

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή



Η ιδεολογική χρήση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την ελληνοκυπριακή κοινότητα κατά τον 21ο αιώνα μέσα από την ανάλυση τεσσάρων θεατρικών παραγωγών

Γιώργος Νικολάου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Αντώνης Κ. Πετρίδης**

Μάιος 2022

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου

Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών *Θεατρικές Σπουδές*

Μεταπτυχιακή Διατριβή

Η ιδεολογική χρήση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την ελληνοκυπριακή κοινότητα κατά τον 21ο αιώνα μέσα από την ανάλυση τεσσάρων θεατρικών παραγωγών

Γιώργος Νικολάου

**Επιβλέπων Καθηγητής
Αντώνης Κ. Πετρίδης**

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

Μάιος 2022

Περίληψη

Βασικό ζήτημα που πραγματεύεται η παρούσα διατριβή είναι το πώς οι Ελληνοκύπριοι καλλιτέχνες του 21^{ου} αιώνα αντιλαμβάνονται το αρχαίο δράμα και πώς καταπιάνονται με αυτό. Ουσιαστικός μου στόχος είναι η ανεύρεση και η μελέτη του ιδεολογικού υπόβαθρου που υπάρχει πίσω από τις παραγωγές αρχαίου ελληνικού δράματος στην Κύπρο κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες. Για να το πετύχω αυτό επέλεξα να μελετήσω τέσσερις παραγωγές αρχαίου ελληνικού δράματος που ανέβηκαν στην Κύπρο κατά την τελευταία εικοσαετία. Οι παραγωγές αυτές είναι:

η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Χρίστου Ζάνου του 2004, η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Μαγδαλένας Ζήρα του 2017, ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή σε σκηνοθεσία Μηνά Τίγκιλη του 2014 και το *Ήμουν η Λυσιστράτη* του Αντώνη Γεωργίου σε σκηνοθεσία Λούκας Βαλέβσκι του 2016.

Κοινό σημείο των τεσσάρων αυτών παραγωγών αποτελεί το γεγονός ότι όλες τους χρησιμοποιούν το αρχαίο κείμενο για να τοποθετηθούν κριτικά απέναντι σε σύγχρονα ζητήματα. Οι παραγωγές της *Λυσιστράτης* και του *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* στέκονται κριτικά και επιδιώκουν να αποδομήσουν το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα της ελληνοκυπριακής κοινότητας όσον αφορά το κυπριακό πρόβλημα. Η παραγωγή του *Φιλοκτήτη* από την άλλη γίνεται αφορμή για προβληματισμό απέναντι στην ιστορική περίοδο του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου, ενώ το *Ήμουν η Λυσιστράτη*, έχοντας ως βάση του την αριστοφανική *Λυσιστράτη*, στέκεται κριτικά απέναντι σε ζητήματα που αφορούν τον πόλεμο, τις έμφυλες ταυτότητες, την κοινωνική ευθύνη κ.ά.

Summary

This thesis focuses on the ways in which 21st-century Greek Cypriot theatre artists perceive ancient Greek drama and how they engage with it. My main objective is to explore and analyse the ideological foundations behind selected productions of ancient Greek drama in Cyprus in the last two decades. To this end, I study the following four productions: *Lysistrata* by Aristophanes directed by Christos Zanos in 2004; *Iphigenia in Aulis* by Euripides directed by Magdalena Zira in 2017; *Philoctetes* by Sophocles directed by Minas Tigilis in 2014; and *Imoun i Lysistrati* (I was Lysistrata) by Antonis Georgiou directed by Lukasz Walewski in 2016.

A common feature of these four productions is that they all use the ancient text to address contemporary issues. The productions of *Lysistrata* and *Iphigenia in Aulis* take a critical stance against- and seek to deconstruct the dominant Greek Cypriot narratives regarding the Cypriot problem. *Philoctetes's* production on the other hand reflects on the Greek Civil War, while *Imoun i Lysistrati*, based on Aristophanes' *Lysistrata*, tackles issues such as war, gender identity, social responsibility, etc.

Ευχαριστίες

Αρχικά θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς τον επόπτη της μεταπτυχιακής μου διατριβής, κύριο Αντώνη Κ. Πετρίδη για τη στήριξη και την άριστη συνεργασία.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω τους ακόλουθους συντελεστές των παραγωγών που μελετήθηκαν, οι οποίοι, όταν επικοινωνήσα μαζί τους, ανταποκρίθηκαν με προθυμία και με βοήθησαν είτε μέσα από προσωπικές συναντήσεις-συζητήσεις είτε προσφέροντάς μου βοηθητικό υλικό. Τα ονόματα των συντελεστών αυτών είναι:

Χρίστος Ζάνος - σκηνοθέτης της *Λυσιστράτης*

Μαγδαλένα Ζήρα - σκηνοθέτιδα του *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*

Λούκας Βαλέβσκι - σκηνοθέτης του *Ήμουν η Λυσιστράτη*

Μηνάς Τίγκιλης - σκηνοθέτης του *Φιλοκτήτη*

Ανδρέας Δανιήλ - ηθοποιός που συμμετείχε στον *Φιλοκτήτη*

Περιεχόμενα

| | | |
|----------|--|----|
| | Εισαγωγή | 1 |
| 1 | Ο ρόλος του αρχαίου ελληνικού δράματος στο νέο ελληνικό κράτος | 2 |
| 1.1 | Ο ρόλος του αρχαίου ελληνικού δράματος στη διαμόρφωση της ελληνικής εθνικής συνείδησης κατά τον 19ο αιώνα..... | 2 |
| 1.2 | Το αρχαίο ελληνικό δράμα στην Ελλάδα του 20ού αιώνα..... | 4 |
| 1.3 | Το αρχαίο ελληνικό δράμα, οι Έλληνες της διασποράς και η περίπτωση της Κύπρου..... | 7 |
| 1.3.1 | Η περίπτωση της Κύπρου..... | 7 |
| 2 | Λυσιστράτη του 2004 σε σκηνοθεσία Χρίστου Ζάνου | 9 |
| 2.1 | Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα..... | 9 |
| 2.2 | Η συμπαραγωγή Σατιρικού Θεάτρου και Τουρκοκυπριακού Δημοτικού Θεάτρου Λευκωσίας..... | 12 |
| 2.3 | Ο διαχρονικός ρόλος της Αριστοφανικής Κωμωδίας..... | 13 |
| 2.4 | Τα ανατρεπτικά στοιχεία της <i>Λυσιστράτης</i> του 2004..... | 15 |
| 2.4.1 | Το ζήτημα της γλώσσας..... | 16 |
| 2.4.2 | Άλλα επί μέρους στοιχεία της παραγωγής..... | 17 |
| 2.5 | Επίλογος..... | 18 |
| 3 | Ιφιγένεια εν Αυλίδι του 2017 σε σκηνοθεσία Μαγδαλένας Ζήρα | 19 |
| 3.1 | Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα..... | 19 |
| 3.2 | Η αποδόμηση του εθνικού αφηγήματος..... | 22 |
| 3.2.1 | Η μορφή της Ιφιγένειας..... | 22 |
| 3.2.2 | Άλλα στοιχεία αποδόμησης..... | 23 |
| 3.2.3 | Η περίπτωση της Κύπρου..... | 25 |
| 3.3 | Συμπεράσματα..... | 26 |
| 4 | Φιλοκτήτης του 2014 σε σκηνοθεσία Μηνά Τίγκιλη | 27 |
| 4.1 | Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα..... | 27 |
| 4.2 | Η σχέση της παραγωγής της ΕΘΑΛ με το έργο <i>Φιλοκτήτης</i> του Heiner Müller και το ομώνυμο ποίημα του Γιάννη Ρίτσου..... | 30 |
| 4.3 | Το ζήτημα της μεταφοράς έργων του αρχαίου δράματος σε διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα..... | 33 |
| 4.4 | Η σκηνοθετική επιλογή της εποχής του ελληνικού εμφυλίου ως ανατρεπτικό στοιχείο της παράστασης..... | 34 |
| 5 | Ήμουν η Λυσιστράτη του 2016 σε σκηνοθεσία Λούκας Βαλέβσκι | 38 |
| 5.1 | Καινούργια έργα εμπνευσμένα από το αρχαίο δράμα..... | 39 |
| 5.2 | Η στάση του σύγχρονου ανθρώπου απέναντι σε όσα συμβαίνουν γύρω του..... | 41 |
| 5.3 | Η «παράλογη» συνύπαρξη τραγωδίας και κωμωδίας στο <i>Ήμουν η Λυσιστράτη</i> | 43 |
| 5.4 | Η γυναικεία σεξουαλικότητα: Από τον Αριστοφάνη στον Αντώνη Γεωργίου..... | 45 |
| | Επίλογος | 47 |
| | Βιβλιογραφία | 49 |

Εισαγωγή

Η παρούσα διατριβή έχει πρωταρχικό της σκοπό τη μελέτη επιλεγμένων παραγωγών αρχαίου ελληνικού δράματος, οι οποίες ανέβηκαν στην Κύπρο κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες και οι οποίες συνδέονται με σύγχρονα κοινωνικοπολιτικά ζητήματα της εποχής τους. Μέσα από τη μελέτη των παραγωγών αυτών, που είναι αρκετά διαφορετικές μεταξύ τους, επιχειρώ να αναζητήσω τους λόγους για τους οποίους οι Ελληνοκύπριοι καλλιτέχνες του 21^{ου} αιώνα καταπιάνονται με το αρχαίο ελληνικό θέατρο και πώς το αντιμετωπίζουν.

Η εργασία ξεκινά εντάσσοντας τις υπό μελέτη παραγωγές σε ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο, κυρίως μέσω της σύντομης επισκόπησης της πορείας του αρχαίου ελληνικού δράματος στον ελληνόφωνο χώρο κατά τους δύο τελευταίους αιώνες. Ανάλογοι συσχετισμοί με σύγχρονες ελληνικές και διεθνείς παραγωγές αρχαίου ελληνικού δράματος επιχειρούνται και κατά την ανάλυση των τεσσάρων επιλεγμένων κυπριακών παραγωγών, αφού αυτές, παρά τις επιμέρους ιδιαιτερότητές τους, δεν παύουν να ακολουθούν και να επηρεάζονται από τις διεθνείς θεατρικές τάσεις και πρακτικές.

Οι παραγωγές που επέλεξα να μελετήσω επιχειρούν όλες τους σαφείς παραλληλισμούς με τη σύγχρονη εποχή και στέκονται κριτικά απέναντι σε κάποια κυρίαρχη ιδέα (εθνική, ιδεολογική, κοινωνική κ.ο.κ.). Παράλληλα, επιδίωξα να εντάξω στη διατριβή παραγωγές που αφορούν εξίσου την τραγωδία και την κωμωδία, καθώς επίσης και μια παραγωγή έργου σύγχρονου μεν, αλλά που εμπνέεται θεματικά από το αρχαίο ελληνικό δράμα.

Φιλοδοξία της εργασίας είναι να καταδείξει τις διασυνδέσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος με τη σύγχρονη κυπριακή κοινωνία του τρέχοντος αιώνα, προβάλλοντας έτσι εκ νέου την προσαρμοστικότητα και διαχρονικότητά του, στοιχεία τα οποία μας δίνουν το δικαίωμα να αποκαλούμε το αρχαίο δράμα ακόμη και σήμερα «κλασικό».

Κεφάλαιο 1

Ο ρόλος του αρχαίου ελληνικού δράματος στο νέο ελληνικό κράτος

Η πρώτη γνωστή παραγωγή αρχαίου ελληνικού δράματος στα νεότερα χρόνια στον ελληνόφωνο χώρο χρονολογείται ήδη από τον 16^ο αιώνα. Συγκεκριμένα το 1571 στα βενετοκρατούμενα Επτάνησα θα ανέβουν οι *Πέρσες* του Αισχύλου.¹ Η παραγωγή θα ανέβει λίγους μήνες μετά τη νίκη των ευρωπαϊκών δυνάμεων κατά των Οθωμανών στη ναυμαχία της Ναυπάκτου. Βλέπουμε λοιπόν ότι η ιδεολογική χρήση του αρχαίου ελληνικού δράματος και ο παραλληλισμός των δραματικών δρωμένων με σύγχρονα γεγονότα δεν είναι κάτι καινούργιο. Η τάση αυτή θα ενισχυθεί όλως ιδιαίτερος, για ευνόητους λόγους, κατά την εποχή της Μεγάλης Ιδέας.

1.1 Ο ρόλος του αρχαίου ελληνικού δράματος στη διαμόρφωση της ελληνικής εθνικής συνείδησης κατά τον 19^ο αιώνα

Οι παραγωγές αρχαίου ελληνικού δράματος στον ελλαδικό χώρο κατά τον 19^ο αιώνα είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη δημιουργία και την πορεία του νέου ελληνικού κράτους, καθώς επίσης και με τη συνεπακόλουθη προσπάθεια οικοδόμησης και ανάπτυξης εθνικής συνείδησης και ταυτότητας.² Η προσπάθεια ιστορικής σύνδεσης του νέου ελληνικού κράτους με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό μέσω της αντίληψης περί ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού (αντίληψη που εκφράστηκε και καθιερώθηκε από τον ιστορικό Κωνσταντίνο Παπαρρηγόπουλο) δεν μπορούσε να μην συμπεριλάβει και το αρχαίο δράμα.

¹ Κράιας (2020) 269

² Μπαζίνη (2015) 14-15

Στο νέο ελληνικό κράτος η πρώτη καταγεγραμμένη επίσημη παραγωγή αρχαίου ελληνικού δράματος πραγματοποιείται το 1867 (παράσταση της *Αντιγόνης*) στα πλαίσια των εορτασμών για τον γάμο του βασιλιά Γεωργίου του Α' και της βασίλισσας Όλγας.³ Η ιδεολογική σημασία της παραγωγής αυτής είναι μεγάλη, καθώς αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια σύνδεσης του καθιερωμένου ευρωπαϊκού θεσμού της αυλικής ψυχαγωγίας με ένα πολιτισμικό προϊόν, το οποίο προβάλλεται ως εγχώριο, παρότι τόσο η επιστημονική του μελέτη όσο και οι επί σκηνής «αναβιώσεις» του δεν βασίζονται ακόμη σε ντόπια παράδοση αλλά μετακενώνονται από τη δύση. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι έμπνευση για την παράσταση αυτή αποτέλεσε παλαιότερη γερμανική παραγωγή της *Αντιγόνης* που ανέβηκε στο Πότσταμ το 1841, ενώ για τις ανάγκες της παράστασης του 1867 χρησιμοποιείται αυτούσια η μουσική που συνέθεσε ο Μέντελσον-Μπαρτόλντι για την γερμανική παραγωγή του 1841.⁴ Παρατηρούμε λοιπόν ότι το ελληνικό βασίλειο προσπαθεί να δομήσει τις παραδόσεις του στηριγμένο στον αρχαιοελληνικό πολιτισμό, διεκδικώντας με τον τρόπο αυτό τον ρόλο του ιστορικού συνεχιστή του, μέσω όμως δυτικών μετακενώσεων και επιρροών.

Κατά το τέλος του 19^{ου} αιώνα οι βασικότεροι παράγοντες που θα παίξουν ρόλο όσον αφορά τις παραγωγές αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ελλάδα είναι οι αρχαιολογικές ανασκαφές, οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 και το γλωσσικό ζήτημα. Ήδη από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα το νέο κράτος έχει την ανάγκη να επαναφέρει στο φως αρχαία μνημεία που θα το συνδέσουν έμπρακτα με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Στα πλαίσια αυτής της προσπάθειας εντάσσονται και οι πρώτες πρόχειρες ανασκαφές και αναστηλώσεις αρχαίων μνημείων συμπεριλαμβανομένων και θεάτρων. Το γεγονός αυτό θα ενισχύσει σταδιακά και την ιδέα να τεθούν εκ νέου σε λειτουργία τα αρχαία θέατρα, για να φιλοξενήσουν παραγωγές αρχαίου ελληνικού δράματος, οι οποίες προβάλλονται ρητά ως αναβιώσεις.⁵

Το αποκορύφωμα της πρώτης αυτής περιόδου ανοικοδόμησης και σφυρηλάτησης της εθνικής συνείδησης για την Ελλάδα θα έρθει το 1896 με την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων. Η ανάγκη ανάδειξης προς τους επισκέπτες του αρχαιοελληνικού πολιτισμού αφορά σε μεγάλο βαθμό και το θέατρο, αφού με αφορμή τους Ολυμπιακούς Αγώνες θα

³ Κράιας (2020) 272

⁴ Ρεμεδιάκη (2004) 155-161

⁵ Μπαζίνη (2015) 43-44

ανέβει η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή από την Εταιρεία Υπέρ της Διδασκαλίας Αρχαίων Ελληνικών Δραμάτων.⁶

Ο ιδρυτής της Εταιρείας, πανεπιστημιακός καθηγητής φιλολογίας Γεώργιος Μιστριώτης, ο οποίος ήταν φανατικός υποστηρικτής της καθαρεύουσας, θα παίξει σημαντικό ρόλο και μερικά χρόνια αργότερα. Το 1903, με δική του υποκίνηση, θα ξεσπάσουν αιματηρά επεισόδια με αφορμή το ανέβασμα της *Ορέστειας* του Αισχύλου στη δημοτική (για τα δεδομένα της εποχής), τα οποία έμειναν γνωστά στην ιστορία με το όνομα «Ορεστειακά».⁷ Το αρχαίο θέατρο, λοιπόν, ως ο βασικότερος ζωντανός εκπρόσωπος της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, δεν έμεινε ανεπηρέαστο ούτε από το γλωσσικό ζήτημα, που αποτέλεσε ίσως την τελευταία φάση αντιπαράθεσης στην διαδικασία οικοδόμησης της ταυτότητας του Νεοέλληνα.

1.2 Το αρχαίο ελληνικό δράμα στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα

Κατά τον 20^ο αιώνα η ενασχόληση με το αρχαίο ελληνικό δράμα στο ελληνικό κράτος ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες της κάθε εποχής. Με το πέρας του 19^{ου} αιώνα η ελληνική ταυτότητα έχει σε μεγάλο βαθμό εδραιωθεί στη συνείδηση του κόσμου και έχει λάβει τον τελικό της χαρακτήρα, ενώ η δημοτική έχει επικρατήσει στη λογοτεχνία. Το αρχαίο ελληνικό δράμα ως αναπόσπαστο μέρος του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, ο οποίος αποτελεί με τη σειρά του βασικό στοιχείο της ελληνικής ταυτότητας, είναι έτοιμο να αποτελέσει βασικό πυλώνα στο δραματολόγιο των ελληνικών επαγγελματικών θιάσων. Οι βασικές αντιπαραθέσεις από δω και στο εξής αφορούν την πρόσληψη του αρχαίου δράματος και τον τρόπο παρουσίασής του· ζητήματα τα οποία είναι προς συζήτηση μέχρι και σήμερα.

Υπό αυτό το πρίσμα, σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της ελληνικής σκηνής και της πρόσληψης του αρχαίου δράματος θα συνεχίσουν να παίζουν οι διεθνείς επιρροές που φτάνουν στην Ελλάδα κυρίως μέσω Ελλήνων που έζησαν και μαθήτευσαν στο εξωτερικό. Χαρακτηριστικά παραδείγματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα αποτελούν οι σημαντικότεροι από τους πρώτους σκηνοθέτες του Βασιλικού και μετέπειτα του Εθνικού Θεάτρου, ο

⁶ Μπαζίνη (2015) 21

⁷ Κράιας (2020) 274

Θωμάς Οικονόμου, ο Φώτος Πολίτης και ο Δημήτρης Ροντήρης, οι οποίοι μαθήτευσαν στη Γερμανία και επηρεάστηκαν από τον δούκα του Meiningen και τον Max Reinhardt.⁸

Η δεκαετία του 1930 θα αποτελέσει σταθμό για την ελληνική λογοτεχνία, αφού η γενιά του '30 θα ασχοληθεί για πρώτη φορά με νέες λογοτεχνικές τάσεις και φόρμες και θα προσπαθήσει να τις εντάξει στην ντόπια λαϊκή παράδοση.⁹ Την ίδια περίοδο θα πραγματοποιηθεί και μια μεμονωμένη αλλά σημαντική προσπάθεια σε σχέση με το αρχαίο ελληνικό δράμα, που θα γίνει όμως στα πλαίσια μιας ευρύτερης προσπάθειας για αναβίωση του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Αυτή η προσπάθεια είναι φυσικά η αναβίωση των δελφικών εορτών από το ζεύγος Σικελιανού το 1927 και 1930, που περιλάμβανε και παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος.¹⁰ Αν και η προσπάθεια αυτή δεν είχε συνέχεια, θα αποτελέσει για πολλές δεκαετίες φάρο όσον αφορά τον τρόπο ανεβάσματος των αρχαίων δραμάτων κυρίως όσον αφορά τον χώρο της παράστασης (καθιερώνονται πλέον οι παραστάσεις στα υπαίθρια αρχαία θέατρα).

