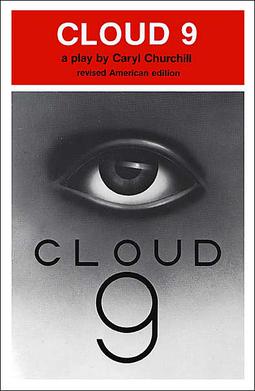
**Caryl Churchill**

Ηρώ Μιμούση Ζητήματα «εξουσίας, αδυναμίας και εκμετάλλευσης» στο έργο της Caryl Churchill σ. 2

Δήμητρα Τζάκου Πέρα μακριά της Caryl Churchill σ. 9

Βιβλιογραφία σ. 20

Ζητήματα «εξουσίας, αδυναμίας και εκμετάλλευσης» στο έργο της Caryl Churchill

****

ΜΙΜΟΥΣΗ ΑΡΓΥΡΩ

**ΕΙΣΑΓΩΓΗ**

Η Caryl Churchill θεωρείται μία από τις σημαντικότερες εκπροσώπους της σύγχρονης αγγλικής λογοτεχνίας. Γεννήθηκε στο Λονδίνο το 1938 αλλά έλαβε τη δευτεροβάθμια εκπαίδευσή της στον Καναδά, καθώς μετακόμισε εκεί με τους γονείς της το 1948. Όταν έφτασε η ώρα των σπουδών της, επέστρεψε στην Αγγλία για να φοιτήσει στο Lady Margaret Hall της Οξφόρδης στο τμήμα της αγγλικής φιλολογίας. Τότε όμως, άρχισε να ενδιαφέρεται ενεργά για το θέατρο και τελικά έκανε μία στροφή στα ενδιαφέροντά της, γράφοντας μάλιστα και τα πρώτα τρία θεατρικά της έργα. Το 1958 γράφει το *Downstairs*, το οποίο βραβεύεται στο Φεστιβάλ Θεάτρου της Εθνικής Ένωσης Φοιτητών, μία χρονιά αργότερα το *You’re not need to be frightened* και το 1960 το *Having a Wonderful Time*. Από το 1961 έως το 1972 γράφει αποκλειστικά θεατρικά έργα για το ραδιόφωνο, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις ηχητικές δυνατότητες του δράματος. Δραματουργός και μητέρα, καθώς πίστευε πως η καριέρα δεν αποτελεί τροχοπέδη για μια ευτυχισμένη οικογενειακή ζωή, συνεχίζει τη συγγραφή και από το 1972 έως σήμερα έχει γράψει τουλάχιστον 25 έργα για τη σκηνή ( Πολιτιστικός Οργανισμός ΑΙΩΝ χχ.: 4)

Έργα της παίζονται στους μεγαλύτερους θεατρικούς οργανισμούς του Λονδίνου και σε θέατρα της παγκόσμιας σκηνής. Θεατρικό της «σπίτι», όμως, από το 1979 γίνεται το Royal Court. Η συνεργασία τους εγκαινιάζεται με το ανέβασμα του βραβευμένου έργου της *Cloud Nine*, το οποίο συστήνεται στο κοινό με μία περιοδεία πριν την πρεμιέρα στο Λονδρέζικο θέατρο. Έκτοτε, τα περισσότερα έργα της ανεβαίνουν σε παγκόσμια πρώτη στη σκηνή του Royal Court. Η Churchill έχει τιμηθεί πολλές φορές για το έργο της. Έχει αποσπάσει τρεις φορές το βραβείο Obie θεατρικού έργου για το *Cloud Nine*, το *Top Girls* και το *Serious Money*. Επίσης δύο φορές κέρδισε το Susan Smith Blackburn Prize για το Top Girls και το Fen. Το πολυβραβευμένο *Serious Money* έχει αποσπάσει επίσης το Evening Standard Award for Best Comedy of the Year (1987) και το Laurence Olivier/BBC Award for Best Play (1988) ( Πολιτιστικός Οργανισμός ΑΙΩΝ χ.χ.: 4)

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1- Δραματουργία**

**1.1 Φεμινιστικό θέατρο**

Ευαισθητοποιημένη συγγραφέας, στα περισσότερα έργα της καταπιάνεται με θέματα που αφορούν σε καταπιεσμένες κοινωνικά ομάδες. Η σκηνή για την Churchill αποτελεί τον τόπο αναπαράστασης σκληρών καταστάσεων που ταλαιπωρούν ευάλωτους συνανθρώπους της, συχνότερα γυναίκες, και τον τόπο δραματοποίησης ιστοριών με βασικά θέματα τις σχέσεις φύλων, εξουσίας, ταυτότητας, βίας και πολέμου. Αυτό που όσο κι αν προσπαθεί ο άνθρωπος είναι δύσκολο να το ζήσει στην καθημερινότητά του, δηλαδή μια κοινωνία μη αυταρχική, μη σεξιστική, μια κοινωνία κομμουνιστική, με κυρίαρχο στοιχείο το συναίσθημα και το καλό του συνόλου, αυτό προσπαθεί η ίδια να εκφράσει μέσα από τα έργα της. Αυτή την ανάγκη να νιώσει πως όλα είναι πιθανά, πως μέσα από την ανάδειξη της σκληρής πραγματικότητας ο άνθρωπος μπορεί να οραματίζεται έναν άλλο κόσμο, τη μοιράζεται μέσω της θεατρικής σκηνής με όσους πιστεύουν ή ελπίζουν το ίδιο ( Πολιτιστικός Οργανισμός ΑΙΩΝ χ.χ. : 5)

Κάνοντας λόγο για το θεατρικό έργο της Churchill, πρέπει να γίνει σαφής αναφορά στο φεμινιστικό θέατρο. Στις δεκαετίες του 1980 και του 1990 η Churchill παρουσιάζει έργα που αντιπροσωπεύουν νέες θεατρικές φόρμες και μιλά για τη φεμινιστική θεωρία μέσα από μία μεταμοντέρνα προσέγγιση. Καταφέρνει να δημιουργήσει ένα θεατρικό ιδίωμα, στα πλαίσια του φουτουρισμού, με εντυπωσιακές σκηνές, προκλητική εικονογραφία και σατιρική διάθεση. Ζωντανεύει τη σκηνή σε παραστάσεις –περφόρμανς που όμως δεν παρεκκλίνουν από έναν συγκεκριμένο στόχο. Αυτόν του φεμινιστικού θεάτρου. Η αντίληψή της για ένα θέατρο ανανεωτικό και ανατρεπτικό την τοποθετούν ανάμεσα στους σύγχρονους δραματουργούς που, όπως έχει πει ο Αντόρνο, το έργο τους μπορεί να είναι «ο πυρήνας μιας ιστορίας που δεν έχουμε ακόμα διαβεί» ( Σακελλαρίδου 2012: 51-54)

