

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΕΙΔΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΕΣ ΤΗΣ ΑΓΩΓΗΣ: ΕΙΔΙΚΗ ΑΓΩΓΗ
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ



Οι αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης στον θεατρικό λόγο: από την κατασκευή των στερεοτύπων στην πολιτική ορθότητα

ΟΛΓΑ ΧΑΜΟΥΛΙΑ



ΜΕΛΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ:

1. Βασίλης Αργυρόπουλος (Επιβλέπων Καθηγητής – Παιδαγωγικό Τμήμα Ειδικής Αγωγής – Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας)
2. Μαγδαληνή Νικολαραϊζή (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια – Παιδαγωγικό Τμήμα Ειδικής Αγωγής – Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας)
3. Μάρθα Κατσαρίδου (Επίκουρη Καθηγήτρια – Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης – Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας)

ΙΟΥΝΙΟΣ 2025

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τον επιβλέποντά μου, κ. Βασίλη Αργυρόπουλο, Καθηγητή στο Τμήμα Ειδικής Αγωγής του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, ο οποίος καθ' όλη τη διάρκεια εκπόνησης της μεταπτυχιακής διπλωματικής μου διατριβής στάθηκε δίπλα μου με προθυμία, συνέπεια και υπομονή, με την ουσιαστική ιδιότητα του πνευματικού καθοδηγητή και πανεπιστημιακού δασκάλου· ο άμεσος και ανθρώπινος λόγος του, η σπάνια επιστημονική του κατάρτιση και δεινότητα, οι εξαιρετικές παιδαγωγικές του ευαισθησίες, τα πάντα εύστοχα και χρήσιμα σχόλιά του δεν ωφέλησαν μόνον την εκπόνηση της ερευνητικής μου εργασίας, αλλά υπήρξαν καθοριστικά για τη διάρκεια των δύο χρόνων φοίτησης μου στο ΠΜΣ Επιστήμες της Αγωγής: Ειδική Αγωγή, ανοίγοντάς μου νέους ορίζοντες σκέψης, διευρύνοντας τα ερευνητικά μου ενδιαφέροντα και καλλιεργώντας τους προβληματισμούς και τις ευαισθησίες μου για το χώρο της εκπαίδευσης και της Ειδικής Αγωγής.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω και στη συνεπιβλέπουσα της διατριβής μου, Επίκουρη Καθηγήτρια Θεάτρου στο Τμήμα Προσχολικής Αγωγής του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, κα Μάρθα Κατσαρίδου, η οποία, παρά την πίεση του χρόνου, μελέτησε με εξαιρετική λεπτομέρεια και ενδιαφέρον το πόνημά μου, εμβαθύνοντας με επισημάνσεις που αναμφισβήτητα συνέβαλαν στην ποιότητα και στην εγκυρότητα της εργασίας μου από πλευράς επιστημονικής θεατρικής τεκμηρίωσης.

Επιπλέον, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές ευχαριστίες μου στη συνεπιβλέπουσα της ερευνητικής μου εργασίας, Πρόεδρο του Μεταπτυχιακού και Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Ειδικής Αγωγής, κα Μάγδα Νικολαραϊζή, η οποία στάθηκε πολύτιμη αρωγός σε κάθε ανησυχία και προβληματισμό μου, δίνοντας λύσεις αφενός σε ζητήματα πρακτικής φύσεως, αφετέρου προτείνοντας με τη διεισδυτική επιστημονική ματιά της νέους τρόπους προσέγγισης και συζήτησης του εξαιρετικά ιδιόμορφου και απαιτητικού θέματος που πραγματεύεται η παρούσα εργασία.

Τέλος, ευχαριστώ από καρδιάς τα άτομα που δέχτηκαν με συγκινητική προθυμία να αφιερώσουν το χρόνο και την ενέργειά τους, προκειμένου να συμμετάσχουν στις συνεντεύξεις, στο πλαίσιο μια απαιτητικής καθημερινότητας γεμάτη επαγγελματικές, οικογενειακές και προσωπικές υποχρεώσεις. Ελπίζω μέσα

από τον μελλοντικό μου ρόλο ως Ειδική Παιδαγωγός να καταφέρω να τους δικαιώσω και να βάλω μέσω της εκπαιδευτικής και επιστημονικής μου ιδιότητας το «λιθαράκι» μου για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους και τη βελτίωση της ποιότητας ζωής τους.

Στους γονείς μου
Ανδρέα και Φωτεινή
που μου πρόσφεραν
αγάπη και παιδεία

Η όρασή σας θα γίνει καθαρή μόνο όταν κοιτάξετε μέσα στην καρδιά σας. Αυτός που κοιτάει έξω, ονειρεύεται, αυτός που κοιτάει μέσα ξυπνάει – Carl Jung

Περίληψη

Ο θεατρικός λόγος, ως μέρος του κυρίαρχου κοινωνικού λόγου, συμβάλλει σημαντικά στη διαμόρφωση τόσο θετικών όσο και αρνητικών αναπαραστάσεων. Τα θεατρικά κείμενα που πραγματεύονται θέματα αναπηρίας, μπορούν να συνεισφέρουν τόσο στην ενημέρωση και ευαισθητοποίηση του κοινού, όσο και στην απαλοιφή παρωχημένων και προσβλητικών στερεοτύπων και συμβολισμών που σχετίζονται με τα ανάπηρα σώματα, προωθώντας το σεβασμό, τη διαφορετικότητα και τη συμπερίληψη. Στο πλαίσιο της παρούσης έρευνας μελετήθηκαν εννέα κείμενα θεατρικών έργων της δυτικής δραματουργίας, από την αρχαία Ελλάδα, την Αναγέννηση και τον 20ο αιώνα που έχουν ως κεντρικό θέμα τους την αναπηρία της όρασης. Εντοπίστηκαν οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας, οι οποίες αναλύθηκαν διαχρονικά, και διερευνήθηκε το κατά πόσο τα στερεότυπα αυτά έχουν υποχωρήσει ή βελτιωθεί. Για τη μεθοδολογική διαχείριση της έρευνας προκρίθηκε η ανάλυση περιεχομένου των θεατρικών κειμένων με θέμα την αναπηρία της όρασης. Επιπλέον, για την επίτευξη όσο το δυνατόν πιο αντικειμενικών και ουσιαστικών αποτελεσμάτων, προσεγγίστηκαν ερευνητικά οι απόψεις και οι στάσεις βλέπόντων και μη βλέπόντων για τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης. Για τον σκοπό αυτό, ως εργαλείο έρευνας αξιοποιήθηκε η ημιδομημένη συνέντευξη, όμως εδώ η μεθοδολογική προσέγγιση που εφαρμόστηκε ήταν η θεματική ανάλυση. Τα αποτελέσματα της έρευνας ανέδειξαν πως κάποια στερεότυπα γύρω από την αναπηρία της όρασης έχουν υποχωρήσει σημαντικά, όμως κάποια άλλα, ειδικά αυτά που αντιστοιχούν σε συμβολικές αναφορές της εμμένουν· για τη διατήρηση ή αποτίναξη των συγκεκριμένων θεατρικών αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης ευθύνονται τόσο οι βλέποντες, όσο και οι θεατές με αναπηρία όρασης.

Λέξεις-κλειδιά: τύφλωση, τυφλότητα, αναπηρία της όρασης, θεατρικός λόγος, αναπαραστάσεις, στερεότυπα

Abstract

Theatrical discourse, as part of the dominant social discourse, significantly contributes to the formation of both positive and negative representations. Dramatic texts that deal with issues of disability can promote public awareness and sensitivity, while also helping to eliminate outdated and offensive stereotypes and symbolic associations related to disabled bodies—thereby fostering respect, diversity, and inclusion. This research deals with nine theatrical texts from Western dramaturgy—originating from Ancient Greece, the Renaissance, and the 20th century— which focus on visual impairment as one of their main core thematic. Stereotypical representations of disability were identified and examined diachronically, with an emphasis on whether these stereotypes have diminished or evolved. The methodological approach employed was content analysis of plays dealing with blindness. In addition, to ensure objectivity and depth of findings, the study explored the views and attitudes of sighted individuals, as these may influence the creation and perpetuation of stereotypical representations of blindness. For this purpose, semi-structured interviews were conducted, and thematic analysis was used as the primary method of interpretation. The findings revealed that while some stereotypes surrounding visual impairment have significantly declined, others—especially those rooted in symbolic meanings—persist. Both sighted and audience members with visual impairment are considered responsible for either sustaining or challenging these theatrical representations of visual impairment.

Key -words: blindness, visual impairment, theatrical discourse, representations, stereotypes

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	2
Περίληψη	6
Abstract.....	7
Εισαγωγή	11
Κεφάλαιο 1. Περί αναπηρίας και θεατρικού λόγου	14
1.1 Η έννοια της αναπηρίας	14
1.2 Ο θεατρικός λόγος.....	17
1.3 Οι αναπαραστάσεις της αναπηρίας στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου	22
1.4 Τύφλωση και τυφλότητα	26
1.5 Η προσέγγιση της τύφλωσης και της τυφλότητας στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου	28
<i>Αρχαία τραγωδία</i>	28
<i>Στην Αναγέννηση</i>	30
<i>Σύγχρονο θέατρο</i>	31
<i>Συμπέρασμα</i>	31
1.6 Ο σκοπός και οι στόχοι της διατριβής	32
<i>Επιμέρους στόχοι</i>	32
1.7 Ιδιαιτερότητα της εργασίας και συμβολή της στη μελέτη του θεατρικού λόγου και στην κοινωνική πρόσληψη της αναπηρίας.....	33
Κεφάλαιο 2. Μεθοδολογία	34
2.1 Εισαγωγή	34
2.2 Ερευνητικές φάσεις	34
2.3 Ερευνητικό υλικό	34
<i>Κατηγοριοποίηση του υλικού</i>	36
2.4 Συμμετέχοντες και ερευνητικά στάδια συλλογής δεδομένων	36
2.5 Εργαλείο συλλογής δεδομένων μέσω συνεντεύξεων	38
2.6 Ανάλυση δεδομένων	41
2.7 Ζητήματα αξιοπιστίας και εγκυρότητας	44
Κεφάλαιο 3. Αποτελέσματα της Έρευνας	45
3.1 Εισαγωγή	45
3.2 Λογοτεχνικές στερεοτυπικές αποτυπώσεις της τυφλότητας.....	45
3.3 Αρχαία ελληνική τραγωδία και αναπηρία	46
3.4 Αποτελέσματα της ανάλυσης περιεχομένου των θεατρικών κειμένων	46

3.4.1 Η τύφλωση/ τυφλότητα στην Αντιγόνη του Σοφοκλή	47
3.4.2 Η τύφλωση/τυφλότητα στον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή.....	48
3.4.3 Η τύφλωση/τυφλότητα στον Οιδίποδα επί Κολωνώ του Σοφοκλή.....	51
3.4.4 Η τύφλωση/τυφλότητα στην Εκάβη του Ευριπίδη	54
3.4.5 Η τύφλωση/τυφλότητα στον Κύκλωπα του Ευριπίδη.....	56
3.4.6 Η τύφλωση/ τυφλότητα στον Πλούτο του Αριστοφάνη.....	57
Συμπέρασμα	60
3.4.7 Η τύφλωση/τυφλότητα στον Βασιλιά Ληρ.....	61
Συμπέρασμα	64
3.4.8 Το Θέατρο του Παραλόγου	65
Συμπέρασμα	72
3.4.9 Το θέατρο του Μπράιαν Φρίελ	73
Συμπέρασμα	81
3.4.10 Γενικά συμπεράσματα	81
3.5 Αποτελέσματα της θεματικής ανάλυσης των συνεντεύξεων.....	86
3.5.1 Ανάπτυξη σχέσεων κοινού με ηθοποιούς σε παραστάσεις με θέμα την τυφλότητα	86
3.5.2 Κριτήρια επιλογής τυφλότητας ως θέμα θεατρικών έργων	87
3.5.3 Επιλογή ή μη ενός θεατρικού έργου με θέμα την τυφλότητα	89
3.5.4 Συνάφεια αναπαραστάσεων με τα βιώματα των τυφλών	90
3.5.5 Βελτίωση/διαφοροποίηση των αναπαραστάσεων της τυφλότητας στο πέρασμα των χρόνων.....	91
3.5.6 Γενικά Συμπεράσματα	97
Κεφάλαιο 4. Συζήτηση Αποτελεσμάτων	99
4.1 Εισαγωγή	99
4.2 Συζήτηση.....	99
4.3 Περιορισμοί της έρευνας	111
4.4 Εφαρμογές και προτάσεις για μελλοντική έρευνα	111
Επίλογος	112
Βιβλιογραφία	114

Λίστα Πινάκων

Πίνακας 1. Κείμενα θεατρικού λόγου από διάφορες εποχές.....	31
Πίνακας 2. Δημογραφικά στοιχεία των συμμετεχόντων στην έρευνα.....	32
Πίνακας 3. Οδηγός συνέντευξης	34
Πίνακας 4. Ερευνητικοί στόχοι α' ερευνητικού σκέλους	36
Πίνακας 5. Θεματικές κατηγορίες.....	37
Πίνακας 6. Εμφάνιση των κατηγοριών αναπαραστάσεων της τύφλωσης κατά Jernigan ανά θεατρικό έργο.....	77
Πίνακας 7. Θεματικές κατηγορίες συνεντεύξεων	79
Πίνακας 8. Αποσπάσματα συνεντεύξεων ανά θεματική κατηγορία	86

Εισαγωγή

Η τέχνη που αφορά άτομα και καλλιτέχνες με αναπηρίες αποτελεί ένα πεδίο που σταδιακά προσελκύει το ενδιαφέρον ακαδημαϊκών, ερευνητών, καλλιτεχνών και πολιτιστικών οργανισμών στο ελληνικό πλαίσιο (Κολτσίδα, 2025). Τα παραδοσιακά και κυρίαρχα αναπαραστατικά σχήματα για τα ανάπηρα άτομα, όπως αυτά έχουν ιστορικά εδραιωθεί στα μέσα ενημέρωσης και στις τέχνες, παρουσιάζουν τα άτομα με αναπηρία είτε ως «κακούς» είτε ως «θύματα», συσχετίζοντας το βίωμα της βλάβης με την τραγωδία, την απώλεια και τη θεραπεία (Kemp & Shah, 2016· Lewis, 2006· O'Reilly, 2009). Ακόμη και σήμερα, η συντριπτική πλειονότητα των διαθέσιμων αναπαραστάσεων στα μέσα ενημέρωσης και στις τέχνες παρουσιάζουν τα άτομα με αναπηρία ως απατεώνες, ως άτομα που χρήζουν φιλανθρωπίας και ως υποκείμενα έμπνευσης (Hadley & McDonald, 2019). Στο πλαίσιο αυτό, η παγιωμένη εκδοχή της τύφλωσης συνιστά συχνά πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη στερεότυπων αντιλήψεων (Ζώνιου-Σιδέρη, 2011), που προσδίδουν στα άτομα με αναπηρία όρασης χαρακτηριστικά αντισταθμιστικών ή θαυματουργικών ιδιοτήτων, ανοησίας ή αδυναμίας, εξιδανικευμένης αρετής ή απόλυτης κακίας .

Ο Jernigan διατύπωσε την άποψη ότι η ιστορία καταγράφει τις ανθρώπινες πράξεις και επιτεύγματα, τη στιγμή που η λογοτεχνία συνιστά ένας είδος μητρώου ανθρώπινων σκέψεων και φαντασιώσεων. Ακολουθώντας τη θεώρηση αυτή, οι λογοτεχνικές αποτυπώσεις δεν αποδίδουν μια ομοιόμορφη εικόνα του βίου των ατόμων με αναπηρία. Τουναντίον, συμπεριλαμβάνουν μια ετερόκλητη πολυμορφία - συχνά αντιθετικών - αποτυπώσεων που δεν εντοπίζονται μόνο σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια , αλλά και στα έργα διαφορετικών συγγραφέων, σε πολλές περιπτώσεις ακόμη και στην αφήγηση του ίδιου λογοτεχνικού δημιουργήματος (Jernigan, 1974).

Το θέατρο ως μεγεθυντικός φακός της πραγματικότητας, ως δίαυλος μετάδοσης ιδεών και ως ένα κομμάτι του κυρίαρχου κοινωνικού λόγου που συντελεί στην αναπαραγωγή της στερεοτυπικής απόδοσης της συνθήκης της τύφλωσης συνιστά ένα βασικό πλαίσιο εντός του οποίου κατασκευάζονται οι επικρατούσες αναπαραστατικές προσεγγίσεις της εν λόγω έννοιας (Τριανταφύλλου, 2018). Οι αναπαραστάσεις της αναπηρία της όρασης μέσα από τη λογοτεχνία, αλλά και μέσα από το θεατρικό λόγο, είναι δυνατόν να συμβάλλουν στην πρόσληψη της διαχρονικότητας των θεωρήσεων σχετικά με αυτή και να επικυρώσουν την

τοποθέτησή της σε σύνολα αξιών και προσδοκιών εντός των πολιτισμικών συμφραζομένων.

Είναι γεγονός πως τα άτομα με αναπηρίες και συγκεκριμένα τα άτομα με αναπηρία όρασης, στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου αντιμετωπίζονται ως περιπτώσεις χαρακτήρων που εκπροσωπούν παρωχημένες και υπερβολικές αναπαραστάσεις, εξαιτίας των σχετικών στερεοτύπων που έχουν ήδη διαμορφωθεί στο πλαίσιο έργων αρχαίου και σύγχρονου ρεπερτορίου, σε μια απόπειρα βλέπόντων ως επί το πλείστον συγγραφέων, ηθοποιών, σκηνοθετών/τριών και λοιπών εμπλεκομένων να υπηρετήσουν «με πιστότητα» και «αληθοφάνεια» το χαρακτήρα. Συνεπώς, πρωταρχικός σκοπός της παρούσας εργασίας, είναι να εντοπίσει και να διερευνήσει διαχρονικά τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης, στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου, εκλαμβάνοντάς τον ως έναν λόγο πρωτίστως λογοτεχνικό, στο επίπεδο του κειμένου και της πρωτόλειας σύλληψης του συγγραφέα, πριν ακόμα παρεισφρήσουν σε αυτόν οι προκατανοήσεις και οι αισθητικές ερμηνείες των λοιπών συντελεστών της θεατρικής παράστασης. Με τον τρόπο αυτό επιχειρείται μια προσπάθεια ανίχνευσης και αντίληψης των όρων και των λόγων δια των οποίων κατασκευάζονται χαρακτήρες και αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου. Επιπλέον, στην ανά χείρας εργασία, θα πραγματοποιηθεί διερεύνηση, ώστε να διαπιστωθεί εάν και σε ποιο βαθμό έχουν βελτιωθεί ή υποχωρήσει οι στερεοτυπικές αυτές αναπαραστάσεις στις μέρες μας και να περιγράψουν οι απόψεις και οι στάσεις βλέπόντων και θεατών με αναπηρία όρασης για τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης.

Το παρόν ερευνητικό πόνημα περιέχει πέντε κεφάλαια. Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται αναφορά στα μοντέλα της αναπηρίας, στην υιοθέτηση του πολιτισμικού μοντέλου για τη θεωρητική πλαισίωση της παρούσης εργασίας, στις έννοιες της τύφλωσης, της τυφλότητας, της αναπηρίας της όρασης, του θεατρικού λόγου κι εν τέλει στη συνύπαρξη των όρων αυτών. Στο πλαίσιο του δεύτερου κεφαλαίου αναλύεται η μεθοδολογία της έρευνας, ο σκοπός της και οι ερευνητικοί της στόχοι, η μεθοδολογική σχεδίαση και διαχείριση, η εφαρμογή της ανάλυσης περιεχομένου για την έρευνα των θεατρικών κειμένων και της θεματικής ανάλυσης για την προσέγγιση των ημιδομημένων συνεντεύξεων. Εν συνεχεία, ως περιεχόμενο του τρίτου κεφαλαίου παρουσιάζονται αφενός τα αποτελέσματα που προέκυψαν από την ανάλυση του περιεχομένου των θεατρικών κειμένων σχετικά με τις στερεοτυπικές

αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης, αφετέρου η έκθεση των στοιχείων που προήλθαν από τις απομαγνητοφωνήσεις των συνεντεύξεων και τη θεματική ανάλυσή τους. Καταρτίστηκαν οργανωμένοι και λεπτομερείς θεματικοί πίνακες όπου εντάχθηκαν οι αποκρίσεις του δείγματος, ώστε να καταστούν εύληπτα τα συλλεχθέντα δεδομένα. Στο τέταρτο κεφάλαιο πραγματοποιήθηκε η κριτική προσέγγιση των στοιχείων που παρατέθηκαν στο τρίτο κεφάλαιο και επιχειρήθηκε η ερμηνεία τους με αναφορά στις πρώτες ερευνητικές υποθέσεις, αλλά και σε συνδυασμό με καινούρια στοιχεία που προέκυψαν από τις απομαγνητοφωνήσεις και τη διαρκή διερεύνηση της βιβλιογραφίας. Επιπλέον έγινε αναφορά στους περιορισμούς του παρόντος ερευνητικού εγχειρήματος και αποδόθηκαν κάποιες προτάσεις για προσεχείς ερευνητικές εργασίες. Στο πέμπτο κεφάλαιο, παρατίθενται όλες οι βιβλιογραφικές αναφορές που υποστηρίζουν το κείμενο και ενδυναμώνουν τα παραχθέντα συμπεράσματα. Καταγράφεται η αγγλόφωνη και ελληνική βιβλιογραφία κατά αλφαβητική τοποθέτηση των συγγραφέων.

