Δήμητρα Κονδυλάκη

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΟΥ ΣΥΓΧΡΟΝΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΟΝ ΟΡΙΖΟΝΤΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ

ΑΘΗΝΑ 2023

ΝΕΦΕΛΗ / ΘΕΑΤΡΟ: ΤΕΧΝΗ - ΚΟΙΝΩΝΙΑ - ΠΟΛΙΤΙΚΗ / 6

Δήμητρα Κονδυλάκη: *Η γλώσσα του σύγχρονου θεάτρου στον ορίζοντα της λογοτεχνίας*

Σε όλα τα παραθέματα, όπου δεν αναφέρεται μεταφραστής, η μετάφραση είναι της συγγραφέως.

1η έκδοση, Ιούνιος 2022
Αναθεωρημένη έκδοση, Φεβρουάριος 2023

Σχεδιασμός βιβλίου: Περικλής Δουβίτσας

Επιμέλεια: Ελευθερία Κονδυλάκη Κόντου

Έργο εξωφύλλου: Ηλίας Παπαηλιάκης («Ο εαυτός και ο λόγος του»)

ISBN: 978-960-504-332-2

© Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ και Δήμητρα Κονδυλάκη

Ασκληπιού 6, Αθήνα 106 80
τηλ.: 210 3639962 – fax: 210 3623093

www.nefelibooks.com

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή 9

Κεφάλαιο Ι
Διασώζοντας το εφήμερο στις σελίδες ενός βιβλίου

1. Από τον δραματικό ποιητή στον θεατρικό συγγραφέα
   α. «Scripta manent» 19
   β. Ο δραματικός ποιητής ως συλλογική φιγούρα (auteur public) 30
   γ. Ο ιδιώτης συγγραφέας (auteur particulier) 36
2. Θεατρική έκδοση: το «επιπλέον ενός τίποτα» ή αυτόνομο λογοτεχνικό αντικείμενο;
   α. Η αντίσταση της σκηνής στη γραπτή φόρμα 40
   β. «L'incomplétude»: το «ατελές» του θεατρικού κειμένου 51
   γ. Η αυτονόμηση της ανάγνωσης 55

Κεφάλαιο ΙΙ
Κατασκευάζοντας το κείμενο: μια νέα ποιητική γλώσσα

1. Πού βρισκόμαστε σήμερα; Θεσμικές ενδείξεις 59
2. Το τέλος του «θεατρικού έργου» 71
3. Ο Συγγραφέας είναι νεκρός, ζήτω το κείμενο – αλλά ποιο; 75
4. Τραγουδώντας στα ερείπια της γλώσσας 81
5. Το έσχατο σώμα 97
6. Διάχυση των ορίων 101
7. Το θέατρο του ηθοποιού 104
8. Η μουσική του ποιητή 111

9. Ένα εργαστήρι οραματισμού και ανασύνθεσης
του κόσμου 121
10. Η θεατρική γραφή ως «αυτεξούσιος μηχανισμός»:
ο πειρασμός της ηθογραφίας 123
11. Ο συγγραφέας εκ νέου στην καρδιά της σκηνής 135

Κεφάλαιο III
Θεατρική μετάφραση: Λόγος και σιωπή

1. Μετάφραση και θέατρο: δίδυμες έννοιες 159
α. Ο σκηνικός προορισμός 164
β. Η αποκάλυψη του παρόντος 167
γ. Η φαντασία του «Άλλου» και το εφήμερο
των μεταφραστικών εκδοχών 169
δ. Η έννοια του «σύγχρονου»: φόρμα
και περιεχόμενο 172
ε. Κύριο όχημα της θεατρικής μετάφρασης:
ο ρυθμός 176
στ. «Σαν κρυμμένος σκοπευτής σε επιφυλακή» 178
2. Κριτικές εφαρμογές
α. Μισέλ Βιναβέρ:
Μεταφράζοντας έναν μοριακό συγγραφέα 179
[*Αναζήτηση εργασίας* (*La demande d'emploi*), 1973]
β. Μωρίς Μαίτερλινκ:
Στις απαρχές του μινιμαλισμού 189
[*Οι τυφλοί* (*Les Aveugles*), 1890]

Βιβλιογραφία (επιλογή) 203

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο ποιητής δημιουργεί πέρα από τον κόσμο που υπάρχει,
τον κόσμο εκείνον που θα έπρεπε να υπάρχει...
Η αξία της γλώσσας της ποίησης
έγκειται στην απόστασή της από την ομιλούμενη γλώσσα...
Η γλώσσα μεταμορφώνεται σε τελετουργικό εξορκισμού
και εμφανίζεται στην πρωταρχική, φωτεινή γύμνια της,
πέρα από κάθε συμβατικό, προκαθορισμένο ντύμα.
Η ποίηση δεν είναι τίποτε άλλο παρά ο πιο μακρινός ορίζοντας,
η ακμή όπου τα άκρα συναντιούνται, όπου δεν υπάρχει
ούτε αντίφαση, ούτε αμφιβολία.