Η πορεία της το χώρο του φεμινιστικού θεάτρου ξεκινά από τη δεκαετία του 1970, όταν επιλέγεται από την ομάδα Monstrous Regiment για συγγραφή θεατρικών έργων. Η ομάδα αυτή δημιουργήθηκε την περίοδο που ακολούθησε τα γεγονότα του 1968 και το αίτημα για κοινωνική αλλαγή. Την ίδια χρονιά στην Αγγλία καταργείται η λογοκρισία στο θέατρο. Το γυναικείο κίνημα που είχε αναγεννηθεί οδήγησε στη συμμετοχή γυναικών στα πρώτα μεικτά προοδευτικά θεατρικά σχήματα. Στη συνέχεια, δημιουργήθηκαν οι πρώτες καθαρά γυναικείες θεατρικές ομάδες που παρουσίαζαν έργα γραμμένα συλλογικά, σκηνοθετημένα και παιγμένα αποκλειστικά από γυναίκες. Η ομάδα Monstrous Regiment βάδισε θεματολογικά στα χνάρια των προηγούμενων ομάδων, όμως ανέθετε τη συγγραφή των έργων σε ανεξάρτητες γυναίκες συγγραφείς και δεν υπάκουε στη λογική του κολεκτιβισμού. Μία εξ’ αυτών ήταν η Caryl Churchill που η συνεργασία της με την ομάδα συνέδεσε το όνομά της με τη ριζοσπαστική σκέψη του πολιτικού και φεμινιστικού θεάτρου ( Σακελλαρίδου 2006: 43-44)

Η βελτίωση των συνθηκών ζωής των γυναικών στην Αγγλία άρχισε να γίνεται εμφανής μετά από κάποιες σημαντικές νομοθετικές αλλαγές. Το 1967 θεσπίστηκε ο νόμος περί εκτρώσεων, το 1969 ο νόμος περί διαζυγίου και το 1970 ο νόμος περί ίσων αμοιβών. Το βρετανικό φεμινιστικό θέατρο, επομένως, βρήκε γόνιμο έδαφος και αποτελεί το πιο πετυχημένο παρεμβατικό θέατρο παγκοσμίως. Η Churchill σε αυτές τις συγκυρίες εδραίωσε το όνομά της στο τιμόνι του βρετανικού φεμινιστικού θεάτρου, συνεχίζοντας μάλιστα αδιάλειπτα το έργο της για τέσσερις δεκαετίες.( Σακελλαρίδου 2006: 150-152). Η Gillian Hanna ιδρυτικό μέλος της ομάδας Monstrous Regiment αναθέτει στην Churchill τη συγγραφή ενός έργου το 1976. Το έργο αυτό που φέρει τον τίτλο *Vinegar Tom* θεωρείται από την ίδια μία από τις ευτυχέστερες στιγμές της συνεργασίας τους και της πορείας της ομάδας. Το δεύτερο έργο που ανατίθεται στην Churchill δεν ευοδώθηκε, οδήγησε όμως στη μετέπειτα μεγάλη επιτυχία της συγγραφέως, *Top Girls* ( Σακελλαρίδου 2006: 170).

**1.2 – Παρουσίαση κυριότερων έργων**

*TOP GIRLS* (1982)

Η Churchill, επηρεασμένη από τη λογική των φεμινιστικών θεατρικών ομάδων της Αγγλίας που έγραφαν με καθαρά γυναικεία γραφή, δημιουργεί ένα έργο για τη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη εποχή, γραμμένο από γυναίκα, με αποκλειστικά γυναικείους ρόλους. Ο δραματικός χρόνος τοποθετεί την ιστορία στις αρχές της δεκαετίας του 1980, στο Λονδίνο. Σαφής η αναφορά στην περίοδο της Θατσερικής πρωθυπουργίας και της αντίστοιχης καπιταλιστικής πολιτικής. Χωρισμένο σε τρεις πράξεις, ξεκινά με μία σουρεαλιστική σκηνή, μεταφέροντας τη δράση σε άλλη εποχή και σε ένα «Ιστορικό» δείπνο. Σ’ αυτό μετέχουν άλλες πέντε γυναίκες, εξέχουσες προσωπικότητες, διαφορετικών εποχών. Η Ιζαμπέλα Μπερτ, βικτωριανή εξερευνήτρια, η Γιαπωνέζα λαίδη Νίτζο, βουδίστρια μοναχή, η Πάπισσα Ιωάννα, η Νταλ Γκρέτα, φολκλορική Φλαμανδή ηρωίδα και η Γκριζέλντα, ηρωίδα στο δεκαήμερο του Βοκάκιου που ενέπνευσε τον Πετράρχη αλλά και τον Τζέφρυ Τσώσερ στους θρύλους του Καντέρμπουρι. Ακούγονται ιστορίες γένους θηλυκού, θίγεται το θέμα της μητρότητας. Το δείπνο βρίθει από εξομολογήσεις, από συζήτηση για γυναικεία μυστικά, για μια αρσενική οπτική της επιτυχίας, για τη μοναξιά μιας γυναίκας στην ανδροκρατούμενη κοινωνία. Έπειτα, στη δεύτερη πράξη, η Μαρλίν, η οικοδέσποινα του σπιτιού και διευθύντρια πλέον σε ένα γραφείο εύρεσης εργασίας αντιμετωπίζει την έλευση της επαρχιώτισσας ανιψιάς της, σε παροντικό χρόνο. Τέλος, στην Τρίτη πράξη υπάρχει ξανά ταξίδι στο χρόνο, στο πατρικό σπίτι μιας επαρχιακής πόλης, όπου αποκαλύπτεται πως η Μαρλίν έχει καλά κρυμμένο ένα μεγάλο μυστικό που θεωρούσε εμπόδιο στην επαγγελματική της ανέλιξη. Παρελθόν, παρόν και μέλλον συγκρούονται με φόντο μία καπιταλιστική γυναικεία επιτυχία, αφήνοντας εικόνες για τη γυναικεία χειραφέτηση, την αυτοπραγμάτωση και τη φούσκα του σύγχρονου success story ( Ευτυχιάδου 2019).