Περί τα μέσα του 20^{ού} αιώνα το αρχαίο θέατρο και η ενασχόληση με αυτό θα επηρεαστεί για μια ακόμη φορά από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής. Η αιώνια αντιπαράθεση μεταξύ συντηρητικών και προοδευτικών τάσεων θα αντικατοπτριστεί μέσα και από τις ιδέες περί του τρόπου παραγωγής του αρχαίου ελληνικού δράματος· ιδέες που θα εκφραστούν σε μεγάλο βαθμό μέσω της δράσης και των παραγωγών του Εθνικού Θεάτρου από τη μια και του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν από την άλλη (μετεξέλιξη της Λαϊκής Σκηνής).¹¹ Την ίδια περίοδο, η χρήση του αρχαίου δράματος και η σύγχρονη ιδεολογική του φόρτιση φτάνει στο αποκορύφωμά της με τις παραγωγές των πολιτικών εξόριστων του ελληνικού εμφυλίου πολέμου. Παραγωγές που θα καθορίσουν ως ένα βαθμό και τον τρόπο με τον οποίο καταπιάνονται για τις επόμενες δεκαετίες με το αρχαίο δράμα οι εκπρόσωποι της λεγόμενης προοδευτικής παράταξης (μεταξύ των οποίων και ο Κάρολος Κουν).¹²

Τη συντηρητική και εθνικιστική στροφή και τη στασιμότητα όσον αφορά την πρόσληψη του αρχαίου δράματος, που παρατηρείται κατά την περίοδο της Χούντας, θα

⁸ Αρβανίτη (2010) 15-18

⁹ Michael (2015) 107

¹⁰ Van Steen (2016) 207

¹¹ Michael (2015) 109-110

¹² Van Steen (2016) 210-211

ακολουθήσει η σταδιακή επικράτηση του σωματικού θεάτρου και του Performance Theater, που έρχεται από το εξωτερικό και που δεν θα αφήσει ανεπηρέαστη την ελληνική θεατρική σκηνή. Τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ού} αιώνα οι παραγωγές αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ελλάδα θα συμβαδίσουν με τις ευρύτερες θεατρικές πρακτικές του δυτικού θεάτρου, ενώ ακόμη και η οικονομική κρίση των αρχών του 21^{ου} αιώνα θα οδηγήσει σε νέες πρακτικές και παραγωγές όπου κυριαρχεί ο μινιμαλισμός και η σκηνική οικονομία.¹³

Παρά την επιρροή που δέχεται το ελληνικό θέατρο από τις διεθνείς θεατρικές τάσεις, οι πειραματισμοί σε σχέση με το αρχαίο δράμα στην Ελλάδα παραμένουν μέχρι και σήμερα ως ένα βαθμό αμφιλεγόμενοι. Για τον υπόλοιπο κόσμο το αρχαίο ελληνικό δράμα δεν είναι παρά μια ξένη μορφή θεάτρου (παρά την αναμφισβήτητη σημασία του) και δεν ενέχει το κύρος που έχει για τους Έλληνες. Στον ελλαδικό χώρο όμως το αρχαίο δράμα είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την εθνική παράδοση, ενώ η παρουσίασή του ενέχει πάντα και το στοιχείο της υποχρέωσης για ανάδειξη του αρχαίου πολιτισμού. Η ιδιάζουσα αυτή σχέση του Έλληνα με το αρχαίο δράμα και η ιδιαίτερη συναισθηματική εμπλοκή του τον καθιστούν πολλές φορές καχύποπτο όσον αφορά τους πειραματισμούς. Η άποψη που είχαν οι γλωσσαμύντορες των αρχών του 20^{ού} αιώνα, ότι δηλαδή η δημοτική θα νοθεύσει την αρχαία παράδοση, συνεχίζει να υπάρχει υποσυνείδητα (σε μικρότερο βαθμό) στον ελληνικό καλλιτεχνικό κόσμο και στο κοινό. Η άποψη αυτή δεν αφορά πλέον τη γλώσσα, αλλά περισσότερο εκδηλώνεται ως μια συστολή ή επιφύλαξη προς τους πειραματισμούς σε σχέση με το αρχαίο δράμα. Απόδειξη του γεγονότος αυτού αποτελεί και η αφ' υψηλού στάση που παρατηρείται πολλές φορές από μέρους των Ελλήνων όσον αφορά την δυνατότητα (ή ακόμη και το δικαίωμα) των ξένων να ασχολούνται και να πειραματίζονται με το αρχαίο δράμα. Η στάση αυτή μεταφράστηκε πολλές φορές ακόμη και σε έντονη κριτική απέναντι σε ξένες παραγωγές· χαρακτηριστικό παράδειγμα οι *Βάκχες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Matthias Langhoff, που παίχτηκαν και στην Ελλάδα το 1997 και αποτέλεσαν αφορμή για έντονη κριτική από μέρους του ελληνικού κοινού και των Ελλήνων κριτικών.¹⁴ Η συγκεκριμένη παραγωγή, όπως επισημαίνει η Gonda Van Steen, υπενθύμισε σε όλους ότι πολλοί Έλληνες αντιλαμβάνονται το αρχαίο δράμα σαν κάτι δικό τους που πρέπει να προστατευθεί από ξένες νοθεύσεις.¹⁵

¹³ Van Steen (2016) 216-217

¹⁴ Van Steen (2016) 214

¹⁵ Van Steen (2013) 503

1.3 Το αρχαίο ελληνικό δράμα, οι Έλληνες της διασποράς και η περίπτωση της Κύπρου

Το γεγονός ότι οι διεργασίες και οι πνευματικές ζυμώσεις που οδήγησαν στη διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης και στην ελληνική επανάσταση δημιουργήθηκαν σε μεγάλο βαθμό εκτός του χώρου που αποτέλεσε τελικά το νέο ελληνικό κράτος είναι χιλιοειπωμένο. Ακόμη και η ίδρυση της Φιλικής Εταιρείας πραγματοποιείται στην Οδησό της Ρωσίας, ενώ η έναρξη της επανάστασης τοποθετείται στις λεγόμενες Παραδουνάβιες Ηγεμονίες. Αυτό που δεν είναι τόσο γνωστό είναι η καθοριστική σημασία που έπαιξαν οι Έλληνες της διασποράς στην ανάπτυξη και του θεάτρου, αφού σε αυτές τις περιοχές παρατηρούνται αρχικά οι πρώτες προσπάθειες θεατρικής παραγωγής στην ελληνική γλώσσα και οι πρώτες ελληνικές μεταφράσεις κλασικών έργων.¹⁶

Μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους και μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, το θεατρικό κέντρο του ελληνισμού παρέμενε εκτός Ελλάδας. Για μεγάλο χρονικό διάστημα οι πιο σημαντικοί θίασοι και τα πιο γνωστά ελληνικά ονόματα που δραστηριοποιήθηκαν στον τομέα του θεάτρου σχετίζονταν κυρίως με κέντρα του ελληνισμού της διασποράς, όπως η Σμύρνη, η Αλεξάνδρεια και κυρίως η Κωνσταντινούπολη.¹⁷ Οι περιοχές αυτές ως μεγάλα εμπορικά κέντρα διαθέτουν ένα οικονομικό και πολιτισμικό υπόβαθρο που το νεοσύστατο κράτος θα χρειαστεί ακόμη δεκαετίες για να αναπτύξει και να καλλιεργήσει. Κάτι τέτοιο θα γίνει ουσιαστικά κατά τη δεκαετία του 1930 με την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου και την ανάπτυξη πλέον του επαγγελματικού θεάτρου, που θα υποσκελίσει σταδιακά την παράδοση των μπουλουκιών. Ένας δεύτερος λόγος για την αρχική υπεροχή της θεατρικής δημιουργίας στις περιοχές της διασποράς αποτελεί η συνεχής ανάγκη σύνδεσης των πληθυσμών αυτών με το εθνικό κέντρο. Η ενασχόληση με το θέατρο και ειδικά με το αρχαίο ελληνικό δράμα αποτέλεσε για αυτούς έναν τρόπο εμφύσησης της εθνικής συνείδησης, ανάπτυξης δεσμών με το μητροπολιτικό κέντρο και συνεχούς επιβεβαίωσης της εθνικής σύνδεσής τους με την Ελλάδα.¹⁸ Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο εντάσσεται αρχικά και η ενασχόληση της Κύπρου με το αρχαίο ελληνικό θέατρο. Η έμφαση δόθηκε κυρίως στην ανάδειξη της ελληνικότητας των Κυπρίων μαθητών.

¹⁶ Stamatopoulou-Vasilakou (2007) 267-269

¹⁷ Stamatopoulou-Vasilakou (2007) 269-271

¹⁸ Stamatopoulou-Vasilakou (2007) 269

1.3.1 Η περίπτωση της Κύπρου

Η επαγγελματική ενασχόληση με το θέατρο αρχίζει στην Κύπρο δειλά-δειλά κατά τη δεκαετία του 1940. Αρκετά πιο πριν, εντούτοις, ανθίζουν οι μαθητικές θεατρικές παραστάσεις. Η αρχική ενασχόληση των Κυπρίων με το αρχαίο ελληνικό δράμα αφορά κυρίως μαθητικές παραγωγές με σκοπό την εντρύφηση στην αρχαία γραμματεία από φιλολογικής πλευράς και κυρίως την ανάπτυξη του εθνικού φρονήματος και συνείδησης της (ελληνο)κυπριακής νεολαίας. Απώτερος στόχος των παραστάσεων αυτών δεν ήταν άλλος από την ανάδειξη της σύνδεσης και ταύτισης της Κύπρου με την Ελλάδα.¹⁹

Η επαγγελματική ενασχόληση των Κυπρίων με το αρχαίο δράμα καθιερώνεται επί της ουσίας μετά την ανεξαρτησία και κυρίως με την ίδρυση του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου το 1971. Η πρώτη παραγωγή του ΘΟΚ είναι ο *Αγαμέμνων* του Αισχύλου, γεγονός που απηχεί την πρώτη παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου το 1932.²⁰ Ήδη από τις πρώτες επαγγελματικές παραγωγές αρχαίου δράματος στην Κύπρο παρατηρείται μια προσπάθεια συμπίεσης με τις νέες θεατρικές τάσεις και πειραματισμούς από την Ελλάδα και το εξωτερικό.²¹ Όταν οι Κύπριοι αρχίζουν να ασχολούνται επαγγελματικά με το αρχαίο δράμα, οι αντιπαραθέσεις στην Ελλάδα σχετικά με αυτό έχουν ήδη ολοκληρωθεί. Ταυτόχρονα, τα γεγονότα του 1974 ευνοούν την υιοθέτηση από μέρους των Κυπρίων της σύγχρονης διεθνούς πρακτικής σε σχέση με το αρχαίο δράμα. Αυτή η πρακτική δεν είναι άλλη από την ύπαρξη συμβολισμών και παραλληλισμών στις παραγωγές αρχαίου δράματος και η σύνδεσή τους με τη σύγχρονη πραγματικότητα. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η παράσταση *Ικέτιδες* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους που θα παρουσιαστεί και στην Επίδαυρο το 1980· παραγωγή με σαφείς αναφορές στα γεγονότα του 1974²², η οποία θα κατείχε σίγουρα ειδικό κεφάλαιο στην παρούσα εργασία, αν δεν ήμουν αναγκασμένος να περιοριστώ, λόγω έκτασης, σε παραγωγές του 21^{ου} αιώνα.

¹⁹ Τσακμάκης (2013) 25-26

²⁰ Ιωαννίδου (2022) 144

²¹ Κωνσταντίνου (2013) 126

²² Κωνσταντίνου (2011) 244-246

Κεφάλαιο 2

Λυσιστράτη του 2004 σε σκηνοθεσία Χρίστου Ζάνου

Το 2004, ένα μόλις χρόνο μετά τη διάνοιξη των οδοφραγμάτων και μερικούς μήνες μετά την απόρριψη του σχεδίου Ανάν από τους Ελληνοκύπριους (παρά την αποδοχή του από πλευράς Τουρκοκυπρίων), ανεβαίνει στην Κύπρο η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη από το Σατιρικό Θέατρο σε συνεργασία με το Τουρκοκυπριακό Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας (Lefkosa Belediye Tiyatrosu) σε σκηνοθεσία Χρίστου Ζάνου.²³ Η συγκεκριμένη παραγωγή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη, όχι μόνο με το κυπριακό πρόβλημα, αλλά και με την πολιτική κατάσταση που επικρατεί στην Κύπρο τη χρονιά που ανεβαίνει η παράσταση.

2.1 Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα

Το 2003 η διάνοιξη των οδοφραγμάτων αποτελεί σημείο καμπής το οποίο καθορίζει σε μεγάλο βαθμό μια ολόκληρη εποχή της κυπριακής ιστορίας, αλλά και τη μετέπειτα πολιτική όσον αφορά το κυπριακό ζήτημα. Η μαζικότητα με την οποία Ελληνοκύπριοι και Τουρκοκύπριοι επισκέπτονται την άλλη πλευρά τους πρώτους μήνες ήταν εντυπωσιακή, ειδικά αν συσχετιστεί με το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα και με την έννοια του Άλλου που επί δεκαετίες η κάθε κοινότητα δομούσε και συντηρούσε μέσω της εκπαίδευσης και των ΜΜΕ. Οι κυρίαρχες εθνοκεντρικές ιδεολογίες, που επί δεκαετίες δέσποζαν σε κάθε πτυχή της ζωής, φάνηκαν να κλυδωνίζονται μέσα σε μερικούς μήνες με τις αρχές να δείχνουν αρχικά ανήμπορες να τις υπερασπιστούν.²⁴

Μετά το 1974 οι διακοινοτικές επαφές αφορούσαν κυρίως διεθνείς πρωτοβουλίες ή προέρχονταν από σύνολα που δεν ασπάζονταν το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα (π.χ. ΑΚΕΛ)

²³ Από άρθρο της εφημερίδας *Χαραυγή* (24.08.2004) 15

²⁴ Ιοαννου (2020) 61

και αντιμετωπίζονταν με καχυποψία από τα κυρίαρχα ΜΜΕ.²⁵ Το 2003 η διάνοιξη των οδοφραγμάτων ανάγκασε για πρώτη φορά τους φορείς εξουσίας και στις δύο κοινότητες να εντάξουν την έννοια της επαφής και της συνύπαρξης (τη λεγόμενη «επαναπροσέγγιση») στο πλαίσιο της κυρίαρχης ιδεολογίας, αφού οι επαφές με την άλλη κοινότητα δεν ήταν πλέον σημείο αναφοράς του παρελθόντος ή ουτοπικό μελλοντικό ενδεχόμενο, αλλά έγιναν ξαφνικά παρόν. Ακόμη και αν κάποιος επέλεγε να περιορίσει τις επαφές του με την άλλη κοινότητα ή να μην περάσει στην άλλη πλευρά, έπρεπε να είναι έτοιμος για τη στοιχειώδη επικοινωνία με ανθρώπους της άλλης κοινότητας που θα έρχονταν στη δική του πλευρά. Η μαζικότητα του κόσμου που πέρασε τα οδοφράγματα τους πρώτους μήνες ήταν αυτή που οδήγησε σε μια (έστω επιφανειακή) μεταστροφή της κυρίαρχης ιδεολογίας. Όσον αφορά την ελληνοκυπριακή πλευρά όμως, η πραγματική φύση της μεταστροφής αυτής, όπως θα φανεί τον αμέσως επόμενο χρόνο, δεν ήταν προς την πλευρά της επανένωσης. Το κυρίαρχο μέχρι πρότινος εθνικό αφήγημα των ελληνοκυπρίων θα ξεγυμνωθεί το 2003, για να φανεί από κάτω η πραγματικότητα που κανένας Ελληνοκύπριος μέχρι τότε δεν είχε παραδεχτεί (τουλάχιστον μεγαλόφωνα).

Τον Απρίλιο του 2004 η μεγάλη πλειοψηφία των Ελληνοκυπρίων θα απορρίψει το σχέδιο Ανάν σε αντίθεση με την πλειοψηφία των Τουρκοκυπρίων που θα το αποδεχτεί. Αυτό που έχει μεγάλο ενδιαφέρον δεν είναι τόσο η απόρριψη του σχεδίου από πλευράς Ελληνοκυπρίων όσο η σκέψη πίσω από την απόρριψη. Οι λόγοι απόρριψης του σχεδίου δεν υπήρξαν οι ίδιοι για όλους, καθώς το ΟΧΙ κατάφερε να κερδίσει ψηφοφόρους από ετερόκλητες κοινωνικές ομάδες και ανθρώπους διαφορετικών πολιτικών πεποιθήσεων. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία είναι το γεγονός πως για ένα μεγάλο μέρος του κόσμου ο λόγος απόρριψης δεν ήταν άλλος από τον τρόπο για το ενδεχόμενο της λύσης. Όχι της λύσης όπως θα ερχόταν μέσω του σχεδίου, αλλά της λύσης γενικά.

Από τις αρχές του 21^{ου} αιώνα η τάση προς τη διατήρηση του Status quo (και κατ' επέκταση της διχοτόμησης) κερδίζει σημαντικά έδαφος μεταξύ των Ελληνοκυπρίων όχι πλέον ως αρνητική ρεαλιστική πιθανότητα, αλλά ως συνειδητή πολιτική πεποίθηση.²⁶ Η απόρριψη του σχεδίου Ανάν έδωσε τη δυνατότητα σε αυτή τη μερίδα της κοινωνίας να εκφραστεί επίσημα, έστω και καμουφλαρισμένα πίσω από εθνικιστικές κορόνες. Η πιθανότητα της λύσης, που λειτούργησε κατά τις δεκαετίες μετά το 1974 ως φορέας

²⁵ Ioannou (2020) 57-58

²⁶ Adamides (2015) 7

δόμησης του κυρίαρχου αφηγήματος και που μεταφέρθηκε και στον τομέα της εκπαίδευσης με το σύνθημα «Δεν Ξεχνώ», φάνηκε τελικά τρομαχτική, όταν έγινε πραγματική προοπτική. Το τελικό αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος έδειξε ότι η διαμορφωθείσα κατάσταση της κατοχής ίσως είναι πιο ελκυστική για μεγάλη μερίδα των Ελληνοκυπρίων από την όποια διατάραξη της «κανονικότητας» και της καθημερινότητάς τους. Η μοιρασμένη πατρίδα, το εθνικό αφήγημα, τα συνθήματα εναντίον της κατοχής και τα οδοφράγματα δεν αποτελούν πλέον βάσανο για τις νέες γενιές Ελληνοκυπρίων. Αντίθετα, η μακρομέρευσή τους τα έχει καταστήσει βασικά συστατικά της ελληνοκυπριακής ταυτότητας, όπως απέδειξε το σχέδιο Ανάν.²⁷ Από αυτή την εξίσωση δεν απουσιάζει (παρά την αντίθετη ρητορική της) ούτε η αριστερά.

Η τελική απόρριψη του σχεδίου Ανάν από την ελληνοκυπριακή αριστερά μπορεί να μην είχε την ένταση και τα κίνητρα άλλων υποστηριχτών του ΟΧΙ, αλλά αυτό δεν μείωσε τις μεγάλες απώλειες που υπέστη το ΑΚΕΛ για πολλά χρόνια μετά το 2004 σε επικοινωνιακό επίπεδο τόσο στις σχέσεις του με την τουρκοκυπριακή αριστερά²⁸ όσο και στις σχέσεις του με το 25% των ελληνοκυπρίων που ψήφισαν ΝΑΙ και οι οποίοι προ του δημοψηφίσματος ανέμεναν (και δικαιολογημένα) ότι το ΑΚΕΛ θα ήταν ο πολιτικός εκφραστής της δικής τους άποψης.²⁹ Αυτό φυσικά δεν έγινε ποτέ. Αντίθετα, το επίσημο ΔΗΣΥ, έστω και αν δεν συσπείρωσε πλήρως τους ψηφοφόρους του, ήταν αυτό που πήρε τον συγκεκριμένο ρόλο προς έκπληξη όλων.

Όσον αφορά το σχέδιο Ανάν, η στάση της ελληνοκυπριακής αριστεράς από τη μια, που κλόνησε την εικόνα της στην κυπριακή κοινωνία, και το τελικό αποτέλεσμα από την άλλη, που κλόνησε την διεθνή αξιοπιστία της ελληνοκυπριακής κοινότητας και διέψευσε τη διαχρονική της θέση περί «αδιαλλαξίας» των Τουρκοκυπρίων,³⁰ ήταν καταλυτικοί παράγοντες για τη στάση της κυβέρνησης ΔΗΚΟ-ΑΚΕΛ απέναντι στο θεατρικό εγχείρημα του Σατιρικού Θεάτρου. Η θεατρική συμπαραγωγή με την άλλη κοινότητα και η συμπερίληψη του έργου στο Φεστιβάλ «Κύπρια» εγκρίθηκε χωρίς ιδιαίτερα κωλύματα από την κυβέρνηση και αντιμετωπίστηκε θετικά από την ολότητα του τύπου σε μια περίοδο που τέτοιες ενέργειες ήταν χρήσιμες σε επικοινωνιακό επίπεδο για την έκθετη

²⁷ Demetriou (2015) 203

²⁸ Ioannou (2020) 91

²⁹ Ioannou (2020) 81

³⁰ Ioannou (2020) 76

ελληνοκυπριακή αριστερά αλλά και για την κυβέρνηση.³¹ Παρόμοια ενέργεια ίσως να μην ήταν εφικτή ή να αντιμετωπιζόταν με μεγαλύτερη καχυποψία και αντιδράσεις κατά τη δεκαετία του '90 ή και αργότερα κατά τη δεκαετία του 2010, όταν και κορυφώθηκε η άνοδος της ελληνοκυπριακής ακροδεξιάς ακόμη και εντός του κοινοβουλίου. Απόδειξη της σκλήρυνσης της ελληνοκυπριακής θέσης απέναντι σε τέτοιες προσπάθειες αποτελούν οι έντονες αντιδράσεις μερίδας του κόσμου (και της πολιτικής ηγεσίας) για την απόφαση του ΘΟΚ να συμπεριλάβει το αρχαίο θέατρο της Σαλαμίνας στην περιοδεία των καλοκαιρινών του παραγωγών το 2015 και 2016 (με τα έργα *Ιππόλυτος* και *Αντιγόνη* αντίστοιχα).

2.2 Η συμπαραγωγή Σατιρικού Θεάτρου και Τουρκοκυπριακού Δημοτικού Θεάτρου Λευκωσίας

Η θεατρική σύμπραξη Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων σίγουρα δεν αρχίζει ούτε τελειώνει με τη *Λυσιστράτη* το 2004. Όσον αφορά το Σατιρικό Θέατρο, η συνεργασία με την τουρκοκυπριακή κοινότητα ξεκινάει ήδη από τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του θεάτρου με την *Ειρήνη* του Αριστοφάνη το 1987 σε σκηνοθεσία Γιάσάρ Έρσοϋ και συνεχίζεται έκτοτε τακτικά.³² Αυτό όμως που χαρακτηρίζει τη *Λυσιστράτη* του 2004 είναι το γεγονός ότι αποτέλεσε την πρώτη ουσιαστικά συμπαραγωγή των δύο κοινοτήτων μετά τη διάνοιξη των οδοφραγμάτων και το σχέδιο Ανάν. Η *Λυσιστράτη* του 2004 αποτελεί παραγωγή σταθμό, κυρίως επειδή συνδέεται άμεσα με δύο γεγονότα τα οποία καθόρισαν την πορεία της Κύπρου τις τελευταίες δύο δεκαετίες και έθεσαν τα πλαίσια μέσα στα οποία μεγάλωσαν οι σημερινοί τριαντάρηδες της σύγχρονης κυπριακής κοινωνίας.

Αρχικά η πρεμιέρα της *Λυσιστράτης* δόθηκε στα πλαίσια του Φεστιβάλ «Κύπρια» στις 30 Σεπτεμβρίου 2004 στο αρχαίο θέατρο Κουρίου και ακολούθησαν μερικές ακόμη παραστάσεις στις ελεύθερες περιοχές.³³ Η συμπερίληψη της *Λυσιστράτης* στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ «Κύπρια» αποτέλεσε και την πρώτη συμμετοχή Τουρκοκύπριων καλλιτεχνών στο Φεστιβάλ.³⁴ Στη συνέχεια και για το υπόλοιπο της

³¹ Ζάνος (18.09.2021) Προσωπική συνέντευξη

³² Σατιρικό Θέατρο (1993) χ.σ.

