

# Κύριοι Σύνεδροι

---

**Αλεξία Αλτουβά, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ**

**Ο ηθοποιός ως ραψωδός: το εγχείρημα του Γεωργίου Μπούρλου να φέρει στο επίκεντρο της δραματικής τέχνης το ομηρικό έπος**

Το αντικείμενο της ανακοίνωσης εστιάζεται στη θεατρική πορεία του ηθοποιού και λογοτέχνη Γεωργίου Μπούρλου, ο οποίος μετά την περίοδο της συνεργασίας του με τον Άγγελο Σικελιανό και την ανάδειξή του ως Προμηθέα των Δελφικών Εορτών την περίοδο 1927-1930, συνέχισε μέχρι το τέλος της ζωής του να περιοδεύει ανά τις ελληνικές κοινότητες, αλλά και αλλού, σε Ευρώπη και Αμερική, ερμηνεύοντας ομηρικές ραψωδίες στην ελληνική γλώσσα, καθώς και σε γαλλικές και αγγλικές μεταφράσεις. Η έρευνα βασίζεται σε πρωτογενές υλικό από το προσωπικό αρχείο του Γ. Μπούρλου και στόχο έχει να αναδείξει: α) την προσπάθεια του ηθοποιού να κρατήσει ζωντανή και να προβάλει διεθνώς, μέσα από άλλες οδούς, τη δελφική ιδέα στην οποία γαλουχήθηκε μέσα από τη συνεργασία και τη φιλία του με τον Άγγελο Σικελιανό και την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού· β) την προβολή της διαδεδομένης στους πνευματικούς κύκλους της Ευρώπης ιδέας ότι το αρχαίο έπος πρέπει να αποτελέσει θεμελιώδη μορφή του νέου δράματος, με αποτέλεσμα το εγχείρημα του Μπούρλου να προσελκύσει όπου εμφανιζόταν το έντονο ενδιαφέρον ακαδημαϊκών, νεοελληνιστών και ανθρώπων του θεάτρου· και γ) την αποδοχή που είχε κάθε φορά η τέχνη του, η οποία συνδύαζε μουσική απαγγελία και υποκριτική έκφραση, σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, ανάλογα με τα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της κάθε εποχής και τα εθνοπολιτισμικά στοιχεία της περιοχής όπου περιόδευε.

**Μιχαέλα Αντωνίου, διδάκτωρ θεατρολογίας, ηθοποιός**

**Ο “άλλος” κόσμος στους *Ορνίθες* του Νίκου Καραθάνου**

Το καλοκαίρι του 2016 έγιναν στην Επίδαυρο δύο διαφορετικές αναγνώσεις του Αριστοφάνη ως προς την όψη και την ουσία (δραματουργία, μουσική, σκηνογραφία, υποκριτική και σκηνοθεσία). Η παρούσα εισήγηση θα εστιάσει στη δεύτερη χρονολογικά παράσταση, αυτή των *Ορνίθων* σε σκηνοθεσία του Νίκου Καραθάνου, από τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, και θα αναλύσει πώς η σκηνοθετική σύνθεση του Καραθάνου προτείνει μια διαφορετική σκηνική προσέγγιση σε σχέση με τις μέχρι τώρα ισχύουσες σκηνικές πρακτικές, πώς ενσωματώνει το “άλλο” (σκηνικά, νοηματικά, συναισθηματικά), και πώς, εντέλει, καλεί στην αποδοχή του.

Το έργο του Αριστοφάνη αφηγείται την ίδρυση μια καινούργιας πόλης και το σύνολο των ερευνητών αναμφίλεκτα διαγιγνώσκουν σ’ αυτό την πραγμάτευση της δημιουργίας ενός ετέρου κόσμου, βασισμένου σε καινούργιους και/ή παλιούς νόμους σε άμεση συνομιλία με τους ήδη υπάρχοντες, είτε επικροτώντας τους είτε επικρίνοντάς τους (Bowie, 1999: 157). Στην παράσταση, ο Καραθάνος –που αποτελεί την πρώτη του απόπειρα σκηνοθεσίας αρχαίας κωμωδίας– παρουσιάζει, με μια αφοπλιστικά αισιόδοξη οπτική, μια εναλλακτική θεώρηση αυτού του “άλλου” κόσμου, ενώ δεν αγνοεί τα επικίνδυνα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Συνθέτει ένα

σύνολο που συνομιλεί με εμβληματικές φιγούρες του σύγχρονου παγκόσμιου και ελληνικού θεάτρου και κινηματογράφου, στοχεύοντας στην κοινή κοινωνικο-πολιτισμική κουλτούρα των θεατών, και αναδεικνύει επίκαιρους προβληματισμούς σε σχέση με την καθημερινότητα των αποδεκτών του παραστασιακού γεγονότος. Με αυτόν τον στόχο, δομεί, χρωματίζει, οπτικοποιεί και ηχητικοποιεί μιαν αντεστραμμένη πολιτεία, που λειτουργεί με αντιστρόφως ανάλογους κανόνες, και στην οποία η μέχρι τώρα κοινώς αποδεκτή έκφανση της ασχήμιας λογίζεται ως ομορφιά, ενώ το σωματικό ελάττωμα ως έμβλημα του κλέους και της δύναμης. Τέλος, η εισήγηση θα τοποθετήσει το παραστασιακό γεγονός εντός του θεατρικού πεδίου των σύγχρονων παραστάσεων της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας, αναλύοντας τις αντικρουόμενες κριτικές που συγκέντρωσε η παράσταση του 2016.

**Κατερίνα Αρβανίτη, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών**

### **Οι “άλλοι” Πέρσες του Θόδωρου Τερζόπουλου**

Οι *Πέρσες* του Αισχύλου εμπεριέχουν το στοιχείο της ετερότητας αφού διαδραματίζονται στην ίδια την πρωτεύουσα των Περσών. Ενδιαφέρον ζήτημα ως προς την παράσταση του έργου αποτελεί η σκηνική παρουσίαση των “βαρβάρων” Περσών. Η παρούσα ανακοίνωση θα επικεντρωθεί στις τρεις εκδοχές των *Περσών* σε σκηνοθεσία Θόδωρου Τερζόπουλου, καθώς ο σκηνοθέτης, στο πλαίσιο της δικής του μεθόδου, ανέδειξε με διάφορους τρόπους αυτό ακριβώς το στοιχείο της ετερότητας. Στην παραγωγή του 1990 του «Θεάτρου Άττις» κυριαρχεί ο θρήνος των Περσών για την καταστροφή, ενώ στο σύνολό της η προσέγγιση χαρακτηρίζεται από στατικότητα. Το τελετουργικό στοιχείο κυριαρχεί στην παραγωγή του 1991, ενώ η στατικότητα εγκαταλείπεται. Το 2006 ο σκηνοθέτης επανέρχεται στο έργο του Αισχύλου, που διαδραματίζεται στην Ανατολή με Έλληνες και Τούρκους ηθοποιούς σε δύο διαφορετικές γλώσσες. Η παράσταση εγκαινίασε το Διεθνές φεστιβάλ Θεάτρου της Κωνσταντινούπολης.

**Κωνσταντίνος Βαλάκας, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας, Πανεπιστημίου Πατρών**

### **Ετερότητα στον Γοργία και άλλοι όροι στην κλασική Αθήνα για το είδος “πραγματικότητα” της τραγικής παράστασης και των τεχνών**

Σε ορισμένες περιπτώσεις στις σύγχρονες κλασικές σπουδές, όπως και σε θεωρητικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας, η ετερότητα έχει χρησιμοποιηθεί και ως μία από τις θεωρητικές έννοιες (αντιπρβλ. *μίμησις*, «πραγματικότητα», «κόσμος»), οι οποίες φανερώνουν τη διαφορετική πραγματικότητα –π.χ. το «χωροχρονικό *αλλού*»– που αποτελεί για το κοινό μια ποιητική ή θεατρική παράσταση ή το έργο τέχνης. Το θέμα που προτείνεται, είναι η διερεύνηση της χρήσης της “ετερότητας” ως στοιχείου ενός θεωρητικού τρόπου προσέγγισης ποιητικών και καλλιτεχνικών έργων στην κλασική Αθήνα και ειδικότερα σε αποσπάσματα του σοφιστή Γοργία από τη Σικελία.

Η ερευνητική παρουσίαση θα επικεντρωθεί σε αποσπάσματα όπως το B23 (Diels-Kranz) του Γοργία και στο σωζόμενο σύντομο σύγγραμμά του *Ελένης εγκώμιο* (=απόσπ. B11 Diels-Kranz), πιθανότατα γνωστό στην κλασική Αθήνα μετά το 420

π.Χ. Σε μεγάλο μέρος του *Εγκωμίου* ο αφηγητής εξετάζει αναλυτικά πώς λειτουργούν για τους αποδέκτες η γλώσσα και ποιητικά, θεατρικά και εικαστικά έργα, καθώς αυτά παρουσιάζουν ετερότητες με καθοριστική επίδραση εντός της διαδικασίας και των ορίων της πεπερασμένης ανθρώπινης γνώσης: έτσι, ο αποδέκτης μεταπείθεται ψυχολογικά και μεταβάλλεται συγχρόνως και αναλόγως με τις ευτυχείς ή μη μεταβλητές συνθήκες ξένων γεγονότων και προσώπων, που αναδύονται και αναδεικνύονται από μια καλλιτεχνική αφήγηση. Στο βαθμό που μπορούμε έμμεσα να αντιληφθούμε από αποσπάσματα και μαρτυρίες, από θεωρητικές θέσεις και από την ορολογία των Σοφιστών και κυρίως του Γοργία –λ.χ. τι είναι και πώς επιδρά η καλλιτεχνική και η ρητορική παράσταση ή ένα έργο τέχνης–, διαφαίνονται αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στους Σοφιστές, την ποίηση και το θέατρο (ή άλλες καλλιτεχνικές παραδόσεις) της εποχής τους. Επιπλέον, στοιχεία που βρίσκουμε στον Γοργία φαίνεται να αποτέλεσαν μία από τις βάσεις για τη συστηματική φιλοσοφική συγκρότηση “ανταγωνιστικών” ερωτημάτων σχετικά με τις τέχνες, τα οποία αναπτύσσονται σε ορισμένους πλατωνικούς διαλόγους με κριτική οπτική, καθώς και στο *Περί ποιητικής* του Αριστοτέλη – κείμενα του 4ου αιώνα, που άσκησαν τεράστια επίδραση.

**Αντωνία Βασιλάκου, Ε.Ε.Π. του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

### **Το γκροτέσκο ως το έτερο σώμα του ηθοποιού.**

Η προτεινόμενη εισήγηση αποσκοπεί στην ανάλυση των μορφών του γκροτέσκο στην εκπαίδευση του ηθοποιού μέσα από το σωματικό θέατρο (J. Lecoq, Ph. Gaullier) και στις εφαρμογές της φόρμας αυτής, όπως αποτυπώνεται σε έργα σημαντικών σκηνοθετών του 20ού αιώνα (βλ. V. Meyerhold, A. Artaud, Fr. Castorf, Y. Fabre) και σε ποικίλες μορφές εναλλακτικού θεάτρου (multidisciplinary theatre), όπως εκείνο του J. Thierrée, του Ph. Genty και του M. Cledon.

Σημαντικοί θεατράνθρωποι, όπως ο Meyerhold αναφέρουν πως το θέατρο, είτε είναι δράμα, κωμωδία, τραγωδία είτε απλό vaudeville, δεν μπορεί παρά να είναι γκροτέσκο. Μέσω της σωματικής μεταμόρφωσης, το σώμα του ηθοποιού φέρει την συμβολική έννοια του “άλλου” ή του «διπλού» σώματος (όπως το κατονομάζει ο A. Artaud στο έργο του), που μετατρέπεται στο έτερο σώμα του ηθοποιού.

Το γκροτέσκο ως μέρος της εκπαίδευσης του ηθοποιού αποτελεί μια συνολική ποιητική εμπειρία που απαιτεί ικανότητες συνθετικής σκέψης και αντίληψης της πραγματικότητας. Η σωματική αναζήτηση η οποία συντελείται και επιτυγχάνεται με την παραμόρφωση του σώματος αποσκοπεί στην ανάδειξη του δράματος μέσω του «σωματικού περιβλήματος», που τέμνει τα όρια μεταξύ ιλαρότητας/παρωδίας και τραγωδίας, μεταβάλλοντας το προσωπικό «είναι» σε ένα αλλότριο «υπερ-φυσικό» σώμα, εκμεταλλευόμενο τόσο τη γεωμετρία του ίδιου όσο και του χώρου. Για να υπογραμμιστεί το φαινόμενο αυτό, επιστρατεύονται ποικίλα εξωτερικά μέσα (μακιγιάζ, φωτισμός), αλλά και ειδικές προσαρτήσεις, μάσκες και ενδυματολογικά περιβλήματα. Όλη η ανωτέρω θεώρηση, θα εξεταστεί μέσα από αντιπροσωπευτικές εικόνες και αποσπάσματα χαρακτηριστικών παραστάσεων.

**Μαρία Βελιώτη-Γεωργοπούλου, κοινωνική ανθρωπολόγος, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.**

### **Ο οικείος “άλλος”. Η μαριονέτα των διαδηλώσεων του «Θεάτρου του Ήλιου»**

Η έννοια της ετερότητας, παρ’ όλη την κριτική που δέχτηκε ιδιαίτερα τις τελευταίες δεκαετίες, εξακολουθεί -συνεχώς επαναπροσδιοριζόμενη- να αποτελεί ουσιώδη έννοια της επιστήμης της ανθρωπολογίας. Μέσα στο πλαίσιο της συνάντησης με τον «άλλον», η ανθρωπολογική σκέψη φάνηκε από πολύ νωρίς να γοητεύεται από τις επιτελέσεις, των «εξωτικών» κοινωνιών που είχαν μαγικοθρησκευτικό χαρακτήρα. Σχετικά πρόσφατα το ενδιαφέρον της επεκτάθηκε και προς στις επιτελέσεις των «σύνθετων δυτικών» κοινωνιών μέσα από την στροφή της προς αυτές κατά τη συνεχή αναζήτηση του περιεχομένου της ετερότητας. Έτσι, οι επιτελέσεις με χαρακτήρα όχι μόνον θρησκευτικό και ιερό αλλά και αμιγώς κοσμικό ακόμα και πολιτικό αποτελούν ένα νέο ερευνητικό πεδίο, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται και τα κινήματα διαμαρτυρίας.

Με σημείο εκκίνησης τις δύο παραπάνω επισημάνσεις, αντικείμενο της παρούσας ανακοίνωσης θα αποτελέσει η επιτελεστική παρουσία του «Θεάτρου του Ήλιου» σε διαδηλώσεις διαμαρτυρίας στη Γαλλία και στην Ελλάδα, όπου πρωταγωνιστικός -και κοινός- δραματικός χαρακτήρας ήταν μια γιγάντια μαριονέτα. Ειδικότερα, θα εξεταστεί πώς η «ξένη» μαριονέτα του «Θεάτρου του Ήλιου» των διαδηλώσεων του Παρισιού, μπορεί να είναι «οικεία» σε μια επιτελεστική πράξη διαμαρτυρίας με άλλο σκοπό, σε έναν άλλο τόπο και σε ένα άλλο κοινό, εν προκειμένω συμμετέχοντας στο κίνημα των Αγανακτισμένων στην Αθήνα.

**Ζωή Βερβεροπούλου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Δημοσιογραφίας & ΜΜΕ, ΑΠΘ.**

### **Το θέατρο και το δικαστήριο: από την ετερότητα στη σύγκλιση**

Εστιάζοντας συγκριτικά σε δυο διαφορετικές κοινωνικές πρακτικές, το θέατρο και το δικαστήριο, η παρούσα εισήγηση σκιαγραφεί αρχικά τους διακριτούς ρόλους και στόχους τους, για να υπογραμμίσει στη συνέχεια τα μεθοριακά σημεία στα οποία η προφανής ετερότητά τους αίρεται από εσωτερικές συγγένειες και αναλογίες. Στη βάση αυτή, εξετάζονται κατόπιν οι τρόποι με τους οποίους το θέατρο εγκιβωτίζει το δικαστικό τελετουργικό και τις μεθόδους του (ή ταυτίζεται μαζί τους), διερευνώνται οι αιτίες και οι συνέπειες μιας τέτοιας επιλογής, καθώς και οι μέθοδοι δραματουργικής και παραστασιακής διαχείρισης των εννοιών της δικαιοσύνης, της τιμωρίας και της αλήθειας.

Η μελέτη υποστηρίζεται από εκτενές *corpus* θεατρικών έργων και παραστάσεων που προέρχονται από το ελληνικό και το παγκόσμιο θέατρο (παλαιότερο και σύγχρονο), διατρέχοντας παράλληλα όλη την ειδολογική κλίμακα, από την αμιγή μυθοπλασία μέχρι το θέατρο-ντοκουμέντο. Τέλος, επιχειρείται να απαντηθεί το ερώτημα σε ποιο βαθμό παρόμοια έργα σηματοδοτούν ένα «έτερο» είδος θεάτρου, ποιες είναι οι λειτουργίες του και ποιες οι ειδικές συνθήκες πρόσληψης που δημιουργεί για το θεατή.

**Μάγδα Βίτσου, θεατροπαιδαγωγός, συντονίστρια εκπαίδευσης προσφύγων  
&  
Κώστας Μάγος, επίκουρος καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος  
Προσχολικής Εκπαίδευσης, Παν/μιο Θεσσαλίας**

### **Η Aynur στην τάξη. Διδακτική προσέγγιση της προσφυγικής ταυτότητας με χρήση της Persona Doll**

Η είσοδος τόσων χιλιάδων οικονομικών μεταναστών και προσφύγων στη χώρα μας τα τελευταία χρόνια έχουν μετατρέψει και την ελληνική κοινωνία σε πολυπολιτισμική, πολυγλωσσική και πολυφυλετική. Επομένως, η εκπαιδευτική πολιτική είναι αναγκαίο να προσαρμόσει τα εκπαιδευτικά προγράμματα στα σχολεία μας έτσι ώστε να διαμορφώνουν μια θετική στάση απέναντι στους διαφορετικούς πολιτισμούς που συνυπάρχουν στην κοινωνία. Το όλο και υψηλότερο ποσοστό των αλλοδαπών μαθητών που συγκεντρώνεται σε ορισμένα σχολεία μπορεί να οδηγήσει σε περιθωριοποίηση, αφού η ετερότητα των μαθητών αποτελεί τροχοπέδη για Έλληνες γονείς, οι οποίοι, λόγω ξενοφοβικών και ρατσιστικών αντιλήψεων, αποφεύγουν αυτές τις σχολικές μονάδες για τα παιδιά τους. Η διαπολιτισμική εκπαίδευση μπορεί να αποτελέσει ένα ανάχωμα στην εξάπλωση των ξενοφοβικών, ρατσιστικών και εθνικιστικών αντιλήψεων και ιδεών.

Μια καινοτόμα μέθοδος για την άρση των όποιων διακρίσεων, στερεότυπων, ρατσισμού που έχουν βιώσει ή βιώνουν τα παιδιά είναι και η χρήση της Persona Doll ως εκπαιδευτικού εργαλείου μέσα από το οποίο ο εκπαιδευτικός αποκτά τη δυνατότητα να καλλιεργήσει το σεβασμό στο διαφορετικό και το σεβασμό στον “Άλλον”, καθώς οδηγεί στην ενσυναίσθηση. Η μέθοδος στηρίζεται στις αρχές της Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση και επιτρέπει στα παιδιά να πειραματιστούν με πραγματικά γεγονότα της ζωής, και μέσα από τις επινοητικές δεξιότητες του παιχνιδιού και της επικοινωνίας να επιλύσουν προβληματικές καταστάσεις.

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο σχεδιάστηκε και εφαρμόστηκε μια εκπαιδευτική παρέμβαση με τη μέθοδο Persona Doll σε δύο Δημοτικά Σχολεία του Βόλου με στόχο την αλλαγή στάσεων των μαθητών απέναντι στους πρόσφυγες. Τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν ήταν η συμμετοχική παρατήρηση και οι συνεντεύξεις των παιδιών πριν και μετά από κάθε συνεδρία. Τα παιδιά στο τέλος της εφαρμογής του προγράμματος, μέσα από την απόκτηση ταυτότητας και το δεσμό τους με την κούκλα-πρόσφυγα, αλλά και την εμπλοκή τους στις ιστορίες, μπόρεσαν να νιώσουν τα αισθήματα των άλλων, να σέβονται εκείνους που διαφέρουν, να υιοθετήσουν μια τρυφερή στάση, να είναι πιο υποστηρικτικοί και ευαίσθητοι σε σχέση με τη στάση τους πριν την εφαρμογή του προγράμματος.

**Εμμανουέλα Βογιατζάκη Κρουκόβσκι, intermedia artist, μέλος Ε.Ε.Π. του  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

### **Ετερότητα και μετα-ανθρώπινο παραστατικό σώμα**

Η ετερότητα, με την έννοια του διαφορετικού, συχνά αποτελεί πηγή έμπνευσης, δημιουργικότητας, νεοτερισμού και εξέλιξης τόσο σε κοινωνικοπολιτικό όσο και σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Αναλόγως της περιστάσεως μπορεί να γίνει αίτιο διάσπασης, αποδόμησης ή και συρρίκνωσης. Ενώ η «διαφορετικότητα» κάποιες φορές ενώνει



ανόμοια στοιχεία με αποτέλεσμα την ενδυνάμωσή τους, κάποιες άλλες περιγράφει την απόσταση ανάμεσα στο πραγματικό και το επιθυμητό. Έτσι, το «διαφορετικό» άλλοτε είναι ενωτικό στοιχείο και άλλοτε συγκρουσιακό τόσο σε επίπεδο κοινωνικό όσο και ατομικό.

Λαμβάνοντας υπόψη τις σχέσεις αλληλεπίδρασης μεταξύ ατόμου και κοινωνίας, το άρθρο αυτό παρατηρεί το «άλλο» ή το «ξένο» έτσι όπως εμφανίζεται στο σύγχρονο ανθρώπινο σώμα. Εστιάζει στην ετερότητα έτσι όπως μπορεί να εμφανίζεται στο σώμα του μεταμοντέρνου ερμηνευτή και πιο συγκεκριμένα του περφόρμερ, που επεκτείνει τεχνητά-τεχνολογικά το σώμα του προκειμένου να αποκτήσει ουσία ύπαρξης επί της σκηνής. Αναφερόμαστε σε ένα σώμα που διαφοροποιείται εκουσίως, παραδίδοντας την ανθρώπινη υπόστασή του στη μηχανή και την τεχνολογία των υπολογιστικών συστημάτων, με αποτέλεσμα να μεταλλάσσεται, και να διαφοροποιείται από ανθρώπινο οργανισμό σε *μετα-ανθρώπινο* (*post humanistic*) σώμα με τεχνολογικά χαρακτηριστικά. Η μελέτη αυτή λαμβάνει υπόψη ότι το σώμα του καλλιτέχνη/ερμηνευτή δεν έχει μόνο καλλιτεχνική υπόσταση αλλά και κοινωνικό-πολιτική, με βάση την οποία το «άλλο», δηλαδή το «διαφορετικό» υπάρχει μέσα στον ίδιο άνθρωπο δημιουργώντας συγκρούσεις και ισορροπίες.

Με βάση το παραπάνω σκεπτικό θα αναζητήσουμε απαντήσεις στα εξής:

- Τι συμβολίζει ένα μεταλλαγμένο τεχνολογικά παραστατικό σώμα;
- «Πόση μηχανή» χωράει σε ένα παραστατικό σώμα και ποια κοινωνικο-πολιτικά μηνύματα εκπέμπει μια εκούσια σωματική επέκταση;
- Υπάρχει σχέση αλληλεξάρτησης ανάμεσα στις παραστατικές τέχνες και τις κοινωνίες που τις φιλοξενούν; Αν ναι, τι μπορεί να δηλώνουν τέτοιου είδους αλληλεξαρτήσεις;

Το άρθρο αυτό μελετά το ζήτημα της ετερότητας όπως διαμορφώνεται στο παραστατικό κοινωνικο-πολιτικό σώμα. Θέτει ερωτήματα με σκοπό ένα βαθύτερο προβληματισμό για το «διαφορετικό» που φιλοξενούμε μέσα μας.

**Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, ερευνήτρια Γ΄ Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (ΙΤΕ)**

### **Η ετερότητα της αγαμίας: η ταυτότητα της ανύπαντρης γυναίκας στο νεοελληνικό θέατρο**

Μία ιδιαίτερη κατηγορία στην τυπολογία του νεοελληνικού θεάτρου, και κυρίως στο είδος της κωμωδίας του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, αποτελεί ο χαρακτήρας-τύπος της γεροντοκόρης. Η άγαμη, σε προχωρημένη ηλικία γυναίκα, που έχει χάσει τη νεότητα και την ευκαιρία για γάμο, αποτελεί έναν σταθερά επαναλαμβανόμενο τύπο της νεοελληνικής κωμωδίας αλλά και μια ευκαιρία για τους συγγραφείς να προβάλλουν πάνω σε αυτή όψεις και ιδεολογίες της ετερότητας στους κόλπους της σύγχρονης ελληνικής ζωής. Ο χρωματισμός και η σκιαγράφηση της “γεροντοκόρης” με μια σειρά από διακριτά και διαφοροποιητικά από τους υπόλοιπους τύπους χαρακτηριστικά και η απόδοση σε αυτήν μιας ιδιάζουσας έμφυλης ταυτότητας με τις δικές της αναγνωριστικές κοινωνικές και πολιτισμικές συνδηλώσεις, καθιστά τον συγκεκριμένο χαρακτήρα ένα αναπόσπαστο κομμάτι της νεοελληνικής δραματουργίας.

Η πρωτοτυπία της συγκεκριμένης εργασίας έγκειται στην απουσία ερευνητικών εργασιών που θα αναδείξουν τα αναγνωριστικά στοιχεία της περιθωριοποιημένης – αν και σταθερά εμφανιζόμενης– αυτής ομάδας χαρακτήρων-τύπων, οι οποίοι περιβάλλονται με χαρακτηριστικά ετερότητας από το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο. Αν και ταξινομημένη σε μια σχηματοποιημένη τυπολογία, ο τύπος/ρόλος της ανύπαντρης γυναίκας λαμβάνει συνήθως αρνητικούς κωμικούς χρωματισμούς, από-πλαισιωμένος καθώς είναι από τις κοινωνικές συνδηλώσεις της έγγαμης ζωής μιας κατά κύριο λόγο πατριαρχικής, ανδροκρατούμενης ελληνικής κοινωνίας.

**Βαρβάρα Γεωργοπούλου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

**Κλεοπάτρα: Μια ελληνίδα βασίλισσα μεταξύ Ανατολής και Δύσης στο μεταίχμιο δύο εποχών**

Η Κλεοπάτρα η Ζ΄, η Πτολεμαία Βασίλισσα της Αιγύπτου, ανήκει στα πιο διάσημα και αμφιλεγόμενα πρόσωπα της αρχαιότητας και άφησε όσο καμία άλλη γυναίκα ανεξίτηλη τη σφραγίδα της μέσω της ιστορίας, του θρύλου, της λογοτεχνίας και της τέχνης. Έχοντας επωμιστεί την τεράστια ευθύνη του τελευταίου απογόνου του Μεγάλου Αλεξάνδρου και παράλληλα συνάπτοντας ερωτικές σχέσεις με τους εχθρούς της και σημαντικότερους άνδρες του τότε γνωστού κόσμου, τους Ρωμαίους Καίσαρα και Αντώνιο, μοιραία έρχεται στο προσκήνιο της ιστορίας και διαδραματίζει καταλυτικό ρόλο στην πιο κρίσιμη ίσως εποχή για το μέλλον του αρχαίου κόσμου, αυτή του 1ου π.Χ. αιώνα. Το δέος της κυρίαρχης Ρώμης μπροστά στον επικίνδυνο εξωτισμό της άγνωστης Ανατολής συγκεντρώθηκε στο πρόσωπο μιας γυναίκας, που διέθετε, εκτός από τις θηλυκές της χάρες, εξαιρετικά και μοναδικά για το φύλο της χαρακτηριστικά: ευφυΐα, μόρφωση, φιλοδοξία, πολιτικές και στρατιωτικές αρετές. Η «Αιγυπτία» ήταν η μεγάλη απειλή για την κραταιά Ρώμη.

Το θέατρο απθανάτισε ποικιλότροπα τη μοιραία βασίλισσα. Η παρούσα εισήγηση θα εστιάσει στην αποτύπωση της εικόνας της σε τρία έργα: στο *Αντώνιος και Κλεοπάτρα* του Σαίξπηρ, στο *Καίσαρ και Κλεοπάτρα* του Μπέρναρ Σω και στην *Κλεοπάτρα* του Τιμ. Αμπελά. Ο καθένας από τους συγγραφείς μάς δίνει μια διαφορετική εικόνα με εμφανή, βέβαια, αφετηρία τις αρχαίες πηγές και κυρίως τις δύο πολύ σημαντικές, τον Πλούταρχο και τον Δίωνα τον Κάσσιο.

**Ξένια Γεωργοπούλου, επίκουρη καθηγήτρια υπό διορισμό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών**

**«Ωραία λέξη, “νόμιμος”»: Οι νόθοι στον Σαίξπηρ**

Οι ήρωες του Σαίξπηρ εκφράζουν συχνά, ακόμη και χαριτολογώντας, τις επιφυλάξεις τους για το αν το παιδί τους είναι όντως δικό τους, πράγμα που αποτυπώνει την αγωνία των ανδρών της εποχής σχετικά με την πατρότητα των παιδιών τους. Στη χριστιανική κοινωνία της ελισαβετιανής και ιακωβιανής Αγγλίας τα παιδιά που γεννιούνταν εκτός γάμου, ως καρποί μιας «αμαρτωλής» για την εποχή πράξης, θεωρούνταν τιμωρία για τους γονείς τους και δεν είχαν θέση στο ποίμνιο, εκτός και αν ακολουθούσε ο γάμος των γονέων τους, ο οποίος τα νομιμοποιούσε. Νομικά, τα νόθα παιδιά που είχαν γεννηθεί εκτός γάμου δεν είχαν δικαίωμα στην

κληρονομιά των γονέων τους και δεν βαρύνονταν με τις υποχρεώσεις ενός νόμιμου τέκνου απέναντι στους γονείς του. Επιπλέον, σε αστικά ζητήματα οι νόθοι θεωρούνταν ξένοι, αφού δεν είχαν θέση ούτε στον κοινωνικό ιστό. Ωστόσο, τα νόθα παιδιά που γεννιούνταν εντός γάμου προστατεύονταν νομικά από την κατηγορία της νοθογονίας, αν και για την Εκκλησία θεωρούνταν και αυτά νόθα.

Από τα έργα της ελισαβετιανής και ιακωβιανής σκηνης το ένα πέμπτο περίπου θίγουν το θέμα του νόθου παιδιού στην κύρια ή τη δευτερεύουσα πλοκή τους. Στα περισσότερα η νοθογονία οδηγεί στην καταστροφή, σε προσωπικό, οικογενειακό ή και ευρύτερα κοινωνικό επίπεδο. Το νόθο παιδί, στις περισσότερες περιπτώσεις αγόρι, θεωρείται κακό από τη φύση του, την οποία συχνά υποτίθεται ότι έχει κληρονομήσει από τον «αμαρτωλό» γονέα του, και συνήθως στρέφεται ενάντια στους γονείς του, τα νόμιμα αδέλφια του, ή και την κοινωνία γενικότερα. Οι περισσότεροι νόθοι παρουσιάζονται ως έξυπνοι, φιλόδοξοι, σκληροί, αλλά και λάγνοι. Σύμφωνα με μια λαϊκή αντίληψη, οι νόθοι είναι ελεύθερα πνεύματα, που δεν δεσμεύονται από τους κοινωνικούς περιορισμούς ενός νόμιμου παιδιού. Τέτοιοι είναι και οι νόθοι του Σαίξπηρ (ο Έντμουντ στον *Βασιλιά Ληρ*, ο Δον Ιωάννης στο *Πολύ κακό για το τίποτα* και ο Φίλιππος στον *Βασιλιά Ιωάννη*), ο καθένας με τον δικό του τρόπο.

**Γιωτάκη Μαριάννα, νηπιαγωγός**

**&**

**Μάγος Κώστας, επίκουρος καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας**

### **Η συμβολή του Θεάτρου του Καταπιεσμένου στην κατανόηση της οικονομικής κρίσης και την προσέγγιση της ετερότητας.**

Η οικονομική κρίση έχει επιφέρει ριζικές αλλαγές στη ζωή των ανθρώπων τόσο σε βιοτικό όσο και σε ψυχικό επίπεδο, ενισχύοντας συνάμα προκατειλημμένες και στερεοτυπικές απόψεις και συμπεριφορές απέναντι σε όσους δεν ανήκουν στην εκάστοτε κυρίαρχη εθνικοπολιτισμική ομάδα ή ανήκουν στις χαμηλότερες κοινωνικοοικονομικές ομάδες. Τα παιδιά τείνουν να αναπαράγουν αντιλήψεις και συμπεριφορές των ενηλίκων, ενώ νοσηματοδοτούν την κρίση με τον δικό τους εγωκεντρικό τρόπο σκέψης. Οι έρευνες όμως που διερευνούν τις αντιλήψεις των παιδιών για την κρίση δεν είναι πολλές, ενώ έχουν μελετηθεί αποκλειστικά μέσα από συνεντεύξεις και παιδικό σχέδιο.

Η παρούσα εισήγηση περιγράφει τα ευρήματα μιας έρευνας δράσης που αποσκοπούσε στη διερεύνηση των αντιλήψεων παιδιών προσχολικής ηλικίας σχετικά με την οικονομική κρίση καθώς επίσης και στην κατανόηση κάποιων διαστάσεων της μέσα από το Θέατρο του Καταπιεσμένου του Augusto Boal. Συγχρόνως, στο πλαίσιο της ίδιας έρευνας δράσης, καταβλήθηκε προσπάθεια να καλλιεργηθεί η ενσυναίσθηση των παιδιών απέναντι σε όσους πλήττονται από την κρίση και γενικότερα απέναντι σε όσους δεν ανήκουν στην κυρίαρχη ομάδα, και συνεπώς, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, συνιστούν ετερότητα. Εν προκειμένω συμμετείχαν 14 παιδιά προσχολικής ηλικίας του 2ου νηπιαγωγείου Πεύκων Θεσσαλονίκης. Η συλλογή των δεδομένων έγινε με τη χρήση συνεντεύξεων σε ομάδες εστίασης, συμμετοχικής παρατήρησης, ηχογράφησης και συγγραφής ερευνητικού ημερολογίου, και η ανάλυση βασίστηκε στις αρχές θεμελιωμένης θεωρίας. Τα αποτελέσματα αναδεικνύουν την άγνοια των παιδιών σχετικά με την κρίση, τους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβάνονται την έννοια του χρήματος, της φτώχειας και της εργασίας,



καθώς επίσης και τη στάση τους απέναντι σε καταστάσεις καταπίεσης, όπως αυτή του σχολικού εκφοβισμού. Με την παρούσα έρευνα αναδύεται η αξία του Θεάτρου του Καταπιεσμένου όσον αφορά τη διαπραγμάτευση, την έκφραση και την κατανόηση περίπλοκων και αφηρημένων εννοιών, την ανάπτυξη ενσυναίσθησης απέναντι στο φαινομενικά διαφορετικό, την πολιτική κοινωνικοποίηση των παιδιών και την ανάληψη δράσης ενάντια στην καταπίεση.

**Ελένη Γκίνη, διδάκτωρ γαλλικής γλώσσας και φιλολογίας, διδάσκουσα ΣΕΠ στο ΑΠΚΥ**

**Enzo Cormann, *Η Θύελλα επιμένει: ετερότητα και διακειμενικές ταυτότητες.***

Η εισήγηση προτίθεται να αναλύσει, υπό το πρίσμα της σημειολογικής μεθόδου, την έννοια του «άλλου» ως υποκειμένου που ποιεί τη διαφορά, δηλώνει την ετερότητα και συνθέτει τη δραματουργική του ταυτότητα, αντλώντας υλικό από εμβληματικές γραφές του θεάτρου και της ποίησης. Εξετάζεται το θεατρικό έργο του Γάλλου συγγραφέα *Η Θύελλα Επιμένει*, στο οποίο παρακολουθούμε την παράδοση συνάντηση δύο προσώπων που η καλλιτεχνική και εθνική τους ταυτότητα ενέχει το στοιχείο του ξένου, της σύγκρουσης αλλά και της ταύτισης, καθώς αυτό καταδεικνύεται τόσο στις βαθιές όσο και στις επιφανειακές δομές της δράσης: μια θυελλώδη νύχτα, ο σαραντάχρονος σκηνοθέτης Νάθαν Γκόλντινγκ επισκέπτεται τον εβδομηντάχρονο Τέο Στάινερ, βετεράνο ηθοποιό, ο οποίος ζει απομονωμένος σε μια φάρμα στη γαλλική επαρχία. Στόχος του είναι να τον πείσει να ανέβει και πάλι στη σκηνή ενσαρκώνοντας τον Βασιλιά Ληρ. Στην άκαρπη προσπάθειά του να τον πείσει, θα εκμαιεύσει από τον διάσημο ηθοποιό την οδυνηρή προσωπική του μαρτυρία που συνδέεται με τη φρίκη του Ολοκαυτώματος και εμπλέκεται με τη δραματική φιγούρα του Βασιλιά Ληρ.

Η τέχνη και η ιστορία, το συλλογικό και το ατομικό τραύμα συνοδοιπορούν και διαμορφώνουν το προφίλ του “μεγάλου Άλλου”. Με αυτά και μέσω αυτών, ο Cormann συγκροτεί τη δραματική δομή και ορίζει τη σκηνική μεταγλώσσα, την οποία φωτίζει με το λόγο του Σαίξπηρ, του Ρίλκε και του Σαρτρ. Στόχευσή του η ανάδειξη της ετερότητας σε ένα θέατρο λόγου, όπου οι εσωτερικές και εξωτερικές συγκρούσεις των ηρώων παραπέμπουν στην έννοια της εβραϊκής ταυτότητας και δηλώνουν τη βαρύνουσα σημασία των καλλιτεχνικών συμφραζόμενων και διαφορών μέσα στο χώρο και το χρόνο.

**Ρέα Γρηγορίου, διδάκτωρ του Τμήματος Θεάτρου, Α.Π.Θ., διδάσκουσα στο Τμήμα «Ελληνικός Πολιτισμός» του ΕΑΠ**

**Η έννοια της “ετερότητας” στο νεοελληνικό θέατρο: “εμείς” μέσα από τα δραματικά πρόσωπα των “άλλων”.**

Το ερευνητικό ενδιαφέρον της συγκεκριμένης μελέτης επικεντρώνεται στη δραματουργία των σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων· αναφέρουμε ενδεικτικά τους συγγραφείς: Λ. Κιτσοπούλου, Θ. Παπαθανασίου, Μ. Ρέππα, Γ. Τσίρο, Β. Κατσικονούρη, Χ. Σπηλιώτη. Η προσέγγιση αφορά στην επεξεργασία της ετερότητας με τη σημασία του διαφορετικού εθνοτικού, θρησκευτικού, κοινωνικού και ευρύτερα πολιτισμικού στοιχείου στη δραματική παραγωγή τους. Ο προβληματισμός τίθεται

κυρίως με βάση το ρόλο των δραματικών προσώπων στο περιβάλλον της πολυπολιτισμικής φυσιογνωμίας της ελληνικής κοινωνίας, όπως αυτή διαμορφώνεται κατά την περίοδο της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα και των αρχών του 21ου. Η έννοια του “διαφορετικού” εξετάζεται επίσης με άξονα την πολιτική θεώρηση των ρατσιστικών ή εθνικιστικών ιδεολογιών που αναδύονται στις δραματικές καταστάσεις. Η δραματουργική ανάλυση συνδυάζεται συγκριτικά και με την υποδοχή των παραστάσεων από την κριτική, αφού θεωρείται ιδιαίτερης σημασίας η απήχηση των έργων στο θεατρικό κοινό μέσω της σκηνικής απόδοσης του νοήματός τους από τους σύγχρονους σκηνοθέτες.

**Άση Δημητρο(υ)λοπούλου, αρχιτέκτων, σκηνογράφος, ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου.**

### **Προσέγγιση και σύνθεση της σκηνικής εικόνας στην παράσταση «Η Λέσχη» του Στρατή Τσίρκα: δημιουργώντας με τα πλαστικά στοιχεία της ετερότητας**

Στην εισήγησή μας θα παρουσιάσουμε τη σκηνική εικόνα ως αποτέλεσμα της δημιουργικής-δραματουργικής προσέγγισης της παράστασης «Η Λέσχη», πρώτο έργο της τριλογίας *Ακυβέρνητες Πολιτείες* του Στρατή Τσίρκα. Θα παρουσιαστεί η εν λόγω παράσταση σε διασκευή και σκηνοθεσία της Έφης Θεοδώρου και σκηνογραφία - ενδυματολογία της Άσης Δημητολοπούλου, που θα λάβει χώρα στο Θέατρο Τέχνης το Μάρτιο του 2017, σε συμπαραγωγή του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης «Κάρολος Κουν». Στις *Ακυβέρνητες Πολιτείες* το εξέχον στοιχείο της γραφής στο επίπεδο της μορφολογίας των σημαινόντων εντοπίζεται αμέσως στην πολυπλοκότητα του συστήματος των φωνών, των εστιάσεων και των χώρων που κατευθύνουν την αφήγηση. Πιο συγκεκριμένα, στην τριλογία η πλοκή εκτυλίσσεται σε τρεις διαφορετικές πόλεις (Ιερουσαλήμ, Κάιρο, Αλεξάνδρεια). Η διαχρονική χωροθετική σύμπτωση ατομικών αλλά και συλλογικών πεπρωμένων σε ομόλογες επαναλήψεις, δημιουργεί τη μυθολογία του χώρου, η οποία αποτελεί την προϋπόθεση για την κυκλική ιστορικότητα του μυθιστορήματος.

Παρουσιάζοντας το πρώτο μέρος της τριλογίας («Η Λέσχη»: χώρος δράσης Ιεροσόλυμα) θα κινηθούμε στους παρακάτω άξονες :

1. Η ετερότητα του χώρου σε σχέση με τα πρόσωπα και τη σκηνική απεικόνιση,
2. Η ετερότητα των προσώπων του μυθιστορήματος και η ετερότητα των σκηνικών σωμάτων,
3. Ανακύκλωση του ιστορικού χρόνου και σκηνική παρέμβαση.

Στόχος μας είναι να δώσουμε έμφαση στη δημιουργική διαδικασία προσέγγισης του σκηνικού γεγονότος και να παρουσιάσουμε τη σχέση δραματοουργίας-σκηνοθεσίας και σκηνικής εικόνας αναφορικά με τη γραφή του σημαντικού έργου του Στρατή Τσίρκα που θα παρασταθεί σκηνικά για πρώτη φορά.

**Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

**«δεῖ δὴ νυνὶ σε γενέσθαι δεινὴν <δειλὴν> ἀγαθὴν φαύλην σεμνὴν ἀγανὴν πολύπειρον»:** Από την Ασπασία στη Λυσιστράτη: εκδοχές και συντήξεις του θηλυκού Άλλου.

Είναι γνωστός και ακόμη καλά κρατεί και διαρκώς εμπλουτίζεται ο αντίλογος σχετικά με τον τρόπο και τη στόχευση της αναπαράστασης της θηλότητας από τους άντρες συγγραφείς και καλλιτέχνες της αρχαιότητας. Στο πλαίσιο αυτού του γενικού προβληματισμού –με τις πολλές αντίθετες φωνές ακόμη και στο πλαίσιο της ίδιας θεωρητικής κατεύθυνσης– σχετικά με την ανδρογενή αναπαράσταση της γυναίκας στην ελληνική αρχαιότητα, θα επιλέξουμε ως παραδειγματική περίπτωση το ιστορικό πρόσωπο της Ασπασίας και θα σχολιάσουμε τα κειμενικά αποτυπώματά του στην αρχαία γραμματεία, εστιάζοντας ειδικότερα στο κωμικό έργο του Αριστοφάνη σε συσχέτιση με την *Ιστορία* του Θουκυδίδη.

Από τη μια πλευρά, η αρνητική προβολή της Ασπασίας εκ μέρους του κωμικού Αριστοφάνη και η αγνόησή της εκ μέρους του ιστορικού Θουκυδίδη αποτελούν ενδείξεις, αν όχι βάσιμα τεκμήρια, για την κυριαρχία ενός πατριαρχικού, γυνοφοβικού πολιτισμού, που δαιμονοποιεί ή εξορίζει τον επίφοβο θηλυκό Άλλον, με στόχο την ενίσχυση της πατριαρχικής ιδεολογίας και την τήρηση της επαιτιούμενης κοινωνικής τάξης. Από την άλλη πλευρά, η (πρωτότυπη καθόσον γνωρίζουμε) υπόθεση που θα προτείνουμε σχετικά με την πιθανή υποκατάσταση της πραγματικής, μετοίκου, ηθικά χειραφετημένης και πολιτικά καταστροφικής Ασπασίας με τη μυθοπλαστική, Αθηναία, ηθικά άμεμπτη και πολιτικά αποτελεσματική Λυσιστράτη από την κωμική γραφίδα του Αριστοφάνη το 411 π.Χ. μπορεί να φωτίσει με διαφορετικές αποχρώσεις τόσο το ζήτημα της σχέσης ανάμεσα στην πραγματική συνθήκη των γυναικών του κλασικού 5ου αιώνα και τις αντίστοιχες μυθοπλαστικές αποτυπώσεις της, όσο και το ζήτημα του μεταβλητού και επιλεκτικού πιθανότατα βαθμού πιστότητας, εξιδανίκευσης ή υπονόμευσής της κατά την απόδοση του γυναικείου λόγου και της γυναικείας δράσης από τους συγγραφείς της αρχαιότητας.

**Dr Valentina Di Napoli, Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή στην Ελλάδα και Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών**

**Ξένων ἀφῆκε ἐλεύθερον Ὠφελίωνα:** δούλοι και απελεύθεροι σε αρχαία ελληνικά θέατρα

Στην αρχαία ελληνική κοινωνία ήταν σαφής ο διαχωρισμός μεταξύ πολιτών και μη, μεταξύ ελευθέρων και μη. Οι δούλοι, μη ελεύθεροι, υποβιβασμένοι σε απλά περιουσιακά στοιχεία ή και σε κατάσταση *res* με πολλές υποχρεώσεις και κανένα ουσιαστικό δικαίωμα, εμφανίζονται συχνά στα αρχαία δραματικά κείμενα και στις αγγειογραφίες που σχετίζονται με θεατρικά δρώμενα. Την ίδια στιγμή, οι αρχαίες πηγές μας πληροφορούν ότι οι δούλοι μπορούσαν να παρευρεθούν στα θέατρα και να παρακολουθήσουν θεατρικές παραστάσεις, έστω και από τις τελευταίες σειρές εδωλίων του κοίλου.

Επιγραφικές μαρτυρίες από ελληνικά θέατρα εμπλουτίζουν την εικόνα των δούλων στην αρχαία Ελλάδα. Οι ενεπίγραφοι τοίχοι των παρόδων του θεάτρου του Βουθρωτού, οι επιγραφές στις πρώτες σειρές εδωλίων του κοίλου του θεάτρου των

Οινιαδών, καθώς και οι πολυάριθμες απελευθερωτικές πράξεις που προέρχονται από το θέατρο των Δελφών αποτελούν ορισμένα δείγματα τέτοιου είδους επιγραφών, που θα συζητηθούν διεξοδικά στην παρούσα ανακοίνωση. Οι μαρτυρίες αυτές προσφέρουν σημαντικές πληροφορίες για την πράξη της απελευθέρωσης ή και για την προέλευση των δούλων, επιτρέποντάς μας να συμπληρώσουμε με αξιόλογα στοιχεία την εικόνα αυτής της κοινωνικής τάξης.

**Καλλιόπη Εξάρχου, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ.**

### **Ο ανθρωπισμός ως παραβατικότητα στο θέατρο του Δημήτρη Δημητριάδη**

Αν το θέατρο ορίζεται τόσο εύστοχα από τον Δ. Δημητριάδη ως «επινοημένη ανάσταση», τότε το θέατρό του είναι η επινοημένη ανάσταση του *ανθρωπισμού*, ιδωμένου μέσα από την ολιστική εικόνα του ανθρώπου, μέσα από την ανάσταση και παράσταση της ανθρωπινότητάς του ως όλου, καθώς και μέσα από τη σύμπραξη κάθε πλευράς, ετερότητας και ξενότητας, με στόχο τη συνάντηση του Εγώ με τον Άλλον.

Με την αυτοπεποίθηση του δημιουργού που αφουγκράζεται το παιγνίδι του θεάτρου σήμερα –όπου η σχέση του ανθρώπου με τον εαυτό του και με τον κόσμο σηματοδοτείται από την έννοια του *χωρισμού*–, ο συγγραφέας προσκαλεί ήρωες και θεατές στην «ώρα του εγκλήματος», για να παραστούν στην αναθεώρηση της ανθρωπίνης ύπαρξης μέσα από την αγνοημένη και παραβατική εκδοχή της.

Ο Δημητριάδης αναλαμβάνει το εγχείρημα αυτό, γράφοντας ένα θέατρο όπου η ένωση του ανθρώπου με τον άνθρωπο πραγματοποιείται αενάως και *ολοφρενώς*. Στο *σύνθετον* του ανθρώπου και στην πολλαπλότητά του προσβλέπει ο δημιουργός για να κατανοήσει την ανεξερεύνητη πλευρά του, κάνοντας διαπραγματεύσεις με τα στερητικά που τον καθιστούν τραγικό: το αν-υπόφορο (θνητότητα), το α-σύμπτωτο (χωρισμός) και το αντί-στροφο (διαστροφή-παρέκκλιση).

Με πρωταγωνιστή τον άνθρωπο ως παράλειψη, με παρεκκλίσεις και υπερβάσεις των ορίων και στερεότυπων παντός είδους, ο Δημητριάδης στήνει τη χώρα του *ανθρωπισμού*, επαναδιαπραγματευόμενος τον άνθρωπο στην τελειότητά του, που είναι η ατέλειά του.

**Αγγελική Ζάχου, διδάκτωρ θεατρολογίας, εντεταλμένη διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

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

Ο παράγοντας του ήχου και της μουσικής αποτελούν θεμελιώδη συστατικά στοιχεία κάθε θεατρικής παράστασης, τα οποία πρέπει να συνυπολογίζονται στην ανάλυση κάθε θεατρικού φαινομένου. Στο βαθμό δε που συναπαρτίζουν τα σημεία του θεατρικού κώδικα, συμβάλλουν στην πολλαπλή νοηματοδότηση των θεατρικών κειμένων: δημιουργούν επιπλέον επίπεδα στην πρόσληψη των έργων και αναδεικνύουν την ποικιλομορφία, την οποία ούτως ή άλλως διαθέτουν τα σύνθετα έργα του κλασικού δραματολογίου. Έτσι, η χρήση των ήχων και της μουσικής στο θέατρο ως μέσων για τη σηματοδότηση της ετερότητας είναι ένα από τα βασικά εργαλεία στο οπλοστάσιο των δραματουργών και ιδιαιτέρως του Σαίξπηρ, όπου είναι διάχυτη η αναγεννησιακή αντίληψη ότι η μουσική είναι η απεικόνιση της αρμονίας

του σύμπαντος. Στην παρούσα εισήγηση θα παρουσιαστούν παραδείγματα τρόπων δραματουργικής χρήσης (ή μη χρήσης) της μουσικής και του ήχου στα έργα του Σαίξπηρ, προκειμένου να αναδειχθεί πώς ο παράγοντας αυτός μπορούσε να δίνει στον θεατή πληροφορίες σχετικά με:

α) την κοινωνική ταυτότητα των ηρώων και την κατάδειξη της ταξικής ετερότητάς τους,

β) την ψυχολογική κατάσταση των ηρώων και την επενέργεια της μουσικής με αποτέλεσμα την αλλαγή στη συμπεριφοράς τους και ακολούθως την προσπάθειά τους να αντιμετωπίσουν έναν «άλλον» εαυτό,

γ) τη σηματοδότηση του δραματικού χώρου και κυρίως της μετάβασης από έναν χώρο σε άλλον, τόσο μέσα από ήχους περιβάλλοντος, όσο και μέσα από την ενόργανη μουσική,

δ) την εναλλαγή των δραματικών καταστάσεων από το κωμικό στο τραγικό,

ε) τη σκηνική υπόσταση υπερβατικών μορφών, που προέρχονται από «άλλους» κόσμους (φαντάσματα, ξωτικά),

στ) τη σηματοδότηση της φρίκης και του θανάτου.

Η εισήγηση θα βασίζεται σε εκτενή διεθνή βιβλιογραφία και θα επιχειρεί μια παραστατική τεκμηρίωση των σχετικών πορισμάτων με βάση χαρακτηριστικές ενδοκειμενικές αναφορές από τα έργα του Σαίξπηρ.

## **Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, διδάσκουσα στο ΕΑΠ & στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών του ΑΠΚΥ**

### **Το γυναικείο φύλο μέσα από την ανδρική ματιά στη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου**

Το ζήτημα της γυναικείας ταυτότητας προβάλλει μέσα από το θέατρο του Ανδρέα Στάικου εν πρώτοις με όρους στερεοτυπικούς, παραπέμποντας σε σειρά από αντιλήψεις, αναπαραστάσεις και εικόνες ενός πολιτισμικού μοντέλου με τη γυναίκα-πόρνη σε κυρίαρχο ρόλο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η όψη αυτή της γυναικείας υπόστασης ως ετερότητας, που προσλαμβάνεται από τον φαντασιακό κόσμο των ανδρών, διατρέχει με συνέπεια όλα τα έργα του, είτε αυτά είναι εμπνευσμένα από αρχαιοελληνικούς μύθους, είτε από την παλαιότερη και πρόσφατη ελληνική ιστορία, είτε εκείνα που τοποθετούνται στη σύγχρονη εποχή. Πρόκειται δηλαδή για μια σταθερά ανδρική ματιά, που διαμορφώνει στα έργα του Στάικου κώδικες συμπεριφοράς αλλά και συγκεκριμένες προσδοκίες από τη γυναίκα, η οποία παρουσιάζεται ως σύμβολο ερωτισμού και σεξουαλικής ικανοποίησης για τον ανδρικό πληθυσμό. Την ίδια στιγμή όμως στο “εστέτ” θέατρο του Ανδρέα Στάικου, που είναι απαλλαγμένο από κανόνες ρεαλιστικής αναπαράστασης και ψυχολογικής λεπτομέρειας, η γυναίκα αυτή είναι το πλάσμα που πάντα θα διαφεύγει, παραμένοντας εν τέλει ξένο σε ολόκληρο το δραματουργικό σύμπαν που το γεννά.

Η ανακοίνωση στοχεύει αφενός να φωτίσει το ιδεολογικό υπόβαθρο μιας τέτοιας προσέγγισης, συνδέοντάς το με τις φιλοσοφικές καταβολές του συγγραφέα και τη θητεία του στις γραμματειακές περιοχές της εποχής του γαλλικού Διαφωτισμού και, αφετέρου, να καταδείξει τους δραματουργικούς στόχους που μια τέτοια προσέγγιση εξυπηρετεί. Πιο συγκεκριμένα επιχειρεί να τεκμηριώσει πώς αυτού του είδους η



χρήση της γυναικείας ετερότητας μπορεί να λειτουργήσει στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου ως κύριος φορέας μιας *πολλαπλώς εννοούμενης θεατρικότητας*. Πρόκειται εν τέλει για ένα παιχνίδι του συγγραφέα με την αλήθεια και το ψέμα, τη φαντασίωση και την πραγματικότητα, που, στην περίπτωση του δικού του θεάτρου, η σχέση αυτή αναδιπλασιάζεται, αφού το θέατρο είναι, ούτως ή άλλως, συνυφασμένο ή ταυτισμένο με την έννοια του παιχνιδιού.

**Χριστίνα Ζώνιου, ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

### **Κοινωνικό θέατρο, θεατρικότητα και διαχείριση της ετερότητας**

Στην ανακοίνωση αυτή θα παρουσιαστεί μέρος των ευρημάτων και των διαπιστώσεων μιας έρευνας δράσης που εντάσσεται στα ευρεία επιστημονικά πεδία των παραστατικών και των παιδαγωγικών σπουδών και στη διάρκεια της υλοποιήθηκε ένα πρωτότυπο εντατικό πρόγραμμα ολιστικής επιμόρφωσης εκπαιδευτικών για την ενίσχυση της διαπολιτισμικής ικανότητας με όχημα τη θεατρικότητα. Η έρευνα αυτή εκπονήθηκε στο πλαίσιο της διδακτορικής μας διατριβής που κατατέθηκε στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας τον Φεβρουάριο του 2016. Η θεατρικότητα με την ευρύτερη έννοια της πολιτισμικής συμπεριφοράς αφορά την οργανωμένη και προετοιμασμένη θεατρική συμπεριφορά και επιτελεστική τελετουργία σε πολιτισμικές εκδηλώσεις τόσο μέσα όσο και πέρα από το θέατρο, στην κοινωνική ζωή, στη θρησκεία, στην πολιτική κ.ά. (Balme, 2012· Burns, 1972· Davis & Postlewait, 2003· Fischer-Lichte, 2012· Πεφάνης, 2003).

Η αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων στην έρευνα και ο τρόπος αντίληψής της ετερότητας μελετήθηκε και αναλύθηκε ως επιτέλεση (Alexander et al., 2005), ακολουθώντας μια μεθοδολογία συχνά ταυτόσημη με την ανάλυση παραστάσεων / επιτελέσεων των παραστατικών σπουδών. Τα ευρήματά μας ενισχύουν τον ισχυρισμό του παραστατικού ρεύματος της έρευνας (Conrad, 2004· Dennis, 2009· Denzin, 2003· Gallagher, 2012· Mienczakowski, 2001· Saldana, 1999, 2003, 2005· Turner, 1982): ότι, δηλαδή, η στοχαστική σκέψη γίνεται ξεκάθαρη ως προς τις αιτίες και τα προβλήματα της οικείας κοινωνικής πραγματικότητας, όχι μόνο όταν βιώνουμε ξανά αυτή την πραγματικότητα μέσω της θεατρικότητας, αλλά και όταν βλέπουμε τους άλλους να τη βιώνουν μέσα από την αναπαράσταση, και ακόμα περισσότερο, όταν υπάρχει η δυνατότητα να εναλλάσσει κανείς τους ρόλους του «ηθοποιού» και του «θεατή».

Τα ευρήματα της έρευνας έδειξαν ότι όταν η θεατρικότητα προκύπτει από συστηματικές και στοχευμένες δράσεις, μπορεί να δρα μετασχηματιστικά ως προς τη ικανότητα διαχείρισης της ετερότητας και ότι ο μετασχηματισμός αυτός συμπίπτει με τα ζητούμενα της διαπολιτισμικότητας, ως προς την αντίληψη και τη βίωση της ταυτότητας και της ετερότητας, ως προς την κοσμοθεώρηση και ως προς τις απαιτούμενες δεξιότητες. Επιπλέον, ο μετασχηματισμός αυτός συντελείται ολιστικά και συμπεριλαμβάνει το σώμα, τα συναισθήματα, τις στάσεις, τις γνώσεις και τις σκέψεις.

**Παναγιώτης Ηλιόπουλος, διδάσκων του Τμήματος Φιλολογίας, Παν/μιο Πελοποννήσου**

## Ταυτότητα και ετερότητα στην τραγωδία *Θυέστης* του Σενέκα

Η τραγωδία του Σενέκα *Θυέστης* είναι το μοναδικό σωζόμενο έργο από την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα που πραγματεύεται τη δραματική κατάληξη της διαταραγμένης σχέσης των Πελοπιδών, του Ατρέα και του Θυέστη, με το φόνο των τέκνων του δευτέρου και την τελική πράξη της ανθρωποφαγίας. Παρά την έκδηλη εξάρτηση του εν λόγω τραγικού έργου από τη μυθοπλασία του Ευριπίδη, διαπιστώνονται σημαντικότερες και δημιουργικές διαφοροποιήσεις που τεκμηριώνουν την έμφαση του Ρωμαίου δραματουργού και φιλοσόφου στα δόγματα του στωικισμού. Στην παρούσα ανακοίνωση, θα αναφερθούμε στις έννοιες της ταυτότητας και της ετερότητας εντός του ανθρωπολογικού περιγράμματος της στωικής φιλοσοφίας, όπως και στη δυνατότητα εκκέντρωσης των ταυτοτικών ιδιοτήτων προς την ετερότητα, στην υπέρβαση του ηθικού στοιχείου, στο «ακραίον» ως πολιτική τακτική κ.ά., ώστε να αναδειχθεί η κατά τον Σενέκα φιλοσοφική και ψυχολογική αποτίμηση των χαρακτήρων των δύο αδελφών, του Ατρέα και του Θυέστη. Τούτα, πρωτίστως, αποτελούν και την πρωτότυπη συνεισφορά της παρούσας εργασίας.

