



Ανακοινώσεις ΠΕΣΥΘ

Άλφα Βήτα Θεάτρου

Παιδεία

Ριχάρδος

DNA

Μήδεια

Μύθοι & Ήρωες

Ερωτευμένος Ποιωνός

Μιχάλης Κακογιάννης

Συνέντευξη Κακουδάκη

Ίνγκμαρ Μπέργκμαν

Συνέντευξη Γάλλιας

Guest Συντάκτης

••••• **ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΤΑΚΤΙΚΗΣ ΓΕΝΙΚΗΣ ΣΥΝΕΛΕΥΣΗΣ 2011**

Την Κυριακή 11 Δεκεμβρίου 2011 και ώρα 16.00μ.μ. θα πραγματοποιηθεί στα γραφεία του Συλλόγου (Κουμουνδούρου 25) η ετήσια Τακτική Γενική Συνέλευση για το έτος 2011.

Σε περίπτωση μη απαρτίας η συνέλευση θα πραγματοποιηθεί χωρίς άλλη πρόσκληση την Κυριακή 18 Δεκεμβρίου και ώρα 16:00 μ.μ.

Τα θέματα ημερησίας διάταξης είναι τα εξής:

- Εκλογή Προέδρου και Γραμματέα Συνέλευσης
- Απολογισμός Δράσεων διετίας απερχόμενου Διοικητικού Συμβουλίου (Ιανουάριος 2010 – Δεκέμβριος 2011)
- Οικονομικός Απολογισμός έτους: Ιανουάριος – Δεκέμβριος 2011
- Κλασικά θέματα
- Αλλαγή χώρου στέγασης του Π.Ε.ΣΥ.Θ.
- Προκήρυξη Εκλογών νέου Διοικητικού Συμβουλίου και Εξελεγκτικής Επιτροπής
- Ορισμός Εφορευτικής Επιτροπής

••••• **ΣΥΣΤΑΣΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ**

Αγαπητοί συνάδελφοι,

Έπειτα από τις εξελίξεις στα θέματα παιδείας θεωρούμε ότι είναι απαραίτητο πλέον να προβούμε σε πιο επιθετικές δράσεις όσο επιθετικά και ακραία είναι όλα όσα ζούμε εμείς σαν κλάδος καθώς και όλη η χώρα. Η υπόθεση της παιδείας πρέπει να γίνει συλλογική υπόθεση για όλα τα μέλη.

Θεωρώντας ότι μόνο αν συμπράξουν και άλλα μέλη του Π.Ε.ΣΥ.Θ. μπορούμε να προβούμε σε πιο αποτελεσματικές αλλά και ολοκληρωμένες ενέργειες σε σχέση με όλα αυτά που ζούμε το τελευταίο διάστημα προχωρούμε στην σύσταση επιτροπής προκειμένου να συνταχθεί υπόμνημα, στόχος του οποίου θα είναι να θέσει όλα τα φλέγοντα ζητήματα του κλάδου μας, να διεκδικήσει και εγγράφως όλα τα νόμιμα δικαιώματά μας, να επιδοθεί σε κάθε ενδιαφερόμενο φορέα καθώς και να δημοσιοποιηθεί μέσω του έντυπου και ηλεκτρονικού τύπου.

Παρακαλούμε τα μέλη του Συλλόγου που ενδιαφέρονται, να το δηλώσουν άμεσα στη γραμματεία του Π.Ε.ΣΥ.Θ. στο info@pesyth.gr.

Το Δ.Σ. του Π.Ε.ΣΥ.Θ.



••••• **ΝΕΟ ΣΕΜΙΝΑΡΙΟ ΜΕΛΗ ΓΙΑ ΤΑ ΜΕΛΗ:**

Παραδοσιακά ομαδικά παιδικά παιχνίδια

Σάββατο 3/11/2011, ώρες 13.00-17.00 (4 διδακτικές ώρες με ενδιάμεσο διάλειμμα)

Η ενότητα στοχεύει α) στην εξοικείωση με τις σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις των παραδοσιακών παιχνιδιών β) στην γνωριμία με εθιμικά παραδοσιακά παιχνίδια που συνδυάζουν την αφηγηματικότητα με τις παιγνιώδεις κατασκευές και γ) στην πρακτική εξάσκηση στην παρατήρηση και καταγραφή ομαδικών παιχνιδιών ως δρωμένων. Η πρώτη διδακτική ώρα καλύπτεται από θεωρητική εισήγηση για τα παιχνίδια κανόνων που εστιάζει ιδιαίτερα στο συμβολικό περιεχόμενο καθώς και τη σημασία που αποδίδουν τα ίδια τα παιδιά στις κεντρικές φιγούρες ορισμένων ομαδικών παιχνιδιών που η δομή τους στηρίζεται στην ανάληψη ενός κεντρικού ρόλου από ένα παίκτη ή μία παίκτρια (π.χ. παιχνίδια που στηρίζονται στην αντίθεση κυνηγού-κυνηγημένου, όπως το κυνηγητό ή η Μάγισσα).

Στις δύο επόμενες διδακτικές ώρες οι συμμετέχοντες θα έχουν την ευκαιρία να εξασκηθούν στην κατασκευή εαρινών εθιμικών παιχνιδιών που συνδέονται με τοπικές παραδόσεις, και συνοδεύονται από τραγούδια, δρώμενα κ.λπ. Στην τελευταία διδακτική ώρα η ενότητα θα κλείσει με βιωματικό εργαστήριο και άσκηση στην καταγραφή παραδοσιακών παιχνιδιών ξεκινώντας από τις εμπειρίες των παιδικών χρόνων των συμμετεχόντων.

Εισηγήτρια:

Κλειώ Γκουγκουλή, Κοινωνική Ανθρωπολόγος

Θα χορηγηθούν βεβαιώσεις συμμετοχής.

Δωρεάν για τα ενεργά οικονομικά μέλη μας

Είσοδος 5 ευρώ για μη μέλη.

Δηλώστε έγκαιρα την συμμετοχή σας στο info@pesyth.gr ή στο 2105229990

**ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΟΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΩΝ**

www.pesyth.gr

Κουμουνδούρου 25  
Αθήνα 10437  
τηλ./φαξ: 2105229990  
email: info@pesyth.gr

Η γραμματεία του Π.Ε.ΣΥ.Θ. δέχεται το κοινό κάθε Τετάρτη, Πέμπτη & Παρασκευή ώρες: 17.00-21.00

**Διοικητικό Συμβούλιο:**

Μαρία Κατριβέ (Πρόεδρος)  
Σπύρος Πετρίτης (Αντιπρόεδρος)  
Ηλέκτρα Μήτσουρα (Γραμματέας)  
Δήμητρα Γρηγορέα (Ταμίας)  
Μαριάννα Βαϊσαμά (Έφορος Δημοσίων Σχέσεων)  
Διονύσιος Ξενάκης (Μέλος)  
Εύη Γιαννοπούλου(Μέλος)

**Γραμματέας:**

Νεόφυτος Παναγιώτου

**Επιμέλεια ΘΕΑΤΡΟ/λόγου (τεύχος 3)**  
Δήμητρα Γρηγορέα

**Συντακτική ομάδα ΘΕΑΤΡΟ/λόγου (τεύχος 3)**

Κατερίνα Θεοδωράτου  
Ηλέκτρα Μήτσουρα  
Χρύσα Μιχαλακίδου  
Ασημίνα Ξηρογιάννη  
Μαρία Σούμπερτ  
Κωνσταντίνα Σοφιάδου  
Αντώνης Τοπάκης  
Μαρία Υφαντή  
Θανάσης Χειμωνάς  
Φώτης Χρυσανθόπουλος

**Σημείωση:**

Τα ενυπόγραφα κείμενα που δημοσιεύονται στο παρόν ενημερωτικό έντυπο, καθώς και οι απόψεις που εκφράζονται σε αυτά δεν σημαίνει ότι εκφράζουν απαραίτητα ούτε ταυτίζονται με τις θέσεις του Π.Ε.ΣΥ.Θ.

**Σχεδιασμός- Εκτύπωση- Παραγωγή:**

Εκδόσεις Ergo  
Υμηττού 265, 116 31 Αθήνα  
Τηλ.: 210 7564 100  
Fax: 210 7564 754  
E-mail: ergopubl@otenet.gr

# Η ΑΛΦΑ-ΒΗΤΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΟΦΙΑΔΟΥ, ΦΙΛΟΛΟΓΟΣ – Νθοποιός.  
ΠΛΕΚΤΡΑ ΜΠΕΣΟΥΡΑ, ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΟΣ – ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΣ.

(εργαστηριακό μάθημα θεατρικής διδασκαλίας της γλώσσας)

**Η** συγκεκριμένη εργαστηριακή πρόταση έχει την ευελιξία να προσαρμοστεί στην εκάστοτε μαθητική κοινότητα. Τα παιχνίδια και οι ασκήσεις ακολουθούν εξελικτική διαδικασία. Δεν εφαρμόζονται σε μία διδακτική ώρα ή σε μία συνάντηση εργαστηρίου. Το εργαστηριακό μάθημα της «Α-Β του θεάτρου» απευθύνεται σε ομάδες παιδιών ηλικίας 4-6 ή 6-8 ετών, με μέγιστο αριθμό συμμετεχόντων παιδιών, ανά ομάδα, τα 16. Με τις ασκήσεις και τα παιχνίδια επιδιώκεται, να έρθουν τα παιδιά, σταδιακά, σε επαφή με την επιλεγμένη γλώσσα διδασκαλίας (η συγκεκριμένη μεθοδολογία εφαρμόζεται και από διδάσκοντες εκμάθησης ξένων γλωσσών), να ασκηθούν στην ανάγνωση και γραφή, να αναπτύξουν τον διάλογο, να αποκτήσουν άνεση στην έκφραση, να μπορούν να συντάξουν προτάσεις και να αποκτήσουν ένα ευρύτερο λεξιλόγιο. Μεθοδολογικά, γίνεται συνδυαστική χρήση μοντέλων μάθησης.

## Α' ΕΠΙΠΕΔΟ: Η ΓΝΩΡΙΜΙΑ

Στάδιο 1.: έκλυση ενέργειας και διαδικασία εκκίνησης ενδιαφέροντος των παιδιών – πρώτη επαφή με το θεατρικό κώδικα (αναπαράσταση – μίμηση).

- παιχνίδια κινητικά: συνοδεία μουσικής χορεύουμε – σταματάμε την μουσική και ζητάμε να μείνουν ακίνητα.
- παιχνίδια κινητικά και παραγωγής ήχων: σταματώντας την μουσική ζητάμε να κάνουν τη φωνή ενός ζώου και μετά από 4-5 επαναλήψεις (για διαφορετικό ζώο κάθε φορά) ζητάμε και κίνηση (προσοχή: δεν λέμε στα παιδιά τι να κάνουν, π.χ. η γάτα γλιύφεται για να καθαριστεί, αλλά αφήνουμε να κάνουν, ό,τι σκεφτούν, και παρατηρώντας τι κάνουν και οι άλλοι, να μιμηθούν και άλλες κινήσεις)

Στάδιο 2.: γνωριμία

- χαιρετάμε με την δυτική χειραψία (δίνοντας το χέρι και κάνοντας χειραψία)
- χαιρετάμε με την δυτική χειραψία και λέμε το όνομά μας
- λέμε το όνομά μας και υιοθετούμε μία διαφορετική χειραψία ή κίνηση
- κρατάμε τη κίνηση και δεν λέμε το όνομά μας κάνουμε κύκλο και ο εμψυχωτής δειχνει κάθε συμμετέχοντα και ζητάει όλοι μαζί να κάνουμε την χαρακτηριστική κίνηση που είχε επιλέξει και να πούμε το όνομά του.
- ολοκληρώνουμε, αφού, όποιος θέλει, κάνει τη χαρακτηριστική κίνησή του και οι υπόλοιποι λέμε το όνομά του.

## Β' ΕΠΙΠΕΔΟ: ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΠΑΝΤΟΜΙΜΑ

1. Άσκηση αλφάβητου

Απαιτούμενα υλικά: το αλφαβητάριο σε μεγάλη πόστερ, κάθε γράμμα και πόστερ. Παίζουμε την αλφαβήτα.

- Δείχνουμε τα πόστερ και καλούμε το κάθε παιδί να ξαπλώσει επάνω τους επιχειρώντας να γεμίσει το σχήμα ενός γράμματος.
- Έπειτα προσπαθούμε με τα σώματά μας να αναπαραστήσουμε τα γράμματα.
- Με ομαδική συνεκφόρηση αρθρώνουμε αρχικά τον ήχο του κάθε γράμματος: α...β...γ...δ... και έπειτα ολόκληρο το όνομα: άλφα ... βήτα ... γάμα ... δέλτα κ.ο.κ.
- Ανακατεύουμε τα γράμματα και ζητάμε από τους μαθητές πρώτα να παραστήσουν το σχήμα και μετά να θυμηθούν και να επαναλάβουν τον ήχο του γράμματος.

Στις επόμενες συναντήσεις, αφού επαναλάβουμε τους ήχους και τα ονόματα των γραμμάτων, περνάμε στις λέξεις.

2. Άσκηση ανάγνωσης.

Απαιτούμενα υλικά: καρτέλες με λέξεις ή και ονόματα παιδιών.

Παίζουμε με τις λέξεις-εξέλιξη του προηγούμενου.

- Χωριζόμαστε σε ομάδες

- Η κάθε ομάδα παίρνει μία καρτέλα
- Φτιάχνει με τα σώματα των συμμετεχόντων τη λέξη
- Τα άλλα παιδιά μαντεύουν τη λέξη ή, ιδανικά, διαβάζουν.

→ Εάν η ομάδα απαρτίζεται από μεγαλύτερα παιδιά, ηλικίας 6-8 ετών που έχουν μάθει να γράφουν και να διαβάζουν, είναι απαραίτητο οι δύο αυτές ασκήσεις (III & IV) να εφαρμοστούν διαδοχικά ώστε να συνδυάσει το παιδί την έννοια με τα γράμματα.

Η άσκηση αποβλέπει στη σωματοποίηση της λέξης και στην οπτικοποίηση των γραμμάτων με τρόπο ενδιαφέροντα, ο οποίος οδηγεί στην κατάκτηση του νοήματος διά της βιωματικής εμπλοκής.

3. Άσκηση παντομίμας – παντομίμα συνδυασμένη με ήχους.

Παίζουμε τις λέξεις παντομιμικά ή και με τη χρήση ήχων – δε χρησιμοποιείται έναρθρος λόγος.

- Το παιχνίδι παίζεται με ομάδες παιδιών. Η συγκρότηση των ομάδων γίνεται τυχαία ή με βάση κάποιο παιχνίδι διαλογής (π.χ. ο εμψυχωτής έχει φτιάξει χρωματιστά σύννεφα με χαρτί – βάζει μουσική, τη σταματά και ζητεί από τα παιδιά να πάνε στο σύννεφο με το χρώμα, που τους αρέσει. Μετά από αρκετές επαναλήψεις, όσα έχουν μείνει σε κάθε σύννεφο, αποτελούν την ομάδα).
- Χρησιμοποιούμε καρτέλες με λέξεις. Το σημασιόμενο της λέξης απεικονίζεται δίπλα στη λέξη. Δίνουμε σε κάθε ομάδα καρτέλες. Η ζωγραφική απεικόνιση βοηθά τους μαθητές να μαντέψουν ή και λίγο να διαβάσουν την λέξη. Σε κάθε περίπτωση αφήνουμε χρόνο στην ομάδα να βρει την λέξη και επιβεβαιώνουμε το αποτέλεσμα της αναζήτησης ή διορθώνουμε και καθοδηγούμε προς την κατανόηση της λέξης.
- Κάθε ομάδα, με παντομίμα και μόνο παντομίμα, «παριστάνει» τη λέξη της – έχουν συμφωνήσει όλοι για την υλοποίηση της ιδέας και έχουν βασιστεί στην καρτέλα τους. Τα υπόλοιπα παιδιά πρέπει να μαντέψουν τι παριστάνεται.

