

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



**Διασκευή Κλασικών Θεατρικών Κειμένων: από τη Θεωρία
στην Πράξη.**

**Το Έργο *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega μέσα από μία
Εκσυγχρονισμένη Ματιά.**

Διονύσιος Γιατράς

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αθηνά Στούρνα**

Νοέμβριος 2019

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών: Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

**Διασκευή Κλασικών Θεατρικών Κειμένων: από την Θεωρία
στην Πράξη.**

**Το έργο *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega μέσα από μία
Εκσυγχρονισμένη Ματιά.**

Διονύσιος Γιατράς

**Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αθηνά Στούρνα**

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των
απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών
στον Διονύσιο Γιατρά
από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Νοέμβριος 2019

Περίληψη

Η διπλωματική εργασία έχει ως στόχο να πραγματευτεί το ζήτημα της διασκευής των κλασσικών θεατρικών κειμένων, το οποίο εγείρει σημαντικές αντιδράσεις στο χώρο του θεάτρου. Αρχικά θα γίνει μία θεωρητική προσέγγιση για το συνολικό εγχείρημα. Συγκεκριμένα, θα τεθούν βασικά ερωτήματα, τα οποία αφορούν το ζήτημα της επέμβασης στα έργα, θα γίνει προσπάθεια να αποσαφηνιστεί ένας βασικός ορισμός του όρου της διασκευής ενός θεατρικού κειμένου, με στόχο να παραστεί σε κάποιο άλλον χώρο/χρόνο πέρα από αυτόν που το τοποθετεί ο συγγραφέας. Θα παρουσιαστούν τρόποι προσέγγισης των κλασσικών θεατρικών κειμένων, καθώς και συγκεκριμένες απόψεις ορισμένων θεωρητικών επί των συγκεκριμένων ζητημάτων, ενώ θα γίνει εκτενής αναφορά στις μεθόδους βάσει των οποίων μπορεί να διασκευαστεί με περαιτέρω στόχο να εκσυγχρονιστεί ένα συγκεκριμένο θεατρικό έργο. Στην συνέχεια, θα παρουσιαστεί μια σκηνοθετική πρόταση για τη διασκευή του θεατρικού έργου του Lope de Vega *Φουέντε Οβεχούνα*, με συγκεκριμένα παραδείγματα μέσα από το ίδιο το κείμενο, τα οποία θα αναδεικνύουν γιατί αυτό το κλασσικό θεατρικό έργο ακουμπά διαχρονικές ανθρώπινες αξίες. Επίσης, στο πλαίσιο του σκηνοθετικού σχεδιασματος, θα γίνουν συγκεκριμένες προτάσεις για τους τρόπους μέσω των οποίων οι ηθοποιοί θα προσεγγίσουν το συγκεκριμένο, διασκευασμένο κλασσικό θεατρικό έργο, καθώς και για τα σκηνικά, τα κοστούμια, τους φωτισμούς και τη μουσική του έργου. Τέλος, θα διασκευαστεί μια συγκεκριμένη σκηνή του έργου, κομβικής σημασίας, η οποία θα παρουσιαστεί μαγνητοσκοπημένη στο τέλος της εργασίας.

Ευχαριστίες

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτριά μου Αθηνά Στούρνα για την άρτια, εποικοδομητική και πολλαπλώς επωφελή συνεργασία μας, καθώς και τα μέλη της επιτροπής: Ελένη Γκίνη και τον Γεώργιο Κράια για τα εποικοδομητικά τους σχόλια.

Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω αλφαβητικά τους: Κωνσταντίνο Θεοφυλακτίδη, Αντώνη Κωστόπουλο, Γιώτα Μαυραγάνη, Σοφία Μυλωνά, Άρτεμη Ορφανίδου και Αχιλλέα Φρειδερίκο για τη σημαντική συμβολή τους στο όλο εγχείρημα.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω το Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, συνολικά, για το υπέροχο ταξίδι που μου χάρισε.

Περιεχόμενα

1.	Εισαγωγή	7
1.2	Ο Ορισμός της Διασκευής Κλασικών Θεατρικών Κειμένων	10
1.3	Οι Απόψεις σχετικά με τη Διασκευή Κλασικών Θεατρικών Κειμένων	11
2.	Το κλασσικό Θεατρικό Έργο <i>Φουέντε Οβεχούνα</i> του Lope de Vega	16
2.1	Η Σκηνοθετική Πρόταση για τη Διασκευή του Κλασσικού Έργου <i>Φουέντε Οβεχούνα</i> του Lope de Vega	19
2.2	Η Διασκευή Συγκεκριμένης Σκηνής από το Έργο <i>Φουέντε Οβεχούνα</i> του Lope de Vega	25
3.	Η δουλειά του Σκηνοθέτη για τη Δομή και το Χτίσιμο του διασκευασμένου Έργου	33
3.1	Οι Προτάσεις Σχετικά με το Χτίσιμο/Πλάσιμο των Ρόλων στους Ηθοποιούς	33
3.2	Τα Σκηνικά του Έργου	38
3.3	Τα Κοστούμια των Ηθοποιών	42
3.4	Οι Φωτισμοί του Έργου	46
3.5	Η Μουσική Επένδυση του Έργου	48
3.6	Η Παρουσίαση της Διασκευασμένης Σκηνής του Έργου	49
4.	Επίλογος	53
	Παραρτήματα	
	A. Η Πρωτότυπη Σκηνή του Έργου <i>Φουέντε Οβεχούνα</i> του Lope de Vega	55
	B. Υλικό για τους ηθοποιούς	63
	Βιβλιογραφία	65

Κεφάλαιο 1

Εισαγωγή

Η διασκευή των κλασικών θεατρικών κειμένων, διεθνώς, αποτελεί μείζον θέμα συζήτησης ανάμεσα σε κριτικούς, εκπροσώπους της ακαδημαϊκής κοινότητας, ανθρώπους του θεάτρου. Ακόμα και το θεατρικό κοινό συμμετέχει στην ανταλλαγή και στην επεξεργασία της εκάστοτε επικρατούσας άποψης, διατηρώντας έτσι το ενδιαφέρον εναργές.

Συγκεκριμένα, έχει προκύψει σειρά διαφωνιών σχετικά με τα όρια της σκηνοθετικής μεθερμηνείας, καθώς και το ορθό ή το λάθος της καλλιτεχνικής αυτονομίας, πεισματικά υποστηρίζοντας ή επίμονα αποτρέποντας την πίστη στο κλασικό θεατρικό κείμενο έναντι της ελευθερίας. Οι κατηγορίες όπως «σφαγή», «διαμελισμός», «κανιβαλισμός» και άλλοι παρόμοιοι χαρακτηρισμοί χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να περιγράψουν τις μη-συμβατικές παραγωγές των Ivo van Hove, Thomas Ostermeier, Liz LeCompte, Oskaras Korsunovas, Katie Mitchell, Frank Castorf, Romeo Castelluci, Krzysztof Warlikowski, Guy Cassiers και Jan Fabre (Sidiropoulou 2015: 4). Επίσης, ο Robert Stam υποστηρίζει ότι λέξεις όπως «απιστία», «προδοσία», «παραμόρφωση», «παραβίαση», «εκχυδαϊσμός» και «βεβήλωση» έχουν εμπλουτίσει τις συζητήσεις σχετικά με το ζήτημα της διασκευής των κλασικών θεατρικών κειμένων (Stam R. & Raengo A. 2012: 3). Στην Ελλάδα έχουν ανέβει κατά καιρούς παραστάσεις, οι οποίες δίχασαν σε βάθος ακαδημαϊκούς, κριτικούς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, καθώς και το κοινό. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος *Βάκχες*, σε σκηνοθεσία του Γερμανού Matthias Langhoff, που παρουσιάστηκε στην Επίδαυρο το 1997. Ο σκηνοθέτης κατηγορήθηκε ότι αντιμετώπισε το «ιερό» έργο του Ευριπίδη με τρόπο προσβλητικό έως και ανόσιο. Συγκεκριμένα αποδοκιμάστηκε, μεταξύ των άλλων, για τη γυμνή επί σκηνής εμφάνιση του ηθοποιού Μηνά Χατζησάββα, καθώς και για την εκφορά του λόγου στα ελληνικά της Γαλλίδας ηθοποιού Evelyne Didi. Επίσης, η παράσταση *Οιδίπους*, σε σκηνοθεσία του Γεωργιανού Robert Sturua το 1989 προκάλεσε θύελλα αντιδράσεων στο

κοινό της Επιδαύρου, όταν η ηθοποιός Άννα Μαρκάκη άναψε τσιγάρο επί σκηνής, γεγονός που θεωρήθηκε ότι προσβάλλει και βεβηλώνει όχι μόνο την τραγωδία, αλλά και τον ιερό χώρο της ορχήστρας (Πατσαλίδης χ.χ.: 1-2).

Τέλος, αντίστοιχες επικρίσεις έχουν δεχτεί και παραστάσεις που παίχτηκαν στο εξωτερικό, όπως για παράδειγμα το έργο του Ρακίνα *Phèdre*, στην Comédie-française στη Γαλλία, σε σκηνοθεσία του Μιχαήλ Μαρμαρινού, όπου ο σκηνοθέτης σόκαρε το κοινό διότι, μεταξύ των άλλων, είχε τοποθετήσει στην σκηνή μία ηθοποιό να τρώει γιαούρτι.

Η Αθηνά Στούρνα εύστοχα επισημαίνει, μέσα από αυτά τα τρία παραδείγματα, ότι το κοινό και οι κριτικοί θεωρούν αφ' ενός «μικρά και ανούσια» όσα προέρχονται από την ιδιωτική ζωή των ανθρώπων και άρα δεν έχουν θέση στη «μεγάλη και σπουδαία» (αρχαία ή νεοκλασική) τραγωδία και, ενίοτε, το «ιερό» αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ή το αντίστοιχα «αξιοσέβαστο» για αιώνες θέατρο της Comédie-française: τη γύμνια, την αναχρονιστική πράξη του καπνίσματος επί της ορχήστρας, τη βρώση ενός γιαουρτιού. Αφ' ετέρου, υπάρχει και μία (ίσως ρατσιστική) τάση που απαιτεί αυθεντικότητα από την πλευρά των δημιουργών: στις δύο περιπτώσεις των σκανδάλων που ξέσπασαν στην Επίδαυρο, στοχοποιήθηκαν οι σκηνοθέτες επειδή ήταν ξένοι και άρα καταπιάστηκαν με βέβηλο τρόπο με ένα «ιερό» θεατρικό έργο που δεν ήταν της δικής τους κουλτούρας, άρα (υποτίθεται) δεν τους ανήκε, δεν το γνώριζαν καλά και δεν το σεβάστηκαν. Το ίδιο και με τη γαλλική προφορά της Didi: δεν κρίθηκε πειστική και άρα αυθεντική, επειδή δεν ήταν ελληνική.

Σύμφωνα με όσα έχουν αναφερθεί παραπάνω, οι διασκευές που έχουν κατά καιρούς εμπνευστεί πλείστοι σκηνοθέτες προσεγγίζοντας κλασικά θεατρικά κείμενα έχουν προκαλέσει ποικίλες αντιδράσεις, γεγονός που γεννά ορισμένα βασικά – και γόνιμα-ερωτήματα:

Πώς ορίζεται η διασκευή των κλασικών θεατρικών κειμένων; Αν απαντηθεί ικανοποιητικά το συγκεκριμένο ερώτημα, θα μπορούσε στην συνέχεια να δοθεί ένας δόκιμος ορισμός αυτής ως εργαλείο προς χρήση, διευκόλυνση, αλλά και έμμεση καθοδήγηση των μελλοντικών θεατρολόγων, σκηνοθετών, αλλά και θεατών; Με ποιον τρόπο, σε ποιο πλαίσιο, με ποιους περιορισμούς και ποιες αυτόβουλες δράσεις, καθώς και με ποιες μεθόδους μπορεί να επιτευχθεί η διασκευή ενός κλασικού θεατρικού κειμένου; Πώς ανιχνεύεται η διαδρομή που πρέπει να ακολουθήσει ο σκηνοθέτης ώστε να

προσεγγίσει το κλασσικό θεατρικό έργο; Ποια εφόδια οφείλει να έχει ο σκηνοθέτης στις αποσκευές του, τα οποία θα τον βοηθήσουν να «διαπραγματευτεί» με το έργο;

Η ελευθερία δημιουργίας, δηλαδή η απουσία διανοητικού εξαναγκασμού ή δεσμευτικής καταπίεσης, λόγω προηγούμενων ανάλογων επιτυχημένων προσπαθειών από καταξιωμένους θεατρανθρώπους - για την Ελλάδα ως ηχηρό παράδειγμα αναφέρεται ο Κάρολος Κουν - μέχρι ποιου σημείου κατοχυρώνεται; Ποιες ανάλογες παραστάσεις, ποιες εικόνες, ποιους συνειρμούς, ποια μορφωτική κατάρτιση οφείλει να έχει στην πνευματική του φαρέτρα ο σκηνοθέτης; Ποια είναι η διεργασία, ποιες οι επεμβάσεις, ποιος ο βαθμός ελευθερίας του σκηνοθέτη σε αυτές τις επεμβάσεις πάνω σε ένα κλασσικό θεατρικό κείμενο; Πώς όλα αυτά εφαρμόζονται; Για ποιους λόγους το συγκεκριμένο εγχείρημα αφορά τον σύγχρονο, ή για να γίνει αναφορά στον Γιώργο Σεφέρη για την άποψη του σχετικά με τον «επαρκή» θεατή; Μέσω της όποιας διασκευής το κλασσικό θεατρικό έργο αναβαθμίζεται σε περισσότερο δελεαστικό και ελκυστικό για έναν σύγχρονο θεατή; Ένα κλασσικό θεατρικό έργο μπορεί να ανανεωθεί και, κρατώντας τον αρχικό πυρήνα της έμπνευσής του, να αναθερμάνει το ενδιαφέρον του σύγχρονου θεατή; Η σκηνοθετική προσέγγιση πόσο ριζοσπαστική και πόσο ανατρεπτική μπορεί να γίνει, ή τής επιτρέπεται να γίνει, με ένα κλασσικό θεατρικό κείμενο; Και αν η απάντηση είναι θετική πώς ορίζονται τα όρια της ανατροπής; Πώς, κατά τη διαδικασία της διασκευής, η σκηνοθετική ερμηνεία επιλέγει να διαχειριστεί τον χώρο και τον χρόνο, που συνιστούν καθοριστικά στοιχεία του θεατρικού έργου;

Ως εκ τούτου, η διασκευή εμπεριέχει μια παγίδα για τον σκηνοθέτη: θα δηλώσει μια φρέσκια, σύγχρονη, σκηνοθετική ματιά, η οποία τελικά θα επικρατήσει και το έργο θα σωθεί από τη λήθη ή θα προβεί/αρκεστεί σε προσομοίωση των κοινωνικών συνθηκών της εποχής του και των δεδομένων της με ένα αποτέλεσμα άνευρο, που στην καλύτερη περίπτωση απλώς θα κινήσει την περιέργεια του θεατή, αλλά όχι το ουσιαστικό του ενδιαφέρον;

Τα συγκεκριμένα ερωτήματα θα γίνει προσπάθεια να απαντηθούν, μέσα από τις επόμενες ενότητες της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας, με σκοπό να διαφωτιστεί το εγχείρημα της διασκευής των κλασσικών κειμένων για να δημιουργηθεί μια ολοκληρωμένη εικόνα. Για να επιτευχθεί ο στόχος αυτός θα χρησιμοποιηθεί υλικό από το *Λεξικό του Θεάτρου* του Patrice Pavis, συγκεκριμένες απόψεις θεωρητικών περί θεάτρου

οι οποίοι προσέγγισαν το θέμα της διασκευής κλασικών θεατρικών κειμένων, όπως των Walter Puchner, Roland Barthes, Marvin Carlson, Σάββα Πατσαλίδη, αλλά και σκηνοθετών όπως Bertolt Brecht, Richard Schechner, Αύρα Σιδηροπούλου, Suresh Awasthi, David Zinder. Όμως, πώς ορίζεται η έννοια της διασκευής ενός θεατρικού κειμένου και μάλιστα κλασσικού;

1.1 Ο Ορισμός της Διασκευής Κλασικών Θεατρικών Κειμένων

Ο Patrice Pavis, στο έγκριτο *Λεξικό του θεάτρου*, ορίζει τη «διασκευή», adaptation, ως εκείνη την πολυσχιδή δραματουργική διεργασία, στην οποία υπόκειται ένα κείμενο με σκοπό να σκηνοθετηθεί. Στη διασκευή, βασική προϋπόθεση συνιστά ο συνδυασμός: ελεύθερη σκέψη και δημιουργική φαντασία. Υπάρχει μεγάλη ελευθερία κινήσεων και επιτρέπονται οι σημαντικές, καθοριστικές, έως και ανατρεπτικές, επεμβάσεις στο έργο. Ο σκηνοθέτης, εδώ, καλείται να αναδημιουργήσει το έργο και να παρουσιάσει ένα εξίσου αξιόλογο και θελκτικό με το πρωτότυπο κλασσικό κείμενο (Pavis 2006: 88). Είναι μια αλήθεια που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση, σύμφωνα με τα σύγχρονα καλλιτεχνικά δεδομένα.

Επίσης, υπεισέρχεται και ένας ακόμη παράγων, που αξίζει να αναφερθεί: το συνολικό εγχείρημα βασίζεται κατά πολύ στην προσωπικότητα και το πνευματικό δυναμικό του σκηνοθέτη: στην πείρα ζωής, στα προσωπικά του βιώματα, στο πνευματικό του υπόβαθρο, στην εσωτερικότητά του, στον τρόπο που προσλαμβάνει την πραγματικότητα, καθώς και στην επιδεξιότητά του να αξιοποιεί όλα τα παραπάνω, να τα συνθέτει και να τα μορφοποιεί αισθητικά στο υπό σκηνοθεσία έργο.

Για παράδειγμα, επιτρέπονται περικοπές σε ατάκες των ηρώων ή ενός ολόκληρου συγκεκριμένου κομματιού, υφολογικές βελτιώσεις των χαρακτήρων, μείωση των προσώπων, διαφοροποίηση του χρόνου και αλλαγή των τόπων όπου διαδραματίζεται η δράση του έργου, δραματική συμπύκνωση σε ορισμένες σκηνές έντασης, προσθήκη κειμένων εκτός του έργου, χρήση μοντάζ και κολλάζ ξένων ως προς το έργο στοιχείων.

Η διασκευή απολαμβάνει μεγάλα περιθώρια ελευθερίας έκφρασης και έμπνευσης σε

τέτοιο βαθμό, ώστε να μπορεί να τροποποιηθεί η σημασία του πρωτότυπου έργου που να εκφράζει το άκρως αντίθετο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι μπρεχτικές διασκευές, *Bearbeitungen*, σε κλασσικά έργα των Σοφοκλή, Shakespeare και Molière, καθώς και οι μεταφράσεις του Heiner Müller, όπως για παράδειγμα αυτή του *Προμηθέα*. Σύμφωνα με την άποψη του Pavis, στην προκειμένη περίπτωση, το ρήμα «διασκευάζω» σημαίνει στην ουσία ότι «ξαναγράφω το κείμενο ολόκληρο από την αρχή θεωρώντας το ως απλό υλικό» (Pavis 2006: 88). Δεν είναι ποτέ εφικτό να δημιουργηθεί μια οριστική ή μια τέλεια διασκευή ενός κλασσικού κειμένου διότι, όπως υποστηρίζει ο Bertolt Brecht στο βιβλίο σκηνοθεσίας *Modellbuch*, προτείνονται ορισμένες αρχές του παιχνιδιού και προσδιορίζονται ανάλογες ερμηνείες του κλασσικού έργου από τις οποίες οι επόμενοι σκηνοθέτες στο μέλλον θα μπορούσαν να αντλήσουν πολλαπλά οφέλη (Pavis 2006: 88-89).

1.2 Οι Απόψεις σχετικά με τη Διασκευή Κλασσικών Θεατρικών Κειμένων

Ο Sam Shepard έχει εκφράσει την «ρισοκίνδυνη» άποψη ότι «ο λόγος για τον οποίο γράφεται ένα θεατρικό έργο οφείλεται στο γεγονός ότι ο συγγραφέας λαμβάνει ένα όραμα, το οποίο δεν μπορεί να το μεταφράσει με κανέναν άλλο τρόπο παρά μόνο με τη συγγραφή ενός θεατρικού έργου» (Σωτήρχου 2014: 780). Ο Richard Schechner, σχολιάζοντας την άποψη του Sam Shepard, την διευρύνει τονίζοντας ότι υπάρχει ένα πλέγμα διπλής «μετάφρασης», όπου το όραμα του θεατρικού συγγραφέα «μεταφράζεται» στο γραπτό κείμενο σε σκηνικές οδηγίες και διαλόγους, ενώ κατά το ανέβασμά του στη θεατρική σκηνή επανασκηνοθετείται, όχι με το τρόπο που ενδεχομένως ο συγγραφέας να επιθυμούσε, αλλά όπως επιτάσσουν οι εκάστοτε περιστάσεις (Schechner 1973: 12).

Το κείμενο μπορεί να μιλήσει για την ίδια του την υπόσταση μόνο μέσα από τον τρόπο γραφής του. Την σκηνική του ανάδειξη αναλαμβάνουν οι συντελεστές της παράστασης (Στιβανάκη 2014: 73-74). Ο Walter Puchner εύστοχα επισημαίνει ότι το κείμενο για μια θεατρική παράσταση λειτουργεί ως παρτιτούρα, αποτελεί ένα από τα εκφραστικά μέσα της σύνθετης σκηνικής τέχνης, ιεραρχείται και δικτυώνεται με τα υπόλοιπα εκφραστικά μέσα

και χάνει μέρος της αυτονομίας του (Πούχγερ 2014: 23). Ο Roland Barthes κάνει ένα σαφή και ουσιαστικό διαχωρισμό ανάμεσα στο έργο, το οποίο χαρακτηρίζει ως ένα τυπωμένο αντικείμενο που κρατείται στο χέρι, και στο κείμενο - που από την φύση του δεν υπόκειται σε μία ερμηνεία, αλλά σε μία έκρηξη- το οποίο κρατείται μέσα στη «γλώσσα» χωρίς να αποτελεί αποσύνθεση του έργου (Barthes 2007: 152-153). Ο Hans-Thies Lehmann εύστοχα εκφράζει την «περιθωριοποίηση» του κειμένου δηλώνοντας και εξηγώντας ότι αποτελεί μόνο ένα υλικό της σκηνικής δημιουργίας και δεν είναι ο αφέντης αυτής (Lehmann 2006: 17).

Στη σημερινή εποχή ορισμένοι καλλιτέχνες του θεάτρου, θεατές και θεατρικοί κριτικοί, εκφράζουν την άποψη ότι η διασκευή ενός θεατρικού κειμένου όχι μόνο δεν βελτιώνει το πρωτότυπο, αλλά -μέσα από αυτή τη διαδικασία- προκύπτει ένα μεταποιημένο και υποδεέστερο παράγωγό του, διότι αφ' ενός δεν το συνέγραψε ο κλασικός συγγραφέας, αφ' ετέρου το έργο έχει υποστεί σχετική ή ριζική παραποίηση.

