ePublishing
ΕΚΤ ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Theatro-Logos

No 7 (2025)

Theatro-Logos 7

https://epublishing.ekt.gr | e-Publisher: EKT | Downloaded at: 12/10/2026 16:25:37

ΘΕΑΤΡΟ-ΛΟΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το Θέατρο: Τέχνη και Έρευνα

Επισκόπηση θεατρολογικής έρευνας

Παρουσίαση βιβλίων

Ανασκόπηση θεατρικών παραστάσεων

Παιδαγωγική του θεάτρου – Θέατρο στην εκπαίδευση

Θέατρο στην περιφέρεια

Ελληνική δραματουργία

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο

Συνεντεύξεις καλλιτεχνών και επιστημόνων του θεάτρου

Podcast

ψηφιακή έκδοση
από τον
Πανελλήνιο Επιστημονικό
Σύλλογο Θεατρολόγων

Κεντρικό αφιέρωμα: «θέατρο ντοκουμέντο»

Τεύχος 7
Δεκέμβριος 2025

ISSN: 2945-0144

ISSN: 2945-0144

Στο εξώφυλλο, στιγμιότυπο
από την παράσταση *Σπυριδούλες*
της ομάδας 4Frontal.

Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή

Η διάθεση είναι δωρεάν

ψηφιακή έκδοση:
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ
Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)
5ος όροφος
Τ.Κ. 10679, Αθήνα
www.pesyth.com
contact@pesyth.com

©2025

ISSN: 2945-0144

ΘΈΑΤΡΟ-ΛΌΓΟΣ

μια περιοδική έκδοση για το Θέατρο: Τέχνη και Έρευνα
Δεκέμβριος 2025
τεύχος 7

Επιμελήτριες περιοδικού
Ευδοκία Μανόχη και Ειρήνη Πολυδώρου

Επιμελητής ψηφιακής έκδοσης
Χρήστος Θεοχαρόπουλος

Επιμέλεια κεντρικού αφιερώματος
«Θέατρο ντοκουμέντο»
Ειρήνη Αρτοπούλου, Αγαθή Τέλη, Ελένη Χατζηγεωργίου

Επισκόπηση θεατρολογικής έρευνας
Παρασκευή Δαμάλα, Ανθή Χοτζάκογλου

Παρουσίαση βιβλίων
Μαρίζα Γαλάνη, Ευδοκία Δεληπέτρου

Ανασκόπηση παραστάσεων
Παύλος Γκολομάζος, Σοφία Παρτσινεβέλου

Παιδαγωγική του θεάτρου / Θέατρο στην εκπαίδευση
Ευφροσύνη Κουτσογιάννη, Μαρία Μπατάνη

Θέατρο στην περιφέρεια
Παρασκευή Δαμάλα, Ελένη Χατζηγεωργίου

Ελληνική δραματουργία
Ειρήνη Αρτοπούλου, Ανθή Χοτζάκογλου

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο
Παύλος Γκολομάζος, Ειρήνη Πολυδώρου

Συνεντεύξεις καλλιτεχνών και επιστημόνων του θεάτρου
Μαρίζα Γαλάνη, Πετρούλα Χαραλαμπίδου

Podcast
Αικατερίνη Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη

Διόρθωση κειμένων
Αικατερίνη Θεοδωράτου, Μαρία Κολτσίδα, Αγαθή Τέλη

ISSN: 2945-0144

ISSN: 2945-0144

Περιεχόμενα

Editorial 8

Για τη Γεωργία

Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευφροσύνη Κουτσογιάννη,
Μαρία Μπατάνη, Νάγια Μποέμη, Ασημίνα Ξηρογιάννη 10

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ

Επισκόπηση Θεατρολογικής Έρευνας

Μύθος, σώμα, τελετουργία στο παραδοσιακό θέατρο Κατακάλι

Μαρίνα Μέργου 21

Παρουσίαση Βιβλίων

***Nothing for Nothing* του Γιώργου Διαλεγμένου:**
Μια σκηνική τελετουργία για τη μνήμη, τη φθορά και το υπαρξιακό κενό

Μαρία Κ. Μανωλοπούλου 28

Ανασκόπηση Θεατρικών Παραστάσεων

Θεατρική εμπειρία παράστασης playback *Μετά την Τρικυμία*

Αναστασία Γρυσμπολάκη, Φαίδρα Αναστασίου-Βενέτη, Μυρτώ Καράμπελα,
Νικόλαος Σταματιάδης, Θεοδώρα Σκαλή, Λάμπρος Γιώτης 33

Παιδαγωγική του Θεάτρου / Θέατρο στην Εκπαίδευση

Η συμβολή του εκπαιδευτικού δράματος και του θεατρικού παιχνιδιού
στη σχολική τάξη

Μάνος Καβίδας 41

Όρνιθες του Αριστοφάνη: Αξιοποιώντας τις τεχνικές του Θεάτρου Φόρουμ με σκοπό την άμβλυνση του φαινομένου του σχολικού εκφοβισμού στο Δημοτικό
Ελένη (Έλλη) Κορρού 46

Το Εκπαιδευτικό Δράμα ως όχημα αντιμετώπισης του σχολικού εκφοβισμού
Μαίρη Παππά 53

Θέατρο στην Περιφέρεια

Φοιτητική συνδημιουργία και θεατρικοί δεσμοί με την πόλη του Ναυπλίου. Το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής ως παράδειγμα.
Ερμής Περιστέρης 58

Από την πρωτεύουσα στην περιφέρεια: Οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις της Μαρίας Καντιφέ στην Κρήτη. Η _Μήδεια_ του Ευριπίδη.
Άννα Τζανιδάκη 67

Ελληνική δραματουργία

Φαγητό, θάνατος και ζωή στο _Ζωές για φάγωμα_ του Σάκη Σερέφα
Ουρανία Αναγνώστου 74

Πολιτιστική πολιτική και θέατρο

Ο ψυχιατρικός εγκλεισμός και η Art Brut ως αισθητικό και ηθικό πρότυπο στο χοροθεατρικό έργο του Ντανιέλ Λομμέλ
Κατερίνα Κήκου 78

Συνεντεύξεις Καλλιτεχνών και Επιστημόνων του Θεάτρου

Συνομιλία με τον σκηνοθέτη Στάθη Λιβαθινό
Φωτεινή Οικονομοπούλου 84

4ο Podcast

Επαγγελματίας θεατρολόγος
Αικατερίνη Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη 91

ISSN: 2945-0144

ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:
«ΘΕΑΤΡΟ ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ»
(σελ.94-132)

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

Ιωάννα Αλεξανδρή 94

Ιστορία και πρωτότυπη δραματουργία: Μία συζήτηση με τους Νεφέλη Μαϊστράλη και Θανάση Ζερίτη

Νίκη Κάβουρα 102

Σκηνές που ζωντανεύουν τη μνήμη: Το Θέατρο Ντοκουμέντο ως ταξίδι και πολιτική πράξη

Μαριάνθη Καλύβα 109

Ριζωματικές συνάψεις και θέατρο ντοκουμέντο: *50 χιλιόμετρα αρχείων* των Rimini Protokoll

Αναστασία Λιώρη 117

Μετά τη σκηνή: Το ίχνος του σύγχρονου θεάτρου ντοκουμέντο στον χάρτη της παγκόσμιας δραματουργίας

Μάρθα Μπουζιούρη 125

ISSN: 2945-0144

Editorial

> *[...] και εγώ στέκομαι σαν ηθοποιός πάνω στη σκηνή, άραγε θα ξέρω τα λόγια μου, μήπως είναι το τέλος του έργου ήδη γραμμένο, προκαθορισμένο και εγώ απλώς το εκφωνώ, κάτι πανάρχαιο, τα λόγια βγαίνουν από το στόμα μου, το αίμα μου βρίσκει τον δρόμο του από μόνο του, γύρω μου μύες και σάρκα, κάθομαι μέσα στον εαυτό μου και κοιτάζω μέσα από τα μάτια μου σαν να βλέπω από στενό φωταγωγό, εκεί είναι ο κόσμος, εκεί είναι το άλλο, άνθρωποι, δρόμοι, σύννεφα, δωμάτια, πεπρωμένα, και ανήκω κι εγώ εκεί, ανήκω μέσα σε αυτό -*
>
> —Peter Flamm, *Εγώ;* (Μαρία Μαντή, μετ.), Μεταίχμιο, 2025

Ο Χανς, ο πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος *Εγώ;*, μερικές δεκάδες ώρες αφού έχει αποχωρήσει από το πεδίο μάχης μετά τη λήξη του πρώτου παγκόσμιου πολέμου, αναγνωρίζει ότι η αντίληψή του έχει καταπονηθεί σε τραυματικό βαθμό όταν δυσκολεύεται να τεκμηριώσει αν όσα συμβαίνουν σε εκείνον και το περιβάλλον του αποτελούν πραγματική ζωή ή θεατρικό έργο. Με το θέατρο ντοκουμέντο τοποθετημένο, για αυτό το τεύχος, στο προσκήνιο της έρευνας στον χώρο των παραστατικών τεχνών αναδεικνύεται η ανάγκη των ανθρώπων η τέχνη να αποτελεί ένα οδοιπορικό εργαλείο αντίληψης και συσχετισμού μας με τον κόσμο. Σας καλούμε να γνωρίσουμε μαζί από τις σελίδες του κεντρικού αφιερώματος σημασίες και παραδείγματα του θεάτρου ντοκουμέντο. Να παρατηρήσουμε στις μεταμορφωτικές δυνατότητες του θεάτρου την πλάνη της ενικής αλήθειας. Να αναγνωρίσουμε παρόμοια με τον Χανς την πολλαπλότητα του κόσμου στο φάσμα που προκύπτει όταν τεκμήρια και θεατρική επινόηση συνέρχονται και διαπερνούν το πρίσμα της δημιουργικής διεργασίας. Από τον φιλοσοφικό αντίκτυπο των Deleuze και Guattari στο έργο των Rimini Protokoll και την *αυτοκοινωνιογραφία* στη σκηνή των Louis και Eribon ως την *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του Νερού* του Ανέστη Αζά να προσεγγίσουμε το θέατρο ντοκουμέντο ως *ταξίδι και πολιτική πράξη,* ως *ίχνος* της σύγχρονης ιστορίας στη δραματουργία. Να συνομιλήσουμε με τη Νεφέλη Μαϊστράλη και τον Θανάση Ζερίτη για τις *Σπυριδούλες* και τη σχέση τέχνης, ιστορίας και κοινωνικής συνείδησης. Να παρακολουθήσουμε με θεατρολογική ζέση τη νέα ώθηση που δίνει το θέατρο ντοκουμέντο στην ελληνική δημιουργία με έργα και πρωτοβουλίες διεθνούς προοπτικής όπως το *Ορυχείο Ίψεν – Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό,* αλλά και το Διεθνές Δίκτυο Θεάτρου Ντοκιμαντέρ.

Η μνήμη μάς απασχολεί και στο *Nothing for Nothing* του Γιώργου Διαλεγμένου, ως σκηνική τελετουργία, φθορά και υπαρξιακό κενό. Στις *Ζωές για φάγωμα* του Σάκη Σερέφα, το φαγητό γίνεται ζωή, αλλά και «μνήμη που τρώγεται», ενώπιον του θανάτου. Προβληματιζόμαστε για τον ψυχιατρικό εγκλεισμό μέσα από το συνολικό χοροθεατρικό έργο του Ντανιέλ Λομμέλ. Ανακαλύπτουμε τρόπους για μια δική μας πιθανή συμβολή στο *Μετά την Τρικυμία* της ομάδας «Playback Ψ», ως γόνιμη συνάντηση μεταξύ θεατρολόγων και επαγγελματιών της ψυχικής υγείας. Εμπνεόμαστε από το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής στο Ναύπλιο και από το έργο του Θεατρικού Περίπλου στην Κρήτη. Εμπλουτίζουμε τις ιδέες μας για πρακτικές εφαρμογές στο

ISSN: 2945-0144

θέατρο στην εκπαίδευση σε καίρια θέματα, όπως η ενσυναίσθηση και ο σχολικός εκφοβισμός. Παρακολουθούμε τη *μνήμη* ενός ολόκληρου σημειολογικού συστήματος να παραμένει ζωντανή μέσα από τον μύθο, το σώμα και την τελετουργία στο ινδικό παραδοσιακό θέατρο Κατακάλι. Υποδεχόμαστε τον σκηνοθέτη Στάθη Λιβαθινό, που μας τιμά με την παρουσία του και μας διδάσκει ότι «ο σκηνοθέτης υπάρχει χάριν του ηθοποιού».

Στο podcast αυτό δίνουμε το μικρόφωνο στις και στους συναδέλφους μας, οι προφορικές μαρτυρίες των οποίων από την εμπειρία τους ως επαγγελματίες θεατρολόγοι σε διάφορους χώρους δημιουργούν ένα ηχητικό μωσαϊκό. Σκοπός της εκπομπής αυτής είναι να αναδειχθεί το αναντικατάστατο της επιστημονικής επάρκειας και η πολυσχιδία της επαγγελματικής μας απασχόλησης ως θεατρολόγοι.

Με συγκίνηση δημιουργήσαμε και μοιραζόμαστε μαζί σας ένα τεκμήριο για τη μνήμη της εκλιπούσας συναδέλφου μας Γεωργίας Κακαρά. Η Γεωργία στήριζε με το ενωτικό, αλληλέγγυο και ανιδιοτελούς προσφοράς πνεύμα της αυτό το εγχείρημα που φέρνει κοντά θεατρολόγους από όλες τις σχολές, από όλες τις βαθμίδες και από όλους τους επαγγελματικούς χώρους να συνεργαστούν με συγγραφείς που έχουν την πρόθεση να δημοσιεύσουν στον *Θέατρο-Λόγο*.

Το περιοδικό μας αποσκοπούμε να αποτελεί ένα βήμα για την επιστημονική μας κοινότητα και για την τέχνη που υπηρετούμε. Εάν έχετε προτάσεις για το πώς αυτό το εγχείρημα μπορεί να βελτιώνεται, σας περιμένουμε κοντά μας. Μέλη της ομάδας μπορούν να γίνουν τα μέλη του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων που επιθυμούν να συνεισφέρουν από όποιο μέρος και αν βρίσκονται στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό.

Με τις ευχές μας για υγεία και δημιουργία το 2026, παρουσιάζουμε με χαρά το έβδομο τεύχος μας και ανυπομονούμε να λάβουμε και τα δικά σας άρθρα στο μέλλον.

Ευδοκία Μανόχη και Ειρήνη Πολυδώρου

ISSN: 2945-0144

Στη μνήμη της Γεωργίας

Έκλεισε η αυλαία, Γεωργία…
Μα σα να φαίνεται η μορφή σου στις κουίντες.
Ένα φως. Εσύ!
Σαν φλόγα μικρή, φωτεινή, ελπιδοφόρα.
Για να φωτίζεις τα παιδιά να βλέπουν στα σκοτάδια όνειρα όμορφα.
Εσύ ξέρεις πολύ καλά πως το Θέατρο δεν είναι μόνο Τέχνη.
Είναι μάθημα ψυχής,
Είναι ένας κόσμος για να συναντιούνται οι άνθρωποι.

Γεμάτη συναισθήματα πάντα η σκηνή.
Μένει η λύπη.
Μα και η ευγνωμοσύνη που κερδίσαμε λίγο από το φως σου.
Μπορεί οι προβολείς να σβήνουν, Γεωργία,
Μα δεν σβήνει η μνήμη.
Θα είσαι πάντα φως μες στις ψυχές μας.
Κι αν έφτασε στο τέλος η παράσταση
Για σένα άνοιξε αλλού μία αυλαία.

Ευφροσύνη Κουτσογιάννη – Μαρία Μπατάνη
Σεπτέμβριος 2025

ISSN: 2945-0144

Γράμμα στη σιωπή

Μακάρι να πίστευα σε μια άλλη ζωή.
Τότε θα έλεγα πως θα σε δω εκεί.
Δεν ξέρω αν ακούς, σου μιλώ στη σιωπή.
Στη σιωπή που η απώλειά σου γεννάει.

Έφυγες μια μέρα ξαφνικά,
όμως άφησες πίσω σου μια ζεστασιά, μια σφικτή αγκαλιά,
καθώς η παρουσία σου ήταν φως και προσφορά.
Κάθε μικρή σου πράξη άγγιζε τον κόσμο χωρίς να το ξέρεις.
Κάθε μικρή σου πράξη ήταν μεγάλη και βαθιά.
Πώς να περάσει τέτοια ομορφιά στη λησμονιά;

Χωρίς προειδοποίηση πήγες στον τελευταίο σταθμό
αυτής της όμορφης, μα και σκληρής ζωής.
Πήρες το τρένο για κάπου αλλού
για τόπο που δεν γνωρίζω ούτε και ορίζω.
Απλά είχα άρνηση να το παραδεχτώ,
Πώς έγινε έλεγα και ξανάλεγα αυτό.

Οπότε πάει καιρός,
πάει καιρός, Γιωργία, αρκετός

-κυλά χωρίς να ρωτάει, βλέπεις, δυστυχώς-
και μόλις βρήκα εν τέλει

έναν τρόπο να στο πω
με αυτούς τους στίχους τώρα εδώ
και μ΄ ένα βάρος να μου σφίγγει την καρδιά
το στερνό αντίο.

Ασημίνα Ξηρογιάννη

ISSN: 2945-0144

Για τη Γεωργία, για την παιδαγωγική της ευαισθησία, τη συνεχή αναζήτηση, την πίστη της στη δύναμη της Θεατρικής Αγωγής

Αν μπορεί να δοθεί μια απάντηση στο ερώτημα τι ορίζει μια σχέση και τι συγκροτεί ουσιαστική επικοινωνία, τότε αυτή βρίσκεται στις ποιότητες που αναδύονται και στους τρόπους που συναντιούνται οι άνθρωποι. Η πρώτη μου επαφή με τη Γεωργία ήταν ημέρα Παρασκευή 06/03/2020 στο 10ο Δημοτικό Σχολείο Εύβοιας στο πλαίσιο της 1ης επιμορφωτικής ημερίδας για εκπαιδευτικούς Θεατρικής Αγωγής της Διεύθυνσης Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Εύβοιας. Λίγο πριν ανακοινωθεί το κλείσιμο των σχολείων, λόγω της πανδημίας. Ήταν αυτές οι πρώτες ημερίδες που λειτούργησαν ως τόπος γνωριμίας, μοιράσματος και ανταλλαγής εμπειριών μεταξύ των εκπαιδευτικών Θεατρικής Αγωγής, που στόχευαν στην επαγγελματική τους ανάπτυξη και που έθεταν ένα πλαίσιο της μεταξύ μας συνεργασίας και επικοινωνίας.

Θυμάμαι την ευγένεια και την αγωνία της Γεωργίας, εκείνη την αγωνία που γεννιέται από τη στέρεα πίστη για τη σημασία της εκπαίδευσης στη διαμόρφωση ανθρώπων δημιουργικών και στοχαστικών. Σε όλη τη διάρκεια της συνεργασίας μας, η Γεωργία επικοινωνούσε και συζητούσε, ρωτούσε και αναστοχαζόταν, κι αυτά αποτελούν θεμελιώδη γνωρίσματα μίας εκπαιδευτικού που εξελίσσεται διαρκώς και αναζητά με συνέπεια πρακτικές να εμπλουτίζει και να μετασχηματίζει τη μαθησιακή διαδικασία, να κατανοεί βαθύτερα τους μαθητές και τις μαθήτριες, να θέτει γέφυρες συνεργασίας μεταξύ των εκπαιδευτικών.

Το έργο της μέσα από το μάθημα της Θεατρικής Αγωγής στα σχολεία και η υλοποίηση θεατρικών δράσεων, εργαστηρίων, παραστάσεων στην ευρύτερη κοινότητα αναδεικνύουν μία εκπαιδευτικό με βαθιά κατοχή του επιστημονικού της πεδίου και μία παιδαγωγό που υποστήριζε την ανθρωποκεντρική και πολιτισμική λειτουργία της Θεατρικής Αγωγής και του Θεάτρου. Πολυσχιδής και δημιουργικά ανήσυχη, όπως αποτυπώνεται στο επιστημονικό της έργο, ήταν μία παρουσία που δεν περιοριζόταν σε τεχνικές ή ρόλους, αλλά ακτινοβολούσε ανθρωπιά, παιδαγωγική ευαισθησία, κοινωνικό όραμα.

Στοχάζομαι κι εγώ διαρκώς τα στοιχεία της επαγγελματικής ταυτότητας του/της εκπαιδευτικού Θεατρικής Αγωγής. Μια ταυτότητα που απαιτεί αφοσίωση και επίγνωση ότι πρόκειται για ένα σύνθετο γνωστικό αντικείμενο, που ο/η εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής καλείται να μελετήσει και να σχεδιάσει μετασχηματίζοντάς το σε παιδαγωγικό βίωμα που ενεργοποιεί το σώμα, τη φαντασία, το συναίσθημα, τη συλλογική σκέψη. Σε αυτή τη διαδικασία, η σχέση και η επικοινωνία είναι η καρδιά της ίδιας της εκπαιδευτικής πράξης, όπου το θέατρο συναντά την ανθρώπινη εμπειρία και όπου η μάθηση γίνεται από κοινού δημιουργία. Η Γεωργία έφερε ακριβώς αυτήν την ταυτότητα, αναγνωρίζοντας ότι το κάθε παιδί φέρει εμπειρίες, συναισθήματα, πολιτισμικές αναφορές, και μετατρέποντας τη μαθησιακή διαδικασία σε χώρο γνήσιας επικοινωνίας και διαλόγου, αισθητικής έκφρασης και συλλογικής δημιουργίας.

Νάγια Μποέμη
Σύμβουλος Εκπαίδευσης Θεατρικής Αγωγής

Για τη Γεωργία
"Σαν μπήκα σπίτι μου άρχισα να χορεύω.
Ο ήχος μιας μπάντας με παρασύρει.
Σκίζω τον τοίχο, βρίσκομαι στους δρόμους,
χρωματισμένους εφιαλτικά, κι οι μπάντες να χτυπάνε τους ρυθμούς ξέφρενα,
ενώ 'γω χάνομαι μες στο χρόνο, μόνη, έρημη, αινιγματική, μεσ' από 'κει που ήρθα,
αφήνοντας πίσω μου ένα χαμόγελο παντοτινό στη μνήμη των ανθρώπων.
Γιατί ποτέ κανείς δε θα γνωρίσει, αν ήρθα, αν έφυγα
κι αν πράγματι υπήρξα κάποτε τυχαία ανάμεσά τους."
(Μάνος Χατζιδάκις - Χορεύοντας με τη σκιά μου)

Το ορχηστρικό *Χορός με τη σκιά μου* ήταν το πρώτο βιντεο-ποστ που τράβηξε το βλέμμα μου, μπαίνοντας στο εξαίσιο, εκπαιδευτικό-ποιητικό wakelet της πρόωρα εκλιπούσας συναδέλφου και φίλης Γεωργίας Κακαρά (Κακαρά, χ.χ.). Η τυπογραφική παύλα που χωρίζει τις δύο λέξεις, *εκπαιδευτικό-ποιητικό* έχει μόνο τυπική υπόσταση, ουσιαστικά θα έπρεπε να ελλείπει, γιατί ποίηση και εκπαίδευση είναι έννοιες που αλληλοπεριχωρούνται, άρρηκτα συνδεδεμένες και αμοιβαία τροφοδοτούμενες: η ποίηση είναι με τον τρόπο της μαθητεία, και η εκπαίδευση, χωρίς την ποίηση ως δομικό υλικό μένει γράμμα κενό. Το ήξερε αυτό καλά η Γεωργία, όταν δημιουργούσε μικρά τελετουργικά θαύματα στο σχολείο, όταν ανίχνευε τη δυναμική της επιτελεστικότητας στην ποίηση του Καβάφη ή του Σκαρίμπα και έστηνε δράσεις με αυτές, όταν αξιοποιούσε την τεχνολογία για να καταστήσει τον αναγκαστικό εγκλεισμό της πανδημίας όχι απλώς ανεκτό αλλά ακόμα και παραγωγικό, όταν συνέδεε με τόσο ευφάνταστο τρόπο τον ψηφιακό με τον φυσικό κόσμο.

Αναζητώντας, λοιπόν, υλικό για αυτό το αφιερωματικό σημείωμα, εντόπισα το ψηφιακό περιεχόμενο που είχε δημιουργήσει στην πλατφόρμα “Wakelet”. Το concept ήταν η *σκιά* και η χρήση της στο θέατρο, από το γνωστό σε όλα μας θέατρο *σκιών* ως το πειραματικό *θέατρο σκιάς*, πεδίο που γνώριζε καλά και στο οποίο είχε μυήσει τις μαθήτριες και τους μαθητές της, όπως θα δούμε στην -ενδεικτική- παρουσίαση που ακολουθεί. Στο wakelet είχε συμπεριλάβει και βίντεο με σχετικές θεματικές που συνέδεαν ευφυώς το θέατρο με τη μεταφυσική και την εφήμερη, εύθραυστη και «σκιώδη» διάσταση της ανθρώπινης συνθήκης. Ένα από αυτά ήταν ο *Χορός με τη σκιά μου*. Το πεζοποίημα του Μάνου Χατζιδάκι που πλαισιώνει το βίντεο της σύνθεσής του και εισάγει το παρόν κείμενο, «σχολιάζει» αντίστοιχα, μελαγχολικά όσο και καίρια, τον διάττοντα βίο της Γεωργίας· σαν να προοιωνιζόταν το φινάλε που δεν θα αργούσε να έρθει, το τέλος που ωστόσο, παραφράζοντας την Κική Δημουλά, *ποτέ δεν έρχεται με άδεια χέρια*.
Και όχι, η Γεωργία δεν έφυγε με άδεια χέρια, ούτε έζησε έτσι, τα χέρια της ήταν πάντα γεμάτα με προσφορές που μοίραζε αφειδώλευτα, με τάλαντα που δεν κράτησε ποτέ για τον εαυτό της, με τη σεμνή χάρη της επίγνωσης που *δείχνει*, χωρίς να *επιδεικνύει*, με δώρα και αντίδωρα. Με άδεια χέρια φεύγει όποιος δεν έμαθε να δίνει· και ακριβώς το μοίρασμα ήταν το ακρογωνιαίο χάρισμά της, μοίρασμα γενναιόδωρο και αθόρυβο. Μόλις στο ξόδι της μάθαμε πόσο δοτική στάθηκε, όχι μόνο για τους μαθητές και τις μαθήτριές της, αλλά και σε ολόκληρη την κοινότητα που είχε το προνόμιο να συνυπάρξει μαζί της. Η Γεωργία ολοκλήρωνε γρήγορα μία εισήγηση για τον Στανισλάφσκι και το εφαρμοσμένο θέατρο και έσπευδε να συνδράμει ηλικιωμένους και

μοναχικούς συντοπίτες της που το είχαν ανάγκη. Τελείωνε ένα βίντεο για τον κύκλο του νερού με τα παιδιά της τάξης της και έκανε αφιλοκερδώς κατηχητικό και δημιουργική απασχόληση σε παιδιά του χωριού της, αλλά και σε παιδιά σε δομές προσφύγων, τα οποία είχε κατορθώσει, με πολύ προσωπικό μόχθο και αγώνα απέναντι σε μία επιεικώς απρόθυμη και καχύποπτη προς αυτά κοινότητα, να εντάξει αρμονικά και στο σχολικό δυναμικό. Έβαζε τελεία σε άρθρο για το μπαχτινικό καρναβάλι και έτρεχε να βοηθήσει στις ετοιμασίες για το τοπικό, αποκριάτικο καρναβάλι. Υπήρξε μαχητική εθελόντρια -ενδεικτικά θα αναφέρω εδώ τη δράση της στον *Σύλλογο Κακοποιημένης Γυναίκας & Παιδιού «Ο Καλός Σαμαρείτης»,* ο οποίος μάλιστα, τον Αύγουστο του 2024, οργάνωσε αφιερωματικό τριήμερο Θεάτρου Σκιών στη μνήμη της (Ο Καλός Σαμαρείτης, 2024)- υπήρξε και ουσιαστική *ακτιβίστρια*, «επιστρέφοντας» στον πολυχρησιμοποιημένο όρο το ουσιαστικό του αντίκρισμα.

Ο βίος και η πολιτεία στην Εκπαίδευση και αλλού

Αντισταθείτε
σ' αυτόν που χτίζει ένα μικρό σπιτάκι
και λέει: καλά είμαι εδώ […]
Μιχ. Κατσαρός, *Αντισταθείτε*

Ανήσυχο πνεύμα, αντιστάθηκε σθεναρά στις αγκυλώσεις της «κρατικής εκπαίδευσης» κατά την προτροπή του ποιητή, δεν σταμάτησε ωστόσο ποτέ να την αξιοποιεί για την πρόοδο και την ακαδημαϊκή της εξέλιξη, αλλά κυρίως για την προσωπική της ανάπτυξη: κάτοχος δύο μεταπτυχιακών διπλωμάτων (Δημιουργικής Γραφής στο Ε.Α.Π. – Παν/μιο Δυτ. Μακεδονίας το 2020 και Διδακτικής του Θεάτρου στο ΕΚΠΑ το 2022), και οι δύο μεταπτυχιακές της διπλωματικές εργασίες έφεραν το πνεύμα και το στίγμα της εποχής τους, σε απόλυτη αρμονία με το προσωπικό της μότο, που ήταν η σύνδεση Τέχνης και κοινωνίας, στην υπηρεσία πάντα και στο μέτρο του ανθρώπου. Η διπλωματική της εργασία στο Ε.Α.Π. αφορούσε την εξ αποστάσεως διδασκαλία της Θεατρικής Αγωγής με το εργαλείο της ψηφιακής αφήγησης, θέμα άμεσης επικαιρότητας το 2020, όταν η πρωτόγνωρη συνθήκη του εγκλεισμού είχε πλήξει πρώτη την Εκπαίδευση και διαρρήξει τους κοινοτικούς δεσμούς· στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών διερεύνησε το Ψηφιακό Εφαρμοσμένο θέατρο με και για τους πρόσφυγες (Κακαρά, 2022). Επιπλέον, εντός της ίδιας αντίξοης συγκυρίας, και ως τον αδόκητο θάνατό της, φρόντισε επανειλημμένα για την ενδυνάμωση των συναδέλφων της, με την αρωγή του εφαρμοσμένου θεάτρου, οργανώνοντας και υλοποιώντας εργαστήρια για εκπαιδευτικούς (Κ. Π. Εύβοιας, χ.χ.)

Η παρουσία της υπήρξε ενεργή και στο ακαδημαϊκό-επιστημονικό πεδίο: Συμμετείχε σε πολυάριθμα θεατρολογικά συνέδρια και ερευνητικά προγράμματα· ενδεικτικά: στο επιμορφωτικό πρόγραμμα για εκπαιδευτικούς Teach.In.G που υλοποιείται από το ΕΚΠΑ σε συνεργασία με τη Unicef, στο επιμορφωτικό πρόγραμμα *Κι αν ήσουν εσύ;* από την Ύπατη Αρμοστεία του ΟΗΕ σε συνεργασία με το Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση εκπροσωπώντας το 3ο Δημοτικό Σχολείο Βασιλικού,[1] στο 3ο Πανελλήνιο Συνέδριο Τοπικής Ιστορίας και Εκπαίδευσης με την εισήγηση «Η γιαγιά Αρέθουσα κάτι έχει να μας πει» (Κακαρά, 2023, σσ. 130-144), όπου αξιοποίησε προσφυώς την τοπική ιστορία και τεχνικές του εφαρμοσμένου θεάτρου σε ένα

[1] Ο (δυστυχώς νεκρός-βλ. υποσημ. 4) σύνδεσμος: https://3dim-vasil.eyv.sch.gr/?p=778

ευφάνταστο διδακτικό σενάριο ψηφιακής αφήγησης,[2] στο διεθνές επιστημονικό συνέδριο *THE S WORD- Stanislavsky: Director, Trainer, Pedagogue*, που πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα (ΕΚΠΑ) 9-11/11/2023, όπου εισηγήθηκε για τη σχέση του Στανισλάφσκι με το εφαρμοσμένο θέατρο, στο συνέδριο *Ο Ιάκωβος Καμπανέλλης στον 21ο αιώνα* (ΕΚΠΑ, 2022) κ.ά. Πολύτιμη ήταν επίσης η συνεισφορά της σε άρθρα αλλά, κυρίως, σε εργατοώρες δουλειάς στη συντακτική ομάδα του «ανά χείρας» περιοδικού μας, του *Θεατρο-Λόγου*. Από τα ιδρυτικά μέλη, παρούσα από το πρώτο τεύχος, συνεργάστηκε παραγωγικά με την ομάδα, με διαλλακτικότητα, συνεργατικό πνεύμα και την οικεία από τη μεριά της αυταπάρνηση και ανυστερόβουλη διάθεση προσφοράς, σε ένα ακόμη εθελοντικό εγχείρημα, δίνοντας σταθερά περισσότερα από όσα έπαιρνε. Τα άρθρα της για την περιβαλλοντική εκπαίδευση στο 1ο τεύχος (Κακαρά, 2022β΄), για το εφαρμοσμένο θέατρο ως εργαλείο ενδυνάμωσης εκπαιδευτικών στο 3ο (Κακαρά, 2023 γ΄), καθώς και η παρουσίαση του βιβλίου *Σωτήρης Σπαθάρης, τα απομνημονεύματά μου* για τον σπουδαίο λειτουργό του θεάτρου σκιών που κι εκείνη τόσο αγαπούσε -και ασκούσε- στο 4ο (Κακαρά, 2024), θα κοσμούν τον *Θεατρο-Λόγο* μας για πάντα, καθ` όλη την ψηφιακή του ύπαρξη.

Υπηρέτησε για πάνω από 20 χρόνια ως αναπληρώτρια εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής στην Πρωτοβάθμια εκπαίδευση, καθώς και ως εκπαιδεύτρια στα ΔΙΕΚ. Υπήρξε δημιουργός Ψηφιακών Αφηγήσεων και ιστολογίων που αφορούν τη Θεατρική Αγωγή, τόσο στη σχολική πλατφόρμα sch.gr όσο και προσωπικών. Το 2023 διακρίθηκε στον πανελλήνιο διαγωνισμό μαθητικού θεάτρου *Μαθαίνοντας την Επιστήμη μέσα από το Θέατρο* εκπροσωπώντας το 1ο Δημοτικό σχολείο Βασιλικού. Δυστυχώς τα ψηφιακά της ίχνη στο σχολικό ψηφιακό σύμπαν δεν είναι πλέον προσπελάσιμα.[3] Ευτυχώς υπάρχει βίντεο στο YouTube με το σύνολο των δράσεων, όπου μπορεί να δει κανείς το ευρηματικό project της, με την τεχνική του θεάτρου σκιάς (Scienceview, 2022). Με επιτυχία επιδόθηκε και στην τέχνη του podcast, με τη συμμετοχή της το 2022 στη διεθνή διοργάνωση *Youth theatre on air-Το θέατρο μπροστά σε ένα μικρόφωνο* με το Δημ. σχολείο Αγ. Νικολάου Εύβοιας (ZenoFm, 2022). Επιπλέον ήταν μέλος της οργανωτικής επιτροπής του *Φεστιβάλ Θεάτρου στο Σχολείο-Η επόμενη μέρα. Ας τη φανταστούμε μαζί...* το 2022, ενώ συμμετείχε και με τη δράση *Ο Καραγκιόζης κι ο οργισμένος ποταμός* (θέατρο σκιών) με το Δημ. Σχολείο Ν. Λαμψάκου καθώς και με εισήγηση-αναστοχασμό πάνω στο πρόγραμμα *Μαθαίνοντας την Επιστήμη μέσα από το Θέατρο*. Ως εκπαιδευτικός, γνώριζε ότι, σε μία χώρα όπου η Παιδεία εξαίρεται θεωρητικά αλλά δεν υποστηρίζεται έμπρακτα, όπου η Τέχνη και οι ανθρωπιστικές επιστήμες βαθμιαία υποβαθμίζονται και απαξιώνονται ως «περιττή πολυτέλεια», ο ακτιβισμός και η ατομική -αν όχι και μοναχική- πρωτοβουλία είναι μονόδρομος. Ένας μονόδρομος στον οποίο πορευόταν με αφοσίωση και απαρέγκλιτη προσήλωση, παρακάμπτοντας ουκ ολίγα εμπόδια και αντιξοότητες, με την ελάχιστη δυνατή υποστήριξη από θεσμούς και αρμόδια πρόσωπα αλλά με τη μέγιστη αγαπητική διάθεση προσφοράς και δημιουργίας από τη μεριά της.

[2] Εδώ το project της δράσης σε ψηφιακή μορφή και σε εκδοχή *θεάτρου στο μουσείο*: https://sway.cloud.microsoft/dHbpoYE1jO4DCHgx?play

[3] Ο (επίσης νεκρός) σύνδεσμος: https://blogs.sch.gr/1dimvas/2023/03/30/ekpaideytiki-drasi-mathainontasepistimi-mesa-apo-to-theatro Οι δράσεις της Γεωργίας σε σχολεία δεν στάθηκε δυνατό να ανακτηθούν παρά μόνο στο YouTube, χωρίς αναφορά του ονόματός της στις πληροφορίες των βίντεο. Το καταθέτω εδώ με επιφύλαξη, ως τροφή για σκέψη και ως απτή ίσως ένδειξη των αντιξοοτήτων και, κυρίως, της πλημμελούς αναγνώρισης της προσφοράς της που αντιμετώπισε στην Εκπαίδευση.

Το έργο της στα σχολεία, του οποίου παρουσιάσαμε μόλις ένα δείγμα και το οποίο ελάχιστα πρόβαλλε, υπήρξε, εμφανώς, ανεκτίμητο. Δεν εφησύχαζε ποτέ, δεν επαναπαυόταν στο αυτονόητο, ούτε πτοούνταν από τις όποιες δυσχέρειες και προσκόμματα. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονταν στο ψηφιακό θέατρο, ένα πεδίο που της ήταν απολύτως οικείο και όπου κινούνταν με αξιοθαύμαστη ευχέρεια, και στο *θέατρο του καταπιεσμένου*, στο *θέατρο της Κοινότητας* με τον τρόπο που το εισηγήθηκε ο Augusto Boal, συνδέοντάς τα προσφυώς μεταξύ τους: «*…Η εξ αποστάσεως Θεατρική Αγωγή με βάση την Ψηφιακή Αφήγηση και τη θεωρία του Boal για τη διαδικασία του μεταξύ, γίνεται χώρος αλληλεπίδρασης φανταστικού και πραγματικού, εφήμερου και απτού, στο process drama δημιουργείται ένα δραματικό "αλλού"…*»[4] (Κακαρά, 2024). Επιχείρησε, με θεαματικά καρποφόρα αποτελέσματα, να συνδυάσει τον βαθύ ανθρωπισμό της και τη φυσική της ροπή στην κοινωνική προσφορά με την αγάπη της για το θέατρο και το καλλιτεχνικό της τάλαντο, και όλα αυτά να τα εντάξει σε ένα ενιαίο παιδευτικό αφήγημα, όπου χωρούσαν τα πάντα, ακόμα και το σχολικό αναλυτικό πρόγραμμα, η επιστήμη, τα μαθηματικά, η περιβαλλοντική εκπαίδευση, όλα… Μία εκπαιδευτική «πρόταση» που νοηματοδοτούσε την περίφημη -και συχνά παρεξηγημένη- διαθεματική προσέγγιση, προσαρτώντας την στη «φυσική» διαθεματικότητα του θεάτρου.

Το θέατρο [όπως και η ποίηση] δεν είναι μέρος του όλου, είναι το όλον.[5]

Ο προαναφερθείς *Κύκλος του νερού*, ένα υπέροχο, υψηλής αισθητικής βίντεο που δημιούργησε με μαθητές και μαθήτριες στο πλαίσιο της σύζευξης επιστήμης και θεάτρου, η περιβαλλοντική εκπαίδευση που μπορεί να εμπνεύσει και να εμπνευστεί από τη Θεατρική Αγωγή, τέλος το έξοχο μίνι θεατρικό που παρουσίασε η Γεωργία με μαθητές και μαθήτριες του Αναξαγόρειου Γυμνασίου Ν. Λαμψάκου στο πλαίσιο της ημερίδας του προγράμματος "*Πειραματική Εφαρμογή της Θεατρικής Αγωγής στο Γυμνάσιο/ Λύκειο- Θέατρο και Θετικές Επιστήμες στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση*" (ΕΚΠΑ, Μάιος 2023) προάγουν έμπρακτα και καίρια τη διαθεματικότητα που από τη φύση του ενέχει το θέατρο. Το έργο *Ποιος δολοφόνησε τον 10;* που έγραψε η Γεωργία για τις ανάγκες της δράσης, συνδυάζει ιδιοφυώς τους αριθμούς με τη Φιλοσοφία, με έξυπνες αναγωγές, και εμφανή πρότερη μελέτη. Χρησιμοποιεί σαν dramatis personae δύο γυναίκες μαθηματικούς -τα ονόματά τους (*Θεανώ* [6ος αιώνας π.Χ.] και *Υπατία* [370-415 μ.Χ.]) καταγράφονται στη μνήμη των παιδιών πιο βαθιά από όσο θα μπορούσαν πλήθος διαλέξεων και σεμιναρίων σχετικά με τις έμφυλες ταυτότητες- συμβάλλοντας στην κανονικοποίηση της γυναικείας παρουσίας στις Επιστήμες, όπου περισσεύουν τα ανδρικά ονόματα και αποσιωπώνται οι γυναίκες. Και, παρόλα αυτά, παραμένει ένα ανάλαφρο κείμενο, με το χιούμορ και τη φρεσκάδα που αρμόζει σε εφήβους, χωρίς ίχνος διδακτισμού. Επιπλέον προσόν του το αστυνομικό σασπένς, ένα ευφυές και καλοχτισμένο "whodunnit", με μία ευφυέστατη και ευφάνταστη λύση του μυστηρίου.[6]

[4] Το απόσπασμα είναι από την πρωτόλεια εκδοχή του άρθρου που είχα την τιμή να μου εμπιστευθεί η Γεωργία, επομένως δεν είναι δυνατή η αναφορά της σελίδας. Τα στοιχεία της έκδοσης παραχωρήθηκαν ευγενώς από τη Σύμβουλο Εκπαίδευσης Θεατρικής Αγωγής και συνεπιμελήτρια της έκδοσης Νάγια Μποέμη.

[5] Από φράση του ποιητή Μήτσου Κασόλα (Η ποίηση δεν είναι μέρος του όλου, είναι το όλον) σε πρόσφατη συνέντευξή του: https://www.documentonews.gr/article/o-mitsos-kasolas-sto-documento-h-poiisi-den-einai-meros-toy-oloy-einai-to-olon/

[6] Απόσπασμα από προλογικό σημείωμα της γράφουσας για μία έκδοση που δεν πρόλαβε να προχωρήσει.

...Εμείς δεν τραγουδάμε για να ξεχωρίσουμε αδελφέ μου απ' τον κόσμο.
Εμείς τραγουδάμε για να σμίξουμε τον κόσμο..
Γ. Ρίτσος, *Καπνισμένο τσουκάλι*

Η *συμπερίληψη*

Το ζήτημα της συμπεριληπτικής εκπαίδευσης χωρίς σύνορα και διακρίσεις απασχόλησε έμπρακτα τη Γεωργία σε όλη την εκπαιδευτική της διαδρομή. Αναφέραμε ήδη το έργο που προσέφερε για την ομαλή ένταξη των προσφύγων που κατέφυγαν στην Εύβοια. Αξίζει και μία σύντομη αναφορά στην εξαιρετική μικρού μήκους ταινία που είχε δημιουργήσει με τους μαθητές και τις μαθήτριες του 3ου Δημ. Σχολείου Βασιλικού το 2015 με τίτλο *Η καινούργια μαθήτρια* και θέμα τον σχολικό εκφοβισμό. Με ένα έξυπνο σενάριο που αξιοποιεί την ανατροπή και το περίφημο *What if?-Αν ήσουν εγώ;* εξοικειώνει τα παιδιά με την απειλή του bullying, απομυθοποιώντας το, και επιζητώντας αντί να δαιμονοποιήσει «κακούς», να δώσει λύσεις, αντί να διχάσει, να συμφιλιώσει, πάντα με τη λογική του «φυσικού καλού» που διαθέτει η ανθρώπινη φύση.

Με περίσκεψη και με αιδώ: Όταν ο Καβάφης συναντά την Τεχνητή Νοημοσύνη

Η τελευταία της δημόσια ανακοίνωση ήταν στο συνέδριο *Διευρυμένη σκηνογραφία, περφόρμανς και δημόσιος χώρος* (ΕΚΠΑ, 2024) με θέμα «Επιτελεστικότητα και σχολείο, Δημόσιος χώρος, θέατρο Φόρουμ και τεχνητή νοημοσύνη». Ένα καινοτόμο σχέδιο μαθήματος με κεντρικό ερευνητικό ερώτημα το *Κατά πόσο η περφόρμερ, το κοινό και οι ψηφιακές τεχνολογίες μπορούν να συνυπάρξουν σε μια τοποειδική επιτέλεση σε ένα δημόσιο σχολείο με αφορμή το ποίημα Περιμένοντας τους Βαρβάρους του Καβάφη;* Στο τολμηρό αυτό project, δεν διστάζει να αξιοποιήσει εργαλεία-ταμπού όπως η τεχνητή νοημοσύνη στη μελέτη και την ανίχνευση της δραματικότητας του *Περιμένοντας τους βαρβάρους* του Καβάφη.

Αντί επιλόγου

Κλείνοντας θέλω να ευχαριστήσω το περιοδικό *Θεατρο-Λόγος*, που η Γεωργία Κακαρά υπηρέτησε με αφοσίωση ως το τέλος, για τον χώρο και την ελευθερία που μου παραχώρησε, ιδιαίτερα τις αρχισυντάκτριες Ειρήνη Πολυδώρου και Ευδοκία Μανόχη (κυρίως για τις συζητήσεις μνήμης που κάναμε για τη Γεωργία), τις Μαρία Μπατάνη και Ευφροσύνη Κουτσογιάννη καθώς και την Ασημίνα Ξηρογιάννη που συνεισέφεραν σε αυτό το -διόλου εξαντλητικό- αφιέρωμα… Τα τελευταία λόγια ας τα κομίσει η ποίηση, που τόσο αγαπούσε η Γεωργία. Δικαιωματικά της τα αφιερώνω, με την πεποίθηση ότι τίποτα, ποτέ, δεν άνθησε ματαίως:

Δεν άνθησαν ματαίως τόσα θαύματα
Η χάρη τους είναι ψηλή περιπλοκάδα
Που σφίγγει τα μελλούμενα και την ζωή μας
Μέσα στ' αστέρια.
(*Σκοπιά* του Ανδρ. Εμπειρίκου-από την *Ενδοχώρα*-1945)

Κατερίνα Θεοδωράτου
Συνάδελφος και φίλη -για πάντα.

Βιβλιογραφία – Δικτυογραφία

Κακαρά, Γ. (2024). «Η ψηφιακή αφήγηση ως καινοτόμο στοιχείο στο εξ αποστάσεως μάθημα της θεατρικής αγωγής». Στο Μ. Κατσαρίδου & Ν. Μποέμη (Επιμ.), *Οθόνες και μάσκες: Η θεατρική αγωγή σε καιρό πανδημίας* (σσ. 509-528). Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σταμούλη.

Κακαρά, Γ. (2024) «Σωτήρης Σπαθάρης, τα απομνημονεύματά μου. Ανέκδοτα αυτοβιογραφικά κείμενα του λαϊκού καλλιτέχνη με εισαγωγή, επιμέλεια και επεξηγηματικά σχόλια του Γιάννη Κόκκωνα. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2020». *Θεατρο-Λόγος*, 4, σσ. 31-35. Διαθέσιμο στο https://pesyth.com/wp-content/uploads/2024/06/theatro-logos-t.4-june-2024-upd12.pdf (Ημ. ανάκτησης 7/12/2025)

Κακαρά, Γ. (2023) «Η γιαγιά Αρέθουσα κάτι έχει να μας πει ή η τοπική ιστορία μέσω της θεατρικής αγωγής και των ψηφιακών τεχνολογιών στο σχολείο του 21ου αιώνα». Στο *3ο Πανελλήνιο Συνέδριο Τοπικής Ιστορίας και Εκπαίδευσης.* Πρακτικά Συνεδρίου. (σσ. 130-144). Φορέας διεξαγωγής: Περιφερειακή Δ/νση πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης Στερεάς Ελλάδας. Χαλκίδα, 27-29/1/2023. Διαθέσιμο στο https://stellad.pde.sch.gr/wp-content/uploads/2025/10/3%CE%BF-%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B5%CE%BB%CE%BB%CE%AE%CE%BD%CE%B9%CE%BF-%CE%A3%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%B4%CF%81%CE%B9%CE%BF-%CE%A0%CE%A1%CE%91%CE%9A%CE%A4%CE%99%CE%9A%CE%91-2023-%CE%A4%CE%95%CE%9B%CE%99%CE%9A%CE%9F.pdf (Ημ. ανάκτησης 9/12/2025)

Κακαρά, Γ. (2023) «Αξιοποιώντας τεχνικές του Εφαρμοσμένου Θεάτρου στην ενδυνάμωση εκπαιδευτικών Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης». *Θεατρο-Λόγος*, 3, σσ. 27-35. Διαθέσιμο στο https://pesyth.com/wp-content/uploads/2023/11/theatro-logos-t.3-november-2023.pdf (Ημ. ανάκτησης 7/12/2025)

Κακαρά, Γ. (2022) *Ψηφιακό Εφαρμοσμένο Θέατρο και Πρόσφυγες*. Μεταπτυχιακή, διπλωματική εργασία [Online]. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών. Διαθέσιμο στο: https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/object/3254784 (Ημ. ανάκτησης 9/12/2025)

Κακαρά, Γ. (2022) «Προσεγγίζοντας την Περιβαλλοντική εκπαίδευση μέσω της Ψηφιακής Διερευνητικής Δραματοποίησης στη σύγχρονη κοινωνία της μάθησης». *Θεατρο-Λόγος*, 1, σσ. 44-49. Διαθέσιμο στο https://pesyth.com/wp-content/uploads/2022/12/theatro-logos-t.1-november-2022-upd2.pdf (Ημ. ανάκτησης 7/12/2025)

Κακαρά, Γ. (χ.χ.) *Θέατρο Σκιών*. Διαθέσιμο από: https://wakelet.com/wake/0QmwXxcK8OL_dghbDUGTN (Ημ. ανάκτησης: 1/12/2025)

Κέντρο Πρόληψης Εύβοιας (χ.χ.) *Βιωματικό εργαστήριο για εκπαιδευτικούς Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης: «Αντλώντας δύναμη και υποστήριξη μέσα από τη φροντίδα των αναγκών μας»*. Διαθέσιμο από: https://kpevia.gr/%ce%b2%ce%b9%cf%89%ce%bc%ce%b1%cf%84%ce%b9%ce%ba%ce%bf-%ce%b5%cf%81%ce%b3%ce%b1%cf%83%cf%84%ce%b7%cf%81%ce%b9%ce%bf-%ce%b3%ce%b9%ce%b1-%ce%b5%ce%ba%cf%80%ce%b1%ce%b9%ce%b4%ce%b5%cf%85%cf%84%ce%b9/ (Ημ. ανάκτησης: 1/12/2025)

Ο Καλός Σαμαρείτης (2024). *...στον κόσμο του Θεάτρου Σκιών*. Διαθέσιμο από: https://www.okalossamaritis.gr/article.php?id=213 (Ημ. ανάκτησης: 8/12/2025)

Το Βήμα (23/10/2019). Προσφυγικό : *Στην Εύβοια οι πρόσφυγες που έδιωξαν από τα Βρασνά*. Διαθέσιμο από: https://www.tovima.gr/2019/10/23/society/prosfygiko-stin-eyvoia-oi-prosfyges-pou-edioksan-apo-ta-vrasna/ (Ημ. ανάκτησης: 8/12/2025)

Φεστιβάλ Θεάτρου στο Σχολείο (2022). *Πρόγραμμα Φεστιβάλ.* Διαθέσιμο σε: https://theatreatschoolnex.wixsite.com/website/%CF%80%CF%81%CF%8C%CE%B3%CF%81%CE%B1%CE%BC%CE%BC%CE%B1 (Ημ. ανάκτησης: 1/12/2025)

Φιλοσοφική Σχολή Ε.Κ.Π.Α. (2023) *THE S WORD- Stanislavsky: Director, Trainer, Pedagogue* [Πρόγραμμα συνεδρίου] Διαθέσιμο στο https://www.deanphil.uoa.gr/fileadmin/depts/uoa.gr/deanphil/uploads/Stranislavsky.pdf (Ημ. ανάκτησης 9/12/2025)

3ο Δημοτικό Σχολείο Βασιλικού (2015) *Η καινούργια μαθήτρια*. You Tube. Διαθέσιμο σε: : https://www.youtube.com/watch?v=FC8ZVjWOSkg&t=137s (Ημ. ανάκτησης 9/12/2025)

Hub.uoa (2023). *Πραγματοποιήθηκε η εναρκτήρια επιστημονική ημερίδα του Ερευνητικού Έργου Πειραματική Εφαρμογή της Θεατρικής Αγωγής στο Γυμνάσιο/Λύκειο, με θέμα «Θέατρο και Θετικές Επιστήμες στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση: Εγώ, ένα σύμπαν από άτομα, ένα άτομο στο σύμπαν».* Διαθέσιμο από: https://hub.uoa.gr/theater-and-positive-sciences-in-secondary-education-review/ (Ημ. ανάκτησης: 1/12/2025)

Conferences uoa. (2024). *Διευρυμένη σκηνογραφία, περφόρμανς και δημόσιος χώρος – Περιλήψεις ανακοινώσεων συμμετεχόντων.* Διαθέσιμο από: https://conferences.uoa.gr/event/85/page/620 (Ημ. ανάκτησης 9/12/2025).

Scienceview (2022). *Μαθαίνοντας Επιστήμη μέσα από το Θέατρο. Εκδήλωση Αθήνας Σάββατο 2/4/2022*. You Tube. Διαθέσιμο σε https://www.youtube.com/watch?v=53gKoUDoBUs (Ημ. ανάκτησης 7/12/2025)

ZenoFm (20/3/2022). *Listen to Youth-theatre-on-air Festival: Δημοτικό Σχολείο Άγιος Νικόλαος, Εύβοια – Ελλάδα: Λικάριος, ο θυμωμένος ιππότης.* Διαθέσιμο σε: https://zeno.fm/podcast/youth-theatre-on-air/episodes/likarios-o-thymwmenos-ippoths/ (Ημ. ανάκτησης: 1/12/2025)

ISSN: 2945-0144

Αποποίηση Ευθύνης

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

ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Η στήλη φιλοξενεί άρθρα που παρουσιάζουν τις τελευταίες έρευνες οι οποίες έχουν δημοσιευτεί σε επιστημονικά περιοδικά, τις διατριβές που κατατίθενται με θέμα το θέατρο, την αναπαράσταση και την επιτέλεση, καθώς και προηγούμενες ερευνητικές μελέτες σημαντικές για το πεδίο. Στόχος της στήλης είναι να παρακολουθεί τις τελευταίες εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου, να διακρίνει τάσεις και να προτείνει νέα ερευνητικά ερωτήματα.

Μύθος, σώμα, τελετουργία στο παραδοσιακό θέατρο Κατακάλι

Μαρίνα Μέργου

Περίληψη: Το Κατακάλι είναι μια παραδοσιακή μορφή ινδικού χοροθεάτρου που συνδυάζει θέατρο, χορό, μιμική και ζωντανή μουσική, με στόχο την αναπαράσταση μύθων κυρίως από τη Ραμαγιάνα και τη Μαχαμπαράτα. Το παρόν άρθρο εξετάζει πώς το σώμα του ηθοποιού λειτουργεί ως φορέας αφηγηματικότητας και τελετουργίας, μέσα από κωδικοποιημένα σχήματα κίνησης και εκφράσεων (mudras, abhinaya). Παράλληλα, αναδεικνύεται η τελετουργική διάσταση του Κατακάλι, το οποίο υπερβαίνει την ψυχαγωγία και τοποθετεί την παράσταση σε ένα πλαίσιο συλλογικής μνήμης και θρησκευτικής πρακτικής. Στόχος του άρθρου είναι να φωτίσει τη σχέση μύθου, σώματος και τελετουργίας, δείχνοντας πώς το Κατακάλι συγκροτεί μια ιδιαίτερη μορφή θεατρικότητας, όπου το σωματικό ιδίωμα αποκτά σημασία όχι μόνο ως καλλιτεχνικό μέσο αλλά και ως δίαυλος πολιτισμικής και πνευματικής εμπειρίας.

Λέξεις-κλειδιά: *Ινδικό παραδοσιακό χοροθέατρο Κατακάλι, Σωματική έκφραση, Μύθος και Τελετουργία*

Εισαγωγή

Το παραδοσιακό ινδικό χοροθέατρο Κατακάλι αποτελεί μια από τις πλέον σύνθετες μορφές σκηνικής έκφρασης, όπου το σώμα, η μουσική, η μιμική και η τελετουργία συνυφαίνονται σε ένα ενιαίο αισθητικό και πνευματικό γεγονός. Αντλώντας τις ιστορίες του κυρίως από τα δύο μεγάλα ινδικά έπη, τη Ραμαγιάνα και τη Μαχαμπαράτα, το Κατακάλι υπερβαίνει την ψυχαγωγική διάσταση και αποκτά χαρακτήρα μυσταγωγίας. Ο ηθοποιός-χορευτής λειτουργεί όχι μόνο ως φορέας ρόλων, αλλά ως μέσο που συνδέει το κοινό με τον μύθο και, κατ' επέκταση, με τη θρησκευτική και πολιτισμική παράδοση (Zarrilli, 2000, σσ. 22–25).