- Εναλλακτικά, η άσκηση γίνεται από μεμονωμένα μέλη της ομάδας.

→ Μπορεί να παιχτεί με κατηγορίες (επαγγέλματα – συναισθήματα – καιρικές συνθήκες – φυσικά φαινόμενα – γεωγραφία) ή και με ήχους (λύπη και κλάμα – θάλασσα και παφλασμός κύματος...)

## Γ' ΕΠΙΠΕΔΟ – ΔΙΑΛΟΓΟΣ ΚΑΙ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟΣ

Η επόμενη βαθμίδα στοχεύει στην ανάπτυξη του διαλόγου και του λεξιλογίου και στην κατανόηση των σταδίων ανάπτυξης ενός διαλόγου. Ακόμη, επιδιώκεται να καλλιεργήσουν οι μαθητές τα εκφραστικά τους μέσα παίζοντας θέατρο.

1. Κλασικοί διάλογοι που αναπτύσσονται σε συγκεκριμένους χώρους και επικοινωνιακές περιστάσεις:

- Στο περίπτερο
- Στο εστιατόριο
- Στον γιατρό
- Σε μαγαζί για να πάρω ένα δώρο για έναν φίλο
- Σε κατάστημα ρούχων
- Στο βιβλιοπωλείο

Δεν χρειάζονται υλικά

- Επιλέγουμε ένα θέμα από τα παραπάνω Αποσαφηνίζουμε το χώρο: μαγαζί υπαίθριου... ή όχι: που είναι η πόρτα... που το ταμείο ... που τα πράγματα...
- Αποσαφηνίζουμε τα στάδια επικοινωνίας. Ορθότερο είναι να συνεργαστεί ο εμψυχωτής την πρώτη φορά με ένα ή δύο παιδιά και στη συνέχεια να εντοπίσει με όλη την ομάδα τις ελλείψεις, π.χ. «μπήκε στο μαγαζί μου αηλιά δεν με χαιρέτισε» ή «έφυγε και δεν πήρε τα ρέστα», «έλεγε ότι πονάει, αλλά γελούσε» ...
- Χωριζόμαστε σε ομάδες και επιλέγουμε τι κάνουμε και ποιο ρόλο αναλαμβάνει ο καθένας.
- Αφού παίξουν όλοι, συζητάμε και τα παίζουμε πάλι με βάση τις παρατηρήσεις ή τις διορθώσεις που έχουμε κάνει εμείς ή οι άλλοι στη σύντομη σκηνή μας.

- Εύθυμη παραλληλία: Είμαι ο κύριος παράξενος, αυστηρός, χαμογελαστός.....κ.ο.κ.
- Ο πελάτης στο μαγαζί και ο επαγγελματίας έχει κάποια ιδιομορφία. Θα πρέπει να είναι λεκτική και πολύ εκφραστική, πχ: μιλάει κάποια τοπική διάλεκτο ή γρήγορα ή αργά, τονίζει τα σύμφωνα ή τα φωνήεντα, μιλάει δυνατά ή χαμηλόφωνα...

3. Βωβός κινηματογράφος:

- Βρίσκουμε θέματα για παντομίμα: μαγαζί – π.χ. «θέλω ένα ακριβό δώρο» ή και καταστάσεις: η μαμά μαλώνει το παιδί γιατί δεν έφαγε το κολατσιό του.
- Για μικρότερα παιδιά (ηλικίας 4-6 ετών):
  - 1) Κάνουμε ζευγάρια.
  - 2) Διαλέγουμε θέματα.
  - 3) Εξηγούμε ότι ο ένας κάνει παντομίμα και ο άλλος λέει λόγια που ταιριάζουν σε αυτό που επιλέξαμε ως θέμα.
  - 4) Ενθαρρύνουμε συνεχώς την ανάπτυξη λόγου.
  - 5) Χειροκροτούμε και περνάμε στο επόμενο ζευγάρι.
  - 6) Σε περίπτωση δυσκολίας αναλαμβάνει ο εμψυχωτής για λίγο έναν από τους δύο ρόλους (ή την παντομίμα ή τα λόγια, όσο το δυνατόν πιο απλά και ξεκάθαρα).
- Για μεγαλύτερα παιδιά (6-8 ετών)
  - 1) Χωριζόμαστε ομάδες: ανά 4 παιδιά.
  - 2) Εξηγούμε ότι 2 παίζουν την παντομίμα και 2 κάνουν τους διαλόγους.
  - 3) Προσμμωνούν τους διαλόγους και κάνουν πρόβα τις κινήσεις.
  - 4) Οι ομάδες παίζουν.

Στην άσκηση αυτή δεν υπάρχει σωστό και λάθος. Ενδιαφέρει να ενισχυθεί το παιχνίδι και η εκφραστικότητα.

4. Κλείσιμο και αποχαιρετισμός: Πρέπει να φύγω...

Εκδοχή σε ζευγάρια:

- Οι μαθητές χωρίζονται σε ζευγάρια.
- Ο πρώτος λέει: πρέπει να φύγω...
- Δεύτερος ρωτά: γιατί;

Συνεχίζει το «γιατί» και η ανατροφοδότηση με λόγους και εξηγήσεις. Αυτό που ενδιαφέρει είναι να βρει ο μαθητής και κυρίως να πει τους λόγους αναχώρησης.

Εκδοχή εμψυχωτή σε ρόλο:

- Ο εμψυχωτής ρωτάει «γιατί», συνεχώς και έναν-έναν
- Τα παιδιά απαντούν
- Αλλάζουμε ρόλους: τα παιδιά ρωτούν τον εμψυχωτή
- Ο εμψυχωτής απαντά.

Αλλάζουμε ρόλους πάλι κατά τον ίδιο τρόπο.

Το εργαστηριακό μάθημα θεατρικής διδασκαλίας της γλώσσας, με τη διατήρηση της ισόρροπης ανάπτυξης των στοιχείων του, οδηγεί στη συνειδητοποίηση εκ μέρους του παιδιού της δύναμης της Γλώσσας και ταυτόχρονα προληπτικά το έδαφος για τη μελλοντική του εξοικείωση με τις Τέχνες.

*\*Το παρόν αποτελεί αναδημοσίευση μέρους της εισήγησης «Η Αλφα-Βήτα του Θεάτρου: Παιδαγωγική Θεμελίωση ενός εργαστηριακού μαθήματος» στο Διεθνές συνέδριο «Τέχνες και Εκπαίδευση: Δημιουργικοί τρόποι εκμάθησης των γλωσσών», 6-8 Μαΐου 2011, Μαρσάλειο Διδακταλείο Δημοτικής Εκπαίδευσης (Αθήνα) που συνδιοργανώθηκε από το Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου του Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης Αθηνών και την Ένωση Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης.*



# Γιουχάρισμα: ένα υποπροϊόν αυταρχικής εκπαίδευσης;<sup>1</sup>

ΝΑΤΑΣΑ ΜΕΡΚΟΥΡΗ<sup>2</sup>

**Γ**ιουχάρισμα, λέξη τόσο κακόηχη όσο και η πράξη που σημαίνει. «Αίσχος! Ντροπή!», «Κατεβείτε απ' τη θυμέλη!» Αυτές και άλλες παρόμοιες –ή και χειρότερες– αποδοκιμασίες ακούγονται κατά καιρούς στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου κατά τη διάρκεια παραστάσεων αρχαίου δράματος. Μακρά η πορεία ανάλογων αντιδράσεων είτε σε ελληνικές είτε σε ξένες παραγωγές στην Ελλάδα.

Τα αρχαία κείμενα και ο χώρος της Επιδαύρου είναι συνηφασμένα με την ιστορία του ελληνικού πολιτισμού. Εκτός, όμως, από σημεία πολιτισμικής αναφοράς, θεωρούνται επίσης ιερά και όσια. Παράλληλα, στη συνείδηση ορισμένων θεατών ο «δόκιμος» τρόπος αναπαράστασης αρχαίου δράματος ταυτίζεται με εκείνον της απλής αναβίωσης από τις αρχές του προηγούμενου αιώνα. Ένα, δηλαδή, παραστασιακό πρότυπο που λειτουργεί με ισχύ αξιωματίας και που συχνά βρήκε μιμητές. Έτσι, παγιώθηκε η άποψη ότι κάθε άλλη σκηνική ερμηνεία είναι εξ' ορισμού λανθασμένη και συνιστά, κατά τη γνώμη πολλών, παραστασιακή αυθαιρεσία ή και ασέβεια. Γενιές και γενιές, λοιπόν, θεατών διαμορφώθηκαν θεατρικά μέσα από μια τέτοια παιδεία, με αποτέλεσμα να μην ανέχονται τη διαφορετικότητα και να την απορρίπτουν άκριτα.

Όμως, το αρχαίο δράμα είναι και παγκόσμια πολιτισμική κληρονομιά. Εκατοντάδες ξένοι ερευνητές διεθνώς ερμηνεύουν τα αρχαία κείμενα, γεγονός που προκαλεί περηφάνια, «υπεροψία και μέθη». Είναι υπερφίαλο, λοιπόν, να διεκδικεί κανείς αποκλειστικότητα στο πώς προσεγγίζεται μέσα από την τέχνη του θεάτρου ένα τέτοιας εμβέλειας πολιτισμικό προϊόν. Το θέατρο, όπως και κάθε άλλη μορφή τέχνης, εξελίσσεται μέσα από τον πειραματισμό και το διάλογο με την καθημερινή πραγματικότητα, διάλογο που προωθείται και μέσα από τις σύγχρονες σκηνοθετικές προσεγγίσεις. Δεν μπορεί να σκεφτώ με ποιο σκεπτικό μια πικρή αποδοκιμασία ή προσβολή παρηγορηθεί θεωρείται δικαίωμα του θεατή, εφόσον όλα αυτά προσγράφονται σε μια «λογοκριτική» παρέμβαση στη δουλειά του σκηνοθέτη. Έπειτα, ο ατεκμηρίωτος χαρακτηρισμός μιας σκηνοθεσίας ως «αδόκιμη» είναι επικίνδυνο αυταρχικός.

Η πρόσληψη των παραστάσεων αρχαίου δράματος από το ελληνικό κοινό, κυρίως μετά το 1974, έχει γίνει αντικείμενο ευρύτατων συζητήσεων και επιστημονικής έρευνας. Στο συνέδριο «Αθηνών Διάλογοι» ο καθηγητής Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ Πλάτωνας Μαυρομούστακος στην εισήγησή του «Ideological Parameters in Reactions to Performances of Ancient Greek Drama at the End of the Twentieth Century» ανέλυσε εύστοχα τις ιδεολογικές παραμέτρους που ώθούν το ελληνικό κοινό να αποδοκι-

μάσει με μεγάλη ένταση σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου δράματος κυρίως στην Επιδαύρο.<sup>3</sup>

Παρατηρείται λοιπόν πρόβλημα στην εκπαίδευση των θεατών. Κατ' αναλογία προς τον επαρκή αναγνώστη, υπάρχει ανάγκη να διαμορφώσουμε τον *επαρκή θεατή*. Το αρχαίο ελληνικό δράμα και οι παραστάσεις του αποτελούν ιδανικό πεδίο από τη μια γιατί είναι οικείο «μάθημα», που όλοι συναντούν στα χρόνια της υποχρεωτικής εκπαίδευσης, έτσι και αρχά, από την άλλη γιατί πρόκειται για προϊόν δημοκρατίας, για λαϊκό θέαμα, κάτι που στις μέρες μας ισχύει τυπικά μόνο για το σύνολο των πραγματικών και δυνάμει θεατών. Τι έχει μεγαλύτερη σημασία: να συρρέουν όλοι στο θέατρο για να δώσουν το «παρών» ή να κατανούν όλοι ό,τι βλέπουν επί σκηνής, άρα να διαλέγονται με το έργο τέχνης; Ακόμα και το πιο απροσπέλαστο.

Ως τώρα έχει γίνει σαφές ότι οι αγκυλώσεις του παρελθόντος και η άγνοια δεν μπορούν να αποτελούν κριτήρια για το σύγχρονο και το μελλοντικό θεατή. Μειζον κεφάλαιο, η γνώση και η παιδεία που προσπατείται για να κρίνει κανείς μια θεατρική παράσταση ως καλλιτεχνικό γεγονός. Το σχολείο λοιπόν καλείται να καλύψει άλλη μια ανάγκη, εφόσον είναι ο βασικός φορέας γνώσης και κοινωνικοποίησης μέσα από την τέχνη και τον πολιτισμό, που θα βοηθήσει στη διαμόρφωση νέων θεατών. Το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, σε επίπεδο σχολικών εγχειριδίων, δίνει την αφορμή αλλά δεν εξασφαλίζει την υλοποίηση, ούτε βέβαια και τη συνέχεια.

Μέθοδοι όπως η βιωματική προσέγγιση του αρχαίου δράματος στο σχολείο είναι αποτελεσματικές. Αδιαμφισβήτητα πλέον, μέσα από την πρακτική του θεάτρου ο μαθητής εκπαιδεύεται στη συλλογικότητα και το διάλογο. Η επαφή με την καλλιτεχνική δημιουργία, ιδίως από την πλευρά του δημιουργού, του παρέχει δρόμους έκφρασης και παρηγορία και στηρίζει τις προτάσεις του. Οι βιωματικές τεχνικές όμως εφαρμόζονται αποσπασματικά, γι' αυτό και συχνά ατελέσφορα. Μαθητικές παραστάσεις αρχαίου δράματος βέβαια παρουσιάζονται ήδη από τη μεταπολίτευση. Όμως πόσοι εκπαιδευτικοί που εμπυχώνουν μαθητικές θεατρικές ομάδες έχουν επιμορφωθεί ώστε να γνωρίζουν τι σημαίνει σκηνική ερμηνεία ενός αρχαίου δράματος, ποια γνώση του θεατρικού κώδικα και της πρακτικής του θεάτρου απαιτεί η προσπάθεια αυτή, προκειμένου η παράσταση να βρεθεί σε γόνιμο διάλογο με τη σχολική κοινότητα, ακόμα και με την ίδια την κοινωνία;

Έπειτα, ενώ στην Ελλάδα είναι άγνωστη γη, στη διεθνή κοινότητα αποτελεί ήδη πεδίο έρευνας: Σε προγράμματα θεατρικής παιδείας, σε εκπαιδευτικούς και μαθητές παρέ-

χεται, μέσα από συστηματική επιμόρφωση, η θεωρητική γνώση και τα εργαλεία, ώστε όλη η εκπαιδευτική κοινότητα να αποκτήσει τα απαραίτητα αισθητικά κριτήρια ανάλυσης και αξιολόγησης μιας παράστασης. Ταυτόχρονα οι ενδιαφερόμενοι παρακολουθούν και ενημερώνονται για την τρέχουσα θεατρική δραστηριότητα. Αυτόνοια προκύπτει ότι ο μαθητής που σήμερα διαθέτει στέρεη θεωρητική γνώση και τα κατάλληλα εργαλεία, εξελίσσεται αύριο σε ψυχραίο θεατή, χωρίς καχυποψία και ιδεολογικά βάρη να συμπαρασύρουν την κρίση του. Και δεν επιτρέπει αυτά τα κριτήρια να πηλαιοκοπούνται από όρους της ηθικής, θρησκευτικής και μη, ή όρους συναισθηματικούς.

Για να συνοψίσουμε, όταν εκπαιδευτικοί και μαθητές συμμετέχουν στην ομαδική καλλιτεχνική διαδικασία, αναπτύσσουν δημοκρατική σκέψη γιατί όλοι εργάζονται με γνώμονα τη δημοκρατική πρακτική. Μαθαίνοντας να ακούει κανείς με νηφαλιότητα, να κατανοεί πλήρως και να αξιολογεί τεκμηριωμένα κάθε πρόταση, εκπαιδεύεται στην υπεύθυνη αντιμετώπιση οποιουδήποτε ζητήματος αφορά την ομάδα, το σύνολο. Η εκπαίδευση της κοινότητας, βέβαια, αποκλείει εξ' ορισμού την προχειρότητα και την επιπόλαιη αντιμετώπιση. Γι' αυτό και οφείλει να βασίζεται σε σοβαρό σχεδιασμό και όχι σε κινήσεις εντυπωσιασμού.