Το έργο της Churchill διαπερνά το διαχρονικό ερώτημα για τη θέση της γυναίκας ως γυναίκα καριέρας ή ως μητέρας, φανερώνοντας το μυστικό της Μαρλίν. Ένα παιδί που η ίδια εγκατέλειψε και το μεγάλωμά του ανέλαβε η αδερφή της προκειμένου να ακολουθήσει την επαγγελματική ζωή στην Μητρόπολη. Άλλωστε , ο τίτλος του έργου δεν μπορεί να παραπέμπει αλλού παρά σε επιτυχημένες γυναίκες. Το Top Girls έγινε φεμινιστικό σύμβολο και η Churchill με δείγματα επηρεασμού από το επικό θέατρο του Μπρεχτ και το θέατρο της σκληρότητας του Αρτώ, προβληματίζει, ενεργοποιεί τη σκέψη του θεατή που δεν μπορεί να μείνει πλέον παθητικός δέκτης στα όσο βλέπει και δημιουργεί ένα κείμενο-γροθιά ενάντια στον συντηρητικό θατσερισμό (Λοβέρδου 2016). Έργο έμβλημα για τις σύγχρονες αγωνιζόμενες γυναίκες παρουσιάζει τη Μαρλίν να ξεπερνά τη γυναικεία της φύση και να αντιμετωπίζει την επαγγελματική προοπτική σε μία μετακαπιταλιστική κοινωνία. Ο σκοπός της Churcill αποδεικνύεται διττός. Σοσιαλισμός και φεμινισμός, θατσερικός νεοσυντηριτισμός και ιδεολογία του ατομικισμού και της προσωπικής ανέλιξης (Σακελλαρίδου 2006: 175-176).

*CLOUD NINE* (1979)

Η υπόθεση του έργου τοποθετείται σε μία βρετανική αποικία της Αφρικής κατά τη βικτωριανή εποχή και η Churchill κάνει έναν παραλληλισμό μεταξύ αποικιακής και σεξουαλικής καταπίεσης. Το έργο προέκυψε από ένα εργαστήριο για την σεξουαλικότητα και «προτείνει» τις σεξουαλικές παραλλαγές και την αντιστροφή των ρόλων της εξουσίας. Στο εργαστήριο μετείχαν ένα παντρεμένο, ένα χωρισμένο και ένα ομοφυλόφιλο ζευγάρι, μία λεσβία και δύο αμφιφυλόφιλοι. Ο καθορισμός κάθε ηθοποιού ως προς το φύλο και την κοινωνική θέση γίνεται με κάρτες που επιλέγουν οι ίδιοι και είναι τυχαία ανακατεμένες. Αυτή η αντισυμβατική χρήση των ηθοποιών καθ’ υπέρβαση φύλου, φυλής, ηλικίας δίνει ένα ηχηρό μήνυμα για την αποδοχή της διαφορετικότητας και το έργο αποτελεί σταθμό στη σκηνική αναπαράσταση της ομοφυλοφιλίας που μόλις γινόταν κοινωνικά αποδεκτή. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι μία Βικτωριανή γυναίκα που την υποδύεται άντρας ηθοποιός και ο γιός της που τον υποδύεται ία γυναίκα. Ταυτόχρονα παρουσιάζεται ένας λευκός ηθοποιός ως μαύρος υπηρέτης και τα παιδιά σε ανταλλαγή ρόλων με το αγόρι να παίζει με κούκλες και το κορίτσι με παιχνίδια-όπλα (Innes 1991: 461)

Στο *Cloud Nine* όλα ανατρέπονται. Υπάρχουν παντού αντιθέσεις, ακόμη και στις προτεινόμενες λύσεις. Το έργο διαπερνά ένας γλυκός απελευθερωτισμός και θίγεται η άποψη για την κρίση των ανθρώπων όσον αφορά στις κοινωνικές αλλαγές και αβεβαιότητες. Το πρώτο μέρος παρατηρείται σταθερά ανδροκρατούμενο, ενώ το δεύτερο συνοδεύεται με ένα αίσθημα λιγότερο αυταρχικό και περισσότερο θηλυκό. Η Churchill καταρρίπτει όλα τα κλισέ, καταδικάζει τα στερεότυπα, το ρατσισμό, μιλά για όλους τους καταπιεσμένους. Στο δεύτερο μέρος του έργου θέλει να αποδομήσει και τις αναχρονιστικές συμπεριφορές τοποθετώντας πάλι αντιθετικά αυτή τη φορά δύο γενιές. Τη μητέρα που γίνεται ο γιός και τον γιο που πλέον μιλά από την πλευρά της μητέρας του. Το τέλος συχνά είναι ανοιχτό και η πρόταση των ηθοποιών προς τους θεατές μοιάζει να είναι η καλύτερη δυνατή : «Αν δεν υπάρχει ένας σωστός τρόπος να κάνεις κάτι, πρέπει να τον εφεύρεις» (Innes 1991: 462-464).

*SERIOUS MONEY* (1987)

Στο *Serious Money* η Churchill παρουσιάζει ένα καθαρό δείγμα μεταθεατρικότητας, επηρεασμένη από τον Μπρεχτ και τον Πιραντέλο. Εμφανίζει την πρόθεσή της να αναζητήσει και να αναδείξει με κάθε τρόπο ηθικά θέματα στο έργο και παράλληλα το επιτυγχάνει με το να τοποθετεί, όπως ο Πιραντέλο, το θέατρο μέσα στο θεατρικό της, δίνοντας έμφαση στην κριτική και τη διεφθαρμένη επιρροή του πραγματικού κόσμου. Παρουσιάζοντας την αλλοτρίωση του ήθους ανδρών και γυναικών που εργάζονται στο City του Λονδίνου, στον επιχειρηματικό παράδεισο της Βρετανίας, δίνει μια μοναδική μεταθεατρική μορφή στο έργο της. Η θεατρική παραγωγή αφορά πλέον μια πολυεθνική διαδικασία και καθιστά το ίδιο το θέατρο συστατικό μιας εταιρικής επιχείρησης. Η Churchill γνωρίζει πως ο τέταρτος τοίχος έχει ήδη σπάσει και το θέατρο βρίσκεται ανάμεσα στις πολυεθνικές επιχειρήσεις. Πιστεύει όμως πως, όπως οι κοινωνικοί κανόνες και οι θεσμοί είναι κατασκευασμένοι, το ίδιο ισχύει και για τους κανόνες της θεατρικής κοινότητας. Όλα θα μπορούσαν να κατασκευαστούν διαφορετικά (Jernigan 2004: 293-294).