³³ Από άρθρο της εφημερίδας *Σημερινή* (30.09.2004) 42

³⁴ Από άρθρο της εφημερίδας *Πολίτης* (28.06.2004) 43

σεζόν οι ταχτικές παραστάσεις πραγματοποιήθηκαν στην κατεχόμενη Λευκωσία στον χώρο του Τουρκοκυπριακού Δημοτικού Θεάτρου.³⁵

Η αναλογία της συμμετοχής Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων στην παράσταση υπήρξε αρκετά ισορροπημένη, αν υπολογίσει κανείς όλους τους συντελεστές. Η συμμετοχή των Τουρκοκυπρίων αφορούσε κυρίως το ερμηνευτικό κομμάτι όπου πλειοψηφούσαν κατά πολύ. Συγκεκριμένα 22 από τους 24 ηθοποιούς της παράστασης ήταν Τουρκοκύπριοι, ενώ Τουρκοκύπριοι ήταν και οι επί σκηνής μουσικοί.³⁶ Οι Ελληνοκύπριοι ηθοποιοί που συμμετείχαν ήταν μόνο δύο. Η Πόπη Αβραάμ στο ρόλο της Λαμπιτώσ, η οποία υπήρξε εξ αρχής πολύ θετική όσον αφορά τη συμμετοχή της λόγω και της ιδεολογικής της ταύτισης με τον χαρακτήρα του όλου εγχειρήματος, και ο Ανδρέας Τσουρής στον ρόλο του ποιητάρη (με έντονες αναφορές στην Κύπρο), ο οποίος υπήρξε προσωπική επιλογή του σκηνοθέτη Χρίστου Ζάνου.³⁷ Όσον αφορά τους παρασκηνιακούς συντελεστές της παράστασης, αυτοί ήταν στη μεγάλη τους πλειοψηφία Ελληνοκύπριοι. Πέρα από τον σκηνοθέτη (Χρίστος Ζάνος), βοηθός σκηνοθέτη ήταν ο Οσμάν Αλκάς, η μουσική της παράστασης ήταν του Σάββα Σάββα, τα σκηνικά του Μίκη Λοΐζου, τα κοστούμια του Κώστα Καυκαρίδη, οι χορογραφίες της Έλιας Ιωαννίδου και οι μάσκες του Ερόλ Ρεφίκογλου. Τη γενική καλλιτεχνική επιμέλεια της παράστασης την είχε ο Γιασάρ Έρσοϋ.³⁸

2.3 Ο διαχρονικός ρόλος της Αριστοφανικής Κωμωδίας

Η *Λυσιστράτη* είναι εκ των πραγμάτων έργο το οποίο διαχρονικά εκλαμβάνεται ως αντιπολεμικό μανιφέστο. Εκτός αυτού, ήδη ο Αριστοφάνης συνδέει άμεσα τη *Λυσιστράτη* (411 π.Χ.) με τα πολιτικά γεγονότα και τις συνθήκες που επικρατούσαν στην Αθήνα κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Αυτό είναι βασικό στοιχείο των περισσότερων έργων της Παλαιάς Κωμωδίας, το οποίο καθιστά πρόσφορη τη σύνδεσή τους με κοινωνικά ζητήματα της εκάστοτε περιόδου.³⁹ Η ίδια η φύση της Παλαιάς Κωμωδίας είναι τέτοια, ώστε το είδος να είναι ευμετάβλητο και άμεσα εξαρτώμενο από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, γεγονός που καθιστά τη σύνδεση της *Λυσιστράτης* με το σήμερα, όχι μόνο

³⁵ Καυκαρίδης και Έρσοϋ (2017) 221

³⁶ Από άρθρο της εφημερίδας *Σημερινή* (30.09.2004) 42

³⁷ Ζάνος (18.09.2021) Προσωπική συνέντευξη

³⁸ Καυκαρίδης και Έρσοϋ (2017) 215

³⁹ Μαρκαντωνάτος (2011) 460

επιτρεπτή, αλλά ως ένα βαθμό ακόμη και επιβεβλημένη, αφού κάτι τέτοιο ανταποκρίνεται στο πνεύμα του θεατρικού είδους. Εδώ κρίσιμο ρόλο διαδραματίζει και η ικανότητα του μεταφραστή, όπως επισημαίνει και ο Θρασύβουλος Σταύρου, να βρίσκει τρόπους να επικαιροποιεί το κείμενο, χωρίς να το παραποιεί.⁴⁰

Ο Αριστοφάνης γράφει τη *Λυσιστράτη* το 411 π.Χ. σε μια περίοδο που η Αθήνα βρίσκεται στη δίνη του Πελοποννησιακού Πολέμου. Αυτό όμως που έχει μεγαλύτερη σημασία ακόμη και από τον αντιπολεμικό χαρακτήρα του έργου είναι οι έντονες πολιτικές ζυμώσεις που πραγματοποιούνται στην Αθήνα κατά την περίοδο συγγραφής του έργου. Η Αθήνα την περίοδο αυτή ανακαλεί τον Αλκιβιάδη, ο οποίος αναλαμβάνει και πάλι ενεργό ρόλο στα πολιτικά δρώμενα. Το 411 π.Χ. η Αθήνα θα βιώσει μια βραχύβια έστω αλλαγή του πολιτεύματός της, αφού ένα πραξικόπημα των ολιγαρχικών θα τους δώσει για κάποιο διάστημα την εξουσία μέχρι και την αποκατάσταση της δημοκρατίας ένα χρόνο αργότερα.⁴¹ Κάτι αντίστοιχο παρουσιάζει ο Αριστοφάνης με τη *Λυσιστράτη* μερικούς μήνες προηγουμένως, βάζοντας τις γυναίκες να πραγματοποιούν ουσιαστικά το δικό τους «πραξικόπημα» με τα δικά τους «όπλα».

Ο έντονος συσχετισμός των έργων της Παλαιάς Κωμωδίας με την επικαιρότητα της εποχής τους αποτελεί βασικό τους στοιχείο. Εδώ όμως ελλοχεύει ο κίνδυνος αποξένωσης του σύγχρονου θεατή, αφού η απουσία βιωμάτων από την εποχή στην οποία κάνουν αναφορά τα έργα πιθανόν να τα καταστήσει ξένα και δυσνόητα ή ακόμη χειρότερα να περιορίσει τον ορίζοντα προσδοκιών του θεατή τους στην προσμονή χωρατών και βωμολογιών με σκοπό το επιφανειακό γέλιο.⁴² Έτσι, η σύνδεση των έργων με τα κοινωνικά ζητήματα της εποχής της κάθε παραγωγής και η χρήση τους σε εποχές με έντονες πολιτικοκοινωνικές ανακατατάξεις είναι απαραίτητη και για τα ίδια τα έργα, αφού αποτελεί βασικό στοιχείο της διαχρονικότητας και της μέχρι τώρα επιβίωσης και αδιάληπτης ένταξής τους στον λογοτεχνικό κανόνα.

Σε ολόκληρο τον κόσμο οι παραγωγές αρχαίας κωμωδίας και γενικά παραστάσεων αρχαίου δράματος τις τελευταίες δεκαετίες έχουν μια σαφή τάση για σύνδεση του αρχαίου δράματος με σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα. Αυτή η τάση δεν

⁴⁰ Η πληροφορία από την Καραγεωργίου (2011) 838-839

⁴¹ Μπένγκτσον (1991) 214-215

⁴² Παππάς (2011) 205

πρωτοεμφανίστηκε τον 20^ο αιώνα (αναφερθήκαμε ήδη στην παραγωγή των *Περσών* του 1571), αλλά πλέον αρχίζει να καθιερώνεται σαν κανόνας. Ανάλογα και με την εθνικότητα της κάθε παραγωγής, παρατηρούνται διάφοροι παραλληλισμοί του περιεχομένου των έργων του αρχαίου δράματος με τα προβλήματα που ταλανίζουν τον κόσμο.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιου εγχειρήματος, που είναι μάλιστα σύγχρονο με την *Λυσιστράτη* του Ζάνου αποτελεί το *Lysistrata Project*. Το *Lysistrata Project* είναι μια πολύ ιδιαίτερη περίπτωση, αφού δεν αποτελεί επί της ουσίας μία μεμονωμένη θεατρική παραγωγή, αλλά περισσότερο μία πολιτική δήλωση που γίνεται μέσω του αριστοφανικού λόγου και που έλαβε υπερεθνικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα το 2003 και μετά από την αρχική πρωτοβουλία των Αμερικανών ηθοποιών Kathryn Blume και Sharron Bower οργανώθηκαν στις 3 Μαρτίου συνολικά πάνω από χίλιες αναγνώσεις της *Λυσιστράτης* σε ολόκληρο τον κόσμο, με τους συντελεστές να εκφράζουν με τον τρόπο αυτό την αντίθεσή τους με τον πόλεμο στο Ιράκ.⁴³

Βλέπουμε λοιπόν ότι η συμπαραγωγή του Σατιρικού Θεάτρου με το Τουρκοκυπριακό Δημοτικό Θέατρο με σκοπό το ανέβασμα της *Λυσιστράτης*, λίγους μήνες μετά το σχέδιο Ανάν, αν και αποτελεί αξιοσημείωτο εγχείρημα για τα κυπριακά δεδομένα και στέκεται απέναντι στα κυρίαρχα εθνικά αφηγήματα των δύο κοινοτήτων, όπως αυτά διαμορφώθηκαν καθ' όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα, εντούτοις, όσον αφορά τον διαχρονικό ρόλο της Παλαιάς Κωμωδίας, που διαμορφώθηκε ήδη από την εποχή του Αριστοφάνη, όχι μόνο δεν αποτελεί ανατροπή, αλλά αντίθετα τον ακολουθεί κατά γράμμα και με απόλυτη συνέπεια.

2.4 Τα ανατρεπτικά στοιχεία της *Λυσιστράτης* του 2004

Η συμπαραγωγή του Σατιρικού Θεάτρου με το Τουρκοκυπριακό Δημοτικό Θέατρο δεν είναι αξιοσημείωτη μόνον όσον αφορά τη σύσταση του θιάσου. Η *Λυσιστράτη* από μόνη της είναι ένα έργο το οποίο έχει αντιπολεμικό χαρακτήρα, γεγονός που τονίζεται από τη δικοινοτική φύση της παραγωγής. Παράλληλα, τα υπόλοιπα επιμέρους στοιχεία της παραγωγής όχι μόνο επιβεβαιώνουν την αντιπολεμική χροιά του αριστοφανικού έργου,

⁴³ Hardwick (2010) χ.σ.

αλλά την ενισχύουν και αναδεικνύουν και αυτά με τη σειρά τους τις προθέσεις των συντελεστών.

2.4.1 Το ζήτημα της γλώσσας

Βασικό στοιχείο της εθνικής συνείδησης που αναπτύχθηκε και κυριάρχησε στην Κύπρο κατά τον 20^ο αιώνα αποτέλεσε η γλώσσα. Η προσκόλληση στις μητέρες πατρίδες λειτούργησε και στις δύο κοινότητες αρνητικά όσον αφορά τον τρόπο προσέγγισης της τοπικής διαλέκτου. Οι διάλεκτοι δεν αντιμετωπίστηκαν ως ιστορικοί φορείς σύνδεσης με το έθνος. Η κυπριακή διάλεκτος για πολλές δεκαετίες (ως ένα βαθμό μέχρι και σήμερα) δεν αντιμετωπίστηκε ισότιμα με την κοινή ελληνική (ή αντιστοίχως την κοινή τουρκική) γλώσσα, αλλά αντίθετα θεωρήθηκε ως κάτι αρνητικό και υποδεέστερο.⁴⁴ Στο θέατρο η τοπική διάλεκτος για πολλά χρόνια χρησιμοποιούνταν ως χιουμοριστικό μέσο και η χρήση της είχε σκοπό την πρόκληση γέλιου.⁴⁵ Δεν είναι τυχαίο που μεταφράσεις αρχαίου δράματος στην κυπριακή διάλεκτο εμφανίζονται μόλις κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα και αφορούν ακόμη μόνο τον Αριστοφάνη.

Οι πρώτες μεταφράσεις έργων του Αριστοφάνη στην κυπριακή διάλεκτο είναι του Κώστα Μόντη και του Ιάκωβου Κυθρεώτη.⁴⁶ Σε μετάφραση Κώστα Μόντη είναι και τα τμήματα εκείνα του κειμένου που ακούγονται στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο στην παραγωγή της *Λυσιστράτης* του 2004. Η *Λυσιστράτη* του 2004 δεν ανέβηκε σε ήδη υπάρχουσα μετάφραση του έργου. Με βάση τη μέχρι τότε επικρατούσα τουρκική μετάφραση, έγιναν αρκετές προσαρμογές με ένταξη φράσεων στα τουρκικά και κυρίως στην τουρκοκυπριακή διάλεκτο, αλλά και στην ελληνοκυπριακή διάλεκτο κυρίως από τους δύο ελληνοκύπριους ηθοποιούς που συμμετείχαν.⁴⁷

Η γλωσσική πολυμορφία, οι εναλλαγές μεταξύ τουρκικών, ελληνικών, τουρκοκυπριακών και ελληνοκυπριακών, όχι μόνο δεν αποτέλεσαν εμπόδιο, αλλά εντάχθηκαν δημιουργικά και στην πλοκή του έργου. Η Πόπη Αβραάμ, για παράδειγμα, που υποδυόταν τη Λαμπιτώ, μιλώντας τουρκικά με τη δική της ξενική προφορά, ταίριαζε απόλυτα με τον ρόλο της ως Σπαρτιάτισσα, που μιλάει τη δική της ιδιαίτερη διάλεκτο.⁴⁸ Η γλωσσική μείξη και η

⁴⁴ Παπαδήμα και Κυριάκου (2013) 339

⁴⁵ Λαμπριανίδου (2014) 35

⁴⁶ Λαμπριανίδου (2014) 37

⁴⁷ Ζάνος (18.09.2021) Προσωπική συνέντευξη

⁴⁸ Ζάνος (18.09.2021) Προσωπική συνέντευξη

αρμονική συνύπαρξη γλωσσών μέσα στο ίδιο έργο υπήρξε ισχυρό όπλο απέναντι στα κυρίαρχα εθνικά αφηγήματα των δύο κοινοτήτων· ίσως ισχυρότερο και από την ίδια τη συνύπαρξη των συντελεστών. Το αποτέλεσμα έδειξε με τον καλύτερο τρόπο ότι, όταν υπάρχει θέληση για συνεργασία, τα όποια προβλήματα επικοινωνίας μπορούν και πρέπει να υπερπηδούνται.

2.4.2 Άλλα επιμέρους στοιχεία της παραγωγής

Επιμέρους στοιχείο της παράστασης, το οποίο υπογραμμίζει επίσης την ανατρεπτική διάθεση της όλης παραγωγής, υπήρξε και το σκηνικό. Ο σκηνογράφος (Μίκης Λοΐζου) επέλεξε να τοποθετήσει στη σκηνή συντρίμια αρχαίου ναού (αναφορά στον Παρθενώνα). Στα κενά ανάμεσα στα χαλάσματα με τους πεσμένους κίονες και τα αετώματα, απ' όπου περνούσαν οι ηθοποιοί μπαινοβγαίνοντας στη σκηνή, τοποθετήθηκαν σακούλες με άμμο και βαρέλια.

Τα χαλάσματα ναι μεν κυριολεκτικά παραπέμπουν στην καταστροφή του πολέμου και στα συντρίμια που προκαλεί, αλλά ταυτόχρονα ανακαλούν και αυτά με τη σειρά τους την πολιτική κατάσταση της Κύπρου. Η αναφορά στον Παρθενώνα αποτελεί σύνδεση με την Ελλάδα. Τα συντρίμια λειτουργούν ως σύμβολα των εθνικών αφηγημάτων τα οποία προκάλεσαν συμφορές και τα οποία τελικά κατέρρευσαν και αυτά εξαιτίας των εξελίξεων στο Κυπριακό. Οι ηθοποιοί κινούνται μέσα στα χαλάσματα, τα οποία συμβολίζουν εξίσου και τις υλικές καταστροφές αλλά και την απομυθοποίηση των διαχρονικά κυρίαρχων ιδεολογιών.⁴⁹

Τέλος, τα υπόλοιπα στοιχεία της παράστασης (μουσική, χορός) σε αρκετά σημεία ήταν εμπνευσμένα από την κυπριακή παράδοση. Οι συντελεστές προσπάθησαν να εργαστούν επάνω σε κοινά στοιχεία των δύο κοινοτήτων, επιδιώκοντας έτσι να υπογραμμίσουν τον γενικό στόχο πίσω από την παραγωγή, να τονίσουν τις κοινές πολιτισμικές ρίζες των δύο κοινοτήτων αλλά και να ενισχύσουν την κατανόηση του έργου από το ελληνοκυπριακό κοινό⁵⁰ (αφού το μεγαλύτερο μέρος της παράστασης, όπως προαναφέρθηκε ήταν στα τουρκικά).

⁴⁹ Ζάνος (18.09.2021) Προσωπική συνέντευξη

⁵⁰ Από άρθρο της Βασίλλκας Χατζήπαπα στην εφημερίδα *Πολίτης* (17.10.2004) 44

2.5 Επίλογος

Όπως είδαμε και παραπάνω, ο ελληνοκυπριακός τύπος φάνηκε εξ αρχής πολύ θετικός απέναντι στην παραγωγή της *Λυσιστράτης*. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι οι περισσότερες αναφορές στις εφημερίδες της εποχής γίνονται πριν από την πρεμιέρα της παράστασης. Η θετική ανταπόκριση, δηλαδή, δεν αφορούσε τόσο στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, όσο στο ίδιο το δικοινοτικό εγχείρημα. Η θετική στάση δεν αποτυπώνεται μόνο σε αριστερές εφημερίδες αλλά στην ολότητα σχεδόν του ελληνοκυπριακού τύπου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί άρθρο της εφημερίδας «Σημερινή» στις 30.09.2004 που φέρει τον τίτλο «Η 'Λυσιστράτη' φέρνει κοντά Έλληνες και Τούρκους».⁵¹

Παρά τη φιλότιμη προσπάθεια του 2004, οι συμπαραγωγές Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων στον χώρο του θεάτρου ουδέποτε καθιερώθηκαν, αλλά πάντα κινούνταν στο πλαίσιο της εξαίρεσης. Οι πρόσφατες συνεργασίες αφορούν κυρίως συμμετοχή μεμονωμένων Τουρκοκύπριων καλλιτεχνών σε ελληνοκυπριακές παραγωγές και όχι συμπαραγωγές. Τέτοια πρόσφατα παραδείγματα αποτελούν η συμμετοχή του Erdogan Kavaz στις *Τρωάδες* του 2017 σε σκηνοθεσία Θεόδωρου Τερζόπουλου, η σκηνική συνύπαρξη του Izel Seylani με τον Γιώργο Κυριάκου στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* το 2021 και η φετινή σκηνοθεσία του *Ντόκτορ Τσέχωφ* από την Nehir Demirel στο Θέατρο Σκάλα.

⁵¹ Από άρθρο της εφημερίδας *Σημερινή* (30.09.2004) 42

Κεφάλαιο 3

Ιφιγένεια εν Αυλίδι του 2017 σε σκηνοθεσία Μαγδαλένας Ζήρα

Δεκατρία χρόνια μετά την παραγωγή της *Λυσιστράτης* από το Σατιρικό Θέατρο και συγκεκριμένα στις 23 Ιουλίου 2017 θα ανέβει στη Λευκωσία το έργο *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη από το Φανταστικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Μαγδαλένας Ζήρα.⁵² Εκ πρώτης όψεως δεν υπάρχει καμία σύνδεση μεταξύ των δύο παραγωγών. Παρόλα αυτά, η χρονική απόσταση που τις χωρίζει μπορεί να φανεί εξαιρετικά χρήσιμη για διάφορα συμπεράσματα. Μέσα από την επιλογή των δύο έργων και τα επί μέρους στοιχεία των δύο παραγωγών διαφαίνονται σε μεγάλο βαθμό οι κοινωνικές συνθήκες της κάθε εποχής, οι πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στο νησί κατά την κάθε περίοδο, αλλά και οι μεταβολές που συντελέστηκαν τα δεκατρία εκείνα χρόνια όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο οι Ελληνοκύπριοι αντιλαμβάνονται το κυπριακό ζήτημα.

3.1 Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα

Σε αντίθεση με τη *Λυσιστράτη* του Σατιρικού του 2004, οι συντελεστές της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* του Φανταστικού Θεάτρου, ανήκουν σε μια γενιά η οποία δεν έζησε τα γεγονότα του 1974. Η ομάδα του *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* αποτελείτο κυρίως από ανθρώπους οι οποίοι όταν ανέβηκε το έργο το 2017 ήταν από 25 έως 45 χρονών – μια γενιά η οποία καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής της θεωρεί τη διχοτομημένη Κύπρο μέρος της κανονικότητάς της. Μια γενιά που μεγάλωσε με το «Δεν Ξεχνώ», χωρίς όμως να έχει στην πραγματικότητα πλήρη συναίσθηση του τι είναι αυτό που δεν πρέπει να ξεχάσει και η οποία στηρίζει αυτή τη φράση στην έννοια της μεταμνήμης.⁵³ Η έννοια της ζωής μέσα στο πλαίσιο της αναμονής και η ανάπτυξη σχέσεων και κοινωνικών δομών μέσα σε αυτό το πλαίσιο χαρακτηρίζει απόλυτα τη γενιά αυτή όπως χαρακτηρίζει και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.

⁵² Αθανασίου-Τάκη (2021) 60

⁵³ Σελιώτη (2021) 46-47

Οι σημερινοί Ελληνοκύπριοι μεταξύ 25 και 50 χρονών, αυτοί δηλαδή που αποτελούν το πιο ενεργό κομμάτι της κοινωνίας (μεταξύ αυτών και οι συντελεστές της παράστασης), είναι εκείνοι οι οποίοι μεγάλωσαν σε μια Κύπρο διχοτομημένη, χωρίς όμως να έχουν βιώσει ποτέ κάτι διαφορετικό. Σε αντίθεση με τη γενιά των σημερινών 60άρηδων, η οποία στηρίζει τον αγώνα για λύση του Κυπριακού (όπως την εννοεί ο καθένας) στις μνήμες της, η επόμενη γενιά είναι και η πρώτη που καλείται να διαχειριστεί μία πρωτοφανή κατάσταση – από τη μια την πλήρη απουσία εικόνων και βιωμάτων από μια ενωμένη Κύπρο, είτε αυτά τα βιώματα αφορούν σχέσεις με την άλλη κοινότητα είτε αναμνήσεις από κατεχόμενες περιοχές, και από την άλλη τα έντονα βιώματα μιας παιδικής ηλικίας και ενός εκπαιδευτικού συστήματος που διακήρυσσε με κάθε τρόπο την υποχρέωσή μας να μην ξεχάσουμε.⁵⁴ Αυτός ο παράδοξος συνδυασμός είναι που οδήγησε και στη σύσταση της κυπριακής κοινωνίας όπως την γνωρίζουμε σήμερα: μια κοινωνία η οποία, παρόλο που αρνείται να αγωνιστεί έμπρακτα για μια λύση του Κυπριακού υπό τον φόβο της διατάραξης της κανονικότητάς της (μια κανονικότητα συνυφασμένη πλέον με τη διχοτόμηση), εντούτοις, κουβαλώντας το βάρος που της άφησαν οι προηγούμενοι και το βάρος του «Δεν ξεχνώ», φοβάται ακόμη να παραδεχτεί την απουσία θέλησης για λύση, και έτσι προτιμά να κρατά το Κυπριακό σε μια διαχρονική στάση αναμονής και στασιμότητας⁵⁵ – μια αναμονή η οποία είναι βασικό στοιχείο και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*.