Συγκεκριμένα για την παράσταση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος *Βάκχες*, σε σκηνοθεσία του Γερμανού Matthias Langhoff, που παρουσιάστηκε στην Επίδαυρο το 1997, ο Βάιος Παγκουρέλης έγραψε «...Όταν δεν υπάρχει μια καινούργια άποψη για να μπει στην θέση των δεδομένων, τότε κάθε προσπάθεια 'ανατροπής' τους μόνο και μόνο για την ανατροπή εκπέμπει απλώς έναν καθαρό μηδενιστικό καλλιτεχνικό 'φασισμό'...» (Γεωργουσόπουλος 2002: 428), ενώ η Ελευθερία Ντάνου για την ηθοποιό Evelyne Didi υποστήριξε «...Αλλά τι να πει κανείς για την ανυπόφορη Αγαύη της Γαλλίδας ηθοποιού, σε ύφος, σε στυλ, σε συμπεριφορά με το μίνι και την τιράντα. Ήταν όμοια με κάποιες ιδιαίτερες γυναίκες που κυκλοφορούν τα βράδια στην Λεωφόρο Συγγρού...» (Γεωργουσόπουλος 2002: 428). Επίσης, για την παράσταση *Οιδίπους*, σε σκηνοθεσία του Γεωργιανού Robert Sturua το 1989, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος έγραψε «...Στη μεγάλη (τη σημαντικότερη στο παγκόσμιο δραματολόγιο) σκηνή, που ο Οιδίπους θα εξέλθει τυφλός και προηγείται η εξαγγελτική ρήση, αντικαθιστά τον εξάγγελο με μια κυρία με μαύρο ταγιέρ (γερμανικός μεσοπόλεμος) που ανάβει τσιγάρο. Ε, λοιπόν αυτά τα τερτίπια, φίλοι, δεν έχουν καμία σχέση ούτε με τον πειραματισμό ούτε με τον μοντερνισμό...» (Γεωργουσόπουλος 2002: 380), ενώ ο Τάσος Λιγνάδης υποστήριξε «...Ο ανελλήνιστος και στον τύπο και στην ουσία κ. Στούρουα δεν μπορεί να καταλάβει ότι η παρέμβαση του

σκέρτσου και οι αιφνιδιασμοί των έξωθεν 'θορύβων' υπονομεύουν την παραστατική λειτουργία. Ίσως ένας υποσυνείδητος βαρβαρισμός [...] εξεγείρει έναν απωθημένο φθόνο του για την αυταπόδεικτη αίγλη της Επιδαύρου και αντιδρά με βιαιότητες βλασφημίες και αταξίες. Εν τοιαύτη περιπτώσει μπορεί τον κ. Στούρουα να τον χρειάζεται η ψυχανάλυση αλλ' οπωσδήποτε δεν τον χρειάζεται το ελληνικό θέατρο» (Γεωργουσόπουλος 2002: 380). Απόψεις κατανοητές έως ένα σημείο, οι οποίες όμως εγείρουν και αντίλογο.

Ο Σάββας Πατσαλίδης υποστηρίζει ότι οι κλασικοί συγγραφείς δίδαξαν την τέχνη της διασκευής/προσαρμογής, έχοντας καταθέσει εξαιρετικά πονήματα, αλλά η ίδια η πράξη παρέμεινε, για ένα σημαντικό χρονικό διάστημα, μία περιθωριακή και απαξιωμένη δημιουργική δραστηριότητα, διότι δεν αποτελούσε μία πράξη πρωτοτυπίας, αλλά αντιθέτως μία πράξη απιστίας και προδοσίας.

Σύμφωνα τα παραπάνω, διερωτάται κανείς, ανατρέχοντας στο παρελθόν, αν το κλασικό θεατρικό έργο του Σαίξπηρ *Errίκος ο 5ος* είναι ένα μεταποιημένο και υποδεέστερο παράγωγο του θεατρικού έργου *The Famous Victories* ενός ανώνυμου συγγραφέα του 16ου αιώνα. Ποια είναι η πραγματική σχέση του έργου του Σαίξπηρ με το πρωτότυπο (Πατσαλίδης χ.χ.: 6); Ο Marvin Carlson εύστοχα υποστηρίζει ότι το θέατρο είναι μια καταπληκτική memory machine, ένας τόπος στοιχειωμένος όπου δίπλα στο παρόν υπάρχει εναρμονισμένο και το παρελθόν. Σε αυτό τον κοινό τόπο, σε ένα σημείο εφραπτόμενο συναντώνται οι ζωντανοί με τα φαντάσματα των κλασικών συγγραφέων, όπου κάθε νέα ερμηνεία εγγράφεται στο ιστορικό της πρόσληψης και αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του Shakespeare, του Goethe, του Σοφοκλέους (Carlson 2004: 165-173).

Σε αρκετές περιπτώσεις, ένα κλασικό θεατρικό κείμενο μπορεί να αποτελέσει την αφετηρία ακόμη και την αφορμή ή το κίνητρο για να ξαναγραφεί η πλοκή, η ιστορία ή οι ιστορίες μέσα από μια νέα, ενδεχομένως και εντελώς διαφορετική, οπτική γωνία. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία μια «μυθική» ιστορία τοποθετείται και προσαρμόζεται στα ανθρώπινα μέτρα, συνταιριάζει με συγκεκριμένους χαρακτήρες του δημιουργού και δημιουργεί αμεσότητα τόσο με τον ίδιο όσο και με το κοινό που παρακολουθεί τις ιστορίες που το αφορούν (Τσίχλη 2014: 747)

Ο Σάββας Πατσαλίδης υποστηρίζει ότι θα ήταν ασφαλώς απλοϊκή μια άποψη που θα υποστήριζε ότι τα κλασικά θεατρικά έργα μπορούν να σημαίνουν κάτι από μόνα τους, διότι δεν είναι ούτε αυτοκινούμενα ούτε αυτοτροφοδοτούμενα. Το αρχικό συγγραφικό νόημα

μπορεί να υπάρχει κάπου στο σώμα τους, αλλά παράγεται και αναπαράγεται, σε χρόνο ενεστώτα, από συγκεκριμένα άτομα και στο πλαίσιο συγκεκριμένων ιστορικών και κοινωνικών συμφραζομένων (Πατσαλίδης χ.χ.: 14).

Ο Ινδός σκηνοθέτης Suresh Awasthi υπογραμμίζει ότι ένα κλασικό θεατρικό έργο προσφέρεται για ποικίλες και πολλαπλές αναγνώσεις, οι οποίες προσδιορίζονται όχι μόνο από τις προτιμήσεις του θεατρικού κοινού, αλλά και από τη θεατρική πρακτική της εκάστοτε εποχής κατά την οποία παρουσιάζεται το έργο (Awasthi 1987: 121).

Ο Ισραηλινός σκηνοθέτης David Zinder, καθώς αναφέρεται στις σύγχρονες αναγνώσεις, τις αποκαλεί «αναδημιουργίες» και υποστηρίζει ότι ο σκηνοθέτης, ο οποίος αναλαμβάνει το ρίσκο της επικοινωνίας του κειμένου με το κοινό, έχει κάθε αναφαίρετο δικαίωμα να κάνει ό,τι κρίνει σωστό κατά τη διαδικασία της προσέγγισης του θεατρικού έργου, με σκοπό να κατέβει, να μεταδοθεί, η παράστασή του στην πλατεία, αλλά παράλληλα να μεταφέρει και το νόημα του πρωτότυπου έργου (Πατσαλίδης χ.χ.: 16).

Τέλος, η Αύρα Σιδηροπούλου υπογραμμίζει ότι κανένα έργο δεν πρέπει να φοβάται τη διασκευή, διότι οι νέες εκδοχές εξυπηρετούν στο γεγονός τού να διαιωνίζεται η καθιερωμένη αξία του, εγγυώνται τη μακροζωία του και προσφέρουν συνέχεια και αναγνώριση (Sidiroroulou 2015: 2).

Σύμφωνα με τα παραπάνω γραφόμενα, διαμορφώνεται η άποψη ότι η διασκευή αποτελεί ένα πολύτιμο εργαλείο στα χέρια του σκηνοθέτη. Μέσω αυτού του εργαλείου αναδύονται οι πολλαπλές έννοιες του κλασσικού θεατρικού κειμένου, οι οποίες διαμορφώνονται ανάλογα με τις επικρατούσες συνθήκες της ανάγνωσης του έργου. Επίσης, μέσω της διασκευής το κλασσικό θεατρικό κείμενο βρίσκεται «εν ζωή» τονίζοντας τη διαχρονικότητά του. Τέλος, δίδεται η ευκαιρία στον «υποψιασμένο» θεατή, μετά την παράσταση, να έρθει σε επαφή και να ανακαλύψει, εκτός από αυτό καθεαυτό το κλασσικό θεατρικό κείμενο, αλλά και έναν διαφορετικό κόσμο, πέρα από τον δικό του, αυτόν του συγγραφέα και της εποχής του.

Μπορούν, όμως, οι παραπάνω απόψεις και πρακτικές, σχετικά με το θέμα της διασκευής των κλασσικών κειμένων, να εφαρμοστούν στην πράξη και στη συγκεκριμένη περίπτωση στο έργο του Lope de Vega *Φουέντε Οβεχούνα*; Αν ναι, με ποιο τρόπο μπορεί αυτό να επιτευχθεί; Με σκοπό να διερευνηθούν οι απαντήσεις στα συγκεκριμένα ερωτήματα στη συνέχεια θα χρησιμοποιηθεί υλικό από το κλασσικό έργο *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de

Vega σε μετάφραση του Νίκου Γκάτσου από τις Εκδόσεις Πατάκης, με στόχο να τονιστεί, αφ' ενός, η διαχρονικότητα του συγκεκριμένου έργου και, αφ' ετέρου, να «αναδυθούν» οι εφαιπόμενες γραμμές ανάμεσα στο μακρινό «χθες» και στο τωρινό, απτό, «σήμερα».

Κεφάλαιο 2

Το κλασσικό Θεατρικό Έργο *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega

Το θεατρικό έργο βασίζεται σε ένα αληθινό γεγονός. Συγκεκριμένα, παρουσιάζει τα πραγματικά δραματικά γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά το έτος 1476, κατά τη βασιλεία των Καθολικών Βασιλέων της Αραγωνίας και της Καστίλλης, της Ισαβέλλας και του Φερδινάνδου (Παναγόπουλος 1990: 7), στη Φουέντε Οβεχούνα, τοπωνύμιο για ένα χωριό περίπου πεντακοσίων κατοίκων, κυρίως γεωργών και κτηνοτρόφων, το οποίο βρισκόταν στην περιοχή της ορεινής Κόρδοβα υπό την ανελέητη διοίκηση ενός σατράπη, γεγονός που οδήγησε στην εξέγερση των κατοίκων (Βέγα 2001: 8). Ο Lope de Vega, εμπνευσμένος από τα συγκεκριμένα γεγονότα, συγγράφει και παρουσιάζει την ιστορία μιας κοινότητας που εξεγέρθηκε εναντίον ενός ανάλητου, άδικου, ανελέητου και αδίστακτου διοικητή, ο οποίος κακομεταχειριζόταν, χτυπούσε, βιαιοπραγούσε και εξευτέλιζε τους κατοίκους του χωριού. Επίσης, ασελγούσε και βίαζε ανενδοίαστα όσες κοπέλες και γυναίκες ορεγόταν ερωτικώς, περιφρονώντας, προσβάλλοντας και ισοπεδώνοντας την τιμή και την υπόληψη όλων των κατοίκων, ανδρών και γυναικών.

Οι γυναίκες του χωριού, μετά από αλλεπάλληλους εξευτελισμούς και βιασμούς, αρνούμενες να αντέξουν και να υπομείνουν περαιτέρω τη βάνουση και προσβλητική συμπεριφορά του διοικητή, αποφασίζουν να οργανωθούν, να εγείρουν επανάσταση εναντίον του και τελικά να τον σκοτώσουν.

Ο Robert Fiore παρατηρεί ότι η συγκεκριμένη εξέγερση της κοινότητας, που δεν διαθέτει άλλον τρόπο να αντιδράσει, καθώς έχει έρθει αντιμέτωπη με τις φρικαλεότητες, τη βαναυσότητα και τη βαρβαρότητα ενός άδικου, ειδεχθούς και αδίστακτου διοικητή, είναι σύμβολο αυτοδικίας και αυτοάμυνας, ενώ η απονομή δικαιοσύνης προκύπτει ως

αποτέλεσμα της κινητοποίησης των ίδιων των καταπιεσμένων (Fiore 1966: 79).

Ο βασιλιάς, εξαιτίας του συγκεκριμένου γεγονότος, δηλαδή της δολοφονίας του διοικητή, αποστέλλει εντεταλμένο δικαστή, προκειμένου να ανακρίνει τους κατοίκους της Φουέντε Οβεχούνα και να αποκαλύψει τον πραγματικό ένοχο του εγκλήματος. Κατά τη διάρκεια της μακράς και επίπονης ανάκρισης, ο δικαστής ρωτά επανειλημμένα τον εκάστοτε ανακρινόμενο, και άνδρα και γυναίκα, για τον πιθανό δολοφόνο του διοικητή, ενώ η απάντηση που λαμβάνει είναι πάντοτε η ίδια: «Η Φουέντε Οβεχούνα». Στο τέλος, μετά την τελεσίδικη απόφαση των βασιλέων, το χωριό ολόκληρο αθώνεται.

Αξίζει να γίνει ιδιαίτερη μνεία ότι στο *Χρονικό*, που γράφτηκε το έτος 1572, του Rades de Andrada, από το οποίο εμπνεύστηκε ο συγγραφέας το θέμα του για τη *Φουέντε Οβεχούνα*, αναφέρεται πως, όταν οι μεγαλειότητες πληροφορήθηκαν για το ποιόν και τις πράξεις του διοικητή, διέταξαν άμεσα την αναστολή οποιασδήποτε έρευνας σχετικά με την άγρια δολοφονία του, με στόχο να αποσιωπηθεί και να λησμονηθεί το συγκεκριμένο γεγονός, αλλά και για να μην προκληθούν περαιτέρω αναταραχές και εξεγέρσεις (Κάστρο 1997: 16).

Η *Φουέντε Οβεχούνα* ήταν και είναι ένα διαχρονικό έργο. Οι σκηνοθέτες, από τη Ρωσία και μετέπειτα τη Σοβιετική Ένωση, διείδαν σε αυτό ρηζικέλευθες ιδέες, οι οποίες εν δυνάμει θα μπορούσαν να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για το προλεταριάτο παγκοσμίως και να ενδυναμώσουν την ταξική προέλευση και συνείδησή του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, επαναστατικού δράματος, αποτελεί το ανέβασμα της *Φουέντε Οβεχούνα* σε σκηνοθεσία του Konstantin Aleksandrovich Mardzhanov το 1919 στο Κίεβο. Το ρωσικό περιοδικό *Teatr* έγραψε για τη συγκεκριμένη παράσταση ότι εκείνη την εποχή ανέβαζαν στη σκηνή αρκετά έργα κλασικών συγγραφέων, κυρίως έργα που παρουσίαζαν τον ηρωικό αγώνα προσώπων ενάντια στο κατεστημένο ή την κοινωνία. Μέσα από αυτή την οπτική γωνία εγκαινιάστηκε κατά κάποιον τρόπο η σκέψη μίας παράστασης, της *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega. Η βασική ιδέα του έργου ήταν ότι ο λαός κάνει την επανάστασή του, ένας δύστυχος, βασανισμένος, λαός, που έχει υποστεί σοβαρούς περιορισμούς, ενδεχομένως και ασφυκτικό έλεγχο, στην άσκηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων του, ο οποίος αγωνίζεται για τη στοιχειώδη ελευθερία του (Πούχνερ 1984: 135).

Την πρώτη εντύπωση έκλεβαν τα εντυπωσιακά, έντονα χρωματιστά, σκηνικά του Isaak Rabinovich's όπως ο μπλε ουρανός, το πορτοκαλί λιβάδι και ο πράσινος λόφος. Ο σκηνοθέτης και ο χορογράφος του Mikhail Mordkin συνέθεσαν πολυπληθείς σκηνές ενισχύοντας τη συναισθηματική δύναμη του έργου, η οποία ξεχειλίζει από τη σκηνή στους θεατές (Leach 2013: 93-94).

Ο σκηνοθέτης διασκεύασε το κείμενο με εκτεταμένες, ενίοτε έως και αυθαίρετες, επεμβάσεις και παρεμβάσεις, που το αναμόρφωσε με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελεί μία παρτιτούρα με στόχο να εκφράσει τους δικούς του πνευματικούς και καλλιτεχνικούς σκοπούς (Πούχγερ 1984: 136). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το κόψιμο του τέλους του κλασσικού έργου διότι δεν ήθελε ο λαός να ήταν εξαρτημένος από τη μεγαλοθυμία του βασιλιά. Αντ' αυτού τοποθέτησε τους ηθοποιούς στη σκηνή να φωνάζουν «Δεν υπάρχουν πια τύραννοι» (Leach 2013: 94).

Η παράσταση αυτή θεωρήθηκε εκπληκτική και η επιτυχία ήταν τόσο μεγάλη ώστε ο Ρώσος κριτικός A. Deicem αναφέρει ότι για όσο χρονικό διάστημα η παράσταση παιζόταν, για περίπου σαράντα δύο συνεχόμενες παραστάσεις, το κοινό καθημερινά ξεσπούσε σε ξέφρενα και ενθαρρυντικά χειροκροτήματα. Στα χνάρια του Konstantin Aleksandrovich Mardzhanov βάδισαν και άλλοι σκηνοθέτες όπως για παράδειγμα ο A.B. Petron που ανέβασε τη παράσταση στο Μικρό θέατρο της Πετρούπολης το 1919. Το 1928 η *Φουέντε Οβεχούνα* σκηνοθετήθηκε στη σκηνή διαφόρων εργατικών οργανώσεων στο Λένινγκραντ, όπως στο Δραματικό Κύκλο της Κεντρικής Οργάνωσης των Μεταλλωρύχων. Επίσης, το 1929 το έργο παρουσιάστηκε στο Κωμικό θέατρο στη διάρκεια των ανοιξιάτικων παρελάσεων του Εργατικού Θεάτρου της πόλης.

Το 1930 σκηνοθετήθηκε από τον M. Livinon στο πλαίσιο της Ολυμπιάδας του Σοβιετικού θεάτρου και το 1932 στο Μεγάλο θέατρο της Μόσχας με καινούργια μουσική και μπαλέτα, με τον τίτλο: *Οι θεατρίνοι* (Πούχγερ 1984: 135-136).

Στην Ισπανία, ο Federico Garcia Lorca, παρουσίασε το 1933 σε όλη τη χώρα, με το θίασο *La Barraca*, το συγκεκριμένο έργο διασκευασμένο αφαιρώντας τους βασιλείς Ισαβέλλα και Φερδινάνδο (Βέγα 2003: 9), γεγονός που αποδεικνύει ότι προσάρμοσε το κλασσικό έργο σύμφωνα με τις κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες της εποχής του.

Στην Ελλάδα το έργο ανέβηκε στην Αθήνα, για πρώτη φορά στις 25 Ιουνίου του 1959, από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη,

μετάφραση-διασκευή του Νίκου Γκάτσου και σκηνογραφία του Γιώργου Βακαλό, ο οποίος έστησε ένα ολόκληρο χωριό στο Πεδίον του Άρεως. Παρόλο που η παράσταση γνώρισε μεγάλη επιτυχία ο Μάνος Κατράκης κατηγορήθηκε για «πολιτική δημαγωγία» και ο Νίκος Γκάτσος για «ασυδοσία» λόγω της διασκευής του κλασσικού έργου (Βέγα 2003: 9). Επίσης, το συγκεκριμένο έργο ανέβηκε το 1976 από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη, το 1990 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κοραή Δαμάτη και το 2017 από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Πάτρας σε σκηνοθεσία Σταύρου Τσακίρη.

Με βάση τα παραπάνω, τίθεται το εύλογο ερώτημα: είναι άραγε εφικτό το συγκεκριμένο έργο να διασκευαστεί εκ νέου, και να συγκινήσει εξίσου το κοινό;

1.1 Η Σκηνοθετική Πρόταση για τη Διασκευή του Κλασσικού Έργου *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega

Η επιλογή του συγκεκριμένου κλασσικού θεατρικού κειμένου δεν έγινε τυχαία. Μελετώντας το έργο από την αρχή γίνεται εμφανής η έντονα πολιτική χροιά του. Η *Φουέντε Οβεχούνα* είναι ένα έργο διαχρονικό, διότι θίγει καιρία, ουσιαστικά και θεμελιώδη ζητήματα, όπως είναι για παράδειγμα, εκτός από τη δύναμη και την κατάχρηση της εξουσίας, η καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, τα οποία, παρά την πάροδο του χρόνου και τη συνακόλουθη εξέλιξη και τεχνολογική πρόοδο, εξακολουθούν να παραβιάζονται συστηματικά: ο αγώνας για την επιβίωση, συνήθως κάτω από αντίξοες, άγριες και σκληρές συνθήκες, ο σεβασμός στην ύπαρξη και στην αυτοδιάθεση του ανθρώπου, η έννοια της διαφορετικότητας, καθώς και η σχέση των λιγότερο προνομιούχων ανθρώπων με την εξουσία. Επίσης, η πολιτική θέση του ατόμου έναντι της καταπιεστικής εξουσίας, η ιδιοκτησία γης, η δυσβάσταχτη φορολογία και η διαχείριση των ατομικών ελευθεριών. Κατά συνέπεια, το συγκεκριμένο έργο μπορεί να διασκευαστεί με σκοπό να μεταφερθεί στην σημερινή εποχή, διότι τα συγκεκριμένα ζητήματα παραμένουν, δυστυχώς, ακόμη επίκαιρα.

Όπως ήδη έχει αναφερθεί παραπάνω ο Lope de Vega για την συγγραφή της *Φουέντε Οβεχούνα* στηρίχτηκε σε πραγματικά γεγονότα, αντίστοιχα και η συγκεκριμένη, δική μας διασκευή του κλασσικού έργου βασίζεται σε αληθινά γεγονότα. Γνωρίζοντας την υπόθεση του κλασσικού κειμένου και με αφορμή τις επώνυμες καταγγελίες για τις άθλιες συνθήκες ζωής των προσφύγων, όπως για παράδειγμα στη Μόρια της Μυτιλήνης, σχετικές πληροφορίες μπορούν να αντληθούν από το άρθρο της actionaid διαθέσιμο στο <http://www.actionaid.gr/enhmerwsou/nea/moria-may-2016/>, καθώς και από την επίσημη καταγγελία από τους *Γιατρούς χωρίς Σύνορα*, σχετικά με τη σεξουαλική κακοποίηση είκοσι τριών προσφύγων, δεκατεσσάρων ενηλικών και εννέα ανηλίκων ατόμων με το μικρότερο παιδί εξ αυτών ηλικίας πέντε ετών, στο Κέντρο Υποδοχής και Ταυτοποίησης στην ίδια περιοχή, άρθρο διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://msf.gr/magazine/moria-dieykrinistiki-apantisi-ton-giatron-horis-synora>, μπορεί ο οπωσδήποτε να εντοπίσει κοινά εφαπτόμενα σημεία, σχετικά με τις συνθήκες επιβίωσης, μεταξύ των δύο συγκεκριμένων ομάδων: των κατοίκων της *Φουέντε Οβεχούνα* και των προσφυγικών ομάδων που προέρχονται από τις εμπόλεμες χώρες τους. Όμως, ποιες αλλαγές πρέπει να γίνουν στο κλασσικό έργο του Lope de Vega με στόχο να διασκευαστεί για να μεταφερθεί στην σημερινή εποχή;

Ο χώρος στον οποίο θα διαδραματίζεται η δράση του έργου, θα τοποθετηθεί σε ένα απομονωμένο νησί της Μεσογείου, το οποίο ανήκει σε κάποια, μη επονομαζόμενη, ευρωπαϊκή χώρα του Νότου. Ο Adolph Appria υποστήριξε ότι το έργο μπορεί να διαδραματίζεται «κάπου», ακόμα και αν αυτό το «κάπου» είναι απλά θεατρική σκηνή (Leach 2010: 150). Μια ομάδα προσφύγων, οι οποίοι δεν έχουν καταφέρει ακόμη να ταξιδέψουν στον οικονομικά ανεπτυγμένο ευρωπαϊκό Βορρά, παραμένει εγκλωβισμένη στο απομακρυσμένο νησί ήδη από την περίοδο που ξεκίνησε το ογκώδες μεταναστευτικό κύμα.

