Η συλλογή βιβλίων και άλλων εντύπων δηλώνει την πολιτιστική αξία του κειμένου, η οποία ενσαρκώνεται στο διανοούμενο πρόσωπο. Ίχνη από τη βιωμένη ατομική εμπειρία και τη συλλογική ιστορία, ίχνη από τις περιγραφές της αρχιτεκτονικής και της πολεοδομίας, παλιότερες και νεότερες μορφές γραφής και γλώσσας συμβάλλουν στη συμβολική πρόσληψη του χρόνου και του χώρου στην αντίληψη του θεατή.

Παρότι στο θεατρικό χώρο η παρουσία της βιβλιοθήκης ήταν ισχυρή, όγκος βιβλίων και μεταλλικός σκελετός της κατασκευής, δεν ήταν το μόνο στοιχείο που θα επηρέαζε την αντίληψη του θεατή και θα δημιουργούσε την ειδική ατμόσφαιρα αλλά η δημιουργία και η συνέργεια των στοιχείων του χώρου. Η μεταλλική μαύρη σκάλα και το γραφείο γίνονται σύμβολα που συνδέουν την ιστορία με την ιστορία των προσώπων. Η γραφομηχανή Ρέμιγκτον είναι για τον Τσίρκα η μετωνυμία της ίδιας της γραφής: αντιπαρατίθεται στο μέτωπο, στη ζωντανή πραγματικότητα του ίδιου του πολέμου με μία ερώτηση: «Ρέμιγκτον ή μέτωπο;».⁹

Αναδιπλώσεις της Ιστορίας στον χώρο.

Σε μία συζήτηση με τον Αλέξανδρο Κοτζιά, μας αναφέρει η Χρύσα Προκοπάκη, ο Στρ. Τσίρκας λέει: «Εγώ είμαι με τη θεωρία ότι όσο περισσότερες δυσκολίες βάλω προκαταβολικά στον εαυτό μου για να μείνω πιστός στο πνεύμα μιας εποχής τόσο πιο κοντά είμαι στο καλό μυθιστόρημα. Αυτή είναι η θεωρία του αλυσοδεμένος χορεύει». Στην ίδια συζήτηση μας θυμίζει τις συμβουλές του Γουώλτερ Σκοτ: «Για μυθιστορήματα που περιέχουν Ιστορία να μην βάζεις πολλή Ιστορία μέσα».¹⁰ Στη *Λέσχη* τα ιστορικά γεγονότα δεν εκτίθενται άμεσα. Τα ιστορικά πρόσωπα που αναφέρονται επωνύμως όχι μόνο δεν πρωταγωνιστούν αλλά δεν είναι και ήρωες του μυθιστορήματος, δεν τα βλέπουμε. Τα λόγια και τα έργα τους τα μαθαίνουμε από κάποιον αφηγητή. Η τεχνική της αφήγησης διατηρήθηκε στην παράσταση με το ρόλο του αφηγητή να μοιράζεται σε κάποιους από τους ηθοποιούς.

Ο χώρος του Υπογείου του Θεάτρου Τέχνης, ο θεατρικός χώρος της παράστασης, θέτει τα δικά του μορφολογικά δεδομένα, σκηνή σε σχήμα π, χαμηλό ύψος και μικρό βάθος σκηνής, στοιχεία πολύ σημαντικά στην διαμόρφωση του βλέμματος του θεατή. Η σχέση μεταξύ ηθοποιών

σε προτάσεις αισθητικών επιλογών. Ο Τσίρκας διαθέτει στη βιβλιοθήκη του πολλά από τα βιβλία που συνθέτουν μια εικόνα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, κινούμενης αυτή την εποχή σε τρεις άξονες: την Αριστερά, τον μοντερνισμό και την πρωτοπορία, βλ. Βιβλιογραφία.

⁹ Το ερώτημα διατρέχει το μυθιστόρημα, με τη συγκεκριμένη διατύπωση το συναντούμε στην *Αριάνη*: Τσίρκας (2005) 19.

¹⁰ Προκοπάκη (1996) 740.

και θεατών αποτελεί σημείο εκκίνησης και κεντρικό άξονα οργάνωσης του χώρου, τόσο σε σχέση με τη θέαση αλλά και με την εμπειρία της χωρικότητας. Ο ίδιος χώρος όμως γίνεται το τοπίο μιας κατοικημένης ιστορικής μνήμης. Αρχιτεκτονικά και μορφολογικά στοιχεία τόσο του χώρου όσο και των αντικειμένων είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το χρόνο, τον τόπο και τα πρόσωπα δημιουργώντας ένα κλειστό ζωντανό σύνολο. Η χωρικότητα δεν προκύπτει μόνο από την ειδική χρήση του χώρου από ηθοποιούς και θεατές αλλά και από την μοναδική ατμόσφαιρα που αυτός αποπνέει. Ταυτόχρονα άξονες διατρέχουν την ιστορία: το τοπίο του Δεύτερου Παγκοσμίου Πολέμου, η πόλη της Ιερουσαλήμ, η πανσιόν της Φράου Άννα, οι ιστορίες των προσφύγων αναζητώντας περισσότερο τη λέξη τόπος και όχι χώρος (φωτ. 2). Οι αρχιτεκτονικές της μνήμης επιτρέπουν αυτή την επιλεκτική συγκρότηση της ταυτότητας μέσα από πραγματικά ή φανταστικά ταξίδια.

Εστίαση στα αντικείμενα, ειρωνεία και φετιχισμός: Ατμόσφαιρες.

Στη *Λέσχη* από τη μια μας δίνεται μια πολυπρισματική εικόνα των πραγμάτων και από την άλλη αυτή περιορίζεται στις δυνατότητες «θέασης», «αίσθησης», «αντίληψης», ανάλογα με το χώρο και το χρόνο και την κοινωνία. Άλλοτε με τη μορφή ειρωνείας και άλλοτε με τη μορφή συναισθηματικής λατρείας αναδεικνύεται η μικροκλίμακα των αντικειμένων με τρόπο που μοιάζει να επιβάλλεται ενδογενώς από τη μοντερνιστική υφή του έργου. Αναφορές στον Francis Jourdan ή στην «πέτσινη» πολυθρόνα ή ακόμα και σε πόλεις: «Ο μέγας αρχιτέκτονας της Φρανκφούρτης, η πρώτη χάρβα κυβιστικού ρυθμού στον κόσμο».¹¹

Επίσης, η ξυλογραφία του Ντύρερ «Οι Τέσσερις Ιππείς της Αποκαλύψεως» ή ο πίνακας του Μανέ «Madame Manet au canapé bleu» αναφέρονται στη *Λέσχη* ως 'αντίγραφα' και το μπλε ρουαγιάλ του δεύτερου πίνακα γίνεται χρώμα δωματίου στο μυθιστόρημα. Ο αισθητικός μοντερνισμός που αμφισβητεί το σοσιαλιστικό ρεαλισμό στη γραφή του μυθιστορήματος δημιουργεί αναζητήσεις γραφής σε χωρικότητες και αντικείμενα στη δημιουργική μας σύνθεση. Το χρώμα στον πίνακα του Μανέ ανακαλεί το χρώμα του Θόλου του Βράχου της Ιερουσαλήμ και συνδέεται στην παράσταση με το κοστούμι της Νάνσυ. Στον ίδιο άξονα η σχέση του καθρέφτη με τις «κομμένες κεφαλές» που αναφέρονται συχνά ως μια ειρωνική απεικόνιση των κομματικών συντρόφων.

Οι σχέσεις των προσώπων με τα αντικείμενα άλλες φορές ανακαλούν τη μνήμη και άλλες φορές το συμβολισμό ή την ειρωνεία (φωτ. 3). Σε αυτό το πλαίσιο η παρουσία ενός φυτού που γίνεται ένα ζωντανό κομμάτι μνήμης μπορεί να συνδέσει τον εκ-πατριωτισμό των προσώπων με το νέο τους χώρο. Η παρουσία μιας σειράς από βαλίτσες στη μια πλευρά της σκηνης έρχεται σε αντίστιξη με το ζύλινο στρατιωτικό κουτί της άλλης πλευράς. Η συνέργεια των

¹¹ Τσίρκας (2005) 35.

αντικειμένων επί σκηνης ορίζει την παροντικότητα καθώς και χωρικότητες στοχεύοντας στις αισθήσεις των θεατών. Ανακαλούν τη βιωμένη μνήμη μέσα από το σώμα του προσώπου που τα αγγίζει με τρόπο που να γίνονται μέρος της σκηνικής ύπαρξής του. Η μνήμη έχει τη δυνατότητα να λειτουργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να εγγράφει το παρελθόν στο παρόν και έτσι να «διπλασιάζει» το παρόν, να δημιουργεί εικόνες, σκέψεις και αυτοματισμούς κινήσεων.¹² Η προετοιμασία του τσαγιού στο χώρο των θεατών θα λέγαμε πως έχει σαν στόχο τη χρήση της οσμής και τη δημιουργία της σωματικής αντίδρασης.

«Παντού ήμουν περαστικός και ξένος» : Η ετερότητα των σκηνικών σωμάτων.¹³

Οι ήρωες του μυθιστορήματος, μέσα από την προσωπική μνήμη, αναζητούν ένα φαντασικό χωροχρόνο, προσπαθούν να ξεπεράσουν τις σκληρές συνθήκες της μοναξιάς τους χωρίς αυτό να μπορεί να καλύψει τα ψυχολογικά και συναισθηματικά κενά τους.¹⁴

Για τον πρόσφυγα και τον εξόριστο η νοσταλγία είναι μια φαντασική χώρα, μια πατρίδα που την κατοικεί. Επιπλέον, η πολυεστιακή ανάπτυξη της αφήγησης μας μεταφέρει τα δρώμενα διαθλασμένα, ιδωμένα από την οπτική γωνία των ηρώων. Η παρουσία των προσώπων επί σκηνης δεν αναπαριστά κάτι που υπάρχει μόνο στο δραματικό κείμενο αλλά δημιουργεί κάτι μοναδικό που μπορεί να υπάρξει χάρη στην ιδιαίτερη σωματικότητα τους. Η χαρτογράφηση του σκηνικού χώρου συγκροτείται ως μια διαδικασία διαδοχικών εγγραφών σωμάτων και κοστουμιών στην ίδια επιφάνεια συστήνοντας έτσι μια οπτική αφήγηση που αποτελείται από ποικίλα παραθέματα.

Παρουσιάζουμε αρχικά το τρίπτυχο Μάνος - Φράου Άννα - Έμμη. Η πορεία της αυτογνωσίας μέσα από δοκιμασίες, πάθη και διλήμματα ενσαρκώνεται στον κεντρικό ήρωα, τον αξιωματικό και κομμουνιστή διανοούμενο Μάνο Σιμωνίδη.¹⁵ Ο Σιμωνίδης αναδεικνύει τις ιδιότητες της διάνοησης ως στοιχείου ετερότητας και κριτικής ματιάς τόσο πάνω στην υποκειμενική εμπειρία όσο και πάνω στο κοινωνικό πλαίσιο, χαρακτηρίζεται απο έναν «σοσιαλιστικό ουμανισμό».¹⁶ Αυτοπροσδιορίζεται ως ξένος σε όλους τους τόμους της τριλογίας, δηλώνει την αντίθεση και την απόσταση που τον χωρίζει από το περιβάλλον του: πρόσφυγας, αποκομμένος από τους συντρόφους του, παράνομος και διχασμένος ανάμεσα στο δίλημμα γραφή ή ζωή. Σύμφωνα με το σχεδιασμό του μυθιστορήματος στο *Τα ημερολόγια*

¹² Η σχέση μνήμης και εικόνας μας έχει απασχολήσει στο Dimitroulopoulou (1997) 19-29.

¹³ Το παράθεμα προέρχεται από την *Λέσχη* και αναφέρεται στο Παπαθεοδώρου (2002) 367-386.

¹⁴ Παπαθεοδώρου (2000) 585.

¹⁵ Η διανομή της παράστασης αναφέρεται στο Παράρτημα.

¹⁶ Παπαθεοδώρου (2002) 369.

της τριλογίας *Ακωβέρητες Πολιτείες*, χαρακτηρίζεται από ένα «διανοουμενισμό αλλά Έλιοτ». «Όπως παρατηρεί ο Έντουαρντ Σάϊντ, η κριτική στάση της διανόησης είναι μια κατάσταση πνευματικής εξορίας που εμφανίζει πολλά από τα χαρακτηριστικά της κυριολεκτικής εξορίας». ¹⁷ Η αδυναμία του να ενταχθεί στο χώρο και χρόνο τον οδηγεί σε μια αντιδραστική ενδυματολογική προσέγγιση που τονίζει την ηθελιμμένη απομόνωσή του ενώ στο δεύτερο μέρος της παράστασης τονίζεται η στρατιωτική του ιδιότητα.

«Και τώρα η Φράου Άννα Ρόζενταλ Φέλντμαν, του γνωστού αρχιτέκτονα του Αμβούργου. Κόρη μεγαλοεργοστασιάρχη της Κολωνίας». ¹⁸ Με τα λόγια αυτά παρουσιάζει ο συγγραφέας την ταυτότητα ενός από τα τρία εστιαζόμενα πρόσωπα της *Λέσχης*. Ιδιοκτήτρια της πανσιόν στην οποία εξελίσσεται η δράση φέρνει στο προσκήνιο τα κεντρικά πρόσωπα του μυθιστορήματος, σκιαγραφεί τους χαρακτήρες τους και περιγράφει τις κινήσεις τους ενώ αργεί να παρουσιάσει στοιχεία της ζωής της. Η λυρική της εγκατάλειψη την οδηγεί στην έκφραση του εσωτερικού κόσμου ενός υποκειμένου απόλυτα μοναχικού και διχασμένου, ταυτόχρονα η μνήμη του παρελθόντος τη δένει με αντικείμενα που αποκτούν τη δική τους αφήγηση και φωτίζονται συναισθηματικά. Χωροθετώντας τη θέση της σχεδιάζει τον κόσμο της, ένα ζύλινο έπιπλο που έχει κρύψει ρούχα και υφάσματα, ένας ζύλινος λαγός που χαιδεύει τρυφερά, παιδικά παιχνίδια. Ένας δίσκος με πράσινους κύκλους στην άλλη πλευρά, άλλο ένα αυστριακό στρατιωτάκι. Η ιεροτελεστία της καθημερινότητας του τσαγιού την οδηγεί επαναληπτικά σε ένα τρόλεϋ στο μπροστινό μέρος του σκηνικού χώρου. Το σώμα της ηθοποιού περιγράφει έναν προσωπικό χώρο επί σκηνής και δίνει ζωή σε αντικείμενα μνήμης, μια εσωτερική ζωή άλλης χρονικότητας: το παρελθόν εγγράφεται στο σώμα μέσα από συνήθεις κινήσεις. ¹⁹ Η εγκατάλειψη και ο ξεπεσμός, η ερωτική στέρηση, η ζήλια για τις γυναίκες την καθιστά μια από τις πιο ιδιόμορφες και τραγικές προσωπικότητες της τριλογίας. Ο τελευταίος μονόλογος της Άννας αποτελεί το κορυφαίο στάδιο της απόπειράς της να δραπετεύσει από το διχασμένο εαυτό της, έτσι σε μια ύστατη προσπάθεια να επικοινωνήσει με τον έξω κόσμο απεκδύεται του δικού της λόγου, γεγονός που θα την οδηγήσει στην παραφροσύνη.

Το πιο αιθέριο πλάσμα της τριλογίας με την περιγραφή του οποίου ανοίγουν οι σελίδες της *Λέσχης*, είναι η αυστριακή Έμμη Μπόμπρετςμπεργκ. Σύζυγος του διπλωμάτη Χανς σκιαγραφείται ως άτομο καλλιεργημένο με ευαισθησίες και ειλικρίνεια που μεταμορφώνεται στα μάτια του Μάνου σε Διοτίμα (συστοίχιση της σχέσης Έμμης και Μάνου με αυτήν του Hölderlin προς την Gontard). Η αντιπαράθεση των δύο προσώπων Χανς/Έμμη που ανήκουν στο ίδιο κοινωνικό πλαίσιο ορίζεται από τον τρόπο που αντιμετωπίζουν τον κόσμο. Ο Χανς με τις επαγγελματικές και πολιτικές φιλοδοξίες και η Έμμη με τις αισθήσεις και τον έρωτα. Η Έμμη αναμειγνύει τη

¹⁷ Ο.π. 382.

¹⁸ Τσίρκας (1973) 33.

¹⁹ Bergson (1939) 44-47.

σαρκική επιθυμία με τη «μεταφυσική της αμαρτίας», η οποία πηγάζει από τον καθολικισμό της.²⁰ Έτσι, φτάνει να απολαμβάνει μαζοχιστικά τη σωματική βία. Παράλληλα όμως είναι και θύτης, καθώς οι άνδρες με τους οποίους έρχεται σε επαφή «καταστρέφονται». Η Έμμα ακολουθεί μια ενδοστρεφή πορεία στο έργο σε αντίθεση με το Μάνο που ακολουθεί μια εξωστρεφή πορεία. Ενδυματολογικά διαφοροποιείται στο δεύτερο μέρος της παράστασης καθώς αλλάζει και η πορεία του χαρακτήρα της.

Στο μυθιστόρημα οι άλλοι χαρακτήρες είναι σε άμεση συνάρτηση με το πρόσωπο του Μάνου (ως χαρακτήρας έχει το πολιτικό πρόταγμα της κριτικής και της αντίστασης απέναντι στις αυταρχικές εξουσίες) και διαμορφώνονται προοδευτικά με βάση τις εμπειρίες, τα βιώματά τους και την πολιτική διάσταση του έργου. Στην παράσταση οι υπόλοιποι ηθοποιοί είχαν διπλούς ρόλους και ενίοτε το ρόλο του ηθοποιού αφηγητή.

Μέσα στα πλαίσια της στράτευσης του διανοούμενου εμφανίζεται το πολιτικό σχόλιο «κομμένες κεφαλές» που χαρακτηρίζει το Ανθρωπάκι, κομματικό καθοδηγητή και με τον τρόπο αυτό κριτικάρει τη σχέση διάνοησης και κομματικής στράτευσης.²¹ Ο στρατός για το Μάνο είναι ένας κόσμος ηρωικός που θα οδηγήσει στην απελευθέρωση από το φασισμό. Τα σώματα εγγράφονται με το στρατιωτικό τους χαρακτήρα τονισμένο ενδυματολογικά. Στο πλευρό των συντρόφων του Μάνου ο Γαρέλας και αντίζηλος (σε σχέση με την Έμμα) είναι ο λοχαγός του αμερικάνικου στρατού Μπένη Κουρτμέγιερ. Η Ραπέσκου, γαλλίδα κατάσκοπος, μεταμορφώνεται από τη μαύρη σκιά της Έμμης του πρώτου μέρους σε κατάσκοπο του στρατού των ελεύθερων Γάλλων. Τα πρόσωπα της παράστασης συμπληρώνονται με το ζεύγος των Νάνσυ Κάμπελ/Ρον Φίλιπς, τον Ουίντερ, τον Άντονι Μπάτλερ και τέλος τη Ρουμάνα πρόσφυγα Ρόζα Χλιάσκα.

Διακειμενικές και δια-κινηματογραφικές αναφορές.

Είναι ορατή η τάση του Τσίρκα να χρησιμοποιεί συστηματικά αναφορές σε κλασικά κείμενα της δυτικής λογοτεχνίας. Πιο συγκεκριμένα, στη *Λέσχη* οι αναφορές αυτές αφορούν κυρίως στο νατουραλιστικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα. Θα ξεχωρίσουμε τα θραύσματα από τρία ποιήματα του Hölderlin, τα «Στο Μέσον του Βίου», «Ο Αποχαιρετισμός» και «Πάτμος», καθώς και μικρά τμήματα της αλληλογραφίας του. Επίσης γίνονται πολλαπλές αναφορές στον Τ.Σ. Έλιοτ, στον Καβάφη (ενισχύουν την ιστοριογραφική συνείδηση του Τσίρκα), σε δύο έργα του Gustave Flaubert, το *Voyage en Orient* και τη *Madame Bovary*, σε δύο έργα του Honoré de Balzac, τον *Père Goriot* και την *Eugénie Grandet*, και τέλος στον Έφρηβο του Ντοστογιέφσκι. Είναι σαφές ότι, με τις αναφορές στον Honoré de Balzac, ο συγγραφέας επιδιώκει να εγγράψει στο κείμενό του μετα-μυθολογικές ενδείξεις σχετικά με τον τρόπο που θέλει να

²⁰ Πάγκαλος (2005) 12.

²¹ Παπαθεοδώρου (2002) 373.

διαβαστεί το έργο και να φωτίσει τον μυθοπλαστικό του κόσμο ερμηνευτικά καθώς και να προωθήσει τη δράση.²²

Τρεις γυναικείοι χαρακτήρες θα προσθέσουν δια-κινηματογραφικές αναφορές στην παραστασιακή εικόνα. Η Έμμα, η Νάνσυ και η Ρόζα. Οι ταινίες που επιλέχθηκαν είναι επίσης πολύ γνωστές: *Casablanca* (1942, σκηνοθεσία του Michael Curtiz), *Up at the villa* (2000, σκηνοθεσία του Philip Haas) και *Dogville* (2003, σκηνοθεσία του Lars von Trier).

Στη συσχέτιση της εικόνας της Έμμης με την Ίσλα (Ιγκριντ Μπέργκμαν) έπαιξαν ρόλο τόσο η κοινωνική καταγωγή και το χρονικό πλαίσιο της ταινίας και όσο και η αναζήτηση μιας μοιραίας θηλυκότητας που είναι καταγεγραμμένη στη συλλογική μνήμη (φωτ. 4).

Η Νάνσυ λειτουργεί σαν από μηχανής θεά αφού σε επόμενο βιβλίο της τριλογίας (*Νυχτερίδα*) δίνει κατεύθυνση στην ακυβέρνητη αρρενωπότητα του Μάνου και τον συμπλιώνει με το διχασμένο του εαυτό. Τόσο η κοινωνική καταγωγή και το χρονικό πλαίσιο όσο και η συνθήκη της μετέπειτα ερωτικής σχέσης με το Μάνο έπαιξαν ρόλο στην επιλογή της Mary Panton (Κριστίν Σκοτ Τόμας). Η πολωνοεβραία Ρόζα είναι ταυτόχρονα θύμα και θύτης, ο τρόπος με τον οποίο συμπαραστέκεται στην Έμμα και η δύναμη του χαρακτήρα της την συσχετίζουν με την Grace (Νικόλ Κίντμαν).

Η Λέσχη ή η ροητεία της παρακμής.

Ο τίτλος του βιβλίου και της παράστασης αναδύει τη σημασία του στο τέλος με μια «αποκάλυψη» σε σχέση με το ρόλο και τη λειτουργία μιας ανθρώπινης κλειστής οργάνωσης. Ο Ούντερ είναι ο εμπνευστής και αρχηγός της Λέσχης, της ιδιαίτερης οργάνωσης η οποία καθοδηγεί την ερωτική ζωή των μελών της και κυνικά πειραματίζεται πάνω στις ανθρώπινες αδυναμίες. Στη λειτουργία της συμπυκνώνεται η διαπλοκή της σεξουαλικής διαστροφής με τη φαυλότητα της πολιτικής και στρατιωτικής εξουσίας σε καιρό πολέμου – η παρακμή στην πιο επιθετική της εκδοχή. Ο ηθοποιός Θανάσης Δήμου στη διάρκεια της παράστασης έχει μια σταθερή θέση σκιτσάροντας σε ένα μεγάλο χαρτί την εικόνα της Αγίας Πόλης. Όταν ολοκληρώνεται το σκίτσο και σκιαγραφείται ως σκελετός η μορφή πόλης ανακοινώνεται η λειτουργία της Λέσχης από τη Ραπέσκου στην Έμμα και γίνεται αναφορά στον *Έφηβο* του Ντοστογιέφσκι. Η λειτουργία της Λέσχης αναδύεται στην πρόσληψη του θεατή σε όλη τη διάρκεια της παράστασης: οι σχέσεις σωμάτων/χώρου/ αντικειμένων όσο και οι αντίστοιχες λειτουργίες συνοφίζουν την αντίστοιχη ερμηνευτική αισθητική. Η όραση είναι επιλεκτική και ο θεατής δεν μπορεί να παρατηρήσει την κινητική σκηνική εικόνα με τον ίδιο τρόπο που μπορεί να το κάνει με μια εικόνα ούτε να ανατρέξει στη χρονικότητα μιας σκηνικής εικόνας με τον τρόπο που θα το κάνει σε ένα βιβλίο. Τα σκηνικά στοιχεία και η σημασία που τους δίνεται συναρτούν στο βλέμμα του θεατή την

²²Αθανασοπούλου (2011) 788.

προσδοκώμενη αίσθηση της παρακμής και της ειρωνείας.

Όπως μας αναφέρει ο Γιάννης Πάγκαλος, στο μυθιστόρημα ο εξιδανικευμένος ερωτισμός του Μάνου, οι αρρενωπές του αρετές, ο ηρωικός, υγιής και σεξουαλικά εγκρατής κόσμος του στρατού, ζωγραφίζονται με φόντο τη σκοτεινή πλευρά της ιστορίας και της λήμπιντο. Η διαστροφή δεν συμπορεύεται μόνο με την πολιτική ραδιουργία, αλλά αποτελεί και αναπόσπαστο στοιχείο της καθημερινότητας. Η παρακμή είναι παντού παρούσα, η πανσιόν τίθεται επίσης κάτω από τον αστερισμό της παρακμής.²³ Την πρόσληψη όμως αυτής της παρακμής δεν μπορούμε να διαβάσουμε παρά μόνο ως ανατροπή των ιεραρχικών αντιθέσεων και ως αμφισβήτηση και ανατροπή των αξιών της εξουσίας. Η Έμμα είναι θύμα μιας «αδυναμίας», που αποδομεί την εικόνα της σταδιακά (φωτ. 5). Όμως επιλέγεται η κυκλική πορεία του προσώπου και ο δρόμος προς την «ενηλικίωση» που της φέρνει η μητρότητα: η τελική εικόνα της παράστασης αντιστοιχεί στη στατική εικονοποίηση του γράμματος που κλείνει το βιβλίο.

Βιβλιογραφία

- Bergson, H. (1939): *Matière et mémoire*, Paris.
- Benjamin, W. (1994): *Σαρλ Μπωντλαίρ, ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού* (μετ. Γ. Γκουζούλης, επιμ. Κ. Λιβιεράτος, Λ. Αναγνώστου), Αθήνα.
- Dimitroulopoulou, A. (1997): «Un Temps venu d'ailleurs», mémoire de D.E.A., Université Paris I, Panthéon Sorbonne, U.F.R. Arts Plastiques et Sc. Art.
- Fischer - Lichte, E. (2013): *Θέατρο και μεταμόρφωση: Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού* (μετ. Ν. Σουζιουλή, επιμ. Π. Μαυρομούστακος), Αθήνα.
- Merleau-Ponty, M. (1945): *Phénoménologie de la perception*, Paris.
- Πάγκαλος, Γ. (2005): «Αρρενωπότητα και Bildungsroman: ένα παράδειγμα συγκριτικής ανάλυσης (Johann Wolfgang Goethe *Wilhelm Meisters Lehrjahre* και Στρατής Τσίρκας *Ακυβέρνητες Πολιτείες*)» Διδακτορική διατριβή Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ), Σχολή Φιλοσοφική Τμήμα Φιλολογίας Τομέας Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών.
- Προκοπάκη Χ., (1980): *Οι Ακυβέρνητες Πολιτείες του Στρατή Τσίρκα και η κριτική 1960-1966*, Αθήνα.
- Τσίρκας, Σ. (2005): *Ακυβέρνητες Πολιτείες, 1. Η Λέσχη. Μυθιστόρημα*, (επιμ. Χ. Προκοπάκη), Αθήνα.

²³ Ας σημειωθεί ότι ο Μάνος ζει απομονωμένος στη σοφίτα, ψηλά, είναι δηλαδή όσο γίνεται πιο αποστασιοποιημένος από τον κάτω, διεφθαρμένο κόσμο.

- Τσίρκας, Σ. (2005): *Ακυβέρνητες Πολιτείες, 2. Αριάγνη. Μυθιστόρημα*, (επιμ. Χ. Προκοπάκη), Αθήνα.
- Τσίρκας, Σ. (1973): *Τα ημερολόγια της τριλογίας Ακυβέρνητες Πολιτείες*, Αθήνα.
- Αθανασοπούλου, Μ. (2011): «Η ταυτότητα της ανάγνωσης: Διακειμενικές σχέσεις στη Λέσχη του Τσίρκα», Δ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 Πρακτικά, *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)* Τόμος Β', Κ. Δημάδης, Αθήνα, 785-800.
- Γιώτη, Α. (2009): «Βιβλία ελληνικής πεζογραφίας», *Η Βιβλιοθήκη του Στρατή Τσίρκα. Έξι προσεγγίσεις*, Α. Πολίτης, Αθήνα, 63-78.
- Καρτεράκης, Μ. (2009): «Στα ίχνη ενός φιλότεχνου λογοτέχνη, αναζητώντας τη σχέση του Στρατή Τσίρκα με τις εικαστικές τέχνες όπως φαίνεται μέσα από τη βιβλιοθήκη του», *Η Βιβλιοθήκη του Στρατή Τσίρκα. Έξι προσεγγίσεις*, Α. Πολίτης, Αθήνα, 107- 127.
- Ματθαίουπουλος, Ε. (2002): «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: Ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», *1949-1967 Η εκρηκτική εικοσαετία*, Σχολή Μωραΐτη. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 363-400.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (2000): «Ένα τοπίο φορτωμένο μνήμες, Η Αλεξάνδρεια στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα», 2ο Διεθνές Συνέδριο Αθήνα 27-30 Νοεμβρίου 1997 Πρακτικά *Η Πόλη στους Νεότερους Χρόνους. Μεσογειακές και Βαλκανικές Όψεις (19ος -20ός αιώνας)*, ΕΜΝΕ Μνήμων, Αθήνα, 573-596.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (2002): «Διανόηση και κομματική στράτευση Ο Μάνος Σιμωνίδης στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα», *Νέα Εστία* 1743, 367-386.
- Παπαρούση, Μ. (1996): «Αφήγηση σε δεύτερο πρόσωπο. Μιά ιδιαίτερη μορφή εσωτερικού μονολόγου. Η περίπτωση του μυθιστορήματος του Στρατή Τσίρκα *Η Λέσχη*», *Αριάδνη* 8, 157-172.
- Προκοπάκη, Χ. (1996): «Ακυβέρνητες πολιτείες: Η Ιστορία στο εργαστήρι του μυθιστοριογράφου», *Η Λέξη*, 136, 733-743.
- Πολίτη, Τζ. (2001): «Το σώμα ως αποικία: Πράξη και φαντασίωση στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Τσίρκα και στο *Αλεξανδρινό Κουαρτέτο* του Ντάρρελλ», *Η ανεξακρίβωτη σκηνή*, 169-190.
- Χαραλαμπίδου, Ν. (1987) «Η ειρωνεία στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα», *Διαβάζω*, 171, 45.

Στρατής Τσίρκας, *Ακυβέρνητες Πολιτείες – Η Λέσχη*, Πρόγραμμα παράστασης, Εθνικό Θέατρο και Θέατρο Τέχνης Κároλος Κουν, σαιζόν 2017-18, σελ. 1-35.

Παράρτημα:

Ταυτότητα παράστασης *Ακυβέρνητες Πολιτείες – Η Λέσχη* του Στρατή Τσίρκα:
Δραματουργία-Σκηνοθεσία: Εφη Θεοδώρου
Σκηνικά-Κοστούμια: Αση Δημητρολοπούλου
Μουσική: Νίκος Πλάτανος
Κίνηση: Ερμής Μαλκότσης
Φωτισμοί: Σάκης Μπιρμπίλης
Συνεργάτις δραματουργός: Παναγιώτα Κωνσταντινάκου
Βοηθός σκηνοθέτη: Παρασκευή Λυπημένου
Διανομή ρόλων:
Μάνος Σιμωνίδης: Δημήτρης Πασσάς
Έμμη Μπόμπρετςμπεργκ: Ηλέκτρα Νικολούζου,
Φράου Άννα: Κατερίνα Λυπηρίδου
Χανς Μπόμπρετςμπεργκ - πιανίστας: Θανάσης Βλαβιανός,
Άνθρωπάκι: Παντελής Δεντάκης, Μανώλης Μαυροματάκης,
Μίστερ Ουίντερ-Άντονυ Μπάτλερ-Σωφέρ: Θανάσης Δήμου,
Μισέλ Ραπέσκου Ανθή Ευστρατιάδου, Ερατώ Πίσση
Βασίλης Γαρέλας- Ρον Φίλιπτο: Γιώργος Κριθάρας
Ρόζα Χλιάσκα: Γιώτα Μηλίτση
Μπένη Κουρτμέγιερ: Μάνος Στεφανάκης



Φωτ. 1: Δημιουργία ενός βιωματικού χώρου (φωτ. Μυρτώ Αποστολίδου).



Φωτ. 2: Σκηνικός χώρος (φωτ. Μυρτώ Αποστολίδου).



Φωτ. 3: Σύνθεση φωτογραφιών με στοιχεία των σκηνικών αντικειμένων.
(Φωτ. Μυρτώ Αποστολίδου και Άση Δημητρολοπούλου)



Φωτ. 4: Συσχέτιση της εικόνας της Έμμης με την Ίσλα (Ιγκριντ Μπέργκμαν).
(Φωτ. Μυρτώ Αποστολίδου και Άση Δημητρολοπούλου).



Φωτ. 5: Η Λέσχη ή η γοητεία της παρακμής και η αποδόμηση της Έμμη.
(Φωτ. Μυρτώ Αποστολίδου και Άση Δημητρολοπούλου).

Σώματα τρίτης ηλικίας σε παραστάσεις σύγχρονου χορού

Aging bodies in contemporary dance performances

Κάτια Σαβράμη

Χορολόγος,
Αναπληρώτρια καθηγήτρια,
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών,
Πανεπιστημίου Πατρών

Katia Savrami

PhD, Choreologist,
Associate Professor,
Department of Theatre Studies,
University of Patras,

savrami@upatras.gr,
www.savrami.gr,
www.chorosjournal.com

Abstract

Since the end of the 20th century, the aging body has been the subject of several studies and performances by choreographers, most importantly Pina Bausch's *Kontakthof with Ladies and Gentlemen over 65* (2000) and Lilo Manfeld's homonymous film (2002). Recent publications by dance scholars and neuroscientists have formed an interdisciplinary framework for exploring and evaluating alternative approaches to developing a culturally mature subjectivity through dance practice. This paper discusses how the presence of elderly people on stage has contributed to a broadening of cultural ideologies about beauty and expressiveness of movement, while also limiting the boundaries between the aesthetic and the sociopolitical body, notably in contemporary dance. Lived experience, memory of movement, and the inevitable transition from the young, skillful body to the aging body enable us to perceive, both visually and kinesthetically, that, while dancing bodies are closer to the borderline between this world and the "other" (a conception that is in and of itself transcendent), they have the maturity to transform skillfulness into expressiveness of movement.

Λέξεις-Κλειδιά: ιδεολογία, αισθητική, φαινομενολογία, εκφραστικότητα στο χορό.

Keywords: ideology, aesthetics, phenomenology, expressiveness in dance.

Εισαγωγή

Η έρευνα για τα σώματα της τρίτης ηλικίας όλων των φύλων, θέμα που απασχολεί εδώ και πολλά χρόνια τις πολιτισμικές, κοινωνικοπολιτικές αλλά και ιατρικές μελέτες, σήμερα αποτελεί πεδίο διεπιστημονικής διερεύνησης και στον χορό.

Πολλές φορές, όταν αναφερόμαστε στην ηλικία, την χαρακτηρίζουμε ως μια διαδικασία που όλοι βιώνουμε βιολογικά και η οποία έχει ως αποτέλεσμα νευρολογικές αλλαγές που, μέσω της άσκησης και, ειδικότερα, του χορού, βελτιώνουν τη γνωστική λειτουργία και την αισθητικοκινητική απόδοση.¹ Εστιάζοντας στις ψυχολογικές και κοινωνικές πτυχές της γήρανσης σε σχέση με την βιολογική εξέλιξη του ατόμου, υποστηρίζεται ότι η τρίτη ηλικία μπορεί και να προσδίδει σοφία και συνεπώς αξία στις καθημερινές πράξεις μας ή και στον χορό.² Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι το «γήρας» είναι ομόρριζο με το «γέρας», δηλαδή το βραβείο, τον έπαινο για μια ζωή πλούσια σε παραστάσεις και σοφία της κίνησης, ή και αντίθετα ότι το γερασμένο σώμα καταδεικνύει αδυναμία αισθητικής αποδοχής στην δυτική κοινωνία, εφόσον αξιολογούμε τη σωματική εμφάνιση η οποία σχετίζεται άμεσα με το πώς αντιλαμβανόμαστε την ηλικία ή/και τί θεωρούμε ελκυστικό και ωραίο.³ Οι διαφορετικές, όμως, αυτές απόψεις και οι ερμηνείες για την ηλικία, εξαρτώνται και είναι άμεσα συνδεδεμένες με τις γεωγραφικές μεταβλητές (το κλίμα/περιβάλλον, τον πολιτισμό, την τοπογραφία, τη δημογραφία, τις εφαρμοσμένες επιστήμες και την οικονομία της περιοχής που εξετάζεται), καθώς και τα πολιτισμικά πλαίσια, τα οποία αλλάζουν τοπικά, ιστορικά και πολιτικοκοινωνικά με την πάροδο του χρόνου και σε διάφορες περιόδους, οι οποίες αντικατοπτρίζονται γενικότερα στην τέχνη και στο χορό.⁴

Το κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό σώμα, του οποίου οι δυνατότητες διαμορφώνονται ή και προσαρμόζονται ανάλογα με τις τοπικές κοινωνικές δομές και το ιστορικό πλαίσιο αλλά και την αισθητική, ως όρος χωρίς καθολικό νόημα, επηρεάζεται διαμορφώνεται και δρα σε σχέση με τις πολιτισμικές τάσεις στις οποίες αυτό εκτίθεται και υιοθετεί, ως προς το φύλο, την ηλικία, το κοινωνικό στάτους, τις αισθητικές αξίες, την ιδεολογία και την ηθική.

Ενσωματώνοντας τη θεωρία και την πράξη στον χορό

Πρόσφατες δημοσιεύσεις μελετητών του χορού, που στηρίζονται σε παραδείγματα χορογραφιών του σύγχρονου χορού από διαφορετικές κουλτούρες,⁵ ανατρέπουν παλαιότερες αντιλήψεις για το ηλικιωμένο σώμα

¹ Kshtriya κ.ά. (2015) 81-112.

² Faircloth (2003).

³ Kwart κ.ά. (2012) 925-938.

⁴ Σερεμετάκη (2017) 33.

⁵ Nakajima και Brandstetter (2017) ·Schwaiger (2005 και 2012) ·Albright (1997) · Foster

του χορευτή και την τεχνική και εκφραστική του δεξιότητα. Ωστόσο, ο χορός ως πολιτισμικό φαινόμενο, αλλά και ως τέχνη, πάντα έδινε βήμα στα σώματα μεγαλύτερης ηλικίας για να πειραματιστούν, ώστε να συνεχίσουν να διευρύνουν και να αναδεικνύουν τις εκφραστικές τους δυνατότητες στη παράσταση. Ενδεικτικό παράδειγμα στον σύγχρονο χορό είναι οι Ruth St Dennis, Doris Humphrey, Martha Graham, Merce Cunningham, όπως και στο μπαλέτο οι Galina Ulanova, Maya Plisetskaya, Margot Fonteyn, Michael Baryshnikov. Οι πειραματισμοί αυτοί πρόεκυψαν από την ανάγκη των ώριμων σε ηλικία καλλιτεχνών που θέλουν να συνεχίσουν να χορεύουν και έθεσαν τα ακόλουθα ερωτήματα: σε ποιο βαθμό τα ηλικιωμένα σώματα των χορευτών και των δύο φύλων θεωρούνται ικανά ή μη σώματα για παραστάσεις χορού; Κατά πόσον αυτή η αξιολογική κατηγοριοποίηση της ένταξης ή και του αποκλεισμού εξαρτάται από τις διαφορετικές κοινωνικές αντιλήψεις και την πολιτική του σώματος και επηρεάζεται από τον λόγο (discourse) για τον χορό, τις πρακτικές τεχνικές του και τα αισθητικά συστήματα;

Σήμερα, αρκετές μελέτες για τον χορό υποστηρίζουν ότι τα σώματα τρίτης ηλικίας στην παράσταση αναθεωρούν τις βασικές αρχές της αισθητικής, τα φυσικά και πολιτισμικά πρότυπα, την τεχνική του σώματος και επαναπροσδιορίζουν τις κοινωνικές αντιλήψεις για το ιδανικό σώμα στον χορό, την ομορφιά, την ευκινησία και την εκφραστικότητά του. Ενδεικτικά, ο χορογράφος και καλλιτεχνικός διευθυντής του Netherlands Dance Theater (NDT), Jiri Kylián, πειραματίστηκε με το θέμα της ηλικίας και θέλοντας να παρουσιάσει την «επαγγελματική ζωή» των χορευτών, δημιούργησε παράλληλα με την κύρια ομάδα του Ολλανδικού χοροθέατρου, το 1978, την ομάδα νέων χορευτών με σκοπό να αναπτύξουν τις δεξιότητές τους σε πραγματικό χρόνο στις παραστάσεις. Επίσης, το 1991, καθιέρωσε μια τρίτη ομάδα (NDT, III) για βετεράνους επαγγελματίες χορευτές, με σκοπό να τους δώσει την ευκαιρία να συνεχίσουν να χορεύουν, μετασχηματίζοντας συνεχώς τις δεξιότητές τους, αλλά και για να επισημάνει τον αποκλεισμό των ηλικιωμένων χορευτών από τις παραστάσεις μπαλέτου⁶.

Παράλληλα, οι πρακτικές και θεωρητικές έρευνες στον χορό υποδεικνύουν ότι τα σώματα τρίτης ηλικίας, στην παράσταση διευρύνουν τα όρια της εμπειρίας και της πρόσληψης, ενώ, ταυτόχρονα, αμφισβητούν, μέσω της φυσικής παρουσίας, τον κοινωνικό κονστρουκτιβισμό –πρωταρχική θεώρηση του Foucault στη θεωρία του για το σώμα–, επιχειρώντας έτσι να γεφυρώσουν το χάσμα ανάμεσα στις θεωρητικές κατασκευές για το σώμα και την σημασία της βιωμένης «παρουσίας» του. Σχετικό έργο αναφοράς αποτελεί η χορογραφία της Pina Bausch Kontakthof, with Ladies and Gentlemen over "65", το 2000, καθώς και η ομώνυμη ταινία-ντοκιμαντέρ, σε σκηνοθεσία της Lilo Manqelsdorff, το 2002, που παρουσιάζει την διαδικασία των προβών της χορογραφίας και τις προσωπικές απόψεις και σχολιασμούς

(1996).

⁶ Macrell (2015).

των ερασιτεχνών ερμηνευτών τρίτης ηλικίας σχετικά με την εμπειρία αυτή. Αυτό που παραμένει κοινό σήμερα στην πολιτισμική ποικιλότητα είναι ότι ο άνθρωπος βιώνει τα μεταβατικά στάδια που περνά από την γέννησή του έως τον θάνατο, ως το ενδιάμεσο κατώφλι ανάμεσα στα διαφορετικά στάδια της ζωής του και της βιολογικής του αλλαγής. Σε αυτές τις ‘ενδιάμεσες καταστάσεις’ κάθε φορά ο άνθρωπος βιώνει αφενός «την απογύμνωση από τις προηγούμενες ταυτότητές του, αφετέρου τις αλλαγές στις κοινωνικές κατηγορίες στις οποίες αυτός ανήκει»⁷. Κατ’ αυτή την έννοια, «η σωματική εμπειρία συνιστά δράσεις κυριολεκτικές, πραγματικές, συχνά βίαιες, τελετουργικές, καθαρτικές [και αφορούν στους τρόπους που δρα το σώμα του performer της ζωής] απαλλαγμένο από συμβολισμούς και αναπαραστάσεις της ανθρώπινης συμπεριφοράς αλλά και από μιμητικές θεατρικές τεχνικές»⁸. Όπως υποστηρίζει και η Martin, η αλλαγή της ηλικίας είναι διαδικασία στην οποία ασκούμεθα στο πλαίσιο της καθημερινής κοινωνικής ζωής αλλά και την οποία επιτελούμε, επανεξετάζοντας τις συνθήκες ανάλογα με την βιολογική μας εξέλιξη⁹.

Όταν, όμως, αναφερόμαστε στη σωματική εμπειρία του χορευτή, που είναι ένας συνδυασμός εμπειριών ζωής ή/και χορού, είναι αυτή, η κιναισθητική εμπειρία, η οποία μεταφέρεται και μετασχηματίζεται στο πλαίσιο της κάθε παράστασης, επανατοποθετώντας και προσδιορίζοντας έτσι τη σπουδαιότητα της παρουσίας του σώματος. Συγκεκριμένα, η προθετική άμεση κιναισθητική εμπειρία στο χορό και οι χωροχρονικές ποιοτικές δυναμικές δράσεις που προκύπτουν, εξαρτώνται: από τον τρόπο λειτουργίας του σώματος, μέσω της αντίληψης, του νευρικού συστήματος και των προηγούμενων βιωμάτων που μετασχηματίζονται στο συγκεκριμένο μορφολογικό πλαίσιο, αλλά και από τα συναισθήματα και τη συγκίνηση που κάθε χορογραφία θέτει. Λαμβάνοντας υπόψη την φαινομενολογική προσέγγιση στο χορό,¹⁰ το βιωμένο σώμα του performer/χορευτή ζει στο «τώρα» της κάθε παράστασης και εκφράζεται, μέσω των αισθήσεων, του συστήματος της αντίληψης, της συγκίνησης, του συναισθήματος, της κιναισθητικής εμπειρίας και της μνήμης με ένα μοναδικό τρόπο.

Ανατρέχοντας στην ιστορία του χορού, παρατηρούμε ότι στον εικοστό αιώνα υπήρξε μετακίνηση από την αναπαράσταση στην επιτέλεση¹¹. Ο ανθρωπολόγος Csordas¹² αναλύει διεξοδικά το θέμα της σημασίας της παρουσίας του σώματος, υποστηρίζοντας ότι το να βρίσκεται κάποιος στον κόσμο (being in the world), μέσω της υπαρξιακής του αμεσότητας, διαφέρει από την αναπαράσταση. Επίσης, το συναίσθημα το οποίο εκδηλώνεται

⁷ Schechner (2006) 66.

⁸ Pavis (2006) 117.

⁹ Martin (2017).

¹⁰ Sheets-Johnstone (1966/2015).

¹¹ Lepecki (2004) 1-9· Foster (1986).

¹² Csordas (1994) 11-12.

ενσυνείδητα ή και ασυνείδητα, η συγκίνηση¹³ αλλά και η μνήμη, εμπλέκονται στη σωματοποίηση, όπως, εξάλλου, και τα κοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία¹⁴. Συγκεκριμένα, ο νευροεπιστήμων Freeman¹⁵ αναφέρει ότι η αντίληψη του κόσμου δεν αποτελεί κατασκευή αναπαράστασής του στον εγκέφαλο, αλλά δυναμική δόμηση του εγκεφάλου στη βάση προθέσεων, υποθέσεων και αισθητικής αντίδρασης¹⁶. Η κίνηση επίσης δραστηριοποιεί τη μνήμη, τόσο την κινητική όσο και τη συναισθηματική¹⁷.

Επιπλέον, η διαίσθηση και η υποκειμενική ερμηνεία είναι χαρακτηριστικά της φύσης του ανθρώπου, τα οποία μας δίνουν πληροφορίες για τις επιλογές και τις κρίσεις στη ζωή σε πραγματικό χρόνο, καθώς και για τις προηγούμενες εμπειρίες, μνήμες και γνώσεις. Αυτό ισχύει και στις διαφορετικές περιπτώσεις επιτέλεσης στο χορό. Γνωρίζουμε την πραγματικότητα του κάθε χορού και την ερμηνεύουμε ανάλογα με το πλαίσιο, τις προηγούμενες γνώσεις και εμπειρίες μας, και τη σωματική μνήμη¹⁸. Σύμφωνα με τον Casey «δεν θα ήταν δυνατόν να θυμηθούμε καμιά μορφή ή κατάσταση, εάν δεν είχαμε την ικανότητα της σωματικής μνήμης»¹⁹. Αυτή είναι η φαινομενολογική προσέγγιση, η οποία υποστηρίζει ότι, μέσω του σώματος, λειτουργεί και εκδηλώνεται η μνήμη²⁰. Πράγματι, αυτό ισχύει, όμως, παράλληλα, θα ήταν αβλεψία να μην αναφερθούμε στις νευροεπιστήμες, που τοποθετούν το επίκεντρο της μνήμης στον εγκέφαλο²¹.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, η αναπραγματεύση της ιδεολογίας και της αισθητικής, η ανανέωση των τρόπων ερμηνείας (από επαγγελματίες και ερασιτέχνες χορευτές) αλλά και της πρόσληψης, είναι ορατή στις παραστάσεις χορού και διαφέρει από το μπαλέτο (του δέκατου ένατου αιώνα), το μοντέρνο, το μεταμοντέρνο και εννοιολογικό χορό (του εικοστού) και τον μετά-εννοιολογικό χορό (του εικοστού πρώτου αιώνα). Σήμερα, οι παραστάσεις σύγχρονου χορού συμπεριλαμβάνουν «μεικτά» σώματα

¹³ Οι συγκινήσεις «προκύπτουν από εσωτερικά ή εξωτερικά ερεθίσματα και βιώνονται (ή και παράγονται) στο σώμα, αλλά ερμηνεύονται και αποκτούν νόημα στο κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου εκδηλώνονται. Οι συγκινήσεις δεν βιώνονται ούτε εκδηλώνονται εν κενώ. Συνδέονται πάντοτε με κάποιο αντικείμενο, ακόμη και αν ορισμένες φορές φαίνονται διάχυτες, επειδή το αντικείμενο τους είναι απόν, ασαφές ή ασυνείδητο»: Oatley και Jenkins (2004) 53.

¹⁴ Damasio (1999) 37· Σερεμετάκη (1996).

¹⁵ Freeman (2001).

¹⁶ Maguire κ.ά. (2006).

¹⁷ Berthoz (2000) 58 και 164· Damasio (2000).

¹⁸ Foster (2011) 174-218· Sheets-Johnstone (2011).

¹⁹ Casey (1987) 176. Όπου παρουσιάζεται παράθεμα από τα αγγλικά η μετάφραση είναι δική μου.

²⁰ Gallagher και Zahavi (2012) 6-11· Merleau-Ponty (1962) 82.

²¹ Η βραχύχρονη μνήμη στηρίζεται σε ανακάλυψη νευρικών ώσεων και βιοχημικές διεργασίες. Αυτές τροποποιούν τη δομή και τη λειτουργία των συνάψεων. Ανάλογα, ισχύουν σε ευρύτερο πλαίσιο για τη μακρόχρονη μνήμη, έκδηλη και άδηλη, των οποίων οι μηχανισμοί, αντίστοιχα, εδράζονται κυρίως στον έσω κροταφικό λοβό (ιδιαίτερα στον ιππόκαμπο) και στα ειδικά σωματοκινητικά συστήματα και τα βασικά γάγγλια. Βλ. Savrami (2017)· Seyd (2010) 35· Kandel (2006)· Varela (1991) 49-50.

επαγγελματιών και ερασιτεχνών, με διαφορετικές κινητικές σωματικότητες, χρώμα δέρματος, φύλο ή/και σεξουαλικό προσανατολισμό, ηλικία και δεξιότητες, καθώς και καλλιτέχνες από άλλες τέχνες ή/και θεωρητικούς. Οι επιλογές αυτές των δημιουργών του χορού, οι οποίες δεν αποκλείουν κανένα σώμα, οδηγούν στην αναδιαμόρφωση του χώρου της παράστασης σε κοινό τόπο εμπειριών, συνεργασίας, διαλόγου και αυτοστοχασμού (self-reflexivity) και επιχειρούν και διαμορφώνουν μια «νέα» μορφή κουλτούρας που εμπεριέχει την πολιτισμική ποικιλότητα.

Θέση κλειδί για τα σώματα τρίτης ηλικίας στο χορό κατέχει ο μεταμοντέρνος χορός και το κίνημα του Judson Dance Theater τη δεκαετία του 1960, το οποίο αμφισβήτησε τις καθιερωμένες θεατρικές συμβάσεις, τις αναπαραστατικές πρακτικές και την τεχνική δεξιοτεχνία στον χορό, εστιάζοντας στην καθημερινή κίνηση και στον εκδημοκρατισμό του παραστατικού σώματος. Οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες παραιτήθηκαν από την τεχνική κίνηση, με σκοπό να γεφυρώσουν την διαφορά ανάμεσα στο σώμα ενός χορευτή και στο σώμα ενός ερασιτέχνη performer, μέσω νέων κινητικών μοτίβων και φράσεων που συγχώνευαν και εξομοίωναν την καθιερωμένη δυναμική της χορευτικής κίνησης σε μια νέα μορφή. Συγκεκριμένα, η Yvonne Reiner και ο Steve Paxton, μέλη του Judson Dance Theatre, συνέχισαν τους πειραματισμούς τους, χορεύοντας τα έργα τους μέχρι τα εξήντα και εβδομήντα τους χρόνια. Όμως, στο Δυτικό Θεατρικό Χορό, που είναι προσανατολισμένος στα ωραία νεαρά σώματα, επιλογή που υποστηρίζει την πολιτική των χορευτικών αγορών στις Ηνωμένες Πολιτείες και την Ευρώπη, υφίσταται η αρνητική προκατάληψη για το ηλικιωμένο σώμα στο χορό. Η κριτικός χορού Deborah Jowitt, στην εφημερίδα Village Voice της Νέας Υόρκης, συζητά τη χαμηλή αγοραστική αξία του χορού που μπορεί να έχουν οι παραστάσεις της χορογράφου/χορεύτριας Twyla Tharp στα πενήντα της χρόνια και τις προβληματικές επιπτώσεις που εγείρει η προχωρημένη ηλικία της, αναφέροντας ότι «δεν θα θέλαμε να ζοδέψουμε χρήματα για να παρακολουθήσουμε τον χορό της».²² Το παραπάνω σχόλιο της κριτικού υποδηλώνει την αρνητική στάση ως προς την γήρανση σε παραστάσεις χορού στις Ηνωμένες Πολιτείες. Ωστόσο, η επιλογή των επαγγελματιών να θέλουν να συνεχίσουν να χορεύουν σε μεγάλη ηλικία είχε ως αποτέλεσμα την αισθητική και ιδεολογική αναπραγμάτευση και σταδιακή μετατόπιση από το ωραίο, δεξιοτεχνικό, νεανικό σώμα, στην ευαισθητοποίηση, τόσο των ερμηνευτών/χορευτών όσο και του κοινού, για τα σώματα της τρίτης ηλικίας.

Όπως αναφέρει ο Ramsay Burt²³, αυτή η ευαισθητοποίηση είναι που προσδίδει την αξία στη «κοινή» καθημερινή κίνηση και χειρονομία²⁴. Δηλαδή

²² Jowitt (1994) 24.

²³ Burt (2017) 35-45.

²⁴ Οι ερευνητές των γνωστικών επιστημών θεωρούν ότι αυτό είναι κύριο και γενικό χαρακτηριστικό της χειρονομίας: Kendon (1997), (2004) 15. Οι πολιτισμικές διαφορές οριοθετούν τις διαφορετικές χρήσεις της χειρονομίας αλλά παράλληλα επιβεβαιώνουν

στην προσωπική κίνηση, που είναι το αποτέλεσμα των εκουσίων και ακουσίων έξεων²⁵ αλλά και των αυτοσχεδιαστικών άμεσων κινητικών αντιδράσεων σε κάποιο ερέθισμα στο χορό, όπως άλλωστε και στη ζωή. Οι μείξεις και οι επιλογές αυτές των προσωπικών εκφραστικών χειρονομιών προκαλούν απρόβλεπτα, ασυνήθιστα στοιχεία κίνησης, δημιουργώντας διαφορετικές ή/και νέες φόρμες αντί της όμορφης, εξαιρετικής δεξιοτεχνικής κίνησης στο χορό. Στο πλαίσιο αυτό ο Lerecki στο βιβλίο του *Exhausting Dance*, το 2006, υποστηρίζει ότι δεν είναι ανάγκη να υπάρξει συνεχής και δεξιοτεχνική κίνηση για να χαρακτηριστεί ένα έργο χορός.

Η χορογράφος και χορεύτρια Anna Halprin, στην ηλικία των 88 ετών, ενισχύει τις παραπάνω απόψεις αναφέροντας: «Είμαι ηλικιωμένη, το σώμα μου δεν είναι όπως όταν ήμουν είκοσι χρονών και δεν έχει τις καθορισμένες ποιότητες που απαιτούν οι κοινωνικές θέσεις. Αλλά, νομίζω ότι το γερασμένο σώμα έχει τη δική του διαμόρφωση ομορφιάς»²⁶. Αντιμετωπίζοντας τη δική της γήρανση, η Halprin διερευνά την ομορφιά του γερασμένου σώματος και τη σχέση του με τη φύση, και δημιουργεί μια κινηματογραφική παράσταση, με τίτλο *Seniors Rocking*, το 2005, που προέκυψε από την συνεργασία της με πενήντα ηλικιωμένους ερασιτέχνες performers και παρουσιάστηκε σε εξωτερικό φυσικό χώρο (κοντά σε λίμνη) σε καρέκλες. Το έργο αυτό ανέδειξε την σπουδαιότητα της προσωπικής τους κίνησης στη συγκεκριμένη ηλικία που είναι το αποτέλεσμα εμπειριών ζωής.

Στην περίπτωση του Ιαπωνικού σύγχρονου Butoh, ο Kazuo Ohno, ο οποίος είχε παγκόσμια επιτυχία το 1980, χορεύοντας σε ηλικία 74 ετών, κατάφερε να συγχρονίσει τη γήρανση του σώματος με το χορό, αποδεικνύοντας ότι «το γήρας δεν προκαλεί εκφυλισμό στις φόρμες χορού αλλά προωθεί την εξέλιξη της καλλιτεχνικής ικανότητας»²⁷. Αυτή η προσέγγιση συνδέει την γήρανση με την ουσία της τέχνης, επιβεβαιώνοντας την φυσική και αισθητική ενοποίηση του χορευτή με το χορό στην Ιαπωνική τέχνη. Σύμφωνα με τον κριτικό Tamotsu Watanabe το 2008, το σώμα του χορευτή τρίτης ηλικίας αποτελεί ζώσα κληρονομία στην Ιαπωνική τέχνη και έρχεται σε αντίθεση με τη δυτική κουλτούρα, που, πολλές φορές, χρησιμοποιεί το χορό και ως μέσον ιατρικής θεραπείας. Από τα παραπάνω, συμπεραίνουμε ότι, θα ήταν άδικο να χαρακτηρίσουμε καλούς τεχνίτες του χορού μόνο τους performer που έχουν τεχνικές δεξιότητες, δηλαδή τους νέους χορευτές. Όπως αναφέρει ο Ohno, «ο “τεχνίτης” εξ ορισμού ασχολείται με τα θεμελιώδη προβλήματα που αντιμετωπίζουμε ως ανθρώπινα όντα»²⁸ και ένα από αυτά είναι η βιολογική αλλαγή του ατόμου με την ηλικία.

Αναφορικά με το πώς θα παρατηρήσει κανείς τις ποικιλίες της

την ύπαρξη ενός πανανθρώπινου μηχανισμού έκφρασης. Βλ. Knapp και Hall (2010) 223-245.

²⁵ Navarro (2006) 16· Bourdieu (1990).

²⁶ Halprin στον Ross (2007) 351.

²⁷ Nakajima (2011) 103.

²⁸ Ohno και Ohno (2004) 300-301.

κιναισθητικής εμπειρίας στον χορό μέσα από τις ιστορικές και πολιτισμικές αλλαγές, οι Reason και Reynolds²⁹ προτείνουν τον όρο *κιναισθητική φαντασία*, ο οποίος λειτουργεί ως αναλυτική κατηγορία που διευκολύνει μεθοδολογικά την εξισορρόπηση ανάμεσα στην υποκειμενικότητα της συναίσθησης του εαυτού και της πρόσληψής της μέσω της αναπνοής, της ενέργειας, της δυναμικής της κίνησης και του ρυθμού της. Η επιτέλεση στο χορό συνιστά ζωντανή, βιωμένη εμπειρία χάρις σε μια «αναδυόμενη διαδικασία»,³⁰ στην οποία απαιτούνται συλλογικές διεργασίες μνήμης στο στάδιο τόσο της παραγωγής όσο και της πρόσληψής της³¹.

Ειδικότερα, στο γήρας μπορεί να μειώνονται οι φυσικές δυνατότητες του σώματος και να επιβάλλονται περιορισμοί, όπως για παράδειγμα η αδυναμία συντονισμού ή μη ετοιμότητα στην κίνηση και στην ταχύτητα της, ή περιορισμοί στην ιδιοδεκτικότητα, την ισορροπία και τη δύναμη που επηρεάζουν τις τεχνικές δεξιότητες. Όμως, οι δεξιότητες αυτές μετασχηματίζονται και παρουσιάζονται με διαφορετικό τρόπο. Ο ώριμος χορευτής μπορεί να μην έχει την ίδια δεξιοτεχνία προκειμένου να χορέψει ένα έργο το οποίο στηρίζεται μόνο στην τεχνική ή/και να συνδυαστεί με άλλους νεότερους χορευτές. Αλλά η παρουσία του στη σκηνή, με τον προσωπικό του εκφραστικό τρόπο ή και με την ακινησία, θέτει τους δικούς της φυσικούς κανόνες ελευθερίας στην κίνηση του σώματος που οδηγούν τον χορευτή της τρίτης ηλικίας σε βαθύτερες αναζητήσεις της έκφρασης και σε μετασχηματισμένες μορφές κινητικών φράσεων, εναρμονισμένες με τις φυσικές του δυνατότητες. Οι επιλογές αυτές των ώριμων σωμάτων, αγγίζουν διαφορετικές πτυχές της μνήμης και προκαλούν την συν-κίνηση στο θεατή, προσδίδοντας στο ηλικιωμένο σώμα του χορού διαφορετικό αισθητικό αντίκτυπο, ιδεολογική και πολιτική διάσταση από αυτή των καθιερωμένων τάσεων³².

Αντί επιλόγου

Η δήλωση της Sondra Horton Fraleigh είναι καταλυτική στην συζήτηση: «Σε μια τέτοια ζωντανή ενσάρκωση, ο χορός μου δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς εμένα, επειδή εγώ είμαι ο χορός»³³. Συμπερασματικά, η παρουσία χορευτών τρίτης ηλικίας στην παράσταση, γίνεται τόσο ισχυρή, επειδή το σώμα του κάθε performer αποτελεί τον τόπο, το αρχείο εμπειριών της ζωής και του χορού. Παράλληλα, δημιουργεί νέες πολιτιστικές πρακτικές οι οποίες σχετίζονται άμεσα με τις κοινωνικές και πολιτικές προκλήσεις του εικοστού πρώτου αιώνα.

²⁹ Reason και Reynolds (2010) 55.

³⁰ Parviainen (1998) 133-136.

³¹ Batson και Wilson (2014) 76-79 και 91-93.

³² Nakajima (2017) 17.

³³ Fraleigh (1987) xvi.

Βιβλιογραφία

- Batson, G. και Wilson, M. (2014): *Body and Mind in Motion, Dance and Neuroscience in Conversation*, Bristol/Chicago.
- Berthoz, A. (2000): *The Brain's Sense of Movement*, London.
- Bourdieu, P. (1990): «Structures, *habitus*, practices», στον τόμο του ιδίου: *The Logic of Practice* (μετ. R. Nice), Cambridge, 52-65.
- Burt, R. (2017): «Yvonne Rainer's *Convalescent Dance*: On Valuing Ordinary, Everyday, and Unidealized Bodily States in the Context of the Aging Body in Dance», στον τόμο: *The Aging Body in Dance: A Cross-Cultural Perspective*, επιμ.: N. Nakajima και G. Brandstetter, London/New York, 35-45.
- Butler, R. (1975): *Why Survive? Being Old in America*, New York.
- Casey, E. S. (1987): *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington/Indianapolis.
- Cooper- Albright, A. (1997): *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown, CT.
- Csordas, T. J. (1994): *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge.
- Damasio, A. R. (1999): *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness*, New York.
- Damasio, A. R., Grabowski, T. J., Bechara, A., Damasio, H., Ponto, L.L.B., Perivizi, J., και Hichwa, R.D. (2000): «Subcortical and Cortical Brain Activity during the Feeling of Self-Generated Emotions», *Nature Neuroscience* 3, 1049-1056.
- Faircloth, C. (2003) (επιμ.): *Aging Bodies: Images and Everyday Experience*, Walnut Creek, CA.
- Foster, S. L. (1986): *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Foster, S. L. (2011): *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London.
- Fraleigh, S. H. (1987): *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetic*, Pittsburgh.
- Freeman W. J. (2001): *How Brains Make Up Their Minds*, New York.

- Gallagher, S. και Zahavi, D. (2012): *The Phenomenological Mind*, London/New York.
- Johnson, M. (2007): *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*, Chicago.
- Jowitt, D. (1994): «Getting on», *The Village Voice* 39.44, 90.
- Kandel, E. R. (2006): *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*, New York.
- Kendon, A. (1997): «Gesture», in *Annual Review of Anthropology* 26, 109-128.
- Kendon, A. (2004): *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge.
- Knapp, M. L. και Hall, J. A. (2010): *Nonverbal Communication in Human Interaction*, Boston.
- Kshtriya, S., Barnstaple, R., Rabinovich, D. B. και De Souza, J. F. X. (2015): «Dance and Aging: A Critical Review of Findings in Neuroscience», *American Journal of Dance Therapy* 37, 81-112.
- Kwart, D. G., Foulsham, T. και Kingstone, A. (2012): «Age and Beauty Are in the Eye of the Beholder», *Perception* 41, 925-938.
- Lepecki, A. (2004) (επιμ.): *Of the Presence of the Body*, Middletown CT.
- Lepecki, A. (2006): *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, London/New York.
- Macrell, J. (2015): «Keep Dancing: the Ballet Stars Leaping through the Age Barrier», *Guardian*, 5-7-2015, <https://www.theguardian.com/stage/2015/jul/05/ballet-dance-age-barrier-wendy-whelan-alessandro-ferri-interview> [10-10-2017].
- Maguire, E. A., Woollett, K. και Spiers, H. J. (2006): «London Taxi Drivers and Bus Drivers: A Structural MRI and Neuropsychological Analysis», *Hippocampus* 16, 1091-1101.
- Martin, S. (2017): *Dancing Age(ing) Rethinking Age(ing) in and through Improvisation Practice and Performance*, Bielefeld.
- Merleau-Ponty, M. (1962): *Phenomenology of Perception* (μετ. C. Smith), London.
- Nakajima, N. (2011): «De-aging Dancerism? The Aging Body in Contemporary and Community Dance», *Performance Research* 16, 100-104.

- Nakajima, N. (2017): «Overview», στον τόμο: *The Aging Body in Dance: A Cross-Cultural Perspective*, επιμ.: N. Nakajima και G. Brandstetter, London/ New York, 11-27.
- Navarro, Z. (2006): «In Search of Cultural Intepretation of Power», *IDS Bulletin* 37, 11-22.
- Oatley, K. και Jenkins, J. M. (1996): *Understanding Emotions*, Cambridge.
- Ohno, K. και Ohno, Y. (2004): *Kazuo Ohno's World: From Without and Within* (μετ. J. Barrett), Middletown, CT.
- Parviainen, J. (1998): *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Vammala.
- Pavis, P. (2006): *Λεξικό του Θεάτρου*, γενική εποπτεία: Κ. Γεωργουσόπουλος, Αθήνα.
- Reason, M. και Reynolds, D. (2010): «Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance», *Dance Research Journal* 42, 49-75.
- Ross, J. (2007): Anna Halprin: *Experience as Dance*, Berkeley.
- Savrami, K. (2017): «A Duet between Science and Art: Neural Correlates of Dance Improvisation» στο: *Research in Dance Education*. <http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2017.1369509>
- Schechner, R. (2006): *Performance Studies: An Introduction*, London/New York.
- Schwaiger, E. (2005): «Performing One's Age: Cultural Constructions of Aging and Embodiment in Western Theatrical Dancers», *Dance Research Journal* 37, 107-120.
- Schwaiger, E. (2012): *Ageing, Gender, Embodiment and Dance: Finding a Balance*, New York.
- Seremetakis, C. N. (1996): *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, Chicago.
- Σερεμετάκη, Κ. Ν. (2017): *Εισαγωγή στην Πολιτισμική Ανθρωπολογία*, Αθήνα.
- Seyd, M. (2010): *Bounce: The Myth of Talent and the Power of Practice*, London.
- Sheets-Johnstone, M. (1966/2015): *The Phenomenology of Dance*. Philadelphia.

Sheets-Johnstone, M. (2011): *Putting Movement into Your Life: A Beyond Fitness Primer*, Έκδοση Amazon Kindle.

Varela, F. J., Thomson, E. και Rosch, E. (1991): *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA.

Watanabe, T. (2008): «Panel Discussion, Kazuo Ohno: Butoh and Life», *Gengo bunka* 25, Meiji University Institute for Language and Culture www.meijigakuin.ac.jp/~gengo/bulletin/pdf/25Panel_p57.pdf [10-10-2017]

Video

Pina Bausch, *Kontakthof, with Ladies and Gentlemen over 65*, Tanztheater Wuppertal, πρεμιέρα το 2000, <https://www.youtube.com/watch?v=aorfl4CtmnU>, <https://www.youtube.com/watch?v=6cyNC8uvzBg> [10-10-2017]

Ann Halprin, *Seniors Rocking*, 2005, <https://vimeo.com/104301025> [10-10-2017]

Efva Lilja, *Smiling at Death Kulturhuset - part 3 of Movement as the Memory of the Body*, 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=WC7mmZl-JU5A> [10-10-2017]

Μοντερνισμός, Εθνικισμός , Κοσμοπολιτισμός:
Η πολιτικής της ταυτότητας και η ανάπτυξη
του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα.

Modernism, Nationalism, Cosmopolitanism:
The politics of identity and the development
of Greek contemporary dance.

Ιωάννα Τζαρτζάνη

Επίκουρη Καθηγήτρια Χορού,
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Σχολή
Καλών Τεχνών,
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Ioanna Tzartzani

Assistant Professor of Dance,
Department of Theater Studies, Faculty
of Fine Arts,
University of the Peloponnese.

ioanna_tz@uop.gr
tzarioanna@gmail.com

Abstract

The present essay scans the multiple discourses that (re)emerge with the conceptualization and practice of modernism, modernity and national identity within the Greek contemporary dance scene. Focusing on issues of Otherness and (auto) exoticism in the materialization of this interrelated network of references, this paper examines their corporeal manifestations and re-negotiations through and within dance itself.

The emergence and expression of artistic modernism, in the first half of the 20th century, has coincided with the birth, construction and/or re-definition of national identities. Despite the often opposing artistic ideologies its manifestations aligned with (and often promoted) specific national(ist) agendas.¹ The evocation of the diptych of historicization and modernization which was called forth to define and ensure the distinct character of the nation state, has also been the core reference for Western Modern (and early modern) dance, which struggle for recognition as a legitimate (high) art.

This initial correlation between politics and culture “the politicization of culture” (Mamdani, 2004) has evolved into the “culturization of politics” rendering all economicopolitical debates, “cultural”. As the idea of the modern ‘postnation’ (Appadurai, 2000) eventually replaced the grand national narratives of “blood, soil and identity”,² choreographic choices have transformed accordingly, revealing a consistent, however indiscernible, correlation to the official narratives.

Λέξεις-Κλειδιά: σύγχρονος χορός, νεωτερικότητα, ταυτότητα, μετα-εθνικό.

Keywords: contemporary dance, modernity, identity, postnation

*Επιμέλεια: Βαρβάρα Γεωργοπούλου

¹ Burns, J. (2005): Artistic Modernism as Nationalism in the Periphery: Canada and Mexico. *International Review of Modern Sociology*, 31(1), 81-105.

² Bauman, Z. (1992). Soil, Blood and Identity. *The Sociological Review*, 40(4), 675–701. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1992.tb00407.x>

Κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα το κίνημα του μοντερνισμού στις τέχνες συνδέθηκε άμεσα με τον σχηματισμό ή/και επαναπροσδιορισμό των εθνικών ταυτοτήτων.³ Η ευρύτερη ταύτιση με τις επιδιώξεις και τα ιδεώδη του έθνους-κράτους, αλλά και πιο συγκεκριμένα το δίπτυχο της «ιστορικότητας» και της «αέναης προόδου»⁴ που προωθήθηκε για την περιχαράκωση και νομιμοποίηση των εθνικών ταυτοτήτων αποτέλεσαν και το βασικό άξονα γύρω από τον οποίο κινήθηκε ο μοντέρνος (και πρώιμος μοντέρνος) χορός στη Δύση, προκειμένου να αναγνωριστεί ως «υψηλή τέχνη».⁵ Τόσο στην Αμερική, όσο και στην Ευρώπη, τονώνεται η συλλογική 'εθνική συνείδηση',⁶ καθώς η έννοια του -υπό συρρίκνωση με τη σταδιακή απώλεια των αποικιών- εθνικού κράτους⁷ αποκτά συγκεκριμένο φυλετικό⁸ κοινωνικό (και συχνά ταξικό)⁹ και οικονομικό χαρακτήρα. Η οικειοποίηση ενός «ένδοξου», «λευκού» και «πολιτισμένου» παρελθόντος όπως παρουσιαζόταν η ήδη-εξιδανικευμένη μέσω του διαφωτισμού, ελληνική κλασική αρχαιότητα,¹⁰ προσδίδει κύρος και νομιμοποιεί την 'ανωτερότητα' της εκάστοτε εθνικής αφήγησης, έναντι των «άλλων» -της αφρο-αμερικανικής κουλτούρας στην Αμερική, ή της μέσης Ανατολής, των Αράβων και αργότερα των Εβραίων, στην Ευρώπη.¹¹

³ Στην Ελλάδα η πολυσυζητημένη ελληνικότητα της γενιάς του '30 και η ανάπτυξη του Ελληνοκεντρικού Μοντερνισμού τόσο στις εικαστικές (ζωγραφική, γλυπτική) όσο και στις παραστατικές τέχνες (θέατρο, χορός), αλλά και στη μουσική, την αρχιτεκτονική, την ποίηση και τη λογοτεχνία, χάραξαν τη φυσιογνωμία της νεοελληνικής τέχνης [Βακαλό (1983)].

⁴ Τη σύνδεση μεταξύ της ιδέας της νεωτερικότητας (modernity) ως επακόλουθο στάδιο του Διαφωτισμού και του ρόλου που διαδραματίζει ο συσχετισμός αυτός στην διαμόρφωση των ταυτοτήτων των εθνών κρατών στη Δύση, αλλά στον διαχωρισμό μεταξύ Πρώτου (αναπτυσσόμενου) Δεύτερου (αναπτυσσόμενου) και Τρίτου (μη-αναπτυσσόμενου) κόσμου, σε γεωπολιτικούς και πολιτισμικούς όρους, αναλύουν διεξοδικά οι Appadurai (1996), Bhabha (1994), Mamdani (2004).

⁵ Manning (1993), Daly (1995).

⁶ Anderson (1983).

⁷ Gellner (1983), Anderson (1983)

⁸ Για τη διατήρηση της ιδέας του φυλετικού διαχωρισμού στη βάση της ρητορικής της νεωτερικότητας, βλ. Bhabha (2006) και Chatterjee (1986).

⁹ Στις σπουδές χορού ξεχωρίζουν μεταξύ άλλων οι μελέτες των Ann Dally (1995) *Done into Dance: Isadora Duncan in America*, Marta Savigliano (1995): *Tango and the Political Economy of Passion*, Linda J. Tomko (1999): *Dancing Class: Gender, Ethnicity and Social Divides in American Dance 1890-1920*, Ellen Graff (1997): *Stepping Left: Dance and Politics in New York City 1928-1942*, για την Ελλάδα η Βάσω Μπαρμπούση (2014): *Η τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Σχολή Πράτσικα: ιδεολογία - πράξη - αισθητική*, η Ρένα Λουτζάκη (2001): «Folk Dance in Political Rhythms» *Yearbook for Traditional Music*, 33, 127-137 κ.ά.

¹⁰ Μετά τη διχογνωμία που προκάλεσε η έκδοση του αμφιλεγόμενου δίτομου έργου του Μ. Bernal *The Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, πολλοί σύγχρονοι ερευνητές έχουν επιχειρήσει να επανασυνδέσουν την ελληνική κλασική αρχαιότητα με μη-Δυτικούς πολιτισμούς υπογραμμίζοντας, μεταξύ άλλων, Αραβικές, Αιγυπτιακές και Φοινικικές επιρροές και αλληλεπιδράσεις, οι οποίες δεν περιορίζονται στην αρχική συμβολή τους (που 'διακόπτεται' καθώς ο αρχαιοελληνικός πολιτισμός εμφανίζεται να μεταλαμπαδεύεται μέσω της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας στη Δύση, κατά το αφήγημα του Διαφωτισμού).

¹¹ Mamdani (2005).

Αντίστοιχα, οι έννοιες της ‘Υψηλής’ Τέχνης, του ‘Πολιτισμού’ και του αρχαιοελληνικού ιδεώδους, βρέθηκαν στο επίκεντρο της ρητορικής, της αισθητικής και των πρακτικών του χορού σε Αμερική και Ευρώπη¹² (βλ. Francois Delsarte, Emile-Jacques Dalcroze, Rudolf Laban, Vaslav Nijinski, με ηχηρό παράδειγμα την Isadora Duncan)¹³ αλλά και στην Ελλάδα -με εφαλτήριο τις Δελφικές Εορτές-¹⁴ μέσω μιας ημι-συνειδητής διαδικασίας αυτο-εξωτισμού και εκμοντερνισμού.¹⁵

Οι πρώτες Ελληνίδες χορογράφοι (όπως οι: Κούλα Πράτσικα, Ζουζού Νικολούδη, Ραλλού Μάνου, Μαρία Χορς) ενστερνίστηκαν και εξέλιξαν το Δελφικό όραμα και την αισθητική των Σικελιανών.¹⁶ Η αναζήτηση μιας σύγχρονης, σύμφωνης με τα δυτικά πρότυπα, αλλά ‘καθαρά’ ελληνικής χορογραφικής γλώσσας, με αναφορές στην παράδοση (αρχαία, βυζαντινή, δημοτική και λαϊκή), η (ταξική) αναβάθμιση της τέχνης του χορού και η εδραίωση μιας εθνικής χορευτικής παιδείας, αποτέλεσαν κύριο μέλημά τους και διαμόρφωσαν την πορεία του χορού στην Ελλάδα.¹⁷ Καθ’ όλη αυτή την διαδικασία, τα οράματα (και οι δράσεις) περί χορού, ταυτίστηκαν απόλυτα με την κυρίαρχη πολιτική γραμμή της εποχής, που κινούμενη μεταξύ λαϊκισμού, και αρχαιολατρίας είδε τον χορό ως μέσο προπαγάνδας.¹⁸

Στον αντίποδα της αρχαιότητας το όραμα του ευρωπαϊκού διαφωτισμού

¹² Η “οικουμενικότητα” του (αρχαιο-)ελληνικού ιδεώδους και η σύνδεσή του με τον Δυτικό πολιτισμό αποδείχθηκε κομβικό σημείο σε αυτή τη διαδικασία διαπραγμάτευσης των εθνικών ταυτοτήτων. Τη σχέση αυτή “εκμεταλλεύτηκαν” οι πρωτοπόροι του μοντέρνου χορού, τόσο στην Αμερική, όσο και στην Ευρώπη, οι καλλιτέχνες που επιδίωξαν να διαχωριστούν από το *bourlesque* και το *cabaret* αλλά και από την παρωχημένη τότε ‘σοβαροφάνεια’ του μπαλέτου, φρόντιζαν να εναρμονιστούν με τα ήθη και τις επιδιώξεις της εποχής. Αναπαροκρινόμενες στην ενθουσιώδη «ανακάλυψη της Ανατολής» και στη ζήτηση για αντίστοιχα πολιτισμικά προϊόντα, οι παραστάσεις της πρώτης γενιάς χορογράφων (Maude Allan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Loie Fuller etc.), είχαν έντονο ‘μυστικιστικό’ και εξωτικό χαρακτήρα με αρχαιοπρεπή σοβαρότητα και ιστορικές ή/και ‘εθνογραφικές’ αναφορές σε “άλλους” πολιτισμούς (Au, 2004, Daly, 1995, Μπαρμπούση 2004).

¹³ Αυτό που αποτελεί την κύρια διαφορά της «ελληνικότητας» της Duncan, από τις υπόλοιπες «εξωτικές» χορογραφικές αναφορές της εποχής, ήταν η ταύτισή της με τη δημιουργία μιας Αμερικανικής (λευκής) αστικής ταυτότητας στις αρχές του 20ού αιώνα. Όπως εξηγεί η Daly (1995, σ. 7), «η Duncan ενδιαφερόταν ιδιαίτερα για την απόδοση των απαρχών του Δυτικού Πολιτισμού στους Έλληνες», ως αντίθετου του «πρωτόγονου» τρόπου ζωής (και χορού) που επιθυμούσε να εξυψώσει. Η ίδια τοποθετούσε αυτό το «προ-πολιτισμικό» καθεστώς στη διάδοση των τζαζ και *ragtime* χορών, τους οποίους θεωρούσε «ως επιστροφή στον ‘Αφρικανικό πριμιτιβισμό’». Με αυτό τον τρόπο, η Duncan απεικόνισε την ιδέα μιας ευγενούς, λευκής Αμερικανικότητας, σε μια εποχή που η φυλετική και πολιτισμική ποικιλία της Αμερικής δυσχέραινε το σχεδιασμό μιας αμιγούς εθνικής ταυτότητας (Τζαρτζάνη, 2007-2008).

¹⁴ Palmer-Sikelianos (1993).

¹⁵ Τζαρτζάνη, Ι. (2007-2008) 4-7.

¹⁶ Φεσσά-Εμμανουήλ (2004) 23-30, Πράτσικα, Κ. (1991).

¹⁷ Αλκαλάη (2002), Μπαρμπούση (2014), Φεσσά-Εμμανουήλ (2004).

¹⁸ Η συμμετοχή της Κούλας Πράτσικα και των μαθητριών της στους καθεστωτικούς εορτασμούς του Ιωάννη Μεταξά, αλλά και στην τελετή Αφής της Ολυμπιακής Φλόγας στη ναζιστική ‘μαύρη Ολυμπιάδα’ του 1936 αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα.

για αέναη πρόοδο και εκσυγχρονισμό αποτέλεσε την άλλη όψη των δυτικών εθνικών ταυτοτήτων (οριζόμενες και πάλι σε αντιδιαστολή με τους μη-μοντέρνους «άλλους»).¹⁹ Η αστικοποίηση, η εκβιομηχάνιση και ο κοσμοπολιτισμός, θεωρήθηκαν ως ενδείξεις (και κατά περίπτωση αποδείξεις) του μοντέρνου, σύγχρονου έθνους και ταυτίστηκαν –μαζί με την οικειοποίηση της κλασσικής αρχαιότητας - με την έννοια του ‘Πολιτισμού’.

Η αρχική αυτή ταύτιση πολιτικής και πολιτισμού, ή «πολιτικοποίηση της κουλτούρας» εξελίχθηκε σε μία «πολιτισμοποίηση» της πολιτικής: την αναγωγή κάθε οικονομικοπολιτικής διαμάχης σε ζητήματα «πολιτισμού». ²⁰ Με την εδραίωση της έννοιας του «μετά-εθνικού» κράτους ως προ-απαιτούμενης ένδειξης «εκσυγχρονισμού», οι επίσημες εθνικές αφηγήσεις περί ιστορίας, εδάφους και φυλής, σταδιακά αντικαταστάθηκαν από πιο «ανοιχτές» ρητορικές περί ταυτοτήτων σμιλεμένων γύρω από κοινά συμφέροντα, ιδεώδη και πολιτισμικές συνάψεις.²¹ Με το τέλος του Ψυχρού Πολέμου, την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης, το 1991 και την εδραίωση μιας Pax Americana, η τάση αυτή εντείνεται: ο λόγος (discourse) περί εθνικού (συναίσθηματος ή/και ταυτότητας) συνδέεται άμεσα με τη ρητορική του εθνικισμού και θεωρείται ένδειξη παθογένειας και ‘αντι-μοντερνισμού’, καθώς το όραμα της παγκοσμιοποίησης (κυρίως υπό οικονομικούς όρους και κατ’ επέκταση πολιτιστικούς) προωθείται όλο και πιο συστηματικά.

Στην Ελλάδα, οι εσωτερικές κοινωνικο-πολιτικές εξελίξεις κατά την περίοδο της μεταπολίτευσης είχαν ήδη σηματοδοτήσει μια πολιτική και καλλιτεχνική αποστασιοποίηση από εθνικές αναφορές και αφηγήσεις (κυρίως ως ιδεολογική και αισθητική αντίδραση στο εθνικιστικό παραλήρημα των θεαμάτων της Χούντας). Στα επόμενα χρόνια, ο χορός χαρακτηρίζεται από μια έντονη εξωστρέφεια (με το βλέμμα σταθερά στραμμένο προς τη Δύση και κυρίως προς την Αμερική). Οι νέες τεχνικές, πρακτικές και ιδέες (Horton, Limon, Cunningham, release, contact improvisation, το χοροθέατρο της Pina Bausch) που εισρέουν στην ελληνική σκηνή στις δεκαετίες του ’80 και κυρίως του ’90 αλλάζουν τις συνθήκες της χορευτικής παράστασης, τόσο σε επίπεδο σύνθεσης και παρουσίασης, όσο και θέασης. Οι χορογραφικές αναζητήσεις απομακρύνονται από την αναζήτηση της ελληνικότητας και προσανατολίζονται στον κοινωνικό σχολιασμό, στην έρευνα της ίδιας της κίνησης και σε εσωτερικές αναζητήσεις.

Παράλληλα, η θεωρητική και καλλιτεχνική μετατόπιση από τον χώρο της αναπαράστασης σε αυτόν της επιτέλεσης, (επανα)φέρει τη βιωματική εμπειρία (ιδωμένη τόσο φαινομενολογικά όσο και κοινωνικοπολιτικά) στο επίκεντρο του χορογραφικού ενδιαφέροντος.²² Ο/Η χορευτής/τρια, ως ολόκληρο, με τις –σωματικές και ιδιοσυγκρασιακές- ιδιαιτερότητες και τα βιώματά του/της εντάσσεται δυναμικά στη χορογραφική διαδικασία, ως

¹⁹ Πασχαλίδης (1999) 73-83.

²⁰ Mamdani (2004).

²¹ Appadurai (2000).

²² Βλ Cooper-Albright (1997),(2013).

εφαπτήριο αλλά και ως εναλλακτική σκηνική «αφήγηση».²³

Σε μία περίοδο όπου οι ατομικές ελευθερίες, τα κοινωνικά δικαιώματα και η διαμόρφωση ενός κράτους δικαίου και πρόνοιας αποτελούν κομβικά σημεία στον κοινωνικό και πολιτικό διάλογο της εποχής, αλλά και στην επίσημη αφήγηση που επιθυμεί να προβάλλει (τόσο εσωτερικά, όσο και εξωτερικά) το επίσημο ελληνικό κράτος, ο χορός εμφανίζεται και πάλι να συμπλέει με την κυρίαρχη πολιτική, που προωθεί πλέον ένα «ανοιχτό», διαπολιτισμικό (ή/και κοσμοπολίτικο), μετα-εθνικό αφήγημα, νεωτερικότητας. Μέσω της επιτελεστικότητας (με όλο το θεωρητικό, κριτικό και ιδεολογικό πλαίσιο που την ορίζει, και τον 'εύθραυστο' και ρευστό χαρακτήρα της) οι θέσεις αυτές προβάλλονται ακόμη πιο έντονα, καθώς το ίδιο το σώμα -κινούμενο, ελεύθερο, σκεπτόμενο και αυτοαναφορικό- έρχεται στο προσκήνιο.

Όσο αυτόνομα κι αν κινούνται οι χορογραφικές επιλογές (στη δεκαετία του '90 και στις αρχές του '00) δεν έρχονται σε σύγκρουση με το επίσημο κράτος, το οποίο και -εν μέρει- στηρίζει (με επιχορηγήσεις, υποτροφίες και διαγωνισμούς) τον σύγχρονο χορό.²⁴ Η ανοχή και ο πλουραλισμός που προβάλλονται (τουλάχιστον κατ' επίφαση) ως ενδείξεις -αλλά και προαπαιτούμενα εκσυγχρονισμού- ως «πρωτοκοσμικά» χαρακτηριστικά, διαμορφώνουν και επικυρώνουν το επιθυμητό εθνικό προφίλ μέσω της ανάπτυξης ενός «εναλλακτικού ή «αντισυμβατικό» καλλιτεχνικού πεδίου, όπως ο σύγχρονος χορός.

Έστω, λοιπόν, ότι η σχέση αυτή εμφανίζεται ανεπαίσθητη ή ακόμα και μη-συνειδητή (αμφίδρομη πάραυτα) όσον αφορά στην καλλιτεχνική πρόθεση (και ενίοτε ως αντιθετική ως προς την ιδεολογική τοποθέτηση του/ της καλλιτέχνη/χορογράφου/περφορμερ), οι επιλογές της πολιτείας όσον αφορά την ανοχή, στήριξη ή/και προβολή 'ανεξάρτητων' δράσεων, φωνών, ή σωμάτων στην προκειμένη περίπτωση, παραμένουν -αναπόφευκτα- σε άμεσο συσχετισμό με τις ευρύτερες οικονομικο-πολιτικές της επιδιώξεις. Το πιο εύγλωττο παράδειγμα (σε τοπικό επίπεδο) ήταν η επιλογή του Δημήτρη Παπαϊωάννου ως τελετάρχη των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, που έφερε στο κοινωνικό και πολιτικό προσκήνιο τον Λόγο περί χορού. Τόσο η αρχική επιλογή (του προσώπου του Παπαϊωάννου), όσο και οι μετέπειτα δικές του σκηνοθετικές και χορογραφικές επιλογές κινήθηκαν στα πλαίσια του επιθυμητού εθνικού αφηγήματος. Ως αντίβαρο, στην αναμενόμενη

²³ Καθοριστική υπήρξε και η διατύπωση της έννοιας της επιτελεστικότητας από την Judith Butler (1999).

²⁴ Κατά την περίοδο 1980-90, της πρώτης 'άνθισης' του σύγχρονου ελληνικού χορού, θεσμοθετούνται οι Ανώτερες Επαγγελματικές Σχολές Χορού και οι επιχορηγήσεις των ομάδων χορού από το Υπουργείο Πολιτισμού καθώς και οι διαγωνισμοί χορογραφίας και ερμηνείας (δεκαετία '80). Το Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών, το Ίδρυμα Αδελφών Πράτσικα και το Ίδρυμα Ωνάση δίνουν τις πρώτες υποτροφίες για σπουδές στο εξωτερικό. Νέοι χώροι παραστάσεων και ιδιωτικοί φορείς χρηματοδότησης έργων [π.χ. το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, (1991)]. Ως συνέπεια της κάθετης αύξησης των ομάδων χορού, συστήνεται και των σχετικών δράσεων, συστήνεται το 1999 το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων και καθιερώνεται το ετήσιο φεστιβάλ χορού, υπό την αιγίδα του.

εξιδανικευμένη ‘εθνική αναφορά’, με την κατάδειξη μιας ιστορικής συνέχειας, σε νοσταλγικούς, ρομαντικούς τόνους, η μεταμοντέρνα σάτιρα, και η αυτοκριτική, η ουμανιστική και κοσμοπολίτικη διάθεση, οι αναφορές στον ‘κατασκευασμένο’/επίπλαστο χαρακτήρα των ταυτοτήτων και η κατάδειξη τεχνολογικής επάρκειας έφεραν την τελετή στο επιθυμητό μετα-νεωτερικό στάδιο που διεκδικούσε η χώρα/κράτος, ως αποδεικτικό εκσυγχρονισμού.²⁵

Με την αφορμή των τελετών Έναρξης και Λήξης, (ζανα)άνοιξε ένας δημόσιος διάλογος περί ελληνικότητας, εθνικών αφηγήσεων και καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων. Παρόλο που το ‘ελληνικό στοιχείο’ ιδωμένο ποικιλοτρόπως (θεωρητικά, αισθητικά, βιωματικά, κριτικά, αναστοχαστικά) εμφανίζεται τακτικά (και) στο σύγχρονο τοπίο με έργα που άμεσα ή έμμεσα αναφέρονται στη λαϊκή παράδοση, τη μυθολογία, την αρχαία και νεότερη ιστορία, τέχνη κ.ο.κ., οι σχετικές αναφορές πληθαίνουν αισθητά κατά την μετα-Ολυμπιακή περίοδο. Πιο συγκεκριμένα, πληθαίνουν οι δράσεις περί του χορού (παραστάσεις, συζητήσεις, forums, clusters, workshops, κοινωνικές δράσεις) που στέκονται κριτικά –και ενίοτε αμφισβητούν ανοιχτά– στις επίσημες (εθνικές και υπερ-εθνικές) αφηγήσεις, πρακτικές και πολιτικές.²⁶ Πέρα από τις κινήσεις που αφορούν τον ίδιο τον χορό: χορογραφημένες διαμαρτυρίες (πχ οπισθοπορεία, διοργανωμένη από το ΣΕΧΩΧΟ²⁷, το 2016, ή ακόμα και η ίδια η ίδρυση του Σωματείου, το 2008) πληθαίνουν και οι κοινωνικές δράσεις, κριτικής και αντίστασης στις άρχουσες /κυρίαρχες θέσεις και πολιτικές [όπως οι καταλήψεις της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (2009), του Ραδιομεγάρου της ΕΡΤ (2013), του θεάτρου ΕΜΠΡΟΣ (2011) κ.ά.], οι παραστάσεις σε υποβαθμισμένες ή/και έντονα συγκρουσιακές γειτονίες και η απεύθυνση σε κοινωνικές ομάδες που στερούνται πρόσβασης στην τέχνη. Πλέον, παρουσιάζονται εναλλακτικές αφηγήσεις, μέσω του χορού, που κινούνται στα όρια του ‘επιτρεπτού’ (θεσμικά) ή και έξω από αυτά.

Το θέμα της ταυτότητας, στην Ελλάδα αλλά και παγκόσμια, επανήλθε δυναμικά τα τελευταία χρόνια της επονομαζόμενης Κρίσης και κυρίως με τη κλιμάκωση του μεταναστευτικού ζητήματος και τις μεγάλες, βίαιες μετακινήσεις πληθυσμών. Οι βιωματικές και ιδεολογικές συνέπειες της οικονομικής -και βαθιά κοινωνικοπολιτικής- αυτής κρίσης και η αδιαλλαξία της κυβερνητικής γραμμής και των διεθνών θεσμών, επέφερε ρήγματα στον κοινωνικό ιστό και ανάδευσε παλιά (αλλά και γέννησε νέα) πολιτικά αισθήματα, δεσμούς και τοποθετήσεις. Σε αυτό το ασταθές και επισφαλές πλαίσιο, αναζωπυρώθηκαν φασιστικές και ρατσιστικές ρητορικές, αλλά κι ένας έντονος αντίλογος σε αυτές που έγινε αισθητός (και) με τη διαμόρφωση συλλογικοτήτων αλληλοβοήθειας και κοινωνικής μέριμνας, εξω-κυβερνητικές δράσεις και πρωτοβουλίες ανθρωπιστικής βοήθειας -με έντονη την ενεργοποίηση δράσεων ανακούφισης των προσφύγων.

Η κοινότητα του χορού παρουσίασε, σε ζητήματα κοινωνικής

²⁵ Tzartzani (2007)

²⁶ Τζαρτζάνη (2014).

²⁷ Σωματείο Εργαζομένων στον Χώρο του Χορού, έτος ίδρυσης 2008.

αλληλεγγύης, ιδιαίτερη ευαισθησία, που εκφράστηκε έμπρακτα –και ενσώματα: με συμμετοχή σε οργανωμένες δράσεις, με πρωτοβουλίες (σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο), ή και με χορογραφικές αναφορές. Παράλληλα και οι επίσημοι θεσμοί και τα ιδρύματα της χώρας συμπλέουν με την τάση αυτή, με αφιερώματα, απευθείας αναθέσεις παραγωγών, εκθέσεις, συζητήσεις, παραστάσεις και εκπαιδευτικά προγράμματα. Ζητήματα ταυτότητας (εθνικής, πολιτικής, φυλετικής, ιδεολογικής και όχι μόνο) και το μεταναστευτικό, τίθενται σε όλους τους χώρους. Η Ελλάδα εμφανίζεται πλέον στο διεθνές καλλιτεχνικό –παράλληλα με το οικονομικό/πολιτικό-προσκήνιο ως χώρος αναταράξεων, κοινωνικών ζυμώσεων, αντιφάσεων και (ανα)διαπραγματεύσεων. Ενδεικτικός είναι ο έντονος δημόσιος διάλογος που εκτυλίχθηκε παράλληλα με την οργάνωση και διεξαγωγή της Documenta 14²⁸ αναφορικά με τον προσανατολισμό, τους σκοπούς και τον ρόλο της, τόσο στην εγχώρια όσο και στη διεθνή πολιτική και καλλιτεχνική σκηνή. Όσον αφορά τον χορό, διεξήχθη στην Αθήνα (και για πρώτη φορά στην Ελλάδα, το 2015), το ετήσιο διεθνές συνέδριο SDHS/CORD (σε συνεργασία με το Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου και το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων, με τίτλο Cut & Paste: Advocacy in the Age of Austerity). Η αιτιολόγηση της επιλογής της Αθήνας ως τόπο διεξαγωγής των δύο αυτών διοργανώσεων, αναφέρεται απερίφραστα στο επισφαλές (και άρα καλλιτεχνικά “ενδιαφέρον” και χρίζον βοήθειας) καθεστώς κρίσης της χώρας.

Ωστόσο, η πολιτικοποίηση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας, επιφέρει παράλληλες ηθικές και αξιακές (ανα)θεωρήσεις, συγκρούσεις και διλήμματα, και επαναφέρει θέματα περί εξουσίας και ευθύνης, αποικιακών πολιτικών και καταλοίπων, ανισοκατανομής πλούτου, γνώσης και δύναμης, αλλά και ζητήματα εκπροσώπησης, αναπαράστασης και ερμηνείας. Χαρακτηριστική είναι και η περίπτωση της έρευνας και συνακόλουθης φωτογραφικής έκθεσης του κινέζου ακτιβιστή και καλλιτέχνη Ai WeiWei, με θέμα το προσφυγικό και ο έντονος προβληματισμός που διατυπώθηκε σχετικά με τα ηθικά ζητήματα που προέκυψαν.

Εν μέσω όλης αυτής της ρευστής αλλά επίμονης κατάστασης ‘εκτάκτου ανάγκης’ που χαρακτηρίζει τη χώρα (και όχι μόνο) τα τελευταία χρόνια, ο χορός, εκ θέσεως –μην έχοντας άμεση πρόσβαση σε πόρους- και εκ πεποιθήσεως, έμεινε σχετικά ακέραιος και αυτόνομος όσον αφορά την εμπλοκή του σε επίσημες πολιτικές και αφηγήσεις. Ταυτόχρονα, και μέσω της αμεσότητας και της δύναμης της ίδιας της φύσης του, με το ίδιο το ανθρώπινο σώμα να αποτελεί το σταθερό σημείο αναφοράς του, εμφανίζεται ουσιαστικός και επίκαιρος, συντονισμένος με το κοινωνικοπολιτικό του πλαίσιο και λιγότερο ομφαλοσκοπικός και αυτοαναφορικός από ό,τι στις προηγούμενες δεκαετίες.

Ίσως έτσι, για πρώτη φορά, ο (σύγχρονος) χορός διαφοροποιείται από την

²⁸ Στην Αθήνα και στο Κάσελ, από τις 8 Απριλίου έως τις 17 Σεπτεμβρίου 2017.

κυβερνητική πολιτική, διαφεύγει του ‘κουλτουραλισμού’ και παρουσιάζεται, ευαίσθητος στις περιρρέουσες ανάγκες (τόσο πρακτικές, όσο και ιδεολογικές και καλλιτεχνικές), με ξεκάθαρους θέσεις, χορογραφικές και κοινωνικές προτάσεις και ενεργό ρόλο στα πράγματα. Παρόλο που η ‘υψηλή τέχνη’ συχνά αφουγκράζεται, σχολιάζει (και επίσης συχνά οικειοποιείται ή ακόμη και εμπορεύεται) μείζονα κοινωνικά ζητήματα και ρεύματα, η ανεξαρτησία και η αμεσότητα των δράσεων και τοποθετήσεων του χορού σήμερα καταδεικνύει την άμεση πλέον εμπλοκή του στα κοινωνικά δρώμενα, κάτι, αν όχι πρωτόγνωρο, σίγουρα υποσχόμενο, τόσο για την ίδια την τέχνη του χορού, όσο και για την κοινωνία που την περιβάλλει.