Η θεατρική σκηνή γίνεται η πολυεθνική εταιρεία και ο παραλληλισμός ιδιαίτερα εύστοχος. Στην εναρκτήρια σκηνή εμφανίζεται ένας εργαζόμενος ο οποίος δηλώνει πως δεν ενδιαφέρονται για το αν ένα επιχειρηματικό εγχείρημα είναι νόμιμο ή όχι, αρκεί να είναι προσοδοφόρο. Χαρακτηριστικά αναφέρει: «Αρνούμαι να ηττηθώ, δεν με νοιάζει αν φυλακιστώ, θα κερδίσω όποιο κι αν είναι το κόστος». Η επιτυχία στο επιχειρείν επιδιώκεται με τρόπο που προβάλει την απόγνωση. Η Churchill χρησιμοποιεί τον αποπροσανατολισμό για να ενεργοποιήσει τη σκέψη του θεατή και να μιλήσει για τις επικρατούσες αντιλήψεις που όμως σε μεγάλο βαθμό αποτελούν ψευδαισθήσεις της σύγχρονης κοινωνίας (Jernigan 2004: 299).

**1.3 – Πολιτικό θέατρο**

Συγχρόνως με το φεμινιστικό θέατρο η Churchill δεν εγκαταλείπει τις πολιτικές της ανησυχίες για τα φαινόμενα βίας και πολέμου που εκδηλώνονται διεθνώς και παρουσιάζει έργα με βασική θεματική τους τις δραματικές διεθνείς πολιτικές εξελίξεις. Η πτώση του υπαρκτού σοσιαλισμού, οι στρατιωτικές παρεμβάσεις, οι σκληροί πόλεμοι και κάθε πράξη άλογης βίας θέτει τη βάση για τη δημιουργία ενός θεάτρου που θα ασχολείται με την πολιτική επικαιρότητα και τις πολιτικοκοινωνικές αλλαγές. Η Churchill ως ευαισθητοποιημένη δημιουργός, γράφει θεατρικά έργα με αναφορές σε σκληρές εικόνες της παγκόσμιας Ιστορίας (Σακελλαρίδου 2012: 58-59). Ένα από αυτά είναι το *Seven: Ένα έργο για τη Γάζα*. Το έργο υπηρετεί το πολιτικό θέατρο και πρόκειται για θέατρο-ντοκουμέντο. Γράφεται το 2008, δηλαδή τη χρονιά της στρατιωτικής επέμβασης στη Γάζα αλλά με ένα χρονικό άλμα στο παρελθόν διαπερνά όλη την ιστορία του εβραϊκού έθνους. Μέσα σε μόλις δέκα λεπτά θίγονται ζητήματα που άπτονται της αξιοπρέπειας των Παλαιστινίων. Βομβαρδισμοί, προσφυγιά, ελπίδες και όνειρα μπλέκονται σε ένα θεατρικό γαϊτανάκι μέσα από τα μάτια επτά μικρών παιδιών. Το ερώτημα που εγείρεται και είναι σημαντικό είναι τι μπορεί να αποκαλυφθεί σε ένα παιδί; Ποια αλήθεια να ειπωθεί; Η ψυχή του παιδιού τι είναι έτοιμη να δεχτεί και τι θα απορρίψει; Η συγγραφέας αναμετράται με το μεγάλο αυτό ερώτημα και αφήνει το θεατή να σκεφτεί τι είναι αλήθεια και τι ψέμα για τη μία μεριά ενός πολέμου και κυρίως γιατί τα παιδιά να γίνονται θύματα (Ιωαννίδης 2014).

*…Πώς περιγράφεις σ’ ένα παιδί τον πόλεμο; Πώς εξηγείς τη βία και το θάνατο; Με ποιες λέξεις θρέφεις το μυαλό του; Τι του δίνεις για να παίζει; Αυτοκινητάκια ή όπλα; Μπαλόνια ή σφαίρες; Ποιος είναι ο καλός και ποιος ο κακός της Ιστορίας; Πώς του διδάσκεις την Ιστορία όταν αυτή εξελίσσεται πάνω στο σώμα του και ο ίδιος θα είναι ο επόμενος πρωταγωνιστής, ο επόμενος νικητής ή ο επόμενος νεκρός σ’ ένα σκηνικό πολέμου; …* (Χριστοπούλου 2014).

Η Churchill αν και δεν θεωρείται τυπικά μεταδραματική συγγραφέας, έχει επανειλημμένως συνδεθεί με το έργο του Μπρεχτ. Σε πολλά έργα της συνδυάζει την αποσπασματικότητα και τη χρήση τραγουδιού, στοιχεία που σχετίζονται άμεσα με το θέατρο του Μπρεχτ. Επίσης, χρησιμοποιεί την απεύθυνση στο κοινό και εντάσσει στα έργα της τη χωροχρονική μείξη. Κυρίως, όμως, ταυτίζεται μαζί του στην τεχνική της αποστασιοποίησης (Σακελλαρίδου 2006: 173-174). Το έργο της Churchill έχει ευρεία απήχηση στο θεατρικό κοινό και έχει αναλυθεί ίσως περισσότερο από το έργο κάθε άλλης γυναίκας δραματουργού. Αυτό που σταθερά πρεσβεύει ως σοσιαλίστρια και φεμινίστρια, είναι η πιθανή μεταβολή του πεδίου και προσπαθεί γι’ αυτό μέσα από την αδιάκοπη για πολλά χρόνια γραφή της.