Ο λόγος εξαιτίας του οποίου δεν θα οριστεί συγκεκριμένη τοποθεσία δεν είναι τυχαίος. Το μεταναστευτικό πρόβλημα δεν το αντιμετωπίζει μόνο μία συγκεκριμένη ευρωπαϊκή χώρα, αλλά οι περισσότερες της νότιας πλευράς της ηπείρου, οι οποίες έχουν διαφορετική πολιτική αντιμετώπιση του προβλήματος, που στην βάση του παραμένει βαθιά ανθρωπιστικό. Η εν λόγω αντιμετώπιση επηρεάζεται και υπονομεύεται από τις εκάστοτε

μεταβολές, τόσο στο εσωτερικό, όπως για παράδειγμα η αλλαγή της πολιτικής ηγεσίας, όσο και στο εξωτερικό, όπως για παράδειγμα η διαφοροποίηση της αντιμετώπισης του προβλήματος γειτονικών χωρών λόγω της ακολουθούμενης εξωτερικής πολιτικής. Αν ο τόπος και ο χρόνος καθοριστούν συγκεκριμένα, με ημερομηνία και τοπωνύμιο, τότε το έργο θα παρουσιάζει το μεταναστευτικό πρόβλημα σε μία δεδομένη κρίσιμη στιγμή για την ανθρωπότητα, ενώ θα αποστερηθεί τη διαχρονικότητα, την οποία δικαιούται ως ζήτημα αφορών κρίσιμο τμήμα του σύγχρονου κόσμου, και μερικώς θα περιοριστεί, σχεδόν θα συρρικνωθεί. Επίσης, δεν θα είναι αρμόζον και, ενδεχομένως, δίκαιο να αποτελέσει στόχο ένα συγκεκριμένο μέρος, διότι αυτό το κοινωνικό ζήτημα συνιστά ένα καθολικό πρόβλημα απευθυνόμενο σε διεθνείς «λύτες», δηλαδή ισχυρά πολιτικά-οικονομικά-θεσμικά πρόσωπα και οργανισμούς.

Θα πρέπει, όμως, να γίνει ένας σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στον οικονομικά ανεπτυγμένο ευρωπαϊκό Βορρά και τον υπανάπτυκτο ευρωπαϊκό Νότο. Αφ' ενός, όλες οι προσφυγικές εισροές γίνονται από την πλευρά του Νότου διά μέσου της θαλάσσης, διότι οι μετανάστες δεν μπορούν με διαφορετικό τρόπο να προσεγγίσουν την Ευρώπη όταν ο σκοπός τους είναι να ταξιδέψουν στο Βορρά και, αφ' ετέρου, διότι πρέπει να τονιστεί η ανισότητα αντιμετώπισης αυτού του εξαιρετικά σύνθετου προβλήματος μεταξύ των δύο «πόλων». Ο εξελιγμένος Βορράς συμμετέχει κυρίως οικονομικά στο μεταναστευτικό πρόβλημα, ενώ ο Νότος έχει πρακτικά επωμιστεί, σχεδόν πλήρως, την αντιμετώπιση και κάποια πιθανή λύση του μεταναστευτικού προβλήματος, σε τέτοιο βαθμό που σε ορισμένες περιπτώσεις έχει μετατραπεί σε «φυλακή» μεταναστών. Όλες οι παραπάνω πληροφορίες θα προβάλλονται σε κινηματογραφικό πανί μέσω ενός προτζέκτορα, κατά την έναρξη της παράστασης, με στόχο, αφ' ενός, να μεταφερθεί το κοινό στη σημερινή εποχή που διαδραματίζεται το διασκευασμένο έργο και, αφ' ετέρου, για να προκαλέσουν προβληματισμό πάνω σε αυτό το καίριο ζήτημα, ώστε στο απώτερο μέλλον να υπάρξει λύση σε εθνικό και προτιμητέον σε παγκόσμιο επίπεδο.

Πλέον, η συγκεκριμένη ομάδα των μεταναστών, η οποία έχει εγκατασταθεί σχεδόν μόνιμα, και δυστυχώς χωρίς περαιτέρω ευοίωνες προοπτικές, στο ανώνυμο νησί, έχει υιοθετήσει και θεσπίσει δομές, εργάζεται και προσπαθεί να συνυπάρξει ειρηνικά με τους ντόπιους, έστω και προσωρινά, έστω και με υποχωρήσεις και παραχωρήσεις.

Το στοιχείο του προσωρινού χρησιμοποιείται για να τονιστεί ότι η συνεχής μετακίνηση των μεταναστών δεν έχει τέλος και ενδεχόμενη λύτρωση. Ο επικεφαλής της ομάδας αναφέρει: «...δουλεύουμε τίμια, και δε γυρεύουμε τίποτ' άλλο από την ησυχία και τη γαλήνη μας» (Βέγα 2001: 39). Δήλωση που υπογραμμίζει, αφ' ενός, τον αγώνα για την επιβίωση και, αφ' ετέρου, παρά τις κακουχίες που έχουν υποστεί, την ελπίδα και την πρόθεσή τους για μία νέα αρχή. Το συγκεκριμένο μέρος υπόκειται στον έλεγχο ενός διοικητή, που είναι διορισμένος από το Υπουργείο Μεταναστευτικής Πολιτικής της χώρας. Ο επικεφαλής των προσφύγων, αναφερόμενος στην κακή φετινή σοδειά, τονίζει: «Λέω, λοιπόν, να κάνουμε μια αίτηση στον διοικητή για να μας ελαττώσει το φόρο» (Βέγα 2001: 35). Η συγκεκριμένη ομάδα μεταναστών εργάζεται, στο πλαίσιο ενός ευρωπαϊκού προγράμματος αντιμετώπισης του προσφυγικού ζητήματος, ενώ παράλληλα έχει ήδη αναλάβει υποχρεώσεις, έναντι ενός χρηματικού τιμήματος, όπως ο κάθε πολίτης της χώρας.

Ο διοικητής συμπεριφέρεται απρεπώς και υποτιμητικά στους μετανάστες, ενώ συστηματικά παρενοχλεί σεξουαλικά τις γυναίκες του καταυλισμού. Απευθυνόμενος στον επικεφαλής της προσφυγικής ομάδας, του οποίου η κόρη αρνήθηκε να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές του ορέξεις, θυμωμένα τού λέει: «Δεν θα μου μάθεις εσύ από νόμους... Αυτή την κοπέλα την είχα διαλέξει εγώ και σε μένα έπρεπε να 'ρθει. Γιατί εγώ είμαι ο αφέντης της! Αυτοί είναι οι δικοί μου νόμοι και σ' αυτούς πρέπει να υπακούτε όλοι σας» (Βέγα 2001: 78), ενώ νωρίτερα ο βοηθός του αποκάλεσε ανενδοίαστα δύο νεαρές κοπέλες «δώρα του χωριού στον αφέντη» (Βέγα 2001: 27).

Σε αυτό το σημείο αποσαφηνίζεται ότι ο διοικητής θεσμοθετεί εμπράκτως την αδικία και αναγνωρίζει δικαιώματα αποκλειστικά και μόνο στον εαυτό του και δεν σέβεται ούτε κανόνες, ούτε νόμους, ούτε καν το εθιμικό δίκαιο, σύμφωνα με το οποίο κάθε άνδρας και κάθε γυναίκα επιλέγει πώς θέλει να διαθέσει ερωτικώς τον εαυτό του. Αντίθετα, βασισμένος αυθαίρετα στην δική του επίκτητη δύναμη επινοεί και «θεσπίζει» τον δικό του νομολογικό κώδικα, απαιτώντας από όλους τους υπό την εποπτεία του πολίτες όχι μόνο να υπακούν, αλλά και να τον υφίστανται αδιαμαρτύρητα και χωρίς περιθώρια κριτικής. Είναι «αυτός» ο πανίσχυρος, ενώ όλοι οι «άλλοι» εντάσσονται στους ανίσχυρους ή και περιφρονητέους ή και αξιοκατάκριτους, των οποίων ο μοναδικός λόγος της ύπαρξής τους

είναι να τον εξυπηρετούν κατ' αποκλειστικότητα.

Στο επίμαχο σημείο, γίνεται έμμεση, αλλά έντονη, αναφορά στην απροκάλυπτη κατάχρηση εξουσίας από την πλευρά της δημόσιας διοίκησης, γεγονός που παρατηρείται σε περιπτώσεις μη αφορώσες μόνο αλλοδαπούς αλλά και ημεδαπούς. Επίσης, γίνεται αντιληπτή η παντελής έλλειψη εκτίμησης, αναγνώρισης και σεβασμού απέναντι στις γυναίκες, οι οποίες χρησιμοποιούνται ως άβουλα, ίσως και απρόσωπα, εργαλεία του σεξ.

Στη συνέχεια οι πρόσφυγες μη αντέχοντας την απάνθρωπη και αποτρόπαιη συμπεριφορά του διοικητή, θέτουν ενώπιον του θέματα αξιών και τιμής, ενώ αυτός ειρωνικά τούς απαντά: «Τόσο πολύ την λογαριάζετε την τιμή σας; Φοβόσαστε μήπως το αρχοντικό μου αίμα σμίξει με το δικό σας, που βρομάει από μακριά μόχα;» (Βέγα 2001: 39), λόγια που καταδεικνύουν τον αποκλεισμό της λογικής, ενώ παράλληλα ενδυναμώνουν έναν ακραίο ρατσισμό, που δεν προσμετρά το παραμικρό ίχνος ανθρώπινης αξιοπρέπειας και ο οποίος ασφαλώς δεν περιορίζεται μόνο σε ό,τι αφορά το θέμα της τιμής.

Ο Walter Puchner υπογραμμίζει για το πρωτότυπο έργο ότι πρόκειται για την σύγκρουση δύο διαφορετικών θεωρήσεων και απόψεων περί τιμής, του διοικητή και των πολιτών, η οποία υποδηλώνει ένα τεράστιο χάσμα αντιλήψεων ανάμεσα στην εξουσία και τον απλό κόσμο, του οποίου οι απόψεις για την έννοια της τιμής ταυτίζονται με αυτές που έχουν επικρατήσει στην σημερινή εποχή, άποψη που υπογραμμίζει τη διαχρονικότητα του έργου (Πούχγκερ 1984: 127).

Η μεγάλη ανατροπή στο έργο προκαλείται και συμβαίνει από την κόρη του επικεφαλής της προσφυγικής ομάδας, την οποία είχε απαγάγει ο διοικητής με σκοπό να ικανοποιήσει τις σεξουαλικές ορέξεις του. Η κοπέλα, η οποία είναι αρραβωνιασμένη, επιστρέφοντας σε κακή κατάσταση από τον χώρο του εγκλεισμού της, απευθύνεται στο σύνολο των ανδρών του καταυλισμού κατακρίνοντάς τους με δριμύτητα: «...Για κοίταξέ με καλύτερα! Δε σας λέει τίποτα το χτυπημένο μου πρόσωπο; Δε σπαράζει η καρδιά σας όταν βλέπετε τα ξεριζωμένα μου μαλλιά, τα ξεγδαρμένα μου μάγουλα, τα ξεσκισμένα μου ρούχα; Αλλά σε ποιόν τα λέω αυτά; Εσείς δεν είσατε άντρες, είσατε δειλοί σαν πρόβατα! Ντροπή σας! Αφήνετε τις κόρες και τις γυναίκες του καταυλισμού να τις ατιμάζουν και στεκόσαστε με σταυρωμένα τα χέρια. Όχι, δεν είσατε άντρες! Πετάχτε τα παντελόνια σας και φορέστε

φουστάνια! Μονάχα φουστάνια και φτιασίδια και μυρουδιές σας ταιριάζουνε. Εκείνο όμως που δεν κάνετε σεις θα το κάνουμε εμείς, οι γυναίκες σας κι οι κόρες σας! Η εποχή των Αμαζόνων ξαναγύρισε!» (Βέγα 2001: 84-85).

Σ' αυτόν τον εκτενή και μοναδικά εκπληκτικό δραματικό μονόλογο αναδεικνύεται η παθητική στάση των ανδρών απέναντι στα γεγονότα, οι οποίοι, αν και αποτελούν αρχέτυπο δύναμης και εξουσίας, παραμένουν απαθείς, αμέτοχοι, αδρανείς, προφανώς λόγω φόβου, αλλά και εξαιτίας της διαρκούς μέριμνας για την οικογενειακή τους επιβίωση. Παράλληλα, η απρόσμενη, και στη συνέχεια για την πλοκή του μύθου ανατρεπτική απόφαση της νεαρής να αναλάβουν οι γυναίκες τα ηνία, ως αντίσταση στη ανεξέλεγκτη και ανυπόφορη πλέον κατάσταση, οδηγεί στην πλήρη ανατροπή της πατριαρχικής κοινωνίας. Η νεαρή κοπέλα φωνάζει: «Η εποχή των Αμαζόνων επέστρεψε!» (Βέγα 2001: 85). Οι γυναίκες, μετά την πειστική προτροπή της κοπέλας, μεταπλάθουν και μεταλλάσσουν τον θυμό τους για την αδικία που υφίστανται σε αποτελεσματική, ενεργό, δράση: εξαγριώνονται, εξεγείρονται και προχωρούν όλες μαζί απολύτως συνειδητά για την εξόντωση του τυραννικού διοικητή.

Ο αρραβωνιαστικός της νεαρής κοπέλας, μετά από το έγκλημα, απευθυνόμενος στους πρόσφυγες τονίζει: «Δεν είμαστε κλέφτες, ούτε ληστές! Το μόνο που ζητούσαμε ήταν η τιμή μας και η ελευθερία μας. Τα κερδίσαμε και τα δύο. Ο τύραννος πλήρωσε με τη ζωή του τις ατιμίες του! Εμείς δεν είμαστε σαν κι αυτούς! Γεννηθήκαμε τίμιοι και τίμιοι θα πεθάνουμε!» (Βέγα 2001: 94-95). Και σε αυτό το σημείο αναδύεται η διαφορετικότητα ή η «αντίστιξη»: ο νεαρός άνδρας αναφέρεται στο «εμείς» και στο «εκείνοι», οι ντόπιοι και οι ξένοι. Οι άνθρωποι εξαγριώθηκαν λόγω της καταπάτησης των δικαιωμάτων τους, που απλώς συνιστούν τις στοιχειώδεις ανθρώπινες ελευθερίες. Το υποκειμενικό δράμα μετατρέπεται σε αντικειμενικό, ίσως και πανανθρώπινο.

Στη συνέχεια, μετά από τη δολοφονία του διοικητή, όπως άλλωστε είναι αναμενόμενο και προβλέψιμο, ο αρμόδιος υπουργός για τη μεταναστευτική πολιτική αποστέλλει εντεταλμένο δικαστή-ανακριτή, προκειμένου να ανακρίνει τους πρόσφυγες, ώστε να βρεθεί ο ένοχος, να τιμωρηθεί προς παραδειγματισμό και να αποκατασταθεί η αναγκαία τάξη. Ο δικαστής-ανακριτής, στην προσπάθειά του να αποκαλύψει και να καταδικάσει τον ένοχο, με τελικό στόχο να εξιχνιαστεί η υπόθεση, υποβάλλει επίμονα και επιτατικά την ίδια ερώτηση σε κάθε ανακρινόμενο ξεχωριστά: ποιος έχει διαπράξει το έγκλημα. Η απάντηση που λαμβάνει ανεξαιρέτως από όλους τους ανακρινόμενους με τη σειρά είναι

κοινή: «Εγώ». Το συγκεκριμένο γεγονός αποδεικνύει ότι την ευθύνη για τον θάνατο του τυραννικού διοικητή την έχει ήδη αναλάβει το σύνολο της προσφυγικής ομάδας. Αξίζει να σημειωθεί η άποψη του Walter Puchner ότι η ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου κλασσικού έργου έγκειται στον «μαζικό ήρωα», ο οποίος «γεννήθηκε» από τη συνένωση των πολλών (Πούχνερ 1984: 122).

Μετά το τέλος της ανάκρισης και αφού ο ένοχος δεν έχει βρεθεί ακόμη, το σύνολο των προσφύγων συγχωρείται και αποστέλλεται από την αρμόδια αρχή νέος διοικητής. Έμμεσα, η τάξη αποκαθίσταται. Η Φύλλις Χάρτνολ επισημαίνει πως η αντίληψη που αναδεικνύεται από την κατάληξη του έργου -και που καθίσταται κυρίαρχη- είναι ότι, όπως οι κυβερνήτες δεν έχουν μόνο δικαιώματα, αλλά και υποχρεώσεις, αντίστοιχα και οι απλοί άνθρωποι δεν έχουν μόνο υποχρεώσεις, αλλά και δικαιώματα (Χάρτνολ 1980: 108).

Σύμφωνα με όλα τα παραπάνω αναφερθέντα αποδεικνύεται, μέσα από το ίδιο το κλασσικό κείμενο, ότι το συγκεκριμένο έργο θεωρητικά μπορεί να διασκευαστεί ή να εκσυγχρονιστεί ή να προσαρμοστεί στα σύγχρονα δεδομένα, διότι θίγει και διαχρονικά προβλήματα. Πώς, όμως, αυτό μπορεί να μεταφερθεί με πειστικό τρόπο στη θεατρική πράξη; Για να απαντηθεί αυτό το ερώτημα, στη συνέχεια της εργασίας, παρουσιάζονται ορισμένοι τρόποι που χρησιμοποιήθηκαν προκειμένου να διασκευαστεί μια ολόκληρη, καθοριστικής σημασίας για την όλη πλοκή, σκηνή από το έργο, η οποία παρατίθεται παρακάτω.

1.1 Η Διασκευή Συγκεκριμένης Σκηνής από το Έργο *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega

Σε αυτό το κεφάλαιο θα αναπτυχθούν συνοπτικά ορισμένες αλλαγές, προσθέσεις, αφαιρέσεις, αλλά και σημεία που διατηρήθηκαν και εφαρμόστηκαν σε μία συγκεκριμένη σκηνή, κομβικής σημασίας. Πρόκειται για τη Δεύτερη Εικόνα στο Δεύτερο Μέρος του έργου, όπου οι άνδρες συνεδριάζουν σχετικά με τα σοβαρά προβλήματά τους, τα οποία έχουν προκύψει εξαιτίας της άθλιας και απάνθρωπης συμπεριφοράς του διοικητή, καθώς και για την ανεύρεση λύσεων σχετικά με αυτά. Στη μέση της σκηνής, εισέρχεται στον χώρο η νεαρή κοπέλα ταλαιπωρημένη, λόγω της προσπάθειας που κατέβαλε για να δραπετεύσει από τη φυλακή που την είχε εγκλωβίσει ο διοικητής. Μετά από ένα δριμύ «κατηγορώ»

καταδικάζει τους άντρες για αδράνεια και απάθεια, ενώ παράλληλα ξεσηκώνει και οργανώνει τις γυναίκες προκειμένου να συνεργαστούν και να συμφωνήσουν συναινώντας σε μια οριστική, απελευθερωτική, λύση. Η επιλογή της συγκεκριμένης σκηνής δεν έγινε τυχαία. Πρόκειται για μία από τις σημαντικότερες σκηνές του έργου διότι παρουσιάζει την πλήρη ανατροπή των δεδομένων στερεοτυπικών καταστάσεων: η ανάληψη δράσης από τις «αδύναμες» γυναίκες έναντι των «ισχυρών» ανδρών, καθώς και η αναγγελία της επανάστασης της υποδουλωμένης «μάζας», έναντι της καταχρηστικής εξουσίας.

Για τη διασκευή της συγκεκριμένης σκηνής, αρχικά θα μειωθούν τα πρόσωπα που μετέχουν, από δεκατρία σε πέντε, διότι η δράση θα μεταφερθεί από την πλατεία του χωριού, όπου είναι στο πρωτότυπο έργο, στο εσωτερικό χώρο ενός container, το οποίο έχει διαμορφωθεί με πρόχειρα έπιπλα για να μοιάζει με σπίτι και θα διαμένουν οι μετανάστες. Η δράση μεταφέρεται στο εσωτερικό για να δημιουργηθούν και να ενταθούν συναισθήματα φόβου, απελπισίας, καθώς και αίσθηση μυστικότητας και κλειστοφοβίας. Επίσης, η μείωση των προσώπων θα γίνει και για πρακτικούς λόγους λόγω περιορισμένης χωρητικότητας του container.

Τέλος, θα αλλάξουν τα ισπανικά ονόματα όπως για παράδειγμα Λεονέλο, Εστεμπάν, Μπαρίλντο, και Λαουρένθια, τα οποία θα αντικατασταθούν με μουσουλμανικά όπως Χουσεΐν, Άσαντ, Λαϊλά και Αϊσα με σκοπό να συστήνεται μία μουσουλμανική ομάδα προσφύγων, διότι το μεγαλύτερο ποσοστό μεταναστών που καταφθάνουν σε αυτά τα νησιά κατάγεται κυρίως από μουσουλμανικές χώρες.

Στη συνέχεια από το πρωτότυπο κείμενο θα αφαιρεθούν ορισμένες ατάκες όπως για παράδειγμα: «...γυρέψαμε το δίκιο από το Βασιλιά...» (Βέγα 2001: 81) ή «...άρχοντας και αφέντης είναι μόνο ο Βασιλιάς!» (Βέγα 2001: 82) ή «ζήτω ο Βασιλιάς Φερδινάνδος!» διότι παραπέμπουν στη βασιλεία, ένα σύστημα διακυβέρνησης της εποχής που γράφτηκε το έργο, διαφορετικό σε σύγκριση με τα συστήματα διακυβέρνησης των χωρών του ευρωπαϊκού Νότου στην σημερινή εποχή. Επίσης, από το πρωτότυπο κείμενο θα αφαιρεθεί και η ατάκα «Πάρτε μαζί σας ό,τι βρείτε: σπαθιά, δρεπάνια, μαχαίρια, κοντάρια, ξύλα, ραβδιά, ό,τι βρείτε μπροστά σας!» (Βέγα 2001: 85) διότι το μεγαλύτερο ποσοστό αυτών των εργαλείων χρησιμοποιούνταν ως όπλα σε προηγούμενους αιώνες. Τέλος, θα

αφαιρεθούν ατάκες, οι οποίες προδίδουν το μέρος που λαμβάνει χώρα το έργο, όπως για παράδειγμα «Καλά το λένε το χωριό μας Φουέντε Οβεχούνα...» (Βέγα 2001: 84). Κατά συνέπεια θα αλλάξει ο τίτλος του έργου και θα μετονομαστεί σε: *A Hot Spot* μία διασκευή στο έργο *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega.