Η αποτρόπαια πράξη εκδίκησης του Ατρέα συνιστά αφορμή μιας έντονης και αποτελεσματικής εικόνισης των στωικών απόψεων για το πάθος (*adfectus*) και τις συνέπειές του. Η εκδίκηση του ενός γιου του Ταντάλου προς τον άλλον, συντελείται επί τη βάσει μιας παράφορης και άλογης επιθυμίας (παρότι, όπως διαπιστώνει ο Χορός: «rex est qui cupiet nihil»), μιας επιθυμίας για καταστροφή, για σύνθλιψη και εκμηδένιση του ετέρου, ενός ετέρου που, αν και εξ αίματος αδελφός, δεν αποτελεί το οικείο – με άλλα λόγια, μέρος της ταυτότητας –, αλλά παρίσταται ως αντίπαλος, και ακόμη περισσότερο ως εχθρός. Για τους Πελοπίδες δύο αδελφούς, στη συγκεκριμένη τραγωδία του Σενέκα, η εξουσιαστική-κυριαρχική ταυτότητα είναι το μείζον. Η υποχώρηση αυτής της ταυτότητας συμπίπτει με μια πράξη καταστροφής. Η κατάλυση των δεσμών αίματος συντελείται με μια ανθρωποθυσία, καθώς το αίμα ως σύμβολο παραβιάζεται χάριν της αντεκδικήσεως και της σφοδρής επιθυμίας για μη νομή της πολιτικής εξουσίας. Τα τέκνα του Θυέστη θυσιάζονται στο βωμό του υψίστου μίσους και της ύψιστης σκοπιμότητας, αλλά και στο βωμό της ύστατης αυτοθεοποίησης του Ατρέα, στην άνοδό του στο επίπεδο της αδιαφιλονίκητης εξουσίας και επιβολής των θεών. Από επίδοξος βασιλεύς του οίκου του Άργους, ο Θυέστης καταλήγει βρωτήρ της ίδιας του της υϊκής σάρκας. Η ένωσή του με το έτερον αλλοιώνει περαιτέρω την ταυτότητά του και επιδεικνύεται, από τον Ρωμαίο τραγωδό, ως η αποθέωση της έλευσης του Κακού στον ανθρώπινο κόσμο.

**Lorna Hardwick, Professor, The Open University, UK**

### Heightened receptivities: when ancient and modern meet in Greek Tragedy

This paper aims to bring together two of the crucial issues in the analysis of receptions of tragedy on the modern stage. The first is the tension between strangeness and familiarity that underlies memorable performances of the Greek plays. The second is the identification of the transformative moments when tragedy takes centre stage in the aesthetics and cultural politics of the wider theatre repertoire. The strangeness of the ancient texts and contexts to modern understanding and performance contexts is often said to result in a ‘critical distance’ that enables spectators to experience their own environment through a distancing lens that enables

them to rediscover and reinterpret their own experiences and attitudes with fresh insights stimulated by the immediacy of performance.

The documentation of performances of Greek tragedy has revealed patterns in which in different times and places certain plays either dominate repertoires or are marginalized. The prominence of particular plays at particular moments of crisis offers the chance to study the interaction between strangeness and familiarity in providing the fertile ground for these iconic productions.

Through discussion of a range of examples of performances of Greek tragedy on local and world stages, I argue that these creative tensions are characterized by a heightened receptivity, both in the translations and adaptations of individual plays created by practitioners and in the sensibilities of spectators and critics. I conclude by commenting on the implications of this for modern conceptions of tragedy.

**Σωτήρης Θεοχαρίδης, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ, Σχολή Τεχνών, Επικοινωνίας και Πολιτισμικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Frederick**

**&**

**Αιμίλιος Χαραλαμπίδης, λέκτορας του Τμήματος Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ, Σχολή Τεχνών, Επικοινωνίας και Πολιτισμικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Frederick**

**Η πρόσληψη του άλλου στην “ανθρώπινη κατάσταση” του Κύπριου: ρωγή στην ενότητα του κυρίαρχου λόγου μέσα από τρεις πρακτικές θεάτρου.**

Κοιτάζοντας εν μέρει βιωματικά στο εσωτερικό της καθημερινής κατάστασης των ανθρώπων που ζουν, όπως ζουν στην Κύπρο σε τρεις διαφορετικές χρονικές στιγμές (που αυτές καθαυτές δεν αποτελούν υπό κανέναν όρο και προϋπόθεση, ιστορικο-εμπειρικούς προσανατολισμούς, γιατί η “φανέρωσή” τους είναι διαισθαντικά και ενστικτωδώς συμπτωματική), προσπαθούμε να συγκροτήσουμε τις στιγμές αυτές ως δομές αλληλένδετες, διαρθρωμένες σε τρία σημεία διαλόγου συναισθαντικότητας.

Δύο “ξένοι” χρόνοι, τόποι, πνευματικές-πολιτισμικές οντότητες, ανοιχτές αφηγήσεις (*Βρομιά* του Robert Schneider το 2008, *Πιτσιμπούργκο* της Σώτης Τριανταφύλλου το 2012) και μια “δική μας”, τοπική αφήγηση γυναικών (*Αφηγήσεις γυναικών: μια διασκευή των 18 αφηγήσεων της Νίκης Μαραγκού* το 2016), ιδωμένες ως θεατρικές πρακτικές, αντικρίζουν τη διάρρηξη της συνέχειας της καθημερινότητάς μας σε αυτό τον “τόπο-χώρα-κόσμο”. Οι τρεις αντιδράσεις προσεγγίζουν την παρουσία και την απουσία του άλλου σε μια απόκλιση από την ταυτοτική «επιβεβαίωση και συσπείρωση» (Badiou, 2016) του κυρίαρχου λόγου. Τον επιχειρούμενο επαναπροσδιορισμό του νοήματος διατρέχει ο παρελθοντολογικός «κίνδυνος» της «εξιδανικευμένης ανάμνησης» της βιωματικής ανταμοιβής, έναντι της μελλοντολογικής αφαίρεσης από την αόριστη προσμονή μιας αόρατης ανταμοιβής. Την «έλλειψη παρόντος» και τις παρασιωπήσεις του, ίσως να τις αντικρίζει με συγκίνηση η τέχνη του θεάτρου, ποτέ από μόνη της και ποτέ στο σύνολό της, αλλά με ενοποιητικά, συνθετικά διαβήματα και συνδυαστικές ανοιχτές μορφές σκέψης και πράξης, ξανοιγόμενη στην ποίηση της καθημερινής ζωής, στη συγκίνηση από τη “μαγεία” της παρουσίας της ύπαρξης του ανθρώπου (και του άλλου) στον κόσμο. Η προσπάθειά μας προσεγγίζει την κουλτούρα της ταπεινότητας του αθέατου ηρωισμού των καθημερινών ανθρώπων, το πεπρωμένο της μοίρας, το ρυθμό και την αγωνία της ύπαρξης, της ζωής ως ένα “πέραςμα” στο ενδιαίτημα του καθημερινού.

**Γρηγόρης Ιωαννίδης, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.**

### **Ο προσδιορισμός της ιθαγένειας στο ελληνικό θέατρο της δεκαετίας του '70**

Η δεκαετία του '70 αποτελεί από πολλές απόψεις ένα από τα ζητούμενα της έρευνας, στο βαθμό που αναγνωρίζουμε ότι οι δυναμικές που αναπτύσσονται κατά τη διάρκειά της επέδρασαν καθοριστικά στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου και του ρεπερτορίου καθ' όλη τη μετέπειτα μεταπολιτευτική περίοδο.

Ανάμεσα σε άλλες σύνθετες και ακόμη αδιερεύνητες διεργασίες, ίσως μια από τις πλέον καθοριστικές ανήκει στην πλατιά συζήτηση που διεξήχθη τότε γύρω από ζητήματα ταυτότητας του ελληνικού θεάτρου και προσδιορισμού του σκηνικού χαρακτήρα του. Συγκεκριμένα, σε αυτή την κρίσιμη φάση ο όρος της «ιθαγένειας» χρησιμοποιήθηκε με έμφαση είτε σαν εργαλείο ανάλυσης του ελληνικού θεάτρου εκ μέρους της κριτικής, είτε σαν δείκτης διαμόρφωσης του ρεπερτορίου από τους ελληνικούς θιάσους.

Η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί από τη δική της σκοπιά να εξετάσει ένα μέρος από τη συζήτηση που έλαβε χώρα γύρω από την «ιθαγένεια» του ελληνικού θεάτρου, να προσδιορίσει το νόημά της και να παρουσιάσει ορισμένα χαρακτηριστικά παραδείγματα της χρήσης της από την κριτική και τους θιάσους της εν λόγω δεκαετίας.

**Δηώ Καγγελάρη, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ**

### **Η θεατρική τέχνη ως παλίμψηστο**

Η ανακοίνωση έχει στόχο να διερευνήσει όψεις του “άλλου” στη θεατρική πράξη, μέσα από την έννοια του παλίμψηστου, της διακειμενικότητας και της επανεγγραφής. Αξιοποιώντας ένα συνδυασμό θεωρητικών κειμένων, θα αναδείξει το θέμα της ετερότητας ως συστατικό στοιχείο της θεατρικής σύμβασης με παραδειγματική τεκμηρίωση από τη σύγχρονη δραματουργία και την τέχνη της σκηνοθεσίας.

Πόσα στρώματα μνήμης εμπεριέχει ένα θεατρικό έργο και μια παράσταση, πώς το θέατρο συνομιλεί δυνατά, χαμηλόφωνα ή σιωπηλά με προγενέστερα κείμενα, με άλλες τέχνες και διαφορετικές κουλτούρες, πώς στο μετασχηματισμό ενός κειμένου εγγράφεται ο διάλογος τέχνης και κοινωνίας, πώς, τέλος, θα μπορούσαν να κωδικοποιηθούν οι ποικίλες περιπτώσεις μετάβασης από το «υπο-κείμενο» στο «υπερ-κείμενο» που προσφέρει σήμερα η θεατρική σκηνή;

**Τζωρτζίνα Κακουδάκη, θεατρολόγος, σκηνοθέτης, υπεύθυνη των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου**

### **“Η έλευση του ξένου” στις παραστάσεις του Ελληνικού Φεστιβάλ στο θέατρο της Επιδαύρου, μετά την πτώση των Δίδυμων Πύργων (2001-2016).**

Η έρευνα αυτή εστιάζει σε παραστάσεις αρχαίου δράματος από ελληνικούς και διεθνείς θιάσους, που παρουσιάστηκαν στα αρχαία θέατρα της Επιδαύρου, μετά την

πτώση των Δίδυμων Πύργων (11/9/2001) και στους τρόπους με τους οποίους επηρεάστηκε το περιεχόμενο, η αισθητική και η ιδεολογική προσέγγιση των αρχαίων θεατρικών κειμένων, μέσα στην καινούργια εικόνα του κόσμου, γεμάτου με νέα είδη πολέμων, νέα είδη εχθρών, αθέατων και μη, ικετών, προσφύγων, συνανθρώπων.

**Κωστούλα Καλούδη, επίκουρος καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

### **Ο Εξόριστος της κεντρικής λεωφόρου: περιθώριο, διαφορετικότητα και θεατρικότητα στον νέο ελληνικό κινηματογράφο**

Ο *Εξόριστος της κεντρικής λεωφόρου* είναι μια ταινία που γυρίστηκε το 1979 σε σκηνοθεσία Νίκου Ζερβού. Η ταινία αναφέρεται στο περιθώριο της εποχής, το οποίο είχε επηρεαστεί από τη ροκ μουσική και την υποκουλτούρα της δεκαετίας του '60. Ο ήρωας της ταινίας, ένας απογοητευμένος σκηνοθέτης, περιπλανιέται σε μια εχθρική Αθήνα αδυνατώντας να βρει σημεία επαφής με το περιβάλλον και τους ανθρώπους. Χαμένος στις αναμνήσεις του και επηρεασμένος από την αποτυχία των οραμάτων της γενιάς του, κρατά μια άλλη, διαφορετική στάση, μακριά από τους κοινωνικούς κανόνες. Αποτελεί ξένο σώμα για τον κοινωνικό περίγυρο αλλά και για τους φίλους του, από τους οποίους έχει απομακρυνθεί. Την ίδια εποχή που ο παγκόσμιος κινηματογράφος έχει ήδη ασχοληθεί με χαρακτήρες που μεταφέρουν στην οθόνη το κλίμα της αμφισβήτησης, της σεξουαλικής απελευθέρωσης και της απόρριψης των κοινωνικών προτύπων, στον ελληνικό κινηματογράφο έχουν γυριστεί μόνο δύο ταινίες, το *Αλδεβαράν* το 1973 και ο *Εξόριστος*.

Η ταινία μεταφέρει το στοιχείο ενός περιθωρίου που ακολουθεί τα κινήματα της δεκαετίας του '60, με αναφορές στον τρόπο ζωής του αλλά και σε συμπεριφορές, σε μουσικά κομμάτια και σε γεγονότα όπως το Μάη του '68. Σε μια εποχή ακόμα πολύ συντηρητική για την ελληνική κοινωνία, η ταινία μεταφέρει το πνεύμα αμφισβήτησης και τις διαφορετικές απόψεις και συμπεριφορές που ακόμα αποτελούσαν πρόκληση απέναντι σε μια «κανονικότητα» και στην κοινή αποδοχή των κοινωνικών κανόνων.

Σημαντικό γνώρισμα της ταινίας είναι πως αυτή η διαφορετικότητα του ήρωα εκφράζεται μέσω μιας έντονης θεατρικότητας, που παρεμβαίνει στην κινηματογραφική αφήγηση. Έτσι, στοιχεία που ταυτίζονται με τη θεατρικότητα στην οθόνη, όπως το βλέμμα στην κάμερα, ο μονόλογος, η ύπαρξη αφηγητή, η μετωπικότητα, καθορίζουν το ύφος της ταινίας. Γυρισμένη από έναν «περιθωριακό» σκηνοθέτη και με πρωταγωνιστή τον Κώστα Φέρρη, η ταινία μέσα από τη συνύπαρξη κινηματογραφικότητας και θεατρικότητας δίνει το στίγμα μιας διαφορετικής, «άλλης» γενιάς.

**Ιωάννα Καραμάνου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

### **Όψεις της γυναικείας ετερότητας στα σπαράγματα του Ευριπίδη**

Η παρούσα εισήγηση επιχειρεί να διερευνήσει την πραγμάτευση του θέματος της γυναικείας ετερότητας σε μια κατηγορία αποσπασματικώς παραδεδομένων τραγωδιών του Ευριπίδη. Στα δράματα αυτά (*Δανάη*, *Αλόπη*, *Μελανίππη η Σοφή*, *Αύγη*) κυριαρχεί το θέμα της «τραγωδίας της κόρης», όπως το έχει προσδιορίσει η



Adele Scafuro (βλ. άρθρο της με τίτλο ‘Discourses of Sexual Violation in Mythic Accounts and Dramatic Versions of “The Girl’s Tragedy”’, *Differences* 2.1 [1990] 126-59), η οποία εξέτασε αυτό το ζήτημα βάσει των μαρτυριών για την αθηναϊκή νομοθεσία της κλασικής περιόδου. Η συμβολή της συγκεκριμένης ανακοίνωσης έγκειται στην ανάλυση της δραματουργικής σημασίας των έργων αυτών και της σύνδεσής τους με την ιδεολογία της κλασικής Αθήνας.

Παρατηρείται ότι τα έργα αυτά, τα οποία έχουν διαρθρωθεί γύρω από το μοτίβο της «τραγωδίας της κόρης», δηλαδή της σύγκρουσης και της βίαιης εκδίωξης της κόρης από τον πατρικό της οίκο λόγω της μητρότητάς της –η οποία οφείλεται κατά κανόνα σε *θεογαμία*– ακολουθούν μία συγκεκριμένη δομική τυπολογία ως προς την αλληλουχία των δραματικών γεγονότων και την εξέλιξη της δραματικής πλοκής. Παράλληλα, επισημαίνεται ότι η τάση του Ευριπίδη να επανέρχεται συστηματικά στην πραγμάτευση του συγκεκριμένου θέματος μπορεί να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα του άρρηκτου πλέγματος αξιών του *οίκου* και της *πόλεως* και της αθηναϊκής ιδεολογίας εκείνης της περιόδου, που φαίνεται να αντανakλάται στις τραγωδίες αυτές. Τα ερωτήματα που προκύπτουν αφορούν τον προσδιορισμό του “άλλου” –εν προκειμένω, των εκδιωγμένων γυναικών των τραγωδιών αυτών– έναντι της ταυτότητας του Αθηναίου πολίτη, στοχεύοντας να διαφωτίσουν, μέσω της μελέτης των δραματικών σπαραγμάτων, ορισμένα κρίσιμα ζητήματα φύλου στην τραγωδία του πέμπτου αιώνα π.Χ.

**Ελένη Καραμπέλα, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών**

### **«Φόβος πρὸς πύλαις κομπάζεται»: η λειτουργία του φόβου στους *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας***

Στους *Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας* ο φόβος, οι μορφές, η λειτουργία και η διαχείρισή του είναι κεντρικά ζητήματα. Στο έργο παρουσιάζεται η πόλη κατ’ αρχάς σε κατάσταση πολιορκίας από εξωτερικούς εχθρούς και από τον συνακόλουθο φόβο, και στη συνέχεια ο Ετεοκλής σε κατάσταση πολιορκίας από σύμβολα φόβου. Στο έργο επίσης παρουσιάζεται αρχικά η οργάνωση της άμυνας της πόλης και εν τέλει η σωτηρία της, αλλά προπάντων η προσπάθεια άμυνας του Ετεοκλή απέναντι στα σύμβολα του φόβου που προβάλλουν οι ασπίδες των επιτιθέμενων Αργείων αρχηγών και εν τέλει η κατάρρευση των αμυντικών του μηχανισμών και η κατάκλυσή του από το φόβο της Ερινύος. Στη σπουδαία αυτή τραγωδία του Αισχύλου καταδεικνύεται πώς η εξωτερική απειλή από τον εχθρό-“άλλον” προκαλεί τον μεγαλύτερο εχθρό, που είναι ο μη αναγνωρισμένος ανοίκειος εαυτός, και πώς δρα ο φόβος από την αρχή της εγκατάστασής του μέχρι τη στιγμή της πτώσης των εσωτερικών τειχών. Εμφανίζεται επίσης ο φόβος ως όχημα δράσης της Ερινύος, η οποία είναι το άλλο πρόσωπο της Δίκης και είναι εγκαταστημένη στην πόλη, στον οίκο των Λαβδακιδών, και στην ανθρώπινη καρδιά.

**Χρήστος Καρδαράς, καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

## **Η θεατρικότητα στα μικρασιατικά και ρεμπέτικα τραγούδια της μετανάστευσης και της προσφυγιάς**

Τα ρεμπέτικα τραγούδια αποτελούν αντιπροσωπευτικά και μοναδικά τεκμήρια του λαϊκού πολιτισμού των Ελλήνων μεταναστών που έζησαν στην Αμερική στα τέλη του 19ου αι. αλλά και των αυτόχθονων Ελλαδιτών και των Μικρασιατών προσφύγων, που έζησαν στις παρυφές των αστικών κέντρων και στα λιμάνια του ελληνικού κράτους, στο πρώτο μισό του 20ού αι. Συνεπώς, το ρεμπέτικο είναι αυθεντικό λαϊκό καλλιτεχνικό δημιούργημα, που γεννήθηκε μέσα σε αστικό περιβάλλον και αποτελεί συνέχεια του μικρασιατικού τραγουδιού. Έφθασε να αποτελέσει την πιο αυθεντική έκφραση στο καλλιτεχνικό πεδίο των πιο φτωχών και πιο αγράμματων κοινωνικών στρωμάτων των πόλεων αλλά και το χώρο της κοινής έκφρασης και της αισθητικής αναφοράς τους.

Στη συγκεκριμένη ανακοίνωση παρουσιάζονται, επιλεκτικά, ευάριθμα μικρασιατικά και ρεμπέτικα τραγούδια, που αναφέρονται στη μετανάστευση και στην προσφυγιά, τα οποία όμως διαθέτουν και αξιοσημείωτα θεατρικά στοιχεία (θεατρικότητα), όπως ο διάλογος και η αφήγηση μιας ιστορίας με πλοκή. Τραγούδια της συγκεκριμένης θεματολογίας εντοπίσαμε σε τρεις περιόδους:

- α. στα ρεμπέτικα τραγούδια των Ελλήνων της Αμερικής στα τέλη του 19ου αι.,
- β. στα τραγούδια των προσφύγων της υποχρεωτικής ανταλλαγής των πληθυσμών μετά την Μικρασιατική καταστροφή και
- γ. στα ρεμπέτικα τραγούδια της μεταπολεμικής μετανάστευσης.

Το στοιχείο της ετερότητας κυριαρχεί στη θεματολογία των συγκεκριμένων τραγουδιών, αφού οι μετανάστες και οι πρόσφυγες, μέσα από τα τραγούδια τους, αισθάνονται ξένοι, αναπολούν την πατρίδα τους, εκφράζουν τον καημό τους και το παράπονό τους και προσπαθούν να ενταχθούν στη νέα πατρίδα, παρά τις αντίξοες συνθήκες και τον λανθάνοντα ρατσισμό που πολλές φορές αντιμετώπισαν.

**Κατερίνα Καρρά, διδάκτωρ θεατρολογίας, διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών**

## **Η αναπαράσταση του “άλλου” σε κωμωδίες του Σακελλάριου και του Γιαννακόπουλου αμέσως μετά την Κατοχή: Πολιτική ταυτότητα και ετερότητα**

Η ανακοίνωση θα επικεντρωθεί στον τρόπο με τον οποίο αναπαρίσταται ο πολιτικός αντίπαλος, ο “άλλος”, σε κωμωδίες του Αλέκου Σακελλάριου και του Χρήστου Γιαννακόπουλου, που παρουσιάστηκαν στη σκηνή αμέσως μετά το τέλος της Κατοχής. Η επιλογή της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου έγινε με γνώμονα ότι αποτελεί μια ιδιαίτερη κρίσιμη περίοδο της νεότερης ιστορίας λόγω της εμφύλιας σύγκρουσης που ακολούθησε την Απελευθέρωση. Επιλέχτηκε το είδος της κωμωδίας το οποίο λειτουργεί εν μέρει σαν καθρέφτης της κοινωνίας της εποχής, αναπαριστά πιο καθαρά το κλίμα αβεβαιότητας, ματαίωσης και περισυλλογής που επικρατούσε, και παρακολουθεί το λαϊκό αίτημα για συμβιβασμό και μετριοπάθεια. Τα έργα χρησιμοποιούνται μεν ως ιστορική πηγή για τις τάσεις και τις αξίες της ελληνικής μικροαστικής τάξης, αλλά κυρίως προσεγγίζονται ως ιδεολογικές κατασκευές ως προς την οπτική με την οποία παρουσιάζουν την πολιτική “ετερότητα”. Στην ανακοίνωση αξιοποιείται το αρχείο Αλέκου Σακελλάριου, η υπάρχουσα βιβλιογραφία καθώς και αποτελέσματα έρευνας στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο της εποχής.

**Στυλιανή Κεραμίδα, διδάκτωρ θεατρολογίας, visiting lecturer, University of Reading**

### **Επιτέλεση και ετερότητα: προς μια αναζήτηση των χαρακτηριστικών της παραστασιακής επιτέλεσης της ετερότητας και της ελληνικότητας στο έργο των Ελλήνων καλλιτεχνών**

Η performance (επιτέλεση) είναι ένα καλλιτεχνικό συμβάν ενός καλλιτέχνη-performer ή μιας ομάδας καλλιτεχνών, βασισμένο στην αφηγηματική της αποδομιστικής γραφής και αποτελεί ένα ξενόφερτο θεατρικό είδος. Παρόλα αυτά βρήκε ανταπόκριση στο ελληνικό κοινό και έχει εισχωρήσει για τα καλά στη ελληνική σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα. Μπορεί άραγε κανείς να ανιχνεύσει την ελληνική ταυτότητα στις performances των Ελλήνων καλλιτεχνών ή μήπως αποτελούν απλώς μια άκριτη μίμηση ξένων προτύπων; Με ποιο τρόπο η έννοια της ελληνικότητας και της ετερότητας ως φορείς διαπολιτισμικών διαμεσολαβήσεων μπορούν να συμβάλουν στη συγκεκριμενοποίηση της φυσιογνωμίας της συγκεκριμένης θεατρικής πρακτικής; Υφίσταται ανάμεσα σε αυτήν τη γόνιμη αλλά γεμάτη αντιθέσεις ανταλλαγή κάποια ενδεχομένως αισθητική γνησιότητα και οντότητα σε τέτοιο βαθμό ώστε να είμαστε σε θέση να μιλάμε για τον προσδιορισμό ενός νέου ελληνικού είδους με δικά του χαρακτηριστικά και άξιο μελέτης και έρευνας; Σε αυτή την παρουσίαση θα καταδείξουμε με ποιο τρόπο η χαρτογράφηση των ελληνικών χαρακτηριστικών του είδους της performance στο ελληνικό θέατρο μπορεί να ανταποκριθεί έμπρακτα στα παραπάνω ζητήματα.

**Δήμητρα Κονδυλάκη & Στεριανή Τσιντζιλώνη, σύμβουλοι στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου**

### **Δραματοουργίες του πραγματικού στο θέατρο και στο χορό**

Η εισήγησή μας αρθρώνεται σε δύο σκέλη που αφορούν ξεχωριστά το θέατρο-ντοκουμέντο και το χορό και εξετάζει συγκλίσεις και αποκλίσεις στον τρόπο πραγμάτευσης ζητημάτων ετερότητας και κοινωνικού “άλλου” (από θύματα πολέμου και πρόσφυγες έως αστέγους και καθαρίστριες) στις σύγχρονες δραματοουργικές πρακτικές των τεχνών αυτών. Αναλύοντας συγκεκριμένα έργα και καλλιτέχνες που συνομιλούν με το πραγματικό μέσα από τη φόρμα του ντοκουμέντου, ενδιαφερόμαστε να εξερευνήσουμε τη σχέση των δύο αυτών παραστατικών “γλωσσών” και τον τρόπο με τον οποίο διαφοροποιούνται μεταξύ τους, θέτοντας ερωτήματα όπως: πρώτα απ’ όλα, γιατί καταφεύγουμε στο ντοκουμέντο και τι επιδιώκουμε με την παρουσίαση ενός «αυθεντικού» υλικού ή μαρτυρίας; Τι περιθώρια «ανοιχτότητας» (σύμφωνα με τον ορισμό του Dort) έχουν αυτά τα έργα όσον αφορά τις ερμηνείες και επανερμηνείες τους και πόση καλλιτεχνική ελευθερία επιδέχονται; Ως νέες μορφές μιας μπρεχτικής αισθητικής, μήπως εξαντλούν την πολιτική τους διάσταση σε μια «politically correct» καταγγελία, εκ των προτέρων συνομολογημένη από το κοινό στο οποίο απευθύνονται;

**Γεώργιος Η. Κόνδης, κοινωνιολόγος, Δ/ντής ΣΔΕ Ναυπλίου**

## **Θεατρική αναγγελία. Τοπικές κοινωνίες και θεατρική παρουσία στην Πελοπόννησο (1900- 2000)**

Για ένα πολύ μεγάλο χρονικό διάστημα, οι τοπικές κοινωνίες στην Πελοπόννησο παρέμειναν σχετικά κλειστές αγροτικές κοινωνίες. Εκτός από τις παραδοσιακές δομές απασχόλησης και διασκέδασης, κάθε γεγονός που προερχόταν από το εξωτερικό περιβάλλον επιδρούσε άμεσα, αν και με διαφορετική ένταση, στην εσωτερική τους συνοχή. Τα καλλιτεχνικά γεγονότα και ιδιαίτερα οι θεατρικές παραστάσεις, αποτέλεσαν έναν εξαιρετικό παράγοντα επαφής των τοπικών κοινωνιών με “άλλες” κοινωνικές πραγματικότητες καθώς ένα καλλιτεχνικό γεγονός, εκτός από το ιδιαίτερο αφηγηματικό περιεχόμενό του, δημιουργούσε θέματα διερεύνησης μέσω των οποίων ο τοπικός πληθυσμός συναντούσε τον “Άλλο”. Σε μερικές δε χαρακτηριστικές περιπτώσεις όπου η θεατρική παρουσία συνοδευόταν από άλλα σημαντικά γεγονότα (ανασκαφές και ανάδειξη αρχαίου θεάτρου Επιδαύρου, σημασία δημιουργίας Μαλλιαροπούλειου Θεάτρου στην Τρίπολη, κ.ά.), οι επιπτώσεις στην κοινωνική δομή ήταν σημαντικές καθώς οδήγησαν σε αλλαγές στάσεων και νοοτροπιών και στην υιοθέτηση μιας άλλης, νέας ταυτότητας, σε σχέση με εκείνη της πρότερης των κλειστών αγροτικών κοινωνιών. Σε ένα μεγάλο βαθμό, το θέατρο συμμετείχε στη διαφοροποίηση των κοινωνικών σχέσεων και στην αποδοχή της ετερότητας ως στοιχείου θετικής κοινωνικής αλλαγής.

Η θεατρική αναγγελία αποτελεί ένα ενδιαφέρον ερευνητικό εργαλείο για την καταγραφή των τρόπων εισόδου του θεάτρου στις κοινωνίες αυτές και των επιπτώσεών της. Μέχρι και τη λεγόμενη περίοδο της Μεταπολίτευσης, οι θεατρικές αναγγελίες δεν αποτελούν απλές αναγγελίες ονομάτων και τίτλων, αλλά περιλαμβάνουν συχνά κρίσεις ως προς τη σημασία του καλλιτεχνικού γεγονότος. Οι θεατρικές αναγγελίες συχνά συμπληρώνονται με παρουσιάσεις του καλλιτεχνικού γεγονότος, που περιλαμβάνουν ποιοτικά και ποσοτικά στοιχεία και βοηθούν στην κατανόηση της σημασίας του γεγονότος για την τοπική κοινωνία. Η προτεινόμενη έρευνα φιλοδοξεί να τα αναδείξει χρησιμοποιώντας, μεταξύ άλλων, αρχεία του Τύπου (εφημερίδων, περιοδικών, κ.ά.) από την Αργολίδα, την Αρκαδία, τη Μεσσηνία και την Αχαΐα.

**Μαρία Κονομή, διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών & διδάσκουσα ΣΕΠ, ΕΑΠ**

## **Έμφυλες χωρικότητες και δημόσιος χώρος: γυναίκες καλλιτέχν(ιδ)ες ανάμεσα στον τόπο και την ετεροτοπία**

Η σχέση των γυναικών καλλιτεχνών με τον δημόσιο χώρο αποτελεί ένα θέμα που υπολείπεται ερευνητικά, παρά τη διάδοση των θεωρητικών προσεγγίσεων ως προς τις κοινωνικές κατασκευές του φύλου ή το ζήτημα της ασυμμετρίας των φύλων, αλλά και την πληθώρα των φεμινιστικών και μετα-φεμινιστικών αναγνώσεων στην τέχνη. Η ανακοίνωσή μας θα εστιάσει σε επιλεκτικά παραδείγματα καλλιτεχνικής δράσης των γυναικών σε δημόσιους χώρους, υποστηρίζοντας πως είναι διακριτή και βαρύνουσα η σημασία τέτοιων έργων στο σύνολο της σύγχρονης καλλιτεχνικής-επιτελεστικής δραστηριότητας και συντελεί στην καίρια ανάπτυξη της συζήτησης για την παρουσία έμφυλων χωρικοτήτων στο πεδίο του δημόσιου και κοινού χώρου. Βασική πρωτοτυπία του θέματος αποτελεί η σύνδεση της παραπάνω προβληματικής με τις κριτικές εννοιολογήσεις και μορφοποιήσεις του χώρου και του τόπου.

Κύριοι άξονες της συζήτησής μας θα αποτελέσουν κατά πόσο η καλλιτεχνική παραγωγή των γυναικών σχετίζεται με την αναπαραγωγή ή τον κριτικό μετασχηματισμό των κυρίαρχων αισθητικών και κοινωνικών προτύπων για το χώρο. Επίσης, κατά πόσο μια τέτοια παραγωγή φέρνει στο προσκήνιο και εκθέτει ζητήματα που αφορούν βαθιά εμπεδωμένες κοινωνικές αντιλήψεις, στις οποίες εμπλέκεται το φύλο, ως αναπόσπαστο μέρος των διεκδικούμενων πολιτικών του χώρου και του τόπου, αλλά και των πολιτισμικών ταυτοτήτων των δρώντων γυναικών.

Σύμφωνα με το παραπάνω εννοιολογικό και κριτικό πρίσμα αναδύεται ένα πολυφωνικό παλίμψηστο έμφυλων χωρικοτήτων στα έργα σύγχρονων γυναικών καλλιτεχνών, όπως η τοπικά προσδιορισμένη περφόρμανς της Μαίρης Ζυγούρη στα βιομηχανικά, ιστορικά, φυσικά και αστικά τοπία της ευρύτερης περιοχής της Ελευσίνας (2014-16), ή οι εφήμερες παρεμβάσεις της στους δρόμους της Νάπολης και της Ρώμης. Ακόμη, η διαδρομή της Αγγελικής Αυγητίδου στο ιστορικά παραγμένο αστικό τοπίο της Λευκωσίας, το εικονοκλαστικό, πειραματικό φιλμ της Εύας Στεφανή *Ακρόπολη* (2001), αλλά και η μεταγενέστερη ιδιοτοπική περφόρμανς *Μαύρη Ακρόπολη* (2009) της ίδιας δημιουργού σε συνεργασία με τους Nova Melancholia.

#### **Αναστασία Κοντογιώργη, ιστορικός τέχνης, θεατρολόγος, ΣΕΠ στο ΕΑΠ**

#### **«Ήταν κάποτε ένα παιδί που λάτρευε το θέατρο...». Το σκηνογραφικό έργο του Γιάννη Τσαρούχη: από την προσωπική ετερότητα στη συλλογική ταύτιση**

Σύμφωνα με τον Νίκο Χατζηνικολάου, τα σκηνικά του Γιάννη Τσαρούχη για το θέατρο και τον κινηματογράφο, σε συνδυασμό με τα ζωγραφισμένα «σκηνικά» του (νεοκλασικές προσόψεις κτηρίων, νεοκλασικά αστικά τοπία κ.ά.) άσκησαν πολύ μεγαλύτερη επίδραση στο κοινό από τον κύριο όγκο των ζωγραφικών του έργων. Η ενασχόληση του Τσαρούχη με το θέατρο διαπιστώνεται από τα εφηβικά του χρόνια: από την προσπάθειά του να εντρυφήσει πρακτικά στο υφαντό κοστούμι, σύμφωνα με τα πρότυπα της Εύας Σικελιανού, τις πρώτες του «ιδανικές» μακέτες, σύγχρονες των πρώτων ζωγραφικών του έργων, ως τις επαγγελματικές σκηνογραφικές του προτάσεις και τις ολοκληρωμένες παραστάσεις του αρχαίου δράματος, η αφομοίωση της θεατρικότητας ως γενεσιουργό στοιχείο της δημιουργίας του διατρέχει όλο του το έργο.

Με αφετηρία αυτές τις παρατηρήσεις, η ανακοίνωση θα προσπαθήσει να διερευνήσει την ιδιαίτερη σχέση του Τσαρούχη με το θέατρο μέσα από τις μακέτες του, τις επαγγελματικές και τις «ιδανικές», μέσα από τα κείμενα και τις συνεργασίες του με άλλους καλλιτέχνες. Θα γίνει απόπειρα να αναδειχθεί η θεατρική επιτέλεση ως αναπόσπαστο μέρος της δημιουργίας του. Παράλληλα, η ανακοίνωση θα ασχοληθεί με την ανάδειξη της ανθρώπινης μορφής και ιδιαιτέρως της λαϊκής αντρικής ως κυρίαρχης και πρωταγωνιστικής τόσο στο ζωγραφικό όσο και στο σκηνογραφικό του έργο. Με αφετηρία την παραδοχή του ίδιου του καλλιτέχνη ότι το μέτρο της δημιουργίας του είναι η ανθρώπινη μορφή, η ανακοίνωση θα επιχειρήσει να φωτίσει την ανάδειξη της αντρικής λαϊκότητας ως προσωπικής έκφρασης, αλλά και την πρόσληψή της ως προτύπου στο συλλογικό υποσυνείδητο των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών.



**Μαρίνα Κοτζαμάνη, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου.**

### **Το θέατρο είναι αλλού: καταστολή, παράβαση και συλλογικότητα στη σύγχρονη τέχνη**

Καλλιτέχνιδες με διεθνή αναγνώριση, η Sophie Calle και η Emily Jacir επεξεργάζονται στα έργα τους κατεξοχήν την ετερότητα, προβάλλοντας πολιτικά και αισθητικά ζητήματα σχετικά με το φύλο, την προσφυγιά, τον πολιτικό αποκλεισμό, την παραβατικότητα και τη λογοκρισία. Το έργο της Jacir *Where We Come From* (Whitney Biennia 2004) αποτελείται από μια σειρά φωτογραφίες με σχόλια, που αποτυπώνουν με τη μορφή ντοκουμέντου τελετουργικές πράξεις παραβατικότητας. Η Jacir, καλλιτέχνης παλαιστινιακής καταγωγής με αμερικάνικο διαβατήριο, ανέλαβε να πραγματοποιήσει τις ευχές Παλαιστινίων της διασποράς, ή άλλων με περιορισμένη δυνατότητα κινήσεων στα κατεχόμενα από το Ισραήλ εδάφη: η ίδια μπορούσε να περάσει τον έλεγχο των Ισραηλινών και να δράσει “παραβατικά” για λογαριασμό τους, επισημαίνοντας με θεατρικό τρόπο την έλλειψη ελευθερίας που υφίστανται οι Παλαιστίνιοι. Το *Prenez soin de vous* της Calle (Μπιενάλε Βενετίας 2007) επικεντρώνεται στο φύλο. Το έργο, μια εγκατάσταση πολυμέσων, αποτελείται από τις αντιδράσεις 107 γυναικών σε ένα ηλεκτρονικό μήνυμα που είχε λάβει η ίδια η καλλιτέχνιδα από τον εραστή της, στο οποίο της ζητούσε να χωρίσουν. Όπως εξηγεί η καλλιτέχνιδα, το γράμμα την άφησε άφωνη και ήθελε οι γυναίκες να μιλήσουν για λογαριασμό της.

Το έργο της Jacir προβληματίζει ως προς το πώς μια καλλιτέχνης μπορεί να δώσει φωνή σε μια συλλογικότητα υπό καταστολή. Αντιστρέφοντας αυτούς τους όρους, το έργο της Calle ενορχηστρώνει ένα συλλογικό σώμα γυναικών, το οποίο εκπροσωπεί την καλλιτέχνιδα αλλά και κάθε γυναίκα που λογοκρίνεται από την κυρίαρχη πατριαρχική κουλτούρα ή απειλείται με αυτολογοκρισία. Η Calle και η Jacir προσεγγίζουν την καταστολή με θεατρικούς όρους, ανιχνεύοντας νέους ρόλους για τον σκηνοθέτη/περφόρμερ. Θέτουν ζητήματα που σχετίζονται με το παίξιμο ρόλων, τη θεραπευτική λειτουργία της τέχνης, την τελετουργία, αλλά και τις πολιτικές και αισθητικές δυνατότητες συλλογικής έκφρασης. Πέρα από την πολιτική της αποτελεσματικότητα, η τέχνη ως παραβατικότητα που προτείνουν διευρύνει, με τον πειραματικό της χαρακτήρα, τα όρια του θεάτρου τον 21ο αιώνα.

**Στέλιος Κρασανάκης, ψυχίατρος, δραματοθεραπευτή, σκηνοθέτης, διδάσκων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

### **Η “εταιρική” κατεύθυνση του θεάτρου της ετερότητας. Το Θεραπευτικό Θέατρο**

Η σχέση θεάτρου και ετερότητας θεωρείται αυτονόητη και συχνά αναπόδραστη. Ποιος ο λόγος να εισέλθουν στο χώρο της δραματοουργίας και να ανέβουν επί σκηνής ήρωες, χαρακτήρες και ρόλοι, που δεν είναι διαφορετικοί, που δεν βρίσκονται σε μια κρίσιμη και αλλόκοτη φάση της ζωής τους ή σε μια μετάβαση από μια οικεία καθημερινότητα σε μια ανοίκεια σε αυτούς και στο κοινό κατάσταση;

Η διάδραση των επί σκηνής ηρώων με τον ψυχισμό ή ακόμη και τη σωματικότητα του κοινού αποτελεί μια εταιρική σχέση, μπορούμε πλέον να μιλάμε δραματική-ποιητική αδεία για μια «εταιρότητα» του θεάτρου της ετερότητας. Μέσα από την

ασχολία μου τα τελευταία 30 χρόνια με το θεραπευτικό θέατρο, εργαζόμενος με ανθρώπους με έκδηλη ψυχοπαθολογία και παραβατικότητα έχω να μοιραστώ σκέψεις, ιδέες, παρατηρήσεις και πραγματολογικά στοιχεία από την εφαρμογή της Δραματοθεραπείας σε συγκεκριμένους πληθυσμούς. Το θεραπευτικό θέατρο προέκυψε ως ανάγκη μιας “άλλης” αντιμετώπισης της ψυχοπαθολογίας, της παραβατικότητας, της εκτροπής από το κανονικό.

Την έννοια της κανονικότητας τη συναντάμε, κατά τον Michel Foucault, να διαφοροποιείται από εποχή σε εποχή σε διαφορετικά πολιτισμικά και επιστημονικά πλαίσια, με αποτέλεσμα να τη μελετάμε όχι μόνο με ψυχολογικά αλλά και με ανθρωπολογικά εργαλεία. Πιστεύουμε ότι σήμερα η μάχη για έναν νέο ανθρωπισμό, για το σύγχρονο θέατρο, για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων, για την ελεύθερη έκφραση, για την κατανόηση του “άλλου” μέσα από μια συλλογική εταιρική σχέση (empathy) δίνεται στα σύνορα μεταξύ κανονικότητας και ετερότητας: έναν ανθρωπισμό όμως ουσιαστικό και πυρηνικό, που βρίσκεται κάτω από τον ανθρωπισμό πρώτου επιπέδου, που εμφορείται από μια κανονιστική θεώρηση του κόσμου και της κοινωνίας.

Θα αναφερθούμε στην περίπτωση των έργων του Δημήτρη Δημητριάδη που δεν άπτονται της κυρίαρχης αντίληψης για τον ανθρωπισμό, στην επίδρασή τους σε θεραπευτικά πλαίσια και στη συνάντησή τους με το κοινό μέσα από δυστοπικά και ετεροτοπικά μονοπάτια.

**Κωνσταντίνος Κυριακός, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών**

**Η ερωτική διαφορά στην ελληνική δραματολογία και σκηνή. Από την “χαρτογράφηση” στον “κανόνα”: Gay Gestus, Camp, Queer σκηνικοί κόσμοι.**

Στην παρούσα προσέγγιση θα επιχειρηθεί η χαρτογράφηση σκηνικά δοκιμασμένων νεοελληνικών έργων στη μεταπολεμική σκηνή και η συγκρότηση ενός “κανόνα” για κάθε πιθανή προσέγγιση του ομοερωτισμού στη μεταπολεμική πρωτίστως νεοελληνική σκηνή (δραματολογία και παραστάσεις). Με κριτήριο όρους όπως “μη ορατότητα”, “στερεοτυπία”, “ομοφυλόφιλος πανικός”, “εσωτερίκευση”, “ομοφυλόφιλο συνεχές” θα διερευνηθούν δραματικές/κωμικές/φαρσικές αναπαραστάσεις της ανδρικής και γυναικείας ομοερωτικής αγάπης: δραματουργικοί μηχανισμοί και σκηνικές αναπαραστάσεις, της ανδρικής και γυναικείας παρενδυσίας και ζητήματα φυλομεταβατικότητας, υπό κωμική ή δραματική εστίαση· σκηνικές ανιχνεύσεις του ομοερωτισμού δια μέσου του μύθου· camp μουσικά θεάματα και δραματοποιήσεις δημόσιων ταυτοτήτων της ομοφυλόφιλης κουλτούρας· “ανοιχτά” σκηνικά κείμενα ως παραβολές σχετιζόμενες με τη σεξουαλική ετερότητα.

**Ιωάννης Κωνσταντάκος, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας, ΕΚΠΑ.**

***Car je est un autre: ετερότητα και ταξιδιωτική αφήγηση στην αρχαία κωμωδία.***

Στους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, σε τέσσερα σύντομα στροφικά άσματα (1470–1481, 1482–1493, 1553–1564, 1694–1705), ο Χορός των πουλιών διηγείται τα αξιοπερίεργα θεάματα που αντικρίζει καθώς πετάει πάνω από τον κόσμο. Αυτά

παρουσιάζονται σαν εξωτικά *θωμάσια* από μακρινές χώρες, κατά το πρότυπο της αρχαίας εθνογραφίας και γεωγραφίας. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για πρόσωπα και τοποθεσίες της κλασικής Αθήνας, που μεταμφιέζονται σε ταξιδιωτικά παράδοξα. Έτσι ο ποιητής σατιρίζει πολιτικούς (Κλεώνυμο, Πείσανδρο), διανοούμενους (Σωκράτη, Γοργία) και κακοποιούς της σύγχρονης του πραγματικότητας. Τα πουλιά αναλαμβάνουν το ρόλο του κατεξοχήν *ετέρου*, του ξένου επισκέπτη ή περιηγητή που περιεργάζεται γεμάτος απορία τα καινοφανή αξιοθέατα μιας άγνωστης χώρας. Παρομοίως, στην κωμωδία *Ικάριοι Σάτυροι* του Τιμοκλή (περ. 330–327 π.Χ.) δημόσιοι άνδρες και εταίρες των Αθηνών (Υπερείδης, Πυθιονίκη) περιγράφονται αλληγορικά σαν τέρατα ή γεωφυσικά ορόσημα που μέλλει να συναντήσει στο δρόμο του ο επίδοξος ταξιδιώτης.

Με τέτοια χωρία, η κωμωδία ενσωματώνει και εκμεταλλεύεται τον εθνογραφικό λόγο περί ετερότητας, κυρίαρχο συστατικό της ελληνικής ιστοριογραφίας και γεωγραφίας, όπως την γνωρίζουμε από τον Σκύλακα, τον Ηρόδοτο και άλλους μεταγενέστερους. Στο κωμικό πλαίσιο, όμως, ο λόγος αυτός υποτάσσεται στους πρωτεύοντες στόχους της δημόσιας σάτιρας και αντιστρέφεται ως προς το σημείο αναφοράς του. Τα αντικείμενα της ταξιδιωτικής περιγραφής δεν είναι αλλότρια και ξενικά αξιοθέατα, όπως κατά κανόνα στην εθνογραφία, αλλά απολύτως οικεία πράγματα: διασημότητες, γνώριμα μέρη και τρέχουσες υποθέσεις της ίδιας της πόλης του κωμωδιογράφου. Μέσα από το προσωπείο του *ετέρου* (π.χ. του Χορού των πουλιών, που είναι ξένοι όπου γης), ο ποιητής κάνει τους θεατές να αντιμετωπίσουν τα κακώς κείμενα της δικής τους ζωής οιονεί απ' έξω, ως πρωτάκουστα φαινόμενα κάποιας χώρας των θαυμάτων. Η ετερότητα γίνεται παράγων κωμικής ανοικείωσης και βασικός συντελεστής για τη σατιρική θεατρική ανάπλαση της πραγματικότητας. Μόνο αν αντικρίσουμε τα οικεία κακά με τα μάτια του *άλλου*, του ξένου, θα αντιληφθούμε πόσο καταγέλαστα και εξωφρενικά είναι.

**Άντρη Χ. Κωνσταντίνου, θεατρολόγος, αναπληρώτρια καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Frederick, Λευκωσία**

### **Ο Ελληνοκύπριος και ο Τουρκοκύπριος ως *άλλος* στο σύγχρονο κυπριακό θέατρο**

Εκδοχές αναπαράστασης και πρόσληψης του *άλλου* στο κυπριακό θέατρο –όσον αφορά τις δύο μεγάλες εθνικές κοινότητες, τους Ελληνοκύπριους και τους Τουρκοκύπριους– μπορούμε να παρατηρήσουμε σε δύο επίπεδα. Το πρώτο αφορά την παρουσία του *άλλου* ως δραματικού προσώπου ή ως σημείου αναφοράς στις διακριτές δραματουργίες που παράγονται στην Κύπρο, την ελληνόφωνη και την –εν πολλοίς άγνωστή μας– τουρκόφωνη. Το δεύτερο αφορά τις ανταλλαγές στο πεδίο της σκηνικής πράξης, εφόσον από το 1987, σποραδικά, θεατρικές παραγωγές της μιας κοινότητας παρουσιάζονται στην άλλη πλευρά. Εν προκειμένω, ο *άλλος* είναι φυσικά παρόν ως καλλιτέχνης, ενώ ο θεατής έρχεται επίσης σε επαφή με την άλλη γλώσσα και με το περιεχόμενο του έργου, το οποίο δυνητικά περιέχει αναπαραστάσεις του ιδίου ως *άλλου*.

Στο πεδίο που ελέγχουμε, την ελληνόφωνη δραματουργία της Κύπρου, εντοπίζονται αναφορές σε μέλη της άλλης κοινότητας και σε στοιχεία του πολιτισμού της, πραγματικά ή φαντασιακά, σ' όλη τη διαχρονία της νεότερης δραματουργικής παραγωγής. Αλλά μια καινούργια φάση βρίσκεται σε εξέλιξη σήμερα: αναπαραστάσεις Τουρκοκυπρίων στη σύγχρονη δραματουργία των Ελληνοκυπρίων εμφανίζονται με μεγαλύτερη συχνότητα ως αποτέλεσμα της εκ νέου επαφής που

κατέστη δυνατή με το άνοιγμα των οδοφραγμάτων το 2003 και του ενδεχομένου της λύσης του πολιτικού προβλήματος. Η τάση αυτή είναι επίσης ορατή σε σκηνικές μεταγραφές πεζογραφημάτων που παρουσιάστηκαν τα τελευταία χρόνια στις σκηνές του νησιού και σε κινηματογραφικές ταινίες.

Η ανακοίνωση, αφού εντάζει την τάση αυτή στο πολιτικό και ιδεολογικό της πλαίσιο, θα συγκρίνει και θα αναλύσει πτυχές των έργων, τα οποία ενίοτε εμπρόθετα, έως και στρατευμένα, αναδεικνύουν τις κοινές προσλαμβάνουσες, είτε ως οικείες αναφορές είτε ως παράλληλα τραύματα. Θα επικεντρωθεί δε σε δύο παράλληλες περιπτώσεις έργων και παραστάσεων: το *Μπαμ!* του Γιώργου Νεοφύτου και *Το σπίτι (Εν)* της Αλιγιέ Ουμμανέλ, που παρουσιάζουν απροσδόκητες συναντήσεις Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων και έχουν παρασταθεί και στις δύο κοινότητες υπερτιτλισμένα στην τουρκική και στην ελληνική γλώσσα αντίστοιχα.

**Βασιλική Λαλαγιάννη, καθηγήτρια του Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Διεθνών Σχέσεων, Παν/μιο Πελοποννήσου**

**Προ-κείμενα και επαν-αναγνώσεις των σαιξπηρικών έργων στον γαλλόφωνο χώρο. Θέατρο, πολιτική και αντίσταση στο έργο του Sony Labou Tansi.**

Η ανακοίνωση εξετάζει τα έργα *Η Κόκκινη και Λευκή Ανάσταση του Ρωμαίου και της Ιουλιέττας* και *Εγώ, η χήρα της Αυτοκρατορίας* του Αφρικανού δραματουργού Sony Labou Tansi, εστιάζοντας στις πολιτικές του θέσεις και κυρίως στην αντίληψή του για τον κοινωνικό και πολιτικό ρόλο του θεάτρου και της τέχνης γενικότερα. Ο Tansi ακολουθεί με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο, που τον έχει άλλωστε καθιερώσει στο χώρο, την παράδοση πολλών Αφρικανών δραματουργών, οι οποίοι, μέσα από επαν-αναγνώσεις των κλασικών, δημιουργήσαν ανατρεπτικά θεατρικά έργα, έξω από το κανονιστικό μοντέλο των κλασικών.

Στο δραματουργικό έργο του Tansi αναδεικνύονται τα σύνθετα σχήματα της ετερότητας και των υβριδικών ταυτοτήτων μέσα από την αντίσταση των υποδεέστερων υποκειμένων (subaltern subjects) στο πλαίσιο της αποικιοκρατίας και της αλλοτρίωσης της μεταποικιακής περιόδου.

**Αντώνης Λενακάκης, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης, ΑΠΘ**

**&**

**Μ. Κολτσίδα, εκπαιδευτικός, εμψυχώτρια θεάτρου, ηθοποιός**

**Θέατρο και αναπηρία: Μια έρευνα για το ρόλο της θεατρικής σύμπραξης ανάπηρων και μη ανάπηρων ηθοποιών στη δημιουργία μιας θεατρικής παράστασης**

Η ανακοίνωση εντάσσεται στη θεματική ενότητα της Θεατροπαιδαγωγικής και της Ειδικής Αγωγής και εστιάζει σε επίπεδο συμπεριφορικό και κοινωνικό στις ενδεχόμενες μετακινήσεις των ανάπηρων ηθοποιών, που συμμετέχουν στη διαδικασία δημιουργίας μιας θεατρικής παράστασης. Βασικός στόχος της ποιοτικής έρευνας ήταν να διερευνήσει την επίδραση της σύμπραξης ανάπηρων και μη ανάπηρων ηθοποιών, από το αρχικό στάδιο της σύλληψης της ιδέας έως την παρουσίαση της παράστασης σε κοινό. Εργαλεία συλλογής των δεδομένων αποτέλεσαν οι ημι-

δομημένες συνεντεύξεις με είκοσι τρεις συμμετέχοντες μιας θεατρικής ομάδας, το οπτικοακουστικό υλικό τόσο της παράστασης όσο και καθημερινών αλληλεπιδράσεων της ομάδας τα τελευταία δύο έτη και η συμμετοχική παρατήρηση σε διάστημα τεσσάρων μηνών κατά τις πρόβες, κατά τη σκηνική ανάδειξη του έργου, καθώς και τις καθημερινές τυπικές συζητήσεις και αλληλεπιδράσεις που είχαν μεταξύ τους τα μέλη ως θεατρική ομάδα. Η ανάλυση των δεδομένων έδειξε πως η δημιουργική σύμπραξη μέσω των χρησιμοποιούμενων θεατροπαιδαγωγικών πρακτικών είχε σημαντικά αποτελέσματα στις κοινωνικές και συμπεριφορικές δεξιότητες των ανάπηρων μελών, ενώ ταυτόχρονα επιβεβαίωσε τον δημιουργικό και ενταξιακό χαρακτήρα της τέχνης του θεάτρου. Στις κεντρικές κατηγορίες που αναδείχτηκαν από την παρούσα έρευνα ανήκουν, μεταξύ άλλων, η αποδεσμευμένη από στερεοτυπικές απεικονίσεις σκηνική αναπαράσταση της ετερότητας, το διαφορετικό σώμα επί σκηνής ως όχημα σημασιών και σημαινόντων και οι προσωπικές αφηγήσεις/ιστορίες ως ικανό υλικό σκηνικής επεξεργασίας και επικοινωνίας με το κοινό.

**Νικόλαος Μάμαλης, διδάσκων στο ΕΑΠ**

### **Η σκηνική μουσική για θεατρικές διδασκαλίες του Θωμά Οικονόμου και η ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου (1901-1906)**

Η μουσική παράμετρος συναρτήθηκε άμεσα με την τάση ανανέωσης της θεατρικής ζωής που επιχειρήθηκε στο Βασιλικό Θέατρο. Η στρατηγική του Παλατιού είχε ως γνώμονα τη μεταλαμπάδευση στην Ελλάδα ολόκληρου του μηχανισμού του γερμανικού θεάτρου, τον εκσυγχρονισμό της θεατρικής τέχνης ακολουθώντας τα γερμανικά πρότυπα και την αποτίναξη του «αλήτου βίου διάγοντα θεατρικόν κόσμον» του 19ου αιώνα. Η εισαγωγή και επιβολή του θεσμού του σκηνοθέτη συνέπεσε με το διορισμό του Θωμά Οικονόμου (1864-1927) στη νευραλγική αυτή θέση στο Βασιλικό Θέατρο. Μολονότι η συνεισφορά του Οικονόμου στο θέατρο έχει τονιστεί από πολλούς μελετητές, ο μουσικός παράγοντας έχει λιγότερο διερευνηθεί. Κατά τη βραχύχρονη παρουσία του Οικονόμου στο Βασιλικό Θέατρο (1901-1906) υιοθετήθηκαν στερεότυπα κορυφαίων ευρωπαϊκών θεάτρων· ο ρόλος της μουσικής αναβαθμίστηκε, γι' αυτό και στο επιτελείο του εντάχθηκε ένα μεσαίο ορχηστρικό σύνολο μουσικών. Στις ευρωπαϊκές αίθουσες οι θίασοι προμηθεύονταν από καταξιωμένους μουσουργούς *σκηνική μουσική* (αγγλ. *incidental music*, γερμ. *Inzidenz musik*), ένα είδος το οποίο κυριαρχούσε στη Γερμανία, ενώ, από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, το είδος αυτό είχε καθιερωθεί και στην Αγγλία.

Η παρέμβαση αυτή διερευνά τις παραστάσεις με μουσική που δόθηκαν στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου, μέσα από τα σωζόμενα μουσικά χειρόγραφα. Σύμφωνα με τα χειρόγραφα των παραστάσεων τα οποία εντοπίστηκαν και φυλάσσονται στη Βιβλιοθήκη του Εθνικού Θεάτρου, επιβεβαιώνεται ότι η διασύνδεση του ίδιου του Θωμά Οικονόμου με τη Βιέννη και με γερμανικές αίθουσες, σε πλήρη συναίνεση με τα Ανάκτορα, συνέβαλε ώστε ο μουσικός παράγοντας να αναβαθμιστεί και να διοργανωθούν παραστάσεις επενδυμένες από ρομαντική *σκηνική μουσική* που εισαγόταν από γερμανικές σκηνές. Πολλά από τα χειρόγραφα φέρουν σφραγίδες από δημόσια ιδρύματα της Γερμανίας και της Αυστρίας και υπογράφονται από ξένους ερμηνευτές με χρονολογίες προγενέστερες εκείνης του 1901, την περίοδο δηλαδή που μεταφέρθηκαν και ερμηνεύτηκαν στη σκηνή από την ορχήστρα του Βασιλικού Θεάτρου. Εξάλλου, η ρομαντική γερμανική αντίληψη για το θέατρο, με δομή και



θεματολογία που προσέγγιζε παραστάσεις της όπερας, απαιτούσε τη μουσική παρέμβαση μέσα από μουσικά μέρη ταυτόσημα με εκείνα της οπερατικής παράδοσης. Εκτός από ελάχιστες παρτιτούρες που εντοπίστηκαν σε έντυπη μορφή, οι περισσότερες είναι χειρόγραφες· ειδολογικά, υπάγονται στη ρομαντική θεατρική μουσική, ενώ επιβεβαιώνεται ότι συνόδευαν τις ίδιες θεατρικές παραστάσεις σε αίθουσες της Βιέννης, του Βερολίνου και εν γένει της Γερμανίας.

**Χρύσα Μάντακα, σκηνογράφος-ενδυματολόγος, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ**

### **Σωματική ταυτότητα-ετερότητα και ενδυματολογική πρακτική**

Η έρευνα ανιχνεύει στοιχεία για τη σωματική ταυτότητα και την ετερότητα μέσα από μια προσέγγιση της σημειολογίας του θεατρικού κοστουμιού και της σωματικότητας του ηθοποιού. Η προσέγγιση της σημειολογίας του σώματος-ενδύματος στην performance και στο σύγχρονο σχεδιασμό μόδας αποτελεί ένα επιπλέον ερευνητικό πεδίο. Στο πρώτο σκέλος αναζητούνται οι ενδυματολογικοί κώδικες που χρησιμοποιούνται κατά βάση στο θέατρο προκειμένου να υποστηριχθεί η ετερότητα με αναφορές σε παραδείγματα από την ιστορία του θεάτρου. Στο δεύτερο σκέλος αναζητούνται οι αντίστοιχοι ενδυματολογικοί κώδικες που αξιοποιούνται στη σύγχρονη performance και στη μόδα. Παράλληλα, διερευνάται η αμφίδρομη σχέση και αλληλεπίδραση ανάμεσα στα συστήματα αφήγησης που προαναφέρθηκαν και ο ρόλος του σώματος στη διαμόρφωσή τους.