Βιβλιογραφία

- Αλκαλάη, Ν. (2002): *Κρατική Σχολή Χορού: παρελθόν, παρόν και μέλλον*. Αθήνα.
- Anderson, B. (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London.
- Appadurai, A. (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis & London.
- Au, S. (2004): *Ballet and Modern Dance*. London. 11-59.
- Βακαλό, Ε. (1983): *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Ο Μύθος της Ελληνικότητας*. Αθήνα.
- Bhabha, H. K. (2006): «Race, Time and the Revision of Modernity», στον τόμο: *The Post-Colonial Studies Reader*, επιμ: B. Ashcroft, G. Griffiths, και H. Tiffin, London and New York, 219–223.
- Butler, J. (1999): *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York.
- Chatterjee, P. (1986): *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse*, London, 21–22.
- Cooper Albright, A. (1997): *Choreographing Difference: the Body and Identity in Contemporary Dance*. Hanover, New Hampshire.
- (2013): *Engaging Bodies: The Politics and Poetics of Corporeality*, Middletown.
- Daly, A. (1995): *Done into Dance*. Middletown, Connecticut.
- Μπαρμπούση, Β. (2004): *Ο Χορός στον 20ό Αιώνα: σταθμοί και πρόσωπα*. Αθήνα

- (2014): *Η τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Σχολή Πράτσικα: ιδεολογία - πράξη - αισθητική*, Αθήνα.
- Palmer-Sikelianos, E. (1993): *Upward Panic: the Autobiography of Eva Palmer-Sikelianos*, επιμ.: Anton, J. P, Philadelphia.
- Πασχαλίδης Γ. (1999): «Η πολιτισμική ταυτότητα ως δικαίωμα και ως απειλή. Η διαλεκτική της ταυτότητας και η αμφιθυμία της κριτικής», στον τόμο: *Εμείς και οι «Άλλοι»: Αναφορές στις τάσεις και τα σύμβολα*, επιμ.: Χρ. Κωνσταντοπούλου, Λ. Μαράτου-Αλιπράντη, Δ. Γερμανός, Θ. Οικονόμου, Μαράντου-Αλιφάντη, Λ, Γερμανός, Δ., Αθήνα, 73-83.
- Πράτσικα, Κ. (1991): *Κούλας Πράτσικα Ημέρες και Έργα*. Αθήνα.
- Φεσσά-Εμμανουήλ, Ε. (2004): *Χορός και Θέατρο*. Αθήνα, 31-49, 358-363.
- (2004): «Η χορογραφία στο αρχαίο δράμα: Η συμβολή της Εύας Palmer-Sικελιανού». *Αρχαιολογία: Ο Χορός στη Σύγχρονη Εποχή*, 93, 23-30.
- Tzartzani, I (2007): *Interplays of Ethnicity, Nationalism and Globalisation within the Greek contemporary dance scene: Choreographic choices and constructions of national identity*. (Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Department of Dance Studies, University of Surrey).
- Τζαρτζάνη, Ι (2007-8): «Δυτικές αναπαραστάσεις της «ελληνικότητας» στο γύρισμα του 20ού αιώνα: εξυψώνοντας τον χορό». *ΧΟΡΟΣplus* , 057, 4-7.
- (2014): «Embodying the Crisis: The Body as a site of Resistance in Post-Bail-out Greece». *Choros international Dance Journal* 3, 40-49.

Η Αγία Ιωάννα στο σφαγείο της Ντόγκβιλ. Η κατασκευή
της εργασίας ως Ξένου στα σύνορα μεταξύ θεάτρου και
κινηματογράφου.

Saint Joan in Dogville's stockyard – The construction
of Labor as a foreigner on the frontier between theater and cinema.

Αργύρης Κελέρης

(διδάκτωρ κινηματογράφου,
Πανεπιστήμιο ParisVIII – Vincennes-
Saint-Denis)

Argyrios Keleris

(Doctor of film studies,
University of Paris VIII – Vin-
cennes-Saint-Denis)

argyris.keleris@gmail.com

Abstract

This article proposes a «reading» of Lars Von Trier's *Dogville* through the prism of Brecht's epic theater. Taking as a case in point Brecht's play *Saint Joan of the Stockyards*, I consider the ways by which the two works of art, beyond their overt thematic analogies, among them the impossibility of humanitarian-Christian negotiation in times of crises (1930's America), are primarily related by a common interest in attacking representation and narrative progression. The key-figure for my exploration of *Dogville*'s brechtianism is its staging of the foreign worker, not by means of a personified, representable singularity, but as a radical otherness, which interrupts narrative action and subject identification. More precisely, isolated from the narrative and semantic whole, yet still dependent upon it, otherness in *Dogville* will be explored as an ever-changing capacity of questioning a community (of meaning) and its rituals of hospitality, as well as a repetitive, purely theatrical openness.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, ετερότητα, επικό, θέατρο, αναπαράσταση

Keywords: cinema, otherness, epic theater, representation

Το ενδιαφέρον της συγκριτικής έρευνας για το κινηματογραφικό έργο του Λαρς Φον Τρίερ περιορίζεται σε μια κατά το πλείστον γενική και αδρή καταγραφή των μορφικών στοιχείων που δανείζεται απ' το μπρεχτικό επικό θέατρο. Ξεπερνώντας το αυτονόητο πια της παραπάνω διαπίστωσης, ο φιλόσοφος Ζακ Ρανσιέρ αντιπαραθέτει την ταινία Ντόγκβιλ (2003) του Τρίερ και το θεατρικό έργο Η Αγία Ιωάννα των σφαγείων (1929-1931) του Μπρεχτ, ως παραδείγματα δυο διαφορετικών πολιτικών προσεγγίσεων πάνω σε παρόμοια θεματική.¹ Όπως σημειώνει, η Ιωάννα είναι μια παραβολή πάνω στην αποτυχία της χριστιανικής-ανθρωπιστικής μεσολάβησης μεταξύ δυο μορφών δικαιωμάτων, μεταξύ του δικαιώματος των καταπιεσμένων να αγωνιστούν ενάντια στην εκμετάλλευσή τους, και του δικαιώματος του νόμου που υποστηρίζει ένα εκμεταλλευτικό σύστημα. Ο Ρανσιέρ πιστεύει ότι στην θέση αυτής της θεμελιακής για την πολιτική τέχνη - και την πολιτική, εν γένει - «ασυμφωνίας», ο Τρίερ τοποθετεί το άχρονο δίπολο του καλού και του κακού, τον κανόνα μιας άπειρης δικαιοσύνης που απαιτείται για να λυτρώνει από ένα άπειρο κακό, και αντιστρόφως. Με βάση αυτό, θεωρεί ότι η ταινία Ντόγκβιλ, ως σύμπτωμα μιας εποχής αυξανόμενης «αδιακριτοποίησης» ανάμεσα στο γεγονός και στο νόμο, καταλήγει να εξορκίζει την επαναστατική αναγκαιότητα της Ιωάννας προς όφελος μιας «απολυταρχικής ηθικής».

Μη συμμεριζόμενο τα συμπεράσματα της ρανσιερικής σύγκρισης, το παρόν άρθρο θα την ξαναεπιχειρήσει υπό ένα νέο φως, αυτή τη φορά, μελετώντας τις θεματικές συνάψεις των δυο έργων σε συνάρτηση με τις μορφολογικές, λαμβάνοντας, κυρίως, υπόψη το γεγονός ότι το Ντόγκβιλ είναι μια κινηματογραφική εφαρμογή των κανόνων και της φιλοσοφίας του μπρεχτικού θεάτρου. Σε αντίθεση με τον Ρανσιέρ, θα προσπαθήσω να δείξω ότι ο εξοβελισμός κάθε μυθικού εναλλάγματος, συμπεριλαμβανομένου και του εργατικού, από το εσωτερικό του έργου τέχνης δεν είναι λιγότερο αλήθεια για τον Μπρεχτ, απ' ό,τι είναι για τον Τρίερ, και ότι αυτό συνδέεται με ένα άλλο κοινό χαρακτηριστικό τους: με το γεγονός ότι και οι δυο βάζουν στο στόχαστρό τους την αναπαράσταση και ό,τι αυτή συνεπάγεται στο επίπεδο της προσωποποίησης και της ταύτισης με τους χαρακτήρες ή μ' ένα προκαθορισμένο νόημα. Η βασική μου υπόθεση είναι ότι το «θέμα» του Ντόγκβιλ είναι ακριβώς η αναπαράσταση, δηλαδή η εικόνα που κατασκευάζει μια ομάδα ανθρώπων για τον εαυτό της, ως προϋπόθεση της ταυτότητάς της, περνώντας απ' την αντιπαράθεσή της με τον Άλλον που, και αυτός, αντί να ταυτίζεται μια για πάντα μ' έναν χαρακτήρα, υπόκειται σε συσχετισμούς δυναμικών που τον διεκδικούν, μεταβάλλοντας κάθε φορά την εικόνα του.

Η εργασία ως ετερότητα.

Είναι βέβαιο ότι η Γκρέης μάς συστήνεται στην αρχή του Ντόγκβιλ ως χαρακτήρας ξένος προς την κοινότητα στην οποία εισέρχεται. Έχει λοιπόν όλα

¹ Rancière (2010) 184-202.

τα στοιχεία μιας παράστασης του Ξένου ως ηθικής φιγούρας αποκλεισμού, όπως ισχυρίζεται ο Ρανσιέρ. Παρ' όλα αυτά, η εξιστόρηση των βασάνων της θα την αποδεσμεύσει από αυτό το άχρονο καλούπι, υπάγοντάς την σε μια διαδικασία κατασκευής. Το κλειδί γι' αυτήν την κατανόηση θα είναι η εργασία της. Όταν ο Τομ, ο διανοούμενος της κοινότητας, προτείνει η Γκρέης να προσφέρει στην τελευταία εργασία, κανείς δεν θα πει ότι την χρειάζεται. Η Γκρέης δεν έχει αξία χρήσης, όμως ο Τομ θα επιμείνει ότι η φιλοξενία της, ρισκάροντας το κοινό αίσθημα του νόμου – που προκαλούν κάποιες έξωθεν μαρτυρίες ότι καταζητείται – θα πρέπει να εξαγοραστεί με την εργασία της. Είναι έτσι που η Γκρέης θα γίνει αναγκαία για την κοινότητα, ανεξάρτητα απ' την αξία χρήσης της: θα αναλάβει να φροντίσει τους κήπους, τα μωρά, τους γέροντες και τους αναπήρους της, και θα οδηγηθεί σταδιακά στην απόλυτη εκμετάλλευση. Θα επιστρέψουμε στο τέλος στον ρόλο που παίζει ο Τομ στην ταινία. Προς το παρόν, θα πρέπει να κρατήσουμε ότι, μετερχόμενος εργασία, ο τριετικός Ξένος, παρεισάγει χρονικότητα, και δη καπιταλιστική, στην «παράστασή του».

Για τον Τρίερ, η μορφή-Ξένος (και όχι πια η παράστασή του) θα παραχθεί ως Εργασία, και αντιστρόφως: η Εργασία, περισσότερο από αξία χρήσης, θα χρειαστεί τον Ξένο ως διαδικασία αποκλεισμού, διάκρισης και σηματοδότησης. Η εργασία, βασισμένη στην εκμετάλλευση μιας δύναμης αντιληπτής ως ξένης, θα επινοηθεί ταυτόχρονα και σε σχέση με την τιμωρία, την στέρηση των δικαιωμάτων. Γι' αυτό και το Ντόγκβιλ πρέπει να διαβαστεί με φουκωϊκούς όρους, ως μια αρχαιολογία. Αυτό που εκπλήσσει είναι ότι δεν έχει στόχο την ταύτιση και τη συμπάθειά μας με την Γκρέης ως βασανισμένο σώμα, ως αναπαραστάσιμος Ξένος-Εργάτης. Το σώμα της Γκρέης τίθεται σ' αυτό περισσότερους ένα μέσο, διαφορετικά δηλαδή απ' ό,τι στην αμεσότητα της σχέσης σώμα-τιμωρία, και κάθε επέμβαση πάνω του δεν θα έχει στόχο αυτό το ίδιο, αλλά θ' αποβλέπει σ' έναν «ανώτερο σκοπό», που δεν είν' άλλος απ' το ηθικό παράδειγμα που θέλει να δώσει ο Τομ στον λαό του. Το Ντόγκβιλ είναι μια αρχαιολογία των σωμάτων και, γι' αυτό, πρέπει να μετέλθει ενός ανάλογου μηχανισμού ανάλυσης που αποσπά τα σώματα απ' την αναπαραστατική τους ισχύ, απ' την εικόνα τους - κάτι τόσο πολύτιμο για τις ανάγκες του επικού θεάτρου, όπως θα δούμε.

Σύμφωνα με τον Φουκώ, η χρησιμότητα της εργασίας, ανεξάρτητα απ' την αξία του προϊόντος της, είναι τόσο μεγαλύτερη όσο πιο υπάκουο είναι το εργαζόμενο σώμα, και αντιστρόφως.² Δεν είναι λοιπόν ν' απορεί κανείς που ο Φουκώ τοποθέτησε την γέννηση της φυλακής στη διασταύρωση μιας ποικιλίας διεργασιών που συγκλίνουν στο διάγραμμα μιας γενικής μεθόδου: προσδιορισμός και έλεγχος της παράβασης, επινοήση και πειθάρχηση του παραβάτη. Σχολεία, νοσοκομεία και στρατώνες, εργοστάσια και φυλακή: σ' όλους αυτούς τους χώρους η χρησιμότητα είναι άρρηκτα δεμένη με την περιφραγή και την επιτήρηση, διαδικασίες που προϋποθέτουν ένα γενικό

² Foucault (1976) 184-185.

μοντέλο του Άλλου ως φορέα ανομίας, απ'όπου πρέπει ο χώρος του Ταυτού να προστατευτεί και ταυτόχρονα να ωφεληθεί.

Με την είσοδό της στην κοινότητα, η Γκρέης παραβιάζει την αρχή της περιφραξής, την πειθαρχημένη σχέση του έξω με το έσω, αλλά και την αρχή της λειτουργικής κατανομής, ως πιθανός φορέας σύγχυσης και άγνωστων, μη κυρωμένων δυνάμεων. Ο χώρος του Ντόγκβιλ χαρακτηρίζεται από αυτό που ο Φουκώ ονομάζει «χωρική τακτοποίηση του συστήματος παραγωγής, με τις διάφορες μορφές δραστηριότητας στην κατανομή των θέσεων».³ Ο τριετικός αφηγητής μάς συστήνει τον κάθε κάτοικο με βάση τον ρόλο που του έχει ανατεθεί στην παραγωγή αλλά και στον «ελεύθερο» χρόνο (τις καθημερινές ασχολίες και μετακινήσεις του, τις συνήθειές του) και μια χρονομετρημένη ρουτίνα περιβάλλει το κοινωνικό σώμα που, παρά την φτώχεια του, φαίνεται αρκετά ευχαριστημένο με αυτή τη διευθέτηση: «Οι κάτοικοι της Ντόγκβιλ ήταν καλοί και τίμιοι και αγαπούσαν τον τόπο τους. Και μόλο που μια ευγενική ψυχή απ' τα ανατολικά είχε ονομάσει τον κεντρικό δρόμο 'Δρόμο των φτελιών' χωρίς να υπάρχουν φτελιές, αυτοί δεν αισθάνθηκαν την ανάγκη ν' αλλάζουν το παραμικρό». Η παραπάνω μαρτυρία, απ' τη θέση της κιόλας στον πρόλογο της ταινίας, δεν μπορεί να ειπωθεί ως μια λεπτομέρεια. Η αναντιστοιχία που μπαίνει στον κόπο να υπογραμμίσει μας προϋδεάζει για κάτι που θα παίζει κεντρικό ρόλο στη συνέχεια: αυτό είναι η χρήση της γλώσσας ως συστήματος εντολών και παραγγελμάτων.

Διαλεκτική γλώσσας και σωμάτων σε παύση.

Πάνω στα χνάρια του Ώστιν, οι Ντελέζ και Γκουαταρί όρισαν τις διαταγές, όχι ως μια ειδική κατηγορία εκφερόμενων (π.χ. η προστακτική), αλλά ως πράξεις που συνδέονται με κάθε εκφερόμενο μέσω μιας «κοινωνικής υποχρέωσης».⁴ Το γεγονός ότι το Ντόγκβιλ, όπως άλλωστε και το έργο του Μπρεχτ, παρουσιάζεται εκ πρώτης όψεως ως διαλογικό, δεν πρέπει να μας εξαπατά. Όπως και με τον δρόμο των φτελιών, οτιδήποτε θα ακουστεί στη συνέχεια, υποσχέσεις, λόγια αγάπης ή μίσους, πλάι στις εικόνες βασανισμού, δεν πρέπει να παραπεμφθεί στην παραδοσιακή σύλληψη της γλώσσας ως ιμάντα επικοινωνίας ή πληροφοριών μεταξύ των χαρακτήρων, αλλά σε μια πλεοναστική και αυθαίρετη χρήση διαταγών. Για τους δυο φιλοσόφους, ο χαρακτήρας της γλώσσας είναι «πλεοναστικός» γιατί δεν εξαντλείται σε πληροφορίες ή σε απλές ονοματοθεσίες.⁵ Αυτό μας είναι χρήσιμο αν θέλουμε να δούμε το Ντόγκβιλ υπό το πρίσμα της μπρεχτικής αποστασιοποίησης, καθώς συνιστά μια ρήξη με τους κανόνες της αληθοφάνειας – απόδειξη ότι πρόκειται εδώ για κάτι άλλο, μη αναπαραστάσιμο και ασυνείδητο, για μια απόσταση που δεν μπορεί να τη διαβεί αυτό που θέλει να σημάνει ένα συνειδητό υποκείμενο, με άλλα λόγια ο συσχετισμός δυνάμεων που επικρατεί

³ Foucault (1976) 192.

⁴ Deleuze, Guattari (1980) 100.

⁵ Deleuze, Guattari (1980) 100.

τη δεδομένη στιγμή της εκφοράς.

Στη λογοτεχνική θεωρία αυτή η διαδικασία απο-υποκειμενοποίησης, ασυνειδητοποίησης της γλώσσας είναι αποδόσιμη με τον όρο «έμμεσος λόγος». Η διατύπωση απ' τον Παζολίνι της ανάγκης μεταφοράς στο πεδίο των οπτικοακουστικών τεχνών του λογοτεχνικού στυλ,⁶ δείχνει ότι αυτό στο οποίο στοχεύει, η υπαγωγή των υποκειμένων και των εκφορών τους σε μια απρόσωπη σύνδεση, αφορά όχι μόνο στις εκφορές αλλά και στα σώματα των ηθοποιών (και, γιατί όχι, στα υπόλοιπα αντικείμενα επί σκηνής ή οθόνης), ή συναρμώνει τα πρώτα με τα δεύτερα στο πλαίσιο μιας ευρύτερης «σωματικής», κατά την οποία όλα είναι σώματα και τα σώματα σχέσεις σωμάτων. Σκοπός εδώ της εφαρμογής μιας μπρεχτικής αισθητικής είναι η επέκταση της γλώσσας πέραν των προφανών ή μη σημειολογικών ιδιοτήτων της, κάτι που βλέπουμε όχι μόνο στο έργο του Τρίερ, αλλά και σ' αυτό του Φασμπίντερ όπου, όπως δείχνει η Del Rio, η λέξη και το σώμα, δρώντας από κοινού, δεν εξαντλούνται στο νόημά τους, αλλά στην ίδια τους την επιτέλεση (περφόρμανς)⁷ που βάζει τον ηθοποιό σε θέση παρατηρητή του τρόπου με τον οποίο κάτι κατονομάζεται. Αυτός ο τρόπος είναι, πρώτα απ' όλα, μια χωρική διευθέτηση. Όταν στο Ντόγκβιλ ο Τρίερ ονοματίζει πάνω στο δάπεδο-σκηνή: δρόμους, σπίτια, μαγαζιά, φυτά, ζώα κι άλλα αντικείμενα, δεν πρέπει να βλέπουμε στις λέξεις μια αντιστοιχία με τις εικόνες που λείπουν, αλλά την ίδια την λειτουργία της γλώσσας, ως νομικής πράξης που διαχωρίζει, που κανοναρχεί, που χαράσσει σε μια επιφάνεια λεία.

Όσον αφορά στα ίδια τα σώματα των ηθοποιών, αυτά σχετίζονται τόσο καλύτερα με τον κόσμο, όσο απομακρύνονται (αποστασιοποιούνται) απ' το πρόταγμα της αναπαράστασής του, και απ' τις αντιδραστικές συνεπειές του: μεταξύ αυτών, η εσωτερικευση μιας εικόνας του ως στατικής (μυθικής) ή παραπέμφιμης για επίλυση στην αφήγηση. Αντίθετα, κάθε πιθανή εικόνα είναι κι αυτή προσωρινό αποτέλεσμα συσχετισμών δυνάμεων. Η απόσταση του κόσμου απ' την εικόνα του μεταφέρεται στα σώματα του επικού θεάτρου ως απόσταση από αυτό που αναπαριστούν επί σκηνής. Το μπρεχτικό *gestus* είναι αυτό που θα συμβάλλει ώστε ο ηθοποιός να μην επιτρέψει στον εαυτό του να μεταμορφωθεί ολοκληρωτικά στον χαρακτήρα που υποδύεται⁸ – κάτι που θα δημιουργούσε στον θεατή την ψευδαίσθηση ότι ο υποδύμενος χαρακτήρας ελέγχει τις συνθήκες του, αντί να προσπαθεί διαρκώς ν' ανταποκρίνεται σ' αυτές. Ο ηθοποιός πρέπει να μαθαίνει τον ρόλο του όπως ο χαρακτήρας μαθαίνει ν' ανταπεξέρχεται στις συνθήκες του: η χειρονομία του ηθοποιού «τεστάρει συνθήκες πάνω στους ανθρώπους» (It [the actor's gesture] tests conditions on men). Όπως εξηγεί ο Μπένγιαμιν, στην διαλεκτική σχέση μεταξύ της δράσης και της περφόρμανς στο επικό θέατρο, η σημασία της εκπαίδευσης των σωμάτων, του μαθαίνειν, είναι κομβική.

⁶ Pasolini (1989) 15-35.

⁷ Del Rio (2008) 91-95.

⁸ Brecht (2014) 103.

⁹ Benjamin (1998) 12.

Θα δούμε την απαιτούμενη απόσταση ν' ανοίγεται προς όλες τις παραπάνω κατευθύνσεις (ηθοποιός-ρόλος-αναπαριστώμενο) πάνω στο μαθητευόμενο σώμα της Γκρέης. Σε καθεμιά απ' τις εργασίες που τις ανατίθενται, η Γκρέης μαθαίνει να πειθαρχεί το σώμα της μέσω ενός συνόλου χειρονομιών για να υποστηρίξει την κάθε φορά απαιτούμενη πράξη. Η στάση ορθής γωνίας του σώματος για το σήκωμα κάποιων τελάρων, τα ελαφρώς ανοιχτά πόδια κατά το σκάλισμα ενός αόρατου κήπου, η «μιμητική»¹⁰ του ανοιγοκλείσματος εξίσου αόρατων πορτών, το διστακτικό έπρασμα ανάμεσά τους, το ερωτευμένο σώμα αλλά και το σώμα που πρέπει να συνηθίσει αλυσοδεμένο σ' έναν ασήκωτο τροχό είναι χειρονομίες που μαθαίνονται, αντλούμενες όμως από ένα «ρεπερτόριο» καθημερινότητας: του εργάτη, της γυναίκας, του φυλακισμένου. Αυτό τις καθιστά «επαναλήψιμες», «παραθέσιμες». Επιπλέον, η ηθοποιός, διαφοροποιώντας σε κάθε τους επανάληψη την εκτέλεση αυτών των μηχανικών κινήσεων, φαίνεται σαν μαθήτρια, που μαθαίνει κι αυτή τον ρόλο της, κάτι στο οποίο συμβάλλει και το αρχοντικό παρουσιαστικό της (η αναληθοφάνεια της Κίντμαν σε τέτοιους τραχείς ρόλους).

Στην θεατρική διαλεκτική του Μπρεχτ, ένας χαρακτήρας οριοθετείται απ' την κοινωνική μοίρα των χειρονομιών του και ταυτόχρονα εκτελεί αυτές τις τελευταίες «σε απόσταση» που οδηγεί στην αποφυσικοποίησή τους. Αυτή η τελευταία, φυσικά, δεν προκαλεί από μόνη της την έκπληξη-απεξοικείωση στον θεατή, ως προϋπόθεση τού να συλλογιστεί την κατάστασή του, αλλά σε διαλεκτική σχέση με την «φυσικότητα» της κίνησης της ζωής προς την ουσία (η «προσδιορισμένη άρνηση», ή «κίνηση άρσης» στον Χέγκελ¹¹). Ο Μπένγιαμιν χαρακτηρίζει την μπρεχτική αποστασιοποίηση, το *Verfremdungseffekt*, ως «μια διαλεκτική σε παύση»¹² (dialectic at a standstill), ως μια ακίνητη εικόνα που συγκρατεί, σταματά την διαλεκτική, επιτρέποντας να την δούμε «για μια στιγμή». Από αυτό καταλαβαίνουμε ότι η χειρονομία, για να είναι καλύτερα παραποιήσιμη, διαφεύσιμη και ταυτόχρονα παραθέσιμη, πρέπει να σημαίνεται ως μια διακοπή της δράσης, ως το πάγωμά της. Η στατική εικόνα παγιδεύει την διάταξη των χαρακτήρων και των πραγμάτων σε κοινωνικά καθορισμένες θέσεις. Ο ίδιος ο Μπρεχτ αντλεί έμπνευση για την συνεπαγόμενη *tableau*-αισθητική του επικού θεάτρου, απ' την κινηματογραφική τεχνική του παγώματος της εικόνας (freeze frame), αλλά και απ' την φωτογραφία. Γνωρίζουμε ότι κατά τη διάρκεια των προβών του, συνήθιζε να επιθεωρεί τις θέσεις των ηθοποιών φωτογραφίζοντάς τους επί σκηνής και να ενθαρρύνει την διατήρηση συγκεκριμένων ομαδοποιήσεων με τρόπο ώστε να φαίνονται ταυτόχρονα αυτόνομες κι ενταγμένες στη ροή των γεγονότων.¹³ Θα μπορούσαμε να δούμε ένα ανάλογο αυτής της

¹⁰ Με την αποδραματοποιημένη έννοια που της δίνει ο Μπένγιαμιν, ως «οπτικό ασυνείδητο». Βλ. Oesmann (2005) 38-39.

¹¹ Hegel (1993) 152.

¹² Benjamin (1998) 13.

¹³ Mumford (2009) 84.

επεισοδιογραφικής¹⁴ δομής του «καθενός στη θέση του και για τον εαυτό του» στο κινηματογραφικό «μοντάζ μες στο πλάνο» που επιχειρεί ο Τρίερ. Η ανοιχτότητα και η διαπερατότητα του σκηνικού του Ντόγκβιλ, βοηθά στην συνολική επόπτευση των θέσεων των χαρακτήρων ενώ μια δράση ξεδιπλώνεται ή παγώνει. Και, εν τούτοις, αυτοί οι χαρακτήρες, μέσω της θέσης τους και της μηχανικής ενασχόλησής τους με τις καθημερινές τους συνήθειες (διαβάζουν, πλένουν, παίζουν σκοινάκι, κοντοστέκονται απλά, κ.ο.κ.) δεν προσθέτουν κάτι στην δράση, παρά αντιστοιχούνται μεταξύ τους και με το όλον – προσφέροντας προς ενατένιση μια στιγμή κοινωνικής σύμβασης ανάμεσα στις δράσεις.

Η «μπρεχτικότητα» του τριερικού εγχειρήματος φαίνεται στον περιορισμό της κάμερας, και συνακόλουθα του θεατή, σ' έναν ρόλο «στωϊκού» καταγραφέα σωμάτων τη στιγμή που αναδύονται απ' τη ροή του κόσμου, παγώνουν για μια στιγμή μια διαλεκτική σχέση, και επιστρέφουν στην ίδια ροή – τα σώματα παρασυρόμενα από αυτή τη ροή, κινδυνεύουν και πληγώνονται στην προσπάθειά τους να σταθούν όρθια, και την ίδια στιγμή είναι όλα αυτού του κόσμου. Το ίδιο θα μπορούσαμε να πούμε και για τις φωτογραφίες προλεταριακών σωμάτων που παρατίθενται στο φινάλε και που, έχοντας τραβηχτεί σε διαφορετικές περιόδους της αμερικάνικης ιστορίας (παρά το γεγονός ότι εδώ, όπως και στην Ιωάννα, η ιστορία τοποθετείται τον καιρό της μεγάλης κρίσης του 30) κάνουν να αιωρούνται ακόμη πιο επιτακτικά πάνω απ' την τάξη του κόσμου, παραλλαγές του ίδιου αναπάντητου ερωτήματος. Το παράδοξο είναι ότι η μπρεχτική διαλεκτική λέει να σ' αυτόν τον κόσμο εντός του θεάτρου, με την έννοια ότι εκπαιδεύει τον θεατή να βλέπει πίσω απ' τις δράσεις τις κοινωνικές συνθήκες που τις καθορίζουν, αλλά με τέτοιο τρόπο ώστε, βγαίνοντας απ' το θέατρο, να συλλογιστεί την αναγκαιότητα αλλαγής τους.

Τα όρια της αναπαράστασης – η αδύνατη ετερότητα.

Το ερώτημα που προκύπτει και που μας ενδιαφέρει εδώ είναι τί μπορεί να εκτρέφει καλύτερα την δράση, τί είναι αυτό που ξεμυτά στα διάκενά της, τόσο πιο αισθητά όσο είναι αναγκασμένο να ζαναχυθεί στη ροή της, να πει να σ' αυτό που το παρασύρει, το ταρακουνά, το πληγώνει περισσότερο – εν τέλει, αν υπάρχει μια φιγούρα που να μπορεί – έστω και προσωρινά – να τεθεί ως αναπαριστούσα μια ριζική απόσταση απ' τον κόσμο της αναπαράστασης. Ένας αποχωρισμός, μια απόσταση είναι το κλειδί για την κατανόηση του πραγματικού διακυβεύματος γύρω απ' την έννοια της θεατρικότητας, κι ο τελεστής αυτής της απόστασης δεν μπορεί να είναι άλλος από μια ετερότητα.¹⁵ Αν η εικόνα της ετερότητας δεν μπορεί να σταθεροποιηθεί σ' ένα αναπαριστώμενο, τουλάχιστον – και χάρη σ' αυτό το γεγονός – έχει το

¹⁴ Benjamin (1998) 4.

¹⁵ Βλ. Weber (2004) 22-29.

προνόμιο να διερωτά, δηλαδή να εισάγει αποστάσεις. Αν για τον Ντελέζ ο εργάτης, μη έχοντας στον καπιταλισμό παρά μια εργατική δύναμη να πουλήσει, είναι ο κληρονόμος του νομάδα,¹⁶ ο «κατεξοχήν απεδαφικοποιημένος» που κατοικεί στα τρεμάμενα περιθώρια του συστήματος· και, αν για τον Ντεριντά, ο Ξένος, ήδη απ' τους πλατωνικούς διαλόγους, είναι αυτός που «κλονίζει τον απειλητικό δογματισμό του πατρικού λόγου: το ον που υπάρχει και το μη ον που δεν υπάρχει [...] αμφισβητεί την αυθεντία του ηγέτη [...] του 'κύριου του οίκου', της δύναμης-εξουσίας της φιλοξενίας»:¹⁷ τότε η αιωρούμενη «παρουσία» και των δυο, όπως και άλλων φιγούρων ετερότητας, στο διάστημα που ενώνει και χωρίζει το αναπαριστώμενο απ' την αναπαράσταση, επιβάλλει να τους εξετάσουμε στο τριερικό «κείμενο», όχι ως φιγούρες, αλλά ως συναρμοσμένες και συνεκτεινόμενες διαδικασίες που διεκδικούν έναν κοινό χώρο. Φυσικά, μια τέτοια διεκδίκηση δεν θα μπορούσε να εκπληρωθεί, καθώς αυτό θα προϋπέθετε το τέλος της συνθήκης του διαφορετικού, το κλείσιμο των αποστάσεων. Έτσι, για τον Μπατάιγ, η κυριαρχία του σκλαβωμένου (απ' την εργασία) που οδηγούσε η εγγελιανή διαλεκτική του δούλου και του κυρίου είναι το «βασιλείο της αποτυχίας»¹⁸ (le royaume de l' échec), τόπος αυτού που ο Μπλανσό ονόμαζε «αρνητική κοινότητα»¹⁹ και ο Ντελέζ «λαό που λείπει».²⁰ Αν όμως ένας τέτοιος «τόπος» δεν μπορεί να υπάρξει αυτοτελώς, είναι καταδικασμένος, όπως θα δούμε, να «φιλοξενηθεί».

Μια απ' τις συνέπειες της αντι-αναπαραστατικής λογικής είναι ότι η ετερότητα αλλάζει διαρκώς πρόσωπα. Είναι αλήθεια ότι στα έργα του Μπρεχτ οι συσχετισμοί δυνάμεων παρασύρουν εξίσου όλους τους χαρακτήρες, ανεξάρτητα απ' την αρχική κοινωνική τους θέση. Η Λάκερντιλ και πολλοί εργάτες στην Ιωάννα θα παρασυρθούν απ' την άμπωτη και την παλίρροια των οικονομικών συγκυριών αλλάζοντας θέση: από ταξικοί προδότες – η Λάκερντιλ έχασε τον άντρα της στον βραστήρα αλλά σε αντάλλαγμα είκοσι γευμάτων δεν θα μηνύσει το εργοστάσιο - θα γίνουν επαναστάτες. Η Ιωάννα, κατά την επίσκεψή της στα σφαγεία μαζί με τον μεσίτη Σλιφτ, θ' αντιληφθεί, παρά τον ιδεαλισμό της, ότι η ηθική υποβάθμιση των εργατών είναι συνέπεια της τρομερής φτώχειας τους, όπως ο ίδιος ο Πιερπόντ Μάουλερ, ο στυγνός καπιταλιστής, δεν είναι κατά βάθος κακός (αλλά ούτε και καλός), αλλά θύμα περιστάσεων ικανών να ζυπνήσουν μέσα του αισθήματα φιλανθρωπίας. Στο Ντόγκβιλ η Γκρέης είναι η άγνωστη ξένη, που γίνεται εργάτρια και σταδιακά σκλάβο, πριν αλλάξει στο τέλος θέση και, από φιλοξενούμενη, γίνει η οικοδεσπότηρια ενός λαού που, από οικοδεσπότης, έγινε φιλοξενούμενος. Ταυτόχρονα, από αγνή ιδεαλίστρια που συγχωρεί αυτούς που την υποβάλλουν σε βασανισμούς ως αντάλλαγμα

¹⁶ Deleuze, Guattari (1980) 478-479.

¹⁷ Derrida (2006) 9.

¹⁸ Bataille (1979) 228.

¹⁹ Blanchot (1983) 7-47.

²⁰ Deleuze (1985) 282.

για μια φιλοξενία που γίνεται όλο και πιο διακυβεύσιμη και άρα επιτακτική, θα μετατραπεί στο τέλος σε στυγερή τιμωρό, προκαλώντας τον τουφεκισμό όλων των κατοίκων.

Όπως συμβαίνει και στον Μπρεχτ, τα στοιχεία που μας δίνει η αφήγηση δεν επαρκούν για να εξηγήσουν μια τέτοια απότομη αλλαγή στάσης, το πέρασμα της Γκρέης από τον έναν «ψυχολογικό» πόλο στον αντίθετο. Όπως και αναδρομικά, δεν μπορεί να εξηγηθεί ο μονομερής χαρακτήρας του ενός και του άλλου πόλου: γιατί η Γκρέης, ενώ βασανιζόταν και βιαζόταν κατ' εξακολούθηση, κι ενώ είχε την ευκαιρία να καταφύγει στην ασφάλεια του πλούσιου πατέρα της, δεν το έκανε; Η Γκρέης διέταξε το φονικό γιατί αντιστράφηκαν, στην ουσία, αποκαταστάθηκαν, οι κοινωνικοί της όροι με την έλευση του πατέρα της. Αυτός ξανάδωσε στην κόρη του την «φυσική» της οικία που, όπως μαθαίνουμε, είχε κλονιστεί, και διαμόρφωσε μια νέα σχέση με την Ντόγκβιλ υπό την εξουσία του ως αφεντικού μιας συμμορίας μαφιόζων. Η μετάλλαξη της Γκρέης επήλθε στο εσωτερικό της λιμουζίνας του πατέρα της, έναν κλειστό και σκοτεινό χώρο που έρχεται σε αντίθεση με τον διαπερατό, χωρίς εγερμένα όρια, κόσμο της Ντόγκβιλ. Επίσης, μετήλθε φιλικού χρόνου για να στεγάσει έναν διάλογο μεταξύ της Γκρέης και του πατέρα της γύρω απ' την έννοια της Ηθικής. Εντούτοις, αυτή η ποσότητα χρόνου δεν είναι αφηγηματική, καθώς δεν αρκεί, με όρους «χαρακτηρολογικών» ή «ρεαλιστικών κινήτρων»,²¹ για να άρει τις ψυχολογικές αναστολές της Γκρέης. Αντίθετα, αυτό που συμβαίνει στα πίσω καθίσματα της λιμουζίνας του πατέρα, είναι μια διακοπή της αφήγησης, ένα *tableau* ή ένα *gestus* με την στενή μπρεχτική έννοια.

Η συζήτηση περί Ηθικής μοιραία οδηγεί στο ζήτημα της φιλοξενίας, της δεξίωσης του Άλλου στην συνήθη κατοικία (ήθος). Και ταυτόχρονα, κάνει ορατές τις εγγενείς αντινομίες του όρου υπό την μορφή ακίνητων, μη διαλεκτικοποιήσιμων σχέσεων. Διαρκώς προσηλωμένος σε οτιδήποτε θα μπορούσε να προκαλέσει τη διακοπή της γραφής (του), ο Ντερντά μελετά στην έννοια της φιλοξενίας μια εγγενή αδυνατότητα που διέπει την σύλληψη της στην «δυτική» παράδοση. Αυτή η αδυνατότητα εντοπίζεται στη σχέση μεταξύ απροϋπόθετης και υπό όρους φιλοξενίας. Συνοφίζοντας την αντίφαση θα λέγαμε τα εξής: απ' τη μια μεριά, η απροϋπόθετη ή απόλυτη φιλοξενία απαιτεί «να ανοίξω το σπίτι μου και να προσφέρω [...] στον απόλυτα άγνωστο, ανώνυμο 'άλλο', έναν τόπο 'χωρίς να του ζητήσω αμοιβαιότητα».²² Αυτό σημαίνει ένα απεριόριστο άνοιγμα και μια αναμονή χωρίς προσδοκία, χωρίς ορίζοντα. Το να περιμένεις χωρίς να περιμένεις είναι να μοιράζεσαι απροϋπόθετα αυτό που ο Καντ ονόμασε «το δικαίωμα της κατοχής της επιφάνειας της γης».²³ Παρ' όλα αυτά, όπως ο Ντερντά εξηγεί, μια τέτοια φιλοξενία (δηλαδή η ηθική της) θα ήταν αδύνατη χωρίς την οριοθέτηση του ορίζοντα, χωρίς την έγερση πάνω του σημείων κατοχής και ιδιοκτησίας,

²¹ Bordwell (1985) 12-13; 70-84.

²² Derrida (2006) 33-35.

²³ Kant (2006) 81.

χωρίς δηλαδή μια κουλτούρα υποδοχής και αναμονής που θα προϋπέθετε η αναγνώριση του ξένου ως τέτοιου. Έτσι, η απροϋπόθετη φιλοξενία δεν μπορεί να είναι δυνατή παρά ως μια «μη διαλεκτικοποιήσιμη ένταση» μεταξύ του «απρόσκλητου επισκέπτη», και του προσκεκλημένου, μεταξύ τού να περιμένεις και τού να μην περιμένεις, ένταση που εισάγει μια «καταστροφική διακοπή» στην έννοια της φιλοξενίας.²⁴

Το σκηνικό του Ντόγκβιλ είναι έκφραση μιας τέτοιας διαλεκτικής σε ακινησία. Οριοθετημένο (με άσπρες γραμμές κι ονόματα) και διαπερατό (χωρίς πόρτες υποδοχής), ταυτόχρονα άπειρο και πεπερασμένο, ανοιχτό και κλειστό, οικείο κι εκτεθειμένο, δεν θα μπορούσε παρά να είναι ο τόπος των επικείμενων δεινών του Ξένου, αλλά και της λύτρωσής του έξω απ' την Ηθική. Στη σκηνή της λιμουζίνας, η Γκρέης αιωρείται ανάμεσα στην οικοδεσπότηρια και στην φιλοξενούμενη, αλλά και, σαν οικοδεσπότηρια, ανάμεσα στην υπεροψία μιας απεριόριστης δεξίωσης (που της προσάπτει ο πατέρας της) και στην ταπεινή αποδοχή ενός δικαιώματος που της παραχωρεί ο πατρικός νόμος: δικαίωμα πάνω στη ζωή και στον θάνατο των άλλων. Να συγχωρήσει ή να σκοτώσει; Σ' αυτή τη διαλεκτική σε παύση συμπυκνώνονται οι δυο όψεις μιας λογικής αντίφασης, προϊόν αυτού που ο Μπωντριγιάρ ονομάζει «φετιχοποίηση της διαφοράς» και που βρίσκεται στην καρδιά κάθε λογικού συστήματος:²⁵ απ' τη μία, ο κνισμός απέναντι στον άλλο, που φτάνει ως την εξόντωσή του και, απ' την άλλη, η απεριόριστη κατανόηση του. Πίσω κι απ' τις δυο όψεις η ίδια διαδικασία εκλογίκευσης που αρνείται τη ριζικότητα της διαφοράς. Η διαφορά, η ριζική ετερότητα είναι εξ' ορισμού άσκεπτη, άλογη. Διακόπτοντας τη δράση (την αναπαράσταση) και φέρνοντας στο προσκήνιο τις δυο όψεις της αντίφασης, ο Τρίερ δείχνει ότι δεν μπορεί να υπάρξει στον καπιταλιστικό κόσμο ηθική χρήση της διαφοράς, καθώς αυτή θα είναι πάντα μια ηθική του κυρίου.²⁶ Στην Ιωάννα βλέπουμε μια παρόμοια διαλεκτική σε παύση. Ο Σνάντερ, ταγματάρχης στα μαύρα φαθάκια, την κατηγορεί για αλαζονεία όποτε αυτή ετοιμάζεται να θέσει τον ιδεαλισμό της στην υπηρεσία της συμπιλίωσης εργατών και καπιταλιστών, για να αποτρέψει την επερχόμενη καταστροφή. Ο ίδιος, συμπιλωμένος με το ρεύμα των πραγμάτων, βλέπει τον ιδεαλισμό του ως επάγγελμα, δηλαδή κυνικά.

Το πρώτο ερώτημα.

Αν, με βάση τα παραπάνω, η εικόνα της διαφοράς στο έργο του Τρίερ, δεν μπορεί παρά να είναι μια ατελής καταγραφή ενός κόσμου σε διαρκή κίνηση, αξίζει να εξειδικεύσουμε το ερώτημα της λειτουργίας της ετερότητας, επιστρέφοντας στην πρώτη του μορφή. Στην αρχή της ταινίας, ο Τομ αναζητά ένα αξιακό παράδειγμα για να θεμελιώσει την συνοχή του λαού του. Αν και οι καιροί είναι δύσκολοι, η γλώσσα του δεν έχει τίποτα απ' την

²⁴ Derrida (2002) 360-362.

²⁵ Baudrillard (1993) 129.

²⁶ Baudrillard (1993) 133.

κυριολεξία που αυτοί απαιτούν: ασχολείται με «εξορύξεις», όπως λέει, αλλά όχι πετρωμάτων, «κάποιου πράγματος πιο σκληρού που λέγεται Ανθρώπινη Ψυχή...εκεί όπου λάμπει». Έτσι και για την Ιωάννα, τί κι αν τέλειωσε το φαΐ των εργατών, «η άπαχη και λίγη σουπίτσα», η άλλη, «η μεγάλη ουράνια σούπα δεν τελειώνει ποτέ».²⁷ Λίγο αργότερα, η στοχαστική περιπλάνηση του Τομ θα τον οδηγήσει μισοκοιμισμένο σ' ένα παγκάκι. Είναι η Γκρέης, που εμφανίζεται τότε κυριολεκτικά πίσω απ' την πλάτη του, ένα κατασκευάσμα του μυαλού του, ή πρόκειται για τυχαίο συμβάν του φιλικού στόρου (ο Τομ γυρνά την πλάτη και τα βλέμματά τους διασταυρώνονται); Όπως και να 'χει, ανάμεσα στον ύπνο και τον ζύπνιο της συνειδησής του, ανάμεσα σε μια ετοιμότητα και σε μια εγκατάλειψη, η Γκρέης θα προσφερθεί σαν θείο δώρο (κυριολεκτικά σαν χάρη) στον ίδιο, αλλά και στην φιλική αφήγηση. Ως Ξένη θα την κινητοποιήσει θέτοντας το πρώτο ερώτημα²⁸ – ή, καλύτερα, θέτοντας Το ερώτημα στην πρώτη του μορφή. Η παραπάνω εικόνα έχει όλα τα στοιχεία αυτού που περιγράψαμε ως διαλεκτική σε παύση, ως διακοπή που κάνει αισθητή μια καθαρή μη αναπαραστάσιμη παρουσία, η οποία θα επιστρέψει πολλές φορές στην αναπαράσταση (στην αφήγηση) και, σύμφωνα με την λογική της παράθεσης, δεν θα παύει να θέτει το ίδιο ερώτημα.

Η σκέψη του Τομ ζετυλίγεται σε φωνή-off : «Αφού κανένας δεν δέχεται το πρόβλημα, θα τους το εξηγήσω εγώ εικονογραφώντας το. Δεν θα βασιστώ σε κάτι που συνέβη, αλλά σε κάτι που θα συμβεί». Ο Τομ συμβολίζει στο επίπεδο αυτό, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε μετα-αφηγηματικό, τον ίδιον τον σκηνοθέτη-Τρίερ. Παρ' όλα αυτά, θα αποτελέσει και μέρος του αφηγηματικού επιπέδου, ως χαρακτήρας που έχει μέσα σ' αυτό έναν ρόλο. Ο Τομ με τα παραπάνω λόγια δεν θέλει ν' αποκαλύψει στην κοινότητά του, όπως και ο Τρίερ στην δική του (τους θεατές της ταινίας) την κρυμμένη σημασία ενός πράγματος που συνέβη, αλλά τους μηχανισμούς μέσα απ' τους οποίους κάτι μπορεί να συμβεί, δηλαδή να οικειοποιηθεί συσχετισμούς δυνάμεων και να νομιμοποιήσει ένα Νόημα. Λίγο αργότερα, ο αφηγητής θα πει: «Δεν ήταν εύκολο. Με την εξιστόρησή του, όμως, το μήνυμά του πέρασε. Και όταν τον ρωτούσαν για την τεχνική θα έλεγε: «Αναπαράσταση»».

Βιβλιογραφία

Bataille, G. (1979): *Oeuvres Complètes VII*, Gallimard.

Baudrillard, J. (1993): *The Transparency of Evil*, Verso.

Benjamin, W. (1998): *Understanding Brecht*, Verso.

²⁷ Brecht (1972) 9.

²⁸ «Ως εάν ο ξένος ήταν καταρχάς αυτός που θέτει το πρώτο ερώτημα...», Derrida (2006) 8-9.

- Blanchot, M. (1983): *La communauté inavouable*, Minuit, 1983.
- Bordwell, D. (1985): «The classical Hollywood style, 1917-1960», *The Classical Hollywood Cinema*, D. Bordwell, J. Staiger και K. Thompson, London, 1-87.
- Brecht, B. (1972): *Η Αγία Ιωάννα των σφαγείων* (μετ. Κ. Παλαιολόγος), Αθήνα.
- Brecht, B. (2014): «Short Description of a New Technique of Acting Which Produces an Alienation Effect», *The Twentieth-Century Performance Reader*, T. Brayshaw και N. Witts, London-New York, 101-112.
- Del Río, E. (2008): *Deleuze and the cinemas of performance. Powers of affection*, Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (1985): *Cinéma 2. L'image-temps*, Minuit.
- Deleuze, G. και Guattari, F. (1980): *Mille Plateaux*, Minuit.
- Derrida, J. (2002): *Acts of Religion*, Routledge.
- Derrida, J. (2006): *Περί φιλοξενίας* (μετ. Β. Μπιτσώρης), Αθήνα.
- Foucault, M. (1976): *Επιτήρηση και Τιμωρία* (μετ. Κ. Χατζηδήμου, Ι. Ράλλη), Αθήνα.
- Hegel, G. (1993): *Φαινομενολογία του πνεύματος* (μετ. Δ. Τζωρτζόπουλος), Αθήνα-Γιάννινα.
- Kant, I. (2006): *Προς την αιώνια ειρήνη* (μετ. Κ. Σαργέντης), Αθήνα.
- Mumford, M. (2009): *Bertolt Brecht*, Routledge.
- Oesmann, A. (2005): *Staging History*, University of New York Press.
- Pasolini, P. P. (1976): *L'expérience hérétique*, Payot.
- Rancière, J. (2010): *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, Continuum.
- Weber, S. (2004): *Theatricality as medium*, Fordham University Press.

I. ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ

Ο ξένος ως Άλλος εαυτός. Στο αρχαίο δράμα
και στον *Ξεπεσμένο Δερβίση* του Αλ. Παπαδιαμάντη

The stranger as the Other Self. In ancient drama
and *The fallen dervish* by Alexandros Papadiamantis

Αναστασιάδου Δήμητρα

Διδάσκουσα
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Anastasiadou Dimitra

Professor
of the Hellenic Open University

anastasiadid@gmail.com

Abstract

In ancient drama, letting the “stranger” into your house is equivalent to bringing “pestilence” in town. In *Oedipus Rex*, Jocasta embraces the stranger, she lives with him. This stranger is the miasma of the town, her “lost” child, the murderer of her husband. The stranger becomes intimate.

Oedipus, the one who solves the enigmas, ὄς τὰ κλείν’ αἰνίγματ’ ἦδει (1525) is now incapable of unfolding the greatest mystery of all, his own self. Solutions are given in *Oedipus at Colonus* (Sophocles). After the exile, return to Athens is followed by catharsis. Democracy is questioned through the eyes of blasphemous Oedipus. The acceptance of the stranger, “the repulsed” is part of the community. The Greek democracy and the ancient theatre as well –if we think of God Dionysus- are introduced via the acceptance of the stranger. The stranger is familiar, an Other self. In the tragedies of the Trojan War, the barbarian becomes the other side of the Greek character.

This plot is once again illustrated in the *Fallen* dervish by Alexandros Papadiamantis, creating relations and analogies.

The Turkish man, the stranger, the non-Christian, “the one coming from the east” is finally a friend, a familiar figure, a faithful brother, the “lost” part of the Greek identity and the one who holds the elements of an altruistic world which has been constantly repelled.

Λέξεις-κλειδιά: αρχαίο δράμα, ξένος, σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία

Keywords: ancient drama, stranger, Modern Greek literature

«Ο Άλλος δεν είναι μόνο, ένα αντικείμενο στοχασμού σε κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό επίπεδο. Η έρευνα για τον Άλλον – τον ξένο - στην ουσία αποκαλύπτει τη συνομιλία μας με το παρελθόν, τη μνήμη, τον ίδιο μας τον εαυτό. Κάθε ερώτημα γύρω από τον Άλλον προσδίδει νόημα και σημασία στην ταυτότητα της κοινότητας και το βλέμμα μέσα σ' αυτή». ¹

Αυτός φαίνεται να είναι ο κοινός τόπος αντίληψης του Άλλου στο αρχαίο δράμα και στον Παπαδιαμάντη.

Μελετώντας το μυθολογικό υλικό για τον Οιδίποδα,² ο Οιδίπους είναι διαρκώς ξένος. Στην Θήβα και στην Κόρινθο αργότερα στην Αθήνα, όπου και αν πήγε, ήταν ξένος. Στην παιδική του ηλικία, αποξενώθηκε γρήγορα από το οικογενειακό του περιβάλλον και έγινε το απόβλητο παιδί της οικογένειας των Λαβδακιδών. Ενώ στον *Οιδίποδα Τύρανο* του Σοφοκλή³ τον βλέπουμε να βασιλεύει ως τύραννος, αλλά με περίεργα χαρακτηριστικά: από έκθετος και απόβλητος, -ένα απωθημένο της κοινότητας- μετατρέπεται σε απελευθερωτή της πόλης, αφού λύνει τα αινίγματα της Σφίγγας, φονιάς του πατέρα του, σύζυγος της μητέρας του, ερευνά το παρελθόν του. Στην έρευνα αυτή, η ατομική μνήμη του ήρωα συγχέεται με τη συλλογική μνήμη της πόλης του.⁴ Ερευνώντας τις αιτίες του λοιμού της Θήβας αποκαλύπτεται η ύβρις που έχει διαπραχθεί από όλους. Μήπως στον Σοφοκλή,⁵ ένας ξένος γίνεται η αφορμή να αποκαλύψουμε, ότι η ύβρις και η τυραννία συνδέονται με την απώλεια μνήμης, της κοινότητας και του ήρωα;

Στο αρχαίο δράμα, στην κυριολεξία, το να πάρεις τον «ξένον» στο σπίτι ισοδυναμεί με το να φέρεις το λοιμό στην πόλη. Ο Οιδίπους, ως *άγος ξένος* (στ. 219), γίνεται ο ξένος που φέρει το άγος. Μάλιστα το άγος της πόλης συνυπάρχει με το άγος του οίκου. Ο ξένος γίνεται οικείος, ενώνει το μέσα και το έξω. Ο οικείος βασιλιάς, σύζυγος, πατέρας είναι το ίδιο πρόσωπο με τον ανοίκειο ξένο, που ζει ανάμεσά μας. Η Ιοκάστη αγκαλιάζει τον ξένο, ζει μαζί του. Αυτός ο ξένος όμως είναι το μίasma της πόλης και ο σωτήρας της, το 'χαμένο' της παιδί, ο φονιάς του άντρα της, ο πατέρας των παιδιών της. Τα όρια του οικείου και του ανοίκειου είναι στο ίδιο σπίτι και συγκατοικούν. Ο Τειρεσίας όταν ρωτήθηκε από τον Οιδίποδα, ποια είναι η αιτία του λοιμού απαντά: «το μίasma είναι εδώ, και είσαι εσύ» (*Οιδίπους Τύρανος*, στ.353). Η αιτία και η λύση του προβλήματος είναι ο ίδιος μας ο εαυτός, στην τραγωδία του Σοφοκλή.⁶ Ο ξένος είναι ο οικείος που απωθείται και δεν αναγνωρίζεται. Μάλιστα, η μη αναγνώρισή του οδηγεί: στην τυραννία, στο λοιμό και στην ύβρι.

Επιπλέον, αυτός ο ξένος (*ξένος λόγω μέτοικος*, *Οιδ.*, *Τύρ.*, στ. 452) ερευνά

¹ Ricoeur Paul, (2013) σ.775. Αναλόγως στο έργο του ίδιου, υπάρχει η προβληματική περί εαυτού βλ. (2008) 35-50.

² Segal Charles, (2001) 47-77.

³ Σοφοκλέους *Οιδίπους Τύρανος* - *Οιδίπους επί Κολωνώ*, (1988) εισαγ.-μετ.-σχ.: Κ. Θρακιώτης, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.

⁴ Ανδρεάδης Γ., (2009) 94.

⁵ J.-P. Vernant και Vidal Nâquet P., (1988) 117-134.

⁶ Ανδρεάδης Γ., (2009) 94-95.

για τον λοιμό, είναι εχθρός με όλους (*λέληθας εχθρός ών*, 415), δημιουργεί αισθήματα αποστροφής.⁷ Αυτός, ο ξένος, γίνεται ο *φαρμακός*.⁸ Είναι ο ιατρός της κοινότητας, κουβαλά, όλα τα κακά *-εαυτού και αλλήλων-* σωματοποιεί τη νόσο και καθαρίζει τη κοινότητα - ως *ένα κάθαρμα* - αποβάλλεται από αυτήν.

Στο τέλος της τραγωδίας ο Οιδίπους, ξένος σωτήρας και πάσχων (*πάσχων*, 60), γίνεται ανόσιος (*άνοσίω μιάστορι* 352), *άγανος* (824), φορτωμένος με όλα τα δεινά του κόσμου. Εξόριστος, δεν τον δέχεται κανείς, (*όν μη ξένων έξεστι μηδ' άστών τινι δόμοις δέχεσθαι*, 817-818) απόβλητος, *άπολις* αρχίζει ξανά την περιπλάνησή του. Ο βασιλιάς της Θήβας αυτός που λύνει αινίγματα, *ός τά κλέιν' αίνιγματ' ήδει* (1525), αδυνατεί τώρα να λύσει το μεγαλύτερο αίνιγμα που έχει μπροστά του, τον ίδιο του τον εαυτό, τη μοίρα του και τη θέλησή του.⁹ Αναζητώντας τον Άλλον - τις αιτίες του λοιμού - ανακαλύπτει διαρκώς σημεία του πεπρωμένου του, της ιστορίας του, της ταυτότητάς του. Η αναζήτηση του Άλλου καταλήγει στην οδυνηρή αναζήτηση του ίδιου μας του εαυτού. Ο Άλλος, ο ξένος, τελικά είναι ένας άλλος εαυτός. Η πορεία αυτή μπορεί να οδηγεί στην αλλαγή οπτικής – ως προς τον ξένον- δηλαδή, μπορεί και να αλλάξει τον τρόπο που βλέπουμε τα πράγματα. Στη θέση του ξένου μπορεί να βρεθεί όποιος, από βασιλιάς γίνει περιπλανώμενος, ικέτης, τυφλός, άπατρις. Η τραγωδία *Οιδίπους τύραννος* του Σοφοκλή είναι η τραγωδία του βλέμματος προς τον Άλλον,¹⁰ μας προτρέπει να δούμε αλλιώς.

Οι απαντήσεις επαναδιατυπώνονται ισχυρότερα στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, όταν ο Σοφοκλής διαχειρίζεται ξανά το μυθολογικό υλικό γύρω από τον Οιδίποδα. Μετά την εξορία και την περιπλάνηση ο Οιδίποδας, επιστρέφει στην Αθήνα ως ανόσιος ξένος - *άθλιον είδωλο* (στ. 110) αγνώριστος, ικέτης. Τώρα είναι, όπως κάποιος που έχει χάσει τα πάντα και τον εαυτό του, και ζητά στην δημοκρατική Αθήνα αποδοχή, ασυλία, κάθαρση. Πώς η δημοκρατική Αθήνα δέχεται τέτοια *καθάρματα*; Η αποδοχή του ξένου, δολοφόνου μάλλον είναι βαθύτερη από την απλή αντανάκλαση της κρίσιμης ιστορικής περιόδου. Μαζί με τον Οιδίποδα επιστρέφουν και οι Ερινύες –μορφές της άγριας μνήμης και της εκδίκησης- επιστρέφουν πάντα μαζί με την επιστροφή του ξένου στην Αθήνα. Ανάλογες επιστροφές έχουν συναντήσει ξανά στο αρχαίο δράμα με την επιστροφή του Ορέστη -στο τέλος της *Ορέστειας* του Αισχύλου-, όπου εισέρχεται ξένος και μιανός στην πόλη. Και στον Οιδίποδα και στον Ορέστη, οι διαδικασίες του χάους, της εκδίκησης και της μνήμης είναι απειλή για το ιερό της Αθήνας. Οι αδυσώπητες δυνάμεις εξευμενίζονται, όταν ο ξένος γίνεται αποδεκτός ως ένας Άλλος εαυτός, ως μια άλλη ξεχασμένη

⁷ «Στο τέλος του έργου αλλά και κατά, μετά είμαστε όλοι Αντι-Οιδίποδες». Για τα αρνητικά συναισθήματα που δημιουργεί ο Οιδίπους, ως μυθική και τραγική μορφή στο χρόνο αλλά και τις επιπτώσεις αυτών των αρνητικών συναισθημάτων. Βλ. Ντελέζ Ζ., -Γκουανταρί Φ., (2016) 56.

⁸ J.-P. Vernant, (1988) 133: «Ο θεϊκός βασιλιάς, ο καθαρτής και σωτήρας του λαού του, καταντά ο μιανός κακούργος που πρέπει ν' αποβληθεί, όπως αποβάλλεται ένας φαρμακός, ένας αποδιοπομπαίος τράγος, για να καθαριστεί και να σωθεί η πόλη».

⁹ J.-P. Vernant και Vidal Nâquet P., (1988): 133-134.

¹⁰ Ανδρεάδης Γ., (2009) 98.

εκδοχή του κάθε πολίτη. Τότε, η τραγωδία έχει αίσιο τέλος και ο Οιδίποδας αποκτά πόλη και ταυτότητα.

Μήπως, στο αρχαίο δράμα, ο ξένος επαναπροσδιορίζει το περιεχόμενο της δημοκρατίας; Μήπως, η δημοκρατία αναθεωρείται μέσα από τα μάτια του Οιδίποδα; Η επιστροφή του ξένου, του απωθημένου, του ασώτου, είναι ένας τρόπος επιστροφής στην πατρίδα, στον εαυτό του, στην πόλη του. Ίσως, είναι ένας δρόμος αποδοχής και αναθεώρησης των πραγμάτων. Ο ξένος, ως άλλος εαυτός, είναι ένα μέρος της κοινότητας που χάθηκε, επιστρέφει και αναγνωρίζεται ξανά. Δεν είναι η πρώτη φορά που έχει συμβεί αυτό στο αρχαίο δράμα, αν σκεφτούμε, ότι η Μήδεια του Ευριπίδη-ξένη, άπολις, παιδοκτόνος και βάρβαρη- βρίσκει άσυλο στην Αθήνα. Όπως και στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, το δικαστήριο των Αθηνών βάζει τέλος στην περιπλάνηση του Ορέστη και παρέχει ασυλία, αθώωση, κάθαρση. Η δημοκρατία αποκαθίσταται πάνω στην αποδοχή του ξένου, όταν οι Ερινύες μεταβάλλονται σε Ευμενίδες και η Θεά Αθηνά εύχεται ένα γένος ανθρώπων χωρίς πένθη.¹¹

Η ελληνική δημοκρατία, αλλά και το αρχαίο θέατρο- αν σκεφτούμε επίσης το Θεό Διόνυσο (*Βάκχες*)- συστήνεται πάνω στην αποδοχή του ξένου.¹² Ο ξένος είναι ένα πρόσωπο μετέωρο, ανάμεσα στο έξω και το μέσα, τον οίκο και την πόλη, τον πάνω με τον κάτω κόσμο, την περιφέρεια και το κέντρο. Ιδιωτικό και δημόσιο, ο βάρβαρος με τον Έλληνα, το οικείο με το ανοίκειο, αλλάζουν ρόλους και συγχωνεύονται. Πρόκειται για προσωπεία αντίθετα, αλληλένδετα και αποτελούν ενότητα.¹³ Όπως και στις τραγωδίες του Τρωικού πολέμου (*Τρωάδες*, *Ανδρομάχη*, *Εκάβη*), από το στόμα της Εκάβης μαθαίνουμε ότι στην Τροία οι Έλληνες φέρθηκαν ως βάρβαροι.¹⁴ Τα αντίπαλα πεδία βρίσκονται σε διαρκή διάλογο και ίσως αυτό είναι που μετατρέπει τον ξένο, από ανοίκειο, κάθαρμο, εγκληματία, σε σωτήρα και οικείο ελευθερωτή της πόλης. Οι ιδιότητες των ηρώων είναι οι όροι της αλήθειας και της γνώσης του προσώπου. Ο ξένος προκαλεί αντίπαλο δέος αλλά ενέχει στοιχεία δικά μας. Ο ξένος γίνεται ένας άλλος εαυτός, γιατί κρατά κομμάτια της ιστορίας, της αφήγησης και της μνήμης. Στοιχεία, που η ατομική μνήμη αποσιώπησε ή στοιχεία της συλλογικής μνήμης, που πολιτικά επανεκδόθηκαν και ερμηνεύτηκαν πολλαπλά.¹⁵

Άραγε πώς διασώζεται αυτή η συνύπαρξη προσωπειών, ιδιοτήτων και εαυτών από το αρχαίο δράμα στην ιστορία της αφήγησης σήμερα; Ο ξένος, ως Άλλος εαυτός, επανέρχεται στο ελληνικό διήγημα με το έργο *Ξεπεσμένος Δερβίσης* του Αλ. Παπαδιαμάντη.¹⁶

¹¹ Loraux N., (1992) 33.

¹² J. -P. Vernant, (1999), 75-77.

¹³ J. -P. Vernant, (1999) 20.

¹⁴ Loraux N., (1990): 21, 115-39.

¹⁵ Κόκκινος Γ.: Λεμονίδου Ε.: Αγτζίδης Β. (2010) 45.

¹⁶ Παπαδιαμάντης Αλέξανδρος, *Άπαντα*, (1998) τ. 1-5, κριτική έκδοση: Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Δόμος, Αθήνα: 2005. Όλες οι αναφορές που χρησιμοποιώ είναι μέσα από αυτήν την έκδοση.

Στα 1896, ο Παπαδιαμάντης μας μεταφέρει στο σταθμό του Θησειού, όταν ακόμα ήταν υπό κατασκευή. Από τότε, μέχρι σήμερα, βγαίνοντας από το σταθμό του Θησειού, είμαστε ιστορικά μπροστά στο σταυροδρόμι των μεγάλων σταθμών της ελληνικής ιστορίας: αρχαία Ελλάδα, Βυζάντιο, οθωμανικό παρελθόν. Σε αυτά τα μέρη, ο Παπαδιαμάντης μας ξεναγεί εκ νέου, ρίχνοντας το βλέμμα της αφήγησης πάνω σ' έναν ξένο, θέλοντας έτσι, να αναδείξει τη μνήμη του τόπου και των ανθρώπων του. Η αναφορά στον τόπο και τον χρόνο οδηγούν την ανάγνωση στον πολιτισμό της ανάμνησης αλλά και της συλλογικής μνήμης.¹⁷

Απέναντι, λοιπόν, από το ιερό βράχο της Ακροπόλεως, στο βυζαντινό Ναό των Αγίων Ασωμάτων, ανάμεσα στα οθωμανικά μνημεία και τα νέα οικοδομήματα του ηλεκτρικού σταθμού Πειραιώς- Αθηνών, τρικλίζει και περιφέρεται ένας ιδιόρρυθμος ξένος, απομεινάρι μιας άλλης εποχής. Ένας Δερβίσης, πολλές φορές ξένος, -από τα βάθη της Ανατολής ως την Αθήνα- πλάνης, «*φερέουκος, υπέροριος, άστερος*» (3.113). Ξεπεσμένος από θεούς και ανθρώπους, δεν έχει πού την κεφαλήν κλίνη. Εκείνη τη «πεπρωμένη» νύχτα, βρίσκεται πεταγμένος στο δρόμο από το καφενείο, ακουμπάει το κεφάλι στον τοίχο και σκέφτεται «*τό άστατον τών άνθρωπίνων πραγμάτων*» (3.114), μας λέει ο Παπαδιαμάντης. Ξένος του κόσμου τούτου, φιλοξενούμενος, απόβλητος, μισούμενος ξεχασμένος.

Αυτός ο ξένος, γυρίζει γύρω από τον εαυτό του και γύρω από εμάς¹⁸, μέσα στην πόλη μας, με ένα ιδιαίτερο τρόπο, είναι κάποιος πολύ δικός μας άνθρωπος, αφού κουβαλά οικεία ελληνικά χαρακτηριστικά, μας ομοιάζει, όμως, περιφέρεται ως ξένος και απόκληρος. Ο Παπαδιαμάντης μας βάζει στη ρίζα των αντιθέσεων μας, προκειμένου να αφουγκραστούμε την πολιτιστική μας μνήμη, γίνεται κήρυκας της πολυπολιτιστικότητας¹⁹ που χαρακτηρίζει την εποχή εκείνη τον τόπο μας και, μέσω αυτής της αφήγησης, μας δείχνει τις καταβολές του τόπου και της ιστορίας μας. Αυτός ο ξένος, λέει αμανέδες, και αρέσει στους οικείους. Τρώει με τους «*λοτοφάγ[ους], με ομικρόν και με ωμέγα*» (3.112), δηλαδή συναναστρέφεται εκείνους που ξεχνούν, αυτούς που τρώνε τον λωτόν και πέφτουν στην απάθεια και τη λήθη, όπως οι σύντροφοι του Οδυσσέα. Η αρχαιογνωσία του Παπαδιαμάντη²⁰ λειτουργεί ως στοιχείο πρόληψης του ελληνικού πολιτισμού, μάλιστα, ο ξένος, εδώ, γίνεται

¹⁷ Assman Ian, (2017), 39.

¹⁸ Όπως τον περιγράφει ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης: «Υψηλή μορφή, με λευκόν σαρίκι, με μαύρην χλαίναν και χιτώνα χρωματιστόν» (3.111). Κατά μία εκδοχή, η λέξη προέρχεται από το ντερ που σημαίνει πόρτα και βις που σημαίνει κοιτάγμα. Οι δερβίσηδες ήταν μέλη μυστικών μουσουλμανικών αδελφοτήτων, ενώ στην Περσία και στην Τουρκία η λέξη σημαίνει, επίσης, μοναχός αλλά και επαίτης. Το ασκητικό σύστημα διαφέρει από αδελφότητα σε αδελφότητα, συνήθως όμως τα μέλη τους επιδίδονται σε εκστατικό χορό, ώστε η ψυχή να φτάσει στην τελειότητα. Χωρίζονται σε διάφορα μοναστικά τάγματα, όπου και εκφράστηκε η σουφική παράδοση. Σημαντικότερο τάγμα, του Μελβεβί ή Περιστρεφόμενων Δερβίσηδων. Βλ. επίσης. Μιρμίρογλου, (1960), 32-42.

¹⁹ Καστρινάκη Α., (2001) . 233-246.

²⁰ Καλοσπύρος Νικόλαος Α.Ε. (2002) 15-18.

φορέας του παρελθόντος και θυμίζει την ιστορία του τόπου. Σχετίζεται με τους αρχαίους, αλλά και τη νεότερη Ελλάδα. Είναι ένας διαμεσολαβητής μετέωρος μεταξύ πολιτισμών, γλωσσών, ηθών και ιστορίας. Ο ίδιος παίζει το νάι, «νάι, το γλυκύν, το πράον» (3.115). Ίσως και ο ήχος συμμετέχει στη μνήμη, προκειμένου να θυμηθούμε τα ακούσματά μας. Ο ανατολικός ήχος έχει συγγένεια με την καρδιά της κλασικής αρχαιότητας. Γράφει, λοιπόν, ο Παπαδιαμάντης: «*Τα βαρέα τείχη και οι ογκώδεις κίονες του Θησείου, η στέγη η μεγαλοβριθής, δεν εξεπλήγησαν προς την φωνήν, προς το μέλος εκείνο. Την ενθουμούντο, την ανεγνώριζον. Και άλλοτε την είχαν ακούσει. Και εις τους χρόνους της δουλείας και εις τους χρόνους της ακμής. Η μουσική εκείνη δεν ήτο τόσο βάρβαρος, όσον υποτίθεται ότι είναι τα ασιατικά φύλα. Είχε στενήν συγγένειαν με τας αρχαίας αρμονίας, τας φρυγιστί και λυδιστί*» (3.115).

Αυτός ο ξένος, μετέωρος μεταξύ των αντίθετων πολιτισμών, των θρησκειών, της γλώσσας, της μουσικής και των χώρων, γίνεται ο διαμεσολαβητής των πιο αντίθετων στοιχείων της ελληνικότητας και της πολιτιστικής μνήμης. Αναλαμβάνει έναν ρόλο καίριο, προσωποποιεί τις αντιθέσεις, θυμίζει τον συγκερασμό των πολιτιστικών ιχνών. Αυτός ο ξένος φέρει ακούσματα δικά μας, όχι λόγω της Τουρκοκρατίας αλλά ως απομεινάρι ανατολικών συνηθειών. Ο Παπαδιαμάντης εδώ, κάνει ένα έμμεσο πλην σαφές σχόλιο στους εκσυγχρονιστές της εποχής που ήθελαν άμεση επιστροφή στο αρχαίον κλέος, χωρίς τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή περίοδο και μάλιστα μέσω δυτικής Ευρώπης.²¹ Η ιστορική μνήμη επιστρέφει από έναν άλλον δρόμο και η μουσική ανοίγει το δρόμο προς το Θείο, τη Θεϊκή μέθη, την ιερότητα. Και συνεχίζει: «*το νάι - Νάζι - κατά έν ζήτα ελαττούται - Αύρα, ουρανός, άσμα γλυκερόν, μελιχρόν, αβρόν, μεθυστικόν. Νάι, νάι. Κατά δύο κοκκίδας, διαφέρει διά να είναι το Ναι, οπού είπεν ο Χριστός. Το Ναι το ήμερον, το ταπεινόν, το πράον, το Ναι το φιλόνηρον*» (3.115).

Ο Παπαδιαμάντης καταλύει τα όρια του ελληνικού στοιχείου μέσω της παρουσίας του Άλλου και ανασύρει συγγένειες ξεχασμένες, απωθημένες. Ο Δερβίσης είναι ένας μουσουλμάνος μοναχός που αν και φορέας του ανατολικού μοναχισμού, ομολογεί τον Χριστό. Μπορεί να αποδιώχεται διαρκώς αλλά κινητοποιεί τα φιλόνηρα αισθήματα της κοινότητας, αφού περισυλλέγεται και φροντίζεται από περιοίκους. Μάλιστα, στην ιστορία του ορθόδοξου μοναχισμού, αναφέρεται ένας Άγιος Δερβίσης -και μάλιστα με το όνομα Αλέξανδρος- που όπως αναφέρει το συναζάρι του, κατάγεται από τη Θεσσαλονίκη, ομολογεί δημοσίως το όνομα του Χριστού, και χάνεται περιπλανώμενος στα βάθη της Τουρκίας.²²

Η παρουσία του ξεπεσμένου Δερβίση ακόμα έχει και ιστορική διάσταση. Ενώ είναι ένας άπιστος, Τούρκος, γλυκός και άγριος, άλλοτε σε δυσμένεια και άλλοτε σε ευμένεια, αργοπεθαίνει, μερικά χρόνια μετά την Ελληνική Επανάσταση, επί της οδού Λεπενιώτου. Η οδός υπάρχει ακόμα

²¹ *Απαντα* Παπαδιαμάντη, (1998) 269-267.

²² Καστρινάκη Α., (2001), 236-240.

και σήμερα πίσω από το ιερό των Αγίων Ασωμάτων και φέρει το όνομα του κλεφταρματολού και αδελφού του θρυλικού Κατσαντώνη, -Λεπενιώτη- και ο Παπαδιαμάντης συνδέει τις εποχές γράφοντας: «*Ο ίδιος ο Λεπενιώτης ο λεοντόκαρδος, όσον και αν έτρεφεν φιλέκδικον πάθος διά τον φόνον του μεγάλου ήρωος, του αδελφού του, [...] θα τον εσπλαγχνίζετο*»(3.116).

Ο ξένος στον Παπαδιαμάντη ανήκει στα φαντάσματα της ιστορίας, που επανέρχονται και στοιχειώνουν τον τόπο. Ενώ είναι εχθρός και Τούρκος, δημιουργεί αισθήματα ευσπλαχνίας, συγγένειας με τον εχθρό. Και αφού δεν ήταν παρών ο Λεπενιώτης για να τον συνδράμει, ο Παπαδιαμάντης βρίσκει κάποιον άλλο –τον σαλεπιτισή- προκειμένου να αναδείξει το φιλόανθρωπο πάθος. Ζητούμενο δεν είναι ο διωγμός, αλλά η αναγνώριση του Άλλου, του ξένου. Στο πρόσωπο του Άλλου, του ξένου βλέπουμε τη δική μας ελληνική ιστορία. Ο Παπαδιαμάντης χρησιμοποιεί αυτή τη ξένη μορφή για να δώσει τις ανατολικές ρίζες της Αθήνας (5. 269). Αυτή είναι η βάση, τόσο για την αρχαία τραγωδία όσο και για το νεότερο ελληνικό διήγημα.

Ο κόσμος της Ανατολής συγκατοικεί με την αρχαία Ελλάδα και μάλιστα μέσα στο κέντρο της Αθήνας, αυτό έρχεται να μας υπενθυμίσει ο Παπαδιαμάντης και μέσα από το έργο του. Οι ζωές των ανθρώπων, τα κτίσματα, παρόλη την εξέλιξη, συγχωνεύονται και συνυπάρχουν. Ο Δερβίσης περιστρεφόμενος γύρω από τον εαυτό του, με τα χέρια ανοιχτά προς τα πάνω, ενώνει αντίπαλους κόσμους: το Θείο και το ανθρώπινο, τη γη με τον ουρανό, Ανατολή και Δύση, ζωή και θάνατο. Περιστρεφόμενοι γύρω από τον εαυτό τους, γίνονται μεσίτες αντίπαλων πεδίων, ενδιάμεσοι, ηρωικοί, μετέωροι. Μήπως ο Οιδίπους, στις περιπλανήσεις του γύρω από τον εαυτό του και την πόλη του, δεν έκανε ανάλογες διαδρομές;

Ο ξεπεσμένος Δερβίσης είναι οικείος και ανοίκειος, αδελφός, εχθρός και φίλος, χριστιανός και μουσουλμάνος, πιστός και άπιστος. Ξένος και φιλέλληνας μαζί, φορέας μιας μνήμης περασμένης, αλλά υπάρχουσας ως φάντασμα μιας άλλης εποχής, μαύρος, βασανισμένος, άστεγος, ως Έλλην Χριστιανός και άγιος.²³ Υπάρχει συγχώνευση των πολιτιστικών στοιχείων Ανατολής και Δύσης, όχι ως θεωρητικό επιστέγασμα, αλλά ως βίωμα του τόπου της πολυπολιτισμικότητας και συγκατοίκησης των αντιθέσεων και συγχώνευσης εαυτών.

Για λίγες ημέρες, ο Δερβίσης, μας λέει ο Παπαδιαμάντης κλείνοντας, «*εξενυκτούσεν ακόμη εις το ολονύκτιον καφενείον, διά το οποίον είχε περάσει η πεπρωμένη νύξ. [...] Υστερον, μετ' ολίγας ημέρας, έγινε αφαντος*». Μήπως αυτός, ο Τούρκος, ο ξένος, ο εχθρός, ο άπιστος, ο εξ' ανατολών, ο περιπλανώμενος, τελικά είναι φίλος, οικείος, αδελφός, πιστός, «το χαμένο» κομμάτι της ελληνικής ταυτότητας και φέρει στοιχεία ενός φιλόανθρωπου πολιτισμού που απωθείται διαρκώς;

²³ Υπάρχει η πεποίθηση ότι ο Παπαδιαμάντης εμπνέεται από τον βίο του Αγίου Αλέξανδρου Δερβίση (-1794) ο οποίος ονομάζεται Αλέξανδρος, ομολογεί την αγάπη του στον Χριστό και χάνεται στα βάθη της Τουρκίας. Η μνήμη του εορτάζεται στις 24 Μαΐου. (<http://www.saint.gr/3941/>) 17/11/2017.

Ο ξένος ως Άλλος εαυτός, ως σκιά, ως φάντασμα, ως εχθρός, ως παλιός ξεχασμένος εαυτός έρχεται να μας επαναφέρει τη μνήμη. Κουβαλώντας εκείνα τα στοιχεία που ξεχνάμε και μας διαπερνούν. Οι ξένοι, διωκόμενοι, απωθημένοι, έκθετοι, άγοντες, μιαροί και ανεπιθύμητοι, μας οδηγούν στην αλήθεια μας, μέσω της ανάμνησης.

Επιπλέον, από το αρχαίο δράμα ως τον Παπαδιαμάντη, ο ξένος είναι ένας άνθρωπος που αναχωρεί και επιστρέφει, όχι ως θριαμβευτής, αλλά ηττημένος, τραγικός. Δεν είναι ο αντιήρωας του δυτικού μυθιστορήματος, αλλά ο ήρωας που πάσχει από τις μεταστάσεις της ύβρης της κοινότητας, ένας συντετριμμένος άνθρωπος, αποδιωγμένος αλλά οικείος.

Αυτός ο ξένος, ίσως μοιάζει με τον Μεγάλο ξένο που αναζητά ο Ιωσήφ το πρωί του Μεγάλου Σαββάτου (*Ματθ. 27, 57-58*) *δός μοι τούτον τόν ξένον, τόν έκ βρέφους ως ξένον ξενωθέντα έν κόσμω*: αυτόν που σαν ξένος φιλοξενήθηκε στον κόσμο, σαν ξένος μισήθηκε, αποδιώχθηκε και έγινε σωτήρας και φιλόανθρωπος εαυτός.

Βιβλιογραφία

- Ανδρεάδης, Γ. (2009): *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ. Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Αθήνα: Τόπος.
- Assman, Ian (2017): *Η πολιτισμική μνήμη. Γραφή, ανάμνηση και πολιτική ταυτότητα στους πρώιμους ανώτερους πολιτισμούς*, μετ. Παναγιωτόπουλος Δ., Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Dawe, R. D. (1991): *Σοφοκλέους Οιδίπους Τύραννος*, μετ. Γ. Α. Χριστοδούλου, Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Καλοσπύρος, Νικόλαος Α.Ε. (2002): *Η αρχαιογνωσία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, Εταιρεία Παπαδιαμαντικών σπουδών και εκδόσεις Δόμος, Αθήνα.
- Καστρινάκη, Α. (2001): «Η εικόνα του Τούρκου στο έργο του Παπαδιαμάντη: από την ιστορία στην καθημερινότητα», *Πρακτικά Β' Διεθνούς Συνεδρίου για τον Α. Παπαδιαμάντη*, Αθήνα: Δόμος.
- Κόκκινος, Γ.: Λεμονίδου, Ε.: Αγτζίδης, Β. (2010): *Το τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης. Ενδεικτικές όψεις των συμβολικών πολέμων για την Ιστορία και τη Μνήμη*, Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Loraux, N. (1986): *The Invention of Athens: The Funeral Oration in the Classical City*, trans. A. Sheridan, Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.

- (1990): «Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l' idée de la cité» ouvrage collective, *La Mort les Morts dans les sociétés Anciennes*, sous le direction de G. Gnoli - J.-P. Vernant, Παρίσι: Cambridge University Press, σ. 26-43.
- (1990): «Gloire du Même prestige de l' Autre», *Le genre humain*: 21, 115-39.
- (1992): *Τα τέκνα της Αθηνάς*, μετ. Ανδρεάδης Γ.,- Λυκούδης Μ., - Τσιώμης Γ., Επιστημονική επιμέλεια: Ανδρεάδης Γ., Αθήνα: Λιβάνης.
- (2001): *Η διχασμένη πόλη. Η λήθη στη μνήμη της Αθήνας*, μετ. Μ. Λυκούδης, Αθήνα: Πατάκης.
- Ντελέζ, Ζ. και Γκουαταρί, Φ. (2016): *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδίπους*, μετ. Πατσογιάννης Β., Αθήνα: 2016
- Μιρμίρογλου, Βλ., (1960): *Οι Δερβίσσαι*, Αθήνα: Εκάτη, 32-42.
- Ricœur, Paul (2008): *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, μετ. Βίκυ Ιακώβου, επίμετρο: Ξηροπαίδης Γ., Αθήνα: Πόλις.
- (2013): *Η μνήμη, η Ιστορία, η Λήθη*, μετ. Κομνηνός Ξ., Αθήνα: Ίνδικτος.
- Σοφοκλέους, *Οιδίπους Τύραννος - Οιδίπους επί Κολωνώ*, (1988) εισαγ.-μετ.-σχ.: Κ. Θρακιώτης, Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Segal, Charles (2001): *Οιδίπους Τύραννος. Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, μετ. Ε. Δ. Μακρυγιάννη - Ι. -Α. Παπαδημητρίου, Αθήνα: Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία.
- Todorov, T. (2009): *Ο φόβος των βαρβάρων. Πέρα από τη σύγκρουση των πολιτισμών*, μετ. Γ. Καραμπέλας, Αθήνα: Πόλις.
- Vernant, J.- P. Vidal Nâquet, P. (1988): *Μύθος και τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα*, μετ. Γεωργούδη Σ., τόμ. Α' & Β' Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.
- (1999): *Το Σύμπαν, οι Θεοί, οι άνθρωποι. Ελληνικές ιστορίες για τη δημιουργία του κόσμου*, μετ. Δημητρούλια Τ., Αθήνα: Πατάκης.
- Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. (1987): *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη, 1887-1910*, Αθήνα: Κέδρος.
- (2005): (επιμ.), *Εισαγωγή στην πεζογραφία του Παπαδιαμάντη: Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- (2013): *Το σχοίνισμα της γραφής: Παπαδιαμαντολογικές μελέτες*, Αθήνα: Gutenberg.

Διαδρομές του σώματος: φύλο και ετερότητα
μέσα από τις παραστάσεις του χοροθεάτρου Οκτάνα

Body as a Journey: Gender and Diversity Reconstructed
in Oktana Dance Theatre Productions

Ξένια Αηδοπούλου

Διδάκτωρ Θεατρολογίας
Αριστοτελείου Πανεπιστημίου
Θεσσαλονίκης,
Δραματουργός

Xenia Aidonopoulou

PhD in Theatre Studies, Aristotle
University of Thessaloniki,
Dramaturg

Aidonop@gmail.com

Abstract

Oktana Dance Theatre was founded by Konstantinos Rigos in 1990 to perform a decisive role in the 90's breakthrough of contemporary dance in Greece. Rigos presented with his company 21 productions by 2001 when he became the artistic director of the National Theatre of Northern Greece. With NTNG he staged 12 productions until 2005, the year he returned to his freelance directing career.

Gender roles and identity issues can be traced early on in his works. The body and its function in the narrative of a performance is inevitably central in the choreographers' dramaturgy. However, the characters in Rigos' choreographic creations are sometimes found to be struggling for an identity -social, sexual, political- and sometimes to be rejecting any sense of identity or even deconstructing the actual concept of identity.

Through the analysis of a number of representative examples -*The Boxing Ring* (1999), *Crazy Happiness* (2001), *Swan Lake City* (2002), *Wintereisse* (2003), *Igor's Room* (2006)- this paper will attempt to point out how the performances relate to and reveal gender and identity issues. Furthermore, and through the frameworks of social science and feminist theory, the role of gender and diversity in Rigos' dramaturgy will be discussed.

Λέξεις-κλειδιά: χοροθέατρο Οκτάνα, φύλο, σώμα, επιτελεστικότητα

Keywords: Oktana dance theatre, gender, body, performativity

Το 1990 ιδρύεται το χοροθέατρο Οκτάνα από τον Κωνσταντίνο Ρήγο για να διαδραματίσει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργική έκρηξη που γνώρισε κατά την προσεχή δεκαετία η τέχνη του χορού στην Ελλάδα. Μετά από μια σειρά σημαντικών παραγωγών, ο Ρήγος αναλαμβάνει το 2001 καλλιτεχνικός υπεύθυνος του χοροθέατρου του ΚΘΒΕ. Εκεί βρίσκει τις συνθήκες για να συνεχίσει και να εξελίξει τη δουλειά του, με τα μέσα πλέον που του προσφέρει το μοναδικό κρατικό χοροθέατρο της χώρας. Με το τέλος της θητείας του, το 2005, θα συνεχίσει τη δημιουργική του πορεία στο ελεύθερο θέατρο, αναλαμβάνοντας κατά την τελευταία δεκαετία και τον ρόλο του σκηνοθέτη.

Από τα πρώιμα ακόμη έργα του Κωνσταντίνου Ρήγου μπορεί κανείς να εντοπίσει, ως κεντρικό στην προβληματική του δημιουργού, το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων και της αναπαράστασής τους. Ίσως, όχι ως μια συνειδητή επιλογή, πάντως σίγουρα ως μια εμμονή που επανέρχεται σε κάθε στάδιο της πορείας του. Το σχόλιό του -άλλοτε εμφανές και άλλοτε υποβόσκον- στοχεύει σταθερά στην υπονόμευση της κυρίαρχης ιδεολογίας που διαμορφώνει και προωθεί έμφυλα στερεότυπα. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι, σε πολλές περιπτώσεις, εντοπίζουμε τη σκηνική έκφραση ζητημάτων που αποτελούν αντικείμενο μελέτης της κοινωνιολογίας του φύλου. Μέσω του χορού και της περφόρμανς, ερωτήματα, όπως, ποια είναι τα όρια του φύλου, τι σημαίνει να είσαι γυναίκα, τι σημαίνει να είσαι άνδρας, πώς ορίζεται η γυναικεία και πώς η ανδρική συμπεριφορά, αν το φύλο ορίζεται ως μια απaráβατη αλήθεια ή ένα κοινωνικό κατασκεύασμα, εικονοποιούνται και διερευνώνται σκηνικά.

Το σώμα, ως θεμελιώδες υποκείμενο αφηγηματικότητας και ως πεδίο αντιπαράθεσης ιδεών, λογικά απασχολεί τη δραματοουργία του χορογράφου. Άλλοτε γυμνό και άλλοτε ντυμένο/καλυμμένο επιδεικνύει την υλικότητά του αλλά και προβάλλει τις εννοιολογικές του διαστάσεις. Δεν παρουσιάζεται επί σκηνής ως ένα ουδέτερο υποκείμενο -και πώς θα μπορούσε άλλωστε;- αλλά ως κοινωνικό και πολιτισμικό προϊόν που φέρει την ιστορία του. Αναπόδραστα η σκέψη μας οδηγείται στον Μισέλ Φουκώ και στην ιδέα της «ιστορίας των σωμάτων», μιας ιστορίας που εστιάζει στον «τρόπο που επενδύθηκε ό,τι πιο υλικό, ό,τι πιο ζωντανό μέσα σε αυτά».¹

Ειδικότερα, το ζήτημα του φύλου και η προβληματική πάνω σε αυτό, μπορεί να εντοπιστεί σε παραδείγματα διάσπαρτα στις παραστάσεις του Κωνσταντίνου Ρήγου, σε παραγωγές, είτε της Οκτάνα είτε του χοροθέατρου του ΚΘΒΕ, όπως και σε πιο πρόσφατες δημιουργίες του, όπου χορός και θέατρο συνυπάρχουν ισότιμα, συνθέτοντας ένα καινούριο υβριδικό είδος.² Επειδή θα ήταν αδύνατο να καλύψουμε όλη την παραστασιακή ιστορία του χορογράφου, επιλέξαμε να αντλήσουμε το υλικό μας από τη δεύτερη δημιουργική του δεκαετία, με παραδείγματα από τα έργα: *Το ρονγκ* (1999), *Τρελή εντυχία* (2001), *Η μνήμη των κίκων* (2002), *Ταξιδιώτης του χειμώνα* (2003),

¹ Foucault (2005) 186.

² Αναφερόμαστε κυρίως στις παραστάσεις *Bossanova* (2008), *Τιτανικός* (2009) και *Άνεμος* (2016), όλες παραγωγές του Εθνικού Θεάτρου.

και το *Δωμάτιο του Ιγκόρ* (2006).

Είναι χαρακτηριστικό ότι σε καμία παράσταση του Ρήγου δεν συναντάμε την ιδέα ενός ουδέτερου σώματος που περιορίζεται απλά στην αναπαραγωγή ωραίων κινήσεων. Τα σώματα των ερμηνευτών αφηγούνται από σκηνής την ιστορία τους και ένας τρόπος για να την πουν, είναι, ακριβώς, διεκδικώντας την έμφυλη ταυτότητά τους. Ο συσχετισμός με τη θεωρία της επιτελεστικότητας (performativity), όπως αυτή διατυπώθηκε από την Τζούντιθ Μπάτλερ, προκύπτει αυτόματα. Σύμφωνα με την Μπάτλερ το φύλο/το έμφυλο σώμα δεν είναι κάτι που προϋπάρχει, η βαθύτερη ουσία του υποκειμένου, αλλά μία κοινωνική και πολιτισμική κατασκευή. Όπως αναφέρει στην «Αναταραχή φύλου»,

«[...]το φύλο είναι περισσότερο μια ταυτότητα που συγκροτείται επισφαλώς στο χρόνο, που θεσπίζεται σ' έναν εξωτερικό χώρο μέσω μιας στιλιζαρισμένης επανάληψης πράξεων. Η εντόπωση του φύλου παράγεται μέσω του στιλιζαρίσματος του σώματος και, κατά συνέπεια, πρέπει να κατανοείται ως ο πεζός τρόπος με τον οποίο σωματικές χειρονομίες, κινήσεις και ύφη ποικίλων ειδών, συγκροτούν την ψευδαίσθηση ενός σταθερού έμφυλου εαυτού».³

Ωστόσο, αυτές οι επαναλήψεις δεν είναι πάντοτε επιτυχημένες. «Ως επαναλαμβανόμενη επιτελεστική πρακτική, η εντολή να είσαι ένα δεδομένο φύλο παράγει αναγκαστικές αποτυχίες⁴ και αφήνει το περιθώριο έμφυλων ανατροπών».⁵ Αυτές, ακριβώς οι ανατροπές θα μας απασχολήσουν στην παρούσα εργασία, σε ένα πρακτικό, παραστασιακό, πλέον, επίπεδο, ως ενδιαφέρουσες καλλιτεχνικές εκφάνσεις μιας θεωρητικής ιδέας.

Ας αναφέρουμε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα «ανατροπής» με πρωταγωνιστή, μάλιστα, τον ίδιο τον χορογράφο. Στην έναρξη της *Ιεροτελεστίας της άνοιξης*⁶ και πριν ακουστούν οι πρώτες νότες της μουσικής του Ιγκόρ Στραβίνσκι, παρακολουθούμε για αρκετή ώρα, στο ημίφως, μία γυναικεία φιγούρα να σκουπίζει με την ηλεκτρική σκούπα το πλαστικό γκαζόν που καλύπτει τη σκηνή. Όταν το φως δυναμώνει, διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για τη γνωστή φιγούρα της Χιονάτης με το χαρακτηριστικό της ένδυμα και την κορδέλα στα μαλλιά. Όταν η Χιονάτη γυρίζει και μας κοιτάζει κατάματα, με την επιτηδευμένα ανεπιτήδευτη αθωότητά της, καταλαβαίνουμε ότι πρόκειται για έναν άνδρα που υποδύεται τον ρόλο της Χιονάτης, ωστόσο, σε καμία περίπτωση παρωδώντας τον.

Το κωμικό προκύπτει, όχι επειδή ένας άνδρας είναι ντυμένος ως ηρωίδα παραμυθιού και φέρεται με γυναικείο τρόπο. Αντιθέτως, το σχόλιο μοιάζει να αφορά την ίδια τη βιομηχανία του θεάματος που, μέσω συγκεκριμένων διαδικασιών, κάνει ευρέως γνωστά και καθιστά απολύτως έγκυρα, συγκεκριμένα πρότυπα γυναικείας συμπεριφοράς, αρκετά απομακρυσμένα από οποιαδήποτε

³ Butler (2009) 182.

⁴ Ο.π. 189.

⁵ Β. Καντσία στην εισαγωγή Butler(2009)xvi.

⁶ Παρουσιάστηκε το 2006 στο ΚΘΒΕ μαζί με τους *Γάμους*, κάτω από τον γενικό τίτλο *Το δωμάτιο του Ιγκόρ*.

ιδέα πολιτικής ορθότητας. Πρόκειται για τη Χιονάτη - εκπρόσωπο ενός συγκεκριμένου γυναικείου τύπου, αυτού της αγαθής παιδίσκης που περιφέρεται χαμογελαστή ανάμεσα στους νάνους της, τους οποίους υπηρετεί αγόγγυστα και σε μόνιμη κατάσταση ευφορίας. Ο Ρήγος ως Χιονάτη, δεν υπερβάλλει στην ερμηνεία του, απλώς αναπαράγει πιστά την κινησιολογία και τις εκφράσεις της ηρωίδας, όπως αυτά έχουν εγγραφεί στη συνείδηση του κοινού, κυρίως μέσω της μεταφοράς του παραμυθιού στη μεγάλη οθόνη από τη βιομηχανία Ντίσνεϋ.

Στην καταληκτική εικόνα της *Μνήμης των κύκνων*, και αφού έχουν οδηγηθεί στον θάνατο όλα τα πρόσωπα του έργου, εμφανίζεται ο Κωνσταντίνος Ρήγος, φορώντας ένα αμάνικο μαύρο μπλουζάκι (με τυπωμένη τη λέξη «devil» επάνω του) και μια μαύρη τουτού, να περιπλανιέται στη σκηνή, περιεργαζόμενος τα συντρίμια του χώρου. Πρόκειται για μια άλλη εκδοχή του μαύρου κύκνου-Οντίλ της *Δίμνης των κύκνων* αρκετά απομακρυσμένης, ωστόσο, από το πρότυπό της. Εδώ, ο μαύρος κύκνος θα χορέψει ένα τελευταίο σόλο -και όχι ντουέτο με τον πρίγκιπα Ζίγκφριντ- μέσα στην ερημιά του Swan Lake City, για να αποσυρθεί τελικά στο τροχόσπιτο και να συνεχίσει τη ζωή του(;) ολομόναχος/χη. Η Οντίλ επιβιώνει της καταστροφής και συνεχίζει. Δεν περιορίζεται στο ρόλο της χαμένης της αναμέτρησης που με δόλο προσπάθησε να κλέψει το ταίρι της αξιαγάπητης Οντέτ. Στο σώμα ενός άνδρα, η νέα Οντίλ μοιάζει να διεκδικεί τα θετικά γνωρίσματα που δεν της αποδόθηκαν -δυναμισμός, ενέργεια, δίψα για ζωή- και να αντιστέκεται στην ταμπέλα της πλανεύτρας γυναίκας που παγιδεύει τον αθώο(;) πρίγκιπα.

Και στα δύο παραδείγματα που αναφέρθηκαν, υπάρχει το ισχυρό πρότυπο της ηρωίδας του παραμυθιού με τις στερεοτυπικές συνδηλώσεις που το συνοδεύουν. Στερεοτυπικά χαρακτηριστικά, ωστόσο, φέρουν και εικόνες προσώπων λιγότερο απομακρυσμένες από τη σύγχρονη πραγματικότητα. Στη *Μνήμη των κύκνων*, η Miss Swan, με μια κορδέλα καλλιστείων περασμένη στο ημίγυμνο σώμα της, εμφανίζεται αναπάντεχα για να δηλώσει ανάμεσα σε επευφημίες και χειροκροτήματα: «Σας ευχαριστώ πάρα πολύ. Θα ήθελα να σας ευχαριστήσω για την τιμή που μου κάνατε και μου δώσατε τον τίτλο της Miss Swan!». Αφού ευχαριστήσει τους γονείς της που τη βοήθησαν και τη γιαγιά της για το -ανύπαρκτο- κοστούμι που της έραφε και ενώ οι επευφημίες μετατρέπονται σε γιουχαΐσματα, οδηγείται στην κατάρρευση μέσα από ένα σόλο, με βασικό κινησιολογικό μοτίβο την αδυναμία να σταθεί πάνω στα τακούνια της και να ισορροπήσει. Η ομορφιά σε συνδυασμό με τη διανοητική ελαφρότητα της διαγωνιζόμενης συνθέτουν ένα εύκολα αναγνωρίσιμο πρότυπο. Η αναφορά στο γυναικείο σώμα ως εμπόρευμα και σεξουαλικό αντικείμενο είναι προφανής.

Στον αντίποδα αυτής της θεώρησης, εκτυλίσσεται η χορογραφία του pas de deux, της δεύτερης πράξης με την Οντέτ και τον Ζίγκφριντ να έχουν απεκδυθεί την όποια θηλυκότητα ή αρρενωπότητα της κλασικής τους εκδοχής. Τα φύλα τους, εκτεθειμένα στη δημόσια θέαση, δεν υπογραμμίζουν, ούτε στο ελάχιστο, την ιδέα μιας διαφορετικής φύσης ανάμεσά τους. Το αντίθετο,

μάλιστα. Αυτό που παρακολουθούμε, είναι δυο πληγωμένα, τραυματισμένα σώματα, εξίσου αδύναμα και διαλυμένα, που μέσω ενός κοινού κινησιολογικού κώδικα ψυχορραγούν απελπισμένα λίγο πριν πεθάνουν. «Άνδρες και γυναίκες εμφανίζονται [...] άφυλοι, με κορμιά μίζερα, συρρικνωμένα, ανέραστα»,⁷ περιγράφει εύστοχα η Βίκυ Χαρισσοπούλου τη λειτουργία του γυμνού σώματος στην παράσταση.

Ένας πιο συνολικός προβληματισμός, από την πλευρά του χορογράφου, πάνω στις σχέσεις των φύλων -όχι των δύο αλλά των πολλαπλών εκδοχών τους, όπως αυτές παρουσιάζονται στην παράσταση- διακρίνεται στο *Ρινγκ*. Ο χώρος είναι ένα πραγματικό ρινγκ πυγμαχίας, μέσα στο οποίο αναμετρώνται, ως αλλιώςτικοί αθλητές πυγμαχίας, τα πρόσωπα της παράστασης. Κάθε καμπανάκι σηματοδοτεί την έναρξη μιας καινούριας αναμέτρησης, μεταξύ δύο, τριών ή περισσότερων προσώπων που καλούνται να δοκιμάσουν τα όρια των σχέσεών τους.

«Σ' αυτό το λιτό σπονδυλωτό θέαμα των 16 γύρων [...]», γράφει η Ελένη Πετάση, «κάθε “αγώνας” αποτυπώνει το αδιέξοδο της επικοινωνίας. Ερωτικό κυρίως και σε κάθε του μορφή – άντρας-γυναίκα στους κανονικούς τους ρόλους ή στην αντιστροφή τους, ομοφυλοφιλικές σχέσεις ή σχέσεις που εμπεριέχουν ένα πλούσιο σε στοιχεία περίγυρο· όλες πάντως είναι αμφίδρομες, συγκρουσιακές και έχουν την ίδια κατάληξη: αφόρητη μοναξιά για νικητές και ηττημένους».⁸ Ο Νίκος Βατόπουλος χαρακτηρίζει το *Ρινγκ* «‘παιχνίδι’ συμβολικής γραφής πάνω στις σύγχρονες ανθρώπινες σχέσεις» και αναφέρεται στην παράσταση με τα εξής λόγια: «Σε ένα ρινγκ πυγμαχίας, ανδρικές, γυναικείες, αμφίφυλες και αμφίσημες φιγούρες αναμετρώνται ασθμαίνουσες, ερωτοτροπούσες, επιτιθέμενες και αμυνόμενες, για τα αισθήματά τους, για τον ζωτικό χώρο τους, για το παρόν τους».⁹

Αποκορύφωμα της συναισθηματικής πάλης των φύλων αποτελεί το ντουέτο γαμπρού-νύφης με αντεστραμμένους ρόλους. Η Έλενα Τοπαλίδου με ανδρικό κοστούμι και ο Στάθης Μερμίκης με νυφικό, χορεύουν μέσα στα όρια του ρινγκ, χωρίς να υπάρξει κάποια τελική έκβαση στην αναμέτρησή τους. Η χορογραφία τους παραμένει δυναμική μέχρι την ολοκλήρωσή της, αναδεικνύοντας το χορευτικό ιδίωμα των δύο ερμηνευτών. Ο τρόπος που αντιμετωπίζουν οι δύο τελευταίοι τους ρόλους τους, συμβάλλει στην αποφυγή οποιουδήποτε υπονομευτικού σχολίου σχετιζόμενου με την εξωτερική τους εμφάνιση. Η αντιστροφή στο φύλο του ζευγαριού δεν παράγει μια κραυγαλέα εικόνα για εύκολη κατανάλωση, αντίθετα αποτυπώνει με χαρακτηριστικό τρόπο την ιδέα της πολυμορφίας και πολυπλοκότητας των ανθρώπινων σχέσεων.