Η Κύπρος για μισό αιώνα βιώνει μια κατάσταση στασιμότητας και αναμονής. Τρεις γενιές Ελληνοκυπρίων μεγάλωσαν ακούγοντας ότι τα σύνορά τους είναι στην Κερύνεια, αλλά στην πράξη οι μνήμες τους σταματούσαν στα οδοφράγματα του Ledra Palace και της Λήδρας. Σε αυτό ακριβώς το σημείο, στη νεκρή ζώνη, επέλεξε η Μαγδαλένα Ζήρα να στήσει τη δική της Αυλίδα. Σε ένα σημείο όπου δεν συμβαίνει τίποτα. Στο μέρος που αποτελεί σημείο αναμονής και στασιμότητας για τους Κύπριους, με τον ίδιο τρόπο που η Αυλίδα αποτέλεσε σημείο στασιμότητας για τα ελληνικά στρατεύματα.⁵⁶ Η ανάπτυξη κοινωνικών δομών και η δόμηση μιας επίπλαστης κανονικότητας, η οποία υπάρχει στην Κύπρο, την ξεχωρίζει σίγουρα από την περίπτωση της Αυλίδας, αλλά αυτό δικαιολογείται από το γεγονός ότι η κατάσταση στην Κύπρο συνεχίζει να παραμένει στάσιμη για μισό αιώνα. Παρόμοια πορεία με την Κύπρο ίσως να ακολουθούσε και η Αυλίδα, εάν η αναμονή των στρατευμάτων διαρκούσε για χρόνια.

⁵⁴ Σελιώτη (2021) 65

⁵⁵ Ioannou (2020) 116

⁵⁶ Zira (2018) 56

Βασικό στοιχείο της κυπριακής κοινωνίας κατά την περίοδο που ανέβηκε η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* από το Φανταστικό Θέατρο αποτελούσε και ο απόηχος από τις συνομιλίες στο Crans Montana.⁵⁷ Οι συνομιλίες που οδήγησαν στο σχέδιο Ανάν το 2004 αποτέλεσαν αφορμή για αναπτέρωση των ελπίδων για επίλυση του Κυπριακού, κυρίως από τη γενιά του 60 (τη γενιά που έζησε το 1974 σαν παιδιά και έφηβοι). Ελπίδες οι οποίες εν τέλει διαψεύστηκαν με την τελική μορφή του σχεδίου και την απόρριψή του.⁵⁸ Δεκατρία χρόνια μετά, η επόμενη γενιά, η γενιά του «Δεν Ξεχνώ», θα βιώσει και αυτή με τη σειρά της έμπρακτα τη διαδικασία της ΜΗ επίλυσης του Κυπριακού. Η γενιά η οποία δεν βίωσε τα γεγονότα του 1974 παρά μόνο μέσα από τις μνήμες των μεγαλύτερων είδε για πρώτη φορά το 2017 την προοπτική την αλλαγής να φαντάζει εφικτή. Το ναυάγιο στο Crans Montana όμως, όχι μόνο διέψευσε τις όποιες προσδοκίες, αλλά επιβεβαίωσε και την κανονικότητα της διχοτόμησης. Το Crans Montana εδραίωσε ουσιαστικά την πεποίθηση πως το Κυπριακό είναι τόσο δυσεπίλυτο που μπορεί να αναχθεί σε κανονικότητα και να συνεχίσει να αποτελεί βασικό στοιχείο της καθημερινότητας στο νησί, όπως συνέβαινε τόσα χρόνια.

Η δυσκολία της εξεύρεσης λύσης, η οποία επιβεβαιώθηκε για ακόμη μια φορά, αντικατοπτρίζεται απόλυτα στην σύνδεση της Νεκρής Ζώνης με το έργο του Ευριπίδη. Οι Έλληνες στην Αυλίδα είναι σε απόγνωση εξαιτίας της στασιμότητας με αποτέλεσμα να φτάνουν στο σημείο να θυσιάσουν ένα κορίτσι προκειμένου να επέλθει μια μεταβολή και για να ικανοποιήσουν τα συμφέροντά τους.⁵⁹ Ο κίνδυνος αυτός υπάρχει και στην περίπτωση της Κύπρου, όσο καιρό η κατάσταση παραμένει αμετάβλητη. Ο κίνδυνος θυματοποίησης των αδύνατων προκειμένου να πετύχουν οι ισχυροί το σκοπό τους είναι διαχρονικός ήδη από την εποχή του Ευριπίδη (ακόμη και από τη μυθολογική εποχή της *Ιφιγένειας*) και η Κύπρος δεν αποτελεί εξαίρεση. Αυτόν ακριβώς τον διαχρονικό και πάντα παρόντα κίνδυνο είναι που τονίζει η Ζήρα με την παράσταση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*.⁶⁰

⁵⁷ Παράσχος, από άρθρο στην ιστοσελίδα της εφημερίδας *Καθημερινή* (01.10.2017)

⁵⁸ Ιοαννου (2020) 78

⁵⁹ Ζήρα, από συνέντευξή της στον Απόστολο Κουρουπάκη στην εφημερίδα *Καθημερινή* (13.09.2017)

⁶⁰ Ζήρα, από συνέντευξη στον Αντώνη Γεωργίου στην ιστοσελίδα *διάλογος* (16.07.2017)

3.2 Η αποδόμηση του εθνικού αφηγήματος

Η παραγωγή της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* σε σκηνοθεσία Μαγδαλένας Ζήρα δεν αποτελεί μόνο μια παραγωγή που αποδομεί ή έστω συγκρούεται με το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα των Ελληνοκυπρίων. Η σύγκρουση αφορά το εθνικό αφήγημα και τη συλλογική μνήμη ολόκληρου του ελληνικού έθνους. Αυτό φαίνεται πρωτίστως από τον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζεται η ίδια η μορφή της *Ιφιγένειας*.

3.2.1 Η μορφή της *Ιφιγένειας*

Πρώτα απ' όλα η παραγωγή έρχεται σε αντιπαράθεση με τον διαχρονικό ρόλο που αποδίδεται στην μορφή της *Ιφιγένειας* σε ολόκληρο τον ελληνισμό.⁶¹ Η μορφή της *Ιφιγένειας* παρουσιάζεται διαχρονικά (ή παρουσιαζόταν μέχρι πρότινος) ως ο φορέας της ύψιστης θυσίας προς την πατρίδα. Η θυσία της *Ιφιγένειας* ερμηνεύτηκε διαχρονικά ως η απόλυτη θυσία για το καλό του έθνους και ως η ύψιστη θυσία μιας νέας γυναίκας για την πατρίδα. Ακόμη και στην εκπαίδευση των Ελλήνων στα σχολεία η *Ιφιγένεια* παρουσιάζεται σαν παράδειγμα προς μίμηση.⁶² Η Μαγδαλένα Ζήρα όμως, ακολουθώντας το κυρίαρχο ρεύμα των τελευταίων δεκαετιών, που τείνει να αποδομεί τα παραδοσιακά εθνικά αφηγήματα, παρουσιάζει μια *Ιφιγένεια* η οποία αποδίδεται περισσότερο ως θύμα παρά ως ηρωική μορφή.⁶³ και αυτό χωρίς να χρειάζεται να επέμβει ιδιαίτερα στο αρχαίο κείμενο. Στην πραγματικότητα τα λεγόμενα της *Ιφιγένειας* όχι μόνο δεν αναιρούν τον ρόλο του θύματος που της δίνεται, αλλά τον ενισχύουν.

Οι πιθανές οπτικές της θυσίας της *Ιφιγένειας* είναι τρεις. Εάν η *Ιφιγένεια* ιδωθεί σαν πρόβατο επί σφαγή, το οποίο προσπαθεί μάταια να σωθεί, τότε ο ρόλος της ως θύματος είναι προφανής. Αυτό το ενδεχόμενο παρουσιάζεται από τη Ζήρα με την προσθήκη του τελευταίου μονόλογου από τον Πρεσβύτε, ο οποίος καταλήγει λέγοντας πως: «Πάντα υπάρχει μια άλλη ιστορία, αλλά μένουν οι ιστορίες των δυνατών».⁶⁴ Αν από την άλλη η *Ιφιγένεια* αποδέχεται συνειδητά τη θυσία της, τότε ανιχνεύονται ακόμη δύο πιθανότητες. Είτε η *Ιφιγένεια* αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να αλλάξει τις αποφάσεις των ισχυρών και είναι έρμαιο των δικών τους συμφερόντων και ορέξεων (πεσιμιστική αντίληψη που οδηγεί σε παραίτηση) είτε η *Ιφιγένεια* πηγαίνει συνειδητά να θυσιαστεί για το «καλό»

⁶¹ Πετρίδης (2019) 28-29

⁶² Ζήρα, από συνέντευξη στην Μερόπη Μωυσέως στην ιστοσελίδα *Πολίτης Παράθυρο* (16.08.2017)

⁶³ Ζήρα, από συνέντευξη στον Απόστολο Κουρουπάκη στην εφημερίδα *Καθημερινή* (13.09.2017)

⁶⁴ Ζήρα (2017) 00:31:56 - 00:32:30

της πατρίδας. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις όμως, η Ιφιγένεια μπορεί να ιδωθεί και πάλι ως θύμα. Στην πρώτη περίπτωση η Ιφιγένεια είναι θύμα καταστάσεων από τις οποίες αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί να ξεφύγει, ενώ στην δεύτερη περίπτωση είναι θύμα προπαγάνδας και ψεύτικου ιδεαλισμού, γεγονός που μπορεί να οδηγήσει στην ύπαρξη τραγικής ειρωνείας (αφού ο θεατής της εποχής του Ευριπίδη, όπως και ο σημερινός, γνωρίζει ήδη την πορεία του τρωικού πολέμου και την τύχη των ηγετών του στρατεύματος) και να ενισχύσει ακόμη περισσότερο τον ρόλο της Ιφιγένειας ως θύμα.

Φαίνεται λοιπόν ότι με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο η Ιφιγένεια μπορεί να ιδωθεί σαν θύμα, χωρίς να χρειάζεται να γίνουν αλλαγές στο αρχαίο κείμενο ή στον τρόπο σκέψης της ίδιας. Για τη Ζήρα και για τον σύγχρονο θεατή η Ιφιγένεια είναι θύμα είτε το αντιλαμβάνεται η ίδια είτε όχι. Με τον ίδιο τρόπο η σύγχρονη πραγματικότητα και δη τα γεγονότα της Κύπρου μπορούν να συνδεθούν με το έργο του Ευριπίδη, αφού στο δράμα της Κύπρου τα θύματα μπορούν να ανήκουν σε οποιαδήποτε από τις τρεις κατηγορίες με τις οποίες ερμηνεύεται η Ιφιγένεια. Θύματα που παλεύουν μάταια να σωθούν, θύματα παρατημένα και θύματα με ψευδαισθήσεις.

3.2.2 Άλλα στοιχεία αποδόμησης

Πέρα από τη μορφή της Ιφιγένειας, η αποδομιστική διάσταση της παραγωγής του Φανταστικού Θεάτρου αγγίζει όλες τις πτυχές του έργου. Αρχικά, άξια αναφοράς είναι η επιλογή του χώρου της παράστασης. Ο χώρος που πρωτοανέβηκε η παράσταση ήταν ένας χώρος στάθμευσης στη Νεκρή Ζώνη περίπου απέναντι από το Ledra Palace. Αν και η παράσταση αργότερα παίχτηκε και αλλού, οι πρώτες παραστάσεις στη Νεκρή Ζώνη αποτέλεσαν βασικό στοιχείο της παραγωγής, λόγω της πασιφανούς σύνδεσης της Νεκρής Ζώνης με την Αυλίδα. Η Νεκρή Ζώνη αναδεικνύεται σαν ένας τόπος στασιμότητας και προσωρινότητας όπου τίποτα δεν συμβαίνει, όπως ακριβώς και η Αυλίδα. Πέρα από την συμβολική τοποθεσία, ο ίδιος ο χώρος που επιλέγεται (υπαίθριος χώρος στάθμευσης) δεν αποτελεί συνηθισμένο χώρο παράστασης αρχαίας τραγωδίας. Στην πραγματικότητα η Ζήρα, επιλέγει ένα χώρο ο οποίος όχι μόνο δεν είναι αμφιθεατρικός, αλλά επί της ουσίας δεν είναι καν θεατρικός.⁶⁵

⁶⁵ Ζήρα, από συνέντευξη στην Μερόπη Μωυσέως στην ιστοσελίδα *Πολίτης Παράθυρο* (16.08.2017)

Η συγκεκριμένη επιλογή του χώρου αποτελεί βασικό στοιχείο της παράστασης γεγονός που δεν πέρασε απαρατήρητο ούτε από τους κριτικούς. Χαρακτηριστικά η Νόνα Μολέσκη σε άρθρο της στον Φιλελεύθερο σχετικά με την παράσταση κάνει εκτενείς αναφορές στον χώρο της παράστασης.⁶⁶

Η επιλογή του χώρου από τη Μαγδαλένα Ζήρα, αν και μπορεί να ξενίζει αρχικά το κυπριακό κοινό, στην πραγματικότητα ακολουθεί πιστά τις νέες τάσεις της σκηνοθεσίας.⁶⁷ Η διεθνής τάση για μεταθεατρικά στοιχεία (όπως είναι η διάσπαση του τέταρτου τοίχου μεταξύ ηθοποιών και κοινού, οι παραστάσεις σε μη θεατρικούς χώρους κ.α.)⁶⁸ και η άνοδος του Performance Theater τις τελευταίες δεκαετίες δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστο το αρχαίο δράμα. Σε αυτά τα πλαίσια εντάσσεται και η παράσταση της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* κυρίως όσον αφορά την επιλογή του χώρου της παράστασης. Παράλληλα, λόγω της λειτουργικότητας του χώρου και, μέσω αυτού, της εύστοχης σύνδεσης της Κύπρου με την Αυλίδα, η χρήση μη θεατρικού χώρου στην συγκεκριμένη περίπτωση μπόρεσε να γίνει αποδεκτή και από μια πιο συντηρητική (θεατρικά ομιλούντες) μερίδα του κοινού.

Όσον αφορά τους ήρωες του έργου, αυτοί παρουσιάζονται εντελώς απαλλαγμένοι από τα αρχετυπικά χαρακτηριστικά που έχουμε κατά νου όταν αναφερόμαστε στο αρχαίο δράμα. Οι μορφές των ηρώων (Αγαμέμνονας, Μενέλαος, Αχιλλέας) δεν έχουν τα μυθικά στοιχεία που τους έχουν προσδοθεί με τους αιώνες, στα πλαίσια των πατριαρχικών κοινωνιών που τους έχουν διαμορφώσει. Αντιθέτως, έχουν όλα εκείνα τα στοιχεία που τους καθιστούν ρεαλιστικές φιγούρες.⁶⁹ Η Ζήρα προσπαθεί να βρει την άκρη του νήματος, το οποίο κατέστησε μέχρι τις μέρες μας τις αρχετυπικές μορφές της μυθολογίας σημεία της εθνικής συλλογικής μνήμης, και να ακολουθήσει την αντίθετη διαδρομή για να φτάσει τελικά στον άνθρωπο πίσω από τη μυθολογική φιγούρα.

Ο χορός του έργου μόνο και μόνο από τη σύστασή του μπορεί να προσελκύσει το ενδιαφέρον, αφού αποτελείται από κοπέλες μέσα σε ένα στρατόπεδο οι οποίες δεν έχουν κάποιο ουσιαστικό ρόλο στον χώρο. Ο ρόλος των γυναικών μέσα στο έργο είναι μόνο να παρακολουθούν την πορεία των γεγονότων χωρίς οποιαδήποτε ενεργή συμμετοχή. Ο

⁶⁶ Μολέσκη, από άρθρο στην ιστοσελίδα της εφημερίδας *Φιλελεύθερος* (28.07.2017)

⁶⁷ Sidiropoulou (30.10.2019) 15

⁶⁸ Hall (2010) 332-333

⁶⁹ Πετρίδης (2019) 29

ίδιος ο χορός με την είσοδό του στην Πάροδο λέει ότι ήρθε για να δει.⁷⁰ Όχι να κάνει κάτι, ούτε καν να ζητήσει κάτι, αλλά να δει. Αυτός ο παθητικός ρόλος του χορού είναι χαρακτηριστικό δείγμα του διαχρονικού ρόλου της γυναίκας μέσα στην κοινωνία (από την εποχή του Τρωικού πολέμου στην εποχή του Ευριπίδη μέχρι και τον 19^ο αιώνα). Φαίνεται λοιπόν ότι ο ίδιος ο Ευριπίδης με τη σύσταση του χορού αναδεικνύει την πατριαρχική δομή της κοινωνίας. Η Ζήρα έρχεται να τονίσει ακόμη περισσότερο το στοιχείο αυτό με την προσθήκη μιας σκηνής βίας κατά την οποία μερικοί από τους στρατιώτες βιάζουν κάποιες από τις γυναίκες του χορού που προσπαθούν μάταια να τους ξεφύγουν.

3.2.3 Η περίπτωση της Κύπρου

Όσον αφορά το κυρίαρχο εθνικό αφήγημα των Ελληνοκυπρίων, η αποδόμηση που επιχειρεί η Μαγδαλένα Ζήρα μπορεί να ανιχνευθεί και πάλι μέσω της έννοιας της μνήμης. Η αρχαία τραγωδία, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, χρησιμοποιήθηκε διαχρονικά σαν μέσο ανάπτυξης της εθνικής συνείδησης από τις περιοχές του λεγόμενου αλύτρωτου ελληνισμού (όπως ήταν και η Κύπρος) ακόμη και πριν από την ανάπτυξη του επαγγελματικού θεάτρου, μέσω της εκπαίδευσης και των μαθητικών παραστάσεων.⁷¹ Η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* για παράδειγμα, μέσω των μαθητικών παραστάσεων, αποτελούσε μέχρι και τη δεκαετία του 1950 ύμνο στη θυσία για την πατρίδα.⁷² Αυτό όμως που δεν είχε ληφθεί υπόψη σε παλαιότερες εποχές είναι το γεγονός πως όταν ο Ευριπίδης γράφει την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* το 407 π.Χ., ο Πελοποννησιακός πόλεμος έχει ήδη πάρει αρνητική τροπή για τους Αθηναίους (μέχρι την τελική τους ήττα το 405 π.Χ.). Επίσης ο μύθος της Ιφιγένειας αφορά τον Τρωικό πόλεμο. Ο θεατής του 5^{ου} αιώνα π.Χ., παρακολουθώντας την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, γνωρίζει ήδη την έκβαση του πολέμου και τη μοίρα των αρχηγών του ελληνικού στρατεύματος.

Η ίδια συλλογιστική μπορεί να ακολουθηθεί και για τους σύγχρονους θεατές που παρακολουθούν την παραγωγή της Ζήρα. Υπάρχει ήδη η γνώση της έκβασης του Τρωικού πολέμου, του Πελοποννησιακού πολέμου, αλλά και των γεγονότων του 1974 στην Κύπρο. Έτσι, η θεώρηση της Ιφιγένειας στο τέλος του έργου σαν συνειδητά και εκούσια θυσιαζόμενη για την πατρίδα όχι μόνο δεν ενισχύει το κυρίαρχο αφήγημα, αλλά

⁷⁰ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στ. 164-184

⁷¹ Χριστοφόρου (2020) 496

⁷² Χριστοφόρου (2020) 504-505

το αποδομεί ακόμη περισσότερο. Η γνώση των μετέπειτα γεγονότων από μέρος του κοινού δημιουργούν ένα είδος τραγικής ειρωνείας. Τελικά, όσο περισσότερο πιστεύει η Ιφιγένεια στην αξία της θυσίας της τόσο περισσότερο ενισχύει τον ρόλο της ως θύματος.

3.3 Συμπεράσματα

Σε κάποιο σημείο του έργου, όπως αναφέραμε προηγουμένως, η Μαγδαλένα Ζήρα επιλέγει να εμφανίσει μερικές από τις γυναίκες του χορού ως αιχμάλωτες που παρενοχλούνται ουσιαστικά από τους στρατιώτες. Με αυτό τον τρόπο τονίζει ακόμη περισσότερο τον διαχρονικό ρόλο της γυναίκας ως χρηστικό αντικείμενο από τους άντρες. Η αρχαία τραγωδία βρίθει από τέτοια παραδείγματα. Μόνο στον Τρωικό κύκλο να ανατρέξει κανείς, βλέπει την Ελένη να χρησιμεύει ως αφορμή για έναρξη ενός κατακτητικού πολέμου, την Ιφιγένεια να είναι το αντικείμενο που χρειάζεται τελικά για την πραγματοποίηση του πολέμου και στο τέλος την Κασσάνδρα να εμφανίζεται ως πολεμικό λάφυρο.

Η σκηνή άσκησης βίας προς τις γυναίκες του χορού όπως και ο εμβόλιμος μονόλογος του Πρεσβύτη στο τέλος του έργου έρχονται να αναδείξουν το σκεπτικό της παραγωγής πίσω από το ευριπίδειο κείμενο. Η θυσία της Ιφιγένειας παρέμεινε για αιώνες ιδωμένη υπό το πρίσμα της ηρωικής θυσίας προς την πατρίδα. Μια θυσία που συντέλεσε με τον τρόπο της στην ανάπτυξη και διαιώνιση της συλλογικής μνήμης περί της εθνικής ευθύνης. Αυτό ακριβώς έρχεται να ανατρέψει η παραγωγή της Ζήρα. Η ανατροπή αυτή όμως θα μπορούσε να επιτευχθεί και χωρίς τις δύο αυτές κειμενικές-σκηνοθετικές προσθήκες, αφού το ίδιο το ευριπίδειο έργο δίνει από μόνο του τη δυνατότητα θεώρησης της Ιφιγένειας ως θύματος. Ακόμη και η βιαστική, αδέξια μεταβολή της γνώμης της (από τον θρήνο και τα παρακάλια στην συνειδητή θυσία) μπορεί να θεωρηθεί προϊόν της παράλογης πλύσης εγκεφάλου στην οποία υπόκεινται διαχρονικά οι νέοι από τους ισχυρούς προκειμένου να εξυπηρετήσουν τα συμφέροντά τους.⁷³

Το ίδιο το έργο του Ευριπίδη κρύβει μέσα του όλα εκείνα τα στοιχεία που θέλει η Ζήρα (και οι σύγχρονοί της) να αναδείξει. Η μη ανάδειξη των στοιχείων αυτών σε παλαιότερες εποχές δεν αποτελούσε πρόβλημα του ευριπίδειου λόγου, αλλά ήταν κυρίως ζήτημα ερμηνείας του έργου.