Vicente Huidobro

Σήμερα, σε μια εποχή που είναι απολύτως εμπεδωμένο το γεγονός ότι η «γραφή», «η ποίηση» και η «δραματουργία» στο θέατρο δεν περιορίζονται στο κείμενο αλλά αγκαλιάζουν όλες τις πτυχές της παραστατικής δημιουργίας, περιγράφοντας το καθολικό αποτύπωμα του σκηνοθετικού βλέμματος και του ερμηνευτικού σώματος στον σκηνικό χώρο· σε μια εποχή που η σκηνή έχει προ πολλού απαλλαγεί από την «τροχοπέδη» της λογοτεχνίας με την έννοια μιας κανονιστικής αναφοράς που την κρατούσε εγκλωβισμένη στη «συγγραφική πρόθεση» και σε μια αυστηρή δραματική φόρμα· σε μια εποχή, τέλος, που οι θεατρικές σπουδές, όχι μόνο έχουν αποσπαστεί από τα Τμήματα Φιλολογίας (στη Γαλλία ήδη από τη δεκαετία του 1960), αλλά δίνουν όλο και μεγαλύτερη έκταση στο πεδίο της «επιτέλεσης» που εντάσσουν κατά προτεραιότητα στα προγράμματά τους, μπορεί, σε μια πρώτη ανάγνωση, να φαίνεται οπισθοδρομική μια προσέγγιση του σύγχρονου θεάτρου από τη σκοπιά της «λογοτεχνίας».

Και όμως, ήδη από τη δεκαετία του 1980, που σηματοδοτεί στο ευρωπαϊκό θέατρο μια καθολική στροφή στο κλασικό ρεπερτόριο, μετά από μια πλήρη και γενικευμένη αμφισβήτηση της θέσης του συγγραφέα στο θέατρο τις προηγούμενες δεκαετίες, έγινε ιδιαίτερα αισθητή η ανάγκη νέων κειμένων που θα εξέφραζαν αυθεντικά το σήμερα· η ανάγκη να βρεθεί η φλέβα ενός νέου ποιητικού λόγου προορισμένου για τη σκηνή. Φυσικά, μετά τη διαπίστωση του «τέλους των λογοτεχνικών ειδών», ο θεατρικός συγγραφέας δεν μπορούσε πια να επαναπαυθεί στην ασφάλεια της κλασικής δραματικής φόρμας. Έπρεπε να την εφεύρει από την αρχή, να προχωρήσει ένα βήμα παραπέρα, να συντονιστεί με τις σύγχρονες σκηνικές κατακτήσεις ξαναφέρνοντας την ποίηση στη σκηνή, ως (μεταμορφωτική) τέχνη του λόγου, που, κατά κάποιο τρόπο, είχε επισκιάσει η παντοδυναμία του σκηνοθέτη. Δύσκολο εγχείρημα.

Με τη θεωρητική απόσταση που χαρίζει η αναδρομική παρατήρηση όλης αυτής της μετακίνησης, καθώς διανύουμε πια την τρίτη δεκαετία του 21ου αιώνα, συνειδητοποιούμε ότι στόχος της –και στόχος των συγγραφέων που αναδεικνύονται μέσα σ' αυτό το ρεύμα από τον Νοβαρινά και τον Κολτές ως τον Χάινερ Μύλλερ, την Σάρα Κέην και τον Δημητριάδη– δεν ήταν ο συγγραφέας να ξανακερδίσει την πρωτοκαθεδρία του «εκθρονίζοντας» τον σκηνοθέτη. Αυτή η εκ νέου, σχηματικά ας την ονομάσουμε, επιστροφή στο κείμενο, δεν είναι πορεία προς τα πίσω, δεν είναι απόπειρα αποκατάστασης του θεατρικού έργου σε ένα σύμπαν που το έχει, ούτως ή άλλως, αποκαθηλώσει. Είναι μια ανανοηματοδότηση του θεατρικού λόγου, που ζητά να σταθεί στη σκηνή επί ίσοις όροις με το υποκριτικό σώμα, ισοδύναμος, ισχυρός, εκπληρώνοντας έτσι στην πραγματικότητα, μια προϋπόθεση που το μεταδραματικό αντλεί από το επικό θέατρο: εκείνη της *αυτοτέλειας* των τεχνών και των δημιουργών του σκηνικού γεγονότος[1]. Και αν ο Μπρεχτ