Αζίζει να αναφερθούμε, επίσης, στο σόλο της Αμάλιας Μπένετ λίγο πριν τον επίλογο της παράστασης. Με ανδρική περιβολή και στο ρόλο του δαιτητή πυγμαχίας, καταλήγει μόνη στο ρινγκ, καθώς ακούγεται το κουδούνι

⁷ Χαρισσοπούλου (2002).

⁸ Πετάση (1999).

⁹ Βατόπουλος (1999).

που σηματοδοτεί τον επόμενο γύρο. Κάτω από τους ήχους του Russian Dance του Τομ Γουέιτς, η Μπένετ «παλεύει» χωρίς αντίπαλο ή μάλλον με μόνο αντίπαλο τον εαυτό της. Πρόκειται για την εικόνα ενός ανθρώπου -άνδρα ή γυναίκας, δεν έχει σημασία- παγιδευμένου στα στενά όρια του ρινγκ -τα όρια της ζωής του, του κόσμου του- τα οποία παλεύει να ξεπεράσει. Πέφτει πάνω τους με ορμή αλλά η σύγκρουσή τους αποδεικνύεται μάταιη. Δεν καταφέρνει να τα υπερβεί και πέφτει νικημένος/η στο κέντρο του άδειου ρινγκ.

Όλες οι παραπάνω, ομόφυλες ή ετερόφυλες καταστάσεις που περιγράφονται στο *Ρινγκ*, αντικατοπτρίζουν τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα. Ωστόσο, παράλληλα, και μέσα από την αναπαράστασή τους υπονοείται ότι υπάρχουν πολύ περισσότερες τέτοιες καταστάσεις, παραπέμποντας σε αυτό που η Μπάτλερ αποκαλεί «διάνοιξη των δυνατοτήτων φύλου». ¹⁰ Εκτός από το θέμα της πάλης -πραγματικής και συμβολικής- των προσώπων με τον εαυτό τους και τους άλλους, το θέμα της σεξουαλικότητάς τους και της έκφρασής της είναι καταφανώς κεντρικό.

Το *Ρινγκ* ακολουθεί η *Τρελή ευτυχία*, παράσταση μικρότερης φόρμας, που αντλεί το υλικό της από τις μνήμες της παιδικής ηλικίας. Η Νατάσσα Χασιώτη περιγράφει την παράσταση ως εξής: «[...] επτά πρόσωπα, τα οποία, κλεισμένα σε έναν απροσδιόριστο χώρο, περνούν από διαδοχικές φάσεις εχθρότητας. Τα “παιχνίδια” τους είναι εμφανώς αναβίωση σχέσεων εξουσίας τις οποίες αναπαράγουν με πρωτοφανή σκληρότητα. “Σχέσεις εξουσίας” που μάλλον ανάγονται στην εποχή της παιδικής ηλικίας [...]».¹¹

Ανάμεσα στις μνήμες κεντρική θέση έχει και το σεξ, επίμαχο αντικείμενο και μέσο επιβολής εξουσιών κατά τον Φουκώ:

«Να μιλάς για το σεξ των παιδιών, να κάνεις να μιλούν γι' αυτό οι δάσκαλοι, οι γιατροί, οι διευθυντές και οι γονείς, ή να τους μιλάς εσύ γι' αυτό, να κάνεις τα ίδια τα παιδιά να μιλούν και να τα περισφίγγεις μέσα σε ένα πλέγμα Λόγων που άλλοτε απευθύνονται σ' αυτά, άλλοτε μιλούν γι' αυτά, άλλοτε τους επιβάλλουν γνώσεις “κανονιστικές”, άλλοτε διαμορφώνουν, ξεκινώντας απ' αυτά, μια γνώση που τους ξεφεύγει, - όλα τούτα επιτρέπουν τη σύνδεση ανάμεσα σε μια ενδυνάμωση των εξουσιών κι ένα πολλαπλασιασμό του Λόγου».¹²

Σε ρόλο δάσκαλου, γονιού ή επιστήμονα, η Αμάλια Μπένετ διδάσκει ένα μάθημα ανατομίας, που, αργότερα, εξελίσσεται σε μάθημα σεξουαλικής διαπαιδαγώγησης. Περιγράφει, με τη σιγουριά του ειδήμονα, τις ομοιότητες και τις διαφορές του ανδρικού και του γυναικείου σώματος, εκθέτοντας τους έμφυλους κανόνες που «θεσπίζουν τι θα είναι και τι δεν θα είναι διανοητά ανθρώπινο, τι θα θεωρείται και τι δεν θα θεωρείται “πραγματικό”». Με άλλα λόγια «το οντολογικό πεδίο στο οποίο μπορεί να δίνεται νόμιμη έκφραση στα σώματα».¹³

¹⁰ Butler (2009) 2.

¹¹ Χασιώτη (2001).

¹² Foucault (2005)42.

¹³ Butler (2009)15.

Τα φύλα είναι δύο και έχουν συγκεκριμένη σεξουαλική συμπεριφορά, και αυτό είναι μια αλήθεια αδιαμφισβήτητη που διδάσκεται από πολύ νωρίς. Πρόκειται για τις βάσεις του κυρίαρχου ετεροφυλοφιλικού πλαισίου μέσα στο οποίο οφείλει κανείς να λειτουργεί, μια και όπως επισημαίνει η Μπάτλερ «το να αμφισβητείς το πλαίσιο ενδέχεται να ισοδυναμεί με το να χάνεις την αίσθηση της θέσης σου στο φύλο».¹⁴ Το αυστηρό ύφος και ο απόλυτος χαρακτήρας του μαθήματος έχει, ενδεχομένως, ως στόχο να προειδοποιήσει ότι θα υπάρξουν συνέπειες για όσους/ες -αργότερα- δεν καταφέρουν να επιτελέσουν με επιτυχία το φύλο τους, για όσους/ες αποτύχουν να ταυτιστούν με τις εικόνες που παρουσιάζονται στο μάθημα αυτό.

Ίσως, η αιγιματική μορφή του ανθρώπου-τάρανδου θα μπορούσε να διαβαστεί ως μία τέτοια «αποτυχημένη» περίπτωση. Πρόκειται για ένα πρόσωπο με ανδρικό σώμα και κέρατα τάρανδου στο κεφάλι που περιφέρεται στη σκηνή, πάντοτε σε δεύτερο πλάνο, παρακολουθώντας όλα όσα συμβαίνουν, χωρίς ουδέποτε να παρεμβαίνει. Στο τέλος της παράστασης, αυτό είναι το πρόσωπο -χωρίς σαφή ταυτότητα, χωρίς σαφές φύλο, χωρίς σαφή θέση μέσα στην ομήγυρη- που δέχεται όλο το μίσος και τη βία των υπολοίπων. Ξαφνικά και χωρίς καμία αφορμή ή προειδοποίηση, η ομάδα επιτίθεται στον άνθρωπο-τάρανδο, τον ξεγυμνώνει, τον χτυπάει, τον στραγγαλίζει και τον θάβει κάτω από ένα στρώμα.

Τελευταίο παράδειγμα στην παρουσίασή μας, *Ο ταξιδιώτης του χειμώνα*, μια παράσταση που, από άποψη περιεχομένου αλλά και δομής, κατέχει πολύ ιδιαίτερη θέση στην καλλιτεχνική πορεία του Κωνσταντίνου Ρήγου. Εδώ, ο μύθος απουσιάζει, δίνοντας τη θέση του σε μια ονειρική δομή, ενώ, όπως υπογραμμίζει και ο ίδιος ο χορογράφος, πρόκειται για «ένα έργο πολύ εσωτερικό, που μιλάει για ανθρώπους που κλαίνε μπροστά στον θάνατό τους, που απέναντι στην ίδια τους τη ζωή νιώθουν ένα είδος σοκ».¹⁵

Οι χορευτές, διαρκώς επί σκηνής, περνούν από πολλές και διαφορετικές καταστάσεις, ωστόσο ο κοινός παρονομαστής τους είναι αυτός της μοναξιάς. Όπως επισημαίνει και ο Ρήγος «αν και είναι συνεχώς μαζί, χωρίς να εγκαταλείπουν ποτέ τη σκηνή, αυτοί οι άνθρωποι είναι ουσιαστικά μόνοι τους. Σπάνια κοιτιούνται, ακόμη πιο σπάνια αγγίζονται μεταξύ τους».¹⁶ Ο έρωτας και η σεξουαλικότητα υπάρχουν, αλλά σε ένα επίπεδο συνεχούς αναζήτησης, όχι ως πεδίο αντιπαράθεσης ή σύγκρουσης. Αυτό, δημιουργεί ένα περίεργο καθεστώς μιας αναπάντεχης ισοτιμίας των φύλων. Τα σώματα βιώνουν, εξίσου τραυματικά, την παντελή έλλειψη ουσιαστικής συντροφικότητας. Είναι εξίσου ευάλωτα όταν εκθέτουν τη γύμνια τους και εξίσου εύθραυστα όταν την καλύπτουν, αφού δεν υπάρχει προνομιούχος απέναντι στη μοναξιά. Η σεξουαλική φαντασίωση παραμένει φαντασίωση, τα στρώματα φιλοξενούν μόνους ανθρώπους που σέρνουν το βάρος τους προς αυτά.

¹⁴ Ο.π. 4.

¹⁵ Γεωργακοπούλου (2003).

¹⁶ Κολιού (2003).

Στο δεύτερο μέρος του έργου ο χώρος γίνεται κλειστοφοβικός και συγκεκριμένος. Ένα σύγχρονο αστικό σαλόνι, τυλιγμένο σε σελοφάν, λουσμένο στο δυνατό λευκό φως μιας κατασκευής από φώτα νέον που κατεβαίνει προς τη σκηνή, απειλώντας να συνθλίψει τα σώματα των χορευτών. Ντυμένα με ταγιέρ και κοστούμια, τα πρόσωπα που κατοικούν σε αυτό το αστικό σαλόνι, θυμίζουν περισσότερο ανδρείκελα παρά ζωντανούς ανθρώπους, καθώς κινούνται νωχελικά ανάμεσα στα έπιπλα που ορίζουν τον σκηνικό τους κόσμο. Μέσα σε αυτό το περιβάλλον, υπάρχει μία μοναδική στιγμή κατά την οποία εκδηλώνεται, με όρους ρεαλιστικούς πια, η αίσθηση της ακαθόριστης απειλής και της έντασης που διατρέχει την παράσταση. Πρόκειται για το επεισόδιο ενός βιασμού. Το σεξτέτο της Δήμητρας Χαραλάμπους με τους πέντε άντρες χορευτές, αποτελεί σαφή αναφορά στη βία που δέχεται το γυναικείο σώμα, την αδυναμία του να αντιδράσει σε αυτή τη βία και τελικά να συγκρουστεί με τα προτάγματα μιας κοινωνίας, θεμελιωδώς φαλλοκεντρικής.

Ανεξάρτητα από το ύφος και το ιδεολογικό στίγμα της κάθε παράστασης, ο προβληματισμός πάνω στις έμφυλες ταυτότητες εκδηλώνεται με ποικίλους τρόπους μέσα στο σύνολο του έργου του Κωνσταντίνου Ρήγου. Τα παραδείγματα στα οποία αναφερθήκαμε -τοποθετούνται όλα μετά το πέρας μιας πρώιμης φάσης στην καλλιτεχνική του πορεία- έχουν τον στόχο να δώσουν μια αντιπροσωπευτική εικόνα της δραματουργίας του χορογράφου και σε καμία περίπτωση δεν εξαντλούν τα όρια του θέματός μας.

Παρατηρούμε ότι, τα παραδείγματα αυτά μπορούν να ενταχθούν σε δύο βασικές κατηγορίες. Κάποια αφορούν στην παρωδία ενός στερεότυπου ή μιας κατάστασης, και άλλα στην έκθεση μιας πραγματικής εικόνας, ωστόσο, λίγο πειραγμένης. Και στις δύο περιπτώσεις, το σκηνικό αποτέλεσμα λειτουργεί υπονομευτικά ως προς τις όποιες παγιωμένες θέσεις, σχετικές με το φύλο, τη σεξουαλικότητα, τη θηλυκότητα και την αρρενωπότητα, τελικά το κοινωνικά επιτρεπτό και το απαγορευμένο.

Χωρίς να υπάρχει ευθεία αντίστιξη με τη θεωρία, αναδεικνύουν με παραστασιακό τρόπο ζητήματα που τέθηκαν και από την ανάλυση των κοινωνικών εξουσιαστικών σχέσεων στις πολλαπλές τους εκφάνσεις όπως μελετήθηκαν από τον Φουκώ και με τη θεωρία της επιτελεστικότητας που πρότεινε η Μπάτλερ. Χωρίς να λειτουργούν καταγγελτικά -άλλωστε δεν αναφερόμαστε στον χώρο του στρατευμένου θεάτρου- προκαλούν τον θεατή να εμβαθύνει στον τρόπο που εξουσιαστικές συμπεριφορές διέπουν τις έμφυλες -και όχι μόνο- σχέσεις αλλά και να σταθεί κριτικά απέναντι στην «αυθεντική» αξία παραδομένων (με τη συμβολή του εκπαιδευτικού συστήματος, της πατριαρχικής οικογένειας, του κοινωνικού περίγυρου) αντιλήψεων για το φύλο. Όταν το αυθεντικό (πρότυπο) και το πραγματικό (ρόλος) συγκρούονται επί σκηνής, στο μυαλό του θεατή δημιουργείται ένας χώρος αποσταθεροποίησης όπου οι έμφυλες μορφοποιήσεις πολλαπλασιάζονται ενώ οι αφηγήσεις της υποχρεωτικής ετεροφυλοφιλίας χάνουν τους κεντρικούς πρωταγωνιστές

τους, τον άνδρα και τη γυναίκα.¹⁷

Σε πολλές περιπτώσεις -στα παραδείγματα που εξετάσαμε αλλά και σε άλλα που δεν είχαμε την ευκαιρία να αναλύσουμε- η σεξουαλικότητα των προσώπων και η σκηνική της έκφραση μοιάζει να αποτελεί πεδίο διερεύνησης που απασχολεί τον χορογράφο. Ο Ρήγος αντιστέκεται στην ιδέα της σεξουαλικότητας ως μιας στέρεης, παραδομένης κατασκευής και, τοποθετώντας τους χαρακτήρες των έργων του σε μεταίχμιικές καταστάσεις, πετυχαίνει να αναδείξει, έστω και με έμμεσο τρόπο, τους περιορισμούς που διέπουν αυτήν την ιδέα. Όπως τους περιέγραψε η Μπάτλερ, «αυτοί οι περιορισμοί στην επικράτεια της σεξουαλικότητας περιλαμβάνουν το ριζικά αδιανόητο του να επιθυμείς διαφορετικά, τη ριζική δυσανεξία απέναντι στο να επιθυμείς διαφορετικά, την απουσία ορισμένων επιθυμιών, την ψυχαναγκαστική επανάληψη άλλων, την ανυποχώρητη απόρριψη ορισμένων σεξουαλικών δυνατοτήτων, τον πανικό, την ιδεοψυχαναγκαστική ώθηση και το πλέγμα σεξουαλικότητας και πόνου».¹⁸

Η αφηγηματική δύναμη των σωμάτων στις παραστάσεις του Κωνσταντίνου Ρήγου προκύπτει, άλλοτε από τη διεκδίκηση μιας ταυτότητας -κοινωνικής, σεξουαλικής, πολιτικής- και άλλοτε από την καθολική άρνησή της. Μέσα από χώρους που σπανίως αναπαριστούν κάτι συγκεκριμένο, αφηγηματικές δομές ονειρικές ή και χαοτικές, τα πρόσωπα δεν αναδύονται ποτέ θολά ή αφηρημένα. Δηλώνουν καθαρά αυτό που είναι ή αυτό που φέρουν, έρχονται σε ρήξη με τις έμφυλες ταυτότητές τους ή ακόμα αποδομούν την ιδέα της όποιας ταυτότητας τούς έχει χρεωθεί.

Βιβλιογραφία

- Butler, J. (2008): *Σώματα με σημασία, Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο* (μετ. Π. Μαρκέτου), Αθήνα.
- Butler, J. (2009): *Αναταραχή φύλου, Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας* (μετ. Γ. Καραμπέλας), Αθήνα.
- Foucault, M. (2005): *Ιστορία της σεξουαλικότητας, 1. Η δίψα της γνώσης* (μετ. Γκ. Ροζάκη), Αθήνα.

Ηλεκτρονικές πηγές

- Βατόπουλος, Ν. (1999): «Όταν οι πυγμάχοι χορεύουν για τον έρωτα», www.rigosk.gr/?lang=gr&s=oktana&id=45#111 [27-11-2017].
- Πετάση, Ε. (1999): «Ανθρώπινη ήττα σε 16 γύρους»,

¹⁷ Butler (2009) 190.

¹⁸ Butler (2008) 203.

www.rigosk.gr/?lang=gr&s=oktana&id=45#106 [27-11-2017].

Χασιώτη, Ν. (2001): «Τρελή ευτυχία»,
www.rigosk.gr/?lang=gr&s=oktana&id=39#11 [27-11-2017].

Χαρισσοπούλου, Β. (2002): «Η Λίμνη των Κύκνων έγινε κάμπινγκ»,
www.rigosk.gr/?lang=gr&s=choreographer&ss=40&id=35#94 [27-11-2017].

Γεωργακοπούλου, Β. (2003): «Η παράσταση κλιματίζεται»,
www.rigosk.gr/?lang=gr&s=oktana&id=41#119 [27-11-2017].

Κολιού, Κ. (2003): «Μετέωρος χορός από χαρτί»,
www.rigosk.gr/?lang=gr&s=oktana&id=41#273 [27-11-2017].

***Προσωπικό αρχείο Κωνσταντίνου Ρήγου
(βιντεοσκοπημένες παραστάσεις)***

- Το ρινγκ (1999)
- Τρελή ευτυχία (2001)
- Η μνήμη των κύκνων (2002)
- Ο ταξιδιώτης του χειμώνα (2003)
- Το δωμάτιο του Ιγκόρ (2006)

Έρευνα μέσω της Κίνησης: Διερευνώντας την ετερότητα
μέσω της σωματοποίησης στην παράσταση
Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια της ομάδας Πλεύσις

Movement as research: Exploring otherness
through the embodiment in the performance
Out of place / Medea of Pleafsis group

Βατικιώτη Μιράντα

Θεατρολόγος

Vatikioti Miranda

Theatrologist

mirandious@gmail.com

Abstract

By using in-depth interviews as a basic methodological tool, the present study explores ways of negotiating a theoretical concept through corporeal practices, focusing at the makings of the *Out of place / Medea*, (date?) by “Plefsis” physical theatre group. A performance which presents a non-verbal staging of the Euripidean *Medea*. The study explores the initial stages of the team’s creative process, while the conducted in-depth interviews with the two creators, director Antonis Koutroumpis and performer/choreographer Olga Gerogiannaki, are scrutinized in order to reveal the ways in which they approached and negotiated the key concept that permeates the myth of *Medea*: that of otherness. The research specifically focuses on Koutroumpis’s reading of *Medea*’s otherness as a (literal and metaphorical) fall and the ways this was translated into physical practice, through the construction and use of a bent platform, which generated the staged action. While reflecting on the project, during the interviews, both creators refer to those initial stages of their work, during the first un-intermediated contact of the body with the unstable surface of the platform and the somatic exploration of the fall. Victoria Hunter’s research workshops and her own phenomenological approach come to frame this contact.

Λέξεις-κλειδιά: σωματοποίηση, φαινομενολογία, ποιοτική έρευνα, κίνηση

Keywords: movement, phenomenology, qualitative research, embodiment

Εισαγωγικά

Η ομάδα Πλεύσις ιδρύθηκε, το 1996, στην Αθήνα και μέχρι σήμερα έχει παρουσιάσει δεκαεπτά παραγωγές στην Ελλάδα και σε διεθνή Φεστιβάλ. Όπως περιγράφεται στην επίσημη ιστοσελίδα της, η Πλεύσις

«από την σύστασή της κινείται στο χώρο του σωματικού θεάτρου αναπτύσσοντας μια ιδιότυπη γλώσσα θεάματος η οποία προκύπτει μέσα από το συνδυασμό θεάτρου, σύγχρονου χορού και μιμικής. Οι παραστάσεις στηρίζονται στη σωματική εκφραστικότητα των ερμηνευτών, στον πολυμορφικό σκηνικό χώρο που, κατά περίπτωση, διαμορφώνεται και στο θέατρο αντικειμένων ως βασικό ερευνητικό πεδίο της ομάδας».¹

Με βασικό χαρακτηριστικό την παντελή απουσία εκφερόμενου λόγου, η ομάδα Πλεύσις αρθρώνει την ιδιαίτερή της γλώσσα μεταξύ χορευτικής και καθημερινής κίνησης, μιμικής και παντομίμας. Ο χώρος, ως δυναμική σύνθεση και η τοποθέτηση των σωμάτων μέσα σ' αυτόν, όπως επίσης και η αλληλεπιδραστική χρήση των σκηνικών αντικειμένων παίζουν κρίσιμο ρόλο στη δραματουργία της εκάστοτε παράστασης και η σύνδεσή τους με τη θεματολογία της εκάστοτε παράστασης είναι οργανική.

Η θεματολογία των παραστάσεων της ομάδας ποικίλει και δεν είναι λίγες οι φορές που, παρά την απουσία λόγου, τον πυρήνα της δραματουργίας αποτελεί κάποιο κείμενο, άλλοτε θεατρικό και άλλοτε μη θεατρικό. Ενδεικτικά, αναφέρω την παράσταση *Αόρατες πόλεις* που ήταν βασισμένη στο ομώνυμο βιβλίο του Italo Calvino, την παράσταση Μπλε Γραμμή, που άντλησε έμπνευση και μοτίβα από έργα του Jorge Luis Borges, αλλά και τις παραστάσεις *Υπό τη σκιά του Βούτσικ*, *Το Τέλος και η Αρχή* και *Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια*, οι οποίες άντλησαν υλικό από θεατρικά έργα των Georg Büchner, Samuel Beckett και Ευριπίδη αντίστοιχα.

Μεθοδολογία

Αντικείμενο της παρούσας μελέτης είναι η πρακτική της ομάδας Πλεύσις για τη δημιουργία της παράστασης *Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια*. Το ερώτημα που τίθεται, αφορά την πρώτη φάση της δημιουργικής διαδικασίας της καλλιτεχνικής ομάδας και στοχεύει στο να διερευνήσει το πώς το σώμα διαπραγματεύεται έννοιες μέσω της κίνησης σε έναν συγκεκριμένο χώρο. Στην προκειμένη περίπτωση, ενδιαφέρει η έννοια της ε τ ε ρ ό τ η τ α ς, όπως αυτή εγείρεται από την ευριπίδεια *Μήδεια*. Κυρίως, όμως, αυτό που ενδιαφέρει, δεν είναι το τελικό παραστατικό αποτέλεσμα, αλλά η εμπειρία των ερμηνευτών και η ερμηνεία που οι ίδιοι δίνουν σ' αυτήν. Συνεπώς, ο

¹ <http://www.plefsis-space.gr>.

δρόμος που ακολουθήθηκε μεθοδολογικά, ήταν αυτός της ποιοτικής έρευνας και της προφορικής ιστορίας. Όπως γράφει ο Irving Seidman:

«Η αφήγηση ιστοριών είναι, στην ουσία, μία διαδικασία νοηματοδότησης. Όταν οι άνθρωποι αφηγούνται ιστορίες, επιλέγουν λεπτομέρειες της εμπειρίας τους μέσα από τη ροή της συνείδησής τους. Στόχος των συνεντεύξεων βάθους δεν είναι το να απαντηθούν ερωτήματα, ούτε το να δοκιμαστούν υποθέσεις, ούτε η αξιολόγηση με τη συνήθη της έννοια. Στη ρίζα της συνέντευξης βάθους υπάρχει ένα ενδιαφέρον για την κατανόηση μιας βιωμένης εμπειρίας των άλλων ανθρώπων και η ερμηνεία που εκείνοι δίνουν σ' αυτή την εμπειρία».²

Με γνώμονα τα παραπάνω και για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης, διεξήχθησαν από τη γράφουσα δύο ξεχωριστές συνεντεύξεις βάθους – μία από τον Αντώνη Κουτρομπή, σκηνοθέτη, σκηνογράφο, χορογράφο και ερμηνευτή της παράστασης και μία από την Όλγα Γερογιαννάκη, χορογράφο και ερμηνεύτρια της παράστασης. Η χρήση των ονομάτων τους γίνεται κατόπιν δικής τους παραχώρησης της άδειας.

Το υλικό που προέκυψε από τις δύο συνεντεύξεις οδήγησε στη, βασισμένη σε πρακτικές μεθόδους, έρευνα που έχει παρουσιάσει η Victoria Hunter.³ Εκείνο που ενδιαφέρει τη Hunter, είναι, το πώς η βασισμένη στη φαινομενολογία κινητική έρευνα έχει τη δυνατότητα να αποκαλύψει το χώρο και να εμπλέξει τα άτομα με εναλλακτικούς τρόπους γνώσης και εμπειρίας του περιβάλλοντος.⁴ Συνοφίζει αυτό το είδος έρευνας μέσω της φράσης «Knowing through Doing» (γνώση μέσω δράσης), και οι αναφορές της, προκειμένου να τεκμηριώσει θεωρητικά το ερευνητικό εργαστήριο που παρουσιάζει, αντλούνται από τη φαινομενολογία του Martin Heidegger, έτσι όπως αναπτύχθηκε και δέχθηκε κριτική από τους Maurice Merleau-Ponty, Maxine Sheets-Johnstone και Sondra Fraleigh.⁵

Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια

Η ιδιαιτερότητα της παράστασης *Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια* είναι ο χώρος και η αλληλεπίδραση των σωμάτων των ερμηνευτών/τριών με αυτόν. Ένας χώρος σχεδιασμένος και κατασκευασμένος, ειδικά για να φιλοξενήσει τη συγκεκριμένη παράσταση. Ένας χώρος αυθαίρετος, υπό την έννοια πως δεν προϋπήρχε και άρα δεν κουβαλούσε κάποια εξωγενή πληροφορία ή αποτυπωμένη πάνω του μνήμη, παρά μόνο μια δραματουργική παραδοχή. Αυτή η παραδοχή σχετίζεται με την οπτική του σκηνοθέτη Αντώνη

² Seidman (2006) 7 – 9 (μετάφραση από τη γράφουσα).

³ Hunter (2016) 65-84.

⁴ ό.π., 1 (μετάφραση από τη γράφουσα).

⁵ ό.π., 1 – 6.

Κουτρομπή, ο οποίος “διάβασε” στην ευριπίδεια *Μήδεια* μια διαρκή πτώση των ηρώων. Όπως ο ίδιος περιέγραψε στη συνέντευξη: «Η αλήθεια είναι ότι το πρώτο πράγμα που διάβασα στη *Μήδεια* ήταν η πτώση των ηρώων, η εντός εισαγωγικών πτώση των ηρώων. Το ότι, ενώ ξεκινούν από μια θελλώδη σχέση, σιγά σιγά εγκαταλείπουν τις αξίες τους, και βήμα βήμα την κοινή τους ζωή. Όλα δέχονται μια διάλυση βαθμιαία. Για μένα ήταν καθοριστικό αυτό, το κομμάτι της πτώσης». Κατά συνέπεια, σχεδίασε ο ίδιος μια μεγάλο μεγέθους πλατφόρμα, η οποία είχε τη μηχανική δυνατότητα να αποκτά κλίση. Αρχικό ζητούμενο της σκηνοθετικής πρόθεσης ήταν το διαρκές άδειασμα των σωμάτων των ερμηνευτών μέσω του συνδυασμού κλίσης και βαρύτητας, οπτικοποιώντας έτσι τη δραματουργική ανάγνωσή του για τη *Μήδεια* μέσω του μοτίβου της πτώσης. Αυτός, λοιπόν, ο επινοημένος χώρος κατά κάποιον τρόπο εμφανίστηκε στοιχειωμένος από αυτή την παραδοχή. Η κατασκευή του χώρου προηγήθηκε όλων. Όπως ανέφερε ο Αντώνης Κ.:

«Επειδή όλη η σύλληψη ήταν ακριβώς αυτή η ιδέα, ότι θα πρέπει να δούμε αυτή την πτώση των ηρώων, το πρώτο πράγμα που δημιουργήθηκε, όπως στην πλειοψηφία των παραστάσεων της Πλεύσις, ήταν η δημιουργία του σκηνικού χώρου. Πού θα μπορούσε να συμβεί αυτή η πτώση και πώς να επισημαίνεται και χωροταξικά. Όχι μόνο σαν ιδέα. Αλλά και ο ίδιος ο χώρος, το ίδιο το σκηνικό να συντελεί σ' αυτή την κεντρική ιδέα. Άμεσα δημιουργήθηκε ο σκηνικός χώρος, γιατί πια θα έπρεπε ό,τι συμβαίνει να κινείται πάνω σ' αυτό το πλαίσιο κι έτσι έγινε μια κατασκευή. Αυτό το πατάρι το κεκλιμένο, που ήταν μια κινητή πλατφόρμα με τρία μέρη, ένα χαρακτηριστικό μέρος για κάθε έναν ήρωα, τα οποία είχαν τη δυνατότητα να αλλάζουν κλίση και ανάλογα με τη στιγμή της παράστασης να καθορίζουν, σύμφωνα με την κλίση και το στάδιο όπου βρίσκονταν οι ήρωες».

Η παρούσα μελέτη εστίασε αποκλειστικά στην πρώτη φάση της δημιουργικής διαδικασίας, στην πρώτη συνάντηση και αλληλεπίδραση μεταξύ σωμάτων και σκηνικού χώρου – μια φάση ερευνητική. Ωστόσο, το πρώτο που χρειάστηκε να αποσαφηνιστεί μέσω των ανοικτών ερωτημάτων των συνεντεύξεων ήταν το, κατά πόσο αυτό το πρώτο στάδιο της πρακτικής τους ήταν πράγματι ερευνητικό και, σε δεύτερο επίπεδο, κατά πόσο το εφελτήριο αυτής της ερευνητικής διαδικασίας ήταν πράγματι η κίνηση και, άρα, κατά πόσο το σώμα ήταν εκείνο που κλήθηκε να κάνει την πρώτη διερεύνηση. Σύμφωνα με τον Αντώνη Κ.:

«Δημιουργήθηκε πρώτα μια δραματουργική σύλληψη και στη συνέχεια, πριν ξεκινήσουμε οποιαδήποτε χορογραφική προσέγγιση, δημιουργήθηκε το σκηνικό. Το πρώτο πράγμα που κάναμε, πριν πιάσουμε την ιστορία, ήταν να δούμε τι δυνατότητες έχουμε πάνω σ' αυτόν τον σκηνικό χώρο. Δηλαδή τι μπορούμε πραγματικά να

κάνουμε πάνω σ' αυτά τα πατάρια, έχοντας πολύ πίσω στο μυαλό μας τους χαρακτήρες κι αυτό που θέλαμε να αφηγηθούμε, σαν ένα υπόβαθρο, ενώ το βασικό ερώτημα -σε πρώτη φάση- ήταν τι μπορούν να παράγουν τα σώματα, κινητικά, πάνω σ' αυτή την επιφάνεια με τις διαφορετικές κλίσεις. Έτσι υπήρξε ένας μήνας έρευνας με αρκετές ώρες καθημερινά, όπου φάξαμε αυτό το υλικό. Και σε σόλο δουλειά, πώς ο καθένας κινείται, αλλά και πώς θα μπορούσαν να αναπτυχθούν κάποια ντουέτα πάνω σ' αυτή την επιφάνεια.»

Σύμφωνα με την Όλγα Γ.:

«Ήρθε πρώτα το σκηνικό. Δεν δουλεύαμε τίποτα δραματουργικά. Πώς είμαι εγώ σαν Όλγα στο κεκλιμένο επίπεδο και προσπαθώ να ισορροπήσω και να βρω κάποιες φόρμες. Τι μου βγάζει αυτό σαν αίσθημα. Πολύ ερευνητικά. Καθόλου δραματουργία από πίσω».

Όπως φαίνεται, τα σώματα ήταν εκείνα που κλήθηκαν να διαπραγματευτούν το χώρο, – έναν χώρο, όπου βάσει δραματουργικής παραδοχής, κατοικεί η Μήδεια. Ωστόσο, όπως και οι δύο περιγράφουν, καθώς η *Μήδεια* ως αφήγηση κατά κάποιον τρόπο απουσιάζει στην έναρξη των εργασιών τους, παρατηρείται πως η πρώτη επαφή ήταν ξεκάθαρα με το χώρο και τις δυνατότητές του. Μια σχέση αδιαμεσολάβητη από κάθε είδους δραματουργική πληροφορία ή χορογραφική σύνθεση. Όπως φαίνεται από τις παραπάνω πληροφορίες που οι δύο καλλιτέχνες μοιράστηκαν κατά τη συνέντευξη, όσον αφορά τη δημιουργία κίνησης υπήρξε απόλυτη ελευθερία. Εδώ, σ' αυτό το σημείο, δίνεται μια πληροφορία για τον τρόπο δουλειάς και φιλοσοφίας της ομάδας Πλεύσις: ο ρόλος του χορογράφου, ο οποίος συνθέτει τη χορογραφία και, στη συνέχεια, την παραδίδει στον/ην χορευτή/τρια να εκτελέσει, απουσιάζει. Αντίθετα, στην περίπτωση των δύο αυτών δημιουργών, ακολουθείται μια άλλη τακτική, σύμφωνα με την οποία ο/η χορευτής/τρια καλείται να αντλήσει υλικό από μια δοσμένη συνθήκη και στη συνέχεια να την επεξεργαστεί σωματικά. Έτσι, λοιπόν, εκείνο που παρατηρείται είναι πως τα σώματα φαίνεται να αποκτούν μέσα απ' αυτή τη διαδικασία προτεραιότητα.

Η Hunter γράφει πως «εάν τους δοθεί προτεραιότητα ως βασική δίοδος της αντίληψης, τότε τα σώματα έχουν τη δυνατότητα να μας πουν 'από' και 'για' τον κόσμο με έναν ειδικό και σημαντικό τρόπο.»⁶ Ο Merleau-Ponty, από τον οποίο, μεταξύ άλλων, αντλεί την προσέγγισή της η Hunter, γράφει:

«Η κινητική εμπειρία του σώματός μας δεν είναι μια ιδιαίτερη περίπτωση γνώσης· μας παρέχει έναν τρόπο πρόσβασης στον κόσμο και στο αντικείμενο, μια “πρακτογνωσία”, που θα πρέπει να αναγνωρισθεί ως

⁶ ό.π., 3.

πρωτογενής και, ίσως, ως πρωταρχική».⁷

Στην περίπτωση της παράστασης *Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια*, φαίνεται ότι, πράγματι, παραχωρήθηκε προτεραιότητα στο σώμα, μέσω της αναζήτησης δυνατοτήτων κίνησης επάνω στην κλίση της πλατφόρμας. Όμως, το ερώτημα που προκύπτει εδώ, είναι για ποιο σώμα μιλούν οι δύο ερμηνευτές; Ποιο είναι το σώμα που κλήθηκε να ερευνήσει το τοπίο της Μήδειας; Εν τέλει, η προτεραιότητα που δόθηκε στα δύο σώματα ήταν τέτοια ώστε να τα καταστήσει «βασική δίοδο της αντίληψης», όπως διατυπώνει η Hunter;

Κατά συνέπεια, λοιπόν, ένα από τα ερωτήματα που τέθηκαν στους/τις δύο ερμηνευτές/τριες ήταν Τι είναι το σώμα; Επιπρόσθετα διευκρινίστηκε το ότι χρειάζεται να απαντήσουν ελεύθερα και όπως εκείνοι αντιλαμβάνονται την ερώτηση. Στόχος του συγκεκριμένου σκέλους της συνέντευξης ήταν το να δειχθεί κατά πόσο οι δύο ερμηνευτές/τριες αντιμετωπίζουν το σώμα ως χρηστικό αντικείμενο που λειτουργεί ως εργαλείο στη δουλειά τους ή ως ένα σώμα ζωντανό, με την έννοια που η φαινομενολογική θεώρηση αντιμετωπίζει το σώμα. Όπως γράφει η Sondra Fraleigh, στην οποία παραπέμπει και η Hunter, μέσα από τη φαινομενολογική προσέγγιση, εκείνο που αναδύεται είναι η μη δυϊστική αντίληψη για το ζωντανό σώμα «lived-body», η οποία απορρίπτει τον καρτεσιανό διαχωρισμό μεταξύ σώματος και νου [*I think, therefore I am*] (σκέπτομαι, άρα υπάρχω)] προσδίδοντας μια νέα οπτική στο χορευτικό σώμα, σύμφωνα με την οποία «το σώμα δεν αποτελεί εργαλείο και δεν μπορεί να μειωθεί σε αντικείμενο, αλλά αντίθετα αποτελεί αντικείμενο και υποκείμενο μαζί, ως μια αδιαίρετη ενότητα ψυχής, σώματος και νου.»⁸ Στην ερώτηση τι είναι το σώμα, η Όλγα Γ. απάντησε:

«Το σώμα είμαστε εμείς. Το κάθε συγκεκριμένο σώμα είναι ο κάθε συγκεκριμένος άνθρωπος. Με τη μορφή του, μέσα εκεί υπάρχει η ενέργειά του, οι σφυγμοί της καρδιάς του, οι σκέψεις του, το συναίσθημά του, υπάρχει μέσα σ' αυτό το σώμα. Δεν μπορεί να βγει. Δεν μπορεί να υπάρχει το δικό μου συναίσθημα μέσα σε ένα άλλο σώμα. Είμαι εγώ.»

Ο Αντώνης Κ. απάντησε:

«Το σώμα είναι ένα εργαλείο θα έλεγα – όχι με την έννοια ενός χρηστικού εργαλείου. Είναι ένα εργαλείο που μπορεί να επεξεργαστεί, που δέχεται το ίδιο πληροφορία, σύνθετη πληροφορία, όπου μεταπλάθει αυτή την πληροφορία σε κίνηση, σε δράση, σε συναίσθημα, αναπαράγει δηλαδή, δημιουργεί μέσα απ' όλο αυτό που δέχεται.»

Οι δύο απαντήσεις φαίνεται πως απορρέουν από προσωπική εμπειρία και

⁷ Μερλώ-Ποντύ (2016) 245.

⁸ Fraleigh (1987) 8 (μετάφραση από τη γράφουσα).

πηγαίο ένστικτο. Σε καμία από τις δύο απαντήσεις δεν γίνεται αναφορά στη φαινομενολογία ή στην ενότητα του μη δυϊσμού ούτε σε κάποια άλλη φιλοσοφική θεώρηση. Ωστόσο, εντοπίζονται δύο κρίσιμα σημεία. Η Όλγα Γ. λέει «το σώμα είμαστε εμείς» και «το σώμα είμαι εγώ». Αυτό φέρνει στο μυαλό τη διατύπωση της Fraleigh, η οποία εξηγεί πως για την παραδοσιακή δυϊστική αντίληψη η έκφραση είναι «έχω σώμα», ενώ, αντίθετα, για τη μη δυϊστική αντίληψη η έκφραση είναι «είμαι σώμα».⁹

Απ' την άλλη, ο Αντώνης Κ. ξεκινά το συλλογισμό του λέγοντας πως το σώμα είναι εργαλείο. Η λέξη 'εργαλείο', σύμφωνα με τα όσα γράφει η Fraleigh, παραπέμπει στον δυϊσμό. Όπως υποστηρίζει, οι φαινομενολόγοι απορρίπτουν emphaticά τον παραδοσιακό δυϊσμό και ορισμούς του σώματος ως εργαλείου. Η οπτική ότι το σώμα δεν μπορεί να αποτελέσει εργαλείο όπως όλα τα άλλα (άψυχα) εργαλεία, ότι δεν μπορεί να μειωθεί σε αντικείμενο είναι η κεντρική εστίαση για τις ιδέες που αναπτύσσει η μη δυϊστική θεωρία.¹⁰ Όμως, ο Αντώνης Κ. συνεχίζοντας την απάντησή του, διευκρινίζει πως δεν πρόκειται για χρηστικό εργαλείο, αλλά για κάτι το οποίο έχει τη δυνατότητα να επεξεργαστεί σύνθετη πληροφορία. Συνεπώς, παρά την αρχική αναφορά στη λέξη 'εργαλείο' εν τέλει βλέπουμε μια οπτική σύμφωνα με την οποία το σώμα δεν αποτελεί ένα παθητικό μέσο που λαμβάνει μηνύματα και στη συνέχεια τα μεταφέρει στο νου, αλλά το ίδιο κάνει επεξεργασία πληροφορίας. Οι απαντήσεις των δύο, φέρνουν στο μυαλό τη διατύπωση του Melreau Ponty:

«Όμως το σώμα μου, το κινώ απευθείας, δεν το βρίσκω σε ένα σημείο του αντικειμενικού χώρου και το πηγαίνω σε άλλο, δεν χρειάζεται να φάξω να το βρω, είναι ήδη μαζί μου – δεν χρειάζεται να το οδηγήσω προς το τέρμα της κίνησης, αγγίζει το τέρμα ήδη από την αρχή και αυτό το ίδιο ρίχνεται προς τα εκεί. Οι σχέσεις ανάμεσα στην απόφασή μου και το σώμα μου κατά την κίνηση είναι σχέσεις μαγικές.»¹¹

Το αρχικό ερώτημα, λοιπόν, επανέρχεται. Πραγματοποιήθηκε κάποια διαπραγμάτευση της έννοιας της ετερότητας κατά την πρώτη φάση δημιουργίας, την ερευνητική; Τι απέφερε η αλληλεπίδραση των ζωντανών σωμάτων με τον στοιχειωμένο από την ευριπίδεια Μήδεια χώρο; Γεννήθηκε κάποιο είδος γνώσης; Ο Αντώνης Κ., στη δραματουργική του ανάλυση, μιλά για διαρκείς πτώσεις των ηρώων. Απ' την άλλη, σημαντικός πυρήνας της συγκεκριμένης τραγωδίας είναι μια ετερότητα πολύπλευρη, όπως αναφέρει η Ιωάννα Καραμάνου σε μελέτη της, η οποία «αναδύεται μέσα από συνδυαστικά χαρακτηριστικά».¹² Ως πρώτο στοιχείο η Καραμάνου εντοπίζει την έννοια της εξορίας, η οποία απεικονίζεται από την έναρξη της τραγωδίας, στον Πρόλογο της Τροφού, και διαπερνά ολόκληρο το πρώτο

⁹ ό.π., 25

¹⁰ ό.π., 8

¹¹ Μερλώ-Ποντύ (2016) 181

¹² Karamanou (2014) 35 (μετάφραση από τη γράφουσα)

μέρος του έργου. Η Μήδεια είναι μια ξένη, που καλείται να καταστήσει τον εαυτό της αποδεκτό στην πόλη, ενώ ταυτόχρονα κουβαλά επιπλέον κοινωνική κατωτερότητα, όντας εγκαταλελειμμένη σύζυγος του Ιάσωνα. Στη συνέχεια της ίδιας μελέτης, αναφέρεται ότι η ετερότητα της Μήδειας ενισχύεται ακόμα περισσότερο από το φύλο της.

«Στο διάσημο απόσπασμα από το μονόλογο της, στο οποίο ισχυρίζεται ότι απ' όλα τα ζωντανά πλάσματα οι γυναίκες είναι τα πιο αξιοθρήνητα (στίχοι 230-51), τονίζει την εξαιρετική κατάσταση της εξαθλίωσής τους και παραπέμπει στην άδικη κοινωνική δομή και τις κοινωνικές επιταγές που διέπουν τη γυναικεία κατάσταση. Σε αυτή την ομιλία, η Μήδεια ξεκινά από την άμεση κατάσταση της δικής της δεινότητας και προχωρά στον προσδιορισμό του εαυτού της, σε σχέση με το συμπονετικό γυναικείο Χορό, αλλά και, σε μια μεγαλύτερη κλίμακα, σε σχέση με το σύνολο του γυναικείου φύλου.»¹³

Η πτώση που βλέπει ο Αντώνης Κ. μοιάζει να είναι το αποτέλεσμα της ετερότητας, που εντοπίζει και υπογραμμίζει η Καραμάνου. Όμως, έτσι όπως στήθηκε η δημιουργική διαδικασία, μήπως γεννιέται κι άλλο ένα είδος ετερότητας, πέρα από αυτή της Μήδειας; Όταν οι δύο ερμηνευτές ερωτήθηκαν στη συνέντευξη κατά πόσο απέκτησαν μέσω της ερευνητικής τους εμπειρίας κάποιο είδος γνώσης σε σχέση με την έννοια της ετερότητας, ο Αντώνης Κ. απάντησε: «Όχι τόσο προσδιορισμένα. Δεν θα το λεγα». Η Όλγα Γ. απάντησε:

«Το σώμα βρίσκεται σε κίνδυνο στην πτώση. Οπότε, εκεί είναι νομίζω πώς βαθιά μέσα σου στέκεσαι απέναντι στον κίνδυνο. Μπορεί κάτι να σε τρομάζει και να πεις “έμεινα παγωμένος από τον τρόπο”. Στο κεκλιμένο δεν μπορείς να το πεις αυτό. Τρομάζεις, αλλά κινείσαι. Αναγκάζεσαι να κινείσαι. Πιθανότατα είναι αυτό που, άμα κάποιος σε κυνηγήσει, τρέχεις. Φοβάσαι, αλλά τρέχεις. Σε διωγμούς φαντάζομαι άνθρωποι που είναι σε κίνδυνο κι αναγκάζονται να τρέξουν γιατί κινδυνεύει η ζωή τους, μπορεί να νιώθουν ένα τέτοιο συναίσθημα. Μια αναγκαστική κίνηση. Που δεν θα ήθελες να την κάνεις. Αλλά, μπαίνει το “τώρα πρέπει να σωθώ.” Μου συνέβαινε αυτό. Συνέβαινε στις πρόβες. Έλεγες “Πέφτω! Δεν μπορώ να το κάνω αυτό! Πέφτω! Πέφτω! Έπεσα!” Και φτου κι απ' την αρχή. Ένωθες δηλαδή την κατάσταση μερικές φορές πως ήταν πιο πολλή, πιο μεγάλη από σένα.»

Ενώ ο Αντώνης Κ., ως σκηνοθέτης, φαίνεται να έχει στραμμένη την προσοχή του στη δραματουργία και στο εικαστικό όλον της παράστασης, καθώς, στη συνέντευξη ζητυλίζει τη μνήμη και την εμπειρία του από τη δημιουργία της

¹³ ό.π., 36

παράστασης, η Όλγα Γ. φαίνεται να εστιάζει περισσότερο στην εμπειρία της κίνησης και να επεκτείνει τις προσωπικές της ερμηνείες σε ένα πλαίσιο που εκτείνεται και πέρα από τα όρια που ο μύθος της Μήδειας βάζει στην παράσταση. Η συνέντευξη βάθους δείχνει να εγείρει στην ερμηνεύτρια μια σύνδεση του εαυτού με το χώρο της Μήδειας – μιας ηρωίδας που διώκεται, διώχεται και αδειάζεται διαρκώς, όπως ακριβώς συμβαίνει στα σώματα των ερμηνευτών πάνω στην ιδιαίτερη αυτή σκηνή. Ταυτόχρονα, όμως, εγείρεται κι άλλη μία έννοια της ετερότητας, όπου εδώ ο έτερος, ο άλλος, είναι το ίδιο το κεκλιμένο πατάρι. Όπως γράφει ο Paul Crowther, «ετερότητα είναι ο αισθητός κόσμος, με την ευρύτερη έννοια τόσο των έμφυχων όσο και των άψυχων πραγμάτων, και η εμπλοκή με αυτή την Ετερότητα επιτυγχάνεται μέσω των αισθητηριακών και κινητικών ικανοτήτων του σώματος, το οποίο λειτουργεί ως ένα ενοποιημένο πεδίο.»¹⁴

Σ' αυτή την έννοια της ετερότητας, στην οποία και η Hunter αναφέρεται, οδήγησε μια ενδιαφέρουσα τροπή που πήρε η συνέντευξη της Όλγα Γ. λίγο πριν το κλείσιμο της συνάντησής μας. «Τώρα θα πω κάτι λίγο άσχετο. Δεν πειράζει;» μου είπε προς το τέλος της συνέντευξης. «Δεν πειράζει. Να πεις» την ενθάρρυνα και μου είπε το εξής: «Μάλλον, οι χορευτές προσπαθούν να γειώσουν και κάποιους φόβους που υπάρχουν στο σώμα. Δηλαδή, και η ενασχόληση με το χορό ίσως έχει να κάνει μ' αυτό. Όλοι μου λένε από μικρή “Μην πέσεις! Πρόσεχε! Μην πέσεις!” Εγώ όμως θέλω να μάθω χορό για να μάθω να πέφτω. Για να πέφτω συνέχεια και να σηκώνομαι. Ή να στρίβω και να φοβάμαι που στρίβω. Ή να πηδάω. Δηλαδή, να νιώσω μέσα από μια τεχνική και μία κατάρτιση και μία ασφάλεια τελικά, όλα αυτά που παθαίνει κάποιος ζαφνικά στη ζωή του και δεν μπορεί να τα διαχειριστεί. Γιατί πέφτει από την καρέκλα ή γιατί τον κυνηγάνε ή γιατί τον χτυπάνε στο δρόμο και πέφτει κάτω.» Αυτό που η χορεύτρια προλόγισε ως άσχετο, ήταν στην πραγματικότητα μια αυθόρμητη ερμηνεία της εμπειρίας της, προϊόν μιας -μέσω της μνήμης- ανάσυρσης της ουσιαστικής επαφής σώματος και αισθητού κόσμου. Αναπόφευκτα, στο μυαλό έρχεται εκείνο που παρατηρεί η Hunter ως συμπέρασμα της δικής της πρακτικής έρευνας: η απελευθέρωση του ατόμου μέσω της διαδικασίας παιχνιδιού που επιτυγχάνει η ελεύθερη κίνηση στην αλληλεπίδρασή της με έναν συγκεκριμένο χώρο. Μια απελευθέρωση από κάθε είδους συνήθεια και κοινωνικά αποδεκτή συμπεριφορά. Μια ευκαιρία βιωματικής επιστροφής στην αμεσότητα της επαφής με τον κόσμο που χαρακτηρίζει την παιδική ηλικία και στάση απέναντι στα πράγματα. Επίσης, παρατηρεί την κατάσταση που ονομάζει «χάσιμος» (getting lost) – μια κατάσταση όπου το άτομο χάνοντας τις κοινωνικές συνήθειες και περιορισμούς του ανακαλύπτει τον εαυτό του.¹⁵

Συμπερασματικά, μπορεί να υποστηριχθεί ότι πράγματι η επαφή μεταξύ σώματος και περιβάλλοντος χώρου, χωρίς να μεσολαβήσει

¹⁴ Crowther (1993) 1 (μετάφραση από τη γράφουσα).

¹⁵ Hunter (2016) 27.

κάποιος αλλοιωτικός όγκος πληροφορίας (είτε αυτή είναι χορογραφική είτε δραματουργική) ανοίγει το δρόμο στο άτομο να εξερευνήσει έννοιες μέσα από ένα πρίσμα αισθητηριακό. Η διάσταση του παιχνιδιού που αναδύεται, όπως την περιγράφει η Hunter, και η αμεσότητα της επαφής καταφέρνει να φέρει στην επιφάνεια βαθύτερες επεξεργασίες κοινωνικής υφής.

Βιβλιογραφία

- Crowther, P. (1993): *μArt and Embodiment from Aesthetics to Self-Consciousness*. Oxford: Claventon Press.
- Fraleigh, S. H. (1987): *Dance and the lived body. A descriptive aesthetics*. U.S.A.: University of Pittsburgh Press.
- Hunter, V. (2016): «Radicalizing Institutional Space: Revealing the Site through Phenomenological Movement Inquiry», στον τόμο: *Radical space: Exploring Politics and Practice*, επιμ: M. Humm, και B. Shaw, London, 65-84.
- Karamanou, I. (2014): «Otherness and Exile: Euripides Production of 431 BC» στον τόμο *Looking at Medea*, επιμ: D. Stuttard, London, 35-46.
- Seidman, I. (2006): *Interviewing as qualitative research. A guide for researchers in Education and the social Sciences*. NewYork: Teachers College Press.

Θέατρο, κινηματογράφος και ετερότητα:
Στοιχεία θεατρικότητας στην κινηματογραφική
απεικόνιση της αντικοουλτούρας των χίπις.
Το παράδειγμα των ταινιών «Η θεία μου η χίπισσα»
και «Μαριχουάνα στοπ»

Theatre, cinema and diversity:
Elements of theatricality through the cinematic
representation of the hippies' counterculture.
The example of "My aunt the hippie"
and "Marijuana stop".

Νταμπακάκης Χρήστος

Δρ. Παντείου Πανεπιστημίου

Ntampakakis Christos

Dr Panteion University

aram801@hotmail.com

Abstract

Aim of this research is the detection of theatricality's elements through two films, which deal with the counterculture of the hippies. The term “theatricality” refers to the use of the signs in order to be perceivable by the spectator. Common elements of these two films as far as theatricality is concerned are the following: 1. Hippies act like actors of a theatre company, 2. Conventional people act like spectators, 3. Venues are used as theatrical scenes, 4. The apparel of the hippies functions as theatrical apparel, 5. The use of choreographies. These cinematic pictures offer a big amount of stimuli in terms of further semiotical, aesthetical and sociological analysis. Certainly the visual communication and especially social semiotics deal with the study and analysis of the pictures with regard to the social context during their creation.

Λέξεις- κλειδιά: θεατρικότητα, ετερότητα, κινηματογράφος, χίπις

Keywords: theatricality, diversity, cinema, hippie

Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι ο εντοπισμός στοιχείων θεατρικότητας εντός δύο κινηματογραφικών ταινιών, οι οποίες πραγματεύονται την αντικουλτούρα των χίπις ως ετερότητα. Σύμφωνα με τον Pavis, «θεατρικότητα είναι το ειδικά θεατρικό, σε παράσταση ή σε δραματικό κείμενο, όπου θεατρικό σημαίνει τον ειδικό τρόπο θεατρικής άρθρωσης, τη ροή του λόγου, τη διττή φύση του αφηγητή (χαρακτήρας- ηθοποιός) και την τεχνητή φύση της παράστασης».¹ Επομένως, με τον όρο θεατρικότητα εννοούμε τη χρήση των σημείων κατά τρόπο ώστε να γίνουν αντιληπτά από το θεατή. Μία κινηματογραφική ταινία (άλλως «θέατρο φωτογραφιών» κατά τον Flusser) όπως άλλωστε και μία φωτογραφία συγκαταλέγονται στις τεχνικές εικόνες και βασική τους αποστολή είναι η μετάδοση και η επικοινωνία σημαντικών πληροφοριών. Όπως, εύστοχα, επισημαίνει ο Flusser, «οι τεχνικές εικόνες είναι μία έκφραση της προσπάθειας να πυκνώσουμε πάνω σε επιφάνειες τα σημειακά στοιχεία που βρίσκονται γύρω μας και στη συνείδησή μας, έτσι ώστε να καλύψουμε τα κενά διαστήματα που χάσκουν ανάμεσα τους».² Εξάλλου, η αποκωδικοποίηση μιας τεχνικής εικόνας, σύμφωνα μ' αυτόν, δε συνίσταται στην αποκωδικοποίηση της εικόνας, αλλά στο πρόγραμμα κατασκευής της.³ Ο Charles Sanders Peirce προέβη στη διάκριση⁴ του σημείου, είτε σε εικόνα, είτε σε δείκτη, είτε σε σύμβολο, και ακριβώς, εδώ έγκειται η τεράστια αξία του κινηματογράφου ως πεδίου μελέτης, αφού εμπεριέχει και τις τρεις διαστάσεις του σημείου⁵. Ευλόγως, στον εικοστό αιώνα βιώνουμε τον «πολιτισμό της εικόνας» (κινηματογράφος, φωτογραφία, τηλεόραση), αφενός λόγω της αμεσότητας πρόσληψης του εικονικού μηνύματος και αφετέρου λόγω της δυνατότητας αναπαραγωγής και διανομής της εικόνας και της ταινίας.⁶ Γλώσσα και οπτική επικοινωνία επικοινωνούν βασικά συστήματα νοημάτων, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Η οπτική επικοινωνία είναι πάντοτε κωδικοποιημένη και η γνώση του εκάστοτε κώδικα είναι ήδη γνωστή, αλλά με ένα τρόπο συγκεχυμένο και δύσκολα εντοπίσιμο.⁷ Απόδειξη αυτού αποτελεί η εγγενής αδυναμία μας να αποκωδικοποιήσουμε την οπτική επικοινωνία άλλων πολιτισμών, αφού δεν αποτελούμε μέρος των πολιτισμών αυτών. Εξάλλου, σύμφωνα με τον Σκαρπέλο, «η γλώσσα της εικόνας, σε κάθε εκδοχή της (της ζωγραφικής, της φωτογραφίας, του κινηματογράφου, της τηλεόρασης, των κόμικς), κυριαρχεί, όχι μόνο ως ρητορικό σχήμα, αλλά και ως επιστημολογικό παράδειγμα για την κατανόηση του μη γλωσσικού σύμπαντος που προσφέρεται στην όραση».⁸

¹ Pavis, (1988) 5.

² Flusser (2008) 27.

³ Flusser (2008) 67-68.

⁴ Έκο (1989) 38-40, 271.

⁵ Wollen (1973) 103.

⁶ Κολοβός (1988) 21.

⁷ Kress και Leeuwen (2010) 87.

⁸ Σκαρπέλος (2011) 12.

Περιπτώσεις υπό μελέτη ταινιών

Ο Barthes, στο δοκίμιο του για το φωτογραφικό μήνυμα, αναλύει τη θεωρία του περί καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης, και στο δοκίμιο περί τρίτης έννοιας ασχολείται με το φωτόγραμμα.⁹ Στην παρούσα μελέτη, ακολουθήσαμε τη θεωρία αυτή περί φωτογράμματος, αφού προσφέρει πλείστες δυνατότητες ανάλυσης των κινηματογραφικών εικόνων. Το φωτόγραμμα, κατά τον Barthes, μας δίνει το ένδον του αποσπάσματος και φωτίζει τα στοιχεία που εγκλείει η ίδια η εικόνα. Εξάλλου, όπως αναφέρουν οι Sturken και Cartwright, ήδη από τη δεκαετία του 1970, οι θεωρητικοί του κινηματογράφου διεξάγουν μελέτες και αναλύσεις κινούμενων εικόνων, όπου ορισμένα κάδρα επιλέγονται και παγώνουν επιλεκτικά· εν συνεχεία, τα κάδρα αυτά σε ακινησία υπόκεινται σε αναλύσεις, ώστε να διερευνηθούν οι πτυχές του νοήματος που χάνονται από το θεατή, λόγω της γρήγορης και συνεχούς προβολής των εικόνων.¹⁰

«Η θεία μου η χίπισσα»

Η πρώτη υπό ανάλυση ταινία με τίτλο *Η θεία μου η χίπισσα* (σενάριο/σκηνοθεσία: Α. Σακελλάριος, 1970) πραγματεύεται την προσχώρηση μιας νεαρής κοπέλας στην αντικουλτούρα των χίπς. Οι τρεις επιλεγείσες εικόνες είναι ενδεικτικές του ύφους και της αισθητικής της ταινίας, παρουσιάζοντας ταυτόχρονα τις επιλογές των χίπηδων τόσο ως προς τα ενδύματα όσο και ως προς το χώρο που επιλέγουν να εγκατασταθούν. Σε μία σκηνή, εμφανίζεται το πρωταγωνιστικό επιτελείο της ταινίας δημιουργώντας ήδη μία έντονη και ευδιάκριτη αντίθεση. Οι πέντε ηθοποιοί ευρίσκονται στο κέντρο της εικόνας, εμφανίζονται ως σύνολο, ωστόσο τα ενδύματα τους κατατάσσουν σε δύο κατηγορίες. Ενώ οι δύο άνδρες και η γυναίκα είναι ενδεδυμένοι συμβατικά, με κλασσικά κοστούμια οι δύο άνδρες και ένα προσεγγμένο σύνολο με κατάλληλα αξεσουάρ η πρωταγωνίστρια, οι υπόλοιποι δύο λειτουργούν κόντρα στη νόρμα και τις ενδυματολογικές επιλογές της εποχής, φέροντας τον κώδικα ιματισμού των χίπς. Οι δύο χίπς αποτελούν χαρακτηριστικό δείγμα της αμφίσεσης των εκπροσώπων της αντικουλτούρας αυτής· έντονα χρώματα (πορτοκαλί φόρεμα και κόκκινο πλεκτό σάλι), μακριά και ατημέλητα μαλλιά τόσο ο άνδρας όσο και η γυναίκα, χαϊμαλιά και έντονα αξεσουάρ, σανδάλια, κορδέλες σε διάφορα σημεία ως λεπτομέρεια της ένδυσης. Οι αυστηρές γραμμές και τα κλασσικά χρώματα των ρούχων των υπόλοιπων ηθοποιών –ιδίως των ανδρών– δημιουργούν σε σχέση με την εικόνα των χίπς ένα έντονο οπτικό διάλογο, ο οποίος, μολονότι εκκινεί από την οφθαλμοφανή αντίθεση της εμφάνισης των πρωταγωνιστών, δύναται να επεκταθεί και στη θεώρηση της διαφοράς της ιδεολογίας του χιπισμού

⁹ Barthes (1988) 25-40, 61-81.

¹⁰ Sturken και Cartwright (2003) 288-289.

ως προς την κυρίαρχη και μάλλον συμβατική ιδεολογία. Μολονότι η μόδα της δεκαετίας του '70 επηρεάστηκε από τη μουσική και τα κινήματα της νεολαίας όπως ο χιπισμός, ωστόσο η χίπικη αμφίεση ήταν λίαν ιδιαίτερη. Ειδικότερα, τα φαρδιά φορέματα, τα ψυχεδελικά εμπριμέ και τα floral prints, οι τσιγγάνικες χαμηλόμεσες φούστες, οι καμπάνες, οι ολόσωμες φόρμες, οι μπαντάνες, οι πλατφόρμες, οι τεράστιες ζώνες αποτελούν ορισμένα βασικά σημεία της εμφάνισης των χίπικς, τα οποία είναι εύκολα αναγνωρίσιμα, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι θέσεις του Γάλλου κοινωνιολόγου Roland Barthes ως προς την κοινωνιολογία και τη σημειωτική του ενδύματος. Συγκεκριμένα, επισημαίνει ότι, «το ένδυμα αποτελεί αναμφίβολα, σε κάθε στιγμή της ιστορίας, αυτή την ισορροπία κανονιστικών μορφών, το σύνολο των οποίων βρίσκεται εντούτοις αδιάκοπα σε εξέλιξη.(...) Το ένδυμα αποτελεί προνομιακό σημειολογικό πεδίο: η λειτουργία του ως σημαίνοντος είναι που ανάγει το ένδυμα σε απόλυτο κοινωνικό φαινόμενο. (...) Το ένδυμα δεν είναι πραγματικά παρά το σημαίνον ενός μοναδικού βασικού σημαινομένου, που είναι ο τρόπος ή ο βαθμός συμμετοχής του φορέα. (...) Το ένδυμα είναι, με την πλήρη έννοια του όρου, ένα κοινωνικό πρότυπο, μία σχετικά τυποποιημένη εικόνα συλλογικών αναμενόμενων συμπεριφορών και είναι ουσιαστικά σ' αυτό το σημείο που αποτελεί σημαίνον».¹¹ Πράγματι, η κοινωνική στάση και ταυτότητα καθώς και ο αξιακός κώδικας επηρεάζουν τα μέγιστα το ύφος της ενδυμασίας, εξ ου και η εμφάνιση των χίπικς είναι χαρακτηριστική, και αποτελεί μία -τρόπον τινά- οπτική γλώσσα που υποδηλώνει πλήθος πληροφοριών. Η ατημέλητη εμφάνιση των χίπικς εξάλλου δεν είναι αποτέλεσμα τυχαιότητας, αλλά έχει κοινωνιολογική αξία, αφού η ατημελησία αυτή λειτουργεί ως εσκεμμένο σημείο.¹² Η αμφισβήτηση της κανονικότητας που επιβάλλουν οι θεσμοθετημένες δομές και τα κοινωνικά συστήματα αποτυπώνεται ακριβώς σ' αυτή την απαξίωση της προσεγμένης εμφάνισης ως δείκτη και βαρόμετρου της ατομικής και κοινωνικής αξίας του ατόμου. Εν προκειμένω, οι χίπικς, σε σχέση με τους συμβατικούς ανθρώπους, φέρουν ένα ρόλο και λειτουργούν ως ηθοποιοί.

Σε άλλη σκηνή, οι ηθοποιοί ευρίσκονται στο κοινόβιο των Ματάλων, το οποίο λειτουργεί ως θεατρικός χώρος. Οι χίπικς εμφανίζονται ως ηθοποιοί ενός περιοδευόντος θιάσου, ενώ οι θεατές, ήτοι οι συμβατικοί άνθρωποι προσέρχονται στον ιδιαίτερο χώρο τους εν είδει θεατρικής σκηνής, ώστε να παρακολουθήσουν το θέαμα αυτό. Οι μέχρι πρότινος εκπρόσωποι της κανονικότητας όχι μόνο εισχωρούν στο χώρο, αλλά και υιοθετούν τον ενδυματολογικό κώδικα των χίπικς. Οι θεατές μετατρέπονται πλέον σε ηθοποιούς, αφού φορούν κοστούμι για να υποδυθούν το ρόλο τους. Κάποιοι χίπικς χορεύουν έντονα, ενώ άλλοι που κάθονται με χαλαρότητα στους βράχους. Εκεί εντοπίζεται ένα σύνολο ντραμς και στη μεμβράνη του τυμπάνου

¹¹ Barthes (2002) 9-14.

¹² Barthes (2002) 11.

αναγράφονται μεταξύ άλλων οι λέξεις «THE LSD», υποδηλώνοντας τη γνωστή παραισθησιογόνο ουσία, την οποία χρησιμοποιούσαν κατά κόρον οι χίπις.¹³ Επομένως, ήδη στη σκηνή αυτή εντοπίζονται τρία βασικά στοιχεία των χίπις: 1. η εκκεντρική και χαρακτηριστική περιβολή, 2. η ροκ μουσική και 3. τη χρήση ναρκωτικών ουσιών σε μία προσπάθεια φυγής και απόρριψης της πραγματικότητας. Οι -μέχρι πρότινος και βάσει της εμφάνισής τους- εκπρόσωποι της κανονικότητας και της κυρίαρχης τάσης εμφανίζονται να έχουν εισχωρήσει όχι μόνο στο χώρο, αλλά και στη φιλοσοφία των χίπις, όπως αυτή εκφράζεται και μέσω της ενδυμασίας. Τα κοινωνικά αποδεκτά ενδύματα που φέρουν έχουν αντικατασταθεί από σκισμένα και ζωγραφισμένα ρούχα, έντονα χρώματα, σανδάλια, περούκες με κατσαρά και μακριά μαλλιά, κορδέλες. Πλέον, εμφανίζονται πλήρως εναρμονισμένοι προς το περιβάλλον των χίπις. Επιπροσθέτως, πρέπει να τονισθεί και η σημειωτική του συγκεκριμένου χώρου. Έχουμε αναφερθεί ανωτέρω στον εξέχοντα ρόλο που διαδραμάτισε η περιοχή των Ματάλων ως προς την ανάπτυξη της αντικουλτούρας του χιπισμού στον ελλαδικό χώρο. Ο εκάστοτε χώρος, ως σημειωτικό σύστημα, δύναται να αποτελέσει φορέα πολυποικίλων σημασιών. Όπως επισημαίνει ο Διδασκάλου, «ο χώρος μπορεί και πρέπει να θεωρηθεί όχι μόνο ως προϊόν, αλλά και ως συστατικό της κοινωνίας, ως ένας από τους τρόπους που η κοινωνία μορφοποιείται και γίνεται πραγματική. Στη βάση αυτής της θεώρησης μπορεί κανείς να υποθέσει, ότι ο χώρος, στο επίπεδο της θεωρητικής ανάλυσης, διαθέτει τη δική του ιδιαιτερότητα και εσωτερική λογική και ότι είναι ένα σχετικά αυτόνομο στοιχείο που αρθρώνεται με άλλα στοιχεία της κοινωνίας. Μέσα από αυτή την άρθρωση μπορεί να γίνει κατανοητό πως αυτό που φαινομενικά είναι υλικό, στατικό, και που, στο επίπεδο της εμπειρικής πραγματικότητας, συνυπάρχει σε ένα αδιαχώριστο σύνολο με τον φυσικό γεωγραφικό χώρο, γίνεται κοινωνικό και δυναμικό. Σ' αυτή την άρθρωση είναι που πρέπει να αναζητηθεί το πώς και το τι των νοημάτων του χώρου».¹⁴ Η ιστορία του χώρου των Ματάλων, ήδη από τη νεολιθική εποχή, σε συνδυασμό με την άρρηκτη σχέση του με την ελληνική έκφανση του χιπισμού, τού προσδίδει μία ιδιαίτερη βαρύτητα. Ο θεατής, άμα τη εμφανίσει του χώρου αυτού, ανατρέχει νοερά στον συμβολισμό που φέρει και προβαίνει σε νέες αναγνώσεις και σημασιοδοτήσεις. Το ιστορικό και αρχαιολογικό παρελθόν συνομιλεί με το έντονο παρόν του χώρου αυτού, με άμεσο επακόλουθο τη θέση του ως φορέα νοήματος.

Σε άλλη σκηνή οι ηθοποιοί είναι ζαπλωμένοι πάνω στους βράχους των Ματάλων και μ' ένα «εύλωττο» οπτικά τρόπο εικονοποιούν όλη την ιδεολογία και τη ρητορική του χιπισμού. Η νωθρότητα, η ραστώνη, η παραίτηση αποτυπώνονται στους χαρακτήρες: δύο χίπιδες με χαρακτηριστική αμφίεση (χαϊμαλιά, λουλούδια στα μαλλιά, σανδάλια, μίνι

¹³ Kress και Leeuwen (2010) 277-280.

¹⁴ Διδασκάλου (1980)88.

εμπριμέ φούστα η κοπέλα) και ανάλογη στάση σώματος (σταύρωμα των ποδιών, χαλαρές κινήσεις των χεριών, απλανές, κενό βλέμμα). Η χρήση γυαλιών ηλίου από τον ηθοποιό μολονότι είναι νύχτα σηματοδοτεί την έλλειψη επαφής με την πραγματικότητα και την αδιαφορία ακόμα και για τόσο καθημερινά και πρακτικά ζητήματα. Δύο χίπηδες τυλιγμένοι με μία κουβέρτα πρόχειρα · βλέποντας τα δύο αυτά ζεύγη ηρώων παρατηρούμε την ύπαρξη μικρόκοσμων και εντός της ίδιας της κοινότητας αυτής. Πράγματι, το κάθε ζευγάρι φαίνεται να αδιαφορεί για την ύπαρξη και παρουσία του άλλου, ζώντας σε μία δική του, εντελώς προσωπική πραγματικότητα. Το βλέμμα της κοπέλας αποτυπώνει το μετέωρο και αντιφατικό κόσμο των χίπηδων. Μετά τους εκστατικούς χορούς, οι χίπηδες έχουν αποσυρθεί σε μία ιδιότυπη μοναξιά, η οποία και περιχαραινώνεται από τις σκέψεις και το απλανές βλέμμα τους. Ακόμα και τα ζεύγη μεταξύ τους φαίνεται να απέχουν παρασάγγας ως προς τις σκέψεις τους. Όλοι οι ηθοποιοί κοιτάζουν προς διαφορετικές κατευθύνσεις, έχοντας ωστόσο μία κοινή συνισταμένη: το άδειο, μελαγχολικό βλέμμα. Η κατάστασή τους, βέβαια, αυτή, δύναται να οφείλεται και στη χρήση παραισθησιογόνων ουσιών, η οποία οδηγεί σε αυτή τη χαλάρωση. Η σκηνή αυτή συνομιλεί με την προηγούμενη και παρουσιάζει τη δεύτερη πλευρά των χίπηδων, αυτή δηλαδή της νωθρότητας, της μελαγχολίας, της παραίτησης και της αδιαφορίας ως τιμωρία προς τα ανάλογα συστήματα και τις άδικες κοινωνικές δομές που έχουν οδηγήσει σε πολεμικές συρράξεις, ανέχεια, κοινωνικούς αποκλεισμούς. Βέβαια, σκηνή αυτή προσφέρει και ένα ισχυρό αντεπιχείρημα στους επικριτές του κινήματος · η ατομική και συλλογική στάση ζωής των χίπηδων, η οποία επί της ουσίας συνίσταται στην απομόνωση ή και τον αναχωρητισμό σε κοινόβια και κλειστές κοινότητες και στην άρνηση κάθε νόρμας πλην της ιδιότυπης δικής τους, δεν συνάδει προς την ιδεολογία τους και, κυρίως, προς την ανάγκη αλλαγής του κόσμου, αποκατάστασης των αδικιών και διόρθωσης των κακώς κειμένων. Η αποχή είναι πάντα ηχηρή, δεν είναι όμως a priori και αποτελεσματική, αφού μία νοσηρή κατάσταση απαιτεί πράξεις και όχι ευχολόγια και εκκεντρικότητες, τα οποία τελικά και εξαντλούνται σχεδόν άμα τη γενέσει τους. Ειδικά οι χίπηδες των Ματάλων είχαν κατηγορηθεί γι' αυτή την απόσταση από την πραγματικότητα · η εγκατάσταση στη μικρή αυτή παραλία της Κρήτης συνετέλεσε στη δημιουργία ενός μικρόκοσμου, ο οποίος νοηματοδοτούσε μάλλον μία απαξίωση του συστήματος, παρά μια βαθιά επιθυμία αναμόρφωσής του, με ό, τι αυτό συνεπάγεται. Η σκηνή αυτή παρουσιάζει μπεκετικά, σχεδόν, ζευγάρια · ομοίως προς τους Βλαντιμίρ και Εστραγκόν, τους ήρωες του Beckett στο περίφημο έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό* (*En attendant Godot* / 1948), οι οποίοι βρίσκονταν σε ατοπικό και αχρονικό περιβάλλον και ανέμεναν ατέρμονα τον Γκοντό δίχως να γνωρίζουν την ταυτότητα του ούτε βέβαια αν θα πραγματοποιηθεί η έλευσή του, οι χαρακτήρες της εικόνας δεν δρουν, αλλά αναμένουν κάτι ή και τίποτα, ευρίσκονται όμως στην ίδια κατάσταση αναμονής- παραίτησης και όλη τους η ύπαρξη τελεί σε καθεστώς αναμονής.

«Μαριχουανα στοπ»

Η δεύτερη υπό ανάλυση ταινία με τίτλο *Μαριχουάνα Στοπ* (σενάριο/σκηνοθεσία: Γ. Δαλιανίδης, 1971) πραγματεύεται την ιστορία τριών εξαδέλφων με φόντο ένα παλιό σπίτι στην Πλάκα, η οποία ειρήσθω εν παρόδω αποτελούσε το αθηναϊκό γκέτο των χίπηδων. Ο ένας εκ των τριών εξαδέλφων (Β. Σειληνός) ανήκει στην αντικουλτούρα των χίπηδων και επιθυμεί τη χρήση του εν λόγω ακινήτου από τον ίδιο και τους ομοϊδεάτες του. Μοιραίες είναι οι συγκρίσεις της εικόνας των χίπηδων με την προηγούμενη ταινία, αφού πλέον δεν εμφανίζονται στο φυσικό τους χώρο των Ματάλων, αλλά στο αθηναϊκό ομόλογο σημείο, το γκέτο της Πλάκας και συνεπώς εμφανίζονται σχεδόν ενταγμένοι και πάντως λιγότερο αρνητικοί στις συμβάσεις μίας συντεταγμένης και ευνομούμενης κοινωνίας.

Σε μία σκηνή της ταινίας, βρισκόμαστε στους δρόμους της Πλάκας. Δεν είναι διόλου τυχαία η επιλογή της περιοχής αυτής ως χώρου δράσης της ταινίας, αφού δημιουργεί μία αίσθηση αληθοφάνειας η απεικόνιση των χίπηδων εντός των χωρικών ορίων της περιοχής που αποτέλεσε σημείο συνάντησης ή και γκέτο τους. Η ενδυμασία τους είναι και πάλι δηλωτική της κουλτούρας τους (έντονοι χρωματισμοί, κορδέλες, χαϊμαλιά, σκισμένα ενδύματα, καπέλο, γυαλιά ηλίου σε κλειστό χώρο). Έντονη και η αντίθεση των χρωμάτων μεταξύ των ηρώων· ζωηρά και έντονα στους χίπηδες, αυστηρά και σοβαρά στον πρωταγωνιστή. Μέσα στο πλήθος των χίπηδων διακρίνουμε και συμβατικούς ανθρώπους, οι οποίοι κοιτάζουν απορημένοι τους χίπηδες και είναι έτοιμοι να τους ακολουθήσουν. Οι χίπηδες έχουν προτεταμένα προς τον ουρανό τα χέρια τους ωσάν να επιθυμούν να καθοδηγήσουν τους υπόλοιπους στο δικό τους κόσμο και να τους μήσουν στα μυστικά τους έχοντας ένα συνωμοτικό βλέμμα. Εντοπίζεται στο σημείο αυτό μία αναλογία με το θεατή, ο οποίος παραδίδεται στη μαγεία του θεάτρου μέσω του ηθοποιού. Πλέον, ο πρωταγωνιστής εμφανίζεται τρόπον τινά παραδομένος στη νέα αυτή πραγματικότητα και λιγότερο επιφυλακτικός όπως στην προηγούμενη εικόνα. Ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο της εικόνας αυτής είναι η απεικόνιση λεπτομερειών της mainstream πολιτιστικής και καλλιτεχνικής ζωής της χώρας. Ειδικότερα, υπάρχει μία επιγραφή με γαλάζια γράμματα νέον, όπου αναγράφεται το όνομα του πολύ δημοφιλούς την εποχή εκείνη λαϊκού τραγουδιστή Τόλη Βοσκόπουλου. Κάτω από την επιγραφή βρίσκονται τοποθετημένες πολλές φωτογραφίες του καλλιτέχνη δίδοντας την έκταση της δημοφιλίας και της ευρείας αποδοχής που απολάμβανε. Επιπλέον, στην πάνω αριστερή πλευρά της εικόνας παρατηρούμε τοιχοκολλημένη μία διαφημιστική γιγαντοαφίσα της Ρένας Βλαχοπούλου. Αμφότεροι οι καλλιτέχνες αυτοί ασφαλώς εκπροσωπούν το mainstream, τουλάχιστον όσον αφορά τα καλλιτεχνικά πράγματα της Ελλάδας της τότε εποχής. Καθόλου τυχαία δεν μπορεί να θεωρηθεί η κατεύθυνση του πλήθους, αντίθετα από τους εκπροσώπους του mainstream. Μ' ένα τρόπο, οι χίπηδες επιδιώκουν να απομακρυνθούν

από το mainstream, πείθοντας, παράλληλα, τους εκφραστές της κυρίαρχης ιδεολογίας να τους ακολουθήσουν σ' αυτό. Η στάση του σώματος εκφράζει την απόσταση, σωματική αλλά κυρίως ψυχική, της αντικουλτούρας αυτής από οτιδήποτε ταυτίζεται με το μαζικό, το τυποποιημένο και το κοινωνικά και συμβατικά καθορισμένο. Η ροκ μουσική που είναι σήμα κατατεθέν των χίπηδων πόρρω απέχει από τη λαϊκή μουσική που είχε κυριεύσει την αθηναϊκή διασκέδαση. Η εμπορευματοποίηση της μουσικής, η μαζική διασκέδαση και ο καταναλωτισμός που αυτά συνεπάγονται ήταν εκ διαμέτρου αντίθετα προς την άποψη των χίπηδων περί μουσικής, αφού για εκείνους η μουσική ήταν ένα εκ των δομικών στοιχείων της ιδεολογίας τους και όχι προϊόν μαζικής κατανάλωσης και επίδειξης ισχύος.

Σε άλλη σκηνή), οι ήρωες βρίσκονται σε μία αποθήκη εν είδει θεατρικής σκηνής και χορεύουν ομαδικά. Μάλιστα, οι ορατοί προβολείς προσδίδουν και μία αίσθηση θεατρικότητας. Στο κέντρο, οι γυναίκες φορούν κόκκινα, χρυσοποίκιλτα σάλια και οι άνδρες είτε t-shirt είτε πόντσο, τηρώντας κατ' αυτό τον τρόπο τον ενδυματολογικό κώδικα της αντικουλτούρας που πρεσβεύουν. Είναι γονατιστοί, με τα χέρια τεταμένα προς τον ουρανό, και εμφανίζονται ως φανατικοί οπαδοί κάποιας θεότητας ή ανώτερης δύναμης στην οποία και απευθύνονται, προκειμένου να επικοινωνήσουν μαζί της και να την εξευμενίσουν. Πράγματι, το τραγούδι που συνοδεύει τη σκηνή αυτή υμνεί τη μαριχουάνα και τον ειδυλλιακό κόσμο στον οποίο δύναται να μεταφερθεί κάποιος μέσω της χρήσης της. Η τελετουργική αυτή χορογραφία είναι άκρως επιβλητική, και προϊδεάζει το θεατή για τη δυναμική του χιπισμού. Οι ήρωες εκτελούν τη χορογραφία ανάμεσα σε μηχανοκίνητα οχήματα, όπως ένα αυτοκίνητο δεκαετίας 1920 στα αριστερά, ένα τροχόσπιτο ζωγραφισμένο με ψυχεδελικά σχέδια, σήμα κατατεθέν των χίπς, αφού εκφράζει την κινητικότητα καθώς και την τάση φυγής των χίπς. Με τα τροχόσπιτα αυτά οι χίπς περιπλανιόνταν σε ολόκληρη την Ευρώπη και την Αμερική, και υποδήλωναν ότι λειτουργούν νομαδικά, μη έχοντας μόνιμη βάση διαμονής. Άλλοι ήρωες χορεύουν πάνω σε αυτοκίνητα, ακολουθώντας τον ίδιο εκστατικό ρυθμό. Μάλιστα, σε ευδιάκριτο σημείο παρατηρούμε μία εγγλέζικη σημαία, η οποία αποτελεί σαφή αναφορά της χώρας, όπου άκμασε ο χιπισμός και λειτούργησε ως «φυτώριο» του χιπισμού στον ευρωπαϊκό χώρο. Στις δύο αυτές σκηνές καταδεικνύεται η πορεία των ηρώων από την άρνηση στην παραδοχή του χιπισμού. Ενώ στην αρχή, οι χίπηδες αποτελούν απειλή προς την κανονικότητα του ήρωα, αρχίζει η μεταστροφή και μία διάθεση επαφής και κατανόησης της ιδεολογίας, και τέλος, έχουμε την ενσωμάτωση των πρεσβευτών της κανονικότητας στους κόλπους της κοινότητας των χίπηδων. Πράγματι, εντοπίζουμε να χορεύουν ανάμεσα στους χίπηδες -και μάλιστα με χίπικη πλέον αμφίεση- οι ήρωες που προηγουμένως ανήκαν στην άλλη πλευρά. Αυτή η όσμωση των δύο πλευρών είχε ως απότοκο το δελεασμό τελικά των ηρώων από την γοητεία της ιδεολογίας και της ρητορικής των χίπηδων.

«Σ' αγαπώ»

Σημειωτέον, στην ταινία *Σ' αγαπώ* (σενάριο: Π. Κοντέλλης / σκηνοθεσία: Τ. Βουγιουκλάκης, 1971) εντοπίζεται η παρουσίαση της αντικουλτούρας των χίπηδων, όχι πλέον ως κύρια θεματική μιας ταινίας, αλλά ως μία πτυχή, ένας απόηχος του όλου κινήματος. Η αισθητική των χίπηδων εντοπίζεται σε μία και μοναδική σκηνή, όπου λαμβάνει χώρα ένα φοιτητικό πάρτυ.

Επιλογικές παρατηρήσεις

Κοινά στοιχεία των ταινιών αυτών ως προς τη θεατρικότητα είναι τα εξής: 1. Οι χίπες λειτουργούν ως ανθρωποειδή θιάσου, 2. Οι συμβατικοί άνθρωποι λειτουργούν ως θεατές, 3. Οι χώροι λειτουργούν σαν θεατρικές σκηνές, 4. Ο ματισμός των χίπες λειτουργεί ως θεατρικός ματισμός και 5. Η χρήση χορογραφιών. Όπως έγινε αντιληπτό από τα ανωτέρω εκτεθέντα η εταιρεία Finos Films μέσω των δύο ταινιών που αποτέλεσαν το αντικείμενο της μελέτης μας, όχι μόνο απεικόνισε την αντικουλτούρα των χίπηδων στον ελλαδικό χώρο, αλλά κατέγραψε και τη χρονική πορεία αυτής, από την απόλυτη ακμή της ως τη φθορά της. Η ενασχόληση της κυρίαρχης κινηματογραφικής εταιρείας της χώρας με το φαινόμενο αυτό, αφενός, καταδεικνύει την έντονη παρουσία της αντικουλτούρας αυτής στην Ελλάδα, ώστε να αποτελέσει θέμα τριών ταινιών, και αφετέρου, μας παρέχει τη δυνατότητα πραγμάτευσης της αντικουλτούρας υπό το πρίσμα της κυρίαρχης ιδεολογίας και αισθητικής. Οι κινηματογραφικές αυτές εικόνες προσφέρουν πλήθος ερεθισμάτων για περαιτέρω αναλύσεις σημειολογικού, αισθητικού ή κοινωνιολογικού ενδιαφέροντος. Ωστόσο, θα πρέπει πάντα να λαμβάνονται υπ' όψη τόσο το χωροχρονικό όσο και το κοινωνικό συγκείμενο της περιόδου δημιουργίας της εκάστοτε ταινίας, προκειμένου να εξαχθούν τα ασφαλέστερα δυνατά συμπεράσματα. Ας μη λησμονούμε ότι η οπτική επικοινωνία και δη η κοινωνική σημειωτική ασχολείται με τη μελέτη και ανάλυση των εικόνων πάντα εντός του κοινωνικού πλαισίου δημιουργίας τους.

Βιβλιογραφία

- Barthes, R. (1988): *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο* (μετ. Γ. Σπανός), Αθήνα.
- Barthes, R. (2002): «Ιστορία και κοινωνιολογία του ενδύματος» (μετ. Ε. Οικονόμου), *Αρχαιολογία και τέχνες* 85,9-14.
- Flusser, V. (2008): *Προς το σύμπαν των τεχνικών εικόνων* (μετ. Γ. Ηλιόπουλος), Αθήνα.
- Kress, G. και Leeuwen (van), T. (2010): *Η ανάγνωση των εικόνων, Η γραμματική*

του οπτικού σχεδιασμού (επιμ. Φ. Παπαδημητρίου), Αθήνα.

Pavis, P. (1988): *Dictionary of the theatre: terms, concepts and analysis*, Toronto.

Sturken, M. και Cartwright, L. (2003): *Practices of looking, An introduction to visual culture*, Oxford.

Wollen, P. (1973): *Σημεία και σημασία στον κινηματογράφο* (μετ. Π. Πολυκάρπου), Αθήνα.

Διδασκάλου, Θ. (1980): «Το ιδιαίτερα χωρικό νόημα του χώρου», στον τόμο: *Σημειωτική και κοινωνία, Διεθνές συνέδριο της Ελληνικής Σημειωτικής Εταιρείας Θεσ/κη 22-23 Ιουλίου 1979*, επιμ.: Karin Boklund-Λαγοπούλου, Αθήνα, 88.

Έκο, Ο. (1989): *Θεωρία σημειωτικής* (μετ. Έ. Καλλιφατίδη), Αθήνα.

Κολοβός, Ν. (1988): *Κοινωνιολογία του κινηματογράφου*, Αθήνα.

Σκαρπέλος, Γ. (2011): *Εικόνα και κοινωνία, Από την κοινωνική φωτογραφία στην οπτική κοινωνιολογία*, Αθήνα.

ΘΕΑΤΡΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ

(Επιμ. Αστέριος Τσιάρας)

Θεατροπαιδαγωγική και Αναπηρία:
Μια έρευνα για τον ρόλο της θεατρικής σύμπραξης ανάπηρων
και μη ανάπηρων ηθοποιών στη δημιουργία
μιας θεατρικής παράστασης

Theatre/Drama Pedagogy and Disability:
A study into the role of the theatrical partnership of disabled
and non-disabled actors in the creation
of a theatrical performance

Αντώνης Λενακάκης

Αναπληρωτής καθηγητής ΤΕΠΑΕ,
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Μαρία Κολτσίδα

Υποψήφια διδακτορίσσα ΤΕΠΑΕ,
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Antonis Lenakakis

Associate professor,
School of Early Childhood Education,
Aristotle University of Thessaloniki

alen@nured.auth.gr

Maria Koltsida

PhD candidate,
School of Early Childhood Education,
Aristotle University of Thessaloniki

mkoltsida@nured.auth.gr

Abstract

The present study is part of the broader field of Theatre/Drama Pedagogy and Disability Studies. It explores the conditions and qualities of creating a theatrical performance in a mixed theatrical group of disabled and non-disabled participants. Data collection methods were the semi-structured interviews with twenty-three participants of a theatrical group, the audiovisual material of both the performance and everyday interactions of the group over a two-year period, and participant observation during rehearsals and performances. The analysis of the data showed that the creative partnership through the theatre pedagogical practices used had significant effects on the social and behavioral skills of the disabled members, while at the same time confirmed the creative and inclusive nature of theater. The central categories emerging from the analysis of the data are the disengagement from stereotypical depictions of the stage representation of the disability, the different body on stage as a vehicle of meaning, and the personal narratives/stories as a material of stage processing and communication with the public.

Λέξεις-κλειδιά: θεατροπαιδαγωγική, αναπηρία, μικτή θεατρική ομάδα, σκηνική αναπαράσταση της αναπηρίας

Keywords: theatre/drama pedagogy, disability, mixed theatre group, stage representation of disability

1. Θεωρητικό πλαίσιο

Η παρούσα έρευνα εντάσσεται στη θεματική ενότητα της Θεατροπαιδαγωγικής και των Σπουδών για την Αναπηρία και διερευνά τις συνθήκες και τις ποιότητες δημιουργίας μιας θεατρικής παράστασης σε μια μικτή θεατρική ομάδα ανάπηρων και μη ανάπηρων παικτών.

Πολυάριθμες έρευνες στη διεθνή, κατά κύριο λόγο, βιβλιογραφία έχουν μελετήσει την επίδραση του θεάτρου στις κοινωνικές δεξιότητες και στα συμπεριφορικά χαρακτηριστικά των αναπήρων και των μη αναπήρων.¹ Η τέχνη, και ειδικότερα το θέατρο, αποτελεί ένα ασφαλές πεδίο δημιουργίας, όπου η ποικιλομορφία και η διαφορά συνιστούν παιδαγωγικά εργαλεία για τον εκπαιδευτικό-εμφυχωτή και εφελτήρια έμπνευσης και δημιουργικότητας για τα άτομα που συμμετέχουν στη θεατρική δράση. Σύμφωνα με τον Kempe,² η συνύπαρξη ατόμων με διαφορετικές και πολυεπίπεδες ικανότητες στο πλαίσιο ενός θεατρικού εργαστηρίου τροφοδοτεί έναν δημιουργικό διάλογο στην πράξη των εκάστοτε διαφορών, τόσο σε επίπεδο διαπραγμάτευσης διαφορετικών οπτικών όσο και σε επίπεδο ποικιλίας της σκηνικής απόδοσής τους στην προοπτική πάντα ανάδειξης ενός κοινού έργου. Έχει επίσης καταδειχτεί πως σε όλες τις φάσεις ενός θεατροπαιδαγωγικού εργαστηρίου η διαφορετική ματιά δεν είναι απειλή ούτε τροχοπέδη αλλά συνώνυμο δημιουργικότητας και ποικιλίας για την έκφραση και τη σκηνική απόδοση ενός ρόλου.³ Επιπλέον, οι Freeman, Sullivan και Fulton⁴ επεσήμαναν στις έρευνές τους τη θετική επίδραση των θεατροπαιδαγωγικών πρακτικών στην αυτοαντίληψη και στις κοινωνικές δεξιότητες των μελών που εμπλέκονται σε ένα αντίστοιχο εργαστήριο. Στο ίδιο πνεύμα, οι Peter,⁵ Slade,⁶ και Schnapp και Olsen⁷ εντόπισαν σημαντικές μετακινήσεις στα μέλη των ομάδων που συμμετείχαν σε αντίστοιχα προγράμματα σε επίπεδο ατομικής και ομαδικής ενδυνάμωσης, αυτοεκτίμησης και αλληλοσεβασμού. Οι Kempe και Tissot,⁸ τέλος, υπογράμμισαν τη σημασία του *μικτού* μαθησιακού περιβάλλοντος με ανάπηρα και μη ανάπηρα μέλη για την ανάπτυξη των κοινωνικών δεξιοτήτων και την αίσθηση του ανήκειν σε μια ομάδα.

Στην έρευνά μας χρησιμοποιούμε τον όρο «θεατροπαιδαγωγική», ορίζοντάς τον ως την «επιστημονική και καλλιτεχνική κατηγορία που συνδυάζει το παιχνίδι και το θέατρο ως πρακτική τέχνη και την παιδαγωγική ως επιστήμη».⁹ Κατά τη θεατροπαιδαγωγική διαδικασία, η έννοια του θεάτρου δεν περιορίζεται μόνο στην αισθητική και παραστατική της διάσταση. Ιδιαίτερη

¹ Kempe και Tissot (2012) 101· Lenakakis και Koltsida (2017) 265-266· Powell (2010) 206.

² Kempe (2005) 227.

³ Λενακάκης (2015) 360-361.

⁴ Freeman, Sullivan και Fulton (2003) 136.

⁵ Peter (2003) 26.

⁶ Slade (1998) 112.

⁷ Schnapp και Olsen (2003) 218-219.

⁸ Kempe και Tissot (2012) 101.

⁹ Λενακάκης (2008) 460.

έμφαση δίνεται στον παίκτη, στο υποκείμενο της θεατροπαιδαγωγικής διαδικασίας και στις μεταμορφώσεις που δρομολογούνται σ' αυτόν κατά το παιχνίδι ρόλων.¹⁰

Σε σχέση με τη δεύτερη κεντρική έννοια της εργασίας μας, την αναπηρία, συναντούμε δύο κυρίαρχα μοντέλα γύρω από το πεδίο. Οι εν λόγω προσεγγίσεις, οι οποίες τις τελευταίες δεκαετίες έχουν διεξοδικά αναλυθεί και κριτικά διερευνηθεί, έχουν εκκινήσει μία σειρά συζητήσεων σε σχέση με την αναπηρική ταυτότητα και με το πώς αυτή διαμορφώνεται. Στην ίδια συζήτηση, βέβαια, σχετικά με τη φύση και τον ορισμό της αναπηρίας εμπλέκονται και άλλα θεωρητικά ρεύματα όπως αυτό του φεμινισμού, του μεταμοντερνισμού και του μεταστρουκτουραλισμού, οδηγώντας σε εναλλακτικές προσεγγίσεις στο πεδίο σχετικά με το σώμα, τη βλάβη, την ταυτότητα κ.ά.¹¹ Σύμφωνα με το κυρίαρχο μοντέλο, το λεγόμενο ατομικό/ιατρικό, η αναπηρία ερμηνεύεται ως αποτέλεσμα της προσωπικής βλάβης του ατόμου. Στο επίκεντρο της συγκεκριμένης προσέγγισης, διακρίνεται μια προβληματική που εστιάζει αποκλειστικά στο σώμα του ανάπηρου ατόμου και τη βλάβη του, αντιμετωπίζοντάς το ως ανεπαρκές, πάσχον και παρεκκλίνον από την «κανονικότητα».¹² Από την άλλη, το κοινωνικό μοντέλο της αναπηρίας και οι κύριοι εκφραστές του -που από τις απαρχές της θεμελίωσής του ήταν τα ίδια τα ανάπηρα άτομα- αμφισβητώντας τη θεωρία περί προσωπικής τραγωδίας που υποστυλώνει το ατομικό/ιατρικό μοντέλο, εστιάζουν στις εμπειρίες και τα βιώματα των ίδιων των αναπήρων και υποστηρίζουν πως η αναπηρία είναι η απόρροια των κοινωνικών, οικονομικών, περιβαλλοντικών, δομικών και πολιτικών αδυναμιών της κοινωνίας.¹³

Στην έρευνά μας, παράλληλα, χρησιμοποιούμε τους όρους «ανάπηρος», «μη ανάπηρος», «αναπηρία». Η επιλογή μας αυτή στηρίζεται στο θεωρητικό υπόβαθρο του κοινωνικού μοντέλου της αναπηρίας, σύμφωνα με το οποίο η αναπηρία προσλαμβάνεται ως το αποτέλεσμα «όρθωσης εμποδίων από μέρους της μη ανάπηρης πλειονότητας»,¹⁴ το οποίο αρθρώθηκε από το ίδιο το αναπηρικό κίνημα τις δεκαετίες του 1960 και 1970, σε Ευρώπη και Αμερική. Στο ίδιο πνεύμα, στην εργασία μας δεν χρησιμοποιούμε έννοιες και όρους που εμπεριέχουν τη λέξη «ειδικός» –όπως π.χ. «άτομα με ειδικές ανάγκες»– ο οποίος, κατά την εκτίμησή μας, διαχωρίζει από την κοινωνία μια «ειδική» ομάδα ανθρώπων και έτσι υπαγορεύει/επιβάλλει μια «ειδική» αντιμετώπιση και, κατ' επέκταση, μια «ειδική» διαβίωση για τους ανάπηρους και τις ανάπηρες.¹⁵

¹⁰ Λενακάκης (2008) 460.

¹¹ Καραγιάννη (2014) 12.

¹² Hughes (2014) 143.

¹³ Oliver (2009) 56· Barnes, Oliver και Barton (2014) 47.

¹⁴ Thomas (2014) 106.

¹⁵ Lenakakis και Koltzida (2017) 252· Κολτσίδα και Λενακάκης (2019) 61.

2. Μεθοδολογία

Στους στόχους της παρούσας έρευνας συμπεριλαμβάνονται αφενός η μελέτη των ενδεχόμενων μετακινήσεων σε συμπεριφορικό και κοινωνικό επίπεδο των ανάπηρων παιχτών που συμμετέχουν σε ένα θεατροπαιδαγωγικό εργαστήριο, αφετέρου οι ποιότητες των διαφορετικών σκηνικών αναπαραστάσεων και μεταφορών της αναπηρίας. Στο ίδιο πλαίσιο διερευνούμε τη μορφοπαιδευτική αξία της σύμπραξης ανάπηρων και μη ανάπηρων ηθοποιών στο πλαίσιο δημιουργίας μιας παράστασης, από το αρχικό στάδιο της σύλληψης της ιδέας και τη διαδικασία των ασκήσεων και των παιχνιδιών εμφύχωσης έως την παρουσίαση του καλλιτεχνικού προϊόντος σε κοινό.

Για τη διερεύνηση των ερωτημάτων της έρευνάς μας επιλέξαμε την καλλιτεχνική κολεκτίβα *En Δυνάμει*, η οποία εδρεύει στη Θεσσαλονίκη και ιδρύθηκε από την Ελένη Δημοπούλου και τη Μαρία Ιωαννίδου το 2008. Η ομάδα απαρτίζεται από ανάπηρους/ες και μη ανάπηρους/ες καλλιτέχνες. Οι συμμετέχοντες στην ομάδα αποτέλεσαν τους βασικούς συντελεστές της θεατρικής παράστασης, την οποία μελετήσαμε σε όλες τις φάσεις της δημιουργίας της. Πρόκειται για την παράσταση *Ο Άνθρωπος ανεμιστήρας* ή *Πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα*,¹⁶ μια παράσταση βασισμένη στις εμπειρίες και τις ιδέες των ίδιων των μελών της ομάδας. Στην παράσταση πήραν μέρος 21 ανάπηροι και μη ανάπηροι ηθοποιοί, οι οποίοι αποτέλεσαν και τους συμμετέχοντες στην έρευνά μας. Εκτός από τα 21 μέλη, στην έρευνα συμμετείχαν και η σκηνοθέτιδα και η καλλιτεχνική διευθύντρια της ομάδας.

Εργαλεία συλλογής των δεδομένων της έρευνας ήταν η ημιδομημένη συνέντευξη, η συμμετοχική παρατήρηση και το αρχειακό οπτικοακουστικό υλικό από τις παραστάσεις της ομάδας. Για την ανάλυση των δεδομένων χρησιμοποιήθηκε η θεμελιωμένη θεωρία όπως αναπτύχθηκε και αναλύθηκε από τους Strauss και Corbin.¹⁷ Το επιστημολογικό υπόβαθρο της επιλογής του μεθόδου συνίσταται στη δόμηση συγκεκριμένης επαγωγικής θεωρίας για το υπό διερεύνηση φαινόμενο, η οποία είναι άμεσα συνδεδεμένη και θεμελιωμένη στα ερευνητικά δεδομένα. Η συγκεκριμένη μεθοδολογική επιλογή θεωρήθηκε κατάλληλη, αφού μπορεί να εφαρμοστεί σε πεδία που δεν έχουν διερευνηθεί ακόμη, όπως αυτό που μελετούμε στην έρευνά μας.