Κεφάλαιο 1. Περί αναπηρίας και θεατρικού λόγου

1.1 Η έννοια της αναπηρίας

Η έννοια της «αναπηρίας» συχνά συναντάται στη βιβλιογραφία ως συνώνυμη της έννοιας «βλάβη». Αντιπροσωπευτικός είναι ο ορισμός που παρατίθεται από τον Μιχαηλίδη (2009, σσ. 5–6): Με τον όρο «αναπηρία» αποδίδονται η νοητική αναπηρία, τα σοβαρά αισθητηριακά προβλήματα (όρασης ή ακοής), τα σοβαρά νευρολογικά ή ορθοπεδικά ελλείμματα, οι ειδικές δυσκολίες στη μάθηση (δυσλεξία, δυσγραφία, δυσαριθμησία), οι διάχυτες αναπτυξιακές διαταραχές (διαταραχές αυτιστικού φάσματος) και τα προβλήματα λόγου και ομιλίας. Βάσει του παραπάνω ορισμού συνάγεται το συμπέρασμα ότι «ως ανάπηρο ορίζεται το άτομο που υστερεί σε κάποια αίσθηση ή μέλος του σώματός του, εμφανές ή μη, με λειτουργική βλάβη, εγγενή ή επίκτητη» (Μιχαηλίδης, 2009, σ. 4). Στο πλαίσιο αυτό, το σώμα που έχει υποστεί κάποια βλάβη υφίσταται ως μονάδα ανάλυσης του φαινομένου της αναπηρίας.

Μία διαφορετική προσέγγιση αντιλαμβάνεται την αναπηρία ως έννοια ξεχωριστή, αλλά συνδεδεμένη με τη βλάβη. Στο πλαίσιο αυτής της οπτικής, η αναπηρία αποτελεί μια παντελώς κοινωνικά επιβαλλόμενη συνθήκη καταπίεσης την οποία υπομένουν τα άτομα με βλάβες (Finkelstein, 1980). Η καθοριστική αυτή οπτική της αναπηρίας εκφράστηκε κατά κύριο λόγο από την Ένωση κατά του Διαχωρισμού των Ανθρώπων με Σωματικές Βλάβες (Union of the Physically Impaired Against Segregation/UPIAS): «Κατά τη γνώμη μας, είναι η κοινωνία αυτή που καθιστά ανάπηρους τους ανθρώπους με σωματικές βλάβες. Η αναπηρία είναι κάτι που μας επιβάλλεται στη βάση των βλαβών μας από τον τρόπο με τον οποίο απομονωνόμαστε και αποκλειόμαστε χωρίς κανένα λόγο από τη συμμετοχή μας στην κοινωνία. Οι ανάπηροι άνθρωποι αποτελούν επομένως μία καταπιεσμένη κοινωνική ομάδα. Για να γίνει αυτό κατανοητό, είναι απαραίτητο να συλλάβουμε τη διάκριση μεταξύ σωματικής βλάβης και της κοινωνικής κατάστασης, την οποία ονομάζουμε «αναπηρία», στην οποία περιέρχονται οι άνθρωποι με τέτοιες βλάβες. Επομένως, ως βλάβη ορίζουμε τη στέρηση μέρους ή του συνόλου ενός μέλους, ή την ύπαρξη ενός ελαττωματικού μέλους, οργάνου ή ελαττωματικής ανατομίας του σώματος. Ως αναπηρία ορίζουμε το μειονέκτημα ή τον περιορισμό της δραστηριότητας που

προκαλείται από τη σύγχρονη κοινωνική οργάνωση, η οποία δεν λογαριάζει καθόλου ή λογαριάζει ελάχιστα τους ανθρώπους που έχουν σωματικές βλάβες, περιορίζοντάς τους από τις συνηθισμένες κοινωνικές δραστηριότητες» (UPIAS, 1976, σ. 14).

Περαιτέρω, το πολιτισμικό μοντέλο εκλαμβάνει την αναπηρία ως πολιτισμική κατασκευή, η οποία μπορεί να ερμηνευτεί βάσει του τι λογίζεται ως φυσιολογικό και κανονικό σε κάθε πολιτισμικό πλαίσιο. Το πολιτισμικό μοντέλο για την αναπηρία ενδιαφέρεται τόσο για τη μελέτη του λόγου για την αναπηρία όσο και για τις αναπαραστάσεις της αναπηρίας στις διαφορετικές εκφράσεις της πολιτισμικής παραγωγής (τέχνες, Τύπος, θρησκεία κ.ά.). Στοχεύει στην ερμηνεία της ιστορίας της αναπηρίας και των αναπηροποιητικών διεργασιών που εξαρτώνται από τις αξίες, τα ιδεώδη και τα προσδοκώμενα κάθε διαφορετικού πολιτισμικού περιβάλλοντος. Το πολιτισμικό μοντέλο αντλεί από λογοτεχνικές και πολιτισμικές κριτικές προσεγγίσεις, ενώ κινείται στο πνεύμα του φεμινισμού και της μετα-αποικιοκρατίας (Καραγιάννη & Κουτσοκλένης, 2023) .

Πιο πρόσφατα, ο Παγκόσμιος Οργανισμός Υγείας (ΠΟΥ) παρουσίασε το βιο-ψυχοκοινωνικό μοντέλο, στο πλαίσιο του κειμένου με τίτλο «International Classification of Functioning, Disability and Health» (ICF). Το ICF αποτελεί την πρόταση του ΠΟΥ για την ταξινόμηση της λειτουργικότητας και της αναπηρίας. Βάσει αυτού, η αναπηρία προσεγγίζεται ως μία εμπειρία υγείας που συμβαίνει σε ένα πλαίσιο. Κατά το βιο-ψυχοκοινωνικό μοντέλο που περιγράφεται στο ICF, η αναπηρία και η λειτουργικότητα προκύπτουν ως αποτελέσματα της αλληλεπίδρασης μεταξύ καταστάσεων υγείας (ασθένειες, διαταραχές, τραύματα) και παραμέτρων του κάθε διαφορετικού πλαισίου. Το εν λόγω μοντέλο παραδέχεται την πολυδιάστατη συνθήκη της αναπηρίας, ενώ αναγνωρίζει ότι αυτή προκύπτει ως αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης των χαρακτηριστικών ενός προσώπου και των φυσικών και κοινωνικών παραγόντων του πλαισίου όπου διαβιεί. Βέβαια, προσδιορίζει την αναπηρία ως συνθήκη που εμφανίζεται στην περίπτωση που υφίσταται βλάβη και περιορισμός της δραστηριότητας και της συμμετοχής, οδηγώντας έτσι στην εξίσωση της βλάβης με την αναπηρία. Επιπλέον, οι κοινωνικές παράμετροι λογίζονται ως δευτερεύουσες στο ICF, με τρόπο ώστε η προσοχή να μην στρέφεται στην αναπηρία που επιβάλλεται από το κοινωνικό πλαίσιο, αλλά στη βλάβη που αποτελεί ιδιότητα του ατόμου (Καραγιάννη & Κουτσοκλένης, 2023).

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας υιοθετείται η θεώρηση της αναπηρίας στο πλαίσιο του πολιτισμικού μοντέλου, καθώς διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο ένα

τμήμα του κυρίαρχου λόγου, εν προκειμένω ο θεατρικός λόγος έχει συμβάλλει στην κατασκευή των συνηθέστερων αναπαραστάσεων για την αναπηρία της όρασης, τις οποίες σε μεγάλο βαθμό έχει επιβάλλει η επικρατέστερη αλλά απλοϊκή αντίληψη του ιατρικού μοντέλου της αναπηρίας. Μέσω αυτού παγιώθηκε ο διπολικός τρόπος σκέψης («υγιής-ασθενής», «φυσιολογικός-ανώμαλος», «καλός-κακός», «ικανός-ανίκανος»), στο πλαίσιο ενός θεωρητικού σχήματος όπου το ανθρώπινο σώμα ορίζεται ως αντικείμενο, ικανό να προσαρμοστεί και να χειραγωγηθεί σαν να ήταν μηχανή (Μακρυνιώτη, 2004). Εξάλλου από το ιατρικό μοντέλο πηγάζει το λεξιλόγιο που μέχρι πριν μερικές δεκαετίες χρησιμοποιούνταν για τους ανάπηρους, όπως: αποκλίνοντες, σακάτηδες, μειονεκτικοί, το οποίο μεταγενέστερα, στο πλαίσιο της επιβολής της πολιτικής ορθότητας και της αναζήτησης ενός μη υποτιμητικού λόγου, υποκαταστάθηκε από χαρακτηρισμούς όπως: άτομα με ειδικές ανάγκες, άτομα με ιδιαίτερες ικανότητες, άτομα με ιδιαιτερότητες, άτομα με αναπηρίες, διαφορετικοί (Τριανταφύλλου, 2018). Η εισαγωγή του βιο-ψυχοκοινωνικού μοντέλου δεν φαίνεται να βοήθησε ιδιαίτερα στην εξάλειψη αυτών των χαρακτηρισμών και στη μετατόπιση του στίγματος από το άτομο στην κοινωνία.

Έτσι πρόσφατα συστάθηκε το μοντέλο των Ανθρώπινων Δικαιωμάτων για την αναπηρία. Το μοντέλο εστιάζει στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια και στον πρωτεύοντα ρόλο του ανάπηρου ατόμου κατά τη διαδικασία λήψης αποφάσεων.

Το άτομο βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής για όλες τις αποφάσεις που το αφορούν· και σημαντικότερο όλων, το συγκεκριμένο μοντέλο τοποθετεί το κυρίαρχο «πρόβλημα» εκτός του ατόμου και εντός της κοινωνίας. Η θεωρία αυτού του μοντέλου εκτιμά τη βλάβη ως κομμάτι της ανθρώπινης ποικιλομορφίας, ενώ αναγνωρίζει ρητά την πολιτική της αναπηρικής ταυτότητας (Graham, 2023). Παραδείγματος χάριν το μοντέλο των ανθρώπινων δικαιωμάτων αποδέχεται και αναγνωρίζει την ιδιαίτερη συνεισφορά της κουλτούρας των Κωφών ως ανεκτίμητο στοιχείο του εύρους της ανθρώπινης διαφορετικότητας. Την πιο εξέχουσα και κεντρική θέση στο εν λόγω μοντέλο κατέχει η αξία της κοινωνικής δικαιοσύνης, που είναι συνυφασμένη με το μοντέλο των ανθρώπινων δικαιωμάτων (Degener, 2017).

Μαζί με το πολιτισμικό μοντέλο της αναπηρίας, το μοντέλο των ανθρώπινων δικαιωμάτων, ήρθε προς επίρρωση του κοινωνικού μοντέλου να καταρρίψει πολλά από τα κλασικά στερεότυπα, εισάγοντας νέες θεωρήσεις αλλά και αναπαραστάσεις της αναπηρίας στο πλαίσιο του λόγου και της τέχνης, για την προώθηση των αξιών της διαφορετικότητας, της συμπερίληψης και της συμμετοχικότητας. Έτσι,

ενθαρρύνθηκαν τα άτομα με αναπηρία να γίνουν δημιουργοί και φορείς της τέχνης, ώστε να μπορέσουν μέσα από τη δική τους φωνή να συνδιαμορφώσουν και να βελτιώσουν τον κυρίαρχο λόγο για τη αναπηρία.

1.2 Ο θεατρικός λόγος

Το θέατρο συνιστά μια πολυσύνθετη δημιουργική διαδικασία, στην οποία εμπλέκονται όλες οι μορφές της τέχνης. Το θεατρικό δρώμενο βασίζεται καταρχάς σε ένα είδος λόγου που εμφορείται από ποιητικά χαρακτηριστικά. Οι χαρακτήρες, που από την πλευρά τους προωθούν τα τεκταινόμενα, χρησιμοποιούν το διάλογο ως βασικό μέσο επικοινωνίας (Γραμματάς, Θ. κ.α., 1999). Η φύση του δραματικού λόγου είναι κατά κύριο λόγο διαλογική και αυτό αποτελεί την ειδοποιό διαφορά του από τα άλλα λογοτεχνικά είδη (Λιαρομάτης, 2020).

Για να ορίσουμε όμως τον θεατρικό ή αλλιώς δραματικό λόγο ενδελεχώς, θα πρέπει να ανατρέξουμε στον ορισμό της τραγωδίας του Αριστοτέλη: «Ἦστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἡχούσης, ἡδυσμένῃ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῃ τῶν ἐδῶν ἢ τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἑπαγγελίας, δι᾽ ἡλέου καὶ φόβου περαίνουσα τῶν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.» Η τραγωδία, δηλαδή, είναι μίμηση πράξης εξαιρετικής και τέλει (με αρχή, μέση και τέλος), η οποία είναι ευσύνοπτη, με λόγο που τέρπει, διαφορετική για τα δύο μέρη της (διαλογικό και χορικό), με πρόσωπα που δρουν και δεν απαγγέλλουν απλώς, και η οποία με τη συμπάθεια του θεατή (προς τον πάσχοντα ήρωα) και το φόβο (μήπως βρεθεί σε παρόμοια θέση) επιφέρει στο τέλος τη λύτρωση από παρόμοια πάθη (κάθαρση < καθαίρω) (Στέφος, Στεργιούλης & Χαριτίδου, 2013, σ. 74). Βάσει αυτού του ορισμού και παρά τη συγγένειά του με τον λογοτεχνικό λόγο, ο θεατρικός λόγος διαφέρει σε αρκετά σημεία, κυρίως ως προς τον τρόπο αναπαραγωγής και διάθεσής του προς το κοινό.

Καταρχάς η αναπαραγωγή του θεατρικού λόγου προϋποθέτει την έννοια της μίμησης. Ο Πλάτωνας στην Πολιτεία του διαχωρίζει τους όρους «διήγηση» και «μίμηση» που αποτελούν και οι δύο τρόπους αφήγησης (Λιαρομάτης, 2020). Στο πλαίσιο της μίμησης η φωνή του συγγραφέα αποκρύπτεται, ενώ κατά τη διήγηση ο συγγραφέας υφίσταται ως αφηγητής των πάντων. Άρα, προκειμένου να μεταδοθεί το περιεχόμενο του θεατρικού κειμένου, θα πρέπει να γίνει μίμηση των καταστάσεων τις

οποίες αυτό περιγράφει «δρώντων καὶ οἱ δι᾽ ἡπαγγελίας». Συνεπώς το θέατρο είναι δράση (Boal, 1981, 54 · Katsaridou, 2014, 78). Δίχως τη δράση, τα κείμενα της ελληνικής τραγωδίας θα ήταν καταδικασμένα να παραμείνουν ανενεργά, σαν μουσικές παρτιτούρες τις οποίες δεν μπορούμε κι ούτε επιχειρούμε να εκτελέσουμε. (Easterling & Knox, 2005).

Στην *Ποιητική* του Αριστοτέλη αναφέρεται ακόμη ότι η μεν τραγωδία προσπαθεί όσο το δυνατόν να διεξάγεται εντός μίας περιόδου του ηλίου, ενώ το έπος είναι αόριστο ως προς το χρόνο («ἄοριστος τῷ χρόνῳ»). Υπάρχει, δηλαδή, μία ενότητα χρόνου, σύμφωνα με την οποία ο μύθος εκτυλίσσεται περίπου μέσα σε 24 ώρες (Dermati, 2017, σ. 24). Αλλά και ο χρόνος άρθρωσης του θεατρικού λόγου στο πλαίσιο μιας παράστασης είναι απολύτως καθορισμένος, σε αντίθεση με τον λογοτεχνικό λόγο που μπορεί να διαβαστεί αποσπασματικά και σε διαφορετικά χρονικά σημεία.

Επιπλέον αναπόσπαστα συστατικά της τραγωδίας αποτελούν η συμπόνοια - «έλεος» - και ο φόβος, χαρακτηριστικά που προετοιμάζουν την επικείμενη «κάθαρσιν», δηλαδή την εξαγνιστική εμπειρία του κοινού («δι᾽ ἡλέου καὶ φόβου περαίνουσα τῶν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»), μέσα από την τελική διευθέτηση της πάσχουσας συνθήκης. Η κάθαρσις αποτελεί κεντρική έννοια στην θεωρία και στην πράξη του θεάτρου, οπωσδήποτε για τον Αριστοτέλη και για τον καιρό του, αλλά και για τα νεότερα χρόνια, φέροντας μια έντονη ψυχολογική φόρτιση (Dermati, 2017).

Περαιτέρω, βάσει του διαχωρισμού που διατυπώνει ο Αριστοτέλης, θα λέγαμε σε μια απόπειρα εξαπλουστευμένης προσέγγισης σε σχέση με τα σημερινά δεδομένα, ότι από τα κατά ποσόν μέρη της τραγωδίας, τα διαλογικά-επικά (Πρόλογος – Επεισόδια – Έξοδος) αντιστοιχούν στη θεατρική πρόζα και αντίστοιχα τα λυρικά – χορικά (Πάροδος και Στάσιμα) στη σύγχρονη εποχή ομοιάζουν με το κομμάτι εκείνο των θεατρικών κειμένων που χαρακτηρίζονται από εντονότερο ποιητικό λόγο ή ακόμη και ποιήματα που ο θεατρικός συγγραφέας σχεδιάζει να παρουσιάσει μελοποιημένα στο πλαίσιο της θεατρικής αναπαράστασης του κειμένου του· αυτό το κομμάτι του θεατρικού λόγου συναντάται πλέον περισσότερο στο είδος του μιούζικαλ.

Από τα κατά ποσόν μέρη της τραγωδίας που είναι έξι σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (μύθος, ήθος, λέξις, διάνοια, μέλος και όψις) θα αναφερθούμε συνοπτικά στα τέσσερα πρώτα, καθώς αυτά σχετίζονται στενότερα με την έννοια του θεατρικού λόγου:

Μύθος: η υπόθεση της τραγωδίας, η πλοκή που σήμερα αντιστοιχεί στην πλοκή, στο σενάριο του θεατρικού κειμένου.

Ήθος: ο χαρακτήρας των δρώντων προσώπων και το ποιόν της συμπεριφοράς τους, δηλαδή οι χαρακτήρες και οι ρόλοι, έτσι όπως σκιαγραφούνται βάσει των χαρακτηριστικών, των κινήτρων και της συμπεριφοράς τους στο πλαίσιο ενός θεατρικού κειμένου.

Λέξις: η γλώσσα της τραγωδίας, η ποικιλία των εκφραστικών μέσων και το ύφος που ενυπάρχουν και στα σύγχρονα θεατρικά κείμενα.

Διάνοια: οι ιδέες, οι σκέψεις των προσώπων και η επιχειρηματολογία τους. Οι ιδέες αυτές συνήθως έχουν διαχρονικό χαρακτήρα και αποτελούν τον πυρήνα κάθε θεατρικού κειμένου (Στέφος κ.α., 2013).

Αναμφισβήτητα, το δραματικό κείμενο αποτελεί το θεμέλιο της αναπαράστασης ενός θεατρικού εγχειρήματος. Η τραγωδία, επομένως, είναι η θεατρική παρουσίαση ενός μύθου (δράση) με εκφραστικό όργανο τον ποιητικό λόγο (Στέφος κ.α., 2013, σ. 74). Ο συγγραφέας του θεατρικού αντιλαμβάνεται από την αρχή πως το κείμενό του πρόκειται να μετουσιωθεί σε παράσταση επί σκηνής και το διαμορφώνει αναλόγως με κάθε τρόπο, από το στάδιο της συγγραφής του ακόμη. Διαμορφώνει τοιουτοτρόπως τις βάσεις για την παραστατική διαδικασία, ιδίως στο πλαίσιο των παρενθετικών του οδηγιών (Γραμματάς, Θ. κ.α, 1999).

Για να συμβεί όμως το γεγονός της παραστατικής διαδικασίας χρειάζεται τη διαμεσολάβηση και αλληλεπίδραση πολλών παραγόντων (παραγωγός, ηθοποιοί, σκηνοθέτης, σκηνογράφος, φωτιστής, ηχολήπτης, μακιγιέζ, ενδυματολόγος, φροντιστής σκηνής, υποβολέας, κοινό) (Λιαρομάτης, 2020). Το πρόσωπο ωστόσο που θα συγχρονίσει όλες τις προαναφερθείσες τέχνες, το άτομο που θα μεταφέρει το θεατρικό κείμενο από την “οριζόντια θέση” του έντυπου βιβλίου στην “κάθετη” της σκηνικής αναπαράστασης είναι ο σκηνοθέτης. Ο σκηνοθέτης, ως αναγνώστης

εξαιρετικής ευαισθησίας, θα φαντασιωθεί μια οπτική για την αναπαράσταση του θεατρικού κειμένου, πριν αυτό ακόμη παρουσιαστεί σκηνικά (Γραμματάς κ.α, 1999).