1. «Ο 'Μύθος' ερμηνεύεται και παρουσιάζεται από το θέατρο στο σύνο-

υπογράμμιζε αυτή την *αυτοτέλεια* προκειμένου να δείξει ότι η τέχνη του θεάτρου αφορά πάνω απ' όλα τη σκηνική πράξη σ' όλες της τις πλευρές και επ' ουδενί εξαντλείται στη δραματική σύνθεση, σήμερα το νόημα αυτής της έννοιας έχει εμφανώς διευρυνθεί. Συγκεκριμένα, περιλαμβάνει με όλο και μεγαλύτερη έμφαση την αυτονόμηση ή αλλιώς, την παράλληλη συνύπαρξη, τη μη συμπληρωματικότητα των συστατικών του θεάματος, προεκτείνοντας έτσι τη θραυσματικότητα και τον κατακερματισμό που φέρνει η μεταδομική προσέγγιση του έργου τέχνης και στη σκηνή.

Αποτέλεσμα αυτής της αυτονόμησης, αυτής της «απόσχισης» των θεατρικών συστατικών μεταξύ τους είναι η ισχυροποίηση του λόγου στη θεατρική διαδικασία, με νέους όμως όρους. Προϊόν της ίδιας απόσχισης είναι η τάση της δραματοποίησης λογοτεχνικών έργων που κατακλύζουν τη σύγχρονη σκηνή, όπως αντίστοιχα, και της ερμηνευτικής αφηγηματοποίησης των δραματικών ρόλων, που κυριαρχεί στις σύγχρονες παραστάσεις. Ενώ δική της συνέπεια είναι και αντίστροφα, η αναζήτηση νέων τρόπων να εκφραστεί το «δραματικό», μέσα από κείμενα και ιδιώματα που επιχειρούν να μεταβολίσουν την εμπειρία του σκηνικού γεγονότος σε αυτοτελείς «μεταδραματικές», λογοτεχνικές φόρμες, προορισμένες (και προσαρμοσμένες) εξίσου για τη σκηνή και για την ανάγνωση.

Μιλώντας, εντέλει, για θεατρικό λόγο δεν εννοούμε πια το «θεατρικό έργο» χωρισμένο, σύμφωνα με τις παραδοσιακές νόρμες, σε πράξεις και σκηνές με πλοκή, διάλογο, σύγκρουση, χαρακτήρες. Αλλά ένα κείμενο ελεύθερο από κάθε νόρμα, με τη

λό του, από τους ηθοποιούς, τους σκηνογράφους, τους κατασκευαστές προσωπείων, τους ράφτες των κοστουμιών, τους μουσικούς και χορογράφους. Όλοι τους ενώνουν τις τέχνες τους στο κοινό εγχείρημα, χωρίς παρόλα αυτά να χάνουν την αυτοτέλειά τους». Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Μικρό όργανο για το θέατρο* (μτφ. Δημήτρης Μυράτ), Πλειάς, «Θεωρητικά κείμενα για το θέατρο», Αθήνα, 1974, σ. 94. (Άρθρο 70.)

λέξη κυρίαρχη να λειτουργεί ως πρωταρχικό καύσιμο της ερμηνείας· ένα κείμενο ατιθάσευτο από τη δραματική φόρμα, που ενορχηστρώνει την ανάσα και καθοδηγεί την ερμηνεία με όχημα τον ρυθμό. Άρα, «οποιοδήποτε κείμενο»; Θα μπορούσε να ρωτήσει κάποιος επικαλούμενος την ιδέα ότι «μπορούμε να κάνουμε θέατρο και με τον τηλεφωνικό κατάλογο», που επικράτησε τη δεκαετία του 1970... Κάθε άλλο! Απαλλαγμένο πια από τα δομικά χαρακτηριστικά του «δράματος», το σύγχρονο θεατρικό κείμενο αντλεί την ποιητική ιδιαιτερότητά του –χαρακτηριστικό που το ξεχωρίζει από τα υπόλοιπα είδη γραφής– από το γεγονός ότι απευθύνεται στο παρόν, γεγονός *αμείωτο*· γνωρίζει ότι, για να σταθεί στη σκηνή, δεν αρκεί να αφηγείται μια ιστορία αλλά πρέπει να απαντά στο ερώτημα *γιατί* αυτή η ιστορία να ειπωθεί ζωντανά και να ενσωματώνει, κατά κάποιο τρόπο, αυτή τη ζωή στην ίδια του την ποιητική γλώσσα.