Ένα παράδειγμα σύγχρονης επιτέλεσης προς μελέτη αποτελεί η εκδήλωση «Νέα Παραλία», η οποία πραγματοποιείται στη Θεσσαλονίκη. Σε αυτήν, νέοι δημιουργοί, εικαστικοί καλλιτέχνες, σχεδιαστές μόδας και απλοί πολίτες επιχειρούν να παρουσιάσουν καινοτόμες ενδυματολογικές προτάσεις σε ένα είδος πασαρέλας στο φυσικό τοπίο της πόλης. Το κοινό παρακολουθεί την performance στην οποία συχνά τα μοντέλα είναι καθημερινοί άνθρωποι, με τις σωματικές τους ιδιαιτερότητες και τις πάσης φύσεως ενδυματολογικές επινοήσεις.

**Βασιλική Μαντέλη, διδάκτωρ θεατρολογίας, διδάσκουσα στο ΕΑΠ**

### **Η δραματουργική και σκηνική αποτύπωση του “άλλου” στη *Λυσιστράτη* του Μιχαήλ Μαρμαρινού**

Θέμα της ανακοίνωσης είναι η σκηνοθετική πρόταση του Μιχαήλ Μαρμαρινού για την αριστοφανική *Λυσιστράτη*, κωμωδία που ανήκει στη σειρά των «έργων της ειρήνης» και των «έργων της ουτοπίας» του Αριστοφάνη. Η παράσταση παρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 2016 στην Επίδαυρο και σε περιοδεία, προτείνοντας μία *άλλη* ερμηνευτική προσέγγιση του αρχαίου δράματος. Στόχος είναι να εξεταστεί πώς, αναφορικά με τον ορίζοντα προσδοκιών του κοινού, η συγκεκριμένη παράσταση λειτούργησε ως παράδειγμα *άλλης* σκηνικής γραφής και *άλλου* τρόπου θέασης της αρχαίας κωμωδίας. Διαφορετικά, δηλαδή, από τις επιθεωρησιακές και τις αναχρονιστικές προτάσεις αναβίωσης της αρχαίας κωμωδίας, η πρόταση του Μαρμαρινού τεκμηρίωσε, μέσα από την επιτέλεση και τα σκηνικά μέσα που επέλεξε, την *ετερότητα* της αρχαίας κωμωδίας ως (κωμικού) είδους στο εκάστοτε “εδώ και τώρα”.

Για το σκοπό αυτό θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Μαρμαρινός επαναδιατυπώνει, δραματουργικά και σκηνοθετικά, ζητήματα ετερότητας, με βάση δύο κεντρικούς άξονες. Ως προς τον πρώτο άξονα θα εστιάσουμε: στα γυναικεία πρόσωπα, στο χορό των γυναικών και το χορό των γερόντων, στη σκηνική παρουσία των γυμνών σωμάτων των ηθοποιών, στη ρευστότητα της αναπαράστασης των προσώπων και του λόγου, και στην αποστασιοποίηση μέσω της διάσπασης των δραματικών προσώπων και του κερματισμού των ρόλων. Στη συνέχεια, αντλώντας στοιχεία από τη δράση κυρίως του χορού, θα παρουσιάσουμε τη σκηνική απόδοση του κωμικού. Συγκεκριμένα, θα εστιάσουμε στην τελετουργική εμφάνιση του χορού των γυναικών, στη σκηνή αγωνιστικού χαρακτήρα των δύο χορών (254-386), στη σύγκρουση του χορού των ανδρών και του χορού των γυναικών (614-705) και στη σκηνή με τη Συμφιλίωση (1108-88). Συνολικά, η παρούσα ανακοίνωση θα εξετάσει πώς η *Λυσιστράτη* του Μιχαήλ Μαρμαρινού ξεπερνά τη διαλεκτική της έμφυλης αναπαράστασης της ετερότητας και της σημείωσης του (γυμνού) σώματος, ερμηνεύοντας την πολεμική σύγκρουση των αριστοφανικών ηρώων με όρους σύγκρουσης των γενεών και των ιδεολογιών.

**Άγις Μαρίνης, διδάσκων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών και ΕΑΠ**

### **Ανιχνεύοντας την “ετερότητα” των Δαναΐδων: χορεία και ευχετικός λόγος στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου**

Θέμα της προτεινόμενης ανακοίνωσης είναι η ανίχνευση της “ετερότητας” των Δαναΐδων στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου, “ετερότητα” η οποία ορίζεται εδώ σε σχέση με την κυρίαρχη ομάδα των πολιτών που τοποθετείται στο επίκεντρο της δημόσιας ζωής στην αρχαία πόλη. Οι Δαναΐδες δεν είναι μόνο νέες γυναίκες αποκλεισμένες από την πολιτική διαδικασία, όπως οι αντίστοιχες *παρθέναι* του Χορού των *Επτά επί Θήβας*, αλλά επιπλέον προέρχονται από μια ξένη χώρα και εναγωνίως ζητούν προστασία και άσυλο σε μια ελληνική πόλη-κράτος, το Άργος.

Η ανακοίνωση θα εστιάσει στο ειδικότερο ζήτημα της διαμόρφωσης του δραματικού ρόλου του Χορού σε συνάρτηση με την ιδιαίτερη θρησκευτική στάση των γυναικών, η οποία χαρακτηρίζεται από την αφοσίωση και τη βαθιά πεποίθηση στη δύναμη του Δία, αλλά συνάμα αποπνέει αβεβαιότητα και φόβο. Το ζητούμενο είναι να αποτιμηθεί σε ποιο βαθμό η θρησκευτική στάση των Δαναΐδων συνάδει με τις προσδοκίες που δημιουργεί στους θεατές το κανονιστικό πλαίσιο της «θρησκείας της πόλεως». Το ερώτημα αυτό θα προσεγγισθεί –ιδίως όσον αφορά στο δεύτερο στάσιμο– σε συνάρτηση με τη μετρική δομή των χορικών ασμάτων.

**Άννα Μαυρολέων, θεατρολόγος, διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

### **Η έννοια της “φιλοξενίας” και η αποτύπωση της στο αρχαίο ελληνικό δράμα.**

Η έννοια της “φιλοξενίας” κατέχει μια εξέχουσα θέση στην αρχαία ελληνική κοινωνία. Η ιερότητα του ξένου επισκέπτη, αποτυπωμένη στη λατρεία του Ξένιου Δία, αποκτά ιδιαίτερη θέση στο εθνικό σύστημα αξιών μιας κοινωνίας με οριοθετημένη κοινωνική δομή. Η παρούσα εισήγηση θα αναζητήσει την αποτύπωση

αυτής της αξίας μέσα από τη μελέτη των κειμένων, όπως αυτή αντικατοπτρίζεται από σκηνής, διερευνώντας την αντίληψη της αρχαίας ελληνικής δημοκρατίας για την ιερότητα του ξένου, του επισκέπτη, σε έναν τόπο όπου το πολιτικό του σύστημα αποκτώντας έναν εξωστρεφή χαρακτήρα, προσεγγίζει το *μη* οικείο προστατευτικά.

Στο αρχαίο ελληνικό δράμα η εμφάνιση του “ξένου” πέρα από την ενίσχυση της πλοκής, υπογραμμίζει την υπεροχή ενός πολιτισμού όπου μαθαίνει να συνομιλεί με το “άλλο”, το “διαφορετικό”, το “ξένο”, υπογραμμίζοντας έτσι την πολιτική του αυτοπεποίθηση. Δραματουργικά η “φιλοξενία” αποτυπώνει έναν επικοινωνιακό κώδικα συμπεριφοράς και συνομιλίας. Ο “ιερός” φιλοξενούμενος εισβάλλει στην πλοκή άλλοτε ως το εύρημα που θα οδηγήσει στην αποκάλυψη και άλλοτε για να υπογραμμίσει την τραγική ειρωνεία. Στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη, σε ένα δεύτερο επίπεδο ανάγνωσης, συναντούμε ένα μεγάλο σχόλιο του τραγικού ποιητή για την αξία της φιλοξενίας. Ο Άδμητος φιλοξενεί τον Ηρακλή κρύβοντας το βαρύ πένθος για την αυτοθυσία της βασίλισσάς του να πεθάνει στην θέση του. Ανακαλύπτοντας την γενναιοδωρία του οικοδεσπότη, ο Ηρακλής ανταποδίδει προσφέροντάς του το μέγιστο *αντί-δωρο*: παλεύει με το θάνατο και επαναφέρει την Άλκηστη στη ζωή.

**Αντωνία Μερτύρη, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,  
Παν/μιο Πελοποννήσου**

**Η εικόνα του “άλλου” στην αρχαία ελληνική τέχνη και η σχέση της με το θέατρο: Απ’ τα «χαρωπά» τέρατα και τους τραγικούς «παραβάτες» της εγχώριας μυθιστορίας, στους «Ηττημένους Γαλάτες» και τα ανάτυπα από «τρέχοντα είδη» των ελληνιστικών κοσμοπόλεων.**

Αντικείμενο της παρούσας ανακοίνωσης είναι αφενός η επισκόπηση έργων προερχόμενων από την εικαστική παραγωγή της ελληνικής αρχαιότητας, η θεματική των οποίων αναφέρεται στην απόδοση του «άλλου», και αφετέρου η ερμηνευτική προσέγγιση τέτοιου είδους απεικονίσεων υπό το πρίσμα της εγχώριας δραματουργίας, της σκηνικής πράξης και των υποδειγμάτων τους. Αν και από μια πρώτη εκτίμηση ο χρονικός ορίζοντας στην καταγραφή των δεδομένων φαίνεται να είναι ιδιαίτερα ευρύς, εντούτοις η σταχυολόγηση (επιλεκτικά) έργων με περιεχόμενο συναφές με την ετερότητα, από όλο το φάσμα της αρχαία ελληνικής τέχνης, θεωρούμε ότι εξυπηρετεί απόλυτα τους στόχους του εγχειρήματος. Με την παράθεση διαφορετικών αναγνώσεων της ιδέας του «άλλου» από τους ντόπιους τεχνίτες, σε αντιπαράβολή με την πρόσληψή της απ’ τους δραματουργούς, αλλά και με τη στάθμιση του τραγικού τέλους εν γένει, ως κατευθυντήριας αρχής σύσσωμων σχεδόν των τότε νοητικών εκδηλώσεων, διευκολύνεται η ανίχνευση των επιδράσεων που το αρχαίο δράμα άσκησε επί τρεις και πλέον αιώνες στη δημόσια σφαίρα, στα ηθικά πρότυπά της και στα εκάστοτε αξιολογικά κριτήρια.

Στις περισσότερες περιπτώσεις (κυρίως στα έργα του 5ου και 4ου π.Χ. αιώνα), οι αναγνώσεις αυτές είναι κοινές, με τη δράση των τραγικών ή των κωμικών «άλλων» να εξελίσσεται παράλληλα σε κείμενο και εικόνα, οπότε και η ανεύρεση ερμηνευτικών ενδείξεων, τέτοιων που να υποδηλώνουν τη θεατρική καταγωγή μιας εικονογραφικής παράστασης, να μην παρουσιάζει ιδιαίτερη δυσκολία, δεδομένης ασφαλώς και της εξαντλητικής διερεύνησης που το εν λόγω ζήτημα έχει ήδη τύχει, στα πλαίσια της αρχαιολογικής ή της φιλολογικής σπουδής. Υπάρχουν όμως και παραδείγματα, στα οποία ο εικονοποιός προηγείται του δραματουργού ή μάλλον, τον προϋποθέτει, όσον αφορά τη χρήση συναφών με την απόδοση του «άλλου»,

μορφοπλαστικών στοιχείων και μοτίβων, δηλωτικών της ξεχωριστής «φύσης» του. Μένει λοιπόν να αναζητηθεί και να αναδειχθεί η ρίζα των επιρροών μιας τέτοιας προδρομικής του θεάτρου προσέγγισης, που απαντάται στις αρχέγονες τοπικές δοξασίες και τους θρύλους, κυρίως δε, στην παροιμιώδη μαεστρία των ποιητών να συγχωνεύουν το παραδειγματικό αφήγημα του μύθου και την εξίσου παρακινητική εμπειρία της τελετουργικής δράσης σε μια ενιαία φόρμα διήγησης.

**Χαράλαμπος Μηνάογλου, διδάκτωρ νεότερης ιστορίας, Ε.Κ.Π.Α.**

### **«Τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Δαρείου»: Ὁ Φαναριώτης δραγομάνος καὶ ο *Dario* του Felice Alessandri**

Στα 1791 μια οθωμανική έκτακτη πρεσβεία έφτασε στο Βερολίνο προκειμένου να επιτευχθεί η συμμετοχή της Πρωσίας στον Αυστρο-Ρωσο-Οθωμανικό πόλεμο του 1787-1792. Κατά την πολύμηνη παραμονή της πρεσβείας στην πρωσική πρωτεύουσα, ο δραγομάνος της πρεσβείας, ο Κωνσταντίνος Καρατζάς, είχε την ευκαιρία να παρακολουθήσει πολλές φορές παραστάσεις όπερας. Στο ημερολόγιο που κρατούσε κατά το ταξίδι στο Βερολίνο σημείωνε τα σχόλιά του για τις παραστάσεις, τα οποία αποτελούν κατά μίαν έννοια κάποια από τα πρωιμότερα δείγματα θεατρικής κριτικής στα ελληνικά. Ανάμεσα σε αυτά ξεχωρίζουν όσα γράφει για τον *Dario* του Felice Alessandri (1747-1798), τα οποία προδίδουν ξεκάθαρα την δική του πολιτισμική ταυτότητα. Παρότι υπηρετούσε και εκπροσωπούσε την Οθωμανική Αυτοκρατορία εξανέστη για την ονομασία της τραγωδίας και την τροποποίησε στα σχόλιά του σε όπερα «τοῦ Ἀλεξάνδρου καὶ τοῦ Δαρείου». Έτσι, ενώ ο Alessandri ήθελε να δώσει έμφαση στην τραγικότητα του Δαρείου και στην πτώση του από την απόλυτη κυριαρχία στην καταστροφή, ο Καρατζάς υπερτονίζει καθετί ελληνικό στην τραγωδία και αισθάνεται ότι ο τίτλος αδικεί τον πρωταγωνιστή των ιστορικών γεγονότων, τον Αλέξανδρο.

**Μαρία Μικεδάκη, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολής Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

### **Το τραγικό κοστούμι ως φορέας πολιτισμικής ετερότητας στη σκηνή του αρχαίου ελληνικού θεάτρου.**

Οι Έλληνες της κλασικής εποχής αναδεικνύονται νικητές στην αναμέτρησή τους με τη μεγαλύτερη δύναμη του αρχαίου κόσμου, τους Πέρσες. Για το λόγο αυτό, μετά τα Μηδικά (479/8 π.Χ. και εξής) καταβάλλουν κάθε δυνατή προσπάθεια για να κατασκευάσουν μια ιδεολογία που προβάλλει τη διαφορετικότητα ή την ετερότητά τους σε σχέση με τους Πέρσες. Ειδικά οι Αθηναίοι επιδιώκουν να τονίσουν την αντίθεση και την υπεροχή των Ελλήνων έναντι των βαρβάρων σε όλες τις εκφάνσεις του δημόσιου βίου: στη ρητορεία, στο θέατρο, στα εικονογραφικά προγράμματα που κοσμούν τα κτίρια της Αγοράς και της Ακρόπολης κ.ά.

Η παρούσα ομιλία επικεντρώνεται στο θέατρο, εξετάζοντας πώς εμφανίζεται ο ξένος στη σκηνή εκείνης της εποχής. Ερευνά όλα τα μέσα που χρησιμοποιούν οι μεγάλοι μας τραγικοί (λέξεις, προφορά, σκηνικά αντικείμενα) για να δηλώσουν την ξενική καταγωγή ορισμένων χαρακτήρων των έργων τους, δίνοντας έμφαση στο τραγικό κοστούμι και στη σημειολογική ανάλυσή του μέσα από τα σωζόμενα

δραματικά κείμενα. Οι μακριές χειρίδες που φτάνουν μέχρι τον καρπό του χεριού, οι αναξυρίδες, η κάνδυς, η τιάρα, η κίδαρις, ακόμη και οι ευμαρίδες εμφανίζονται ως στοιχεία πολιτισμικής ετερότητας, που φανερώνουν στους θεατές την ανατολίτικη καταγωγή ενός δραματικού προσώπου.

Η παρούσα εισήγηση διερευνά την απεικόνιση αυτών των στοιχείων σε παραστάσεις αγγείων που έχουν σαφή επιρροή από το θέατρο και προβάλλει καινούρια, όπως είναι ορισμένα συγκεκριμένα μοτίβα (ζικ-ζακ, κύκλοι, στιγμές) που διαφέρουν από τα αμιγώς ελληνικά (μαϊάνδροι, ανθέμια) και εμφανίζονται στο τραγικό κοστούμι ως δηλωτικά της ξενικής καταγωγής του φέροντα. Η πρωτοτυπία της έγκειται στο γεγονός ότι συνδυάζει και παρουσιάζει τα οπτικά και λεκτικά τεχνάσματα που είχαν στη διάθεσή τους οι τραγικοί ποιητές για να αποδώσουν επί σκηνής το χαρακτήρα του μη Έλληνα, εστιάζοντας στη γλώσσα του κοστούμιού και στις πληροφορίες που αυτή παρείχε στους θεατές μιας αρχαίας παράστασης.

### **Αθηνά Δ. Μιράσγεζι, διδάκτωρ φιλοσοφίας, διδάσκουσα στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο**

#### **Ο “άλλος” ως εχθρός**

Στην παρούσα ανακοίνωση θα γίνει φιλοσοφική προσέγγιση του *Αίαντα* του Σοφοκλή, η οποία θα εστιάσει στην έννοια του «άλλου» ως εχθρού. Η ουσιαστική διάκριση δεν είναι πια αυτή που έθεσε ο Carl Schmitt ανάμεσα στο φίλο και στον εχθρό αλλά ανάμεσα στο φίλο και στον εν δυνάμει εχθρό. Ο «όμοιος» που ξαφνικά γίνεται «άλλος» και ως τέτοιος είναι εχθρικός: ο Αίαντας δηλώνει πως εμπιστεύεται περισσότερο τους εχθρούς του από τους φίλους του. Η ίδια όμως η οικοδόμηση του «άλλου» παρουσιάζεται προβληματική αν καταφύγουμε στην ψυχανάλυση. Υπάρχει τελικά το ένστικτο της εχθρότητας, όπως ισχυριζόταν ο Nietzsche; Σήμερα, ενώ καταργήσαμε την έννοια του εχθρού και μετατρέψαμε τον εχθρό σε ανταγωνιστή, αντίπαλο, αντίζηλο και πολλές φορές –γιατί όχι;– σε φίλο, είμαστε ωστόσο έτοιμοι να τον ξαναγεννήσουμε ανά πάσα στιγμή.

### **Μαρία Γ. Μόσχου, διδάκτωρ ιστορίας της τέχνης, ανεξάρτητη ερευνήτρια**

#### **Ο Θεόφιλος μεταμφιεσμένος σε Μέγα Αλέξανδρο του Γιάννη Τσαρούχη. Ανασκευάζοντας την ετερότητα στα θεατρικά της συμφραζόμενα**

Η κυρίαρχη αντίληψη για τον Θεόφιλο Χατζημιχαήλ (1871-1934) τον εξομοιώνει με τον κοινωνικά απόβλητο δημιουργό, συντηρώντας την εικόνα του περιθωριακού πλάνητα που αναλώθηκε χάριν της τέχνης του, καθώς και τις συμβολικές της συμπαραδηλώσεις στη συζήτηση περί νεοελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας. Λαμβάνοντας υπόψη την ιδιαίτερη σχέση του Γιάννη Τσαρούχη με το θέατρο, στην ανακοίνωση επισημαίνουμε θεατρικά στοιχεία που αποτυπώνονται στο έργο του *Ο Θεόφιλος μεταμφιεσμένος σε Μέγα Αλέξανδρο* (1968) και διερευνούμε τις συμβολικές τους αναγνώσεις, στοχεύοντας στην ανασκευή αντιλήψεων για τον «παλαβιάρη» αγαθό ζωγράφο που, «με την ιδιόρρυθμη συμπεριφορά του» και «τα θεατρινίστικα καμώματά του», τοποθετείται «στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής». Ο εν λόγω πίνακας είναι ένα ολόσωμο πορτρέτο σε φυσικό μέγεθος (λάδι σε μουσαμά, 223×130, Συλλογή Μουσείου Βιβλιοθήκης Στρατή Ελευθεριάδη-Tériade), βασισμένο σε μια



νεανική φωτογραφία του Θεόφιλου, η οποία παραπέμπει στις αυτοσχέδιες παραστάσεις που οργάνωνε.

Με αναφορά σε μαρτυρίες για τον Θεόφιλο, σχολιάζουμε φωτογραφίες στις οποίες εμφανίζεται με τη «στολή» του Μεγαλέξανδρου και τεκμηριώνουμε τον εθιμικό χαρακτήρα αυτών των μεταμφιέσεων, αμφισβητώντας παγιωμένες απόψεις που τον προβάλλουν απομονωμένο και σε διάσταση με το περιβάλλον του. Υποστηρίζουμε ότι η μεταμφίεση του λαϊκού ζωγράφου σε Μεγαλέξανδρο τον φέρνει σε επικοινωνία με τον κοινωνικό του περίγυρο λόγω του ότι οι μορφές δραματοποίησης με τις οποίες είναι συνυφασμένη (δρώμενα, εκδοχές λαϊκού θεάτρου) νοσηματοδοτούνται βάσει καθολικών κοινωνικών συμβάσεων. Αντίθετα με αντιλήψεις που έχουν επικρατήσει, η θέση που αναπτύσσουμε είναι ότι τέτοιες δημόσιες δραστηριότητες, τις οποίες ο Θεόφιλος επαναλαμβάνει καθ' όλη τη διάρκεια του βίου του, προϋποθέτουν ισχυρή κοινωνική συναίνεση και δεν νοείται να αποτελούν αφορμές για εκδηλώσεις εχθρότητας ή απόρριψης της παρουσίας του· απεναντίας, μαρτυρούν την εμπλοκή του ως δρώντος υποκειμένου στο εκάστοτε κοινωνικό του περιβάλλον, εγγράφοντας τη μεταμφίεσή του ως Μεγαλέξανδρου εντός ενός ευρύτερου πλαισίου μορφών λαϊκής κουλτούρας που συστηματικά δεν λαμβάνονται υπόψη.

**Αθανάσιος Μπλέσιος, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

### **Η ετερότητα του θανάτου σε σχέση με τον έρωτα στην νεοελληνική δραματουργία**

Από την Αναγέννηση και μετά το δίπολο έρωτας/θάνατος απέκτησε μια νέα δυναμική στην ευρωπαϊκή δραματουργία και λογοτεχνία. Εκφράστηκε με διάφορους τρόπους επηρεάζοντας τη νεοελληνική δραματουργία, η οποία το αξιοποίησε. Ως προς το ζήτημα αυτό θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τέσσερις βασικούς σταθμούς και περιόδους στην εξέλιξη της νεοελληνικής δραματουργίας μέχρι τον 21ο αιώνα: την κρητική δραματουργία, τη ρομαντική δραματουργία, τη ρεαλιστική-νατουραλιστική δραματουργία και τη σύγχρονη δραματουργία. Οι σταθμοί αυτοί αντιπροσωπεύονται από βασικά έργα της δραματουργίας όπως η *Ερωφίλη* και η *Πανώρια* του Χορτάτση, *Ο οδοιπόρος* του Παναγιώτη Σούτσου, η *Μαρία Δοξαπατρή* του Δημήτριου Βερναρδάκη και η *Φωτεινή Σάντρη* του Ξενόπουλου. Στόχος της ανακοίνωσης είναι να διερευνήσει τη σχέση των έργων αυτών με τις δύο βασικές αυτές έννοιες του έρωτα και του θανάτου μέσα και από τους τρόπους έκφρασής τους, να αποτυπώσει τα βασικά χαρακτηριστικά των εννοιών αυτών, να συγκρίνει τα έργα και να σκιαγραφήσει την εξέλιξη της νεοελληνικής δραματουργίας ως προς τη βαρύτητα του εν λόγω ζητήματος και ως προς τον τρόπο χειρισμού του.

**Χριστίνα Οικονομοπούλου, Ε.Ε.Π. του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

**Η περιπέτεια της τζιχάντ και η επιλογή της μουσουλμανικής μαντήλας ως πράξεις ετερότητας εν μέσω δυτικοευρωπαϊκού πολιτισμού: Ismaël Saidi και Myriam Marzouki**

Η ανακοίνωση έχει ως στόχο την προσέγγιση, ανάδειξη και ερμηνεία της περιπέτειας της τζιχάντ και της επιλογής της μουσουλμανικής μαντήλας μέσα από θεατρικά έργα σύγχρονων γαλλόφωνων δημιουργών. Πιο συγκεκριμένα, το έργο *Djihad* (2016) του Βελγο-μαροκινού Ismaël Saidi και το *Ce qui nous regarde* (2016) της Γαλλο-τунήσιας Myriam Marzouki θα αποτελέσουν το υλικό στο οποίο θα βασιστεί η παρούσα έρευνα. Σε πρώτο επίπεδο, θα παρουσιαστούν η θεματική των δύο θεατρικών έργων και βασικά στοιχεία για την υποδοχή τους από το κοινό και τους κριτικούς. Θα ακολουθήσει ανάλυση των παραμέτρων δραματοποίησης της θέλησης των ηρώων να αναζητήσουν τρόπους ένταξής τους στους τζιχαντιστές και της ενδυματολογικής θέσης της μαντήλας, καθώς και της φύσης της θεατρικής μεταγραφής των δύο αυτών επιλογών σε σχέση με την ιστορική, πολιτισμική και θρησκευτική επικαιρότητα της δυτικής Ευρώπης.

Ερμηνεύοντας τη σημασία των δύο αυτών πράξεων, θα επιχειρηθεί η κατάδειξη της ταυτότητάς τους ως βαρύνουσας επιλογής ετερότητας με πλήθος προεκτάσεων. Πιο συγκεκριμένα, θα δοθεί έμφαση στους μηχανισμούς με τους οποίους δραματοποιείται η αποδοχή της τζιχάντ και της μαντήλας, αφενός ως οντολογική αναζήτηση των ηρώων που βρίσκονται διαρκώς μετέωροι μεταξύ ευρωπαϊκού μοντέλου διαβίωσης και παραδοσιακών κανόνων του Μαγκρέμπ και της μουσουλμανικής πίστης, και αφετέρου ως ετεροτροπική αντίσταση στην περιθωριοποιητική ετερότητα με την οποία τους αντιμετωπίζει η ίδια η Δύση. Τέλος, ο εντοπισμός των ιδιαίτερων υφολογικών και αισθητικών επιλογών των δραματουργών που στοχεύουν στην πρωτότυπη δραματοποίηση της ετερότητας θα ολοκληρώσουν το κύριο μέρος της εργασίας.

Ανακεφαλαιώνοντας, θα επιχειρηθούν τόσο μια συνολική αξιολόγηση των δύο θεατρικών έργων σε επίπεδο θεατρικής δομής, θεματικής, αισθητικής, γλώσσας και επιτυχούς δραματοποίησης τωρινών κοινωνικο-πολιτικών ζυμώσεων του δυτικού κόσμου, όσο και μια αναζήτηση των βαθύτερων συγγραφικών προθέσεων και προβληματικών που τίθενται μέσα από αυτά.

**Χριστίνα Παλαιολόγου, θεατρολόγος, επιστημονικός συνεργάτης στο Τμήμα Προσχολικής Αγωγής, ΤΕΙ Αθηνών**

**&**

**Βασιλική Χρυσοβιτσάνου, αρχαιολόγος, ιστορικός της τέχνης, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, ΤΕΙ Αθηνών**

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

Το 2014 παρουσιάζεται στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών το έργο του γνωστού καλλιτέχνη και σκηνοθέτη William Kentridge *Ubu and the Truth Commission*. Η παράσταση αυτή γνώρισε μεγάλη επιτυχία και απασχόλησε ιδιαίτερα τον ελληνικό

τύπο. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε στο Johannesburg Market Theatre το 1997, ένα χρόνο μετά την πτώση του καθεστώτος στη Νότιο Αφρική. Πρόκειται για ένα πολυφωνικό θέαμα, που παραπέμπει στο κοινωνικό-πολιτικό θέατρο του Piscator και του Brecht. Η παράσταση αυτή του Kentridge συνδυάζει μαριονέτες και ηθοποιούς, μουσική, animation, σχέδια εμπνευσμένα από τον Jarry, βιντεοπροβολές αρχαικού υλικού, καθώς και ηχητικές μαρτυρίες. Πρόθεση του δημιουργού είναι να συνδυάσει τη γνωστή ιστορία του *Ubu Roi* με τα τεκταινόμενα στη Νότιο Αφρική, αλλά και τις προσωπικές μαρτυρίες ανθρώπων που έζησαν τα γεγονότα. Ο Kentridge επιλέγει τον αντιήρωα Jarry, έναν τύπο που ταυτίστηκε, στο πέρασμα του χρόνου, με την αλαζονεία, τη σκληρότητα, την αυθαιρεσία και την υπερεξουσία κάθε δυνάστη. Αναμειγνύοντας το φαρσικό με το τραγικό στοιχείο, ο σκηνοθέτης στοχεύει στην αφύπνιση του κοινού. Το *Ubu and the Truth Commission* είναι ένα έργο καθαρά πολιτικό που στόχο έχει να διατηρήσει τη μνήμη ζωντανή, διότι μόνον έτσι μπορεί να γίνει πράξη η εθνική συμφιλίωση. Ο Kentridge εισβάλλει στον μπουρλέσκ κόσμο του Jarry, εισάγοντας ντοκουμέντα από τις φρικαλεότητες που διαπράχθηκαν στη Νότιο Αφρική, προκειμένου να αναδείξει τον παραλογισμό της καταπάτησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, θεωρώντας ότι το θέατρο δεν πρέπει να καθησυχάζει απλώς τον αστό, αλλά να τον κάνει να αισθανθεί το φόβο μέσω της έκπληξης και του γκροτέσκου.

Στόχος της παρούσας εισήγησης είναι να αναδείξει πώς η σύνδεση του θεάτρου με τις εικαστικές τέχνες μπορεί να προσεγγίσει και να επικαιροποιήσει συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα. Πηγές της έρευνας θα αποτελέσουν η διεθνής και ελληνική βιβλιογραφία σχετικά με το έργο του Jarry και του Kentridge, ο ημερήσιος και περιοδικός τύπος της εποχής κατά την οποία διαδραματίστηκαν τα γεγονότα στη Νότιο Αφρική, καθώς και ο ημερήσιος και περιοδικός ελληνικός τύπος την περίοδο που παρουσιάστηκε το έργο.

**Ιωάννης Α. Πανούσης, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.**

### **Η ετερότητα και το κωμικό: ο Διόνυσος στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη**

Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη παρακολουθούμε τον θεό Διόνυσο –ο οποίος ενσαρκώνει στο αρχαίο ελληνικό θρησκευτικό πλαίσιο με πλείστους όσους τρόπους τη μορφή του “ετέρου”– να ταξιδεύει και να δρα ποικιλοτρόπως στο βασίλειο του θανάτου, στον Άδη, που αποτελεί ίσως την απόλυτη έκφραση της ετερότητας. Η διονυσιακή λατρεία με διάφορα μέσα και πρακτικές (προσωπείο, έκσταση, μέθη, ενθουσιασμό και μανία) απόβλεπε μέσω της τελετουργίας στην απομάκρυνση του πιστού από την καθημερινότητά του και την ταύτισή του με το έτερον. Αυτό εκφράζεται με μεγαλύτερη ένταση στο θέατρο και πολύ περισσότερο σε μια αριστοφανική κωμωδία, στην οποία μάλιστα τον πρωταγωνιστικό ρόλο τον έχει ο ίδιος ο θεός Διόνυσος.

Με επίκεντρο το ρόλο και τις ποικίλες μεταμορφώσεις του Διονύσου στην κωμωδία των *Βατράχων*, η εισήγηση στοχεύει να εξετάσει με ποιο τρόπο ο Αριστοφάνης αξιοποιεί τους διάφορους τύπους της ετερότητας ώστε να πραγματώσει το *γελοίο*, να ερεθίσει το μάτι και το αυτί των θεατών του και να τους κάνει να γελάσουν. Επίσης θα διερευνηθεί κατά πόσον αυτός ο αριστοτέχνης του θεάτρου συμβάλλει μέσω του πνευματώδους χειρισμού της κωμικής διάστασης της ετερότητας στην τοποθέτηση του προβλήματος της σχέσης του εγώ με το έτερον στο κέντρο της συζήτησης και του προβληματισμού ενός ολόκληρου πολιτισμού.

**Ιωάννα Παπαγεωργίου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών  
&  
Σπυρίδων Τούλιος, υποψήφιος διδάκτωρ**

### **Εθνο-θρησκευτική ταυτότητα και ετερότητα στα ηρωικά έργα του Καραγκιόζη. Μια πρώτη προσέγγιση**

Ένα σημαντικό μέρος του δραματολογίου του ελληνικού θεάτρου σκιών, που φωτίζεται δυναμικά στον μπερντέ από τα τέλη του 19ου αιώνα έως και τη δεκαετία του 1950, αποτελούν τα ηρωικά-πατριωτικά έργα. Η θεματολογία τους επικεντρώνεται σε ηρωικές μορφές της Ελληνικής Επανάστασης και του περιβάλλοντος προετοιμασίας της αλλά και στην προβολή του ζητήματος του αλυτρωτισμού. Συνιστούν μάλιστα πλούσια πηγή άντλησης των ιδεολογικών αντιθέσεων, οι οποίες αναπτύσσονται στον ιστορικό χρόνο και χώρο εξέλιξής τους και καθρεφτίζονται στην υφιστάμενη σε αυτά ιδεολογική όψη του πατριωτισμού.

Η παρούσα ανακοίνωση εστιάζει αφενός στη διερεύνηση της ταυτότητας του Τούρκου (κατά περίπτωση και του Τουρκαλβανού), όπως αυτή διαγράφεται σε συγκεκριμένα έργα του θεάτρου σκιών (π.χ. *Αθανάσιος Διάκος*, *Κατσαντώνης*, *Χριστιανομάχος*, *Αιμοσταγής ηγούμενος*), και αφετέρου στη συζήτησή της ως όρου συγκρότησης της ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Στα εν λόγω έργα, την ταυτότητα του Τούρκου συνέχουν ποικίλα κατηγορήματα, διακριτά στις άτεγκτες, εκτεταμένα βίαιες και ανέντιμες ενέργειές του. Η ρητή δε αντίστιξή τους με την «ηθική» του Έλληνα δείχνει συγχρόνως τη διαμόρφωση της ταυτότητας ως ετερότητας, αποκαλύπτοντας όχι μόνον τη διαφορά με τον «άλλο» ως αντίθεση, μα πολύ περισσότερο ότι κάθε ταυτότητα δομείται ως ετερότητα. Η αρνητική κίνηση μέσα από την οποία αναδύεται η ταυτότητα του Τούρκου συναντάται σε πολλά έργα του θεάτρου σκιών και η κατανόησή της μπορεί να δώσει πολύπλευρες απαντήσεις για τη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας στα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα της Ελλάδας, ακόμα και μετά την κατάρρευση του μεγαλοϊδεατισμού το 1922. Η ταυτότητα αυτή στον Καραγκιόζη plάθεται μέσα από το σχήμα της αντιπαράθεσης του «πιστού» Έλληνα με τον «άπιστο» Τούρκο· της ελληνικότητας με το «τουρκικό» στοιχείο. Το ενδιαφέρον μας είναι στραμμένο γύρω από την αυστηρότητα των αντιθέσεων, καθώς προσιδιάζουν σε μια μανιχαϊστική πρόσληψη των πραγμάτων, στηριγμένη σε απριωρικής υφής συλλήψεις, και στοχεύει στην αποκάλυψη άγνωστων κωδίκων του καραγκιόζη ως καλλιτεχνικής δημιουργίας.

**Ευθαλία Παπαδάκη, διδάκτωρ ιστορίας**

### **Η πορεία της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού προς τον “διαφορετικό” χορό των Ωκεανίδων και την επανανοηματοδότηση της τραγωδίας**

Στην ανακοίνωση θα περιγράψουμε την εξέλιξη των ιδεών της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού σχετικά με τη σημασία του ελληνικού δράματος, που καταλήγουν στον ανεκτέλεστο οραματισμό της να ανεβάσει το 1946 τον *Προμηθέα Δεσμώτη* με έναν πολυεθνικό χορό Ωκεανίδων και με πρωταγωνιστή τον θρυλικό ηθοποιό και τραγουδιστή Paul Robeson.

Η Πάλμερ εισήλθε δυναμικά στη θεατρική ζωή της Ελλάδας με τις παραστάσεις αρχαίου δράματος που ενέταξε στο πρωτόγνωρο για την εποχή πολυθέαμα των Δελφικών Εορτών του 1927 και του 1930. Προερχόμενη από τον ακραίο όσο και κουρασμένο μοντερνισμό της παρισινής Μπελ Επόκ, στράφηκε προς τη βυζαντινή και λαϊκή παράδοση χωρίς τις προκαταλήψεις των ντόπιων. Απέδιδε στο ελληνικό πνεύμα την υπέρβαση κάθε εθνικισμού, παραβλέποντας ότι στην Ελλάδα συμερίζονταν τον ενθουσιασμό της συχνά οι πιο ακραιφνείς εκπρόσωποι της νεοελληνικής εθνικιστικής ιδεολογίας.

Με την επιστροφή της στις ΗΠΑ, από το 1934 και μετά συνεργάζεται με σημαντικές προσωπικότητες όπως η ελληνίστρια Edith Hamilton, η υφάντρια Mary Hambidge και αργότερα ο «πατέρας του αμερικάνικου χορού» Ted Shawn, που ανήκουν όλοι στον προοδευτικό χώρο. Στην αλληλογραφία της με τον Shawn αποτυπώνονται οι δυσκολίες της να δεχτεί την επικράτηση της μουσικής των νέγων και των ιθαγενών της Αμερικής, την οποία ως τότε θεωρούσε υποτιμητική και την ταύτιζε με την επιστροφή των σατύρων. Όμως, με την εξέλιξη του πολέμου, επαναπροσδιορίζει το συμβολισμό της τραγωδίας θεωρώντας ότι «πρέπει να βρίσκεται σε ανταπόκριση με τα σύγχρονα προβλήματα» και να αφυπνίσει τις συνειδήσεις για την αποδοχή των πολιτισμικών διαφορετικοτήτων «και την ανακήρυξη του ανθρώπου σε νικητή της τυραννίας». Τη «βάση του οικοδομήματος» θα αποτελεί ένας θεαματικός πολυεθνικός χορός.

## **Ελένη Παπαδογιαννάκη, κλασική φιλόλογος, Πανεπιστήμιο Κρήτης**

### **Οι Πέρσες ως “έτεροι” στους *Πέρσες* του Αισχύλου**

Οι *Πέρσες* του Αισχύλου αποτελούν την αρχαιότερη και μόνη ιστορική τραγωδία που έφτασε ως τις μέρες μας. Το έργο, που διδάχτηκε το 472 π.Χ., αναφέρεται στην ήττα των Περσών στη ναυμαχία της Σαλαμίνας και στις οδυνηρές συνέπειες αυτού του γεγονότος για τους ίδιους. Όπως είναι ήδη γνωστό, ο Αισχύλος πήρε μέρος στους Περσικούς Πολέμους και επιλέγει να συνθέσει ένα δραματικό έργο που αφορά τα σύγχρονά του ιστορικά γεγονότα. Ο Αισχύλος δεν είναι ιστορικός αλλά δραματικός ποιητής και προσεγγίζει το θέμα μέσω της οπτικής του δραματουργού. Πρωταγωνιστές του έργου είναι οι ηττημένοι και όχι οι νικητές και ο συγγραφέας θέλει να παρουσιάσει στο αθηναϊκό κοινό την άλλη πλευρά, αυτή στην οποία ανά πάσα στιγμή μπορεί να βρεθεί οποιοσδήποτε εμπλέκεται σ' έναν μεγάλο πόλεμο. Οι Πέρσες είναι οι “άλλοι”, οι ξένοι, οι βάρβαροι, οι εχθροί, αυτοί που προκαλούν αισθήματα οργής και απέχθειας στους Έλληνες. Μήπως, όμως, και οι Έλληνες προκαλούν αντίστοιχα αισθήματα στους Πέρσες;

Η παρούσα ανακοίνωση θα εστιάσει στο ρόλο του “άλλου” στους Πέρσες δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο θρήνο των Περσών και στη λειτουργία του. Τα θρηνητικά άσματα καταλαμβάνουν το ένα τρίτο περίπου των στίχων του έργου και παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για δύο κυρίως λόγους: α) εκτελούνται από Χορό βαρβάρων και μάλιστα ανδρών, ενώ ο τραγικός θρήνος εκτελείται συνήθως από γυναίκες και β) το περιεχόμενό τους διαφοροποιείται από τα συνήθη θέματα των τραγικών θρηνητικών ασμάτων. Προκύπτουν, δηλαδή, τόσο ζητήματα εθνικότητας, όσο και ζητήματα φύλου στη συγκεκριμένη τραγωδία. Η εισήγηση αυτή θα προσπαθήσει να ανιχνεύσει κάποια από αυτά τα ζητήματα υπό το πρίσμα της δραματουργίας και της θεατρικής πρακτικής. Παράλληλα, θα επιχειρηθεί η προσέγγιση του ρόλου της ετερότητας και η επίδρασή της στο κοινό της τραγωδίας εκείνης της εποχής.



**Ελένη Παπάζογλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, ΑΠΘ.**

### **Ανάμεσα στην τελετουργία και το συναίσθημα: η ετερότητα των Δαναΐδων**

Αν η αρχαία σκέψη συναρτά τις γυναίκες με την τελετουργία και το συναίσθημα, οι γυναίκες στην τραγική σκηνή εμφανίζονται συχνά να “διαφθείρουν” τις τελετουργικές διαδικασίες, επιδεικνύοντας μια ετερότητα που παραβιάζει ευθέως τους έμφυλους και κοινωνικούς κανόνες, και βρίσκεται πέραν του αρσενικού ελέγχου. Αυτή η “διαφθορά” δίνει το περιθώριο στις γυναίκες να αναλάβουν και να επιδείξουν το ψυχολογικό βάθος ενός βαθύτατα ατυπικού και ιδιοσυγκρασιακού εαυτού, που είναι έρμαιο των παρορμήσεων και των συναισθημάτων του. Πρόκειται για μια υποκειμενικότητα που, σε κάποιες περιπτώσεις, αποκτά ψυχαναλυτικές προοπτικές. Στην ανακοίνωση, η παραπάνω θέση ανιχνεύεται μέσα από μια συζήτηση των αισχύλειων *Ικετίδων*. Σε αυτό το έργο, η διαφθορά των τελετουργιών της ικεσίας, του γάμου και του θρήνου τροφοδοτεί τον “συμπλεγματικό” φανατισμό και τη βιαιότητα των νεαρών Δαναΐδων και τροφοδοτείται από αυτά.

Πρόκειται για έναν παροξυσμικό συναισθηματισμό, που έρχεται σε ευθεία αντίθεση με τον αρσενικό δημοκρατικό λόγο του Πελασγού και θα προβληματίσει την ένταξή των παρθένων στην πόλιν του Άργους, όπως φαίνεται στην έξοδο του έργου. Στις χαμένες σήμερα τραγωδίες (ή τραγωδία;) που ολοκλήρωναν την τριλογία, αυτός ο παροξυσμός θα οδηγήσει τις Δαναΐδες στη συζυγοκτονία, καταδεικνύοντας την προβληματική ενσωμάτωσή τους στο θεσμό του *οίκου* και, έτσι, την έμφυλη “ανομία” τους. Η λύση θα δοθεί μόνον μέσα από τη θεραπεία της ετερότητάς τους και την αποκατάσταση της ταυτότητάς τους ως ‘κανονικών’ γυναικών, χάρη στον τελικό γάμο τους με Αργείους άντρες.

Αυτή η μετατόπιση από την τελετουργία στο συναίσθημα και μετά στη θεσμική αποκατάσταση μπορεί να θεωρηθεί ότι προκύπτει από το πέρασμα από μια “ανώριμη” σε μια “ώριμη” δημοκρατία, και διαμορφώνει/προσδιορίζει τη βαθιά πολιτική ετερότητα των γυναικών, καθώς τις κατατάσσει και τις εγκλείει στην πολιτικά αδρανή εσωτερικότητα τόσο του *οίκου* όσο και του συναισθήματος, επιβεβαιώνοντας την «ελληνική καχυποψία προς τις γυναίκες ως πλάσματα εμπαθή, ασταθή και επικίνδυνα» (Segal).

**Ελένη Παπαλεξίου, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

### **Ρομπότ επί σκηνής: εικόνες από ένα κοντινό μέλλον**

Η παρουσία των νέων τεχνολογιών στο σύγχρονο θέατρο δεν περιορίζεται μόνο στη χρήση του βίντεο και της ψηφιακής εικόνας αλλά επεκτείνεται και στο τομέα της κυβερνητικής και της ρομποτικής. Μηχανικές φιγούρες, ανθρωπόμορφες αυτόματες συσκευές πρωταγωνιστούν στη διεθνή θεατρική πρωτοπορία και δεσπόζουν στη σύγχρονη έρευνα. Άλλοτε ως τηλεχειριζόμενες μηχανές, άλλοτε ως υβρίδια-προεκτάσεις του ανθρώπινου σώματος και άλλοτε ως ανθρωποειδή ομοιώματα, με κινήσεις απaráλλακτες με αυτές των ανθρώπων, οι μηχανικοί αυτοί περφόρμερς ενσαρκώνουν την πιο πειστική, αλλά και ανησυχητική προσομοίωση του άψυχου αντικειμένου με την ανθρώπινη, ζωντανή βιολογική οντότητα. Με αφορμή επιστημονικές έρευνες και σκηνικές προσεγγίσεις που εκτείνονται σε Ευρώπη,

Αμερική, Ασία και Ωκεανία, θα επιχειρήσουμε να διερευνήσουμε την παράδοση επί σκηνής όσμωση μεταξύ δύο ετερογενών οντοτήτων, των περφόρμερ και της μηχανής.

**Σάββας Πατσαλίδης, καθηγητής του Τμήματος Θεάτρου, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

### **Εναλλακτικές θεατρικές ψευδαισθήσεις**

Συνήθως το «άλλο» θέατρο το φανταζόμαστε ή το ταυτίζουμε με επιλογές εκτός παραδεδομένης σκέψης και γεωγραφίας. Όμως δεν είναι ακριβώς έτσι. Άλλο η φαντασία και άλλο η πραγματικότητα. Εάν δούμε σε ποιους χώρους φιλοξενούνται όλα αυτά τα θεάματα που θεωρούμε ότι ανήκουν «εκτός», ή πώς τα αντιμετωπίζουν τα ΜΜΕ, θα δυσκολευτούμε πολύ να αιτιολογήσουμε βεβαρημένους όρους όπως «εναλλακτικός», «πρωτοπορία» κ.λπ.

Είναι όντως ένα παράδοξο το γεγονός ότι, σε αντίθεση με την ιστορική πρωτοπορία η οποία είχε ένα χώρο εκτός Συστήματος που της επέτρεπε να ασκήσει την όποια κριτική της, ορισμένοι ισχυρίζονται ότι η σύγχρονη εναλλακτική θεατρική σκηνή δεν μπορεί να βασίζεται πια σε κάποια μακρινή ουτοπία, δηλαδή σε κάτι πέρα από τον τόπο του Συστήματος. Η παγκοσμιοποίηση, με τις πολιορκητικές της μεθοδεύσεις, έχει εντάξει τα πάντα εντός, «όμοια» και «διαφορετικά» σε μια αρμονική μεταμοντέρνα συμβίωση. Συνεπώς και η θεατρική τέχνη, που φλερτάρει με την ποιητική κάποιου «άλλου» λόγου, είναι υποχρεωμένη για να επιβιώσει – ισχυρίζονται οι θιασώτες της – να λειτουργεί εκ των έσω του Συστήματος, ευελπιστώντας πως έτσι, κάποια στιγμή, θα μπορέσει να εκθέσει τις δυσ-λειτουργίες του. Πρόκειται για μια καθ' όλα λογική «θέση»-απάντηση, η οποία ωστόσο δεν λύνει και τη βασική αντίφαση που θα μπορούσε να διατυπωθεί σε μορφή απορίας κάπως έτσι: μήπως τελικά αυτή η ιδέα «πονιρής» συγκατοίκησης με τον «αντίπαλο», με στόχο την πρόκληση ρωγμών, δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα σύγχρονο «ρομάντζο» ανατροπής, που το μόνο που επιτυγχάνει είναι να προωθεί τα ίδια τα συμφέροντα του Συστήματος, προσφέροντάς του τις εναλλακτικές θέσεις που θα αποτελέσουν το επόμενο στάδιο της εξέλιξής του;

Δεν είναι καινούργιο το θέμα, ωστόσο οι σύγχρονες εξελίξεις έχουν αυξήσει πάρα πολύ το ειδικό του βάρος. Με σημείο εκκίνησης την όχι ιδιαίτερα αισιόδοξη άποψη που λέει ότι η μόνη βιώσιμη πρωτοπορία είναι το ίδιο το Σύστημα, θα υποστηρίξω ότι η θεατρική τέχνη, είτε λέγεται πρωτοποριακή είτε εναλλακτική, μπορεί να είναι υποχρεωμένη να συζεί με τον «αντίπαλό» της, το Σύστημα και τους θεσμούς του, και την ίδια στιγμή, για να έχει ουσιαστικό (και όχι διακοσμητικό) λόγο ύπαρξης ως «άλλος» λόγος, εκείνο που οφείλει να κάνει είναι να αποδεχτεί την αποτυχία της (ή την αδυναμία της) να λειτουργήσει ως πράξη απελευθερωτική. Αυτή η αποδοχή δεν σημαίνει ήττα, αλλά κίνηση «απελευθερωτική» και για την ίδια, υπό την έννοια ότι θα τη βοηθήσει να καταλάβει και να εκμεταλλευτεί τη λειτουργία των αντιφατικών εργαλείων και επιλογών της. Η αντίφαση ως μέθοδος και ως όριο. Όσο δεν επιχειρεί αυτή την επίπονη βύθιση στα διαμερίσματα της αυτογνωσίας, θα συνεχίζει να λειτουργεί σαν μια επιπλέον μηχανή παραγωγής ψευδαισθήσεων. Δηλαδή, ως αυτο-ακύρωση. Τα παραπάνω σχόλια θα υποστηριχθούν και με συγκεκριμένα παραδείγματα συγγραφέων, σκηνοθετών και ομάδων.

**Κυριακή Πετράκου, καθηγήτρια θεατρολογίας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ**

**Ο Βαυαρός ως “άλλος” στον Όθωνα τα χρόνια μέσα από τα μάτια του Μ. Χουρμούζη: ένας εθνικός εχθρός;**

Ο Μ. Χουρμούζης (1804-1882), αγωνιστής της ελληνικής επανάστασης, στρατιωτικός, πολιτικός, δημοσιογράφος και θεατρικός συγγραφέας, έγραψε μια σειρά από κωμωδίες, όλες κοινωνικοκριτικές και ορισμένες εμφανώς πολιτικές, από τις οποίες μόνο μία, ο *Λεπρέντης* παίχτηκε κατά τον 19ο αιώνα. Αντίθετα, από τον 20ό και μέχρι σήμερα αρκετά από τα έργα του παραστάθηκαν, ιδίως αυτά με πολιτικές αιχμές, έχοντας αξιολογηθεί από θετικά έως εξυμνητικά από τους κριτικούς και τους μελετητές. Στο παρόν μελέτημα αναλύεται *Ο τυχοδιώκτης*, έργο με κεντρικό δραματουργικό άξονα τον Χάιντεκ, μέλος της τριανδρίας της αντιβασιλείας, στον οποίο μάλιστα ο Χουρμούζης το αφιερώνει ειρωνικά («Προς τον εξοχώτατον στρατηγόν κύριον κύριον ΔΕΚ») και διερευνώνται στον πρόλογο του *Υπαλλήλου*, στους θεατρόμορφους *Διαλόγους* κ.ά. οι αιχμές του συγγραφέα απέναντι στα πρόσωπα που θεωρεί υπεύθυνα πολλών κακώς κειμένων στη δημόσια ζωή της χώρας και λίγο πολύ ως εθνικό εχθρό. Θα εξεταστεί επίσης η αρθρογραφία του συγγραφέα με τη σχετική θεματική, όπως και η πιο νηφάλια εκτίμηση της ιστοριογραφίας, ώστε να γίνει κατανοητή η μήνις του Χουρμούζη, αντικειμενικά και υποκειμενικά, οι (μάλλον προφανείς) λόγοι της αγνόησης του ελληνικού θεάτρου των έργων του στην εποχή τους αλλά και της σκηνικής αξιοποίησής τους στη νεότερη εποχή. Για τον Χουρμούζη υπάρχουν μελέτες και μελετήματα. Στο παρόν μελέτημα θα γίνει δραματολογική ανάλυση βασισμένη σε σύγχρονα μεθοδολογικά εργαλεία αλλά και στην κριτική πρόσληψη των νεότερων παραστάσεων.

**Γιώργος Π. Πεφάνης, κριτικός θεάτρου, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

**Το θεατρικό *bestiarium*. Όψεις των μη ανθρώπινων ζώων στη σύγχρονη σκηνή**

Ό,τι αποκαλούμε αυτάρεσκα «ζώο» είναι στην πραγματικότητα ένα «υποκείμενο-μιας-ζωής» που υφίσταται αφενός την αμετάκλητη βία της ονοματοθεσίας και αφετέρου, ακριβώς μέσω αυτής της ονοματοθεσίας, συμμετέχει ουσιαστικά στον ορισμό του ανθρώπινου με δύο αντίθετους τρόπους. Από τη μια αντιπροσωπεύει, όπως το έθετε ήδη ο Αριστοτέλης, μια οντική στιβάδα, κατώτερη αυτής που καταλαμβάνει εδώ και χιλιετίες ο άνθρωπος, και από την άλλη συμβολίζει βαθιές, ενίοτε δε και απωθημένες, πτυχώσεις της ύπαρξης του ανθρώπου. Στην πρώτη περίπτωση συγκεφαλαιώνει και επιφορτίζεται με *ό,τι υπερβαίνει* (ή υποτίθεται ότι υπερβαίνει) ο άνθρωπος, το οποίο θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε ζωικότητα (*animalité*)· στη δεύτερη περίπτωση εκφράζει συμβολικά *αυτό που είναι* στη βάση της ύπαρξής του, δηλαδή τη ζωικότητά του (*vitalité*). Και στις δύο περιπτώσεις όμως συγκροτεί έναν τόπο ετερότητας.

Αυτό το αντιφατικό έργο των μη ανθρώπινων ζώων μπορούμε να το ανιχνεύσουμε στο θέατρο σε διαφορετικές σκηνές (García, Fabre, Castellucci) και σε ποικίλα κείμενα (Ionesco, Mouawad, Μάτεσις, Μαυρογεωργίου, Bernhard, Ποντίκας κ.ά.), ανιχνεύοντας ταυτόχρονα και αναπόφευκτα αυτή την *καταστατική ετερότητα* του ανθρώπινου ζώου που είναι τα μη ανθρώπινα ζώα, αυτά τα «υποκείμενα-μιας-ζωής», τα οποία από τη χαραυγή του κόσμου ζουν, εργάζονται και πεθαίνουν μαζί μας.

Εφόσον το θέατρο είναι ένα εργαστήριο ενσώματης σκέψης, μπορεί να προσφέρει και ένα κατάλληλο πεδίο κριτικής του φαινομένου που ο Derrida ονομάζει «σαρκοφαλλοκεντρισμό» (carnophallogocentrisme), έτσι ώστε να αναδειχθεί ο βαθύτερος «λόγος» που διέπει την εξουσία επί της ζωής από τη νεωτερικότητα και εντεύθεν, και να τεθούν ορισμένες προϋποθέσεις ώστε να σκεφτούμε εκ νέου και υπό ένα διευρυμένο πρίσμα τον ανθρωποκεντρισμό.

**Απόστολος Πούλιος, διδάκτορας κοινωνιογλωσσολογίας, Α.Π.Θ., ερευνητής, εκπαιδευτικός**

### **Μεταθεατρικότητα, αυτοαναφορικότητα και ετερότητα στην επιθεώρηση: Η περίπτωση των *ad hoc* νούμερων**

Η ανακοίνωση εξετάζει τα *ad hoc* νούμερα, δηλαδή τα επιθεωρησιακά νούμερα των οποίων η θεματολογία αντλεί στοιχεία από την επαγγελματική πορεία του/της ηθοποιού που τα αποδίδει (Γεωργακάκη 2016). Αρχικά γίνεται σύντομη επισκόπηση της παρουσίας αυτών των νούμερων σε επιθεωρήσεις από τα χρόνια της Κατοχής και τη μεταπολεμική περίοδο μέχρι τις μέρες μας. Στη συνέχεια αναλύονται δείγματα του είδους από επιθεωρησιακές παραστάσεις της τελευταίας 35ετίας, μέσα από το μεθοδολογικό πρίσμα της ανάλυσης της συμμετοχικής κατηγοριοποίησης (Membership Categorization Analysis) ως εθνομεθοδολογικού μοντέλου μελέτης των κοινωνικών ταυτοτήτων (Sacks 1992, Garfinkel 1967).

Η ανάλυση επισημαίνει τους τρόπους με τους οποίους τα αυτοαναφορικά κείμενα των νούμερων αυτών και τα μεταθεατρικά στοιχεία της επιτέλεσής τους αναδεικνύουν στοιχεία ετερότητας των κοινωνικών ταυτοτήτων των ηθοποιών που τα αποδίδουν. Η απόδοση *ad hoc* νούμερων ερμηνεύεται ως ένας τρόπος αντίδρασης των συγκεκριμένων ηθοποιών στην απειλή της καλλιτεχνικής/επαγγελματικής τους υπόστασης καθώς και της έμφυλης ή/και ηλικιακής ταυτότητάς τους. Η ανακοίνωση διερευνά τη σχετική θεματολογία στα κείμενα των νούμερων αυτού του τύπου, την αλληλεπίδραση των ηθοποιών με το κοινό κατά τη διάρκεια της παράστασης, όπως αποτυπώνεται στο οπτικοακουστικό υλικό που έχει διασωθεί, αλλά και τις απόψεις των κριτικών, που άλλοτε επιδοκιμάζουν αυτά τα νούμερα και άλλοτε κάνουν λόγο για έλλειψη συγγραφικής έμπνευσης ή υπερβολική μελοδραματικότητα. Σε κάθε περίπτωση, τα *ad hoc* επιθεωρησιακά νούμερα που αναλύονται εντάσσονται στο γενικότερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της εποχής κατά την οποία παραστάθηκαν και εξετάζονται σε συνάρτηση με τις κυρίαρχες κοινωνικές νόρμες, τις οποίες οι πρωταγωνίστριες/πρωταγωνιστές τους επαναδιαπραγματεύονται ή/και αψηφούν με στόχο την καλλιτεχνική και κοινωνική τους επιβίωση.

**Βάλτερ Πούχγερ, ομότιμος καθηγητής**

### **Το θέατρο και το έτερον. Μικρή φιλοσοφία του θεάτρου**

Εκ πρώτης όψεως το “άλλον” του θεάτρου είναι η πραγματικότητα. Εντούτοις, ο επινοημένος κόσμος της σκηνικής πραγματικότητας εν μέρει μόνο αντιδιαστέλλεται από την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα (όπως ως ένα βαθμό και στις άλλες τέχνες), γιατί παριστάνεται με τις υλικές εκφάνσεις της πραγματικής ζωής: υπαρκτά αντικείμενα στην υλική τους υπόσταση είναι και τα σώματα των ηθοποιών με όλα όσα μπορούν να εκφράσουν: φυσική και επίπλαστη σωματικότητα, αισθήματα,

ψυχικές διεργασίες, σκέψεις και ιδέες, στοχασμούς, οράματα και όνειρα. Η σχέση του θεάτρου με το όποιο αντίθετό του περιέχει μια διπλή και ρευστή διαλεκτική: 1) όπως και στην περίπτωση του παιχνιδιού, είναι δύσκολο να εντοπισθεί το “έτερον” και αυτό παραμένει ρευστό και εξαρτημένο από την περίσταση και τη συγκεκριμένη μορφή· 2) όπως επίσης στην περίπτωση του παιχνιδιού ή των αρχετυπικών συμβόλων, μπορεί να συμπεριλάβει το όποιο αντίθετό του σε μια ένωση των αντιθέσεων (*coincidentia oppositorum*), οπότε περιλαμβάνει τόσο τον πραγματικό όσο και τον επινοημένο (*fictional*) κόσμο, και γίνεται υπαρξιακό σύμβολο της οντολογικής υπόστασης του κόσμου και του ανθρώπου (παραβολή του κοσμοθεάτρου). Εξαιτίας της ζωντανής, υλικής υπόστασης της σκηνικής τέχνης, το “έτερον” του θεάτρου κινδυνεύει να απορροφηθεί από τις διαδικασίες ανασηματοδότησης κατά τη διάρκεια της παράστασης, όπου η πραγματικότητα μεταμορφώνεται σε κάτι άλλο, που δυνητικά περικλείει μέσα του όλες τις νοητές πραγματικότητες και όχι μόνο την υπαρκτή κοινωνική και ατομική εκείνης της δεδομένης ιστορικής στιγμής.

