



ΘΕΑΤΡΙΚΗ
ΠΕΡΙΟΔΟΣ
2024
2025



ΧΕΝΡΙΚ ΪΨΕΝ

Ο ΜΙΚΡΟΣ
ΕΓΙΟΛΦ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Παντελής Βουτουρής

ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ

Ανθή Αντωνιάδου

ΜΕΛΗ

Ανδρέας Άππιος

Γεώργιος Θεοδοσίου

Κλείτος Κλείτου

Νικολέτα Κλεοβούλου

Ξενάκης Κυριακίδης

Ζήνων Παπαφιλήπου

Μαρία Χαμάλη

Θεατρική Περίοδος 2025-2026

Νέα Σκηνή, Παραγωγή 529

Έργο 1ο





ΘΕΑΤΡΟ ΘΟΚ

Νέα Σκηνή «Νίκος Χαραλάμπους»

2ος κύκλος παραστάσεων
από Παρασκευή 26 Σεπτεμβρίου 2025

Ο ΜΙΚΡΟΣ ΕΓΙΟΛΦ

ΧΕΝΡΙΚ ΙΨΕΝ

Μετάφραση: Μαργαρίτα Μέλμπεργκ

Σκηνοθεσία-Διασκευή: Stefan Larsson

Σκηνικά: Sven Haraldsson

Κοστούμια: Λάκνς Γενεθλής

Σύμβουλος οπτικών μέσων: Torben Lendorph

Σχεδιασμός φωτισμού: Γεώργιος Κουκουμάς

Συνεργάτιδα σκηνοθέτιδα: Μάγια Κυριαζή

Ζωντανή κινηματογράφηση-Χειρισμός κάμερας: Νεφέλη Κεντώνη, Αντρέας Νικολάου

Εκτέλεση σκηνικού: Εργαστήρια Σκηνικών ΘΟΚ

Εκτέλεση κοστούμιών: Εργαστήρια Ραπτικής ΘΟΚ

Τεχνική υποστήριξη βίντεο: Γιάγκος Χατζηγιάννης

Ζωγραφική εκτέλεση σκηνικού: Στέφανος Νεάρχου

Παίζουν (με σειρά εμφάνισης):

Κρίστη Παπαδοπούλου
Άστα

Μαργαρίτα Ζαχαρίου
Ρίτα

Ανδρέας Τσέλεπος
Άλφρεντ

Λένια Σορόκου
Γιαγιά

Αντρέας Κουτσόφτας
Περ

Στον ρόλο του Έγιολφ συμμετέχει το παιδί Ιωσήφ Κατσουλάκης.



Ανδρέας Τσέλεπος, Μαργαρίτα Ζαχαρίου

«Αναρωτιέμαι πού πηγαίνει όλη η λύπη»

Irena Kraus: Τι είναι αυτό που σας ελκύει στον Ίψεν;

Stefan Larsson: Ο Ίψεν είναι τρυφερός και συνάμα τρομερά παγερός όταν ανατέμνει άντρες που αρνούνται να ωριμάσουν και να αναλάβουν τις ευθύνες τους· τους άντρες που συνεχίζουν να νεανίζουν ενώ οι γυναίκες είναι υποχρεωμένες να κουβαλούν στους ώμους τους την οικογένεια, κατά κάποιον τρόπο και την κοινωνία. Τόσο στο *Ρόσμερσκολμ* όσο και στο *Ο μικρός Έγιολφ* παρεισφρέουν σιγά σιγά και άλλα ζητήματα. Ο Ίψεν είναι κάπως προ-φροϊδικός, καταπιάνεται με τόσα στρώματα ψεύδους, με τη διάκριση μεταξύ αληθινού και κίβδηλου. Οι χαρακτήρες του ψεύδονται ακόμα και γι' αυτά που δεν φανερώνονται.

I.K.: Έχετε αναφερθεί στον τρόπο με τον οποίο οι χαρακτήρες σεξουαλικοποιούν την αγωνία τους...

S.L.: Το έργο γράφτηκε το 1894, κι όμως είναι πολύ τολμηρό. Ίσως κάποια πράγματα να έχουν καταστεί προφανέστερα στη διασκευή μου. Όμως ακόμα και ο Ίψεν είναι εντυπωσιακά ξεκάθαρος για τον ρόλο της σεξουαλικότητας σε αυτά τα έργα, το ότι αποτελεί κινητήριο δύναμη. Αγγίζει πολλά ταμπού, as πούμε το θέμα της μητέρας που βάζει τον άντρα της πάνω απ' το παιδί της.

I.K.: Είπατε ταυτόχρονα ότι πρόκειται και για αποκατάσταση της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.

S.L.: Αποδύονται σε ένα είδος εσωτερικής διερεύνησης του γάμου τους με άξονα το ζήτημα της ενοχής· επιδίδονται σε αντεγκλήσεις. Ποιος ευθύνεται για τον θάνατο του παιδιού; Εκεί ακριβώς υπεισέρχεται η ζήλια προς την αδελφή και τα υπονοούμενα για αιμομιτική σχέση ανάμεσα στην Άστα και στον Άλφρεντ, που μεγάλωσαν μαζί. Οι υπαιτιγμοί είναι συντριπτικοί, μολονότι δεν ήταν ανάγκη να είναι. Εκεί όπου στην πραγματικότητα χρειάζονταν βοήθεια από συμβούλους και ψυχολόγους, ξεκινούν αυτή την έρευνα, που θα μπορούσε να καταλήξει σε αλληλοσκοτωμό. Κάνουν φοβερή ζημιά ο ένας στον άλλο. Το έργο ανακαλεί το *Δεσποινίς Τζούλια*, αφού και εδώ ισχύει το ταξικό ζήτημα, που δεν είναι καθόλου αμελητέο.

Ι.Κ.: Θα λέγατε ότι αυτός ο γάμος εδράζεται εν μέρει σε ψευδείς υποθέσεις;

S.L.: Παραδόξως, στο τέλος καταφέρνουν κάπως να συμφιλιωθούν. Η εσωτερική έρευνα, που ουσιαστικά απειλεί τη ζωή τους και δεν θα έπρεπε καν να γίνει, καταλήγει σε κάτι καινούργιο. Φτάνουν στην αλήθεια με νύχια και με δόντια, όπως ο Γιόχαν και η Μαριάν στο *Σκηνές από έναν γάμο*. Περνούν διά πυρός και σιδήρου μέχρι να ανακτήσουν την ανθρωπιά τους. Μεταβαίνουν από ένα είδος πρωτογονισμού, όπως όλοι μας, σε κάτι που υφίσταται έξω από τον εαυτό τους, π.χ. στη φροντίδα των παιδιών. Επιτελείται, λοιπόν, μια κάποια μεταμόρφωση εδώ, που απολήγει σε μια στοιχειώδη ανθρωπιά.

Ι.Κ.: Το έργο γράφτηκε το 1894 και έκανε πρεμιέρα την επόμενη χρονιά στο Deutsches Theater στο Βερολίνο. Έκτοτε δεν έχει παρασταθεί πολλές φορές. Γιατί νομίζετε;

S.L.: Η απάντηση είναι κάπως σύνθετη. Πρόκειται για ένα σχετικά μικρό αλλά πολύ πυκνό έργο. Θα μπορούσε κανείς να το χαρακτηρίσει «βαρυφορτωμένο». Εμπεριέχει πολλά θέματα, και το καθένα απ' αυτά θα μπορούσε να αποτελέσει έναυσμα για ένα ξεχωριστό έργο. Υπάρχει, λοιπόν, ένα επίπεδο πολυπλοκότητας στο κείμενο. Από την άλλη, νομίζω ότι ανέκαθεν θεωρούνταν αινιγματικό: διαθέτει ένα έλλειμμα, που είναι χαρακτηριστικό του Φόσσε. Αφήνει περιθώριο για ερμηνείες, δεν μας διαγράφει. Τα έργα *Έντα Γκάμπλερ*, *Κουκλόσπιτο*, *Η αγριόπαπια* είναι ξεκάθαρα, δεν υπάρχει αμφιβολία για το τι θα συμβεί. Εδώ ο Ίψεν ανακατεύει την τράπουλα. Ο Περ Όλοβ Ένκβιστ, που είχε μεταφράσει το *Ρόσμερσχολμ*, αποκάλεσε τον Ίψεν «πονηρό». Αρχίζει να σκάβει έναν λάκκο σε ένα σημείο προς το οποίο συρρέει το κοινό. Ξαφνικά αρχίζει να σκάβει έναν παρόμοιο λάκκο κάπου αλλού, και αυτός ο λάκκος είναι εξίσου βαθύς και σημαντικός, και τρέχουμε προς τα κει. Με άλλα λόγια, αντί να εξηγεί το έργο, το διανοίγει. Δεν υπάρχει κάποιο μήνυμα σε αυτή την πρόταση. Νομίζω ότι γενικά είναι αποτρεπτικό το βαρυφορτωμένο, το ατέρμονο, η ελαφρώς διάχυτη δραματουργία.

Ι.Κ.: Εννοείτε ότι δεν υπάρχουν ιδιαίτερες παρακαμπτήριες στην πορεία;

S.L.: Προχωρά μπρος ολοταχώς. Με αυτή την έννοια, είναι σχεδόν εξίσου απελπιστικό όπως και ο *Μακβέθ*, όπου συμβαίνει κάτι και εσύ δεν αντιλαμβάνεσαι το πότε. Στον *Μικρό Έγιολφ* δεν υπάρχει καμία ανάπαυλα. Ξεκινά με μια κάποια έκθεση γεγονότων και από κει και πέρα ακολουθεί ευθύβολη πορεία. Προσγειώνεσαι ουρανοκατέβατος μέσα σε κάθε κατάσταση.

