

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Παραστατικές Τέχνες

Διπλωματική Εργασία

«Το σύγχρονο Θέατρο του Πραγματικού.

Ταξικότητα και κοινωνική βία στα θεατρικά κείμενα

Καθαρή Πόλη και Σπυριδούλες:

ρήξη ή διαιώνιση της κυρίαρχης ιδεολογίας;»

Περπερίδης Μιχαήλ

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Εύη Προύσαλη

Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίας στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

«Το σύγχρονο Θέατρο του Πραγματικού.
Ταξικότητα και κοινωνική βία στα θεατρικά κείμενα
Καθαρή Πόλη και Σπυριδούλες:
ρήξη ή διαιώνιση της κυρίαρχης ιδεολογίας;»

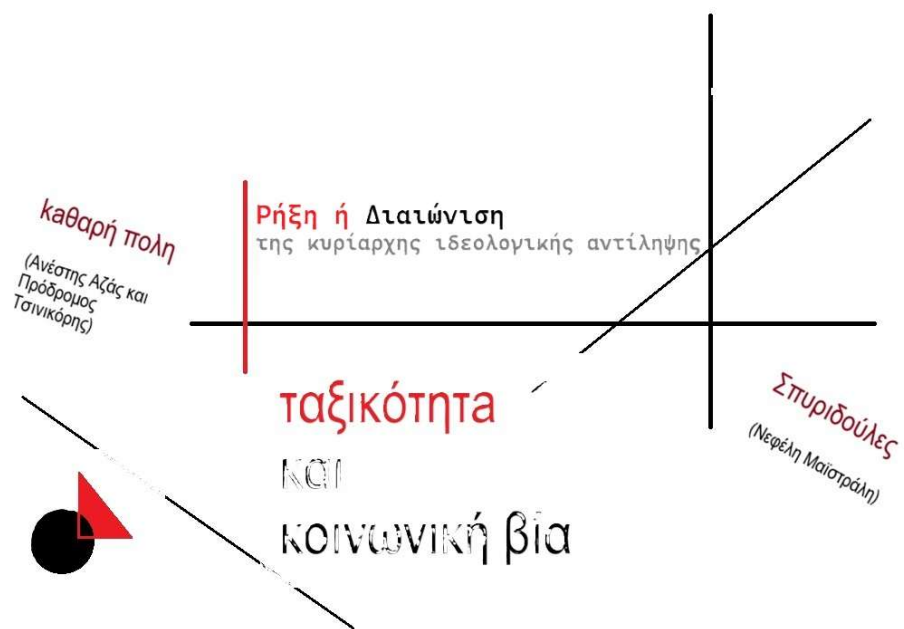
Περπερίδης Μιχαήλ

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:
Εύη Προύσαλη
«Μέλος ΣΕΠ του Ελληνικού Ανοικτού
Πανεπιστημίου
Διδάκτωρ Θεατρικών Σπουδών»

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:
Εμμανουήλ Σεραγάκης
«Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Φιλολογίας,
Τομέας Θεατρικών, Κινηματογραφικών και
Μουσικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Κρήτης»

Πάτρα, Ιούνιος 2026



Εικόνα 1 Το Θέμα αλλιώς..... Περπερίδης Μιχαήλ

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία με τίτλο «Το σύγχρονο Θέατρο του Πραγματικού. Ταξικότητα και κοινωνική βία στα θεατρικά κείμενα *Καθαρή Πόλη* και *Σπυριδούλες*: ρήξη ή διαιώνιση της κυρίαρχης ιδεολογίας;» διερευνά το σύγχρονο Θέατρο του Πραγματικού ως πεδίο πολιτικού και ιδεολογικού διαλόγου, εξετάζει κατά πόσο συνιστά ρήξη με την κυρίαρχη ιδεολογία ή συμβάλλει στην αναπαραγωγή της.

Η διπλωματική ξεκινά με μια ιστορική και θεωρητική προσέγγιση της σχέσης θεάτρου και πραγματικότητας, από την αρχαιότητα έως τις σύγχρονες μορφές του Θεάτρου του Πραγματικού, με ιδιαίτερη έμφαση στο επικό θέατρο του Μπέρτολτ Μπρέχτ, το θέατρο του πραγματικού και το Θέατρο του Καταπιεσμένου. Στη συνέχεια αναλύονται οι έννοιες της κοινωνικής τάξης, της υλικής βάσης, της κοινωνικής βίας και της εκμετάλλευσης μέσα από τη μαρξιστική θεωρία και τη θεωρία του πολιτισμικού κεφαλαίου του Pierre Bourdieu.

Εστιάζει στις παραστάσεις *Σπυριδούλες* και *Καθαρή Πόλη*, αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο αναπαρίστανται η ταξικότητα, η κοινωνική βία και οι σχέσεις εκμετάλλευσης. Από τη δραματουργική ανάλυσή τους αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο οι εμπειρίες, οι μαρτυρίες και τα βιώματα των οικιακών βοηθών, μεταναστριών μετατρέπονται σε θεατρικό υλικό. Εξετάζεται η σχέση ανάμεσα στην ατομική μαρτυρία και τις κοινωνικές και ταξικές δομές που παράγουν τις συνθήκες εκμετάλλευσης.

Τέλος χρησιμοποιώντας ως οδηγό το κείμενο των «Πέντε Δυσκολιών κατά το Γράψιμο της Αλήθειας» του Μπέρτολτ Μπρέχτ, εξετάζουμε σε ποιο βαθμό και αν γίνεται να λειτουργήσει το Θέατρο του Πραγματικού ως εργαλείο αποκάλυψης των κοινωνικών σχέσεων και της κυρίαρχης ιδεολογίας. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η πολιτική δυναμική του Θεάτρου του Πραγματικού δεν εξαρτάται αποκλειστικά από τη χρήση πραγματικών γεγονότων και μαρτυριών, αλλά κυρίως από την ικανότητά του να αναδεικνύει τις σχέσεις που συγκροτούν τη κοινωνική πραγματικότητα.

Λέξεις-κλειδιά

Θέατρο του Πραγματικού, ταξικότητα, κοινωνική βία, κοινωνική εκμετάλλευση, Μπέρτολτ Μπρέχτ, πολιτικό θέατρο, *Καθαρή Πόλη*, *Σπυριδούλες*, μαρξιστική θεωρία, κοινωνικές τάξεις, μετανάστευση, ιδεολογία.

Abstract

This master's thesis, entitled «Contemporary Theatre of the Real: Class and Social Violence in the Theatrical texts *Clean City* and *Spyridoules*: Rupture with or Perpetuation of the Dominant Ideology», explores contemporary Theatre of the Real as a field of political and ideological discourse, examining whether it constitutes a rupture with the dominant ideology or contributes to its reproduction. μ

The study begins with a historical and theoretical overview of the relationship between theatre and reality, from antiquity to contemporary forms of Theatre of the Real, placing particular emphasis on Bertolt Brecht's Epic Theatre, Theatre of the Real, and the Theatre of the Oppressed. It then examines the concepts of social class, material base, social violence, and exploitation through Marxist theory and Pierre Bourdieu's theory of cultural capital.

It focuses on the performances *Spyridoules* and *Clean City*, analyzing the ways in which class, social violence, and relations of exploitation are represented. Through dramaturgical analysis, it highlights how the experiences, testimonies, and lived realities of domestic workers and migrant women are transformed into theatrical material. It further investigates the relationship between individual testimony and the social and class structures that produce conditions of exploitation.

Finally, using Bertolt Brecht's essay «Five Difficulties in Writing the Truth» as its theoretical framework, we examine whether, and to what extent, Theatre of the Real can function as a tool for revealing social relations and exposing the dominant ideology. We conclude that the political potential of Theatre of the Real does not depend solely

on the use of real events and testimonies, but primarily on its ability to illuminate the social relations that constitute social reality.

Keywords: Theatre of the Real, political theatre, class, social violence, exploitation, Bertolt Brecht, Marxist theory, Clean City, Spyridoules, migration, ideology.

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη.....	5
Abstract.....	6
Κατάλογος εικόνων.....	11
Εισαγωγή.....	12
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄	13
Το πραγματικό γεγονός ως δραματουργικό υλικό στο θέατρο	13
Α. Σύντομη ιστορική αναδρομή: σημαντικά θεατρικά παραδείγματα.....	13
Α.1. Αρχαιότητα: το πραγματικό γεγονός ως τελετουργικό και πολιτικό πλαίσιο ..	13
Α.1.2 <i>Πέρσες</i> και <i>Ευμενίδες</i> : πρώτα παραδείγματα/πρόδρομες μορφές στην ιστορία του Θεάτρου του Πραγματικού.	13
Οι <i>Πέρσες</i> ως πρώιμος μηχανισμός ιδεολογικής αναπαραγωγής.....	13
Οι <i>Ευμενίδες</i> και η πολιτειακή θεσμοθέτηση της απονομής δικαιοσύνης	15
Α.2 Αναγέννηση και Κλασικισμός: η αυτονομία της αναπαράστασης.	15
Α.3 Ρεαλισμός και Νατουραλισμός: το θέατρο του πραγματικού ως αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας.....	16
Α.4 Πρωτοπορίες του 20 ^{ού} αιώνα και ρήξη με την αναπαράσταση	18
Α.4.1 Πολιτικό θέατρο και επαναστατική προπαγάνδα	19
Από τον Πισκάτορ στις σοβιετικές «ζωντανές εφημερίδες»	19
Α.4.2 Το πραγματικό ως αντικείμενο κοινωνικής κριτικής και ανάλυσης. Το επικό θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ.....	20
Α.5 Δραματουργία. Πρόδρομοι του <i>Θεάτρου του Πραγματικού</i>	22
Α.5.1 Πέτερ Βάις, Ρολφ Χόχουτ, Αγκούστο Μποάλ.....	22
Α.6 Το <i>θέατρο του πραγματικού</i> ως είδος του μεταδραματικού θεάτρου	25
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄	29
Ταξικότητα, κοινωνική βία και εκμετάλλευση	29
Β.1 Κοινωνική τάξη, υλική βάση και καλλιτεχνική παραγωγή.....	29
Β1.1 Κοινωνική τάξη	29
Β.1.2 Υλική βάση.....	31
Β.2 Η αναπαράσταση της εργατικής τάξης και η σκηνική μεσολάβηση	31
Β.3 Αναπαραστάσεις της εργατικής τάξης στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή.....	32
Β.4 Αναπαραστάσεις της οικιακής βοήθου στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή.....	34
Β.5 Ταξικότητα και οι «πέντε δυσκολίες στο γράψιμο της αλήθειας» του Μπρεχτ	37
Β.6 Από την αναπαράσταση στην αποκάλυψη των σχέσεων παραγωγής	38

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄	40
<i>Καθαρή Πόλη</i> (2016)	40
Γ.1 Πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο.....	41
Γ.2 Ταξικό πλαίσιο της παράστασης.....	43
Γ.2.1 Μετανάστευση, εργασία και κοινωνικός αποκλεισμός	44
Γ.3 Δραματουργία παράστασης <i>Καθαρή πόλη</i>	46
Γ.4 Δραματουργική ανάλυση	48
Γ.4.1 Η καθαρίστρια στην σύγχρονη Ελλάδα.....	48
Γ.4.2 Ανατροπές και Προλεταριοποίηση.....	50
Γ.4.3 Ο ανώνυμος «άλλος» ως εύκολος στόχος.....	52
Γ.4.4 Οικονομική κρίση και μετανάστες.....	57
Γ.4.5 Μετανάστες και διεκδικήσεις.....	59
Γ.4.6 Η επόμενη γενιά μεταναστών.....	60
Γ.4.7 Η μετανάστευση ως στοιχείο ενδυνάμωσης μέσα από το παραστασιακό κείμενο – παρέμβαση της Νέλλης Καμπούρη	61
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ	67
<i>Σπυριδούλες</i> (2023-24)	67
Δ.1 Πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο	68
Δ.2 Ταξικό πλαίσιο της παράστασης	71
Δ.2.1 Μετανάστευση, εργασία και κοινωνικός αποκλεισμός.....	71
Δ.3 Δραματουργία παράστασης <i>Σπυριδούλες</i>	72
Δ.4 Από την ατομική ιστορία στη συλλογική εμπειρία της εκμετάλλευσης.....	73
Δ.4.1 Πάροδος, Α΄ και Β΄ Στάσιμο	73
Δ.4.2 Β΄ Επεισόδιο	77
Δ.5 Η ταξική και πατριαρχική διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας.....	78
Δ.5 Η αντι-προσευχή ως καταγγελία της ταξικής και θεσμικής εξουσίας.....	81
Δ.6 Η συλλογική ευθύνη της κοινωνίας.....	82
Δ.6.1 Η <i>Παράβαση</i> ως σύνδεση του ιστορικού παρελθόντος με το παρόν.....	82
Δ.6.2 Ο τελικός λόγος της <i>Σπυριδούλας</i> και η απόδοση της ευθύνης στην κοινωνία ...	84
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄	88
Συγκριτική ανάλυση των παραστάσεων <i>Σπυριδούλες</i> και <i>Καθαρή Πόλη</i> με βάση τις «Πέντε Δυσκολίες κατά το Γράψιμο της Αλήθειας» του Μπέρτολτ Μπρεχτ	88
Ε.1 Το πραγματικό ως μαρτυρία και το πραγματικό ως κοινωνική σχέση.....	89

E.2 Η πρώτη δυσκολία: το θάρρος να ειπωθεί η αλήθεια	90
E.3 Η δεύτερη δυσκολία: η ικανότητα να αναγνωριστεί η αλήθεια	91
E.4 Η τρίτη δυσκολία: η τέχνη να γίνει η αλήθεια όπλο	92
E.5 Η τέταρτη δυσκολία: η επιλογή του αποδέκτη της αλήθειας	92
E.6 Η πέμπτη δυσκολία: η πανουργία της διάδοσης της αλήθειας	94
E.7 Η αντίφαση της «χειραφέτησης» στην <i>Καθαρή Πόλη</i>	94
E.8 Συμπέρασμα	95
Βιβλιογραφία	99

Κατάλογος εικόνων

Εικόνα 1 Το Θέμα αλλιώς..... Περπερίδης Μιχαήλ	4
Εικόνα 2 Αφίσα από την παράσταση Καθαρή πόλη	40
Εικόνα 3 Στιγμιότυπο από την παράσταση Καθαρή πόλη Φωτογράφος : Χριστίνα Γεωργιάδου.	44
Εικόνα 4 Στιγμιότυπο από την παράσταση Καθαρή πόλη	46
Εικόνα 5 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση Καθαρή Πόλη σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.	48
Εικόνα 6 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση Καθαρή Πόλη σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.	53
Εικόνα 7 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση Καθαρή Πόλη σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα	54
Εικόνα 8 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση Καθαρή Πόλη σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.	55
Εικόνα 9 Στιγμιότυπο από την παράσταση Καθαρή πόλη. Φωτογράφος : Χριστίνα Γεωργιάδου.	56
Εικόνα 10 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση Καθαρή Πόλη σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.	57
Εικόνα 11 Στιγμιότυπο από την παράσταση Καθαρή πόλη. Φωτογράφος : Χριστίνα Γεωργιάδου.	61
Εικόνα 12 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση Καθαρή Πόλη σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.	65
Εικόνα 13 Εξώφυλλο προγράμματος από την παράσταση Σπυριδούλες Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή	67
Εικόνα 14 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	70
Εικόνα 15 Σκηνή από την παράσταση Σπυριδούλες. Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή.	72
Εικόνα 16 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	74
Εικόνα 17 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	75
Εικόνα 18 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	76
Εικόνα 19 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	78
Εικόνα 20 Σκηνή από την παράσταση Σπυριδούλες. Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή.	80
Εικόνα 21 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	81
Εικόνα 22 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	84
Εικόνα 23 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	85
Εικόνα 24 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης Σπυριδούλες.	87
Εικόνα 25 Σημειώσεις.....Περπερίδης Μιχαήλ	98

Εισαγωγή

Η ενασχόληση του Θεάτρου με πραγματικά γεγονότα δεν είναι αυτονόητη, αλλά περιστασιακή. Από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εκδοχή του, το θέατρο διαπραγματεύεται διαρκώς τα όρια μεταξύ αναπαράστασης και παρουσίας, μυθοπλασίας και γεγονότος, αισθητικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας επιχειρείται μια συνοπτική ιστορική αναδρομή στον τρόπο που το πραγματικό γεγονός ενσωματώνεται στη θεατρική πράξη, αρχικώς ως πολιτική και ιδεολογική αναφορά, μέχρι και σήμερα που αποτελεί δραματουργικό υλικό και διαμορφώνει ένα νέο θεατρικό είδος το *θέατρο του πραγματικού*. Το συγκεκριμένο κεφάλαιο, χωρίζεται σε δέκα διακριτές αλλά συνδεδεμένες μεταξύ τους ενότητες, όπου παρουσιάζονται προδρομικές ή συναφείς θεατρικές φόρμες και μορφές με το θέατρο του πραγματικού, εκκινώντας με παραδείγματα από την αρχαιότητα όπου το πραγματικό γεγονός αποτυπώνεται ενίοτε ως πολιτική αναφορά, μετέπειτα στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό ως αστική μορφή κοινωνικής αποτύπωσης, και ακολουθούν οι πρωτοπορίες των αρχών του 20^{ου} αιώνα με τις αισθητικές και μορφολογικές ρήξεις, το επικό θέατρο του Μπρέχτ ως αναλυτική αποκάλυψη των σχέσεων παραγωγής και ταξικότητας, το Θέατρο του Καταπιεσμένου ως πολιτική και κοινωνική παρέμβαση, καταλήγοντας στο θέατρο του πραγματικού ως μηχανισμό αποκάλυψης κοινωνικών ζητημάτων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α΄

Το πραγματικό γεγονός ως δραματουργικό υλικό στο θέατρο

Α. Σύντομη ιστορική αναδρομή: σημαντικά θεατρικά παραδείγματα

Α.1. Αρχαιότητα: το πραγματικό γεγονός ως τελετουργικό και πολιτικό πλαίσιο

Στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, το πραγματικό γεγονός δεν εμφανίζεται ως άμεσο εμπειρικό γεγονός, αλλά ως μυθική και τελετουργική επεξεργασία θεμελιωδών κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων. Η τραγωδία αντλεί το υλικό της από τον μύθο, ο οποίος λειτουργεί ως μηχανισμός συλλογικής μνήμης και συμβολικής διαχείρισης συλλογικών τραυμάτων, όπως ο πόλεμος, η ύβρις και η βία. Ο μύθος δεν αποτελεί φυγή από την πραγματικότητα, αλλά κώδικα κατανόησής της. Παρά την απουσία ρεαλιστικής αναπαράστασης, το αρχαίο θέατρο είναι βαθιά ενταγμένο στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο της πόλης-κράτους. Στο αρχαίο θέατρο το πραγματικό γεγονός αναπαρίσταται, ως κοινωνική και ιδεολογική συνθήκη που καθορίζει και προσδιορίζει ιδεολογικούς μηχανισμούς με κοινωνική στόχευση.

Α.1.2 *Πέρσες* και *Ευμενίδες*: πρώτα παραδείγματα/πρόδρομες μορφές στην ιστορία του Θεάτρου του Πραγματικού.

Οι Πέρσες ως πρώιμος μηχανισμός ιδεολογικής αναπαραγωγής

Η τραγωδία *Πέρσες* του Αισχύλου (472 π.Χ.), μπορεί να θεωρηθεί ως προδρομική μορφή Θεάτρου του Πραγματικού. Σε αντίθεση με τη συντριπτική πλειονότητα των σωζόμενων τραγωδιών, το έργο δεν αντλεί το υλικό του από τον μυθολογικό κύκλο,

αλλά από το πρόσφατο ιστορικό γεγονός, από τη ναυμαχία της Σαλαμίνας (480 π.Χ.), την οποία το αθηναϊκό κοινό είχε βιώσει άμεσα.

Η χρονική εγγύτητα μεταξύ ιστορικού γεγονότος και σκηνικής αναπαράστασης μετατρέπει την παράσταση σε φορέα ζώσας ιστορικής μνήμης. Η αφήγηση του αγγελιαφόρου (στίχοι 248-514)¹, οι ονομαστικές αναφορές σε πραγματικά πρόσωπα, όπως για παράδειγμα Αρτεμβάρης, Τενάγος, Μάταλος και η λεπτομερής περιγραφή στρατιωτικών συμβάντων συγκροτούν μια μορφή μαρτυρίας και ντοκουμέντου της εποχής. Παρότι το έργο διατηρεί την ποιητική μορφή και τη δομή της τραγωδίας, ενσωματώνει στοιχεία που μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από τον μύθο στο ιστορικό βίωμα.

Η σκηνική αναπαράσταση της περσικής ήττας δεν αποτελεί ουδέτερη αφήγηση, αλλά συμβάλλει στη συγκρότηση συλλογικής ταυτότητας και στη νομιμοποίηση της ηγεμονικής θέσης της Αθήνας. Με αυτή την έννοια, το έργο λειτουργεί ως πρώιμος μηχανισμός ιδεολογικής αναπαραγωγής, εν προκειμένω του αισθήματος υπεροχής των Αθηναίων έναντι άλλων λαών.

Αν και δεν μπορούμε να μιλήσουμε για θέατρο του πραγματικού με την έννοια ότι οι πηγές που χρησιμοποιούνται είναι δευτερογενείς και όχι πρωτογενείς (Paget, 1990), προαναγγέλλουν μια βασική αρχή του θεάτρου του πραγματικού: τη μετατροπή της θεατρικής σκηνής σε χώρο δημόσιου διαλόγου πάνω σε πραγματικά ιστορικά γεγονότα. Η ένταξη του πρόσφατου παρελθόντος στη θεατρική πράξη δείχνει ότι το θέατρο, ήδη από την αρχαιότητα, λειτουργούσε ως πεδίο όπου η υλική βάση της ιστορικής συγκυρίας –πόλεμος, εξουσία, συλλογική βία κ.ά.– καθίσταται αντικείμενο αισθητικής και πολιτικής διαπραγμάτευσης.

¹ https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?page=8&text_id=126

Οι *Ευμενίδες* και η πολιτειακή θεσμοθέτηση της απονομής δικαιοσύνης

Εξίσου σημαντικό παράδειγμα για τη σύνδεση θεάτρου και κοινωνικής πραγματικότητας αποτελεί η τρίτη τραγωδία της *Ορέστειας* του Αισχύλου, οι *Ευμενίδες*. Στο έργο αυτό, η μυθική διαμάχη ανάμεσα στον Ορέστη και τις Ερινύες μετασχηματίζεται σε σκηνική θεσμοθέτηση του Άρειου Πάγου.² Η δραματουργική κορύφωση δεν είναι απλώς η λύση μιας οικογενειακής κατάρας, αλλά η ίδρυση ενός συλλογικού, πολιτειακού οργάνου απονομής δικαιοσύνης.

Η σκηνική αναπαράσταση της δίκης συνιστά, ουσιαστικά, θεατρική αποτύπωση ενός υπαρκτού πολιτειακού θεσμού της αθηναϊκής δημοκρατίας. Η μετάβαση από την ατομική εκδίκηση (αίμα αντί αίματος) στην απονομή δικαιοσύνης μέσω δικαστικού σώματος αποτυπώνει τη μετάβαση από τη μορφή της αυτοδικίας στη θεσμική, πολιτειακή οργάνωση. Το θέατρο λειτουργεί εδώ ως ιδεολογικός μηχανισμός που νομιμοποιεί και συμβολικά εδραιώνει τη νέα μορφή κοινωνικής ρύθμισης (Meier, 1998).

Σε αυτό το πλαίσιο, η θεατρική πράξη, μπορεί να ιδωθεί ως θεσμός με ενεργή συμμετοχή στη συγκρότηση της πόλης-κράτους. Η τραγωδία δεν αντανakλά, όμως, απλώς έναν θεσμό, αλλά συμβάλλει στη συμβολική του κατοχύρωση, ενσωματώνοντας και εδραιώνοντας την έννοια του θεσμού της δικαιοσύνης στην αθηναϊκή κοινωνία. Με αυτή την έννοια, οι *Ευμενίδες* αποκαλύπτουν πώς το θέατρο ήδη από τον 5ο αιώνα π.Χ. μπορεί να λειτουργήσει ως πεδίο διαμεσολάβησης στη λήψη αποφάσεων και αλλαγών που συμβαίνουν στην καθημερινή πολιτική και κοινωνική ζωή των Αθηναίων πολιτών.

A.2 Αναγέννηση και Κλασικισμός: η αυτονομία της αναπαράστασης.

Κατά την Αναγέννηση και τον Κλασικισμό, το θέατρο οργανώνεται γύρω από την αρχή της μίμησης και της αισθητικής τάξης. Ο μύθος υποτάσσεται στους κανόνες της αριστοτελικής ενότητας χρόνου, τόπου, δράσης, ενώ η σκηνή συγκροτείται ως

² https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=131&page=21

αυτοτελές αναπαραστασιακό σύμπαν. Το πραγματικό αποτυπώνεται στη σκηνή μέσω της δραματουργικής σύνθεσης, και όχι ως άμεση παρουσία ή αυθύπαρκτο γεγονός.

Τα θεατρικά έργα του Σαίξπηρ αποτελούν παραδείγματα της σύνθετης σχέσης μεταξύ ιστορικού υλικού και δραματικής μορφής. Στον *Κοριολανό*, έργο βασισμένο στις *Βίους* του Πλουτάρχου, το πραγματικό γεγονός αξιοποιείται για τη διερεύνηση της σχέσης λαού, στρατιωτικής αριστοκρατίας και πολιτικής εξουσίας. Παρά τη σαφή πολιτική διάσταση και την αναφορά σε συγκρούσεις κοινωνικών τάξεων, η σκηνική μορφή οργανώνεται γύρω από την τραγική πτώση του στρατηγού Κοριολανού (Σαίξπηρ, 1990). Η ταξική αντιπαράθεση, του λαού της Ρώμης με τον αριστοκράτη στρατηγό του, μεταφράζεται σε δραματική σύγκρουση χαρακτήρων, γεγονός που αναδεικνύει ότι το πραγματικό γεγονός, στον Σαίξπηρ, ενσωματώνεται στη δραματουργία αλλά μετατοπίζεται το κέντρο βάρους του προς την ψυχολογική διάσταση των δραματικών προσώπων και την απλή περιγραφή των γεγονότων. Και άλλα έργα του Σαίξπηρ πραγματεύονται ιστορικά γεγονότα όπως ο *Ριχάρδος III*, *Ερρίκος V* και *Ερρίκος IV* που βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα, όπως οι συγκρούσεις και οι πόλεμοι για τη διαδοχή του θρόνου, ενώ παράλληλα αναδεικνύουν ζητήματα εξουσίας, νομιμότητας και πολιτικής ηγεσίας. Παρότι αντλεί από ιστορικές πηγές, ο Σαίξπηρ δεν επιδιώκει την απόλυτη ακρίβεια, αντιθέτως προσαρμόζει τα γεγονότα και τους χαρακτήρες στις ανάγκες της δραματουργίας, δημιουργώντας έργα που λειτουργούν ως πολιτικό και κριτικό σχόλιο απέναντι σε συγκεκριμένες πρακτικές και συμπεριφορές. Παρόμοια, και σε τραγωδίες όπως το *Ιούλιος Καίσαρας*, αξιοποιεί την ιστορία της αρχαίας Ρώμης για να πραγματευτεί διαχρονικά θέματα εξουσίας, προδοσίας και συλλογικής ευθύνης.

A.3 Ρεαλισμός και Νατουραλισμός: το θέατρο του πραγματικού ως αντανάκλαση της κοινωνικής πραγματικότητας.

Η ανάδυση του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού κατά τον 19ο αιώνα συνδέεται άρρηκτα με τις ριζικές κοινωνικοοικονομικές μεταβολές που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση και η δημιουργία της εργατικής τάξης. Η αστικοποίηση, η εκμετάλλευση της μισθωτής εργασίας και η διεύρυνση των κοινωνικών ανισοτήτων κατέστησαν ορατές νέες μορφές φτώχειας και κοινωνικού αποκλεισμού, οι οποίες κινούν το

ενδιαφέρον των καλλιτεχνών. Στο πλαίσιο αυτό, οι δύο αισθητικές κατευθύνσεις στρέφονται προς την καταγραφή και ανάλυση της καθημερινής ζωής, επιχειρώντας να αποδώσουν με ακρίβεια τις συνθήκες διαβίωσης και τις κοινωνικές σχέσεις που τις διαμορφώνουν. Η λογοτεχνία της εποχής λειτουργεί ως προνομιακό πεδίο αυτής της στροφής. Με εμβληματικά έργα, όπως το μυθιστόρημα *Οι Άθλιοι* του Βίκτωρ Ουγκώ, αναδεικνύει τη σκληρότητα της φτώχειας και την κοινωνική αδικία. Μέσα από τέτοιες αφηγήσεις, το κοινωνικό ζήτημα αποκτά κεντρική θέση στον καλλιτεχνικό λόγο, προετοιμάζοντας το έδαφος για τη μεταφορά αυτής της προβληματικής και στο θέατρο, όπου η σκηνή θα μετατραπεί σε χώρο αναπαράστασης και κριτικής της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας. Ωστόσο, παρά την κοινωνική θεματική, το πραγματικό εξακολουθεί να εντάσσεται σε μυθοπλασιακά σχήματα και να βρίσκεται κρυμμένο στη δραματική αναπαράσταση.

Στον θεατρικό ρεαλισμό, έργα όπως το *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν ή το κοινωνικό δράμα του Χάουπτμαν *Οι Υφαντές* αναδεικνύουν τις αντιφάσεις της αστικής οικογένειας, της ταξικής εκμετάλλευσης και της εργασιακής αλλοτρίωσης. Το κοινωνικό ζήτημα μεταφέρεται στη σκηνή με πρόθεση κριτικού σχολιασμού, ωστόσο η δραματική μορφή παραμένει οργανωμένη γύρω από την ψυχολογική εξέλιξη των χαρακτήρων και από τις συγκρούσεις που οδηγούν σε δραματική κορύφωση (Fischer-Lichte E. , 2012). Πρόκειται για μια μυθοπλασία που υποδηλώνει και που αναφέρεται, ενδεχομένως, σε πραγματικά στοιχεία και η οποία λειτουργεί ως θεματικό περιεχόμενο και όχι ως υλικό για την αποδόμηση του κοινωνικού status quo.