Συνοψίζοντας, ο Αριστοτέλης παρατηρεί πως όσα έχει το έπος, τα έχει και η τραγωδία («μὲν γὰρ ἡποποιία ἔχει, ἡπάρχει τῇ τραγῳδίῃ»), αλλά όσα έχει η τραγωδία, δεν τα έχει το έπος («δὲ ἀπὲρ, οὐ πάντα ἔν τῇ ἡποποιίῃ»): υποστηρίζει δηλαδή πως μια τραγωδία μπορεί να υφίσταται και δίχως ηθοποιούς και χορευτές, εφόσον το κείμενο καθαυτό, ακόμη και μέσω της ανάγνωσής του ενέχει αξία ιδιαίτερης βαρύτητας και επομένως είναι δυνατόν να έχει τη δική του υπόσταση. Αξίζει να σημειωθεί, ότι στο πλαίσιο αυτό ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην τραγωδία ως ποιητικό είδος έμμετρης διήγησης και όχι ως θεατρικό είδος, επιδιώκοντας να αναδείξει την ιδιαίτερη αξία της ως λογοτεχνικό έργο. Παρ' όλ' αυτά, έχει ασκηθεί έντονη κριτική σ' αυτή τη θέση, εφόσον αφενός ένα κείμενο θεάτρου είναι δυνατόν να φέρει αξιοσημείωτη λογοτεχνική ποιότητα, η οποία όμως καθίσταται λιγότερο σημαντική σε περίπτωση που αποκλειστεί ο δραματικός προορισμός του έργου και εκληφθεί αμιγώς ως λογοτεχνία. Εν συνέχεια, ωστόσο, συμπεριλαμβάνει μεταξύ των γνωρισμάτων που χαρακτηρίζουν την τραγωδία ως ανώτερη του έπους, τη μελοποιία και την ὕψιν, μέσα από τα οποία επέρχεται εναργώς η τέρψις των θεατών. Επομένως, δεν μπορεί να υποστηριχτεί πως ο Αριστοτέλης δεν εκτιμά την αξία της θεατρικής πράξης, αλλά προκρίνει ως μέγιστο στοιχείο της τραγωδίας την ποιητική της διάσταση (Dermati, 2017).

Στην αρχαία Ελλάδα, τα τρία είδη του δράματος ήταν όλα έμμετρα: η τραγωδία, η κωμωδία και το σατυρικό δράμα. Αιώνες αργότερα, στην περίοδο του Μεσαίωνα, εμφανίζονται τα επονομαζόμενα «μυστήρια» που ουσιαστικά ήταν δράματα λειτουργικού ή θρησκευτικού χαρακτήρα. Ωστόσο, στο σύγχρονο θέατρο τα δεδομένα έχουν εξελιχθεί σε μεγάλο βαθμό, σε σχέση με την εποχή του Αριστοτέλη (Dermati, 2017). Εν κατακλείδι, στη σύγχρονη εποχή, το δράμα προσαρμόζεται σταδιακά στον πεζό λόγο, υιοθετώντας τις εποχιακές τάσεις, την ίδια στιγμή που καινούρια είδη προκύπτουν διαρκώς: τραγικωμωδία, μελόδραμα, κωμειδύλιο, κωμωδία χαρακτήρων, κωμωδία ηθών, φαρσοκωμωδία, αστικό δράμα, κοινωνικό δράμα, θέατρο του παραλόγου, μιούζικαλ κτλ. (Παρίσης & Παρίσης, 1999).

Ανατροπή, επίσης, έχει επέλθει και ως προς την ενότητα χρόνου, εφόσον στη διάρκεια θεατρικών παραστάσεων μπορεί να εκτυλίσσεται η παρακολούθηση

καταστάσεων που καλύπτουν πολύ μεγάλες χρονικές περιόδους (σε κάποιες περιπτώσεις συμπεριλαμβάνουν και γεγονότα μίας ολόκληρης ζωής). Ως αναμενόμενη συνέπεια επέρχεται και η διαταραχή της συνοχής της δράσης, αφού η παράλληλη θέαση διαφόρων αφηγημάτων στο πλαίσιο του ίδιου έργου είναι πια κάτι το σύνηθες. Επιπρόσθετα, η ιστορία δεν διαδραματίζεται απαραίτητως σε μια τοποθεσία, στη διάρκεια μιας ημέρας και με ένα μόνο αφήγημα, αντίθετα εντοπίζεται σε μεγάλο βαθμό στα μοντέρνα θεατρικά κείμενα το χαρακτηριστικό της αποσπασματικότητας. (Dermati, 2017).

Βάσει των παραπάνω, συμπεραίνουμε πως το δραματικό κείμενο είναι δυνατόν να προσεγγιστεί σ' έναν βαθμό ως καθαρή λογοτεχνία, όμως η αναπόφευκτη συσχέτισή του με τη θεατρική πράξη όπου υπεισέρχεται η έννοια του χώρου και άλλα εξωγλωσσικά σημεία του προσθέτει και άλλες διαστάσεις οι οποίες το προσδιορίζουν καθοριστικά. Δηλαδή το πραγματικό περιβάλλον, μέσα από θεατρικές συμβάσεις και κώδικες (as if) μεταμορφώνεται σε δραματικό περιβάλλον. Σε αυτό το νέο περιβάλλον που δημιουργείται, περιλαμβάνονται ο μυθοπλαστικός χωροχρόνος και οι καταστάσεις – σχέσεις που φέρουν οι μυθοπλαστικοί χαρακτήρες. Οι χαρακτήρες αυτοί, που αποτελούν αναπαραστάσεις ανθρωπίνων υποκειμένων, αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους και με το φυσικό κοινωνικό, πολιτισμικό περιβάλλον όπως αυτό παρουσιάζεται στη φαντασία (Κατσαρίδου, 2011).

Γι' αυτούς τους λόγους, τα δραματικά κείμενα συνήθως εξετάζονται σε σχέση με την παράσταση τους. Διότι κατά τη διαδικασία της αναπαράστασης και της μετάδοσης του τελικού μηνύματος του κειμένου έχουν υπεισέλθει οι ιδεολογικές και αισθητικές απόψεις τόσο του σκηνοθέτη όσο και των υπολοίπων συντελεστών. Βέβαια, αξίζει να σημειωθεί ότι όσο πιο πίσω ανατρέξει ο μελετητής στην ιστορία του θεάτρου και ειδικά στην αρχαία ελληνική τραγωδία, διαπιστώνεται ότι δεν υπάρχει διάσταση ανάμεσα στον χαρακτήρα της τραγικής ποίησης και σε αυτόν της υποκριτικής, εφόσον ο δραματουργός συμμετείχε σε μεγάλο βαθμό στην παραγωγή των έργων του και μόνο στο τέλος του 4^{ου} αιώνα, όταν τα “ξανανεβάσματα” αποτέλεσαν στοιχείο των δραματικών αγώνων είναι δυνατόν να ανέκυψε το ερώτημα της “ερμηνείας” μιας ομάδας έργων που θεωρούνται κλασικά (Easterling & Knox, 2005). Έτσι και στην εποχή μας κυριαρχεί η τάση να παρουσιάζονται τα κλασικά θεατρικά κείμενα μέσα από ποικίλες δραματουργικές προσεγγίσεις, που συχνά

αγνοούν τις αρχικές συμβάσεις του κειμένου, αλλά και τις κατευθυντήριες οδηγίες του συγγραφέα.

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, τα θεατρικά κείμενα θα εξεταστούν στο επίπεδο της λογοτεχνίας, ως έργα που εκφράζουν τις θέσεις, τις στάσεις και τις κατευθυντήριες ιδέες του συγγραφέα ως προς το θέμα που πραγματεύονται. Άλλωστε, ο Βάλτερ Πούχνερ χαρακτηρίζει το θεατρικό έργο ως την πανέτοιμη και τελειωμένη παρτιτούρα μιας παράστασης που αναμένει να παιχτεί επί σκηνής. Επίσης, κατά τον Γρ. Ξενόπουλο: « Δράμα και διήγημα, κατά βάθος, είναι ένα και το αυτό πράγμα» (Πεφάνης, 2023). Ο σκοπός και των δύο ειδών είναι η αφήγηση μιας πραγματικής ή φανταστικής ιστορίας, επομένως και τα δύο διαθέτουν αφηγηματικό χαρακτήρα. Εξ ου και αρκετά πεζογραφήματα μεταφέρονται επί σκηνής. Η κοινή αυτή αφηγηματική φύση επιτρέπει στους ερευνητές να προσεγγίσουν το θεατρικό κείμενο όπως και κάθε άλλο κείμενο αφηγηματικού είδους.

1.3 Οι αναπαραστάσεις της αναπηρίας στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου

Τα καλλιτεχνικά μέσα διαδραματίζουν καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την αναπηρία και αντιμετωπίζουμε τα άτομα με αναπηρία (Sharma, 2022). Η δραματική τέχνη μπορεί να αξιοποιηθεί στην εκπαίδευση, αλλά και από το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, αφού ενώνει κόσμους και δημιουργεί δυνατούς δεσμούς κοινωνικής ενσυναίσθησης και συμπερίληψης (Καπνιά- Δεσποτοπούλου, Χαμούλια & Αργυρόπουλος, 2024). Μέσα από την ενεργό συμμετοχή στην ομάδα, τις συλλογικές δραστηριότητες, τη διαδικασία της έκθεσης και την κοινωνική διάδραση, το θέατρο καθίσταται συμπεριληπτική διαδικασία, η οποία βοηθά όχι μόνο τα άτομα με αναπηρία να ξεπεράσουν την απομόνωση, την περιθωριοποίηση και το στιγματισμό, αλλά και το εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο να ενημερωθεί, να ευαισθητοποιηθεί και να τα συμπεριλάβει ισότιμα (Χαμούλια, Καπνιά- Δεσποτοπούλου & Αργυρόπουλος, 2024).

Ωστόσο, κατά τον Darke (2004), οι σύγχρονες καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις κι εν προκειμένω οι θεατρικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας έχουν παραμείνει κατά κάποιον τρόπο ίδιες, κινούμενες σε μια στερεότυπη και αρचेτυπική βάση. Για την ακρίβεια, η όποια αναπαράσταση δεν αφορά την αναπηρία αλλά τη βλάβη. Στο πλαίσιο αυτό, η έννοια της αναπηρίας ταυτίζεται με τη βλάβη και παρουσιάζεται

δίχως πολιτικό προβληματισμό, απαλλαγμένη από τη διάσταση της κοινωνικής κατασκευής.

Όμως, οι θεωρητικοί του κοινωνικού μοντέλου της αναπηρίας, στο πλαίσιο των οντολογικών τους προβληματισμών, αναφέρουν συχνά ότι η αναπηρία αποτελεί είτε κοινωνική κατασκευή ή κοινωνική επιτέλεση, όροι που έχουν καταλήξει να υφίστανται ως σχεδόν ταυτόσημοι. Εξάλλου, σύμφωνα με τη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής, τα κοινωνικά φαινόμενα και ζητήματα παράγονται στο πλαίσιο της γλώσσας και του λόγου, των αξιών, των συμπεριφορών και του πολιτισμού· επομένως θα πρέπει να θεωρήσουμε τον λόγο (discourse) ως ένα μέσο άσκησης και αναδιάταξης των σχέσεων εξουσίας και αντίστασης· από την άλλη, η θεωρία της κοινωνικής επιτέλεσης υποστηρίζει ότι οι κοινωνικές δομές, η πολιτική οικονομία και οι θεσμοποιημένες κοινωνικές πρακτικές διαμορφώνουν τα κοινωνικά φαινόμενα (Καραγιάννη & Κουτσοκλένης, 2003· Oliver, 2009). Επομένως, η αναπηρία εμπίπτει στα ζητήματα πολιτικής οικονομίας, εφόσον το υπάρχον πολιτικο-οικονομικό σύστημα την αναπαράγει και, υπό αυτό το πρίσμα, η εξάλειψη των καταπιεστικών και αποκλειστικών πρακτικών εναντίον των ατόμων με αναπηρία δεν μπορεί να επιτευχθεί αποκλειστικά με επιμέρους αλλαγές συσχετισμών και μετατοπίσεις στη σφαίρα του πολιτισμικού και γλωσσικού πεδίου (Κολτσίδα, 2024).

Σε αναλογία με τη φεμινιστική θεωρία, όπου η πολιτισμική αναπαράσταση των γυναικών « δεν είναι τίποτα άλλο από ανδρικές φαντασιώσεις που ουδεμία σχέση έχουν με τις πραγματικές γυναίκες», θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως οι προσλήψεις και οι απόψεις των μη ανάπηρων δημιουργών για την αναπηρία κυριαρχούν στο γενικότερο δραματουργικό πλαίσιο, εμποδίζοντας την αποτύπωση της αληθινής εικόνας της αναπηρίας και περαιτέρω τη συμπερίληψη της φωνής των ατόμων με αναπηρία. Παρά τις επαναπροσεγγίσεις και επαναδιαπραγματεύσεις που έχουν συντελεστεί στο πλαίσιο του πεδίου, εξακολουθεί η αναπαραγωγή των στερεοτυπικών αρνητικών αναπαραστάσεων επί σκηνής (Κολτσίδα, 2024).

Όπως προαναφέρθηκε, η εδραίωση των στερεότυπων αντιλήψεων απέναντι στα ανάπηρα σώματα κάθε άλλο παρά πρόσφατη είναι· όπως αναφέρει η Ζώνιου-Σιδέρη (2011): «...σε όλες τις εποχές και σε όλους τους πολιτισμούς οι άρρωστοι και οι ανάπηροι αντιμετωπίζονται ως άτομα που ξεφεύγουν από την ανθρώπινη φύση,

που ευθύνονται για την κατάστασή τους και τους αποδίδονται μαγικές δυνάμεις, δυνάμεις δαιμονικές που προκαλούν το φόβο στους μη ανάπηρους» (σ. 24).

Εξάλλου, είναι πολύ συχνό το φαινόμενο στη λογοτεχνία, στον κινηματογράφο, στην τηλεόραση, στο θέατρο και γενικότερα στην τέχνη, οι χαρακτήρες με αναπηρία να παρουσιάζονται ως περισσότερο ή λιγότερο ανθρωπinoi (Oliver, 2009), συμβολίζοντας το τραγικό, το κακό, το υποτιμητικό (Hartnett, 2000· Kempe & Shah, 2016), τοποθετημένοι στο περιθώριο της κοινωνίας και στα πρόθυρα της ψυχικής κατάρρευσης, λόγω της βλάβης τους. Υπό το πρίσμα αυτών των συσχετισμών, η αναπηρία θα μπορούσε να συνδεθεί κατά μία άποψη με την τραγωδία· στις επικρατούσες αναπαραστάσεις της αναπηρίας, συμπεριλαμβάνονται ακόμη η έννοια της τραγικότητας, που συχνά συμπορεύεται με την έννοια της γενναιότητας, προσδίδοντας νοηματοδοτήσεις “θετικού” περιεχομένου στο άτομο με αναπηρία, όπως και η θεατρική σύμβαση του «περάσματος» του ατόμου με αναπηρία ως κανονικού (O’Reily, 2022). Επιπλέον, πλήθος αναπαραστάσεων περιλαμβάνουν ένα υπερηρωικό (supercrip) άτομο με αναπηρία, το οποίο αντλεί αξία από τον υπερκερασμό των συγκεκριμένων μειονεκτημάτων που συνεπάγεται η αναπηρική του ταυτότητα και από την ανάπτυξη ειδικών και παράδοξων ικανοτήτων, αντίθετων από αυτές που το κοινωνικό σύνολο προσδοκά από άτομα με αναπηρία (Grue, 2015).

Στη δραματουργική παράδοση της Δύσης, οι χαρακτήρες με αναπηρία φαίνεται να μην παρουσιάζουν απόκλιση από τα στερεοτυπικά αρχέτυπα, εφόσον η βλάβη είτε παρουσιάζεται ως θέαμα είτε ως σκηνικό κριτήριο βαθμολόγησης της υποκριτικής δεινότητας του εκάστοτε – συνήθως αρτιμελή – ηθοποιού (Fox, 2016). Ακόμα, σύμφωνα με τη Hartnett, οι χαρακτήρες με αναπηρία αποδίδονται με υπερβολικά απλοϊκό τρόπο, δίχως δραματουργικό βάθος και συνθετότητα, “με τη βλάβη να χρησιμοποιείται ως αναγνωριστικό στοιχείο για την εξυπηρέτηση ενός δραματουργικού τέλους, μιας συναισθηματικής πρόκλησης ή μιας συμβολικής σύνδεσης” (σ. 21).

Σε ένα πλήθος θεατρικών έργων, τα ιστορικά στερεότυπα για την αναπηρία αποτελούν βασικά στοιχεία των δραματουργιών· για παράδειγμα, στον *Οιδίποδα Τύραννο*, σε ένα από τα πολλά επίπεδα ανάγνωσης του χαρακτήρα, η αναπηρία της όρασης αποκτά μια μεταφυσική, απόκοσμη και ηθικολογική χροιά, συμβολίζοντας αφενός την άγνοια, αφετέρου την τιμωρία και την ηθική επαναφορά. Προκειμένου να

αποκατασταθεί η διαπραχθείσα ύβρις, οι επονείδιστες πράξεις του Οιδίποδα έχουν ως αιτιακή κατάληξη την αισθητηριακή βλάβη, δυστυχής και τραγική συνθήκη για τον ανθρώπινο βίο, καθώς ο Χορός σχολιάζει: «κάλλιο να πέθαινες τυφλός παρά να ζήσεις». Αντίστοιχα, στον *Ριχάρδο Γ΄* του Σαίξπηρ, η αναπηρία του σώματος αποδίδεται στην ηθική αλλοτρίωση του ήρωα, καθιστώντας τη βλάβη ένα μεταφορικό σύμβολο για να σηματοδοτηθεί η μη αποδεκτή, ηθικά και κοινωνικά, συμπεριφορά.

Στην πιο σύγχρονη δραματουργία, ο χαρακτήρας της Λώρας στον *Γυάλινο κόσμο* του Τένεσι Ουίλιαμς αποδίδεται με τα κυρίαρχα παραδοσιακά και στερεοτυπικά δραματουργικά στοιχεία, δηλαδή ως σύμβολο ψυχολογικής, οικονομικής και κοινωνικής έκπτωσης. Στο θεατρικό έργο *Μόλλυ Σουήνυ* του Μπράιαν Φρίελ, η αναπηρία της όρασης της πρωταγωνίστριας αποτυπώνεται ως μία κατάσταση μειονεξίας την οποία επιθυμεί να αλλάξει το περιβάλλον της, όχι όμως και η ίδια η ηρωίδα. Η αναπηρία εδώ, καθώς έρχεται σε σχέση αντιπαράθεσης με μια κανονικότητα παρακμής, αφήνει ένα ερώτημα περί φυσικής ή συναισθηματικής βλάβης να αιωρείται, λειτουργώντας σε ένα νέο μεταφορικό επίπεδο.

Κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών, έχει σημειωθεί μια συστηματική κίνηση των καλλιτεχνών με αναπηρία, με στόχο την αποδόμηση των στερεοτυπικών αφηγημάτων που επικρατούν στις πολιτισμικές αναπαραστάσεις των ατόμων με αναπηρία και που κατασκευάζουν μεροληπτικούς τρόπους αντίληψης της αναπηρίας (Barnes & Mercer, 2001· Sandahl & Auslander, 2005). Παρόλο που οι αναπαραστάσεις της αναπηρίας δεν έχουν ολοκληρωτικά διαφοροποιηθεί, αναντίρρητα από τον 21^ο αιώνα και μετά, αποτυπώνονται στο πλαίσιο ενός πιο συμπεριληπτικού, ριζοσπαστικού, αντιπροπαγανδιστικού και απαλλαγμένου από παρωχημένες και στρεβλές απεικονίσεις ρεπερτορίου (Sandel et al., 2010).

Σε επίπεδο δραματουργίας, οι νέοι θεατρικοί συγγραφείς, στο πλαίσιο έργων που σχετίζονται με την αναπηρία, δεν απορρίπτουν τελείως τη συμβολική της αναφορά, αλλά έχουν την τάση να χρησιμοποιούν καινούριες, συμπεριληπτικές μεταφορές που συμφωνούν σε μεγαλύτερο βαθμό με τα βιώματα και τις εμπειρίες των ανάπηρων ατόμων (Sandahl, 2008). Παράλληλα, τα νέα εγχειρήματα των ανάπηρων καλλιτεχνών στον θεατρικό χώρο, δεν αφορούν αποκλειστικά τη σκηνική απόδοση θεματικών που σχετίζονται με την αναπηρία, αλλά περιλαμβάνουν θέματα και δραματουργίες ευρύτερου ενδιαφέροντος (O'Reilly, 2009). Η ανάπηρη θεατρική

συγγραφέας Katie O'Reily (2009) αναφέρει τον όρο «εναλλακτικές δραματουργίες», στον οποίο συμπεριλαμβάνονται οι διαδικασίες, οι δομές, το περιεχόμενο και η μορφή, μέσω των οποίων επανεφευρίσκονται, ανατρέπονται ή κριτικάρονται οι στερεότυπες και κυρίαρχες αποτυπώσεις και καλλιτεχνικές αναφορές της αναπηρίας στην τέχνη. (Κολτσίδα, 2024).

Στις μοντέρνες παραστάσεις, έχουν αμφισβητηθεί, στο πλαίσιο των δραματουργιών, τα παραδοσιακά και κυρίαρχα στερεότυπα που παρουσιάζουν το άτομο με αναπηρία είτε σαν “κακό άνθρωπο” ή σαν “θύμα”, επιχειρώντας τη συσχέτιση του βιώματος της αναπηρίας με θεωρήσεις όπως η κοινωνική τραγωδία, η απώλεια και η θεραπεία (Harnett, 2000· Kempe & Shah, 2016· O'Reily, 2009). Συνεπώς, η σύγχρονη δραματουργία, στο βαθμό που συμπεριλαμβάνει καλλιτέχνες με και χωρίς αναπηρία, σημειώνει πλέον μια στροφή προς εναλλακτικές προτάσεις και αναπαραστάσεις του ατόμου με αναπηρία, ως προσώπου που χαρακτηρίζεται από αυταξία, αυτενέργεια και δυναμισμό, που έχει την ευθύνη των προσωπικών του επιλογών, όπως και τη δυνατότητα άρθρωσης λόγου και φωνής, τόσο εντός όσο και εκτός της θεατρικής σκηνής (Κολτσίδα & Λενακάκης, 2019).