Ι.Κ.: Αφαιρέσατε συνειδητά την αίσθηση της επαναληπτικότητας. Αυτό που βλέπουμε ισχύει σε ένα απόλυτο τώρα. Πώς το πετυχαίνετε αυτό;

S.L.: Αυτό το ερώτημα με απασχόλησε ως σκηνοθέτη όλα αυτά τα χρόνια: για παράδειγμα, πώς μεγαλώνεις αξιοπρεπώς επί σκηνής; Πώς αποφεύγεις τον κίνδυνο να γίνεις «επιτονιαστική μηχανή»; Πώς αξιοποιείς όλες τις εμπειρίες που έχεις ως ανθρώπινο ον; Πολλά απ' αυτά τα πράγματα είναι συνυφασμένα με την ικανότητα της ακρόασης. Πιστεύω ότι η κατάσταση δημιουργεί τον χαρακτήρα και όχι ότι ο χαρακτήρας προηγείται. Αν σε ενδιαφέρει να αφοσιωθείς στην εκάστοτε κατάσταση πιο πολύ απ' ό,τι σε ενδιαφέρει το πώς θα φανείς ως ηθοποιός, πώς θα τοποθετηθείς στη σκηνή, πώς θα προσφέρεις τις λέξεις-κλειδιά και πώς θα τις τονώσεις, τότε προκύπτει μία διαφορετική μορφή *παρόντος* και αυθεντικότητας. Αυτό ακριβώς παλεύω απεγνωσμένα να πετύχω, και οι πρόβες περιστρέφονται σε μεγάλο βαθμό γύρω απ' αυτό. Πώς οι ηθοποιοί μπορούν με θάρρος να γίνουν δεκτικοί σε αυτό το πράγμα.

Συχνά ο ηθοποιός βγαίνει στη σκηνή με νεκρό βλέμμα και πασχίζει να επιβιώσει. Εγώ θέλω να δω κάτι να συμβαίνει. Η αυτοαπέχθεια της επανάληψης, η προσπάθεια να πετύχεις εκείνο που υποδύθηκες χτες ή προχτές, όλα όσα μπορείς να καταφέρεις μέσα από έναν μακρύ βίο στο θέατρο – όλα αυτά μπορούν να αποβούν επικίνδυνα, αν δεν είναι ριζωμένα στην εμπειρία.

Με το πέρασμα των χρόνων, μάλλον έχω αποκτήσει δεξιότητες στη φόρμα. Για ένα διάστημα εμπλεκόμουν μονάχα στις διαδικασίες. Τώρα, όμως, με ευχαριστεί και η φόρμα και η αισθητική. Εκείνο που με ενδιαφέρει είναι να βρίσκω πώς συνδυάζεται μια ζωηρή υποκριτική σε συγκεκριμένη φόρμα. Πολύ συχνά συμβαίνει ή το ένα ή το άλλο. Ας πούμε, σε απασχολεί κατά κόρον η φόρμα. Εμένα, όμως, με απασχολεί και η ακρόαση. Προσπαθώ ως σκηνοθέτης να τείνω ευήκοοις.

I.K.: Έχετε ενσωματώσει διάφορες αναφορές στο έργο σας. Διακρίνετε κάποια ομοιότητα με την πρώτη σκηνή της ταινίας *Αντίχριστος* του Λαρς φον Τρίερ;

S.L.: Νομίζω ότι ο Ίψεν και ο μικρός Έγιολφ πρέπει να ενέπνευσαν τον φον Τρίερ για τη συγκεκριμένη ταινία, πάλι διαμέσου του Φρόιντ: έχεις ένα ερωτευμένο ζευγάρι και ταυτόχρονα ένα παιδί που πέφτει απ' το παράθυρο. Και εκεί αποδύονται στην ίδια διερεύνηση όπως και στον *Μικρό Έγιολφ*, εδώ όμως βυθίζονται στα μύκια βάθη της βίας και της τιμωρίας. Προσκολλώνται σε μια ψύχωση με αυταπάτες ριζωμένες στο μαράζι, στην ενοχή που δημιουργήθηκε. Και είναι αυτό που αποδεικνύει την ποιότητα και τη διαχρονικότητα του Ίψεν, το πώς αποτέλεσε έμπνευση για πολλούς άλλους. Νομίζω ότι ο φον Τρίερ πρέπει να το εντόπισε, αντιλαμβάνεται πώς ακριβώς η προ-φροϊδική εποχή λειτούργησε ως ερέθισμα.

I.K.: Μιλήσατε επίσης γι' αυτό που δεν θα θέλατε να δείτε στον εαυτό σας.

S.L.: Η Ρίτα και ο Άλφρεντ παραμορφώνονται απ' τη θλίψη. Η θλίψη ουσιαστικά είναι αγνό συναίσθημα, εκτός κι αν προκαλείται από τραύμα ή, εν προκειμένω, αν συνυφαίνεται με ενοχή. Η θλίψη τους τους καθιστά γκροτέσκους, και αυτό είναι κάτι που δεν θες να βιώσεις. Όταν κάποιος παθαίνει ατύχημα ή πεθαίνει στο νοσοκομείο, η συνήθης αντίδραση είναι να αμφισβητήσουμε τον γιατρό. Συμβαίνει σχεδόν κατά κανόνα, όπως ακριβώς γίνεται και στο έργο. Είναι ανάγκη να υπάρχει ένα νόημα, κάποιος λόγος. Πρέπει να ήταν λάθος, διαφορετικά δεν στέκεται στη λογική. Και όντως δεν στέκεται. Δεν υπάρχει λογική.

I.K.: Θα έλεγε κανείς ότι ο Ίψεν δεν εμβαθύνει σ' αυτό.

S.L.: Το κύριο θέμα εδώ δεν είναι η θλίψη. Το χρησιμοποιεί πιο πολύ ως μέσο για να αντιστρέψει την ανθρώπινη ύπαρξη, ως καταλύτη σε έναν δύσκολο διαπληκτισμό. Η συζήτηση έχει ως θέμα το εξής ερώτημα: «Να αυτοκτονήσουμε για να τον συναντήσουμε;» «Όχι, καλύτερα να μείνουμε στη γη». Απελευθερώνει μια συζήτηση με θέμα την έννοια του ανθρώπινου. Πώς θα πρέπει να διαχειριστούμε τον λίγο χρόνο που μας δόθηκε στη γη; Δεν περιορίζει τη συζήτηση στον θάνατο· τη διανοίγει.

I.K.: Είπατε προηγουμένως κάτι που θυμάμαι ζωντανά: «Αναρωπιέμαι πού πηγαίνει όλη η λύπη».

S.L.: Όντως, αναρωπιέμαι πού πηγαίνει. Για πολύ καιρό δεν πίστευα ότι ήταν posible να επιβιώσω έχοντας χάσει παιδί. Όμως να που επιβίωσα. Ο κόσμος γενικά αρέσκεται να αποδίδει σοφία σε ανθρώπους με ένα τέτοιο βίωμα, σαν να διαθέτουν ένα είδος γνώσης που οι άλλοι δεν κατέχουν. Δεν μπορώ να πω ότι κατέχω τέτοια γνώση. Έχω ίσως μια διαφορετική μορφή ανεπτυγμένης συμπόνιας. Μπορεί να αξιολογώ κάποια πράγματα λιγότερο δραματικά.

Όταν ήμουν έξι, έχασα τον τετράχρονο αδελφό μου. Οι γονείς μου βυθίστηκαν στο πένθος και με εγκατέλειψαν. Εκείνο είναι το μεγαλύτερο τραύμα για μένα, εκεί έγκειται η πληγή μου. Το παράξενο είναι ότι σήμερα μοιράζομαι με τους γονείς μου την ίδια εμπειρία, το ίδιο μαράζι. Τώρα, όμως, είμαι αρκετά μεγάλος ώστε να μην μπορώ πια να επικαλούμαι ούτε την παιδική μου ηλικία ούτε την τάξη μου.

Αποσπάσματα από τη συνέντευξη του σκηνοθέτη Stefan Larsson στην Irena Kraus, δραματουργό στο Dramaten – Royal Dramatic Theatre της Σουηδίας

Προσπελάσιμο στο: <https://www.dramaten.se/repertoar/lille-eyolf>
[τελ. ημερ. προσπέλ.: 22.3.2025]

Μετάφραση από τα αγγλικά: Δέσποινα Πυρκεπτή

«Άξιζε άραγε το έργο ολόκληρης της ζωής μου
όλες αυτές τις θυσίες των ζωντανών αξιών που απαίτησε να κάνω;
Και δεν θα είχαν τα γραπτά μου περισσότερη αξία μέσα τους
αν έπαιρνα πιο ενεργό μέρος στη ζωή;»

Χένρικ Ίψεν







Φωτογραφία: Δημήτρης Λούτσιος

Οι Άλμερς δεν μένουν πια εδώ

Σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, τα ιψενικά έργα παρουσιάζονταν κλασικά, με σκηνικά και κοστούμια εποχής. Η αυστηρή δομή τους, οι ακριβείς διάλογοι, η δραματική σπουδή της πραγματικότητας προσέφεραν έτοιμο υλικό στους συντελεστές, που δεν είχαν παρά να το αξιοποιήσουν επί σκηνής.

Ο *μικρός Έγιολφ*, που ο Ίψεν ολοκλήρωσε το 1894 –αφού εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Χριστιανία, το σημερινό Όσλο–, πραγματεύεται το θέμα της ενοχής, τον σπαραγμό που βιώνει ένα ζευγάρι με τον απροσδόκητο θάνατο του παιδιού τους. Με τον έρωτα, το πάθος και το μίσος να συνυπάρχουν με την ενοχή, στην ατέρμονη πάλη του ανθρώπου με τον εαυτό του και το περιβάλλον του.

