



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών
— ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837 —

 Sylff Association

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ ΚΑΙ ΑΓΩΓΗΣ ΣΤΗΝ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗ ΗΛΙΚΙΑ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΝΑ ΔΙΚΑΙΩΜΑΤΑ»

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ ΜΕ ΤΙΤΛΟ:

ΚΑΘΑΡΗ ΛΟΓΗ
ΤΩΝ
ΑΝΕΣΤΗ ΑΖΑ
&
ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΤΣΙΝΙΚΟΡΗ.
ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗΣ

ΦΟΙΤΗΤΡΙΑ:
ΜΟΚΑ ΒΑΣΙΛΙΚΗ
ΥΠΟΤΡΟΦΟΣ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ SYLFF

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:
ΜΑΙΡΗ ΛΕΟΝΤΣΙΝΗ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ, 2021

*«Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το θέατρο μπορεί να είναι
ένας πολύ ξεχωριστός τόπος. Μοιάζει με μεγεθυντικό
φακό αλλά ταυτόχρονα και με σμικρυντικό».*

Peter Brook, (2008, p. 151)

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	5
Περίληψη	6
Abstract	7
Εισαγωγή	8
Βιβλιογραφική επισκόπηση	14
Σύντομη Ιστορία του Θεάτρου Ντοκιμαντέρ	14
Η πρώτη εμφάνιση (1920)	14
Η δεύτερη εμφάνιση (1960)	15
Η τρίτη εμφάνιση (1990)	16
Το Θέατρο Ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα	18
Το Θέατρο Ντοκιμαντέρ των Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη	20
Το μεταναστευτικό ζήτημα επί σκηνής	22
Μεθοδολογία	25
Η ερευνητική μέθοδος	25
Η ανάλυση	31
Οι κριτικές της Καθαρής Πόλης	31
1. Τα επιτεύγματα της Καθαρής Πόλης σύμφωνα με κάποιες κριτικές	32
2. Οι ελλείψεις της Καθαρής Πόλης σύμφωνα με κάποιες κριτικές	37
Συγκεντρωτικά Σχόλια	40
Οι συνομιλίες με τους σκηνοθέτες	42
Α. Η αποτίμηση της Καθαρής Πόλης από τους σκηνοθέτες	44
Β. Η παρουσία της ερευνήτριας στις συνομιλίες	47
Γ. Η ελληνική πολιτική σκηνή όπως την αντιλαμβάνονται οι σκηνοθέτες	48
Συγκεντρωτικά Σχόλια	51
Οι συνομιλίες με τις πρωταγωνίστριες	52
Τα προφίλ των πρωταγωνιστριών	52
Α. Τα υποκείμενα αναφοράς των πρωταγωνιστριών	54
Β. Η παρουσία της ερευνήτριας στις συνομιλίες	64

Γ. Η ελληνική πολιτική σκηνή όπως την αντιλαμβάνονται οι πρωταγωνίστριες	66
Συγκεντρωτικά Σχόλια	67
Επίλογος	68
(Ξε)καθαρίζοντας το τοπίο	68
Βιβλιογραφία	72
Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία	72
Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία	74
Ιστοσελίδες	77

Ευχαριστίες

Η παρούσα εργασία δε θα είχε εκπονηθεί χωρίς τη βοήθεια ορισμένων ατόμων που στάθηκαν δίπλα μου, τόσο κατά τη διαμόρφωση των ερευνητικών ερωτημάτων μου, όσο και κατά τη διάρκεια του εκπονήματός μου, στηρίζοντάς με ως νέα ερευνήτρια. Ευχαριστώ, λοιπόν, με αλφαβητική σειρά τις/τους Αρδίττη Βίκτωρα, Βασιλείου Νικολέττα, Κουζέλη Γεράσιμο, Παπανικολάου Δημήτρη, Πατσαλίδη Σάββα, Σαμπατακάκη Γιώργο, Τσάκωνα Βίλλυ, Τσιρίγκα Σπύρο και Χάγκερ Φίλιππο για όλη τη συμβολή τους που καθόρισε, με διαφορετικό τρόπο, την πορεία της έρευνάς μου. Τέλος, ευχαριστώ θερμά την επιβλέπουσά μου, Μαίρη Λεοντσίνη, που από την πρώτη στιγμή πίστεψε σε μένα (περισσότερο από μένα) και με στήριξε, όποτε το χρειαζόμουν.

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη περίπτωσης ασχολείται με τους λόγους που αρθρώνονται γύρω από την «Καθαρή Πόλη», ένα έργο του θεάτρου ντοκιμαντέρ, σε σκηνοθεσία των Ανέστη Αζά & Πρόδρομου Τσινικόρη. Συνθέτοντας τις δικές τους ιστορίες, οι ερασιτέχνιδες πρωταγωνίστριες της «Καθαρής Πόλης», παριστάνουν τους εαυτούς τους, ως μετανάστριες, οικιακές βοηθοί που εργάζονται σε ελληνικούς οίκους. Το εμπειρικό υλικό της ανάλυσης προέρχεται από τις επτά συζητήσεις που διεξήγαγα με τις πέντε πρωταγωνίστριες και τους δύο σκηνοθέτες, καθώς και από τις δεκαπέντε ελληνικές κριτικές που δημοσιεύτηκαν για την παράσταση. Μέσα από την εξέταση του υλικού που συγκέντρωσα, διερευνώ τους τρόπους με τους οποίους αναπαριστώνται οι αφηγήσεις των ερμηνευτριών και το πώς οι ταυτότητές τους κατασκευάζονται διά του λόγου. Η μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στο πώς οι πέντε ερμηνεύτριες επιλέγουν να εκπροσωπήσουν τον εαυτό τους.

Λέξεις κλειδιά: μικρές ιστορίες, θέατρο ντοκιμαντέρ, οικιακή εργασία, μετανάστευση, αναγνώριση

Abstract

The present case-study presents the discourse around “Clean City”, a documentary theatre play, directed by Anestis Azas & Prodromos Tsinikoris. Authoring their own stories, the non-professional protagonists of “Clean City”, are acting themselves, as migrants and housecleaners in Greek houses. The data under examination come from the seven discussions I had with the five protagonists and the two directors, as well as the fifteen Greek reviews that refer to the play. After collecting my data, I investigate the ways that performers’ narratives are being represented and how their identities are being constructed through words. Particular emphasis is placed on how the five performers choose to represent themselves.

Key words: small stories, documentary theatre, domestic labour, migration, recognition

Εισαγωγή

Επηρεασμένος από τον Jurgen Habermas¹, ο θεωρητικός Alex Honneth (1996) υποστηρίζει ότι καμία διαδικασία μετασχηματισμού της κοινωνίας δε μπορεί να λάβει υπόσταση, χωρίς κανονιστικούς ισχυρισμούς [normative claims] που προϋποθέτουν την αμοιβαία αναγνώριση όλων των μελών μίας κοινωνίας². Ο όρος «κανονιστικοί ισχυρισμοί» δεν αναφέρεται σε κανόνες που είναι θεσμοθετημένοι από κάποιο κράτος (δηλ. σε κανόνες που η παραβίαση τους συνεπάγεται την άσκηση του μονοπωλίου της έννομης βίας, εις βάρος του παραβάτη)³, αλλά σε κανόνες που εκφράζονται λεκτικά και μη λεκτικά σε λέξεις, σε φράσεις και σε συμπεριφορές (οι οποίες επαναλαμβάνονται και προϋποθέτουν λέξεις) που απειλούν την αξιοπρέπεια των μελών της εκάστοτε κοινωνίας.

Πώς μπορεί, όμως, μία φράση, να απειλήσει την αξιοπρέπεια ενός υποκειμένου ή και να διαιρέσει τα μέλη μίας κοινωνίας; Πρώτα απ' όλα, ας πάρουμε μία φράση του τύπου «Η Χ γυναίκα είναι Αλβανίδα καθαρίστρια». Το ουσιαστικό «καθαρίστρια» τοποθετεί την Χ σε ένα σύνολο, σε μία επαγγελματική ομάδα. Ο κατηγορηματικός προσδιορισμός «Αλβανίδα», δημιουργεί ένα υποσύνολο: μας κάνει να καταλάβουμε ότι η Χ δεν διακρίνεται από εμάς μονάχα βάσει του επαγγέλματος της, αλλά και στη βάση της εθνικότητας της. Με μία μόνο φράση έχουμε, λοιπόν, δύο διακρίσεις: και πρόκειται για διακρίσεις που, εφόσον ακούσει κανείς⁴ τη συγκεκριμένη φράση, θα γίνουν αμέσως ορατές: αμέσως, το υποκείμενο αυτό θα συμπεράνει ότι η Χ είναι μία γυναίκα που, κατά πάσα πιθανότητα, δεν έχει καλή υγειονομική περίθαλψη ή τα οικονομικά μέσα να απευθυνθεί σε μία καλή δικηγόρο, εφόσον της συμβεί κάτι. Με άλλα λόγια, αρκεί μία και μοναδική φράση, για να καταλάβει κανείς ότι η Χ μπορεί, εύκολα, να απειληθεί (από τον ίδιο ή από άλλους συμπολίτες του που έχουν περισσότερα προνόμια).

¹ Βλ. το ευχαριστήριο σημείωμα του Honneth (1996) όπου ρητά αναγράφει την επιρροή του από τον Habermas [από τις βιβλιογραφικές αναφορές στο έργο του, φαίνεται να είναι επηρεασμένος κυρίως από τον έργο του ίδιου (1973)].

² Εισαγωγή του Anderson στο Honneth (1996, p. vi).

³ Ο Honneth (1996, p. 3-31) αρνείται κατηγορηματικά ότι η κοινωνική δικαιοσύνη προϋποθέτει, απαραίτητα, την κρατική παρέμβαση και, σε αυτό το σημείο, παίρνει ρητές αποστάσεις από τον Hegel, το έργο του οποίου έχει μελετήσει διεξοδικά.

⁴ Σε όλη την έκταση της εργασίας, χρησιμοποιείται τυχαία η χρήση των γραμματικών γενών ο/η/το.

Εφόσον, λοιπόν, η παραπάνω φράση μας κάνει να αναγνωρίζουμε ότι η Χ έχει αυτά τα κοινωνικά χαρακτηριστικά, μπορούμε να θέσουμε το αίτημα μίας πιο δίκαιης μεταχείρισης της. Ή μπορούμε να αγνοήσουμε αυτό το αίτημα, όπως θα το αγνοούσε η (αναγνωρισμένα, έπειτα από πρωτόδικη, τελεσίδικη απόφαση⁵) εγκληματική οργάνωση της Χρυσής Αυγής [ΧΑ]. Με πιο κυνικούς όρους και εστιάζοντας περισσότερο στον κατηγορηματικό προσδιορισμό (δηλ. στο υποσύνολο που κατασκευάζεται δυνάμει της εθνικότητας), η οργάνωση αυτή διακήρυττε, κατά τα τελευταία χρόνια, ότι πρέπει «να έρθει η ΧΑ στα πράγματα για να ξεβρωμίσει ο τόπος»⁶ από κάθε μετανάστρια που ζει στην ελληνική επικράτεια.

Η φράση «να ξεβρωμίσει ο τόπος» αποτελεί μία μεταφορά. Η μεταφορά, ως τρόπος του λόγου, κινητοποιείται πάντα από μία ομοιότητα δύο εννοιών⁷ που επιτρέπει στο

σημείον που αναφέρεται στη μία έννοια να υποκαταστήσει το σημείον που αναφέρεται στην άλλη. Έτσι, αντί να γράψει κανείς

**« Να
ξεβρωμίσει
ο τόπος »**

ότι «ο Άγγελος είναι γενναίος», μπορεί να γράψει ότι «ο Άγγελος είναι λιοντάρι» -το σημείον του λιονταριού υποκαθιστά αυτό του γενναίου, προκειμένου να εκφραστεί μία ομοιότητα που υποτίθεται ότι συνυπάρχει στον Άγγελο και στο

λιοντάρι. Έτσι, η μεταφορά που χρησιμοποιούσε το κόμμα της ΧΑ

(ψηφίστε μας για να ξεβρωμίσει ο τόπος) μοιάζει να προϋποθέτει μία ομοιότητα μεταξύ μίας υγειονομικής απειλής και των μεταναστριών -και, αν πάρει κανείς στα σοβαρά αυτή τη μεταφορά, δε μπορεί παρά να θεωρήσει ότι τα μέλη της ΧΑ δύνανται να θεραπεύσουν την κοινωνία από τη μόλυνση που την απειλεί. Σε αυτήν την κανονιστική διακήρυξη θα μπορούσε, θεωρητικά, ολόκληρη η ελληνική κοινωνία να έχει αναγνωρίσει ένα λογικό σφάλμα: πώς αποδεικνύεται ότι οι μετανάστριες

⁵ Όπως αναφέρει στο σχετικό Δελτίο Τύπου, ο Πρόεδρος της Βουλής των Ελλήνων, Κωνσταντίνος Τασούλας (2020): «Οι υπόδικοι είναι πλέον κατάδικοι και η Χρυσή Αυγή δεν είναι παρά μια εγκληματική οργάνωση, αρμοδιότητας του σωφρονιστικού και όχι του πολιτικού συστήματος».

⁶ Σύμφωνα με το δημοσίευμα της ηλεκτρονικής εφημερίδας ΤΑ ΝΕΑ (2012): «Στις 18 Φεβρουαρίου μια πολυπληθής ομάδα της ακροδεξιάς Χρυσής Αυγής επισκέφθηκε τους απεργούς της Χαλυβουργίας. Τα κουτιά που κουβαλούσαν περιείχαν τρόφιμα, αλλά πάνω τους υπήρχαν αυτοκόλλητα που ανέγραφαν: "Ψηφίζω Χρυσή Αυγή για να ξεβρωμίσει ο τόπος"».

⁷ Βλ. Laclau (2007, p. 20-35).

αποτελούν, πράγματι, υγειονομική απειλή⁸; Πώς είναι νόμιμη, με άλλα λόγια, η κινητοποίηση του μεταφορικού τρόπου της γλώσσας; Αν η μεταφορά της ΧΑ είχε διαβαστεί ως λογικό σφάλμα από τις πολίτιδες, τότε θα ικανοποιούνταν, αν μη τι άλλο, και αξιώσεις παραπλήσιες προς αυτές του Honneth (1996): μέσω της αμοιβαίας κοινωνικής αναγνώρισης της κανονιστικής διακήρυξης που λειτουργεί καταπιέζοντας ορισμένα μέλη της κοινωνίας, θα είχε γίνει το πρώτο βήμα προς την κοινωνική αλλαγή.

Μόνο που τα πράγματα δεν πήραν αυτήν την τροπή. Ένα μεγάλο μέρος της ελληνικής κοινωνίας αναγνώρισε ως νόμιμη τη μεταφορά της ΧΑ -πράγμα που έγινε οδυνηρά ευδιάκριτο σε όλους όσους παρακολουθούσαν την εκλογική άνοδο του συγκεκριμένου κόμματος, από το 2012 και μετά⁹. Ωστόσο, υπήρχαν και φωνές που προσπαθούσαν να καταστήσουν σαφές το λογικό σφάλμα και να από-νομιμοποιήσουν το συγκεκριμένο, μεταφορικό σλόγκαν. Στον καλλιτεχνικό χώρο, μία από τις πιο δυναμικές διαμαρτυρίες¹⁰, απέναντι στη μεταφορική λαθροχειρία που μας απασχολεί, ήρθε από την θεατρική παράσταση της Καθαρής Πόλης [ΚΠ]:

Σκεφτήκαμε να το πάρουμε αυτό το «ξεβρωμίζω τη χώρα» κυριολεκτικά και να κάνουμε μια παράσταση γι' αυτούς που καθαρίζουν στην πραγματικότητα τη βρώμα μας. Το ερώτημα ήταν: ποιοί ξεβρωμίζουν τον τόπο, ιδιωτικό και δημόσιο; Σε ένα μεγάλο ποσοστό είναι ξένες γυναίκες καθαρίστριες.

Αζάς (2016)¹¹

Η ΚΠ, έκανε πρεμιέρα στις 3/2/2016 στη Στέγη Ιδρύματος Ωνάση και πρόκειται για μια συμπαραγωγή της Στέγης με το Διεθνές Φεστιβάλ Sirenos (Βίλνιους, Λιθουανία), το

⁸ Για μία εκτενή ανάλυση γύρω από τη συμβολική ερμηνεία των εννοιών της καθαρότητας και μιαιρότητας στις δυτικές και στις μη δυτικές κοινωνίες, βλ. Douglas (2006).

⁹ Η ΧΑ, αποκτά, το 2012, για πρώτη φορά στα ελληνικά δεδομένα, πολιτική «αξία» της τάξεως του 6,97% των Ελληνίδων ψηφοφόρων και 21 έδρες στη Βουλή (Βουλή των Ελλήνων, 2016).

¹⁰ Τα τελευταία χρόνια, όπως αναφέρει η Fragkou (2018, p. 301) η αύξηση των μεταναστευτικών εισροών που σημειώνονται στην Ελλάδα, η άνοδος της ακροδεξιάς προτίμησης του ελληνικού λαού, καθώς επίσης και τα στερεότυπα ή/και τα οργανωμένα εγκλήματα που παρατηρούνται στην Ελληνική κοινωνία, εκτός των άλλων, φαίνεται να προσελκύουν και το ενδιαφέρον πολλών σκηνοθετριών, «που έχουν ως στόχο να συγκεντρώσουν τις εμπειρίες των μεταναστριών και των προσφύγων που έχουν φτάσει στη χώρα από τις αρχές της δεκαετίας του 1990».

¹¹ Από τη συνέντευξή του στο περιοδικό POPAGANDA με την Ιωάννα Κλεφτόγιαννη.

Teatro Maria Matos (Λισσαβόνα, Πορτογαλία) και το Tiger Dublin Fringe (Δουβλίνο, Ιρλανδία), στο πλαίσιο του πρότζεκτ EUROPOLY των ευρωπαϊκών Ινστιτούτων Γκαίτε¹². Οι Ανέστης Αζάς & Πρόδρομος Τσινικόρης θεώρησαν ότι θα μπορούσαν, κάλλιστα, να απαντήσουν στη μεταφορά της ΧΑ με μία κυριολεξία: θέτουν στο επίκεντρο του δημόσιου ενδιαφέροντος πέντε μετανάστριες οικιακές βοηθούς [MOB] που όντως καθαρίζουν τον τόπο, ενώ παράλληλα αντιμετωπίζουν το ρατσισμό και το σεξισμό της ελληνικής κοινωνίας. Οι δύο σκηνοθέτες συγκροτούν τη θεωρητική βάση της ΚΠ εκκινώντας από το θεωρητικό έργο της Gayatri Chakravorty Spivak (2015) και το κείμενό της *"Can the subaltern speak?"*, από βιβλία για την ιστορία της μετανάστευσης στην Ελλάδα, το έργο του Βασίλη Τσιάνου¹³ αλλά και από έρευνα πεδίου σε μεταναστευτικές κοινότητες και οργανισμούς στην Αθήνα. Αντλώντας από το Θέατρο Ντοκιμαντέρ [ΘΝ], οι σκηνοθέτες αφήνουν τις πρωταγωνίστριες τους να μιλήσουν οι ίδιες για τις εμπειρίες τους (μολονότι, όπως θα δούμε, ένας από τους σκηνοθέτες παραδέχεται ότι ο λόγος των πρωταγωνιστριών έχει υποστεί κάποια επεξεργασία, ώστε να είναι πιο προσφιλής στη θεατή/καταναλώτρια). Η τολμηρή κίνηση των Αζά & Τσινικόρη δε θα αργήσει να αποδώσει καρπούς -η παράσταση γνώρισε μεγάλη επιτυχία, περιόδευσε¹⁴ στο εξωτερικό για καιρό και κινητοποίησε το ενδιαφέρον αρκετών κριτικών, όπως θα δούμε.

Η παρούσα εργασία θα ασχοληθεί, λοιπόν, με την ΚΠ, καθώς και με τους λόγους που συναρθρώνονται γύρω από τις διηγήσεις των πρωταγωνιστριών της. Γιατί το θέμα δεν είναι, μονάχα, το να εξετάσει κανείς πώς γεννιέται, *ex oppositione*, η ΚΠ, ως απάντηση στο ρατσιστικό λόγο της ΧΑ. Η ΚΠ δεν αποτελεί, απλώς, μία αφορμή για συζήτηση -φεύγοντας από το θέατρο, το κοινό της μπορεί να έχει αποκομίσει μία τέτοια αίσθηση, αλλά αν θέτουμε, ακολουθώντας τον Honneth (1996) την αμοιβαία αναγνώριση των μειονοτικών ομάδων και της κοινωνίας στην οποία οι ομάδες αυτές ζουν, ως προϋπόθεση της κοινωνικής δικαιοσύνης, τότε δε θα πρέπει να εστιάσουμε μονάχα στο

¹² Από το σκηνοθετικό σημείωμα των Αζά & Τσινικόρη (2016).

¹³ Οι σκηνοθέτες δε διευκρίνισαν ποια βιβλία/άρθρα του Τσιάνου χρησιμοποίησαν.

¹⁴ Η ΚΠ «πραγματοποίησε μέχρι τώρα περιοδείες σε 39 πόλεις του εξωτερικού και σε πάνω από 18 χώρες. Με έναν πρόχειρο υπολογισμό πρέπει να είδαν την παράσταση πάνω από 15.000-20.000 θεατές στο εξωτερικό» (Elculture team, 2020, para 4).

πώς το κοινό της ΚΠ αξιολογεί τις πρωταγωνίστριες και τους σκηνοθέτες της. Θα πρέπει, από την άλλη, να εξετάσουμε και πώς οι πρωταγωνίστριες αξιολογούν το κοινό τους αλλά και στο πώς οι ίδιες αντιλαμβάνονται τη συνολική εμπειρία της συμμετοχής στην ΚΠ. Σε ορισμένα σημεία, οι πρωταγωνίστριες φάνηκαν, για παράδειγμα, ιδιαίτερα επιφυλακτικές απέναντι μου, ανακάλεσαν στη μνήμη τους κακές κριτικές της παράστασης ή υποσχέσεις που τους δόθηκαν από δημοσιογράφους (και δεν τηρήθηκαν) και φάνηκαν διατεθειμένες να υπερασπιστούν όσο περισσότερο μπορούσαν τους σκηνοθέτες τους από κάποια πιθανώς κακοπροαίρετη αξιολόγηση. Αυτό με έκανε να πιστεύω ότι, ενδεχομένως, το χάσμα που αποπειράθηκαν να γεφυρώσουν, οι πρωταγωνίστριες της ΚΠ, το χάσμα που διαιρεί (με γλωσσικούς και εξω-γλωσσικούς τρόπους) τις ίδιες από την κοινωνία στην οποία ζουν, δεν έχει γεφυρωθεί, ακόμα, στα μάτια τους.

Η παρούσα εργασία μέσα από επτά συζητήσεις και δεκαπέντε κριτικές, αποσκοπεί να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους οι σκηνοθέτες και οι θεατές (είτε αυτοί είναι επαγγελματίες κριτικοί του θεάτρου είτε όχι) διεκδικούν, μέσω του λόγου τους, τις ταυτότητες των πρωταγωνιστριών της ΚΠ. Το πώς ένα σημαίνον (δηλ. ένα υλικό ερέθισμα, όπως είναι η συνάρθρωση των φωνημάτων της «καθαρίστριας») μπορεί να αποκτήσει διαφορετικό σημανόμενο (δηλ. μία διαφορετική ταυτότητα ή έννοια), εφόσον τοποθετηθεί σε εναλλακτικά, αφηγηματικά συγκείμενα, το έχουν ήδη διδάξει σημειολόγοι όπως είναι οι Ronald Barthes¹⁵ και Ernesto Laclau¹⁶. Παράλληλα, με ενδιαφέρει να αναδείξω και τους τρόπους με τους οποίους οι πρωταγωνίστριες του έργου αντιδρούν απέναντι σε κριτικές που τους αποδίδουν διάφορες ταυτότητες (λ.χ., το ρόλο του θύματος που χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο από τους σκηνοθέτες του έργου).

Στην πρώτη ενότητα της παρούσας μελέτης σκοπεύω να αναδείξω το περικείμενο της ΚΠ -και καθώς η ΚΠ εντάσσεται στο θεατρικό είδος του ΘΝ, σκοπεύω να αναφερθώ, συνοπτικά στην ιστορία του. Επιπλέον, θα αναφερθώ σε ορισμένους προβληματισμούς γύρω από την αναπαράσταση των μεταναστευτικών και

¹⁵ Βλ. Barthes (1991).

¹⁶ Βλ. Laclau (2007).

προσφυγικών εμπειριών, έτσι ώστε να αναδειχθεί το πλαίσιο στο οποίο βλέπουμε μέχρι στιγμής τόσο τους σκηνοθέτες, όσο και τις πρωταγωνίστριες της παράστασης.

Στη δεύτερη ενότητα, θα αναφερθώ στη μέθοδο που χρησιμοποιώ, προκειμένου να αναλύσω τους λόγους των κριτικών, των σκηνοθετών και των πρωταγωνιστριών του έργου -οι λόγοι οι οποίοι διεκδικούν, τρόπον τινά, την ταυτότητα των πρωταγωνιστριών, καθώς παρακινούνται από διαφορετικές προοπτικές και εκβάλλουν σε διαφορετικά αφηγηματικά μοτίβα.

Στην τρίτη ενότητα της παρούσας μελέτης, θα αναλύσω τους λόγους των κριτικών, των σκηνοθετών και των πρωταγωνιστριών, έτσι ώστε να αναδείξω, κυρίως, ποιες είναι οι ταυτότητες που οι ίδιες διεκδικούν, για τον εαυτό τους.

Τέλος, θέλω να τονίσω ότι μέσω αυτής της μελέτης δεν προσπαθώ να γεφυρώσω τις προοπτικές των θεατών της παράστασης και των πρωταγωνιστριών της. Δεν είμαι καν βέβαιη για το εάν και κατά πόσο θα μπορούσε να υπάρξει ένας τέτοιος συμβιβασμός -ούτε για το εάν οι πρωταγωνίστριες της παράστασης θα τον επιθυμούσαν. Περισσότερο, με ενδιαφέρει να δω κριτικά την κοινωνία στην οποία ζω, να αναδείξω το βαθμό στον οποίο τα σημαίνοντα των πρωταγωνιστριών (είτε μιλάμε για τα σώματα τους είτε για τα λόγια τους) δημιουργούν ετερόκλητες ερμηνείες και πώς οι πρωταγωνίστριες αντιδρούν σε αυτές τις ερμηνείες.

Βιβλιογραφική επισκόπηση

Σύντομη Ιστορία του Θεάτρου Ντοκιμαντέρ¹⁷

Το θέατρο ντοκιμαντέρ [ΘΝ], ως είδος, διατηρεί στο επίκεντρο της προσοχής του τα γεγονότα και τα ζητήματα που αναπτύσσονται στην κοινωνία και αντλεί -σχεδόν- αποκλειστικά από αυτά (Paget, 2010).

Η πρώτη εμφάνιση (1920)

Ως συνεχιστής του ιστορικού δράματος, το ΘΝ εμφανίζεται τρεις¹⁸ φορές στην ιστορία του θεάτρου, κάθε φορά, σε περιόδους κρίσεων και ευρύτερων κοινωνικοπολιτικών αναταραχών (Martin, 2013; Paget, 2009).

Με επιρροές από το επικό θέατρο του Brecht (1964) η πρώτη είσοδός του, χρονολογείται γύρω στη δεκαετία του 1920, όπου το ΘΝ έρχεται να ταραξεί τα -μέχρι τότε- δεδομένα γύρω από τη θεατρική παράσταση. Μόλις το 1925, ο Erwin Piscator (1893-1966), με έντονα καταγγελτική ή/και στηλιτευτική διάθεση, σκηνοθετεί, την παράσταση *Παρ' όλα αυτά [Trotz alledem!]* όπου, σε συνεργασία με τον συγγραφέα Felix Gasbarra, παρουσιάζει μια ιστορική ανασκόπηση της ιστορίας της Γερμανίας από την αρχή του πολέμου μέχρι και τη δολοφονία της Ρόζας Λούξεμπουργκ.