Αυτή η διπλή διαλεκτική του θεάτρου ανάμεσα σε νοητές και υπαρκτές πραγματικότητες διαχωρίζει τη σκηνική τέχνη και από τις άλλες λόγω της εντονότερης υλικής της υπόστασης, που βασίζεται στο ίδιο το σώμα του ανθρώπου και την επικοινωνία ζωντανών ανθρώπων στον ίδιο χώρο και χρόνο. Στην παραδοσιακή μεταφυσική εκδοχή, το θέατρο δεν έχει “έτερον”, σε απόλυτα εκκοσμικευμένες εκφράσεις, όπως στον Διαφωτισμό, είναι απλώς αποτελεσματικό καλλιτεχνικό εργαλείο της μεταμόρφωσης και μεταρρύθμισης του “ετέρου”, που είναι η κοινωνική πραγματικότητα της στιγμής.

## **Εύη Προύσαλη, διδάκτωρ θεατρολογίας, κριτικός θεάτρου, διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

### **Θεατρική Τέχνη : το μέλλον μιας ετεροτοπίας**

Ανάμεσα στις ετεροτοπίες του, ο Φουκώ συγκαταλέγει και τη θεατρική τέχνη ως έναν τόπο *ετερότητας*, αναφορικά με τον κυρίαρχο και θεσμικό τόπο θέσεων εντός του οποίου λειτουργεί: έναν τόπο αντι-θέσεων, τόπων πολλαπλών θέσεων, αντισυμβατικών, συγκρουόμενων και ανατρεπτικών. Η θεατρική πράξη, συνεπώς, παρότι δημιουργείται, αναπτύσσεται και λειτουργεί μέσα στον πολιτειακό μηχανισμό και απευθύνεται στον κοινωνικό ιστό, συνιστά καθεαυτή μια ετερότητα, δομικό στοιχείο της οποίας είναι η αμφισβήτηση των ίδιων των συστατικών και καταστατικών της δομών και υποδομών: ήτοι του οικοδομήματος που τη δημιουργεί και τη στηρίζει. Στη σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη και μεταμοντέρνα κοινωνική πραγματικότητα η θεατρική τέχνη τείνει να απολέσει την *ετεροτοπία* της καθώς προσαρμόζεται ολοένα και περισσότερο στους πολιτειακούς και κοινωνικούς όρους ενός συστημικού λειτουργισμού. Ειδικότερα, αρκετά παραδείγματα από τη σύγχρονη ελληνική θεατρική σκηνή –τόσο στο επίπεδο των πολιτειακών θεσμών όσο και στο καλλιτεχνικό πεδίο– είναι ικανά να στοιχειοθετήσουν τον προαναφερθέντα ισχυρισμό.

Ως εκ τούτου, η παρούσα εισήγηση αποπειράται να αναδείξει το φαινόμενο, τους κοινωνικούς μηχανισμούς και τους όρους υπό τους οποίους συντελείται η σταδιακή μεταμόρφωση της θεατρικής σκηνής από τόπο ετερότητας σε έναν ενδεχομένως ταυτοτικό τόπο. Το φαινόμενο είναι πολυπαραγοντικό καθώς εμπλέκονται όλες οι συνιστώσες της θεατρικής πράξης: κρατική πολιτική, ιδιωτικοί φορείς, καλλιτέχνες, κοινό, θεωρητικοί του θεάτρου, ΜΜΕ κ.λπ. Θα αξιοποιηθούν στοιχεία της θεωρίας



και της κοινωνιολογίας του θεάτρου και θα διερευνηθεί αν υπάρχει περιθώριο να διατηρηθεί η ταυτότητα της *ετεροτοπίας* του θεάτρου στο σύγχρονο πλαίσιο της δεσπόζουσας και γενικευμένης εργαλειακής ορθολογικότητας.

**Rush Rehm, Professor, Stanford University**

### **Is Otherness really other? Some problems with oppositional dualism**

In this short paper, I address the popularity of the "other" in critical theory and dramatic practice, particularly as applied to Greek tragedy. While focusing on the ostensible construction of the barbarian "other" in Aeschylus' *Persians*, I also discuss other "others" that have found their way into the interpretation of ancient tragedy: animals, gods, women, metics, slaves, and the city of Thebes.

**Ιωάννα Ρεμεδιάκη, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

### **Φιλοκτήτης: ένας “ξένος” στο στρατόπεδο των Ελλήνων**

Η ανακοίνωση θα προσπαθήσει να ανιχνεύσει τις έννοιες του “οικείου-ξένου” στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή και του Heiner Müller. Πολίτης, Έλληνας, Στρατιώτης: έννοιες που παλινδρομούν ανάμεσα στο οικείο και το ξένο και στις οποίες κυριολεκτικά αντιστέκεται ο *Φιλοκτήτης*, με περισσότερο ή λιγότερο όμοια ή διαφορετικά τόξα και βέλη, ανάλογα με το έργο, το δραματουργό και την ιστορική συγκυρία.

**Κωνσταντίνα Ριτσάτου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ**

### **Ονειρόδραμα, φως στα σκοτάδια του εαυτού ως “άλλου”: Ο άρρωστος του Μίλτου Κουντουρά**

Υποβόσκουσα αιμομικτική ατμόσφαιρα ανάμεσα σε έναν πατέρα και τη δεκαεφτάχρονη κόρη του, ομο-ερωτικό κάλεσμα της θυγατέρας στην υπηρέτρια, λάγνες διαθέσεις προς τον υπηρέτη, που είναι αδελφός της από άλλον πατέρα και την ίδια μάνα, ακόμα και ιερόσυλη ερωτική προσευχή στον Χριστό... Η «σαπίλα», σύμφωνα με τα λόγια του συγγραφέα, που πλημμυρίζει αυτό το αθηναϊκό σπίτι, στο κατώφλι της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα, αποκαλύπτεται κάτω από το αδυσώπητο φως ενός ονείρου που λούζει τη σκηνή. Το «ονειρόδραμα», κατά την ειδολογική ταξινόμηση του δραματουργού, έρχεται να επεξεργαστεί σκηνικά τον κόσμο του ονείρου με την πρόθεση να ξεσκεπαστούν οι καταχωνιασμένες πτυχές της ετερότητας εντός, ο εαυτός ως άγνωστος και “άρρωστος” άλλος.

Ο συγγραφέας του συγκλονιστικού κειμένου «Κλείστε τα σχολεία» (1923) αναγνωρίζεται σήμερα ως ένας από τους πιο ριζοσπάστες παιδαγωγούς του τόπου την εποχή του Μεσοπολέμου. Παραμένει όμως ελάχιστα γνωστός για τις ρηξικέλευθες δραματουργικές του απόπειρες, κατά την αδιάφορη προς κάθε κομφορμισμό, νιότη του. Ο Μίλτος Κουντουράς (1889-1940) έγραψε δυο δράματα: *Ο άρρωστος* (1911) και *Το μπαλσαμωμένο αγόρι* (1912). Στο πρώτο συμβαίνουν όλα τα αλλόκοτα που αναφέρθηκαν παραπάνω.

Το έργο αποτελεί αφορμή για τη διερεύνηση του πεδίου που δημιουργείται στην ελληνική δραματουργία από την πρόσληψη δυο τόπων που μοιάζουν ξένοι αλλά ετούτα τα χρόνια αναπτύσσουν δεσμούς: της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας από τη μια πλευρά και, από την άλλη, των επιστημονικών κατακτήσεων της Εσπερίας για τη μελέτη της ψυχικής νόσου. Όσα από τα ευρωπαϊκά επιτεύγματα περνούν τα ελληνικά σύνορα συναντούν, μεταξύ άλλων, τη στροφή προς τη λαϊκή παράδοση. Το όνειρο ενός προσώπου, κατά τη φροϋδική θεώρηση, γίνεται το παράλληλο του παραμυθιού ενός λαού, μετακινείται από τους κόλπους της λαϊκής ανορθολογικής δεισιδαιμονίας στο μικροσκόπιο της ορθολογικής επιστήμης και διεκδικεί ακόμα και να θεραπεύσει της ψυχής τα πάθη.

Η άγουρη, σχεδόν ακατέργαστη, προσπάθεια του Κ. Πέρβελι στο *Όνειρον* (1888) και του Ι. Πολέμη στο ομότιτλο δράμα (παράσταση 1899), του Κ. Χρηστομάνου στη *Σταχτιά γυναίκα* (1896), του Γ. Καμπύση στο *Δαχτυλίδι της μάνας* (1898) και *Στα σύγνεφα* (1899), του Π. Χορν στον *Ξένο* (1906), του Μίλτου Κουντουρά στον *Άρρωστο* (1911) και στο *Μπαλσαμωμένο αγόρι* (1912) αποτελούν ένα ενδεικτικό κομμάτι εγχώριας δραματουργίας που αξίζει να μελετηθεί κάτω από αυτό το πρίσμα.

**Λίνα Ρόζη, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών**

### **Έμφυλες ταυτότητες και σεξουαλικότητα στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο**

Με πλαίσιο αναφοράς την απεικόνιση των έμφυλων ταυτοτήτων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο, η παρούσα μελέτη επικεντρώνεται στη γυναικεία σεξουαλικότητα. Μέσα από την εξέταση επιλεγμένων θεατρικών κειμένων και των σκηνικών τους εκδοχών διερευνά τις διαφορετικές επιτελέσεις της γυναικείας σεξουαλικής ταυτότητας, ειδικότερα εκείνες που υπερβαίνουν τα όρια του ιδιωτικού χώρου και του ετεροκανονικού κανονιστικού πλαισίου.

Η διαπραγμάτευση της γυναικείας υποκειμενικότητας σε διαφορετικά οικογενειακά, πολιτικά, κοινωνικά, ιστορικά και λογοτεχνικά συμφραζόμενα απασχολεί τακτικά συγγραφείς και σκηνοθέτες στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Εκκινώντας από διαφορετικές αφετηρίες (πραγματικές ιστορίες, λογοτεχνικές αφηγήσεις, συγκεκριμένα ιστορικά επεισόδια) παρουσιάζουν στη σκηνή γυναικεία πρόσωπα που μας ξεναγούν στη δική τους οπτική για τα πράγματα.

Εστιάζοντας στις επιτελέσεις του γυναικείου σώματος επιχειρούμε να διερευνήσουμε σε ποιο βαθμό αναπαράγονται άμεσα ή με λανθάνοντα τρόπο τα στερεότυπα για τη γυναικεία σεξουαλικότητα και με ποιους τρόπους ορισμένα από αυτά υπονομεύονται επί σκηνής. Προσδιορίζοντας το γυναικείο σώμα ως κομβικό σημείο και ως τόπο πάνω στον οποίο εγγράφονται ή επιβάλλονται διά της βίας οι κυρίαρχες αντιλήψεις για τις έμφυλες ταυτότητες, στόχος μας είναι να παρακολουθήσουμε πώς οι συγκεκριμένες θεατρικές αφηγήσεις αναπαράγουν ή αναθεωρούν τις αντιλήψεις αυτές.

**Κάτια Σαβράμη, επίκουρη καθηγήτρια, του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών**

### **Σώματα τρίτης ηλικίας σε παραστάσεις σύγχρονου χορού**

Από τα τέλη του 20ού αιώνα, το γήρας του σώματος αποτελεί αντικείμενο μελέτης για τους χορογράφους, με καθοριστικό παράδειγμα το έργο της Pina Bausch “Kontakthof, with Ladies and Gentlemen over 65” 2000 καθώς και την ομώνυμη ταινία σε σκηνοθεσία της Lilo Mangelsdorff (2002). Πρόσφατες δημοσιεύσεις των μελετητών του χορού (Nanako & Brandstetter 2016, Schwaiger 2012) αλλά και νευροεπιστημόνων (DeSouza, 2015) έχουν διαμορφώσει ένα διεπιστημονικό πλαίσιο διερεύνησης και αποτίμησης εναλλακτικών προσεγγίσεων για την ανάπτυξη μιας πολιτισμικά ώριμης υποκειμενικότητας μέσω της πρακτικής του χορού. Στην εισήγηση αυτή θα παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο η σκηνική παρουσία ατόμων τρίτης ηλικίας έχει συμβάλει στη διεύρυνση των πολιτισμικών ιδεολογιών για την ομορφιά και την εκφραστικότητα της κίνησης, ενώ ταυτόχρονα έχει περιορίσει τα όρια ανάμεσα στο αισθητικό και το κοινωνικο-πολιτικό σώμα κυρίως στο σύγχρονο χορό. Οι βιωμένες εμπειρίες και η μνήμη της κίνησης, αλλά και η αναπόφευκτη μετάβαση από το νεαρό, δεξιοτεχνικό σώμα στο ηλικιωμένο σώμα επιτρέπει να αντιληφθούμε, οπτικά και κιναισθητικά, ότι τα σώματα που χορεύουν, ενώ βρίσκονται πιο κοντά στο μεταίχμιο αυτού του κόσμου και του “άλλου”, –μια σύλληψη που από μόνη της είναι υπερβατική– έχουν την ωριμότητα να μετατρέψουν τη δεξιοτεχνική κίνηση σε εκφραστική. Η εισήγηση περιλαμβάνει προβολή αποσπάσματος από το ερευνητικό *project* της Evfa Lilja “Movement as the Memory of the Body” (2003-2006).

**Γιώργος Σαμπατακάκης, επίκουρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών**

### **Η queer αισθητική του 21ου αιώνα. Αντικανονικότητα και κανονικοποίηση**

Το πεδίο της ελληνικής queer τέχνης είναι σχεδόν αδιερεύνητο επιστημονικά και δεν υπάρχουν συστηματικές μελέτες για το εν λόγω αντικείμενο. Μεθοδολογικά, είναι αδύνατον να απομονωθεί το θέατρο από τις υπόλοιπες (εικαστικές κυρίως) τέχνες για δύο συγκεκριμένους λόγους: πρώτον, εξαιτίας της κατάργησης των ειδολογικών ορίων μεταξύ των τεχνών, ή/και της μείξης των ειδών· και δεύτερον, εξαιτίας της παγίωσης ενός γενικότερου πνευματικού κλίματος με τα ίδια αισθητικά και ιδεολογικά αιτήματα για όλες τις τέχνες (δεδομένου, επιπλέον, ότι το “κανονικό” θέατρο συνήθως δεν συμμετέχει στην πρωτογενή διαμόρφωση αυτών των αιτημάτων, αλλά τα υποδέχεται σε δεύτερο βαθμό).

Μελετώντας τη δουλειά του Ευριπίδη Λασκαρίδη, των Nova Melancholia, της ομάδας ΦΥΤΑ, του Ανδρέα Καραγιάν κ.ά., αλλά και τη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, η προτεινόμενη εισήγηση σκοπεύει να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι βασικά αισθητικά και ιδεολογικά γνωρίσματα της ελληνικής queer τέχνης είναι δυνατό να θεωρηθούν τα εξής:

- χρήση μιας αισθητικής του καθημερινού (με πολυσυλλεκτικό assemblage από διάφορες πολιτισμικές πηγές)·
- kitsch και ειρωνεία·
- ιδεολογικός σχετικισμός ή και μηδενισμός·
- διαλυτική μεταποίηση των μεγάλων κειμένων και αφηγήσεων·
- δημιουργία μιας νέας queer ελληνικότητας.

Είναι ευνόητο ότι όλα τα παραπάνω υποστασιοποιούν μια ιδιαίτερη ιδεολογική αντικανονικότητα, χωρίς ακόμη στην Ελλάδα να παρατηρείται προσπάθεια πολιτισμικής προώθησης κάποιας νέας κανονικότητας, όπου η queer οικογένεια και ηθική θα τίθενται σε αναγκαστική προτεραιότητα (όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στην Αμερική). Σε κάθε περίπτωση, η queer τέχνη συμβάλλει παραγωγικά στην

κατασκευή νέας γνώσης γύρω από τον άνθρωπο ως κοινωνικό υποκείμενο και πολίτη, συγκεκριμενοποιώντας αισθητικά τις παρεκκλίνουσες από την κανονικότητα ιδεολογίες και πρακτικές.

**Μανώλης Σειραγάκης, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας, Παν/μιο Κρήτης**

**Ο υπόκοσμος ως “άλλος” στο θέατρο πρόζας του μεσοπολέμου: *Το πουλί της Νύχτας* του Κωστή Μπασιτιά στο θέατρο Κοτοπούλη (1924).**

Ο Κωστής Μπασιτιάς αποτέλεσε για το μεσοπολεμικό θέατρο ό,τι ο Ιωάννης Μεταξάς για την πολιτική. Περιθωριακή σχεδόν μορφή στη δεκαετία του 1920, μεταβλήθηκε σε πρωταγωνιστική στα επόμενα χρόνια, χαράζοντας ανεξίτηλα με τις επιλογές του το πρόσωπο του μεσοπολεμικού ελληνικού θεάτρου. Βασικό εργαλείο γι’ αυτό αποτέλεσε η πληθωρική δέσμη μέτρων που πήρε για τον έλεγχο του θεάτρου και η λογοκρισία. Η λογοκριτική αυστηρότητα που παρατηρήθηκε κατά το δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 μπορεί να συγκριθεί μόνο με την αντίστοιχη στη διάρκεια της Κατοχής. Από την άποψη αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η περίπτωση δυο πρωτόλειων νεανικών έργων του Μπασιτιά, που παρουσιάστηκαν το 1923 και το 1924 στα δυο μεγαλύτερα θέατρα πρόζας της εποχής, καθώς έθιγαν αιχμηρά κοινωνικά και πολιτικά θέματα και δέχτηκαν τα πυρά της κριτικής και την επέμβαση της λογοκρισίας.

Παρά την αρκετά ικανοποιητική σκηνική πορεία τους, ο Μπασιτιάς τα κατέστρεψε αργότερα, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να γίνει ικανοποιητική αναφορά στο περιεχόμενό τους. Η έρευνά μας ωστόσο μπόρεσε να εντοπίσει ένα σωζόμενο χειρόγραφο από το *Πουλί της Νύχτας*. Η μελέτη του έργου υποδεικνύει την ανάγκη αναζήτησης του μεσοπολεμικού «άλλου» όχι εκτός των συνόρων της χώρας, της πρωτεύουσας ή του αστικού ιστού, αλλά στα ίδια τα έγκατά του, αφού οι περιθωριακοί τύποι της Κρεμυδαρούς του Πειραιά, αποδείχτηκαν κάτι αλλότριο, ξένο, η πεμπτουσία της ετερότητας, όχι μόνο για τους θεατές αλλά και για το θίασο Κοτοπούλη, που για να τους ενσαρκώσει χρειάστηκε να αποτολμήσει μια ριψοκίνδυνη επιτόπια έρευνα στα στέκια της δυσώνυμης περιοχής, γνωστής σήμερα μόνο από τα χασικλίδικα ρεμπέτικα. Η ακούσια ένταξη στον παραπάνω χώρο μιας Σμυρνιακής προσφυγοπούλας μετατρέπει το έργο σ’ ένα δριμύ κοινωνικό κατηγορώ της αντιμετώπισης του Έλληνα πρόσφυγα ως «άλλου» στο φυσικό χώρο υποδοχής του, ξύνοντας πληγές που ακόμα και σήμερα η κοινωνία θα προτιμούσε να περάσουν το ταχύτερο δυνατόν στη λήθη.

**Αφροδίτη Σιβετίδου, ομότιμη καθηγήτρια ΑΠΘ**

**Ο ποιητής ως έτερος: μια παρουσία *in absentia***

Με ανανεωμένο το καθεστώς της μυθοπλασίας, μια νέα φόρμα που δημιουργείται στο χώρο της δραματικής τέχνης πριμοδοτεί συχνά τη θέση του συγγραφέα, ενώ επαναπροσδιορίζει εκείνη του θεατή, διαφοροποιώντας τη διπλή εκφώνηση. Από παρών-απών ο συγγραφέας τείνει να κάνει πιο έκδηλη την παρουσία του, ποιητική ή αφηγηματική, επηρεάζοντας ουσιαστικά τη λειτουργία της πρόσληψης και αποκαθιστώντας μια πιο άμεση επικοινωνία με την αίθουσα. Με το ενδιαφέρον επικεντρωμένο στο σύγχρονο δράμα, και ιδιαίτερα στο μεταδραματικό θέατρο,

στόχος μας είναι να ανιχνεύσουμε την άδηλη παρουσία του γραφέα μέσα στις δομές της δραματικής γραφής, η οποία κλονίζει ή και ακυρώνει την πάγια τακτική που τον θέλει κρυμμένο πίσω από τα πρόσωπά του.

Κείμενα του ελληνικού και ευρωπαϊκού θεάτρου, καθώς και κάποιες σκηνικές μεταφορές τους θα συστήσουν το *corpus* όπου θα βασιστεί η παρούσα μελέτη. Αναφέρουμε ενδεικτικά: Δημήτρης Δημητριάδης (*Stroheim, Φαέθων*), Μαρία Ευσταθιάδη (*Δαίμονας, Privatopia, Textilen*), Peter Handke (*Υπόγειο μπλουζ*), Joël Pommerat (*Οι έμποροι*), Jean-Luc Lagarce (*Ébauche d'un portrait, Juste la fin du monde, J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*).

**Αύρα Σιδηροπούλου, επίκουρη καθηγήτρια, στο Ανοικτό Παν/μιο Κύπρου (ΑΠΚΙ)**

### **Ψηφιακές ταυτότητες σε κρίση. Η ετερότητα του αυθεντικού στη σύγχρονη σκηνική πράξη**

Βασική επιδίωξη της σύγχρονης θεατρικής πράξης, συμπεριλαμβανομένης της ρομποτικής, cyborg, υβριδικής και “διαμεσικής” παράστασης, είναι να δημιουργεί σκηνικές συνθέσεις που δοκιμάζουν τους ίδιους τους νόμους της βαρύτητας οι οποίοι διέπουν τη ζωντανή παρουσία του περφόρμερ στη σκηνή. Η ευελιξία των θεατρικών μορφών και του θεατρικά αξιοποιήσιμου υλικού έχει σε πολλές περιπτώσεις καταστήσει το σώμα του ηθοποιού ξεπερασμένο, ασήμαντο, αδιάφορο ή και “ξένο” προς τη σκηνική δράση.

Η εκτενής χρήση των πολυμέσων στην παράσταση, πέραν του να «επικαιροποιεί» το κατά τον Ρολάν Μπαρτ πολυφωνικό σύστημα πληροφοριών του θεάτρου, αντικατοπτρίζει χωρίς αμφιβολία το εγγενές ένστικτο αυτοσυντήρησης του και φέρνει στο προσκήνιο οντολογικά ερωτήματα που αφορούν τις πολλαπλές όψεις μιας μετα-ανθρώπινης επιτελεστικότητας. Λαμβάνοντας υπόψη την έννοια της εν δυνάμει «κειμενοποίησης» οποιουδήποτε στοιχείου της σκηνής μέσα στα πλαίσια του σύγχρονου μεταμοντέρνου/μεταδραματικού παραδείγματος, η ανακοίνωση αυτή επικεντρώνεται στη σύγκρουση που υπάρχει ανάμεσα στο σημειωτικά καθορισμένο και αυτόνομο παραστασιακό κείμενο –κατά την εγγραφή του μέσα από ψηφιακά “ομοιώματα”– και τη φαινομενολογική διεκδίκησή του από τον σύγχρονο περφόρμερ. Δίνονται παραδείγματα από τη σκηνοθετική δουλειά σκηνοθετών όπως ο Robert Lepage, ο Ivo van Hove και η Liz LeCompte του Wooster Group και εξετάζεται η ένταση που βιώνει ο ηθοποιός –και κατ’ επέκταση ο θεατής– κατά την επαφή του με τον επί της οθόνης «φαντασματικό» εαυτό του. Επίμονο και ειρωνικό σχόλιο στη δουλειά αυτών των σκηνοθετών είναι η άποψη ότι οι τεχνολογικά διαμεσολαβημένες ταυτότητες συχνά αποτελούν τις μοναδικές έγκυρες ετερότητες στη μεταμοντέρνα, μετα-υπαρξιακή μας κουλτούρα.

Τα παραδείγματα αυτά είναι σημαντικά στην προσπάθειά μας να αντιληφθούμε πώς μία σκηνοθεσία που εμπνέεται και νοηματοδοτείται από την τεχνολογία στην πραγματικότητα αντικατοπτρίζει ένα είδος νοσταλγίας για την “αγνή” σωματικότητα, η οποία στις μέρες μας έχει αποτελέσει περαιτέρω αντικείμενο προβληματισμού, μέσα από σωρεία πολιτισμικών μεταφορών. Δεδομένου ότι αξίζει να διερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους ο συνδυασμός των ζωντανών και των ψηφιακών εικόνων μπορούν να αποτελέσουν «οπτική μεταφορά της διαιρεμένης ταυτότητας» (Causey στον Auslander: 2008, 386), είναι ίσως εξίσου σκόπιμο να αναζητήσουμε τους



λόγους και τις συνθήκες που έχουν καταστήσει την τεχνολογική διαμεσολάβηση στην παράσταση ένα ζωτικό στοιχείο αναπαράστασης της σύγχρονης ταυτότητας.

**Ραυλίνα Ξίρονά, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Νεοελληνικής φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Καρόλκειου Πανεπιστημίου της Πράγας**

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

Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου, το όνομα του Αριστοφάνη συνδέθηκε με σημαντικές προσωπικότητες της σύγχρονης τέχνης και λογοτεχνίας της Πράγας. Μεταξύ όσων πρωτοστάτησαν στην παρουσίαση έργων του Αριστοφάνη στην Πράγα διακρίθηκαν οι εξής: ο παγκοσμίως γνωστός συγγραφέας Karel Čapek (Κάρελ Τσάπεκ), ο Jiří Frejka (Γίρι Φρέικα) –που εφάρμοζε σύγχρονες θεατρικές τεχνικές στην πειραματική σκηνή του θεάτρου Νταντά, συνεργαζόμενος με νέους σκηνογράφους, εκπροσώπους καινούριων καλλιτεχνικών κινημάτων, όπως το καλλιτεχνικό ρεύμα του κονστρουκτιβισμού (constructivism)– ο αρχιτέκτονας, ζωγράφος Antonín Heythum (Άντονιν Χέιτουμ), καθώς και ο έξοχος ζωγράφος και συγγραφέας Josef Čapek (Γιόζεφ Τσάπεκ).

Την περίοδο αυτή εξάλλου, οι κωμωδίες του Αριστοφάνη ανέβηκαν στη σκηνή της Πράγας όχι μόνο σε νέες σκηνοθετικές προσεγγίσεις, αλλά και σε σύγχρονες μεταφράσεις. Οι καινούριες αυτές μεταφράσεις στην τσεχική γλώσσα λειτούργησαν ως ένα ασυνήθιστο υλικό καλλιτεχνικής έμπνευσης, ενώ, ταυτόχρονα, προσέφεραν μια πλούσια πηγή έκφρασης για την αναδυόμενη γενιά του avant-garde θεάτρου. Και αργότερα, στα δύσκολα χρόνια του αυξανόμενου φασισμού, οι θεατρικές παραστάσεις του Αριστοφάνη λειτούργησαν ως μορφή πνευματικής και πολιτισμικής αντίστασης, την οποία τα έργα κλήθηκαν να υπηρετήσουν καυστικά εν είδει μανιφέστου ειρήνης. Σύντομα, όμως, η λογοκρισία επενέβη, απαγορεύοντας πολλά έργα, μεταξύ άλλων και του Αριστοφάνη. Ύστερα από τις σημαντικές και καινοτόμες αυτές παραστάσεις, ο Αριστοφάνης συμπεριλαμβάνεται πλέον στο κλασικό ρεπερτόριο των θεατρικών σκηνών τόσο της Πράγας όσο και του Μπρνο, καθώς και άλλων τσεχικών πόλεων.

Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι η ανάδειξη μιας μοναδικής περίπτωσης καλλιτεχνικής προσέγγισης της αρχαίας κωμωδίας, η οποία δεν είχε υπάρξει νωρίτερα, αλλά ούτε επαναλήφθηκε έκτοτε, μέχρι σήμερα, στην Τσεχία. Η ανακοίνωση βασίζεται σε πρωτογενή έρευνα στην τσεχική βιβλιογραφία, στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, σε θεατρικά αρχεία της χώρας και βάσεις δεδομένων, κ.ά.

**Μαρία Σπυριδοπούλου, ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου, ΣΕΠ ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στο ΕΑΠ**

### **Η πρόσληψη του γαλλικού θεάτρου ως ετερότητας στον ελληνικό περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα: πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαπολιτισμικές αναζητήσεις.**

Η ελληνική πολιτισμική ταυτότητα αντλεί στοιχεία από τα ιστορικά βιώματα και συγχρόνως δομείται μέσα από μια διαλεκτική αλλά ενίοτε και συγκρουσιακή σχέση με τον “Άλλον”. Παρουσιάζει αρκετές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτισμικές ιδιαιτερότητες σε σχέση με τα άλλα δυτικά ευρωπαϊκά έθνη/κράτη, όπως το γεγονός

ότι το ελληνικό κράτος εκκολάπτεται χωρίς να έχει προηγηθεί καμία διαδικασία κοινωνικής ωρίμανσης και η εθνική λογοτεχνική παραγωγή θα χρειαστεί να περιμένει τα τέλη του 19ου αιώνα μέχρις ότου βρει το βηματισμό της και ξεπεράσει γλωσσικά ζητήματα και αντιπαλότητες.

Η πρωτοκαθεδρία της γαλλικής γλώσσας στους λόγιους κύκλους της Αθήνας, η υποχρεωτική εκμάθησή της από τις κόρες των καλών οικογενειών, που, μαζί με το πιάνο θεωρούνταν αμφότερα απαραίτητα εφόδια μιας καλής συζύγου, καθώς και η ένταξη της γαλλικής στο εκπαιδευτικό σύστημα της ελευθερωμένης Ελλάδας (Provata 2011, 288-292) είναι στοιχεία που καταδεικνύουν την ολοφάνερη προτίμηση των Ελλήνων για τον γαλλικό πολιτισμό. Στο πλαίσιο του σημαίνοντος “διαλόγου” μεταξύ Γαλλίας και Ελλάδας –δύο χώρες που στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα προσδιορίζονται πολιτισμικά ως μητρόπολη η πρώτη και ως περιφέρεια η δεύτερη– θα σκιαγραφήσουμε την παρουσία του γαλλικού θεάτρου ως ετερότητας μέσα στον ελληνικό Τύπο (εφημερίδες, περιοδικά, ημερολόγια) των δύο τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα, 1880-1900 και θα χρησιμοποιήσουμε πολυειδή τεκμήρια:

α) βιογραφίες (βλ. νεόκοπο είδος), συνεντεύξεις θεατρικών συγγραφέων και ηθοποιών και ανέκδοτα από τη ζωή και τη θεατρική τους δραστηριότητα (άρθρα και μελετήματα που αναφέρονται στη ζωή και στο έργο δραματουργών), β) παραστάσεις γαλλικών θιάσων στην Ελλάδα, γ) ανταποκρίσεις για θεατρικές παραστάσεις στο Παρίσι και σχετικές κριτικές (βλ. αναγγελίες), δ) ανακοινώσεις για νέα θεατρικά έργα, ε) μεταφράσεις, στ) πληροφορίες για τη θεατρική ζωή (θέατρα, εισπράξεις παραστάσεων, σκηνικές πρακτικές), ζ) άρθρα και μελετήματα σχετικά με τις σκénéες και τις θέσεις των Γάλλων θεατρικών συγγραφέων.

Ενδεικτικά αναφέρουμε ορισμένα περιοδικά με τα οποία θα ασχοληθεί η παρούσα μελέτη: *Ακρόπολις Φιλολογική*, *Το Αττικόν Μουσείον*, *Το δελτίο της Εστίας*, *Αττικόν Ημερολόγιο*, *Αττική Τρις*, *Άστν*. Η πρόσληψη του γαλλικού θεάτρου είναι σύνθετο φαινόμενο και εδράζεται σε διαφορετικά είδη κειμένων, τα οποία επενεργούν διαφορετικά στο αναγνωστικό κοινό και στην εξέλιξη του ελληνικού θεάτρου μέσω του ανοιχτού αυτού διαλόγου του γαλλικού πολιτισμού και της υπό διαμόρφωση ελληνικής πολιτισμικής ταυτότητας, που διαπνέεται τόσο από συντηρητισμό απέναντι στα ευρωπαϊκά ήθη όσο και από ανοικτότητα και περιέργεια απέναντι στο ξένο.

**Άννα Σταυρακοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, ΑΠΘ.**

**«...με δυνατές τσεκουριές να γκρεμίση όλα τα ιδανικά»: οι πρώτες αντιδράσεις των λογίων γυναικών στην Ελλάδα για τον Ίψεν.**

Σ’ αυτή την ανακοίνωση θα παρουσιαστούν κάποια πρώτα στοιχεία για την υποδοχή που επιφύλαξαν οι γυναίκες στην Ελλάδα, χειραφετημένες και μη, στην ιδεολογία του Ίψεν, όπως αυτή αναδύεται μέσα από τα έργα του. Από τα πρωτότυπα και τα μεταφρασμένα άρθρα στην *Εφημερίδα των Κυριών* μέχρι τις διαλέξεις της Ελένης Νεγρεπόντη-Κορυλλού (που έγινε μετέπειτα γνωστή ως Άλκης Θρύλος) για τις γυναίκες του Ίψεν στον *Σύνδεσμο υπέρ των δικαιωμάτων της γυναικός* το 1921 οι αντιδράσεις ποικίλουν: από θαυμασμό για έναν κοσμοπολίτη συγγραφέα που θριαμβεύει στην ευρωπαϊκή σκηνή μέχρι ξεκάθαρη αποδοκιμασία για τις ιδέες του που αλλάζουν εξ ολοκλήρου τις ισορροπίες στην οικογένεια και την κοινωνία. Παρά το γεγονός ότι έχει αρχίσει να μελετάται διεξοδικά η πρόσληψη του Ίψεν στην Ελλάδα, η έρευνα μέχρι στιγμής έχει περιοριστεί στην αρθρογραφία από άνδρες λόγιους και καλλιτέχνες. Οι διαφορετικές αντιδράσεις των γυναικών θα μας δώσουν

μια πιο σφαιρική αποτίμηση του “φαινομένου Ίψεν” στην Ελλάδα, κυρίως επειδή οι γυναίκες αποτελούν το επίκεντρο της δραματουργίας του, έχοντας μια διεισδυτική ματιά και επιδεικνύοντας ένα ειλικρινές ενδιαφέρον, πρωτόγνωρα στο ευρωπαϊκό θέατρο του τελευταίου τέταρτου του 19ου αιώνα.

**Εva Stehlíková, καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Βηρο, Τσεχία**

### **The other body in acting after Velvet Revolution in Czechia 1989**

In theatre, the existence of “other bodies” began to be acknowledged only after the so-called Velvet Revolution of 1989. It was only then that there emerged, in amateur circles in particular, community theatres such as the theatre of the deaf, theatre of the mentally or physically handicapped or theatres of socially excluded groups, among others the theatre of the homeless or the theatre of prostitutes. Other bodies entered the stage of professional theatres later; these productions have been either linked with professional training at art schools (The Theatre of the Deaf) or with the destinies of their protagonists (Jan Potměšil’s acting at the Kašpar Theatre, Markéta Stránská’s dance productions). These three examples show that the handicapped are able to create performances whose appeal does not merely lie in moments of self-therapy or which are merely a memento for the audience which gets humanized through them. On the contrary, the quality they reach is on a par with the best performance of current theatre.

---

**Αθηνά Στούρνα, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, θεατρολόγος**

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

Στη συγκεκριμένη εισήγηση θα προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τη χρήση του φαγητού στο θέατρο, σε περιπτώσεις που ο στόχος του δημιουργού είναι η αποδοχή του “άλλου” από το θεατρικό κοινό. Συγκεκριμένα, θα εστιάσουμε σε σύγχρονα έργα και παραστάσεις που ενέταξαν τη γαστρονομία ως μέσον κατανόησης και αποδοχής άλλων, κάποιες φορές «αντίπαλων» εθνοτήτων ή και θρησκευτικών κοινοτήτων. Για παράδειγμα, θα αναφερθούμε στις παραστάσεις των έργων *Concierto Barroco* (1999) και *Rondó Adafina* (2001-2013) του αγγλο-βενεζουελάνικου θιάσου «Ópera Transatlántica», καθώς και στο *Arab Israeli Cookbook* του Robin Soans (2004). Για να κατανοήσουμε καλύτερα τη λειτουργία της κατανάλωσης, από τους θεατές, μιας “ξένης” συνταγής στο θέατρο ως μέσον αποδοχής της “άλλης” κουλτούρας, θα βασιστούμε θεωρητικά στην αρχή της «ενσωμάτωσης» (incorporation), την οποία ανέπτυξε ο Γάλλος ανθρωπολόγος και κοινωνιολόγος Claude Fischler (*L’omnivore: le goût, la cuisine et le corps*, Paris, Odile Jacob, 1990).

**Θωμάς Συμεωνίδης, μεταδιδακτορικός ερευνητής ΑΣΚΤ (Γαλλία), διδάσκων στη θέση Μιχελή (Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κρήτης).**

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

Σκοπός της ανακοίνωσής μας είναι να παρουσιάσουμε με ποιον τρόπο εκδηλώνεται η ετερότητα στο έργο του Samuel Beckett και πώς αποδίδεται αισθητικά. Πρόκειται για βασικό χαρακτηριστικό στη σκέψη και την καλλιτεχνική πρακτική του, που έχει οδηγήσει σε μια σειρά από απόπειρες φιλοσοφικών ερμηνειών, μεταξύ των οποίων σημαίνουσα, κατά τη γνώμη μας, είναι αυτή του Γερμανού φιλόσοφου Theodor Adorno. Στο πλαίσιο της δικής μας ανάλυσης, θα επιχειρήσουμε να προσεγγίσουμε, σε πρώτο επίπεδο, τους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβάνεται και αποδίδει την ετερότητα ο Beckett κυρίως στους *Τρεις Διαλόγους* (1949), στο *Τέλος του Παιχνιδιού* (1957) και στην *Τελευταία Τριλογία* (1979-1982). Σε ένα δεύτερο επίπεδο, θα επιχειρήσουμε να αναλύσουμε την ετερότητα μέσα από τη σκοπιά της φιλοσοφικής αισθητικής και συγκεκριμένα την απόπειρα φιλοσοφικής ερμηνείας της μπεκετικής πρακτικής από τον Adorno, αναδεικνύοντας με ποιον τρόπο η ετερότητα υπάρχει στη φιλοσοφική σκέψη και πώς αποδίδεται αισθητικά. Η εστίαση στο έργο του Beckett και στη φιλοσοφική ερμηνεία του Adorno αποσκοπεί ακριβώς στο ναδειχθεί ο ριζοσπαστικός τρόπος με τον οποίο ο Beckett συλλαμβάνει την ετερότητα και κυρίως, ο παραδειγματικός τρόπος με τον οποίο η ετερότητα αποδίδεται στο έργο του, μέσα από μία σειρά μετατοπίσεων και αλλαγών εστίασης στο εσωτερικό της αναπαραστατικής διαδικασίας.

**Παναγιώτα Σωτήρχου, διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

### **Μεταναστευτικές αναπαραστάσεις στο σύγχρονο νεοελληνικό δράμα και το αφήγημα του νεοφιλελευθερισμού: Εκλεκτικές συγγένειες σε παράλληλους άξονες**

Η μετατροπή της Ελλάδας σε κράτος υποδοχής μεταναστών άρχισε στα τέλη του 20ού αιώνα, γεγονός που αποτυπώθηκε αποσπασματικά στον δραματικό λόγο της περιόδου. Η παρούσα εισήγηση εξετάζει αυτές τις δραματουργικές αναπαραστάσεις υπό το πρίσμα μιας επισφαλούς οικονομικής κατάστασης. Τα κείμενα που μελετήθηκαν ανήκουν στη δραματουργία των ετών από το 1996 έως το 2009, όταν πια διαφαίνεται η αποτυχία ενός οικονομικού μοντέλου με στοιχεία καπιταλισμού και κρατισμού. Υπάρχει πάντα η προσπάθεια για ενσωμάτωση των μεταναστών σε μια ψευδή ευημερία, όπως στη Βέσκα του Μπαμπάδες με ρούμι, στον Γιούρι του Απόψε τρώμε στην Ιοκάστης και στην οικογένεια Ντουρχάι του Συμπέθεροι από τα Τίρανα. Αυτό όμως που βίωσε η νεκρή Ιρίνα στο Αξύριστα πηγούνια, οι μετανάστες του Ένας στους δέκα και η Ρούσκα στο Κίτρινο σκυλί είναι η νέα πραγματικότητα, που διαμορφώνεται με τη διαφαινόμενη οικονομική κατάρρευση. Το δραματουργικό σύμπαν προεικονίζει ένα αναδυόμενο κοινωνικοοικονομικό τοπίο και το αφήγημα του νεοφιλελευθερισμού που εντοπίζεται σταδιακά στα Μ.Μ.Ε. και στο διαδίκτυο, από το 2009 και εξής, λειτουργεί επιβεβαιωτικά για αυτή την προεικόνιση.

Η οικονομική κρίση έφερε στο προσκήνιο το νεοφιλελεύθερο ενδεχόμενο, συντελώντας και στη δημιουργία του νεοφιλελεύθερου αφηγήματος, το οποίο διακινείται μέσα από άρθρα και οπτικοακουστικό υλικό για ευρύ κοινό. Αποτελεί αναπαράσταση ενός πιθανού μέλλοντος εκφράζοντας συλλογικές αγωνίες, εμπλεκόμενο ταυτόχρονα και στη ρητορική υπέρ και κατά των συμφωνιών δανεισμού. Εδώ ο “άλλος” είναι ο δανειστής και η παρουσία του επαναπροσδιορίζει την καθημερινότητα στο παρόν αλλά και σε ένα δυνητικό μέλλον.

Επί δύο παράλληλων αξόνων, εκ των οποίων ο ένας είναι δραματουργικός και ο άλλος κοινωνικοοικονομικός, ο «ξένος» υφίσταται ως οικονομικός μετανάστης που βίωσε την οικονομική παρακμή και ως οικονομικός επικυρίαρχος που την προκάλεσε. Η διασπορά στην οποία οδηγήθηκε ο οικονομικός μετανάστης-«ξένος» είναι και προεικόνιση της δυνητικής διασποράς των φτωχοποιημένων ντόπιων αστών σε αναζήτηση εργασίας στο εξωτερικό, ενδεχόμενο που συχνά προβάλλεται στο αφήγημα του νεοφιλελευθερισμού.

### **Ιωάννα Τζαρτζάνη, θεωρητικός του χορού**

#### **Μοντερνισμός, εθνικισμός, κοσμοπολιτισμός: Η πολιτική της ταυτότητας και η ανάπτυξη του σύγχρονου χορού στην Ελλάδα.**

Το κείμενο ερευνά τη σχέση μεταξύ μοντερνισμού, εκσυγχρονισμού και εθνικής ταυτότητας στον σύγχρονο ελληνικό χορό, αναφορικά με ζητήματα ετερότητας και αυτο-εξωτισμού τόσο στη διαμόρφωση αυτής της σχέσης όσο και στον εσωτερικό, διαρκές επαν-ορισμό του ίδιου του χορού και των εκπροσώπων του. Κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα το κίνημα του μοντερνισμού στις τέχνες συνδέθηκε άμεσα με το σχηματισμό ή/και επαναπροσδιορισμό των εθνικών ταυτοτήτων. Η ευρύτερη ταύτιση με τις επιδιώξεις και τα ιδεώδη του έθνους-κράτους, αλλά και πιο συγκεκριμένα το δίπτυχό της «αυτονομίας» και της «αένας προόδου» που προωθήθηκε για την περιχαράκωση και νομιμοποίηση των εθνικών ταυτοτήτων αποτέλεσαν και τον βασικό άξονα γύρω από τον οποίο κινήθηκε ο μοντέρνος (και πρώιμος μοντέρνος) χορός στη Δύση, προκειμένου να αναγνωριστεί ως «υψηλή τέχνη».

Η “οικουμενικότητα” του αρχαιοελληνικού ιδεώδους και η σύνδεσή του με τον δυτικό πολιτισμό αποδείχθηκε κομβικό σημείο σε αυτήν τη διαδικασία διαπραγμάτευσης των εθνικών ταυτοτήτων. Τη σχέση αυτή “εκμεταλλεύτηκαν” οι πρωτοπόροι του μοντέρνου χορού, προκειμένου να προσδώσουν κύρος στην τέχνη, στο φύλο και την κοινωνική τους θέση, τόσο στη Δύση (με ηχηρό παράδειγμα την Ισιδώρα Ντάνκαν) όσο και στην Ελλάδα (με εφελτήριο τις Δελφικές Εορτές) – μέσω μιας ημι-συνειδητής διαδικασίας αυτο-εξωτισμού και εκμοντερνισμού.

Η αρχική αυτή ταύτιση πολιτικής και πολιτισμού, ή η «πολιτικοποίηση της κουλτούρας» (Mamdani, 2004) εξελίχθηκε σε μια «πολιτισμοποίηση» της πολιτικής: την αναγωγή κάθε οικονομικοπολιτικής διαμάχης σε ζητήματα «πολιτισμού». Με την εδραίωση της έννοιας του «μετα-εθνικού» κράτους ως προαπαιτούμενης ένδειξης «εκσυγχρονισμού», οι επίσημες εθνικές αφηγήσεις περί ιστορίας, εδάφους και φυλής, σταδιακά αντικαταστάθηκαν από πιο «ανοιχτές» ρητορικές περί ταυτοτήτων σμιλεμένων γύρω από κοινά συμφέροντα, ιδεώδη και πολιτισμικές συνάψεις (Appadurai, 2000). Αντίστοιχα μετακινήθηκαν και οι χορογραφικές κινησιολογικές και ιδεολογικές επιλογές, αποκαλύπτοντας έναν αδιόρατο αλλά επίμονο συσχετισμό με τις επίσημες αφηγήσεις.



**Δημήτρης Τσατσούλης, καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών**

**Διασταυρούμενες ετερότητες και Αττικό δράμα επί σκηνής: με αφορμή σκηνοθετικές ερμηνείες των Luo Jinlin και Ninagawa Yukio**

Η ανακοίνωση εκκινεί από τη θέση ότι το αρχαιοελληνικό δράμα συνιστά, για τα σύγχρονα πολιτισμικά-σκηνικά δεδομένα, την απόλυτη ετερότητα και ως τέτοια μπορεί να έλθει σε διαπολιτισμικό διάλογο με σύγχρονες σκηνοθετικές εκφωνήσεις προερχόμενες από οιασδήποτε πολιτιστικής προέλευσης σκηνοθέτη, εμπλουτιζόμενο ερμηνευτικά αλλά και σκηνικά. Η δεδομένη, ωστόσο, επί σειρά αιώνων οικειοποίησή του από τη Δύση και τις θεατρικές τεχνικές της επιδρά σήμερα καταλυτικά στον τρόπο προσέγγισης μη δυτικών σκηνοθετών, όχι μόνον προερχόμενων από πρώην δυτικές αποικίες αλλά και από μεγάλους ασιατικούς πολιτισμούς όπως ο κινεζικός και ο ιαπωνικός. Με παραδείγματα συγκεκριμένων παραστάσεων εξεχουσών προσωπικοτήτων του παγκοσμίου θεάτρου όπως του Κινέζου Luo Jinlin και του Ιάπωνα Ninagawa Yukio, θα εξεταστεί η ετερότητα του αρχαιοελληνικού δράματος σε σχέση με την πολιτιστικών καταβολών και θεατρικών τεχνικών ετερότητα των παραστάσεων των ασιατών σκηνοθετών σε συσχετισμό με τον καταλυτικό ρόλο που παίζει η δυτική στερεοτυπική αντίληψη περί ερμηνείας του αττικού δράματος αλλά και ως διαύλου αποδοχής του από το διεθνές κοινό.

**Αστέριος Τσιάρας, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

**Το διαδικαστικό δράμα ως μέσο διαχείρισης της ετερότητας στη σχολική τάξη: Μια έρευνα δράσης στο 3/θ Δημοτικό σχολείο Νέας Τίρυνθας.**

Το περιεχόμενο της ανακοίνωσης εστιάζεται στην κοινωνική διάσταση της δραματικής τέχνης στην εκπαίδευση και στη συμβολή της στη διαχείριση της ετερότητας στη σχολική τάξη. Στο πρώτο μέρος της ανακοίνωσης παρουσιάζεται το εννοιολογικό πλαίσιο του όρου “ετερότητα” και το πλαίσιο έκφανσης της δραματικής τέχνης στο ωρολόγιο πρόγραμμα σπουδών του Δημοτικού σχολείου. Επίσης, περιγράφεται η δομική διάρθρωση του διαδικαστικού δράματος σε σχέση με τη διαχείριση της ετερότητας στη σχολική τάξη, αναλύοντας τα συστατικά του μέρη με την προοδευτική μετάβαση από το προκείμενο και την ανάδειξη του θέματος στο δραματικό πλαίσιο, το δραματικό περιεχόμενο, την υιοθέτηση δραματικών ρόλων και τη χρήση κατάλληλων συμβόλων.

Στο δεύτερο μέρος της ανακοίνωσης παρουσιάζονται τα ερευνητικά αποτελέσματα μιας έρευνας δράσης, με βάση το εκπαιδευτικό δράμα, που υλοποιήθηκε σε τάξεις του 3/θ Δημοτικού σχολείου Νέας Τίρυνθας για τη διαχείριση της πολιτισμικής ετερότητας. Η ανεξάρτητη ερευνητική μεταβλητή είναι το διαδικαστικό δράμα και η εξαρτημένη μεταβλητή η αποδοχή του “άλλου” ως ισότιμου μέλους της ομάδας. Η βασική δομή εφαρμογής του πειραματικού προγράμματος των βιωματικών εργαστηρίων του διαδικαστικού δράματος βασίστηκε στην αφήγηση ενός επινοημένου σεναρίου από τον δάσκαλο-εμπνευστή σε ρόλο κατά τον οποίο οι μαθητές γίνονται μέρος της δραματοποιημένης ιστορίας και ανακαλύπτουν, μέσα από την εφαρμογή μιας σειράς δραματικών τεχνικών, τη φύση

της ετερότητας, ενώ ευαισθητοποιούνται και στην αποδοχή του άλλου. Τα μέσα συλλογής δεδομένων της ερευνητικής μελέτης ήταν η συμμετοχική παρατήρηση και οι συνεντεύξεις με τους μαθητές και τους δασκάλους. Πρόκειται για μια πρωτότυπη έρευνα και ταυτόχρονα μια ριζοσπαστική θεατροπαιδαγωγική πρόταση, η οποία απευθύνεται σε εκπαιδευτικούς και εμπυχωτές θεάτρου για καινοτόμες παρεμβάσεις στη διαχείριση της ετερότητας στη σχολική τάξη αλλά και σε διαφόρους χώρους συνάντησης ατόμων κάθε ηλικίας.

**Άννα Τσίχλη-Μπουασσοννά, θεατρολόγος, μέλος ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

### **Οι ετεροτοπίες στον *Άμλετ***

Η εισήγηση αυτή θα επιχειρήσει να καταγράψει τις «ετεροτοπίες» σε συγκεκριμένες παραστάσεις του *Άμλετ*. Ακολουθώντας τις έξι αρχές των ετεροτοπιών, όπως τις ορίζει ο Michel Foucault, θα επιχειρηθεί μελέτη των παραστάσεων του Thomas Ostermeier, του The Wooster Group, του Robert Wilson, του Robert Lepage και της Annie Dorsen. Στόχος της συγκεκριμένης εισήγησης είναι να ανιχνευθούν, να παρουσιαστούν και να αποκωδικοποιηθούν οι χώροι του «άλλου», του «διαφορετικού», της «ετερότητας», οι ιεροί και απαγορευμένοι χώροι, οι χώροι της αποκλίνουσας συμπεριφοράς, οι χώροι όπου συναντιούνται πολλοί χώροι και χρόνοι ταυτόχρονα (θέατρο, βιβλιοθήκη, κήπος), οι χώροι της ψευδαίσθησης και της αντιστάθμισης, αλλά και τα νεκροταφεία στις παραστάσεις του *Άμλετ* που σκηνοθέτησαν οι συγκεκριμένοι δημιουργοί. Βασικά ερωτήματα της έρευνας: Πώς συμβάλλει η τεχνολογία και η σκηνογραφία στη δημιουργία ετεροτοπικών χώρων; Πώς διαχειρίζεται ο καλλιτέχνης τους ετεροτοπικούς χώρους ως σόλο ερμηνεία (Robert Lepage, Robert Wilson); Πώς δημιουργούνται ετεροτοπίες μέσα από αλγόριθμους (Annie Dorsen); Πώς συνυπάρχουν οι ετεροτοπίες με τους «κανονικούς» χώρους, τους οποίους διέπουν συγκεκριμένοι κανόνες; Πώς δημιουργείται ένα πολυεπίπεδο σύστημα ετεροτοπιών μέσα από την επανάληψη και την ταυτόχρονη βίντεο-προβολή των δρωμένων επί σκηνής ή/και παλαιότερων παραστάσεων του *Άμλετ* (The Wooster Group); Την εισήγηση θα πλαισιώσει οπτικό υλικό από τις παραστάσεις (βίντεο, φωτογραφίες).

**Κλειώ Φανουράκη, διδάκτωρ Θεατρολογίας-Θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση, μέλος ΣΕΠ στο ΑΠΚΥ**

### **Από την παιδική νεοπλασία στην τρίτη ηλικία με οδηγό τη δραματική τέχνη**

Η παρούσα εισήγηση αφορά στον πολυλειτουργικό ρόλο που μπορεί να έχει η δραματική τέχνη σε ευαίσθητες κοινωνικές ομάδες που ζουν σε ιδρύματα και νοσοκομεία και βιώνουν το άγχος του θανάτου. Πιο συγκεκριμένα, θα διερευνηθεί το πώς η δραματική τέχνη μπορεί να εισαχθεί σε δράσεις που αφορούν παιδιά και εφήβους με νεοπλασία και ηλικιωμένους που ζουν σε ιδρύματα. Θα παρουσιαστούν αντιπροσωπευτικά παραδείγματα από ομάδες και έρευνες που έχουν γίνει στην Ελλάδα σχετικά με τη σχέση των συγκεκριμένων αυτών ευαίσθητων κοινωνικών ομάδων με τη δραματική τέχνη. Στη συνέχεια, θα διερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους το θέατρο/δράμα μπορεί να αποτελέσει ένα συνδετικό κρίκο μεταξύ σχολείων και ΑΕΙ και των ευαίσθητων κοινωνικών ομάδων που ζουν σε ιδρύματα,

στην παιδική ή στην τρίτη ηλικία, μέσα από σύγχρονες μορφές κοινωνικού θεάτρου και αφηγήσεις ιστοριών. Η πρωτότυπη συμβολή της ανακοίνωσης στην έρευνα αφορά στη διεπιστημονική μελέτη της προσφοράς της δραματικής τέχνης στις ευαίσθητες κοινωνικές ομάδες των παιδιών και νέων με νεοπλασία και της τρίτης ηλικίας που ζει σε ιδρύματα, με σκοπό την αλληλεπίδρασή τους με ομάδες μαθητών και φοιτητών.

**Σοφία Φελοπούλου, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

### **Εαυτότητα και ετερότητα στον Στρίντμπεργκ και στον Μπέκετ.**

Οι ρωγμές που υφίσταται το δραματικό πρόσωπο στο τέλος του 19ου αιώνα οδηγούν σ' ένα θρυμματισμένο, κατακερματισμένο πρόσωπο, με μόνιμη ροπή προς την ξενότητα όχι μόνο προς τους άλλους αλλά και προς τον ίδιο του τον εαυτό. Η αδυνατότητα ταύτισης με τον εαυτό του θα μπορούσε να είναι ένας από τους λόγους που το πρόσωπο της νεότερης δραματοουργίας καθίσταται μη πρόσωπο και η απροσωπία καλπάζει από τον Στρίντμπεργκ προς τον Μπέκετ και από αυτόν στο γύρισμα του δικού μας αιώνα.

Με αφορμή (αλλά και αφετηρία) τον Άγνωστο του *Προς Δαμασκό* θα επιχειρηθεί η διερεύνηση της ετερότητας τόσο στο συγκεκριμένο έργο του Στρίντμπεργκ (με έμφαση στο πρώτο μέρος της τριλογίας) όσο και στα *μικρά* έργα του Μπέκετ (*Eh, Joe, Not I, That Time*), όπου η εαυτότητα του ίδιου του εαυτού ενέχει την ετερότητα, σε σημείο που η μία να μην μπορεί να νοηθεί δίχως την άλλη και ο ίδιος ο εαυτός να προϋποθέτει την ιδιότητα του άλλου. Μεγάλο μέρος του θεωρητικού άξονα της μελέτης θα στηριχθεί στο έργο του Paul Ricœur, *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*, σε μια προσπάθεια δραματολογικής ανάλυσης του δραματικού προσώπου μέσα (και) από την οπτική του Γάλλου φιλοσόφου.

**Νίκος Φωτόπουλος, επίκουρος καθηγητής Παν/μιο Δυτ. Μακεδονίας  
&**

**Ανδρέας Θανασούλας, θεατρολόγος, υποψήφιος διδάκτορας κοινωνιολογίας του πολιτισμού.**

### **Κοινωνικές ταυτότητες, πολιτισμικές ετερότητες και διαλεκτικές συγκρούσεις στο θεατρικό έργο της Χρύσας Σπηλιώτη *Φωτιά και νερό*.**

Η αναστοχαστική προσέγγιση των δραματικών κειμένων απασχολεί τόσο το χώρο των κοινωνικών και των πολιτισμικών σπουδών όσο και αυτόν της σύγχρονης θεατρολογίας. Ο πλουραλισμός με τον οποίο άλλωστε επιχειρείται στις μέρες μας η προσέγγιση των θεατρικών κειμένων δεν θα μπορούσε να εξαιρέσει τα μεθοδολογικά εργαλεία κοινωνιολογικής ανάλυσης και ερμηνευτικής κατανόησης. Συγκεκριμένα, το θεατρικό κείμενο της Χρύσας Σπηλιώτη *Φωτιά και νερό* αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση για ποιοτική ενδοσκόπηση, αφού στηρίζει τις ρητορικές αντιθέσεις του στην πολιτισμική σύγκρουση μεταξύ «Δύσης και Ανατολής». Η διεκδίκηση της αυθεντικότητας ανάμεσα στους δυο πολιτισμούς αποκτά αναμφίβολα μοναδικό ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί ένα σημαντικό πεδίο για δημιουργική έρευνα και κριτικό αναστοχασμό πάνω στα διαρκή και ανοικτά ζητήματα των ταυτοτήτων, των πολιτισμικών επιμειξιών και των συγκρούσεων που αυτές επιφέρουν.

Διερευνώντας τις συλλογικές αναπαραστάσεις όπως αποτυπώνονται στο εν λόγω κείμενο, θα επιχειρήσουμε μια πρωτότυπη κοινωνιολογική ενδοσκόπηση σε ένα πρωτογενές θεατρικό έργο, με στόχο την ανάγνωση και αποκωδικοποίηση του δραματικού σύμπαντος που αυτό δημιουργεί. Επιπροσθέτως, η εργασία αποσκοπεί στην ανάδειξη των κοινωνικών αναπαραστάσεων για στοιχεία όπως το γυναικείο φύλο, ο έρωτας, οι ανθρώπινες σχέσεις, οι πολιτισμικές συγκρούσεις κ.ά., επιχειρώντας μεθοδολογικά μια ποιοτική προσέγγιση των διαλόγων, των ενεργειών των δρώντων υποκειμένων, των διαλεκτικών αντιφάσεων που ενυπάρχουν σε εμφανές ή λανθάνον επίπεδο.

**Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, φιλόλογος, διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

**Το θέατρο ατόμων με αναπηρία στην Ελλάδα: «Θέατρο Κωφών», ΘΕ.Α.Μ. Α., «Τρελά Χρώματα» και «Εν δυνάμει».**

Τουλάχιστον από τη δεκαετία του '70, τα επαγγελματικά θεατρικά σχήματα που αποτελούνται ή συναποτελούνται από άτομα με αναπηρία είναι ένας σημαντικός παράγοντας της θεατρικής πραγματικότητας κυρίως στην Ευρώπη, την Αμερική και την Ασία, δίνοντας μάλιστα το στίγμα της θεατρικής τους υπόστασης με ποιοτικές παραστάσεις αξιώσεων ακόμη και σε διεθνή φεστιβάλ. Στη χώρα μας, μολονότι έγιναν προσπάθειες, και μάλιστα από πολύ νωρίς, στον χώρο της ψυχιατρικής για τη θεραπεία ψυχικά πασχόντων, αλλά και της εκπαίδευσης ατόμων με ειδικές ανάγκες, άργησαν σχετικά να καρποφορήσουν προσπάθειες όπως αυτές των παραπάνω θεατρικών σχημάτων που συγκροτούν το δυναμικό τους ή εντάσσουν επαγγελματικά σ' αυτό άτομα με ποικίλες μορφές αναπηρίας: τυφλούς, κωφούς, άτομα με κινητικά προβλήματα, με νοητική υστέρηση, αυτιστικά κ.λπ. Όμως ήδη δραστηριοποιούνται με επιτυχία τέσσερα τουλάχιστον θεατρικά σχήματα: το «Θέατρο Κωφών», το ΘΕ.Α.Μ.Α. (Θέατρο Ατόμων με Αναπηρία), η Θεατρική Ομάδα Κωφών «Τρελά χρώματα» και η ομάδα «Εν δυνάμει».