Το παρόν άρθρο επιχειρεί να διερευνήσει τον τρόπο με τον οποίο το Κατακάλι συγκροτεί μια ιδιαίτερη μορφή θεάτρου, μέσα από τρεις βασικούς άξονες: τον μύθο, το σώμα και την τελετουργία. Μέσα από την ανάλυση των παραστασιακών κωδίκων, της σχέσης με τα ινδικά έπη, της διάστασης του κοινού που συμμετέχει ενεργά στην προετοιμασία και στη βίωση του δρώμενου, καθώς και της τελετουργικής λειτουργίας του θεάματος, αναδεικνύεται η σημασία του Κατακάλι ως ζωντανής πολιτισμικής πρακτικής, όπου το σώμα γίνεται δίαυλος συλλογικής μνήμης και πνευματικής εμπειρίας. Η μεθοδολογία του άρθρου είναι ποιοτική και ερμηνευτική, με ανθρωπολογική και φαινομενολογική προσέγγιση, εστιάζοντας στη σχέση μύθου, σώματος και τελετουργίας μέσα από τη θεωρία των Performance Studies.

Είναι σημαντικό να σημειωθεί πως η παρακολούθηση του Κατακάλι δεν περιορίζεται μόνο στη στιγμή της παράστασης. Το κοινό έχει τη δυνατότητα να είναι παρόν και κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας, βιώνοντας με αυτόν τον τρόπο τον μετασχηματισμό των ηθοποιών σε ιερά πρόσωπα και συμμετέχοντας με τρόπο βιωματικό στη μετάβαση από το καθημερινό στο τελετουργικό. Η εμπειρία αυτή διαμορφώνει έναν ιδιαίτερο δεσμό μεταξύ θεατών και ερμηνευτών, όπου η σκηνική πράξη λειτουργεί ως συλλογική τελετή και ως διαλογική ανταλλαγή ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θείο (Schechner, 1985, σσ. 78–82).

Το Κατακάλι ως μορφή παραδοσιακού χοροθεάτρου

Η λέξη *Κατακάλι* σημαίνει «ιστορία που παίζεται» παραπέμποντας στη διπλή του φύση: αφήγηση και ενσάρκωση. Το παραδοσιακό ινδικό θέατρο Κατακάλι αναπτύχθηκε στο κρατίδιο της Κεράλα τον 17ο αιώνα, ενσωματώνοντας στοιχεία από προϋπάρχουσες παραδοσιακές ινδικές θεατρικές παραδόσεις, όπως το *Κουτιγιαττάμ* και το *Κρισνατάμ* (Dibia και Ballinger, 2004, σσ. 34–36). Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του αποτελεί η αυστηρή εκπαίδευση των ηθοποιών-χορευτών που ξεκινά από την παιδική ηλικία και εστιάζει στην καλλιέργεια του σώματος και της φωνής.

Οι ηθοποιοί εκπαιδεύονται επί χρόνια στη λεπτομερειακή χρήση του προσώπου (ιδιαίτερα των οφθαλμών και των φρυδιών), στη γλώσσα των συμβολικών χειρονομιών, οι οποίες ονομάζονται *μούντρας*, καθώς και σε ποικίλα κινησιολογικά μοτίβα που συνδυάζουν ισορροπία, δύναμη και ρυθμό. Η πειθαρχία αυτή εντάσσεται στο πλαίσιο της τελετουργικής μαθητείας, όπου ο μαθητής υποβάλλει το σώμα του σε αυστηρές ασκήσεις ώστε να το καταστήσει όργανο έκφρασης (Zarrilli, 1998, σσ. 47–52).

Ιδιαίτερο βάρος στο Κατακάλι φέρει το μακιγιάζ και τα κοστούμια, τα οποία λειτουργούν ως σημασιολογικοί φορείς. Κάθε χρώμα και κάθε γραμμή στο πρόσωπο δηλώνουν τον χαρακτήρα που ενσαρκώνει κάθε ηθοποιός: το πράσινο μακιγιάζ παραπέμπει στις θεϊκές μορφές, το κόκκινο στους δαίμονες, το μαύρο στους θηλυκούς δαίμονες, το κίτρινο στις γυναίκες και στους ασκητές (Dibia και Ballinger, 2004, σ. 35). Η μεταμόρφωση του ηθοποιού σε σκηνικό σύμβολο επιτείνει τη διάσταση του Κατακάλι ως μορφής τελετουργίας.

Η διαδικασία της προετοιμασίας των ηθοποιών, στην οποία συχνά παρευρίσκεται και το κοινό, έχει καθαρά μυητικό χαρακτήρα. Η σταδιακή εφαρμογή του μακιγιάζ, η τελετουργική ένδυση των σωμάτων των ηθοποιών-χορευτών με τα περίτεχνα κοστούμια και η ευλογία των μουσικών οργάνων αποτελούν ένα είδος προ-παράστασης που εγκαινιάζει το ιερό πλαίσιο της τελετής (Schechner, 1985, σσ. 78–80). Μέσα από αυτή την κοινή εμπειρία, ο θεατής δεν παραμένει ένας απλός παρατηρητής, αλλά μετέχει ενεργά στη μετάβαση από το καθημερινό στο τελετουργικό.

Μακιγιάζ Κατακάλι (1)
(Pradeep717, 2019)

Ηθοποιός μακιγιαρισμένος ως Κρίσνα (2)
(Anandukr97, 2019)

Η παρουσία του κοινού κατά την προετοιμασία αποτελεί μια πράξη συλλογικής προσμονής. Ο θεατής, παρακολουθώντας τη σταδιακή μεταμόρφωση των ηθοποιών-χορευτών, βιώνει ένα είδος συμμετοχικού καθαρμού, καθώς το σώμα των ερμηνευτών γίνεται τόπος ιερής μετάβασης. Η ορατή διαδικασία της μεταμόρφωσης, από απλό άνθρωπο σε θεϊκό ήρωα, προσδίδει στο Κατακάλι τη διάσταση μιας ανοιχτής τελετουργίας, όπου το κοινό προσκαλείται να διασχίσει τα όρια μεταξύ θεάματος και συμμετοχής (Barba και Savarese, 1991, σσ. 96–99). Με αυτόν τον τρόπο, η προετοιμασία λειτουργεί ως μυσταγωγικό προοίμιο, προσφέροντας στους παρευρισκόμενους μια εμπειρία κοινοτικής εγρήγορσης.

Μύθος και Θρησκεία: Ραμαγιάνα και Μαχαμπαράτα

Το Κατακάλι αντλεί τη θεματολογία του από τα δύο μεγάλα ινδικά έπη, τη *Ραμαγιάνα* και τη *Μαχαμπαράτα*, καθώς και από τα *Πουράνα*. Τα κείμενα αυτά δεν αποτελούν απλώς αφηγήσεις ηρωικών κατορθωμάτων, αλλά συνδέονται βαθιά με τη θρησκευτική παράδοση του Ινδουισμού. Η *Ραμαγιάνα* αφηγείται την πορεία του Ράμα, της έβδομης ενσάρκωσης του Βισνού, στην αναζήτηση της συζύγου του Σίτα και την αναμέτρησή του με τον δαίμονα Ραβάνα. Η *Μαχαμπαράτα*, η οποία αποτελεί το εκτενέστερο έπος της παγκόσμιας λογοτεχνίας, περιγράφει την πολεμική διαμάχη των ηγεμονικών οικογενειών Καουράβα και Παντάβα για την κατάκτηση του θρόνου της Χαστιναπούρ και περιέχει το *Μπαγκαβάτ Γκίτα*, κείμενο θεμελιώδες για την ινδική φιλοσοφία και θρησκεία.

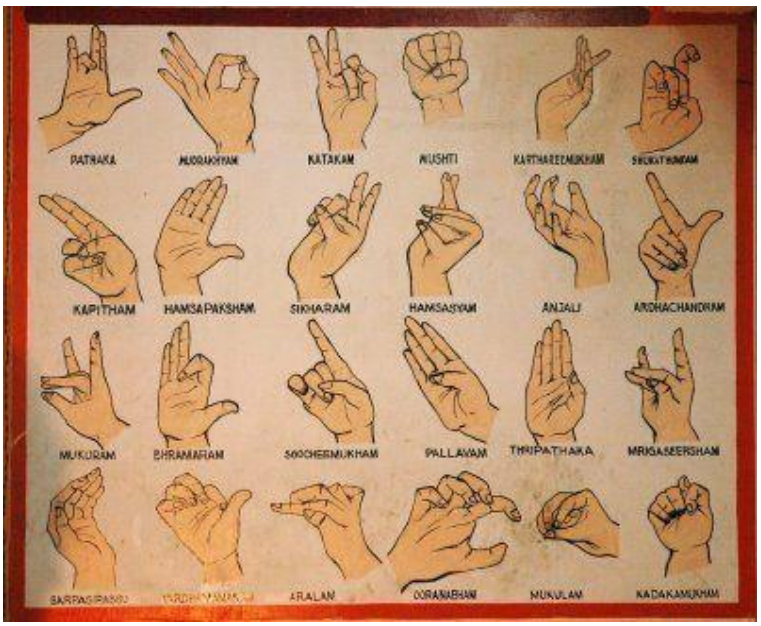
Η αναπαράσταση αυτών των μύθων στη σκηνή του Κατακάλι δεν είναι μια απλή δραματοποίηση· αντίθετα αποτελεί μια μορφή θρησκευτικής εμπειρίας, καθώς οι θεατές αναγνωρίζουν μέσα από την παράσταση τη θεϊκή διάσταση των ηρώων (Zarrilli, 2000, σσ. 50–55). Η αφήγηση δεν εξαντλείται στο περιεχόμενο, αλλά εκτείνεται στη μορφή και στη

διαδικασία: ο τρόπος με τον οποίο ο ηθοποιός-χορευτής ενσαρκώνει τον Ράμα ή τον Κρίσνα ζωντανεύει τον μύθο, μεταμορφώνοντάς τον σε άμεση σκηνική εμπειρία. Για τον θεατή, η σκηνική πράξη γίνεται προσευχή και η θέαση, πνευματική συμμετοχή.

Η σύνδεση του μύθου με τη θρησκεία ενδυναμώνει τον χαρακτήρα της τελετουργίας. Ο μύθος δεν παρουσιάζεται ως παρελθόν αλλά ως ένα διαρκές παρόν, επαναλαμβανόμενο στο σώμα του ηθοποιού και βιωμένο συλλογικά από την κοινότητα (Schechner, 2003, σσ. 22–25). Αυτή η κυκλική αναπαράσταση, το αιώνιο παρόν του μύθου, διαμορφώνει μια εμπειρία χρονικής υπέρβασης, όπου το κοινό συμμετέχει σε μια τελετουργική αναβίωση των αφηγηματικών γεγονότων. Με αυτόν τον τρόπο το θέαμα γίνεται ένας «τόπος μετάβασης» ανάμεσα στο ιστορικό και στο ιερό.

Το σώμα ως φορέας αφηγηματικότητας

Στο ινδικό παραδοσιακό Κατακάλι, το σώμα του ηθοποιού αποτελεί το κύριο όργανο αφήγησης. Η γλώσσα των *μούντρας*[1] και η τεχνική της *abhinaya* (έκφραση) συνθέτουν ένα σημειολογικό σύστημα που παράγει νόημα μέσω του σώματος και χωρίς τη χρήση λόγου (Zarrilli, 2000, σσ. 60–65). Το σώμα εδώ δεν είναι απλώς μέσο αναπαράστασης, αλλά φορέας γνώσης. Μέσα από τη διαρκή εκπαίδευση, το σώμα αποκτά μνήμη, «ενσωματωμένη γνώση» που καθιστά τον ηθοποιό «ιερέα» της σκηνικής πράξης.



Οι βασικές μούντρας του Κατακάλι (3)
Φωτογραφία: Wouter Hagens (public domain).

[1] Οι μούντρας, οι συμβολικές χειρονομίες του Κατακάλι, λειτουργούν ως γλώσσα του σώματος, με την οποία ο ηθοποιός-χορευτής εκφράζει συναισθήματα, χαρακτήρες και αφηγείται γεγονότα χωρίς τη χρήση λόγου. Κάθε χειρονομία φέρει συγκεκριμένο συμβολισμό, επιτρέποντας στο κοινό να αναγνωρίζει την ταυτότητα και τη διάθεση του ήρωα, ενισχύοντας τη μυθική και τελετουργική διάσταση της παράστασης (Zarrilli, 2000, σσ. 60–65).

Η εκπαίδευση του ηθοποιού-χορευτή στο Κατακάλι περιλαμβάνει σκληρή σωματική άσκηση, τεχνικές αναπνοής και διαλογισμού. Ο ηθοποιός μαθαίνει να ελέγχει κάθε μυ του σώματός του, ώστε να μπορεί να εκφράσει ακόμη και τις πιο λεπτές αποχρώσεις της συναισθηματικής κατάστασης των ηρώων που ενσαρκώνει (Schechner, 1985, σσ. 95–97). Η εκπαίδευση αυτή δεν αποσκοπεί μόνο στην τεχνική αρτιότητα, αλλά και στην πνευματική μεταμόρφωση του ατόμου: το σώμα γίνεται όχημα πειθαρχίας και ενσυνειδητότητας.

Η μεταμόρφωση του ηθοποιού επιτυγχάνεται επίσης με τελετουργικά μέσα: η χρήση φυσικών χυμών που προσδίδουν ερυθρότητα στα μάτια, η πολύωρη διαδικασία μακιγιάζ και η ένδυση με περίτεχνα, υπερμεγέθη κοστούμια. Κάθε στοιχείο εντάσσεται σε μια διαδικασία «κατασκευής» ενός άλλου σώματος, το οποίο λειτουργεί ως δίαυλος ανάμεσα στο ανθρώπινο και το θείο (Zarrilli, 1998, σσ. 80–85).

Η εμπειρία αυτή δεν αφορά μόνο τον ερμηνευτή του Κατακάλι. Το κοινό, καθώς παρακολουθεί τη διαδικασία αυτής της μεταμόρφωσης, βιώνει μια παράλληλη εσωτερική μετάβαση. Ο θεατής «εκπαιδεύεται» μέσα από την τελετουργία της θέασης σε μια μορφή σιωπηρής πειθαρχίας που αντικατοπτρίζει την αυτοσυγκέντρωση του ερμηνευτή (Turner, 1982, σσ. 40–43).

Απόσπασμα από παραδοσιακή παράσταση Κατακάλι (4)
(Sam P Raj, 2019)

Τελετουργία και συλλογική μνήμη

Το παραδοσιακό χοροθέατρο Κατακάλι εκτός από καλλιτεχνικό γεγονός αποτελεί ταυτόχρονα και μια τελετουργία, όπως προαναφέραμε. Οι παραστάσεις του συχνά αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των θρησκευτικών εορτών και των κοινοτικών τελετών στο κρατίδιο της Κεράλα στη Νότια Ινδία. Η συμμετοχή της κοινότητας, η μεγάλη διάρκεια της παράστασης, η χρήση της μουσικής και ρυθμικής ψαλμωδίας δημιουργούν μια ατμόσφαιρα συλλογικής κατάνυξης (Turner, 1982, σσ. 30–33).

Η ίδια η πράξη της συμμετοχής, είτε για τον θεατή είτε για τον ηθοποιό, αποτελεί μια μορφή πολιτισμικής αναπαραγωγής. Το κοινό παρακολουθεί την προετοιμασία των ηθοποιών, γνωρίζοντας ότι η τελετουργία δεν ξεκινά από την είσοδο στη σκηνή, αλλά ήδη από τη σιωπή και την προετοιμασία (Schechner, 1985, σσ. 82–84). Το Κατακάλι, επομένως, καθίσταται τόπος όπου ο χρόνος αναστέλλεται, το εγώ υποχωρεί και η κοινότητα επανασυνδέεται με τη μνήμη της.

Ο Turner (1982) περιγράφει την τελετουργία ως διαδικασία «μεταβατικότητας» (*liminality*), όπου οι κοινωνικοί ρόλοι αναστέλλονται και δημιουργείται μια μορφή κοινοτικής ενότητας (*communitas*). Στο Κατακάλι, αυτή η μεταβατικότητα είναι εμφανής τόσο στο σώμα του ηθοποιού όσο και στην ψυχική κατάσταση του θεατή. Η συλλογική εμπειρία δεν είναι μόνο πολιτισμική, αλλά υπαρξιακή και ανανεώνει τη σύνδεση του ανθρώπου με το ιερό.

Συμπεράσματα

Στο παραδοσιακό ινδικό χοροθέατρο Κατακάλι μύθος, σώμα και τελετουργία συνυφαίνονται σε μια ενιαία πράξη σκηνικής και πνευματικής επικοινωνίας. Η σύνδεση με τα ινδικά έπη και τη θρησκευτική παράδοση, η αυστηρή σωματική εκπαίδευση των ηθοποιών-χορευτών και η τελετουργική λειτουργία του θεάματος καθιστούν το Κατακάλι όχι μόνο ιδιαίτερο καλλιτεχνικό φαινόμενο αλλά και δίαυλο πολιτισμικής μνήμης (Hobart et al., 2001, σσ. 160–162).

Μέσα από τη ζωντανή συμμετοχή του κοινού, την αργή προετοιμασία, τη σωματική πειθαρχία και τη μυθική αφήγηση, το Κατακάλι λειτουργεί ως τελετουργικό σύστημα που μετατρέπει την παράσταση σε συλλογική προσευχή. Με τον τρόπο αυτό υπερβαίνει τα όρια του δυτικού θεάτρου και μας υπενθυμίζει ότι η θεατρική πράξη μπορεί να είναι ταυτόχρονα τέχνη, μνήμη και πνευματική εμπειρία.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Hobart, M. και Hobart, C. (2001). *The Cultural Politics of the Kathakali Theatre*. London: Routledge.

Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Schechner, R. (2003). *Performance Theory*. London: Routledge.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Zarrilli, P. B. (1998). *When the Body Becomes All Eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalarippayattu, a South Indian Martial Art*. Oxford: Oxford University Press.

Zarrilli, P. B. (2000). *Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play*. London: Routledge.

Πηγές εικόνων

1. Pradeep 717. (2019, February 9). *Kathakali artist doing make up* [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kathakali_MakeUp.jpg [Προσπελάστηκε στις 2 Νοεμβρίου 2025].

2. Anandukr 97. (2019, March 21). Kathakali artist dressed as Lord Krishna [Photograph]. Wikimedia Commons. [Προσπελάστηκε στις 2 Νοεμβρίου 2025] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kathakali_Krishna.jpg
3. Hagens, W. (2005, January 6). Hand positions used in the Kathakali dance performance in Ernakulam, Kochi [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kochi_Kathakali_4.JPG [Προσπελάστηκε στις 3 Νοεμβρίου 2025]
4. Sam P Raj. (2019, May 14). Kathakali showing all characters [Photograph]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kathakali_All_Characters.jpg [Προσπελάστηκε στις 5 Νοεμβρίου 2025]

Μαρίνα Μέργου

Πτυχιούχος Θεατρολογίας (UNL) και κάτοχος μεταπτυχιακών τίτλων: MA Performance (UoL) και MFA: Σκηνοθεσία Θεάτρου (Middlesex University). Αριστούχος διδάκτωρ Παντείου Πανεπιστημίου. Έχει εκπαιδευτεί στα παραδοσιακά θέατρα της Ταϊλάνδης στο Θέατρο Πατραβάδι της Μπανγκόκ. Έχει διδάξει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και του ΠαΠελ μαθήματα σχετικά με τα παραδοσιακά θέατρα της Ανατολής. Έχει εργαστεί ως σκηνοθέτης, βοηθός σκηνοθέτη και θεατρολόγος στην Ελλάδα και στο εξωτερικό κι έχει συμμετάσχει σε διεθνή φεστιβάλ θεάτρου.

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

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΙΒΛΙΩΝ

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

Nothing for Nothing του Γιώργου Διαλεγμένου: Μια σκηνική τελετουργία για τη μνήμη, τη φθορά και το υπαρξιακό κενό

Μαρία Κ. Μανωλοπούλου

Περίληψη: Η έκδοση του έργου *Nothing for Nothing* του Γιώργου Διαλεγμένου (Αιγόκερως, 2025) αποτελεί σημαντικό γεγονός για τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. Έπειτα από μακρά περίοδο σιωπής, ο συγγραφέας επιστρέφει με ένα έργο-εξομολόγηση, βαθιά υπαρξιακό και μεταθεατρικό, όπου ο άνθρωπος και ο ηθοποιός ταυτίζονται μέσα στη φθορά και στη μνήμη. Ο τόμος περιλαμβάνει τον πρόλογο της θεατρολόγου Ειρήνης Μουντράκη, το θεατρικό έργο και πλούσιο τεκμηριωτικό υλικό —αφιερώσεις, φωτογραφίες, χειρόγραφα, τραγούδια, συνεντεύξεις και σχόλια του συγγραφέα. Πρόκειται για μια έκδοση-αρχείο που φωτίζει τον Διαλεγμένο ως δραματουργό, ποιητή και στοχαστή της τέχνης.

Λέξεις-κλειδιά: *Γιώργος Διαλεγμένος, νεοελληνική δραματουργία, μεταθεατρικότητα, ηθοποιός, υπαρξιακό θέατρο*

Η έκδοση του *Nothing for Nothing* από τις Εκδόσεις Αιγόκερως (2025) αποτελεί ένα πυκνό αρχείο ζωής και δημιουργίας. Περιλαμβάνει το θεατρικό έργο, πλαισιωμένο από τεκμήρια και αποτυπώνει τη βαθιά ανάγκη του Γιώργου Διαλεγμένου να μιλήσει, μέσα από το θέατρο, για τη μνήμη, τον χρόνο, την ύπαρξη.

Ο τόμος ανοίγει με αφιέρωση στον Κώστα Γεωργουσόπουλο —μια πράξη ευγνωμοσύνης αλλά και μεταφορά για τη σκαπανική φύση της δραματουργίας. Η αφιέρωση αυτή δεν είναι

απλώς προσωπική τιμή· υπογραμμίζει την ιδέα ότι η δημιουργία θεατρικού έργου απαιτεί να ανοίγει κανείς δρόμους σε αχαρτογράφητα πεδία, να σκάβει μέσα στην ανθρώπινη ψυχή και να φέρνει στο φως ό,τι παραμένει αθέατο.

Ακολουθεί το ποίημα «*Αυτόκλητες, εμμονικές παραστεκάμενες*» του Δ.Ο. Κοράλλη, το οποίο εισάγει τη θεματική της ματαιότητας. Μέσα από την πυκνή γλώσσα και τις εικόνες του ποιήματος, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την αίσθηση του ατελέσφορου και της αέναης αναζήτησης νοήματος —στοιχεία που συνδέονται άμεσα με το έργο του Διαλεγμένου. Στη συνέχεια, στο χειρόγραφο του Λευτέρη Βογιατζή, καταγράφεται η λεπτομερής συγκέντρωση υλικού για παράσταση του έργου, η οποία τελικά δεν πραγματοποιήθηκε (σ. 10). Το χειρόγραφο λειτουργεί ως τεκμήριο της μεθοδικότητας και της προετοιμασίας του σκηνοθέτη, αναδεικνύοντας την ένταση της δημιουργικής διαδικασίας και την προσπάθεια του καλλιτέχνη, παρά την ακύρωση της σκηνικής υλοποίησης.

Ο πρόλογος της Ειρήνης Μουντράκη, με τίτλο «Το δίλημμα του Γιώργου Διαλεγμένου (σ. 11-16) αποτελεί μια εμβριθή θεωρητική ανάλυση, η οποία φωτίζει με ευαισθησία τη συναισθηματική παλέτα του έργου. Το δραματικό κείμενο του *Nothing for Nothing* συνοδεύεται από σημειώσεις του συγγραφέα, που διασαφηνίζουν πτυχές της πλοκής και της προσωπικότητας του ήρωα (σ. 94). Η μεταθεατρική λειτουργία του έργου τονίζεται επίσης από δύο στοιχεία: τον μονόλογο του Ερρίκου Ε΄, από το ομώνυμο έργο του William Shakespeare, σε μετάφραση του Βασίλη Ρώτα —τον οποίο απαγγέλλει ο πρωταγωνιστής, σε δική του εκδοχή, στην έναρξη του έργου— και τη φωτογραφία του Λόρενς Ολίβιε από την κινηματογραφική μεταφορά του σαιξπηρικού έργου το 1944 (σσ. 95-96).

Το τραγούδι του Μάρκου Βαμβακάρη «Εγώ μάγκας γεννήθηκα», με πρώτο τίτλο «Πλημμύρα» για τη μεγάλη πλημμύρα του 1935 σε Αθήνα και Πειραιά, ακούγεται στην τελευταία σκηνή του έργου και συνοδεύεται από σχόλιο του συγγραφέα για τις μεγάλες πλημμύρες που έχουν συμβεί διαχρονικά στην Αττική (σ. 97-98). Η ενότητα φωτογραφιών της Ανδριανής και του μικρού Αδαμάντιου μπροστά στον καθρέφτη —του ήρωα σε παιδική ηλικία με τη μητέρα του— συνεχίζει οπτικά το νήμα του παρελθόντος. Παράλληλα, το χειρόγραφο του συγγραφέα με τη φράση «Όταν χάσεις τη μνήμη σου, τα έχεις χάσει όλα» (σ. 100) λειτουργεί ως φιλοσοφικός πυρήνας του έργου, ενοποιώντας θεματικά τις μνήμες, την ταυτότητα και την υπαρξιακή διάσταση του ήρωα.

Το κείμενο του Κώστα Γεωργουσόπουλου «Παις παίζων πεσσεύων» (2007), το οποίο αναδημοσιεύεται εδώ (σσ. 101-102) εντάσσει τον Διαλεγμένο στην παράδοση των ποιητικών δραματουργών, προσεγγίζοντας τη ζωή και το έργο του μέσα από το ηρακλείτειο παιχνίδι της τύχης και της φθοράς. Η συνέντευξη στον Δημήτρη Γκιώνη (2019), «Εγώ έγραφα για τον Βογιατζή, τώρα για ποιον να γράψω;» (σ. 103-109), εκφράζει την προσωπική του απώλεια και την ταύτιση του συγγραφέα με τον σκηνοθέτη των έργων του. Ο τόμος κλείνει με μια κριτική της παράστασης *Bella Venezia* στο θέατρο της οδού Κυκλάδων (2004-2005) της Άννυς Θ. Κολτσιδοπούλου, καθώς και με το σατιρικό *Αυτο-βιογραφικό σημείωμα*, μια αυτοπαρουσίαση του συγγραφέα με παιγνιώδη αυτοειρωνεία: «Μέγα Βραβείο για την προσφορά του σ’ αυτά που ήθελε να γίνουν και δεν έγιναν» (σσ. 111-112).

Ο πρόλογος της θεατρολόγου Ειρήνης Μουντράκη λειτουργεί ως κλειδί ανάγνωσης του έργου. Εστιάζει στον κεντρικό ήρωα του έργου, τον Αδαμάντιο Φίτιζα —έναν εβδομηνταπεντάχρονο ηθοποιό, «[μ]εγάλη δόξα (;) του ελληνικού θεάτρου» (σ. 11)— μέσα από τον οποίο ο συγγραφέας στοχάζεται πάνω στη μνήμη, τη φθορά και την καλλιτεχνική επιβίωση.

Η Μουντράκη αναδεικνύει τη συνθήκη του ήρωα, που προσπαθεί να κρατήσει ζωντανό το φως της δημιουργίας, ενώ βλέπει το σώμα, το πνεύμα και τον μύθο του να φθείρονται, και φωτίζει την πορεία του ως πορεία όλων των καλλιτεχνών που αναμετρώνται με τον χρόνο και την παύση του ρόλου τους. Τέλος, υπογραμμίζει την εμμονή της δραματουργίας του Διαλεγμένου να πλάθει ήρωες σε οριακά υπαρξιακά σημεία, καθώς και τη μετάβασή του, στο συγκεκριμένο έργο, από την εντοπιότητα και τη συγχρονικότητα προς την καθολικότητα και τη διαχρονικότητα — στοιχείο που το καθιστά το πιο ώριμο έργο του: «Το έργο [είναι] μια άηχη εκκωφαντική κραυγή που διαπερνά τα όρια του χρόνου, του χώρου και της ιστορίας» (σ. 16).

Ο Αδαμάντιος Φίτιζας ζει μόνος, περιτριγυρισμένος από τα φαντάσματα των ρόλων του. Η νεαρή ηθοποιός Ευγενία, γεμάτη θαυμασμό, τον επισκέπτεται για να τον συμβουλευτεί. Εκείνος τη βαφτίζει Οφηλία και τη βάζει να απαγγείλει ποίηση του Εμπειρίκου· η στιγμή όμως μετατρέπεται σε παρωδία και οδηγεί στην άτακτη φυγή της. Στη συνέχεια, ο Αδαμάντιος έρχεται αντιμέτωπος με τη Ματθίλδη, σύντροφο και μάρτυρα της ζωής του. Ο διάλογός τους είναι σύγκρουση και εξομολόγηση μαζί —μια αντιπαράθεση ανάμεσα στη φθορά και στη συντροφικότητα.

Το έργο κορυφώνεται σε ένα ονειρικό τρίτο μέρος, όπου η πραγματικότητα και το φαντασιακό συγχέονται. Η Ευγενία επιστρέφει ως λαϊκή τραγουδίστρια, η Ματθίλδη μεταμορφώνεται σε πόρνη με το όνομα Τασία, και ο Αδαμάντιος γίνεται μικρό παιδί μπροστά τους. Γύρω τους κινούνται σκιές του σαιξπηρικού σύμπαντος —ο Τρελός, η Οφηλία, ο Ριχάρδος Γ΄— λειτουργώντας ως μεταθεατρικός μηχανισμός που συνδέει τη μνήμη του ηθοποιού με τη συλλογική μνήμη του θεάτρου. Οι φωνές αυτές δεν είναι φαντάσματα αλλά προσωπεία της ίδιας της τέχνης, που επιστρέφει στον δημιουργό της για να τον θέσει σε αναμέτρηση με τον εαυτό του. Η σκηνή αποκτά χαρακτήρα εσωτερικής τελετουργίας, όπου τα πρόσωπα και οι αναμνήσεις του ήρωα αντανακλούν τη μοίρα του.

Η γλώσσα του Διαλεγμένου παραμένει υβρίδιο υψηλής έντασης: καθημερινός, λαϊκός λόγος συνυπάρχει με τον σαιξπηρικό και με ποιητικές αποστροφές υψηλής πυκνότητας. Η δηκτική ειρωνεία γίνεται αισθητική και ηθική άμυνα απέναντι στο οντολογικό κενό. Ο συγγραφέας, «λαϊκός είρων» κατά τον Κώστα Γεωργουσόπουλο (σ. 101), αξιοποιεί την αυθεντικότητα του λόγου για να αποκαλύψει την αλήθεια του ανθρώπου πίσω από την πρόζα. Αν η ζωή είναι συναλλαγή με μηδενικό κέρδος, η ειρωνεία καθίσταται στάση ζωής —όπλο ενάντια στην εμπορευματοποιημένη νοσταλγία που ανακυκλώνει ψευδαισθήσεις.

Εξίσου θεμελιώδης είναι η συνειδητή γλωσσική αποδόμηση, η οποία αναδεικνύει τον λόγο σε πρωτεύοντα φορέα του ανείπωτου. Η επιλογή της καθημερινής ιδιολέκτου, ως γραφής με τεκμηριωμένη αυθεντικότητα και άμεση γνωστική πρόσβαση, αποσκοπεί στην αποφυγή των συμβατικών μορφών κοινωνικού καθωσπρεπισμού. Παράλληλα, η μικροπερίοδη σύνταξη και ο σπασμένος ρυθμός παράγουν ελεγχόμενες ασυνέχειες και σημασιολογικούς κραδασμούς, οι οποίοι αναδεικνύουν τη δραματική αλήθεια και λειτουργούν ως πεδίο εσωτερικής αποκάλυψης για τους χαρακτήρες (Φελοπούλου, 2015).

Θεματικοί άξονες και δραματουργική εξέλιξη του Γιώργου Διαλεγμένου

Η δραματουργική εξέλιξη του Διαλεγμένου διαγράφει ενιαία τροχιά: εκκινεί από τον Κοινωνικό Ρεαλισμό (1975–1979) —*Χάσαμε τη θεία στοπ*, *Μάνα, μητέρα, μαμά*— όπου η μεταπολιτευτική καθημερινότητα και η λογική της αντιπαροχής δεν προσεγγίζονται μέσω της ηθογραφίας αλλά ως διάβρωση του προσώπου εντός ενός αμείλικτου κοινωνικού μηχανισμού· από το 1985, με το *Σε*

φιλώ στη μούρη, ο σκληρός ρεαλισμός αναστέλλεται υπέρ ενός ποιητικού εξπρεσιονισμού: ονειρικές παρεκκλίσεις και τεθλασμένη εκφορά μετατοπίζουν το κοινωνικό προς την εσωτερικότητα, προσδίδοντας στους λαϊκούς χαρακτήρες άπιαστη, λυρική υπόσταση. Στην ώριμη φάση (*Η Νύχτα της κουκουβάγιας*, *Bella Venezia*), η γραφή συναιρεί μυθιστορηματικά μέσα με ενδοσκοπική και ψυχαναλυτική προοπτική, μεταπλάθοντας το κοινωνικό σε υπαρξιακή διερεύνηση: η επίγνωση της ατελέσφορης συλλογικής προσπάθειας καταλήγει στη μετωπική συνάντηση με το προσωπικό κενό (Φελοπούλου, 2015). Το *Nothing for Nothing* συμπυκνώνει τη δραματουργική πορεία του Γιώργου Διαλεγμένου σε ένα φιλοσοφικό θεατρικό γεγονός. Ο τίτλος λειτουργεί ως οντολογική δήλωση: ένας νιχιλιστικός αγώνας μηδενικού αθροίσματος, όπου καμία αξία δεν παραχωρείται ούτε αποκτάται.

Η επιλογή ενός ηθοποιού ως κεντρικού ήρωα είναι στρατηγική. Ο Αδαμάντιος, ζώντας μέσα από τους ρόλους του, διαθέτει μια ρευστή ταυτότητα: δεν υπάρχει ένας σταθερός πυρήνας προσωπικότητας, αλλά μια ύπαρξη πλεγμένη από τις μνήμες και τις εμπειρίες των χαρακτήρων που έχει υποδυθεί. Προσπαθεί να καλύψει το προσωπικό του κενό μέσα από την τέχνη, αλλά αυτή η ίδια η υποκριτική λειτουργεί ως «ιός που μολύνει», καθώς ανατρέπει κάθε αίσθηση συνέχειας του εγώ και τον αναγκάζει να ζει διαρκώς ανάμεσα στο προσωπικό και το θεατρικό. Η διαδικασία αυτή αποκαλύπτει τον κεντρικό υπαρξιακό άξονα του έργου: η τέχνη δεν είναι μόνο μέσο έκφρασης, αλλά και μοχλός αμφισβήτησης της προσωπικής ταυτότητας, μια δύναμη που φωτίζει και ταυτόχρονα θρυμματίζει το εγώ.

Το έργο εστιάζει στην τραυματική μνήμη του Αδαμάντιου, η οποία παίρνει υπαρξιακή διάσταση μέσα από την εμμονή του με τη σκηνή. Ο ήρωας επιθυμεί να δωρίσει το κρανίο του στον θεατρικό οργανισμό Σαιξπηρικής δραματουργίας, ώστε να «παίζει» στη σκηνή του Άμλετ μετά τον θάνατο —μια ύστατη προσπάθεια να βρει νόημα και συνέχεια πέρα από τη ζωή. Η φράση «θα μου έδινε την απόλυτη αίσθηση ενός προορισμού μετά θάνατον» δείχνει ότι βλέπει το θέατρο ως τρόπο να αντιμετωπίσει το κενό της ύπαρξης. Η αρνητική απάντηση, όπως σημειώνει η Μουντράκη στον πρόλογο, «για να μη διατηρούμε φρούδες ελπίδες», τον επαναφέρει στην πραγματικότητα του κενού, επιβεβαιώνοντας ότι η τέχνη δεν μπορεί να γεφυρώσει πλήρως το τίποτα από το οποίο προερχόμαστε και στο οποίο επιστρέφουμε. Κάθε προσπάθεια του Αδαμάντιου να επιβεβαιώσει την ύπαρξή του μέσω των ρόλων λειτουργεί έτσι ως επαναληπτικός κύκλος του τραύματος, και η σκηνή γίνεται η μόνη επιβεβαίωση της ύπαρξής του απέναντι στο Μηδέν.

Συνολική αποτίμηση

Το *Nothing for Nothing* αποτελεί έργο-ορόσημο για τον Γιώργο Διαλεγμένο, καθώς συνθέτει τις επιμέρους φάσεις της δημιουργίας του σε ένα ώριμο, συμπαγές αισθητικό αποτέλεσμα. Είναι ένα έργο υπαρξιακό και αυτοαναφορικό, όπου η τέχνη, η εμπειρία και ο χρόνος συναντώνται σε έναν στοχασμό για την ίδια τη δημιουργική πράξη.

Για τον αναγνώστη, προσφέρει μια σπάνια εμπειρία εσωτερικής ανάγνωσης: μέσα από τον Αδαμάντιο Φίτιζα, έρχεται αντιμέτωπος με τη φθορά, τη μοναξιά και τη ματαίωση ως καθολικές ανθρώπινες καταστάσεις. Ο Διαλεγμένος μετατρέπει το προσωπικό τραύμα σε συλλογική αγωνία για το νόημα και τη διάρκεια της ύπαρξης, αναδεικνύοντας την τέχνη ως τελευταία μορφή ελευθερίας απέναντι στον χρόνο.

Για τον επαγγελματία του θεάτρου —σκηνοθέτη, ηθοποιό ή δραματουργό— η έκδοση λειτουργεί ως πεδίο μελέτης της ελληνικής μεταθεατρικής γραφής. Ο ηθοποιός γίνεται

δραματικός πυρήνας, η σκηνή τόπος εσωτερικού διαλόγου, ενώ το πλούσιο τεκμηριωτικό υλικό αποκαλύπτει τη μετάβαση από τη βιωματική εμπειρία στη σκηνική πράξη. Ο Αδαμάντιος Φίτιζας, αρχετυπική μορφή του καλλιτέχνη που ζει ανάμεσα στη ζωή και στον ρόλο, προσφέρει γόνιμο πεδίο ερμηνευτικής διερεύνησης.

Το *Nothing for Nothing* δεν είναι απλώς θεατρικό έργο· είναι η σκηνική αναπαράσταση μιας εσωτερικής διαδρομής, όπου οι μνήμες και οι ρόλοι ανοίγουν έναν διάλογο για το νόημα της ύπαρξης. Στον πυρήνα του, υπενθυμίζει πως η τέχνη —όσο εύθραυστη κι αν είναι— παραμένει το μόνο ίχνος ζωής που αντιστέκεται στο Μηδέν.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Διαλεγμένος, Γ. (2025). *NOTHING FOR NOTHING.* Αθήνα: Αιγόκερως.

Φελοπούλου, Σ. (2015). Συνέχεια και ασυνέχεια στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου. Σε Κ. Α. Δημάδης (επιμ.) *«Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία» Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών /Θεσσαλονίκη (2-5 Οκτωβρίου 2014),* Θεσσαλονίκη: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών. τ. 4. σελ. 287-302.

Μαρίνα Μανωλοπούλου

Είναι θεατρολόγος, συγγραφέας και ηθοποιός. Σπούδασε Θεατρολογία στο ΕΚΠΑ, Υποκριτική στη Σχολή Βεάκη και ολοκλήρωσε μεταπτυχιακό στη Δημιουργική Γραφή (ΕΑΠ & ΠΔΜ). Έχει εκδώσει το δοκίμιο *Ένα κουκλόσπιτο* του Χένρικ Ίψεν (Υψικάμινος, 2024) και τη συλλογή διηγημάτων Κοινή Θνητή (Συρτάρι, 2021). Διήγημά της διακρίθηκε στον διαγωνισμό του Ιανού και περιλαμβάνεται στον τόμο *Με το βλέμμα σ' έναν στίχο* (Ιανός, 2025). Αρθρογραφεί τακτικά σε λογοτεχνικά περιοδικά.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < mmanolopoulou2008@yahoo.gr >

ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Η στήλη ενημερώνει και ανασκοπεί θεατρικές παραστάσεις της περιόδου, εντός και εκτός Αττικής, μέσα από άρθρα κριτικής και απολογισμού. Σκοπός είναι η στήλη να αποτελέσει ένα βήμα παραγωγής κριτικού λόγου και δημιουργικού διαλόγου, καθώς και να αναδεικνύει τα όσα σημαντικά έχουν να σημειώσουν οι ειδικοί του χώρου της κριτικής για τη σύγχρονη θεατρική πράξη και την ελληνική σκηνική πραγματικότητα.

Θεατρική εμπειρία παράστασης playback
Μετά την Τρικυμία

Αναστασία Γρυσμπολάκη, Φαίδρα Αναστασίου-Βενέτη, Μυρτώ Καράμπελα, Νικόλαος Σταματιάδης, Θεοδώρα Σκαλή, Λάμπρος Γιώτης

Περίληψη: Η παράσταση Μετά την Τρικυμία παρουσιάστηκε από την ομάδα θεάτρου Playback Ψ, σε σκηνοθεσία Λ. Γιώτη, στο χώρο της Εταιρείας Δραματικής Έκφρασης και Θεραπείας «Παλμός». Ο σκηνοθέτης, μέσα από τη διασκευή του κλασικού έργου του Σαίξπηρ Τρικυμία, θέλησε να διερευνήσει πώς εντυπώνεται ένα κλασικό κείμενο σήμερα στους θεατές και τι προσωπικές ιστορίες ανασύρει. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος του θεάτρου Playback, είδος Θεάτρου για την Κοινότητα (Community Theatre). Μελετήθηκαν 13 παραστάσεις σε ερευνητική ποιοτική μελέτη με συγκεκριμένο πρωτόκολλο και συνεργασία διεπιστημονικής ομάδας με εμπειρία στα πεδία της ψυχοθεραπείας, της δραματοθεραπείας και του θεάτρου. Καταγράφηκαν οι θεματικές ενότητες των ιστοριών των θεατών που αναδύθηκαν και αναπαραστάθηκαν στη σκηνή από τους συντελεστές της θεατρικής ομάδας, μέσα από τεχνικές αυτοσχεδιασμού playback. Η επιρροή της θεατρικής τέχνης ήταν μια από τις κύριες ενότητες. Αναλύονται τα επιμέρους στοιχεία της θεατρικής τέχνης που επηρέασαν την εμπειρία των θεατών, οδηγώντας σε μια νέα θέαση των ιστοριών τους.

Λέξεις-Κλειδιά: *αισθητικός πλουραλισμός, σύμβολα, ρόλοι, μαγεία, θέατρο playback*

«Οι αισθήσεις μάς λένε ότι κάτι υπάρχει. Η σκέψη μάς λέει τι είναι αυτό το κάτι.
Τα αισθήματα μάς λένε τι είναι αυτό το κάτι για εμάς»
Καρλ Γκούσταβ Γιουνγκ

Εισαγωγή

Η θεατρική παράσταση *Μετά την Τρικυμία*, διασκευή του έργου *The Tempest (Η Τρικυμία)* του Σαίξπηρ, αποτέλεσε την αφορμή για το κοινό να μπει στο φανταστικό κόσμο της παράστασης, βλέποντας συγχρόνως με τη ματιά του σήμερα τον κόσμο των ηρώων, μέσα από την ασφαλή

απόσταση του θεατή. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος του Θεάτρου Playback, είδος Θεάτρου για την Κοινότητα (Community Theatre), που ιδρύθηκε το 1975 από τους J. Fox (2020) και J. Salas (1990), με σκοπό την ανάπτυξη συνδέσεων και της αίσθησης του «ανήκειν» στους θεατές, μέσα από τη σκηνική αναπαράσταση προσωπικών τους ιστοριών.

Σε αυτή την παραγωγή, η νεωτερικότητα έγκειται στο ότι το κλασικό κείμενο λειτούργησε ως αρχικό αισθητικό και συμβολικό ερέθισμα, πριν την είσοδο στη συμμετοχική διαδικασία του Playback. Τα αισθητικά μέρη της παράστασης και οι αυτοσχεδιασμοί στο δεύτερο μέρος ανέδειξαν τη δύναμη των αισθήσεων, επιτρέποντας στο κοινό να αφηγηθεί, να ακούσει και να δει τις προσωπικές του ιστορίες να ζωντανεύουν επί σκηνής από την ομάδα Playback Ψ.

Το Playback Theatre αποτελεί μορφή συμμετοχικού θεάτρου, όπου οι θεατές μοιράζονται προσωπικές αφηγήσεις που μετατρέπονται άμεσα σε σκηνική δράση. Με τη συμβολή συντονιστή, μουσικού και ηθοποιών δημιουργείται ένας ζωντανός διάλογος ανάμεσα σε σκηνή και κοινό, που καλλιεργεί την ενσυναίσθηση και τη συλλογικότητα.

Οι θεατές ενημερώθηκαν εκ των προτέρων ότι το υλικό καταγράφεται για ερευνητικούς σκοπούς· όσοι μίλησαν υπέγραψαν έντυπο συγκατάθεσης, σύμφωνα με πρωτόκολλο εγκεκριμένο από την Επιτροπή Ηθικής και Δεοντολογίας της Α΄ Ψυχιατρικής Κλινικής ΕΚΠΑ. Η ερευνητική ομάδα ανέλυσε τις αφηγήσεις με μεθόδους ποιοτικής έρευνας, αξιοποιώντας τον Αφηγηματικό Ιστό (*Narrative Reticulation*, μτφ. Λ. Γιώτης, Fox, 2015) και τη Θεματική Ανάλυση (Braun & Clarke, 2006, Ίσαρη & Πουρκός, 2016). Αναλυτικά αποτελέσματα έχουν δημοσιευτεί στο περιοδικό Arts in Psychotherapy Journal (Yotis et al, 2025). Η παρούσα εργασία επικεντρώνεται στα στοιχεία θεατρικότητας που επηρέασαν το κοινό.

Μεθοδολογία ερευνητικής διαδικασίας και θεατρικού εγχειρήματος

Ο σχεδιασμός της παράστασης βασίστηκε σε υβριδικό μοντέλο: το κλασικό κείμενο αποτέλεσε κοινό σημείο εκκίνησης, πριν τη μετάβαση στη συμμετοχική διάσταση του Playback. Η *Τρικυμία* επιλέχθηκε λόγω της συμβολικότητας και της αφηγηματικής της πολυσημίας. Οι ηθοποιοί εκπαιδεύτηκαν στην εναλλαγή δομημένου κειμένου και ανοιχτού αυτοσχεδιασμού. Ο σκηνικός χώρος, η μουσική και οι φωτισμοί σχεδιάστηκαν ώστε να υποστηρίζουν την ασφαλή μετάβαση από το θεατρικό έργο στις προσωπικές ιστορίες.

Το συγκεκριμένο έργο επιλέχτηκε λόγω των θεματικών που εμπεριέχει. Η υπόθεση αφορά στον Πρόσπερο, Δούκα του Μιλάνου, ο οποίος καταφεύγει σε μυστικιστικές μελέτες και αδυνατεί να ασκήσει τα καθήκοντά του. Εκθρονίζεται από τον αδελφό του Αντόνιο, ωστόσο καταφέρνει να καταφύγει και να επιζήσει σε ένα απομονωμένο νησί μαζί με την μικρή του κόρη, Μιράντα. Μετά από δώδεκα χρόνια επιβίωσης, έχοντας υποτάξει τον πρωτόγονο γηγενή Κάλιμπαν και το παντοδύναμο πνεύμα της φύσης Άριελ, χρησιμοποιεί τις μαγικές του δυνάμεις και, για να εκδικηθεί, προκαλεί τρικυμία, όταν ναυαγεί το πλοίο των εχθρών του στο νησί. Εκεί, μέσα από δοκιμασίες και συγχωρήσεις, ο Πρόσπερο καταφέρνει να αποκαταστήσει την τάξη, να συμφιλιωθεί με όσους τον πρόδωσαν. Ανάμεσα στους ναυαγούς βρίσκεται και ο νεαρός πρίγκιπας της Νάπολης, ο οποίος θα ερωτευτεί και θα παντρευτεί την κόρη του. Το έργο τελειώνει με τη συγχώρεση των σφετεριστών, τη λύτρωση του Πρόσπερο και την επιστροφή τους στο Μιλάνο.

Η ανάλυση του υλικού περιλάμβανε απομαγνητοφώνηση, κωδικοποίηση, ανάπτυξη θεματικών και συνεδρίες συμφωνίας μεταξύ των ερευνητών. Η διεπιστημονική σύνθεση (ψυχολογία, ψυχιατρική, δραματοθεραπεία, θεατρικές σπουδές) ενίσχυσε την εγκυρότητα των

ερμηνειών. Η χρήση των εργαλείων Narrative Reticulation και Θεματικής Ανάλυσης επέτρεψε τη χαρτογράφηση μοτίβων, συμβόλων και σκηνικών μεταφορών που αναδύθηκαν μέσα από τις αφηγήσεις.

Το θεατρικό αποτέλεσμα

Στοιχεία θεατρικής τέχνης

Ο σκηνικός χώρος αποτελούνταν από ξύλινη πλατφόρμα που θύμιζε καράβι ή νησί και μια διακεκομμένη κουρτίνα. Τα κοστούμια συνδύαζαν στοιχεία εποχής και παραμυθιακής ατμόσφαιρας. Σκηνικά αντικείμενα που συμμετείχαν στον αισθητικό πλουραλισμό της παράστασης και των αυτοσχεδιασμών ήταν τα μεγάλου μήκους υφάσματα γυαλιστερά σε λευκό, θαλασσί και γκρι χρώμα, δύο λευκές μάσκες, ένα στέμμα, ένα σπαθί, μια σφαίρα, ένα ασκί ποτού και η μαγκούρα-ραβδί του μάγου.

Ο μουσικός με κιθάρα δημιούργησε συνθέσεις και ηχοτοπία, τόσο κατά την παράσταση, όσο και στις αυτοσχεδιαστικές αναπαραστάσεις των ιστοριών. Η μουσική, καθώς και οι φωνητικοί, ηχητικοί αυτοσχεδιασμοί, ενίσχυσαν το ταξίδι των αισθήσεων, των ενστίκτων, των συναισθημάτων. Οι μελωδικές συνδέσεις συνόδευαν τη δράση, ενίσχυαν τη ροή, τον αυθορμητισμό και τη ζωντάνια της σκηνικής αναπαράστασης, προσδίδοντας αμεσότητα και λειτουργώντας συμβολικά σε σχέση με τα σκηνικά αντικείμενα και τα σώματα των ηθοποιών σε μέρη όπου απουσίαζε ο λόγος (Fischer-Lichte, 2008, σ. 164).

Ο φωτισμός ενοποίησε τα διάφορα στοιχεία της παράστασης, δημιουργώντας μια συνεκτική αισθητική εμπειρία στο κοινό (McKinney & Butterworth, 2009, σ.124-127). Τα εφέ, η εναλλαγή φωτισμών και χρωμάτων συνέβαλαν με δημιουργικό τρόπο, ενίσχυσαν παραστατικά τα στοιχεία της τρικυμίας, του δάσους, του νησιού. Η χρήση projection mapping εμπλούτισε την αισθητική της παράστασης, δημιουργώντας ζωντανά τοπία του δάσους, του νησιού, ενώ στο κλείσιμο πρόβαλε σε όλο τον σκηνικό χώρο, φράσεις που είχαν ειπωθεί στις ιστορίες των θεατών. Οι φράσεις αυτές έγιναν μέρος της σκηνής, ενισχύοντας τη συλλογικότητα των αφηγήσεων. Ο συντονιστής αποτέλεσε μέρος της αισθητικής και τελετουργικής δομής της παράστασης, δημιουργώντας κλίμα ασφάλειας και οικειότητας. Στο πρώτο μέρος, ενημέρωσε τους θεατές για τα βασικά στοιχεία του έργου και το τι θα ακολουθήσει, στη συνέχεια παρέδωσε τον λόγο στους ηθοποιούς, οι οποίοι συστήθηκαν και ξεκίνησαν την παράσταση. Τελειώνοντας δόθηκε χρόνος στους θεατές να συζητήσουν μεταξύ τους για την εμπειρία τους, για το ποιες σκέψεις και συναισθήματα τους δημιούργησε η παράσταση. Στο δεύτερο μέρος, ο συντονιστής ενθάρρυνε τους θεατές να μοιραστούν την εμπειρία τους, θέτοντας το ερώτημα, αν είχαν το μαγικό ραβδί του Πρόσπερο, τι θα άλλαζαν στη ζωή τους. Με αυτόν τον τρόπο δόθηκε η δυνατότητα σε κάθε θεατή να υποθέσει μια νοητή πρόθεση. Κάποιοι θεατές αφηγήθηκαν στο κοινό μια ιστορία, που ανακάλεσαν αυθόρμητα. Ο συντονιστής επέλεγε μια συγκεκριμένη θεατρική φόρμα για την αναπαράσταση της κάθε αφήγησης, πάνω στην οποία βασιζόταν η σκηνική δράση.

Θεατρικές φόρμες

Οι θεατρικές φόρμες του Playback «Γλυπτό που αλλάζει», «Φως και σκιά», «Στιγμιότυπα», «Διάδρομοι», «Αστερισμός», «Τέσσερα», «Τοτέμ», «Παζλ», «Ελεύθερος αυτοσχεδιασμός» (Γιώτης, 2021, σ. 38), αποτέλεσαν δομές που καθοδηγούσαν τον αυτοσχεδιασμό. Κάθε φόρμα

διαμόρφωνε τον τρόπο με τον οποίο ενεργοποιούνταν τα σώματα, οι φωνές, ο φωτισμός και η μουσική, δημιουργώντας μια συμπυκνωμένη αναπαράσταση της αφήγησης.

Αυτοσχεδιασμοί–αυθορμητισμός

Οι καλλιτέχνες, ακούγοντας την αφήγηση, δημιουργούσαν ζωντανές εικόνες με σεβασμό στο υλικό των θεατών. Με κινησιολογία, σύμβολα και σκηνικά αντικείμενα απέδιδαν συναισθήματα και ατμόσφαιρες, συχνά χωρίς λόγο, χρησιμοποιώντας μόνο φράσεις των θεατών. Το αποτέλεσμα ήταν μια εμπειρία καθρεφτίσματος: οι αφηγητές έβλεπαν την ιστορία τους από νέα οπτική, επιτρέποντας τη συναισθηματική απόσταση και την εμβάθυνση.

Επίδραση στους θεατές

Οι θεατές μοιράστηκαν την ανάγκη ανακούφισης, διαφυγής, αποτίναξης καταπιεστικών ρόλων («μάσκες εξουσίας»), δικαιοσύνης, αναζήτησης νοήματος και λυτρωτικής δύναμης της φύσης. Σύμβολα όπως το «νησί της ουτοπίας», το «ροζ του έρωτα», το «απέραντο γαλάζιο» και το «σκήπτρο της μαγείας» έγιναν αφετηρίες προσωπικών συνειρμών. Ο ρόλος του Άριελ ερμηνεύτηκε ως παράδοξο σύμβολο εγκλωβισμού και απελευθέρωσης. Οι θεατές ανέγνωσαν μεταμορφώσεις, αντιθέσεις πρωτογονισμού και πολιτισμού, τη σύζευξη πραγματικότητας και μαγείας, την πνευματικότητα του θεάτρου και τη λειτουργία του ως χώρου αυτογνωσίας και σχέσης.

Συζήτηση και περιορισμοί

Η μελέτη ανέδειξε την επίδραση της θεατρικότητας και της αισθητικής εμπειρίας στην ανάδυση προσωπικών ιστοριών, καθώς και την ιδιαιτερότητα της συνύφανσης κλασικού κειμένου και Playback. Η παράσταση λειτούργησε ως ενδιάμεσος χώρος, όπου φαντασία και πραγματικότητα συνυπήρχαν, επιτρέποντας στο κοινό να δημιουργεί, να συνδέεται και να νοηματοδοτεί τα βιώματά του.

Η διαδικασία αναδεικνύει το Θέατρο Playback, ως εργαλείο που συνδέεται με τη δραματοθεραπεία. Προσφέρει ασφαλή χώρο εξωτερίκευσης και συμβολοποίησης βιωμάτων, με δυνατότητες εφαρμογής σε πεδία Εκπαίδευσης και κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Στην ψυχοθεραπεία μπορεί να συμβάλλει στη ρύθμιση συναισθήματος και τις διεργασίες δεσμού και ομάδας, ενώ στην ψυχιατρική αποκατάσταση ενισχύει την κοινωνικοποίηση και την αυτοεκτίμηση. Η συμμετοχική φύση του το καθιστά κατάλληλο για παρεμβάσεις πολιτιστικής συνταγογράφησης, ως μη φαρμακευτικό μέσο προαγωγής ψυχικής ευεξίας.