Ως εκ τούτου αξίζει να σημειωθεί η θέση του Μπρεχτ για το ρόλο του θεάτρου, από τον οποίο η σπουδαία βρετανίδα συγγραφέας έχει επηρεαστεί:

*Χρειαζόμαστε θέατρο που δεν περιορίζεται να μας δίνει μόνο συναισθήματα, απόψεις και αυθορμητισμούς, που επιτρέπει κάθε φορά το ιστορικό πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων, όπου διαδραματίζονται οι υποθέσεις, αλλά ένα θέατρο όπου θα χρησιμοποιούνται σκέψεις και αισθήματα που παίζουν ρόλο στη μεταβολή του πεδίου.* (Μπρεχτ 1974: 67).

***FAR AWAY (Πέρα μακριά)* της Caryl Churchill**

Δήμητρα Τζάκου

1. Το θεατρικό έργο *Far Away* αποτελείται από τρείς σύντομες αλλά, ιδιαιτέρως γλαφυρές πράξεις. Επίσης, τα πρόσωπα του έργου είναι τρία η Joan, η θεία της Harper και ο Todd.

Στην πρώτη πράξη παρακολουθούμε την μικρή σε ηλικία Joan που πηγαίνει να μείνει με την θεία της. Στο αγροτόσπιτο γίνεται μάρτυρας ορισμένων περίεργων και βίαιων πράξεων. Παρατηρεί τον θείο της, ο οποίος φορτώνει ανθρώπους σε ένα φορτηγό. Συγχρόνως, βλέπει αίματα στο δάπεδο και τον θείο της να χτυπά κάποιον με σιδερόβεργα. Στα ερωτηματικά που θέτει η μικρή Joan στην θεία της, εκείνη την πείθει ότι ο θείος της προσπαθεί να κάνει τα πράγματα καλύτερα.

Αμέσως μετά ξεκινά η δεύτερη πράξη. Ο θεατής μεταφέρεται αρκετά χρόνια αργότερα. Η Joan εργάζεται σε μια βιοτεχνία καπέλων και δουλεύει στον ίδιο πάγκο με τον Todd. Κατασκευάζουν περίπλοκα, περίτεχνα καπέλα, τα οποία κάθε μέρα γίνονται περισσότερο φανταχτερά και εξωφρενικά. Κατά τη διάρκεια της πράξης αποκαλύπτεται ο σκοπός κατασκευής των συγκεκριμένων καπέλων. Αυτές οι δημιουργίες προορίζονται για τους αιχμαλώτους, οι οποίοι διεξάγουν μία περίεργη παρέλαση θανάτου.

Την επόμενη μέρα. Μια πομπή από ταλαιπωρημένους, δαρμένους, αλυσοδεμένους αιχμαλώτους που ο καθένας τους φοράει ένα καπέλο πηγαίνοντας για εκτέλεση. Τα τελειωμένα καπέλα είναι ακόμη πιο υπερβολικά και εξωφρενικά από την προηγούμενη σκηνή (Churchill 2000: 5).

Στο θεατρικό έργο δημιουργείται η έννοια του κυκλικού σχήματος, καθώς στην τρίτη και τελευταία πράξη, η ιστορία επανέρχεται στο αγροτόσπιτο της θείας Harper. Εκεί, ο Todd, ο οποίος είναι πλέον σύζυγος της Joan, συζητά με την θεία για τον παγκόσμιο πόλεμο. Ο πόλεμος, που ξεδιπλώνεται μπροστά στους θεατές είναι μία ιδιότυπη γενικευμένη μάχη όπου δεν λαμβάνουν μέρος μόνο οι άνθρωποι αλλά και τα ζώα και τα στοιχεία της φύσης. Το έργο τελειώνει με την Joan να αφηγείται το επικίνδυνο ταξίδι που πραγματοποίησε μέσα στη φλόγα του πολέμου, ώστε να φτάσει στο σπίτι της θείας της.

Σε αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμο να παρατεθούν ορισμένα αποσπάσματα από το έργο ώστε να δοθεί αποτελεσματικότερα η αίσθηση αυτού του παγκόσμιου πολέμου που περιγράφει η συγγραφέας.

*Harper: Οι γάτες πέρασαν με την πλευρά των Γάλλων.*

* *Todd: Ποτέ δεν μου άρεσαν οι γάτες…[..] αλλά και εμείς δεν είμαστε ακριβώς σε αντίθετο στρατόπεδο από τους Γάλλους. Δεν είναι όπως με τους Μαροκινούς και τα μυρμήγκια.*
* *Harper: Δεν είναι όπως με τους Καναδούς , τους Ουρουγουανούς και τα κουνούπια.*
* *Todd: Δεν είναι όπως τους μηχανικούς, τους μαγείρους, τα παιδιά κάτω των πέντε, τους μουσικούς.* (Churchill 2000: 43)
* *Joan: Φυσικά με είδαν τα πουλιά, όλοι με έβλεπαν να περπατάω αλλά κανείς δεν ήξερε γιατί, θα μπορούσα να είμαι σε αποστολή. Όλοι μετακινούνται και δεν ξέρουν γιατί, και τέλος πάντων σκότωσα δύο γάτες και ένα παιδί κάτω των πέντε άρα δεν είχε και μεγάλη διαφορά από αποστολή[…]Δεν με φόβισαν τόσο τα πουλιά όσο ο καιρός, ο καιρός εδώ είναι με τους Γιαπωνέζους. [… ] Οι Βολιβιανοί δουλεύουν με τη βαρύτητα , μα είναι μυστικό για να μην δημιουργηθεί πανικός. Αλλά εμείς κάνουμε προόδους με τον θόρυβο.*
* *[…] έπρεπε να περάσω απέναντι αμέσως. Αλλά δεν ήξερα με τίνος το μέρος ήταν το ποτάμι, μπορούσε να με βοηθήσει να κολυμπήσω ή να με πνίξει. … το νερό τυλίγεται γύρω στους αστραγάλους σου έτσι κι αλλιώς.*(Churchill 2000: 51-53)

1.2 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ

Η Churchill δημιουργεί ένα δυστοπικό σύστημα όπου οι πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες δεν υφίστανται παρά μόνο υπονοούνται. Παρουσιάζει την διεξαγωγή ενός παγκοσμίου πολέμου, όπου ‘όλοι είναι εναντίον όλων’. Οι αντίπαλες πλευρές, δυνάμεις δεν είναι διαφανείς. Το κοινό δεν δύναται να πάρει θέση. Συγχρόνως, το κοινό δεν είναι σε θέση να ταυτιστεί με τους ήρωες ή να θεωρήσει δεδομένο ότι οι εκείνοι βρίσκονται στο «σωστό» στρατόπεδο της μάχης.