Εμένα μ' είχαν διδάξει οι εμπειρίες του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ποιά πραγματικότητα, ποιες πραγματικότητες έπρεπε να λάβω υπόψη: πολιτική, οικονομική, κοινωνική καταπίεση-πολιτικός, οικονομικός, κοινωνικός αγώνας. Το θέατρο ήταν για μένα ο χώρος, όπου έπρεπε να εξεταστούν με μεγεθυντικό φακό αυτές οι πραγματικότητες. (Piscator, 1973, p. 75)

Το ΘΝ, κατ' αυτή την περίοδο, προσλαμβάνει την πραγματικότητα ως κάτι που υπάρχει «εκεί έξω» και αναλώνεται σε μία διαρκή προσπάθεια να ξεγλιστρήσει του

¹⁷ Στόχος μου σε αυτή την ενότητα, δεν είναι να προσφέρω μια γενεαλογία του ΘΝ. Αντιθέτως, ό,τι επιχειρώ, είναι μία σύντομη ανασκόπηση του είδους προκειμένου να αναδείξω βασικές πληροφορίες και παραστάσεις-σταθμούς.

¹⁸ Την ανάδειξη των περιόδων σε τρεις, ακολουθώ, σύμφωνα με το παράδειγμα του Imer (2006, p. 17) χάριν σχηματικής απόδοσης της πορείας του ΘΝ από την πρώτη είσοδό του, έως και σήμερα χωρίς να σημαίνει, απαραίτητα, ότι τα όρια μεταξύ τους είναι πάντα διακριτά.

κρατικού μηχανισμού ώστε, αρχικά, να εντοπίσει τις «επιμελώς κρυμμένες» πληροφορίες και έπειτα να τις δημοσιοποιήσει στο ευρύ κοινό (Martin, 2010, p. 23). Αντλώντας, αμιγώς, από αποκόμματα εφημερίδων, ομιλίες, φωτογραφίες κ.α., λοιπόν, ο Piscator τοποθετείται πολιτικά μέσα από την παράστασή του θέλοντας να αναδείξει τα μελανά σημεία της ιστορίας της χώρας (Jomaron, 2009, p. 32).

Η δεύτερη εμφάνιση (1960)

Και πάλι στη Γερμανία, το ΘΝ επανέρχεται κατά τη δεκαετία του 1960, ως κοινωνική ανάγκη, στα πλαίσια ενός γενικότερου μετασχηματισμού του χώρου της τέχνης (Rühle, 1973, p. 78). Στους χώρους των τεχνών (εικαστικά, θέατρο, μουσική, λογοτεχνίας, κ.α.) κατ' αυτή τη δεκαετία, όλα έχουν την τάση να λαμβάνουν χώρα ως παραστάσεις [performances]¹⁹. Συγκεκριμένα, στο χώρο του θεάτρου, η θεατής λειτουργεί ως δρων υποκείμενο²⁰ που, μαζί με τις ηθοποιούς, συνδιαμορφώνει την παράσταση²¹. Έτσι, στο επίκεντρο της τέχνης, βρίσκεται πια η έκθεση και διαρκής επεξεργασία της πραγματικότητας²² η οποία, ολοένα και περισσότερο αποτυπώνεται επί της σκηνής και ανάγεται σε έργο τέχνης.

Κατά την προετοιμασία των έργων των Erwin Piscator²³, Peter Weiss²⁴, Heinar Kipphard²⁵ και Rolf Hochhuth, που αυτή την περίοδο καταπιάνονται με το ΘΝ,

¹⁹ Πεφάνης (2014, p. 77).

²⁰ Χαρακτηριστικό παράδειγμα δράσης θεατών και αμφιταλάντευσής τους μεταξύ αισθητικής και ηθικής αποτελεί η παράσταση *Lips of Thomas* της Marina Abramovic, τον Οκτώβριο του 1975. Ο πραγματικός αυτοτραυματισμός της Abramovic επί σκηνής, μετέτρεψε μια μερίδα θεατών σε δρώντα υποκείμενα τα οποία διέκοψαν, άρδην, την παράσταση προκειμένου να σταματήσει το βασανιστικό θέαμα της αυτοκαταστροφής της καλλιτέχνης.

²¹ Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι δράσεις/παραστάσεις της ομάδας FLUXUS αυτή τη δεκαετία και η πραγμάτευση των σχέσεων μεταξύ ηθοποιών και κοινού.

²² Ένα παράδειγμα για την πρόσληψη της έννοιας της *πραγματικότητας*, στις παραστάσεις ΘΝ, κατ' αυτή την περίοδο, αποτελεί η διατύπωση του Βαίς (1973, p. 61): «*Το θέατρο-ντοκουμέντο αποφεύγει κάθε λογής πλασματικό στοιχείο. Χρησιμοποιεί αυθεντικό υλικό, που το διοχετεύει από τη σκηνή με αναλλοίωτο το περιεχόμενό του, αλλά μορφικά επεξεργασμένο*».

²³ Ενδεικτικά: «Ο Αντιπρόσωπος» (1963).

²⁴ Ενδεικτικά: «Η ανάκριση» (1965), η «Ομιλία για την προϊστορία και την πορεία του μακροχρόνιου απελευθερωτικού πολέμου στο Βιετνάμ σαν παράδειγμα της αναγκαιότητας του ένοπλου αγώνα των καταπιεζόμενων ενάντια στους καταπιεστές τους καθώς και για τις απόπειρες των Ηνωμένων Πολιτειών της Αμερικής να καταστρέψουν τα θεμέλια της επανάστασης» (1968).

²⁵ Ενδεικτικά: «Ο σκύλος του στρατηγού» (1963), «Ο φάκελος Οπενχάιμερ» (1964) και «Το ιστορικό μιας εμπορικής συναλλαγής» (1965).

συλλέγονται ημερολόγια, δικαστικά έγγραφα, αλληλογραφίες και συνεντεύξεις και σχολιάζονται, επί σκηνής, κριτικά οι δίκες των Ναζί προσφέροντας στο κοινό, μια πιο «αληθινή αλήθεια» (Claycomb, 2003; Μαράκα, 1973).

Εμφανής, κατ' αυτή την περίοδο, είναι και η περιρρέουσα πολιτική διάθεση στο χώρο του θεάτρου εν γένει. Η θεατρική σκηνή συχνά μετατρέπεται σε ένα μεγάλο φόρουμ που αντλεί από φεμινιστικές, αντιπολεμικές και πολιτικές διεκδικήσεις (Martin, 2010; 2013). Πολλές φορές, μάλιστα, κατά την προβολή μίας παράστασης ΘΝ, μοιάζει να λαμβάνει χώρα μια προσομοίωση δίκης στην οποία το κοινό συμμετέχει (Βαίς, 1973, p. 63).

Από το δεύτερο κύμα εμφάνισης του είδους, ωστόσο, αρχίζουν και εντοπίζονται οι πρώτοι προβληματισμοί σχετικά με την «αντικειμενικότητα» και την «αυθεντικότητα» των γεγονότων και της πραγματικότητας που παρουσιάζονται επί σκηνής (Μαράκα, 1973, p. 71).

Η τρίτη εμφάνιση (1990)

Από τη δεκαετία του 1990 κι έπειτα, το ΘΝ, γνωρίζει ακόμα μεγαλύτερη εξέλιξη. Στις ΗΠΑ, η Anna Deavere Smith, ως συγγραφέας, σκηνοθέτης, παραγωγός και ηθοποιός, ανεβάζει παραστάσεις ΘΝ που αποβλέπουν σε μία διαλογικής μορφής εύρεση λύσεων σχετικά με αντικρουόμενα συμφέροντα που εκφράζουν διαφορετικές κοινότητες μεταξύ τους²⁶. Ως έργο-σταθμός, κατά την τρίτη περίοδο εμφάνισης του είδους, θεωρείται και το *The Laramie Project (2000)* του Moises Kaufman, που ως κεντρικό θέμα έχει τη συλλογή των στάσεων που κράτησαν τα μέλη της κοινότητας Laramie, σε σχέση με τη δολοφονία του ομοφυλόφιλου σπουδαστή, Matthew Shepard²⁷.

²⁶ Για μια λεπτομερή επισκόπηση των τάσεων του σύγχρονου θεάτρου-ντοκιμαντέρ στον αγγλόφωνο χώρο (Αγγλία, ΗΠΑ, Αυστραλία), βλ. την πρόσφατα εκδοθείσα μελέτη: Forsyth & Megson, 2009).

²⁷ Το έργο επαναλήφθηκε μετά από δέκα χρόνια με στόχο να διερευνηθεί η συγκρότηση των ταυτοτήτων της κοινότητας, με το πέρασμα των ετών (Βερβεροπούλου, 2018). Στο 1ο Διεθνές Συνέδριο Θεάτρου Ντοκιμαντέρ στο Σεπτέμβριο του 2020, με αφορμή την παράσταση του Άρη Λάσκου *Λάραμι*, συζητήθηκε η σύγχρονη τάση των σκηνοθετριών του είδους, να ανεβάζουν έργα ΘΝ που έχουν ξαναπαιχτεί στο παρελθόν. Για το *The Laramie Project*, βλ. Baglia & Foster (2005).

Την ίδια περίπου εποχή, δραστηριοποιούνται και οι Rimini Protokoll [RP]²⁸, η συμβολή των οποίων έγκειται στην εμφατική διάσταση που δίνουν στη συμμετοχή *ηθοποιών-ειδικών* και στην κατάθεση των προσωπικών τους εμπειριών επί της σκηνής.

Η επιτυχία των RP, οφείλεται στην τάση τους να παρουσιάζουν έναν πολύπλοκο κόσμο όπου το προσωπικό είναι θεμελιώδες και η αλήθεια δεν αποτελεί τίποτα παραπάνω από μια μορφή αφήγησης. (Malzacher, 2010, p. 80)

Οι ερευνήτριες αυτής της περιόδου τονίζουν πια την ασύλληπτη διάσταση της πραγματικότητας και προβληματοποιούν, όλο και πιο έντονα, τις έννοιες της αυθεντικότητας, της αλήθειας, του πραγματικού κ.α. (Forsyth & Megson, 2009).

Το τρίτο κύμα του ΘΝ, φέρει μία σχολιαστική διάθεση αφού, συνήθως, πριν από τη δραματουργική απόδοση μίας ή περισσότερων ιστοριών, προηγείται μακροχρόνια έρευνα πεδίου αλλά και βιβλιογραφική έρευνα (Rau, 2016, p. 122). Τέλος, σε αντίθεση με τα έργα δημοφιλών συγγραφέων που επανέρχονται στις θεατρικές σκηνές, μια παράσταση ΘΝ, με όρους χρονικότητας, *«αφορά το παρόν ενώ παράλληλα περιέχει το παρελθόν αλλά και το μέλλον»*²⁹. Όπως, χαρακτηριστικά, αναφέρει ο Claycomb (2003, p. 110) στην προσπάθειά του να ορίσει την αναπαριστώμενη προφορική ιστορία [staged oral history]:

(Π)ρωταρχικός στόχος αυτών των έργων, δεν είναι να οραματιστούν αυτό που συνέβη στο παρελθόν. [...] Αντ' αυτού, αυτά τα έργα προσφέρουν μια επίσημη αναθεώρηση, επιλέγοντας να ανακεφαλαιώσουν τους τρόπους με τους οποίους αντιμετωπίζεται, εξετάζεται και παρουσιάζεται το παρελθόν. [...] Οι αναπαριστώμενες [staged] προφορικές ιστορίες δεν προσπαθούν να αλλάξουν την ουσία όσων γνωρίζουμε [...] [α]λλά αλλάζουν τον τρόπο που τις βλέπουμε.

²⁸ Για μια λεπτομερή παρουσίαση των τεχνικών που χρησιμοποιούν στη δραματουργία τους, βλ. Malzacher & Dreyse (2008) και Mumford (2013).

²⁹ Η φράση προέρχεται από τις προσωπικές μου σημειώσεις κατά την παρακολούθηση του πρώτου Διεθνούς Συνεδρίου Θεάτρου Ντοκιμαντέρ στο Σεράφειο και ανήκει στη σκηνοθέτιδα και ερευνήτρια, Μάρθα Μπουζιούρη (Σεπτέμβριος 13, 2021).

Συνοψίζοντας, το ΘΝ των ημερών μας, αντιστέκεται παθιασμένα σε οποιαδήποτε αλήθεια και μας υπενθυμίζει, με κάθε ευκαιρία, πως, οι αλήθειες και οι εμπειρίες, είναι όσα και τα άτομα που τις φέρουν ενώ, οι θεατές μίας παράστασης, εμφανίζονται, ενδεχομένως, περισσότερο ως μέρη της, που με την παρουσία τους, επηρεάζουν τον απόηχό της³⁰. Με άλλα λόγια, ως *hic et nunc* εμπειρία, παρέχει στο κοινό του τις θεατές και αθέατες πλευρές της κοινωνίας, χωρίς να ενδιαφέρεται -απαραίτητα- να τις ονομάσει ως αλήθειες.

Τα τελευταία χρόνια, μάλιστα, έχει παρατηρηθεί ένα αυξημένο δραματουργικό ενδιαφέρον για την πραγμάτευση των εμπειριών των μεταναστριών και προσφύγων επί σκηνής, με αντιπροσωπευτική τη δράση του γαλλικού θεατρικού οργανισμού Théâtre du Soleil που παρουσιάζει τις κινητικότητες των πληθυσμών στη Γαλλία και στην Αγγλία³¹. Ανάλογες θεατρικές παραγωγές αποτελούν το *The crossing* (2008) του Nkala, ο *Προμηθέας στην Αθήνα* (2010) των Wetzel & Haug, το *The line* (2012) της Shnukles, το *Hate radio* (2013) του Rau, κ.α.

Το Θέατρο Ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα

Η ιστορία του θεάτρου ντοκιμαντέρ, στην Ελλάδα ξεκινάει μόλις τη δεκαετία του 1960, κατά την οποία η ελληνική θεατρική σκηνή διανύει μια περίοδο πειραματισμού με νεωτεριστικά στοιχεία (Μαυρομούστακος, 2005, Μανvomoustakos, 2020; Hager & Fragkou, 2017; Ιωαννίδης, 2015; Ioannidou & Siouzouli, 2014; Patsalidis & Stavrakouroulou, 2014; Μαράκα, 1993). Το 1963, ο Σπύρος Παγιατάκης, με σαφή αναφορά στο συγγραφέα Hochhuth και στο σκηνοθέτη Piscator και την παράστασή του *Αντιπρόσωπος* υποδέχεται το νέο είδος στην Ελλάδα γράφοντας γι' αυτό στο

³⁰ Ενδιαφέρον παρουσιάζει, η παραγωγή *Please, continue (Hamlet)*, των Yan Duyvendak και Roger Bernat, όπου, στα πλαίσια μιας προσομοίωσης δικαστηρίου, οι θεατές λειτουργούν ως ένορκοι, ενώ τον κατηγορούμενο Άμλετ και τις μάρτυρες Οφελία και Γερτρούδη, ενσαρκώνουν ηθοποιοί. Σε κάθε παράσταση, λοιπόν, το κοινό συμμετέχει ενεργά στη διεξαγωγή της δίκης επηρεάζοντας την έκβασή της. Η παράσταση περιοδεύει από το 2011, μεταξύ άλλων, και στην Αθήνα, τον Απρίλιο του 2018, για δύο μόλις παραστάσεις. Ανάλογου ύφους παράσταση, μπορεί να θεωρηθεί το «Ορυχείο Ίψεν» της της Κορίνας Βασιλειάδου και του Χάρη Πεχλιβανίδη, που, με συμμετοχή του κοινού, πραγματοποιείται ένας ανοιχτός διάλογος σχετικά με την εξόρυξη χρυσού από πολυεθνική εταιρία στις Σκουριές Χαλκιδικής.

³¹ Ό.π. Δημοπούλου & Κεχαγιά (2017).

περιοδικό Θέατρο³². Μέσα σ' ένα κλίμα θεατρικών πραγματεύσεων, οι Έλληνες σκηνοθέτες³³ της εγχώριας θεατρικής σκηνής αρχίζουν ν' αφομοιώνουν στη δραματουργία τους στοιχεία από το νεοσύστατο θεατρικό είδος που ευδοκίμοι, την ίδια στιγμή, στη Γερμανική σκηνή³⁴.

Η ευρύτερη λογοκριτική διάθεση του κρατικού μηχανισμού, κατά την περίοδο της δικτατορίας, ωστόσο, θα περιορίσει³⁵ σημαντικά το έργο των θεατρικών συγγραφέων/σκηνοθετών. Τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, όμως, το ΘΝ θα επανακάμψει, με σειρά παραστάσεων να προβάλλονται στις σκηνές της Αθήνας (Ρόζη, 2014, π. 584).

Ακόμη πιο αισθητή άνθηση και απήχηση, το ΘΝ θα γνωρίσει ξανά μόλις πριν δώδεκα περίπου χρόνια, μέσα στα πλαίσια της πολιτικής συμπαραγωγών και ευρύτερης προώθησης των ελληνικών παραστάσεων στο εξωτερικό (Μανρομουστάκος, 2020; Hager, 2017). Το Σεπτέμβριο του 2020, διοργανώνεται στην Αθήνα το πρώτο Διεθνές Συνέδριο Θεάτρου Ντοκιμαντέρ με πρωτοβουλία του «Δικτύου για το θέατρο ντοκιμαντέρ»³⁶ όπου σκηνοθέτριες, δραματουργοί, θεατρολόγοι και κοινωνικές ανθρωπολόγοι συγκεντρώνονται, για να μιλήσουν επί του ΘΝ αλλά και να παρουσιάσουν μέρος της δουλειάς τους³⁷, μεταξύ άλλων, ο Πρόδρομος Τσινικόρης και

³² Αναφέρομαι στο περιοδικό «Θέατρο» του Νίτσου. Το πρώτο τεύχος του περιοδικού κυκλοφόρησε από το Δεκέμβριο του 1961 μέχρι και το 1981. Το περιοδικό σταμάτησε να εκδίδεται μεταξύ της περιόδου 1967-1973, λόγω μη ηθελημένης «υποταγής» του διευθυντή του περιοδικού, Κώστας Νίτσος, στο επιβαλλόμενο καθεστώς λογοκρισίας της δικτατορικής κυβέρνησης (Μαυρομούστακος, 2005; Ιωαννίδης, 2015).

³³ Ενεργοί κατ' αυτή την περίοδο στο είδος είναι, επίσης, οι Πέτρος Μάρκαρης, ο Γιώργος Σκούρτης και ο Βασίλης Βασιλικός.

³⁴ Για την επιρροή που άσκησε το γερμανικό θέατρο στην Ελλάδα, βλ. Μαράκα (1993) και Ιωαννίδη (2015) «*Τα Παιδιά*» της Μαριέττας Ριάλδη. Το πρώτο *«θέατρο-ντοκουμέντο» του ελληνικού θεάτρου*».

³⁵ Την περίοδο της δικτατορίας, παρατηρείται μια γενικευμένη κρίση στο χώρο των τεχνών. Η λογοκρισία που υφίσταται η τέχνη κατ' αυτή την περίοδο επηρεάζει, όπως είναι φυσικό, σε μεγάλο βαθμό και το ΘΝ δεδομένου του πολιτικού χαρακτήρα του. Έτσι, επί χουντικών μεταρρυθμίσεων, παρότι σιωπηρά το είδος αναπτύσσεται και δυναμώνει, η επίσημη εκδήλωσή του δε θα πραγματοποιηθεί πριν το 1973. Για μια εκτενή συζήτηση γύρω από το θέατρο την εποχή της δικτατορίας βλ. Γεωργακάκη (2015) και Μανρομουστάκος (2020).

³⁶ Η δημιουργία του Διεθνούς Δικτύου Θεάτρου Ντοκιμαντέρ ήταν μία πρωτοβουλία της σκηνοθέτιδας/κοινωνικής ανθρωπολόγου Μάρθα Μπουζιούρη που πραγματοποιήθηκε μόλις την άνοιξη του 2019. Συγκεκριμένα, στις 11-13 Σεπτεμβρίου διακεκριμένες/οι σκηνοθέτιδες/ες μίλησαν για την εμπειρία τους ή/και τη δουλειά τους στα πλαίσια του Meet the Artist και προβλήθηκαν μαγνητοσκοπημένες παραστάσεις του είδους [Stage on Screen]. Με τη λήξη της διοργάνωσης, στις 13 Σεπτεμβρίου, πραγματοποιήθηκε, μάλιστα, ολοήμερο συμπόσιο [Symposium] όπου 19.000 θεατές είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν τις τρέχουσες συζητήσεις γύρω από το ΘΝ που μεταδόθηκαν μέσω live streaming.

³⁷ Στο Συνέδριο συζητήθηκαν μεταξύ άλλων και οι παραστάσεις *Λάραμι* του Λάσκου, *Γιοί και κόρες* του Καλαμβριανού, *Φαρμακονήσι* του Αζά σε συνεργασία με τη Μπουζιούρη, *Είμαστε οι Πέρσες* της Μαρκοπούλου, *Η Καθαρή Πόλη* των Αζά & Τσινικόρη, *Mnemopark* των ΡΡ κ.α.

ο Ανέστης Αζάς, οι οποίοι, τόσο από κοινού όσο και αυτόνομα, δραστηριοποιούνται στο χώρο του ΘΝ, ακολουθώντας το παράδειγμα των RP στην επιλογή ερασιτέχνιδων-ειδικών³⁸.

Το Θέατρο Ντοκιμαντέρ των Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη

Οι Πρόδρομος Τσινικόρης και Ανέστης Αζάς, σκηνοθέτες της ΚΠ, έχοντας και οι δύο προσωπική σύνδεση με τη γερμανική κουλτούρα και κοινωνία³⁹, αντλούν από αντίστοιχες πρωτοβουλίες των γερμανικών θεατρικών σκηνών και από τα τέλη της δεκαετίας του 2000, εμπλέκονται ενεργά με το χώρο του ΘΝ.

Το 2008, ο Αζάς, σε συνεργασία με το ΔΗΠΕΘΕ Σερρών, τοποθετεί επί σκηνής, την παράσταση *Sugar Babes, Μια μουσικοθεατρική παράσταση από την πόλη των Σερρών*, με θεματικό άξονα την ιστορία του τοπικού εργοστασίου της Ελληνικής Βιομηχανίας Ζάχαρης που λειτουργεί ως αφορμή για μια παράσταση για την τοπική κοινωνία. Δύο χρόνια αργότερα, ο ίδιος, σε συνεργασία με τον Τσινικόρη, εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη στην παράσταση *Ο Προμηθέας στην Αθήνα* των RP⁴⁰, μια συνεργασία που θα αποτελέσει σταθμό για την εξαπλώση του είδους στην Ελλάδα.

Έκτοτε, οι Αζάς & Τσινικόρης, τόσο από κοινού όσο και αυτόνομα, με ρητές παραδοχές ότι αντλούν, συγκεκριμένα, από το έργο της καταξιωμένης ομάδας των RP,

³⁸ Ενδεικτικά, ο Τσινικόρης αναφέρει στη συζήτησή του με τη Βερβεροπούλου (2016, p. 3): «Ήταν η συνεργασία μου με τη γερμανική ομάδα RP που με έκανε να συνειδητοποιήσω [...] πως υπάρχει ένας τρόπος δουλειάς που σου επιτρέπει να βγεις από το μαύρο κουτί του θεάτρου, να ανακαλύψεις την πόλη όπου ζεις και να έρθεις σε επαφή με άτομα, τα οποία υπό 'κανονικές' συνθήκες δεν θα συναντούσες ποτέ».

³⁹ Ο Τσινικόρης γεννήθηκε στο Βούπερταλ, από γονείς μετανάστες στη Γερμανία ενώ ο Αζάς σπούδασε σκηνοθεσία στην Ανώτατη Δραματική Σχολή Ernst Busch του Βερολίνου.

⁴⁰ Ό.π. Mumford (2013).

δραστηριοποιούνται ενεργά στο χώρο του ΘΝ, ακολουθώντας το παράδειγμα των τελευταίων στην επιλογή ερασιτέχνιδων-ειδικών⁴¹.

Το 2011, το σκηνοθετικό δίδυμο, παρουσιάζει στην τσάρα του Μεγάρου ΟΣΕ στο Μεταξουργείο, την παράσταση *Ταξίδι με τρένο* όπου εργαζόμενοι του ΟΣΕ καταθέτουν, ως αυτόπτες μάρτυρες, την ιστορία των ελληνικών σιδηρόδρομων, ενώ το 2012, συλλέγοντας υλικό από κατοίκους και θεατές, αναλαμβάνουν τη δημιουργία μιας παράστασης-ντοκιμαντέρ με θέμα την ιστορία του Φεστιβάλ της Επιδαύρου. Το 2013, λαμβάνοντας υπόψιν τις μεγάλες ροές μεταναστών που καταφθάνουν στην Ελλάδα, ανεβάζουν στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών την παράσταση *Τηλέμαχος: Should I stay or should I go?* όπου συγκεντρώνουν τις προσωπικές αντιλήψεις και «οδύσσειες» των Ελληνίδων της οικονομικής κρίσης. Πρόκειται για ένα ντοκιμαντέρ, που εξετάζει την πολιτική και οικονομική κρίση στην οποία εισήλθε η Ελλάδα, το 2010.

Οι Αζάς & Τσινικόρης, δημιούργησαν μία δραματουργία τύπου ντοκιμαντέρ, που ξεθάβει λόγια του παρελθόντος και επαναπολιτικοποιεί τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ Γερμανίας και Ελλάδας. Το αποτέλεσμα είναι μια ισχυρή πολυεπίπεδη διατύπωση και απόδοση της κρίσης του ελληνικού χρέους και της βαθιά ενσωματωμένης και προβληματικής σχέσης της [Ελλάδας] με τη Γερμανία που απαιτεί δημόσιο διάλογο. (Landry, 2016, p. 7)

Το 2014, σκηνοθετούν το *Utopia in Progress*, μια παράσταση που ενσωματώνει τα στερεότυπα που χαρακτηρίζουν τις σχέσεις μεταξύ Ελλάδας και Γερμανίας. Το 2015, ο Αζάς σκηνοθετεί το *Φαρμακονήσι* θέλοντας να ρίξει φως στην υπόθεση με τους 11 πνιγμούς κοντά στο Φαρμακονήσι ενώ ο Τσινικόρης παρουσιάζει στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών το έργο *Στη μέση του δρόμου* φέρνοντας το κοινό πιο κοντά με τους αθέατους ή/και παρεξηγημένους άστεγους της πόλης. Το 2016, επανέρχονται μαζί σκηνοθετώντας την ΚΠ, τον απόηχο της οποίας πραγματεύεται η παρούσα έρευνα.

⁴¹ Ενδεικτικά, ο Τσινικόρης αναφέρει στη συζήτησή του με τη Βερβεροπούλου (2016, p. 3): «Ήταν η συνεργασία μου με τη γερμανική ομάδα RP που με έκανε να συνειδητοποιήσω [...] πως υπάρχει ένας τρόπος δουλειάς που σου επιτρέπει να βγεις από το μαύρο κουτί του θεάτρου, να ανακαλύψεις την πόλη όπου ζεις και να έρθεις σε επαφή με άτομα, τα οποία υπό 'κανονικές' συνθήκες δεν θα συναντούσες ποτέ. Αυτή η δυνατότητα, να γνωρίσω ανθρώπους και να τους καλέσω στη σκηνή να μοιραστούν τα βιώματά τους, ήταν ένας πρωταρχικός λόγος για την ενασχόλησή μου με το συγκεκριμένο είδος».

Το μεταναστευτικό ζήτημα επί σκηνής

Ένας από τους λόγους εμπλοκής μου στην παρούσα έρευνα, ήταν η περιορισμένη ερευνητική δραστηριότητα, που παρατήρησα κατά το διάστημα της βιβλιογραφικής επισκόπησης⁴². Μέχρι πρότινος, λοιπόν, παρότι το ΘΝ φαίνεται να έχει απήχηση στα καλλιτεχνικά περιοδικά και τις ιστοσελίδες, οι ακαδημαϊκές αναλύσεις που αφορούν σε αυτό αλλά και στην ευρύτερη κατηγορία του θεάτρου εν γένει, είναι ελάχιστες (Forsyth & Megson, 2009).