Είναι ενθαρρυντικό το γεγονός ότι ο παραπάνω προβληματισμός σχετικά με τους νέους θεατές αποτελεί μία από τις τέσσερις θεματικές ενότητες του επόμενου παγκόσμιου συνεδρίου για το θέατρο στην Εκπαίδευση. Αν μη τι άλλο, σηματοδοτείται διεθνώς στροφή προς μια εκπαίδευση που επιδιώκει να είναι ουσιαστικά συμμετοχική.

Όσο λοιπόν το θέατρο συνομιλεί με την κοινωνία και η τέχνη συμπορεύεται με την πολιτική σκέψη μέσα στο σχολείο, διδάσκεται ενεργά η δημοκρατία. Η σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος, ένα τρόπος «παίδευσης» των πολιτών σε συνθήκες δημοκρατίας, δε σταματά όταν σβήνουν τα φώτα του θεάτρου. Συνεχίζει να διαλέγεται με τους θεατές – μέλη μιας κοινωνίας. Γιατί οι μαθητές ως νέοι θεατές να αποκλειστούν από νωρίς από αυτή τη συζήτηση, ιδίως σε μια κοινωνία σε κρίση;

<sup>1</sup> Το παρόν κείμενο βασίζεται σε άρθρο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αθήνατζε* (2009), τ.26, 21-3.

<sup>2</sup> Η Νατάσα Μερκούρη είναι φιλόλογος στην ιδιωτική εκπαίδευση (<http://blogs.sch.gr/anmerkouri/>)

<sup>3</sup> Το πλήρες κείμενο στα αγγλικά έχει αναρτηθεί στο ηλεκτρονικό περιοδικό του συνεδρίου <http://www.athensdialogues.org/e-journal/about-the-e-journal> (ενότητα Logos & Art).

## ΡΙΧΑΡΔΟΣ

ΜΑΡΙΑΝΝΑ ΒΛΑΣΣΑΜΑ

**Τ**ο καλοκαίρι προσφέρεται για ταξίδια και ευτυχώς ταξίδια δε σημαίνει πάντα «πιά διακοπές». Ένα ταξίδι μπορεί να γίνει και «εντός των τοίχων», μέσα στην πόλη ή λίγο πιο έξω από αυτή και ως μόνο μέσο για να ταξιδέψεις να έχεις την τέχνη, το κατεξοχήν μαγικό χαλί που σε ταξιδεύει χωρίς να απαιτεί βαλίτσες ούτε να προσφέρει ώρες ξεκούρασης ή περιήγησης. Αντίθετα απαιτεί από το πνεύμα να είναι σε εγρήγορση και από το σώμα να το στηρίξει!

Πάντα θεωρούσα καλή ευκαιρία για ταξίδια τέτοιου είδους το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου. Ο μοναδικός συνδυασμός μιας καλοκαιρινής βραδιάς και της επίσκεψης σε έναν από τους πολλούς και διαφορετικούς χώρους όπου πραγματοποιείται το φεστιβάλ σε συνάρτηση με τη θέαση μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, σίγουρα μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα ταξίδι σε άλλη διάσταση.

Συνήθως οι προσδοκίες είναι αυξημένες από το φεστιβάλ, κάποιες φορές η πραγματικότητα ανταποκρίνεται, άλλες όχι. Είναι γνωστό όμως πως αυτό που μετράει είναι το ταξίδι...

Ταξίδεψα τέσσερις φορές με το φεστιβάλ αυτό το καλοκαίρι σε διαφορετικούς χώρους και κάθε φορά έζησα μοναδικές εμπειρίες, όλες τους αξέχαστες... Ξεκίνησα με «Τους ναυαγούς της Τρελής Ελπίδας» της Αριάν Μνουσκίν και τέλειωσα με τον «Ριχάρδο τον Γ'» σε σκηνοθεσία Σαμ Μέντες. Δε θα αναφέρω τις παραστάσεις που είδα στο ενδιάμεσο, που σίγουρα θα μου μείνουν αξέχαστες αλλά όχι για τους λόγους που πιθανόν θα ήθελαν οι δημιουργοί τους...

Την Αριάν Μνουσκίν την είχα ξαναδεί, οπότε πάνω κάτω ήξερα τι να περιμένω. Τη φαντασία να μη περδύεται με την πραγματικότητα για να προκύψει ένα παραμύθι για μεγάλους. Μια ομάδα καθοδουλημένων και καλογυμνασμένων ηθοποιών, ικανών να νιώσουν και να μεταδώσουν το ρυθμό της παράστασης, που πλαισιώνονταν με επιτυχία

από ένα σκηνικό που χωρίς υπερβολές σκιαγραφούσε την πραγματικότητα ενός ρεαλιστικού παραμυθιού. Ένα παραμύθι όμως που κάποιες φορές έδινε την εντύπωση να πλαταιάζει και μην έχει τέλος και αυτό πιθανότατα ήταν το βασικό τρωτό της παράστασης του Θεάτρου του Ήλιου.

Αυτό που είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο φετινό φεστιβάλ ήταν η εμφάνιση ενός Αμερικανού, αναγνωρισμένου για τις υποκριτικές του ικανότητες, παρόλα αυτά εμπνηρικού ηθοποιού, στην Επιδαύρο, όπου θα υποδύονταν ένα Σαίξπηρικό ήρωα σε ένα έργο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κλειστός χώρος. Ήταν μια παράσταση που μπορούσε να περιμένει πολλά ή και τίποτα!

Η διαδρομή και μόνο να φτάσεις στην Επιδαύρο, αλλά και ο προορισμός αυτός καθαυτός είναι μια εγγύηση πως, άσχετα με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, σίγουρα θα φύγεις από εκεί με κάποιο κέρδος.

Το πρώτο που αντίκριζες μπαίνοντας στο θέατρο ήταν ένα σκηνικό λιτό, σαν η σκηνή να ήταν η σάλα ενός παλιού με πολλούς πόρτες. Μια εικόνα ουδέτερη που τελικά η σκηνοθεσία τη δικαιολογούσε απόλυτα. Το έργο ήταν τοποθετημένο σε ένα φανταστικό χρόνο με στοιχεία από το παρελθόν και από το παρόν. Μια επιλογή εμπνευσμένη και υλοποιημένη τελικά με επιτυχία που υπογράμμιζε τη διαχρονική αξία του έργου. Την ίδια λογική φαίνεται να υπηρετούσαν και τα κουστούμια που παρέπεμπαν στο παρελθόν αλλά η λιτή τους γραμμή επέτρεπε στη φαντασία να τα εναρμονίσει σε οποιοδήποτε χωροχρόνο. Η μεγάλη οθόνη και η «απευθείας σύνδεση» σε «ζωντανή μετάδοση» με το Ριχάρδο που βρισκόταν σε μοναστήρι και προσευχόταν, όταν του πρότειναν και τελικά τον παρακάλεσαν να αναλάβει την εξουσία, αντί να ξενιστεί το θεατή ήταν μία από τις πολύ δυνατές σκηνές της σκηνοθεσίας.

Ο Ριχάρδος ο Γ' του Σαμ Μέντες ήταν ένας άνθρωπος

διπρόσωπος, είρων, δολοπλόκος, χωρίς αισθήματα παρά μόνο με στόχους και όραμα να κατακτήσει το θρόνο και γι' αυτό ήταν ικανός τα πάντα. Η ευφυΐα του μετέτρεπε με ευκολία τη σωματική του αναπηρία σε ένα μέσο εκμετάλλευσης της ανθρωπίνης καλοσύνης. Ήξερε πολύ καλά πως τον έβλεπαν οι άλλοι και μπορούσε εύκολα να τους χειραγωγήσει οδηγώντας πάντα τα πράγματα εκεί που εκείνος ήθελε. Ο Κέβιν Σπέισι τελικά δε άφηνε αμφιβολία πως πάνω στη σκηνή ήταν ο Ριχάρδος.

Άμεσος, χωρίς υπερβολές, συνεπής στο χαρακτήρα του Ριχάρδου κράτησε σε όλη τη διάρκεια της παράστασης το ενδιαφέρον αμειώς. Χειραγωγός και ο ίδιος του κοινού του αντί για τη φρίκη, συχνά προκαλούσε το γέλιο των θεατών με τα ειρωνικά του σχόλια και ένα Ριχάρδο τρομακτικά συνεπή σε ένα χαρακτήρα πολυσύνθετο που εξέπληττε κάθε φορά με την ικανότητά του να κατακτά τους γύρω του.

Στο σύνολό της θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μια πολύ προσεγγμένη δουλειά, αντίξια των αυξημένων απαιτήσεων που προκαλούσαν τα ονόματα των συντελεστών της. Από την άλλη μεριά δεν είμαι σίγουρη αν κέρδισε το στόχισμα του χώρου. Υπήρχαν στιγμές που είχες την αίσθηση πως η ελευθερία που έχει η ματιά του θεατή στο θέατρο της Επιδαύρου δεν ταιριάζει με το σκοτεινό περιβάλλον του Ριχάρδου. Από την άλλη μεριά βέβαια ο Ριχάρδος ήταν απόλυτα ανοιχτός και αληθινός προς το κοινό του...

Ο «Ριχάρδος ο Γ'» ήταν μία παράσταση που ενώ θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πως είχε πολλά σύγχρονα στοιχεία παρόλα αυτά σεβάστηκε τόσο την παράδοση που έφερε το ίδιο το έργο όσο και την παράδοση του χώρου που τη φιλοξένησε. Ενώ χρησιμοποίησε μέσα γνωστά κατάφερε να βρει καινούρια μονοψία και να μείνει στη μνήμη ως ένα ταξίδι που άξιζε να γίνει ...

## Από την κοινότητα στο πρόσωπο: Μια διαδρομή του τραγικού

ΘΕΟΔΩΡΑΤΟΥ ΚΑΤΕΡΙΝΑ

Το ζήτημα των αγνοούμενων από την τουρκική εισβολή παραμένει πηγή ανοιχτή στο σώμα της Κύπρου, πηγή που θρέφει αλλιά δεν κλείνει. Άλλος που διαποτίζει κάθε πτυχή της καθημερινότητας, που βαραίνει κάθε στιγμή, κάθε ανάσα, κάθε βλέμμα· πολλαπλά αισθητό, σ' εμάς που ευτυχήσαμε να μη θυμόμαστε, να είμαστε λίγο παράπλευρα, λίγο «απ' έξω». Μια εκκωφαντική απουσία εσασί «παρούσα», μετέωρη, που παραμονεύει σε κάθε γωνιά. Παρόλα αυτά, ή ίσως ακριβώς γι' αυτό, το κυπριακό θέατρο ελάχιστα φορές έχει καταπιαστεί ουσιαστικά και σε βάθος μ' αυτό το θέμα. Ενώ η ποίηση έχει δώσει συγκλονιστικά δείγματα γραφής (αναφέρω ενδεικτικά τον Κ. Μόντη, τον Κ. Χαραλαμπίδη, το Γ. Χαριτωνίδη και τόσους άλλους) το θέατρο τρέφει ένα είδος ομερτά, ένα κοινό όρκο σιωπής. Με εξαίρεση το αρκετά παλαιότερο *Κυριακάτικο Σκετς* του Γ. Νεοφύτου (1984) και, στην ελληνική επικράτεια, το *Οι Αγνοούμενοι – Μια ενδιαφέρουσα ζωή* του Β. Κατσικονούρη, η ελληνική δραματουργία σιωπά, ενώ η κυπριακή έχει αρκεστεί σε ελάχιστα και ελάσσονα δείγματα εθνικοπατριωτικών μανιφέστων: Συγγνωστή η προσέγγιση αλλιά θνησιγενής. Ποια είναι ωστόσο η αιτία που τόσο λίγες φορές έχει αρθρωθεί ουσιαστικός θεατρικός χαιρετισμός – προσέκρουσε τόσο συχνά στο σκόπελο της πολιτικής ή εθνικοπατριωτικής καταγγελίας. Οι αγνοούμενοι της Κύπρου δεν είναι απλώς θύματα ενός εγκλήματος πολέμου και δεν μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο διαπραγμάτευσης, παρά μόνο, ίσως, σε διπλωματικό επίπεδο. Η γλώσσα της διπλωματίας και των διμερών σχέσεων αριθμεί 1619 αγνοούμενους. Σε υπαρκτικό επίπεδο όμως, με ένα παράξενο τρόπο καθέννας απ' αυτούς περιέχει όλους τους υπόλοιπους, σα να είναι όλοι μαζί ένας, μια ενότητα, και αντίστοιχα καθέννας να είναι όλοι μαζί. Ίσως επειδή το θέμα παραμένει ανοιχτό, «α-τακτοποιητό», όπως αρέσκει να το διατυπώνει η γλώσσα της διπλωματίας, ίσως επειδή, όπως προείπαμε, είναι κάτι περισσότερο από απλώς θύματα πολέμου.

Από την άλλη μεριά, σα να έλειπε ο θεατρικός εκείνος κώδικας που θα κατάφερνε να συνενώσει το κοινό δράμα με την προσωπική τραγωδία καθενός ξεχωριστά σε ένα κοινό λόγο. Γι' αυτό και κάθε απόπειρα θεατρικής καταγραφής – με ευάριθμες όπως αναφέρθηκε εξαίρεσεις – προσέκρουσε τόσο συχνά στο σκόπελο της πολιτικής ή εθνικοπατριωτικής καταγγελίας. Οι αγνοούμενοι της Κύπρου δεν είναι απλώς θύματα ενός εγκλήματος πολέμου και δεν μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο διαπραγμάτευσης, παρά μόνο, ίσως, σε διπλωματικό επίπεδο. Η γλώσσα της διπλωματίας και των διμερών σχέσεων αριθμεί 1619 αγνοούμενους. Σε υπαρκτικό επίπεδο όμως, με ένα παράξενο τρόπο καθέννας απ' αυτούς περιέχει όλους τους υπόλοιπους, σα να είναι όλοι μαζί ένας, μια ενότητα, και αντίστοιχα καθέννας να είναι όλοι μαζί. Ίσως επειδή το θέμα παραμένει ανοιχτό, «α-τακτοποιητό», όπως αρέσκει να το διατυπώνει η γλώσσα της διπλωματίας, ίσως επειδή, όπως προείπαμε, είναι κάτι περισσότερο από απλώς θύματα πολέμου.

Ο Γ. Νεοφύτου στο DNA του, φαίνεται να βρήκε αυτό τον κώδικα. Μέσα από τον παράλληλο μονόλογο μια μητέρας και ενός γιου, με κοινό παρονομαστή το σύζυγο – πατέρα αγνοούμενο, κατορθώνει κάτι πολύ περισσότερο από τη συγγραφή ενός μονοδράματος με θέμα τους Αγνοούμενους: Παραπέμποντας *έμμεσα* – και γι' αυτό πιο καίρια και αποτελεσματικά – στη συλλογική τραγωδία, φωτίζει συνταρακτικά τις προσωπικές διαδρομές των δύο ηρώων, και εν τέλει το τραγικό της ανθρώπινης ύπαρξης, που τείνει να επιβιώνει στη λήθη, αλλιά που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί χωρίς την επίγνωση, που *«θέλει να δε βοηθεί να λησμονήσει»*...