Περιορισμοί της μελέτης περιλαμβάνουν το γεγονός ότι βασίστηκε μόνο στις αφηγήσεις όσων μίλησαν, χωρίς καταγραφή των «σιωπηλών» θεατών και χωρίς διερεύνηση της μακροχρόνιας επίδρασης. Επίσης, η κατάθεση των απόψεων των καλλιτεχνών της παράστασης θα μπορούσε να προσδώσει μια επιπλέον διάσταση στη μελέτη. Μελλοντικές μελέτες θα μπορούσαν να ενσωματώσουν ερωτηματολόγια ή συνεντεύξεις.

Συμπέρασμα

Η διασκευή της *Τρικυμίας* σε παράσταση Playback δημιούργησε ένα «μαγικό» ενδιάμεσο χώρο, όπου το κοινό μπόρεσε να επεξεργαστεί συναισθήματα και βιώματα μέσα από τη δυναμική σχέση πραγματικότητας και φαντασίας. Οι ιστορίες που αναδύθηκαν ανέδειξαν τη δύναμη της τέχνης να προσφέρει ενόραση, σύνδεση, ανθεκτικότητα και ανακούφιση στην υπαρξιακή αγωνία.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. Qualitative Research in Psychology, 3, 77– 101.

Γιώτης, Λ. επιμ. (2021). *Playback Ψ: Παίζοντας στο θέατρο τις ιστορίες του κόσμου.* Θεσσαλονίκη-Αθήνα: iWrite

Γιώτης, Λ., Σκαλή, Θ., Αναστασίου-Βενέτη Φ., Γρυσμπολάκη, Α., Καράμπελα, Μ., Σταματιάδης, Ν. (2024). Μετά την Τρικυμία: Η επίδραση της παράστασης στο κοινό μέσω τεχνικών θεάτρου Playback, *Τετράδια Ψυχιατρικής, Μάιος-Δεκέμβριος 2024, 27-28, σελ.105-122.*

Fischer-Lichte, E. (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge

Fox, J. (2019). Playback NR workbook: guidelines for mastering narrative reticulation. New Paltz, NY: Tusitala.

Fox, J. (2020). Unexpected resilience of the participant performance model for playback theatre. In The Applied Theatre Reader (pp. 211-218). Routledge.

Ίσαρη, Φ., & Πουρκός, Μ. (2016). Ποιοτική μεθοδολογία έρευνας.

McKinney, J., & Butterworth, P. (2009). *The Cambridge Introduction to scenography*. Cambridge University Press

Σαίξπηρ, Ο. (1999). *Όπως σας αρέσει*, (Ε. Μπελιές μτφρ.). Αθήνα: Καστανιώτη.

Yotis, L., Skali, T., Anastasiou-Veneti, P., Grysbolaki, A., Karambela, M., & Stamatiadis, N. (2025). "After the Tempest": Assessing audience response through Playback Theatre. *The Arts in Psychotherapy*, *93*, 102285.

Αναστασία Γρυσμπολάκη

Είναι απόφοιτη της Σχολής Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου του πτυχιακού προγράμματος "Ελληνικός Πολιτισμός" (Φιλολογία) και του μεταπτυχιακού προγράμματος Θεατρικές Σπουδές (Επιβίωση του Αρχαίου Δράματος). Ειδικεύεται στην Δραματοθεραπεία, είναι σπουδαστικό μέλος της Πανελλήνιας Επαγγελματικής Ένωσης Δραματοθεραπευτών & Παιγνιοθεραπευτών και εξωτερική συνεργάτης του τομέα Κοινωνικής Πρόνοιας του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού.

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

Φαίδρα Αναστασίου-Βενέτη

Αποφοίτησε από το τμήμα Ψυχολογίας του Παντείου Πανεπιστήμιου. Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές στο τμήμα Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης με τίτλο «Κλινικές παρεμβάσεις στις εξαρτήσεις». Μετεκπαιδεύεται στο «Έρμα» - Κέντρο δια βίου μάθησης δραματοθεραπείας και παιγνιοθεραπείας.

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

Μυρτώ Καράμπελα

Προπτυχιακή φοιτήτρια του τμήματος Ιστορίας και Φιλοσοφίας της Επιστήμης στο Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών και απόφοιτος Ανωτέρας Σχολής Δραματικής Τέχνης Πειραϊκού Συνδέσμου. Ασχολείται επαγγελματικά και με το τεχνικό - ψηφιακό μέρος του θεάτρου.

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

Νίκος Σταματιάδης

Απόφοιτος Ψυχολογίας. Έχει εμπειρία στον κλάδο της κλινικής ψυχολογίας στο Νοσοκομείο Ημέρας του Αιγινητείου και εθελοντική εργασία στο συντονισμό θεραπευτικής ομάδας μέσω μουσικής και στην ομάδα θεατρικού παιχνιδιού αυτού του πλαισίου. Επιμελείται ερευνητικής εργασίας στην Μονάδα Μελέτης Ύπνου του Αιγινήτειου Νοσοκομείου πάνω στη πρόκληση συνειδητών ονείρων. Είναι μέλος μιας ευρύτερης ευρωπαϊκής ερευνητικής ομάδας που αποσκοπεί στην μείωση των υπνωτικών φαρμάκων στους ηλικιωμένους.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < Nikolaos.Stamatiadis@acg.edu >

Θεοδώρα Σκαλή

Μέλος ΕΔΙΠ Ψυχολογίας, Msc, PhD (Ιατρικής Σχολή, ΕΚΠΑ), Ψυχοθεραπεύτρια ECP, GCP. Έχει πλήρη εκπαίδευση στις προσεγγίσεις: Γνωσιακή Ψυχοθεραπεία, Συστημική Θεραπεία, Θεραπεία Οικογένειας, Ομαδική Συστημική Θεραπεία, Δυναμική Ομάδας σε Ψυχιατρικά Πλαίσια, Systems-Centered Theory. Ασκεί κλινικό, εκπαιδευτικό και ερευνητικό έργο στην Α΄ Ψυχιατρική Κλινική ΕΚΠΑ (Αιγινήτειο Νοσοκομείο). Διδάσκει στην Ιατρική Σχολή, σε πανεπιστημιακά Τμήματα Ψυχολογίας και Ειδικής Αγωγής. Εποπτεύει επαγγελματίες ψυχικής υγείας. Ιδρυτικό μέλος του Ελληνικού Δικτύου Ομαδικών Αναλυτών (ΕΔΟΑ). Συνεργάτης στο ερευνητικό έργο «Πολιτιστική Συνταγογράφηση» (ΕΠΙΨΥ–ΥΠΠΟ).

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

Λάμπρος Γιώτης

Ψυχίατρος (ΕΚΠΑ), Δραματοθεραπευτής (Ph.D., PGDip, University of Hertfordshire), σκηνοθέτης θεάτρου. Σπούδασε θέατρο (Δραματική Σχολή Αθηνών), δραματοθεραπεία, ψυχόδραμα, θέατρο επινόησης, αυτοσχεδιασμό και θέατρο playback (Λονδίνο, Νέα Υόρκη). Καθηγητής σε δραματικές σχολές και επόπτης δραματοθεραπευτών. Ιδρυτής της Εταιρείας Δραματικής Έκφρασης και Θεραπείας «Παλμός» (www.palmos.info) και της ομάδας θεάτρου «Playback Ψ». Επιστημονικός συνεργάτης της Α' Ψυχιατρικής Κλινική (ΕΚΠΑ). Εργάζεται ιδιωτικά ως ψυχίατρος. Έχει ερευνητικό έργο, δημοσιεύσεις και συμμετοχές σε επιστημονικά συνέδρια. Μέλος του ερευνητικού έργου για την «Πολιτιστική Συνταγογράφηση» (ΕΠΙΨΥ - ΥΠΠΟ).

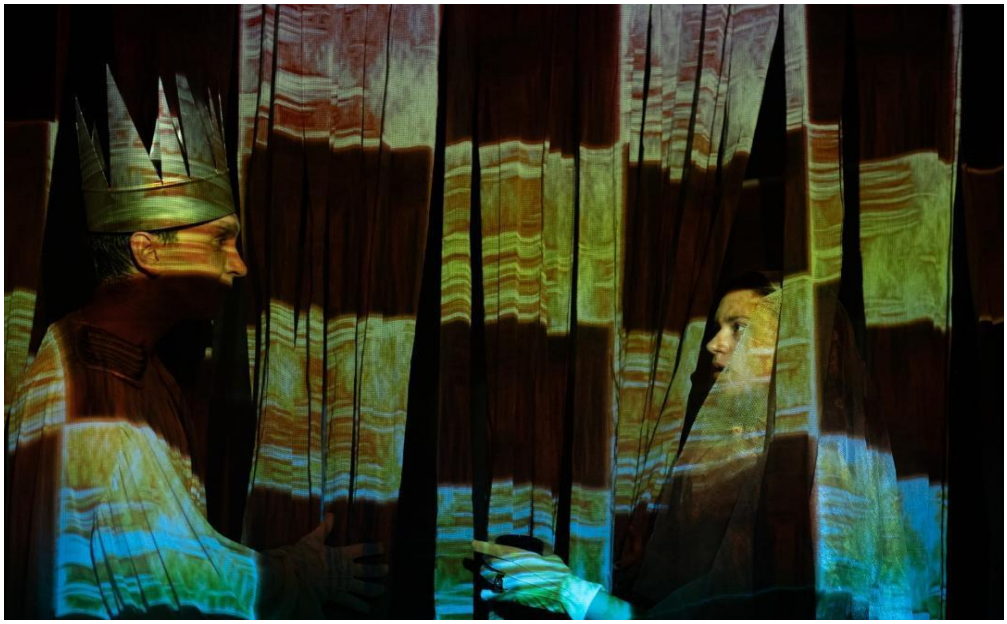
Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < layo@otenet.gr >

Συντελεστές και φωτογραφικό υλικό της παράστασης

Διασκευή - Σκηνοθεσία: Λάμπρος Γιώτης **Μετάφραση:** Νίκος Χατζόπουλος
Πρωτότυπη μουσική σύνθεση και αυτοσχεδιασμός: Ορέστης Ζυρίνης
Σκηνικά - Κοστούμια: Ερωφίλη Πολιτοπούλου
Φωτισμοί - Κατασκευή σκηνικού: Νίκος Θεοχαρόπουλος
Projection mapping: Θωμαΐς Τριανταφυλλίδου, Μυρτώ Καράμπελα
Επιμέλεια κίνησης: Στέλλα Κρούσκα
Βοηθοί παραγωγής: Χρήστος Θεοχαρόπουλος, Αλεξία Πολυμενοπούλου

Ηθοποιοί (αλφαβητικά): Ειρήνη Αρβανίτη, Στέλιος Γιαννακός, Κατερίνα Γουέμπστερ, Μαργαρίτα Καστρινού, Γιάννης Τσανίρας

Φωτογράφιση: Κατερίνα Αρβανίτη



Στέλιος Γιαννακός και Ειρήνη Αρβανίτη

Κατερίνα Γουέμπστερ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ / ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Η στήλη αναφέρεται στην εκπαίδευση επαγγελματιών του πεδίου, τις μη τυπικές ομάδες, και στην ένταξη και εξέλιξη του θεάτρου ως μάθημα. Οι θεατρικές θεωρίες και τεχνικές αλλάζουν, διαμορφώνονται, εξελίσσονται. Επηρεάζονται από την κοινωνία, τις κυρίαρχες πολιτικές και αισθητικές κουλτούρες, τις νέες καλλιτεχνικές τάσεις και τις παγκόσμιες ιστορικές εξελίξεις. Στη στήλη μας δημοσιεύονται άρθρα σχετικά με τις εξελίξεις στις θεατροπαιδαγωγικές επιστήμες που έχουν ως αντικείμενο τις νέες θεατρικές μεθόδους και την εφαρμογή τους.

Η συμβολή του εκπαιδευτικού δράματος και του θεατρικού παιχνιδιού στη σχολική τάξη

Μάνος Καβίδας

Περίληψη: Με το παρόν άρθρο προσεγγίζουμε τη συμβολή της θεατρικής τέχνης στην εκπαιδευτική διαδικασία, με έμφαση στο μάθημα της θεατρικής αγωγής, εστιάζοντας στο εκπαιδευτικό δράμα και το θεατρικό παιχνίδι. Τονίζεται η σημασία ένταξης της θεατρικής αγωγής στο σχολείο ως μέσου ανάπτυξης ενσυναίσθησης, επικοινωνίας και βιωματικής μάθησης. Παρουσιάζονται συνοπτικά τα οφέλη της θεατρικής τέχνης για την ολόπλευρη ανάπτυξη των παιδιών, ως τρίπτυχο συναισθηματικών - γνωστικών - κοινωνικών δεξιοτήτων. Επιχειρείται η ανάδειξη των δυνατοτήτων δημιουργίας ενός περιβάλλοντος αποδοχής, συνεργασίας και δημιουργικής μάθησης μέσα από παραδείγματα εφαρμογών στη σχολική τάξη της πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης.

Λέξεις-κλειδιά: *εκπαιδευτικό δράμα, θεατρικό παιχνίδι, ενσυναίσθηση, βιωματική μάθηση*

Εισαγωγή

Στο παρόν παρουσιάζονται συνοπτικά τα οφέλη της θεατρικής πράξης για την ανάπτυξη των συναισθηματικών, γνωστικών και κοινωνικών δεξιοτήτων του παιδιού, εστιάζοντας στο θεατρικό παιχνίδι και το εκπαιδευτικό δράμα και προτείνοντας παραδείγματα εφαρμογών στην τάξη, καθώς και προτάσεις διαχείρισης των προκλήσεων που μπορεί να προκύπτουν κατά την προσωπική διδακτική εμπειρία.

Το θέατρο στην Εκπαίδευση

Η θεατρική τέχνη σε πολλές χώρες στον κόσμο εντάσσεται ως βασικό μάθημα στα αναλυτικά προγράμματα του σχολικού περιβάλλοντος (Τσιάρας, 2016, σ. 29). Η φράση «Θέατρο στην Εκπαίδευση» αναφέρεται σε διάφορες προσεγγίσεις και μορφές θεατρικής δράσης που

προσαρμόζονται σε διαφορετικούς στόχους, ηλικίες και πλαίσια. Κάθε εκπαιδευτικός ή ομάδα δημιουργεί τον δικό της τρόπο έκφρασης αξιοποιώντας τη δημιουργικότητα και αναπαριστώντας πτυχές της ζωής (Κοντογιάννη, 2008, σ. 217).

Το θέατρο στην εκπαίδευση συνδυάζει μάθηση και παιχνίδι, αναπτύσσοντας συναισθηματικές, γνωστικές και κοινωνικές δεξιότητες, μέσω της συμβολικής και εκφραστικής γλώσσας, που περιλαμβάνει το σώμα, τον λόγο και τα αντικείμενα. Εκκινώντας από τις συναισθηματικές δεξιότητες, η θεατρική αγωγή «πρωταρχικά επιδρά σε συναισθηματικό επίπεδο και μπορεί να προκαλέσει έντονες συγκινησιακές αποκρίσεις, οι οποίες μπορούν να εκφραστούν σωματικά» (Κοντογιάννη, 2008, σ. 19). Ενισχύει την αυτοέκφραση, την αυτοπεποίθηση και τη συναισθηματική νοημοσύνη των παιδιών, βοηθώντας τα να αναγνωρίζουν και να εκφράζουν τα συναισθήματά τους. Λειτουργεί ως μεταβατικό φαινόμενο στην ψυχοσύνθεση του παιδιού. Γεφυρώνει τον εξωτερικό με τον εσωτερικό του κόσμο, ενώ ταυτόχρονα καλλιεργεί τη φαντασία, η οποία αποτελεί «κυρίαρχο μέσο επικοινωνίας ιδεών και τρόπο συμπεριφοράς στον πολιτισμό» (Κοντογιάννη, 2008, σ. 22-23). Με την χρήση και αξιοποίηση εφαρμογών του θεάτρου στην εκπαίδευση μπορούμε να καλλιεργήσουμε το φανταστικό κόσμο του παιδιού και να το βοηθήσουμε να συνδέσει την φαντασία με τη δράση (Τσιάρας, 2016, σ. 32). Από γνωστικής άποψης, η θεατρική πράξη καλλιεργεί τη λεκτική και μη λεκτική επικοινωνία, την εκφραστικότητα, την ακρίβεια στη διατύπωση και τη συνειδητοποίηση του σώματος ως μέσου επικοινωνίας. Συμβάλλει στη διαθεματική σύνδεση γνώσεων, την ανάπτυξη δεξιοτήτων επίλυσης προβλημάτων και αυτογνωσίας και αναπτύσσει την ικανότητα λήψης αποφάσεων, βοηθώντας τα να διαχειρίζονται με μεγαλύτερη ωριμότητα ποικίλες καταστάσεις της καθημερινότητας. Στην κοινωνική διάσταση, η θεατρική πράξη ενισχύει την ενεργό συμμετοχή, την περιέργεια και την κατανόηση συμβόλων, ενώ δημιουργεί περιβάλλον αποδοχής και συνεργασίας μεταξύ μαθητών διαφορετικών πολιτισμών και εθνικοτήτων, ενισχύοντας την ενσυναίσθηση. Με την ανάπτυξη των κοινωνικών δεξιοτήτων, μέσα στη σχολική αίθουσα, διαμορφώνονται οι διαπροσωπικές σχέσεις, η αυτοαντίληψη-αυτοεκτίμηση, η υπευθυνότητα, αλλά και η επικοινωνία μεταξύ των παιδιών.

Συμπερασματικά, η θεατρική αγωγή καλλιεργεί την αυτοεκτίμηση των παιδιών, ενισχύοντας την επικοινωνία, τη συναισθηματική έκφραση και την ψυχική ανθεκτικότητά τους και προσφέρει ένα ασφαλές πλαίσιο για προσωπική και κοινωνική ανάπτυξη, όπου τα παιδιά ενθαρρύνονται να διεκδικούν και να ονειρεύονται (Γραμματάς, 1999, σ. 77).

Θεατρικό παιχνίδι και εκπαιδευτικό δράμα: Εργαλεία στην εκπαιδευτική διαδικασία

Το Θεατρικό Παιχνίδι είναι μια δημιουργική και συλλογική μορφή παιχνιδιού που αξιοποιεί τις εκφραστικές δυνατότητες του θεάτρου μέσα από τον αυτοσχεδιασμό και τη σωματική διάδραση. Μέσα από τα τρία επίπεδά του — αισθητηριακό, αισθητικό και συμβολικό — συμβάλλει στη συνειδητοποίηση του εαυτού, την αυτοπραγμάτωση και τη διαμόρφωση της προσωπικότητας. Ξεκινώντας από μια ιδέα ή ένα γεγονός, η διαδικασία εξελίσσεται σε ένα δυναμικό περιβάλλον δράσης, όπου τα παιδιά εκφράζουν εμπειρίες, ιδέες και συναισθήματα, αναπτύσσουν ρόλους και σχέσεις και συμμετέχουν συλλογικά, μέσα από μια ενεργή και συνεργατική εμπειρία μάθησης. (Βενιέρη, 2017, σ. 97 και 141). Ιδίως στις μικρές ηλικίες, λειτουργεί περισσότερο ως δημιουργική διαδικασία, παρά ως καλλιτεχνικό μέσο έκφρασης, που ενισχύει την ταύτιση με ηρωικά πρότυπα και προάγει την ενσυναίσθηση (Κοντογιάννη, 2008, σ. 20).

Κατά τη διάρκεια θεατρικού παιχνιδιού ο εκπαιδευτικός λειτουργεί ως εμψυχωτής, δημιουργώντας συνθήκες για πειραματισμό, ελεύθερη έκφραση και ανακαλύψεις. Κάθε εφαρμογή του είναι μοναδική, καθώς τα αποτελέσματα προκύπτουν από τη συλλογική δημιουργικότητα της ομάδας. Μέσα από το θεατρικό παιχνίδι και τη χρήση θεατρικών κωδίκων επικοινωνίας, τα παιδιά αναπτύσσουν σύνθετες μορφές έκφρασης, ενισχύουν τη δημιουργικότητα, μαθαίνουν να συνεργάζονται και να επικοινωνούν αποτελεσματικά, αναγνωρίζοντας τα συναισθήματα και τις ανάγκες των γύρω τους. Παράλληλα, προάγεται η προσωπική, κοινωνική, ηθική και πνευματική τους ανάπτυξη μέσα σε έναν ποιητικό και αποκαλυπτικό χώρο μάθησης (Τσιάρας, 2014, σ. 25).

Αναφέρεται εδώ ως παράδειγμα το θεατρικό παιχνίδι με θέμα: *Τα συναισθήματά μου σε κούκλες*, στο οποίο τα παιδιά εκφράζουν συναισθήματα μέσα από μια κούκλα στην οποία δίνουν όνομα και χαρακτήρα. Με μικρές σκηνές από την καθημερινότητα, τα παιδιά μιλούν για το πώς νιώθει η κούκλα και πώς μπορεί να νιώσει καλύτερα. Μέσα από τη «φωνή» της κούκλας μπορούν επίσης να εκφράσουν σκέψεις για τον εαυτό τους, ενισχύοντας την αυτοεκτίμηση, την αποδοχή του εαυτού και αγκαλιάζουν τη διαφορετικότητα, βιώνοντας συναισθηματική απελευθέρωση. Συνήθως κάθε παιδί δημιουργεί στην τάξη τη δική του κούκλα, η οποία παραμένει ίδια και χρησιμοποιείται σε διαδοχικά μαθήματα, ώστε να υπάρχει συνέχεια και αίσθηση ασφάλειας. Η προσωπική κούκλα λειτουργεί ως καθρέφτισμα και σταθερό μέσο έκφρασης συναισθημάτων και σκέψεων. Μια συχνή δυσκολία είναι ότι κάποια παιδιά δεν συνδέονται άμεσα με την κούκλα και διστάζουν να την χρησιμοποιήσουν ως «εκπρόσωπο» των συναισθημάτων τους, κάτι που ο εκπαιδευτικός μπορεί να υποστηρίξει με ήπιες καθοδηγούμενες δραστηριότητες, σταδιακή εξοικείωση και ασφαλές, ενθαρρυντικό κλίμα στην τάξη.

Ακολουθούν δύο παραδείγματα εφαρμογών στην τάξη για καλλιέργεια της ενσυναίσθησης. Σε μια δραστηριότητα που έχει εφαρμοστεί σε τάξεις από Β΄ έως Δ΄ δημοτικού, με τίτλο *Η παλιά βαλίτσα που κρύβει ιστορίες*, ο εκπαιδευτικός φέρνει μια άδεια βαλίτσα και ζητά από τα παιδιά να φανταστούν το «μυστικό αντικείμενο» που κρύβεται μέσα της. Οι μαθητές αυτοσχεδιάζουν δημιουργώντας ρόλους – εξερευνητή, που γνωρίζει το μυστικό ή ακόμη και του ίδιου του αντικειμένου με κίνηση και ήχο. Η ιστορία γεννιέται αυθόρμητα από τις ιδέες τους, χωρίς έτοιμο κείμενο, και στο τέλος η ομάδα συνθέτει μια μοναδική μικρή σκηνή, προϊόν της στιγμιαίας φαντασίας των παιδιών. Τα παιδιά καλούνται να σκεφτούν όχι μόνο τι κάνει ένας χαρακτήρας, αλλά τι νιώθει, τι επιθυμεί και πώς βλέπει τον κόσμο, αυτό καλλιεργεί την ικανότητα να κατανοούν συναισθήματα και οπτικές διαφορετικές από τις δικές τους.

Άλλη δραστηριότητα, είναι το *Ανακαλύπτοντας το συναίσθημα του Άλλου*. Στοχεύει επίσης στην ενίσχυση της ενσυναίσθησης και της κοινωνικοποίησης και που έχει εφαρμοστεί σε τάξεις από Γ΄έως Δ΄ δημοτικού. Τα παιδιά τραβούν καρτέλες με συναισθήματα, δημιουργούν χαρακτήρες που τα βιώνουν και τα εκφράζουν με σώμα και πρόσωπο. Ακολουθούν σύντομες δραματοποιήσεις, όπου διαφορετικά παιδιά μπορούν να υποδυθούν τον ίδιο χαρακτήρα για να νιώσουν το ίδιο συναίσθημα. Η δραστηριότητα κλείνει με συζήτηση για όσα αισθήματα παρατηρήθηκαν και για την εμπειρία του να μπαίνουν στη θέση του άλλου, ενισχύοντας έτσι την ενσυναίσθηση και τη συνεργασία της ομάδας.

Ως προς το εκπαιδευτικό δράμα, από τη δεκαετία του ’60 έως τη δεκαετία του ’90, αναγνωρίζεται όλο και περισσότερο ως δομημένη παιδαγωγική μέθοδος που με βάση τη θεατρική τέχνη συμβάλλει στην ολόπλευρη ανάπτυξη του παιδιού (Τσιάρας, 2014, σ. 23). Εφαρμόζεται στο πλαίσιο της θεατρικής αγωγής, αλλά και ως διδακτικό εργαλείο για τη διδασκαλία άλλων

μαθημάτων, μεταβάλλοντας τον παθητικό τρόπο διδασκαλίας σε μία βιωματική, ζωντανή και ευχάριστη μαθησιακή εμπειρία (Κωστοπούλου, 2012, σ. 2).

Ως δομημένος τύπος βιωματικής μαθησιακής διαδικασίας, το εκπαιδευτικό δράμα ενισχύει τη συναισθηματική, προσωπική και κοινωνική ανάπτυξη των παιδιών, προάγοντας παράλληλα την κατανόηση του εαυτού τους και του κοινωνικού τους περιβάλλοντος (Αυδή & Χατζηγεωργίου, όπως αναφέρεται σε Καλεσοπούλου, 2017, σ. 112). Μέσα από την αλληλεπίδραση με τους άλλους και τη σύνδεση της σκέψης με τη σωματική δράση, τα παιδιά μαθαίνουν να κατανοούν τον εαυτό τους, τις ικανότητές τους και τα όριά τους σε σχέση με το περιβάλλον και τους συμμαθητές τους (Τσιάρας, 2016, σ. 31).

Το εκπαιδευτικό δράμα δίνει έμφαση στη βιωματική μάθηση και τον συλλογικό στοχασμό, καθώς η γνώση αναδύεται μέσα από τις ενεργές επιλογές και αποφάσεις των παιδιών με τον/την εκπαιδευτικό να καθοδηγεί και να ενθαρρύνει την όλη διαδικασία (Πίγκου-Ρεπούση, 2019). Εκπαιδευτές και εκπαιδευόμενοι στο εκπαιδευτικό δράμα προσεγγίζουν τη γνώση, με κύριο μέλημα την εμπειρία της ανακάλυψης και όχι το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ο ρόλος του/της εκπαιδευτικού περιλαμβάνει τη δημιουργία κατάλληλων δομών, την επιλογή ενδιαφερόντων θεμάτων και δραστηριοτήτων, την ενίσχυση της δημιουργικότητας και της συλλογικής σκέψης, καθώς και την προώθηση της εξερεύνησης, της μάθησης και της κριτικής σκέψης (Johnson & O' Neill, όπως αναφέρεται στον Yasar, 2006, σ. 19).

Το εκπαιδευτικό δράμα, όπως και το θεατρικό παιχνίδι, εξελίσσεται μέσα από στάδια όπως είναι: η προθέρμανση, η έκφραση, ο αυτοσχεδιασμός, η σύνθεση και ο αναστοχασμός. Το παιδί βρίσκεται στο επίκεντρο της μάθησης, αλληλεπιδρά με την ομάδα και αναπτύσσει κριτική σκέψη, κοινωνική υπευθυνότητα και βαθύτερη κατανόηση κοινωνικών ζητημάτων. (Oedemotland, 2020, σ. 177). Παραδείγματος χάριν, μία τάξη Β΄ Γυμνασίου με 22 μαθητές, συμμετείχε σε δίωρη άσκηση εκπαιδευτικού δράματος με θέμα *Η σημασία της συνεργασίας*, στο πλαίσιο διαθεματικής εργασίας με φιλόλογο. Οι μαθητές, χωρισμένοι σε ομάδες και ρόλους, εργάστηκαν πάνω σε θεατρικό κείμενο σχολικής εκδήλωσης, ανέλαβαν ρόλους οργανωτή συζήτησαν στρατηγικές και παρουσίασαν σκηνές. Αναδείχθηκε η ανάγκη για επικοινωνία, συνεργασία και δημιουργική σκέψη. Προκλήσεις όπως συγκρούσεις και διαχείριση χρόνου αντιμετωπίστηκαν με σαφείς κανόνες, σύντομη καθοδήγηση και ενθάρρυνση της ενσυναίσθησης. Η διαδικασία ολοκληρώθηκε με ομαδική συζήτηση και προφορική ανατροφοδότηση, εστιάζοντας στα συναισθήματα και τις επιλογές των μαθητών. Σε ένα άλλο παράδειγμα, με θέμα τη διαφορετικότητα, μία τάξη Γ΄ Λυκείου με 23 μαθητές, συμμετείχε σε άσκηση εκπαιδευτικού δράματος διάρκειας δύο ωρών με θέμα *Η επικοινωνία πέρα από τις λέξεις*. Με την καθοδήγηση του εμψυχωτή δημιουργήθηκε μια τεχνητή σύγκρουση μεταξύ των μαθητών εν γνώσει τους και με αφορμή τον μύθο του Οιδίποδα. Η διαφωνία μεταφράστηκε από τους μαθητές σε βουβή σκηνή. Οι μαθητές άλλαζαν ρόλους και οπτικές, ώστε να αντιληφθούν πώς η διαφορετικότητα επηρεάζει την κατανόησή τους. Εκφράζοντας συναισθήματα μέσω χειρονομιών, εκφράσεων και τόνου φωνής, οι μαθητές επικοινώνησαν χωρίς να μιλούν. Αναλαμβάνοντας ρόλους και ανακαλύπτοντας την οπτική γωνία του άλλου. Κατά την ανατροφοδότηση, η ομάδα επεσήμανε τα οφέλη της επικοινωνίας πέρα από τις αφορμές της διαφωνίας.

Συμπεράσματα

Με τη συνεχή και οργανωμένη αξιοποίηση του εκπαιδευτικού δράματος και του θεατρικού παιχνιδιού, προσφέρεται πολύτιμη εμπειρία μάθησης μέσα από την ενεργό συμμετοχή των

μαθητών στη σχολική τάξη. Η ανάθεση του μαθήματος σε θεατροπαιδαγωγούς εξασφαλίζει την ποιότητα και την παιδαγωγική αξία των δράσεων, καθώς μόνο εκείνοι φέρουν την απαραίτητη εξειδικευμένη γνώση για να αναλάβουν τον ρόλο του εμψυχωτή - εκπαιδευτικού. Με αυτόν τον τρόπο, το θέατρο μπορεί να αποτελέσει αναντικατάστατο παιδαγωγικό εργαλείο και βασικό πυλώνα για όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης, προάγοντας τη δημιουργικότητα, τη φαντασία, τη βιωματική μάθηση και τη συναισθηματική ανάπτυξη σε κάθε σχολική αίθουσα.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Βενιέρη, Φ. (2017). *Μουσειακό θέατρο: Ιστορικές διαδρομές & σύγχρονες λειτουργίες*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Διαθέσιμο σε: http://hdl.handle.net/10442/hedi/39972 [Προσπελάστηκε 10 Δεκεμβρίου 2025].

Γραμματάς, Θ. (1999). *Fantasyland: Θέατρο για παιδιά και νεανικό κοινό.* Αθήνα: Τυπωθήτω.

Καλεσοπούλου, Δ. (2017). Το Εκπαιδευτικό Δράμα ως εργαλείο διερεύνησης της έννοιας της αλληλεγγύης στον πολιτισμό. *Museumedu 4,* 109-136.

Κοντογιάννη, Α. (2008). *Μαύρη αγελάδα-άσπρη αγελάδα. Δραματική τέχνη στην εκπαίδευση και διαπολιτισμικότητα*. Αθήνα: Τόπος.

Κωστοπούλου, Α. (2012). Το εκπαιδευτικό δράμα στη διδασκαλία των λογοτεχνικών κειμένων του Ανθολογίου Γ΄& Δ΄ Δημοτικού. *Mare Ponticum*. Διαθέσιμο σε https://mareponticum.bscc.duth.gr/pages/volumes/conf_2012.html [Προσπελάστηκε 10 Δεκεμβρίου 2025].

Oedemotland, S. (2020). Exploration through Process Drama with Kindergarten Children. In *Children's Exploration and Cultural Formation*, (M. Hedegaard & E.E. Odegaard, eds.), International Perspectives on Early Childhood Education and Development 29. Springer, 173-185.

Πίγκου-Ρεπούση, Μ. (2019). *Εκπαιδευτικό Δράμα: Από το Θέατρο στην Εκπαίδευση. Θεωρητική Χαρτογράφηση του Πεδίου.* Αθήνα: Καστανιώτης.

Τσιάρας, Α. (2014). *Η αναπτυξιακή διάσταση της διδακτικής του δράματος στην εκπαίδευση*. Αθήνα: Παπαζήση.

Τσιάρας, Α. (2016). *Η Αυτοσχέδια Θεατρική Έκφραση στη σχολική Τάξη*. Αθήνα: Παπαζήση.

Yasar, M. (2006). An ethnographic case study of educational drama in teacher education settings: Resistance, community, and power [Doctoral dissertation, The Ohio State University]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. https://etd.ohiolink.edu/acprod/odb_etd/ws/send_file/send?accession=osu1149082511&disposition=inline [Προσπελάστηκε 10 Δεκεμβρίου 2025].

Εμμανουήλ (Μάνος) Καβίδας

Έχει σπουδάσει Θεατρολογία, Θεολογία και Παραστατικές τέχνες. Είναι απόφοιτος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και του Τμήματος Θεολογίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει μεταπτυχιακές σπουδές στη Θρησκειολογία – Φιλοσοφία της Θρησκείας (ΕΚΠΑ) και στη Θεατρολογία (ΠΑΠΕΛ). Από το 2012 δραστηριοποιείται σε παραστάσεις, εκπαιδευτικά προγράμματα και σκηνοθετικές συνεργασίες, ενώ διδάσκει σε ΙΕΚ, ΚΔΑΠ, ΣΑΕΚ και στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση. Συμμετέχει σε επιμορφώσεις και συλλόγους θεάτρου και εκπαίδευσης, με δημοσιεύσεις σε θεολογικά και πολιτιστικά περιοδικά.

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

Όρνιθες του Αριστοφάνη: Αξιοποιώντας τις τεχνικές του Θεάτρου Φόρουμ με σκοπό την άμβλυνση του φαινομένου του σχολικού εκφοβισμού στο Δημοτικό

Ελένη (Έλλη) Κορρού

Περίληψη: Με το παρόν θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα προτάσσουμε τις αρχές του *Θεάτρου Φόρουμ* (Boal, 1981), με στόχους την καλλιέργεια της ενσυναίσθησης και της ενεργής πολιτειότητας στους εφήβους μαθητές της ΣΤ΄ τάξης του δημοτικού και την κάμψη των φαινόμενων σχολικού εκφοβισμού. Όχημα του προγράμματος προς την αυτοπραγμάτωση δημοκρατικής κοινωνίας αποτελούν οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη. Η ανάλυση και σύνθεση του περιεχομένου του κειμένου μέσω της δημιουργικής γραφής, βασίζεται στην περί ελεύθερης διασκευής, θεωρία της Hutcheon και στη σύμπραξη δημιουργικής γραφής, φιλαναγνωσίας και θεάτρου, υιοθετούμε τις αρχές της αισθητικής ανταπόκρισης του Iser (Σιαφλέκης, 1994, σ.20-21). Η παιδαγωγική διάσταση του προγράμματος εδράζεται στη διερευνητική μάθηση και στην καλλιέργεια της ομαδικότητας. Πρόκριμα στο πρόγραμμα αποτελεί η προοπτική που δίνεται στους μαθητές να αναπλαισιώσουν σημασιολογικά ένα νέο κείμενο και να προάγουν την κοινωνική αλλαγή, αξιοποιώντας τον ορίζοντα προσδοκιών και βιωμάτων τους, μετασχηματίζοντας τη σχολική τάξη σε ομάδα και προτείνοντας τα σύμβολα της δικής τους *Νεφελοκοκκυγίας*.

Λέξεις-κλειδιά: *θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα, πολιτειότητα, διερευνητική μάθηση, συνεργατική μάθηση, θέατρο του καταπιεσμένου, κείμενο ενηλικίωσης*

1. Εισαγωγή – Διεπιστημονική προσέγγιση

Στις κοινωνικές επιστήμες αναπτύσσονται κοινοί τόποι σύγκλισης των επιστημονικών πεδίων που συνομιλούν οι κοινωνικές, οι ανθρωπιστικές επιστήμες και ο χώρος των τεχνών με θεμέλιο το κοινό ερώτημα που είναι πάντα ο άνθρωπος, και μάλιστα εδώ ο έφηβος, ως αναπτυσσόμενη οντότητα, πολιτικο-κοινωνικά προσδιορισμένη. Υπό την οπτική αυτή, η διεπιστημονικότητα λαμβάνει έναν συνεκτικό ρόλο, δηλαδή, τα αποτελέσματα της δεν αφορούν κάθε έναν ξεχωριστό κλάδο. Αντίθετα, αφορούν, στον άνθρωπο εν γένει και τη δημιουργικότητά του, μέσα σε ένα πολιτισμικό πλαίσιο όπου, η επικοινωνία, η γνώση, η εκπαίδευση, η τέχνη, δεν αποτελούν μεμονωμένα πεδία της έρευνας αλλά αλληλένδετα. Οι επιστήμες συνομιλούν και βρίσκουν ένα ισχυρό κίνητρο όσμωσης ως θεσπισμένες διαδικασίες αλληλεπίδρασης των αντίστοιχων γνωστικών πεδίων τα οποία ανάγονται σε κοινωνικά συμφραζόμενά τους (Καστοριάδης, 2007, σσ. 56-59).

2. Θεωρητική τεκμηρίωση του ΘΠ Προγράμματος

Η αγωγή και η εκπαίδευση λειτουργούν συμπληρωματικά, στο τυπικό επίπεδο του Αναλυτικού Προγράμματος Σπουδών, αλλά και άτυπα, ως μια διυποκειμενική διαδικασία αλληλεπίδρασης κατά την οποία, είναι σεβαστή η μοναδικότητα της προσωπικότητας του μαθητή/τριας αλλά και του πλαισίου της σχολικής ομάδας της τάξης (Κουκουνάρας-Λιάγκης, 2015, σ.15-19, Ματσαγγούρας, 2007, σ. 389). Ειδικότερα, μια εφηβική θεατρική ομάδα δεν λειτουργεί με όρους επαγγελματικού θεάτρου, ούτε με νόρμες κανονιστικής συμμόρφωσης αλλά, με γνώμονα την ψυχοσύνθεση και το ιδιαίτερο μεταβατικό αναπτυξιακό στάδιο των εφήβων. Πρωτίστως σε αυτό το μεταιχμιακό στάδιο έως την ενηλικίωσή τους και την κατάκτηση της ταυτότητάς τους, είναι εφικτό να θέσουμε κάποιους στόχους και να εστιάσουμε σε μεθόδους εργασίας. Βασικός σκοπός της θεατρικής αγωγής και εκπαίδευσης είναι οι μαθητές να δημιουργούν κοινότητες μάθησης (Φρυδάκη, 2009, σ. 342-343) και μαθητείας με τις οποίες καλλιεργούν εκείνες τις δεξιότητες της αντίληψης, ώστε να κινητοποιείται η κριτική σκέψη και ο αναστοχασμός (Γραμματάς, 2006, σσ. 7-15). Το ΘΠ Πρόγραμμα αξιοποιεί την κοινωνική και πολιτική συνθήκη αφού προάγει ζητήματα ιστορικοκοινωνικά στο προσκήνιο της σχολικής πραγματικότητας. Η θεατρική αγωγή ως έκφραση του πολιτισμικού πλουραλισμού, εμψυχώνει την ενεργή πολιτειότητα, τον μετασχηματισμό της σκέψης σε βίωμα, συμβάλλει στην κοινωνική αλλαγή με τη δυναμική του διαλόγου, της γόνιμης αντιπαράθεσης ιδεών (Γραμματάς, 2006, σ.7-15). Το κλασικό δραματικό κείμενο του Αριστοφάνη επιλέχθηκε λόγω της διαχρονικής πολυπολιτισμικής ταυτότητάς του και των πολυεπίπεδων υπαρξιακών και πολιτικών μηνυμάτων ώστε να μυούνται οι έφηβοι στις έννοιες της διαφορετικότητας και της ετερότητας (Κουκουνάρας- Λιάγκης, 2015, σ. 14-15, Φρυδάκη, 2009,σ. 192).

Η παραχώρηση των φωτογραφιών έγινε από τη Διεύθυνση του Σχολείου
και τον Σύλλογο Γονέων και Κηδεμόνων (Σχ. έτος 2022-2023).
Ερασιτεχνική φωτογράφιση και βιντεοσκόπηση από τον κ. Κωνσταντίνο Σεβαστιάδη.

Επομένως, η σύνθεση των ομάδων της κοινότητας, εν προκειμένω της τάξης των εφήβων στην πράξη, η εναλλαγή των δομικών σχημάτων της κοινότητας (μονάδα, δυάδα, τριάδα, τετράδα), η αξιοποίηση των προσωπικών εμπειριών, το μοίρασμα του προσωπικού αφηγήματος, η εστίαση στη δράση, είναι παράγοντες που συντελούν στην αυτορρυθμιζόμενη μάθηση μέσα από το ξεδίπλωμα των διεργασιών που και τη δια συμβαίνουν εντός της εκάστοτε κοινότητας σύνδεση των ετεροτήτων που την συνέχουν (Πολέμη-Τοδούλου, 2011β, σ.1-13). Παράλληλα, υπεισέρχονται οι κλασικές θεωρίες μάθησης που αντιμετωπίζουν ολιστικά, διαθεματικά (Ματσαγγούρας, 2001, σ.316) και διακαλλιτεχνικά την εκπαιδευτική πραγματικότητα, υπακούοντας σε ένα εναλλακτικό μοντέλο παιδαγωγικής με έμφαση στις τέχνες, ως μέθοδο αυτοπραγμάτωσης και δημιουργίας μιας άλλης, ουτοπικής, δημοκρατικής κοινωνίας. Η δημιουργική σύνθεση, ανάλυση, πλαισίωση του κειμένου των *Ορνίθων* και η αμφίδρομη και διαδραστική καλλιτεχνική παραγωγή, με βάση το κείμενο αυτό, δεν εξυπηρετεί μόνο τη διεπιστημονική προσέγγιση της γνώσης ως όλον, αλλά και, κυρίως, το επικοινωνιακό - σχεσιακό σημαινόμενο της έννοιας του πολιτισμού και ειδικότερα, του θεάτρου (Παΐζης Ν. και Θεοδωρίδης Μ., 1995/2000, σ.14-16).

Το παρόν ΘΠ Πρόγραμμα θεμελιώνεται στις διδακτικές αρχές της θεωρίας της αλληλεπίδρασης των Vygotsky και Bruner, καθώς με την υλοποίησή του, συμβάλλει δυναμικά στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στο υποκείμενο (μαθητή) και το αντικείμενο (στόχο μάθησης) (Ματσαγγούρας, 2007, σ.180-181), με τη συνδρομή, εδώ, των θεατρικών τεχνικών. Οι ψυχο-κοινωνικές δραστηριότητες, με την επίδραση του σώματος, της ελεύθερης σκέψης, των συναισθημάτων, των ιδεών προάγουν τη γνώση που διαχέεται μεταξύ των μελών μιας κοινότητας μέσω της κοινωνικής αλληλεπίδρασης και της συνάντησης της «ταυτότητας» με την «ετερότητα», με τον «άλλον».

3. Κοινωνικό θέατρο

Στο ΘΠ Πρόγραμμα, οι μαθητές συνεργάζονται μέσω της δημιουργικής γραφής και του θεάτρου για την παραγωγή ενός νέου πολυτροπικού, διασκευασμένου κειμένου.

Ειδικότερα, η Hutcheon αναφέρει πως η διασκευή του κειμένου γίνεται αβίαστα, αποτελεί μεταφορά του κλασικού έργου *Όρνιθες* ως πράξης δημιουργικής και ερμηνευτικής οικειοποίησης που παραμένει σε εκτενή αλληλεπίδραση με το αρχικό κείμενο. Πρόκειται για τη δημιουργία ενός νέου καλλιτεχνικού έργου, χωρίς να υστερεί αλλά, απεναντίας να αναδεικνύει τη λειτουργία της διακειμενικής, ερμηνευτικής προσέγγισης που απελευθερώνει τον αναγνώστη (Hutcheon, 2013, σ. 8-9). Η διαδικασία της διασκευής, προϋποθέτει αναγνώσεις και δημιουργικές ερμηνείες του αρχικού κειμένου σύμφωνα με τη θεωρία της αισθητικής ανταπόκρισης του Iser (Σιαφλέκης, 1994, σ.20-21) με κυρίαρχο το αίτημα να κατακτηθεί η επαφή και επικοινωνία των νέων με τον κόσμο. Οι δομικές θεατρικές αρχές που συνέχουν το εγχείρημα της διασκευής και του θεατρικού κειμένου εδράζονται στο κοινωνικό θέατρο. Το *Θέατρο Φόρουμ* ή του *καταπιεσμένου* συνέχεται από τη φιλοσοφία της αποδοχής της «ετερότητας», όπου ο μαθητής, δρα ελεύθερα, αβίαστα, εκτός πλαισίου τυπικής εκπαίδευσης. Στο είδος αυτό δεν υπάρχουν σκηνικά, κοστούμια, μακιγιάζ, φωτισμοί και ηχητικά εφέ, αλλά το σώμα, ο μαθητής, ο έφηβος (Pavis, 2006, σ. 232). Η ανθρώπινη επαφή με τους άλλους, οδηγεί σε βαθύτερα μονοπάτια κατανόησης της ατομικής και συλλογικής ταυτότητας. *Το Θέατρο του Καταπιεσμένου* του Boal (1981) στηρίζεται στο αξίωμα ότι «θέατρο μπορεί να κάνουν όλοι, το θέατρο, είναι προσιτό σε όλους αρκεί να διδαχθούν τη μέθοδο». Στην πράξη, οι έφηβοι μαθητές, μπορούν να μάθουν αβίαστα να εκφράζονται μέσω της γλώσσας του θεάτρου σε ένα δημοκρατικό και αντιαυταρχικό πλαίσιο μέσα από μια, σχεδόν, φυσική διαδικασία που βασίζεται στο παιχνίδι και τη διασκέδαση.

4. Από τη θεωρία στην πράξη

Το σχέδιο εργασίας υλοποιήθηκε στο Δημοτικό Σχολείο Σεληνίων Σαλαμίνας, κατά το Σχ. Έτος 2022-2023, από τη ΣΤ΄ Τάξη και θεατροπαιδαγωγό τη συγγραφέα του άρθρου.

Εικαστική δημιουργία που φιλοτεχνήθηκε του καλλιτέχνη Δημήτρη Κόκκορη, καθηγητή εικαστικών στο Δημοτικό Σχολείο Σεληνίων Σαλαμίνας μαζί με τους μαθητές της ΣΤ τάξης, Σχ. έτος 2022-2023.

Στο επίπεδο της πράξης, στην εφαρμογή του μέσα στη σχολική τάξη, γεννήθηκε ένα νέο κείμενο - διασκευή των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη με τεχνική το σχήμα του κύκλου (Προπ, 1991, σ. 87-91), δηλαδή της δημιουργικής επανάληψης των δομικών στοιχείων του κειμένου, των δρώντων ηρώων, των leitmotiv της γραφής, σε ένα νέο κείμενο που να εγκιβωτίζει τις ιδέες, τις απόψεις, το όραμα των μαθητών, μέσω της διακειμενικής ανάγνωσης και του «πειράγματος» του αρχικού κειμένου (Σιαφλέκης, 1994, σ. 102-103). Στο παρόν σχέδιο εργασίας, πρωταρχικός στόχος μας, ήταν να δοθεί η δυνατότητα στους μαθητές να αναπλαισιώσουν σημασιολογικά το κείμενο, προτείνοντας τη δική τους *Νεφελοκοκκυγία.* Στο επίπεδο των σημαινομένων, το κείμενο του Αριστοφάνη *Ορνιθες,* αποτελεί ένα κείμενο ενηλικίωσης *(*Αμπατζοπούλου, 2000, σ.291), καθώς η διασκευή του περιλαμβάνει ως ήρωες τους ίδιους τους μαθητές, οι οποίοι διέρχονται από δυσκολίες και εμπόδια της εφηβικής ζωής τους, καλούνται να ονειρευτούν τη δική τους ιδανική πολιτεία, να προβάλουν τα οράματα και τα όνειρά τους στο νέο κείμενο[1], να κατακτήσουν τη δική τους *Νεφελοκοκκυγία* η οποία αποτελεί προβολικό κείμενο της πραγματικότητας που βιώνουν. Το αποτέλεσμα προκύπτει από ολιστική, διεπιστημονική προσέγγιση του κοινωνικού θεάτρου και της παιδαγωγικής, όπου οι μαθητές επιλύουν συγκρούσεις, διαλέγονται δημοκρατικά, καταθέτουν τις απόψεις τους στο ερώτημα «πώς θέλουν τον κόσμο τους, τη δική τους *Νεφελοκοκκυγία,* με απαντήσεις όπως: «θέλω να έχω δουλειά», «θέλω να έχω χρήματα να ζω και να πηγαίνω ταξίδια», «δε θέλω τρένα να συγκρούονται», «δε θέλω να σκοτώνονται οι νέοι», «θέλω να σταματήσουν οι πόλεμοι», «δε θέλω να φύγω για δουλειά στο εξωτερικό», «δε θέλω να καίγονται τα δάση στην Ελλάδα».

Το σχέδιο εργασίας υλοποιήθηκε τους μήνες Ιανουάριο έως Ιούνιο του 2023 αξιοποιώντας 4 ώρες την εβδομάδα. Εφαρμόστηκε κατά τις διδακτικές ώρες του Γλωσσικού μαθήματος (2 ώρες την εβδομάδα), του μαθήματος των Εργαστηρίων Δεξιοτήτων (1 ώρα την εβδομάδα) και των Εικαστικών - Μουσικής (1 ώρα την εβδομάδα. Τα στάδια της εξέλιξής του αναπτύσσονται ως εξής σύμφωνα με τη Hutcheon, (2006, σ. 8-9). Στα δραματικά μέρη συμμετέχουν οι μαθητές της ΣΤ΄ Τάξης, ενώ στα χορικά οι μαθητές των των υπόλοιπων τάξεων του σχολείου. Συγκεκριμένα, το ΘΠ Πρόγραμμα αναπτύχθηκε ως εξής:

1. Ασκήσεις γνωριμίας, οικειότητας, ψυχικής ενδυνάμωσης, στήριξης της ομάδας των εφήβων (ιδεοκαταιγισμός, συζητήσεις/διάλογοι κύκλοι γνωριμίας, μου αρέσει- δε μου αρέσει κλπ.).
2. Γνωριμία με το αρχαίο θέατρο των κλασικών χρόνων και τον Αριστοφάνη. Παρουσίαση ομαδικών εργασιών, μακετών, αφισών, φωτογραφιών, επισκέψεις στο πεδίο πολιτισμικής αναφοράς (αρχαίο θέατρο Επιδαύρου). Διάβασμα της μετάφρασης του κειμένου (μετάφραση Θρασύβουλος Σταύρου, ΟΕΔΒ, 2000)
3. Πρόσληψη (Perception) : Το λογοτεχνικό στοιχείο στο αρχικό κείμενο (γλώσσα, διάλεκτος, σχολιασμός της επικαιρότητας) πρόσληψη και ενεργοποίηση της αντίληψης του κειμένου, επικαιροποίηση με βάση την «ιδιόλεκτο» των

[1] Το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα-Κωμωδία (εκπ. φάκελος). Περιλαμβάνει:
«Ορνιθοϊστορίες» έντυπο για το μαθητή
«*Νεφελοκοκκυγία»* έντυπο για το μαθητή
«Θεατρικοί Περίπατοι» έντυπο για τον εκπαιδευτικό και το μαθητή
«Με οδηγό τα πουλιά» έντυπο για τον εκπαιδευτικό και το μαθητή
«Η Κωμωδία στο αρχαίο θέατρο» έντυπο για τον εκπαιδευτικό
Ο φάκελος απευθύνεται στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση (από Γ' Δημοτικού), έκδοση της Εφορείας Αρχαιοτήτων Πειραιά και του ΥΠΠΟ, στο πλαίσιο του Προγράμματος *"Μελίνα"* (2000).

εφήβων. Παράλληλα, οι μαθητές παρακολούθησαν video στο You Tube σχετικά με το αρχαίο θέατρο και ειδικότερα, παραστάσεις των *Ορνίθων* τόσο από επαγγελματικούς θιάσους, όσο και από ερασιτεχνικές ή σχολικές ομάδες.

4. Διερεύνηση (Exploration): Η εξερεύνηση, στο επίπεδο των γλωσσικών σημείων, του γλωσσικού κώδικα του Αριστοφάνη, της έννοιας του χιούμορ, της δημιουργικής γραφής – μετα-γραφής.

5. Ενεργοποίηση (Actualization): Εξερεύνηση των εκφραστικών μέσων της κίνησης του σώματος. Μιμήσεις, αυτοσχεδιασμοί, δράση, παιχνίδια ρόλων, εναλλαγή ρόλων.

6. Διδασκαλία του χορού, κινησιολογία, οι μαθητές/τριες προτείνουν τον ρυθμό και την κίνηση.

7. Το παραστασιακό επίπεδο (χωροχρονικό πλαίσιο, σκηνογραφία, ενδυματολογία, μουσική επένδυση, πρόβες).

8. Ανατροφοδότηση (Retroaction): μεταγνώση, αναστοχασμός. Η αξιολόγηση γίνεται από την εκπαιδευτικό και τους μαθητές, στο επίπεδο της πράξης, μετά από τις συμμετοχικές δράσεις, το ενδιαφέρον που επέδειξαν, την αλλαγή στάσης στις μεταξύ τους σχέσεις, το επίπεδο συνεργασίας, την αλλαγή της διάθεσης των μαθητών κατά τη συνεργασία τους. Δηλαδή, οι μαθητές/τριες εκτός ρόλου, μετά την τελευταία πρόβα της παράστασης, συγκεντρώνονται σε κύκλο και εκφράζουν τα συναισθήματά τους.

5. Συμπεράσματα

Το νέο, διασκευασμένο έργο έχει, ενδεχομένως, νέα στόχευση και φυσικά τίθεται εκ νέου στην κρίση της κοινότητας με έναν από βαθιά αναδυόμενο ανατρεπτικό και δημοκρατικό λόγο, τέτοιον που έχει ανάγκη η εφηβική ηλικία και φωνή. Μια βιοηθική και βιοπολιτική ερμηνεία του

κειμένου και του κόσμου με έμφαση στην ανάδειξη του πολιτικού και κοινωνικού ανθρώπου, εν γένει, στην αναζήτηση της εφηβικής ουτοπίας.

Με βάση το επιστημονικό υπόβαθρο του ΘΠ Προγράμματος διαπιστώθηκε ότι η Θεατρική Αγωγή αποτελεί εναλλακτικό τρόπο διδασκαλίας μέσω βιωματικής προσέγγισης, ικανής να κάμψει τον ανταγωνισμό και την αντιπαλότητα που μπορεί να ανακύπτουν εντός της σχολικής κοινότητας. Η ομαδοσυνεργατική κουλτούρα μάθησης άμβλυνε τα φαινόμενα σχολικού εκφοβισμού, διευρύνθηκαν οι εκφραστικοί ορίζοντες των εφήβων και καλλιεργήθηκε η δημιουργικότητα, η κριτική σκέψη, η φαντασία και η ικανότητα επίλυσης προβλημάτων.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αμπατζοπούλου, Φ. (2000). ”Αυτοβιογραφικός λόγος: ιστορικοί και μυθιστορηματικοί βίοι στο μυθιστόρημα εφηβείας”. Σε *Η γραφή και η βάσανος. Ζητήματα λογοτεχνικής αναπαράστασης.* Αθήνα: Πατάκης.

Boal, A. (1981). Το Θέατρο του Καταπιεσμένου, μετ, Ε. Μπραουδάκη, Αθήνα: Θεωρία.

Γραμματάς, Θ. (2006). *Διαπολιτισμική συνείδηση και θεατρική δημιουργία.* Σε Αι. Δρακοπούλου (επιμ.) *Θέατρο και διαπολιτισμική αγωγή*. Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Καστοριάδης, Κ. (2007). *Η ελληνική ιδιαιτερότητα,* Αθήνα: Κριτική.

Κουκουνάρας-Λιάγκης, Μ, και Ποταμούση, Η. (2015). *Μεθοδολογία σχεδιασμού και εφαρμογής εκπαιδευτικού προγράμματος: «στον κόσμο του» ένα θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα.* Αθήνα: Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη.

Ματσαγγούρας, Η. (2001), *Κειμενοκεντρική προσέγγιση του γραπτού λόγου,* Αθήνα: Γρηγόρης.

Ματσαγγούρας, Η. (2007). *Στρατηγικές Διδασκαλίας,* τ. β’. Αθήνα: Gutenberg.

Παΐζης και Θεοδωρίδης (1994-2004), *Πρόγραμμα «ΜΕΛΙΝΑ», Εκπαίδευση και Πολιτισμός*, Αθήνα: ΥΠΑΙΠΘ, ΥΠΠΟ, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς.