Μία από τις πρώτες απόπειρες ανάγνωσης των θεατρικών δρώμενων υπό κοινωνιολογικό⁴³ πρίσμα, ήταν της Maria Shevtsova (2009, 1989a;1989b;1989c), η οποία άρχισε να διερευνά τη σχέση μεταξύ κοινωνίας και θεάτρου, διατεινόμενη ότι το θέατρο, όχι μόνο καθρεφτίζει τα κοινωνικά φαινόμενα, αλλά συμβάλλει και στη συνεχή διαμόρφωσή τους.

Στις μέρες μας, ερευνήτριες, όπως οι Bouziouri, 2019; Carlson, 2006; Casey, 2009; Chatziprokorίου, 2017 & 2021; Cox, 2015; Cummings, 2016; Fragkou, 2018; Jeffers, 2012; Paget, 2008; Sharifi, 2017, καταπιάνονται με ερωτήματα που αφορούν τις προσφυγικές⁴⁴ και μεταναστευτικές (ανα)παραστάσεις⁴⁵. Μεταξύ των ερευνών, παρατήρησα, για παράδειγμα, την τάση ορισμένων σκηνοθετριών να προβληματίζονται σχετικά με την προβολή των μεταναστευτικών υποκειμένων, επί

⁴² Το περιορισμένο, ακαδημαϊκό έργο της κοινωνιολογίας του θεάτρου στην Ελλάδα, παρουσιάζει ο Puchner (2014:19): «Στο χρονικό διάστημα 1990-2010 τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος συνέγραψαν και εξέδωσαν 193 αυτοτελή επιστημονικά δημοσιεύματα με συνολικά 46.626 σελίδες. Τα δημοσιεύματά τους σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδριών κτλ. ανέρχονται σε 1.061 με συνολικά πάνω από 13.000 σελίδες. Τα δημοσιεύματα αυτά αναφέρονται στη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία πάνω από 7000 φορές (χωρίς αυτοαναφορές). Επίσης δημοσιεύτηκαν 885 βιβλιοκρισίες και βιβλιοπαρουσιάσεις».

⁴³ Ο όρος κοινωνιολογικός/ή/ό χρησιμοποιείται εδώ, χάριν στοιχειώδους προσανατολισμού.

⁴⁴ Η Jeffers (2012, p. 14), για παράδειγμα, αναφέρει πως «[ό]λο το θέατρο για τους πρόσφυγες προσπαθεί να δημιουργήσει μια καλύτερη αίσθηση κατανόησης των προσφύγων μεταξύ του μη προσφυγικού κοινού, μερικές φορές αντιμετωπίζοντας παρεξηγήσεις που βασίζονται σε μύθους, ιδιαίτερα εκείνους που αφορούν τις/ους αιτούντες άσυλο».

⁴⁵ Οι προσφύγισσες είναι άτομα τα οποία διαφεύγουν από ένοπλες συρράξεις ή διώξεις. Οι μετανάστες από την άλλη, επιλέγουν να μετακινηθούν κυρίως για να βελτιώσουν τη ζωή τους αναζητώντας καλύτερες εργασιακές συνθήκες ή για να ενωθούν με μέλη της οικογένειάς τους που βρίσκονται ήδη στο εξωτερικό, όπως επίσης για εκπαιδευτικούς ή άλλους λόγους. Για μία εκτενή συζήτηση για τους όρους, βλ. Karatani (2005).

σκηνης, ως καθαγιασμένα [saintly glowing]⁴⁶ θύματα λόγω των κακουχιών που έχουν προηγηθεί στις ζωές τους. Η πραγμάτευση του μεταναστευτικού ζητήματος επί σκηνης, σε αυτές τις περιπτώσεις, συνήθως, παίρνει τη μορφή προσωπικής μαρτυρίας/κατάθεσης ενώ τα υποδύομενα υποκείμενα, τις περισσότερες φορές που συναντούν το κοινό, διηγούνται τις ιστορίες τους με πρωταρχικούς στόχους την απόσπαση της συμπάθειάς του, την καλλιέργεια της ενσυναίσθησης ή/και την ανατροπή παγιωμένων στερεοτύπων που αφορούν τα μεταναστευτικά σώματα στην Ελλάδα (Chatziprokorou, 2017; Cox, 2015; Fragkou, 2018).

Πιο συγκεκριμένα, σχολιάζοντας ζητήματα όπως η αυθεντικότητα, η αντιπροσώπευση, η σκηνική έκφραση κ.α., η Fragkou (2018), αναδεικνύει ότι τέτοιου είδους (ανα)παραστάσεις, ως μεμονωμένα γεγονότα, συμβάλλουν στη διαρκή και επαναλαμβανόμενη σύνδεση των μεταναστευτικών βιωμάτων με τον πόνο, τη θλίψη και το τραύμα και συντελούν, πιθανώς, στη μονοδιάστατη ανάγνωση των μεταναστευτικών και προσφυγικών εμπειριών. Την ίδια ανησυχία, μοιράζονται κι άλλοι ερευνητές:

Ένα σημαντικό σώμα Ελληνίδων καλλιτεχνίδων, που επιδιώκουν να προσδιορίσουν το «προσφυγικό ζήτημα», τείνει να επικεντρώνεται σε τραυματικές αφηγήσεις και, συγκεκριμένα σε απώλειες ζώων που εκτοπίστηκαν στην προσπάθειά τους να διασχίσουν τα εξωτερικά ευρωπαϊκά σύνορα. (Chatziprokorou, 2017, p. 162)

Οι περισσότερες, λοιπόν, παραστάσεις που αφορούν μετανάστες και προσφύγισσες, έχουν τη μορφή βιογραφίας, ενώ ελάχιστες είναι εκείνες οι περιπτώσεις όπου η πολυπολιτισμικότητα δεν είναι το θέμα της παράστασης αυτό καθαυτό. Κατά τη Fragkou (2018), όμως, η ενσωμάτωση των μεταναστριών θα ήταν ενδεχομένως πιο πετυχημένη, εάν οι αλλοδαπές ηθοποιοί επί σκηνης, αναλάμβαναν καθήκοντα ανάλογα των ημεδαπών ηθοποιών, χωρίς τα έργα στα οποία πρωταγωνιστούν να πραγματεύονται -απαραίτητα- τη συνθήκη της μετανάστευσης ή της προσφυγιάς. Προκύπτει, έτσι, η εξής ανησυχία: μήπως η επανειλημμένη έκθεση των μεταναστριών

⁴⁶ Η διατύπωση ανήκει στη Jeffers (2012, p. 44) Παρόμοιες απόψεις έχουν και οι Bouziouri, 2019; Chatziprokorou, 2017; Fragkou, 2018.

που πρωταγωνιστούν σε αυτά τα έργα εκβάλλει στην εκ νέου θυματοποίηση τους, οικοδομώντας *«με αυτόν τον τρόπο, μια πολιτική της αθωότητας [politics of innocence] με τον κίνδυνο οι μετανάστριες να εξισωθούν με την ευαλωτότητα και το τραύμα εν γένει»*⁴⁷;

Θα δούμε ότι οι πρωταγωνίστριες της ΚΠ έχουν επίγνωση αυτού του κινδύνου (κριτικοί και θεατές τους έχουν επισημάνει, επανειλημμένως, ότι είναι θύματα των σκηνοθετών ή ότι εξισώνονται, λανθασμένα, με ευάλωτες πληθυσμιακές ομάδες), αλλά οι ίδιες αγνοούν επιδεικτικά αυτές τις αξιολογήσεις τις παράστασης. Ενδεχομένως, δεν τις ενοχλεί τόσο η εξίσωσή τους με κάτι το ευάλωτο (άλλωστε η εξίσωση αυτή αποτελεί ίσως προϋπόθεση της άρσης της), όσο η ακύρωση της προσωπικής τους προσπάθειας, αλλά και της προσπάθειας των σκηνοθετών τους.

⁴⁷ Chatziprokopiou (2017, p. 165). Βλ. επίσης, Bouziouri, 2019; Cox, 2015; Fragkou, 2018.

Μεθοδολογία

Η ερευνητική μέθοδος

Στην παρούσα εργασία μελετώ τους λόγους που διαμορφώθηκαν με σημείο αναφοράς την ΚΠ. Πρόκειται για τη μελέτη μίας μεμονωμένης περίπτωσης⁴⁸, μίας μεμονωμένης συνθήκης εκφοράς λόγων, η οποία έχει ως άξονα αναφοράς της ένα θεατρικό γεγονός.

Η επεξεργασία του υλικού που συγκέντρωσα είναι συμμορφούμενη προς την ευρύτερη μεθοδολογία της ανάλυσης λόγου που έχει ως θεωρητική αφετηρία και όρο-ομπρέλα, τον *κοινωνικό κονστρουξιονισμό*⁴⁹. Ωστόσο, επειδή δεν είναι πάντα ξεκάθαρο τι εννοεί κανείς όταν χρησιμοποιεί το σημαίνον *ανάλυση λόγου*, θα ήθελα να δανειστώ την ακόλουθη φράση προκειμένου να προσδιορίσω το πως νοηματοδοτώ εγώ αυτόν τον όρο:

Η ανάλυση λόγου είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος να μιλάει κάποιος για τον κόσμο (ή για μια διάσταση του κόσμου) και να κατανοεί τον κόσμο (ή μία διάστασή του). Phillips & Jorgensen (2009, p. 18)

Αν δε μπορείς να μιλήσεις για ένα γεγονός που συμβαίνει στον κόσμο χωρίς να απεγκλωβιστείς από μία ιδιαίτερη προοπτική, τότε μήπως ο λόγος σου έχει αξία μονάχα για όσους υιοθετούν τη δική σου προοπτική; Αυτό θα ήταν ένα βιαστικό συμπέρασμα που θα συνεπαγόταν ότι μία έρευνα έχει αξία μονάχα όταν διεξάγεται σε συνθήκες αυστηρής ομοδοξίας. Ωστόσο, πιστεύω ότι το να αναγνωρίζεις ότι δε μπορείς να αναλύσεις το Χ κοινωνικό φαινόμενο, παρά μόνο υπό το πρίσμα της ιδιαίτερης, πολιτισμικής και κοινωνικής σου ταυτότητας, δε σημαίνει ότι αρνείσαι τη

⁴⁸ Η μελέτη περίπτωσης, συνιστά ένα μοναδικό παράδειγμα υπαρκτών προσώπων και καταστάσεων όπου διερευνώνται οι έννοιες, οι ιδέες και οι αρχές του, διεισδύοντας με τρόπους που, συχνά, δεν επιδέχονται ποσοτική ανάλυση (Cohen et al. 2008, p. 310).

⁴⁹ Σύμφωνα με τον Gergen (1985) όλες μας, είμαστε κατεξοχήν ιστορικά και πολιτισμικά όντα, υπό την έννοια ότι ο λόγος, τον οποίο διαχειριζόμαστε, ως μονάδες, αποτελεί κληρονομιά των προγενέστερών μας, οι οποίες μας μεταφέρουν το σώμα των -ενδεχομενικών- στοιχείων, όπως τα κληρονόμησαν από τις προγενέστερές τους.

δυνατότητα σου να επικοινωνήσεις και με μία ετερόδοξη άποψη. Αν αναγνωρίζω, με άλλα λόγια, ότι σε συνθήκες Υ, η παρατήρηση του φαινομένου Χ μου δίνει τα Ζ αποτελέσματα, αυτό δε συνεπάγεται ότι η έρευνα μου δεν έχει αξία για όποια ερευνήτρια δε μελετά το φαινόμενο Χ υπό τις συνθήκες Υ. Συνεπάγεται, ωστόσο, ότι αντιλαμβάνομαι ότι δεν υφίσταται αντικειμενική παρατήρηση του φαινομένου Χ, δηλ. παρατήρηση απεγκλωβισμένη από μία συγκεκριμένη προοπτική. Αυτό σημαίνει, ούτε λίγο ούτε πολύ, ότι καλώ τις υπόλοιπες (ετερόδοξες ή ομόδοξες) ερευνήτριες να καταλάβουν ότι το Ζ αποτέλεσμα δε μπορεί να παραχθεί, εκτός κι αν υιοθετήσουν (έστω και με τη μορφή νοερού πειράματος) μία προοπτική παραπλήσια προς τη δική μου, για να καταλάβουν πώς μπορεί να παραχθεί, υπ' αυτήν την προοπτική, το Ζ.

Προκειμένου, λοιπόν, να αναλύσω το εμπειρικό υλικό που συνέλεξα σε σχέση με την ΚΠ, έκρινα σκόπιμο να χρησιμοποιήσω ορισμένες μεθοδολογικές αρχές που συμβαδίζουν με τις δύο παραπάνω παραδοχές:

- A. Η διαδικασία της παρατήρησης μετασχηματίζει το αντικείμενο της παρατήρησης.
- B. Δεν υφίσταται μονοσήμαντη περιγραφή του κόσμου.

Η θεωρία του λόγου, ωστόσο, όπως αναφέρουν οι (Phillips & Jorgensen, 2009, p. 56) φαίνεται να είναι επικεντρωμένη στη θεωρητική ανάπτυξη, προσφέροντας ελάχιστα πρακτικά εργαλεία προς ευρύτερη χρήση και εφαρμογή. Έτσι, έκρινα σκόπιμο, να ακολουθήσω τα πέντε βήματα ανάλυσης του Τσιώλη (2018, p. 98) σύμφωνα με τα οποία, οι ερευνήτριες καλούνται (α) να απομαγνητοφωνήσουν τις συνομιλίες τους, (β) να εξοικειωθούν με το υλικό και την απομόνωση πρώτων μοτίβων, (γ) να αποδώσουν νόημα στο υλικό τους, (δ) να το ταξινομήσουν σε θεματικές⁵⁰ και (ε) να εκθέσουν τα ευρήματά τους.

Πώς όμως αποδίδεις νόημα στο υλικό σου και ταξινομείς το νόημα αυτό σε επιμέρους θεματικές; Επέλεξα, για να επιτύχω αυτούς τους στόχους, να χρησιμοποιήσω τη μέθοδο των Bamberg & Georgakoroulou (2008) για την ανάλυση

⁵⁰ Η ταξινόμηση των θεματικών έγινε με τη βοήθεια του λογισμικού Nvivo.

μικρών ιστοριών⁵¹, οι οποίοι, στο ερευνητικό τους παράδειγμα, θέτουν ως βάση τον ισχυρισμό πως κάθε υποκείμενο που εμπλέκεται είτε ως ακροάτρια είτε ως συνομιλήτρια, σε μία επικοινωνιακή συνθήκη, με την παρουσία της, τη διαμορφώνει ποιοτικά⁵². Οι συνεντεύξεις που έχουν δώσει, λ.χ., οι πρωταγωνίστριες της ΚΠ, δύσκολα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αυθόρμητες ή και αμιγώς περιγραφικές, καθώς παρουσιάζουν, όπως θα δούμε, ορισμένα κοινά, αφηγηματικά μοτίβα: επιθυμούν να προστατέψουν τους σκηνοθέτες από την «κακή» κριτική, να κατασκευάσουν την εικόνα ότι, εν τέλει, η παράσταση πέτυχε τους στόχους της [κατέρριψε ρατσιστικά στερεότυπα, ανέδειξε εύστοχα ορισμένες θεματικές που έχει παρουσιάσει η ερευνήτρια Srivak (2015) κ.ο.κ.]. Θα δούμε ότι η επιμονή στην κατασκευή αυτής της εικόνας δεν είναι αδικαιολόγητη, καθώς η παράσταση έχει δεχθεί και αρκετά κακές κριτικές (για παράδειγμα, θα δούμε ότι η κριτικός Γιαννοπούλου (2016) προσάπτει στους σκηνοθέτες ότι δεν έχουν καταλάβει τη Srivak, ότι χρησιμοποιούν εργαλειακά συγκεκριμένους ρόλους των γυναικών κ.λ.π). Σε ό,τι με αφορά, δεν επιθυμώ να προβώ σε μία μονοσήμαντη αξιολόγηση της ΚΠ: δε μπορώ να ισχυριστώ με απόλυτη βεβαιότητα ότι η παράσταση πέτυχε ή απέτυχε, ούτε ότι οι σκηνοθέτες κατάλαβαν ή παρερμήνευσαν τη Srivak. Όλα αυτά, άλλωστε, είναι πάντοτε ανοιχτά σε ερμηνείες.

Προσπαθώ, λοιπόν, να δώσω το λόγο στα υποκείμενα της παράστασης, να δω πώς αυτά αξιολογούν την εμπειρία τους και την κοινωνία στην οποία ζουν, γιατί πιστεύω, ακολουθώντας τις Leontsini & Papadaku ότι η δημόσια ανάδειξη της ιδιωτικής εμπειρίας ενός υποκειμένου που αποβλέπει στην κοινωνική αναγνώριση και την ισότητα, αποτελεί προϋπόθεση της κοινωνικής δικαιοσύνης (2017, π. 79)⁵³. Από την άλλη, σημαντικοί θεωρητικοί όπως είναι ο Ώστιν (2003) μας έχουν διδάξει ότι (σε αντίθεση με τις πρακτικές που ακολουθούσε ο λογικισμός του 20^{ου} αιώνα) δεν

⁵¹ Οι μικρές ιστορίες, κατά Bamberg & Georgakoroulou (2008, π. 381) αφορούν σε έναν όρο ομπρέλα που περιλαμβάνει υποεκπροσωπούμενα αφηγήματα για παροντικά, μελλοντικά και υποθετικά συμβάντα αλλά και γεγονότα που έχουν παρέλθει ή/και δεν έχουν ακόμα εκφραστεί.

⁵² Παράλληλα, ο Mishler (1996, π. 130) αναφέρει: «*Η παρουσία και η μορφή της εμπλοκής του συνεντευκτή -ο τρόπος με τον οποίο ακούει, παρακολουθεί, ενθαρρύνει, διακόπτει, παρεμβαίνει, εισάγει θέματα και τερματίζει τις απαντήσεις- συνιστούν μια συνεχή επίδραση στην αφήγηση του ερωτώμενου. Και υπ' αυτή τη συγκεκριμένη έννοια, αυτές οι «ιστορίες» αποτελούν από κοινού δημιουργήματα».*

⁵³ Οι ερευνήτριες, σε αυτήν την παραδοχή, ακολουθούν τον Honneth (1996) και τη θεωρία του περί κοινωνικής αναγνώρισης.

υφίστανται προτάσεις με αμιγώς περιγραφική αξία: δεν αρκεί να δίνουμε τιμή αλήθειας (Α) ή ψεύδους (Ψ) σε μία δήλωση, για να θεωρείται επιτυχημένη μία επικοινωνιακή πράξη⁵⁴. Όταν για παράδειγμα, η Δήμητρα⁵⁵ αναφέρει ξεκινώντας τη συνομιλία μας και χωρίς σχετική ερώτηση πως «πέσαμε σε πολύ καλοί σκηνοθέτοι»⁵⁶, θα ήταν μάλλον λάθος να ερμηνεύσουμε μονοσήμαντα τη δήλωσή της: δηλαδή να σκεφτούμε ότι η μόνη πιθανή ερμηνεία είναι να περιγράψει τη συναισθηματική της κατάσταση. Ενδεχομένως, πρόθεσή της να είναι να προστατέψει τους σκηνοθέτες και τον κόπο τους, να διασφαλίσει ότι δε θα τους κακολογίσω κ.α. Στην πραγματικότητα, ο Ώστιν (2003, p. 35) θα μας δίδασκε ότι πρέπει να κατανοήσουμε τι ήθελε η πρωταγωνίστρια να κάνει με τις λέξεις, για να βγάλουμε κάποιο νόημα: μπορεί να ήθελε, λ.χ., να μας αποτρέψει από μία μονοσήμαντη ανάγνωση της εμπειρίας της ή να μας προϊδεάσει θετικά για την επιτυχημένη συνεργασία της με τους σκηνοθέτες.

Οι Bamberg & Georgakoroulou (2008, p. 383) εστιάζουν *επίσης* στο τι προτίθεται να κάνει το υποκείμενο εκφοράς μίας δήλωσης με τα λόγια του. Με γνώμονα αυτό το κριτήριο, θέτουν τις ακόλουθες μεθοδολογικές αρχές, τις οποίες δανείζομαι από το έργο τους:

A. Οφείλουμε να εστιάζουμε στο πώς τοποθετεί, το υποκείμενο εκφοράς μίας δήλωσης, τον εαυτό του σε σχέση με τα υπόλοιπα υποκείμενα της αφήγησης (πώς παρουσιάζει, λ.χ., μία πρωταγωνίστρια τον εαυτό της σε σχέση με τους σκηνοθέτες, με τους κριτικούς της, με το κοινό της;).

B. Οφείλουμε να εστιάζουμε, επιπλέον, και στο πώς το υποκείμενο στήνει την ιδιάζουσα αυτή σκηνοθεσία με γνώμονα τη δική μας παρουσία, τι προτίθεται να κάνει, με άλλα λόγια, σε σχέση με εμάς (πώς η παρουσία μου, δηλ. η παρουσία μίας Ελληνίδας ερευνήτριας διαμορφώνει το αφήγημα που μας παρουσιάζει η πρωταγωνίστρια; Τι επιφυλάξεις μπορούν να έχουν, λ.χ., απέναντι μου οι πέντε μετανάστριες και οι

⁵⁴ Ώστιν (2003, p. 30).

⁵⁵ Κατά την παράθεση των λόγων των πρωταγωνιστριών και σκηνοθετών, έχουν χρησιμοποιηθεί ψευδώνυμα για λόγους διατήρησης της ανωνυμίας των υποκειμένων ενώ, για τον ίδιο λόγο, παραλείπονται κάποια βασικά στοιχεία όπως η καταγωγή, τα ονόματα παιδιών/συζύγων κλπ).

⁵⁶ (προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 8, 2021)

σκηνοθέτες της ΚΠ που τις βοήθησαν να αλλάξουν τις ζωές τους και πώς αυτές οι επιφυλάξεις εκβάλλουν στην φαινομενικά περιγραφική αξία των λόγων τους;).

Γ. Οφείλουμε να εστιάζουμε στο πώς αντιλαμβάνονται τα υποκείμενα με τα οποία συνομιλώ τους λόγους που κυριαρχούν στην ελληνική επικράτεια (λ.χ., το ρατσιστικό λόγο ή τα έμφυλα στερεότυπα).

Ακολουθώντας αυτές τις μεθοδολογικές αρχές, μπορεί κανείς να διακρίνει πιο ξεκάθαρα την ταυτότητα που οι πρωταγωνίστριες της ΚΠ διεκδικούν για τον εαυτό τους ή, για να χρησιμοποιήσουμε τους όρους του Honneth, να διακρίνει καλύτερα τις κανονιστικές αξιώσεις που οι πρωταγωνίστριες θεωρούν ότι πρέπει να ικανοποιηθούν, προκειμένου να λάβουν την κοινωνική αναγνώριση⁵⁷.

Προσωπικά, έχοντας παρατηρήσει (α) την επιφυλακτική στάση των πρωταγωνιστριών απέναντι στα άτομα που τους έχουν πάρει, διαχρονικά, συνέντευξη (η επιφύλαξη αυτή εκφράστηκε, όπως θα δούμε, ρητά σε μία περίπτωση, απέναντί μου), (β) το κοινό μοτίβο αφήγησης που εξυμνεί τη δουλειά των σκηνοθετών ή/και φαίνεται να τους υπερασπίζεται, ως εάν κινδυνεύουν από εμένα, (γ) την αρνητική στάση που έχουν οι πρωταγωνίστριες απέναντι σε κριτικές που τις παρουσιάζουν ως θύματα των σκηνοθετών και (δ) τη δική μου παρουσία (δεν ξεχνώ, ούτε για μία στιγμή, ότι στα μάτια των πρωταγωνιστριών εξακολουθώ να είμαι μία Ελληνίδα ακαδημαϊκός που ενδεχομένως να συμβάλλει στην αρνητική αξιολόγηση των επιλογών τους), κατέληξα σε δύο, κεντρικά συμπεράσματα, καθώς και σε ορισμένα ερωτήματα στα οποία δεν έχω απάντηση:

1. Οι πρωταγωνίστριες αποδίδουν στους σκηνοθέτες τους τον αφηγηματικό ρόλο ενός πραγματικού ήρωα: τις βοηθούν να αλλάξουν τη ζωή τους, να αγωνιστούν ενάντια στα στερεότυπα και βοηθούν επίσης το κοινό να τις ακούσει και να τις καταλάβει καλύτερα. Την εικόνα αυτή, οι πρωταγωνίστριες φαίνεται να επιθυμούν να την επιβεβαιώσουν, emphaticά, απέναντί μου.
2. Μήπως οι κριτικές της παράστασης (είτε θετικές, είτε αρνητικές) έχουν κάνει τις πρωταγωνίστριες και τους σκηνοθέτες να συμφωνήσουν σε ένα κοινό,

⁵⁷ Βλ. την εισαγωγή του Anderson στο Honneth (1996).

αφηγηματικό μοτίβο συνέντευξης, ακριβώς επειδή οι κριτικοί (ακαδημαϊκοί και μη) επιμένουν σε μία μονοσήμαντη ερμηνεία της ΚΠ; Μήπως εξακολουθούμε όλοι, παρά το γεγονός ότι θεωρήσαμε πρωτοποριακό το να δίνεται ο λόγος στα ίδια τα υποκείμενα που υφίστανται το βάρος ορισμένων κυρίαρχων στερεοτύπων, εν τέλει επιμένουμε να προσαρτούμε τις πρωταγωνίστριες αυτές σε δικά μας αφηγήματα, για να πετύχουμε τους δικούς μας στόχους, την εδραίωση της δικής μας προοπτικής; Απέναντι σε αυτήν μας την τάση να μιλάμε εξ ονόματος των «καταπιεσμένων» υποκειμένων (είτε ως ακαδημαϊκοί, είτε ως σκηνοθέτριες, είτε ως κριτικοί θεάτρου, είτε ως απλοί θεατές), σαν να γνωρίζουμε καλύτερα από εκείνες ποιο είναι το καλό τους, καλό θα ήταν να αναγνωρίζουμε ότι η ερμηνεία μας δε μπορεί να είναι παρά άλλη μία, πιθανή ερμηνεία. Σε περίπτωση που μία τέτοια αναγνώριση απουσιάζει, το μόνο πράγμα που μπορούν να μας αντιτάξουν τα υποκείμενα που ταλαιπωρούνται από τα κυρίαρχα στερεότυπα είναι συμπαγή αφηγηματικά σχήματα που τους λείπει ο αυθορμητισμός (ενώ δεν τους λείπουν, παράλληλα, οι επιφυλάξεις). Ή μπορούν, απλώς, να μας αντιτάξουν τη σιωπή τους.

Η ανάλυση

Οι κριτικές της Καθαρής Πόλης

Κατά τη διάρκεια της πενταετούς περιόδου της, η ΚΠ προκάλεσε το ενδιαφέρον δεκάδων κριτικών ανά την Ευρώπη. Οι κριτικές που χρησιμοποιούνται για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης αντλήθηκαν αμιγώς από ελληνικά online περιοδικά και ιστολόγια με μοναδικό κριτήριο τη γλώσσα και, συνολικά, ανέρχονται σε δεκαπέντε. Ελλείπει σχετικού εθνικού φορέα αξιολόγησης της εγκυρότητας των περιοδικών και εφημερίδων εν γένει, το αν και σε ποιο βαθμό, η εκάστοτε κριτική, αποτιμάται ως αξιόπιστη ή αντιπροσωπευτική της παράστασης, αφήνεται στα μάτια της αναγνώστριάς.