Ο –διφορούμενος– τίτλος DNA περιέχει ήδη αυτή τη διττή αναφορά: Φέρει το σημειολογικό βάρος της επικαιρότητας – μέσω της αποκωδικοποίησης του DNA γίνεται η ταυτοποίηση στον νεκρών- μαζί με το σημειολογικό βάθος της κυτταρικής μνήμης, της ρίζας και της συνείδησης. Για το γιο, που ουσιαστικά δε γνώρισε τον πατέρα του, η διαδικασία ταυτοποίησης λειτουργεί αμφίδρομα: Αρχικά εκπορεύεται από μια εσωτερική ανάγκη να «γνωρίζει», να ξεφυγίσει από την ατομική αμφιβολία προς μια βεβαιότητα έστω και επώδυνη που θα τον λητρώσει, προς μια αλήθεια που θα μοιραστεί με τη μητέρα του, με την αγαπημένη του, με τον κόσμο εν τέλει: σχηματικά να το πούμε, πρόκειται για ένα τελετουργικό ενθλιπτικής,

από «μέσα» προς τα «έξω». Ταυτόχρονα, δρομολογεί μια ανάστροφη πορεία, από έξω προς τα έδον· ο πατέρας του είναι επιτέλους εκεί, απέναντί του, «έξω» απ' αυτόν, και εκείνος, μέσα στον περιορισμένο, οριζόντιο χρόνο της «συνάντησής» τους, καλείται να τον επαναοικειωθεί, να τον εσωτερικεύσει, κάνοντας παράλληλα μια κατάδυση στα βάθη του είναι και της μνήμης. Είναι απίστευτα και αβάσταχτα βαρύς αυτός ο συμπυκνωμένος χρόνος, όπου περικλείονται όλα τα χρόνια της ζωής του, είναι χρόνος κοινωνίας και αυτεπίγνωσης, οδύνης και κάθαρσης, όπου πρέπει να θρηνηθεί και να «θυμηθεί» έναν πατέρα κατ' ουσίαν άγνωστό του κι όμως εσασί παρόντα. Όλη αυτή η περίπλοκη και πολυεπίπεδη διαδικασία, συμβολοποιείται στο συγκλονιστικό στην απλότητα του τελετουργικό όπου ο γιος ψηλαφεί τον πατέρα με τον τρόπο που το έκανε όταν ήταν μωρό.

Της μητέρας η αγωνία, λιγότερο πολύπλοκη και εσωτερικευμένη, περισσότερο συγκεκριμένη και ευθύβρολη, με στόχο και αντίκρισμα ένα «σώμα» αναμνήσεων, δεν είναι γι' αυτό λιγότερο σπαρακτική. Ο μονόλογός της είναι στην πραγματικότητα ένας ατέρμονος διάλογος, ένας διάλογος χρόνων, αιώνων με το απόλυτο αντικείμενο, το οποίο τελεί σε ένα ιδιότυπο καθεστώς απουσίας – παρουσίας, όχι μόνο ως μνήμη, αλλιά –προπάντων– και ως σώμα. Η γυναίκα ζει μια μεταβατική κατάσταση καθαρτηρίου, λίγο πριν την κόλλασση ή τον παράδεισο, ένα καθαρτήριο που ποτέ δε θα οδηγήσει σε καμιά κάθαρση. Μεγαλώνει ερήμην της, ζώντας καθηλωμένη στην ηλικία που είχε όταν εκείνος έφυγε, αρνείται τη ζωή αλλιά αρνείται και το θάνατο, επιλέγοντας την εκκρεμότητα μιας απειλησμένης προσμονής. Ο λόγος της, αποσπασματικός, παλινδρομεί διαρκώς ανάμεσα στο τότε και στο τώρα, στο «πριν» και στο «μετά», ισορροπώντας στο ά-χρονο· τον διατρέχει ωστόσο μια βαθιά εσωτερική αρμονία, που τον κάνει να κυλά σα μουσική, κι ένας απέλπιδος ερωτισμός: εκείνος της στερημένης γυναίκας, που δεν πρόλαβε να γευτεί το ερωτικό αντικείμενο, που δεν έζησε το μέστωμα του πόθου σε ήρεμη, βαθιά αγάπη, που δεν αναπαύτηκε ποτέ στην οικεία, ακύματη γαλήνη της συ-ζύγιας. Το φινάλε του έργου είναι δικαιωματικά δικό της:

*«Ποιος θα μου δώσει εμένα πίσω τα χαμένα μου χρόνια;»*

Ένα απλοϊκό γυναικείο παράπονο, που ξεπηδάδες από τα έγκατα του είναι της, για να μας υπενθυμίσει σφασί ότι, αν η τραγωδία του αγνοούμενου πατέρα είναι για το γιο πορεία από τη λήθη στην επίγνωση, για τη γυναίκα είναι πρώτα και πάνω απ' όλα τραγωδία χρόνου, πορεία από το γραμμικό στον εσωτερικό χρόνο και αντίστροφα, σ' έναν ατέλειωτο, βασανιστικό κύκλο, χωρίς λήτρωση.

Η διπλή αυτή τραγωδία ξετυλίγεται απέρριπτη, σ' ένα λιτό, μεστό, μετρημένο θεατρικό λόγο, χωρίς υπερβολές και δραματικές εκπτώσεις. Η κοινωνική διάσταση του ζητήματος υφίσταται μόνο ως νύξη, ενώ εμφανίζεται δραματικά η υπαρξιακή του πτυχή. Μοναχική είναι η διαδρομή που διανύουν οι δύο ήρωες. Ξένοι απέναντι στις εκάστοτε εξουσίες που έδιναν ηλαστές υποσχέσεις, ξένοι απέναντι σε όσους, όπως αυτοί, συμμετείχαν στις ομαδικές διαμαρτυρίες – όπως αφήνεται να εννοηθεί από το γιο- ξένοι ενίοτε και ο ένας προς τον άλλο. Αυτή η μοναχικότητα όμως, αυτό το στοιχείο του αλλότριου που τους καθορίζει, είναι ακριβώς αυτό που τους καθιστά τόσο οικείους, και που φωτίζει με τόση ενάργεια την αληθινή τραγική διάσταση του προβλήματος των αγνοουμένων, και σε ατομικό και σε συλλογικό επίπεδο.

Ο Γ. Νεοφύτου αρθρώνει ένα θεατρικό λόγο που θέτει αγωνιώδη ερωτήματα, αντί να παράγει προκατασκευασμένες απαντήσεις, που δεν προσφεύγει σε έτοιμα σχήματα, αλλιά πλήθει αληθινά, ζωντανά, πάσχοντα θεατρικά σώματα, που, στη θέση της όποιος βεβαιότητας προτείνει την εκκρεμότητα, όπως εξάλλου συμβαίνει και στην πραγματική ζωή. Και στο DNA και στο *Κυριακάτικο Σκετς* πετυχαίνει να αναδείξει την κρυφή, οντολογική διάσταση του ζητήματος των αγνοουμένων και να το αναγάγει σε μείζον θέμα Υπόστασης και Μνήμης του κυπριακού λαού και κάθε προσώπου ξεχωριστά. Με το δικό του, ιδιαίτερο τρόπο φωτίζει τη μακρά πορεία αυτεπίγνωσης ενός λαού που ακόμα πασχίζει να βρει τους αγνοούμενούς του, αναζητώντας ουσιαστικά το πρόσωπό του, και που μέσα από την ταυτοποίησή τους, ταυτοποιεί την ίδια του την ύπαρξη.

## ANATOLI BASSILIEV ΜΗΔΕΙΑ

ΧΡΥΣΑΝΘΟΠΟΥΛΟΣ ΦΩΤΗΣ Δάσκαλος – Θεατρολόγος

Ο Anatoli Bassiliev το καλοκαίρι του 2008 δίδαξε τη *Μήδεια* του Ευριπίδη στο ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.ΠΑΤΡΑΣ. Μέρος του κοινού, που παρακολούθησε την παράσταση ανά την Ελλάδα, αντέδρασε, όπου κι αν παρουσιάστηκε. Όταν δεν επιβεβαιώνονται οι αυτοεκληπρούμενες προφητείες των συμμετεχόντων, συμβαίνουν «εκτροχιασμοί». Απ' τη στιγμή που βρίσκεται κάποιος εντός του θεατρικού χώρου μεταβιβάλλεται αυτόματα και σχεδόν ασυνείδητα σε κομμάτι του δράσμενου.

Η εξαντλητική προετοιμασία της παράστασης ήταν φανερή σε όλα τα επίπεδα και κυρίως απεικονίστηκε στη δομή της παράστασης. Ο Bassiliev ενορχήστρωσε με μαγικό τρόπο το καλλιτεχνικό του δημιούργημα και δεν περίμενε να στρωθούν δάφνες και να φωτίσουν τον ουρανό πυροτεχνήματα.

Ας δούμε εκείνα τα στοιχεία που ήταν άγνωστα στο θεατή των παραστάσεων του αρχαίου δράματος των τελευταίων χρόνων. Η ζωντανή μουσική με παραδοσιακά όργανα έντυσε τα χορικά μέρη. Η ζωντανή μουσική αναμενόμενα να ξενίσει τον προσερχόμενο θεατή ως φορέα του παρελθοντικού ιστορικού γίνεσθαι μιας παράστασης «αρχαίου θεάτρου!» δηλ. θρήνους και εκτεταμένες κορώνες που έχουν γίνει αρχαιολογικά μοντέλα κάθε σκηνής, που δέχεται τα αρχαία κείμενα προς διδασκαλία. Κάθε προηγούμενη γνώση και παραστατική εικόνα στο θέατρο είναι τόσο εφήμερη όσο και κάθε θεατρική παράσταση. Το σκηνοθέτη στη συγκεκριμένη θεματική ενότητα (*Μήδεια*) δεν τον ενδιέφερε τόσο η διεκδίκηση του κοινού όσο η δημιουργία ενός καλλιτεχνήματος, το οποίο σφραγίζει τη μνήμη και εγκαθιδρύεται μια βάση για μια επόμενη ανάγνωση της *Μήδειας*. Παντού στην παράσταση και σε όλες τις χρονικές στιγμές της ανακαλύπτεται την αφοπλιστική ετοιμότητα και συνοχή της. Η φυσιολογική κούραση των θεατών, εξαιτίας της μεγάλης χρονικής διάρκειας της παράστασης, αποζημιωνόταν από την ενέργεια που εξέπεμπαν οι λέξεις του κειμένου, που ήταν επεξεργασμένες ενεργειακά<sup>2</sup>. Ο Χορός έδειχνε αναπόσπαστο κομμάτι της καλοστημένης μηχανής του Bassiliev και διερεύνησε την παραδοσιακή και την ακαδημαϊκή φόρμα της κίνησης.

Όλη η παράσταση έλαχε αγωνιώδως να βρει αρχέγονα ψήγματα, που μεταβιβάζονται μαγικά στο δινεκές και μοιάζουν σαν το απλό παιδικό παιχνίδι ρόλων και ... πέτυχε.

Στο τέλος η παράσταση ενδόθηκε το ψέμα (fake) και την ανατροπή. Ο Ιάσωνας μένει να θρηνηθεί η «νεκρά» παιδιά του (δύο ομοιώματα πτωμάτων) ενώ την ίδια στιγμή η *Μήδεια* πάνω σε κάρο «απογειωνόταν» με τα ζωντανά παιδιά της. Είναι δύο εικόνες που περιέχουν το οξύμωρο. Ο Ευριπίδης προκάλεσε με την παιδοκτονία και ο Bassiliev ανέτρεψε την αναμενόμενη μυθολογική δομή με ένα happy end.

Μια μνήμη που δεν αντέχει να μένει στην επεξεργασία του μυαλού.

<sup>1</sup> Τα εισαγωγικά μπαίνουν για να τονίσουν πως κάθε παράσταση έχει να κάνει με τη στιγμή της διδασκαλίας της και μόνο.

<sup>2</sup> Η ομάδα άσκησης του λόγου και τις ενεργειακές επικεντρώσεις δίδαξαν για την παράσταση οι: Ivan Kotik, Ilya Kozin, Andrei Nashyokin, Elena Redichkina, Nogon Shumarov.



Πόσοι από εμάς δεν θυμούνται τα εικονογραφημένα βιβλία με τους άθλους του Ηρακλή, την Αργοναυτική Εκστρατεία, τους Θεούς του Ολύμπου; Πόσοι από εμάς δεν κοιμήθηκαν το βράδυ φαντασιωνόμενοι πως είναι ο Θησέας, η Δάφνη, ο Απόλλωνας, η Αθηνά και ο Ερμής; Πόσοι από εμάς μεγαλώσαμε με τις αφηγήσεις ή τις αναγνώσεις της ελληνικής και παγκόσμιας μυθολογίας, όταν πια τα παραμύθια δεν μας ενδιέφεραν γιατί «ήταν για τα πολύ μικρά παιδιά!»;

Οι μύθοι όμως που εξερευνούσαμε ενώ μεγαλώναμε και τους γνωρίσαμε μέσα από τις τραγωδίες και τις κλασικές αφηγήσεις, δεν είναι απλώς ιστορίες για να περνάει ο χρόνος. Ξεπερνούν τα απλά δημιουργήματα της ανθρώπινης φαντασίας και κουβαλούν ένα μεγάλο αρχαιολογικό βάρος, μέσα από το οποίο μπορεί να αναγνωρίσουμε κοινά χαρακτηριστικά σε μυθολογίες διαφορετικών εποχών, λαών και γεωγραφικών περιοχών, που ίσως να μην είχαν συναντηθεί ποτέ τους στο παρελθόν. Πρόκειται για έργα στα οποία η λαϊκή ψυχολογία εμφανίζεται με τη μορφή της βιογραφίας και της ιστορίας, όπου ο εξωτερικός κόσμος εσωτερικεύεται, αλλά και εξωτερικεύεται πάλι, φέρνοντας τον ακροατή ή τον αναγνώστη σε επαφή τόσο με τον εσωτερικό του κόσμο, όσο και τον επανασυνδέει με το σύνολο.

Όπως μια κούκλα και ένα πανάκι γίνονται το μεταβατικό αντικείμενο για το παιδί που μεγαλώνει, έτσι και οι μύθοι υπήρξαν το μεταβατικό αντικείμενο της εξελισσόμενης ανθρώπινης νόησης, κομμάτι του συλλογικού ασυνειδήτου. Συντρόφευαν τις αναπτυσσόμενες κοινωνίες και τα μέλη τους σε όλες τις διαδικασίες μετάβασης, αντικατόπτριζαν τις τελετές ενηλικίωσης και στήριζαν τα άτομα σε περιπτώσεις πένθους και δυσκολίας. Αποτελούσαν περιπτώσεις προς έμπνευση και όχι προς τυφή μίμηση, αφού ακόμα και οι πιο ιστορικές αφηγήσεις περιείχαν κι εκείνες ονειρικά στοιχεία, φανταστικά, αλλά όχι ψεύτικα. Όσο αρχαιότερος ο πολιτισμός τόσο ήταν επικεντρωμένος σε μύθους δημιουργίας του κόσμου, ενώ όσο εξελισσόταν η ανθρώπινη ψυχή και νόηση, οι αφηγήσεις γέμισαν και από μύθους ηρώων, προχωρώντας από την βρεφική χαστική κατάσταση, όπου το μέσα και το έξω συνδέονται ανεξίτηλα, σε μια σταδιακή συνειδητοποίηση της διαφορετικότητας του εαυτού από του κόσμου.