Pavis, P. (2006). *Λεξικό του Θεάτρου, Μια ιστορία του Θεάτρου.* Αθήνα: Gutenberg.

Πολέμη-Τοδούλου, Μ. (2011). *Θέματα αξιοποίησης της ομάδας στη σχολική τάξη*. Στο: *Μείζον Πρόγραμμα Επιμόρφωσης,* Βασικό Επιμορφωτικό Υλικό, Αθήνα: Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, σελ.1-13.

Προπ, Β. Γ. (1991). *Μορφολογία του παραμυθιού* (Α. Παρίσης. Μετ.). Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Σιαφλέκης Ζ. Ι. (1994), Η Εύθραυστη Αλήθεια, Εισαγωγή στη θεωρία του Λογοτεχνικού Μύθου, Αθήνα: Gutenberg.

Φρυδάκη, Ευ. (2009). *Η διδασκαλία στην τομή της νεωτερικής και μετανεωτερικής σκέψης*. Αθήνα: Κριτική.

Ελένη (Έλλη) Κορρού

Απόφοιτος του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης. Σπούδασε επίσης Φιλοσοφία και Παιδαγωγική Ψυχολογία στο ΕΚΠΑ. Κάτοχος Μεταπτυχιακού Τίτλου στη Δημιουργική Γραφή του Πανεπιστημίου Δυτικής Μακεδονίας και Μεταπτυχιακού Τίτλου στη Θεατρολογία και Δημιουργική Γραφή του ΕΚΠΑ. Έχει εργαστεί ως δασκάλα σε ιδιωτικά σχολεία και κατέχει διευθυντική θέση στο Δημοτικό Σχολείο Σεληνίων Σαλαμίνας από το 2017. Παράλληλα έχει ασχοληθεί με την οργάνωση και λειτουργία των κινηματογραφικών λεσχών και πιο συγκεκριμένα με τις σχολικές κινηματογραφικές λέσχες.

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

Το Εκπαιδευτικό Δράμα ως όχημα αντιμετώπισης του σχολικού εκφοβισμού

Μαίρη Παππά

Περίληψη: Έχοντας ως έναυσμα την αύξηση της επιθετικότητας στα σχολεία, το παρόν άρθρο εξετάζει τρόπους, μέσα από τους οποίους δίνεται η δυνατότητα να περιοριστεί ο φαύλος κύκλος της βίας ανάμεσα στα παιδιά μέσα από τη θεατροπαιδαγωγική διαδικασία. Με αφετηρία τις θεωρίες για τη συναισθηματική νοημοσύνη και τον συσχετισμό τους με τις θεωρίες της εκπαιδευτικής αξίας του Θεάτρου για παιδιά ερευνάται, κατά πόσο είναι δυνατές η καλλιέργεια της συναισθηματικής νοημοσύνης και η διαχείριση των αρνητικών συναισθημάτων που σχετίζονται με τον σχολικό εκφοβισμό, μέσα από το παράδειγμα της εφαρμογής ενός στοχευμένα σχεδιασμένου θεατροπαιδαγωγικού προγράμματος. Το πρόγραμμα υλοποιήθηκε με ομάδα παιδιών του 6ου Δημοτικού Σχολείου Ν. Σμύρνης, στο πλαίσιο λειτουργίας της Θεατρικής Ομάδας Συλλόγου Γονέων και Κηδεμόνων, οδήγησε στην παρουσίαση της παράστασης Η βάρκα με τα παραμύθια σε θέατρο του Δήμου Αθηναίων και κατέδειξε τρόπους, με τους οποίους ενεργοποιήθηκε η ενσυναίσθηση των παιδιών.

Λέξεις-κλειδιά: *σχολικός εκφοβισμός, bullying, ενσυναίσθηση, Συναισθηματική Νοημοσύνη, Εκπαιδευτικό Δράμα*

Εισαγωγή

Τα περιστατικά ακραίας βίας έχουν πυκνώσει και δυστυχώς τείνουν να αποτελούν καθημερινότητα στον σχολικό βίο των παιδιών. Το φαινόμενο του σχολικού εκφοβισμού μελετήθηκε για πρώτη φορά στη Νορβηγία το 1978 και εννιά χρόνια μετά, το 1987, εμφανίζεται στα επιστημονικά περιοδικά ο σχετικός όρος «bullying», που περιλαμβάνει επιθετική συμπεριφορά με τα εξής χαρακτηριστικά: 1) σκοπιμότητα και εσκεμμένη πράξη, 2) συστηματικότητα με επανάληψη της συγκεκριμένης συμπεριφοράς, 3) ανισορροπία δύναμης ως αποτέλεσμα κατάχρησης δύναμης, 4) πρόκληση σωματικής, ψυχολογικής, κοινωνικής και μαθησιακής βλάβης ενώ ακόμα στην Ελλάδα δεν υπάρχει σχετικός επίσημος, νομικά κατοχυρωμένος ορισμός του.[1]

Τα σημερινά ερευνητικά δεδομένα, δείχνουν πως η Ελλάδα βρίσκεται στην 4η θέση πανευρωπαϊκά στα περιστατικά σχολικού εκφοβισμού, με ποσοστό 31,98% (ευρωπαϊκή έρευνα ΕΨΥΠΕ), ενώ 1 στα 3 παιδιά στην Ελλάδα, δηλαδή το 32,4 % δηλώνουν, πως έχουν δεχτεί σχολικό εκφοβισμό.[2]

[1] https://stop-bullying.gov.gr/ [19/10/2025]

[2] Πανελλήνια Έρευνα από το «Χαμόγελο του Παιδιού» (2022). 2ο Κέντρο Διεπιστημονικής Αξιολόγησης, Συμβουλευτικής και Υποστήριξης Δ΄ Αθήνας, Πανελλήνιο Σχολικό Δίκτυο, ενημερωτικό φυλλάδιο.

Το ερώτημα που τίθεται εδώ, είναι αν και κατά πόσο μπορεί το θέατρο να λειτουργήσει θεραπευτικά και, ακόμα καλύτερα, προληπτικά στο φαινόμενο του σχολικού εκφοβισμού. Σε μια απόπειρα να προσεγγιστούν τρόποι καλλιέργειας της συναισθηματικής νοημοσύνης των παιδιών καθώς και ψηλάφησης των πρωτογενών αρνητικών συναισθημάτων τους, το παρόν άρθρο εστιάζει στη δυνατότητα διαχείρισης και μετουσίωσής τους μέσα από τη θεατρική πράξη.

Θεωρητικοί άξονες

Το συναίσθημα ορίζεται ως μια σύνθετη διαδικασία, που περιλαμβάνει τρία στάδια: την εμφάνιση ενός ερεθίσματος, την πρόσληψή του (συνειδητή ή ασυνείδητη), την υποκειμενική αξιολόγησή του από το άτομο και την τελική αντίδραση του ατόμου σε αυτό το ερέθισμα σε διάφορα επίπεδα (νευρολογικό, βιολογικό, εκφραστικό, κλπ.).[3] Στο πεδίο της έρευνας, σχετικά με το πώς αντιλαμβάνεται το παιδί τα συναισθήματά του και αν μπορούν να διδαχθούν οι συναισθηματικές δεξιότητες, επίκεντρο της μελέτης των ψυχολόγων έχει αποτελέσει τις τελευταίες δεκαετίες η συναισθηματική νοημοσύνη. Για τον Goleman, τον κυριότερο εκπρόσωπο των θεωριών που αναπτύχθηκαν σχετικά, η συναισθηματική νοημοσύνη περιλαμβάνει διακριτές ικανότητες, που βοηθούν το άτομο να αναπτύξει την ανθεκτικότητά του στις δύσκολες καταστάσεις, να ελέγχει τα συναισθήματά του και να καλλιεργεί την ενσυναίσθηση, την ικανότητα δηλαδή να αντιλαμβάνεται τα συναισθήματα των άλλων- όρο απαραίτητο για την εξάλειψη του bullying.[4]

Το Θέατρο για παιδιά, με το εύρος του πεδίου του, προσφέρει δυνατότητες αναγνώρισης, έκφρασης και διαχείρισης των συναισθημάτων και μπορεί να αποτελέσει μια ιδιαίτερα γόνιμη συνθήκη για την ανάπτυξη της συναισθηματικής νοημοσύνης των παιδιών. Μέσα από τη βιωματική δραστηριότητα της συμμετοχής σε θεατρικές πρακτικές τα παιδιά προσεγγίζουν και αναλύουν την ανθρώπινη συμπεριφορά, καλλιεργούν τον σεβασμό, τη δημιουργικότητα, το αίσθημα ευθύνης, τη συνεργασία, την πρωτοβουλία, αναπτύσσουν σταδιακά τη δυνατότητα αυτοέκφρασης (λεκτικής και μη λεκτικής) και του ελέγχου των συναισθημάτων και της συμπεριφοράς τους, ενώ ενισχύεται η ψυχική εκτόνωση και αυτοπεποίθησή τους. Και αυτό συμβαίνει, επειδή μέσα από το παιχνίδι «το παιδί δημιουργεί μια φανταστική κατάσταση, η οποία το ωθεί στην κατανόηση της σύνδεσης ανάμεσα σε σύμβολα, αντικείμενα και ενέργειες που αυτά αναπαριστούν- πρόκειται για μια ζώνη επικείμενης ανάπτυξης, μια μετάβαση απαραίτητη για την εξέλιξη του παιδιού».[5] Η Άλκηστις Κοντογιάννη αναφέρει σχετικά: «Το παιδί βοηθιέται μέσω της δραματοποίησης να διερευνηθεί ο εσωτερικός του κόσμος, ανακαλύπτει την ταυτότητά του και αισθητοποιεί τη διαφορά μεταξύ του φαινομένου και της πραγματικότητας. Επιλύει μέσω της δημιουργικότητας φόβους, όνειρα και φαντασιώσεις, πάντα έχοντας στο νου, ότι όλοι είναι ίσοι μπροστά στην πραγματικότητα του Θεάτρου».[6] Θα μπορούσε εδώ να θεωρηθεί, σε σχέση με τον σχολικό εκφοβισμό που μελετάται, ότι η αναφορά στην ισότητα μπροστά στην πραγματικότητα του Θεάτρου, αποτελεί αναφορά στην ισότητα μπροστά στην πραγματικότητα της ζωής, καθώς άπτεται της οικουμενικότητας των συναισθημάτων: η επίγνωση που αποκτάται, ότι η συναισθηματική φύση αποτελεί κομμάτι της ανθρώπινης εμπειρίας, με κοινά χαρακτηριστικά για

[3] Αμφιλοχίου Ε., 2020, σσ. 15-16.

[4] Goleman, D., 1998, σσ. 104-107.

[5] Vygotsky, 1978, σσ. 10-25.

[6] Κοντογιάννη, 1984.

όλους, μπορεί να ασκήσει καταλυτική επίδραση στα παιδιά, καθώς τα βοηθά να αναγνωρίσουν στον συνάνθρωπο ίδια γνωρίσματα, να βιώσουν μέσα από το Θέατρο τις έννοιες της ισοτιμίας και της ισονομίας και να καταλήξουν μέσα από το μοίρασμα, που διέπει τη θεατρική διαδικασία, ότι στην αντιμετώπιση των συχνά σαρωτικών συναισθηματικών συνθηκών της ηλικίας τους υπάρχουν δημιουργικές διέξοδοι σε αντίθεση με την άσκηση βίας. Η επίγνωση αυτή, καλλιεργούμενη σταδιακά μέσα από τις θεατρικές πρακτικές, δύναται να επιτύχει την ενίσχυση των παιδιών σε ψυχοδιανοητικό και συναισθηματικό επίπεδο και να επιφέρει σημαντικές μετακινήσεις και διαφοροποιήσεις στη συμπεριφορά τους, ώστε στο πεδίο του σχολικού εκφοβισμού να σημειωθεί άμβλυνση ή και -μακροπρόθεσμα, είθε- εξάλειψη του φαινομένου.

Πρακτικό μέρος

Προκειμένου να διερευνηθεί το πώς τα παιδιά μπορούν να επηρεαστούν από τη θεατρική διαδικασία και να περιοριστούν τα φαινόμενα του bullying, αλλά και να εξεταστούν τρόποι αντιμετώπισης ενδεχόμενων επιθέσεων, σχεδιάστηκε ένα θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα, που υλοποιήθηκε σε εβδομαδιαίες συναντήσεις διάρκειας 90 λεπτών κατά τη διάρκεια ενός σχολικού έτους με μια ομάδα 20 παιδιών από όλες τις τάξεις του Δημοτικού στο πλαίσιο της Θεατρικής Ομάδας του Συλλόγου Γονέων και Κηδεμόνων του 6ου Δημοτικού Σχολείου Ν. Σμύρνης. Προκρίθηκαν ως εργαλεία οι τεχνικές του Εκπαιδευτικού Δράματος, καθώς δίνουν τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες να δημιουργήσουν εμπειρίες που ενεργοποιούν τη συναισθηματική τους φύση και να υπάρξει ουσιαστική, βιωματική κατανόηση καταστάσεων, που αφορούν άμεσα τον πραγματικό κόσμο.

Επίκεντρο της θεατροπαιδαγωγικής δράσης υπήρξε το παραδοσιακό παραμύθι των Κυκλάδων *Το δαχτυλιδάκι*. Στην εν λόγω ιστορία, μια φιλήσυχη κυρούλα, κάτοχος ενός μαγικού δαχτυλιδιού που πραγματοποιεί όλες τις επιθυμίες, πέφτει θύμα επίθεσης, χλευασμού και κλοπής του δαχτυλιδιού από μια κακιά μάγισσα. Η κυρούλα αδυνατεί να αντιδράσει, ζει από εκείνη τη στιγμή δυστυχισμένη, ενώ αναλαμβάνουν να τη βοηθήσουν και να ανακτήσουν το χαμένο δαχτυλίδι ο σκύλος και η γάτα της. Συμβολικά και σε σχέση με τον σχολικό εκφοβισμό, το δαχτυλιδάκι θεωρήθηκε ως η πολύτιμη σχέση με τον εαυτό, που διαρρηγνύεται από την επίβουλη επίθεση του εξωγενούς παράγοντα (κακιά μάγισσα), ενώ ο σκύλος και η γάτα συμβολίζουν τους μάρτυρες και συμμάχους, που μπορούν να βοηθήσουν στην αποκατάσταση της δικαιοσύνης.

Δημιουργώντας το πλαίσιο διάρθρωσης της ιστορίας, χρησιμοποιήθηκαν οι παρακάτω τεχνικές:

Ανολοκλήρωτα υλικά: Στους μετέχοντες παρουσιάζονται υλικά από την προσωπική ζωή του ήρωα (ημερολόγιο, επιστολή, κ.ο.κ.), βάσει των οποίων θα δημιουργήσουν υποθέσεις για να προκύψει η ιστορία του δράματος και να ακολουθήσει η διαπραγμάτευσή του. Στην περίπτωσή μας, το υλικό ήταν μια σελίδα από το ημερολόγιο της κυράς, που περιέγραφε πόσο δυστυχισμένη ζούσε και πόση αδικία αισθανόταν, αφ' ότου έχασε το δαχτυλίδι. Ως προς το συναίσθημά τους, στόχος ήταν τα παιδιά να μπουν στη θέση της και να αφουγκραστούν τα συναισθήματα που ενδεχομένως έχει ένα θύμα επίθεσης.

Παγωμένη εικόνα: Τα παιδιά, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα του σώματος και την αντίληψή τους για τον χώρο, δημιουργούν παγωμένες εικόνες με βάση την ιστορία που διαδραματίζεται. Τους ζητήθηκε να εκφράσουν με αυτόν τον τρόπο τη στιγμή που η κυρά πέφτει θύμα της επίθεσης από την κακιά μάγισσα, ώστε να βιώσουν την ενέργεια της ανισότητας και της βίας, μέσα από τη στατικότητα της ακίνητης εικόνας που όμως περιέχει ενέργεια.

Παρακολούθηση της σκέψης του ρόλου: Η/Ο εκπαιδευτικός διακόπτει τη θεατρική δράση και ζητά από τα παιδιά της ομάδας που παρακολουθούν τα παιδιά που υποδύονται ρόλους, να εκφράσουν πώς νιώθει ή πώς σκέφτεται ο εκάστοτε ρόλος. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε από την ομάδα σε περισσότερες σκηνές: α) στην αρχική, όπου η κυρούλα ζούσε αμέριμνη και ξένοιαστη, β) στη στιγμή της επίθεσης, τόσο στο ρόλο της κυράς και της μάγισσας όσο και του σκύλου και της γάτας, που παρακολουθούσαν, γ) στη σκηνή όπου η κυρά κλαίει δυστυχισμένη και δ) στην τελική σκηνή της αποκατάστασης. Σκοπός ήταν τα παιδιά να συμμετέχουν σε ολόκληρη τη διαδρομή των συναισθημάτων των ηρώων του παραμυθιού και να αντιληφθούν την εναλλαγή και την αντίθεση των συναισθημάτων, πριν και μετά το περιστατικό της επίθεσης.
Ανακριτική καρέκλα: Με σκοπό την εμβάθυνση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, κατά την τεχνική αυτή ένα παιδί σε ρόλο κάθεται σε μια καρέκλα και απαντά σε ερωτήσεις των υπόλοιπων παιδιών, που αφορούν στις σκέψεις, τα κίνητρα, τις πράξεις κ.ο.κ. του ρόλου. Εδώ εξετάστηκαν οι ρόλοι της μάγισσας και των βοηθών, ώστε να μπορέσει να υπάρξει κατανόηση των κινήτρων τους και περαιτέρω συζήτηση πάνω στη συμπεριφορά τους.

Συζήτηση-Αποτίμηση εργαστηρίου

Οι παραπάνω τεχνικές βοήθησαν τα παιδιά να μπουν στη θέση των ηρώων του παραμυθιού και να αλληλεπιδράσουν μέσα από τους ρόλους τους, ενώ παράλληλα έγινε μια προσπάθεια διερεύνησης του φαινομένου του bullying και εμπλουτισμού των εννοιών που σχετίζονται με αυτό. Απέκτησαν άμεση αντίληψη του συσχετισμού ερέθισμα- συναισθηματική και ψυχοσωματική αντίδραση («Σφίγγεται το στομάχι μου», «Πονάει το κεφάλι μου», «Θέλω να κλαίω» ήταν μερικές από τις απαντήσεις στην παρακολούθηση της σκέψης του ρόλου της κυρούλας, όταν δέχτηκε επίθεση, ενώ κατά τη στιγμή της αποκατάστασης και επανάκτησης του δαχτυλιδιού «Αναπνέω ελεύθερα», «Είμαι χαρούμενη» κ.α.). Τα κίνητρα της μάγισσας, κυρίως ο θυμός της, ερμηνεύθηκαν ως κρυμμένος φόβος απομόνωσης («Κανείς δε μου δίνει σημασία», «Θέλω κι εγώ να έχω ένα μαγικό δαχτυλιδάκι», «Ζηλεύω»), γεγονός που λειτούργησε απελευθερωτικά για τα παιδιά, καθώς η τυφλή επιθετικότητα απέκτησε αιτία, και εφόσον αυτή ονομάστηκε έγινε διαχειρίσιμη, ενώ εξετάστηκαν εναλλακτικές αντιμετώπισης των συναισθημάτων που οδηγούν στη βία, όπως το μοίρασμα και η αναζήτηση σχετικής βοήθειας.

Επιπλέον, καταδείχθηκε μέσα από τους ρόλους του σκύλου και της γάτας, η πολύτιμη συμβολή των συμμάχων, και η καθοριστική σημασία της αντίδρασης και της παρέμβασης στην αδικία που παρατηρείται/ βιώνεται στο κοινωνικό σύνολο, σε αντίθεση με την απάθεια και την αδράνεια. Όλα τα παραπάνω είχαν ως αποτέλεσμα τη βιωματική κατανόηση των συνεπειών της άσκησης βίας, την ευαισθητοποίηση των παιδιών στο θέμα του σχολικού εκφοβισμού και τη συνειδητοποίηση της δυνατότητας έκφρασης και διαχείρισης των αρνητικών συναισθημάτων τους με τρόπους όχι καταστροφικούς και βλαπτικούς αλλά γόνιμους και δημιουργικούς.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Goleman, D. (1998). Η συναισθηματική νοημοσύνη- Γιατί το EQ είναι πιο σημαντικό από το IQ. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Vygotski, L.S. (1978). Mind in Society. The Development of Higher Psychological Processes. Massachusetts: Harvard University Press.

Κοντογιάννη, Ά. (1984). Το αυτοσχέδιο Θέατρο στο σχολείο. Αθήνα: Πεδίο.

Βενετούλιας Γ. (επιμ.). (2007). Παραδοσιακά παραμύθια των Κυκλάδων. Αθήνα. Εκδόσεις Εν πλω.

Αμφιλοχίου, Ε. (2020). Αντιλήψεις των Νηπιαγωγών για την αναγκαιότητα για την εφαρμογή προγράμματος κοινωνικοσυναισθηματικής ανάπτυξης των νηπίων κατά τη μετάβασή τους στο Δημοτικό Σχολείο. Διπλωματική εργασία. Βόλος: ΕΑΠ.

Μαίρη Παππά

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

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

ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ

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

Φοιτητική συνδημιουργία και θεατρικοί δεσμοί με την πόλη του Ναυπλίου: Το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής ως παράδειγμα

Ερμής Περιστέρης

Περίληψη: Το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής συνιστά ένα ιδιαίτερο παράδειγμα θεατρικής πρακτικής στην ελληνική περιφέρεια. Από το 2015 λειτουργεί ως μια σταθερή διοργάνωση που προάγει μια συλλογική και πειραματική δραστηριότητα περιορισμένης κλίμακας. Η ιδιαίτερη φυσιογνωμία του έγκειται στο ό,τι οργανώνεται από τελειόφοιτους και τελειόφοιτες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, οι οποίοι βρίσκονται στο στάδιο μαθητείας και καλλιεργεί, τον συνεχή διάλογο μεταξύ της ακαδημαϊκής κοινότητας και της τοπικής κοινωνίας. Με τη στήριξη του Πανεπιστημίου και των τοπικών φορέων, το φεστιβάλ αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα μικτής πολιτιστικής παραγωγής στην περιφέρεια. Πρόκειται για ένα υβριδικό πολιτιστικό γεγονός που συνδυάζει θεωρία και πράξη, εκπαιδευτικό στόχο και καλλιτεχνική έκφραση φωτίζοντας τις δυνατότητες μιας πολιτισμικής αποκέντρωσης με ακαδημαϊκό και καλλιτεχνικό αποτύπωμα. Αποτελεί ταυτόχρονα εκπαιδευτικό εργαλείο, καλλιτεχνικό πεδίο άσκησης και ερευνητικό εργαστήριο, προσφέροντας ένα πρότυπο για την ανάπτυξη θεατρικής δραστηριότητας στην ελληνική περιφέρεια και συμβάλλοντας στη σύνδεση πανεπιστημιακής εκπαίδευσης, πολιτιστικής πολιτικής και τοπικής κοινωνίας.

Λέξεις-κλειδιά: *Φοιτητικό Φεστιβάλ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Συμμετοχική εκπαίδευση, Φοιτητικές ομάδες, Πολιτισμική αποκέντρωση*

Εισαγωγή

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στο τέλος κάθε ακαδημαϊκής χρονιάς μετατρέπεται σε έναν ζωντανό πυρήνα δημιουργίας, χάρη στο μάθημα της *Θεατρικής*

Παραγωγής με διδάσκουσα την Άννα Τσίχλη. Οι τελειόφοιτοι και οι τελειόφοιτες συμμετέχουν ενεργά σε όλα τα δημιουργικά στάδια μιας παράστασης, από τη σύλληψη της ιδέας και την επιλογή του θεατρικού έργου, έως την προώθηση και την παρουσίαση της παράστασης στο κοινό (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2025). Το μάθημα λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στη θεωρητική κατάρτιση και την καλλιτεχνική πράξη και αποτελεί για τους φοιτητές και τις φοιτήτριες ένα ουσιαστικό κομμάτι της ακαδημαϊκής τους διαδρομής. Η ομάδα Mementaλ που δημιουργήθηκε το 2015 στο πλαίσιο του μαθήματος, της οποίας ο γράφων είναι μέλος, συνέχισε το καλλιτεχνικό της έργο πέρα από τον χώρο του Πανεπιστημίου, καθώς μέχρι και σήμερα ως εταιρία θεάτρου με δικό της χώρο, παρουσιάζει παραστάσεις εντός και εκτός Ελλάδος.

Από το 2005, η ένταξη του μαθήματος στο Πρόγραμμα Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου ανέδειξε τη σημασία της βιωματικής διδασκαλίας στο θέατρο. Η ενεργή συμμετοχή των φοιτητών και των φοιτητριών καταδεικνύει ότι η εκπαίδευση στις παραστατικές τέχνες προϋποθέτει τον διάλογο της θεωρίας με τη σκηνική πράξη. Στην αρχή κάθε εαρινού εξαμήνου οι φοιτητές και οι φοιτήτριες που έχουν επιλέξει να παρακολουθήσουν το μάθημα της *Θεατρικής Παραγωγής* χωρίζονται σε ομάδες, ο αριθμός των οποίων κυμαίνεται από τέσσερις έως και δέκα ανάλογα τα άτομα που απαρτίζουν το Τμήμα κάθε χρόνο. Η κάθε ομάδα επιλέγει ή δημιουργεί ένα θεατρικό κείμενο, σκηνοθετεί, κατασκευάζει σκηνικά και κοστούμια, επιμελείται το προωθητικό υλικό, επικοινωνεί με θεατρικούς χώρους και φορείς και αναλαμβάνει τον οικονομικό σχεδιασμό της δουλειάς της. (Βουλή Τηλεόραση, 2020). Λειτουργούν, δηλαδή, ως μικροί θίασοι ή μικρές εταιρείες θεάτρου, αναλαμβάνοντας ευθύνες αντίστοιχες με εκείνες των επαγγελματιών του χώρου. Στο τέλος του εξαμήνου παρουσιάζονται τόσες παραστάσεις όσες και οι ομάδες των φοιτητών και κάθε άτομο παραδίδει και μια ατομική εργασία που αφορά τον τρόπο που εργάστηκε ως μέλος μιας ομάδας και τις αρμοδιότητες που ανέλαβε σε όλα τα στάδια της παραγωγής.

Η συμμετοχή σε μια θεατρική παραγωγή καλλιεργεί την απαιτεί συνεργασία, την υπευθυνότητα, την δημιουργικότητα, αλλά και ικανότητες επικοινωνίας και επίλυσης προβλημάτων. Αυτές οι δεξιότητες και οι εμπειρίες συνοδεύουν τους αποφοίτους και τις απόφοιτες στην επαγγελματική τους πορεία, καθώς αρκετά από τα μέλη αυτών των ομάδων έχουν απορροφηθεί σε διάφορους τομείς της παραγωγής στο ελληνικό θέατρο τα τελευταία χρόνια (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2025).[1] Το γεγονός αυτό έγινε σύντομα αισθητό στη φοιτητική κοινότητα, η οποία πλέον αντιλαμβάνεται το μάθημα αυτό ως πεδίο συλλογικότητας και συνεργασίας, και όχι απλώς ως μάθημα θεάτρου (Βουλή Τηλεόραση, 2020).

Η πορεία του μαθήματος κορυφώνεται με την παρουσίαση ολοκληρωμένων παραστάσεων, οι οποίες αποτελούν και μέρος της τελικής αξιολόγησης (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2025). Ωστόσο, η εξέταση αποκτά και έναν άλλο χαρακτήρα, αφού οι παραγωγές παρουσιάζονται δημόσια, ενώπιον φοιτητών/τριών και της

[1] Τη φετινή ακαδημαϊκή χρονιά το Τμήμα οργανώνει έναν κύκλο συναντήσεων με Σκηνοθέτες, Σκηνοθέτριες και Δημιουργούς αποφοίτους του Τμήματος. Τα ονόματα καθώς και λίγα λόγια για το έργο τους μετά τις σπουδές τους αναγράφονται στην ανακοίνωση του Τμήματος για τη νέα κατεύθυνση «Σκηνοθεσίας Θεάτρου και Σκηνικών Τεχνών»: https://ts.uop.gr/news/kyklos-synantiseon-me-skinothetestries-kai-dimioyrgoys-apofoitoys-toy-tmimatos

τοπικής κοινωνίας, μετατρέποντας έτσι την εκπαιδευτική διαδικασία σε γιορτή δημιουργίας και επικοινωνίας (EPTnews, 2025).

Ο διπλός αυτός χαρακτήρας, παιδαγωγικός και πολιτιστικός, είναι και το στοιχείο που κινητοποιεί τους φοιτητές και τις φοιτήτριες να συμμετέχουν ενεργά και να επενδύουν με ενθουσιασμό και ζήλο τις δημιουργίες τους. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρώτες παραστάσεις οργανώθηκαν χωρίς καμία οικονομική υποστήριξη και έπειτα από μια δεκαετία συνεχούς προσπάθειας, το Φεστιβαλάκι απέκτησε την επίσημη θεσμική του στήριξη από το Πανεπιστήμιο και τον Δήμο Ναυπλιέων (Τσίχλη Μπουασσοννά, 2024).

Το Φεστιβαλάκι ως μελέτη περίπτωσης

Τον Ιανουάριο του 2006, οι πρώτες παραστάσεις των φοιτητικών ομάδων πραγματοποιήθηκαν στις αίθουσες του Τμήματος και σε εξωτερικούς χώρους, παρά τις δυσμενείς καιρικές συνθήκες.[2] Πρόκειται για ένα γεγονός που αποτυπώνει με τον πιο εύγλωττο τρόπο το πάθος των φοιτητών και των φοιτητριών και τη θερμή ανταπόκριση του κοινού. Τα επόμενα χρόνια, οι παραγωγές άρχισαν να αξιοποιούν περισσότερους χώρους, θεατρικούς και μη, της πόλης του Ναυπλίου, δημιουργώντας έναν νέο χάρτη πολιτιστικής δράσης.

Σταδιακά γεννήθηκε η ιδέα μιας ετήσιας θεατρικής γιορτής, με τον χαριτωμένο υποκορισμό στον τίτλο της να υποδηλώνει τον φοιτητικό και πειραματικό χαρακτήρα της, χωρίς όμως να μειώνει τη σημασία και την ποιότητα της δράσης. Κάθε χρόνο, τέλη Μαΐου και αρχές Ιουνίου, σε διάφορες γωνιές της πόλης, κάτοικοι και επισκέπτες παρακολουθούν τις παραστάσεις των φοιτητών και των φοιτητριών του Τμήματος (Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής, 2025).

Πόλη – χώροι – δημόσια σφαίρα

Το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής έχει συμβάλει ουσιαστικά στη διαμόρφωση μιας νέας πολιτιστικής ταυτότητας για το Ναύπλιο. Για μία ή δύο εβδομάδες, η πόλη μετατρέπεται σε ένα θεατρικό σκηνικό, όπου οι πλατείες, τα μνημεία και οι δρόμοι γίνονται τόποι συνάντησης τέχνης και κοινού. Η πρωτοβουλία αυτή ενισχύει τον πολιτιστικό τουρισμό και καλλιεργεί την αντίληψη ότι η θεατρική δημιουργία αποτελεί ζωντανό κομμάτι της καθημερινότητας της πόλης. Άλλωστε το Ναύπλιο, μια πόλη με βαθιά ιστορική μνήμη, φιλοξενεί ήδη δύο τμήματα τεχνών, που ανήκουν στο Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών και το Τμήμα Ψηφιακών και Παραστατικών Τεχνών, καθώς και μεταπτυχιακά προγράμματα (Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, 2025).

Μέσα από το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής, η πόλη διαμορφώνει πλέον μια σύγχρονη πολιτισμική διάσταση, χάρη στις νέες γενιές δημιουργών. Οι δράσεις του δεν περιορίζονται στο πλαίσιο μιας εκδήλωσης εκπαιδευτικού χαρακτήρα, αλλά επηρεάζουν ευρύτερα την πολιτισμική φυσιογνωμία της πόλης, προτείνοντας ένα μοντέλο όπου η πανεπιστημιακή δημιουργία λειτουργεί ως μοχλός τοπικής ανάπτυξης.

[2] Η περιπατητική παράσταση *Η σκιά μου* έκανε πρόβες σε εσωτερικούς και εξωτερικούς χώρους και την τελευταία στιγμή ακυρώθηκε για να παιχτεί τον Σεπτέμβριο του 2006, λόγω πρωτοφανούς χιονόπτωσης. Ήταν η μόνη παράσταση που δεν κατάφερε να παρουσιαστεί τότε. Την παράσταση είχε στηρίξει η τοπική κοινότητα παραχωρώντας χώρους για πρόβες.

Η τοπική κοινωνία έχει υποστηρίξει ενεργά τον θεσμό (Βασιλάκου, 2019, σ. 25)[3] με τον Δήμο Ναυπλιέων να στηρίζει έμπρακτα τη διοργάνωση, παραχωρώντας χώρους όπως το Θέατρο Τριανόν, το Βουλευτικό και υπαίθριες τοποθεσίες της πόλης. Το Τριανόν, το παλαιότερο τζαμί της πόλης, με τη μακρά ιστορία του ως κινηματογράφος αλλά και ως θέατρο μέχρι σήμερα, αποτέλεσε επίκεντρο δράσης, ενώ το Βουλευτικό, ένα ακόμα τζαμί που χτίστηκε περι το 1730 και στέγασε και την Βουλή της επαναστατημένης Ελλάδας αργότερα, με τη μοναδική του ατμόσφαιρα, προσέδωσε ιδιαίτερη αίγλη σε άλλες παραστάσεις. Οι υπαίθριοι χώροι, από την άλλη, επέτρεψαν μια πιο άμεση επικοινωνία με τους κατοίκους και τους επισκέπτες. Έτσι, το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής έχει πλέον ταυτιστεί με την εικόνα του Ναυπλίου ως θεατρικής πόλης, αναδεικνύοντας τη σύνδεση τέχνης και δημόσιου χώρου.

Παρά τις δυσκολίες, την ανεπαρκή χρηματοδότηση, τους περιορισμένους χώρους προβών και τις επιπλέον υποχρεώσεις των φοιτητών και των φοιτητριών (Βουλή Τηλεόραση, 2020), η επιμονή και η αφοσίωση τους συντηρούν το φεστιβάλ. Ακόμη και σε δύσκολες περιόδους, όπως η πανδημία, οι φοιτητές και οι φοιτήτριες βρήκαν τρόπους να διατηρήσουν τη συνέχεια του θεσμού, αναζητώντας εναλλακτικές μορφές παρουσίασης (Κενάνογλου, 2020, σ. 42). Αυτή η ευελιξία και η προσαρμοστικότητα ενισχύουν ακόμη περισσότερο το εγχείρημα.

Παιδαγωγικές πρακτικές / συνδημιουργία

Στο ρεπερτόριο του φεστιβάλ, από το 2015 έως σήμερα, έχουν παρουσιαστεί έργα που καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα αισθητικών τάσεων (Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής, 2019). Ενδεικτικά αναφέρονται το *RDRM*, μια performance μεγάλης διάρκειας με στοιχεία σωματικού θεάτρου που παρουσιάστηκε στο Δημοτικό Ωδείο το 2016 και ανέδειξε τον πειραματικό χαρακτήρα του φεστιβάλ, προτείνοντας έναν διάλογο ανάμεσα στο σώμα και τον χώρο. Η παράσταση *Μαμά, εγώ σε γέννησα* στην Ακροναυπλία το 2016, βασισμένη σε κείμενα της Μαργαρίτας Καραπάνου, μετέτρεψε τον δημόσιο χώρο σε θεατρική σκηνή, συνδέοντας τη λογοτεχνική γραφή με την θεατρική. Το *The Sunset Limited* του Cormac McCarthy την ίδια χρονιά εισήγαγε στο φεστιβάλ το ύφος του αμερικανικού θεάτρου και τη δύναμη του ρεαλιστικού λόγου. Έναν χρόνο μετά, το *Chicago* των Bob Fosse και Fred Ebb, ένα από τα πιο απαιτητικά μιούζικαλ του διεθνούς ρεπερτορίου, αποτέλεσε τολμηρή επιλογή, θέτοντας τους φοιτητές και τις φοιτήτριες αντιμέτωπους με την πρόκληση του συνδυασμού υποκριτικής, χορού και μουσικής. Ο *Οιδίπους* το 2017, σε διασκευή από τους φοιτητές και τις φοιτήτριες, προσέφερε μια σύγχρονη ματιά στο αρχαίο δράμα, ενώ η *Γρανάδα* του Γιάννη Καλαβριανού το 2024 και *η Τραγική Ιστορία των Μακμπέθ* το 2025 επιβεβαίωσαν τη διάθεση των φοιτητικών ομάδων να αναμετρηθούν τόσο με την ελληνική όσο και με την παγκόσμια δραματουργία.

Κάθε επιλογή ρεπερτορίου αντανακλά τη δημιουργική ωριμότητα και τη διάθεση για πειραματισμό των φοιτητών και των φοιτητριών, που συνδυάζουν γνώσεις από διαφορετικά μαθήματα του προγράμματος σπουδών. Όλα τα μαθήματα ιστορίας θεάτρου, σκηνοθεσίας, λογοτεχνίας, δραματολογίας, σκηνογραφίας, φωτισμού και χορού βοηθούν τις ομάδες προκειμένου να υλοποιηθούν οι παραστάσεις τους.

[3] Η βιωματική περιήγηση με τον τίτλο *υποβρΗΧΕΙΟ,* που πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του Φεστιβάλ το 2019, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα προσπάθειας δημιουργίας δικτύου φοιτητών - φοιτητριών και κατοίκων, καθώς βασικό στοιχείο της ήταν η συμμετοχή των κατοίκων της πόλης.

Σκηνή από την παράσταση της «dontelmama», *Μαμά εγώ σε γέννησα,* από λογοτεχνικά κείμενα της Μαργαρίτας Καραπάνου, που συμμετείχε στο Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής το 2016. (φωτογραφία: Άννα Τσίχλη, 2016)

Κινητικότητα / διάχυση – δείκτες

Κάποιες από τις παραγωγές αυτές αποτέλεσαν το πρακτικό μέρος πτυχιακών εργασιών στο πεδίο της θεατρικής παραγωγής, όπως η πτυχιακή εργασία του Παναγιώτη Μεζόπουλου το 2015 «Διαδικασίες παραγωγής και υλοποίησης θεατρικών παραστάσεων. Μια μελέτη βασισμένη στην παράσταση *Μια Τρελή Τρελή Οικογένεια*». Η συγκεκριμένη εργασία ήταν από τις πρώτες εργασίες που επιβεβαίωσαν άριστα την σχέση της θεωρητικής έρευνας και της δημιουργικής διαδικασίας. Άλλες εργασίες εκπονήθηκαν υπό την επίβλεψη διδασκόντων και διδασκουσών από διαφορετικά γνωστικά πεδία, όπως η υποκριτική ή η σκηνοθεσία, γεγονός που ανέδειξε τη διεπιστημονική διάσταση του φεστιβάλ. Ενδεικτικά, η παράσταση *Το Γάλα* παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του φεστιβάλ και έπειτα εξελίχθηκε σε πτυχιακή εργασία με τίτλο «Η προσέγγιση ενός σχιζοφρενή ρόλου "Γάλα"» της Ραφαηλίας Γενήουστα (2023) και επιβεβαιώνει τον διάλογο μεταξύ του μαθήματος της *Θεατρικής Παραγωγής* και των μαθημάτων υποκριτικής. Έτσι, το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής λειτουργεί και ως ένα εργαστήριο σύνθεσης θεωρίας και πράξης, ένας χώρος όπου οι φοιτητές και οι φοιτήτριες μπορούν να δοκιμαστούν, να πειραματιστούν και να αναλάβουν δημιουργικά ρίσκα.

Το ρίσκο αυτό συχνά αποφέρει δημιουργικά αποτελέσματα, καθώς ορισμένες παραγωγές που ξεκινούν στο Φεστιβαλάκι έχουν επεκτείνει τη δράση τους πέρα από τα όρια της πόλης (Τσίχλη Μπουασσοννά, 2024). Η συμμετοχή τους σε άλλα φεστιβάλ ανά την Ελλάδα αναδεικνύει την καλλιτεχνική αρτιότητα και συνέπεια του εγχειρήματος.[4] Κάθε παρουσία μιας

[4] Η παράσταση του «Θεάτρου Πλαστελίνης», *Far Away* της Caryl Churchill, συμμετείχε στο Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής 2016 και συνέχισε στο Import festival του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά. Η

θεατρικής ομάδας εκτός Ναυπλίου λειτουργεί ως έμπρακτη αναγνώριση της ποιότητας των φοιτητικών παραστάσεων, αλλά και ως ευκαιρία για τις νέες καλλιτεχνικές ομάδες να παρουσιάσουν την δουλειά τους σε διαφορετικούς θεατρικούς χώρους.

Ιδιαίτερη σημασία για την καταγραφή και την ανάδειξη αυτής της πορείας έχει η πτυχιακή εργασία της Σοφίας Αρναουτάκη (2021) με τίτλο «Ψηφιακή αρχειοθέτηση και αξιολόγηση της δημιουργικής διαδικασίας: Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής 2015–2020», η οποία για πρώτη φορά επιχείρησε τη συστηματική καταγραφή και αξιολόγηση του φεστιβάλ μέσα από ψηφιακή τεκμηρίωση (βίντεο, προγράμματα, αφίσες). Η μελέτη αυτή ανέδειξε τη σημασία που έχει το Φεστιβαλάκι, όχι μόνο ως εκπαιδευτικός θεσμός, αλλά και ως ζωντανό αρχείο πολιτιστικής παραγωγής, αναδεικνύοντας ακόμα μια φορά πως το φοιτητικό θέατρο στο Ναύπλιο έχει υπερβεί τα όρια μιας απλής εκπαιδευτικής άσκησης.[5]

Σκηνή από την παράσταση του «Θεάτρου Πλαστελίνης», *Far Away* της Caryl Churchill, που συμμετείχε στο Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής 2016 και συνέχισε στο Inport festival του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά. (Φωτογραφία: Σίμος Τζιτζης, 2016)

παράσταση της «Kritamo theater group», *Μακάρι όλοι ίσοι προς ίσους να ζούσαμε*, συμμετείχε στο Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής το 2019 και συνέχισε στο Διεθνές Νεανικό Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος στο Αρχαίο Θέατρο Μεσσήνης την ίδια χρονιά. Σχεδόν κάθε χρόνο παραγωγές του φεστιβάλ ταξιδεύουν στη Διεθνή Πανεπιστημιάδα Θεάτρου που διοργανώνεται από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Σερρών σε συνεργασία με τον Δήμο Σερρών.

[5] Η ιστοσελίδα https://festivalakinafplio.wixsite.com/festivalaki δημιουργήθηκε στο πλαίσιο αυτής της πτυχιακής εργασίας. Τροφοδοτείται από την Σοφία Αρναουτάκη, διαρκώς, δημιουργώντας μια δυναμική, επικαιροποιημένη ψηφιακή αρχειοθέτηση των παραστάσεων που συμμετέχουν στο Φεστιβαλάκι.

Σκηνή από την παράσταση της «Kritamo theater group», *Μακάρι όλοι ίσοι προς ίσους να ζούσαμε*, που συμμετείχε στο Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής το 2019 και συνέχισε στο Αρχαίο Θέατρο Μεσσήνης την ίδια χρονιά. (φωτογραφία: Φραγκίσκος Παπαδάκης, 2019)

Συμπεράσματα

Σήμερα, το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής έχει συμπληρώσει δέκα έτη επίσημης λειτουργίας (2015–2025), ενώ ανεπίσημα μετρά ήδη δύο δεκαετίες δημιουργικής πορείας. Το 2025 αποτέλεσε επετειακό ορόσημο, επιβεβαιώνοντας τη δυναμική και τη συνέχιση του θεσμού. Αναγνωρισμένο πλέον από την πανεπιστημιακή κοινότητα και την πόλη, το φεστιβάλ ανοίγει προοπτικές δικτύωσης με άλλα φοιτητικά και ερασιτεχνικά φεστιβάλ στην Ελλάδα και, στο μέλλον, ενδεχομένως και στο εξωτερικό. Η πορεία του αποδεικνύει ότι οι φοιτητικές ομάδες μπορούν να παραγάγουν ένα ολοκληρωμένο καλλιτεχνικό γεγονός με απήχηση που υπερβαίνει τα όρια του Πανεπιστημίου. Είναι μια γιορτή της θεατρικής δημιουργίας, μια συνάντηση φοιτητών και φοιτητριών, διδασκόντων, θεατών και κατοίκων. Ένα μικρό φεστιβάλ που με τον χρόνο απέκτησε μεγάλη σημασία. Το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής αποδεικνύει ότι η θεατρική τέχνη αξίζει να ανθίζει και στις μικρές πόλεις και αυτό μπορεί να γίνεται χάρη στην επιμονή, τη συλλογικότητα και την αγάπη των νέων ατόμων για δημιουργία. Ίσως, το πιο αισιόδοξο μήνυμα είναι ότι η τέχνη, προπάντων όταν στηρίζεται στη συλλογικότητα, μπορεί να λειτουργήσει ως παράγοντας πολιτισμικής αναζωογόνησης.

Ομαδική φωτογραφία των θεατρικών ομάδων από το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής 2022 (Φωτογραφία: Α. Τσίχλη 2022)

Βιβλιογραφικές αναφορές

Παρουσίαση σε συνέδριο

Τσίχλη Μπουασσοννά, Α. (2024). *Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής, το παράδειγμα διοργάνωσης ενός ετήσιου φεστιβάλ που λαμβάνει χώρα στο Ναύπλιο*. Μη δημοσιευμένη εργασία που παρουσιάστηκε σε Διεθνές Συνέδριο «Το Θέατρο στην Περιφέρεια», Χανιά 8-9 Νοεμβρίου 2024

Πτυχιακές εργασίες

Αρναουτάκη, Σ. (2021). *Ψηφιακή αρχειοθέτηση και αξιολόγηση της δημιουργικής διαδικασίας: Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής 2015-2020* Ναύπλιο: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Βασιλάκου, Α. (2019). *υποβρΗΧΕΙΟ: ιστορίες κάτω από την επιφάνεια, Ανθρωπολογική έρευνα και βιωματική περιήγηση στην συνοικία Πρόνοια του Ναυπλίου.* Ναύπλιο: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Γενήουστα, Ρ. (2023). *Η προσέγγιση ενός σχιζοφρενή ρόλου «Γάλα».* Ναύπλιο: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

Κενάνογλου, Ε. (2020). *«Οργάνωση θεατρικής παραγωγής μέσω των εφαρμογών της Google».* Ναύπλιο: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Μεζόπουλος, Π. (2015). *Διαδικασίες παραγωγής και υλοποίησης θεατρικών παραστάσεων, Μια μελέτη βασισμένη στην παράσταση Μια Τρελή Τρελή Οικογένεια*. Ναύπλιο: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.

Ιστότοποι

EPT News, (2025). *Ανακοίνωση για το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.* Διαθέσιμο σε https://www.ertnews.gr/perifereiakoi-stathmoi/tripoli/erxetai-to-festivalaki-tis-theatrikis-paragogis-tou-panepistimiou-tis-peloponnisou/ (Προσπελάστηκε: 3 Σεπτεμβρίου 2025)

Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (2025). *Οδηγοί Σπουδών.* Διαθέσιμο σε https://ts.uop.gr/odigos-spoydon (Προσπελάστηκε: 3 Σεπτεμβρίου 2025)

Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής (2025). *Ιστότοπος για το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής.* Διαθέσιμο σε https://festivalakinafplio.wixsite.com/festivalaki (Προσπελάστηκε: 3 Σεπτεμβρίου 2025)

Δελτία Τύπου

Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (2015). *Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής.* Ναύπλιο

Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (2025). *Η νέα κατεύθυνση «Σκηνοθεσίας Θεάτρου και Σκηνικών Τεχνών».* Ναύπλιο

Videos

Βουλή Τηλεόραση, (2020). *Φοιτητιβίσματα*. Διαθέσιμο σε https://www.youtube.com/watch?v=D7D9tDSJZtA (Προσπελάστηκε: 3 Σεπτεμβρίου 2025)

Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής, (2019). *Διαδικτυακό κανάλι για το Φεστιβαλάκι Θεατρικής Παραγωγής* Διαθέσιμο σε https://www.youtube.com/channel/UCOBb3N80LaRfjTxDRlzkD4A (Προσπελάστηκε: 3 Σεπτεμβρίου 2025)

Ερμής Περιστέρης

Υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και κάτοχος τίτλων σπουδών Μεταπτυχιακού και Προπτυχιακού προγράμματος του ίδιου Τμήματος. Σκηνοθέτης και ιδρυτικό μέλος της θεατρικής ομάδας *Mementaλ*, με έργα σύγχρονης δραματουργίας, παραστάσεις θεάτρου της επινόησης και ντοκουμέντο στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, Theater Stok (Ζυρίχη), Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου κ.α. Εισηγητής σεμιναρίων και διαλέξεων σε θέματα θεατρικής πράξης και θεωρίας, στην Ελλάδα και το εξωτερικό, ενώ δραστηριοποιείται ως εμψυχωτής και εκπαιδευτής τμημάτων υποκριτικής σε σχολές θεάτρου, σχολεία, θεατρικούς συλλόγους και ομάδες

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

Από την πρωτεύουσα στην περιφέρεια: Οι σκηνοθετικές προσεγγίσεις της Μαρίας Καντιφέ στην Κρήτη. Η *Μήδεια* του Ευριπίδη.

Άννα Τζανιδάκη, Δρ. Θεατρολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης

Περίληψη: Το άρθρο εξετάζει τη σκηνοθετική και εκπαιδευτική δραστηριότητα της Μαρίας Καντιφέ στην Κρήτη, ως παράδειγμα δημιουργικής αποκέντρωσης του ελληνικού θεάτρου. Στο Ρέθυμνο η Μ. Καντιφέ πριν φύγει για σπουδές υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη του «Θεατρικού Περίπλου», ενός θιάσου που δημιουργήθηκε στο Ρέθυμνο το 1988 με στόχο την ανάπτυξη του θεάτρου στην επαρχία και λειτουργεί αδιάκοπα έως και σήμερα. Έπειτα από πολυετή πορεία στην Αθήνα επέλεξε συνειδητά να μεταφέρει τη δράση της ξανά στο Ρέθυμνο, ιδρύοντας το 2014 στον Θεατρικό Περίπλου, το «Σχολείο Θεάτρου»[1], έναν πυρήνα εκπαίδευσης και επαγγελματικής παραγωγής. Μέσα από συλλογικές διαδικασίες και έμφαση στη βαθιά ψυχολογική ανάλυση των ρόλων, ανέπτυξε ένα σκηνοθετικό ύφος που συνδυάζει τη διδασκαλία με την έρευνα. Η παράστασή της, Μήδεια του Ευριπίδη (2023), αναδεικνύει τη δύναμη της ομαδικής δημιουργίας και τον τελετουργικό χαρακτήρα της τραγωδίας, με έντονους συμβολισμούς γύρω από τη γυναικεία ταυτότητα. Η δράση της Καντιφέ είναι μια από εκείνες που αποδεικνύουν ότι η περιφέρεια μπορεί να αποτελέσει γόνιμο έδαφος για πρωτοποριακή καλλιτεχνική έκφραση, αμφισβητώντας την αθηνοκεντρική αντίληψη ως μονόδρομο της θεατρικής ανάπτυξης.

Λέξεις-κλειδιά: *θέατρο, Μήδεια, περιφέρεια, αρχαίο δράμα, Μαρία Καντιφέ*

Εισαγωγή

Η σύγχρονη θεατρική δραστηριότητα στην Ελλάδα παραμένει σε μεγάλο βαθμό συγκεντρωμένη στην Αθήνα με την περιφέρεια να αντιμετωπίζεται συχνά ως δευτερεύουσα θεατρική δύναμη.

[1] Το «Σχολείο Θεάτρου» αποτελείται από έναν κύκλο σπουδών που διαρκεί 4 χρόνια. Διευθύντρια και βασική εκπαιδεύτρια είναι η Μαρία Καντιφέ. Κάθε χρόνο απαρτίζουν το διδακτικό δυναμικό επαγγελματίες του χώρου, είτε από την Κρήτη είτε από την Αθήνα. Η σχολή δεν αναγνωρίζεται από το κράτος, ωστόσο περιέχει όλα τα μαθήματα που διδάσκονται σε μια δραματική σχολή (Υποκριτική, Αυτοσχεδιασμό, Ορθοφωνία, Γλώσσα του σώματος, Τραγούδι, Κίνηση – Χορό, Δημιουργία ενός ρόλου, Ιστορία Θεάτρου, Δραματολογία, Ποίηση, Σωματική Έκφραση κ.α. Σκοπός της σχολής είναι να δώσει την ευκαιρία να σπουδάσουν θέατρο άτομα που δεν επιθυμούν να μετακινηθούν στην Αθήνα για σπουδές, αναπτύσσοντας έτσι παράλληλα το δυναμικό της περιφέρειας. Πέρα από την Μαρία Καντιφέ (Υποκριτική, Αυτοσχεδιασμός, Γλώσσα του Σώματος, Ορθοφωνία, Ποίηση κ.α.) βασικοί εκπαιδευτές τα τελευταία χρόνια είναι οι Ανδρομάχη Βαρσάμη (κίνηση, χορός), Θωμάς Καντιφές (Ιστορία Θεάτρου, Σωματική Έκφραση), Θανάσης Παπαθανασίου (Τραγούδι), Άννα Τζανιδάκη (Ιστορία Θεάτρου), ενώ κατά καιρούς έχουν διδάξει οι: Δημήτρης Καταλειφός, Μάρθα Φριντζήλα, Κωστής Καπελώνης, Γιώργος Καύκας, Ταξιάρχης Χάνος, Αντώνης Λουδάρος, Πασχάλης Τσαρούχας, Martina Sagmeister, Susana Noemi Abigador κ.α.

Το ερώτημα που προκύπτει είναι κατά πόσο το αθηναϊκό κέντρο αποτελεί μονόδρομο ή αν η θεατρική δημιουργία μπορεί να αναπτυχθεί δυναμικά και εκτός αυτού. Το ζήτημα αυτό αποτέλεσε και βασικό άξονα του πρόσφατου συνεδρίου με τίτλο «Θέατρο στην Περιφέρεια» (Χανιά, Νοέμβριος 2024)[2].

Στο πλαίσιο της διερεύνησης αυτής, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν παραδείγματα καλλιτεχνών που επέλεξαν συνειδητά την περιφέρεια ως τόπο δημιουργίας, ανατρέποντας την κυρίαρχη αντίληψη ότι το θέατρο ευδοκιμεί μόνο στην Αθήνα. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι η Μαρία Καντιφέ[3], ηθοποιός και σκηνοθέτιδα με πολυετή πορεία στο αθηναϊκό θέατρο, η οποία την τελευταία δεκαετία έχει αφιερώσει τη δράση της στο Ρέθυμνο της Κρήτης (*rethemnos.gr*, 2023)[4].

Από την Αθήνα στην Κρήτη: Η καλλιτεχνική μετατόπιση

Η Μαρία Καντιφέ, μαζί με τον αδελφό της Θωμά Καντιφέ[5] και τον Μανώλη Σειραγάκη[6], ίδρυσαν το 1988 στο Ρέθυμνο τον Θεατρικό Περίπλου,[7] με στόχο την παραγωγή ποιοτικού θεάτρου στην Κρήτη (Τζανιδάκη, 2024, σελ.76-90) [8].

Από το 1991 η Καντιφέ ακολούθησε μια μακροχρόνια επαγγελματική πορεία στις σημαντικότερες σκηνές της Αθήνας και συνεργάστηκε με καταξιωμένους σκηνοθέτες

[2] Το "Διεθνές συνέδριο για το θέατρο στην περιφέρεια" πραγματοποιήθηκε στα Χανιά στις 8 και 9 Νοεμβρίου 2024. Διοργανώθηκε από το Εργαστήριο Έρευνας και Τεκμηρίωσης του Νεοελληνικού Θεάτρου του ΕΚΠΑ σε συνεργασία με το Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης, το ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και την Περιφέρεια Κρήτης.

[3] Μαρία Καντιφέ, ηθοποιός, σκηνοθέτιδα και δασκάλα υποκριτικής, απόφοιτος της δραματικής σχολής Θεοδοσιάδη, ιδρυτικό μέλος του Θεατρικού Περίπλου και του Σχολείου Θεάτρου. Στη μακρόχρονη πορεία της στο επαγγελματικό θέατρο έχει συνεργαστεί ως ηθοποιός ή βοηθός σκηνοθέτη με θιάσους όπως το Εθνικό Θέατρο (του οποίου υπήρξε σταθερή συνεργάτιδα για πάνω από 10 χρόνια), τα ΔΗΠΕΘΕ και άλλες σκηνές. Έχει δουλέψει δίπλα από κορυφαίους καλλιτέχνες του ελληνικού θεάτρου (Μ. Βολανάκης, Κ. Τσιάνος, Λ. Κονιόρδου, Σ. Χατζάκης κ.α) έχει λάβει μέρος σε παραστάσεις στην Επίδαυρο και έχει περιοδεύσει με μεγάλες παραγωγές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η ερμηνεία της στο ρόλο της Λαμπιτώς από την *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη (Εθνικό Θέατρο) έχει επαινεθεί από τη New York Times (Θεατρικός Περίπλους, 2025).