Ποιες είναι, λοιπόν, οι στάσεις και οι αντιλήψεις των κριτικών που παρακολούθησαν την ΚΠ; Ποιος είναι, κατά την άποψή τους, ο αντίκτυπος της παράστασης; Σε ποιες βάσεις αρθρώνουν την επιχειρηματολογία τους και πώς την αποτιμούν, τελικά;

Στην ανάλυση μου επί των κριτικών για την ΚΠ, εντοπίζω δύο μεγάλες κατηγορίες σχολιασμού που, αδρομερώς, αφορούν:

A) τα επιτεύγματα της ΚΠ

B) τα ελλείμματα της ΚΠ

Κατά την επεξεργασία του τελικού σώματος των κριτικών, παρατήρησα ότι η ΚΠ, για όλες, σχεδόν⁵⁸, τις κριτικούς κρίνεται με άξονα την τελική επιρροή και συμβολή της στο κοινωνικό και -κυρίως- πολιτικό γίνεσθαι ενώ γίνονται ελάχιστα σχόλια για την υποκριτική και τη δραματουργία. Με άλλα λόγια, οι κριτικές, προβαίνουν σε σχολιασμό των (προ)θέσεων των σκηνοθετών, τις οποίες, a priori, χαρακτηρίζουν ως πολιτικές.

Από τα πρώτα μοτίβα ανάπτυξης της επιχειρηματολογίας που εντοπίζονται σε κάθε -σχεδόν- κριτική, είναι το εκείνο της καθαρ(ι)ότητας. Οι κριτικές της ΚΠ, πιάνοντας το

⁵⁸ Εξαιρέση αποτελεί το κείμενο της Μποζώνη (2016), όπου πρόκειται, περισσότερο, για μία ποιητική σύνθεση των λεγόμενων των πρωταγωνιστριών, όπως, πιθανότατα, προέκυψαν μέσα από τις συνεντεύξεις της κριτικού μαζί τους.

νήμα από το αρχικό μεταφορικό σχήμα των σκηνοθετών, δημιουργούν νέες μεταφορές και λογοπαίγνια αναφερόμενες στην παράσταση και αποτιμούν τη δουλειά των δύο σκηνοθετών με όρους επιτυχίας ή αποτυχίας.

Έξυπνη και ευέλικτη εμπλοκή, διότι οι πρωταγωνίστριες-καθαρίστριες, που εξ επαγγέλματος εκπροσωπούν την καθαριότητα, την ίδια στιγμή αποτελούν οι ίδιες, ως μετανάστριες, έναν κοινωνικό «λεκέ» στις καθαρές επιφάνειες που μας προσφέρουν, μια εξαίρεση της καθαρότητας με αντίτιμο την καθαριότητα. (Πεφάνης, 2016, para 3)

Υπάρχουν, έτσι, οι κριτικές που αποτιμούν την ΚΠ ως ένα πετυχημένο παραστασιακό γεγονός, που προωθεί την ενσωμάτωση των μεταναστριών στην Ελλάδα και την αποσταθεροποίηση στερεοτύπων. Από την άλλη, υπάρχουν και κριτικές που αναδεικνύουν σκηνοθετικές ανεπάρκειες, εμμένοντας σε θεματικές όπως η εκ νέου θυματοποίηση, ο καθαγιασμός των πρωταγωνιστριών, η αναπαραγωγή στερεοτύπων και η από σκηνής ρητορεία ενώ, ως έργο, υπογραμμίζουν ότι μένει σε επιφανειακές αναλύσεις, συγκαλύπτει σχέσεις εξουσίας και προκαλεί την εύκολη συγκίνηση.

1. Τα επιτεύγματα της Καθαρής Πόλης σύμφωνα με κάποιες κριτικές

Οι ευνοϊκές κριτικές προς το εγχείρημα της ΚΠ αξιολογούν την παράσταση ως ένα θεατρικό προϊόν που εκθέτει, επί σκηνής, ζητήματα καιρία και ακανθώδη. Για τις κριτικές αυτές, το πιο επίκαιρο από τα εν λόγω ζητήματα είναι αυτό του αποκλεισμού των μεταναστριών από την (θεμελιώδη για κάθε ευνομούμενη κοινωνία) αρχή της ισοπολιτείας⁵⁹. Έτσι, σύμφωνα με τη Δημάδη (2016, para 2), οι πρωταγωνίστριες:

Έχουν κληθεί από τους σκηνοθέτες τους να μας θυμίσουν κάτι που οφείλουμε να γνωρίζουμε όλοι ήδη από το νηπιαγωγείο: πως όλοι οι άνθρωποι είμαστε ίσοι, διαφορετικοί και με τα ίδια δικαιώματα.

⁵⁹ Τον αποκλεισμό των μεταναστριών ως κεντρικό θέμα της παράστασης, είδαν και οι Ιωαννίδης (2016), Καράογλου (2016), Κρύου (2016), Πουρνάρα (2016), Χαλιώτης (2016), Χαραμή (2016), Σαρηγιάννης (2016).

Ένα από τα σημαντικότερα επιτεύγματα της παράστασης, λοιπόν, είναι ότι δημιουργεί *«αυτό που στην καθημερινότητά μας αδυνατούμε [να δημιουργήσουμε]: έναν τόπο συνύπαρξης»*⁶⁰. Κάποιες κριτικές εντοπίζουν, με άλλα λόγια, μία ενοποιητική, από πλευράς σκηνοθετών, διάθεση με στόχο την γεφύρωση της απόστασης μεταξύ κοινού και πρωταγωνιστριών ή/και γηγενών και μεταναστριών γενικότερα. Ενδιαφέρουσα, ωστόσο, σε αυτού του είδους τις αναφορές είναι και η χρήση των προσωπικών αντωνυμιών *εμείς/εκείνες που*, ως επί το πλείστον, χρησιμοποιούνται στις κριτικές:

Είμαστε πια «όλοι εμείς», καθώς ο καθένας από εμάς θα μπορούσε να βρεθεί στη θέση τους.
(Καράογλου, 2016, para 4)

Η χρήση του δεικτικού ζεύγους στο παραπάνω απόσπασμα, θα λέγαμε πως αναδεικνύει τόσο την απόσταση του γηγενή πληθυσμού από το μεταναστευτικό όσο και τις ιεραρχικές, μεταξύ τους, σχέσεις. Σε αυτό το συγκεκριμένο, το αντιθετικό ζεύγος *εμείς/εκείνες* λειτουργεί προκαλώντας μας να το εγκαταλείψουμε -η επιτελεστική του αξία έγκειται στο ότι μας καλεί να άρουμε την αντίθεση που η χρήση της δεικτικής αντωνυμίας έχει δημιουργήσει. Η Καράογλου (2016) διεκδικεί, λοιπόν, με τη χρήση αυτής της αντωνυμίας μία θετική ερμηνεία της παράστασης: η ΚΠ κατορθώνει, σύμφωνα με την εκτίμησή της, να κάνει τον θεατή να νιώσει ενσυναίσθηση, να ταυτιστεί, νοερώς με τις πρωταγωνίστριες και να βιώσει το δράμα τους.

Πολύ σημαντική κρίνεται από ορισμένες κριτικούς και η ορατότητα των εμπειριών των πέντε μεταναστριών που μέσω της ΚΠ τους προσφέρθηκε το βήμα να πουν τις προσωπικές τους ιστορίες μιας και *«η φωνή τους σβήνει μόνιμα κάτω από το θόρυβο της ηλεκτρικής σκούπας»*⁶¹. Αυτή η διατύπωση της Χαραμή (2016) αξιώνει, να δημιουργήσει μία ερμηνεία της ΚΠ παραπλήσια προς την ερμηνεία της Καράογλου (2016): η παράσταση δημιουργεί μία ταύτιση μεταξύ του θεατή και των πρωταγωνιστριών του έργου και τον καλεί να υιοθετήσει τη δική τους προοπτική.

⁶⁰ Κρύου (2016, para 2)

⁶¹ Χαραμή (2016, para 4).

Γιατί η Mabel, η Rositsa, η Fredalyn, η Drita και η Valentina - οι πέντε γυναίκες που είχαν το ψυχικό σθένος να υποδυθούν επί σκηνής, στην «Καθαρή πόλη», αποσπάσματα από τη ζωή τους σε τούτο τον τόπο -η καθεμιά με τον φόρτο του δικού της βιώματος- αυτό ομολογεί. Δηλώνει ριζωμένη σε μια Ελλάδα που μόνο τρικλοποδιές και πληγές στα γόνατα τους έχει προσφέρει. (Χαραμή, 2016, para 2)

Οι κριτικές της ΚΠ, παράλληλα, αναδεικνύουν, μέσα από την ορατότητα των εμπειριών των πρωταγωνιστριών και την κοινωνική τους αναγνώριση που, όπως διατείνονται (οι συντάκτριες), λαμβάνει χώρα επί σκηνής. Σε αυτό το σημείο, παραβάλλεται, μάλιστα, και η αξία της ενδυμασίας των πρωταγωνιστριών ως σούπερ ηρωίδες:

Να πως το θέατρο γίνεται δικαίωμα, ένα είδος ελευθερίας, ή έστω μια πρόταση απελευθέρωσης. Να πώς επιβεβαιώνεται η αφίσα της παράστασης με τις πέντε κυρίες ντυμένες σε στολές σούπερ ηρωίδων. Ηρωίδες επειδή άντεξαν κι επειδή αντέχοντας σου δηλώνουν κατάμουτρα ακόμα κάτι: Ότι τώρα που κι εσύ πιέζεσαι κάτω από μια σφοδρή κοινωνική συνθήκη (όπως κι αυτές στο παρελθόν εξάλλου γι' αυτό και μετανάστευσαν) δεν πρέπει να ξεχνάς ούτε ποιος είσαι, ούτε τι έχεις καταφέρει, ούτε να αποδιώχνεις το δικαίωμα σε μια καλύτερη ζωή». (Χαραμή, 2016, para 4)

Όσον αφορά την κοινωνική αναγνώριση των πρωταγωνιστριών, δε λείπουν και οι απόψεις σε σχέση με τη συνεισφορά των μεταναστριών στις μετακινήσεις των ρόλων εντός των ελληνικών οίκων, όπως περιγράφονται, στην παράσταση, από τη βιντεοσκοπημένη ομιλία της καθηγήτριας της Παντείου, Νέλλη Καμπούρη:

Από τη δεκαετία του '80, στην κορύφωση του φεμινιστικού κινήματος εδώ, συνεισέφεραν στη χειραφέτηση των γυναικών. Έδωσαν στην Ελληνίδα την ευκαιρία να κυνηγήσει τα όνειρά της, αφού εκείνες μπήκαν στα σπίτι για να κάνουν τις δουλειές. Άλλαξαν τη χώρα. (Κρύου, 2016, para 3)

Έτσι, γίνεται –μέσω του λόγου και της λανθάνουσας, επιτελεστικής λειτουργίας του- ορατή η σύνδεση του ΘΝ με τις κινηματικές δράσεις που έχουν αρχίσει να λαμβάνουν χώρα ήδη από τη δεύτερη εμφάνιση του είδους, σύνδεση που, απ’ ό,τι φαίνεται, λαμβάνει χώρα και σε ορισμένες κριτικές. Σε πιο πολιτικά, ακόμη πλαίσια, η ΚΠ, κατά το Σαμπατακάκη (2017, para 2) πρόκειται για:

μια ιδεολογική μαρτυρία για τα μορφώματα της νεοελληνικότητας και των νοικοκυραίων με τα άσπιλα σπίτια, μέσα από τον βιογραφικό και καθόλου εκδικητικό λόγο πέντε μεταναστριών, πέντε λαμπερών γυναικών που η δική τους νίκη επί των νεοελληνικών κατεστημένων (της εκμετάλλευσης, της γραφειοκρατίας, της έλλειψης κοινωνικής πρόνοιας, της περιθωριοποίησης, της προσβολής και της απαξίωσης) γίνεται *σκηνική παιδαγωγία* (έμφαση δική μου).

Παρά, λοιπόν, τις σχετικές αναφορές των Αζά & Τσινικόρη για αποποίηση κάθε διδακτισμού και πολιτικής πρόθεσης στις παραστάσεις τους⁶² παρατηρείται ότι σύμφωνα με κάποιες κριτικές, η παράσταση λειτουργεί και παιδαγωγικά, προσφέροντας στο κοινό νέες γνώσεις προς επεξεργασία.

Η ΚΠ, επιπλέον, «σπάει μία σειρά από στερεότυπα, όπως, ας πούμε, αυτό που θέλει τους μετανάστες ανθρώπους χαμηλότερου μορφωτικού και κοινωνικού επιπέδου»⁶³. Ο Ιωαννίδης (2016, para 9) στην κριτική του, συγκεκριμένα, υπογραμμίζει την επιτυχία των σκηνοθετών, οι οποίοι κατά την εκτίμησή του κατορθώνουν να καταρρίψουν το μύθο της «αμόρφωτης» και «χωρίς αυτοεκτίμηση» καθαρίστριας:

Το πρώτο στερεότυπο που καταλύουν είναι πως οι ίδιες δεν μοιάζουν από κοντά και τόσο με «καθαρίστριες». Όχι μόνο γιατί οι περισσότερες έχουν ευρεία μόρφωση και πτυχία. Αλλά γιατί απροσδόκητα δείχνουν ότι διαθέτουν αυτοεκτίμηση. Επιδεικνύουν καλλιέργεια και εξυπνάδα.

⁶² Βλ. Βερβεροπούλου, 2016.

⁶³ Χαλιώτης (2016, para 3).

Έτσι, η προβολή των πέντε διαφορετικών ιστοριών επί σκηνής, λειτουργεί ως μία ευκαιρία να απονομιμοποιηθούν προηγούμενα στερεότυπα, που θέλουν τις καθαρίστριες με χαμηλό μορφωτικό επίπεδο ενώ οι ειδικές φαίνεται πως διαθέτουν ήδη αυτοεκτίμηση και πως, μέσω της ΚΠ, τους δίνεται η δυνατότητα να την αναδείξουν⁶⁴.

Μία άλλη επιτυχία που ορισμένες κριτικές εντοπίζουν, αφορά τον προβληματισμό που δημιουργούν οι σκηνοθέτες, γύρω από την εθνική καθαρότητα. Έτσι, η μεταφορά της ΚΠ, ως απάντηση στο ρητό της (ακρο)δεξιάς ρητορικής, λειτουργεί, ως έναυσμα για επαναδιαπραγμάτευση της έννοιας του *καθαρού*:

Η σπονδυλωτή παράσταση των Αζά-Τσινικόρη είναι μια έρευνα πάνω στο πώς παρερμηνεύεται και διαστρεβλώνεται, σε κοινωνικοπολιτικό επίπεδο, η έννοια του «καθαρού»: του «καθαρού σπιτιού», του «καθαρού ανθρώπου», της «καθαρής πόλης», των «καθαρών προθέσεων», των «καθαρών λύσεων». (Μπλάτσου, 2016, para 3)

Μεμονωμένη αναφορά γίνεται και στην *«αποσταθεροποίηση της συλλογικής ταυτότητας και των συλλογικών βεβαιοτήτων του νεοελληνικού θεάτρου»*⁶⁵. Η ΚΠ, εδώ, ενδεχομένως, δημιουργεί ένα χώρο αρμονικής συνδιαλλαγής όπου η καθεμιά διατηρεί, παράλληλα, και την ατομικότητά της χωρίς να πρέπει, απαραίτητα, να αποτελεί προϊόν μιας εθνικής/φυλετικής/έμφυλης αξιολογητικής νόρμας.

Όσον αφορά τη σκηνική παρουσία και ηθοποιία των πέντε ΜΟΒ, οι κριτικές προσλαμβάνουν τις πρωταγωνίστριες-ειδικές ως *«ειλικρινείς και πειστικές»*⁶⁶, *«χαρισματικές περφόρμερ»*⁶⁷ που *«η σκηνή τις καλοδέχεται, τους ταιριάζει, κυρίως επειδή είναι αυθεντικές και μαζί χαρούμενες και περήφανες που βρίσκονται εκεί»*⁶⁸.

Η ΚΠ, συγκεντρωτικά, μέσα από τα παραπάνω αποσπάσματα, παρουσιάζεται ως ένα πρωτοποριακό και αφυπνιστικό θεατρικό προϊόν, που με τους όρους της *μεθοριακής*

⁶⁴ Βλ. και Πεφάνη (2016, para 6).

⁶⁵ Σαμπατακάκης (2017, para 8).

⁶⁶ Λοβέρδου (2016, para 3).

⁶⁷ Δημάδη (2016, para 1).

⁶⁸ Γιαννοπούλου (2016, para 2).

εμπειρίας⁶⁹ της Fisher-Lichte (2019, p. 8), προ(σ)καλεί το κοινό σε κριτικό αναστοχασμό πάνω σε καίρια ζητήματα που άπτονται των κοινωνικοπολιτικών συμφραζόμενων της Αθήνας του 2016.

2. Οι ελλείψεις της Καθαρής Πόλης σύμφωνα με κάποιες κριτικές

Από την άλλη, η παράσταση, δεν κατάφερε να ικανοποιήσει ορισμένες κριτικούς, που βρέθηκαν στο κοινό τις ημέρες και ώρες των προβολών, καθώς, κατά τη γνώμη τους, εμφανίζει μερικές ελλείψεις και αναχρονιστικά στοιχεία.

Η ΚΠ, για παράδειγμα, συνιστά μια αξιόλογη προσπάθεια η οποία αναλώνεται, όμως, σε «κοινωνιολογικές αναλύσεις επιπέδου πρώτης γυμνασίου επαναφέροντας «χιλιομασημένα τσιτάτα περί ενσωμάτωσης των μεταναστριών που δεν επαρκούν για να κάνουν τη διαφορά»⁷⁰. Σε αρκετά σημεία, μάλιστα, αναφέρεται η μη ετοιμότητα των σκηνοθετών σε θεωρητικό επίπεδο, η οποία [μη ετοιμότητα] υπαινίσσεται, ενδεχομένως, την επιφανειακή ή βραχύχρονη ενασχόληση των σκηνοθετών με την -προσπατιούμενη- έρευνα:

Οι Αζάς και Τσινικόρης εμμένουν σε κάποιους σταθμούς στη βιογραφία των συγκεκριμένων γυναικών δίχως να διευρύνουν ή να εμβαθύνουν στα μη αυτονόητα: στο γεωπολιτικό, κοινωνιολογικό και ανθρωπολογικό πλέγμα που όρισε (και ορίζει) τις ζωές τους και στο φλέγον ζήτημα της ενσωμάτωσης/συνοχής, ενώ δεν επεκτείνουν περαιτέρω ούτε τη θεωρητική βάση της έννοιας του «καθαρού» παρ' εκτός από τις υποσημειώσεις στα βίντεο που συνοδεύουν την παράσταση. (Δημάδη, 2016, para 4)

Η συγκεκριμένη διατύπωση με παραπέμπει στο στάδιο της μακροχρόνιας και απαιτητικής έρευνας που, προηγείται κάθε παράστασης ΘΝ της δραματουργικής φόρμας των RP, την οποία οι δύο σκηνοθέτες, σύμφωνα με τα παραπάνω αποσπάσματα δεν έλαβαν σοβαρά υπόψη τους. Έτσι, η ΚΠ, «αν και διέθετε μια

⁶⁹ Η μεθοριακή εμπειρία της Lichte αναφέρεται «σε μια ενδιάμεση κατάσταση όπου η προηγούμενη βεβαιότητα έχει αρθεί και η επόμενη δεν έχει εδραιωθεί ακόμη».

⁷⁰ ΤοΒΗΜΑ team (2016, para 4). Την ίδια άποψη έχει και η Δημάδη (2016, para 4) η οποία αναφέρει ότι η ΚΠ αποτελεί ένα «θέμα απaráμιλλης εκπαιδευτικής ισχύος πρωτίστως όμως για το μαθητικό και εφηβικό κοινό».

ενδιαφέρουσα πρώτη ύλη, δεν κατάφερε να κάνει την υπέρβαση»⁷¹. Αντιθέτως, προσλαμβάνεται ως μία ακόμα παράσταση που δίνει έμφαση στη γνωστοποίηση των κακουχιών που φέρει, ίσως, η συνθήκη της μετανάστευσης. Παράλληλα, η παράσταση, υποπίπτει σε «από σκηνης ρητορεία»⁷² και παρατηρείται μία (υπερ)προσπάθεια αναγνώρισης των πέντε ειδικών μέσω της πρόκλησης της εύκολης «συγκίνησης»⁷³ του κοινού. Οι συγκεκριμένες κριτικές, σε αυτό το σημείο, αποδίδουν στους σκηνοθέτες διδακτικές προθέσεις, προσάπτοντάς τους ότι επιδιώκουν να προσηλυτίσουν το κοινό και να το κινητοποιήσουν συναισθηματικά, με στόχο την τελική κοινωνική αναγνώριση των πέντε MOB. Στο ίδιο αφηγηματικό μοτίβο, κινείται και η Γιαννοπούλου:

Αν η μετανάστευση απειλεί τον εθνικό ιστό, την εθνική ταυτότητα και την περιχαράκωσή της στα εθνικά σύνορα, όπως γράφει το κείμενο που προβάλλεται στο μέσον περίπου της παράστασης, οι δημιουργοί της Καθαρής πόλης επιθυμούν τόσο πολύ να γίνουν αποδεκτές οι πέντε μετανάστριες από το κοινό τους, ώστε φροντίζουν να τις εντάξουν ακριβώς σ' αυτήν την εθνική αφήγηση, φτιάχνοντας μια παράσταση για την ενσωμάτωση, όπως μας είπαν στη συζήτηση, όπου μας είπαν κι άλλα, επίσης σοκαριστικά, ίσως και αφελή εντέλει, επιβεβαιώνοντας ωστόσο αυτή την κριτική. (2016, para 7)

Έτσι, ενώ οι σκηνοθέτες μπορεί, αρχικά, να είχαν την πρόθεση για την ενδυνάμωση των χαρακτήρων των πέντε καθαριστριών (όπως θα δούμε στην ανάλυση των λόγων των σκηνοθετών), το ανέβασμα της ΚΠ, σύμφωνα με τη Γιαννοπούλου, φαίνεται να προκαλεί «ένα άλλοθι συγκίνησης και ανθρωπισμού»⁷⁴.

Ορισμένες κριτικές, εμμένουν σε δύο ακόμη «σφάλματα» των σκηνοθετών: τον καθαγιασμό των πρωταγωνιστριών και την εκ νέου θυματοποίησή τους. Η Γιαννοπούλου (2016, para 4), επισημαίνει, για παράδειγμα, το «σφάλμα» στο οποίο υπέπεσαν οι δύο σκηνοθέτες οι οποίοι, παρότι αναφέρουν πως αντλούν από το έργο της Srinak:

⁷¹ Λοβέρδου (2016, para 4).

⁷² Καραόγλου (2016, para 4).

⁷³ Λοβέρδου (2016, para 4).

⁷⁴ (2016, para 4).

κατασκεύασαν τόσο το πλαίσιο, όσο και τα υποκείμενα που μιλούν, έτσι ώστε η παρουσία τους επί σκηνής και ο λόγος που εκφέρουν να ενσωματωθεί χωρίς την παραμικρή τριβή σε συντηρητικές μάλλον αντιλήψεις και να προσφέρει στο κοινό ένα άλλοθι συγκίνησης και ανθρωπισμού.

Ο Ιωαννίδης (2016, para 7), σημειώνει, με τη σειρά του, ότι η έκθεση των μεταναστριών επί σκηνής μπορεί εύκολα να τις μετατρέψει σε *«εκθέματα του ταξικού βασιλείου»*. Γι' αυτό το λόγο, ο ίδιος, προτείνει κάθε αντίστοιχη δραματουργική πρωτοβουλία να υπόκεινται σε διεξοδικούς ελέγχους προς αποφυγή σωτηριολογικού περιεχομένου και εκ νέου θυματοποίησης. Στον ίδιο κίνδυνο έχει αναφερθεί και η Βουζιουρί (2019), σχολιάζοντας τη σύγχρονη δραματουργία του ΘΝ με θέμα την κινητικότητα των πληθυσμών ενώ η Fragkou (2018), στην ίδια βάση, συνδέει τις θέσεις των Derrida & Dufourmantelle (2000) με το θέατρο ντοκιμαντέρ, τονίζοντας ότι, ενώ παρέχεται στα υποκείμενα το βήμα να εκφράσουν τις εμπειρίες τους, παράλληλα, ελλοχεύει ο κίνδυνος να χαρακτηριστούν ως «ξένα» και να «εξωτικιστούν». Όσον αφορά τον καθαγιασμό των ειδικών της ΚΠ, η Γιαννοπούλου (2016, para 8) αναφέρει:

Στο τέλος της παράστασης, οι πέντε γυναίκες μιλούν, υποτίθεται, στο skype με την κόρη της μιας απ' αυτές. Τη συμβουλεύουν όλες να είναι αξιοπρεπής, να κάνει καλά την όποια δουλειά της, να είναι, με δυο λόγια, σωστή. Αν τα μετέφερε κανείς όλα αυτά σε μια παράσταση με Ελληνίδες ηρωίδες, θα γελούσαμε με το συντηρητισμό και τη συμβατικότητα.

Η ίδια κριτικός, μάλιστα, επισημαίνει (2016, para 9) ότι η παράσταση προσομοιάζει των παλιών ελληνικών ταινιών *«όπου αγιοποιείται η φτωχή μάνα που ξενοπλένει και σφουγγαρίζει για να μεγαλώσει τα παιδιά της»*. Σε συνάρτηση με τον καθαγιασμό τους, προβάλλεται, με άλλα λόγια, το «παραδοσιακό» μοντέλο της Ελληνίδας μάνας-νοικοκυράς το οποίο φαίνεται να υιοθετούν και οι πέντε καθαρίστριες, άρα και δε διαφέρουν από «εμάς». Έτσι, στην ΚΠ, οι πέντε ειδικές, άφησαν τα σπίτια τους και τις οικογένειές τους και μετανάστευσαν στην Αθήνα όπου, αναφέρουν

πώς τους φέρθηκαν. Οι σύζυγοι και τα παιδιά. Τα αφεντικά με τις καλές και κακές συμπεριφορές - λίγη σεξουαλική παρενόχληση, λίγη αυστηρότητα, μπόλικη προσβολή. Και φυσικά το βλέμμα του άλλου πάνω τους, τα δικαιώματα και οι διεκδικήσεις, τα ένσημα, το κράτος - το κακό κράτος. Κλισέ. (Λοβέρδου, 2016, para 4)

Τόσο η Λοβέρδου (2016), όσο και η Γιαννοπούλου (2016) δυσανασχετούν σχετικά με τις αναπαραστάσεις των θηλυκοτήτων της ΚΠ, τονίζοντας ότι άπτονται, περισσότερο, του παρελθόντος παρά του παρόντος και, επομένως, η ΚΠ, όχι μόνο δεν καταφέρνει να αποσταθεροποιήσει κάποια στερεότυπα, αλλά καταλήγει να τα αναπαράγει.

Μεταξύ των όσων γράφτηκαν για τις πρωταγωνίστριες, διαφαίνονται, συγκεντρωτικά, και κάποια επιμέρους ερωτήματα που αναδεικνύουν την αβεβαιότητα της επιτυχίας ενός τέτοιου θεατρικού εγχειρήματος. Οι πέντε ΜΟΒ, για παράδειγμα, αναφέρεται πως ναι μεν αποκτούν φωνή και ορατότητα μπροστά στο κοινό της Αθήνας και της Ευρώπης αλλά *«σε ποιο πλαίσιο και με ποιο τμήμα τους δίνεται αυτό το δικαίωμα λόγου»;*⁷⁵.

Ελάχιστες, τέλος, αναφορές, γίνονται στις σκηνοθετικές ελλείψεις της ΚΠ, όπως για παράδειγμα η έλλειψη φαντασίας (Λοβέρδου, 2016, para 6) και το ομαδικό ξεφάντωμα υπό τους ήχους ενός «σκυλάδικου» [η Δημάδη (2016, para 5) αναφέρεται εδώ στο τραγούδι του Βασίλη Καρρά με τίτλο «Δεν πάω πουθενά» με το οποίο τελειώνει η παράσταση].

Συγκεντρωτικά Σχόλια

Ο τρόπος με τον οποίο ανέλυσα τα κείμενα των κριτικών, αναδεικνύει, τις ακόλουθες προσδοκίες από την πλευρά των τελευταίων:

1. Η ΚΠ, εκ προοιμίου, αναμενόταν να πρωτοτυπήσει και να επιφέρει *κοινωνικές αλλαγές και μετακινήσεις*.

⁷⁵ Γιαννοπούλου (2016, para 4).