Η έρευνά μας διήρκεσε δύο και πλέον έτη, χωρισμένα σε τρεις περιόδους:

Την πρώτη περίοδο (Ιούνιος 2013 – Νοέμβριος 2013), η ομάδα πραγματοποίησε στοχευμένα εργαστήρια, ασκήσεις δημιουργικής γραπτής έκφρασης, ασκήσεις και παιχνίδια ρόλων, προσωπική και ομαδική έρευνα, αυτοσχδιασμούς και συνεντεύξεις μεταξύ των μελών της ομάδας αλλά και με ανθρώπους από το οικογενειακό και το ευρύτερο κοι-

¹⁶ Για την εν λόγω παράσταση βλ. <http://www.endynamei.com/o-anthropos-anemistiras-i-pos-na-nt>.

¹⁷ Strauss και Corbin (1998) 55.

νωνικό περιβάλλον, οι οποίοι σχετίζονταν με το θέμα της αναπηρίας.

Κατά τη δεύτερη περίοδο (Δεκέμβριος 2013 – Μάρτιος 2015), πραγματοποιήθηκαν η σύνθεση του θεατρικού κειμένου, δομημένες πρόβες που περιλάμβαναν ασκήσεις ζεστάματος σώματος και φωνής, ασκήσεις ισορροπίας και εμπιστοσύνης, εκμάθηση τραγουδιών, η πρεμιέρα της θεατρικής παράστασης στη Θεσσαλονίκη καθώς και μια σειρά από παραστάσεις στην Αθήνα και σε άλλες πόλεις της χώρας.

Κατά την τρίτη περίοδο (Απρίλιος 2015 – Ιούλιος 2015), η ομάδα συνέχισε τις πρόβες για τρεις παραστάσεις στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, καθώς και ενσωματώθηκαν στην παράσταση έξι νέα μέλη-ηθοποιοί.

3. Αποτελέσματα

Σε σχέση με τον πρώτο άξονα των ερευνητικών μας στόχων, η ανάλυση των δεδομένων της έρευνας έδειξε σημαντικές μετακινήσεις σε επίπεδο κοινωνικών και συμπεριφορικών δεξιοτήτων των ανάπηρων μελών που συμμετείχαν στην παράσταση.¹⁸ Οι μετακινήσεις αυτές εντοπίστηκαν σε τρεις βασικούς τομείς, οι οποίοι, ωστόσο, βρίσκονται σε μια δυναμική και αλληλεπιδραστική σχέση μεταξύ τους.

Στην πρώτη κεντρική κατηγορία, με τίτλο «Το ταξίδι του “ανήκειν” ή τα πρώτα βήματα εξόδου από το κλειστό κέλυφος της υποκειμενικότητας», συμπεριλήφθηκαν αλλαγές που αφορούν βασικές δεξιότητες επικοινωνίας, όπως βλεμματική επαφή, μίμηση, ομαδικό-συνεργατικό πνεύμα, προσαρμοστικότητα, αλληλεπίδραση, ενδιαφέρον, εξωστρέφεια, συμμετοχή στο κοινό έργο. Οι ανάπηροι ηθοποιοί εξάσκησαν την οπτική επαφή με τους συμπαίκτες τους, ανέπτυξαν ομαδικό πνεύμα και καλλιέργησαν τις επικοινωνιακές τους δεξιότητες. Ταυτόχρονα, διαπιστώθηκε ότι άλλαξε και ο τρόπος που οι ανάπηροι ηθοποιοί αντιμετώπιζαν πλέον τις απαιτήσεις του ρόλου τους, επενδύοντας σ' αυτόν τις προσωπικές τους ιστορίες και τα δικά τους βιώματα σε μια φόρμα που μπορούσαν να αισθανθούν ασφαλείς και προστατευμένοι.

Στη δεύτερη κεντρική κατηγορία, με τίτλο «Έκφραση συναισθημάτων και προσδιορισμός των προσωπικών και συλλογικών ορίων ή ο θεατρικός ρόλος ως εργαλείο διαχείρισης εσωτερικών συγκρούσεων», εντάχθηκαν μετακινήσεις που σχετίζονται με τον έλεγχο, την καλλιέργεια και την έκφραση ενός συναισθήματος και το σεβασμό στους κανόνες του παιχνιδιού, του θεατρικού ρόλου και της ομάδας. Ήδη, από τη δεύτερη περίοδο του προγράμματος, ήταν εμφανής η συγκέντρωση των ανάπηρων ηθοποιών στη διαδικασία, ο σεβασμός στην ομάδα και τα μέλη της, η αναγνώριση

¹⁸ Lenakakis και Koltsidea (2017) 257-265.

των ορίων των συμπαικτών/ρίων και η αφοσίωση στις ανάγκες του ρόλου.

Στην τρίτη κεντρική κατηγορία με τίτλο «Αυτορρύθμιση και αυτονόμηση» συμπεριλαμβάνονται δεξιότητες που εντοπίστηκαν σε επίπεδο αυτορρύθμισης, εμπιστοσύνης και υπεράσπισης του εαυτού, ανάληψης πρωτοβουλιών και αυτονόμησης. Μια αξιοσημείωτη δεξιότητα της συγκεκριμένης κατηγορίας, που αναπτύχθηκε από τους ανάπηρους ηθοποιούς, εντοπίστηκε σε επίπεδο διαχείρισης της σκηνικής τους θέσης κατά τη διάρκεια της παράστασης. Το μοντέλο σκηνικής θέσης των ηθοποιών που υιοθετήθηκε «ανάπηρος, μη ανάπηρος, ανάπηρος κ.τ.ό.», ευνόησε αφενός τη σκηνική οργάνωση της παράστασης αφετέρου τη σκηνική αυτονόμηση των ανάπηρων ηθοποιών, οι οποίοι λειτουργούσαν χωρίς τις λεκτικές υπενθυμίσεις των συμπαικτών τους την ώρα της παράστασης.

Για τη δρομολόγηση των παραπάνω μετακινήσεων στα ανάπηρα μέλη της υπό διερεύνηση θεατρικής ομάδας συνηγόρησαν μια σειρά από παράγοντες. Συγκεκριμένα, η επαναληπτικότητα των προβών, η οποία αποτελούσε άσκηση πειθαρχίας, υπομονής και συγκέντρωσης, οι πολλαπλές και πολύμορφες ευκαιρίες έκφρασης, η επί ίσοις όροις αντιμετώπιση όλων των μελών της ομάδας, η τακτική επαφή και συσχέτιση με διαφορετικούς ανθρώπους, οι ξεκάθαρες οδηγίες, το κίνητρο της παρουσίας της παράστασης στο ευρύ κοινό και η αίσθηση του ανήκειν σε μια συμπεριληπτική ομάδα αποτέλεσαν τα στοιχεία που λειτούργησαν υποστηρικτικά σε ανάπηρα αλλά και σε μη ανάπηρα μέλη, ώστε να εμπλακούν ενεργά στη δημιουργική διαδικασία. Ταυτόχρονα, οι ευκαιρίες που δίνονταν στους συμμετέχοντες κατά τις κοινές δράσεις της ομάδας για θεματοποίηση των προσωπικών ιστοριών και βιογραφιών τους, η εστίαση στην καλλιέργεια λεκτικών, σωματικών, εκφραστικών μέσων, η εμπέδωση της αξίας των αισθητικών μέσων μέσα από το σκηνικό παιχνίδι της μεταμόρφωσης και η σκηνική ανάδειξη προσωπικών ιστοριών με την απαραίτητη ασφάλεια που εξασφαλίζει η θεατρική σύμβαση, δημιούργησαν στους συμμετέχοντες αποτελεσματικά πεδία πολύπλευρης άσκησης και πολύτροπης έκφρασης ενός συναισθήματος και μιας ιδέας. Σ' αυτό συντέλεσε αποφασιστικά η διάρκεια και η έμφαση που δόθηκε στους παίκτες κατά τη φάση των ασκήσεων στις διαδικασίες συνειδητοποίησης, οπτικοποίησης και συμβολικής αναπαράστασης μιας ιδέας, μιας ανάγκης ή ενός πόθου. Στη διαδικασία αυτή, γνωρίζουμε ότι ο παίκτης, ως υποκείμενο, αντικείμενο και μέσο της καλλιτεχνικής διαδικασίας, πρέπει να έχει τον χρόνο και τα εργαλεία να αναμειχθεί ολιστικά, να πειραματιστεί, να παίζει και να εκτεθεί σε ένα πλαίσιο που του εμπνέει ασφάλεια.¹⁹

Σε σχέση με τον δεύτερο ερευνητικό μας στόχο για τις ποιότητες και τις δυνατότητες αναπαράστασης της αναπηρίας επί σκηνής, τα δεδομένα της έρευνάς μας αντλήθηκαν από την ίδια την παράσταση του έργου στο κοινό. Όπως έχουμε επισημάνει και σε άλλες εργασίες μας,²⁰ μια

¹⁹ Lenakakis (2004) 214-215.

²⁰ Λενακάκης (2008) 467·Λενακάκης (2015) 360.

θεατροπαιδαγωγική προσέγγιση, κατά τη φάση της σκηνικής ανάδειξης ενός προϊόντος σε κοινό, επιμένει στη θεματοποίηση και τον τονισμό της διαφορετικότητας με αισθητικά μέσα, χωρίς, ωστόσο, να προβαίνει σε αξιολογήσεις και σε στιγματισμό των ατόμων, ανάπηρων και μη ανάπηρων, και χωρίς να επιδιώκει την αναπαράσταση σταθερών και παγιωμένων κοινωνικών αντιλήψεων, προκειμένου να γίνουν κατανοητές ομοιόμορφα από τον καθένα. Στην περίπτωση της παράστασης *Ο άνθρωπος ανεμιστήρας ή Πώς να ντύσετε έναν ελέφαντα*, η σκηνική ισότητα των ηθοποιών, οι ισότιμες ευκαιρίες για σκηνική δράση, καθώς και οι ποιότητες των χαρακτήρων που υποδύονταν –οι οποίοι δεν περιορίζονταν σε στερεοτυπικές απεικονίσεις αλλά εμβάθυναν και αποκάλυπταν την πραγματικότητα των ίδιων των αναπήρων–, αποτέλεσαν το καλλιτεχνικό και συλλογικό πρόταγμα του σκηνικού αποτυπώματος. Και ενώ τέτοιες αξίες τροφοδοτούν τις προγραμματικές διακηρύξεις αντίστοιχων μικτών θεατρικών ομάδων, στην κυρίως θεατρική πράξη επί σκηνης συναντάμε συχνά ανάπηρους ηθοποιούς να υποδύονται είτε «μικρούς ρόλους» είτε «ρόλους του τρελού, του κακού και του θλιμμένου».²¹ Στην παράσταση που μελετάμε, εντοπίζουμε μεν στερεοτυπικές απεικονίσεις καθώς και στερεοτυπικούς ανάπηρους και μη ανάπηρους χαρακτήρες, όμως, ο στόχος εδώ είναι να αποκαλυφθούν με καυστικό και κριτικό τρόπο -ακριβώς, όπως είναι- ή τουλάχιστον όπως τα ίδια τα ανάπηρα μέλη της ομάδας βιώνουν την κοινωνική πραγματικότητα και τους κοινωνικούς «Άλλους». Ενδεικτικά, στην 5^η σκηνή του έργου, ο μπαμπάς κακοποιεί λεκτικά το ανάπηρο παιδί του και, λίγο μετά, ένας ανάπηρος χαρακτήρας εξομολογείται πως κάθετα όλη την ώρα στον καναπέ και παρακολουθεί μια χαλασμένη τηλεόραση, εννοώντας πως αυτό είναι το μόνο που κάνει κατά τη διάρκεια της ημέρας του. Το ανάπηρο άτομο, το οικογενειακό του περιβάλλον και η συχνά στενή τους σχέση με τον Θεό, καθώς και ο ρόλος των ειδικών συζητούνται με τρόπο αιχμηρό αλλά βαθιά αληθινό, όπως έχει βιωθεί από τα ίδια τα μέλη της ομάδας. «Το παιδί σας θα είναι σαν τον καναπέ», ακούγεται από έναν «ειδικό» χαρακτήρα μέσα στο έργο (βλ. Εικόνα 1).

Η βία της οικογένειας, η βία της κοινωνίας, η βία των ειδικών θεματοποιούνται χωρίς καμία πρόθεση συγκάλυψης. Η μη ανάπηρη κοινωνία, που αυτοαποκαλείται «κανονική», απεικονίζεται γυμνή, στερεοτυπική, αλλά όπως ακριβώς μοιάζει και είναι: ψυχρή και σκοτεινή σε σημεία (βλ. Εικόνα 2). Στην παράσταση, οι ανάπηροι χαρακτήρες δεν κάθονται να παρακολουθούν παθητικά τη συζήτηση και τις διαγνώσεις γύρω από τον εαυτό τους –χωρίς αυτούς!–, αλλά αποκτούν τώρα τη δική τους «φωνή», τον δικό τους «λόγο». Ο αναπηρικός λόγος και το αναπηρικό σώμα, ενωμένα και σκηνικά παρόντα, δυνατά και ευθύβολα, κοινωνούν στο κοινό από πρώτο χέρι την αλήθεια τους. Με την ίδια έμφαση που η βία της «κανονικής» κοινωνίας θεματοποιείται, ακριβώς με την ίδια σαφήνεια –μέσω τεχνικών από το θέατρο-ντοκουμέντο–

²¹ Kempe (2012) 64· Koltsida και Lenakakis (2017) 341.

φωτίζεται και ο λόγος του αναπήρου και ακούγεται η δική του προσωπική ιστορία. Ο αναπηρικός λόγος γίνεται σκηνική εικόνα και προβάλλεται μέσω μιας γιγαντοοθόνης στο βάθος της σκηνής (βλ. Εικόνα 3).

4. Συζήτηση-συμπεράσματα

Η θεματοποίηση και επεξεργασία των προσωπικών ιστοριών των αναπήρων σε όλες τις φάσεις της δημιουργίας της παράστασης που μελετήσαμε δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για συνειδητοποίηση, συζήτηση και επαναπροσδιορισμό της αναπηρικής ταυτότητάς τους. Η ενεργή -επί σκηνής- παρουσία των ανάπηρων ηθοποιών αποτέλεσε ευκαιρία γι' αυτούς να «μιλήσουν για τους εαυτούς τους» και για ιστορίες που πιθανόν υπό άλλες προϋποθέσεις δεν επρόκειτο να ειπωθούν· να μιλήσουν για την αλήθεια τους και τα βιώματά τους.²² Στο ίδιο πλαίσιο εντοπίστηκαν σημαντικές μετακινήσεις σε συμπεριφορικό και κοινωνικό επίπεδο των ανάπηρων μελών της ομάδας καθιστώντας το θεατροπαιδαγωγικό εργαστήρι ως έναν ικανό τόπο συμπεριληπτικής εκπαίδευσης.

Παράλληλα, η έρευνά μας έδειξε ότι η συμμετοχή των αναπήρων σε αντίστοιχες θετικές εμπειρίες πολιτισμού και τέχνης λειτούργησε για τους μη ανάπηρους ηθοποιούς αλλά και για το κοινό που παρακολούθησε την παράσταση ως μια αρένα κοινωνικής και πολιτικής εξάσκησης. Δόθηκε δηλ. στο κοινό η ευκαιρία να ασκηθεί σε μια διαφορετικής μορφής θέαση και ενδεχομένως κατανόηση του κοινωνικού περιβάλλοντός του, όπου ο διαφορετικός «Άλλος» αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του.

Με αφορμή την παράσταση που μελετήσαμε, μπορούμε, επιπλέον, να επιβεβαιώσουμε ότι μια οποιαδήποτε θεατρική παράσταση οφείλει να κρίνεται και με βάση την αισθητική ποιότητά της και την αντίστοιχη αισθητική συγκίνηση που προκαλεί στους θεατές της. Με την ίδια έννοια, το θέατρο που αρθρώνεται από ανάπηρους και μη ανάπηρους παίκτες δεν μπορεί σε καμιά περίπτωση να στερείται αισθητικής ποιότητας και εντυπώσεων. «Εκεί που γίνεται λόγος για θεραπεία, δεν μπορεί να γίνει λόγος για τέχνη, αλλά εκεί που γίνεται λόγος για τέχνη, γίνεται πάντα λόγος για θεραπεία», θα μας πει ο Peter Radtke,²³ ένας ανάπηρος συγγραφέας και ηθοποιός. Ζητούμενο, κατά την εκτίμησή μας, σε ένα θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα που συμμετέχουν ανάπηροι και μη ανάπηροι παίκτες είναι ο εμπνευσμένος και καταρτισμένος θεατροπαιδαγωγός, ο οποίος θα μπορέσει, αφενός να εξορύξει το προσωπικό βίωμα και την προσωπική ιστορία, αφετέρου να μεταμορφώσει, με αισθητικά μέσα, την υποκειμενική ματιά σε ένα σκηνικό παιχνίδι, όπου τα όρια ανάμεσα στο προσωπικό και το φανταστικό να είναι εμπρόθετα ρευστά. Η απροκάλυπτη και ελεύθερη ανάδειξη της ανθρώπινης ποικιλομορφίας σε σκηνική πράξη είναι πιθανόν να δρομολογήσει στους θεατές διαφορετικές ποιότητες

²² Shah, Wallis, Conor και Kiszley (2015) 270.

²³ Radtke (2016) χ.σ.

πρόσληψης και συγκίνησης, και έτσι να δημιουργήσει νέες εμπειρίες μάθησης και, ενδεχομένως, αναθεώρησης των στερεοτυπικών αντιλήψεών τους.²⁴

Στην έρευνά μας, αντιμετωπίσαμε την εν λόγω θεατρική ομάδα ως ένα ανομοιομόρφο σύνολο με διαφορετικές βιογραφίες και δυναμικές. Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, εστίασαμε στους ανάπηρους συμμετέχοντες της ομάδας, καθώς εντοπίσαμε ένα βιβλιογραφικό κενό για τη συγκεκριμένη ομάδα-στόχο σε ζητήματα θεατροπαιδαγωγικής εμφύχωσης και της επίδρασής σε προσωπικό, κοινωνικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. Επιδιώξή μας ήταν να αναδείξουμε διαδικασίες και όχι τόσο προϊόντα, και με την έννοια αυτή να συμβάλουμε σε έναν διάλογο με όσους εμπλέκονται στην εμφύχωση αντίστοιχων μικτών ομάδων. Το αναμφίβολα τολμηρό εγχείρημα της σύμπραξης αναπήρων και μη αναπήρων σε μια θεατρική ομάδα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας μη τυπικής μορφής εκπαίδευσης και μάθησης. Η συνεκπαίδευση και, ειδικότερα, η εμπλοκή μαθητών και μαθητριών με διαφορετικά ενδιαφέροντα, αφετηρίες και υπόβαθρο με τις ποιότητες του θεάτρου, χρήζει σαφώς εκτενέστερης έρευνας και μελέτης, καθώς διαπιστώθηκε, και μέσω της παρούσας έρευνας, πως μπορεί να συμβάλει πειστικά σε δύο κατευθύνσεις: αφενός στην επίτευξη του στόχου της συμπεριληπτικής εκπαίδευσης και αφετέρου στην ανακάλυψη και δημιουργία νέων, διαφορετικών σεναρίων ζωής κατά τις σκηνικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας, πέρα από τις κοινωνικά σκηνοθετημένες ταυτότητες.

Βιβλιογραφία

- Barnes, C., Oliver, M., και Barton, L. (2014): «Εισαγωγή», στον τόμο: *Οι σπουδές για την αναπηρία σήμερα*, επιμ.: C. Barnes, M. Oliver και L. Barton, (μετ. Μ. Κόφφα), Θεσσαλονίκη, 39-68.
- Freeman, G. D., Sullivan, K. και Fulton, C. R. (2003): «Effects of creative drama on self-concept, social skills, and problem behavior», *The Journal of Educational Research*, 96(3), 131-138. <http://www.jstor.org/stable/27542424>
- Hargrave, M. (2016): *Theatres of learning disability: Good, bad, or plain ugly?*, Hampshire.
- Hughes, B. (2014): «Αναπηρία και Σώμα», στον τόμο: *Οι σπουδές για την αναπηρία σήμερα*, επιμ.: C. Barnes, M. Oliver και L. Barton, (μετ. Μ. Κόφφα), Θεσσαλονίκη, 139-170.
- Καραγιάννη, Γ. (2014): «Πρόλογος: Σπουδές για την αναπηρία και παιδαγωγική της ένταξης», στον τόμο: *Οι σπουδές για την αναπηρία σήμερα*, επιμ.: C.

²⁴ Hargrave (2016) 140-154.

- Barnes, M. Oliver και L. Barton, (μετ. Μ. Κόφφα), Θεσσαλονίκη, 9-38.
- Kempe, A. (2005): *Εκπαιδευτικό δράμα και ειδικές ανάγκες. Ένα εγχειρίδιο για δασκάλους σε γενικά και ειδικά σχολεία* (μετ. Α. Βεργιοπούλου), Αθήνα.
- Kempe, A. (2012): *Drama, disability and education*, London.
- Kempe, A. και Tissot, C. (2012): «The use of drama to teach social skills in a special school setting for students with autism», *Support for Learning*, 27(3), 97-102. doi:10.1111/j.1467-9604.2012.01526.x
- Koltsida, M. και Lenakakis, A. (2017): «Contemporary performance by and for those with disabilities: the case of Greece», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22(3), 339-344. <http://dx.doi.org/10.1080/13569783.2017.1326809>
- Κολτσίδα, Μ. και Λενακάκης, Α. (2019): «Λευκές δυστοπίες» και «ψάρια στη γυάλα»: Ζητήματα σκηνικής αναπαράστασης της αναπηρίας», *Εκπαίδευση & Θέατρο*, 20, 52-63.
- Lenakakis, A. (2004): *Paedagogus ludens. Erweiterte Handlungskompetenz von Lehrer(inne)n durch Spiel- und Theaterpädagogik*, Berlin.
- Λενακάκης, Α. (2008): «Η θεατροπαιδαγωγική ως νέο μοντέλο παρέμβασης στην αγωγή ατόμων με εμπόδια στη ζωή και στη μάθηση», στον τόμο: *Παιδιά και έφηβοι με ψυχοκοινωνικές και μαθησιακές διαταραχές*, επιμ.: Η. Κουρκούτας και J. P. Chaertier, Αθήνα, 455-470.
- Λενακάκης, Α. (2015): «Θεατροπαιδαγωγική και διαπολιτισμικότητα», στον τόμο: *Μελετήματα και ερωτήματα της παιδαγωγικής επιστήμης*, επιμ.: Κ. Μπίκος και Ε. Ταρατόρη, Θεσσαλονίκη, 347-364.
- Lenakakis, A. και Koltsida, M. (2017): «Disabled and non-disabled actors working in partnership for a theatrical performance: A research on theatrical partnerships as enablers of social and behavioural skills for persons with disabilities», *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 22(2), 251-269. doi:10.1080/13569783.2017.1286975
- Oliver, M. (2009): *Αναπηρία και Πολιτική*, Θεσσαλονίκη.
- Peter, M. (2003): «Drama, narrative and early learning», *British Journal of Special Education*, 30, 21-27.
- Powell, M. (2010): «The inclusive aesthetic - Inclusion is not just good for our health. It is good for our art», *Local-Global: Identity, Security, Community*, 7, 198-208. <http://search.informit.com.au/documentSummary;d->

n=582486296116611;res=IELHSS

- Radtke, P. (2016): «Als behinderter Künstler auf dem Staatstheater». <http://www.peter-radtke.de/artikel/kuenstler.php> [Accessed July 18, 2016].
- Schnapp, L. και Olsen, Chr. (2003): «Teaching self-advocating strategies through drama», *Intervention in School and Clinic*, 38, 211-219.
- Shah, S., Wallis, M., Connor, F. και Kiszley, Ph. (2015): «Bringing disability history alive in schools: Promoting a new understanding of disability through performance methods», *Research Papers in Education*, 30(3), 267-286.
- Slade, P. (1998): «The importance of dramatic play in education and therapy», *Child Psychology and Psychiatry Review*, 3, 110-112.
- Strauss, A. και Corbin, J. (1998): *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*, Thousand Oaks, CA.
- Thomas, C. (2014): «Θεωρία της αναπηρίας: Κεντρικές ιδέες, ζητήματα και στοχαστές», στον τόμο: *Οι σπουδές για την αναπηρία σήμερα*, επιμ.: C. Barnes, M. Oliver και L. Barton, (μετ. Μ. Κόφφα), Θεσσαλονίκη, 105-137.



Εικ.1. Ο ρόλος των «ειδικών» (Φωτογραφία: Αθηνά Λιάσκου)



Εικ.2. Η κοινωνία της «κανονικότητας» (Φωτογραφία: Αθηνά Λιάσκου)



Εικ.3. Ο αναπηρικός λόγος ως σκηνική εικόνα (Φωτογραφία: Αθηνά Λιάσκου)

Το Διαδικαστικό Δράμα ως Μέσο Διαχείρισης της Ετερότητας
στη Σχολική Τάξη: Μία έρευνα δράσης
στο 3/θ Δημοτικό σχολείο Νέας Τίρυνθας

Process Drama as a Means of Managing Diversity
in the Classroom: An Action Research
in the Primary School of Nea Tiryntha

Αστέριος Τσιάρας

Καθηγητής,
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών,
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Asterios Tsiaras

Professor,
Department of Theatre Studies, Faculty
of Fine Arts,
University of the Peloponnese – Greece

tsiast@yahoo.gr&tsiast@hotmail.com

Abstract

The focus of this paper is on process drama as a means of managing diversity in the classroom. The first part of the paper deals with defining the concept of diversity and process drama in the broader domain of primary education. Subsequently, there's an effort to describe process drama methods in connection with managing diversity in the classroom. To achieve this goal particular emphasis is placed on the elements of process drama: pre-text, subject, fictional context, frame, signs and roles.

The second part of the paper deals with an action research in the primary school of Nea Tirynta. The purpose of the survey was to provide a body of data on managing cultural diversity in the classroom. Primary students participated in the process drama workshops and the teacher combined willing suspension of disbelief using a well-chosen context, frame, roles and signs hooking the students into the focus of the drama to look at the nature of diversity and the acceptance of the other. Data gathered from participant observation and interviews allowed us to observe that pupils were able to see and accept the cultural diversity differences between them.

Λέξεις-κλειδιά: διαδικαστικό δράμα, ετερότητα, πολυπολιτισμική εκπαίδευση, πρωτοβάθμια εκπαίδευση

Keywords: process drama, diversity, multicultural education, primary education

Εισαγωγή

Στην εποχή μας, η πλειονότητα των εμπειριών που προσφέρονται στους μαθητές, στις διάφορες βαθμίδες της εκπαίδευσης, είναι μια μορφή έμμεσης αλληλεπίδρασης με τον κόσμο, φιλτραρισμένη μέσα από την οπτική του δασκάλου ή του συγγραφέα του σχολικού βιβλίου. Σ' αυτή την περίπτωση, το συναίσθημα αποχωρίζεται από τη σκέψη, με αποτέλεσμα να περιορίζεται η πιθανότητα προσωποποίησης και χρήσης της παρεχόμενης γνώσης.¹ Μελετητές από τον τομέα της αισθητικής αγωγής υποστηρίζουν ότι η προσωπική μάθηση εννοείται μέσα από τη δημιουργία και την αξιολόγηση του φανταστικού κόσμου, που δημιουργούν οι καλές τέχνες.²

Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση είναι μια κοινωνική, διαδραστική καλλιτεχνική δραστηριότητα, η οποία δημιουργεί βιωματικές εμπειρίες, που συντελούν στη γνωστική, συναισθηματική, κοινωνική, πολιτιστική και αισθητική ανάπτυξη.³ Το εκπαιδευτικό δράμα έχει την ικανότητα να αντικατοπτρίζει τις όψεις της φαντασίας και της πραγματικότητας, δημιουργώντας τις προϋποθέσεις σημαντικών αλλαγών στην αντίληψη και στην κατανόηση όσων συμμετέχουν στη δραματική διαδικασία.⁴ Τα παιδιά, μέσα από το δραματικό παιχνίδι, προβάλλουν τον εαυτό τους σε φανταστικούς κόσμους, δοκιμάζοντας τα όρια της λογικής και του συναίσθηματος, δίχως να υφίστανται τις άμεσες συνέπειες των επιλογών τους.⁵

Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση πρέπει να έχει πάντοτε συγκεκριμένο περιεχόμενο, προσφέροντας μαθησιακές δυνατότητες, όπως η γνώση της καλλιτεχνικής φύσης του δράματος, η μάθηση άλλων γνωστικών αντικειμένων και η καλλιέργεια ατομικών εκφραστικών δεξιοτήτων. Αυτές οι δυνατότητες είναι ταυτόχρονα παρούσες στη δραματική διαδικασία και δεν κινούνται διχοτομικά είτε προς τη μορφή είτε προς το περιεχόμενο.⁶ Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση δεν σχετίζεται άμεσα, όπως στο θέατρο, με το κοινό, τον συγγραφέα, τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Αντ' αυτού, προσεγγίζει ένα δραματικό γεγονός στο σύνολό του και διερευνά τις εμπειρίες όλων των συμμετεχόντων στη δημιουργία της δραματικής διαδικασίας. Το εκπαιδευτικό δράμα είναι ένα δυναμικό γεγονός, το οποίο αποτελεί πάντοτε τμήμα του εννοιολογικού του πλαισίου, αντανακλώντας στην πραγματικότητα και στην ανακατασκευή των κοινωνικών γνώσεων και ιδεών.⁷

Το διαδικαστικό δράμα

Το διαδικαστικό δράμα είναι σχεδόν συνώνυμο με τον όρο εκπαιδευτικό

¹ Βλ. Bruner (1966) 160.

² Βλ. Winston (2012) 80 · Doona (2014) 17.

³ Βλ. Schonmann (2011) 142.

⁴ Βλ. O'Neill και Lambert (1982) 9.

⁵ Βλ. O'Toole (1992) 30.

⁶ Βλ. Fleming (2013) 18.

⁷ Βλ. O'Neill (1995) xvi · O'Toole (1992) i.

δράμα και αμφότεροι οι όροι φαίνεται να έχουν προκύψει σχεδόν ταυτόχρονα στην Αυστραλία και τη Βόρεια Αμερική, στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Ο όρος διαδικαστικό δράμα χαρακτηρίζει μία ιδιαίτερα συνεκτική δραματική προσέγγιση, σε σχέση με λιγότερο περίπλοκες και αυτοσχέδιες δραστηριότητες, και δίνει ιδιαίτερη έμφαση σ' ένα ευρύτερο δραματικό και θεατρικό πλαίσιο.⁸

Το διαδικαστικό δράμα ακολουθεί μια εξελικτική διδακτική κατεύθυνση, η οποία συγκεκριμενοποιείται σε έξι φάσεις. Αυτές συμπεριλαμβάνουν το υπό διαπραγμάτευση θέμα, το περιεχόμενο, τον προσδιορισμό των δραματικών ρόλων, το δραματικό πλαίσιο, τα σύμβολα και τις δραματικές συμβάσεις.⁹ Ως αφόρμηση στο διαδικαστικό δράμα χρησιμοποιείται το προκείμενο, ένα εισαγωγικό κείμενο ή μια φωτογραφία, το οποίο προϋποθέτει τους συμμετέχοντες για το υπό διαπραγμάτευση θέμα.¹⁰ Στη συνέχεια, αυτό, που πρέπει να προσδιοριστεί και να οριοθετηθεί, είναι το θέμα. Αυτό μπορεί να αφορά στην κοινωνική μάθηση είτε στη διαπραγμάτευση γνώσεων άλλων γνωστικών αντικειμένων.¹¹

Δεύτερο μέλημα στον διδακτικό σχεδιασμό του εκπαιδευτικού δράματος είναι ο προσδιορισμός του περιεχομένου του θέματος. Η επιλογή ενός συγκεκριμένου συνόλου φανταστικών περιστάσεων από ένα ευρύτερο θέμα είναι προαπαιτούμενο, για να εξασφαλιστεί η επικοινωνία και η αρμονική αλληλεπίδραση ανάμεσα στους συμμετέχοντες, ώστε να διερευνηθεί το προτεινόμενο θέμα.¹² Οι εκπαιδευτικοί πρέπει να λαμβάνουν υπόψη διάφορους παράγοντες, όταν σχεδιάζουν το πλαίσιο της μαθησιακής εμπειρίας. Αυτοί οι παράγοντες σχετίζονται με την ηλικία, το φύλο, την εμπειρία, την κοινωνική υγεία, την κουλτούρα, την ηθική και τον χώρο διεξαγωγής του δράματος.¹³

Επίσης, σημαντικό γνώρισμα του διαδικαστικού δράματος είναι το δραματικό πλαίσιο, το οποίο συμπεριλαμβάνει καταστάσεις με ενσωματωμένους δραματικούς χαρακτήρες, οι οποίοι αλληλεπιδρούν μεταξύ τους σ' ένα φυσικό, κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον, που εδράζεται στον κόσμο της φαντασίας.¹⁴ Κύριο χαρακτηριστικό του δραματικού πλαισίου είναι η επιλογή συγκεκριμένων παραμέτρων για τα ανθρώπινα υποκείμενα, τις σχέσεις τους και το περιβάλλον στο οποίο θα υπήρχαν αν επρόκειτο για τον πραγματικό κόσμο.¹⁵ Το δραματικό πλαίσιο συνίσταται από ανθρώπους και γεγονότα, που είναι ενσωματωμένα στο πλαίσιο της δραματικής τέχνης και συγκροτούν διακριτά εσωτερικά υποπλάγια.¹⁶ Οι συμμετέχοντες στο εκπαιδευτικό δράμα κινούνται ανάμεσα σε τέτοια υποπλάγια του συνολικού δραματικού πλαισίου.

⁸ Βλ. Taylor και Warner (2006) 3.

⁹ Βλ. Howell και Heap (2013) vii.

¹⁰ Βλ. O' Neill (1995) xv.

¹¹ Βλ. Johnson και O' Neill (1984) 149.

¹² Βλ. Wagner (1999) 5.

¹³ Βλ. Ackroyd (2007) 71.

¹⁴ Βλ. Schonmann (2011) 128.

¹⁵ Βλ. Howell και Heap (2013) 120.

¹⁶ Βλ. Hatton και Lovesey (2008) 12.

Αυτά τα εσωτερικά υποπλάισια μπορεί να είναι ομόκεντρα και, πολλές φορές, η δραματική κατάσταση επαναδομείται ως προς τα εσωτερικά υποπλάισια, για ν' αποκαλυφθούν και να διερευνηθούν τα σημαντικά γεγονότα από διαφορετικές οπτικές γωνίες και με την επιστράτευση διαφορετικών ειδών δραματικής έκφρασης.¹⁷

Οι χαρακτηρισές του δραματικού πλαισίου είναι αναπαραστάσεις ανθρώπινων υποκειμένων (ή όντων με ανθρώπινες ιδιότητες), αλληλεπιδρώντας σε μία αναγνωρισμένη ανθρώπινη κατάσταση.¹⁸ Τα υποκείμενα, μέσα στο δραματικό πλαίσιο, εκφράζουν τις μεταξύ τους σχέσεις και τη συσχέτισή τους με την ευρύτερη κατάσταση, μέσω της συμπεριφοράς τους, ως βασικό συστατικό της δραματικής πράξης.¹⁹ Όταν οι συμμετέχοντες υιοθετούν έναν ρόλο, είτε ως ηθοποιοί στη θεατρική σκηνή είτε ως δραματικοί ρόλοι στο διαδικαστικό δράμα, αναλαμβάνουν τα καθήκοντα και υφίστανται τους περιορισμούς, όπως στην πραγματική τους ζωή.²⁰ Αυτοί οι περιορισμοί σχετίζονται με τα κοινωνικά χαρακτηριστικά (το γόητρο, τις πολιτιστικές νόρμες, τα έθιμα, τις ηθικές αρχές και την ατομική ιδεολογία), τα συσχετιστικά χαρακτηριστικά (τους συμπεριφοριστικούς τύπους φιλίας ή συγγένειας και τις ιεροτελεστικές αλληλεπιδράσεις), και τα ατομικά χαρακτηριστικά (τις κοινωνικές δεξιότητες, τις προσωπικές στάσεις και τα ατομικά πρότυπα συμπεριφοράς).²¹

Κρίσιμη παράμετρος στο διαδικαστικό δράμα είναι οι συμβολοποιημένες δραστηριότητες, ενσωματώνοντας όλα τα στάδια του συμβολισμού από την απλή σωματική εικονική μίμηση, με μεταφορικό χαρακτήρα, στις αφηρημένες συμβολικές αναπαραστάσεις και κατά συνέπεια, στο δραματικό σύμβολο.²² Η λέξη «σύμβολο» έχει διπλή σημασία στην περίπτωση του διαδικαστικού δράματος και δεν περιορίζεται μόνο στη χρήση συνειρμικών συμβόλων, με μεταφορική σημασία, αλλά στη δημιουργία συμβόλων στο πλαίσιο της δραματικής διαδικασίας και των επακόλουθων νοημάτων που χρήζουν γενίκευσης πέρα από ένα συγκεκριμένο φανταστικό πλαίσιο.²³

Για τη διατήρηση της συνεκτικότητας του δραματικού πλαισίου επιστρατεύονται πολλές φορές δραματικές συμβάσεις, οι οποίες λειτουργούν ως μη ρεαλιστικοί τρόποι δημιουργίας της δραματικής πλοκής, στοχεύοντας στην επιβράδυνση και εμβάθυνση της δραματικής διαδικασίας.²⁴ Αυτές οι συμβάσεις είναι τρόποι οργάνωσης της δραματικής μορφής, που μέσα από τη λειτουργική χρήση του χρόνου, του χώρου και της ανθρώπινης παρουσίας, παράγουν σύμβολα και αναδεικνύουν ατομικά και κοινωνικά

¹⁷ Βλ. Harrison (1998) 125.

¹⁸ Βλ. Kontopodis, Wulf και Fichtner (2011) 155.

¹⁹ Βλ. Heathcote, Johnson και O'Neill (1991) 26.

²⁰ Βλ. Schonmann (2011):237.

²¹ Βλ. O'Toole (1992) 19.

²² Βλ. Courtney (1989) 206.

²³ Βλ. O'Toole, (1992) 42.

²⁴ Βλ. Kitson και Spiby (1997) 97.

νοήματα.²⁵ Οι δραματικές συμβάσεις διαμορφώνουν το πλαίσιο της δραματικής αναπαράστασης και βοηθούν στην επικοινωνία των δραματικών χαρακτήρων με τους θεατές.²⁶ Αυτές μπορούν να χωριστούν σε συμβάσεις θεατρικής δράσης και συμβάσεις, οι οποίες αναφέρονται στο πλαίσιο που υποστηρίζει τη δραματική διαδικασία.²⁷ Στις συμβάσεις θεατρικής δράσης συγκαταλέγονται οι τρόποι ομιλίας και στάσης των δραματικών χαρακτήρων, ενώ οι συμβάσεις που αναφέρονται στο θεατρικό περιβάλλον σχετίζονται με τα σκηνικά, τα κοστούμια, το βήσιμο του προσώπου και συμβάλλουν στη δραματική διαδικασία. Αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι ότι οι δραματικές συμβάσεις είναι ένα είδος δραματικού λεξιλογίου, μέσα απ' το οποίο διερευνάται το περιεχόμενο μιας ιστορίας και διευκολύνεται η δραματοποίησή της.²⁸

Το εκπαιδευτικό δράμα ως μέσο διαχείρισης της ετερότητας στη σχολική τάξη

Η ετερότητα χαρακτηρίζει τις σύγχρονες μεταπολεμικές κοινωνίες και οι άνθρωποι βιώνουν την καθημερινότητά τους, εσωτερικεύοντας πτυχές της. Είναι βασικό να τονιστεί ότι η ετερότητα δεν είναι μια κατάσταση, αλλά περισσότερο μια διεργασία που εδράζεται στις πολιτιστικές δομές κάθε κοινωνίας και αναπαράγεται μέσω ενός ιδιόμορφου διαλεκτικού κοινωνικού κατεστημένου.²⁹

Η ευαισθητοποίηση των ατόμων στη διαφορετικότητα μπορεί να είναι αποθαρρυντική, γιατί προκύπτουν συχνά ευαίσθητα θέματα που σχετίζονται με την ταυτότητά τους και την κοσμοθεωρία τους.³⁰ Η διαφορετικότητα έχει έκφραση σε μια ετερογενή ομάδα, που ποικίλλει ανάλογα με το φύλο, τη φυλή ή την ηλικία. Όλοι οι άνθρωποι, είτε ηθελημένα είτε όχι, ζουν πλαισιωμένοι από κοινωνικά κατασκευασμένες θέσεις που βασίζονται σε ορατά χαρακτηριστικά (π.χ. φυλή, φύλο, ηλικία) και αόρατα χαρακτηριστικά (π.χ. σεξουαλικότητα, θρησκεία).³¹

Μία ευρύτερη θεώρηση της διαφορετικότητας εστιάζει στις ατομικές διαφορές που είναι κοινωνικά και ιστορικά σημαντικές και οι οποίες έχουν οδηγήσει σε διαφορετική κατανομή εξουσίας και προνομίων τόσο εντός όσο και εκτός των κοινωνικών οργανώσεων, δηλαδή τη φυλή, το φύλο και τη σεξουαλικότητα.³²

Η παιδαγωγική της διαφορετικότητας υπάγεται στην ευρύτερη

²⁵ Βλ. Fleming (2013) 8.

²⁶ Βλ. Μουδατσάκης (1994) 22.

²⁷ Βλ. Hornbrook (1998) x.

²⁸ Βλ. Rosenberg, (1987) 73.

²⁹ Βλ. Lynch, Modgil και Modgil (1994) 9.

³⁰ Βλ. Cavaleros, Van Vuuren και Visser (2002) 51.

³¹ Βλ. Bierema (2010) 318.

³² Βλ. Thomas (2005) 9.

έννοια της πολυπολιτισμικής εκπαίδευσης της οποίας οι διαστάσεις είναι: α) Η ενσωμάτωση του πολυπολιτισμικού περιεχομένου (συμπεριλαμβάνοντας παραδείγματα και περιεχόμενο από μια ποικιλία πολιτισμών) β) Η οικοδόμηση πολυπολιτισμικής γνώσης (οι μέθοδοι και οι δραστηριότητες που χρησιμοποιούνται για να βοηθήσουν τους μαθητές να κατανοήσουν, να ερευνήσουν και να καθορίσουν τις πολιτισμικές παραδοχές, το πλαίσιο αναφοράς, την προοπτική και τα στερεότυπα που λειτουργούν στην οικοδόμηση της πολυπολιτισμικής γνώσης) γ) Η παιδαγωγική της ισότητας (όταν οι εκπαιδευτικοί χρησιμοποιούν τεχνικές που προάγουν τη συνεργατική μάθηση για την κουλτούρα διαφορετικών ομάδων), δ) Η γενίκευση ενός κοινά αποδεκτού πολιτισμικού πλαισίου (Δημιουργία ενός περιβάλλοντος που προάγει την ισότιμη εκπαίδευση για όλους).³³

Στο πλαίσιο της πολυπολιτισμικής εκπαίδευσης, είναι επίσης σημαντικό να γνωρίζουμε ότι είναι δυνατό για ένα άτομο να έχει μια αίσθηση της ανωνυμίας σε δύο ή περισσότερες διαφορετικές κουλτούρες, δίχως να διακυβεύεται η αίσθηση της πολιτισμικής του ταυτότητας.³⁴ Κυρίως, η προσκόλληση σε έναν ή περισσότερους εθνοτικούς πολιτισμούς σε συνδυασμό με μια θετική στάση απέναντι στον εθνικό πολιτισμό είναι πιο προσαρμοστική από την προτίμηση σε μια ενιαία κουλτούρα.³⁵ Οι ταυτότητες σε πολυπολιτισμικά περιβάλλοντα μπορεί επίσης να συγκλίνουν, να συνδυάζονται ή να αναμειγνύονται και να προκαλούν περαιτέρω κατηγοριοποιήσεις. Όλο και περισσότερο, προωθούνται οι έννοιες της ετερογένειας και των πολλαπλών ταυτοτήτων.³⁶ Ωστόσο, συχνά οι «πολλαπλές ταυτότητες» αναφέρονται στην πραγματικότητα σε «μερικές ταυτότητες», καθώς οι κοινωνικές ταυτότητες αποτελούνται πάντοτε από αρκετές διαφορετικές κοινωνικές κατηγορίες και μπορούν έτσι να κατηγοριοποιηθούν με ευελιξία με πολλούς τρόπους. Ως εκ τούτου, τα άτομα μπορούν να εναλλάσσουν συμπεριφορά για να προσαρμόζονται στις κουλτούρες, στις οποίες εμπλέκονται.³⁷ Γενικά, οι άνθρωποι δεν αυτοπροσδιορίζονται με προκαθορισμένες ταυτότητες, αλλά με βάση τη θέση που κατέχουν σε μεταβαλλόμενα δίκτυα διαπροσωπικών σχέσεων, σχετικά με την ηλικία, την κοινωνική τάξη, τον πολιτισμό, το φύλο, την εξουσία, τη φυλή, τη θρησκεία, τον σεξουαλικό προσανατολισμό κ.ο.κ.³⁸

Οι Cox και Beale πρότειναν ένα μοντέλο τριών σταδίων για την ανάπτυξη της ικανότητας για αποδοχή της διαφορετικότητας που περιλαμβάνει την ευαισθητοποίηση, την κατανόηση και τη δράση. Οι εκπαιδευτικοί μπορούν να συντονίσουν δράσεις βασισμένες σ' αυτά τα αναπτυξιακά στάδια και να προσφέρουν εμπειρίες μάθησης, που βοηθούν τους μαθητές να εκτιμήσουν με κριτικό πνεύμα την άποψή τους για τη διαφορετικότητα

³³ Βλ. Grove et al. (2000) · Banks και Banks (1995) 152.

³⁴ Βλ. La Fromboise, Coleman και Gerton(1993).

³⁵ Βλ. Vedder και Virta (2005).

³⁶ Βλ. Verkuyten (2005).

³⁷ Βλ. Liebkind (2001).

³⁸ Βλ. Maher και Tetreault (1994) 164.

και πώς αυτή επηρεάζει τη σκέψη και τη δράση τους.³⁹ Είναι σημαντικό, οι εκπαιδευτικοί να αναγνωρίσουν τις αναπτυξιακές πτυχές της μάθησης, που σχετίζονται με τα προνόμια και την καταπίεση που απορρέουν από κοινωνικά πλαίσια έκφρασης της διαφορετικότητας και της πολυπολιτισμικότητας, και να οικοδομήσουν έτσι, ένα βασικό πρόγραμμα σπουδών που αγγίζει όλους τους μαθητές.⁴⁰

Κάθε άτομο έχει πολλές πτυχές συγκρότησης του εαυτού του, όπως η φυλή, το φύλο, η ηλικία, η κοινωνική τάξη, η θρησκεία, η γλώσσα και ούτω καθεξής. Οι μαθητές, ανάλογα με την ηλικία τους, μπορούν να κατανοήσουν την παρουσία τέτοιων διαφορετικών χαρακτηριστικών και να συνειδητοποιήσουν ότι τα άτομα αντιμετωπίζουν διακρίσεις ή είναι προνομιούχα λόγω αυτών των χαρακτηριστικών.⁴¹ Μια βιωματική διαδικασία μάθησης είναι απαραίτητη για τη διευκόλυνση της μάθησης για τη διαφορετικότητα, και ο στόχος των βιωματικών εργαστηρίων εκπαιδευτικού δράματος ήταν να εντοπίσουν οι μαθητές τις πολλαπλές κοινωνικές τους ταυτότητες. Οι μαθητές μπορούν να κατανοήσουν, ότι η υποκείμενη δυναμική των διαφορετικών μορφών διακρίσεων είναι παράλληλη διαδικασία.⁴² Όταν αυτοί βιώνουν την ετερότητα μέσω μιας καλά μελετημένης, διατεταγμένης προσέγγισης, όπως είναι το διαδικαστικό δράμα, χρησιμοποιώντας τις δικές τους βιωματικές εμπειρίες, μπορούν να αντιμετωπίσουν την πολυπλοκότητα θεμάτων, όπως η κοινωνική θέση, τα προνόμια, η καταπίεση, η περιθωριοποίηση και ο μετασχηματισμός.⁴³

Οι περισσότερες τεχνικές του δράματος και του θεάτρου είναι από μόνες τους δυνητικά πολυπολιτισμικές. Η διδασκαλία του δράματος επιτρέπει την αφομοίωση, επεξεργασία και δημιουργία νέων γνώσεων και παρακινεί τους συμμετέχοντες να ενδυναμωθούν και οραματιστούν τη χρήση αυτών των γνώσεων για την κοινωνική αλλαγή.⁴⁴ Στην αναζήτηση και τη δημιουργία αυτών των νέων γνώσεων, οι διδακτικές στρατηγικές του δράματος επιτρέπουν το μοίρασμα τους σε ισότιμη βάση καθώς και την ανάδειξη της ατομικότητας και της αυθεντικής φωνής των συμμετεχόντων.⁴⁵

Η ερευνητική μελέτη

Η έρευνα δράσης που παρουσιάζεται εδώ, εστιάζει στη χρήση του διαδικαστικού δράματος ως συναισθηματική παιδαγωγική και εναλλακτική διδακτική στρατηγική για την προώθηση της πολυπολιτισμικής μάθησης στη σχολική τάξη. Στο πλαίσιο αυτό, υλοποιήθηκαν βιωματικά εργαστήρια

³⁹ Βλ. Cox και Beale (1997)

⁴⁰ Βλ. Bierema (2010) 318.

⁴¹ Βλ. Choudhuri, Santiago-Rivera και Garrett (2012) 323.

⁴² Βλ. Sharon (2000).

⁴³ Βλ. Dowdy και Kaplan (2011) 178.

⁴⁴ Βλ. Banks και Banks (1995) 153.

⁴⁵ Βλ. Kent (1994) 72.

διαδικαστικού δράματος στη διάρκεια ενός σχολικού έτους, με στόχο τη μάθηση για τον εαυτό και τους άλλους στις σχολικές τάξεις του τριθέσιου Δημοτικού σχολείου της Νέας Τίρυνθας.

Ο σχεδιασμός των εργαστηρίων στόχευε στη διαμόρφωση ενός κοινωνικού πλαισίου που ενθάρρυνε την εξερεύνηση και αποδοχή της ετερότητας του άλλου, εμπλέκοντας τους μαθητές σε δραστηριότητες διαδικαστικού δράματος, για να διερευνήσουν ζητήματα σεβασμού της διαφορετικότητας του άλλου. Τα θέματα που χαρακτήριζαν τα βιωματικά εργαστήρια ήταν ο πολιτισμός, η κοινωνία, η προσωπική ανάπτυξη όπως και η ψυχική και η συναισθηματική ενδυνάμωση.

Η ερευνητική παρέμβαση στόχευε στο να καλλιεργήσουν οι μαθητές αξίες, δεξιότητες, στάσεις και συμπεριφορές, οι οποίες να προωθήσουν τις θετικές τους σχέσεις σε περιβάλλοντα έκφρασης της διαφορετικότητας, όπως είναι η οικογένεια, η ομάδα των συνομηλίκων και η ευρύτερη κοινότητα που διαμένουν. Επίσης, η ερευνητική παρέμβαση στόχευε να ευαισθητοποιήσει τους μαθητές στο σεβασμό των δικαιωμάτων των άλλων, καλλιεργώντας τους κατάλληλες αλτρουιστικές αξίες και πεποιθήσεις. Η προσδοκία μας ήταν να μεταφέρουν οι μαθητές την εμπειρία τους και τις κοινωνικές τους δεξιότητες από τη συμμετοχή τους στις δραματικές δραστηριότητες στις πραγματικές τους διαπροσωπικές σχέσεις.

Τα ερευνητικά ερωτήματα που ανέκυψαν είναι: α) Τα εμπόδια που εμφανίζονται στη μάθηση, όταν ανακύπτουν ζητήματα αποδοχής της ετερότητας του άλλου β) Ο ρόλος που μπορεί να διαδραματίσει το διαδικαστικό δράμα στην ευαισθητοποίηση των μαθητών σε ζητήματα αποδοχής της ετερότητας του άλλου γ) Ο ρόλος του διαδικαστικού δράματος στην ενδυνάμωση της προσωπικής και διαπροσωπικής κατανόησης στο πλαίσιο της σχολικής τάξης δ) Πώς αντιμετωπίζουν οι μαθητές διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών το διαδικαστικό δράμα ως διδακτική στρατηγική.

Η μέθοδος συλλογής των ερευνητικών δεδομένων ήταν η συμμετοχική παρατήρηση στο πλαίσιο της υλοποίησης μιας έρευνας δράσης, που εκτυλίχθηκε σε φάσεις επάλληλων κύκλων, ενσωματώνοντας την εμπειρία του προηγούμενου κύκλου της ερευνητικής παρέμβασης στο σχεδιασμό και την υλοποίηση του επόμενου. Υλοποιήθηκαν τέσσερις φάσεις της έρευνας δράσης, από τον εντοπισμό της αφετηρίας έναρξης της έρευνας, στην αποσαφήνιση της κατάστασης που επικρατούσε στο πλαίσιο της σχολικής τάξης, στην ανάπτυξη και την εφαρμογή στρατηγικών δράσης και τέλος στην ανάλυση, τον αναστοχασμό και την παραγωγή θεωρίας και ερευνητικής γνώσης. Ο θεατροπαιδαγωγός - εμπυχωτής των εργαστηρίων διαδικαστικού δράματος ήταν οργανικό μέρος της ερευνητικής διαδικασίας, με στόχο την ανάλυση και παρατήρηση των κοινωνικών αλλαγών στη λειτουργία της σχολικής τάξης.

Η σύνθεση των παιδικών ομάδων, στις οποίες υλοποιήθηκαν εργαστήρια διαδικαστικού δράματος, ήταν μεικτή με παιδιά Ελλήνων, μεταξύ των οποίων και Ρομά, και παιδιά μεταναστών. Η συνεκτικότητα των

ομάδων στο επίπεδο των διαπροσωπικών σχέσεων εμφάνιζε προβλήματα με τα περισσότερα από αυτά να εμφανίζονται στις μεγαλύτερες τάξεις. Τα ρατσιστικά φαινόμενα ήταν έκδηλα στην αρχή των εργαστηρίων και προοδευτικά άρχισαν να μειώνονται, γεγονός που αποδίδεται στη συμμετοχή των παιδιών στις δραματικές δραστηριότητες με στοχευμένη εστίαση στο σεβασμό της ετερότητας του άλλου.

Προοδευτικά, βελτιώθηκε το κλίμα συνεργασίας μεταξύ των παιδιών και καλλιεργήθηκαν οι διαπολιτισμικές και οι κοινωνικές τους δεξιότητες. Η βελτίωση αυτή έγινε αισθητή, τόσο από την επεξεργασία των δεδομένων της συμμετοχικής παρατήρησης του ερευνητή όσο και από τους ισχυρισμούς των εκπαιδευτικών των συγκεκριμένων σχολικών τάξεων. Το αποκορύφωμα της διάθεσης συνεργασίας μεταξύ όλων των παιδιών ήταν η διοργάνωση δύο θεατρικών παραστάσεων. Η πρώτη υλοποιήθηκε τα Χριστούγεννα και πήραν μέρος, εκτός από τους μαθητές, και οι εκπαιδευτικοί του σχολείου. Η παράσταση ήταν μια διασκευή του θεατρικού έργου του Ευγένιου Τριβιζά: «Φρικαντέλα - Η μάγισσα που μισούσε τα κάλαντα». Τον πρωταγωνιστικό ρόλο κι ένα κομμάτι της αφήγησης ανέλαβαν οι δύο δάσκαλοι των σχολικών τάξεων, δημιουργώντας ένα ασφαλές πλαίσιο για τη δημιουργική θεατρική έκφραση των παιδιών. Συνολικά, στην παράσταση συμμετείχαν εξήντα δύο μαθητές και η συνεισφορά και η εμπειρία τους ήταν πολύ σημαντική, σε σχέση με τον βασικό ερευνητικό στόχο της ευαισθητοποίησης των μαθητών σε ζητήματα αποδοχής της ετερότητας του άλλου.

Η δεύτερη θεατρική παράσταση παρουσιάστηκε στην αίθουσα τελετών του σχολείου με τη λήξη του σχολικού έτους. Το κείμενο της παράστασης ήταν μία διασκευή από το ομώνυμο παραμύθι της Φυλλιώς Νικολούδη: «Το χαρούμενο λιβάδι». Το περιεχόμενο του κειμένου της παράστασης ταίριαζε απόλυτα με τον σεβασμό της ετερότητας του άλλου, και τα παιδιά το κατανόησαν αυτό, μέσα από τα συμβολικά μηνύματα των λόγων που άρθρωναν οι θεατρικοί ρόλοι και από το σκηνικό περιβάλλον που είχε διαμορφωθεί.

Οι μαθητές οδηγήθηκαν στη μάθηση και την αποδοχή της διαφορετικότητας, μέσω μιας βαθμιαίας διαδικασίας, η οποία περιελάμβανε τρία μαθησιακά επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο, της απόκτησης πολυπολιτισμικής ταυτότητας, συνίστατο στην ευαισθητοποίηση των μαθητών σε όλο το φάσμα των ανθρώπινων δυνατοτήτων. Το δεύτερο επίπεδο, της ασφάλειας, συνίστατο στην απόκτηση γνώσεων, δεξιοτήτων, συμπεριφορών και αξιών για κάποιο πολιτισμό. Το τρίτο επίπεδο, της ενδυνάμωσης, συνίστατο στην απόκτηση γνώσεων, δεξιοτήτων, συμπεριφορών και αξιών για τη συμμετοχή των μαθητών στην ευρύτερη κοινωνία.⁴⁶

Τα συμπεράσματά μας από την ερευνητική παρέμβαση σε σχολικές τάξεις του τριθέσιου Δημοτικού σχολείου Νέας Τίρυνθας συνοψίζονται στα ακόλουθα: α) Άρθθηκαν τα εμπόδια που εμφανίζονται στη διαπολιτισμική

⁴⁶ Βλ. Habernan και Post (1994) 109.

μάθηση, όταν ανακύπτουν ζητήματα αποδοχής της ετερότητας του άλλου. Μέσα από τη συμμετοχή τους στα βιωματικά εργαστήρια διαδικαστικού δράματος, οι μαθητές καλλιέργησαν διαπολιτισμικές και κοινωνικές δεξιότητες και μπόρεσαν να συνεργαστούν μεταξύ τους, τόσο στις δραματικές δραστηριότητες όσο και στις δύο θεατρικές παραστάσεις β) Το διαδικαστικό δράμα φαίνεται να μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στην ευαισθητοποίηση των μαθητών σε ζητήματα αποδοχής της ετερότητας του άλλου, κρίνοντας από το επίπεδο συνεργασίας και αλληλοβοήθειας που χαρακτήριζε τις διαπροσωπικές σχέσεις των μαθητών στο τέλος του ερευνητικού προγράμματος παρέμβασης γ) Το διαδικαστικό δράμα παίζει σημαντικό ρόλο στην ενδυνάμωση της προσωπικής και διαπροσωπικής κατανόησης στο πλαίσιο της σχολικής τάξης. Η διαπραγμάτευση κατάλληλων θεμάτων, με εστίαση στο σεβασμό της ετερότητας του άλλου, είχε ως αποτέλεσμα την αλλαγή της συμπεριφοράς των μαθητών απέναντι στους άλλους και την εξάλειψη των ρατσιστικών φαινομένων δ) Οι μαθητές διαφορετικών πολιτισμικών καταβολών αντιμετώπισαν θετικά το διαδικαστικό δράμα ως διδακτική στρατηγική και συμμετείχαν με ενθουσιασμό στα βιωματικά εργαστήρια.

Επίλογος

Η καλλιτεχνική συμπεριφορά, στο διαδικαστικό δράμα, απελευθερώνει τον δάσκαλο από το βάρος του εντατικού σχεδιασμού του μαθήματος και καλεί τους μαθητές να συνδιαμορφώσουν τη γνώση με βάση τις δικές τους επιθυμίες, ανάγκες και προσδοκίες.⁴⁷ Ο ακρογωνιαίος λίθος της μάθησης, στο εκπαιδευτικό δράμα, είναι η δύναμη της φαντασίας. Η δραματική πράξη απαιτεί την ενεργοποίηση των γνωστικών λειτουργιών και των μεταγνωστικών δεξιοτήτων των συμμετεχόντων, για την κατανόηση των φανταστικών δραματικών μικρόκοσμων.⁴⁸ Με την πρόσβαση στον φανταστικό κόσμο, οι μαθητές έχουν τη δυνατότητα να βιώσουν νέους ρόλους, καινοτόμες προοπτικές και νέες σχέσεις. Στη δημιουργία και στη διατήρηση της δραματικής διαδικασίας, οι μαθητές οικοδομούν και εξερευνούν εικόνες, ρόλους και καταστάσεις.⁴⁹ Το δραματικό πλαίσιο είναι πρόσφορο για την ανακάλυψη, ιδεών, συναισθημάτων και συμπεριφορών σε δημόσια μορφή. Η δραματική διαδικασία ενδυναμώνει τις δεξιότητες των μαθητών, δεδομένου ότι είναι διαδραστική, συνεργατική και προκλητική. Το περιεχόμενο της κινητοποιεί την εκούσια συμμετοχή στη μάθηση, επειδή εμπεριέχει δυσκολίες και διλήμματα που πρέπει να υπερπηδηθούν.⁵⁰

Η υιοθέτηση της δραματικής τέχνης, ως μεθόδου ευαισθητοποίησης των μαθητών στην ετερότητα του άλλου, αναδεικνύει το δυναμικό μιας

⁴⁷ Βλ. Taylor και Warner (2006) 26.

⁴⁸ Βλ. Somers (1996) 149.

⁴⁹ Βλ. Barrs, Barton και Booth (2012) 124.

⁵⁰ Βλ. Burnard και Hennessy (2006) 140.

παιδοκεντρικής και ομαδοσυνεργατικής παιδαγωγικής μεθόδου. Η μαθησιακή διαδικασία στο εκπαιδευτικό δράμα οικοδομείται πάνω στην ασάφεια των ρόλων του δασκάλου και των μαθητών. Αυτοί οι ρόλοι είναι πολύπλευροι και απαιτούν την ικανότητα αυτοελέγχου, αυτοσυγκέντρωσης, συνεργασίας, επικοινωνίας και ομαδικής αλληλεπίδρασης.⁵¹

Στην παρούσα έρευνα το διαδικαστικό δράμα διαδραμάτισε γεφυροποιό ρόλο στη συσχέτιση των Ρομά και των μη Ρομά παιδιών στη σχολική τάξη. Για να βελτιωθούν οι διομαδικές σχέσεις, απαιτείται η επαφή των μελών τους. Άλλες κρίσιμες συνθήκες για επιτυχή διομαδική επαφή είναι να υπάρχει η δυνατότητα προσωπικής γνωριμίας και φιλίας μεταξύ των μελών των ομάδων, όπως και η αύξηση του χρόνου έκθεσης των μελών σε συνεργατική αλληλεπίδραση. Η απλή επαφή μεταξύ των ομάδων είναι μια αρχή, αλλά για να είναι επιτυχής, πρέπει να υπάρχουν ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Οι ομάδες πρέπει να εισέλθουν σε κατάσταση επαφής και αλληλεξάρτησης σε ισότιμη βάση και σε υποστηρικτικό ασφαλές πλαίσιο, όπως είναι αυτό του διαδικαστικού δράματος.⁵²

Κλείνοντας, θα πρέπει να επισημανθεί το γεγονός ότι, το εκπαιδευτικό δράμα είναι η μόνη μορφή θεατρικής τέχνης, στην οποία οι άνθρωποι, ατομικά ή ομαδικά, διαμορφώνουν την ιδιοσυγκρασία τους και επικοινωνούν τον πλούτο των ιδεών τους στους άλλους. Αν και πολλά ερωτήματα, σε σχέση με το εκπαιδευτικό δράμα, παραμένουν αναπάντητα, μένουμε στη διαπίστωση ότι αυτό έχει μια σημαντική συνεισφορά στην κατανόηση του εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου των συμμετεχόντων σ' αυτό. Άλλωστε, το εκπαιδευτικό δράμα είναι πιο περιεκτικό σε εκφραστικές δυνατότητες σε σχέση με τις υπόλοιπες καλές τέχνες, αφού δεσμεύει τους συμμετέχοντες φυσικά, νοητικά, συναισθηματικά, λεκτικά και κοινωνικά. Οι δυνατότητες αξιοποίησης του δράματος στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα δεν εξαντλήθηκαν και είναι αναγκαίο να γενικευθεί η χρήση του στα ωρολόγια προγράμματα σπουδών της πρωτοβάθμιας και της δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Βιβλιογραφία

- Ackroyd, J. (2007): *Research Methodologies for Drama Education*, Sterling, USA.
- Banks, C., και Banks, J. (1995): «Equity Pedagogy: An Essential Component of Multicultural Education», *Theory Into Practice* 34(3), 152 -157.
- Barrs, M., Barton, B. και Booth, D. (2012): *This Book is not about Drama: It's*

⁵¹ Βλ. Hornbrook (2002) x.

⁵² Βλ. Pettigrew και Tropp (2006).

about new Ways to Inspire Students, Markham, Ontario.

- Bierema, L. L. (2010): «Diversity Education: Competencies and Strategies for Educators», *Advances in Developing Human Resources* 12(3), 312-331.
- Bowell, P. και Heap, B. S. (2013): *Planning Process Drama: Enriching Teaching and Learning*, New York.
- Bruner, J. S. (1966): *Toward a Theory of Instruction*, Cambridge, Massachusetts.
- Burnard, P. και Hennessy, S. (2006): *Reflective Practice in Arts Education*, Dordrecht.
- Cavaleros, C., Van Vuuren, L. V. και Visser, D. (2002): «The Effectiveness of a Diversity Awareness Training Programme», *SA Journal of Industrial Psychology* 28(3), 50-61.
- Choudhuri, D. D., Santiago-Rivera, A. L. και Garrett, M. T. (2012): *Counseling & Diversity*, Australia Brooks/Cole.
- Courtney, R. (1989): *Play, Drama & Thought: The Intellectual Background to Dramatic Education*, Toronto.
- Cox, T. και Beale, R. I. (1997): *Developing Competency to Manage Diversity: Readings, Cases and Activities*, San Francisco, CA.
- Doona, J. (2014): *Secondary Drama: A Creative Source Book: Practical Inspiration for Teachers*, Milton Park, Abingdon.
- Dowdy, J. K. και Kaplan, S. (2011): *Teaching Drama in the Classroom: A Toolbox for Teachers*, Rotterdam, The Netherlands.
- Fleming, M. (2013): *Teaching Drama in Primary and Secondary Schools: An Integrated Approach*, Hoboken.
- Grove, R., Schmersahl, K., Kurt, P. και Henry, R. (2000): *Diversity Education in Administrator Training: Preparation for the 21st Century*, Washington, DC.
- Habernan, M. και Post, L. (1994): «Multicultural Schooling: Developing a Curriculum for a Real World», *Peabody Journal of Education* 69(3), 101 -115.
- Hatton, C. και Lovesy, S. (2008): *Young at Art: Classroom Play building in Practice*, New York.
- Harrison, M. (1998): *The Language of Theatre*, New York.
- Heathcote, D., Johnson, L. και O'Neill, C. (1991): *Collected Writings on Education and Drama*, Evanston, Illinois.

- Hornbrook, D. (1998): *On the Subject of Drama*, London.
- Hornbrook, D. (2002): *Education and Dramatic Art*, New York.
- Johnson, L. και O'Neill, C. (1984): *Dorothy Heathcote: Collected Writings on Education and Drama*, Cheltenham.
- Kent, A. (1994): «I Was There!: Creative Drama for Social Change», *Theatre Topics* 4(1), 65 - 73.
- Kitson, N. και Spiby, I. (1997): *Drama 7-11 Developing Primary Skills*, New York.
- Kontopodis, M., Wulf, C. και Fichtner, B. (2011): *Children, Development and Education: Cultural, Historical, Anthropological Perspectives*. Dordrecht.
- La Fromboise, T., Coleman, H. και Gerton, J. (1993): «Psychological Impact of Biculturalism: Evidence and Theory», *Psychological Bulletin* 114, 395-412.
- Liebkind, K. (2001): «Acculturation», στον τόμο: *Blackwell Handbook of Social Psychology. Intergroup Processes*: vol. 3, επιμ.: R. Brown, και S. Gaetner, Oxford, 386-406.
- Lynch, J., Modgil, C. και Modgil, S. (1994): *Cultural Diversity and the Schools Vol.4. Human Rights, Education and Global Responsibilities*, London.
- Maher, F. A. και Tetreault, M. K. (1994): *The Feminist Classroom*, New York.
- Μουδατσάκις, Τ. Ε. (1994): *Η Θεωρία του Δράματος στη Σχολική Πράξη, Το Θεατρικό Παιχνίδι, η Δραματοποίηση ως Μέθοδος Προσέγγισης Αφηγηματικών Κειμένων*, Αθήνα.
- O'Neill, C. (1995): *Drama Worlds: A Framework for Process Drama*, Portsmouth.
- O'Neill, C. και Lambert, A. (1982): *Drama Structures: A Practical Handbook for Teachers*, London.
- O'Toole, J. (1992): *The Process of Drama: Negotiating Art and Meaning*. London.
- Pettigrew, T. και Tropp, L. (2006): «A Meta-analytic Test of Intergroup Contact Theory», *Journal of Personality and Social Psychology* 90, 751-783.
- Rosenberg, H. S. (1987): *Creative Drama and Imagination: Transforming Ideas into Action*, New York.
- Schonmann, S. (2011): *Key Concepts in Theatre/Drama Education*, Boston.
- Sharon, G. (2000): *Drama and Diversity: A Pluralistic Perspective for Educational Drama*, Portsmouth, New Hampshire.

- Somers, J. (1996): *Drama and Theatre in Education: Contemporary Research*. North York, ON, Canada.
- Taylor, P. και Warner, C. D. (2006): *Structure and Spontaneity: The Process Drama of Cecily O'Neill, Stoke on Trent*, United Kingdom.
- Thomas, K. M. (2005): *Diversity Dynamics in the Workplace, College Edition*. Belmont, California.
- Wagner, B. J. (1999): *Building Moral Communities through Educational Drama*, Stamford, Connecticut.
- Winston, J. (2012): *Second Language Learning Through Drama: Practical Techniques and Applications*, New York.
- Vedder, P. και Virta, E. (2005): «Language, Ethnic Identity, and the Adaptation of Turkish Immigrant Youth in the Netherlands and Sweden», *International Journal of Intercultural Relations* 29, 317-337.
- Verkuyten, M. (2005): *The Social Psychology of Ethnic Identity. European Monographs in Social Psychology*, New York.

Η εταιρική κατεύθυνση του θεάτρου της ετερότητας.
Το θεραπευτικό θέατρο

The collective direction of the theatre of heterotity.
The Therapeutic Theatre

Στέλιος Κρασανάκης

MD, Ψυχίατρος
Δραματοθεραπευτής-Σκηνοθέτης
Διδάσκων ΕΚΠΑ

Stelios Krasanakis

MD, Psychiatrist
Dramatherapist-Theatre Director
Teaching fellow of National Kapodistrian
University of Athens

Email: aeongr@otenet.gr

Abstract

This abstract explores the borders between theatre and diversity, theatre and therapy, normality and abnormality, intimacy and the uncanny. The presentation of these meanings is based on the theories of S. Freud, M. Foucault, R. Landy and P. Jones. These meanings are related to the contemporary theatre, theatre of diversity, queer theatre, oppressed theatre and Dramatherapy. Dramatherapy is a method of therapy which uses the dramatic process to help people during times of stress, emotional upheaval or disability. In Dramatherapy the employment of Drama as a medium of change during the course of illness, crisis or uncertainty, or to facilitate personal growth is intentional and is the essence of the approach. This intention differentiates it from other forms of theatrical activity. We follow the journey of the therapeutic theater from ancient Greece to the 20th century, returning to Greece from a western path. Dramatherapy works with different populations. Similarities and differentiations between therapeutic and professional theatre are emerging. Good paradigms for the theatre of diversity are the plays of Dimitris Dimitriades. Finally I will mention the plays I have directed, working with diversity.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο, ετερότητα, ανοίκειο, δραματοθεραπεία.

Keywords: theatre, heterotity, the uncanny, dramatherapy.

Ποιες δυσκολίες παρουσιάζει ο ορισμός του θεάτρου στη μεταμοντέρνα εποχή μας; Γνωρίζουμε πώς ορίζεται η ετερότητα ή πώς εντοπίζεται σε σχέση με τον Άλλο;

Ποια είναι τα όρια του θεάτρου; Σε τι σχέσεις χωροθέτησης υπόκειται αυτή η ετεροτοπία που ονομάζουμε Θέατρο;¹

Πρόκειται για έναν χώρο εντελώς απελευθερωμένο από όρια, με πρωτοφανή ευρύτητα;

Ο μύθος, ο χώρος και ο χρόνος έχουν απομακρυνθεί, το Θέατρο αποτελεί μια νέα μυθολογία, μια απόλυτη ετερότητα. Ένα Θέατρο δράσης, επινόησης και σωματικότητας έρχεται να καταλάβει το κέντρο του υβριδικού πολιτισμού μας, σχεδόν μονοπωλώντας κοινό, κριτικούς και δημιουργούς. Σ' αυτό το θέατρο επιθυμούν, καλούνται και διαγκωνίζονται να εκφράσουν την τέχνη τους εικαστικοί, μουσικοί, επιστήμονες, φιλόσοφοι και περσόνες διαφορετικής προέλευσης και καταγωγής.

Ως δημιουργοί στέκονται εκστατικοί και αμφιθυμικοί ανάμεσα στην επιδίωξη ή την αποφυγή της ομοιότητας και της διαφοράς. Από την κυριαρχία της εικόνας και της τεχνολογίας, στην ανάγκη τους για αυτονομία, έκφραση και επικοινωνία. Ποια επιλογή θα τους προσφέρει ενίσχυση του κοινωνικού δεσμού και πληρέστερη εξέλιξη της ταυτότητάς τους;

Η ομοιομορφία μεταξύ των ατόμων προκαλεί τάσεις διαφοροποίησης με στόχο τη διακριτότητα εαυτού και ετέρου, τη διασφάλιση της ταυτότητας και της ατομικότητας. «Η ταυτότητα συνοικοδομείται από δύο παράλληλες και αντιθετικές διαδικασίες, εκ των οποίων η μια προσανατολίζεται προς τη διαφοροποίηση, την εξατομίκευση, τη διεκδίκηση της μοναδικότητας, ενώ η άλλη επιδιώκει την ομοιότητα, τον κοινωνικό δεσμό, την ταύτιση με τον έτερο. Είναι αξιοσημείωτο το ότι ο όρος ταυτότητα έχει στις περισσότερες γλώσσες έναν αμφισήμαντο χαρακτήρα, που επικαλείται τόσο την ομοιότητα (ταυτός=όμοιος, ίδιος με τους άλλους), όσο και τη διαφορά, το χαρακτήρα μοναδικότητας που ξεχωρίζει και διαφοροποιεί κάποιον από τους άλλους. Έτσι, ο ίδιος ο ορισμός σηματοδοτεί τη διττή λειτουργία και προέλευση της ταυτότητας, που οικοδομείται και εξελίσσεται μέσα από τη συνεχή αμφιταλάντευση και την αναζήτηση ισορροπίας μεταξύ των δύο αντιθετικών πόλων της ομοιότητας και της διαφοράς».²

Ομοιότητα και διαφορά, οικείο και ανοίκειο, κανονικό και μη κανονικό. Εδώ χρησιμοποιώ την έννοια του ανοίκειου με τον τρόπο του S. Freud, ως εκείνου δηλαδή που παράγει μια απροσδιόριστη ανησυχία, ανάμικτη με φόβο, μια ιδιαίτερη απόχρωση του τρομακτικού, του παράδοξου, του αλλόκοτου, του απόκοσμου, του δυσοίωνου, του φρικώδους.³

Όταν ο Freud αναζητά το ανάλογο του ανοίκειου σε άλλες γλώσσες, στα ελληνικά το συναντά στην έννοια του «ζένου». Και θεωρεί ότι ανοίκειο

¹ Foucault (2012) 257.

² Σακαλάκη (1996) 31.

³ Freud (2009) 10.

είναι εκείνο εντός του οποίου κάποιος δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του, διότι στην πραγματικότητα, αυτό το ανοίκειο δεν είναι κάτι νέο ή ξένο, αλλά κάτι παλαιότερο οικείο στην ψυχική ζωή, που η απώθηση αποξένωσε από αυτή και τώρα αναδύεται ως τέτοιο.

Η σχέση με την απώθηση αποσαφηνίζει και τον ορισμό του Shelling ότι το ανοίκειο είναι κάτι που από το σκοτάδι όπου οφείλει να παραμείνει, πρόβαλε στο φως.⁴ Θα μπορούσαμε, δηλαδή, να συνδέσουμε το ανοίκειο με το κρυφό, το μυστικό, το μύχιο. Το ανοίκειο και το έτερο, ως εκ τούτου, αποτελεί μια εκ των έσω απειλή του εαυτού μας, επειδή εδράζεται στο ασυνείδητο, όχι μόνο για τον σημερινό άνθρωπο -από πάντα.

Ο Michel Foucault, στις μελέτες του για τη μη κανονικότητα, ακολουθεί το νήμα της ιστορικότητας. Διακρίνει τρεις βασικούς μη κανονικούς τύπους, το τέρας, τον αδιόρθωτο και τον αυνανιζόμενο, όπως εμφανίζονται από τον 17^ο στον 19^ο αιώνα.

Την προβληματική του διατρέχουν ο κανιβαλισμός, η αιμομιξία και ο ερμαφροδιτισμός. Ο κανιβαλισμός αφορά τον λαό, η αιμομιξία τους Βασιλείς ενώ ο ερμαφρόδιτος είναι ένα τέρας, γιατί είναι ενάντια στην τάξη και τον συνήθη κανόνα της φύσης, η οποία χώρισε το ανθρώπινο είδος στα δύο: αρσενικά και θηλυκά. Τότε ακριβώς, στην περίοδο αυτή, η οποία καλύπτει τα χρόνια 1840 έως 1875, οργανώνεται μια ψυχιατρική, την οποία μπορούμε να ορίσουμε ως τεχνολογία της ανωμαλίας.

Με ποιον τρόπο συνάντησε άραγε η τεχνολογία αυτή της ανωμαλίας μια ολόκληρη σειρά άλλων διαδικασιών κανονικοποίησης, οι οποίες από την πλευρά τους δεν αφορούσαν την εγκληματικότητα, την τερατωδία, αλλά ένα τελείως διαφορετικό πράγμα: την καθημερινή σεξουαλικότητα.⁵ Απ' ό,τι φαίνεται, η Ψυχιατρική επεχείρησε να διαχειριστεί αυτές τις δυστοπίες ετερότητας όχι πάντα με τον πιο διαφωτιστικό τρόπο ως όφειλε.

Φαίνεται ότι η διαφορά των φύλων συνιστά την πρωταρχική διαφορά πάνω στην οποία οικοδομούνται τα κοινωνικά συστήματα, μια διαφορά που προκαλεί τρέμο, φρίκη και αποστροφή. Ο τρόπος που τα μέλη μιας κοινωνίας αντιμετωπίζουν σε συμβολικό και φαντασιακό επίπεδο το πρόβλημα της ομοιότητας και της διαφοράς, της ταυτότητας και της ετερότητας και των ορίων τους έχει σχέση με τις φαντασιακές αναπαραστάσεις και τους συλλογικούς συμβολισμούς στη συγκεκριμένη κοινωνία, αλλά και τη χρονική στιγμή που συμβαίνει.

Διαπιστώνουμε ότι υπάρχει ένα αμφίδρομο συνεχές ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία που εξελίσσεται, μεταλλάσσεται και διαφοροποιείται με το πέρασμα του χρόνου, από εποχή σε εποχή, όπως και ανάμεσα σε διαφορετικές κουλτούρες.

Μια διαδρομή με περάσματα, με σκοτεινές και κατάμαυρες περιοχές, με φωτεινές εξαιρέσεις και πολλά, πάρα πολλά στερεότυπα και προκαταλήψεις.

⁴ Freud (2009) 48.

⁵ Foucault (2011) 148, 208, 316.

Τελικά, θα μπορούσαμε να πούμε, ότι αυτό το φρικώδες ανοίκειο, το έτερο συναντάται με το καινοφανές και ότι σε μια άλλη εποχή μπορεί εκείνο που σήμερα είναι ανοίκειο και αποτρόπαιο, αύριο να είναι οικείο και αποδεκτό, όμοιο και όχι διαφορετικό, παράξενο αλλά όχι φρικώδες.

Ο όρος *queer* σήμερα έρχεται να δηλώσει ακριβώς αυτό το παράξενο, το περίεργο, το αλλόκοτο, να αποστασιοποιηθεί από την κανονικότητα και τον διισμό των φύλων, να αποτελέσει τη μεγάλη ομπρέλα για πολιτισμικές, κοινωνικές και σεξουαλικές αμφισβητήσεις. Μας εξοικειώνει με το διαφορετικό και το εγκαθιστά εντός του πολιτισμού μας, και όχι στο περιθώριό του, επινοώντας νέα εργαλεία υπέρβασης των ορίων της λογοτεχνίας και του θεάτρου, διαγράφοντας μια κοινωνική διαδρομή μεγάλης εμβέλειας. Ένας όρος που ξεπερνά τη σεξουαλική διαφοροποίηση και ποικιλομορφία ενώ την εμπεριέχει και δημιουργεί νέες αισθητικές, επιστημονικές και κοινωνικές αναλογίες και σταθερές.

Φαίνεται ότι το Θέατρο είναι η κατεξοχήν περιοχή όπου δοκιμάζονται αλλά και εκφράζονται όλες οι νέες τάσεις, προκλήσεις, αμφισβητήσεις και πειραματισμοί που το *queer* εμπεριέχει και εκφράζει, ένας χώρος πολυσυλλεκτικός, πολυεπίπεδος και πολυπαραγοντικός, η απόλυτη αποτύπωση της εποχής του μεταμοντέρνου, η περιοχή που υφίσταται τις περισσότερες αλλαγές και μεταλλάξεις. Ένα ευρύ κέλυφος που εμπεριέχει όχι μόνο τις τέχνες, αλλά και τις επιστήμες και τις τεχνολογίες. Φαίνεται ότι όλοι οι δρόμοι οδηγούν στο Θέατρο, θαρρείς και όλοι επιζητούν ένα πεδίο διαφοροποίησης της ομοιόμορφης ζωής τους. Ένα τοπίο αποδόμησης με ρευστές ταυτότητες και φύλα, εναλλαγές και μεταβάσεις με φωνητικούς και σωματικούς πειραματισμούς, με ντουμπλαρίσματα, διογκώσεις και αναμιξίσεις.

Από τον W. Shakespeare στον K. Bogomolov τα φύλα εμφανίζονται επί σκηνής ρευστά ή αντεστραμμένα σε σχέση με την ταυτότητα του ηθοποιού. Δεν υπάρχει τίποτα που να μη χωρά στη σκηνή ή καλύτερα η σκηνή μπορεί να εμπεριέχει οτιδήποτε. Η ζωή ταυτίζεται με το θέατρο που αποτελεί το είδωλό της και ταυτόχρονα την ετερότητά της.

Η σχέση θεάτρου και ετερότητας θεωρείται αυτονόητη και συχνά αναπόδραστη. Ποιος ο λόγος να εισέλθουν στον χώρο της δραματουργίας και να ανέβουν επί σκηνής ήρωες, χαρακτήρες και ρόλοι, που δεν είναι διαφορετικοί, που δεν βρίσκονται σε μια κρίσιμη και αλλόκοτη φάση της ζωής τους ή σε μια μετάβαση από μια οικεία καθημερινότητα σε μια ανοίκεια σε αυτούς και στο κοινό κατάσταση; Μια κατάσταση οριακή, όπου δοκιμάζεται η υπαρξιακή αλλά και σωματική τους υπόσταση, αλλά και οι απωθημένες επιθυμίες μαζί με τις ενσωματωμένες μνήμες και συμπεριφορές. Επιπλέον, το ίδιο το θέατρο διερευνά τις πολλαπλές του μορφές έκφρασης, τις έτερες και εταιρικές του εκφάνσεις, τις οριακές εφαρμογές του. Μιλάμε για το εφαρμοσμένο Θέατρο, για το θέατρο ως μέσον ή και παρέμβαση στην εκπαίδευση, στην κοινωνία, στη θεραπεία, στην πολιτική.

Μια τέτοια κατεύθυνση του θεάτρου αποτελεί το θεραπευτικό θέατρο. Άρχισε να εφαρμόζεται μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, τη δεκαετία

του '50, και σιγά-σιγά διαμορφώθηκε σε μια ενιαία θεραπευτική μέθοδο. Γνωρίζουμε ότι οι απαρχές του θεραπευτικού θεάτρου εντοπίζονται στην αρχαία Ελλάδα και ότι αρκετοί θεραπευόμενοι του Ασκληπιείου συμμετείχαν στον χορό των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στο παρακείμενο θέατρο της Επιδαύρου με θεαματικά και αναγνωρίσιμα αποτελέσματα. Ο Αριστοτέλης και ο Καϊλίους Αυρήλιος [5ος αιώνας μ.χ.] αναγνώρισαν την ύπαρξη θεραπευτικών δυνατοτήτων στο Δράμα.

Η Δραματοθεραπεία εμφανίζεται στη Δύση από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Γνωρίζουμε ότι ο όρος αναφέρεται για πρώτη φορά στο κείμενο του S. Austin Principles of Drama therapy (1917). Η πρώτη καταγεγραμμένη χρήση του όρου Δραματοθεραπεία στη Μεγάλη Βρετανία συναντάται στη διάλεξη του Peter Slade στη British and Medical Association (1939).

Αργότερα (1956), συναντάμε τον ίδιο όρο στο άρθρο του «Drama-therapy as an aid to become person» [Η Δραματοθεραπεία ως παράγοντας για την ολοκλήρωση της προσωπικότητας]. Οφείλουμε να τονίσουμε εδώ, ότι η σύνδεση ανάμεσα στο Δράμα και τη θεραπεία δεν συνέβη ζαφνικά, αλλά προέκυψε βαθμιαία κατά τη διάρκεια αρκετών δεκαετιών. Δεν εμφανίστηκε μόνο σ' ένα χώρο, στο θέατρο, στην εκπαίδευση ή στην ψυχοθεραπεία ούτε εμφανίστηκε σε μια μόνο χώρα ή μέσα από τη δουλειά ενός μόνο ατόμου. Η εμφάνιση της Δραματοθεραπείας πραγματοποιείται αργά και η ίδια αναπτύσσεται σε αρκετούς χώρους, καθώς ορισμένοι άνθρωποι συνειδητοποιούν ότι είναι δυνατή μια γόνιμη και με δυνατότητες επαφή ανάμεσα στο θέατρο και τη θεραπεία. Αλλαγές και εξελίξεις σε διαφορετικούς τομείς είναι εκείνες που δημιουργούν το πλαίσιο για την τελική διαμόρφωση της Δραματοθεραπείας τη δεκαετία του 1960. Υπάρχουν, όμως, στοιχεία που αποδεικνύουν ότι ορισμένα από τα πρώτα Ευρωπαϊκά άστυλα διέθεταν θεατρικούς χώρους.⁶ Ο Coulmier, διευθυντής του ασύλου Charenton στα περίχωρα του Παρισιού (1797-1811), οργάνωσε θεατρικές παραστάσεις. Ο Μαρκήσιος De Sade τρόφιμος του Charenton έγραψε και σκηνοθέτησε μερικές από εκείνες τις παραστάσεις.

Από το συγκεκριμένο γεγονός, εμπνεύστηκε ο Peter Weiss το έργο του Mara-Sade, όπου επινοεί τη φανταστική συνάντηση των δύο ανδρών. Το 1803, ο γερμανός συγγραφέας Reil γράφει για τη χρήση του θεάτρου σε ψυχιατρικά νοσοκομεία. Έως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, αρκετά από τα μεγάλα άστυλα υπολόγιζαν στον σχεδιασμό τους και τη δημιουργία θεατρικών σκηνών.

Ο Mazor (1966) σημειώνει, επίσης, ότι ορισμένοι από αυτούς που συμμετείχαν στο θέατρο των νοσοκομείων, τις δεκαετίες του 1930 και του 1940, αναγνώρισαν την ύπαρξη μερικών εξαιρετικών δυνατοτήτων σε αυτές τις παραγωγές. Οι Reider, Olinger και Lyle (1939), για παράδειγμα, υπογραμμίζουν τη διάσταση του ερασιτεχνικού θεάτρου ως «συναισθηματικής διεξόδου για τις συγκρούσεις του ασυνείδητου»,

⁶ Jones (2013) 93

ενώ οι Price και Nagle σημειώνουν ότι η θεατρική παράσταση «υπηρετεί ασυνείδητα την κοινωνικοποίηση τόσο στο προσωπικό του νοσοκομείου όσο και στους ασθενείς» (1943). Τέτοιου είδους διορατικές θέσεις σηματοδοτούν τις απαρχές σημαντικών αλλαγών στην αντίληψη των δυνατοτήτων του Δράματος.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε, επίσης, ότι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, στην επαναστατημένη Ρωσία, εμφανίστηκαν κάποιες πρωτοποριακές και πειραματικές μορφές θεάτρου. Ένας τέτοιος πρωτοπόρος ήταν ο Nikolai Evreinov (1874-1953). Μια συλλογή έργων του μεταφράστηκε και δημοσιεύτηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες το 1927 υπό τον τίτλο *The Theatre in life* (Το θέατρο στη ζωή), όπου περιγράφεται η αντίληψή του για την έννοια της «θεατροθεραπείας», ότι το θέατρο δεν είναι απλώς διασκέδαση αλλά ανάγκη. Εξέφρασε την ιδέα ότι η σχέση μας με το θέατρο είναι, με πολλούς και σημαντικούς τρόπους, «προ-αισθητική». Με αυτό εννοεί ότι αποτελεί κάτι τόσο ουσιαστικά απαραίτητο για τον άνθρωπο όσο και ο αέρας, το φαγητό και η σεξουαλική επαφή. Ο ίδιος έκανε τη σύνδεση ανάμεσα στο παιχνίδι του παιδιού, στην υποκριτική και στην παρακολούθηση θεάτρου από τη μια μεριά και στο παιχνίδι των ζώων από την άλλη.

Πρέπει να παραδεχτούμε, ότι η παράδοση του πειραματισμού στο θέατρο του 20^{ου} αιώνα σχετίζεται με την ανάπτυξη του Δράματος ως θεραπεία. Ξεκινώντας από τη σχολή Stanislavski, εκείνη δηλαδή της ψυχολογικής προσέγγισης στη διάπλαση και απόδοση των χαρακτήρων, τη σχολή Brecht εκείνη της αποστασιοποίησης και του κριτικού βλέμματος, το τελετουργικό θέατρο του Artaud, το φτωχό θέατρο του Grotowski, το πολιτισμικό θέατρο του Brook, το θέατρο του καταπιεσμένου του Boal και το ανθρωπολογικό θέατρο του Barba.

Το θεραπευτικό θέατρο δίδει έμφαση στον ρόλο και στις δυνατότητες του Δράματος να αλλάζει τη ζωή σε κοινωνικό και προσωπικό επίπεδο, γεγονός που καθίσταται άλλωστε φανερό και από τα επιτεύγματα του φεμινιστικού θεάτρου, του θεάτρου των Μαύρων, του θεάτρου των ΑΜΕΑ, του θεάτρου με άτομα της ΛΟΑΤ κοινότητας και του θεάτρου με εξαρτημένους. Με μια τέτοια παράσταση, του εμβληματικού κειμένου του Δημήτρη Δημητριάδη *Πεθαίνω σαν χώρα*, έγινε ευρύτερα γνωστή η Δραματοθεραπεία στη χώρα μας.

Η εκπαίδευση στη Δραματοθεραπεία είχε ξεκινήσει το 1986 με τη Sue Jennings, πρωτοπόρο της Δραματοθεραπείας στη Μεγάλη Βρετανία από το 1960, η οποία συνεχίζει μέχρι σήμερα να εργάζεται για την εξάπλωση της μεθόδου (Σκανδιναβία, Ελλάδα, Ισραήλ, Ρουμανία, Μαλαισία).

Εργαζόμουν τότε ως ψυχίατρος στο πρόγραμμα απεξάρτησης 18άνω στο Ψυχιατρικό Νοσοκομείο Αττικής και η συγκεκριμένη σκηνοθεσία προέκυψε ως αποτέλεσμα μιας ομάδας Δραματοθεραπείας. Η παράσταση ξεπέρασε τα όρια του Νοσοκομείου στο Δαφνί, ανέβηκε στο «Ρόδον» και μεταδόθηκε από την τηλεόραση της ΕΡΤ στην εκπομπή «Τέχνη και Πολιτισμός», με αποτέλεσμα να γνωρίσει το ευρύτερο κοινό ένα, νέο τότε, πρόγραμμα απεξάρτησης, αλλά και τη Δραματοθεραπεία. Η Δραματοθεραπεία έχει

συχνά διαδραματίζει ένα ριζοσπαστικό και παρεμβατικό ρόλο στην κοινωνία με δράσεις που ενεργοποιούν και κινητοποιούν.

Η Δραματοθεραπεία έχει κατακτήσει όλα αυτά τα χρόνια ένα ευρύ πεδίο εφαρμογών, αλλά και αποδοχής από τον θεραπευτικό, εκπαιδευτικό και θεατρικό κόσμο παγκοσμίως αλλά και στη χώρα μας. Η Ελλάδα αποτελεί μια από τις πιο ισχυρές χώρες σ' αυτόν τον τομέα με μεγάλο αριθμό δραματοθεραπευτών, βρίσκεται στην τρίτη θέση στην Ευρώπη μετά τη Μεγάλη Βρετανία και την Ολλανδία. Η μέθοδος της Δραματοθεραπείας διδάσκεται σε προπτυχιακά και μεταπτυχιακά τμήματα των Πανεπιστημίων, ενώ παράλληλα παρέχεται ολοκληρωμένη εκπαίδευση μέσα από Ινστιτούτα και εκπαιδευτικά προγράμματα. Πλήρης ακαδημαϊκή εκπαίδευση δεν παρέχεται ακόμη στη χώρα μας. Η μέθοδος εφαρμόζεται σε πολλά θεραπευτικά πλαίσια, είτε ως αυτόνομη είτε ως συμπληρωματική θεραπεία. Φαίνεται ότι η Δραματοθεραπεία δεν αποτελεί πλέον μια «διαφορετική θεραπεία», αλλά έχει τη δυνατότητα να εφαρμοστεί σε «διαφορετικούς πληθυσμούς», όπως εξαρτημένους, άτομα με μετατραυματικό στρες, μετανάστες, πρόσφυγες, φυλακισμένους, άστεγους, διεμφυλικούς, φορείς του Aids, αλλά και σε άτομα με ψυχωσικές ή διατροφικές διαταραχές. Επιτυγχάνονται αξιόλογα αποτελέσματα εκεί όπου οι άλλες θεραπείες αποτυγχάνουν, επειδή εμπλέκει στη θεραπεία το σώμα, τη φαντασία, τα σύμβολα, τη δημιουργικότητα, τη μεταφορά, την αισθητική απόσταση. Οι θεωρίες σχετικά με το ασυνείδητο και το Θέατρο, οι έννοιες περί μεταμόρφωσης έχουν συνεισφέρει στη θεωρία της Δραματοθεραπείας

Το θέατρο εδώ εκλαμβάνεται ως η επιθυμία μας να φανταζόμαστε και να είμαστε διαφορετικοί. Το θέατρο συμβάλλει με αυτόν τον τρόπο στην αναζήτηση αλλά και στη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας, ενός υποκειμένου που φαντασιώνει, επομένως επιθυμεί. Η υποκειμενικότητα σχετίζεται με το ανοίκειο, το διαφορετικό, το έτερο, επιθυμεί την διαφορετικότητα και επιθυμεί για τον εαυτό της. Φαίνεται ότι η ετερότητα αποτελεί τη γενεσιουργό αιτία του θεραπευτικού θεάτρου.

Τον ασυνείδητο και πολύπλευρο εαυτό, την εσωτερική σκηνή επιχειρεί να φέρει στο φως, στην εξωτερική σκηνή, το Θεραπευτικό Θέατρο με γνωστά θεατρικά και θεραπευτικά μέσα. Αυτή η διαμεσολάβηση, αυτή η μετακίνηση, αυτή η μεταφορά από το παρασκήνιο στο προσκήνιο, απαιτεί συγκεκριμένο θεραπευτικό πλαίσιο και συγκεκριμένους λειτουργούς-θεραπευτές. Η έννοια του θεραπευτικού θεάτρου προσδιορίζεται και οριοθετείται από το πλαίσιο εντός του οποίου συμβαίνει και που οφείλει να είναι εξαρχής ονοματοδοτημένο και νοηματοδοτημένο ως θεραπευτικό. Να γνωρίζει ο θεραπευόμενος και να συμφωνεί ότι συμμετέχει σε αυτή τη διαδικασία, ώστε να είναι αξιοποιήσιμα και τα αποτελέσματά της. Εφαρμόζονται συχνά δημιουργικές διαδικασίες που βοηθούν στην έκφραση, δεν αποτελούν, όμως, πλήρη θεραπευτική παρέμβαση και δεν οδηγούν στην αλλαγή. Διότι στόχος του θεραπευτικού θεάτρου είναι η αλλαγή, η βελτίωση, η αποδοχή και η αναπλαισίωση τραυματικών προσωπικών

βιωμάτων και στρεσογόνων καταστάσεων.

Η Δραματοθεραπεία αποτελεί μια δομημένη θεραπευτική μέθοδο που αξιοποιεί γνώσεις, όχι μόνο ψυχολογικές και θεατρολογικές, αλλά και ανθρωπολογικές. Πιστεύω ότι η ανθρωπολογία είναι ο κατ' εξοχήν χώρος της ετερότητας και των πολλαπλών θεωρήσεων της. Εδώ, συναντάμε και αρκετές από τις πρώτες εφαρμογές του θεραπευτικού θεάτρου, μέσα από τις επωδές, τους ρυθμικούς θεραπευτικούς λόγους για τις ασθένειες σωματικές και ψυχικές, που εκφέρονται πάνω από τον άρρωστο με σκοπό τη θεραπεία του.

Η επωδός ανήκει στο αιγιματικό είδος λόγου με ανοίκειες και μυστηριώδεις λέξεις που προσπαθούν να επικοινωνήσουν με υπερφυσικές δυνάμεις ζητώντας την αρωγή τους. Εδώ συναντάμε και τις τελετουργίες που περιλαμβάνουν ορθολογικά και οικεία μέρη αλλά και μεταφυσικά, φαινόμενα παράλογα και συχνά φρικώδη δρώμενα.⁷ Στη Δραματοθεραπευτική πρακτική η σκηνή είναι πάντα καθορισμένη και ακολουθούμε συγκεκριμένα βήματα, ανάλογα με το μοντέλο που εφαρμόζουμε. Η ίδια η σκηνή είναι ένας τόπος διαφορετικός, τα πάντα έχουν τη δική τους δυναμική με κυρίαρχο το «παράδοξο του θεάτρου».

Εκείνο που διαχωρίζει τη σκηνή από το πραγματικό γεγονός είναι η αισθητική απόσταση. Ενώ παίρνουμε απόσταση από τα γεγονότα της ζωής, τα πρόσωπα και τις καταστάσεις, τα αισθητικοποιούμε, τα μετουσιώνουμε, τα μεταμορφώνουμε. Η μεταφορά και η αισθητική-δραματική απόσταση είναι οι δύο βασικές έννοιες στη Δραματοθεραπεία.

Η διάδραση των επί σκηνής ηρώων με τον ψυχισμό ή ακόμη και τη σωματικότητα του κοινού αποτελεί μια συλλογική-διαδραστική σχέση· μπορούμε πλέον να μιλάμε δραματική-ποιητική αδεία για μια «εταιρότητα» του θεάτρου της ετερότητας.

Μέσα από την εργασία μου τα τελευταία 30 χρόνια στο θεραπευτικό θέατρο, με ανθρώπους που εμφανίζουν ψυχοπαθολογία, παραβατικότητα ή διαταραχές συμπεριφοράς, αλλά και την ενασχόλησή μου με το επαγγελματικό θέατρο, μπορώ να διακρίνω τις ομοιότητες αλλά και τις διαφορές ανάμεσά τους.

Όπως προαναφέραμε, στο ξεκίνημά του το θεραπευτικό θέατρο επηρεαζόταν από το πειραματικό, ερασιτεχνικό ή επαγγελματικό θέατρο. Σήμερα, το επαγγελματικό θέατρο, μέσα από μονοπάτια αναζήτησης της αλήθειας αλλά και την ανάγκη για την ομαδικότητα-εταιρικήτητα των νεανικών και όχι μόνο εγχειρημάτων, έχει αρχίσει να υιοθετεί διαδικασίες του θεραπευτικού θεάτρου, χωρίς όμως το θεραπευτικό πλαίσιο. Το θεραπευτικό θέατρο βρίσκεται σε μια διαρκή όσμωση με το επαγγελματικό ή ερασιτεχνικό θέατρο, με παραδείγματα μεταπηδήσεων από τον ένα χώρο στον άλλο, όπως ο Μ. Ravenhill, ο S. Becket, η Όλια Λαζαρίδου, ο Bob Wilson και πολλοί άλλοι. Τελικά, εκείνο που κάνει τη διαφορά είναι η συνθήκη πλαισίου που

⁷ Λυδάκη (2016) 414.

δημιουργείται μια παράσταση.

Το θεραπευτικό θέατρο προέκυψε ως ανάγκη μιας «άλλης» αντιμετώπισης της ψυχοπαθολογίας, της παραβατικότητας, της εκτροπής από το κανονικό.