[4] Η παρούσα μελέτη του έργου της Καντιφέ βασίστηκε στην ανάλυση βιντεοσκοπημένης παράστασης, σε δημοσιευμένα άρθρα και συνεντεύξεις, καθώς και σε προσωπικές συνεντεύξεις με συντελεστές. Η ερευνήτρια υπήρξε επίσης μέλος της δημιουργικής ομάδας της παράστασης, γεγονός που επέτρεψε την εσωτερική παρατήρηση της διαδικασίας και την κατανόηση των σκηνοθετικών και ερμηνευτικών επιλογών από τη σκοπιά του συντελεστή.

[5] Θωμάς Καντιφές, σκηνοθέτης, ηθοποιός και σκηνογράφος.

[6] Μανώλης Σειραγάκης, καθηγητής του Πανεπιστημίου Κρήτης, ηθοποιός και σκηνοθέτης.

[7] Ο Θεατρικός Περίπλους ανεβάζει παραστάσεις όλων των ειδών, με έμφαση στο παγκόσμιο θέατρο, ωστόσο έχει πειραματιστεί παράλληλα πάνω στην αρχαία τραγωδία αλλά και σε έργα Ελλήνων συγγραφέων, όπως ο Αντώνης Δωριάδης. Επιπλέον λειτουργεί και Παιδική Σκηνή, η οποία παρουσιάζει τουλάχιστον ένα έργο το χρόνο. Ο Θεατρικός Περίπλους έχει δικό του θέατρο, 50 θέσεων, στο Ρέθυμνο στην οδό Φρυγανάκη, ο οποίος λειτουργεί με άδεια θεάτρου από το 2010. Ωστόσο λόγω πολλαπλών παραγωγών κάποιες παραστάσεις ανεβαίνουν στην αίθουσα της Περιηγητικής Λέσχης Ρεθύμνου, η οποία βρίσκεται στο κέντρο της πόλης και διαμορφώνεται ειδικά για το κάθε έργο. Σε όλη την πορεία του από το 1988 έως σήμερα έχει πραγματοποιήσει περιοδείες σε όλο το νησί της Κρήτης ενώ κάποιες παραστάσεις έχουν μεταφερθεί και στην Αθήνα (π.χ. «Το αμάρτημα της μητρός μου» Γ. Βιζυηνού, θέατρο Αγγέλων Βήμα, 2013).

[8] Αναλυτικά το αρχείο της 38χρονης πορεία του Θεατρικού Περίπλου: https://theatrikosperiplous.gr/

αποκτώντας μια ευρεία εμπειρία. Η επιστροφή της στο Ρέθυμνο το 2014, αποτέλεσε συνειδητή επιλογή, προσανατολισμένη από την ανάγκη για δημιουργία μακριά από τον θόρυβο της πρωτεύουσας. Καθοριστικός παράγοντας υπήρξε η συνεχής παρουσία και λειτουργία του Θεατρικού Περίπλου[9], ο οποίος πρόσφερε το κατάλληλο έδαφος, τόσο σε επίπεδο υποδομών όσο και ανθρώπινου δυναμικού, για την ανάπτυξη μιας συστηματικής και απαιτητικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα της Μ. Καντιφέ είναι η ίδρυση του «Σχολείου Θεάτρου» (2014) στον Θεατρικό Περίπλου. Στόχος του δεν είναι μόνο η καλλιτεχνική εκπαίδευση, αλλά η δημιουργία ενός σταθερού πυρήνα ηθοποιών ικανών να στελεχώνουν απαιτητικές παραγωγές και να στηρίζουν μια συνεχή θεατρική παρουσία στο Ρέθυμνο[10]. Από το τρίτο έτος οι σπουδαστές εντάσσονται σε επαγγελματικές παραγωγές, προετοιμασμένες σε βάθος μέσα από ανάλυση, έρευνα, ασκήσεις και αυτοσχεδιασμούς, ενώ συμμετέχουν ενεργά και στα πρακτικά στοιχεία της παράστασης, όπως σκηνικά, κοστούμια και φωτισμό (Θεατρικός Περίπλους, 2025).

Η σκηνοθετική γραμμή της *Μήδειας* και η συλλογική δημιουργία

Η εις βάθος μελέτη των ρόλων και η ανάλυσή τους ανέδειξε σταδιακά τη Μ. Καντιφέ, πέρα από ηθοποιό και δασκάλα υποκριτικής, ως σκηνοθέτιδας.[11] Στο παρόν άρθρο θα ασχοληθούμε εκτενέστερα με την παράσταση της *Μήδειας* του Ευριπίδη,[12] η οποία αποτέλεσε μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του «Σχολείου Θεάτρου», δέχτηκε μεγάλη αποδοχή από το κοινό της Κρήτης αλλά και θεατών από όλον τον κόσμο που την παρακολούθησαν[13], πράγμα που οδήγησε σε επανάληψή της και την επόμενη σεζόν.

Τρία ήταν τα βασικότερα στοιχεία της παράστασης: Πρώτον, ότι επρόκειτο για μια παράσταση αρχαίας τραγωδίας σε κλειστό χώρο. Δεύτερον η διαίρεση του κεντρικού ρόλου της Μήδειας σε πέντε ηθοποιούς. Τρίτον, η διαρκής παρουσία όλων των ηθοποιών επί σκηνής, μια

[9] Από το 1991 και έπειτα τη διεύθυνση του θιάσου ανέλαβε ο Θωμάς Καντιφές.

[10] Από το 2014 έως σήμερα δεκάδες σπουδαστές έχουν φοιτήσει στο Σχολείο, άλλοι συνεχίζοντας τις σπουδές τους εκτός Κρήτης και άλλοι εντασσόμενοι ενεργά στην τοπική θεατρική κοινότητα (rethemnos.gr, 2025). Π.χ. Η Μαριάννα Φωτοπούλου συνεχίζει τη θεατρική πορεία της στο Δουβλίνο, ο Γιώργος Φραγάκης στο Λονδίνο, ενώ οι Κατερίνα Νταλιάνη, Βασίλης Σταματάκης, Όλγα Καστρίτση, Νίκος Παπαδάκης κ.α. συνέχισαν τις σπουδές τους στην πρωτεύουσα και εργάζονται εκεί σήμερα ως ηθοποιοί.

[11] Συνολικά οι σκηνοθεσίες της Μαρίας Καντιφέ μέχρι σήμερα είναι οι παρακάτω: *Τρεις Αδερφές,* Α. Τσέχωφ 2019, *Κατσούρμπος,* Γ. Χορτάτζη 2020, *Το σπίτι της Μπερνάρντα Άλμπα,* Φ.Γκ. Λόρκα 2021, *The Corridor* 2022, *Οδός Αγάπης* 2022, *Μήδεια,* Ευριπίδη 2023, *Το κτήνος στο φεγγάρι,* Ρ. Καλινόσκι 2024, *Σιωπές* 2024, *Εγώ κι εσύ,* Λ. Γκάντερσον 2025.

[12] Η παράσταση ανέβηκε από τον Θεατρικό Περίπλου στο Ρέθυμνο το 2023 σε σκηνοθεσία Μαρίας Καντιφέ, με τη συμμετοχή είτε απόφοιτων είτε σπουδαστών του Σχολείου Θεάτρου. Συντελεστές: Θωμάς Καντιφές (σκηνικά), Ανδρομάχη Βαρσάμη (χορογραφίες), Θανάσης Παπαθανασίου (μουσική), Άννα Τζανιδάκη (Μήδεια), Μάριος Μαραγκουδάκης (Ιάσονας), Γιάννης Μαθιουδάκης (Κρέοντας, Αιγέας), Στέλλα Φραντζεσκάκη (Μήδεια), Νικόλ Μητσοπούλου (Μήδεια), Μάγδα Σαλβαράκη (Μήδεια), Ελπίδα Κουρκούτα (Χορός), Στέλλα Μπανιώτη (Χορός), Ιωάννα Χαμπέζου (Χορός).

[13] Η παράσταση παίχτηκε αρχικά καλοκαιρινούς μήνες, όπου στο Ρέθυμνο πέρα από τους ντόπιους βρίσκονταν και επισκέπτες από όλη την Ελλάδα αλλά και το εξωτερικό. Χαρακτηριστικό είναι ότι η διαφήμιση της παράστασης έγινε και στην αγγλική γλώσσα.

επιλογή όχι καινούρια αλλά τόσο οργανικά τοποθετημένη στο έργο αυτό, όπως και σε άλλες σκηνοθεσίες της Μ. Καντιφέ (π.χ. *Κατσούρμπος*, 2021).

Η πολύμηνη προετοιμασία ξεκίνησε από το στάδιο της έρευνας και της προσπάθειας της βαθιάς κατανόησης της Μήδειας[14], η οποία επιδιώχθηκε από όλο τον θίασο. Αυτό ήταν αναγκαίο καθώς η σκηνοθετική γραμμή ήθελε η ιστορία να ειπωθεί από έναν «χορό πνευμάτων» που έχουν ζήσει την ιστορία ξανά και ξανά και που καλούνται από τα έγκατα της γης, από τις ρίζες της ιστορίας και της παράδοσης, να έρθουν στην επιφάνεια και να μεταμορφωθούν για να την επαναλάβουν[15]. Η γυναίκα κάθε εποχής, η γυναίκα πρόσφυγας, ξένη, εκείνη που ζει κάτω από την ανδρική εξουσία, η γυναίκα μάνα, η γυναίκα που προσπαθεί να σταθεί σε έναν κόσμο από τον οποίο βάλλεται συνεχώς έρχεται στο επίκεντρο.

Η αισθητική της Καντιφέ, διαμορφωμένη από την εμπειρία της πλάι σε σκηνοθέτες που εμπνεύστηκαν από την ελληνική παράδοση αλλά και την δύναμη των συνόλων[16], φέρει έναν συνδυασμό συμβόλων αρχέγονων και καθολικών δημιουργώντας μια τελετουργική ατμόσφαιρα στην οποία δεν υπάρχει συγκεκριμένος χωρο - χρόνος.

Ο ρόλος της Μήδειας

Η αρχική σκηνοθεσία της Μαρίας Καντιφέ διαρθρώνει τον ρόλο της Μήδειας σε πέντε διακριτές όψεις της ίδιας υπόστασης, ερμηνευμένες σε κάθε επεισόδιο από άλλες ηθοποιούς[17]. Στο πρώτο επεισόδιο παρουσιάζεται η γυναίκα που συνειδητοποιεί αλλά εξακολουθεί να ελπίζει· στο δεύτερο, η θυμωμένη και πληγωμένη γυναίκα· στο τρίτο, η μάγισσα· στο τέταρτο, η πονηρή και ερωτική μορφή· και στο πέμπτο, η μητέρα που αποχαιρετά τα παιδιά της. Ο ρόλος μεταβιβάζεται από ηθοποιό σε ηθοποιό μέσω ενός κόκκινου διχτυού, το οποίο λειτουργεί ως σκηνική σκυτάλη και συμβολίζει τη συνέχεια και τη συλλογικότητα της ερμηνείας. Αξιοσημείωτο είναι ότι η σκηνοθεσία αυτή, που διαιρεί τη Μήδεια στις πέντε όψεις της, προηγήθηκε χρονολογικά της παράστασης αντίστοιχης σύλληψης που δόθηκε στο Φεστιβάλ Επιδαύρου την ίδια χρονιά (σκηνοθεσία F. Castorf), γεγονός που καταδεικνύει, πέρα από τη χρονική σύμπτωση, την ιδιαίτερη ματιά της σκηνοθέτιδας.[18]

[14] Η μέθοδος μέσω της ψυχολογικής ανάλυσης των ρόλων ακολουθεί την αντιμετώπιση του κάθε ρόλου πρώτα ως άνθρωπο. Πολύ κοντά στη θεωρία του Stanislavski η ομάδα με την καθοδήγηση της Καντιφέ αναζητά όλα τα «γιατί» που κρύβονται πίσω από το κείμενο του Ευριπίδη, δεν αρκείται στην επιφανειακή ανάγνωση του έργου αλλά βγάζει συμπεράσματα για κάθε χαρακτήρα και για κάθε λέξη που θα ειπωθεί μετά από μια μεγάλη χρονική περίοδο αναζήτησης.

[15] Όσοι δεν «ντύνονται» κάποιον ρόλο, δημιουργούν με το σώμα τους άλλοτε διαδρόμους και άλλοτε μεταφυσικά εμπόδια αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι της δράσης

[16] Π.χ. Κώστας Τσιάνος, Σωτήρης Χατζάκης, Λυδία Κονιόρδου

[17] Πέντε ηθοποιοί δούλευαν το ρόλο στις πρόβες, ωστόσο η αποχώρηση μέλους του θιάσου οδήγησε δύο «πλευρές» της Μήδειας να ερμηνευτούν τελικά από μία ηθοποιό.

[18] Το πρόγραμμα του φεστιβάλ Αθηνών ανακοινώθηκε στις 14/03/2023 (Athens Epidaurus Festival, 2023) και η παράσταση του F.Castorf έκανε πρεμιέρα στις 22 Ιουλίου 2023, ενώ η παράσταση της Μ. Καντιφέ προετοιμαζόταν από τον Σεπτέμβριο του 2022 και έκανε πρεμιέρα 29 Ιουνίου 2023. / Δεν είναι η πρώτη φορά που ο κεντρικός ρόλος κάποιου έργου διαιρείται σε περισσότερους από έναν ηθοποιούς, ωστόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση αξίζει να υπογραμμιστεί η κοινή σκέψη δύο διαφορετικών σκηνοθετών που δρουν σε δύο εντελώς διαφορετικά πλαίσια, περίπου την ίδια χρονική στιγμή.

Στιγμή από το πρώτο επεισόδιο (στιγμιότυπο από την βιντεοσκοπημένη παράσταση από το αρχείο του *Θεατρικού Περίπλου*). Στο κέντρο όρθιοι: Στέλλα Φραντζεσκάκη, Γιάννης Μαθιουδάκης. (Πηγή: Αρχείο *Θεατρικού Περίπλου*)

Τα σύμβολα

Η παράσταση παρουσιάστηκε στην αίθουσα της Περιηγητικής Λέσχης Ρεθύμνου, η οποία διαμορφώθηκε ώστε να υπηρετεί τον τελετουργικό χαρακτήρα της τραγωδίας. Κεντρικό στοιχείο του σκηνικού ήταν ένα μεγάλο δέντρο με εμφανείς ρίζες, σύμβολο της σύνδεσης ανάμεσα στον πάνω και τον κάτω κόσμο και της επιστροφής στις αρχέγονες μνήμες του μύθου. Από την οροφή κρέμονταν κόκκινα νήματα, προεκτάσεις του δέντρου, που λειτουργούσαν ως «αιμάτινοι δεσμοί» της γυναικείας υπόστασης.

Στο πρώτο στάσιμο ο Χορός τοποθετούσε στα νήματα τάματα – μήτρα, στήθος, έμβρυο, χέρια – ως σύμβολα των γυναικείων ρόλων και της διεκδίκησης δύναμης. Ο «ανάποδος αποτροπαϊκός χορός» (*Παρατηρητής της Θράκης*, 2024) που ακολουθούσε, εμπνευσμένος από αρχαίες τελετουργίες, μετέτρεπε την παράσταση σε ύμνο της γυναικείας νίκης απέναντι στην πατριαρχική εξουσία.

Στο τρίτο επεισόδιο, τα «ματωμένα» κόκκινα πανιά που ρίχνει ο Χορός μπροστά στη Μήδεια αποτελούν προσπάθειες αποτροπής της από την πράξη της παιδοκτονίας. Η κορύφωση έρχεται στη σκηνή του φόνου: οι πέντε Μήδειες μαζί, αφαιρούν κόκκινες κλωστές από την κοιλιά τους – μεταφορικούς ομφάλιους λώρους – και οδηγούν τη σκηνική τελετουργία στον επίλογο, ενώ ο Χορός αποκαλύπτει ομοιώματα παιδικών μελών (σαν αρχαία τάματα), τα οποία κρεμά στο σκηνικό δημιουργώντας δύο τεμαχισμένα σώματα. Οι Μήδειες τοποθετούν τα δυο κεφάλια σε αυτά τα σώματα, ορίζοντας την ολοκλήρωση της σκηνικής δράσης.

Στο τέλος, το δέντρο φωτίζεται και μεταμορφώνεται στο άρμα του Ήλιου, υποδηλώνοντας τη λύτρωση και την επιστροφή των Μηδειών στις «ρίζες» τους, μετά την ολοκλήρωση της ιστορίας.

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

'Ενα από τα τάματα που χρησιμοποιήθηκαν στο πρώτο Στάσιμο / Σκηνή από το 4ο επεισόδιο (πίσω ο Χορός ως "ερινύες")/ Τα ανθρώπινα μέλη (αρχαία τάματα) της σκηνής του φόνου των παιδιών) / Το δέντρο που δέσποζε στο πίσω μέρος του σκηνικού.
(Πηγή: Αρχείο *Θεατρικού Περίπλου*)

Επίλογος. Η δύναμη της περιφέρειας

Η δημιουργία παραστάσεων όπως η *Μήδεια*, η δραστηριοποίηση επαγγελματιών στην περιφέρεια με καλλιτεχνικές αξιώσεις, όπως η Μαρία Καντιφέ, η συνεχιζόμενη από το 1988 παρουσία του Θεατρικού Περίπλου και η μεγάλη αποδοχή του κοινού αποδεικνύουν πως η περιφέρεια δεν αποτελεί "καλλιτεχνική εξορία", αντίθετα, συνιστά ένα γόνιμο πεδίο δράσης, έρευνας και πρωτοπορίας που αξίζει να προσεχθεί.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Athens Epidaurus Festival. (2023). *Καλλιτεχνικό Πρόγραμμα 2023 στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου*. Διαθέσιμο σε: https://aefestival.gr/106228/ (Προσπελάστηκε: 16 Οκτωβρίου 2025).

Παρατηρητής της Θράκης. (2024). «Ίτσα του Σάσμα ή ο ανάποδος χορός: Όταν ένας θρύλος ζωντανεύει», *Παρατηρητής της Θράκης*, 26 Σεπτεμβρίου. Διαθέσιμο σε: https://www.paratiritis-news.gr/politismos/i-itsa-tou-sasma-i-o-anapodos-choros-otan enas-thrylos-zontanevei/ (Προσπελάστηκε: 16 Σεπτεμβρίου 2025).

Rethemnos.gr. (2023). «Συνέντευξη με τη σκηνοθέτιδα της Μήδειας, ηθοποιό και διευθύντρια του Σχολείου Θεάτρου του Θεατρικού Περίπλου, Μαρία Καντιφέ», *Rethemnos.gr*, 27 Ιουνίου. Διαθέσιμο σε: https://rethemnos.gr/synenteyxi-me-tin skinotheti-tis-mide/ (Προσπελάστηκε: 14 Σεπτεμβρίου 2025).

Rethemnos.gr. (2025). «Απ' το "Σχολείο Θεάτρου" του Θεατρικού Περίπλου σε όλο τον κόσμο: Επτά από τους σπουδαστές που διαπρέπουν σε Ελλάδα και εξωτερικό!», *Rethemnos.gr*, 27 Ιουλίου. Διαθέσιμο σε: https://rethemnos.gr/428767-2/ (Προσπελάστηκε: 14 Σεπτεμβρίου 2025).

Θεατρικός Περίπλους. (2025). *Θεατρικός Περίπλους*. Διαθέσιμο σε: https://www.theatrikosperiplous.gr (Προσπελάστηκε: 14 Σεπτεμβρίου 2025).

Τζανιδάκη, Ά. (2024). *Το θέατρο στο Ρέθυμνο τον 20ό αιώνα*, Τόμος Β'. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική.

Άννα Τζανιδάκη

Δρ. Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Απόφοιτος του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης στον τομέα Θεατρολογίας – Μουσικολογίας (2009), του μεταπτυχιακού προγράμματος «Παγκόσμιο θέατρο Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία» (2016) της σχολής Θεατρικών σπουδών του Εθνικού Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Απόφοιτος του τετραετή κύκλου σπουδών του «Σχολείου Θεάτρου» του Θεατρικού Περίπλου (2014-2021). Έχει συμμετάσχει σε θεατρολογικά συνέδρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Την περίοδο αυτή διεξάγει μεταδιδακτορική έρευνα στο Πανεπιστήμιο Κρήτης με θέμα «Η θέση του θεάτρου στο Ρέθυμνο του σήμερα».

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < annatzan@hotmail.gr >

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

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

Φαγητό, θάνατος και ζωή στο *Ζωές για φάγωμα* του Σάκη Σερέφα

Ουρανία Αναγνώστου

Περίληψη: Στην εργογραφία του Σάκη Σερέφα το φαγητό έχει κυρίαρχη σημασία, γεγονός που αποτυπώνεται με ανάγλυφο τρόπο και στα δεκαπέντε μονόπρακτα με τον χαρακτηριστικό τίτλο Ζωές για Φάγωμα. Οι διαιτητικές αναφορές δεν αποτελούν μόνο τον πυρήνα στη σύνθεση των μονόπρακτων αλλά «κατακλύζουν» τα έργα. Το φαγητό σε αυτά του συγγραφέα δεν σημαίνει απλώς, αλλά «είναι» και «είναι» τα πάντα: χρόνος –«μνήμη που τρώγεται»–, χώρος-τόπος, γλώσσα, ταυτότητα, πρόσωπο(-α) και προπάντων ζωή και θάνατο. Μέσα από την ενδεικτική αναφορά σε ορισμένα από τα μονόπρακτα υπογραμμίζονται αυτές οι τελευταίες διαστάσεις του φαγητού ως ζωή και θάνατο. Συγκεκριμένα η απουσία που επιβάλλει ο θάνατος παύει να κινείται σε ένα θεωρητικό πλαίσιο και αποκτά υλική υπόσταση μέσω ενός μετωνυμικού συμφυρμού του «απόντος» προσώπου με την τροφή, με την οποία συνδέεται ποικιλοτρόπως. Αυτή η συνύφανση της υλικότητας της τροφής με την περατότητα της ανθρώπινης ύπαρξης αφήνει θετικό αποτύπωμα στα έργα.

Λέξεις-κλειδιά: *Φιλοσοφία του δράματος, φαγητό, γαστροφιλοσοφία, ζωότητα, βρωτότητα*

Στην εργογραφία του Σάκη Σερέφα το φαγητό έχει κυρίαρχη σημασία, κάτι που γίνεται αντιληπτό ακόμη και μέσα από τίτλους των θεατρικών έργων του συγγραφέα όπως *Το λιωμένο βούτυρο* και το *Μαμ* – όπου συντελείται μια σύμπτωση του αυτοβιογραφικού με το αυτοβιοφαγικό υποκείμενο. Η αυτοβιοφαγική οπτική σύμφωνα με την οποία προάγεται η μελέτη της «ζωότητας» του ανθρώπου αντιμετωπίζοντάς τον ως μια ακόμη ύλη «ανάμεσα σε άλλες» (Lampropoulos και Chehab, 2011, σ. 197) και στη βάση της κοινής σε όλη τη φύση ιδιότητας της "βρωτότητας" αναδεικνύει τη σημασία της αίσθησης της γεύσης στην αντίληψη του Είναι. Η

διάσταση αυτή της γεύσης παρατηρείται και στα μονόπρακτα του συγγραφέα με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Ζωές για φάγωμα*.

Τα κείμενα στο *Ζωές για Φάγωμα* έχουν γραφτεί με αφορμή την εβδομαδιαία εκπομπή *Μεγάλες Πείνες* που μεταδιδόταν από το ραδιόφωνο της ΕΡΤ Θεσσαλονίκης για ένα χρόνο (πενήντα εκπομπές, οι οποίες δεν αρχειοθετήθηκαν). Αρχικά ήταν γραμμένα ως αυτοτελή διηγήματα που διάβαζε ο συγγραφέας και στη συνέχεια σχολίαζε (Σερέφας, 2024). Τα αρχικά κείμενα διασκευάστηκαν από τον συγγραφέα στα θεατρικά μονόπρακτα, τα οποία παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο μπιστρό του ξενοδοχείου Excelsior, στη Θεσσαλονίκη, τον Νοέμβριο 2010, σε σκηνοθεσία Ελένης Δημοπούλου (Ντάρτζαλη, 2011).

Αξίζει να σταθούμε σε αυτό το ιδιαίτερο πρώτο ανέβασμά τους, το οποίο συνδύαζε την απόλαυση του φαγητού με αυτήν της θεατρικής παράστασης. Στο χώρο του εστιατορίου του ξενοδοχείου δύο ηθοποιοί, εβδομαδιαίως, έπαιζαν δύο μονόπρακτα, ενώ παράλληλα ο σεφ κάθε φορά ενσωμάτωνε στο μενού τα φαγητά που εμπεριέχονταν στα συγκεκριμένα θεατρικά. Επιπλέον, αξίζει να τονιστεί πως δεν ανέβηκαν όλα τα μονόπρακτα, αλλά μόνο εκείνα που αναφέρονταν σε οικείες προς τους θεατές γεύσεις και σε πιάτα που μπορούσαν να φτιάξουν οι σεφ. Οι θεατές είχαν τη δυνατότητα να παραγγείλουν πριν την αρχή της παράστασης, ενώ η βρώση ήταν επιτρεπτή μόνο στο διάλειμμα. Η συγκεκριμένη παρουσίαση των μονόπρακτων συνδέει τη γαστρονομική με τη θεατρική τέχνη και υπογραμμίζει τη σημασία του φαγητού, το οποίο στον Σερέφα δεν σημαίνει απλώς, αλλά «είναι» τα πάντα: χρόνος –«μνήμη που τρώγεται»–, χώρος-τόπος, γλώσσα, ταυτότητα, πρόσωπο(-α) και προπάντων ζωή και θάνατος. Το παρόν άρθρο φιλοδοξεί να αναδείξει τις τελευταίες διαστάσεις του φαγητού. Ενδεικτικά θα αναφερθούμε σε ορισμένα μονόπρακτα όπου η απουσία που επιβάλλει ο θάνατος παύει να κινείται σε ένα θεωρητικό πλαίσιο και αποκτά υλική υπόσταση μέσω ενός μετωνυμικού συμφυρμού του «απόντος» προσώπου με την τροφή, με την οποία συνδέεται ποικιλοτρόπως.

Στο *Ένα χι στην τύχη (σαχανάκι φασόλια κονσέρβας με κορν μπιφ)* ένα ευκατάστατο ζευγάρι αστών κάνει τα ψώνια του σε ένα σούπερ μάρκετ και εκεί συναντά μια καλοντυμένη ηλικιωμένη ζητιάνα. Η παρουσία της γριάς προβληματίζει τον σύζυγο, ο οποίος τελικά αποφασίζει να της αγοράσει φασόλια κονσέρβα με κορν μπιφ για να τη βοηθήσει. Όταν όμως ο άντρας την αναζητά, η ζητιάνα έχει φύγει και αναγκάζεται να κρατήσει ο ίδιος την κονσέρβα. Μετά από καιρό, το γεύμα με την κονσέρβα στο οποίο προβαίνει ο άντρας λίγο πριν τη λήξη της για να μην πεταχτεί συμφύρεται στη συνείδησή του με τη γριά ζητιάνα. Η περατότητα της ύλης συμπεριλαμβανομένης της ανθρώπινης τον τρομάζει. Ο άντρας πρόσκαιρα μόνος στο σπίτι, χωρίς τη σύζυγό του που λείπει σε βραδινό σινεμά, εκτίθεται στην απειλητική σιωπή της απουσίας –γεγονός που δραματουργικά τονίζεται και από την κλεισμένη τηλεόραση. Η δραματική ατμόσφαιρα που δημιουργείται, συντελεί στην ανάδυση συναισθημάτων αγωνίας και διερώτησης του συζύγου για την τύχη της γριάς ζητιάνας. Η εδώδιμη ύλη των κονσερβών που μπορεί να έχουν λήξει αναστατώνει τον σύζυγο και γίνονται η αιτία να σκεφτεί μία άλλη ύλη, τη γριά, που επίσης ως εδώδιμη «μπορεί να είχε λήξει κιόλας κι αυτή…» (Σερέφας, 2018, σ. 118).

Ο θάνατος γίνεται τροφή και ως τροφή πρόσωπο σε τέσσερα ακόμα μονόπρακτα. Στο *Κυριάκο έχεις ευθύνες τώρα (Αντίδωρο)* ο θάνατος της μητέρας του αλλάζει τον Κυριάκο κυρίως ως προς το ότι «εξαναγκάζεται» να συνειδητοποιήσει την αμετάκλητη πλέον απώλειά της και μέσω αυτής την απώλεια εν γένει. Και εδώ η συνειδητοποίηση δεν γίνεται σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά σε υλικό. Μετά την απώλεια της μητέρας του ο Κυριάκος υιοθετεί τις συνήθειες που είχε εκείνη και ύστερα από κάθε κυριακάτικη λειτουργία επισκέπτεται τις ηλικιωμένες φίλες της

μητέρας του και τους μοιράζει αντίδωρο. Η ζωή του αποκτά, έτσι, έναν χαρακτήρα επιζωής (Derrida, 2011, σσ. 102-191)· μιας ζωής, δηλαδή, που τρέφεται με τον θάνατο του άλλου, που ενσωματώνει τον χαμό του μέσα της. Αυτή η αλλαγή στη ζωή του Κυριάκου αποτυπώνεται και διατροφικά στο αντίδωρο, το οποίο χριστολογικά λαμβάνεται αντί του «Δώρου» της Θείας Κοινωνίας. Συνεπώς στην υλικότητα αυτής της σημειολογικά φορτισμένης τροφής ο Κυριάκος κοινωνεί τη νεκρή μητέρα, αποδεχόμενος έτσι την τρωτότητα της ύλης, κάτι που όσο ακόμη ζούσε εκείνη, απέφευγε για να οδηγηθεί έτσι σε μια «εξαναγκαστική» ωρίμανση, όπως υποδεικνύει και ο τίτλος του μονόπρακτου.

Ο θάνατος ρίχνει συνεχώς τη σκιά του στα έργα του Σερέφα μέσα από τις μορφές των γριών, οι οποίες συνδέονται άμεσα μαζί του και γι' αυτόν τον λόγο αποτελούν αγαπημένα πρόσωπα του συγγραφέα. «Ρε, η σωστή η γριά πρέπει να μυρίζει γριίλα, να μυρίζει τάφο, κλεισούρα, χωματίλα, με καταλαβαίνεις;» (ό.π., σ. 111), αναφέρει χαρακτηριστικά ο Κυριάκος στο ίδιο μονόπρακτο. Σε αυτήν την προφανή σύνδεση του θανάτου με τις γριές, στο μονόπρακτο *Τρως γριές, δεν τρως; (μυκονιάτικες τηγανίτες με μέλι)* ο Σερέφας παρεμβάλλει μια τρίτη εδώδιμη υλική διασύνδεση, αυτήν των τηγανιτών. «Στη Μύκονο τις τηγανίτες με μέλι τις λένε "γριές"» (ό.π., σ. 108) και ο συγγραφέας αξιοποιεί αυτόν τον γλωσσικό ιδιωματισμό για να μεταφέρει με χιουμοριστική διάθεση τον τρόμο αλλά και την παιδική ανεμελιά έναντι της προοπτικής του θανάτου. Στο μονόπρακτο ένα μικρό παιδάκι, ο Αντώνιος, στη διάρκεια των διακοπών του, καλείται να πάει λίγο φαγάκι σε μια ηλικιωμένη συγγενή της οικογένειάς του που δεν έχει κανέναν. Στη διάρκεια της επίσκεψης το παιδί τρομοκρατείται από την προσφορά της οικοδέσποινας να «φάει γριές» (ό.π., σ. 107) και φεύγει τρέχοντας από το σπίτι της.

Με ανάλογο τρόπο ο θάνατος είναι τροφή και ως τροφή πρόσωπο και σε ένα ακόμη μονόπρακτο. Στο *Το άσυλο της αμφίβολης ζωής (φιλέτα γαλοπούλας με σάλτσα μαστίχας)* η βρώσιμη ανθρώπινη ύλη εξομοιώνεται με την τροφή με τον πιο παραστατικό τρόπο καθώς οι πεθαμένοι θάβονται μαζί με το αγαπημένο τους φαγητό. Στο μονόπρακτο ένας προπάππους ζητάει από τον δισέγγονό του μια περίεργη χάρη: όταν πεθάνει να μην τον θάψει αμέσως, αλλά να τον κρατήσει τέσσερις μέρες άταφο, για το ενδεχόμενο νεκροφάνειας και μετά να τον θάψει. Μαζί με τον προπάππου του, μέσα στην κάσα ο δισέγγονος θάβει στη συνέχεια και το αγαπημένο φαγητό του ηλικιωμένου: φιλέτα κότας με σάλτσα μαστίχας, για να «φαγωθούν» παρέα. Αυτή η από κοινού ταφή συναιρεί τις δύο ύλες και συγχέει τις ταυτότητές τους.

Όπως, όμως, το φαγητό γίνεται εκείνη η ύλη που θα γεμίσει το κενό που αφήνει η απουσία του θανάτου, το φαγητό στο έργο του Σερέφα είναι επίσης και η ύλη που θα αναδείξει το κενό. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το *Έχει καύκαλο το μοσχάρι; (γαρίδες με πλιγούρι)*. Στο μονόπρακτο μια καθαρίστρια εστιατορίου, η Μαρία, μετά τη λήξη της δουλειάς, κάθεται στο σπίτι της και απολαμβάνει τις τρεις κουταλιές με γαρίδες και πλιγούρι που πήρε από το ψυγείο του εστιατορίου που καθαρίζει. Το πλιγούρι έχει ιδιαίτερη βαρύτητα για εκείνη. Το μαγείρευε «η μακαρίτισσα η μάνα της» και η Μαρία αποφάσισε μετά το θάνατο της μητέρας της να μην το ξαναφάει για να «κάνει παρέα σε εκείνη» (ό.π., σ. 36). Το αποψινό της γεύμα αποτελεί την εξαίρεση που επιβεβαιώνει τον κανόνα που έχει επιβάλει η ίδια στον εαυτό της. Η οικειοθελής αυτή στέρηση αναδεικνύει το κενό του θανάτου της μητέρας στη ζωή της Μαρίας, το οποίο εντείνει και ανατροφοδοτεί η τελετουργία του δείπνου της με γαρίδες με πλιγούρι.

Πέρα από θάνατο, το φαγητό στο έργο του Σερέφα διατηρεί και την προφανή του σημασία, αυτήν, δηλαδή, της ζωής, η οποία συνήθως αναδεικνύεται μέσα από μία αντίθεση. Στο *Η κυρία Μαρκέλα ουζάρει (λαβράκι με κρούστα αλατιού*), «ένα λαβράκι σκεπασμένο εντελώς με

μια συμπαγή κρούστα από χοντρό αλάτι και ασπράδι αυγών» (ό.π., σ. 73) σηματοδοτεί τη μάταιη προσπάθεια ενός Συγγραφέα –δραματικό πρόσωπο του μονόπρακτου– να «συλλάβει» και να περιορίσει τη ζωή στις σελίδες του βιβλίου του. Το πιάτο με το λαβράκι ετοίμαζε η Μαρκέλα –το κεντρικό πρόσωπο του μονόπρακτου– για να το γευτεί με τον εραστή της, που εν τέλει δεν εμφανίζεται ποτέ στο γεύμα. Έκτοτε ο Συγγραφέας παρουσιάζει τη Μαρκέλα να ζει προσηλωμένη σε αυτήν την απώλεια, όπως υποδεικνύει η αγωνία της να διατηρήσει το ψάρι, παστώνοντάς το. Στο δραματικό σύμπαν του δραματουργού, η γυναίκα επιτυγχάνει να απελευθερωθεί από την κατάσταση αναμονής μιας επικείμενης ευτυχίας. Αποτινάσσει την εκδοχή του νεκρο-ζώντανου εαυτού της και εκτιμώντας την αναγεννητική δύναμη της ύπαρξης, η Μαρκέλα καταφάσκει στη ζωή. Στο τέλος του έργου, σε αντιδιαστολή με τον εγκλωβισμένο στα βιβλία Συγγραφέα, επιλέγει να ζήσει και χαρούμενη βγαίνει βόλτα με τη φίλη της για να γευτεί φρέσκα «ψαράκια και ουζάκια» (σ. 75).

Συνοψίζοντας, η ματιά του Σερέφα έτσι όπως διαγράφεται στα παραπάνω μονόπρακτα μεγεθύνει τις ρωγμές που δημιουργεί η *α*-παρουσία του θανάτου σε έναν κόσμο που προσπαθεί να απωθήσει κάθε παράγοντα ανασφάλειας. Ωστόσο στο σερεφικό σύμπαν ο θάνατος δεν τρομάζει, αλλά αντίθετα, φέρει θετικό πρόσημο: ευαισθητοποιεί τον εφησυχασμένο σύζυγο, προάγοντας την ωρίμανση του Κυριάκου, υπογραμμίζοντας την αξία της παιδικής ανεμελιάς όπως και την [ανεπανάληπτη] μοναδικότητα/ιδιαιτερότητα έκαστου βίου. Τέλος είναι αυτή ακριβώς η αντίθεση ζωής-θανάτου που αναδεικνύει την απόλαυση της ύπαρξης και εξαίρει τη δύναμη της ζωής να προχωρά. Συγκεκριμένα ως προς τις αναφορές στο φαγητό η υλικότητα της τροφής συνυφαίνεται με τη βρωτότητα κάθε ύλης αναδεικνύοντας την περατότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά μαζί και τη γευστικότητά της.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Derrida, J. (2011), *Parages*. Stanford California: Stanford University Press.

Lampropoulos, Ap. και Chehab, M. (επιμ.) (2011). *Autobiophagies*. Peter Lang.

Ντάρτζαλη, Δ. Η μαγειρική δεν είναι πρωταθλητισμός της κατσαρόλας. *Μακεδονία,* 9 Ιαν. 2011. Διαθέσιμο σε https://www.emakedonia.gr/i-mageiriki-den-einai-protathlitismos-tis-katsarolas-47976 [Προσπελάστηκε 23 Νοεμ. 2025]

Σερέφας, Σ. (2018). *Άπαντα τα Θεατρικά*. Τόμος. Α΄. Αθήνα: Αιγόκερως.

Σερέφας, Σ. (2024). Τίτλος συνομιλίας. Συνέντευξη από: Αναγνώστου, Ο. [προσωπική συνέντευξη], 20 Ιουλίου 2024

Ουρανία Αναγνώστου

Γεννήθηκε στα Γιάννενα. Είναι πτυχιούχος και κάτοχος μάστερ από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Είναι υποψήφια διδάκτωρ του ίδιου τμήματος με θέμα: «Σκηνές και γεύματα. Η βρώση και οι βροτοί στο ελληνικό θέατρο (1974 έως 2025)». Έχει παρακολουθήσει μαθήματα υποκριτικής και σκηνοθεσίας με τη Ρούλα Πατεράκη (2003-2011). Έχει γράψει το βιβλίο: *Το θέατρο της Έλενας Πέγκα*, Κάπα Εκδοτική, 2016. Από το 2004 εργάζεται στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση.

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

ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

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

Ο ψυχιατρικός εγκλεισμός και η Art Brut ως αισθητικό και ηθικό πρότυπο στο χοροθεατρικό έργο του Ντανιέλ Λομμέλ

Κατερίνα Κήκου

Περίληψη: Παράδειγμα χορογράφου με συνεχείς αναφορές στο μαρτύριο του εγκλεισμού των ψυχιατρικά πασχόντων σε άσυλα στην ελληνική σκηνή αποτελεί ο Γαλλοβέλγος χορογράφος Ντανιέλ Λομμέλ. Ο εν λόγω καλλιτέχνης προβάλλει το επίμαχο ζήτημα στα έργα του, στηλιτεύοντας τον κομφορμισμό (της ελληνικής κοινωνίας) και την περιθωριοποίηση, σε μια προσπάθεια ευαισθητοποίησης του κοινού για μία αξιοπρεπή διαβίωση των ατόμων αυτών. Συγκεκριμένα μελετώνται το χοροθεατρικό του έργο *Το Πλοίο των Τρελών* (1986), ένα χορευτικό δρώμενο ανάμεσα σε μουσειακά εκθέματα Ωμής Τέχνης (2010) και η θεατρική παράσταση *Βαν Γκονγκ, ο αυτόχειρας της κοινωνίας* (2025) σκηνοθετημένη από τον Λομμέλ. Σημειώνουμε ότι ο υπό μελέτη χορογράφος εικαστικός και σκηνοθέτης ασχολήθηκε επισταμένως με το θέμα του εγκλεισμού των ψυχιατρικά πασχόντων και εκτός θεατρικής πράξης, συνεργαζόμενος με επιφανείς ψυχιάτρους.

Λέξεις-κλειδιά: *Χοροθέατρο, ψυχιατρικά άσυλα, ιδρυματοποίηση, απενοχοποίηση, συμπερίληψη*

Εισαγωγή

Το θέμα της ακραίας ταλαιπωρίας των ψυχιατρικά ασθενών εντός των ασύλων στα οποία εγκλείονται απασχόλησε τον χορογράφο Ντανιέλ Λομμέλ[1] τόσο σε πρώιμα έργα του (*Το*

[1] Ντανιέλ Λομμέλ (1943-). Γαλλοβέλγος χορογράφος, σκηνοθέτης, εικαστικός και ενδυματολόγος. Έπειτα από μία εικοσαετή καριέρα ως πρώτος χορευτής στα «Μπαλέτα του 20ού αιώνα» του Μωρίς Μπεζάρ και σε άλλες ομάδες του εξωτερικού, εγκαθίσταται στην Ελλάδα το 1980 και δημιουργεί το συγκρότημα «Αέναον Χοροθέατρο», τη μακροβιότερη νεοκλασική χορευτική ομάδα (1980-2018).

Μεθυσμένο Καράβι 1980, *Το Πλοίο των Τρελών* 1986, 87), όσο και σε μεταγενέστερα (*Αρτώ* 2007, *Το Μάθημα* 2007), αλλά και σε άλλες χορογραφίες, περφόρμανς και θεατρικά έργα που σκηνοθέτησε, όπως *Το Ημερολόγιο ενός Τρελού* (1995), *Βαν Γκονγκ ο αυτόχειρας της κοινωνίας* (Αθήνα 2025). Η θεματική[2] αυτή άγγιξε τον χορογράφο ήδη από την άφιξή του στην Ελλάδα το 1980, καθώς ήρθε αντιμέτωπος με την ελληνική πραγματικότητα[3] κι εξακολούθησε να τον απασχολεί καθ' όλη την καλλιτεχνική του διαδρομή έως σήμερα.

Το συγκεκριμένο ενδιαφέρον του Λομμέλ ανάγεται σε προσωπικά βιώματα της παιδικής του ηλικίας, καθώς, τον Μάρτιο του 1943, αμέσως μετά τη γέννησή του, η δεκαεννιάχρονη μητέρα του, προσβεβλημένη από φυματίωση, εισήχθη στο σανατόριο της γαλλικής πόλης Ροντέζ, όπου παρέμεινε νοσηλευόμενη επί οκτώ έτη. Την περίοδο της κατοχής το σανατόριο αυτό λειτουργούσε και ως ψυχιατρικό άσυλο στο οποίο, την ίδια χρονιά με την Μαντελίν,[4] εισήχθη και ο Αντονέν Αρτώ (νοσηλεύτηκε εκεί για δύο χρόνια υπό την εποπτεία του ψυχιάτρου Γκαστόν Φεντιέρ, «από τον οποίο θα υποστεί 58 ηλεκτροσόκ») (Λομμέλ, 2025, σ. 5). Κατά τη μακρά παραμονή της, η Μαντελίν Λομμέλ γνώρισε τόσο τον Αρτώ, όσο και τον θεράποντα ιατρό του, αναπτύσσοντας στενή σχέση με τον τελευταίο. Βλέποντας την κακοποίηση των ψυχιατρικά πασχόντων, αντιλήφθηκε ότι μόνο η αφύπνιση της συλλογικής συνείδησης θα οδηγούσε στη ριζική επανεξέταση του ρόλου των ιδρυμάτων, κι έτσι, η Μαντελίν Λομμέλ, εισήλθε σε μια ομάδα καλλιτεχνών και ερευνητών από διάφορους χώρους που συνέδραμαν στη συλλογή έργων «Ωμής Τέχνης» (Art Brut), δηλαδή τέχνης του περιθωρίου και άμορφης τέχνης, στα πρότυπα του καλλιτέχνη και εισηγητή του όρου «ωμή τέχνη» Ζαν Ντυμπυφέ.[5] Χάρη στη μητέρα του, ο Λομμέλ από πολύ νέος ενεργοποιείται κοινωνικά με βάση την αρχή ότι κανείς δεν πρέπει να αποκλείεται από την κοινωνία. Όταν πλέον αποφοιτά από τη Σχολή Καλών Τεχνών της Λιέγης, εντάσσεται κι αυτός στον παραπάνω κύκλο, μελετώντας συστηματικά εικαστικά έργα ψυχιατρικά πασχόντων (επί παραδείγματι τους ζωγραφικούς πίνακες του χορευτή Βασλάβ Νιζίνσκι κατά την

[2] Το άρθρο αντλεί υλικό από συνέντευξη της γράφουσας με τον χορογράφο, από το προσωπικό του αρχείο το οποίο της εμπιστεύθηκε για τη συγγραφή της διδακτορικής της διατριβής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ με τίτλο «Η διακαλλιτεχνικότητα των χορογραφιών του Ντανιέλ Λομμέλ στην ελληνική σκηνή», και από τη βιωματική της εμπειρία ως μέλους του συγκροτήματος «Αέναον Χοροθέατρο».

[3] Η εικόνα των ψυχιατρείων στην Ελλάδα τη δεκαετία του '80 και πριν, αποτελεί ένα σκοτεινό κεφάλαιο της κοινωνικής ιστορίας της χώρας. Τα ψυχιατρικά ιδρύματα λειτουργούσαν περισσότερο ως χώροι φύλαξης αζήτητων πασχόντων παρά ως θεραπευτήρια, με συνθήκες άθλιες κι απάνθρωπες, χωρίς προοπτική εξόδου ή αποκατάστασης. Χρονικό σημείο καμπής για τη μεταρρύθμιση της ψυχιατρικής περίθαλψης στην Ελλάδα ήταν το έτος 1989, όταν η κατάσταση αποκαλύφθηκε από ευρωπαϊκές εφημερίδες (λ.χ. *The Observer*) που δημοσίευσαν φωτογραφίες και ρεπορτάζ για τη 'φρίκη της Λέρου', προκαλώντας διεθνές σκάνδαλο. Μετά την αποκάλυψη των συνθηκών, με πίεση από την Ευρωπαϊκή Κοινότητα, ξεκίνησαν προγράμματα ψυχιατρικής όπως το «Πρόγραμμα Λέρος» (1990-1995).

[4] Κατά τη διάρκεια της Κατοχής (1940-1945), σημειώθηκε μια από τις μεγαλύτερες ανθρωπιστικές καταστροφές στην ιστορία της γαλλικής ψυχιατρικής. Εξαιτίας της πείνας, της έλλειψης φαρμάκων και της αδιαφορίας του καθεστώτος του Βισύ, πάνω από 40.000 ψυχικά ασθενείς πέθαναν από ασιτία στα άσυλα της χώρας. Αυτό το γεγονός, που έμεινε γνωστό ως «η γενοκτονία των τρελών» (génocide des fous) σημάδεψε βαθιά τη Μαντελίν Λομμέλ η οποία βίωσε την παραπάνω κρίση.

[5] «Ο Γάλλος ζωγράφος και γλύπτης Jean Dubuffet (1901-1985) ταξίδεψε στην Ελβετία αναζητώντας έργα ζωγραφικής από έγκλειστους ψυχιατρικών ιδρυμάτων. Τα έργα αυτά απείχαν από τα καθιερωμένα αισθητικά πρότυπα. Στην τέχνη του περιθωρίου, ο Ντυμπυφέ διέκρινε μιαν αυθεντική δημιουργική παρόρμηση, ικανή να παράγει σημαντικά έργα τέχνης. Το 1974, το ίδρυμα που φέρει το όνομά του (Foundation Dubuffet) συγκεντρώνει τέτοιου είδους έργα» (Lommel, 2004, σ. 19).

περίοδο του εγκλεισμού του σε ψυχιατρείο). Η μαθητεία του αυτή απέβη καθοριστική και πηγή έμπνευσης της εργογραφίας του.

ΤΟ ΠΛΟΙΟ ΤΩΝ ΤΡΕΛΩΝ

Το Πλοίο των Τρελών (*Das Narrenschiff*)[6] είναι ο τίτλος[7] της χορογραφίας η οποία βασίζεται σε σατιρικά πολιτικά ποιήματα του ομώνυμου βιβλίου του Σεμπάστιαν Μπραντ (Sebastian Brant) και κατέχει ξεχωριστή θέση στην εργογραφία του Λομμέλ.[8] Είναι ένα σατιρικό εγκώμιο στην «Τρέλα» των πολιτικών ανδρών που με τις επιλογές τους καθορίζουν την ιστορία της ανθρωπότητας. Ο αντίκτυπος αυτής της «Τρέλας»[9] όπως και το μεταίχμιο της κατάστασης Τρέλας-Σοφίας, αποτελεί το έναυσμα της χορογραφικής σύλληψης και αποτυπώνεται στις οκτώ σκηνές-ψυχογραφήματα.[10] «Εξέχουσα θέση στο έργο κατέχει […] και το θέμα του «Τυχαίου» και της παραγνώρισης της αξίας της ζωής, που μόνον ο τυφλός Τρελός νομίζει πως ζει» (Λομμέλ, 1987, σ.8). Ο πρωταγωνιστής του έργου Κονφερασιέ-Τρέλα, στην τέταρτη σκηνή του έργου, απαγγέλλει ένα τολμηρό κείμενο του Μπωντλαίρ, με αναφορά στη χρήση και επίδραση ναρκωτικών ουσιών, ενώ μετατρέπεται στον flâneur, τον «εραστή της ζωής» (Charles Baudelaire, 1964, σ. 4), που μεταφέρεται σε ψυχιατρικό άσυλο.

Η καθημερινή φρίκη της απομόνωσης και του εγκλεισμού, αποδίδεται σκηνικά από την έλλειψη χρωμάτων (κυριαρχούν οι λευκές στολές των τροφίμων εντός μαύρου σκηνικού χώρου) και τον χαμηλό γενικό φωτισμό, δημιουργώντας μία υποβλητική ατμόσφαιρα. Οι εξπρεσιονιστικές σκιές που σχηματίζονται στο βάθος της σκηνής μέσω των φωτισμών, παραπέμπουν σε κάγκελα φυλακής, υπογραμμίζοντας την κατάσταση του περιορισμού. Κυρίως, όμως, οι μηχανικές κι επαναλαμβανόμενες κινήσεις των σιωπηλών χορευτών είναι το στοιχείο που αποδίδει πιο έντονα την αγωνία και την απελπισία των τροφίμων. Η κεντρική χορεύτρια (Μίνα Μαλάμη) η οποία εκτελεί περιορισμένες κινήσεις λόγω του ζουρλομανδύα που φοράει, μετά το αντάτζιο του Αλμπινόνι, απομονώνεται σε μια γωνιά της σκηνής, αποκομμένη από την υπόλοιπη ομάδα, και προχωρεί σ' έναν «οριοθετημένο»[11] αυτοσχεδιασμό, τόσο ως προς την υπόκριση όσο και την κίνηση. Η σκηνή αναδεικνύει τη διάσταση του τραγικού μέσα από τη σωματική καθήλωσή της και κορυφώνεται συγκινησιακά με την ερμηνεία του τραγουδιού *Τα παιδιά κάτω στον κάμπο* [12] το οποίο η ίδια αποδίδει κλαίγοντας.

---

[6] Πρεμιέρα*:* 07/02/1986, *Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (Κ.Θ.Β.Ε.), Θεσσαλονίκη*. (Ηθοποιός: Πέτρος Ζηβανός. Χορευτές: όλα τα μέλη του *Αέναον Χοροθεάτρου* ΚΘΒΕ) (Σουγιουλτζής, 1999, σ. 312).

[7] «Η σημασία και η λειτουργία των τίτλων είναι θέμα που απασχόλησε ιδιαίτερα τους θεωρητικούς της λογοτεχνίας. Θεωρούμε ότι οι λειτουργίες που ο G. Genette (1997a) αποδίδει στους τίτλους των λογοτεχνικών κυρίως έργων συμπίπτουν […] με αυτές που μπορούμε να αποδώσουμε στους τίτλους των χορογραφιών» (Σαβράμη, 2012, σ. 49).

[8] «Αρμενίζει με επιτυχία -Το πλοίο των τρελών στη Θεσσαλονίκη […] τρελών που αρμενίζουν σε έναν παράλογο κόσμο, ξεκούρδιστο και αντιφατικό» (Χαραλαμπίδη, 1986).

[9] «Στον κόσμο του θεάτρου το πρόσωπο του τρελού είναι ο κάτοχος της αλήθειας» (Φουκώ, 2007, σ. 28).

[10] «Το σατιρικό κείμενο του Σεμπάστιαν Μπραντ (1494) αφηγείται διάφορα είδη τρέλας […]. Παρουσιάζονται πάνω από εκατό πορτραίτα ισχυρών και άλλων συγχρόνων του […] Το καθένα αντιπροσωπεύει ένα διαφορετικό είδος τρελού (τον ταξιδιώτη, τον χορομανή, τον τρελαμένο από πόθο, τον τοκογλύφο, τον φιλάργυρο, κ.ά.)» (Λομμέλ, 1987, σ.2).

[11] «Για την βαθύτερη κατανόηση του άλγους των τροφίμων στα ψυχιατρικά άσυλα της Ελλάδας, κάναμε επισκέψεις στα ψυχιατρεία της Λέρου και των Αθηνών». Λομμέλ (2025β).δ

[12] Σύμφωνα με τη σκηνοθετική ερμηνεία του χορογράφου, οι στίχοι του Μάνου Χατζιδάκι δεν βλέπουν την τρέλα ως ασθένεια, αλλά, ως αντίσταση απέναντι στη λογική της εξουσίας.

ΕΝΑ ΔΡΩΜΕΝΟ ΣΕ ΜΟΥΣΕΙΟ *ART BRUT*

Το 2010 εγκαινιάζεται η συλλογή έργων *L' Aracine* (*Art Brut*) στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης (LAM),[13] στη γαλλική πόλη Λιλ (Lille), με πίνακες και γλυπτά[14] που συγκεντρώθηκαν έπειτα από κοπιώδη έρευνα σε διάφορα ψυχιατρικά ιδρύματα της Γαλλίας, της Γερμανίας, της Ιταλίας και της Ελβετίας. Όπως αναφέρεται στην εισαγωγή, η προετοιμασία αυτής της συλλογής σχεδιάστηκε πολλά χρόνια πριν, από την μητέρα του Λομμέλ και τον κύκλο εθελοντών καλλιτεχνών, όμως, επί προεδρίας Φρανσουά Μιτεράν[15] αποφασίστηκε η ένταξη της συλλογής στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης. Έτσι, με την αρωγή του Προέδρου της Γαλλίας, τα έργα τροφίμων διαφόρων ψυχιατρικών ασύλων, δημιούργησαν μία ενδιαφέρουσα συλλογή για τη μόνιμη έκθεση του μουσείου. Στον συγκεκριμένο χώρο βρίσκονται τρεις επιστολές του Αντονέν Αρτώ, οι οποίες ενέπνευσαν τον Λομμέλ για τη χορογραφία *Αρτώ* (2007).[16]

Την ημέρα των εγκαινίων ο Λομμέλ παρουσιάζει ένα δίωρο αυτοσχεδιαστικό δρώμενο τριών χορευτών (με τους Έλληνες χορευτές Δήμητρα Αντωνάκη, Μαρία Κουσουνή, Θανάση Σολωμό) ανάμεσα στα εκθέματα του μουσείου, παρουσία επισκεπτών, βασισμένο σε μια οριοθετημένη χορογραφία που αποτελεί παράδειγμα έμπρακτης σύνθεσης χορού και εικαστικών εντός μουσειακού χώρου.[17] Το δρώμενο αναμεταδίδεται από κρατικό γαλλικό τηλεοπτικό κανάλι. Σύμφωνα με τον Λομμέλ, «η ακατέργαστη-ωμή τέχνη των ψυχιατρικά πασχόντων αναδεικνύει τις ζωντανές δυνάμεις των ατόμων αυτών και αποτελεί την αντίστασή τους στον κομφορμισμό και την περιθωριοποίηση» (Λομμέλ, 2025β). Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Λομμέλ δεν περιορίσθηκε στην πρόσληψη της περιθωριακής τέχνης μόνο μέσω της χορογραφικής του πρακτικής, αλλά υπήρξε συλλέκτης έργων Art Brut, ενσωματώνοντας άμεσα την αισθητική της στον προσωπικό του χώρο. Επιπλέον, επιρροές της ανιχνεύονται και στα εικαστικά του έργα,[18] συμπεριλαμβανομένων γλυπτών και ζωγραφικών πινάκων, όπου η θεματολογία παραπέμπει στη διαλεκτική σχέση του με την τέχνη των περιθωριακών δημιουργών.

[13] Για την ανάλυση του δρώμενου, βλέπε σχετικά: Λομμέλ, 2011, σ. 109.

[14] Ο Λομμέλ αναλύει «την ευθραυστότητα αυτών των έργων» στο συλλογικό βιβλίο *L' Aracine et L' Art Brut* (Lommel, 2004, σ. 152).