Στο έργο η έννοια του «εχθρού» εμφανίζεται ρευστή. Νέες συμμαχίες δημιουργούνται αδιάκοπα και αίσθηση της παράνοιας και της απομόνωσης είναι έντονη. Ο κόσμος βρίσκεται σε μόνιμη κατάσταση σύγκρουσης και πολιορκίας. Επομένως, η κατάσταση εξαίρεσης αποτελεί, πλέον, κανονικότητα (Boll 2012: 482). Η ηρωίδα Joan αναφέρει στην αφήγησή της ότι «..όλοι μετακινούνται και κανείς δεν ξέρει γιατί, και τέλος πάντων σκότωσα δυο γάτες και ένα παιδί κάτω των πέντε άρα δεν είχε διαφορά από αποστολή..». Φαίνεται πως η συγγραφέας επιθυμεί να δώσει μια αίσθηση υπερβολής και του παραλογισμού τοποθετώντας στην κατηγορία των εχθρών ακόμη και τα μικρά παιδιά. Ωστόσο, αυτό το γεγονός δεν απέχει από την πραγματικότητα του Ναζιστικού καθεστώτος. Τα παιδιά, που ήταν αρκετά μικρά ώστε να εργαστούν στα στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας, αποτελούσαν βασικό εχθρό εξόντωσης. Τα παιδιά συμβολίζουν το μέλλον. Υπό αυτή την έννοια, έπρεπε να εξοντωθούν ώστε να διασφαλιστεί ο αφανισμός, η μη διαιώνιση των Εβραίων.

Η Churchill γράφει το έργο *Far Away* το 2000. Ορισμένοι είδαν αυτό το έργο ως ένα προφητικό πολιτικό κείμενο. Η συγγραφέας τοποθετεί το βρετανικό κοινό σε μία υπόθεση πολέμου εντός της χώρας. Ο πόλεμος δεν βρίσκεται κάπου μακριά αλλά είναι πραγματικότητα μέσα στην δυτική κοινωνία. Ταυτόχρονα, αναδεικνύεται η δομή της κοινωνίας, η οποία είναι ασφυκτικά κλειστή και μένει ασυγκίνητη απέναντι στην κατάσταση της σύγκρουσης (Boll 2012: 479).

Ένα χρόνο μετά την παρουσίαση του θεατρικού έργου ξεκινά ο πόλεμος στο Αφγανιστάν, ο μακροβιότερος, ίσως, πόλεμος όπου ακόμη και σήμερα δεν έχει λήξει. Ταυτόχρονα, ο πόλεμος «εισβάλλει» μέσα στην Αμερική με την επίθεση στους δίδυμους πύργους τον Σεπτέμβριο του 2001. Η συγγραφέας καταπιάνεται με τα συγκεκριμένα ζητήματα σε περισσότερα έργα. Στο έργο *This is a Chair* (1997) με ιδιαίτερη ειρωνεία καταδεικνύει την παρουσία του πολέμου στην καρδιά της Ευρώπης μέσα από την απουσία του. Το έργο δεν έχει χαρακτηριστικά πολέμου, όμως ο πόλεμος βρίσκεται εκεί. Η αναφορά γίνεται στον πόλεμο της Βοσνίας, ο οποίος συνέβη ακόμη και αν παρέμεινε αδιάφορος στα μάτια της Ευρωπαϊκής κοινωνίας. Στο έργο αυτό, παρουσιάζεται η καθημερινή ζωή ενός ζευγαριού που περνά μέσα από απλούς και μπανάλ διαλόγους και περιστατικά. Η ύπαρξη του πολέμου δηλώνεται μόνο μέσα από επιγραφές που αναρτώνται στην σκηνή, όπως «Ο πόλεμος στη Βοσνία». Ο πόλεμος, τελικά, προσλαμβάνεται ως πολλά ίχνη, σημεία στην τηλεόραση (Boll 2012: 481).

Ο Ζαν Μπωντριγιάρ, θεωρητικός του μεταμοντερνισμού, θέτει την άποψη ότι στην σύγχρονη κοινωνία παρατηρείται η «απώλεια του πραγματικού». Το άτομο οδηγείται σε απώλεια διάκρισης μεταξύ πραγματικού και προσομοίωσης μέσα από τις έντονες, γρήγορες εικόνες και τις διαφημίσεις. Με αυτόν τον τρόπο, δημιουργείται μία πραγματικότητα χωρίς βάθος, δηλαδή όλα είναι μοντέλο, εικόνα. Αυτή την κατάσταση ο Μπωντριγιάρ την ονομάζει «υπερπραγματικότητα» (Barry 1995: 113-115). Ο ίδιος δήλωσε ότι ο πόλεμος του Κόλπου (1990-1991) δεν έγινε ποτέ. Ο Barry θέτει τον προβληματισμό πάνω στην θεωρία της «απώλειας του πραγματικού». Μία τέτοια άποψη, μιας πραγματικότητας δυσδιάκριτης από το φανταστικό θα μπορούσε να οδηγήσει ακόμη και στην άρνηση του Ολοκαυτώματος (Barry 1995: 116).

Ο κοινωνιολόγος Ulrich Beck θα καταδείξει το βασικό λάθος της θεωρίας του Μπωντριγιάρ, το οποίο είναι το γεγονός ότι ο πόλεμος του Κόλπου έλαβε χώρα. Όμως, συμπληρώνει ότι αυτός ο πόλεμος έγινε μόνο σε μία χώρα. Χαρακτηριστικά αναφέρει ο Beck «..το βλέμμα της Δύσης [...] το οποίο είναι τυφλό απέναντι στα θύματα των άλλων» (Boll: 480-481).

Σε αυτή την ατμόσφαιρα βλέπουμε την θεία Harper, στο έργο *Far Away*, να εθελοτυφλεί μπροστά στα γεγονότα που ξεδιπλώνονται στην πρώτη σκηνή. Δικαιολογεί τις πράξεις και τα περιστατικά δημιουργώντας έναν κόσμο στον οποίο βρίσκεται ήρεμη. Συγχρόνως, η Joan επιλέγει την συνειδητή σιωπή. Επιλέγει να μην παρίσταται στις παρελάσεις και εκτελέσεις των αιχμαλώτων.