Πιστεύω, ότι στα σύνορα μεταξύ κανονικότητας και ετερότητας δίδεται σήμερα η μάχη για τον νέο ανθρωπισμό, για το σύγχρονο θέατρο, για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων, για την ελεύθερη έκφραση, για την κατανόηση του «άλλου» μέσα από μια συλλογική εταιρική σχέση (empathy). Έναν ανθρωπισμό ουσιαστικό και πυρηνικό, που δεν έχει σχέση με τον ανθρωπισμό πρώτου επιπέδου, που εμφορείται από μια κανονιστική θεώρηση του κόσμου και της κοινωνίας. Ένας τέτοιος ανθρωπισμός διατρέχει το θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη, μια δραματολογία με την οποία είχα επαφή, ήδη από το 1980, και μπορώ να διακρίνω την αγωνία της για την ετερότητα και την ανάγκη να την αναγνωρίσει ως κανονικότητα, όχι μόνο σε επίπεδο νοήματος και ανθρωπογνωσίας, αλλά και σε επίπεδο λόγου και θεατρικής πράξης. Η ετερότητα ως κανονικότητα, μια κατεύθυνση που υποβάλλεται και υποστηρίζεται από ανάλογη πνευματική ένταση, πυρηνική πυροδότηση και εμπράγματη φαντασία, ενώ υλοποιείται μέσα από εμμονές, επαναλήψεις και επαναφορές.

Ένα τέτοιο σύμπαν φαίνεται ότι επηρέασε και τις δικές μου επιλογές, διότι αποτιμώντας τη μέχρι τώρα εργασία μου, διαπιστώνω ότι το νήμα που συνδέει όλες τις θεατρικές μου δουλειές είναι εκείνο της ετερότητας. Οι παραστάσεις μου φέρνουν επί σκηνής τους «διαφορετικούς» ήρωες, όπως πρόσωπα που πάσχουν από ψυχώσεις (Lenz, Schreber's nervous illness, Camille Claudel) ή μια drag queen (Παρτάλι).

Μέσα σε μια τέτοια κατεύθυνση και για λόγους που ήδη ανέφερα, σκηνοθέτησα κείμενα του Δημητριάδη όπως *Πεθαίνω σαν χώρα* (1989), *Κατάλογοι* (1994), *Οδυσσέας* (2006), *Insensio* (2007), αλλά και μεταφράσεις του, όπως το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του S. Becket (1995). Τα δύο πρώτα έργα παρουσιάστηκαν σε θεραπευτικά πλαίσια και τα άλλα δύο με επαγγελματίες ηθοποιούς στο θέατρο.

Στα έργα του, ο Δημητριάδης φέρνει στο κέντρο τον άνθρωπο. Γράφει στο σημείωμά του για την έκδοση-πρόγραμμα της παράστασης *Περιμένοντας τον Γκοντό* που ανέβασα με άτομα που βρίσκονταν στη διαδικασία της απεξάρτησης: «Η μόνη αντίπραξη σ' αυτήν την εμβληματική και πάγια απραξία είναι το Παιχνίδι. Ο άνθρωπος παίζει τον άνθρωπο. Ο άνθρωπος υποδύεται τις καταστάσεις του ανθρώπου. Ο άνθρωπος παριστάνει τη γλώσσα του, τον χρόνο του, τη σκέψη του, τα αισθήματά του - τη ζωή και τον θάνατό του. Ο άνθρωπος αναπαριστά τον άνθρωπο. Τα παίζει όλα για όλα. Τα κάνει θέατρο. Αυτή η δευτερογενής ζωή, αυτό το διπλότυπο της ύπαρξης, αυτό το αντίγραφό του είναι, συνιστά τον μοναδικό αντιπερισπασμό στην ασυδοσία της Μηχανής του Κύκλου».⁸

⁸ Becket (1995) 12-13.

Νομίζω ότι δεν μπορούσα να φανταστώ καλύτερο ορισμό για τη Δραματοθεραπεία αλλά και την ίδια την πραγματική ζωή.

Βιβλιογραφία

- Austin, S. (1917): *Principles of drama-therapy*, Νέα Υόρκη.
- Becket, S. (1995) *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Πρόγραμμα παράστασης, Εταιρεία Έκφρασης ΑΙΩΝ (μετ. Δ. Δημητριάδης) Αθήνα.
- Foucault, M. (2011): *Οι μη κανονικοί, Παραδόσεις στο Κολέγιο της Γαλλίας, 1974-1975*, (μετ. Σ. Σιαμανδούρας), Αθήνα.
- Foucault, M. (2012): *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, (μετ. Τ. Μπέτζελος), Αθήνα.
- Freud, S. (2009): *Το Ανοίκειο*, (μετ. Έ. Βαικούση), Αθήνα.
- Jones, P. (2003): *ΔΡΑΜΑΤΟΘΕΡΑΠΕΙΑ Το θέατρο ως τρόπος ζωής και θεραπείας*, (μετ. Δ. Μηλιώνη, Ό. Βιτούλα επιμ. Σ. Κρασανάκης), Αθήνα.
- Λυδάκη, Α. (2016): *Αναζητώντας το χαμένο παράδειγμα*, Αθήνα.
- Σακαλάκη, Μ. (1996): *Ετερότητες αναπαραστάσεις του κοινωνικού δεσμού*, Αθήνα.

Για έναν πολιτισμό της ειρήνης

Towards a culture of peace

Μάρθα Κατσαρίδου

Επίκουρη Καθηγήτρια,
Παιδαγωγικό Τμήμα
Προσχολικής Εκπαίδευσης,
Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Martha Katsaridou

Assistant Professor,
Department
of Early Childhood Education,
University of Thessaly

mkatsaridou@uth.gr
marthakarim@yahoo.com

Koldo Vio

Παιδαγωγός Θεάτρου, Σκηνοθέτης

Koldo Vio

Theatre-Educator, Theatre Director

urratxa@yahoo.es

Abstract

«How do we transcend the cycles of violence that bewitch our human community while still living in them?» (Lederach, 2005)

«We must all do theatre, to discover who we are and find out who we could become» (Boal, 2006)

The above two sentences summarize the article's essential aim: a drama/theatre in education approach of a liberating empowering education that is envisioning the creation of a world without war, social injustice and power relations. Concepts that are to be analyzed are Peace Education, Conflict resolution education, Education in and for conflict as well as positive and negative peace, personal, structural and cultural violence.

Through a two-hour and a half drama workshop experience, based on different stimuli, drama conventions and the participants' personal and collective contributions, the article explores creative teaching practices in order to promote critical awareness, pure dialogue, praxis, peace and social justice under the wider need of the world's social transformation.

Λέξεις-κλειδιά: θεατροπαιδαγωγικές πρακτικές, ειρήνη.

Keywords: drama in education, peace.

Ο πολιτισμός της ειρήνης και η εκπαίδευση για την ειρήνη

«Πώς ξεπερνάμε τους κύκλους της βίας που γοητεύουν την ανθρώπινη κοινότητά μας ενώ ζούμε ακόμα σ' αυτές;»¹

«Πρέπει όλοι να κάνουμε θέατρο για να ανακαλύψουμε ποιοι είμαστε και να βρούμε ποιοι μπορούμε να γίνουμε»²

Οι δύο παραπάνω φράσεις συνοφίζουν κατά πολύ τον στόχο του βιωματικού εργαστηρίου με τίτλο «Για έναν πολιτισμό της Ειρήνης» που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Στ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου με τίτλο «Θέατρο και Ετερότητα». Πρόκειται για μία θεατροπαιδαγωγική προσέγγιση του πολιτισμού της ειρήνης μέσα από μια απελευθερωτική και χειραφετητική εκπαίδευση, που οραματίζεται τη δημιουργία ενός κόσμου χωρίς πόλεμο αλλά ταυτόχρονα χωρίς κοινωνική αδικία και σχέσεις εξουσίας.

Η Betty Reardon, που θεωρείται μία από τους σημαντικότερους στοχαστές όσον αφορά την εξέλιξη της εκπαίδευσης για την ειρήνη, σημειώνει ότι η σχέση της εκπαίδευσης και της κοινωνίας είναι αναπόδραστη, καθώς η εκπαίδευση ως δραστηριότητα με συγκεκριμένη πρόθεση είναι αλληλένδετη με τις εγγενείς πολιτικές και ηθικές αξίες της κοινωνίας. Η ειρήνη, υποστηρίζει η Reardon, αποτελεί την πρωταρχική κοινωνική αξία και ως εκ τούτου ο βασικός σκοπός της εκπαίδευσης πρέπει να είναι ο μετασχηματισμός των κοινωνικών δομών και των υπόρρητων τρόπων σκέψης προς την αυθεντική ειρήνη, μια αντίληψη της ειρήνης που στηρίζεται σε μια κοσμοπολιτική ηθική και πολιτική προσέγγιση. Έτσι, η εκπαίδευση για την ειρήνη που προτείνει είναι τόσο μετασχηματιστική όσο και κοσμοπολιτική.³ Το πλούσιο έργο της Reardon διακρίνεται από διάφορες περιόδους, όπου η ίδια εξελίσσει την έννοια της ειρήνης και της εκπαίδευσης για την ειρήνη. Ο Βασίλης Πανταζής συνοφίζοντας την εξέλιξη της αντίληψης της Reardon σημειώνει ότι «η ειρήνη είναι μια οργανική και διαλεκτική διαδικασία μάθησης από και γύρω από τον «άλλο» προς έναν δίκαιο κόσμο».⁴ Είναι μια διαδικασία μάθησης για τον κόσμο, στην οποία απαιτείται να συμπεριληφθούν όσο το δυνατόν περισσότερες αντιλήψεις. Μια τέτοιου τύπου προσέγγιση υποστηρίζει την προώθηση του διαλόγου, δίνει έμφαση στις ανάγκες του «άλλου» και επικεντρώνεται στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια.

Ο Πανταζής σημειώνει ότι στον Πολιτισμό της Ειρήνης η αξιοπρέπεια γίνεται σεβαστή και εκτιμάται ενώ παράλληλα διδάσκεται και ενθαρρύνεται ο σεβασμός και η ισότητα όλων των ανθρώπων.⁵ Ο πολιτισμός της ειρήνης διαρθρώνεται γύρω από την αντίθεση στην αδικία και τη βία και ουσιαστικά αποτελεί έναν τρόπο ζωής στον οποίο κάθε μορφή βίας αποτελεί αποτρόπαια

¹ Lederach (2005) 5.

² Boal (2006) 62.

³ Snauwaert (2012) 45-52.

⁴ Πανταζής (2018) 121.

⁵ Πανταζής (2018) 132.

πράξη.⁶ Σημαντική σε αυτό το σημείο είναι η ανάλυση των μορφών βίας που εμφανίζονται στην κοινωνία, η εξάλειψη των οποίων αποτελεί βασική συνθήκη για την προώθηση του πολιτισμού της ειρήνης. Συγκεκριμένα, ο Johan Galtung διακρίνει τρεις μορφές βίας: α) την άμεση-προσωπική βία, εννοώντας τον πόλεμο, τις συγκρούσεις, τη σωματική και ψυχολογική βία, β) την έμμεση-δομική βία, τη βία δηλαδή που ενυπάρχει στις δομές της κοινωνίας, στους θεσμούς και το κοινωνικο-πολιτικό-οικονομικό σύστημα και που λειτουργεί ως φραγμός στην πραγμάτωση του κάθε ανθρώπου με βάση το πραγματικό δυναμικό του και γ) την πολιτισμική βία, η οποία υπάρχει σε κάθε πλευρά του πολιτισμού και λειτουργεί ενάντια στη συνειδητοποίηση της άμεσης και της δομικής βίας, καθώς την αιτιολογεί και τη φυσικοποιεί.⁷ Με βάση τις παραπάνω μορφές βίας, ο Galtung προχωράει σε μια διάκριση ανάμεσα στους όρους θετική ειρήνη και αρνητική ειρήνη. Έτσι, η αρνητική ειρήνη επιτυγχάνεται μέσα από τη μείωση και την εξάλειψη του πολέμου, της ένοπλης και σωματικής βίας, ενώ η θετική ειρήνη απορρέει από τη μείωση και εξάλειψη των άλλων δύο βαθύτερων μορφών βίας, δηλαδή της έμμεσης-δομικής και της πολιτισμικής.⁸

Απαραίτητη συνθήκη για την ανάπτυξη του πολιτισμού της ειρήνης κρίνεται η προώθηση της εκπαίδευσης για την ειρήνη. Στη συγκεκριμένη εκπαίδευση απαιτείται κριτική διερεύνηση των θεμάτων που σχετίζονται με την ειρήνη και ταυτόχρονη διερεύνηση των σχέσεων βίας και των βαθύτερων αιτιών τους, επαρκής μάθηση και προβληματισμός, ώστε να αποκαλύπτονται οι μορφές καταπίεσης που είναι συγκαλυμμένες, προώθηση των αξιών της ειρήνης και της δικαιοσύνης, αναζήτηση εναλλακτικών λύσεων, ανάπτυξη ικανοτήτων όπως ανεκτικότητα, συνεργασία και επίλυση συγκρούσεων.⁹ Τέλος, η εκπαίδευση για την ειρήνη σε οποιοσδήποτε μορφές πρέπει να αποτελεί θεμελιώδες μέρος της διαδικασίας κοινωνικοποίησης.¹⁰ Από τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό το ευρύ φάσμα που η συγκεκριμένη εκπαίδευση καλείται να καλύψει.

Επηρεασμένος από τις βασικές αρχές της Κριτικής Παιδαγωγικής και συγκεκριμένα από το έργο του Paulo Freire, ο Ian Harris διακρίνει πέντε διαφορετικά είδη εκπαίδευσης για την ειρήνη σήμερα: τη διεθνή εκπαίδευση, την εκπαίδευση στα ανθρώπινα δικαιώματα, την εκπαίδευση για την ανάπτυξη, την περιβαλλοντική εκπαίδευση και την εκπαίδευση για την επίλυση των συγκρούσεων.¹¹ Η διάκριση των παραπάνω ειδών εξηγείται, αφενός γιατί διαπιστώνονται διαφορετικές ερμηνείες της ειρήνης για κάθε πολιτισμό, αφετέρου γιατί οι εκπαιδευτικοί που ενδιαφέρονται για την εκπαίδευση για την ειρήνη καλούνται να αντιμετωπίσουν διαφορετικές μορφές βίας σε

⁶ Πανταζής (2018) 123.

⁷ Galtung (1990) 291-305· Κατσαρίδου (2018) 625.

⁸ Galtung (1969) 167-190.

⁹ Πανταζής (2018) 124.

¹⁰ Πανταζής (2018) 126.

¹¹ Harris (2004) 6· Πανταζής (2018) 120.

διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα.¹² Καθένα από τα παραπάνω είδη εκκινεί από διαφορετικές θεωρητικές προσεγγίσεις για το φαινόμενο της βίας, θέτει διαφορετικούς στόχους και προτείνει διαφορετικές στρατηγικές.

Σχετικά με την εκπαίδευση για την επίλυση συγκρούσεων, ο Harris υποστηρίζει ότι αποτελεί μία από τις πιο γρήγορα αναπτυσσόμενες εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις στη Δύση. Οι υποστηρικτές της εκπαιδευτικής αυτής προσέγγισης επιδιώκουν να παρέχουν στους μαθητές τις βασικές επικοινωνιακές δεξιότητες, προκειμένου να είναι σε θέση να επιβιώσουν στον μετανεωτερικό κόσμο.¹³ Βασική επιρροή στο συγκεκριμένο είδος εκπαίδευσης έχει ασκήσει η Maria Montessori, η οποία δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην παιδαγωγική μέθοδο που ακολουθεί κάθε εκπαιδευτικός παρά στο Αναλυτικό Πρόγραμμα Σπουδών και στα μαθήματα που καλείται να διδάξει.

Η μάθηση στο πλαίσιο αυτής της εκπαίδευσης, ενθαρρύνει τους μαθητές να λειτουργούν μέσα σε ένα δημιουργικό περιβάλλον συνεργασίας, ώστε να επιτύχουν αμοιβαία αποδεκτούς συμβιβασμούς και να μην κυριαρχούν ο ένας στον άλλο.¹⁴ Έτσι, η εκπαίδευση για την επίλυση συγκρούσεων βοηθά τους μαθητές να αντιλαμβάνονται τη δυναμική της σύγκρουσης, να ενδυναμώνονται και να αναπτύσσουν δεξιότητες, οι οποίες προωθούν τις ανθρώπινες σχέσεις όπως είναι η διαχείριση του θυμού, ο έλεγχος των παρορμητικών συναισθημάτων, η ανάπτυξη της ενσυναίσθησης και η δεξιότητα επίλυσης προβλημάτων. Σχετικά ο John Paul Lederach υποστηρίζει ότι η υπέρβαση της βίας επιτυγχάνεται με τη δημιουργία, την ενεργοποίηση και την οικοδόμηση της «ηθικής φαντασίας», φαντασίας που μεταξύ άλλων απαιτεί την ικανότητα να φανταστούμε τον εαυτό μας σε ένα δίκτυο σχέσεων που περιλαμβάνει τους εχθρούς μας.¹⁵

Ο Paco Cascon-Soriano προσεγγίζει την εκπαίδευση για την ειρήνη μέσα από την αναζήτηση μη βίαιων τρόπων επίλυσης των συγκρούσεων. Έτσι, εστιάζει στην εκπαίδευση στην και για τη σύγκρουση («education in and for conflict»), σύμφωνα με την οποία η σύγκρουση, που για τον ίδιο θεωρείται αναπόφευκτη, αποτελεί θετικό χαρακτηριστικό και πρέπει να τίθεται στο επίκεντρο της εκπαίδευσης για την ειρήνη.¹⁶ Συγκεκριμένα προτείνει τη θετική αντιμετώπιση της σύγκρουσης, μιας σύγκρουσης που συμβάλλει στον μετασχηματισμό της κοινωνίας και στην ανάπτυξη πιο δίκαιων σχέσεων. Επιπλέον, υποστηρίζει την κριτική ανάλυση των συγκρούσεων και τη διερεύνηση της πολυπλοκότητάς τους. Τέλος, ενθαρρύνει την αναζήτηση λύσεων χωρίς βία, χωρίς η λύση να συνεπάγεται την καταστροφή ενός μέρους που εμπλέκεται στη σύγκρουση. Έτσι στον κάθε εμπλεκόμενο παρέχεται η απαιτούμενη δύναμη και ασφάλεια, ώστε να διασφαλιστεί το κέρδος και η ικανοποίηση των αναγκών όλων. Στόχος της συγκεκριμένης εκπαίδευσης δεν

¹² Harris (2004) 4-5.

¹³ Harris (2004) 14.

¹⁴ Harris (2004) 14-15.

¹⁵ Lederach (2005) 5.

¹⁶ Cascon-Soriano (2007) 1-2.

είναι η επίλυση των συγκρούσεων των μαθητών από τους εκπαιδευτικούς, αλλά η συνεργασία μαθητών-εκπαιδευτικών, ώστε οι πρώτοι μόνοι τους να είναι σε θέση να επιλύουν τις συγκρούσεις, καθιστώντας αυτή τη διαδικασία όχι απλώς αυτοσκοπό αλλά μια μαθησιακή εμπειρία για επόμενες καταστάσεις που θα συναντήσουν στην καθημερινή τους ζωή.¹⁷

Το βιωματικό εργαστήριο και οι θεατροπαιδαγωγικές πρακτικές

Δεδομένου ότι ο πολιτισμός της ειρήνης διαρθρώνεται γύρω από την αντίθεση στη βία και την αδικία, καθώς πρόκειται για θεμελιώδεις παραβιάσεις της ανθρώπινης αξιοπρέπειας,¹⁸ στόχος του συγκεκριμένου εργαστηρίου ήταν η διερεύνηση των –συγκαλυμμένων και μη– μορφών βίας που ενυπάρχουν στην κοινωνία καθώς και η κριτική συνειδητοποίηση και ενδυνάμωση των συμμετεχόντων, προκειμένου να δύνανται να αντισταθούν σε αυτές και να επιδιώξουν την κοινωνική αλλαγή. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, στο πλαίσιο της εκπαίδευσης για την επίλυση των συγκρούσεων, τέθηκε σε προτεραιότητα η διερεύνηση της έννοιας της σύγκρουσης και των τρόπων που αυτή μπορεί να επιλυθεί, χωρίς να υπάρχουν νικητές και ηττημένοι, καταπιεστές και καταπιεσμένοι.

Για την προσέγγιση των παραπάνω στόχων επιλέχθηκαν οι θεατροπαιδαγωγικές πρακτικές. Άλλωστε, το πεδίο του Θεάτρου στην Εκπαίδευση, ως μια βαθιά παιδευτική και κοινωνική μορφή τέχνης, αποτελεί ένα δυνατό εργαλείο στα χέρια των εκπαιδευτικών για την προώθηση της εκπαίδευσης για την ειρήνη και την αναζήτηση τρόπων διαχείρισης συγκρούσεων. Συγκεκριμένα, το Θέατρο στην Εκπαίδευση στις τρεις μορφές που εμφανίζεται, ως μορφή τέχνης, ως διδακτικό εργαλείο για τη διδασκαλία μαθημάτων του Αναλυτικού Προγράμματος και ως εργαλείο έρευνας και κοινωνικής παρέμβασης για λήψη αποφάσεων και επίλυση προβλημάτων, μπορεί να συμβάλλει αποτελεσματικά στην προώθηση αξιών όπως η ειρήνη, η κοινωνική δικαιοσύνη, η δημοκρατία.¹⁹

Αναλυτικότερα, μέσα από τις θεατροπαιδαγωγικές πρακτικές οι συμμετέχοντες, υποδύομενοι ρόλους, έχουν τη δυνατότητα να διερευνήσουν βιωματικά ένα θέμα, να δράσουν και να αναστοχαστούν, να αλληλοεπιδράσουν τελικά μεταξύ τους με στόχο τη μάθηση με την έννοια της κατανόησης του εαυτού και του κόσμου.²⁰ Σε όλη αυτή την ατομική και ταυτόχρονα συλλογική εμπειρία, οι συμμετέχοντες δύνανται να αναπαραστήσουν φανταστικούς κόσμους και να εμπλέξουν σε αυτούς πραγματικές καταστάσεις. Συνδυάζοντας τον φανταστικό με τον πραγματικό κόσμο, δύνανται να διερευνήσουν διάφορες πτυχές της ζωής τους, να ερμηνεύσουν, να κατανοήσουν και να διαχειριστούν

¹⁷ Cascon-Soriano (2007) 4.

¹⁸ Πανταζής (2018) 132.

¹⁹ Γκόβας (2002) 24-27. Βλ. σχετικά άρθρα στο περιοδικό *Εκπαίδευση και θέατρο*, Πανελλήνιο Δίκτυο για το θέατρο στην Εκπαίδευση, τχ. 19, 2018.

²⁰ Αυδή και Χατζηγεωργίου (2007) 19.

καλύτερα την καθημερινότητά τους και ενδεχομένως να την αλλάζουν.²¹ Ταυτόχρονα, προσεγγίζουν τη δραματική διαδικασία ολιστικά, συνδυάζοντας την εσωτερική νοητική ανάπτυξη της φαντασίας τους με την εξωτερική σωματική δράση τους.²²

Μέσα από την θεατροπαιδαγωγική διαδικασία, αφενός επιτυγχάνεται η μόηση του μαθητή στην τέχνη του θεάτρου, καθώς αναπτύσσονται τα εκφραστικά του μέσα, αφετέρου προωθείται η ολόπλευρη ανάπτυξή του. Παράλληλα, η γνώση αναδύεται μέσα από δυναμικές, εντάσεις και εξελικτικές διαδικασίες και όχι μέσα από την αφομοίωση.²³ Ιδιαίτερα, όμως, σημαντική, είναι η συμβολή της θεατροπαιδαγωγικής στη διερεύνηση κοινωνικών ζητημάτων, ζητημάτων που αφορούν σε κριτική συνειδητοποίηση της πραγματικότητας, σε λήψη αποφάσεων και τελικά σε κοινωνικό μετασχηματισμό. Σχετικά ο Αστέριος Τσιάρας σημειώνει ότι η δραματοποίηση συγκεκριμένων κοινωνικών καταστάσεων είναι ο καλύτερος τρόπος κοινωνικής και προσωπικής μάθησης για όλες τις ηλικίες του ανθρώπου.²⁴ «Είμαστε όλοι ηθοποιοί: το να είσαι πολίτης δεν σημαίνει ότι ζεις σε μια κοινωνία, σημαίνει ότι την αλλάζεις» αναφέρει χαρακτηριστικά ο Augusto Boal στο μήνυμα της Παγκόσμιας Ημέρας του Θεάτρου 2009.²⁵ Θέτοντας ως στόχο την κριτική συνειδητοποίηση της πραγματικότητας και την αναζήτηση εναλλακτικών σε κοινωνικά, διαπροσωπικά και προσωπικά προβλήματα, ο Boal, επηρεασμένος από την Παιδαγωγική του Καταπιεσμένου του Freire, δημιουργεί το Θέατρο του Καταπιεσμένου.²⁶ Για τον ίδιο, το θέατρο είναι μια πράξη απελευθέρωσης. Ο θεατής απελευθερώνεται, δρα και σκέφτεται για τον εαυτό του. Το θέατρο είναι δράση. Είναι μια πρόβα για δράση του ατόμου στην πραγματική ζωή και όχι αυτοσκοπός.²⁷

Ο Freire, με τη μετασχηματιστική παιδαγωγική του, οραματίζεται μια δημοκρατική εκπαίδευση με στόχο την κοινωνική δικαιοσύνη, τη συνεχή αποκάλυψη της πραγματικότητας, την ανάδυση της συνείδησης και την κριτική επέμβαση στην πραγματικότητα. Τίθεται ενάντια στην «τραπεζική εκπαίδευση», κατά την οποία η πραγματικότητα παρουσιάζεται στους μαθητές ως στατική, ακίνητη και απόλυτα προβλεπτή και εισηγείται την «προβληματίζουσα εκπαίδευση», με βασικά χαρακτηριστικά τον διάλογο, την κριτική συνειδητοποίηση, την πράξη και τον κοινωνικό μετασχηματισμό.²⁸

Γενικότερα η προσδοκία του μετασχηματισμού της κοινωνίας μέσα από θεατρικές μεταμορφώσεις και επιτελέσεις είναι έκδηλη στο έργο σημαντικών εκπροσώπων του Θεάτρου στην Εκπαίδευση και ευρύτερα του θεάτρου. Ο Jonothan Neelands σημειώνει ότι από τον Ibsen στον Brecht, τον

²¹ Gallagher (2000) 22, 58-59.

²² Τσιάρας (2014) 14.

²³ Τσιάρας (2014) 15.

²⁴ Τσιάρας (2014) 15.

²⁵ Boal (2009).

²⁶ Boal (2000)· Μποάλ (1981).

²⁷ Boal (2006) 6· Μποάλ (1981) 54.

²⁸ Φρέιρε (1977) 80-88· Κατσαρίδου (2014) 80-81.

Boal και ακολούθως στον Brook και τον Bond μπορεί κανείς να ανιχνεύσει την πίστη ότι μέσα από τις καλλιτεχνικές μεταμορφώσεις η ίδια η κοινωνία μπορεί να αλλάξει.²⁹ Οι θεατρικές μεταμορφώσεις, κατά τον Richard Schenckner, δύνανται να είναι αποτελεσματικές σε προσωπικό και κοινωνικό επίπεδο καθώς και να θέτουν αισθητικούς, κοινωνικούς και ψυχαγωγικούς σκοπούς και στόχους. Άλλωστε, η ανάπτυξη ολοένα και περισσότερων ειδών θεάτρου και πρακτικών των σύγχρονων παραστατικών τεχνών που κυρίως επιτελούνται εκτός των παραδοσιακών θεατρικών οικοδομημάτων με στόχο την ωφέλεια του ατόμου, της κοινότητας και της κοινωνίας, αποδεικνύει την έντονη κοινωνική στροφή του θεάτρου.³⁰ Όροι όπως Θέατρο για την Ανάπτυξη, Θέατρο για την Κοινότητα, Κοινωνικό Θέατρο και ευρύτερα Εφαρμοσμένο Δράμα/Θέατρο χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν θεατρικές δραστηριότητες που σχεδιάζονται και υλοποιούνται με στόχο τον κοινωνικό μετασχηματισμό και ό,τι αυτό συνεπάγεται, δηλαδή, κριτική συνειδητοποίηση της πραγματικότητας, ενδυνάμωση και χειραφέτηση ατόμων και ομάδων, άρση ταξικών, πολιτισμικών και οικονομικών ανισοτήτων και κοινωνικών στερεοτύπων, ανάπτυξη της κοινωνικής δικαιοσύνης.³¹ Πρακτικές όπως η ενσωμάτωση των αντιλήψεων, των αφηγήσεων και των εμπειριών των ίδιων των συμμετεχόντων όπως και των ερμηνειών που οι ίδιες οι ομάδες-στόχου δίνουν για τον κόσμο, έμφαση στον διάλογο, την πράξη, την πολυφωνία και την πολυπρισματικότητα αποτελούν κάποια από τα χαρακτηριστικά των προσεγγίσεων με στόχο την κοινωνική αλλαγή.³² Όλη η παραπάνω εξέλιξη στο πεδίο του επαγγελματικού θεάτρου έχει ασκήσει ιδιαίτερη επιρροή στο διαρκώς εξελισσόμενο πεδίο του Θεάτρου στην Εκπαίδευση, που υιοθετεί νέα χαρακτηριστικά και μεταφέρει συγκεκριμένες θεατρικές μεθοδολογίες σε περισσότερο παιδαγωγικά και κοινωνικά πλαίσια.³³

Σχεδιασμός και Υλοποίηση του βιωματικού εργαστηρίου

Εκκινώντας από το θεωρητικό πλαίσιο και την αλληλένδετη με αυτό στοχοθεσία, όπως αναλύθηκαν παραπάνω, σχεδιάστηκε και υλοποιήθηκε το βιωματικό εργαστήριο «Για έναν πολιτισμό της ειρήνης». Το εργαστήριο, διάρκειας δύο και μισή ωρών, που απευθυνόταν σε θεατρολόγους, εκπαιδευτικούς όλων των βαθμίδων, κοινωνιολόγους, φοιτητές και ευρύτερα σε οποιονδήποτε ενδιαφερόταν για το συγκεκριμένο θέμα, δομήθηκε στις εξής τρεις φάσεις, κάθε μια από τις οποίες είχε σαφή και καθαρό στόχο.³⁴

Α' φάση: Εισαγωγή στο δραματικό πλαίσιο, ευαισθητοποίηση των συμμετεχόντων στο θέμα και η ανάκληση των προηγούμενων γνώσεων,

²⁹ Neelands (2004) 49· Πίγκου-Ρεπούση (2019) 157.

³⁰ Nicholson (2014) 2-4.

³¹ Prendergast (2009).

³² Nicholson (2014)· Πίγκου-Ρεπούση (2019) 174.

³³ O' Neill (1995) xvii· Αυδή και Χατζηγεωργίου (2018) 39.

³⁴ Αποστολίδου, Καπλάνη και Χοντολίδου (2002)· Κατσαρίδου (2014) 55-58.

απόψεων και εμπειριών τους.

Β' φάση: Διερεύνηση, εμβάθυνση και κριτική συνειδητοποίηση των μορφών βίας που κυριαρχούν στην κοινωνία, μέσα από τη θεατροπαιδαγωγική ανάλυση επιλεγμένων ερεθισμάτων σε ομάδες.³⁵ Κριτήριο για την επιλογή του κάθε ερεθίσματος αποτέλεσε η δυνατότητα συνδέσεων των ομαδικών νοηματοδοτήσεων με τις μορφές βίας. Σε κάθε ομάδα προτάθηκαν διαφορετικές θεατρικές συμβάσεις αλλά σαφώς προσφέρθηκε και η δυνατότητα της ελεύθερης επιλογής.³⁶

Γ' φάση: Διερεύνηση της έννοιας της σύγκρουσης στο πλαίσιο της εκπαίδευσης για την επίλυση των συγκρούσεων μέσα από ένα παιχνίδι ρόλων βασισμένο σε καρτέλες-ρόλων.³⁷

Το εργαστήριο ολοκληρώθηκε με αναστοχαστική συζήτηση, κατάθεση των νέων απόψεων και εμπειριών των συμμετεχόντων και ανάλυση του θεωρητικού πλαισίου του σχεδιασμού.

Στη συνέχεια ακολουθεί η περιγραφή και ανάλυση επιλεγμένων θεατροπαιδαγωγικών δραστηριοτήτων του εργαστηρίου, υλικού ενδεικτικού της όλης εμπειρίας που μοιράστηκε η ομάδα, των καταθέσεων και τελικά της εποικοδομητικής συζήτησης που παράχθηκε από τους συμμετέχοντες.

Στην πρώτη φάση, με στόχο τη γνωριμία και την απόκτηση της πρώτης κοινής εμπειρίας των συμμετεχόντων όπως επίσης και την ανάδειξη των αρχικών αντιλήψεών τους για το θέμα, η ομάδα συμμετείχε στη δραστηριότητα «υποστήριξη θέσης στον χώρο/πάρε θέση», σύμφωνα με την οποία καθένας τοποθετείται σε σημείο που έχει οριστεί ότι εκφράζει την απάντησή του. «Ειρήνη έχουμε όταν δεν υπάρχει πόλεμος και βία» και «Η σύγκρουση αποτελεί θετικό χαρακτηριστικό», αποτέλεσαν τις δύο θέσεις, στις οποίες οι συμμετέχοντες διχάστηκαν κυριολεκτικά, σχεδόν μοιράστηκαν σε δύο ισομερείς ομάδες, καθώς η μία συμφωνούσε απόλυτα ενώ η άλλη διαφωνούσε με την παραπάνω δήλωση. Όπως χαρακτηριστικά δήλωσαν: «διαφωνώ, υπάρχουν αξίες όπως η δικαιοσύνη και η ισότητα που απαιτούνται για να έχουμε ειρήνη/συμφωνώ απόλυτα, γιατί ο όρος βία συμπεριλαμβάνει τα πάντα/(η σύγκρουση) είναι θετική, βγαίνει ο αληθινός μας εαυτός και μας πάει μπροστά/είναι αρνητικό χαρακτηριστικό, πιο θετική είναι η διαμάχη». Έτσι, προέκυψε το ερώτημα αν η απουσία πολέμου και βίας αποτελεί ικανή συνθήκη για την εξασφάλιση της ειρήνης, ερώτημα που παραπέμπει στη διάκριση της θετικής και αρνητικής ειρήνης, που αναλύθηκε παραπάνω. Ταυτόχρονα, τέθηκε ο προβληματισμός

³⁵ Άμεσα συνυφασμένη με το θέμα είναι η έρευνα δράσης που πραγματοποίησε η γράφουσα σε δημοτικό σχολείο διαπολιτισμικής εκπαίδευσης τη σχολική χρονιά 2016-2017. Βλ. Κατσαρίδου (2018).

³⁶ Neelands και Goode (2000).

³⁷ Πηγή έμπνευσης για τη συγκεκριμένη θεατροπαιδαγωγική δραστηριότητα αποτέλεσε ένα παιχνίδι ρόλων που υλοποιείται στο πλαίσιο του προγράμματος «Teixint Xarxes» («Πλέκοντας Δίκτυα») του «Universitat Internacional de la Pau» («Διεθνές Πανεπιστήμιο της Ειρήνης»), διαθέσιμο στο http://www.universitatdelapau.org/presentacio_3_1/_5G1ICS7tAW48DI5P8VHVPUf1no5igTCuhydT3vnZXLvIBL8q557ktQ [24-11-2019].

για την έννοια της σύγκρουσης και της εκπαίδευσης για την επίλυση των συγκρούσεων, προσέγγιση που, όπως αναφέρθηκε, αποτελούσε και στόχο του συγκεκριμένου εργαστηρίου.

Ανάλογοι ήταν και οι στόχοι της δεύτερης δραστηριότητας, στην οποία αξίζει να γίνει σύντομη αναφορά. Οι συμμετέχοντες, μέσα από παγωμένες εικόνες, κλήθηκαν σε ομάδες να αποτυπώσουν θεατρικά διάφορες έννοιες, τις οποίες οι υπόλοιποι συμμετέχοντες ως κοινό καλούνταν να αναγνωρίσουν και να ερμηνεύσουν. Με την ολοκλήρωση της διαδικασίας εύλογος ήταν ο προβληματισμός των συμμετεχόντων, καθώς οι αρνητικές έννοιες που ζητήθηκαν (πόλεμος, βία, διακρίσεις) ήταν πιο εύκολες στην αναπαράσταση και στην αναγνώριση, ενώ οι θετικές έννοιες (ειρήνη, παιδεία, πολιτισμός) δυσκόλεψαν και προβλημάτισαν τόσο τους «ηθοποιούς» όσο και τους «θεατές». Ιδιαίτερα προβλημάτισε το γεγονός ότι για την αναπαράσταση των αρνητικών εννοιών, οι ομάδες παρέπεμπαν σε ρεαλιστικές γνώριμες σκηνές της καθημερινότητας, ενώ για τις θετικές κυρίως δημιουργούσαν αφηρημένες εικόνες με συμβολισμούς. Ακόμη περισσότερο προβλημάτισε το γεγονός ότι για την ειρήνη δημιουργήθηκαν εικόνες που παρουσίαζαν τι δεν είναι ειρήνη, δηλαδή την «απουσία πολέμου», παρά τι είναι. Η συγκεκριμένη διαπίστωση εκφράζεται, άλλωστε, και από τους ειδικούς του χώρου: Ο Cox, σημειώνει τις αντιρρήσεις του, θεωρώντας τον αρνητικό ορισμό της ειρήνης ως προβληματικό καθώς η συγκεκριμένη έννοια «...παραβιάζει το κριτήριο του Αριστοτέλη για έναν καλό ορισμό που αξιώνει να μας εξηγήσει τι είναι κάτι και όχι απλά αυτό που δεν είναι».³⁸

Στη δεύτερη φάση, κατά την οποία οι ομάδες νοηματοδότησαν τα ερεθίσματα που τους δόθηκαν μέσα από θεατρικές συμβάσεις, έκδηλη ήταν η επιδίωξη των συμμετεχόντων να συνδέσουν τα περιστατικά βίας με τις δομές της κοινωνίας, να αποκαλύψουν τις βαθύτερες αιτίες και να εστιάσουν στις σχέσεις εξουσίας και εκμετάλλευσης. Αναλυτικότερα, στο απόσπασμα «Η σημαία της Φροξυλάνθης» της Ελένης Δικαίου,³⁹ οι συμμετέχοντες ανέλυσαν την ιστορία ενδοσχολικής βίας, εστιάζοντας περισσότερο σε χαρακτηριστικά της άμεσης βίας. Ταυτόχρονα, όμως, ενδιαφέρθηκαν για την αναζήτηση των βαθύτερων αιτιών που μπορεί να κρύβονται πίσω από τις δράσεις της μαθήτριας-θύτη όπως και την αντίδραση της μαθήτριας-θύμα. Μέσα από τεχνικές «μια μέρα στη ζωή του ήρωα», «στιγμιότυπα» και «καρέκλα των αποκαλύψεων» διερεύνησαν το κοινωνικό στάτους των οικογενειών, την οικονομική τους κατάσταση και συνδύασαν το περιστατικό της άμεσης βίας με τις κοινωνικές δομές και τελικά τη δομική-έμμεση βία.

Αντίστοιχη ήταν η εμβάθυνση της δεύτερης ομάδας στη δομική-έμμεση βία και συγκεκριμένα στον αποκλεισμό που υφίστανται άτομα με ειδικές ανάγκες από διάφορες κρατικές δομές. Το ερέθισμά της αποτέλεσε μια φωτογραφία ενός άνδρα με σωματική αναπηρία, που καθισμένος σε

³⁸ Cox (1984) στο Πανταζής (2018) 115.

³⁹ Δικαίου, Ηλιόπουλος και Τασάκου (2008).

αναπηρικό καροτσάκι, δεν δύναται να εξυπηρετηθεί σε μια δημόσια υπηρεσία, καθώς δεν γίνεται ορατός από τον αρμόδιο υπάλληλο πίσω από το ιδιαίτερα υψηλά τοποθετημένο γκισέ. Αξιοποιώντας, μεταξύ άλλων τεχνικών, το θέατρο φόρουμ, η ομάδα παρουσίασε αυτοσχεδιασμούς, με τους οποίους εξελίσσεται διαφορετικά η ιστορία: ο ήρωας καταπιέζεται, δεν εξυπηρετείται και δεν αντιδρά, ο ήρωας, πιο ενδυναμωμένος, διεκδικεί αλλά δεν βρίσκει ανταπόκριση από τον υπάλληλο, ο ήρωας απόλυτα ενδυναμωμένος βρίσκει συμπαράσταση από όλους και μαζί απαιτούν άμεση αλλαγή στις δομές.

Τέλος, η νοηματοδότηση της τρίτης ιστορίας, ταυτόχρονα με τη φανερή άμεση βία, ανέδειξε στοιχεία της κρυμμένης πολιτισμικής βίας. Το ερέθισμα αποτέλεσε το απόσπασμα «Δικαιοσύνη» του Galeano,⁴⁰ όπου ο Γραμματέας ενός Υπουργείου στο Sao Paulo μαζί με άλλους δύο συνεργάτες έπεσαν θύματα άμεσης βίας, καθώς χωρίς να έχουν παρανομήσει σε κάτι, ένας αστυνομικός τους κατέβασε από το αυτοκίνητο που επενέβαιναν και τους ανέκρινε επί μία ώρα έχοντάς τους γυρισμένους με τα χέρια ψηλά. Οι τρεις άντρες ήταν μαύροι. Ο αστυνομικός που τους σταμάτησε ήταν και αυτός μαύρος. Μέσα από την τεχνική ρεπορτάζ-τηλεοπτική εκπομπή και τηλεφωνική επικοινωνία, η ομάδα κατάφερε να φωτίσει όλες τις οπτικές των εμπλεκόμενων προσώπων. Τελευταία ήταν η αποκάλυψη της ταυτότητας του αστυνομικού, που με τη στερεότυπη συμπεριφορά του αιτιολογεί και φυσικοποιεί την άμεση και τη δομική βία, χαρακτηριστικά της πολιτισμικής βίας.⁴¹

Στη τρίτη φάση του εργαστηρίου, οι συμμετέχοντες μέσα από ένα παιχνίδι ρόλων, κλήθηκαν να επιλύσουν μια σύγκρουση, διερευνώντας εναλλακτικές ώστε, κατά το πρότυπο της Εκπαίδευσης στην και για τη σύγκρουση, όλοι να αισθανθούν κερδισμένοι.⁴² Αναλυτικότερα, οι συμμετέχοντες ως ένοικοι μια πολυκατοικίας που συγκαλούν συνέλευση, έπρεπε να πάρουν μια κοινή απόφαση για το αν θα επιτρέψουν την πραγματοποίηση ενός δημοτικού φεστιβάλ στην αλάνα ακριβώς δίπλα από το σπίτι τους. Καθένας λάμβανε μια καρτέλα ρόλου, την οποία έπρεπε να μελετήσει και να ακολουθήσει πιστά κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού. Στις καρτέλες που μοιράστηκαν, αναγράφονταν μαζί με τις βασικές πληροφορίες/χαρακτηριστικά του εκάστοτε ρόλου (ηλικία, επάγγελμα, καταγωγή, οικογενειακή κατάσταση) και η βασική τους θέση, θετική, αρνητική ή ουδέτερη για την πραγματοποίηση του φεστιβάλ, θέση που συνοδευόταν από ένα σοβαρό επιχείρημα. Αξίζει να σημειωθεί ότι τον αυτοσχεδιασμό παρακολουθούσαν επιλεγμένοι συμμετέχοντες, που σε ρόλο παρατηρητή της διαδικασίας, κλήθηκαν να απαντήσουν σε συγκεκριμένα φυλλάδια παρατήρησης. Στον αυτοσχεδιασμό η ομάδα δεν οδηγήθηκε σε μια κοινή απόφαση: «Δεν σέβονται ο ένας τον άλλο/μιλούν όλοι μαζί/δεν ακούν τους άλλους/δεν έχουν διάθεση να βρουν μια λύση/αρκετοί δεν ακούστηκαν» ήταν κάποια από τα σχόλια των παρατηρητών. Σύμφωνα τότε με την προβλεπόμενη διαδικασία, ο εμπυχωτής καλεί τους συμμετέχοντες σε ένα δεύτερο

⁴⁰ Galeano (2000) 68.

⁴¹ Galtung (1990) 291-305.

⁴² Cascon-Soriano (2007) 4.

αυτοσχεδιασμό: η συνέλευση γίνεται από την αρχή και όλοι οι ένοικοι καλούνται να ακολουθήσουν τις εξής οδηγίες: ουσιαστικός διάλογος, ενεργητική ακρόαση, ξεκάθαρη διατύπωση της θέσης/ανάγκης του κάθε ρόλου, πιο ουσιαστική παρουσία του διαχειριστή της πολυκατοικίας ως συντονιστή και διάθεση για εύρεση μιας κοινής απόφασης. Εμφανώς «δικαιωμένοι» αισθάνθηκαν οι περισσότεροι συμμετέχοντες μετά τον δεύτερο αυτοσχεδιασμό λόγω των «αμοιβαίων συμβιβασμών και δίκαιων σχέσεων» που αναπτύχθηκαν. Σχετικές είναι και οι γραπτές καταθέσεις των παρατηρητών «Έχουν διάθεση να βρουν μία λύση/ακούν την ανάγκη του άλλου και προτείνουν λύσεις ικανοποιητικές για όλους/υπάρχει σεβασμός, συνεργασία, ενσυναίσθηση».

Συζήτηση- Συμπεράσματα

Το βιωματικό εργαστήριο ουσιαστικά αποτέλεσε μια αφορμή ή καλύτερα έναν κοινό τόπο συνάντησης, όπου οι συμμετέχοντες είχαν τη δυνατότητα να εκφράσουν βαθύτερες σκέψεις και προβληματισμούς αναφορικά με τη συμβολή της εκπαίδευσης στην προώθηση αξιών όπως της ειρήνης, της δημοκρατίας, της κοινωνικής δικαιοσύνης. Η εκπαίδευση για την ειρήνη και ο πολιτισμός της ειρήνης υπήρξε ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον και πλούσιο πεδίο προς περαιτέρω διερεύνηση, όπως χαρακτηριστικά δήλωσαν.

Αξιοσημείωτο ήταν το ενδιαφέρον της κάθε ομάδας να διερευνήσει τις βαθύτερες αιτίες και ειδικές συνθήκες όπου εμφανίζονταν τα περιστατικά βίας, μία διερεύνηση που αυτόματα οδηγούσε σε συνδέσεις με τις κοινωνικές δομές και τις εκάστοτε σχέσεις εξουσίας. Οι συμμετέχοντες συνειδητοποίησαν ότι το αντώνυμο της ειρήνης δεν είναι ο πόλεμος αλλά η βία, η οποία σε όλες τις μορφές της είναι έκφραση των άνισων σχέσεων εξουσίας, που παράγονται και αναπαράγονται μεταξύ των κοινωνικών τάξεων, φυλών, κυρίαρχων ομάδων και μειονοτήτων.

Σ' αυτό το σημείο, αντιλήφθηκαν τη δύναμη της θεατροπαιδαγωγικής, ως αξιόλογου διδακτικού μέσου και εργαλείου κοινωνικής παρέμβασης. Μέσα από τις θεατρικές συμβάσεις είχαν τη δυνατότητα να διερευνήσουν την ιστορία σε βάθος, να εστιάσουν στο προφίλ των ηρώων, των χαρακτηριστικών του θύματος και του θύτη και βασικά να διερευνήσουν τις κοινωνικές δομές και σχέσεις καταπίεσης που δεν είναι ορατές. Είχαν τη δυνατότητα να σταματήσουν τον χρόνο και να μεταφέρουν τη δράση όπου θεωρούν απαραίτητο αφενός για να αναδειχθούν κρυμμένα κίνητρα και σχέσεις εξουσίας αφετέρου για να αρθούν καταπιεστικές καταστάσεις. Ο διάλογος, η πράξη, η πολυφωνία, η επίλυση συγκρούσεων στο πλαίσιο της σχετικής εκπαίδευσης διερευνήθηκαν μέσα από τη θεατροπαιδαγωγική διαδικασία και συνέβαλαν στη συνειδητοποίηση της ανάγκης για μία αλλαγή στην εκπαίδευση και την κοινωνία, με βασικά χαρακτηριστικά την ειρήνη, την κοινωνική δικαιοσύνη και τη δημοκρατία.

Βιβλιογραφία

- Αποστολίδου, Β., Καπλάνη, Β. και Χοντολίδου, Ε. επιμ. (2002): *Διαβάζοντας λογοτεχνία στο σχολείο... Μια νέα πρόταση διδασκαλίας*, Αθήνα.
- Αυδή, Α. και Χατζηγεωργίου, Μ. (2007): *Η τέχνη του δράματος στην εκπαίδευση. 48 προτάσεις για εργαστήρια θεατρικής αγωγής*, Αθήνα.
- Αυδή, Α. και Χατζηγεωργίου, Μ. (2018): *Όταν ο δάσκαλος μπαίνει σε ρόλο: 50 προτάσεις για θεατρικά εργαστήρια με Δάσκαλο σε Ρόλο*, Αθήνα.
- Boal, A. (2000): *Theatre of the Oppressed*, London.
- Boal, A. (2006): *The Aesthetics of the Oppressed*, London.
- Boal, A. (2009): «Message of World Theatre Day» World Theatre Day. *International Theatre Institute (ITI)* https://www.world-theatre-day.org/pdfs/WTD_Boal_2009.pdf [24-11-2019]
- Γκόβας, Ν. επιμ. (2002): *Το θέατρο στην εκπαίδευση: μορφή τέχνης και εργαλείο μάθησης, Πρακτικά από τη 2η Διεθνή Συνδιάσκεψη για το Θέατρο στην Εκπαίδευση*, Αθήνα.
- Γκόβας, Ν. επιμ. (2018): *Εκπαίδευση και θέατρο*, τχ. 19.
- Cascon-Soriano, P. (2007): *Education in and for conflict*, Saint-Denis la Plaine.
- Δικαίου, Ε., Ηλιόπουλος, Β. και Τασάκου, Τ. (2008): *Μίλα μη φοβάσαι*, Αθήνα.
- Galeano, E. (2000): *Ένας κόσμος ανάποδα*, (μετ. Γ. Ζακοπούλου), Αθήνα.
- Gallagher, K. (2000): *Drama Education in the Lives of Girls: Imagining Possibilities*, Toronto, Buffalo, London.
- Galtung, J. (1969): «Violence, Peace, and Peace Research», *Journal of Peace Research* Vol. 6, τχ. 3, 167-191.
- Galtung, J. (1990): «Cultural Violence», *Journal of Peace Research* Vol. 27, τχ. 3, 291-305.
- Harris, I. (2004): «Peace education theory», *Journal of Peace Education* Vol. 1, τχ. 1, 5-20.
- Κατσαρίδου, Μ. (2014): *Η Θεατροπαιδαγωγική μέθοδος, Μια πρόταση για τη*

διδασκαλία της λογοτεχνίας σε διαπολιτισμική τάξη, Θεσσαλονίκη.

- Κατσαρίδου, Μ. (2018): «Μορφές βίας στα λογοτεχνικά κείμενα: Μια θεατροπαιδαγωγική προσέγγιση», στον τόμο: *Λογοτεχνική ανάγνωση στο σχολείο και στην κοινωνία*, επιμ.: Β. Αποστολίδου, Δ. Κόκορης, Μ.Γ. Μπακογιάννης και Ε. Χοντολίδου, Αθήνα, 622-633.
- Lederach, J. P. (2005): *The Moral Imagination. The Art and Soul of Building Peace*, New York.
- Μποάλ, Α. (1981): *Το θέατρο του καταπιεσμένου*, (μετ. Ε. Μπραουδάκη), Αθήνα.
- Neelands, J. και Goode, T. (2000): *Structuring Drama Work*, Cambridge
- Neelands, J. (2004): «Miracles are happening: beyond the rhetoric of transformation in the Western traditions of drama education», *Research in Drama Education* Vol. 9, τχ. 1, 47-56.
- Nicholson, H. (2014): *Applied drama, The gift of theatre*, Hampshire, New York.
- O'Neill, C. (1995): *Drama Worlds. A Framework for Process Drama*, Portsmouth.
- Πανταζής, Β. (2018): *Παιδαγωγική της Ειρήνης, Βασικές Αρχές*, Αθήνα.
- Πίγκου-Ρεπούση, Μ. (2019): *Εκπαιδευτικό Δράμα: Από το θέατρο στην εκπαίδευση. Θεωρητική χαρτογράφηση του πεδίου*, Αθήνα.
- Prendergast, M. και Saxton, J. επιμ. (2009): *Applied Theatre*, Bristol, Chicago.
- Snauwaert, D. T. (2012): «Betty Reardon's Conception of "Peace" and its Implications for a Philosophy of Peace Education», *Peace Studies Journal* Vol. 5, τχ. 3, 45-52.
- Τσιάρας, Α. (2014): *Η αναπτυξιακή διάσταση της διδακτικής του δράματος στην εκπαίδευση*, Αθήνα.
- Φρέιρε, Π. (1977): *Η αγωγή του καταπιεζόμενου*, (μετ. Γ. Κρητικός), Αθήνα.

Από την παιδική νεοπλασία στην τρίτη ηλικία
με οδηγό τη δραματική τέχνη

Drama/Theatre in Hospitals;
From Childhood to Elderly

Κλειώ Φανουράκη

Επίκουρη καθηγήτρια
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ,
Σκηνοθέτης- Δραματογράφος.

kfanouraki@theatre.uoa.gr

Clio Fanouraki

Assistant professor,
Department of Theatre Studies,
National and Kapodistrian
University of Athens

kfanouraki@theatre.uoa.gr

Abstract

This paper refers to the dynamics of theatre as art and education in hospitals, nursing homes and guest houses for the elderly and children with neoplasia. Alongside with the basic elements which influence the planning and the continuity of theatre/drama interventions, such as: the space of performance or performative actions in the institution, the medical state of the patients, the flexibility of the performers and adjustment to the conditions of the patients, voluntarism or not, the methodology of the performers specifically designed for these socially sensitive groups plays an influential role in the effectiveness of these rituals. Greek theatre groups or individuals who focus their art on hospitals with the support of the National Theatre of Greece such as the program *Episkeptirion* by Ilias Kounelas et al, the National Theatre of Northern Greece, the Stavros Niarchos Foundation Cultural Center, voluntarily or self-funded are presented in the paper under the scope of their drama processes which aim to offer relief, happiness and joy. The targeted interest of young talented performers and directors in theatre for children and older people in Greek hospitals during the last decade gives emphasis to the need of a special training on theatre/drama techniques in hospitals for newcomers with the collaboration of all the artists and all the other specializations involved: theatre makers, theatrologists, musicians, kinesiologists, doctors, psychiatrists, drama therapists and play therapists, for the most effective dissemination of this learning through experience process.

Keywords: theatre in hospitals, performance for one patient, illness and dramatized narration, improvisation for hospitalized children and the elderly.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο στο νοσοκομείο ή στον ξενώνα φιλοξενίας, θέατρο για έναν εντός θαλάμου, νόσος και δραματοποιημένη αφήγηση, αυτοσχεδιασμός για παιδιά και ηλικιωμένους σε νοσηλεία.

Το καίριο για την εποχή μας θέμα του ΣΤ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Θέατρο και Ετερότητα. Θεωρία, Δραματουργία και Θεατρική Πρακτική» αφιερώνει μία από τις προτεινόμενες θεματικές της ενότητας «Παιδαγωγική του θεάτρου και ετερότητα» στη δραματική τέχνη και τις ευαίσθητες κοινωνικές ομάδες.¹ Η παρούσα ανακοίνωση² θα εστιάσει στη δυναμική της δραματικής τέχνης στις ευαίσθητες κοινωνικές ομάδες παιδιών με νεοπλασία και ηλικιωμένων που λόγω νόσου ζουν σε νοσοκομεία ή ιδρύματα και ζενώνες φιλοξενίας.

Το εύρος των οργανικών μερών του εφαρμοσμένου θεάτρου εγκοιλώνει στις κοινωνικές εφαρμογές του³ το θέατρο στα νοσοκομεία. Το θέατρο στα νοσοκομεία για παιδιά και για την τρίτη ηλικία έχει ενώσει πολλές θεατρικές ομάδες αλλά και ανεξάρτητους εμπυχωτές, θεατρολόγους, ηθοποιούς, εθελοντές ή μη, που κάνουν θέατρο εντός των νοσοκομείων ή των μονάδων φροντίδας. Γιατί παιδιά με νεοπλασία και ηλικιωμένοι; Τι κοινό έχουν αυτές οι δύο ευαίσθητες κοινωνικές ομάδες; Πώς επηρεάζουν τη μεθοδολογία του εμπυχωτή που τις επισκέπτεται; Τα παιδιά με νεοπλασία και οι ηλικιωμένοι που ζουν σε ιδρύματα βιώνουν, σε μικρότερο ή σε μεγαλύτερο βαθμό, ανάλογα με την κλινική τους κατάσταση, το άγχος του θανάτου. Πολλοί από τους ασθενείς γνωρίζουν ότι θα πεθάνουν και καλλιεργούν μια ειρωνική, αυτοσαρκαστική και, πολλές φορές, δυναμική σχέση με αυτή τη γνώση τους. Οι χώροι διαμονής και φιλοξενίας τους, σε πολλές περιπτώσεις, λειτουργούν ως ένας κλωντελικός προθάλαμος, ως ένα «πέραςμα», ένα μεταβατικό στάδιο για τα παιδιά και τους ηλικιωμένους, αλλά και ως χώροι στους οποίους αναπτύσσουν εσωτερική δύναμη, σοφία, συνειδητότητα και μια εσωτερική αταραξία που ζενίζει συχνά τον έτερο, και δη «φυσιολογικό» άνθρωπο. Ο εξωτερικός θεατής έχει συχνά την τάση να αντιμετωπίζει τις ομάδες αυτές με αποστροφή και φόβο, κάτι το οποίο αυξάνεται ή μειώνεται ανάλογα με τον βαθμό οικειώσής του με τη νόρμα και τις τελετουργίες των ασθενών καθώς και με την κλινική τους εικόνα. Κάνοντας θέατρο με ή για παιδιά με νεοπλασία και για την τρίτη ηλικία, ο θεατρολόγος, ο εμπυχωτής, ο ηθοποιός, ο μουσικός, το πρόσωπο που αναλαμβάνει τη δράση και την ευθύνη, βρίσκεται αντιμέτωπο με τις εξής παραμέτρους, που επηρεάζουν τη μεθοδολογία, την επιλογή του είδους ή

¹ Στο πλαίσιο της εξέλιξης της ιστορίας του θεάτρου στην εκπαίδευση, η Άλκηστις εισάγει το 2000 την έννοια της δραματικής τέχνης στην εκπαίδευση με το ομώνυμο βιβλίο της, «Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση», στο οποίο μελετά το εύρος του αντικειμένου, εστιάζοντας και στην εφαρμογή του στην ειδική αγωγή, μέσα από ενδελεχή έρευνα για παιδιά με νοητική στέρσηση.

² Την εισήγησή μου θα ήθελα να αφιερώσω στη μνήμη του Κώστα Βαρλά, που έφυγε νωρίς τον Μάρτιο του 2017. Ο Βαρλάς έστησε στο Γκάζι, μαζί με τη γυναίκα του Μάτα Βαρλά, την εθελοντική οργάνωση «Δρόμοι Ζωής» για την ηθική, διανοητική και υλική συμπαράσταση παιδιών, εφήβων και οικογενειών που βρίσκονται σε συνθήκες κοινωνικής περιθωριοποίησης. Βλ. <https://www.dromoi-zois.gr> [03-09-2019] εθελοντική οργάνωση «Δρόμοι Ζωής» ΝΚΥΑ.

³ Thompson και Schechner (2004) 11-16.

και της μορφής του θεάτρου που θα κάνει ή θα παίζει για τις ομάδες αυτές:

A. Ο Χώρος Δράσης ή Θέασης

Το θέατρο στο νοσοκομείο ή στις μονάδες καθημερινής φροντίδας ηλικιωμένων λαμβάνει χώρα στην αίθουσα των εκδηλώσεων/δράσεων, στο εντευκτήριο, στο «σαλόνι» ή στον χώρο του θεάτρου στις μεγάλες μονάδες, όπως το Ογκολογικό Νοσοκομείο Παίδων Ελπίδα, ή και στον «τόπο» του δωματίου του ασθενή, στον ξενώνα ή στον θάλαμο στο νοσοκομείο. Στις πιο ήπιες περιπτώσεις της τρίτης ηλικίας, οι ηλικιωμένοι πηγαίνουν ομαδικά στον χώρο του θεάτρου για να δουν μια παράσταση. Παρότι το θέατρο στο νοσοκομείο έχει συχνά ταυτιστεί με τις θεατρικές παραστάσεις τις οποίες παρακολουθούν παιδιά ή ηλικιωμένοι στον χώρο των εκδηλώσεων του εκάστοτε Φορέα ή Ιδρύματος, και που σαφέστατα τους δίνουν χαρά, η φιλοσοφία των πιο αυτοσχέδιων μορφών παραστάσεων εντός του θαλάμου για έναν ή για λίγους ασθενείς ή στον κοινό χώρο των συναθροίσεων, κρίνεται παράλληλα ιδιαίτερος λειτουργική για την αποϊδρυματοποίησή τους. «Όσο πιο χάλια είναι ο χώρος τόσο πιο καλά για εμάς. Τόσο μεγαλύτερη η αντίθεση, δημιουργούμε μια αντίστιξη στον χώρο. Δεν υπάρχει για εμάς άσχημος χώρος εντός των νοσοκομείων», παρατηρεί ο Ηλίας Κουνέλας, δημιουργός της δράσης Επισκεπτήριο του Εθνικού Θεάτρου.

B. Η κλινική εικόνα των ασθενών

Η κλινική εικόνα των ασθενών καθορίζει τον βαθμό συμμετοχής τους στη θεατρική δράση αλλά και επηρεάζει τον σχεδιασμό της ομάδας ως προς τη διάχυσή της στο χώρο και ως προς την επαφή με τους ασθενείς. Ασθενείς με μάσκες, σωληνάκια και ορούς που δύνανται να μετακινηθούν με καροτσάκι ή χωρίς ή που πρέπει να παραμείνουν στο κρεβάτι νοσηλείας, αντιμετωπίζονται με τον κατάλληλο τρόπο από τους εμψυχωτές. Επίσης, η κλινική εικόνα των ασθενών και μάλιστα των παιδιών με νεοπλασία λειτουργεί ως ένας παράγοντας επιλογής πολύ συγκεκριμένων ολιγοπρόσωπων δράσεων, ειδικά σχεδιασμένων για τις περιπτώσεις αυτές. Η κλινική κατάσταση των ασθενών περιορίζει ή επιτρέπει τη διαδραστικότητα και, σαφέστατα, αποτελεί βασικό κριτήριο της οργάνωσης και του σχεδιασμού των θεατρικών δράσεων.

Γ. Ο βαθμός συμμετοχής και ο σκόπελος της άρνησης και της απομόνωσης

Η δημιουργία κλίματος ασφαλείας ανάμεσα στον ασθενή και στον εμψυχωτή είναι κεντρικό ζητούμενο για τις συγκεκριμένες ευπαθείς κοινωνικές ομάδες, το οποίο όμως απαιτεί χρόνο και δεν ευνοείται από την αποσπασματικότητα των επισκέψεων μιας ομάδας, σε αντίθεση με ένα πρόγραμμα μεγάλης διάρκειας, που δίνει τη δυνατότητα υλοποίησης μακροβιότερων στόχων και καλλιέργειας της εμπιστοσύνης. Την ίδια στιγμή, αρκεί μία και μόνο

επίσκεψη για να δημιουργηθεί κλίμα εμπιστοσύνης, ιδιαίτερος στα παιδιά, όπως επισημαίνει ο Δημήτρης Αβούρης, αφηγητής παραμυθιών με πολύ μεγάλη δράση εντός των νοσοκομείων: «Η εμπιστοσύνη δεν ειδικεύεται σε αρρώστους και υγιείς ανθρώπους. Όταν κοιτάζεις στα μάτια τον άλλον και του μιλάς στη γλώσσα που μπορείτε να επικοινωνήσετε, δημιουργείτε ειλικρινή σχέση. Το παραμύθι χρειάζεται αγάπη για να ειπωθεί, και ποιος δεν την αντιλαμβάνεται όταν υπάρχει; Τότε η σχέση είναι σχέση εμπιστοσύνης».⁴ Οι ενεργητικές θεατρικές τεχνικές που λαμβάνουν χώρα μέσα από διαδραστικές και εργαστηριακές μορφές του σύγχρονου θεάτρου δίνουν τη δυνατότητα σε παιδιά και ηλικιωμένους να ξεπεράσουν τα όρια της καθημερινότητάς τους στο νοσοκομείο μέσα από την ενεργοποίηση της φαντασίας, της μνήμης και της ανθρώπινης επικοινωνίας, σπάζοντας τους φραγμούς της ασθένειας και της απομόνωσης.

Δ. Η σχέση του εμπυχωτή με τα πρόσωπα και τις ειδικότητες που σχετίζονται με τους ασθενείς

Οι συντονιστές των θεατρικών δράσεων εντός των νοσοκομείων καλούνται να αποκτήσουν ειδικές γνώσεις που αφορούν στις περιπτώσεις των ασθενών και να έχουν διάθεση και υπομονή να συνεργαστούν με ένα σύνολο ανθρώπων διαφορετικών ειδικοτήτων (ιατροί, ψυχολόγοι, κοινωνικοί λειτουργοί, διοικητικοί υπάλληλοι κ.ά.) αλλά και με τους γονείς ή τους συγγενείς των ασθενών ή ακόμη και να αντιμετωπίσουν την απουσία όλων των ανωτέρω (στις περιπτώσεις της τρίτης ηλικίας). Κατά τη σύναψη αυτών των σχέσεων, ο εμπυχωτής μπορεί να βρεθεί συχνά αντιμέτωπος με την αδιαφορία, την άρνηση ή την απόρριψη των θεατρικών δρώμενων, λόγω έλλειψης χρόνου των εμπλεκόμενων αλλά και εξαιτίας των ελλιπών υποστηρικτικών δομών. Η ουσιαστική γνώση του ιστορικού του ασθενούς και του πλαισίου φιλοξενίας του αποτελούν πολύ σημαντικό υλικό για την ομάδα που θα δουλέψει στη συνέχεια μαζί του δια του θεάτρου.

Ε. Εθελοντισμός ή Δωρεά/Χρηματοδότηση;

Η επιλογή των βασικών θεατρικών δομών και μορφών που θα εφαρμόσει η θεατρική ομάδα, αλλά και ο σχεδιασμός, ο χρόνος διάρκειας και υλοποίησης της δράσης ή του προγράμματος σχετίζονται άμεσα με την εθελοντική ή τη χρηματοδοτούμενη μορφή του όλου εγχειρήματος. Κι ενώ μπορεί αρχικά να

⁴ Παρασκευά (2014): «Η αφήγηση παραμυθιών είναι στάση ζωής. Συνέντευξη του Δημήτρη Αβούρη στο elnipleX». <http://www.elnipleX.com/%CE%B7-%CE%B1%CF%86%CE%AE%CE%B3%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%B9%CF%8E%CE%BD-%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9-%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B7-%CE%B6%CF%89%CE%AE%CF%82> [12-10-2017].

προβληματίζει η έννοια της χρηματοδότησης δράσεων που αφορούν στην ένταξη του θεάτρου για παιδιά και ηλικιωμένους στα νοσοκομεία, καθώς ελλείπει συστηματικής κοινωνικής πρόνοιας οι δράσεις αυτές έχουν ταυτιστεί στη χώρα μας με τον εθελοντισμό, σαφέστατα η χρηματοδοτούμενη εφαρμογή ενός προγράμματος δίνει τη δυνατότητα σε νέους ανθρώπους από τον χώρο του θεάτρου και της εκπαίδευσης να συνεχίσουν συστηματικά να επισκέπτονται τις ευαίσθητες αυτές κοινωνικές ομάδες, κάνοντας μαζί τους θέατρο και παίζοντας με τα όρια της ιστορίας και της δραματοποιημένης αφήγησης. Οι δράσεις προσφέρονται δωρεάν στους ασθενείς και οι συντονιστές τους λαμβάνουν μέρος στο πρόγραμμα μέσω δημόσιας ή ιδιωτικής χρηματοδότησης ή εθελοντικά.

ΣΤ. Επιμόρφωση και ειδικευση

Η συστηματική επιμόρφωση ομάδων ή προσώπων στην ειδική εφαρμογή της δραματικής τέχνης για παιδιά με νεοπλασία και για την τρίτη ηλικία που ζει σε ιδρύματα, φέρνει σε διάλογο ανθρώπους και ειδικούς από τις διαφορετικές επιστήμες και τέχνες που αξιολογούν τη δραματική φόρμα, μέσα από διαφορετικούς κώδικες και μορφές, αγγίζοντας περισσότερο ή λιγότερο τα όρια της θεραπείας. Η συνεργασία και συζήτηση των θεατρολόγων, των δασκάλων, των ηθοποιών με ψυχολόγους, ψυχιάτρους, δραματοθεραπευτές, παιγνιοθεραπευτές κρίνεται ωφέλιμη, όσο ωφέλιμος κρίνεται και ο διαχωρισμός των θεραπευτικών ορίων και των εν δυνάμει αρμοδιοτήτων κάθε μέλους. Ταυτόχρονα, η ειδική εφαρμογή του θεάτρου εντός του νοσοκομείου χρήζει επιμόρφωσης και διάχυσης της υπάρχουσας γνώσης και εμπειρίας που έχει ήδη αποκτηθεί από το έμφυχο δυναμικό του θεάτρου.

Ζ. Το δέσιμο και ο επαν-αποχωρισμός.

Οι ομάδες και τα πρόσωπα που κάνουν θέατρο για την τρίτη ηλικία και για τα παιδιά στα νοσοκομεία έρχονται αντιμέτωπες με την καλλιέργεια και τη σύναψη φιλικών σχέσεων, δεσίματος με τους ανθρώπους αυτούς – και δη στα μακροβιότερα προγράμματα – και καλούνται να διερευνήσουν το πώς διαχειρίζονται το δέσιμο των ασθενών μαζί τους αλλά και το δικό τους δέσιμο με τους ασθενείς. Οι στιγμές του αποχωρισμού ενός παιδιού ή ηλικιωμένου είναι το μέρος του προγράμματος που δεν μπορούν να αποφύγουν και πρέπει να είναι έτοιμοι να το διαχειριστούν. Ταυτόχρονα, τόσο τα παιδιά όσο και οι ηλικιωμένοι συχνά τους «περιμένουν ζανά», προτρέποντάς τους: «Να μας ζανάρθετε». Για τον λόγο αυτό η τήρηση ενός συγκεκριμένου προγράμματος, σύμφωνα με το οποίο ξέρουν ότι θα τους δουν την τάδε ημέρα, αλλά και μια ιδιαίτερη επεξεργασία από την πλευρά των συντελεστών της διαχείρισης – στο όριο του εφικτού – του δεσίματος και των διαφορετικών μορφών αποχωρισμού, κρίνεται αναγκαία.

Θεατρικές ομάδες με ειδικό ενδιαφέρον στα νοσοκομεία ⁵

Η άνθηση νέων θεατρικών ομάδων και μεμονωμένων δημιουργών που αξιοποιούν τεχνικές του θεάτρου της επινόησης, θεατροπαιδαγωγικών τάσεων στην εκπαίδευση και η εκ νέου στροφή στις κοινωνικές μορφές του θεάτρου οδηγεί νέους και ταλαντούχους δημιουργούς να εστιάσουν με τη δουλειά τους στα νοσοκομεία, προσδοκώντας μια ουσιαστική μορφή επικοινωνίας με τον συν-άνθρωπο μέσω της τέχνης.

Το Θέατρο της *Αλληλεγγύης* από το Θέατρο του Νέου Κόσμου, από τον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο και τη Μαρία Παπαλέξη, αποτελεί από το 2002 μια σταθερή αξία στον χώρο του θεάτρου στα νοσοκομεία στην Ελλάδα, συνεχίζοντας με αποτελεσματικότητα, παρά τις αντίζοες συνθήκες, την «κινητή ομάδα θεάτρου για παιδιά», όπως αυτοχαρακτηρίζονται. Η ομάδα του *Θεάτρου της Αλληλεγγύης* παίζει κάθε μέρα σε διαφορετικό διάδρομο νοσοκομείου, στην αίθουσα των εκδηλώσεων ή στον χώρο του θεάτρου του ιδρύματος ή, εάν χρειαστεί, εντός του δωματίου για ένα μόνο παιδί (όχι συστηματικά).

«Τα έργα γράφονται ειδικά γι' αυτό τον σκοπό, παίρνοντας υπόψη τις συνθήκες και τους χώρους όπου δίνονται αυτές οι παραστάσεις. Ο εκπαιδευτικός και ψυχαγωγικός χαρακτήρας αυτών των παραστάσεων, που παράλληλα προσφέρουν ψυχολογική στήριξη στα παιδιά, είναι αναπόσπαστα δεμένος με το καλλιτεχνικό τους αποτέλεσμα. Στο Θέατρο του Νέου Κόσμου πιστεύουμε στον κοινωνικό ρόλο του θεάτρου, θέλουμε να παρεμβαίνουμε στην κοινωνία, και θεωρούμε πως αυτή μας η δραστηριότητα το κάνει με τρόπο ουσιαστικό».⁶

Η παράστασή τους διαρκεί ως 45 λεπτά και προκύπτει μέσα από τη δημιουργική σκηνοθεσία θεατρικών έργων που σχετίζονται με την τρυφερότητα αυτή ηλικία και την κατάσταση των παιδιών. Ένα περιστατικό που θυμάται ο Βαγγέλης Θεοδωρόπουλος, και μου το περιγράφει στη συζήτησή μας η κ. Παπαλέξη,⁷ είναι το εξής: «Κατά την επίσκεψη της ομάδας στην Κύπρο, σε συνεργασία με τους Γιατρούς του Κόσμου, ένα παιδί με καρκίνο που βρισκόταν στο τελικό στάδιο και δεν είχε καμία λεκτική επικοινωνία με το περιβάλλον, γέλασε και αντέδρασε μετά την παράσταση. Έχει συμβεί πολλές φορές να αλλάζει η διάθεση των παιδιών μετά την παράσταση», συμπληρώνει η κ. Παπαλέξη.

⁵ Τα στοιχεία που παρατίθενται στην παρούσα δημοσίευση προκύπτουν από τις συνεντεύξεις και συζητήσεις που έκανα με τους δημιουργούς και συντελεστές των θεατρικών δράσεων στα νοσοκομεία.

⁶ <http://nkt.gr/news/article/6/8eatro-allhleggyhs-gia-paidia/> [30-10-2017]. 8(3), , R. (2004) :

⁷ Τα στοιχεία προκύπτουν από τη συζήτηση με την κ. Παπαλέξη τον Απρίλιο του 2017.

Το πρόγραμμα για την τρίτη ηλικία Επισκεπτήριο,⁸ που υλοποιείται από το 2014 με μεγάλη επιτυχία από το Εθνικό Θέατρο, ξεκίνησε με τον Σωτήρη Χατζάκη και συνέχισε με τον Στάθη Λιβαθινό, με την πρωτοβουλία του ηθοποιού και δημιουργού του προγράμματος Ηλία Κουνέλα. Το Εθνικό Θέατρο στηρίζει τη δράση, η οποία εν συνεχεία παρέχεται δωρεάν στους ανθρώπους που λόγω νόσου ζουν στα νοσοκομεία ή στους ξενώνες φιλοξενίας. Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Κουνέλας κατάφερε με την προσωπική του εργασία να παρουσιάσει τη δράση στο Υπουργείο Υγείας και πέτυχε εξ αρχής την άμεση πρόσβαση στα νοσοκομεία ή στους ξενώνες φιλοξενίας των ηλικιωμένων, κερδίζοντας δημιουργικό χρόνο από τις γραφειοκρατικές διεργασίες υλοποίησής της. Ο Ηλίας Κουνέλας και η Ιφιγένεια Γρίβα⁹ κάνουν θέατρο για έναν άνθρωπο εντός του θαλάμου ή του δωματίου στο οποίο ζει ο ασθενής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο σχεδιασμός και η δομή των αυτοσχέδιων αυτών θεατρικών παραστάσεων, οι οποίες ξεκινούν παρέχοντας στον ασθενή τη δυνατότητα να επιλέξει ανάμεσα σε έξι ιστορίες, τις οποίες του παρουσιάζουν οι ηθοποιοί, δίνοντάς του χρόνο να τις συναισθανθεί και να διαλέξει εκείνη την οποία θέλει να δει. Οι ιστορίες αφορούν στα εξής: *Δύναμη Ψυχής*, με αφορμή το βιβλίο *Ο Γέρος και η Θάλασσα* του Χέμινγκουεϊ· *Όνειρο ή Θάνατος*, με αφορμή το *Όνειρο ενός γελοίου ανθρώπου* του Ντοστογιέφσκι· *Αγάπη*, με αφορμή το *Από τι ζουν* οι άνθρωποι του Τολστόϊ· *Υπομονή*, από την ιστορία του Ιώβ από την Παλαιά Διαθήκη· *Μνήμη*, με βάση την *Εγκυκλοπαίδεια των Νεκρών* του Ντανίλο Κις, και *Έρωτας*, με αφορμή το *Ο Έρωτας στα δάση της Μοραβίας* της Λεγκάτοβα.

Ο ηλικιωμένος ή η ηλικιωμένη επιλέγουν μία από τις θεματικές και στη συνέχεια οι ηθοποιοί αυτοσχεδιάζουν – σχεδόν ψιθυριστά, κοντά τους – εντάσσοντας και στοιχεία που αφορούν στη δική τους κατάσταση. Ο Κουνέλας, διερευνώντας τη σχέση αυτή «προσώπου με πρόσωπο», επιδιώκει την καλλιέργεια της ρωγμής και της «αποτυχίας» κατά τη διάρκεια της συνάντησης, όπως ο ίδιος αποκαλεί στη συζήτησή μας το στάδιο κατά το οποίο ο ασθενής καλείται να επιλέξει το εάν θέλει να συνεχιστεί η ιστορία αλλά και το οποίο δίνει τον χρόνο στον ηθοποιό-εμφυχωτή να συγκινηθεί και να αποφορτιστεί για να συνεχίσει: «Λίγο πριν φτάσεις στο κέντρο του περιστατικού, το οποίο παρουσιάζεις πολύ έμμεσα στον ασθενή, βιώνουμε μια αποτυχία, ένα “δεν μπορώ” και ένα “δεν πειράζει” και εκεί είναι που δίνεται ο χώρος στον ηλικιωμένο να ζητήσει να συνεχιστεί η ιστορία και ο χώρος όπου πηγάζει το αληθινό χιούμορ».¹⁰

Στο τέλος κάθε επίσκεψης, η ομάδα προτείνει στον ασθενή να

⁸ Τα στοιχεία που παρουσιάζονται στην παρούσα δημοσίευση προκύπτουν από τη συζήτηση σε μορφή συνέντευξης που έκανα τον Απρίλιο του 2017 και τον Νοέμβριο του 2018 με τον ηθοποιό και δημιουργό του προγράμματος Ηλία Κουνέλα.

⁹ Την πρώτη χρονιά υλοποίησης του προγράμματος Επισκεπτήριο στην ομάδα συμμετείχε και ο ηθοποιός Στέλιος Ανδρονίκου, ο οποίος συνέχισε για λίγο τη δράση στα νοσοκομεία στην Κύπρο αλλά ελλείψει χρηματοδότησης το πρόγραμμα δεν συνεχίστηκε εκεί.

¹⁰ Ο.π.

στείλει μια ευχή στον άνθρωπο που θα συναντήσουν την επόμενη ημέρα και με τον τρόπο αυτό έχουν δημιουργήσει ένα ευχολόγιο με μηνύματα από ηλικιωμένους προς ηλικιωμένους, μια κίνηση αναστοχασμού που ανοίγει τη διαπροσωπική αυτή σχέση σε ένα γαϊτανάκι ηλικιωμένων που δεν μπορούν να βγουν από τα νοσοκομεία ή τις μονάδες φροντίδας και θεραπείας. Μια από τις εμπειρίες της ομάδας αυτής που τους φέρνει κοντά με άτομα της τρίτης ηλικίας που βρίσκονται στο τελικό στάδιο, αφορά στη δράση τους στο Σπηλιοπούλειο Νοσοκομείο, όπου επικοινωνούν με ηλικιωμένους καρκινοπαθείς οι οποίοι δεν έχουν συγγενείς ή άλλα πρόσωπα δικά τους και βρίσκονται εκεί, στην “πράσινη γραμμή”, όπως την ονομάζουν οι ίδιοι οι ασθενείς, για να ξεψυχήσουν θυμόσοφοι και ζέροντας ότι θα φύγουν. «Οι άνθρωποι αυτοί έχουν ανάγκη να μιλήσουν μετά τη θεατρική παράσταση και μάλιστα να μιλήσουν για τον θάνατο, τα όνειρά τους, τα ποιήματα που έχουν γράψει, αντιμετωπίζοντας τις στιγμές αυτές με χιούμορ», παρατηρεί ο δημιουργός της δράσης,¹¹ ο οποίος και επισημαίνει το χιούμορ αλλά και τον αυτοσαρκασμό ως βασικούς κώδικες διάδρασης.

Παράλληλα, συναντούν ηλικιωμένους που δεν έχουν δει ποτέ στη ζωή τους θέατρο, με χαρακτηριστικό το παράδειγμα μιας γιαγιάς στο Σπηλιοπούλειο που τους είπε: «Αυτό είναι το θέατρο; Αν το ήξερα, θα πήγαινα. Δεν ήξερα πως είναι τόσο ωραίο». Τσοπάνηδες με 11 παιδιά που δεν είχαν δει ποτέ θέατρο, που έρχονται στην Αθήνα για να νοσηλευτούν, ανήκουν σε ένα ιδιαίτερο ανοιχτό και αγνό κοινό που συμμετέχει στην παράσταση με χαρά, σημειώνει ο Κουνέλας.

Το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας, στο πλαίσιο της δράσης του *Εκπαιδευτικά Προγράμματα*,¹² από το 2002 και έπειτα, έχει υποστηρίξει εκπαιδευτικά προγράμματα για παιδιά που νοσηλεύονται στα νοσοκομεία σε συνεργασία με παιδιατρικές κλινικές, στο πλαίσιο των οποίων ομάδες δημιουργικών ηθοποιών, σκηνοθετών και συντελεστών έχουν αποκτήσει μια ξεχωριστή εμπειρία και ειδικευση στο θέατρο για παιδιά εντός νοσοκομείων. Η ηθοποιός και θεατροπαιδαγωγός Θωμαή Ουζούνη, που συμμετείχε στο πρόγραμμα του ΚΘΒΕ το οποίο υλοποιήθηκε το 2009-2010 δωρεάν σε παιδιατρικές κλινικές με τίτλο *Πες τον ήλιο να φανεί*,¹³ περιγράφει έντονα την εμπειρία της: «Έζησα πολύ δυνατές στιγμές, αξέχαστες. Δεν ξεχνάω την ανάγκη των παιδιών για παρέα και γέλιο. Την εικόνα παιδιών ξαπλωμένων σε φορεία να παρακολουθούν την παράσταση ενώ ταυτόχρονα πονούν. Την εικόνα μαμάδων που κρατούν στην αγκαλιά τους τα παιδιά τους και, ενώ αυτά γελούν και συμμετέχουν ενθουσιασμένα, εκείνες να τις παίρνουν τα δάκρυα από συγκίνηση που το παιδί τους επιτέλους είναι χαρούμενο. Την εικόνα των παιδιών στις ογκολογικές κλινικές που μας έγδερνε την ψυχή κάθε φορά που τις επισκεπτόμασταν. Αυτό ήταν το πιο δύσκολο κομμάτι της δουλειάς:

¹¹ Ο.π.

¹² <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=29> [12-09-2017]

¹³ <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=34855&mode=27&item=35761> [12-10-2017].

οι ογκολογικές κλινικές. Γνωρίσαμε τα παιδιά, μάθαμε τα ονόματά τους. Βλέπαμε την πορεία της ασθένειας πάνω τους και, αν κάποια μέρα κάποιο παιδί έλειπε από τις στημένες για την παράσταση καρέκλες, κοιτιόμασταν και συνεχίζαμε για όσα ήταν εκεί. Ήρθε μια μέρα ένα παιδί 12 χρονών κοντά μας, όταν μαζεύαμε για να φύγουμε. Καθόταν σε καροτσάκι, μας έκανε ερωτήσεις για το θέατρο και τη δουλειά του ηθοποιού, μας εξομολογήθηκε ότι μπεινοβγαίνει στα νοσοκομεία επτά χρόνια, μίλησε με τέτοια ωριμότητα και ηρεμία για όσα έζησε και μας ευχαρίστησε χίλιες φορές που πηγαίνουμε και κάνουμε τη ζωή τους όμορφη, έστω για μια ώρα. «Αυτήν την ώρα ζούμε, την ώρα της παράστασης»». Από το 2018, μετά από ένα διάστημα διακοπής των συγκεκριμένων προγραμμάτων στα νοσοκομεία, το πρόγραμμα συνεχίζεται δίνοντας μεγάλη χαρά στους δημιουργούς όσο και στους αποδέκτες.

Παράλληλα με τα εκπαιδευτικά προγράμματα στα νοσοκομεία, το ΚΘΒΕ από το 2010 εισάγει τη μορφή του *Θεάτρου κατ' οίκον*, το οποίο εφαρμόζεται από έναν ή δύο ηθοποιούς, ως και το 2015, στο σπίτι του ασθενούς ή στον θάλαμο, στο δωμάτιο όπου και φιλοξενείται. Η Στέλλα Ράπτη και ο Χρήστος Νταρακτσής¹⁴ αποτελούν τον βασικό πυρήνα του Θεάτρου κατ' οίκον από το ΚΘΒΕ και έχουν αποκτήσει μια πολύ ιδιαίτερη εμπειρία πάνω στην εφαρμογή του θεάτρου τόσο σε ασθενείς με νεοπλασία όσο και σε ασθενείς με αλτσχάιμερ, ανοιχτές καταστάσεις και κινητικά προβλήματα. Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης δράσης, οι ηθοποιοί χρησιμοποιούσαν πολύ τα λαϊκά παραμύθια, τη δραματοποιημένη αφήγηση και το τραγούδι. Τα λαϊκά παραμύθια *Το στοιχείο της καμάρας* και *Ο γιος της χήρας* αποτελούσαν τη βάση του προγράμματος πάνω στο οποίο οι ηθοποιοί αυτοσχεδίαζαν. Ο Νταρακτσής, κάνοντας μια μεγάλη έρευνα στο δημοτικό τραγούδι, δραματοποίησε ελεύθερα το παραμύθι *Ο γιος της χήρας*, εμπλουτίζοντάς το με δημοτικά τραγούδια από όλη την Ελλάδα, στα οποία οι ασθενείς ανταποκρίνονταν με μεγάλη χαρά και συγκίνηση. Σε συνεργασία με το πρόγραμμα *Βοήθεια στο σπίτι*, υλοποίησαν περιοδεία του προγράμματος *Θέατρο κατ' οίκον* στον Έβρο, στο πλαίσιο του οποίου ενέταξαν περισσότερο τραγούδια της περιοχής. Ο Χρήστος Νταρακτσής παρομοιάζει τον ρόλο του συντονιστή στη δράση αυτή σαν εκείνον του σχεδιαστή-παραρσιαστή μουσικού προγράμματος: «...Σαν να κάνεις ένα μουσικό πρόγραμμα. Ανάλογα με τη συμμετοχή, έλεγα μέρος ή όλο το τραγούδι. Δε θα ξεχάσω ποτέ κάποιες κυρίες να προσπαθούν να χορέψουν με τα καροτσάκια με τα τραγούδια που τους έλεγα». Στη διασκευή των παραμυθιών, η ένταξη στοιχείων της ιστορίας από την Πόλη, τα νησιά και τις περιοχές της Ελλάδας έδιναν κίνητρο στους ηλικιωμένους για να ενταχθούν βιωματικά στην ιστορία. Το *Θέατρο κατ' οίκον* συνέχισε ο Σωτήρης Χατζάκης στο Εθνικό Θέατρο, υπό τον συντονισμό της Στέλλας Ράπτη και με τη συνεργασία εξαιρετων ηθοποιών και συντελεστών. Στο πρόγραμμα αυτό η Ράπτη αξιοποιεί με δημιουργικό τρόπο κείμενα όπως τα εξής: *H*

¹⁴ Ηθοποιός που έχει λάβει μέρος ενεργά τόσο στο πρόγραμμα *Θέατρο κατ' οίκον* για ενήλικες και την τρίτη ηλικία όσο και στα εκπαιδευτικά προγράμματα στα νοσοκομεία για παιδιά.

πω δυνατή του Στρίντπεργκ, *Εύπηγμα του Ντάριο Φο*, *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, *Τα ρόδινα ακρογάλια* του Παπαδιαμάντη, δραματοποιημένα παραμύθια για παιδιά κ.ά. Στη συνεργασία της με τον ηθοποιό Γιώργο Μπινιάρη πάνω στην αφήγηση του διηγήματος του Βιζυηνού *Το μόνον της ζωής του ταξείδιον*, ο Μπινιάρης με τη Ράπτη εστίαζαν στη σχέση παππού και εγγονού, στην έννοια της καταγωγής, ενεργοποιώντας μνήμες και βιώματα. Η δημιουργός του προγράμματος παρατηρεί σήμερα, μετά από αυτή την πολύ εξειδικευμένη εμπειρία της από έναν κύκλο δράσης που έχει ολοκληρωθεί: «Έχουμε πολλά στερεότυπα για τη νόσο όλων των ειδών, για την ηλικία και για την εκτροπή από το κανονικό. Η αντίληψη αυτή δεν ανοίγει ορίζοντες, δεν βοηθάει τους ανθρώπους να έχουν άλλες δυνατότητες».

Η ομάδα του Νότη Παρασκευόπουλου και της Κωνσταντίνας Μαλτέζου, Seven Eleven,¹⁵ ξεκίνησε την εστιασμένη δράση της στο θέατρο για τους ηλικιωμένους το 2014, με αφορμή την ένταξή τους σε ένα επιμορφωτικό πρόγραμμα για τη φροντίδα και την εμφύχωση στην τρίτη ηλικία του διεθνούς φορέα *Τίμα*,¹⁶ στο πλαίσιο του οποίου υλοποίησαν για τρεις μήνες πιλοτικά ένα πρόγραμμα εμφύχωσης σε γηροκομεία, γεγονός που τους έδωσε το κίνητρο να αναπτύξουν ένα πολύ ιδιαίτερο σχεδιασμό δράσεων για την τρίτη ηλικία, στηριζόμενοι στην αρχική τους επιμόρφωση από τον ιδρυτή της Ομάδας Silver Company,¹⁷ George Baddeley, ο οποίος κάνει κωμωδία για την τρίτη ηλικία, ολοκληρώνοντας όμως τη δική τους δράση μέσα από την εμπειρία τους με τα δημόσια και ιδιωτικά γηροκομεία στην Αττική και μεταφέροντάς την στα ελληνικά και πιο μεσογειακά δεδομένα.¹⁸ Κατάφεραν να υλοποιήσουν ένα ετήσιο πρόγραμμα στην Κοινωνική Μέριμνα Μοσχάτου, που το συνέχισαν για μισό χρόνο εθελοντικά, στο πλαίσιο του οποίου ο Νότης Παρασκευόπουλος με εξαιρετική μεθοδικότητα και λεπτομέρεια στηρίζεται στα βασικά δομικά στοιχεία που κρίνει ότι λειτουργούν για την τρίτη ηλικία: αυτοσχέδια μικρά σκετς, ώστε να μπορούν να συμμετέχουν όλοι οι ηλικιωμένοι, ανεξαρτήτως ανοϊκών καταστάσεων, ευρεία χρήση των τραγουδιών, της κίνησης και του χορού, παντομίμα, κινησιολογικές δράσεις (για να κινηθούν), παιχνίδια με αφορμές και μνήμες από την τηλεόραση. Το πρόγραμμα που υλοποιεί η ομάδα Seven Eleven διαρκεί μία με μιάμιση ώρα, μία ή δύο φορές την εβδομάδα, απευθύνεται στο σύνολο των ηλικιωμένων που ζουν στον ξενώνα φροντίδας και υλοποιείται στον κοινό τους χώρο, στη μεγάλη αίθουσα του σιωπηλού καφενείου τους. Ο Νότης Παρασκευόπουλος δρα ως κομπέρ, και η Κωνσταντίνα Μαλτέζου δίπλα του συντονίζει τη συμμετοχή των προσώπων στη δράση, έχοντας στον νου της να επισκεφθεί και εκείνους που πρέπει να παραμείνουν στα δωμάτιά τους. Το τραγούδι, η μνήμη που πεθαίνει τελευταία σχολιάζει ο κομπέρ και πολυτάλαντος Νότης Παρασκευόπουλος, γίνεται μια βασική τελετουργία στις συναντήσεις αυτές.

¹⁵ <http://www.seveneleven.me/index.php/2016-05-08-17-56-13> [12-11-2017].

¹⁶ <http://www.timafoundation.org/el/health-care> [12-11-2017].

¹⁷ <http://silvercomedy.co.uk/> [15-11-2017].

¹⁸ Βλ. Keller C. (2015) 6.

Το ρεμπέτικο και το λαϊκό τραγούδι κυριαρχούν, με κορυφαίες επιλογές το «Άστα τα μαλλάκια σου», «Μενεξέδες και ζουμπούλια», «Πες μου μια λέξη», «Τα καβουράκια», αλλά δεν λείπουν και τα «debate» Πάριου - Νταλάρα, Χατζιδάκι - Θεοδωράκη. Η ομάδα αξιοποιεί το τραγούδι ως μια αφορμή για την εισαγωγή στη δραματοποιημένη ιστορία ή, αντίθετα, οδηγεί από μια συζήτηση στο τραγούδι. Ο καθοδηγούμενος ή ελεύθερος αυτοσχεδιασμός και η αφήγηση δραματοποιημένων ιστοριών αποτελούν βασικές θεατρικές τους τεχνικές και αποδίδουν με την πολύ ενεργητική συμμετοχή των ηλικιωμένων και την εξιστόρηση των εμπειριών τους. Χρησιμοποιούν, επίσης, τεχνικές απομονωμένης ακρόασης, στο πλαίσιο των οποίων οι συμμετέχοντες φορούν ακουστικά και ακούν ένα τραγούδι που τους ζητνά μνήμες, καθώς και εξειδικευμένα παιχνίδια αφήγησης.

Το χιούμορ, ο σουρεαλισμός και η συχνά αποδομημένη ροή της αφήγησης των συμμετεχόντων, προκαλούν ένα ευχάριστο κλίμα που κορυφώνεται με χορό και με τραγούδι. Ο κ. Παρασκευόπουλος τονίζει τη σημασία της μακροβιότητας των προγραμμάτων και των δράσεων αυτών προκειμένου να έχουν αποτέλεσμα. Η Κωνσταντίνα Μαλτέζου και ο Νότης Παρασκευόπουλος, με τη στήριξη και τη δωρεά του Ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος, μπόρεσαν να επιτύχουν τη συνέχιση των δράσεών τους στα γηροκομεία μέσα από το πρόγραμμα Θάλλω,¹⁹ το οποίο, προσεχώς, θα έχει εφαρμογές και στην επαρχία. Επίσης, το 2018, παρουσίασαν στο θέατρο Θησείον τη θεατρική παράσταση *Μενεξέδες και Ζουμπούλια*, η οποία στηρίζεται σε πραγματικές αφηγήσεις ασθενών.

Η ομάδα Άγγελοι της Χαράς,²⁰ εμπνεύστρια του οποίου είναι η κυρία Ειρήνη Λεμού-Στούρτζα, από το 2014 επισκέπτεται Νοσοκομεία Παιδών της Αττικής: Πεντέλης, Αγλαΐα Κυριακού, Αγία Σοφία καθώς και την Ογκολογική Μονάδα Παιδών Μαριάννα Βαρδινογιάννη-ΕΛΠΙΔΑ. Επίσης επισκέπτεται Μονάδες Φροντίδας Ηλικιωμένων στην Αττική (Βασίλης Παναγιωτίδης, Δήμητρα Γλιάτη, Νίκος Σουλιώτης, υπό τον συντονισμό της ηθοποιού Αγγελικής Βούλγαρη). Η συγκεκριμένη ομάδα και εταιρεία προσφέρει θεατρικές, εικαστικές και μουσικές δράσεις στα νοσοκομεία όχι μόνο σε ομαδικό πλαίσιο αλλά και για ένα μόνο παιδί εντός του δωματίου, σε συνεργασία με ηθοποιούς, μουσικοθεραπευτές κ.λπ. Οι νέοι, ταλαντούχοι και πολύ δημιουργικοί ηθοποιοί που συμμετέχουν στις ομάδες αυτές καταθέτουν καθημερινά την ψυχή τους μαζί με την τέχνη τους και προσφέρουν χαρά. Όχι μόνο αυτές οι ομάδες αλλά και μεμονωμένες περιπτώσεις ταλαντούχων δημιουργών κάνουν θέατρο σε παιδιά στα νοσοκομεία και στην τρίτη ηλικία.

Ο Δημήτρης Αβούρης είναι δημιουργός της Μ.Κ.Ο Όναρ Μέσω Τέχνης για το Άρρωστο Παιδί, που εργάζεται πάνω από 15 χρόνια στα παιδιατρικά νοσοκομεία της χώρας και στα ειδικά σχολεία, με τη θεραπεία μέσω τέχνης. Ως αφηγητής παραμυθιών, αξιοποιεί τη δραματοποιημένη

¹⁹ Βλ. <http://thallo.care/to-programma/> [08-09-2019]

²⁰ <http://angelsofjoy.gr/gr/draseis-se-nosokomeia.html> [10-12-2017].

αφήγηση επιδιώκοντας την επικοινωνία με τα παιδιά αλλά και τη δημιουργική και θεατρική γραφή.

Την ίδια στιγμή, πολλοί θίασοι και θεατρικές ομάδες στην Ελλάδα προσφέρουν παραστάσεις ειδικά για την τρίτη ηλικία ή και για τα παιδιά στα νοσοκομεία. Επιπροσθέτως, ομάδες παιδιών και εφήβων μπορούν να επικοινωνήσουν με ευπαθείς ομάδες που βρίσκονται στα νοσοκομεία ή στους ξενώνες φιλοξενίας, στο πλαίσιο θεατρικών δρώμενων, θεατροπαιδαγωγικών προγραμμάτων κοινωνικής παρέμβασης και δημιουργικής σύνδεσης του σχολείου με την κοινότητα, όταν και εφόσον οι περιορισμοί της νοσηλείας μπορούν να ξεπεραστούν και να δημιουργήσουν νέες, πιο συμπεριληπτικές, αφηγήσεις, παιδιών, νέων και ενηλίκων.

Βιβλιογραφία

Άλκηστις (2000): *Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση*, Αθήνα.

Keller, C. (2015): «Entertaining the elderly for stronger welfare», *Effective Philanthropy* 9 (1), 6.

Thompson, J. και Schechner, R. (2004): «Why Social Theatre? », *The Drama Review* 48 (3), 11-16.

Παρασκευά, Κ. (2014): «Η αφήγηση παραμυθιών είναι στάση ζωής. Συνέντευξη του Δημήτρη Αβούρη στο Elniplex». Elniplex. <http://www.elniple.com/%CE%B7-%CE%B1%CF%86%CE%AE%CE%B3%CE%B7%CF%83%CE%B7-%CF%80%CE%B1%CF%81%CE%B1%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%B9%CF%8E%CE%BD-%CE%B5%CE%AF%CE%BD%CE%B1%CE%B9-%CF%83%CF%84%CE%AC%CF%83%CE%B7-%CE%B6%CF%89%CE%AE%CF%82> [12-10-2017].

<https://www.youtube.com/watch?v=xzK9pL9HBaQ> [2-11-2017].

<http://www.sevencore.com/index.php/2016-05-08-17-56-13> [12-11-2017]

<http://www.timafoundation.org/el/health-care> [12-11-2017]

<http://silvercomedy.co.uk/> [15-11-2017]

http://www.spiliopoulis.gr/?page_id=5 [9-11-2017].

<http://tvxs.gr/news/theatro/ena-theatriko-episkeptirio-se-astheneis-poy-nosileyontai&dr=tvxsmrstvxs> [5-11-2017].

<http://www.kathimerini.gr/793190/gallery/epikairothta/ellada/episkepthrio-zwhs-se-dwmatia-nosokomeiwn> [15-11-2017].

<https://www.youtube.com/watch?v=x80E2eAmx5M> [15-11-2017].

<https://www.youtube.com/watch?v=A79kaGzG120&t=3s> [12-11-2017].

<https://www.youtube.com/watch?v=pgPPHLzCt9k> [10-10-2017].

<http://angelssofjoy.gr/gr/draseis-se-nosokomeia.html> [10-12-2017].

<http://thallo.care/to-programma/> [08-09-2019].

<https://www.dromoi-zois.gr> [03-09-2019].

Η Aynur στην τάξη: Διδακτική προσέγγιση της προσφυγικής ταυτότητας με χρήση της “Persona Doll”

Aynur in the classroom: Teaching approach of refugee identity by the use of ‘Persona Doll’ Method

Μάγδα Βίτσου

Ε.Δι.Π. ΠΠΤΕ, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας,
Διδάκτωρ Παιδαγωγικής του Θεάτρου
mvitsou@uth.gr

Κώστας Μάγος

Αναπληρωτής Καθηγητής
Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου
Θεσσαλίας
magos@uth.gr

Magda Vitsou

Ass. Lecturer, Department of Early Childhood
Education
University of Thessaly, Dr. Drama in Education,
magvits@gmail.com

Kostas Magos

Associate Professor of Intercultural Education,
University of Thessaly
magos@uth.gr

Abstract

In this paper we will present the results of an educational intervention which explores changes in the perceptions of elementary school students towards refugee identity after the implementation of a program using the Persona Doll method. The Persona Dolls are used as an educational and therapeutic tool to encourage and develop emotional expression, management and emotional literacy in children based in Anti-bias education. As a method is a powerful as well as creative multi-approach that uses dolls as a basic means for helping students acquire knowledge about more complex or unfamiliar concepts like vulnerable populations and empathy. Twenty-six students participated in the intervention using a “refugee” Persona Doll in order to feel empathy and to cultivate a sense of what children have in common rather than the ways in which they are different. The methodological tools were focus group interviews, participatory observation, and research diaries. The research showed that students, at the end of the implementation, through their interaction with the refugee doll, developed more positive attitudes towards refugee identity than the ones they expressed prior to the educational intervention.