1.4 Τύφλωση και τυφλότητα

Στο Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής του Μ. Τριανταφυλλίδη (Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα) οι όροι τύφλωση και τυφλότητα αποδίδονται ως εξής:

τύφλωση η [tíflosi] O33 : 1α. έλλειψη ή στέρηση της όρασης, της ικανότητας που έχει ο άνθρωπος και το ζώο να βλέπει: Εκ γενετής / επίκτητη ~. Ασθένειες που προκαλούν την ~. β. (ιατρ.) ψυχική ~, αδυναμία να αναγνωρίσει ο ψυχικά άρρωστος τα αντικείμενα που βλέπει. Λεκτική ~, αλεξία. Χρωματική ~. 2. (μτφ.) στέρηση της ικανότητας να κρίνει κανείς ορθά και να διακρίνει το σωστό από το λάθος: Ηθική / πολιτική ~.

[λόγ. < αρχ. τύφλω(σις) -ση]

τυφλότητα η [tiflóti] O28 : η κατάσταση του τυφλού: Η ~ δεν αποτελεί εμπόδιο στην άσκηση ορισμένων επαγγελμαμάτων.

[λόγ. < αρχ. τυφλότης, αιτ. -ητα]

Επομένως η λέξη τύφλωση, αναφέρεται στην ενεργητική κατάσταση του να καθίσταται κάποιος τυφλός, ενώ η λέξη τυφλότητα προσδιορίζει μια παγιωμένη κατάσταση αναπηρίας της όρασης που αποτελεί στοιχείο της ταυτότητας ενός ατόμου. Στο πλαίσιο της παρούσας ερευνητικής εργασίας, θα χρησιμοποιηθούν εξίσου και οι δύο λέξεις, τόσο σε κυριολεκτικό όσο και σε μεταφορικό επίπεδο, καθώς θα εξεταστεί η τύφλωση αφενός ως ενεργητική κατάσταση που επέρχεται ως τιμωρία (κυρίως στην αρχαία ελληνική τραγωδία), αφετέρου η τυφλότητα ως στοιχείο της ταυτότητας των θεατρικών χαρακτήρων.

Ο όρος «τυφλός» αναφέρεται σε δύο παραμέτρους: Την κεντρική οπτική οξύτητα και την όραση πεδίου. Ως κανονική οπτική οξύτητα θεωρείται το 20/20, ενώ θεωρούνται τυφλά τα άτομα που παρουσιάζουν την ένδειξη 20/200, που σημαίνει ότι με κάθε πιθανό διορθωτικό μέσο, μπορούν να δουν στα 20 μέτρα ένα αντικείμενο που ένα άτομο με κανονική οπτική οξύτητα μπορεί να δει στα 200 μέτρα. Επίσης όταν το οπτικό πεδίο είναι περιορισμένο – μικρότερο των 20 μοιρών – τότε και σε αυτή την περίπτωση η όραση θεωρείται πολύ περιορισμένη και το άτομο θεωρείται ότι έχει αναπηρία όρασης. Τέλος, ο όρος «νομικώς τυφλά άτομα» αναφέρεται σε άτομα στα οποία η οπτική τους οξύτητα είναι μικρότερη του 20/200 ή το οπτικό τους πεδίο είναι μικρότερο των 20 μοιρών (με την καλύτερη οπτική διόρθωση).

Σημαντικό για τα άτομα με τύφλωση είναι το χρονικό σημείο κατά το οποίο έχουν απωλέσει την όρασή τους. Διότι η τύφλωση μπορεί να αποτελεί μια εκ γενετής κατάσταση ή μια κατάσταση επίκτητη, που προέκυψε κατά τη διάρκεια της ζωής του ατόμου. Κάθε μία από αυτές τις περιπτώσεις καθορίζουν τις οπτικές μνήμες του τυφλού ατόμου που συνδέονται με το πλαίσιο ερμηνείας του για τον κόσμο (Αργυρόπουλος, 2023).

Τα αίτια της τύφλωσης μπορεί να είναι γενετικά, καθώς οι γονείς ή στενοί συγγενείς του εμβρύου μπορεί να είναι φορείς ενός σχετικού γονιδίου ή προγεννητικά, δηλαδή να προέκυψαν κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης του εμβρύου. Επιπλέον μπορεί η τύφλωση να προέρχεται από μολύνσεις και αρρώστιες όπως είναι η rubella ή από περιγεννητικά αίτια, στη διάρκεια του τοκετού, όπως είναι ένας τραυματισμός, ή ακόμα μια πρόωμη γέννηση (retinopathy of prematurity). Τέλος, η τύφλωση είναι δυνατόν να προκύψει και από μεταγεννητικά αίτια, στα πρώτα χρόνια της ζωής του ατόμου, από όγκους, χημειοθεραπείες, παιδικές αρρώστιες, μολύνσεις,

τραυματισμούς και νευρολογικές διαταραχές που ευθύνονται για την εγκεφαλική οπτική δυσλειτουργία.

Στην πραγματικότητα, μόνο 10% από όλα τα πρόσωπα που χαρακτηρίζονται τυφλά είναι χωρίς οπτική αντίληψη φωτός (Kahn & Moorhead, 1973). Η πλειοψηφία των εγγεγραμμένων ως τυφλά άτομα αντιδρούν στα ερεθίσματα φωτός και σκοταδιού ή κινούμενων σωμάτων. Δεν διαβιούν στο απόλυτο σκότος.

Ένα άτομο μπορεί να θεωρηθεί πρακτικά τυφλό, όταν δεν μπορεί να δει στον πίνακα και να παρακολουθήσει τα μαθήματα του σχολείου (για μαθητή), όταν δεν μπορεί να κάνει μια εργασία για την οποία η όραση είναι αναγκαία (για ενήλικα) και όταν δεν μπορεί να διαβάσει τις ειδήσεις στην εφημερίδα έστω και με διορθωτικούς φακούς, όταν είναι ηλικιωμένος (όλοι εν δυνάμει οδηγούμαστε σε μειωμένη όραση) (Αργυρόπουλος, 2021).

1.5 Η προσέγγιση της τύφλωσης και της τυφλότητας στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου

Η τύφλωση και η τυφλότητα, τόσο σε συμβολικό όσο και σε βιωματικό επίπεδο έχουν διαχρονικά χρησιμοποιηθεί σε σημαίνοντα έργα του παγκόσμιου θεατρικού ρεπερτορίου. Αγγίζουν ερωτήματα υπαρξιακού περιεχομένου, διδάγματα ηθικής φύσεως, αλλά και ανθρώπινα βιώματα με ιδιαίτερο βάθος, προσφέροντας στους καλλιτέχνες την ευκαιρία για εξερεύνηση θεματικών που αφορούν τη γνώση, την αλήθεια, την απώλεια και την αναγέννηση. Από την εποχή του θεάτρου των αρχαίων Ελλήνων τραγικών μέχρι τις σύγχρονες πειραματικές θεατρικές απόπειρες, η τυφλότητα και η τύφλωση έχουν αποτελέσει αφενός εργαλείο έντονων συμβολισμών αφετέρου όχημα ενσυναίσθησης της ανθρώπινης δυστυχίας.

Αρχαία τραγωδία

Στη γενέτειρα της θεατρικής τέχνης, την αρχαία Ελλάδα, η αναπηρία στο πλαίσιο της αρχαίας τραγωδίας, φαίνεται ότι έχει αναπαρασταθεί ως μία συνθήκη που επιτείνει την τραγικότητα των ηρώων και προκαλεί τον έλεο και τον φόβο των θεατών. Υπάρχει ένας σημαντικός αριθμός διασωζόμενων έργων (*Φιλοκτήτης*, *Κύκλωπας*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ* κ.α.) όπου οι πρωταγωνιστές φέρουν ή πλήττονται από κάποια αναπηρία, με συχνότερη αυτή της τυφλότητας.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο, στο αρχαίο ελληνικό δράμα, γίνεται συχνή αναφορά στην τύφλωση και στην τυφλότητα, προκειμένου να συμβολιστούν η ηθική και γνωσιακή έκπτωση, καθώς και να ενισχυθεί η αίσθηση της τραγικής ειρωνείας. Το πιο χαρακτηριστικό έργο, που περιστρέφεται γύρω από το θέμα της τύφλωσης και της τυφλότητας είναι ο *Οιδίποδας Τύραννος* του Σοφοκλή· ο Οιδίποδας, αν και στην αρχή βλέπει, ωστόσο κατηγορείται ως "τυφλός" σε σχέση με την πραγματική του ταυτότητα και την επίγνωση των ιδίων του των πεπραγμένων. Αφού συνειδητοποιήσει την αφόρητη αλήθεια, θα προβεί στην τραγική πράξη της αυτοτύφλωσής του στο τέλος του έργου, για να οδηγηθεί εκτός από την τιμωρία και στον εξαγνισμό. Ο Vernant (1982) υποστηρίζει πως η τύφλωση του Οιδίποδα δεν αποτελεί μια πράξη απλής αυτοτιμωρίας, αλλά μια μεταμορφωτική στιγμή, όταν την αίσθηση της όρασης υποκαθιστά η αληθινή γνώση.

Τα θέματα της τύφλωσης και της τυφλότητας φαίνεται ότι έχουν απασχολήσει ιδιαίτερος τους αρχαίους Έλληνες τραγικούς, συμπέρασμα στο οποίο οδηγούμαστε εάν λάβουμε υπόψη ότι ο τυφλός χαρακτήρας του μάντη Τειρεσία επανέρχεται σε τέσσερις από τις διασωζόμενες τραγωδίες (*Οιδίπους Τύραννος*, *Αντιγόνη*, *Φοίνισσες*, *Βάκχες*)· μολοντί θεωρούμε ότι η αρχαία Αθήνα με την πρώιμη δημοκρατία της είναι μια κοινωνία που μάλλον έχει μικρό έως ανύπαρκτο ενδιαφέρον για τις "ασθενείς" ομάδες (γυναίκες, δούλοι, άτομα με αναπηρία), οι τραγικοί συγγραφείς, στο πλαίσιο μιας βαθύτερης ανάγνωσης, έρχονται να θέσουν φιλοσοφικά ερωτήματα και προβληματισμούς που είναι πολύ πιο μπροστά από τη δική μας εποχή: "Η αναπηρία συνιστά μια απλή διαφορά; Η διορατικότητα, η αλήθεια και η σοφία συνδέονται με τη φυσική όραση ή με κάτι άλλο πέρα από αυτή;"

Ο Τειρεσίας στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, με τις εξαιρετικές του "υπερικανότητες", έρχεται να καταρρίψει τις επιταγές των ιδανικών της εξιδανίκευσης της κανονικότητας (ableism) (Καραγιάννη & Κουτσοκλένης, 2023). Η τύφλωση οδηγεί τον Τειρεσία στη διορατικότητα, ενώ την ίδια στιγμή η όραση οδηγεί τον αντίθετο χαρακτήρα του, τον Οιδίποδα στο σκοτάδι της πλάνης. Η εν λόγω ανατρεπτική δραματουργική προσέγγιση σηματοδοτεί την υποχώρηση των διχοτομιών, εισάγοντας μια πρωτοποριακή άποψη για τον ορισμό της τυφλότητας και της διορατικότητας. Έτσι, πρώτος ο Σοφοκλής, μέσα από το θεατρικό λόγο, θα επιχειρήσει έναν επαναπροσδιορισμό της έννοιας της ικανότητας και των βαθιά

ριζωμένων πολιτισμικών διπόλων, όπως ικανότητα/αναπηρία, όραση/τύφλωση, όραση/διορατικότητα, σώμα/νους, ορατό/άορατο και εσωτερικό/εξωτερικό.

Ενώ ο αντι-χαρακτήρας, ο Οιδίποδας, πριν την τύφλωσή του, διατείνεται πως η όραση αποτελεί το κυρίαρχο εργαλείο για την κατανόηση του κόσμου, ο Τειρεσίας προειδοποιεί ότι η αληθινή διορατικότητα και σοφία δεν υπόκεινται στη φυσική όραση. Η “περιπέτεια” του Οιδίποδα θα καταρρίψει τις στερεότυπες αντιλήψεις που συσχετίζουν την όραση με την αλήθεια και τη γνώση, δίνοντας περιθώρια για καινούριες προσεγγίσεις της αναπηρίας. Ειδικά στον *Οιδίποδα Τύραννο* και στον *Οιδίποδα επί Κολωνών*, θα αναδυθεί μια νέα νοηματοδότηση της τυφλότητας, που θα επαναπροσδιορίσει την αντίληψη της αναπηρίας, όχι ως έλλειμμα αλλά ως διαφορετική μορφή ύπαρξης. Ταυτόχρονα, τα δύο έργα αποδεικνύουν πως οι πολιτισμικές προσδοκίες για το σώμα, την όραση και τη γνώση καταρρίπτονται μέσα από τους ήρωες και πως η λογοτεχνία και ειδικότερα ο θεατρικός λόγος συνιστούν ιδανικό πεδίο για την άρση των κυρίαρχων στερεοτύπων σχετικά με την κανονικότητα και την ικανότητα. Γιατί η τύφλωση στους πρωταγωνιστές του Σοφοκλή δεν είναι μια απλή συνθήκη του σώματος αλλά ένα σύμβολο που προκαλεί τις κυρίαρχες αντιλήψεις της κοινωνίας περί όρασης και γνώσης (Lungeli, 2021).

Στην Αναγέννηση

Πολύ αργότερα, κατά την Αναγέννηση, ο χριστιανικός τρόπος σκέψης θα συνδέσει άμεσα την τυφλότητα με την τύφλωση του πνεύματος και με το έλλειμμα πίστης (Burke, 1998). Εξάλλου, στην Αγία Γραφή συναντούμε πλήθος αναφορών σε “τυφλούς που βλέπουν” και σε “βλέποντες που είναι τυφλοί”. Επομένως στα έργα ηθικού περιεχομένου που ήταν δημοφιλή στην πρώιμη περίοδο του θεάτρου της Αναγέννησης, η τυφλότητα παρουσιάζεται ως συνέπεια των αμαρτωλών πράξεων αλλά και ως λυτρωτική οδός (Bevington, 1975). Τον *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ, “τυφλώνουν” η έπαρση αλλά και η άγνοια της αληθινής φύσης των παιδιών του (Bloom, 1998). Η τύφλωση, πραγματική ή συμβολική, ακολουθείται από μια αναλαμπή φώτισης και αυτογνωσίας, που θα επαναπροσδιορίσει τις πράξεις του χαρακτήρα. Η περίπτωση του Γκλόστερ (Gloucester), ο οποίος τυφλώνεται βίαια, αποκαλύπτει τη συμβολική σύνδεση μεταξύ φυσικής τυφλότητας και ηθικής διαύγειας (Garber, 2005). Η στιγμή της απώλειας της όρασης είναι ταυτόχρονα η

στιγμή που ο Γκλόστερ αρχίζει, ως άλλος Οιδίποδας να "βλέπει" καθαρά τη διαφθορά, την προδοσία και την αλήθεια γύρω του.

Επιπλέον, στα αναγεννησιακά θεατρικά έργα, η αναπηρία της όρασης αποτέλεσε μέσο σχολιασμού της κοινωνικής και πολιτικής κατάστασης. Οι άρχοντες που αδυνατούν να "δουν" τα βάσανα του λαού ή να συναισθανθούν την πραγματικότητα που κρύβουν οι φιλοφροσύνες και οι κολακείες παρουσιάζονται συμβολικά ως "τυφλοί". Στο θεατρικό έργο *"Η Τραγωδία του Μακβεθ"* (*Macbeth*), επικρατεί η τυφλότητα του Μακμπέθ σε μεταφορικό επίπεδο, καθώς ο ίδιος αγνοεί τα αποτελέσματα των πεπραγμένων που τον κατευθύνουν στον όλεθρο. Οι "τυφλοί" θεατρικοί χαρακτήρες, ανήμποροι να καταλάβουν τη διαφορά ανάμεσα στο όραμα και στην αυταπάτη, εκπροσωπούν την αλλοτρίωση που κυριαρχεί στον ηθικό και πολιτικό βίο.

Σύγχρονο θέατρο

Στη σύγχρονη δραματουργία, η αναπηρία της όρασης θα διατηρήσει τον συμβολικό της χαρακτήρα, χρησιμοποιούμενη για να θίξει κοινωνικοπολιτικούς προβληματισμούς. Στο *Τέλος του Παιχνιδιού* του Σάμιουελ Μπέκετ, ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας Χαμ είναι άτομο με αναπηρία όρασης και κινητική αναπηρία, απηχώντας ένα σχόλιο για την τραγικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης σε μια πραγματικότητα μεταπολεμικής φρίκης. Εδώ ο ήρωας δεν σηματοδοτεί απλώς την αναπηρία, αλλά η αναπηρία της όρασης αγγίζει συμβολικά την έλλειψη νοήματος σ' έναν κόσμο όπου έχει εκλείψει το φως των ηθικών και υπαρξιακών αξιών.

Συμπέρασμα

Είτε ως μεταφορά για το δίπολο γνώσης- άγνοιας, είτε εμπειρικά, ως κυριολεξία που αναπαριστά το ενσώματο βίωμα, η αναπηρία της όρασης εμπλέκει τους καλλιτέχνες και τους θεατές σε μια συζήτηση για τον άνθρωπο, τη φθορά και την προσαρμοστική ικανότητα. Στο πλαίσιο αυτό, τα θεατρικά έργα που τολμούν να αγγίζουν τη βιωματική και πολύπλευρη ιδιότητα της αναπηρία της όρασης ενδυναμώνουν την αξία της τέχνης και της ηθικής ποιότητας στα σύγχρονα πολιτισμικά πλαίσια.

1.6 Ο σκοπός και οι στόχοι της διατριβής

Κύριος σκοπός της παρούσας έρευνας είναι να διερευνήσει τη διαχρονική συμβολή του θεατρικού λόγου στη διαμόρφωση στερεοτυπικών απεικονίσεων για τα άτομα με αναπηρία όρασης· θα διερευνηθεί επίσης αν μπορεί να συμβάλλει και στην αλλαγή των κοινωνικών αντιλήψεων περί αναπηρίας της όρασης. Στο πλαίσιο της ανά χείρας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας, επιδιώκεται η ανάδειξη των τρόπων με τους οποίους ο λόγος, και οι λέξεις κατασκευάζουν νοήματα και αναπαράγουν όψεις αναπηρικών ταυτοτήτων μέσα στο ερευνώμενο πεδίο (θεατρικό κείμενο).

Εν προκειμένω, τα θεατρικά κείμενα συνιστούν μια ειδική κατηγορία λόγου, καθώς σύμφωνα με τον Foucault, δεν υπάρχει καμία πραγματικότητα έξω από τον κύκλο της γλώσσας. Από την άλλη «Το θέαμα είναι η αδιατάραχτη ομιλία που η παρούσα τάξη επιφυλάσσει για τον εαυτό της, ο εγκωμιαστικός μονόλογός της. Η αυτοπροσωπογραφία της εξουσίας στην εποχή της ολοκληρωτικής διαχείρισης των συνθηκών της ύπαρξης» (Debord, 2016, σ. 24). Είναι σαφές ότι και το θέατρο, από την αρχαία Ελλάδα ακόμη, όχι μόνο ως μορφή τέχνης, αλλά και ως κοινωνικός λόγος επηρεάζεται και κουβαλά ιδεολογικές κατασκευές της αναπηρίας.

Επιμέρους στόχοι

1. Να ερευνηθεί διαχρονικά η αναπαράσταση της τύφλωσης/τυφλότητας στο πλαίσιο αντιπροσωπευτικών θεατρικών, τραγικών και κωμικών κειμένων του δυτικού κόσμου, από την αρχαιότητα μέχρι την πρόσφατη σύγχρονη εποχή
2. Να εντοπιστούν οι κατηγορίες των στερεοτυπικών απεικονίσεων της τύφλωσης/τυφλότητας
3. Να διερευνηθεί εάν υπάρχει υποχώρηση των στερεοτύπων της τύφλωσης/τυφλότητας κατά Jernigan (1974) και απόπειρες για πολιτικά ορθή και πιο ουσιαστική αναπαράσταση των ατόμων με αναπηρία όρασης στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου
4. Να περιγραφούν οι απόψεις και οι στάσεις ατόμων με και χωρίς αναπηρία όρασης για τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης.

1.7 Ιδιαιτερότητα της εργασίας και συμβολή της στη μελέτη του θεατρικού λόγου και στην κοινωνική πρόσληψη της αναπηρίας

Αφόρμηση για την παρούσα ερευνητική εργασία αποτέλεσε ένα ελάχιστα διερευνημένο πεδίο προβληματισμού σχετικά με τις αναπαραστάσεις της αναπηρίας στη λογοτεχνία, στο θέατρο και σε άλλα πολιτισμικά πλαίσια της φιλοσοφίας του δυτικού κόσμου. Σκοπός της έρευνας είναι η διερεύνηση των αντιλήψεων αναφορικά με το ρόλο του θεατρικού λόγου ως φορέα διαμόρφωσης στάσεων αναφορικά με την αναπηρία της όρασης.

Η πρωτοτυπία της έρευνας έγκειται στο ότι κατόπιν σχολαστικής εξέτασης της σχετικής βιβλιογραφίας βρέθηκαν ελάχιστες έρευνες που ασχολούνται με το εν λόγω θέμα και με τα συγκεκριμένα ερευνητικά ερωτήματα. Είναι αρκετά μεγάλος ο αριθμός των εργασιών που αναφέρονται στην αναπαράσταση της αναπηρίας στην τέχνη, όμως ελάχιστες από αυτές αναφέρονται στο πεδίο του θεατρικού λόγου και δη σε σχέση με την αναπηρία της όρασης.