Η εισήγηση προσπαθεί να εξετάσει τους λόγους δημιουργίας των θιάσων αυτών, την πορεία τους μέσα στο χρόνο και τα μέχρι τώρα αποτελέσματα της παρουσίας τους στο θέατρο και στο κοινό τους. Διότι οι θίασοι αυτοί εντάσσουν το θέατρο ατόμων με αναπηρία της Ελλάδας στην παγκόσμια κίνηση που αποδέχεται τη διαφορετικότητα ως παράγοντα διαμόρφωσης του θεατρικού γίνεσθαι· εμπλουτίζουν με τις ιδιαιτερότητες της φυσικής τους παρουσίας τη θεατρική έκφραση και δίνουν χώρο σε μια πλειάδα ατόμων με θεωρητική κατάρτιση και καλλιτεχνική έμπνευση να δημιουργήσουν· προβάλλουν τη διαφορετικότητα και την εντάσσουν στην κοινωνική και πολιτιστική πραγματικότητα, που αποδεικνύεται πολυδιάστατη· και εξαιτίας αυτής της διαφορετικότητας, συντελούν στην καλλιέργεια ενός κοινού που, επειδή λανθασμένα θεωρούνταν “ειδικό”, παρέμενε αποκλεισμένο από πολλές εκφάνσεις της καλλιτεχνικής έκφρασης, ενώ ταυτόχρονα διευρύνουν τους ορίζοντες του συμβατικού ακροατηρίου.

**Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, δρ. θεατρολογίας**

### **Το θέατρο του Christian Lollike: Από τον τρόπο στην τρομοκρατία**

Όταν το 2006 ο Δανός Christian Lollike έγραψε *Το Αριστούργημα ή The Re-Mohammed-Ty Show*, ένα έργο για τη 11<sup>η</sup> Σεπτεμβρίου και την πτώση των Δίδυμων Πύργων στη Νέα Υόρκη, κατηγορήθηκε ότι υπερασπίστηκε την τρομοκρατία γιατί έδωσε λόγο στον υπαίτιο μουσουλμάνο τρομοκράτη. Για τον συγγραφέα, όμως, η μεταδραματική του γραφή είναι ο τρόπος του να αντισταχθεί στον σύγχρονο πολιτικό τρόπο και να θίξει ζητήματα πολιτικά, αισθητικά και υπαρξιακά που ακόμα μένουν εκκρεμή στον 21ο αιώνα. Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι να συζητήσει αυτή την αναπαράσταση του θρησκευτικού και μεταπολιτικού Άλλου (εν προκειμένω του μουσουλμάνου τρομοκράτη) σ' ένα θέατρο του τρόμου και της τρομοκρατίας.

**Ηρακλής Χατζηωαννίδης, φιλόλογος, θεατρολόγος, διδάκτορας θεατρολογίας**

### **Οι κληρονόμοι του Κροίσου: ένα αθησαύριστο έργο του Άγγελου Τερζάκη.**

Η διαφορετικότητα ήταν ιδιαίτερα αγαπητή στον αθεράπευτα ρομαντικό Άγγελο Τερζάκη. Στα θεατρικά του έργα, η ετερότητα αφορά συνήθως ανθρώπους αδύναμους, κοινωνικούς παρίες και αντιμετωπίζεται με συμπάθεια, συννενοχή, κάποτε και με αγάπη. Αυτό συμβαίνει είτε λόγω ψυχικής συγγένειας του δραματουργού με τον ήρωα και τις καταστάσεις που ζει, είτε λόγω της φύσης του δραματικού τύπου που συλλαμβάνει η φαντασία του. Ενδεικτικά σημειώνω ορισμένες εκδοχές της ετερότητας, όπως παρουσιάζονται στη δραματουργία του Τερζάκη: ψυχασθένεια (*Σαράντα χρόνια*), αλητεία-οικονομική μικροαπάτη (*Το μεγάλο παιχνίδι*), εξώγαμα παιδιά (*Ο εξουσιαστής*, *Τα λύτρα της ευτυχίας*, *Ο πρόγονος*), κοινωνική δυσπροσαρμοστία των εκπαιδευτικών (*Ο υιός της απωλείας*, *Η θυσία του Ισαάκ*).

Για τον Τερζάκη η μόνη αυθεντική κοινωνική τάξη στη σύγχρονη Ελλάδα είναι η μικροαστική. Στο ανέκδοτο και μη μελετημένο μέχρι σήμερα έργο του *Οι κληρονόμοι του Κροίσου* συγκρούονται εκπρόσωποι τριών κοινωνικών στρωμάτων: οι αεριτζήδες «επιχειρηματίες» παγιδεύουν τους αμοραλιστές, υποκριτές και διεφθαρμένους μέχρι το μεδούλι μικροαστούς, και όλοι μαζί προσπαθούν να απομυζήσουν τους φτωχούς, τους ταπεινούς και καταφρονεμένους.

Το Αρχείο Τερζάκη, όπου διασώζεται το τρίπρακτο αυτό μελοδραματικό έργο, τακτοποιήθηκε οριστικά λίγο μετά την εκπόνηση της διδακτορικής μου διατριβής («Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός», ΑΠΘ 2005). Στην εργασία μου εκείνη είχα σημειώσει την παρουσία του έργου, καθώς είχα ανακαλύψει ένα άτιτλο κι αχρονολόγητο προσχέδιό του, δεν είχα όμως την ευκαιρία να έρθω σε επαφή με το ολοκληρωμένο κείμενο. Θεωρώ ενδιαφέρουσα την αναλυτική παρουσίαση του έργου αυτού σ' ένα θεατρολογικό συνέδριο περί ετερότητας, για τρεις τουλάχιστον λόγους: α) για την ολοκλήρωση της μελέτης της τερζακικής δραματουργίας, β) για τη συμβολή στη σπουδή της ελληνικής δραματουργίας της δεκαετίας του 1950 (το κείμενο γράφτηκε το 1954) και γ) για την καταλυτική παρουσία τού τόσο αγαπητού στο θέατρο προσώπου της υπηρέτριας.



**Ανθή Γ. Χοτζακόγλου, θεατρολόγος**

**Ο Καραγκιόζης νικητής σε “contest in lying”: μία συνδιάλεξη του ελληνικού θεάτρου Σκιών με το παραμύθι μέσα από το παράδειγμα επιβίωσης του παραμυθιακού τύπου “Aarne-Thompson 1920” σε παραστάσεις Καραγκιόζη.**

Το Θέατρο Σκιών βρίσκεται σε ανοιχτό διάλογο με τις παραστατικές και εικαστικές τέχνες, συνιστώντας ένα κατ’ εξοχήν δημιουργικό Θέατρο Ετερότητας. Δανείζοντας και δανειζόμενο αδιάκοπα, οπτικά και λεκτικά στοιχεία, αλλά φέροντας –στην ελληνική εκδοχή του– κι ένα πλήθος αραβικών και οθωμανικών αποτυπωμάτων, συγκεντρώνει και αντικατοπτρίζει πολλαπλές όψεις της θεατρικής ετερότητας. Όχι μόνον οι διαφορετικές τέχνες που αξιοποιούνται στο λευκό φόντο των σκιών, αλλά και οι ίδιοι οι ήρωες του, ως φορείς περιεχομένου, προερχόμενοι από διαφορετικές κοινότητες, τάξεις, εθνότητες, θρησκείες, αποτελούν απτά δείγματα ενσωμάτωσης του “άλλου”.

Εδώ ωστόσο θα παρουσιασθεί ένα αβιβλιογράφητο παράδειγμα ετερότητας του δημοφιλούς θεάματος, σε επίπεδο θεματολογίας. Ειδικότερα, θα εξετασθεί η επιβίωση στο Ελληνικό Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης), στοιχείων του παραμυθιακού τύπου AT 1920 (“Contest in lying”) και παραλλαγών του. Μέσα από το συγκεκριμένο παράδειγμα και με αρωγό την έρευνα αφενός σε (αδημοσίευτες) συλλογές παραμυθιών του μικρασιατικού και ελλαδικού χώρου και αφετέρου σε εκδοχές κειμένων και παραστάσεων του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών (Καραγκιόζη), θα παρουσιασθεί η άγνωστη αυτή πτυχή της σχέσης των δύο ειδών. Η ανακοίνωση, πέραν της επισήμανσης της άγνωστης θεματολογικής σχέσης, στοχεύει να συνδράμει στην ανάδειξη των βημάτων ενσωμάτωσης, στη χρονολογική οριοθέτηση των σημείων τομής, στους φορείς της και στις συνθήκες επώασης και επιβίωσης μέχρι τις μέρες μας.

**Gonda Van Steen, Cassas Chair in Greek Studies, University of Florida, Gainesville, USA**

### **Sophocles’ *Oedipus*: Acting on Knowledge of Performance and Adoption**

Theater directors, actors, and artists have embraced Sophocles’ *Oedipus* as one of the most powerful constituents of Greek myth and ancient drama. But few have focused on the condition of Oedipus as the adopted child that grows into the unknowing adult, whose path of finding out about his adoption is strewn with obstacles. Sophocles strikes home that the tragic plot is as irrevocable as genetic ancestry—and vice versa, in the case of Oedipus and that of many real-life adoptees. Like so many children placed through the long-prevailing “closed-records” adoption system, Oedipus discovers his adopted status by chance and painfully elicits the truth from those closest to him. He then faces the deeply disturbing realization that, for many years, he may have lived a pretense or performance – and that he has been constantly surrounded also by other people’s performances (those of his adoptive parents and of Corinthians in the know). That particular aspect of Sophocles’ *Oedipus* (the source of a profound sense of loneliness or betrayal), which has so much to offer to adoption and identity studies, let alone to our thinking about ετερότητα, has been left remarkably underexplored, even in those scholarly works and stage productions that have mined the play’s reception history. Time to do something about it.

# ΣΥΝΕΔΡΙΕΣ ΝΕΩΝ ΕΡΕΥΝΗΤΩΝ

---

**Ξένια Αηδονοπούλου, δραματολόγος, διδάκτωρ θεατρολογίας**

**Διαδρομές του σώματος: φύλο και ετερότητα μέσα από τις παραστάσεις του Χοροθεάτρου Οκτάνα**

Το 1990 ιδρύεται το χοροθέατρο Οκτάνα από τον Κωνσταντίνο Ρήγο και διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργική έκρηξη που γνώρισε κατά την προσεχή δεκαετία η τέχνη του χορού στην Ελλάδα. Ο Κ. Ρήγος θα παρουσιάσει με την ομάδα του είκοσι ένα έργα μέχρι το 2001, όταν αναλαμβάνει καλλιτεχνικός υπεύθυνος του χοροθεάτρου του ΚΘΒΕ, του μοναδικού κρατικού χοροθεάτρου της χώρας. Με το χοροθέατρο του ΚΘΒΕ θα παρουσιάσει 12 παραγωγές μέχρι το 2005, την τελευταία χρονιά της θητείας του, για να συνεχίσει με το «Σχεδιάσμα Β'» (παραγωγή του Φεστιβάλ Αθηνών) τη δημιουργική του πορεία στο ελεύθερο θέατρο, αναλαμβάνοντας κατά την τελευταία δεκαετία και τον ρόλο του σκηνοθέτη.

Από τα πρώιμα ακόμη έργα του Κωνσταντίνου Ρήγου μπορεί κανείς να εντοπίσει ως κεντρικό στην προβληματική του δημιουργού το ζήτημα των έμφυλων ταυτοτήτων και της αναπαράστασής τους. Το σώμα, ως θεμελιώδες υποκείμενο αφηγηματικότητας και ως πεδίο αντιπαράθεσης ιδεών, απασχολεί τη δραματοουργία του χορογράφου. Τα πρόσωπα, στις παραστάσεις του Κωνσταντίνου Ρήγου, άλλοτε διεκδικούν μια ταυτότητα –κοινωνική, σεξουαλική, πολιτική– και άλλοτε την απεκδύονται. Έρχονται σε ρήξη με οποιαδήποτε έννοια ταυτότητας ή αποδομούν την ιδέα της όποιας ταυτότητας. Με αφορμή έργα που ανήκουν στις τρεις βασικές δημιουργικές περιόδους του Κωνσταντίνου Ρήγου («5 εποχές»: 1996, «Τρελή ευτυχία», 2000, «Η μνήμη των κύκνων»: 2002, «Ταξιδιώτης του χειμώνα»: 2003, «Ντυμένοι-Γυμνοί»: 2009), η παρούσα εργασία θα επιχειρήσει να εντοπίσει και να αναδείξει ζητήματα που αφορούν το φύλο, την ταυτότητα και το σώμα κατά την αφήγηση του μύθου τους. Με εργαλεία τη φεμινιστική και κοινωνική θεωρία θα εξεταστεί ο ρόλος του υποκειμένου στις χορογραφικές αναπαραστάσεις των έμφυλων σωμάτων, η πιθανή εξέλιξη της προβληματικής του χορογράφου πάνω στο σώμα και την ετερότητα, και θα επιχειρηθεί να ερμηνευθεί ο τρόπος με τον οποίο το όποιο σχόλιό του αλληλεπιδρά με το κοινό.

**Κρίνα-Αικατερίνη Αναγνωστοπούλου, φιλόλογος  
&**

**Κωνσταντίνος Τσιαντής, σχολικός σύμβουλος Δευτεροβάθμιας Εκπ/σης**

**Από τους *Μύθους του Αισώπου στο Πανηγύρι του Κοκτώ*: καινοτόμες δράσεις με εργαλείο το θέατρο, στην εκπαίδευση παιδιών με αναπηρία**

Με ακράδαντη την πεποίθηση ότι η τέχνη του θεάτρου προσφέρει τα «κλειδιά» που «ξεκλειδώνουν» ψυχές, αποκαλύπτοντας δυνάμεις και δυνατότητες άγνωστες εν πολλοίς, αξιοποιήθηκε το σπουδαίο αυτό εκπαιδευτικό εργαλείο, για μια τριετία (από τον Οκτώβριο του 2013 μέχρι τον Απρίλιο του 2016) στο Ειδικό Λύκειο Ιλίου, σε συνεργασία με άλλα σχολεία Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης τυπικής ανάπτυξης και ειδικούς στα διάφορα πεδία της τέχνης και υλοποιήθηκαν καινοτόμα εκπαιδευτικά προγράμματα με ποικίλες δράσεις. Οι πιο σημαντικές ήταν έξι (6) θεατρικές παραστάσεις και δρώμενα εντός και εκτός της Ελλάδας: Από την αφήγηση σκηνών του αξεπέραστου Ομηρικού έπους της *Ιλιάδας* στον

φυσικό χώρο διεξαγωγής μαχών, το θέατρο του αρχαίου Ιλίου (σημερινό Τσανάκ Καλέ), το δρώμενο από το *Δεκαήμερο* του Βοκάκιου στο κέντρο του Σαν Τζιμινιάνο (Φλωρεντία) μέχρι την παράσταση «Μύρτις η σιωπή μετά το φως» στο Black Box Theater του Αμερικανικού Κολλεγίου της Ελλάδας και την παράσταση «Carousel» (βασισμένη στο *Πανηγύρι* του J. Cocteau) στον χώρο τέχνης Match point στην Αθήνα.

Μια πλειάδα αξιόλογων παραστάσεων που αποκάλυψαν τη δύναμη του θεάτρου ως εναλλακτικού μέσου εκπαίδευσης μαθητών με ποικίλες αναπηρίες. Το θέατρο, τέχνη αναπαράστασης, στην πρωταρχική του λειτουργία και αποστολή, σύμφωνα με τον ορισμό του Αριστοτέλη, είναι σπουδαίο μέσο καλλιέργειας της ψυχής, του εσώτερου «είναι», και σχολείο πολιτών με κριτική σκέψη και τόλμη. Στην περίπτωση των μαθητών με αναπηρία, παιδιών στο όριο της κοινωνικής περιθωριοποίησης και του αποκλεισμού, το θέατρο ξαναβρίσκει τον αρχικό του προορισμό, δίνοντάς τους μια μοναδική ευκαιρία και ερέθισμα να σταθούν –πέρα και έξω από ανταγωνισμούς και ματαιόδοξες φιλοδοξίες– χωρίς φόβο, χωρίς ντροπή απέναντι στον εαυτό τους και στο κοινό, κερδίζοντας την εκτίμηση και, κυρίως, την αυτοεκτίμηση και την αυτοεικόνα τους, που οδηγούν στην υπέρβαση των στερεότυπων περί αναπηρίας.

**Δήμητρα Αναστασιάδου, διδάκτωρ Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού Παντείου Παν/μίου, διδάσκουσα στο e-learning ΕΚΠΑ**

**Ο ξένος ως άλλος εαυτός στο αρχαίο δράμα και στον *Ξεπεσμένο Δερβίση* του Αλ. Παπαδιαμάντη**

Στον Σοφοκλή, παίρνω τον «ξένον» στο σπίτι ισοδυναμεί με το φέρνω το «λοιμό» στην πόλη και στον οίκο. Ο Οιδίπους ως «ἀγὼ ξένος» (*Οιδίπους τύραννος*, 219), γίνεται ο ξένος που φέρει το άγος. Η Ιοκάστη αγκαλιάζει τον ξένο, ζει μαζί του, αυτός ο ξένος είναι το μίasma της πόλης, το «χαμένο» της παιδί, ο φονιάς του άντρα της. Ο ξένος γίνεται ο οικείος και το άγος της πόλης, ισοδύναμο με το άγος του οίκου. Ο «ξένος» μας δείχνει τη νόσο, είναι η αιτία της. Ο Οιδίπους είναι πάσχων (60), «ἀνοσίῳ μιάστορι» (352), ἀνόσιος, μιανός, «ἄναγνος» (824) και «ὄν μὴ ξένων ἔξεστι μηδ' ἀστῶν τινι δόμοις δέχεσθαι» (817-818), ἀπόβλητος, εκτός οίκου και πόλης, ἐξόριστος. Ο Οιδίπους, αυτός που λύνει τα αινίγματα («ὃς τὰ κλείν' αἰνίγματ' ἤδει», 1525), ἀδυνατεί τώρα να λύσει το μεγαλύτερο αίνιγμα που έχει μπροστά του, τον ίδιο του τον εαυτό, τη μοίρα του. Οι λύσεις δίδονται στον *Οιδίπους επί Κολωνῶ* του Σοφοκλή. Μετά την εξορία και τη περιπλάνηση, η επιστροφή στην Αθήνα επιφέρει αθώωση, ἐξιλέωση και κάθαρση. Η δημοκρατία αναθεωρείται μέσα από τα μάτια του μιανού Οιδίποδα. Η αποδοχή του ξένου, του «απωθημένου» είναι η πορεία της επιστροφής στην πατρίδα. Η ελληνική δημοκρατία και το αρχαίο θέατρο –αν σκεφτούμε τον Θεό Διόνυσο– συστήνεται πάνω στην αποδοχή του ξένου. Ο ξένος είναι οικείος, ένας άλλος εαυτός. Το ίδιο και στις τραγωδίες του τρωικού πολέμου. Ο βάρβαρος ο ξένος γίνεται το άλλο πρόσωπο του Έλληνα ως συστατικό της σύλληψης της ελληνικής σκέψης.

Μήπως αυτή η υπόθεση εργασίας διατυπώνεται εκ νέου στον *Ξεπεσμένο Δερβίση* του Αλ. Παπαδιαμάντη δημιουργώντας συγγένειες, συνέχειες και αναλογίες; Μήπως αυτός ο Τούρκος, ο ξένος, ο εχθρός, ο άπιστος ο εξ' Ανατολών, ο περιπλανώμενος τελικά, είναι φίλος, οικείος, αδελφός πιστός, το «χαμένο» κομμάτι της ελληνικής ταυτότητας, και φέρει στοιχεία ενός φιλόφρονου πολιτισμού που απωθείται διαρκώς;

**Αλίκη Αντωνοπούλου, υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

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

Η κινητήρια δύναμη για τη συγγραφή του *Ερρίκου Δ'*, θεωρείται πως ήταν η αντίδραση του Πιραντέλλο για την αποτυχία της πρώτης παράστασης του έργου του *Έξι πρόσωπα*

ζητούν συγγραφέα. Ο Ερρίκος Δ', αυτό το αριστούργημα που γράφτηκε μέσα σε δύο εβδομάδες το 1921 και πρωτοπαρουσιάστηκε το 1922, πραγματεύεται την τραγωδία της τρέλας, του εγκλεισμού και του κοινωνικού αποκλεισμού που βιώνουν τα ψυχικά ασθενή άτομα, καθώς και τον ρόλο των ψυχιατρικών στη δημιουργία αυτών των συνθηκών. Η ιστορία του Ερρίκου είναι η ιστορία ενός ανθρώπου χωρίς παρόν, που προσπαθεί να επιβιώσει ανάμεσα στο παρελθόν και στο μέλλον του. Η αμνησία είναι ο λόγος γι' αυτή την παράξενη κατάσταση, στην οποία η πολλαπλή προσωπικότητα του ήρωα μπορεί να μελετηθεί στο σημείο εκείνο που η υγεία του έχει αποκατασταθεί και το παρελθόν του ξετυλίγεται σε πλήρη αντίθεση με τον «νέο» του εαυτό, αποκαλύπτοντας την επίπονη διχοτόμηση ανάμεσα στις δύο πτυχές του μυαλού του.

Η δυσκολία του ήρωα έγκειται στην ανικανότητά να αποδεχτεί τον εξωτερικό κόσμο (ο οποίος δεν είναι αυτός που θα ήθελε να είναι) και στην περιφρόνησή του για όσους τον αποδέχονται. Διακατέχεται από αισθήματα απομόνωσης και πεσιμισμού, που τον οδηγούν στην επιλογή του παράλογου ενάντια στην γελοιότητα της ύπαρξης, κατευθύνοντάς τον, όμως έτσι στην άρνηση της πραγματικότητας και τελικά στην καταστροφή. Ο Πιραντέλλο εκφράζει μέσα από αυτό του το έργο την προσωπική του επώδυνη εμπειρία με την τρέλα, η οποία συνοψίζεται στο ερώτημα «ποιοι είναι ο πραγματικά τρελός;». Αυτός που βιώνει την καθημερινότητα θεωρώντας πως είναι λογικός ή εκείνος που για να ξεφύγει από αυτήν κατασκευάζει έναν δικό του κόσμο και αποτραβιέται μέσα σ' αυτόν, μιμούμενος έναν άλλο εαυτό, με τον οποίο τελικά ταυτίζεται, μένοντας φυλακισμένος στην εικόνα του;

#### **Κυριακή Αργυρού, θεατρολόγος**

#### ***Au monde, Les marchands και Ma Chambre froide: αινιγματικές παρουσίες του Άλλου στο θέατρο του Joël Pommerat***

Ο Γάλλος δραματουργός και σκηνοθέτης Joël Pommerat, ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες στο σύγχρονο γαλλικό θέατρο, έχει καταθέσει την τελευταία εικοσαετία πλούσιο δραματουργικό και σκηνοθετικό υλικό τόσο σε επίπεδο κειμένου όσο και σκηνικής γραφής. Στο πλαίσιο του μεταδραματικού τοπίου, όπως έχει διαμορφωθεί στο μοντέρνο θέατρο, θα αναπτυχθεί και το θεωρητικό υπόβαθρο της παρούσης έρευνας. Με αφετηρία τη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο φαντασιακό και στο πραγματικό, ένα από τα σταθερά μοτίβα της διφυούς εργασίας του, η ανακοίνωση αυτή θα διερευνήσει πώς αρθρώνεται και προσδιορίζεται η παρουσία του Άλλου στο φαντασιακό σύμπαν των ηρώων, μέσα στα θεατρικά έργα *Au monde* (2004), *Les marchands* (2006) και *Ma chambre froide* (2011), αλλά και τις σκηνικές μεταφορές τους (από την ομάδα του), με έμφαση στη σκηνογραφία, το φωτισμό και τον ήχο. Σε αυτά τα έργα, ο πραγματικός κόσμος των ηρώων διαρρηγνύεται από το φαντασιακό τους, είτε με την εμφάνιση παράδοξων προσώπων, είτε με τον ακατάληπτο λόγο τους, είτε μόνο με την κίνηση. Στόχος της ανακοίνωσης αυτής είναι η μελέτη και ανάδειξη της άρρηκτης σχέσης ανάμεσα στα αντιπαραβαλλόμενα πρόσωπα, με τα πρόσωπα του φαντασιακού να λειτουργούν ως συμπλήρωμα του πραγματικού εαυτού, ως alter ego.

#### **Μιράντα Βατικιώτη, θεατρολόγος, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

#### ***Έρευνα μέσω της κίνησης: Διερευνώντας την ετερότητα μέσω της σωματοποίησης στην παράσταση «Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια» της ομάδας Πλεύσις***

Η μελέτη εστιάζει στην παράσταση «Δεν με χωρά ο τόπος / Μήδεια», όπου το θέμα του μύθου επικεντρώθηκε στην έννοια της ετερότητας. Βασικός κανόνας της χορογραφικής δημιουργίας ήταν ο σκηνικός χώρος: μια πλατφόρμα που αποκτά κλίση και με τρόπο αναπόδραστο υποχρεώνει τα σώματα σε διαρκείς πτώσεις και αβέβαιες ισορροπίες. Ένας σκηνικός χώρος που αποτέλεσε θεωρητική τοποθέτηση για τη σημασία της ετερότητας. Το να

είσαι ο άλλος ισοδυναμεί με το να αδυνατείς να κρατηθείς στην επιφάνεια. Στη συγκεκριμένη μελέτη, η παραπάνω διατύπωση λαμβάνεται ως ένα δυναμικό ερευνητικό ερώτημα και ως μεθοδολογία της έρευνας θεωρείται η γλώσσα της κίνησης “αιχμαλωτισμένη” από τους απαράβατους κανόνες που έθεσε ο σκηνικός χώρος. Σημασία δεν έχει μόνο τι γνωρίζουμε, αλλά και πώς γνωρίζουμε. Η κίνηση δύναται να αποτελέσει μια διαδικασία έρευνας και το χορογραφικό αποτέλεσμα μια δεξαμενή γνώσης. Θέτοντας όρους και όρια στο χορευτικό σώμα, αντιμετωπίζοντάς το ως υποκείμενο και όχι ως πειθήνιο εργαλείο, μπορεί να δημιουργηθεί ένα πεδίο έρευνας θεωρητικών ερωτημάτων και παραγωγής γνώσης.

Πώς πέφτει ένα σώμα και πώς ισορροπεί; Ποιο το συμπέρασμα που προκύπτει μέσα απ’ αυτήν τη σωματική διερεύνηση; Μέσω συνεντεύξεων βάθους, θα αναζητηθεί η εμπειρία των συντελεστών σε σχέση με τους απαράβατους όρους που έθεσε ο ιδιαίτερος σκηνικός χώρος προκειμένου να διερευνηθεί το τοπίο της ετερότητας. Η πρωτοτυπία της παρούσας εργασίας έγκειται στο ότι δεν θα προσεγγίσει την παράσταση μέσω ανάλυσης του τελικού αποτελέσματος, αλλά θα εστιάσει στην εμπειρία της δημιουργίας του. Παράλληλα, θα αποτελέσει και μια πρόταση του τρόπου μελέτης παραστάσεων, εφάλτήριο των οποίων είναι η έρευνα μέσω της κίνησης, αντλώντας πρίσμα θέασης από το θεωρητικό πλαίσιο περί αντικειμενικοποίησης ή υποκειμενικοποίησης των σωμάτων και τις δυνατότητές τους να διατυπώνουν πολιτισμική γνώση.

**Ελένη Βελεγράκη, υποψήφια διδάκτωρ, Παν/μιο Κρήτης**

**Ταυτότητα και ετερότητα στο νεοελληνικό θέατρο από μεταπολίτευση στο σήμερα: *Η Νίκη* της Λ. Αναγνωστάκη και *Η γυναίκα και ο λύκος* της Έ. Πέγκα**

Η ετερότητα είναι μια κατάσταση που προσδιορίζεται από την απόσταση σε σχέση με αυτό που ορίζεται κανονικό και αποδεκτό. Σχηματικά, ως ετερότητα περιγράφεται η διαφορά μεταξύ δύο ταυτοτήτων. Στην παρούσα ανακοίνωση θα ασχοληθούμε με δυο έργα του νεοελληνικού δραματολογίου χωρίς εμφανή κοινά στοιχεία μεταξύ τους, με μόνο κριτήριο το γεγονός ότι η σχέση ανάμεσα στην ταυτότητα και την ετερότητα βρίσκεται στον θεματικό τους πυρήνα. *Η Νίκη* της Λ. Αναγνωστάκη παρουσιάστηκε πρώτη φορά το 1978, δηλαδή στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, ενώ *Η γυναίκα και ο λύκος* της Έ. Πέγκα παρουσιάστηκε πρώτη φορά το 2014. Στόχος μας είναι ανιχνεύσουμε την πορεία που διαγράφουν οι κεντρικές ηρωίδες από την αναγνωρίσιμη και αποδεκτή από το περιβάλλον τους ταυτότητα στη διεκδίκηση της ετερότητάς τους και έπειτα στη δημιουργία της πραγματικής ταυτότητάς τους, εκείνης που τις συνδέει με το βαθύτερο είναι τους. Επίσης, παρακολουθώντας τον τρόπο με τον οποίο η ταυτότητα σχετίζεται με την ετερότητα στα δυο έργα καθώς και την έκβαση αυτής της συσχέτισης, θα δούμε πώς αποτυπώνεται η κοινωνική πραγματικότητα κάθε εποχής και θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε τυχόν ομοιότητες και διαφορές τού τότε με το σήμερα.

**Ιωάννης-Αλέξανδρος Βαμβούκος, δραματουργός, μεταφραστής**

**«Ταυτότητα και ετερότητα στις *Δούλες* του Ζαν Ζενέ: οι επιλογές των Ελλήνων μεταφραστών και η επίδρασή τους στην πρόσληψη του έργου»**

Οι *δούλες* του Jean Genet αποτελούν ένα από τα πλέον εμβληματικά έργα της σύγχρονης γαλλικής δραματουργίας με το οποίο ο Γάλλος αντικομορμιστής συγγραφέας έγινε ευρέως γνωστός όχι μόνο στη χώρα του αλλά και διεθνώς. Εμπνευσμένο από αληθινά περιστατικά, το εμβληματικό δραματικό κείμενο του Ζενέ ασχολείται μ’ έναν πρωτόγνωρο για την εποχή του τρόπο με την προβληματική της ταυτότητας και της ετερότητας, μέσα από τις εσωτερικές και τις εξωτερικές συγκρούσεις των προσώπων του. Εστιάζοντας σε ιδέες



που τον απασχολούν σε όλο του το έργο, και ιδιαίτερα το δίπολο του αγίου και του εγκληματία, ο Ζενέ διερωτάται θεατρικά, προτείνοντας μια δαιδαλώδη «δραματοουργία της σύντηξης», όπως εύστοχα την έχει περιγράψει ο μείζων Γάλλος μελετητής και εκδότης των απάντων του, ο Michel Corvin, στην οποία τα όρια ανάμεσα στον εαυτό και τον άλλο καθίστανται δυσδιάκριτα και τα διαφορετικά πρόσωπα τείνουν στην ένωση, ενώ το ίδιο πρόσωπο τείνει στη σχάση.

Στην Ελλάδα το έργο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά την καλλιτεχνική περίοδο 1967-1968 από το Θέατρο Τέχνης σε μετάφραση Οδυσσέα Ελύτη και σκηνοθεσία Δημήτρη Χατζημάρκου. Η ίδια μετάφραση χρησιμοποιήθηκε περισσότερες φορές στη συνέχεια, μεταξύ άλλων το 1978 από το Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά και το 2015 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Μπρους Μάγιερς. Το έργο μεταφράστηκε επίσης από την Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου το 1973 για το Θέατρο της Άνοιξης, σε μια παράσταση που σκηνοθέτησε ο Γιάννης Μαργαρίτης, και το 2005 από τον Δημήτρη Δημητριάδη για το Θέατρο της Οδού Κυκλάδων με τον Λευτέρη Βογιατζή. Η συγκριτική παρουσίαση του πρωτότυπου γαλλικού κειμένου στην τελική του εκδοχή και σε αντιπαράβολή με τις ελληνικές μεταφράσεις επιδιώκει να ερμηνεύσει τα νοήματα του έργου και να ανιχνεύσει τη μεταφορά τους στα καθ' ημάς, καθώς και την επίδρασή των μεταφραστικών επιλογών στην πρόσληψη του έργου από τους ανθρώπους του θεάτρου και το ελληνικό κοινό.

**Χριστιάννα Γεωργιάδου, φιλόλογος, θεατρολόγος  
&  
Κάπας Ιωάννης, θεατρολόγος**

**Κοινωνική ετερότητα και μυθοπλασία: η εθνική ταυτότητα και η παραβατικότητα ως όψεις του έτερου στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. *Αθανάσιος Διάκος-Η επιστροφή της Λένας Κιτσοπούλου και *Ισορροπία του Nash* της Πηγής Δημητραπεπούλου***

Σκοπός της παρούσας ανακοίνωσης είναι να διερευνήσει τη διαλεκτική σχέση της θεατρικής πραγματικότητας και του κοινού της εποχής μας με την έννοια της ετερότητας, όπως αυτή παρουσιάζεται επί σκηνής. Εκλαμβάνοντας την ετερότητα ως αντεστραμμένη και διαθλάζουσα κοινωνική πραγματικότητα, εν αντιθέσει με το πώς η τελευταία έχει παγιωθεί στη μνήμη του κοινού αναφορικά με πρόσωπα και γεγονότα τα οποία είτε προέρχονται από το ένδοξο και ηρωικό παρελθόν της ελληνικής Επανάστασης του 1821, είτε από τη δράση μιας τρομοκρατικής οργάνωσης, που η συλλογική μνήμη έχει άπαξ καταδικάσει.

Η ανωτέρω προσέγγιση θα στηριχθεί σε δύο παραστασιακά γεγονότα που προκάλεσαν την έντονη αντίδραση μερίδας του θεατρικού (και μη) κοινού: *Αθανάσιος Διάκος-Η επιστροφή* σε σύλληψη και σκηνοθεσία της Λένας Κιτσοπούλου (Φεστιβάλ Αθηνών 2012) και *Ισορροπία του Nash* σε σύλληψη και σκηνοθεσία της Πηγής Δημητραπεπούλου (Εθνικό Θέατρο 2016). Η αιτία; Το μεν πρώτο θεωρήθηκε ότι παρουσίασε αρνητικά ένα ιστορικό πρόσωπο, που έχει προσδιορίσει τη σημερινή εθνική ταυτότητα, το δεύτερο ότι ωραιοποιούσε την γκρίζα εικόνα ενός τρομοκράτη, όπως την έχει διαμορφώσει η κοινή γνώμη, λόγω της παράνομης δράσης του ως μέλους της 17 Νοέμβρη.

Πού φθάνουν τα όρια (αν υπάρχουν) της ελευθερίας στο θέατρο αλλά και εν γένει της κοινωνίας, όταν παρουσιάζονται στη σκηνή πρόσωπα/θέματα που άπτονται της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας; Το ιερό, η βαρύτητα της έννοιας του εθνικού ήρωα και η παραβατική δράση καταδικασμένων συμπολιτών μας, μπορούν να παρασταθούν, αμφότερα ως έτερα στοιχεία, με αντεστραμμένο θετικό ή αρνητικό πρόσημο; Μια αιρετική θεατρική σύλληψη έχει τη δύναμη να διαταράξει τα συστατικά στοιχεία της εθνικής μας ταυτότητας ή το περί δικαίου αίσθημα του μέσου πολίτη; Είναι θεμιτή η ακραία αντίδραση του κοινού απέναντι στην επί σκηνής ετερότητα; Το θέατρο μοιάζει να απειλείται, πλέον, από γεγονότα-ταμπού της πραγματικότητας ή μήπως νομιμοποιείται να τα παρουσιάζει επί σκηνής; Τα

παραπάνω, όπως και άλλα ερωτήματα θα αναζητήσουν απαντήσεις μέσω της παρούσας ανακοίνωσης.

**Μιχάλης Γεωργίου, διδάκτωρ θεατρολογίας (Freie Universität, Berlin)**

**«Εμείς» ως η «ετερότητα»: «Afrika!», ένα θεατρικό πρότζεκτ με πρόσφυγες σε γερμανικές πόλεις στα σύνορα με τη Γαλλία.**

Η προτεινόμενη ανακοίνωση επιχειρεί να δείξει πως, οι περμόρμανς που χρησιμοποιούν την τεχνική του θεάτρου-ντοκουμέντο, δίνοντας έμφαση σε αυθεντικές μαρτυρίες και αφηγήσεις, μπορούν να αποδομήσουν στερεοτυπικές αντιλήψεις για τους πρόσφυγες. Για τη διερεύνηση του θέματος αυτού, βασικό παράδειγμα θα αποτελέσει το πρότζεκτ «Afrika!», σε σκηνοθεσία του Edzard Schoppmann, του Baal Novo Theatre στο Όφενμπουργκ της Γερμανίας. Η έρευνα βασίζεται στη μέθοδο της συμμετοχικής δράσης και πραγματοποιήθηκε την περίοδο 2015-2016, όταν ο εισηγητής εργάστηκε ως δραματουργός στο εν λόγω θέατρο. Το πρότζεκτ στηρίχθηκε σε βιογραφικές συνεντεύξεις με διαφορετικές κοινότητες προσφύγων: της Συρίας, του Αφγανιστάν, του Ιράν, της Γκάμπια και της Τυνησίας. Οι συνεντεύξεις συνδυάζονται με κείμενα των προσφύγων και δραματοποιούνται επί σκηνής με διαφορετικές επιτελεστικές πρακτικές από τους ίδιους τους πρόσφυγες με τη βοήθεια Γερμανών, αλλά και μεταναστών, κατοίκων της Γερμανίας. Οι αφηγήσεις των προσφύγων εντάσσονται στη γενική ιδέα του πρότζεκτ, περί «αντιστροφής των ρόλων», καθώς οι συμμετέχοντες παρουσιάζονται ως Ευρωπαίοι πρόσφυγες, που διηγούνται τις προσωπικές τους ιστορίες κατά τη διάρκεια ταξιδιού τους προς την Αφρική, την ήπειρο όπου οι ελπίδες μπορούν να ξαναγεννηθούν. Το ταξίδι των Ευρωπαίων προς την Αφρική τοποθετεί το «εμείς» στη θέση αυτών που έχουν να αντιμετωπίσουν τον πόλεμο, την οικονομική κατάρρευση, την πείνα και τις θρησκευτικές συγκρούσεις, προβάλλοντας την ανάγκη μετανάστευσης (μέσω υπερφορτωμένων βαρκών) σε μια άλλη ήπειρο που μπορεί να προσφέρει ασφάλεια. Η περμόρμανς παρουσιάστηκε σε διάφορες γερμανικές πόλεις στα γαλλο-γερμανικά σύνορα ακολουθούμενη από συζήτηση μεταξύ του ακροατηρίου και των συμμετεχόντων. Η «αντιστροφή ρόλων» που τοποθετεί το «εμείς» στη θέση των «άλλων» αναδεικνύει ως αιτίες της ροής προσφύγων την πολιτική τρομοκρατία και τις γενικότερες παραβιάσεις ανθρωπίνων δικαιωμάτων, θέτοντας παράλληλα υπό διαπραγμάτευση την έννοια της «ετερότητας», όταν αυτή εννοείται ως πολιτισμική διαφορά ή κοινωνική έκφραση που ξεφεύγει από αυτό που θεωρείται «φυσιολογικό».

**Αγάπη Γκιούνα, κάτοχος μεταπτυχιακού Μουσειολογίας και μεταπτυχιακού Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας, ΑΠΘ  
&  
Όλγα Σπυροπούλου, βοηθός έρευνας**

**Σύγχρονοι τ(ρ)όποι αναπαράστασης της θηλυκότητας: Amalia Ulman, *Excellences & Perfections* (2014).**

Στο παρόν άρθρο επιθυμούμε να διερευνήσουμε τη νέα δραματουργία της επιτέλεσης όπως αυτή διαμορφώνεται από τη χρήση των νέων μέσων, και πιο συγκεκριμένα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης από τους performers. Θα εξετάσουμε το παράδειγμα *Excellences & Perfections* της Amalia Ulman. Εδώ, η καλλιτέχνης επιλέγει το Instagram ως τόπο επιτέλεσης και μέσα σε λίγους μήνες συγκεντρώνει πάνω από 80.000 ακόλουθους. Πολλοί από αυτούς δεν γνωρίζουν ότι παρακολουθούν μια performance. Ακολουθούν την Amalia, ένα κορίτσι που μετά τις σπουδές του μετακομίζει στο Λος Άντζελες για να τα καταφέρει. Γίνονται

μάρτυρες του χωρισμού της αλλά και της σταδιακής της μεταμόρφωσης σ' ένα itgirl (νεαρή, ελκυστική κοπέλα που κάθε της κίνηση γίνεται αντικείμενο συζήτησης), που δεν σταματά να ποστάρει ημίγυμνες φωτογραφίες, κάνει πλαστική στήθους, παίρνει ναρκωτικά και τελικά καταλήγει να πάει για αποτοξίνωση. Η αρχή της performance σηματοδοτείται με την ανάρτηση, στις 19 Απριλίου του 2014, μιας κάρτας όπου αναγράφεται «Part 1» με τη λεζάντα *Excellences & Perfections*. Στόχος της είναι να παρουσιάσει τους τρόπους με τους οποίους η σύγχρονη γυναίκα αναπαριστά τον εαυτό της on line και να καταδείξει ότι η θηλυκότητα δεν είναι παρά μια κατασκευή. Το τέλος έρχεται τον Σεπτέμβρη του ίδιου έτους με την ανάρτηση της εικόνας ενός ρόδου και την λεζάντα «The End» - *Excellences & Perfections*.

Πώς διαμορφώνονται τα χαρακτηριστικά της Performance Art με τη χρήση των νέων μέσων; Πώς μετασχηματίζονται οι βασικοί της όροι; Πού και πώς τοποθετείται αυτή η performance σε σχέση με την αναπαράσταση του γυναικείου σώματος και την φεμινιστική παράδοση της Performance Art; Μπορεί η performance Art να βρει έναν νέο τόπο και ένα νέο τρόπο επιτέλεσης; Πώς επηρεάζει η αλλαγή του μέσου το κοινό της performance και τη σχέση του με την καλλιτέχνη; Πόσο εφήμερη και πόσο αποτελεσματική μπορεί να είναι η επιτέλεση αυτή; Αυτά είναι μερικά μόνο από τα ερωτήματα.

### **Ολυμπία Γλυκιώτη, υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

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

Η πολιτική και φιλοσοφική εμβέλεια του έργου του Γάλλου δραματουργού Μπερνάρ-Μαρί Κολτέζ ορίζεται κατεξοχήν από την προβληματική της ετερότητας, από το φάντασμα του Άλλου που στοιχειώνει τα δραματικά του πρόσωπα προβάλλοντας ως αντικείμενο μιας απαραμείωτης εχθρότητας, αλλά και ενός ανεκρίζωτου και σπαρακτικού αιτήματος «φιλίας». Ο *Αγώνας νέγρου και σκύλων*, που γράφτηκε με αφορμή ένα ταξίδι του Κολτέζ στην Αφρική, αποτελεί ίσως την πιο αναλυτική, πυκνή και εύγλωττη στο έργο του θεώρηση του πολέμου, της βίας και του μίσους που αναφύονται στο χάσμα της διαφοράς. Το έργο εκθέτει με τρόπο πολυπρισματικό διαφορετικές εκδοχές της ετερότητας, οι οποίες, με επίκεντρο τη σχέση μεταξύ της μαύρης και της λευκής φυλής, στο πλαίσιο των συνθηκών του μετααποικιακού κόσμου, εκτείνονται σε επίπεδο κοινωνικό, πολιτικό, ιδεολογικό, πολιτισμικό, γεωγραφικό, φύλου και, τέλος, οντολογικό.

Η προτεινόμενη εισήγηση έχει αντικείμενο τη διακρινόμενη στο εν λόγω έργο ποιητική της ετερότητας, η οποία δεν παύει να δυναμιτίζει ταυτότητες και διαφορές, να τις παραδίδει στην κίνηση της εσώτερής τους απροσδιοριστίας, ως αποτέλεσμα της ίδιας της σκοτεινής, καταραμένης πλευράς του ανθρώπινου όντος. Βασικά εννοιολογικά εργαλεία για την προσέγγιση αυτής της ετερο-λογίας θα αντληθούν από τη σκέψη της ετερότητας και της «φιλίας» όπως διαγράφεται στο έργο μιας «συναστρίας» στοχαστών: του Georges Bataille, του Maurice Blanchot, του Emmanuel Levinas, του Jacques-Luc Nancy και του Jacques Derrida. Σκοπός είναι η ανάδειξη της κολτεζικής νοηματοδότησης της αντιπαράθεσης μεταξύ δυτικών και αλλογενών κοινοτήτων, ταυτοτήτων εν γένει που χωρίζονται από το χάσμα της διαφοράς, λαμβάνοντας υπόψη την ανάγκη επαναδιατύπωσης της σχέσης με το Άλλο, ενόψει των σημερινών δεδομένων της προχωρημένης παγκοσμιοποίησης, των πολυπολιτισμικών κοινωνιών και των νέων μορφών βίας μεταξύ Δύσης και Ανατολής, που τείνουν να ερμηνεύονται μονομερώς με όρους «θρησκευτικών κοινοτήτων» και «σύγκρουσης των πολιτισμών».

### **Αικατερίνη Δελικωνσταντινίδου, υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης**

#### **Θεραπευτική του θεάτρου και ετερότητα: Οι «άλλοι» ελληνικοί τραγικοί μύθοι του σύγχρονου λατινοαμερικανικού κοινωνικού θεάτρου**

Ενώ η ενασχόληση με το μύθο είναι κάθε άλλο παρά άγνωστη παράδοση για το λατινοαμερικανικό θέατρο, η επεξεργασία του αρχαίου ελληνικού τραγικού μύθου, ειδικά στο βαθμό που λαμβάνει χώρα τις τελευταίες δύο δεκαετίες, σηματοδοτεί μια καίριας σημασίας εξέλιξη στο θέατρο της λατινοαμερικανικής διασποράς στις Η.Π.Α. Επιπρόσθετα, δεδομένης της αυξανόμενης δημογραφικής σημασίας του Λατίνου πληθυσμού, επισημαίνεται μια σημαντική εξέλιξη στο ευρύτερο αμερικανικό θεατρικό και πολιτισμικό τοπίο σε απάντηση των ιδιαιτεροτήτων, προκλήσεων και προβληματικών του εικοστού πρώτου αιώνα. Σε μια περίοδο βαθιάς κρίσης και έντονων συζητήσεων για μεταναστευτικά ζητήματα εντός και εκτός πολιτικών δομών, όταν η πολιτική ρητορική ενόψει των προεδρικών εκλογών του 2016 στις Η.Π.Α. έχει φτάσει σε ανησυχητικά επίπεδα επιθετικότητας απέναντι στο «άλλο» – προσδιορισμένο κυρίως με όρους φυλετικούς και εθνοτικούς–, η πρακτική της παραγωγής «δραματικών μυθικών διασκευών» (Chirico 2012) αρχαίων ελληνικών μύθων στο κοινωνικό θέατρο σύγχρονων εκπροσώπων της λατινοαμερικανικής θεατρικής τέχνης στις Η.Π.Α. έρχεται να προάγει ένα νέο, εναλλακτικό *global/ized mestizaje* ήθος και συνείδηση: ήθος που εναγκαλίζεται την υβριδικότητα, τη διαπολιτισμικοποίηση και τη συνείδηση που ενισχύουν την κριτική άσκηση πολιτισμικής διαπραγμάτευσης, μετάφρασης και συγκρητισμού.

Η παρούσα εισήγηση θα εξετάσει τρεις αντιπροσωπευτικές δραματικές μυθικές διασκευές, από τους Caridad Svich, Oliver Mayer και Luis Alfaro, βασισμένες στους μύθους της Ιφιγένειας, του Οιδίποδα, και της Μήδειας αντίστοιχα, μέσα στο προαναφερθέν πλαίσιο. Θα εστιάσουμε ειδικότερα στους τρόπους με τους οποίους οι παραγωγές των εν λόγω διασκευών έχουν λειτουργήσει ως προγράμματα κοινωνικού θεάτρου σε σχέση αφενός με τις συλλήψεις και χρήσεις του «τραγικού τρόπου» (Szondi 2002, Felski 2008) των ελληνικών μύθων από τις εν λόγω διασκευές, που κομίζουν ριζοσπαστικές πολιτικές και θεραπευτικές δυνατότητες και αφετέρου με τη διοχέτευση αυτών των δυνατοτήτων προς κοινωνικά περιθωριοποιημένες και πάσχουσες μειονοτικές κοινότητες.

**Ευδοκία Δεληπέτρου, υποψήφια διδάκτωρ, ΕΚΠΑ**

### **Οι Ρώσοι και οι Αμερικάνοι στην κρατική σκηνή του ψυχρού πολέμου. Το «κεντρώο» διάλειμμα και ο Κάρολος Κουν**

Το σύντομο πέραςμα του Καρόλου Κουν από το Εθνικό Θέατρο στις αρχές τις δεκαετίας του '50 δεν έχει απασχολήσει πολύ τους ερευνητές, μολονότι θεωρήθηκε εν γένει επιτυχημένο. Πάντως, η προσέγγιση των συγκεκριμένων πέντε σκηνικών προτάσεων μέσα από το πρίσμα της ετερότητας θέτει ενδιαφέροντα ζητήματα, τα οποία εντοπίζονται τόσο στο ίδιο το γεγονός της συνεργασίας και την καλλιτεχνική προσωπικότητα του σκηνοθέτη, όσο και στην επιλογή του ρεπερτορίου και την κριτική υποδοχή. Πιο συγκεκριμένα, ο Κάρολος Κουν, ήδη «άλλος» όχι μόνο λόγω καταγωγής αλλά πρωτίστως λόγω του ήδη κατατεθειμένου καλλιτεχνικού του στίγματος, θα συνεργαστεί με το Εθνικό Θέατρο κατά τη δεύτερη περίοδο Θεοτοκά, η οποία ταυτίζεται με το «κεντρώο διάλειμμα» στην μετεμφυλιακή πολιτική κατάσταση. Στην αρχή μάλιστα θα παρουσιάσει τη δουλειά του στην εναλλακτική απογευματινή σκηνή του Κρατικού Θεάτρου, φέρνοντας μαζί του κάποιους από τους “άλλους” ηθοποιούς του και φυσικά τον “άλλο” υποκριτικό τους τρόπο. Το ρεπερτόριό του, όλο ξένο, εκτείνεται από τον Πιραντέλλο (*Ερρίκος Δ'*) στον Σαίξπηρ (*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*), και συμπεριλαμβάνει δύο σημαντικές παραστάσεις έργων του Τσέχωφ (*Τρεις αδελφές* και *Ο θεός Βάνιας*), όπως και το μοναδικό ανέβασμα έργου του Τζων Στάνιμπек στο Εθνικό (*Άνθρωποι και ποντίκια*). Η κριτική, ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό ιδεολογικές και αισθητικές εμμονές της εποχής, θα εστιάσει στην εθνική και αισθητική ετερότητα των δραματουργών αλλά και στον σκηνοθετικό τρόπο, ο οποίος φαίνεται να διαφοροποιείται από τη θεωρούμενη παράδοση του Εθνικού. Εξετάζοντας τα χαρακτηριστικά της διαφορετικότητας στις ίδιες τις παραστάσεις και στα συμφραζόμενά τους επιδιώκουμε να απαντήσουμε σε δύο ερωτήματα: πώς και σε ποιο βαθμό ήταν διαφορετική η παρουσία του

Καρόλου Κουν στο Εθνικό; Πόση ετερότητα μπορεί να αντέξει η κατεξοχήν σκηνή της εθνικής ταυτότητας;

**Ανθούλλης Δημοσθένους, υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών**

### **Η συμβόλιση του χρώματος: Η μεταφυσική σημασία των νέγων στο έργο του Τένεσι Ουίλιαμς και η σκηνική τους αποτύπωση**

Η νηπιακή ηλικία του Τένεσι Ουίλιαμς στιγματίστηκε από τη μαύρη νταντά του, την Ozzie. Κατά την μητέρα του Edwina, η Ozzie τον είχε ασυνείδητα μυήσει σε μια θρησκευτική μεταφυσική. Ίσως σε αυτό το σημείο καταλαβαίνει κανείς γιατί οι μαύροι απέκτησαν ειδικό βάρος ως λογοτεχνικοί-θεατρικοί χαρακτήρες στα κείμενα του Αμερικανού συγγραφέα. Μια τρομακτικά ιερή παντοδυναμία αποδίδεται στον νέγρο μασέρ στο διήγημα «Desire and the Black Masseuse», ένα δέος περιβάλλει τα νεαρά μαύρα παιδιά που κατασπαράζουν ως μια ενορχηστρωμένη οντότητα το σώμα του Σεμπάστιαν Βέναμπλ στο «Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι». Τα δύο έργα συνέχει η ιδέα ενός ακαθόριστου Θεού, που μέσα στο σκοτάδι ενός μαύρου δέρματος παντεποπτεύει το επίγειο μαρτύριο των ανθρώπων και διευκολύνει την πρόσβασή τους στο επείκεινα, μέσα από την κατάργηση της σάρκας και την απελευθέρωση της ψυχής.

Στη βιβλιογραφία έχει αναλυθεί το προφανές, δηλαδή το κοινωνικό σχόλιο που επιχειρείται για την καταπιεσμένη ομάδα των νέγων. Ο Ουίλιαμς, όμως, κρυπτογραφεί μέσα από πολιτικο-κοινωνικές παρεμβολές τον αληθινό του στόχο, που δεν είναι άλλος από την ψηλάφηση της εικόνας του Θεού. Η αντιπαραβολή των έργων δίνει συνολικές απαντήσεις στα ερωτήματα που προκύπτουν σε σχέση με την ερμηνεία των συμβολισμών. Στο ύστερο έργο «Small Craft Warnings» ο Doc τον οποίο υποδύθηκε –σίγουρα όχι τυχαία– ο ίδιος ο Ουίλιαμς δηλώνει απερίφραστα πως ο Θεός έχει τη μορφή ενός νέγρου, χωρίς όμως προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Οι μαύροι για τον Ουίλιαμς είναι μια κωδικοποιημένη εικόνα και ενέργεια του Θεού. Η διαπίστωση αυτή εφαρμόστηκε και στη θεατρική πράξη στο πλαίσιο διδακτορικής έρευνας που εκπονείται στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Η δραματοποίηση και παρουσίαση του αλληγορικού αφηγήματος «Desire and the Black Masseuse» ως θεατρικού μονοδράματος, υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση του γράφοντος, ανέδειξε τα υπόρρητα νοήματα της αποκαλούμενης «ουίλιαμσιανής» θεολογίας, μέσα και από την ανάδειξη των αναλογιών με την Ορθόδοξη θεολογία και τη βυζαντινή κουλτούρα (εικονογράφηση της σκηνής του Μελισμού, Θεία Ευχαριστία, Σταυρός μαρτυρίου, Via Dolorosa κ.ο.κ.).

**Ελλάδα Ευαγγέλου, ερευνήτρια, διδάκτορας (Κυπριακό Φόρουμ Διαλόγου)**

### **Ταυτότητα και ετερότητα στο ελληνόφωνο θέατρο στην Κύπρο της δεκαετίας του 1960**

Η συγγραφή θεατρικών έργων στα ελληνικά και ελληνο-κυπριακά στην Κύπρο κατά τις δεκαετίες του 1960 και 1970 κυριαρχείται θεματικά από τον αγώνα της ΕΟΚΑ. Τα έργα αυτά διακατέχονται από τον εθνικισμό των Ελληνοκυπρίων και την επιθυμία τους για ένωση με την Ελλάδα. Λίγα είναι τα έργα που γράφονται με άλλη θεματολογία. Μία από τις εξαιρέσεις είναι ο *Γιατρός Αχμέτ Αλήμπεης* (1964) της Ρίνας Κατσελλή. Το έργο εξιστορεί τις τελευταίες μέρες της ζωής του Τουρκοκύπριου γιατρού Αχμέτ Αλήμπεη και λαμβάνει χώρα κατά τις δικαιοδικές ταραχές του 1963. Στην πολιτική σκηνή των αρχών της δεκαετίας του 1960, παράλληλα με την ανάπτυξη των εθνικισμών στις δυο κοινότητες, καλλιεργείται και το μετα-αποικιοκρατικό αφήγημα, με την ελληνο-κυπριακή κοινότητα να αναλαμβάνει το ρόλο του αποικιοκράτη σε σχέση με την τουρκο-κυπριακή κοινότητα. Λίγες είναι όμως οι



αναπαραστάσεις του αφηγήματος αυτού στο θέατρο. Στο έργο της Κατσελλή, η ταυτότητα και η ετερότητα βρίσκονται σε συνεχή διαλεκτική: οι μουσουλμάνοι Τούρκοι, που παρουσιάζονται ως βάρβαροι (σύμφωνα με το ελληνο-κυπριακό εθνικιστικό αφήγημα) και οι χριστιανοί Έλληνες, που παρουσιάζονται ως πολιτισμένοι και έντιμοι απόγονοι των Αρχαίων Ελλήνων, εξερευνούν τις σχέσεις τους βάσει των ιστορικών προεκτάσεων και των εκφάνσεων ταυτότητας μέσα από τις οποίες η συγγραφέας επιλέγει να πλαισιώσει τη συζήτηση. Η εξέλιξη των χαρακτήρων, οι σχέσεις τους και οι ιδεολογικές συνισταμένες που ορίζουν το αφήγημα, εν μέσω των δικαιοδικών ταραχών του 1963, βρίσκουν τον αναγνώστη αναγκασμένο να επανεξετάσει τις εθνικιστικές προεκτάσεις του έργου, σε σχέση με τις μετα-αποικιακές.

Η παρούσα εισήγηση προτείνει μια ανάγνωση της έντασης μεταξύ Τουρκοκυπρίων και Ελληνοκυπρίων στα πλαίσια του έργου της Κατσελλή, υπό το φως της μετα-μοντέρνας μετα-αποικιακής θεωρίας, όπως αυτή εκφράζεται από τον Χόμι Μπάμπα (*Of Mimicry and Man*, 1994). Η μίμηση είναι κεντρική στην κατανόηση του Μπάμπα για τη σχέση μεταξύ αποικιακού αντικειμένου και υποκειμένου.

**Αικατερίνη Θεοδωράτου, υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

### **Η ψυχική ασθένεια στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη: Κοινωνική απόκλιση ή οντολογική ετερότητα;**

Ένα συνέδριο που έχει ως θεματικό άξονα την «ετερότητα», είναι σαφές ότι εστιάζει στην έννοια της αποδοχής του «διαφορετικού», με ό,τι αυτό απηχεί στην εποχή μας: πολιτισμική - εθνοτική ετερότητα είναι η πλέον προφανής και επίκαιρη συνυποδήλωση και βέβαια, σε μικρότερη κλίμακα και εύρος, ετερότητα λόγω σεξουαλικού προσανατολισμού-έμφυλης ταυτότητας, λόγω αναπηρίας, ακόμα και λόγω σωματικής διάπλασης ή φυσικών χαρακτηριστικών. Ωστόσο, ο όρος ετερότητα σχετίζεται στενά και με τη φιλοσοφία και με τη θεολογία, και έχει να κάνει με τον τρόπο πραγμάτωσης του Προσώπου μέσα από τον «έτερο» άλλο. Ο συνειρμός είναι αναπόφευκτος.