Όπως υπογράμμιζε ο σπουδαίος θεωρητικός του θεάτρου Hans-Thies Lehmann (Χανς-Τις Λέμαν) σε διάλεξή του στο Φεστιβάλ Αθηνών[2], «μεταδραματικό δεν σημαίνει θέατρο χωρίς κείμενο· αυτή είναι μια συνηθισμένη παρανάγνωση του όρου» και πρόσθετε με το χαρισματικό του πνεύμα, «Απορώ πώς σκέφτηκαν ότι ένας θεατρολόγος θα υπεράσπιζε ένα θέατρο χωρίς κείμενο!». Κατά τον Λέμαν, το «μεταδραματικό» εκφράζει, όχι την απαλλαγή από το κείμενο, αλλά κυρίως, την ίδια τη διάψευση ενός κόσμου στον οποίον πια δεν πιστεύουμε, όπως τον αποτύπωνε η αριστοτελική σύλληψη του δράματος (σχηματικά, μιας ολότητας με νόημα: αρχή, μέση και τέλος). Στον αντίποδα του δράματος και της εξιδανικευτικής του σύλληψης για την πόλη και την κοινωνική συνύπαρξη, το μεταδραματικό κείμενο, πιο συγγενές με το έπος και την αφήγηση, απορροφά, υπό αυτήν την έννοια, την απόσταση του ατόμου από τον σύγχρονο κό-

2. Hans-Thies Lehmann, «Το μεταδραματικό θέατρο και η βερολινέζικη Φόλκσμπύνε», ΑΣΚΤ, 16.06.2017.

σμο, τις μονολογικές, παράλληλες, ασύμπτωτες οπτικές, στοχάζεται πάνω στο α-δύνατο της κοινότητας, στο α-δύνατο του μαζί, στο α-δύνατο του έρωτα. Και ταυτόχρονα, είναι πιο ανοιχτό στον πειραματισμό και τον διάλογο με το πραγματικό: ενσωματώνει τη μετατόπιση από το «θέατρο του σκηνοθέτη», που έχει εξαντλήσει τα όριά του στο τέλος του 20ού αιώνα, προς ένα «θέατρο της συλλογικότητας», το οποίο αναδύεται όλο και πιο πληθωρικό στις αρχές του 21ου. Οι ηθοποιοί γίνονται «δραματουργοί» ή «συν-δραματουργοί», ο σκηνοθέτης καταργεί ή αντικαθιστά τον συγγραφέα αλλά και αντίστροφα, ο συγγραφέας σκηνοθετεί. Αυτό όμως δεν αναιρεί τη, σχεδόν, εμμονική σχέση του μεταδραματικού θεάτρου με τον «λόγο», που, άλλοτε ταυτίζεται αποκλειστικά με την εμπειρία της *γραφής* και την επικράτεια του βασιλείου της –τις λέξεις, τη μετάφραση, το βιβλίο–, άλλοτε με την προφορική ομιλία, ως ανεξέλεγκτη και ακατάσχετη ροή, που χρησιμοποιεί το κείμενο εργαλειακά και απορρίπτει κάθε γραπτή μετουσίωση, την έκδοση ή τη μετάφρασή του.

Δεν υπάρχει, λοιπόν, καμία αμφιβολία όπως έχει διαπιστωθεί, πως η «στροφή στον λόγο» αποτελεί από τις βασικότερες τάσεις του μεταμοντέρνου στο θέατρο[3]. Υπό αυτήν την έννοια, στα δικά μας μάτια, όχι μόνο δεν είναι παρωχημένη, αλλά αντίθετα, εμφανίζεται απολύτως αναγκαία μια προσέγγιση του σύγχρονου θεάτρου ως προνομιακού πεδίου του λόγου, από τη σκοπιά του «κειμένου». Και αυτό ακριβώς επιχειρεί το ανά χείρας βιβλίο, αγγίζοντας –χωρίς βέβαια να είναι δυνατό να τα εξαντλήσει–, μια πληθώρα πεδίων: από το πεδίο της λογοτεχνικής θεωρίας έως το πεδίο της σύγχρονης θεωρίας του θεάτρου και του δράματος και από τη συγγραφική πράξη και τη θεατρική μετάφραση, αμιγώς λογοτεχνική πρακτική στον αντίποδα μιας παλαιάς χρηστικής αντίληψης που ήθελε τα κείμενα να μεταφράζο-

3. Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής – Κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σ. 47.