[15] Ο Φρανσουά Μιτεράν (1916-1996) υποστήριξε την ψυχιατρική μεταρρύθμιση στη Γαλλία ενισχύοντας το δίκτυο ψυχιατρικών υπηρεσιών στις κοινότητες, περιορίζοντας τη χρήση παρωχημένων ασύλων και δίδοντας στήριξη σε καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες μέσα στα ψυχιατρικά ιδρύματα, βλέποντας την τέχνη ως μέσο επανένταξης.

[16] Πρεμιέρα: 05/06/2007, «Σύγχρονο Θέατρο», Αθήνα (8 χορεύτριες κι ένας άντρας ηθοποιός). «Στη χορογραφία *Αρτώ*, η απειλή της παράνοιας εμφανίζεται κάτω από εξαιρετικά αμφίσημους όρους, λειτουργώντας, πιο πολύ, ως μεταφορά της σύγκρουσης ανάμεσα στην καλλιτεχνική φύση του Αρτώ και στον περιοριστικό κοινωνικό και υλικό κόσμο, που με τη βαριά και σκοτεινή υλικότητά του πλανιέται ως μια αόριστη, πλην όμως επίφοβη απειλή. Δεν είναι τυχαίο που η προσωρινή παραμονή του καλλιτέχνη σε νοσηλευτικό ίδρυμα αποδίδεται, μάλλον, σ' ένα ασήμαντο βουητό φαλαινών» (Λομμέλ, 2025β).

[17] *Dancing Performance* (Inauguration of the museum's Laracine Art Brut permanent collection). Πρεμιέρα: 24/09/2010, Museum of Modern Art (LAM), Lille.

[18] «Σε ηλικία εννέα χρόνων άρχισε μαθήματα ζωγραφικής και σχεδίου και από τα δεκατρία του χρόνια φοίτησε στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Λιέγης […] Από το 1974 έως το 1979, [ο Λομμέλ] εκθέτει το εικαστικό του έργο στις Βρυξέλλες, ενώ το 1984 οργανώθηκε στο Εθνικό Μουσείο της Αθήνας έκθεση με μακέτες σκηνικών και κοστουμιών από τις παραστάσεις του» (Φεσσά, 2004, σ. 234).

ΣΤΟ ΣΗΜΕΡΑ

Ο Λομμέλ δεν έπαψε ποτέ να καταπιάνεται με το βίωμα των τροφίμων ψυχιατρικών ασύλων καθ' όλη την καλλιτεχνική του διαδρομή. Σε πρόσφατη δημιουργία του, ως θεατρικός σκηνοθέτης πλέον, παρουσίασε το έργο *Βαν Γκογκ, ο αυτόχειρας της κοινωνίας*, στο θέατρο Αλκμήνη, (23/01/2025 – 10/04/2025), βασισμένο στο κείμενο που έγραψε ο Αρτώ[19] μετά την έξοδό του από το ψυχιατρείο, ένα χρόνο πριν πεθάνει. Σε αυτό, ο πατέρας του θεάτρου της σκληρότητας, καταγράφει τις εντυπώσεις του από την έκθεση του Ολλανδού ζωγράφου Βίνσεντ Βαν Γκογκ. Το συγκεκριμένο έργο είναι ένας ωριαίος μονόλογος αποδοσμένος από τον ηθοποιό Δημήτρη Μαξούρη, ενώ η χορεύτρια Ζέφη Μπαρτζώκα προσωποποιεί την πένα του ζωγράφου. Η μαζική και ταχύτατη προπώληση των εισιτηρίων για τις παραστάσεις αυτές[20] αντικατοπτρίζουν τη θερμή υποδοχή που έτυχε το έργο από το αθηναϊκό κοινό.

Από τα παραπάνω καθίσταται εμφανές ότι το μοτίβο του εγκλεισμού, ως συνέπεια ψυχιατρικών ασθενειών, διατρέχει τόσο τα πρώιμα όσο και τα μεταγενέστερα έργα του Λομμέλ, λειτουργώντας ως επαναλαμβανόμενο σχήμα αναστοχασμού πάνω στην ανθρώπινη ευαλωτότητα. Μέσα από αυτό το μοτίβο, ο καλλιτέχνης επιχειρεί να ευαισθητοποιήσει το κοινό απέναντι στην περιθωριοποίηση των ψυχικά πασχόντων, αναδεικνύοντας τη βαθύτερη ανθρωπιστική διάσταση της τέχνης του. Ο ίδιος προβληματισμός εξακολουθεί να τροφοδοτεί έως σήμερα τις παραστασιακές του επιλογές, καθώς ο χορογράφος θεωρεί ότι «η κοινωνία κρίνεται από τον τρόπο που αντιμετωπίζει τους πιο αδύναμους» (Λομμέλ, 2025β). Ο Λομμέλ αντιλαμβάνεται το θέατρο «ως ηθικό και κοινωνικό χώρο όπου δοκιμάζεται η συλλογική μας ευθύνη» (Λομμέλ, 2025β). Έτσι, η τέχνη του υπερβαίνει τα όρια της αισθητικής πράξης και μετατρέπεται σε διαρκή υπενθύμιση του δικαιώματος των αδυνάμων στην αξιοπρέπεια.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Baudelaire, C. (1964). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. (J. Mayne. Μετ. & επιμ). London & New York: Phaidon.

Lommel, M. (2004). L'Aracine et l'Art Brut. Σε G. Michon (επιμ.) *L'Aracine et l'Art Brut*. Lille: Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq.

Λομμέλ, Ν. (1987). *Το Πλοίο των Τρελών.* Δημοτικό Θέατρο, Ρόδος, 30 Μαΐου 1987 [Πρόγραμμα παράστασης].

Λομμέλ, Ν. (2011). *Αέναον Χοροθέατρο 1981–2011*. Αθήνα: Εκδόσεις Θυμέλη.

Λομμέλ, Ν. (2025). *Βαν Γκογκ ο αυτόχειρας της κοινωνίας.* Θέατρο Αλκμήνη, Αθήνα, 23 Ιανουαρίου 2025 [Πρόγραμμα παράστασης].

Λομμέλ, Ν. (2025β). *Η διακαλλιτεχνικότητα στο χορογραφικό και σκηνοθετικό έργο μου.* Συνέντευξη από: Κήκου, Κ. [προσωπική συνέντευξη], 20 Ιανουαρίου 2021.

Σαβράμη, Κ. (2012). *Χάρης Μανταφούνης. Χορολογική Προσέγγιση του Έργου του*. Σειρά Τέχνες 6. Αθήνα: Εκδόσεις DIAN.

[19] «Για μένα ο Αρτώ ήταν ένας άγριος κι όχι ένας άρρωστος, ο οποίος ήταν εναντίον των γιατρών και των ψυχιάτρων» (Λομμέλ, 2025β).

[20] Σύμφωνα με τον χορογράφο, ο οποίος ήταν και ο παραγωγός της παράστασης.

Σουγιουλτζής, Χ. (1999). *Κρατικόν Θέατρον Βορείου Ελλάδος: 35 χρόνια 1961–1996*. Αθήνα: Εκδόσεις Ήβος.(Λομμέλ, 2025β).

Φεσσά, Ε. (2004). *Χορός και Θέατρο. Από την Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες,* Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Αθήνα: Εκδόσεις Έφεσος.

Φουκώ, Μ. (2007). *Ιστορία της τρέλας στην κλασική εποχή*. Μετ. Π. Μπουρλάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Καλέντης.

Χαραλαμπίδη, Κ. Αρμενίζει με επιτυχία – Το πλοίο των τρελλών στη Θεσσαλονίκη, *Έθνος*, 19 Φεβρουαρίου 1986.

Κατερίνα Κήκου

Υποψήφια διδάκτωρ ΕΚΠΑ, τμήματος θεατρικών σπουδών. Μεταπτυχιακές σπουδές: 1. Αρχαίο δράμα 2. Σκηνοθεσία και υποκριτική 3. Κλασικό χορό (Νέα Υόρκη ως υπότροφος του Ιδρύματος Ωνάση). Μόνιμη χορεύτρια της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1991-2018), του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (1986-1988) και πρώτη χορεύτρια του «Χοροθεάτρου Ναυσικά» (1988-1991). Δίπλωμα Φυσικομαθηματικού, Παν/μίου Πατρών. Ανώτερο δίπλωμα επαγγελματικής σχολής χορού. Αγγλικά διπλώματα χορού (RAD, ISTD). Σπουδές υποκριτικής στη σχολή Θεοδοσιάδη. Σπουδές σκηνοθεσίας κινηματογράφου στα ΙΕΚ ΑΚΜΗ. Σεμινάρια στο Laban Center, Λονδίνο. Χορογραφική και διδακτική εμπειρία πολλών ετών.

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΩΝ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Συνομιλία με τον σκηνοθέτη Στάθη Λιβαθινό

Συνέντευξη από τη Φωτεινή Οικονομοπούλου

Περίληψη: Στη συνέντευξη με τον σκηνοθέτη Στάθη Λιβαθινό διακρίνουμε τα σημεία, τα πρώτα δείγματα της μεθόδου στην οποία μυήθηκε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο Κρατικό Ινστιτούτο της Ρωσίας. Σκιαγραφούνται οι απόψεις του για το Σύστημα Στανισλάβσκι, ως βασικό μοχλό έρευνας και πειραματισμού. Βασικό στοιχείο της σκηνοθετικής του δουλειάς είναι να διασκευάζει θεατρικά και να δραματοποιεί λογοτεχνικά κείμενα, να δημιουργεί νέες θεατρικές οντότητες. Τίθενται ερωτήματα για τη σχέση του με την αρχαία τραγωδία και διερευνώνται εκ νέου οι απόψεις του για τις συνιστώσες, που καθορίζουν την ποιότητα ενός σκηνοθέτη και ηθοποιού. Έχει την ικανότητα να αφιερώνεται ολοκληρωτικά στο θέατρο και να αναζητά νέες σκηνοθετικές τεχνικές.

Λέξεις-κλειδιά: *Στανισλάβσκι, σκηνοθεσία, Κάρπωφ, αφηγηματικό θέατρο, Λιβαθινός*

Συνέντευξη

Ο Στάθης Λιβαθινός, μετά την εκλογή του το 2024 ως σκηνοθέτης και πρακτικός του θεάτρου στη νεοσύστατη έδρα της θεατρικής τέχνης στην Ακαδημία Αθηνών, συνομιλεί με τη Φωτεινή Οικονομοπούλου για το θέατρο, τις επιρροές του από τη Ρωσία, τη λογοτεχνία στο θέατρο, για τον Στανισλάβσκι και τους λόγους που αποτελεί το επίκεντρο ερευνών στο Παγκόσμιο θέατρο. Είναι αριστούχος απόφοιτος του Τμήματος Θεάτρου του Κρατικού Ινστιτούτου της Ρωσίας στη Μόσχα, στις ειδικότητες Σκηνοθεσία και Υποκριτική. Στα πρώτα βήματα της επαγγελματικής του καριέρας εργάστηκε ως ηθοποιός στο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη. Σκηνοθέτησε πλήθος αξιοσημείωτων παραστάσεων, κλασικών και σύγχρονων συγγραφέων. Από το 2001 έως το 2007 ο Λιβαθινός διετέλεσε Καλλιτεχνικός Υπεύθυνος της Πειραματικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου και από το 2015 έως το 2019 υπήρξε Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, όπου ίδρυσε το πρώτο κρατικό Τμήμα Σκηνοθεσίας. Επιπλέον, σκηνοθέτησε αριστουργήματα της ελληνικής και παγκόσμιας λογοτεχνίας (όπως είναι ο *Ηλίθιος* του Ντοστογιέφσκι, η *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη, ο *Ερωτόκριτος*, η *Ιλιάδα*). Του απονεμήθηκαν τα βραβεία «Νέων Δημιουργών», «Διεθνούς Θεατρικού Ρεπερτορίου» καθώς και το βραβείο «Κάρολος Κούν» σκηνοθεσίας Ελληνικού έργου από την Ένωση Ελλήνων Μουσικών και Θεατρικών Κριτικών και σκηνοθεσίας «Φώτος Πολίτης» από το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας

του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρικό Μουσείο". Από το 2001 έως το 2003 δίδαξε σκηνοθεσία και υποκριτική στο Τμήμα Μεταπτυχιακών Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Harvard στη Βοστόνη των Η.Π.Α.

Στιγμιότυπο από πρόβα για την παράσταση «Το τρίτο στεφάνι».
Πρεμιέρα: 23 Οκτωβρίου 2025
Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή

Τι αποτέλεσε το πρώτο ερέθισμα, που σας οδήγησε στην απόφαση να στραφείτε στην Τέχνη του Θεάτρου;

Το πρώτο ερέθισμα έρχεται θεωρώ με τη γέννηση του ανθρώπου. Κάτι τον σπρώχνει προς τα κάπου που είναι αδιερεύνητο, αόριστο, ακαθόριστο. Από μικρός είχα μια κλίση στο γράψιμο, στη φαντασία να ονειρεύομαι με τα μάτια ανοικτά και με τα μάτια κλειστά. Όταν ήμουν μικρός, μου άρεσε να λέω ιστορίες στους ανθρώπους και να τους κάνω να γελάνε. Αυτό κάποια στιγμή στη ζωή μου μετατράπηκε σε ένα υλικό τέτοιο, που με έσπρωξε στο θέατρο, θα μπορούσε να με σπρώξει και στη μουσική που αγαπώ πάρα πολύ. Ίσως θα μπορούσα να γίνω και μουσικός.

Μετά τη φοίτησή σας στη Δραματική σχολή του Πέλλου Κατσέλη βρίσκεστε στο Κρατικό Ινστιτούτο θεατρικής Τέχνης της Ρωσίας. Πόσο τολμηρό και συγχρόνως δύσκολο ήταν για ένα νέο να βρεθεί στη Ρωσία για σπουδές;

Δεν θα μπορούσα να χαρακτηρίσω τον εαυτό μου τολμηρό, γιατί εκείνη την εποχή στην ηλικία των είκοσι χρόνων οφείλουμε να είμαστε τολμηροί. Βρέθηκα και με ένα παιδί σε αυτήν την

ηλικία. Δοκιμάστηκα πολλές φορές, αλλά είμαι ευγνώμων που βρέθηκα σε αυτή τη χώρα με τόσο σημαντικούς ανθρώπους, που μου έδωσαν την ευκαιρία να μεταλάβω τη γνώση. Προσπάθησα να αντιμετωπίσω τις δυσκολίες, όπως τη διαφορά του τρόπου ζωής, την πείνα, το κρύο την επιβίωση. Αυτή είναι και η ζωή, να παλεύουμε με τις δυσκολίες και να γινόμαστε καλύτεροι άνθρωποι.

Στιγμιότυπο από πρόβα για την παράσταση
«Το κτήνος στο φεγγάρι» (2009).
Σκηνοθεσία: Στάθης Λιβαθινός
Φωτογραφία: Μαρία Θεοδωράκη

Στη σχολή σκηνοθεσίας της Μόσχας υποστήριζαν το σύστημα του Στανισλάβσκι ή κάποιο άλλο σύστημα;

Το θέμα του συστήματος Στανισλάβσκι αφορά πιο πολύ την Αμερική παρά τη Ρωσία, γιατί ο Στανισλάβσκι, που έχουμε γνωρίσει στην Ευρώπη επιδερμικά και εντελώς αποσπασματικά, μας έρχεται από την Αμερική και όχι εκ Ρωσίας. Η αλήθεια είναι ότι μιλώντας για την επιστήμη του

θεάτρου, ο Στανισλάβσκι σε όλο του τον πολυτάραχο βίο άγγιξε όλα τα προβλήματα της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας. Ήταν μια τρισυπόστατη προσωπικότητα, ήταν δάσκαλος, σκηνοθέτης και ηθοποιός, η μια υπόσταση του κατά κάποιον τρόπο πλούτιζε την άλλη. Δεν υπάρχει ένα πρόβλημα που να μην άγγιξε το μεγαλοφυές μυαλό του, η αθώα και ευαίσθητη αυτή ψυχή. Ένιωθε την ανάγκη να μεταλαμπαδεύσει το έργο του στις επόμενες γενεές και να το καταγράψει. Είχε το θάρρος στο τέλος της ζωής του να το αναθεωρήσει και να ξαναρχίσει από την αρχή. Αυτή θεωρώ την πιο σημαντική και άγνωστη πλευρά της ζωής του Στανισλάβσκι. Δεν νομίζω ότι είναι ένα σύστημα· απλώνεται όπως όλα τα επιστημονικά φαινόμενα της κοινωνίας μας, σε πολλά επίπεδα και παρακλάδια, γιατί ο Στανισλάβσκι έβγαλε σπουδαίους μαθητές. Αναφέρω ενδεικτικά τον Βαχτάνγκοφ, τον Μέγιερχολντ, τον Μιχαήλ Τσέχωφ και άλλους. Και φυσικά δεν είναι ξεπερασμένος. Όταν κάτι βασίζεται σε έρευνα δεν τελειώνει. Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμα και μέχρι σήμερα θεωρητικοί και πρακτικοί μελετάνε όσα άφησε πίσω του ο Στανισλάβσκι. Αυτό όμως που διδάσκουν στη Ρωσία, δεν λέγεται σύστημα Στανισλάβσκι, αλλά η Ρώσικη σχολή που δίνει τεράστιο βάρος στη μαθητεία, δηλαδή στο πώς μεταδίδεται η γνώση και πώς κάθε νέος καλλιτέχνης θα αναπτύξει τη δική του προσωπικότητα μέσα από αυτά που μαθαίνει.

«Μια φτερωτή ψυχή μέσα σε ένα ευκίνητο υπάκουο και εμπνευσμένο σώμα». Αυτό ήταν το ιδανικό της επίμονης παιδαγωγικής δουλειάς του Νικολάι Βασίλιεβιτς Κάρπωφ αγαπημένου σας δασκάλου, στη σχολή στη Ρωσία. Πώς το εξηγείτε αυτό; Ποιο ήταν το αγαπημένο του μότο σε επίπεδο θεατρικής φιλοσοφίας;

Η παρουσία σπουδαίων δασκάλων όπως του Κάρπωφ, δείχνει το πόσο πολυεπίπεδη είναι αυτό που λέγεται Ρώσικη σχολή. Και η σκηνική κίνηση και ο σκηνικός λόγος, όπως λένε οι Ρώσοι, είναι και αυτά κομμάτια μιας ευρύτερης διδασκαλίας. Δεν είναι ξεχωριστές λειτουργίες, όπου ένας κινησιολόγος ή ένας τεχνικός του λόγου ή της φωνής κάνει το δικό του σύστημα και φεύγει. Πρόκειται για έναν τρόπο κατανόησης και διδασκαλίας του ανθρώπινου σώματος και της ανθρώπινης φωνής, που συνδέεται άμεσα με τον κορμό διδασκαλίας των μεγάλων προκλασικών. Ο Κάρπωφ, ας πούμε, είχε μελετήσει τη Βιομηχανική μέθοδο του Μέγιερχολντ. Η μεθοδολογία του Κάρπωφ περιείχε πολλά στάδια μάθησης για τον ηθοποιό για αυτό και χρειάζονται πολλά χρόνια για να κατακτήσει κάποιος τη μέθοδό του. Μέσα σε αυτά τα στάδια είναι οι στοιχειώδεις μορφές κίνησης, οι νόμοι του σώματος, της αδράνειας, της έντασης, της ισορροπίας, οι σκηνικές μάχες, οι νόμοι της σκηνικής κίνησης και όλα αυτά. Κάτι ανάλογο ισχύει και για τον σκηνικό λόγο. Αυτά είναι αναγκαία στοιχεία τα οποία πρέπει να κατακτήσει και να γνωρίσει ένας ηθοποιός και γιατί όχι και ένας σκηνοθέτης για να καθοδηγήσει έναν ηθοποιό να είναι αποδοτικός και εκφραστικός. Ο Κάρπωφ είχε πολλά μότο, αλλά ένα που επαναλάμβανε ήταν «*να μην ξεχνάμε ότι απευθυνόμαστε στον άνθρωπο – στο κοινό- μέσω του ανθρώπου, δηλαδή του ηθοποιού, μιλώντας για τον Άνθρωπο. Δηλαδή τρείς ανθρώπινες υποστάσεις σε μία πρόταση γιατί αυτό είναι και η ουσία της θεατρικής τέχνης*».

Ποια είναι τα στοιχεία που πρέπει να έχει κατά τη γνώμη σας ένας καλός σκηνοθέτης και ηθοποιός;

Ο σκηνοθέτης και ηθοποιός είναι δύο διαφορετικά επαγγέλματα. Η σκηνοθεσία είναι μια επιστήμη του 20^{ού} αιώνα η οποία επικεντρώνεται εκτός από τα θέματα σύνθεσης στοιχείων και οργάνωσης μιας παράστασης σε κάτι πιο περίπλοκο και συναρπαστικό ταυτόχρονα. Ο

σκηνοθέτης είναι ο καθρέφτης του ηθοποιού και είναι και το πρώτο κοινό. Κάποια στιγμή ο σκηνοθέτης παραχωρεί τη θέση του ευγενικά στο κοινό και εξαφανίζεται. Ο ηθοποιός είναι αυτός που θα εκτεθεί και οφείλει να είναι στο κέντρο της μελέτης ενός σκηνοθέτη. Ο σκηνοθέτης υπάρχει χάριν του ηθοποιού. Μου αρέσει ένα υπέροχο μότο, που είχε πει ο Βασίλιεφ: «*Αν ένας καλός ηθοποιός δεν παίζει υπέροχα φταίει ο σκηνοθέτης. Στην πραγματικότητα μετράνε και οι αστάθμητοι παράγοντες που είναι η χημεία, ο σεβασμός, και η αγάπη που προκύπτει όταν συναντιούνται επί σκηνής δύο διαφορετικές δυνάμεις».*

Στιγμιότυπο από την παράσταση «Ιλιάδα – Όμηρος» (2013)
Σκηνοθεσία: Στάθης Λιβαθινός
Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή

Ποιό ήταν το κριτήριό σας να ανεβάσετε σε παράσταση επικά - αφηγηματικά έργα, όπως την Ιλιάδα ή τη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη. Πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι να παντρευτούν οι δύο τέχνες, λογοτεχνία και θέατρο, από την εμπειρία σας;

Η λογοτεχνία έχει αυτό το πλεονέκτημα να προσφέρει καλές εναλλακτικές προοπτικές, γιατί η σκηνή έχει ανάγκη τα καλά ελληνικά, τη γλώσσα. Τα ορθά ελληνικά δεν είναι αυτονόητα στην εποχή μας, αν και η γλώσσα είναι ότι πολυτιμότερο έχουμε, καθώς δίνει μια συνέχεια και μια διάρκεια στον πολιτισμό μας. Η ποιοτική λογοτεχνία, όπως για παράδειγμα ο Παπαδιαμάντης, προσφέρεται για ωραία ταξίδια. Κατά κάποιον τρόπο καθιέρωσα αυτό που λέγεται αφηγηματικό

θέατρο, με την έννοια ότι με ενδιέφερε η φύση του ηθοποιού, που επιστρέφει σε βασικές λειτουργίες, στις πηγές της λειτουργίας του, που είναι ο ραψωδός ο πρώτος performer (ερμηνευτής) της ανθρωπότητας και αφηγείται ιστορίες του Ομήρου. Πριν κάποια χρόνια παραστάθηκε με την ομάδα μου, η εξάωρη *Ιλιάδα*. Το αφηγηματικό και το επικό θέατρο, καταρχήν σε υποχρεώνει να ανακαλύψεις όχι πάντα αυτονόητους τρόπους επικοινωνίας με το κοινό. Η αφήγηση είναι μια οδός να μεταφέρει κανείς τον θεατή στο *εδώ και τώρα* μιας ιστορίας. Και αυτό συντονίζει τη θεατρική πράξη, που μπορεί κάλλιστα να μετατραπεί σε ηλεκτρισμό, όταν το δρώμενο από σκηνής, βρει τον στόχο του, την πλατεία του θεάτρου. Πιο έγκυρος τρόπος για να παρασυρθεί το κοινό είναι να συνταυτιστεί και να συγκινηθεί από το να λειτουργήσει το μυαλό του.

Ποια είναι η σχέση σας με την αρχαία τραγωδία;

Είναι μια σχέση φόβου, πάθους και θαυμασμού. Είναι το ολικό θέατρο, είναι ένα είδος θεάτρου από όπου η σύγχρονη ζωή μας έχει απομακρυνθεί αρκετά, όχι θεματολογικά αλλά εκφραστικά, γιατί σήμερα ο λόγος μας είναι πιο αποσπασματικός και ο τρόπος συμπεριφοράς μας πολύ διαφορετικός. Έχουν μεσολαβήσει χιλιάδες χρόνια και οφείλει κανείς να ανακαλύπτει διόδους για να προσεγγίσει την αρχαία τραγωδία. Είναι το πεδίο της δουλειάς, που με ενδιαφέρει περισσότερο, αν και δεν έχω σκηνοθετήσει πολλές αρχαίες τραγωδίες. Έχω στο ενεργητικό μου τρείς: τη *Μήδεια*, την *Αντιγόνη* και τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη. Ελπίζω να σκηνοθετήσω και μία ακόμα, γιατί η αρχαία τραγωδία σε βάζει να δοκιμάσεις τα άκρα σου, όλα σου τα εκφραστικά μέσα. Είναι συναρπαστικό ακόμα και αυτό το είδος της έρευνας πώς να προσεγγίσεις την αρχαία τραγωδία και μεταφραστικά. Μην ξεχνάμε ότι οι Εγγλέζοι παίζουν τον Σαίξπηρ στο πρωτότυπο, οι Γάλλοι παίζουν τον Μολιέρο στο πρωτότυπο και εμείς την αρχαία τραγωδία σε μετάφραση. Αυτό έχει τεράστια σημασία και δεν το λαμβάνουμε υπόψιν μας. Η αρχαία τραγωδία αποτελεί πεδίο δόξης λαμπρό για όποιον θέλει να δοκιμάσει, να μάθει, να ερευνήσει, πάνω από όλα να ξαναμάθει τη γλώσσα του και να δοκιμάσει πολλούς θεατρικούς κώδικες.

Όσον αφορά το πρόσφατο έργο που σκηνοθετείτε: Θα μπορούσατε να μας πείτε λίγα λόγια για «Το τρίτο στεφάνι» του Κ. Ταχτσή;

Είναι ένα από τα σημαντικότερα μυθιστορήματα της ελληνικής λογοτεχνίας, ένα τεράστιο στοίχημα ενός λογοτέχνη να περιγράψει την κρυφή Ελλάδα, τη σκιά των γεγονότων. Τους αληθινούς πολέμους που συμβαίνουν στις ψυχές των Ελλήνων μιας ολόκληρης εποχής. Τα πρόσωπα που συνθέτει ο συγγραφέας είναι τέρατα επιβίωσης.

Αντί βιβλιογραφίας

Balme, C.B. (2012). *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές.* (Ρ. Κοκκινάκης – Β. Λιακοπούλου Μετ.) Αθήνα: Πλέθρον.

Λιβαθινός, Σ. (2023). *Τρεις Εποχές, αυτοβιογραφικές σημειώσεις ενός σκηνοθέτη του θεάτρου*. Αθήνα: Πατάκη.

Φωτεινή Οικονομοπούλου

Είναι αριστούχος απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, καθώς και της Θεολογικής σχολής του Ε.Κ.Π.Α. Ολοκλήρωσε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στο Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας Αθηνών. Παρακολούθησε σεμινάρια για το θέατρο στην εκπαίδευση, ψυχολογικού θεάτρου, αρχαίου δράματος. Εργάστηκε στη διοργάνωση παραστάσεων και ως ηθοποιός, καθώς και στο φεστιβάλ Κινηματογράφου Ολυμπίας για παιδιά και νέους στο Νεανικό Πλάνο. Βραβεύτηκε για την προσφορά της στο Κρητικό Λαϊκό θέατρο από τον Λυκούργο Καλλέργη. Εργάζεται στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail < fotinicon1@hotmail.com >

ISSN: 2945-0144

4ο PODCAST

Επαγγελματίας θεατρολόγος

Κατερίνα Θεοδωράτου, Ευδοκία Μανόχη

Στο podcast του 7ου τεύχους του Θέατρο-Λόγου παρουσιάζουμε ένα πολυφωνικό μωσαϊκό προσωπικών μαρτυριών από επαγγελματίες θεατρολόγους που ζουν στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Η πρόσκληση που απευθύναμε βρήκε θερμή ανταπόκριση, επιτρέποντάς μας να συγκροτήσουμε ένα πολυσυλλεκτικό ηχητικό collage, το οποίο καταγράφει όψεις και πτυχές που καθιστούν περισσότερο ορατή τη σημασία τού να είμαστε θεατρολόγοι μέσα από την ίδια την επαγγελματική μας δραστηριοποίηση.

Οι φωνές των συναδέλφων αναδεικνύουν, με τρόπο άμεσο και αυθεντικό, το εύρος της θεατρολογικής ιδιότητας: από την εκπαίδευση και την έρευνα έως το θέατρο, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και την πολιτιστική διοίκηση/διαχείριση. Ο ρόλος του θεατρολόγου αγκαλιάζει ένα ευρύτατο φάσμα επαγγελματικών ενασχολήσεων και προοπτικών και πρόκειται για έναν ρόλο σύνθετο και απαιτητικό: συμπεριλαμβάνει έρευνα, παιδαγωγική, επιστημονική ανάλυση, δημιουργία, ενεργό συμμετοχή στην καλλιτεχνική πράξη και στην πολιτισμική διαμεσολάβηση και προϋποθέτει τη συνάρτηση θεωρητικής κατάρτισης και έμπνευσης.

Με το παρόν ηχητικό αφιέρωμα επιδιώκουμε να αναδείξουμε ακριβώς αυτόν τον πολύτιμο συνδυασμό καλλιτεχνικής δημιουργίας και επιστημονικής πλαισίωσης που καθιστά την ειδικότητά μας αναντικατάστατη, και βέβαια τη συνεισφορά των θεατρολόγων στη διαμόρφωση του σύγχρονου καλλιτεχνικού και εκπαιδευτικού τοπίου και του μέλλοντος. Οι διαδρομές και οι εμπειρίες που αποτυπώνονται στο επεισόδιο μαρτυρούν το εύρος, τη δυναμική και τη σημασία της θεατρολογικής παρουσίας.

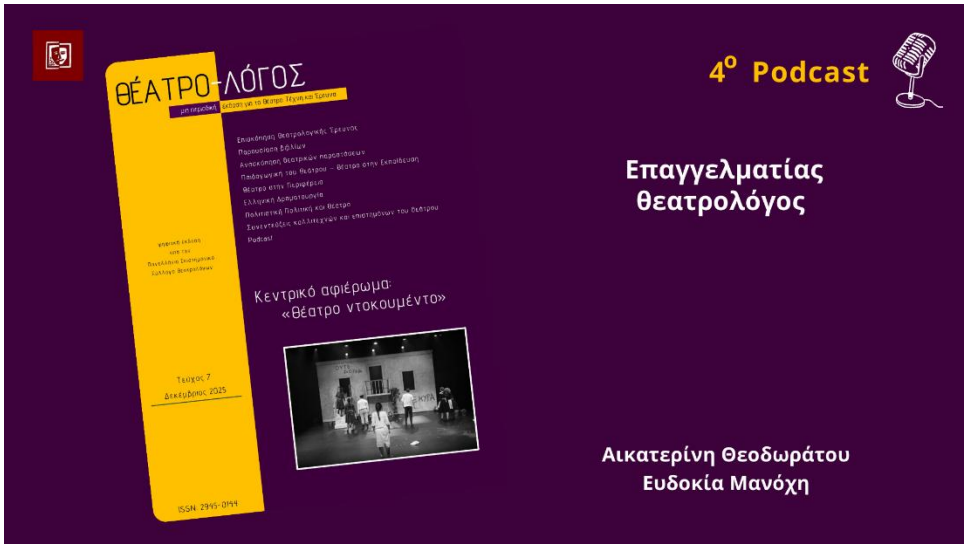
Ευχαριστούμε θερμά όλες και όλους τους συναδέλφους που διέθεσαν τη φωνή και την εμπειρία τους. Μόνο κάνοντας κλικ στο ίχνος του παρακάτω συνδέσμου θα έχετε την ευκαιρία να πάρετε τη γεύση της ακρόασης διαφορετικών θεατρολόγων για 50 λεπτά.

Καλή ακρόαση.

Το 4ο podcast είναι διαθέσιμο στο κανάλι των podcast στο YouTube του Πανελλήνιου Επιστημονικού Συλλόγου Θεατρολόγων (Π.Ε.ΣΥ.Θ.) στον παρακάτω σύνδεσμο της πλατφόρμας:
Όλα τα podcast του «Θέατρο-Λόγος»

ISSN: 2945-0144

Μπορείτε να ακούσετε το 4ο Podcast κάνοντας κλικ στην παρακάτω εικόνα
ή πατώντας εδώ.



Ακούγονται με την εξής σειρά:

Χρήστος Θεοχαρόπουλος
Θεατρολόγος και ηθοποιός, υποψ. διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ναυπλίου, εκπαιδευόμενος παιγνιοθεραπευτής και συγγραφέας σχολικού εγχειριδίου «Θεατρικής Αγωγής».

Ανθή Χοτζάκογλου
Διδάκτωρ θεατρολογίας ΕΚΠΑ, διδάσκουσα τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Μάγδα Κόρπη
Θεατρολόγος/δραματουργός/σκηνοθέτις, απόφοιτη του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, της Δραματικής Σχολής «Αρχή» της Νέλλης Καρρά και του μεταπτυχιακού προγράμματος του Πανεπιστημίου του Εδιμβούργου στην Ευρωπαϊκή Δραματολογία με τίτλο μεταπτυχιακής εργασίας: «Θεόδωρος Τερζόπουλος: Αναζητώντας ένα θέατρο σιωπής».

Παρασκευή Δαμάλα
Θεατρολόγος, κοινωνιολόγος, M.Ed., υποψήφια διδάκτωρ Παν. Πελοποννήσου.

Δήμητρα Μπενίση
Θεατρολόγος ΕΚΠΑ, μεταπτυχιακή φοιτήτρια του ίδιου τμήματος, συγγραφέας, ηθοποιός — και μερικά ακόμα, όπως όλοι μας που αγαπάμε το θέατρο.

Κωνσταντίνα Μούρτου
Απόφοιτη των Τμημάτων Θεάτρου του ΑΠΘ και Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου της Κρήτης, μεταπτυχιακή φοιτήτρια Ειδικής Αγωγής και Εκπαίδευσης, αναπληρώτρια εκπαιδευτικός ΠΕ91.01.

Jimmy Machai
Σκηνοθέτης, δραματουργός, περφόρμερ, θεατροπαιδαγωγός και δάσκαλος υποκριτικής. Τίτλοι σπουδών: integrated master του τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ και master στο Contemporary Theatre, Dance, and Dramaturgy, Department of Media and Culture Studies, Faculty of Humanities, Utrecht University.

Μαίρη Στασινοπούλου
Πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθήνας (2000) και της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου (1999). Κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου του προγράμματος σπουδών του Π.Τ.Δ.Ε. του ΕΚΠΑ του τομέα Ανθρωπιστικών Σπουδών, «Λογοτεχνία Θέατρο και Γλώσσα στην Εκπαίδευση».

Ασημίνα Ξηρογιάννη
Απόφοιτη Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου με θέμα το θέατρο και δημιουργική γραφή, ολοκλήρωσε τη δραματική σχολή «Εμπρός».

Κατερίνα Τόμτση
Θεατρολόγος με μεταπτυχιακό τίτλο στο "Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο". Εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής στην Πρωτοβάθμια και σε φορείς μάθησης γενικής ή ειδικής αγωγής. Εκπαιδεύτρια Ενηλίκων. Επιμορφώτρια του ΙΕΠ.

Ευφροσύνη Κουτσογιάννη
Εκπαιδευτικός Θεατρικής Αγωγής και νηπιαγωγός, υποψήφια διδακτόρισσα του ΠΤΠΕ του ΠΘ.

Μουσική
Χρήστος Οικονομίδης (πιάνο) και Θεόδωρος Πιστόλας (φλάουτο)
σε αποσπάσματα από την performance *Το μικρόν εστί ωραίον.*

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

ΚΕΝΤΡΙΚΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ:

Θέατρο Ντοκουμέντο

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

Ιωάννα Αλεξανδρή, Δρ. Θεατρολογίας

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

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

Από το θέατρο ντοκουμέντο στο θέατρο του πραγματικού

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

ISSN: 2945-0144

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

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

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

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

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

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

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

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

Αυτοκοινωνιοβιογραφία: το ατομικό βίωμα στην επικράτεια του συλλογικού

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

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

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

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

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

ISSN: 2945-0144

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

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

---

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

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

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

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

Τα κείμενα του Louis και του Eribon στην ελληνική θεατρική σκηνή[10]

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

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

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

[11] Πρόκειται για το πραγματικό όνομα του Louis.

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

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

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

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

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

ISSN: 2945-0144

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

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

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

---

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

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

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

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

Επιστροφή σε μια αισθητική του πολιτικού

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

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

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

ISSN: 2945-0144

Βιβλιογραφικές αναφορές

Βερβεροπούλου, Ζ. (2014). Βιογραφίες στη σκηνή: θεωρητικό πλαίσιο και μηχανισμοί. Σε Γ. Βαρζελιώτη (επιμ.) *Πρακτικά επιστημονικού Συνεδρίου: Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.

Βερβεροπούλου, Ζ. (2023). *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο-ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματουργίες του 21ου αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Bourdieu, P. (2011). *Η Διάκριση: Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής φύσης*. (Κ. Καψαμπέλη. Μετ.). Αθήνα: Πατάκη.

Εριμπόν, Ντ. (2020). *Επιστροφή στη Ρενς*. (Γ. Στεφάνου. Μετ.). Αθήνα: Νήσος.

Εριμπόν, Ντ. (2024). *Η ζωή, τα γηρατειά και ο θάνατος μιας γυναίκας του λαού*. (Γ. Στεφάνου. Μετ.). Αθήνα: Νήσος.

Halbwachs, M. (2013). *Η συλλογική μνήμη*. (Τ. Πλυτά. Μετ.). Αθήνα: Παπαζήσης.

Jouan-Westlund, A. (2024). Ceci n' est pas une autobiographie: 'Je n' est plus (seulement) moi' pour Didier Eribon, Édouard Louis et Ivan Jablonka. *Expériences*. Αρ. 13, σσ. 1-11. https://journals.openedition.org/elfe/7287 [Προσπελάστηκε 20 Οκτ. 2025].

Lammers, Ph. και Twellmann, M. (2021). L' autosociobiographie, une forme itinérante. *Varia*. https://journals.openedition.org/contextes/10515 [Προσπελάστηκε 20 Οκτ. 2025].

Λόουτς, Κ. και Λουί, Ε. (2021). *Διάλογος για την τέχνη και την πολιτική*. (Στ. Ζουμπουλάκη. Μετ.). Αθήνα: Αντίποδες.

Μαράκα, Λ. (1993). Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου Ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. *Σύγκριση*. Αρ. 5, σς. 33-51.

Σούλης Παύλος (2023), Άτιτλο σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης *Ποιος σκότωσε τον πατέρα μου*, Ορχήστρα των Μικρών Πραγμάτων, θεατρική περίοδος 2022-2023.

Φρακτοπούλου, Ε. Συνέντευξη στη Μαριλένα Θεοδωράκου. *Theatermag*. 22 Απρ. 2025. https://www.theatermag.gr/2025/04/22/eva-fraktopoulou-to-allagi-methodos-einai-ena-ergo-polypsimantiko/?fbclid=IwY2xjawMpQ_5leHRuA2FlbQIxMABicmlkETBTVG1ndFA0d1ZObU1MbVVhAR5xn2nxWceQrKxRpFO5dXxVgB2MoPK_Ieg-Gw478XiZVP6mCZA5zt4OapZVVg_aem_PaUX_nwxNzw2trpONE6Usg [Προσπελάστηκε 20 Οκτ. 2025]

Weiss, P. (1973). Θέατρο Ντοκουμέντο: Δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας. *Θέατρο*, Τόμος. ΣΤ΄, Αρ. 34-36, σσ. 61-64.

Ιωάννα Αλεξανδρή

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

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

Ιστορία και πρωτότυπη δραματουργία: μια συζήτηση με τους Νεφέλη Μαϊστράλη και Θανάση Ζερίτη

Νίκη Κάβουρα

Περίληψη: Το Ποια είναι η σχέση της τέχνης με την πραγματικότητα; Σε ποιο βαθμό οι αθέατες όψεις της Ιστορίας μπορούν να βρουν τη θέση τους στη σύγχρονη δημιουργία; Πώς διαμορφώνεται σήμερα η καλλιτεχνική ελευθερία και ποια είναι τα όριά της; Ερωτήματα όπως αυτά έρχονται αυθόρμητα στη σκέψη του θεατή που θα παρακολουθήσει κάποιο από τα πολλά έργα της θεατρικής ομάδας 4Frontal. Με αφορμή την πολυσυζητημένη παράσταση *Σπυριδούλες*, είχαμε την ευκαιρία να συναντήσουμε τη Νεφέλη Μαϊστράλη και τον Θανάση Ζερίτη και να μιλήσουμε για ζητήματα που αφορούν τη σχέση τέχνης, ιστορίας και κοινωνικής συνείδησης. Η συζήτηση αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο το ιστορικό ντοκουμέντο, η συλλογική μνήμη και οι σύγχρονες μαρτυρίες μετασχηματίζονται σε δραματουργικό υλικό, ενώ παράλληλα εξετάζει τις προκλήσεις και τις δυνατότητες που καλείται να αντιμετωπίσει ο δημιουργός σήμερα.

Λέξεις-κλειδιά: *Μαϊστράλη, Ζερίτης, 4Frontal, Σπυριδούλες, θέατρο ντοκουμέντο*

Συνέντευξη:

Στις *Σπυριδούλες* -σε κείμενο της Νεφέλης Μαϊστράλη και σκηνοθεσία των Θανάση Ζερίτη και Χάρη Κρεμμύδα- η ομάδα καταπιάνεται με μία από τις πιο σκληρές και αποσιωπημένες ιστορίες του ελληνικού 20ού αιώνα: την ιστορία της δωδεκάχρονης Σπυριδούλας, που εγκατέλειψε τη Ματαράγκα Αγρινίου για να εργαστεί ως ψυχοκόρη σε εύπορο σπίτι στον Πειραιά. Σε εκείνο το σπίτι, βιώνει για δύο ολόκληρα χρόνια φρικτή σωματική και ψυχολογική κακοποίηση. Τα αφεντικά της φτάνουν στο σημείο να την βασανίσουν καίγοντας την με το ηλεκτρικό σίδερο. Η Σπυριδούλα βρίσκει τη δύναμη να μιλήσει, δίνοντας έτσι δύναμη σε χιλιάδες άλλα κορίτσια της τάξης της.

Αντλώντας υλικό από ιστορικά ντοκουμέντα και γυναικείες αφηγήσεις της δεκαετίας του 1950, αλλά και από συνεντεύξεις σύγχρονων γυναικών που εργάζονται ως εσωτερικές οικιακές βοηθοί, οι *Σπυριδούλες* κατορθώνουν να μετατρέψουν το ατομικό τραύμα σε συλλογική αφήγηση και να ανοίξουν ένα παράθυρο στο σήμερα, καλώντας συγχρόνως το κοινό να προβληματιστεί και να οραματιστεί μια πιο δίκαιη κοινωνία. Μέσα από ιστορικά ντοκουμέντα, γυναικείες μαρτυρίες και σύγχρονες αφηγήσεις οικιακών εργατριών, η παράσταση φωτίζει τη διαχρονικότητα της κακοποίησης και της ταξικής ανισότητας.

Πρόκειται για μία παράσταση που αγκαλιάστηκε θερμά από κοινό και κριτικούς και παρουσιάζεται για τρίτη συνεχόμενη χρονιά στο Νέο Θέατρο Βασιλάκου - Μαριάννα Τόλη.

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

Στιγμιότυπο από την παράσταση *Σπυριδούλες*
της ομάδας 4Frontal.
Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή

Είστε μια ομάδα που έχει ξεχωρίσει ανάμεσα στα άλλα για τον τρόπο με τον οποίο εμπνέεστε από την πρόσφατη ιστορία, δίνετε φωνή στους καταπιεσμένους και διατηρείτε το βλέμμα στραμμένο στο σήμερα. Πώς αντιλαμβάνεστε τη σχέση της νέας δημιουργίας με την ιστορική πραγματικότητα και το ντοκουμέντο;

Ν.Μ: Είμαστε ένας λαός με προβληματική γνώση της Ιστορίας και όσων μας έφεραν εδώ που είμαστε. Ο τρόπος που διδασκόμαστε το παρελθόν μας είναι κατά κύριο λόγο μεροληπτικός και τείνει να αγνοεί σημαντικά ιστορικά γεγονότα, όπως είναι ο Εμφύλιος. Από αυτό το γεγονός ορμώμενη και έχοντας την πεποίθηση ότι αν δεν γνωρίζουμε το παρελθόν μας αδυνατούμε να δομήσουμε το παρόν, άρχισα να γράφω θέατρο, εμπνεόμενη από αληθινά γεγονότα που σημάδεψαν τη σύγχρονη ελληνική ιστορία και διαμόρφωσαν την εθνική μας ταυτότητα. Έτσι διοχέτευσα τη διάθεσή μου για γράψιμο στην έρευνα για τον Εμφύλιο και τις Παιδουπόλεις της Φρειδερίκης, γράφοντας το πρώτο μου ολοκληρωμένο θεατρικό κείμενο, τους *Αριστερόχειρες*. Σύντομα, το παρελθόν και τα αληθινά γεγονότα άρχισαν να με κινητοποιούν όλο και περισσότερο, δεδομένου ότι η ζωή τις περισσότερες φορές ξεπερνά και το πιο ευφάνταστο σενάριο. Ξεκίνησα λοιπόν, να αντλώ έμπνευση από ιστορίες του κοντινού ελληνικού παρελθόντος, προσπαθώντας να εντοπίσω το αποτύπωμά τους στο σήμερα. Έτσι, προέκυψαν οι *Σπυριδούλες* και η αναλογία ανάμεσα στις ψυχοκόρες της δεκαετίας του ’50 και σε όλους όσοι καταπιέζονται σήμερα, επειδή «έτυχε να γεννηθούν εκεί κι όχι αλλού. Μ’ αυτά κι όχι με άλλα».
Ωστόσο, οφείλω να ξεκαθαρίσω ότι δεν γράφω θέατρο ντοκουμέντο (θέατρο της πραγματικότητας), αλλά καλύτερα μπορεί να οριστεί ως θέατρο μνήμης. Το θέατρο ντοκουμέντο

ISSN: 2945-0144

κινείται πάνω σε μια αντικειμενική απόδοση της έρευνας πάνω σε ένα φλέγον αληθινό γεγονός. Η δική μου γραφή εμπνέεται από αληθινές ιστορίες αλλά εν τέλει, αυτό που φτάνει στον θεατή είναι μια μυθοπλασία βασισμένη σε πραγματικά γεγονότα. Για παράδειγμα, στις *Σπυριδούλες* υπάρχει ένα κομμάτι έρευνας που μεταφέρεται αυτούσιο και αφορά στις σύγχρονες οικιακές εργάτριες αλλά όλο το υπόλοιπο κείμενο είναι εμπνευσμένο από το πραγματικό γεγονός της κακοποίησης της Σπυριδούλας και των νεαρών κοριτσιών που όμως δεν το έχω μεταφέρει ως ντοκουμέντο αλλά ως μυθοπλασία. Δεν πρόκειται δηλαδή για δημοσιογραφική αναπαράσταση ενός εγκλήματος αλλά για μια αφορμή ώστε να προκύψει μια συλλογική αφήγηση που να αφορά σε όλες και όλους τους ανθρώπους που βάλλονται.

Νεφέλη Μαϊστράλη,
δραματουργός και ηθοποιός της ομάδας 4Frontal.
Φωτογραφία: Χρήστος Συμεωνίδης

Στις «Σπυριδούλες» ένα από τα ευρήματα του έργου είναι ο συνδυασμός ιστορικών ντοκουμέντων με τη φόρμα του αρχαίου κειμένου. Πώς προέκυψε αυτή η επιλογή και τι ρόλο παίζει ο χορικός λόγος μέσα στη δομή της παράστασης;

Ν.Μ: Είχα ξεκινήσει να δοκιμάζω στοιχεία της αρχαίας τραγωδίας σε προηγούμενα κείμενα, μέχρι που ήρθαν οι *Σπυριδούλες* και εκεί, θέλησα να αξιοποιήσω στο έπακρο τη λειτουργία αυτών των υποδειγματικών κειμένων που συνεχίζουν να επηρεάζουν την παγκόσμια δραματουργία. Η σκέψη ήταν να δημιουργήσουμε μια παράσταση που δεν αφορά στο μεμονωμένο περιστατικό μιας ψυχοκόρης αλλά «ανοίγει» σε ένα συλλογικό όργανο που παρακολουθεί, μοιράζεται, σχολιάζει και συνδράμει την ηρωίδα, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του χορού που είναι και ο σπουδαιότερος, στο παρόν κείμενο, από άποψη αφήγησης. Οι *Σπυριδούλες* αφορούν στις αφηγήσεις όλων των οικιακών εργατριών τότε και τώρα. Γι' αυτό και βρίσκονται στο επίκεντρο. Το περιστατικό της Σπυριδούλας, η οποία τη δεκαετία του '50 έγινε λαϊκό

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

ίνδαλμα και ενέπνευσε γενιές κοριτσιών, αφού ήταν η πρώτη που βρήκε το θάρρος να αποκαλύψει την κακοποίησή της, είναι το έναυσμα για να ξεδιπλωθούν ολόκληρες γενιές καταπιεσμένων κοριτσιών και να δώσουν κίνητρο από σκηνής και στις σύγχρονές τους. Οι *Σπυριδούλες* δεν είναι ένα ρεαλιστικό κείμενο που έχει στόχο την ευαισθητοποίηση των θεατών απέναντι σε ένα μεμονωμένο περιστατικό που συνέβη πριν εβδομήντα χρόνια αλλά ο στόχος είναι να αναδειχθεί το κοινωνικό φαινόμενο της ψυχοκόρης στο σύνολό του και να γίνει η αναλογία του τότε και του τώρα, με έμφαση στην ταξικότητα και την κακομεταχείριση των ισχυρών σε βάρος των αδύναμων.

Θανάσης Ζερίτης, σκηνοθέτης και μέλος της ομάδας 4Frontal.
Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή.

Τι είδους προκλήσεις αντιμετωπίσατε στο ανέβασμα της παράστασης και πόσο ελεύθερος είναι ο δημιουργός σήμερα να μιλήσει για όσα τον απασχολούν;

Θ.Ζ: Η παράσταση ανέβηκε πρώτη φορά το καλοκαίρι του 2023 στα πλαίσια του φεστιβάλ Αθηνών και ακόμα και σήμερα θυμάμαι την ένταση και την προσμονή που είχαμε όλοι πριν οι *Σπυριδούλες* συναντηθούν με το κοινό. Ο Χάρης Κρεμμύδας και εγώ που έχουμε αναλάβει τη σκηνοθεσία είχαμε ως κύριο στόχο να αναδείξουμε μέσα από την παράσταση την διαχρονικότητα του θέματος, χωρίς να το υπογραμμίζουμε συνεχώς, να αναδείξουμε την σύνδεση με την αρχαία τραγωδία και να αποφύγουμε την εύκολη συγκίνηση που μπορεί να προκύψει μέσα από μια τέτοια ιστορία. Σίγουρα το κείμενο της Νεφέλης βοηθούσε προς αυτήν την κατεύθυνση αλλά δεν παύει να χρειάζεται έναν λεπτό χειρισμό για να αναδείξεις και να μην καπελώσεις ένα έργο με τόσο δύσκολες θεματικές όπως είναι οι *Σπυριδούλες*.

Στις «Σπυριδούλες» είχατε να διαχειριστείτε ένα θέμα που εξακολουθεί να συγκλονίζει και

ISSN: 2945-0144

σήμερα. Φαντάζομαι πως μια παγίδα που θα είχατε να αντιμετωπίσετε ήταν η διολίσθηση σε ένα αποκλειστικά συγκινησιακό μονοπάτι. Στο έργο σας, ωστόσο, η συγκίνηση συνυπάρχει με τη σκέψη· καλείτε το κοινό να προβληματιστεί πάνω στο θέμα. Πώς επιτυγχάνετε αυτή την ισορροπία; Με ποιον τρόπο αντιμετωπίσατε τη μετάβαση από το πραγματικό γεγονός στη σκηνική του αναπαράσταση;

Θ.Ζ: Ήταν πραγματικά δύσκολο και παραμένει δύσκολο και για τους ηθοποιούς κάθε φορά που παίζεται η παράσταση να μην ολισθαίνει στην συγκίνηση. Είναι στόχος μας να προβληματίσουμε, να συνεχίσουμε την κουβέντα και τον αγώνα αν θέλετε προς μια πιο δίκαιη κοινωνία. Εξού και σε πολλά σημεία της παράστασης, και του κειμένου φυσικά, επιλέγεται ένας τρόπος που έχει ως στόχο να ανάγει το ατομικό βίωμα σε συλλογικό.

Μια αντίδραση κοινού που θα κρατήσετε;

Ν.Μ: Συχνά έρχονται στην παράσταση ηλικιωμένες γυναίκες υποβασταζομενος από τα εγγόνια ή τα παιδιά τους, προκειμένου να δούνε εκείνο το έργο που μιλάει για τη ζωή τους. Πρόκειται για κορίτσια που είχαν υπάρξει ψυχοκόρες και είτε περάσανε καλά είτε άσχημα, δεν παύουν να νιώθουν ορατές. Αυτό είναι βαθιά συγκινητικό για μας. Επίσης, στον μονόλογο της Κυρίας όπου περιγράφεται η κακοποίηση της Σπυριδούλας, το κοινό γίνεται ιδιαίτερα εκφραστικό και εκδηλώνει τη δυσαρέσκεια του απέναντι σ' αυτό που συμβαίνει. Σε μια εποχή όπου κυκλοφορούν εκατοντάδες βίντεο από την απάνθρωπη και βάναυση επίθεση του ισραηλινού στρατού σε βάρος των Παλαιστινίων και τα μάτια μας έχουν εξοικειωθεί με την ανθρώπινη εξαθλίωση, το να ακούς τόσο έντονες αντιδράσεις προερχόμενες από μια αφήγηση-χωρίς ίχνος αίματος, είναι, αν μη τι άλλο, άξιο παρατήρησης. Εξάλλου, και στην αρχαία τραγωδία δεν επιτρεπόταν ο φόνος επί σκηνής. Κάτι θα ξέρανε…

Θ.Ζ: Υπάρχουν πολλές αντιδράσεις κατά την διάρκεια της αφήγησης του βασανισμού της Σπυριδούλας που πραγματικά θα μας μείνουν αξέχαστες κυρίως λόγω της εμπλοκής των θεατών στην ιστορία. Είναι πραγματικά εντυπωσιακό πως οι θεατές αντιδρούν σε μια βίαιη περιγραφή χωρίς κανένα περιστατικό βίας να αποτυπώνεται στη σκηνή.

Τα σχέδιά σας για το επόμενο διάστημα;

Θ.Μ: Αυτή την περίοδο βρίσκομαι σε πολύ δημιουργική περίοδο καθώς μόλις έκαναν πρεμιέρα οι *Σπυριδούλες* και ο *Ήλιος με δόντια* του Γ. Μακριδάκη στο θέατρο Μπέλλος και το *Κεϊκ* του Β. Χατζηγιαννίδη στο θέατρο Εμπορικόν. Από την νέα χρονιά θα ανέβουν δύο νέες παραστάσεις η *αθανασία*, το νέο έργο της Νεφέλης Μαϊστράλη στο Θέατρο Βασιλάκου και το έργο της Μαργαρίτας Παπαγιάννη *Πόσα τσιγάρα έχω καπνίσει από τότε που έφυγες* στο Θέατρο του Νέου Κόσμου.

Ν.Μ: Πριν λίγο καιρό, ολοκλήρωσα το νέο μου έργο *αθανασία* που θα ανέβει τον Ιανουάριο του 2026, στο θέατρο Βασιλάκου σε σκηνοθεσία Θ. Ζερίτη. Πρόκειται για ένα κείμενο που αφορά σε μια σύγχρονη Μεσσία, η οποία εκμεταλλεύεται την ανάγκη του κόσμου να πιστέψει. Εμπνέεται από τον βίο και την πολιτεία της «Αγίας Αθανασίας του Αιγάλεω» και «το θαυματουργό νερό» του Καματερού και θέτει στο επίκεντρο τη ζήτημα της εμπορευματοποίησης της πίστης και της λειτουργίας της συστηματοποιημένης θρησκείας, ως κερδοφόρα επιχείρηση .