Πρόκειται για αφηγήσεις που περικλείουν την συμβολική και ψυχολογική ανάπτυξη του ανθρώπου, την εξέλιξη της κοινωνίας και του πολιτισμού. Πρόκειται για ιστορίες με κοινό χαρακτηριστικό τον ήρωα ή την ηρωίδα, ο οποίος ως επί το πλείστον είναι ορφανός ή δεν του έχει αποκαλυφθεί η θαυμαστή καταγωγή του, καλείται σε μια περιπέτεια με την υποστήριξη ενός βοηθού, περνάει το κατώφλι

## Η σύγχρονη μυθολογία και ο συμβολικός ήρωας

ΜΑΡΙΑ ΣΟΥΜΠΕΡΤ



και ξεκινάει ένα θαυμαστό ταξίδι, ενώνεται σε ιερό γάμο, ενώνεται με τον Πατέρα και αποθεώνεται, κλέβει το ελιξίριο, τρέπεται σε φυγή, για να επιστρέψει, να αναστηθεί, να διασώσει και να διασωθεί πίσω στο ίδιο εκείνο κατώφλι. Και αν στην πορεία αυτή βρίσκουμε πολλά χαρακτηριστικά της ελληνικής μυθολογίας, θα πρέπει να προσθέσουμε πως ορισμένα μυθικά αρχέτυπα είναι κοινά σε όλες τις θρησκείες και παραδόσεις<sup>1</sup>. Το μαγικό ταξίδι, η ανάσταση, η ενσωμάτωση του ήρωα στην κοινωνία σε μια νέα θέση συναντώνται σε όλες τις μυθολογίες από τα βάθη της Αφρικής και του Αμαζονίου, μέχρι τις αρχαίες παραδόσεις των Συμμεριοβαβυλωνίων.

Υπάρχει όμως χώρος στην σημερινή εποχή για τη μυθολογία; Πού στηρίζονται τώρα οι κοινωνίες, όταν η μονάδα –το άτομο– αποκομμένη από το σύνολο, αναζητά πια την προσωπική της ιστορία και δεν προσβλέπει πια στην μυθολογία της οικογένειας, του λαού, της κοινωνίας; όταν ο γιατρός με την αυστηρά επιστημονική γνώση έχει αντικαταστήσει τον θεραπευτή και τον αφέντη των μυθολογικών βασιλείων<sup>2</sup>; όταν η παγκόσμια μυθολογία αντικαθίσταται από την τηλεόραση και τις κοινωνικές πια αφηγήσεις; Πού στηρίζεται πια η ανθρώπινη ψυχή, όταν περνάει από το ένα αναπτυξιακό στάδιο στο επόμενο; Όταν χρειάζεται έστω και νοερά να «ταξιδέψει» με τον ήρωα του μύθου, για να ενηλικιωθεί, να ωριμάσει, να δώσει νόημα στις ψυχολογικές της διεργασίες;

Κι όμως η εποχή μας δεν είναι κενή μυθολογιών και παραμυθιών που καθοδηγούν τα παιδιά και τους εφήβους μέσα από τα σκοτεινά μονοπάτια της ενηλικίωσης. Και σήμερα βρίσκουμε ιστορίες με μυθολογικά και παραμυθιακά χαρακτηριστικά, οι οποίες συντροφεύουν τους αναγνώστες στις δικές τους τελετές μετάβασης. Ο κόσμος μας όμως δεν τις αποδέχεται ως «προϊόν» ενηλίκων, καθώς τις επιτρέπει μόνο στα παιδιά, όταν τα κρατάνε απασχολημένα. Ίσως αυτό που λείπει από την σημερινή μας εποχή να μην είναι τόσο πολύ η ύπαρξη αρχαιολογικών ηρώων και η αφήγηση μυθολογιών. Ίσως αυτό που μας λείπει σήμερα να είναι η ανεκτικότητα και η αναγνώριση πως αυτές οι μορφές είναι απαραίτητες σε όλους μας, προκειμένου να επιτευχθεί η ψυχολογική μας ενηλικίωση, να πραγματοποιήσουμε το δικό μας πέρασμα του κατώφλιου.

<sup>1</sup> Campbell Joseph, Μύθοι και παραδόσεις, μια βαθύτερη προσέγγιση, μετάφραση Χριστίνα Μιχαλίτση, Εκδόσεις Ιάμβλιχος, Αθήνα 1990

<sup>2</sup> Campbell Joseph, «Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα. Ο Ρόλος του Ήρωα στην Παγκόσμια Μυθολογία», μετάφραση Θεόδωρος Σιαφάρας, εκδόσεις Ιάμβλιχος, Αθήνα, 2001

ΧΡΥΣΑ ΜΙΧΑΛΑΚΙΔΟΥ

## Ο Ερωτευμένος Πολωνός

Το τελευταίο βιβλίο της Μάρως Βαμβουνάκη πραγματεύεται ένα θέμα δημοφιλές σε πολλούς συγγραφείς που την έχει απασχολήσει και στο παρελθόν: τον έρωτα. Είναι ο απρόσμενος έρωτας μιας μεγάλης θεατρικής ηθοποιού και ενός Πολωνού οικονομικού μετανάστη στις αρχές της δεκαετίας του '90.

Ένα τέτοιο love story θα μπορούσε να θεωρηθεί αρκετά κλισέ. Το βιβλίο όμως δεν αναλώνεται σε αυτό. Ο άλλος θεματικός άξονας πάνω στον οποίο κινείται η ιστορία είναι η για χρόνια ανεξιχνίαστη εξαφάνιση της γνωστής ηθοποιού.

Τα γεγονότα που λαμβάνουν χώρα πριν και μετά την εξαφάνισή της χωρίζουν το βιβλίο σε 3 μέρη. Αρχικά μαθαίνουμε για την επιτυχημένη αλλά γεμάτη μοναξιά ζωή της ηρωίδας μέχρι την ημέρα της εξαφάνισής, όπως καταγράφηκε από τους δημοσιογράφους και την αστυνομία. Στη συνέχεια βλέπουμε την ιστορία μέσα από τη δική της σκοπιά και τέλος ο αναγνώστης έχει την ευκαιρία να διαβάσει το τι έγινε μετά. Κι εδώ αξίζει προσοχής το βιβλίο, καθώς η Βαμβουνάκη δεν αρκείται στο «ζήσαν αυτοί καλά κι εμείς καλύτερα», αλλά επιχειρεί μια εμβάθυνση σε αυτή την ευτυχία που οδηγούνται οι ήρωές της. Μάλιστα η ίδια μιλάει για το πόσο εύκολο ή όχι είναι για το συγγραφέα να εισχωρήσει σε αυτή και να συνεχίζει ταυτόχρονα να προκαλεί το ενδιαφέρον του αναγνώστη του. Σε ένα δοκίμιο περί ευτυχίας λοιπόν, η Βαμβουνάκη αναρωτιέται κατά πόσο αντέχουμε την ευτυχία. Ιδιαίτερα την ευτυχία των άλλων. Γνωρίζοντας την ανθρώπινη αυτή αδυναμία, στην αρχή του τρίτου μέρους, προτείνει στον αναγνώστη που αδυνατεί να τολμήσει ένα βήμα παραμέσα στην ευτυχία των ηρώων της να αφήσει την ιστορία στο δεδομένο "happy end" που τους έχει ήδη εξασφαλίσει. Μην αρκείστε όμως σε ένα συνηθισμένο τέλος. Τολμήστε μια βουτιά στα βάθη της ευτυχίας, ακόμη και των άλλων.



ΑΝΤΩΝΗΣ ΤΟΛΑΚΗΣ

## Από το κινηματογραφημένο θέατρο στο σινεμά: Ηλέκτρα του Μιχάλη Κακογιάννη

Το 1961, λίγους μήνες πριν από την ολοκλήρωση της "Ηλέκτρας", ο Μιχάλης Κακογιάννης αντιμετωπίζει τη μεταφορά της ευριπίδειας τραγωδίας στη μεγάλη οθόνη μ' έναν έντονο προβληματισμό. Έναν προβληματισμό που απορρέει από τη συνειδητή του πρόθεση να υπερκεράσει το φιλμιαρισμένο θέατρο και πολύ περισσότερο την ιστορική αναπαράσταση.

Με βασικό γνώμονα την αυτονομία της κινηματογραφικής γλώσσας, οι σκηνοθετικές του αναζητήσεις κινούνται γύρω από τρία ουσιαστικά αιτήματα: τον απεγκλιβισμό από τη στενή θεατρική φόρμα, χωρίς να προδώσει τον νοηματικό πυρήνα της τραγωδίας, την εναρμόνιση του διαλόγου, της κίνησης, της μουσικής και της σιωπής, καθώς και την δημιουργία του σωστού οπτικού στυλιζαρίσματος, αποφεύγοντας επιμελώς τα εξωτερικά νατουραλιστικά εφέ<sup>1</sup>.

«Ο σκοπός μου», θα πει ο ίδιος ο σκηνοθέτης δυο χρόνια μετά την πραγματοποίηση της ταινίας, «δεν ήταν να ανεβάσω ένα θεατρικό έργο μπροστά στις κάμερες, αλλά να κάνω μια τραγωδία ταινία. Μια ταινία που θα ανταποκρινόταν σε τέτοιο βαθμό στις προθέσεις του Ευριπίδη, ώστε θα μπορούσε να σταθεί από μόνη της δίχως την αναφορά στο έργο. Μ' αυτό δεν υπαινίσσομαι έλλειψη σεβασμού, αλλά το πάντρεμα δύο πραγμάτων που απαιτούσαν σεβασμό - το πνεύμα του θεατρικού έργου και τα μέσα έκφρασης του δημιουργού - σε ένα ακέρατο και, στη νέα του μορφή, πρωτότυπο έργο»<sup>2</sup>.

Αποκηρύσσοντας τη δουλική στάση απέναντι στο αρχαίο κείμενο, αλλά διατηρώντας την ουσία του ατόφια, ο Κακογιάννης προβαίνει σε εκτενείς περικοπές του κειμένου, σε αφηγηματικές συμπυκνώσεις και δομικές αναδιατάξεις. Στο σενάριο που προκύπτει περιορίζονται δραματικά οι εκτεταμένοι μονόλογοι, οι λυρικές αναδρομές του χορού στο μυθολογικό παρελθόν, ο επίλογος με τον "από μηχανής θεό", ο πρόλογος του χωρικού, ενώ πολλοί στίχοι αντιμετωπίζονται και εκφέρονται από νέα πρόσωπα που δεν υπάρχουν στο αρχικό κείμενο (οι τέσσερις αγρότες στην πρώτη σκηνή της ταινίας). Παρ' όλα αυτά, ο λόγος, ως κείμενο έκφρασης μέσω της ταινίας, κατορθώνει να διατηρήσει σ' ένα μεγάλο βαθμό την ποιητική υφή της τραγωδίας και να αναπνεύσει αβίαστα σε μια λεπτή ισορροπία μεταξύ λυρικής αφήγησης και σκηνογραφικού ρεαλισμού.

Πρόκειται, σαφώς, για μια επανασύσταση της εκφοράς του λυρικού λόγου, σύμφωνα σε ένα νεοκλασικό προσανατολισμένο στην ενίσχυση της κινηματογραφικής δράσης και την ενάργεια της εικόνας. Η δυναμική του θεατρικού λόγου -που από τη στιγμή που θα ειπωθεί είναι κι όλος δράση- απομακρύνεται από την μετωπική και πομπώδη εκφορά της, για να συναντήσει το οπτικό -κινηματογραφικό- της αντίστοιχο. Κοντινά πλάνα στα πρόσωπα, όπου η κάμερα συλλαμβάνει τη δύναμη των ελάχιστων φυσικών δράσεων, των λεπτών ψυχολογικών διακυμάνσεων, τη φυσικότητα του λόγου, των παύσεων και της σιωπής - ακόμα και των νεκρών χρόνων μιας ανεπιτήδευτης συνομιλίας. Γενικά σταθερά πλάνα, όπου η κάμερα καταγράφει την αλήθεια της εσωτερικής δράσης, τις αντιδράσεις των πρωταγωνιστών και την κίνηση του χορού, χωρίς να υποπίπτει στην άσκοπη περιγραφή. Κι ακόμα, πλάνα με κίνηση (πανοραμική ή βρετική), όπου τα κάδρα διαποτίζονται από την σκληρή ατμόσφαιρα του άγονου τοπίου.

Η εικόνα, συνεπώς, ως αντίβαρο του κυρίαρχου θεατρικού λόγου, σμιλεύει τις άκαμπτες στιχομυθίες μεταμορφώνοντάς τις σε μια λιτή οπτική αφήγηση. Συνάδουσα προς τον εγγενή ρεαλισμό της κινηματογραφικής τέχνης και τις επιδιώξεις του Κακογιάννη, επαναδομεί ολόκληρες διαλογικές σκηνές (η συνομιλία της Ηλέκτρας με τον χωρικό σύζυγό της ή η στιχομυθία της με την Κλυταιμνήστρα), ανασυνθέτει την πληροφοριακή λειτουργία του λόγου, προς όφελος της συμβολικότητας της δράσης (η σημαίνουσα χειρονομία του Ορέστη, ο οποίος, όταν συναντάει τον Αίγιθο στην γιορτή του κρασιού, καρφώνει το ξίφος στο στο σφαχτάρι), ή αναδιαρθρώνει μακροσκελείς μονολόγους φράσσοντας στο σημείο να τους αφαιρέσει εξολοκλήρου (η εισαγωγική σκηνή της επιστροφής και δολοφονίας του Αγαμέμνονα).

Με τον ίδιο τρόπο, το μοντάζ ημιδοτεί την διαλεκτική συνύπαρξη των διαλογικών μερών με τη σιωπή και την κίνηση του χορού. Η χορογραφημένη δράση των αγροτών και των γυναικών εναρμονίζεται με το ρυθμό της εύστοχης δραματικής μουσικής του Θεοδωράκη και του αντιστικτικού, δυναμικού κι ενίοτε νευρικού μοντάζ που συνθέτει αυτοτελείς σκηνές κλι-

μακώνοντας την συναισθηματική ένταση της εκάστοτε σκηνής. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή της δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας, όπου τα διαδοχικά γκρο πλάνο στα έντρομα βλέμματα των γυναικών συμπλέκονται με τα ανησυχτικά διαγώνια κάδρα του βραχώδους τοπίου, των αφηνιασμένων αλόγων και του συννεφιασμένου ουρανού - τις ανταριασμένες φύσες που συμμετέχει ως μάρτυρας στον ανόσιο φόνο. Όπως συμβαίνει και στην πρώτη σκηνή της ταινίας, όπου η γρήγορη εναλλαγή πλάνων βλεμμάτων της Ηλέκτρας, του μικρού Ορέστη που χτυπάει την ασπίδα του πατέρα του, της Κλυταιμνήστρας που σηκώνει τον διπλό πέλεκυ και του γερακιού που ίπταται απειλητικά στον αέρα δημιουργεί μια αίσθηση εναγώνιας πάλης με κάτι μοιραίο, διάχυτο σαν θεικό ένστικτο που λυμαίνει την ατμόσφαιρα.

Αυτή η υποβλητική ατμόσφαιρα, αδιάπτωτη μέσα στο οπτικό στυλιζαρίσμα -που επεδίωξε κι, ως ένα μεγάλο βαθμό, πέτυχε ο Κακογιάννης- καθιστά, σαφώς, την "Ηλέκτρα" δημιουργήμα των εκφραστικών μέσων του κινηματογράφου. Αλλά αυτό που την φέρνει ακόμα πιο κοντά στο σινεμά είναι η επιλογή των φυσικών χώρων (το παλάτι του Αγαμέμνονα στις Μυκίνες, το τραχύ αγροτικό τοπίο του Σουνίου) που, υπό τις "σκληρές" φωτιστικές της ασπρόμαυρης φωτογραφίας του Walter Lassally, δημιουργεί μια παράξενη αίσθηση ρεαλισμού. Το "πραγματικό" συγχρωτίζεται με την «παράτολημ φαντασία ότι οι αρχαίοι ξανάβησαν στην γη τους, συμπάσχοντας με τους σημερινούς για τα ίδια δεινά, με τα ίδια πάθη»<sup>3</sup>.