νται «στο πόδι» για τις ανάγκες των παραστάσεων έως την ίδια την τέχνη της σκηνοθεσίας.

Εστιάζουμε στο σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο αλλά με αφετηρία το εργαστήρι του συγγραφέα και του μεταφραστή και ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις ζυμώσεις που καθορίζουν την εξέλιξη της δραματικής φόρμας, όπως την αντιλαμβανόμαστε σήμερα: από τα αισθητικά ρεύματα που τη διαπερνούν και τα ιστορικά και πολιτικο-κοινωνικά διακυβεύματα που εκφράζει έως τις μεταπλάσεις της στο σύγχρονο θεατρικό κείμενο, με προορισμό τόσο το βιβλίο όσο και τη σκηνή.

Για την προσέγγιση του σύνθετου αυτού ζητήματος, ανατρέχουμε σε ετερογενή όσο και συμπληρωματικά επιστημονικά πεδία. Εκκινώντας από την ιστορία του βιβλίου και της ανάγνωσης από τον αρχαίο κόσμο ως την εποχή μας με έμφαση στην αναζήτηση της κοινωνικής θέσης του συγγραφέα και στην έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας, ανακαλύπτουμε εκ νέου πτυχές της ιστορίας του θεάτρου με επίκεντρο τη γραφή και τη θεατρική έκδοση (Κεφ. Ι).

Στη συνέχεια, με εργαλείο τη θεωρία της λογοτεχνίας ερχόμαστε στο σήμερα μελετώντας, ενδεικτικά, κυρίαρχες τάσεις ιδιαίτερα στη γαλλική και την ελληνική δραματουργία, από τη δεκαετία του 1970 και μετά, με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα επιδραστικών σύγχρονων δραματουργών (Κεφ. ΙΙ). Στόχος μας δεν είναι να διατρέξουμε –πόσο μάλλον να καλύψουμε– το αχανές, όλο και πιο πληθωρικό πεδίο της σύγχρονης θεατρικής γραφής, που ακόμα και όταν αρχίζει να κανονικοποιείται, αφήνει να το διαπεράσουν ως κεραυνοί εν αιθρία νέες ποιητικές φωνές. Πέρα από ουτοπική, η φιλοδοξία αυτή θα ήταν και άτοπη στο πλαίσιο μιας μελέτης που ενδιαφέρεται να χαρτογραφήσει αισθητικές κατευθύνσεις της σύγχρονης δραματουργίας, οι οποίες δομήθηκαν ακριβώς σε απρόσμενες εξαιρέσεις, να κατανοήσει πού συγκλίνουν και πού αποκλίνουν, πώς συνδέονται καταγωγικά και πώς γεννούν η μία την άλλη και όχι να εμβαθύνει

σε επιμέρους συγγραφικές χειρονομίες, κάτι που θα απαιτούσε μια προσέγγιση αναλυτική και εκ του σύνεγγυς. Η δική μας οπτική επιλέγει, αντίθετα, την απόσταση και μέσα από αυτήν, αφήσαμε να εμφανιστούν αυθόρμητα σχεδόν, όπως τα γνωρίσαμε στην πορεία του χρόνου, συγκεκριμένα παραδείγματα τα οποία προσεγγίζουμε άλλοτε φευγαλέα, άλλοτε με περισσότερη αναλυτικότητα και επιμονή, λόγω ενδεχομένως και της ερευνητικής μας συγγένειας μαζί τους. Αυτό δεν σημαίνει ότι στις κατευθύνσεις της σύγχρονης θεατρικής γραφής που διακρίναμε –υποχώρηση του δραματικού διαλόγου προς χάριν μιας επείγουσας φωνής της απόγνωσης («Τραγουδώντας στα ερείπια της γλώσσας»), ακραία σωματική εμπειρία («Το έσχατο σώμα»), στο μεταίχμιο των ειδών («Διάχυση των ορίων»), μορφή επιτέλεσης («Το θέατρο του ηθοποιού») ή παρτιτούρα υπαγορευμένη από τον ίδιο τον ρυθμό («Η μουσική του ποιητή»), αλλά και «εργαστήρι οραματισμού και ανασύνθεσης του κόσμου» με τον θεατρικό συγγραφέα να διεκδικεί εκ νέου τη θέση του «στην καρδιά της σκηνής»– δεν χωρούν άλλα παραδείγματα. Αντιθέτως! Ιδιαίτερα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία της κρίσης, η οποία μας έχει απασχολήσει σε ποικίλες δημοσιεύσεις[4], εντο-