Την τελευταία πεντηκονταετία, πρωτοπόροι σκηνοθέτες στράφηκαν προς μια άλλη μορφή σκηνικής παρουσίας. Αποδεσμεύτηκαν από την κλασική φόρμα και την επίπεδη ανάγνωση, διαβλέποντας νέες δυνατότητες ερμηνείας και εκσυγχρονισμού των κειμένων. Όσον αφορά τα έργα, η διασκευή έχει καθιερωθεί πια – γλωσσική επεξεργασία, απαλοιφή, εμβόλιμα στοιχεία κ.λπ. Τη σκηνοθεσία πλαισιώνει σήμερα και η τεχνολογία, υπογραμμίζοντας, μεταξύ άλλων, τις λεπτές αποχρώσεις του λόγου, τις εξάρσεις, τις μεταπτώσεις, που ίσως χάνονται με «γυμνό μάτι», αλλά ενυπάρχουν στον πυρήνα του έργου. Η κινούμενη εικόνα είναι πλέον αναπόσπαστο κομμάτι της σκηνικής δράσης.

Στον *Μικρό Έγιολφ* του ΘΟΚ, στη σκηνοθετική πρόταση του Στέφαν Λάρσον, προβάλλονται κατά διαστήματα σε ζωντανή σύνδεση με βιντεοκάμερα μεγεθυμένα πρόσωπα στον λευκό τοίχο του δωματίου. Ο χειριστής ζουμάρει στους χαρακτήρες, στρέφοντας το ενδιαφέρον του θεατή στα πρόσωπα, στην ουσία του λόγου, στις εκφραστικές λεπτομέρειες.

Ο Σουηδός σκηνοθέτης, που κλήθηκε από τον ΘΟΚ να σκηνοθετήσει τον δικό του *Μικρό Έγιολφ*, ισορρόπησε σοφά πάνω στο πρωτότυπο δράμα του Ίψεν, διατηρώντας όλα τα στοιχεία της πλοκής, με μόνη εξαίρεση τη σκοτεινή μορφή της ποντικοκυράς, που απαλείφθηκε και αντικαταστάθηκε με τη «γιαγιά» του μικρού αγοριού.

Η σημαντικότερη καινοτομία, ωστόσο, που καθιστά το έργο απολύτως σύγχρονο και οικείο για τον σημερινό θεατή, είναι η μεταφορά του δρώμενου από τα τέλη του 19ου αιώνα στις αρχές του 21ου. Από την αγροικία της οικογένειας Άλμερς στα φιόρντ της Νορβηγίας, στο αστικό διαμέρισμα μιας σύγχρονης πόλης το 2025.

Στο σημείο αυτό να προσθέσω πως η συνεργασία μου με τον σκηνοθέτη ήταν άψογη. Οι συναντήσεις μαζί του στην πορεία της μετάφρασης και στις πρώτες πρόβες απαραίτητες, καθότι είχα να δουλέψω με ένα αυστηρό, συντετμημένο κείμενο, προσαρμοσμένο στις ανάγκες τού σήμερα. Επιπρόσθετα, η έλλειψη σκηνικών οδηγιών μού προκάλεσε μια κάποια αμηχανία, καθώς απουσίαζε η καθοδήγηση του συγγραφέα – πάντα χρήσιμη στον μεταφραστή.

Ευχαριστώ τον ΘΟΚ και τον Στέφαν Λάρσον, που μου έδωσαν την ευκαιρία να συμπορευτώ σε αυτό το εγχείρημα, μεταφράζοντας το κείμενο της παράστασης στα ελληνικά. Ένα συναισθηματικά φορτισμένο ταξίδι από το παρελθόν στο παρόν.

Μαργαρίτα Μέλμπεργκ

«Ο ρόλος μου είναι να θέτω ερωτήματα
και όχι να δίνω απαντήσεις».

Χένρικ Ίψεν



«Ό,τι έχω γράψει είναι λεπτομερώς συνδεδεμένο με ό,τι έχω
ζήσει ή και έχω προσωπική πείρα επ' αυτού: κάθε καινούργιο
έργο έχει τον σκοπό να λειτουργήσει ως μια διαδικασία
πνευματικής κάθαρσης και απελευθέρωσης: γιατί ο κάθε
άνθρωπος έχει μερίδιο από την ευθύνη και την ενοχή
της κοινωνίας στην οποία ανήκει. Γι' αυτό κάποτε έγραψα
σε ένα αντίτυπο βιβλίου μου την ακόλουθη αφιέρωση:
"Να ζεις σημαίνει να πολεμάς με τέρατα στην ψυχή και
την καρδιά. Να γράφεις σημαίνει να κρίνεις τον εαυτό σου"».

Χένρικ Ίψεν





Αντρέας Κουτσόφτας, Κρίστη Παπαδοπούλου



Φωτογραφία: Δημήτρης Λούτσιος



Ύψεις του μοντερνισμού στον *Μικρό Έγιολφ* του Ίψεν

Το 1894, όταν ο Ίψεν ζούσε πια στη Χριστιανία (σημερινό Όσλο), έχοντας επιστρέψει από την εθελούσια πολυετή αυτοεξορία του, ολοκλήρωσε το τρίπρακτο έργο του με τίτλο *Μικρός Έγιολφ* [*Lille Eyolf*]. Το έργο εκδόθηκε από τον δανέζικο οίκο Gyldendal, με τον οποίο σταθερά συνεργαζόταν ο Ίψεν ήδη από την εποχή της συγγραφής του *Μηραντ* [*Brand*, 1866], και κυκλοφόρησε ταυτόχρονα σε Κοπεγχάγη και Χριστιανία με μεγάλη εισπρακτική επιτυχία, αποσπώντας αμιγώς θετικές κριτικές στον σκανδιναβικό Τύπο.¹ Ταυτόχρονα τυπώθηκαν και μεταφράσεις του έργου σε αγγλικά, γερμανικά και γαλλικά, με τη γερμανική μετάφραση να την έχει επιμεληθεί ο γιος του Ίψεν Σίγκουρντ. Η παγκόσμια πρεμιέρα πραγματοποιήθηκε στο Βερολίνο, στις 12 Ιανουαρίου του 1895, σε σκηνοθεσία του Όττο Βραχμ, ενώ στην παράσταση πρωταγωνιστούσε η διάσημη ηθοποιός Agnes Sorma.² Η νορβηγική πρεμιέρα ακολούθησε τρεις μέρες αργότερα, με τον ίδιο τον Ίψεν να βρίσκεται ανάμεσα στο κοινό. Μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα ακολούθησαν παραγωγές του έργου σε πολλές άλλες πόλεις, ανάμεσά τους το Μπέργκεν, το Ελσίνκι, το Γκέτεμποργκ, το Μιλάνο και η Βιέννη.³

Η δράση του *Μικρού Έγιολφ* επικεντρώνεται στην επιταχυνόμενη διάλυση του γάμου του Άλφρεντ και της Ρίτα Άλμερς, που ζουν κάτω από το βάρος των τύψεων, αρχικά για το ατύχημα που υπέστη το αγοράκι τους, ο μικρός Έγιολφ, και αργότερα για τον πνιγμό του. Στον κατάλογο των προσώπων του έργου προστίθενται η αδελφή του Άλφρεντ Άστα, ο μηχανικός και κατασκευαστής δρόμων Μπορκχάιμ και η Ποντικοκυρά. Με την εξαίρεση του Μπορκχάιμ, ο οποίος αποτελεί έναν χαρακτήρα ευθύ στις επιθυμίες του και με μια γνήσια αγάπη για τη ζωή, τα τρία βασικά πρόσωπα του δράματος, η Ρίτα, ο Άλφρεντ και η Άστα, παγιδεύονται σε έναν ιστό άρνησης της πραγματικότητας, καταπιεσμένου ερωτισμού και ενοχών.

¹ Michael Meyer, *Ibsen: a Biography*, Doubleday & Company, New York 1971, σ. 722.

² Frederick J. Marker & Lise-Lone Marker, *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σ. 58.

³ Meyer, *Ibsen: a Biography*, σ. 729-730.

Το έργο προβλημάτισε τους μελετητές του Ίψεν ήδη από την εποχή της συγγραφής του, τόσο με τη δομή του όσο και με τις εξελίξεις της πλοκής στην τελευταία πράξη, με την απότομη μεταστροφή της Ρίτα και του Άλφρεντ. Ο δε επίλογός του, όπου σαν από σουρντίνα σβήνουν οι λέξεις και οι κινήσεις του ζεύγους των Άλμπερτ μέσα στο δειλινό, φάνταζε στατικός και αντιδραματικός.⁴ Ωστόσο η μοντερνικότητα του συγγραφέα δεν χρειαζόταν εκκωφαντικές κορυφώσεις και τραγικά συμβάντα ως κολοφώνα· άλλωστε ο θάνατος έχει ήδη επισκεφθεί το σπίτι των Άλμπερτ στο τέλος της πρώτης πράξης, και όλο το υπόλοιπο έργο στηρίζεται στους κατοπινούς εσωτερικούς τριγμούς των χαρακτήρων του.⁵ Ο Ίψεν αρνείται εδώ να ακολουθήσει τις γνωστές θεατρικές συμβάσεις του 19ου αιώνα,⁶ που επιτάσσουν στο τέλος συνταρακτικές εξελίξεις, ενώ η φιλοσοφική χροιά του έργου μοιάζει να μετεωρίζεται ανάμεσα στα είδη της δραματολογίας με τις ειρωνικές της αποχρώσεις και στη διερεύνηση του εσωτερικού ψυχικού πόνου, με αποτέλεσμα ο *Μικρός Έγιολφ* να προσοιωνίζεται τη δραματολογία του 20ού αιώνα.⁷

⁴ Frode Helland, *Melankoliens spill: En studie i Henrik Ibsens siste dramaer*, Universitetsforlaget, Oslo 2000, σ. 244.

⁵ Laura Caretti, «Questioning the Ending of *Little Eyolf*», *Studia Universitatis Babeş-Bolyai: Philologia*, 51/3 (2006), σ. 72.