2. Οι δύο σκηνοθέτες όφειλαν να παρέμβουν στα κείμενα της ΚΠ κατά τέτοιον τρόπο ώστε να *κάνει την υπέρβαση*.
3. Η ΚΠ, ως προϊόν του ΘΝ, αναμενόταν να φέρει έναν πιο *-πολιτικά- καίριο και αφυπνιστικό χαρακτήρα*.

Οι κριτικοί της ΚΠ όχι απλώς θέτουν, μέσω του λόγου τους, αυτές τις προσδοκίες, αλλά αναλαμβάνουν να απαντήσουν και στο εάν οι προσδοκίες εκπληρώθηκαν ή όχι. Αν βασιστούμε σε αυτές τις προσδοκίες, προκύπτει μια αναντιστοιχία ανάμεσα στην αυτονομία των ηθοποιών-ειδικών (που συνήθως προβλέπεται σε τέτοιου είδους παραστάσεις) και την προσδοκία των κριτικών για κειμενική παρέμβαση των δύο σκηνοθετών. Εάν, δηλαδή, όπως αναφέρουν οι συντελεστές, η ΚΠ βασίζεται εξ ολοκλήρου στα λόγια των πρωταγωνιστριών, εγείρεται το ερώτημα κατά πόσο τα ελλείμματα που προκύπτουν βάσει των παραπάνω προσδοκιών, άπτονται των δραματουργικών αρμοδιοτήτων των σκηνοθετών ή αν ο φακός θα έπρεπε να στραφεί στους λόγους των πρωταγωνιστριών καθώς και στις προθέσεις τους -ο Όστιν (2003) θα έψαχνε ενδεχομένως να βρει τι θέλουν να πετύχουν οι πρωταγωνίστριες μέσα από τις λέξεις τους. Με άλλα λόγια, αν το θέατρο ντοκιμαντέρ αντλεί αμιγώς από την πραγματική ζωή και, εν προκειμένω, τις συνεντεύξεις των πέντε ειδικών, τι θα μπορούσε να θεωρηθεί ως «υπέρβαση» και με ποιούς τρόπους θα μπορούσε να επιτευχθεί από πλευράς σκηνοθετών;

Κλείνοντας, μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν ο φαινομενικά αντιρατσιστικός λόγος και οι -πιθανές- εκδηλώσεις *ρευστού ρατσισμού*⁷⁶ που εντοπίζονται στο λόγο των κριτικών, οι οποίοι, «καθαγιάζουν» τις πρωταγωνίστριες: στα κείμενά τους

⁷⁶ Ως *ρευστό ρατσισμό*, ο Weaver (2016, p. 63-64) ορίζει ένα κατάλοιπο ή ένα νέο είδος ρατσισμού, αλλά μάλλον σε μια αμφίσημη μορφή, η οποία ενδέχεται να αποδυναμώνει τις άμυνες ενάντια στις ρατσιστικές αξιώσεις. Το φαινόμενο του *ρευστού ρατσισμού*, όπως αναφέρουν οι Αρχάκης et al. (2020), αναδύεται στις δυτικοποιημένες κοινωνίες. Πολύ ενδιαφέρον, στα ελληνικά δεδομένα, παρουσιάζει η δουλειά τους στα πλαίσια της ομάδας *Trace*. Με τα λόγια των Αρχάκης et al. (2020, p. 526), οι ρατσιστικές αντιλήψεις δεν εντοπίζονται μόνο μέσα από τις απροκάλυπτες εκφράσεις μίσους απέναντι στους πληθυσμούς που μετακινούνται αλλά και κατά την εκφορά λόγων -φαινομενικά- φιλικά διακείμενων προς τις μετανάστριες με στόχο την καταπολέμηση του ρατσισμού και την ευαισθητοποίηση του κοινού.

αναφέρονται ως «αξιολάτρευτες»⁷⁷, λαμπερές⁷⁸, «απίστευτα χαρισματικές»⁷⁹, ως ηρωίδες⁸⁰, ενώ οι σκηνοθέτες, αναφέρονται είτε ως πετυχημένοι είτε ως αποτυχημένοι φορείς πολιτικών μηνυμάτων.

Συγκεντρωτικά, οι κριτικές της ΚΠ, είτε πλέκουν το εγκώμιο της ΚΠ, είτε έχουν μία περισσότερο σπηλιτευτική ματιά, δεν εμβαθύνουν στις ατομικές εμπειρίες των πρωταγωνιστριών ούτε και στο τι ήθελαν ενδεχομένως να πετύχουν εκείνες με τα λόγια τους -είναι, πράγματι, πολύ ενδιαφέρον, το γεγονός ότι, στις περισσότερες κριτικές, οι αναφορές στις πρωταγωνίστριες, γίνεται σε γ' πληθυντικό- ούτε και στις αμιγώς δραματουργικές επιδιώξεις των σκηνοθετών.

Οι συνομιλίες με τους σκηνοθέτες⁸¹

Όπως είπαμε, οι σκηνοθέτες εκκινούν από το έργο της Gayatri Chakravorty Spivak (2015). Ο Νίκος στη συνομιλία μας προσλαμβάνει το κείμενο της Spivak ως εξής:

[A]ρκετά σημαντική είναι μία η οποία λέγεται Spivak την οποία μας την- μας την είχε προτείνει η Μαργαρίτα Τσώμου η οποία ήτανε δραματουργός στο project η οποία τονίζει να μην παρουσιάζουμε τους άλλους ανθρώπους αυτούς ως θύματα αλλά empowered. Ενδυναμωμένοι χαρακτήρες ας πούμε που στην πραγματικότητα παίρνουνε τη ζωή τους στα χέρια τους ας πούμε και αλλάζουν τα πράγματα. (Απρίλιος 10, 2021)

Έτσι, όσον αφορά την προετοιμασία της παράστασης, ως *«δύο άντρες, λευκοί, Έλληνες, που σε αυτή τη χώρα απολαμβάνουν το μέγιστο των δικαιωμάτων που θα μπορούσε να απολαύσει κάποιος πολίτης ε:::»⁸² οι οποίοι αναζητούν γυναίκες οι οποίες*

⁷⁷ Ιωαννίδης (2016, para 8).

⁷⁸ Σαμπατακάκης (2017, para 2).

⁷⁹ Δημάδη (2016, para 1).

⁸⁰ Χαραμή (2016, para 4).

⁸¹ Στα αποσπάσματα από τις συνομιλίες μου με τους σκηνοθέτες και τις πρωταγωνίστριες, χρησιμοποιούνται ψευδώνυμα, για λόγους διατήρησης ανωνυμίας.

⁸² Οι άνω και κάτω τελείες, δηλώνουν την επίσυρση φωνήεντος. Για τον πλήρη οδηγό απομαγνητοφώνησης βλ. Παράρτημα.

δεν έχουν αυτά τα προνόμια που έχουν οι ίδιοι»⁸³, έλαβαν σοβαρά υπόψη τους τη δυναμική αλληλεπίδρασή τους τόσο με τις πρωταγωνίστριες όσο και με τις θεματικές που πραγματεύονται αλλά και διασφάλισαν «να συμμετέχουν και αυτές σε κάθε στάδιο της παραγωγής και να καταλαβαίνουν και αυτές τι γίνεται γιατί αυτό το κείμενο είναι σημαντικό αλλά και να τις ρωτάμε παράλληλα και ταυτόχρονα»⁸⁴. Συνοπτικά, η παράσταση λειτούργησε ως ένα πορτραίτο της Ελλάδας από την οπτική γωνία των ξένων:

[Ε]μάς μας ενδιέφερε να κάνουμε ένα έργο- να κάνουμε το πορτραίτο- αν αν αν μου ζητούσες να περιγράψω την ΚΠ θα έλεγα ότι είναι το πορτραίτο της Ελλάδας από την οπτική γωνία των ξένων. (2) Των μεταναστριών της. (2) Ή τουλάχιστον μια απόπειρα. (6) Αυτό. (Νίκος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021)

Οι σκηνοθέτες, δημιουργούν, λοιπόν, πέντε διαφορετικά πορτραίτα της Αθήνας του 2016, μέσα από τις πέντε διαφορετικές αφηγήσεις, πέντε μεταναστριών. Σε αυτό το σημείο είναι εμφανής η επιρροή των σκηνοθετών από τους RP, οι οποίοι «απεικονίζουν μικρές ιστορίες όχι το μεγάλο σύστημα»⁸⁵ ενώ δεν τους ενδιαφέρει αν οι ειδικοί λένε την αλήθεια αλλά πώς παρουσιάζουν τις ιστορίες τους και τι ρόλους αναλαμβάνουν αναπαριστώντας τες. Παράλληλα, οι δύο σκηνοθέτες φαίνεται να είναι πολύ ενημερωμένοι σε σχέση με τη δική τους αναπόφευκτη μεσολάβηση σε όλη τη διαδικασία της προετοιμασίας μιας παράστασης ΘΝ:

Έπειτα όμως ίδια η δραματουργία δεν- δεν υπάρχει αντικειμενική αφήγηση. Το ντοκιμαντέρ που λέμε ας πούμε το οποίο διεκδικεί την αυθεντικότητα δεν διεκδικεί κάποια αντικειμενικότητα. Η αφήγηση είναι πάντα υποκειμενική και προσωπική, ας πούμε. Κάποιος επιλέγει σε ποια σειρά θα μπουν τα πράγματα. Ή το ίδιο- τα ίδια ακριβώς κείμενα άμα τα βάλεις έτσι (τοποθετώντας τα χέρια του το ένα δίπλα στο άλλο) αφηγούνται κάτι άλλο άμα τα βάλεις έτσι (αλλάζει θέση στα χέρια του) αφηγούνται κάτι διαφορετικό. (Νίκος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021)

⁸³ Γιώργος (προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021).

⁸⁴ Γιώργος (προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021).

⁸⁵ Malzacher & Dreysse (2008, p. 32).

Έχω αναφέρει ήδη ότι δε θα προβώ σε μία αξιολογική αποτίμηση του εάν και κατά πόσο η ΚΠ συγκλίνει με τη διδασκαλία της Srinak, καθώς αυτό αποτελεί ένα ζήτημα ανοιχτό στην ερμηνεία. Θυμίζω, λοιπόν, προτού περάσω στις επόμενες ενότητες, τις τρεις μεθοδολογικές αρχές των Bamberg & Georgakoroulou (2008), διότι με βάση αυτές τις αρχές κινητοποιείται η συγγραφή των επόμενων τριών ενότητων (Ενότητες Α, Β, Γ). Ποια είναι η αποτίμηση της ΚΠ από τους σκηνοθέτες και, συνεπώς, πώς τοποθετούν τους εαυτούς τους οι σκηνοθέτες σε σχέση με τις πρωταγωνίστριες, το κοινό, τις κριτικές (Ενότητα Α); Πώς τοποθετούνται σε σχέση με μένα (Ενότητα Β) και πώς σε σχέση με τους κυρίαρχους λόγους (Ενότητα Γ);

A. Η αποτίμηση της Καθαρής Πόλης από τους σκηνοθέτες

Οι τοποθετήσεις των σκηνοθετών σε σχέση με τις πρωταγωνίστριες. Οι δύο σκηνοθέτες, εκκινώντας από τη μέθοδο των RP, προέβησαν σε διεξοδικές συζητήσεις με τις ειδικές με απώτερο στόχο την καταγραφή των προσωπικών τους απόψεων/θέσεων και την τελική δημιουργία του σεναριακού κολλάζ:

[Τ]ο κείμενο είναι::: προϊόν συμβιβασμού με [...] τις πρωταγωνίστριες [...] Εμείς κάνουμε πάρα πολλές συνεντεύξεις, μέσα από τις συνεντεύξεις αποκρυσταλλώνονται ας πούμε τα θέματα, όταν επιλέξαμε ότι αυτές θα είναι οι πρωταγωνίστριές μας κάναμε τρεις μέρες, τρεις μέρες συζήτηση με πάάααα πολύ μεγάλο διεξοδικό ερωτηματολόγιο. [...] Και στη συνέχεια αυτό που κάναμε ήταν editing. [...] Μοντάζ δηλαδή αφαιρούμε τις επαναλήψεις αφαιρούμε προσπαθούμε να το φέρουμε to the point και μετά πηγαίνουμε στην πρόβα με το κείμενο αυτό και βλέπουμε αν όντως ας πούμε αυτό το κείμενο εκφράζει ε::: τους performer. (Νίκος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021)

Μέσα από τις συνεντεύξεις, οι σκηνοθέτες απομόνωσαν τα θέματα που επανέρχονταν στις συζητήσεις τους με τις πρωταγωνίστριες και, κατόπιν έγκρισης των τελευταίων, συνέθεσαν ένα ενιαίο αφήγημα. Ωστόσο, κάποια μέρη αφαιρέθηκαν από τους σκηνοθέτες προς εξυπηρέτηση και δραματουργικών στόχων, επιβεβαιώνοντας, ενδεχομένως, την άποψη του Saldana (2016, p. 12). «*Το να πάρεις στοιχεία αμιγώς από*

την πραγματικότητα και να τα παραθέσεις στη σκηνή μπορεί να γίνει πολύ βαρετό. [...] Θα πρέπει να είσαι πολύ προσεκτικός/ή με τα κομμάτια που θα επιλέξεις να βάλεις πάνω στη σκηνή».

Οι δύο σκηνοθέτες έχουν, συνεπώς, επιλέξει να αναδείξουν ορισμένες εμπειρίες των πρωταγωνιστριών έτσι ώστε αυτές να είναι ελκυστικές στο κοινό (το μοντάζ φροντίζει να αποφεύγονται οι πλατειασμοί και οι πυκνές διατυπώσεις). Υπ' αυτή την έννοια, η καταναλώτρια-θεατής ασκεί ήδη κάποια μικρή εξουσία στις πρωταγωνίστριες προτού καν μπει στην αίθουσα, πράγμα το οποίο δε μπορεί παρά να επιβεβαιώνει, σε αυτή την περίπτωση τουλάχιστον, τη διδασκαλία της Spivak (2015), η οποία μας υπογραμμίζει ότι η εξουσία λανθάνει στα πιο απίθανα μέρη. Συνεπώς, οι δύο σκηνοθέτες, μέσω του μοντάζ, έχουν επιλέξει να αναδείξουν ορισμένες εμπειρίες των πρωταγωνιστριών τους και να αποκλείσουν ορισμένες άλλες.

Η συνάντηση των επτά, εκτός των άλλων, αποτέλεσε ένα χώρο ανταλλαγής απόψεων και συναισθημάτων και για τους σκηνοθέτες οι οποίοι *διεύρυναν τους ορίζοντές τους και έμαθαν πολλά πράγματα*⁸⁶ ενώ οι πρωταγωνίστριες για εκείνους είναι *σχεδόν οικογένεια* (αυτολεξει)⁸⁷. Σε αυτό το σημείο, προκύπτει μία διαφοροποίηση της μεθόδου των Αζά & Τσινικόρη σε σχέση με τη φόρμα των RP, αφού, οι τελευταίοι, έχουν τονίσει την κρισιμότητα της απόστασης κατά τη συνεργασία τους με τις ειδικές:

Η φροντίδα με την οποία αντιμετωπίζουν οι RPI τους ερμηνευτές είναι επαγγελματική. Κάνουν έργα τέχνης και όχι φίλους. Οι μεταξύ τους επαφές είναι σπάνιες και περιορίζονται σε καθαρά συμπτωματικές συναντήσεις, αν και αναζητούνται από τις ειδικές. [...] [Η κάθε παράσταση] είναι μια συμμαχία για ένα διάστημα, όχι για μια ζωή. (Malzacher & Dreyse, 2008, p. 31)

Η δραματουργία των RP, με άλλα λόγια, φαίνεται να διατηρεί απόσταση από τα *ειδικά* υποκείμενα, διατηρώντας, κατ' αυτόν τον τρόπο μια φροντιστική [dramaturgy of

⁸⁶ (Νίκος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021).

⁸⁷ (Γιώργος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021).

care]⁸⁸ μεν, αυστηρά επαγγελματική δε, σχέση ενώ οι Αζάς & Τσινικόρης φαίνεται να διαφοροποιούνται, σε αυτό το σημείο, από τους εμπνευστές τους.

Οι τοποθετήσεις των σκηνοθετών σε σχέση με την πρόσληψη των κριτικών και του κοινού. Η μακριά περιοδεία της ΚΠ, γνώρισε, σύμφωνα με τους σκηνοθέτες μεγάλη αποδοχή από το κοινό όπου:

[Τ]α συγχαρητήρια στην παράσταση πήγαιναν κυρίως στις γυναίκες, πόσο δυνατές γυναίκες ήταν, πόσο εξαιρετικές γυναίκες είναι, πώς δε φοβούνται, πώς παίρνουν το λόγο, πώς ανατρέπουν αυτά που λέγαμε πριν τα στερεότυπα. (έμφραση από πρωτότυπο) (Γιώργος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021)

Σε σχέση με τη δραστηριότητα των κριτικών εν γένει, οι σκηνοθέτες φαίνεται να είναι μάλλον απογοητευμένοι, εφόσον «*παραδοσιακά η κριτική στην Ελλάδα είναι πολύ συντηρητική*»⁸⁹. Όσον αφορά, συγκεκριμένα, τις αντιρρήσεις ορισμένων κριτικών της ΚΠ σε σχέση με την εκπροσώπηση των πρωταγωνιστριών μέσα από τη δραματουργία, οι σκηνοθέτες, απαντούν:

Ε δε θεωρώ ότι κάναμε ας πούμε::: κάτι κακό (γέλια). Ή ότι πήγαμε να επιβάλουμε δικές μας απόψεις. Αυτό θεωρώ ότι είναι λίγο respectless ας πούμε δε δείχνει σεβασμό απέναντι στους performer. [...] Ξέρουν πάρα πολύ καλά τι λένε και τι κάνουν ας πούμε. (4) Ούτε θα βάζαμε κάτι ας πούμε ούτε μπορούμε να βάλουμε κάτι στο έργο που να μη θέλει να το::: στηρίξει. (Νίκος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021)

Οι δύο σκηνοθέτες αναφέρουν ότι είναι πολύ ευχαριστημένοι από τις κριτικές που έλαβε η παράσταση στο εξωτερικό ενώ δηλώνουν ικανοποιημένοι με το γεγονός ότι η ΚΠ κατάφερε να αποσπάσει το ερευνητικό ενδιαφέρον:

Αυτό με το οποίο είμαι::: ικανοποιημένος και χαρούμενος είναι ότι::: αυτές- η Καθαρή Πόλη και ο Τηλέμαχος αλλά κυρίως η Καθαρή Πόλη, έγιναν το αντικείμενο πολλών, πάρα πολλών

⁸⁸ Malzacher & Dreysse (2008, p. 28).

⁸⁹ (Νίκος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021)

ε::: μεταπτυχιακών, ε::: διδακτορικών, ε::: διπλωματικών εργασιών ε::: κι αυτό με χαροποιεί. Δηλαδή είναι κάτι που λες «οκ, μάλλον κάτι έγινε σωστά εδώ». (Γιώργος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021)

Συνοψίζοντας, οι σκηνοθέτες αξιολογούν θετικά την ΚΠ, ανεξάρτητα από το αν αυτή έλαβε αρνητικές κριτικές. Μάλιστα, οι έρευνες που εκπονήθηκαν με αφετηρία την παράσταση τίθενται, μέσω του λόγου, ως αντίβαρο σε αυτές τις κριτικές. Υπ' αυτή την έννοια, στη συνέντευξή μας, ο σκηνοθέτης τοποθετεί κι εμένα την ίδια απέναντι στις αρνητικές κριτικές -επιτελεστικά κατασκευάζει την ερευνήτρια που του παίρνει συνέντευξη ως σύμμαχό του.

B. Η παρουσία της ερευνήτριας στις συνομιλίες

Σύμφωνα με τις Bamberg & Georgakopoulou (2008), η παρουσία μου ως συνομιλήτρια, επηρεάζει τη στάση των συνομιλητών μου (κι εν προκειμένω, τη στάση των σκηνοθετών). Στο ακόλουθο παράδειγμα, ενδεικτικά, ο σκηνοθέτης, πριν την ερώτησή μου για το ποια είναι η σχέση του με τις πρωταγωνίστριες, με «προλαβαίνει» αναφέροντας:

Γ: [...] Αλλά εδώ ήταν απ' την αρχή μέχρι το τέλος που ξέραμε ότι θέλαμε να κάνουμε αυτό κι αν το καταφέρουμε θα- θα μείνει κάπως. Κι όχι μόνο σ' ένα επίπεδο παραστασιακό αλλά και σε επίπεδο διαπροσωπικών σχέσεων- (ακολουθούν παραδείγματα τηλεφωνικών και γραπτών συνομιλιών με τις πρωταγωνίστριες, μία-μία)

B: Ωραία, άρα δε θα σε ρωτήσω ποια είναι η σχέση σας με τις πέντε γυναίκες σήμερα (γέλια) μου το απάντησες.

Γ: Αγαπάμε, αγαπάμε. (γελώντας) Όχι, όχι, μιλάμε, ξέρω δηλαδή που είναι όλες, ξέρω για τη [όνομα πρωταγωνίστριας]::: για το παιδί::: για το σύζυγό της::: για τη [όνομα πρωταγωνίστριας] που κι αυτή ταξιδεύει πάλι, όχι όχι όχι δηλαδή αυτά τα παρακολουθούμε είναι σημαντικό δηλαδή, είναι, είναι::: σχεδόν οικογένεια πλέον. (Γιώργος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021).

Σε αυτό το σημείο, ο σκηνοθέτης, ενδεχομένως, προσλαμβάνει με κάποια επιφύλαξη τη συνομιλία μας, ως εάν αυτή φέρει κάτι το απειλητικό. Αυτή η υπόθεση βασίζεται στις τοποθετήσεις του ίδιου σκηνοθέτη (προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021) ότι *«οι περισσότεροι ρωτάνε αυτά τα ίδια που ρωτάς κι εσύ»* αλλά και στη δηλωμένη (τόσο από τον ίδιο όσο και από τις πρωταγωνίστριες) απογοήτευση που του έχει προκαλέσει το γεγονός ότι *«παραδοσιακά η κριτική στην Ελλάδα είναι πολύ συντηρητική»*. Ίσως, πάλι, η «βιαστική» απάντησή του να οφείλεται σε ένα déjà vu, σε μία κεκτημένη ταχύτητα να πει όσα συνήθως απαντά σε αντίστοιχες συνομιλίες.

Επιπλέον, λόγω της πολύ καλής πρόθεσης και διάθεσης του Γιώργου για τη διεξαγωγή των συνομιλιών μου μαζί τους και με τις πρωταγωνίστριες, υποθέτω ότι από την πρώτη στιγμή και εγώ ήμουν πολύ θετικά διακείμενη απέναντί του κι άρα, ίσως, λιγότερο αποστασιοποιημένη ως προς τους λόγους των συντελεστών, γεγονός που προσπάθησα να αποφύγω σε κάθε στάδιο της έρευνας.

Γ. Η ελληνική πολιτική σκηνή όπως την αντιλαμβάνονται οι σκηνοθέτες

Η ΚΠ, ενώ αναγράφεται ρητά στο σκηνοθετικό σημείωμα⁹⁰ ότι αντλεί από τα πολιτικά συμφραζόμενα του 2016, ο Αζάς, σε παλαιότερη συνομιλία του⁹¹ αναφέρει:

[Τ]ο θέμα δεν είναι να κάνουμε πολιτικές ταινίες, αλλά να κάνουμε ταινίες πολιτικά". Και φυσικά, το πολιτικό δεν αναφέρεται ως στράτευση. Το θέμα είναι πώς παρακινείς το θεατή να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα, και όχι το να τον μετακινήσεις προς το ένα ή το άλλο συμπέρασμα.

Στην ερώτηση αν πιστεύουν πως η ΚΠ πέτυχε τους αρχικούς στόχους της, λοιπόν, οι δύο σκηνοθέτες απαντούν αποφεύγοντας κάθε πολιτική πρόθεση και επιβεβαιώνοντας τη σύγχρονη τάση των σκηνοθετών για αποποίηση πολιτικών ευθυνών

⁹⁰ Αζάς & Τσινικόρης (2016).

⁹¹ Καράογλου (2015).

(Βερβεροπούλου, 2020, π. 134). Κατά την «πολιτική δημιουργία της ΚΠ», με τα λόγια του Αζά, η ΚΠ αναδεικνύει θεματικές και ασκεί -μάλλον- έμμεσα κριτική στην πολιτική υποδοχής των μεταναστριών στην Ελλάδα, στο ελληνικό γραφειοκρατικό σύστημα, στις (ακρο)δεξιές ρητορικές περί καθαρού καθώς επίσης και στις ανισότιμες εργασιακές σχέσεις μεταξύ ελληνικών οίκων και ΜΟΒ.

Επιπλέον, παρά τις αρκετές, πλέον, παραστάσεις ΘΝ με ερασιτέχνες ηθοποιούς, η ΚΠ, αποτέλεσε την πρώτη πρωτοβουλία του είδους στην οποία πρωταγωνιστούσαν αμιγώς θηλυκότητες. Οι σκηνοθέτες ενδιαφέρθηκαν για την ανάδειξη των εμπειριών της μετανάστευσης σε συνδυασμό με την επαγγελματική ζωή καθώς και με τα έμφυλα σχήματα που προκύπτουν από αυτή τη σύζευξη:

[Ε]ίπαμε μας ενδιαφέρει περισσότερο το secret part το μυστικό κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας το dirty laundry (γέλια) το- του- ναι της κοινωνίας μας το οποίο μπορούσες να βρεις ας πούμε, μπορείς να βρεις περισσότερο σ' έναν ιδιωτικό χώρο, στα σπίτια. Ποιοι είναι στα σπίτια κυρίως οι γυναίκες γιατί δεν ξέρω ίσως είναι μία παράδοση από την μία. Από την άλλη είναι ξέρω γω και θέμα εμπιστοσύνης λες ότι πιο εύκολα, όχι εγώ αλλά, ξες ο κόσμος λέει ότι είναι πιο εύκολο να εμπιστευτείς μια γυναίκα να μπει στο σπίτι απ' ότι ένας άντρας πόσω μάλλον μια ξένη γυναίκα. (Γιώργος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021)

Στα ίδια πλαίσια των έμφυλων αναπαραστάσεων μέσα από την παράσταση, οι σκηνοθέτες θεωρούν, επίσης, ότι ανατρέπουν

το στερεότυπο του κακομοίρη ε αυτό το οποίο αναπαράγει η κακή τηλεόραση. Αυτό θεωρώ ας πούμε ότι ανατρέπεται απόλυτα. Γιατί δεν παρουσιάζουμε τις γυναίκες ας πούμε σ' ένα πλαίσιο κακομοιριάς. Ενώ έχουνε, ενώ έχουνε περάσει πολύ δύσκολα και αναφέρουμε κάποια πράγματα και για την ελληνική γραφειοκρατία και για όλο αυτό εν τέλει βγαίνουν απ' αυτή την ιστορία νικητές ας πούμε. (5) (Νίκος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021)

Η -πολεμική- μεταφορά της κατάρριψης και της νίκης έναντι των στερεοτύπων, σε αυτό το σημείο, δημιουργεί μία εικόνα μάχης που θέτει τις πρωταγωνίστριες ως μαχήτριες σε μία σύρραξη από την οποία μάλιστα βγαίνουν νικήτριες. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρωταγωνίστριες, στις συνομιλίες μας (όπως θα δούμε παρακάτω),

ουδέποτε διεκδικούν ταυτότητες μαχητριών -χρησιμοποιούν κι εκείνες μεταφορές αλλά οι μεταφορές τους είναι αισθητά πιο μετριοπαθείς (λ.χ., «πάλεψα στη ζωή» ή «το έργο μας έδωσε μία γεύση αγάπης, φιλίας με πολλές εθνικότητες»⁹²). Ο μεταφορικός λόγος του Νίκου, με άλλα λόγια, τοποθετεί τα σημαίνοντα των πρωταγωνιστριών του (τα σώματα τους και το λόγο τους) σε ένα συγκείμενο που τους αποδίδει, ενδεχομένως, μία λίγο πιο πολεμική ταυτότητα από αυτήν που διεκδικούν οι ίδιες, για τον εαυτό τους. Και αυτό, *επιτελείται μέσω του λόγου*.