Από τη στιγμή που ο Κακογιάννης απορρίπτει το σκηνογραφικό ψευδο-νεκρό, από τη στιγμή που η όψη της τραγωδίας εκτείνεται στις πραγματικές διαστάσεις του ουρανού και της χέρσης ελληνικής γης, το θέατρο ελευθερώνεται, οι συμβάσεις του εγκαταλείπονται, για χάρη μιας φυσικότητας,<sup>4</sup> μιας ζωντανίας που επανατοποθετεί τους τραγικούς ήρωες στο ζωντανό παρόν, μέσα στη σύγχρονη ζωή και την πραγματικότητα. Και παρόλο που η ενδυματολογική πιστότητα αγκιστρώνεται με σεβασμό στο αρχαίο παρελθόν, η λιτότητα που διακρίνει τη χρήση της απομακρύνει την όλη κατασκευή από το κίνδυνο της γραφικότητας και της ιστορικής αναπαράστασης. Αντίθετα, κατορθώνει να μεταδώσει την αυθεντική ατμόσφαιρα αυτής της τραγωδίας και ταυτόχρονα να την εντάξει στο παρόν,<sup>5</sup> όπου η ζωή των φτωχών αγροτών, των βοσκών και των μαυροφορεμένων γυναικών, ελάχιστα διαφέρει από το βίο της σύγχρονης με την ταινία ελληνικής πραγματικότητας.

Η αρχαία τραγωδία φιλιμάρεται, συνεπώς, ως πραγματικότητα, μολοισμένη με τα εκφραστικά μέσα του σινεμά. Και το μεγάλο επίτευγμα της "Ηλέκτρας" είναι ακριβώς αυτό: ο -σύγχρονος- ρεαλισμός της συνυπάρχει αρμονικά με την ατμόσφαιρα της τραγωδίας, με το τραγικό αίσθημα που γεννήθηκε σε μια άλλη εποχή -μία φορά και για πάντα- στο μεταίχμιο δύο κόσμων, της μυθολογικής και θεικής πίστης, απ' τη μια και της σύγχρονης, "ορθολογικής" σκέψης, απ' την άλλη σε μια "στιγμή" όπου το ηρωικό παρελθόν συναρθρώνεται με το πολιτικό παρόν.<sup>6</sup> «Ο Κακογιάννης», παρατηρεί εύστοχα ο Jean Douchet, «δημιούργησε ένα ιερατικό νεορεαλισμό, που επιτρέπει να ανακαλύψουμε έναν Ευριπίδη τόσο πολύ κοντά μας».<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Συνέντευξη του Μιχάλη Κακογιάννη στον Γ. Κ. Πηλιό, εφημ. "Τα Νέα" 2 Αυγούστου 1961, στο Μιχάλης

<sup>2</sup> Κακογιάννης, 36 φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, εκδ. Καστανιώτη.

<sup>3</sup> Συνέντευξη του Μιχάλη Κακογιάννη στον John Ardagh, εφημ. "The Observer", Μάρτιος 1963.

<sup>4</sup> Μιχάλης Κακογιάννης. "Από την ηθογραφία στην τραγωδία", στο Μιχάλης Κακογιάννης, 36 φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, εκδ. Καστανιώτη.

<sup>5</sup> Σε μια εποχή που το αίτημα της χωρικής φυσικότητας του Ιταλικού νεορεαλισμού επανατίθεται από την Nouvelle Vague.

<sup>6</sup> Michel Capdenac. "Les Lettres francaises", 31 Νοεμβρίου 1963, μτφ. Μ. Κράλη.

<sup>7</sup> Jean Pierre Vernant- Pierre Vidal Naquet. "Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα, τόμος Α", σσ. 17-22, εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988.

<sup>8</sup> Jean Douchet. "L' art d' aimer", ps. 223-4, edition Petite bibliotheque des Cahiers du Cinema.

Αντί άλλου αφιερώματος προς τιμήν του μεγάλου σκηνοθέτη που απεβίωσε πρόσφατα

ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ

Συνέντευξη με

## την Τζωρτζίνα Κακουδάκη

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Πώς γεννήθηκε όλη η ιδέα; Με ποιά σκέψη ή αφορμή;

**ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΚΑΚΟΥΔΑΚΗ:** Έχω μια εμπειρία, μέσα από διάφορες θέσεις ως καλλιτεχνικός και «παιδαγωγικός» συνεργάτης, με την εφηβική σκηνή στην Ελλάδα, τα τελευταία 5 χρόνια. Παρά τις όποιες προσπάθειες διαπιστώνω ότι η προσέλευση των μαθητών του Γυμνασίου και του Λυκείου παρουσιάζει διάφορα κωλύματα και αναστολές και παρά τις προθέσεις, τόσο των καθηγητών, όσο και των μαθητών, δεν καταφέρνουν να φτάσουν τα σχολεία στην πόρτα του θεάτρου προς μεγάλη απογοήτευση τους και των φερέλιπων καθηγητών τους. Αυτή η διαπίστωση, παράλληλα με την μεγάλη μου επιθυμία για παρέμβαση μέσα στην πραγματική εκπαίδευση, τόσο με το καλλιτεχνικό γεγονός αλλά και με τα θεατροπαιδαγωγικά προγράμματα που συνοδεύουν την πράταση πριν και μετά, με οδήγησαν να σκευάσω μέσα στην εκπαιδευτική πραγματικότητα και να παίξουμε μέσα στο σχολείο, σε πραγματικές μαθητικές συνθήκες. Αν και τα Σάββατα θα παίξουμε για τους επίμονους και θεατρόφιλους εφήβους στο Θέατρο του νέου Κόσμου.

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Γιατί επιλέχθηκαν οι Ορνίθες;

**ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΚΑΚΟΥΔΑΚΗ:** Οι Ορνίθες επιλέχθηκαν για πολλούς λόγους. Θέλαμε να μιλήσουμε μέσα από ένα έργο που αφορά το εδώ και τώρα διαχρονικά, που είναι ελληνικό, που μέσα από τον κωμικό λόγο και μέσα από τη γλώσσα του έχει επιλέξει

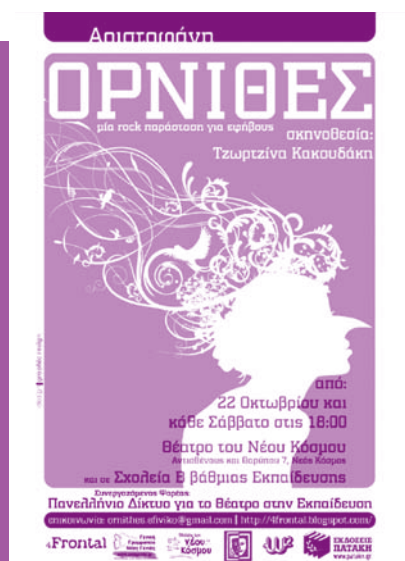
το ελληνικό σχολείο. Οι Ορνίθες που, σύμφωνα με το αναλυτικό πρόγραμμα διδάσκονται στο Γυμνάσιο (αν και δεν διδάσκονται συνήθως γιατί οι καθηγητές επιλέγουν την Ελένη), είναι η τέλεια επιλογή και η πιο μεγάλη πρόκληση.

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Ποιός ο στόχος του εγχειρήματος και γιατί πρέπει να μας αφορά.

**ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΚΑΚΟΥΔΑΚΗ:** Προσπαθούμε να δούμε στο έργο μέσα από τις ουτοπίες του και μέσα από την πραγματικότητα μας. Πως διαμορφώνουμε έναν πειστικό λόγο για να διεκδικήσουμε μια καλύτερη πολιτεία, ποια πολιτεία επιθυμούμε και τι είμαστε διατεθειμένοι να κάνουμε για αυτό, πώς το χιούμορ είναι ένα ισχυρό και όχι βίαιο όπλο διεκδίκησης και πολιτικής ευφυΐας.

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Τι προσδοκάς, τί ονειρεύεσαι;

**ΤΖΩΡΤΖΙΝΑ ΚΑΚΟΥΔΑΚΗ:** Επιθυμώ να μπορέσουμε να μιλούμε, να κάνουμε παραστάσεις μέσα στα σχολεία, να μας δεχτούν και να επικοινωνήσουμε. Υπάρχουν πολλοί καθηγητές στο σχολείο, πολλοί διευθυντές, πολλοί μαθητές και πολλοί γονείς που επιθυμούν η παιδεία να εμπλουτίζεται από τα απαραίτητα... έξτρα γιατί βλέπουν ότι οι μη εγγυημένες δραστηριότητες κάνουν το ελληνικό σχολείο να αλλιάζει. Επιθυμώ να δούμε μέσα από την παράσταση και τις θεατροπαιδαγωγικές δραστηριότητες που θα κάνουμε μαζί τους, ότι οι νέοι ηθοποιοί, 4 στην διασκευή μας, και οι άλλοι συνεργάτες, άλλοι 10 δηλαδή, είναι άνθρωποι



αξιόλογοι, πολιτικοί, διαθέσιμοι, ότι η καλλιτεχνική τους δραστηριότητα είναι μια «θέση» που διαμορφώνεται δημόσια, ότι η αισθητική και η χειραφέτηση και η αλληλεγγύη είναι η κύρια πρόταση για να αλλιάζουν τα πράγματα στο μέλλον. Και ονειρεύομαι να είναι ωραίο ξανά να είσαι Έλληνας. ■

Η παράσταση έχει λάβει την αιγίδα του Π.Ε.Σ.Υ.Θ.



ΜΑΡΙΑ ΥΦΑΝΤΗ

## Κεφαλαίο 1: Το Μοτίβο του Θανάτου στη Ζωή του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν

«Ο καθένας που, όπως κι εγώ, έχει γεννηθεί στην οικογένεια ενός πάστορα, μαθαίνει πολύ μικρός να κοιτάει πίσω απ' την αυλαία της ζωής και του θανάτου». <sup>1</sup> Ωστόσο, καθολική επιθυμία του ανθρώπου, ενυστεριδισμένη ή όχι, είναι να εξορκιστεί το θάνατο. Αυτό προϋποθέτει ιδιαίτερο ταλέντο αλλά και φαντασία, στοιχεία που ο Μπέργκμαν διέθετε.

Στην ηλικία της αθωότητας, ενώ τα παιδιά αρέσκονται στα συνήθη παιχνίδια, ο Ίνγκμαρ – παιδί είχε ενσωματώσει στο ρεπερτόριο του ένα διαφορετικό «παιχνίδι»: την «απόπειρα δολοφονίας». Έχοντας συνεργήσει στο κομωδινό χτυπούσε ανυπόμονο. Είχα την εντύπωση ότι η μητέρα ανάσασε, εν τέλει αποτυγχάνοντας –όπως περιγράφει στην αυτοβιογραφία του<sup>2</sup>– «παίζοντας» όχι μόνο με το θεατή αλλά και με τον αναγνώστη, ο οποίος αμφιταλαντεύεται και αμφιβάλλει για τη σοβαρότητα της απόπειρας.

Παραπαιώντας μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, οραματίζεται την νεκράνσταση. Σημαντική στιγμή, ο θάνατος των μητέρων του, Κάριν: «Μου άνοιξε η καθηγήτρια λέγοντας αμέσως ότι η μητέρα είχε πεθάνει πριν από λίγα λεπτά... Σαφνικά ένα δυνατό χειμωνιάτικο φως γέμισε το δωμάτιο. Το μικρό ξυπνητήρι στο κομοδίνο χτυπούσε ανυπόμονο. Είχα την εντύπωση ότι η μητέρα ανάσασε, ότι το στήθος ανασηκώθηκε, ότι άκουσα μια ήσυχη αναπνοή, ότι τα βλέφαρα έπαιζαν, πίστεψα ότι κοιμάνταν και ότι μόλις θα ξυπνούσε: το απαιτητό παιχνίδι της συνήθειας με την πραγματικότητα».<sup>3</sup>

Αρκετά χρόνια νεώτερα, στην ηλικία των δέκα, κλείνεται άθελτο στο νεκροφυλάκιο του νοσοκομείου Σοφία. Περικυκλωμένος από άψυχα σώματα, τα «βλέπει» να ζωντανεύουν, ν' ανασαιίνουν, να τον κοιτούν. Η απόκοσμη αυτή εμπειρία μεταφέρεται και σε κάποιες ταινίες.

Ο ίδιος αναφέρει: «Ήδη στην Ήρα του λύκου, προσπάθησα να διηγηθώ αυτό το επεισόδιο αλλά απέτυχα και το έκοψα. Επανέρχεται στον πρόλογο στην *Περσόνα* και παίρνει την τελική του μορφή στο *Κραυγές και ψιθυρίο*, όπου η πεθαμένη δεν μπορεί να πεθάνει αλλά αναγκάζεται ν' αναστείλει τους ζωντανούς. Φαντάσματα, διάβολοι και δαίμονες, καλοί, κακοί, ή μόνο εκνευριστικοί. Με έχουν φυσήσει στο πρόσωπο, σπρώχνει, τρυπώσει με καρφίτσες, τραβήξει απ' το πουλδερ. Έχουν μιλήσει, σφουριχτά ή ψιθυριστά, καθαρές φωνές, όχι ιδιαίτερα κατανοητές αλλά όχι αγνοητές».<sup>4</sup> Τα φαντάσματα και οι βρικολάκες «κατοικούν» την παιδική φαντασία μαζί με μια "ήσυχη μούρη μορφή που σέρνει το δρεπάνι"<sup>5</sup> το θάνατο.

Στο κατώφλι της εφηβείας, η «μαύρη μορφή» των παιδικών χρόνων αλληλάζει όψη, χωρίς να υπερνικάται ο τρόμος κι η αμνηχανία, αποκτώντας όμως χροιά έντονου σαρκασμού. Ο έφηβος Μπέργκμαν εξομολογείται στη φίλη του Μέρτα: «Οχι, ο θάνατος είναι απάισιος, δε ξέρεις τι έρχεται μετά. Αυτό που λέει ο Ιησούς ότι στον οίκο του Πατέρα μου έχει θέση για όλους, δεν το πιστεύω. Επιπλέον δε θέλω. Αν ποτέ τη γλιτώσω από τον οίκο του δικού μου πατέρα δεν έχω καμιά όρεξη να μετακομίσω κάπου που είναι πιθανώς ακόμα χειρότερα. Ο θάνατος είναι ένας τρόμος άλυτος, παρόλο που δεν πανιά, αλλά είναι γεμάτος από άγρια όνειρα και δεν μπορείς να ξυπνήσεις».<sup>6</sup>

Η «μαύρη μορφή» δεν στιγμάτισε μονάχα τον Ίνγκμαρ αλλά ολόκληρη την οικογένεια Μπέργκμαν, τότε ως μια απειλητική ασθένεια (όπως η σκαρλατίνα\* από την οποία έπασχε ο αδελφός του), τότε ως απειλή αυτοκτονίας του πατέρα του όταν η μητέρα βίωσε έναν έντονο έρωτα αλλά κι ως επιθυμία διαφυγής της αδελφής. Ο σκηνοθέτης κάνει λόγο για μια αδέξια νεανική απόπειρα αυτοκτονίας, η οποία συντεριβή από το φόβο αλλά και τη διάθεση για ζωή: «Μερικές φορές στη ζωή μου έχω παίξει με τη σκέψη της αυτοκτονίας, κάποτε στα νιάτα μου έκανα μια αδέξια προσπάθεια. Δεν έχω ποτέ ονειρευτεί να κάνω τα όνειρά μου πραγματικότητα. Η περιέργειά μου παραίταν μεγάλη, η όρεξή μου για τη ζωή γερή και ο φόβος μου για το θάνατο παιδιάστικα σταθερός».<sup>7</sup>

Επίσης, παραλληλίζει την αυτοκτονία με «παιχνίδι»: «Όλα τα περί αυτοκτονίας δεν είναι παρά ένα παιχνίδι. Η αυτοκτονία σε μια ταινία – η μυθιστορηματική αυτοκτονία ή κάτι εξίσου φριχτό – δεν είναι παρά ένα θέατρο, ένα παιχνίδι. Και μπορείς να μιλάς πολύ ώρα για παιχνίδια. Αυτό που είναι παράξενο ερεθιστικό στο παιχνίδι είναι το ότι πρέπει να το παίρνεις συνέχεια στα σοβαρά, μόλο που συνάμα ξέρεις ότι ακόμα και όταν λέγονται τα πιο βαριά λόγια δεν είναι παρά ένα παιχνίδι. Όλα συμβαίνουν εντέλεις τυχαία».<sup>8</sup>