⁶ Ivo de Figueiredo, *Henrik Ibsen: The Man and the Mask*, Robert Ferguson (μετ.), Yale University Press, New Haven & London 2019, σ. 589.

⁷ Toril Moi, «“Something that Might Resemble a Kind of Love”. Fantasy and Realism in Henrik Ibsen’s *Little Eyolf*», στο Susan Wolf & Christopher Grau (επιμ.), *Understanding Love: Philosophy, Film, and Fiction*, Oxford University Press, Oxford 2014, σ. 196-198.

Επιπλέον, οι κριτικοί ξαφνιάστηκαν από τη σχεδόν μεταφυσική παρουσία της Ποντικοκυράς [Rottejomfruen], η οποία διέφευγε από το ρεαλιστικό πλαίσιο του υπόλοιπου έργου, που επικεντρώνεται στις σεξουαλικές και οικογενειακές σχέσεις, στην απογοήτευση, την απώλεια και την ενοχή.⁸ Η παράξενη συμβολική μορφή, αποκύημα των παιδικών αναμνήσεων του Ίψεν στη γενέτειρά του,⁹ θυμίζει έντονα τον γερμανικό μύθο –γνωστό και από τα παραμύθια των αδελφών Γκριμ– του *Αυλητή του Χάμελν* [*Rattenfänger von Hameln*], που με τη φλογέρα του οδηγούσε τα τρωκτικά να πνιγούν στον ποταμό και τα παιδιά μακριά από τους γονείς τους. Αντιστοίχως, η Ποντικοκυρά έρχεται να προσφέρει τη λησμονιά του θανάτου σε κάθε μικρό ανεπιθύμητο πλάσμα μέσα σε ένα σπίτι. Ο τρόμος, αναμειγμένος με την ακαταμάχητη σαγήνη που ασκεί η Ποντικοκυρά στον Έγιολφ, αντικατοπτρίζεται σε όλες τις αντιδράσεις του μικρού παιδιού, από την πρώτη επαφή μαζί της ως το σημείο που την ακολουθεί τυφλά ως τον θάνατο. Αυτή η «διονυσιακή» αύρα της Ποντικοκυράς καθίσταται εν μέρει αντιληπτή από την πιο προσγειωμένη Ρίτα, ενώ ο χαμένος στις πνευματικές του φαντασιοσκοπίες Άλφρεντ παραμένει τυφλός μπροστά στην επαπειλούμενη καταστροφή, σαν ένας άλλος Πενθέας.¹⁰

⁸ Inga-Stina Ewbank, «The Last Plays», στο James McFarlane, *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 133.

⁹ Για τις πιθανές επιρροές που δέχθηκε ο Ίψεν και οι οποίες κρύβονται πίσω από τη δημιουργία της Ποντικοκυράς, βλ. Jørgen Haave, «“Faster Ploug”: The Rat Wife, or Merely an Old Aunt?», *Ibsen Studies*, 11/2 (2011), σ. 176-191.

¹⁰ John Reid, «“Biting the Sour Apple”: The Nietzschean Undertow in *Little Eyolf*», *Modern Drama*, 52/1 (2009), σ. 6.

Ανάμεσα στα ρεαλιστικά δράματα του Ίψεν, η διερεύνηση της γυναικείας σεξουαλικότητας κάνει έντονη την εμφάνισή της στον *Μικρό Έγιολφ*. Εδώ ο συγγραφέας προσεγγίζει την ψυχολογία μιας γυναίκας που, όπως έχει υποστηρικτεί, «ο υπερβολικός αισθησιασμός της την καθιστά ακατάλληλη για μητέρα».¹¹ Όπως εξομολογείται η Ρίτα Άλμερς στον σύζυγό της: «Δεν μπορώ να συνεχίσω να είμαι απλά η μητέρα του Έγιολφ... και μόνο αυτό... [...] Θέλω να είμαι *τα πάντα* για σένα! Για σένα, Άλφρεντ! Η μητρότητα για μένα ήταν η κυοφορία του παιδιού. Αλλά δεν είμαι φτιαγμένη για να συνεχίσω να *είμαι* μητέρα του».¹² Η Ρίτα, βυθισμένη στην ερωτική της επιθυμία για τον σύντροφό της, δέχεται ως απειλή καθετί που αποσπά το ενδιαφέρον του για εκείνη, είτε αυτά είναι άψυχα είτε είναι έμψυχα, είτε πρόκειται για τη μελέτη που εκείνος γράφει, είτε για την αδελφή του, ή ακόμα και για το ίδιο τους το παιδί. Η παθιασμένη της φύση, που μένει διαρκώς ανικανοποίητη από τον Άλφρεντ, την εγκλωβίζει σε έναν στείο συναισθηματικό ανταγωνισμό, ακόμα και με τον Έγιολφ.¹³

Από την άλλη, ο Άλφρεντ αποδεικνύεται ότι υπήρξε εξίσου βυθισμένος στις δικές του ανάγκες και ενασχολήσεις, κυριότερα με τη συγγραφή του μεγάλου του πονήματος με τίτλο «Η ευθύνη του ανθρώπου» («Det menneskelige ansvar»). Η πλήρης αφοσίωσή του στη συγγραφή τον βοηθούσε παράλληλα να αποφεύγει τις ευθύνες του απέναντι στη γυναίκα και το παιδί του. Ακόμα όμως και όταν αποφασίζει ότι πρόκειται πια να αφοσιωθεί στον Έγιολφ, αφήνοντας κατά μέρος το βιβλίο του, δεν ενδιαφέρεται ουσιαστικά για τις πραγματικές ανάγκες του γιου του, αλλά σκοπεύει να το μεταμορφώσει σε έναν άξιο συνεχιστή του, έναν ναρκισσιστικό αντικατοπτρισμό των δικών του επιθυμιών.¹⁴

¹¹ Gail Finey, «Ibsen and Feminism», στο James McFarlane, *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 101.

¹² Στο πρωτότυπο: «Jeg kan ikke gå her og bare være Eyolf's mor. Bare det. Ikke noget mere. [...] Jeg vil være *alt* for dig! For dig, Alfred! Jeg var skikket til at bli' mor til barnet. Men ikke til at være mor for det.». Η μετάφραση είναι της γράφουσας.

¹³ Διόλου τυχαία, κατά τη διάρκεια της πρώτης πράξης, όπου η Ρίτα και ο Έγιολφ βρίσκονται μαζί επί σκηνής, δεν ανταλλάσσουν ούτε λέξη μεταξύ τους. Βλ. Richard Lansdown, «A 'nødvendighetens skinn': The Conclusion of Ibsen's *Lille Eyolf* and its Meaning», *Scandinavica*, 55/2 (2016), σ. 49.

¹⁴ Terry Otten, «Ibsen's Paradoxical Attitudes Towards "Kindermord"», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 22/3 (Καλοκαίρι 1989), σ. 128.

Το κενό που αφήνουν οι δύο γονείς έρχονται να το αναπληρώσουν, ως αντικαταστάτες, η Άστα και ο Μπορκχάιμ. Η μεν Άστα έχει αποκτήσει σταδιακά μια ιδιαίτερη σχέση με τον εννιάχρονο Έγιολφ. Η εγγύτητα αυτή όμως αποξενώνει συναισθηματικά ακόμα περισσότερο τη Ρίτα, αφού αισθάνεται ότι η Άστα έχει υποκλέψει τη θέση της μητέρας στην καρδιά του παιδιού της. Ο δε Μπορκχάιμ αναλαμβάνει να γεμίσει το κενό του Άλφρεντ, κατά την απουσία του τελευταίου στο ταξίδι του στα βουνά, μαθαίνοντας στο παιδί δεξιότητες, όπως το να χειρίζεται το τόξο. Έτσι, όχι μόνο αποκτά τη διάσταση μιας πατρικής φιγούρας ελλείψει του Άλφρεντ, αλλά ενός ενήλικα που βλέπει πραγματικά τόσο τις επιθυμίες του μικρού παιδιού όσο και τις προκλήσεις που θέτει η αναπηρία του, τις οποίες και αντιμετωπίζει με τρόπο θετικό και δημιουργικό.

Η διαρκής παραμέληση του Έγιολφ από το ζεύγος Άλμερς αποδεικνύεται τελικά μοιραία. Και αυτό γιατί η αναπηρία είναι αποτέλεσμα μιας πτώσης του όταν ήταν βρέφος και το ζεύγος Άλμερς το είχε αφήσει μόνο του και αφύλακτο σε μια σπάνια στιγμή ερωτικού πάθους. Στην παραθαλάσσια πόλη τους, το παιδί τους είναι το μόνο που δεν ξέρει να κολυμπά. Ο πνιγμός του έρχεται να αλλάξει όλες τις ευαίσθητες ισορροπίες ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας Άλμερς, λειτουργώντας ως καταλύτης. Κυριότερα, έρχεται να γκρεμίσει τις εγωιστικές τους αυταπάτες και τις αυτάρεσκες ενασχολήσεις τους, φέρνοντάς τους αντιμέτωπους με την πραγματικότητα της ζωής τους.