Λέξεις-κλειδιά: Persona Doll, ενσυναίσθηση, προσφυγική ταυτότητα

Keywords: Persona Doll, empathy, refugee identity

Εισαγωγή

Στη σύγχρονη πολυπολιτισμική κοινωνία η ύπαρξη διαφορετικών πολιτισμών που συμβιώνουν στον ίδιο χώρο ως αποτέλεσμα των πληθυσμιακών μετακινήσεων είναι αυτονόητη. Τα κοινωνικά και πολιτισμικά ζητήματα που προκύπτουν από αυτές τις μετακινήσεις γίνονται ολοένα και περισσότερο αντιληπτά και απασχολούν τόσο τα άτομα όσο και τις διαφορετικές κοινωνικές ομάδες. Συχνά παρουσιάζονται φαινόμενα κοινωνικού αποκλεισμού¹ τα οποία εμφανίζονται και στις σχολικές τάξεις που αποτελούν μικρές πολυπολιτισμικές κοινότητες. Τα παιδιά των ευάλωτων ομάδων είναι αυτά που κινδυνεύουν περισσότερο να αντιμετωπίσουν τον κοινωνικό αποκλεισμό.² Παιδιά μεταναστών και προσφύγων καλούνται να ενταχθούν στο ελληνικό σχολείο και πολλές φορές έρχονται αντιμέτωπα με στάσεις αφομοίωσης ή κοινωνικού αποκλεισμού.³ Συχνά το σχολείο εμφανίζεται όχι μόνο να μην αναστέλλει τις αρχικές ανισότητες αλλά να τις κάνει ακόμη μεγαλύτερες, δημιουργώντας και νέους αποκλεισμούς.⁴

Πληθώρα ερευνών φανερώνουν συμπεριφορές κοινωνικού αποκλεισμού και ρατσισμού από μαθητές ελληνικής καταγωγής απέναντι στους συμμαθητές τους με διαφορετική εθνοπολιτισμική ταυτότητα.⁵ Παρόλο που τις δύο τελευταίες δεκαετίες στην Ελλάδα έχουν εφαρμοστεί πολλά εκπαιδευτικά προγράμματα καταπολέμησης του ρατσισμού και της ξενοφοβίας⁶ και η αντιρατσιστική εκπαίδευση αποτελεί πλέον μια διάσταση της εκπαίδευσης στο σύγχρονο σχολείο⁷ παρατηρήθηκαν κατά το σχολικό έτος 2016-17 έντονες αντιδράσεις για την «είσοδο» των παιδιών προσφυγικής καταγωγής στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα. Η διαφορετικότητα προκαλεί την επιφυλακτικότητα και το φόβο,⁸ παίρνοντας συχνά αφορμή από λανθασμένες πληροφορίες τις οποίες λαμβάνει η κυρίαρχη ομάδα συχνά από τα ΜΜΕ και οι οποίες αποτελούν αφετηρία για τη δημιουργία ξενοφοβικών αντιδράσεων.⁹

Η ουσιαστική αντιμετώπιση τόσο των φαινομένων όσο και των συγκαλυμμένων εκφάνσεων του ρατσισμού, σε βάρος των παιδιών με διαφορετικό εθνοπολιτισμικό υπόβαθρο, απαιτούν τη συντονισμένη αλλαγή λανθασμένων αντιλήψεων και στερεοτυπικών πεποιθήσεων, στάσεων και συμπεριφορών. Η συμπερίληψη μαθητών που προέρχονται από προσφυγικές οικογένειες στο ελληνικό σχολείο, απαιτεί εκτός από την προώθηση μιας γενικότερης διαπολιτισμικής εκπαιδευτικής πολιτικής, την αξιοποίηση

¹ UNESCO (2019)7.

² Dryden - Peterson (2015) 6.

³ Ανδρούτσου (2001) 51-55· Vitsou, Papadopoulou και Gana (2020) 42-59.

⁴ Magos & Simopoulos (2009) 255-265.

⁵ Λόλακας (2010) 63· Magos (2006) 357-369.

⁶ Magos (2006) 357-369.

⁷ Τσιάκαλος (2011) 177.

⁸ Αλκίησις (2008) 58-59.

⁹ Τσιάκαλος (2011) 163.

διδασκικών προσεγγίσεων που θα υποστηρίζουν τη γνωριμία, ανταλλαγή και αλληλεπίδραση μεταξύ των γηγενών μαθητών και εκείνων που προέρχονται από προσφυγικές οικογένειες.¹⁰ Μια αποτελεσματική μέθοδος για την άρση των προκαταλήψεων και των στερεοτύπων τόσο απέναντι στους πρόσφυγες όσο και σε άλλους πληθυσμούς που δεν ανήκουν στην κυρίαρχη εθνοπολιτισμική ομάδα αποτελεί η αξιοποίηση της Persona Doll. Η χρήση της Persona Doll στηρίζεται στις αρχές της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση και επιτρέπει στα παιδιά να πειραματιστούν με πραγματικά γεγονότα της ζωής, και μέσα από τις επινοητικές δεξιότητες του παιχνιδιού και της επικοινωνίας να γνωρίσουν και να κατανοήσουν νέες συνθήκες, να επιλύσουν προβληματικές καταστάσεις, να προβληματιστούν πάνω σε προηγούμενες δυσλειτουργικές συμπεριφορές απέναντι στην ετερότητα. Σε αυτό το πλαίσιο η Persona Doll αποτελεί ένα κατάλληλο εκπαιδευτικό εργαλείο, το οποίο δίνει τη δυνατότητα στον εκπαιδευτικό να προωθήσει τις αρχές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, μέσα από την ευαισθητοποίηση και την ανάπτυξη ενσυναίσθησης απέναντι στον «άλλον».¹¹

Η μέθοδος Persona Doll

Η παιδαγωγική αξία της κούκλας στο σχολείο έχει αναδειχθεί μέσα από πολλές μελέτες,¹² καθώς παρέχει τη δυνατότητα στους μαθητές για ενεργή συμμετοχή στην εκπαιδευτική διαδικασία και προσφέρει ένα υποστηρικτικό πλαίσιο μάθησης. Οι δραστηριότητες κουκλοθέατρου δημιουργούν την ανάγκη για μάθηση εισάγοντας τους μαθητές σε καταστάσεις που απαιτούν άμεσες λύσεις, «πιέζοντάς» τους να γίνουν δημιουργικοί ή και πιο υπεύθυνοι για την ίδια τους τη μάθηση. Επιπλέον, ένας σωστός τρόπος ώστε η μάθηση να γίνει μόνιμη είναι να μετατρέψεις τη μάθηση σε εμπειρία, χρησιμοποιώντας πολλαπλές αισθήσεις.¹³ Το κουκλοθέατρο μπορεί να επιφέρει αυτή την αλλαγή. Έχει θετική επιρροή στις προφορικές ικανότητες των μαθητών, αλλά και σε κοινωνικές διαστάσεις όπως είναι η συνεργατική μάθηση, η ενσυναίσθηση και η διαπολιτισμική επίγνωση.¹⁴ Η κούκλα, σε οποιαδήποτε μορφή της, στα χέρια των παιδιών λειτουργεί σαν ένα προστατευτικό δίχτυ. Τα παιδιά έχουν την ικανότητα ταυτόχρονα να ζουν μια άμεση σχέση με την κούκλα «σαν να ήταν ζωντανή», ενώ το «σαν» υπάρχει πάντα στο πίσω μέρος του μυαλού τους.¹⁵

Η κούκλα Persona Doll μοιάζει πολύ με παιδί προσχολικής-πρώτης σχολικής ηλικίας με συγκεκριμένη ταυτότητα και κοινωνικά χαρακτηριστικά.¹⁶

¹⁰ Magos & Simopoulos (2009) 255-265.

¹¹ Brown (2002) 28-47.

¹² Al Jubeil & Vitsou (2021) 225 · Βίτσου (2012) 119-136 · Βίτσου (2016) 34.

¹³ Άλκηστις (2000) 78.

¹⁴ Zuljevic (2005) 32-45.

¹⁵ Korosec (2002) 69-76) · Jurkowski (2014) 3-68.

¹⁶ Brown (2001) 84.

Διαφέρει από τις κούκλες κουκλοθεάτρου ως προς τη σχέση που αναπτύσσει με τους μαθητές. Συγκεκριμένα φέρνει τα παιδιά αντιμέτωπα με μια προβληματική κατάσταση στην οποία καλούνται να βρουν λύση.¹⁷ Επιτρέπει στα παιδιά να πειραματιστούν με πραγματικά γεγονότα της ζωής και μέσα από τις επινοητικές δεξιότητες του παιχνιδιού και της επικοινωνίας να επιλύσουν προβληματικές καταστάσεις. Οι κούκλες είναι «αληθινές» για τα παιδιά γιατί οι ζωές τους και οι εμπειρίες τους αντανakλούν αυτές των ίδιων των παιδιών. Τις γνωρίζουν προσωπικά, συνδέονται μαζί τους και ανταποκρίνονται θετικά απέναντί τους.¹⁸ Ο εκπαιδευτής-χρήστης της κούκλας επωφελείται από τους διαλόγους που προκύπτουν καθημερινά, από την αλληλεπίδραση παιδιού - κούκλας και έτσι προχωρά στην ανατροφοδότηση και στη δημιουργία μιας νέας ιστορίας ή τη συνέχεια κάποιας άλλης προς θέματα που άπτονται στα ενδιαφέροντα των παιδιών.¹⁹

Η προσέγγιση της κούκλας Persona Doll στηρίζεται στις θεωρίες του Vygotsky και του Bruner.²⁰ Ο Vygotsky υποστηρίζει την ενίσχυση της μάθησης και ανάπτυξης των παιδιών όταν υπάρχει ενεργή αλληλεπίδραση με το περιβάλλον, τους ενήλικες καθώς μέσω της υποστήριξής τους τα παιδιά μαθαίνουν περισσότερα από αυτά τα οποία θα ήταν ικανά λόγω της ηλικίας τους. Έτσι και οι εκπαιδευτές-χρήστες της Persona Doll λειτουργούν ως διαμεσολαβητές,²¹ ώστε τα παιδιά να εκφράζουν τα συναισθήματά τους και να διευρύνουν το γνωστικό τους επίπεδο.²² Από τη μεριά του, ο Bruner αναφέρει ότι τα παιδιά εξελίσσονται γνωστικά όταν τους δίνονται ευκαιρίες να αναπτύξουν δημιουργικούς τρόπους σκέψης σε φαντασιακές καταστάσεις. Με τον όρο 'σκαλωσιά' (scaffolding), υποστηρίζει πως με την καθοδήγηση του ενήλικου, με ενθάρρυνση και με ανοιχτού τύπου ερωτήσεις τα παιδιά μπορούν να προχωρήσουν γνωστικά ένα βήμα παραπάνω. Ακριβώς αυτές οι συνθήκες γίνονται πραγματικότητα με τη χρήση της Persona Doll.²³

Όπως υποστηρίζει η Smith²⁴ και ο Guss,²⁵ οι μαθητές μπορούν μέσω της μεθόδου να απομάθουν αρνητικές συμπεριφορές μέσω της μίμησης προτύπων αλλά και της ενσυναίσθησης. Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει και η Brown,²⁶ τονίζοντας πως οι κούκλες Persona Doll είναι τα 'τέλεια οχήματα' που οδηγούν στην ενσυναίσθηση. Επομένως, τα παιδιά μπορούν να νιώθουν ενσυναίσθηση για ένα άλλο πρόσωπο μέσα από την απόκτηση ταυτότητας και το δεσμό τους με τις κούκλες, αλλά και την εμπλοκή τους στις ιστορίες με αποτέλεσμα να αναπτύσσουν σεβασμό απέναντι σε εκείνους που διαφέρουν,

¹⁷ Srinivasan & Cruz (2015) 21-43.

¹⁸ Nutbrown (2011) 37 · Nutbrown (2016) 395-413.

¹⁹ Halligan (2012) 165-178.

²⁰ Brown (2001) 77.

²¹ Jesuvadian & Wright (2012) 277-285.

²² Βίτσου & Αιτζίδου (2008) 275-282.

²³ Βίτσου (2014) 66.

²⁴ Smith (2009) 14 · Smith (2013) 24.

²⁵ Guss (2005) 233-243.

²⁶ Brown (2001) 12-17 · Brown (2002).

να υιοθετούν μια τρυφερή στάση, να είναι υποστηρικτικοί και ευαίσθητοι.²⁷

Μια διαπολιτισμική εκπαιδευτική παρέμβαση με χρήση της Persona Doll

Σκοπός της παρούσας παρέμβασης ήταν να διερευνηθούν οι αλλαγές στις αντιλήψεις μαθητών Δημοτικού Σχολείου απέναντι στην προσφυγική ταυτότητα, όπως αυτές εξελίσσονται μέσα από μια παρέμβαση ευαισθητοποίησης με χρήση της Persona Doll.

Η παρέμβαση ήθελε να διαπιστώσει:

- 1) Ποιες είναι οι απόψεις των παιδιών στο ενδεχόμενο ένταξης παιδιών προσφυγικής καταγωγής στο δημοτικό σχολείο;
- 2) Ποια είναι η επίδραση που έχει η παρέμβαση μέσω της Persona Doll στους μαθητές ελληνικής καταγωγής ως προς τις στερεοτυπικές απόψεις που έχουν για τους πρόσφυγες;

Λαμβάνοντας υπόψη ότι οι αρνητικές προκαταλήψεις και τα στερεότυπα απέναντι στο διαφορετικό μεταφέρονται στα παιδιά από τους σημαντικούς ενήλικες της ζωής τους και ότι η χρήση της μεθόδου Persona Doll συμβάλλει στην θετική αλλαγή των αντιλήψεων και των στάσεων των παιδιών απέναντι στο διαφορετικό,²⁸ υποθέσαμε ότι η παρέμβαση μέσω της Persona Doll θα διαφοροποιήσει τις αντιλήψεις μαθητών δημοτικού απέναντι στην προσφυγική ταυτότητα.

Η παρέμβαση εφαρμόστηκε σε ένα τμήμα Β΄ τάξης Δημοτικού Σχολείου του Βόλου με 12 αγόρια και 14 κορίτσια και διήρκησε τρεις εβδομάδες. Η παρέμβαση συνοδεύτηκε από μικρής κλίμακας ποιοτική έρευνα με τη μορφή μελέτης περίπτωσης.²⁹ Για τη συλλογή των ερευνητικών δεδομένων έγιναν δύο συνεντεύξεις σε ομάδες εστίασης. Η μια πραγματοποιήθηκε στην αρχική φάση της έρευνας και η άλλη μετά την εφαρμογή με την χρήση της Persona Doll. Επιπλέον, ως εργαλεία συλλογής δεδομένων χρησιμοποιήθηκαν η συμμετοχική παρατήρηση και το ερευνητικό ημερολόγιο.

Διαδικασία της εκπαιδευτικής παρέμβασης

Πριν την έναρξη της παρέμβασης πραγματοποιήθηκε η κατασκευή της κούκλας Persona Doll. Σύμφωνα με τη Ridley,³⁰ η Persona Doll πρέπει να έχει αληθοφανή χαρακτηριστικά σε σχέση με την «προσωπικότητα» που αντιπροσωπεύει και να είναι μεγάλη σε μέγεθος, με κατάλληλο μαλακό σώμα. Η Smith³¹ αναφέρει ότι η εξωτερική εμφάνιση των κούκλων με τα

²⁷ Hamre (2004) 35 · Hamre (2013)55–59.

²⁸ Al Jubeh & Vitsou (2021) 210-227 · Allen & Whalley (2010) 34 · P.D training organization (2012) <http://www.persona-dolltraining.org/ukresearch.html> · Smith (2013)28.

²⁹ Robson (2010) 210.

³⁰ Ridley (2006) 2.

³¹ Smith (2009) 97-102.

αληθινά ρούχα βοήθησε τα παιδιά στην ταύτιση και στην ανάπτυξη στοιχείων ενσυναίσθησης κατά τη διάρκεια της πραγματοποίησης των δράσεων της. Συνεπώς στην παρούσα δράση η κούκλα είχε τα χαρακτηριστικά κοριτσιού, ηλικίας έξι-επτά ετών, με καταγωγή από τη Συρία που ανήκει σε μουσουλμανική οικογένεια.

Α' εφαρμογή

Την 1η ημέρα εφαρμογής της μεθόδου εισήχθη στους μαθητές σε ομάδες εστίασης η υπόθεση: «Είναι πιθανό να έρθει στην τάξη σας ένα προσφυγόπουλο...» και μέσω αυτής να διερευνηθούν οι αντιλήψεις των μαθητών απέναντι στην προσφυγική ταυτότητα. Οι απαντήσεις των παιδιών ανέδειξαν στερεοτυπικές αντιλήψεις απέναντι στους πρόσφυγες. Συγκεκριμένα αναδύθηκαν αρνητικές απόψεις ως προς το θρήσκευμα των προσφύγων και τη διατάραξη της λειτουργίας του σχολείου. Επίσης, αναφέρθηκαν στο ενδεχόμενο μετάδοσης ασθενειών από τους πρόσφυγες. Χαρακτηριστικές είναι οι παρακάτω απόψεις των παιδιών:

«Αυτοί δεν πιστεύουν στον Χριστό, ...είπε η μαμά ότι είναι τρομοκράτες»

«Το είδα στη τηλεόραση που μαλώνανε, ...δεν πρέπει να είναι στο ελληνικό σχολείο, ...δεν ξέρουν ελληνικά, ...πώς θα μιλάμε;...»

«Θα μας κολλήσουν αρρώστιες, ...η μαμά είπε ότι δεν τους θέλουν σε κανένα σχολείο, ...και ούτε στο δικό μας»

Αξιοποιώντας τα δεδομένα που προέκυψαν από την αρχική συνέντευξη σε ομάδες εστίασης εισήχθη η Persona Doll στην τάξη. Παρουσιάστηκε η ταυτότητά της με στόχο να δημιουργηθεί «συναισθηματικός» δεσμός με την κούκλα και την ιστορία της.³²

«Η Aynur είναι 7 ετών. Τη μητέρα της τη λένε Berivan και το μπαμπά της Bashar. Έχει τέσσερα αδέρφια, την Aya, τη Naba, τον Idris και το Khaled. Κατάγεται από τη Συρία, από μία μικρή πόλη που ονομάζεται Amuda. Πριν δύο χρόνια ο πόλεμος ανάγκασε την οικογένεια της να εγκαταλείψει το σπίτι της και να ξεκινήσουν ένα ταξίδι σωτηρίας προς την Ευρώπη... Δεν ήταν εύκολο ταξίδι... Για πολλές μέρες περπατούσαν και ξεκουράζονταν για λίγο. Φοβόταν το σκοτάδι και το θόρυβο... Πρόλαβε να πάρει μαζί της ένα σακίδιο με κάποια πράγματα από το σπίτι της, ένα αρκουδάκι, το αγαπημένο της βιβλίο, μια φωτογραφία της οικογένειας από τα τελευταία της γενέθλια... Μείνανε σε ένα στρατόπεδο στην Τουρκία λίγους μήνες και μια μέρα μπήκανε σε μια βάρκα και περάσανε στη Χίο. Πόσο της άρεσε η θάλασσα... Δε φοβήθηκε καθόλου. Ο μπαμπάς της έφυγε πρώτος και κατάφερε να

³² Al Jubeih & Vitsou (2021) 212 · Βίτσου & Αγτζίδου (2008) 275-282.

φτάσει στη Γερμανία. Μιλάνε μαζί του με skype, ...ανυπομονεί να πάει κοντά του, να είναι όλοι μαζί. Έμειναν στο στρατόπεδο της Χίου δύο μήνες και μετά τους φέρανε στο Βόλο, στο Μόζα... Μένουν όλοι μαζί σε ένα δωμάτιο. Της αρέσει να παίζει με τα άλλα παιδιά στο camp, ... και ανυπομονεί να κατεβαίνει στο Βόλο, να κάνει βόλτες στην παραλία και να χαζεύει τα καταστήματα»

Αμέσως μετά την παρουσίαση της «ιστορίας» της κούκλας ακολούθησε διάλογος ανάμεσα στον ερευνητή και στα παιδιά για την εικόνα της κούκλας και την ιστορία της. Επιπλέον ζητήθηκε από τα παιδιά να δώσουν στοιχεία για τη δική τους προσωπική ιστορία: «Η Αυνυρ θέλει να μάθει και τα δικά σας ονόματα, αλλά και λίγα πράγματα για την οικογένειά σας, που είναι το σπίτι σας, πόσα αδέρφια έχετε, τι σας αρέσει πιο πολύ να κάνετε...».

Η ανάλυση των δεδομένων ανέδειξε τη στερεοτυπική συμπεριφορά απέναντι στη μαντίλα και στο όνομά της αλλά και την επιφανειακή γνώση του προσφυγικού ζητήματος. Παράλληλα διαπιστώθηκε έντονη επιρροή από την τηλεοπτική εκπομπή *Survivor*. Συγκεκριμένα υπήρξε συσχέτιση της ιστορίας της Αυνυρ, της επιβίωσής της με την επιβίωση των παικτών του γνωστού reality:

«-Κυρία, η Αυνυρ έζησε σαν το *Survivor*, ...επιβίωσε...

-Πιστεύετε ότι ήταν ίδια η ζωή της Αυνυρ με αυτή των παικτών;

-Ναι, μόνο που οι παίκτες είχαν εργαλεία. Η Αυνυρ είχε εργαλεία;

-Είχε μαζί της ένα σακίδιο με μερικά πράγματα που πήρε από το σπίτι της... Πιστεύετε ότι ένιωθε το ίδιο η Αυνυρ με τους παίκτες;

- Ναι, ...και οι δύο πεινούσαν...

- Ναι, αλλά η Αυνυρ φοβόταν, ...έτρεξε μακριά από τον πόλεμο, ...δεν πήγε εκεί για παιχνίδι...»

Μετά την πρώτη επαφή με την κούκλα, η ερευνήτρια έφερε στην τάξη διάφορα στοιχεία που συνθέτουν την ταυτότητα της κούκλας, όπως, π.χ. ένα παραμύθι στην αραβική γλώσσα, μουσική και χάρτη της Συρίας με στόχο τη γνωριμία των παιδιών με την αραβική κουλτούρα.

Β' εφαρμογή

Ακολούθησε η δεύτερη εφαρμογή κατά τη διάρκεια της οποίας εισήχθη η προβληματική κατάσταση:³³

«Η Αυνυρ χαίρεται που είναι πάλι μαζί σας. Σας σκεφτόταν πολύ αυτές τις μέρες και μίλησε για όλους σας στην οικογένειά της και στους φίλους της. Ανυπομονούσε να έρθει στην τάξη σας. Αυτό που την προβληματίζει, όμως, είναι που δεν ξέρει ελληνικά. Προσπαθεί να μάθει. Της βάζει η μαμά της μικρά

³³ Brown (2002) 35-56.

βίντεο στο κινητό αλλά δεν είναι εύκολα. Θα μάθει τώρα που θα έρχεται στο σχολείο, όμως, ως τότε πώς θα μιλάει μαζί τους; Πώς θα παίζει; Πώς θα διαβάζει τα βιβλία; Εκείνη γράφει διαφορετικά. Ελπίζει να είστε φιλικοί μαζί της, ...φοβάται λίγο γιατί, κάποιες φορές, όταν είναι στο πάρκο και παίζει με τις αδερφές της, νιώθει κάποια «κοροϊδευτικά» βλέμματα επάνω της... Η μαμά της λέει ότι οι Έλληνες είναι πολύ καλοί άνθρωποι, αλλά κάποιοι δε μας θέλουν στο σχολείο, ...γιατί; Δεν το καταλαβαίνει τι κακό μπορεί να κάνει στο σχολείο... Θέλει να σας δείξει ένα βιβλίο για να δείτε το αραβικό αλφάβητο... Θα σας δείξει και το αγαπημένο της τραγουδάκι στο YouTube».

Στη συνέχεια, με ανοικτού τύπου ερωτήσεις η ερευνήτρια προσπάθησε να εκμαιεύσει τις απόψεις των παιδιών και να προκαλέσει ενσυναίσθηση:

- «-Πώς νιώθει η Aynur;
- Πώς μπορούμε να τη βοηθήσουμε να νιώσει καλύτερα;
- Είναι εύκολο να έρθει στην τάξη μας;
- Πώς θα μιλάτε μαζί της;
- Θα παίζετε μαζί;
- Γιατί πιστεύετε, κάποιοι την κοροϊδεύουν;
- Γιατί κάποιοι δε θέλουν να έρθει στο σχολείο;
- Πώς μπορούμε να τους αλλάξουμε γνώμη;»

Μετά την ανάλυση των δεδομένων διαπιστώθηκε ότι οι μαθητές κατανόησαν την προβληματική κατάσταση που αντιμετωπίζει η Aynur και συναισθάνθηκαν τους φόβους και τις ανησυχίες της. Υπήρξαν πολλές αναφορές με προτάσεις αντιμετώπισης του προβλήματος όπως:

- «Θα μιλάει αγγλικά...»
- «Θα τη βοηθάω εγώ»
- «Θα κάνω εγώ νοήματα και θα καταλαβαίνει»
- «Θα πάρει η κ. Βάσω (δασκάλα του τμήματος) μεταφραστή για να τη βοηθάει»
- «Εγώ θέλω να μάθω αραβικά...είναι σα ζωγραφική τα γράμματα»
- «Δεν πρέπει να την κοροϊδεύουν επειδή φοράει μαντίλα, ...δεν την έχει δέσει τη μαντίλα σωστά, ...θα το κάνω εγώ, ...το βλέπω στο 'Ταμάμ'»
- «Δεν είναι σωστό να την κοροϊδεύουν επειδή είναι από αλλού, ...και εγώ είμαι από Ρωσία, ...δε μου αρέσει να με κοροϊδεύουν... Και όταν ήρθα στην Ελλάδα δεν ήξερα Ελληνικά, ...τόρα έμαθα»
- «Να πούμε σε αυτούς που δε θέλουν την Aynur στο σχολείο ότι είναι καλή και δε μας κάνει κακό...κρίμα τόσα πέρασε»

Επίσης, παρατηρήθηκε έντονο ενδιαφέρον για τα στοιχεία του πολιτισμού της. Συγκεκριμένα πολλά παιδιά ζήτησαν να ακούσουν και άλλα τραγούδια στη γλώσσα της Aynur, καθώς και να τους δείξει πώς γίνεται η ανάγνωση και η γραφή της αραβικής γλώσσας. Επίσης, μοιράστηκαν αγαπημένα

αντικείμενα, τα οποία τα έφεραν από το σπίτι τους και τα χάρισαν στην κούκλα.

Ακολούθησε μετά τη β' εφαρμογή η δεύτερη συνέντευξη σε ομάδες εστίασης όπου οι απαντήσεις των παιδιών διαφοροποιήθηκαν σε σχέση με την πρώτη ως προς τις αντιλήψεις τους σε θέματα σχετικά με την προσφυγική ταυτότητα και την ανταπόκρισή τους στο ενδεχόμενο ένταξης παιδιών-προσφύγων στο ελληνικό σχολείο.

Συγκεκριμένα, οι αναφορές στην προσφυγική ταυτότητα ήταν περισσότερο αντικειμενικές σε σχέση με την προηγούμενη συνέντευξη, ενώ εξέφρασαν πιο ανοικτές απόψεις στο ενδεχόμενο να έχουν συμμαθητές προσφυγικής καταγωγής. Ένας αριθμός παιδιών εξέφρασε συναισθήματα συμπόνιας απέναντι στους πρόσφυγες, στοιχείο που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα πρώτο βήμα για την ανάπτυξη ενσυναίσθησης στο μέλλον. Ακολουθούν ενδεικτικές απόψεις των μαθητών, όπως αυτές ειπώθηκαν κατά τη διάρκεια της συνέντευξης σε ομάδες εστίασης μετά το τέλος της παρέμβασης με χρήση της Persona Doll.

«Δεν είναι κακοί όλοι, ...είναι κρίμα... Πρέπει να τους βοηθήσουμε»
«Δε θα μας κάνουν κακό. Η Αγνυρ κακό δεν κάνει, ...ίσα ίσα, ...ξέρει ωραία τραγούδια και έχουμε και ίδια παιχνίδια, μπορεί να γίνει φίλη μου»

«Να σου πω την αλήθεια...φοβόμουν λίγο αυτές με τις μαντίλες... έτσι που τα δείχνουν στην τηλεόραση φαίνονται κακοί, ...όλο βόμβες βάζουν λένε, ...αλλά να, ...η Αγνυρ μου έδειξε ότι δεν είναι κακοί, ...σαν εμάς είναι, ...βλέπουμε και τα ίδια στην τηλεόραση και της αρέσει πολύ η Frozen, ...όπως και εμένα...»

«Πήγα σπίτι και έδειξα στη μαμά το αγαπημένο τραγούδι της στο YouTube, ...της άρεσε, ...τελικά αν έρθουν και άλλοι πρόσφυγες στο σχολείο δε θα είναι και τόσο άσχημο, ...θα παίζουμε, ...θα μάθει ελληνικά και εκείνη θα μου μάθει και λίγα αραβικά...»

«Όπως εγώ μαθαίνω αγγλικά έτσι και αυτή θα μάθει ελληνικά...σιγά σιγά...»

«Ο μπαμπάς μπορεί να λέει ότι είναι κακοί, αλλά εγώ με την Αγνυρ, ... μια χαρά νιώθω, ...και στεναχωρήθηκα με όλα αυτά που έχει περάσει, ...δε θα ήθελα να περάσω τα ίδια, ...όταν μας έλεγε πως περπατούσε μέρες ολόκληρες για να γλιτώσει, ...άλλο στα παιχνίδια και άλλο στην πραγματικότητα»

Συμπεράσματα

Στο πλαίσιο της παρούσας παρέμβασης διερευνήθηκαν οι αλλαγές στις αντιλήψεις μαθητών Δημοτικού Σχολείου απέναντι στην προσφυγική ταυτότητα, όπως αυτές εξελίσσονται μέσα από ένα πρόγραμμα ευαισθητοποίησης με χρήση της Persona Doll.

Διαπιστώθηκε ότι η παρέμβαση μέσω της Persona Doll μπορεί να επιδράσει θετικά στη μείωση των αρνητικών αντιλήψεων των παιδιών της κυρίαρχης ομάδας απέναντι στους πρόσφυγες. Η αλλαγή των αντιλήψεων αυτών στα παιδιά που συμμετείχαν στη συγκεκριμένη έρευνα συμφωνεί με τις έρευνες που διεξήγαγε ο Οργανισμός Εκπαίδευσης για την Persona Doll, όπου η πλειοψηφία των εκπαιδευτικών συμφώνησε πως η εμφύχωση της Persona Doll είχε τη μεγαλύτερη επίδραση στα παιδιά από ότι τα βίντεο, τα παιχνίδια ρόλων και οι ασκήσεις ευαισθητοποίησης.³⁴ Συμφωνεί επίσης με έρευνες³⁵ σύμφωνα με τις οποίες η εκπαίδευση και η εφαρμογή της μεθόδου της Persona Doll οδηγεί στην ενσυναίσθηση και την ικανότητα να αντιμετωπίζουν τα παιδιά τις προκαταλήψεις.

Επίσης, η προσέγγιση Persona Doll συνέβαλε στην ανάπτυξη προβληματισμού απέναντι στις προκαταλήψεις των παιδιών που περιορίζονται μόνο στην εξωτερική εμφάνιση της κούκλας. Παρατηρήθηκε ότι υπήρξε ενδιαφέρον για περαιτέρω διερεύνηση της προσφυγικής ταυτότητας. Τα παιδιά υποδέχτηκαν την κούκλα με χαρά και σε όλη τη διάρκεια της παρέμβασης της έδειχναν την προσοχή και το ενδιαφέρον τους. Ταυτίστηκαν μαζί της, έδειξαν ενσυναίσθηση, της έδωσαν συμβουλές και της φέρονταν σαν να είναι αληθινό παιδί. Η συμμετοχή τους στη δράση με την Persona Doll φάνηκε να συμβάλλει στην ανάπτυξη στοιχείων ενσυναίσθησης, δηλαδή μιας πρώτης προσέγγισης στη συναισθηματική κατανόηση της ετερότητας. Είναι προφανές ότι η ανάπτυξη της ενσυναίσθησης απαιτεί συστηματικές και μακροχρόνιες εκπαιδευτικές παρεμβάσεις και δεν μπορεί να ολοκληρωθεί μέσα στο πλαίσιο μιας -περιορισμένης διάρκειας- παιδαγωγικής εφαρμογής. Όμως, η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης λειτουργεί ενθαρρυντικά για την ανάδειξη των δυνατοτήτων της χρήσης της Persona Doll στη διαπολιτισμική ευαισθητοποίηση των συμμετεχόντων μαθητών.

Η παρουσία της κούκλας ενθάρρυνε τα παιδιά να συμμετέχουν ενεργά στη συζήτηση γύρω από θέματα προσφυγικής ταυτότητας, αλλά και γενικότερα θέματα διαφορετικότητας. Έτσι, εντόπισαν ομοιότητες και διαφορές, τόσο ανάμεσά τους όσο και με τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης κούκλας. Η κούκλα λειτούργησε τόσο σαν παράθυρο, βοηθώντας τα παιδιά να προσεγγίσουν τον πολιτισμικά «άλλον», όσο και σαν καθρέφτης, καθώς μέσα από τις ομοιότητες και τις διαφορές συζήτησαν και για την κυρίαρχη πολιτισμική ταυτότητα.

Επίσης, αξιοσημείωτη ήταν η επιρροή δημοφιλών τηλεοπτικών σειρών στον τρόπο που τα παιδιά της συγκεκριμένης ηλικίας δημιουργούν 'εικόνες' για τον εαυτό τους και τον κόσμο και η προβολή των εικόνων αυτών ακόμη σε εντελώς διαφορετικές περιπτώσεις όπως εκείνη των προσφύγων. Εν κατακλείδι, προτείνεται η αξιοποίηση της μεθόδου Persona Doll στα

³⁴ P.D training organization (2012) <http://www.persona-doll-training.org/ukresearch.html>.

³⁵ Al Jubeh & Vitsou (2021) 222-223· Βίτσου (2014) 64-72· Smith (2013) 23-32.

εκπαιδευτικά προγράμματα διαπολιτισμικής εκπαίδευσης και διαχείρισης της ετερότητας και η χρήση της μεθόδου ως εργαλείου κοινωνικοσυναισθηματικής ενδυνάμωσης και ψυχολογικής υποστήριξης των προσφύγων μαθητών που φοιτούν στο σχολείο.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Άλκηστις, (2000): *Η Δραματική Τέχνη στην Εκπαίδευση*, Αθήνα.

Άλκηστις, (2008): *Μαύρη αγελάδα-Άσπρη αγελάδα. Δραματική τέχνη στην Εκπαίδευση και Διαπολιτισμικότητα*, Αθήνα.

Ανδρούτσου, Α. (2001): «Εκπαίδευση για τους μετανάστες και αντιρατσιστική εκπαίδευση», στον τόμο: *Μετανάστες, Ρατσισμός, Ξενοφοβία*, επιμ.: Γ. Κτιστάκης, Αθήνα- Κομοτηνή: εκδόσεις Αντ. Ν. Σάκκουλα, 51-55.

Βίτσου, Μ. (2016): *Το κουκλοθέατρο ως διαπολιτισμικό και επικοινωνιακό εργαλείο στη διδασκαλία της ελληνικής ως δεύτερης γλώσσας. Μια μελέτη περίπτωσης στους μαθητές προσχολικής ηλικίας των τμημάτων εκμάθησης ελληνικής γλώσσας στην Στοκχόλμη. Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.*

Βίτσου, Μ. (2014): «Διαχείριση συγκρούσεων μέσω κούκλας: μια μελέτη περίπτωσης», *Ερευνώντας τον κόσμο του Παιδιού*, 13, 64-72.

Βίτσου, Μ. (2012): «Η χρήση του κουκλοθεάτρου στη διδασκαλία της ελληνικής ως δεύτερης γλώσσας», στον τόμο: *Κουκλοθέατρο, το Θέατρο της Εμπύχωσης*, επιμ.: Μ. Βελιώτη-Γεωργοπούλου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Αιγόκερως, 119-136.

Βίτσου, Μ. & Αγτζίδου, Α. (2008): «Persona Dolls: ο αντισταθμιστικός ρόλος τους κατά των διακρίσεων», στον τόμο: *Η προσχολική εκπαίδευση στον 21ο αιώνα: Θεωρητικές Προσεγγίσεις και Διδακτικές Πρακτικές*, επιμ.: Δ.Μ. Κακανά, Γ. Σιμούλη, Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, 275-282.

Λόλακας, Σ. (2010): *Σχολική ένταξη αλλοδαπών μαθητών – Συγκριτική μελέτη στάσεων επιπολιτισμού και αυτοεκτίμησης αλλοδαπών και γηγενών μαθητών (Δημοσιευμένη Διδακτορική διατριβή)*. Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Ρόδος.

Robson, C. (2010): *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου*. (μετ. Β. Νταλάκου και Κ. Βασιλικού.), επιμ.: Κ. Μιχαλοπούλου, Αθήνα.

Τσιάκαλος, Γ. (2011): *Οδηγός αντιρατσιστικής εκπαίδευσης*, Θεσσαλονίκη.

Ξενόγλωσση

- Al Jubeh, D. & Vitsou, M. (2021): Empowering refugee children with the use of Persona Doll, *International Journal of Progressive Education*, 17(2), DOI: 10.29329/ijpe.2020.332.13, 210-227.
- Allen, S. & Whalley, M. (2010): *Supporting Pedagogy and Practice in Early Years Settings*, United Kingdom.
- Brown, B. (2001): *Combating Discrimination: Persona Dolls in Action*, London.
- Brown, C. S. (2002): *Refusing Racism: White Allies and the Struggle for Civil Rights*, New York.
- Dryden-Peterson, S. (2015). *The Educational Experiences of Refugee Children in Countries of First Asylum*. Washington, DC: Migration Policy Institute.
- Eisenberg, N. (2002): «Empathy-related emotional responses, altruism and their socialization», στον τόμο: *Visions of Concern for others: Western scientists and Tibetan Buddhists examine human nature*, επιμ.: R. J. Davidson & A. Harrington, London, 131-164.
- Halligan, A. (2012): «Persona Dolls», in: *Diversity and Equality in Early Childhood: An Irish Perspective*, επιμ.: C. Murray and M. Urban, Dublin, 165-178.
- Hamre, I. (2004): *Learning through animation theatre*. UNIMA, Denmark. London.
- Hamre, I. (2013): «Affective Education through the Art of Animation Theatre», *Journal of Modern Education Review*, 3(1), 55-59.
- Guss, F. (2005): Reconceptualizing play: Aesthetic self-definitions. *Contemporary Issues in Early Childhood*, 6(3), 233-243.
- Korosec, H. (2002): «Non-verbal communication and puppets», in: *The Puppet-What a Miracle!*, επιμ.: E. Majaron & L. Kroflin, Zagreb: The UNIMA, Puppets in Education Commission, 69-76.
- Magos, K. & Simopoulos, G. (2009): «Do you know Naomi?»: researching the intercultural competence of teachers who teach Greek as a second language in immigrant classes», *Intercultural Education*, 20(3), 255-265.
- Magos, K. (2006): «Teachers from the majority population—pupils from the minority: Results of a research in the field of Greek minority educations», *Journal European Journal of Teacher Education*, 29 (3), 357-369.
- Nutbrown, C. (2011): *Key Concepts in Early Childhood Education*, 2nd ed, London.

- Smith, C. (2009): *Persona Dolls and anti-bias curriculum practice with young children: A case study of Early Childhood Development teachers*, (Δημοσιευμένη Μεταπτυχιακή Εργασία), Department of Education, University of Cape Town, South Africa.
- Nutbrown, C. (2016): «A Pedagogy of Friendship: young children’s friendships and how schools can support them», *International Journal of Early Years Education*, 24(4), 395-413.
- Jesuvadian, M. K. & Wright, W. (2012): «Doll Tales: Foregrounding Children’s Voices in Research», *Early Child Development and Care*, 181(3), 277–285.
- Jurkowski, H. (2014): *Aspects of Puppet Theatre*, Palgrave Macmillan.
- Smith, C. (2013): «Using Persona Dolls to Learn Empathy, Unlearn Prejudice», *The International Journal of Diversity in Education*, 12(3), 23-32.
- Srinivasan, P. και Cruz, M. (2015): «Children colouring: speaking ‘colour difference’ with Diversity dolls, pedagogy», *Culture & Society*, 23(1), 21-43.
- UNESCO. (2019): *Migration, displacement and education: Building bridges, not walls*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Vitsou, M., Papadopoulou, M. & Gana, E. (2020): Getting them back to class: a project to engage refugee children in school using drama pedagogy. *Scenario Journal*, 2. DOI: <https://doi.org/10.33178/scenario.14.2.3>, 42-59.
- Zuljevic, V. (2005): Puppets —A Great Addition to Everyday Teaching. *Thinking Classroom*, Vol. 6, 32-45.

Στη Σκηνή των Αναμνήσεων: Δραματική Τέχνη και Τρίτη Ηλικία

On the scene of memories: Drama and the elderly

Κατερίνα Κωστή

Δρ. Θεατροπαιδαγωγικής
Μεταδιδακτορική ερευνήτρια
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο
Πελοποννήσου

Katerina Kosti

Drama Educator PhD
Postdoctoral Researcher
Department of Theatre Studies,
Faculty of Fine Arts, University of the Peloponnese

kosti.katerina@gmail.com

Abstract

In nowadays world's population is aging due to the on-going decline in fertility and the increasing longevity. This reality poses a myriad of challenges for the elderly, including the creative use of leisure time. Drama, which draws on theater and other methods of therapeutic approach, such as psychodrama, has the potential to promote a construction of meaning in life. This procedure is particularly relevant for the elderly. A common relevant practice is reminiscence theatre or drama, which aims to produce performances based on deliberately recorded stories of the past. Reminiscence theatre is based on the theory of "life review", according to which life is a course of choices that the individual can recollect toward the end of his life in order to acquire a sense of personal identity and appreciation, so as to be reconciled with the concept of loss. This paper seeks to explore the above theoretical framework in Greece, where relevant research is limited, although Greece is, according to demographic research, one of the world's most aging countries.

Λέξεις-κλειδιά: γήρανση, θέατρο αναμνήσεων, δράμα αναμνήσεων, ανασκόπηση ζωής.

Keywords: ageing, reminiscence theatre, reminiscence drama, life review.

I. Εισαγωγή

Στην εποχή μας κοινωνιολογικές και δημογραφικές μελέτες συμφωνούν πως ο παγκόσμιος πληθυσμός γερνά με πρωτοφανείς ρυθμούς¹ εξαιτίας της υπογεννησιμότητας, αλλά και χάρη στα επιτεύγματα της ειρήνης και της επιστήμης.² Χαρακτηριστικές διαστάσεις έχει λάβει το φαινόμενο και στη χώρα μας, όπου η αναλογία των ηλικιωμένων έχει αυξηθεί τόσο, ώστε η Ελλάδα να έχει το μεγαλύτερο ποσοστό ηλικιωμένων στα Βαλκάνια και ένα από τα υψηλότερα στην Ευρώπη.³

Η πραγματικότητα αυτή θέτει μυριάδες προκλήσεις για τη διαμόρφωση πολιτικής για την τρίτη ηλικία, καθώς όλο και μεγαλύτερος αριθμός ατόμων φτάνει σε προχωρημένη ηλικία με σημαντικά διαφορετικές προσδοκίες ζωής και προσωπικές επιδιώξεις σε σχέση με τις προηγούμενες γενιές. Κι αυτό θέτει νέα ζητούμενα, όπως είναι η προώθηση ευκαιριών για ηλικιωμένα άτομα, η αξιοποίηση του ελεύθερου χρόνου τους και η δημιουργική τους απασχόληση.⁴

Προς την κατεύθυνση αυτή, εξέχουσας σημασίας φαίνεται να είναι η ανάπτυξη προγραμμάτων που λειτουργούν θεραπευτικά και υπογραμμίζουν τη δυνατότητα των ηλικιωμένων να συμβάλλουν στην κοινωνία και στις μελλοντικές γενιές. Και, όπως υποστηρίζεται στην παρούσα εργασία, η Δραματική Τέχνη έχει τη δυνατότητα να παράσχει έναν τέτοιο προσανατολισμό.

II. Δραματική Τέχνη και Τρίτη Ηλικία

(α) Θεραπεία μέσω του Δράματος

Είναι γνωστό ότι ένας πολύ μεγάλος αριθμός ηλικιωμένων βιώνει προβλήματα, όπως η μοναξιά και η κατάθλιψη.⁵ Το δράμα, βέβαια, δεν μπορεί να δώσει άμεση λύση σε αυτά, μπορεί όμως να παράσχει ένα forum για τη διερεύνηση της κατάλληλης στάσης απέναντί τους. Το γεγονός ότι οι ηλικιωμένοι βρίσκονται μαζί σε μια ομάδα που ενθαρρύνει την αλληλεπίδραση είναι δυνατό να βοηθήσει στην ανακούφιση της μοναξιάς και της κατάθλιψής τους, καθώς μέσω της διαδικασίας αυτής μοιράζονται συναισθήματα, όπως η αγάπη, η ελπίδα, ο πόνος, η χαρά, η ευτυχία. Έτσι, μαθαίνουν ότι δεν είναι μόνοι, αλλά ότι και άλλοι άνθρωποι δοκιμάζουν τους ίδιους φόβους και έγνοιες. Η Δραματική Τέχνη δίνει ζανά νόημα στη ζωή, καθώς ζυπνά την ανάγκη δράσης και συμμετοχής. Μπαίνοντας στη

¹ Βλ. Peace et al. (2007)· Βιολάκη-Παρασκευά (2000)· Έρκε-Πουλοπούλου (1999)· Δοντάς (1993) 5.

² Βλ. Kinsella και Velkoff (2001) 1.

³ Βλ. Μαρκουλάκη (2000) 238.

⁴ Βλ. Παρασκευόπουλος (1985) 18.

⁵ Βλ. Butler (1974)· Αβεντσιάν-Παγοροπούλου (2000) 29-30· Παγοροπούλου (2000) 17· Thurman και Piggins (1982) 5.

θέση των άλλων οι ηλικιωμένοι βρίσκουν έναν τρόπο συναισθηματικής εκτόνωσης των αρνητικών συναισθημάτων, ενώ τους δίνεται η δυνατότητα να επαναπροσδιορίσουν την κοινωνική συμπεριφορά τους.⁶

Οι ηλικιωμένοι έχουν ανάγκη να αισθάνονται ασφαλείς, να έχουν μια αίσθηση ότι ανήκουν κάπου κι ότι διαδραματίζουν συγκεκριμένους κοινωνικούς ρόλους, για τους οποίους πρέπει να βρουν τρόπους έκφρασης.⁷ Το δράμα είναι ακριβώς ένας χώρος μέσα στον οποίο μπορούν να ικανοποιηθούν τέτοιου είδους ανθρώπινες ανάγκες. Και αυτό γιατί στηρίζεται κατ' εξοχήν στη διαδικασία και δίνει στους συμμετέχοντες την ικανοποίηση της συλλογικής προσπάθειας, ενώ η συμβολή κάθε ατόμου στην ομάδα αναγνωρίζεται, δίνοντας σε όλους τους συμμετέχοντες την αίσθηση του ανήκειν και τη βεβαιότητα ότι εκπληρώνουν έναν σκοπό κερδίζοντας αναγνώριση κι έπαινο. Οι ηλικιωμένοι στο δημιουργικό δράμα έχουν τη δυνατότητα να κάνουν επιλογές, να παίρνουν αποφάσεις και να γίνονται ίσως περισσότερο αποφασιστικοί σε όλες τις διαστάσεις της ζωής τους.⁸ Κι εδώ ακριβώς, στη συμμετοχή και τη συντροφιά που αποτελούν ισχυρούς παράγοντες θέλησης για ζωή, βρίσκεται η έννοια της θεραπευτικής δύναμης του δράματος για την τρίτη ηλικία.

(β) Αναπόληση και Τρίτη Ηλικία

Πολλοί ηλικιωμένοι καθώς προχωρούν προς το τέλος της ζωής τους χρειάζονται μια ανασκόπηση όσων βίωσαν στο παρελθόν, ώστε να δώσουν αξία στην ύπαρξή τους. Εξάλλου, η ανάμνηση είναι η πρώτη ύλη της τέχνης, καθώς μέσω του δράματος το άτομο έχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει μια συνέχεια από το παρελθόν μέχρι σήμερα και να καλύψει τα κενά της ζωής, αναδεικνύοντας συνδέσεις ανάμεσα σε αυτό που οι συμμετέχοντες ήταν κάποτε και αυτό που είναι τώρα.⁹

Η σημασία της αναπόλησης (reminiscence) ως μιας πολύτιμης διαδικασίας για τους ηλικιωμένους έχει αναδειχθεί από τη θεωρία του Erikson¹⁰ για την «ακεραιότητα του εγώ» και την «απόγνωση» στην τρίτη ηλικία κι αργότερα από αυτήν του Butler¹¹ για την επανεξέταση της ζωής. Οι δύο αυτές θεωρίες αναδεικνύουν ως κατεξοχήν μέθοδο για την προσέγγιση της τρίτης ηλικίας την αναπόληση, καθώς αυτή αποτελεί μια φυσική εξελικτική διαδικασία που μπορεί να αξιοποιηθεί στη θεραπεία μέσω της τέχνης με σκοπό την αναζήτηση συμπεριφορών προσαρμογής. Εξάλλου, πολλοί θεραπευτές την έχουν αξιοποιήσει στην εργασία τους με ηλικιωμένους, ενισχύοντας σχετικές εκπαιδευτικές και κοινωνικές παρεμβάσεις.¹²

⁶ Βλ. Phillips (1981) 5· Thurman και Piggins (1982) 5-6.

⁷ Βλ. Künemund και Kolland (2007) 177-183.

⁸ Βλ. Phillips (1981) 6-8.

⁹ Βλ. Schweitzer (2007) 214-215.

¹⁰ Βλ. Erikson (1990) 281-283.

¹¹ Βλ. Butler (1995)· Butler (1985)· Butler (1974)· Butler (1963)· Haight και Haight (2007) 11-12· Haight και Webster (1995) 79-217.

¹² Βλ. Κωστή (2013)· Weiss (2010)· Κωστή (2009)· Merriam και Cross (1981) 39· Phillips

Στο πλαίσιο αυτό ιδιαίτερα διαδεδομένη στον αγγλοσαξονικό χώρο είναι η πρακτική του «δράματος των αναμνήσεων» (reminiscence drama) και του «θεάτρου των αναμνήσεων» (reminiscence theatre).¹³ Επηρεασμένο από τις μεθόδους της προφορικής ιστορίας, του θεάτρου της κοινότητας, του θεάτρου στην εκπαίδευση και της Δραματικής Τέχνης το είδος αυτό δράματος ή θεάτρου προϋποθέτει, αλλά και ενισχύει ένα ευρύτερα δημοκρατικό κλίμα παρέχοντας ευκαιρίες έκφρασης και δημιουργίας στους ηλικιωμένους.¹⁴

(γ) Το «Δράμα των Αναμνήσεων»

Το «δράμα των αναμνήσεων» κινείται στο χώρο του διαδικαστικού δράματος και δεν απαιτεί ειδικές δεξιότητες από τους ηλικιωμένους, καθώς δεν προορίζεται για παράσταση. Μια απλή αυθόρμητη αντίδραση ή ένα παιχνίδι ρόλων αρκούν για την ανάκληση μνήμης. Οι ευκαιρίες μπορεί να προκύπτουν αυθόρμητα μέσα στην ομάδα ή ατομικά. Η αναπαράσταση και η δράση φέρνουν τις αναμνήσεις και πάλι στη ζωή· αν εμπλέκονται μάλιστα περισσότερα από ένα άτομα, τότε οι αναμνήσεις μπορεί να ομαδοποιηθούν και να προκύψουν ιστορίες που εκφράζουν όλους τους συμμετέχοντες ηλικιωμένους σε ενότητες σκηνών στηριγμένες στις κοινές εμπειρίες ζωής. Τα θέματα αφορούν στα σχολικά χρόνια, την οικογενειακή ζωή και σε ποικίλες προσωπικές ιστορίες.¹⁵

Το «δράμα των αναμνήσεων» στοχεύει κυρίως στην τόνωση της αυτοπεποίθησης των ηλικιωμένων ως φορέων της μνήμης του παρελθόντος. Αναγκαίες προϋποθέσεις της μεθόδου αυτής είναι η ενεργός συμμετοχή, η έκφραση με ποικιλία μέσων, η ευελιξία του εμψυχωτή και η βαθιά κατανόηση της ανθρώπινης φύσης.¹⁶

(δ) Το «Θέατρο των Αναμνήσεων»

Υπάρχουν ποικίλες προσεγγίσεις στο «θέατρο των αναμνήσεων», ένα ιδιαίτερα δημοφιλές είδος για την παρουσίαση των αναμνήσεων των ηλικιωμένων. Το εύρος είναι τεράστιο και ποικίλλει από απλές, αυθόρμητες και αυτοσχεδιαστικές εκδηλώσεις μέχρι σύνθετες, γραπτές επαγγελματικές παραστάσεις, τις οποίες συνθέτουν επαγγελματίες -συνήα ηλικιωμένοι με εμπειρία σε αυτό το ιδιαίτερο είδος θεάτρου.¹⁷

Το «θέατρο των αναμνήσεων» διαμορφώνεται με βάση το υλικό που έχει συγκεντρωθεί από συνεδρίες αναπόλησης, κατά τις οποίες οι ηλικιωμένοι αφηγούνται ιστορίες της ζωής τους.¹⁸ Στη συνέχεια οι καταγεγραμμένες ιστορίες δομούνται σε σενάρια που προορίζονται για παραστάσεις, όπου

(1981) 7-8· Zeiger (1976)· Dewdney (1973).

¹³ Βλ. Gibson (2004) 162-168.

¹⁴ Βλ. Schweitzer (2007) 14-19.

¹⁵ Βλ. Gibson (2004) 162-163.

¹⁶ Βλ. Schweitzer (2007) 40-73· Johnson (1986) 18-31· Thurman και Piggins (1982).

¹⁷ Βλ. Gibson (2004) 163-168.

¹⁸ Βλ. Κωστή (2017).

είναι δυνατό να συμμετέχουν, εκτός από τους ηλικιωμένους, έφηβοι και νέοι ως εμπυχωτές, σκηνοθέτες και ηθοποιοί.¹⁹

III. Ερευνητικό πλαίσιο

Στην παρούσα εισήγηση παρουσιάζονται ευρήματα από πιλοτική έρευνα που έγινε με σκοπό τη μελέτη του ορίζοντα υποδοχής της Δραματικής Τέχνης ως μεθόδου ανάκλησης της μνήμης των ηλικιωμένων στο ελληνικό πλαίσιο, όπου δεν υπάρχει επαρκής σχετική ερευνητική τεκμηρίωση.²⁰ Το πρόγραμμα αναπτύχθηκε στο Ναύπλιο, στον πολιτιστικό χώρο ΦΟΥΓΑΡΟ,²¹ μετά από πρόσκληση προς άτομα ηλικίας άνω των 60 ετών, και αποτελείται από μια σειρά ερευνητικών εφαρμογών μικρής κλίμακας στην τοπική κοινότητα.²² Γι' αυτό και τα ευρήματα που θα παρουσιαστούν παρακάτω δεν είναι δυνατό να γενικευθούν, καθώς εφαρμόστηκαν σε περιορισμένο αριθμό ηλικιωμένων συμμετεχόντων.²³

Το ερευνητικό πρόγραμμα αναπτύχθηκε σε πέντε εφαρμογές διάρκειας ενενήντα (90) λεπτών, με άξονα την αναπόληση της ζωής μέσω του δράματος και με σκοπό:

- (α) τη διερεύνηση της εφαρμοσιμότητας παρεμβάσεων δομημένων με βάση τις αρχές της Δραματικής Τέχνης με στόχο την αναπόληση,
- (β) την εκτίμηση του προτεινόμενου εκπαιδευτικού περιβάλλοντος ως προς την επίδραση που θα μπορούσε να έχει στους ηλικιωμένους συμμετέχοντες.

Η συλλογή των δεδομένων έγινε:

- (α) με παρατήρηση και καταγραφή σε ημερολόγιο των στοιχείων κάθε εφαρμογής,
- (β) με βάση κείμενα και παρουσιάσεις που προέκυψαν από τις δραστηριότητες δημιουργικής έκφρασης των συμμετεχόντων.

Το όλο ερευνητικό πλάνο διαμορφώθηκε, εφαρμόστηκε και αναλύθηκε σύμφωνα με τις αρχές της θεμελιωμένης θεωρίας (grounded theory), καθώς στόχος του προγράμματος ήταν η διερεύνηση πιθανών θεματικών περιοχών,

¹⁹ Βλ. Κωστή (2017)· Prendergast και Saxton (2016) 215-230· Rickett και Bernard (2014)· Landy και Montgomery (2012) 127· Schweitzer (2007) 30-37· Wilder (2007) 23-25· Lev-Adadgem (1999)· McDonough (1994)· McGuireetal (1992)· Huddleston (1989)· Johnson (1985)· Clark και Osgood (1985)· Telander et al. (1982)· Cornish και Kase (1981).

²⁰ Στο ερευνητικό αυτό πρόγραμμα προσεγγίστηκαν προβλήματα και υποθέσεις για περαιτέρω διερεύνηση ως μέρος του διαγνωστικού σταδίου μεταδιδασκτορικής έρευνας της γράφουσας.

²¹ Οι συναντήσεις της ομάδας γίνονταν στη βιβλιοθήκη Ανθός του ΦΟΥΓΑΡΟΥ κάθε Παρασκευή στις 18:30 το απόγευμα κατά την περίοδο Νοεμβρίου - Δεκεμβρίου 2016.

²² Πρβλ. Robson (2010) 256-25· Cohen και Manion (1994) 258-259.

²³ Ο αριθμός των συμμετεχόντων κυμαινόταν από δώδεκα μέχρι δεκαεννέα άτομα, με έναν πυρήνα δώδεκα ηλικιωμένων να είναι σταθεροί σε όλες τις συναντήσεις· η συμμετοχή αυτή κρίνεται ικανοποιητική, σύμφωνα με τα δεδομένα της διεθνούς βιβλιογραφίας (Thurman και Piggins (1982) 10-11).

όπως αυτές θα αναδεικνύονταν από τα δεδομένα της έρευνας.²⁴

(α) Οι εφαρμογές

Τα σχέδια των εφαρμογών προετοιμάζονταν από την εμψυχώτρια, αλλά προσαρμόζονταν στην πράξη σύμφωνα με την εκάστοτε δυναμική της ομάδας. Όλες τις εφαρμογές συνόδευε κατάλληλα επιλεγμένη μουσική²⁵ και αποσπάσματα ποιητικών κειμένων,²⁶ ενώ στο τέλος κάθε συνάντησης γινόταν μια δραστηριότητα ανατροφοδότησης, ώστε να καταγραφούν οι εντυπώσεις των συμμετεχόντων.

Όλες οι δραστηριότητες ξεκινούσαν από τον κύκλο,²⁷ ενώ σταδιακά αναπτύσσονταν παιχνίδια γνωριμίας και χαλάρωσης, δραστηριότητες αφήγησης, παντομίμα και αυτοσχεδιασμοί.²⁸ Στην πρώτη συνάντηση, που στόχο είχε τη γνωριμία και τη διαμόρφωση της ομάδας, συμφωνήθηκαν και τα θέματα που θα αναπτύσσονταν στις επόμενες: το ψωμί, οι διακοπές, τα παλιά παιχνίδια και τα Χριστούγεννα.

(β) Ανάλυση δεδομένων

Η επεξεργασία των δεδομένων έγινε σύμφωνα με τις αρχές της σταθερής συγκριτικής ανάλυσης και η ανάλυσή τους πραγματοποιούνταν μεταξύ των εφαρμογών.²⁹

Συγκεκριμένα στην πρώτη εφαρμογή συμμετείχαν δεκαεννέα άτομα, τρεις άνδρες και δεκαέξι γυναίκες. Κατά την πρώτη αυτή συνάντηση ήταν φανερό μια αίσθηση αμηχανίας από την πλευρά των ηλικιωμένων—ίσως γιατί για τους περισσότερους η εμπειρία ήταν πρωτόγνωρη. Οι πιο αμήχανες στιγμές ήταν μάλλον αυτές των κινητικών δραστηριοτήτων, ενώ μια χαρακτηριστική δυσχέρεια ήταν αυτή της κατανόησης των προφορικών οδηγιών για τις δραστηριότητες. Επίσης, μερικοί συμμετέχοντες είχαν δυσκολία στο να σκεφτούν μια ιστορία ή να την ανακαλέσουν στη μνήμη τους, κάτι που ξεπεράστηκε με κατάλληλη ενίσχυση από την εμψυχώτρια.

Η αφήγηση ιστοριών, ωστόσο, ήταν ιδιαίτερα επιτυχής: όλοι οι συμμετέχοντες είχαν να θυμηθούν κάτι και να το μοιραστούν με την ομάδα, ενώ όλοι οι υπόλοιποι παρακολουθούσαν προσεκτικά κι ενίσχυαν τις ιστορίες με δικά τους σχόλια. Τα θέματα που κυριάρχησαν στις ανά ζεύγη αφηγήσεις ήταν σχετικά με οικογενειακές στιγμές των παιδικών χρόνων, με μυρωδιές και γεύσεις της παιδικής ηλικίας και με εικόνες από τον τόπο καταγωγής. Από τις αφηγήσεις αυτές προέκυψαν και τα θέματα των επόμενων συναντήσεων.

Κατά το κλείσιμο της συνάντησης όλοι οι συμμετέχοντες συμφώνησαν ότι «πέρασαν πολύ όμορφα», ενώ ιδιαίτερα θετικές ήταν οι

²⁴ Βλ. Robson (2010) 226-229.

²⁵ Πρβλ. Schweitzer (2007) 34.

²⁶ Πρβλ. Ageskai Stages (2013).

²⁷ Πρβλ. Thurman και Piggins (1982) 71.

²⁸ Πρβλ. Neelands και Goode (2000)· Telander et al. (1982) 59-91.

²⁹ Βλ. Robson (2010) 226-229.

γυναίκες συμμετέχουσες, οι οποίες πλησίασαν την εμπυχώτρια και την ευχαρίστησαν προσωπικά. Δύο μάλιστα, οι οποίες, όπως δήλωσαν, αρχικά ήταν αρνητικές, γιατί είχαν χάσει πρόσφατα αγαπημένα τους πρόσωπα και θεωρούσαν πως τα προγράμματα αυτά «δεν είναι γι' αυτές», τόνισαν ότι η εμπειρία ήταν πολύ ευχάριστη, γιατί μπόρεσαν να ξεχαστούν· γι' αυτό και θα την επαναλάμβαναν.

Πράγματι, στη δεύτερη εφαρμογή συμμετείχαν δεκαέξι άτομα. Το θέμα ήταν το ψωμί και φαίνεται πως συγκίνησε βαθιά την ομάδα. Κυρίαρχο πρόσωπο στις ιστορίες που παρουσιάστηκαν μέσω της δραματικής τέχνης με αφήγηση, εικόνες και σκηνές, ήταν η μητέρα των παιδικών χρόνων.

Οι συμμετέχοντες φάνηκαν περισσότερο χαλαροί, ανταποκρίθηκαν σε όλες τις δραστηριότητες –ακόμη και τις κινητικές– και έδωσαν την εντύπωση πως πραγματικά απόλαυσαν τις αναμνήσεις και τις σκηνές με τις οποίες τις πλαisiώσαν. Περισσότερο δραστήριες και πάλι αναδείχτηκαν οι γυναίκες συμμετέχουσες. Κυριάρχησαν σκηνές με έμφαση στο χιούμορ, χωρίς να λείπουν συγκινητικές αναφορές στο παρελθόν και στους αγαπημένους που δεν είναι πια στη ζωή.

Στο τέλος της συνάντησης σχεδόν όλοι οι συμμετέχοντες πλησίασαν την εμπυχώτρια και την ευχαρίστησαν για το πρόγραμμα:

«Πού να το φανταστώ; Σήμερα ζαναπαντρεύτηκα, ζαναβάφτισα, ζαναείδα με τη φαντασία μου τους δικούς μου».

«Έχω ιδιαίτερο δέσιμο με το ψωμί –είναι η μάνα μου. Το ψωμί και ο καφές της, αυτό που μου λείπει μαζί με την αγάπη της, αφότου έφυγε. Σε ευχαριστώ πολύ».

«Γέλασα και ζανάγινα παιδάκι –όταν κυνηγιόμασταν και τρέχαμε για μια φέτα ψωμί με λάδι. Δεν το φανταζόμουνα πως θα μου άρεσε τόσο. Είχα ξεχάσει πως είναι να είσαι παιδί».

Στην τρίτη εφαρμογή οι συμμετέχοντες θυμήθηκαν τις νεανικές τους διακοπές. Εδώ οι μνήμες δεν προχώρησαν βαθιά στην παιδική ηλικία, καθώς, όπως αναφέρθηκε, «μικροί δεν πήγαιναν διακοπές», αλλά άγγιζαν τα νεανικά χρόνια και τις αναμνήσεις των παιδιών τους σε οικογενειακές στιγμές.

Η ομάδα τώρα ήταν περισσότερο ελεύθερη κι εξοικειωμένη με τις τεχνικές της Δραματικής Τέχνης. Οι σκηνές και οι δραματοποιήσεις ήταν ελεύθερες και οι συμμετέχοντες ιδιαίτερα ευρηματικοί: μύρισαν τη θάλασσα, αισθάνθηκαν το θαλασσινό αεράκι να τους δροσίζει το πρόσωπο και θυμήθηκαν φίλους αγαπημένους να στέκονται στην ακροθαλασσιά, για να δουν το ηλιοβασίλεμα του Αυγούστου, παρουσιάζοντας τελικά σε σκηνές τις πιο αστείες και τις πιο ωραίες διακοπές που θυμούνταν. Στο τέλος τη συνάντησης και πάλι τα σχόλια ήταν πολύ θερμά:

«Το διασκέδασα πολύ σήμερα... Μη νομίζεις -είμαι κι εγώ μικρό παιδί».

«Κι ας με έχουν πάρει τα χρόνια, μη νομίζεις· εγώ μπεμπέκα [sic] είμαι και μου αρέσει...».

«Πόσο το ευχαριστήθηκα, δεν λέγεται... Ωραία περνάμε κι εγώ αυτό θέλω... Να περνάω ωραία, να γελάω».

Η τέταρτη εφαρμογή με θέμα τα παλιά παιδικά παιχνίδια ζύπνησε αμέσως μνήμες στους συμμετέχοντες για παιχνίδια που έπαιζαν μικροί ζυπόλυτοι στους αγρούς, για φίλους από τα παιδικά χρόνια, για αυτοσχέδια παιχνίδια· ο χώρος ανάπτυξης του προγράμματος έμοιασε να γεμίζει με χαρωπά παιδιά, που διψούσαν για παιχνίδι.

Στις σκηνές που παρουσίασαν οι συμμετέχοντες ζωντάνεψαν παιχνίδια της γειτονιάς, την ιστορία του πιο όμορφου παιχνιδιού που τους είχαν χαρίσει, αλλά και την απογοήτευση της πρώτης απώλειας, όταν το αγαπημένο παιχνίδι έσπασε. Νανούρισαν τις κούκλες τους, έπαιζαν τις κουμπάρες και, όπως ανέφεραν, διασκέδασαν πολύ:

«Είναι ωραίο να θυμάσαι τα παλιά... Και είναι πολύ γλυκό να γίνεσαι και πάλι παιδί... Πόσο γελάσαμε και σήμερα».

«Είναι δύσκολες οι εποχές που ζούμε... Όλο και κάτι δυσάρεστο ακούς. Κι ο κόσμος δεν έχει να φάει, δεν έχει και να γελάσει. Βρήκαμε έναν τρόπο να γελάσουμε, να ξεχαστούμε. Γιατί κι αν εμείς είμαστε καλά, αυτό δε σημαίνει ότι δεν μας αγγίζουν οι έννοιες των άλλων».

Ιδιαίτερη αναφορά έκαναν στη συντροφιά και τη σύμπνοια που εξασφαλίζει η ομάδα. Πολύ χαρακτηριστικό είναι πως υπήρξαν πολλές δηλώσεις θαυμασμού μεταξύ των συμμετεχόντων, που γνωρίζονταν καλύτερα με τον καιρό και επιδίωκαν ένα θετικό κλίμα μεταξύ τους:

«-Εσύ είσαι πολυτάλαντη... Γράφεις, ζωγραφίζεις, κάνεις κατασκευές! -Όλοι μας έχουμε κάτι καλό, αρκεί να το βρούμε και να το δώσουμε στους άλλους...».

Παράλληλα, οι συμμετέχοντες τόνισαν ότι πολύ σημαντικός παράγοντας για τέτοιου είδους προγράμματα είναι ο ίδιος ο εμπυχωτής να είναι ήρεμος, να μην πιέζει τους συμμετέχοντες και να επιδιώκει την ανάδειξη των θετικών στοιχείων της προσωπικότητάς τους:

«Είμαστε μια ωραία παρέα κι έχουμε μια καλή και γλυκιά δασκάλα. Ποιος θα μου έλεγε πως θα έκανα όλα αυτά εδώ τα πράγματα και πως θα πέρναγα τόσο ωραία! Αποκτούμε και νέους φίλους, από την αρχή,

όπως όταν ήμασταν παιδιά. Σαν σχολείο, αλλά πιο ευχάριστο».

«Όμορφες στιγμές και γέλιο... Αυτή είναι η ουσία της ζωής. Να κάνουμε παρέα, να είμαστε μαζί και να έχουμε ανθρώπους να μας νοιάζονται και να μας ακούνε, χωρίς να μας πιέζουνε».

Η πέμπτη εφαρμογή είχε ως θέμα αναμνήσεις από τα Χριστούγεννα. Και πάλι επικράτησε παιγνιώδης διάθεση –περισσότερο ίσως από κάθε άλλη φορά. Οι συμμετέχοντες τραγούδησαν αγαπημένα τους χριστουγεννιάτικα τραγούδια και θυμήθηκαν το αγαπημένο τους δώρο Χριστουγέννων, σκηνές κάτω από το στολισμένο δέντρο και άλλες χριστουγεννιάτικες ιστορίες. Στις αυτοσχέδιες σκηνές η εμφυχώτρια σε ρόλο μητέρας³⁰ ετοίμασε το δείπνο της γιορτής και οι συμμετέχοντες της είπαν τα κάλαντα, της ζήτησαν κεράσματα και κάθισαν στο χριστουγεννιάτικο τραπέζι.

Το ενδιαφέρον σε αυτήν την εφαρμογή ήταν ότι οι συμμετέχοντες στο τέλος της συνάντησης πρότειναν να αναλάβουν δράση βοηθώντας τις ημέρες των Χριστουγέννων ανθρώπους που έχουν ανάγκη, ανοίγοντας τα σπίτια τους, όπως έκαναν παλιά οι γονείς τους σε ανάλογες περιπτώσεις:

«Τόσο όμορφα πράγματα, δεν μπορεί να μας αφήνουν αδιάφορους. Σήμερα θυμήθηκα τη μάνα μου, που άνοιγε το σπίτι σε όποιον είχε ανάγκη –κι ας μην είχε πολλά. Είχε αγάπη... Με αυτή βοηθούσε τους άλλους, με αυτή μας τάιζε».

Η τελευταία εφαρμογή έκλεισε με μια δραστηριότητα αναστοχασμού για τη συνολική αξιολόγηση του προγράμματος. Σε αυτήν οι συμμετέχοντες με την τεχνική της δημιουργικής γραφής κατέγραφαν τις εντυπώσεις – εμπειρίες που αποκόμισαν από το πρόγραμμα με στίχους, ζωγραφιές και ελεύθερη έκφραση:

«... Βοήθησες και πάλι αυτόν τον δρόμο
Σαν παιδί να τον διαβώ...
Γι' αυτό σε ευχαριστώ!».

«Πέρασα πέντε Παρασκευές φανταστικά. Θα σας θυμάμαι. Να με θυμάστε κι εσείς».

«Για εμένα η ζωή ήταν σκληρή. Έχασα αγαπημένους πολύ νωρίς... το παιδί μου –πάνε χρόνια, μα δεν ξεχνιέται κάτι τέτοιο. Όμως συνεχίζω και σας ευχαριστώ. Πέρασα πολύ όμορφα. Ήρθα σε όλες τις συναντήσεις –δεν έλειψα. Και θα χαιρόμουν, αν μου δινόταν η ευκαιρία να ζήσω και πάλι τα παλιά και να γελάσω ξανά. Γιατί δύναμη

³⁰ Πρβλ. Thurman και Piggins (1982) 26.

να ζήσεις υπάρχει, αλλά πώς να ζήσεις, τελικά, χωρίς χαρά;»

(γ) Σχολιασμός

Τα ερευνητικά δεδομένα από τις πέντε εφαρμογές στο πλαίσιο του προγράμματος συμφωνούν με τη διεθνή βιβλιογραφία, καθώς έδειξαν ότι οι συμμετέχοντες ανταποκρίθηκαν πολύ θετικά στη Δραματική Τέχνη και αναγνώρισαν τη σημασία που έχουν γι' αυτούς οι αναμνήσεις στη ζωή. Με ευχάριστο και παιγνιώδη τρόπο δημιουργήθηκε σε αυτές τις πέντε συναντήσεις ένας μικρόκοσμος, μέσα στον οποίο οι ηλικιωμένοι είχαν τη δυνατότητα να ζαναζήσουν στιγμές από το παρελθόν ή να τις θυμηθούν έτσι, όπως θα ήθελαν να έχουν συμβεί.

Η ανάλυση των δεδομένων έδειξε ότι απαιτείται χρόνος για να δημιουργηθεί κλίμα αλληλεπίδρασης και αμοιβαίας εμπιστοσύνης μεταξύ των μελών μιας ομάδας· θα μπορούσαν ίσως οι συνεδρίες να προσδιοριστούν σε τουλάχιστον δύο, αναλόγως και με το πλήθος και τη δυναμική της ομάδας. Γι' αυτό στις πρώτες συναντήσεις είναι αναγκαίο ο εμπυχωτής να βοηθά τα άτομα να εξωτερικεύσουν την κίνηση και τον λόγο και να τους ενισχύει, ώστε να δομήσουν σχέσεις αποδοχής κι εμπιστοσύνης, για να προσεγγίσουν την ομάδα περισσότερο βαθιά κι αυθεντικά.³¹

Οι δραστηριότητες πρέπει να σχεδιάζονται από τον θεατροπαιδαγωγό, πριν από τις συναντήσεις, αλλά η εφαρμογή πρέπει να γίνεται με ευελιξία³². Οι βασικές τεχνικές που βρίσκουν θερμή ανταπόκριση στους ηλικιωμένους φαίνεται να είναι η αφήγηση και ο αυτοσχεδιασμός, η πρώτη γιατί δίνει αφορμή για αναπόληση και ο δεύτερος γιατί ζωντανεύει το παρελθόν.³³ Παιχνίδια μνήμης, παντομίμα και ρυθμική κίνηση μπορούν επίσης να βοηθήσουν ενώ ιδιαίτερα γόνιμα φαίνεται να είναι τα οσφρητικά και γευστικά ερεθίσματα τα οποία έχουν την τάση να ενεργοποιούν άμεσα τη μνήμη.³⁴

Τραγούδια, μουσική, ήχοι λειτουργούν, επίσης, επικουρικά και διασκεδάζουν εξασφαλίζοντας συγκέντρωση ενώ η κίνηση είναι αναγκαία προϋπόθεση για να χαλαρώσουν τα σώματα και να αρθούν οι αντιστάσεις. Η αίσθηση ψυχαγωγίας και διασκέδασης και η ανταλλαγή παρόμοιων εμπειριών φαίνεται ότι είναι κομβικής σημασίας για τη σκέψη, τη φαντασία και την επικοινωνία.³⁵ Ακόμη και οι δυσάρεστες αναμνήσεις στο πλαίσιο του δράματος φάνηκε ότι λειαίνονται μέσα από το παιχνίδι, που φέρνει ξανά στη ζωή τους αγαπημένους.

Κομβικός φάνηκε να είναι και ο ρόλος του ίδιου του εμπυχωτή, ο οποίος πρέπει να είναι σωστά ενημερωμένος και να γνωρίζει πώς οι συμμετέχοντες μπορούν να ευεργετηθούν από τις ασκήσεις που προτείνει.³⁶ Προϋποθέσεις,

³¹ Πρβλ. Fersh (1981) 24-25.

³² Πρβλ. Thurman και Piggins (1982) 107-120.

³³ Πρβλ. Thurman και Piggins (1982) 85-90· Loveland (1981) 11.

³⁴ Βλ. Draaisma (2006) 31-44· Gibson (2004) 99.

³⁵ Πρβλ. Phillips (1981) 9.

³⁶ Πρβλ. Telander et al. (1982) 21-57.

επίσης, αποτελούν η ενεργητική ακρόαση, που δίνει στον εμπυχωτή τη δυνατότητα να ενισχύσει τον ηλικιωμένο ώστε να εκφράσει τον εαυτό του ελεύθερα, χωρίς πίεση και απαιτήσεις, και η ενσυναίσθηση που επιτρέπει στον εμπυχωτή να κατανοεί βαθιά τον ηλικιωμένο και τον ενθαρρύνει όταν αντιλαμβάνεται κάτι όμορφο ή άξιο προσοχής στην προσπάθειά του.³⁷

IV. Επίλογος

Η κοινή αντίληψη για τη Δραματική Τέχνη είναι συνήθως περιοριστική· αναφέρεται σε έναν θεατροπαιδαγωγό που καθοδηγεί μία ομάδα παιδιών στο σχολείο ή σε άλλους χώρους μάθησης. Η πραγματικότητα, όμως, είναι πολύ διαφορετική· το δράμα περιλαμβάνει και υπονοεί μια φιλοσοφία κοινωνικής δράσης, η οποία πηγάζει από τη δυνατότητά του να συμβάλλει στην ενδυνάμωση των ανθρώπων όλων των ηλικιών.

Αν θέλουμε να δημιουργήσουμε ένα ευοίωνα μέλλον, οι ηλικιωμένοι έχουν να μας προσφέρουν πολλά, γιατί κουβαλούν μέσα από τις αναμνήσεις τους το βάρος των περασμένων, των τωρινών και των μελλοντικών γενεών· μια κοινωνία που μεριμνά για τους ηλικιωμένους της, μεριμνά στην ουσία για το μέλλον της· και αυτό η θεατροπαιδαγωγική πρέπει να το λάβει σοβαρά υπόψη.

Βιβλιογραφία

A. Ξενόγλωσση

Ages and Stages (2013): *Ageing, Drama and Creativity: Inter-professional Training Course*, Keele University.

Butler, R.N. (1963): «The Life Review: An Interpretation of Reminiscence in the Aged», *Psychiatry* 26, 65-76.

Butler, R. N. (1974): «Successful Ageing and the Role of Life Review», *Journal of the American Geriatrics Society* 22, 529-535.

Butler, R. N. (1985): *Productive Ageing: Enhancing Vitality in Later Life*, New York.

Butler, R. N. (1995): «Foreword: The Life Review», στον τόμο: *The Art and Science of Reminiscing*, επιμ.: B.K. Haight και J.D. Webster, Washington, xvii-xxi.

Clark, P. και Osgood, N. J. (1985): *Seniors on Stage*, New York.

Cornish, R. και Kase, C. R. (1981): *Senior Adult Theatre*, Pennsylvania.

³⁷ Πρβλ. James και Deichman (1981) 77-79.

- Dewdney, I. (1973): «An Art Therapy Program for Geriatric Patients», *American Journal of Art Therapy* 12, 249-254.
- Draaisma, D. (2006): *Why Life Speeds Up As You Get Older. How Memory Shapes Our Past*, Cambridge.
- Fersh, I. E. (1981): «Dance/Movement Therapy: A Holistic Approach to Working with the Elderly», *Activities, Adaptation & Aging* 2(1), 21-30.
- Gibson, F. (2004): *The Past in the Present. Using Reminiscence in Health and Social Care*, Baltimore.
- Haight, B. και Haight B. (2007): *The Handbook of Structured Life Review*, Baltimore.
- Haight, B. K. και Webster, J. D. (1995): *The Art and Science of Reminiscing*, Washington.
- Huddleston, R. (1989): «Drama with Elderly People», *The British Journal of Occupational Therapy* 52, 298-300.
- James, F. και Diechman, E. S. (1981): «To Listen and to Hear: Guidelines for the Development of a Communications Skills Course for Nursing Home Personnel», *Activities, Adaptation & Aging* 2(1), 69-80.
- Johnson, D. R. (1985): «Expressive Group Psychotherapy with the Elderly: A Drama Therapy Approach», *International Journal of Group Psychotherapy* 35(1), 109-127.
- Johnson, D. R. (1986): «The Developmental Method in Drama Therapy: Group Treatment with the Elderly», *The Arts in Psychotherapy* 13, 17-33.
- Kinsella, K. και Velkoff, V. A. (2001): *An Aging World: 2001*, Washington.
- Künemund, H. και Kolland, F. (2007): «Work and Retirement», στον τόμο *Ageing in Society*, επιμ.: J. Bond, S. Peace, F. Dittmann-Kohli και G.J. Westerhof, London, 167-185.
- Landy, R. J. και Montgomery, D. T. (2012): *Theatre for Change: Education, Social Action and Therapy*, New York.
- Lev-Aladgem, S. (1999): «Dramatic Play Amongst the Aged», *Dramatherapy* 21(3), 3-10.
- Loveland, J. (1981): «Leisure Activity Packages for Rural Aged», *Activities, Adaptation & Aging* 2(1), 11-20.

- McDonough, A. (1994): *The Golden Stage: Dramatic Activities for Older Adults*, Dubuque.
- McGuire, F. A., Boyd, R. K. και James, A. (1992): *Therapeutic Humor with the Elderly*, New York.
- Merriam, S. B. και Cross, L. H. (1981): «Aging, Reminiscence and Life Satisfaction», *Activities, Adaptation & Aging* 2(1), 39-50.
- Neelands, J. και Goode, T. (2000): *Structuring Drama Work. A Handbook of Available Forms in Theatre and Drama*, Cambridge.
- Peace, S., Dittmann-Kohli, F., Westerhof, G. J., Bond J. (2007): «The ageing world», στον τόμο: *Ageing in Society*, επιμ.: J. Bond, S. Peace, F. Dittmann-Kohli και G.J. Westerhof, London, 1-14.
- Phillips, J. (1981). «The Art of Grand Layton: An Art Therapy Tool with the Elderly», *Activities, Adaptation & Aging* 2(1), 3-10.
- Prendergast, M. και Saxton, J. (2016): *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, Chicago.
- Rickett, M. και Bernard, M. (2014): *Ageing, Drama and Creativity: a Critical Review*, London.
- Schweitzer, P. (2007): *Reminiscence Theatre: Making Theatre from Memories*, London.
- Telander, M., Quinlan, F. και Verson, K. (1982): *Acting up! An Innovative Approach to Creative Drama for Older Adults*, Chicago.
- Thurman, A. H. και Piggins, C. A. (1982): *Drama Activities with Older Adults*, New York.
- Weiss, J. C. (2010): *Expressive Therapy with Elders and the Disabled*, New York.
- Wilder, R. (2007): «Life drama with Elders», στον τόμο: *Interactive and Improvisational Drama: Varieties of Applied Theatre and Performance*, επιμ.: A. Blatner, New York, 23-33.
- Zeiger, B. (1976): «Life Review in Art Therapy with the Aged», *American Journal of Art Therapy* 15(2), 47-50.

B. Μεταφρασμένα

- Cohen, L. και Manion, L. (1994): *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας* (μετ. Χ.

Μητσοπούλου και Μ. Φιλοπούλου), Αθήνα.

Erikson, E. H. (1990): *Η Παιδική Ηλικία και η Κοινωνία* (μετ. Μ. Κουτρουμπάκη), Αθήνα.

Robson, C. (2010): *Η Έρευνα του Πραγματικού Κόσμου. Ένα Μέσον για Κοινωνικούς Επιστήμονες και Επαγγελματίες* (μετ. Β. Νταλάκου και Κ. Βασιλικού), Αθήνα.

Γ. Ελληνόγλωσση

Αβεντισιάν-Παγοροπούλου, Α. (2000): *Ψυχολογία της Τρίτης Ηλικίας*, Αθήνα.

Βιολάκη-Παρασκευά, Μ. (2000): «Ιατροκοινωνική θεώρηση του γήρατος», στον τόμο: *Η Τρίτη Ηλικία*, επιμ.: Γ.Ν. Χριστοδούλου και Β.Π. Κονταξάκης, Αθήνα, 17-26.

Δοντάς, Α. Σ. (1993): *Γηριατρική για Νοσηλευτές*, Αθήνα.

Έμκε-Πουλοπούλου, Η. (1999): *Έλληνες Ηλικιωμένοι Πολίτες. Παρελθόν, Παρόν και Μέλλον*, Αθήνα.

Κωστή, Κ. (2009): «Μουσείο και Τρίτη Ηλικία: Ένα παράδειγμα αξιολόγησης προγράμματος για μια ειδική ηλικιακή ομάδα», *Τετράδια Μουσειολογίας* 6, 59-63.

Κωστή, Κ. (2013): «Μουσείο και Τρίτη Ηλικία: Το Μουσείο ως Χώρος Κοινωνικής Προσφοράς», *Μουσείο* 8 και 9, 24-33.

Κωστή, Κ. (2017): «Ιστορίες Ζωής στο Θέατρο των Αναμνήσεων», *Εκπαίδευση και Θέατρο* 18, 24-31.

Μαρκουλάκη, Ε. Γ. (2000): «Κοινωνικοί Παράγοντες και Τρίτη Ηλικία», στον τόμο: *Η Τρίτη Ηλικία*, επιμ. Γ.Ν. Χριστοδούλου και Β.Π. Κονταξάκης, Αθήνα, 237-246.

Παγοροπούλου, Α. (2000): *Η Γεροντική Κατάθλιψη*, Αθήνα.

Παρασκευόπουλος, Ι. (1985): *Εξελικτική Ψυχολογία. Ψυχολογική Θεώρηση της Πορείας της Ζωής από τη Σύλληψη ως την Ενηλικίωση - Τόμος 1*, Αθήνα.

I. ΝΕΟΙ ΕΡΕΥΝΗΤΕΣ

Η συμβολή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου
στην κατανόηση της οικονομικής κρίσης και την προσέγγιση
της ετερότητας από παιδιά προσχολικής ηλικίας

The contribution of Theatre of the Oppressed
to comprehending the concept of financial crisis and the approach
of diversity by preschool children

Μαριάννα Γιωτάκη

Νηπιαγωγός

Κώστας Μάγος

Επίκουρος Καθηγητής
Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης
Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Marianna Giotaki

Preschool Teacher
mariana_st@windowslive.com

Kostas Magos

Assistant Professor,
Department of Preschool Education,
University of Thessaly
magos@uth.gr

Abstract

There is little research regarding the ways by which financial crisis affects young children's perceptions. A common finding in many studies is that of youngsters' tendency to dramatize social events related to financial crisis. Besides, the crisis seems to have enhanced their prejudice towards diversity. In this action research, we investigated preschoolers' perceptions of financial crisis and provided them with opportunities to cultivate their empathetic understanding for the others, particularly the poor. For the purpose of our study we used interactive and participatory forms of theatre, focusing on Theater of the Oppressed of Augusto Boal. The participants were 14 children, of a Greek public kindergarten, at the ages of five and six years old. The research took place between February and April 2015 into twelve two-hour meetings. Focus groups interviews, participatory observation and a researcher's logbook were used to collect data. The results demonstrate the way preschoolers express and understand the concepts of financial crisis, money, poverty, work and bullying. Research findings also highlight the importance of Theatre of the Oppressed in terms of expressing and comprehending the crisis and its aspects, the development of empathy and active citizenship and therefore, taking action against oppression.

Λέξεις-κλειδιά: Θέατρο του Καταπιεσμένου, οικονομική κρίση, προσχολική ηλικία, ενσυναίσθηση.

Keywords: Theatre of the Oppressed, financial crisis, preschool age, empathy.

1. Εισαγωγικά

Η Ελλάδα την τελευταία δεκαετία εισήλθε σε μια περίοδο οικονομικής κρίσης, η οποία επέφερε σημαντικές αλλαγές τόσο στο βιοτικό όσο και στο ψυχολογικό επίπεδο των κατοίκων της.¹ Η μείωση εισοδήματος, οι πενιχροί μισθοί και συντάξεις και η απώλεια εργασίας έχουν ωθήσει μεγάλο τμήμα του πληθυσμού στα όρια της φτώχειας² και έχουν αλλάξει τις ζωές πολλών ανθρώπων ριζικά. Την οικονομική κρίση ακολούθησε η μεγάλη προσφυγική εισροή, καθώς τα τελευταία τρία χρόνια περισσότερο από ένα εκατομμύριο πρόσφυγες προσήλθαν στην Ευρωπαϊκή Ένωση από τη Συρία, με την Ελλάδα να καταγράφει περισσότερο από 880.000 προσελεύσεις από την αρχή του 2015.³ Η εθνοπολιτισμική ετερότητα που αυξάνεται όλο και εντονότερα στην ελληνική κοινωνία φέρνει στην επιφάνεια στερεότυπα και προκαταλήψεις που οδηγούν κάποιους «αγανακτισμένους» πολίτες σε ακραίες συμπεριφορές.⁴ Το άγχος, η ανησυχία, οι φόβοι και η ανασφάλεια των πολιτών για την κατάσταση που επικρατεί μεταφέρεται υποσυνείδητα και στα μικρά παιδιά.⁵ Σε περιόδους κρίσης όπως αυτή που διανύουμε, προβάλλει επιτακτικό το αίτημα για ψυχοσυναισθηματική υποστήριξη του παιδιού.⁶ Οι έρευνες καταδεικνύουν πως το θέατρο καλλιεργεί τις δεξιότητες εκείνες που είναι απαραίτητες για τη διαχείριση και αντιμετώπιση μιας δυσχερούς κατάστασης, όπως η οικονομική κρίση: καλλιεργεί τη συμπόνια, την ενσυναίσθηση, την ανεκτικότητα, τις διαπροσωπικές δεξιότητες και το σεβασμό προς τη διαφορετικότητα.⁷

Απόψεις των παιδιών για την οικονομική κρίση

Το γεγονός ότι τα νήπια βρίσκονται σε μια πρώιμη ηλικία και δεν μπορούν να ονοματίσουν την έννοια της κρίσης, δεν σημαίνει πως δεν έχουν δημιουργήσει και απόψεις σχετικά με αυτήν. Ορίζουν και εξηγούν το φαινόμενο με έναν δικό τους τρόπο, ο οποίος καθορίζεται από τον τρόπο σκέψης και τις προηγούμενες εμπειρίες τους, ενώ επηρεάζονται και από τους γονείς τους οι οποίοι, συνειδητά και υποσυνείδητα, φιλτράρουν τις προσλαμβάνουσες πληροφορίες που αναφέρονται στην κρίση.⁸ Ποιες είναι όμως οι απόψεις των παιδιών για την οικονομική κρίση;

Σύμφωνα με έρευνες, η πλειοψηφία των παιδιών προσχολικής ηλικίας

¹ World Health Organization (2011).

² European Commission (2010).

³ European Commission (2016).

⁴ Πουλόπουλος (2013).

⁵ Σιδέρης (2013).

⁶ Giotaki και Lenakakis (2016).

⁷ Λενακάκης (2012)· Neelands (2001)· Τσιάρας (2006).

⁸ Σιδέρης (2013) 118.

συνδέει την κρίση με την έλλειψη χρημάτων,⁹ τη στέρηση υλικών αγαθών,¹⁰ τις κινητοποιήσεις των ανθρώπων, τις διαδηλώσεις και τις πυρκαγιές που βλέπουν στις ειδήσεις,¹¹ την απώλεια εργασίας των γονέων τους, ζητήματα που προβάλλονται στα ΜΜΕ, παρατηρήσεις από το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον καθώς και θέματα συζήτησης μεταξύ παιδιών ίδιας ή μεγαλύτερης ηλικίας.¹² Όσον αφορά στις συνέπειες, αναφέρονται στην έλλειψη χρημάτων που επηρεάζουν την ψυχαγωγία και την ποιότητα ζωής.¹³ Επιπλέον, δυσκολεύονται να κατανοήσουν κάποιες βασικές της διαστάσεις και έτσι τείνουν να δραματοποιούν τα γεγονότα.¹⁴ Παράλληλα φέρουν κάποιες προκαταλήψεις απέναντι στους διαφορετικούς, αποδίδοντας πολλές φορές στους μετανάστες την ευθύνη για την κατάσταση της χώρας.¹⁵

Θέατρο του Καταπιεσμένου (Θ.τ.Κ.)

Το Θ.τ.Κ. αποτελεί ένα «ευλύγιστο» σύστημα διαδραστικών παιχνιδιών, ασκήσεων αλλά και δομημένων θεατρικών τεχνικών, με δημιουργό τον Augusto Boal. Οι θεατές γίνονται υποκείμενα της θεατρικής πράξης και θέτουν προβλήματα προς συζήτηση, που αφορούν σε μια ποικιλία θεμάτων, όπως τη διαφορετικότητα, την ανεργία, τις εργασιακές σχέσεις κλπ. Μέσα από το Θ.τ.Κ. ο θεατής ανακαλύπτει την καταπίεση που υφίσταται, δοκιμάζει τρόπους και μέσα για να την καταπολεμήσει και τέλος προσπαθεί να τα εφαρμόσει και στην πραγματική ζωή.¹⁶

Κάποιες από τις σημαντικότερες τεχνικές του Θ.τ.Κ. είναι το Θέατρο της Εικόνας, το Θέατρο Φόρουμ (ή Θέατρο Αγοράς), το Αόρατο Θέατρο, ενώ πιο περίπλοκες είναι το Νομοθετικό Θέατρο και το Ουράνιο Τόξο της Επιθυμίας. Στην παρούσα έρευνα αξιοποιήσαμε το Θέατρο της Εικόνας και το Θέατρο Φόρουμ.¹⁷

Το Θ.τ.Κ. έχει κατά καιρούς εφαρμοστεί σε πολλές χώρες του κόσμου. Η Day,¹⁸ για παράδειγμα, μελέτησε μέσα από το Θέατρο Φόρουμ τις αλληλεπιδράσεις παιδιών Γυμνασίου. Τα παιδιά ευαισθητοποιήθηκαν σε ηθικά διλήμματα που αντιμετώπιζαν καθημερινά και αφορούσαν μετανάστες στο σχολείο, ενώ μπόρεσαν να «μπουν στη θέση του άλλου».¹⁹

Είναι όμως δυνατό να πραγματοποιηθεί Θ.τ.Κ. με παιδιά προσχολικής

⁹ Ντολιοπούλου (2013) Σουκούρογλου (2014).

¹⁰ Ντολιοπούλου (2013).

¹¹ ό.π.

¹² Καλεράντε, Κολτσάκη και Κοντοπούλου (2012).

¹³ ό.π.

¹⁴ Ντολιοπούλου (2013).

¹⁵ Καλεράντε et al. (2012).

¹⁶ Άλκηστις (2008).

¹⁷ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το Θ.τ.Κ., βλ. Άλκηστις (2008) 44-77.

¹⁸ Day (2002).

¹⁹ Ο.π. 21.

ηλικίας; Ο Augusto Boal είναι σίγουρος. Σε συνέντευξή του αναφέρει χαρακτηριστικά: «Τώρα μπορώ να το πω σε όλους: Κοιτάζτε, είμαι σίγουρος πως μπορείς να κάνεις θέατρο αγοράς με παιδιά τεσσάρων ετών (...)».²⁰ Ο ίδιος υποστηρίζει πως «ο καθένας μπορεί να κάνει θέατρο. Όχι όμως με τον ίδιο τρόπο, όχι με τις ίδιες ικανότητες, αλλά με την ίδια ειλικρίνεια και τα ίδια μέσα έκφρασης».²¹

Σύμφωνα με τη McLennan,²² η εφαρμογή του κοινωνιοδράματος²³ σε μια τάξη νηπιαγωγείου είναι εφικτή στην έρευνά της τα παιδιά, παρά τις δυσκολίες που συνάντησαν αρχικά, συζητήσαν για θέματα που τα απασχολούν, αυτοσχέδιασαν, έδωσαν εναλλακτικές λύσεις και απαντήσεις στα προβλήματα που είχαν τεθεί και γενικότερα συμμετείχαν ενεργά στις δραματικές δραστηριότητες.

Η μοναδική σχετική ελληνική έρευνα με συμμετέχοντες μαθητές νηπιαγωγείου είναι η έρευνα των Γαβαλά και Παρούση.²⁴ Σύμφωνα με τα πορίσματα της έρευνας, η τεχνική του Θεάτρου Φόρουμ μπορεί να χρησιμοποιηθεί στα νήπια, τοποθετώντας στη θέση του ηθοποιού την κούκλα και προσαρμόζοντας τις ασκήσεις και τα παιχνίδια στην ηλικία των παιδιών.

2. Η Έρευνα

Παρά το γεγονός ότι πολλοί ερευνητές έχουν επισημάνει κατά καιρούς την αρνητική επιρροή που ασκεί η κρίση στην ψυχολογία και τις στάσεις των παιδιών,²⁵ οι έρευνες που μελετούν τις αντιλήψεις των μικρών παιδιών για το φαινόμενο της κρίσης είναι ελάχιστες ενώ τα εργαλεία που έχουν χρησιμοποιήσει είναι αποκλειστικά οι συνεντεύξεις και το παιδικό σχέδιο.²⁶ Στην παρούσα έρευνα διερευνήθηκαν οι απόψεις των παιδιών προσχολικής ηλικίας αξιολογώντας ως εργαλείο το Θ.τ.Κ. του Augusto Boal.

2.1. Σκοπός και ερωτήματα της έρευνας

Σκοπός της παρούσας έρευνας ήταν να διερευνήσει τις αντιλήψεις των παιδιών προσχολικής ηλικίας για την οικονομική κρίση και να αναπτύξει την ευαισθητοποίησή τους απέναντι σε εκείνους που υποφέρουν από αυτή, μέσα από πρακτικές του Θ.τ.Κ. του Augusto Boal.

Τα ερωτήματα της έρευνας ήταν τα εξής:

α) Αν και με ποιο τρόπο παιδιά προσχολικής ηλικίας κατανοούν διαστάσεις

²⁰Lyngstad και Eriksson (2009) 4.

²¹Άλκηστις (2008) 49.

²²McLennan (2008).

²³Ως κοινωνιοδράμα χαρακτηρίζεται και το Θ.τ.Κ. Για περισσότερα, βλ. Άλκηστις (2008) 41.

²⁴Γαβαλά & Παρούση (2015).

²⁵Ντολιοπούλου (2013)· Σιδέρης(2013).

²⁶Καλεράντε et al. (2012)·Ντολιοπούλου (2013)· Σουκούρογλου (2014).

της οικονομικής κρίσης;

β) Αν και με ποιο τρόπο βοηθά το Θ.τ.Κ. τα παιδιά προσχολικής ηλικίας προκειμένου να κατανοήσουν και να εκφράσουν τις διαστάσεις της οικονομικής κρίσης;

γ) Αν και με ποιο τρόπο βοηθά το Θ.τ.Κ. τα παιδιά προσχολικής ηλικίας προκειμένου να αναπτύξουν στοιχεία ενσυναίσθησης απέναντι σε εκείνους που υποφέρουν από την οικονομική κρίση;

2.2. Ταυτότητα της έρευνας και εργαλεία συλλογής δεδομένων

Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας επιλέχθηκε η έρευνα-δράση, δηλαδή κύκλοι σχεδιασμού, δράσης, συλλογής δεδομένων και αναστοχασμού.

Οι συμμετέχοντες της έρευνας ήταν 14 παιδιά προσχολικής ηλικίας (πέντε έως έξι χρονών) και συγκεκριμένα πέντε αγόρια και εννέα κορίτσια του 2^{ου} νηπιαγωγείου Πεύκων Θεσσαλονίκης. Όλα τα παιδιά είναι ελληνικής καταγωγής και μιλούν αποκλειστικά την ελληνική γλώσσα.

Τα εργαλεία συλλογής δεδομένων ήταν συνεντεύξεις σε ομάδες εστίασης με τα παιδιά πριν και μετά την παρέμβαση, ηχογράφηση των συνεντεύξεων και όλης της παρέμβασης, συμμετοχική παρατήρηση και συγγραφή ερευνητικού ημερολογίου.

Οι ερωτήσεις της συνέντευξης αφορούσαν στα ακούσματα και τις γνώσεις των παιδιών για την έννοια «οικονομική κρίση» και τις επιμέρους διαστάσεις της, τα αίτια και επιπτώσεις της ανεργίας και της έλλειψης χρημάτων, τις σκέψεις και τα συναισθήματα απέναντι στη φτώχεια. Οι συνεντεύξεις ήταν ημιδομημένες, με ανοιχτού τύπου ερωτήσεις, οι οποίες προσαρμόζονταν ανάλογα με τις απαντήσεις των παιδιών και κατέληγαν περισσότερο σε συζητήσεις, καθοδηγούμενες πάντα από τον ερευνητή. Στις συνεντεύξεις μετά την παρέμβαση εξετάστηκε το αν επήλθε κάποια αλλαγή στις γνώσεις των παιδιών για την κρίση και τις επιμέρους διαστάσεις της και την ενσυναίσθητική τους κατανόηση.