Όταν η εφηβεία παραχωρεί τη θέση της στην ενήλικιση και, μετέπειτα, στην ωριμότητα, ο θάνατος γίνεται ακόμα πιο εσωτερικός και σύνθετος, απορροφώντας κι άλλες έννοιες όπως "θεός", "ενοχή", "γήρας", "σωματική φθορά". Η ενοχική μνήμη του Μπέργκμαν ενεργοποιείται όταν μιλά για την ασθένεια ενός μεγάλου ηθοποιού, στον οποίο είχε αρνηθεί το *Βασίλειο Ληρ*. ενοχοποιεί τον εαυτό του για τους πόνους του ηθοποιού και ισχυρίζεται ότι ο ίδιος είχε βγάψει το θάνατο από την αποθήκη σκηνικών.<sup>9</sup>

Είναι, επίσης, άξιο λόγου το πώς η καλλιτεχνική δημιουργία μπορεί να πηγάζει και από την αίσθηση του θανάτου. Η *Περσόνα* γεννήθηκε από προσωπικά βιώματα του σκηνοθέτη και στο απόσπασμα που παρατίθεται παρακάτω πλανάται η αίσθηση του φόβου που αντισταθμίζεται από τον αυτοσαρκασμό που ο ίδιος διαθέτει (χαρακτηριστικό του οποίου η χρήση συχνά έχει «θεραπευτικές» ιδιότητες). Αναφέρει λοιπόν: «Τη ζωή μου εκείνο τον καιρό την αποτελούσαν νεκροί άνθρωποι, τοίχοι από τούβλα και μερικά μελαγχολικά δέντρα έξω στο πάρκο. Στο νοσοκομείο νομίζεις πως μέσα και γύρω από το κρεβάτι πλανιούνται πτώματα. Εκτός αυτού από και που ήμουνα είχα θέα στο νεκροτομείο και έβλεπα τους ανθρώπους να μπαίνουν και να βγαίνουν κουβαλώντας μικρά φέρετρα μέσα-έξω. Έτσι καμώθηκα πως ήμουνα ένα αγοράκι που είχε πεθάνει, αλλά που δεν το άφηναν να πεθάνει πραγματικά γιατί το ξυπνούσαν συνέχεια τα τηλεφωνήματα από το Βασίλειο Δραματικό Θέατρο. Τελικά το αγοράκι εκνευρίστηκε τόσο που ζήτησε και βλήθηκε να διαβάσει ένα βιβλίο».<sup>10</sup>(!!)

Επιπλέον, ο Μπέργκμαν μιλώντας για το *Συντροφιά μ' έναν κλόουν* (1997), κάνει λόγο για ένα αίσθημα νδονής που πηγάζει από την ιδέα του θανάτου καθώς επίσης και για τη διαίσθηση: «Το *Συντροφιά μ' έναν κλόουν* έγινε κάτω από πολύ ιδιαίτερες συνθήκες. Ήμουν απόλυτα πεπεισμένος ότι θα πέθανα. Μου ήταν τελείως ξεκάθαρο. Ήταν ένα πολύ διαφορετικό συναίσθημα. Από τη μια υποχωρούσα μπροστά του και από την άλλη, την ίδια στιγμή, με γοήτευε και μου κινούσε την περιέργεια

να μάθω...Κι ύστερα μ' έσπρωξε αυτή η αίσθηση πως βρίσκομαι κοντά στο θάνατο. Με διέγειρε πολύ. Αργότερα, δυστυχώς, αποδείχτηκε πως το προαίσθημά μου ήταν αληθινό. Μόνο που δεν αφορούσε εμένα αλλά τη γυναίκα μου την Ίνγκριντ».<sup>11</sup>

Συχνά, η έννοια του θανάτου φαίνεται να έχει αντίκτυπο στην καλλιτεχνική δημιουργία. Σε ένα ανέβασμα του *Ονειροδράματος* νιώθει το γήρας ως απειλή και ομολογεί στο φίλο και ηθοποιό του, Έρλαντ Γιόζεφσον: «Είμαι εν πορεία να χάσω τη χαρά μου. Το αισθάνομαι στο κορμί μου. Χύνεται, αφήνει κενά που πονούν και υγρές μεμβράνες που ξεραίνονται κι εξαφανίζονται».<sup>12</sup> Ενίοτε, το όνειρο γίνεται εφιάλτης, παραλήρημα με μοναδικό απόηχο ένα σκοτεινιάσμα που δεν συνδέεται τόσο με το θάνατο αλλά μ' αυτό που ονομάζει «ξέσβημα»· ονειρεύεται ότι του πέφτουν τα δόντια και φτύνει κίτρινα, σπασία κομμάτια.<sup>13</sup> Τότε ακριβώς ο οίστρος του δημιουργού είναι το αποτέλεσμα μιας ακατανίκητης εσωτερικής ανάγκης για καλλιτεχνική έκφραση, ένας τρόπος για να ξεφορτωθεί όλη τη φόβη και οι εφιαλτικές φιογώσεις που παρελαύνουν στο χώρο του ονείρου.

Ο Μπέργκμαν πιστεύει ότι η *Εβδομη σφραγίδα* σήμανε την καταστολή του φόβου του για το θάνατο,<sup>14</sup> αν και διατηρούμε τις αμφιβολίες μας γι' αυτό καθώς δεν γνωρίζουμε κατά πόσο ο άνθρωπος μπορεί να απελευθερωθεί από το συγκεκριμένο φόβο. Ωστόσο, για το σκηνοθέτη παύει να είναι κάτι τόσο απροσπέλαστο, επιχειρεί με το απλουστείσει και μιλάει γι' αυτό με ανθρώπινους όρους.

Αυτές οι σκέψεις σχετίζονται με το λόγο του προς τους ηθοποιούς, στη διάρκεια των γυρισμάτων της τελευταίας ταινίας του, *Saraband*: «Είχα εξοικειωθεί με το θάνατο. Έκανα μια εγχείρηση κάποτε και τυχαία μου έδωσαν πάρα πολύ αναισθητικό. Δεν μπορούσαν να με ξυπνήσουν επί οκτώ ώρες. Πολύ παράξενο που αυτές οι οκτώ ώρες χάθηκαν απ' τη ζωή μου. Μέχρι τότε πάντα ένωθα τρόπο με το θάνατο. Αυτό ήταν το θέμα στην *Εβδομη σφραγίδα*. Κι αυτό ήταν μια ανακούφιση. Αλλά όταν πέθανε η γυναίκα μου η Ίνγκριντ, αυτό έγινε έγνοια. "Δε θα τη ξαναδώ" σκεφτόμουν "αν αυτό μόνο είναι ο θάνατος". Τηλεφωνήθηκα με τον Έρλαντ (Γιόζεφσον) και του το είπα αυτό. Νιώω ότι πρέπει να σας το πω αυτό επειδή είναι το κλειδί, είναι ο πυρήνας αυτού του κειμένου. Εξήγησα στον Έρλαντ ότι ήθελα να θεωρώ το θάνατο μετάβαση απ' το κάτι στο τίποτα, αλλά υπάρχει μια περιπλοκή. Τι θα κάνω αν δεν ξαναδώ ποτέ την Ίνγκριντ. Δεν το φαντάζομαι. Κι ο Έρλαντ είπε "Τι θες στ' αλήθεια;" Κι εγώ είπα "Θέλω να δω την Ίνγκριντ". Και πολύ σοφά μου είπε "Τότε μείνε σ' αυτό". Είναι απ' τις πιο πολύτιμες συμβουλές που άκουσα ποτέ. Όλη η ανθρωπότητα σκεφτόταν αδιάκοπα για το θάνατο. Απ' το ξεκίνημα του χρόνου, χωρίς να ξέρει. Μπορείτε να φανταστείτε ότι είναι τόσο απίστευτα απλό;»

Η αγωνία, ο φόβος και η υπερφυσική διάσταση του θανάτου φαινομενικά καταλαγιάζουν για να μετασχηματιστούν σε κάτι ακόμα πιο βασανιστικό, στη σκέψη και στην απόπειρα του αγαπημένου προσώπου. Μπρος σ' αυτή την προοπτική ο καλλιτέχνης δεν μπορεί πια να επιστρατεύσει τη φαντασία και τη διαίσθηση, οι οποίες «απονευρώνονται» ή ο ίδιος ηθελήματα τις «νεκρώνει». Ο φόβος εκείνης της στιγμής διατυπώνεται θαυμάσια μέσα απ' την παραβολή που ο ίδιος ο Μπέργκμαν αναφέρει: «Ο Θεός περιπλανιέται μεταμφιεσμένος στη γη για να εξερευνηήσει τη δημιουργία του. Ένα κρύο ανοιξιάτικο βράδυ κοντά στη θάλασσα φτάνει σε ένα ξεπεσμένο αγρόκτημα στην άκρη του χωριού, εκεί μένει μόνο ένας γέρος αγρότης και η γυναίκα του. Δεν καλούν για φαί και ύπνο. Το άλλο πρωί ο Θεός συνεχίζει την περιπλάνησή του αφού πρώτα οι δυο γέροι έχουν εκφράσει την επιθυμία τους: δε θέλουν να τους χωρίσει ο θάνατος».<sup>15</sup>

Η ίδια αγωνία και το άγχος του «κωρισμού» συμπυκνώνονται σε δυο μονάχα στίχους του Τάσου Λειβαδίτη:

«Κι όταν πεθάνουμε να μας θάψετε κοντά – κοντά  
Για να μην τρέχουμε μέσα στη νύχτα να συναντηθούμε»<sup>16</sup>

Η παραβολή του Μπέργκμαν ολοκληρώνεται: «Ο Θεός εισακούει τις ευχές τους και τους μεταμορφώνει σε ένα τεράστιο πολυούχο δέντρο. Η γυναίκα μου κι εγώ ζούμε κοντά ο ένας στον άλλο. Ο ένας σκέφτεται και ο άλλος απαντάει, ή το αντίθετο. Δεν έχω λόγια για να εκφράσω τη συμβίωσή μας. Ένα πρόβλημα είναι άλυτο: μια μέρα πέφτει η τσεκούρα και μας χωρίζει. Κανέναν φιλικό Θεός δε μας μεταμορφώνει σε πολυούχο δέντρο. Έχω ταλέντο να φαντάζομαι τις περισσότερες καταστάσεις της ζωής: συνδέω τη διαίσθησή μου, τη φαντασία μου, τα κατάλληλα αισθήματα ανατρέχουν, το πράγμα παίρνει χρώμα και βάθος. Εν τούτοις δεν έχω όργανο για να φανταστώ τη στιγμή του χωρισμού. Μια και δεν μπορώ ούτε θέλω να φανταστώ μια άλλη ζωή, οποιασδήποτε μορφής ζωή στην άλλη μεριά του συνόρου, η προοπτική γίνεται φοβερή. Από κάποιος γίνονται τίποτα. Αυτό το τίποτα δε φέρνει ούτε καν την ανάμνηση μιας συμβίωσης».<sup>17</sup>

Ο Μπέργκμαν πραγματεύεται όλα όσα αιωνίως απασχολούν τον άνθρωπο (ζωή, έρωτας, θάνατος, τέχνη) με τέτοιο τρόπο, που φαίνεται ότι θα μπορούσε να αποτελέσει και παραίνεση του θεατή για παρόμοια αντιμετώπιση. Η ζωή ίσως συνδέεται υπογέως με όλα όσα ανακινούνται στη θέαση μιας κινηματογραφικής δημιουργίας: η πολυπλοκότητα παραχωρεί τη θέση της στην απλότητα και το ουσιώδες, οι διανοητικές αναλήψεις οπισθοχωρούν χάρην της αίσθησης και, τέλος, η μεταίτιση των λόγων επιβεβαιώνεται όταν η σιωπή αποδεικνύεται ως η μόνη σοφία.

Ο σκηνοθέτης φαίνεται πως καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα, που είχε διατυπωθεί αιώνες πριν, μέσω μιας διαφορετικής «οδού», της φιλοσοφίας, από τον Επίκουρο: «Ο θάνατος δεν έχει να κάνει ούτε με τους ζωντανούς ούτε με τους πεθαμένους, αφού για τους ζωντανούς δεν υπάρχει, ενώ οι τελευταίοι δεν υπάρχουν πια. Βέβαια, οι πολλοί άλλοτε πασιζούν ν' αποφυγούν το θάνατο σαν να είναι η πιο μεγάλη συμφορά, κι άλλοτε τον αποζητούν για ν' αναπαυθούν από τα δεινά της ζωής. Απεναντίας, ο σοφός ούτε τη ζωή απαρνιέται ούτε την ανυπαρξία φοβάται». «Ενα τίποτα είναι για 'μας ο θάνατος. Γιατί ό,τι απουσιάζει παύει να αισθάνεται. Κι ό,τι δεν αισθάνεται δεν μας αφορά».<sup>18</sup>

<sup>1</sup> Ίνγκμαρ Μπέργκμαν: «Τι σημαίνει γυρίζω μια ταινία;» στο περ. *Cahiers du Cinema*, No 61, Ιούλιος 1965, σ.

<sup>2</sup> 10-19. Η παραπομπή εδώ γίνεται από το συλλογικό τόμο *Απ' το Λυμπερ στον Μπέργκμαν*, σ. 243, 244 βλ. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, όπ. π., σελ. 8, 9

<sup>3</sup> όπ. π., σελ. 12, 13

<sup>4</sup> όπ. π., σελ. 201

<sup>5</sup> όπ. π., σ. 27

<sup>6</sup> όπ. π., σ. 84, 85

<sup>7</sup> όπ. π., σ. 94

\* η οστρακιά ή αλλιώς σκαρλατίνα είναι εξανθηματική και μεταδοτική αρρώστια, αρκετά σοβαρή και προσβάλλει περισσότερο τα παιδιά. Τα συμπτώματα είναι: εμφάνιση υψηλού πυρετού, οσπασμοί, εμετοί, ρίγη και πόνοι κατά την κατάποση. [www.live-pedia.gr](http://www.live-pedia.gr)

<sup>8</sup> *Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν*, συνεντεύξεις στους Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima, μτφ. Ε. Φρυδά, Αθήνα, Ροές, 2001, σ. 132

<sup>9</sup> βλ. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, όπ. π., σ. 185

<sup>10</sup> *Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν*, όπ. π., σ. 243, 246

<sup>11</sup> Μιχάλης Δημόπουλος (επιμ.), *Ίνγκμαρ Μπέργκμαν: Ένας μεγάλος εικονοπλάστης*, 39<sup>ο</sup> φεστιβάλ κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, όπ. π.

<sup>12</sup> Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, όπ. π., σ. 47

<sup>13</sup> όπ. π., σ. 67

<sup>14</sup> βλ. *Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν*, όπ. π., σ. 148

<sup>15</sup> Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, όπ. π., σ. 260

<sup>16</sup> Τάσος Λειβαδίτης, *Έρωτας*, στο *Ποίηση*, Τόμος Τρίτος, Αθήνα, Κέδρος, 1988, σ. 315

<sup>17</sup> Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, όπ. π., σ. 260

<sup>18</sup> Επίκουρος, *Κείμενα – Πηγές της επικουρικής φιλοσοφίας και τέχνης του ζην*, επιμέλεια – μτφ. Γ. Αβραμίδης, Θύραθεν Εκδόσεις, 2000, σ. 255, 256, 257

Συνέντευξη με

τον Πέτρο Γάλλια

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Ζούμε σε δύσκολους και αντιφατικούς καιρούς. Επιβιώνει η τέχνη μέσα σ'αυτούς, επιτελεί το ρόλο της;

**ΠΕΤΡΟΣ ΓΑΛΛΙΑΣ:** Πραγματικά, όλοι μας ζούμε σε καιρούς δύσκολους και αντιφατικούς. Οι ισορροπίες μεταβάλλονται διαρκώς, οι πληθυσμοί μετακινούνται, οι οικονομίες κλονίζονται ή καταρρέουν και ο πλανήτης εκπέμπει σήμα κινδύνου. Καθημερινά, όλο και περισσότερο συνειδητοποιούμε, ή μάλλον βιώνουμε, τα τρομακτικά αποτελέσματα της πνευματικής αδράνειας των τελευταίων χρόνων, της χαύνωσης όλων μπροστά στην τηλεοπτική βλακεία στη βοήθη του καναπέ μας και της σιωπής, της απουσίας πνευματικού λόγου. Η απουσία κάθε αντίστασης, έφερε την γενιά μας μπροστά σε αυτό το τρομερό αδιέξοδο. Με την δικαιολογία αυτής της τεράστιας οικονομικής κρίσης, κάποιοι επιχειρούν να πείσουν την κοινωνία ότι η τέχνη είναι μια άχρηστη πολυτέλεια και οι δημιουργοί της περιττοί. Αλλά μεγαλύτερος κίνδυνος, από την οικονομική κατάρρευση, είναι η πνευματική. Περισσότερο τώρα από οποιαδήποτε άλλη στιγμή, η κοινωνία χρειάζεται τους πνευματικούς ανθρώπους. Η ευθύνη του πνευματικού κόσμου και των δημιουργών σε αυτές τις κρίσιμες εποχές είναι τεράστια.