Το νατουραλιστικό θέατρο επηρεασμένο από τη θετικιστική επιστημονική σκέψη και το έργο του Έμιλ Ζολά *Le Naturalisme au Théâtre* (1881), επιχειρεί να λειτουργήσει σχεδόν ως *κοινωνικό εργαστήριο*: «Βρισκόμαστε σε μια εποχή μεθόδου, πειραματικής επιστήμης, έχουμε πρώτα απ' όλα την ανάγκη της ακριβούς ανάλυσης» (Zola, 1961, σ. 93). Τα δράματα του Αντρέ Αντουάν (Andre Antoine) στο Théâtre Libre επιχειρούν να αποδώσουν με ακρίβεια το περιβάλλον, τις κληρονομικές και κοινωνικές συνθήκες που καθορίζουν τη συμπεριφορά των προσώπων. Η σκηνή αναπαραγάγει με λεπτομέρεια τον εξωσκηνικό χώρο (καθημερινή γλώσσα, σκηνικά, αντικείμενα κ.ά.), ενισχύοντας την αληθοφάνεια. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το 1888 ανεβαίνει στο Théâtre Libre

σε σκηνοθεσία του Αντουάν το έργο *Οι χασάπηδες* του Fernand Irges, όπου η σκηνή είναι γεμάτη με κομμάτια αληθινού κρέατος προκαλώντας έντονες αντιδράσεις στο κοινό (Carlson, 2016, pp. 10-12).

Κατά συνέπεια, ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός αποκαλύπτουν σημαντικές πτυχές της υλικής βάσης της αστικής κοινωνίας –εργασία, ταξικές σχέσεις, οικογενειακή δομή– αλλά ταυτόχρονα παραμένουν εντός της αισθητικής της αναπαράστασης.

A.4 Πρωτοπορίες του 20^{ου} αιώνα και ρήξη με την αναπαράσταση

Οι πρωτοποριακές καλλιτεχνικές κινήσεις των αρχών του 20ού αιώνα αμφισβητούν ριζικά την αναπαραστατική λειτουργία, εν γένει, και ειδικότερα την αναπαραστατική λειτουργία του θεάτρου. Ο Φουτουρισμός, το Νταντά και ο Σουρεαλισμός εισάγουν τυχαία γεγονότα, πραγματικά αντικείμενα και μη θεατρικούς χώρους, επαναπροσδιορίζοντας τη σχέση σημαίνοντος και σημειομένου. Το πραγματικό στοιχείο ενσωματώνεται στη σκηνική πράξη και λειτουργεί πλέον ως υλικό δημιουργίας έκπληξης και σοκ και λιγότερο ως φορέας νοήματος.

Στον ιταλικό Φουτουρισμό, τα θεάματα του Μαρινέτι (Marinetti) επιδιώκουν την άμεση επίθεση στο κοινό, ενσωματώνοντας πραγματικούς κοινωνικούς θορύβους και μηχανικά στοιχεία. Η σκηνή παύει να είναι χώρος μίμησης και μετατρέπεται σε πεδίο ανάδειξης κοινωνικών φαινομένων, δράσεων και πρόκλησης (Goldberg, 1979). Το πραγματικό στοιχείο εμφανίζεται ως υλικότητα, ως τεχνολογία, αντανακλώντας τη νέα βιομηχανική συνθήκη.

Το Νταντά, με παραστάσεις στο μπαρ *Cabaret Voltaire* στη Ζυρίχη, εισάγει το αποσπασματικό, και το τυχαίο, αλλά και τη χρήση καθημερινών αντικειμένων (ready-mades), ως πραγματική συνθήκη της καθημερινότητας, άρα και της σκηνής, στοιχεία που λειτουργούν ως άρνηση της αστικής αισθητικής της ολότητας (Goldberg, 1979). Το πραγματικό στοιχείο δεν παρουσιάζεται ως κοινωνική αντανάκλαση, αλλά ως θραύσμα, ως ρήγμα μέσα στην κανονικότητα της καλλιτεχνικής παραγωγής.

Ο Σουρεαλισμός, ιδίως μέσα από τα θεωρητικά κείμενα του Αντρέ Μπρετόν (A. Breton), υπονομεύει τη σταθερότητα της αναπαράστασης, ανοίγοντας τον δρόμο για

μορφές όπου η σκηνή δεν αναπαριστά αλλά αναπαράγει, προκειμένου να σχολιάσει κριτικά το πραγματικό γεγονός, με στόχο την ανατροπή του. Όπως επισημαίνει και ο Γκυ ντε Μπορ:

«...Ο ντανταϊσμός κι ο σουρεαλισμός είναι [...] συγκαιρινοί με την τελευταία μεγάλη έφοδο του προλεταριακού επαναστατικού πνεύματος..» (Ντεμπόρ, 1986, σ. 135)

Οι ιστορικές πρωτοπορίες αποτυπώνουν την κρίση της αστικής κοινωνίας και των μορφών αναπαράστασής της. Αν ο ρεαλισμός εκφράζει την ώριμη αστική μορφή, οι πρωτοπορίες εκδηλώνουν την αποσύνθεση της αστικής ιδεολογικής κυριαρχίας. Το πραγματικό εμφανίζεται ως αισθητικό σοκ.

A.4.1 Πολιτικό θέατρο και επαναστατική προπαγάνδα

Από τον Πισκάτορ στις σοβιετικές «ζωντανές εφημερίδες»

Το έργο του Πισκάτορ (Piscator) στη *Δημοκρατία της Βαϊμάρης* εισάγει μια ριζικά εκσυγχρονισμένη μορφή πολιτικού θεάτρου, όπου η σκηνή λειτουργεί ως χώρος τεκμηρίωσης και πολιτικής διαφώτισης. Μέσα από τη χρήση προβολών, κινηματογραφικού υλικού, στατιστικών δεδομένων και αρχειακών ντοκουμέντων, ο Πισκάτορ επιχειρεί να ενσωματώσει την ιστορική επικαιρότητα στη θεατρική πράξη. Η σκηνή μετατρέπεται σε χώρο όπου η πραγματικότητα δεν δραματοποιείται μυθοπλαστικά, αλλά παρουσιάζεται μέσα από τεκμήρια, αποκαλύπτοντας τις ταξικές συγκρούσεις και τις πολιτικές αντιφάσεις της εποχής. Το πραγματικό δεν δραματοποιείται απλώς, αλλά παρουσιάζεται ως υλικό πολιτικής ανάλυσης, επιτρέποντας στο κοινό να προσλάβει την πραγματικότητα όχι ως δεδομένη, αλλά ως μια κατασκευή που υπόκειται σε διερεύνηση (Balme, 2012).

Παράλληλα, στη Σοβιετική Ένωση αναπτύσσονται οι λεγόμενες *Living Newspapers* (ζωντανές εφημερίδες), μορφές προπαγανδιστικού θεάτρου που αναπαριστούν επί σκηνής σύγχρονα πολιτικά γεγονότα, εργατικές διεκδικήσεις και κοινωνικές αλλαγές. Οι παραστάσεις οργανώνονται συχνά σε εργοστάσια, λέσχες εργατών ή δημόσιους

χώρους, επιδιώκοντας άμεση πολιτική παρέμβαση. (Casson, 2000) Το θέατρο λειτουργεί ως μέσο διάδοσης πληροφορίας και ιδεολογικής διαπαιδαγώγησης, καταργώντας τη διάκριση μεταξύ καλλιτεχνικής μορφής και πολιτικής πράξης.

Ιδιαίτερη αναφορά αξίζει η ομάδα *Blue Blouses* (Μπλε Μπλούζες), η οποία από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 παρουσιάζει σύντομα, σατιρικά και έντονα πολιτικοποιημένα θεατρικά σκετς βασισμένα σε επίκαιρα γεγονότα. Με απλά σκηνικά μέσα, τυποποιημένες φιγούρες και άμεσο λόγο, οι παραστάσεις τους επιδιώκουν την κινητοποίηση του εργατικού κοινού (Casson, 2000). Το πραγματικό εμφανίζεται εδώ ως άμεσο, επίκαιρο και συλλογικά αναγνωρίσιμο υλικό.

Οι πρακτικές αυτές σηματοδοτούν μια μετατόπιση: το θέατρο παύει να είναι χώρος αναπαράστασης κοινωνικών αντιφάσεων και μετατρέπεται σε εργαλείο άμεσης κοινωνικής και πολιτικής παρέμβασης

A.4.2 Το πραγματικό ως αντικείμενο κοινωνικής κριτικής και ανάλυσης. Το επικό θέατρο του Μπέρτολτ Μπρεχτ

Το επικό θέατρο αποτελεί καθοριστική τομή στην ιστορική πορεία προς το *θέατρο του πραγματικού*, καθώς μετατοπίζει το ενδιαφέρον από τη μιμητική αναπαράσταση στην κριτική και την ανάλυση της κοινωνικής πραγματικότητας. Όπως επισημαίνει ο Αλτουσέρ (Althusser) στο κείμενό του, «Ο Μπρεχτ και η επανάσταση στη θεατρική πρακτική»³, ο Μπρεχτ (Brecht) δεν περιορίζεται σε τεχνικές καινοτομίες, αλλά κυρίως στη συγκρότηση μιας εξ ολοκλήρου νέας θεατρικής πρακτικής, η οποία αποτρέπει τη συναισθηματική ταύτιση που οδηγεί σε ιδεολογική επιβεβαίωση και ενεργοποιεί την κριτική απόσταση του θεατή. Η αποστασιοποίηση (*Verfremdungseffekt*) (Μπρεχτ, 1974) δεν αποτελεί απλώς τεχνική απομάκρυνσης, αλλά δομική αρχή οργάνωσης του έργου, στοιχείο που μπορεί να θεωρηθεί ως πρόδρομη σκηνική πρακτική του Θεάτρου του Πραγματικού.

³ Το κείμενο γράφτηκε από τον Αλτουσέρ το 1968 εν όψει μια συζήτησης που οργάνωσε ο Όμιλος Φίλων του Piccolo Teatro. Δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά μετά τον θάνατο του Αλτουσέρ. Το χειρόγραφο του Αλτουσέρ είναι ατιτλοφόρητο κι ο επιμελητής έδωσε τον τίτλο «Sur Brecht et Marx» (Althusser, *Ecrits philosophiques et politiques*, 1995, pp. 561-577). Ο συγκεκριμένος τίτλος δόθηκε από το μεταφραστή Δημήτρη Δημούλη.

Όπως παρατηρεί ο Αλτουσέρ αναφερόμενος στον *Γαλιλαίο*, ο Μπρεχτ αποφεύγει τη δραματική κορύφωση της δίκης, που διεξήχθη με κατηγορούμενο τον Γαλιλαίο από την Ιερά Εξέταση, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους της δραματουργίας εκτός της μεγάλης διένεξης. Με τον τρόπο αυτό, το ουσιώδες δεν εντοπίζεται στη συγκινησιακή ένταση, αλλά στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες που καθιστούν δυνατή τη σύγκρουση ανάμεσα στο ιστορικό πρόσωπο Γαλιλαίο και την Ιερά Εξέταση. Διότι ο Μπρεχτ θεωρεί ότι η ίδια η θεατρική αίθουσα λειτουργεί ως κοινωνικός χώρος, ως μικρογραφία της κοινωνίας, όπου συνυπάρχουν διαφορετικές ιδεολογίες, εκπροσωπούνται τάξεις και κοινωνικοί θεσμοί. Η παρέμβαση αυτή στοχεύει στη ρήξη με την ιδεολογική αναγνώριση που προσφέρει το παραδοσιακό θέατρο, δηλαδή με τη διαδικασία μέσω της οποίας ο θεατής επιβεβαιώνει άκριτα τον εαυτό του μέσα στη σκηνική ψευδαίσθηση (Althusser, *Ecrits philosophiques et politiques*, 1995). Εξάλλου, χαρακτηριστική της ιδεολογικής ρήξης που δημιουργεί η δραματουργία του Μπρεχτ είναι η παροιμιώδης φράση από τον Γαλιλαίο του: «Αλίμονο στη χώρα που χρειάζεται ήρωες» (Μπρεχτ, *Η ζωή του Γαλιλαίου*, 1985, σ. 115), η οποία μετατοπίζει το κέντρο βάρους από το άτομο στη δομή, από τον ηρωισμό στη συλλογική πράξη, από την τραγωδία στην κριτική πρόσληψη του θεατή. Άρα, η φράση λειτουργεί ως αντι-ηρωική, αντι-ιδεολογική και βαθιά μαρξιστική τοποθέτηση για τον τρόπο που κατανοούμε την ιστορία και την πολιτική δράση.

Από αυτήν την οπτική, η συμβολή του Μπρεχτ έγκειται στη μετατροπή του θεάτρου από μηχανισμό ιδεολογικής αναπαραγωγής σε χώρο κριτικού στοχασμού. Το πραγματικό γίνεται, έτσι, αντικείμενο ιστορικής και κοινωνικής ανάλυσης. Η σκηνή αποκαλύπτει τις σχέσεις παραγωγής, τις μορφές εκμετάλλευσης και τους μηχανισμούς εξουσίας που δομούν την κοινωνία. Με τον Μπρεχτ, το θέατρο παύει να ερμηνεύει απλώς τον κόσμο, επιδιώκει να καταστήσει ορατές τις συνθήκες που τον συγκροτούν και να συμβάλει στον μετασχηματισμό του.

A.5 Δραματουργία. Πρόδρομοι του Θεάτρου του Πραγματικού

A.5.1 Πέτερ Βάις, Ρολφ Χόχουτ, Αγκούστο Μποάλ

Η μπρεχτική σύλληψη του θεάτρου ως μηχανισμού κοινωνικής ανάλυσης επηρεάζει καθοριστικά τη μεταγενέστερη ανάπτυξη του θεάτρου του πραγματικού. Αν και οι πρώιμες πολιτικές πρακτικές του Πισκάτορ και των σοβιετικών αγκιτ-προπ μορφών προετοίμασαν το έδαφος για την εισαγωγή της επικαιρότητας και του τεκμηρίου στη σκηνή, το μεταπολεμικό θέατρο του πραγματικού συστηματοποιεί αυτή τη σχέση σε πιο σύνθετη δραματουργική μορφή.

Στη μεταπολεμική Γερμανία, το θέατρο του πραγματικού αποκτά συνεκτική αισθητική ταυτότητα με έργα όπως το *Η Ανάκριση* του Πέτερ Βάις (Peter Weiss), βασισμένο στα πρακτικά της Δίκης του Άουσβιτς. Εδώ, η δραματουργία συγκροτείται από δικαστικά ντοκουμέντα, τα οποία οργανώνονται σε σκηνική μορφή χωρίς ψυχολογική εμβάθυνση ή δραματική κορύφωση. Η λιτή σκηνική σύνθεση ενισχύει την αίσθηση ότι το θέατρο λειτουργεί ως δημόσιο φόρουμ κοινωνικής λογοδοσίας.

Στο θεωρητικό αυτό πεδίο, το θέατρο του πραγματικού του Βάις κατέχει κεντρική θέση, καθώς αποτελεί μία από τις πλέον συνεκτικές μαρξιστικές διατυπώσεις του θεάτρου ως μηχανισμού ιστορικής γνώσης και πολιτικής αποκάλυψης. Οι «Δεκατέσσερις Θεμελιακές Θέσεις για την Αποκάλυψη της Αλήθειας» του Weiss (Weiss, 1973) συγκροτούν ένα ρητά μαρξιστικό μανιφέστο, στο οποίο η έννοια της αλήθειας συνδέεται άρρηκτα με την υλική ιστορία και τις σχέσεις παραγωγής. Το θέατρο, σύμφωνα με τον Βάις, οφείλει να αποκαλύπτει τις δομικές αντιφάσεις της καπιταλιστικής κοινωνίας και τους μηχανισμούς εξουσίας που αποκρύπτονται πίσω από την επίσημη ιστοριογραφία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει:

«... Το θέατρο-ντοκουμέντο παραθέτει στοιχεία για γνωμοδότηση. Δείχνει πόσο διαφορετικά δέχεται ο καθένας τα γεγονότα, τις εκδηλώσεις. Δείχνει τα κίνητρα της αποδοχής. Μια πλευρά ωφελείται από το γεγονός. Μια άλλη ζημιώνει. Η μια πλευρά αντιμάχεται την άλλη. Το θέατρο-ντοκουμέντο φωτίζει τη σχέση εξάρτησης που υπάρχει ανάμεσά τους.... » (Weiss, 1973, σ. 62)

Η σκηνή μετατρέπεται, έτσι, σε πεδίο ταξικής πάλης σε συμβολικό επίπεδο, όπου τα ντοκουμέντα λειτουργούν ως μέσα αποδόμησης της κυρίαρχης ιδεολογίας.

Σε αντίθεση με την αστική δραματουργία, που εστιάζει στο άτομο, το θέατρο του πραγματικού του Βάις μετατοπίζει το βάρος στις κοινωνικές σχέσεις. Οι σκηνικές φιγούρες δεν παρουσιάζονται ως αυτόνομες προσωπικότητες, αλλά ως φορείς θεσμικών ρόλων, ταξικών συμφερόντων και ιδεολογικών λόγων. Με αυτή την έννοια, το θέατρο του πραγματικού, στη μαρξιστική του εκδοχή, απορρίπτει τη λογική της ταύτισης και της κάθαρσης, επιδιώκοντας αντ' αυτών την κριτική αποστασιοποίηση και τη συνειδητοποίηση της συλλογικής ιστορικής ευθύνης. Όπως διευκρινίζει ο Weiss:

«...Χρησιμοποιεί αυθεντικό υλικό, πού το διοχετεύει από τη σκηνή με αναλλοίωτο το περιεχόμενό του, άλλα μορφικά επεξεργασμένο. Σ' αντίθεση με τον αταξινόμητο χαρακτήρα του ειδησεογραφικού υλικού πού μας πλημμυρίζει καθημερινά από όλες τις πλευρές, στη σκηνή παρουσιάζεται μονάχα μια επιλογή μ' επίκεντρο ένα συγκεκριμένο θέμα πού 'ναι, τις περισσότερες φορές, κοινωνικό η πολιτικό.....» (Weiss, 1973, σ. 61)

Η αλήθεια, στο πλαίσιο αυτό, δεν παρουσιάζεται ως ουδέτερη ή καθολική, αλλά ως αποτέλεσμα ιστορικής σύγκρουσης. Αναγνωρίζει ότι κάθε ντοκουμέντο είναι ήδη ιδεολογικά φορτισμένο. Ωστόσο, υποστηρίζει ότι η υλιστική ανάλυση μπορεί να αποκαλύψει τις συνθήκες παραγωγής του και να καταστήσει ορατές τις σχέσεις εξουσίας που το διαμορφώνουν.

«...Το θέατρο-ντοκουμέντο είναι στρατευμένο θέατρο. Πολλά από τα θέματά του δε μπορούν να καταλήξουν σέ τίποτα άλλο παρά σέ καταδίκη. Για ένα τέτοιο θέατρο η αντικειμενικότητα, σέ ορισμένες περιπτώσεις, είναι μια έννοια που χρησιμεύει σε μια κυρίαρχη ομάδα για να δικαιολογήσει τίς πράξεις της. Η έκκληση για μετριοπάθεια και κατανόηση παρουσιάζεται σαν έκκληση εκείνων που δε θέλουν να χάσουν τα προνόμιά τους....» (Weiss, 1973, σ. 63)

Έτσι, το θέατρο του πραγματικού του Weiss δεν επιδιώκει μια ψευδή αντικειμενικότητα, αλλά μια πολιτικά προσδιορισμένη αλήθεια, στραμμένη προς την κοινωνική αλλαγή.

Παρόμοια, στο έργο *Ο Αντιπρόσωπος* του Ρολφ Χοχούτ (Rolf Hochhuth) που έκανε πρεμιέρα το 1963 στο Βερολίνο με σκηνοθεσία τού Πισκάτορ, πατέρα τού πολιτικού Θεάτρου, η χρήση ιστορικών πηγών και τεκμηρίων θέτει υπό κριτική επανεξέταση τον ρόλο θεσμών εξουσίας κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Το ντοκουμέντο δεν λειτουργεί ως αδιαμεσολάβητη αλήθεια, αλλά ως υλικό που αναδιοργανώνεται σκηνικά, αποκαλύπτοντας τις αντιφάσεις της ιστορικής αφήγησης.

Στο θέατρο του πραγματικού το ιστορικό ή/και κοινωνικό γεγονός εισέρχεται στη σκηνή μέσω αρχείων, μαρτυριών, πρακτικών συνεδριάσεων, στατιστικών δεδομένων και δημόσιων λόγων. Ωστόσο, τα στοιχεία αυτά δεν αποτελούν εγγύηση αντικειμενικότητας· η επιλογή, η αποκοπή και η σκηνοθετική τους διάταξη συνιστούν πράξεις ερμηνείας (Μαράκα, 1973). Το θέατρο του πραγματικού συνεχίζει το αίτημα του μπρεχτικού θεάτρου, μεταφέροντάς το σε ένα πεδίο όπου το πραγματικό δεν είναι πλέον αναπαριστώμενο παράδειγμα, αλλά πρωτογενές υλικό σκηνικής σύνθεσης.

Παράλληλα, ιδιαίτερη σημασία αποκτά το *Θέατρο του Καταπιεσμένου* του Μπόαλ (Boal), το οποίο αναπτύσσεται στη Λατινική Αμερική τη δεκαετία του 1960 και 1970. Ο Μπόαλ μεταφέρει τη θεατρική πράξη στο πεδίο της άμεσης κοινωνικής σύγκρουσης. Μέσα από μορφές όπως το *Forum Theatre* και το *Invisible Theatre*, οι θεατές μετατρέπονται σε «spect-actors» (Boal, 1992), παρεμβαίνοντας ενεργά στη σκηνική δράση και προτείνοντας εναλλακτικές λύσεις σε πραγματικές καταστάσεις καταπίεσης.

Το πραγματικό γεγονός εδώ δεν είναι απλώς τραυματικό υπόλειμμα, αλλά συγκεκριμένη καθημερινή κοινωνική συνθήκη: φτώχεια, κρατική βία, ταξική εκμετάλλευση, εργασιακές συνθήκες κ.ο.κ.. Η σκηνή λειτουργεί ως χώρος ανάλυσης των σχέσεων εξουσίας, όπου οι ίδιοι οι συμμετέχοντες - θεατές επεξεργάζονται υλικά της καθημερινής τους εμπειρίας.

Η πρακτική αυτή προετοιμάζει το έδαφος για τη μεταγενέστερη σκηνή του θεάτρου του πραγματικού. Η ενεργή συμμετοχή των «spect-actors» (Boal, 1992) και η

ενσωμάτωση κοινωνικών καταστάσεων που συμβαίνουν σε πραγματικό χρόνο κατά τη διάρκεια της θεατρικής διαδικασίας διαρρηγνύουν οριστικά τα όρια μεταξύ σκηνής και πραγματικής ζωής. Από το σημείο αυτό και έπειτα, το ζήτημα δεν είναι πλέον απλώς η πολιτική συνειδητοποίηση μέσω της αναπαράστασης, αλλά η μετατροπή της ίδιας της σκηνής σε πεδίο κοινωνικής έρευνας και τεκμηρίωσης — μια λογική που θα συστηματοποιηθεί και θα θεσμοθετηθεί στο θέατρο του πραγματικού.

A.6 Το θέατρο του πραγματικού ως είδος του μεταδραματικού θεάτρου

Στο τέλος του 20ού αιώνα, το μεταδραματικό θέατρο, όπως το περιγράφει ο Hans-Thies Lehmann, σηματοδοτεί μια καίρια μετατόπιση από την παραδοσιακή δραματουργία και σκηνική πράξη σε μια σκηνική διαδικασία με ποικίλες μορφές. Το θέατρο του πραγματικού εμφανίζεται στο πλαίσιο του μεταδραματικού θεάτρου και μπορεί να θεωρηθεί ως η ιστορική και θεωρητική κατάληξη των παραπάνω εξελίξεων, στο μέτρο που μετατρέπει το ίδιο το πραγματικό γεγονός ή συμβάν σε βασικό μηχανισμό αποκάλυψης της υλικής βάσης και των σχέσεων που διέπουν τις διανθρώπινες σχέσεις και τις εγκαθιδρυμένες σχέσεις με την κοινωνική εξουσία.

«Η πολιτική του θεάτρου είναι μια πολιτική της αντίληψης. Για να την ορίσουμε πρέπει να θυμόμαστε ότι ο τρόπος αντίληψης στο θέατρο δεν μπορεί να διαχωριστεί από την ύπαρξη του θεάτρου σε έναν κόσμο μέσω ο οποίος διαμορφώνει μαζικά αντιλήψεις» (Lehmann, 2008, σ. 185).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα η παράσταση *Unified Estonia* του Theatre NO99 (2010 στο Saku Suurhall του Ταλίν), η οποία αποτέλεσε το τελικό στάδιο μιας πολύμηνης διαδικασίας, κατά την οποία η θεατρική ομάδα κατασκεύασε δημόσια την εικόνα ενός νέου πολιτικού κόμματος. Η εκδήλωση παρουσιάστηκε ως «Ιδρυτική Συνέλευση» του κόμματος και οργανώθηκε με πλήρη μίμηση των αισθητικών και οργανωτικών κωδίκων ενός σύγχρονου πολιτικού συνεδρίου. Αποτελεί ένα παράδειγμα πολιτικής performance που μετατοπίζει τα όρια μεταξύ αισθητικής αναπαράστασης και κοινωνικής πράξης. Μέσω της αναπαράστασης και ταυτόχρονης αποκάλυψης των τεχνικών πολιτικής συγκρότησης, η εκδήλωση παρήγαγε μια διττή εμπειρία. Αρχικά,

τη διαδικασία δημιουργίας και συμμετοχής σε έναν πολιτικό φορέα και στη συνέχεια, την αποκάλυψη της σκηνοθετημένης φύσης του.

Άλλες σύγχρονες μορφές θεάτρου του πραγματικού αξιοποιούν βιογραφικές αφηγήσεις, δικαστικά αρχεία, εργατικές μαρτυρίες, περιπτώσεις κρατικής και θεσμικής βίας ή κοινωνικές έρευνες ως πρωτογενές υλικό σκηνικής σύνθεσης. Σε έργα όπως αυτά του Milo Rau (π.χ. *The Congo Tribunal*, 2015)⁴, η σκηνή λειτουργεί ως τόπος αναπαράστασης και ταυτόχρονα ανάλυσης πραγματικών ιστορικών και πολιτικών γεγονότων. Η θεατρική πράξη δεν εκθέτει μόνο το γεγονός, αλλά και τις ταξικές, αποικιακές ή θεσμικές σχέσεις εξουσίας που το καθιστούν δυνατό. Σύμφωνα με τον Χόντον, το *The Congo Tribunal* μετατρέπει τον θεατρικό χώρο σε εναλλακτική δημόσια σφαίρα. Το κοινό δεν παρακολουθεί μια παράσταση, αλλά γίνεται μάρτυρας μιας διαδικασίας που μιμείται θεσμούς εξουσίας, αποκαλύπτει τη δομική αδικία του παγκόσμιου καπιταλισμού και εκθέτει τις ευθύνες ευρωπαϊκών κρατών και πολυεθνικών εταιρειών (Hodoň, 2022). Αυτό συνδέει άμεσα τον Rau με το πολιτικό θέατρο της παγκοσμιοποίησης, όπου μέσα από το τοπικό τραύμα (Κονγκό) αποκαλύπτονται οι παγκόσμιες οικονομικές δομές.

«Η αγωνία δεν βρίσκεται στην πορεία των γεγονότων αλλά είναι ένας αντικειμενικός, πνευματικός, κυρίως ηθικός στόχος» (Lehmann, 2008, σ. 55). Η έννοια της κοινωνικής βίας αποκτά, εδώ, κεντρική σημασία. Η βία δεν αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως ακραίο συμβάν, αλλά ως δομικό στοιχείο των κοινωνικών σχέσεων: οικονομική εκμετάλλευση, επισφάλεια, αποκλεισμός από την εργασία, κρατική καταστολή κ.ά.. Το θέατρο του πραγματικού, όταν λειτουργεί κριτικά, καθιστά ορατή τη νομιμοποιημένη βία, που συχνά παραμένει αόρατη στο επίπεδο της καθημερινής εμπειρίας. Με αυτόν τον τρόπο, η σκηνή μετατρέπεται σε πεδίο ανάλυσης κοινωνικών αντιφάσεων και συγκρούσεων.

⁴ Το έργο αυτό υπάρχει και ως ντοκιμαντέρ: *The Congo Tribunal* (2017). Η ταινία διατηρεί τη δομή του δικαστηρίου, αλλά λειτουργεί και ως πολιτική παρέμβαση. Προβλήθηκε σε φεστιβάλ και είχε θετικές κριτικές για την πολιτική της δύναμη.

Το θέατρο του πραγματικού διατηρεί την αρχή της απο-φυσικοποίησης των κοινωνικών φαινομένων (Althusser, *Ecrits philosophiques et politiques*, 1995). Το σύγχρονο θέατρο του πραγματικού ενσωματώνει το ίδιο το τεκμήριο, τη μαρτυρία και τη διαδικασία παραγωγής ως σκηνικό υλικό. «Το θέμα που τίθεται εδώ σε θεματικό επίπεδο (πολιτική ή ηθική ενοχή στην έρευνα για πυρηνικά όπλα, τον πόλεμο του Βιετνάμ, τον ιμπεριαλισμό και την ευθύνη για τις θηριωδίες στα στρατόπεδα συγκέντρωσης) έχει εδώ και καιρό αποφασιστεί ιστορικά και πολιτικά εκτός του θεάτρου»⁵ (Lehmann, 2008, σ. 55). Έτσι, η αποκάλυψη της κατεστημένης ιδεολογίας και πρακτικής μεταφέρεται από το επίπεδο της αναπαράστασης στο επίπεδο της κοινωνικής εμπλοκής.