Όμως στο έργο δεν υπάρχει μονάχα ένας Έγιολφ. Ύστερα από το τραγικό γεγονός της απώλειάς του θα ξεδιπλωθεί και η ιστορία του μεγάλου Έγιολφ, της Άστα. Οι αναμνήσεις του Άλφρεντ και της αδελφής του από τα νεανικά τους χρόνια, όπου χωρίς έμειναν ορφανά και ανέπτυξαν μια ισχυρή σύνδεση μεταξύ τους, θα αποκαλύψει και το βάθος της περιπλοκής των κατοπινών τους σχέσεων. Η μεταμόρφωση της έφηβης Άστα σε έναν αδελφό που ο Άλφρεντ ποτέ δεν απέκτησε, και ο οποίος, εάν είχε γεννηθεί, θα ονομαζόταν Έγιολφ, θα αποτελέσει μέσα από την παρενδυσία έναν ακόμα καθρέφτη για τον νάρκισσο αδελφό της. Η πολύπλοκη σχέση τους, που ακροβατεί στα όρια της αιμομικτικής έλξης,¹⁵ θα σφραγίσει την ταυτότητά τους, αλλά και τις κατοπινές επιλογές τους.¹⁶ Ο συγγραφέας δεν θα σταματήσει εδώ· ο Ίψεν θα ακυρώσει την αδελφική τους σχέση, καθώς η Άστα θα μάθει μέσα από τα γράμματα της μητέρας της ότι δεν έχουν το ίδιο αίμα.

¹⁵ Βλ. Errol Durbach, «The “Geschwister-Komplex”: Romantic Attitudes to Brother-Sister Incest in Ibsen, Byron, and Emily Brontë», *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 12/4 (Καλοκαίρι 1979), σ. 61-73.

¹⁶ Βλ. σχετικά, Michael Goldman, «Eyolf’s Eyes: Ibsen and the Cultural Meaning of Child Abuse», *American Imago*, 51/3 (Φθινόπωρο 1994), σ. 279-305.

Μετά τον πνιγμό του Έγιολφ, ο Άλφρεντ μάταια προσπαθεί να βρει για τον χαμό του παιδιού μια λογική επεξήγηση στην κοσμική τάξη πραγμάτων. Υπό το βάρος των ενοχών, θα ανταλλάζουν με τη Ρίτα πικρές κατηγορίες, όμως θα φτάσουν στο σημείο της αποδοχής της ενοχής και της παραδοχής ότι δεν αγάπησαν ποτέ το παιδί τους. Τα ανοικτά μάτια του πνιγμένου Έγιολφ και η πατερίτσα του που απέμεινε να επιπλέει θα στοιχειώνουν εφεξής τη μητέρα του.¹⁷ Η Ρίτα, αναγνωρίζοντας τη μεταβολή που έχει επιφέρει μέσα της ο θάνατος του Έγιολφ, αποζητά μια διέξοδο από το συναισθηματικό κενό στο οποίο έχει πια περιέλθει, κενό το οποίο έχει δημιουργήσει μέσα της ο Άλφρεντ.¹⁸ Αισθάνεται την αλλαγή που επίκειται σαν οδυνηρή μεταμόρφωση, τόσο επώδυνη «όσο ένας τοκετός» («som en slags fødsel»). Ωστόσο ο Άλφρεντ, έχοντας πια απολέσει τη συναισθηματική διέξοδο που του πρόσφερε η Άστα, και εφόσον αδυνατεί να μείνει ολότελα μόνος χωρίς κάποια γυναίκα δίπλα του να τον υποστηρίζει, μοιάζει να αφήνεται στη μοναδική επιλογή που του έχει απομείνει: στη σύζυγο που σκεφτόταν μέχρι προ ολίγου να εγκαταλείψει.¹⁹ Με πρωτοβουλία της Ρίτα αποφασίζουν να ανοίξουν το σπίτι τους στα φτωχά παιδιά της πόλης τους, αυτά που άλλοτε περιφρονούσαν και τα οποία δεν βοήθησαν τον μικρό Έγιολφ την κρίσιμη στιγμή του πνιγμού του. Τα παιχνίδια του, το δωμάτιό του θα ανήκουν πλέον σε αυτά, και εκείνοι θα επιχειρήσουν να κάνουν πράξη την «Ευθύνη του ανθρώπου» απέναντι στον συνάνθρωπο. Όμως ο Ίψεν αφήνει σκόπιμα τον θεατή με ένα δίλημμα: Θα μπορέσει πράγματι αυτό το μέχρι πρότινος εγωκεντρικό ζευγάρι να υπερβεί τον εαυτό του για να αφοσιωθεί στις ανάγκες των άλλων και να αγαπήσει πραγματικά, ή το σχέδιο αυτό θα απομείνει μια προσωρινή φαντασίωση – όπως υπαινίχθηκε ο ίδιος ο Ίψεν την εποχή της συγγραφής του;²⁰

¹⁷ Barry Jacobs, «Ibsen’s *Little Eyolf*: Family Tragedy and Human Responsibility», *Modern Drama*, 27/4 (Χειμώνας 1984), σ. 607-608.

¹⁸ Frode Helland, «Petrified Time: Ibsen’s Response to Modernity, with Special Emphasis on *Little Eyolf*», *Ibsen Studies*, 3/2 (2003), σ. 142.

¹⁹ Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η αβουλία του μπροστά στον «νόμο της αλλαγής», («forvandlingens lov»), που τόσο ευαγγελιζόταν στη Ρίτα και την Άστα, τον οδηγεί τελικά σε μια ψυχική παραλυσία αντίστοιχη με τη σωματική παραλυσία του Όσβαλντ στους *Βρικόλακες*. Βλ. σχετικά, Hermann J. Weigand, «The Secret Mark of the Beast: A Study of Cryptic Character Portrayal in *Little Eyolf*», *The Journal of English and Germanic Philology*, 22/2 (1923), σ. 42.

²⁰ Βλ. σχετικά, Evert Sprinchorn, *Ibsen’s Kingdom: The Man and His Works*, Yale University Press, New Haven & London 2020, σ. 534.

Το έργο μοιάζει να κινείται σε ομόκεντρους κύκλους, όπου σε κάθε πράξη του ο δραματουργός επεκτείνει την ακτίνα γνώσης μας για τη ζωή και τον γάμο, τα κίνητρα και την ψυχοσύνθεση των ηρώων του.²¹ Ο ιψενικός *Μικρός Έγιολφ*, με την πρωτοποριακή τεχνική του και την καλλιτεχνική του αρτιότητα, αποτελεί ένα δραματικό κείμενο που παραμένει επίκαιρο, ένα θεατρικό υφαντό γεμάτο αποχρώσεις, υπαινιγμούς και λεπτή ειρωνεία, που αφήνει έως σήμερα ανοικτά ερωτήματα, διατηρώντας την κρυπτικότητα του.²²

Μαρία Σεχοπούλου,
Διδάκτωρ Θεατρολογίας

Το κείμενο συντάχθηκε ειδικά για την ύλη του προγράμματος της παράστασης.

²¹ Arnold Weinstein, «Metamorphosis in Ibsen's *Little Eyolf*», *Scandinavian Studies*, 62/3 (Καλοκαίρι 1990), σ. 309.

²² James Walter McFarlane, «Introduction», στο James Walter McFarlane (επιμ. & μετ.), *The Oxford Ibsen, Vol. VIII: Little Eyolf, John Gabriel Borkman, When We Dead Awaken*, Oxford University Press, Oxford 1977, σ. 17.



«Τι ασύλληπτη φρίκη να μισείς τον αγαπημένο, να γυρνά η αγάπη σου σε μίσος! Από όλα τα μαρτύρια της ψυχής, το πιο πικρό, το πιο φοβερό, είναι να μισείς τον αγαπημένο σου και όμως να τον αγαπάς! Να θέλεις να κάνεις τα πάντα γι' αυτόν, να θες να του δώσεις τη ζωή σου μένοντας δεμένος στον όρο που κανείς δεν μπορεί να ελέγξει, στον όρο που προσάπτει την ευλογία σε μια προϋπόθεση ώστε να αποτελεί ευλογία από μόνη της. Τότε επιλέγεις είτε να αφήσεις τη δική σου ευλογία, για να ζήσεις δυστυχισμένα με τον αγαπημένο σου, είτε να πιστέψεις στη σωτηρία σου και μισώντας να αφήσεις αυτόν που αγαπάς!»

Søren Kierkegaard,
Το κεντρί της ύπαρξης, μετάφραση-ανθολόγηση: Κώστας Νησιώτης, Κέδρος, Αθήνα 2013.







«Δεν μπορεί να υπάρξει ελευθερία χωρίς βλάβη και καταπίεση, χωρίς δηλαδή το βάρος της ενοχής»

Ο Ίψεν γράφει σε μια εποχή που οι μεσαίες τάξεις ακόμη αναδύονται. Η Νορβηγία μπορεί να ήταν ένα υπανάπτυκτο έθνος όταν ο Ίψεν ήταν νέος, αλλά μέχρι το 1900 διέθετε τον δεύτερο μεγαλύτερο εμπορικό στόλο στον κόσμο. Στη δεκαετία του 1860, η γεωργία άρχισε ν' απομακρύνεται από τις καλλιέργειες αυτοσυντήρησης προς μια οικονομία αγοράς και οι δείκτες εκβιομηχάνισης αυξάνονταν με γοργούς ρυθμούς. Επιπλέον, με την κατάργηση της αριστοκρατίας, την εκτεταμένη αυτοδιοίκηση κι ένα κοινοβουλευτικό σύστημα διακυβέρνησης που παρείχε δικαίωμα ψήφου στις γυναίκες, η δημοκρατία της μεσαίας τάξης είχε αφήσει το αποτύπωμά της στην κοινωνία.