Joan: καμιά φορά σκέφτομαι πως είναι κρίμα που δεν κρατάνε περισσότερο (τα καπέλα) [...] είναι πολύ κρίμα να τα καίνε με τα πτώματα (Churchill 2000: 36-37).

Η παρουσία των αιχμαλώτων στην σκηνή αποτελεί ιδιαίτερης σημασίας στιγμή στο έργο. Υπάρχει μεγάλη ελευθερία στους σκηνοθέτες να δώσουν τη δική τους ερμηνεία και απόδοση για την φύση των αιχμαλώτων. Στην παραγωγή του 2001 στο Βερολίνο οι αιχμάλωτοι απεικονίζονταν με τα μάτια δεμένα με μαύρα μαντήλια και αλυσοδεμένα χέρια. Η Julia Boll στο άρθρο της παρομοιάζει αυτή την εικόνα με τις φωτογραφίες που δημοσιεύτηκαν από το Αφγανιστάν ένα χρόνο αργότερα, όπου υποτιθέμενοι ταλιμπάν είχαν αιχμαλωτιστεί από στρατιώτες της Αμερικής. Από την άλλη μεριά στο Δουβλίνο, το 2004, οι αιχμάλωτοι εμφανίστηκαν με ολόσωμες πορτοκαλί φόρμες, οι οποίες παρέπεμπαν στις Αμερικανικές φυλακές του Γκουαντάναμο (Boll 2012: 484).

1. Η ΕΝΝΟΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΟΥΣ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗΣ.

Την δεκαετία του 1990 ύστερα από την πτώση του Ανατολικού μπλοκ και στην εποχή μετά τον Ψυχρό Πόλεμο αναδύεται η συζήτηση πάνω στο ζήτημα της παγκοσμιοποίησης. Μέσα από την κατάρρευση των δίπολων επικρατεί μία υπερδύναμη. Επανεξετάζεται, πλέον, και η έννοια του έθνους.

* 1. Το Αντί-Έθνος Της Παγκοσμιοποίησης ( Αντόνιο Νέγκρι και Μάικλ Χαρντ)

Στο βιβλίο *Αυτοκρατορία* (2000), οι Α. Νέγκρι και Μ. Χαρντ δίνουν τη δική τους ερμηνεία για το έθνος. Η Αυτοκρατορία θεωρείται μία υπερκυριαρχία. Αποτελεί μία κυριαρχία πάνω από τα έθνη, τα οποία χάνουν την ισχύ τους. Τα έθνη δεν διαλύονται μέσα στην Αυτοκρατορία, όμως, λειτουργούν περισσότερο τεχνοκρατικά. Η Αυτοκρατορία, στη νέα αυτή κατάσταση της παγκοσμιοποίησης, ξεπερνά το στάδιο του Ιμπεριαλισμού. Η Αυτοκρατορία, υποστηρίζουν οι συγγραφείς, δεν στηρίζεται στην εδαφική κυριαρχία. Δημιουργείται ως υπέρ-κυριαρχία που εντάσσει ολόκληρο τον πλανήτη υπό την σκέπη της. Με αυτή την έννοια δημιουργούνται διαρκώς νέες ταυτότητες, ρευστές που φτιάχνουν ένα ευρύτερο σύνολο. (Λιάκος 2005: 127-128).

Το έθνος δημιουργείται, τονίζουν οι συγγραφείς, ως κατασκεύασμα από την πλευρά της αστικής κυριαρχίας. Δίνεται, δηλαδή, η ψευδής αίσθηση της συνέχειας και της ομοιογένειας σε επίπεδο γλώσσας, πολιτισμού, ιστορίας και ταυτότητας. Δεν υπάρχει η φυσική και αρχέγονη πορεία που διαμορφώνει τα στοιχεία αυτά προς μία ενιαία ταυτότητα. Το έθνος έχει ως ρόλο τη διατήρηση της αστικής κυριαρχίας, για αυτόν τον λόγο προσπαθεί να μετατρέψει το ποικιλόμορφο πλήθος σε λαό. Ο λαός είναι ένα σώμα που καταστέλλεται και πειθαρχείται (Λιάκος 2005: 126).

Ο Νέγκρι και ο Χάρπερ θέτουν ως υποκείμενο επαναστατικής αλλαγής της Αυτοκρατορίας το πλήθος. Το πλήθος αποτελεί «το συλλογικό παγκόσμιο υποκείμενο της εργασίας». Αυτό το ενιαίο σώμα περιγράφεται με τη διαλεκτική αντίληψη. Βρίσκεται σε μία κατάσταση *εν δυνάμει*. Δεν μπορούμε να το νοήσουμε ως μία κατάφαση, ως ένα άκαμπτο σώμα. Το πληθυντικό πλήθος (multitudine) σαν φορέας αλλαγής κινείται, μετασχηματίζεται, εξελίσσεται και θα αλλάξει περαιτέρω μόλις φέρει την επαναστατική αλλαγή. Στο αντί- Έθνος του πλήθους οι διαφοροποιήσεις αναδεικνύονται και δεν αφομοιώνονται (Λιάκος 2005: 129).

* 1. Ο ΝΕΟΣ ΚΟΣΜΟΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ (Τζόρτζιο Αγκάμπεν)

Ο Αγκάμπεν, επίσης, υπογραμμίζει ότι η επικράτεια δεν ορίζεται από τα εδαφικά όρια. Στη μεταμοντέρνα θεωρία βασικό χώρο κατέχει η έννοια του ορίου και της μεταιχμιακότητας. Όπως αναφέρει ο Ιταλός φιλόσοφος το όριο σε μία επικράτεια τίθεται ανάμεσα στον βίο και την απλή ζωή. Ο βίος νοείται στα όρια της πολιτείας όπου το άτομο απολαμβάνει τη ζωή με δικαιώματα. Ενώ, έξω από τα τείχη αυτής υπάρχει η ζωή με την έννοια της επιβίωσης. Η επικράτεια δεν τίθεται με κυριολεκτικά σύνορα καθώς είναι δυνατό στο εσωτερικό της πληθυσμοί να βρίσκονται έξω από τα όρια της. Παραδείγματος χάριν, άτομα χωρίς χαρτιά και χωρίς δικαιώματα ή οι πληθυσμοί που βρίσκονται στα στρατόπεδα. Εισάγει, λοιπόν, ο Αγκάμπεν την έννοια του  *αποκλεισμού* και τη δυνατότητα αποκλεισμού. Ο αποκλεισμός ομάδων από τον βίο με δικαιώματα. Με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται η δημιουργία ενός ομοιογενούς έθνους που αποτελείται από εκείνους που βρίσκονται εντός του ορίου. Εκείνοι που έχουν αποκλειστεί από την πολιτεία ονομάζονται, από τον Αγκάμπεν, *denizen* (ντένιζεν). Ο όρος έρχεται από τις λέξεις πολίτης (citizen) και αρνούμαι (deny). Ο Λιάκος δίνει το παράδειγμα των προσφύγων και των μεταναστών για να εξηγήσει την σύσταση αυτού του *μη-πολίτη*. Οι πληθυσμοί αυτοί δεν είναι πολίτες στην χώρα που εγκαθίστανται αλλά ούτε στην χώρα από την οποία έφυγαν (Λιάκος 2005: 115-116, 119).