Η χρήση ντοκουμέντων και πραγματικών δράσεων δεν λειτουργεί ως εγγύηση αλήθειας, αλλά ως μέσο ανάδειξης της ιδεολογικής τους διαμεσολάβησης, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Βερβεροπούλου: «όποιος ελέγχει τα ντοκουμέντα έχει την εξουσία» (Το Σύγχρονο Θέατρο του Πραγματικού, 2023, σ. 80). Ένα σημαντικό μέρος του θεάτρου του πραγματικού εξακολουθεί να αναπτύσσει, σε κάποιο βαθμό, μια πρακτική που προσεγγίζει το «θέατρο καταγγελίας της πραγματικότητας» (Hamidi-Kim, 2013). Σε αυτή την περίπτωση, αξιοποιείται η παράδοση της πολιτικής στράτευσης —όπως αυτή εκφράστηκε χαρακτηριστικά στο έργο του Βάις— και, στο πλαίσιο αυτό, τα τεκμήρια που χρησιμοποιούνται είναι κατά κύριο λόγο δημόσιου χαρακτήρα —ιστορικά, πολιτικά ή επιστημονικά— ενισχύοντας μια συλλογική πρόσληψη του πραγματικού. Αντίθετα, το μετα-πολιτικό θέατρο του πραγματικού δίνει έμφαση σε υποκειμενικά τεκμήρια ιδιωτικού χαρακτήρα, μετατοπίζοντας το βάρος από τη συλλογική ιστορικότητα προς την ατομική εμπειρία. Περιορίζεται συχνά στην αποσπασματική ανάδειξη θραυσμάτων του πραγματικού, χωρίς να επιδιώκει μια συνολική ερμηνεία του παρόντος.

Έτσι στο σύγχρονο θέατρο του πραγματικού παρατηρείται μια μετατόπιση από τον θεατρικό συγγραφέα προς τον σκηνοθέτη, σε αντίθεση με τη δεκαετία του 1960, όπου το δραματικό κείμενο κατείχε κεντρική θέση. Κατά συνέπεια, η κλειστή μορφή ενός δομημένου θεατρικού έργου τείνει να αντικατασταθεί από ανοιχτά παραστασιακά

⁵ Μετάφραση του γράφοντος

projects και σκηνικά γεγονότα, τα οποία αντλούν το υλικό τους από τρέχοντα κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο δημιουργός προσεγγίζει τον ρόλο ενός «ιστορικού του παρόντος» (Lavoïgne, 1992), μοιραζόμενος με τον δημοσιογράφο την ευθύνη της καταγραφής, επιλογής και ερμηνείας της επικαιρότητας.

Αναδεικνύεται, έτσι, ο ρόλος του δημιουργού-ερευνητή, ο οποίος δεν αντιμετωπίζει τα ντοκουμέντα ως απλά αποδεικτικά στοιχεία αλλά ως υλικά που παράγουν σχέσεις, ενεργοποιούν νοήματα και αποκαλύπτουν κοινωνικές και ιδεολογικές διεργασίες. Έτσι μόνο το θέατρο του πραγματικού δεν περιορίζεται στην απλή παρουσίαση τεκμηρίων, αλλά αναδεικνύει τη δυναμική τους ως φορείς κοινωνικής δράσης και ιδεολογικής παραγωγής.

Από αυτήν τη σκοπιά, το θέατρο του πραγματικού συγκροτείται ως κατεξοχήν πολιτική πρακτική. Δεν επιδιώκει την άμεση ταύτιση ή τη συναισθηματική κάθαρση, αλλά τη συνειδητοποίηση των υλικών όρων που καθορίζουν την κοινωνική εμπειρία, την ταξική θέση του υποκειμένου και τις μορφές κοινωνικής βίας που διαπερνούν την καθημερινότητα. Η σκηνή μετατρέπεται σε χώρο όπου οι σχέσεις παραγωγής και οι κοινωνικές αντιφάσεις δεν αποκρύπτονται πίσω από την αισθητική μορφή, αλλά καθίστανται αντικείμενο ανάλυσης (Benjamin, 2018).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β΄

Ταξικότητα, κοινωνική βία και εκμετάλλευση

Όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, τα πραγματικά γεγονότα αναπαρίστανται στη σκηνή με διαφορετικούς τρόπους, αναλόγως με την καλλιτεχνική στόχευση. Ανάμεσα στα υπό πραγμάτευση θέματα είναι η βία, η κοινωνική εκμετάλλευση και η ταξικότητα, ζητήματα που πραγματεύονται και οι υπό μελέτη παραστάσεις *Σπυριδούλες* και *Καθαρή πόλη*.

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε την έννοια της ταξικότητας και την κοινωνική βία που απορρέει από αυτή, καθώς και τις κοινωνικές σχέσεις όπως παρουσιάζονται στην θεατρική σκηνή. Η έννοια της τάξης, όπως διατυπώνεται στη μαρξιστική θεωρία, αποτελεί το βασικό εργαλείο για την κατανόηση των μορφών εκμετάλλευσης, ανισότητας και κοινωνικής βίας που εμφανίζονται τόσο στο περιεχόμενο όσο και στις συνθήκες παραγωγής της θεατρικής πράξης. Στόχος του κεφαλαίου είναι να εξετάσει με ποιον τρόπο το θέατρο του πραγματικού μπορεί να υπερβεί την απλή αναπαράσταση κοινωνικών προβλημάτων και να συμβάλει στην αποκάλυψη των σχέσεων παραγωγής που τα δημιουργούν.

B.1 Κοινωνική τάξη, υλική βάση και καλλιτεχνική παραγωγή

B1.1 Κοινωνική τάξη

Στη μαρξιστική θεωρία, η έννοια κοινωνική τάξη δεν αναφέρεται απλώς σε κοινωνικές κατηγορίες εισοδήματος ή κοινωνικού κύρους, αλλά στη θέση που καταλαμβάνουν τα υποκείμενα μέσα στις σχέσεις παραγωγής. Όπως διατυπώνει ο Μαρξ (Marx), οι τάξεις συγκροτούνται ιστορικά μέσα από τη σχέση τους με τα μέσα παραγωγής: από τη μία

πλευρά βρίσκονται όσοι κατέχουν τα μέσα παραγωγής και οργανώνουν την εκμετάλλευση της εργασίας, και από την άλλη όσοι διαθέτουν μόνο την εργατική τους δύναμη και είναι αναγκασμένοι να την πουλήσουν για να επιβιώσουν (Μαρξ-Ενγκελς, 2022). Η κοινωνική τάξη, επομένως, δεν είναι απλώς κοινωνιολογική κατηγορία, αλλά σχέση ισχύος και εκμετάλλευσης. Στον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής, η βασική αντίθεση συγκροτείται μεταξύ αστικής τάξης και προλεταριάτου. Η ταξική σύγκρουση που προκύπτει από αυτή τη σχέση αποτελεί, για τον Μαρξ, την κινητήρια δύναμη της ιστορικής εξέλιξης. Ειδικότερα, η εργατική τάξη ορίζεται ως το σύνολο των υποκειμένων που δεν κατέχουν μέσα παραγωγής και, συνεπώς, για να επιβιώσουν, πωλούν την εργατική τους δύναμη στην αγορά εργασίας. Η εργατική τάξη δεν αποτελεί ομοιογενή κατηγορία, αλλά περιλαμβάνει διαφοροποιήσεις, οι οποίες δεν αναιρούν τον κοινό της προσδιορισμό, τη σχέση της με την πώληση της εργατικής δύναμης.

Η μαρξιστική προσέγγιση συμπληρώνεται από τη θεωρία του Μπουρντιέ (P. Bourdieu), ο οποίος αναλύει την κοινωνική τάξη όχι μόνο ως οικονομική θέση αλλά ως αποτέλεσμα άνισης κατανομής διαφορετικών μορφών κεφαλαίου: οικονομικού, πολιτισμικού και κοινωνικού. Στο πλαίσιο αυτό, τα υποκείμενα δεν διαφοροποιούνται μόνο ως προς την ιδιοκτησία των μέσων παραγωγής, αλλά και ως προς την πρόσβασή τους στη γνώση, στα δίκτυα και στη θεσμική αναγνώριση. Κεντρική έννοια αποτελεί επίσης το «habitus», δηλαδή το σύνολο των έξεων, διαθέσεων που καθοδηγούν την αντίληψη, το γούστο και την πρακτική των κοινωνικών υποκειμένων, τα οποία διαμορφώνονται υπό τις κοινωνικές συνθήκες και τους όρους διαβίωσής τους αναλόγως την κοινωνική τάξη στην οποία ανήκουν (Bourdieu P. , 2010).

Εφαρμοζόμενη στο θέατρο, η θεωρία του Μπουρντιέ επιτρέπει να δούμε τη σκηνή ως πεδίο όπου δρουν διαφορετικοί παράγοντες (καλλιτέχνες, θεσμοί, κοινό) με άνισες μορφές κεφαλαίου, διεκδικώντας νομιμοποίηση και ορατότητα. Έτσι, η ταξικότητα δεν αφορά μόνο το ποιος αναπαρίσταται, αλλά και ποιος έχει το πολιτισμικό κεφάλαιο να παραγάγει, να επιμελείται, να προωθεί, να χρηματοδοτεί και να αναγνωρίζεται εντός αυτού του πεδίου.

B.1.2 Υλική βάση

Στο σημείο αυτό αποτελεί σημείο αναφοράς στην έρευνα μας και το ζήτημα της υλικής βάσης που διατυπώνεται και αναλύεται από τον Μαρξ που δεν είναι τίποτα άλλο παρά οι τρόποι παραγωγής, η ιδιοκτησία των μέσων παραγωγής και η οργάνωση της εργασίας. Η υλική βάση αφορά το πώς παράγονται τα αγαθά, ποιος χρηματοδοτεί και ποιος ελέγχει αυτή την παραγωγή. Οι ιδέες, οι θεσμοί, οι ιδεολογίες μιας κοινωνίας δεν είναι ανεξάρτητες, αλλά πηγάζουν από τις υλικές της συνθήκες. Ξεκαθαρίζεται έτσι το πεδίο μέσα στο οποίο αναπτύσσονται οι ιδεολογικοί μηχανισμοί και οι μορφές καλλιτεχνικής παραγωγής.

Κατά συνέπεια, το θέατρο δεν αποτελεί ουδέτερο πεδίο καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά εντάσσεται σε συγκεκριμένες οικονομικές και θεσμικές δομές, υποδομές και υπερδομές: κρατικές επιχορηγήσεις, ιδιωτικά ιδρύματα, κοινωφελή ιδρύματα, φεστιβάλ κ.ά.. Επομένως, η ανάλυση της ταξικότητας, όπως αυτή παρουσιάζεται στη σκηνή, οφείλει να εξετάσει τόσο το περιεχόμενο των έργων όσο και τις συνθήκες παραγωγής και κυκλοφορίας τους.

B.2 Η αναπαράσταση της εργατικής τάξης και η σκηνική μεσολάβηση

Η εργατική τάξη, όπως αναφέραμε στο πρώτο κεφάλαιο, αρχίζει να αναπαρίσταται στη σκηνή κυρίως μέσω του κοινωνικού δράματος, στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό. Ωστόσο, η παρουσία της δεν συνεπάγεται αυτομάτως και την αποκάλυψη των ταξικών σχέσεων που τη συγκροτούν, «η εικόνα δεν μπορεί να είναι πανομοιότυπη με το μοντέλο» (Λένιν, *Υλισμός και Εμπειρικριτικισμός*, 1973, σ. 250). Η κοινωνική σύγκρουση μεταφέρεται από το επίπεδο της συλλογικής ταξικής αντιπαράθεσης στο επίπεδο του ατομικού δράματος, όπου τα κοινωνικά προβλήματα παρουσιάζονται ως προσωπικές τραγωδίες. Η κοινωνική εκμετάλλευση εμφανίζεται ως αποτέλεσμα ατομικών επιλογών ή προσωπικών αποτυχιών, αντί να παρουσιάζεται ως συνέπεια της δομής της κοινωνίας. Με τον τρόπο αυτό, η ταξική σύγκρουση δραματουργικά μετατρέπεται σε ηθικό, ψυχολογικό ζήτημα.

Η μετατόπιση αυτή συνδέεται και με τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η καλλιτεχνική αναπαράσταση. Το «πραγματικό», καθώς διέρχεται μέσα από την καλλιτεχνική συνείδηση, υφίσταται αναπόφευκτα μια διαδικασία, η οποία συχνά οδηγεί σε μορφές παραμόρφωσης ή ακόμη και μυστικιστικής αναπαράστασης. «Το ζήτημα δεν βρίσκεται στην συμβατικότητα αυτή καθ' αυτή» (Γεγκόροφ, 2023, σ. 80), στο κατά πόσο αυτή η αναπαράσταση είναι «πιστή» ή «συμβατή» με την πραγματικότητα. Αντίθετα, η ουσία βρίσκεται στο ότι η ίδια η συμβατικότητα της τέχνης —ιδίως στην περίπτωση της δραματουργίας που προσεγγίζει την κοινωνική πραγματικότητα μέσα από αφηγηματικές δομές— θεμελιώνεται σε αρχές λογικής της καλλιτεχνικής γνώσης, οι οποίες νοηματοδοτούν την εμπειρία του κοινωνικού. Έτσι, ο καλλιτέχνης παρουσιάζει τη δική του αντίληψη για την πραγματικότητα.

B.3 Αναπαραστάσεις της εργατικής τάξης στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή

Στον ελληνικό κινηματογράφο, ταινίες όπως *Συνοικία το όνειρο* (1961), σκηνοθεσία Αλέκου Αλεξανδράκη, η οποία διαφοροποιείται από τα τυπικά μελοδράματα της εποχής, επιχειρεί να παρουσιάσει ρεαλιστικά τη ζωή σε μια φτωχογειτονιά χωρίς εξιδανικεύσεις. Η αριστερή ιδεολογία των δημιουργών (όπως και του συμπρωταγωνιστή Μάνου Κατράκη) προκάλεσε προβλήματα λογοκρισίας, και η ταινία θεωρήθηκε δυσφημιστική και «κομμουνιστική». Η ταινία επηρεάζεται από το ρεύμα του Ιταλικού Νεορεαλισμού, παρουσιάζει μια υποβαθμισμένη εργατική συνοικία, μια παραγκούπολη, την ανεργία, την φτώχεια και την κοινωνική παρακμή. Οι ήρωες είναι περιθωριοποιημένοι άνθρωποι που επιβιώνουν με μικροκλοπές, περιστασιακές δουλειές ή κοινωνική εκμετάλλευση, χωρίς προοπτική βελτίωσης. Παρότι η ταινία έχει έντονο νεορεαλιστικό υπόβαθρο (χώροι, θεματολογία, κοινωνική ματιά), αυτό υπονομεύεται από θεατρικότητα, μελοδραματικούς διαλόγους και τη χρήση γνωστών ηθοποιών, που αποδυναμώνουν την αίσθηση αυθεντικότητας. Επιπλέον, τα νοήματα προβάλλονται άμεσα μέσω λόγου και όχι μέσα από την εικόνα (Ποθουλάκης, 2015). Τέλος, το αισιόδοξο και εξιδανικευμένο φινάλε, με την ξαφνική «ηθική αφύπνιση» των χαρακτήρων, έρχεται σε αντίθεση με τις αρχές του

νεορεαλισμού, που προτιμά πιο σκληρά και ρεαλιστικά τέλη. Έτσι, η ταινία, παρά τη ρεαλιστική της πρόθεση, καταλήγει να μετριάζει την κοινωνική της κριτική.

Η κόρη μου η σοσιαλίστρια (1966) του Αλέκου Σακελλάριου είναι μια ταινία που γυρίστηκε λίγο πριν από τη δικτατορία της Χούντας των Συνταγματαρχών, μέσα σε μια περίοδο έντονης πολιτικής αστάθειας, που περιλάμβανε γεγονότα όπως τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη και την «Αποστασία» του 1965 (Ποθουλάκης, 2015). Η ταινία παρουσιάζει έναν βιομήχανο και το εργοστάσιό του, όπου ανακύπτουν εργασιακά ζητήματα όπως χαμηλοί μισθοί, απλήρωτες υπερωρίες και εργοδοτική αυθαιρεσία. Παράλληλα, εμφανίζεται μια νεολαία με πολιτικές ανησυχίες, που συμμετέχει σε πορείες ειρήνης. Κεντρικό πρόσωπο είναι η κόρη του εργοστασιάρχη, η οποία αναλαμβάνει τη διεύθυνση και δείχνει ενδιαφέρον για τους εργάτες, προωθώντας ακόμη και απεργιακή δράση. Παρά τις φαινομενικά προοδευτικές αναφορές, η ταινία τελικά υιοθετεί μια συντηρητική οπτική. Οι εργατικές διεκδικήσεις παρουσιάζονται επιφανειακά και συχνά γελοιοποιούνται, ενώ ο συνδικαλισμός εμφανίζεται αναποτελεσματικός. Η σύγκρουση επιλύεται όχι μέσω συλλογικού αγώνα, αλλά μέσω της προσωπικής παρέμβασης της Λίζας και της ερωτικής σχέσης της με έναν εργάτη. Το τέλος ακολουθεί το στερεότυπο μοτίβο του «έρωτα που γεφυρώνει τις ταξικές διαφορές», ο εργάτης ανεβαίνει κοινωνικά, οι αντιθέσεις εξομαλύνονται και όλοι καταλήγουν ευτυχισμένοι.

Στην ελληνική θεατρική και κινηματογραφική σκηνή, η αναπαράσταση της εργατικής τάξης παρουσιάζει αντίστοιχες τάσεις μετατόπισης προς το ατομικό δράμα. Στο θέατρο, έργα όπως *Η αυλή των θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη αναδεικνύουν τις κοινωνικές μεταβολές και την εμπειρία των λαϊκών στρωμάτων στην Αθήνα της μεταπολεμικής περιόδου. Η εργατική τάξη αποτυπώνεται μέσα από ένα σύνολο καθημερινών ανθρώπων που ζουν σε συνθήκες οικονομικής επισφάλειας, κοινωνικού περιορισμού και διαρκούς ματαίωσης. Οι ένοικοι της αυλής (εργάτες, μικροϋπάλληλοι, άνεργοι) παρουσιάζονται εγκλωβισμένοι σε έναν φαύλο κύκλο φτώχειας και αβεβαιότητας, όπου η εργασία δεν εξασφαλίζει την κοινωνική άνοδο αλλά απλώς την επιβίωση. Παράλληλα, το έργο αναδεικνύει την αντίφαση ανάμεσα στα όνειρα για μια καλύτερη ζωή και στην πραγματικότητα της ταξικής στασιμότητας, καθώς οι

χαρακτήρες διατηρούν προσδοκίες ατομικής ανέλιξης χωρίς ταξική συνείδηση. Μέσα από ρεαλιστικούς διαλόγους και κωμικοτραγικές καταστάσεις, ο Καμπανέλλης σκιαγραφεί μια εργατική τάξη που, αν και βιώνει κοινές δυσκολίες και στιγμές αλληλεγγύης, παραμένει ιδεολογικά κατακερματισμένη και κοινωνικά εγκλωβισμένη.

Οι παραπάνω περιπτώσεις αποτέλεσαν δημοφιλή έργα της εποχής τους και γνώρισαν ευρεία απήχηση στο κοινό. Ως εκ τούτου, συνέβαλαν στη διαμόρφωση και αναπαραγωγή κυρίαρχων αντιλήψεων σχετικά με τις ταξικές και εργασιακές σχέσεις. Υπήρξαν και ταινίες όπως η ταινία *Μέχρι το πλοίο* (1966) και το *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* (1971) του Αλέξη Δαμιανού, οι οποίες προσέγγισαν την ταξική εμπειρία με μεγαλύτερη κοινωνική και αισθητική συνέπεια. Οι ταινίες αυτές απευθύνονταν κυρίως σε ένα πιο περιορισμένο, καλλιτεχνικά προσανατολισμένο κοινό και δεν απέκτησαν την εμπορική απήχηση των έργων που εξετάστηκαν εδώ. Για τον λόγο αυτό, η ανάλυση εστιάζει σε ταινίες που, λόγω της δημοτικότητάς τους, άσκησαν μεγαλύτερη επιρροή στη διαμόρφωση στερεοτύπων και αντιλήψεων γύρω από την εργατική τάξη. Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις τους, οι περισσότερες από αυτές μετατοπίζουν την κοινωνική σύγκρουση από το συλλογικό στο ατομικό επίπεδο, προκρίνοντας λύσεις που βασίζονται στην προσωπική ηθική, τον έρωτα ή την ατομική ανέλιξη, αντί να αναδεικνύουν τις πραγματικές αιτίες της κοινωνικής ανισότητας.

B.4 Αναπαραστάσεις της οικιακής βοηθού στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή

Ο/Η υπηρέτης/τρια είναι ουσιαστικά ένας/μία εργάτης/τρια, που δεν ανήκει πλέον στα λαϊκά στρώματα από τα οποία προέρχεται, καθώς ζει στο σπίτι του αφεντικού, χωρίς όμως να εντάσσεται ουσιαστικά και στην αστική τάξη μαζί με την οποία ζει. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, αλλοτριώνεται και συμπεριφέρεται αντιφατικά. Έτσι, διαμορφώνεται ως μια αλλοτριωμένη μορφή ύπαρξης, εγκλωβισμένη ανάμεσα σε δύο κόσμους στους οποίους δεν ανήκει πραγματικά (Martin, 1964).

Στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή (λογοτεχνία, θέατρο, κινηματογράφος), οι μορφές αυτές εμφανίζονται συχνά μέσα από στερεοτυπικές απεικονίσεις που τις προσεγγίζουν ως δουλικά φιγούρες, ενταγμένες σε σχέσεις προσωπικής εξάρτησης και

υποταγής. Η εργασία τους, αν και θεμελιώδης για την αναπαραγωγή της καθημερινής ζωής, αποσιωπάται ως κοινωνική εργασία και παρουσιάζεται ως φυσική προέκταση του «γυναικείου ρόλου» ή της προσωπικής αφοσίωσης.

Χαρακτηριστικά είναι και τα έργα των Ελλήνων συγγραφέων, *Η κερένια κούκλα* (1908) του Κ. Χρηστομάνου, *Ο πειρασμός* (1913) του Γ. Ξενόπουλου, *Η παρακώρη* (1934) του Σ. Μυριβήλη που απεικονίζουν τις οικιακές βοηθούς, ψυχοκόρες από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι και την δεκαετία του 1930. Και στα τρία έργα το επάγγελμα της υπηρέτριας συνοδεύεται από έντονες κοινωνικές προκαταλήψεις, ενώ η εργασία τους δεν αναγνωρίζεται θεσμικά ως αμειβόμενο επάγγελμα από το κράτος μέχρι τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Παράλληλα, στιγματίζονται λόγω της κοινωνικής τους θέσης και της οικονομικής τους κατάστασης, αποτελώντας μια κατηγορία γυναικών που συχνά περιθωριοποιείται εξαιτίας των συνθηκών ζωής και εργασίας τους. Η κοινωνική αυτή απομόνωση, σε συνδυασμό με την έλλειψη επίσημης αναγνώρισης, παγιώνει τη θέση τους ως απόκληρων μέσα στο κοινωνικό σύνολο. « Η λογοτεχνία, μέσα από την αναπαράσταση των χαρακτήρων αυτών, αντικατοπτρίζει συχνά την πραγματικότητα, όπου οι γυναίκες αυτές δεν αγωνίζονται μόνο για την επιβίωση, αλλά έρχονται αντιμέτωπες και με τα κοινωνικά πρότυπα και ταμπού της κάθε εποχής» (Βίσκα, 2025, σ. 295). Ακόμη και στην καθημερινή γλώσσα οι λέξεις που χρησιμοποιούνται έχουν αρνητικό πρόσημο, χαρακτηριστικά αναφέρεται η οικιακή βοηθός σαν «δούλα», «δουλάκι», «δουλικό», «υπηρετριούλα», «παραδουλεύτρα», «παρακώρη» (Αυδή-Καλκάνη, 2023, σ. 29).

Πολλές από τις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου, τις δεκαετίες του 1950-60, έχουν ανεβεί και σε θεατρικές σκηνές. Εκεί υπάρχουν πολλά παραδείγματα όπου η οικιακή βοηθός παρουσιάζεται ως δευτερεύων χαρακτήρας. Όπως για παράδειγμα στα έργα *Η δεσποινίς διευθυντής* (1964), *Η χαρτοπαίχτρα* (1964), *Θα σε κάνω βασίλισσα* (1964), *Τζένη Τζένη* (1966) κ.ά. Από τις απεικονίσεις των ρόλων είναι ένας χαρακτήρας χωρίς προσωπική ιστορία, που συμμετέχει σε σκηνές καθημερινότητας άμεσα συνδεδεμένες με τις δουλειές του σπιτιού. Οι ρόλοι τους δημιουργούν κωμικές καταστάσεις, σχολιάζουν ή συμμετέχουν διακριτικά στις συγκρούσεις, εκπροσωπούν στην καλύτερη περίπτωση την απλή, λαϊκή λογική απέναντι στην υπερβολή της

αστικής οικογένειας. Από κοινωνικής πλευράς αποτελούν απόδειξη της οικονομικής επιφάνειας του σπιτιού που δουλεύουν, το ότι υπάρχει παραδουλεύτρα δείχνει ότι η οικογένεια είναι εύπορη, εκφράζοντας τα αστικά στερεότυπα κοινωνικής ανόδου. Τέλος από πλευράς ταξικής συνείδησης, καλλιεργείται η έννοια της οικειοθελούς υποτέλειας του αδύνατου στον δυνατό, αφού τις περισσότερες φορές όχι μόνο καλύπτουν και αλλά στηρίζουν και τη δράση των πρωταγωνιστών-αφεντικών τους.

Η δραματουργική αυτή προσέγγιση αποκρύπτει τον ταξικό χαρακτήρα της οικιακής εργασίας, δίνοντας έμφαση σε σχέσεις συναισθηματικής οικειότητας ή ηθικής υποχρέωσης. Με αυτόν τον τρόπο, η εκμετάλλευση αποκρύπτεται και ενσωματώνεται σε μια φαινομενικά φυσική κοινωνική τάξη πραγμάτων.

Το προξενίο της Άννας (1972) του Παντελή Βούλγαρη, που γυρίζεται λίγο πριν το τέλος της δικτατορίας διαφοροποιείται από τις στερεοτυπικές απεικονίσεις των υπηρετριών στον ελληνικό κινηματογράφο. Η ηρωίδα Άννα είναι ψυχοκόρη σε εύπορη οικογένεια της Αθήνας. Παρότι φαίνεται να ζει σε ένα προστατευμένο και «οικογενειακό» περιβάλλον, στην πραγματικότητα βιώνει μια βαθιά εξάρτηση και έλλειψη ελευθερίας, δεν ελέγχει τη ζωή της, δεν έχει ιδιωτικότητα και οι εργοδότες της καθορίζουν το μέλλον της. Η σχέση μαζί τους είναι αντιφατική, καθώς συνδυάζει φροντίδα και στοργή με εκμετάλλευση και έλεγχο. Όταν προκύπτει η πιθανότητα γάμου, τα αφεντικά της παρεμβαίνουν για να προστατεύσουν τα δικά τους συμφέροντα, ενώ η Άννα υφίσταται ψυχολογική πίεση και ταπεινωτική συμπεριφορά. Αν και συνειδητοποιεί την καταπίεσή της και επιχειρεί να αντιδράσει, η «εξέγερσή» της παραμένει ήπια και τελικά υποχωρεί, λόγω της ευθύνης απέναντι στην οικογένειά της. Συνολικά, η ταινία παρουσιάζει μια υπόγεια, χαμηλότονη μορφή καταπίεσης, όπου η εκμετάλλευση καλύπτεται πίσω από σχέσεις οικειότητας, και μια ηρωίδα που δεν κατορθώνει να απελευθερωθεί, θυσιάζοντας την προσωπική της ζωή για την επιβίωση των άλλων (Ποθουλάκης, 2015).

B.5 Ταξικότητα και οι «πέντε δυσκολίες στο γράψιμο της αλήθειας» του Μπρεχτ

Το ζήτημα της ταξικότητας στο θέατρο του πραγματικού δεν αφορά μόνο το ποιο κοινωνικό υλικό εμφανίζεται στη σκηνή, αλλά και το ποιος έχει τη δυνατότητα να μιλήσει για αυτό και υπό ποιες συνθήκες. Η εκπροσώπηση της κοινωνικής πραγματικότητας είναι πάντοτε αποτέλεσμα συγκεκριμένων σχέσεων ισχύος, πολιτισμικού κεφαλαίου και θεσμικών μηχανισμών. Ακόμη και όταν το θέατρο του πραγματικού δίνει βήμα σε πραγματικά υποκείμενα, η τελική μορφή της παράστασης διαμορφώνεται από σκηνοθετικές, παραγωγικές και θεσμικές επιλογές.

Σε αυτό το πλαίσιο, ιδιαίτερη σημασία έχει το θεωρητικό κείμενο του Μπρεχτ «Οι πέντε δυσκολίες κατά το γράψιμο της αλήθειας» (1935), στο οποίο αναλύει τα εμπόδια που αντιμετωπίζει όποιος επιχειρεί να αποκαλύψει τις πραγματικές κοινωνικές σχέσεις μέσα σε ένα σύστημα ιδεολογικής κυριαρχίας.