⁷³ Lesky (2003) 355-356

Κεφάλαιο 4

Φιλοκτήτης του 2014 σε σκηνοθεσία Μηνά Τίγκιλη

Το 2014 η Εταιρεία Θεατρικής Ανάπτυξης Λεμεσού (ΕΘΑΛ) συμμετέχει για πρώτη φορά στο Διεθνές Φεστιβάλ Αρχαίου Ελληνικού Δράματος ανεβάζοντας τον *Φιλοκτήτη* σε συνεργασία με το Τεχνοδρόμιο και το Θέατρο Πέρα. Πρόκειται για την πρώτη επαγγελματική παραγωγή της εν λόγω τραγωδίας στην Κύπρο. Η σκηνοθεσία είναι του Μηνά Τίγκιλη.⁷⁴ Αν και η παραγωγή στηρίζεται από κειμενικής πλευράς σχεδόν απόλυτα στο σοφόκλειο κείμενο, μικρές αποκλίσεις από αυτό υπάρχουν και είναι σημαντικές, όπως εξηγεί και ο ίδιος ο σκηνοθέτης της παράστασης.⁷⁵ Ήδη στο πρόγραμμα της παράστασης αλλά και στους ηλεκτρονικούς τίτλους (που εμφανίζονται σε οθόνη στο πίσω μέρος της σκηνής πριν την έναρξη) δίπλα στο όνομα του Μηνά Τίγκιλη αναφέρονται οι λέξεις: σκηνοθεσία-δραματουργική προσαρμογή.

Η μετάφραση του έργου ανήκει στον Γιώργο Μπλάνα, ο οποίος προχωρεί σε μικρές μετατροπές σε σχέση με το πρωτότυπο, οι οποίες αποτελούν βασικά στοιχεία της παραγωγής και οι οποίες θα αναλυθούν εκτενέστερα παρακάτω. Τους πρωταγωνιστικούς ρόλους της παραγωγής ανέλαβαν ο Ευτύχιος Πουλλαΐδης ως Φιλοκτήτης, ο Κώστας Καζάκας ως Οδυσσέας, ο Κωνσταντίνος Γαβριήλ ως Νεοπτόλεμος και ο Αλέξανδρος Παρίσης ως ναυτικός.

4.1 Η περιρρέουσα ατμόσφαιρα

Το καλοκαίρι του 2014, τη χρονιά δηλαδή που ανεβαίνει ο *Φιλοκτήτης* της ΕΘΑΛ, η ελληνοκυπριακή κοινωνία βρίσκεται ένα μόλις χρόνο μετά από το κούρεμα των τραπεζικών καταθέσεων, που πραγματοποιήθηκε τον Μάρτιο του 2013 ως απόρροια της

⁷⁴ Οι πληροφορίες για την παράσταση προέρχονται από την ιστοσελίδα της ΕΘΑΛ και την ιστοσελίδα του Διεθνούς Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος.

⁷⁵ Συνέντευξη του Μηνά Τίγκιλη στην εφημερίδα *Λεμεσός* (27.06.2014).

οικονομικής κρίσης. Το κούρεμα καταθέσεων έφερε στην επιφάνεια τις παθογένειες του τραπεζικού συστήματος και κλόνισε την εμπιστοσύνη των πολιτών σε ένα σύστημα που μέχρι τότε φάνταζε στα μάτια τους πανίσχυρο και αμετάβλητο.

Η δομή της κοινωνίας, όπως τη γνώριζε μέχρι τότε ο Κύπριος πολίτης, είχε κάποιους σταθερούς θεσμούς. Ένας εξ αυτών ήταν και το τραπεζικό σύστημα. Το κούρεμα των καταθέσεων του 2013 κλόνισε ανεπανόρθωτα την εικόνα αυτού του «αρραγούς» θεσμού αναδεικνύοντας την αδυναμία και την αστάθειά του και άφησε το μεγαλύτερο μέρος των «κουρεμένων» καταθετών με ένα μεγάλο παράπονο μέχρι και σήμερα. Το παράπονο και η οργή αφορούσε σίγουρα το ίδιο το γεγονός της χρηματικής απώλειας, αλλά ταυτόχρονα είχε να κάνει και με την έλλειψη επιλογής. Οι περισσότεροι από τους «κουρεμένους» καταθέτες όχι μόνο δεν μπορούσαν να κάνουν τίποτα για να σταματήσουν τα γεγονότα, όχι μόνο προδόθηκαν από το ίδιο το κράτος, αλλά αναγκάστηκαν να συνεχίσουν να αποτελούν μέρος της ίδιας κοινωνίας και του ίδιου συστήματος που τους πρόδωσε, χωρίς να έχουν δυνατότητα διαφυγής.

Η φιγούρα του Φιλοκτήτη απηχεί ακριβώς όλα αυτά τα συναισθήματα που κυριαρχούν στην κυπριακή κοινωνία κατά την περίοδο που ανεβαίνει η παράσταση της ΕΘΑΛ. Ο σοφόκλειος Φιλοκτήτης, προδομένος από τους παλιούς του συντρόφους, βρίσκεται εξόριστος στη Λήμνο με μοναδικό φίλο τα όπλα του. Η προδοσία που υπέστη ο ήρωας γίνεται ακόμη πιο έντονη, όταν μαθαίνει από τον Νεοπτόλεμο τη μοίρα των υπόλοιπων πολεμιστών.⁷⁶ Όλοι οι συμπολεμιστές τους οποίους εκτιμούσε είναι νεκροί. Αυτοί που επέζησαν και κυριαρχούν στο ελληνικό στρατόπεδο είναι όλοι εκείνοι που τον έχουν προδώσει. Η πληροφορία αυτή είναι πολύ σημαντική, αφού δείχνει στον Φιλοκτήτη ότι όχι μόνο προδόθηκε ο ίδιος σε προσωπικό επίπεδο, αλλά ολόκληρος ο κόσμος στον οποίο είχε πιστέψει δεν υπάρχει πια.

Οι μοναδικές επιλογές του Φιλοκτήτη στο τέλος του έργου είναι είτε να παραμείνει απομονωμένος και πιστός στο παρελθόν είτε να αποδεχθεί την ήττα του και το γεγονός ότι δεν μπορεί να αλλάξει τα δεδομένα. Όπως ο Φιλοκτήτης του Σοφοκλή μετά και την προτροπή του Ηρακλή επιστρέφει σε αυτούς που τον πρόδωσαν, έτσι και οι «κουρεμένοι» του 2013 στην Κύπρο δεν είχαν εναλλακτική κοινωνία για να ενταχθούν και παρέμειναν αναγκαστικά σε αυτήν που τους πρόδωσε, χωρίς μάλιστα να έχουν την

⁷⁶ Σοφοκλής, *Φιλοκτήτης*, στ. 327-458

δικαιολογία της θείας βούλησης (όπως ο Φιλοκτήτης). Η απουσία του θειικού στοιχείου υπάρχει και στην παραγωγή της ΕΘΑΛ. Εκεί, η μη ύπαρξη εναλλακτικής επιλογής για τον ήρωα κορυφώνεται με την αυτοκτονία του⁷⁷ (γεγονός που θα αναλυθεί εκτενέστερα παρακάτω).

Στην Ελλάδα το έτος 2013 σημαδεύεται από τη δολοφονία του Παύλου Φύσσα. Μια δολοφονία που υπενθύμισε ουσιαστικά τον διαρκή κίνδυνο εκτροπής της δημοκρατίας. Μέχρι το 2013 οι μνήμες από δολοφονίες με πολιτικά κίνητρα αφορούσαν κυρίως γεγονότα του περασμένου αιώνα.⁷⁸ Η δολοφονία του Παύλου Φύσσα ήρθε να υπενθυμίσει με τον πιο σκληρό τρόπο ότι οι θεσμοί μιας κοινωνίας δεν είναι αμετάβλητοι και ότι για τη διατήρησή τους απαιτείται συνεχής εγρήγορση και προσπάθεια. Η εποχή των πολιτικών δολοφονιών δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν παρελθόν, αλλά σαν υπαρκτός κίνδυνος που караδοκεί να επανεμφανιστεί με κάθε ευκαιρία.

Η ύπαρξη μέχρι σήμερα ενός υποβόσκοντος εμφυλιοπολεμικού κλίματος στην ελληνική κοινωνία είναι κάτι που φάνηκε έμπρακτα με την (πολιτική) δολοφονία του Παύλου Φύσσα. Το γεγονός αυτό κατέστησε την επαναγραφή του μύθου του Φιλοκτήτη και την τοποθέτηση του στην (μετ)εμφυλιοπολεμική Ελλάδα επίκαιρη και καθόλου αναχρονιστική. Η παρουσίαση του Φιλοκτήτη από την ΕΘΑΛ ως πολιτικού εξόριστου της δεκαετίας του 1950 όχι μόνο δεν είναι παράταιρη με την σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά αντίθετα απηχεί πολύ εύστοχα το πολιτικό κλίμα που επικρατεί στην Ελλάδα κατά τη διετία 2013-2014.

Οι πολιτικοί εξόριστοι της Ελλάδας μετά και από τα βάσανα που πέρασαν, κλήθηκαν να διαχειριστούν την ήττα μέσα τους και να πάρουν αποφάσεις ζωής. Κλήθηκαν να αποφασίσουν αν θα επανεντάσσονταν στην κοινωνία που τους είχε προηγουμένως εκδιώξει. Το ίδιο ακριβώς καλείται να κάνει και ο Φιλοκτήτης. Η έλλειψη επιλογής και η αναγωγή της απόφασης σε υπαρξιακό ερώτημα είναι κάτι που ενυπάρχει σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό και στον *Φιλοκτήτη* και στους εξόριστους του ελληνικού εμφυλίου αλλά ακόμα και στους «κουρεμένους» καταθέτες της Κύπρου του 2013.

⁷⁷ Τίγκιλης (2014) 01:15:45 - 01:20:10

⁷⁸ Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα η δολοφονία του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη στις 27.05.1963 ή πιο πρόσφατα οι δολοφονίες από την «17 Νοέμβρη» με την τελευταία να διαπράττεται το 2000.

4.2 Η σχέση της παραγωγής της ΕΘΑΛ με το έργο *Φιλοκτήτης* του Heiner Müller και το ομώνυμο ποίημα του Γιάννη Ρίτσου

Η παραγωγή της ΕΘΑΛ, αν και ακολουθεί αρκετά πιστά το κείμενο και τη ροή του σοφόκλειου *Φιλοκτήτη*, είναι ταυτόχρονα επηρεασμένη και από σύγχρονες διασκευές του μύθου. Ο Νεοπτόλεμος του Τίγκιλη παρουσιάζεται σαν ρεπόρτερ που φτάνει στο νησί για να κάνει ρεπορτάζ. Δεν είναι δηλαδή στρατιωτικός. Αυτή η ιδιότητα δημιουργεί μια απόσταση μεταξύ αυτού και του Οδυσσέα η οποία δεν υπάρχει στο έργο του Σοφοκλή. Εκεί οι δυο τους, παρά τις διαφορές τους, φτάνουν μαζί από την Τροία, όπου βρίσκονται στο ίδιο πολεμικό στρατόπεδο.

Η απόσταση μεταξύ του Νεοπτόλεμου και του Οδυσσέα στην παραγωγή της ΕΘΑΛ ανακαλεί έντονα τον *Φιλοκτήτη* του Heiner Müller. Εκεί βέβαια οι αποστάσεις του Νεοπτόλεμου προς τον Οδυσσέα δεν είναι εμφανισιακές αλλά αφορούν προσωπικά ζητήματα. Ο Νεοπτόλεμος του Müller δείχνει εξαρχής το μίσος του για τον Οδυσσέα μη αφήνοντας τον αναγνώστη να παρασυρθεί από το γεγονός ότι ανήκουν στην ίδια πλευρά.⁷⁹

Σε αντίθεση με τον Νεοπτόλεμο του Müller, ο Νεοπτόλεμος του Τίγκιλη, λόγω και της διαφορετικής του εμφάνισης, δεν καταφέρνει σε κανένα σημείο του έργου να προσεγγίσει ουσιαστικά ούτε τον Φιλοκτήτη. Δεν είναι μια ηρωική μορφή που βρίσκεται ενάντια στον ύπουλο Οδυσσέα. Παρά τα λεγόμενά του παραμένει ένας ουδέτερος παράγοντας στην σύγκρουση Φιλοκτήτη και Οδυσσέα. Δεν είναι ένας αυθύπαρκτος ήρωας ούτε σύμβολο και ούτε πρόκειται να γίνει. Θα είναι για πάντα ο γιός του Αχιλλέα, θυμίζοντας έτσι τον Νεοπτόλεμο από τον *Φιλοκτήτη* του Ρίτσου, που δίνει έμφαση στο πώς βίωσε τον πόλεμο ως παιδί· ως εξωτερικός παρατηρητής.⁸⁰

Όσον αφορά τον χορό, ο Μηνάς Τίγκιλης πρωτοτυπεί και πάλι. Ο χορός του Τίγκιλη, αν και παραμένει πιστός κειμενικά στο σοφόκλειο έργο, δεν αποτελείται από ναύτες του Νεοπτόλεμου αλλά από πολιτικούς εξόριστους, που βρίσκονται στο νησί μαζί με τον Φιλοκτήτη. Πέρα από την εικαστική χρησιμότητα του χορού, που συντελεί στην δημιουργία του επιθυμητού περιβάλλοντος (εικόνες από πολιτικούς εξόριστους της

⁷⁹ Müller (2008) 25-30

⁸⁰ Τζιόβας, από άρθρο στην ιστοσελίδα της εφημερίδας *Το Βήμα* (20.12.2009)

δεκαετίας του 1950), η επιλογή αυτή απομακρύνει τον Νεοπτόλεμο και από το χορό.⁸¹ Ο Νεοπτόλεμος παραμένει μέχρι το τέλος ιδεολογικά ξένος (ούτε καν εχθρός) για όλους.

Σε αντίθεση με τον Τίγκιλη, ο Heiner Müller επέλεξε να αφαιρέσει εντελώς τον ρόλο του χορού και να εστιάσει στις σχέσεις μεταξύ των τριών ηρώων. Ο Heiner Müller ακολουθεί γενικά ένα μονοπάτι πολύ πιο ρεαλιστικό από τον Σοφοκλή. Αυτό όμως το πετυχαίνει μόνο με την επαναγραφή του κειμένου και όχι μεταφέροντας τον αρχαίο μύθο σε άλλη εποχή. Αυτό το κάνει, για παράδειγμα, ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος με τον κινηματογραφικό του *Θίασο*, όπου μεταφέρει τον μύθο των Ατρείδων στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Οι μυθικοί ήρωες γίνονται ρεαλιστικές φιγούρες στα χέρια του Αγγελόπουλου, που επιλέγει να παρουσιάσει τον Αγαμέμνονα να γυρίζει από τη Μικρά Ασία (αντί από την Τροία) και την Ηλέκτρα να είναι παρούσα στα Δεκεμβριανά.⁸² Η παραγωγή της ΕΘΑΛ με τη σειρά της μεταφέρει μεν έναν αρχαίο μύθο σε άλλα ιστορικά συμφραζόμενα (όπως κάνει και ο Αγγελόπουλος) χρησιμοποιώντας όμως σε πολύ μεγάλο βαθμό το ίδιο το κείμενο του Σοφοκλή (με μικρές αλλά καθοριστικές αλλαγές).

Ο ρεαλισμός με τον οποίο πραγματεύεται τον μύθο ο Müller φαίνεται επίσης από το γεγονός ότι ο Φιλοκτήτης δεν παρουσιάζεται ανίκητος. Η δυσκολία του εγχειρήματος του Οδυσσέα στο έργο του Müller είναι ότι τον χρειάζεται ζωντανό, για να τον ακολουθήσουν οι στρατιώτες του.⁸³ Ο λόγος που δεν μπορούν να σκοτώσουν τον Φιλοκτήτη δεν είναι πλέον το τόξο του Ηρακλή. Τα ανίκητα όπλα του Ηρακλή μετατρέπονται στον Müller σε στρατιωτικά και πολιτικά παιχνίδια τακτικής, που επιβάλλουν τη φυσική παρουσία του Φιλοκτήτη. Δεν υπάρχει στον Müller ο υπερήρωας Φιλοκτήτης με τα υπερόπλα. Κάτι αντίστοιχο κάνει και η παραγωγή της ΕΘΑΛ. Τα πολιτικά παιχνίδια είναι και πάλι παρόντα, ενώ δεν υπάρχει καμία αναφορά στα όπλα. Τα όπλα του Φιλοκτήτη είναι πλέον τα βιβλία του (δηλαδή η ιδεολογία του).⁸⁴ Στην παραγωγή της ΕΘΑΛ ο Οδυσσέας προσπαθεί να υποτάξει ηθικά και ιδεολογικά τον Φιλοκτήτη· να τον πείσει να επανενταχθεί στην κοινωνία ανίσχυρος και ηττημένος.

⁸¹ Πετρίδης (2019) 16-17

⁸² Παραπομπή στις αντίστοιχες μονολογικές σκηνές της ταινίας ο *Θίασος* του Αγγελόπουλου στο 00:40:32-00:47:00 και 02:30:03 - 02:37:47.

⁸³ Müller (2008) 26-27

⁸⁴ Τίγκιλης (2014) 00:34:40 - 00:37:20

Η παραγωγή της ΕΘΑΛ δεν απαλείφει μόνο τα όπλα του Ηρακλή αλλά ακόμα και την ίδια την πληγή στο πόδι του Φιλοκτήτη. Η ίδια η ύπαρξη του φιδιού δεν αναφέρεται καθόλου στην παράσταση (στοιχείο καθοριστικό στο σοφόκλειο κείμενο). Ο λόγος που άφησαν τον Φιλοκτήτη στο νησί δεν είναι εξαιτίας πραγματικής δυσωδίας αλλά εξαιτίας μιας ανωμαλίας που επιφέρει ο Φιλοκτήτης και οι όμοιοί του στην κυρίαρχη ιδεολογία (όπως αυτή έχει καθοριστεί από τους νικητές). Κάτι αντίστοιχο αναφέρει και ο Ρίτσος στο ποίημα του *Φιλοκτήτης*. Ο Ρίτσος αναφέρει μεν το δάγκωμα του φιδιού, αλλά το θεωρεί αφορμή (και όχι αιτία) για την απομάκρυνση του Φιλοκτήτη. Στον *Φιλοκτήτη* του Ρίτσου μάλιστα ο Φιλοκτήτης φαίνεται να επέλεξε ο ίδιος να αποστασιοποιηθεί από αυτούς που τον πρόδωσαν, χωρίς να τον εξορίσει κάποιος. Συγκεκριμένα ο Νεοπτόλεμος στον *Φιλοκτήτη* του Ρίτσου λέει στον Φιλοκτήτη:

Καταλαβαίνω τη δική σου ευγενική αποχώρηση, σεβάσμιε φίλε,
μ' ένα πρόσχημα κοινά παραδεκτό — πόνος του σώματος,
όχι του πνεύματος ή της ψυχής· — καλό πρόσχημα
το δάγκωμα εκείνο του φιδιού (μήπως το φίδι της σοφίας;)
να μείνεις μόνος και να υπάρξεις, —εσύ, κι όχι ένας άλλος—
να μην υπάρξεις έστω, κουλουριασμένος σ' έναν κύκλο,
καθώς το φίδι δαγκώνοντας την ουρά του. (Συχνά κι εγώ το επιθύμησα.)⁸⁵

Στο ποίημα του Ρίτσου ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται τα γεγονότα από τον Νεοπτόλεμο έχει χαρακτήρα υπαρξιακού ερωτήματος. Ο Νεοπτόλεμος αναπολεί τα παιδικά του χρόνια σαν παιδί του πολέμου και αναρωτιέται αν άξιζαν όλα αυτά που συνέβησαν, ενώ αναφέρεται επίσης στις ανθρώπινες απώλειες που είχε ο στρατός με αντάλλαγμα τα λάφυρα. Η προσέγγιση του Ρίτσου, που τοποθετεί τον Νεοπτόλεμο να αναρωτιέται για το νόημα των μέχρι τώρα αγώνων και θυσιών, αντικατοπτρίζεται πλήρως στη μορφή του Φιλοκτήτη όπως αυτή παρουσιάζεται στην παραγωγή της ΕΘΑΛ. Στην παράσταση της ΕΘΑΛ ο Φιλοκτήτης είναι αυτός που έρχεται απέναντι στο μάταιο των θυσιών του και του αγώνα του και βρίσκεται σε απόλυτο αδιέξοδο.

Στο τέλος της παράστασης της ΕΘΑΛ ο Φιλοκτήτης πεθαίνει. Αυτός είναι και ο μόνος τρόπος να ξεφύγει από το αδιέξοδο στο οποίο έχει βρεθεί. Σε αντίθεση όμως με τον Φιλοκτήτη του Müller, που πεθαίνει από το χέρι του Νεοπτόλεμου ή τον Φιλοκτήτη του Ρίτσου, που ακολουθεί στωικά τον Νεοπτόλεμο, εδώ ο Φιλοκτήτης αυτοκτονεί. Η αυτοκτονία του δεν είναι ούτε πράξη απόγνωσης ενός ήρωα ούτε και πράξη απελπισίας. Ο Φιλοκτήτης δεν είναι ούτε Αίας ούτε Καρυωτάκης. Είναι ένας ιδεολόγος που επιλέγει

⁸⁵ Ρίτσος (1965) χ.σ.

συνειδητά την αυτοκτονία, αποδεικνύοντας για τελευταία φορά την πίστη στα ιδανικά και τις αξίες του.

4.3 Το ζήτημα της μεταφοράς έργων του αρχαίου δράματος σε διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα

Η αλλαγή ορισμένων στοιχείων που επιχειρεί η παραγωγή του Μηνά Τίγκιλη σε σχέση με το σοφόκλειο έργο (απουσία όπλων και Ηρακλή, αυτοκτονία Φιλοκτήτη κτλ.), χωρίς όμως να αλλάξει σε μεγάλο βαθμό τον μύθο, δεν αποτελεί αιρετικό στοιχείο. Αντίθετα, είναι ουσιώδες συστατικό της τραγωδίας. Το αρχαίο δράμα ήδη από την εποχή της συγγραφής των έργων είχε ως βασικό του χαρακτηριστικό τη σχετικά ελεύθερη διαχείριση του μύθου (ελευθερία που έφτασε στο απόγειό της με τον Ευριπίδη).⁸⁶ Πολλά είναι τα παραδείγματα μύθων που ο ένας μετά τον άλλον οι τραγικοί ποιητές μεταποίησαν προβαίνοντας κάθε φορά σε διαφοροποιήσεις. Χαρακτηριστική ομάδα έργων που πραγματεύονται τον ίδιο μύθο και που σώζονται όλα μέχρι τις μέρες μας είναι οι *Ηλέκτρες* των Σοφοκλή και Ευριπίδη και οι *Χοηφόροι* του Αισχύλου.