Παρατηρείται, λοιπόν, το στοιχείο της τελετουργικής ανθρωποθυσίας. Τόσο στην θεωρία του Αγκάμπεν όσο και στο έργο της Churchill χρειάζεται κάποια ομάδα, κατηγορία ανθρώπων, που θα λάβουν το ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου (Girard). Μια θυσία, η οποία θα φέρει την ευμάρεια στην κοινωνία των πολιτών εντός της επικράτειας. Στο έργο *Far Away* λαμβάνει τη μορφή τελετουργικής πομπής.

Ο Αγκάμπεν στον αντίποδα της Ευρώπης – Φρούριο τονίζει την αναγκαιότητα της ενοποίησης. Οι λαοί χρειάζεται να μετακινούνται, να αλληλεπιδρούν να μεταβάλλονται. Ο κοσμοπολιτισμός του Ιταλού φιλόσοφου προτάσσει ως παράδειγμα τις κοινωνίες, τα έθνη που συγκροτήθηκαν ως «μεταναστευτικά έθνη» (Λιάκος 2005: 121). Ο Λιάκος προσθέτει ότι για να επιτευχθεί το κοσμοπολιτικό χρειάζεται να επέλθει και η κοινωνική ισότητα.

Συγχρόνως, ο Τζόρτζιο Αγκάμπεν θέτει ακόμη μία πλευρά της παγκοσμιοποίησης. Η κατάσταση εξαίρεσης έχει γίνει το status quo, γράφει στις αρχές της δεκαετίας του 2000 (Boll: 479). Η κατάσταση εξαίρεσης βρίσκεται σε ένα «χώρο» ενδιάμεσα της δημοκρατίας και του ολοκληρωτισμού. Επιβάλλεται μέσα από τον φόβο και την μόνιμη αίσθηση απειλής από κάποιον εξωτερικό εχθρό. Η διήγηση του παγκόσμιου πολέμου στο έργο *Far Away* δίνει αυτή την εντύπωση.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ



Corcadorca Theater Company (2017)



The Prisoners at the hat parade. Inspired by "Far Away" by Caryl Churchill. Jorge Luis Mendez



Stephen\_Daldry in the Jerwood Theatre Upstairs, Royal Court Theatre, London

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ**

Barry, P., (2002)  *Γνωριμία με τη Θεωρία Μια εισαγωγή στην λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*, μτφ. Αναστασία Νάτσινα, Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Boll, J., (2012)«Contemporary War Drama: Caryl Churchill», στο *The Edinburgh Companion to Twentieth- Century British and American War Literature*, Edinburgh: Edinburgh University Press, σ. 479-489.

Churchill, C., (2000) *Far Away,* μτφ. Χριστίνα Μπάμπου- Παγκουρέλη, Αθήνα: Νεφέλη.

Ευτυχιάδου, Σοφία, ( 2019), « Απίθανες γυναίκες σε έναν αντρικό-ακόμη- κόσμο: Για το “Top Girls” της Κάριλ Τσέρτσιλ σε σκηνοθεσία Θωμά Μοσχόπουλου», *ελculture* , 19/11/2019. Διαθέσιμο σε: <https://www.elculture.gr/blog/article/apithanes-ginaikes-top-girls/> ( Ανακτήθηκε 3 Ιουνίου, 2020).

Ιωαννίδης, Γρηγόρης, (2014), « Τα εβραιόπουλα διδάσκονται το ψέμα και τη βία», *Εφημερίδα των Συντακτών,* 4/11/2014. Διαθέσιμο σε: <https://www.efsyn.gr/tehnes/theatro/2070_ta-ebraiopoyla-didaskontai-psema-kai-ti-bia> ( Ανακτήθηκε 4 Ιουνίου, 2020).

Innes, Chr., (1991), *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge: Cambridge University Press.

Jernigan, Daniel “ Serious Money Becomes “Business by Other Means”: Caryl Churchill’s Metatheatrical Subject”, *Comparative Drama,*Vol.38 ,No 2/3, 2004,pp.292-299.

Λιάκος, Α., (2005) *Πως στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο;* Αθήνα: Πόλις.

Λοβέρδου, Μυρτώ, ( 2016), « “Top Girls” της Κάριλ Τσέρτσιλ: Γυναίκες, τόσο απλά», *Τα Νέα,* 25/7/2016. Διαθέσιμο σε: <https://www.tanea.gr/2016/07/25/lifearts/top-girls-tis-karil-tsertsil-gynaikes-toso-apla/> ( Ανακτήθηκε 3 Ιουνίου, 2020).

Μπρεχτ, Μπερτόλντ, ( 1974), *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μτφρ. Δημήτρης Μυράτ, Αθήνα: Πλειάς.

Σακελαρίδου, Έλση, (2006), *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Σακελλαρίδου, Έλση, (2012), *Θέατρο-Αισθητική Πολιτική,* Αθήνα: Παπαζήση.

Χριστοπούλου, Πηνελόπη, (2014), « Seven: Ένα έργο για τη Γάζα», *Επί Σκηνής* , 24/10/2014. Διαθέσιμο σε: <http://episkinis.gr/2009-05-31-09-20-01/2009-11-04-22-04-47/1312-seven-----> ( Ανακτήθηκε 4 Ιουνίου, 2020).

« Πολιτιστικός Οργανισμός ΑΙΩΝ»,*Caryl Churcill, περίπτωση Σρέμπερ*