Εκτός από τις αφαιρέσεις θα γίνουν και προσθήκες ή διορθώσεις στο κείμενο όπως για παράδειγμα η ατάκα του Άσαντ «Και τι, θα την αντέξουμε τέτοια ντροπή; Τι καθόμαστε και δεν τον βάζουμε κάτω να τον κάψουμε ζωντανό», η οποία θα τοποθετηθεί εμβόλιμη, στην αρχή της σκηνής, στο μονόλογο του πατέρα με στόχο να τον διακόψει προκειμένου να ενταθεί και τονιστεί η δραματικότητα της σκηνής ώστε να προκαλέσει αυθόρμητα αγωνία και αγανάκτηση. Επίσης, θα προστεθούν ατάκες όπως για παράδειγμα «Προσμέναμε να μας λυπηθεί ο Αλλάχ και να μας βοηθήσει» και «Για το όνομα του Αλλάχ» διότι θα υποδηλώνουν τη θρησκευτική ταυτότητα των μεταναστών, οι οποίοι προέρχονται κυρίως από τις μουσουλμανικές χώρες που έχουν πόλεμο, χαρακτηριστικό των ομάδων που παρουσιάζει το συγκεκριμένο διασκευασμένο έργο. Θα προστεθούν ατάκες όπως για παράδειγμα «Αφού δεν μας βοηθάει κανείς θα πάρουμε το νόμο στα χέρια μας!» φράση που χρησιμοποιείται κατά κόρον στην σημερινή εποχή, η οποία υποδηλώνει, εκτός από την αυτοδικία λόγω αγανάκτησης, αλλά και την ύπαρξη ενός κράτους με νόμους. Τέλος, ατάκες όπως «Και τι; Θα σηκώσετε κεφάλι στον διοικητή μας και θα...» που ξεστομίζει ο Ιμάμης, η οποία έχει διπλή σημασία, αφ' ενός, την αδράνεια συμμετοχής του Ιμάμη λόγω φόβου, αφ' ετέρου, το γεγονός ότι ακόμα και τη σημερινή εποχή υπάρχουν κάποιες ομάδες ανθρώπων που καταπιέζονται από την εξουσία και οι νόμοι δεν ισχύουν για αυτούς.

Από την πρωτότυπη σκηνή θα διατηρηθεί ένα σημαντικό μέρος, όπως για παράδειγμα «Πού να βρούμε άλλη υπομονή;» (Βέγα 2001: 81) και «Μα κάθε μέρα που περνάει, το κακό γίνεται ακόμα μεγαλύτερο» (Βέγα 2001: 81) με σκοπό να αναδειχθεί η σοβαρότητα του προβλήματος, στο οποίο βρίσκεται εγκλωβισμένη η συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων τη σημερινή εποχή.

Επίσης, θα διατηρηθεί το μεγαλύτερο μέρος του μονόλογου της νεαρής κοπέλας, της Λαουρένθιας, όπως για παράδειγμα μέρος αυτού «...Ντροπή σας! Αφήνετε τις κόρες και

τις γυναίκες του καταυλισμού να τις ατιμάζουν και στεκόμαστε με σταυρωμένα τα χέρια. Όχι δεν είσαστε άντρες! Πετάχτε τα παντελόνια σας και φορέστε φουστάνια! Μονάχα φουστάνια και φτιασίδα και μυρουδιές σας ταιριάζουνε. Εκείνο όμως που δεν κάνετε σεις θα το κάνουμε 'μεις, οι γυναίκες σας και οι κόρες σας! Η εποχή των Αμαζόνων ξαναγύρισε!» (Βέγα 2001: 84-85), διότι μέσα από αυτό το εμβληματικό κείμενο ξεπηδούν το μεγαλύτερο μέρος των σοβαρών ζητημάτων και εννοιών του έργου, όπως για παράδειγμα η κατάχρηση της εξουσίας, η καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η αντιμετώπιση των γυναικών ως «συσκευές» ηδονής, η αντίδραση αυτών λόγω της εξευτελιστικής αντιμετώπισης και η επίθεση έναντι των ανδρών, λόγω της αδράνειας και αδιαφορίας για το συγκεκριμένο πρόβλημα, με κατάληξη την αλλαγή του ρόλου του δυνατού μέσα στη συγκεκριμένη ομάδα, από τους άντρες στις γυναίκες: «Η εποχή των Αμαζόνων ξαναγύρισε!» (Βέγα 2001: 85).

Οι παραπάνω επεμβάσεις στην πρωτότυπη σκηνή του έργου, *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega, αποτελούν ένα ενδεικτικό μέρος της διασκευής, λόγω της προδιαγεγραμμένης έκτασης της εργασίας. Σε αυτό το σημείο παρατίθεται ολόκληρη η συγκεκριμένη διασκευασμένη σκηνή του έργου, η οποία θα παρουσιαστεί σε οπτικοακουστικό υλικό στην συνέχεια της εργασίας, ενώ η πρωτότυπη σκηνή του κλασσικού έργου παρατίθεται στο παράρτημα 1 στο τέλος της εργασίας.

EIKONA ΔΕΥΤΕΡΗ

Η δράση διαδραματίζεται στον εσωτερικό χώρο ενός κοντέινερ. Ο Χουσεΐν, ο αρχηγός του καταυλισμού και πατέρας της Λαϊλά, κάθεται σε μία καρέκλα στο κέντρο της σκηνής με γυρισμένη την πλάτη στο κοινό. Στα αριστερά του κάθεται ο Ιμάμης, θρησκευτικός ηγέτης, ενώ στα δεξιά του κάθεται ο Άσαντ, ο αρραβωνιαστικός της Λαϊλά. Οι τρεις άνδρες συνομιλούν.

ΧΟΥΣΕΪΝ (*Ηρεμος. Απευθύνεται στον Ιμάμη και τον Άσαντ και η χροιά της φωνής του αποπνέει προβληματισμό*)

Σας κάλεσα απόψε εδώ για να σκεφτούμε τι θα κάνουμε. Η ζωή μας, όπως ήδη το γνωρίζετε, έχει γίνει αβάσταχτη πια. Ως μεγαλύτερος και πιο έμπειρος που είμαι θα 'πρεπε να σας μιλήσω λογικά και φρόνιμα και να σας συμβουλέψω να κάνετε υπομονή.

ΑΣΑΝΤ *(Τον διακόπτει και του μιλάει με ανησυχία και αγανάκτηση)*

Και τι; Θα την αντέξουμε τέτοια ντροπή; Τι καθόμαστε και δεν τον βάζουμε κάτω να τον κάψουμε ζωντανό;

ΧΟΥΣΕΪΝ *(Συνεχίζει σαν να μην τον διέκοψε τότε ο Άσαντ και αποφασιστικά τους λέει)*

Όμως το ποτήρι ξεχείλισε πια! Πού να βρούμε άλλη υπομονή; *(Κάνει μία μικρή παύση)*. Προσμέναμε να μας λυπηθεί ο Αλλάχ και να μας βοηθήσει. *(Κάνει μία μικρή παύση)*. Μα κάθε μέρα που περνάει, το κακό γίνεται ακόμα μεγαλύτερο. Πόσο να βαστάξουμε πια;

ΙΜΑΜΗΣ *(Το ύφος που μιλάει εκφράζει καχυποψία)*

Και τι μας συμβουλεύεις να κάνουμε;

ΧΟΥΣΕΪΝ *(Τους απευθύνεται με αποφασιστικότητα)*

Αφού δε μας βοηθάει κανείς, θα πάρουμε το νόμο στα χέρια μας!

ΙΜΑΜΗΣ *(Σχεδόν τον διακόπτει και τους απευθύνεται με υποκριτική αγωνία)*

Μα πώς; Χρειάζεστε όπλα!

ΑΣΑΝΤ *(Του απαντάει με αποφασιστικότητα)*

Έχουμε τα εργαλεία μας...

ΧΟΥΣΕΪΝ *(Συγκροτημένα τους ανακοινώνει)*

Όμως πάνω απ' όλα, έχουμε το δίκιο με το μέρος μας!

ΙΜΑΜΗΣ *(Συνεχίζει να τους απευθύνεται με καχυποψία)*

Και τι; Θα σηκώσετε κεφάλι στον διοικητή μας και θα...

ΧΟΥΣΕΪΝ *(Τον διακόπτει και του απευθύνεται αυστηργά)*

Ναι! Κάτι πρέπει να κάνουμε!

ΑΣΑΝΤ *(Στο ίδιο ύφος με τον Χουσεΐν)*

Συμφωνώ! Κάτι πρέπει να κάνουμε!

ΙΜΑΜΗΣ *(Τους διακόπτει)*

Διαφωνώ! *(Τους απευθύνεται με ειρωνεία)* Μα τι μπορείτε να κάνετε;

ΧΟΥΣΕΪΝ *(Με αποφασιστικότητα απαντάει.)*

Αυτό που πρέπει να κάνουμε!

ΑΣΑΝΤ *(Στο ίδιο ύφος με τον Χουσεΐν)*

Συμφωνώ! Ήρθε η ώρα να το κάνουμε!

(Ξαφνικά ακούγεται ένας δυνατός χτύπος πίσω από την κουρτίνα, η οποία βρίσκεται δεξιά της σκηνής)

ΧΟΥΣΕΪΝ *(Ρωτάει σαν να ζύπνησε από λήθαργο)*

Μα ποιος είναι;

(Στο χώρο εισέρχεται η Λαϊλά, αναμαλλιασμένη και χτυπημένη, εικόνα μιας κακοποιημένης γυναίκας)

ΛΑΪΛΑ *(Η χροιά της φωνής της εκφράζει αποφασιστικότητα)*

Εγώ είμαι! Η Λαϊλά!

ΙΜΑΜΗΣ *(Απευθύνεται στον Χουσεΐν με έντονη ειρωνεία.)*

Κακομοίρη, ούτε τη κόρη σου δεν αναγνωρίζεις;

ΧΟΥΣΕΪΝ *(Συντετριμμένος. Σαν χαμένος)*

Για το όνομα του Αλλάχ! Εσύ είσαι η κόρη μου; *(Μικρή παύση. Της απευθύνεται με αγωνία)* Κόρη μου τι συν.....!

ΛΑΪΛΑ *(Τον διακόπτει και του επιτίθεται)*

Πάψε να με λες κόρη σου! Δεν είμαι πια το παιδί σου, ούτε κι εσύ είσαι πατέρας μου! Αν ήσουν πατέρας μου, δε θ' άφηνες να με πάρει ο τύραννος, χωρίς να κάνεις τίποτα για να εκδικηθείς για τη τιμή μου. Όρμησες πάνω στο θεριό που με είχε αρπάξει στα νύχια του; Δοκίμασες να εκδικηθείς; Πού ήσουνα την ώρα που με τραβούσε στη ντροπή και στη ατιμία; *(Απευθύνεται και στους τρεις επιθετικά.)* Πού ήσασαν εσείς που θέλετε να σας λένε άντρες με περηφάνια και με φιλότιμο; ΧΟΥΣΕΪΝ *(Συντετριμμένος με απορία)*

Μα τί θα μπορούσαμε να κάνουμε;
ΛΑΪΛΑ *(Μιλάει με αυστηρότητα)*

Πολλά θα μπορούσατε να κάνετε! *(Απευθύνεται στο πατέρα της προσωπικά με ύφος υποτιμητικό)* Πρώτα απ' όλα θα μπορούσες να μπεις εσύ ο ίδιος μπροστά για να προστατέψεις το παιδί σου! Κι αν δε σου' μενε φλόγα στην καρδιά, θα μπορούσες να ζεστάνεις τα παλληκάρια του καταυλισμού με τη στερνή σου ανάσα! Αλλά εσύ άφησες το λύκο να σου πάρει το πρόβατο μεσ' απ' τα χέρια σου, σαν το δειλό βοσκό που πετάει το πιο αγαπημένο του αρνί στο στόμα του θεριού για να σώσει το τομάρι του! Σκέφτηκες τί τράβηξα μες στα χέρια του —τί φοβέρες, τί εξευτελισμούς, τί μαρτύρια— για να δεχτώ πάνω στο παρθενικό κορμί μου τα βρομερά χάδια του; *(Απευθύνεται με αυστηρότητα και στους τρεις με ύφος καταδικαστικό. Ο τόνος της φωνής ανεβαίνει σταδιακά μέχρι το σημείο να φωνάζει.)* Για κοίταξέ με καλύτερα! Δε σας λέει τίποτα το χτυπημένο μου πρόσωπο; Δε σπαράζει η καρδιά σας όταν βλέπετε τα ξεριζωμένα μου μαλλιά, τα ξεγδαρμένα μου μάγουλα, τα ξεσκισμένα μου ρούχα; Αλλά σε ποιόν τα λέω αυτά; Εσείς δεν είσατε άντρες, είσατε δειλοί σαν πρόβατα! Ντροπή σας! Αφήνετε τις κόρες και τις γυναίκες του καταυλισμού να τις ατιμάζουν και στεκόσατε με σταυρωμένα τα χέρια. Όχι, δεν είσατε άντρες! Πετάχτε τα παντελόνια σας και φορέστε φουστάνια! Μονάχα φουστάνια και φτιασίδια και μυρουδιές σας ταιριάζουνε. Εκείνο όμως που δεν κάνετε σεις θα το κάνουμε μεις, οι γυναίκες σας κι οι κόρες σας!

Η εποχή των Αμαζόνων ξαναγύρισε! Θα οπλιστούμε μ' ό,τι βρούμε μπροστά μας, και θα πάρουμε εκδίκηση μόνες μας. *(Φωνάζει τη φίλη της να έρθει στο χώρο.)* Αΐσα, έλα μέσα! *(Της απευθύνεται με αποφασιστικότητα.)* Έφτασε η ώρα μας!

ΑΙΣΑ *(Στο ίδιο ύφος με την Λαϊλά)*

Πες μου τι πρέπει να κάνω...

ΛΑΪΛΑ *(Με αποφασιστικότητα της δίνει οδηγίες)*

Μάζεψε όλες τις γυναίκες του καταυλισμού, και σε μια ώρα ξεκινάμε! Αυτό που θα κάνουμε σήμερα θα συνταράξει όλον τον κόσμο!

ΑΙΣΑ *(Της απαντάει με σιγουριά)*

Σε μια ώρα! Όλες οι γυναίκες του καταυλισμού θα είμαστε έτοιμες! *(Τη ρωτάει με απορία)* Αλλά ποιος θα ' ναι αρχηγός μας;

ΛΑΪΛΑ *(Η χροιά της φωνής της εκφράζει σιγουριά, δυναμισμό και αποφασιστικότητα.)*

Δεν χρειάζεται αρχηγός. Για κείνο που ξεκινάμε να κάνουμε, αρχηγός θα είναι η καρδιά μας!

(Φεύγουν οι δύο γυναίκες από τη σκηνή και παραμένουν ο τρεις άνδρες)

Τέλος

Η διεργασία του σκηνοθέτη με το κλασικό κείμενο με στόχο να διασκευαστεί, έχει ολοκληρωθεί προσωρινά, διότι μπορεί κατά την διάρκεια των προβών μπορεί να χρειαστεί κάποια αναπροσαρμογή. Ποια είναι τα επόμενα βήματα του σκηνοθέτη, τα οποία πρέπει να ακολουθήσει προκειμένου να ολοκληρώσει το σκηνοθετικό του όραμα;

Κεφάλαιο 3

Η δουλειά του Σκηνοθέτη για τη Δομή και το Χτίσιμο του διασκευασμένου Έργου

Ο σκηνοθέτης, μετά την επεξεργασία και τη διασκευή του θεατρικού κειμένου, πρέπει στη συνέχεια να προχωρήσει σε ορισμένες σκέψεις-προτάσεις για τη δομή και το χτίσιμο του διασκευασμένου έργου. Συγκεκριμένα, πρέπει να σκεφτεί ορισμένες πρακτικές, οι οποίες θα βοηθήσουν τους ηθοποιούς να προσεγγίσουν και να εμβαθύνουν στους ρόλους, από τις πρώτες μέρες που θα έρθουν σε επαφή με το κείμενο, καθώς και προτάσεις για τους υπόλοιπους συνεργάτες που έχουν αναλάβει την ευθύνη για τα σκηνικά, τα κοστούμια, τους φωτισμούς και τη μουσική.

3.1 Προτάσεις για το Χτίσιμο/Πλάσιμο των Ρόλων στους Ηθοποιούς

Σε ό,τι αφορά τους ρόλους, οι ηθοποιοί θα πρέπει να εφαρμόσουν ορισμένες πρακτικές με βασικό στόχο να εμβαθύνουν στον πυρήνα των χαρακτήρων τους. Αρχικά, θα πρέπει να διαβάσουν και να μελετήσουν προσεκτικά τόσο το πρωτότυπο κείμενο όσο και το διασκευασμένο με σκοπό να αποκτήσουν μία σφαιρική βάση και άποψη για το έργο, αλλά και να ανακαλύψουν και να εμβαθύνουν στη διαχρονικότητα των προβλημάτων. Στη συνέχεια, μετά τις πρώτες αναγνώσεις, οι ηθοποιοί θα πρέπει να αρχίζουν να φαντάζονται, να συνθέτουν, να σκιαγραφούν και να περιγράφουν τη ζωή των συγκεκριμένων χαρακτήρων του έργου που υποδύονται, θέτοντας ορισμένα ερωτήματα, όπως: πώς πιστεύουν ότι ήταν η ζωή τους προτού φθάσουν στο συγκεκριμένο μέρος και πού στηρίζουν τις ελπίδες τους για το μέλλον; Ποια ήταν η επαγγελματική τους ενασχόληση

στην χώρα τους; Ποια είναι η οικογενειακή τους κατάσταση; Τι είδους παιδεία διαθέτουν; Ποια είναι η σεξουαλική τους ταυτότητα; Αναλαμβάνουν το ρίσκο να την εκδηλώσουν; Η νέα τους ζωή αφήνει περιθώρια για όνειρα και ευγενείς επιδιώξεις; Οι νέοι άνθρωποι εκδηλώνουν κάποια πνευματική αναζήτηση; Αξίζει η προσπάθεια να κατανοηθούν τα ήθη, η νοοτροπία, ή η γενικότερη κατάσταση της κοινωνίας από την οποία προέρχονται αυτοί οι άνθρωποι; Ποιο κοινό συναίσθημα, εκτός από τον φόβο για το μέλλον, ή την αδικία, ή την απελπισία, καταδυναστεύει τις καρδιές τους; Μπορεί να καταγραφούν τα κύρια σημεία, ως βοήθεια για την απόδοση των ρόλων, η διαφορετική παιδεία, η διαφορετική ανατροφή, οι διαφορετικές παραδόσεις, καθώς και οι ολότελα διαφορετικές συνήθειες και τρόποι ζωής, που ούτως ή άλλως ανοίγουν ένα αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα σ' αυτές τις δύο κατηγορίες ανθρώπων: στους ντόπιους και στους πρόσφυγες, στους ηθοποιούς και στους χαρακτήρες που θα υποδυθούν; Διακρίνονται κάποια ίχνη «αποκρυσταλλωμένης» κοινωνικής ζωής στον καταυλισμό των προσφύγων ή παραμένουν ακλόνητες η ανομοιογένεια, η παντοειδής έλλειψη οργάνωσης και οι αντιθέσεις; Πώς έχει διαμορφωθεί ο ψυχισμός των ανθρώπων που ζούσαν άλλοτε στην ευμάρεια και τώρα σε φτωχικές καλύβες, στερημένοι από βασικά αγαθά, υλικά και άυλα; Η υπερηφάνεια, η αξιοπρέπεια, ο σεβασμός του εαυτού και του συνανθρώπου, σε αυτό το μεταβατικό στάδιο της ζωής τους, πώς εκδηλώνονται; Υφίστανται νέες συνήθειες, διαμορφώνονται νέα ήθη, δημιουργούνται ανθρώπινες σχέσεις κατά τη διαδικασία της καθημερινής και της κοινωνικής τους ζωής; Ποιες νέες κοινωνικές δομές διαμορφώνονται, αν φυσικά υπάρχουν τα περιθώρια, οι προϋποθέσεις και οι συνθήκες να διαμορφωθούν; Έχουν κάποιον τρόπο να ψυχαγωγηθούν;

Σε αυτά τα μάλλον απλά και δεδομένα για τους αυτόχθονες, αλλά παράλληλα, καίρια ερωτήματα για τους πρόσφυγες θα πρέπει οι ηθοποιοί να αναζητήσουν και να δώσουν απαντήσεις μετά από προσωπική έρευνα, αλλά και μέσα από συζητήσεις μεταξύ τους και με τον σκηνοθέτη. Η παραπάνω τεχνική έχει ως στόχο να ωθήσει τους ηθοποιούς να αναζητήσουν, να επεξεργαστούν και ως τελικό στάδιο να «πλάσουν» πολύπλευρους χαρακτήρες ώστε να γίνει εφικτό και να «στηθεί» στη σκηνή ένα πολυπολιτισμικό συμπίλημα ανθρώπων και της κουλτούρας τους, ένα είδος παζλ.

Πολύτιμα εργαλεία, που θα συντελέσουν στην ολοκλήρωση αυτού του ενδιαφέροντος

ταξιδιού είναι η συλλογή σημαντικών πληροφοριών από διάφορα ηλεκτρονικά άρθρα που πραγματεύονται το προσφυγικό θέμα, συνεντεύξεις προσφύγων που μιλούν διεξοδικά για τη ζωή και τις επικρατούσες συνθήκες στη χώρα τους σήμερα και στο παρελθόν, αλλά και για το πολυπόθητο ταξίδι τους προς την ελευθερία και το μέλλον, καθώς και ντοκιμαντέρ, τα οποία παρουσιάζουν το μεταναστευτικό πρόβλημα. Οι ηλεκτρονικές διευθύνσεις του παραπάνω υλικού για τη συλλογή πληροφοριών σχετικά με το μεταναστευτικό ζήτημα παρατίθενται στο παράρτημα 2 στο τέλος της εργασίας.

Από το σύνολο των προαναφερθέντων πηγών, που θα λειτουργήσουν εν είδει βιβλιογραφίας, οι ηθοποιοί θα αντλήσουν σημαντικές πληροφορίες για τις δύσκολες, δυσμενείς, άθλιες και απάνθρωπες συνθήκες, υπό τις οποίες οι πρόσφυγες ταξιδεύουν, τον βαθμό απελπισίας και απόγνωσης που έχουν εσωτερικά βιώσει, μπλεγμένοι στα αδιέξοδά τους, για τα σοβαρά προβλήματα που αντιμετωπίζουν στον καθημερινό αγώνα που δίνουν για την επιβίωσή τους, για τους δυσβάστακτους και ανελέητους όρους εξάρτησής τους από τους σύγχρονους, και μάλλον διεφθαρμένους, δουλέμπορους, να αναλογιστούν τις εικόνες της αναρχίας και τους χάους που έχουν αντικρύσει, καθώς και για την ανύπαρκτη ή –στην καλύτερη περίπτωση– εντελώς αμφίβολη ασφάλειά τους. Επίσης, συνεπικουρούμενοι πάντα από τον σκηνοθέτη, θα είναι ιδιαίτερα χρήσιμο να επισκεφτούν, μετά από ειδική άδεια, κάποιο συγκεκριμένο κέντρο συγκέντρωσης προσφύγων στο οποίο έχουν εγκατασταθεί μετανάστες ώστε να παρακολουθήσουν και να συζητήσουν με τους ίδιους τους πρόσφυγες, εξηγώντας τους τους λόγους του συγκεκριμένου εγχειρήματος. Με αυτό τον τρόπο, θα μπορέσουν επί της ουσίας να αναζητήσουν και να πλάσουν τους ρόλους τους, δίνοντάς τους αυθεντικά χαρακτηριστικά μέσα από τις εμπειρίες που οι ίδιοι έχουν αποκομίσει, και κυρίως ισορροπώντας ανάμεσα σε συναισθηματικές εκρήξεις και ρομαντικές υπερβολές, που από μια τέτοια επαφή και γνωριμία μάλλον αναπόφευκτα προκύπτουν.