Ο Ίψεν, λοιπόν, βίωσε όλη αυτή την κοινωνική εξέλιξη από τον επαναστατικό ρομαντισμό της μεσαίας τάξης της δεκαετίας του 1840 μέχρι τον φιλόδοξο, ηρωικό, ατομικιστικό καπιταλισμό της εποχής που γνωρίζουμε ως μονοπωλιακό καπιταλισμό και που επρόκειτο να καταλήξει σ' έναν παγκόσμιο ιμπεριαλιστικό πόλεμο, οκτώ χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα. Αυτό που επιδιώκει με το θέατρό του, ωστόσο, δεν είναι τόσο να αναπαραστήσει όλη αυτή την πορεία ως διαδοχική διαδικασία, όσο να συλλάβει με συγχρονικούς όρους τη σύγκρουση της μεσαίας τάξης μεταξύ ανομίας και κανόνων, ατομικισμού και κομφορμισμού, ηρωικού ιδεώδους και πεζής πραγματικότητας, αφού οι διαστάσεις της αστικής εμπειρίας βρίσκονται σε διαφωνία, τελματωμένες καθώς είναι σ' ένα αιώνιο παρόν. Ο ίδιος ο Ίψεν γράφει για την έλευση σε μια «στενωπό», όπου δεν μπορείς να πας ούτε μπρος ούτε πίσω και όπου εύκολα μπορείς να συντριβείς. Ακριβώς τη στιγμή που πας να προσεγγίσεις την ελευθερία σου, κάποια αρχέγονη ενοχή, χρέος, εσωτερικό ψεγάδι ή δηλητηριασμένη κληρονομιά «ζυγιάζεται» για να σου την αρπάξει με μοχθηρία.

Η ελευθερία στον Ίψεν πολύ συχνά αυτοανατρέπεται, αυτοϋποσκάπτεται, διότι αναπόφευκτα τοποθετεί τον ατομικιστή σε κόντρα με έναν άλλο, δηλαδή δεν μπορεί να υπάρξει ελευθερία χωρίς βλάβη και καταπίεση, χωρίς δηλαδή το βάρος της ενοχής. Η υποψία συλλογικής ελευθερίας στον Ίψεν είναι πολύ μικρή. Είναι η αλληγορία μιας τάξης, η οποία, ενώ εξορμά δυναμικά προς τα μπρος –εξόρμηση που πυροδοτείται από τα πανίσχυρα ιδεώδη της περί δικαιοσύνης, ισότητας κι ελευθερίας–, συγχρόνως βρίσκεται αδιάρρηκτα εγκλωβισμένη στο παρελθόν της· καθώς δε τη βρίσκει λαβωμένη από την ενοχή της ίδιας της ιστορίας της, το παρελθόν αυτό κλείνει καταπιεστικά γύρω της. Και δεν μιλάμε για το συλλογικό παρελθόν –αφού η αστική τάξη είναι ακόμη πολύ καινούργια–, αλλά για όλες εκείνες τις πλευρές της ιδεολογίας της (οικογένεια, ηθική, πατριαρχία, κοινωνική συνείδηση, συλλογική ευθύνη) που είναι αναγκαίες για την άνθησή της και ταυτόχρονα εμπόδιο γι’ αυτήν. Διότι πρέπει να θυμόμαστε ότι ο αστικός ατομικισμός είναι αδιάστατα ανήθικος, παρόλο που –κι εδώ έγκειται η αντίφαση– έχει ανάγκη τον πολιτισμό, την ηθική, τη μεταφυσική, τη θρησκεία και τον ιδεαλισμό, ώστε να νομιμοποιήσει τις ίδιες του τις άθες, αναρχικές, αντικοινωνικές δραστηριότητες.

Ο Νίτσε, συλλαμβάνοντας αυτή την επιτελεστική αντίφαση ανάμεσα στο τι έκανε η μεσαία τάξη και στο τι έλεγε ότι έκανε, πώς ενεργούσε και πώς το εξηγούσε στον εαυτό της με ιδεολογικούς όρους, έδωσε μια τρομερά τολμηρή απάντηση στο πρόβλημα: αν το ηθικό εποικοδόμημα είναι πέραν της λογικής σε πρακτική βάση, πέτα το στα σκουπίδια! Αναγνώρισε ότι ο Θεός είναι νεκρός, το ηθικό εποικοδόμημα δεν λειτουργεί πια, ένας αδυσώπητα ρασιοναλιστικός καπιταλισμός έχει υποσκάψει όλες τις μεταφυσικές αξίες, κι άφησε τη δραστηριότητά σου να αυτονομιμοποιηθεί. Αυτή παραήταν τολμηρή πρόταση για να υιοθετηθεί.

Διότι ακόμα και οι πιο υλιστικές κοινωνίες έχουν ανάγκη από μεταφυσικές αξίες. Δείτε τις ΗΠΑ, το πιο λυσσαλέα υλιστικό έθνος του πλανήτη και ταυτόχρονα μια χώρα της οποίας οι πολιτικοί νιώθουν υποχρεωμένοι να κάνουν ευλαβικές αναφορές στην Οικογένεια, την Πατρίδα και την ιδιαίτερη μέριμνα του Θεού για την πολιτεία του Τέξας.

Όλα αυτά αποκτούν νόημα σε έργα όπως τα *Η αγριόπαπια*, *Βρικόλακες*, *Ρόσμερσκολμ*, *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί* κ.ά. Αν δεν σε αφορά ό,τι συνιστά νεκρό βάρος του παρελθόντος, τότε προσπάθησε να το γκρεμίσεις, προσπάθησε να ξυπνήσεις από τον εφιάλτη της ιστορίας.

Τα πράγματα, όμως, δεν είναι τόσο απλά. Τα παραπάνω θα ίσχυαν αν η μεσαία τάξη χρειαζόταν να «τα σπάσει» μ’ έναν εξωτερικό εχθρό (όπως, λ.χ., στα *Στηνρίγματα της κοινωνίας*, στον *Εχθρό του λαού*, ή ακόμα και στο *Κουκλόσπιτο*)... Η μεσαία τάξη, όμως, πρέπει να «τα σπάσει» με τον εαυτό της. Όπως μια ολόκληρη σειρά από ιψενικούς πρωταγωνιστές, από τον Ρόσμερ ως τον Μπόργκμαν, έτσι και η μεσαία τάξη είναι ριζικά αυτοδιασπασμένη. Είναι ο καταπιεστής του εαυτού της, ο βασανιστής του εαυτού της, και μάλιστα μέσα στην άρρωστη ενοχή της. Στην εποχή του Φρόιντ, αλλά και του Ίψεν, η απελευθερωτική παρόρμηση πρέπει να ελευθερωθεί από τα εντός της· ο πεφωτισμένος άντρας ή γυναίκα πρέπει να απεμπλακεί απ’ τον εαυτό, πράγμα που δεν είναι καθόλου εύκολο, και γι’ αυτό οι ήρωες του Ίψεν αποτυγχάνουν τόσο συχνά.

Με όρους ψυχανάλυσης, αυτό συμβαίνει επειδή η επιθυμία είναι ερωτευμένη με τον νόμο. Και ο Ίψεν αυτό το δείχνει πιο εντυπωσιακά απ’ οποιονδήποτε άλλο συγγραφέα. Η επιθυμία είναι κατά κάποιον τρόπο νοσηρή· αλλά αυτός δεν είναι απαραίτητα λόγος για να λυγίζουμε και να συμβιβάζομαστε. [...]

Terry Eagleton,
“Ibsen and the nightmare of history”, *Ibsen Studies*, τχ. 1, τμ. 8, στο πρόγραμμα της παράστασης
Η αγριόπαπια του Χένρικ Ίψεν (μτφρ. Έρι Κύργια), Θέατρο Πορεία, Αθήνα 2017, σ. 17-19.



Φωτογραφία: Δημήτρης Λούτσιος

Η σημασία των χαρακτήρων

Πριν αρχίσω να γράφω, έστω και μία λέξη, πρέπει να έχω ξεκαθαρισμένο στο μυαλό μου τον χαρακτήρα. Πρέπει να εισδύσω μέσα του ως την τελευταία πτυχή της ψυχής του. Αρχίζω πάντα από τα πρόσωπα. Όλα τ' άλλα, το σκηνικό, η σύνθεση, έρχονται σαν από μόνα τους, και σχεδόν δεν μ' απασχολούν καθόλου, από τη στιγμή που θα νιώσω σίγουρος για τα πρόσωπα του έργου από την άποψη της ανθρωπινής τους υπόστασης. Πρέπει, όμως, να μην ξεχνώ και την εξωτερική τους συμπεριφορά, πώς περπατούν, πώς στέκονται, πώς αντιδρούν, ποιος είναι ο ήχος της φωνής τους. Αλλά ακόμα και τότε δεν τους «απελευθερώνω», αν δεν εκπληρωθεί το πεπρωμένο τους.

Κατά κανόνα, γράφω τρία προσχέδια για τα έργα μου, τα οποία διαφέρουν πολύ μεταξύ τους, όχι τόσο ως προς τα γεγονότα, όσο ως προς τους χαρακτήρες. Όταν καταπιάνομαι με το πρώτο σχεδιάσμα, αισθάνομαι ως έναν βαθμό μόνο εξοικειωμένος με τα πρόσωπα του έργου. Είναι όπως οι γνωριμίες που κάνουμε ταξιδεύοντας με το τρένο και φλυαρούμε για διάφορα θέματα. Στο επόμενο, το δεύτερο, αρχίζω να διακρίνω πιο καθαρά τους χαρακτήρες. Τους ξέρω όπως κάποιος που πέρασε μαζί τους μερικές βδομάδες σε κάποια λουτρόπολη. Έχω μάθει πια τα βασικά χαρακτηριστικά, καθώς και τις μικρές ιδιορρυθμίες τους, χωρίς, βέβαια, αυτό να σημαίνει ότι δεν μπορεί να σφάλλω σε κάποιες εκτιμήσεις μου. Στο τελευταίο πια προσχέδιο φτάνω στα όρια της γνώσης μου γι' αυτούς. Τους ξέρω σαν τους ανθρώπους με τους οποίους έχω κοντινή και μακροχρόνια σχέση. Είναι οι στενοί μου φίλοι που δεν θα με απογοητεύσουν ποτέ. Κι έτσι όπως τους βλέπω τώρα, θα τους βλέπω πάντα.

Χένρικ Ίψεν
«Ο Ίψεν για το θέατρο», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 17, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης»,
Θεσσαλονίκη 1989, σ. 22.





«Για να είσαι ποιητής,
πρέπει να ξέρεις να βλέπεις».