Η επαναγραφή του μύθου και η τοποθέτησή του σε διαφορετικά ιστορικά συμφραζόμενα είναι επίσης στοιχείο που δεν πρέπει να ξενίζει. Από την εποχή της συγγραφής τους οι αρχαίες κωμωδίες (και σε μικρότερο βαθμό και οι τραγωδίες) συνδέονται με τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στην Αθήνα την περίοδο που γράφονται. Η συγγραφή του Φιλοκτήτη για παράδειγμα το 409 π.Χ., λίγο καιρό μετά την ανάκληση του Αλκιβιάδη στην Αθήνα και τη λήψη από μέρος του ενεργού ρόλου στα πολιτικά και στρατιωτικά δρώμενα με την ελπίδα ότι είναι ο μόνος που μπορεί να βγάλει την Αθήνα από το αδιέξοδο του Πελοποννησιακού Πολέμου, μόνο τυχαία δεν μπορεί να θεωρηθεί.⁸⁷ Οι μύθοι που πραγματεύονται οι τραγωδίες είναι ήδη παρόντες στην κλασική αρχαιότητα και η μεταχείρισή τους από του τραγικούς συνδέεται κάθε φορά με τα δεδομένα της εκάστοτε εποχής.⁸⁸

Ακόμη και σε επίπεδο εικαστικής προσέγγισης οι αρχαίες τραγωδίες δεν απαιτούσαν ποτέ ταύτιση με την εποχή που διαδραματίζεται ο μύθος. Η εικαστική προσέγγιση είχε να κάνει κυρίως με ένα σύστημα αναγνώρισης των προσώπων από μέρος του κοινού.

⁸⁶ Μποζίζιο (2010) 68

⁸⁷ Μπένγκτσον (1991) 214-215

⁸⁸ Μποζίζιο (2010) 24

Σε αυτό το σύστημα εντασσόταν και η διαφοροποίηση των κοστούμιών ανάλογα με την ιδιότητα, το φύλο και το κοινωνικό υπόβαθρο του ρόλου. Η όποια εικαστική προσέγγιση δεν απαιτούσε ιστορική ταύτιση με τη μυθική εποχή.⁸⁹

Με βάση τα κοστούμια που πιστεύεται ότι φορούσαν οι υποκριτές του 5ου και του 4ου αιώνα π.Χ., δημιουργήθηκαν και τα πρότυπα για τα κοστούμια που κυριάρχησαν στις παραστάσεις της αρχαίας τραγωδίας μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα. Η επιλογή των κοστούμιών αυτών όμως δεν είχε ποτέ σαν γνώμονα τη ρεαλιστική απεικόνιση κάποιας ιστορικής περιόδου. Έχοντας αυτό κατά νου δεν πρέπει να μας ξενίζει η εικαστική ποικιλομορφία που παρατηρείται στο ανέβασμα του αρχαίου ελληνικού δράματος τα τελευταία χρόνια ούτε να θεωρείται εκτροπή από αυτό που ονομάζεται «κλασικό», αφού δεν παραβιάζει κάποια υποτιθέμενη προηγούμενη ρεαλιστική απεικόνιση των ηρώων.

Η παραγωγή της ΕΘΑΛ, αν και αποστασιοποιείται από το σοφόκλειο κείμενο σε ουσιώδη ζητήματα (ρόλος χορού, πληγή Φιλοκτήτη, κατάληξη του έργου), εντούτοις παραμένει πιστή στο αρχαίο κείμενο σε τόσο μεγάλο βαθμό, ώστε να μην μπορεί να θεωρηθεί καινούργιο έργο. Είναι μεν διασκευή στον βαθμό που κάθε σύγχρονη παραγωγή αρχαίου δράματος αποτελεί διασκευή (τα όρια μεταξύ του τι αποτελεί, μετάφραση, απόδοση, διασκευή και προσαρμογή είναι ρευστά και πολύ δύσκολο να καθοριστούν⁹⁰), αλλά, παρά τα καινούργια στοιχεία που προσθέτει ο Μηνάς Τίγκιλης, το έργο δεν χάνει την ταυτότητα του ως παραγωγή του *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή. Η απόπειρα της ΕΘΑΛ δεν εντάσσεται στο σύνολο των νέων έργων που είναι εμπνευσμένα από την αρχαία τραγωδία. Ο Μηνάς Τίγκιλης αφορμάται από τον Σοφοκλή για να προβάλει κάποια πιο σύγχρονα ζητήματα και για να κάνει, όπως λέει και ο ίδιος, πολιτικό θέατρο.⁹¹ Αυτό όμως το πετυχαίνει με τη χρήση του ίδιου του πρωτότυπου κείμενου, προβαίνοντας μόνο σε μικρές αλλά καίριες διαφοροποιήσεις.

4.4 Η σκηνοθετική επιλογή της εποχής του ελληνικού εμφυλίου ως ανατρεπτικό στοιχείο της παράστασης

Η επαναγραφή του μύθου, όπως έχουμε δει, δεν είναι κάτι πρωτόγνωρο. Το ανατρεπτικό στοιχείο της παραγωγής της ΕΘΑΛ έγκειται κυρίως στην επιλογή της συγκεκριμένης

⁸⁹ Brockett και Hildy (2014) 24-26

⁹⁰ Krebs (2021) 75

⁹¹ Συνέντευξη του Μηνά Τίγκιλη στην εφημερίδα *Λεμεσός* (27.06.2014).

ιστορικής περιόδου (ελληνικός εμφύλιος). Ο Μηνάς Τίγκιλης καταφέρνει να αναδείξει το πνεύμα της περιόδου του εμφυλίου εντάσσοντας στην παράστασή του μερικά από τα σύμβολα της ελληνικής αριστεράς των δεκαετιών του 40' και του 50'. Η αναφορά πριν την έναρξη της παράστασης (μέσω της οθόνης) στον Άη Στράτη και τη Μακρόνησο (σε συνδυασμό με τη Λήμνο) δίνει το στίγμα της παράστασης, αφού αποτελούν νησιά συνυφασμένα με τον εμφύλιο και την εξορία. Αμέσως μετά, η σκηνή παράδοσης του οπλισμού, που παραπέμπει στη συμφωνία της Βάρκιζας, ολοκληρώνει την εισαγωγή.⁹² Τα θεμέλια της παράστασης μπήκαν και ο σοφόκλειος λόγος μπορεί να αρχίσει να ακούγεται. Ακόμη και κατά τη διάρκεια του έργου όμως δεν λείπουν οι αναφορές στα σύμβολα της αριστεράς. Οι ήχοι του ρεμπέτικου, ο Φιλοκτήτης που τραγουδάει «Τρία γράμματα μόνο φωτίζουν...» και η αντικατάσταση των όπλων με βιβλία (ιδεολογικά όπλα της αριστεράς) είναι μερικά μόνο παραδείγματα.

Η αναφορά στον εμφύλιο δεν αφορά μόνο επιμέρους στοιχεία της παράστασης. Η ίδια η σύλληψη της παραγωγής παραπέμπει στις καλλιτεχνικές δράσεις των εξόριστων. Ο Μηνάς Τίγκιλης χρησιμοποιεί την αρχαία τραγωδία – που ως μέρος του αρχαίου πολιτισμού χρησιμοποιήθηκε σαν ιδεολογικό όπλο από αντικομμουνιστικά καθεστώτα στην Ευρώπη του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα (συμπεριλαμβανομένου του καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου)⁹³ – για να φωτίσει τα βάσανα των ηττημένων του εμφυλίου, οι οποίοι αξιολογήθηκαν τότε από το καθεστώς ως επικίνδυνοι για το έθνος. Ουσιαστικά χρησιμοποιεί προς όφελος των εξόριστων ένα διαχρονικό ιδεολογικό όπλο των εχθρών τους. Την ίδια τακτική ακολουθούσαν κάποτε και οι ίδιοι οι εξόριστοι, που, εκμεταλλευόμενοι τη θετική στάση της εθνικόφρονος παράταξης προς οτιδήποτε το αρχαιοελληνικό, ανέβαζαν με την ανοχή του κράτους παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας (μεταξύ άλλων) στους τόπους εξορίας τους (προσθέτοντας έμμεσες ιδεολογικές πινελιές).⁹⁴ Παράλληλα, η επιλογή των εξόριστων να ανεβάζουν μεταξύ άλλων και αρχαίες τραγωδίες αποτελούσε και μία δήλωση. Με τον τρόπο αυτό δήλωναν ότι δεν ήταν απάτριδες ή ανθέλληνες όπως τους παρουσίαζαν, αλλά εκτιμούσαν και σέβονταν τον ελληνικό πολιτισμό όπως όλοι οι υπόλοιποι Έλληνες.⁹⁵

⁹² Πετρίδης (2019) 15-16

⁹³ Μιχελάκης (2008) 619-621

⁹⁴ Σκουρολιάκος, άρθρο στην εφημερίδα *Η Αυγή* (20.12.2014)

⁹⁵ Van Steen (2010) 35

Στα πιο πάνω έρχονται να προστεθούν και οι μικρές παρεμβάσεις που γίνονται στο σοφόκλειο κείμενο. Η απουσία της αναφοράς στην πληγή και στα όπλα όπως και τα σκηνοθετικά ευρήματα του Τίγκιλη, που αντικαθιστά τη σκηνή του ύπνου του Φιλοκτήτη με σκηνή βασανισμού του,⁹⁶ είναι αυτά που δίνουν την πραγματική δύναμη στο έργο. Οι παρεμβάσεις αυτές έχουν νόημα ακριβώς επειδή είναι μικρές. Ο θεατής, αν και βλέπει ξεκάθαρους διαφοροποιήσεις σε σχέση με το αρχαίο κείμενο, εντούτοις παραμένει μέχρι το τέλος παγιδευμένος σε αυτό. Η παραγωγή της ΕΘΑΛ δεν εμπνέεται μόνο η ίδια από τον *Φιλοκτήτη*, αλλά μπορεί να ασκήσει και από μόνη της επίδραση σε μελλοντικές αναγνώσεις του *Φιλοκτήτη*. Αν και φαινομενικά χρησιμοποιεί το αρχαίο κείμενο για να φωτίσει την εποχή του εμφυλίου, στην πραγματικότητα κάνει και το ακριβώς αντίθετο. Χρησιμοποιεί τον εμφύλιο για να φωτίσει τον *Φιλοκτήτη* και να δείξει πώς θα μπορούσαμε να βρούμε μια δόση αλήθειας πίσω από τον μύθο.

Η αυτοκτονία του Φιλοκτήτη στο τέλος του έργου αποτελεί, όπως έχουμε δει, τη σημαντικότερη διαφοροποίηση σε σχέση με το σοφόκλειο έργο. Παράλληλα, η απουσία του Ηρακλή στην παραγωγή της ΕΘΑΛ σηματοδοτεί το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται ο Φιλοκτήτης. Πίσω από τον μύθο βρίσκεται η πραγματικότητα και στην πραγματικότητα κανένας από μηχανής Θεός δεν πρόκειται να δώσει λύση στο πρόβλημα.

Αν για τον εξόριστο Φιλοκτήτη η εξορία είναι το πρώτο μέρος του βασανιστηρίου του, το δεύτερο είναι η υποχρέωσή του να επανενταχθεί στην κοινωνία που τον εξόρισε και να δεχτεί ότι ο κόσμος που υπήρξε εχθρικός προς αυτόν είναι ο μόνος διαθέσιμος για να ζήσει. Ο Φιλοκτήτης της ΕΘΑΛ επιλέγει συνειδητά την αυτοκτονία για να λυτρωθεί. Με τον τρόπο αυτό δικαιώνει και τον Νεοπτόλεμο του Müller που σκοτώνει τον Φιλοκτήτη, αφού το κάνει όχι με σκοπό να τον προδώσει, αλλά γιατί καταλαβαίνει ότι αυτός είναι ο μόνος τρόπος να τον λυτρώσει.⁹⁷ Στην περίπτωση της ΕΘΑΛ ο Φιλοκτήτης παίρνει αυτή την απόφαση μόνος του, ενώ στην περίπτωση του Müller την παίρνει ο Νεοπτόλεμος.

Η απόφαση του Φιλοκτήτη στην παραγωγή της ΕΘΑΛ αντανακλά σε μεγάλο βαθμό και το αδιέξοδο της ίδιας της μετεμφυλιακής αριστεράς. Ο Ηρακλής δεν έρχεται ποτέ. Οι ηττημένοι ιδεολόγοι βρίσκονται σε παρόμοιο δίλημμα με αυτό του Φιλοκτήτη. Το πνεύμα της περιόδου αναδεικνύουν πολύ εύστοχα με το έργο τους και οι λογοτέχνες της πρώτης

⁹⁶ Τίγκιλης (2014) 00:47:41 - 00:50:48

⁹⁷ Müller (2008) 76

μεταπολεμικής λογοτεχνικής γενιάς, οι λεγόμενοι λογοτέχνες της ήττας όπως τους ονομάζει ο ίδιος ο Τάσος Λειβαδίτης.⁹⁸ Ο Φιλοκτήτης της ΕΘΑΑ λοιπόν έρχεται με την αυτοκτονία του να απαντήσει στον Τάκη Σινόπουλο που αναρωτιέται: «Ποιος είναι τούτος που αναλίσκεται περήφανος;».⁹⁹

⁹⁸ Λειβαδίτης (1966) 132-136

⁹⁹ Αναφορά στο ποίημα *Ο καιόμενος* του Τάκη Σινόπουλου

Κεφάλαιο 5

Ήμουν η Λυσιστράτη του 2016 σε σκηνοθεσία Λούκας Βαλέβσκι

Στις 7 Απριλίου του 2016 το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος θα ανεβάσει για πρώτη φορά το ανέκδοτο ακόμη έργο του Αντώνη Γεωργίου *Ήμουν η Λυσιστράτη*.¹⁰⁰ Ο Αντώνης Γεωργίου αφορμάται από την αριστοφανική *Λυσιστράτη* και γράφει έναν μονόλογο με σκοπό να καυτηριάσει την υποκριτική στάση του σύγχρονου ανθρώπου επάνω στα καίρια ζητήματα της κοινωνίας, να αγγίξει ζητήματα όπως η γυναικεία σεξουαλικότητα ή ακόμη και να στοχαστεί επάνω στον ίδιο τον ρόλο του θεάτρου (έντονα στοιχεία αυτοαναφορικότητας-μεταθεατρικότητας, που αναλύονται παρακάτω). Τη σκηνοθεσία της παράστασης αναλαμβάνει ο Λούκας Βαλέβσκι, ο οποίος επιλέγει να παρουσιάσει τον μονόλογο τοποθετώντας επί σκηνής τέσσερις γυναίκες. Οι ηθοποιοί που θα ερμηνεύσουν τον μονόλογο είναι οι: Μαρίνα Μανδρή, Άντρια Ζένιου, Έλενα Καλλινίκου και Μαρίνα Μακρή.¹⁰¹

Η πρεμιέρα της παράστασης θα δοθεί στη Λεμεσό και συγκεκριμένα στον άδειο πλέον χώρο του πρώην πολυκαταστήματος E&S (ΕΣΕΛ). Η επιλογή ενός μη θεατρικού χώρου δεν είναι τυχαία, αφού το πρώην πολυκατάστημα αποτελεί ένα μέρος με πραγματικό παρελθόν. Είναι ένας νεκρός χώρος, μέσα στον οποίο συμβαίνει ξανά κάτι (αναφορά στη *Λυσιστράτη*, που επανέρχεται στο παρόν).¹⁰² Μετά από σειρά παραστάσεων στη Λεμεσό και στη Λευκωσία (στον χώρο του θεάτρου Δέντρο), η παράσταση θα επιστρέψει στην Λεμεσό, για να παρουσιαστεί και στο πλαίσιο του 4ου μικρού Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος, που διοργάνωσε το Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος σε συνεργασία με το Θέατρο Ριάλτο. Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους το *Ήμουν η Λυσιστράτη* θα φτάσει μέχρι

¹⁰⁰ Πληροφορίες για την παραγωγή από την ιστοσελίδα του *Μίτου*.

¹⁰¹ Πληροφορίες για την παραγωγή από την ιστοσελίδα του *Μίτου*.

¹⁰² Βαλέβσκι (19.09.2021) προσωπική συνέντευξη.

την Αθήνα, όπου θα παιχτεί στον χώρο του Ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης στο πλαίσιο της «Εβδομάδας κυπριακού θεατρικού έργου στην Αθήνα».¹⁰³ Στην Αθήνα (όπως και στην Κύπρο) η παράσταση θα τύχει θετικής ανταπόκρισης και θα λάβει πολύ καλές κριτικές, με έμφαση τόσο στη γραφή του Αντώνη Γεωργίου όσο και στην κινησιολογία και την αρμονική συνύπαρξη των τεσσάρων ηθοποιών επί σκηνής.¹⁰⁴

5.1 Καινούργια έργα εμπνευσμένα από το αρχαίο δράμα

Το έργο του Αντώνη Γεωργίου *Ήμουν η Λυσιστράτη* δεν αποτελεί επαναγραφή του αριστοφανικού έργου ούτε ακολουθεί την πλοκή της *Λυσιστράτης* για να μιλήσει για το σήμερα (όπως κάνουν οι υπόλοιπες παραγωγές της παρούσας εργασίας). Αντίθετα το κλασικό έργο αποτέλεσε στη συγκεκριμένη περίπτωση την αφορμή για τη συγγραφή ενός καινούργιου έργου.¹⁰⁵ Ο λόγος όμως που επιλέχθηκε να ενταχθεί η συγκεκριμένη παραγωγή σε αυτή τη μεταπτυχιακή εργασία είναι επειδή, όπως και οι υπόλοιπες τρεις, πραγματεύεται σύγχρονα κοινωνικά-ιδεολογικά προβλήματα έχοντας ως βάση ένα έργο του αρχαίου ελληνικού δράματος. Εξαιτίας του γεγονότος ότι πρόκειται για καινούργιο έργο, η έμφαση στο συγκεκριμένο κεφάλαιο δίνεται περισσότερο στο ίδιο το έργο ως σύλληψη του Αντώνη Γεωργίου παρά στα επιμέρους στοιχεία της παραγωγής του Μίτου.

Η συγγραφή έργων βασισμένων στο αρχαίο δράμα δεν είναι κάτι πρωτοφανές. Κατά τις τελευταίες δεκαετίες ο πειραματισμός με το αρχαίο δράμα έχει οδηγήσει σε σημαντικά έργα και παραγωγές σε κάθε γωνιά του πλανήτη, οι οποίες μάλιστα με αφορμή τον αρχαίο μύθο τοποθετούνται απέναντι σε σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα. Το 1994 για παράδειγμα ο Jan Ritsema θα σκηνοθετήσει στο Βέλγιο μια συρραφή από τρεις εκδοχές του *Φιλοκτήτη* με τίτλο *Philoktetes-Variations* τοποθετώντας στον ομώνυμο ρόλο του καταδιωγμένου και περιθωριοποιημένου ήρωα έναν ομοφυλόφιλο ηθοποιό που έπασχε από τον ιό του HIV και ο οποίος έμελλε πράγματι να πεθάνει μερικούς μήνες αργότερα.¹⁰⁶

Ακόμη και στον ελλαδικό χώρο τις τελευταίες δεκαετίες τα νέα έργα που στηρίζονται ως ένα βαθμό σε έργα του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι πολλά. Χαρακτηριστικό

¹⁰³ Πληροφορίες από την ιστοσελίδα του ιδρύματος Μιχάλης Κακογιάννης

¹⁰⁴ Πινακουλάκης, κριτική της παράστασης *Ήμουν η Λυσιστράτη* στην ιστοσελίδα *artic.gr* (07.10.2016)

¹⁰⁵ Διαμαντάκου (2020) 210

¹⁰⁶ Hall (2004) 11-12

παράδειγμα των αρχών της δεκαετίας του 1990 είναι το τρίπτυχο *ο Δείπνος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Σε αντίθεση όμως με την Κλυταιμνήστρα στον μονόλογο *Γράμμα στον Ορέστη*, η Λυσιστράτη του Γεωργίου δεν βασανίζεται από ερωτήματα που αφορούν το δικό της παρόν και τη δική της μοίρα. Η Λυσιστράτη του Γεωργίου είναι η αρχαία ηρωίδα, που επιστρέφει στο σήμερα, για να αναρωτηθεί για το κατά πόσον άσκησε όντως επίδραση στις σύγχρονες γενιές και να αντιληφθεί το μάταιο της προσπάθειάς της.¹⁰⁷

Όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο η Λυσιστράτη φτάνει στο σήμερα και συνομιλεί με το παρόν, το έργο του Γεωργίου θυμίζει έντονα το *Μηχανή Άμλετ* του Heiner Müller. Ο Müller χρησιμοποιώντας τη φιγούρα του Άμλετ πλάθει ένα μονόλογο με έντονα μεταδραματικά στοιχεία, για να εκφράσει προσωπικές ιδεολογικές, πολιτικές, λογοτεχνικές και υπαρξιακές ανησυχίες.¹⁰⁸ Για να το κάνει αυτό ο Müller επιλέγει ένα τραγικό πρόσωπο της κλασικής λογοτεχνίας όπως είναι ο Άμλετ.

Το *Ήμουν η Λυσιστράτη* του Αντώνη Γεωργίου, αν και μπορεί να προστεθεί σε μια σειρά ελληνικών έργων που έχουν γραφτεί με αφορμή έργα από το αρχαίο δράμα (*ο Δείπνος*, *Ο Δολοφόνος του Λάιου και τα κοράκια*, *Είμαστε οι Πέρσες* κ.ά.) και αν και στηρίζεται όσον αφορά τη μεθοδολογία του στον Müller, εντούτοις παραμένει μοναδικό. Καταφέρνει να θέσει υπαρξιακά ερωτήματα και να στοχαστεί επάνω σε κοινωνικά και ιδεολογικά ζητήματα έχοντας για βάση του μια λογοτεχνική φιγούρα που στη συνείδηση του θεατή θεωρείται κωμική. Ο Αντώνης Γεωργίου δεν αναζητά νέα στοιχεία τραγικότητας σε έναν τραγικό ήρωα, αλλά αντίθετα καθιστά ο ίδιος τραγικό έναν ήρωα που μέχρι πρότινος ήταν συνυφασμένος με την κωμωδία.¹⁰⁹ Αυτό είναι που κάνει το εγχείρημά του ανατρεπτικό και καινοτόμο.