2.3. Περιορισμοί της έρευνας

Η παρέμβαση έλαβε χώρα σε φυσικό περιβάλλον, την τάξη του νηπιαγωγείου, την οποία εκ των πραγμάτων ο ερευνητής δεν μπορεί να ελέγξει εξ ολοκλήρου. Η ίδια ακριβώς έρευνα, σε άλλο περιβάλλον, με άλλους ανθρώπους και σε μια διαφορετική χρονική περίοδο, είναι πολύ πιθανό να εξαγάγει διαφορετικά συμπεράσματα. Ως εκ τούτου τα αποτελέσματα της παρούσας έρευνας δεν μπορούν να γενικευτούν. Παράλληλα, συμφωνούμε με την επεξηγηματική - ερμηνευτική λογική, στην οποία τα φαινόμενα δεν ερμηνεύονται ανεξάρτητα από τον ερευνητή. Αντιθέτως, οι αντιλήψεις, οι προκαταλήψεις και οι ιδέες που έχει επηρεάζουν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται και ερμηνεύει τα γεγονότα.²⁷ Είναι πολύ πιθανό λοιπόν στην ίδια έρευνα με

²⁷ Χασσάνδρα και Γούδας (2003).

τα ίδια ακριβώς δεδομένα άλλος ερευνητής να εξαγάγει πολύ διαφορετικά συμπεράσματα. Ακόμα και ο ίδιος αναλυτής μπορεί να ερμηνεύσει διαφορετικά τα δεδομένα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους.²⁸

2.4. Η εκπαιδευτική παρέμβαση

Οι θεατρικές ασκήσεις και τα παιχνίδια που επιλέχθηκαν για την έρευνα ήταν εμπνευσμένα κατά κύριο λόγο από το δραματολόγιο του Boal,²⁹ πλαισιωμένα και από άλλες θεατροπαιδαγωγικές τεχνικές, όπως το «σενάριο», τον «δάσκαλο σε ρόλο», «την ανακριτική καρέκλα» κλπ.³⁰ Οι ασκήσεις επιλέχθηκαν με βάση το επίπεδο δυσκολίας και κάποιες απλοποιήθηκαν έτσι ώστε να μπορούν να πραγματοποιηθούν από τα νήπια. Η παρέμβαση έλαβε χώρα στην τάξη του νηπιαγωγείου, ώστε τα παιδιά να αισθάνονται άνετα και ασφαλή στο χώρο και να μπορέσουν να ανταποκριθούν στις θεατρικές δραστηριότητες.³¹ Το πρόγραμμα αναπροσαρμόζοταν ανάλογα με τα τεκταινόμενα της προηγούμενης συνάντησης. Τα ίδια τα παιδιά μάς έδιναν ιδέες και υλικό για την επόμενη μας συνάντηση, τόσο κατά τη διάρκεια των δραστηριοτήτων όσο και κατά τη φάση της συζήτησης-αξιολόγησης στο τέλος της ημέρας.

Η παρέμβαση διήρκησε από τον Φεβρουάριο έως τον Απρίλιο του 2015 και πραγματοποιήθηκε σε 12 δίωρες συναντήσεις. Αρχικά έγινε μια πρώτη γνωριμία με τα παιδιά κατά τη διάρκεια του διαλείμματος και έπειτα διεξήχθησαν οι συνεντεύξεις σε ομάδες εστίασης. Στη συνέχεια πραγματοποιήθηκαν ασκήσεις και παιχνίδια προθέρμανσης, εμπιστοσύνης και σωματικής έκφρασης τα οποία βοηθούν στο δέσιμο της ομάδας και την εξοικείωση με το Θ.τ.Κ. Σε επόμενη συνάντηση τέθηκε το ζήτημα της οικονομικής κρίσης μέσω ενός σεναρίου (ένα γράμμα που ήρθε στην τάξη από έναν άνεργο πατέρα) και ακολούθησε παιχνίδι ρόλων και αυτοσχεδιασμοί βασισμένοι στην ιστορία. Στη συνέχεια έγινε η εισαγωγή στο Θέατρο της Εικόνας με διάφορες ασκήσεις και πραγματοποιήθηκε αυτοσχεδιασμός με κεντρικό ήρωα την οικονομική κρίση (προσωποποίηση της κρίσης). Το ζήτημα της καταπίεσης και συγκεκριμένα του σχολικού εκφοβισμού τέθηκε μέσω ενός σεναρίου (γράμμα από ένα κορίτσι δημοτικού που ήταν παρόν σε περιστατικό εκφοβισμού) και παρείχε στα παιδιά το «υλικό» για νέους αυτοσχεδιασμούς και παιχνίδι ρόλων. Στη συνέχεια έλαβε χώρα το Θέατρο της Εικόνας και το Θέατρο Φόρουμ και στη τελευταία συνάντηση πραγματοποιήθηκαν εκ νέου συνεντεύξεις με τα παιδιά.

2.5. Ανάλυση ερευνητικών ευρημάτων

Η ανάλυση των ευρημάτων της έρευνας βασίστηκε στις αρχές της

²⁸ Corbin και Strauss (2015).

²⁹ Boal (2013).

³⁰ Αλκηστις (2008) 259.

³¹ Taylor (1995).

Θεμελιωμένης Θεωρίας. Συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκε ανοιχτή, αζονική και επιλεκτική κωδικοποίηση των δεδομένων, ενώ ακολουθήσαμε και την *in vivo* κωδικοποίηση, με την οποία σχηματίζουμε κώδικες βασισμένους στην ίδια τη γλώσσα των συμμετεχόντων.³²

Η εξαγωγή συμπερασμάτων βασίστηκε στη σύγκριση ανάμεσα στις κατηγορίες που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις πριν την παρέμβαση και στις κατηγορίες από τις συνεντεύξεις μετά την παρέμβαση, ενώ ελήφθησαν υπόψη και τα λεγόμενα των παιδιών κατά την παρέμβαση. Εξετάστηκε η διαφορά στην πρόσληψη των εννοιών από τα παιδιά, κατά πόσο διαφοροποιήθηκαν οι γνώσεις και απόψεις τους απέναντι στην οικονομική κρίση και τις επιμέρους διαστάσεις της καθώς και την ενσυναισθητική τους κατανόηση απέναντι στον διαφορετικό, που στην προκειμένη περίπτωση αφορά στο φτωχό.

Για την αξιολόγηση της παρέμβασης στην ανάπτυξη της ενσυναίσθησης ακολουθήσαμε το μοντέλο των Banks και Nieto³³ λόγω των ξεκάθαρα διακριτών και ανιχνεύσιμων κατηγοριών προς αξιολόγηση.³⁴ Τα στάδια σε συνάρτηση με τα ερευνητικά ερωτήματα της παρούσας έρευνας παρατίθενται στη συνέχεια.

2.6. Αποτελέσματα της έρευνας

Οι έννοιες - κατηγορίες που προέκυψαν με αφετηρία την έννοια της «οικονομικής κρίσης» ήταν το χρήμα, η φτώχεια και η εργασία. Παράλληλα, κατά τις συναντήσεις προέκυψε και η κατηγορία του «σχολικού εκφοβισμού», η οποία αφορούσε κυρίως σε δράσεις των παιδιών απέναντι στη διαφορετικότητα και την καταπίεση.

2.7. Αντιλήψεις νηπίων για την οικονομική κρίση

Στις συνεντεύξεις πριν την παρέμβαση τα παιδιά ερωτήθηκαν μεταξύ άλλων αν γνωρίζουν τι σημαίνει «οικονομική κρίση» και τι καταλαβαίνουν ακούγοντας τις λέξεις αυτές. Από την ανάλυση των δεδομένων φάνηκε πως τα παιδιά είχαν πλήρη άγνοια της έννοιας, καθώς την όριζαν ως «κάτι που έγινε, έπιασε φωτιά», ως «έκρηξη ηφαιστείου» και «λάβρα». Η λέξη «οικονομική» συσχετίστηκε με την έννοια της οικονομίας ως εξοικονόμησης χρημάτων ενώ η λέξη «κρίση» ορίστηκε ως «σύγκρουση αυτών». Η άγνοια των παιδιών για την έννοια και τις διαστάσεις της κρίσης διαφαίνεται έντονα και από τις απαντήσεις που έδωσαν πριν και κατά τις πρώτες συναντήσεις σχετικά με την έννοια της φτώχειας, του χρήματος και της εργασίας.

Τα παιδιά στην αρχή της παρέμβασης φάνηκαν να μη γνωρίζουν για την ανεργία και τις δυσκολίες εύρεσης εργασίας, αδυνατούσαν να αναλογιστούν τις συνέπειες της έλλειψης χρημάτων, ενώ δεν υπήρξε καμία σχετική αναφορά στην κατάσταση που επικρατεί στη χώρα. Αν

³² Saldaña (2005).

³³ Banks και Nieto (1999) · Saldaña (2005) 129.

³⁴ Saldaña (2005).

και στις συνεντεύξεις είχαν αναφερθεί στις συνέπειες της φτώχειας (π.χ. πείνα, δυσκολίες επιβίωσης), τα λεγόμενά τους κατά τους πρώτους αυτοσχεδιασμούς ανέδειξαν την άγνοιά τους σχετικά με τις πραγματικές δυσχέρειες που επιφέρει στους ανθρώπους. Για παράδειγμα, όταν τα παιδιά έμαθαν ότι ο πατέρας της ιστορίας που διαβάστηκε είναι στεναχωρημένος που έχασε τη δουλειά του, απόρησαν και πρότειναν η μητέρα να καλύπτει τα έξοδα για όλη την οικογένεια. Σχετικά με την αδυναμία πληρωμών λογαριασμού, τα νήπια δεν θεωρούσαν πρόβλημα τη διακοπή ρεύματος ή νερού, δεδομένου ότι μπορεί κανείς απλούστατα «να βάλει κεριά», να φτιάξει τζάκι για να ζεσταθεί «να σκάψει μια τρύπα, να βάλει λίγα τούβλα και τελειώσει» ή «να παίρνει από το ποτάμι νερό (...) όταν δεν είναι κρύο». Στο ενδεχόμενο έλλειψης χρημάτων θεωρούσαν πως με την πώληση κάποιου αντικειμένου κανείς μπορεί «να πάρει όλα τα λεφτά “από την τράπεζα”» ενώ επικρατούσε η άποψη ότι τα χρήματα αγοράζονται. Ελάχιστες ήταν οι καταθέσεις των παιδιών που μπόρεσαν να συσχετίσουν την ανεργία με την έλλειψη χρημάτων και την έλλειψη των βασικών αγαθών επιβίωσης.

Δεδομένου πως τα παιδιά δεν έδειχναν να έχουν εμφανή βιώματα ή ακούσματα από την κρίση, στην πορεία των συναντήσεων μετατοπίστηκε το βάρος της έρευνας από την έκφραση των αντιλήψεων στην κατανόηση της έννοιας. Το θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα που υλοποιήσαμε συνέβαλε στην κατανόηση των βασικών διαστάσεων της οικονομικής κρίσης και στη συσχέτισή τους με την έλλειψη χρημάτων, τη φτώχεια και την απώλεια εργασίας.

Μετά την παρέμβαση τα νήπια όριζαν την κρίση ως «πρόβλημα στη δουλειά», «πρόβλημα στην οικονομία, στα λεφτά», ενώ την παρομοίαζαν με «κακιά, άγρια και λαίμαργη μάγισσα» που θέλει να τα «καταστρέψει όλα, τα σπίτια, τα μαγαζιά, όλα». Η οικονομική κρίση παρουσιαζόταν πλέον ως απειλή για τους ανθρώπους και όλα τα βασικά αγαθά (δουλειά, χρήματα, κλπ), ως καταστροφή, ως «κακό παράδειγμα» και «πρόβλημα χάους». Οι επιπτώσεις που αναφέρθηκαν μεταξύ άλλων είναι η λύπη, ο θάνατος, η έλλειψη χρημάτων, η απώλεια εργασίας, το ελάχιστο εισόδημα «άλλοι παίρνουν ένα ευρώ», η φοροδιαφυγή «άλλοι δεν λένε πόσα χρήματα έχουν», και οι κλοπές. Οι εκτενείς αναφορές των παιδιών περί κρίσης φανερώνουν μια βασική κατανόηση των διαστάσεων της: «Φέρνει κακό στην οικονομία, δηλαδή δεν έχουμε πολλά χρήματα» και «αν δεν θα έχει το αφεντικό μας πολλά χρήματα να μας πληρώσει ή οι πελάτες στο μαγαζί, δεν θα έχουμε χρήματα».

Το συναίσθημα των νηπίων που απορρέουν από την κρίση ήταν κατά κύριο λόγο η λύπη ενώ οι προτάσεις τους για την αντιμετώπισή της κινήθηκαν γύρω από το κέρδος, την εύρεση εργασίας, την εξόφληση λογαριασμών, την οικονομική βοήθεια και την προσφορά βασικών αγαθών σε άπορους. Κάποια παιδιά πρότειναν μάλιστα πιο δραστικά μέτρα: «να πάρουμε ένα πιστόλι να την σκοτώσουμε», ενώ κάποια άλλα θεώρησαν πιο σημαντικό το ψυχικό σθένος που πρέπει να επιδείξει κανείς απέναντι σε μια τέτοια κατάσταση:

«θα τη νικήσει με το να είναι δυνατός», «να μη φοβηθεί», «θα του έλεγα “στάσου γενναίος”». Αξιοπρόσεκτο είναι ότι τα παιδιά μετά την παρέμβαση ανέπτυξαν συζήτηση για τις επιπτώσεις της έλλειψης χρημάτων στους ανθρώπους, ενώ αναφέρθηκαν και στις αντιδράσεις των ανθρώπων «να κλαίει στους δρόμους και να ζητάει λεφτά;» και τις συνέπειες που επιφέρουν οι πράξεις των πολιτών στην κοινωνία «ότι μπορεί να κλέφει χρήματα από τους άλλους.. (...) και τώρα οι άλλοι να είναι φτωχοί».

Παρά τις δυσκολίες κάποιων παιδιών να εκφράσουν επαρκώς κάποιες πτυχές του φαινομένου, μπορούμε να πούμε πως όλα τα παιδιά αναγνώρισαν τη σημασία της κρίσης και τη συνέδεσαν με κάποιες βασικές πτυχές της, όπως τη φτώχεια, την απώλεια εργασίας, την έλλειψη χρημάτων και τη στέρηση βασικών αγαθών επιβίωσης.

2.8. Ανάπτυξη της ενσυναίσθησης και στάσεις των παιδιών απέναντι στον «άλλο»

Τα παιδιά τόσο πριν την παρέμβαση όσο και κατά τις πρώτες συναντήσεις, αγνοούσαν τη σημασία της οικονομικής κρίσης και συνεπώς τις επιπτώσεις που επιφέρει στους ανθρώπους. Αν και στις συνεντεύξεις πριν την παρέμβαση φαίνεται να αναγνωρίζουν τα συναισθήματα του φτωχού, καθώς μας απάντησαν ότι μπορεί να αισθάνεται στεναχώρια λόγω έλλειψης χρημάτων, τα λεγόμενά τους κατά τους πρώτους αυτοσχεδιασμούς δηλώνουν το ακριβώς αντίθετο: την πλήρη άγνοια των πραγματικών δυσκολιών που επιφέρει η έλλειψη χρημάτων, τη δυσκολία θέασης των πραγμάτων από την πλευρά του ανθρώπου που βιώνει την κρίση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι τα παιδιά απόρησαν γιατί είναι στεναχωρημένος ο άνεργος πατέρας και ρώτησαν «ε, γιατί δε βρίσκει μια άλλη “δουλειά”;».

Στην πορεία των συναντήσεων τα παιδιά άρχισαν να προβληματίζονται και να γνωρίζουν κάποιες κοινωνικές διαστάσεις της κρίσης. Έτσι, σύμφωνα με το πρώτο στάδιο του μοντέλου των Banks και Nieto,³⁵ στο οποίο επιχειρείται μια ατομική και συλλογική κοινωνική ευαισθητοποίηση των παιδιών σχετικά με το υπό μελέτη ζήτημα, μπορούμε να πούμε τα εξής:

α) *Γνωρίζω και αναρωτιέμαι*: Τα παιδιά προβληματίστηκαν για τις κοινωνικές διαστάσεις της κρίσης μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς και τις συζητήσεις που ακολουθούσαν το κάθε δρώμενο. Κατά συνέπεια, άρχισαν σταδιακά να αναγνωρίζουν κάποιες βασικές της συνέπειες και να κατανοούν την πλευρά του ανθρώπου που τη βιώνει. Από τις πρώτες συναντήσεις άρχισε να διαφαίνεται το ενδιαφέρον των παιδιών για την κρίση «Κυρία, θα μας πεις τι είναι η οικονομική κρίση;», εξέφραζαν την άποψή τους για τις πιθανές συνέπειες και τα συναισθήματα που η ίδια προκαλεί στους ανθρώπους («θάνατο», «λύπη»), ενώ είχαμε και τις πρώτες δηλώσεις των παιδιών που έδειχναν ότι αφορά τελικά και τα ίδια «ωχ, ωχ και έχω ένα πολύ ωραίο μαγαζί του μπαμπά μου». Μάλιστα ήταν σε θέση να καταθέτουν τις δικές τους προτάσεις ενάντια

³⁵ Banks και Nieto (1999) · Saldaña (2005).

στο φαινόμενο: «θα τη νικήσει, με το να είναι δυνατός», «να μη φοβηθεί», αποδεικνύοντας τη σταδιακή ευαισθητοποίησή τους σχετικά με το ζήτημα, στο πλαίσιο βέβαια πάντα συγκεκριμένων σκηνικών στιγμιότυπων από την καθημερινή ζωή. Σταδιακά τα παιδιά άρχισαν να συναισθάνονται τον φτωχό, όπως φαίνεται και από το δεύτερο στάδιο της ανάλυσης.

β) *Κρίνω και νοιάζομαι*: το δεύτερο στάδιο αποσκοπεί στην καλλιέργεια της ενσυναίσθησης. Σε αυτό το στάδιο τα παιδιά κλήθηκαν να υπεισέλθουν στη θέση του παιδιού που υποφέρει από την οικονομική ύφεση και βιώνει την καταπίεση λόγω της διαφορετικής εμφάνισής του. Τα παιδιά μέσα από τους αυτοσχεδιασμούς ήρθαν στη θέση του παιδιού του άνεργου πατέρα και είδαν τα πράγματα από τη δική του σκοπιά, ενώ στο Θέατρο Εικόνας και Θέατρο Φόρουμ κλήθηκαν να το υποστηρίζουν στην πράξη: «εγώ στεναχωρήθηκα πάρα πολύ, πάγωσα.. κάπως έτσι.. γιατί αυτή η ιστορία είναι λίγο φρικτή». Τα συναισθήματα που κυριαρχούσαν ήταν λύπη και συμπόνια προς τον άνεργο και τον φτωχό, ενώ έδειξαν να συμμαρτυρούν και τη συναισθηματική του κατάσταση: «Απλά είναι φτωχός και δεν θα σου άρεσε να τον βλέπεις έτσι στενοχωρημένο». Μάλιστα ήταν σε θέση να αντιληφθούν όχι μόνο τη συναισθηματική κατάσταση του άλλου αλλά και να προβλέψουν πιθανές αντιδράσεις του: «να κλαίει στους δρόμους και να ζητάει λεφτά;».

γ) *Κινώ τον διάλογο*: το τελευταίο στάδιο αφορά στη συμπεριφοριστική απόδειξη της αλλαγής, το «αντίστροφο της καταπίεσης». Στους αυτοσχεδιασμούς, το Θέατρο Εικόνας και Θέατρο Φόρουμ έγινε προσπάθεια να υπάρξει αλλαγή στις στάσεις των παιδιών απέναντι στην καταπίεση και το διαφορετικό, όταν κλήθηκαν να υπερασπιστούν ένα παιδί που βιώνει το σχολικό εκφοβισμό. Ενδεικτικά παραθέτουμε κάποια λεγόμενα των παιδιών που απευθύνονται στον καταπιεστή:

- «Ναι αλλά η μαμά του δεν δουλεύει και πρώτον ο μπαμπάς του δεν δουλεύει και ο μπαμπάς είχε οικονομική κρίση στη δουλειά του και δεν έχουν χρήματα τώρα. Κατάλαβες;»
- «Να λες τις λέξεις, να μιλάς»
- «Μαύρες σκέψεις έχεις στο μυαλό σου»,
- «Αν... αν δεν είχες εσύ λεφτά πως θα ένιωθες;»

Όπως θα παρατηρήσει κανείς, τα παιδιά έχουν στραφεί ενάντια στην καταπίεση υποστηρίζοντας το θύμα του σχολικού εκφοβισμού με διάφορους τρόπους. Αναφέρονται στο πρόβλημα της κρίσης, προσπαθώντας να φέρουν τον θύτη στη θέση του θύματός του ενώ συμβουλεύουν και το ίδιο το θύμα «να λεί τις λέξεις, να μιλάει» ενάντια στην καταπίεση. Αξιοσημείωτο είναι ότι όλα τα νήπια έδειξαν προθυμία να υποστηρίξουν το παιδί που καταπιέζεται λόγω της διαφορετικής εμφάνισής του, ενώ τα συναισθήματά τους απέναντι στη θέαση ενός ανθρώπου που βιώνει τη φτώχεια και την καταπίεση ήταν αρνητικά: «ήταν χάλια γιατί δεν μου άρεσε το αγριόπαιδο... μόνο το αγριόπαιδο» (εννοώντας τον καταπιεστή).

Επιχειρηματολογώντας και συζητώντας επί του θέματος, χτίζονται τα πρώτα θεμέλια για την ανάπτυξη της ενσυναίσθησης απέναντι στον διαφορετικό. Παρά την πληθώρα προτάσεων και δράσεων των παιδιών για την άρση της καταπίεσης, δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με βεβαιότητα πως με τη συμμετοχή τους στο πρόγραμμα άλλαξαν τις στάσεις τους, ούτε ότι η αλλαγή αυτή μεταφράζεται απαραίτητα σε δράση στην καθημερινή τους ζωή. Άλλωστε, η επιρροή κάθε εκπαιδευτικής παρέμβασης στην καλλιέργεια της ενσυναίσθησης δεν μπορεί να μετρηθεί με ακρίβεια.³⁶ Αυτό που μπορούμε να πούμε με σιγουριά πάντως είναι ότι όλα τα νήπια διαπίστωσαν πως ένας άνθρωπος μπορεί να φαίνεται διαφορετικός εξωτερικά, επί της ουσίας όμως δεν διαφέρει από τα ίδια, καθώς «(...) δεν έχει σημασία αν έχεις βρώμικα ρούχα... είτε... είσαι ένα παιδάκι που είσαι σε ένα σχολείο δεν έχει σημασία ότι φοράς βρώμικα ρούχα... ή ότι βρωμάει...»

3. Συμπεράσματα

Σε περιόδους κρίσης, όπως αυτή που διανύουμε, είναι ιδιαίτερα σημαντικό να εξασφαλίζουμε στα παιδιά περιβάλλοντα ελεύθερης συμμετοχής και έκφρασης, στα οποία θα καλλιεργείται η ενσυναίσθηση και το αίσθημα του ενεργού και υπεύθυνου πολίτη. Το Θ.τ.Κ. βοηθάει το παιδί να μπει στη θέση του άλλου και να σεβαστεί τα δικαιώματά του,³⁷ ευαισθητοποιεί σε κοινωνικά θέματα³⁸ και οδηγεί στην κατανόηση της διαφορετικότητας και της συμπεριφοράς του άλλου.³⁹ Το θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα που υλοποιήσαμε δημιούργησε ένα αυθεντικό πλαίσιο επικοινωνίας και συμμετοχής που παρείχε στα παιδιά την ευκαιρία να εκφραστούν, να προβληματιστούν, να αναζητήσουν και να επινοήσουν διάφορους τρόπους διαχείρισης μιας κρίσης και παράλληλα να αναπτύξουν την ενσυναίσθησή τους απέναντι στη διαφορετικότητα.

Τα παιδιά μέσα από τις θεατρικές ασκήσεις, το διάλογο, την ανάληψη δράσης και την επίλυση προβληματικών καταστάσεων εξέφρασαν και κατανόησαν τις διαστάσεις της κρίσης. Μέσω της αναπαράστασης του φαινομένου και των προεκτάσεων που έχει στην οικογενειακή και καθημερινή ζωή, συνέδεσαν τις ήδη υπάρχουσες γνώσεις τους για το χρήμα, τη φτώχεια και την εργασία και τις ενέταξαν στην έννοια της οικονομικής κρίσης. Στο Θέατρο της Εικόνας και το Θέατρο Φόρουμ αξιοποίησαν τις γνώσεις τους αυτές στην πράξη και για συγκεκριμένους σκοπούς, συντελώντας σε μια πιο ουσιαστική κατανόηση της έννοιας.

Μέσα από τη γνώση και την κατανόηση του φαινομένου αναπτύχθηκαν παράλληλα και στοιχεία ενσυναίσθησης απέναντι σε αυτούς που πλήττονται από αυτό, αναδεικνύοντας, όπως αναφέρει και ο Brecht,

³⁶ Saldaña (2005).

³⁷ Day (2002).

³⁸ Schaedler (2010).

³⁹ Community Care (2004).

ότι η ενσυναισθητική κατανόηση προέρχεται από τη γνώση και όχι από την άγνοια.⁴⁰ Φυσικά δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε πως τα παιδιά μέσα από σύντομο θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα, όπως αυτό που εφαρμόστηκε στο πλαίσιο της συγκεκριμένης έρευνας, έγιναν «καλύτεροι άνθρωποι». Υποστηρίζουμε όμως την άποψη «πως με το να γίνουμε καλύτεροι ηθοποιοί, θα γίνουμε καλύτεροι άνθρωποι (...) τίποτα δεν συμβαίνει αν δεν υπάρχει θέληση για δράση, αν δεν υπάρχει απόφαση να κάνουμε τα πράγματα να συμβούν».⁴¹ Όπως φάνηκε στις παρεμβάσεις που έγιναν στη συγκεκριμένη ομάδα, τα παιδιά, παρά τον αρχικό τους δισταγμό, έλαβαν αποφάσεις τις οποίες μετέτρεψαν σε δράσεις, δράσεις ενάντια στην καταπίεση, τον κοινωνικό αποκλεισμό, τη βία και την επιθετικότητα.

Βιβλιογραφία

- Άλκηστις (2008): *Μαύρη αγελάδα – άσπρη αγελάδα. Δραματική τέχνη στην εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*, Αθήνα.
- Boal, A. (1979): *Theatre of the oppressed*, London.
- Boal, A. (2013): *Θεατρικά παιχνίδια για ηθοποιούς και για μη ηθοποιούς* (μετ. Μ. Παπαδήμα), Θεσσαλονίκη.
- Community Care (2004): *Dramatic care on attitudes to diversity*. Community Care, 03075508, Is. 1545.
- Γαβαλά, Ε. και Παρούση, Α. (2015): «Θέατρο του Καταπιεσμένου με την τεχνική του Θεάτρου Φόρουμ: πειραματική εφαρμογή στο πλαίσιο μιας τάξης νηπιαγωγείου» *Εκπαίδευση & Θέατρο*, 16, 116-124.
- http://www.theatroedu.gr/Portals/38/main/images/stories/files/Magazine/T16/T16_6-9_72_spread.pdf [20/8/2015].
- Corbin, J. και Strauss, A. (2015): *Basics of qualitative research: techniques and procedures for developing Grounded Theory* (4th ed.), United States of America.
- Day, L. (2002): «Putting yourself in other people's shoes»: The use of forum theatre to explore refugee and homeless issues in schools», *Journal of Moral Education*, 31(1), 21-34. doi: 10.1080/03057240120111418
- European Commission (2016): «Managing the Refugee Crisis», *Greece: progress*

⁴⁰ Boal (1979).

⁴¹ Neelands (2001) · Άλκηστις (2008) 25.

- report https://ec.europa.eu/homeaffairs/sites/homeaffairs/files/whatwedo/policies/europeanagendamigration/backgroundinformation/docs/managing_the_refugee_crisis_greece_state_of_play_report_20160210_en.pdf [18/4/2017]
- European Commission (2010): «Poverty and Social Exclusion Report», *Belgium: Special Eurobarometer 355* http://ec.europa.eu/commfrontoffice/publicopin- ion/archives/ebs/ebs_355_en.pdf [15/5/2014].
- Giotaki, M. και Lenakakis, A. (2016): «Theatre pedagogy as an area of negotiating and understanding complex concepts by kindergartners in times of crisis: an intervention-based research study», *Preschool and Primary Education*, 4, 323-334.
- Καλεράντε, Ε., Κολτσάκη, Ν. και Κοντοπούλου, Ά. (2012): «Πολιτική και λόγος των νηπίων για την οικονομική κρίση: μελέτη περίπτωσης σε νηπιαγωγείο της Φλώρινας», στον τόμο: *Διαπολιτισμικότητα, Διοίκηση της Εκπαίδευσης και Οικονομική Κρίση στην Κοινωνία, το Σχολείο, την Οικογένεια και τα Ελληνικά ως Ξένη Γλώσσα*, Τόμος II, Πρακτικά 15ου Διεθνούς Συνεδρίου, επιμ.: Π. Γεωργογιάννης (2012), Πάτρα, 273-283.
- Λενακάκης, Α. (2012): «Οι αντιστάσεις μας στο ανοίκειο ως πρόκληση: Ευκαιρίες διαπολιτισμικής συνάντησης και επικοινωνίας μέσω Θεατροπαιδαγωγικής», στον τόμο: *Σταυροδρόμι Γλωσσών & Πολιτισμών: Μαθαίνοντας εκτός σχολείου*, Πρακτικά 1ου Διεθνούς Συνεδρίου, επιμ.: Γ. Ανδρουλάκης, Σ. Μητακίδου και Ρ. Τσοκαλίδου, Θεσσαλονίκη, 114-128.
- Lyngstad, B. M. και Eriksson, S. A. (2009): «Interview with Augusto Boal about Rainbow of Desire-from Europe to South-America» <http://www.dramaiskolen.no/dramaiskolen/media/Interview%20with%20Augusto%20Boal2pdf.pdf> [6/5/2014].
- McLennan, D. P. (2008): «Kinder-caring: Exploring the use and effects of sociodrama in a kindergarten classroom», *Journal of Student Wellbeing*, 2(1), 74-78 <http://www.ojs.unisa.edu.au/index.php/JSW/article/view/179/228> [6/11/2013].
- Neelands, J. (2001): «The space in our hearts» *Speech at the 2nd International Theatre and Drama Education Conference*. Athens, Greece 11-9 <http://mantleoftheexpert.co.nz/wp-content/uploads/2011/06/Neelands-space-in-our-hearts.pdf> [2/9/2014].
- Ντολιοπούλου, Ε. (2013): «Αντιλήψεις νηπίων για την οικονομική κρίση: Μια μελέτη περίπτωσης στην Ελλάδα», *Προσχολική και Σχολική Εκπαίδευση*, 1, 108-129. doi: 10.12681/pprej.22.

- Πουλόπουλος, Χ. (2013): «Οικονομική κρίση και βία» http://news247.gr/eidiseis/gnomes/xaralampospoulopoulos/oikonomikh_krish_kai_via.2119972.html [28/10/2014].
- Saldaña, J. (2005): «Theatre of the Oppressed with Children: A Field Experiment», *Youth Theatre Journal*, 19(1), 117-133. doi: 10.1080/08929092.2005.10012580
- Schaedler, M. T. (2010): «Boal's theater of the oppressed and how to derail real-life tragedies with imagination», *New Directions for Youth Development*, 2010 (125), 141-151. doi: 10.1002/yd.344
- Σιδέρης, Ν. (2013): *Μιλώ για την κρίση με το παιδί: Εμπιστευτική επιστολή σε μεγάλους που σκέφτονται*, Αθήνα.
- Σουκούρογλου, Ε. (2014): *Η αναπαράσταση της έννοιας της οικονομικής κρίσης στα παιδιά της πρώτης παιδικής ηλικίας* (Διπλωματική εργασία). Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Ψυχολογίας, Αθήνα <https://afigisizois.wordpress.com/2014/03/20/%CF%84%CE%B9%CE%BE%CE%AD%CF%81%CE%BF%CF%85%CE%BD%CF%84%CE%B1%CF%80%CE%B1%CE%B9%CE%B4%CE%B9%CE%AC%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%B7%CE%BD%CE%BA%CF%81%CE%AF%CF%83%CE%B7%CF%84%CE%B7%CF%82-e%CE%BB/> [10/8/2015].
- Taylor, P. M. (1995): «Our “adventure of experiencing”: Reflective practice and drama Research», *Youth Theatre Journal*, 9, 31–52. doi:10.1080/08929092.1995.10012463
- Τσιάρας, Α. (2006): «Η επίδραση του θεατρικού παιχνιδιού στις διαπροσωπικές σχέσεις των μαθητών του δημοτικού σχολείου», *Επιστημονικό Βήμα*, 5 http://www.syllogosperiklis.gr/old/ep_bima/epistimoniko_bima_5/tsiaras.pdf [28/10/2014].
- Χασσάνδρα, Μ. και Γούδας, Μ. (2003): «Κριτήρια εγκυρότητας και αξιοπιστίας στην ποιοτική – ερμηνευτική έρευνα», *Ψυχολογική Εταιρεία Βορείου Ελλάδος*, 2, 31- 47 http://www.pseve.org/Annals_el/UPLOAD/hassandra2_gr.pdf [28/1/2015].
- World Health Organization. (2011): «Impact of economic crises on mental health. Regional Office for Europe» http://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0008/134999/e94837.pdf [12/11/2014].

«Σταχομαζώχτρα»: Διασκευή στο ομότιτλο διήγημα του Α. Παπαδιαμάντη. Μια παράσταση βασισμένη στη σημειολογία του θεάτρου και στη νοηματική γλώσσα από ακούοντες-κωφούς, κωφούς-ακούοντες μαθητές

“Stahomazohtra” (The Gleaner): An adaptation from the respective Al. Papadiamantis’ short story. A performance by hearing and hearing impaired students based on the semiology of theatre and sign language.

Μαρία Ανδρ. Σπυροπούλου

Θεατρολόγος – Φιλολόγος
MPhil Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών
Υπ. Δρ. Πανεπιστημίου Πατρών

Maria Andr. Spiropoulou

Theatrolgist – Philologist
Mphil Department of Theatre Studies,
Faculty of Philosophy, National
and Kapodistrian University of Athens
PhD Researcher of University of Patras

spuopoulou_maria@yahoo.gr

Abstract

The purpose of this presentation is twofold. It aims, on one hand, at presenting the pedagogical and cultural results of the cohabitation and interaction between hearing and deaf or hard of hearing students, while on the other hand at also functioning as a motivation to further explore and investigate the creative encounter between sign language and the cultural system engrained within the theatre code (which in this instance manifests within a classroom curriculum).

On that end, the short story “Stahomazohtra” (The Gleaner) of Alexandros Papadiamantis was adapted and transferred in a bilingual codex, suitable for both hearing and hearing impaired students, by taking into consideration, firstly, that theatre signs are respectively associated with specific signs of various cultural systems, and secondly that sign language is structured in a specific manner (meaning nonverbal communication achieved by the way a speaker uses their body, gestures, facial expressions, gaze, touch, and general nonverbal greetings).

This presentation aims to highlight the common ground between the theatric codex and sign language which through teaching may be beneficiary tools of acceptance, tolerance and interaction between hearing and hearing impaired students.

Λέξεις-κλειδιά: θεατρική αγωγή, βαρήκοοι, κωφοί, αλληλεπίδραση.

Keywords: theatre in education, hard-of-hearing, deaf, interaction.

Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια, και με αφορμή την επίκαιρη συζήτηση σχετικά με τον σεβασμό απέναντι στην ανομοιομορφία και τη διαφορετικότητα, παρατηρείται μια στροφή προς την αναζήτηση παιδαγωγικών και εκπαιδευτικών εργαλείων που θα συντελέσουν ουσιαστικά προς την πορεία αυτή. Οι σύγχρονες επιστημονικές μελέτες που αφορούν και προσανατολίζονται στην εκπαιδευτική διαδικασία και στην κοινωνικοποίηση του ατόμου εξαιρούν τη σημασία της αναγωγής της γνώσης σε εργαλείο προσωπικής ανάπτυξης και έρευνας. Για να κατακτηθεί, απαιτούνται πολύπλοκες διεργασίες που περιλαμβάνουν την αναζήτηση, την ερμηνεία και την κατασκευή του κόσμου και της πραγματικότητας. Η επαφή και η τριβή με την τέχνη αποτελεί ένα από τα βασικά όργανα κατανόησης του εαυτού, των άλλων, του κόσμου και, τα τελευταία χρόνια, χρησιμοποιείται ιδιαίτερα ευεργετικά ως θεραπευτικό και εκπαιδευτικό εργαλείο.

Η χρήση διαφόρων μορφών τέχνης και πιο ειδικά του θεάτρου, αποτελεί ιδανική επιλογή όταν πρόκειται για παιδιά, αλλά και ενήλικους, καθώς προκαλούν λιγότερο άγχος και πίεση χάρη στις συμμετοχικές διαδικασίες που περιλαμβάνουν, επιτρέποντας τελικά την αυθόρμητη συμμετοχή. Η συμβολή τους στην εκπαιδευτική διαδικασία έχει απασχολήσει διαφορετικές ψυχολογικές και εκπαιδευτικές έρευνες και μελέτες.¹ Οι κλασικές συμβάσεις του θεάτρου επιτρέπουν τη δημιουργία μιας ιδιαίτερης επικοινωνίας, λεκτικής και μη, μεταξύ των συμμετεχόντων, προτρέπουν την ανάπτυξη σχέσεων και συλλογικότητας, συμβάλλουν στη σύνθεση της προσωπικής ταυτότητας μέσα από τη γνωριμία με τον εαυτό και τους άλλους. Το θέατρο και οι διάφορες μορφές του ανοίγουν τον διάλογο αναφορικά με τον ετεροπροσδιορισμό, την αποξένωση, την ετερότητα, την ατομική ταυτότητα, τη διάδραση, τη γνώση. Με βάση τις αρχές αυτές, αλλά και την εξαιρετική συνεργασία των ακόλουθων σχολείων: Ειδικό Νηπιαγωγείο και Δημοτικό Σχολείο Κωφών - Βαρηκόων Πάτρας, 2/θ και 8/θ Πρότυπο Πειραματικό Σχολείο Πανεπιστημίου Πατρών, 11ο Δημοτικό Σχολείο Πατρών και 26ο Δημοτικό Σχολείο Πατρών, διασκευάστηκε και μεταφέρθηκε στη θεατρική σκηνή στις 13 Δεκεμβρίου 2012, σε δίγλωσσο κώδικα πρόσληψης, το διήγημα του Α. Παπαδιαμάντη «Σταχομαζώχτρα», τόσο δηλαδή για ακούοντες μαθητές-ηθοποιούς και κοινό όσο και για κωφούς/βαρήκοους μαθητές-ηθοποιούς και κοινό. Για την πραγματοποίηση της παράστασης αυτής βρέθηκαν επί σκηνής τουλάχιστον 120 μαθητές και εκπαιδευτικοί διαφόρων ειδικοτήτων. Ο παρών επομένως απολογισμός της διαδικασίας επιχειρεί να αναδείξει τους κοινούς τόπους του θεατρικού κώδικα και της νοηματικής γλώσσας μέσα στους κόλπους διδασκαλίας του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής ως όργανο ευαισθητοποίησης, αποδοχής της ετερότητας και αρμονικής αλληλεπίδρασης και συνύπαρξης κωφών, βαρήκοων και ακούοντων

¹ Schrandt et al. (2009)17–32.

μαθητών. Αφενός εστιάζει στα παιδαγωγικά-πολιτισμικά αποτελέσματα από τη συνύπαρξη και την αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων μέσα από μια θεατρική παράσταση και αφετέρου στοχεύει ώστε η παράσταση αυτή να λειτουργήσει ως ερέθισμα διερεύνησης και ανίχνευσης της δημιουργικής συνάντησης του θεατρικού κώδικα με τη νοηματική γλώσσα, με τη μορφή του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής.

Η παράσταση

Η πρωτοβουλία για την πραγματοποίηση της παράστασης αυτής (Εικ. 1, 2) προήλθε από την ανάγκη για επαφή των μαθητών αφενός με κλασικά κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας και αφετέρου με κείμενα της λαϊκής παράδοσης. Οι στόχοι της δράσης αυτής συνοπτικά επικεντρώνονται γύρω από τη γνωριμία των παιδιών με τις τεχνικές του θεάτρου, το έργο του Παπαδιαμάντη και του πλαισίου της εποχής, την καλλιτεχνική και προσωπική έκφραση μέσω της μουσικής, εικαστικής και θεατρικής αγωγής, τη δημιουργία ομάδων και συλλογικοτήτων που δουλεύουν κάτω από έναν κοινό σκοπό. Φυσικά ανάμεσα στους στόχους αυτούς, κυρίαρχο ρόλο έπαιξε η επιθυμία για ευαισθητοποίηση των συμμετεχόντων (ακουόντων – βαρήκων – κωφών) για την αποδοχή της διαφορετικότητας μέσω του αλληλοσεβασμού προς την ανομοιομορφία και την πολυπολιτισμικότητα.

Με δεδομένο ότι τα σημεία του θεάτρου καταδηλώνουν σημεία διαφόρων πολιτισμικών συστημάτων² και τη συγκεκριμένη δομή που έχει η νοηματική γλώσσα (μη λεκτική επικοινωνία που ορίζεται από τον τρόπο που κάποιος κινεί και χειρίζεται τα χέρια του, το σώμα του, τις κινήσεις και τις εκφράσεις του προσώπου του, το βλέμμα, τις πρακτικές αγγίγματος και τους τυπικούς τρόπους χαιρετισμού), γίνεται κατανοητό πως υπάρχει μια αλληλένδετη και συμβολική σχέση μεταξύ των δύο μέσων που προσδίδει και ένα μοναδικό νόημα στην πραγματοποίηση της παράστασης αυτής.

Θεατρική αγωγή και εκπαίδευση

Πριν από την ανάλυση των στόχων, των αποτελεσμάτων και των παρατηρήσεων που προέκυψαν από την παράσταση και κατά την παράσταση, είναι καίριο να σταθεί κανείς σε μια σύντομη περιγραφή σχετικά με τη θεατρική αγωγή και τη συμβολή της στην εκπαίδευση. Στη συνέχεια, το ίδιο θα πρέπει να γίνει και για την εκπαίδευση που πρέπει να ακολουθείται στην ειδική αγωγή, και ιδιαίτερα για τα παιδιά με προβλήματα ακοής (είτε πρόκειται για ολική απώλεια είτε για μερική απώλεια της ακοής) και, τέλος, για τον τρόπο που η θεατρική αγωγή μπορεί να έχει θετικά αποτελέσματα στην ειδική αγωγή, στο πεδίο που αφορά πάντα στη συγκεκριμένη παρουσίαση (ακουολογικά προβλήματα), έτσι ώστε να συγκριθούν τα πρακτικά (που

² Πούχνερ (1985).

υπήρχαν στη συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης) με τα θεωρητικά (που καταγράφονται στη βιβλιογραφία) αποτελέσματα για να ελεγχθεί το μέγεθος της επιτυχίας τόσο όσων αναφέρονται σε θεωρητικό επίπεδο όσο και αυτών που επιτεύχθηκαν από την παράσταση που παρουσιάζεται στο παρόν άρθρο.

Η θεατρική αγωγή ως μέσο επικοινωνίας και καλλιέργειας των ανθρωπίνων σχέσεων,³ συμβάλλει στην ενίσχυση των κοινωνικών αλληλεπιδράσεων μεταξύ των παιδιών, στη δημιουργία ομάδων και στην ανάπτυξη ή βελτίωση κοινωνικών δεξιοτήτων, αποσκοπώντας στην ανάπτυξη της ικανότητας της επικοινωνίας. Ειδικότερα, πρόκειται για μία διαδικασία αλληλεπίδρασης όπου κάθε συμμετέχων κινείται, μιλάει, πράττει, ασκεί και δέχεται επιρροή από τις πράξεις και τη συμπεριφορά των άλλων. Τη βάση και την ουσία της θεατρικής αγωγής την αποτελούν η αλληλεπίδραση και η εναλλασσόμενη ανταπόκριση⁴. Από την άλλη πλευρά, η θεατρική αγωγή ως παιδαγωγικό μέσο συνιστά έναν καινοτόμο τρόπο προσέγγισης κοινωνικών θεμάτων, όπως για παράδειγμα, η υγεία, η ευημερία και η κοινωνία, που επιτυγχάνεται μέσω της συμμετοχής των νέων ανθρώπων. Με άλλα λόγια, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως μία δραστηριότητα που στοχεύει στο να παρέχει ένα ερέθισμα σε ένα επιλεγμένο αντικείμενο μέσα και έξω από το σχολείο με τη βοήθεια μιας εμπειρίας.⁵ Οπότε, με αυτόν τον τρόπο, προκαλεί αλλαγή στον τρόπο αντίληψης των πραγμάτων⁶ και επιφέρει την κοινωνική αλλαγή.⁷

Συνεπώς, πρόκειται για έναν μαθητοκεντρικό τρόπο εκπαίδευσης που παρέχει στον αποδέκτη της (στην ελληνική εκπαίδευση, στα παιδιά Δημοτικού και Γυμνασίου) μια σειρά από οφέλη, όπως είναι η αυτοπεποίθηση (ο μαθητής εξοικειώνεται με το ακροατήριο και το κοινό και εμπιστεύεται τις δικές του ιδέες και ικανότητες, στοιχείο το οποίο χρησιμοποιεί μετέπειτα στη ζωή του), η φαντασία (σκέφτεται πέρα από τα καθιερωμένα και ερμηνεύει τα πράγματα με νέους τρόπους), η ενσυναίσθηση (προάγει τη συμπόνια, αναπτύσσει την ανοχή για τα συναισθήματα και τις απόψεις των άλλων), η συνεργατικότητα (συζητάει, ανταλλάσσει απόψεις, διαπραγματεύεται, προβλέπει και εκτελεί), η συγκέντρωση (εστιάζει στο θέμα με το οποίο ασχολείται ή ενδιαφέρεται κάθε φορά), οι δεξιότητες επικοινωνίας (λεκτική και μη λεκτική έκφραση ιδεών, ενώ βοηθάει παράλληλα και την εκφορά του λόγου και την ευχέρεια με τη γλώσσα), η διέξοδος των συναισθημάτων (ευκολότερη έκφραση των συναισθημάτων και απελευθέρωση σε ένα ασφαλές και ελεγχόμενο περιβάλλον, με αποτέλεσμα τη μείωση αντικοινωνικών συμπεριφορών), η χαλάρωση (μείωση του άγχους, απελευθέρωση της σωματικής και συναισθηματικής έντασης) και η βελτίωση της φυσικής κατάστασης (μεγαλύτερος έλεγχος στις κινήσεις του σώματος που δημιουργούν καλύτερη

³ Κουρετζής (1991).

⁴ Κοντογιάννη (2000) 18.

⁵ Jackson (2002).

⁶ Bolton (2002).

⁷ Nicholson (2009).

ισορροπία, καλύτερο συντονισμό και ευελιξία).⁸ Επιδρά, επομένως, σε ένα παιδί, δηλαδή σε ένα άτομο που ακόμα διαμορφώνει προσωπικότητα και ανακαλύπτει τον εαυτό του⁹ και το επηρεάζει θετικά τόσο σε ψυχολογικό και κοινωνικό επίπεδο όσο και σε αισθητικό και γνωστικό.¹⁰

Ειδική αγωγή σε παιδιά με προβλήματα ακοής

Καταρχάς, θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι η βλάβη στην ακοή είναι ένας ευρύς όρος ο οποίος αναφέρεται σε διάφορες διαβαθμίσεις προβλημάτων που σχετίζονται με την ακοή. Τα προβλήματα αυτά μπορεί να εκτείνονται από τη βαρηκοΐα μέχρι και την πλήρη απώλεια της ακοής.¹¹ Αυτό σημαίνει ότι οι μαθητές που εντάσσονται σε κάποια από τις προαναφερόμενες κατηγορίες, η κύρια πρόκληση που αντιμετωπίζουν είναι η επικοινωνία, γιατί, όπως είναι εύκολα κατανοητό, οι επικοινωνιακές τους ικανότητες ποικίλλουν. Επομένως, οι μαθητές αυτοί χρειάζονται υποστήριξη σε έναν από τους εξής ευρείς τομείς: την επικοινωνία και την αλληλεπίδραση, τη γνωστική και τη μαθησιακή συμπεριφορά και τη συναισθηματική και την κοινωνική ανάπτυξη.¹²

Βέβαια, θα πρέπει να αναφερθεί ότι τα παιδιά με προβλήματα ακοής εμφανίζουν μεν σημαντική καθυστέρηση στην παραγωγή φωνημάτων, το λεξιλόγιο και το συντακτικό,¹³ αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι στερούνται επικοινωνιακών δεξιοτήτων, όπως για παράδειγμα, να κάνουν ένα σχόλιο, μια παράκληση, μια αναγνώριση κ.λπ., όμοια με αυτά των ακουόντων συνομηλίκων τους.¹⁴ Απλώς, βασίζονται περισσότερο σε μη λεκτικές τεχνικές από ό,τι τα παιδιά με φυσιολογική ακοή, γεγονός που αποδεικνύει με τον πιο εύγλωττο τρόπο ότι τα παιδιά αυτά διαθέτουν και έχουν την ικανότητα να εκφράζουν ένα πλήρες φάσμα επικοινωνιακών δεξιοτήτων. Και επειδή οι δεξιότητες αυτές είναι το θεμέλιο πάνω στο οποίο αναπτύσσεται η ομιλούμενη γλώσσα,¹⁵ η παροχή μη λεκτικών τρόπων επικοινωνίας στην τάξη μπορεί να αποτελέσει ένα σημαντικό σημείο εκκίνησης για τους μαθητές να αναπτύξουν τις λεκτικές γλωσσικές τους δεξιότητες.¹⁶

Από εκεί και πέρα, σε καμία περίπτωση δεν είναι εύκολη η εκπαίδευση για τα παιδιά με προβλήματα ακοής και δεν είναι εύκολη ούτε η εκμάθηση ούτε η διδασκαλία. Γι' αυτόν τον λόγο, η διαδικασία της εκπαίδευσης είναι χρήσιμο να αρχίζει από το σπίτι μέσα από εικόνες και βιβλία, το μέτρημα, τη ζωγραφική, τον χρωματισμό και το ταίριασμα εικόνων και αντικειμένων, ενώ στο σχολείο ο δάσκαλος μπορεί να χρησιμοποιεί οπτικό υλικό κατά τη

⁸ Oliva (2014) 1758-1775.

⁹ Ευδοκίμου-Παπαγεωργίου (1999) 7.

¹⁰ Κουρετζής (2006).

¹¹ WHO (1980).

¹² Marschark et al. (2013) 156-162.

¹³ Schirmer (1985) 15-19.

¹⁴ Nicholas et al. (1994) 5-18.

¹⁵ Skarakis και Prutting (1977) 382-391.

¹⁶ Nicholas et al. ό.π.

διδασκαλία του σε παιδιά με προβλήματα ακοής. Οι ιστορίες μπορούν να ειπωθούν με εικόνες και αντικείμενα που αντιστοιχούν σε συγκεκριμένα ονόματα. Δεν χρειάζεται να μαθαίνουν ονόματα και σήματα για πολλά αντικείμενα, γιατί κάτι τέτοιο είναι αρκετά δύσκολο. Επίσης, επειδή τα παιδιά μαθαίνουν αρκετά εύκολα χρώματα και σχήματα, μπορούν να αρχίζουν να βάζουν μαζί όσα ταιριάζουν. Βεβαίως, κάτι τέτοιο απαιτεί πολλές πρακτικές και πολλά διαφορετικά παραδείγματα.

Επιπλέον, ιδιαίτερα σημαντικές και βοηθητικές είναι οι πρακτικές δραστηριότητες. Η επικοινωνία γι' αυτά τα παιδιά μεταξὺ τους και η αναφορά σε άλλους ανθρώπους γι' αυτά, επίσης βοηθάει. Τα παιδιά με προβλήματα ακοής ωφελούνται από πλήθος εμπειριών για τις οποίες θα πρέπει να συζητούν ή να μαθαίνουν. Οι καθημερινές δραστηριότητες, για παράδειγμα, έξω από την τάξη είναι καλή βοήθεια για τη διδασκαλία. Ακόμα, η επίσκεψη σε διάφορα μέρη είναι προτιμότερη από το να κοιτάνε φωτογραφίες για τα μέρη αυτά. Δηλαδή, με πιο απλά λόγια, το να κάνουν πράγματα ή να τα παρακολουθούν να γίνονται, μπορεί να είναι πολύ βοηθητικό¹⁷.

Θεατρική αγωγή σε παιδιά με προβλήματα ακοής

Αν ιδωθούν συνδυαστικά τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ένα παιδί με ολική ή μερική απώλεια ακοής στο σχολείο, θα διαπιστωθεί ότι τα εμπόδια που προκύπτουν, είναι κυρίως ψυχολογικής, γνωστικής και κοινωνικής φύσης. Η Θεατρική Αγωγή, από την άλλη, όπως αναφέρθηκε και στην ενότητα της Θεατρικής Αγωγής στην εκπαίδευση, δρα με επιτυχία σε αυτούς τους τομείς. Οπότε, μπορεί κάλλιστα να υποστηριχθεί ότι στα παιδιά με προβλήματα ακοής, η Θεατρική Αγωγή ανοίγει έναν δρόμο για την κατάκτηση σημαντικών επιτευγμάτων τόσο σε εκπαιδευτικό όσο και σε ανθρωπιστικό επίπεδο.

Πιο συγκεκριμένα, η Θεατρική Αγωγή, διαμέσου των κανόνων που θέτει για την πραγμάτωσή της, καθώς επίσης και της πειθαρχίας που απαιτεί, δρα ευεργετικά στα άτομα που ακολουθούν ένα τέτοιο πρότυπο ζωής, είτε δεν έχουν μάθει σε αυτόν είτε δεν μπορούν, με αποτέλεσμα να μαθαίνουν να υπακούουν σε κοινωνικούς κανόνες και, ως εκ τούτου, να αναπτύσσονται κοινωνικά¹⁸. Οπότε, τα παιδιά με προβλήματα ακοής που είναι λίγο πιο απομονωμένα, εξαιτίας των πιο περιορισμένων τρόπων επικοινωνίας με τους ανθρώπους που δεν αντιμετωπίζουν παρόμοια προβλήματα, μπορούν να βοηθηθούν σε μεγάλο βαθμό από τη Θεατρική Αγωγή στο να συνάψουν κοινωνικές σχέσεις με τους υπόλοιπους συνομηλικούς τους.

Επιπλέον, η Θεατρική Αγωγή, οποιοδήποτε είδος της και αν εφαρμόζεται, εξασκεί τη γλώσσα (όχι μόνο τη λεκτική), γιατί αυτή (η γλώσσα) βρίσκεται στο επίκεντρο του τρόπου με τον οποίο γίνεται η Θεατρική Αγωγή¹⁹. Η ωφέλεια, όμως, αυτή δεν είναι μονοδιάστατη, γιατί, διαμέσου της

¹⁷ Akach και Woodford (2000) 16-17.

¹⁸ Ζαχαροπούλου και Ιωαννίδη (2007).

¹⁹ Poldozny (2000) 239-275.

γλώσσας, ενεργοποιείται και η συναισθηματική ζωή, αφού αναπτύσσονται παράλληλα η φαντασία, η μνήμη και η ευαισθησία του εκάστοτε αποδέκτη, ενώ, στην περίπτωση της μη λεκτικής επικοινωνίας, ενισχύεται και ο έλεγχος του σώματος και η σωστή χρήση του²⁰.

Τέλος, η εφαρμογή της Θεατρικής Αγωγής σε επίπεδο σχολείου ή γενικότερα σε ένα πιο μικρό επίπεδο, προσφέρει στους δρώντες την πολύ σημαντική ικανότητα της έκθεσης σε ένα περιορισμένο και ελεγχόμενο περιβάλλον. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την μικρότερη δυνατή απώλεια ή, ακριβέστερα, το μικρότερο δυνατό κόστος –σε ψυχολογικό επίπεδο– σε περίπτωση που κάτι δεν λειτουργήσει σωστά ή απόλυτα αποτελεσματικά. Επομένως, τα παιδιά θα μάθουν να μην φοβούνται την αποτυχία και τις ευρύτερες συνέπειες, όταν κάτι δεν λειτουργεί σύμφωνα με τον αρχικό σχεδιασμό του, και σε ευρύτερα περιβάλλοντα και γενικότερα στη ζωή και, έτσι, θα αποκτήσουν από πολύ μικρά αυτοπεποίθηση ώστε να τολμούν πράγματα²¹ και, το κυριότερο, να μην φοβούνται την αποτυχία²² και να αντιληφθούν ότι και αυτή είναι μέρος της προσπάθειας.

Κατά συνέπεια, η Θεατρική Αγωγή προσφέρει στα παιδιά με προβλήματα ακοής ένα σημαντικό κίνητρο για να χρησιμοποιήσουν τις δυνάμεις τους και να κάνουν πράγματα, επεκτείνοντας, με τη συνεχή προσπάθεια, τα όρια των δυνατοτήτων τους και την επί ίσοις όροις ένταξη στο εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο που βρίσκονται και δρουν.

Τα αποτελέσματα της παράστασης

Με αφορμή την πρωτοβουλία για την εικαστική προσέγγιση του έργου του Παπαδιαμάντη και την καλλιτεχνική επαφή των μαθητών με τη λαϊκή παράδοση, η παράσταση «Σταχομαζώχτρα» σε ένα πρώτο στάδιο κατάφερε να πετύχει μια εξαιρετική συνεργασία μεταξύ έξι διαφορετικών σχολείων, εκ των οποίων τα δύο είναι ειδικά σχολεία με κωφούς και βαρήκοους μαθητές. Η επιλογή αυτή δεν ήταν τυχαία καθώς οι προεκτάσεις μιας τέτοιας δράσης είναι πολυδιάστατες και ιδιαίτερα ευεργετικές για τους ίδιους τους συμμετέχοντες, αλλά και για το κοινό που παρακολούθησε την παράσταση. Κάνοντας τον απολογισμό της πρωτοβουλίας αυτής, οφείλει κανείς να σταθεί σε τρία σημαντικά σημεία αναφορικά με τους στόχους και την επιτυχία της συνεργασίας αυτής: τη σύνδεση της νοηματικής γλώσσας με τους κώδικες και τις τεχνικές του θεάτρου, τις ορατές θεραπευτικές ιδιότητες της Θεατρικής Αγωγής σε άτομα με αναπηρίες και σωματικούς περιορισμούς και κατ' επέκταση την ομαλή ένταξή τους σε ομάδες με αποτέλεσμα την ανάδειξη της ποικιλομορφίας και τον σεβασμό απέναντι στη διαφορετικότητα. Οι τρεις αυτοί άξονες παρουσιάζονται αναλυτικότερα παρακάτω:

²⁰ Faure & Lascar (2001).

²¹ Vanauker-Ergle (2003).

²² Alderman (1999).

Σύνδεση της νοηματικής με τη γλώσσα και τις πρακτικές του θεάτρου

Η νοηματική γλώσσα αποτελεί εκείνο το πολιτιστικό επικοινωνιακό σύστημα που χρησιμοποιεί ορισμένες από τις ορατές ενέργειες του προσώπου και των χεριών, τις συνδυάζει σε επαναλαμβανόμενες αλληλουχίες και τις οργανώνει σε μια συστηματική κατανομή μεταξύ τους με βάση πάντα διαφορετικά πολιτιστικά συστήματα.²³ Γενικότερα, οι πολιτισμικές αξίες της κοινότητας των κωφών επικεντρώνονται γύρω από τη γλώσσα τους, τη στάση τους απέναντι στην ομιλούμενη γλώσσα, τις σχέσεις τους στην κοινωνία, τις ιστορίες και τη λογοτεχνία της κουλτούρας τους²⁴. Για τους κωφούς, τα χέρια χρησιμοποιούνται για λειτουργίες που έχουν σημασία, κατά κύριο λόγο για χειρωνακτικές δραστηριότητες, για νεύματα και για τη νοηματική γλώσσα. Πιστεύουν ότι οι κινήσεις των χεριών πρέπει πάντα να μεταφέρουν κάποια έννοια και αρνούνται τη χρήση τους για κινήσεις χωρίς σημασία. Οι ιδέες αυτές δεν είναι άσχετες με τις πρακτικές και τις αρχές της θεατρολογίας και του θεάτρου. Πραγματική υποκριτική είναι η έκφραση του μεταφυσικού μέσα από τη φυσική κίνηση, πραγματικό θέατρο είναι η δημιουργία ενός αόρατου κόσμου μέσα από την οπτική αναπαράστασή του²⁵. Οι χειρονομίες, η κινησιολογία επί σκηνής, η συμμετοχή του σώματος αποτελούν κομβικά σημεία μιας παράστασης. Αυτό που παρατηρήθηκε έντονα κατά την προετοιμασία και τη διάρκεια της παράστασης είναι το γεγονός πως η συνεργασία των μαθητών που συμμετείχαν είχε ευεργετικές συνέπειες και για τις δύο πλευρές. Οι ακούοντες μαθητές είχαν την ευκαιρία να κατανοήσουν τη σημασία των κινήσεων τους κατά τη διάρκεια της παράστασης, να καταλάβουν γιατί και πότε πρέπει να κάνουν μια χειρονομία. Από την άλλη, οι κωφοί/βαρήκοοι μαθητές ήταν ιδιαίτερα χαρούμενοι που κατάφεραν να μεταφέρουν σε συνομηλίκους τους τον δικό τους ξεχωριστό τρόπο επικοινωνίας.

Θεραπευτικές ιδιότητες της θεατρικής αγωγής για άτομα με αναπηρίες

Τα άτομα με αναπηρίες αντιμετωπίζουν συνήθως συναισθηματικά προβλήματα που σχετίζονται άμεσα με την αναπηρία τους, όπως για παράδειγμα, η έλλειψη αυτοπεποίθησης και η δυσκολία λήψης αποφάσεων. Σύμφωνα με τον Li,²⁶ η μεγαλύτερη πρόκληση δεν είναι η ίδια η αναπηρία και οι σωματικοί περιορισμοί, αλλά τα συναισθήματα ανεπάρκειας και απόρριψης. Το θεραπευτικό παιχνίδι είναι μια μέθοδος που χρησιμοποιείται για να βοηθήσει παιδιά με ειδικές ανάγκες να αναπτύξουν μια αίσθηση δύναμης και ικανότητας. Μέσω του παιχνιδιού, το παιδί εξερευνά χαρακτηριστικά της προσωπικότητάς του που σχετίζονται με το «είμαι» και το «μπορώ». Η έννοια «μπορώ» σχετίζεται με το συναίσθημα της ευθύνης και του αυτοελέγχου. Η

²³ Stokoe (2005) 16.

²⁴ Padden και Humphries (1988).

²⁵ Callery (2001) 2.

²⁶ Carmichael (1993) 165.

έννοια «είμαι» βοηθά το παιδί να αναπτύξει αυτοεκτίμηση και αυτοπεποίθηση, αυτάρκεια σε ειδικές περιστάσεις.²⁷

Μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας το άτομο επικοινωνεί εντός και δια μέσου μιας συλλογικότητας, η οποία του αναγνωρίζει την αρμοδιότητα και τη δυνατότητα να λειτουργήσει ως φορέας και μέλος της,²⁸ ικανοποιώντας με τον τρόπο αυτό τους πιο καίριους στόχους της κοινωνικοποίησης του ατόμου. Η χρήση ανάλογων τεχνικών στην εκπαίδευση καθίσταται καθοριστική για την εξερεύνηση θεμάτων όπως η αυτοέκφραση, η ετερότητα, η συνειδητοποίηση, η κοινωνικότητα, συμβάλλοντας επίσης στην καλλιέργεια δεξιοτήτων όπως η ενσυναίσθηση, η ανοχή των αντιφάσεων, οι επικοινωνιακές ικανότητες, η αποστασιοποίηση από τον εαυτό, η αναστοχαστική ικανότητα, η κριτική στάση απέναντι στους ρόλους, το χιούμορ, η φαντασία, η διαχείριση των συγκρούσεων κ.ά., που συνιστούν τη διαπολιτισμική ικανότητα και που είναι απαραίτητη για τη γόνιμη συνύπαρξη και διάδραση. Οι διδάσκοντες και όσοι συμμετείχαμε στην προετοιμασία της παράστασης είχαμε την ευκαιρία να έρθουμε σε επαφή με τον ιδιαίτερο τρόπο επικοινωνίας των μαθητών, γεγονός που συνέβαλε στην ανάπτυξη της αυτοπεποίθησης και της διάθεσής τους. Όσο οι πρόβες προχωρούσαν, τόσο περισσότερο οι κωφοί/βαρήκοοι μαθητές απελευθερώνονταν, συνειδητοποιώντας όμως τα όρια αλλά και την ικανότητά τους τελικά να επικοινωνήσουν ως ενεργά μέλη της ομάδας.

Ένταξη στην ομάδα μιας περιθωριοποιημένης κοινότητας

Οι κωφοί ως ομάδα αποτελούν μια εντελώς μοναδική κατηγορία στην κοινωνία λόγω της ασυνήθιστης σχέσης τους με τη διαδικασία επικοινωνίας και την επακόλουθη δύσκολη προσαρμογή τους σε έναν κόσμο στον οποίο η βασικότερη διαπροσωπική επικοινωνία πραγματοποιείται μέσω της ομιλούμενης γλώσσας. Καμία άλλη κοινωνική ομάδα με αναπηρία δεν περιορίζεται τόσο σοβαρά στην κοινωνική επαφή, με αποτέλεσμα να θεωρείται μια ξεχωριστή υποκουλτούρα ή μειονότητα.²⁹ Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη δυσκολία ομαλής συνύπαρξης και ένταξής τους σε ομάδες. Επομένως, ο πρωταρχικός και βαθύτερος στόχος πραγματοποίησης αυτής της παράστασης ήταν η δημιουργία μιας πολυδιάστατης ομάδας της οποίας κύριο μέλημα ήταν να εμπνεύσει το σεβασμό απέναντι στη διαφορετικότητα και την αποδοχή. Σε αυτό συνέβαλλαν σημαντικά τα πρακτικά χαρακτηριστικά του θεατρικού παιχνιδιού όπως η ιστορία, το σενάριο και η αναπαράσταση που όχι μόνον αντλούν από την πολιτισμική γνώση αλλά αντιμετωπίζουν και ενισχύουν την ποικιλομορφία στην τάξη.³⁰

Οι διάφορες πολιτισμικές ομάδες εκφράζουν σχέσεις, αναπτύσσονται

²⁷ Carmichael ό.π., 165.

²⁸ Τζανάκης και Τσούρτου (2007) 22.

²⁹ Stokoe (2005)11.

³⁰ Dyson και Genishi (1994) 15.

μέσα από σχέσεις και για να δομηθούν αυτές οι σχέσεις που στηρίζουν την αλληλεγγύη μεταξύ ατόμων ή ομάδων με διαφορετική πολιτισμική προέλευση, είναι απαραίτητη η συμμετοχή σε κοινωνικές διαδικασίες που δίνουν ίσες ευκαιρίες σε όλους.³¹ Το ιδανικότερο σημείο αφετηρίας αυτών των σχέσεων αποτελεί και το πρώτο περιβάλλον κοινωνικοποίησης, το σχολείο. Η θεατρική αγωγή, ως μέρος των σχολικών προγραμμάτων παγκοσμίως, αποτελεί μέσο έκφρασης όλων αυτών των προσδοκιών. Προσδιορίζεται ως το παιχνίδι που περιλαμβάνει προσωποποίηση ή ταυτοποίηση όπου το άτομο πλάθει συμβολικά κάποια στιγμιότυπα της καθημερινότητάς του μέσω της επινοητικής διαδικασίας. Έτσι, οι συμμετέχοντες είναι ταυτόχρονα ο εαυτός τους αλλά την ίδια στιγμή και κάποιος άλλος. Με τον τρόπο αυτό, τελικά συνυπάρχουν τα καθημερινά τους πραγματικά βιώματα με τα φανταστικά. Αναγνωρίζοντας το βαθμό που το θέατρο συμβάλλει στην αυτογνωσία και την εξερεύνηση της προσωπικής ταυτότητας, δεξιοτήτας άκρως απαραίτητης για την διαπολιτισμική ικανότητα, μέσα από την ουσιαστική επαφή με τους άλλους, ανάλογος θα πρέπει να είναι και ο ρόλος του ως εκπαιδευτικό εργαλείο. Σε παιχνίδια ρόλων τα παιδιά αντιλαμβάνονται καλύτερα την προοπτική ενός άλλου και κατ' αυτόν τον τρόπο σφυρηλατούν και μια ταυτότητα για τους ίδιους τους εαυτούς τους. Οι δραματικές πράξεις δημιουργούν εκπαιδευτικούς διαλόγους από την οπτική των παιδιών που μπορούν να γίνουν μέρος της εμπειρίας κάθε καθηγητή.³² Το τελικό αποτέλεσμα της παράστασης αυτής είναι κάτι παραπάνω από τη θεατρική αναπαράσταση του έργου του Παπαδιαμάντη: το τελικό αποτέλεσμα είναι η δύναμη της συνεργασίας διαφορετικών ομάδων ανθρώπων, η αναζήτηση τρόπων συνύπαρξης και επικοινωνίας, η κατανόηση του άλλου και τελικά η αποδοχή του.

Επίλογος

Ανακεφαλαιώνοντας, μέσα από τη θεατρική αγωγή, τη δραματοποίηση του παιχνιδιού ρόλων και των άλλων τεχνικών που είναι διαδικασίες βιωματικές και απαιτούν φυσική, συναισθηματική και διανοητική συμμετοχή, ο μαθητής ανακαλύπτει και διερευνά τις δεξιότητές του, τις αισθήσεις του, τη διάνοιά του, τη φαντασία του, τα συναισθήματά του, τα όριά του, αλλά και τις δυνατότητές του, μπαίνει στη θέση κάποιου άλλου, μαθαίνει να κατανοεί πως μπορεί να σκέφτεται ο άλλος (Μπιντάκα σε Ζαφειριάδου).³³ Πρόκειται στην ουσία για μια πράξη τόσο πολιτική όσο και κοινωνική, μια καθαρή δημοκρατική έκφραση. Δουλεύοντας μαζί στις κοινωνικές και ισότιμες συνθήκες του θεάτρου, οι νέοι έχουν την ευκαιρία να συνδιαλεχθούν μέσα από μια διαδικασία αυτοπραγμάτωσης και ανεξαρτησίας. Το σύνολο χρησιμεύει ως γεφύρωση της κοινωνικής και καλλιτεχνικής μετάφρασης μεταξύ των

³¹ Gundara (2000) 48.

³² Singh (2004) 69.

³³ Ζαφειριάδου (χ.χ.) 1-11.

άτυπων χρήσεων του θεάτρου στη θεατρική αγωγή και του επαγγελματικού θεάτρου.³⁴

Η παράσταση «Σταχομαζώχτρα» ήταν το προϊόν της έμπρακτης εφαρμογής όλων αυτών των ιδεών και αρχών. Το τελικό αποτέλεσμα, αλλά και η διαδικασία προετοιμασίας του αναδεικνύουν τους κοινούς κώδικες μεταξύ θεάτρου και νοηματικής γλώσσας φιλοδοξώντας να αποτελέσει την αφετηρία για ανάλογες μελλοντικές δράσεις. Η θεατρική αγωγή μέσα από την παράσταση αυτή λειτούργησε ως ένα εξαιρετικό εργαλείο που συνέβαλε με μια τελείως διαφορετική προσέγγιση και πρακτική, σε σχέση με παρωχημένες μεθόδους διδασκαλίας, στην κατανόηση της ετερότητας και την επιτυχημένη συνεργασία δύο διαφορετικών ομάδων: των κωφών/βαρηκώων και ακουόντων μαθητών.

Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

Ευδοκίμου-Παπαγεωργίου, Ρ. (1999): *Δραματοθεραπεία, Μουσικοθεραπεία, Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα.

Ζαφειριάδου, Ν.: «Προσεγγίζοντας το «άλλο»: Το θέατρο στην ξένη γλώσσα ως μέσο για την ανάπτυξη της διαπολιτισμικής επικοινωνιακής ικανότητας» www.academia.edu/11195921/Προσεγγίζοντας_το_άλλο_το_θέατρο_στην_ξένη_γλώσσα_ως_μέσο_για_την_ανάπτυξη_της_διαπολιτισμικής_επικοινωνιακής_ικανότητας [09-05-2017].

Ζαχαροπούλου, Μ. και Ιωαννίδη, Β. (2007): «Μαθησιακές και διδακτικές δραστηριότητες για παιδιά με δυσχέρειες κοινωνικής προσαρμογής. Η περίπτωση του θεατρικού παιχνιδιού ως ενταξιακής πρακτικής», στο: Εταιρεία Ειδικής Παιδαγωγικής Ελλάδος, *Η Ειδική Αγωγή στην κοινωνία της γνώσης, τόμος Β΄*, Εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα.

Κοντογιάννη, Ά. (2000): *Η δραματική τέχνη στην Εκπαίδευση*, Αθήνα.

Κουρετζής, Λ. (1991): *Το θεατρικό παιχνίδι, Παιδαγωγική θεωρία, πρακτική και θεατρολογική προσέγγιση*, Αθήνα.

Κουρετζής, Λ. (2006): «Το θεατρικό παιχνίδι ως μέσο αφύπνισης του κριτικού στοχασμού και της δημιουργικής φαντασίας». Στον τόμο: *Το θέατρο στην εκπαίδευση. Δημιουργώντας νέους ρόλους στον 21ο αιώνα*, επιμ.: Μ., Γιαννούλη, Ν., Γκόβας και Α., Μερκούρη, Πανελλήνιο Δίκτυο Εκπαιδευτικών για το θέατρο στην Εκπαίδευση, Αθήνα.

Πούχγερ, Β. (1985): *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα.

³⁴ Neelands (2009) 185.

Τζανάκης, Μ. και Τσούρτου, Β. (2007): Εισαγωγή, *Πρακτικά 1ου Συνεδρίου Τέχνη και Ψυχιατρική*, 15-18/05/2003, Αθήνα-Χανιά, Εκδόσεις Focus on Health Ε.Π.Ε., Αθήνα.

Faure, G. και Lascar, S. (1988): *Το θεατρικό παιχνίδι στο Νηπιαγωγείο και στο Δημοτικό Σχολείο*, μετ: Α., Στρομπούλη, Εκδόσεις Guttenberg, Αθήνα.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

Akach, P. και Woodford, D. (2000): *Deafness: A guide for parents, teachers and community workers*, UNESCO, Paris.

Alderman, M.K. (1999): *Motivation for achievement: Possibilities for teaching and learning*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ.

Bolton, G. (2002): «Drama in education in TIE: A comparison». In: *Learning through theatre: New perspectives on theatre in education*, T., Jackson (ed.), Taylor & Francis E-Library, Routledge, 39-50.

Callery, D. (2001): *Through the Body: A practical guide to physical theatre*, Routledge, New York.

Carmichael, K. (1993): «Play therapy and children with disabilities», *Issues in Comprehensive Pediatric Nursing* 16, 165.

Dyson, H. A. και Genishi, C. (1994): «The Need for story», In: *The Need for story: Cultural Diversity in Classroom and Community*, επιμ.: Α. Haas Dyson και C. Genishi, National Council of Teachers of English, Urbana, Illinois, 15.

Gundara, J. (2000): *Interculturalism, education and inclusion*, London.

Jackson, A. (2002): *Learning through theatre: New perspectives on theatre in education*. Taylor & Francis E-Library, Routledge.

Marschark, M., Morrison, C., Lukomski, J., Borgna, G. & Convertino, C. (2013): «Are deaf students visual?», *Learning and Individual Differences*, 25, 156-162.

Nicholas, J., Geers, A. & Kozak, V. (1994): «Development of communicative function in young hearing impaired and normally hearing children», *Volta Review*, 96, 5-18.

Nicholson, H. (2009): *Theatre & education*. Palgrave Macmillan.

Oliva, G. (2014): «Education to theatricality inside secondary school, art and

- body»: *CE Creative Education* (USA), 5(19), 1758-1775.
- Padden, C. και Humphries, T. (1988): *Deaf in America: Voices from a culture*, U.S.A.
- Singh, A. (2004): «Humanising education: Theatre in pedagogy», *Education Dialogue* 2(1), 69.
- Podlozny, A. (2000): «Strengthening verbal skills through the use of classroom drama. A clear link», *Journal of Aesthetic Education*, 34 (3/4), 239-275.
- Schirmer, B. (1995): «An analysis of the language of young hearing impaired children in terms of syntax, semantics and use», *American Annals of the Deaf*, 130, 15-19.
- Schrandt, J., Townsend, D.B. και Poulson, C. (2009): «Teaching empathy skills to children with autism», *Journal of Applied Behavior Analysis* 42, 17-32.
- Skarakis, E. και Prutting, C. (1977): «Early communication: Semantic functions and communicative intentions in the communication of the preschool child with impaired hearing», *American Annals of the Deaf*, 122, 382-391.
- Stokoe, W. C. (2005): «Sign language structure: An outline of the visual communication systems of the American Deaf», *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 10(1), 11 & 16.
- Vanauker-Ergle, K. (2003): *Barriers to low achievers' success in the elementary classroom as perceived by teachers: A qualitative study*, Unpublished Doctoral Dissertation, University of Florida.
- WHO (1980): *International classification of impairments, disabilities and handicaps: A manual of classification relating to the consequences of disease*, May 1976, WHO.



Εικ. 1. Η αφίσα της παράστασης



Εικ. 2. Η πρόσκληση της παράστασης

Ένα πειραματικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα Δραματικής Τέχνης
στην Εκπαίδευση ενηλίκων που απευθύνεται σε κρατούμενους
φυλακής. Από την Παρέμβαση στην Παράσταση

An experimental educational program of Drama
in Education for adults aimed at prison detainees.
From the intervention to the performance.

Βαλεντίνα Μιχαήλ

Υποψήφια Διδάκτωρ Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Πελοποννήσου,
«Δραματική Τέχνη και Παραστατικές Τέχνες
στην Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση»

Valentina Michael

PhD candidate of Theatre Studies University
of Peloponnese.«Drama and Performing Arts
in Education and Lifelong Learning»

valentina.michael177@gmail.com

Abstract

The applications of Drama in Education for prisoners aimed at developing their self-confidence and preparing for reintegration is still at an experimental stage in our country. The following article refers to the presentation of an experimental Drama in Education program for adults, five sessions with a group of prisoners, which took place at Agricultural Prisons of Tiryns. This program was aimed at the acquaintance of a group of detainees of the prisons institution with theatrical pedagogical techniques, a process that resulted in the creation of an improvised theatrical performance which the group created and presented in the prison area. Below is a brief introduction of the process of acquaintance of the prisoners with theatrical techniques and how the results help the members of the group to strengthen themselves, to work collectively and in the end to be able to create and present a complete theatrical performance based on a story that included many elements from their firsthand experiences. This program has also a research character. The results of the research and the conclusions will be used in future research about the influence of dramatic art on groups of prisoners.

Λέξεις-κλειδιά: αυτοπεποίθηση, ενδυνάμωση, δραματική τέχνη, παράσταση, ομάδα

Keywords: confidence, empowerment, dramatic art, performance

Η σύλληψη της ιδέας για τη δημιουργία ενός εκπαιδευτικού προγράμματος Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση με τη συμμετοχή μίας ομάδας κρατούμενων προέκυψε μετά από σχετική παρατήρηση της ερευνήτριας για την έλλειψη παρόμοιων προγραμμάτων σε ελληνικά σωφρονιστικά καταστήματα. Τα οφέλη των εκπαιδευτικών προγραμμάτων δραματικής τέχνης στην εκπαίδευση ιδιαίτερα σε ευπαθείς ομάδες αποδεικνύονται μέσα από τη δημοσίευση όλο και περισσότερων ερευνών τα τελευταία χρόνια γύρω από το θέμα αυτό. Μια ομάδα τροφίμων ενός σωφρονιστικού καταστήματος μπορεί να ωφεληθεί σε μεγάλο βαθμό από τη συμμετοχή της σε ένα τέτοιο πρόγραμμα. Η επιτυχία του συγκεκριμένου πειραματικού προγράμματος αποτελεί απόδειξη για αυτό.

Το πρόγραμμα σχεδιάστηκε στηριζόμενο σε βασικές θεωρίες ενδυνάμωσης στο χώρο της ψυχολογίας από τον Rapparot¹ πιο συγκεκριμένα όπως αναλύονται στο άρθρο του με τίτλο «Terms of empowerment / exemplars of prevention: Toward a theory for community psychology» το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *American Journal of Community Psychology* το 1987 και του Zimmerman² πιο συγκεκριμένα όπως αναλύονται στο άρθρο του με τίτλο «Toward a theory of learned hopefulness: A structural model analysis of participation and empowerment» το οποίο δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Journal of Research* το 1990. Η έρευνα επίσης στηρίχθηκε και σε θεωρίες μάθησης ενηλίκων όπως η θεωρία της μετασχηματίζουσας μάθησης (Transformational learning)³, η θεωρία της κριτικής παιδαγωγικής από τη Lather⁴ και η θεωρία της εκπαίδευσης για την κοινωνική αλλαγή του Βραζιλιανού παιδαγωγού Paulo Freire. Οι θεωρίες αυτές αποτέλεσαν τους βασικούς πυλώνες της έρευνας.

Σε επόμενο στάδιο μελετήθηκαν τα αποτελέσματα ερευνών που αφορούν τη θετική επίδραση της Δραματικής Τέχνης σε ομάδες έγκλειστων ατόμων. Τέτοιου είδους έρευνες δεν έχουν καταγραφεί ακόμα στην ελληνική βιβλιογραφία γι' αυτό και τα στοιχεία που έχουν εξαχθεί μέχρι τώρα αφορούν μόνο σε έρευνες στο εξωτερικό. Συγκεκριμένα παραδείγματα αποτελούν η έρευνα του Robert Landy ο οποίος εισήγαγε το μοντέλο των ρόλων (Role Theory),⁵ εφαρμόζοντάς το και σε προγράμματα διορθωτικής παρέμβασης σε σωφρονιστικά καταστήματα της Νέας Υόρκης το 2014. Το ερευνητικό πρόγραμμα του Lorraine Moller στις φυλακές Sing Sing στη περιοχή της Νέας Υόρκης.⁶ Η έρευνα δημοσιεύθηκε στο επιστημονικό περιοδικό MIT-PRESS το 2003. Η διδακτορική Διατριβή του Martin Morgan Mitchell στο Πανεπιστήμιο του Cornell που αφορά σε προγράμματα Θεάτρου του Καταπιεσμένου διάρκειας οχτώ ετών σε Σωφρονιστικά καταστήματα

¹Rapparot (1987).

²Zimmerman (1990).

³Mezirow (1977).

⁴Lather (1991).

⁵Landy (2001).

⁶Moller (2003).

στις Ηνωμένες πολιτείες με τίτλο «Theater of the Oppressed in US Prisons: eight years of working with adult and youth prisoners examined».⁷ Έχει επίσης δημοσιεύσει στο επιστημονικό περιοδικό *Theatre* μέρος της έρευνας του Mitchell που αφορά στο Θέατρο Φόρουμ σε φυλακές με τίτλο «Notes from Inside: Forum Theater in Maximum security».⁸ Σε ό,τι αφορά τα προγράμματα σε Ελληνικές φυλακές αξίζει να σημειωθεί η έρευνα της Ιταλίδας ερευνήτριας Beatrice Montorfano, από το Πανεπιστήμιο της Πίζας με τίτλο «Theatre Behind Bars: from Italy to Greece» η οποία αφορά σε παρουσίαση θεατρικών παραστάσεων από ομάδες κρατουμένων στην Ελλάδα και στην Ιταλία.⁹

Το πειραματικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα Δραματικής Τέχνης στην εκπαίδευση σχεδιάστηκε από την εμφυχώτρια Βαλεντίνα Μιχαήλ και υλοποιήθηκε το διάστημα μεταξύ των μηνών Νοεμβρίου και Δεκεμβρίου του 2016 στις Αγροτικές Φυλακές της Τίρυνθας στο Νομό Αργολίδας. Το δείγμα εργασίας αποτέλεσαν δεκαπέντε στον αριθμό κρατούμενοι του συγκεκριμένου σωφρονιστικού καταστήματος. Οι συναντήσεις ήταν δίωρες και διεξάγονταν σε εβδομαδιαία βάση. Βασικοί στόχοι του προγράμματος ήταν η ενδυνάμωση των συμμετεχόντων, η ανάπτυξη της αυτοπεποίθησής τους και η καλλιέργεια της ομαδικότητας με σκοπό να οδηγηθούν σε θετικές σκέψεις και σε νέες αποφάσεις για τη ζωή μετά την αποφυλάκισή τους, με σκοπό την όσο το δυνατόν ομαλότερη ένταξή τους στο κοινωνικό σύνολο.

Το εκπαιδευτικό αυτό πρόγραμμα είχε και ερευνητικό χαρακτήρα με σκοπό την εξαγωγή επιστημονικών συμπερασμάτων. Σε ό,τι αφορά τη μεθοδολογία πρόκειται για μία ποιοτική έρευνα, μία έρευνα δράσης. Τα ερευνητικά εργαλεία τα οποία χρησιμοποιήσαμε ήταν οι συνεντεύξεις με τους κρατούμενους, το ημερολόγιο της ομάδας και οπτικοακουστικό υλικό. Οι συνεντεύξεις με τους κρατούμενους έλαβαν χώρα στην τελευταία συνάντηση με την ομάδα στο χώρο της φυλακής μετά το τέλος των παρεμβάσεων και το ανέβασμα από την ομάδα θεατρικής παράστασης τα αποτελέσματα της οποίας σχολιάστηκαν από την ομάδα κατά την διάρκεια των συνεντεύξεων. Κατά την διάρκεια των συναντήσεων υπήρξε καταγραφή σημειώσεων υπό την μορφή ημερολογίου τόσο από την ερευνήτρια όσο και από άτομα της ομάδας στο ημερολόγιο της ομάδας. Οι καταγραφές αυτές χρησιμοποιήθηκαν αργότερα για την εξαγωγή των αποτελεσμάτων της έρευνας. Επίσης σε ορισμένες από τις συναντήσεις με την ομάδα επιτράπηκε η καταγραφή – μαγνητοφώνηση στιγμών από την εργασία της ομάδας. Οι καταγραφές αυτές υπό τη μορφή ακουστικού υλικού ήταν επίσης βοηθητικές στην εξαγωγή των ερευνητικών αποτελεσμάτων. Οι καταγραφές των θεατροπαιδαγωγικών δραστηριοτήτων και η επίδρασή τους στη συμπεριφορά των κρατουμένων και στην αλλαγή στάσης τους σε διάφορα θέματα έδωσαν σημαντικές πληροφορίες στην ερευνήτρια. Επίσης, καταγράφηκαν σημαντικά αποτελέσματα από την

⁷Mitchell (2007).

⁸Mitchel (2001).

⁹Montefrano (2015).

επαφή των κρατουμένων με την θεατρική πρακτική μέσα από την σύλληψη της ιδέας και την υλοποίηση μιας θεατρικής παράστασης εμπνευσμένης σε μεγάλο βαθμό και από δικά τους προσωπικά βιώματα.

Η ομάδα των κρατουμένων η οποία οικειοθελώς συμμετείχε στο πρόγραμμα παρουσίαζε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά. Αποτελείτο κυρίως από νέους σε ηλικία κρατούμενους ηλικίας από 20-35 ετών. Το ποσοστό ξενόγλωσσων ή αλλοδαπών κρατουμένων έφτανε περίπου το 50% ένα χαρακτηριστικό το οποίο αποτελεί και πληθυσμιακό χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης φυλακής. Σε ό,τι αφορά το μορφωτικό επίπεδο η πλειοψηφία των συμμετεχόντων παρουσίαζε ως χαρακτηριστικό τη μη ολοκλήρωση του κύκλου των βασικών σπουδών. Επίσης σε αρκετές περιπτώσεις και ιδιαίτερα σε κρατούμενους Ρομά παρατηρήθηκε ότι αρκετοί από αυτούς δεν είχαν ποτέ επαφή με την εκπαίδευση και δεν είχαν ούτε καν βασικές γνώσεις γραφής και ανάγνωσης.

Οι τεχνικές της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση οι οποίες εφαρμόστηκαν στο πρόγραμμα αφορούσαν αρχικά στο πρώτο μισό της κάθε συνάντησης, παιχνίδια για ενεργοποίηση του σώματος καθώς και ασκήσεις με στόχο την ανάπτυξη εμπιστοσύνης στην ομάδα και τέλος μικρούς αυτοσχεδιασμούς ατομικά σε ζευγάρια η ομάδες. Στο δεύτερο μέρος κάθε συνάντησης εφαρμόστηκε ένα θεατρικό μοντέλο εργασίας το οποίο αφορούσε τη δημιουργία και αναπαράσταση με αυτοσχεδιασμούς των συνθηκών ζωής ενός νεαρού κρατούμενου – χρήστη ναρκωτικών ο οποίος βρίσκεται για πρώτη φορά στη φυλακή. Επρόκειτο για φανταστικό πρόσωπο του οποίου την ιστορία δημιούργησε από την αρχή μέχρι το τέλος η ίδια η ομάδα.

Ως έναυσμα για τη συγγραφή του βιογραφικού του ήρωά μας αποτέλεσαν ορισμένες φωτογραφίες προσώπων τις οποίες η εμψυχώτρια παρουσίασε κατά τη διάρκεια της δεύτερης συνάντησης. Η ομάδα επέλεξε τη φωτογραφία του προσώπου το οποίο την εξέφραζε περισσότερο. Στη συνέχεια διαμορφώσαμε τα προσωπικά στοιχεία και την οικογενειακή κατάσταση του ήρωα καθώς και τις συνθήκες ζωής του πριν μπει στη φυλακή. Στις επόμενες τρεις συναντήσεις συνεχίσαμε με τη δημιουργία αυτοσχεδίων μικρών σκηνών οι οποίες με την ολοκλήρωσή τους διαμόρφωσαν την ιστορία του προσώπου που δημιούργησε η ομάδα. Εργαστήκαμε πάνω σε σκηνές από τη ζωή στο σπίτι του ήρωα, τη σχέση με τους φίλους και την οικογένειά του και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει λόγω της εξάρτησής του από ναρκωτικές ουσίες θέμα το οποίο οδήγησε τελικά στη σύλληψη και φυλάκισή του.

Παραδείγματα σκηνών πάνω στις οποίες εργαστήκαμε είναι τα εξής:

1. Ο Αλέξης γνωρίζει τα ναρκωτικά
2. Στο σπίτι του Αλέξη.
3. Ο Αλέξης και οι φίλοι του.

4. Η σύλληψη του Αλέξη
5. Η απόφασή του Δικαστηρίου – Ο Αλέξης μόνος.
6. Η πρώτη μέρα στο κελί.
7. Αλέξης και δυο συγκρατούμενοι.
8. Οι πειρασμοί στη φυλακή.
9. Ένα όνειρο του Αλέξη.
10. Ο πατέρας του Αλέξη και ένας φίλος συναντιούνται στο δρόμο.
11. Το επισκεπτήριο. Η οικογένεια του Αλέξη στο επισκεπτήριο.

Η ομάδα αφέθηκε από τη πρώτη κιάλας συνάντηση στην καινούρια εμπειρία της επαφής με τη Δραματική Τέχνη. Η διαδικασία φάνηκε από την αρχή να αγγίζει τον κάθε συμμετέχοντα ξεχωριστά σε προσωπικό επίπεδο ενώ υπήρξε η επιθυμία από την ομάδα οι σκηνές οι οποίες προετοιμάζονταν να παρουσιαστούν ως ένα ολοκληρωμένο θεατρικό δρώμενο το οποίο θα παρακολουθούσαν οι υπόλοιποι κρατούμενοι της φυλακής. Συμμετείχαν με εξαιρετική διάθεση και αυθορμητισμό στα παιχνίδια ενεργοποίησης και στους αυτοσχεδιασμούς ενώ σε αρκετές συναντήσεις εκφράστηκαν μέσω της ζωγραφικής αλλά και της γραφής. Κατέγραψαν σελίδες ημερολογίου της ομάδας, κείμενα αλλά και στίχους για ένα τραγούδι τα οποία χρησιμοποιήθηκαν και στη δημιουργία και παρουσίαση της θεατρικής παράστασης η οποία παρουσιάστηκε αργότερα στη φυλακή.

Από την αρχή της διαδικασίας ήταν εμφανής η ανάπτυξη ενσυναίσθησης της ομάδας για το δραματικό πρόσωπο της ιστορίας η οποία χιζόταν κατά τη διάρκεια των παρεμβάσεων. Πολλές φορές κατά την διάρκεια της προετοιμασίας των αυτοσχεδιασμών οι συμμετέχοντες ένιωσαν να ταυτίζονται με τον ήρωα στον οποίο έδωσαν το όνομα Αλέξης και να μεταφέρουν μέσα από αυτόν στοιχεία από τη δική τους ζωή μέσα στη φυλακή αλλά και εκτός. Η απόσταση την οποία δημιουργεί η θεατρική πρακτική από την πραγματικότητα έδωσε στα άτομα της ομάδας την ευκαιρία να μιλήσουν ουσιαστικά για δικά τους θέματα και εμπειρίες μέσα από ένα τρίτο πρόσωπο, να εκφραστούν χωρίς το φόβο της κριτικής και χωρίς να αισθάνονται ότι θα πρέπει άμεσα να μιλήσουν για δύσκολα προσωπικά τους βιώματα σε πρώτο πρόσωπο.

Οι παρεμβάσεις και οι εμπλουτισμοί των στοιχείων του βιογραφικού του ήρωα ήταν συνεχείς σε όλες τις φάσεις της προετοιμασίας. Η ομάδα εμπλούτιζε τη δημιουργία των σκηνών με νέα στοιχεία ή διόρθωναν στοιχεία που περιείχαν οι σκηνές που δημιουργήθηκαν στην προηγούμενη συνάντηση. Κάποια παραδείγματα ανάλογου σχολιασμού από άτομα της ομάδας είναι τα εξής: «Στη σκηνή που φτιάξαμε την προηγούμενη εβδομάδα έχει αναφερθεί ότι ο ήρωας έχει αδερφή και όχι αδερφό». «Στις σκηνές με τον πατέρα θα πρέπει να θίζουμε την κλονισμένη σχέση μεταξύ πατέρα και γιου η οποία σημειώθηκε στην οικογενειακή κατάσταση του ήρωα».

Αρκετά από τα μέλη της ομάδας αντιμετώπισαν στο παρελθόν ή αντιμετωπίζουν ακόμα προβλήματα λόγω της χρήσης ουσιών. Κατά τη

διάρκεια των συναντήσεων είχαν την ευκαιρία να μιλήσουν για το θέμα αυτό. Ορισμένοι ανέφεραν ότι αντιλαμβάνονται και αισθάνονται τι βιώνει ένας νέος κρατούμενος όπως ο Αλέξης. Στη διάρκεια μια σκηνής στην οποία δουλεύαμε με την τεχνική «διάδρομος συνείδησης» ο ήρωας καλείται να αποφασίσει αν θα υποκύψει στο πειρασμό των ναρκωτικών μέσα στη φυλακή. Ο κρατούμενος Λ [πρώην χρήστης ναρκωτικών] ανέφερε χαρακτηριστικά: «τώρα θα έλεγα στον Αλέξη ποιο είναι το σωστό, δηλαδή να μην πάρει αυτό που του δίνουν, όταν εγώ όμως βρέθηκα σ' αυτή τη θέση δεν μπόρεσα να αρνηθώ».

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της ταύτισης των συμμετεχόντων με το δραματικό πρόσωπο που οι ίδιοι δημιούργησαν είναι η μαρτυρία του κρατούμενου Φ στη διάρκεια του αναστοχασμού της τελευταίας συνάντησης. Ανέφερε χαρακτηριστικά ότι κατά τη διάρκεια της παραμονής του σε πρόσφατη άδεια από τη φυλακή σε μία υποβαθμισμένη περιοχή της Αθήνας έγινε μάρτυρας μιας ληστείας σε ένα καφενείο από έναν νεαρό τοξικομανή. Ο ίδιος αναφέρει ότι τη στιγμή που έγινε μάρτυρας του γεγονότος αυτού ταύτισε το νεαρό παραβάτη με τον ήρωα της ιστορίας που δημιουργήσαμε στη φυλακή. Συγκεκριμένα ανέφερε: «Ήταν σαν να είδα μπροστά μου τον δικό μας Αλέξη».

Κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας μιας σκηνής το αυτοσχέδιο σενάριο απαιτούσε ο νεαρός ήρωας να ζυπνά στο κελί του από ένα κακό όνειρο. Δεν δόθηκαν άλλες οδηγίες από την εμπυχώτρια. Οι συμμετέχοντες αυτοσχεδίασαν δημιουργώντας μια σκηνή στην οποία οι συγκρατούμενοί του συμπαραστέκονται και αγκαλιάζουν το νεαρό και φοβισμένο Αλέξη. Η προσέγγιση της σκηνής με αυτόν τον τρόπο έγινε γιατί η ομάδα έκρινε ότι σε αυτό το σημείο θα έπρεπε να αναδειχθεί η αλληλεγγύη των υπολοίπων κρατουμένων προς το νεαρό συνάδελφό τους. Το αποτέλεσμα ήταν να δημιουργηθεί μία εξαιρετική θεατρική σκηνή με μήνυμα ομαδικότητας και αλληλεγγύης. Χαρακτηριστικά η ομάδα ανέφερε ότι αυτό θα έκανε και στην περίπτωση που ο ήρωας ήταν πράγματι ένας από τους συγκρατούμενούς τους στη φυλακή. Αυτό κατεγράφη και ερμηνεύτηκε από την εμπυχώτρια ως αποτέλεσμα ενδυνάμωσης των συμμετεχόντων σε προσωπικό αλλά και σε ομαδικό επίπεδο.

Παρόλο που η δημιουργία της παράστασης από την ομάδα στηρίχτηκε στον αυτοσχεδιασμό, χωρίς τη βοήθεια γραπτού κειμένου η ομάδα εμπνεύστηκε και συνέγραψε ένα μικρό εισαγωγικό κείμενο το οποίο παρουσιάστηκε στην αρχή της παράστασης καθώς και τους στίχους ενός τραγουδιού με θέμα που αφορούσε και πάλι στη παράσταση. Αξίζει να σημειωθεί ότι αν και αρκετά άτομα από την ομάδα παρουσίαζαν σοβαρές μαθησιακές δυσκολίες ή δεν γνώριζαν ορισμένοι καθόλου γραφή και ανάγνωση, συμμετείχαν, με την βοήθεια της εμπυχώτριας και των άλλων ατόμων από την ομάδα, στην διαδικασία συγγραφής των κειμένων και των τραγουδιών δίνοντας προφορικά τις ιδέες τους.

Παρακάτω παρατίθενται αποσπάσματα από κείμενο της ομάδας που

παίχτηκε στην παράσταση σε δική τους συγγραφή:
 «Ο Αλέξης είναι ένα καλοσυνάτο παιδί με αρχές και ήθος, ένα παιδί με στόχους και πολλά όνειρα. Λόγω, όμως, οικογενειακών προβλημάτων παρασύρεται. Νομίζει πως στα ναρκωτικά θα βρει τη διέξοδο να ξεφύγει από τα προβλήματα. Θολωμένος δεν μπορεί να ξεχωρίσει το καλό και το κακό, απομακρύνεται από τους παλιούς του φίλους. Δεν αντέχει να του μιλάνε για το καλό του. Οι καινούριες του παρέες τον οδηγούν στην απόλυτη καταστροφή. Εξαρτημένος πλέον από τα ναρκωτικά αρχίζει να διαπράττει κλοπές και ληστείες για να εξοικονομήσει τη δόση του μα και για να βοηθά την οικογένειά του. Όλα αυτά ώσπου τον συλλαμβάνουν και πάει φυλακή. Εκεί θα συναναστραφεί με διάφορους ανθρώπους, άπληστους, συμφεροντολόγους και με κακία μα και ανθρώπους καλούς σαν και αυτόν. Επίσης, μέσα από κοινωνικό πρόγραμμα που παρακολούθησε στη φυλακή κατάλαβε πόσα πράγματα έχασε με τις ψευδαισθήσεις, νόμιζε ότι θα ξεφύγει από τα προβλήματα αλλά το μόνο που κατάφερε ήταν να φορτωθεί περισσότερα. Στη φυλακή παρακολούθησε ένα κοινωνικό πρόγραμμα. Μέσα από το πρόγραμμα είδε πόσα έχασε μα και πόσα μπορεί ακόμα να κερδίσει, κατάλαβε πως η ζωή δεν είναι εδώ μέσα στη φυλακή αλλά έξω κοντά στους δικούς του ανθρώπους, που έχουν ανάγκη αυτόν και όχι τα χρήματα. Παρόλα τα προβλήματα δεν πρέπει να το βάζουμε κάτω μα αντιθέτως να πολεμάμε, γιατί η ζωή είναι ένας πόλεμος με συνεχείς μάχες, κάποιες τις χάνουμε και κάποιες τις κερδίζουμε».