Χένρικ Ίψεν

Χένρικ Ίψεν

Χρονολόγιο

1828

20 Μαρτίου

Γέννηση του Χένρικ Γιούαν Ίψεν στο Σην της νοτιοανατολικής Νορβηγίας. Δεύτερο παιδί του Κνουτ Ίψεν, εύπορου εμπόρου, και της Μάρισεν Άλτενμπουργκ.

1834-1835

Χρεοκοπία του πατέρα. Η οικογένεια αναγκάζεται να εγκαταλείψει την πόλη και να εγκατασταθεί σε μια ερημική αγροικία στο Βένστεπ. Ο Κνουτ Ίψεν, απομονωμένος από τον κοινωνικό του περίγυρο, αρχίζει να σπαταλά την περιουσία της συζύγου του.

1843

Σε ηλικία δεκαέξι χρόνων αναγκάζεται να εργαστεί ως μαθητευόμενος σε ένα φαρμακείο στο Γκρίμσταντ, νοτιοδυτικά του Σην. Ζει σε μεγάλη ανέχεια. Διαβάζει τον *Γουλιέλμο Τέλλο* του Σίλλερ, τον *Κατλίνα* του Σαλλούστιου, το *Προς Κατλίνα* του Κικέρωνα.

1846

Στα δεκαοκτώ του χρόνια αποκτά ένα νόθο παιδί με την Έλσε Σοφί Γένσντατερ, υπηρέτρια του σπιτιού. Για δεκαπέντε χρόνια υποχρεώνεται διά νόμου να το συντηρεί. Δεν θα το αναγνωρίσει ποτέ. Η εμπειρία αυτή αντανakλάται στο έργο του *Πέερ Γκυντ*. Αρχίζει να ενδιαφέρεται για τα επαναστατικά κινήματα και τις εθνικές εξεγέρσεις στην Ευρώπη.

1849

Εμπνεόμενος από τους αγώνες ανεξαρτησίας που κυριαρχούν στην Ευρώπη, γράφει το πρώτο του έμμετρο δράμα *Κατλίνας*.

1850

Τελειώνοντας τις γυμνασιακές του σπουδές, κρίνεται ικανός, ύστερα από εξετάσεις, να σπουδάσει στο Πανεπιστήμιο της Χριστιανίας. Εγκαταλείπει το Γκρίμσταντ και ζει στην πρωτεύουσα σκληρή φοιτητική ζωή. Γίνεται μόνιμος συντάκτης του περιοδικού *Andhimner*. Παρουσιάζεται η πρώτη παράσταση του δεύτερου έμμετρου έργου του, *Ο τάφος του πολεμιστή*.

1851

Ο διεθνούς φήμης Νορβηγός βιολιστής Ούλε Μπουλ τον καλεί να συνεργαστεί στο νεοϊδρυθέν θέατρο του Μπέργκεν ως «δραματικός συγγραφέας». Επιστρέφοντας από τη Δανία και τη Γερμανία, όπου σπούδασε με υποτροφία τη δραματική τέχνη, διορίζεται καλλιτεχνικός διευθυντής στο θέατρο του Μπέργκεν, θέση την οποία διατηρεί επί πέντε χρόνια.

1852

Περιοδεύει στα θέατρα της Δανίας και της Γερμανίας, για να εντρυφήσει στην τέχνη της δραματολογίας, αποκτώντας την εμπειρία που εμπλούτισε και ενέπνευσε το κατοπινό έργο του.

1853

Γράφει τη *Νύχτα του Αγίου Ιωάννη*, ρομαντική κωμωδία, που παρουσιάζεται στο θέατρο του Μπέργκεν χωρίς επιτυχία.

1854

Γράφει την *Κυρία Ίνγκερ του Έστροτ*, ιστορικό δράμα, που παρουσιάζεται στο θέατρο του Μπέργκεν χωρίς επιτυχία.

1856

Αρραβωνιάζεται με τη Σουζάνα Τούρεσεν. *Η γιορτή στο Σούλχαουγκ* παρουσιάζεται στο θέατρο του Μπέργκεν στις 2 Ιανουαρίου, γνωρίζοντας πραγματικό θρίαμβο.

1857

Όλαφ Λίλιεκραντς: Παρουσιάζεται στο θέατρο του Μπέργκεν με παταγώδη αποτυχία. Εγκαταλείπει το Μπέργκεν και επιστρέφει στη Χριστιανία, όπου αναλαμβάνει καλλιτεχνικός διευθυντής του Νορβηγικού Θεάτρου Χριστιανίας. Γράφει τα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ*, ιστορική τραγωδία.

1858

Παντρεύεται με τη Σουζάνα Τούρεσεν. Ανεβάζει τα *Παλικάρια στο Χέλγκελαντ* στο θέατρο της Χριστιανίας. Ακολουθούν παραστάσεις του έργου σε άλλες πόλεις, ενώ το κείμενο εκδίδεται σε βιβλίο.

1859

23 Δεκεμβρίου

Γέννηση του γιου του, Σίγκουρντ.

1860-1861

Περίοδος έντονης απογοήτευσης. Αυξανόμενα χρέη και κρίσεις μελαγχολίας τον φέρνουν στο χείλος της απόγωσης. Αρχίζουν οι πρώτες δημόσιες επιθέσεις στον νεαρό συγγραφέα, που τον πικραίνουν βαθιά.

1862

Γράφει την *Κωμωδία του έρωτα*, το πρώτο του έργο ύστερα από πέντε χρόνια σιωπής. Απορρίπτεται από το Νορβηγικό Θέατρο της Χριστιανίας. Το θέατρο χρεοκοπεί.

1863

Για μεγάλο διάστημα μένει άνεργος. Αναγκάζεται να δεχτεί οικονομική βοήθεια από φίλους του. Κατορθώνει να εξασφαλίσει μια μικρή κρατική υποτροφία. Γράφει τους *Μνηστήρες του θρόνου*, το πρώτο μεγάλο ποιητικό του δράμα. Η κριτική είναι ευμενής και το έργο παίζεται επτά φορές με επιτυχία στο θέατρο της Χριστιανίας. Ταξιδεύει στη Ρώμη. Η παραμονή του στην Ιταλία και ο μεσογειακός τρόπος ζωής επηρεάζουν θετικά το συγγραφικό του έργο.

1864

Αρχίζει να γράφει το *Αυτοκράτορας και Γαλιλαίος*. Του χορηγείται ένα επίδομα για να ταξιδέψει στο εξωτερικό. Μαζί με την οικογένειά του εγκαθίσταται στη Ρώμη.

1866

Γράφει τον *Μηραντ*, έμμετρο έργο, με την πρόθεση να διαβάζεται και όχι να παίζεται. Γίνεται μεγάλη εκδοτική επιτυχία, κάνοντας, ως τον Μάρτιο του 1866, τέσσερις αλληπάλληλες εκδόσεις. Η νορβηγική κυβέρνηση του χορηγεί ισόβια σύνταξη. Μαζί με τον Μπιόρνσον αναγνωρίζεται επίσημα ως εθνικός ποιητής.

1867

Στη Ρώμη, στην Ίσκια και στο Σορέντο γράφει τον *Πέερ Γκυντ*.

1868

Απογοητευμένος από την πολιτική κατάσταση της πατρίδας του, καθώς αισθάνεται ότι τα πολιτικά ιδεώδη είναι ανύπαρκτα, αποφασίζει να εγκατασταθεί στη Δρέσδη και να παραμείνει στο εξωτερικό.

1869

Ταξιδεύει στο Πορτ Σάιντ και παρευρίσκεται στα εγκαίνια της διώρυγας του Σουέζ ως εκπρόσωπος της Νορβηγίας. Ολοκληρώνει τον *Σύνδεσμο των νέων*, που παρουσιάζεται στο θέατρο της Χριστιανίας στις 18 Οκτωβρίου. Οι κριτικοί διχάζονται. Επισκέπτεται τη Στοκκόλμη. Οι Σουηδοί του επιφυλάσσουν θερμότατη υποδοχή και τον παρασημοφορούν. Αναγνωρίζεται ως μεγάλος συγγραφέας.

1871

Παρασημοφορείται από το Βασίλειο της Δανίας. Επεξεργάζεται τα νεανικά του ποιήματα και τα εκδίδει. Εγκαταλείπει οριστικά τον έμμετρο στίχο.

1873

Ολοκληρώνει (έπειτα από εννέα χρόνια) τον *Αυτοκράτορα και Γαλιλαίο*, το τελευταίο ιστορικό του έργο. Η φήμη του απλώνεται στη Γερμανία και στην Αγγλία.

1874

Επιστρέφει για λίγο στη Νορβηγία. Οι φοιτητές βγαίνουν στους δρόμους να τον υποδεχτούν με αναμμένες δάδες.

1875

Η οικογένεια Ίψεν εγκαταλείπει τη Δρέσδη και εγκαθίσταται στο Μόναχο. Αλληλογραφεί με τον Δανό κριτικό Γκέοργκ Μπράντες, ο οποίος προσπαθεί να τον στρέψει προς «μια αμερόληπτη σπουδή της πραγματικότητας», συνεχίζοντας τον δρόμο που άνοιξε με τον *Σύνδεσμο των νέων*. Αρχίζει να γράφει το κοινωνικό δράμα *Τα σπηρίγματα της κοινωνίας*, με το οποίο εγκαινιάζεται το κοινωνικό θέατρο του Ίψεν.

1876

Παρουσιάζεται ο *Πέερ Γκυντ*. Τη μουσική του έργου γράφει, ύστερα από παράκληση του συγγραφέα, ο Έντβαρντ Γκρηγκ. Το έργο παίζεται σε τριάντα επτά συνεχείς παραστάσεις στο θέατρο της Χριστιανίας, προκαλώντας τις ενθουσιώδεις εκδηλώσεις του κοινού. Το Πανεπιστήμιο της Ουψάλα τον ανακηρύσσει επίτιμο διδάκτορα.