Η προσέγγισή μας στο έργο του Β. Κατσικονούρη φιλοδοξεί να συγκεράσει τις δύο αυτές οπτικές, μελετώντας τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας εισάγει το μοτίβο της ψυχικής ασθένειας ή/και της αποκλίνουσας προσωπικότητας σε αρκετά έργα του· συγκεκριμένα στα «Γάλα», «Εντελώς αναξιοπρεπές» και «Πήρε τη ζωή της στα χέρια της...» ως κλινική περίπτωση, και στο «Αγνοούμενοι» και «Μπουφάν της Χάρλεϋ» μέσα από «απροσάρμοστα» πρόσωπα με «διαφορετική», ιδιάζουσα συμπεριφορά. Το κοινό στοιχείο αυτών των ηρώων είναι η οντολογική ποιότητα της απόκλισής τους: Η «τρέλα» τους δεν είναι ακριβώς μια κατάσταση που υπάρχει εκ προοιμίου, όπως π.χ. μια σωματική αναπηρία, οπότε το διακύβευμα του έργου θα ήταν το αν και σε ποιο βαθμό θα γίνει αυτή αποδεκτή από τον περίγυρο και θα εξασφαλιστεί στον πάσχοντα μια φυσιολογική κοινωνική ένταξη. Δεν πρόκειται για μία σταθερά, της οποίας μελετάται η πρόσληψη και ο κοινωνικός αντίκτυπος, αλλά έχει μια δυναμική που εκπορεύεται και κλιμακώνεται ακριβώς από το σχετίζεσθαι ή από την απουσία του. Από τους ψυχικά ασθενείς ήρωες του Κατσικονούρη λείπει ο «έτερος»: είτε μια ερωτική σχέση είτε η στοργική αγκαλιά μιας μάνας-πατρίδας είτε μία θερμή, στέρεη φιλία. Η προσπάθειά τους να πραγματωθούν ως πρόσωπα, να «κοιτάξουν» προς τον Άλλο – όπως ετυμολογικά υπαινίσσεται ο όρος «πρόσωπο» – πέφτει στο κενό. Η φυσική τους ενόρμηση για αγάπη και αποδοχή μένει ανεπίδοτη, με αποτέλεσμα να συστρέφεται γύρω από τον εαυτό της και να κακοφορμίζει αυτοκαταστροφικά. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ψυχική ασθένεια εμπλέκεται σ' ένα φαύλο κύκλο αιτιότητας, όπου η αποκλίνουσα συμπεριφορά προκαλεί την κοινωνική και σχεσιακή περιθωριοποίηση και ταυτόχρονα προκαλείται από αυτήν.

**Βενετία Θεοδωροπούλου, υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

### **Η ιστορική διαμόρφωση της ταυτότητας του ηθοποιού «παιδιού-θαύματος» ως μιας πολυδιάστατης και ιδιάζουσας μορφής ετερότητας στο νεοελληνικό θέατρο. Μια γενική θεώρηση**

Με γνώμονα τα στοιχεία της ιστορικο-θεατρολογικής έρευνάς μας, βασισμένης μεθοδολογικά σε μια κριτικο-συγκριτική «μελέτη περιπτώσεων», θα επιχειρηθεί προκαταρκτικά η βασική σκιαγράφηση της ιστορικής παρουσίας του ηθοποιού «παιδιού-θαύματος» στη νεοελληνική σκηνή κατά τη μεγαλύτερη αισθητοποίησή της (αδρά το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα), μέσω της προβολής των κύριων σημείων που καθορίζουν το γενικό περίγραμμα της ταυτότητάς του: τις κυρίαρχες εννοιολογικές προσεγγίσεις του όρου «παιδιού-θαύματος», τη συνισταμένη των ιστορικών γενεσιουργών παραγόντων του αντίστοιχου φαινομένου, την αδρομερή περιοδολόγησή του, με παράλληλη ενδεικτική αναφορά σε αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις παιδιών-θαυμάτων, καθώς και το σύνολο των βασικών τυπολογικών χαρακτηριστικών τους.

Επίκεντρο θα αποτελέσει η καλειδοσκοπική προβολή των πολυπρισματικών αντανάκλασεων ετερότητας που συνεπάγεται η οριοθέτηση της πολυσχιδούς ταυτότητας του ηθοποιού παιδιού-θαύματος, όπως προκύπτει μέσα από την αλληλεπίδραση διαφόρων παρελκόμενων αντιθετικών διπόλων. Ειδικότερα, θα εξεταστεί η λειτουργία των ιδιαίτερων σχέσεων που διέπει ως μορφή εξωτερικής ετερότητας το δίπολο ηθοποιός, παιδί-θαύμα  $\neq$  ενήλικας (-ως ηθοποιός, επιχειρηματίας, «μάνατζερ», δημιουργός, θεατής, κριτής)· ενώ, ως μια δισδιάστατη μορφή εσωτερικής ετερότητας, αφενός το δίπολο ηθοποιός, παιδί-θαύμα  $\neq$  παιδί (-εργαζόμενο ή μη, εκτός και εντός θεάτρου) και αφετέρου το δίπολο ηθοποιός, παιδί-θαύμα  $\chi \neq$  ηθοποιός παιδί-θαύμα  $\psi$  (του θεάτρου ενηλίκων και του παιδικού θεάτρου, ως καλλιτεχνικής μονάδας και ως μέλους αδελφικού καλλιτεχνικού σχήματος). Ο σχολιασμός τους θα εστιαστεί, βάσει των ερευνητικών πορισμάτων, στο ειδικό καθεστώς που χαρακτηρίζει διάφορες πτυχές της πραγματιστικής και συμβολικής παρουσίας του παιδιού-θαύματος της νεοελληνικής σκηνής, αναδεικνύοντας ιδιαίτερες εκφάνσεις ετερότητας ως προς τη συλλογική επαγγελματική, καλλιτεχνική, πολιτισμική, ακόμη και ιδεολογική και κοινωνικο-πολιτική ταυτότητά του.

**Ελένη Καϊάφα, υποψήφια διδακτορική φοιτήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

### **Ενδυνάμωση των κοινωνικών δεξιοτήτων μέσω της δραματικής τέχνης σε άτομα με ειδικές ικανότητες**

Η παρούσα μελέτη διερευνά αν μέσα από τη δραματική τέχνη και τα εργαλεία της (παιχνίδια, διήγηση μύθων) ο δάσκαλος σε ρόλο και το πολυαισθητηριακό περιβάλλον μπορούν να βοηθήσουν τα άτομα με ειδικές ικανότητες να αναπτύξουν κοινωνικές δεξιότητες. Με την έννοια κοινωνικές δεξιότητες ορίζουμε τη συγκέντρωση, την ενσυναίσθηση, τη δημιουργικότητα αλλά και την ενίσχυση της φαντασίας. Ακόμη, η έρευνα αυτή μπορεί να αποτελέσει και χρηστικό εργαλείο για επιστήμονες και εκπαιδευτικούς του κλάδου της ειδικής αγωγής καθώς συνδυάζει τη θεωρία με την πρακτική και αναδίδει καινούριες διαδραστικές ιδέες για την προσέγγιση του θέματος. Η μεθοδολογία που ακολουθήσαμε είναι η ποιοτική έρευνα δράσης με τριγωνοποίηση δεδομένων όπως η

παρατήρηση, τα ερωτηματολόγια και οι συνεντεύξεις που δόθηκαν στους επιστημονικούς υπεύθυνους του κέντρου Α.Μ.Ε.Α όπου διενεργήθηκε η έρευνα μας. Το δείγμα μας ήταν άτομα με νοητική στέρωση και σοβαρές κινητικές διαταραχές που απασχολούνται στο κέντρο δημιουργικής απασχόλησης υπό της αιγίδα του Δήμου Πατρών. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση και τα δεδομένα που συλλέξαμε από την παρέμβαση μας οδήγησαν στο συμπέρασμα ότι η δραματική τέχνη οφείλει να είναι ένα αναπόσπαστο μέρος της εκπαίδευσης των ατόμων με ειδικές ικανότητες γιατί βοηθάει δημιουργικά και με ευχάριστο τρόπο στην ανάπτυξη των δεξιοτήτων.

**Κώστας Καρασαββίδης, υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών**

### **Ο Ανδρέας Σ. Δε Κάστρο στην Αθήνα (Οκτώβριος 1881- Μάιος 1883): Κόμης ή παρίας;**

Ο Ανδρέας Σ. Δε Κάστρο από την Κέρκυρα αποτελεί μια ιδιαίτερη περίπτωση ελάσσονος θεατρικού συγγραφέα και ηθοποιού του 19ου αιώνα, λησμονημένου εν πολλοίς σήμερα, η ζωή του οποίου υπήρξε πολυκύμαντη. Διαρκώς μετακινούμενος στα διάφορα θεατρικά και εμπορικά κέντρα της εποχής (Σμύρνη, Αθήνα, Τεργέστη, Βιέννη, Κωνσταντινούπολη, Αλεξάνδρεια), δραστηριοποιήθηκε σε δύο άξονες: στην έκδοση των έργων του (Σμύρνη 1881, Τεργέστη 1884, Σμύρνη 1891, Αλεξάνδρεια 1897 και 1914) και στο σκηνικό τους ανέβασμα (Αθήνα 1882, Σμύρνη 1888, Κωνσταντινούπολη 1888 και 1895), ερμηνεύοντας μάλιστα ο ίδιος κάποιους ή όλους τους ρόλους. Φαίνεται ωστόσο πως, κατά την παραμονή του στην Αθήνα (1881-1883), οι ιδιαίτερες απόψεις του (αυτο)αποκαλούμενου Κόμη τον έθεσαν στο κοινωνικό περιθώριο. Τόσο ο ίδιος και οι λεξιπλαστικές του τάσεις όσο και το έργο του (κείμενο και παράσταση) χρησιμοποιήθηκαν από τον σατιρικό Τύπο της εποχής (*Αριστοφάνης*, *Ασμοδαίος*, *Μη Χάνεσαι*, *Ραμπαγιάς*, κ.λπ.) ως ανεξάντλητη πηγή διακωμώδησης (γελοιογραφίες, καυστική σάτιρα προς το πρόσωπό του, αλλά και ανεκδοτολογικού τύπου αναφορές), πρακτική που εξακολούθησε ακόμη και αρκετά χρόνια μετά την αναχώρησή του από την ελληνική πρωτεύουσα.

Σκοπός της παρούσας εισήγησης είναι να συγκεντρώσει τη μέχρι σήμερα έρευνα, εστιάζοντας στην άγνωστη δραστηριότητά του Ανδρέα Σ. Δε Κάστρο στην Αθήνα (προώθηση του έργου του, παραστάσεις, μεταφράσεις, αναγγελίες εκδόσεων, αρθρογραφία, έκδοση εφημερίδας κ.λπ.) και παρουσιάζοντας μια πληρέστερη εικόνα της εργογραφίας του. Ειδικότερα, θα αναδειχθεί η επίδραση τόσο του ίδιου όσο και του έργου του η *Μάρτυς Αικατερίνη και ο ζηλότυπος σύζυγός της* στην αθηναϊκή καθημερινότητα της δεκαετίας του 1880 (σατιρικοί διάλογοι βασισμένοι στο έργο του, διαφημίσεις, αναγνωρισιμότητα του ίδιου, συσχετισμοί με το έργο του κ.λπ.), και για πρώτη φορά θα παρουσιαστούν οι αλλαγές που υπέστη το κείμενο κατά τη διάρκεια της μετέπειτα εκδοτικής του περιπλάνησης. Τέλος, θα επιχειρηθεί να συσχετιστούν οι λόγοι που οδήγησαν σε αυτές τις αλλαγές με την πρόσληψη του έργου του και την παραμονή του στην Αθήνα.

**Λέσποινα Καρέλλη, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,  
Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

### **Το στοιχείο της ετερότητας στο τυπικό μοτίβο ασυλίας της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας**

Η έννοια της ετερότητας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον θεσμό της ασυλίας, δηλαδή με τη μορφή ικεσίας που περιλαμβάνει καταφυγή σε ιερό χώρο, βωμό ή άγαλμα θεότητας. Στο αρχαίο ελληνικό δράμα το μοτίβο της ασυλίας εμφανίζεται με μεγάλη συχνότητα και παράλληλα χρησιμοποιείται με μεγάλη ευελιξία και ποικιλία. Το τυπικό μοτίβο ασυλίας στην τραγωδία είναι εκείνο σύμφωνα με το οποίο ένας ξένος, διωκόμενος από έναν εχθρό, εγκαταλείπει τη χώρα του και καταφεύγει στο βωμό μιας άλλης κοινότητας, στους κόλπους

της οποίας ζητά να γίνει αποδεκτός. Το πρότυπο αυτό ακολουθούν οι *Ίκετίδες* του Αισχύλου (περ. 463 π. Χ.), οι *Ηρακλείδες* του Ευριπίδη (περ. 430 π.Χ.) και ο *Οιδίπους επί Κολωνῶ* του Σοφοκλή (401 π.Χ.), δράματα στα οποία ο ποιητής ενδιαφέρεται να προσδιορίσει τις σχέσεις που ενώνουν τον ξένο με τη νέα του πόλη.

Η εισήγηση εξετάζει τις ποικίλες εκφάνσεις ετερότητας που παρουσιάζονται στα πρόσωπα των ικετών ως προς την εθνικότητα, το φύλο, την εξωτερική εμφάνιση, τη συμπεριφορά, την κοινωνική, ιδεολογική και πολιτισμική διαφορετικότητα. Αναζητά τους λόγους που οδηγούν την πόλιν να προσφέρει άσυλο, το καθεστώς υπό το οποίο ο ξένος εντάσσεται στην κοινότητα και τον καταλυτικό ρόλο αυτής της ενσωμάτωσης που μετασχηματίζει το δράμα υπηρετώντας την ιδεολογία της αθηναϊκής πολιτείας. Από σκηνοθετική άποψη, οι σκηνές ασυλίας των ξένων προσφέρουν στους δραματοουργούς στοιχεία που τους επιτρέπουν να εκμεταλλευτούν την ουσιαστικά στατική φύση της τραγωδίας, δημιουργώντας έναν σκηνικό πίνακα ο οποίος συγκεντρώνει τα πρόσωπα γύρω από το χώρο του ασύλου και προσφέρει ένα ιδανικό πλαίσιο για πολιτικές συγκρούσεις και αντιπαραθέσεις, ενώ η σκευή των ηθοποιών που υποδύονται τους συγκεκριμένους ήρωες αποδεικνύεται ένα συστατικό με ιδιαίτερη βαρύτητα για την οπτική εικόνα της παράστασης.

**Ηρώ Κατσιώτη, φιλόλογος, θεατρολόγος, υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Ε. Κ. Π. Α.**

### **Τι είναι τα καρμπόβολα; Όροι και όρια ετερότητας στο δράμα *Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας***

Το τετράπρακτο ανέκδοτο δράμα του Αλεξάνδρου Πίστη *Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας* έδωσε την ευκαιρία στους Αθηναίους το καλοκαίρι του 1883 να δουν στη σκηνή πρόσφατα πραγματικά περιστατικά, με σημαντική κοινωνικοπολιτική βαρύτητα και διεθνή εμβέλεια.

Το χειρόγραφο του έργου φυλάσσεται στην κλειστή από χρόνια Θεατρική Βιβλιοθήκη και χρονολογείται «εν Πάτραις τη 6 Απριλίου 1884». Η επισήμανση και η αξιοποίησή του συμβάλλει θετικά και πολύπλευρα στην έρευνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Τα βιογραφικά του συγγραφέα, η εργογραφία του καθώς και οι πρώτες παραστάσεις των *Μηδενιστών* και οι συντελεστές τους, έχουν ήδη αποτελέσει αντικείμενο της μελέτης μας με τίτλο «*Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας* εις την... νήσον των χελωνών».

Η παρούσα ανακοίνωση θα περιγράψει για πρώτη φορά το δυσπρόσιτο χειρόγραφο και θα προσεγγίσει το έργο από δραματουργική σκοπιά, με στόχο να αναδείξει τα δομικά στοιχεία που προβάλλουν και οριοθετούν την ετερότητα των *Μηδενιστών* σε διάφορα επίπεδα: θεματικό, ιδεολογικό, πολιτικό, κοινωνικό, θρησκευτικό. Η διερεύνηση και η ανάδειξη των στοιχείων του «άλλου» που προσφέρει το δράμα συνδέονται με την υποδοχή και την τύχη του.

**Αργύριος Κελέρης, υποψήφιος διδάκτωρ, Παν/μιο Paris 8**

### **Η Αγία Ιωάννα στο σφαγείο της Ντογκβίλ. Η κατασκευή της εργασίας ως ξένου στα σύνορα μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου.**

Σύμφωνα με αυτό που ο Μισέλ Φουκώ περιέγραψε ως εγκλεισμό κατά τον 17ο αιώνα, η ιδέα της εργασίας και του εργάτη είναι για τις κοινωνίες εκείνης της εποχής όχι τόσο μια οικονομική αρχή «εκμετάλλευσης» και υφαρπαγής, όσο μια κοινωνική θέση αφορισμού, διάκρισης και σηματοδότησης, ομολογή με αυτή του παιδιού, του αρρώστου, της γυναίκας, του ζώου, του μετανάστη. Στο βαθμό της γενίκευσης ενός πολιτισμικού μοντέλου εγκλεισμού, ο εργάτης πρέπει να παράγεται και να συντηρείται ως Άλλος, δηλαδή να γίνεται δεκτός υπό την κύρια προϋπόθεση της αυστηρής οριοθέτησης του χώρου και του χρόνου του, άσχετα από την πιθανή αξία χρήσης της εργασίας του. Αυτή η τελευταία είναι προϊόν μιας επινόησης που όσο πιο πειστική κάνει την ταύτισή της με μια ατομική ή συλλογική ανάγκη

τόσο πιο υποφερτές γίνονται οι πιο βάρβαρες συνθήκες διάκρισης και εγκλεισμού. Για πολλούς σύγχρονους στοχαστές, η αξίωση παραγωγής ενός λόγου της ετερότητας στην κοινωνία, ή η αξίωση αναπαράστασής της στην τέχνη, όχι μόνο θα ήταν συνένοχη των κυρίαρχων όρων κατασκευής της (Μπωντριγιάρ), αλλά θα αλλοίωνε τον πραγματικό χαρακτήρα της του απρόσιτου: η ετερότητα είναι τυφλή και ζώδης κατάσταση (Μπατάιγ), είναι αδυναμία συγκρότησης ενός λαού αέναα απόντα (Ντελέζ) – και σαν τέτοια οδηγεί σε ριζικές λύσεις τους καλλιτέχνες που επιχειρούν να την προσεγγίσουν: θέατρο της σκληρότητας (Αρτώ), της έκστασης (Μπατάιγ) και της εξάντλησης (Μπέκετ), ή αποστασιοποίηση (Μπρεχτ) και έμμεσος πλάγιος λόγος (Παζολίνι).

Η ταινία *Ντογκβίλ* του Λαρς Φον Τρίερ κατέχει μια ξεχωριστή θέση στην ιστορία αυτών των ριζικών προσεγγίσεων της ετερότητας. Ως μεταφορά του έργου του Μπρεχτ *Η Αγία Ιωάννα των Σφαγείων* κινητοποιεί, εμπλουτίζοντάς τα, μια σειρά θεατρικών τεχνασμάτων σχετιζόμενων με τη θρυλική «αποστασιοποίηση», όπως το γεγονός ότι μας παρουσιάζει χαρακτήρες-τύπους που κινούνται σε έναν κόσμο άσαρκο, χαραγμένο με κιμωλία πάνω σε μια γυμνή επιφάνεια, με σκοπό να διερευνήσει κινηματογραφικά τον τρόπο που ο μύθος της εργασίας, του ξένου και του κοινωνικού δεσμού που προϋποθέτει, θα αρχίσει να ντύνει, όπως τον γυμνό Βασιλιά, τον άψυχο κόσμο του. Ποια είναι, όμως, τα όρια της αναπαράστασης μιας τέτοιας σχέσης μύθου-αλήθειας, η ευθύνη του δημιουργού-μυθοπλάστη, αλλά και τι συνέπειες θα έχει γι' αυτόν και για το κοινό του η παραβίαση της παραπάνω σχέσης; Τι συνεπάγεται σε αισθητικό και πολιτικό επίπεδο, τόσο για το θέατρο όσο και για τον κινηματογράφο, το γεγονός ότι αυτό στο οποίο τελικά στοχεύει δεν είναι η αλήθεια πίσω από τον μύθο, αλλά ο μύθος μπροστά από την αλήθεια;

**Σταματία Κίτσου, υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών**

#### **POxy 413 (recto): Μὰ τὴν Ἀλεμάκα!**

Ο πάπυρος (P.Oxy.413 [Bodl.Libr.MS Gr class.b4]), διασώζει δύο Μίμους. Ο Μίμος του recto τιτλοφορείται Χαρίτιον και η υπόθεσή του συνοψίζεται ως εξής: μια κοπέλα (Χαρίτιον) βρίσκεται αιχμάλωτη σε χώρα βαρβάρων και εκτελεί χρέη ιέρειας. Ο αδελφός της με τη συνδρομή μιας ομάδας επιδιώκει την απελευθέρωσή της. Χάρη σε τέχνασμα η υπόθεση λήγει θετικά και η επιστροφή στην πατρίδα εξασφαλίζεται.

Η Χαρίτιον λαμβάνει χώρα σε εξωτικό πλαίσιο (Ινδία) και ευλόγως εικάζει κανείς πως το χρώμα και οι ρυθμοί της Ανατολής θα ήταν έντονοι οπτικά και ακουστικά. Ενδείξεις στο παραδεδομένο κείμενο (σύμβολα προσώπων) προωθούν την υπόθεση ταυτόχρονης παρουσίας πολλών ηθοποιών επί σκηνής και την ύπαρξη τουλάχιστον δύο ομάδων Ινδών, ανδρών και γυναικών, ισοδύναμων του αρχαίου Χορού. Ο ουσιαστικός ρόλος της μουσικής και της όρχησης, όπως φαίνεται από το επιμελημένο σύστημα μουσικής σημειογραφίας που διασώζεται στον πάπυρο, θα δημιουργούσε ένα εντυπωσιακό, μυστηριακό σύνολο. Η δημιουργία αντιθετικών διπόλων που στηρίζονται στην εθνική ταυτότητα και την ετερογλωσσία (Έλληνες – Ινδοί, ελληνική – εξωτική γλώσσα και παρερμηνείες που απορρέουν από την αδυναμία συνεννόησης), συμβάλλουν στη διαμόρφωση συγκρουσιακών καταστάσεων με ιλαρή διάσταση, καθώς εντάσσονται σε οικεία εθνικά στερεότυπα και καλλιεργείται το ιδιαίτερο γλωσσικό χιούμορ που στηρίζεται σε λογοπαίγνια, αμφισημίες, οικειοποίηση φράσεων από πρόσωπα που δεν αναμένονται και παιχνίδια προφοράς. Ειδικά στη Χαρίτιον, η ένταξη τμημάτων λόγου γνήσιας ή υποτιθέμενης ινδικής γλώσσας συνιστά ένα από τα πιο εντυπωσιακά και λειτουργικά, από δραματουργικής πλευράς, στοιχεία του Μίμου.

**Κατερίνα Κωστή, μεταδιδακτορική ερευνήτρια**

#### **Στη Σκηνή των Αναμνήσεων: δραματική τέχνη και τρίτη ηλικία**



Σε έναν κόσμο που συνεχώς γερνά, οι ηλικιωμένοι εξακολουθούν να περιβάλλονται από στερεότυπες αντιλήψεις περί φθοράς, οι οποίες συχνά τούς θέτουν στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής. Καθώς, όμως, πολλαπλασιάζονται οι φωνές για ένα ικανοποιητικό επίπεδο ζωής, για κοινωνική δικαιοσύνη και κοινωνική ενσωμάτωση, όλο και μεγαλύτερος αριθμός ατόμων φτάνει σε προχωρημένη ηλικία με σημαντικά διαφορετικές προσωπικές προσδοκίες ζωής σε σχέση με τις παλαιότερες εποχές. Και αυτό θέτει νέα ζητούμενα για τους ηλικιωμένους, οι οποίοι έχουν την ανάγκη να συνειδητοποιήσουν τη δυνατότητά τους να συμμετέχουν πλήρως σε όλες τις πλευρές της ζωής και να αξιοποιούν δημιουργικά τον ελεύθερο χρόνο τους.

Στον τομέα αυτό, ιδιαίτερο ρόλο μπορεί να διαδραματίσει η δραματική τέχνη, η οποία έχει τη δυνατότητα, αντλώντας στοιχεία από το θέατρο και από άλλες μεθόδους θεραπευτικής προσέγγισης όπως το ψυχόδραμα, να προωθεί τη δόμηση νοημάτων για τη ζωή, γεγονός που αφορά κατ' εξοχήν τους ηλικιωμένους. Μία συνήθης πρακτική προς την κατεύθυνση αυτή είναι το «θέατρο / δράμα αναμνήσεων» (*reminiscence theatre / drama*), που στοχεύει άμεσα ή έμμεσα στην παραγωγή παραστάσεων στηριγμένων σε σκόπιμα καταγεγραμμένες ιστορίες ηλικιωμένων. Η λογική του θεάτρου αναμνήσεων στηρίζεται στη θεωρία της «ανασκόπησης ζωής», σύμφωνα με την οποία η ζωή είναι μια πορεία επιλογών που μπορεί να αναπολήσει το άτομο προς το τέλος της ζωής του, με σκοπό να κατακτήσει μια αίσθηση προσωπικής ταυτότητας και καταξίωσης, ώστε να συμφιλιωθεί με την έννοια της απώλειας. Στην παρούσα εισήγηση επιδιώκεται να διερευνηθεί το ανωτέρω θεωρητικό πλαίσιο στον ελληνικό χώρο, όπου η σχετική έρευνα είναι περιορισμένη, αν και η Ελλάδα αποτελεί, σύμφωνα με δημογραφικές έρευνες, μία από τις πιο γερασμένες χώρες παγκοσμίως.

**Βασίλης Κωστόπουλος, υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πάτρας**

### **Ο ηττημένος άλλος της αντίπερα όχθης: η Τρωάς του Δημήτρη Δημητριάδη και η μεταδραματική σύλληψη του διπλού εαυτότητα-ετερότητα**

Η περίπτωση του Δημήτρη Δημητριάδη (Δ.) στη μεταπολιτευτική μεταφραστική, ποιητική, μυθιστορηματική και θεατρική ιστορία της Ελλάδας είναι από κάθε άποψη *sui generis*. Ανήκει στη μειονότητα εκείνη των θεατρικών συγγραφέων που εκβίασαν με ριζοσπαστισμό την έλευση του μεταμοντέρνου και μεταδραματικού στοχασμού στη δραματουργία του 21ου αιώνα. Στο σύνολο της λογοτεχνικής παραγωγής του Δ. ανήκουν και αρχαιόμυθα-αρχαιόθεμα θεατρικά έργα, στα οποία ανακαλούνται και ανασηματοδοτούνται αρχετυπικοί τραγικοί ήρωες, τους οποίους ο Δ. αποδομεί μέχρι εσχάτων, ελευθερώνοντας βίαια ένα φάντασμα του ίδιου μας του εαυτού ως «άλλου».

Έναυσμα της παρούσας ανακοίνωσης αποτελεί η συνέπεια του Δ. στη μεταδραματική πρόσληψη της έννοιας της ετερότητας που, κατά τη γνώμη μας, νομιμοποιεί ένα απόλυτα διακριτό σήμα στο σύνολο της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας. Εκλαμβάνουμε την περίπτωση του Δ., σε ό,τι αφορά την πρόσληψη-ανάδειξη της ετερότητας, ως παραδειγματική: στη δραματουργία του φαίνεται να συσσωρεύονται τόσες «ανωμαλίες» έτσι που το έργο του να αναδύεται ως το αποτέλεσμα μιας κρίσης, η οποία μας οδηγεί στη συνειδητοποίηση μιας αλλαγής παραδείγματος στον τρόπο πρόσληψης-ερμηνείας του εαυτού μας και του «άλλου». Στον πυρήνα της συγκεκριμένης κρίσης, όπως αυτή προκύπτει από τη διαρκή παλινδρόμηση μεταξύ ταύτισης και αποταύτισης από τον μύθο, θα εντοπίσουμε την πολύπλευρη σύγκρουση του συγγραφέα με ό,τι ο ίδιος αντιλαμβάνεται ως ψευδή ταυτότητα.

Ο Δ. θεωρεί το ιδεολόγημα της ελληνικότητας και του αρχαιολατρικού ελληνοκεντρισμού ως απαρχή της ψευδούς συνειδήσής μας, εναντίον της οποίας θα προτάξει τον «ζωτικό βιασμό» της, ώστε να δρομολογηθεί μια νέα διαδικασία αυτοκριτικής και αυτοσυνείδησης. Το θέατρο του Δ. συγκινεί πρωτίτως ως θέατρο της καταστροφής και της υπερβολής, και όχι εξαιτίας της προβολής μιας συμπαγούς ανθρωπολογικά συνθετικής πρότασης για την εικόνα του «άλλου» στην εποχή μετά την αποκαθής της εαυτότητας. Η δημητριάδικη

ταυτότητα, ερχόμενη υπαρκτικά αντιμέτωπη με τους μέχρι τώρα συγκροτητικούς μύθους μιας ψευδούς εαυτότητας, τους «απομυθεύει» και εγκαταλείπεται σε έναν άγνωστο τόπο. Το εδώ και τώρα όπου αναμένεται ο άλλος είναι η *Τρωάς*, ο ίδιος μας ο εαυτός ως άλλος...

**Αμαλία Λιάκου, θεωρητικός τέχνης, φωτογράφος, διδάκτωρ αισθητικής Παν/μιο Paris VIII**

### **Ο *Ρινόκερος* του Ιονέσκο κι ο Σπινόζα: περί ετερότητας, δουλείας κι ελευθερίας**

Η συγκεκριμένη εισήγηση προτείνει έναν αναστοχασμό του θεατρικού έργου *Ρινόκερος* του Ιονέσκο μέσα από τη σκέψη του Σπινόζα. Ο Ιονέσκο διαπραγματεύεται ένα παράλογο μαζικό φαινόμενο, αυτό της ρινοκερίτιδας, στο οποίο υποκύπτουν όλο και περισσότεροι άνθρωποι. Ο πρωταγωνιστής Μπερανζέ προβάλλει ως ο έτερος, ο ιδεολογικά διαφορετικός από όλους εκείνους που επιλέγουν να συμμορφωθούν στη μάλιστα. Η μετατροπή των ανθρώπων σε ρινόκερους, και μάλιστα εκείνων που φαίνεται να συναινούν με αυτή την αλλαγή της φύσης τους, εγείρει έναν προβληματισμό γύρω από το ζήτημα του ελεύθερου ανθρώπου. Ο Σπινόζα στην *Ηθική* του στοχάζεται μεταξύ άλλων για τη δουλεία και την ελευθερία του ανθρώπου, καθώς και για τα πάθη της ψυχής. Ο φιλόσοφος ταυτίζει την αρετή με την ίδια την προσπάθεια του ανθρώπου να διατηρήσει το ίδιο του το είναι, και την ευδαιμονία με τη διατήρηση του είναι του.

Σύμφωνα με αυτούς τους όρους, πώς μπορούμε να στοχαστούμε την έννοια της ετερότητας στο κείμενο του Ιονέσκο σε σχέση με τις απόψεις περί δουλείας κι ελευθερίας του Σπινόζα; Πώς ο άνθρωπος καθίσταται δούλος των παθών των στον *Ρινόκερο*; Υπάρχουν περιθώρια να παραμείνει ελεύθερος; Τι σημαίνει ελεύθερος άνθρωπος; Ο Μπερανζέ τολμά να υψώσει το ανάστημά του στη φρενίτιδα της εποχής. Αγωνίζεται και εμμένει στην ανθρώπινη φύση του, αρνούμενος την αλλοτρίωση, ακόμη και με το τίμημα να μείνει ο μόνος άνθρωπος στη γη. Ο αντιστασιακός χαρακτήρας του έργου φαντάζει επίκαιρος. Σπινόζα και Ιονέσκο, παρότι εκπροσωπούν διαφορετικές εποχές, συναντιούνται στην παρούσα εισήγηση γύρω από μια διεισδυτική ανάλυση του ανθρώπινου όντος.

**Ιωάννα Μενδρινού, εκπαιδευτικός, διδάκτορας ΕΚΠΑ**

### **Όψεις και διαδικασίες ενσωμάτωσης και αποδοχής του «Άλλου» στη δραματουργία του ελληνικού θεάτρου για ανήλικους θεατές**

Η μετάβαση μετά το 1974 από το παιδικό θέατρο (ως μέσο συντήρησης αστικών κανονιστικών προτύπων) στο θέατρο για ανήλικους θεατές (ως πεδίο διάχυσης και προβολής δημοκρατικών και διαπολιτισμικών προτύπων) σχετίζεται με αιτήματα και διαδικασίες που ανανεώνουν το είδος σε δραματουργικό και παραστατικό επίπεδο. Στην κατεύθυνση αυτή παρατηρείται αποστασιοποίηση από παραδοσιακά πρότυπα, πηγές ή θέματα αναφοράς και επικέντρωση του ενδιαφέροντος σε ζητήματα σύγχρονα, μεταξύ των οποίων η προάσπιση των ανθρώπινων δικαιωμάτων, η διερεύνηση των κοινωνικών αναπαραστάσεων και η αποδοχή της ετερότητας: μια νέα θεματική, η οποία σήμερα, εν μέσω μιας απρόσμενης έξαρσης του φονταμενταλισμού, της ξενοφοβίας και του ρατσισμού αλλά και της γενικότερης κρίσης αξιών, αποδεικνύεται περισσότερο επίκαιρη από ποτέ.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η παρούσα εισήγηση αποπειράται την ανάδειξη, παρουσίαση και κριτική αποτίμηση της δραματουργικής παραγωγής που απευθύνεται σε ανήλικους και καταξιώνεται σε ελληνικές επαγγελματικές σκηνές: μια παραγωγή που προβληματίζεται, διεκδικεί, αναφέρεται ή δραματοποιεί και διερευνά τη θέση του “άλλου” στο σύγχρονο κόσμο, πλάθοντας δραματικούς κόσμους-πρότυπα αποδοχής, αρμονικής συνύπαρξης και αλληλεγγύης, και συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της ταυτότητας των ανήλικων

θεατών/μελλοντικών πολιτών της σύγχρονης πολυπολιτισμικής κοινωνίας. Πρόκειται για μια συγκριτολογικού τύπου κοινωνιοσημειωτική προσέγγιση, στο πλαίσιο της οποίας τα επιλεγμένα κείμενα ανάγονται σε τόπο σημείωσης της υπέρβασης των συλλογικών ριζοσπαστικών διεκδικήσεων για ελευθερία, κοινωνική ισότητα και δικαιοσύνη των πρώτων μεταπολιτευτικών χρόνων και της δυναμικής στροφής σε ατομικιστικές αξιώσεις και αιτήματα αυτοπραγμάτωσης την περίοδο μετάβασης στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας, επικυρώνοντας την αμφίδρομη σχέση θεάτρου-πραγματικότητας.

**Μαρίνα-Ζωή-Αφένδρα Μέργου, διδάσκουσα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

### **Όψεις της ετερότητας στο απαγορευμένο γυναικείο τελετουργικό χοροθέατρο Μαγιόνγκ της Μαλαισίας**

Το 1991 το συντηρητικό κυβερνών κόμμα PAS (Ισλαμικό κόμμα της Μαλαισίας) της πολιτείας του Κελαντάν της Μαλαισίας απαγόρευσε την παρουσίαση του παραδοσιακού γυναικείου τελετουργικού χοροθέατρου Μαγιόνγκ, με αφορμή μια σειρά ανιμιστικών και λατρευτικών πεποιθήσεων και πρακτικών που το διαπνέουν και έρχονται σε ρήξη με κάποιες διδασκαλίες του Ισλάμ. Το Μαγιόνγκ αποτελεί ένα μοναδικό είδος γυναικείου τελετουργικού χοροθέατρου και μεταδίδεται από γενιά σε γενιά, όπως πολλές θεατρικές παραδόσεις της Ανατολής. Καθώς δεν υπάρχουν γραπτοί κώδικες της δραματουργίας του είδους, η επιβολή της απαγόρευσης οδήγησε το Μαγιόνγκ στα πρόθυρα της εξαφάνισης. Οι σποραδικά ελάχιστες παραστάσεις που παίζονται στην πολιτεία του Κελαντάν παρουσιάζονται κρυφά με αποτέλεσμα να μην μπορεί να συνεχιστεί η παράδοση της διαδοχής και να αρχίζουν να μειώνονται οι ηθοποιοί που μπορούν να παρουσιάσουν, να διδάξουν και να διαδώσουν το σπάνιο αυτό θεατρικό είδος για να αποφευχθεί η οριστική εξαφάνισή του. Το 2005 η UNESCO ανακήρυξε το Μαγιόνγκ ως «άυλη πολιτιστική κληρονομιά της ανθρωπότητας», ανοίγοντας εκ νέου το διάλογο σε διαπολιτισμικό πλαίσιο για την προσπάθεια διαμόρφωσης συνθηκών για τη διατήρησή του.

Η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί να διερευνήσει αφενός τα στοιχεία της ετερότητας στο Μαγιόνγκ που οδήγησαν στην απαγόρευσή του στα πλαίσια της πολιτισμικής πολιτικής του μαλαισιανού κράτους και αφετέρου να εξετάσει τις διαστάσεις της ετερότητας σε κοινωνικό, θρησκευτικό και πολιτιστικό επίπεδο. Καθώς η βιβλιογραφία που αφορά το Μαγιόνγκ είναι ελάχιστη, στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι να συμβάλει στο διάλογο επιχειρώντας από τη μια να φέρει στο φως ένα από τα σπανιότερα είδη παραδοσιακού μαλαισιανού θεάτρου και από την άλλη να διερευνήσει την έννοια της ετερότητας στο θέατρο ως απειλή για την εθνικοθρησκευτική ταυτότητα ενός κράτους.

**Ναταλία Μηνιώτη, διδάκτωρ Θεατρολογίας του Τμήματος Θεάτρου, Α.Π.Θ.**

### **Το Φεστιβάλ των Συρακουσών ως πεδίο ανάδειξης της κοινωνικής και πολιτισμικής ετερότητας της νότιας Ιταλίας**

Σκοπός αυτής της εισήγησης είναι να διερευνήσουμε, υπό το πρίσμα της έννοιας της «ετερότητας», τους λόγους σύστασης του Φεστιβάλ των Συρακουσών και να εξετάσουμε με ποιον τρόπο, τα συμπεράσματα που προκύπτουν αποτυπώνονται ως ιδεολογικές και αισθητικές «γραφές» στη σκηνική μεταφορά του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου: της πρώτης, δηλαδή, θεατρικής παραγωγής στο πλαίσιο του θεσμού το 1914. Ουσιαστικά πρόκειται για μια νέα και εντελώς διαφορετική ερμηνεία από εκείνη της κρατούσας βιβλιογραφίας, η οποία υποστήριζε πως το εν λόγω Φεστιβάλ δημιουργήθηκε για να απευθυνθεί σε ολόκληρο το ιταλικό έθνος προκειμένου να το βοηθήσει να αποκτήσει κοινή συλλογική συνείδηση, χρησιμοποιώντας, μάλιστα, ως όχημα τις σύγχρονες αισθητικές προτάσεις του καλλιτεχνικού διευθυντή του θεσμού, του Ettore Romagnoli, και των συνεργατών του.

Σε αντίθετη κατεύθυνση, η νέα ερμηνευτική προσέγγιση που επιχειρείται εδώ αποκαλύπτει πως το Φεστιβάλ των Συρακουσών το γεννά, κατά κύριο λόγο, η ανάγκη των Συρακούσιων εμπνευστών και διοργανωτών του (του κόμη Mario Tommaso Gargallo και της ομάδας του) να αποκαταστήσουν την εικόνα του νότιου Ιταλού που η υπόλοιπη Ιταλία θεωρούσε κοινωνικά και πολιτισμικά υποδεέστερο. Η επιδίωξή τους, όμως, δεν είναι να γίνουν αποδεκτοί από τους επικριτές τους ως όμοιοι ή ίσοι με αυτούς, αλλά να ορίσουν, να προβάλουν και, εντέλει, να επιβάλουν σε όλον τον υπόλοιπο κόσμο την αδιαμφισβήτητη φυλετική «ετερότητά» τους ως στοιχείο «πολιτισμικής ανωτερότητας», το οποίο πρέπει διαρκώς να υπογραμμίζεται και να γίνεται σεβαστό.

**Βαλεντίνα Μιχαήλ, μεταπτυχιακή φοιτήτρια ΠΜΣ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

### **Ένα πειραματικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση ενηλίκων που απευθύνεται σε κρατούμενους φυλακής**

Μπορεί ένα πρόγραμμα Δραματικής τέχνης στην Εκπαίδευση ενηλίκων να έχει θετικά αποτελέσματα σε μια ομάδα κρατουμένων ενός σωφρονιστικού καταστήματος στην Ελλάδα του 2016; Η εφαρμογή εκπαιδευτικών προγραμμάτων Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση ενηλίκων με κρατούμενους φυλακών και με στόχο τόσο την ανάπτυξη της αυτοπεποίθησής τους όσο και την προετοιμασία για την κοινωνική επανένταξή τους βρίσκεται ακόμα σε πειραματικό στάδιο στη χώρα μας. Η εισήγηση αφορά στη παρουσίαση ενός πειραματικού εκπαιδευτικού προγράμματος Δραματικής Τέχνης στην Εκπαίδευση ενηλίκων 5 συναντήσεων με μια ομάδα κρατούμενων, το οποίο έλαβε χώρα στις Αγροτικές Φυλακές Τίρυνθας τους μήνες Νοέμβριο και Δεκέμβριο του 2016.

Το πρόγραμμα σχεδιάστηκε στηριζόμενο σε βασικές θεωρίες ενδυνάμωσης, στην ανάλογη βιβλιογραφία και σε θεωρίες μάθησης ενηλίκων. Επίσης μελετήθηκαν τα αποτελέσματα ερευνών που αφορούν τη θετική επίδραση της Δραματικής τέχνης στην Εκπαίδευση σε ευπαθείς ομάδες στην Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό. Στην παρουσίαση θα γίνει μια σύντομη αναφορά στα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης ομάδας η οποία συμμετείχε στο πρόγραμμα (ηλικίες κρατουμένων, ποσοστό ξενόγλωσσων ή αλλοδαπών, μορφωτικό επίπεδο κ.ά.). Στη συνέχεια θα διατυπωθεί η υπόθεση και τα ερευνητικά ερωτήματα.

Η έρευνα μας αποτέλεσε μια ποιοτική έρευνα δράσης με κύρια ερευνητικά εργαλεία τη συνέντευξη, το ημερολόγιο της ερευνήτριας και το ημερολόγιο της ομάδας. Συγκεκριμένες τεχνικές οι οποίες εφαρμόστηκαν στο πρόγραμμα όπως παιχνίδια ενεργοποίησης σώματος, ασκήσεις με στόχο την ανάπτυξη εμπιστοσύνης στην ομάδα, παιχνίδια ρόλων, αυτοσχεδιασμός-λεκτικός και μη λεκτικός και δραματοποίηση μικρών σκηνών θα αναφερθούν στην παρουσίαση. Τέλος, θα γίνει αναφορά στα σημαντικότερα αποτελέσματα που καταγράφηκαν κατά τη διάρκεια του προγράμματος και θα παρουσιαστούν τα συμπεράσματα σε σχέση με τις υπάρχουσες έρευνες και τη βιβλιογραφία.

**Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, υποψήφιος διδάκτωρ, ΕΚΠΑ**

### **Η θέση του σκηνοθέτη στο Εθνικό Θέατρο από τη μεταξική Δικτατορία έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου.**

Η ανακοίνωση διερευνά τις συνθήκες ανάληψης της θέσης του σκηνοθέτη στην κρατική σκηνή, σε τέσσερις κρίσιμες περιόδους της ελληνικής ιστορίας: κατά την περίοδο της μεταξικής Δικτατορίας, την Κατοχή, το διάστημα από την Απελευθέρωση έως την εμφύλια σύρραξη και την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου. Εξετάζεται ο βαθμός επιρροής της πολιτικής και ιδεολογικής ετερότητας στις διεργασίες που συνδέονται με τον διορισμό του σκηνοθέτη, οι οποίες συχνά αντανακλώνονται στη στελέχωση του θιάσου και τη συνολική

λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου. Τα πορίσματα βασίζονται σε αρχειακή έρευνα, κυρίως στα Πρακτικά των Διοικητικών Συμβουλίων του Εθνικού Θεάτρου.

**Χριστιάνα Μόσχου, διδακτορική φοιτήτρια &  
Αλέξανδρος Ιωάννου, αρχιτέκτονας**

### **Αστικό Κοινοτικό Θέατρο, από το φόβο στη δράση: το παράδειγμα της παράστασης *Relatos de Feminicidio***

Το θεατρικό έργο *Relatos de Feminicidio* (Ιστορίες γυναικοκτονιών) ήταν μια πραγματική ανάγκη για να μπορέσουν να εκφραστούν σκέψεις και συναισθήματα που δεν είχαν άλλον τρόπο να ακουστούν. Ήταν μια πολιτική πράξη, μια πράξη διαμαρτυρίας και μια πράξη χειραφέτησης ενάντια τόσο στην πατριαρχία όσο και στην κρατική καταστολή. Παρουσιάστηκε τη μέρα των νεκρών στη γειτονιά La gota της Χαλάπα, Βερακρούζ στο Μεξικό, όπου οι κάτοικοι έχουν οργανωθεί κόντρα στην εγκληματικότητα του κράτους και του παρακράτους με όπλο τους την τέχνη. Η ανακοίνωση στο συνέδριο σκοπεύει να αναδείξει την πορεία αυτής της θεατρικής πράξης που μπορεί να χαρακτηριστεί θέατρο ντοκουμέντο ή και θέατρο διαμαρτυρίας, ενώ το ίδιο το σχήμα αυτοχαρακτηρίζεται ως αστικό κοινοτικό θέατρο (*teatro comunitario urbano*). Η πρωτότυπη συμβολή της ανακοίνωσης έγκειται τόσο στο περιεχόμενο της παράστασης όσο και στις ιδιαίτερες συνθήκες που τη γέννησαν, μετά τη δολοφονία τεσσάρων γυναικών και ενός άνδρα, σε ένα πολιτικό θρίλερ που άλλαξε τις ζωές μας.

Τα θέματα που διαπλέκονται με την καλλιτεχνική έκφραση ορίζουν μια πράξη τόσο θεατρική όσο και κοινωνικοπολιτική. Σε αυτά συγκαταλέγεται ο φεμινισμός, καθώς η θεματολογία πραγματεύεται την υπέρτατη μορφή πατριαρχικής βίας, και τη συλλογική επαναστασιοδότηση της ταυτότητας, η οποία επικαθορίζεται από την παρουσίαση της παράστασης τη μέρα των νεκρών, μιας γιορτής που συνεχίζει να αποτελεί κομμάτι της λαϊκής κουλτούρας και να αντιτίθεται στην προσπάθεια θεσμοποίησης της πολιτισμικής ταυτότητας από μέρους των κρατικών φορέων. Επίσης, στη θεματική της παρουσίασης συμπεριλαμβάνονται τα κοινωνικά κινήματα πόλης, διότι η παράσταση δημιουργήθηκε από τους κατοίκους της γειτονιάς ως απάντηση στα τοπικά τους προβλήματα, και το θέατρο της μεθορίου ως πράξη αντίστασης, καθώς η πολιτική δράση είναι ποινικοποιημένη και οποιαδήποτε διαφωνία μπορεί να οδηγήσει στην επόμενη... γυναικοκτονία.

Οι ετερότητες με τις οποίες συνδιαλέγεται η παράσταση είναι πολλές, με πρώτη τη συμμετοχή μίας Ελληνίδας στην πιο παραδοσιακή γιορτή της μεξικάνικης κουλτούρας. Η γυναικεία αφήγηση οριοθετεί μιαν άλλη ετερότητα ως προς την ανδρική βία, ενώ η αγάπη, ο θρήνος, η καταγγελία και η αντίσταση αποτελούν μια ετεροτοπία απέναντι στην κανονικοποίηση της σιωπής και της απομόνωσης.

**Σοφία Μπαλτζώη, αρχαιολόγος, κάτοχος μεταπτυχιακού από το Διεθνές Παν/μιο  
Ελλάδας**

### **Μαύρη Θάλασσα: το αρχαίο ελληνικό θέατρο σε μια “άλλη” γη**

Η περιοχή της Μαύρης Θάλασσας ήταν μέρος του δεύτερου ελληνικού αποικισμού και από τον 8ο / 7ο αιώνα π.Χ. οι Έλληνες δημιουργούν τις πρώτες αποικίες στην περιοχή αυτή μακριά από την πατρίδα τους σε ένα νέο, άγνωστο και διαφορετικό περιβάλλον. Ο Άξενος Πόντος, όπου μετά τον ελληνικό αποικισμό έγινε Εύξεινος Πόντος, ήταν ανέκαθεν μια ελκυστική περιοχή με πλούσιο ορυκτό πλούτο (βλ. Μύθο Χρυσόμαλλου Δέρατος), που κεντρίζει το ενδιαφέρον έως σήμερα. Ιδρύοντας νέες πόλεις με μακρά πορεία στο χρόνο, οι



Έλληνες διέδωσαν τον πολιτισμό τους, τις συνήθειές τους, τη θρησκεία τους, και κατάφεραν να δημιουργήσουν στενές σχέσεις με τον τοπικό πληθυσμό έπειτα από τις πρώτες συγκρούσεις. Μέρος του πολιτισμού τους ήταν αναμφίβολα το αρχαίο ελληνικό θέατρο και μέσω αυτού προήχθη μια κοινή πολιτισμική ταυτότητα. Οι Έλληνες και οι ντόπιοι συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός μοναδικού πολιτισμού με τη μίξη διαφόρων πολιτισμικών στοιχείων και από τις δυο πλευρές. Όλα τα παραπάνω αντικατοπτρίζονται μέσω της ελληνικής τέχνης. Αρχαιολογικά ευρήματα με ελληνικές επιρροές (προσωπεία, ειδώλια, προτομές Διονύσου, ιερά, δημόσια κτίρια και θέατρα) που βρέθηκαν εκεί, και από την άλλη πλευρά οι ελληνικές τραγωδίες (*Προμηθέας Δεσμώτης*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *Μήδεια*) με επιρροή από τη Μαύρη Θάλασσα, επιβεβαιώνουν αυτή τη θεωρία και αποτελούν βασικό αποδεικτικό τμήμα αυτής της έρευνας.

Στόχος της ανακοίνωσης είναι να διαφωτίσει με διεπιστημονικό τρόπο άγνωστες πτυχές στην έρευνα μιας ανεξερεύνητης περιοχής, στην οποία έπαιξε καθοριστικό ρόλο ο ελληνικός αποικισμός και πώς από τα αρχαιολογικά δεδομένα και τις φιλολογικές πηγές διαφαίνεται η αλληλεπίδραση των πολιτισμών και ο ρόλος του «άλλου» στη διαμόρφωση του πολιτισμού και του θεάτρου. Το αρχαίο θέατρο αποτελεί αλληλένδετο στοιχείο του ελληνικού πολιτισμού, το οποίο εξαπλώθηκε μέσω του ελληνικού αποικισμού, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη του παγκόσμιου θεάτρου, που καταφέρνει με μοναδικό τρόπο μέσα από τις καθολικές αλήθειες του να αγγίζει τους θεατές διαφορετικών πολιτισμών και σε διαφορετικές χρονικές στιγμές.

**Δημήτριος Μπαμπίλης, θεατρολόγος**

#### ***Ισορροπία του Nash: τρομοκρατία και ετερότητα στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου***

Η προτεινόμενη εισήγηση βασίζεται στην έρευνα και στην τεκμηρίωση του δημόσιου διαλόγου γύρω από την παράσταση της Πειραματικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου *Ισορροπία του Nash* τον Ιανουάριο του 2016, σε συνδυασμό με την θεωρία του Pierre Bourdieu για το πολιτισμικό πεδίο και τον τρόπο λειτουργίας της πολιτιστικής παραγωγής (βλ. Pierre Bourdieu, *Field of Cultural Production*, 1993). Η έννοια της ετερότητας, μέσα από την περιγραφή της πολιτικής διαφορετικότητας ή και της ιδεολογικής αντιπαράθεσης, θα αναδειχθεί ως το κύριο πεδίο σύγκρουσης και ανάπτυξης της επιχειρηματολογίας όλων των πλευρών, με γνώμονα τη δυνατότητα ή μη της τέχνης να φιλοξενεί τον λόγο των εχθρών της δημοκρατίας (όπως όριζαν περιληπτικά τα επιχειρήματα υπέρ ή κατά της παράστασης), σε μια μεγάλη σειρά από δημόσιες τοποθετήσεις σε επίσημες και ανεπίσημες πλατφόρμες τις οποίες έχουμε τεκμηριώσει.

Μεταξύ άλλων, θα εξεταστούν αναλογίες με αντίστοιχα γεγονότα του παρελθόντος, από τα *Ορεσטיκά* του 1903 και τις αιματηρές μάχες γύρω από το ζήτημα της γλώσσας, μέχρι το *Corpus Christi* του 2012 και τις μισαλλόδοξες συγκεντρώσεις ενάντια στην προσβολή της πίστης του Χριστού και θα παρουσιαστούν οι κοινωνικές-πολιτικές διαστάσεις του παραστασιακού γεγονότος, ή καλύτερα η δυναμική του «συνάντησης» με την ευρύτερη κοινωνική και πολιτική ζωή. Χάρη σε ένα μεγάλο και πρωτότυπο αρχείο εικόνων, ανακοινώσεων αλλά και ηχογραφήσεων, του οποίου τα τεκμήρια δεν έχουμε παρουσιάσει στο παρελθόν, επιδιώκουμε να αναπτύξουμε τις παραπάνω ερευνητικές υποθέσεις εντάσσοντας την έρευνά μας στη συζήτηση γύρω από την εν λόγω παράσταση με την απαραίτητη χρονική και επιστημονική απόσταση που θα αναδείξει τα αναλυτικά μας εργαλεία.

**Ιρένα Μπογκντάνοβιτς, μεταδιδακτορική ερευνήτρια, του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.**

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

Στην εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη νοτιοανατολική Ευρώπη τα θεατρικά έργα συνθέτουν οι νότιοι Σλάβοι των δαλματικών ακτών αλλά και οι Έλληνες που κατοικούν στα νησιά. Στις εξεταζόμενες ενδιαφέρουσες κωμωδίες (με πληθώρα διαφορετικών χαρακτήρων που ανήκουν στη μεσαία τάξη και που βιώνουν απλές οικογενειακές καταστάσεις και ερωτικές υποθέσεις) υπάρχουν υπαινιγμοί ή εμφανίζονται πρόσωπα με διαφορετική εθνική, θρησκευτική, πολιτισμική, κοινωνική και σεξουαλική ταυτότητα, τα οποία οι δραματουργοί διακωμωδούν. Η αναγεννησιακή λόγια κωμωδία χαρακτηρίζεται από έναν προσωπικό και εθνικό τόνο με πλούσια γλώσσα και με διαχρονικά υπονοούμενα. Όμως στα τέλη του 17ου και τις αρχές του 18ου αιώνα χάνεται το αισιόδοξο της πνεύμα και οι χαρακτήρες και τα δευτερεύοντα πρόσωπα γίνονται οι καρικατούρες που απλά υπηρετούν το γέλιο.

**Τριαντάφυλλος Μποστάντζης, υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ**

## Το φαινόμενο της “περσολογίας” της δεκαετίας του 1930: Η αξιοποίηση των *Περσών* του Αισχύλου από τους ξένους φοιτητικούς θιάσους και οι παραστάσεις τους στην Ελλάδα.

Το Εθνικό Θέατρο, την πρώτη δεκαετία της λειτουργίας του, έχει ήδη ανεβάσει τους *Πέρσες* του Αισχύλου δύο φορές: τον Μάιο του 1934 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη και τον Οκτώβριο του 1939 σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη. Πρόκειται για δύο παραστάσεις για τις οποίες έχουν γραφτεί και ειπωθεί πολλά. Στο μεσοδιάστημα όμως, φιλοξενούνται στην Ελλάδα δύο ξένες φοιτητικές παραστάσεις του αισχυλικού έργου στο Ηρώδειο, με τις οποίες η έρευνα δεν έχει εκτενώς ασχοληθεί. Πρόκειται για τους *Πέρσες* του θιάσου του καθηγητή φωνητικής του Βερολίνου Wilhelm Leyhausen (Μάιος 1934) και τους *Πέρσες* του Ομίλου Αρχαίας Τραγωδίας της Σορβόνης (Αύγουστος 1937): δύο παραγωγές με πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά μεταξύ τους.

Η παρούσα ανακοίνωση στόχο έχει την ανάλυση θεατρικών χαρακτηριστικών (σκηνικός χώρος, υποκριτική, διαχείριση χορού, ενδυμασίες, φωτισμοί, κείμενο), καθώς και κρίσιμων – και έως τώρα μη εντοπισμένων– στοιχείων πρόσληψης των δύο φοιτητικών παραστάσεων. Θα επιχειρηθεί η σκιαγράφηση ζητημάτων ιδεολογικής αποτύπωσης και ανάλυσης σημαντικών καλλιτεχνικών παραμέτρων των παραγωγών, εστιάζοντας, για την παράσταση των Γερμανών, στα χαρακτηριστικά που μπορούν να εντοπιστούν στα ευρύτερα πολιτικά συμφραζόμενα της δεκαετίας του 1930 και για την παράσταση των Γάλλων στα στοιχεία εκείνα που συμβάλλουν στην προσπάθεια αρχαϊκής αποκατάστασης της τραγωδίας.

Για την εκπόνηση της ανακοίνωσης αρχικά αναζητήθηκε το πρωτογενές υλικό (άρθρα, κριτικές, αναγγελίες, διαφημίσεις, συνεντεύξεις στον περιοδικό και ημερήσιο τύπο), το οποίο στη συνέχεια αξιολογήθηκε σε συσχετισμό με ήδη υπάρχουσες συναφείς μελέτες (Μαυρομούστακος, Μαυρογένη, Macintosh κ.λπ.). Τα αποτελέσματα που προκύπτουν καταδεικνύουν ότι οι ξένες φοιτητικές παραστάσεις ενδέχεται να ευθύνονται πολύ περισσότερο απ’ όσο θα περίμενε κανείς για τη σκηνοθετική προσέγγιση των σημαντικότερων Ελλήνων σκηνοθετών (Ροντήρης, Κουν) για τις παραστάσεις που επιβλήθηκαν τις επόμενες δεκαετίες ως πρότυπο επιτέλεσης του αρχαίου δράματος.

**Σταύρος Νίκας, διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου**

## Ορθόδοξη ησυχία και ανορθόδοξη δράση στο έργο του Γιώργου Θεοτοκά *Η άκρη του δρόμου*

Ο Γιώργος Θεοτοκάς έγραψε το έργο *Η άκρη του δρόμου* το 1960 σε μια εποχή όπου ένα προσωπικό γεγονός –ο θάνατος της πρώτης γυναίκας του Ναυσικάς Στεργίου– τον συγκλόνισε και τον έκανε να έρθει σε επαφή με τις πηγές της πνευματικότητας της Ορθοδοξίας. Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου, ο Λουριώτης, αξιωματικός του ελληνικού στρατού στη Μακεδονία, υπηρετεί ως διευθυντής ενός σχολείου για κάλυψη. Σκοπός του είναι η ασφαλής μεταφορά κρυμμένων πυρομαχικών από το μοναστήρι του Αγίου Μηνά στην αντίπερα όχθη. Πρόκειται για όπλα τα οποία θα χρησιμοποιηθούν στον αγώνα εναντίον των Βουλγάρων, αγώνας που θα κρίνει οριστικά την τύχη του ελληνισμού στην περιοχή. Όταν πληροφορείται από την Κατερίνα, τη δασκάλα του χωριού και αγαπημένη του, ότι οι Βούλγαροι εισέβαλαν στο χωριό και ότι υπάρχει κίνδυνος να ανακαλύψουν το φορτίο των όπλων, συλλαμβάνει ένα σχέδιο. Ζητά από τον μητροπολίτη Συμεών την ενυπόγραφη στήριξή του να προχωρήσει στο κάψιμο του χωριού. Ο μητροπολίτης βιώνει εσωτερικά τη σύγκρουση ανάμεσα στις δύο ιδιότητές του, εκείνη του αγωνιστή και εκείνη του χριστιανού-προστάτη του ποιμνίου του. Ο μητροπολίτης δίνει τη συγκατάθεσή του. Το χωριό καίγεται. Οι Τούρκοι συλλαμβάνουν τον αξιωματικό και τον σκοτώνουν.

Το κλίμα του μακεδονικού αγώνα το έζησε ο συγγραφέας ως παιδί στο πατρικό του σπίτι στην Πόλη από διηγήσεις αρχιερέων που είχαν λάβει μέρος στα γεγονότα. Υπήρχαν ανάμεσά τους, σύμφωνα με δηλώσεις του ίδιου, και γνήσιοι χριστιανοί με προβλήματα συνειδησιακά και άλλοι που αδιαφορούσαν για την ουσία της θρησκείας και τη χρησιμοποιούσαν για πολιτικούς σκοπούς. Σκοπός της παρούσας εισήγησης είναι η εξέταση της αντιπαράθεσης εθνικισμού-χριστιανισμού. Η κατάδειξη της εσωτερικής αγωνίας του μητροπολίτη, όταν καλείται να επιλέξει ανάμεσα στις πνευματικές του αξίες και την αναγκαιότητα της δράσης. Τέλος, θα γίνει αναφορά και στην έννοια του ησυχασμού, όπως τον αντιλαμβάνεται ο Γ. Θεοτοκάς.