ISSN: 2945-0144

Νεφέλη Μαϊστράλη

Είναι ηθοποιός και δραματουργός. Είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών [2011] και της Νομικής Σχολής του ΕΚΠΑ [2013]. Επίσης, είναι ιδρυτικό μέλος και μόνιμη συνεργάτης της θεατρικής ομάδας 4Frontal. Εργάζεται ως ηθοποιός από το 2011 και έχει συνεργαστεί ενδεικτικά με τους Κ. Φιλίππογλου, Στ. Λιβαθινό, Γ. Μόσχο, Οδ. Παπασπηλιόπουλο, Λ. Κιτσοπούλου, Γ. Παπαγεωργίου, Μ. Σαββίδου, Γ. Τσουρή, Λ. Κονιόρδου, Π. Δεντάκη, Λ. Μελεμέ, Θ. Ζερίτη, Θ. Αμπαζή, Ε. Τσίχλη, Σ. Σπυράτου, Αρ. Ιγνατίου και άλλους, σε παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών, κ.α. Από το 2018 άρχισε να εργάζεται ως σύμβουλος δραματουργίας της 4Frontal, προσαρμόζοντας λογοτεχνικά κείμενα για το θέατρο και το 2020, έγραψε το πρώτο της ολοκληρωμένο θεατρικό έργο *Αριστερόχειρες* που ανέβηκε για τρεις συνεχόμενες χρονιές (ΔΘ Πειραιά/Θέατρο Μπέλλος), σε σκηνοθεσία Θ. Ζερίτη και εκδόθηκε από την Σύγχρονη Εποχή. Τον Δεκέμβρη του 2023 ανέβηκε στο Θέατρο Πόρτα το έργο της *Κακούργα Πεθερά*, σε σκηνοθεσία Θ. Ζερίτη, το οποίο και εκδόθηκε από την Κάπα εκδοτική. Τον Ιούλιο του 2023 ανέβηκε το έργο της *Σπυριδούλες* στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, από τους Θ. Ζερίτη και Χ. Κρεμμύδα/ομάδα 4Frontal, εκδόθηκε από την Σύγχρονη Εποχή και συνεχίζει την θεατρική του πορεία για τρίτη χρονιά. Τον Μάιο του 2024 ανέβηκε το έργο της *Πόθεν Έσχες* σε σκηνοθεσία Κ. Φιλίππογλου-Γ. Σερεμέτη/ ομάδα 4Frontal, στο θέατρο Βεάκη. Και την περίοδο 2024-25, συνέγραψε από κοινού με τη Σ. Ευτυχιάδου και την Ε. Ευθυμίου, το θεατρικό έργο *Στο Σώμα Της* που παρουσιάστηκε στην Νέα Σκηνή Ν. Κούρκουλος, στο Εθνικό θέατρο. Ταυτόχρονα, έχει διασκευάσει λογοτεχνικά έργα για το θέατρο, με τελευταία τα *Μπλε Καστόρινα παπούτσια* του Θ. Σκρουμπέλου και τον *Ήλιο με δόντια* του Γ. Μακριδάκη που συνεχίζει να παίζεται στο θ. Μπέλλος σε σκηνοθεσία Θ. Ζερίτη, για δεύτερη χρονιά. Κείμενα και διασκευές της έχουν συμπεριληφθεί σε παραστάσεις ομάδων, όπως οι *Medea Electronique* ενώ το 2022, έγραψε το κείμενο για την παράσταση *Αντιπεπονθός-Η Κρητική βεντέτα* σε σκηνοθεσία Π. Δεντάκη (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Κρήτης/Ανοιχτά Πανιά) Έχει συμμετάσχει σε εργαστήρια και σεμινάρια Θεατρικής Γραφής (ΔΘ Πειραιά και Goethe Institute) ενώ τα τελευταία δύο χρόνια διδάσκει Θεατρική γραφή στους αποφοίτους του Ωδείου Αθηνών. Τον Σεπτέμβριο του 2023 τιμήθηκε με το βραβείο Ελευθερία Σαπουντζή και τον Μάιο του 2024 προτάθηκε για βραβείο Μελίνα Μερκούρη. Από το 2025 και για τα επόμενα τρία χρόνια, ορίστηκε καλλιτεχνική υπεύθυνη της Πειραματικής σκηνής του Εθνικού θεάτρου, από κοινού με τον Ακύλλα Καραζήση, υπό την διεύθυνση της Α. Χιώτη.

Θανάσης Ζερίτης

Είναι απόφοιτος του τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Αθήνας (2021) και της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών (2011).Έχει ολοκληρώσει το εκπαιδευτικό πρόγραμμα "Εκπαίδευση στην εμψύχωση και ενδυνάμωση ομάδων" του ΚΕ.ΔΙ.ΒΙ.Μ του Ε.Κ.Π.Α. Έχει υπάρξει εισηγητής σεμιναρίων σε εκπαιδευτικούς σε συνεργασία με το Πανελλήνιο Δίκτυο για το θέατρο στην εκπαίδευση, και σε νεοφυείς επιχειρήσεις σε

ISSN: 2945-0144

συνεργασία με τον ΕΒΕΑ, έχει συνεργαστεί σε εκπαιδευτικά προγράμματα με τη Στέγη Γραμμάτων και τεχνών ,το ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος και το ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη ενώ τα τελευταία χρονιά ανήκει στο διδακτικό προσωπικό της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών.

Εργάζεται στο θέατρο ως ηθοποιός από το 2011 και έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από 30 παραστάσεις. Έχει συνεργαστεί ενδεικτικά με τους: Π. Δεντάκη, Τ. Κακουδάκη, Α. Καραζήση, Γ. Παπαγεωργίου, Σ. Γιαννουλάδη, Δ. Σπηλιώτη, Λ. Κιτσοπούλου, Γ. Σαρακατσάνη, Ε. Ευθυμίου, Μ. Πανουργιά , Γ. Παλούμπη, Α. Sapiro. και άλλους.

Είναι ιδρυτικό μέλος της ομάδας 4Frontal από το 2011. Από τότε έχει σκηνοθετήσει τις παραστάσεις «Κακούργα Πεθερά» της Ν. Μαϊστράλη στο Θέατρο Πόρτα, «Σπυριδούλες» της Ν. Μαϊστράλη στο Φεστιβάλ Αθηνών σε συνεργασία με τον Χ. Κρεμμύδα (2023) «Μπλε Καστόρινα Παπούτσια» του Θ. Σκρουμπέλου στο θέατρο Μπέλλος (2023) «Αριστερόχειρες» της Ν. Μαϊστράλη στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά (2022)θέατρο Μπέλλος (2023-2024), «Ω παίδες Ελλήνων» (2022), BIOS, « Η εκπαίδευση εις τα του οίκου δια νεαράς κορασίδας» (2021) σε συνεργασία με τον Χ. Κρεμμύδα, « Φτερά Μπεκάτσας» του Θ. Βαλτινού (2020), « Μύρτος» του Π. Μάτεσι (2019- 2020) στο Θέατρο του Νέου Κόσμου, «Οικογένεια Μπες-Βγες» του Γ. Ξανθούλη (2015-16-17) «Η Αύξηση» του G. Perec (2014) στο Θέατρο 104 , συν-σκηνοθετήσει και συμμετείχε ως ηθοποιός στις παραστάσεις «Υμπύ Τύραννος» του Α. Jarry (2012), « Σσς..κάποιος έρχεται» (2012), «Spring Xpress»(2013) και «Είσαι ένα κτήνος Βίσκοβιτς» του Α. Boffa (2017).

Τη σεζόν 2024-2025 σκηνοθέτησέ την παράσταση «Ήλιος με δόντια» του Γ. Μακριδάκη στο Θέατρο Μπέλλος που επαναλαμβάνεται φέτος και την σεζόν 2025-2026 σκηνοθέτησε το «Κέικ» του Β. Χατζηγιαννίδη στο Θέατρο Εμπορικόν.

Νίκη Κάβουρα

Γεννήθηκε και μεγάλωσε στην Ικαρία. Είναι απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου και της Ανώτερης Σχολής Δραματικής Τέχνης «Πέτρας». Είναι τελειόφοιτη του ΠΜΣ «Δημιουργική Γραφή, Θέατρο και Πολιτιστικές Βιομηχανίες» του Πα.Πελ. Έχει συμμετάσχει ως κριτικός στο Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Πελοποννήσου (2024) και ως επιμελήτρια κειμένων στο Θεατρικό Φεστιβάλ Ιθάκης (2025). Από το 2017 εργάζεται ως εμψυχώτρια θεατρικού παιχνιδιού. Δείγμα της δουλειάς της στο θέατρο είναι: *Η Σολομώντεια Λύση* (2022, θίασος λαϊκού θεάτρου maticapi, Θέατρο Καλλιρρόης), *Ο Κοντορεβυθούλης* (2019, ομάδα anima vita, Θέατρο anima vita) και το *Land Without Man* (2017, Theaterhaus Berlin, σκηνοθεσία Φ. Κατέχος).

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

Σκηνές που ζωντανεύουν τη Μνήμη: Το θέατρο ντοκουμέντο ως ταξίδι και πολιτική πράξη

Μαριάνθη Καλύβα

Περίληψη: Το θέατρο ντοκουμέντο, ως σκηνική πρακτική που γεφυρώνει την πραγματικότητα με την καλλιτεχνική δημιουργία, αναδεικνύεται σε προνομιακό πλαίσιο δράσης για τη διερεύνηση κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων. Στην ελληνική θεατρική σκηνή, οι παραστάσεις *Ορυχείο Ίψεν: Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό* και *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή Το Δίκαιο του νερού* συνιστούν δύο χαρακτηριστικές εκδοχές αυτής της κατεύθυνσης. Το άρθρο εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους οι εν λόγω παραγωγές επιχειρούν να ανασυνθέσουν τη σχέση ανάμεσα στο τεκμήριο και τη δραματουργία, να αφυπνίσουν τη συλλογική μνήμη και να θέσουν στο θεατρικό γίγνεσθαι ερωτήματα που σχετίζονται με τη δημοκρατία, τη δικαιοσύνη και τα δικαιώματα. Υπό αυτή την οπτική, το θέατρο ντοκουμέντο δεν είναι μόνο καλλιτεχνικό ταξίδι αλλά και πολιτική πράξη, καθώς προτρέπει τον θεατή να εγκαταλείψει τη στάση του παθητικού παρατηρητή, καθιστώντας τον συνοδοιπόρο στη σκηνική αφήγηση.

Λέξεις-κλειδιά: *θέατρο ντοκουμέντο*, *Δημοκρατία*, *Δικαιοσύνη*, *συλλογικότητα*, *ενεργός θεατής*

Εισαγωγή

Το θέατρο ντοκουμέντο, ή αλλιώς θέατρο τεκμηρίωσης, έχει αναδειχθεί τις τελευταίες δεκαετίες σε μία από τις πιο καθοριστικές τάσεις της σύγχρονης σκηνικής πρακτικής, τόσο στον ελληνικό όσο και στον διεθνή θεατρικό χώρο. Πρόκειται για καλλιτεχνική φόρμα που συγκροτεί τη δραματουργική της στρατηγική μέσα από την άμεση πρόσληψη και αναπαράσταση της πραγματικότητας αξιοποιώντας ποικίλα τεκμήρια, όπως μαρτυρίες, αρχειακά δεδομένα, φωτογραφίες, φιλμ, ιστορικά ευρήματα. Τα υλικά αυτά λειτουργούν ως εγγύηση αληθοφάνειας και ως θεμέλιο αξιοπιστίας για το παραστασιακό γεγονός, ενώ η μυθοπλασία, ανάλογα με τις ανάγκες, μπορεί είτε να περιορίζεται είτε να αποσύρεται πλήρως, ώστε να αναδειχθεί στο προσκήνιο η ιστορικά και κοινωνικά προσδιορισμένη πραγματικότητα (Paget, 2009, σ. 234-6).

Η σύγχρονη εκδοχή του είδους υπερβαίνει την απλή αναπαραγωγή γεγονότων. Στοχεύει στην ενεργοποίηση του θεατή, ο οποίος δεν παραμένει παθητικός δέκτης, αλλά εμπλέκεται στη διαδικασία κριτικής αποτίμησης κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων. Η συγκεκριμένη προσέγγιση παραπέμπει στον Erwin Piscator, που όρισε το θέατρο ως μέσο πολιτικής διαφώτισης και κοινωνικής δράσης (Piscator, 1980, σ. 12-20), αλλά και στον Bertolt Brecht, ο οποίος μέσω

ISSN: 2945-0144

του επικού θεάτρου προώθησε την αποστασιοποίηση, την κριτική σκέψη και την ενεργό συμμετοχή του κοινού (Brecht, 1964, σ. 179-180). Παράλληλα, στο θεωρητικό πλαίσιο του Hans-Thies Lehmann για το μεταδραματικό θέατρο, το θέατρο ντοκουμέντο εντάσσεται στις πρακτικές που αμφισβητούν την παραδοσιακή δραματουργία και επαναπροσδιορίζουν τον ρόλο του θεατή ως ενεργού μετόχου στη θεατρική πράξη (Lehmann, 2006, σ. 16-25).

Η δυναμική του είδους αναδεικνύεται κυρίως σε περιόδους κρίσης ή κοινωνικοπολιτικών ανακατατάξεων, όταν το κλασικό ρεπερτόριο και η αμιγής μυθοπλασία αδυνατούν να ανταποκριθούν στις πιεστικές απαιτήσεις της συλλογικής εμπειρίας. Όπως επισημαίνει ο Derek Paget, η ιδιαιτερότητά του έγκειται στο ότι «συνομιλεί με την επικαιρότητα», θέτοντας επίκαιρα ζητήματα στο επίκεντρο της σκηνικής αναπαράστασης και διευκολύνοντας την κριτική τους επεξεργασία (Paget, 1987, σ. 317-318˙ Martin, 2006, σ. 14). Αντίστοιχα, η Janelle Reinelt υπογραμμίζει ότι η αξία του δεν περιορίζεται στη «στείρα» αναπαράσταση των πηγών του, αλλά διαμορφώνει ένα σύνθετο ερμηνευτικό πλαίσιο που ενθαρρύνει πολλαπλές σημασιολογικές αναγνώσεις και αναδεικνύει κοινωνικοπολιτικές συγκρούσεις (Reinelt, 2009, σ. 10-12).

Παρά την εννοιολογική του γειτνίαση με το πολιτικό θέατρο, διαφοροποιείται από αυτό, καθώς δεν επιχειρεί να κατηχήσει ή να κατευθύνει ιδεολογικά. Αντιθέτως, αρθρώνει ως κατευθυντήρια αρχή την όσο το δυνατόν ισότιμη και αντικειμενική καταγραφή των λόγων όλων των εμπλεκομένων επιτρέποντας στο κοινό να διαμορφώσει αυτόνομα τη δική του στάση απέναντι στα γεγονότα. Με αυτόν τον τρόπο, το θέατρο ντοκουμέντο συνιστά ταυτόχρονα καλλιτεχνική δημιουργία και πεδίο κοινωνικού διαλόγου, προάγοντας την καλλιέργεια πολιτικής συνείδησης και ενεργού συμμετοχής (Βερβεροπούλου, 2014, σ. 432-433).

Το θέατρο, από την αρχαία τραγωδία έως τις νεότερες παραστασιακές μορφές, υπήρξε διαχρονικά πεδίο κοινωνικής και πολιτικής ζύμωσης. Η στενή του σχέση με την πόλη και τη δημόσια σφαίρα το ανέδειξε σε μέσο προβολής αλλά και αμφισβήτησης συλλογικών αντιλήψεων. Στις μέρες μας, το θέατρο ντοκουμέντο συνεχίζει αυτήν την παράδοση, μετατρέποντας τη σκηνή σε τόπο διαλόγου και κριτικού στοχασμού, αποκαλύπτοντας πτυχές της συλλογικής μνήμης και εμπειρίας που συχνά παραμένουν αθέατες ή αποσιωπημένες στον δημόσιο λόγο. Έτσι, μετατοπίζει τον θεατή από την παθητική θέση του πολιτιστικού καταναλωτή στον ρόλο του ενεργού πολίτη. Στη βάση αυτής της συλλογιστικής, η μελέτη δύο παραστάσεων θα καταδείξει την ποικιλία των σκηνικών στρατηγικών και τους τρόπους με τους οποίους η σύγχρονη αυτή εκδοχή θεάτρου επηρεάζει την πρόσληψη και την κοινωνική λειτουργία της θεατρικής εμπειρίας σήμερα.

Ορυχείο Ίψεν – Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό

Η συνάντηση του θεάτρου με κοινωνικά ζητήματα αποκτά ιδιαίτερα αποκαλυπτική μορφή στην παράσταση *Ορυχείο Ίψεν – Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό* [*Min(d)ing Ibsen: An Enemy of the People meets the People*],[1] που παρουσιάστηκε τον χειμώνα του 2014 στη Θεσσαλονίκη από το ΚΘΒΕ. Το έργο, σε σύλληψη και σκηνοθεσία της Κορίνας Βασιλειάδου και του Χάρη

[1] https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=40869 [15-7-2025]. Σύλληψη και σκηνοθεσία: Κορίνα Βασιλειάδου – Χάρης Πεχλιβανίδης, Δραματουργικός σύμβουλος: Πρόδρομος Τσινικόρης, Σκηνικά, Φωτισμοί-video mapping: Στάθης Μήτσιος, Κοστούμια: Στέλλα Γκρεκιώτη, Οργάνωση παραγωγής: Σταυρούλα Δημητριάδου, Κατασκευή μάσκας: Μάρθα Φωκά. Διανομή: Μιχάλης Φωτόπουλος (ΤΟΜΑΣ ΣΤΟΚΜΑΝΝ), Έφη Σταμούλη (ΚΑΤΡΙΝΑ ΣΤΟΚΜΑΝΝ), Ειρήνη Κυριακού (ΠΕΤΡΑ ΣΤΟΚΜΑΝΝ), Κώστας Χατζησάββας (ΠΕΤΕΡ ΣΤΟΚΜΑΝΝ), Νικόλας Μαραγκόπουλος (ΧΟΒΣΤΑΝΤ), Δημήτρης Χατζημιχαηλίδης (ΜΠΙΛΛΙΓΚ), Χάρης Πεχλιβανίδης (ΑΣΛΑΚΣΕΝ).

ISSN: 2945-0144

Πεχλιβανίδη, είχε ήδη τιμηθεί με την Υποτροφία Ίψεν 2013 από το Υπουργείο Πολιτισμού της Νορβηγίας. Σε αυτή τη θεατρική παρέμβαση, το κλασικό δράμα του Χένρικ Ίψεν *Ένας εχθρός του λαού* μεταμορφώνεται σε εργαλείο κριτικού στοχασμού γύρω από την υπόθεση της εξόρυξης χρυσού στις Σκουριές Χαλκιδικής από την καναδική εταιρεία Eldorado Gold (*Culturenow*, 2014). Η προοπτική δημιουργίας μεταλλείου σε δασική περιοχή έχει διχάσει την τοπική κοινωνία: περιβαλλοντικές οργανώσεις και κάτοικοι προειδοποιούν για επιπτώσεις στο οικοσύστημα, στους υδάτινους πόρους και σε δραστηριότητες όπως ο τουρισμός και η μελισσοκομία, ενώ οι υποστηρικτές της επένδυσης προβάλλουν τα αναμενόμενα οφέλη στον τομέα της εργασίας και της οικονομικής ευημερίας. Η αντιπαράθεση αυτή πυροδότησε μακροχρόνιες εντάσεις και ευρεία δημόσια συζήτηση για την αναπτυξιακή πορεία που θέλει να χαράξει η χώρα. Η δραματουργική επεξεργασία, αντιπαραβάλλοντας τον κοινωνικό διχασμό της ιψενικής πλοκής για τα λουτρά με τον πραγματικό διχασμό της τοπικής κοινωνίας γύρω από το επιχειρηματικό σχέδιο της εταιρείας, διαμορφώνει ένα παραστασιακό σχήμα που καθιστά ορατές τις δομικές αντιφάσεις της δημοκρατίας: την ένταση ανάμεσα στην επιστημονική τεκμηρίωση και την πλειοψηφική βούληση, καθώς και τη σύγκρουση μεταξύ περιβαλλοντικής βιωσιμότητας και αναπτυξιακών επιδιώξεων.

Αίθουσα συνεδριάσεων δημοτικού συμβουλίου Θεσσαλονίκης, 2014
Σκηνή από την παράσταση *Ορυχείο Ίψεν – Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό.*
Φωτογραφία: Γιώργος Χρυσοχοΐδης, 2014

Η παράσταση δομείται στη μεθόριο μεταξύ μυθοπλασίας και ντοκουμέντου, υιοθετώντας τη μορφή μιας ζωντανής ραδιοφωνικής εκπομπής μέσα σε ειδικά κατασκευασμένο γυάλινο θάλαμο, με τη συμμετοχή καταξιωμένου δημοσιογράφου της πόλης. Το εύρημα αυτό λειτουργεί ως μεθοδολογικό πλαίσιο μέσω του οποίου παρέχονται στους θεατές πληροφορίες για την

ISSN: 2945-0144

ερευνητική προεργασία, τους θεματικούς άξονες του καλλιτεχνικού εγχειρήματος, αλλά και για το ζήτημα των Σκουριών, με έμφαση στη διαχείρισή του από τα Μ.Μ.Ε. Σταδιακά, η σκηνική δράση ζωντανεύει σημαντικό μέρος της ιψενικής πλοκής, ώσπου, στο τέλος της Γ΄ πράξης, οι συμβάσεις της μυθοπλασίας καταλύονται και η κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα εισβάλλει απροκάλυπτα στη σκηνή. Από εκείνο το σημείο κι έπειτα, πολίτες εμφανίζονται ως «ειδικοί», καταθέτοντας τις προσωπικές τους μαρτυρίες για τα μεταλλεία είτε μέσω βιντεοσκοπημένων προβολών ή με ζωντανές παρεμβάσεις. Η λεπτή ισορροπία ανάμεσα στο προσχεδιασμένο και το αυθόρμητο διαταράσσεται γεννώντας μια ένταση που εντείνει την αίσθηση αμφισημίας. Η «αλήθεια» δεν εμφανίζεται ως μονοσήμαντη αλλά ως πολυεστιακή, αποκαλύπτοντας τις πολιτικές, οικονομικές και περιβαλλοντικές προεκτάσεις του ζητήματος. Ακόμη και οι εντάσεις ή οι διαφωνίες μερίδας θεατών μετουσιώνονται σε δημιουργικότητα, καθώς η παράσταση τις ενσωματώνει ως μέρος της διαδικασίας, μετατρέποντας τη σύγκρουση σε εφαλτήριο διαλόγου (Βερβεροπούλου, 2018, σ. 173).

Η σκηνοθετική σύλληψη αποκτά ακόμη μεγαλύτερη δυναμική μέσα από τη φιλοξενία της στην αίθουσα συνεδριάσεων του Δημοτικού Συμβουλίου Θεσσαλονίκης, έναν χώρο που φέρει τα ίχνη των δημοκρατικών διαδικασιών και του οποίου η αρχιτεκτονική υποβάλλει την αξία της ελεύθερης έκφρασης. Έτσι, η σκηνή μετατρέπεται σε ανοιχτό βήμα όπου τέχνη και πολιτική διασταυρώνονται.

Το φινάλε δεν υπαγορεύεται από τον δραματουργό ή τον σκηνοθέτη, αλλά διαμορφώνεται από το ίδιο το κοινό, το οποίο καλείται να ψηφίσει, να αποφασίσει και να τοποθετηθεί δημόσια πάνω στο ακανθώδες θέμα. Η παράσταση ολοκληρώνεται όχι ως κλειστή αισθητική φόρμα αλλά ως συμμετοχική διαδικασία, όπου η σκηνική πράξη αποκτά χαρακτήρα κοινωνικού γεγονότος και αναβαθμίζεται σε πολιτική εμπειρία.

Χάρη σε αυτήν τη σκηνική σύνθεση, οι προβληματισμοί του Ίψεν συνομιλούν με τις σύγχρονες προκλήσεις, προσφέροντας μια θεατρική πρόταση που συνδυάζει καλλιτεχνική δημιουργία, πολιτική διάσταση και κοινωνικό προβληματισμό. Το ερώτημα που τίθεται στον θεατή δεν εξαντλείται σε επιφανειακές εντυπώσεις, αλλά εισχωρεί στην ουσία της πολιτικής δράσης: τι είναι διατεθειμένος να θυσιάσει ο πολίτης για να επιβιώσει; Η απάντηση δεν δίνεται· το έργο αφήνει ανοιχτό το πεδίο του στοχασμού, καλώντας τον θεατή να αναμετρηθεί με την πολυπλοκότητα της αλήθειας, τόσο στην τέχνη όσο και στην καθημερινή ζωή.

Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του Νερού

Η παράσταση *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του Νερού*[2] του Ανέστη Αζά, η οποία πρωτοανέβηκε το 2015 στο Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών, κι αργότερα μεταφέρθηκε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό δείγμα θεάτρου ντοκουμέντου. Αντλεί την έμπνευσή της από το ναυάγιο της 20ής Ιανουαρίου 2014, όπου πνίγηκαν έντεκα Αφγανοί πρόσφυγες στα ανοικτά του Φαρμακονησίου, ενώ ο μοναδικός Σύριος επιβαίνων, ο δεκαεννιάχρονος Hsran, καταδικάστηκε σε ποινή 145 ετών κάθειρξης και πρόστιμο 570.500 ευρώ ως υπεύθυνος του ναυαγίου. Η

[2] Εθνικό Θέατρο. 2015. «Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του νερού» — Από 14 έως και 22 Νοεμβρίου στην Πειραματική Σκηνή». n-t.gr. Διαθέσιμο σε: https://www.n-t.gr/el/news/?nid=1758 [25-7-2025] Σκηνοθεσία: Ανέστης Αζάς, Έρευνα-Δραματουργία: Μάρθα Μπουζιούρη, Σκηνικά: Ελένη Στρούλια, Video: Κώστας Μπάμπης, Σχεδιασμός ήχου: Παναγιώτης Μανουηλίδης, Φωτισμοί: Σεσίλια Τσελεπίδη, Βοηθός σκηνοθέτη: Παρασκευή Λυπημένου, Βοηθός σκηνογράφου: Ζαΐρα Φαληρέα. Διανομή: Βασίλης Κουκαλάνι, Άρης Λάσκος, Θεανώ Μεταξά, Γιώργος Μουτάφης, Γιονούς Μοχαμαντί/Yonous Muhammadi, Μάρθα Μπουζιούρη

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

δημοσιευμένη απόφαση κίνησε ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη, ο οποίος — όπως αναφέρει σε συνέντευξή του — εξέφρασε την ανάγκη να διερευνήσει «τι συνέβη στ' αλήθεια» και «πόσο η απόφαση ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα». Η ακραία καταδίκη τον ώθησε να ερευνήσει όχι μόνον τη συγκεκριμένη υπόθεση, αλλά και σε ευρύτερα ζητήματα που αφορούν στον ρόλο της ελληνικής δικαιοσύνης, την πολιτική των συνόρων και την ευρωπαϊκή στάση απέναντι στην προσφυγική κρίση (*LiFO* 2015).

Η σκηνική γραφή του Αζά αποφεύγει τον μελοδραματισμό που θα μπορούσε να γεννήσει η τραγικότητα του θέματος και υιοθετεί μια ρεαλιστική, αποστασιοποιημένη προσέγγιση. Στη σκηνή δεσπόζει ένα μεγάλο τραπέζι με ρόδες, ένας σωρός φτιαγμένος από καρέκλες, ο οποίος μετασχηματίζεται ανάλογα με τις ανάγκες σε γραφείο, αίθουσα δικαστηρίου ή χώρο ανάκρισης, ένας καταστροφέας εγγράφων και, στο βάθος, ένας χάρτης γεμάτος καρφιτσωμένες σημειώσεις.

Σκηνή από την παράσταση *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του νερού*.
Πειραματική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, 2015
Φωτογραφία: Θωμάς Δασκαλάκης, 2015

Στην αρχή, οι ηθοποιοί μοιράζονται με το κοινό τις δυσκολίες της καλλιτεχνικής τους πρωτοβουλίας και τα οικονομικά εμπόδια, καλλιεργώντας μια αίσθηση αμεσότητας. Πολύ γρήγορα, όμως, η αφήγηση μετατοπίζεται σε έναν διαλογικό στοχασμό γύρω από τη φύση και τον ρόλο της τέχνης: είναι απαραίτητη; Μπορεί να αλλάξει τον κόσμο; Σε ποιον απευθύνεται; Τα ερωτήματα αυτά, αν και μένουν ανοιχτά, λειτουργούν ως υπόκωφο μετα-θεατρικό σχόλιο για τη θέση της τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, η δράση ξεδιπλώνεται φωτίζοντας τεκμήρια και μαρτυρίες, τα οποία γίνονται πρωταγωνιστές της αλήθειας. Οι ηθοποιοί δραματοποιούν συνεντεύξεις με τον αξιωματικό του Λιμενικού, την ψυχολόγο που ανέλαβε την υποστήριξη των επιζώντων και τον δικηγόρο του κατηγορούμενου, ενώ μέσω βίντεο

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

παρουσιάζονται οι καταθέσεις του μοναδικού Αφγανού επιζώντα, Σάφι Εσχανουλάχ, και του Hsran από τη φυλακή, δίνοντας φωνή σε μια αθέατη πλευρά των γεγονότων. Η σκηνή εμπλουτίζεται ακόμη περισσότερο από τις παρεμβάσεις του φωτορεπόρτερ Γιώργου Μουτάφη, με πολυετή εμπειρία το μεταναστευτικό ρεπορτάζ, και του Γιοννούς Μοχαμαντί, προέδρου του Ελληνικού Φόρουμ Προσφύγων και μέλους του αντίστοιχου ευρωπαϊκού οργάνου, οι οποίοι φέρνουν στο προσκήνιο τεκμηριωμένες μαρτυρίες από το πεδίο (Μαραγκίδου, 2015). Η συνύπαρξη ζωντανών και καταγεγραμμένων αφηγήσεων, σε συνδυασμό με την αδιαμφισβήτητη βαρύτητα των ντοκουμέντων, συνθέτει ένα πολυεπίπεδο θεατρικό τοπίο που δεν περιορίζεται στην περιγραφή των γεγονότων. Αντίθετα, αποκαλύπτει τις αντιφάσεις, τις παραλείψεις και τις συγκρούσεις συμφερόντων που συχνά μένουν κρυφές, φωτίζει ευθύνες που δεν αναδείχθηκαν και καταστάσεις που προσβάλλουν τη διαφάνεια και τη λογοδοσία των αρχών. Μέσα από τη σκηνική αυτή αποτύπωση, η παράσταση γίνεται ένας καθρέφτης της αλήθειας που κάποιοι προσπάθησαν να αποκρύψουν, προσφέροντας στο κοινό μια πολυδιάστατη και βαθιά ανθρώπινη κατανόηση των κοινωνικών, ηθικών και πολιτικών διαστάσεων της υπόθεσης.

Η κορύφωση της παράστασης έρχεται με την αναπαράσταση της δίκης στο Τριμελές Εφετείο Κακουργημάτων Δωδεκανήσου. Παρά την εισήγηση του εισαγγελέα υπέρ της αθώωσης του Hsran, η καταδικαστική απόφαση του δικαστηρίου αποτυπώνει παραστατικά τον τρόπο με τον οποίο οι θεσμοί μπορούν να κατασκευάζουν ενόχους σε ένα περιβάλλον κοινωνικής και πολιτικής πίεσης. Η τελική εικόνα, με τον καταστροφέα εγγράφων να καταβροχθίζει όλες τις σημειώσεις και τα τεκμήρια που επιμελώς συνέλεγαν και κατέθεταν επί σκηνής οι τέσσερις ηθοποιοί, αφήνοντας τον χώρο γυμνό και έρημο, αποπνέει μια αίσθηση ματαιότητας: ό,τι ειπώθηκε, ό,τι κατατέθηκε, κινδυνεύει να χαθεί στη λήθη, σαν τα ίχνη που σβήνουν από τον χρόνο.

Το έργο, ωστόσο, δεν περιορίζεται στη θεατρική αναπαράσταση. Μετατρέπεται σε πεδίο δημόσιου διαλόγου, ρίχνοντας φως στα σκοτεινά σημεία καίριων ζητημάτων, όπως τα σύνορα, η δικαιοσύνη και ο ρόλος της τέχνης. Όπως σημειώνει ο Rancière, οι λέξεις, οι εικόνες, οι παραστάσεις διαθέτουν τη δύναμη να αναδιαμορφώνουν την πραγματικότητα (Rancière, 2015). Στο εγχείρημα του Αζά αυτό γίνεται αισθητό, καθώς η σκηνή μεταμορφώνεται σε έναν μαγικό κόσμο όπου κάθε θεατής συμμετέχει ενεργά σε μια ιστορία που θίγει τα ανθρώπινα δικαιώματα και υπενθυμίζει ότι η μνήμη, η συνείδηση και η δημιουργικότητα αποτελούν τα πιο ισχυρά όπλα μας ενάντια στη λήθη.

Επίλογος

Η ανάλυση των παραστάσεων *Ορυχείο Ίψεν – Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό* και *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του Νερού* καταδεικνύει το θέατρο ντοκουμέντο ως κατεξοχήν χώρο όπου η καλλιτεχνική δημιουργία συναντά την κοινωνική κριτική και τον στοχασμό πάνω σε πολιτικά και ηθικά ζητήματα. Μέσα από τη σύνθεση μυθοπλασίας και τεκμηρίων, την ενσωμάτωση μαρτυριών και την ενεργό συμμετοχή του κοινού, η σκηνή μετατρέπεται σε τόπο δημόσιου διαλόγου, αμφισβήτησης της θεσμικής λήθης, ενισχύοντας παράλληλα το συλλογικό αίσθημα ευθύνης και κοινωνικής συνείδησης.

Το συγκεκριμένο είδος θεάτρου υπερβαίνει τον αισθητικό του ρόλο˙ δεν περιορίζεται στο να συγκινεί, αλλά προτρέπει, αφυπνίζει και κινητοποιεί. Οι προαναφερθείσες παραστάσεις δείχνουν ότι η σκηνή μπορεί να γίνει σημείο όπου η τέχνη και η ζωή συγκλίνουν, προσφέροντας μια ζωντανή, συλλογική εμπειρία. Στην καρδιά αυτής της διαδικασίας, ο θεατής παύει να είναι

ISSN: 2945-0144

παθητικός παρατηρητής· γίνεται συνδημιουργός, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της κοινωνικής συνείδησης, στη διατύπωση ερωτημάτων και στην αναζήτηση δικαιοσύνης. Έτσι, το θέατρο ντοκουμέντο γίνεται μέσο πολιτικής παρέμβασης, κοινωνικού προβληματισμού και δημοκρατικής συμμετοχής, επιβεβαιώνοντας ότι η τέχνη μπορεί να συγκινεί και να μετασχηματίζει ταυτόχρονα.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Αξάς, Α. (2015). *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του Νερού* [Παράσταση]. Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Ανακτήθηκε 28 Αυγούστου 2025 από https://www.n-t.gr/el/events/farmakonisi/

Βερβεροπούλου, Ζ. (2014). «Θέατρο, πραγματικότητα, επικαιρότητα: η σύγχρονη σκηνή ως Μ.Μ.Ε.» στο Αντρέας Δημητριάδης – Ιουλία Πιπινιά – Άννα Σταυρακοπούλου (επιμ.), *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις. Τόμος αφιερωμένος στον Νικηφόρο Παπανδρέου* (σ. 432-433), Θεσσαλονίκη: Α.Π.Θ.

Βερβεροπούλου, Ζ. (2018). «Διαδικασίες και δοκιμές πολιτότητας στο νέο Θέατρο - Ντοκουμέντο» στο Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.) *Θέατρο και Δημοκρατία*, *Πρακτικά Ε' Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, *Τόμος Α' αφιερωμένος στον Νικηφόρο Παπανδρέου* (σ. 167-176), Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (J. Willett, Ed.). London: Methuen.

Culturenow. (2014, 14 Ιανουαρίου). *Ορυχείο Ίψεν: Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό, από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος.* Ανακτήθηκε 14 Σεπτεμβρίου 2025 από https://www.culturenow.gr

Δασκαλάκης, Θ. (2015). Φωτογραφία από την παράσταση "Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του Νερού" [Φωτογραφία]. Εθνικό Θέατρο / SearchCulture.gr. Ανακτήθηκε 20 Σεπτεμβρίου 2025 από https://www.nt-archive.gr/playmaterial/2134#photos

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). London: Routledge.

LIFO. (2015, 18 Ιουλίου) *Ο Ανέστης Αζάς φέρνει στο Φεστιβάλ Αθηνών την υπόθεση για το Φαρμακονήσι.* Ανακτήθηκε 20 Σεπτεμβρίου 2025 από https://www.lifo.gr/various/o-anestis-azas-fernei-sto-festival-athinon-tin-ypothesi-gia-farmakonisi

Μαραγκίδου, Μ. (2015, 3 Ιουλίου). «Η Τραγική Υπόθεση "Φαρμακονήσι" Έγινε Παράσταση στο Θέατρο Τέχνης Καρόλου Κουν» [Συνέντευξη στον Ανέστη Αζά], *Vice*. Ανακτήθηκε 20 Σεπτεμβρίου 2025 από https://www.vice.com/el/article/parastasi-farmakonisi/

Martin, C. (2006). «Bodies of evidence», *TDR: The Drama Review* 50.3 (pp. 8-15).

Paget, D. (1987). "Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques". *New Theatre Quarterly*, 3 (12), 317-336. Ανακτήθηκε από https://www.cambridge.org/core/journals/new-theatre-quarterly/article/abs/verbatim-theatre-oral-history-and-documentary-techniques/E31C74656F9C8E4EB731D5A6AE00C46D

Paget, D. (2009). «The "broken tradition" of documentary theatre and its continued powers of endurance» στο A. Forsyth – Ch. Megson (επιμ.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, (pp. 224-238). Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

Πεχλιβανίδης, Χ., & Βασιλειάδου, Κ. (2013). *Ορυχείο Ίψεν: Ένας εχθρός του λαού συναντάει τον λαό* [Παράσταση]. Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Ανακτήθηκε 15 Σεπτεμβρίου 2025 από https://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=40869

Piscator, E. (1980). *The political theatre* (H. Rorrison, Trans.). Methuen Drama.

Rancière, J. (2015). *Ο χειραφετημένος θεατής* (Α. Κιουπκιολής, μτφ.). Αθήνα: Εκκρεμές. (Πρωτ. έκδ. 2008)

Reinelt, J. (2009). «The promise of documentary» στο A. Forsyth – Ch. Megson (επιμ.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present,* (pp. 6-23). Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

ISSN: 2945-0144

Μαριάνθη Καλύβα

Είναι απόφοιτος του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, θεατρολόγος και διδάκτωρ του Πανεπιστημίου Πατρών. Για 30 χρόνια διδάσκει στην Εκπαίδευση του Ν. Αιτωλοακαρνανίας και είναι μέλος της Καλλιτεχνικής Επιτροπής Μονολόγων του Δήμου Αγρινίου και του Μαθητικού Φεστιβάλ Θεάτρου. Ως ηθοποιός, έχει συμμετάσχει σε παραστάσεις για ενήλικες και για παιδιά, ενώ παράλληλα έχει ασχοληθεί και με την εκπαίδευση ενηλίκων.

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

Ριζωματικές συνάψεις και θέατρο ντοκουμέντο: *50 χιλιόμετρα αρχείων* των Rimini Protokoll

Αναστασία Λιώρη

Περίληψη: Η εργασία συνεισφέρει στην επιστημονική σκέψη δημιουργώντας συνδέσεις μεταξύ του θεάτρου ντοκουμέντο και σύγχρονων φιλοσοφικών θέσεων και θεωρήσεων. Εξετάζει τη λειτουργία του θεάτρου ντοκουμέντο στην πολλαπλότητα των κοινωνικοπολιτικών πεδίων και πλαισίων εκεί όπου το τεκμήριο, η μαρτυρία και το αρχείο λειτουργούν ως δραματουργική ύλη. Με οδοδείκτες πλέγματα εννοιών των Deleuze και Guattari—πολεμική μηχανή, λείος/ραβδωτός χώρος, γραμμές φυγής, ρίζωμα—προτείνεται μια εννοιολογική χαρτογράφηση της μετατόπισης από την αναπαράσταση στην παράσταση-ενεργοποίηση: από το αρχείο ως δομή ταξινόμησης και εξουσιαστικών ραβδώσεων προς το αρχείο-συμβάν, τη συνάντηση και την ανασύνθεση. Η προσέγγιση δοκιμάζεται μέσα από το case study της περιπατητικής περφόρμανς των Rimini Protokoll *50 χιλιόμετρα αρχείων*, όπου η αστική διαδρομή, η τεχνολογική διαμεσολάβηση (smartphone/GPS/ακουστικά) και η χωρική εμπλοκή του/της θεατή μετασχηματίζουν το ντοκουμέντο σε ενσώματη, κριτική διαδικασία. Ο θεατής-συμμετέχων συμπεριλαμβάνεται ως μάρτυρας, συν-παραγωγός νοήματος ενεργοποιώντας δυναμικές αντίστασης, διανοίγοντας ρωγμές στο καθεστώς της «αυτονόητης» μνήμης, ορατότητας, αντίληψης.

Λέξεις-κλειδιά: *Θέατρο ντοκουμέντο, ριζώματα, πολεμική μηχανή, Deleuze & Guattari, Rimini Protokoll*

Μεταξύ τεκμηρίων-ντοκουμέντων και φιλοσοφικών εννοιών

Το θέατρο ντοκουμέντο (documentary theatre)[1] (Ζώνιου, 2017, σ. 2) αναδύεται στις ευρωπαϊκές σκηνές με τις σκηνοθετικές συνθέσεις, μαρτυρίες και αναζητήσεις του Vsevolod Meyerhold και συγκεκριμένα με την παράσταση: *Η γη σε αναβρασμό*.[2] (Braun, 1979, σ. 192-193). Ο Erwin Piscator, ήδη από τη δεκαετία του 1920, αντιλαμβάνεται το θέατρο ως πολιτική και πολεμική

[1] Στη βιβλιογραφία απαντάται και ως θέατρο της τεκμηρίωσης· εφάπτεται, συναντιέται ή τέμνεται με ειδολογίες όπως: το εθνόδραμα (ethnodrama), το αυτολεξεί θέατρο (verbatim theatre), το θέατρο της πραγματικότητας (reality-based theatre), το θέατρο της μαρτυρίας (theatre of witness), το μη-μυθοπλαστικό θέατρο (non-fiction theatre) και το θέατρο του γεγονότος (theatre of fact) στο Ζώνιου (2017, σ. 42-43).

[2] Για να σχηματιστούν τα κείμενα της παράστασης *Η γη σε αναβρασμό* δημιουργήθηκε μία δραματουργική ομάδα εργασίας με αποστολή τη συλλογή και αξιολόγηση των πολιτικών δεδομένων (αυτών που ίσχυαν όταν ετοιμαζόταν η παράσταση). Η παράσταση αποτέλεσε ένα μαζικό θέαμα βασισμένο σε επαναστατικά γεγονότα, που συνέβησαν στην πολιτική σκηνή όπου αναπαραστάθηκαν: στρατιώτες, το ιππικό και άλλα στοιχεία που συνδέουν την παράσταση με την επανάσταση. Ανέβηκε μπροστά σε δεκάδες χιλιάδες θεατές ως η «αναγκαία» παραγωγή του επαναστατικού θεάτρου. Με τα χρήματα που κέρδισε από την παράσταση ο σκηνοθέτης και παραγωγός αγόρασε ένα πολεμικό αεροπλάνο, του έδωσε το όνομά του, Meyerhold και το έθεσε στην υπηρεσία του Κόκκινου στρατού ενάντια στο καθεστώς (Braun, 1979, σελ. 192-193).

μηχανή (Jomaron, 2009, σ. 32).[3] Με τη χρήση χειροποίητων πλακάτ, αναρτημένων αποκομμάτων εφημερίδων, βίντεο προβολών αρχειακού υλικού και καταγγελτικής αισθητικής, προσεγγίζεται το νέο είδος θεάτρου, όπου το τεκμήριο αναλαμβάνει δραματουργικό ρόλο. Το πρωτοποριακό πολιτικό και αισθητικό περιεχόμενο των παραστάσεων του Piscator, επηρέασαν τον Bertolt Brecht, εισηγητή της αποστασιοποίησης, της σκηνικής πολιτικοκοινωνικής κριτικής: το κοινό καλείται να πάρει αποστάσεις από τον μύθο και επικείμενες, λανθάνουσες ή υποδόριες ταυτίσεις που αυτός προκαλεί και να αναπτύξει κριτική σκέψη. Μεταπολεμικά, το έργο του Peter Weiss *Η Ανάκριση* (1965) ορίζει τις ιδρυτικές συντεταγμένες, στοιχειοθετεί το θέατρο ντοκουμέντο ως θέατρο-φορέας ιστοριογραφικής μνήμης, πολιτικής κριτικής, χωρίς την ενδιάμεση και διαμεσολαβητική σημειωτική και τον υπονοούμενο συμβολισμό (Hornsby, 2017, σσ. 15-16). Χαρακτηριστικό του θεάτρου ντοκουμέντο είναι ότι το ξεκάθαρο και ακατέργαστο κείμενο[4] (Jomaron, 2017, σ. 38) υποσκελίζει τη θέση των συμβόλων και λανθανόντων σημείων και αποδίδει αξία στα αμιγή τεκμήρια ώστε να αναδυθεί το εύρος του μετασχηματιστικού και ροϊκού γίγνεσθαι. Αντίθετα προς τη μυθοπλασία, το θέατρο ντοκουμέντο στηρίζεται σε πραγματικά και ακραιφνή γεγονότα, ζωντανές μαρτυρίες, βιωματικές αφηγήσεις, αρχειακό υλικό, δημόσιους λόγους, και ιστοριογραφικές έρευνες, επιχειρώντας να αναδείξει πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Στόχος δεν είναι μόνο η κατάδειξη και αναπαράσταση της αδιόρατης ή και ορατής πραγματικότητας αλλά η παρέμβαση σε αυτήν, όπως και η ενεργοποίηση των υποκειμένων προς την κοινωνική μετάβαση και το απεδαφικοποιητικό νόημα. Η παρούσα εργασία αρθρώνεται σε δύο διακριτά μέρη. Στο πρώτο μέρος επιχειρούνται συνδέσεις με το φιλοσοφικό έργο των Deleuze και Guattari, κυρίως από τα *Χίλια Πλατώματα*, ενώ στο δεύτερο μέρος παρουσιάζεται η περφόρμανς των Rimini Protokoll.

Στο έργο, *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*: *Χίλια πλατώματα*, οι Gilles Deleuze και Felix Guattari, διανοίγουν έναν ερμηνευτικό και αναλυτικό χώρο πολλαπλοτήτων και εννοιών, συνδέοντας καίρια φιλοσοφικά και κοινωνικοπολιτικά εργαλεία με τις ίδιες ερμηνευτικές ατραπούς όπου κινείται και το θέατρο ντοκουμέντο. Οι έννοιες της πολεμικής μηχανής (machine de guerre/ creative, nomadic force),[5] των γραμμών φυγής (lignes de fuite/ lines of flight),[6] των

[3] Αναφορά στην παράσταση *Ε χοπ ζούμε*, σε σκηνοθεσία Piscator: «η παράσταση ενσωματώνει … το φιλμ, με αποσπάσματα από ταινίες που δείχνουν τη φρικαλεότητα του πολέμου: επιθέσεις με φλογοβόλα όπλα, πυρπολημένες πόλεις, κομματιασμένα πτώματα» (Jomaron, 2009, σ. 32).

[4] Η Jomaron αναφέρει: «το δραματικό φιλμ επεμβαίνει στην εξέλιξη της δράσης, εκεί όπου το θέατρο χάνει χρόνο με εξηγήσεις και διαλόγους… τα στρατεύματα εξεγείρονται, πετούν τα όπλα τους, ξεσπάει η επανάσταση, ένα αυτοκίνητο περνάει με μια κόκκινη σημαία…» (Jomaron, 2009, σ. 32). Ενδεικτικά, το φιλμ αποτελεί μορφή ακατέργαστου κειμένου καθότι η εικόνα αφηγείται γεγονότα που πυροδοτούν άμεσα τόσο την αντίληψη και πρόσληψη όσο και τη σκέψη του θεατή. Επίσης, ο λόγος των συμμετεχόντων είναι ένας λόγος μη λογοτεχνικός, ατομικός και ενίοτε ενικός.

[5] Οι δύο φιλόσοφοι ορίζουν την έννοια της πολεμικής μηχανής με πολλαπλές αναφορές σε όλο το κεφάλαιο της Πραγματείας νομαδολογίας. Ενδεικτικά αναφέρουμε διατυπώσεις που αφορούν και συμπλέουν με το θέατρο ντοκουμέντο, όπως η πολεμική μηχανή που «εμφορεί μια ριζική απειθαρχία, μια εκ νέου αμφισβήτηση της ιεραρχίας, ένα διαρκή εκβιασμό για εγκατάλειψη και προδοσία της κρατικής επιβολής» (Deleuze και Guattari, 2017, σσ. 440-450). Επίσης, «...μία καλλιτεχνική, επιστημονική, ιδεολογική κίνηση μπορεί να είναι μία δυνητική πολεμική μηχανή, καθώς αυτή η κίνηση χαράσσει ένα πλάνο σύστασης, μία δημιουργική γραμμή φυγής. Ένα χώρο μετατόπισης σε σχέση με ένα καταγωγικό φύλλο» (Deleuze και Guattari, 2017, σσ. 520-521).

[6] Η γραμμή φυγής μπορεί να σκιαγραφηθεί ως μια απρόσμενη συμβατική ή και αντισυμβατική αποδέσμευση και διάρρηξη της καθεστηκυίας τάξης και οργάνωσης. Μια εναντίωση στις κυρίαρχες μορφές πάσης φύσεως επικαθορισμού της ταυτότητας και κοινωνικής αναπαράστασης του υποκειμένου,

λείων χώρων (espaces lisses/ smooth spaces)[7] και των ριζωμάτων (Deleuze και Guattari, 2017, σ. 254, 267, 283), κρίνονται έννοιες που αποκωδικοποιούν, ξεκλειδώνουν και εμπλουτίζουν τόσο τη θεωρία, όσο και την πρακτική του θεάτρου ντοκουμέντο.

Ειδικότερα τα ρίζωματα (rhizomes) ως φιλοσοφικός και κοινωνικοπολιτικός όρος, αλλά και φιλοσοφική έννοια, προσομοιάζονται τοπολογικά με τις κινήσεις και απολήξεις των ριζών ενός δέντρου. Αυτή η κίνηση, δεν αφορά την κεντρική ρίζα του φυτού, στην οποία αναφέρονται, συχνά, οι φιλόσοφοι, αλλά στα ριζίδια που απλώνονται άναρχα και πολλαπλά προς απροσδιόριστες και αγεωγράφητες κατευθύνσεις. Η έννοια του ριζώματος συνδέεται με τις πολλαπλές διακλαδώσεις και συνάψεις (Synapses/ Connections) που το θέατρο ντοκουμέντο δημιουργεί και παράγει μεταξύ των τεκμηρίων και των θεατών. Οι απολήξεις και τα επιτελέσματα δεν είναι εκ των προτέρων προβλεπόμενα, και αυτό είναι πολύ σημαντικό, και αναμενόμενα αλλά τελούν σε καθεστώς μεταβατικού γίγνεσθαι και απεδαφικοποίησης. Έτσι ενισχύουν την πολεμική μηχανή και τις γραμμές φυγής, κατά τη μεταφορά και μετωνυμία τους στο κοινωνικό πεδίο και το σκηνικό και παραστασιακό γίγνεσθαι.

Πορίσματα της πραγματείας νομαδολογίας: πολεμική μηχανή και θέατρο ντοκουμέντο

Σε μεταφορικό, μετωνυμικό και συνεκδοχικό επίπεδο, η πραγματεία της νομαδολογίας (Deleuze και Guattari, 2017, σ. 510)[8] όπως αναπτύχθηκε από τους Deleuze και Guattari, βρίσκει εφαρμογές στο χώρο του θεάτρου ντοκουμέντο: η έννοια της πολεμικής μηχανής (Deleuze και Guattari, 2017, σ. 440, 446) ξεπηδά είτε συντεταγμένα ή άναρχα από τα κοινωνικά ριζώματα και μορφώματα ενώ δύναται να ανατρέψει συστήματα επιβολής εξουσίας και κανονικοποίησης.[9] Η πολεμική μηχανή ορίζεται ως σύστημα στο οποίο οι έννοιες: *ραβδώσεις*, *λείοι χώροι*, *εντασιακότητες*, *γραμμές φυγής*, αποτελούν εννοιολογικά εργαλεία. Συντάσσεται ως μηχανή διεκδίκησης, άρσης των αδικιών. Εμφορείται από ένα αέναο γίγνεσθαι, ετερογένειες και ετερότητες, εγκολπώνει το απειροελάχιστο και το ανεπαίσθητο, τα περάσματα των ορίων σε μια διαρκή παραλλαγή. Η πολεμική μηχανή δρα στην επιφάνεια του λείου χώρου: του ανοικτού, μη κανονικοποιημένου πεδίου όπου οι σχέσεις ροής, έντασης και γίγνεσθαι έχουν ανάγκη να πάρουν

ένα άνοιγμα προς ένα αέναο γίγνεσθαι, αλλά και μια επιστροφή προς την προ-ατομικότητα. Ο όρος συγκλίνει με τον όρο σώμα χωρίς όργανα που εμπνέεται από την αρτωική ανάγνωση του Deleuze, δηλαδή όταν το θέατρο της σκληρότητας αναδύει ένα σώμα χωρίς την οργάνωση που επικαθορίζουν τα όργανά του. Αυτό δημιουργεί γραμμές φυγής προς μια νέα πραγματικότητα βιώματος. Δηλαδή, γραμμές φυγής από τη σκηνή του θεάτρου της σκληρότητας προς το σώμα χωρίς όργανα.

[7] Ο λείος χώρος σε αντιδιαστολή με τον ραβδωτό χώρο των θεσμικών χαράξεων, σκιαγραφεί και στοιχειοθετεί ένα χώρο χωρίς προκαθορισμένη ιεραρχία, μια ασαφή οριοθέτηση, όπου οι σχέσεις, οι ταυτότητες, οι αναπαραστάσεις βρίσκονται σε ένα διαρκές ριζωματικό γίγνεσθαι. Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, ο λείος χώρος αφορά εκείνες τις θεατρικές και εργαστηριακές πρακτικές που αποδεσμεύονται από την κανονιστική οπτική.

[8] Η πραγματεία νομαδολογίας, ως όρος, είναι άμεσα και έμμεσα διαπλεκόμενος με την πολεμική μηχανή. Η πολεμική μηχανή αφορά την εναντίωση στις πάσεις φύσης εξουσιαστικές δυνάμεις που καθορίζονται από τις αυτοκρατορίες και τα σύγχρονα κράτη, ενώ οι νομάδες είναι οι συλλογικότητες που αντιτίθενται στις εξουσιαστικές ρυθμίσεις των πολεμικών μηχανών. Συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο με τίτλο: *Πραγματεία νομαδολογίας: η πολεμική μηχανή*, στοιχειοθετείται η πολεμική μηχανή σε όλο το εύρος της. Συμπληρωματικά, το θέατρο ντοκουμέντο και τα επιτελέσματα του διασπείρονται, εξομοιώνονται με τη δυνητική πολεμική μηχανή, ακριβώς, γιατί έτσι αντιτίθεται στα συστημικά και συστηματικά συστήματα εξουσίας. (Deleuze και Guattari, 2017, σ. 510).

[9] Η αντίταξη στα συστήματα επιβολής εξουσίας συνδέεται, εξ ορισμού, με τον πυρήνα του θεάτρου ντοκουμέντο.