Κεφάλαιο 2. Μεθοδολογία

2.1 Εισαγωγή

Η ποιοτική έρευνα κρίθηκε ως η πιο κατάλληλη μεθοδολογική επιλογή για την πραγματοποίηση της εν λόγω ερευνητικής εργασίας που απαιτεί την εις βάθος διερεύνηση αναπαραστάσεων, στάσεων, αντιλήψεων, κινήτρων, όπως και συναισθηματικών και συμβολικών/ φαντασιακών ατομικών δεδομένων. Σε κάθετη διαφωνία με το θετικιστικό μοντέλο αντιμετώπισης της αναπηρίας, η εξέταση ποιοτικών αποτελεσμάτων δεν προωθεί τη θεώρηση μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά αντίθετα τα ερευνώμενα ζητήματα προσεγγίζονται ως κοινωνικά κατασκευασμένα φαινόμενα (Αβραμίδης & Καλύβα, 2006). Άλλωστε η ποιοτική έρευνα δεν στοχεύει σε συμπεράσματα για τη διαχείριση, την ίαση, την κατηγοριοποίηση, την εκτίμηση των σωματικών βλαβών, αλλά στον εντοπισμό των πολιτισμικών αξιών, των κοινωνικών αλληλεπιδράσεων και στην κατάρριψη της μιας και μόνης πραγματικότητας.

2.2 Ερευνητικές φάσεις

Το ερευνητικό μέρος της παρούσης έρευνας χωρίζεται σε δύο φάσεις: στη διερεύνηση των θεατρικών κειμένων για την απάντηση των τριών πρώτων ερευνητικών ερωτημάτων και β) στη θεματική ανάλυση των συνεντεύξεων για την απάντηση του τέταρτου ερευνητικού ερωτήματος. Τα ερευνητικά παραδείγματα, τα οποία εμπίπτουν σε ζητήματα φιλοσοφίας είναι εκείνα που καθοδηγούν τους ερευνητές στη διεξαγόμενη έρευνα και κατά συνέπεια ορίζουν και τις επιστημολογικές τοποθετήσεις τους (Αβραμίδης & Καλύβα, 2006).

2.3 Ερευνητικό υλικό

Για την πρώτη ερευνητική φάση, επελέγησαν κείμενα θεατρικού λόγου από τρεις σημαντικές ιστορικές περιόδους του Δυτικού κόσμου: Αρχαία Ελλάδα, Αναγέννηση, Σύγχρονη Εποχή (20^{ος} αιώνας) (βλ. Πίνακα 1). Προτιμήθηκαν θεατρικά έργα από τις συγκεκριμένες εποχές, καθώς κρίθηκε ότι υφίσταται αρκετή χρονική απόσταση μεταξύ τους, οπότε έχουν επέλθει αξιοσημείωτες αλλαγές στις κοινωνικές πεποιθήσεις και στάσεις που πιθανόν επηρεάζουν τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις

της αναπηρίας της όρασης σε κάθε περίοδο, με απώτερο σκοπό να επιχειρηθεί μια σύγκριση. Τα θεατρικά επελέγησαν με κριτήριο ότι ασχολούνται με το θέμα της αναπηρίας της όρασης ή περιλαμβάνουν έναν ή περισσότερους χαρακτήρες με αναπηρία όρασης. Πιο συγκεκριμένα, τα δραματικά έργα που πρόκειται να διερευνηθούν είναι τα εξής:

Πίνακας 1. Κείμενα θεατρικού λόγου από διάφορες εποχές

Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο				
A/A	Έργο	Συγγραφέας	Είδος	Έτος
1.	Αντιγόνη	Σοφοκλής	Τραγωδία	441 π.Χ.
2.	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής	Τραγωδία	428 π.Χ.
3.	Οιδίπους επί Κολωνώ	Σοφοκλής	Τραγωδία	401 π.Χ.
4.	Εκάβη	Ευριπίδης	Τραγωδία	427 π.Χ.
5.	Κύκλωπας	Ευριπίδης	Σατυρικό δράμα	411 π.Χ.
6.	Πλούτος	Αριστοφάνης	Κωμωδία	338 π.Χ.
Αναγέννηση				
7	Βασιλιάς Ληρ	William Shakspeare	Τραγωδία	1609
Σύγχρονο Θέατρο (20 ^{ος} αιώνας)				
8.	Περιμένοντας τον Γκοντό	Samuel Beckett	Θέατρο του Παραλόγου	1948
9.	Molly Sweeney	Brian Friel	Δίπρακτο	1994

Κατηγοριοποίηση του υλικού

Τα έργα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου θα παρουσιαστούν και θα αναλυθούν κατά συγγραφέα, αφού οι μεγάλοι τραγικοί και κωμικοί συγγραφείς της αρχαιότητας έζησαν και δημιούργησαν σχεδόν παράλληλα κατά τον 5^ο - 4^ο αιώνα π.Χ., οπότε και γεννήθηκε το θέατρο ως ιδέα και ως πράξη. Από την περίοδο της Αναγέννησης επελέγη το εκτενές εμβληματικό έργο του William Shakespeare *Βασιλιάς Ληρ*, στο οποίο ένας από τους κεντρικούς χαρακτήρες (ο Γλόστερ) είναι άτομο με αναπηρία όρασης.

Τέλος, από το θέατρο του 20^{ου} αιώνα επελέγησαν για να εξεταστούν και να παρουσιαστούν- στο πλαίσιο της ίδιας ενότητας- το έργο *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Samuel Beckett, συγγραφέας ο οποίος χρησιμοποιεί τα θέματα της αναπηρίας και ειδικά της αναπηρίας της όρασης σε πολλά από τα έργα του και από την τελευταία δεκαετία του 20^{ου} αιώνα το έργο *Molly Sweeney*, του Brian Friel στο οποίο η κεντρική ηρωίδα είναι άτομο με αναπηρία της όρασης.

2.4 Συμμετέχοντες και ερευνητικά στάδια συλλογής δεδομένων

Στο στάδιο του ερευνητικού σχεδιασμού αποφασίστηκε για τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων, με σκοπό τη συλλογή δεδομένων για την απάντηση του τέταρτου

ερευνητικού ερωτήματος, το δείγμα να αποτελείται από άτομα με και χωρίς αναπηρία όρασης, τα οποία σχετίζονται με το θέατρο είτε ως θεατές είτε ως ερασιτέχνες ηθοποιοί, ως μια μικρή στοχευμένη ομάδα, με τους/τις οποίες υλοποιήθηκαν εξατομικευμένες συνεντεύξεις. Το δείγμα αποτέλεσαν έξι άτομα με ολική ή μερική αναπηρία όρασης και ένα άτομο χωρίς αναπηρία όρασης, ηθοποιός και διδάσκων θεατρικής ομάδας ατόμων με αναπηρία όρασης. Τα άτομα με αναπηρία όρασης που συμμετείχαν στην έρευνα ευρέθησαν κατόπιν μεγάλης δυσκολίας, καθώς είναι αρκετά σπάνιο στην Ελλάδα το ενδιαφέρον των ατόμων με αναπηρία όρασης για το θέατρο, ως εμπλεκόμενοι, πόσο μάλλον ως θεατές, λόγω των δυσκολιών προσβασιμότητας που αντιμετωπίζουν. Καθώς δε λειτουργούν μόνο δύο θεατρικές ομάδες ατόμων με αναπηρία όρασης, μία στο Φάρο Τυφλών στην Αθήνα και μία στη Σχολή Τυφλών στη Θεσσαλονίκη, μπορέσαμε να εντοπίσουμε μόνο τον έναν από τους δύο ηθοποιούς – διδάσκοντες θεάτρου, ο οποίος και δέχτηκε να συμμετέχει στην έρευνα. Θα μπορούσε βεβαίως το δείγμα να περιοριστεί στην ομάδα των ατόμων με αναπηρία όρασης, όμως θεωρήθηκε χρήσιμο και ενδιαφέρον για μια ενδελεχέστερη προσέγγιση του ερευνητικού μας σκοπού και των επιμέρους ερωτημάτων μας να συμπεριληφθεί και η “φωνή” του εκπαιδευτή ατόμων με αναπηρία όρασης στην τέχνη του θεάτρου, που θα αναδείκνυε και άλλες πτυχές του υπό εξέταση θέματος. Χαρακτηριστικά όπως η ηλικία, το φύλο, το επάγγελμα κλπ. του δείγματος παρουσιάζονται ταξινομημένα στον παρακάτω πίνακα (βλ. Πίνακα 1):

Πίνακας 2. Δημογραφικά στοιχεία των συμμετεχόντων στην έρευνα

Συμμετέχοντες	Πλήθος
Ηλικία	
31-36	2
37-45	4
46-52	1
Φύλο	
Άνδρας	3
Γυναίκα	4
Τομέας απασχόλησης	
Ειδικοί παιδαγωγοί	3
Δημόσιοι Υπάλληλοι	2
Προγραμματιστές Η/Υ	1
Θεατροπαιδαγωγοί	1

Η προσέγγιση των συνεντευξιαζομένων έγινε μέσω τηλεφώνου, ώστε να ενημερωθούν για την έρευνα, τους σκοπούς της, όπως και για τη διεξαγωγή, τη χρονική διάρκεια της συνέντευξης και να ερωτηθούν για την επιθυμία συμμετοχής τους. Ακολούθησε συνεννόηση για τον προσδιορισμό συγκεκριμένης ημέρας και ώρας για τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων, δια τηλεφωνικής επικοινωνίας, με ταυτόχρονη καταγραφή της συνέντευξης στην εφαρμογή ηχογράφησης του ηλεκτρονικού υπολογιστή. Η διάρκεια των συνεντεύξεων κυμάνθηκε από 30 έως 45 λεπτά. Και οι (7) επτά (όσο και ο αριθμός που είχε οριστεί ως δείγμα) έδειξαν θετική ανταπόκριση και δέχτηκαν να πάρουν μέρος στην έρευνα, μέσω της διεξαγωγής ατομικής συνέντευξης. Ακολούθησε η απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων, η αναλυτική καταγραφή τους και η τοποθέτησή τους σε πίνακες, στα πλαίσια αντίστοιχων θεματικών κατηγοριών. Στον τελικό πίνακα συμπεριελήφθησαν αποσπάσματα των τοποθετήσεων των συνεντευξιαζομένων, των οποίων αναλυτική παρουσίαση θα γίνει στη συνέχεια.

2.5 Εργαλείο συλλογής δεδομένων μέσω συνεντεύξεων

Καθώς το τέταρτο ερευνητικό ερώτημα της ανά χείρας ερευνητικής εργασίας αφορά στην περιγραφή των απόψεων και των στάσεων ατόμων με και χωρίς αναπηρία όρασης για τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης, επελέγη η ημι-δομημένη ατομική συνέντευξη ως εργαλείο για τη συλλογή δεδομένων, η οποία δίνει στον ερευνητή τη δυνατότητα της ευελιξίας για την εις βάθος μελέτη των πεποιθήσεων, των στάσεων και των απόψεων των συμμετεχόντων, μέσα από την παράθεση υποβοηθητικών ερωτήσεων που στοχεύουν στον εμπλουτισμό της συζήτησης (Αβραμίδης & Καλύβα, 2006).

Επομένως, συντάχθηκε ένας οδηγός συνέντευξης, με σκοπό να υποβοηθήσει τη συγκέντρωση των δεδομένων που απαντούν στο αντίστοιχο ερώτημα της παρούσας έρευνας. Η διατύπωση και χρήση του οδηγού κρίνεται απαραίτητη καθώς δίνει τη δυνατότητα στον ερευνητή να ελέγχει και να παρακολουθεί το υπό μελέτη θέμα. Τα ερωτήματα που περιέχονται στο διάγραμμα της ημιδομημένης συνέντευξης χρησιμεύουν για την καθοδήγηση και όχι για την υπαγόρευση της πορείας της συζήτησης (Αβραμίδης & Καλύβα, 2006). Παρακάτω παρουσιάζεται ο οδηγός συνέντευξης, όπως διαμορφώθηκε κατά το σχεδιασμό της έρευνας:

Πίνακας 3. Οδηγός συνέντευξης

ΘΕΜΑΤΙΚΟΙ ΑΞΟΝΕΣ (ΘΑ)	Ενδεικτικές Ερωτήσεις
1 ^{ος} ΘΑ Θέατρο και άτομα με αναπηρία όρασης	Πόσο εύκολο είναι για ένα άτομο με αναπηρία όρασης στην Ελλάδα να παρακολουθήσει μια θεατρική παράσταση; Στη διάρκεια μιας παράστασης που πραγματεύεται θέματα αναπηρίας της όρασης τι σχέσεις παρατηρείτε ότι εκδηλώνονται ανάμεσα στους ηθοποιούς και στους θεατές;
2 ^{ος} ΘΑ Αναπαραστάσεις των ατόμων με αναπηρία όρασης στο θέατρο	Πόσο συχνά συναντάτε χαρακτήρες με αναπηρία όρασης στο πλαίσιο των παραστάσεων που παρακολουθείτε; Για ποιους λόγους θεωρείτε πως οι θεατρικοί συγγραφείς επιλέγουν την αναπηρία της όρασης ως θεματική των έργων τους; Θεωρείτε ότι οι αναπαραστάσεις των χαρακτήρων με αναπηρία όρασης στα θεατρικά έργα είναι κοντά στα δικά σας βιώματα;
3 ^{ος} ΘΑ Κριτήρια επιλογής των θεατρικών έργων με βάση την αναπηρία ή την αναπηρία της όρασης	Κατά πόσον επηρεάζει την απόφασή σας να παρακολουθήσετε ένα θεατρικό έργο το γεγονός ότι αυτό περιέχει έναν ή περισσότερους χαρακτήρες με αναπηρία όρασης; Θεωρείτε ότι τα σύγχρονα θεατρικά σχήματα θα πρέπει να είναι συμπεριληπτικά ως προς την αναπηρία της όρασης;
4 ^{ος} ΘΑ Ενασχόληση των ατόμων με αναπηρία όρασης με το θέατρο	Ποια η σχέση σας με το θέατρο; Συμμετέχετε σε κάποια θεατρική ομάδα (ως ερασιτέχνης ή ως επαγγελματίας) ή έχετε/είχατε ποτέ την επιθυμία να συμμετάσχετε σε κάποια θεατρική ομάδα; Πόσο εύκολο είναι για ένα άτομο με αναπηρία όρασης να ασχοληθεί με την τέχνη του θεάτρου; Θεωρείτε ότι το θέατρο δρα θεραπευτικά για τα άτομα με αναπηρία και ειδικότερα για τα άτομα με αναπηρία όρασης;
5 ^{ος} ΘΑ Βελτίωση των αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης στον θεατρικό λόγο	Θεωρείτε ότι οι αναπαραστάσεις των ατόμων με αναπηρία όρασης στο θέατρο έχουν διαφοροποιηθεί/βελτιωθεί στο πέρασμα των χρόνων; Έχετε κάτι να προσθέσετε;

2.6 Ανάλυση δεδομένων

Για την πρώτη φάση του ερευνητικού μέρους που αφορά τα θεατρικά έργα, χρησιμοποιήθηκε η ανάλυση περιεχομένου. Έτσι το ποιοτικό υλικό, τα θεατρικά κείμενα στην προκειμένη περίπτωση, που συνιστούν έναν μεγάλο όγκο δεδομένων, μετατράπηκαν δια της ανάλυσης περιεχομένου σε ποιοτικά δεδομένα και με τον τρόπο αυτό επιτράπη η λεπτομερής μελέτη τους. Ακολουθεί η συνόψιση των αποτελεσμάτων ώστε να διευκολυνθεί η στατική ή η διαχρονική περιγραφή του ερευνώμενου κοινωνικού φαινομένου.

Η μελέτη, μέσω της ανάλυσης περιεχομένου επιδιώκει να απαντήσει στα πρώτα τρία ερευνητικά ερωτήματα (βλ. Πίνακα 4). Για το σκοπό αυτό πραγματοποιήθηκε ανάλυση εννέα (9) κειμένων θεατρικών έργων, με βάση τις κατά Jernigan κατηγορίες των στερεοτυπικών αναπαραστάσεων της τύφλωσης. Ο Jernigan, έχοντας εξετάσει προσεκτικά τις κύριες θεματικές της λογοτεχνίας και του λαϊκού πολιτισμού, κατέληξε σε εννέα μορφές αναπαραστάσεων της τύφλωσης, τις οποίες ταξινόμησε ως εξής: τύφλωση ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη, τύφλωση ως ολική τραγωδία, τύφλωση ως ανοησία και αδυναμία, τύφλωση ως ανυπόστατη κακία, τύφλωση ως τέλεια αρετή, τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία, τύφλωση ως ανωμαλία, τύφλωση ως κάθαρση και τύφλωση ως σύμβολο ή παραβολή (Jernigan, 1974, μετάφραση Εύης Τριανταφύλλου).

Πίνακας 4. Ερευνητικοί στόχοι α' ερευνητικού σκέλους

1 ^{ος} Ερευνητικός στόχος: Διαχρονική διερεύνηση της αναπαράστασης της τυφλότητας στο πλαίσιο αντιπροσωπευτικών θεατρικών, τραγικών και κωμικών κειμένων του δυτικού κόσμου, από την αρχαιότητα μέχρι την πρόσφατη σύγχρονη εποχή
2 ^{ος} Ερευνητικός στόχος: Εντοπισμός των κατηγοριών των στερεοτυπικών απεικονίσεων της τυφλότητας
3 ^{ος} Ερευνητικός στόχος: Διερεύνηση της ενδεχομένης υποχώρησης των στερεοτύπων της τυφλότητας κατά Jernigan (1974) και προσπαθειών για πολιτικά ορθή και πιο ουσιαστική αναπαράσταση των ατόμων με αναπηρία όρασης στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου

Για το δεύτερο σκέλος της παρούσας ερευνητικής εργασίας διεξήχθη ανάλυση των στοιχείων της ημιδομημένης συνέντευξης για την απάντηση του τέταρτου ερευνητικού ερωτήματος, πρακτική που συνεπάγεται τον εντοπισμό κυρίαρχων θεματικών στο σύνολο των δεδομένων που προέκυψαν. Η θεματική ανάλυση συνιστά μια μέθοδο εντοπισμού, αναλυτικής προσέγγισης και παρουσίασης των διαφόρων θεμάτων που προέρχονται από το σώμα των δεδομένων. Αφορά τη λεπτομερή οργάνωση και περιγραφή των δεδομένων (Braun and Clarke, 2006) σε πίνακες κατηγοριών, διαδικασία που ακολουθήθηκε και στο πλαίσιο της παρούσας ερευνητικής εργασίας.

Βέβαια, η ανάλυση (κωδικοποίηση) των στοιχείων δεν αποτελεί μηχανική αλλά δημιουργική εργασία, η οποία διέπεται από τους θεωρητικούς προϋποθέσεις του/της ερευνητή/τριας. Έτσι, μέσω της κατάρτισης θεματικών αξόνων, επιχειρείται η αποδόμηση, ανάλυση, ερμηνεία και θεωρητικοποίηση του κειμένου. Επομένως η θεματική ανάλυση ορίζεται ως το προϊόν του συνδυασμού της θεωρητικής βάσης, των ερευνητικών στόχων και των ερευνητικών απόψεων του/της ερευνητή/τριας. Όπως υποστηρίζει ο Mason (2002/2011, σ. 198), συνεπάγεται μια «ανάγνωση μέσα και πίσω ή πέρα από τα δεδομένα αυτά καθεαυτά, είτε πρόκειται για πραγματικά κείμενα είτε για οπτικές παραστάσεις ή για οτιδήποτε άλλο».

Με τη συνδρομή ενός πίνακα παρατίθενται τα σχετικά χωρία από τα απομαγνητοφωνημένα κείμενα των συνεντεύξεων. Πέντε θεματικές κατηγορίες διατυπώθηκαν ως στοχευμένα πεδία συζήτησης και περιγράφονται στον Πίνακα 5.

Πίνακας 5. Θεματικές κατηγορίες

A) Ανάπτυξη σχέσεων κοινού με ηθοποιούς σε παραστάσεις με θέμα την αναπηρία της όρασης
B) Κριτήρια επιλογής αναπηρίας της όρασης ως θέμα θεατρικών έργων
Γ) Επιλογή ή μη ενός θεατρικού έργου με θέμα την αναπηρία της όρασης
Δ) Συνάφεια αναπαραστάσεων με τα βιώματα προσώπων με αναπηρία της όρασης
Ε) Βελτίωση/διαφοροποίηση των αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης στο πέρασμα των χρόνων

2.7 Ζητήματα αξιοπιστίας και εγκυρότητας

Για την ανάλυση περιεχομένου των εννέα θεατρικών έργων αξιοποιήθηκε η κατηγοριοποίηση των στερεοτυπικών κατηγοριών της τύφλωσης κατά Jernigan και εξετάστηκαν τα κείμενα από μια ερευνητική ομάδα (αποτελούμενη από τη γράφουσα και τον επιβλέποντα της παρούσας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας) ώστε να διατυπωθούν συμφωνίες ή διαφωνίες σχετικά με τις κατηγορίες και τον αριθμό των στερεοτυπικών αναπαραστάσεων. Σημαντικό παράγοντα αξιοπιστίας στην ανάλυση περιεχομένου συνιστά η δια-κριτική αξιοπιστία (interrater reliability ή intercoder reliability), που ανταποκρίνεται στο βαθμό κατά τον οποίο συγκλίνουν οι απόψεις των ερευνητών μεταξύ τους κατά τη διαδικασία κατηγοριοποίησης των στοιχείων και καταμέτρησής τους. Για την εν λόγω αναλυτική προσέγγιση αξιοποιήθηκε ο ποσοστιαίος δείκτης συμφωνίας

$$(\text{percent agreement}) = \frac{\text{Αριθμός Συμφωνιών}}{\text{Σύνολο Αξιολογήσεων}} \times 100$$

Η πρώτη τιμή του προαναφερόμενου δείκτη ήταν 94%, αντανakλώντας υψηλό ποσοστό συμφωνίας. Ωστόσο, οι δύο ερευνητές συνδιαλέχθηκαν περαιτέρω ώστε να επεκτείνουν το βαθμό σύγκλισης. Κατόπιν επανεξέτασης του περιεχομένου των 9 θεατρικών κειμένων και των κατηγοριών των στερεοτυπικών αναπαραστάσεων του Jernigan, όπως και διαλόγου ανάμεσα στους ερευνητές, η σύμπτωση ορίστηκε στο 100%, συνθήκη που κρίθηκε ως τελείως ικανοποιητική για τις στοχεύσεις της εν λόγω ανάλυσης περιεχομένου.