Τέλος, η συμβολή της ΚΠ στη νομιμοποίηση των πέντε ΜΟΒ, με τα λόγια του Γιώργου (προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021), συνοψίζονται ως εξής:

[Κ]αι όλες χαρήκανε γιατί [...] αισθάνονται ότι έχουνε κάτι να πούνε. Δηλαδή [...] δε μιλάνε δεν εκπροσωπούν ουσιαστικά μόνο τον εαυτό τους. Ή τους ρόλους τούς οποίους εκπληρούν στην κοινωνία δηλαδή ο ρόλος της ε::: της εργάτριας, ο ρόλος της μητέρας, ο ρόλος της μετανάστριας και τα λοιπά δε μιλούσαν μόνο για τον εαυτό τους αλλά κατ' επέκταση μιλούσανε και για την οικογένειά τους και για την κοινότητά τους και για όλες τις γυναίκες και για όλο το- όλους τους ανθρώπους που δουλεύουνε και και και και και. [...] Γιατί τους δινόταν μία ευκαιρία να πούνε πράγματα πέρα από έναν κύκλο στον οποίο τα έχουνε ήδη πει.

Οι δύο σκηνοθέτες παρουσιάζονται μετριοπαθείς σε σχέση με την επιρροή που άσκησε η παράσταση στο ευρύτερο κοινωνικο-πολιτικό γίνεσθαι αναφέροντας ότι το εύρος επιρροής μίας παράστασης είναι πολύ μικρότερο από εκείνο της τηλεοπτικής προβολής αφού δε «φθάνει» σε τόσα πολλά υποκείμενα, αλλά και ότι, συνήθως, το κοινό που επιλέγει να δει παραστάσεις με θέμα, για παράδειγμα, τη μετανάστευση, είναι εξαρχής πιο μορφωμένο και πιο ευαισθητοποιημένο, αφού, αν ήταν ξενοφοβικό δε θα έφθανε σε αντίστοιχες αίθουσες⁹³. Ως προς την επίτευξη ή μη των αρχικών στόχων, λοιπόν, οι δύο σκηνοθέτες συμφωνούν πως η ΚΠ, ούτε εξαρχής φιλοδοξούσε ούτε και αναδρομικά φαίνεται να προκάλεσε κάποιου είδους κοινωνική αλλαγή.

⁹² Φράσεις από τις συνομιλίες μου με τις πρωταγωνίστριες (Δήμητρα, Μάρτιος 8, 2021; Κωνσταντίνα, Μάρτιος 11, 2021).

⁹³ (Νίκος, προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021).

Συγκεντρωτικά Σχόλια

Οι δύο σκηνοθέτες, αποτιμούν την ΚΠ ως μία παράσταση που «είχε άστρο»⁹⁴, ως «ένα δώρο»⁹⁵, που προσέφερε μεγαλύτερη αναγνώριση τόσο και στους ίδιους όσο και στο είδος του ΘΝ γενικότερα. Παράλληλα, αναφέρουν ότι η ΚΠ αποτέλεσε έναν τόπο συνάντησης όπου οι ίδιοι, οι πρωταγωνίστριες και το κοινό που έφθασε στις αίθουσες, αποκόμισαν νέες εμπειρίες και αναπαραστάσεις γύρω από τη μετανάστευση, ενέπνευσε αντίστοιχες δραματουργικές πρωτοβουλίες ενώ προσέλκυσε το ενδιαφέρον της ακαδημαϊκής κοινότητας. Τέλος, κατά τις απόψεις τους, λειτούργησε ως μέσο ανάδειξης των αντινομιών της ελληνικής -και όχι μόνο- κοινωνίας αλλά και ενθάρρυνε νέες σχέσεις και φιλίες.

Επιθυμώντας να αποφυγώ κάποιο επιτελεστικό παράδοξο, δηλ. να υποστηρίξω ότι η ΚΠ πέτυχε ή απέτυχε να υποστηρίξει, στην πράξη, τη θεωρητική διδασκαλία της Srivak, την ίδια στιγμή που η Srivak (2015) διδάσκει ότι δεν υφίσταται μονοσήμαντη ερμηνεία των λόγων, επαναλαμβάνω ότι δεν επιθυμώ να ερμηνεύσω μονοσήμαντα την ΚΠ. Αντιθέτως, με ενδιαφέρει να αναδείξω το ενδεχόμενο να επιθυμούν, τόσο οι σκηνοθέτες όσο και οι πρωταγωνίστριες, μία τέτοια μονοσήμαντη ερμηνεία της παράστασης -ίσως απαντώντας στις κακές (και εξίσου μονοσήμαντες) αξιολογήσεις των κριτικών τους. Ως εκ τούτου, στις επόμενες τρεις ενότητες θα τεθούν, ξανά, σε εφαρμογή οι μεθοδολογικές αρχές των Bamberg & Georgakoroulou (2008): πώς τοποθετούν τον εαυτό τους, οι πρωταγωνίστριες, σε σχέση με τους σκηνοθέτες, με το κοινό και με τους κριτικούς τους (Ενότητα Α); Πώς τοποθετούνται σε σχέση με εμένα (Ενότητα Β); Πώς τοποθετούνται σε σχέση με τους κυρίαρχους λόγους της κοινωνίας στην οποία ζουν (Ενότητα Γ);

⁹⁴ Νίκος (προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 10, 2021).

⁹⁵ Γιώργος (προσωπική συνομιλία, Απρίλιος 11, 2021).

Οι συνομιλίες με τις πρωταγωνίστριες

Οι συνομιλίες μου με τις πρωταγωνίστριες της ΚΠ, έλαβαν χώρα την άνοιξη του 2021, κατά την περίοδο εγκλεισμού λόγω της πανδημίας Covid19, σε διαδικτυακά περιβάλλοντα (πλην μίας δια ζώσης). Μέσα από την ανάλυση των λόγων τους, διερευνώνται οι επιδράσεις της συμμετοχής τους στην ΚΠ καθώς και η εμπρόθετη δράση τους [agency], υπό το πρίσμα του παρόντος και με αναδρομική, άρα, ισχύ.

Οι αναφορές των πέντε πρωταγωνιστριών στην ΚΠ, όπως προκύπτουν από τις συνομιλίες μας, αναδεικνύουν θεματικές όπως η προσωπική αναγνώριση, η ενίσχυση των κοινωνικών σχέσεων, η ορατότητα και επικύρωση των εμπειριών τους και η βελτίωση της ζωής/καθημερινότητάς τους αλλά και συναισθήματα όπως ενθουσιασμός για την ανάληψη καθηκόντων ηθοποιού και δυσαρέσκεια λόγω της κακοπροαίρετης δημοσιογραφικής τοποθέτησης.

Τα προφίλ των πρωταγωνιστριών

Αναλύοντας τα λεγόμενα των πέντε ειδικών⁹⁶ επί σκηνής, προκύπτουν, ενδεχομένως, κάποια κοινά σημεία ως προς τις μορφές υποτέλειας που αντιμετώπισαν, κατά τη μετακίνησή τους στην Αθήνα. Στις χώρες προέλευσής τους, για παράδειγμα, μεγάλο μέρος του πληθυσμού, βρέθηκε από τη μια μέρα στην άλλη σε αβεβαιότητα, ανάμεσά τους, και οι τρεις εκ των πέντε πρωταγωνιστριών της ΚΠ οι οποίες μετανάστευσαν στην Αθήνα σε αναζήτηση καλύτερων συνθηκών ζωής:

Μας μοίραζαν κουπόνια για ένα μπουκάλι γάλα και μισό κιλό κρέας. [...] Το 2002, πήρα ένα δάνειο 450 ευρώ για να φύγω. Είχα μάθει για ένα γραφείο που φέρνει παράνομα κόσμο στην Αθήνα.

Ροζίτσα, στη βιντεοσκοπημένη παράσταση της ΚΠ (Μάρτιος, 9, 2016)

⁹⁶ Οι πέντε ΜΟΒ της ΚΠ επιλέχθηκαν μέσα από εξήντα, κατά προσέγγιση, συνεντεύξεις που διεξήχθησαν από τους σκηνοθέτες.

Όπως αναφέρει η Triantafyllidou (2016, p. 1) μεγάλο μέρος στη διαμόρφωση της απόφασης των γυναικών από πρώην κομμουνιστικά κράτη να μεταναστεύσουν, οφείλεται ακριβώς στην κατάσταση ανεργίας στην οποία βρέθηκαν μετά την πολιτική κατάρρευση τους. Πράγματι, τρεις από τις πέντε γυναίκες, για ένα χρονικό διάστημα, εργάζονταν ως οικιακές βοηθοί στην Αθήνα προκειμένου να ενισχύουν οικονομικά τις οικογένειές τους που βρίσκονταν στις χώρες προέλευσης τους.

Κατά τις Chung & Mak (2020), όμως, ενώ η εργασία των MOB παγκοσμίως τους εξασφαλίζει ένα εύλογο μηνιαίο εισόδημα για να στηρίξουν τις οικογένειές τους, την ίδια στιγμή, οι ίδιες, αντιμετωπίζουν πληθώρα ψυχολογικών διαταραχών δυνάμει επιβλαβών για την υγεία τους. Λαμβάνοντας υπόψιν τις μαρτυρίες των ίδιων των πρωταγωνιστριών επί της σκηνής, μπορούμε εύκολα να απομονώσουμε τις εσωτερικές ψυχολογικές πιέσεις που, επιβεβαιωμένα⁹⁷, υφίσταντο κατά το διάστημα παραμονής και εργασίας τους στην Αθήνα.

Τέσσερις από τις πέντε γυναίκες, για κάποιο χρονικό διάστημα, διέμεναν και εργάζονταν στην Ελλάδα χωρίς να έχουν εγκριθεί οι άδειες παραμονής τους, γεγονός το οποίο αυτόματα συνεπάγεται και τη δυσκολία εύρεσης κατοικίας -με νόμιμα μέσα-, τον κίνδυνο σύλληψής τους από τις αστυνομικές αρχές αλλά και τη στέρηση βασικών αγαθών (όπως για παράδειγμα το ρεύμα⁹⁸, η περίθαλψη, κ.α.). Αξιίζει να σημειωθεί, επίσης, ότι η παράνομη διαμονή στη χώρα, η μη χρήση της γλώσσας, η συζυγική απουσία κ.α. μπορούν να αποτελέσουν νέας μορφής υπο-κατηγορίες που δυσχεραίνουν τις ζωές των MOB (Kambouri & Zavos, 2010).

Πέρα από κάποια επιμέρους κοινά που εντοπίζονται στους λόγους μετακίνησης των πέντε πρωταγωνιστριών, εντός των αφηγήσεών τους στη βιντεοσκοπημένη παράσταση της ΚΠ, παρατηρούνται, επιπρόσθετα, γραφειοκρατικές, εργασιακές και διαπροσωπικές ανισότητες στα κοινωνικο-πολιτισμικά συμφραζόμενα της Αθήνας, κατά τις δεκαετίες κατά τις οποίες μετανάστευσαν που αφορούν, για παράδειγμα, την

⁹⁷ Η επιβεβαίωση προκύπτει από τη θεώρηση ότι τα λόγια της παράστασης είναι όντως δικά τους χωρίς να έχουν υποστεί αλλαγές και ότι απαντούν στη βιωμένη εμπειρία τους.

⁹⁸ Χαρακτηριστικά, η Ροζίτσα (βιντεοσκοπημένη παράσταση, 2016) αναφέρει πως, προκειμένου να μπορέσει να βάλει ρεύμα στο σπίτι της, χρησιμοποίησε την ταυτότητα μιας φίλης της, νόμιμης κατοίκου της Αθήνας.

έμφυλη και ταξική ανισότητα, τη σεξουαλική παρενόχληση, τη στέρηση πολιτικών και εργασιακών δικαιωμάτων και την υποβάθμιση, με άλλα λόγια, του επιπέδου ζωής τους.

Σε σύγκριση με το γηγενή πληθυσμό, για παράδειγμα, οι εμπειρίες των MOB που ζουν και εργάζονται στην Ελλάδα, σε καμία περίπτωση δεν προσιδιάζουν στις εμπειρίες των ΕΟΒ [Ελληνίδων Οικιακών Βοηθών] οι οποίες, με τη σειρά τους, υποεκπροσωπούνται στον ευρύτερο εργασιακό κλάδο. Κάποια περαιτέρω ιεραρχικά σχήματα, μπορεί να προκύψουν εάν προστεθούν οι μεταβλητές του φύλου και της αρτιμέλειας. Ενδεικτικά, όσον αφορά τα εργασιακά δικαιώματα, οι MOB της ΚΠ που προέρχονται από χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης έχουν περισσότερα δικαιώματα σε αντίθεση με όσες προέρχονται από χώρες εκτός της Ευρωπαϊκής Ένωσης (Kambouri & Zavos, 2010).

Στην παράσταση, λοιπόν, βλέπουμε τα προφίλ των γυναικών μέσα από τις ιστορίες που επέλεξαν να παρουσιάσουν και αφορούν το διάστημα παραμονής και εργασίας τους στην Αθήνα. Τις ξεχωριστές εμπειρίες των πέντε πρωταγωνιστριών, μέσα από τη συμμετοχή τους στην ΚΠ αλλά και τυχόν αλλαγές/μετακινήσεις στις προσωπικές τους ζωές, φιλοδοξεί να διερευνήσει η παρούσα έρευνα, μέσα από πέντε συζητήσεις που διεξήγαγα μαζί τους, την άνοιξη του 2021.

A. Τα υποκείμενα αναφοράς των πρωταγωνιστριών

Οι μεταβολές στην εργασιακή ζωή. Αναφερόμενες στους εργασιακούς, οικογενειακούς και φιλικούς κύκλους τους, οι πρωταγωνίστριες καταθέτουν ότι απέκτησαν *ορατότητα* περισσότερο *σεβασμό* ενώ τους απευθύνονταν με αισθήματα *υπερηφάνειας*.

Και να σου πω κάτι; (2) Καλό ήτανε γιατί (1) μέχρι τότε (1) ήτανε λίγα άτομα που ξέρανε το όνομά μου. Αλήθεια σου λέω, ντάξει, καθαρίστρια είμαι, σιγά που κάποιος θα ασχολεύει με μια καθαρίστρια. (1) Αλλά μετά την παράσταση (2) [...] όλοι με ξέρανε (.) όλοι, όλοι! (γελώντας) (Δήμητρα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 8, 2021)

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά την εργασιακή ζωή τους, οι περισσότερες αναφέρουν ότι, οι εργοδότης τους, ήταν φανερά συγκινημένες και υπερήφανες βλέποντάς τες στη σκηνή:

Ε είχαμε πάντα καλές σχέσεις με τις κυρίες, ε, πάντα ξέρανε ότι έχω κάποιο...επίπεδο, ε και τώρα, δεν ξέρω αν έχουσε αλλάξει, απλά σου λέω, σαν να ήταν περήφανες, ότι να, η [όνομα συνομιλήτριας] είναι και ηθοποιός. [γέλια] (Μαρία, προσωπική συνομιλία, Φεβρουάριος 21, 2021)

Επιπρόσθετα, οι δύο αναφέρουν ότι κέρδισαν περισσότερο *σεβασμό* [αυτολεξεί]. Ο *σεβασμός* στον οποίο κάνουν αναφορά, εκκινώντας από τη διάκριση του Honneth (1996)⁹⁹ σε κάποιες περιπτώσεις, αφορά το *σεβασμό* [status as a person] που αποκόμισαν ως εργαζόμενες και άλλες φορές αντιστοιχεί στην έννοια της *εκτίμησης* [social standing] (την οποία ο Honneth διαχωρίζει από το σεβασμό) αφού υποδηλώνει τη μετατόπισή τους από τη σφαίρα του *σεβασμού στην υπόσταση του υποκειμένου* στη σφαίρα για την *εκτίμηση του υποκειμένου για την κοινωνική του θέση* αντίστοιχα. Στο παράδειγμα που ακολουθεί, έτσι, παρότι η Μαρία αναφέρει πως αποκόμισε *σεβασμό*, φαίνεται να αναφέρεται περισσότερο στην *εκτίμηση*:

Γιατί έτσι κι αλλιώς οι σχέσεις μας με τις κυρίες ήτανε πολύ καλές γιατί σιγά σιγά έχω αποκτήσει έχω μείνει σε αυτές τις κυρίες που μου έχουσε συμπερι(φερθεί) καλά, αυτοί που δεν ήτανε καλοί τους έχω αφήσει...με τα χρόνια. Αλλά νομίζω ότι...άλλαξε έχω αποκτήσει ακόμα πιο πολύ σεβασμό με την ΚΠ. [3] (προσωπική συνομιλία, Φεβρουάριος 21, 2021)

Στα ίδια πλαίσια του (αυτο)σεβασμού, εξίσου σημαντική θεωρώ την τοποθέτηση μίας *ειδικής* η οποία επέλεξε, πολύ συνειδητά και έπειτα από πολλή σκέψη, να συμμετέχει στην παράσταση κρίνοντας τις δουλειές των σκηνοθετών, κάνοντάς τους, με άλλα λόγια, το δικό της casting πριν την οριστική απόφασή της να συμμετάσχει:

[Λ]έω «δεν παίρνω εγώ να πάω εγώ στα θέατρα και στα τέτοια, δε μου αρέσει» λέω να- να λέω στον κόσμο τη ζωή μου, λέω μου φαίνεται σα μία εκπομπή ε κοτσομπολιστιλιάκη, «σαν

⁹⁹ Ο Honneth (1996, p. 71-91) δανείζεται εδώ την εν λόγω διάκριση από το θεωρητικό Mead (1934).

εκπομπή» λέω, «της Τατιάνας Στεφανίδου» να βγω στο φως και να λέω να, να μου λέει ο κόσμος «η κακομοίρα τι έχει τραβήξει...» ε να με λυπάται, «δε θέλω» λέω εγώ «να με λυπάται κανείς». (2) (Κωνσταντίνα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 11, 2021)

Η πρωταγωνίστρια, έτσι, όταν την προσέγγισαν οι σκηνοθέτες, έκρινε την ποιότητα του εγχειρήματός τους και προτίμησε να μην αποτελέσει μία ακόμα περίπτωση «κακομοίρας». Η τελική αποδοχή της να συμμετέχει στην ΚΠ, δηλώνει, πιθανότατα, αφενός πως η ίδια διασφάλισε ότι υπάρχει η αμοιβαία *αναγνώριση* μεταξύ σκηνοθετών και εκείνης, αλλά και έκρινε την παράσταση ως θεατρικό προϊόν που ούτε είναι κουτσομπολίστικο, ούτε και αποτελεί μια *ακόμη* δραματουργική απόδοση θυματοποίησης στις μετακινήσεις των πληθυσμών.

Εξαίρεση ως προς την ενημέρωση της συμμετοχής στην ΚΠ, αποτελεί μία εκ των πέντε αφηγητριών, η οποία θέλησε να κρατήσει τον εργασιακό της κύκλο εκτός της εμπειρίας της, αποφεύγοντας να καλέσει κάποια εργοδότριά της, ακόμα και να το γνωστοποιήσει ως γεγονός:

C: NOOOO. I made it a secret. They didn't know because I was scared maybe they are jealous also I may lose my job. (laughing)

V: So they never came to see the show?

C: No. No, I never told them, they never knew. This is a fact, I didn't tell them because I was scared. I was scared that I might lose my job and I didn't know how they are gonna react so I didn't feel comfortable. (Χριστίνα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 28, 2021)

Η Χριστίνα επέλεξε να μην προσκαλέσει τις εργοδότριές της δηλώνοντας, ενδεχομένως, τις -προφανείς- ιεραρχικές μεταξύ τους σχέσεις. Κάποιες ενδεικτικές, πιθανές ερμηνείες μπορεί να αποτελούν (α) το ότι οι άνισες σχέσεις μεταξύ MOB-εργοδοτριών, είναι τόσο δομικά εγγεγραμμένες όπου κάθε άμβλυσή τους, καθίσταται δύσκολη ή (β) η δυσπιστία της Χριστίνας σε σχέση με την ευρύτερη αποδοχή της από το ημεδαπό πληθυσμό και, άρα, και των εργοδοτριών της -θα δούμε παρακάτω ότι η συγκεκριμένη πρωταγωνίστρια εκφράζει τις επιφυλάξεις της σχετικά με τις Ελληνίδες.

Οι μεταβολές στους οικογενειακούς και φιλικούς κύκλους. Όμοιες μεταβολές φάνηκε να έχουν λάβει χώρα και σε όλους -ανεξαιρέτως- τους οικογενειακούς κύκλους των πέντε ειδικών, οι οποίες αποκόμισαν συναισθήματα χαράς, υπερηφάνειας, συγκίνησης και εκτίμησης.

She was very proud, really proud. She was like, πως το λένε τώρα (6) she says πως μου το ειπε «έχω κότσια» -is that right? I mean to talk about my story, about [στοιχείο καταγωγής] and all those things, yeah. She was, she was really proud. (Χριστίνα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 28, 2021)

Η ΚΠ, όπως φαίνεται από το ακόλουθο παράδειγμα, λειτούργησε ενισχυτικά ως προς τις ενδοοικογενειακές σχέσεις των πρωταγωνιστριών με αποτέλεσμα να επαναπροσδιοριστούν οι έμφυλες σχέσεις εντός του οίκου¹⁰⁰:

Η μάνα πρέπει να είναι κοντά στα παιδιά (.) έτσι είναι (.) κανονικά έτσι πρέπει να' ναι. (2) Και στην παράσταση, στην πρεμιέρα, είχα πάρει για τον άντρα μου και το φίλο του, εισιτήρια. (2) Και μου λέει ο [όνομα σκηνοθέτη] «θα είναι σήμερα ο άντρας σου, θες να μη λες αυτά τα λόγια, να το φτιάξουμε αλλιώς (2) το μονόλογο και θα το λες την άλλη μέρα»; «Όχι», του λέω (2) «θα το πω» και άμα είναι να γίνει (γελώντας) ας γίνει ό,τι θέλει. [...] Και βγαίνω τι να δω, ο άντρας μου έκλαιγε. (2) Ήτανε με ένα μεγάλο ανθόδεσμο στα χέρια και έκλαιγε κι έλεγε «τώρα κατάλαβα τι έχεις περάσει, τώρα κατάλαβα», μου λέει, «ότι (2) ντάξει, δεν έπρεπε να είναι έτσι». (2) Δηλαδή, κάτι καλό έκανα πάλι (γελώντας). Να το καταλάβει ο άντρας μου (2) δεν είναι κακό να πεις ένα «συγνώμη». Είναι- πρέπει να είσαι πολύ δυνατός. Να το πεις το «συγνώμη». Κι έτσι. Τον συγχώρεσα. (γέλια). (3) (Δήμητρα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 8, 2021)

Η συγκεκριμένη πρωταγωνίστρια, μέσα από την παράσταση, συνέβαλλε με τα λόγια της στον επαναπροσδιορισμό της σχέσης της με το σύζυγό της ενώ, μάλιστα, δηλώνει ιδιαίτερα ευχαριστημένη με την *αναγνώριση* (μέσω της συγνώμης) που έλαβε από

¹⁰⁰ Οι έμφυλες μετακινήσεις εντός των οίκων (τόσο των ΜΟΒ όσο και των εργοδοτριών), παρατηρούνται, σύμφωνα με τις (Kambouri & Zanos, 2010) λόγω της μετακίνησης των πληθυσμών για ΟΕ. Στο συγκεκριμένο σημείο, ωστόσο, η έμφαση δίνεται στη θεατρική πλατφόρμα η οποία αποτέλεσε το μέσο μεταφοράς ενός μηνύματος από την Δήμητρα προς τον άντρα της και επέφερε, μάλιστα, μετακινήσεις στη σχέση τους.

εκείνον, αναδεικνύοντας, ότι η προσωπική της κατάθεση επί σκηνής, βελτίωσε τις ενδοοικογενειακές της σχέσεις¹⁰¹.

Οι σχέσεις ανάμεσα σε πρωταγωνίστριες και σκηνοθέτες. Ένα άλλο μοτίβο που παρατηρείται στις συνομιλίες μας, είναι η αναφορά στην ΚΠ, ως κοινού τόπου συνάντησης. Εκτός της αναγνώρισης που έλαβαν από τους οικογενειακούς και φιλικούς κύκλους τους, οι πέντε ειδικές αναφέρουν ότι ανέπτυξαν πολύ προσωπικές σχέσεις, τόσο οι πέντε μεταξύ τους, όσο και με τους σκηνοθέτες, οι οποίοι, στους λόγους τους, αναφέρονται είτε με τα μικρά τους ονόματα είτε ως *παιδιά, αγόρια, boys, guys*:

Μορφωμένοι παιδιά, δουλευταράδες, πολύ συνεπείς, πο- πάρα πολύ καλά παιδιά, δηλαδή και ταλαντούχοι παιδιά. (Δήμητρα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 8, 2021)

Οι πέντε ειδικές, εκφράζουν, λοιπόν, την εκτίμησή τους προς τους σκηνοθέτες ενώ επισημαίνουν ότι έχουν ακόμα και σήμερα μία πολύ στενή και άνετη σχέση με τους σκηνοθέτες η οποία διαπνέεται από ευγένεια, φροντίδα και αμοιβαίο σεβασμό:

Πολύ όμορφη συνεργασία, είναι τόσο καλά παιδιά, πω πω πω πω πω σα να είμαστε κάτι αυγά να μη μας σπάσουν σα να μη φοβούνται να μη μας πληγώνουνε με κάτι [..]
Ναι είναι...μας συ(μπερι)φέρονται τόσο καλά αυτά τα παιδιά. Τόσο...[κούνημα κεφαλιού] [3]
[...] είναι τόσο καλά παιδιά και ακούνε τη γνώμη μας, καταρχάς από την αρχή μας ρωτάνε τη γνώμη μας είναι πάρα πολύ, τι να σου πω πως μας φερότανε, πάρα πάρα πολύ καλά. Καμιά φορά ντρεπόμουνα από τόσο ευγενικοί που ήτανε ντρεπόμουνα [γέλια]. (Μαρία, προσωπική συνομιλία, Φεβρουάριος 21, 2021)

Σε αντίθεση με τα αφηγήματα ορισμένων κριτικών τα οποία προσάπτουν στους σκηνοθέτες προθέσεις εργαλειοποίησης των πρωταγωνιστριών (βλ. Γιαννοπούλου, 2016; Λοβέρδου, 2016), η πρωταγωνίστρια εδώ τοποθετείται με μία μεταφορά:

¹⁰¹ Λιγότερες αναφορές γίνονται και στους φιλικούς κύκλους των πέντε MOB, με επικρατέστερα, και πάλι, συναισθήματα υπερηφάνειας και εκτίμησης που αποκόμισαν, μετά τη συμμετοχή τους στην ΚΠ.

παρουσιάζει τον εαυτό της και τις συμπρωταγωνίστριές της ως -εύθραυστα- αυγά τα οποία οι σκηνοθέτες, καθόλη τη συνεργασία τους, τα φρόντιζαν ώστε να μη σπάσουν.