Από όλους τους ήρωες των σωζόμενων κωμωδιών του Αριστοφάνη η Λυσιστράτη φαντάζει να είναι η πιο κατάλληλη για το εγχείρημα του Αντώνη Γεωργίου. Σε αντίθεση με τους περισσότερους πρωταγωνιστές των αριστοφανικών έργων, που είναι πλασμένοι λίγο πολύ με βάση τα ελαττώματα και τις αδυναμίες τους, η Λυσιστράτη αποπνέει μια σοβαρότητα αρκετά ασυνήθιστη για αριστοφανικό ήρωα. Η Λυσιστράτη δεν δομείται από τον Αριστοφάνη με βάση τις αδυναμίες της αλλά με βάση την απουσία αυτών των

¹⁰⁷ Από άρθρο για την παράσταση *Ήμουν η Λυσιστράτη* στην ιστοσελίδα *Lifo.gr* (06.10.2016)

¹⁰⁸ Richardson (2006) 79-81

¹⁰⁹ Γεωργίου, από συνέντευξή του στη Μαγδαλένα Ζήρα στην ιστοσελίδα *propaganda.gr* (04.10.2016)

αδυναμιών. Η φιγούρα της Λυσιστράτης, που παλεύει ουσιαστικά μόνη της με τις αδυναμίες των άλλων και αναζητά τρόπους να αλλάξει τον κόσμο, κρύβει μια σοβαρότητα μοναδική στην αριστοφανική δραματουργία. Η σοβαρότητα αυτή μπορεί να χαρακτηριστεί ακόμη και τραγικότητα εξαιτίας της φαιδρότητας που περιβάλλει την ηρώιδα· μια φαιδρότητα που δεν προέρχεται μόνο από το αντίπαλο στρατόπεδο (στην προκειμένη περίπτωση τους άντρες) αλλά ακόμη και από τις ίδιες τις συναγωνίστριές της.¹¹⁰ Η ηρώιδα φαντάζει τελικά να είναι μια τραγική φιγούρα παγιδευμένη μέσα σε μια κωμωδία. Υπό αυτή την οπτική η Λυσιστράτη είναι το πλέον κατάλληλο πρόσωπο για να μεταφέρει στον θεατή αυτά που θέλει να πει ο Αντώνης Γεωργίου, αφού η κωμικότητα που την περιβάλλει συμβάλλει στην τραγικότητά της.

5.2 Η στάση του σύγχρονου ανθρώπου απέναντι σε όσα συμβαίνουν γύρω του

Ένα από τα βασικά ζητήματα που πραγματεύεται το *Ήμουν η Λυσιστράτη* είναι η υποκριτική ή επιφανειακή αντίδραση του σύγχρονου ανθρώπου απέναντι σε σοβαρά κοινωνικά ζητήματα.¹¹¹ Η στάση αυτή του ανθρώπου στηρίζεται σε ένα δίπολο το οποίο αναδεικνύεται και μέσα από το έργο. Από τη μια ο άνθρωπος έχει την ανάγκη να διαμαρτυρηθεί ως μέρος του συνόλου και να αντιδράσει απέναντι στα προβλήματα που ταλανίζουν τον πλανήτη· από την άλλη, ταυτόχρονα, έχει την ανάγκη να ζήσει ο ίδιος και να χαρεί τη ζωή του σε ατομικό επίπεδο. Η καθημερινότητα του σύγχρονου ανθρώπου είναι μια διαρκής μάχη αυτών των δύο πόλων σε μια προσπάθεια αναζήτησης της σωστής ισορροπίας.

Μέσα στο έργο το δίπολο αυτό εμφανίζεται στα πρόσωπα της Λυσιστράτης και της Μυρρίνης. Μέσα από τη Λυσιστράτη αντικατοπτρίζεται η εικόνα του ιδεολόγου, ο οποίος αποφασίζει να αφιερώσει ολόκληρη τη ζωή του σε ένα συγκεκριμένο σκοπό. Η Μυρρίνη όμως από την άλλη εκφράζει την ανάγκη του ανθρώπου να γευτεί τις χαρές της ζωής. Ονειρεύεται χαλαρές οικογενειακές στιγμές και στιγμές πάθους και έρωτα. Ο όρκος που έδωσε, να μην γευτεί δηλαδή τις απολαύσεις της ζωής μέχρι να πετύχει το σκοπό της, έχει αρχίσει να τρομάζει και την ίδια. Αντιλαμβάνεται πλέον ότι οι επιπτώσεις του όρκου της

¹¹⁰ Γεωργίου, από συνέντευξή του στη Μαγδαλένα Ζήρα στην ιστοσελίδα propaganda.gr (04.10.2016)

¹¹¹ Πινακουλάκης, κριτική της παράστασης *Ήμουν η Λυσιστράτη* στην ιστοσελίδα artic.gr (07.10.2016)

είναι πιο οδυνηρές για την ίδια παρά για οποιονδήποτε άλλο και τρομαγμένη ρωτάει τη Λυσιστράτη τι θα κάνουν αν δεν τελειώσει ο πόλεμος.¹¹²

Η Λυσιστράτη και η Μυρρίνη συνυπάρχουν μέσα στον κάθε ιδεολόγο, ο οποίος παλεύει να ισοροπήσει μεταξύ της ανάγκης του για αγώνα και της θέλησής του για ζωή. Το δίπολο αυτό ενυπάρχει πάντα στον άνθρωπο και είναι ένα από τα κύρια θέματα με τα οποία καταπιάνεται το *Ήμουν η Λυσιστράτη*. Ήδη στα πρώτα στάδια του έργου η Μαρίνα Μανδρή κάνει αναφορά στην ταχύτητα με την οποία εναλλάσσονται οι ειδήσεις μπροστά στα μάτια μας χάρη στην τεχνολογία.¹¹³ Ο άνθρωπος μπορεί να ενημερώνεται για συμφορές που συμβαίνουν γύρω του και την αμέσως επόμενη στιγμή να παρακολουθεί αστεία βιντεάκια στο internet. Η ταχύτητα με την οποία κινείται πλέον η πληροφορία συντελεί στην απάθεια του σύγχρονου ανθρώπου απέναντι στην οδύνη των γύρω του.

Τη στιγμή που η Λυσιστράτη «αποκεφαλίζει» την Κλεονίκη, οι τέσσερις ηθοποιοί κάνουν ακόμη μια σαφή αναφορά στη χλιαρή και υποκριτική αντίδραση που παρατηρείται απέναντι στις συμφορές των άλλων.¹¹⁴ Η αντίδραση αυτή αρχίζει και τελειώνει συνήθως πίσω από μια οθόνη με posts, shares και likes και συνοδεύεται πολλές φορές με έντονη έκφραση ψεύτικης οργής ή συμπόνιας. Για τους περισσότερους όμως η συμπόνια δεν διαρκεί παραπάνω από μερικά λεπτά, μέχρι να δουν την επόμενη κουτσομπολίστικη είδηση, το επόμενο αστείο βίντεο ή μέχρι να παρασυρθούν και πάλι από την καθημερινή τους ρουτίνα.

Η διττή υπόσταση του ανθρώπου, ο οποίος από τη μια ενδιαφέρεται και συμπάσχει με τους γύρω του αλλά από την άλλη ψάχνει τρόπους να απολαμβάνει τη ζωή του, φαίνεται και μέσα από τη θεώρηση των σημαντικών γεγονότων που έλαβαν χώρα στον κόσμο κατά την περίοδο που γράφτηκε και που παίχτηκε το *Ήμουν η Λυσιστράτη*. Το δίπολο αυτό δηλαδή δεν είναι χαρακτηριστικό μόνο της ιδιωτικής ζωής των ανθρώπων, αλλά είναι πρωτίστως χαρακτηριστικό της δημόσιας ζωής.

Τα έτη 2015 και 2016 είναι συνδεδεμένα κυρίως με την ενδυνάμωση του λεγόμενου «Ισλαμικού Κράτους του Ιράκ και της Συρίας» (ISIS) και με την έναρξη της μεγάλης

¹¹² Βαλέβσκι (2016) 00:19:30 - 00:23:30

¹¹³ Βαλέβσκι (2016) 00:05:40 - 00:06:40

¹¹⁴ Βαλέβσκι (2016) 00:15:00 - 00:17:30

προσφυγικής κρίσης που επέφερε η αστάθεια στη Μέση Ανατολή. Τα κύματα προσφύγων και μεταναστών προς την Ευρώπη, τα οποία συνεχίζονται μέχρι σήμερα, όπως επίσης και η αύξηση των τρομοκρατικών επιθέσεων σε πόλεις της Ευρώπης (την ευθύνη για τις οποίες αναλάμβανε συνήθως το ISIS) αποτέλεσαν τα κύρια ζητήματα που απασχόλησαν τα ΜΜΕ κατά τη συγκεκριμένη περίοδο.

Ήδη από τις πρώτες μέρες του 2015 η πολύνεκρη τρομοκρατική επίθεση στα γραφεία του περιοδικού *Charlie Hebdo* στο Παρίσι¹¹⁵ θα οδηγήσει εκατομμύρια πολίτες να εκφράσουν την αγανάκτησή τους ποστάροντας με διάφορους τρόπους το μήνυμα «Je suis Charlie». Η διαδικτυακή αυτή αντίδραση, που στην πραγματικότητα στερείται ουσίας και ισχύος, αναφέρεται ειρωνικά και στο *Ήμουν η Λυσιστράτη*. Μετά από μερικές μέρες το σοκ καταλαγιάζει, τα Je suis Charlie πάνε περίπατο και η ζωή συνεχίζεται. Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα που δείχνει τη στάση με την οποία αντιμετωπίζονται τα γεγονότα αποτελεί η 21η Μαΐου 2015. Η Ευρώπη υποτίθεται πως συγκλονίζεται παρακολουθώντας την κατάληψη της Παλμύρας από το ISIS.¹¹⁶ Αμέσως μετά, οι ειδήσεις τελειώνουν, η πίτσα έρχεται και ο δεύτερος ημιτελικός της Eurovision αρχίζει. Αντίστοιχα στις 9 Αυγούστου του 2016 δεν απασχολεί κανέναν στην Ελλάδα ότι 14 άνθρωποι σκοτώθηκαν από αεροπορική επίθεση σε εργοστάσιο τροφίμων στην Υεμένη.¹¹⁷ Το μόνο σημαντικό γεγονός τη συγκεκριμένη μέρα είναι το χρυσό της Άννας Κορακάκη στο Ρίο.¹¹⁸

5.3 Η «παράλογη» συνύπαρξη τραγωδίας και κωμωδίας στο *Ήμουν η Λυσιστράτη*

Το έργο *Ήμουν η Λυσιστράτη*, πέρα από την ασυνήθιστη επιλογή μιας κωμικής πρωταγωνίστριας ως του καταλληλότερου προσώπου για να μεταφέρει το πεσιμιστικό πνεύμα του συγγραφέα, ξεχωρίζει και για έναν ακόμη λόγο. Σε αντίθεση με άλλα παρόμοια εγχειρήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας (μερικά αναφέρονται παραπάνω), το *Ήμουν η Λυσιστράτη* δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη πλοκή. Δεν αποτελεί δηλαδή μεταγραφή του μύθου της *Λυσιστράτης* σε άλλη εποχή ή κάποια νέα εκδοχή του. Ο Αντώνης Γεωργίου δεν αμφισβητεί ούτε μεταλλάσσει με κανένα τρόπο τα πεπραγμένα στη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη. Ο μονόλογος που γράφει είναι περισσότερο ένα

¹¹⁵ Πληροφορίες για το γεγονός από είδηση της ιστοσελίδα *tovima.gr* (07.01.2015)

¹¹⁶ Η είδηση από άρθρο των Botelho και Shah στο *edition.cnn.com* (22.05.2015)

¹¹⁷ Tsellos, άρθρο στο *gr.euronews.com* (09.08.2016)

¹¹⁸ Ντεντόπουλος, άρθρο στην ιστοσελίδα *www.efsyn.gr* (10.08.2016)

πολιτικοκοινωνικό σχόλιο παρά θεατρικό έργο. Το έργο έχει ήδη γραφτεί και είναι η *Λυσιστράτη*. Αυτήν ακριβώς την ιστορία έρχεται να σχολιάσει ο Αντώνης Γεωργίου, χωρίς να την αναιρέσει καθόλου. Αυτό που αναιρεί είναι η δύναμη της *Λυσιστράτης*, η επιρροή της και η επιτυχία του εγχειρήματός της.

Το κωμικοτραγικό παιχνίδι πηγαίνει ακόμη πιο βαθιά. Ο κωμικός ήρωας που λέγεται *Λυσιστράτη* έρχεται να πει έναν μονόλογο καθόλα απαισιόδοξο, ενώ ταυτόχρονα, ο χαρακτήρας της *Μυρίνης* παρουσιάζεται σχεδόν σαν τραγική φιγούρα. Όλα αυτά συμβαίνουν σε ένα μονόλογο που παραπέμπει δομικά στην κωμωδία, αφού η γυναίκα του μονόλογου έχει απεκδυθεί τον ρόλο της *Λυσιστράτης*, στρέφεται προς το κοινό και λέει αυτά που θέλει να μεταφέρει ο συγγραφέας. Στα περισσότερα σημεία του έργου δεν μιλάει ούτε σαν *Λυσιστράτη* ούτε σαν *Μυρίνη*. Δεν υπάρχει κανένας ρόλος και καμία ερμηνεία. Όσον αφορά το αρχαίο δράμα, αυτή η προσέγγιση παραπέμπει έντονα σε παράβαση αρχαίας κωμωδίας.¹¹⁹ Το έργο του Αντώνη Γεωργίου είναι σαν μια μεγάλη παράβαση, που απευθύνεται άμεσα προς τον θεατή. Αυτό που απουσιάζει είναι το υπόλοιπο έργο που θα πλαισίωνε αυτή την παράβαση.

Η αναίρεση της επιτυχίας του εγχειρήματος της *Λυσιστράτης* ταιριάζει απόλυτα και μπορεί να στηριχθεί στα έντονα μεταδραματικά στοιχεία που υπάρχουν στο κείμενο του Αντώνη Γεωργίου. Τα στοιχεία αυτά τα χρησιμοποιεί και τα μεγεθύνει με τη σκηνοθετική του προσέγγιση ο Λούκας Βαλέβσκι. Ξεκινώντας το έργο, ήδη από τις πρώτες στιγμές ακούγεται από τις ηθοποιούς ότι η *Λυσιστράτη* είναι ένα παλιό αστείο. Η αίσθηση της αυτοαναφορικότητας και του αυτοσαρκασμού είναι διάχυτη καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Όταν προς το τέλος του έργου γίνεται αναφορά στον άνθρωπο που αντιδρά στη φρίκη που υπάρχει γύρω με τρόπους συμβατικούς και επιφανειακούς, ένα από τα παραδείγματα που δίνεται είναι και η ίδια η παραγωγή τέχνης.¹²⁰

Η αυτοαναφορικότητα σε συνδυασμό με τη συχνή χρήση επαναλήψεων είναι από τα βασικά συστατικά της σκηνοθετικής προσέγγισης του Λούκας Βαλέβσκι με σαφείς αναφορές στο θέατρο του Παραλόγου.¹²¹ Στα πρώτα στάδια του μονόλογου οι ηθοποιοί επαναλαμβάνουν συνεχώς μια φράση η κάθε μια τους μέχρι να εμφανιστεί η Άντρια

¹¹⁹ Διαμαντάκου (2020) 210

¹²⁰ Βαλέβσκι (2016) 00:34:00 - 00:35:30

¹²¹ Βαλέβσκι (19.09.2021) προσωπική συνέντευξη

Ζένιου με τη μορφή κούκλας. Ο τρόπος της κίνησης και της ομιλίας της δίνει το στίγμα της παράστασης, αφού αναδεικνύει με τον πιο ξεκάθαρο τρόπο την αίσθηση της πλήρους αυτοματοποίησης του σύγχρονου ανθρώπου που δεν ενδιαφέρεται ουσιαστικά για τίποτα. Ακόμη και στο φινάλε του έργου οι ηθοποιοί επαναλαμβάνουν ότι τίποτα δεν μπορεί να γίνει και ότι η ίδια κατάσταση θα συνεχίζεται αιωνίως.

5.4 Η γυναικεία σεξουαλικότητα: Από τον Αριστοφάνη στον Αντώνη Γεωργίου

Ο Αντώνης Γεωργίου με το κείμενό του αναδεικνύει τη διαχρονική ανάγκη του ανθρώπου για ζωή. Αυτή η ανάγκη μερικές φορές τον ωθεί να παλέψει, όπως προσπαθεί να κάνει η Λυσιστράτη, αλλά σε άλλες περιπτώσεις η ίδια ανάγκη τον ωθεί να σταματήσει τον αγώνα (στάση που φαίνεται μέσα από τα λόγια της Μυρρίνης στο έργο του Γεωργίου). Την ανάγκη αυτή σε πολλά σημεία του έργου ο Αντώνης Γεωργίου την αναδεικνύει υπό το πρίσμα του ερωτισμού και της (γυναικείας κυρίως) σεξουαλικότητας. Για να το πετύχει αυτό σε πολλές περιπτώσεις πατάει πάνω στο ίδιο το κείμενο του Αριστοφάνη.

Η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη έχει συνδεθεί κατά καιρούς με το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης. Παρόλα αυτά, η σύνδεση της *Λυσιστράτης* με το φεμινιστικό κίνημα σαν να πρόκειται για πρώιμο μανιφέστο του είναι κάπως αφελής. Η σύνδεση αυτή μπορεί να ισχύει για τη μεταγενέστερη πρόσληψη του έργου αλλά σίγουρα όχι για τον Αριστοφάνη και την εποχή του. Η γυναικεία σεξουαλικότητα στην *Λυσιστράτη* δεν πάει σχεδόν ποτέ βαθύτερα από τα χοντροκομμένα αστεία, ενώ οι γυναίκες, με εξαίρεση την ίδια τη Λυσιστράτη, είναι πλασμένες εντελώς στερεοτυπικά.¹²² Αυτό μας το υπενθυμίζει και ο Αντώνης Γεωργίου. Οι ηθοποιοί στο *Ήμουν η Λυσιστράτη* κάνοντας την πρώτη ουσιαστική σύνδεση με τον Αριστοφάνη ρωτούν τη Λυσιστράτη για το σχέδιό της. Ο λόγος τους όμως είναι γεμάτος με σαχλά σεξουαλικά υπονοούμενα, τα οποία τους προκαλούν μηχανικό γέλιο.¹²³

Ένα άλλο σημείο που αποδεικνύει ότι ο Αριστοφάνης δεν γράφει τη *Λυσιστράτη* με γνώμονα τη γυναίκα είναι το γεγονός ότι γενικά δεν παρουσιάζει στα έργα του ρεαλιστικές για τον ίδιο καταστάσεις.¹²⁴ Η λογική πίσω από τη *Λυσιστράτη* δεν απέχει

¹²² Revermann (2010) χ.σ.

¹²³ Βαλέβσκι (2016) 00:08:10 - 00:09:50

¹²⁴ Brockett και Hildy (2014) 18

και πολύ από τη Νεφελοκοκκυγία των *Ορνίθων*, το σκαθάρι του Τρυγαίου στην *Ειρήνη* και την ατομική ειρήνη του Δικαιόπολη στους *Αχαρνείς*. Η προοπτική της λήψης εξουσίας και αποφάσεων από τις γυναίκες εντάσσεται από τον Αριστοφάνη στο ίδιο ουτοπικό σύνολο που εντάσσονται και τα προαναφερθέντα παραδείγματα. Είναι μια «Κωμική Ιδέα».

Για τον Αριστοφάνη το κλειδί για την επιτυχία του σχεδίου των γυναικών είναι να απαρηθούν την ίδια τη γυναικεία υπόστασή τους μέσω της άρνησης της εκπλήρωσης των συζυγικών τους καθηκόντων.¹²⁵ Στο *Ήμουν η Λυσιστράτη* συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Ο Αντώνης Γεωργίου ανατρέπει τα δεδομένα, αφού μέσω της Μυρρίνης κάνει σαφείς αναφορές στον ερωτισμό και το σεξ, χωρίς όμως την αστεία χροιά που του δίνει ο Αριστοφάνης και χωρίς να το παρουσιάζει σαν καθήκον της γυναίκας. Για τον Αντώνη Γεωργίου το σεξ δεν υπάρχει μόνο ως κάτι που προσφέρει η γυναίκα στον άντρα (ξεκάθαρο πατριαρχικό στοιχείο που υπάρχει και στη *Λυσιστράτη*). Το σεξ στο *Ήμουν η Λυσιστράτη* δεν παρουσιάζεται σαν υποχρέωση της γυναίκας αλλά σαν δικαίωμά της.

¹²⁵ Διαμαντάκου-Αγάθου (2011) 664

Επίλογος

Τις τελευταίες δεκαετίες, όπως είδαμε μέσα και από τις πιο πάνω παραγωγές, το θέατρο θα μεταβληθεί σε μεγάλο βαθμό, κυρίως όσον αφορά την πρόσληψή του (από καλλιτέχνες και κοινό) και τον ρόλο που διαδραματίζει στην κοινωνία. Από τα μέσα του 20^{ού} αιώνα βασικός πυλώνας των φιλοσοφικών στοχασμών που αφορούν το θέατρο (και τη λογοτεχνία γενικότερα) είναι και η συζήτηση περί της πρόσληψης του θεατρικού κειμένου και περί της ισχύος του συγγραφέα, του σκηνοθέτη, του κοινού κ.ο.κ. Οι φιλοσοφικοί αυτοί στοχασμοί οδήγησαν στις νέες τάσεις στον τομέα του θεάτρου και της σκηνοθεσίας (μικροί και πολλές φορές μη θεατρικοί χώροι, μινιμαλιστικές παραστάσεις με έντονους συμβολισμούς, αποδομημένο κείμενο κ.ά.) και στην υπερίσχυση του παραστατικού και σωματικού θεάτρου. Οι νέες αυτές τάσεις σίγουρα δε θα μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστο το αρχαίο δράμα.¹²⁶

Μπορεί η ιδιάζουσα εθνική σχέση των Ελλήνων με το αρχαίο δράμα να αποτελεί συχνά τροχοπέδη όσον αφορά τους πειραματισμούς, όμως κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει σε άλλες χώρες. Για τον υπόλοιπο κόσμο το αρχαίο ελληνικό δράμα δεν είναι παρά ένα ακόμη είδος θεάτρου και δεν έχει το ειδικό φορτίο που έχει για τους Έλληνες. Και ενώ παλαιότερα οι επιδράσεις στην εγχώρια σκηνή από το εξωτερικό ήταν περιορισμένες, σήμερα, που η πληροφορία μεταφέρεται με απίστευτες ταχύτητες και οι προσλαμβάνουσες από τον υπόλοιπο κόσμο είναι τόσο έντονες, η απορρόφηση επιρροών από τις διεθνείς τάσεις τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Κύπρο είναι πιο εύκολη από ποτέ.

Οι παραγωγές που μελετήθηκαν στην παρούσα εργασία, αν και αποτελούν ιδιαίτερες περιπτώσεις για τα κυπριακά δεδομένα, στην πραγματικότητα είναι εγχώρια παραδείγματα που αναδεικνύουν τις καθιερωμένες πλέον τάσεις στον τομέα του θεάτρου σε παγκόσμιο επίπεδο. Οι αντίστοιχες παραγωγές σε διεθνές επίπεδο είναι αμέτρητες και μερικές αναφέρονται και στην παρούσα εργασία. Όλα τα «ανατρεπτικά» στοιχεία των κυπριακών παραγωγών που αναλύθηκαν παραπάνω στην πραγματικότητα έχουν πάντα κάποιο προηγούμενο. Το γεγονός αυτό δεν είναι κάτι αρνητικό, αφού οι

¹²⁶ Γραμματάς (2015) 265

παραγωγές που μελετήθηκαν πετυχαίνουν να δείξουν στο κυπριακό κοινό την δυνατότητα εφαρμογής των νέων θεατρικών τάσεων ακόμη και στην περίπτωση του αρχαίου δράματος.