Κεφάλαιο 3. Αποτελέσματα της Έρευνας

3.1 Εισαγωγή

Στο πρώτο μέρος της εργασίας θα πραγματοποιηθεί ανάλυση περιεχομένου του κειμένου μερικών από τα πιο εμβληματικά θεατρικά έργα της δυτικής δραματουργίας, ώστε να ανιχνευτούν στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου οι κατηγορίες των στερεοτυπικών αναπαραστάσεων της τυφλότητας κατά Jernigan (1974). Θα αναλυθεί ο θεατρικός λόγος, ώστε να διαπιστωθεί ποια από αυτά τα στερεότυπα κυριαρχούν σε κάθε εποχή και αν με το πέρασμα των χρόνων οι στερεοτυπικές αναπαραστάσεις φαίνεται να υποχωρούν. Τα θεατρικά έργα που πρόκειται να μελετηθούν, όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο της Μεθοδολογίας (βλ. και Πίνακα 1), είναι τα κάτωθι (με σειρά παρουσίασης):

1. Αντιγόνη (Σοφοκλής, 441 π.Χ.)
2. Οιδίπους Τύραννος (Σοφοκλής, 428 π.Χ.)
3. Οιδίπους επί Κολωνώ (Σοφοκλής, 401 π.Χ.)
4. Εκάβη (Ευριπίδης, 427 π.Χ.)
5. Κύκλωπας (Ευριπίδης, 411 π.Χ.)
6. Πλούτος (Αριστοφάνης, 338 π.Χ.)
7. Βασιλιάς Ληρ (William Shakespeare, 1609 μ.Χ.)
8. Περιμένοντας τον Γκοντό (Samuel Beckett, 1948 μ.Χ.)
9. Molly Sweeney (Brian Friel, 1994 μ. Χ.)

3.2 Λογοτεχνικές στερεοτυπικές αποτυπώσεις της τυφλότητας

Η λογοτεχνία σε κάθε μορφή της αντανακλά σε μεγάλο βαθμό τις βασικές πεποιθήσεις και αξίες μιας κοινωνίας, περισσότερο από την εκπαίδευση, τη θρησκεία, τα ΜΜΕ ή το οικογενειακό περιβάλλον (Jernigan, 1974).

Ως λογοτεχνικό είδος, ο θεατρικός λόγος αποτυπώνει την πραγματικότητα και τα νοήματά της, αποτελώντας ένα πεδίο αναπαράστασης ποικίλων εννοιών, μεταξύ

των οποίων και η έννοια της αναπηρίας της όρασης. Ωστόσο, ακόμη και στην εποχή μας, η κατασκευή των αναπαραστάσεων, της πραγματικότητας για την αναπηρίας της όρασης και των προσεγγίσεων που της αποδίδονται, βασίζονται κατά κύριο λόγο σε προσλαμβάνουσες των ατόμων χωρίς αναπηρία όρασης.

Η μελέτη της αναπηρίας της όρασης μέσα από τη λογοτεχνία και πιο συγκεκριμένα μέσα από το θεατρικό λόγο, μας δίνει τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την ιστορική εξέλιξη των προσλήψεων σχετικά με αυτή και να διαπιστώσουμε την ερμηνεία της στο πλαίσιο ενός πλέγματος αξιών και προσδοκιών εντός του εκάστοτε πολιτισμικού πλαισίου.

3.3 Αρχαία ελληνική τραγωδία και αναπηρία

Η τραγωδία αντιπροσωπεύει ένα κλασικό λογοτεχνικό είδος, το οποίο το πεδίο των μελετών για την αναπηρία συχνά προτιμά να μην προσεγγίζει πολύ στενά, καθώς η αναπηρία ονομάζεται επίσης τραγωδία λόγω συσχέτισης. Στην *Ποιητική*, ο έλεος και ο φόβος είναι τα δύο συναισθήματα που ο Αριστοτέλης προσδιορίζει ως την ουσία της κλασικής ελληνικής τραγωδίας (II.6). Ο δάσκαλός του, ο Πλάτωνας λέει ότι συναισθήματα όπως αυτά είναι επικίνδυνα επειδή απειλούν να κατακλύσουν και να εμποδίσουν τις ικανότητες του λογικού νου. Ωστόσο, ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι η τραγωδία, στην πραγματικότητα, επιδρά σαν μια στρατηγική διανοητική κάθαρση ή/και εξευγενισμό αυτών των συναισθημάτων, και φυσικά παίρνει τον Οιδίποδα του Σοφοκλή ως το κύριο παράδειγμα αυτού του λεγόμενου «τραγικού αποτελέσματος» (κάθαρση). Σε αντίθεση με τον Πλάτωνα, υποστηρίζει πως η τραγωδία έχει πράγματα να διδάξει ή/και να μας υπενθυμίσει σχετικά με την ασθένεια και την αναπηρία· η αναπηρία δεν είναι πάντα ή απλώς μια τραγωδία, αλλά πολλές φορές δίνεται η αίσθηση ότι είναι, και έτσι η τραγωδία είναι μέρος της αναπηρίας (Gray, 2023).

3.4 Αποτελέσματα της ανάλυσης περιεχομένου των θεατρικών κειμένων

Στο πλαίσιο του παρόντος κεφαλαίου θα παρουσιαστούν τα αποτελέσματα που προέκυψαν από την ανάλυση του περιεχομένου των εννέα επιλεγμένων θεατρικών κειμένων.

3.4.1 Η τύφλωση/ τυφλότητα στην Αντιγόνη του Σοφοκλή

Την τύφλωση ως κατάσταση αναπηρίας αλλά και ως μεταφορά συναντούμε για πρώτη φορά στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, το πρώτο σωζόμενο έργο της τριλογίας του για τον θηβαϊκό κύκλο. Στα δύο επόμενα έργα του για την οικογένεια των Λαβδακιδών, στον *Οιδίποδα Τύραννο* και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ο ποιητής θα εμβαθύνει στο θέμα της τυφλότητας.

Αναφορές στην τυφλότητα γίνονται σε όλη τη διάρκεια του έργου· η Ισμήνη από τον πρόλογο ακόμη του έργου, προσπαθώντας να συνετίσει την αδελφή της Αντιγόνη, αναφέρεται στην τραγική πράξη της αυτοτύφλωσης του πατέρα τους, βασιλιά Οιδίποδα, που προηγείται της υπόθεσης του έργου χρονικά: «Αλίμονο! Θυμήσου το, στοχάσου το, αδερφή μου, πώς πέθανε ο πατέρας μας απ' όλους μισημένος, αφού έπιασε μονάχος του τα κακουργήματά του και πέταξε τα μάτια του με το δικό του χέρι.» (Σοφοκλής, χ.χ., *Αντιγόνη*, στίχοι 49-52). Η αυτοτύφλωση του Οιδίποδα συνιστά τιμωρία για μια αμαρτία, κατά Jernigan. Εδώ ο ήρωας όταν αντιλαμβάνεται τις ακούσιες πράξεις του (πατροκτονία και αιμομιξία) αποφασίζει να επιβάλλει ο ίδιος στον εαυτό του τιμωρία, προβαίνοντας στη φριχτή πράξη της αυτοτύφλωσης του.

Στην *Αντιγόνη* όμως εμφανίζεται για πρώτη φορά και η τυπική φιγούρα του τυφλού μάντη Τειρεσία, οδηγούμενου από ένα παιδί «Ερχόμαστε κι οι δυο μαζί, ω προεστοί της Θήβας, κι ο ένας βλέπει για τους δυο. Γιατί με οδηγό μόνο ξέρει ο τυφλός να περπατά.» (Σοφοκλής, χ.χ., *Αντιγόνη*, στίχοι 688-690), «Απ' το παιδί λοιπόν αυτό εμάθαινα εγώ τέτοια, μιανής θυσίας ανώφελης κακόφερτα σημάδια...» (Σοφοκλής, χ.χ., *Αντιγόνη*, στίχοι 1012 -1014). Εδώ η τύφλωση παρουσιάζεται ως αδυναμία, αφού ο τυφλός χαρακτήρας έχει την ανάγκη οδηγού, τόσο για να μπορεί να κινηθεί όσο και για να επικοινωνεί με τον κόσμο.

Για τον χαρακτήρα του Τειρεσία, η τύφλωση λειτουργεί ως μαγική και αντισταθμιστική δύναμη, καθώς ο τυφλός μάντης, μολονότι δεν βλέπει έχει γνώση της αλήθειας και μάλιστα της αλήθειας που οι “άλλοι” περιφρονούν. Η ακοή του τον βοηθά να διακρίνει τα σημάδια που προοιωνίζουν τις εξελίξεις: «Γροικώ μιαν άγνωστη φωνή πουλιών, όπου φωνάζαν αγριεμένα, δυνατά, κι αμέσως εγώ νιώθω πως αλληλοσπαράζονταν με ματωμένα νύχια· γιατί κι ο κρότος των φτερών αυτό μου 'δειχνε βέβαια.» (Σοφοκλής, χ.χ., *Αντιγόνη*, στίχοι 1001 -1005). Η τυφλότητά

του ανάγεται σε ανώτερη ικανότητα και γνώση, καθώς προειδοποιεί τον Κρέοντα για τη δική του μεταφορική τυφλότητα απέναντι στα γεγονότα «Γιατί το πείσμα το πολύ τον άνθρωπο τυφλώνει.» (Σοφοκλής, χ.χ., *Αντιγόνη*, στίχος 1028). Αντίθετα, η μεταφορική τύφλωση του Κρέοντα αποτελεί ανοησία ή αδυναμία, αφού συμβολίζει την ανικανότητα να διακρίνει την αλήθεια που βρίσκεται εμπρός του.

Αλλά και ο Κρέοντας πιο κάτω, όταν βρεθεί αντιμέτωπος με τις συνέπειες των πράξεων στις οποίες τον οδήγησε η “τυφλότητά” του απέναντι στην πραγματικότητα θα αναφωνήσει «Ω, τυφλωμένη απόφαση!» (Σοφοκλής, χ.χ., *Αντιγόνη*, στίχος 1265) για τη βαριά τιμωρία που επέβαλε στην Αντιγόνη και στάθηκε η αιτία για μια σειρά δεινών που έπληξαν την οικογένειά του (αυτοκτονία συζύγου και γιου). Στο σημείο αυτό, η μεταφορική του τύφλωση λόγω ανυπόστατης κακίας συνδέεται με λανθασμένες επιλογές και αποφάσεις που τελικά οδήγησαν τον ήρωα στον όλεθρο. Γι’ αυτό και προς το τέλος της τραγωδίας εύχεται «Ας έρθη, να μην ξαναΐδουν τα μάτια μου τον ήλιο!» (Σοφοκλής, χ.χ., *Αντιγόνη*, στίχος 1333), επιζητώντας την τύφλωση ως κάθαρση και ως το τελευταίο καταφύγιο της εξιλέωσης για τα αμαρτήματά του.

3.4.2 Η τύφλωση/τυφλότητα στον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή

Η τύφλωση και η τυφλότητα αποτελούν τα κεντρικά θέματα στο θεωρούμενο ως το τελειότερο δράμα όλων των εποχών, στο αριστουργηματικό δράμα του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος*: τύφλωση τόσο με την κυριολεκτική έννοια όσο και με την έννοια της παραβολής ή του συμβόλου για να σηματοδοτήσει την πλάνη, την τραγική ειρωνεία και τέλος το θρίαμβο της εξόδου από μία αβάσταχτη πραγματικότητα. Το δράμα εκτυλίσσεται πάνω στα δίπολα φως – σκοτάδι, όραση-τυφλότητα, γνώση – άγνοια, αλήθεια – πλάνη. Διαφορετικές θέσεις ανάμεσα στα δίπολα λαμβάνουν, προϊούσης της τραγωδίας, οι δύο πρωταγωνιστές, ο βασιλιάς Οιδίποδας και ο μάντης Τειρεσίας.

Στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία υπάρχουν δύο ομάδες ανθρώπων που αναφέρονται επανειλημμένα στο πλαίσιο της τύφλωσης και της τυφλότητας: ποιητές και προφήτες. Ο μάντης Τειρεσίας είναι ένας χαρακτηριστικός τύπος τυφλού μάντη που εμφανίζεται σε μια σειρά αρχαίων ελληνικών τραγωδιών, προκειμένου με το διαισθητικό του χάρισμα και με τους χρησμούς του να δώσει λύσεις σε αδιέξοδες

καταστάσεις. Πρόκειται για την περίπτωση της τύφλωσης ως αντισταθμιστικής ή θαυματουργικής δύναμης. Από την αρχή κιόλας του έργου ο χορός κάνει λόγο για τον μάντη που μολονότι δεν βλέπει, γνωρίζει τα πέραν του κόσμου τούτου: «Ἄρχοντα ξέρω που με τον ἄρχοντα Φοῖβο τα ἴδια βλέπει, τον Τειρεσία, που κανείς ρωτώντας μπορεί να μάθει καθαρά, βασιλιά μου, την αλήθεια.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 284 -286). Και στη συνέχεια πληροφορούμαστε από τον Οιδίποδα ότι ο μάντης αν και τυφλός, γνωρίζει τη συμφορά που έπληξε την πόλη: «Ἡ χώρα, αν και δεν βλέπεις, αισθάνεσαι ὅμως σε ποια νόσο ἔχει πέσει.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 302 -303).

Στη συνέχεια της τραγωδίας, ο Τειρεσίας θα χρησιμοποιήσει στα λεγόμενά του την έννοια της τύφλωσης ως σύμβολο ή παραβολή, προκειμένου να προειδοποιήσει και να συνετίσει τον αλαζονικό Οιδίποδα, ο οποίος όχι μόνο έχει διαπράξει ὕβρη, αλλά και καταφέρεται εναντίον του μάντεως: «Ψέγεις τη δική μου οργή, τη δικιά σου, που κατοικεί μαζί σου, δε βλέπεις, μα με βρίζεις.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 337-338), «Λέω λοιπόν πως με τους πιο αγαπητούς ἔχεις αισχρούς δεσμούς, ανήξερους, και δεν το βλέπεις.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος* στίχοι 366 -367), «Και σου τα λέω, επειδή και για τυφλό με βρίζεις· Μα εσύ, ενώ βλέπεις, δε θωρεῖς σε τι κακό ἔχεις φτάσει, ούτε που κατοικεῖς, μήτε με ποιους.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος* στίχοι 412-414). Μολονότι ο Τειρεσίας είναι κυριολεκτικά τυφλός, ο Οιδίποδας είναι αυτός που τυφλωμένος από την αλαζονεία του δεν μπορεί να δει την πραγματικότητα· τα σφάλματα στα οποία ἔχει υποπέσει και το γεγονός ότι ο ίδιος αποτελεί μίasma για την πόλη.

Από την άλλη, αυτή η μεταφορική τύφλωση ως ἄγνοια του Οιδίποδα κι ως ἄρνησή του ν' αντικρίσει την αλήθεια, τον οδηγεί σε ανυπόστατη κακία απέναντι στο μάντη Τειρεσία. Καταφέρεται εναντίον του με λόγια βαριά, θίγοντας συχνά το θέμα της τύφλωσής του στην οποία οφείλονται τα λανθασμένα κατά τον Οιδίποδα λεγόμενα του μάντη: «τυφλός τα τ' ὦτα, τον τε νουν τα τ' ὅμματ' εἶ.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχος 371), «Τρέφεσαι ἀπὸ παντοτινὸ σκοτάδι, ἔτσι μήτ' ἐμένα, μήτ' ἄλλον, που βλέπει το φως, μπορείς να βλάψεις.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 374 -375), «...τέτοιο μηχανορράφο μάγο στέλνοντάς μου και πλάνο αγύρτη, που μόνο για τα κέρδη ἔχει μάτια και στην τέχνη εἶναι τυφλός.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 387 -389). Στα ὅσα αποκαλύπτει ο τυφλός μάντης, ο Οιδίποδας θα εξαπολύσει νέες ὕβρεις που ἔχουν ως επίκεντρο την αναπηρία του

μάντη, ενώ θα τον κατηγορήσει πως τα όσα λέει δεν έχουν καμιά βαρύτητα, καθώς είναι τυφλός στα αυτιά, στα μάτια και στο νου.

Ωστόσο, στις τελευταίες του λέξεις ο Τειρεσίας, οι οποίες θα επαληθευτούν στο τέλος της τραγωδίας, θα προβλέψει με τον πιο παραστατικό τρόπο την τύφλωση του Οιδίποδα ως τιμωρία για τα προηγούμενα αμαρτήματά του: «...γιατί από κει που 'χε το φως του, τυφλός, πτωχός από πλούσιος σε ξένον τόπο θα περιπλανιέται με ραβδί...» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 454 -456).

Στη συνέχεια όμως, όταν η αλήθεια αποκαλυφθεί, η τύφλωση θ' αποτελέσει για τον Οιδίποδα όχι μονάχα τιμωρία, αλλά και ολική τραγωδία: «Αλοίμονο, αλοίμονο· καθαρά φανερώθηκαν όλα. Ω φως, για τελευταία φορά τώρα ας σε δω.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 1182-1183). Η σκηνή της αυτοτύφλωσης του Οιδίποδα είναι πραγματικά φρικιαστική όπως τη διηγείται ο Εξάγγελος, καθώς στο αρχαίο ελληνικό δράμα δεν επιτρέπονταν η αναπαράσταση και η θέαση αποτρόπαιων πράξεων επί σκηνής: «Τις χρυσές πόρπες αποσπά απ' το φόρεμά της, που μ' αυτές στολίζονταν, και στων ματιών του τις κόγχες τις χτυπά, σκούζοντας τέτοια, πως δεν θα βλέπουν πια ούτε όσα έπαθε κακά, ούτε όσα είχε κάνει αλλά στα σκοτεινά θα βλέπουν όσους δεν έπρεπε κι όσους ποθούσε δεν θα γνώριζαν. Τέτοια θρηνολογώντας, τα βλέφαρα, συχνά όχι μια φορά, χτυπούσε ανοίγοντας. Και τα μαυράδια έβρεχαν την ίδια στιγμή τα γένια του, ούτε ανάβρυζαν αίματα από στάλες υγρές, αλλά βροχή μαύρη και ματωμένο χαλάζι τον έλουζε όλον.» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 1269-1279). Η ίδια αυτή τιμωρία της τύφλωσης θα αποτελέσει για τον συντετριμμένο τραγικό ήρωα και μέσο κάθαρσης και απόδρασης από την σκληρή πραγματικότητα: «Ποια η ανάγκη ποια να βλέπω, που τίποτα γλυκό να ιδώ δεν είχα βλέποντας;» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 1334-1335). «Τι πια μου απόμενε να βλέπω, ν' αγαπώ ή να του μιλώ και να τ' ακούω μ' ευχαρίστηση, ω φίλοι;» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 1337-1339).

Αλλά και ο χορός, ο οποίος εκπροσωπεί στην τραγωδία την κοινή γνώμη και τις κοινωνικές αντιλήψεις της εποχής αντιμετωπίζει την τύφλωση του Οιδίποδα ως ολική τραγωδία: «...πως βάσταξες να σβήσεις τα μάτια σου; Ποιος σ' έσμπρωξε Θεός;» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 1327-1328). Και ξανά απευθυνόμενος προς τον Οιδίποδα σχολιάζει την κατάληξή του: «Δεν ξέρω πως να πω αν έκαμες καλά. Κάλιο να μην ήσουν ποτέ, παρά να ζεις τυφλός.» (Σοφοκλής,

χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 1367 -1368), λόγια που αντικατοπτρίζουν το γεγονός ότι η τύφλωση πάνω από κάθε αναπηρία, θεωρούνταν κακοτυχία και βαριά κατάρρα για την αρχαία ελληνική κοινωνία, που σχεδόν ισοδυναμεί με θάνατο του ανθρώπου που δεν μπορεί πια να δει το φως και που στερείται το πιο πολύτιμο αισθητήριο όργανο, τα μάτια του, γεγονός που βαραίνει ακόμη περισσότερο όταν η τύφλωση προέρχεται από δική του επιλογή, όπως στην περίπτωση του Οιδίποδα.

Γιατί όμως ο Οιδίποδας καταφεύγει στην τύφλωση και όχι στον θάνατο; Τα ίδια του τα λόγια εξηγούν την αποτρόπαια πράξη του: «Γιατί δεν ξέρω με τι μάτια βλέποντας θα 'βλεπα τον πατέρα πηγαίνοντας στον Άδη, ή τη μητέρα μου τη δύστυχη...» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 1372-1373). Μόνον η τύφλωση θα μπορέσει να εμποδίσει τον Οιδίποδα να αντικρύσει τα παιδιά του που του υπενθυμίζουν τη φρικτή πράξη της αιμομιξίας, καθώς απευθύνει την ερώτηση στο Χορό: «Μα κ' η όψη των παιδιών μου θα 'ταν ποθητή γεννημένων όπως γεννήθηκαν για να τη βλέπω;» (Σοφοκλής, χ.χ, *Οιδίποδας Τύραννος*, στίχοι 1375-1376). Έτσι η τύφλωση λειτουργεί ως κάθαρση κι ως διέξοδο για τον τραγικό ήρωα που δεν είναι ευπρόσδεκτος ούτε στον κόσμο των ζωντανών ούτε στον κόσμο των νεκρών.