Σύμφωνα με τον Μπρεχτ, η πρώτη δυσκολία είναι το θάρρος να γράψει κανείς την αλήθεια. Σε κοινωνίες όπου οι κυρίαρχες τάξεις ελέγχουν τους μηχανισμούς πληροφόρησης και πολιτισμικής παραγωγής, η αποκάλυψη των πραγματικών σχέσεων εκμετάλλευσης προϋποθέτει πολιτική και ηθική τόλμη. «Χρειάζεται θάρρος να πει κανείς πως καλοί νικήθηκαν επειδή ήταν αδύναμοι και όχι επειδή ήταν καλοί» (Μπρεχτ, Για τον ρεαλισμό, 1990, σ. 50). Η δεύτερη δυσκολία αφορά την ικανότητα να αναγνωριστεί η αλήθεια. Η κοινωνική πραγματικότητα δεν εμφανίζεται πάντα με άμεσο τρόπο, αλλά συχνά συγκαλύπτεται από ιδεολογικές αφηγήσεις που παρουσιάζουν τις κοινωνικές σχέσεις ως φυσικές ή αναπόφευκτες. «Δεν είναι καθόλου εύκολο να ανακαλύψει κανείς ποια αλήθεια αξίζει να ειπωθεί.» (Μπρεχτ, Για τον ρεαλισμό, 1990, σ. 51). Η τρίτη δυσκολία σχετίζεται με την τέχνη να γίνει η αλήθεια χρήσιμη ως όπλο. Η αποκάλυψη των κοινωνικών μηχανισμών δεν αρκεί από μόνη της, απαιτείται η μετατροπή της γνώσης σε εργαλείο πολιτικής κατανόησης και δράσης. Χαρακτηριστικά τονίζει πως «..αν θέλει κανείς να γράψει με επιτυχία την αλήθεια για δυσάρεστες καταστάσεις, πρέπει να αντιγράψει έτσι ώστε να μπορούν να αναγνωριστούν οι αιτίες τους που μπορεί να αποτραπούν...» (Μπρεχτ, Για τον ρεαλισμό, 1990, σ. 55). Η τέταρτη δυσκολία αφορά την κρίση για το σε ποια χέρια θα

δοθεί η αλήθεια. Για τον Μπρεχτ, η γνώση των πραγματικών κοινωνικών σχέσεων πρέπει να απευθύνεται κυρίως σε εκείνους που έχουν συμφέρον να τις μετασχηματίσουν — δηλαδή στις καταπιεσμένες κοινωνικές τάξεις. «Την αλήθεια δεν μπορεί να αντιγράψει απλά κανείς. Πρέπει να αντιγραφεί για κάποιον που μπορεί να καταφέρει κάτι με αυτήν (...). Η αλήθεια είναι κάτι πολεμικό, δεν μάχεται μόνο την αναλήθεια αλλά και συγκεκριμένους ανθρώπους που τη διαδίδουν.» (Μπρεχτ, Για τον ρεαλισμό, 1990, σ. 56). Τέλος, η πέμπτη δυσκολία είναι η επινοητικότητα στη διάδοση της αλήθειας. Αξίζει να δοθεί έμφαση στον τρόπο που ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη γλώσσα για να αναδείξει ή για να συσκοτίσει τις αντιθέσεις και την εκμετάλλευση που υπάρχει στο καπιταλιστικό σύστημα. «Μιλούν πολύ για τη μοίρα. Η μοίρα είναι αυτή που ευθύνεται για τη φτώχεια και όχι η κυβέρνηση. Όποιος αναζητεί την αιτία της φτώχειας συλλαμβάνεται, πριν ακόμη φτάσει στην κυβέρνηση. Υπάρχει όμως η δυνατότητα να αντιμετωπίσει κανείς όλες αυτές τις φλυαρίες για τη μοίρα, μπορεί να δείξει ότι η μοίρα του ανθρώπου προετοιμάζεται από τον άνθρωπο» (Μπρεχτ, Για τον ρεαλισμό, 1990, σ. 63).

Οι θέσεις αυτές αποκτούν ιδιαίτερη σημασία για την ανάλυση του θεάτρου του πραγματικού. Η σκηνική παρουσίαση πραγματικών γεγονότων ή μαρτυριών δεν εγγυάται από μόνη της την αποκάλυψη της κοινωνικής αλήθειας. Το κρίσιμο ζήτημα είναι ο τρόπος με τον οποίο το υλικό οργανώνεται δραματουργικά, ποια κοινωνική οπτική αναδεικνύεται και ποιο κοινό καλείται να το ερμηνεύσει. Το θέατρο του πραγματικού μπορεί να λειτουργήσει είτε ως μηχανισμός αναπαραγωγής της κυρίαρχης ιδεολογίας είτε ως πεδίο κριτικής αποκάλυψης των κοινωνικών σχέσεων. Η εφαρμογή της προβληματικής των «πέντε δυσκολιών» επιτρέπει να εξετάσουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια το ερώτημα της ταξικής οπτικής της παράστασης, ποια αλήθεια παρουσιάζεται, από ποια θέση εκφέρεται και προς ποιον απευθύνεται.

B.6 Από την αναπαράσταση στην αποκάλυψη των σχέσεων παραγωγής

Το κεντρικό διακύβευμα της εργασίας αφορά το κατά πόσο το θέατρο του πραγματικού περιορίζεται στην αναπαράσταση της ταξικής εμπειρίας ή αν προχωρά στην

αποκάλυψη των ίδιων των κοινωνικών σχέσεων και των μέσων παραγωγής που τη συγκροτούν. Η διάκριση αυτή είναι κρίσιμη για την ανάλυση της θεατρικής πρακτικής, καθώς η απλή παρουσίαση κοινωνικών θεμάτων ή ακόμα και πραγματικών ιστοριών δεν συνεπάγεται αναγκαστικά και την κριτική κατανόηση των δομικών μηχανισμών που παράγουν και αναπαράγουν την κοινωνική ανισότητα. Με άλλα λόγια, η παρουσία «πραγματικών» σωμάτων επί σκηνής δεν αρκεί από μόνη της, εάν δεν συνοδεύεται και από την έκθεση των μηχανισμών εκμετάλλευσης, ιδιοκτησίας και θεσμικής εξουσίας που οργανώνουν τις κοινωνικές σχέσεις.

Ακολουθώντας τη προβληματική του Αλτουσέρ περί ιδεολογικών μηχανισμών του κράτους, το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει είτε ως μηχανισμός αναπαραγωγής της κυρίαρχης ιδεολογίας είτε ως πεδίο κριτικής παρέμβασης. Η επιλογή θεματολογίας, οι αισθητικές μορφές, ακόμη και οι συνθήκες παρουσίασης μιας παράστασης επηρεάζονται από τις κυρίαρχες ιδεολογίες και τις θεσμικές ιεραρχίες (Althusser, *Ideology and the Ideological State*, 1971). Στο πλαίσιο αυτό, το θέατρο του πραγματικού αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς μπορεί να αποκαλύψει όχι μόνο τις κοινωνικές ανισότητες, αλλά και τους ίδιους τους μηχανισμούς μέσω των οποίων το κράτος και οι θεσμοί διαμεσολαβούν την αναπαράσταση της πραγματικότητας.

Η ανάλυση που θα ακολουθήσει στα επόμενα κεφάλαια θα εξετάσει συγκεκριμένες παραστάσεις, διερευνώντας εάν και πώς η σκηνική πρακτική καθιστά ορατή τη δομή των ταξικών σχέσεων ή αν παραμένει σε επίπεδο ηθικής ευαισθητοποίησης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Γ΄

Καθαρή Πόλη (2016)



Εικόνα 2 Αφίσα από την παράσταση *Καθαρή πόλη*

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση – Στέγη, *Καθαρή Πόλη*. <https://www.onassis.org/el/whats-on/>

Γ.1 Πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο

Την περίοδο αυτή στην Ελλάδα μόλις είχε γίνει το Δημοψήφισμα του 2015, το οποίο αφορούσε την αποδοχή ή απόρριψη της πρότασης συμφωνίας που είχαν καταθέσει οι θεσμοί (European Commission, European Central Bank και International Monetary Fund) και παρότι επικράτησε η μη αποδοχή, λίγες ημέρες αργότερα η κυβέρνηση συμφώνησε σε ένα νέο πρόγραμμα στήριξης με τους ευρωπαϊκούς θεσμούς και υπέγραψε το Τρίτο Μνημόνιο. Η χώρα βρισκόταν σε μια κατάσταση οικονομικής και πολιτικής κρίσης, η οποία επηρέαζε βαθιά την κοινωνική συνοχή. Η λιτότητα, η ανεργία και η γενικευμένη ανασφάλεια οδήγησαν σε έντονη κοινωνική δυσαρέσκεια και πόλωση.⁶ Παράλληλα, η χώρα βρέθηκε στο επίκεντρο της προσφυγικής κρίσης 2015-2016: πρόσφυγες προσέρχονταν από εμπόλεμες ζώνες για να σωθούν ή από οικονομικά καθημαγμένες περιοχές της Ασίας και της Αφρικής και της Μέσης Ανατολής. Κύρια πύλη εισόδου των προσφυγικών ροών αποτέλεσε η Ελλάδα με μαζικές αφίξεις, κυρίως, στα νησιά του Αιγαίου⁷.

Η ταυτόχρονη ύπαρξη οικονομικής πίεσης και αυξημένων μεταναστευτικών ροών ενίσχυσε ξενοφοβικές και ρατσιστικές αντιδράσεις στην κοινωνία. Από το 2012 καταγράφονται πολυάριθμες επιθέσεις εναντίον μεταναστών και συνδικαλιστών από οργανωμένες ομάδες («τάγματα εφόδου») που δρουν με παραστρατιωτική δομή. Ενδεικτική είναι η επίθεση σε μέλη του ΠΑΜΕ στο Πέραμα το 2013. Τον Σεπτέμβριο του 2013, δολοφονείται ο Παύλος Φύσσας από μέλος της Χρυσής Αυγής. Το γεγονός προκαλεί σοκ και μαζικές αντιδράσεις στην ελληνική κοινωνία.

Ταυτοχρόνως, αναπτύχθηκε ένας πολιτικός λόγος που συχνά αναζητούσε «αποδιοπομπαίους τράγους», αποδίδοντας ευθύνες για την κρίση σε ευάλωτες κοινωνικές ομάδες. Χαρακτηριστικά είναι και τα ποσοστά της εγκληματικής οργάνωσης της Χρυσής Αυγής (6,92%⁸), η οποία αναδεικνύεται σε τρίτη πολιτική

⁶ <https://www.protoselidaefimeridon.gr/politikes/tanea/15-07-2>

⁷ <https://www.amnesty.gr/en/node/15825>

⁸ Τα αποτελέσματα των εκλογών από το [Εθνικές Εκλογές Ιανουάριος 2015](https://ekloges-prev.singularlogic.eu/v2015a/v/public/index.html#%22cls%22:%22main%22,%22params%22:{{{) (<https://ekloges-prev.singularlogic.eu/v2015a/v/public/index.html#%22cls%22:%22main%22,%22params%22:{{{>)

δύναμη αλλά και των Ανεξάρτητων Ελλήνων (4,75%⁹), που έλαβαν στις εκλογές του 2015. Η έννοια της «καθαρότητας» του τόπου χρησιμοποιήθηκε ως ιδεολογικό εργαλείο αποκλεισμού, αντανακλώντας μια ευρύτερη τάση ανόδου της ακροδεξιάς ρητορικής.

Οι καλλιτέχνες που δημιούργησαν την παράσταση *Καθαρή πόλη* προσπάθησαν, σε αυτό το πλαίσιο, να θέσουν το ερώτημα ποιοι είναι αυτοί που πραγματικά «καθαρίζουν» την πόλη, επιχειρώντας να διερευνήσουν αυτήν τη ρητορική. Η παράσταση ανήκει στο *Θέατρο του Πραγματικού* και «προέκυψε μετά από πολύμηνη έρευνα στις μεταναστευτικές κοινότητες της πόλης» (Παρρή, 2020). Στο επίκεντρο βρίσκονται γυναίκες μετανάστριες, κυρίως εργαζόμενες ως καθαρίστριες, οι οποίες συνήθως παραμένουν αόρατες στη δημόσια σφαίρα. Μέσα από τις προσωπικές τους ιστορίες, δομείται το παραστασιακό κείμενο που φέρνει στην σκηνή τις εμπειρίες τους και τις αντιξοότητες που αντιμετώπισαν. Σύμφωνα με το σημείωμα των σκηνοθετών το έργο τους δεν παρουσιάζει τις γυναίκες αυτές ως παθητικά θύματα, αλλά ως ενεργά υποκείμενα που συμβάλλουν ουσιαστικά στην κοινωνία και στη μεταμόρφωσή της (Παρρή, 2020).

Η παράσταση *Καθαρή πόλη* του Ανέστη Αζά και του Πρόδρομου Τσινικόρη ανέβηκε πρώτη φορά το 2016 στην μικρή σκηνή της Στέγης Γραμμάτων και τεχνών του Ιδρύματος Ωνάση, με τις Mable Matchidiso, Mosana, Rositsa Pandalieva, Fredalyn Resurreccion, Drita Shehi, Valentina Ursache. Η παράσταση τους είναι μια συμπαραγωγή της Στέγης με το Διεθνές Φεστιβάλ Sirenos (Βίλνιους, Λιθουανία), το Teatro Maria Matos (Λισσαβόνα, Πορτογαλία) και το Tiger Dublin Fringe (Δουβλίνο, Ιρλανδία). Προέκυψε από το πρότζεκτ EUROPOLY των Ινστιτούτων Γκαίτε, στις αντίστοιχες πόλεις.

Η *Καθαρή πόλη* με την προσωπική μαρτυρία προσπαθεί να αναδείξει τις εμπειρίες των μεταναστριών γυναικών που ζουν και εργάζονται στην Αθήνα. Οι ίδιες οι συμμετέχουσες εμφανίζονται επί σκηνής ως ερμηνεύτριες των προσωπικών τους ιστοριών, μιλώντας για τη μετανάστευση, την εργασία, τον ρατσισμό, την οικογένεια

⁹ Ο.π.

και την καθημερινή επιβίωση σε μια κοινωνία που συχνά τις καθιστά αόρατες. Κεντρικός άξονας της παράστασης είναι η έννοια της *καθαρότητας*, τόσο με την κυριολεκτική της σημασία, καθώς οι γυναίκες εργάζονται ως καθαρίστριες, όσο και με την πολιτική της διάσταση, που συνδέεται με εθνικιστικούς και ξενοφοβικούς λόγους περί «καθαρής» κοινωνίας και καθαρής πόλης. Με άξονα το χιούμορ, την αυτοβιογραφική αφήγηση και τις μαρτυρίες, το κείμενο επικεντρώνει στις αντιφάσεις μιας κοινωνίας που από την μια χρειάζεται και αξιοποιεί την εργασία των μεταναστριών, από την άλλη τις περιθωριοποιεί.

Γ.2 Ταξικό πλαίσιο της παράστασης

Η παράσταση *Καθαρή Πόλη* αναφέρεται στο σύγχρονο κοινωνικό πλαίσιο της Ελλάδας, όπου η εργατική τάξη αναδιαρθρώνεται μέσα από μεταναστευτικές ροές και ευέλικτες μορφές απασχόλησης. Όπως αναπτύξαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, η τάξη ορίζεται από τη θέση που κατέχει ένα υποκείμενο στις σχέσεις παραγωγής. Οι μετανάστριες εργάτριες καθαριότητας καταλαμβάνουν στην Αθήνα θέσεις χαμηλής αμοιβής και περιορισμένων δικαιωμάτων.

Σύμφωνα με τον Bourdieu, πρόκειται για υποκείμενα με περιορισμένο οικονομικό κεφάλαιο, καταλαμβάνουν λιγότερο πλεονεκτικές θέσεις στο κοινωνικό πεδίο, ένα από αυτά είναι και το θεατρικό, ενώ έχουν περιορισμένες δυνατότητες πρόσβασης στα δίκτυα και στους πόρους που προσφέρουν συμβολική αναγνώριση. (Τσιράκης, 2021)

Η ίδια η παρουσία τους επί σκηνής θα μπορούσε να λειτουργεί ως ρήξη, χωρίς ωστόσο να αναιρεί τις άνισες δομές που συγκροτούν την ταξική δομή.



Εικόνα 3 Στιγμιότυπο από την παράσταση *Καθαρή πόλη* Φωτογράφος : Χριστίνα Γεωργιάδου.

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση – Στέγη, *Καθαρή Πόλη*. <https://www.onassis.org/el/whats-on/clean-city>

Γ.2.1 Μετανάστευση, εργασία και κοινωνικός αποκλεισμός

Η έννοια της μετανάστευσης, όπως εμφανίζεται στην παράσταση, δεν αποτελεί απλώς γεωγραφική μετακίνηση, αλλά κοινωνική διαδικασία που συνδέεται άμεσα με τις ανάγκες του καπιταλιστικού τρόπου οικονομικής ανάπτυξης και κοινωνικής διαβίωσης. Στις σύγχρονες συνθήκες, η μετανάστευση τροφοδοτείται από παγκόσμιες ανισότητες, από πολέμους, από οικονομικές κρίσεις, από στέρηση των πλουτοπαραγωγικών πηγών στις υπό ανάπτυξη χώρες (Ασία, Αφρική) , αλλά και στην άνηση ανάπτυξη μεταξύ κέντρου και περιφέρειας

Στη σύγχρονη Ελλάδα, οι μετανάστριες εργάτριες εντάσσονται σε τομείς που σχετίζονται με την παραγωγική εργασία (καθαριότητα, φροντίδα, περίθαλψη κ.ά.), καλύπτοντας κενά που δημιουργεί η έλλειψη του κοινωνικού κράτους. Η θέση τους στην αγορά εργασίας χαρακτηρίζεται από επισφάλεια, αδήλωτη εργασία και περιορισμένη θεσμική προστασία.

Η εργασία καθαριότητας εμφανίζεται ως αόρατη εργασία, σημαντικός αριθμός αλλοδαπών εργαζομένων, κυρίως γυναικών, απασχολείται στον τομέα της οικιακής εργασίας και της φροντίδας εντός των νοικοκυριών. Η συγκεκριμένη μορφή απασχόλησης χαρακτηρίζεται συχνά από περιορισμένη ή και ανύπαρκτη ασφαλιστική κάλυψη, ενώ η εφαρμογή και ο έλεγχος της εργατικής νομοθεσίας καθίστανται ιδιαίτερα δυσχερείς λόγω του ιδιωτικού χαρακτήρα του χώρου εργασίας (Λινάρδος-Ρυλμόν, 1998). Όπως επισημάνθηκε στο κεφάλαιο Β.4, οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της οικιακής βοηθού στην ελληνική καλλιτεχνική παραγωγή, κυρίως στον κινηματογράφο, συχνά νομιμοποιούν αυτές τις μορφές εργασίας.

Η παράσταση αναδεικνύει πολλαπλές μορφές κοινωνικής βίας: οικονομική (χαμηλοί μισθοί, ανασφάλιστη εργασία), θεσμική (περιορισμένη πρόσβαση σε δικαιώματα, νόμιμη παραμονή στη χώρα) και συμβολική (ρατσισμός, πολιτισμική απαξίωση). Σε αυτό το πλαίσιο, η μετανάστευση λειτουργεί ως μηχανισμός ταξικής διαφοροποίησης, καθώς οι μετανάστριες τοποθετούνται συστηματικά σε κατώτερες θέσεις της κοινωνικής ιεραρχίας.

Ο ρατσισμός και η ξενοφοβία δεν εμφανίζονται ως μεμονωμένες στάσεις ή προκαταλήψεις, αλλά ως στοιχεία που ενισχύουν και νομιμοποιούν την ταξική ιεράρχηση. Οι μετανάστριες εργαζόμενες παρουσιάζονται συχνά ως πολιτισμικά ή κοινωνικά κατώτερες, γεγονός που επιτρέπει την κανονικοποίηση της εκμετάλλευσής τους και την αποδοχή των άνισων συνθηκών εργασίας.

Ο ρατσισμός λειτουργεί εδώ ως μορφή συμβολικής βίας, καθώς ενσωματώνεται στις καθημερινές πρακτικές, στη γλώσσα και στις κοινωνικές αναπαραστάσεις, χωρίς να γίνεται πάντα αντιληπτός ως τέτοιος (Bourdieu P. &, 2014). Παράλληλα, η ξενοφοβία

συγκροτεί ένα πλαίσιο αποκλεισμού που περιορίζει την πρόσβαση των μεταναστριών σε δικαιώματα, εργασία και κοινωνική αναγνώριση.

Γ.3 Δραματουργία παράστασης *Καθαρή πόλη*

Η δραματουργία της παράστασης είναι ένα μωσαϊκό βιογραφικών αφηγήσεων και μαρτυριών το οποίο το έχουν επεξεργαστεί οι καλλιτέχνες κατηγοριοποιώντας τα προβλήματα και τα ζητήματα που αντιμετωπίζουν οι εργαζόμενες μετανάστριες. Η δραματουργία λειτουργεί, έτσι, μετατοπίζοντας το κέντρο βάρους από το άτομο στη συλλογικότητα. Η πολλαπλότητα των μαρτυριών καθιστά ορατές τις ομοιότητες στην αντιμετώπιση αυτών των γυναικών, όπως η εκμετάλλευση και η εργασιακή επισφάλεια, ενώ παράλληλα φέρνει στην επιφάνεια επιμέρους διαφοροποιήσεις που σχετίζονται με τη χώρα προέλευση ή/και το καθεστώς νομιμοποίησης.



Εικόνα 4 Στιγμιότυπο από την παράσταση *Καθαρή πόλη*

Φωτογράφος : Χριστίνα Γεωργιάδου. Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση – Στέγη, *Καθαρή Πόλη*.
<https://www.onassis.org/el/whats-on/clean-city>

Στην *Καθαρή Πόλη* το κρίσιμο δεν είναι μόνο το περιεχόμενο των αφηγήσεων, αλλά κυρίως η επιλεγθείσα φόρμα μέσω της οποίας παρουσιάζονται: στη σκηνή βρίσκονται πραγματικές μετανάστριες που εργάζονται ως καθαρίστριες, οι οποίες και αφηγούνται οι ίδιες τις ιστορίες τους. Σε αντίθεση με την κλασική δραματουργία, όπου ο ηθοποιός ενσαρκώνει έναν χαρακτήρα, εδώ η σκηνή λειτουργεί ως χώρος αυτοπαρουσίασης και όχι αναπαράστασης. Η μαρτυρία δεν αποτελεί αναπαράσταση ενός άλλου, αλλά παρουσία του ίδιου του υποκειμένου. Αυτή η σκηνική επιλογή συνδέεται άμεσα με τις πρακτικές του θεάτρου του πραγματικού, όπου το ντοκουμέντο και η ζωντανή μαρτυρία αποκτούν κεντρικό ρόλο.

Η παρουσία, όμως, των πραγματικών μεταναστριών εργαζομένων δεν συνεπάγεται αμεσότητα χωρίς διαμεσολάβηση. Οι αφηγήσεις τους έχουν επιλεγεί και υποστεί δραματουργική επεξεργασία, ώστε να είναι οργανωμένες με συγκεκριμένη σκηνική διάταξη. Με αυτόν τον τρόπο, η αφήγηση δεν εμφανίζεται ως αυθόρμητη εξομολόγηση, αλλά ως αποτέλεσμα καλλιτεχνικής σύνθεσης, στοιχείο που συνάδει με τη μπρεχτική κατανόηση της αλήθειας. Η συγκεκριμένη σκηνική επιλογή δημιουργεί μια ιδιότυπη συνθήκη πρόσληψης: ο θεατής δεν καλείται να ταυτιστεί με έναν χαρακτήρα, αλλά να αντιμετωπίσει το σώμα και τον λόγο ενός μάρτυρα.

Το κείμενο που εκφωνείται δεν είναι αυθόρμητος λόγος, αλλά καταγεγραμμένος και αποστηθισμένος. Με άλλα λόγια, δεν έχουμε απλώς κοινωνικά υποκείμενα που αυτοπαρουσιάζονται, αλλά γυναίκες που καθίστανται σκηνικά πρόσωπα, οι οποίες εμφανίζονται ως φορείς της προσωπικής τους εμπειρίας. Η σκηνική τους παρουσία συγκροτείται μέσα από μια διαδικασία σκηνοθετικής οργάνωσης και αισθητικής κατασκευής, γεγονός που καθιστά τη σχέση ανάμεσα στην αυθεντικότητα και τη θεατρική αναπαράσταση περισσότερο σύνθετη από ό,τι φαίνεται.



Εικόνα 5 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση *Καθαρή Πόλη* σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση, Καθαρές Πόλεις <https://www.youtube.com/watch?v=9ksesdo1cH4&t=3542s>.

Γ.4 Δραματουργική ανάλυση

Γ.4.1 Η καθαρίστρια στην σύγχρονη Ελλάδα

«Κυρίες και Κύριοι. Όταν τελειώσει η παράσταση δε θέλω να βλέπω κάτω από τα καθίσματα τσίχλες. Και τα μπουκάλια με το νερό μην τα πετάτε κάτω. Το πήρες μέσα; Πάρ' το έξω μαζί σου! Δεν λυπάσαι εμάς τις καθαρίστριες; Δεν λυπάσαι τη μέση μας; Σκύβουμε, ψάχνουμε, κάνουμε...»

Η πρώτη σκηνική τοποθέτηση της Rositsa λειτουργεί ως άμεση ταξική δήλωση. Η καθαρίστρια εμφανίζεται ως πρόσωπο που απευθύνεται ευθέως στο κοινό και όχι ως αόρατη εργαζόμενη που δρα μετά το τέλος της παράστασης, αλλά ως πρόσωπο που απευθύνεται ευθέως στο κοινό. Με τον τρόπο αυτό, η παράσταση ανατρέπει τη

συνηθισμένη ιεραρχία του θεατρικού χώρου: το κοινό, το οποίο συνήθως καταναλώνει πολιτισμό χωρίς να σκέφτεται τις υλικές συνθήκες που τον παράγουν και τον υποστηρίζουν, καλείται, με την παρέμβαση αυτή της καθαρίστριας, να αναγνωρίσει την εργασία που παραμένει κρυμμένη κάτω από την αισθητική εμπειρία.

Το θέατρο, χώρος πολιτισμού, αποκαλύπτεται ταυτόχρονα ως χώρος εργασίας. Έτσι, η σκηνή δεν παρουσιάζει μόνο ένα κοινωνικό πρόβλημα, αλλά φέρνει στο προσκήνιο τις σχέσεις παραγωγής που καθιστούν δυνατή τη λειτουργία του ίδιου του θεατρικού φαινομένου.

«Στην Ελλάδα όταν ακούνε Φιλιπινέζα σκέφτονται αμέσως: “καθαρίστρια”. “Yes mam, yes sir, ό,τι πείτε”. Πως είμαστε ευγενικοί και καλοί, γι’ αυτό μας εκμεταλλεύονται.»

Η παράσταση συνδέει την ταξική θέση των γυναικών με την εθνική και φυλετική τους ταυτότητα. Η Freda επισημαίνει ότι η λέξη «Φιλιπινέζα» στο ελληνικό κοινωνικό φαντασιακό ταυτίζεται σχεδόν αυτόματα με την καθαρίστρια ή την οικιακή βοηθό. Η εθνικότητα, επομένως, δεν λειτουργεί ως ουδέτερο γνώρισμα, αλλά ως μηχανισμός ταξικής κατηγοριοποίησης.

Αντίστοιχα, η Drita αναφέρεται στο στερεότυπο του Αλβανού ως εργατικού, τίμιου και οικογενειάρχη, ενώ η Mable βιώνει τη φυλετική σεξουαλικοποίηση του μαύρου γυναικείου σώματος. Η Valentina, ως γυναίκα από την πρώην Σοβιετική Ένωση, αντιμετωπίζεται μέσα από την υποτίμηση που συνοδεύει συχνά τις ανατολικοευρωπαϊκές ταυτότητες.

Τα στερεότυπα αυτά δεν είναι απλώς πολιτισμικές προκαταλήψεις. Λειτουργούν ως ταξικά εργαλεία που κατηγοριοποιούν ανθρώπους, εργασίες και κοινωνική αξία.

«Ναι, αλλά τα περισσότερα λεφτά τα παίρνετε εσείς οι Φιλιπινέζες.»
«Οι Φιλιπινέζες τα λεφτά, εμείς οι Βουλγάρες τους άντρες.»

Η εργατική τάξη στο κείμενο δεν παρουσιάζεται ως ενιαία και ομοιογενής κατηγορία. Αντίθετα, εμφανίζεται κατακερματισμένη από εθνικές, φυλετικές και έμφυλες διαφοροποιήσεις. Οι ίδιες οι γυναίκες συγκρίνουν μεταξύ τους τις θέσεις που κατέχουν

στην αγορά εργασίας, τις αμοιβές, την κοινωνική αποδοχή και τα στερεότυπα που τις συνοδεύουν.

Η εσωτερική διαφοροποίηση -Φιλιπινέζες, Αλβανές, Βουλγάρες, γυναίκες από την πρώην Σοβιετική Ένωση και μαύρες γυναίκες- εμφιλοχωρεί και ανάμεσα στις γυναίκες εργαζόμενες, οι οποίες διαιωνίζοντας τα στερεότυπα, δεν τοποθετούνται με τον ίδιο τρόπο στην αγορά εργασίας, γεγονός που με τη σειρά του, επηρεάζει στη συνέχεια και την αξία της εργασίας τους.

Η έννοια της σωματοποίησης (embodiment), αναφέρεται στη διαδικασία μέσω της οποίας κοινωνικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές δομές εγγράφονται πάνω στο σώμα και γίνονται αντιληπτές ως φυσικές ή αυτονόητες ιδιότητες του. Το σώμα δεν λειτουργεί ως ουδέτερο βιολογικό δεδομένο, αλλά ως τόπος όπου ενσωματώνονται κοινωνικοί κανόνες, πρότυπα και σχέσεις εξουσίας. Μέσα από επαναλαμβανόμενες πρακτικές, συμπεριφορές και αναπαραστάσεις, τα κοινωνικά στερεότυπα αποκτούν υλική υπόσταση και μετατρέπονται σε σωματοποιημένες μορφές ύπαρξης (Fischer-Lichte E. , 2013). Οι γυναίκες τείνουν να αντιλαμβάνονται η μία την άλλη ως φορείς διαφορετικών ταυτοτήτων και όχι ως μέλη μιας ευρύτερης κοινωνικής ομάδας που υπόκειται σε κοινές μορφές έμφυλης και ταξικής καταπίεσης.