**Χρήστος Νταμπακάκης, διδάκτορας Ιστορίας και Φιλοσοφίας του Θεάτρου και του Δικαίου**

**Θέατρο, κινηματογράφος και ετερότητα: Στοιχεία θεατρικότητας στην κινηματογραφική απεικόνιση της αντικουλτούρας των χίπις. Το παράδειγμα των ταινιών *Η θεία μου η χίπισσα* και *Μαριχουάνα Στοπ*.**

Θέμα της παρούσας εισήγησης αποτελεί η κινηματογραφική απεικόνιση της αντικουλτούρας των χίπις στις ταινίες της εταιρείας Φίνος Φιλμ *Η θεία μου η χίπισσα* και *Μαριχουάνα Στοπ*. Η αντικουλτούρα αυτή απεικονίζεται πολύ γλαφυρά ως ετερότητα (ενδυματολογικός κώδικας, συμπεριφορά, ιδεολογία, κ.ά.) με τη χρήση αρκετών στοιχείων θεατρικότητας, αφού και στις δύο ταινίες οι χίπις λειτουργούν ως ηθοποιοί, ως ένας θίασος με κοινό τους εκπροσώπους της κανονικότητας. Επιπλέον, ο χώρος των χίπις είναι προσδιορισμένος και αυστηρά οριοθετημένος, η σκιαγράφιση των βασικών προσώπων είναι πολύ παραστατική και τα διαλογικά μέρη φωτίζουν την αντικουλτούρα αυτή ως ετερότητα. Η πρωτοτυπία της εισήγησης αυτής έγκειται στην εξέταση του ζητήματος της ετερότητας υπό το διττό πρίσμα αφενός της θεατρικής τέχνης και αφετέρου της κινηματογραφικής, αλλά και στην ανάλυση της αντικουλτούρας αυτής, η οποία έχει ελάχιστα αναλυθεί, ιδίως υπό την οπτική της καλλιτεχνικής της αποτύπωσης.

**Ελίνα Νταρακλίτσα, διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου, επισκέπτρια καθηγήτρια Ιστορίας Παγκοσμίου Θεάτρου & Ιστορίας Ιταλικού Θεάτρου - University of Galati, Τμήμα Performing Arts**

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

Η θεατρική παραγωγή του Carlo Gozzi εντάσσεται στο πλαίσιο της πρωτότυπης άνθισης της παραμυθιακής λογοτεχνίας, κυρίως, της διηγηματικής και της ποιητικής, στην Ευρώπη του 18ου αιώνα, που διαγράφεται ταυτόχρονα με την εγκαθίδρυση της αισθητικής βασιλείας του ροκοκό. Ο Gozzi αρέσκεται να διαποτίζει τα έργα του με διδακτικά μηνύματα, απενοχοποιημένα χάρη στο σατιρικό τους ύφος και τον εξωτικό-μυθικό διάκοσμο με τον οποίο απεικονίζεται η κάθε σκηνή. Η εισαγωγή του μεταφυσικού στοιχείου, της μαγείας, των μεταμορφώσεων, των θαυμάτων, των απρόβλεπτων εμφανίσεων και εξαφανίσεων, των στοιχείων της φύσης με τις υπερφυσικές δυνάμεις, των αιθέριων υπάρξεων, αλλά και η σύμπραξη του υπέργειου με το γήινο είναι τα δομικά υλικά της δραματουργίας του που καθλώνουν το βενετσιάνικο κοινό της εποχής, κάνοντάς το να συρρέει στα θέατρα όπου παρουσιάζονται τα έργα του, διασφαλίζοντας παράλληλα την επιβίωσή τους στις θεατρικές σκηνές ανά τους αιώνες και ανά τον κόσμο. Το όνομά του έχει μείνει στα βιβλία της ιστορίας επηρεάζοντας τον σύγχρονο πολιτισμό, χάρη στις διασκευές των παραμυθοδραμάτων του σε λιμπρέτα όπερας, όπως είναι εκείνα της *Τουραντώ* και της *Αγάπης για τα τρία πορτοκάλια*.

Ο Gozzi γράφει τα δέκα παραμυθοδράματά του θέλοντας να αντιταθεί στον ρεαλισμό του συγχρόνου του ομοτέχνου, Carlo Goldoni. Διασώζοντας τη θεατρική παράδοση της Commedia dell'arte, με τη συχνή χρήση των ηρώων της καταθέτει φόρο τιμής στο αμιγώς ιταλικό θεατρικό είδος. Όμως δεν αρκείται μόνο σε αυτό, καθώς επιλέγει να αποσπαστεί από καθετί κοινότυπο και καθημερινό, και να εισέλθει στον κόσμο του υπερρεαλισμού και του ονείρου, όπου οι παραδοσιακές μάσκες της Commedia dell'arte συναντούν τους ευγενείς, τους βασιλείς και τους αυλικούς, τις μάγισσες, τα ομιλούντα ζώα και τα κινούμενα φυτά.

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

**Λεωνίδας Παπαδόπουλος, θεατρολόγος, σκηνοθέτης, διδάκτωρ Κλασικών Σπουδών,**

**Διασχίζοντας τα σύνορα: η θάλασσα ως όριο και δρόμος εξορίας στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου.**

Η ζωή του ανθρώπου είναι μια συνεχής περιπέτεια μέσα στα καθορισμένα χρονικά και χωρικά πλαίσια. Η τραγική ειρωνεία της ανθρώπινης φύσης είναι ότι, ενώ παλεύει να ξεπεράσει τα καθορισμένα τείχη της θνητότητάς του και να μην υποκύψει σε αυτά, το φαινόμενο της ζωής και του θανάτου του υπενθυμίζει τα όρια της ύπαρξής του. Ευάλωτος και εκτεθειμένος στην φυσική και βιολογική του περατότητα, ο άνθρωπος είναι συμβολικά και διαρκώς ικέτης ενός ασύλου, ικανού να του εξασφαλίσει έστω και προσωρινά την ικανοποίηση μιας όσο το δυνατόν ευτυχισμένης ζωής, διατηρώντας και την ελπίδα ύπαρξης και μετά το τέλος της.

Στόχος αυτής της ανακοίνωσης είναι να διακρίνει μέσα από την ιστορία των *Ικέτιδων* του Αισχύλου πώς το στοιχείο της θάλασσας, ως γεωγραφικού ορίου ανάμεσα σε δυο διαφορετικούς κόσμους, ορίζεται ως πέρασμα και καθορίζει στοιχεία ετερότητας μεταξύ Δαναϊδων και Αιγυπτίων. Οι Δαναΐδες, αποφεύγοντας να γίνουν μέρος ενός αιγυπτιακού κοινωνικού κώδικα και των αμφιλεγόμενων ηθικών νόμων του, προσδοκούν την αποδοχή τους σε έναν κόσμο διαφορετικών ηθικών και πολιτικών αξιών, άγνωστων όμως σε αυτές πριν την άφιξή τους στην αργολική Λέρνα. Γι' αυτές το ταξίδι τους από την Αίγυπτο στην Ελλάδα γίνεται ένα ταξίδι σωτηρίας και ένα πέρασμα από τα περιορισμένα πλαίσια του οίκου στην ευρύτερη σφαίρα της πόλης, που όχι μόνο επανακαθορίζει τα όρια μεταξύ οίκου και

πόλης αλλά και μεταξύ αυτόχθονων και μετοίκων, ανδρών και γυναικών, Ελλήνων και βαρβάρων.

**Βάνια Παπανικολάου, θεατρολόγος**

### **Μπέρναρ Σω - Χρήστος Δαραλέξης: Εκλεκτικές συγγένειες... ετερότητας**

Το 1898 ο θεατρικός συγγραφέας Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω γράφει την κωμωδία *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*. Ανατρέποντας την καθιερωμένη λογοτεχνική και ιστορική εικόνα που ήθελε την Αιγύπτια βασίλισσα ως το πρότυπο της μοιραίας γυναίκας, ο Ιρλανδός συγγραφέας την παρουσιάζει ως μια δειλή και αμόρφωτη έφηβη, που λειτουργεί με βάση τον αρχέγονο νόμο. Έναν και πλέον αιώνα αργότερα η έρευνα στο Αρχείο του Χρήστου Δαραλέξη φέρνει στο φως –ανάμεσα σε άλλα ενδιαφέροντα ευρήματα– και ένα αχρονολόγητο, αδημοσίευτο και άπαιχτο ιστορικό δράμα που φέρει τον τίτλο *Κλεοπάτρα*, το οποίο γράφεται, κατά δήλωση του συγγραφέα, ως απάντηση «στις πολλές ανοησίες που έχει στην *Κλεοπάτρα* του ο Μπέρναρντ Σω». Πράγματι, στο μονόπρακτο δράμα του Δαραλέξη, η Κλεοπάτρα συνδυάζει το κάλλος και τη χάρη με την υψηλή πνευματική καλλιέργεια και την ισχυρή πολιτική βούληση.

Στόχος της ανακοίνωσης δεν είναι μόνο η παρουσίαση του άγνωστου μέχρι σήμερα έργου του Χρήστου Δαραλέξη και η αποτίμηση της όποιας θεατρικής ή ιστορικής του αξίας. Βασική φιλοδοξία είναι να καταδείξει πώς η ιστορική, και για πολλούς αμφιλεγόμενη, μορφή της Κλεοπάτρας γίνεται αφορμή για ένα αναπάντεχο και εξαιρετικά ενδιαφέρον θεατρικό συναπάντημα ανάμεσα στον Ιρλανδό ρεαλιστή και τον Έλληνα αισθητιστή, δίνοντάς μας τη δυνατότητα να στοχαστούμε δημιουργικά πάνω σε μian ακόμη έκφανση της ετερότητας, αυτής της διαφορετικής προσέγγισης της ιστορίας. Σε ποιον βαθμό και με ποιον τρόπο η διαφορετική πολιτική, πνευματική και καλλιτεχνική ταυτότητα των δύο συγγραφέων τούς οδήγησε σε διαμετρικά αντίθετες αναγνώσεις των ιστορικών γεγονότων; Τι αντιπροσωπεύει για τον Έλληνα συγγραφέα η μορφή της Κλεοπάτρας και τι είναι αυτό που πραγματικά τον ενόχλησε: άραγε το γεγονός ότι ο Ιρλανδός ομότεχνός του προσέφερε στο κοινό μια παραποιημένη εικόνα της τελευταίας απογόνου της δυναστείας των Λαγιδών, ή ο τρόπος χειρισμού της ιστορίας και των πρωταγωνιστών της, προκειμένου να εκφράσει τις φαβιανές του απόψεις;

**Κωνσταντίνα Περγλέγκα, εκπαιδευτικός, κάτοχος μεταπτυχιακού στο Αρχαίο Θέατρο**

### **Πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη Νότια Αφρική στο πλαίσιο της πολιτικής του απαρτχάιντ**

Η ανακοίνωση αποτελεί μέρος της διπλωματικής μας εργασίας που εκπονήθηκε στο πλαίσιο του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών «Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο» του τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Παν/μίου Πατρών. Στη συγκεκριμένη μελέτη σκιαγραφείται το πλαίσιο της πρόσληψης του αρχαίου δράματος στη Ν. Αφρική την εποχή του απαρτχάιντ και αναδεικνύονται οι λόγοι για τους οποίους τα δραματικά κείμενα των μεγάλων τραγικών ποιητών “ταξίδεψαν” στη Μαύρη Ήπειρο. Τα μεθοδολογικά εργαλεία που χρησιμοποιήθηκαν για την προσέγγιση των θεατρικών έργων της παραπάνω μελέτης είναι οι έννοιες της πρόσληψης και της προσαρμογής, η θεωρία της διακειμενικότητας και η μετα-αποικιακή θεωρία, όπως τις επεξεργάστηκαν οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας.

Το θεατρικό κείμενο που έχουμε επιλέξει να παρουσιάσουμε ως παράδειγμα είναι το *Νησί* (*The Island*) του Άθολ Φούγκαρ, ένα θεατρικό έργο που λειτουργεί ως “μαρτυρία” για την δράση του καθεστώτος του απαρτχάιντ. Η βασική πλοκή του δράματος εξελίσσεται γύρω από μια κεντρική δράση: την προσπάθεια δύο μαύρων Νοτιοαφρικανών πολιτικών κρατούμενων



να παραστήσουν στο φεστιβάλ της φυλακής τη “δίκη” της Αντιγόνης, το μεγαλύτερο μέρος του Β’ Επεισοδίου της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή.

**Σπυρίδων Πετρίτης, εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής, υποψήφιος διδάκτορας, ΕΚΠΑ**

### **Το Θέατρο της Σιωπής: «Ο μίμος δεν είναι μιμητής, αλλά ένας δημιουργός»**

Στην Επιμορφωτική Ημερίδα με θέμα «Παρουσίαση Πολιτιστικών Προγραμμάτων σχολικού έτους 2015-16», την οποία διοργάνωσε η Διεύθυνση Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Δ' Αθήνας, είχαμε την τιμή να παρουσιάσουμε το Πολιτιστικό Πρόγραμμα που υλοποιήθηκε με ευθύνη μας το περσινό έτος με μαθητές/τριες της ΣΤ' τάξης δύο Δημοτικών Σχολείων και είχε θέμα την τέχνη του “θεάτρου της σιωπής”. Η υλοποίηση ενός τέτοιου προγράμματος μέσω της θεατρικής αγωγής σε μια τάξη απ’ όπου έχει ήδη αφαιρεθεί το εν λόγω μάθημα εκθέτει την προχειρότητα των σχεδιασμών του Υπουργείου Παιδείας και τον εξοβελισμό ενός μαθήματος με μια νεοσυντηρητική λογική, καθώς το αξίωμα “Back to basics” είναι τόσο δημοκρατικό όσο η πολιτική της Θάτσερ στο Ηνωμένο Βασίλειο και του Ρήγκαν στις ΗΠΑ. Η τέχνη της μιμικής, μέσα από το παράδειγμα των Μαρσέλ Μαρσό και Τσάρλι Τσάπλιν, των οποίων το όνομα συνδέθηκε με τον αντιναζιστικό αγώνα, είναι μία από τις καλύτερες ευκαιρίες για να γνωρίσουν τα παιδιά αυτή την πανανθρώπινη τέχνη, και κατά συνέπεια να μάθουν βιωματικά τις ανθρωπιστικές αξίες, όπως υιοθετήθηκαν μετά τον όλεθρο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου σε έναν αριθμό ιστορικών διεθνών συμβάσεων.

Παράλληλα, η σύνδεση του ίδιου προγράμματος στο 12ο Δημοτικό Σχολείο Νέας Σμύρνης με τα πανανθρώπινα μηνύματα του ποιητικού έργου του Διονυσίου Σολωμού και τις θεατρικές και άλλες παραδόσεις στον τόπο μας, και ιδιαίτερα στο 2ο Δημοτικό, με την έννοια των έμφυλων ή και άλλων στερεότυπων που πολύ συχνά αναπαράγουν τα παραμύθια, βάσει σχετικού προγράμματος επιμόρφωσης στο Ινστιτούτο Επιμόρφωσης του ΕΚΔΔΑ, καθιστά τη θεατρική αγωγή απαραίτητη στην εκπαίδευση υπό ένα ευρύ αντιρατσιστικό πρίσμα. Ο σεβασμός στον Άλλο δεν μπορεί παρά να διδάχτεί βιωματικά, η οποιαδήποτε ηθικολογική ή κανονιστική προσέγγιση δεν μπορεί παρά να έχει το ίδιο αποτέλεσμα με την αγάπη προς τον πλησίον ως αποτέλεσμα του μεταφυσικού ή άλλου φόβου.

**Ελένη Πολυβίου, φιλόλογος, εμψυχώτρια, υποψήφια διδακτορική φοιτήτρια του Τμήματος Επιστημών της Αγωγής, Παν/μιο Frederick.**

**&**

**Μαρία Αναστασιάδη, κοινωνική λειτουργός, εμψυχώτρια, μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.**

### **Το θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα «Το μαγικό ΕΜΕΙΣ» ως εκπαιδευτική παρέμβαση για τη διαπολιτισμική εκπαίδευση.**

Έχοντας ως βάση την κοινωνική διάσταση του θεάτρου και λαμβάνοντας υπόψη την πολυπολιτισμικά αναπτυσσόμενη κοινωνία της Κύπρου και τις βαθιές κοινωνικές αλλαγές που έχουν συντελεστεί τα τελευταία χρόνια, δημιουργήσαμε το θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα «Το μαγικό ΕΜΕΙΣ», επιδιώκοντας να ερευνήσουμε σε ποιο βαθμό η θεατροπαιδαγωγική μέθοδος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως διδακτικό εργαλείο και ως εργαλείο κοινωνικής παρέμβασης σε θέματα διαπολιτισμικότητας.

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζονται τα αποτελέσματα της έρευνας που έγινε μετά την εφαρμογή του προγράμματος σε σχολεία της Κύπρου και συγκεκριμένα σε παιδιά ηλικίας τριών έως και επτά ετών. Το πρόγραμμα περιλαμβάνει δύο θεατροπαιδαγωγικά εργαστήρια και μια διαδραστική θεατρική παράσταση και διαρκεί συνολικά τρεις ώρες. Τα σχολεία που συμμετέχουν έχουν τη δυνατότητα είτε της εξολοκλήρου εφαρμογής του προγράμματος, είτε

τμηματικής εφαρμογής του, καθώς τα δύο εργαστήρια είναι αυτοτελή. Το πρόγραμμα καλύπτει τις θεματικές ενότητες: (α) Ανθρώπινα δικαιώματα, (β) Φιλία και (γ) Αγάπη. Στόχοι του προγράμματος είναι η ενίσχυση της δημιουργικότητας, της αυτοπεποίθησης και αυτοεκτίμησης των παιδιών μέσω του θεατρικού παιχνιδιού, η αναγνώριση των συναισθημάτων, η καλλιέργεια των κοινωνικών και συναισθηματικών δεξιοτήτων καθώς και η ευαισθητοποίηση των παιδιών σε κοινωνικά θέματα. Το πρόγραμμα επιδιώκει την επίτευξη των στόχων του μέσω της εμπλοκής των παιδιών που συμμετέχουν σε θεατρικές δραστηριότητες, που παρέχουν ερεθίσματα για ενημέρωση γύρω από θέματα ετερότητας, ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ηθικών αξιών.

Η ποιοτική μεθοδολογία έρευνας αξιοποιήθηκε για την αξιολόγηση του βαθμού στον οποίο επιτεύχθηκαν οι στόχοι του προγράμματος. Συγκεκριμένα, χορηγήθηκαν ερωτηματολόγια ανοιχτού τύπου στους εκπαιδευτικούς και λήφθηκαν προσωπικές, μη δομημένες συνεντεύξεις από παιδιά που συμμετείχαν στο πρόγραμμα. Η ανάλυση των αποτελεσμάτων έδειξε ότι η εφαρμογή του προγράμματος συνέβαλε θετικά στην ανάπτυξη της δημιουργικής σκέψης, στην ενδυνάμωση των σχέσεων μεταξύ των παιδιών, στην καλλιέργεια της συναισθηματικής αγωγής και της αποδοχής του «άλλου». Η εργασία προβαίνει επίσης στην παρουσίαση των εκπαιδευτικών προεκτάσεων της έρευνας που εφαρμόστηκε, καθώς και σε διατύπωση προτάσεων για περαιτέρω έρευνα αναφορικά με το εν λόγω παρεμβατικό πρόγραμμα.

**Σοφία Πολυχρονίδου, υποψήφια διδάκτωρ, Πανεπιστήμιο Εδιμβούργου**

### **Ζώα επί σκηνής: η εξιλαστήρια χρήση της ετερότητας**

Στη χρήση κάθε είδους ετερότητας στο θέατρο του Romeo Castellucci είναι κοινό χαρακτηριστικό η ανάδειξη των στοιχείων ομοιότητας μιας άλλης ομάδας και όχι απαραίτητως της ίδιας της ετερότητας. Μια σχέση δηλαδή φαινομενικά συγκριτική και όχι αυτο-προσδιοριστική. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η χρήση των ζώων στις παραστάσεις του. Ο Castellucci χρησιμοποιεί ζώα λόγω της ικανότητάς τους να λειτουργούν ως σύμβολα συμπυκνωμένων εννοιών. Στο *Inferno* (Avignon, 2008) εισάγει ένα λευκό άλογο, σημείο δύναμης, εξουσίας, επιβολής αλλά και αγνότητας, για να φωτίσει την ορμέφυτη και απαλλαγμένη από ανθρώπινες κοινωνικές συμβάσεις αντίδραση. Με το να το τοποθετεί μάλιστα σε ένα αμιγώς «ανθρώπινο περιβάλλον» όπως αυτό του θεάτρου, ο Castellucci μεγεθύνει την ετερότητα του ζώου, αποζητώντας εν τέλει τον αυτοκαθορισμό της όποιας κοινότητας, όχι μόνο στην αντίθεσή της με το εξιλαστήριο θύμα αλλά και ως συνειδητής αναγνώρισης των δικών της εγγενών φυσικών και κοινωνικών χαρακτηριστικών. Πιο συγκεκριμένα, στο *Inferno* επιδιώκει να θέσει το θεατή προ των ευθυνών του απέναντι στην ωμή και άλογη βία του σύγχρονου κόσμου. Ωστόσο, επιλέγοντας να μεγεθύνει μια ετερότητα, που εξισώνει τελικά τα μέλη της «ανθρώπινης κοινότητας», παράγει μια ανθρωποκεντρική προσέγγιση, που αγνοεί ή παρακάμπτει άλλους κοινωνικούς διαχωρισμούς, και τελικά, είτε συνειδητά είτε ασυνειδητά, τον απομακρύνει από τον εντοπισμό των πραγματικών αιτιών της βίας αυτής.

Ως εκ τούτου, στην παρούσα ανακοίνωση θα εξετάσουμε κατά πόσο ένα ζώο επί σκηνής μπορεί πράγματι να βοηθήσει στην πολύπλευρη κατανόηση της βίας ως κοινωνικού φαινομένου. Θα μελετήσουμε, επίσης, την επίδραση που μπορεί να έχει μια τέτοιου είδους ετερότητα στην πρόσληψη της παράστασης από το κοινό και κατά πόσο μπορεί να επαναπροσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο θεατής τα θεατρικά σημεία, ώστε με νέο τρόπο να αντιδράσει σε ένα ήδη γνωστό θέμα.

**Μαρία Σεχοπούλου, διδάκτωρ θεατρολογίας, εντεταλμένη διδάσκουσα Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθηνών, ΕΚΠΑ**

### **Ο σκανδιναβικός βορράς ως ετερότητα: η «βορειομανία» στις μεσογειακές χώρες**

Στα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού, το ευρωπαϊκό θέατρο στρέφει το βλέμμα του προς τις βόρειες χώρες, που προσφέρουν νέες οπτικές στη δραματολογία και στη θεατρική πράξη. Σύντομα, ωστόσο, η επιτυχία των Σκανδιναβών, που θεωρούνται ότι προέρχονται από την περιφέρεια της Ευρώπης, γεννά αντιδράσεις. Ο υπερτονισμός της κλιματολογικής ανομοιότητας του ευρωπαϊκού γεωγραφικού δίπολου μεταξύ ευρωπαϊκού βορρά και νότου, γρήγορα συνδέεται με πολλαπλά και ανομοιογενή στην ποιότητά τους στοιχεία καλλιτεχνικής μορφής και αισθητικών ρευμάτων, τα οποία απορρέουν από ένα σύνθετο μόρφωμα απόψεων περί πνευματικής ετερότητας και καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

Στην παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρηθεί η μελέτη στοιχείων της πρώιμης πρόσληψης των Σκανδιναβών δραματουργών, με έμφαση στον Ίβεν και τον Στρίντμπεργκ, στη Γαλλία, την Ιταλία και την Ελλάδα. Θα επιχειρηθεί, παράλληλα, μία πρώτη –από κοινού– ανίχνευση των αντιδράσεων των μεσογειακών χωρών στο θέμα της νέας «μόδας», που απομακρύνεται από τα ιδεώδη του κλασικισμού εκφράζοντας την ευρωπαϊκή πρωτοπορία στα τέλη του 19ου αιώνα και οδηγώντας, τελικά, στο φαινόμενο της «βορειομανίας». Θα επισημανθούν οι επιρροές και οι συγκοινωνούντες δίαυλοι πολιτισμικής επικοινωνίας μεταξύ των μεσογειακών χωρών, καθώς και οι ομοιότητες και οι διαφορές στην πρώιμη υποδοχή των Σκανδιναβών δραματουργών.

Η έρευνα βασίζεται σε μελέτη της σχετικής διεθνούς και ελληνικής βιβλιογραφίας, καθώς και των πρωτογενών πηγών, με στόχο την πρωτότυπη σύνθεση και την παραγωγή συμπερασμάτων που τοποθετούν την ελληνική πρόσληψη των Σκανδιναβών δραματουργών σε ένα ευρύτερο ευρωπαϊκό πλαίσιο.

**Κωνσταντίνα Σοφιάδου, φιλόλογος, ηθοποιός, διδάκτωρ Θεατρολογίας**

### **Η κοινωνική ετερότητα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη. Η περίπτωση των δούλων**

Η κοινωνική ετερότητα στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, όπως αυτή υποστασιάζεται στα δραματικά πρόσωπα των δούλων, αποτελεί τον κεντρικό άξονα της εισήγησης. Η παρουσία των δούλων στη δομή της κωμωδίας καταγράφεται, παρουσιάζεται και διερευνάται στο επίπεδο της δραματολογίας. Το ενδιαφέρον επιμερίζεται στη διερεύνηση των προσώπων και των ονομάτων τους, στην εθνικότητα και την προέλευση, στις σχέσεις με τον αφέντη και μεταξύ τους, στις ασχολίες, την τροφή και το χαρακτήρα των δούλων. Επισημαίνεται ιδιαίτερα η δραματική εμπλοκή των δούλων στην κωμωδία, η ανάθεση κύριου ρόλου σ' αυτούς ή η περιθωριακή θέση τους στη δράση. Αντιστικτικά προς τους ανώνυμους δούλους εμφανίζονται και μελετώνται οι διακεκριμένες περιπτώσεις των δούλων Ξανθία και Καρίονα από τους *Βατράχους* και τον *Πλούτο* αντίστοιχα. Εξετάζεται, ακόμη, το αρχετυπικό ζεύγος αφέντης-δούλος της αττικής κωμωδίας στη μετεξέλιξή του, η οποία διατρέχει το μεταγενέστερο θέατρο. Η ιστορική και κοινωνική διάσταση του δουλοκτητικού καθεστώτος αντανakλάται στο αριστοφανικό *corpus*, μολονότι το είδωλο καθρεφτίζεται συχνά με διαθλάσεις, όπως καταδεικνύουν επιλεγμένες αναφορές στους *Αχαρνές*, τους *Βατράχους*, τον *Πλούτο* και άλλα έργα. Τέλος, η αναζήτηση της θέσης του Αριστοφάνη για το θέμα της κοινωνικής ετερότητας αποκαλύπτει μια αντίληψη καθολική. Σε μια κοινωνία δομημένη πάνω στο θεσμό της δουλείας, ο ποιητής συλλαμβάνει όλα τα συμπτώματα της παθολογίας του πολιτεύματος και τα εκθέτει στη σκηνή.

Η παρούσα εισήγηση αναδεικνύει τη θεατρική σκοπιμότητα της παρουσίας των δούλων στην αριστοφανική κωμωδία με μεθοδολογικό όργανο την κειμενοκεντρική προσέγγιση, η οποία εδράζεται στην παρατήρηση και στη διεθνή βιβλιογραφία. Η ποσοτική καταγραφή και η ποιοτική ανάλυση των δεδομένων δημιουργούν μία εύληπτη και εύχρηστη πηγή αναφοράς και συμβάλλουν κατά τρόπο πρωτότυπο στην περαιτέρω ερευνητική διαδικασία.

**Μαρία Σπυροπούλου, θεατρολόγος, φιλόλογος, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ**

**Σταχομαζώχτρα: διασκευή στο ομότιτλο διήγημα του Α. Παπαδιαμάντη. Μια παράσταση βασισμένη στη σημειολογία του θεάτρου και στη νοηματική γλώσσα από ακούντες-κωφούς, κωφούς-ακούντες μαθητές.**

Στόχος της εν λόγω ανακοίνωσης είναι αφενός να παρουσιάσει τα παιδαγωγικά-πολιτισμικά αποτελέσματα από τη συνύπαρξη και την αλληλεπίδραση μεταξύ ακούντων και κωφών/βαρηκόων μαθητών μέσα από μια θεατρική παράσταση και αφετέρου η προηγούμενη θεατρική συνθήκη να λειτουργήσει ως ερέθισμα διερεύνησης και ανίχνευσης της δημιουργικής συνάντησης του ιδιάζοντος πολιτισμικού συστήματος του θεατρικού κώδικα – με τη μορφή του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής– με τη νοηματική γλώσσα: μια γλώσσα που αποτελεί το πιο σπουδαίο στοιχείο της κουλτούρας των κωφών ως δυναμική, δίγλωσση παιδαγωγική αξία και διδακτική πράξη αλληλεπίδρασης τριών διαφορετικών τύπων σχολείων: α) Ειδικό Νηπιαγωγείο και Δημοτικό Σχολείο Κωφών Βαρηκόων Πάτρας, β) 2/θ και 8/θ Πρότυπο Πειραματικό Σχολείο Πανεπιστημίου Πατρών, γ) 11ο Δημοτικό Σχολείο Πατρών και δ) 26ο Δημοτικό Σχολείο Πατρών (120 μαθητές και εκπαιδευτικοί διαφόρων ειδικοτήτων επί σκηνής).

Οι πολιτισμικές αξίες της κοινότητας των κωφών, σύμφωνα με τον Padden και τον Humphries (*Deaf in America: Voices from a culture, U.S.A., 1988*), επικεντρώνονται γύρω από τη γλώσσα τους, τη στάση τους απέναντι στην ομιλούμενη γλώσσα, τις σχέσεις τους στην κοινωνία και με την κοινωνία, τις ιστορίες και τη λογοτεχνία της κουλτούρας τους. Για τους κωφούς τα χέρια χρησιμοποιούνται για λειτουργίες που έχουν σημασία, κύρια για χειρωνακτικές δραστηριότητες, για νεύματα και για τη νοηματική γλώσσα. Οι κωφοί πιστεύουν ότι οι κινήσεις των χεριών πρέπει πάντα να μεταφέρουν κάποια έννοια και αρνούνται τη χρήση τους για κινήσεις χωρίς σημασία.

Με δεδομένο λοιπόν τα σημεία του θεάτρου που καταδηλώνουν σημεία διαφόρων πολιτισμικών συστημάτων (συγκεκριμένα αναφερόμαστε στις πράξεις του ηθοποιού ως σημεία: ακουστικά, γλωσσικά, παραγλωσσικά, μουσικά, κινησιακά, μιμικά σημεία, σημεία χειρονομιών, «γειτνιαστικά» σημεία και άλλα σημεία που αναφέρονται στον ηθοποιό και στο χώρο: βλ. Πούχγερ Β., *Σημειολογία του Θεάτρου*, 1985) και τη συγκεκριμένη δομή της νοηματικής γλώσσας (μη λεκτική επικοινωνία που ορίζεται από τον τρόπο που κάποιος κινεί και χειρίζεται το σώμα του, τις κινήσεις και τις εκφράσεις του προσώπου του, το βλέμμα, τις πρακτικές αγγίγματος και τους τυπικούς τρόπους χαιρετισμού), παρουσιάζουμε και αναλύουμε τον τρόπο με τον οποίο διασκευάστηκε και μεταφέρθηκε στη θεατρική σκηνή σε δίγλωσσο κώδικα πρόσληψης, το διήγημα του Α. Παπαδιαμάντη «Σταχομαζώχτρα» τόσο δηλαδή για ακούντες μαθητές-ηθοποιούς και κοινό όσο και για κωφούς/βαρήκοους μαθητές-ηθοποιούς και κοινό. Η παρούσα λοιπόν ανακοίνωση σκοπεύει να αναδείξει τους κοινούς τρόπους του θεατρικού κώδικα και της νοηματικής γλώσσας μέσα στους κόλπους διδασκαλίας του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής ως εργαλείου ευαισθητοποίησης, αποδοχής της ετερότητας και αρμονικής αλληλεπίδρασης και συνύπαρξης κωφών/βαρηκόων και ακούντων μαθητών.

**Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, θεατρολόγος, υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών ΕΛΙΑ/MIET, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ**

**Θεόδωρος Ν. Συναδινός: ένας άλλος υπολογισμός**

Ο Θεόδωρος Ν. Συναδινός (1878; – 1959) εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως θεατρικός συγγραφέας το 1911. Μέχρι το 1948 δοκίμασε τις δυνάμεις του σε πολλά δραματουργικά είδη (φάρσα, κωμωδία, σάτιρα, κοινωνικό δράμα, επιθεώρηση, οπερέτα) και τροφοδότησε το αθηναϊκό θέατρο με σαράντα έργα, που παρουσιάστηκαν στη σκηνή από πρωταγωνιστικούς θιάσους. Η ανακοίνωση πραγματεύεται την ετερότητα ως δομικό στοιχείο της δραματουργίας του Συναδινού και επιχειρεί να αναδείξει την περίπτωση ενός λησμονημένου σήμερα συγγραφέα, που κατάφερε να κυριαρχήσει στο θεατρικό τοπίο του καιρού του και για τον οποίο ο Γρηγόριος Ξενόπουλος είχε πει πως κάτεχε «όσο λίγοι την τέχνη της σκηνής και το μυστικό της επιτυχίας».

**Έλενα Σταματοπούλου, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.**

### **Η εικόνα του αριστερού στις επικαιρικές πολιτικές φαρσοκωμωδίες της μεταπολεμικής περιόδου (1945-1967).**

Μέσα στο ιδεολογικά πολωμένο κλίμα της εμφυλιακής και μετεμφυλιακής περιόδου, όπου ο κλοιός της λογοκρισίας και ο κίνδυνος της κατηγορίας του κρυφοκομμουνισμού και της συνοδοιπορίας καθόριζε την πνευματική δραστηριότητα, η νεοελληνική επικαιρική πολιτική φαρσοκωμωδία που αναπτύσσεται και διαμορφώνεται ως είδος τη συγκεκριμένη περίοδο αποτυπώνει ως ένα βαθμό την κυρίαρχη ιδεολογία που διέπει την εποχή. Βασικοί εκπρόσωποι είναι η συγγραφική δυάδα Αλέκος Σακελλάριος και Χρήστος Γιαννακόπουλος, οι οποίοι εγκαινιάζουν το είδος με την Κυριακή αργία το 1945 από τον θίασο Αργυρόπουλου. Θα αναδυθεί μια πλούσια παραγωγή τέτοιου είδους φαρσοκωμωδιών με τον Θανάση τον πολιτευόμενο μέχρι το 1952, όταν κλείνει ο πρώτος κύκλος των κωμωδιών αυτών. Σχετική αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος σημειώνεται μετά την ανάληψη της εξουσίας από την Ένωση Κέντρου το 1964, όταν τα μετεμφυλιακά μέτρα εν μέρει αμβλύνονται. Θέτοντας ως κύριο άξονα της μελέτης μας τη συγγραφική αυτή δυάδα, θα επιχειρήσουμε μια διερεύνηση της εικόνας του αριστερού μέσα σε αυτές τις κωμωδίες και του τρόπου με τον οποίο προωθείται η ιδεολογία του αντικομμουνισμού μέσω αυτής. Θεωρούμε πως μια τέτοιου είδους προσέγγιση είναι πρωτότυπη, καθώς είναι λιγότερες οι μελέτες για τη συγκεκριμένη περίοδο, και συμβάλλει στο πεδίο της έρευνας της μεταπολεμικής θεατρικής δραστηριότητας μέσα από ένα κοινωνικο-ιστορικό πρίσμα.

**Ελπίδα Στράτου, εργοθεραπεύτρια Γενικό Νοσοκομείο Αργολίδας-Ψυχιατρικό Τμήμα &**

**Έλλη Φονταίν, φοιτήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου**

### **Η συμβολή του Εκπαιδευτικού Δράματος στην ανάπτυξη κοινωνικών δεξιοτήτων παιδιών με Διαταραχές Αυτιστικού Φάσματος**

Οι Διαταραχές Αυτιστικού Φάσματος (ΔΑΦ) ορίζονται ως μια ξεχωριστή ομάδα πολύπλοκων νευρο-αναπτυξιακών διαταραχών και χαρακτηρίζονται από ποιοτικές αποκλίσεις στην επικοινωνία, στις δεξιότητες κοινωνικής αλληλεπίδρασης και από περιορισμένο, στερεότυπα επαναλαμβανόμενο ρεπερτόριο ενδιαφερόντων, συμπεριφορών και δραστηριοτήτων. Είναι κοινά αποδεκτό ότι τα παιδιά με Διαταραχές Αυτιστικού Φάσματος σημειώνουν ελλείμματα σε θεμελιώδεις κοινωνικές δεξιότητες που εμποδίζουν σημαντικά τις αλληλεπιδράσεις και τις σχέσεις με τους συνομηλίκους τους (American Psychiatric Association, 2013). Η εκπαίδευση των κοινωνικών δεξιοτήτων παιδιών με Διαταραχές Αυτιστικού Φάσματος αφορά και απασχολεί όλο και περισσότερες οικογένειες, επαγγελματίες υγείας και εκπαιδευτικούς, που καλούνται να εφαρμόσουν κατάλληλες



θεραπείες, παρεμβάσεις και εκπαιδευτικές προσεγγίσεις. Το Εκπαιδευτικό Δράμα συγκροτεί μια νέα προσέγγιση δημιουργικής μάθησης, έκφρασης και επικοινωνίας και ένα αποτελεσματικό μέσο για την εισαγωγή νέων δεξιοτήτων στα άτομα με ΔΑΦ. Αποτελεί μια βιωματική διαδικασία αλληλεπίδρασης μέσω της οποίας το παιδί εξερευνά τον κόσμο αναπτύσσει τις κοινωνικές και συναισθηματικές του δεξιότητες, δοκιμάζει νέους ρόλους και βιώνει διαφορετικές και ποικίλες καταστάσεις (Αλκηστis, 2008· Τσιάρas, 2014).

Στόχος της ερευνητικής μας εργασίας είναι να διερευνηθεί αν το Εκπαιδευτικό Δράμα μπορεί να συμβάλει αποτελεσματικά στην ανάπτυξη κοινωνικών δεξιοτήτων σε παιδιά με ΔΑΦ. Το πρόγραμμα παρέμβασης πραγματοποιήθηκε στο Ψυχιατρικό Τμήμα του ΓΝ Αργολίδας. Συμμετείχαν 10 παιδιά με σύνδρομο Asperger και υλοποιήθηκαν 14 εβδομαδιαίες παρεμβάσεις. Τα ποιοτικά αποτελέσματα της έρευνας δράσης έδειξαν την αποτελεσματικότητα των παρεμβάσεων μέσω του Εκπαιδευτικού Δράματος στην ανάπτυξη θετικών κοινωνικών αλληλεπιδράσεων, καθώς και σημαντικές μεταβολές στη στάση, τη συμπεριφορά, την αποδοχή του άλλου, στο μοίρασμα των ενδιαφερόντων των συμμετεχόντων.

**Παναγιώτα Σωτήρχου, διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών**

**Μεταναστευτικές αναπαραστάσεις στο σύγχρονο νεοελληνικό δράμα και το αφήγημα του νεοφιλελευθερισμού: Εκλεκτικές συγγένειες σε παράλληλους άξονες**

Η μετατροπή της Ελλάδας σε κράτος υποδοχής μεταναστών άρχισε στα τέλη του 20ού αιώνα, γεγονός που αποτυπώθηκε αποσπασματικά στο δραματικό λόγο της περιόδου. Η παρούσα εισήγηση εξετάζει αυτές τις δραματουργικές αναπαραστάσεις υπό το πρίσμα μίας επισφαλούς οικονομικής κατάστασης. Τα κείμενα που μελετήθηκαν ανήκουν στη δραματουργία της περιόδου 1996 - 2009, όταν πια διαφαίνεται η αποτυχία ενός οικονομικού μοντέλου με στοιχεία καπιταλισμού και κρατισμού. Υπάρχει πάντα η προσπάθεια για ενσωμάτωση των μεταναστών σε μια ψευδή ευημερία, όπως βρίσκουμε στη Βέσκα του *Μπαμπάδες με ρούμι*, στον Γιούρι του *Απόψε τρώμε στις Ιοκάστης* και στην οικογένεια Ντουρχάι του *Συμπέθεροι από τα Τίρανα*. Αυτό όμως που βίωσαν η νεκρή Ιρίνα στο *Αζύριστα πηγούνια*, οι μετανάστες του *Ένας στους δέκα* και η Ρούσκα στο *Κίτρινο σκυλί* είναι η νέα πραγματικότητα που διαμορφώνεται με τη διαφαινόμενη οικονομική κατάρρευση. Το δραματουργικό σύμπαν προεικονίζει ένα αναδυόμενο κοινωνικο-οικονομικό τοπίο και το αφήγημα του νεοφιλελευθερισμού που εντοπίζεται σταδιακά στα Μ.Μ.Ε. και στο διαδίκτυο, από το 2009 και εξής, λειτουργεί επιβεβαιωτικά γι' αυτή την προεικόνιση.

Η οικονομική κρίση έφερε στο προσκήνιο το νεοφιλελεύθερο ενδεχόμενο, συντελώντας και στη δημιουργία του νεοφιλελεύθερου αφηγήματος, το οποίο διακινείται μέσα από άρθρα και οπτικοακουστικό υλικό για ευρύ κοινό. Αποτελεί αναπαράσταση ενός πιθανού μέλλοντος εκφράζοντας συλλογικές αγωνίες, εμπλεκόμενο ταυτόχρονα και στη ρητορική υπέρ και κατά των συμφωνιών δανεισμού. Εδώ ο «άλλος» είναι ο δανειστής και η παρουσία του επαναπροσδιορίζει την καθημερινότητα στο παρόν αλλά και σε ένα δυνητικό μέλλον.

Επί δύο παράλληλων αξόνων, εκ των οποίων ο ένας είναι δραματουργικός και ο άλλος κοινωνικο-οικονομικός, ο «ξένος» εμφανίζεται ως οικονομικός μετανάστης που βίωσε την οικονομική παρακμή και ως οικονομικός επικυρίαρχος που την προκάλεσε. Η διασπορά στην οποία οδηγήθηκε ο οικονομικός μετανάστης-«ξένος» είναι και προεικόνιση της δυνητικής διασποράς των φτωχοποιημένων ντόπιων αστών σε αναζήτηση εργασίας στο εξωτερικό, ενδεχόμενο που συχνά προβάλλεται στο αφήγημα του νεοφιλελευθερισμού.

**Αντώνης Τσίλλερ, υποψήφιος διδάκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών**

**Παραβατικότητα και θέατρο: ένας σύγχρονος εχθρός του λαού**

Η προτεινόμενη εισήγηση επιχειρεί μια προσέγγιση του άξονα Θέατρο και Παραβατικότητα με αφορμή την παράσταση του Thomas Ostermeier *Ένας εχθρός του λαού* του Ερρίκου Ίψεν, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών 2013. Πριν την έναρξή της, η παράσταση προέβαλε ένα δεύτερο τίτλο *I am what I am*, εμπνευσμένο από μια διαφημιστική καμπάνια της Reebok. Η απορία αυτού του τίτλου δεν άργησε να λυθεί όταν ο Ostermeier αλλοίωσε τον ιψενικό μονόλογο του γιατρού Stockman, εμπλουτίζοντάς τον με το αντικαπιταλιστικό-αντιεξουσιαστικό κείμενο «Η Επικείμενη Εξέγερση» της συλλογικότητας «Αόρατη Επιτροπή» (Comité Invisible), που είναι μια αναρχοκομμουνιστική ομάδα της Γαλλίας, η οποία έγινε γνωστή για την μπροσούρα «Η Εξέγερση που έρχεται» (*L'insurrection qui vient*, 2007). Επίσης συνδέθηκε από την αντιτρομοκρατική της Γαλλίας με τις επιθέσεις σαμποτάζ στα τρένα υψηλής ταχύτητας TGV, με αποτέλεσμα το Νοέμβριο του 2008 να συλληφθούν 9 άτομα στο χωριό Tarnac της Γαλλίας. Η παρούσα μπροσούρα γράφτηκε στα γαλλικά το 2004.

Πρώτον, θα επιχειρήσουμε μια προσέγγιση της έννοιας του εγώ και του είμαι και του ετεροκαθορισμού τους στα πλαίσια της εξελισσόμενης δομής της σύγχρονης δυτικής καπιταλιστικής κοινωνίας. Δεύτερον, θα εξετάσουμε τα όρια του δήθεν εξατομικευμένου ατόμου στα πλαίσια μιας διαρκώς ετεροκαθορισμένης έννοιας της κοινωνίας αλλά και της κανονικότητας που τη δημιουργεί, συνθλίβοντας επί της ουσίας τον κοινωνικό της ιστό. Τρίτον, θα ερευνήσουμε την αναπαραστατική ή «θεατρική» ενσάρκωση αυτής της λειτουργίας, κατά την οποία ο ρόλος του ηθοποιού συνθλίβεται συμπαρασύροντας το ρόλο του αποστασιοποιημένου ή ταυτισμένου κοινού, επιχειρώντας ταυτόχρονα τη διάλυση του παραδοσιακού ρόλου του θεατή. Επιπλέον, θα μελετήσουμε αν αυτό επιτυγχάνεται και σε ποιο βαθμό, στο πλαίσιο μιας θεατρικής μίνι αναπαράστασης της «Εκκλησίας του Δήμου» και ποιοι κοινωνικοπολιτικοί λόγοι επιτρέπουν ή δεν επιτρέπουν αυτό να συμβεί. Η εισήγηση αποτελεί μια πρωτότυπη προσέγγιση της παράστασης σε σχέση με την υπάρχουσα εγχώρια βιβλιογραφία.

**Μαρία Χαμάλη, διδάκτωρ, φιλόλογος, κριτικός θεάτρου**

### **Το «άλλο» φύλο: στοιχεία ετερότητας του θηλυκού και του αρσενικού στη δραματουργία του Tennessee Williams**

Η δεκαετία του 1950 σηματοδότησε την οικονομική ανάκαμψη της Αμερικής και την αναγέννηση, υπό εντελώς διαφορετικές συνθήκες πια, του πολυπόθητου *American Dream*. Η νέα μορφή του «ονείρου» προβάλλει έντονα την οικογενειακή θαλπωρή, μέσα από την εικόνα της γυναίκας-πρότυπο καλής μητέρας και καλής νοικοκυράς και του επιτυχημένου επαγγελματικά και ετεροφυλόφιλου σεξουαλικά, άνδρα, ο οποίος παρέχει στην οικογένειά του όλα τα απαραίτητα αγαθά για την οικογενειακή ευτυχία (ένα μεγάλο σπίτι, ένα μεγάλο αυτοκίνητο, τηλεόραση, κουζίνα εξοπλισμένη με όλες τις σύγχρονες ηλεκτρικές συσκευές). Η ίδια δεκαετία σηματοδοτεί και τη «χρυσή» εποχή του Tennessee Williams. Αν και η επιτυχημένη πορεία του συγγραφέα τον καθιστά σύμβολο της επιτυχίας του *American Dream*, τα έργα του και, κυρίως, οι χαρακτήρες του, προσπαθούν – και το κατορθώνουν – να αποτελέσουν αποδείξεις της αποτυχίας του ονείρου αυτού. Γυναίκες-θύματα (Λώρα, Μπλανς), γυναίκες που διεκδικούν επιθετικά τη σεξουαλικότητά τους (Σεραφίνα, Μάγκι, Αλεξάνδρα Ντελ Λάγκο), γυναίκες που «εκπορνεύονται» (Μπλανς, Άλμα), γυναίκες που αρνούνται προσωρινά ή για πάντα τη σαρκική απόλαυση (Λώρα, Άλμα, Χάννα). Άνδρες που ποθούν άνδρες (Σεμπάστιαν), άνδρες ευνοχισμένοι σεξουαλικά και ψυχικά είτε από το φύλο τους, είτε από την κοινωνία, είτε από τη θρησκεία τους, είτε από τα πάθη τους (Μπρικ, Τομ, Τζων, Αιδεσιμότατος Σάνον, Τσανς, Λοτ), άνδρες που επιβεβαιώνουν την ανδρική κυριαρχία μέσα από τη βία (Στάνλεϊ). «Αρσενικές» γυναίκες, «θηλυκοί» άνδρες, άτομα που συγχέουν ρόλους και φύλα, άτομα του περιθωρίου, άτομα ψυχικά ανάπηρα, καταδικασμένα από τον ίδιο τον δημιουργό τους.

Στόχος της εισήγησης είναι να διερευνήσει την ετερότητα του θηλυκού και του αρσενικού μέσα από τα σημαντικότερα έργα του Williams και να την συσχετίσει τόσο με την προσωπική ζωή του συγγραφέα όσο και με την (συνειδητή ή μη) προσπάθειά του να ανατρέψει τα κοινωνικά στερεότυπα των φύλων της αμερικανικής κοινωνίας. Η εισήγηση βασίζεται σε μακρόχρονη και πρωτότυπη έρευνα, η οποία πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής της ερευνήτριας.

**Χριστίνα Χατζηνικολάου, θεατρολόγος, εμπυχώτρια κοινωνικού θεάτρου**

#### **«Their Voice Project»: Δίνοντας φωνή σε ασυνόδετους ανήλικους πρόσφυγες μέσω του κοινωνικού-συμμετοχικού θεάτρου.**

Το κοινωνικό-συμμετοχικό θέατρο βασίζεται στο αξίωμα ότι το θέατρο μπορεί να επιφέρει αλλαγή στη ζωή των μελών μιας κοινότητας και κατ' επέκταση να οδηγήσει σε μια κοινωνική αλλαγή, μέσω συμμετοχικών θεατρικών πρακτικών, οι οποίες προωθούν το διάλογο, επιτρέπουν την εξέταση διαφορετικών πλευρών της αλήθειας και της πραγματικότητας και εμπνέουν σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο τη διαδικασία διερεύνησης πιθανών λύσεων σε προβλήματα που αντιμετωπίζει η κοινότητα. Όλοι είμαστε «άλλοι» ο ένας για τον άλλον, είτε μας ενώνουν είτε όχι εθνικά, πολιτισμικά, θρησκευτικά, ιδεολογικά, και άλλα χαρακτηριστικά. Παύουμε να είμαστε «ξένοι» με τους «άλλους» όταν δημιουργείται ο κατάλληλος χώρος και οι συνθήκες για να υπάρξει διάλογος μεταξύ μας, όταν δίνεται η δυνατότητα να εκφραστούν οι ανάγκες και οι προβληματισμοί όλων των πλευρών και όταν μοιραζόμαστε τις ιστορίες μας, το παρελθόν μας και τα όνειρα μας για το μέλλον. Τις τελευταίες δεκαετίες, με την αύξηση των μεταναστευτικών και προσφυγικών ροών παγκοσμίως, το κοινωνικό-συμμετοχικό θέατρο χρησιμοποιείται όλο και συχνότερα ως μέσο για να ανοίξουν οι δρόμοι επικοινωνίας-συνδιαλλαγής με τους ανήλικους πρόσφυγες και μετανάστες και να προσφερθούν σε αυτές τις ευάλωτες πληθυσμιακές ομάδες εργασία ενδυνάμωσης και έκφρασης.

Η εισήγηση αναφέρεται στους τρόπους με τους οποίους ασυνόδετοι ανήλικοι πρόσφυγες που διέμεναν σε ξενώνες ανά την Ελλάδα, δούλεψαν μέσα από τεχνικές του κοινωνικού-συμμετοχικού θεάτρου κατά τη διάρκεια του «Their Voice» Project (2014-2015), με στόχο να εμπνευσθούν και να εκφράσουν τις ιδιαίτερες ανάγκες τους, τα συναισθήματα και τις σκέψεις τους, να μοιραστούν τις προσωπικές τους ιστορίες, να εξετάσουν με μια νέα ματιά πού βρίσκονται στη ζωή τους και πού θέλουν να πάνε και να διερευνήσουν τρόπους με τους οποίους μπορούν να κάνουν θετικές αλλαγές που επιθυμούν, αλλά και να προστατευτούν από πιθανούς κινδύνους που μπορεί να συναντήσουν.

**Μάριος Χατζηπροκοπίου, υποψήφιος διδάκτωρ Performance Studies**

#### **«Είμαστε οι Πέρσες!» Μια αντιφωνική απάντηση στο θρηνητικό κείμενο του Αισχύλου.**

Η παράσταση «Είμαστε οι Πέρσες!», μια σύγχρονη διασκευή των *Περσών* του Αισχύλου, παρουσιάστηκε τον Ιούνιο το 2015 στο φεστιβάλ Αθηνών. Με περφόρμερς πρόσφυγες και αιτούντες άσυλο από το Πακιστάν, το Αφγανιστάν και το Μαγκλαντές, και σκηνοθέτιδα τη Γιολάντα Μαρκοπούλου, η παράσταση προέκυψε από το πενταετές θεατρικό εργαστήριο της ομάδας Station Athens. Αποσπάσματα του πρωτότυπου κειμένου διαπλέχθηκαν με ποικίλα υλικά που πρότειναν οι συμμετέχοντες: από μαρτυρίες όσον αφορά στον εκτοπισμό από τις πατρίδες τους ή στην καθημερινότητά τους στην Αθήνα, μέχρι ποιήματα και τραγούδια στις μητρικές τους γλώσσες. Εφιστώντας την προσοχή στην ιστορική θεματική της τραγωδίας και την προσωπική εμπλοκή του Αισχύλου σε αυτή, η εν λόγω διασκευή παρουσιάστηκε ως θέατρο τεκμηρίωσης, και οι περφόρμερς ως “σύγχρονοι αγγελιοφόροι” που φέρουν επί σκηνής τις προσωπικές τους εμπειρίες από «πολέμους του σήμερα» (πρόγραμμα της παράστασης, 2015). Απηχώντας πρόσφατες αναγνώσεις των *Περσών* ως το παλαιότερο

σωζόμενο παράδειγμα θεάτρου τεκμηρίωσης στο δυτικό κόσμο (Favorini 2008: 47), η καλλιτεχνική αυτή πρόθεση αντανακλάται στη δραματουργική σύνθεση της παράστασης, στην οποία τα λυρικά μέρη του πρωτοτύπου είναι περιορισμένα, ενώ ο καταληκτικός θρήνος απουσιάζει.

Στην παρούσα ανακοίνωση, προτείνουμε μια ανάλυση της παράστασης «Είμαστε οι Πέρσες!» πέραν των πλαισίων του θεάτρου τεκμηρίωσης, με στόχο να καταδείξουμε ότι οι συμμετέχοντες δεν καταθέτουν απλώς τα οδυνηρά τους βιώματα, αλλά τα μετουσιώνουν σε ολοκληρωμένη καλλιτεχνική πρόταση. Βασισμένος σε ημικατευθυνόμενες συνεντεύξεις και οπτικοακουστικά αρχεία από τις πρόβες και την παράσταση, επιχειρούμε μια εκ του σύνεγγυς ανάγνωση της συγκεκριμένης διασκευής, σε αντίστιξη με το αρχαιοελληνικό πρωτότυπο. Το κεντρικό επιχείρημά μας είναι πως, μέσω της φωνητικότητας που επιτελούν επί σκηνής (βλ. νανουρίσματα, μοιρολόγια και ολολολυγμοί που αναλύονται λεπτομερώς), οι περφόρμερς αρθρώνουν τη δική τους αντιφωνική απάντηση στο θρηνητικό κείμενο του Αισχύλου. Με τον τρόπο αυτό, κατορθώνουν όχι μόνο να οικειοποιηθούν αλλά και να επανεφεύρουν τη θρηνητική φωνή (Loraux 1999) του αρχαίου δράματος.

**Αθανασία Χολέβα, θεατροπαιδαγωγός, σύμβουλος και επιμορφώτρια του προγράμματος «Κι αν ήσουν εσύ;» (Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση)**

**Κατανοώ τον εαυτό μου και τον άλλον μέσα από το θέατρο; Το παράδειγμα του «Κι αν ήσουν εσύ;», ενός προγράμματος για την ευαισθητοποίηση γύρω από τα ανθρώπινα δικαιώματα και θέματα προσφύγων**

Το πρόγραμμα «Κι αν ήσουν εσύ;» είναι μια συνεργασία του Πανελληνίου Δικτύου για το Θέατρο στην Εκπαίδευση και της Ύπατης Αρμοστείας του ΟΗΕ για τους Πρόσφυγες. Αποτελείται από μια σειρά δράσεων επιμόρφωσης εκπαιδευτικών και παιδαγωγικών παρεμβάσεων σε μαθητικούς πληθυσμούς, προκειμένου να ευαισθητοποιήσει τον εκπαιδευτικό χώρο γύρω από ζητήματα ανθρωπίνων δικαιωμάτων γενικότερα, και ειδικότερα γύρω από ζητήματα που άπτονται του προσφυγικού ζητήματος. Στο σχεδιασμό και την υλοποίησή του το θέατρο (και ειδικότερα εργαλεία και τεχνικές από το χώρο του εκπαιδευτικού δράματος και του εφαρμοσμένου θεάτρου, του Θεάτρου του Καταπιεσμένου και άλλων συναφών χώρων) αποτελεί δομικό του συστατικό, προκειμένου τα θέματα που τίγονται να προσεγγίζονται βιωματικά. Με καταβολές από την παιδαγωγική του Freire, τον κονστρουκτιβισμό, τη διαπολιτισμική εκπαίδευση, τη βιωματική μάθηση και τη μαθητοκεντρική παιδαγωγική οδό, το πρόγραμμα αυτό αντιμετωπίζει τον εκπαιδευτικό ως εμπνευστή, ως πολλαπλασιαστή προβληματισμού και ώθησης σε δράση, και εν τέλει το μαθητή ως ενεργό και υπεύθυνο πολίτη. Η παρούσα εισήγηση υποστηρίζει πως, σε όλη αυτήν τη διαδικασία, το θέατρο δεν είναι απλά μια ενδιαφέρουσα εκπαιδευτική οδός, αλλά μια συνειδητή παιδαγωγική επιλογή και προσέγγιση, προκειμένου θεωρία και δράση, εκπαιδευτική πρακτική και βίωμα, να συζευχθούν αποτελεσματικότερα.

## ΠΟΣΤΕΡ

---

**Μαρίνα Αθανασίου-Τάκη, φιλόλογος, υποψήφια διδάκτορας σκηνοθεσίας, (Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου)**

**Ετερότητα και πολιτική στα *Ορφανά* του Dennis Kelly**

Η δεκαετία του 1990 λόγω των δραματικών διεθνών πολιτικών εξελίξεων, των θηριωδών στρατιωτικών επεμβάσεων και των ριζικών ιδεολογικών ανακατατάξεων, εμπλούτισε εκ νέου τις τέχνες με νέο υλικό για καλλιτεχνική δημιουργία και συζήτηση. Για το βρετανικό θέατρο, η πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, οι νέες διαπολιτισμικές εντάσεις που αυτή δημιούργησε και οι σκληροί εθνικιστικοί πόλεμοι που προκάλεσε αποτέλεσαν έναν άμεσο πόλο έλξης για μια ομάδα νέων δραματουργών. Το θέατρο αναλαμβάνει να εξετάσει την κατάσταση του έθνους. Γράφονται έργα με πολιτικά θέματα, τα οποία προκύπτουν από το ισχυρό αίσθημα ανάγκης για αλλαγή και εγείρουν ερωτήματα για την παρούσα κατάσταση στη Βρετανία. Τα θέματα με τα οποία ασχολούνται οι συγγραφείς στη μεταθαυσερική εποχή είναι οι πόλεμοι, οι συγκρούσεις, οι πρόσφυγες, οι πολυεθνικές εταιρίες και η μετανάστευση μέσα στη Βρετανία και έξω από αυτήν. Η σκηνή παραμένει χώρος πραγματικής ελευθερίας και δύναμης παρουσιάζει όλα αυτά τα θέματα, τα ερμηνεύει διάμεσου των καλλιτεχνικών μορφών και εμπλέκει το ακροατήριο στην οικοδόμηση και διερεύνηση του πολιτικού τοπίου.

Η θεατρική τέχνη δείχνει να ανακτά το πολιτικό της σφρίγος τη στιγμή που το χάνει η ίδια η πολιτική. Ουσιαστικά το πολιτικό θέατρο κάνει έμμεση αλλά ισχυρή έκκληση για δράση. Ο Dennis Kelly είναι από τους νέους δραματουργούς που γράφουν πολιτικό θέατρο. *Τα Ορφανά* αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα μελέτης της ετερότητας, αλλά και της πολιτικής στο βρετανικό θέατρο. Αναδεικνύεται μέσα από το κείμενο, αριστοτεχνικά, η παρουσία του «άλλου» στη βρετανική κοινωνία καθώς επίσης και η πρόσληψή της από το ντόπιο στοιχείο. *Τα Ορφανά* είναι ένα έργο που παρουσιάζει τη γυμνή αλήθεια της ξενοφοβίας, η οποία στην προκειμένη περίπτωση ξεκινά από τη βρετανική κοινωνία, αλλά αποκτά καθολικές διαστάσεις.