3.4.3 Η τύφλωση/τυφλότητα στον Οιδίποδα επί Κολωνώ του Σοφοκλή

Από τους πρώτους ακόμη στίχους του έργου βλέπουμε τον Οιδίποδα να εμφανίζεται τυφλός, ρακένδυτος και εξαθλιωμένος, με μοναδική βοήθεια την κόρη του Αντιγόνη, η οποία αποτελεί την οδηγό, τη βοηθό του και τα “μάτια του”: «Ω, Αντιγόνη, γέροντα τυφλού παιδί, σε τόπους ποιους εφτάσαμε, για πες μου, σε πολιτεία ποια και ποιων ανθρώπων;» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 1-2), «Βάλε με να καθίσω κι έχε το νου σου στον αόμματο» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχος 21).

ΧΟΡΟΣ ΠΡΟΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗ: «Βοήθα τον, κόρη μου, εσύ που βλέπεις, τράβα τον εμπρός» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 180-181).

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΠΡΟΣ ΟΙΔΙΠΟΔΑ: «Ακλούθα, ακλούθα με όπου σε πάω, πατέρα μου, με το τυφλό σου το πόδι.» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 185-186)

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΠΡΟΣ ΧΟΡΟ:... και κάντε για τον πατέρα μου όσα παρακαλώ σας, στα πόδια σας προσπέφτοντας, κοιτώντας σας στα μάτια με μάτια όχι βλαμμένα... (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 243-245).

Εδώ προβάλλεται γι' ακόμη μια φορά το μοτίβο της τύφλωσης ως αδυναμία, αφού ο τυφλός ήρωας είναι απόλυτα εξαρτημένος από τις κόρες του για να τον οδηγούν και να τον βοηθούν στην επαφή του με τον κόσμο. Παρακάτω στο έργο, στη σκηνή του καθαρμοῦ που προτείνει ο Χορός στον Οιδίποδα, βλέπουμε ότι η Ισμήνη θα πάει να εκτελέσει το τελετουργικό εκ μέρους του πατέρα της, εφόσον εκείνος δεν βλέπει: «Εγώ δε θα 'ναι βολετό να πάω, τι με κρατούνε δυο κακά: κουράγιο δεν έχω κι ούτε μάτια· μ' από τις δύο σας ας πάει η μια αυτά να τα εκτελέσει.» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 495-499).

Στον Οιδίποδα επί Κολωνώ, η ίδια η τυφλότητα μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως κάτι απειλητικό, μόνο λόγω της συσχέτισής της με τη θεϊκή παρέμβαση και την τιμωρία των θεών για μια αμαρτία: ο τυφλωμένος Οιδίποδας τρομάζει ακούσια τη χορωδία των πρεσβυτέρων, επειδή φοβούνται την οργή των θεών (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 149-153): «Αχ, αχ τα τυφλά σου τα μάτια! Έτσι τάχα γεννήθης; γιατί βλέπω δύστυχος είσαι και γιομάτος χρόνια. – Μα δεν σ' αφήνω εγώ να φορτωθείς κι αυτή την αμαρτία.»

Παρά την τύφλωσή του, ο Οιδίποδας φαίνεται να διαθέτει μια αντισταθμιστική δύναμη, με τη μορφή διορατικότητας, όπως άλλοτε ο τυφλός μάντης Τειρεσίας:

ΞΕΝΟΣ: Και τι κέρδος θα 'χει απ' άνθρωπο που καθόλου δεν βλέπει;

ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ: Μα όσα πούμε, θα τα πούμε τόσο καλά, ωσάν εκείνους που βλέπουν. (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 73-74)

Μολονότι δεν βλέπει, μπορεί να αντιλαμβάνεται την παρουσία των άλλων γύρω του μέσω της διαίσθησής του ή μέσω άλλων αισθήσεων όπως η ακοή: «Ναμ' εκείνος εγώ· γιατί όπως λένε, σας βλέπω με τον ήχο της φωνής σας.» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 138-139), «Ω, καλέ μου, απ' τη φωνή σου σ' έχω νιώσει...» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχος 891).

ΟΙΔΙΠΟΥΣ: Πώς είπες θυγατέρα μου;

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Πως βλέπω την κόρη σου και την αυτάδελφή μου που θα τη νιώσεις τώρα απ' τη φωνή της (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 322-324).

Το συμβολικό νόημα αυτού του μοτίβου είναι απολύτως σαφές. Είναι ουσιαστικά το ίδιο με τον συμβολισμό που περιβάλλει τον Τειρεσία στον *Οιδίποδα Τύραννο* και στην *Αντιγόνη*. Ο τυφλός είναι αυτός που βλέπει πραγματικά· εκείνοι που βλέπουν είναι, σε διάφορους βαθμούς, τυφλοί.

Όμως η τυφλότητα σε πολλές σκηνές του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* εξακολουθεί να παρουσιάζεται ως ολική τραγωδία του ήρωα. Ο έλεος και ο φόβος των θεατών δεν εγείρεται μόνο από την αξιολύπητη εμφάνιση και κατάσταση του ήρωα, αλλά και από τα λόγια του βασιλιά της Αθήνας Θησέα: «Από πολλούς ακούγοντας, πάνε χρόνια, τον αιματερό χαμό των ομματιών σου, παιδί του Λαίου, σε έχω γνωρίσει, και τώρα εδώ στο δρόμο μου γροικώντας να λεν για σε, καλλίτερα σε ξέρω. Κι η φορεσιά κι η άθλια κεφαλή σου, ποιος είσαι μας το δείχνουν... (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 551-556). Αλλά η τραγωδία του *Οιδίποδα* θα γίνει πλέον αβάστακτη όταν ο Κρέοντας θα επιχειρήσει να του κλέψει τις κόρες του, τα δύο μοναδικά κυριολεκτικά και μεταφορικά στηρίγματα που έχει στη ζωή:

ΚΡΕΩΝ ΠΡΟΣ ΟΙΔΙΠΟΔΑ: Ποτέ σου πια δε θα χεις για ραβδιά σου αυτές τις δυο σου κόρες για να βαδίζεις. (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 848-849).

ΟΙΔΙΠΟΔΑΣ ΠΡΟΣ ΚΡΕΟΝΤΑ: Παλιάνθρωπε, που φεύγεις αφού με τη βία μου άρπαξες το μόνο που είχα μάτι, αντί τα προτινά που είχα μάτια. (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 866-867).

Αλλά και παρακάτω, η Αντιγόνη, προσπαθώντας να πείσει τον πατέρα της να δεχτεί να μιλήσει στο γιο του Πολυνείκη, του υπενθυμίζει την τραγική κατάσταση στην οποία έχει περιπέσει: «Και συ, για συλλογίσου τα περασμένα κι όχι τα τωρινά παθήματά σου, που έπαθες από γονιό και μάνα · κι αν τα λογιάσεις τούτα, εγώ το ξέρω, θα νιώσεις πόσο του κακού θυμού κακό το τέλος είναι · γιατί έχεις όχι και τόσο δα μικρό σημάδι, μια κι έχασες το φως των ομματιών σου.» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στίχοι 1195-1200).

Στο τέλος του έργου, ο θάνατος θα αποτελέσει κάθαρση για τον τυφλό *Οιδίποδα*, αφού θα αποχωριστεί το φως που του προκάλεσε τόσες συμφορές· αυτή η διάσταση αποδίδεται μέσα από τον τελικό χαιρετισμό του προς το φως: « Ω, άφεγγο

φως, που ήσουν πριν δικό μου και τώρα για στερνή φορά σ' αγγίζει το σώμα μου...» (Σοφοκλής, χ.χ., *Οιδίπους επί Κολωνών*, στίχοι 1549 -1550). Η τυφλότητα πριν και ο θάνατος κατόπιν θα αποτελέσουν καταφύγια εξιλέωσης για τα αμαρτήματα του τραγικού ήρωα.

3.4.4 Η τύφλωση/τυφλότητα στην *Εκάβη* του Ευριπίδη

Τις λογοτεχνικές αναπαραστάσεις του Jernigan για την τυφλότητα μπορούμε να τις εντοπίσουμε και στο ευριπίδειο δράμα, όπου το θέμα της τύφλωσης επανέρχεται σε πολλές τραγωδίες. Στην *Εκάβη* όμως, η τύφλωση του βασιλιά των Θρακών Πολυμήστορα από τις Τρωάδες ισοδυναμεί με ολική τραγωδία. Γιατί η απώλεια της όρασης θεωρούνταν για τους αρχαίους Έλληνες ως μοίρα χειρότερη κι από το θάνατο: «Αλίμονο, μου παίρνουν των ματιών μου το φως» σπαράζει ο Πολυμήστορας στον στίχο 1035 (Ευριπίδης, χ.χ.), καθώς θρηνεί την απώλεια της όρασής του που θεωρείται πολυτιμότερη κι απ' τη ζωή του. Πρόκειται για μια τραγωδία μη αναστρέψιμη, που μόνον η θεϊκή επέμβαση θα μπορούσε να γιατρέψει, εξ' ου και η παράκληση του βασιλιά των Θρακών στον Ήλιο: «Ω Ήλιε μου, τα ματωμένα, τα τυφλά μου τα μάτια να γιάτρευες, αλλάζοντας το σκοτάδι σε φως» (Ευριπίδης, χ.χ., *Εκάβη*, στίχοι 1067-1069), ενώ παρακάτω θα συνδέσει την τύφλωση με την απόλυτη συμφορά, το χαμό των παιδιών του, αναφωνώντας: «Οϊμένα, τα παιδιά μου, τα μάτια μου ο δύσμοιρος» (Ευριπίδης, χ.χ., *Εκάβη*, στίχος 1255).

Μετά την τύφλωσή του, ο άλλοτε παντοδύναμος βασιλιάς μετατρέπεται σε σύμβολο της απόλυτης αδυναμίας «Τώρα θα τότε δεις κι αυτόν μπρος στη σκηνή να περπατά τυφλός με άστατο βήμα» (Ευριπίδης, χ.χ., *Εκάβη*, στίχοι 1049-1050), «Αλίμονό μου, πού να πάω; Πού να σταθώ και πού ν' αράξω; Σαν αγρίμι του βουνού, με τα τέσσερα, καταπόδι τους να τραβήξω, για να βρω με το χέρι τ' αχνάρια τους; Ποιό δρόμο, τούτον ή εκείνον, να πάρω για ν' αδράξω τις αντροφόνες Τρωαδίτισσες που μ' αφανίσαν; Ω ελεεινές των Φρυγών θυγατέρες, ω κατάρατες, πώς μου ξέφυγαν, πού έχουν τρυπώσει; Α, α, γιά σώπα, σαν ν' ακούω κρυφοπατήματα· αυτές θα ναι. Κατά πού να ριχτώ, με κόκαλα και σάρκες να χορτάσω, των άγριων θηριών το φαΐ να γευτώ; {...} Πού να σταθώ; Κατά πού να στραφώ, πού να γείρω; σαν καράβι που πάει παραδέρνοντας, με κατεβασμένα πανιά, για ν' αράξω στου θανάτου την κοίτη, των παιδιών μου φρουρός;» (Ευριπίδης, χ.χ., *Εκάβη*, στίχοι 1055 -1083), «...κι εγώ,

σαν το θεριό τινάχτηκα, να κυνηγήσω τις φόνισσες τις σκύλες, ψάχνω παντού, τους τοίχους ψηλαφώ, χτυπάω, γκρεμίζω.» (Ευριπίδης, χ.χ., *Εκάβη*, στίχοι 1172 -1176). Η έλλειψη προσανατολισμού του και η στέρηση της αυτονομίας του, τόσο σε επίπεδο δράσης όσο και σκέψης, τον καθιστούν έναν ανήμπορο, απελπισμένο άνθρωπο, εικόνα που ενισχύει τη στερεοτυπική αναπαράσταση της τυφλότητας ως κατάσταση αδυναμίας.

Η τύφλωση όμως του ήρωα δεν επήλθε τυχαία, αλλά ως τιμωρία για μια αμαρτία, τη δολοφονία του Πολύδωρου- του γιου που του εμπιστεύτηκε ο Πρίαμος- με σκοπό να καρπωθεί το χρυσάφι του. Ένα από τα βασικά συστατικά της αρχαίας τραγωδίας είναι και η θεία δίκη που έρχεται ως συνέχεια της ύβρεως· όπως προαναφέρθηκε, η θεία δίκη σε κάποιες περιπτώσεις ισοδυναμεί με την πρόκληση κάποιας αναπηρίας στον ήρωα που ξεπερνά το μέτρο και διαπράττει αμαρτίες εκούσια ή ακούσια. Όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση, η δίκη δεν είναι θεϊκή, αλλά ανθρώπινη· η Εκάβη θα λάβει μόνη της εκδίκηση για τον αδικοσκοτωμένο γιο της, επιφυλάσσοντας για τον Πολυμήστορα τη μέγιστη καταστροφή, την καταδίκη στο απόλυτο σκοτάδι· η αναπαράσταση της τύφλωσης εδώ περιέχει την ηθική τιμωρία για μια αμαρτία «Το φως στα μάτια σου δεν θα ξαναγυρίσει» (Ευριπίδης, χ.χ., *Εκάβη*, στίχοι 1044-1045), αναγγέλλει η Εκάβη στον Πολυμήστορα, έχοντας διαπράξει την τύφλωσή του ως την απόλυτη εκδικητική πράξη για τα εγκλήματά του. «Ποιός σου πήρε το φως; [...] Άγριο μίσος θα 'χε για σε και τα παιδιά σου όποιος κι αν ήταν.» (Ευριπίδης, χ.χ., *Εκάβη*, στίχοι 1117-1119)· ο Αγαμέμνωνας αναρωτιέται ποιος πρόεβη σ' αυτή την αποτρόπαια πράξη που αποτελεί ένδειξη ασυγχώρητου παραπτώματος.

Σχεδόν μόλις ο Πολυμήστωρ χάσει την όρασή του, αναπτύσσει ένα είδος δεύτερης όρασης, με αναφορά σε ένα είδος προφητικής γνώσης. Η αντικατάσταση της όρασης με τη διορατικότητα είναι προφανέστερη στην προφητεία που απασχολεί τις τελευταίες στιγμές του έργου. Ο Πολυμήστωρ, έχοντας υποστεί μια τύφλωση που λειτουργεί σύμφωνα με μια ειδική θεατρική γραμματική, έχει λάβει ως αποζημίωση ένα είδος προφητικής γνώσης. Έτσι, όπως και στην περίπτωση του Τειρεσία, λαμβάνει στερεοτυπικά ως αντιστάθμισμά την ικανότητα της προφητείας και της μαντείας.

Αναμφισβήτητα, στο έργο αυτό του Ευριπίδη, η τύφλωση μπορεί να λειτουργήσει και σ' ένα μεταφορικό επίπεδο, ως σύμβολο ή ως παραβολή για τη μετάβαση από την άγνοια στην επίγνωση · ο Πολυμήστωρ όσο είχε το φως του δεν μπορούσε να “δει” την παγίδα της Εκάβης και μόνον όταν τυφλώθηκε κατανόησε τη διάθεσή της. Πάντως θα λέγαμε ότι η τύφλωσή του δεν λειτούργησε τόσο ως κάθαρση, όπως συμβαίνει σε άλλες τραγωδίες, αλλά περισσότερο ως πέρασμα σε μια νέα συνθήκη ζωής, όπου ο τραγικός ήρωας είναι υποχρεωμένος να αναμετρηθεί με τα πεπραγμένα του.

3.4.5 Η τύφλωση/τυφλότητα στον Κύκλωπα του Ευριπίδη

Ένα από τα αρχαία δράματα στα οποία η τύφλωση κυριαρχεί ως θέμα είναι και ο *Κύκλωπας* του Ευριπίδη. Αντλώντας από τη γνωστή ομηρική διήγηση στην Οδύσσεια, ο ποιητής πλέκει ένα σατυρικό δράμα όπου κυριαρχεί η ανοησία, η απροσεξία και η επιπολαιότητα του ήρωα. Ο μονόφθαλμος Πολύφημος συμβολίζει έναν χαρακτήρα μονοδιάστατο, που βασίζεται απόλυτα στη σωματική του δύναμη και δεν εμβαθύνει στις καταστάσεις. Είναι εντελώς αφοσιωμένος στην τέρψη που του προσφέρουν το φαγητό και το ποτό και τόσο επαναπαυμένος στην κυριαρχία του πάνω στους Σατύρους, ώστε δεν βλέπει την απειλή που αντιπροσωπεύουν ο Οδυσσέας και οι σύντροφοί του.

Στο βαθμό που τον χαρακτηρίζει η αφέλεια και η αδυναμία του να προβλέψει τόσο τις συνέπειες των πράξεων του, όσο και τον επερχόμενο κίνδυνο, η μονοφθαλμία του στην αρχή του έργου προβάλλει ως ανοησία ή αδυναμία που προκαλεί μια σειρά τραγελαφικών καταστάσεων που συνθέτουν το είδος του σατυρικού δράματος. Ο Κύκλωπας, ανήμπορος να σκεφτεί στρατηγικά, επαφίεται στο μεθύσι του Οδυσσέα ο οποίος τελικά τον τυφλώνει. Ακόμη και όταν χάνει την όρασή του, ο Κύκλωπας αδυνατεί να κατανοήσει τι του έχει συμβεί, ποιος είναι αυτός που τον τύφλωσε, ποια είναι τα κίνητρά του κι εν τέλει ποιος είναι αυτός που μπόρεσε να προσβάλλει την απόλυτη κυριαρχία του. Έτσι τυφλός και ανήμπορος, αφού η σωματική του δύναμη δεν μπορεί να τον βοηθήσει, προβάλλει ως ένα σύμβολο της απόλυτης άγνοιας και ανοησίας. Η απώλεια ελέγχου που επέρχεται με την τύφλωσή του προκαλεί τη λαιμοδεία του Χορού, που τον εμπαίζει με κοροϊδευτικές εκφράσεις, εκείνον που ήταν ο απόλυτος κυρίαρχος του νησιού:

ΚΥΚΛΩΠΑΣ: Μου στράβωσε ο Κανής το μάτι, ωχ ωχ!

ΧΟΡΟΣ: Λοιπόν στραβός δεν είσαι.

ΚΥΚΛΩΠΑΣ: Στραβούλιακα, δε βλέπεις;

ΧΟΡΟΣ: Μα πώς κανείς θα σε στραβώσει;

Η τύφλωση του Κύκλωπα προκαλεί ταυτόχρονα το γέλιο και τον οίκτο για τον ήρωα που, μολονότι ήταν τόσο δυνατός, ηττήθηκε, υπονοώντας ότι η πραγματική δύναμη έγκειται στην όραση, κυριολεκτική και μεταφορική.

Όμως πολύ πριν τη σύνθεση και παρουσίαση του σατυρικού δράματος, το σπέρμα του μύθου κρύβει τη βαριά ύβρη που επιφέρει την τιμωρία για μια αμαρτία· η βαρβαρότητα και η ασέβεια του Κύκλωπα είναι προφανής· περιφρονεί τους νόμους της φιλοξενίας, υποτιμά και προσβάλλει τους ξένους· η τύφλωσή του από τον Οδυσσέα εκπροσωπεί τη στερεοτυπική αναπαράσταση της τύφλωσης για μια αμαρτία, καθώς στην αρχαία ελληνική σκέψη η τύφλωση συχνά αποτελεί τη θεϊκή εκδίκηση (νέμεσις) για μια συμπεριφορά που ξεπερνάει το μέτρο. Εδώ η παραβίαση είναι ακραία: ο Πολύφημος όχι απλώς δείχνει ασέβεια στους ξένους αλλά και γεύεται τη σάρκα τους, πράξη που για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό ήταν δείγμα βαρβαρότητας, επομένως δεν παραβιάζει μόνο τον ιερό κώδικα της φιλοξενίας, αλλά διαπράττει κι ένα ηθικό ατόπημα κατά του πολιτισμού· επομένως η νέμεσις θα επέλθει με μία από τις πιο βαριές μορφές της κατά τους αρχαίους Έλληνες, την τύφλωση και θα αποτελέσει γι' αυτόν ολική τραγωδία:

ΚΥΚΛΩΠΑΣ: Ωχ, μου' γινε το φως μου στάχτη, ωχ!.... Ωχ και πάλι ωχ! Χάθηκα αφανίστηκα!... Χάθηκα!... Μου στράβωσε ο Κανής το μάτι, ωχ ωχ!

Η προσωποποιημένη φωτιά της Αίτνας και ο Ύπνος είναι οι θεότητες που θα συνδράμουν στην απονομή της δικαιοσύνης σύμφωνα με την επίκληση του Οδυσσέα: «Φωτιά της Αίτνας θείσσα, κάψ'του το μάτι του φριχτού σου γείτονα, και γλύτωσε κι εσύ πια τέλος. Και εσύ Ύπνε, εσύ της μάβρης νύχτας χαϊδεφτό παιδί, πέσε στο θεοσκοτόωστο θεριό βαρύς, και μη ύστερα από τόση δόξα μη θες να μας σπαράξει ένα άπιστο σκυλί, που ούτε άνθρωπο ψηφάει μήτε θεό.»