Οι ηθοποιοί, παράλληλα, οφείλουν να αφυπνιστούν, να αξιολογήσουν πληρέστερα το προσφυγικό ζήτημα και, σε σχέση με την πατρίδα τους, να επιχειρήσουν την δική τους ερμηνεία, δηλαδή να εμπλακούν πνευματικά και συναισθηματικά με το θέμα, ώστε να αναπτύξουν τη δική τους τεκμηριωμένη άποψη, να καλλιεργήσουν τη δική τους αυτόνομη, όσο το δυνατόν περισσότερο έγκυρη, αντίληψη, να διαμορφώσουν τη δική τους γνώμη,

ενώ ο σκηνοθέτης θα ακολουθεί τον δικό του παράλληλο δρόμο, που σίγουρα θα απαιτεί μια πιο ψύχραιμη ματιά, που θα μπορέσει να ισορροπήσει άμετρες εκφράσεις μεγεθυμένων συναισθημάτων και τελικά να καθοδηγήσει τους ηθοποιούς προς το όραμά του, που θα καταστεί και δικό τους. Ηθοποιοί και σκηνοθέτης συχνά, σχεδόν σε καθημερινή βάση, θα «συζητούν» πριν καταλήξουν στην οριστική απόδοση του διασκευασμένου έργου. Και εδώ, στον όρο «συζήτηση» αποδίδεται η αρχαία ερμηνεία του όρου: «η από κοινού αναζήτηση» χωρίς αγκυλώσεις και προκαταλήψεις.

Στη συνέχεια, οι ηθοποιοί θα επιδίδονται σε καθημερινές πρόβες μαζί με τον σκηνοθέτη έτσι ώστε να εξελίσσονται σταδιακά: το έργο, οι χαρακτήρες που υποδύονται, αλλά και το όραμα του σκηνοθέτη για το συγκεκριμένο διασκευασμένο έργο. Εκτός από την σκληρή δουλειά που έχουν να καταβάλλουν ηθοποιοί και σκηνοθέτης με το διασκευασμένο έργο μπορούν να εφαρμόσουν και ορισμένες πρακτικές ασκήσεις, οι οποίες θα τους βοηθήσουν να πλάσουν τους χαρακτήρες που υποδύονται πιο ολοκληρωμένους. Για παράδειγμα, πρακτική άσκηση αποτελεί η τεχνική του αυτοσχεδιασμού. Οι ηθοποιοί θα μπορούσαν να αυτοσχεδιάζουν εναλλάξ πάνω στη σκηνή, με στόχο να παρουσιάσουν υποθετικές σκηνές από τη δράση των χαρακτήρων που ενσαρκώνουν, οι οποίες θα λαμβάνουν χώρα πριν ή μετά αυτές που συμμετέχουν στο διασκευασμένο έργο, τις οποίες το κοινό παρακολουθεί.

Δηλαδή, θα δημιουργηθούν για περισσότερη εξάσκηση κάποιες δεύτερες σκηνές, που το κοινό δεν θα τις παρακολουθήσει, στις οποίες οι χαρακτήρες «θα υπάρχουν και θα δρουν». Με βάση αυτή την τεχνική, όταν οι ηθοποιοί θα εισέρχονται στη σκηνή, θα έχουν δημιουργήσει έναν ολοκληρωμένο, δομημένο, χαρακτήρα με συνέχεια και άρρηκτη συνοχή, ο οποίος προϋπήρχε, υπάρχει και θα υπάρχει: έχει παρελθόν, παρόν και μέλλον.

Για παράδειγμα, όταν η Λαϊλά εισέρχεται στο κοντέινερ για να συναντήσει τον πατέρα της, τον αρραβωνιαστικό της και τον θρησκευτικό ηγέτη, στη διασκευασμένη σκηνή που θα παρουσιαστεί στο τέλος της εργασίας, έχει υποστεί κακοποίηση από τον διοικητή, γεγονός που το κοινό δεν θα έχει παρακολουθήσει, αλλά θα το πληροφορείται από την ίδια. Σε αυτή τη σκηνή, θα πρέπει η ηθοποιός που την υποδύεται να μπορεί να εκφράσει το συγκεκριμένο γεγονός με το σύνολο το εκφραστικών της μέσων. Θα πρέπει να κουβαλάει στο πίσω μέρος του μυαλού της ό,τι βίωσε στην προηγούμενη υποθετική

σκηνή. Θα πρέπει να πείθει ότι διακατέχεται από τα έντονα συναισθήματα, που προκαλούν στην νεανική ψυχή το θράσος, η αδικία, η υποκρισία, η καταπάτηση του δικαιώματος σε μια στοιχειωδώς αξιοπρεπή ζωή. Η παραπάνω άσκηση/τεχνική θα βοηθήσει τους ηθοποιούς να δομήσουν έναν ολοκληρωμένο χαρακτήρα, συνδυάζοντας την άποψή τους αλλά και το βίωμά τους, που θα είναι πλέον επεξεργασμένο από τους ίδιους και φιλτραρισμένο μέσα από την σκηνοθετική ματιά.

Επίσης, άλλη μία εποικοδομητική πρακτική εφαρμογή για το χτίσιμο/πλάσιμο ενός ρόλου είναι η μπρεχτική πρακτική της εναλλάξ ανταλλαγής των ρόλων, με στόχο να προσλάβουν τα πρόσωπα, το ένα από το άλλο, ό,τι χρειάζονται για την δόμηση του χαρακτήρα που καλούνται να υποδυθούν. Η συγκεκριμένη πρακτική λειτουργεί υποβοηθητικά για τους ηθοποιούς, ώστε να μπορέσουν να αντικρίσουν ψύχραιμα και από απόσταση σε σχέση με τον εαυτό τους, καθώς και να παρατηρήσουν τους ρόλους τους, όπως τους φαντάζονταν ή να τους βιώσουν από μια άλλη οπτική γωνία (Μπρεχτ 1974: 94). Η τεχνική αυτή θα διεγείρει την φαντασία και την δημιουργικότητα των ηθοποιών.

Τέλος, άλλη μία σημαντική άσκηση, την οποία θα πρέπει οι ηθοποιοί να υλοποιήσουν, είναι η στέρηση κάποιου από τα εκφραστικά τους μέσα. Η τεχνική αυτή θα τους βοηθήσει να αναπτύξουν την ιδιοσυγκρασία του και παράλληλα να εξελίξουν τα υπόλοιπα μέσα που διαθέτουν. Για παράδειγμα, υπάρχει μια σκηνή όπου ο διοικητής επιτίθεται φραστικά και σεξουαλικά στη νεαρή κοπέλα λέγοντας: «...Έννοια σου και θα σε μάθω εγώ να μην είσαι τόσο πεισματάρα και ακατάδεχτη...» (Βέγα 2001: 32). Σε αυτή τη σκηνή ο ηθοποιός θα μπορούσε να δέσει τη συμπρωταγωνίστριά του, περιορίζοντας σημαντικά την κίνησή της, γεγονός που θα ενέτεινε τις σπασμωδικές σωματικές και φωνητικές της αντιδράσεις.

Επίσης, όταν ο ερωτευμένος νέος εισέρχεται στην πλατεία στην ίδια σκηνή, αντιστρέφοντας τους ρόλους, απειλώντας με όπλο τον διοικητή, λέγοντας «...μην ξεχνάς ότι, έτσι να κουνήσω το δάχτυλό μου, σε φέρνω κάτω σαν κοκορόπουλο!» (Βέγα 2001: 33), εκείνος, χωρίς τον έναρθρο λόγο, θα πρέπει να έρπει για να διαφύγει. Η συγκεκριμένη τεχνική βοηθά τους ηθοποιούς να ενεργοποιήσουν και να εξελίξουν τα εκφραστικά τους μέσα (Στανισλάβσκι 2006: 222-224). Αξίζει να σημειωθεί ότι όλες οι παραπάνω τεχνικές και ασκήσεις διδάσκονται στην δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν

σύμφωνα με τη μέθοδο του Stanislavski.

Εν κατακλείδι, οι ηθοποιοί θα πρέπει να έχουν ως στόχο να ενεργοποιήσουν, αφ' ενός, τον εσωτερικό τους κόσμο, αφ' ετέρου, τις ατομικές τους εκφραστικές δεξιότητες. Ο Vladimir Nemirovich-Danchenko υποστήριξε ότι ο ηθοποιός δεν πρέπει να υποδυθεί ούτε αισθήματα, ούτε διαθέσεις, ούτε καταστάσεις, ούτε λέξεις, ούτε στυλ, ούτε εικόνες, αλλά όλα τα παραπάνω πρέπει να προκύψουν βασιζόμενα στην ατομικότητα του ηθοποιού, η οποία απελευθερώνεται από τις στερεότυπες φόρμες και πηγάζει μέσα από τον ίδιο (Nemirovich-Danchenko 1936: 123).

Παράλληλα με την εργασία/συνεργασία του σκηνοθέτη με τους ηθοποιούς θα πρέπει να έρθει σε επαφή και με τους υπόλοιπους συνεργάτες του θεάτρου, για να γίνουν οι απαραίτητες διεργασίες, με στόχο να ολοκληρωθεί το σκηνοθετικό του όραμα. Παρακάτω παρουσιάζονται συγκεκριμένες προτάσεις για το σκηνικό χώρο, τα κοστούμια, τον φωτισμό και την μουσική, σημαντικοί παράγοντες που θα «ντύσουν» το διασκευασμένο έργο.

3.2 Τα Σκηνικά του Έργου

Ο Edward Gordon Craig σημειώνει ότι ο καλός σκηνοθέτης προσπαθεί να ερμηνεύσει το θεατρικό έργο σωστά. Με την πρώτη ανάγνωση, το χρώμα, ο ρυθμός, ο τόνος και η κίνηση που θα πάρει το έργο πρέπει να προκύψουν και να στοιχειοθετηθούν με σαφήνεια και ενάργεια. Όσον αφορά τις σκηνικές οδηγίες που ούτως ή άλλως παρέχει το ίδιο το έργο, δεν θα πρέπει να τις λαμβάνει υπόψη του, εφόσον δεν το επιθυμεί, διότι γνωρίζει καλύτερα την δουλειά του και αυτά δεν συνεισφέρουν στην όλη προσέγγιση (Κραίηγκ 1990: 111). Κατά συνέπεια, ο σκηνοθέτης διαθέτει έναν μεγάλο βαθμό ελευθερίας ως προς την ανάγνωση, ερμηνεία και διασκευή του έργου.

Μετά την ενδελεχή μελέτη του κειμένου, μία πρόταση προς τον σκηνογράφο θα είναι η εξής: όλο το εσωτερικό θεατρικό οικοδόμημα θα είναι βαμμένο μαύρο, με εξαίρεση τον σκηνικό χώρο, για να μπορεί να εστιάζει το κοινό την προσοχή του στην σκηνική δράση.

Η σκηνή θα είναι Ιταλική και οι πλευρές της θα είναι διαμορφωμένες με τέτοιο τρόπο ώστε

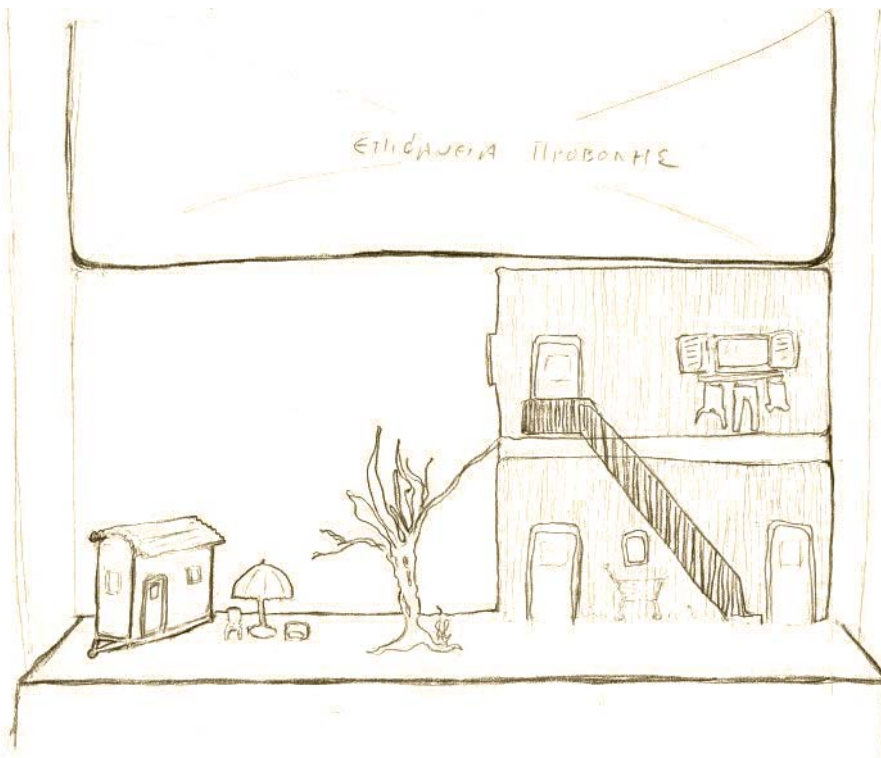
να παραπέμπει σε ένα τεράστιο container που εμπεριέχει άλλα μικρότερα, στα οποία κατοικούν οι μετανάστες, εντείνοντας αισθήματα εγκλεισμού, κλειστοφοβίας, και ασφυξίας. Εξάλλου, η Ιταλική σκηνή αποδίδει τη σκηνική εικόνα ως κάδρο και δημιουργεί μια απόσταση από την πλατεία, καίριο χαρακτηριστικό που οδήγησε στη συγκεκριμένη επιλογή, με στόχο να υποβάλει και να υπενθυμίσει στο κοινό την απόσταση που «κρατάει» από το προσφυγικό ζήτημα.

Πάνω στην σκηνή θα τοποθετηθεί ανάμεικτο χαλίκι, συμβολίζοντας έτσι τους πολυάριθμους πρόσφυγες, τη διαδοχή καταδιώξεών τους, καθώς και τις δυσκολίες επιβίωσής τους, διότι είναι δύσκολο πρακτικά ο άνθρωπος να περπατά, να τρέχει, να κινείται, να δουλεύει και να κοιμάται πάνω σε ένα τόσο τραχύ υλικό. Πάνω στα χαλίκια θα είναι τοποθετημένα -φαινομενικά άτακτα- τα containers, για να υποβάλλεται στον θεατή η αίσθηση του αδιάφορου προσωρινού και του περιφρονητικά πρόχειρου, αλλά και το στοίβαγμα αυτών των ανθρώπων όταν πρόκειται να ταξιδέψουν, να επιβιώσουν ή ακόμα και να πεθάνουν.

Συγκεκριμένα, δεξιά της σκηνής, όπως παρακολουθεί το κοινό, θα υπάρχουν δύο containers, το ένα πάνω στο άλλο. Το κάτω container θα βρίσκεται στο επίπεδο του ισογείου και θα έχει δύο εισόδους/εξόδους, καθώς και ένα μικρό παράθυρο. Στο πάνω container οι ηθοποιοί θα έχουν πρόσβαση μέσω μίας εξωτερικής σκάλας, ορατής από το κοινό, η οποία θα ξεκινάει από το ισόγειο επίπεδο και θα καταλήγει στην είσοδο/έξοδο του άνω, όπου στα δεξιά της θα υπάρχει ένα παράθυρο με ανοικτά γαλλικά παντζούρια. Τα συγκεκριμένα containers θα είναι δυσανάλογα μεγάλα σε σχέση με αυτό που θα είναι τοποθετημένο αριστερά στην σκηνή διότι αφ' ενός φιλοξενούν περισσότερο κόσμο, πολύτεκνες οικογένειες και, αφ' ετέρου, θέλοντας να τονιστεί η προχειρότητα αντιμετώπισης της προσφυγικής κατάστασης.

Στα δεξιά του μικρότερου container, το οποίο είναι τοποθετημένο πάνω σε ένα τρόλεϊ, θα υπάρχει μια ομπρέλα ηλίου, μία καρέκλα και ένα καφάσι φρούτων που χρησιμοποιείται ως κάθισμα, στοιχεία που συνθέτουν μια ακόμη εικόνα προχειρότητας. Στο κέντρο της σκηνής, θα υπάρχει ένα μικρό, σχεδόν ξερό, δένδρο τονίζοντας την τραγικότητα της εικόνας. Οι ηθοποιοί θα μπορούν να κινούνται περιμετρικά από τα κοντέινερ για να

αναδεικνύονται οι σκηνές δράσεις, όπως για παράδειγμα η σκηνή που ο διοικητής αρχίζει να κυνηγά την νεαρή κοπέλα με στόχο να την αρπάξει με όλα τα ευκόλως εννοούμενα επακόλουθα. Οι πόρτες των containers θα μπορούν απρόσκοπτα να ανοιγοκλείνουν, ενώ σε ορισμένες από αυτές θα υπάρχουν κρεμασμένες στρατιωτικές κουβέρτες, δημιουργώντας την αίσθηση του αυτοσχέδιου καταλύματος, της παντελούς έλλειψης φροντίδας, της ασφυξίας, αλλά και των άθλιων συνθηκών ζωής. Επίσης, τα containers θα έχουν και πρακτική συνεισφορά, διότι θα διευκολύνουν τις αλλαγές των σκηνών με την είσοδο και την έξοδο των ηθοποιών.



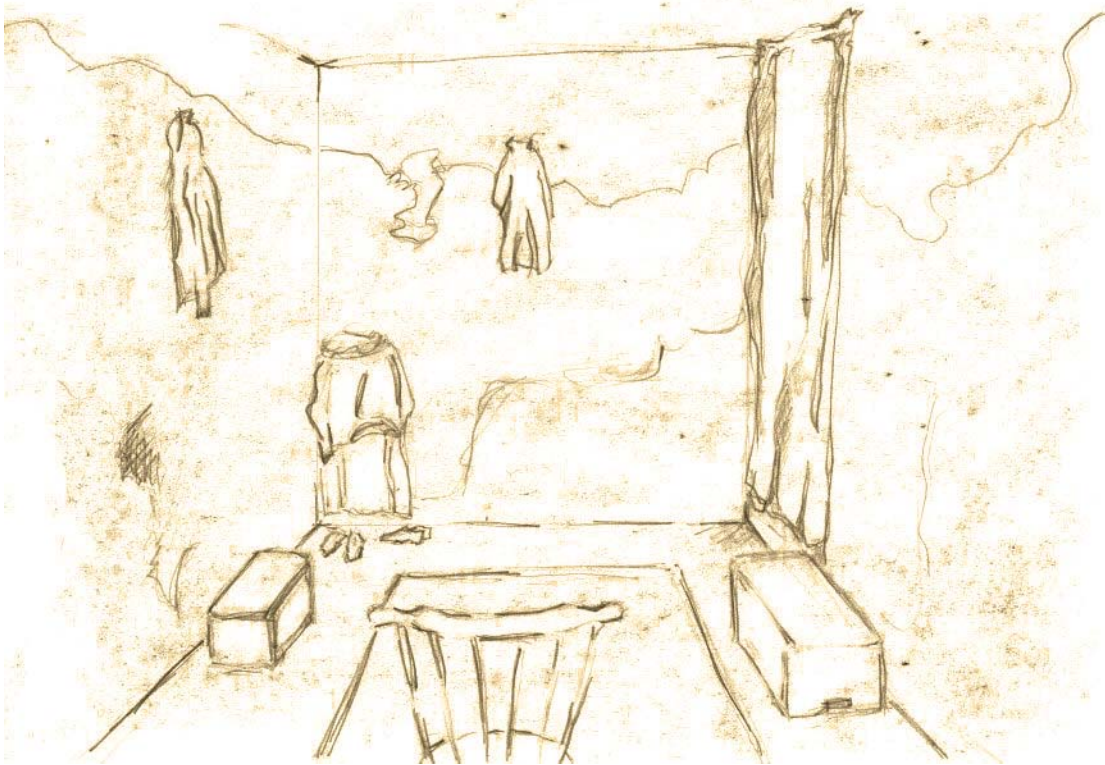
1. Ο εξωτερικός σκηνικός χώρος. **Σχέδιο 1:** Δ. Γιατράς & Α. Ορφανίδου.

Πάνω από αυτά και σε κάπως υψηλό σημείο θα υπάρχει τοποθετημένο ένα μεγάλο κινηματογραφικό πανί, πάνω στο οποίο θα γίνονται προβολές σκηνών από προτζέκτορα, όπου ορισμένες από αυτές θα διαδραματίζονται ζωντανά μέσα σε κάποιο container, ενώ άλλες θα μπορούν να προβάλλονται με φωτογραφικό τρόπο, με σκοπό να αποτυπωθούν

και να παρουσιαστούν εντονότερα τα συναισθήματα των ηρώων στις φωτογραφίες, όπως οργή, θυμός, φόβος, αγανάκτηση, απελπισία, πόνος, ώστε να ενδυναμωθεί η ένταση αυτών των σκηνών. Με τις παραπάνω τεχνικές θα δημιουργηθεί στο κοινό η αίσθηση «πολλαπλών σκηνών» γεγονός που θα το «κρατάει» σε εγρήγορση σκέψης και προβληματισμού.

Αξίζει να σημειωθεί, για ιστορικούς λόγους, ότι η χρήση της τεχνολογίας στο θέατρο υπάρχει καθ' όλη την διάρκεια του 20^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, το 1920 οι σκηνοθέτες Erwin Piscator και Vsevolod Meyerhold είχαν πειραματιστεί επί σκηνής με την χρήση φιλμ στο πολιτικό του θέατρο. Επίσης, ο Bertolt Brecht χρησιμοποίησε στο πολιτικό του θέατρο την τεχνική του μοντάζ. Τέλος, το 1950 ο σκηνογράφος Josef Svoboda αξιοποίησε δραματικά και σκηνογραφικά την χρήση του προτζέκτορα (Κεραμίδα 2014: 507). Ο Matthew Causey χαρακτηρίζει το θέατρο ως ένα εργαστήριο, έναν χώρο μέσα στον οποίο γίνονται πειραματισμοί, ο οποίος δεν απειλείται από την χρήση της τεχνολογίας (Causey 2003: 182).