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Χοροθέατρο Ήρος Αγγελος. Πότε ιδρύθηκε;

**ΠΕΤΡΟΣ ΓΑΛΛΙΑΣ:** Το 1993 εικοσιοκτώ νέα, τότε, παιδιά, χορευτές, ηθοποιοί, μουσικοί, ζωγράφοι, ποιητές, αισθανθήκαμε την ανάγκη να πειραματιστούμε και να επικοινωνήσουμε το όραμά μας με τον δικό μας τρόπο. Να αναζητήσουμε, τρόπους δημιουργίας, επικοινωνίας και συνύπαρξης του χορού με το λόγο, τη μουσική και τις άλλες τέχνες. Έτσι ιδρύσαμε το Χοροθέατρο Ήρος Αγγελος - από στίχο της Σαπφούς που ο Οδυσσεύς Ελύτης μεταφράζει, Μαντατοφόρος Άνοιξης.

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Φέτος στο Φεστιβάλ παρουσιάσατε το THE FORBIDDEN CITY. Λεπτομέρειες παρακαλώ!

**ΠΕΤΡΟΣ ΓΑΛΛΙΑΣ:** Το the forbidden city, είναι ένα δράσιμο εμπνευσμένο από τους στίχους του κινέζου ποιητή Wu Ti (5ος- 6ος αιώνας) «Δεν ήξερες πως οι άνθρωποι κρύβουν την αγάπη τους σαν ακριβό ρουλούδι που δεν πρέπει να κοπεί;» και γίνεται με αφορμή την έκθεση του

κινέζου ζωγράφου Jiang Guo Fang, «the forbidden city» στους εκθεσιακούς χώρους του Ιδρύματος Β. & Μ. Θεοχαράκη. Ένα αγόρι και ένα κορίτσι βιώνουν τους ήχους, τα χρώματα και την ποίηση προσκαλώντας το κοινό σε μία διαδραστική περιήγηση.

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Το Φεστιβάλ Χορού καλά κρατεί, ευτυχώς για όλους μας. Κοιτώντας το πρόγραμμα είδα πάρα πολλές ομάδες. Πώς γίνεται η επιλογή των ομάδων που συμμετέχουν; Μίλησέ μου για αυτόν τον θεσμό (πια).

**ΠΕΤΡΟΣ ΓΑΛΛΙΑΣ:** Το 10ο Φεστιβάλ Χορού του Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων, φέτος είχε, θα λέγαμε την τιμητική του. Γεγονός: 76 έργα - 90 χορογράφοι - 152 παραστάσεις - πληρότητα από 85% έως και 130%. Ο κόσμος αγαπάει την τέχνη μας και μας το έδειξε έμπρακτα. Μας τίμησε με την προσέλευσή του στις παραστάσεις μας. Στα 10 φεστιβάλ μας έχουν παρουσιαστεί συνολικά 475 έργα ελλήνων δημιουργών. Εστιάζουμε αποκλειστικά στην εγχώρια καλλιτεχνική παραγωγή γιατί έχουμε την πρόθεση να δημιουργήσουμε ένα πεδίο συνάντησης ανάμεσα στο κοινό και τους ελληνες χορογράφους, συμβάλλοντας έτσι, στη διαμόρφωση του σύγχρονου προσώπου της χώρας μας. Και αυτό, στη χώρα μας, που η από καθέδρας, κακοπροαίρετη και ατεκμηρίωτη κριτική, τόσα χρόνια, προσπαθεί να αποδυναμώσει την σημασία της ελληνικής δημιουργίας και να ταπεινώσει τους ελληνες δημιουργούς, αφορίζοντας τα έργα μας αντί να προσπαθήσει από τις θέσεις εξουσίας να πράξει απλά το καθήκον της γιατί στη δημοκρατία οι θέσεις κλειδιά και εξουσίας είναι θέσεις προσφοράς στο σύνολο και την κοινότητα και όχι θέσεις διαπλοκής ή στην καλύτερη περίπτωση θέσεις που γίνονται αφορμή για την τόνωση εγωπαθειών και απωθημένων και συγκάλυψη της ανεπάρκειάς του πολιτικού μας συστήματος και υπεκφυγής των ευθυνών του Εκτός από τα μέλη μας, στις «Ανεξάρτητες

Παρουσίες», φιλοξενούμε, κάθε χρόνο, νέους χορογράφους που παρουσιάζουν για πρώτη φορά έργα τους και χορογράφους που δεν έχουν σταθερές ομάδες. Φέτος, για δεύτερη χρονιά, στις «Εκτός των Τειχών» παραστάσεις, φιλοξενήσαμε έλληνες συνάδελφους που ζουν και χορογραφούν στο εξωτερικό. Το Σωματείο δεν επιλέγει ανάμεσα στα έργα που του προτείνονται για το Φεστιβάλ. Δίνει την ευκαιρία σε όλους τους χορογράφους να παρουσιάσουν το έργο τους αυτόνομα και χωρίς διαμεσολάβηση, χωρίς επιλογή ή έλεγχο. Ο κόσμος που μας παρακολουθεί είναι αυτός που θα κρίνει ποια έργα επικοινωνήσαν τον σκοπό τους και ποια όχι.

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Δικές σου χορογραφικές επιρροές!

**ΠΕΤΡΟΣ ΓΑΛΛΙΑΣ:** Να... Άρχισα χορό για να επικοινωνώ με την μαμά μου όταν αυτή έφυγε από τη ζωή. Ήμουν 9 χρονών και εκείνη μου είχε μάθει τους πρώτους μου χορούς. Από παιδί αγαπούσα τα έργα του Μωρίς Μπεζάρ και της Πίνα Μπάους. Στα 16 μου ήρθα στην Αθήνα, από την Κέρκυρα που γεννήθηκα, και τότε συντελέστηκε στη ζωή μου μια αποκάλυψη. Γνώρισα την μεγάλη μας Ζουζού Νικολοπούδη. Εκείνη ανέλαβε να με καθοδηγήσει και φρόντισε για τις σπουδές μου, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Γυρνώντας δούλεψα μαζί της για πολλά χρόνια, παράλληλα με ότι άλλο έκανα. Χόρεψα ρόλους ρεπερτορίου της, Ορέστη, Έποπα, Αγαμέμνονα, Ικνευτές, Ορνίθες κ.λπ. αλλά και ρόλους που έφτιαξε για μένα, Μενέλαο, Μουσική κ.λπ. Άλλη μια συνάντηση εξίσου σημαντική, είχα με τη Μαρία Χορς, όταν τελειώνοντας τις χορευτικές μου σπουδές, φοίτησα στη δραματική σχολή του Εθνικού μας Θεάτρου. Με την Χορς δούλεψα στην αρχαία τραγωδία, με το Εθνικό, Φιλοκλήτους του Σοφοκλή κ.λπ. Άλλες «χορογραφικές» επιρροές. Ναι, νομίζω ότι εκτός από τους παλαιότερους αλλά και τους σύγχρονους μου χορογράφους, κυρίως η ζωγραφική, η μουσική, η όπερα, η ποίηση, ο κινηματογράφος, συντελούν στην «χορογραφική» μου διαμόρφωση.

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Τι ελπίζεις, τι ονειρεύεσαι;

**ΠΕΤΡΟΣ ΓΑΛΛΙΑΣ:** Αγαπάω ουσιαστικά αυτό που κάνω και είμαι ευτυχισμένος όταν δουλεύω ένα έργο, χορευτικό, θεατρικό ή όπερα. Ελπίζω να έχω την δύναμη και τις ευκαιρίες να συνεχίσω να δημιουργώ. Ονειρεύομαι ένα κόσμο που θα βιώνει τις τέχνες στην καθημερινότητά του. Μια κοινωνία που θα νιώθει τον χορό, τη μουσική, το θέατρο, την ποίηση, τη ζωγραφική. Μια Ελλάδα που θα πάψει να κατασπαράζει τους δημιουργούς με τις μικροπολιτικές της. Πιο πρακτικά, τώρα, στο Σωματείο, παραμένει ανεκπλήρωτο όνειρό μας, η ύπαρξη ενός χώρου για τον χορό. Ελπίζουμε το ΥΠ.ΠΟ.Τ. αλλά και οι ιδιώτες που αγαπούν το χορό, να βοηθήσουν να εκπληρωθεί σύντομα. Δουλεύουμε και επιμένουμε για αυτό μας το στέκι γιατί έτσι θα μπορούμε να προσφέρουμε χορό στην πόλη μας, σε όλη την διάρκεια του χρόνου, με σεμινάρια, συνέδρια, ημερίδες και εναλλασσόμενες παραστάσεις

**ΑΣΗΜΙΝΑ ΞΗΡΟΓΙΑΝΝΗ:** Άμεσα καλλιτεχνικά σου σχέδια!

**ΠΕΤΡΟΣ ΓΑΛΛΙΑΣ:** Τα τελευταία 4 χρόνια, δουλεύω τις «ασκήσεις ετοιμότητας». Είναι επτά αυτόνομα έργα που συνδέονται υπόγεια μεταξύ τους. Έχουν ολοκληρωθεί και παρουσιάσει οι πέντε ασκήσεις. Τώρα φτιάχνουμε την έκτη που έχει θέμα τον έρωτα. Ρωμαίος και Ιουλιέτα, λοιπόν. Τον Νοέμβριο θα παρουσιάσουμε στο φεστιβάλ του Σαλέρνο (Νάπολη, Ιταλία) τις «ασκήσεις ετοιμότητας V: μνήμη». Την επόμενη άνοιξη θα παρουσιάσουμε πρώτα στην Αθήνα και μετά σε περιοδεία στην Ελλάδα και σε μερικά Φεστιβάλ του εξωτερικού που έχουμε προσκληθεί, τις «ασκήσεις ετοιμότητας VI: έρωτας, Ρωμαίος και Ιουλιέτα;» Εκτός από το 11ο Φεστιβάλ και την 5η Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού, ετοιμάζουμε με το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων για το 2012, ένα αφιέρωμα σε δύο μεγάλους δασκάλους μας που έφυγαν. Στους Λεωνίδα Ντεπιάν και Γιάννη Μέτση.

## QUEST ΣΥΝΤΑΚΤΗΣ

### ΦΑΚ ΠΑΡΕΛΑΣΕΙΣ ΘΑΝΑΣΗΣ ΧΕΙΜΩΝΑΣ

Όταν ήμουν μικρός μου άρεσαν οι στρατιωτικές παρελάσεις. Μιλάμε τώρα για τέλη της δεκαετίας του '70, σε μια εποχή που κυκλοφορούσαν 6 (έξι) κόμικς πολεμικού περιεχομένου (Πόλεμος, Έφοδος, Κράνος, Τανκς, Μάχη & Δράσις) και η θρυλική τηλεοπτική σειρά «Μάχη» με πρωταγωνιστή τον, μακαρίτη πλέον, Βικ Μόροου χτύπησε τεράστιες θεαματικότητες (αν υπήρχαν τότε «θεαματικότητες»), κυρίως στο παιδικό κοινό. Ναι, ήμουν ένα πολεμοχαρές παιδί που θαύμαζε τις στρατιωτικές στολές, τα άρματα μάχης και τα F16 που διέσχιζαν τον αττικό ουρανό. Αφού τελείωνε η μετάδοση της παρέλασης, έδιωχνα τους γονείς μου από το σαλόνι και έπαιζα «πόλεμο», μαχόμενος στο πλευρό των Αμερικανών κόντρα στους ναζήδες.

Τα χρόνια πέρασαν, κάποια στιγμή ενηλικιώθηκα και την θέση του ενθουσιασμού πήρε η απορία: Ποιο είναι τελικά το νόημα των παρελάσεων; Ποιος είναι ο λόγος να βλέπεις τους φαντάρους να σουλτασάρουν πρωί πρωί στο κέντρο της Αθήνας και (για να συνδυαστεί ο Αι Δημήτρης με τα ελληνικά φουσάτα της 28<sup>ης</sup> και να δοξάσουν τη Μακεδονία μας) της Θεσσαλονίκης; Ποιος ο σκοπός να κλείνεις τους δρόμους με ΡΕΟ και τα τανκς (εντάξει, αυτά κόπηκαν τελευταία λόγω κρίσης. Πάλι καλά...) εμποδίζοντας τον κοσμάκη να κάνει την βοητούλα του απολαμβάνοντας τον φθινοπωρινό ή τον ανοιξιάτικο ήλιο; Μήπως για να φοβηρίσουμε τους «Τουρκαλάδες», τους «Γυφτοσκοπιανούς» και τους «απανταχού Σιωνιστάς»; Μήπως για να κρατάμε σε εγρήγορση τα στρατευμένα μας νιάτα ούτως ώστε να πλένουν σε χρόνο ρεκόρ τις «πάπιες» ή να διαπράττουν πειθαρχημένα παραβιάσεις του τουρκικού εναέριου και θαλάσσιου χώρου; (Ναι φίλοι μου, και οι Έλληνες τα κάνουν αυτά-άλλο αν τα ΜΜΕ μας παρουσιάζουν μόνο τις «παρεκτροπές» των «κακών» Τούρκων).

Αν όμως οι στρατιωτικές παρελάσεις είναι -πάντα κατά την ταπεινή μου γνώμη- περιττές και ανώφελες (και πανάκριβες), οι αντίστοιχες μαθητικές είναι επιεικώς απαράδεκτες. Υποδείξτε μου αγαπητοί αναγνώσται ένα πιο θλιβερό θέαμα από ένα μάτσο ανήλικους να περπατούν με το βάδισμα της χήνας, ντυμένοι σαν γκαρσόνια επαρχιακής ταβέρνας, διαγωνίζοντας ένα βάρβαρο έθιμο του άθλιου φασίστα δικτά(κ)τορα, Ιωάννη Μεταξά! Ένα έθιμο που βυθίζει τους νέους εξ απαλών ονύχων στον βούρκο του εθνικισμού αλλά και του ρατσισμού (βλέπε Τσενάι, τον ορίζοντά καθώς και τους εκατοντάδες «Τσενάι» που εμφανίστηκαν έκτοτε σε ολόκληρη την ελληνική επικράτεια). Ένα έθιμο που ημιδοτεί την βαθμοθηρία και την παπαγαλία.

Η 28<sup>η</sup> Οκτωβρίου (καθώς και η 25<sup>η</sup> Μαρτίου) είναι μια από τις πιο βαρετές ημέρες του χρόνου. Εκτός από τις παρελάσεις πρέπει να υποστείς τις στρατοχουντικές ταινίες του Τζέιμς Πάρις αλλά και ατελείωτους δημοτικούς χορούς. Λυπάμαι τόσο τα παιδάκια του σήμερα που δεν έχουν την ευχέρεια να ανατρέξουν στο «Κράνος» και την «Δράσι»...