Καθώς εστιάζουμε στο τι επιθυμούν να κάνουν οι πρωταγωνίστριες μέσω του λόγου, σε ορισμένες συνεντεύξεις δηλώνουν ξεκάθαρα ότι σέβονται και εκτιμούν τους σκηνοθέτες γιατί τις πρόσεξαν να είναι παιδιά τους:

Τι να σας πω...Πολλές φορές, στις πρόβες (2) κάναμε και λάθη, έτσι; (2) Ποτέ δεν έχουσε σηκώσει φωνή, αυτό μου έχει κάνει πά::ρα πολύ μεγάλη εντύπωση, ποτέ. Με, με το, με ήσυχη φωνή θα σου πει «αυτό έτσι, αυτό έτσι» ή με κάποιο λόγια που να γελάς (2) για τη λάθη που έχεις κάνει. Κατάλαβες; Σου το λέει έτσι να γελάσεις αλλά να μην το ξανά κάνεις. (γέλια) Αλλά να (μας) μαλώσει; Ποτέ. Ούτε ο ένας, ούτε ο άλλος. (2) Λέω «ρε [όνομα σκηνοθέτη], πολλές φορές κάναμε τόσο, γιατί δεν»; «Έτσι είναι ο τρόπος» (μιμείται τον σκηνοθέτη) (γέλια) Έτσι είναι, δε μας φωνάξανε ποτέ. Σαν να ήμασταν τα παιδιά τους. (3) Μας προσέχανε πολύ. (Μαρία, προσωπική συνομιλία, Φεβρουάριος 21, 2021)

Εδώ η πρωταγωνίστρια, παρομοιάζει τη συμπεριφορά των σκηνοθετών απέναντί της, με τη συμπεριφορά που έχει ένας γονέας απέναντι στο παιδί του. Με την παρομοίωση αυτή, η πρωταγωνίστρια διεκδικεί να αποτινάξει κάθε υποψία εκμετάλλευσης ή θυματοποίησης της ίδιας από τους σκηνοθέτες -διεκδικεί, με άλλα λόγια, να ανασκευάσει τις κριτικές της παράστασης που επιδιώκουν να δημιουργήσουν μία τέτοια εικόνα για την ΚΠ.

Αλλά και στις περιπτώσεις όπου οι ειδικές αναφέρονται σε κάποιο χαρακτηριστικό των σκηνοθετών που μπορεί να τις ενοχλεί, η παράθεση γίνεται με χιουμοριστικό τρόπο και φαίνεται να έχει τη μορφή ενός «πειράγματος» που λαμβάνει χώρα μεταξύ δύο κοντινών ατόμων.

[όνομα σκηνοθέτη], I call him Mister "[αρχικό ονόματος σκηνοθέτη]" because he is always behind everybody trying to make sure that everybody is fine there is no complaints and things, and [όνομα σκηνοθέτη], [όνομα σκηνοθέτη] is strict. (5) Yeah, [όνομα σκηνοθέτη], he is a, he is a serious one, he wants things proper. So we have a good cop and a bad cop. I always hang around with the good cop. But if I have something really important to say, I go to the bad cop. (laughing) (Χριστίνα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 28, 2021)

Παράλληλα, εκτός της συνεργασίας τους στα πλαίσια της ΚΠ, μερικές πρωταγωνίστριες αναφέρουν ότι έλαβαν μεγάλη υποστήριξη από τους σκηνοθέτες και εκτός της ΚΠ (όπως, για παράδειγμα, στην εύρεση εργασίας):

Δ: Και πάντα λένε τα παιδιά (2) σαν τα:: οι τρεις μασκιουτάρι, πως τα λέτε εσείς, ο ένας για το:: και όλοι::

B: Α! Οι τρεις σωματοφύλακες.

Δ: Ναι! (γέλια) Και έτσι, Με βοηθάγανε πάντα. Και όχι μόνο εμένα, όλα τα κορίτσια, και ό,τι δυσκολία να βρούνε, η [όνομα πρωταγωνίστριας], έχει μείνει χωρίς δουλειά, της βρήκανε, η άλλη, η τρίτη, ναι. (2) Μας βοηθάγανε πάρα πολύ. Εκτός παράσταση. Γιατί εκεί ήταν που είναι για τα φώτα και η Ελένη, όλα τα κορίτσια και αγόρια, είμαστε μία οικογένεια. Και μέχρι τώρα. Εγώ ξέρω τώρα όταν πάω γιατί έχω κάποιες δουλειές στην Ελλάδα, θα πάω για λίγο το Μάρτη και ξέρω ότι κάπου θα έχω να κοιμηθώ. Δεν είμαι ξένη εκεί, τελείωσε. Έχω την οικογένειά μου εκεί. (γέλια) Τα παιδιά. (3) Νιώθω σιγουριά. (Δήμητρα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 8, 2021)

Αλλά και μεταξύ τους οι πρωταγωνίστριες, άλλες λιγότερο, άλλες περισσότερο, με αφορμή τη συνάντησή τους στην ΚΠ, φαίνεται να έχουν αναπτύξει πολύτιμες φιλίες ενώ έμαθαν να σέβονται και να εκτιμούν η μία την άλλη:

Το πιο σημαντικό που έμαθα είναι σεβασμός. Ο ένας στον άλλο, χωρίς να κοιτάς στην ηλικία, τη χρώμα σου, τη κουλτούρα σου. Και δεύτερο είναι (3) να μην ξεχάσεις τι έχεις, ποιά είσαι και (3) που ήσουν. Γιατί άμα ξεχνάς αυτά τα τρία, όταν πας και προχωράς και ξεχνάς τα παρελθόν σου, δε μπορείς να προχωρήσεις στη ζωή σου [...] (Ιωάννα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 13, 2021)

Οι αναφορές, λοιπόν, στις υπόλοιπες ειδικές είναι εξίσου θερμές και δίνουν έμφαση στη φιλική διάσταση των μεταξύ τους σχέσεων.

Εεε, γίναμε φίλες, γίναμε πολύ, πάρα πολύ φίλες, εεεε βρισκόμασταν εκτός θεάτρου πολλές φορές εε για καφέ, για να φάμε, για...ειδικά με την [όνομα πρωταγωνίστριας], που έχει πιο πολύ ελεύθερο χρόνο, ερχότανε μαζί μου, είχαμε ένα φεστιβάλ [στοιχείο προέλευσης] τραγουδιού που πήρα μέρος εγώ κι η αδερφή μου ερχότανε μαζί μου, είχαμε ένα

κινηματογραφικό φεστιβάλ από τη [χώρα προέλευσης] με κάτι ταινίες πάλι την πήρα δηλαδή γίναμε...βρισκόμασταν εκτός θεάτρου πάρα πολλές φορές με τα κορίτσια. (Μαρία, προσωπική συνομιλία, Φεβρουάριος 21, 2021)

Εν προκειμένω, με τους όρους του Honneth¹⁰², ο λόγος για τον οποίο οι πρωταγωνίστριες αναφέρουν ότι έχουν ισχυρούς δεσμούς μεταξύ τους, ενδεχομένως να οφείλεται και στα κοινά βιώματα απογοήτευσης που είχαν προηγηθεί λόγω της μετανάστευσης και της μη αποδοχής και αναγνώρισης από το γηγενή πληθυσμό. Η εργασιακή υποτίμηση και η αποστέρηση βασικών πολιτικών δικαιωμάτων, για παράδειγμα, πιθανόν να αποτέλεσαν το έναυσμα για τη συνένωσή τους, ώστε να αισθάνονται ότι όλες μαζί, επί σκηνής, διεκδικούν την αναγνώριση που, άλλες λιγότερο, άλλες περισσότερο, στερήθηκαν. Οι σχετικές τοποθετήσεις τους, μάλιστα γίνονται σε α' πληθυντικό, συσπειρωμένες γύρω από ένα ενιαίο «εμείς οι μετανάστριες».

E::: ήτανε] μεγάλο πράγμα γιατί μετά απ' την παράσταση, όλοι όχι μόνο εγώ, γιατί έχουμε μιλήσει μεταξύ μας τα κορίτσια τα πέντε (1) σα να μας έχει δώσει λίγο, πως το λένε (1) να σηκώσουμε το κεφάλι λίγο (2) να μην είμαστε τόσο να κοιτάς προς τα κάτω, να (2) το πάρεις απάνω σου ρε παιδί μου, έτσι είναι (2) μας έδωσε δύναμη (2) να πιστεύουμε στον εαυτό μας, ότι ντάξει, πήγαμε εκεί, αλλά πήγαμε να δουλέψουμε με αξιοπρέπεια, όχι να σε εκμεταλλεύσουνε και να σε πατάνε και (1) αυτό συμβαίνει παντού, όχι μόνο στην Ελλάδα, δε μιλάω για την Ελλάδα συγκεκριμένα, γιατί (1) με την παράσταση πήγαμε σε πολλές χώρες (..) παντού είναι [ίδια (Δήμητρα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 8, 2021)

Στη βιντεοσκοπημένη παράσταση, μάλιστα, προς το τέλος αναφέρεται μία φράση/συμβουλή από την Ροζίτσα προς την κόρη της Βαλεντίνας «*Μόνο οι μετανάστες θα σε καταλάβουν*», Εδώ, και πάλι με τους όρους του Honneth¹⁰³, επιβεβαιώνεται ενδεχομένως η υπόθεση ότι ο σεβασμός μπορεί να οριστεί μόνο μέσα από το βίωμα της έλλειψης σεβασμού.

Τέλος, όλες οι ειδικές ανεξαιρέτως, δείχνουν τεράστιο ενθουσιασμό και αναφέρουν πόσο τυχερές αισθάνονται που, μέσω της ΚΠ, ταξίδεψαν σε όλη την Ευρώπη:

¹⁰² Από την εισαγωγή του Anderson (1996, p. xxi).

¹⁰³ (1996, p. 93-131).

Σαράντα δύο, ναι, πόλεις. Δηλαδή είναι πάρα πολλά που και, και practitioner (;;;;) δεν έχουνε παίξει τόσο. (2) Σε όλη την Ευρώπη. Δηλαδή εμείς είδαμε την Ευρώπη, με την Καθαρή Πόλη χωρίς να ξοδεύαμε λεφτά και πήραμε και λεφτά. [(γελώντας) (Κωνσταντίνα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 11, 2021)

Ενθουσιασμένες με την περιοδεία τους, υπογραμμίζουν ότι, όχι μόνο είπαν όσα ήθελαν δημοσίως, αλλά πληρώθηκαν για κάθε παράσταση που έπαιξαν και δεν ξόδεψαν καθόλου χρήματα κατά την περιήγησή τους στις ευρωπαϊκές πόλεις. Ο ενθουσιασμός αυτός συνδέεται με την ανάδυση μίας νέας ταυτότητας που διεκδικούν, πλέον, οι πρωταγωνίστριες για τους εαυτούς τους –με την ταυτότητα των ηθοποιών που, μιλώντας για τις εμπειρίες τους, νιώθουν ότι εκπροσωπούν κάθε άλλη γυναίκα που έχει υπομείνει κοινωνικές αδικίες παραπλήσιες με τις δικές τους. Οι πρωταγωνίστριες διεκδικούν την ταυτότητα αυτή, μέσω του λόγου, με ενθουσιασμό και, ενδεχομένως, αυτός είναι και ο λόγος που αντιδρούν με καχυποψία ή και με περιφρόνηση στις αρνητικές κριτικές της παράστασης που τις παρουσιάζουν ως «θύματα των σκηνοθετών». Ο ενθουσιασμός αυτός γίνεται ορατός, από τη μία εκ των πέντε πρωταγωνιστριών, με τα ακόλουθα λόγια:

It was exciting. It was really exciting. It was- because it was something that I never dreamed that would happen for me (2) exciting as an experience of, you know, finding how actors do what they do how to- you know, all that experience, yeah, it was really exciting. (Χριστίνα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 28, 2021)

Επιπλέον, η ταυτότητα της ηθοποιού επιτρέπει στις πρωταγωνίστριες να σχετιστούν περισσότερο και με τις ημεδαπείς, να θέσει τις (πολύτιμες, σύμφωνα με τη θεωρητική προσέγγιση του Honneth) προϋποθέσεις της κοινωνικής αναγνώρισής τους, πράγμα που φαίνεται να τις ενθουσιάζει γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο:

Μια φορά πήγα σ' ένα σπίτι, μια κυρία που δουλεύω με έστειλε στον ανιψιό της...που δεν ήξερα, αυτός σπούδαζε ηθοποιός και η κοπέλα του. Και μόλις μπαίνω στο σπίτι, ε καλά, άρχισα να δουλέψω και σηκώθηκαν αυτοί γιατί μου άνοιξαν και τους ρωτάω τι σπουδάζει και λέει «σπουδάζω ηθοποιός, κι εγώ και η κοπέλα μου!» Και λέω «κι εγώ με κάποιο τρόπο

είμαι ηθοποιός» λέω και μόλις είπα αυτό λεν «α, καλέ σε ξέρουμε! Σε ξέρουμε! Σε ΚΠ, η Βαλεντίνα! Στην ΚΠ!»! Ένωθα τόσο όμορφα, τόσο όμορφα τόσο, σα δεν ξέρω, σα να με ανεβαίνανε, σα να μεγαλώνανε φτερά! Δούλευα μετά με τέτοια όρεξη, με τέτοια χάρα! Λέω «κοίτα να δεις, με ξέρουνε!»! [3] (Μαρία, προσωπική συνομιλία, Φεβρουάριος 21, 2021)

Έτσι, ενώ, μέχρι και πριν τη συμμετοχή τους στην παράσταση, η εργασιακή ταυτότητά τους αφορούσε αμιγώς την ΟΕ, μέσω της ΚΠ, έλαβε χώρα η ανάδυση μιας νέας ταυτότητας, της ηθοποιού.

Οι αναφορές στο κοινό και τη δημοσιογραφία. Στην περίπτωση της ΚΠ, όλες οι πρωταγωνίστριες, αναφέρουν την αποδοχή του κοινού, το οποίο απαντά τόσο εξωλεκτικά (δάκρυα συγκίνησης, εκφράσεις απογοήτευσης κ.α.) όσο και λεκτικά:

Μας αγκαλιάσαν. Μας αγκαλιάσαν, μας φιλήσουν, μας ευχαριστήσουν κιόλας. Αλλά δεν ξέρω αν αυτά είναι και αλήθεια. Μας είπαν «Ευχαριστώ, είπατε κι αυτό κι αυτό και μακάρι και να ανοίξουνε τα μάτια το κράτος μας. Μακάρι». (Ιωάννα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 13, 2021)

Τα σχόλια σχετικά με τις δημοσιογράφους, δε διαφέρουν, σε περιεχόμενο από εκείνα που αφορούν το κοινό και την ευρύτερη αποδοχή και αναγνώριση που βίωσαν μετά τις παραστάσεις αλλά και στα παρασκήνια. Η έκθεση των πρωταγωνιστριών στην επικαιρότητα, παράλληλα, λειτουργεί, τόσο ως μέσο αναγνώρισής τους, όσο και ως άβολο γεγονός που προκαλεί μέχρι και τη δυσαρέσκεια. Όλες ανεξαιρέτως, για παράδειγμα, δηλώνουν ιδιαίτερα ενοχλημένες από ένα μεμονωμένο περιστατικό που έλαβε χώρα κατά την πρώτη τους παράσταση στη Στέγη όπου:

Θυμάμαι...ήταν ένα ζευγάρι που έλεγε «α, εδώ υπάρχει εκμετάλλευση» δηλαδή μας εκμεταλλεύονται τα παιδιά εμάς. Τι είμαστε; Ζώα στο τσίρκο; Και μας εκμεταλλεύονται; (Μαρία, προσωπική συνομιλία, Φεβρουάριος 21, 2021)

Έτσι, σε αντίθεση με τα σχόλια κάποιων κριτικών σχετικά με την εμπρόθετη εκμετάλλευση των πέντε MOB από τους σκηνοθέτες, οι πρωταγωνίστριες φαίνεται να αντικρούουν κάθε σχετική άποψη, αισθανόμενες, μάλλον, προσβεβλημένες. Η συγκεκριμένη πρωταγωνίστρια, μάλιστα, μέσα από τη μεταφορά της, δηλώνει ιδιαίτερα ενοχλημένη: στο άκουσμα της λέξης *εκμετάλλευση*, παραθέτει πως δεν είναι «ζώο στο τσίρκο» και, επομένως, κανείς δεν την εκμεταλλεύτηκε. Τέλος, αν λάβουμε υπόψη τόσο το “casting” που η μία έκανε στους σκηνοθέτες πριν την τελική αποδοχή της αλλά και το γεγονός πως ό,τι λέγεται επί σκηνής έχει επιλεγεί από τις ίδιες, κάθε κριτική περί εκμετάλλευσης, φαίνεται να είναι, τελικά, αβάσιμη.

B. Η παρουσία της ερευνήτριας στις συνομιλίες

Κατά το μοντέλο των Bamberg & Georgakopoulou (2008), η παρουσία της ερευνήτριας είδαμε ότι διαδραματίζει πολύ σημαντικό ρόλο τόσο κατά τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων, όσο και κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας του συνολικού σώματος των δεδομένων: η αναφορά τους σ’ εμένα θέτει περιορισμούς και καθορίζει το νόημα του λόγου. Με την έναρξη της συνομιλίας μας η Χριστίνα (προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 28, 2021), για παράδειγμα, αναφέρει:

I had to be cautious because, I know how, how Greeks are, I know how the mentality and promise will use this and they do this and I’m like, “Ok” and end of the day and we see no results, you know?

Και μόνο, λοιπόν, η ιδιότητά μου ως λευκή Ελληνίδα, πιθανότατα καθόρισε σε κάποιο βαθμό τον τρόπο με τον οποίο με αντιμετώπισε.

Επιπλέον, οι συναντήσεις μου με τις πέντε πρωταγωνίστριες έλαβαν χώρα έπειτα από μεσολάβηση του ενός σκηνοθέτη, γεγονός που συντέλεσε, ενδεχομένως, στο να σχηματίσουν ήδη μία εικόνα για μένα, πριν ακόμα συναντηθούμε:

B: Ωραία, να ξεκινήσω, πριν ξεκινήσουμε, αν έχετε κάτι να ρωτήσετε για μένα, δεν ξέρω αν έχετε κάτι να ρωτήσετε...

Δ: Όχι, εντάξει (3) μας είχε πει ο Πρόδρομος ότι κάνεις κάποια εργασία [μας έχει

B: έτσι ακριβώς]

Δ: γράφει...(2) Πάντως, πέσαμε σε πάρα πολύ καλοί σκηνοθέτοι, και ο Πρόδρομος...και ο Ανέστης (2) μιλάμε:: (2) (γέλια) εξαιρετική (2) [δουλειά...(Δήμητρα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 8, 2021)

Η τάση της συγκεκριμένης πρωταγωνίστριας να σπεύσει να απαντήσει για τους σκηνοθέτες στη -μη σχετική με εκείνους- ερώτησή μου, μπορεί, ενδεχομένως, να οφείλεται ακριβώς στη μεσολάβηση του ενός σκηνοθέτη προκειμένου να διεξάγω την έρευνά μου. Οι αποθεωτικές αναφορές σε αυτούς, παράλληλα, μπορεί να αποβλέπουν ώστε ούτε εγώ ούτε και κάποιο άλλο συνομιλούν υποκείμενο να μπορέσει να «διαταράξει» τις αναπαραστάσεις και εμπειρίες που τους απέφερε η ΚΠ, ούτε και τη συνεργασία τους με τους δύο σκηνοθέτες.

Επιπροσθέτως, παρατηρούνται πολλά επαναληπτικά μοτίβα στις απαντήσεις τους, τα οποία εξωραϊζουν τους σκηνοθέτες, θέτουν το συνομιλητή σε μία απόσταση ασφαλείας και μπορεί να συγκλίνουν με τα μοτίβα που οι σκηνοθέτες θέλουν να κατασκευάσουν. Αυτό το αφηγηματικό μοτίβο δεν απευθύνεται μόνο σε μένα, αλλά επαναλαμβάνεται σχεδόν μηχανικά, σε κάθε παρελθούσα συνέντευξη: ό,τι -σχεδόν- αναφέρουν σε μένα, αναφέρουν και σε κάθε άλλη δημοσιευμένη συνέντευξή τους.

Για παράδειγμα, στην ερώτησή μου «*πώς αντιδρούσε το κοινό μετά τις παραστάσεις*», παρατήρησα ότι οι τρεις πρωταγωνίστριες, ήταν αρνητικά προκατειλημμένες. Η Μαρία, συγκεκριμένα, απαντά:

B: Και στις παραστάσεις όταν ερχόντουσαν στα καμαρίνια, θυμάστε καθόλου λόγια που σας λέγανε;

M: Άσχημα λόγια εννοείς; (προσωπική συνομιλία, Φεβρουάριος 21, 2021)

Θα έλεγε, λοιπόν, κανείς πως με την ερώτησή μου ενεργοποιείται, ενδεχομένως, για τις ίδιες κάποιου είδους απειλή (έχοντας κατά νου κάποιες κακές κριτικές που είχαν ήδη στο στόχαστρο την ΚΠ) και γι' αυτό απαντούν στην ερώτησή μου ζητώντας περαιτέρω

διευκρινίσεις αλλά και σπεύδοντας να τονίσουν ότι δεν υπήρχε κάτι «αρνητικό» στις αντιδράσεις του κοινού.

Γ. Η ελληνική πολιτική σκηνή όπως την αντιλαμβάνονται οι πρωταγωνίστριες

Οι πρωταγωνίστριες, αναφέρουν ότι ο τίτλος της παράστασης ήταν καίριας σημασίας: χρησιμοποιούν την αρχική μεταφορά των σκηνοθετών τονίζοντας ότι εκείνες, παρότι στους κυρίαρχους ρατσιστικούς λόγους, αναφέρονται ως «βρώμικα στοιχεία» από τα οποία πρέπει να καθαρίσει η πόλη, στην κυριολεξία συμβάλλουν στην καθαριότητά της. Συντονισμένες, με αυτές τις αναφορές τους, σε ένα ενιαίο μεταναστευτικό «εγώ» αλλά και συγχρονισμένες με τους λόγους των σκηνοθετών, καταγγέλλουν το ρατσισμό, τις εγκληματικές ενέργειες της ΧΑ:

B: Ο τίτλος της παράστασης; Η «Καθαρή Πόλη»; Πως σας φάνηκε σαν τίτλος;

K: Αα, μου άρεσε. Όχι γιατί δεν καθαρίζανε οι Ελληνίδες αλλά το θέμα ήταν- ήταν μία απάντηση στη Χρυσή Αυγή που είπε «ήρθαν οι μετανάστες και μας βρωμίσανε την πόλη». Οι μετανάστες δε βρωμίσανε την πόλη. Οι μετανάστες κάνανε οι πιο δύσκολες δουλειές και καθαρίζανε την πόλη. Κατάλαβες; Και ήταν πολύ ωραία τίτλος. (2) Πολύ ωραία. (Κωνσταντίνα, προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 11, 2021)

Στην τελευταία μου ερώτηση σχετικά με το ποια ήταν τα δύο-τρία πιο σημαντικά πράγματα που αποκόμισαν από την ΚΠ, η Κωνσταντίνα αναφέρει:

Όχι, θέλω να πω, αυτή η παράσταση είναι και μία φωνή. Είναι μία φωνή της γυναίκας, είναι μία δύναμη της γυναίκας να μπορεί να τα καταφέρει αν βάλει το σκοπό της κι αν πολεμάει, θα τα καταφέρει. Είναι μία- έχει μία, όχι γεύση αλήθεια, έχει μία ομάδα ως- πως να σου πω, αλήθειες μέσα της. Αυτή η παράσταση. Αλλά έχει και πολύ, (2) αυτή η παράσταση δίνει και- κάνει κριτική και στην (2) πολιτική. Γιατί αυτή η πολιτική που γίνεται με τους μετανάστες σε κάποιες χώρες, εμείς μιλάμε για την Ελλάδα αλλά παντού έτσι πιστεύω είναι. Είναι- δεν είναι ok η πολιτική με τις μετανάστες, πρέπει να αλλάξει κάτι. Γιατί ο κόσμος είναι ένα, οι εθνικότητες εμείς λέμε τώρα για την, α, (2) για την Ευρώπη να είναι μαζί. Αλλά πως να είναι

μαζί αν εσύ βάλεις *barrieres*, βάλεις κανόνες, βάλεις... (προσωπική συνομιλία, Μάρτιος 11, 2021)

Εκτός των προσωπικών οφελών που παρατέθηκαν στο πρώτο μέρος της ανάλυσης, η πρωταγωνίστρια, κρίνει, εδώ, ως απάνθρωπη την πολιτική των κρατών της ΕΕ σχετικά με τις μετακινήσεις των πληθυσμών, ενώ, παράλληλα, τονίζει τη σημασία της ορατότητας των εμπειριών των γυναικών, εν γένει. Η ΚΠ, κατά την ίδια, αποτελεί λοιπόν μία πλατφόρμα ανάδειξης των ικανοτήτων *της γυναίκας που έχει μία γεύση αλήθειας*.

Συγκεντρωτικά Σχόλια

Η ΚΠ, για όλες τις πρωταγωνίστριες, φαίνεται να αποτελεί μια επιτελεστική επιδίωξη αναγνώρισης, ένα μέσο κατοχύρωσης του *σεβασμού* και της *εκτίμησης*. Το αίτημά τους, αφορά την *αναγνώριση* ενώ, για όλες, η ΚΠ λειτούργησε ως μέσο ορατότητας των εμπειριών τους αλλά και ως μέσο νομιμοποίησης των δικαιωμάτων τους.

Έτσι, οι άλλοτε κεκλεισμένων των θυρών εμπειρίες των πέντε ΜΟΒ, προσφέρθηκαν δημόσια και προσέλκυσαν το βλέμμα των κριτικών, θεατών, και ακαδημαϊκών, αποδεικνύοντας, για ακόμη μία φορά, ότι το προσωπικό είναι πολιτικό¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Αναφέρομαι στο έργο της Hanisch (2000, π. 113-121) το οποίο αναδεικνύει την αμφίδρομη και αδιάρρηκτη σχέση μεταξύ προσωπικής και πολιτικής ζωής.

Επίλογος

(Ξε)καθαρίζοντας το τοπίο

Ο δημόσιος διάλογος που άνοιξε η ΚΠ και η δυναμική αλληλεπίδραση των πρωταγωνιστριών με τους σκηνοθέτες, για τις πέντε ΜΟΒ λειτούργησε, σύμφωνα με τα λεγόμενά τους, ως επανορθωτική εμπειρία στη μη ορατότητα των εμπειριών τους και, με τους όρους του Honneth (1996) συνέβαλε στην ανάπτυξη της αυτοπεποίθησης [self-confidence], του αυτοσεβασμού [self-respect] και της αυτοεκτίμησής τους [self-esteem]. Οι πρωταγωνίστριες, λοιπόν, απέκτησαν *αναγνώριση* και η καθημερινή ζωή τους βελτιώθηκε ποιοτικά ενώ, σε διαπροσωπικό επίπεδο, η ΚΠ φαίνεται να αποτέλεσε και πεδίο ανάδειξης φιλικών σχέσεων, οι οποίες ευνοήθηκαν μέσα από το αμοιβαίο κλίμα σεβασμού που κυριαρχούσε στις συναντήσεις των συντελεστών της παράστασης. Από την άλλη, καθώς η σύνταξη της παρούσας μελέτης προϋποθέτει τις μεθοδολογικές αρχές των Bamberg & Georgakoroulou (2008), δε μπορεί να αγνοήσει το ενδεχόμενο του να επιδρά, η παρουσία της ερευνήτριας (δηλ. η δική μου παρουσία) στην κατασκευή των αφηγημάτων που τόσο οι πρωταγωνίστριες, όσο και οι σκηνοθέτες, παρουσίασαν στις συνομιλίες μας.