Με φωτογραφικό τρόπο θα παρουσιαστεί η διασκευασμένη σκηνή, η οποία έχει παρατεθεί στο τέλος της εργασίας. Ο σκηνικός χώρος της συγκεκριμένης σκηνής θα είναι το μισό εσωτερικό του κάτω δεξιά container, το οποίο βρίσκεται επί σκηνής. Στο πάτωμα θα υπάρχει τοποθετημένο ένα χαλί και πάνω σε αυτό θα υπάρχει κεντρικά μια καρέκλα, στην οποία θα κάθεται ο πατέρας της Λαϊλά. Στα δεξιά και στα αριστερά του θα υπάρχουν τοποθετημένα δύο καφάσια φρούτων, που θα χρησιμοποιούνται ως καθίσματα, και στα οποία κάθονται ο αρραβωνιαστικός της Λαϊλά και ο θρησκευτικός ηγέτης αντίστοιχα. Τα «έπιπλα» θα είναι τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνεται η εικόνα ενός πρόχειρου σαλονιού. Στην δεξιά πλευρά της σκηνής, όπως παρακολουθεί το κοινό, υπάρχει η είσοδος/έξοδος, στην οποία είναι τοποθετημένη μια κουβέρτα/κουρτίνα. Στους τοίχους βρίσκονται κρεμασμένα ρούχα, όπως για παράδειγμα πουκάμισα και μπουφάν, ενώ στα αριστερά του σκηνικού χώρου θα είναι τοποθετημένα στο πάτωμα τα παπούτσια των χαρακτήρων που υποδύονται οι ηθοποιοί, κυρίως αθλητικά, εθιμοτυπικό χαρακτηριστικό των μουσουλμανικών ομάδων όταν εισέρχονται σε εσωτερικούς χώρους. Τέλος, οι τοίχοι θα είναι βανδαλισμένοι με street art χαρακτηριστικό που παραπέμπει και παρουσιάζει έναν δυστοπικό χώρο.



2. Ο εσωτερικός σκηνικός χώρος. **Σχέδιο 2:** Δ. Γιατράς & Α. Ορφανίδου.

Τα σκηνικά σχεδιάζονται με στόχο να διαμορφώσουν το χωρικό και το αισθητικό πλαίσιο του έργου, να μεταδώσουν ύφος και ατμόσφαιρα στο κοινό. Η σκηνογραφική σύνθεση παρέχει στο κοινό λεπτομερείς πληροφορίες σχετικά με τον χώρο και τον χρόνο, τοποθετώντας το έργο και τα πρόσωπά του σε κάποιο συγκεκριμένο ιστορικό κοινωνικό πλαίσιο (Παντουβάκη 2014: 417).

Εν κατακλείδι, ο σκηνικός χώρος θα πρέπει να δημιουργεί την αίσθηση στο κοινό ότι παραβρίσκεται και παρατηρεί, έστω και από απόσταση, τόσο το εξωτερικό όσο και το εσωτερικό χώρο, ενός αυθεντικού Κέντρου Υποδοχής και Ταυτοποίησης μεταναστών.

3.3 Τα Κοστούμια των Ηθοποιών

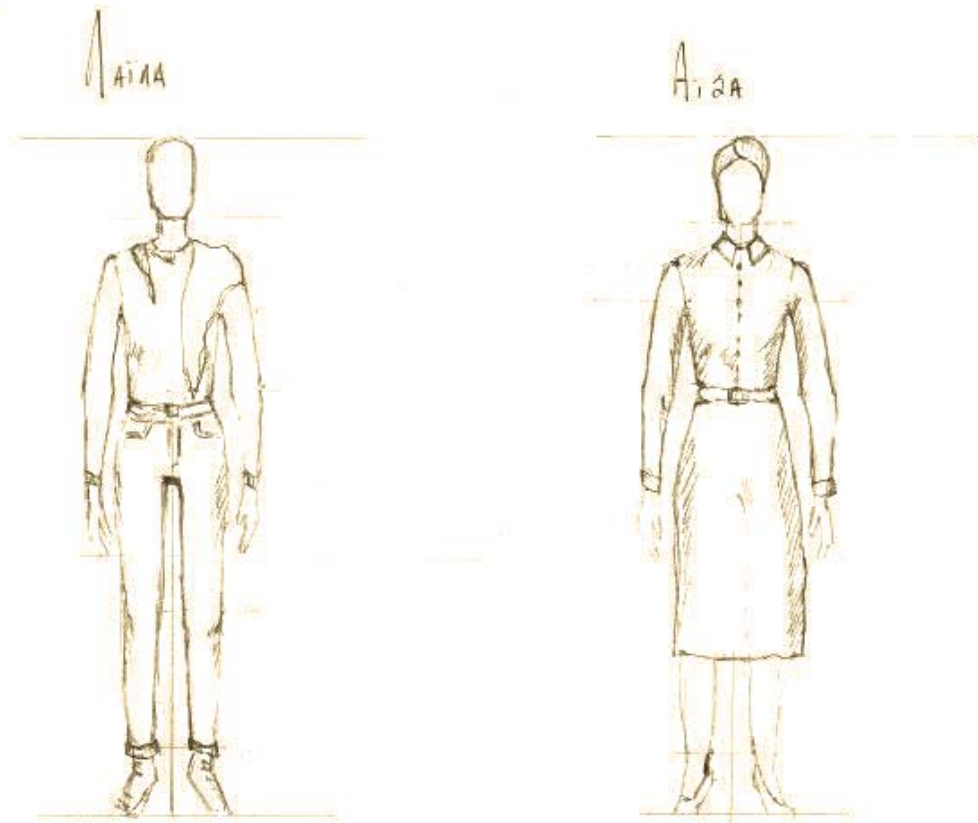
Τα θεατρικά κοστούμια του διασκευασμένου έργου θα είναι σύγχρονα καθημερινά σύγχρονα ρούχα διότι, αφ' ενός, το έργο διαδραματίζεται στην σημερινή εποχή, αφ'

ετέρου, με αυτόν τον τρόπο θα γίνει πιο προσιτό στο κοινό, καθιστώντας εφικτό τον προβληματισμό του. Η δραματική πλοκή διαδραματίζεται εδώ και τώρα και το πρόβλημα μάς αφορά όλους. Επίσης, το μεγαλύτερο μέρος των χαρακτήρων είναι μετανάστες, οι οποίοι έχουν άλλες σημαντικότερες προτεραιότητες από ιδιαίτερες ενδυματολογικές ανησυχίες. Κατά συνέπεια, το σύνολο των ενδυμασιών σε αυτό το διασκευασμένο έργο θα είναι απλά καθημερινά ρούχα, τα οποία θα ακολουθούν τα δυτικά ενδυματολογικά πρότυπα διότι οι μετανάστες προσπαθούν να εναρμονιστούν με το υπόλοιπο περιβάλλον με στόχο να αφομοιωθούν. Η πολιτισμική τους ταυτότητα θα υπογραμμίζεται μόνο από κάποια αξεσουάρ.

Ο Lope de Vega υποστήριξε το γεγονός το πόσο κωμικό ήταν να βλέπει κανείς παραστάσεις στις οποίες οι ηθοποιοί που υποδύονταν τους Ρωμαίους και φορούσαν κοντοβράκι, δήλωση που εκφράζει την προτίμησή του τα κοστούμια να είναι σύγχρονα με την εκάστοτε εποχή που παίζεται το έργο (Κάστρο 1997: 14).

Χαρακτηριστικά στη διασκευασμένη σκηνή, η οποία θα παρουσιαστεί στην συνέχεια της εργασίας, η Λαϊλά, η κόρη του αρχηγού της ομάδας, είναι μια γυναίκα μαχητική, διαθέτει ηγετική φυσιογνωμία, ασυμβίβαστη και επαναστάτρια. Μία γυναίκα που έχει δύναμη όχι μόνο να αντισταθεί αλλά και να παρακινήσει τις υπόλοιπες γυναίκες του καταυλισμού. Θα είναι ντυμένη με ανοιχτόχρωμο μπλουζάκι, τζιν παντελόνι με σκίσιμο στο δεξί της πόδι, σημάδι της μάχης που έδωσε για να ξεφύγει από τα χέρια του διοικητή, μαντίλα ριγμένη στους ώμους και αθλητικά παπούτσια. Το συγκεκριμένο ένδυμα παρουσιάζει μια γυναίκα, η οποία δεν ανήκει στην απόλυτα συντηρητική τάξη των μουσουλμάνων γυναικών, αλλά έχει εκσυγχρονιστεί και προσαρμοστεί σε μεγάλο βαθμό στα δυτικά ενδυματολογικά πρότυπα.

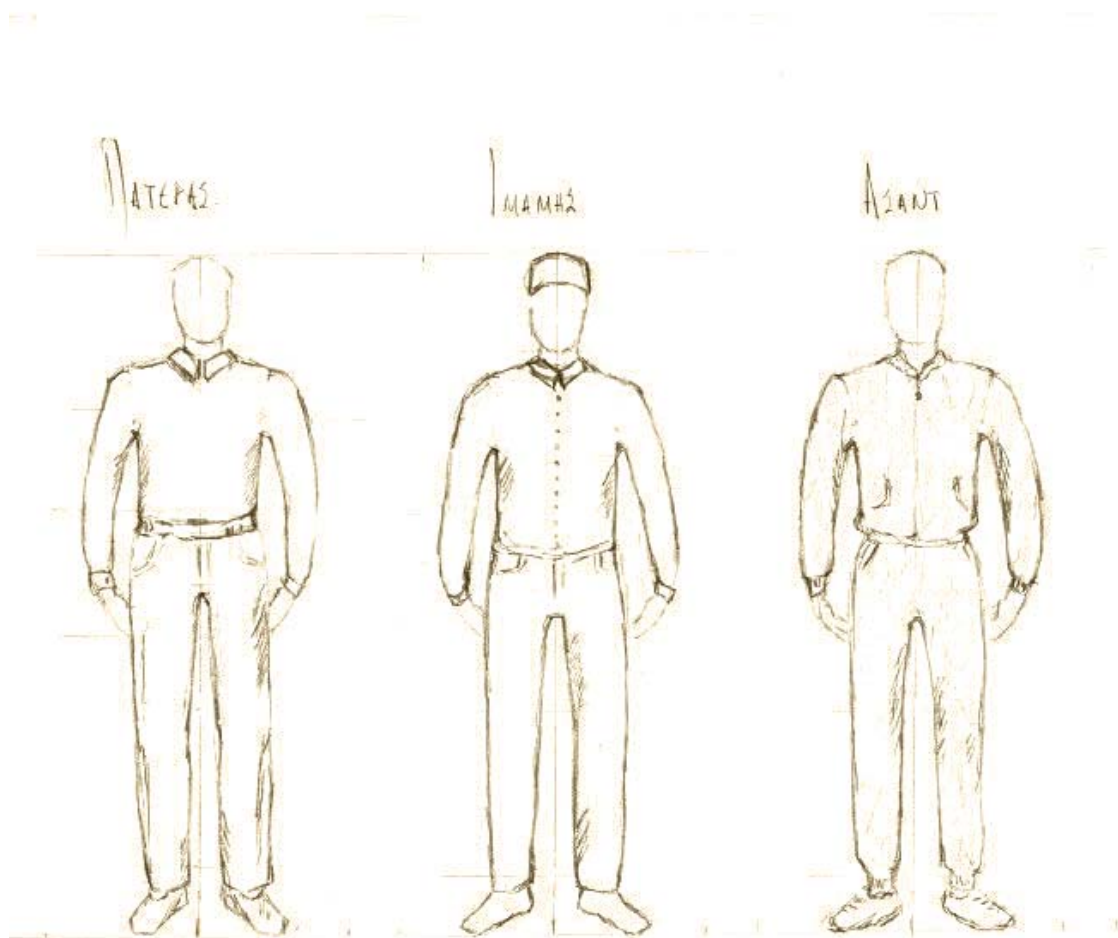
Αντίθετα, η φίλη της εμφανίζεται ως μία συντηρητική φυσιογνωμία. Η Αϊσα θα είναι συντηρητικά ενδεδυμένη. Θα φορά σκουρόχρωμο μακρύ φόρεμα με ανάλογα μακριά μανίκια και μαντίλα στο κεφάλι, δηλώνοντας την απόλυτη υπακοή και προσήλωσή της στην θρησκεία και στο εθιμοτυπικό της ομάδας της.



1. Τα κοστούμια των γυναικών. **Σχέδιο 1:** Δ. Γιατράς & Α. Ορφανίδου.

Ο αρχηγός της ομάδας και πατέρας της νεαρής κοπέλας, Χουσεΐν είναι ήρεμος χαρακτήρας, σοβαρός, με πείρα και κύρος. Θα είναι ένα πρόσωπο με άσπρα μαλλιά, χαρακτηριστικό που παραπέμπει σε άτομο ώριμης ηλικίας, θα φορά υφασμάτινο σκουρόχρωμο παντελόνι και σκούρο καρό πουκάμισο. Ο νεαρός αρραβωνιαστικός της Λαϊλά, ο Άσαντ, είναι παρορμητικός και μαχητικός, αλλά δεν αναλαμβάνει πρωτοβουλίες. Θα είναι αξύριστος, χαρακτηριστικό που του προσδίδει αρρενωπότητα, θα φοράει σκουρόχρωμο πουκάμισο, από πάνω μαύρη αθλητική ζακέτα και σκουρόχρωμο τζιν

παντελόνι. Ο Ιμάμης είναι βολεμένος και δεν είναι διατεθειμένος να καταβάλλει κανέναν μόχθο για να αλλάξει την κατάσταση. Προτιμά να σιωπούν, να κάνουν τα στραβά μάτια, να δικαιολογούν καταστάσεις για να διατηρηθεί η ισορροπία. Θα έχει μικρό υπογένειο, θα φορά μπλε ριγέ πουκάμισο, σκουρόχρωμο τζιν παντελόνι και θα φέρει στο κεφάλι ένα στρογγυλό ριγέ θρησκευτικό φέσι, ενδυματολογική λεπτομέρεια, η οποία παραπέμπει και υπογραμμίζει την θρησκευτική του ιδιότητα.



2. Τα κοστούμια των ανδρών. *Σχέδιο 2:* Δ. Γιατράς & Α. Ορφανίδου.

Στη συγκεκριμένη διασκευασμένη σκηνή όλοι οι άνδρες έχουν βγάλει τα παπούτσια και είναι με τις κάλτσες, βασικό χαρακτηριστικό των συγκεκριμένων ομάδων.

Αξίζει να σημειωθεί ότι θα παρουσίαζε ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εφόσον οι ηθοποιοί

μελετήσουν τους ρόλους τους σύμφωνα με τις παραπάνω οδηγίες, να καταθέσουν και τις δικές τους ενδυματολογικές απόψεις, τόσο στον σκηνοθέτη όσο και στον ενδυματολόγο, και να προσθέσουν τις δικές τους πινελιές στα ενδύματα των ρόλων. Με αυτόν τον τρόπο, θα δημιουργείται ένα ανθρώπινο πολυπολιτισμικό παζλ πάνω στη σκηνή, ένας έμμεσος πολιτικό λόγος, και δεν θα επρόκειτο απλώς για αναπαράσταση μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων.

Η εξέχουσα σημασία του θεατρικού κοστουμιού και των αξεσουάρ έγκειται στο γεγονός ότι υποδηλώνουν την κοινωνικοοικονομική θέση, τις θρησκευτικές πεποιθήσεις, την εθνική ταυτότητα, το φύλο και πολλά άλλα στοιχεία που προσδιορίζουν τον ήρωα που υποδύεται ο κάθε ηθοποιός. Ο Patrice Pavis τονίζει ότι το θεατρικό κοστούμε διαδραματίζει σημαντικό και πολύμορφο ρόλο, διότι γίνεται το «δεύτερο πετσί του ηθοποιού» (Pavis 2006: 274).

3.4 Οι Φωτισμοί του Έργου

Ο γενικός σκηνικός φωτισμός, συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογραφικού εξοπλισμού, θα πρέπει να εναλλάσσει τα χρώματα ανάμεσα στις σκηνές, από μπλε σε κίτρινο και αντίστροφα, με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργείται η αίσθηση της αλλαγής από μέρα σε νύχτα, τονίζοντας τη διάρκεια των σκηνών του έργου. Δηλαδή, θα πρέπει ο φωτισμός να δίνει την αίσθηση της ανατολής, του πρωινού, του μεσημεριού, του απογευματινού, της δύσης και της νύχτας. Για να γίνει κατανοητό το εγχείρημα τη εναλλαγής του φωτισμού του σκηνικού χώρου, παρατίθεται το video *A piece of Greece* διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=38kv5phyAOg>, στο οποίο παρουσιάζονται εικόνες από διάφορες τοποθεσίες σε μία μεσογειακή χώρα διαφορετικές ώρες και στιγμές μέσα στο εικοσιτετράωρο.

Επίσης, θα υπάρχει μέριμνα για δυνατότητες φωτισμού τέτοιες, ώστε να προβάλλεται αναλόγως η σκηνική δράση, φορτίζοντας ή αποφορτίζοντας την δραματικότητα. Για παράδειγμα, τη στιγμή που η νεαρή κοπέλα παροτρύνει τις γυναίκες, ωρυόμενη: «...Απάνω του, γυναίκες! Πνίχτε τον μέσα στο βρομερό αίμα του!» (Βέγα 2001: 93), και

χυμούν όλες μαζί ως μαινάδες για να σκοτώσουν τον διοικητή, η σκηνή θα λούζεται στο φως τονίζοντας την μανία, την αγανάκτηση και το μίσος που τις διακατέχει, ενώ, όταν αυτός θα ψυχορραγεί, το φως σταδιακά θα μειώνεται μέχρι να γίνει σκοτάδι, που θα υποδηλώνει έτσι τον θάνατό του απάνθρωπου. Η Αύρα Σιδηροπούλου επισημαίνει ότι ο σκηνικός φωτισμός καθορίζει, αποκαλύπτει και υπογραμμίζει τη συναισθηματική διάθεση της σκηνής την κάθε χρονική στιγμή (Sidiroulou 2014: 17).

Στο τέλος του έργου, όταν κατά την διάρκεια της ανάκρισης θα επαναλαμβάνεται το ερώτημα για το ποιος διέπραξε το έγκλημα και οι μετανάστες απαντούν «Εγώ», εναλλάξ και σταδιακά όλοι μαζί, ή ηθοποιοί θα συγκεντρώνονται τυχαία στο κέντρο της σκηνής ως μία πορεία διαμαρτυρίας, οι φωτισμοί θα δυναμώνουν σταδιακά πάνω στα σώματά τους, δημιουργώντας την αίσθηση φωτός από μία τεράστια ανακριτική λάμπα, μέχρι την στιγμή που θα γίνεται απότομα σκοτάδι και θα τελειώνει το έργο.

Για τον Adolphe Appia το φως είναι ο μεγαλύτερος ζωγράφος του σκηνικού χώρου και η ευελιξία του έχει άμεση σχέση με την κίνηση των ηθοποιών (Σίμονσον 1990: 173-175).

Τέλος, θα υπάρχουν και ειδικοί φωτισμοί που θα δημιουργούν την αίσθηση καιρικών φαινομένων, όπως για παράδειγμα αφόρητης ζέστης ή βαριάς συννεφιάς, τονίζοντας την δραματικότητα των σκηνών και υπογραμμίζοντας τις δυσκολίες της επιβίωσης σε αυτούς τους πρόχειρους δυσλειτουργικούς χώρους. Ο Craig δικαίως υποστηρίζει ότι ο σκηνικός φωτισμός θα πρέπει να δουλεύεται με τέτοιο τρόπο έτσι ώστε να μπορεί να αποστάξει την ουσία του έργου (Shomit & Shevtsova 2005: 17).

Για τον εσωτερικό φωτισμό θα υπάρχει πρόβλεψη για στοχευμένα spots ώστε να δημιουργείται ατμόσφαιρα και να εντείνεται η δραματικότητα του έργου. Για παράδειγμα στη διασκευασμένη σκηνή στο εσωτερικό του container, όταν οι άντρες συνωμοτούν προσπαθώντας να καταλήξουν σε μια απόφαση, για τον τρόπο που θα αντιμετωπίσουν την προβληματική κατάσταση, θα φωτίζεται η πλάτη του Χουσεϊν, του πατέρα της Λαϊλά, του οποίου είναι γυρισμένη προς το κοινό, ενώ τα πρόσωπα του Άσαντ, αρραβωνιαστικού της Λαϊλά, και του θρησκευτικού ηγέτη θα φωτίζονται κάποιες στιγμές αχνά, κάποιες άλλες θαμπά, και κάποιες άλλες ζωντανά, ανάλογα με το αν μιλούν και τι εκφράζουν. Όταν όμως θα εισέλθει η Λαϊλά, η νεαρή κοπέλα, και θα απευθύνεται σε αυτούς, φωνάζοντας «...όχι,

δεν είσαστε άντρες! Πετάχτε τα παντελόνια και φορέστε φουστάνια!» (Βέγα 2001: 84), ο φωτισμός θα επικεντρώνεται κυρίως στο πρόσωπό της, προκειμένου να τονίσει και να αποτυπώσει τα έντονα συναισθήματα και τη δραματικότητα της κατάστασής της.

Ο συνολικός φωτισμός θα πρέπει να δουλευτεί με τέτοιο τρόπο που να μην είναι επιτηδευμένος, αλλά να αποπνέει φυσικότητα. Θα πρέπει να δημιουργείται και να υποβάλλεται στον θεατή η αίσθηση ότι οι ηθοποιοί δεν βρίσκονται εκείνη την στιγμή πάνω στη θεατρική σκηνή, αλλά στο πραγματικό περιβάλλον με αντίστοιχες φωτεινότητες και σκιές.

3.5 Η Μουσική Επένδυση του Έργου

Όπως ήδη έχει αναφερθεί στο προηγούμενο κεφαλαίο σχετικά με τη φυσικότητα του φωτισμού, ακριβώς το ίδιο ισχύει και για το θέμα της μουσικής επένδυσης για το συγκεκριμένο διασκευασμένο έργο. Θα πρέπει να δημιουργείται στους θεατές η αίσθηση ότι βρίσκονται στο φυσικό περιβάλλον, δηλαδή σαν να πήραν καρέκλες και τις τοποθέτησαν απέναντι, τόσο στον εξωτερικό χώρο που διαδραματίζεται το έργο, κέντρο συγκέντρωσης μεταναστών, όσο και στον εσωτερικό, ένα container που έχει τον ρόλο σπιτιού. Κατά συνέπεια, το συγκεκριμένο έργο δεν μπορεί να έχει συγκεκριμένη μουσική επένδυση, αλλά φυσικούς ήχους που αφ' ενός δίνουν την αίσθηση φυσικού περιβάλλοντος, ενώ, αφ' ετέρου υπογραμμίζουν, τονίζουν και ολοκληρώνουν την σκηνική δράση.

Συγκεκριμένα, όταν η νεαρή κοπέλα μαζί με τις υπόλοιπες γυναίκες έχουν επιτεθεί με άγριες διαθέσεις να σκοτώσουν τον τυραννικό διοικητή, εκδικούμενες για όλα τα δεινά που τους προκάλεσε, και φωνάζουν όλες μαζί επιτακτικά «Πέθανε, τύρανε! Πέθανε, προδότη! Έτσι τιμωρεί ο λαός! Σκύλε! Κακούργε! Ατιμε! Να! Να! Να!» (Βέγα 2001: 93), καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής θα βρέχει και θα ακούγονται κεραυνοί, χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Epic Thunder and Rain* διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=nDq6TstdEi8>, συμβολίζοντας το μένος και τη μανία των γυναικών, καθώς και υπογραμμίζοντας τις δυσκολίες της κίνησης κάτω από κακές καιρικές συνθήκες σε αυτούς τους συγκεκριμένους χώρους.