4. Βλ. χαρακτηριστικά: «Η πόλη και η έννοια του "πολιτικού" στο ελληνικό θεατρικό κείμενο μετά την κρίση: Μια πρώτη αποτίμηση (2009-2015)», στο: Αλεξία Αλτουβά - Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.) *Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, «Θέατρο και Δημοκρατία»*, Με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, Αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ, Κεντρικό Κτίριο Πανεπιστημίου Αθηνών, 5-8 Νοεμβρίου 2014, Τόμος Α, σ. 717-726, Αθήνα 2018. / «Πίστη», στο: Έλλη Παπακωνσταντίνου & ODC Ensemble (επιμ. Δ. Κονδυλάκη), *Βυρσοδεψείο. Ένα θέατρο στα χρόνια της κρίσης*, Εκδόσεις Νεφέλη, «Θέατρο: Τέχνη - Κοινωνία - Πολιτική», Αθήνα, 2018, σ. 16-21. /«Μπορούν το ποιητικό και το πολιτικό να συνδεθούν εκ νέου; Μια προσέγγιση με αφορμή σύγχρονους Έλληνες δραματουργούς που αναδείχτηκαν στη γαλλική σκηνή μετά την κρίση», στο: Πλάτων Μαυρομούστακος,

πίζονται σημαντικές περιπτώσεις συγγραφέων που εγγράφονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο στις κατευθύνσεις που προανέφερα. Εδώ προτάχθηκε μια συγκριτική λογική: αποφύγαμε μια ελληνοκεντρική θεώρηση –που ίσως θα άρμοζε σε μια παλαιότερη πολιτικοκοινωνική συνθήκη– και διευρύναμε την οπτική μας στο ευρωπαϊκό πεδίο θεωρώντας τους Έλληνες δραματουργούς συστατικό κομμάτι του.

Σήμερα μετέχουμε περισσότερο από ποτέ, ανεξαρτήτως εθνικότητας, της όλο και πιο τραυματικής εμπειρίας της παγκοσμιοποίησης, καθώς οξύνονται οι πληγές που κληρονομήσαμε από τον 20ό αιώνα και πάνω από όλα, η διάλυση του κοινωνικού ιστού με άμεση συνέπεια την απενοχοποίηση της βίας σε κάθε επίπεδο: έμφυλο, φυλετικό, θεσμικό, πολιτειακό, οικολογικό. Η γλώσσα του σύγχρονου θεάτρου απορροφά σαν σφουγγάρι τους βίαιους αυτούς κραδασμούς κι αυτό το βιβλίο θέλει να δείξει τη δραματουργική δουλειά ως δημιουργικό αγώνα αντίστασης της τέχνης του θεάτρου στην ασφυξία του πραγματικού.

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στη θεατρική μετάφραση και στον κρίσιμο ρόλο της στη σύγχρονη πρόσληψη του θεατρικού κειμένου. Εστιάζοντας στα παραδείγματα του Μισέλ Βιναβέρ και του Μωρίς Μαίτερλινκ, κορυφαίων εκπροσώπων του νεότερου και σύγχρονου ρεπερτορίου που έγραψαν

Σοφία Φελοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά συνεδρίου: Σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας: το θέατρο από το '60 μέχρι σήμερα*. 8-10.5.2014 Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδας, Έκδοση Τμήματος Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα, 2017, σ. 237-247. / «Le théâtre du désillusionnement. La redécouverte scénique de Dimitris Dimitriadis durant les années de la crise», *Théâtre/Public*, oct.-déc. 2016, n. 222, «Scènes en transition. Balkans et Grèce», σ. 102-108. / «The Polis and the Political in Contemporary Greek Drama since the Eruption of the Greek Crisis: A First Appraisal (2009-2015)», in: *Gramma / Γράμμα, Journal of theory and criticism* Vol. 22 (2), «The Geographies of Contemporary Greek Theatre: About Utopias, Dystopias and Heterotopias» (2014), σ. 61-72.