1877

Ολοκληρώνει τα *Σπηρίγματα της κοινωνίας*, έργο που, ως τον Φεβρουάριο του 1878, παρουσιάζεται σε πέντε θέατρα του Βερολίνου με θριαμβευτική επιτυχία. Ο Ίψεν κατακτά την Ευρώπη.

1878

Επιστρέφει για έναν χρόνο στην Ιταλία.

1879

Στη Ρώμη και στο Αμάλφι γράφει το *Κουκλόσπιτο*, κοινωνικό δράμα, που προκαλεί βαθιά αίσθηση στη Νορβηγία, στη Γερμανία και στην Αγγλία, όπου παρουσιάζεται. Κάνοντας πράξη τη θεωρία του για την ισότητα των φύλων, υποστηρίζει το δικαίωμα της γυναικείας ψήφου στη Σκανδιναβική Λέσχη της Ρώμης. Επιστρέφει για έναν χρόνο στο Μόναχο.

1880

Το έργο *Τα σπηρίγματα της κοινωνίας* παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο Λονδίνο. Επιστρέφει στην Ιταλία.

1881

Στο Σορέντο και στη Ρώμη γράφει τους *Βρικόλακες* (το έργο δημοσιεύεται τον ίδιο χρόνο), προκαλώντας την αντίδραση των συντηρητικών. Ο Γκέοργκ Μπράντες δηλώνει ότι οι *Βρικόλακες* είναι η πιο ευγενική πράξη του Ίψεν. Το Théâtre Libre του Παρισιού, με την παράσταση των *Βρικόλακων* (1890), παρουσιάζει για πρώτη φορά έργο του Ίψεν στη Γαλλία, ενώ η Freie Bühne στο Βερολίνο (1889) και το Independent Theatre του Λονδίνου (1891) το επιλέγουν ως εναρκτήριο έργο τους.

1882

Στη Ρώμη γράφει το τελευταίο κοινωνικό του δράμα, *Ένας εκθρόνος του λαού*.

1884

Στη Ρώμη και στο Γκόσενσας γράφει την *Αγριόπαπια*.

1885

Επισκέπτεται τη Νορβηγία. Επιστρέφει στο Μόναχο.

1886

Στο Μόναχο γράφει το *Ρόσμερσκολμ*, χρησιμοποιώντας έναν έντονα ποιητικό λόγο.

1888

Γράφει την *Κυρά της θάλασσας*.

1889

Γνωρίζει τη δεκαοχτάχρονη Έμιλι Μπάρνταχ από τη Βιέννη, με την οποία συνδέεται φιλικά. Για ένα διάστημα αλληλογραφεί μαζί της. Σχεδιάζει την *Έντα Γκάμπλερ*, και οι εξομολογήσεις της αφοσιωμένης νέας εντυπωσιάζουν τον δραματοουργό και ευαισθητοποιούν το πνεύμα του, αφήνοντας έντονα ίχνη σε αυτό το έργο.

1890

Ολοκληρώνει την *Έντα Γκάμπλερ*.

1891

Οι *Βρικόλακες* παρουσιάζονται στο Λονδίνο, προκαλώντας έντονες αντιδράσεις. Στο Λονδίνο επίσης παρουσιάζονται τα έργα *Ρόσμερσκολμ*, *Έντα Γκάμπλερ* και *Κυρά της θάλασσας*. Επιστρέφει για μόνιμη εγκατάσταση στη Χριστιανία, όπου γίνεται δεκτός με μεγάλες τιμές.

1892

Στη Χριστιανία γράφει τον *Αρχιμάστορα Σόλνες*.

1894

Ολοκληρώνει τον *Μικρό Έγιολφ*.

1896

Γράφει τον *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*.

1899

Γράφει το τελευταίο έργο του, *Όταν ξυπνήσουμε εμείς οι νεκροί*, τον «δραματικό επίλογο», όπως το αποκάλεσε ο ίδιος, μιας λαμπρής πορείας.

1900

Παθαίνει εγκεφαλικό επεισόδιο. Οι δυνάμεις του τον εγκαταλείπουν.

1901

Δεύτερο εγκεφαλικό επεισόδιο, που τον αφήνει σχεδόν παράλυτο.

1906

23 Μαΐου

Πεθαίνει στη Χριστιανία σε ηλικία 78 χρόνων. Στον τάφο του σπίνουν μια αξίνα, για να συμβολίζει τον άνθρωπο που έσκαψε βαθιά στην ανθρώπινη ψυχή.

Σύνταξη χρονολογίου: Μαργαρίτα Μέλμπεργκ
(Χένρικ Ίψεν, *Γιον Γκάμπριελ Μπόρκμαν*, μτφρ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, Κάπα Εκδοτική,
Αθήνα 2022, σ. 147-156)





Λένια Σορόκου, Ιωσήφ Κατσουλάκης

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΕΣ, ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΆΛΛΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

ΛΟΓΙΣΤΗΡΙΟ

Λογιστής
Σάββας Χαραλάμπους

Ροδούλα Φιλίππου
Φωτεινή Κουρσάρη
Αθηνά Χατζηιωακείμ
Άντρη Χατζηπαπαπαναγιώτου

**ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ
ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ**

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μαρίνα Μαλένη

Νίκη Μουρουζή

**ΤΜΗΜΑ ΕΚΔΟΣΕΩΝ/
ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ**

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μαρία Ευσταθίου

Άνδρη Διαμαντίδου

**ΤΜΗΜΑ ΟΡΓΑΝΩΣΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ
ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ
ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΕΙΩΝ**

Υπεύθυνη Λειτουργός
Μάγδα Μακάρ

ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΟΣ

Κυριακή Αργυρού

ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Μαρία Σταφυλάρη-Κυριάκου
Χρύσω Αλεξάνδρου

Ιδιαιτέρα Διευθυντή
Ειρήνη Αναστασίου

ΤΑΜΕΙΟ

Γεωργία Κωνσταντίνου
Κωνσταντίνα Σάββα

ΑΠΟΘΗΚΕΣ

Φώτης Μύθιλλος
Μαρία Σαράντη

ΣΥΝΤΗΡΗΣΗ ΚΤΗΡΙΟΥ

Κωνσταντίνος Κωνσταντίνου
Σταύρος Ευλαμπίου

ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΓΡΑΦΕΙΩΝ

Πέτρος Κουλέρμος
Ελένη Ζαφείρη

ΒΟΗΘΗΤΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Έλενα Ανδρέου-Σεβαστίδου
Χριστίνα Φιλίππου
Ηλιάνα Φλωρίδου

ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ

Τεχνικός Προϊστάμενος/Συντονιστής
Χάρης Καυκαρίδης

ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΥΠΗΡΕΣΙΕΣ

Ανώτερος Τεχνικός
Πέτρος Λουκά

Μηχανικοί Σκηνής
Λύσανδρος Λυσάνδρου
Δώρος Τσολάκης

Χριστάκης Παναγή
Μιχάλης Σταύρου
Μενέλαος Μενελάου
Αντρέας Αντρέου
Νικόλας Παπαχριστοφόρου

ΤΜΗΜΑ ΣΚΗΝΩΝ

Διευθυντής Σκηνής
Αχιλλέας Αχιλλέως

Βοηθός Διευθυντής Σκηνής
Κυριάκος Σάββα

Βοηθοί Σκηνής/Υπεύθυνοι
Δοκιμής και Παράστασης
Μαρία Χαραλάμπους
Κώστας Μενόικου
Χάρης Ιωάννου

ΤΜΗΜΑ ΦΩΤΙΣΜΟΥ

Ανώτερος Φωτιστής
Γεώργιος Κουκουμάς

Σταύρος Τάρταρης
Αρτέμης Χούτρης

ΤΜΗΜΑ ΗΧΟΥ

Γιώργος Χριστοφή
Στράτος Σταμάτης

ΦΡΟΝΤΙΣΤΗΣ

Σπύρος Ιωαννίδης

ΑΜΠΙΓΙΕΣ

Μαρία Ορφανίδου-Χαραλάμπους

ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ ΡΑΠΤΙΚΗΣ

Κωνσταντία Γερολεμίδου
Παναγιώτα Λαζάρου
Θεοδοσία Μαλέκκου Στυλιανού

ΘΥΡΩΡΟΙ/ΤΑΞΙΘΕΣΙΑ

Υπεύθυνη Υποδοχής Κοινού/
Θεατρικών Χώρων ΘΟΚ
Φαίη Αρότη

Στέλλα Ανδρέου-Χριστοδούλου
Παναγιώτα Αντωνίου
Ρίτα Αχιλλέως
Δόνα Εγγλεζάκη
Ευαγγελία Εγγλεζάκη
Μαρία Εφραίμ
Αργυρή Ηλία
Μαρία Ιωάννου
Χριστίνα Κάσια
Μαριάννα Κούρτη
Άρτεμη Κυριακίδη
Τώνια Μαντοβάνη
Ελευθερία Παντέλα
Άντρη Σπανού
Κατερίνα Φαρμακίδου
Έλενα Χαραλαμπίδου
Ραφαήλια Χατζηλήρα

ΕΚΔΟΣΗ
ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΚΥΠΡΟΥ

ΓΕΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Μαρία Ευσταθίου

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΥΛΗΣ
Κυριακή Αργυρού

ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ
Δημήτρης Πήχας

ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΕΚΔΟΣΗΣ / ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΚΟΥ ΥΛΙΚΟΥ
grafish design (Κατερίνα Τσεβά)

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΚΔΟΣΗΣ
Πάυλος Βρυωνίδης, Δημήτρης Λούτσιος

ΕΚΤΥΠΩΣΗ
The Leaders Ltd



ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ
ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ
ΚΥΠΡΟΥ

77 77 27 17

THOC.ORG.CY