Επίσης, κατά τη διάρκεια της διασκευασμένης σκηνής, όταν οι άντρες της προσφυγικής

ομάδας συνωμοτούν μέσα σε ένα κοντέινερ και ο αρχηγός τους τούς λέει «...σας κάλεσα απόψε εδώ για να σκεφτούμε όλοι μαζί τι θα γίνει. Η ζωή μας, όπως το ξέρετε όλοι, είναι αφόρητη πια... Μα το ποτήρι ξεχείλισε!» (Βέγα 2001: 81), και μετά από ένα σύντομο διάλογο τους παροτρύνει: «Αφού δε μας βοηθάει κανείς, να ξεσηκωθούμε και να πάρουμε το δίκιο με το μέρος μας» (Βέγα 2001: 82), μέχρι το τέλος της σκηνης, οπου η κόρη του απευθυνόμενη και στους τρεις τους ανακοινώνει ότι οι γυναίκες θα πάρουν το νόμο στα χέρια τους, και τους λέει: «...Η εποχή των Αμαζόνων ξαναγύρισε!...» (Βέγα 2001: 86), θα ακούγεται ένας δυνατός ήχος αέρα, ο οποίος θα αυξομειώνεται, χαρακτηριστικό παράδειγμα το *Strong Howling Wind Sound* διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=RZSht3nW9IM>, υπογραμμίζοντας την συνεχή αύξηση της έντασης και της οργής των χαρακτήρων μέχρι την τελική στιγμή της έκρηξης.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η μοναδική μελωδία που θα ακούγεται ήσυχα και υπόκωφα στο έργο είναι η πρόσκληση για προσευχή που απευθύνει ο θρησκευτικός ηγέτης προς τους πιστούς, εκτός όμως από τον Μιναρέ μπορεί να τους καλέσει και από το έδαφος, όπως για παράδειγμα το *Πρόσκληση για την Προσευχή* διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=MBDS-UBzzg>.

Τέλος, θα ακούγονται διάφοροι ήχοι, από έντομα και ζώα, για να υποβάλλουν μια γενικότερη αίσθηση του χρόνου, όπως για παράδειγμα τζιτζίκια την ημέρα ή μια κουκουβάγια ή ένα γκιώνης την νύχτα. Έτσι, θα δημιουργείται μια ατμόσφαιρα απειλητική και παράλληλα πολλά υποσχόμενη, ώστε να υπογραμμίζεται η διάρκεια, διότι δεν πρόκειται για ένα δραματικό γεγονός που έλαβε χώρα μέσα σε μία μέρα, αλλά χρονικά θα μπορούσε να επεκταθεί σε μέρες, εβδομάδες ή και μήνες.

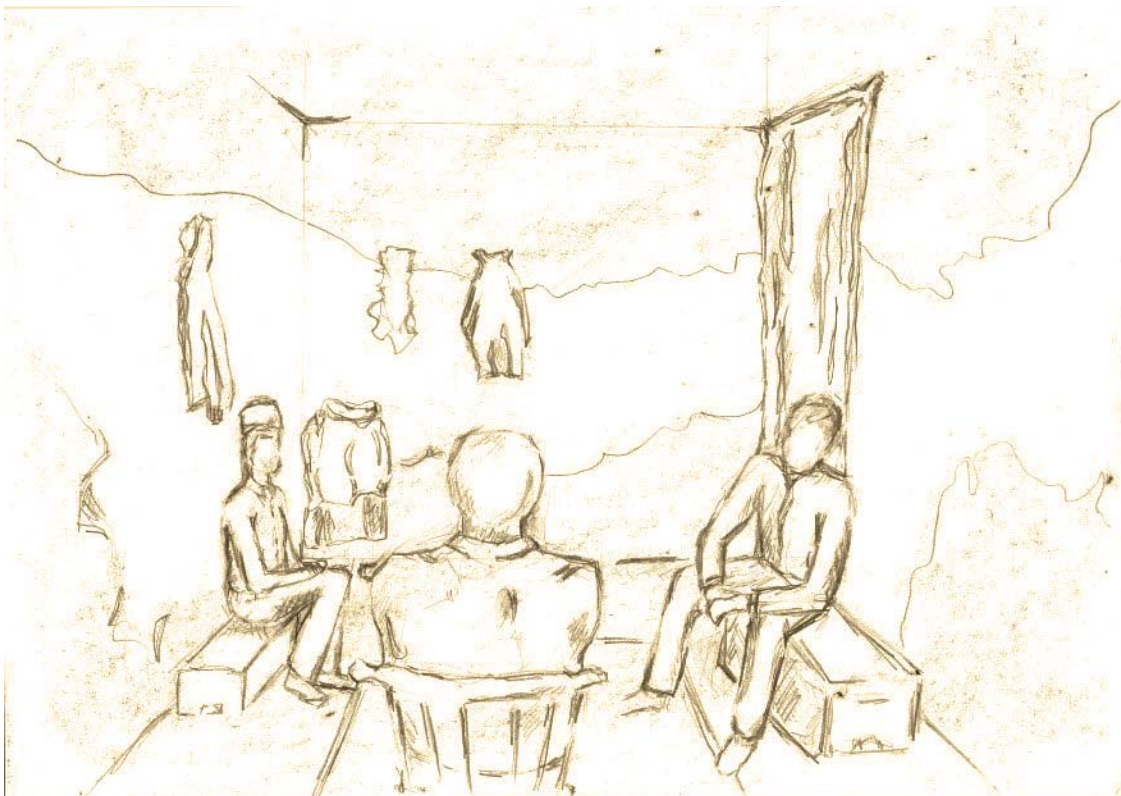
3.6 Παρουσίαση της Διασκευασμένης Σκηνης του Έργου

Σε αυτό το σημείο της εργασίας παρουσιάζεται αρχικά το story board της διασκευασμένης σκηνης και στη συνέχεια η ηλεκτρονική διεύθυνση, στην οποία μπορεί να αναζητηθεί.

Η συγκεκριμένη διασκευασμένη σκηνή παρουσιάζεται μέσα από ένα φωτογραφικό

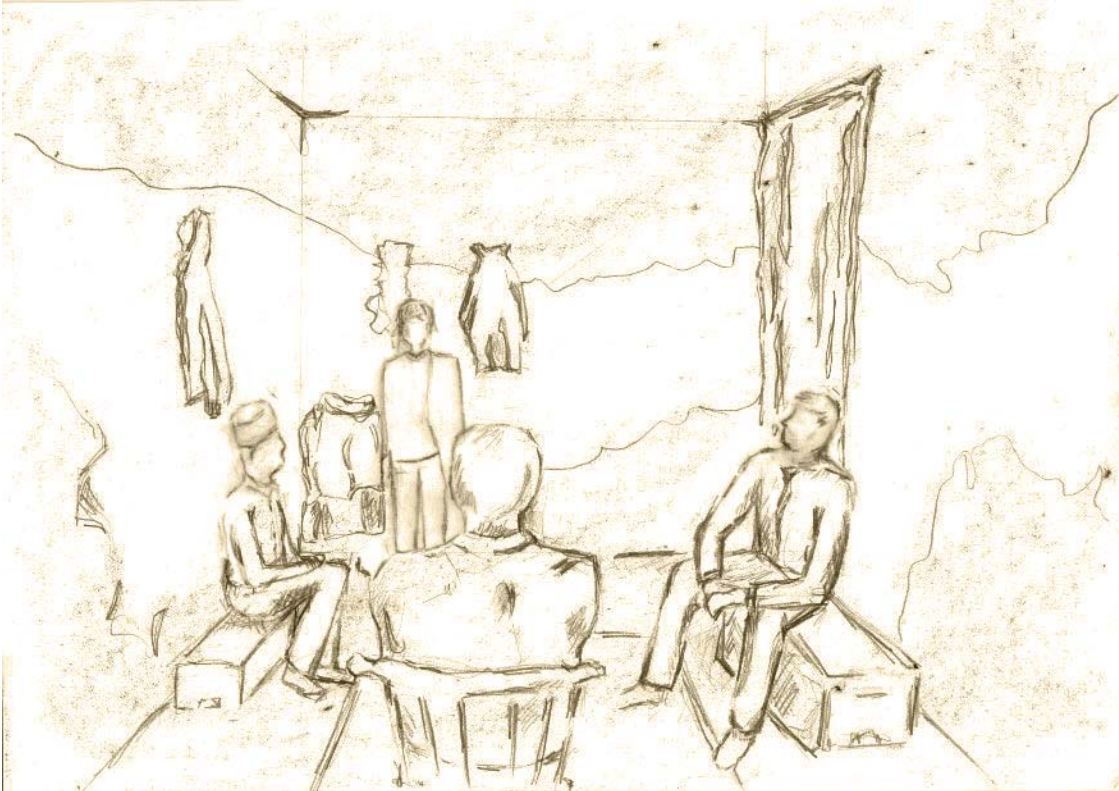
άλμπουμ με στόχο να δημιουργηθεί ένα κολλάζ εκφράσεων για να αναδυθούν και να τονιστούν συναισθήματα όπως φόβος, τρόμος, απόγνωση, απελπισία, θυμός και πόνος. Η συγκεκριμένη τεχνική, η οποία φέρει την λογική του ενσταντανέ, μικρές φωτογραφικές σκηνές που λειτουργούν σε στιγμιαίο χρόνο, στοχεύουν αφ' ενός στο να περάσει ένα πιο συμπυκνωμένο νόημα στο κοινό, αφ' ετέρου, να προκαλέσει τον αιφνιδιασμό (Κεραμίδα 2014: 510).

Εικόνα 1: ο πατέρας της Λαϊλά συνομιλεί με τον αρραβωνιαστικό της, τον Άσαντ, και τον θρησκευτικό ηγέτη, για την ανυπόφορη κατάσταση που βιώνουν.



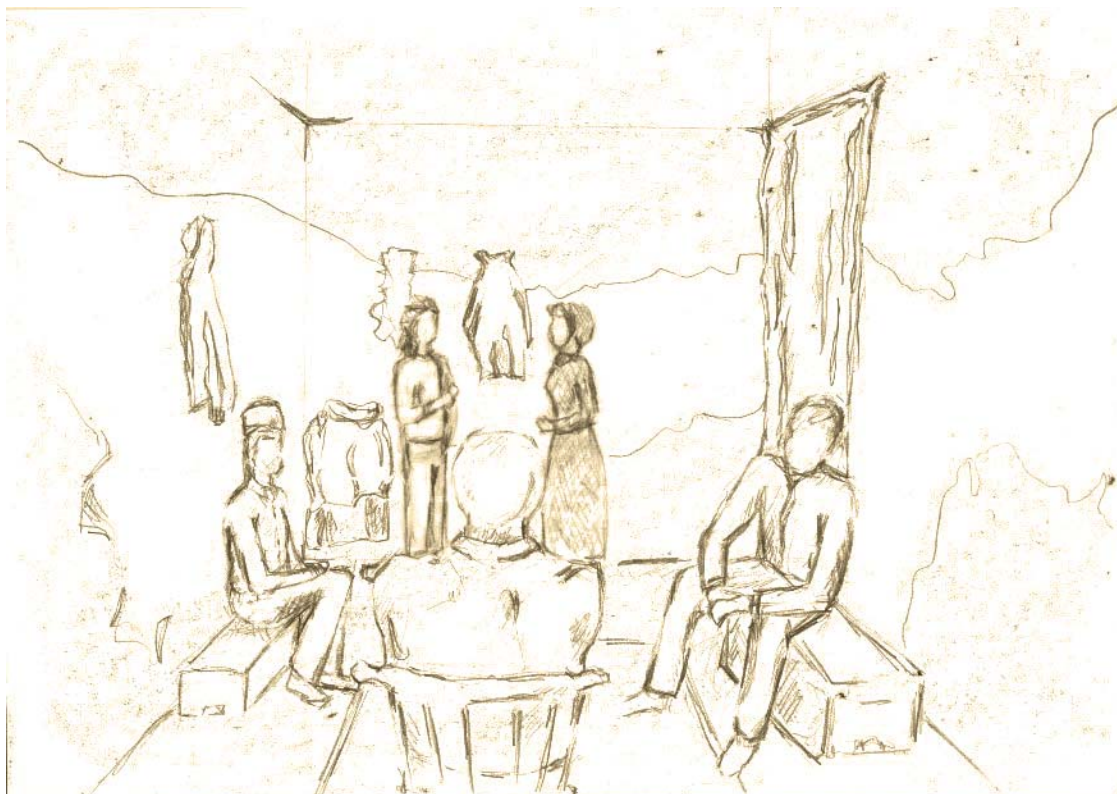
Σχέδιο 1: Δ. Γιατράς & Α. Ορφανίδου.

Εικόνα 2: στην συνέχεια εισέρχεται στην σκηνή η Λαϊλά τους επιτίθεται και τους καταδικάζει για την αδράνεια και την ανοχή που επιδεικνύουν.



Σχέδιο 2: Δ. Γιατράς & Α. Ορφανίδου.

Εικόνα 3: η Λαϊλά καλεί την φίλη της Αΐσα στον χώρο και, με την παρουσία των ανδρών, την ενημερώνει για το σχέδιο της, δηλαδή την εξέγερση των γυναικών.



Σχέδιο 3: Δ. Γιατράς & Α. Ορφανίδου.

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο πατέρας, ο αρραβωνιαστικός της κοπέλας και ο θρησκευτικός ηγέτης είναι καθισμένοι καθ' όλη τη διάρκεια της σκηνής για να υπογραμμιστεί έτσι η αδράνειά τους. Επίσης, η Λαϊλά τούς απευθύνεται όρθια, σε όλο τον μονόλογό της, για δημιουργηθεί η εικόνα ενός δικαστηρίου μέσα στο οποίο θα δικάσει και θα καταδικάσει τους ενόχους.

Η συγκεκριμένη διασκευασμένη σκηνή είναι διαθέσιμη στην ηλεκτρονική διεύθυνση <https://www.youtube.com/watch?v=rPjq1e-TeZc&feature=youtu.be>. και προβάλλεται όπως ακριβώς θα παρουσιαζόταν στη θεατρική σκηνή.

Συντελεστές

Διασκευή-Σκηνοθεσία	Διονύσιος Γιατράς
Επιμέλεια Κειμένου	Διονύσιος Γιατράς & Σοφία Μυλωνά
Σκηνικά-Κοστούμια	Διονύσιος Γιατράς & Άρτεμις Ορφανίδου
Φωτισμοί	Διονύσιος Γιατράς
Φωτογράφιση	Διονύσιος Γιατράς & Γιώτα Μαυραγάνη
Μακιγιάζ	Γιώτα Μαυραγάνη
Ψηφιακή Επεξεργασία	Διονύσιος Γιατράς & Αχιλλέας Φρειδερίκος

Διανομή

Χουσεΐν	Αχιλλέας Φρειδερίκος
Άσαντ	Αντώνης Κωστόπουλος
Ιμάμης	Κωνσταντίνος Θεοφυλακτίδης
Λαϊλά	Άρτεμις Ορφανίδου
Αϊσα	Γιώτα Μαυραγάνη

Κεφάλαιο 4

Επίλογος

Ο Σάββας Πατσαλίδης υπογραμμίζει ότι οποιοδήποτε κλασικό κείμενο θα συνεχίσει να υπάρχει ζωντανό εφόσον υπάρχουν συνεχείς σύγχρονες αναγνώσεις, οι οποίες θα το επανανοηματοδοτούν. Εάν αυτές εκλείψουν, τότε θα συνεχίσει να υπάρχει, όχι όμως ως ένας ζωντανός οργανισμός, αλλά ως έκθεμα ή κιτρινισμένο τεκμήριο σε κάποιο ράφι βιβλιοθήκης (Πατσαλίδης χ.χ.: 12).

Κατά συνέπεια, ο κάθε σκηνοθέτης, προκειμένου να αναδείξει μία σύγχρονη και επίκαιρη ανάγνωση του έργου, μπορεί να επέμβει στο κείμενο και να προβεί σε όλες εκείνες τις διεργασίες οι οποίες κρίνονται ως απαραίτητες από τον ίδιο, με στόχο να ανεβάσει το έργο στη σκηνή και να το επικοινωνήσει στον σύγχρονο θεατή. Προκειμένου να επιτύχει σε αυτό το εγχείρημα, ο δημιουργός-σκηνοθέτης λαμβάνει υπόψη του ορισμένους βασικούς παράγοντες, όπως είναι για παράδειγμα οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της εποχής του, το κοινό στο οποίο απευθύνεται, το κατά πόσο οι προβληματικές που παρουσιάζει το κλασικό θεατρικό έργο είναι επίκαιρες και πώς παραλληλίζονται και ενίοτε ταυτίζονται με αυτές της σύγχρονης εποχής. Η *Φουέντε Οβεχούνα* του Lope de Vega παραμένει ένα έργο επίκαιρο. Θίγει ζητήματα όπως η καταπάτηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η κατάχρηση της εξουσίας, ο αγώνας για την επιβίωση, τα οποία, παρά την «αλματώδη εξέλιξη» του ανθρώπινου είδους, μέσα σε σχεδόν μισή χιλιετία που έχει παρέλθει από την συγγραφή του έργου, συνεχίζουν να υφίστανται και δεν αφορούν αποκλειστικά μικρές ομάδες, όπως το ίδιο το έργο παρουσιάζει, αλλά ολοένα αυξανόμενους αριθμητικά πληθυσμούς. Οι παραπάνω προβληματικές δεν αφορούν μόνο τους κρατικούς μηχανισμούς ή τα κόμματα, αλλά κάθε σκεπτόμενο άνθρωπο και θα πρέπει ο καθένας να μεριμνήσει, στο μέτρο του εφικτού, προκειμένου να αμβλυνθούν τέτοιου είδους φαινόμενα, με τελικό στόχο να εξαλειφθούν.

Έχει αναφερθεί ήδη από την αρχή της εργασίας ότι ο σκηνοθέτης απολαμβάνει ένα πλαίσιο ελευθερίας που του εξασφαλίζει ένα εύρος παρεμβάσεων κατά τη διάρκεια του χρόνου που επεξεργάζεται έμπρακτα την έμπνευσή του. Μέσα σ' αυτά τα «θεσμοθετημένα» και αναγνωρισμένα όρια, αλλά και με γνώμονα τον σεβασμό στο πρωτότυπο κλασσικό κείμενο το διασκευασμένο έργο θα μετονομαστεί, όπως ήδη έχει αναφερθεί, σε: *A Hot Spot*. Χωρίς περαιτέρω εξηγήσεις, οι οποίες αναπόφευκτα επαφίενται στην κρίση ή την κριτική διάθεση των θεατών, που ο καθένας στο μυαλό του θα σχηματίσει τους συνειρμούς του.

Παράρτημα Α

Πρωτότυπη Σκηνή του Έργου

Φουέντε Οβεχούνα του Lope de Vega

ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ψίθυροι φρίκης απ'όλες τις πλευρές.

ΜΠΑΡΙΑΝΤΟ *(Δυνατά, με αγανάκτηση.)*

Θα τη βαστάξουμε τέτοια ντροπή; Τί καθόμαστε και δε βάνουμε φωτιά να τον κάψουμε ζωντανό;

(Από την πλατεία ομάδες ΧΩΡΙΚΩΝ περνούν σαν φαντάσματα, μέσα στο σκοτάδι και προχωρούν για το σπίτι του Εστέμπαν.)

ΧΟΥΑΝ ΡΟΧΟ *(Πολύ ανήσυχος.)*

Σωπάστε! Κάτι ακούγεται!

(Όλοι τεντώνουν τ'αυτί. Οι ΧΩΡΙΚΟΙ, που έρχονται από την πλατεία, πλησιάζουν στο σπίτι του Εστέμπαν. Κάποιος πηγαίνει στην πόρτα με προφύλαξη, αλλά, όταν βλέπει ότι είναι δικοί τους, την ανοίγει διάπλατα και όλοι μπαίνουν μέσα.)

ΛΕΟΝΕΛΟ

Μαζεύτηκε όλο το χωριό!

ΕΣΤΕΜΠΑΝ *(Σηκώνεται όρθιος στην θέση του.)*

Χωριανοί, σας κάλεσα απόψε εδώ για να σκεφτούμε όλοι μαζί τί θα γίνει. Η ζωή μας, όπως το ξέρετε όλοι σας, είναι αβάσταχτη πια. Σαν γέρος που είμαι και σαν Δήμαρχος του χωριού θα'πρεπε να σας μιλήσω λογικά και φρόνιμα και να σας συμβουλέψω να κάμετε υπομονή. Μα το ποτήρι ξεχείλισε! Πού να τη βρούμε πια την υπομονή; Ζητιανέψαμε χάρη από τον Φερνάν Γκόμεθ, γυρέψαμε δίκιο από το Βασιλιά, θυσιάσαμε τόσες γυναίκες του χωριού, και προσμέναμε να μας λυπηθεί ο Θεός και να μας βοηθήσει. Μα κάθε μέρα που περνάει, το κακό γίνεται μεγαλύτερο. Πώς να βαστάξουμε άλλο; Φρονιμάδα σήμερα θα πει
δ ε ι λ ί α !

ΕΝΑΣ ΧΩΡΙΚΟΣ

Και τί μας συμβουλεύεις να κάνουμε;

ΕΣΤΕΜΠΙΑΝ

Αφού δε μας βοηθάει κανείς, να ξεσηκωθούμε και να πάρουμε το δίκιο με το χέρι μας!

ΑΛΛΟΣ ΧΩΡΙΚΟΣ

Πώς να ξεσηκωθούμε; Χρειαζόμαστε όπλα!

ΜΠΑΡΙΑΝΤΟ

Έχουμε δρεπάνια και κλαδευτήρια...

ΛΕΟΝΕΛΟ

Έχουμε σφυριά και αξίνες...

ΜΕΝΓΚΟ

Έχουμε τσεκούρια και ρόπαλα!

(Όλοι αρχίζουν να εμψυχώνονται. Υπάρχει κάτι το απειλητικό στην ατμόσφαιρα.)

ΕΝΑΣ ΧΩΡΙΚΟΣ

Είμαστε πολλοί κι είναι λίγοι!

ΕΣΤΕΜΠΙΑΝ

Και, πάνω απ'όλα, έχουμε το δίκιο με το μέρος μας! Αν ενεργήσουμε με γρηγοράδα και φρόνηση, η νίκη θα'ναι δική μας. Πρέπει να πιάσουμε τον τύραννο και να τον θανατώσουμε πριν μας θανατώσει εκείνος!

ΑΛΛΟΣ ΧΩΡΙΚΟΣ

Τί; Να σηκώσουμε κεφάλι στον άρχοντα κι αφέντη μας;

ΕΣΤΕΜΠΙΑΝ

Έπειτα από το Θεό, άρχοντας κι αφέντης μας είναι μονάχα ο Βασιλιάς! Τύραννοι σαν τον Φερνάν Γκόμεθ, που βασανίζουν τους αδύνατους και ποδοπατούν τα δίκια του λαού, δεν μπορεί να είναι άρχοντες!

(Από τη μια είσοδο του χωριού μπαίνει στην πλατεία ένας όμιλος γυναικών με επικεφαλής τη ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ, που μόλις διακρίνεται στο σκοτάδι και τις οδηγεί με βήμα αποφασιστικό προς το σπίτι του πατέρα της.)