Γ.4.2 Ανατροπές και Προλεταριοποίηση¹⁰

«Εγώ σπούδασα πολιτικές επιστήμες, φιλοσοφία και έγινα καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο του κόμματος. Δίδασκα ιστορία κομμουνισμού και σεμινάρια μαρξισμού. Αλλά μετά, όταν άλλαξε το καθεστώς, καταργήθηκε το πανεπιστήμιο του κόμματος και έμεινα χωρίς δουλειά...»

¹⁰ Το φαινόμενο της προλεταριοποίησης απασχόλησε διαχρονικά τη μαρξιστική θεωρία, ήδη από τις πρώτες αναλύσεις των Μαρξ και Ένγκελς για τη θέση των μεσαίων τάξεων μέσα στη δυναμική εξάπλωση του καπιταλισμού (Μαρξ-Ένγκελς, 2022). Το ενδιαφέρον για το συγκεκριμένο ζήτημα ανανεώθηκε σημαντικά χάρη στις παρεμβάσεις του Carchedi, ενώ ιδιαίτερη επιρροή άσκησε και ο Braverman, ο οποίος επικέντρωσε την ανάλυσή του στην πορεία των μη χειρωνακτικών εργαζομένων και υπάλληλοι γραφείου, αναδεικνύοντας τις διαδικασίες ένταξής τους στις σχέσεις μισθωτής εργασίας (Braverman, 1974) (Carchedi, 1977).

Στο σημείο αυτό η ταξικότητα παύει να εμφανίζεται ως σταθερή κοινωνική θέση και παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα του ιστορικού γίνεσθαι. Η Drita δεν ήταν πάντοτε καθαρίστρια. Αντίθετα, προερχόταν από ένα περιβάλλον μόρφωσης, πολιτικής εκπαίδευσης και κοινωνικού κύρους. Η μετάβαση από τη θέση της καθηγήτριας πανεπιστημίου στη θέση της καθαρίστριας δεν είναι αποτέλεσμα προσωπικής αποτυχίας, αλλά συνέπεια της αλλαγής του πολιτικού και οικονομικού συστήματος της χώρας της.

«Εκεί που είχαμε λίγα λεφτά στην άκρη λέγαμε ότι μπορούμε να αγοράσουμε ένα σπίτι, ξυπνήσαμε και είχαμε όσο για να αγοράσουμε 10 ψωμιά.»

Η μαρτυρία της Valentina, από την άλλη πλευρά, αποτυπώνει τη βίαιη φτωχοποίηση που ακολούθησε τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης και τη μετάβαση στις καπιταλιστικές οικονομίες αγοράς. Η θέση τους στην κοινωνική κλίμακα και κατά συνέπεια η ταξικότητά τους μεταβάλλεται απότομα. Άνθρωποι που ήταν μορφωμένοι και ανήκαν στη μεσαία τάξη χάνουν τις αποταμιεύσεις τους, το επάγγελμα και την κοινωνική τους ασφάλεια, με την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης.

Η διαδικασία αυτή μπορεί να περιγραφεί ως προλεταριοποίηση «...οι εργάτες που είναι αναγκασμένοι να πουλιούνται κομματάκι-κομματάκι, είναι ένα εμπόρευμα όπως κάθε άλλο εμπορικό είδος, και για αυτό είναι εκτεθειμένοι σε όλες τις εναλλαγές του συναγωνισμού σε όλες τις διακυμάνσεις της αγοράς...» (Μαρξ-Ενγκελς, 2022, σ. 33). Οι γυναίκες αναγκάζονται να διαθέσουν την εργατική τους δύναμη σε εργασίες χαμηλού κύρους και χαμηλής αμοιβής, ανεξάρτητα από τα προσόντα και την προηγούμενη κοινωνική τους θέση. Η μετανάστευση προς την Ελλάδα δεν εμφανίζεται ως ελεύθερη επιλογή, αλλά ως αναγκαστική στρατηγική επιβίωσης.

«Γιατί με άφησες; Εγώ δεν ήθελα λεφτά, εσένα ήθελα.»

Η ταξική εμπειρία των γυναικών δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη μητρότητα και την οικογενειακή φροντίδα. Η Valentina εγκαταλείπει την οικογένειά της για να εργαστεί στην Ελλάδα, πληρώνοντας το τίμημα του αποχωρισμού από την κόρη της. Η οικονομική επιβίωση συνδέεται με συναισθηματική απώλεια, ενοχή και τραύμα. Τα χρήματα, που αποτελούν τον λόγο της μετανάστευσης, δεν μπορούν να

αντικαταστήσουν την παρουσία της μητέρας. Η εργασία εμφανίζεται έτσι ως αναγκαία, αλλά τραυματική συνθήκη.

Παράλληλα, η Drita και η Rositsa δείχνουν ότι η γυναίκα, ακόμη και όταν εργάζεται, εξακολουθεί να φέρει την κύρια ευθύνη της οικογένειας.

«Κι ας έπρεπε μετά να τα κάνω όλα μόνη μου.»

«Κι εγώ που τον έχω ακόμα, πάλι όλα μόνη μου τα κάνω.»

Η έμφυλη ανισότητα δεν αναιρείται από την είσοδο των γυναικών στην αγορά εργασίας. Αντίθετα, η μισθωτή εργασία προστίθεται πάνω στην οικιακή και συναισθηματική εργασία. Η γυναίκα-μετανάστρια γίνεται ταυτόχρονα εργατική δύναμη, μητέρα, φροντίστρια και διαχειρίστρια της οικογενειακής επιβίωσης.

Γ.4.3 Ο ανώνυμος «άλλος» ως εύκολος στόχος

«Εγώ δούλεψα σε σπίτια που η γυναίκα δεν ήξερε το όνομά μου. Μάθαινα στο παιδί της να μιλάει, να περπατάει και αυτή δεν είχε 5 λεπτά χρόνο να μάθει ποια είμαι και από πού έρχομαι.»

Η μαρτυρία της Mable συμπυκνώνει την αορατότητα της οικιακής εργάτριας. Η εργασία της είναι θεμελιώδης για τη διεκπεραίωση της καθημερινότητας μιας εύπορης οικογένειας, η ίδια, όμως, παραμένει ανώνυμη και αόρατη.

«Πάντα υπήρχε κάποιο σήμα για να σου θυμίσει τι είσαι και αν το ξεχνούσες η αστυνομία ήταν εκεί.»



Εικόνα 6 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση *Καθαρή Πόλη* σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση, *Καθαρές Πόλεις* <https://www.youtube.com/watch?v=9ksesdo1cH4&t=3542s>.

Η αφήγηση της Mable για το *απαρτχάιντ*¹¹ στη Νότια Αφρική εισαγάγει τη φυλετική βία ως ιστορικό βίωμα. Ο διαχωρισμός μαύρων και λευκών, οι ξεχωριστοί δημόσιοι χώροι και η αστυνομική επιτήρηση δείχνουν ένα καθεστώς όπου η κοινωνική θέση καθορίζεται από τη φυλή και επιβάλλεται από το κράτος.

Η Mable αναγνωρίζει τον ίδιο φόβο στις επιθέσεις της Χρυσής Αυγής στον Άγιο Παντελεήμονα, σε μετανάστες.

«Αν δεν έμοιαζες με Έλληνα σε κυνηγούσανε και σε χτυπούσανε.»

Η σύνδεση της εμπειρίας της από τη χώρα καταγωγής της με την εμπειρία της στην Ελλάδα του 2011, αποκαλύπτει την επαναληψιμότητα και τη διαίωνιση παρόμοιων

¹¹Το *απαρτχάιντ* (apartheid) υπήρξε νομοθετημένο σύστημα φυλετικού διαχωρισμού που ίσχυσε στη Νότια Αφρική από το 1948 έως το 1994. Βασίστηκε στη νομική και πολιτική κατοχύρωση της υπεροχής της λευκής μειονότητας επί του μαύρου πληθυσμού, μέσω περιορισμών στην κατοικία, την εργασία, την εκπαίδευση, την πολιτική συμμετοχή και την ελεύθερη μετακίνηση. Το καθεστώς αυτό αποτέλεσε την κορύφωση μιας ιστορικής διαδικασίας που συνδέθηκε με την αποικιοκρατία, τη δουλεία, τον φυλετικό διαχωρισμό και την καπιταλιστική ανάπτυξη της Νότιας Αφρικής (Satgar, 2019)

κοινωνικών και πολιτικών πρακτικών από διαφορετικές εξουσίες. Η εμφάνιση, το χρώμα, η προφορά και η γλώσσα λειτουργούν ως σημάδια αποκλεισμού.

«Και Έλληνες χτυπούσανε, γιατί διαμαρτύρονταν που χτυπάνε αθώους ανθρώπους στο δρόμο. Κρατάγανε κάτι κλομπ από αυτά που κρατάει η αστυνομία, η οποία για μία εβδομάδα δεν έκανε τίποτα. Με τα μάτια μου τους είδα να μιλάνε φιλικά μεταξύ τους. Η αστυνομία συνεργαζόταν με τη Χρυσή Αυγή»

Η αναφορά στις επιχειρήσεις σκούπα και η μαρτυρία της Valentina η αστυνομία συνεργαζόταν με τη Χρυσή Αυγή αποκαλύπτουν μια βαθιά κρίση νομιμότητας. Το κράτος, αντί να προστατεύει, λειτουργεί ως μηχανισμός πειθάρχησης και φόβου, ιδιαίτερα για όσους δεν διαθέτουν νόμιμα έγγραφα.

Η έλλειψη «χαρτιών» μετατρέπει την καθημερινή μετακίνηση σε διαρκή απειλή: το σχολείο των παιδιών της γίνεται πεδίο κινδύνου. Έτσι, η πρόσβαση σε βασικά κοινωνικά αγαθά (εκπαίδευση, ασφάλεια) εξαρτάται από τη νομική και ταξική της θέση. Η ταξική θέση της μετανάστριας εργάτριας συνδέεται, έτσι, άμεσα με τη φυλετική και εθνοτική της κατηγοριοποίηση.



Εικόνα 7 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση *Καθαρή Πόλη* σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδυλα

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση, *Καθαρές Πόλεις* <https://www.youtube.com/watch?v=9ksesdo1cH4&t=3542s>.

Η σκηνή της αλφαβήτας όπου η Valentina αναλαμβάνει τον ρόλο αυτού που εξετάζει τις υπόλοιπες γυναίκες, μοιάζει με έλεγχο αποδοχής ή ένταξης στην ελληνική κοινωνία. Η Mable και η Drita αποτυγχάνουν να πουν σωστά την αλφαβήτα και η Valentina τις σημαδεύει με κόκκινο κραγιόν στο μέτωπο, σαν να τους βάζει σημάδι αποκλεισμού. Η Rositsa δεν προσπαθεί καν, πλησιάζει ειρωνικά και ζητά να τηςβάλουν αμέσως το σημάδι, η Freda καταφέρνει να πει σωστά την αλφαβήτα σαν σχολική απαγγελία. Οι υπόλοιπες τη χειροκροτούν και εκείνη υποκλίνεται χαρούμενη, πέρασε μια δοκιμασία αναγνώρισης. Η σκηνή αυτή λειτουργεί ως σκηνική αποτύπωση των μηχανισμών αποκλεισμού.

«Άμα δεν την ήξερες έτρωγες ξύλο. Εσύ την ξέρεις;»

Οι γυναίκες καλούνται να αποδείξουν ότι ανήκουν στην ελληνική κοινωνία μέσα από τη γνώση του ελληνικού αλφάβητου. Όποια αποτυγχάνει, σημαδεύεται με κόκκινο κραγιόν και αποκλείεται. Η γλώσσα μετατρέπεται, έτσι, σε μηχανισμό ελέγχου, κοινωνικού αποκλεισμού και στίγματος. Δεν λειτουργεί ως μέσο επικοινωνίας, αλλά ως τεστ εθνικής καθαρότητας. Η σκηνή, ενώ έχει χιουμοριστική μορφή, αναπαριστά μια βίαιη κοινωνική πρακτική, την ανάγκη του μετανάστη να αποδεικνύει διαρκώς ότι δικαιούται να υπάρχει στον δημόσιο χώρο.



Εικόνα 8 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση *Καθαρή Πόλη* σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση, *Καθαρές Πόλεις* <https://www.youtube.com/watch?v=9ksesdo1cH4&t=3542s>.

«Λέγανε πως θέλουνε να ξεβρομίσουμε τον τόπο, να καθαρίσουνε την πόλη.»

Η έννοια της καθαριότητας αποκτά εδώ διπλή και αντιφατική σημασία. Από τη μία, οι γυναίκες εργάζονται κυριολεκτικά ως καθαρίστριες. Καθαρίζουν σπίτια, θέατρα και δημόσιους χώρους. Από την άλλη, ο ρατσιστικός λόγος παρουσιάζει τις μετανάστριες γυναίκες γενικότερα ως βρωμιά που πρέπει να απομακρυνθεί.



Εικόνα 9 Στιγμιότυπο από την παράσταση *Καθαρή πόλη*. Φωτογράφος: Χριστίνα Γεωργιάδου.

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση – Στέγη, *Καθαρή Πόλη*. <https://www.onassis.org/el/whats-on/clean-city>

Η αντίφαση αυτή είναι βαθιά ταξική. Οι εργάτες που καθαρίζουν την κοινωνία στιγματίζονται ως μολυσματικοί. Η εργασία τους είναι αναγκαία, αλλά τα σώματά τους θεωρούνται ανεπιθύμητα. Η ρατσιστική φαντασίωση της καθαρής πόλης αποκρύπτει την εξάρτηση της κοινωνίας από τη μεταναστευτική εργασία.

Γ.4.4 Οικονομική κρίση και μετανάστες

«Με πέντε καθαρίστριες που διώξανε σώθηκε το Εθνικό και έγινε η εξυγίανση στο δημόσιο;»



Εικόνα 10 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση *Καθαρή Πόλη* σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδουλα.

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση, *Καθαρές Πόλεις* <https://www.youtube.com/watch?v=9ksesdo1cH4&t=3542s>.

Η εμπειρία της Drita από το Εθνικό Θέατρο φωτίζει τη νεοφιλελεύθερη πολιτική στον τομέα της εργασίας κατά την περίοδο της οικονομικής κρίσης. Η καθαριότητα παραχωρείται σε ιδιωτική εταιρεία, οι καθαρίστριες απολύονται και τους προτείνεται να συνεχίσουν με πολύ χειρότερους όρους:

«(...) να έπαιρνα 300 ευρώ από 800 ευρώ που έπαιρνα.»

Η ιδιωτικοποίηση εμφανίζεται ως μηχανισμός μείωσης του κόστους εργασίας. Η ιδιωτικοποίηση της καθαριότητας στο Εθνικό Θέατρο¹² οδηγεί σε μαζικές απολύσεις και επαναπρόσληψή τους με χειρότερους όρους, από 800 ευρώ σε 300 ευρώ, με αυξημένη κινητικότητα και εντατικοποίηση της εργασίας. Ο δημόσιος θεσμός εξυγιαίνεται όχι μέσα από την αναδιάρθρωση των προνομίων ή των ανώτερων δομών του, αλλά μέσα από την περικοπή της πιο χαμηλά αμειβόμενης εργασίας. Το βάρος της κρίσης μεταφέρεται στους πιο ευάλωτους εργαζόμενους: τις μετανάστριες, γυναίκες, καθαρίστριες.

«Γιατί δεν μου δίνει το ελληνικό κράτος σύνταξη για τα ένσημα που έχω πληρώσει; [...] Δώσε μου αυτά τα 50! Τα δικαιούμαι, τα έχω πληρώσει.»

Το ζήτημα των ενσήμων αποκαλύπτει μια θεμελιώδη αντίφαση της μεταναστευτικής εργασίας. Η Drita εργάστηκε για είκοσι χρόνια στην Ελλάδα, όμως στο τέλος δεν δικαιούται σύνταξη. Η εργασία της αξιοποιήθηκε, αλλά δεν αναγνωρίστηκε πλήρως ως κοινωνικό δικαίωμα.

Η απαίτησή της για «έστω 50 ευρώ» δεν αφορά μόνο το ποσό. Αφορά την αναγνώριση της εργασίας της ως πραγματικής και κοινωνικά χρήσιμης. Το ασφαλιστικό σύστημα εμφανίζεται ως μηχανισμός που εντάσσει τους μετανάστες στην εργασία, αλλά τους αποκλείει από την πλήρη προστασία που αυτή θα έπρεπε να παραγάγει.

«Τι θα γίνει με το ασφαλιστικό; Τι θα γίνει με τα ένσημα; Τι κάνει η Αριστερά; Αναρωτιέμαι.»

Η Drita, ως υποκείμενο με μαρξιστική παιδεία και αριστερή ιδεολογική ταυτότητα, εκφράζει μια μορφή πολιτικής διάψευσης. Η πίστη της στην Αριστερά συγκρούεται με την εμπειρία της αδυναμίας των αριστερών κυβερνήσεων να επιλύσουν τα υλικά προβλήματα των εργαζομένων.

«Άλλο η ιδεολογία και άλλο η πράξη.»

¹²Από την σελίδα του Εθνικού όπου καλεί σε ανοιχτό διαγωνισμό εργολάβο για την αναδοχή του έργου καθαρισμών των κτηρίων με ημερομηνία 8/12/2015
<https://www.n-t.gr/el/news/pressfile?st=920&nid=1783>

Η φράση της Rositsa εισαγάγει την απόσταση ανάμεσα στο πολιτικό ιδεώδες και την κοινωνική πραγματικότητα. Η παράσταση δεν απορρίπτει την ιδεολογία, αλλά δείχνει ότι η ιδεολογία δοκιμάζεται στην πράξη: στα ένσημα, στους μισθούς, στις συντάξεις, στις απολύσεις, στην καθημερινή επιβίωση.

Γ.4.5 Μετανάστες και διεκδικήσεις

«Εμείς οι Φιλιππινέζοι έχουμε φτιάξει την οργάνωση “Κασάπι”, που προστατεύει όλα τα δικαιώματά μας. Καμία δεν πάει να δουλέψει με λιγότερα από 7€ την ώρα.»

Η Freda αναφέρεται στη συλλογική οργάνωση ως μορφή εργασιακής αντίστασης. Σε αντίθεση με την ατομική διαπραγμάτευση, η οργάνωση των Φιλιππινέζων εργαζομένων θέτει κοινό κατώτατο όριο αμοιβής και ενισχύει τη διαπραγματευτική δύναμη των εργατριών.

Η συλλογικότητα αυτή δείχνει ότι η εργατική τάξη δεν είναι μόνο αντικείμενο εκμετάλλευσης, αλλά μπορεί να συγκροτηθεί ως πολιτικό υποκείμενο. Ωστόσο, η ειρωνική παρατήρηση της Rositsa ότι οι Φιλιππινέζες θεωρούνται πιο «exotic» δείχνει ότι ακόμη και η καλύτερη αμοιβή περνά μέσα από φυλετικοποιημένες και εμπορευματοποιημένες εικόνες της εργασίας.

«Παλιά οι άνθρωποι διεκδικούσανε κανονικές συνθήκες εργασίας, δωρο, ασφάλιση, συμβόλαιο. Τώρα αυτά είναι πλέον στον αέρα και για τους Έλληνες.»

Η Valentina επισημαίνει ότι η κρίση δεν αφορά μόνο τους μετανάστες, αν και τους πλήττει πρώτους. Η απορρύθμιση των εργασιακών δικαιωμάτων επεκτείνεται σταδιακά σε ολόκληρη την εργατική τάξη. Αυτό που αρχικά εμφανίζεται ως πρόβλημα των «άλλων» μετατρέπεται σε γενικευμένη συνθήκη.

«Αν ένας από μας χάσει τα δικαιώματά του, θα τα χάσουνε όλοι.»

Η φράση της Rositsa αποτελεί ίσως την πιο καθαρή ταξική θέση της παράστασης. Η απώλεια δικαιωμάτων μιας ομάδας εργαζομένων λειτουργεί ως προετοιμασία για την απώλεια των δικαιωμάτων όλων. Επομένως, η υπεράσπιση των μεταναστών

εργαζομένων δεν είναι ζήτημα φιλανθρωπίας, αλλά ζήτημα συνολικής εργατικής αλληλεγγύης.

«Το πρώτο τραγούδι που έμαθε είναι “Ψωμί - Παιδεία – Ελευθερία”. Τι σχέση έχει αυτό; Τα παιδιά είναι μικρά. Δε θέλω να περάσει ο γιος μου ό,τι πέρασα εγώ. Γιατί να πάει σε ένα σχολείο αν είναι να γίνει μόνο σερβιτόρος σε αυτή τη χώρα;»

Το σύνθημα «Ψωμί - Παιδεία – Ελευθερία», σύμβολο συλλογικών και κοινωνικών αγώνων, εμφανίζεται εδώ απογυμνωμένο. Η μητέρα αμφισβητεί την πραγματική δυνατότητα αυτών των αξιών να οδηγήσουν το παιδί της στην κοινωνική ισότητα και ευημερία. Το σχολείο και οι καθηγητές εμφανίζονται ως θεσμός που αναπαράγει τις ήδη υπάρχουσες ταξικές ανισότητες.

Γ.4.6 Η επόμενη γενιά μεταναστών

«Χίλια κομμάτια γίναμε ρε παιδιά.»

Η μετανάστευση δεν περιορίζεται στην πρώτη γενιά. Οι κόρες και οι γιοι των γυναικών συνεχίζουν να μετακινούνται προς τον Καναδά, την Αγγλία, την Τσεχία και τις Ηνωμένες Πολιτείες. Η κόρη της Drita, παρά τα προσόντα της, αναγκάζεται να φύγει στον Καναδά. Η κόρη της Valentina εργάζεται στο Μπέρμιγχαμ, συνδυάζοντας δύο δουλειές.

Η φράση «χίλια κομμάτια γίναμε» συμπυκνώνει τη διάλυση της οικογενειακής και κοινωνικής συνέχειας. Η εργατική τάξη εμφανίζεται γεωγραφικά διασπασμένη. Οι οικογένειες ακολουθούν τις ανάγκες της αγοράς εργασίας και συγκροτούνται πλέον από απόσταση, με την επικοινωνία μέσω Skype, με εμβάσματα, με τις συνεχείς μετακινήσεις και τις προσωρινές εγκαταστάσεις.

Στην τελική σκηνή, το μήνυμα προς την Irina συγκροτεί μια μορφή διακρατικής εργατικής αλληλεγγύης.

«Όπου και να είσαι να δουλεύεις με αξιοπρέπεια. Να τους κάνεις να σε σέβονται.»

«Για εμένα είναι πολύ σημαντικό να τους κάνεις να σε φωνάζουν με το όνομά σου.»

«Να μην ντρέπεται ποτέ για τη δουλειά που κάνεις, πάντα να κοιτάς πίσω.»



Εικόνα 11 Στιγμιότυπο από την παράσταση *Καθαρή πόλη*. Φωτογράφος : Χριστίνα Γεωργιάδου.

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση – Στέγη, *Καθαρή Πόλη*. <https://www.onassis.org/el/whats-on/clean-city>

Οι γυναίκες δεν μεταφέρουν απλώς προσωπικές ευχές, αλλά έναν κώδικα επιβίωσης. Η αξιοπρέπεια συνδέεται με την εργασία, τη μνήμη και την αναγνώριση της ταυτότητας της κάθε γυναίκας μετανάστριας εργάτριας. Το όνομα αποκτά πολιτική σημασία, γιατί αντιστέκεται στην ανωνυμία της οικιακής εργασίας. Να σε φωνάζουν με το όνομά σου σημαίνει να αναγνωρίζεται ότι δεν είσαι απλώς «η καθαρίστρια», αλλά ένα συγκεκριμένο ιστορικό υποκείμενο.

Γ.4.7 Η μετανάστευση ως στοιχείο ενδυνάμωσης μέσα από το παραστασιακό κείμενο – παρέμβαση της Νέλλης Καμπούρη

Στη ροή της παράστασης αξιοποιείται το θεωρητικό κείμενο της Νέλλης Καμπούρη, στο οποίο αναπτύσσεται η θέση ότι η είσοδος των μεταναστριών στην οικιακή εργασία συνέβαλε στην ενίσχυση της χειραφέτησης τόσο των Ελληνίδων όσο και των ίδιων των μεταναστριών, μέσω της διαμόρφωσης νέων κοινωνικών σχέσεων (Καμπούρη, 2007). Μπορεί η ανάλυση της Νέλλης Καμπούρη σχετικά με την οικιακή εργασία και τη

μετανάστευση στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1990 να προσφέρει μια σημαντική συμβολή στη μελέτη της σχέσης φύλου, εργασίας και εθνικής ταυτότητας. Ωστόσο, η ένταξη ενός θεωρητικού κειμένου σε μια θεατρική παράσταση μεταβάλλει αναπόφευκτα τον τρόπο με τον οποίο παράγεται το νόημα. Ο λόγος παύει πλέον να εντάσσεται σε ένα νέο σύστημα σκηνικών σημείων, όπου η σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο επαναπροσδιορίζεται. Έτσι, το ίδιο κείμενο μπορεί να αποκτήσει σημασίες που υπερβαίνουν ή ακόμη και να μετατοπίζουν την αρχική θεωρητική του στόχευση. Από τη σκοπιά του μαρξισμού, η προσέγγιση αυτή εμφανίζει έναν κρίσιμο περιορισμό, τη μετατόπιση του προβλήματος της γυναικείας χειραφέτησης από το πεδίο της ταξικής εκμετάλλευσης στο πεδίο της έμφυλης διαφοροποίησης. «Η διαίρεση¹³ της κοινωνίας και η ατομική ιδιοκτησία έκλεισαν ωστόσο τη γυναίκα στην κουζίνα της και από τότε δεν έπαψε να θεωρείται συμπλήρωμα και εξάρτημα του άντρα της» (Κολοντάι, 2023, σ. 161). Η μετατόπιση αυτή έχει ως αποτέλεσμα να αποδυναμώνεται η έννοια της χειραφέτησης ως ριζικού κοινωνικού μετασχηματισμού και να αντικαθίσταται από μια αντιφατική ανακατανομή της εργασίας. Το θεωρητικό κείμενο της Καμπούρη προτάσσοντας τη γυναικεία χειραφέτηση και αναδεικνύοντας, ως κεντρική, τη διάσταση του φύλου και της εθνικής διαφοροποίησης αφήνει σε δεύτερο επίπεδο την ταξική εκμετάλλευση, που από μαρξιστική σκοπιά συνιστά τον θεμελιώδη όρο κατανόησης της οικιακής εργασίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η ένταξη του συγκεκριμένου θεωρητικού κειμένου στη σκηνική ροή θολώνει το τοπίο και δυσχαιρένει την κατανόηση των όρων και των αιτίων της εργασιακής εκμετάλλευσης.

Η καταπίεση των γυναικών, ειδικότερα, συνδέεται ιστορικά με την εμφάνιση της ατομικής ιδιοκτησίας και τη διαίρεση της εργασίας (Ενγκελς, 2008). Η οικιακή εργασία των «σκλάβων του σπιτιού» (Λένιν, Άπαντα τομ 23, 1977, σ. 138), δεν αποτελεί απλώς μια έμφυλη πρακτική, αλλά έναν βασικό μηχανισμό αναπαραγωγής της εργατικής δύναμης, ο οποίος εντάσσεται οργανικά στη λειτουργία του καπιταλιστικού συστήματος (Λένιν, Άπαντα τομ 23, 1977). Επομένως, η χειραφέτηση των γυναικών δεν μπορεί να επιτευχθεί μέσω επιμέρους μεταβολών στη διανομή αυτής

¹³ Εννοεί την ταξική διαίρεση της κοινωνίας

της εργασίας, αλλά προϋποθέτει τη ριζική αναδιοργάνωση των κοινωνικών σχέσεων που την παράγουν.

«Στην πραγματικότητα όμως, αν κοιτάξουμε την έλευση των μεταναστριών από την σκοπιά του φύλου, βλέπουμε ότι βοήθησε στην ενίσχυση της χειραφέτησης των γυναικών, τόσο των Ελληνίδων όσο και των μεταναστριών, ουσιαστικά παράγοντας νέου τύπου κοινωνικές σχέσεις».

Η είσοδος των μεταναστριών στην οικιακή εργασία παρουσιάζεται, μεταξύ άλλων, στην ανάλυση της Καμπούρη ως παράγοντας που συνέβαλε στη χειραφέτηση των Ελληνίδων γυναικών, προσφέροντάς τους χρόνο και δυνατότητες επαγγελματικής εξέλιξης.

«Οι Ελληνίδες δίνοντας την ευθύνη για την οικιακή εργασία και για τη φροντίδα σε γυναίκες άλλης φυλής και εθνότητας απέκτησαν περισσότερο χρόνο και περισσότερο χώρο για να προσπαθήσουν τα πράγματα που ήθελαν να κάνουν, να ακολουθήσουν καριέρες».

Η Ελληνίδες γυναίκες, δηλαδή, μπορούν με αυτόν τον τρόπο να απαλλαγούν από τα οικιακά βάρη και να μουν σε ένα επάγγελμα όπου και οι ίδιες θα αποτελούν μέρος της εκμετάλλευσης.

«Παράλληλα η έλευση των μεταναστριών στον χώρο της οικιακής εργασίας δημιούργησε τις συνθήκες για την δική τους ενδυνάμωση».

Αναγνωρίζεται μια μορφή «ενδυνάμωσης» και για τις ίδιες τις μετανάστριες, οι οποίες, μέσω της εργασίας τους, αποκτούν οικονομική ανεξαρτησία και δυνατότητα βελτίωσης των συνθηκών ζωής τους. Μια τέτοια ανάγνωση, παραμένει επιφανειακή, καθώς δεν λαμβάνει επαρκώς υπόψη τις σχέσεις εκμετάλλευσης που υποβαστάζουν αυτές τις διαδικασίες. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργείται μία κοινωνική διάκριση, κατά την οποία το γυναικείο φύλο διακρίνεται στις Ελληνίδες γυναίκες και σε γυναίκες μετανάστριες, βαθαίνοντας ακόμα παραπάνω το κοινωνικό χάσμα.