Ο αυξημένος ρόλος του σκηνοθέτη, που δεν είναι πλέον ένας απλός διαμεσολαβητής αλλά ένας συνδημιουργός του έργου, είναι ξεκάθαρος στην περίπτωση του *Φιλοκτήτη* της ΕΘΑΑ και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Φανταστικού Θεάτρου μέσα από τις μικρές αλλά ουσιώδεις κειμενικές προσθαφαιρέσεις. Η σύνδεση του μύθου με σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα υπάρχει ξεκάθαρα και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* αλλά και στην *Λυσιστράτη* του Σατιρικού. Ταυτόχρονα το *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, όπως και το *Ήμουν η Λυσιστράτη* εκμεταλλεύονται έντονα μεταθεατρικά στοιχεία και στοιχεία Performance Theater με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα τη χρήση μη θεατρικού χώρου σαν χώρου της παράστασης. Τέλος, όσον αφορά το στοιχείο της έμπνευσης από το αρχαίο δράμα, ο *Φιλοκτήτης* αποτελεί δείγμα συρραφής, αφού δεν αρκείται μόνο στο σοφόκλειο έργο, αλλά παίρνει στοιχεία και από μεταγενέστερες εκδοχές του *Φιλοκτήτη* (Müller, Ρίτσος), την ίδια ώρα που το *Ήμουν η Λυσιστράτη* αποτελεί ένα απόλυτα νέο έργο του οποίου το αρχαίο κείμενο είναι μόνο η αφορμή.

Βιβλιογραφία

Αγγελόπουλος, Θ. (σενάριο-σκηνοθεσία). 1975. *Ο Θίασος*. Ελλάδα: Γ. Παπάλιος Ε.Π.Ε. (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZHviHcsO3kw&t=14s>).

Adamides, C. 2015. «A Comfortable and Routine Conflict», στο: Ker-Lindsay, J. (επιμ.) *Resolving Cyprus: New Approaches to Conflict Resolution*. London - New York: I. B. Tauris, σ. 5-15.

Αθανασίου-Τάκη, Μ. 2021. «Το Θέατρο στην Κύπρο κατά την πρώτη εικοσαετία του 21^{ου} αιώνα», *Νέα Εποχή: Πολιτιστικό Περιοδικό* 347: 59-63.

Ανώνυμος, 1993. *10 Χρόνια Σατιρικό Θέατρο: Νέο Θέατρο Βλαδίμηρου Κανκαρίδη: 1983-1993*. Λευκωσία: χ.ε.

Ανώνυμος, 2004. «Δικοινοτική “Λυσιστράτη”: Από το Σατιρικό και το Τουρκοκυπριακό Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας», *Πολίτης* 28 Ιουνίου: 43.

Ανώνυμος, 2004. «Μια “Λυσιστράτη” διαφορετική από τις άλλες: Από το Σατιρικό Θέατρο και το Τουρκοκυπριακό Δημοτικό Θέατρο Λευκωσίας», *Χαραυγή* 24 Αυγούστου: 15.

Ανώνυμος, 2004. «Η ‘Λυσιστράτη’ φέρνει κοντά Έλληνες και Τούρκους», *Σημερινή* 30 Σεπτεμβρίου: 42.

Ανώνυμος, 2014. «Ο σκηνοθέτης του Φιλοκτήτη μιλά στη "Λ" για το έργο (ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ)», *elemesos.com* 27 Ιουνίου (URL: <http://www.elemesos.com/index.php/2018-12-31-13-16-50/item/13766-%CF%86%CE%B9%CE%BB%CE%BF%CE%BA%CF%84%CE%AE%CF%84%CE%B7%CF%82-270614.html>).

Ανώνυμος, 2015. «Παρίσι: Μακελειό από τρομοκρατική επίθεση ισλαμιστών στο σατιρικό περιοδικό 'Charlie Hebdo' με 12 νεκρούς», *Το Βήμα* 07 Ιανουαρίου (URL: <https://www.tovima.gr/2015/01/07/world/parisi-makeleio-apo-tromokratiki-epithesi-islamistwn-sto-satiriko-periodiko-charlie-hebdo-me-12-nekroys/>).

Ανώνυμος, 2016. «Ήμουν η Λυσιστράτη», *Lifo.gr* 06 Οκτωβρίου (URL: <https://www.lifo.gr/guide/theater/news/imoy-n-i-lysi-strati>).

Ανώνυμος, χ.χ. «Φιλοκτήτης του Σοφοκλή», *ethal.com.cy* (URL: <https://www.ethal.com.cy/k2-blog/item/144-2017-10-04-05-55-02.html>).

Ανώνυμος, χ.χ. «Ήμουν η Λυσιστράτη», *mitos.org.cy* (URL: <https://www.mitos.org.cy/el/%CE%AE%CE%BC%CE%BF%CF%85%CE%BD-%CE%B7-%CE%BB%CF%85%CF%83%CE%B9%CF%83%CF%84%CF%81%CE%AC%CF%84%CE%B7/>).

Ανώνυμος, χ.χ. «Φιλοκτήτης του Σοφοκλή», *18.greekdramafest.com* (URL: <https://www.18.greekdramafest.com/%cf%86%ce%b9%ce%bb%ce%bf%ce%ba%cf%84%ce%ae%cf%84%ce%b7%cf%82-%cf%84%ce%bf%cf%85-%cf%83%ce%bf%cf%86%ce%bf%ce%ba%ce%bb%ce%ae/?lang=el>).

Ανώνυμος, χ.χ. «Ήμουν η Λυσιστράτη του Αντώνη Γεωργίου σε σκηνοθεσία Λούκας Βαλέβσκι», *mcf.gr* (URL: <https://mcf.gr/el/el-1833/>).

Αρβανίτη, Κ. 2010. *Η αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου - Φώτος Πολίτης - Δημήτρης Ροντήρης* (τόμ. Α'). Αθήνα: Νεφέλη.

Βαλέβσκι, Λ. (σκηνοθέτης). 2016. *Ήμουν η Λυσιστράτη*. Κύπρος: Κέντρο Παραστατικών Τεχνών Μίτος (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xvtP0MweO5M>).

Botelho, G. και Shah, K. 2015. «ISIS is 'everywhere' in Syria's ancient city of Palmyra», *edition.cnn.com* 22 Μαΐου (URL: <https://edition.cnn.com/2015/05/21/middleeast/isis-syria-iraq/index.html>).

Brocket, G. B. και Hildy, J. F. 2014. *History of the Theatre*. 10^η έκδ. USA: Pearson.

Ζήρα, Μ. 2016. «Δεν ξέρω τώρα τι είμαι αλλά κάποτε ήμουν η Λυσιστράτη» (συνέντευξη του Αντώνη Γεωργίου στην Μαγδαλένα Ζήρα), *popaganda.gr*. 04 Οκτωβρίου (URL: <https://popaganda.gr/art/antonis-georgiou-interview/>).

Γεωργίου, Α. 2017. «Μαγδαλένα Ζήρα: Πάντα οι αθώοι θυσιάζονται και επιβιώνουν αυτοί που χειραγωγούν την κοινή γνώμη» (συνέντευξη της Μαγδαλένας Ζήρα στον Αντώνη Γεωργίου), *διάλογος* 16 Ιουλίου (URL: <https://dialogos.com.cy/magdalena-zira-panta-i-athoi-thisiazonte-ke-epivionoun-afti-pou-chiragogoun-tin-kini-gnomi/#>).

Γραμματάς, Θ. 2015. «Η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στην εποχή της ύστερης νεωτερικότητας. Από τον “πολίτη-θεατή” της “πόλης-κράτους”, στον “θεατή-καταναλωτή” της “παγκοσμιοποιημένης κοσμο-πόλης”», στο: Κυριακός, Κ. (επιμ.) *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του: Πρακτικά του Δ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. Πάτρα: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ & ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, σ. 253-266.

Demetriou, O. 2015. «Grand ruins: Ledra Palace Hotel and the rendering of 'conflict' as heritage in Cyprus», στο: Stig Sørensen, M. L. και Viejo-Rose, D (επιμ.) *War and cultural heritage: biographies of place*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 183-207.

Διαμαντάκου-Αγάθου, Κ. 2011. «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», στο: Παππάς, Θ. Γ. και Μαρκαντωνάτος, Α. Γ. (επιμ.) *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 631-672.

Διαμαντάκου, Κ. 2020. «Εκτροπές του μύθου και της ταυτότητας στο θεατρικό έργο του Αντώνη Γεωργίου», στο: Κωνσταντίνου, Α. Χ., Διαμαντάκου, Κ. και Γαλαζής, Λ. (επιμ.) *Το θέατρο στη Νεότερη και στη Σύγχρονη Κύπρο: Πρακτικά Συνεδρίου*. Αθήνα: Ηρόδοτος και Θεατρικό Μουσείου Κύπρου, σ. 201-215.

Ευριπίδης, 2012. *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*. μτφ. Θ. Σταύρου, Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ, (URL: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=122).

Ζήρα, Μ. (σκηνοθέτιδα). 2017. *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Κύπρος: Φανταστικό Θέατρο (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WpBYUMIYnVY>).

Zira, M. 2018. «Iphigenia in the Buffer Zone: A Site-Specific Performance of Euripides' Iphigenia in Aulis in Nicosia, Cyprus», στο: Fear, T. (series editor) *NEW VOICES IN CLASSICAL RECEPTION STUDIES: Conference Proceedings Volume Two*. UK: The Open University, Faculty of Arts and Social Sciences, σ. 55-68.

Hall, E. 2004. «Introduction: Why Greek Tragedy in the late Twentieth Century?», στο: Hall, E., Macintosh, F. και Wrigley, A. (επιμ.) *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the third Millennium*. Oxford: Oxford University Press, σ. 1-46.

Hall, E. 2010. *Greek Tragedy suffering under the sun*. Oxford: Oxford University Press.

Hardwick, L. 2010. «Lysistratas on the Modern Stage», στο: Stuttard, D. (επιμ.) *LOOKING AT LYSISTRATA: Eight essays and a new version of Aristophanes' provocative comedy*. London - New Delhi - New York - Sydney: Bloomsbury, σ. χ.σ.

Ιωαννίδου, Κ. Α. 2022. «Ο ΘΟΚ και το αρχαίο δράμα», στο: Πετρίδης Α. Κ. (επιμ.). *Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου 1971-2021: Μισός αιώνας θέατρο, ένας κόσμος ολόκληρος*. Κύπρος: Γραφείο Τύπου και Πληροφοριών, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, σ. 145-169.

Ιοαννου, G. 2020. *The normalisation of Cyprus' among Greek Cypriots: Political Economy and Political Culture in a Divided Society*. Glasgow, UK: Palgrave, Macmillan.

Καραγεωργίου, Τ. 2011. «Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη», στο: Παππάς, Θ. Γ. και Μαρκαντωνάτος, Α. Γ. (επιμ.) *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 814-859.

Καυκαρίδης, Κ. και Έρσοϋ, Γ. 2017. *Το θέατρο παραβιάζει τα σύνορα*. Λευκωσία: Khora.

Κουρουπάκης, Α. 2017. «"Ιφιγένεια εν Αυλίδι" από το Φανταστικό Θέατρο στην Αξιοθέα: Η τραγωδία του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Μαγδ. Ζήρα εκπέμπει ένα ισχυρό αντιπολεμικό μήνυμα» (συνέντευξη της Μαγδαλένας Ζήρα στον Απόστολο Κουρουπάκη), *kathimerini.com.cy* 13 Σεπτεμβρίου (URL: <http://www.kathimerini.com.cy/gr/politismos/theatro-xoros/i-nekri-zwni-einai-i-diki-mas-aylida>).

Κράιας, Γ. 2020. «Η από ιδρύσεως του ελληνικού κράτους αναβίωση του αρχαίου δράματος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης: Παραστάσεις σταθμός υπό το πρίσμα της ιστορικής συγκυρίας», στο: Σαμπατακάκης, Β. (επιμ.) *Ο Ελληνικός Κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018: ΣΤ' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Λουντ 4-7 Οκτωβρίου 2018, πρακτικά συνεδρίου*, τόμ. Ε'. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σ. 269-286.

Krebs, K. 2021. «Definitions: Adaptation and Related Modalities», στο: Liapis, V. και Sidiropoulou, A. (επιμ.) *Adapting Greek Tragedy Contemporary Contexts for Ancient Texts*. Cambridge: Cambridge University Press, σ. 59-76.

Κωνσταντίνου, Α. Χ. 2011. «Η Συμβολή του Κυπριακού Θεάτρου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου: Οι Προτάσεις του Ν. Χαραλάμπους και του Έ. Γαβριηλίδη», στο: Καράογλου, Τ. (επιμ. Έκδοσης) *Πρακτικά Α' Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20^ο αιώνα: Από το θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο*. Αθήνα: Εκδόσεις ERGO.

Κωνσταντίνου, Α. Χ. 2013. «Σύγχρονες σκηνικές αναγνώσεις αρχαίων τραγωδιών στην Κύπρο», στο: Κωνσταντίνου, Α. Χ. και Χατζηκωστή, Ι. (επιμ.) *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος: Πρακτικά συμποσίου*. Κύπρος: Πολιτιστικό ίδρυμα τραπέζης Κύπρου, σ. 121-140.

Λαμπριανίδου, Χ. 2014. *Ο Αριστοφάνης και ο Μένανδρος στο κυπριακό θέατρο*, πτυχιακή εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Λειβαδίτης, Τ. 1966. «Η ποίηση της Ήττας: Ένα θέμα για διερεύνηση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 141: 132-136.

Lesky, A. 2003. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων: Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους* (τόμ. Β'), μτφ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Μαρκαντωνάτος, Α. Γ. 2011. «Αθήνα και Αριστοφάνης: Ένα ιστορικό μεταίχμιο», στο: Παππάς, Θ. Γ. και Μαρκαντωνάτος, Α. Γ. (επιμ.) *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 459-537.

Michael, A. 2015. «Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος και η νομιμοποίηση της ιστορικής συνέχειας στις αρχές του 20ού αιώνα στην Ελλάδα», στο: Δημάδης, Κ. Α. (επιμ.) *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία ιστορία, λογοτεχνία: Ε' Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτωβρίου 2014, πρακτικά συνεδρίου*, τόμ. Β'. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 103-114.

Μιχελάκης, Π. 2008. «Η θεατρική πρόσληψη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο: Μαρκαντωνάτος, Α. και Τσαγγάλης, Χ. (επιμ.) *Αρχαία ελληνική τραγωδία: Θεωρία και πράξη*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 609-635.

Μολέσκη, Ν. 2017. «Η δική μας Αυλίδα», *philenews.com* 28 Ιουλίου (URL: <https://philenews.com/politismos/kritikes-gnomes/article/418914/i-diki-mas-avlida>).

Μπαζίνη, Ε. (γεν. επιμ.). 2015. *Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Μπένγκτσον, Χ. 1991. *Ιστορία της Αρχαίας Ελλάδος: από τις απαρχές μέχρι τη Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία*, μτφ. Α. Γαβρίλη, Αθήνα: Μέλισσα.

Μποζίζιο, Π. 2010. *Ιστορία του Θεάτρου*, 2^η έκδ. τόμ. 1^{ος}, μτφ. Ε. Νταρακλίτσα, Αθήνα: Αιγόκερος.

Müller, H. 2008. *Φιλοκτήτης*, μτφ. Ε. Βαροπούλου, Αθήνα: Άγρα.

Μωυσέως, Μ. 2017. «Ιφιγένεια Εν Αυλίδι στην Πράσινη Γραμμή | Απελευθέρωση από τα “πρέπει” μιας τραγωδίας» (συνέντευξη της Μαγδαλένας Ζήρα στην Μερόπη Μωυσέως), *parathyro.politis.com.cy* 16 Αυγούστου (URL: <https://parathyro.politis.com.cy/2017/08/ifigeneia-en-avlidi-stin-prasini-grammiapeleftherosi-apo-ta-prepei-mias-tragodias/>).

Ντεντόπουλος, Γ. 2016. «“My name is Korakaki, Anna Korakaki”», *efsyn.gr* 10 Αυγούστου (URL: https://www.efsyn.gr/athlitismos/olympiakoi-agonas/78807_my-name-korakaki-anna-korakaki).

Παπαδήμα, Α. και Κυριάκου, Σ. 2013. «Η ελληνική κυπριακή διάλεκτος στα σχολικά γλωσσικά εγχειρίδια της κυπριακής εκπαίδευσης: ορθογραφικές συμβάσεις και τυπογραφικές πρακτικές», στο: *Μελέτες για την ελληνική γλώσσα 34: Πρακτικά της 34ης Ετήσιας Συνάντησης του Τομέα Γλωσσολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], σ. 339-351.*

Παππάς, Θ. Γ. 2011. «Η παράδοση του κειμένου του Αριστοφάνη», στο: Παππάς, Θ. Γ. και Μαρκαντωνάτος, Α. Γ. (επιμ.) *Αττική Κωμωδία: Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 197-262.

Παράσχος, Α. 2017. «Κυπριακό εν Αυλίδι!», *kathimerini.com.cy* 01 Οκτωβρίου (URL: <http://www.kathimerini.com.cy/gr/apopseis/arthrografia/andreas-paraschos/kypriako-en-aylidi>).

Πετρίδης, Α. Κ. 2019. *Κύπρονδε: Παρεμβάσεις στη σύγχρονη κυπριακή (και ελλαδική) λογοτεχνία και το θέατρο*. Λευκωσία: ANEY.

Πινακουλάκης, Α. 2016. «Ήμουν η Λυσιστράτη: Κριτική της παράστασης», *artic.gr* 07 Οκτωβρίου (URL: <https://artic.gr/imoun-lysistrati-kritiki/>).

Ρεμεδιάκη, Ι. 2004. «Η πρώτη παράσταση της Αντιγόνης στην Ελλάδα και την Γερμανία: Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις», στο: Γεωργακάκη Κ. (επιμ.) *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό: Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, σ. 155-161.

Revermann, M. 2010. « On Misunderstanding the *Lysistrata*, Productively», στο: Stuttard, D. (επιμ.) *Looking at Lysistrata: Eight essays and a new version of Aristophanes' provocative comedy*. London - New Delhi - New York - Sydney: Bloomsbury, σ. χ.σ.

Richardson, M. D. 2006. «Allegories and Ends: Heiner Müller's "Hamletmaschine"», *New German Critique* 98: 77-100.

Ρίτσος, Γ. 1965. *Φιλοκτήτης*. Αθήνα: Κέδρος.

Σελιώτη, Β. 2021. *Λογοτεχνία και Τραύμα: Το 1974 στην κυπριακή και ελλαδική λογοτεχνία*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Sidiropoulou, A. 2019. «City Narratives in European Performances of Crisis: The Examples of Athens and Nicosia», *Critical Stages/Scènes critiques* No 20 (URL: <https://www.critical-stages.org/20/city-narratives-in-european-performances-of-crisis-the-examples-of-athens-and-nicosia/>).

Σινόπουλος, Τ. 2009. «Ο Καιόμενος», στο: Γρηγοριάδης, Ν. κ.ά. (επιμ.) *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Γ' Τεύχος, Γ' Τάξη Γενικού Λυκείου*. Αθήνα: Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων, σ. 20-21.

Σκουρολιάκος, Π. 2014. «Το θέατρο στον Άη Στράτη», *avgi.gr* 20 Δεκεμβρίου (URL: <https://www.avgi.gr/tehnes/124097-theatro-ston-ai-strati>).

Stamatopoulou-Vasilakou, C. 2007. «Greek Theater in Southeastern Europe and the Eastern Mediterranean from 1810 to 1961», *Journal of Modern Greek Studies* 25 (2): 267-284.

Σοφοκλής, 2015. *Φιλοκτήτης*. μτφ. Ι. Ν. Γρυπάρης, Θεσσαλονίκη: ΚΕΓ, (URL: https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=155).

Τζιόβας, Δ. 2009. «Ο Φιλοκτήτης του Ρίτσου», *tovima.gr* 20 Δεκεμβρίου (URL: <https://www.tovima.gr/2009/12/20/opinions/o-filoktitis-toy-ritsoy/>).

Τίγκιλης, Μ. (σκηνοθέτης). 2014. *Φιλοκτήτης*. Κύπρος: ΕΘΑΛ (URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HdHDSSdTcYQ>).

Τσακμάκης, Α. 2013. «Το αττικό δράμα στην Κύπρο από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα», στο: Κωνσταντίνου, Α. Χ. και Χατζηκωστή, Ι. (επιμ.) *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος: Πρακτικά συμποσίου*. Κύπρος: Πολιτιστικό ίδρυμα τραπέζης Κύπρου, σ. 19-33.

Tsellos, K. 2016. «Υεμένη: Η συμμαχία υπό την Σ. Αραβία σφυροκοπά ξανά την Σαναά», *gr.euronews.com* 09 Αυγούστου (URL: <https://gr.euronews.com/2016/08/09/coalition-airstrikes-kill-20-in-sanaa-after-four-month-respite>).

Van Steen, G. 2010. *Theater of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*. New York: Oxford University Press.

Van Steen, G. 2013. «Bloody (Stage) Business: Matthias Langhoff's Sparagmos of Euripides' Bacchae (1997)», στο: G.M.W. Harrison και V. Liapis (επιμ.) *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden - Boston: Brill, σ. 501-15.

Van Steen, G. 2016. «Greece: A History of Turns, Traditions, and Transformations», στο: Van Zyl Smit, B. (επιμ.) *A Handbook to the Reception of Greek Drama*. UK: Wiley, Blackwell, σ. 201-220.

Χατζήπαπα, Β. 2004. «Αριστοφάνη “Λυσιστράτη”»: Μια νότα αισιοδοξίας από τη δικοινοτική παράσταση του Τουρκοκυπριακού Δημοτικού Θεάτρου και του Σατιρικού», *Πολίτης* 17 Οκτωβρίου: 44.

Χριστοφόρου, Ε. 2020. «Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος στη νεότερη Κύπρο: Τραγωδία, ιδεολογία και σχολική εκπαίδευση», στο: Κωνσταντίνου, Α. Χ., Διαμαντάκου, Κ. και Γαλαζής, Λ. (επιμ.) *Το Θέατρο στη Νεότερη και στη Σύγχρονη Κύπρο: Πρακτικά Συνεδρίου*. Αθήνα: Ηρόδοτος και Θεατρικό Μουσείου Κύπρου, σ. 495-508.

ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ

Χρίστος Ζάνος, Λευκωσία, 18/09/2021.

Λούκας Βαλέβσκι, Λευκωσία, 19/09/2021.