ΧΟΥΑΝ ΡΟΧΟ

Καλά. Κι αν αποτύχουμε; Τί θα γίνει;

ΜΠΑΡΙΑΝΤΟ

Όταν αρχίζει ο πόλεμος, κανείς δεν είναι σίγουρος για τη νίκη. Αν αποτύχουμε, θα πεθάνουμε — μα θα πεθάνουμε δοξασμένα και τίμια! Τέτοια ζωή τί τη θέλουμε;

(Δυνατά χτυπήματα στην πόρτα. Όλοι πετάγονται πάνω τρομαγμένοι.)

ΕΣΤΕΜΠΙΑΝ *(Δυνατά, ενώ απ'έξω ακούγεται σούσουρο.)*

Ποιός είναι;

ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ *(Απ'έξω.)*

Ανοίχτε! Εγώ είμαι! Η Λαουρένθια!

ΕΣΤΕΜΠΙΑΝ *(Σαν χαμένος.)*

Η Λαουρένθια;

(Κάποιος ανοίγει την πόρτα. Μπαίνει η ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ, με σκισμένα τα ρούχα της και τα μαλλιά της λυτά, και πίσω της η ΠΑΣΚΟΥΑΛΑ, η ΧΑΘΙΝΤΑ και άλλες γυναίκες.)

ΕΣΤΕΜΠΙΑΝ *(Δακρύζοντας.)*

Για όνομα του Θεού! Αυτή είναι η κόρη μου;

ΧΟΥΑΝ ΡΟΧΟ

Δε γνωρίζεις τη Λαουρένθιά σου, δυστυχισμένε;

ΕΣΤΕΜΠΙΑΝ *(Πάει να την αγκαλιάσει)*

Παιδί μου! Κόρη μου!

ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ *(Σε έξαψη.)*

Πάψε να με λες κόρη σου!

ΕΣΤΕΜΠΙΑΝ *(Κλαίγοντας.)*

Γιατί, παιδί μου; Γιατί;

ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ *(Σε έξαψη)*

Δεν είμαι πια παιδί σου, ούτε κι εσύ είσαι πατέρας μου! Αν ήσουν πατέρας μου, δε θ'άφηνες να με πάρουν οι τύραννοι, χωρίς να κάνεις τίποτα για να εκδικηθείς την τιμή μου. Ήταν δικό σου χρέος, γιατί ο γάμος δεν είχε τελειώσει και δεν ήμουν ακόμα γυναίκα του Φροντόσο. Αλλά εσύ τί έκανες για να σώσεις το παιδί σου; Όρμησες πάνω στο θεριό που με είχε αρπάξει στα νύχια του; Δοκίμασες να μ'εκδικηθείς; Πού ήσουνα την ώρα που με τραβούσανε στην ντροπή και στην ατιμία; Πού ήσασταν όλοι εσείς που θέλετε να σας λένε άντρες με περηφάνια και με φιλότιμο;

ΕΣΤΕΜΠΑΝ (*Συντριμμένος.*)

Τί μπορούσαμε να κάνουμε, παιδί μου; Τί μπορούσα να κάνω εγώ με τα γεροντικά μου χέρια;

ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ (*Μαχητική.*)

Πολλά μπορούσες να κάνεις! Μπορούσες να μπεις ο ίδιος μπροστά για να προστατέψεις το παιδί σου! Κι αν δε σού'μενε φλόγα στην καρδιά, μπορούσες να ζεστάνεις τα παλληκάρια του χωριού με τη στερνή σου ανάσα! Αλλά εσύ άφησες το λύκο να σου πάρει το πρόβατο μέσ'απ'τα χέρια σου, σαν το δειλό βοσκό που πετάει το πιο αγαπημένο του αρνί στο στόμα του θηριού για να σώσει το τομάρι του! Σκέφτηκες τί τράβηξα μες στα χέρια του —τί φοβέρες, τί εξευτελισμούς, τί μαρτύρια— για να δεχτώ πάνω στο παρθενικό κορμί μου τα βρομερά χάρδια του; Για κοίταξέ με καλύτερα! Για κοιτάχτε με όλοι σας! Δε σας λέει τίποτα το ματωμένο μου πρόσωπο; Δε σπαράζει η καρδιά σας όταν βλέπετε τα ξεριζωμένα μου μαλλιά, τα ξεγδαρμένα μου μάγουλα, τα ξεσκισμένα μου ρούχα; Αλλά σε ποιόν τα λέω αυτά; Εσείς δεν είσαστε άντρες, είσαστε δειλοί σαν πρόβατα! Καλά το λένε το χωριό μας Φουέντε Οβεχούνα — βρύση που ξεδιψάνε τα πρόβατα. Δεν είσαστε πατεράδες κι αδέρφια, δεν είσαστε αληθινοί Ισπανοί, είσαστε άπιστοι, αντίχριστοι, η καρδιά σας τρέμει σαν την καρδιά του κουνελιού. Ντροπή σας! Ντροπή σ'όλους σας. Αφήνετε τις κόρες και τις γυναίκες σας να τις ατιμάζουν και στεκόσαστε όλοι με σταυρωμένα τα χέρια. Όχι, δεν είσαστε άντρες! Πετάχτε τα παντελόνια σας και φορέστε φουστάνια! Μονάχα φουστάνια και φτιασίδα και μυρουδιές σας ταιριάζουνε. Αύριο ο Φερνάν Γκόμεθ θα κρεμάσει τον Φροντόσο από το ψηλότερο μπεντένι του πύργου του χωρίς να δώσει λόγο πουθενά, κι εσείς θα κοιτάτε να τρυπώσετε μες στα σπίτια σας σα φοβισμένα ποντίκια. Έννοια σας, όμως, κι η εποχή των Αμαζόνων ξαναγύρισε! Εκείνο που δεν κάνετε σεις θα το κάνουμε μεις, οι γυναίκες κι οι κόρες σας! Θα οπλιστούμε με ρόπαλα, μ'ό,τι βρούμε μπροστά μας, και θα πάρουμε εκδίκηση μόνες μας για τον εαυτό μας, χωρίς να περιμένουμε τη βοήθειά σας!

ΑΛΟΝΣΟ

Ντροπή μας! Και λεγόμαστε κι άντρες! *(Ορμάει προς την πόρτα.)*

ΕΣΤΕΜΠΑΝ *(Επιβλητικά.)*

Μια στιγμή. Περιμένετε! *(Στην ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ.)* Κόρη μου, τα λόγια που είπες είναι βαριά και σφάζουνε σα μαχαίρι. Μα είναι λόγια που βγαίνουν απ'την οργισμένη ψυχή σου, και τέτοια λόγια μπορεί να πληγώνουν, μα γιατρεύουν κιόλας! *(Στους ΑΝΤΡΕΣ.)* Εμπρός, παιδιά! Θ'αγωνιστούμε για την τιμή μας και την ελευθερία μας, ακόμα κι αν είναι να τα βάλουμε μ'ολάκερο τον κόσμο, ακόμα κι αν κανείς από μας δε θα μείνει ζωντανός!

ΕΝΑΣ ΧΩΡΙΚΟΣ

Όλοι μαζί θα πεθάνουμε!

ΜΠΑΡΙΑΝΤΟ

Θάνατος στους τυράννους!

ΕΣΤΕΜΠΑΝ

Πάρτε μαζί σας ό,τι βρείτε: σπαθιά, δρεπάνια, μαχαίρια, κοντάρια, ξύλα, ραβδιά, ό,τι βρείτε μπροστά σας! Ο Φερνάν Γκόμεθ ούτε μια μέρα δεν πρέπει να ζήσει παραπάνω!

ΜΕΝΓΚΟ *(Δυνατά με ενθουσιασμό.)*

Ζήτω ο Βασιλιάς Φερδινάνδος, ο μόνος άρχοντας κι αφέντης μας!

ΟΛΟΙ

Ζήτω ο Βασιλιάς Φερδινάνδος!

ΜΕΝΓΚΟ *(Δυνατά.)*

Θάνατος στους προδότες και στους τυράννους!

ΟΛΟΙ

Θάνατος στους τυράννους!

(Φεύγουν όλοι οι ΑΝΤΡΕΣ με κραυγές ενθουσιασμού.)

ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ *(Τα μάτια της πετούν φλόγες.)*

Γυναίκες της Φουέντε Οβεχούνα, έφτασε η ώρα μας! Τοιμαστείτε! Δεν πρέπει να μας προλάβουν οι άντρες. Δική μας ήταν η ντροπή, δική μας θά'ναι και η εκδίκηση! Θα πλύνουμε τα χέρια μας στο αίμα εκείνου που μας ντρόπιασε. Ο Φερνάν Γκόμεθ δεν πρέπει να ξαναδεί το φώς του ήλιου. Ο τύραννος θα πεθάνει, κι ο θάνατος του θα είμαστε μεις!

ΠΑΣΚΟΥΑΛΑ

Πες μας τί πρέπει να κάνουμε.

ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ *(Με ενεργητικότητα.)*

Πάρτε ό,τι βρείτε μπροστά σας! Μαζεύτε και τις άλλες γυναίκες του χωριού, και σε μια ώρα ξεκινάμε! Αυτό που θα κάνουμε σήμερα θα συνταράξει τον κόσμο! *(Στρέφεται προς τη ΧΑΘΙΝΤΑ.)* Χαθίντα, ο αβάσταχτος πόνος σου θα είναι ο καλύτερος οδηγός μας!

ΧΑΘΙΝΤΑ

Και ο δικός σου πόνος, Λαουρένθια!

ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ

Εμπρός. Μη χάνουμε καιρό! Τρεχάτε να τοιμαστείτε, μαζεύτε και τις άλλες γυναίκες του χωριού και σε μια ώρα να'σαστε όλες στην πλατεία!

ΧΑΘΙΝΤΑ *(Ανάμεσα στα δόντια της, με εκδικητική μανία.)*

Σε μια ώρα!...

ΠΑΣΚΟΥΑΛΑ

Ποιός θα'ναι αρχηγός μας;

ΛΑΟΥΡΕΝΘΙΑ

Δε μας χρειάζεται αρχηγός. Για κείνο που ξεκινάμε να κάνουμε, αρχηγός είναι η καρδιά του ανθρώπου! Μπρός, πάμε!

(Φεύγουν. Στο μεταξύ, στην πλατεία του χωριού υπάρχει μια διαρκής κίνηση από ανθρώπους που πάνε κι έρχονται με συνωμοτικό ύφος. Πρέπει να προετοιμαστεί η ατμόσφαιρα για την επόμενη σκηνή.)

Παράρτημα Β

Υλικό για τους ηθοποιούς

A.1 Ηλεκτρονικά άρθρα

- *For Afghan Refugee Women, There's No Escape For Violence* από το site Foreign Policy, διαθέσιμο στο <https://foreignpolicy.com/2019/04/05/for-afghan-refugee-women-theres-no-escape-from-violence/?fbclid=IwAR1I42YmJt71Bk6ECa2hq4hYB6f6MQvRHMBavAsXpuk1hrnPup7ZJV8jetU>,
- *I had swapped one prison for another* από το site The Guardian, διαθέσιμο στο https://www.theguardian.com/world/2003/jan/06/gender.uk?CMP=Share_iOSApp_Other&fbclid=IwAR3GrszliWRVxzUVYhPTAREGRlhQ2uxU7n4vi34S23r9C5SMGzULmuamVhw,
- *From a Refugee Perspective* από το site The UN Refugee Agency, διαθέσιμο στο https://www.unhcr.org/5909af4d4.pdf?fbclid=IwAR3woaiwelKi_ql3tU9_WcDmEK_i9pkk33uz1fZnSaM2gkZiAgsX_5_cpHg,
- *An interview with a Syrian Refugee Crisis and Ongoing Civil War* από το site Medium, διαθέσιμο στο <https://medium.com/@kobiazoulay/an-interview-with-a-syrian-refugee-on-the-refugee-crisis-and-ongoing-civil-war-b419d2fb8010>.
-

A.2 Συνεντεύξεις προσφύγων

- *Συνεντεύξεις προσφύγων στο λιμάνι του Πειραιά* από το Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ, διαθέσιμες στο <https://rosalux.gr/el/video/synenteyxeis->

- [prosfygon-sto-limani-toy-peiraia](#),
- *Erasmus + Refugees Interviews Greece* διαθέσιμες στο <https://www.youtube.com/watch?v=hpEdhE8sOk0>,
 - *Syrian Refugee Interview* από το The Update διαθέσιμη στο <https://www.youtube.com/watch?v=1-IkSoH1sWA&feature=share&fbclid=IwAR07uaAKhAmo8OeO0K13KFCRSvmyJQrcbo8teDOUHpQujpR2Hmik53C8qHQ>
 - *Refugee Crisis: Interview with Palwasha Hassan on EU-Afghan refugee deal* από το TRT World, διαθέσιμη στο https://www.youtube.com/watch?v=rfjOJuOo7d0&feature=share&fbclid=IwAR2Sol2m14_tXMcB2wi17lpTSWMLndP7JxMrZSgRinJid6t-ATbS3YYeINk.

A.3 Ντοκιμαντέρ

- *4.1 Miles* της Δάφνης Ματζιαράκη, διαθέσιμο στο <https://www.nytimes.com/video/opinion/100000004674545/41-miles.html>,
- *Το Ταξίδι των Γιατρών του Κόσμου Ελλάδας*, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=fRIGEyOPYBc>,
- *Migrants and Greeks in Samos share anger and despair* του euronews., διαθέσιμο στο <https://www.euronews.com/2019/05/10/refugees-on-samos-live-in-a-huge-camp-of-lost-souls>

Βιβλιογραφία

I. Κείμενα

- Βέγκα, Λ. 2001. *Φουέντε Οβεχούνα*, μτφρ. Ν. Γκάτσος, Αθήνα: Πατάκης.
- Βέγκα, Λ. 1977. *Φουέντε Οβεχούνα*, μτφρ. Κ. Κάστρο, Αθήνα: Δωδώνη.

II. Ελληνόγλωσση

- Κάστρο, Κ. 1997. «Λίγα λόγια για τη Φουέντε Οβεχούνα και για τα πρόσωπα του έργου», στο έργο *Φουέντε Οβεχούνα του Λόπε ντε Βέγκα*, μτφρ. Κ. Κάστρο, Αθήνα: Δωδώνη: 4-14.
- Κεραμίδα, Σ. 2014. «Η κινηματογραφική γραφή ως εκφραστικό μέσο στο έργο Ελλήνων σκηνοθετών: Το παράδειγμα του Γιάννη Κακλέα» στο Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.) *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: 507-513.
- Κραίηγκ, Ε. Γ. 1990. «Η Τέχνη του Θεάτρου», στο Μάτεσις, Π. (επιμ.) *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Μαντζοπούλου, Λ. Αθήνα: Δωδώνη.
- Μπαρτ, Ρ. 2007. *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, μτφρ. Γ. Σπανός, Αθήνα: Πλέθρον.
- Μπρεχτ, Μ. 1974. *Μικρό Όργανο για το Θέατρο*, μτφρ. Δ. Μυράτ, Αθήνα: Πλειάς.
- Παντουβάκη, Σ. 2014. «Οπτικοποιώντας το κείμενο: Η σκηνογραφική έρευνα και η «εκ των έσω» θεώρηση της πορείας από το κείμενο στην σκηνή» στο Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.) *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: 415-422.
- Πατσαλίδης, Σ. χ.χ. *Σκέψεις γύρω από την διασκευή κλασικών κειμένων*, Θεατρικές παρεμβάσεις, Θεσσαλονίκη: University Studio Press 20 Δεκεμβρίου https://www.academia.edu/24153315/SAVAS_PATSALIDIS._Σκέψεις_γύρω_απ_ό_τη_διασκευή_κλασικών_έργων_._Θεατρικές_παρεμβάσεις._Θεσσαλονίκη_University_Studio_Press_σελ._143-166?auto=download.
- Πούχγερ, Β. 1984. *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία: Ένδεκα Μελετήματα*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν.

- Πούχγερ, Β. 2014. «Τοπίο μέσα στο τοπίο: Το δραματικό κείμενο μέσα στην σκηνή» στο Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.) *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Σίμονσον, Λ. 1990. «Οι ιδέες του Αδόλφου Άππια», στο Μάτεσις, Π. (επιμ.) *Αρχιτέκτονες του σύγχρονου θεάτρου*, μτφρ. Μαντζοπούλου, Λ. Αθήνα: Δωδώνη.
- Στανισλάβσκι, Κ. 2006. *Ένας Ηθοποιός Δημιουργείται*, μτφρ. Α. Νίκα, Αθήνα: Γκόνη.
- Στιβανάκη, Ε. 2014. «Θέατρο και σκηνή, το «και» ανάμεσά του» στο Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.) *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: 71-75.
- Σωτήρχου, Π. 2014. «Δραματικό κείμενο – σκηνική πράξη: Ανιχνεύοντας τις απαρχές μιας ρήξης» στο Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.) *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: 779-783.
- Τσίχλη, Α. 2014. «Οι ιστορίες αυτού του κόσμου, η μνήμη και το σώμα: Μια σύντομη μελέτη των κειμένων στις Performances» στο Βαρζελιώτη, Γ. (επιμ.) *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών: 745-751.
- Χάρτνολ, Φ. 1980. *Ιστορία του Θεάτρου*, μτφρ. Ρ. Πατεράκη, Αθήνα: Υποδομή.

III. Ξενόγλωσση

- Awasthi, S. 1987. «Greek Drama in Performance in India», *International Meeting of Ancient Greek Drama. Delphi 9-12 April 1984 and Delphi 4-25 June 1985*, Athens: European Cultural Center of Delphi.
- Blue, W. 1991. *The Politics of Lope's Fuenteovejuna*, US: University of Pennsylvania Press ([URL:http://www.jstor.org/stable/474051](http://www.jstor.org/stable/474051)).
- Carlson, M. 2003. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press.
- Causey, M. 2003. «The screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology», P. Auslander (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, London: Routledge.

- Fiore, R. 1966. *Natural Law in the Central Ideological Theme of "Fuenteovejuna"* US: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese (URL: <http://www.jstor.org/stable/337072>).
- Lehmann, H. 2006. *Postdramatic Theatre*, translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, London and New York: Routledge.
- Nemirovich-Danchenko, V. 1936. *My Life in the Russian Theatre*, translated by John Gournos, Boston: Little, Brown & Co.
- Schechner, R. 1973. "Drama, Script, Theatre, and Performance", *The Drama Review*, τόμ. 17, αρ. 3, Theatre and the Social Sciences.
- Shomit, M. & Shevtsova, M. 2005. *Fifty Key Theatre Directors*, London and New York: Routledge.
- Sidiropoulou, A. 2014. *Authoring Performance: The Director in Contemporary Theatre*, New York: Palgrave Macmillan.
- Sidiropoulou, A. 2015. «Mise-en-Scene as Adaptation», *Critical Stages/Scenes critiques* (<http://www.critical-stages.org/12/mise-en-scene-as-adaptation/>).
- Stam, R. & Raengo, A. eds. 2012. *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Wiley- Blackwell (https://www.lit.auth.gr/sites/default/files/a_companion_to_literature_film_and_a_daptation-wiley-blackwell_2012.pdf).

IV. Λεξικά

- Pavis, P. 2006, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφρ. Α. Στρουμπούλη, Αθήνα: Gutenberg.

V. Προγράμματα Παραστάσεων

- Παναγόπουλος, Α. 1990. *Φουέντε Οβεχούνα*, Αθήνα: Εθνικό Θέατρο Ελλάδος διαθέσιμο στο http://www.nt-archive.gr/viewfiles1.aspx?playID=563&programID=268&programFileDisk=Y1990PL01PR1PG007_sc.jpg).

VI. Οπτικοακουστικό Υλικό

- Γιατροί του Κόσμου Ελλάδας, 2015. *Το Ταξίδι*, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=fRIGEyOPYBc>.
- Ματζιαράκη, Δ. 2017. *4.1 Miles*, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=fRIGEyOPYBc>.
- Gaurlat, V. & Staikos, A. 2019. *Migrants and Greeks in Samos share anger and despair*, διαθέσιμο στο <https://www.euronews.com/2019/05/10/refugees-on-samos-live-in-a-huge-camp-of-lost-souls>.
- Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμβουργκ, χ.χ. *Συνεντεύξεις προσφύγων στο λιμάνι του Πειραιά*, διαθέσιμο στο <https://rosalux.gr/el/video/synenteyxeis-prosfygon-sto-limani-toy-peiraia>.
- Giannikis, G. 2017. *Erasmus + Refugees Interviews Greece*, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=hpEdhE8sOk0>.
- The Update, 2015. *Syrian Refugee Interview*, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=1-IkSoH1sWA&feature=share&fbclid=IwAR07uaAKhAmo8OeO0K13KFCRSvmvJQrcbo8teDOUHpQuijR2Hmik53C8qHQ>.
- TRT World, 2016. *Refugee Crisis: Interview with Palwasha Hassan on EU-Afghan refugee deal*, διαθέσιμο στο

- https://www.youtube.com/watch?v=rFjOJuOo7d0&feature=share&fbclid=IwAR2Sol2m14_tXMcB2wi17lpTSWMLndP7JxMrZSgRinJid6t-ATbS3YYeINk.
- MediaOffline.com, 2012. *A piece of Greece*, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=38kv5phyAOg>.
 - Relaxing White Noise, 2015. *Epic Thunder and Rain 22 Αυγούστου* διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=nDq6TstdEi8>.
 - Relaxing White Noise, 2017. *Strong Howling Wind Sound*, διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=RZSht3nW9IM>.
 - Iskecemuftulugu, 2008. *Πρόσκληση για την Προσευχή*, διαθέσιμο στο https://www.youtube.com/watch?v=MBDS-_UBzzg.

VII. Άρθρα

- Nawa, F. 2019. *For Afghan Refugee Women, There's No Escape For Violence*, διαθέσιμο στο <https://foreignpolicy.com/2019/04/05/for-afghan-refugee-women-theres-no-escape-from-violence/?fbclid=IwAR1I42YmJt71Bk6ECa2hq4hYB6f6MQvRHMBavAsXpuk1hrnPup7ZJV8jetU>.
- Hala, 2003. *I had swapped one prison for another*, διαθέσιμο στο https://www.theguardian.com/world/2003/jan/06/gender.uk?CMP=Share_iOSApp_Other&fbclid=IwAR3GrszLiWRVxzUVYhPTAREGRlhQ2uxU7n4vi34S23r9C5SMGzULmuamVhw.
- The UN Refugee Agency, 2017. *From a Refugee Perspective*, διαθέσιμο στο https://www.unhcr.org/5909af4d4.pdf?fbclid=IwAR3woaiwelKi_ql3tU9_WcDmEK_i9pkk33uz1fZnSaM2gkZiAgsX_5_cpHg.
- Azoulay, K. 2018. *An interview with a Syrian Refugee Crisis and Ongoing Civil*

- War*, διαθέσιμο στο <https://medium.com/@kobiazoulay/an-interview-with-a-syrian-refugee-on-the-refugee-crisis-and-ongoing-civil-war-b419d2fb8010>.
- act!onaid, 2016. *δύο μήνες μετά τη συμφωνία της ΕΕ-Τουρκίας οι συνθήκες στην Μόρια είναι απαράδεκτες* διαθέσιμο στο <http://www.actionaid.gr/enhmerwsou/nea/moria-may-2016/>.