Η απελευθέρωση των Ελληνίδων γυναικών που περιγράφεται δεν συνεπάγεται την κατάργηση της οικιακής εργασίας ως μορφής εκμετάλλευσης, αλλά την ανακατανομή

της προς άλλες, κοινωνικά και οικονομικά πιο ευάλωτες γυναίκες. Η εργασία αυτή εξακολουθεί να είναι χαμηλά αμειβόμενη, συχνά αδήλωτη και κοινωνικά υποτιμημένη, γεγονός που την καθιστά χαρακτηριστικό παράδειγμα υπερεκμετάλλευσης της εργασιακής δύναμης. Με άλλα λόγια, δεν έχουμε εδώ μια διαδικασία χειραφέτησης, αλλά μετατόπιση της εκμετάλλευσης από μια κατηγορία γυναικών σε μια άλλη. Η καπιταλιστική οργάνωση της κοινωνικής αναπαραγωγής παραμένει άθικτη, «η αστική κοινωνία, που από την δική της πλευρά στηρίζεται στην ατομική ιδιοκτησία, δεν μπορεί να κάνει χωρίς τον θεσμό της οικογένειας» (Κολοντάι, 2023, σ. 198) ενώ η ανισότητα αναπαράγεται σε νέα, πιο σύνθετη μορφή.

Η σχέση μεταξύ Ελληνίδων εργοδοτριών και μεταναστριών οικιακών εργατριών δεν αναλύεται πρωτίστως ως ταξική σχέση, αλλά ως σχέση έμφυλης και πολιτισμικής διαφοροποίησης.

«ούτως ώστε να παράγουνε τον οικιακό χώρο σαν ένα χώρο ελληνικότητας»

Η έμφαση δίνεται στον τρόπο με τον οποίο οι Ελληνίδες διαχειρίζονται την «ελληνικότητα» του οικιακού χώρου και επιτηρούν την εργασία των μεταναστριών, αναπαράγοντας ιεραρχίες. Η υπερβολική έμφαση στο φύλο και την εθνότητα έχει ως αποτέλεσμα να καλύπτει, να νομιμοποιεί και να αναπαράγει τελικά την εκμεταλλευτική σχέση. Η οικιακή εργασία εμφανίζεται, έτσι, ως πεδίο πολιτισμικής διαπραγμάτευσης, και όχι ως χώρος παραγωγής και ιδιοποίησης αξίας.



Εικόνα 12 Στιγμιότυπο (screenshot) από το ντοκιμαντέρ που δημιουργήθηκε για την παράσταση *Καθαρή Πόλη* σε σκηνοθεσία Χ. Σαρρή, Κ. Χατζηνικολάου, Μ. Δανέζη & Κ. Μάνδυλα.

Πηγή: Ίδρυμα Ωνάση, *Καθαρές Πόλεις* <https://www.youtube.com/watch?v=9ksesdo1cH4&t=3542s>.

Η έμφαση στη χειραφέτηση μέσω της αγοράς υπηρεσιών φροντίδας αποκρύπτει το γεγονός ότι η ίδια αυτή αγορά βασίζεται στην ύπαρξη φθηνής, επισφαλούς και συχνά αόρατης εργασίας. Παράλληλα, η ανάδειξη της «ενδυνάμωσης» των μεταναστριών μέσω της εργασίας τους συμβάλλει στην ένταξή τους σε κατώτερα τμήματα της εργατικής τάξης, παρουσιάζοντας ως πρόοδο μια διαδικασία που στην πραγματικότητα ενισχύει την εκμετάλλευση.

Τέλος, ιδιαίτερη σημασία έχει το γεγονός ότι, όπως επισημαίνει και η ίδια η Καμπούρη: «Παρ' όλ' αυτά, αυτό είχε συχνά ως συνέπεια να μην γίνει ουσιαστική αναδιαπραγμάτευση του ρόλου των φύλων στις οικογένειες και οι άντρες παρέμειναν εκτός των οικιακών ευθυνών», η ανάθεση δηλαδή της οικιακής εργασίας στις μετανάστριες δεν συνοδεύεται από ουσιαστική αναδιαπραγμάτευση των έμφυλων ρόλων εντός της οικογένειας.

Και στο κείμενο συνεχίζει «οι Ελληνίδες ουσιαστικά και συμβολικά καλούνταν να υιοθετήσουν έναν άλλο ρόλο μέσα στο σπίτι και ο ρόλος αυτός είχε να κάνει με τον έλεγχο των μεταναστριών», μεταβαίνουν δηλαδή από τη θέση της εκτελέστριας της εργασίας στη θέση της επιτηρήτριας και διαχειρίστριάς της. Αυτό δείχνει ότι δεν πρόκειται για μια διαδικασία χειραφέτησης, αλλά για μια αναδιάρθρωση των μορφών μέσω των οποίων αναπαράγεται η καταπίεση.

Η προσέγγιση της Καμπούρη στο παραστασιακό κείμενο υποβαθμίζει τη σημασία της ταξικής εκμετάλλευσης και θεωρητικοποιεί την μετατόπιση που απομακρύνει το αίτημα της γυναικείας χειραφέτησης από τον πυρήνα του, την ανατροπή των υλικών και κοινωνικών σχέσεων που τη θεμελιώνουν. Η πραγματική χειραφέτηση δεν μπορεί να επιτευχθεί μέσω της ανακατανομής της καταπίεσης μεταξύ διαφορετικών κατηγοριών γυναικών, αλλά μόνο μέσω της κατάργησης των ίδιων των σχέσεων εκμετάλλευσης που τη γεννούν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Δ

Σπυριδούλες (2023-24)



Εικόνα 13 Εξώφυλλο προγράμματος από την παράσταση *Σπυριδούλες* Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή

Δ.1 Πολιτικό και κοινωνικό περιεχόμενο

Το 2023 υπήρξε μια χρονιά έντονων πολιτικών, κοινωνικών και διεθνών εξελίξεων, οι οποίες επηρέασαν σημαντικά τον δημόσιο διάλογο στην Ελλάδα και διεθνώς. Καθοριστικό γεγονός για την ελληνική κοινωνία αποτέλεσε η τραγωδία των Τεμπών στις 28 Φεβρουαρίου 2023.¹⁴ Η σύγκρουση δύο αμαξοστοιχιών προκάλεσε τον θάνατο πενήντα επτά ανθρώπων και ανέδειξε σοβαρά ζητήματα που αφορούσαν τη λειτουργία του κράτους, τη διαχείριση των δημόσιων υποδομών, την ασφάλεια των μεταφορών και την πολιτική λογοδοσία. Το γεγονός πυροδότησε μαζικές κινητοποιήσεις σε ολόκληρη τη χώρα και επηρέασε καθοριστικά τον δημόσιο διάλογο καθ' όλη τη διάρκεια του έτους.¹⁵

Την ίδια χρονιά πραγματοποιήθηκαν δύο βουλευτικές εκλογικές αναμετρήσεις. Οι εκλογές της 21ης Μαΐου διεξήχθησαν με το σύστημα της απλής αναλογικής, χωρίς να προκύψει αυτοδύναμη κυβέρνηση. Ως αποτέλεσμα, η χώρα οδηγήθηκε σε δεύτερες εκλογές στις 25 Ιουνίου, από τις οποίες προέκυψε αυτοδύναμη κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας με ποσοστό περίπου 41%¹⁶. Η εξέλιξη αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο πολιτικό ενδιαφέρον, καθώς η κοινωνική αναταραχή που ακολούθησε την τραγωδία των Τεμπών δεν μεταφράστηκε σε αντίστοιχη εκλογική μεταβολή. Παρά τη μαζικότητα των κινητοποιήσεων και τη γενικευμένη αμφισβήτηση των θεσμών που εκφράστηκε μετά το δυστύχημα, το κυρίαρχο πολιτικό σύστημα διατήρησε την εκλογική του ηγεμονία. Η αντίφαση αυτή αποτέλεσε αντικείμενο έντονου δημόσιου και πολιτικού προβληματισμού.

Παράλληλα, κατά τη διάρκεια του 2023 συνεχίστηκαν οι συζητήσεις γύρω από τα εργασιακά δικαιώματα, την ακρίβεια, την ενεργειακή κρίση και τις επιπτώσεις του

¹⁴

<https://www.ethnos.gr/greece/article/251481/temphsthdhmosiothtahlistametaonomatatonnekrontoysidhrodromikoydystyxhmatos> Τέμπη: Στη δημοσιότητα η λίστα με τα ονόματα των νεκρών του σιδηροδρομικού δυστυχήματος

¹⁵ <https://www.larissanet.gr/2024/02/25/tempi-28-2-2023-to-chroniko-tou-polynekrou-dystychimatos/> Τέμπη 28-2-2023: Το χρονικό του πολύνεκρου δυστυχήματος

¹⁶ <https://ekloges-prev.singularlogic.eu/2023/june/v/home/parties/> Εθνικές εκλογές – Ιούνιος 2023

πληθωρισμού στα ελληνικά νοικοκυριά. Την ίδια στιγμή, το ζήτημα της στεγαστικής κρίσης αναδείχθηκε σε ένα από τα σημαντικότερα κοινωνικά προβλήματα, ιδιαίτερα στα μεγάλα αστικά κέντρα,¹⁷ όπου η αύξηση των ενοικίων και τα Airbnb επιβάρυναν σημαντικά τις συνθήκες διαβίωσης των λαϊκών και μεσαίων στρωμάτων.

Ιδιαίτερα έντονη παρέμεινε και η δημόσια συζήτηση γύρω από ζητήματα έμφυλης βίας, γυναικοκτονιών και δικαιωμάτων των γυναικών.¹⁸ Φεμινιστικές συλλογικότητες πραγματοποίησαν πορείες, εκδηλώσεις και δημόσιες παρεμβάσεις με αφορμή την Παγκόσμια Ημέρα της Γυναίκας στις 8 Μαρτίου, αλλά και σε περιπτώσεις έμφυλης βίας που απασχόλησαν τη δημόσια σφαίρα καθώς και τα μέτρα που χρειάζονται να παρθούν για ισότητα, προστασία και δικαιοσύνη.¹⁹

Σε διεθνές επίπεδο, συνεχίζεται ο πόλεμος μεταξύ Ρωσίας και Ουκρανίας, ο οποίος είχε ξεκινήσει τον Φεβρουάριο του 2022. Η σύγκρουση αυτή επηρεάζει την παγκόσμια οικονομία, τις ενεργειακές αγορές και τις διεθνείς πολιτικές ισορροπίες, ενώ η στρατιωτική υποστήριξη των δυτικών κρατών προς την Ουκρανία παρέμεινε κεντρικό στοιχείο της διεθνούς πολιτικής ατζέντας.²⁰ Παράλληλα, μια νέα γεωπολιτική κρίση ξέσπασε στη Μέση Ανατολή. Στις 7 Οκτωβρίου 2023 η Χαμάς πραγματοποίησε επίθεση εναντίον του Ισραήλ, γεγονός που οδήγησε σε εκτεταμένες ισραηλινές στρατιωτικές επιχειρήσεις στη Λωρίδα της Γάζας. Οι συγκρούσεις που ακολούθησαν προκάλεσαν δεκάδες χιλιάδες θύματα και μία από τις σοβαρότερες ανθρωπιστικές κρίσεις των τελευταίων δεκαετιών.²¹ Η σύγκρουση προκάλεσε έντονες αντιδράσεις σε παγκόσμιο επίπεδο και επανέφερε στο επίκεντρο ζητήματα διεθνούς δικαίου, ανθρωπίνων δικαιωμάτων, αποικιοκρατίας, κρατικής βίας και γεωπολιτικών

¹⁷ <https://ypergasias.gov.gr/ti-perilamvanei-to-ethniko-schedio-drasis-gia-ti-stirixi-ton-astegon/> Τι περιλαμβάνει το Εθνικό Σχέδιο Δράσης για τη στήριξη των αστέγων

¹⁸ <https://www.in.gr/2023/11/23/life/woman/sokarei-ereyna-gia-tin-emfyli-via-stin-ellada-90-ton-gynaiikon-leei-pos-einai-poly-syxni/> Σοκάρει έρευνα για την έμφυλη βία στην Ελλάδα – Το 90% των γυναικών λέει πως είναι «πολύ συχνή»

¹⁹ <https://adedy.gr/symmetoxistipagkosmiafeministikiaipergia/> Συμμετοχή στην παγκόσμια φεμινιστική απεργία – 8 Μάρτη 2023

²⁰ <https://www.kathimerini.gr/world/562899421/dyo-chronia-polemoy-stin-oykrania-ta-pio-dyskola-einai-mprosta/> Δύο χρόνια πολέμου στην Ουκρανία: Τα πιο δύσκολα είναι μπροστά

²¹ <https://www.amnesty.gr/news/press/article/28994/ereyna-tis-diethnoys-amnistias-kataligei-oti-israil-diaprattei-genoktonia-kata-twn-Palaiostinw-n-sti-Gaza> Έρευνά της Διεθνούς Αμνηστίας καταλήγει ότι το Ισραήλ διαπράττει γενοκτονία κατά των Παλαιστινίων στη Γάζα.

ανταγωνισμών. Σε πολλές χώρες πραγματοποιήθηκαν μαζικές αντιπολεμικές κινητοποιήσεις και διαδηλώσεις αλληλεγγύης προς τον παλαιστινιακό λαό, με βασικά αιτήματα την κατάπαυση του πυρός και την προστασία των αμάχων.

Το 2023 αποτέλεσε μια περίοδο έντονης κοινωνικής και πολιτικής αναταραχής. Από τις διαδηλώσεις για τα Τέμπη και τα εργασιακά δικαιώματα έως τις διεθνείς αντιπολεμικές κινητοποιήσεις, αναδείχθηκαν ζητήματα δημοκρατίας, κοινωνικής δικαιοσύνης και ανθρωπίνων δικαιωμάτων, επηρεάζοντας τόσο τον δημόσιο διάλογο όσο και τις καλλιτεχνικές εκφράσεις.

Παρότι η παράσταση *Σπυριδούλες* παρουσιάστηκε πριν από την έναρξη της γενοκτονίας των Παλαιστίνιων, η μεταγενέστερη πρόσληψή της μπορεί να ιδωθεί μέσα από το νέο διεθνές πλαίσιο που διαμορφώθηκε μετά τον Οκτώβριο του 2023. Η ιστορία της μικρής Σπυριδούλας, ενός παιδιού που υπήρξε θύμα ακραίας βίας, συνδέεται με ζητήματα καταπίεσης που ξαναήρθαν με εντονότερο τρόπο στη σημερινή κοινωνία. Η ανάδειξη των κοινωνικά αποκλεισμένων αποκτά, έτσι, ιδιαίτερη σημασία σε ένα διεθνές περιβάλλον όπου η ανθρωπινή ζωή, η ασφάλεια και η αξιοπρέπεια βρίσκονται στο επίκεντρο πολιτικών και ηθικών αντιπαράθεσεων.



Εικόνα 14 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες – Official Trailer*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=ActYc6g1UXo>.

Σε μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από κρίση εμπιστοσύνης προς τους θεσμούς, διεύρυνση των κοινωνικών ανισοτήτων, η ιστορία των ψυχοκορών υπενθυμίζει τις ταξικές σχέσεις εξουσίας που διαμορφώνουν την κοινωνική πραγματικότητα (Μαρξ Κ., 2010).

Δ.2 Ταξικό πλαίσιο της παράστασης

Η παράσταση *Σπυριδούλες* φωτίζει τις ταξικές αντιθέσεις που χαρακτήρισαν την ελληνική κοινωνία κατά τη μεταπολεμική και μετεμφυλιακή περίοδο. Η φτώχεια της ελληνικής υπαίθρου και η απουσία κοινωνικού κράτους συνέβαλαν στη δημιουργία ενός αποθέματος φθηνής γυναικείας εργασίας. Το θεατρικό κείμενο αναφέρεται στις ψυχοκόρες, νεαρά κορίτσια που προέρχονταν από φτωχές αγροτικές οικογένειες και μεταφέρονταν στα αστικά κέντρα προκειμένου να εργαστούν ως οικιακές βοηθοί σε σπίτια ισχυρότερων οικονομικά οικογενειών. Η πρακτική αυτή, η οποία παρουσιαζόταν ως πράξη φιλανθρωπίας ή κοινωνικής προστασίας, αποτελούσε έναν μηχανισμό αναπαραγωγής της ταξικής ανισότητας, καθώς εξασφάλιζε φθηνή ή και απλήρωτη εργασία για τα μεσαία και ανώτερα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας (Κονταξή, 2021).

Δ.2.1 Μετανάστευση, εργασία και κοινωνικός αποκλεισμός

Η κοινωνική θέση των υπηρετριών του '50 καθοριζόταν από τη διπλή τους εξάρτηση, αφενός από την οικονομική ανέχεια των οικογενειών τους και αφετέρου από την εξουσία των οικογενειών που τις φιλοξενούσαν. Οι ίδιες δεν διέθεταν ούτε οικονομική αυτονομία ούτε θεσμική προστασία, ενώ η εργασία τους παρέμενε αόρατη, καθώς πραγματοποιούνταν εντός του σπιτιού. Με αυτόν τον τρόπο, η οικιακή εργασία μετατρέποταν σε πεδίο άσκησης εξουσίας. Οι ψυχοκόρες μετατρέπονταν έτσι σε εργαζόμενες που βρίσκονταν στο περιθώριο τόσο της οικογένειας όσο και της αγοράς εργασίας, χωρίς τη δυνατότητα διεκδίκησης δικαιωμάτων ή βελτίωσης των συνθηκών ζωής τους (Βραχιονίδου, 2015).

Οι ψυχοκόρες δεν είναι μόνο φτωχές είναι και γυναίκες, γεγονός που τις καθιστά ακόμη πιο ευάλωτες απέναντι στην εκμετάλλευση.

Δ.3 Δραματουργία παράστασης *Σπυριδούλες*

Η δραματουργία της παράστασης *Σπυριδούλες* βασίζεται σε ιστορικά τεκμήρια, προφορικές μαρτυρίες και θεατρική επινόηση. Το κείμενο της Νεφέλης Μαϊστράλη είναι ένα μωσαϊκό αφηγήσεων, μέσα από το οποίο αναδεικνύονται οι εμπειρίες των γυναικών που εργάστηκαν ως οικιακές βοηθοί στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Έτσι, το έργο κινείται στο πεδίο του *Θεάτρου του Πραγματικού*, όπου η σκηνική αφήγηση βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα και ιστορικές πηγές, χωρίς να εγκαταλείπει τη θεατρική επεξεργασία και τη δραματουργική σύνθεση.

Το κείμενο αφηγείται διαφορετικές όψεις της ζωής των κοριτσιών, ξεκινώντας από την απομάκρυνση τους από την οικογένεια, τη μετάβαση στην πόλη, την εργασία μέσα στο σπίτι, τις μορφές βίας και τις στρατηγικές επιβίωσής τους. Παράλληλα, η δραματουργία αξιοποιεί τη διαρκή εναλλαγή ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό.



Εικόνα 15 Σκηνή από την παράσταση *Σπυριδούλες*. Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή.

Οι ερμηνευτές δεν υποδύονται αποκλειστικά συγκεκριμένους χαρακτήρες, αλλά συχνά λειτουργούν ως φορείς μαρτυριών και αφηγήσεων καθώς και η άμεση επικοινωνία με το κοινό παραπέμπουν σε τεχνικές του επικού θεάτρου. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη συναισθηματική ταύτιση προς τον κριτικό αναστοχασμό, ενθαρρύνοντας τον θεατή να αντιμετωπίσει τα γεγονότα ως κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα (Σουλούκος, 2025).

Επιπλέον, η δραματουργία εμπλουτίζεται από τη χρήση της μουσικής και του τραγουδιού. Τα στοιχεία αυτά λειτουργούν όχι μόνο ως αισθητικά μέσα, αλλά και ως μηχανισμοί σύνδεσης των επιμέρους ιστοριών σε μια ενιαία θεατρική εμπειρία. Η μουσική δημιουργεί στιγμές συλλογικότητας και συναισθηματικής φόρτισης, ενώ παράλληλα συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός κοινού σκηνικού χώρου μνήμης (Σωτηρίου, 2025).

Μέσα από τη συνύπαρξη πολλαπλών φωνών και διαφορετικών εμπειριών, αναδεικνύονται οι φωνές εκείνων που συνήθως απουσιάζουν από την επίσημη ιστοριογραφία, επιτρέποντας την ανάδυση μιας ιστορίας από τα κάτω (Μαρξ Κ. , Η 18 Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη, 2005). Η δραματουργία λειτουργεί έτσι ως εργαλείο ανάκτησης της μνήμης και επαναφοράς στο προσκήνιο κοινωνικών υποκειμένων που παρέμειναν για δεκαετίες αόρατα.

Δ.4 Από την ατομική ιστορία στη συλλογική εμπειρία της εκμετάλλευσης

Δ.4.1 Πάροδος, Α΄ και Β΄ Στάσιμο

Παρότι η αφήγηση εκκινεί από την προσωπική ιστορία της δωδεκάχρονης Σπυριδούλας, το Σιδέρωμα,²² γρήγορα περνά στα βιώματα των κοριτσιών. Κομβικό ρόλο έχει η Πάροδος, όπου η ατομική αφήγηση υποχωρεί και τη θέση της

²² <https://www.musicheaven.gr/modules.php?name=News&file=article&id=1271> Το "σιδέρωμα" της Σπυριδούλας, αναλυτικά για την υπόθεση που συγκλόνισε την ελληνική κοινωνία το 1955, όταν η δωδεκάχρονη βασανίστηκε από τους εργοδότες της με πυρακτωμένο σίδερο, επειδή την υποπτεύθηκαν για κλοπή χρημάτων.

καταλαμβάνει ένα σύνολο κοριτσιών που εργάζονται ως υπηρέτριες ή ψυχοκόρες. Οι διαδοχικές αυτοπαρουσιάσεις «Έρχομαι απ' τη Νάξο για δουλειά», «Έρχομαι απ' την Κύθνο, μοναχή», «Ήρθα απ' της Ηπείρου ένα χωριό», «Πάω για ψυχοκόρη στον Πειραιά» συνθέτουν μια συλλογική μαρτυρία που εκτείνεται γεωγραφικά σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο. Η επαναλαμβανόμενη αναφορά σε διαφορετικούς τόπους καταγωγής αναδεικνύει ότι το φαινόμενο της παιδικής οικιακής εργασίας δεν αφορά μια μεμονωμένη περιοχή.



Εικόνα 16 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες – Official Trailer*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=r9haw0EpqnE>.

Η απαρίθμηση των οικιακών εργασιών που επαναλαμβάνεται σχεδόν τελετουργικά κατά τη διάρκεια της Παρόδου: «να μαγειρεύω, να βάζω μπουγάδα, να τρίβω το πάτωμα με βενζίνη, να το γυαλίζω μετά με κερί, να ταΐζω τα μωρά». Η συσσώρευση των καθηκόντων αποτυπώνει την εξαντλητική φύση της εργασίας και ταυτόχρονα τονίζει τη μετατροπή του παιδικού σώματος σε εργαλείο εργασίας.

Οι επαναλαμβανόμενες δηλώσεις υποταγής «Απαιτήσεις δεν έχω, Κυρία», «Ό,τι μου δώσετε», «Δε μιλώ πολύ» αποκαλύπτουν την δύναμη που έχουν οι κυρίαρχες κοινωνικές αξίες και στις ίδιες τις κοπέλες. Οι υπηρέτριες παρουσιάζονται να έχουν την συμπεριφορά του επαίτη που ανέχεται να τον μειώνουν και υιοθετούν και αυτές την υπακοή, φανερώνοντας όχι μόνο την οικονομική αλλά και την ιδεολογική διάσταση της εκμετάλλευσης.



Εικόνα 17 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες – Official Trailer*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=r9haw0Erq9E>.

Οι αφηγήσεις των κοριτσιών στο Α' Στάσιμο τονίζουν τη διάψευση των παιδικών προσδοκιών. Πολλά από τα κορίτσια φαντάζονται την πόλη ως χώρο ελευθερίας και κοινωνικής ανόδου, όπως η κοπέλα που πιστεύει ότι θα γίνει «πρωτευουσιάννα» ή εκείνη που ονειρεύεται ότι θα κατοικήσει στον Λευκό Πύργο ως «Πυργοδέσποινα». Τα παιδικά όνειρα έρχονται σε αντίθεση με την πραγματικότητα της οικιακής εργασίας, η οποία συνεπάγεται απομόνωση, σκληρή εργασία και πλήρη εξάρτηση από τα αφεντικά της. Μέσα από αυτήν την αντίθεση παρουσιάζεται πώς οι ταξικές συνθήκες συντρίβουν τις επιθυμίες και τις προσδοκίες των παιδιών.

Στο τέλος του Α' Στάσιμου η αφήγηση της μικρής υπηρέτριας που φαντάζεται ότι πέφτει στη θάλασσα και την «τρώνε τα ψάρια» κορυφώνεται με την επαναλαμβανόμενη κραυγή «Λεύτερη. Έφτιανα με το νου μου ότι 'μαι λεύτερη». Η φαντασίωση αυτή λειτουργεί ως μορφή απόδρασης από τις συνθήκες καταπίεσης και ότι η επιθυμία για ελευθερία παραμένει ζωντανή ακόμη και όταν κάποιος ζει σε συνθήκες δουλείας

Στο Β' Στάσιμο δεν περιορίζεται στην καταγραφή της οικονομικής εκμετάλλευσης, αλλά αναδεικνύει και τις πολλαπλές μορφές βίας που ασκούνταν πάνω στα παιδικά και γυναικεία σώματα. Οι μαρτυρίες του κειμένου αποκαλύπτουν πρακτικές αποκλεισμού και ταπείνωσης, όπως η περίπτωση της μικρής υπηρέτριας που αναγκάζεται να κοιμάται «στο παταράκι πάνω απ' την κουζίνα», ενώ τα αφεντικά κλειδώνουν τα ντουλάπια «για να μην κλέψω». Η προσφώνηση «δουλάκι» και η απαγόρευση πρόσβασης ακόμη και στο φαγητό «Δεν κάνει για δουλάκια τόσο ωραίο που 'ναι» καθιστούν εμφανή την ταξική ιεράρχηση στην καθημερινότητα του σπιτιού. Το σπίτι που μεγαλώνουν αυτά τα παιδιά εμφανίζεται έτσι ως μικρογραφία μιας κοινωνίας όπου η ταξική θέση καθορίζει την ανθρώπινη αξία και την πρόσβαση στα υλικά αγαθά.



Εικόνα 18 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες – Official Trailer*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=r9haw0EpqnE>.

Η μαρτυρία της γυναίκας που περιγράφει τον επανειλημμένο βιασμό της από τον εργοδότη της και την ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη που ακολουθεί, μετατρέπει τη σκηνή σε καταγγελία της πατριαρχικής εξουσίας που ασκείται πάνω στο γυναικείο σώμα. Η φράση «θα σε στείλω πίσω χαλασμένη» συμπυκνώνει τον εκβιασμό που βασίζεται τόσο στην οικονομική εξάρτηση όσο και στις κοινωνικές αντιλήψεις περί τιμής και

αγνότητας των γυναικών. Η κοπέλα εδώ δεν αντιμετωπίζεται μόνο ως εργαζόμενη, αλλά ως σώμα διαθέσιμο προς εκμετάλλευση από τον άνδρα εργοδότη.

Σε διαφορετικό σημείο του Β' Στάσιμου, μια άλλη γυναικεία μαρτυρία μετατοπίζει την έμφαση από τη σωματική βία στην υπαρξιακή διάσταση της εμπειρίας της καταπίεσης: «Ποιος Θεός κι αηδίες, μωρέ; Τι λόγο έχει ο Θεός σ' αυτόν τον κόσμο τον δικό μας; Τυφλός, κουφός και άφαντος». Η εξέλιξη αυτή σηματοδοτεί τη διάρρηξη της πίστης σε μια θεία δικαιοσύνη, την πίστη σε μια ηθική τάξη που προστατεύει τους αδύναμους. Έτσι, η αμφισβήτηση του Θεού λειτουργεί ως πολιτική και κοινωνική καταγγελία ενός κόσμου όπου οι θεσμοί (οικογένεια, κράτος, θρησκεία) αποτυγχάνουν να προστατεύσουν τους πιο ευάλωτους, όπως είναι τα παιδιά.

Συνολικά η Πάροδος και το Α' Στάσιμο λειτουργούν αντίστοιχα με εκείνη του χορού στην αρχαία τραγωδία. Δεν προωθούν άμεσα τη δράση, αλλά σχολιάζουν το κεντρικό γεγονός του έργου. Οι φωνές των κοριτσιών λειτουργούν ως μια συλλογικότητα που υπερβαίνει την ατομική ιστορία της Σπυριδούλας και αναδεικνύει τις συνθήκες που (ανα)παράγουν την καταπίεση.

Δ.4.2 Β' Επεισόδιο

Στο Β' Επεισόδιο οι κοπέλες ανταλλάσσουν πληροφορίες για την ηλικία τους, την καταγωγή τους και τις συνθήκες εργασίας τους. Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, κάθε πρόσωπο αναγνωρίζει στη ζωή της άλλης στοιχεία της δικής του εμπειρίας. Η ανταλλαγή εμπειριών λειτουργεί ως διαδικασία συνειδητοποίησης πως η προσωπική δυστυχία παύει να εκλαμβάνεται ως ατομική αποτυχία και αναγνωρίζεται ως αποτέλεσμα κοινών κοινωνικών μηχανισμών.

Η δραματουργική αυτή επιλογή συνδέεται άμεσα με τη λογική του πολιτικού θεάτρου. Το έργο δεν επιδιώκει μόνο τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τα πρόσωπα της δράσης, αλλά κυρίως την αποκάλυψη των κοινωνικών σχέσεων που το παράγουν.