Παράλληλα, οι σκηνοθέτες έχουν επηρεαστεί, όπως είδαμε, από το έργο της Spivak (2015), η οποία είναι επιφυλακτική ως προς το αν μπορεί, ο λόγος των υποτελών υποκειμένων, να αναπαρασταθεί κατά τρόπο αντικειμενικό, από υποκείμενα που δεν είναι υποτελή σε μία κοινωνία. Υπ' αυτήν την έννοια, οι αρνητικές κριτικές της ΚΠ που κατηγορούν τους σκηνοθέτες ότι εκμεταλλεύτηκαν ή χειραγώγησαν τις πρωταγωνίστριες και ότι πρόδωσαν τη διδασκαλία της Spivak (Γιαννοπούλου, βλ. ανάλυση κριτικών) φέρουν, εγγενώς, ένα ερμηνευτικό παράδοξο: πώς μπορείς να αναπαραστήσεις, σωστά, το δίδαγμα μίας ερευνήτριας που σου διδάσκει ότι δεν υπάρχουν μονοσήμαντες αναπαραστάσεις; Το παράδοξο αυτό (όπως και κάθε άλλο παράδοξο), αντί να το παρακάμψω, προσπάθησα να το αξιοποιήσω ερευνητικά. Αντί να δώσω κι εγώ, με τη σειρά μου, μία μονοσήμαντη απάντηση σε σχέση με το αν η ΚΠ

αναπαράγει, ορθώς, το δίδαγμα της Spivak (2015), προσπάθησα να ακούσω τι είχαν οι σκηνοθέτες και οι πρωταγωνίστριες να μου πουν, με βάση τα ακόλουθα ερωτήματα:

1. Πώς κατασκευάζεται το αφήγημα των σκηνοθετών και των πρωταγωνιστριών του έργου;
2. Αν δεν υφίσταται αφήγημα που δεν υπόκειται σε διαμεσολάβηση, τότε ποια είναι τα κοινά χαρακτηριστικά του παραπάνω αφηγήματος, τι κοινό έχουν οι αφηγήσεις των σκηνοθετών και των πρωταγωνιστριών, τι θα μπορούσαν να θέλουν να κάνουν με τις λέξεις, έχοντας εμένα (ως ερευνήτρια), απέναντί τους;
3. Στο αφήγημα αυτό, με δεδομένη την παρουσία της ερευνήτριας, πώς κατασκευάζεται η ταυτότητα των υποτελών σε σχέση με τους κυρίαρχους λόγους της χώρας στην οποία ζουν;

Με γνώμονα αυτά τα ερωτήματα προσπάθησα να αναδείξω: (α) τις ομοιότητες που παρουσιάζουν οι συνεντεύξεις που μου παραχώρησαν, σκηνοθέτες και πρωταγωνίστριες, με άλλες συνεντεύξεις τους, (β) τις ομοιότητες που παρουσιάζουν οι συνεντεύξεις των πρωταγωνιστριών και των σκηνοθετών, μεταξύ τους (ομοιότητες που ενθαρρύνουν ή και προστατεύουν τις επιλογές και το έργο των σκηνοθετών), (γ) τη συμπαγή αφηγηματική δομή και τις ενδεχόμενες επιφυλάξεις που φαίνονται να ορθώνονται απέναντι στην παρουσία της ερευνήτριας, (δ) το γεγονός ότι οι επιφυλάξεις αυτές είναι κάθε άλλο παρά αβάσιμες, καθώς η ΚΠ δέχτηκε ορισμένες σφοδρές κριτικές, που υποτιμούσαν, εμμέσως, την ικανότητα των πρωταγωνιστριών να σκεφτούν για τον εαυτό τους και καλλιεργούσαν την εντύπωση ότι αυτές έχουν χειραγωγηθεί από τους σκηνοθέτες, κατέληξα στο εξής συμπέρασμα:

Με έναν τρόπο, οι πρωταγωνίστριες, μέσα από την ΚΠ, είχαν την ευκαιρία να εργαστούν ως ηθοποιοί, να μιλήσουν δημόσια, να κοινοποιήσουν τις εμπειρίες τους, να ταξιδέψουν σε όλη την Ευρώπη μέσω της περιοδείας και να κερδίσουν το σεβασμό και την εκτίμηση από τους κοντινούς τους κύκλους. Οι πέντε ΜΟΒ, ήθελαν να μιλήσουν και μίλησαν. Και όσες από εμάς προσήλθαμε στις αίθουσες προβολής, πληρώσαμε το εισιτήριό μας για να τις ακούσουμε. Και τις ακούσαμε.

Οι κριτικές, ωστόσο, όπως ανέδειξα, αναλώνονται στην αποτυχία/επιτυχία των σκηνοθετών να επιφέρουν κοινωνικοπολιτικές αλλαγές ενώ οι σκηνοθέτες ουδέποτε αναφέρουν πως είχαν εξαρχής ανάλογους στόχους. Η κάθε απόπειρα σκηνοθεσίας, όμως, αντί να αποτιμάται με όρους επιτυχίας ή αποτυχίας, η προσωπική ερευνητική μου πρόταση συνοψίζεται στην, κάθε φορά, αναζήτηση των μοτίβων εντός των αφηγημάτων ή/και τους τρόπους σύνθεσης επιχειρηματολογίας των ερωτώμενων. Με αυτόν τον τρόπο, οι σκηνοθέτες, οι ειδικές αλλά και οι ερευνήτριες, θα είναι περισσότερο ενήμερες και ενήμεροι σχετικά με την επίδραση που έχουν λόγοι τους. Όπως φαίνεται, άλλωστε και στη βιβλιογραφική επισκόπηση, οι σύγχρονες έρευνες συγκλίνουν στην όλο και μεγαλύτερη ανάγκη για επανεξέταση των κινήτρων που οδηγούν στο ανέβασμα ενός θεατρικού έργου αλλά και στη μελέτη της πρόσληψης της σκηνικής αναπαράστασης κι εν προκειμένω, των μεταναστευτικών σωμάτων. Ενδεικτικά, η λήξη της θεατρικής προβολής του «μεταναστευτικού δράματος», που προτείνει η Fragkou (2018), κατά την άποψή μου, θα μπορούσε να αποτελέσει κομβικό σημείο μετατόπισης από την πονεμένη συνθήκη της μετανάστευσης στην προβολή των μεταναστριών ως εάν αυτές ήταν ημεδαπές, έτσι ώστε ο διαχωρισμός «εμείς-άλλοι/ες» να μην ευνοείται τόσο. Οι Άλλες, έτσι, πιθανότατα, ολοένα και θα φυσικοποιούνται ενώ, τα σημαίνοντα των μεταναστευτικών σωμάτων θα έπαυαν να συνδέονται αυτόματα και αδιάρρηκτα με τα σημαινόμενα της κακουχίας, της κακομοιριάς ή/και της υπερπροσπάθειας που τις ανάγει σε ήρωες της καθημερινότητας.

Συνοψίζοντας, μέσω της ΚΠ, κατά την άποψή μου, έλαβαν χώρα ορισμένες κοινοποιήσεις μη ορατών εμπειριών, μέσα σε ένα κλίμα αμοιβαίου σεβασμού και αξιοπρέπειας (είδαμε πως οι σκηνοθέτες συνυπολόγιζαν τις απόψεις των πρωταγωνιστριών σε κάθε δραματουργική παρέμβασή τους). Τέλος, εμείς (χρησιμοποιώ αυτή την αντωνυμία για να αναφερθώ σε ερευνήτριες και κριτικούς) θα μπορούσαμε να προβληματιστούμε περισσότερο, για το πώς η παρουσία μας επηρεάζει κάθε φορά τα υποκείμενα της αναφοράς μας, για το αν όντως τα ίδια πιστεύουν ότι μπορούμε, μέσω των ερευνών και των κριτικών μας, να αλλάξουμε τη ζωή τους. Η επιφυλακτική και συμπαγής δομή των αφηγημάτων που αντέταξαν οι πρωταγωνίστριες στις ερωτήσεις μου αποτελεί, ενδεχομένως, ένα ίχνος που μας

επιτρέπει να είμαστε κι εμείς περισσότερο επιφυλακτικές και επιφυλακτικοί, σε ό,τι αφορά αυτή μας τη βεβαιότητα.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Αρχάκης, Α., & Τσάκωνα, Β., & Καραχάλιου, Ρ. (2020, Οκτώβριος 11-12). *Μετανάστευση και κριτικός γραμματισμός: Η περίπτωση του ρευστού ρατσισμού*. [Πρακτικά Συνεδρίου] 3ο Διεθνές Συνέδριο «Γραμματισμός Και Σύγχρονη Κοινωνία: Ταυτότητες, Κείμενα, Θεσμοί», Λευκωσία, Κύπρος, 525-539.
- Βαίς, Π. (1973). Θέατρο Ντοκουμέντο: Δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας, *Θέατρο*, (34-36), σ. 61-64.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2020, Οκτώβριος 4-7). Μιλώντας για το θέατρο και την κρίση: ο εξωσκηνικός δημόσιος λόγος των δημιουργών [Πρακτικά Συνεδρίου]. *Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018, Τόμος (Ε')*. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 125-146.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2018, Νοέμβριος, 5-8). Διαδικασίες και δοκιμές πολιτότητας στο νέο Θέατρο-Ντοκουμέντο [Πρακτικά Συνεδρίου]. *Θέατρο και Δημοκρατία. Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, Τόμος (Α')*, Αθήνα: ΕΚΠΑ, 167-175.
- Βερβεροπούλου, Ζ. (2016). Από την πράξη στη θεωρία: Μια συζήτηση για το νέο θέατρο-ντοκουμέντο. *Σκηνή*, (8), 1-17.
- Brook, P. (2016). *Ο άδειος χώρος*. Αθήνα: Κοάν.
- Γεωργακάκη, Κ. (2015). *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία: Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*. Θεσσαλονίκη: Ζήτη.
- Cohen, L., Manion, L., Morrison, K. (2008). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Δημοπούλου, Ν., Κεχαγιά, Β. (2017). Το θέατρο ντοκουμέντο στη θέση του Άλλου. Αναγνώσεις του Τελευταίου Καραβάνσαράι-Οδύσσειες από το θέατρο του Ήλιου. *Εκπαίδευση και Θέατρο* (18), 86-93.
- Douglas, M. (2006). *Καθαρότητα και Κίνδυνος*. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Fisher-Lichte, E. (2019). *Θέατρο και μεταμόρφωση*. Αθήνα: Πατάκη.
- Ιωαννίδης, Γ. (2015). "Τα Παιδιά" της Μαριέττας Ριάλδη. Το πρώτο "θέατρο-ντοκουμέντο" του ελληνικού θεάτρου, *Παράβασις*, 13(2), 563-592.

- Jomaron, J. (2009). *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 2ος τόμος: 1914-1940*. Θεσσαλονίκη: Studio University Press.
- Μαράκα, Λ. (1973). Θέατρο ιστορικής αλήθειας: Δραματουργία του ντοκουμέντου. *Θέατρο, (34-36)*, 65-72.
- Μαράκα, Λ. (1993). Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία. *Σύγκριση (5)*, 33-51.
- Μαυρομούστακος, Π. (2005). *Το θέατρο στη Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Mishler, E. (1996). *Συνέντευξη Έρευνας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Παγιατάκης, Σ. (1963). Ρομ. Ρολλάν: Ροβεσιέρος, Χόχουτ: Ο Αντιπρόσωπος με σκηνοθεσία Πισκάτορ. *Θέατρο, (9)*, 78-79.
- Πεφάνης, Γ. (2014, Ιανουάριος 26-30). *Το κείμενο και η σκηνή, το fictum και το factum. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις* [Πρακτικά Συνεδρίου]. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 77-86.
- Πισκάτορ, Ε. (1973). Επικό πολιτικό θέατρο ντοκουμέντο και τέχνη ενωμένα αδιάσπαστα στο έργο του Χόχουτ, *Θέατρο, (34-36)*, 73-75.
- Πούχνερ, Β. (2014, Ιανουάριος 26-30). *Είκοσι χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Απολογισμός δραστηριοτήτων* [Πρακτικά Συνεδρίου]. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 15-20.
- Ρόζη, Λ. (2014, Ιανουάριος 26-30). *Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις της ιστορίας* [Πρακτικά Συνεδρίου]. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 583-594.
- Σαμπατακάκης, Γ. (2014, Ιανουάριος 26-30). *Μεταδραματικοί Προμηθείς. Από τον Heiner Müller στους Rimini Protokoll* [Πρακτικά Συνεδρίου]. Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 807-820.
- Τσιώλης, Γ. (2018). Θεματική ανάλυση ποιοτικών δεδομένων. Στο Γ. Ζαϊμάκης (Επιμ.). *Ερευνητικές διαδρομές στις Κοινωνικές Επιστήμες. Θεωρητικές-Μεθοδολογικές Συμβολές και Μελέτες Περίπτωσης*. Πανεπιστήμιο Κρήτης: Εργαστήριο Κοινωνικής Ανάλυσης & Εφαρμοσμένης Κοινωνικής Έρευνας, 97-125.
- Ώστιν, Τ. (2003). *Πως να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*. Αθήνα: Εστία.

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Barthes, R. (1991). *Mythologies*. New York: The Noonday Press.
- Baglia, J., & Foster, E. (2005). Performing the "Really" Real: Cultural Criticism, Representation, and Commodification in The Laramie Project. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, (2) 127-145.
- Bamberg, M., & Georgakopoulou, A. (2008). Small stories as a new perspective in narrative and identity analysis. *Text & Talk*, 28(3), 377-396.
- Bouziouri, M. (2019). Dramaturgies of the 'Other': Self-Making & Sense-Making in Contemporary Documentary Theatre. *FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, (66), 87-100.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on theatre: The development of an aesthetic (3rd Edition)*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Carlson, M. (2006). *Speaking in tongues: Languages at play in the theatre*. University of Michigan Press.
- Casey, M. (2009). Ngapartji Ngapartji: Telling Aboriginal Australian Stories. In *Get Real*, London: Palgrave Macmillan, 122-139.
- Chatziprokopiou, M. (2017). 'Hosting the lament(s) of Others? Tensions and antinomies in Dries Verhoeven's *No Man's Land*', *Journal of Greek Media & Culture*, 3(2), 161-176.
- Chatziprokopiou, M. (2021). From Testimony to Heteroglossia: The Voice(s) of Lament in *We are the Persians!* ACOTACIONES. *Investigación y Creación Teatral*, 1(46).
- Chung, R. Y. N., & Mak, J. K. L. (2020). Physical and mental health of live-in female migrant domestic workers: a randomly sampled survey in Hong Kong. *American behavioral scientist*, 64(6), 802-822.
- Claycomb, R. M. (2003). (Ch) oral History: Documentary Theatre, the Communal Subject and Progressive Politics. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 95-122.
- Cox, E. (2015). *Performing Noncitizenship: Asylum seekers in Australian theatre, film and activism*. UK & USA: Anthem Press.
- Cummings, L. B. (2016). *Empathy as dialogue in theatre and performance*. USA: Palgrave Macmillan.
- Derrida, J., & Dufourmantelle, A. (2000). *Of hospitality*. California: Stanford University Press.

- Forsyth, A. & Megson C. (επιμ.) (2009). *Get Real. Documentary Theatre Past and Present*, New York: Palgrave Macmillan.
- Fragkou, M. (2011). "Other" stories: action, ethics, citizenship. *Contemporary Theatre Review*, 21(3), 371-373.
- Fragkou, M. (2018). Strange homelands: encountering the migrant on the contemporary Greek stage. *Modern Drama*, 61(3), 301-327.
- Gergen, K. (1985). The social constructionist movement in modern psychology. In R. B. Miller (Ed.), *The restoration of dialogue: Readings in the philosophy of clinical psychology*. American Psychological Association, 556-569.
- Habermas, J. (1973). The classical doctrine of politics in relation to social philosophy. *Theory and Practice*, 41-81.
- Hager, P. (2017), Trajectories of transition: Economies and geographies of theatre in contemporary Athens, *Journal of Greek Media & Culture*, 3(2), 145-160.
- Hager, P., & Fragkou, M. (2017). Dramaturgies of change: Greek theatre now. *Journal of Greek Media & Culture*, 3(2), 139-144.
- Hanisch, C. (2000). The personal is political, in *Radical Feminism: A Documentary Reader*, New York and London: New York University Press.
- Honneth, A. (1996). *The struggle for recognition: The moral grammar of social conflicts*. Great Britain: Mit Press.
- Ioannidou, E., & Siouzouli, N. (2014). *Crisis, Ruptures and the Rapture of an Imperceptible Aesthetics: A Recent History of the Hellenic Festival*. *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 22(2), 109-120.
- Irmer, T. (2006). A search for new realities: Documentary theatre in Germany. *The Drama Review*, 50(3), 16-28.
- Jeffers, A. (2012). *Refugees, theatre and crisis: Performing global identities*. Palgrave Macmillan.
- Kambouri, N., & Zavos, A. (2010). On the frontiers of citizenship: Considering the case of Konstantina Kuneva and the intersections between gender, migration and labour in Greece. *feminist review*, 94(1), 148-155.
- Karatani, R. (2005). How history separated refugee and migrant regimes: in search of their institutional origins. *International Journal of Refugee Law*, 17(3), 517-541.
- Kaufman, M. (2010). *The Laramie Project*. USA: Vintage.
- Laclau, E. (2007). *Emancipation(s)*. London, New York: Verso.

- Landry, O. (2016). Greek Dispossession Staged, or When Street Politics Meets the Theater. *Transit*, 10(2).
- Leontsini, M., & Papadaku, Y. (2017). Trans Subjects in the Making: The Quest for Recognition in Greek Trans Women's Autobiographies. *Storytelling, Self, Society*, 13(1), 76-93.
- Liehr, P., Matsuda, Y., Ito, M., Morris, K., Nishimura, C., & Takahashi, R. (2021). The Power of Documentary Theatre to Promote Cross-National Understanding: Personal Impact of Performing With Their Voices Raised by Japanese and American Youth Actors. *Journal of Holistic Nursing*, 39(2), 154-163.
- Malzacher, F. (2010). The scripted realities of Rimini Protokoll. In *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Palgrave Macmillan, London, 80-87.
- Malzacher, F., & Dreysse, M. (Eds.). (2008). Experts of the everyday: The theatre of Rimini Protokoll. Berlin: Alexander Verlag.
- Martin, C. (2010) (επιμ.). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, US: Palgrave Macmillan.
- Martin, C. (2013.) *Theatre of the Real*, UK: Palgrave Macmillan.
- Mavromoustakos, P. (2020). From the play to the event: Delineating phenomena of theatrical activity in Greece at the turn of the twenty-first century. *The Historical Review/La Revue Historique*, (16), 15-34.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, (ed. Morris, C. W.). Chicago: University of Chicago Press.
- Meerzon, Y. (2012). *Performing exile, performing self: drama, theatre, film*. Springer.
- Mumford, M. (2013) Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity. *Contemporary Theatre Review*, 23(2), 153-165.
- Paget, D. (2010). Acts of commitment: Activist arts, the rehearsed reading, and documentary theatre. *New Theatre Quarterly*, 26(2), 173-193.
- Paget, D. (2008). New documentarism on stage: Documentary theatre in new times. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 56(2), 129-141.
- Patsalidis, S., & Stavrakopoulou, A. (2014). Introduction: From the years of Utopia to the years of Dystopia. *Gamma: Journal of Theory and Criticism*, 22(2), 7-16.
- Rau, M. (2016). New Realism and the Contemporary World. The Re-enactments and Tribunals of the International Institute of Political Murder. *Documenta*, 34(2), 121-137.
- Reinelt, J. (2009). The promise of documentary. In *Get real*. London: Palgrave Macmillan, 6-23.
- Saldaña, J. (2016). *Ethnotheatre: Research from page to stage*. Routledge.

- Salz, M. (1996). *Theatre of Testimony: The Works of Emily Mann, Anna Deavere Smith and Spalding Gray* (Doctoral dissertation, University of Colorado at Boulder).
- Sharifi, A. (2017). Theatre and Migration. In *Independent Theatre in Contemporary Europe*. transcript-Verlag, 321-416.
- Shevtsova, M. (2009). *Sociology of theatre and performance*. QuiEdit.
- Shevtsova, M. (1989)^a. The Sociology of the Theatre, Part One: Problems and Perspectives. *New Theatre Quarterly*, 5(17), 23-35.
- Shevtsova, M. (1989)^b. The Sociology of the Theatre, Part Two: Theoretical Achievements. *New Theatre Quarterly*, 5(18), 180-194.
- Shevtsova, M. (1989)^c. The sociology of the theatre, Part three: performance. *New Theatre Quarterly*, 5(19), 282-300.
- Spivak, G. C. (2015). Can the subaltern speak στο Williams, P., & Chrisman, L. *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*. Routledge.
- Triandafyllidou, A. (2016). Irregular migration and domestic work in Europe: Who cares. *Irregular Migrant Domestic Workers in Europe. Who Cares*, 1-16.
- Weaver, S. (2016). *The rhetoric of racist humour: US, UK and global race joking*. Routledge.

Ιστοσελίδες

- Athens International Film Festival (27th), (2021). *ΚΑΘΑΡΕΣ ΠΟΛΕΙΣ / CLEAN CITIES*. [ταινία]. Τριανόν. https://www.aiff.gr/eidikes_proboles_2021/arthro/kathares_poleis_clean_cities-15555185/
- AthensLive GR, (2016, Απρίλιος, 11). "Clean City: The Racism of Cleanliness and Purity." [video] YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7Ax_Pmq_pYE
- Αζάς, Α. & Τσινικόρης, Π. (2016). *Καθαρή Πόλη* [θεατρική παράσταση]. Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, Αθήνα, Ελλάδα. <https://www.onassis.org/el/whats-on/clean-city>
- Βουλή των Ελλήνων (2012, Μάιος, 6). *Εκλογικά Αποτελέσματα: Εκλογική Αναμέτρηση: ΙΔ΄ Βουλευτική Περίοδος*. Η Βουλή των Ελλήνων. <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Ekloges/Eklogika-apotelesmata-New/#IB>
- Βουλή των Ελλήνων (2015, Ιανουάριος, 25). *Εκλογικά Αποτελέσματα: Εκλογική Αναμέτρηση: ΙΣΤ΄ Βουλευτική Περίοδος*. Η Βουλή των Ελλήνων. <https://www.hellenicparliament.gr/Vouli-ton-Ellinon/To-Politevma/Ekloges/Eklogika-apotelesmata-New/#IB>

- Γιαννοπούλου, Ε. (2016, Φεβρουάριος, 12). «Καθαρίζοντας» τις καθαρίστριες. LEFT. <https://left.gr/news/katharizontas-tis-katharistries>
- Δημαδή, Ι. (2016, Φεβρουάριος, 12). *Είδαμε την Καθαρή Πόλη*. Αθηνόραμα. https://www.athinorama.gr/theatre/article/eidame_tin_kathari_poli-2512301.html
- Elculture team (2020, Μάιος, 26). *Μη χάσετε αυτή την παράσταση: «Καθαρή Πόλη», μια παράσταση φαινόμενο για 24 ώρες online και δωρεάν*. Elculture [ελc]. <https://www.elculture.gr/blog/article/mi-chasete-afti-tin-parastasi-kathari-poli-mia-parastasi-fenomeno-gia-24-ores-online-ke-dorean/>
- Ιωαννίδης, Γ. (2016, Φεβρουάριος, 8). *Πέντε καθαρίστριες που δεν αφήνουν τίποτα όρθιο*. Εφημερίδα των συντακτών [efsyn]. https://www.efsyn.gr/tehnas/theatro/57800_pente-katharistries-poy-den-afinoyn-tipota-orthio
- Καράογλου, Τ. (2015, Οκτώβριος, 19). «Οι διευθυντές της Πειραματικής του Εθνικού, Ανέστης Αζάς και Πρόδρομος Τσινικόρης στο elculture.gr». elculture. <https://www.elculture.gr/blog/article/o-anestis-ke-o-prodromos-echoun-lisi-gia-tin-ikonomiki-krisi/>
- Καράογλου, Τ. (2016, Φεβρουάριος, 8). *Όχι καθαροί πια. Η παράσταση-ντοκουμέντο «Καθαρή πόλη» των Αν. Αζά και Π. Τσινικόρη ανεβαίνει στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών*. elculture [ελc]. <https://www.elculture.gr/blog/article/ochi-katharoi-pia/>
- Κλεφτογιάννη, Ι. (2016, Φεβρουάριος, 1). *Η απάντηση του Ανέστη Αζά και του Πρόδρομου Τσινικόρη στην επίμονη απαίτηση να «ξεβρωμίσει η πόλη»*. POPAGANDA. <https://popaganda.gr/art/aza-tsinikori-stegi-katharistries/>
- Κρύου, Μ. (2016, Ιανουάριος, 28). *Μπήκαμε στις πρόβες της «Καθαρής πόλης»*. Αθηνόραμα. https://www.athinorama.gr/theatre/article/mpikame_stis_probes_tis_katharis_polis-2511922.html
- Λοβέρδου, Μ. (2016, Φεβρουάριος, 15). «Καθαρή πόλη» των Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη: *Εύκολη συγκίνηση, πολλά κλισέ*. ΤΑ ΝΕΑ. <https://www.tanea.gr/2016/02/15/lifearts/kathari-poli-twn-anesti-aza-kai-prodromoy-tsinikori-eykoli-sygkinisi-polla-klise/>
- Μπλάτσου, Ι. (2016, Μάρτιος, 1). *Καθαρή πόλη στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών*. The Greek Play Project. <http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/newview/721>
- Μποζώνη, Α. (2016, Φεβρουάριος, 16). *Εσύ από πού είσαι; Οι ιστορίες που μπερδεύονται, ιστορίες μιας «Καθαρής Πόλης»*. elculture. <https://www.elculture.gr/blog/article/esu-apo-pou-eisai/>

- Pants Theatre Production (2019, Νοέμβριος, 1). *Interview with Johnny Saldana (2nd Documentary Theatre Festival)*. [video] Youtube.
- Πατσαλίδης, Σ. (2020). *Sociology of Theatre and Performance: Interview with Maria Shevtsova*. [video] Critical Stages. <https://www.critical-stages.org/22/interview-with-maria-shevtsova/>
- Πεφάνης, Γ. (2016, Φεβρουάριος, 10). *Καθαρή πόλη των Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη, Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών 2016*. CNN GREECE. <https://www.cnn.gr/focus/arpouseis/story/21197/kathari-poli-ton-anesti-aza-kai-prodromoy-tsinikori-stegi-grammaton-kai-texnon-2016>
- Πουρνάρα, Μ. (2016, Φεβρουάριος, 9). *Πέντε καθαρίστριες για θερμό χειροκρότημα*. Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ. <https://www.kathimerini.gr/culture/theater/848716/pente-katharistries-gia-thermo-cheirokrotima/>
- Σαμπατακάκης, Γ. (2017, Ιανουάριος, 12). *Αντικριτικά-Τρεις πολιτικές παραστάσεις: (3) Καθαρός λόγος για μια βρώμικη χώρα Καθαρή πόλη στην Πειραματική Σκηνή - Εθνικό Θέατρο*. Athens Voice. https://www.athensvoice.gr/culture/theater/336717_antikritika-treis-politikes-parastaseis
- Σαρηγιάννης, Γ. (2016, Φεβρουάριος, 11). *[Κριτική της Καθαρής Πόλης χωρίς τίτλο]*. Το τέταρτο κουδούνι. http://totetartokoudouni.blogspot.com/2016/02/blog-post_11.html
- Σέρρας, Π. (2020, Οκτώβριος, 1). *Διεθνές Δίκτυο Θεάτρου Ντοκιμαντέρ: Απολογισμός του MEETING EVENT 2020*. All4fun.gr. <https://www.all4fun.gr/portal/theatre-2/nea-theatrou/25529-diethnes-diktyo-theatrou-dokimanter-martha-bouziouri.html>
- TANEA Team (2012, Απρίλιος, 27). *Τα πρόσωπα*. ΤΑ ΝΕΑ. <https://www.tanea.gr/2012/04/27/greece/ta-proswpa/>
- Τασούλας, Κ. (2020, Οκτώβριος, 7). *[Δελτίο Τύπου του Προέδρου της Βουλής για καταδίκη της Χρυσής Αυγής ως εγκληματική οργάνωση]*. Βουλή των Ελλήνων. <https://www.hellenicparliament.gr/Enimerosi/Grafeio-Typou/Deltia-Typou/?press=670438d1-b18e-4b69-866e-ac4d00eddcc9>
- ΤοΒΗΜΑ Team (2016, Φεβρουάριος, 12). *«Καθαρή Πόλη» στη Στέγη*. ΤΟ ΒΗΜΑ. <https://www.tovima.gr/2016/02/12/culture/kathari-poli-sti-stegi/>
- Χαλιώτης, Δ. (2016, Δεκέμβριος, 29). *Είδα Την «Καθαρή Πόλη» Στην Πειραματική Σκηνή Του Εθνικού Θεάτρου*. TEXNES plus. <http://www.texnes-plus.gr/theatro/eida/item/1092-eida-tin-kathari-poli-stin-peiramatiki-skini-tou-ethnikoy-theatrou>

Χαραμή, Σ. (2016, Φεβρουάριος, 8) *Είδα: Την «Καθαρή πόλη» σε σκηνοθεσία Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη*. ΤοSpirto, https://www.huffingtonpost.gr/tospirtonet/-t-_b_9186530.html