τον λόγο και να αντισταθούν σε ό,τι επιβάλλεται, είτε άμεσα είτε έμμεσα, από τους απρόσωπους μηχανισμούς εξουσίας. Αντιστέκεται στις ραβδώσεις κάθε επιβολής όπως αυτής του βίαιου κρατικού μηχανισμού, των εξουσιαστικών, εν γένει, μηχανισμών, της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων. Είναι γεγονός πως δεν πρόκειται για μια κυριολεκτική μηχανή αλλά για μια έννοια, ανοικτών οριζόντων, μη ιεραρχημένων πεδίων· ενός τοπο-γεωγραφικού συστήματος[10] όπου με βάση την επιφάνεια της μεταφορικής δράσης της μηχανής ορίζεται το ύψος και το βάθος.[11] Στη σύγχρονη εποχή, οι λείοι χώροι εκδηλώνονται εκεί όπου, αναδύεται η αλλαγή: στις αναφομοίωτες καταστάσεις, στα περιθώρια των πόλεων, στα σημεία όπου η κανονικότητα και οι εξουσιαστικοί φορείς ραβδώνουν την εμπειρία, αλλά δεν την καταστέλλουν, δηλαδή στους ραβδωμένους χώρους κατά Deleuze και Guattari. Εκφάνσεις της ράβδωσης των λείων χώρων εντοπίζονται, στις κοινωνικές ανακατατάξεις, στους μετασχηματισμούς, στα ακτιβιστικά κινήματα, στις αντισυμβατικές θεατρικές ομάδες στα ρηξιγενή μουσικά σχήματα, στην κοινωνική δικτύωση διακίνησης ιδεών, πληροφοριών και δεδομένων, στις κοινότητες παραγωγής λογισμικού ανοιχτού κώδικα και, βέβαια, στο θέατρο ντοκουμέντο. Με άλλα λόγια, για τον Πεφάνη, οι λείοι χώροι είναι «ευλύγιστοι χώροι, ανοιχτοί στις μεταμορφώσεις, στις αλλαγές και τα συμβάντα… έκκεντροι χώροι εντασιακών στιγμών…» (Πεφάνης, 2013, σ. 276). Οι πολεμικές μηχανές μπορεί να κινούνται στο ίδιο επίπεδο εδαφικοποίησης, αλλά ως αντίρροπα διανύσματα· παραδείγματος χάριν, οι παρακρατικοί μηχανισμοί αφενός δρουν ενάντια στις προοδευτικές δυνάμεις, αφετέρου ενάντια στο ίδιο το κράτος, καθώς εγκολπώνονται οφέλη. Συνιστούν όψεις της σύγχρονης πολεμικής μηχανής, καθότι έχουν εκείνα τα στοιχεία που ικανοποιούν τα αξιώματα που θέτουν οι δύο φιλόσοφοι: έχουν μεταβλητότητα, δεν είναι ιεραρχικά οργανωμένες, δημιουργούνται από ριζώματα, σχεδιάζουν γραμμές φυγής, ανήκουν στο γίγνεσθαι του μειονοτικού, απεδαφικοποιούνται (Πεφάνης, 2018, σσ. 202-205) ή εδαφικοποιούνται ταχύτατα ραβδώνοντας τον λείο χώρο. Γενικότερα, οι εκφάνσεις του μειονοτικού και της διαφορετικότητας αποτελούν στόχο ένταξης και αφομοίωσης από τον κρατικό μηχανισμό, όπως το βλέπουμε στον σχεδιασμό προγραμμάτων για την ένταξη των μειονοτικών ομάδων ή της στήριξης και ενίσχυσης ρηξικέλευθων καλλιτεχνικών ομάδων ώστε να αποσοβείται η διάρρηξη της καθεστηκυίας τάξης. Στο εφαρμοσμένο πεδίο, η ενσώματη μνήμη και η κοινωνική φαντασία διανοίγουν γραμμές φυγής: εκφάνσεις παραστασιακών εφαρμογών στη σκηνή της αναπαράστασης, στο έξω του

[10] Ειδικότερα, η έννοια της πολεμικής μηχανής συστήνεται από τρία αξιώματα· από αυτά απορρέουν θεωρήματα ή προβλήματα αλλά και εννέα προτάσεις ή πορίσματα κατά τη θέσμιση των δύο συγγραφέων των *Χιλίων πλατωμάτων* Deleuze και Guattari (2017, σσ. 431-522). Η πολεμική μηχανή αντιμάχεται, τίθεται απέναντι από τα εξουσιαστικά συστήματα. Μπορεί να μην είναι κυριολεκτική μηχανή, ή κυριολεκτικά πολεμική, αλλά είναι αντιμέτωπη με τις εξουσιατικές εκφράσεις όπως είναι και το θέατρο ντοκουμέντο. Τα περιεχόμενα της έννοιας της πολεμικής μηχανής είναι μεταφορικά και μετωνυμικά. Ειδικότερα, στους Deleuze και Guattari, άρεσε πολύ η μεταφορική, η συνεκδοχική και λογοτεχνική χρήση του λόγου, αν και το τελικό νόημα είναι κατά το δυνατόν απολογοτεχνικοποιημένο. Και αυτό είναι πολύ συνηθισμένο στη γαλλική σκέψη. Ο Λακάν, ως σημαντικός εκφραστής της ασυνείδητης ροής της γλώσσας έκανε εκτεταμένη χρήση αυτών των σχημάτων και τροπών του λόγου.

[11] Η έννοια της επιφανείας, του ύψους και του βάθους, εδράζεται τόσο στην επιφάνεια των Στωικών φιλοσόφων, όσο και στη σύλληψη του Nietzsche για τη γένεση της τραγωδίας, αφορμάται δε από τον πλατωνισμό. Το ύψος αφορά το απολλώνειο στοιχείο ενώ το βάθος το διονυσιακό. Θα λέγαμε πως στο ύψος τοποθετείται το ιδεατό, το ανώτατο, το θείο, το πλατωνικό, η πλατωνική φιλοσοφία, το απολλώνιο, το απρόσωπο εκλεγμένο κράτος, ενώ στο βάθος η σκέψη των προσωκρατικών φιλοσόφων, τα ασυνείδητα μορφώματα, το διονυσιακό, ο κανιβαλισμός, η ασύνειδη ή συνειδητή αιμομιξία, το ανοίκειο, η βιωμένη ετερότητα (Deleuze, 2021, σ. 53, 223, 227).

δρόμου· εκεί όπου ο θεατής μετατρέπεται σε συμμέτοχο και ο μάρτυρας σε δημιουργό όπως καταδεικνύεται στην παράσταση *50 χιλιόμετρα αρχείων*.

Case study: Rimini Protokoll: *50 χιλιόμετρα αρχείων*

Οι παραπάνω θεωρήσεις ενεργοποιούν στοχασμούς περί του θεάτρου ντοκουμέντο και μπορεί να λειτουργήσουν ως έναυσμα απεδαφικοποίησης και κριτικού αναστοχασμού. Η διάκριση μεταξύ λείου και ραβδωτού χώρου δεν αποτελεί μόνο φιλοσοφική, θεωρητική και αφαιρετική έννοια, αλλά βρίσκει απτή εφαρμογή στις σύγχρονες μορφές θεάτρου που αναμετρώνται με την κανονικότητα και στην προκειμένη το θέατρο ντοκουμέντο. Στην περίπτωση των Rimini Protokoll, η ίδια η ονομασία της συλλογικότητας Protokoll συνδέεται, με τον τεχνολογικό και ψηφιακό κόσμο ως μορφή αντίστασης. Αντίστοιχες περιπτώσεις έχουμε δει στο έργο του Erwin Piscator αλλά και στο πνεύμα του Vsevolod Meyerhold, όπου η βιομηχανική και τεχνολογική αισθητική δεν είναι μόνο βιομηχανική αλλά ούτε και μόνο αισθητική. Είναι ένας τρόπος να ανεβαίνει κανείς στη σκηνή με τη φαρέτρα του γεμάτη ιδεολογία, υλικότητα, τεχνική, τεχνολογία και τις συνάψεις αυτών με το αισθητικό μέρος, με την τέχνη, εν γένει.

Με σταθερή πορεία και προοπτική συνέπεια οι Rimini Protokoll, η γερμανική θεατρική κολεκτίβα, φέρνει στην επιφάνεια αθέατες πτυχές της πραγματικότητας που ασκούν πολυπαραγοντικές μεθόδους για να συλληφθούν και να ανιχνευθούν περιβάλλοντα, καταστάσεις, πραγματικότητες, ιστορικές και συλλογικές μνήμες. Και όλα αυτά συμβαίνουν στην περφόρμανς εξωτερικού χώρου που δόθηκε στο Βερολίνο τον Ιούνιο του 2011. Πρόκειται για την performance-walk των *50 χιλιομέτρων αρχείων,*[12] στο κέντρο της πόλης του πρώην Ανατολικού Βερολίνου και συγκεκριμένα, στην πλατεία Alexanderplatz. Η περφόρμανς ντοκουμέντο στηρίχθηκε στα στρώματα του αρχειακού υλικού της Stasi, της μυστικής υπηρεσίας της Λαϊκής Ανατολικής Γερμανίας, κατά την περίοδο του Ψυχρού πολέμου, μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, όπως αυτό διαμορφώθηκε μετά από τη ψηφιοποίηση του πρωτογενούς υλικού (Beyes & Steyaert 2013, σ. 1455). Η περφόρμανς συνδέει το βιωμένο παρόν των συμμετεχόντων-θεατών με τον ιστορικό χωροχρόνο. Το ηχητικό αρχειακό υλικό, συνδυάζεται με τους ήχους της σύγχρονης πόλης του Βερολίνου, τις ανακρίσεις και τα βασανιστήρια των αντιφρονούντων και τη σωματική διάβαση ή περιδιάβαση των συμμετεχόντων-θεατών. Οι συμμετέχοντες-θεατές έλαβαν από τη γραμματεία του θεατρικού οργανισμού ένα smartphone με ενσωματωμένο GPS, για τον ακριβή εντοπισμό της γεωγραφικής θέσης, ψηφιακά ακουστικά και φυσικούς χάρτες για την πλοήγηση στην πόλη. Το επεξεργασμένο ηχητικό υλικό, αποθηκεύτηκε στις κινητές συσκευές που παρέλαβαν οι συμμετέχοντες. Οι καταχωρημένες οδηγίες προσανατόλιζαν το κάθε υποκείμενο θεατή: που θα εστιάσει την προσοχή του, το σώμα και το βλέμμα του κατά την περιδιάβαση των αστικών χώρων. Υποδεικνύονταν οι τόποι των βασανιστηρίων, όπως: πρόταση-υπόδειξη να στρέψει το βλέμμα του σε ένα συγκεκριμένο παράθυρο στο δεύτερο όροφο ενός ψηλού κτηρίου της πλατείας. Εντός του δωματίου και στη συγκεκριμένη ιστορική συνθήκη συνέβαιναν ανακρίσεις και βασανιστήρια. Οι συνδυασμοί των ηχητικών σημείων που ακούγονταν από τα ηχεία: ανακριτικοί διάλογοι, αρνήσεις, σπαραγμοί, βόγγοι, κραυγές, ουρλιαχτά, αλλά και η γειτνίαση και διάβαση στους φυσικούς χώρους και ήχους της πόλης, δημιούργησαν μια περφόρμανς ντοκουμέντου εκρηκτικής ζωντανότητας (Beyes & Steyaert,

[12] Η σκηνοθεσία έγινε από τους: Helgard Haug, Stefan Kaegi και Daniel Wetzel, παραγωγή: Deutschlandradio Kultur και Rimini Apparat, συμπαραγωγή με: Hebbel am Ufer, Βερολίνο. https://www.rimini-Protokoll.de/website/en/project/50-aktenkilometer

2013, σ. 1455). Η ενεργοποίηση της ιστορικής συνείδησης, της φαντασίας του προσωπικού βιώματος και συναισθήματος του θεατή, δυνητικά, στοχοθετεί προς την αναδιαμόρφωση και επαναπλαισίωση της ιστορικής αντίληψης και συνείδησης του ίδιου του εαυτού. Ενώ η αφήγηση, εντός του αστικού χάους της πόλης, λειτουργεί εδαφικοποιητικά, αναπάντεχα έρχονται τα ηχητικά σημεία ως ρεφρέν ανώμαλων σημείων και σπάνε την κανονικότητα, μετασχηματίζουν την εμπειρία του θεατή. Οι αναπάντεχες, βίαιες ή συναισθηματικές φωνές από τα αρχεία της Stasi διαρρηγνύουν το ηχητικό έδαφος της αφήγησης. Οι οδηγίες του GPS και ο ρυθμός της αφήγησης ως επαναλαμβανόμενα μοτίβα -ρεφρέν-[13] που ραβδώνουν την εμπειρία του θεατή, λειτουργούν ως γραμμές φυγής που απελευθερώνουν τον θεατή από την παθητική ακρόαση και τον ωθούν σε κριτική σκέψη και ενσώματη μνήμη. Στα *50 χιλιόμετρα αρχείων*, η θεατρική υλικότητα μετασχηματίζεται στο μεταίχμιο του βιώματος μεταξύ οικείου και ανοίκειου. Οι εικόνες συνηχούν, συντονίζονται, επαναπλαισιώνονται με το αρχειακό υλικό, αναπροσαρμόζουν τη σκέψη, τη φαντασία, τη γνώση καθώς οι συμμετέχοντες κινούνται στην πόλη, στο μεταίχμιο του χώρου και του χρόνου.

Στα *50 χιλιόμετρα αρχείων*, λαμβάνουν χώρα και βρίσκουν άμεση συσχέτιση και παραλληλισμό οι διαπιστώσεις του Rancière (Rancière 2018, σ. 72) για την απογραφή, το παιχνίδι και τη συνάντηση,[14] ως θεατρικές πρακτικές. Επιπλέον, τίθεται από τον Rancière το ερώτημα: υπάρχει η ανάγκη να σκεφτόμαστε την τέχνη ταυτόχρονα ως δύναμη αυτονομίας, αυτοσυντήρησης και ως δύναμη αναχώρησης και αυτομεταμόρφωσης (Rancière, σ. 170); Στο καίριο αυτό ερώτημα, οι ενδεχόμενες απαντήσεις μπορεί να διανοίξουν νέες οδούς σκέψης για έναν τρόπο ζωής που διαρκώς ανανεώνεται, ένα συνεχές γίγνεσθαι με καθαρές γραμμές φυγής, με αποδοχή των πολλαπλοτήτων. Το θέατρο ντοκουμέντο καθώς εντρυφεί, εν γένει, στο αρχειακό υλικό, στο υλικό της μαρτυρίας, της καταγγελίας, της εκμυστήρευσης, του ψυχικού πόνου των υποκειμένων, κάνοντας χρήση είτε προηγμένων, είτε παρωχημένων τεχνολογιών, συμβάλλει στην υλοποίηση αισθητηριακών προσλαμβανουσών του συμμετοχικού θεατή. Το θέατρο ντοκουμέντο, λειτουργεί ως χώρος ανοιχτής εαυτότητας στο μεταβατικού γίγνεσθαι· ένας τόπος που αποδομεί και ανασυγκροτεί, αέναα και επαναληπτικά τα τεκταινόμενα.

Συνοπτικά περί ροών και συνάψεων

Το θέατρο ντοκουμέντο ως χώρος κοινωνικής διερεύνησης, ενδυνάμωσης, πολιτισμικής και πολιτικής αντίστασης μπορεί να συνδεθεί με την ίδια τη φιλοσοφία των ριζωμάτων: της πολεμικής μηχανής, του λείου χώρου και των γραμμών φυγής που πραγματεύονται οι Deleuze και Guattari: ενός ανοιχτού πεδίου χωρίς επικαθορισμένες ιεραρχίες, όπου κάθε υποκείμενο μπορεί να υπάρξει μέσω της επαπλαισίωσης του βιώματος αποσείοντας τις κανονιστικές ραβδώσεις. Το θέατρο ντοκουμέντο μπορεί να διαμορφώσει εκφράσεις κοινωνικοπολιτικής δημιουργίας αλλά και να δημιουργήσει ένα χώρο απείθαρχου γίγνεσθαι. Μια μηχανή που κινείται εκτός των θεσμικών ραβδώσεων και επιβολών, εκτός κανονικοτήτων, διεκδικώντας έναν χώρο και τρόπο όπου το σώμα, η φωνή, σκέψη και η εμπειρία ξεφεύγουν από τις κοινωνικές

[13] Το ρεφρέν σχετίζεται με τη διάρρηξη του χρόνου και κατά συνέπεια της αντίληψης του τόπου «Ο χρόνος δεν υπάρχει ως μια a priori μορφή, αλλά το ρεφρέν είναι η a priori μορφή του χρόνου, που κατασκευάζει κάθε φορά διαφορετικούς χρόνους» (Deleuze & Guattari, 2017, σ. 428)

[14] Πράγματι, η παράσταση περιέχει όλα εκείνα που θέτει ο φιλόσοφος και αφορούν το γίγνεσθαι της περφόρμανς, «από τη διπλή αποστολή της απογραφής, η πολιτική/πολεμική αποστολή της κριτικής τέχνης τείνει να μετασχηματιστεί σε κοινωνική/κοινοτική αποστολή» (Rancière, 2018, σ.76).

αναπαραστάσεις και αποκτούν αυτονομία. Η πολεμική μηχανή, αντιτιθέμενη στους κρατικούς μηχανισμούς, μπορεί να αποδομεί, να αναδομεί και να ανασυνθέτει τους κοινωνικοπολιτικούς επικαθορισμούς εν μέσω μετασχηματισμών: από την προσωπική μαρτυρία προς το συλλογικό βίωμα, τη συλλογική τέχνη και μαρτυρία ως πράξη αντίστασης και δημιουργίας. Και αυτό επιχειρώντας συνδέσεις μεταξύ του γίγνεσθαι της παράστασης των Rimini Protokoll 50 χιλιόμετρα αρχείων με φιλοσοφικούς όρους και έννοιες των Deleuze και Guattari, όπως η πολεμική μηχανή, ο λείος χώρος, η γραμμή φυγής, Η φιλοσοφική έννοια των ριζωμάτων σε συσχετισμό με τον κοινωνικοπολιτικό μετασχηματισμό, τα συλλογικά μορφώματα και τις κοινωνικές διεκδικήσεις, αναδεικνύονται στη δυνητικότητα τους με μορφές κοινωνικής αντίστασης, συλλογικής μνήμης και απεδαφικοποιητικής κριτικής.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Beyes, T., Steyaert, C., (2013). Strangely Familiar: The Uncanny and Unsiting Organizational Analysis, *Organization Studies, Sage journals*. Τόμος, 34, Τεύχος, 10, σελ. 1445–1465. Διαθέσιμο σε https://doi.org/10.1177/0170840613495323 [Προσπελάστηκε 25 Νοεμβρίου 2025].

Braun, E., (1979). Meyerhold: A revolution in theatre. United Kingdom: Eyre Methuen.

Deleuze, G. & Guattari F., (2017). *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια: Χίλια πλατώματα.* (Β. Πατσογιάννης. Μετ.). Αθήνα: Πλέθρον. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1980).

Deleuze, G. (2021). *Λογική του νοήματος*. (Κ. Μπουντάς. Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές. (Το πρωτότυπο εκδόθηκε το 1969).

Jomaron, J., (2009) *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας*. Β΄ τόμος (Δ. Κωνσταντινίδης. Μετ.). Αθήνα: University studio press.

Hornsby, R. A. (2017) *An investigation into theatre directing processes used with verbatim theatre*. Department of Literature, Film and Theatre Studies, Essex: University of Essex.

Ζώνιου, Χ. (2017). Παραστάσεις θεάτρου-ντοκουμέντο με νέους, εφήβους, παιδιά και μη επαγγελματίες ενήλικες: ένας πρακτικός οδηγός για εμψυχωτές. *Θέατρο και εκπαίδευση*. Τεύχος, 18, σελ. 42-49. Διαθέσιμο σε https://theatroedu.gr/Portals/0/main/images/stories/files/Magazine/%CE%A418/T18_Gr%20%CE%96%CF%8E%CE%BD%CE%B9%CE%BF%CF%85.pdf?ver=2019-11-01-100636-337 [Προσπελάστηκε 25 Νοεμβρίου 2025].

Piscator, E. (1965). Από την τέχνη στην πολιτική. Ο στόχος σε βάρος της αισθητικής. (Π. Μάρκαρης. Μετ.) *Θέατρο*. Τεύχος 21, Μάιος - Ιουν. σελ. 11-17.

Πεφάνης, Γ. (2013). *Φαντάσματα του θεάτρου: σκηνές της θεωρίας ΙΙΙ.* Αθήνα: Παπαζήσης.

Πεφάνης, Γ. (2018). *Θεατρικά Bestiaria: Θεατρικές και φιλοσοφικές σκηνές της ζωτικότητας*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, (S. Corcoran. Μετ.). Λονδίνο: Continuum International Publishing Group.

Rancière, J. (2018). *Δυσφορία στην αισθητική*, (Θ. Συμεωνίδης. Μετ.). Αθήνα: Εκκρεμές.

Rimini Protokoll (2025). *50 kilometres of files: A walk-in Stasi radio play*. [on line]. Διαθέσιμο σε https://www.rimini-Protokoll.de/website/en/project/50-aktenkilometer [Προσπελάστηκε 25 Νοεμβρίου 2025].

Αναστασία Λιώρη

Η Αναστασία Λιώρη είναι απόφοιτη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και τελειόφοιτη, με την ειδίκευση Δραματουργία και παράσταση, στο Μεταπτυχιακό πρόγραμμα του ίδιου τμήματος. Επίσης, είναι απόφοιτη του Τμήματος Ψυχολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου, της Δραματικής Σχολής του Διομήδη Φωτιάδη και του Τμήματος Μηχανικών Ηλεκτρονικών Υπολογιστικών Συστημάτων του Πανεπιστημίου Δυτικής Αττικής. Ασχολείται με την ψηφιακή και διαδικτυακή τέχνη, έχει διδάξει και σκηνοθετήσει εφηβικές-μαθητικές παραστάσεις και επετειακές σχολικές εκδηλώσεις ενώ τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα στρέφονται περί της φιλοσοφίας και της ψηφιακότητας του θεάτρου. Εργάζεται στη δημόσια εκπαίδευση ως θεατρολόγος (ΠΕ91.01) και καθηγήτρια πληροφορικής (ΠΕ86).

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

ISSN: 2945-0144
Τεύχος 7, Δεκέμβριος 2025

Μετά τη σκηνή: το ίχνος του σύγχρονου θεάτρου ντοκουμέντο στον χάρτη της παγκόσμιας δραματουργίας

Μάρθα Μπουζιούρη

Περίληψη: Το παρόν άρθρο εκκινεί από έναν εύλογο προβληματισμό – το γεγονός πως το αποτύπωμα του θεάτρου ντοκουμέντο ως αυθύπαρκτου θεατρικού έργου δεν εγγράφεται ισότιμα στον χάρτη της παγκόσμιας δραματουργίας – προκειμένου να φωτίσει τις ειδικές συνθήκες δημιουργίας και τις ιδιαιτερότητες μιας πολυσχιδούς, διαρκώς εξελισσόμενης θεατρικής περιοχής. Σε αυτή την κατεύθυνση, κινείται με αναστοχαστικό πνεύμα στον άξονα δύο αντιθετικών εννοιών – της «εφημερότητας» και της «διαχρονικότητας» – έχοντας ως ερευνητικό δεδομένο πως η πλειονότητα των δραματουργιών του πραγματικού του 21ου αιώνα επιδεικνύουν εξαιρετικά γρήγορα αντανακλαστικά - γράφονται σχεδόν την ίδια ώρα που γράφεται και η Ιστορία.

Το άρθρο επισημαίνει τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου θεάτρου ντοκουμέντο που εντείνουν την εφημερότητά του, μεταξύ των οποίων α. τα ρευστά όρια και ο μη σαφής διαχωρισμός των δημιουργικών ρόλων και β. ο βιωματικός χαρακτήρας του, απόρροια προσωπικών σχέσεων, οικειοποιήσεων και επιτελέσεων εκτός σκηνής.

Τα ερωτήματα που διατρέχουν το παρόν κείμενο είναι προϊόν οντολογικών και δεοντολογικών αναστοχασμών μέσα από τη βιωματική μου εμπειρία (σκηνοθέτρια-δραματουργός θεάτρου ντοκιμαντέρ), και αντανακλούν τις ηθικές, μεθοδολογικές και δημιουργικές προκλήσεις που συνεπάγεται η μεταγραφή του *πραγματικού* σε δραματουργικό υλικό και ακολούθως σε σκηνική επιτέλεση.

Λέξεις-κλειδιά: *θέατρο ντοκουμέντο, δραματουργίες του πραγματικού, εφημερότητα, βιωματικότητα, ευαλωτότητα, συγγραφικό ίχνος, επιτελεστικό ίχνος, εκδόσεις*

Θέατρο ντοκουμέντο: η σχέση του με την *ιστορία* και η ίδρυση του Διεθνούς Δικτύου Θεάτρου Ντοκιμαντέρ

Σε μία πρόσφατη τοποθέτησή του, ο Δημήτρης Δημητριάδης, μιλώντας για την καθοριστική ιστορικότητα της δραματουργίας, αναφέρει πως «τα θεατρικά έργα είναι εκβλαστήσεις του καιρού τους».[1] Αν συμφωνήσουμε πως το εκάστοτε ιστορικό παρόν επικαθορίζει το θεατρικό έργο – όπως και κάθε άλλο έργο τέχνης – καθιστώντας το «αλύτρωτα δέσμιο της εποχής του», θα αντιληφθούμε πως η παραπάνω παραδοχή αυξάνει σε ένταση όταν η συζήτηση μεταφερθεί σε

[1] Δημητριάδης, Δ. Δραματουργία και Σκηνοθεσία. *LIFO*. 3 Μαρ. 2020. Διαθέσιμο σε https://www.lifo.gr/stiles/dramatoyrgia-kai-skinothesia-toy-dimitri-dimitriadi [Προσπελάστηκε 19 Οκτ. 2025]

μια ειδικότερη δραματική περιοχή: αυτή του θεάτρου ντοκουμέντο. Πρόκειται για ένα πολυσχιδές θεατρικό πεδίο που αναφέρεται με διαφορετικούς ορισμούς – θέατρο ντοκουμέντο, θέατρο τεκμηρίωσης, θέατρο του πραγματικού, θέατρο ντοκιμαντέρ κ.α[2]. – γεγονός που αναδεικνύει τη διαρκώς εξελισσόμενη, πολύμορφη και γοητευτικά διαφεύγουσα φύση του. Στον 21ο αιώνα, όπου οι μεταδραματικές αναζητήσεις προσανατολίζουν αναπόφευκτα (και) το θέατρο ντοκουμέντο στην υποκειμενικότητα της ανθρώπινης εμπειρίας, τους σύνθετους μηχανισμούς της μνήμης (Martin 2010), αλλά και σε νέες εννοιολογικές περιοχές όπως η βιωματικότητα, η θραυσματικότητα και η συλλογικότητα-συνδημιουργία (Fischer-Lichte, 2013; Lehmann, 2006), διαφαίνεται η τάση για διεύρυνση των ορίων και για δημιουργική επιμόλυνση προσεγγίσεων, εργαλείων και αφηγηματικών-σκηνικών πρακτικών.

Επιστρέφοντας στο ζήτημα της συνύφανσης του θεάτρου με την ιστορική στιγμή-συγκυρία, σημαντικό μέρος του θεάτρου ντοκουμέντο του 21ου αιώνα γράφεται την ίδια ώρα που γράφεται και η Ιστορία. Το θέατρο στο οποίο αναφέρομαι – των ζωντανών ανθρώπων και όχι των τεκμηρίων, των πολιτειακών και συναισθηματικών αντανακλαστικών και όχι της αρχειακής έρευνας – είναι «αποτέλεσμα της κρίσης της κουλτούρας εντός της οποίας δημιουργείται» (Filewood, 1987, σελ. 117). «Αντιπροσωπεύει μια προσπάθεια να δώσει σχήμα και να θυμηθεί την πιο εφήμερη ιστορία» (Martin, 2010, σ. 17), καταπιανόμενο με κρίσιμα ή/και επείγοντα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, διακυβεύματα ή γεγονότα του παρόντος ή του πρόσφατου παρελθόντος, τα οποία «διαμορφώνουν το τοπίο της ζωής των ανθρώπων» (ο.π. σ. 17). Βρίσκεται δε σε ανοδική τροχιά, τόσο με ποιοτικούς όσο και ποσοτικούς όρους, σε βαθμό που – όπως εύστοχα σημειώνει η Ζωή Βερβεροπούλου στην, εμπεριστατωμένη μελέτη της *Το Σύγχρονο Θέατρο του Πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματουργίες του 21ου αιώνα*. – αποτελεί «καλλιτεχνική τάση (reality trend), απότοκη της ανάγκης της σύγχρονης θεατρικής δημιουργίας να επαναπροσδιορίσει και να συσφίξει τους δεσμούς της με τον κόσμο, μέσα από την αναδιαπραγμάτευση με την Ιστορία, την πολιτική, το εξωθεατρικό γίγνεσθαι» (Βερβεροπούλου, 2023, σελ. 24-25).

Την παραπάνω καλλιτεχνική τάση, ή ανανέωση του ενδιαφέροντος γύρω από το σύγχρονο θέατρο ντοκουμέντο, έχουμε αρχίσει να αναγνωρίζουμε και να συζητάμε και στην Ελλάδα εδώ και μια δεκαετία. Γιατί γνωρίζει τόσο μεγάλη άνθηση *τώρα*; Γιατί όλο και περισσότεροι δημιουργοί στρέφονται σε αυτό; Ποια ζητήματα αγγίζει και ποια εργαλεία αξιοποιεί; Ποιους αφηγηματικούς και παραστατικούς δρόμους προτείνει; Ποιους αφορά, τελικά, και ποιο θα είναι το ίχνος του στο μέλλον; Τα παραπάνω κεντρικά ερωτήματα στάθηκαν η κινητήρια δύναμη για την ίδρυση του Διεθνούς Δικτύου Θεάτρου Ντοκιμαντέρ[3] (ΔΔΘΝ) /

[2] Αναφορικά με την πληθώρα των ορισμών και τις κατηγοριοποιήσεις του, βλέπε τη μελέτη του Johnny Saldaña, (2011). *Ethnotheatre: Research from Page to Stage* (1st ed.). Abingdon, Oxon and New York: Routledge.

[3] Το ΔΔΘΝ επέλεξε τον διεθνή όρο “documentary theatre”, αποδίδοντάς τον στα ελληνικά ως “θέατρο ντοκιμαντέρ”, αντί για το “θέατρο ντοκουμέντο”. Ειδολογικό απότοκο της δεκαετίας του ’60, στον απόηχο των τραυμάτων του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου, του Ολοκαυτώματος και της επακόλουθης αποκήρυξης της απολιτικής μυθοπλαστικής δραματουργίας, το θέατρο ντοκουμέντο αποτελεί μια πολύτιμη παρακαταθήκη. Ωστόσο, σήμερα δημιουργεί, αφενός, την προσδοκία μιας απόλυτης αλήθειας επί σκηνής, και αφετέρου παραπέμπει στα υλικά τεκμήρια αυτής της αλήθειας (ντοκουμέντα, τεκμήρια, αποδείξεις), αφήνοντας εκτός κάδρου τους περίπλοκους, συχνά αντιφατικούς και οπωσδήποτε υποκειμενικούς τρόπους με τους οποίους κατανοούμε και συνδιαμορφώνουμε την πραγματικότητα. Η υιοθέτηση του όρου “θέατρο ντοκιμαντέρ” από το ΔΔΘΝ αντανακλά την καταγωγική σχέση του είδους με τον κινηματογράφο και παράλληλα αναδεικνύει τον *άνθρωπο* ως πρωταγωνιστή της ιστορίας. Το ΔΔΘΝ δεν διεκδικεί την

International Network of Documentary Theatre (INDT) το 2020. Η πρωτοβουλία του ΔΔΘΝ αντανακλά την προσδοκία να θεμελιωθεί ένας δυναμικός τόπος έρευνας, συνάντησης και δημιουργικής ανταλλαγής γύρω από το θέατρο ντοκιμαντέρ: γύρω από την αναγκαιότητα, την αισθητική, τη δεοντολογία, τη μεθοδολογία, τις θεματικές του αλλά και τις προκλήσεις που αυτό συνεπάγεται.[4] Μεταξύ άλλων, στα πέντε χρόνια λειτουργίας του, το ΔΔΘΝ καταπιάνεται συστηματικά με τη χαρτογράφηση του οικείου θεατρικού πεδίου εκκινώντας από την Ελλάδα και στρέφοντας την προσοχή του, εκτός από την Ευρώπη και τις Η.Π.Α, σε πολιτισμικές ζώνες ενδιαφέροντος έξω από το δυτικό παράδειγμα (π.χ. Δυτική Ασία, Βόρεια Αφρική, Νοτιοανατολική Ευρώπη κ.α.). Μια τέτοια στόχευση εκπορεύεται από το έλλειμμα αντιπροσωπευτικής πρόσβασης σε / εξοικείωσης με μη δυτικές δραματουργίες, ανοίγοντας παράλληλα, μια μεγαλύτερη, πολιτικά οριοθετημένη συζήτηση που αφορά σε ζητήματα κινητικότητας, προσβασιμότητας, καθώς και πολιτισμικής συνάφειας, οικειοποίησης και διαπίστευσης των καλλιτεχνών.

Όψεις και θεματικές του σύγχρονου θεάτρου ντοκουμέντο

Η άτυπη αλλά συστηματική χαρτογράφηση που επιχειρεί το ΔΔΘΝ έχει προσφέρει μια σειρά από ενδιαφέροντα ερευνητικά δεδομένα, όπως η διάκριση ανάμεσα σε «ζητήματα» (causes) ή «γεγονότα» (cases) ως προς τα θέματα που διαπραγματεύονται τα θεατρικά έργα, και το εύρος της ιστορικής τους «απόστασης». Σε αυτήν την κατεύθυνση, σημαντικό μέρος των δραματουργιών του πραγματικού αντανακλούν ζητήματα που φαίνεται να απασχολούν εξίσου, με διαφορετική ίσως αφετηρία, στόχευση ή ένταση, το σύγχρονο θέατρο σε ετερόκλητα πολιτισμικά πλαίσια, διατηρώντας το «σε μόνιμη κατάσταση συναγερμού για όσα συμβαίνουν στον μετακανονικό (post-normal) σύγχρονο κόσμο μας» (Βερβεροπούλου 2023, σ. 126). Όψεις, για παράδειγμα, του προσφυγικού ζητήματος, του ρατσισμού ή της έμφυλης βίας συναντάμε τόσο σε σκηνές του δυτικού όσο και του μη δυτικού κόσμου, από τη Γαλλία μέχρι τη Λατινική Αμερική και από τις Η.Π.Α μέχρι την Αίγυπτο.

Παράλληλα, αναδύονται και τοποειδικές δραματουργίες, σε τοπικό ή περιφερειακό επίπεδο, οι οποίες αντλούν από τις αντίστοιχες ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές συνιστώσες, χωρίς να αποκλείουν τη χρήση μυθοπλαστικού υλικού. Οι τελευταίες συχνά καταπιάνονται με σημαντικά γεγονότα, αξιοποιώντας το θέατρο ως πεδίο αναστοχασμού, αναμόχλευσης της

ορθότητα του όρου, καθώς αντιλαμβάνεται τη ρευστότητα των ορίων και την ανάγκη για διαρκή επικαιροποίηση/επαναπλαισίωση των ορισμών.

[4] Αναλυτικότερα, μέσα από τις δράσεις του, το ΔΔΘΝ (https://documentarytheatre.com/) επιδιώκει:

- την ανάδειξη του ερευνητικού, εκπαιδευτικού και καλλιτεχνικού έργου ανερχόμενων και αναγνωρισμένων δημιουργών του θεάτρου ντοκιμαντέρ
- την εκπαίδευση της νέας γενιάς καλλιτεχνών μέσα από εργαστήρια, masterclasses, προβολές και λοιπές εκπαιδευτικές δράσεις
- την ενίσχυση της δια καλλιτεχνικής - διεπιστημονικής συνεργασίας με συναφή δημιουργικά και επιστημονικά πεδία όπως ο κινηματογράφος, η λογοτεχνία, η κοινωνική ανθρωπολογία κ.ά.
- τη δημιουργία μιας σταθερά αναπτυσσόμενης και πολιτειακά εναργούς κοινότητας γύρω από το θέατρο ντοκιμαντέρ
- την ανάδειξη της Ελλάδας ως ισχυρού και αναγνωρίσιμου πόλου ανάπτυξης της σύγχρονης δραματικής τέχνης.
- την ισχυροποίηση της θέσης του θεάτρου ντοκιμαντέρ στη σύγχρονη δραματουργία μέσα από την αναγνώρισή του ως ισότιμου δραματουργικού είδους.

ιστορικής εμπειρίας και επεξεργασίας του συλλογικού τραύματος, με διαφορετική κάθε φορά ιστορική απόσταση αλλά με κοινό ζητούμενο την *α-λήθεια* ως επίκληση στη μη λήθη. Στην Κύπρο, για παράδειγμα, εντοπίζουμε σημαντικό δείγμα δραματουργιών του πραγματικού με επίκεντρο το πραξικόπημα, την τουρκική εισβολή του '74 και τους αγνοούμενους.[5] Σε χώρες της πρώην Γιουγκοσλαβίας, το επίκεντρο εντοπίζεται στη διαπραγμάτευση του τραύματος του εμφυλίου και της διάσπασης, τα ρευστά όρια ανάμεσα σε θύτες και θύματα, το αγκάθι του εθνικισμού και το εκκρεμές αίτημα της από κοινού αποδοχής της ευθύνης και της συμφιλίωσης.[6] Στις μετά την 11η Σεπτεμβρίου Η.Π.Α., οι δραματουργίες μετατοπίζονται στον απόηχο του τραύματος του τρομοκρατικού χτυπήματος[7], και αργότερα στο «κόστος» του πολέμου κατά της τρομοκρατίας. Στο Μεξικό, το κεφάλαιο των χιλιάδων καταναγκαστικών εξαφανίσεων στη χώρα (Los Desaparecidos), των απαγωγών και της εμπορίας ανθρώπων αποτελεί ανοιχτή πληγή που εξακολουθεί να τροφοδοτεί το σύγχρονο θέατρο.

Ιδιοσυγκρασιακά χαρακτηριστικά του σύγχρονου θεάτρου ντοκουμέντο: επιτελεστική εφημερότητα και βιωματικότητα

Κατά πόσο όμως καθίστανται ανθεκτικές στον χρόνο οι παραπάνω δραματουργίες του πραγματικού; Τι σκηνικό μέλλον έχει το παρόν ή το πρόσφατο παρελθόν για το οποίο μιλούν; Στο σημείο αυτό υπεισέρχεται ένα καθοριστικό χαρακτηριστικό του σύγχρονου θεάτρου ντοκουμέντο: η διαφεύγουσα φύση του, προϊόν της επιτελεστικής εφημερότητάς του. Κάθε παράσταση θεάτρου ντοκουμέντο είναι συνυφασμένη με την ομάδα των συντελεστών που τη δημιούργησε ξεκινώντας από μια λευκή σελίδα. Η οντολογική θνητότητα, η εγγενής εφημερότητα που χαρακτηρίζει το θέατρο ως καλλιτεχνικό είδος στο σύνολό του, εδώ αποκτά μια επιπλέον διάσταση. Το θέατρο (ως ζωντανό θέαμα) δεν επαναλαμβάνεται *δις*, αλλά το ίχνος της *γραφής* του επαναχαράζεται σε νέες σκηνικές - επιτελεστικές απόπειρες. Αντίθετα, το σύγχρονο θέατρο ντοκουμέντο δεν προσφέρει την προοπτική του σκηνικού μέλλοντος μέσα από τη δυνητικότητα ενός επόμενου ανεβάσματος. Είναι ελάχιστες οι εξαιρέσεις όπου μια παράσταση επαναλαμβάνεται από νέες δημιουργικές ομάδες, με χαρακτηριστικότερη ίσως την περίπτωση του *The Laramie Project* (2000) του αμερικανικού θιάσου Tectonic Theatre Project[8] – έργο που γνώρισε τεράστια επιτυχία και διέρρηξε τα χωροχρονικά και ειδολογικά σύνορά του.

Η απουσία επανάληψης είναι συνισταμένη μιας σειράς παραγόντων που αφορούν στις ειδικές συνθήκες δημιουργίας του θεάτρου ντοκουμέντο. Συνδέεται πρωτίστως με τα ρευστά

[5] *Οι Γυναίκες Επιστρέφουν* (2022) της ομάδας ΣΕΖΟΝ Γυναίκες, *Τούλα* (2024) του Διομήδη Κουφτερού.

[6] Χαρακτηριστικά δείγματα συναντάμε στο έργο σκηνοθετών όπως ο Bobo Jelčić και ο Oliver Frljić, και συγγραφέων όπως ο Jeton Neziraj και η Biljana Srbljanović.

[7] Για τις επιπτώσεις της 11ης Σεπτεμβρίου στη θεατρική δραστηριότητα των σκηνών των Η.Π.Α, βλ. το άρθρο του περιοδικού *American Theatre*, 9/11: America's Theatre Respond. 1 Νοε 2001. Διαθέσιμο σε https://www.americantheatre.org/2001/11/01/9-11-americas-theatre-respond/ [Προσπελάστηκε 30 Οκτ. 2025]

[8] Το *The Laramie Project* βασίζεται στην αληθινή ιστορία του Matthew Shepard, ενός νεαρού ομοφυλόφιλου άνδρα που, τον Οκτώβριο του 1998, ξυλοκοπήθηκε βάναυσα και αφέθηκε να πεθάνει στο Laramie του Wyoming. Η άγρια δολοφονία του Shepard οδήγησε στην αναγνώριση των εγκλημάτων μίσους (hate crimes), ενώ το *The Laramie Project* εξελίχθηκε σε ένα από τα πιο πολυπαιγμένα έργα στην Αμερική. Έγινε ταινία σε παραγωγή του HBO (2002), ενώ δέκα χρόνια μετά ο θίασος καταπιάστηκε εκ νέου με την υπόθεση, δημιουργώντας το *The Laramie Project: 10 Years Later*. Το έργο είναι εξαιρετικά δημοφιλές κι εκτός συνόρων. Στην Ελλάδα, παρουσιάστηκε το 2020 στο θέατρο Σφενδόνη, σε σκηνοθεσία Άρη Λάσκου.

όρια και τον μη σαφή διαχωρισμό των δημιουργικών ρόλων. Η έρευνα, η δραματουργία, η συγγραφή, η σκηνοθεσία και ενίοτε – όπως στη δική μου περίπτωση – η επί σκηνής παρουσία,[9] πέρα από το γεγονός ότι δεν αποτελούν διακριτά δημιουργικά στάδια αλλά αλληλοεπικαλύπτονται, συχνά υλοποιούνται είτε από έναν/μία δημιουργό ή από ολόκληρη την ομάδα, παραπέμποντας σε συλλογικά μοντέλα συνεργασίας. Οι δημιουργικοί ρόλοι αλληλοτροφοδοτούνται και ρευστοποιούνται σε πιο υβριδικά σχήματα, αίροντας την αντιπαλότητα της πρωτοκαθεδρίας του ενός έναντι του άλλου (βλ. συγγραφέας vs σκηνοθέτη).

Πέραν των υβριδικών δημιουργικών σχέσεων *εντός σκηνής*, η απουσία επανάληψης εντείνεται από τον βιωματικό χαρακτήρα του σύγχρονου θεάτρου ντοκουμέντο, απόρροια των *εκτός σκηνής* προσωπικών σχέσεων, οικειοποιήσεων και επιτελέσεων που προηγούνται της σύντομης ζωής μιας παράστασης. Το θέατρο ντοκουμέντο κυοφορεί μια μακρά και απρόβλεπτη περίοδο έρευνας, συναντήσεων και ανταλλαγών που διαρρηγνύουν τον «τέταρτο τοίχο» και μετατοπίζουν «τους άξονες του θεάτρου του πραγματικού από το τεκμήριο-ντοκουμέντο στην υποκειμενική εμπειρία του συναισθήματος και από το ιεραρχικό λογοκεντρικό μοντέλο σε μια πολυφωνική και θραυσματική ενσώματη δραματουργία» (Μπουζιούρη 2024, σ. 210). Υφαίνεται έτσι μια ιδιοσυγκρασιακή δραματουργία διαλογικής υφής, η σκηνική επιτέλεση της οποίας συχνά περιλαμβάνει πραγματικά πρόσωπα[10] αντί για/εκτός από επαγγελματίες ερμηνευτές.[11] Από τους Βρετανούς και Αργεντίνους βετεράνους του πολέμου των Falklands που μοιράζονται τη σκηνή στο *Minefield*[12] (2016) της Lola Arias μέχρι τις μετανάστριες καθαρίστριες της Αθήνας στην *Καθαρή Πόλη*[13] (2016) των Ανέστη Αζά-Πρόδρομου Τσινικόρη, και από τους νεαρούς απογόνους των Κουβανών comrades που ανασυνθέτουν την ουτοπία της κουβανέζικης επανάστασης στο *Granma*[14] (2019) των Rimini Protokoll μέχρι το μοίρασμα των εμπειριών ανθρώπων με και χωρίς αναπηρία επάνω στο ζήτημα του έρωτα και της αναπηρίας στα *Ερωτευμένα Άλογα*[15] (2019) της Ελένης Ευθυμίου-Ομάδας Εν Δυνάμει, τα παραδείγματα της ανάδειξης του συλλογικού μέσα από το προσωπικό βίωμα και την από σκηνής μαρτυρία-αυτοβιογραφία είναι πολλά και αξιοσημείωτα.

Αλλά, ακόμα και στην περίπτωση της συμμετοχής επαγγελματιών ηθοποιών, η φύση της εμπλοκής τους, διανοητικά και συναισθηματικά, συνηγορεί υπέρ της δυσκολίας επανάληψης μιας

[9] Σκόπιμα αποφεύγω τον όρο «ερμηνεία», ο οποίος παραπέμπει σε υπόδυση χαρακτήρων. Η επιλογή, σε κάποιες από τις παραστάσεις μου (*PIETÀ (2023-2024), Κυανιούχο Κάλιο (2024)*) να πλαισιώσω τους ηθοποιούς ως «η εαυτή μου» αντανακλά την πρόθεση να ξετυλιχτεί το ερευνητικό-βιωματικό νήμα της παράστασης μέσα από μια *behind-the-scenes* οπτική.

[10] Οι Rimini Protokoll εισηγήθηκαν τον όρο "experts-performers" για να περιγράψουν τον τρόπο με τον οποίο εμπλέκουν, αντί για επαγγελματίες ηθοποιούς, ανθρώπους που κατέχουν μια εξειδικευμένη γνώση ή εμπειρία, ως βασικούς συντελεστές (performers) στα έργα τους. Εμπνεόμενη από τους Rimini Protokoll, αλλά μετατοπίζοντας την έμφαση από τη γνώση/εμπειρία στη βιωματικότητα και την υποκειμενικότητα του βιώματος, χρησιμοποιώ τον όρο "experiential performers" (βιωματικοί ερμηνευτές). Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει η έννοια του "ανθρώπου-αρχείου" στην προσέγγιση δημιουργών όπως η Vivi Tellas, η οποία εισηγήθηκε τον όρο "Biodrama".

[11] Υπάρχει και ο τρίτος δρόμος της "διπλής ιδιότητας": του ηθοποιού που φέρει την ιστορία του / θραύσματα της βιογραφίας του επί σκηνής, όπως συμβαίνει σε αρκετές από τις παραστάσεις του Milo Rau, π.χ. *Hate Radio* (2011).

[12] https://lolaarias.com/minefield/

[13] https://www.onassis.org/el/whats-on/clean-city

[14] https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/granma-posaunen-aus-havanna

[15] https://www.endynamei.com/eroteymena-aloga

παράστασης από νέα ομάδα αφού οι πρωτότυπες σκέψεις, τα συναισθήματα, τα ηθικά διλήμματα και οι προβληματισμοί που γεννά η ερευνητική- δημιουργική διαδρομή αποτελούν συχνά αναπόσπαστο κομμάτι του καλλιτεχνικού έργου βρίσκοντας τη θέση τους στη σκηνή, με τον ίδιο τρόπο που ο εθνογράφος είναι *παρών* στο κείμενο που γράφει. Η *κρίση της αναπαράστασης* (Clifford & Marcus, 1986), προϊόν της πολιτισμικής κριτικής, διαποτίζει και το σύγχρονο θέατρο ντοκουμέντο, το οποίο ενεργοποιεί «διεργασίες ενδοαμφισβήτησης που επιτρέπουν στο είδος να επιβιώνει και να εξελίσσεται, επειδή ακριβώς μπορεί να αρθρώνει επί σκηνής τις αμφιβολίες του και την (αυτό)κριτική του» (Βερβεροπούλου, 2023, σελ. 132). Πώς θυμόμαστε; Πώς μιλάμε για τον *άλλο*; Πώς διαχειριζόμαστε το τραύμα, τις σχέσεις εξουσίας και τη συνακόλουθη ευθύνη για τις αφηγήσεις που (ανα)παράγουμε; Πόσο ορατοί είμαστε τελικά μέσα σε αυτές τις αφηγήσεις;

Συναφή ερωτήματα βρίσκονται στον πυρήνα των νέων δραματουργιών του πραγματικού, αντανακλώντας τις «δεοντολογικές, μεθοδολογικές και δημιουργικές προκλήσεις που συνεπάγεται η μεταγραφή του πραγματικού σε δραματουργικό υλικό και ακολούθως σε σκηνική επιτέλεση» (Bouziouri 2019, σελ. 97). Οι δραματουργίες αυτής της κατηγορίας, όπως το *Theater with dirty feet*[16] (2008) και το *Who's Afraid of Representation*[17] (2024) του Rabih Mroué, η *Υπόθεση Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του Νερού*[18] (2015) του Ανέστη Αζά ή οι οικείες *Αμάρυνθος* (2018)[19] και *Pietà*[20] (2023-2024), δίνουν πρόσβαση στο *behind-the-scenes*, μετατοπίζοντας τη συζήτηση από την ευαλωτότητα του υποκειμένου στην ευαλωτότητα της εκπροσώπησης, την ευθραυστότητα της μνήμης ή τα όρια της αναπαράστασης της βίας. Καθιστούν ορατές τις ραφές τους, τα τρωτά τους σημεία και τη συναισθηματική θερμοκρασία τους, διανοίγοντας έναν χώρο αμοιβαίας ευαλωτότητας εντός του οποίου ο *εαυτός* προσφέρεται επίσης προς επεξεργασία, αποδομώντας τον ρόλο εκείνου που ζητάει να μάθει για ή επιτελεί από σκηνής *τον πόνο των άλλων* (Sontag, 2003). Πρόκειται για τις στιγμές/ρωγμές εκείνες όπου οι ηθοποιοί/δημιουργοί καταλαμβάνουν τη σκηνή με την ταυτότητα τους, σπάζοντας τον δραματικό χωροχρόνο και τον αφηγηματικό άξονα της κεντρικής ιστορίας με όρους αναπαράστασης – υπόδυσης χαρακτήρων.

Επιπτώσεις στο συγγραφικό του ίχνος και η σημασία της καταγραφής

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, κατά πόσο είναι επομένως δόκιμο ή εφικτό το ανέβασμα ενός έργου θεάτρου ντοκουμέντο από νέους συντελεστές, αποκομμένους από την ερευνητική διαδρομή αλλά και τη βιωματική εμπλοκή που αυτό συνεπάγεται; Γεγονός παραμένει ότι η επιτελεστική εφημερότητά του, ο τόσο σύντομος χρόνος ζωής του, φαίνεται να έχει επίπτωση και στο συγγραφικό του ίχνος. Αλήθεια, πόσο συχνά βλέπουμε στα ράφια των βιβλιοπωλείων ή των βιβλιοθηκών τα θεατρικά κείμενα των παραστάσεων θεάτρου ντοκουμέντο; Ανατρέχοντας στο αρχείο, διαπιστώνουμε πως το αποτύπωμά τους ως αυθύπαρκτων θεατρικών έργων δεν εγγράφεται ισότιμα στον χάρτη της παγκόσμιας δραματουργίας. Τα θεατρικά κείμενα των σύγχρονων παραστάσεων θεάτρου ντοκουμέντο κατά κανόνα δεν εκδίδονται – και δεν εντυπώνονται – ως θεατρικά έργα. Κι εδώ, οι εξαιρέσεις είναι ολιγάριθμες και αφορούν κυρίως

[16] https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/rabih-mroue

[17] https://www.theatredelaville-paris.com/en/spectacles/saison-24-25/theatre/whos-afraid-of-representation

[18] https://aefestival.gr/festival_events/anestis-azas-2015-2/

[19] https://aefestival.gr/festival_events/martha-mpouziouri-2018/

[20] https://nkt.gr/plays/pieta/

σε έργα του παρελθόντος, όπου οι συνθήκες δημιουργίας αλλά και υποδοχής του θεάτρου ντοκουμέντο ήταν διαφορετικές.[21]

Γιατί όμως συζητάμε για το *ίχνος*; Πριν απ' όλα, η απουσία καταγραφής δημιουργεί ένα σημαντικό κενό προσβασιμότητας αναφορικά με τη μελέτη, έρευνα, δημιουργική ή εκπαιδευτική αξιοποίηση του σύγχρονου θεάτρου ντοκουμέντο. Το ίχνος αυτού του πολυσχιδούς, πολύμορφου και δυναμικού θεατρικού είδους δεν περιορίζεται μόνο στο θεατρικό έργο και το τεκμήριο της παράστασής του, αλλά δύναται να συμπεριλάβει το *making of* της δημιουργίας του: την ερευνητική διαδρομή που προηγήθηκε. Ακριβώς επειδή συνδιαλέγεται με τον πραγματικό κόσμο εκεί έξω, καθιστώντας τα όρια της σκηνής του πορώδη, το ίχνος του μπορεί να αποτελέσει ένα εναλλακτικό ιστορικό τεκμήριο. Πρόκειται για ένα θέατρο εφήμερο κι ευάλωτο που, χωρίς να είναι διδακτικό, μας μιλάει για την Ιστορία – όχι την επίσημη, αλλά εκείνη που γράφεται στα περιθώρια της μεγάλης αφήγησης. Επιπλέον, είναι σημαντικό, με θεατρολογικούς όρους, να εντοπίσουμε και να καταγράψουμε το στίγμα ενός διαρκώς εξελισσόμενου είδους και μαζί τις αδυναμίες αλλά και τις δυνατότητές του να ανανεώσει τη δραματική φόρμα και τα περιεχόμενά της, οδηγώντας σε νέους αφηγηματικούς, παραστατικούς και δεοντολογικούς δρόμους.

Οι παραπάνω σκέψεις πυροδότησαν την ιδέα για τη νέα, εξειδικευμένη σειρά εκδόσεων ΘΕΑΤΡΟ DOC – μια πρωτοβουλία του Διεθνούς Δικτύου Θεάτρου Ντοκιμαντέρ σε συνεργασία με την ΚΑΠΑ Εκδοτική. Η σειρά εγκαινιάζεται φέτος (2025) με αναδρομικές εκδόσεις τεσσάρων θεατρικών κειμένων παλαιότερων παραστάσεων και θα συνεχιστεί με νέα, πρωτοεμφανιζόμενα έργα. Ευχόμαστε, κάθε έργο ξεχωριστά και όλα μαζί, να ρίχνουν τους προβολείς σε έναν πιο δίκαιο, συμπεριληπτικό και ανθρώπινο κόσμο.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Βερβεροπούλου, Ζ. (2023). *Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού. Από τις αληθινές ιστορίες στο θέατρο ντοκουμέντο και στις ερευνητικές δραματουργίες του 21ου αιώνα*. Αθήνα: Παπαζήσης.

Bouziouri, M. (2019). 'Dramaturgies of the "other": self-making & sense-making in contemporary documentary theatre'. *FKW: Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 66, σσ. 87–100.

Clifford, J. & Marcus, G. (eds.) (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.

Δημητριάδης, Δ. Δραματουργία και Σκηνοθεσία. *LIFO*. 3 Μαρ. 2020. Διαθέσιμο σε https://www.lifo.gr/stiles/dramatoyrgia-kai-skinothesia-toy-dimitri-dimitriadi [Προσπελάστηκε 19 Οκτ. 2025]

Duberman, M. B. (1964). *In White America*. Boston: Houghton Mifflin.

Filewood, A. (1987). *Collective Encounters: Documentary Theatre in English Canada*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.

Fischer-Lichte, E. (2013). *Θέατρο και μεταμόρφωση: προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*. Μετάφρ. Νατάσα Σιουζουλή. Αθήνα: Πατάκης.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Translated by K. Jürs-Munby. London and New York: Routledge.

[21] Ενδεικτική μνεία σε δύο εμβληματικά έργα, τα οποία γράφτηκαν με απόσταση ενός χρόνου σε Η.Π.Α κι Ευρώπη αντίστοιχα: το *In White America* (1964) του Martin Duberman και το *Die Ermittlung* (*Η Ανάκριση*) (1965) του Peter Weiss. Τα δύο αυτά έργα θέατρου ντοκουμέντο έσπασαν τους κανόνες της επιτελεστικής εφημερότητας και της απουσίας συγγραφικού ίχνους: ανεβαίνουν μέχρι σήμερα από διαφορετικούς θιάσους ανά τον κόσμο, κι έχουν εκδοθεί ως θεατρικά έργα.

Martin, C. (2010). *Dramaturgy of The Real On The World Stage*. New York: Palgrave Macmillan.

Μπουζιούρη, Μ. (2024). 'Από το ιδιωτικό πένθος στη δημόσια επιτέλεση του συναισθήματος: ενσώματες πολιτικές του τραύματος της γυναικοκτονίας', *Σκηνή*, 15, σσ. 198-213.

Saldaña, J. (2011). *Ethnotheatre: Research from Page to Stage* (1st ed.). Abingdon, Oxon and New York: Routledge.

Sontag, S. (2003). *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux. (Παρατηρώντας τον πόνο των άλλων, μετάφρ. Σ. Βελέντζας, Αθήνα: Scripta).

Μάρθα Μπουζιούρη
Είναι σκηνοθέτρια θεάτρου ντοκιμαντέρ, δραματουργός και διδακτόρισσα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας. Είναι επίσης Καλλιτεχνική Διευθύντρια του Διεθνούς Δικτύου Θεάτρου Ντοκιμαντέρ (International Network of Documentary Theatre). Από το 2024 διδάσκει στο προπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών του Τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του ΑΠΘ στο πλαίσιο απόκτησης ακαδημαϊκής εμπειρίας. Η δουλειά της έχει παρουσιαστεί σε οργανισμούς και φεστιβάλ στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Εθνικό Θέατρο, Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, Μπιενάλε της Αθήνας, Μπιενάλε της Βαρσοβίας, Διεθνές Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, Cité internationale des arts, CENTQUATRE, AUB, Warsaw Museum of Modern Art, Chantiers d'Europe - Théâtre de la Ville, Wiesbaden Biennale, Spielart Festival κ.α.).
Στοιχεία επικοινωνίας: E-mail: < bouziourimartha@gmail.com > και
< mbouzio@thea.auth.gr >

ISSN: 2945-0144

Η δ ι ά θ ε σ η ε ί ν α ι δ ω ρ ε ά ν

ψηφιακή έκδοση:
ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ
Ιπποκράτους 13 (εντός στοάς)
5ος όροφος
Τ.Κ. 10679, Αθήνα
www.pesyth.com
contact@pesyth.com

©2025