Στίχοι τραγουδιού σε συγγραφή της ομάδας κρατουμένων
 Μια μέρα στο κελί μας ήρθε μια ιδέα
 Να γράψουμε τραγούδι για την όμορφη παρέα
 Όνειρα γεμάτα το μυαλό και η καρδιά μας
 Που δεν τα εκπληρώσαμε
 Γιατί μας πιάσανε στη στραβιά μας
 Εδώ μέσα σκοτεινά με όνειρα αδειανά
 Τίποτα δεν μένει και για χρόνια περιμένει
 Έρημοι μες στο κελί μα με ελεύθερη ψυχή
 Ωρα με την ώρα, μέρα με τη μέρα
 Περιμένω να σωθώ, μέσα μου να λυτρωθώ
 Στους διαδρόμους τριγυρνώ και μέσα μου πονώ
 Ποτέ θα 'ρθει η στιγμή που θα βγω απ' τη φυλακή
 Για παραπτώματα πολλά μα άδικα κι αυτά
 Ακούστε φίλοι μου και εχθροί πως είμαι στο κελί
 Έρημος και μοναχός μα με ελεύθερη ψυχή

Με την ολοκλήρωση του κύκλου των πέντε συναντήσεων και με την ενίσχυση μόλις δύο ενδιαμέσων προβών η παράσταση ανέβηκε στην αίθουσα πολλαπλών χρήσεων μέσα στο χώρο της φυλακής παρουσία του Εισαγγελέα Ναυπλίου, της διεύθυνσης των φυλακών και των κρατουμένων της φυλακής. Στο θεατρικό δρώμενο διάρκειας περίπου 45 λεπτών παρουσιάστηκαν οι

σκηνές οι οποίες ετοιμάστηκαν στο πλαίσιο των συναντήσεων. Η ομάδα παρουσίασε μια παράσταση με αρχή, μέση και τέλος. Υπήρχε σωστός ρυθμός και συνέπεια στο λόγο (παρόλο που δεν υπήρχε γραπτό κείμενο αλλά οι σκηνές ήταν αυτοσχέδιες). Οι εναλλαγές συναισθημάτων ήταν έντονες όπως και η έκθεση ορισμένων συμπεριφορών και συνθηκών διαβίωσης που αφορούν τους κρατούμενους τα οποία έθιξε η ομάδα μέσα από τη παράσταση έμμεσα αλλά και άμεσα αφού το έργο παρουσίαζε και σκηνές από την καθημερινότητα της φυλακής. Οι σκηνές επενδύθηκαν με μουσικές επιλογές που έγιναν σε συνεννόηση με τη ομάδα ενώ ευχάριστη νότα στο θεατρικό έδωσαν εμβόλιμα χορευτικά στην αρχή και στο τέλος της παράστασης.

Αξίζει να αναφερθεί η σημαντική παρουσία ως κοινού των υπολοίπων κρατούμενων της φυλακής, οι οποίοι με την παρουσία τους και την άφογη συμπεριφορά τους όχι μόνο δεν εμπόδισαν τη διαδικασία, αντιθέτως την εμπλούτισαν. Το κοινό είχε την ευκαιρία στο τέλος της παράστασης να αποφασίσει για το ποια θα είναι η τελευταία σκηνή του έργου η οποία θα καθόριζε και την κατάληξη του ήρωα μέσα η έξω από τη φυλακή. Εκφράστηκαν αρκετές απόψεις και στο τέλος επικράτησε με πλειοψηφία η άποψη η οποία ζητούσε από την ομάδα των ηθοποιών να δώσουν στον ήρωα την ευκαιρία να ζήσει μακριά από τη φυλακή, κοντά στην οικογένεια του και απαλλαγμένος από εξαρτήσεις.

Αρκετοί κρατούμενοι οι οποίοι παρακολούθησαν την συγκεκριμένη παράσταση ως κοινό εξέφρασαν την επιθυμία να συμμετάσχουν οι ίδιοι στο μέλλον σε παρόμοιες θεατρικές δράσεις και άλλα εκπαιδευτικά προγράμματα εντός της φυλακής. Αυτό δείχνει τη θετική επίδραση της παρακολούθησης του καλλιτεχνικού αυτού δρώμενου και σε κρατούμενους οι οποίοι δεν είχαν την ευκαιρία να έχουν επαφή με θεατροπαιδαγωγικά ή αλλά εκπαιδευτικά προγράμματα εντός της φυλακής.

Οι πέντε αυτές συναντήσεις με την ομάδα των κρατούμενων των Αγροτικών Φυλακών αποτέλεσαν μια ευκαιρία να αποδειχθεί ότι η καλλιτεχνική έκφραση μπορεί να έχει θέση ακόμα και πίσω από τα κάγκελα μιας φυλακής. Αυτό, όπως διαπιστώσαμε από τα ευρήματα της έρευνας, επέρχεται ως αποτέλεσμα στη πορεία της διαδικασίας μέσα από την ενδυνάμωση και την καλλιέργεια την ενσυναίσθησης και της ομαδικότητας. Τα τρία αυτά στοιχεία αποτέλεσαν και τα βασικά ερωτήματα της συγκεκριμένης έρευνας. Κατά τη διάρκεια της ανάλυσης του υλικού που συλλέχθηκε από τα ερευνητικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν στην έρευνα δηλαδή του ημερολογίου της ερευνήτριας, τις συνεντεύξεις με την ομάδα και το οπτικοακουστικό υλικό καταλήξαμε στο συμπέρασμα ότι η χρήση τεχνικών Δραματικής Τέχνης στην εκπαίδευση επέφερε σημαντικά αποτελέσματα στην συγκεκριμένη ομάδα κρατούμενων. Ένας σημαντικός επίσης παράγοντας που συνέβαλε στην επιτυχία του συγκεκριμένου προγράμματος ήταν και η επιλογή της μεθοδολογίας η οποία αφορά στην έρευνα δράσης. Ο συγκεκριμένος τύπος έρευνας προχωρά με βάση τις ανάγκες της ομάδας. Κατά τη διάρκεια της έρευνας γίνονται διαρκείς

ανασυντάξεις και επανασχεδιασμοί οι οποίοι βοηθούν την ομάδα να αντιλαμβάνεται καλύτερα τους στόχους του προγράμματος αλλά είναι ταυτόχρονα βοηθητικό για την ερευνήτρια στην καλύτερη συλλογή του υλικού. Έγινε επίσης εμφανές ότι ο συγκεκριμένος τύπος έρευνας είναι κατάλληλος για έρευνες κοινωνιολογικού ενδιαφέροντος οι οποίες εξετάζουν συμπεριφορές διαφόρων κοινωνικών ομάδων.

Τα στοιχεία τα οποία συλλέχθηκαν από τη συγκεκριμένη έρευνα μας δίνουν μια σημαντική και ελπιδοφόρα προοπτική η οποία θα βοηθήσει τους μελλοντικούς ερευνητές - εμψυχωτές να διεξάγουν περισσότερες έρευνες σχετικές με τη θετική επίδραση την οποία μπορούν να έχουν τα προγράμματα Δραματικής Τέχνης στην εκπαίδευση σε ομάδες εγκλειστών ατόμων. Επίσης, προγράμματα με τη συγκεκριμένη θεματολογία θα ήταν χρήσιμα για σκοπούς έρευνας επιστημόνων σε κλάδους όπως η κοινωνιολογία, η εκπαίδευση ενηλίκων και η εγκληματολογία αφού γίνεται πλέον εμφανές ότι οι θεατροπαιδαγωγικές δραστηριότητες μπορούν να ενταχθούν σε προγράμματα τα οποία αφορούν ζητήματα διαβίωσης των κρατουμένων σε σωφρονιστικά καταστήματα στη χώρα μας. Ευχή των δημιουργών αυτού του προγράμματος είναι η επιτυχία αυτής της προσπάθειας να αποτελέσει έναυσμα για πολλές ακόμα θεατρικές δημιουργίες μέσα σε σωφρονιστικά καταστήματα στη χώρα μας.

Τα εκπαιδευτικά προγράμματα και πιο συγκεκριμένα τα προγράμματα θεατροπαιδαγωγικής κατεύθυνσης είναι αποδεδειγμένο κυρίως από έρευνες που έχουν διεξαχθεί στο εξωτερικό, ότι μπορούν να συμβάλουν σημαντικά στην ψυχολογική ενδυνάμωση των κρατουμένων, στην καλλιέργεια αυτοπεποίθησης και στην ανάπτυξη δεξιοτήτων οι οποίες θα βοηθήσουν αργότερα τους κρατουμένους να έχουν μια ομαλή επανένταξη στο κοινωνικό σύνολο.

Γενικότερα ως απώτερος στόχος όλων των εκπαιδευτικών προγραμμάτων τα οποία λαμβάνουν χώρα εντός σωφρονιστικών καταστημάτων είναι τα αποτελέσματα αυτών να είναι εμφανή και αποδοτικά στους έγκλειστους όταν αυτοί θα περάσουν την πόρτα της φυλακής και θα επανενταχθούν στην κοινωνία ως ισότιμα μέλη.

Βιβλιογραφία

- Landy, R. (2001): «Role Profiles: An assessments instrument», στον τόμο *New essays in drama therapy: Unfinished business*, επιμ.:R. Landy, Springfield, IL, 144-167.
- Lather, P. (1991): «Post-critical pedagogies: A feminist reading». *Education and Society*, 9 (1-2), 100-11.

- Mezirow, J. (1977): «Perspective transformation». *Studies in Adult Education*, 9, 100-110.
- Mitchell, M. M. (2007): *Theatre of the oppressed in United States prisons: Eight years of working with adult and youth prisoners examined*. PhD Dissertation, Cornell University.
- Mitchell, T. (2001): «Notes from Inside: Forum Theater in Maximum security», *Theater*, 31(3), 55-61.
- Moller, L. (2003): «A day in the life of a prison theatre program», *The Drama Review T177*, 47 (1), 49-73
- Montefrano, B. (2015): *Theater behind bars: From Italy to Greece*, Italy.
- Zimmerman, M. (1990): «Toward a theory of learned hopefulness: A structural model analysis of participation and empowerment», *Journal of Research IN Personality*, 24, 71-86.

Ενδυνάμωση των κοινωνικών δεξιοτήτων
μέσω της Δραματικής Τέχνης σε άτομα με ειδικές ικανότητες

Developing and Reinforcing Social Skills of Children
with Special Educational Needs
through the application of Drama in Education approach

Έλενα Καϊάφα

Υποψήφια διδάκτωρ του Πανεπιστημίου
Πελοποννήσου,
Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (Νάπλιο)
Σχολή Καλών Τεχνών.

Elena Kaiafa

PhD Candidate of University of Peloponnese,
Faculty of Fine Arts,
Department of Theatre Studies (Nafplio)

elena_ki_3@hotmail.com

Abstract

The present study explores the possibility of drama education and the tools which it uses, namely: games, story telling, teacher-in role and multisensory environment to help children who struggle with special educational needs to develop social skills. The use of term social skills incorporates: empathy and team work but also this research includes skills like creativity and imagination. This research can be a practical tool for scientist and teachers of special education as it combines theory and practice through new interactive ideas. In this study we applied qualitative analysis, a case study with triangulation of data, such as observation, questionnaires and interviews in which participated the staff of a centre for creative employment for people with disabilities. Our sample was a team which dealt with mentally retarded as well as ones with several movement disorders who participate in the creative program centre, under the supervision of the Municipality of Patras. The literature review and the data during our intervention led us to the conclusion that drama education has to be an integral part of the education of SEN, as it greatly helps them with their creativity as well as to develop their skills in an enjoyable way.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο στην εκπαίδευση, παιδιά με ειδικές ανάγκες, κοινωνικές δεξιότητες.

Keywords: special education, children with SEN, social skills.

Ορισμός του όρου Ειδικές ανάγκες

Σύμφωνα με τις πολιτικές, κοινωνικές αλλά και οικονομικές αλλαγές που συμβαίνουν στην Ελλάδα τον 21^ο αιώνα, η αντιμετώπιση των ατόμων με ειδικές ανάγκες εξελίσσεται και διαφοροποιείται ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούν σε κάθε χρονική περίοδο. Η αντίληψη του γενικού πληθυσμού για τα άτομα που αντιμετωπίζουν ειδικές ανάγκες διακρίνεται σε τρία χρονικά στάδια, «το πρώτο, της απόρριψης και της κακομεταχείρισης, το δεύτερο στάδιο του οίκτου, της περιθάλψης, της ζεστασιάς, της προστασίας και της ξεχωριστής εκπαίδευσης και το σημερινό, της διεκδίκησης ίσων ευκαιριών εκπαίδευσης και ισότιμης συμμετοχής των ανθρώπων με ειδικές ανάγκες στην κοινωνία».¹ Ωστόσο, παρά την πρόοδο και την αλλαγή τόσο στο πεδίο της κοινωνίας όσο και στο πεδίο των αντιλήψεων θεωρούμε απαραίτητη τη διασαφήνιση του όρου «ειδικές ανάγκες». Σύμφωνα με τον Farrell² ο όρος «ανάπηροι» αντικαταστάθηκε από τον όρο «ειδικές ανάγκες», γεγονός που μας βρίσκει σύμφωνους καθώς ακολουθεί περισσότερο την ανθρωπιστική προσέγγιση. Επιπλέον, σύμφωνα με τον Kempre³ κάθε παιδί που αντιμετωπίζει ειδικές ικανότητες είναι όπως οποιοδήποτε άλλο παιδί με τη μόνη διαφορά ότι παρουσιάζει ιδιαιτερότητες στον τρόπο μάθησης. Επίσης, η έκθεση Warnock Report (1978) προτείνει ότι θα έπρεπε τα άτομα με ειδικές ανάγκες να αντιμετωπίζονται σαν μονάδες και όχι σαν ομάδες ή κατηγορίες, δηλαδή ότι κάθε άτομο αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση και μοναδική. Ακόμη, ένα παιδί με ειδικές ανάγκες έχει το χαρακτηριστικό ότι μαθαίνει πιο δύσκολα σε σχέση με τα άλλα παιδιά της ηλικίας του.⁴

Σύμφωνα με τους Frederickson και Cline στο θέμα της διασαφήνισης του όρου «ειδικές ανάγκες» θεωρητικοί και πρακτικοί του κλάδου έχουν διατυπώσει πολλές διαφορετικές απόψεις ανά τα χρόνια καθιστώντας δύσκολο έναν συγκεκριμένο ορισμό.⁵ ωστόσο συμπερασματικά θα θέλαμε να τονίσουμε ότι τα άτομα που αντιμετωπίζουν ειδικές ανάγκες αποτελούν το κάθε ένα ξεχωριστή περίπτωση και χρήζουν ιδιαίτερης αντιμετώπισης σύμφωνα με τα χαρακτηριστικά του, τόσο στην εκπαίδευσή τους όσο και στη μεταχείρισή τους.

Το εκπαιδευτικό δράμα στα άτομα με ειδικές ανάγκες

Σύμφωνα με το αναλυτικό πρόγραμμα της ειδικής αγωγής όπως αυτό παρουσιάζεται από το Υπουργείο Παιδείας το θεατρικό παιχνίδι και η δραματοποίηση αποτελούν μέρος της εκπαίδευσης των ατόμων με ειδικές ανάγκες.⁶ παρόλα αυτά ελάχιστες προσλήψεις εκπαιδευτικών του κλάδου

¹ Λαμπροπούλου και Παντελιάδου (2000) 1-3.

² Farrell (2008) 43-47.

³ Kempre (1996) 47-50.

⁴ Department of Education and Science (DES) (1978).

⁵ Frederickson και Cline (2009) 273-275.

⁶ Αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών για μαθητές με ελαφρά και μέτρια νοητική καθυστέρηση

έχουν γίνει μέχρι σήμερα στην ειδική αγωγή. Συνήθως, δραστηριότητες καλλιτεχνικού περιεχομένου λαμβάνουν χώρα έπειτα από την ολοκλήρωση του καθημερινού σχολικού προγράμματος των ατόμων με ειδικές ανάγκες, όπως για παράδειγμα σε κέντρα ημέρας ή απασχόλησης τοπικών φορέων.

Τα οφέλη της τέχνης του θεάτρου στον εκπαιδευτικό κλάδο είναι αρκετά και υποστηρίζονται από θεωρητικούς και επαγγελματίες αρκετά χρόνια ως σήμερα. Η Peter υποστηρίζει ότι η Δραματική Τέχνη στην εκπαίδευση προωθεί τη συναισθηματική-αισθητική ανάπτυξη του παιδιού. Η αισθητική γνώση είναι πολύ σημαντική για τα άτομα που αντιμετωπίζουν ειδικές ικανότητες, επειδή μέσω αυτής μπορούν να αναπτύξουν/βελτιώσουν αισθήσεις που είτε δεν λειτουργούν καθόλου είτε λειτουργούν σε μικρό βαθμό.⁷ Για παράδειγμα, αν ένα άτομο πάσχει από ολική τύφλωση, η αίσθηση της ακοής μπορεί να βελτιωθεί και να λειτουργεί παραπάνω από τα κανονικά επίπεδα.⁸

Ακόμη, ο Schechner αναφέρει ότι το πιο σημαντικό που προσφέρεται μέσω της Δραματικής Τέχνης είναι η «αισθητική ψευδαίσθηση» (aesthetic illusion)⁹ που σημαίνει ότι η Δραματική Τέχνη και τα εργαλεία της όπως ο αυτοσχεδιασμός, τα παιχνίδια κ.ά. προσφέρουν τη δυνατότητα στα άτομα να προσομοιώσουν ασχολίες της καθημερινής ζωής στο ασφαλές περιβάλλον που δημιουργεί η θεατρική συνθήκη χωρίς περιορισμούς και φόβους.

Επιπλέον η Κοντογιάννη προσθέτει ένα ακόμα όφελος της δραματικής τέχνης, την θεραπευτική της επίδραση στα παιδιά, με σκοπό να ενισχύσει την ικανότητά τους περισσότερο σε αυτά που μπορούν καταφέρουν παρά σε αυτά που δεν μπορούν.¹⁰ Η Kennedy στο πρόγραμμα που εφάρμοσε και περιείχε θεατρικές εφαρμογές διαπίστωσε τη βελτίωση της αυτοεκτίμησης και των διαπροσωπικών σχέσεων των παιδιών.¹¹ Παρά το ότι αναφέρθηκαν μόνο κάποια από τα οφέλη της δραματικής τέχνης σε άτομα με ειδικές ανάγκες ή όχι, είναι ασφαλές να συμπεράνουμε πως η δραματική τέχνη είναι απαραίτητη στην ενσωμάτωση εκπαιδευτικών δραστηριοτήτων όπου απασχολούνται παιδιά.

Η σημασία του όρου παιχνίδι στην εκπαίδευση ατόμων με ειδικές ανάγκες

Ο όρος «παίζω», «παιχνίδι» αποτελεί μέρος της καθημερινότητας μας και χρησιμοποιείται αρκετά συχνά και με διαφορετικές ερμηνείες, από την παιδική μας ηλικία και στη διάρκεια της ενήλικης ζωής μας. Για παράδειγμα παίζω τυχερά παιχνίδια, παρακολουθώ ποδοσφαιρικό παιχνίδι ή παίζω με τις κούκλες μου κ.ά. Ωστόσο ο Huizinga δίνει τον ακόλουθο σφαιρικό ορισμό της έννοιας:

(2004) 81.

⁷ Peter (1995) 41-42 .

⁸ Ward (1989) 64-65.

⁹ Schechner (2019) 236-237.

¹⁰ Κοντογιάννη (2000) 225.

¹¹ Kennedy (1990) 184-186.

«Από την οπτική γωνία της μορφής, μπορούμε να ορίσουμε το παιχνίδι, ως ελεύθερη δράση, που ενώ γίνεται αισθητή σαν κάτι επινοημένο και τοποθετείται έξω από τα πλαίσια της καθημερινής ζωής, παρουσιάζει την ικανότητα να απορροφά εντελώς την προσοχή του παίκτη, δράση στερούμενη υλικών κινήτρων και χρησιμότητας που διεξάγεται σε επακριβώς ορισμένο χρόνο και τόπο, εκτυλίσσεται με τάξη, σύμφωνα με δεδομένους κανόνες, δημιουργώντας συλλογικές σχέσεις μέσα στη ζωή που επενδύονται με μυστηριακή ατμόσφαιρα, ή τονίζουν μέσω της μεταμφίεσης την απόστασή τους από τον συνηθισμένο κόσμο».¹²

Η Moyles εκφράζει την άποψη ότι τα παιδιά πριν ακόμα αρχίσουν να αντιλαμβάνονται το κόσμο, παίζουν με σχήματα και υλικά, συνεπώς η διαδικασία του παιχνιδιού προϋπάρχει στη φύση του ανθρώπου.¹³ Ακόμη, προσθέτει πως το παιχνίδι βοηθάει τα παιδιά να αναπτύξουν τη δημιουργικότητά τους επειδή μέσω αυτού χρησιμοποιούν ικανότητες οι οποίες τα εφοδιάζουν με ευκαιρίες να αναπτύξουν την έμπνευσή τους. Δηλαδή, αν δώσουμε σε ένα παιδί μια κούκλα και του ζητήσουμε να τη φροντίσει αυτόματα θα σκεφτεί να του ετοιμάσει μια κούνια ή να το ταΐσει κ.ά. Ακόμα, αν δώσουμε μια συνθήκη σε παιδιά να παίζουν κρυφτό σε ένα μαγικό δάσος, θα δημιουργήσουν φανταστικά δέντρα ή θάμνους για να κρυφτούν. Συνεπώς, το παιχνίδι αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό στη διαδικασία της δημιουργικότητας και πολύ χρήσιμο στα άτομα που αντιμετωπίζουν ειδικές ικανότητες.¹⁴

Το παιχνίδι είναι επίσης σημαντικό γιατί τα παιδιά όταν παίζουν, αυτοσχεδιάζουν και μετατρέπουν αντικείμενα όπως αυτά θέλουν· για παράδειγμα ένα πλαστικό τουβλάκι γίνεται τηλέφωνο ώστε να εξυπηρετήσει τις ανάγκες του παιχνιδιού. Το παιχνίδι αυτό είναι συμβολικό και μέσω των ιστοριών που δημιουργούν τα παιδιά έχουν την ευκαιρία να εκφράζονται ελεύθερα και με άνεση.¹⁵

Συμπεραίνουμε λοιπόν ότι το παιχνίδι σαν διαδικασία είναι ωφέλιμο είτε χρησιμοποιείται σε παιδιά που αντιμετωπίζουν ειδικές ανάγκες είτε όχι· το μόνο που διαφέρει είναι ο τρόπος και ο χειρισμός του εκπαιδευτικού σε κάθε περίπτωση ξεχωριστά.

Η διήγηση ιστοριών-παραμυθιών σε άτομα με ειδικές ανάγκες

Θα ξεκινήσουμε το κεφάλαιο αυτό με το απόφθεγμα του Brecht «Η διήγηση είναι η ψυχή του θεάτρου».¹⁶ Μια φράση που αποτυπώνει τον ρόλο που έχουν οι ιστορίες και τα παραμύθια μέσα στη σχολική τάξη είτε αυτή περιλαμβάνει άτομα με ειδικές ανάγκες είτε όχι. Οι μύθοι κληρονομούνται από γενιά σε

¹² Pavis (2006) 360.

¹³ Moyles (1989) 68-70.

¹⁴ Sharratt και Peter (2002) 101-107.

¹⁵ Schechner (2019) 236 -237.

¹⁶ Brecht και Willett (1978) 183.

γενιά και η διήγησή τους γίνεται με τρόπο δημοκρατικό και ελεύθερο μιας και μπορούν να έχουν πρόσβαση σε αυτούς όλοι ανεξάρτητα από τη μόρφωση και το κοινωνικό επίπεδο. Οι μύθοι έχουν την ιδιότητα να διαδίδονται από τους γονείς, τους παππούδες μας και ύστερα από εμάς όταν αποκτήσουμε αυτές τις ιδιότητες.

Οι ιστορίες λοιπόν είναι «ο πιο ισχυρός τρόπος για να γνωρίσουμε τον κόσμο». ¹⁷ Ο Wilson αναφέρει πως ο καθένας έχει τη δυνατότητα να αφηγηθεί, είτε είναι επαγγελματίας είτε όχι, για παράδειγμα ένας σκηνοθέτης, μια μαμά ακόμα και ένας πολιτικός. ¹⁸

Το όφελος όμως της διήγησης παραμυθιών και ιστοριών σε παιδιά δεν είναι μόνο η διασκέδασή τους ή να τα απασχολήσουμε πρόσκαιρα με μια ευχάριστη δραστηριότητα. Μέσω αυτού του εργαλείου που χρησιμοποιεί η δραματική τέχνη, τα παιδιά μπορούν να πλάσουν φανταστικές εικόνες και να δημιουργήσουν ένα καινούριο κόσμο.

Οι Tarlington και Verriour αναφέρουν πως μέσω της αφήγησης οι ακροατές δημιουργούν εικόνες από τις λέξεις και κατασκευάζουν στο μυαλό τους φανταστικές σκηνές. Προσθέτουν επίσης πως τα παιδιά μαθαίνουν για τη ζωή, καθώς πολλά παραμύθια εισάγουν και καθιερώνουν βασικές αρχές γι' αυτή π.χ. η ορφανή Σταχτοπούτα των αδελφών Γκριμ, που βίωσε την απώλεια της μητέρας της σε μικρή ηλικία. Επιπλέον, μέσω των ιστοριών οι μαθητές έχουν τη δυνατότητα να συμμετέχουν σε ομαδικές δραστηριότητες και να καλλιεργούν τη σκέψη τους. ¹⁹ Ακόμη, ο Kempe υποστηρίζει πως κάθε μύθος πρέπει να λειτουργεί σε ένα προκατασκευασμένο πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί κανείς να εξερευνήσει θέματα και ζητήματα που αφορούν την ανθρώπινη συμπεριφορά, ²⁰ δηλαδή ο δάσκαλος δεν αρκεί μόνο να παρουσιάσει την ιστορία και τους πρωταγωνιστές της αλλά είναι αναγκαίο να εμβαθύνει στους χαρακτήρες και τα κίνητρά τους.

Επιπλέον, για τους δασκάλους της Δραματικής Τέχνης ή όχι, η απόδοση ενός παραμυθιού είναι ένας σημαντικός παράγοντας ώστε να κρατήσει το ενδιαφέρον των μαθητών και να αποτελέσει συνάμα και εκπαιδευτικό εργαλείο. Τέλος, η χρήση αληθινών αντικειμένων που αφορούν την ιστορία που παρουσιάζουμε είναι αναγκαία, ώστε τα παιδιά να έρθουν πιο κοντά στους ήρωες και τα γεγονότα.

Ο δάσκαλος σε ρόλο: Μια τεχνική για το δράμα στην εκπαίδευση (teacher in role)

Διάφορα εκπαιδευτικά συστήματα ανά τον κόσμο έχουν αναπτύξει τεχνικές ώστε οι μαθητές να κατανοούν σε βάθος τα αντικείμενα που διδάσκονται. Η παραδοσιακή μάθηση έχει αντικατασταθεί με καινούριες διαδραστικές

¹⁷ Bell (1999) 38.

¹⁸ Wilson (2006) 157-160.

¹⁹ Tarlington & Verriour (1991) 37.

²⁰ Kempe (1996) 63-64.

μεθόδους με βάση θεατρικές προσεγγίσεις. Μια από αυτές είναι το παιχνίδι ρόλων (role play) όπως συναντάται στη διεθνή βιβλιογραφία. Ακόμη, ο Van Ments ορίζει το παιχνίδι ρόλων σαν μια μορφή υποκριτικής που βοηθάει τα παιδιά να αλληλεπιδρούν και να αντιδρούν κάτω από διαφορετικά δοσμένες συνθήκες.²¹ Ο Farmer συμπληρώνει τη θεωρία του Van Ments, αναφέροντας πως το παιχνίδι ρόλων είναι η βάση όλων των θεατρικών δραστηριοτήτων και το έναυσμα ώστε οι μαθητές να αναπτύξουν τις γλωσσικές και κινητικές τους δεξιότητες.²²

Όστόσο η Wagner κάνοντας εκτεταμένη έρευνα για τις τεχνικές που χρησιμοποιούσε η Heathcote αναφέρει πως η ίδια ακολουθούσε πολλές φορές τη μη λεκτική επικοινωνία με τους μαθητές της. Καθόταν αμίλητη σε μια καρέκλα και χειριζόταν μόνο συγκεκριμένες λέξεις σε χρονικές στιγμές που κρινόταν αναγκαίο.²³ Με αυτό τον τρόπο τα παιδιά ενεργοποιούνταν στο να διαβάσουν τα σήματα ή τις κινήσεις του εμψυχωτή.

Επίσης, ο Alfreds αναφέρει πως σπουδαίο στοιχείο για την τεχνική «Δάσκαλος σε ρόλο» είναι και η μετάβαση από την ιδιότητα του εκπαιδευτή, στο ρόλο που υποδύεται και αντιστρόφως.²⁴ Δηλαδή, είναι σημαντικό αυτό να γίνεται με σαφήνεια και συνέπεια, ώστε τα παιδιά να αντιλαμβάνονται την αλλαγή και να εισέρχονται στην καινούρια συνθήκη.

Έτσι λοιπόν και εμείς χρησιμοποιώντας την τεχνική «Δάσκαλος σε ρόλο» στις παρεμβάσεις διακρίναμε ότι τα παιδιά σε πρώτο επίπεδο διασκέδασαν τη μεταμόρφωσή μας σε διαφορετικούς ήρωες και σε δεύτερο επίπεδο παρατηρήσαμε ότι βοήθησε αρκετά τη μνήμη τους και την ανάπτυξη της φαντασίας τους. Συμπερασματικά θα προτείναμε την τεχνική αυτή ώστε να χρησιμοποιείται σε εκπαιδευτικούς χώρους με άτομα με ειδικές ανάγκες.

Μεθοδολογία

Το δείγμα της έρευνάς μας αποτέλεσαν τέσσερα παιδιά που απασχολούνται με δημιουργικές δραστηριότητες στο κέντρο ΑΜΕΑ του Δήμου Πατρέων. Τρία αγόρια και ένα κορίτσι [ηλικίας 8-16] και για λόγους δεοντολογίας και προστασίας προσωπικών δεδομένων κρίνεται απαραίτητο να αποδώσουμε τα ονόματα με κεφαλαία γράμματα.

Η Α πάσχει από σύνδρομο Down, ο Β πάσχει από νοητική υστέρηση και ήπιο βαθμό αυτισμού, ο Γ από αυτισμό και ο Δ από νοητική υστέρηση και κινητικές δυσκολίες.

²¹ Van Ments (1999) 86-87.

²² Farmer (2011) 17-18.

²³ Wagner (1976) 64.

²⁴ Alfreds (1975) 15.

Η διαδικασία που ακολουθήσαμε ήταν να ενημερώσουμε αρχικά τον Κοινωνικό Οργανισμό του Δήμου Πατρέων, που είναι υπεύθυνος για τη λειτουργία της δομής, για τη διαδικασία και τον σκοπό της έρευνας. Ύστερα, ενημερώσαμε την υπεύθυνη κοινωνική λειτουργό του ΚΔΑΠ-ΜΕΑ για την έρευνα και τη διαδικασία και ζητήσαμε από το Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου από το τμήμα Θεατρικών Σπουδών ενημερωτικό έγγραφο ώστε να αποσταλεί στον Κοινωνικό Οργανισμό και να μας δοθεί η άδεια για να ξεκινήσουν οι παρεμβάσεις.

Τα εργαλεία για τη συλλογή δεδομένων ήταν αρχικά η παρατήρηση του ίδιου του ερευνητή, κλειστού τύπου ερωτηματολόγιο με διπολικές ερωτήσεις (ναι/όχι), ώστε να αποφύγουμε τη σπατάλη χρόνου και επιλέξαμε ημι-δομημένη συνέντευξη ως την κατάλληλη μέθοδο για να υπάρχει ελαστικότητα και περαιτέρω ανάλυση στα δεδομένα μας. Στα ερωτηματολόγια και τη συνέντευξη συμμετείχε η δασκάλα των παιδιών με επιτόπια συμπλήρωση.

Σχεδιασμός παρεμβάσεων

Οι παρεμβάσεις που πραγματοποιήσαμε ήταν τρεις και η καθεμία περιείχε διαφορετική θεματική ενότητα και είναι οι εξής:

- 1^η Όμορφη Ελλάδα. Δραστηριότητες με το στοιχείο της θάλασσας και εργασίες την καθημερινότητας (καλλιέργεια χωραφιού, ζύωμα ψωμιού).
- 2^η Παιχνίδι ενσυναίσθησης. Παιχνίδι για τη διάσωση ενός αιχμαλωτισμένου δελφινιού.
- 3^η Δαίδαλος και Ίκαρος. Αφήγηση του γνωστού μύθου μέσω της τεχνικής «δάσκαλος σε ρόλο».

Όλες οι παρεμβάσεις [45 λεπτά έκαστη] πραγματοποιηθήκαν σε τρεις χρονικές φάσεις:

- Α: Ασκήσεις για ζέσταμα (μουσική μπάλα, παραλλαγή της φρουτοσαλάτας κ.α.)
- Β: Δρώμενα, δραματοποιήσεις με δυσκολίες που ζητούν επίλυση, αφήγηση ιστοριών β1: δάσκαλος σε ρόλο
- Γ: Χαλάρωση (ήρεμη μουσική, κλείσιμο ματιών κ.α.)

Έχοντας προηγούμενη εμπειρία ως δάσκαλοι Δραματικής Τέχνης σε άτομα με ειδικές ανάγκες σχεδιάσαμε τις παρεμβάσεις μας ώστε οι δραστηριότητες να είναι απλές, στηριγμένες σε ενέργειες της καθημερινής ζωής. Προσπαθήσαμε να είμαστε ευέλικτοι, σαφείς και υπομονετικοί.

Αποτελέσματα

Είναι πολύ σημαντικό να αναφέρουμε, όπως προέκυψε και από τα μεθοδολογικά εργαλεία, ότι τα υποκείμενα της έρευνάς μας είναι πολύ εξοικειωμένα με τη Δραματική Τέχνη καθώς, εκτός από τα εβδομαδιαία μαθήματα με συνάδελφο θεατρολόγο, συμμετέχουν και παρακολουθούν παραστάσεις. Για την ανάλυση των αποτελεσμάτων θα ακολουθήσουμε τον χρονικό διαχωρισμό σε φάσεις της κάθε παρέμβασης που αναφέραμε παραπάνω [Α και Β φάση].

Α: Ασκήσεις για ζέσταμα –παιχνίδια

Σύμφωνα με τους Winston και Tandy τα παιχνίδια είναι πολύ ευεργετικά για τα παιδιά καθώς τα βοηθούν να αναπτύξουν τις επικοινωνιακές τους δεξιότητες όπως για παράδειγμα τη συμμετοχή σε ομαδικά παιχνίδια.²⁵ Πολλοί επιστήμονες έχουν αναφερθεί στα οφέλη του παιχνιδιού όπως ο Bernstein, ο Freud στις ψυχαναλυτικές του θεωρίες, ο Piaget στις αναπτυξιακές κ.α.²⁶ Εμείς σε όλες τις παρεμβάσεις παίξαμε ορισμένα θεατρικά παιχνίδια που θα χρησιμοποιούσαμε και σε μια γενική τάξη με τη μόνη διαφορά ότι ο χρόνος που απαιτούσαμε για την ολοκλήρωση των διαδικασιών ήταν πολύ περισσότερος.

Στις δικές μας παρεμβάσεις, αφού έγιναν οι απαραίτητες συστάσεις από την υπεύθυνη του κέντρου, μεγάλο ενδιαφέρον να συμμετάσχει είχε το παιδί Β ενώ το Α συνήθως παρακινείτο για τέτοιου είδους δραστηριότητες παρόλα αυτά τις απολάμβανε εξίσου με το Α. Το παιδί Γ συμμετείχε μόνο με την παρακίνηση του ατόμου που βρισκόταν μαζί του ως βοηθητικό και το παιδί Δ παρακολουθούσε τις παρεμβάσεις χωρίς να δείχνει μεγάλο ενδιαφέρον. Αρχικά, σε κύκλο δίναμε ο ένας στον άλλον μια μπάλα φτιαγμένη από χαρτί (για να έχουμε τα ερεθίσματα του ήχου) με την υπόκρουση μουσικής, όταν σταματούσε έπρεπε να σταματήσει και η μπάλα στον παίκτη που την κρατούσε. Τα παιδιά Α και Β ακολούθησαν τις οδηγίες και ολοκλήρωσαν με επιτυχία το παιχνίδι. Τα παιδιά Γ και Δ δυσκολεύτηκαν. Μάλιστα το Β βοηθούσε και τα υπόλοιπα μέλη στη διεξαγωγή της δραστηριότητας, τα παιχνίδια εξάλλου στο πλαίσιο της Δραματικής Τέχνης ενθαρρύνουν τα παιδιά στο να βοηθούν το ένα το άλλο.²⁷

Υστερα το παιδί Γ αποχώρησε μαζί με τη συνοδό του καθώς δεν μπορούσε να ακολουθήσει την πορεία του μαθήματος. Σε αυτό το σημείο να τονίσουμε ότι επειδή το παιδί Γ αντιμετωπίζει το σύνδρομο του αυτισμού είναι απαραίτητο ο δάσκαλος να θέτει όρια ώστε να μη χάσει τον φυσικό και συναισθηματικό έλεγχο.²⁸ ωστόσο λόγω της ομάδας που είχαμε να

²⁵ Winston και Tandy (2001) 27-28.

²⁶ Κοντογιάννη (2000) 75 -79.

²⁷ Stone και Christie (1996) 123-133.

²⁸ Prokofiev (1994) 22-23.

διαχειριστούμε ήταν σαφές από την αρχή ότι οι επικοινωνιακές και κοινωνικές δεξιότητες των υπολοίπων μελών της ομάδας ήταν περισσότερο βελτιωμένες και έτσι προτείνουμε σε πρώτο στάδιο την ατομική παρέμβαση σε άτομα με αυτισμό.

Στην επόμενη παρέμβασή μας, τα παιδιά είχαν την οδηγία να προσποιηθούν ότι κολυμπούν με τον ήχο της θάλασσας και να σταματούν ταυτόχρονα όταν σταματήσει αυτός. Τα παιδιά Α και Β ακολούθησαν τη δραστηριότητα χωρίς κανένα αποσυντονισμό, κάνοντας και σχόλια για την αγαπημένη τους παραλία και το παιδί Δ συμμετείχε ύστερα από παρότρυνσή μας και με τη βοήθειά μας, όταν όμως το έκανε διασκέδασε αρκετά. Το παιδί Γ σε αυτή την παρέμβαση βρισκόταν εκτός της τάξης.

Στην τρίτη παρέμβασή μας και αφού τα παιδιά είχαν εξοικειωθεί μαζί μας, γεγονός που επιβεβαιώνεται από το ότι μας αγκάλιασαν όταν μπήκαμε στην αίθουσα, δοκιμάσαμε ένα παιχνίδι στο ίδιο στυλ με τα προηγούμενα αλλά πιο σύνθετο. Μια παραλλαγή του παιχνιδιού φρουτοσαλάτα. Δώσαμε στα παιδιά από ένα όνομα εναλλάξ των πρωταγωνιστών της ιστορίας *Δαίδαλος και Ίκαρος* που παρουσιάσαμε και τους εξηγήσαμε ότι όταν ακούν το όνομα που τους έχουμε δώσει θα πρέπει να γελούν δυνατά. Υπενθυμίσαμε στα παιδιά τρεις φορές τα ονόματά τους, ώστε να μην το ξεχάσουν. Όπως και τις προηγούμενες φορές ανταποκρίθηκαν τα παιδιά Α και Β χωρίς δυσκολία, ενώ τα παιδιά Γ και Δ δεν ανταποκρίθηκαν στο παιχνίδι.

Στο επίπεδο των παιχνιδιών συμπεραίνουμε ότι τα παιδιά Α και Β μπορούν να συμμετάσχουν και σε πιο πολύπλοκα παιχνίδια από ότι παρουσιάσαμε εμείς στο σύνολο των παρεμβάσεων μας επειδή διαπιστώσαμε την προηγούμενη σε τακτικά διαστήματα ενασχόλησή τους με τη δραματική τέχνη, ενώ για τα παιδιά Γ και Δ παρά τη δυνατότητά τους να παρακολουθήσουν μαθήματα δραματικής τέχνης προτείνεται είτε η ατομική παρέμβαση είτε η παράλληλη στήριξη σε ομαδικά μαθήματα.

Συμπερασματικά, συμφωνούμε απόλυτα με την άποψη του Piaget πως το παιχνίδι εξυπηρετεί πολλούς σκοπούς και αποτελεί εργαλείο για τη διαδικασία της μάθησης.²⁹ Συγκεκριμένα, μεταγενέστερες μελέτες επιβεβαιώνουν την υπόθεσή μας ότι το θεατρικό παιχνίδι συμβάλλει στην ανάπτυξη της φαντασίας και της δημιουργικότητας.³⁰

B: Δρώμενα, δραματοποιήσεις με δυσκολίες που ζητούν επίλυση, αφήγηση ιστοριών

Το δεύτερο μέρος των παρεμβάσεων αποτελείται από την αφήγηση τεσσάρων ιστοριών που δημιουργήσαμε μόνοι μας και την αφήγηση του γνωστού μύθου Δαίδαλος και Ίκαρος· εξάλλου «Η αφήγηση είναι ο πιο κοινός

²⁹ Piaget (1962) 150-152.

³⁰ Fantuzzo και McWayne (2002) · Levy, Wolfgang και Koorland (1992) 94, 79-87.

τρόπος για να μοιραστούμε και να κατανοήσουμε τις εμπειρίες». ³¹

Στην πρώτη μας παρέμβαση θελήσαμε να μιλήσουμε για ιστορίες της καθημερινότητας, έτσι καθίσαμε σε ζευγάρια ο ένας απέναντι από τον άλλον και συγκεκριμένα το παιδί Α με το παιδί Β και εμείς με το παιδί Δ. Ενημερώσαμε τα παιδιά πως πρέπει να βοηθήσουμε ένα καράβι να περάσει μια θάλασσα που τη μία στιγμή είχε πολύ κύμα και την άλλη ήταν ήρεμη. Το πρώτο ζευγάρι των παιδιών Α και Β, αντικριστά το ένα από το άλλο, κράτησαν ένα μπλε πανί που τους δόθηκε από εμάς με ένα χάρτινο καράβι και ξεκίνησαν να κουνούν το πανί τους πότε δυνατά και πότε χαλαρά. Το καράβι τούς έπεσε κάποιες φορές κάτω αλλά το τοποθετήσαμε πάλι πάνω. Τα παιδιά συνεργάστηκαν πολύ καλά μεταξύ τους και κυρίως το Α βοήθουσε το Β, ήταν πολύ συγκεντρωμένα στη δραστηριότητα και την επίτευξη του στόχου. Στο δικό μας ζευγάρι με το παιδί Δ αν και κατανόησε τον στόχο του παιχνιδιού έδωσε περισσότερη σημασία στην έντονη κίνηση του πανιού που του προκαλούσε ευφορία και γέλιο. Η Ο'Neill αναφέρει πως η διήγηση ιστοριών οδηγεί σε μια σειρά από δραστηριότητες που είναι σωματικές, φανταστικές και αναπαραστατικές από τη φύση τους. ³²

Υστερα δείξαμε στα παιδιά ένα βίντεο με αγρότες που καλλιεργούσαν τα χωράφια τους με τρακτέρ, για να τα εισάγουμε στην καινούρια συνθήκη και έδειξαν μεγάλο ενδιαφέρον με συνέπεια να θεωρούμε πως απαιτεί περαιτέρω διερεύνηση το αντικείμενο των νέων τεχνολογιών σε συνάρτηση με τα άτομα με ειδικές ανάγκες.

Στην τελευταία δραστηριότητα επισκεφτήκαμε με τα παιδιά έναν φούρνο. Εμφανίσαμε, αληθινό ζυμάρι για να πλάσουν τα δικά τους ψωμάκια. Τα παιδιά Α και Β ενθουσιάστηκαν με τη δραστηριότητα του ζυμώνματος, βγάζοντας επιφωνήματα χαράς και μάλιστα το Α δοκίμασε και λίγο από τη ζύμη, ενώ το Δ δεν θέλησε να λερώσει τα χέρια του και παρακολούθησε τη διαδικασία με περιέργεια. Σε έρευνα που πραγματοποίησε η Hackney εφάρμοσε θεατροπαιδαγωγικές τεχνικές σε τυφλούς μαθητές διαπιστώνοντας τη βελτίωση της συνεργατικότητας και της δημιουργικότητας. ³³ Στη δεύτερη παρέμβαση, παρουσιάσαμε ένα λούτρινο ελεφαντάκι που ζούσε στην Αφρική και κάποιος κυνηγός το αιχμαλώτισε (με ένα νάιλον) για να το πουλήσει σε κάποιο τσίρκο. Ζήτησα από τα παιδιά να μου δείξουν πως νιώθει ο μικρός ελέφαντας σε αιχμαλωσία και τα παιδιά Α και Β κατέβασαν το πρόσωπο στεναχωρημένα ενώ το Δ δεν αντέδρασε. Στη συνέχεια, ζήτησα από το παιδί Δ να μου δείξει πώς θα βοηθήσει το ζώο, εκείνο έβγαλε απότομα το νάιλον από πάνω του, ενώ το Β είπε πως θα καλούσε τον δικηγόρο του ελέφαντα. Στόχος της ιστορίας μας ήταν τα παιδιά να νιώσουν συμπόνια για το ζώο καθώς και να βρουν λύση για αυτό. Θεωρούμε λοιπόν πως ήταν επιτυχία μιας και τα παιδιά ένιωσαν συμπόνια για τον άτυχο ελέφαντα και θέλησαν να τον βοηθήσουν. Σε παλαιότερη έρευνα που πραγματοποίησε η Maxeiner

³¹ Neelands και Dobson (2008) 40.

³² Ο'Neill (2008) 32.

³³ Hackney (1986) 85-95.

το 1988 σε παιδιά με νοητική υστέρηση διαπίστωσε πως η δραματοποίηση ιστοριών βελτίωσε την ικανότητα των παιδιών για παιχνίδια αλλά επίσης και την ενσυναίσθηση.

B1: Δάσκαλος σε ρόλο

Στο πρώτο μάθημα σε ρόλο γιαγιάς αγρότισσας (η μετάβαση ήταν επιτυχημένη, μιας και τα παιδιά ξεκίνησαν να μας ρωτούν πράγματα για να γνωριστούμε) δώσαμε λεμόνια, μανταρίνια και μήλα να τα μυρίσουν και να τα επεξεργαστούν. Όταν ρωτήσαμε τα παιδιά τι θα μπορούσαν να κάνουν με αυτά τα αντικείμενα το παιδί Β μας είπε με ενθουσιασμό: μηλόπιτα. Θέλοντας παρακάτω να ενισχύσουμε τη φαντασία των παιδιών περάσαμε από το επίπεδο των αληθινών αντικειμένων στο επίπεδο των φανταστικών αντικειμένων, μοιράζοντάς τους καρπούς φτιαγμένους από χαρτί και δίνοντας την οδηγία να τους φυτέψουν όπου αυτά ήθελαν. Τα παιδιά Α και Β ανταποκρίθηκαν στη συνθήκη και μας είπαν μάλιστα ότι φύτεψαν ντομάτες και πατάτες αντίστοιχα ενώ το Γ φύτεψε τους καρπούς του στο καλάθι των σκουπιδιών θεωρώντας ως αυτονόητο ότι τα σκισμένα χαρτιά τοποθετούνται εκεί. Άρα, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι παιδιά που βρίσκονται στο φάσμα του αυτισμού είναι δυσκολότερο να κατανοήσουν φανταστικές συνθήκες μιας και το παιδί Γ στην δραστηριότητα με τα αληθινά αντικείμενα ανταποκρίθηκε με μεγάλο ενδιαφέρον μυρίζοντας τα φρούτα.

Στη δεύτερη παρέμβασή μας, εμφανιστήκαμε σε ρόλο γνωστής παρουσιάστριας ώστε να είναι οικείο για τα παιδιά και τα ρωτήσαμε στα πλαίσια συνέντευξης τι θυμούνται από την προηγούμενη παρέμβαση. Αμέσως το παιδί Β απάντησε θάλασσα και το Α το τρακτέρ και τη ζύμη, το Δ έκανε κίνηση με τα χέρια του σαν να κουνούσε πανί γιατί ήταν η δραστηριότητα που φάνηκε ότι διασκέδασε πολύ την προηγούμενη φορά. Συμπερασματικά, τα παιδιά θυμήθηκαν δραστηριότητες που είχαν συμμετοχή και άλλα μέσα όπως το βίντεο, ο ήχος και τα πραγματικά αντικείμενα [ζύμη], δηλαδή αντικείμενα που ήταν σε συνάρτηση με τις αισθήσεις τους.

Στην τρίτη παρέμβαση η αφήγηση του μύθου *Δαίδαλος και Ίκαρος* παρουσιάστηκε στα παιδιά με το εργαλείο της δραματικής τέχνης «δάσκαλος σε ρόλο»: φορέσαμε ένα σεντόνι λευκό για μανδύα ως Δαίδαλος και μια εικόνα του Ίκαρου από τις εκδόσεις Παπαδόπουλος [εικονογράφηση: Leafart]. Στον ρόλο μας παρουσιάστηκε να φτιάχνουμε αγάλματα από χαρτί και δώσαμε και στα παιδιά με σκοπό να φτιάξουν αγάλματα μαζί μας. Τα παιδιά Α, Β και Γ ανταποκρίθηκαν ενώ το Δ έκοβε κομμάτια και τα έτρωγε. Σημαντικό να τονίσουμε είναι πως όλα τα παιδιά ανταποκρίθηκαν πολύ θετικά και με ιδιαίτερο ενδιαφέρον όταν ήμασταν σε ρόλο. Η Pavlova³⁴ σε έρευνα που πραγματοποίησε με μαθητές με νοητική υστέρηση συμπέρανε τη βελτίωση των δεξιοτήτων των παιδιών μέσω της τεχνικής «παιχνίδι ρόλου». Όμως παρά το γεγονός πως τα παιδιά μάς κοίταζαν με ενδιαφέρον, παρατηρήσαμε

³⁴ Pavlova (1987) 26-33.

πως κατά τη διάρκεια της ώρας αυτό μειωνόταν, γεγονός που μας οδήγησε σε σκέψεις για το αν θα έπρεπε να κρατήσουμε τη συνθήκη κατά τη διάρκεια όλης της παρέμβασης ή ανά διαστήματα. Ύστερα, δείξαμε στα παιδιά ένα απλοποιημένο σχεδιάγραμμα από λαβύρινθο και τους ζητήσαμε να βρουν την έξοδο. Το παιδί Α τη βρήκε πολύ γρήγορα ενώ το Β καθυστέρησε αρκετά. Το Γ και το Δ δεν μπόρεσαν να ανταποκριθούν σε αυτή τη δραστηριότητα.

Στο τέλος της παρέμβασης δώσαμε δύο φύλλα από χαρτί στα παιδιά και τους ζητήσαμε να πετάζουν μαζί μας, για να αποδράσουμε από τον λαβύρινθο, μια διαδικασία που μέσω αυτής εκτονώθηκαν και διασκέδασαν.

Συζήτηση

Σύμφωνα με τα αποτελέσματα της έρευνάς μας η υπόθεσή μας επιβεβαιώνεται ότι μέσω της Δραματικής Τέχνης και των εργαλείων της τα άτομα με ειδικές ανάγκες μπορούν να ενισχύσουν τις κοινωνικές τους δεξιότητες όπως η ενσυναίσθηση και η ομαδικότητα καθώς επίσης και δεξιοτήτων όπως η δημιουργικότητα και η φαντασία. Το δείγμα μας ήταν παιδιά που είχαν εμπειρία στη Δραματική Τέχνη και οι παρεμβάσεις μας ήταν λίγες σε αριθμό γεγονός που μας ωθεί στο συμπέρασμα ότι το θέμα μας χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση και σε άτομα που δεν έχουν έρθει σε επαφή με τη Δραματική Τέχνη.

Επίσης, αν και τα εργαλεία μας απέφεραν θετικά αποτελέσματα στα παιδιά Α, Β και Δ, στο Γ ωστόσο δεν παρατηρήσαμε εξέλιξη, γεγονός που συμφωνεί με τις θεωρίες επιστημόνων ως προς τη μοναδικότητα των ατόμων με αυτισμό και στην ειδικευμένη προσέγγισή τους. Επίσης, τα αποτελέσματά μας επιβεβαιώνονται και από προηγούμενες έρευνες στον τομέα της ειδικής αγωγής όπως της Κοντογιάννη σύμφωνα με την οποία βελτιώθηκαν οι κοινωνικές δεξιότητες ατόμων με ειδικές ανάγκες μέσω της Δραματικής Τέχνης.³⁵

Τα παιχνίδια, η διήγηση μύθων, ο δάσκαλος σε ρόλο και το πολυαισθητηριακό περιβάλλον μπορούν και να ερευνηθούν μεμονωμένα και αναλυτικότερα σε μεταγενέστερη μελέτη. Ωστόσο θεωρούμε πως η χρησιμότητά τους στη δραματική τέχνη είναι δεδομένη για κάθε δάσκαλο της ειδικής ή μη εκπαίδευσης γεγονός που έχει διαπιστωθεί και από παλαιότερες έρευνες των Peter, Slade, Hampshire κ.α.³⁶ Τέλος θεωρούμε πως η Δραματική Τέχνη οφείλει να είναι παρούσα και στα ειδικά σχολεία ως μάθημα στο ωρολόγιο πρόγραμμα των μαθητών και όχι μόνο ως εξωσχολική δραστηριότητα.

³⁵ Κοντογιάννη (2000) 174.

³⁶ Peter (1995) · Slade (1998) · Hampshire (1996) 43-48.

Βιβλιογραφία

Α. Ξενόγλωσση

- Alfreds, M. (1975): *A shared experience: The actor as storyteller*, London.
- Bell, J. (1999): *Doing your research project: A guide for first-time researchers in education and social science* (3th edition), Philadelphia.
- Brecht, B. και Willett, J. (1978): *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. London.
- Schechner, R. (2019): *Performance studies: An introduction*, New York.
- Department of Education and Science (DES) (1978). *Special educational needs: Report of the committee of enquiry into the education of handicapped children and young people*. Cmnd. 7212. London.
- Fantuzzo, J. και McWayne, C. (2002): «The relationship between peer-play interactions in the family context and dimensions of school redness for low-income preschool children», *Journal of Education Psychology* 94(1), 79-87.
- Farmer, D. (2011): *Learning through drama in the primary years*, Norwich.
- Farrell, M. (2008): *Educating special children: An introduction to provision for pupils with disabilities and disorders*. London.
- Frederickson, N. και Cline T. (2009): *Special educational needs, inclusion and diversity*, Berkshire.
- Hackney, P. (1986): «Education of the visually handicapped gifted: A program description», *Education of the Visually Handicapped* 18(2), 85-95.
- Hampshire, A. (1996). The development of socio-linguistic strategies: Implication for children with speech and language impairments, *Current Issues in Language and Society*, 3(1), 91-94.
- Kempe, A. (1996): *Drama education and special needs: A handbook for teachers in mainstream and special schools*, Cheltenham.
- Kennedy, J. K. (1990): «Student empowerment through on-stage theatre», *Journal of Adlerian Theory, Theory and practice* 46, 184-186.
- Levy, A. K., Wolfgang, C. H. και Koorland, M. A. (1992): «Sociodramatic play as a method of enhancing the language performance of kindergarten age student», *Early Childhood Research Quarterly* 7, 245-262.
- Maxeiner, V. (1988): «Fairy-tales dramatisation as group therapy for Handi-

- capped Children», Gernan, *Praxis der Kinderpsychologie & Kinderpsychiatrie* 37, 252-257.
- Moyles, J. R. (1989): *Just playing: The role and status of play in early childhood education*, Philadelphia.
- Neelands, J. και Dobson, W. (2008): *Advanced drama and theatre studies*, London.
- Neelands, J. και O' Connor, P. J. (2010): *Creating democratic citizenship through drama education*, Stoke on Trent, UK.
- O'Neill, B. E. (2008): *Storytelling and creative drama, a dynamic approach to inclusive early childhood education*, New York, NY.
- Pavlova, N. (1987): Replacating real situation at the lessons in social- everyday orientations, Sofia.
- Peter, M. (1995): *Making drama special: Developing drama practice to meet special educational needs*, London.
- Piaget, J. (1962): *Play, dreams and imitation in childhood*, New York
- Prokofiev, F. (1994): «The role of an art therapist, part 4: Different roles», *Art, Craft, Design and Technology*, October, 22-23.
- Sharratt, D. και Peter, M. (2002): *Developing play and drama in children with autistic spectrum disorders*. London.
- Tarlington, C. και Verriour, P. (1991): *Role drama*. Markham, Ont.
- Slade, P. (1998). The importance of dramatic play in education and therapy. *Child Psychology and Psychiatry Review*, 3(3), 110-112.
- Stone, S. J. και Christie, J. F. (1996): «Collaborative literacy learning during sociodramatic play in a multiage (K-2) primary classroom», *Journal of Research in Childhood Education* 10(2), 123-133.
- Van Ments, M. (1999): *The effective use of role-play: Practical techniques for improving learning*, London.
- Wagner, R. (1976): *Dorothy Heathcote: Drama as a learning medium*, Washington DC.
- Ward, D. (1989): «The arts and special needs», στον τόμο: *The claims of feeling, επιμ.: M. Ross*, London, 43-59

Wilson, M. (2006): *Storytelling and theatre: Contemporary storytellers and their art*, New York.

Winston, J. και Tandy, M. (2001): *Begging Drama 4-11*, London.

Β. Μεταφρασμένη

Pavis, P. (2006): *Λεξικό του θεάτρου* (επιμ. Κ. Γεωργουσόπουλος), Αθήνα.

Γ. Ελληνόγλωσσα

Κοντογιάννη, Α. (2000): *Η δραματική τέχνη στην εκπαίδευση*, Αθήνα.

Λαμπροπούλου, Β. και Παντελιάδου, Σ. (2000): «Η Ειδική αγωγή στην Ελλάδα-Κριτική θεώρηση», στον τόμο: *Πρακτικά Συνεδρίου Ειδικής Αγωγής*, επιμ.: Α. Κυπριωτάκης, ΠΤΔΕ, Σχολή Επιστημών Κρήτης, Ρέθυμνο 12-14 Μαΐου, 156-169.

Το Θέατρο της Σιωπής: «Ο μίμος δεν είναι μιμητής,
αλλά ένας δημιουργός»

The art of silence: “Mime is not an imitator but a creator”

Πετρίτης Σπύρος

Θεατρολόγος,
Αν. Εκπαιδευτικός Πρωτοβάθμιας
Εκπαίδευσης

Spyros Petritis

Theatrologist,
Assistant Primary Education Teacher

spetrit@gmail.com

Abstract

During the one-day symposium about the “Cultural School Programs of the school year 2015-2016”, organized by the Directorate of the Athens’ Primary Education fourth section, we had the honor to present the Cultural School Program, which was applied with our responsibility in the above year with the students of the 6th class of two elementary schools in the municipality of Nea Smyrna, and was about the “art of silence”. The application of such a program through theatre in a class from which this course was later removed, exposes the improbability of the Greek Ministry of Education plans and the elimination of a course with a neoconservative logic. Moreover, the devaluation of the theatrical education of the preteen pupils is also not realistic in terms of the real needs for the free access of this population to the educational good of the theater, but also in particular regarding the need for the expression of their identity and the management of the communication with the Other.

Λέξεις-κλειδιά: αντισημιτισμός, ρατσισμός, χοροθέατρο, σωματικό θέατρο

Keywords: antisemitism, racism, dance theatre, physical theatre

*Ναι, είμαι παράλογη, αλλά τι χρησιμεύει η λογική σε έναν τέτοιο κόσμο;
— Μπέρτολτ Μπρεχτ: Η Εβραία Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ (1938)*

Η τέχνη της μιμικής, μέσα από το παράδειγμα των Μαρσέλ Μαρσό και Τσάρλι Τσάπλιν, των οποίων το όνομα συνδέθηκε με τον αντιναζιστικό αγώνα, είναι μία από τις καλύτερες ευκαιρίες για να γνωρίσουν τα παιδιά αυτή την πανανθρώπινη τέχνη, κατά συνέπεια να μάθουν βιωματικά τις ανθρωπιστικές αξίες, όπως υιοθετήθηκαν μετά τον όλεθρο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σε έναν αριθμό ιστορικών διεθνών συμβάσεων. Παράλληλα, η σύνδεση του ίδιου προγράμματος στο 12ο Δημοτικό Σχολείο Νέας Σμύρνης με τα πανανθρώπινα μηνύματα του ποιητικού έργου του Διονύσιου Σολωμού και τις θεατρικές και άλλες παραδόσεις στον τόπο μας, αλλά και παγκόσμια, και ιδιαίτερα στο 2ο Δημοτικό, με την έννοια των έμφυλων ή και άλλων στερεότυπων που πολύ συχνά αναπαράγουν τα παραμύθια, βάσει σχετικού προγράμματος επιμόρφωσης στο Ινστιτούτο Επιμόρφωσης του Εθνικού Κέντρου Δημόσιας Διοίκησης και Αυτοδιοίκησης, καθιστά τη θεατρική αγωγή απαραίτητη στην εκπαίδευση υπό ένα ευρύ αντιρατσιστικό πρίσμα.

Ο σεβασμός στον Άλλο, δεν μπορεί παρά να διδαχτεί βιωματικά, ενώ η οποιαδήποτε ηθικολογική ή απλώς κανονιστική κι ορθολογική προσέγγιση, δεν μπορεί παρά να έχει το ίδιο αποτέλεσμα με την Αγάπη προς τον πλησίον, ως αποτέλεσμα του μεταφυσικού, ή άλλου φόβου. Ακόμη και οι έφηβοι μαθητές στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, πόσο μάλλον οι μαθητές του δημοτικού που βρίσκονται σε διαδικασία μετάβασης στην εφηβική ηλικία, όχι μόνο έχουν ανάγκη από τη θεατρική έκφραση, αλλά ίσως έχουν και αυξημένη ανάγκη καθώς βρίσκονται ήδη σε μια δύσκολη κι απαιτητική ηλικία, με πολλές σειρήνες γύρω τους που τους υπόσχονται μια πρακτικά εύκολη αλλά ταυτόχρονα επικίνδυνη για την ψυχική και σωματική τους υγεία εκτόνωση και διασκέδαση, αλλά και μια ιδεολογία που αποθεώνει τα υλικά αγαθά, ή ακόμα και τη σωματική ρώμη και τη ζωώδη δύναμη, τον φασισμό, προσφέροντας παράλληλα και την «εύκολη λύση» των εξιλαστήριων θυμάτων για τα προβλήματα της κοινωνικά επικρατούσας ομάδας.¹

Στο πλαίσιο του συνεδρίου με θέμα: «Θέατρο και ετερότητα», παρουσιάστηκε η συγκεκριμένη εισήγηση, βάσει της σύντομης πρώτης παρουσίασης του προγράμματος, που είχε προηγηθεί αλλά και των παρατηρήσεων που κάναμε το επόμενο έτος καθώς επαναλάβαμε μέρος του προγράμματος στο πλαίσιο των προγραμμάτων που υλοποιήσαμε αλλά και της καθημερινής διδακτικής πρακτικής. Παράλληλα, μελετήσαμε τους τρόπους με τους οποίους θα μπορούσαμε να εμπλουτίσουμε το πρόγραμμα βάσει των τελευταίων κατευθύνσεων του Υπουργείου Παιδείας, αλλά και της προϋπάρχουσας θεωρίας, κυρίως όσον αφορά την ένταξη των προσφύγων στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, αλλά και τη

¹ Goffman (2001) 63-110.

διαπολιτισμικότητα, την έμφυλη διάσταση στην εκπαίδευση, και τη μνήμη της Σοά, δηλαδή του Ολοκαυτώματος των Εβραίων της Ελλάδας και γενικότερα της Ευρώπης κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Όλες αυτές οι διαστάσεις της ετερότητας μπορούν να ενταχθούν στη διδασκαλία μας μέσα από τη Δραματική Τέχνη, κάτι που κάνει σαφή την ανάγκη για ένα διακριτό μάθημα σε κάθε τάξη. Παρ' όλα αυτά, η εμπειρία μάς έχει διδάξει ότι όσο προφανής είναι η ανάγκη για ένα τέτοιο μάθημα, άλλο τόσο είναι απαραίτητη η στενή συνεργασία του διδάσκοντος του συγκεκριμένου μαθήματος με τον συνάδελφο δάσκαλο καθώς και με άλλα πρόσωπα, μεταξύ αυτών, τον διευθυντή της σχολικής μονάδας και τους γονείς των μαθητών. Ειδικότερα ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος διδάσκεται στο μάθημα της ιστορίας της Στ' τάξης του δημοτικού σχολείου, κάτι που αξιοποιήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος για να επιτευχθεί η εφαρμογή της διαθεματικότητας, ενώ η μνήμη της Σοά θα μπορούσε να τονιστεί σε ενδεχόμενη μελλοντική εφαρμογή με την κατάλληλη όμως επιμόρφωση του ενδιαφερόμενου εκπαιδευτικού, για να αποφευχθούν οι άστοχες κινήσεις.

Αναφορικά με τη μνήμη της Σοά, παρ' όλο που δεν προσεγγίστηκε στο πλαίσιο του εν λόγω προγράμματος, θα μπορούσαμε να πούμε ότι μπορεί να εισαχθεί σε ένα τέτοιο πρόγραμμα με αφορμή τον βίο και το έργο του Μαρσέλ Μαρσό, από τον οποίο δανειστήκαμε τον τίτλο, αλλά και τον υπότιτλο της παρούσας εργασίας: «το Θέατρο της Σιωπής», είναι η τέχνη της μιμικής κατά τον Μαρσέλ Μαρσό, ενώ ο μεγάλος μίμος είχε αναφέρει ότι εμπνεύστηκε τον κλόουν Μπιπ από τον Τσάρλι Τσάπλιν: «Ο μίμος δεν είναι μιμητής, αλλά ένας δημιουργός», τόνισε.² Κάτι που είναι ενδιαφέρον αλλά σπάνια αναφέρεται, είναι ότι οι περισσότεροι μεγάλοι καλλιτέχνες του 20ού αιώνα είχαν μια μορφή στράτευσης στον αντιναζιστικό αγώνα. Τι σημαίνει όμως ότι ο Μαρσέλ Μαρσό ήταν Εβραίος, ή ότι ο πατέρας του πέθανε στο Άουσβιτς, ενώ ο ίδιος έγινε μέλος των Ελεύθερων Γαλλικών Δυνάμεων του Ντε Γκωλ και σύνδεσμος με τον αμερικανικό στρατό του Πάτον; Αυτή η πληροφορία αξιοποιήθηκε ως έναν βαθμό στο πλαίσιο του προγράμματος, για την επίτευξη της εφαρμογής της διαθεματικότητας, καθώς ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος αποτελεί ύλη του μαθήματος της Ιστορίας, όχι όμως και το Ολοκαύτωμα, το οποίο ωστόσο φαίνεται να απασχολεί σοβαρά, τα τελευταία χρόνια, το ελληνικό Υπουργείο Παιδείας το οποίο στηρίζει τις εκπαιδευτικές δραστηριότητες του Εβραϊκού Μουσείου της Ελλάδας και μέσω αυτού του ισραηλινού Ιδρύματος Γιαντ Βασέμ. Όπως σημείωσε την ημέρα της καθιέρωσης της Διεθνούς Ημέρας Μνήμης των Θυμάτων του Ολοκαυτώματος, στο σχετικό του μήνυμα ο Κόφι Ανάν, έβδομος γενικός γραμματέας του Ο.Η.Ε. (από το 1997 έως το 2006), «η άρνηση του Ολοκαυτώματος είναι έργο μισαλλόδοξων. Οφείλουμε να απορρίπτουμε τους ψευδείς ισχυρισμούς τους, από οποιονδήποτε και οποτεδήποτε αυτοί ακούγονται. Η διατήρηση της μνήμης αποτελεί επίσης ασπίδα προστασίας

² Lichfield (2007).

για το μέλλον. Η άβυσσος των ναζιστικών στρατοπέδων θανάτου ξεκίνησε με το μίσος, την προκατάληψη και τον αντισημιτισμό, γεγονός που μας υπενθυμίζει ότι πρέπει να είμαστε πάντα σε επαγρύπνηση για νέα προειδοποιητικά σημάδια».³

Παρ' όλα αυτά στη χώρα μας, αναμφίβολα την πιο αντισημιτική χώρα στην Ευρώπη, όπου μεταξύ άλλων το ανώτατο δικαστήριο της χώρας έχει αθώωσε αρνητή του Ολοκαυτώματος για αυτήν ακριβώς την κατηγορία,⁴ η διδασκαλία του Ολοκαυτώματος δεν έχει τη δέουσα θέση στο επίσημο σχολικό πρόγραμμα. Αδυνατούν έτσι οι μαθητές να κατανοήσουν ότι ο Μαρσέλ Μαρσό όταν ξέσπασε ο πόλεμος, ανήκε σε μια κατηγορία ανθρώπων, που ήταν ήδη σε ιεραρχικά κατώτερη θέση, δηλαδή θύμα ρατσισμού. Όταν μιλάμε για το ρατσισμό και για την αντιρατσιστική εκπαίδευση, ωστόσο, θα πρέπει να αποφύγουμε ορισμένες ιδιαίτερα διαδεδομένες, πλην όμως στρεβλές προσεγγίσεις: Πρώτα από όλα, ο ρατσισμός, δεν είναι απλά το φυλετικό μίσος, άρα είναι εξ ορισμού αδύνατο κάποιο θύμα να είναι παράλληλα «ρατσιστής από την ανάποδη».

Στο κατατοπιστικό άρθρο από το διαδίκτυο με θέμα: Ο «ρατσισμός απ' την ανάποδη»,⁵ διαβάζουμε: «Είναι, κατά τη γνώμη μας, υπεραπλουστευτικό να θεωρούμε ρατσισμό και να εξισώνουμε: ένα μίσος βασισμένο στο βίωμα και την εμπειρία –ακόμα κι αν δεν είναι ιδεολογικά ή ορθολογικά επεξεργασμένο- με ένα μίσος βασισμένο σε φοβίες και φαντάσματα. Ένα μίσος βασισμένο σε μια λογική ανάλυση μ' ένα μίσος βασισμένο σε μια παραληρηματική ιδεολογία, που κολυμπά σ' έναν ωκεανό συνωμοσιολογίας. Ένα μίσος βασισμένο σε ηθικές αρχές (όπως η ισότητα) μ' ένα μίσος στηριγμένο στον πανικό για την απώλεια προνομίων. Ο ρατσισμός όμως, δεν είναι απλά ένα αίσθημα μίσους, αλλά μια κοινωνική σχέση κυριαρχίας που εμποδώνει προνόμια για κάποιους και περιθωριοποιεί και καταπιέζει κάποιους άλλους».

Όταν λοιπόν λέμε ότι σήμερα η Γαλλία, αν εξαιρέσουμε τις Αραβικές χώρες και μερικές από τις πολιτείες των ΗΠΑ, θα ήταν η πλέον αντισημιτική χώρα στην Ευρώπη, αν δεν υπήρχε η Ελλάδα, με ποσοστό διάδοσης του αντισημιτισμού που φτάνει έως και το 70% του πληθυσμού, σύμφωνα με πρόσφατες έρευνες,⁶ δεν σημαίνει ότι απαραίτητα όλοι μας μισούμε τους Εβραίους, σίγουρα όμως σημαίνει ότι υπάρχει ένα είδος κοινωνικού στιγματισμού, και θα έπρεπε να είμαστε σε θέση να το συζητήσουμε με τους μαθητές μας. Πρώτα από όλα, όμως, είναι χρήσιμο ως εκπαιδευτικοί να έχουμε γνώση του φαινομένου του αντισημιτισμού τόσο στην παραδοσιακή όσο και στη νέα του μορφή. Αξίζει να υπενθυμίσουμε ότι αρκετούς αιώνες πριν από το Ολοκαύτωμα, αναρίθμητοι Εβραίοι σε όλη την Ευρώπη εκτελέστηκαν γιατί θεωρήθηκαν υπεύθυνοι για την

³ Ανάν (2006).

⁴ Navoth (2011) 1.

⁵ Καπουπάρα (2012).

⁶ Αντωνίου et al. (2017) 20-33.

πανώλη. Η πραγματικότητα όμως είναι ότι υπεύθυνη ήταν η πρόληψη για τις μαύρες γάτες, γεγονός που οδήγησε στον αφανισμό τους και συνεπώς στην επιδημία της πανώλης.⁷ Στο μυθιστόρημά του, η *Τελευταία μαύρη γάτα*, ο Ευγένιος Τριβιζάς επικαλείται το παράδειγμα αυτής της μεσαιωνικής δεισδαιμονίας με σκοπό να καταγγελλεί η βιοπολιτική που χρησιμοποιεί το ρατσισμό και την ξενοφοβία.⁸

Ίσως όμως το πιο ανησυχητικό είναι, ιδιαίτερα σήμερα που με το πρόσχημα της δήθεν υγειονομικής απειλής αμφισβητείται το δικαίωμα της πρόσβασης στο μορφωτικό αγαθό για τα σημερινά προσφυγόπουλα – ή ακόμα και για τα παιδιά των Ρομά συμπολιτών μας, μία κατηγορία παιδιών που μόλις πρόσφατα έγινε γνωστό στο ευρύ κοινό πως θυματοποιήθηκαν κατά το Ολοκαύτωμα των Ρομά⁹ – πως σε έναν κόσμο σχεδόν χωρίς Εβραίους, το μίσος κατά των Εβραίων ζαναφουντώνει με έναν νεωτερικό ή και μετανεωτερικό τρόπο που επαναφέρει τον μύθο του δόλιου Εβραίου,¹⁰ και με όχημα τον δήθεν αντισιωνισμό αποδίδει στους Εβραίους μια δήθεν διεθνή συνωμοσία για τη «γεννοκτονία των λευκών».¹¹ Οι απαρχές της θεωρίας αυτής ανάγονται στη Ναζιστική Γερμανία, ενώ ενοχοποιούνται τα εξής φαινόμενα: η μετανάστευση, η κοινωνική ένταξη των μειονοτήτων, οι γάμοι μεταξύ λευκών και μη λευκών πληθυσμών, η υπογεννητικότητα, οι αμβλώσεις, οι σχέσεις μεταξύ ομόφυλων ζευγαριών.

Ο νέος αντισημιτισμός διαφοροποιείται από τον παραδοσιακό καθώς από το Ολοκαύτωμα και εξής εγκαταλείπεται η θρησκευτική βάση και παραμένει η οικονομική, όπως και η πολιτική: Οι Εβραίοι ανάγονται σε ενορχηστρωτές της συνωμοσίας σε βάρος της λευκής φυλής! Εφόσον όμως κατά γενική ομολογία, η γνώση είναι το καλύτερο αντίδοτο στον ρατσισμό, η εγκύκλιος του Υπουργείου Παιδείας, σύμφωνα με την οποία, καλούνταν οι σχολικές μονάδες, να αφιερώσουν, την Παρασκευή 27 Ιανουαρίου 2017, δυο διδακτικές ώρες σε εκδηλώσεις και δραστηριότητες για την Ημέρα Μνήμης του Ολοκαυτώματος, θα ήταν ωφέλιμο να γίνει θεσμός της απολύτου αποδοχής της εκπαιδευτικής κοινότητας. Ιδιαίτερα το παιδί ως θύμα του Ολοκαυτώματος, αλλά και ως κρυμμένο παιδί, δύο θέματα που έχουν απασχολήσει ιδιαίτερα το Εβραϊκό Μουσείο της Ελλάδος, θα πρέπει να μελετηθεί από τους συναδέλφους εκπαιδευτικούς, να μνημονευτεί στο πλαίσιο της διδασκαλίας τους, ενώ αφορμές όπως οι περιοδεύουσες εκθέσεις του Εβραϊκού Μουσείου, οι σχετικές μουσειοσκευές και οι διαγωνισμοί δημιουργίας βίντεο και άλλων καλλιτεχνικών δράσεων, μπορούν να οδηγήσουν σε εξαιρετικά αποτελέσματα με την ταυτόχρονη χρήση βιωματικών μεθόδων μάθησης και δημιουργίας.

Πιστεύουμε ότι με τη συνεργασία του εκπαιδευτικού της Θεατρικής

⁷ Σχορετσανίτης (2015) 10-13.

⁸ Τριβιζάς (2012).

⁹ Γεωργίου, Δημητρίου και Πολίτου (χ.χ.) 96-100.

¹⁰ Έκο (2007) 266-269.

¹¹ Nielsen (2017).

Αγωγής με τον δάσκαλο του τμήματος στο οποίο εφαρμόζεται το εν λόγω πρόγραμμα, θα μπορούσε επιτυχώς να χρησιμοποιηθεί το μάθημα της Ιστορίας αλλά και άλλες ιστορικές και λογοτεχνικές πηγές ως πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία σύντομων ή και μεγαλύτερων θεατρικών δράσεων στη μνήμη του Μαρσέλ Μαρσό ως θύματος του ναζισμού, αλλά και ως «σιωπηλού ήρωα» του αντιναζιστικού αγώνα.¹² Παρ' όλο που αυτή η προσέγγιση δεν έγινε, ελλείπει και της κατάλληλης επιμόρφωσης, και των κατευθύνσεων του Υπουργείου Παιδείας, αυτό δεν μας εμπόδισε να μιλήσουμε στους μαθητές για τον Τσάρλι Τσάπλιν ως έναν άλλο «σιωπηλό ήρωα», ο οποίος, ωστόσο, χάρισε στην ανθρωπότητα έναν από τους πιο διάσημους και συγκινητικούς λόγους υπέρ της διεθνούς ειρήνης και της συναδέλφωσης των λαών, έναν μονόλογο που οι μαθητές μας είχαν την ευκαιρία να δουν μέσω βιντεοπροβολής στη σχολική αίθουσα: *Ο Μεγάλος δικτάτωρ* (1940), πρώτη ομιλούσα και ηχητική ταινία του Τσάρλι Τσάπλιν, είναι μία ανεπανάληπτη αντιναζιστική σάτιρα, που ανάγκασε τον Χίτλερ να απαγορεύσει την προβολή της, αλλά και να τη δει ο ίδιος μυστικά.¹³

Ωστόσο, σήμερα η ρητορική αυτής της ταινίας για την παγκόσμια ειρήνη, αλλά και η απλή καταδίκη της βίας, η προώθηση της αρχής για την ειρηνική επίλυση των συγκρούσεων, ή ακόμα και η καλλιέργεια της ενσυναίσθησης, δεν επαρκούν γιατί σε έναν βαθμό συντηρούν την αντίληψη για την ενοχοποίηση των θυμάτων (Victim Blaming), όταν δεν ανταποκρίνονται στους όρους που επιβάλλονται στις συλλογικές τους διεκδικήσεις για μια κοινωνία που να σέβεται πραγματικά την ετερότητα, αναγνωρίζοντας παράλληλα την ανισότητα και προωθώντας τη συμπερίληψη των μειονοτικών πληθυσμών χωρίς καμία απαίτηση αφομοίωσης σε ένα άνισο μείγμα με μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό αφομοίωσης (the Melting Pot / Salad Bowl theory),¹⁴ όπου η ετερότητα της μειονεκτούσας ομάδας μπορεί να αναχθεί σε ένα στίγμα για την διατήρηση μιας «κατάστασης εξαίρεσης»¹⁵ για την ίδια τη μειονότητα ως «ιερών ανθρώπων»,¹⁶ αλλά και σε μια αφορμή για την εξωτικοποίηση και την οικειοποίηση από την προνομιούχα ομάδα, στοιχείων του πολιτισμού των θυμάτων του ρατσισμού (Cultural Appropriation), αποσπασμένων από το πραγματικό τους, μη ορατό υπόβαθρο, τόσο στη χώρα προέλευσης όσο και στη χώρα υποδοχής (Cultural Iceberg).¹⁷ Είναι φανερό, βέβαια, ότι υπ' αυτή την έννοια, η ειρήνη δεν μπορεί πραγματικά να διασφαλιστεί σε μια κοινωνία όπου βασικά ανθρώπινα δικαιώματα ενός ανθρώπου ή μιας κοινωνικής ομάδας βάζονται συστηματικά, ενώ παράλληλα η δημοκρατία δεν συνίσταται απλώς και μόνο στην αρχή της πλειοψηφίας, καθώς η

¹² Litvak (2015).

¹³ Jacobs (χ.χ.).

¹⁴ Thornton (2012).

¹⁵ Agamben (2007) 11-57.

¹⁶ Agamben (2005) 115-185.

¹⁷ Hall (1977) 57-69.

εναπόθεση της τύχης των μειονοτικών πληθυσμών στην κρίση και βούληση της πλειοψηφίας σε μια χώρα που βρίσκεται στη δίνη εμφύλιων σπαραγμών μόνο δημοκρατική δεν είναι.

Γι' αυτό και ο πρόσφυγας είναι ένα άτομο που διώκεται, λόγω της συμμετοχής του σε ορισμένη κοινωνική ομάδα ή των πολιτικών του πεποιθήσεων, στον τόπο καταγωγής του, ανεξάρτητα αν ο τόπος αυτός είναι εμπόλεμη ζώνη ή αν ακόμα διέπεται από ένα συμβατικά δημοκρατικό καθεστώς.¹⁸ Περαιτέρω, ακόμα και στην υπό βαθιά οικονομική και όχι μόνο κρίση της εποχής μας, η διεύρυνση των ταξικών αντιθέσεων, διακρίσεων, και προκαταλήψεων (Class Discrimination / Classism) σε βάρος των μη προνομιούχων στρωμάτων, όπου ανήκει και η μεγάλη μάζα των προσφύγων/μεταναστών στα σύγχρονα δυτικά κράτη, έχουν οδηγήσει σε ακραία περιθωριοποίηση των μεγάλων αυτών μαζών, αλλά και στην ενίσχυση της ισλαμικής τρομοκρατίας, που με τη σειρά της αποδίδει τα κοινωνικά προνόμια των ανώτερων κοινωνικά ανθρώπων (middle-to-upper class privileges) στο χριστιανικό δόγμα, που ακολουθούν, και όχι στο οικονομικό και κοινωνικό σύστημα, που οδήγησε στην παραγωγή της θεωρίας του εθνοφυλετισμού και κατόπιν του κοινωνικού δαρβινισμού στον μετααποικιακό κόσμο, τόσο από χριστιανούς όσο και από άθεους στοχαστές στη Δύση, με σκοπό να συντηρηθούν οι σχέσεις ανισότητας ή/και καταπίεσης και εκμετάλλευσης της αποικιοκρατίας στον κόσμο αυτό.

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, τόσο η δημοκρατική αγωγή του πολίτη, όσο και η πολυπολιτισμική προσέγγιση έχουν μέχρι στιγμής για διαφορετικούς λόγους κριθεί ως ανεπαρκείς τόσο από τους θιασώτες της αντιρατσιστικής εκπαίδευσης,¹⁹ όσο και από εκείνους της διαπολιτισμικής.²⁰ Παρ' όλα αυτά, κρίνουμε ότι σε έναν μελλοντικό σχεδιασμό του προγράμματος, ακριβώς για τους παραπάνω λόγους, πέρα από το μάθημα της Ιστορίας, θα μπορούσε να εμπλακεί και το μάθημα της Αγωγής του πολίτη σε ένα τέτοιο πρόγραμμα, ενώ ιδιαίτερα σε περίπτωση που υπάρχουν μαθητές στην τάξη που είναι οι ίδιοι προσφυγικής ή/και μεταναστευτικής καταγωγής, θα ήταν χρήσιμο να δημιουργηθεί το κατάλληλο παιδαγωγικό κλίμα ώστε να έχουν τη δυνατότητα, πάντα με την προϋπόθεση του σεβασμού στη δική τους επιλογή ως προς τον βαθμό έκθεσης, να «φέρουν» ό,τι εκείνοι θέλουν από την κουλτούρα του τόπου καταγωγής, μεταξύ άλλων τους χορούς, δεδομένου ότι όπως έχει επισημανθεί σε μία πολυπολιτισμική τάξη, ο χορός είναι ένα πρώτης τάξεως μέσο για να επιτευχθεί η διαπολιτισμική επικοινωνία.²¹

Παρ' όλο που οι διαστάσεις αυτές τέθηκαν στον σχεδιασμό άλλων, κατοπινών σχολικών προγραμμάτων, των οποίων η εφαρμογή και τα αποτελέσματα αυτής μένει να αξιολογηθούν και να παρουσιαστούν στο

¹⁸ Νάσκου – Περάκη (2015) 1.

¹⁹ Τσιάκαλος (2011) 328-332.

²⁰ Μάρκου (1997) 215-246.

²¹ Αθανασοπούλου (2015) 29-63.

πλαίσιο άλλων εργασιών, παρ' όλο που το πρόγραμμα που παρουσιάζεται στην παρούσα εργασία δεν σχεδιάστηκε εξ αρχής ως πρόγραμμα για την ετερότητα, στην πορεία ωστόσο, δόθηκαν οι κατάλληλες αφορμές για να δώσουμε και αυτή τη διάσταση, ενώ σε έναν μεγάλο βαθμό μας προετοίμασαν και για τις μελλοντικές, σχετικές με την ετερότητα, δράσεις. Πιστεύουμε δε ότι στην πραγματικότητα, οι αφορμές αυτές ενυπάρχουν στο Θέατρο της Σιωπής, και γι' αυτό προέκυψαν αβίαστα από τα ίδια τα παιδιά. Το πρόγραμμα υλοποιήθηκε κυρίως μέσα από το θεατρικό παιχνίδι, από τον θεατρικό αυτοσχεδιασμό, με ή χωρίς λόγο. Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκαν εποπτικά μέσα για να έρθουν οι μαθητές σε επαφή με τους σπουδαιότερους δημιουργούς του σωματικού θεάτρου και του χοροθεάτρου από τον 20ό αιώνα και εξής, αλλά και για τη σχέση τους με τη σύγχρονη νεανική κουλτούρα.²² Κατά κύριο λόγο, προτιμήθηκαν δραστηριότητες που προτείνονται από τα υπάρχοντα σχολικά βιβλία για τη θεατρική αγωγή, αλλά και από άλλα βιβλία με θεατρικές μεθόδους, παιχνίδια και τεχνικές, που κυκλοφορούν στο εμπόριο. Πέρα από τη στράτευση του Μαρσέλ Μαρσό στον αντιναζιστικό αγώνα, πιστεύαμε εξ αρχής και μάλλον επιβεβαιωθήκαμε πως τα παραπάνω μέσα ανταποκρίνονται στους στόχους που είχαμε εξ αρχής θέσει, μεταξύ άλλων στο να έρθουν οι μαθητές σε επαφή με την ταυτότητά τους και με τον Άλλο, κατά τη θεωρία του Λεκόκ για τη μάσκα και το «ποιητικό σώμα»,²³ αλλά και στους ακόλουθους: π.χ., να έρθουν οι μαθητές, βιωματικά, σε επαφή με τη σπουδαία τέχνη της μιμικής, αναγνωρίζοντας τον πρωταρχικό της ρόλο στο θέατρο, αλλά και γενικότερα στη ζωή, να αναγνωρίσουν τις άπειρες επικοινωνιακές δυνατότητες του σώματός τους, να έρθουν σε επαφή με τις εναλλακτικές μορφές θεάτρου, που τείνουν να επικρατήσουν παγκόσμια, συνδέοντας το δρώμενο με την τελετουργία, να αντιληφθούν τη διασύνδεση της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας της ευρωπαϊκής ηπείρου με τα καλλιτεχνικά κινήματα στον ίδιο χώρο.

Στο πλαίσιο αυτό, το πρόγραμμα συνδέθηκε όχι μόνο με το μάθημα της Ιστορίας, αλλά και με τον θεσμό των σχολικών εορτών, υπό ένα εναλλακτικό πρίσμα, αλλά και με την εφαρμογή της έμφυλης διάστασης (gender mainstreaming), σύμφωνα με το σχετικά πρόσφατο μνημόνιο συνεργασίας, που είχε ήδη προηγηθεί μεταξύ της Γ.Γ. Ισότητας των φύλων, του Κέντρου Ερευνών για Θέματα Ισότητας και του Υπουργείου Παιδείας και τη σχετική επιμόρφωσή μας. Αναφορικά με την έμφυλη διάσταση, το μέρος αυτό του προγράμματος παρουσιάστηκε στο 4ο διεθνές συνέδριο της Ένωσης Δραματοθεραπευτών και Παιγιοθεραπευτών Ελλάδας (ΕΔΠΕ) με θέμα: «Έρωσ και Ψυχή. Από τον Μύθο Στην Προοπτική», που διεξήχθη στην Αθήνα από 2 – 4 Δεκεμβρίου 2016. Τόσο για τον σύγχρονο διαθεματικό φεμινισμό όσο και για το ΛΟΑΤΚΙ κίνημα σε όλο τον δυτικό κόσμο κατά τα τελευταία έτη, θέματα όπως οι διακρίσεις κατά των μη

²² Soclof (2011).

²³ Λεκόκ (2005) 62-73.

προνομιούχων οικονομικά και κοινωνικά στρωμάτων, εν γένει ο φυλετικός και ο κοινωνικός ρατσισμός, έχουν επιτέλους αρχίσει να απασχολούν σοβαρά τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο «καλών» πρακτικών στην εκπαίδευση, αν και όχι μόνο. Οφείλουμε να συγχαρούμε, υπ' αυτή την έννοια, τους αρμόδιους φορείς, οι οποίοι μερίμνησαν ώστε να οργανωθούν και να πραγματοποιηθούν, κατά το σχολικό έτος 2016-2017, ημερίδες και επιμορφωτικά προγράμματα για εκπαιδευτικούς της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης σε θέματα ισότητας των φύλων και των έμφυλων διακρίσεων.²⁴ Οι παραπάνω δραστηριότητες αποδείχτηκαν ιδιαίτερα αγαπητές στους μαθητές, καθώς το κοινό αυτό αντιλαμβάνεται διαφορετικά το σώμα του, αλλά και έχει ανάγκη να εκφραστεί μέσα από αυτό ως προς την ταυτότητα του φύλου του, να παίζει με τα στερεότυπα που του επιβάλλει η κοινωνία, καθώς αναπτύσσεται και ωριμάζει συναισθηματικά.

Με αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε ότι η θεατρική αγωγή δεν είναι λιγότερο απαραίτητη για το κοινό αυτό, και θα ήταν ίσως χρήσιμο να αναθεωρήσει τη στάση του το αρμόδιο Υπουργείο σε ένα μελλοντικό σχεδιασμό. Σε αυτό συνηγορεί η ενεργή συμμετοχή ακόμη και των γονέων, που βρήκαν κι εκείνοι την ευκαιρία να «παίζουν», όταν τους ζητήθηκε στην τελική παρουσίαση του προγράμματος στο 2ο Δημοτικό Σχολείο Νέας Σμύρνης, ενώ ανάλογη ήταν η στάση των συναδέλφων εκπαιδευτικών αλλά και η υποδοχή των γονέων στην καθιερωμένη σχολική γιορτή για την επέτειο της Επανάστασης του 1821 στο 12ο δημοτικό, που πήρε τη μορφή ενός αφιερώματος στο ποιητικό έργο του Διονυσίου Σολωμού, που προσφέρεται για μια αναγωγή από την εθνική στην παγκόσμια ταυτότητα μέσα από τις κατάλληλες θεατρικές τεχνικές και μεθόδους, οι οποίες χρησιμοποιήθηκαν και στη γιορτή λήξης του σχολικού έτους στο ίδιο σχολείο, όπου μέσα από τη σωματική, την παγκόσμια γλώσσα παρουσιάστηκε με έναν σύγχρονο τρόπο ένα πανόραμα του ελληνικού πολιτισμού, αποφεύγοντας φολκλορικά κλισέ και ρητορικές εξάρσεις.

Κλείνοντας, θα αναφέρουμε ενδεικτικά διάφορες αφορμές που μας δόθηκαν με βάση το πρόγραμμα, στο παραπάνω πλαίσιο. Μέσα από τα παρακάτω ιστορικά έργα, επιδιώξαμε να συμπληρώσουμε στην τάξη, πάντα με τη συνεργασία των συναδέλφων δασκάλων, τη -μέσω του μαθήματος της ιστορίας- διδασκαλία των αντίστοιχων περιόδων, αλλά και να βοηθήσουμε τους μαθητές να αντιληφθούν τη διασύνδεση της πρόσφατης πολιτικής ιστορίας της ευρωπαϊκής ηπείρου και ειδικότερα της Ελλάδας, με τα καλλιτεχνικά κινήματα, κυρίως όμως με τη στάση του πνευματικού κόσμου απέναντι στους αγώνες των λαών για την ελευθερία, την αξιοπρέπεια, την ειρηνική συνύπαρξη, την αμοιβαία κατανόηση, τον αλληλοσεβασμό.

Η «Εξοδος του Μεσολογγίου» είναι πίνακας ζωγραφικής του Θεόδωρου Βρυζάκη, που κοσμεί το βιβλίο μαθητή της ιστορίας για τη

²⁴ Πετρίτης (2017).

Στ' τάξη του δημοτικού και άρα ήταν ένα έργο προσιτό στους μαθητές,²⁵ ώστε να παρουσιάσουν με τα σώματά τους «ζωντανούς πίνακες» με θέμα το ιστορικό αυτό γεγονός. Μέσα από τον πίνακα του Βρυζάκη, αλλά και τον ποιητικό λόγο των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Διονύσιου Σολωμού²⁶ και τη μελοποίηση του έργου αυτού από τον Γιάννη Μαρκόπουλο, οι μαθητές είχαν την ευκαιρία να κάνουν την αναγωγή από το συγκεκριμένο γεγονός ως πηγή εθνικής υπερηφάνειας, στο έργο ως παγκόσμιο σύμβολο, μία αναγωγή που σύμφωνα με «στοχασμούς» του ποιητή, ήταν βασικός του στόχος.²⁷

Η «Γκουέρνικα» – «Γκουέρνικα του Αιγαίου». Αυτός ο τεράστιος καμβάς, περιγράφει τη βαρβαρότητα του πολέμου και ειδικότερα του φασισμού. Ο Πικάσο εμπνεύστηκε το έργο όταν, στις 26 Απριλίου 1937, Γερμανοί πιλότοι ισοπέδωσαν τη βασκική κωμόπολη Γκερνίκα.²⁸ Έτσι, ένα μοναδικό ιστορικό τεκμήριο της βαρβαρότητας του φασισμού, που μεταξύ άλλων έδωσε το 2015, στον Βούλγαρο σκιτσογράφο Joncho Savon την έμπνευση ώστε να αποτυπώσει τη φρίκη του σημερινού προσφυγικού δράματος²⁹ αλλά δεν έχει μέχρι στιγμής βρει «χώρο» στην επίσημη εκδοχή της σχολικής ιστορίας στη Στ' τάξη, αξιοποιήθηκε ώστε μέσα από το μάθημα της θεατρικής αγωγής να αποτελέσει αφορμή για την παντομιμική αναπαράσταση και την ορχηστική έκφραση.

Το Καταραμένο Φίδι. Το Ελληνικό Χορόδραμα ήταν καλλιτεχνικό σωματείο, που ιδρύθηκε από τη Ραλλού Μάνου. Για το μπαλέτο, Το Καταραμένο Φίδι, η Μάνου συνεργάστηκε με την καλλιτεχνική πρωτοπορία της εποχής αλλά και με τον Ευγένιο Σπαθάρη, με σκοπό να παντρέψει στοιχεία της ελληνικής παράδοσης με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό, δημιουργώντας μια χαρακτηριστικά ελληνική, αλλά νεωτερική ταυτότητα όπως φαίνεται από το αρχείο της χορογράφου.³⁰ Η σχετική με το θέμα αυτό βιντεοπροβολή κάλυψε ένα σημαντικό κενό του σχολικού βιβλίου,³¹ καθώς είναι σημαντικό να κατανοήσουν οι μαθητές ότι η τέχνη του χορού μπόρεσε να ανθίσει, παρά την αμφιλεγόμενη μεταπολεμική πρόοδο, αλλά και τις πληγές που άφησε ο εμφύλιος πόλεμος στη χώρα μας, υπό τις διεθνείς ψυχροπολεμικές συνθήκες.

²⁵ Κολιόπουλος et al. (χ.χ.) 121.

²⁶ Βελουδής (2006).

²⁷ Βελουδής (1997).

²⁸ Ρόρρης (2017).

²⁹ Pappas (2016).

³⁰ βλ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου (2005).

³¹ Κολιόπουλος et al. (ό.π.) 218-223.

Βιβλιογραφία

- Agamben, G. (2007): *Κατάσταση εξαίρεσης: Όταν η έκτακτη ανάγκη μετατρέπει την εξαίρεση σε κανόνα* (μετ. Μ. Οικονομίδου), Αθήνα.
- Agamben, G. (2005): *Homo sacer: Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή ασχήμεας* (μετ. Π. Τσιαμούρας), Αθήνα.
- Αθανασοπούλου, Ο. (2015): «Η διαπολιτισμική φύση του χορού: Μια ‘διαδρομή’ από τους χορούς των ευγενών σε σύγχρονες μορφές έκφρασης» <http://ir.lib.uth.gr/bitstream/handle/11615/42911/13897.pdf> [20-12-2017].
- Ανάν, Κ. (2006): «Διεθνής Ημέρα Μνήμης των Θυμάτων του Ολοκαυτώματος - Μήνυμα του Κόφι Ανάν, Γενικού Γραμματέα ΟΗΕ» http://www.unric.org/el/index.php?option=com_content&view=article&id=3505&catid=22:--humanitarian&Itemid=30 [20-12-2017].
- Αντωνίου, Γ., Κοσμίδης, Σ., Ντίνας, Η. και Σαλτιέλ, Λ. (2017): *Ο Αντισημιτισμός στην Ελλάδα σήμερα: Εκφάνσεις, αίτια και αντιμετώπιση του φαινομένου*, Θεσσαλονίκη.
- Βελουδής, Γ. (1997): *Διονυσίου Σολωμού Στοχασμοί στους «Ελεύθερους Πολιορκισμένους»: Ιταλικό κείμενο, μετάφραση, εισαγωγή, σχόλια*, Αθήνα.
- Βελουδής, Γ. (2006): *Διονυσίου Σολωμού: Οι ελεύθεροι πολιορκισμένοι: Ερμηνευτική έκδοση: Εισαγωγή, κείμενο, σχόλια*, Αθήνα.
- Γεωργίου, Γ., Δημητρίου, Δ. και Πολίτου Ε. (χ.χ.): *Ο χρόνος των Τσιγγάνων*, Ιωάννινα.
- Goffman, E. (2001): *Στίγμα: Σημειώσεις για τη διαχείριση της φθαρμένης ταυτότητας* (μετ. Δ. Μακρυνιώτη), Αθήνα.
- Έκο, Ο. (2007): *Η ιστορία της ασχήμεας* (μετ. Δ. Δότση και Α. Χρυσοστομίδης), Αθήνα.
- Hall, E. (1977): *Beyond culture*, New York, London, Toronto, Sydney, Auckland.
- Jacobs, P. (χ.χ.): «Charlie Chaplin made Hitler cry: Silent film star braved disapproving execs to parody the Nazi leader» <https://medium.com/war-is-boring/charlie-chaplin-made-hitler-cry-17f8c7d611f9> [20-12-2017].
- Καπυμπάρα. (2012): «Ο “ρατσισμός απ’ την ανάποδη”» <https://parallhlografos.wordpress.com/2012/06/22/o-ρατσισμος-απ-την-αναποδη/> [20-12-2017].
- Κολιόπουλος, Ι., Μιχαηλίδης, Ι., Καλλιανιώτης, Α. και Μινάογλου, Χ. (χ.χ.):

Ιστορία Στ' δημοτικού: Ιστορία του νεότερου και σύγχρονου κόσμου: Βιβλίο μαθητή, Αθήνα.

Λεκός, Ζ. (2005): *Το ποιητικό σώμα: Μια διδασκαλία της θεατρικής πράξης* (μετ. Έ. Βόγλη), Αθήνα.

Lichfield, J. (2007): «Silence falls on Marcel Marceau, master of the mime» <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/news/silence-falls-on-marcel-marceau-master-of-the-mime-464626.html>[20-12-2017].

Litvak, S. (2015): «The Silent Hero» <https://www.accidentaltalmudist.org/heroes-blog/2016/11/23/the-silent-holocaust-hero>[20-12-2017].

Μάρκου, Γ. (1997): *Εισαγωγή στη διαπολιτισμική εκπαίδευση: Ελληνική και διεθνής εμπειρία*, Αθήνα.

Νάσκου-Περάκη, Π. (2015): «Η έννοια και η λειτουργία του ασύλου στο δημόσιο διεθνές δίκαιο» <http://www.naskouperraki.gr/wp-content/uploads/2015/01/Η-έννοια-και-η-λειτουργία-του-θεσμού-του-ασύλου-στο-Δημόσιο-Διεθνές-Δίκαιο>..pdf[20-12-2017].

Navoth, M. (2011): «Αντισημιτισμός στην Ελλάδα: Η δίκη του Κωνσταντίνου Πλεύρη» <https://kis.gr/files/Stephen%20Roth%20Institute%20on%20Plevris%20gr.pdf>[20-12-2017].

Nielsen, R. (2017): «The White Genocide Conspiracy Theory and Why It's Nonsense» <https://whistlinginthewind.org/2017/05/04/the-white-genocide-conspiracy-theory-and-why-its-nonsense/>[20-12-2017].

Pappas, G. (2016): «Guernica Transformed: A Bulgarian Cartoonist Transforms Picasso's Classic to Raise Awareness of Refugee Suffering» <http://www.pappaspost.com/guernica-transformed-a-bulgarian-cartoonist-transforms-picassos-classic-to-raise-awareness-of-refugee-suffering/>[20-12-2017].

Πετρίτης, Σ. (2017): «Πρότυπα ομορφιάς και αντιρατσιστική εκπαίδευση» <http://www.avgi.gr/article/10811/7153995/protypa-omorphias-kai-antiratsistike-ekpaideuse>[20-12-2017].

Ρόρρης, Γ. (2017): «Γκουέρνικα: Η ιστορία ενός πίνακα» <http://theartofcrime.gr/guernika/>[20-12-2017].

Soclof, A. (2011): «Did Michael Jackson learn the moonwalk from a Holocaust survivor?» <https://www.jta.org/2011/08/29/the-archive-blog/did-michael-jackson-learn-the-moonwalk-from-a-holocaust-survivor>[20-12-2017].

Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χ. (2005): *Αρχείο Ραλλούς Μάνου: Η ζωή και το έργο της*, Αθήνα.

Σχορετσανίτης, Γ. (2015): «Βουβωνική πανώλης: Σύντομη περιπλάνηση στην ιστορία» http://www.24grammata.com/wp-content/uploads/2015/09/Sho-retsantis-panoli-24grammata.com_.pdf[20-12-2017].

Thornton, B. S. (2012): «Melting Pots and Salad Bowls» <https://www.hoover.org/research/melting-pots-and-salad-bowls>[20-12-2017].

Τριβιζάς, Ε. (2012): *Η τελευταία μαύρη γάτα*, Αθήνα.

Τσιάκαλος, Γ. (2011): *Οδηγός αντιρατσιστικής εκπαίδευσης*, Θεσσαλονίκη.