**Ελένη Γεωργίου, διδάκτορας Θεατρολογίας**

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

Στην εργασία διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνονται στη θεατρική γραφή η φρίκη και οι συνέπειες του πολέμου, και μάλιστα του πολέμου που εκκινεί από εμφύλιες διαμάχες και αντιθέσεις, φέρνοντας τον αδελφό, το γείτονα, τον κάτοικο της ίδιας πόλης, της ίδιας χώρας στη θέση του «άλλου». Οι διαμάχες αυτές, έχοντας στη ρίζα τους αιτίες που αφορούν στην εθνικότητα, την ιδεολογία, τη θρησκεία, με αποτέλεσμα τάσεις ανεξαρτητοποίησης και απόσχισης από μια κρατική οντότητα ή την κυριαρχία μέσα σε αυτή, κάλυψαν μεγάλα και διαφορετικά διαστήματα στην ιστορία της Ευρώπης και διαμόρφωσαν εν πολλοίς τη σύστασή της αλλά και τη γεωγραφία της.

Θα εξετασθούν οι περιπτώσεις:

I. Του πολέμου στα Βαλκάνια με τη διάσπαση της πρώην Γιουγκοσλαβίας μέσα από α) το έργο του Ματέι Βίζνιεκ *Η λέξη πρόοδος στο στόμα της μητέρας μου ηχούσε πολύ φάλτσα*, ένα έργο που καταφέρνει να συμπυκνώσει την τραγωδία των Βαλκανίων σε μερικές σελίδες, β) Το έργο του Μίλος Νίκολιτς *Οι σιδεράδες*, μέσα από το οποίο ο γεννημένος στο Κοσσυφοπέδιο συγγραφέας, έχοντας ζήσει τον εμφύλιο σπαραγμό της χώρας του, ασκεί κριτική στις απάνθρωπες και άθλιες συνθήκες του πολέμου και καταδικάζει κάθε εθνικιστική συμπεριφορά, γ) Το έργο του Αντώνη Παπαϊωάννου *Μείνε λίγο ακόμα*, το οποίο περιγράφει τις συνέπειες του πολέμου στα Βαλκάνια στη ζωή ατόμων που ο πόλεμος ανάγκασε να περάσουν τα σύνορα και να μεταναστεύσουν στην Ελλάδα.

II. Του πολέμου ανάμεσα στον ΙΡΑ και τον αγγλικό στρατό μέσα από το έργο του Μάρτιν ΜακΝτόνα *Ο υπολοχαγός του Ίνισμορ*, που περιγράφει τη βία που γεννά η εμφύλια αυτή σύρραξη και διαπερνά στην καθημερινή ζωή αυτών που εμπλέκονται.

III. Θα γίνει συσχέτιση και με το μακρόχρονο ισπανικό εμφύλιο και τις συνέπειές του μέσα από το έργο του Ιγνάθιο Παχόν *Εφτακόσιοι σάκοι*, αλλά και με αναφορά σε άλλα σχετικά έργα σύγχρονων Ισπανών.

IV Τέλος θα υπάρξει συσχέτιση με τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο και τις συνέπειές του μέσα από το έργο του Γιάννη Ρίτσου *Πέρα από τον ίσκιο των κυπαρισσιών*, ένα εξαιρετικό δείγμα



θεατρικής γραφής του μεγάλου ποιητή, που δεν έχει δει τα φώτα της σκηνής στην Ελλάδα, ούτε έχει τύχει επαρκούς θεατρολογικής ανάλυσης.

Η πρωτοτυπία της συγκεκριμένης προσέγγισης έγκειται στο γεγονός ότι δεν έχει αντιμετωπιστεί μέχρι σήμερα σε μεγάλη έκταση η έρευνα για το θέατρο των εμφυλίων συρράξεων, που έγιναν πρόσφατα ή που οι συνέπειές τους είναι έντονα ορατές και ανιχνεύσιμες ως τις μέρες μας. Επίσης πρωτότυπος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ο τρόπος που προσεγγίζεται η φρίκη στα παραπάνω έργα, αφού κυριαρχεί έντονα το χιούμορ.

**Μαρία Καλφά, κοινωνική ανθρωπολόγος, υποψήφια μεταπτυχιακή φοιτήτρια**

### **Οι έμφυλοι λόγοι στη Στέλλα του Μ. Κακογιάννη: μια ανθρωπολογική προσέγγιση**

Στο παρόν άρθρο επιδιώκουμε να αναλύσουμε ανθρωπολογικά το χαρακτήρα της ηρωίδας της ταινίας *Στέλλα* του Μιχάλη Κακογιάννη, που προβλήθηκε το 1955 στην Ελλάδα. Η πρωταγωνίστρια σε μια δεκαετία όπου η διάκριση μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού χώρου ήταν σαφής, εργαζόταν ως τραγουδίστρια. Το πρώτο όριο που ξεπερνά αφορά αυτό του ιδιωτικού χώρου, ο οποίος χαρακτηριζόταν ως γυναικείος, εν αντιθέσει με τον δημόσιο χώρο που θεωρούνταν ανδρικός. Το δεύτερο όριο που ξεπερνάει η πρωταγωνίστρια αφορά στην ερωτική σχέση που έχει και στην επιθυμία της να μην παντρευτεί. Η κίνηση αυτή μεταφράζεται σε αλαζονεία και επιπολαιότητα και χαρακτηρίζει την Στέλλα ως ανήθικη. Οι σκηνές αυτές λαμβάνουν χώρα σε μια κοινωνία όπου ο γάμος θεωρείται σκοπός της γυναίκας και σημαντική προϋπόθεση για τη σύναψη ερωτικού δεσμού. Η επαναστατική αυτή ταινία δέχτηκε διφορούμενες κριτικές λόγω της ανεξάρτητης πρωταγωνίστριας, η οποία δεν περιοριζόταν από τις προκαταλήψεις για το φύλο της.

Στο άρθρο αυτό θα αναλύσουμε τη διάκριση δημόσιου και ιδιωτικού χώρου και τη συσχέτιση με την οικονομική και επαγγελματική ανεξαρτησία της πρωταγωνίστριας, η οποία ξεπερνάει τα όρια του φύλου της. Θα αναφερθούμε στο θεσμό του γάμου ως όριο, το οποίο θεσπιζόταν από τον πατέρα ή τον αδερφό και καθιστούσε την γυναίκα εξαρτημένη σε αντίθεση με την πρωταγωνίστρια, η οποία το ξεπερνάει και θέτει τα δικά της όρια. Στο πλαίσιο αυτού του έργου γίνεται εμφανής η κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, αλλά και οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει κάποιος όταν έρχεται αντιμέτωπος με κοινωνικά πρότυπα και αξίες.

**Αμαλία Κοντογιάννη, φιλόλογος, θεατρολόγος, διδάκτορας Θεατρολογίας του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ**

### **Από το Τέλος του Παιχνιδιού στο Όχι Εγώ: μια πορεία εξανθρωπισμού του “άλλου” στο έργο του S. Beckett**

Η αμφισβήτηση της έννοιας της ταυτότητας ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα και η αποδόμησή της στο δεύτερο μισό του εγείρουν εύλογα ερωτήματα σε σχέση με τη δυνατότητα ορισμού της έννοιας του “άλλου”. Η αναγκαιότητα, ωστόσο, της ύπαρξης μιας σταθερής κατασκευής ενός εγώ-παρατηρητή, που κάνει δυνατή την ανίχνευση των ορίων του ανοίκειου, φαίνεται πως δεν έχει ακόμη υπερκερασθεί στη σύγχρονη σκέψη και επιστήμη. Στο θέατρο, από την άλλη πλευρά, όπως και στην ίδια τη ζωή, η παρουσία του άλλου ως βλέμματος που επιβεβαιώνει την ύπαρξη, ως ακροατή, ακόμη και *in absentia* από το παρόν της δράσης, αποτελεί βασική υπαρκτική συνθήκη. Συνεπώς, το ζήτημα που σαφώς τίθεται είναι να εξετασθεί αν και με ποιο τρόπο καθίσταται δυνατή η αντίληψη για το άλλο από το ανηρημένο και σε κρίση εγώ: ένα επίκαιρο θέμα που αφορά το θέατρο τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο.

Αντικείμενο της ανακοίνωσης αποτελεί η ανίχνευση της δυνατότητας αντίληψης του άλλου μέσα στη συνθήκη συρρίκνωσης και κατακερματισμού της ταυτότητας του εγώ-ήρωα, μελετώντας χαρακτηριστικά παραδείγματα που προσφέρει το έργο του Samuel Beckett. Η

απόσταση που διαγράφεται μεταξύ ενός αποσυρμένου και σολιψιστικού εγώ, που είχε συλληφθεί στο παρελθόν ως ολοκληρωμένη οντότητα, όπως υποδηλώνεται στο *Τέλος του παιχνιδιού*, και ενός εξαρχής κατακερματισμένου εγώ, που αναζητά μια ταυτότητα στη συνθήκη της αναίρεσης, όπως εμφανίζεται στην ηρωίδα του *Όχι Εγώ*, μας επιτρέπει να διερευνήσουμε το μηχανισμό κατασκευής ενός εαυτού-άλλου, μέσω της έλλειψης: της διαφοράς, με άλλα λόγια, ανάμεσα στην προσωπική νοητική σύλληψη και τον έξω κόσμο που διαψεύδει τη σύλληψη αυτή, ανάμεσα στο εγώ και στο άλλο, γεγονός που αποτελεί την πρωτοτυπία του ερευνητικού υποβάθρου της ανακοίνωσης. Η διάνυση αυτής της απόστασης, υποστηρίζουμε, συνιστά μια πορεία εξανθρωπισμού του εγώ και κατά συνέπεια αντιμετώπισης του άλλου ως οργανικού του μέρους, εξίσου ανοίκειου.

**Στέλλα Μεντβέντεβα, υποψήφια διδάκτωρ, University of Edinburgh**

### **Αντιγόνη Σοφοκλή: ετερότητα, αντιπαράθεση και ματαιότητα**

Η *Αντιγόνη* είναι, χωρίς αμφιβολία, μια τραγωδία μάταιης αντιπαράθεσης. Ο Κρέων και η Αντιγόνη, δύο τραγικοί ήρωες που μάχονται με πάθος υπέρ των ηθικών τους αξιών, βρίσκουν ο ένας στο πρόσωπο του άλλου έναν έτερο, έναν αντίπαλο ίσης δύναμης και αντίθετης σκοπιάς. Η αντιπαράθεσή τους, όμως, ακολουθώντας τον κανόνα των Σοφοκλείων αγώνων, είναι ατελέσφορη: οι δύο ήρωες δεν συγκλίνουν μέσω του Διαλόγου και τα ζητήματα που θέτουν παραμένουν χωρίς λύση. Αυτή η μάταιη αντιπαράθεση των αντιθέτων χαρακτηρίζει όλο το έργο. Στο θεματικό επίπεδο, η τραγωδία αποτελεί το σταυροδρόμι δύο διαφορετικών τραγικών ιστοριών, αυτής της Αντιγόνης και αυτής του Κρέοντα: στο επίπεδο της ποιητικής φόρμας, η τραγωδία χαρακτηρίζεται από τη συχνή χρήση ανταγωνιστικών στιχομυθιών και στο επίπεδο της πλοκής, η διάσπαση γεγονότων, χαρακτήρων και δράσεων σε δύο αντιθετικά στοιχεία και η αντίταξή τους αποτελεί συχνό τέχνασμα του συγγραφέα. Η μάταιη φύση αυτής της αντιπαράθεσης των ετέρων κατακλύζει το έργο και το οδηγεί στο τραγικό του τέλος, την αναπόφευκτη καταστροφή των ηρώων και των οίκων τους.

Μελετώντας την *Αντιγόνη* υπό το πρίσμα της προσέγγισης του Λ. Βιγκότσκι, ανακαλύπτουμε πως η ετερότητα, η αντιπαράθεση, και η ματαιότητα αποτελούν τα ακριβή αυτά στοιχεία που χαρίζουν στην τραγωδία τον τίτλο του έργου τέχνης. Η μελέτη αυτή, που θα αποτελέσει και το θέμα της παρούσας παρουσίασης, βασίζεται στην πρώτη περίοδο του έργου του Ρώσου ψυχολόγου, κατά την οποία ο Βιγκότσκι μελέτησε την ανάλυση και την κριτική της τέχνης. Η δουλειά του αυτή συνοψίζεται στο βιβλίο του *Psikhologiya Iskustva (Η Ψυχολογία της Τέχνης)* και παρουσιάζει μια προσέγγιση των έργων τέχνης που εστιάζει στις ψυχολογικές δομές οι οποίες περιέχονται σε αυτά και στους τρόπους με τους οποίους οι δομές αυτές επηρεάζουν την αντίληψή μας. Η παρούσα μελέτη έχει ως σκοπό να φέρει στο φως τα στοιχεία αυτά της Αντιγόνης που ώθησαν και ωθούν θεατές και αναγνώστες της τραγωδίας στην αισθητική πρόσληψη του έργου, καθώς και να ορίσει τη λειτουργία της δυαδικότητας και της ετερότητας στο κείμενο του Σοφοκλή.

**Νάγια Μποέμη, εκπαιδευτικός θεάτρου, εμπνυχώτρια εφαρμοσμένου θεάτρου, κοινωνική ανθρωπολόγος**

### **Θέατρο στις φυλακές με κρατούμενους, “Playing our Stories”: εκπαιδευτικός σχεδιασμός με τη χρήση μεθόδων κοινωνικού θεάτρου**

Αναζητώντας τη θέση του θεάτρου στα Σχολεία Δεύτερης Ευκαιρίας (ΣΔΕ) εντός των φυλακών στον ελληνικό χώρο, αποτυπώνεται μια κινητικότητα θετική. Στην παρούσα εισήγηση θα παρουσιάσουμε μέρος της έρευνας μας ως εμπνυχώτριας του project θεάτρου στα ΣΔΕ φυλακών Κορυδαλλού κατά το έτος 2015-16, εφαρμόζοντας τις αρχές και τις μεθόδους

του εφαρμοσμένου θεάτρου και συγκεκριμένα του Θεάτρου του Καταπιεσμένου (ΘτΚ). Στόχος είναι να διερευνήσουμε τη θέση του ΘτΚ στο συγκεκριμένο πλαίσιο, καθώς δεν υπάρχει αντίστοιχο προηγούμενο στον ελληνικό χώρο. Η μέθοδος του ΘτΚ διατρέχει όλα τα στάδια της έρευνας: την περιγραφή, τη συλλογή δεδομένων, την ανάλυση, την ερμηνεία, την κατανόηση. Η έρευνα με βάση τις παραστατικές τέχνες είναι ολιστική, συμμετοχική, ενσώματη, και συνδέει την πράξη με τη θεωρία, επιτρέποντας τη διερεύνηση του ερευνητικού πεδίου σε περιοχές που αφορούν το σώμα, το συναίσθημα, την ταυτότητα, την αυτογνωσία. Μαζί με τη χρήση τεχνικών από την εκπαίδευση ενηλίκων και τη συμβουλευτική, δόθηκε χώρος στο λόγο των εκπαιδευόμενων-κρατούμενων, στον τρόπο με τον οποίο βιώνουν τη σχέση τους με το θέατρο. Το θεωρητικό πλαίσιο προέκυψε μέσα από την επεξεργασία των παραγόμενων δεδομένων και τη θεωρητική ευαισθησία της ερευνήτριας.

Κατ' επέκταση τα ευρήματα της έρευνας παίρνουν τη μορφή μιας εμπειρικά θεμελιωμένης θεωρίας, που αντλεί από τις θεωρίες του θεάτρου, της κοινωνικής ανθρωπολογίας, της κριτικής παιδαγωγικής, της συμβουλευτικής. Σαφώς λαμβάνεται υπόψη το ιστορικό πλαίσιο, ότι τα ΣΔΕ είναι χώρος εκπαίδευσης, αλλά δεν παύουν να είναι ένα σχολείο μέσα στη φυλακή. Από τα δεδομένα προέκυψε ότι η εφαρμογή του ΘτΚ ανέπτυξε την αυτοεκτίμηση, καλλιέργησε την ομαδικότητα μεταξύ ατόμων διαφορετικού κεφαλαίου (συμβολικού, σωματικού, κοινωνικού), προώθησε το διάλογο, ενθάρρυνε την ανάπτυξη στρατηγικών στη διαχείριση των συγκρούσεων. Στο πέρας του project, παρουσιάστηκε η παράσταση «Αυτή είναι η ζωή μου...», με τεχνικές του Θεάτρου του Καταπιεσμένου, με θέμα την καθημερινότητα και τις συγκρούσεις των εκπαιδευόμενων-κρατούμενων μέσα στη φυλακή.

**Ανδρονίκη Νικολακάκη, κοινωνιολόγος, δραματοθεραπεύτρια**

### **Εξάρτηση και δραματοθεραπευτική παράσταση – Από το περιθώριο στο προσκήνιο**

Πώς ένα «άλλο» σώμα ανεβαίνει στην σκηνή και τι έχει να πει; Το σώμα του τοξικομανή είναι ένα σώμα περιθωριοποιημένο, ακινητοποιημένο, παθητικό και ανελεύθερο. Η θεραπεία απεξάρτησης στοχεύει να κινητοποιήσει ξανά αυτό το σώμα, να το βοηθήσει να κερδίσει την ελευθερία του, την ευθύνη της ψυχής και της σκέψης, την ευθύνη της δράσης του. Η τέχνη εισάγει στη θεραπεία της τοξικοεξάρτησης νέους συμβολισμούς. Μέσα από βιωματικές διαδικασίες βοηθά τον θεραπευόμενο να δημιουργήσει μια καινούρια σχέση με τον εαυτό του και τον κόσμο. Ειδικότερα, η δραματοθεραπεία, μέσα από τη χρήση διαδικασιών και εργαλείων όπως η μεταφορά, ο συμβολισμός, η αφήγηση ιστοριών και οι αυτοσχεδιασμοί, στοχεύει στην προσωπική ανάπτυξη, τη θεραπεία και την αλλαγή. Στην εμπλοκή του «πάσχοντος» σώματος σε δράσεις όπου το σώμα πρωταγωνιστεί με υγιή και ενεργητικό τρόπο πλέον και περνά από την παθητικότητα της χρήσης στη δημιουργική δράση.

Στα θεραπευτικά προγράμματα που αξιοποιούν την δυναμική των θεραπειών μέσω τέχνης, λαμβάνουν χώρα θεατρικά δρώμενα που σηματοδοτούν μια διαβατήρια τελετή, ένα θεραπευτικό πέρας (επανένταξη, αποφοίτηση). Οι θεραπευτικές αυτές παραστάσεις προετοιμάζονται στο πλαίσιο της ομάδας δραματοθεραπείας και βασίζονται κυρίως σε υλικό των θεραπευόμενων, που αποκτούν τη μορφή ιστορίας και τελικά σεναρίου. Είναι αυτό ακριβώς που η Marina Abramovic ορίζει ως τέχνη της επιτέλεσης: «μεταφορά της αλήθειας επί σκηνής και όχι μια παράσταση θεατρικού τύπου».

**Ισμήνη Σακελλαροπούλου, θεατρολόγος, σκηνοθέτρια, υποψήφια διδάκτορας, ΑΠΚΥ**

### **Η θεατρικότητα της υποκριτικής στο κινηματογράφο και η προσέγγιση της γυναικείας φύσης από την παιδική ηλικία ως την ενηλικίωση με έμφαση στην συναισθηματική και την σωματική κακοποίηση.**

Από την παιδική της ηλικία ως την ενηλικίωση, η γυναικεία φύση ήταν το θέμα της ταινίας μικρού μήκους με την οποία ασχολήθηκα με την ομάδα μου φέτος το καλοκαίρι. Ο

βασικός στόχος ήταν να περιγράψουμε με θεατρικό, εικαστικό και μουσικό τρόπο σε πέντε λεπτά τα συναισθήματα ενός κοριτσιού που βιώνει σε μικρή ηλικία το αίσθημα της απώλειας, την εξέλιξή της ως έφηβη με ένα ξέσπασμα χρωμάτων πάνω σε φανταστικό καμβά, και τέλος με μια εικαστική προβολή όταν βιώνει πάλι το συναισθηματικό της ενδοοικογενειακής βίας, ενώ είναι έγκυος, με αποτέλεσμα την αποβολή του παιδιού.

Η γυναίκα γίνεται άθελά της στόχος μια ηθελημένης θυματοποίησης, που της έχει επιβάλλει το κοινωνικό *status* της ελληνικής οικογένειας και των φιλικών, ερωτικών σχέσεων. Η πρωτοτυπία αυτής της εισήγησης έγκειται στο γεγονός ότι μέσα από τη θεατρική προσέγγιση των ηθοποιών αποδίδεται με κινηματογραφικό τρόπο και εικαστικές τεχνικές η συναισθηματική απόρριψη, η ψυχολογική και σωματική κακοποίηση και η αγωνία της αγνότητας για επιβίωση. Μια κριτική στην εφημερίδα «Πελοπόννησο της Πάτρας» αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η ταινία «στα όρια του πειραματικού, φλερτάρει με την μετεξέλιξη του βωβού, εισάγοντας ένα νέο κινηματογραφικό είδος». Παρουσιάζοντας την ταινία στο συνέδριο και εξηγώντας τις αφηγηματικές δομές που χρησιμοποιήθηκαν, οι οποίες επικεντρώνονται στην αλληλουχία των εικόνων πάνω στη ροή ενός τραγουδιού, θα εστιάσουμε στον τρόπο που συνθέσαμε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μέσω της έρευνάς μας για τη γυναικεία φύση και την κοινωνική ή μη αποδοχή της από το ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

**Αλεξάνδρα Σίμου, εκπαιδευτικός, διδάκτορας του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ**

### **Επινοώντας την σχολική παράσταση: Μια βιοματική προσέγγιση της μετανάστευσης**

Οι ταυτότητες του «εαυτού» και του «άλλου» αμφισβητούνται σήμερα περισσότερο από ποτέ, δημιουργώντας ένα παλίμψηστο ταυτοτήτων όπου παραδοσιακές και μη εγγραφές «εαυτού» και «άλλου» συνεχώς διαδέχονται η μία την άλλη. Πώς αντιλαμβάνονται οι σημερινοί έφηβοι αυτές τις έννοιες; Πώς ορίζουν τον «άλλο» και ποια χαρακτηριστικά του αποδίδουν; Πώς περιγράφουν τις εμπειρίες τους με τον «μετανάστη-άλλο» και πώς νιώθουν οι ίδιοι ως «μετανάστες» ή «μετανάστες δεύτερης γενιάς»; Με δεδομένη την ολοένα αναπτυσσόμενη σχέση του θεάτρου της επινοήσης (*devised theatre*) και του θεάτρου στην εκπαίδευση (*theatre/drama in education*), η παρούσα ανακοίνωση περιγράφει τη διαδικασία επινοήσης και προετοιμασίας μια σχολικής παράστασης με παιδιά Γυμνασίου και Λυκείου με θέμα τη μετανάστευση. Έτσι, επιχειρεί να φωτίσει περαιτέρω τις δυνατότητες του θεάτρου της επινοήσης ως μέσου δημιουργίας μιας σχολικής παράστασης στη Μέση Εκπαίδευση. Παράλληλα, εστιάζει στις ιδιαίτερες καλλιτεχνικές και παιδαγωγικές δυνατότητες της συγκεκριμένης πρακτικής όσον αφορά στην προβολή διαφορετικών όψεων της ετερότητας, που αμφισβητούν την καθιερωμένη αντίληψη του ντόπιου ως «εαυτού» και του μετανάστη ως «άλλου».

**Μαρία Σούμπερτ, θεατρολόγος, δραματοθεραπεύτρια**

### **Ρόλοι και σχέσεις μέσα στην τάξη. Δραματοθεραπευτικές παρεμβάσεις στο σχολείο.**

Η σύγχρονη εκπαιδευτική πρακτική φαίνεται πως είναι επικεντρωμένη όχι μόνο στη συσσώρευση γνώσεων αλλά και στην εκμάθηση ενός συγκεκριμένου πολιτιστικού και κοινωνικοπολιτικού συστήματος, το οποίο αντικατοπτρίζει το πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο στο οποίο ανήκει το εκάστοτε σχολείο. Οι μαθητές αναλαμβάνουν μέσα στην τάξη συγκεκριμένους ρόλους τόσο μεταξύ τους όσο και σε σχέση με τους καθηγητές και την διοίκηση του σχολείου. Ρόλους που συχνά έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τους ρόλους που παίζουν στην οικογένεια και το φιλικό τους περιβάλλον. Προσθέτοντας στην εξίσωση αυτή και την περίοδο της εφηβείας, με τις τεράστιες αλλαγές σε ψυχοσωματικό επίπεδο, οι έφηβοι βρίσκονται αντιμέτωποι με καταστάσεις και συμπεριφορές που συχνά τους υπερβαίνουν.

Εμφανίζονται τότε περιπτώσεις εκφοβισμού (σχολικού και διαδικτυακού), εξαρτήσεις, αντικοινωνικές συμπεριφορές, άγχος, φόβος, απώλειες. Η δυναμική της τάξης διαταράσσεται και μέρη της οδηγούνται στον απομονωτισμό, γίνονται εξιλαστήρια θύματα. Η δραματοθεραπεία στην τάξη έχει στόχο τη δημιουργία ενός ασφαλούς περιβάλλοντος που θα βοηθήσει την τάξη ως ομάδα να αποβάλλει δυσλειτουργικές συμπεριφορές, να διερευνήσει τους επίκτητους ρόλους και να επιτρέψει την έκφραση των συναισθημάτων. Εάν το θέατρο στην εκπαίδευση είναι απαραίτητο για την εκμάθηση μιας ολόκληρης κουλτούρας, η δραματοθεραπεία στην τάξη στοχεύει να μετουσιώσει την επιθετικότητα, το φόβο και το άγχος της εφηβείας σε σχέσεις ισότιμες μεταξύ των μαθητών και λειτουργικές στο σχολικό πλαίσιο.

## ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

---

**Γεωργία Ανδρέου, σκηνοθέτης, εκπαιδευτικός Ειδικής Αγωγής**

**«Το τραύμα και το θαύμα»**

**(Εμψυχώτριες: Ανδρέου Γεωργία, Πιτυχούτη Μαρβίνα)**

Έχοντας να διαπραγματευτεί το δύσκολο εγχείρημα της μεταφοράς και απόδοσης στη σκηνή ενός ιδιαίτερου θέματος που άπτεται του ευρύτερου φάσματος της «ετερότητας», το συγκεκριμένο εργαστήριο διερευνά τις προκλήσεις που ο σκηνοθέτης καλείται να αντιμετωπίσει και τους τρόπους που θα επιλέξει για να προσεγγίσει, να διαχειριστεί και τέλος να αποδώσει ένα υπάρχον δομημένο κείμενο και συγκεκριμένα ένα δημοσιογραφικό άρθρο. Ως μελέτη περίπτωσης επιλέγεται το ρεπορτάζ της δημοσιογράφου Ντίνας Δασκαλοπούλου «Βαλμπόνα, Το τραύμα και το θαύμα», που δημοσιεύτηκε στο ένθετο «Ε» της Ελευθεροτυπίας στις 9/5/2009. Το κείμενο θίγει ένα εύρος ζητημάτων τα οποία αφορούν τις εκφάνσεις και την έννοια της ετερότητας, όπως θέματα που άπτονται της διασπορικής ταυτότητας, της ιδιάζουσας ατομικής ταυτότητας, της ψυχικής, πολιτισμικής και κοινωνικής διαφορετικότητας, καθώς επίσης θέματα ενδοοικογενειακής βίας, κακοποίησης κατά των γυναικών, εκφοβισμού και άλλα.

Το θεατρικό εργαστήριο εξετάζει και αναλύει τον τρόπο με τον οποίο ένα δημοσιογραφικό κείμενο μπορεί να παρασταθεί στο θέατρο και συγκεκριμένα πώς μια δημοσιογραφική είδηση γίνεται παράσταση, πώς δηλαδή από τον ρεαλισμό και την πραγματικότητα φτάνουμε με την ποιητική φαντασία στο καλλιτεχνικό δημιούργημα. Ευρύτερο στόχο αποτελεί η διερεύνηση των σκηνοθετικών-σκηνικών πρακτικών μέσω των οποίων ο σκηνοθέτης οικειοποιείται και θεατροποιεί την ετερότητα, με στόχο να εξοικειώσει το κοινό με τα στοιχεία της διαφορετικότητας, σε μια απόπειρα να έρθει κοντά μας, μέσα από τη θεατρική τέχνη, το ανοίκειο, ώστε να το γνωρίσουμε και να οριοθετηθούμε με οποιοδήποτε τρόπο απέναντί του.

Συγκεκριμένα, με την αξιοποίηση ποικίλων θεατρικών τεχνικών θα διερευνήσουμε τα στάδια της σκηνικής αποτύπωσης του δημοσιογραφικού κειμένου, με βάση τις πνευματικές και καλλιτεχνικές επιλογές του σκηνοθέτη, σε συνάρτηση με την κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα. Και θα οδηγηθούμε σε προτάσεις για πρωτότυπες θεατρικές συνθέσεις. Οι συμμετέχοντες του εργαστηρίου θα καθοδηγηθούν να κοιτάζουν “πίσω” από το δημοσιογραφικό κείμενο και την πραγματικότητα ώστε να αναζητήσουν τη δική τους οπτική και να αρθρώσουν τον δικό τους προσωπικό λόγο.

**Ελπίδα-Αγγελική Κομιανού, ηθοποιός, εμψυχώτρια**

**«Ο Βασιλιάς του Κάστρου». Πρόγραμμα για τον Οργανισμό «Κάνε μια ευχή»**



Το εργαστήριο αφορά στην παρουσίαση ενός θεατροπαιδαγωγικού προγράμματος που οργανώθηκε από τους συντελεστές του Δημοτικού Θεάτρου Ναυπλίου το καλοκαίρι του 2012 στο Μπούρτζι, μετά από την ευγενική παράκληση του Οργανισμού «Κάνε μια ευχή». Ο Ορέστης, 4 ετών τότε, άρρωστος με λευχαιμία, είχε ζητήσει στην ευχή του να είναι ιππότης σ' ένα κάστρο, να νικήσει τους κακούς, να παλέψει μ' ένα δράκο και να θεραπεύσει το σταυροφόρο του που θα ήταν βαριά χτυπημένος! Γνωρίζοντας μόνο ότι ο χώρος που η ευχή θα γινόταν πραγματικότητα είναι το Μπούρτζι, σχεδιάσαμε μια πολυπρόσωπη δράση που εμπεριείχε όλα όσα το παιδί είχε ζητήσει και λίγα παραπάνω! Η φύση του εργαστηρίου ήταν εκ των πραγμάτων αυτοσχεδιαστική. Συναντήσαμε το παιδί και τους γονείς για πρώτη φορά τη μέρα της ευχής. Η κατάσταση της υγείας του δεν μας ήταν γνωστή με λεπτομέρειες· οι αντοχές του, οι φόβοι του, η διάδρασή του με τους ενήλικες ή τα άλλα παιδιά, η σχέση του με το θόρυβο ή με τη μουσική ήταν στοιχεία που ανακαλύψαμε τη μέρα της δράσης. Πέρα από τη βαθιά ανθρώπινη διάσταση του γεγονότος ότι εκείνη τη μέρα ο «Βασιλιάς του Κάστρου» μας έχρισε «Ιππότες της ζωής», καταλάβαμε πολύ αργότερα πόσο ουσιώδης, πόσο θεραπευτική και πόσο καταλυτική ήταν αυτή η εμπειρία για όλους μας.

Το εργαστήριο συνίσταται στην παρουσίαση οπτικοακουστικού υλικού από τη δράση, στην παράθεση μαρτυριών των γονέων του παιδιού την περίοδο εκείνη αλλά και σημερινές, που αφορούν στο αίσθημα του κοινωνικού αποκλεισμού που βίωναν και στον αυτοστιγματισμό στον οποίο άθελά τους αλλά και λόγω των αντικειμενικών συνθηκών είχαν εμπλακεί. Τέλος, με την τεχνική της μελέτης περίπτωσης, θα σχεδιάσουμε ένα θεατροπαιδαγωγικό πρόγραμμα που θα διαπραγματεύεται τις δράσεις που θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν σ' ένα νοσοκομείο που φιλοξενούνται παιδιά με νεοπλασματικές ασθένειες, την ώρα του υποχρεωτικού για τη θεραπεία τους απογευματινού περιπάτου στο διάδρομο.

**David Pammenter**

### **Liberty and the Circling of Vultures: Theatre, Change and Social Transformation**

This workshop is concerned with questions of radical and normative pedagogy and the potential of theatre making both as a form of cultural action for individual development and as a resource in pursuit of collective notions of hope, change and transformation. It is concerned with the development and ownership of a Pedagogy of hope in relation to the personal, social and political realities of our time. We will examine and explore questions of Identity, the self and the "other" and consider the practical and theoretical questions of developing collectivism and co-intentionality in and through the action of creative work.

We will consider questions of de-humanisation and the ownership of history implicit in our current existential realities and the norms of "inclusion" and "complicity" which invade all spheres of human life. Questions of Liberty are concerned with ideas of freedom and our human capacities in action to construct a world of our own naming and making. Our theatre making will explore the practice of play, reflection, imagination and self-articulation and theatre devising as an action of collective future building.

**Koldo Vío, παιδαγωγός θεάτρου, σκηνοθέτης**  
**Μάρθα Κατσαρίδου, δασκάλα, παιδαγωγός θεάτρου**

### **Για έναν πολιτισμό της ειρήνης**

Στο συγκεκριμένο βιωματικό εργαστήριο θα προσεγγίσουμε την κριτική παιδαγωγική της ειρήνης, μιας απελευθερωτικής και χειραφετητικής παιδαγωγικής, που οραματίζεται τη δημιουργία ενός κόσμου χωρίς πόλεμο, αλλά ταυτόχρονα και χωρίς κοινωνική αδικία και άνισες σχέσεις εξουσίας. Στο πλαίσιο του πολιτισμού της ειρήνης προτείνονται ως εργαλεία ο

διάλογος και η σύγκρουση που δεν θεωρείται απαραίτητως αρνητική αλλά αποτελεί κομμάτι της ανθρώπινης κοινωνίας. Η θεατροπαιδαγωγική μέθοδος, μια βαθιά παιδευτική και κοινωνική μορφή τέχνης, αποτελεί ένα δυνατό εργαλείο στα χέρια των εκπαιδευτικών για την προώθηση της συγκεκριμένης παιδαγωγικής και την αναζήτηση τρόπων διαχείρισης συγκρούσεων. Ενεργοποιώντας το διάλογο και τη σύγκρουση μέσα από επιλεγμένα παιχνίδια, τεχνικές δραματοποίησης, τεχνικές *status* και κοινωνικού θεάτρου, καθώς και άλλους βιωματικούς τρόπους, η θεατροπαιδαγωγική μπορεί να στηριχθεί στη συλλογικότητα, τη συνεργασία και την αλληλεπίδραση της ομάδας, να προωθήσει τη διαπολιτισμική εκπαίδευση και τον σεβασμό του «άλλου», να αναπτύξει την ενσυναίσθηση και την ενδυνάμωση των μελών, και τελικά να συντελέσει στην κριτική τοποθέτηση και στον αναστοχασμό των συμμετεχόντων: στοιχεία πολύ σημαντικά εντέλει και για την προσέγγιση της παιδαγωγικής της ειρήνης. Πιο συγκεκριμένα, ως θέμα της ειρηνιστικής αυτής παιδαγωγικής εμφανίζεται η διερεύνηση και συνειδητοποίηση των μορφών βίας που ενυπάρχουν στην κοινωνία, οι οποίες παράγονται και αναπαράγονται ως άνισες σχέσεις εξουσίας μεταξύ των κοινωνικών τάξεων, φυλών, εθνοτικών ομάδων, κυρίαρχων ομάδων και μειονοτήτων.

Στο πλαίσιο του προτεινόμενου εργαστηρίου, μέσα από ποικίλα ερεθίσματα (λογοτεχνικά αποσπάσματα, φωτογραφίες, κινηματογραφικές ταινίες κ.ά.) και σε συνδυασμό με τις προσωπικές εμπειρίες της ομάδας, οι συμμετέχοντες θα προσεγγίσουν θεατροπαιδαγωγικά εκφάνσεις της άμεσης ή προσωπικής βίας, δηλαδή, της ορατής, φυσικής ή ψυχικής βλάβης που προκαλεί ένας άνθρωπος σε κάποιον άλλο· της δομικής ή έμμεσης βίας, που ασκείται κρυφά στο άτομο από τις κοινωνικές δομές και λειτουργεί ως φραγμός στην πραγμάτωσή του με βάση το πραγματικό δυναμικό του· και τέλος της πολιτισμικής βίας, που αιτιολογεί και νομιμοποιεί τις δύο προηγούμενες μορφές και αποτελεί τη βάση κάθε μορφής βίας. Καταλήγοντας, κεντρικός άξονας που διέπει το εργαστήριο είναι η διερεύνηση του βασικού στόχου της κριτικής παιδαγωγικής της ειρήνης, δηλαδή της κριτικής θεώρησης της πραγματικότητας, ο οποίος συνοψίζεται σε ό,τι ο περιγράφει Paulo Freire ως μετασχηματισμό της κοινωνίας και αλλαγή. Προτεινόμενη διάρκεια για το βιωματικό εργαστήριο είναι τρεις ώρες, με δυνατότητα προσαρμογής σε περίπτωση που αυτό δεν είναι εφικτό.

|    |                                                                                                                                          |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | <b>Κατάλογος Συνέδρων</b>                                                                                                                |
| 1  | Di Napoli Valentina Dr, Ελβετική Αρχαιολογική Σχολή στην Ελλάδα και Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών                         |
| 2  | Hardwick Lorna, Professor, The Open University, UK                                                                                       |
| 3  | Pammenter David Roger, αφυπηρετήσας καθηγητής, Winchester University, UK                                                                 |
| 4  | Rehm Rush, Professor, Stanford University                                                                                                |
| 5  | Ψίρονά Pavlína, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Νεοελληνικής φιλολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Καρόλειου Πανεπιστημίου της Πράγας   |
| 6  | Stehlíková Eva, καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Bnro, Τσεχία                                                          |
| 7  | Van Steen Gonda, Cassas Chair in Greek Studies, University of Florida, Gainesville, USA                                                  |
| 8  | Νίο Koldo, παιδαγωγός θεάτρου, σκηνοθέτης                                                                                                |
| 9  | Αηδονοπούλου Ξένια, δραματολόγος, διδάκτωρ θεατρολογίας                                                                                  |
| 10 | Αθανασίου-Τάκη Μαρίνα, φιλόλογος, υποψήφια διδάκτωρ σκηνοθεσίας, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου                                             |
| 11 | Αλτουβά Αλεξία, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ                                                                             |
| 12 | Αναγνωστοπούλου Κρίνα-Αικατερίνη, φιλόλογος                                                                                              |
| 13 | Αναστασιάδη Μαρία, κοινωνική λειτουργός, εμψυχώτρια, μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου. |
| 14 | Αναστασιάδου Δήμητρα, διδάκτωρ Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού Παντείου Παν/μίου, διδάσκουσα στο e-learning ΕΚΠΑ                       |
| 15 | Ανδρέου Γεωργία, σκηνοθέτης, εκπαιδευτικός Ειδικής Αγωγής                                                                                |
| 16 | Αντωνίου Μιχαέλα, διδάκτωρ θεατρολογίας, ηθοποιός                                                                                        |
| 17 | Αντωνοπούλου Αλίκη, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                               |
| 18 | Αρβανίτη Κατερίνα, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών                                               |
| 19 | Αργυρού Κυριακή, θεατρολόγος                                                                                                             |
| 20 | Βαλάκας Κωνσταντίνος, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Φιλοσοφίας, Πανεπιστήμιο Πατρών                                                 |
| 21 | Βαμβούκος Ιωάννης-Αλέξανδρος, δραματουργός, μεταφραστής                                                                                  |
| 22 | Βασιλάκου Αντωνία, Ε.Ε.Π. του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου                                                      |
| 23 | Βατικιώτη Μιράντα, θεατρολόγος, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                   |

|    |                                                                                                                                        |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 24 | Βελεγράκη Ελένη, υποψήφια διδάκτωρ, Παν/μιο Κρήτης                                                                                     |
| 25 | Βελιώτη-Γεωργοπούλου Μαρία, κοινωνική ανθρωπολόγος, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. |
| 26 | Βερβεροπούλου Ζωή, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Δημοσιογραφίας & ΜΜΕ, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.                      |
| 27 | Βίτσου Μάγδα, θεατροπαιδαγωγός, συντονίστρια εκπαίδευσης προσφύγων                                                                     |
| 28 | Βογιατζάκη Κρουκόβσκι Εμμανουέλα, intermedia artist, μέλος Ε.Ε.Π. του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου            |
| 29 | Γεωργιάδη Κωνσταντίνα, ερευνήτρια Γ΄ Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (ΙΤΕ)                                                             |
| 30 | Γεωργιάδου Χριστιάννα, φιλόλογος, θεατρολόγος                                                                                          |
| 31 | Γεωργίου Ελένη, διδάκτωρ Θεατρολογίας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ                                                                  |
| 32 | Γεωργίου Μιχάλης, διδάκτωρ θεατρολογίας (Freie Universität, Berlin)                                                                    |
| 33 | Γεωργοπούλου Βαρβάρα, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου                |
| 34 | Γεωργοπούλου Ξένια, επίκουρη καθηγήτρια υπό διορισμό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                              |
| 35 | Γιωτάκη Μαριάννα, νηπιαγωγός                                                                                                           |
| 36 | Γκίνη Ελένη, διδάκτωρ γαλλικής γλώσσας και φιλολογίας, διδάσκουσα ΣΕΠ στο ΑΠΚΥ                                                         |
| 37 | Γκιούνα Αγάπη, κάτοχος μεταπτυχιακού Μουσειολογίας και μεταπτυχιακού Σκηνογραφίας-Ενδυματολογίας, ΑΠΘ                                  |
| 38 | Γκόβας Νίκος, Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση                                                                          |
| 39 | Γλυκιώτη Ολυμπία, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                               |
| 40 | Γουναράς Άγγελος, μέλος ΕΔΙΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου                                             |
| 41 | Γρηγορίου Ρέα, διδάκτωρ του Τμήματος Θεάτρου, Α.Π.Θ., διδάσκουσα στο Τμήμα «Ελληνικός Πολιτισμός» του ΕΑΠ                              |
| 42 | Δελικωνσταντινίδου Αικατερίνη, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ                                     |
| 43 | Δελιπέτρου Ευδοκία, υποψήφια διδάκτωρ, ΕΚΠΑ                                                                                            |
| 44 | Δημητρο(υ)λοπούλου Άση, αρχιτέκτων, σκηνογράφος, ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου.                             |
| 45 | Δημοσθένους Ανθούλλης, υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Εθνικού, ΕΚΠΑ                                                 |
| 46 | Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                     |

|    |                                                                                                                                                            |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 47 | Εξάρχου Καλλιόπη, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ.                                                               |
| 48 | Ευαγγέλου Ελλάδα, ερευνήτρια, διδάκτωρ (Κυπριακό Φόρουμ Διαλόγου)                                                                                          |
| 49 | Ζάχου Αγγελική, διδάκτωρ θεατρολογίας, εντεταλμένη διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                         |
| 50 | Ζηροπούλου Κωνσταντίνα, διδάσκουσα στο ΕΑΠ & στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Θεατρικών Σπουδών του ΑΠΚΥ                                                         |
| 51 | Ζώνιου Χριστίνα, ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                                                                  |
| 52 | Ηλιόπουλος Παναγιώτης, διδάσκων του Τμήματος Φιλολογίας, Παν/μιο Πελοποννήσου                                                                              |
| 53 | Θανασούλας Ανδρέας, θεατρολόγος, υποψήφιος διδάκτωρ κοινωνιολογίας του πολιτισμού.                                                                         |
| 54 | Θεοδωράτου Αικατερίνη, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                                              |
| 55 | Θεοδωροπούλου Βενετία, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου                                                         |
| 56 | Θεοχαρίδης Σωτήρης, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ, Σχολή Τεχνών, Επικοινωνίας και Πολιτισμικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Frederick |
| 57 | Ιωαννίδης Γρηγόρης, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.                                                                              |
| 58 | Ιωάννου Αλέξανδρος, αρχιτέκτονας                                                                                                                           |
| 59 | Καγγελάρη Δηώ, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ                                                                                               |
| 60 | Καϊάφα Ελένη, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                                                       |
| 61 | Κακουδάκη Τζωρτζίνα, θεατρολόγος, σκηνοθέτης, υπεύθυνη των εκπαιδευτικών προγραμμάτων του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου                                    |
| 62 | Καλφά Μαρία, κοινωνική ανθρωπολόγος, μεταπτυχιακή φοιτήτρια ΑΠΘ, ΑΤΕΙΘ                                                                                     |
| 63 | Κάππας Ιωάννης, θεατρολόγος                                                                                                                                |
| 64 | Καραγιάννη Μαρία, μέλος ΕΤΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου                                                                 |
| 65 | Καραμάνου Ιωάννα, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου                                        |
| 66 | Καράμπελα Ελένη, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών                                                                              |
| 67 | Καρασαββίδης Κώστας, υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                                               |



|    |                                                                                                                |
|----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 68 | Καρδαράς Χρήστος, καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Αναπληρωτής Πρύτανη, Παν/μιο Πελοποννήσου          |
| 69 | Καρέλλη Δέσποινα, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου                  |
| 70 | Καρρά Κατερίνα, διδάκτωρ θεατρολογίας, διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών          |
| 71 | Κατσαρίδου Μάρθα, δασκάλα, παιδαγωγός θεάτρου                                                                  |
| 72 | Κατσιώτη Ηρώ, φιλόλογος, θεατρολόγος, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ.                  |
| 73 | Κελέρης Αργύριος, υποψήφιος διδάκτωρ, Παν/μιο Paris 8                                                          |
| 74 | Κεραμίδα Στυλιανή, διδάκτωρ θεατρολογίας, visiting lecturer, University of Reading                             |
| 75 | Κίτσου Σταματία, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών                                |
| 76 | Κομιανού Ελπίδα-Αγγελική, ηθοποιός, εμψυχώτρια                                                                 |
| 77 | Κολτσίδα Μ., εκπαιδευτικός, εμψυχώτρια θεάτρου, ηθοποιός                                                       |
| 78 | Κόνδης Η. Γεώργιος, κοινωνιολόγος, Δ/ντής ΣΔΕ Ναυπλίου                                                         |
| 79 | Κονδυλάκη Δήμητρα, σύμβουλος στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου                                                 |
| 80 | Κονομή Μαρία, διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών & διδάσκουσα ΣΕΠ, ΕΑΠ                  |
| 81 | Κοντογιάννη Άλκηστις, Ομότιμη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου         |
| 82 | Κοντογιάννη Αμαλία, φιλόλογος, θεατρολόγος, διδάκτωρ Θεατρολογίας του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ                    |
| 83 | Κοντογιώργη Αναστασία, ιστορικός τέχνης, θεατρολόγος, ΣΕΠ στο ΕΑΠ                                              |
| 84 | Κοτζαμάνη Μαρίνα-Αναστασία, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου. |
| 85 | Κρασανάκης Στέλιος, ψυχίατρος, δραματοθεραπευτή, σκηνοθέτης, διδάσκων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ     |
| 86 | Κυριακός Κωνσταντίνος, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών                    |
| 87 | Κωνσταντάκος Ιωάννης, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας, ΕΚΠΑ                                      |
| 88 | Κωνσταντίνου Χ. Άντρη, θεατρολόγος, αναπληρώτρια καθηγήτρια, Πανεπιστήμιο Frederick, Λευκωσία                  |

|     |                                                                                                            |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 89  | Κωστή Κατερίνα, μεταδιδακτορική ερευνήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου           |
| 90  | Κωστόπουλος Βασίλης, υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πάτρας                |
| 91  | Κωστούλα Καλούδη, επίκουρος καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                |
| 92  | Λαλαγιάννη Βασιλική, καθηγήτρια του Τμήματος Πολιτικής Επιστήμης και Διεθνών Σχέσεων, Παν/μιο Πελοποννήσου |
| 93  | Λενακάκης Αντώνης, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Επιστημών Προσχολικής Αγωγής και Εκπαίδευσης, ΑΠΘ      |
| 94  | Λιάκου Αμαλία, θεωρητικός τέχνης, φωτογράφος, διδάκτωρ αισθητικής Παν/μιο Paris VIII                       |
| 95  | Μάγος Κώστας, επίκουρος καθηγητής του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης, Παν/μιο Θεσσαλίας     |
| 96  | Μάμαλης Νικόλαος, διδάσκων στο ΕΑΠ                                                                         |
| 97  | Μάντακα Χρύσα, σκηνογράφος-ενδυματολόγος, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ                    |
| 98  | Μαντέλη Βασιλική, διδάκτωρ θεατρολογίας, διδάσκουσα στο ΕΑΠ                                                |
| 99  | Μαρίνης Άγις, διδάσκων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών και ΕΑΠ                         |
| 100 | Μαυρολέων Άννα, θεατρολόγος, διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                               |
| 101 | Μαυρομούστακος Πλάτων, Καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α.                                  |
| 102 | Μενδρινού Ιωάννα, εκπαιδευτικός, διδάκτωρ ΕΚΠΑ                                                             |
| 103 | Μεντβέντεβα Στέλλα, υποψήφια διδάκτωρ, University of Edinburgh                                             |
| 104 | Μέργου Μαρίνα-Ζωή-Αφένδρα, διδάσκουσα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                    |
| 105 | Μερτύρη Αντωνία, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                  |
| 106 | Μηνάογλου Χαράλαμπος, διδάκτωρ νεότερης ιστορίας, Ε.Κ.Π.Α.                                                 |
| 107 | Μηνιώτη Ναταλία, διδάκτωρ Θεατρολογίας του Τμήματος Θεάτρου, Α.Π.Θ.                                        |
| 108 | Μικεδάκη Μαρία, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου              |
| 109 | Μιράσγεζι Δ. Αθηνά, διδάκτωρ φιλοσοφίας, διδάσκουσα στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο                      |
| 110 | Μιχαήλ Βαλεντίνα, μεταπτυχιακή φοιτήτρια ΠΜΣ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου          |
| 111 | Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, υποψήφιος διδάκτωρ, ΕΚΠΑ                                                          |

|     |                                                                                                                                                                                                                 |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 112 | Μόσχου Γ. Μαρία, διδάκτωρ ιστορίας της τέχνης, ανεξάρτητη ερευνήτρια                                                                                                                                            |
| 113 | Μόσχου Χριστιάνα, υποψήφια διδάκτωρ Universidad Veracruzana και Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης                                                                                                          |
| 114 | Μπαλτζώη Σοφία, αρχαιολόγος, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος από το Διεθνές Παν/μιο Ελλάδας                                                                                                                    |
| 115 | Μπαμπίλης Δημήτριος, θεατρολόγος                                                                                                                                                                                |
| 116 | Μπαρμπούση Βασιλική, Καθηγήτρια και Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου                                                                                                      |
| 117 | Μπλέσιος Αθανάσιος, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                                                                              |
| 118 | Μπογκντάνοβιτς Ιρένα, μεταδιδακτορική ερευνήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ.                                                                                                                           |
| 119 | Μποέμη Νάγια, εκπαιδευτικός θεάτρου, εμπνευστήρια εφαρμοσμένου θεάτρου, κοινωνική ανθρωπολόγος                                                                                                                  |
| 120 | Μποστάντζης Τριαντάφυλλος, υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ                                                                                                                                         |
| 121 | Νίκας Σταύρος, διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                                                                                                                    |
| 122 | Νικολακάκη Ανδρονίκη, κοινωνιολόγος, δραματοθεραπεύτρια                                                                                                                                                         |
| 123 | Νταμπακάκης Χρήστος, διδάκτωρ Ιστορίας και Φιλοσοφίας του Θεάτρου και του Δικαίου.                                                                                                                              |
| 124 | Νταρακλίτσα Ελίνα, διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου, επισκέπτρια καθηγήτρια Ιστορίας Παγκοσμίου Θεάτρου & Ιστορίας Ιταλικού Θεάτρου - University of Galati, Τμήμα Performing Arts. |
| 125 | Οικονομοπούλου Χριστίνα, Ε.Ε.Π. του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                                                                                                            |
| 126 | Παλαιολόγου Χριστίνα, θεατρολόγος, επιστημονικός συνεργάτης στο Τμήμα Προσχολικής Αγωγής, ΤΕΙ Αθηνών.                                                                                                           |
| 127 | Πανούσης Α. Ιωάννης, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.                                                                                                                   |
| 128 | Παπαγεωργίου Ιωάννα, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών.                                                                                                                   |
| 129 | Παπαδάκη Ευθαλία, διδάκτωρ ιστορίας.                                                                                                                                                                            |
| 130 | Παπαδογιαννάκη Ελένη, κλασική φιλόλογος, Πανεπιστήμιο Κρήτης                                                                                                                                                    |
| 131 | Παπαδόπουλος Λεωνίδας, θεατρολόγος, σκηνοθέτης, διδάκτωρ Κλασικών Σπουδών.                                                                                                                                      |
| 132 | Παπάζογλου Ελένη, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, ΑΠΘ.                                                                                                                        |

|     |                                                                                                                            |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 133 | Παπαλεξίου Ελένη, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου.                                           |
| 134 | Παπανικολάου Βάνια, θεατρολόγος.                                                                                           |
| 135 | Παππάς Θεόδωρος, Καθηγητής και Αναπληρωτής Πρύτανη του Ιονίου Πανεπιστημίου                                                |
| 136 | Πατσαλίδης Σάββας, καθηγητής του Τμήματος Θεάτρου, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης                                               |
| 137 | Περλέγκα Κωνσταντίνα, εκπαιδευτικός, κάτοχος μεταπτυχιακού στο Αρχαίο Θέατρο                                               |
| 138 | Πετράκου Κυριακή, καθηγήτρια θεατρολογίας, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ                                                    |
| 139 | Πετρίτης Σπυρίδων, εκπαιδευτικός θεατρικής αγωγής, υποψήφιος διδάκτωρ, ΕΚΠΑ                                                |
| 140 | Πεφάνης Π. Γιώργος, κριτικός θεάτρου, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                           |
| 141 | Πολυβίου Ελένη, φιλόλογος, εμψυχώτρια, υποψήφια διδακτορική φοιτήτρια του Τμήματος Επιστημών της Αγωγής, Παν/μιοFrederick. |
| 142 | Πολυχρονίδου Σοφία, υποψήφια διδάκτωρ, Πανεπιστήμιο Εδιμβούργου                                                            |
| 143 | Πούλιος Απόστολος, διδάκτωρ κοινωνιογλωσσολογίας, Α.Π.Θ., ερευνητής, εκπαιδευτικός                                         |
| 144 | Πούχγερ Βάλτερ, ομότιμος καθηγητής ΕΚΠΑ                                                                                    |
| 145 | Προύσαλη Εύη, διδάκτωρ θεατρολογίας, κριτικός θεάτρου, διδάσκουσα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                     |
| 146 | Ρεμεδιάκη Ιωάννα, λέκτορας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                            |
| 147 | Ριτσάτου Κωνσταντίνα, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, ΑΠΘ                                                        |
| 148 | Ρόζη Λίνα, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών                                         |
| 149 | Σαβράμη Κάτια, επίκουρη καθηγήτρια, του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών                                         |
| 150 | Σακελλαροπούλου Ισμήνη, θεατρολόγος, σκηνοθέτρια, υποψήφια διδάκτωρ, ΑΠΚΥ                                                  |
| 151 | Σαμπατακάκης Γιώργος, επίκουρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών                                             |
| 152 | Σειραγάκης Μανώλης, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Φιλολογίας, Παν/μιο Κρήτης                                            |
| 153 | Σεχοπούλου Μαρία, διδάκτωρ θεατρολογίας, εντεταλμένη διδάσκουσα Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθηνών, ΕΚΠΑ                    |
| 154 | Σιβετίδου Αφροδίτη, ομότιμη καθηγήτρια ΑΠΘ                                                                                 |
| 155 | Σιδηροπούλου Αύρα, επίκουρη καθηγήτρια, στο Ανοιχτό Παν/μιο Κύπρου (ΑΠΚΥ)                                                  |

|     |                                                                                                                                                                      |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 156 | Σίμου Αλεξάνδρα, εκπαιδευτικός, διδάκτωρ του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, ΑΠΘ                                                                           |
| 157 | Σούμπερτ Μαρία, θεατρολόγος δραματοθεραπεύτρια                                                                                                                       |
| 158 | Σοφιάδου Κωνσταντίνα, φιλόλογος, ηθοποιός, διδάκτωρ Θεατρολογίας                                                                                                     |
| 159 | Σπυριδοπούλου Μαρία, ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου, ΣΕΠ ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στο ΕΑΠ                                                    |
| 160 | Σπυροπούλου Αγγελική, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου                                                          |
| 161 | Σπυροπούλου Μαρία, θεατρολόγος, φιλόλογος, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                                    |
| 162 | Σπυροπούλου Όλγα, βοηθός έρευνας                                                                                                                                     |
| 163 | Σταματοπούλου Έλενα, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.                                                                 |
| 164 | Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, θεατρολόγος, υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, υποψήφια διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ                 |
| 165 | Σταυρακοπούλου Άννα, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, ΑΠΘ.                                                                          |
| 166 | Στούρνα Αθηνά, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, θεατρολόγος                                                                                                               |
| 167 | Στράτου Ελπίδα, εργοθεραπεύτρια Γενικό Νοσοκομείο Αργολίδας-Ψυχιατρικό Τμήμα, κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου |
| 168 | Συμεωνίδης Θωμάς, μεταδιδακτορικός ερευνητής ΑΣΚΤ (Γαλλία), διδάσκων στη θέση Μιχελή (Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κρήτης)                 |
| 169 | Σωτήρχου Παναγιώτα, διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                                                                    |
| 170 | Ταμπάκη Άννα, Καθηγήτρια και Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α.                                                                                       |
| 171 | Τζαρτζάνη Ιωάννα, θεωρητικός του χορού                                                                                                                               |
| 172 | Τούλιος Σπυρίδων, υποψήφιος διδάκτωρ                                                                                                                                 |
| 173 | Τσατσούλης Δημήτρης, καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πατρών                                                                                        |
| 174 | Τσιαντής Κωνσταντίνος, σχολικός σύμβουλος Δευτεροβάθμιας Εκπ/σης                                                                                                     |
| 175 | Τσιάρας Αστέριος, αναπληρωτής καθηγητής του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Παν/μιο Πελοποννήσου                                                                         |
| 176 | Τσίλλερ Αντώνης, υποψήφιος διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών                                                                              |
| 177 | Τσιντζιλώνη Στεριανή, σύμβουλος στο Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου                                                                                                    |



|     |                                                                                                                                                     |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 178 | Τσιτσιρίδης Σταύρος, Καθηγητής και Πρόεδρος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών                                                 |
| 179 | Τσίχλη-Μπουασσοννά Άννα, θεατρολόγος, μέλος ΕΕΠ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Σχολή Καλών Τεχνών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου                       |
| 180 | Φανουράκη Κλειώ, διδάκτωρ Θεατρολογίας-Θεάτρου/δράματος στην εκπαίδευση, μέλος ΣΕΠ στο ΑΠΚΥ                                                         |
| 181 | Φελοπούλου Σοφία, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                                          |
| 182 | Φονταίν Έλλη, φοιτήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου                                                                   |
| 183 | Φωτόπουλος Νίκος, επίκουρος καθηγητής Παν/μιο Δυτ. Μακεδονίας                                                                                       |
| 184 | Χαμάλη Μαρία, διδάκτωρ, φιλόλογος, κριτικός θεάτρου                                                                                                 |
| 185 | Χαραλαμπίδης Αιμίλιος, λέκτορας του Τμήματος Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ, Σχολή Τεχνών, Επικοινωνίας και Πολιτισμικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Frederick    |
| 186 | Χασάπη-Χριστοδούλου Ευσεβία, φιλόλογος, διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ                                                               |
| 187 | Χατζηδημητρίου Πηνελόπη, δρ. θεατρολογίας                                                                                                           |
| 188 | Χατζιωαννίδης Ηρακλής, φιλόλογος, θεατρολόγος, διδάκτωρ θεατρολογίας                                                                                |
| 189 | Χατζηνικολάου Χριστίνα, θεατρολόγος, εμπυχωτρία κοινωνικού θεάτρου                                                                                  |
| 190 | Χατζηπροκοπίου Μάριος, υποψήφιος διδάκτωρ Performance Studies, Aberystwyth University                                                               |
| 191 | Χολέβα Αθανασία, θεατροπαιδαγωγός, σύμβουλος και επιμορφώτρια του προγράμματος «Κι αν ήσουν εσύ;» (Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην Εκπαίδευση) |
| 192 | Χοτζακόγλου Γ. Ανθή, θεατρολόγος                                                                                                                    |
| 193 | Χρυσοβιτσάνου Βασιλική, αρχαιολόγος, ιστορικός της τέχνης, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Τμήματος Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, ΤΕΙ Αθηνών |