Δ.5 Η ταξική και πατριαρχική διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας

Ο μονόλογος του πατέρα στις πρώτες σελίδες του έργου αποκαλύπτει τις κοινωνικές αντιλήψεις που καθορίζουν τη θέση των γυναικών στα φτωχά στρώματα της Ελλάδας. Ο πατέρας δεν παρουσιάζεται ως ένας σκληρός ή αδιάφορος γονέας, αλλά ως άνθρωπος που έχει συνταχθεί πλήρως με τις αξίες μιας κοινωνίας όπου η φτώχεια, η εργασία και η γυναικεία υποταγή θεωρούνται φυσικές και αναπόφευκτες συνθήκες ζωής. Όταν μιλά στη Σπυριδούλα της λέει: «Από δω και πέρα θα κάνεις όλες τις δουλειές. Να μάθεις να γίνεις χρήσιμη. Να φτιάξεις προίκα». Η αξία της δεν συνδέεται με την προσωπικότητά της, αλλά με την ικανότητά της να εργάζεται και να συμβάλλει οικονομικά στην οικογένεια και στη μελλοντική της αποκατάσταση μέσω του γάμου.



Εικόνα 19 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες – Official Trailer*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=r9haw0Epq9E>.

Η αναφορά στην προίκα είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτική, καθώς η γυναίκα αποτελεί βάρος και πρέπει να έχει σπίτι ή λεφτά ή κάποιο χωράφι για να τα δώσει στον μελλοντικό σύζυγό της. Ο γάμος της δεν οδηγεί στην ανεξαρτησία αλλά προετοιμάζει τη μετάβαση από την εξάρτηση από τον πατέρα στην εξάρτηση από τον σύζυγο. «Η γυναίκα ορίζεται πρωτίστως μέσα από τη χρησιμότητά της για την οικογένεια» (Κολοντάι, 2023, σ. 140). Η εργασία παρουσιάζεται ως αναπόφευκτη πραγματικότητα για τα παιδιά των φτωχών οικογενειών.

Η ειρωνεία της σκηνής έγκειται στο γεγονός ότι ο πατέρας πιστεύει πως ενεργεί προς όφελος της κόρης του, ενώ ο θεατής γνωρίζει ότι αυτή ακριβώς η απόφαση θα αποτελέσει την αφετηρία της εκμετάλλευσης και της βίας που θα ακολουθήσει. Η πρόθεσή του είναι να εξασφαλίσει ένα καλύτερο μέλλον για τη Σπυριδούλα, όμως στην πραγματικότητα την εντάσσει σε έναν μηχανισμό ταξικής και έμφυλης υποταγής.

Η εξέλιξη αυτή μπορεί να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα της ανάλυσης του Ένγκελς σύμφωνα με την οποία οι κοινωνικές σχέσεις στις ταξικές κοινωνίες θεμελιώνονται στην άνιση κατανομή δικαιωμάτων και υποχρεώσεων: «Κάθε καλό για τους μεν είναι αναγκαστικά κακό για τους άλλους, κάθε καινούργια απελευθέρωση της μια τάξης, είναι μια νέα καταπίεση για κάποια άλλη (...) Και αν, όπως είδαμε στους βαρβάρους μόλις μπορούσε να γίνει διάκριση ανάμεσα στα δικαιώματα και στις υποχρεώσεις, ο πολιτισμός κάνει και τη διάκριση αυτή και την αντίθεση ανάμεσά τους ολοφάνερη ακόμα και στον πιο ηλίθιο, παραχωρώντας σχεδόν όλα τα δικαιώματα σε μια τάξη, ενώ φορτώνει στην άλλη σχεδόν όλες τις υποχρεώσεις» (Ένγκελς, 2008, σ. 219).



Εικόνα 20 Σκηνή από την παράσταση *Σπυριδούλες*. Φωτογραφία: Ελίνα Γιουνανλή.

Ο μονόλογος αναδεικνύει ότι η τραγωδία της ηρωίδας δεν ξεκινά από το σπίτι των εργοδοτών της αλλά από την κοινωνική αντίληψη και τους θεσμούς που θεωρούν φυσικό ένα παιδί να εγκαταλείπει την παιδική του ηλικία για να γίνει υπηρέτρια.

Δ.5 Η αντι-προσευχή ως καταγγελία της ταξικής και θεσμικής εξουσίας

Η σκηνή της προσευχής (σελ. 39–40) συνιστά μία από τις πιο πολιτικά φορτισμένες στιγμές του έργου. Παρότι ακολουθεί τη μορφή της χριστιανικής προσευχής, στην πραγματικότητα λειτουργεί ως αντι-προσευχή, καθώς η κοπέλα δεν απευθύνεται στον Θεό για να ζητήσει προστασία ή παρηγοριά, αλλά για να τον κατηγορήσει για την αδικία του κόσμου. Η φράση «Πάτερ ημών, που μ' έδωσες στα τέρατα για να επιβιώσω, φτύνω το όνομά σου» ανατρέπει τη θρησκευτική σχέση πίστης και υπακοής και μετατρέπει την προσευχή σε εξεγερτικό λόγο.

Η σκηνή αποκτά κοινωνική διάσταση όταν περιγράφει «τον άδικο τον κόσμο με αυτούς τους λίγους να έχουνε και τους πολλούς να λιώνουνε το μέσα τους για ν' ανασάνουνε». Το έργο διατυπώνει εδώ σαφή εικόνα ταξικού διαχωρισμού, όπου η ευημερία των λίγων βασίζεται στην εξάντληση των πολλών. Η εκμετάλλευση παρουσιάζεται ως χαρακτηριστικό της κοινωνικής οργάνωσης και όχι ως αποτέλεσμα ατομικών επιλογών.



Εικόνα 21 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες – Official Trailer*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=ActYc6g1UXo>.

Η απόρριψη του «Θρόνου», της «Βασιλείας» και των «Βασιλέων όλου του κόσμου» αποκτά πλέον καθολικό χαρακτήρα και στρέφεται εναντίον κάθε μορφής εξουσίας που νομιμοποιεί και αναπαράγει την κοινωνική ανισότητα.

«Ο καθολικός παπάς, που ξεπαρθενεύει τις κοπέλες είναι πολύ λιγότερο επικίνδυνος ακριβώς για τη “δημοκρατία” από έναν παπά δίχως ράσα που κηρύσσει την πλάση και τη δημιουργία του θεούλη. Γιατί τον πρώτο παπά μπορεί εύκολα να τον ξεσκεπάσεις, να τον καταδικάσεις και να τον διώξεις ενώ το δεύτερο δεν μπορείς να τον διώξεις τόσο εύκολα, είναι χίλιες φορές δυσκολότερο να τον ξεσκεπάσες, και ούτε ένας “ντελικάτος και αξιολύπητα ασταθής” μικροαστός θα συμφωνήσει να τον καταδικάσεις» (Λένιν, Άπαντα τομ 48, 1977, σ. 227)

Δ.6 Η συλλογική ευθύνη της κοινωνίας

Δ.6.1 Η Παράβαση ως σύνδεση του ιστορικού παρελθόντος με το παρόν

Σε συγκεκριμένα σημεία στο κείμενο, η ηθοποιός εμφανίζεται με σύγχρονη στολή καθαρίστριας και απευθύνεται ευθέως στο κοινό:

«Για τη σύνδεση με το σήμερα το έκανα, έτσι; Δε στήσαμε όλο αυτό για να ταξιδέψουμε τάχα στο χρόνο.»

Και παρακάτω:

«Αυτό που κάνουμε τώρα εδώ είναι πιο πολύ αφορμή για να κάνουμε διάφορες συνδέσεις, αναλογίες... Αυτό είναι το πιο σημαντικό. Η αναλογία...»

Η ηθοποιός διακόπτει συνειδητά τη θεατρική εξέλιξη και απευθύνεται άμεσα στο κοινό, υποδεικνύοντας ότι η ιστορία της Σπυριδούλας δεν αφορά αποκλειστικά το παρελθόν αλλά συνδέεται με κοινωνικές σχέσεις που εξακολουθούν να υπάρχουν στο παρόν. Η τεχνική αυτή παραπέμπει άμεσα στις πρακτικές του πολιτικού και του επικού θεάτρου, και κατάγεται από την Αριστοφανική Παράβαση, όπου Χορός ο εγκατέλειπε προσωρινά τη μυθοπλασία για να απευθυνθεί άμεσα στους θεατές και να σχολιάσει ζητήματα της επικαιρότητας, έτσι και εδώ η παράσταση διακόπτει τη δραματική εξέλιξη για να μετατρέψει το ιστορικό υλικό σε σύγχρονο πολιτικό σχόλιο.

Και συνεχίζει : «Ψάξαμε και πήραμε και συνεντεύξεις κανονικές από γυναίκες που εργάζονται στην καθαριότητα.»

Η ηθοποιός αφηγείται ένα περιστατικό καθημερινότητας μιας οικιακής εργαζόμενης: η εργοδότη, ενώ απολαμβάνει τον ελεύθερο χρόνο της πηγαίνοντας θέατρο και διασκεδάζοντας, επιστρέφει τα ξημερώματα και ξυπνά την εργαζόμενη για να της κάνει μασάζ στα πόδια. Στη συνέχεια η ηθοποιός ζητά να ανάψουν τα φώτα της αίθουσας και δηλώνει: «Τώρα σας βλέπω και με βλέπετε». Οι θεατές παύουν να είναι αόρατοι παρατηρητές και γίνονται ορατοί συμμετέχοντες. Όταν απευθύνεται στην «Κυρία» που μπορεί να βρίσκεται ανάμεσα στο κοινό, το καλεί να αναγνωρίσει πιθανές δικές του πρακτικές ή κοινωνικές στάσεις. Συνδέοντας με πολύ εύστοχο τρόπο το τι συνέβη στη Σπυριδούλα. Στο ποια είναι η θέση μας απέναντι σε αντίστοιχες σχέσεις εκμετάλλευσης σήμερα.

Ο χορός των ψυχοκορών, συνεχίζει και γίνεται εδώ η φωνή της Θ. από τη Βουλγαρία, η οποία αναφέρει ότι εργαζόταν ως εσωτερική ηλικιωμένου και ότι της επέτρεπαν να τρώει μόνο ένα γεύμα την ημέρα, ενώ δεν μπορούσε να πάρει τροφή από το ψυγείο, της Δ. από τη Γεωργία περιγράφει πως η εργοδότη της απαιτούσε να καθαρίζει το πάτωμα γονατιστή, τρίβοντας με πανί αντί να χρησιμοποιεί σφουγγαρίστρα, της Γ. καμαριέρα ξενοδοχείου που μιλά για τις σωματικές φθορές που προκαλεί η εργασία, αναφερόμενη σε μυοσκελετικά προβλήματα, τενοντίτιδες και αναπνευστικές παθήσεις.

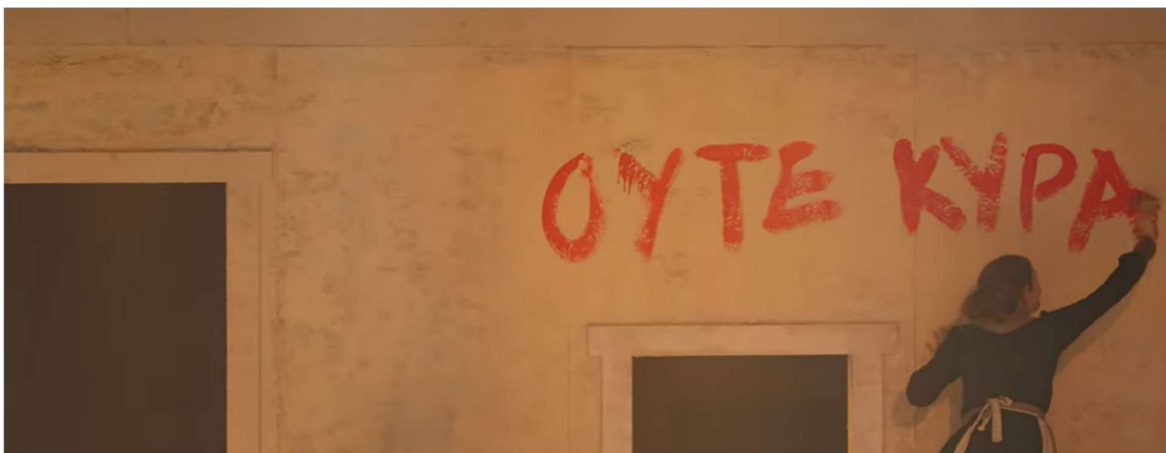
Οι αφηγήσεις αυτές αποκαλύπτουν ότι οι βασικοί μηχανισμοί εκμετάλλευσης παραμένουν παρόντες. Η μορφή της εργασίας αλλάζει, όμως η κοινωνική θέση των γυναικών που εκτελούν τις εργασίες φροντίδας και καθαριότητας εξακολουθεί να χαρακτηρίζεται από σωματική καταπόνηση και περιορισμένη κοινωνική αναγνώριση.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η αναφορά στο γραφείο εύρεσης οικιακών βοηθών, το οποίο παρουσιάζει φωτογραφίες γυναικών με αριθμούς, ώστε οι υποψήφιοι εργοδότες να επιλέγουν εργαζόμενες σύμφωνα με τις ανάγκες τους. Η εικόνα αυτή παραπέμπει άμεσα στην εμπορευματοποίηση της ανθρώπινης εργασίας και αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες μετατρέπονται σε διαθέσιμα εμπορεύματα.

Δ.6.2 Ο τελικός λόγος της Σπυριδούλας και η απόδοση της ευθύνης στην κοινωνία

Στον επίλογο του έργου η μικρή στρέφεται άμεσα προς το κοινό και μετατρέπει την προσωπική της ιστορία σε πολιτικό κατηγορητήριο απέναντι στην κοινωνία. Η επαναλαμβανόμενη φράση «Με σιδέρωσαν, γιατί...» λειτουργεί ως δραματουργικός μηχανισμός αποκάλυψης των πολλαπλών επιπέδων ευθύνης που επέτρεψαν την πραγματοποίηση του βασανισμού.

«Με σιδέρωσαν, γιατί μπορούσαν. Γιατί, όπως γίνανε τα πράματα μετά από τον πόλεμο, εγώ ήμουν από κάτω κι αυτοί ήταν από πάνω.»



Εικόνα 22 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες* – Official Trailer, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=r9haw0ErqnE>.



Εικόνα 23 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες – Official Trailer*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=r9haw0Erq9E>

Η βία παρουσιάζεται ως αποτέλεσμα μιας άνισης κοινωνικής διάρθρωσης. Η σχέση ανάμεσα στη Σπυριδούλα και στους εργοδότες της δεν είναι σχέση μεταξύ ίσων, αλλά σχέση ταξικής εξουσίας. Η δυνατότητα άσκησης βίας πηγάζει από την κοινωνική ισχύ που κατέχει κάθε πλευρά. Η ηρωίδα δεν βασανίζεται επειδή έκανε κάτι συγκεκριμένο αλλά επειδή βρίσκεται από κάτω σε μια ιεραρχική ταξική κοινωνία.

Στη συνέχεια, το έργο διευρύνει το πεδίο της ευθύνης προς το κοινωνικό περιβάλλον:

«Με σιδέρωσαν, γιατί οι γείτονες δε δώσανε σημασία στα πνιχτά βογκητά που έβγαιναν από το σπίτι.»

«Με σιδέρωσαν, γιατί οι μαγαζάτορες [...] δε με ρωτήσανε αν κρυώνω.»

«Με σιδέρωσαν, γιατί οι περαστικοί δεν ενοχλούνταν βλέποντάς με να σέρνω στο δρόμο τις σακούλες με τα ψώνια.»

Οι αναφορές αυτές στοχοποιούν όχι μόνο τους θύτες αλλά και τη σιωπή των μαρτύρων. Η κοινωνία παρουσιάζεται όχι ως ουδέτερος παρατηρητής αλλά ως παράγοντας που επιτρέπει τη συνέχιση της εκμετάλλευσης μέσα από την αδιαφορία της. Η βία καθίσταται δυνατή επειδή κανείς δεν παρεμβαίνει.

«Με σιδέρωσαν, γιατί και οι ίδιοι είχαν μια Σπυριδούλα σπίτι τους και, αν κοίταζαν εμένα, θα 'πρεπε να κοιτάζουν κι αυτήν.»

Το πρόβλημα δεν περιορίζεται στο συγκεκριμένο σπίτι των Βεΐζαδέ αλλά αφορά μια ολόκληρη κοινωνική πραγματικότητα, μέσα στην οποία η παιδική και γυναικεία εργασία θεωρείται φυσιολογική. Η κακοποίηση αποκρύπτεται επειδή η αναγνώριση της θα οδηγούσε στην αμφισβήτηση ενός ευρύτερου συστήματος κοινωνικών και πολιτικών σχέσεων.

«Με σιδέρωσαν, γιατί με τις 80 δραχμές το μήνα που στέλνανε στον πατέρα μου με είχαν αγοράσει.»

Η διατύπωση αυτή την παρουσιάζει ως εμπόρευμα. Η σχέση εργασίας δεν εμφανίζεται ως ελεύθερη συμφωνία αλλά ως σχέση ιδιοκτησίας και εξάρτησης.

Η ταξική διάσταση κορυφώνεται με την εικόνα που παρουσιάζεται στο κείμενο:

«Με σιδέρωσαν, γιατί το μωρό τους μεγαλώνει σ' ένα ωραίο σπίτι στην Καλλίπολη κι εγώ γεννήθηκα σε μια παράγκα στη Ματαράγκα Αγρινίου.»

Η αντίθεση ανάμεσα στο «ωραίο σπίτι» και στην «παράγκα» συμπυκνώνει τις κοινωνικές ανισότητες που καθορίζουν εξαρχής τις δυνατότητες ζωής των ανθρώπων. Η βία παρουσιάζεται ως συνέπεια μιας κοινωνίας όπου η ταξική καταγωγή προκαθορίζει την πορεία του ατόμου.

«Με σιδέρωσαν και, μαζί με μένα, σιδέρωσαν όλες τις Σπυριδούλες κι όλους τους Σπυριδούλους αυτού του κόσμου.»

Η Σπυριδούλα εκφράζει έτσι όλα τα καταπιεσμένα παιδιά, γυναίκες και άνδρες που έχουν υποφέρει όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά και σε όλο τον κόσμο.

«Του κόσμου όπως τον φτιάξαμε ή όπως τον αφήσαμε να γίνει.»

Η αντιπαράθεση ανάμεσα στο επαναλαμβανόμενο «Με σιδέρωσαν» και στο συλλογικό «τον κόσμο όπως τον φτιάξαμε ή όπως τον αφήσαμε να γίνει» συμπυκνώνει τη δραματουργική και πολιτική στόχευση της παράστασης. Το πρώτο πρόσωπο ενικού, σε παθητική φωνή, επαναφέρει διαρκώς τη θέση του θύματος. Αντίθετα, η μετάβαση

στο πρώτο πρόσωπο πληθυντικού διευρύνει την ευθύνη πέρα από τους φυσικούς αυτουργούς, αναδεικνύοντας ότι η εκμετάλλευση δεν αποτελεί ατομική παρέκκλιση, αλλά κοινωνική σχέση που συντηρείται από τη συλλογική ανοχή, αδράνεια ή αποδοχή. Η διαλεκτική αυτή ανάμεσα στο «με» και στο «εμείς» δημιουργεί ρωγμές στη συνείδηση του θεατή, δίνοντας χώρο να σκεφτεί κριτικά και τη δική του στάση απέναντι στις κοινωνικές συνθήκες που παράγουν τη βία και την εκμετάλλευση. Με τον τρόπο αυτό, ο επίλογος ολοκληρώνει τη μετατροπή της ατομικής μαρτυρίας σε συλλογικό πολιτικό κατηγορητήριο.



Εικόνα 24 Στιγμιότυπο (screenshot) από το επίσημο trailer της παράστασης *Σπυριδούλες*.

Πηγή: 4Frontal, *Σπυριδούλες – Official Trailer*, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=ActYc6g1UXo>.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ε΄

Συγκριτική ανάλυση των παραστάσεων *Σπυριδούλες* και *Καθαρή Πόλη* με βάση τις «Πέντε Δυσκολίες κατά το Γράψιμο της Αλήθειας» του Μπέρτολτ Μπρεχτ

Οι παραστάσεις *Σπυριδούλες* και *Καθαρή Πόλη* έχουν κοινή αναφορά, καθώς και οι δύο αντλούν το υλικό τους από πραγματικές εμπειρίες γυναικείας εργασίας. Και στις δύο περιπτώσεις οι γυναίκες εργάζονται στο χώρο της οικιακής εργασίας: από τη μία οι ψυχοκόρες στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, από την άλλη οι μετανάστριες καθαρίστριες στη σύγχρονη Αθήνα. Ωστόσο, η σύγκριση δεν πρέπει να μείνει στο επίπεδο της θεματικής ομοιότητας.

Το κρίσιμο ερώτημα δεν είναι μόνο αν οι παραστάσεις μιλούν για καταπιεσμένες γυναίκες, αλλά αν αποκαλύπτουν τις κοινωνικές σχέσεις που παράγουν αυτήν την καταπίεση. Με δεδομένο ότι η παράσταση *Καθαρή Πόλη* έχει προηγηθεί της παράστασης *Σπυριδούλες* της Μαϊστράλη, αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον να διερευνηθεί τι επιδιώκει να προσθέσει στον δημόσιο διάλογο η τελευταία παράσταση. Αν και κατά πόσο προτείνει μια διαφορετική οπτική, σε ποια σημεία διαφοροποιείται από την παράσταση της Στέγης και ποια νέα ή περαιτέρω ζητήματα σχετικά με την έμφυλη και ταξική εκμετάλλευση επιδιώκει να αναδείξει;

Το θεωρητικό πλαίσιο του Β΄ Κεφαλαίου είναι καθοριστικό. Η μαρξιστική ανάλυση της τάξης, της υλικής βάσης και της κοινωνικής βίας απαιτεί να εξεταστεί όχι απλώς ποια πρόσωπα εμφανίζονται στη σκηνή, αλλά ποιο είδος σχέσεων παραγωγής αποκαλύπτεται μέσα από αυτά. Η σκηνική παρουσίαση πραγματικών γεγονότων ή μαρτυριών δεν εγγυάται από μόνη της την αποκάλυψη των πραγματικών *συνθηκών* και *αιτίων* που προκαλούν αυτά τα γεγονότα. Το ζητούμενο είναι πώς οργανώνεται

δραματουργικά το υλικό, ποια κοινωνική οπτική αναδεικνύεται και σε ποιο κοινό απευθύνεται.

Ε.1 Το πραγματικό ως μαρτυρία και το πραγματικό ως κοινωνική σχέση

Στην *Καθαρή Πόλη*, η δραματουργία οργανώνεται ως σύνολο αυτοβιογραφικών αφηγήσεων και μαρτυριών. Η μαρτυρία, εδώ, δεν λειτουργεί ως αναπαράσταση ενός άλλου προσώπου, αλλά ως παρουσίαση, επί σκηνής, του ίδιου του προσώπου αναφοράς. Αυτή η σκηνική επιλογή έχει σαφώς θετικό πρόσημο. Οι γυναίκες-εργάτριες, που συνήθως παραμένουν κοινωνικά αόρατες, αποκτούν δημόσιο λόγο. Το σώμα τους, η φωνή τους και η βιογραφία τους μεταφέρονται στο επίκεντρο της σκηνικής δράσης.

Ωστόσο, ούτε αυτό αρκεί. Το γεγονός ότι ένα υποκείμενο μιλάει, δεν σημαίνει αυτομάτως ότι αποκαλύπτεται πλήρως η κοινωνική πραγματικότητα της θέσης του. Η μαρτυρία μπορεί να λειτουργήσει χειραφετητικά, αλλά μπορεί επίσης να περιοριστεί, απλώς, στην κατανόηση, στη συμπάθεια και στην αναγνώριση. Δηλαδή ο θεατής μπορεί να συγκινηθεί, να αναγνωρίσει την ανθρώπινη απαξίωση, να απορρίψει τον ρατσισμό, αλλά να μην αναρωτηθεί για την πραγματική αιτία που κάνει αυτές τις γυναίκες φθηνό και ευέλικτο εργατικό δυναμικό.

Αντίθετα, στις *Σπυριδούλες* το πραγματικό δεν εμφανίζεται μόνο ως μαρτυρία, αλλά ως ιστορικό παράδειγμα μιας κοινωνικής σχέσης. Η περίπτωση της Σπυριδούλας δεν αντιμετωπίζεται ως ένα μεμονωμένο περιστατικό βίας, αλλά ως σύμπτωμα ενός καθεστώτος οικιακής εκμετάλλευσης. Η δραματουργία βασίζεται σε ιστορικά τεκμήρια, προφορικές μαρτυρίες και θεατρική επινόηση, ώστε να αναδειχθούν οι εμπειρίες και τα βιώματα των γυναικών που εργάστηκαν ως οικιακές βοηθοί στην Ελλάδα του 20ού αιώνα.

Εδώ το κείμενο δεν περιορίζεται στο να δείξει ότι ένα κορίτσι υπέφερε. Αναδεικνύει ότι η βία έγινε δυνατή επειδή η φτώχεια, η έμφυλη υποτίμηση, η ταξική εξάρτηση και η απουσία κρατικής προστασίας δημιούργησαν τους όρους γι' αυτήν την κοινωνική

εκμετάλλευση. Οι *Σπυριδούλες* μετατρέπουν το πραγματικό γεγονός σε εργαλείο ανάλυσης της κοινωνικής σχέσης που το παρήγαγε.

Η παραπάνω διάκριση, αναφορικά με τις δύο παραστάσεις, αποτελεί το σημείο εκκίνησης της ανάλυσης που ακολουθεί. Στις επόμενες ενότητες θα εξεταστεί ο τρόπος με τον οποίο η *Καθαρή Πόλη* και οι *Σπυριδούλες* αξιοποιούν το πραγματικό ως δραματουργικό υλικό, καθώς και οι διαφορετικές πολιτικές σημασίες που προκύπτουν από τις σκηνικές τους επιλογές.

Ε.2 Η πρώτη δυσκολία²³: το θάρρος να ειπωθεί η αλήθεια

Η *Καθαρή Πόλη* έχει το θάρρος να θέσει στο επίκεντρο της σκηνής γυναίκες που η κυρίαρχη ελληνική κοινωνία τείνει να βλέπει ως ξένες. Η ερώτηση που τίθεται για το ποιοι είναι αυτοί που πραγματικά καθαρίζουν την πόλη έρχεται σε σύγκρουση και προσπαθεί να ανατρέψει την ακροδεξιά και εθνικιστική χρήση της έννοιας της καθαρότητας. Η *Καθαρή Πόλη* καταγγέλλει τον ρατσισμό, την ξενοφοβία και την υποκρισία της ελληνικής κοινωνίας, η οποία χρειάζεται την εργασία τους αλλά ταυτόχρονα τις στιγματίζει. Με αυτή την έννοια, ανταποκρίνεται στην πρώτη μπρεχτική δυσκολία, γιατί τολμά να πει μια αλήθεια που συχνά αποσιωπάται, ότι η κοινωνική ευταξία της πόλης στηρίζεται στην αόρατη εργασία των αποκλεισμένων.

Οι *Σπυριδούλες* έχουν το θάρρος της αποκάλυψης, αλλά με διαφορετικό τρόπο. Η αλήθεια που αποκαλύπτουν αφορά την ελληνική οικογένεια και την οικιακή εργασία. Η παράσταση αμφισβητεί την εικόνα της οικογένειας ως χώρου φροντίδας, προστασίας και ηθικής ασφάλειας. Δείχνει ότι ο ιδιωτικός χώρος του σπιτιού μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος εργασιακής εκμετάλλευσης και βίας. Η ψυχοκόρη δεν είναι

²³ Οι δυσκολίες αναφέρονται και αναλύονται στο κείμενο του Μ.Μπρεχτ. *Για τον ρεαλισμό*

1. «Το θάρρος να γράφει κάνεις την αλήθεια» (Μπρεχτ, *Για τον ρεαλισμό*, 1990, σ. 49)
2. «Η εξυπνάδα να αναγνωρίζει κανείς την αλήθεια» (Μπρεχτ, *Για τον ρεαλισμό*, 1990, σ. 51)
3. «Η τέχνη να την κάνει κανείς την αλήθεια εύχρηστη σαν όπλο» (Μπρεχτ, *Για τον ρεαλισμό*, 1990, σ. 52)
4. «την κρίση να διαλέγει κανείς εκείνους που θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν την αλήθεια αποτελεσματικά» (Μπρεχτ, *Για τον ρεαλισμό*, 1990, σ. 55)
5. «η πανουργία να διαδίδει κανείς την αλήθεια ανάμεσα στους πολλούς» (Μπρεχτ, *Για τον ρεαλισμό*, 1990, σ. 57)

μέλος της οικογένειας, αλλά μια εργαζόμενη χωρίς δικαιώματα, εγκλωβισμένη και εξαρτώμενη από τα αφεντικά της. Το θάρρος της αλήθειας εδώ στρέφεται εναντίον ενός πιο βαθιά ριζωμένου κοινωνικού μύθου, του μύθου της οικογενειακής οικειότητας και ασφάλειας. Η παράσταση δείχνει ότι πίσω από τη ρητορική της οικειότητας μπορεί να κρύβεται η πιο ωμή και βίαιη μορφή εκμετάλλευσης.

Βλέπουμε ότι η *Καθαρή Πόλη* αποκαλύπτει την υποκρισία της δημόσιας πόλης, ενώ οι *Σπυριδούλες* αποκαλύπτουν την υποκρισία και τη σαθρότητα του οικογενειακού θεσμού, όπου τα μέλη της οικογένειας μπορεί να φαίνονται στην κοινωνία φιλόανθρωποι, ευαίσθητοι, αξιοπρεπείς και με κοινωνικό κύρος, την ίδια στιγμή που εκμεταλλεύονται ανυπεράσπιστα παιδιά για δικό τους όφελος.

Ε.3 Η δεύτερη δυσκολία: η ικανότητα να αναγνωριστεί η αλήθεια

Στην παράσταση *Σπυριδούλες* φαίνεται να αναγνωρίζεται η αλήθεια της εκμετάλλευσης. Δεν παρουσιάζεται η Σπυριδούλα μόνο ως θύμα σαδιστικής βίας. Αν η ανάλυση έμενε εκεί, το γεγονός θα μετατρεπόταν σε ατομικό δράμα ή αστυνομική ιστορία. Αντίθετα συνδέεται η περίπτωση της μικρής με την κοινωνική πρακτική των δεκαετιών του '50 και '60, κατά την οποία φτωχά κορίτσια μεταφέρονταν σε αστικά και μεσοαστικά σπίτια για να εργαστούν με όρους ιδιοκτησίας από τα αφεντικά τους.

Στην *Καθαρή Πόλη* η αναγνώριση της αλήθειας είναι πιο αντιφατική. Από την μια, παρουσιάζεται ο ρατσισμός και ο αποκλεισμός των μεταναστριών, και καθίστανται ορατές οι κοινές εμπειρίες εκμετάλλευσης και εργασιακής επισφάλειας, αλλά και οι διαφοροποιήσεις που σχετίζονται με τη χώρα προέλευσης ή το καθεστώς νομιμοποίησης. Από την άλλη, η σύνδεση με την προβληματική της Καμπούρη, κινδυνεύει να αναγνωρίσει μόνο ένα μέρος τη πραγματικότητα. Η έμφυλη χωρίς ταξικά κριτήρια ανάγνωση του προβλήματος διαστρεβλώνει, εδώ, και αποπροσανατολίζει, αντί να βοηθά το κοινό να αναγνωρίσει τις άνισες κοινωνικές συνθήκες.

Ε.4 Η τρίτη δυσκολία: η τέχνη να γίνει η αλήθεια όπλο

Το γεγονός του σιδερώματος της Σπυριδούλας από μόνο του ενέχει συναισθηματική εμπλοκή, αλλά η δραματουργία το πραγματεύεται ως αποτέλεσμα μιας κοινωνικής σχέσης. Αυτή του αφέντη και του δούλου. Με αυτόν τον τρόπο, ο θεατής δεν καλείται να λυπηθεί τη Σπυριδούλα, καλείται να αναγνωρίσει ότι η ατομική της τραγωδία είναι προϊόν ενός κοινωνικού καθεστώτος. Αυτό είναι πιο κοντά στη μπρεχτική λειτουργία της αλήθειας ως όπλου. Η αλήθεια δεν καθηλώνει τον θεατή στη συμπόνια, αλλά τον ωθεί να σκεφτεί τις αιτίες.

Στην *Καθαρή Πόλη*, η αλήθεια γίνεται όπλο κυρίως ως εργαλείο ορατότητας. Οι καθαρίστριες καταλαμβάνουν τη σκηνή, αυτοπαρουσιάζονται, αφηγούνται τις ιστορίες τους, διεκδικούν την αναγνώριση και να τις φωνάζουν με το όνομά τους. Αυτό είναι αναμφίβολα πολύ σημαντικό. Φαίνεται, όμως, ότι απλώς διαθέτει έναν χώρο στις μετανάστριες, μέσα στην υπάρχουσα εκμεταλλευτική κοινωνία, παρά ότι αποκαλύπτει την ανάγκη ριζικής αλλαγής των σχέσεων που καθιστούν τις μετανάστριες εκμεταλλεύσιμες.

Ε.5 Η τέταρτη δυσκολία: η επιλογή του αποδέκτη της αλήθειας

«Τις απεικονίσεις μας από την κοινωνική ζωή, τις κάνουμε για τους ρυθμιστές του ποταμού, τους φρουτοπαραγωγούς, τους κατασκευαστές μεταφορικών μέσων και τους ανατροπείς κοινωνιών, που τους καλούμε στα θεάτρά μας και τους παρακαλάμε να μην ξεχάσουν κοντά μας τα χαρούμενα ενδιαφέροντά τους· ακόμη και πως προσφέρουμε τον κόσμο στο νου τους και στην καρδιά τους, για να τον αλλάξουν κατά το κέφι τους» (Μπερχτ, 1974, σ. 51)

Καθώς, οι δύο παραστάσεις παρουσιάζονται σε θεσμικούς θεατρικούς και πολιτιστικούς χώρους, προκύπτει ένα ζήτημα αναφορικά με το θέατρο του πραγματικού. Όπως αναλύθηκε στο πρώτο Α' κεφάλαιο, το θέατρο του πραγματικού έχει συχνά καταγγελτικό χαρακτήρα απέναντι στους θεσμούς, την κρατική εξουσία και τις κυρίαρχες σχέσεις παραγωγής. Η παρουσίαση των δύο παραστάσεων στους θεσμικούς θεατρικούς χώρους, αναδεικνύει τον προβληματισμό που η Εύη Προύσαλη

θέτει σχετικά με την κοινωνική επιτελεστικότητα των καταγγελλτικών αυτών παραστάσεων. Όπως επισημαίνει, στη σύγχρονη πραγματικότητα μεγάλοι ιδιωτικοί φορείς, κοινωφελή ιδρύματα και επιχειρηματικοί οργανισμοί έχουν εισβάλει στο θεατρικό τοπίο, παράγοντας ή φιλοξενώντας ακόμη και παραστάσεις με έντονο πολιτικό και ανατρεπτικό περιεχόμενο. Η αντίφαση έγκειται στο ότι το ίδιο οικονομικό σύστημα που χρηματοδοτεί τις παραστάσεις αυτές είναι εκείνο στο οποίο οι ίδιες παραστάσεις συχνά επιχειρούν να ασκήσουν κριτική. Το αποτέλεσμα είναι να αποδυναμώνεται η πολιτική δυναμική του θεάτρου του πραγματικού, κινδυνεύοντας να μετατραπεί σε ένα ακόμη πολιτιστικό προϊόν της αγοράς προς κατανάλωση (Προύσαλη Έ., 2018). Το κοινό πιθανότατα αποτελείται σε μεγάλο βαθμό από θεατές με πολιτισμικό κεφάλαιο, οι οποίοι έχουν πρόσβαση στο θέατρο και στα φεστιβάλ. Αυτό σημαίνει ότι η αλήθεια των εργαζόμενων γυναικών διαμεσολαβείται μέσα από θεσμούς που ανήκουν σε διαφορετικό κοινωνικό πεδίο.

Στις *Σπυριδούλες*, η ιστορική απόσταση μπορεί να λειτουργήσει αποστασιοποιητικά, επιτρέποντας, έτσι, στον θεατή να δει το φαινόμενο των ψυχοκορών όχι ως φυσικό ή αυτονόητο, αλλά ως ιστορικά μεταβλητό. Με άλλα λόγια, η παράσταση χρησιμοποιεί το παρελθόν για να αποκαλύψει μηχανισμούς που εξακολουθούν να επιβιώνουν σε νέες μορφές.

Στην *Καθαρή Πόλη*, η απόσταση είναι διαφορετική. Οι γυναίκες που μιλούν δεν ανήκουν στο παρελθόν, αλλά στο παρόν της πόλης. Αυτό δίνει στην παράσταση αμεσότητα, αλλά δημιουργεί και έναν κίνδυνο, οι μετανάστριες μπορεί να γίνουν αντικείμενο κατανάλωσης από ένα φιλελεύθερο κοινό που ικανοποιείται στο να αναγνωρίζει τη διαφορετικότητα, χωρίς όμως να θέλει να αμφισβητηθεί η δική του θέση μέσα στις υπάρχουσες κοινωνικές σχέσεις εκμετάλλευσης.

Πράγμα που σημαίνει ότι, αν ο θεατής της *Καθαρής Πόλης* βγει από την παράσταση σκεπτόμενος, απλώς, ότι οι μετανάστριες είναι άνθρωποι σαν κι εμάς ή ότι πρέπει να είμαστε λιγότερο ρατσιστές, τότε η αλήθεια έχει παραμείνει στο επίπεδο της ηθικής αναγνώρισης. Η παράσταση ανοίγει το ερώτημα, αλλά η αιχμή της αλήθειας του αμβλύνεται από τη μετατόπιση προς την ορατότητα και την αποδοχή.

Ε.6 Η πέμπτη δυσκολία: η πανουργία της διάδοσης της αλήθειας

Η *Καθαρή Πόλη* διαθέτει έντονα αυτή την πανουργία σε μορφικό επίπεδο. Χρησιμοποιεί χιούμορ, αυτοπαρουσίαση, προσωπική αφήγηση και άμεση επικοινωνία με το κοινό. Δεν παρουσιάζει τις μετανάστριες μόνο ως θύματα, αλλά ως σύνθετα υποκείμενα με επιθυμίες, αξιοπρέπεια, ειρωνεία, μνήμη και προσωπική διαδρομή. Έτσι αποφεύγει τον μελοδραματισμό και τη φιλανθρωπική απεικόνιση. Αυτή είναι μια σημαντική αρετή της παράστασης. Όμως εδώ εμφανίζεται ξανά η αντίφαση: η μορφή είναι ριζοσπαστική, αλλά το πολιτικό συμπέρασμα μπορεί να παραμείνει μετριοπαθές. Η παράσταση διαδίδει αποτελεσματικά την αλήθεια της ύπαρξης και της αξιοπρέπειας των μεταναστριών, αλλά δεν διαδίδει εξίσου καθαρά την αλήθεια της εκμετάλλευσης ως ταξικής σχέσης.

Οι *Σπυριδούλες* διαθέτουν λιγότερο εμφανή μορφική πανουργία. Παίρνουν μια ιστορία που η συλλογική μνήμη την έχει καταχωρίσει ως τραγικό περιστατικό και τη μετατρέπουν σε ανάλυση της δομής της κοινωνίας και την εντάσσουν στο πεδίο της ταξικής ιστορίας. Αυτό τις καθιστά περισσότερο αποτελεσματικές ως προς την μπρεχτική λειτουργία της αλήθειας.

Ε.7 Η αντίφαση της «χειραφέτησης» στην *Καθαρή Πόλη*

Στην ανάλυση της Καμπούρη η είσοδος των μεταναστριών στην οικιακή εργασία παρουσιάζεται ως παράγοντας που συνέβαλε στη χειραφέτηση των Ελληνίδων γυναικών, επειδή τους επέτρεψε να απαλλαγούν από τα οικιακά βάρη και να ενταχθούν πιο ενεργά στην επαγγελματική ζωή.

Συνιστά, όμως, αυτό καθολική χειραφέτηση; Έχουμε, δηλαδή, κατάργηση της έμφυλης καταπίεσης ή κοινωνικοποίηση της οικιακής εργασίας; Και απαντούμε: Όχι. Απλώς, γίνεται μετατόπιση του κέντρου βάρους από την εργασία των μεταναστευτριών στη χειραφέτηση των Ελληνίδων. Η καταπίεση των μεταναστριών δεν εξαφανίζεται, αλλά αλλάζει φορέα. Η μικροαστή ή η μεσοαστή Ελληνίδα μπορεί να αποκτήσει περισσότερο ελεύθερο χρόνο, επαγγελματική προοπτική και κοινωνικότητα, επειδή μια άλλη γυναίκα, φτωχότερη αναλαμβάνει την υποτιμημένη εργασία.

Ενώ, η παράσταση, μοιάζει να υπερασπίζεται τις μετανάστριες, ταυτοχρόνως σιωπηρά αποδέχεται το *πλαίσιο* μέσα στο οποίο η εργασία τους καθίσταται αναγκαία για τη λειτουργία της μεσαιάς τάξης.

Αυτό δεν σημαίνει ότι η παράσταση είναι αντιδραστική. Σημαίνει ότι ενέχει μία αντίφαση, η οποία αποπροσανατολίζει τη σκέψη και περιπλέκει τη διαφάνεια. Είναι προοδευτική ως προς την αντιρατσιστική της διάσταση και ως προς την ορατότητα των μεταναστριών, αλλά λιγότερο ριζοσπαστική ως προς την κοινωνική ανάλυση. Παρουσιάζει μια σημαντική αλήθεια, τα εργασιακά δεδομένα των μεταναστριών, αλλά δεν εγκύπτει σε βάθος στα κοινωνικά δεδομένα και τα αίτια που προκαλούν τα φαινόμενα της εκμετάλλευσης και της διαιώνισής της.

«Αυτοί που είναι ενάντια στο φασισμό χωρίς να είναι ενάντια στον καπιταλισμό, αυτοί που θρηγούν για τη βαρβαρότητα που προέρχεται από τη βαρβαρότητα, μοιάζουν με εκείνους που θέλουν να έχουν μερίδιο από το μοσχάρι είναι όμως ενάντια στη σφαγή του. Θέλουν να φάνε κρέας αλλά να μην δουν το αίμα. Είναι ικανοποιημένοι, αν ο χασάπης πλύνει τα χέρια του πριν τους το παραδώσει. Δεν είναι ενάντια στις σχέσεις ιδιοκτησίας που γεννούν τη βαρβαρότητα, είναι μόνο ενάντια στη βαρβαρότητα.» (Μπρεχτ, Για τον ρεαλισμό, 1990, σ. 53).

Ε.8 Συμπέρασμα

Κατά τη σύγκριση των δύο κείμενων, διαπιστώνουμε ότι το «πραγματικό» μπορεί να λειτουργήσει είτε ως εργαλείο αποκάλυψης είτε ως υλικό μιας αναγνώρισης. Βασικό ρόλο παίζει αν το περιεχόμενο του κείμενου βοηθά στο να γίνονται ορατές οι κοινωνικές σχέσεις που παράγουν το κοινωνικό ζήτημα, εν προκειμένω η εργασιακή εκμετάλλευση.

Έτσι, το τελικό συμπέρασμα δεν μπορεί να διατυπωθεί σε μια πρόταση ότι δηλαδή κινούνται απλώς σε προοδευτική κατεύθυνση. Η προβληματική αυτή συνδέεται άμεσα με τη θέση του Βάλτερ Μπένγιαμιν που ασκεί κριτική σε μορφές προοδευτικής τέχνης που περιορίζονται στην αναπαράσταση της δυστυχίας των καταπιεσμένων, χωρίς να μετασχηματίζουν ουσιαστικά τη σχέση τους με αυτούς. Όπως χαρακτηριστικά

αναφέρει, «δεν αρκεί να χτυπάμε την αστική τάξη από τα μέσα, χρειάζεται να αγωνιστούμε μαζί με το προλεταριάτο» (Benjamin, 2018, σ. 165).

Η θέση αυτή επιτρέπει μια πιο κριτική ανάγνωση της *Καθαρής Πόλης*. Παρότι η παράσταση δίνει βήμα στις μετανάστριες/καθαρίστριες παραμένει ανοιχτό το ερώτημα κατά πόσο η πολιτική της λειτουργία υπερβαίνει το επίπεδο της αναγνώρισης και μετατρέπεται σε εργαλείο αποκάλυψης των ταξικών σχέσεων που παράγουν την εκμετάλλευση αυτών των γυναικών. «Συμπερασματικά (...), οι μετανάστες/πρόσφυγες βρήκαν άσυλο κι επιβράβευση για μια νύχτα στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών του Ωνασείου Ιδρύματος» (Προύσαλη Ε., 2021, σ. 203).

Τελικά, η παρουσία των μεταναστριών επί σκηνής δεν αρκεί από μόνη της για να διασφαλίσει ότι η παράσταση αναδεικνύει το «πραγματικό», διότι αναδεικνύει μόνο μέρος του, καθώς δεν γίνεται μνεία ή σχόλιο αναφορικά με τον τρόπο με τον οποίο η εργασία τους εντάσσεται στη συνολική διαδικασία αναπαραγωγής του νεοφιλελεύθερου συστήματος. Από αυτή την άποψη, οι *Σπυριδούλες* φαίνεται να προσεγγίζουν περισσότερο το αίτημα του Μπένγιαμιν, καθώς μετατοπίζουν το ενδιαφέρον από τη *συμπάθεια* προς το θύμα, στην *κατανόηση* των ιστορικών και κοινωνικών σχέσεων που παράγουν αντίστοιχα φαινόμενα. Οι *Σπυριδούλες* δεν προτείνουν κάποιο άλλο αταξικό ή αντiekμεταλλευτικό κοινωνικό μοντέλο, ούτε διατυπώνουν ένα ολοκληρωμένο πολιτικό πρόγραμμα κοινωνικής αλλαγής. Η παράσταση δεν επιδιώκει να δώσει έτοιμες λύσεις, αλλά να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για κριτική σκέψη, αφύπνιση της συλλογικής συνείδησης και ανάληψη ουσιαστικής προσωπικής ευθύνης. Ακόμη και αν ένας θεατής αποχωρήσει από την αίθουσα έχοντας αναρωτηθεί πώς ο ίδιος θα συμπεριφερόταν απέναντι σε έναν άνθρωπο που βρίσκεται σε θέση αδυναμίας ή εξάρτησης, τότε η παράσταση έχει ήδη επιτελέσει μια ουσιαστική πολιτική και κοινωνική λειτουργία, καθώς η κοινωνική αλλαγή προϋποθέτει πρωτίστως τη μεταβολή της ατομικής στάσης απέναντι στον «άλλον».

«Πολλοί καλλιτέχνες μπορεί να τοποθετούνται στην Αριστερά, ωστόσο η καλλιτεχνική τους πρακτική, οι θεσμοί μέσα στους οποίους δραστηριοποιούνται, το κοινό στο οποίο απευθύνονται και τα έργα τους παραμένουν αποκομμένα από τις κοινωνικές δυνάμεις

που υφίστανται την εκμετάλλευση. Σε αυτή την περίπτωση η Αριστερά αυτή μετατρέπεται σε αισθητικό ύφος («style-Left») και όχι σε πολιτική πρακτική που συνδέεται με την εργατική τάξη»²⁴ (Schechner, 2010, p. 908).

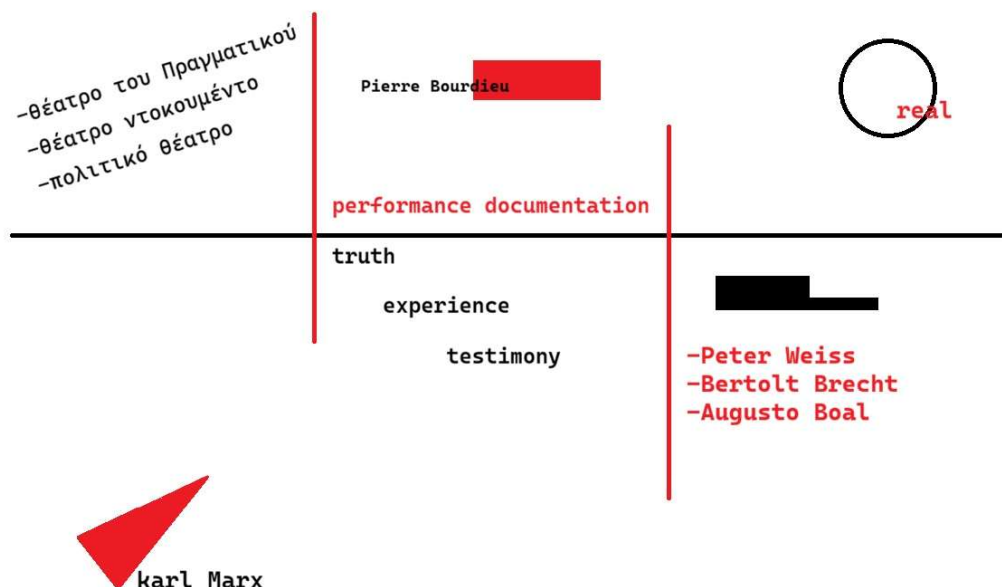
Τα τελευταία χρόνια, η αυξανόμενη αξιοποίηση μαρτυριών, ντοκουμέντων, βιογραφικών αφηγήσεων και απλών πολιτών επί σκηνής έχει συχνά οδηγήσει στην αντίληψη ότι το θέατρο μπορεί να λειτουργήσει ως μορφή κοινωνιολογικής έρευνας, πολιτικής παρέμβασης ή ακόμη και κοινωνικού ακτιβισμού. Σε πολλές περιπτώσεις, η καλλιτεχνική αξία ενός έργου αξιολογείται πρωτίστως με βάση την κοινωνική ομάδα που εκπροσωπείται στη σκηνή και λιγότερο με βάση τον τρόπο με τον οποίο αναλύονται οι κοινωνικές σχέσεις που συγκροτούν την εκπροσώπηση.

Η τάση, αυτή, είναι εμφανής σε σημαντικό μέρος του σύγχρονου θεάτρου του πραγματικού, όπου η σκηνή μετατρέπεται συχνά σε χώρο δημόσιας κατάθεσης εμπειριών ή σε πεδίο αντιπαράθεσης απόψεων και επιλογών. Μια τέτοια στροφή κινδυνεύει να αποδώσει στο θέατρο χαρακτηριστικά που ανήκουν περισσότερο στην κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία ή την πολιτική δράση.

«Το να ζητάμε περισσότερα από το θέατρο ή να του παραδεχόμαστε περισσότερα, είναι σα να τοποθετούμε τον ίδιο μας τα σκοπό πολύ χαμηλά» (Μπερχτ, 1974).

Το θέατρο του πραγματικού δεν παύει να είναι θέατρο. Η πολιτική του δύναμη δεν βρίσκεται στην άμεση αλλαγή της κοινωνίας ούτε στην αντικατάσταση της κοινωνικής ανάλυσης, αλλά στη δυνατότητά που έχει να «χρησιμοποιούνται σκέψεις και συναισθήματα που παίζουν ρόλο στην μεταβολή του πεδίου» (Μπερχτ, 1974, σ. 67). Να μπορεί το θέατρο να οργανώνει, δηλαδή, την αισθητική εμπειρία του θεατή, να δημιουργεί ρήγματα στη λογική της στασιμότητας και συντήρησης του κοινωνικού κατεστημένου αναδεικνύοντας τις αντιφάσεις και τέλος, και πιο ουσιαστικό, να δημιουργεί όρους κριτικής σκέψης.

²⁴ Η μετάφραση της συγκεκριμένης παραγράφου είναι του γράφοντος



Εικόνα 25 Σημειώσεις.....Περπερίδης Μιχαήλ

Βιβλιογραφία

- Althusser, L. (1971). *Ideology and the Ideological State*. London: Verso.
- Althusser, L. (1995). *Ecrits philosophiques et politiques* (Τόμ. 2). (F. Matheron, Επιμ.) Paris: STOC/IMEC.
- Balme, C. (2012). *Εισαγωγή στις Θεατρικές Σπουδές*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Benjamin, W. (2018). *Για τον Μπρεχτ (Σκέψεις, δοκίμια, σχόλια)*. (Β. Αλεξίου, Επιμ., & Γ. Λυκιαρδόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: Ερμα.
- Boal, A. (1992). *Games for actors and non-actors*. (A. Jackson, Μεταφρ.) London & New York: Routledge Press.
- Bourdieu, P. &. (2014). *Η Αναπαραγωγή: Στοιχεία για μια Θεωρία του*. (Γ. Καράμπελας, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Bourdieu, P. (2010). *Κοινωνιολογία της Παιδείας*. Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Καρδαμίτσα.
- Braverman, H. (1974). *Labour and Monopoly Capital*. Monthly Review Press.
- Carchedi, G. (1977). *On the Economic Identification of Social Classes*. Routledge.
- Carlson, M. (2016). *Shattering Hamlet's Mirror: Theatre and reality*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Casson, J. W. (2000, Summer). Living Newspaper: Theatre and Therapy. *TDR*, σσ. 107-122 . Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/1146850>
- Fischer-Lichte, E. (2012). *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου* (Τόμ. 2. Από τον Ρομαντισμό μέχρι Σήμερα). (Γ. Σαγκριώτης, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Θέατρο και Μεταμόρφωση*. (Ν. Σιουζουλη, Μεταφρ.) Αθήνα : Πατάκη.
- Goldberg, R. (1979). *Performance Live Art from 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- Hamidi-Kim, B. (2013). *Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (Rwanda 94 et Rimini Protokoll)*. Στο T. M. Lucie Kempf (Επιμ.), *Le Théâtre documentaire. Résurgence ou*

réinvention? (σσ. 45-49). Presses Universitaires de Nancy / Éditions Universitaires de Lorraine.

Hodoň, M. (2022). Milo Rau. And justice for all. *The Slovak Theatre*. doi:10.31577/sd-2022-0018

Lavoine, Y. (1992). Le journaliste, l'histoire et l'historien. Les avatars d'une identité professionnelle. *Réseaux* 51, σσ. 39-53.

Lehmann, H.-T. (2008). *Postdramatic Theatre*. (Κ. Jürs-Munby, Μεταφρ.) London: Routledge.

Martin, M. (1964, Απριλίου). Cela s'appelle le crépuscule. *L' Avant-Scène*(36).

Meier, C. (1998). *The Political Art of Greek Tragedy*. (Ε. Πατρικίου, Μεταφρ.) Βαλτιμόρη: The John's Hopkins University Press.

Paget, D. (1990). *True stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*. Manchester & New York: Manchester University Press.

Rancière, J. (2025). *Αίσθησις. Σκηνές του αισθητικού καθεστώτος της Τέχνης*. (Π. Αγγελόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: angelus novus.

Satgar, V. (2019). The Anti-racism of marxism: Past and Present. Στο *Racism After Apartheid* (σσ. 1-28). Johannesburg: Wits University Press. Ανάκτηση από <https://www.jstor.org/stable/10.18772/22019033061.5>

Schechner, R. (2010). *The conservative avant-garde*. New Literary History.

Weiss, P. (1973). Δέκα τέσσερις θεμελιακές θέσεις. *Θέατρο* 36/34, σσ. 61-64.

Zola, E. (1961). *Κείμενα για την Κριτική και το Θέατρο*. (Ξ. Γ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις του 21ου.

Αυδή-Καλκάνη, Ι. (2023). *Υπηρέτριες. Η πικρή ιστορία τους στην Ελλάδα*. Αθήνα: Γκοβόστης.

Βερβεροπούλου, Ζ. (2023). *Το Σύγχρονο Θέατρο του Πραγματικού*. Αθήνα: Παπαζήση.

Βίσκα, Ε. (2025). *Η υπηρέτρια στην ελληνική και γερμανόφωνη λογοτεχνία (1900-1950). Μια κοινωνιολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Βραχιονίδου, Μ. (2015, Μάρτιος). Ψυχοκόρη, παραδουλεύτρα, δούλα: γλωσσικές αποτυπώσεις της οικιακής υπηρετικής εργασίας των γυναικών μέσα από αρχειακό υλικό λαϊκού προφορικού λόγου. *ο κόσμος της εργασίας*, σσ. 12-17. Ανάκτηση από https://kosmos-ergasias.unit.uoi.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=117

Γεγκόροφ, Α. (2023). *Προβλήματα Αισθητικής*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

- Ένγκελς, Φ. (2008). *Η Καταγωγή της Οικογένειας, της Ατομικής Ιδιοκτησίας και του Κράτους*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Καμπούρη, Ε. (2007). *Φύλο και Μετανάστευση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Κολοντάι, Α. (2023). *Το γυναικείο ζήτημα*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Κονταξή, Κ.-Μ. (2021). *Αναπαραστάσεις του γυναικείου φύλλουσε Εφημερίδες της πόλης του Αγρινίου κατά την περίοδο 1950 – 1985*. Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Λένιν, Β. (1973). *Υλισμός και Εμπειρικριτικισμός* (Τόμ. 18). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Λένιν, Β. (1977). *Άπαντα τομ 23* (Τόμ. 23). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Λένιν, Β. (1977). *Άπαντα τομ 48* (Τόμ. 48). Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Λινάρδος-Ρυλμόν. (1998). Νομιμοποίηση των παράνομων μεταναστών και επιπτώσεις στην ελληνική αγορά εργασίας. *Πρόσφυγες και Μετανάστες στην ελληνική αγορά εργασίας* (σσ. 23-31). Ελληνικό Κέντρο Ευρωπαϊκών Μελετών.
- Μαράκα, Λ. (1973). Θέατρο ιστορικής Αλήθειας, Δραματουργία του ντοκουμέντου. *Θέατρο 34/36*, σσ. 65-67.
- Μαρξ, Κ. (1996). *Το Κεφάλαιο τομος πρώτος*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μαρξ, Κ. (2005). *Η 18 Μπρυμαίρ του Λουδοβίκου Βοναπάρτη*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μαρξ, Κ. (2010). *Κριτική της πολιτικής οικονομίας*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μαρξ-Ένγκελς. (2022). *Μανιφέστο του Κομμουνιστικού Κόμματος*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Μπερχτ, Μ. (1974). *Μικρό όργανο για το θέατρο*. Αθήνα: Πλειάς.
- Μπερχτ, Μ. (1985). *Η ζωή του Γαλιλαίου*. Αθήνα: Εκδόσεις 70 - Πλανήτης.
- Μπερχτ, Μ. (1990). *Για τον ρεαλισμό*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Ντεμπόρ, Γ. (1986). *Η κοινωνία του θεάματος, μετάφραση*. (Β. Τομανάς, Μεταφρ.) Θεσ/νική: Εκδοτική.
- Παρρή, Κ. (2020, 11 27). *elculture*. Ανάκτηση από <https://elculture.gr>: <https://elculture.gr/i-kathari-poli-ton-anesti-aza-prodromou-tsinikori-se-live-youtube-premiera-sto-kanali-tou-idrymatos-onasi/>
- Ποθουλάκης, Χ. (2015). *Η εργατική τάξη στον ελληνικό κινηματογράφο της περιόδου 1960-2000*. Κρήτη: Διδακτορική Διατριβή.
- Προύσαλη, Ε. (2018). *Θέατρο και Δημοκρατία. Πρακτικά Ε' Θεατρολογικού Συνεδρίου* (σσ. 423-429). Αθήνα: Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Προύσαλη, Ε. (2021). *Μετανάστες και Πρόσφυγες στη Σύγχρονη Δραματοουργία και τη Σκηνική Πράξη*. Αθήνα: Ευρασία.

Σαίξπηρ, Ο. (1990). *Κοριολανός*. (Β. Ρώτας, Μεταφρ.) Αθήνα: Επικαιρότητα.

Σουλούκος, Σ. (2025, 04 09). *AllAboutArts.gr*. Ανάκτηση από <https://allaboutarts.gr/https://allaboutarts.gr/spyridoules-kritiki-parastasis/>

Σωτηρίου, Κ. (2025, 03 19). *MyTheatro.gr*. Ανάκτηση από <https://www.mytheatro.gr/https://www.mytheatro.gr/aidame-tis-spyridoules-kritiki-tis-parastasis/>

Τσιράκης, Τ.-Ο. (2021). *Η θεωρία του πολιτισμικού κεφαλαίου του Pierre Bourdieu*. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.