3.4.6 Η τύφλωση/ τυφλότητα στον Πλούτο του Αριστοφάνη

Ο Πλούτος του Αριστοφάνη είναι μια κωμωδία η οποία βασίζεται αποκλειστικά στο θέμα της τυφλότητας. Μπορεί κανείς να εντοπίσει σε αυτήν σχεδόν όλες τις κατηγοριοποιήσεις του Jernigan, με πρωτεύουσα και κυρίαρχη αυτήν της

τυφλότητας ως παραβολής. Η τυφλότητα του θεού Πλούτου στο έργο αναμφισβήτητα λειτουργεί ως σύμβολο για τον άδικο διαμοιρασμό του χρήματος στην κοινωνία. Ο Καρίωνας θέτει το χαρακτηριστικό ερώτημα γιατί ο αφέντης του ακολουθεί έναν τυφλό (τον Πλούτο), αντί να τον καθοδηγεί (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 8-17). Η παράλογη αυτή συνθήκη λειτουργεί ως παραβολή για την παράδοση λειτουργία της κοινωνίας, στην οποία οι λιγότερο ευνοημένοι επικαλούνται έναν θεό που δεν βλέπει κι επομένως δεν μπορεί να έχει σωστή κρίση.

Η αναπαράσταση της τύφλωσης ως τιμωρία προβάλλει για ακόμη μια φορά στο έργο του Αριστοφάνη, καθώς στους στίχους 37-92 (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*) ο Πλούτος εξιστορεί την τύφλωσή του από τον Δία, για λόγους ζήλιας, καθώς ο πρώτος προτιμούσε να συναναστρέφεται τους ενάρετους. Αυτή βέβαια δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως αποτελεί τιμωρία για μια αμαρτία, σύμφωνα με την ακριβή κατηγοριοποίηση του Jernigan, αλλά μια θεϊκή παρέμβαση προκειμένου να αποτραπούν οι άνθρωποι να γίνονται ενάρετοι για λόγους συμφέροντος:

ΠΛΟΥΤΟΣ: Ο Δίας μου τη σκάρωσε από ζήλια των ανθρώπων. Σαν ήμουν παλικάρι, φοβέρισα πως θα πηγαίνω πάντα στους δικούς μόνο, στους σοφούς και τίμιους. Και κείνος τότε μου 'βγαλε τα μάτια, για να μην ξεχωρίζω ούτ' έναν τέτιον. Τόσο ζηλεύει τους καλούς ανθρώπους. (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 37-92)

Άλλο μοτίβο που συναντάται είναι αυτό της τυφλότητας ως ανοησίας ή αδυναμίας. Λόγω της άδικης τύφλωσής του, ο Πλούτος, αν και ημίθεος, έχει περιέλθει σε μια κατάσταση αδυναμίας και φόβου, κάτι που είναι φανερό από το σημείο όπου ο Χρεμύλος πασχίζει να τον διαβεβαιώσει πως η αποκατάσταση της όρασής του δεν θα επισύρει την οργή του Δία:

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: (Στον Πλούτο) « Για να μάθεις πόσο καλό θα βρεις από μας, αν μαζί μας έρθεις, βάλε αφτί ν' ακούσεις· έχω και παράχω ελπίδα με το θέλημα του θεού να σ' απαλλάξω από τη στραβομάρα.» (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 112-116)

ΠΛΟΥΤΟΣ: «Αυτό δε θα το κάνεις! Δεν το θέλω να ξαναβρώ το φως μου!» (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 117-118)

ΠΛΟΥΤΟΣ: Αν άκουγε ο Δίας τις κουταμάρες αυτουνώνε, πολύ κακό θα μου'κανε! (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 119 -120)

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: Μήπως τώρα λιγότερο κακό σου κάνει, που σ' αφήνει να σκουντουφλάς στους δρόμους δώθε - κείθε; (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 121-122)

ΠΛΟΥΤΟΣ: Δεν ξέρω. Τον φοβάμαι. (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχος 123)

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: Αλήθεια, κ' εσύ είσαι ο πιο κιότης απ' όλους τους ημίθεους. Και φαντάζεσαι πως όλο το βασιλίκι και τ' αστροπελέκια του Δία αξίζουν τάχα μια πεντάρα, αν ξαναβρείς το φως σου και για λίγες μονάχα μέρες; (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 123-126)

Έτσι ο Πλούτος συνεχίζει να παραμένει διστακτικός σχετικά με την αποκατάσταση της όρασής του προκειμένου να μην προκαλέσει την οργή του Δία, να περπατά αδέξια σκουντουφλώντας στο δρόμο και προσκρούοντας τυχαία σε ανθρώπους.

Σε όλη τη διάρκεια του έργου διακρίνουμε την αγωνία και την προσπάθεια των ηρώων να αποκαταστήσουν την όραση του Πλούτου, πράξη που θα αποτελέσει κάθαρση όχι μόνο για τον ίδιο, αλλά και για ολόκληρη την κοινωνία, καθώς θα σηματοδοτήσει συμβολικά την αποκατάσταση των ανισοτήτων. Έτσι, αισίως στους στίχους 735-747 (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*) θα επέλθει το θαύμα της θεραπείας του, την ίδια στιγμή που ο τυφλός απατεώνας ρήτορας Νεοκλείδης θα παραμείνει τυφλός και αθεράπευτος, ώστε πέραν της κοινωνικής να θεραπευθεί και η ηθική αδικία:

ΒΛΕΨΙΔΗΜΟΣ: Τι λες; Της μοιρασιάς δεν ήρτε η ώρα;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: Καθόλου, μα τον Δία. Ανάγκη πρώτα...

ΒΛΕΨΙΔΗΜΟΣ: Τι πράμα;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: Να τον κάνουμε να βλέπει.

ΒΛΕΨΙΔΗΜΟΣ: Ποιος να βλέπει;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: Ο Πλούτος, σαν και πρώτα, μ' όποιον τρόπο.

ΒΛΕΨΙΔΗΜΟΣ: Κι είναι τυφλός, αλήθεια;

ΧΡΕΜΥΛΟΣ: Ναι, μα τα ουράνια.

ΒΛΕΨΙΔΗΜΟΣ: Δίκια το λοιπόν σε μένανε ποτές δεν ήρθε ως τώρα. (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 397 -405)

ΓΥΝΑΙΚΑ ΧΡΕΜΥΛΟΥ: Ήτανε κι άλλοι που γιατρεία ζητούσαν;

ΚΑΡΙΩΝΑΣ: Κάποιος Νεοκλείδης (διάσημος ρήτορας και κλέφτης του δημοσίου " τας όψεις λελωβημένος", που τυφλός κι αν είναι, ξεπερνάει στην κλεψιά όσους τα 'χουν τέσσερα, κι άλλοι πολλοί λογής -λογής άρρωστοι. (Αριστοφάνης, χ.χ., *Πλούτος*, στίχοι 664 -668)

Συνοψίζοντας, η τυφλότητα στον *Πλούτο* χρησιμοποιείται μ' έναν τρόπο πολυδιάστατο, τόσο κυριολεκτικό, αλλά κυρίως μεταφορικό και συμβολικό, με αναφορές στην κοινωνική ισορροπία και στην οικονομική κατανομή, δίνοντας έτσι στο έργο μια βαθιά πολιτική και φιλοσοφική χροιά.

Συμπέρασμα

Κατόπιν αναλυτικής προσέγγισης του λόγου μια σειράς έργων αρχαίου ελληνικού δράματος προκύπτει το συμπέρασμα πως η πράξη της τύφλωσης και η συνθήκη της τυφλότητας κατέχουν κεντρική θέση κυρίως στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Στις καταστάσεις που πραγματεύονται οι τραγωδίες, το σατυρικό δράμα και η κωμωδία που εξετάστηκαν, ανιχνεύθηκαν σχεδόν όλες οι κατηγορίες της τύφλωσης κατά Jernigan. Ωστόσο διαφαίνεται έντονη η επανάληψη του μοτίβου που αφορά την τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία, κάτι που είναι λογικό· η ύβρις και η αμαρτία αποτελούν βασικά συστατικά της τραγωδίας. Έτσι η τύφλωση επιβάλλεται ως η μέγιστη και σκληρότερη όλων των τιμωριών, σε ήρωες που έχουν διαπράξει τα χειρότερα αμαρτήματα. Στο πλαίσιο αυτό δικαιολογείται και η συχνότατη επανάληψη του μοτίβου της τύφλωσης ως ολική τραγωδία. Βέβαια, μολονότι στην τραγωδία η τύφλωση επέρχεται ως μοίρα σκληρότερη από το θάνατο και η τυφλότητα θεωρείται κατάρρα για τη ζωή ενός ανθρώπου, οι τυφλοί στις περισσότερες των περιπτώσεων αντιμετωπίζονται με έλεος και συμπόνοια (βλ. *Οιδίποδας επί Κολωνώ*) ή ακόμη και με βαθύ σεβασμό, καθώς στην αρχαία Ελλάδα θεωρούνταν φορείς μαγικών ή μαντικών δυνάμεων (βλ. *Τειρεσίας*). Εξ ου και ένα ακόμη από τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα είναι αυτό της τύφλωσης ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη.

Πάντως το αρχαίο δράμα έχει χρησιμοποιήσει σε μεγάλο βαθμό την τύφλωση και την τυφλότητα, για να αναφερθεί τόσο σε προσωπικές τραγωδίες και τιμωρίες όσο και να συμβολίσει την πλάνη, την έπαρση, την αστοχία και τα λάθη στα οποία

οδηγεί η τυφλότητα της κρίσης και της ψυχής. Αυτές οι ψυχικές καταστάσεις και συμπεριφορές διαφαίνονται στα κατά *Jernigan* μοτίβα της τύφλωσης ως σύμβολο ή παραβολή και της τύφλωσης ως ανοησία ή αδικία, που εντοπίζονται επίσης στα έργα των μεγάλων τραγικών. Και στις περιπτώσεις αυτές η τυφλότητα αλλά και η αναπηρία εν γένει αποκτούν μια φιλοσοφική θεώρηση που φαίνεται ότι κυριαρχούσε στους προβληματισμούς των ανθρώπων της εποχής εκείνης.

3.4.7 Η τύφλωση/τυφλότητα στον *Βασιλιά Ληρ*

Η τραγωδία *Βασιλιάς Ληρ* πρωτοπαίχτηκε στις 26 Δεκεμβρίου 1606 στο White Hall, στο Λονδίνο, μπροστά στον βασιλέα Ιάκωβο. Ο Σαίξπηρ, στο ζενίθ της δημιουργικής του ορμής, παρουσιάζει σ' αυτό το έργο την αποσύνθεση και το τέλος του μεσαιωνικού κόσμου.

Ο *Βασιλιάς Ληρ* είναι ένα θεατρικό έργο που περιστρέφεται γύρω από το ζήτημα της τύφλωσης, τόσο σε κυριολεκτικό όσο και σε μεταφορικό επίπεδο. Από την πρώτη σκηνή του έργου, όπου ο Ληρ ανακοινώνει «τον πιο σκοτεινό του σκοπό», έως τη σκηνή της καταιγίδας στην ερημιά, τη γλυκόπικρη συνάντηση του τρελού Ληρ με τον τυφλό Γκλόστερ και το τελικό μετωπικό σοκ ανάμεσα στον άπνοο Ληρ και την ετοιμοθάνατη Κορδέλια, η όραση —είτε φυσική είτε μεταφορική— διαποτίζει το έργο και μεταφέρει τα θέματα και τις προεκτάσεις τους.

Στον *Βασιλιά Ληρ*, η τύφλωση παρουσιάζεται πρωτίστως ως ανοησία και αδυναμία. Όταν ο Ληρ συνειδητοποιήσει την υποκρισία των θυγατέρων του θα στραφεί εναντίον της δικής του τύφλωσης, κυριολεκτικής και μεταφορικής που τον οδήγησε σε αδυναμία να διακρίνει τα πραγματικά κίνητρα των παιδιών του: «Ανόητα, γέρικα μάτια...» (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας)· ενώ πιο κάτω ο κόμης Γλόστερ, όντας τυφλός πια παραδέχεται πως «Όταν έβλεπα, όλο σκόνταβα» (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας), εννοώντας πως αν και είχε πριν το φως του δεν μπορούσε να διακρίνει την πραγματικότητα, γιατί η μεταφορική του τύφλωση τον οδηγούσε σε ανοησία και σε έλλειψη κριτικής ικανότητας. Καθώς ο τυφλός Γλόστερ στη δεύτερη πράξη παρουσιάζεται καθοδηγούμενος από έναν Γέρο η τύφλωσή του ταυτίζεται με την απόλυτη αδυναμία:

ΣΚΗΝΗ 1 (Μπαίνει ο Γλόστερ οδηγούμενος από ένα Γέρο).

ΕΔΓΑΡ: Ο πατέρας μου; Απ' το χέρι τον οδηγούν φτωχούλη; Κόσμε, κόσμε, ω, κόσμε!

ΓΛΟΣΤΕΡ: Πήγαινε, φίλε μου, άντε φεύγα. Η συνδρομή σου δε μ' ωφελεί καθόλου, εσένα να μη βλάψει.

ΓΕΡΟΣ: Μα δε μπορείς να ιδείς, να βρεις τον δρόμο σου. (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας, σ. 116-117)

Εξάλλου η απόλυτη αδυναμία που έχει επιφέρει η τύφλωση στο Γλόστερ τονίζεται με τραγικό τρόπο και στη σκηνή όπου αυτός, όντας εντελώς τυφλός καλείται από τον Ληρ να διαβάσει:

ΛΗΡ: ...Διάβασε αυτό το διάγγελμα· μα να προσέξεις το γράψιμο.

ΓΛΟΣΤΕΡ: Κι αν ήταν κάθε γράμμα και ήλιος, πάλι δε θα 'βλεπα κανένα. (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας, σ.13)

ΛΗΡ: Διάβασε.

ΓΛΟΣΤΕΡ: Πώς με τις γούβες των ματιών;

Περαιτέρω, η τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία είναι ένα ακόμη μοτίβο που συναντούμε στην τραγωδία του Σαίξπηρ· η τύφλωση του Γλόστερ επέρχεται ως θεία δίκη για τα παλαιότερα αμαρτήματά του: «Οι θεοί είναι δίκαιοι... Η σκοτεινή κι αμαρτωλή μεριά όπου σ' έσπειρε, του στοίχισε τα μάτια του» (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας) θα διαπιστώσει ο Έδγαρ, αναφερόμενος στην παλαιότερη αμαρτία του πατέρα του, κόμη Γλόστερ, ν' αποκτήσει νόθο γιο, τον Εδμόνδο, ο οποίος τελικά τον προδίδει. Εξάλλου, η τύφλωση του Γλόστερ που του επιβάλλεται από τον Κορνουάλη και τη Ρεγάνη ως βίαιη τιμωρία για την αμφισβήτηση της εξουσίας τους, προκύπτει από τις λάθος κρίσεις του ήρωα απέναντι στα κίνητρα των δύο γιων του. Η τύφλωση του Γλόστερ θα οδηγήσει σταδιακά τον ήρωα στην κάθαρση και θα τον κατευθύνει προς τη συνειδητοποίηση των λαθών του:

ΓΛΟΣΤΕΡ: Όλα σκοτάδι και χαμός! - Που'ναι ο Εδμόνδος, ο γιος μου; Εδμόνδε, φούντωσε τις σπίθες όλες της πλάσης, το έργο το φριχτό να τιμωρήσεις!

ΡΕΓΑΝΗ: Έπεσες έξω, αισχρέ προδότη! Εκείνον κράζεις που σε μισεί! Εκείνος άνοιξε τα μάτια μας στις προδοσιές σου. Είναι καλός αυτός πολύ, για να σε λυπηθεί.

ΓΛΟΣΤΕΡ: Ω, τρέλα μου! Τότε τον Έδγαρ τον αδίκησα. - Καλοί θεοί, σχωρέστε με και προστατεύτε τον!

ΡΕΓΑΝΗ: Βγάλτε τον έξω από τις πύλες και ας μυρίζεται να βρει τον δρόμο για το Ντόβερ. (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας, σ. 112-113)

Έτσι, «Τότε τον Έδγκαρ τον αδίκησα. Καλοί θεοί, σχωρέστε με...»

Μολονότι τυφλώνεται αποκτά εσωτερική όραση: «Δεν έχω δρόμο· τι μου χρειάζονται τα μάτια;» (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας). Καθώς ο ήρωας συνειδητοποιείται πνευματικά βρίσκει υπερτιμημένη τη δυνατότητα της όρασης. Επομένως, το μοτίβο της τύφλωσης που κυριαρχεί στον *Βασιλιά Ληρ* είναι αυτό του συμβόλου της πλάνης· τόσο ο Ληρ όσο και ο Γλόστερ αποτελούν τραγικούς ήρωες αφού ο πρώτος είναι τυφλός μπροστά στην υποκρισία των θυγατέρων του και ο δεύτερος περιορίζει την όρασή του στην οπτική του ικανότητα και όχι στην πνευματική κρίση του. Ο Ληρ βγαίνοντας από την πλάνη του θα συνειδητοποιήσει την τραγική ειρωνεία μέσα στην οποία είχε εγκλωβιστεί: «Μπορεί να ιδεί κανείς πώς πάει ο κόσμος χωρίς μάτια...» (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας).

Σε κάποια άλλα σημεία του έργου η τύφλωση παρουσιάζεται ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη. Για παράδειγμα, ο Γλόστερ, όντας πλέον τυφλός, αρχίζει να αντιλαμβάνεται τον κόσμο μέσα από τις υπόλοιπες αισθήσεις του κι από τις εμπειρίες του: «Το βλέπω με την αφή.» Η καθοδήγησή του από τον γιο του Έδγαρ μεταμφιεσμένο σε ζητιάνο δεν έχει μόνο πρακτική σημασία αλλά και πνευματική, στο βαθμό που η τύφλωση “άνοιξε” για τον Γλόστερ έναν νέο “μεταφυσικό” δρόμο.

Η αιματηρή και βάρβαρη σκηνή της βίαιης τύφλωσης του Γλόστερ παρουσιάζει την τύφλωση ως μια ολική τραγωδία, ηθικής και σωματικής διάστασης. Οι πονεμένες αντιδράσεις του ήρωα στην αποτρόπαια πράξη: «Όλα σκοτάδι και χαμός!», χωρίς καμιά ελπίδα γλιτωμού ή λύτρωσης επιτείνουν την τραγική του κατάσταση:

ΚΟΡΝΟΥΑΛΗΣ:... Κρατήστε την καρέκλα, παιδιά. Τα μάτια αυτά θα σ' τα τσαλαπατήσω. (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας, σ. 111 -112)

ΑΛΜΠΙΑΝΗΣ: Τι νέα;

TAXYΔΡΟΜΟΣ: Πέθανε ο δούκας της Κορνουάλης, χτυπημένος από τον δούλο του, εκεί που 'κανε να βγάλει και τ' άλλο μάτι του Γλόστερ.

ΑΛΜΠΙΑΝΗΣ: Τα μάτια του Γλόστερ! (Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας, σ. 123)

ΑΛΜΠΙΑΝΗΣ: ...Μα, δύστυχε Γλόστερ! Και τ' άλλο μάτι το 'χασε;

TAXYΔΡΟΜΟΣ: Τα δυο, τα δυο του, αφέντη... ((Shakespeare, 1990, μετάφ. Β. Ρώτας, σ. 124)

Παρόλο που η τύφλωση ως ανωμαλία δεν αποτελεί κυρίαρχο μοτίβο στην εξέλιξη του έργου, καθώς η τύφλωση των χαρακτήρων δεν παρουσιάζεται τόσο ως βιολογική κατάσταση όσο ως μεταφορά με ηθική φόρτιση, εντοπίζουμε μία νύξη: «Κι οι άλλες αίσθησές σου σακατεύτηκαν από τον πόνο των ματιών», διαπιστώνει ο Έδγαρ για τον Γλόστερ, επισημαίνοντας μια κατάσταση σαρκικής φθοράς, στο πλαίσιο της οποίας η τύφλωση σχεδόν ισοδυναμεί με σωματική ανεπάρκεια.

Στη συνέχεια του έργου, η τύφλωση του Γλόστερ μετατρέπεται σε αρετή, καθώς ο ήρωας κατόπιν της τύφλωσής του παρουσιάζεται χωρίς μνησικακία, ζητώντας συγχώρεση, με μεγαλύτερη σεμνότητα και ηθική συμπεριφορά. Η αδιαμαρτύρητη παραδοχή του πεπρωμένου του του προσδίδει μια ιδιότητα σχεδόν θρησκευτικής αρετής.

Τέλος, δεν θα μπορούσαμε να πούμε ότι η τύφλωση ως ανυπόστατη κακία έχει έντονη παρουσία στο έργο, καθώς σε κανένα σημείο η τύφλωση δεν παρουσιάζεται ως “κακία” χωρίς νόημα. Τουναντίον η έννοια της τύφλωσης σε όλη τη διάρκεια του έργου επενδύεται με σημαίνοντα θεολογικά και ηθικά νοήματα.

Συμπέρασμα

Στο έργο του *Βασιλιάς Ληρ*, ο Σαίξπηρ χρησιμοποιεί το θέμα της τύφλωσης με πολυδιάστατο τρόπο, προσεγγίζοντάς το ως σωματική αναπηρία, ηθική παραπλάνηση, πνευματική όξυνση και θεία δίκη. Σχεδόν όλες οι κατηγοριοποιήσεις της τύφλωσης κατά Jernigan υπάρχουν σε αυτό το έργο· εξαιρείται η κατηγοριοποίηση της τύφλωσης ως ανυπόστατη κακία, αφού η κακία που εκδηλώνεται από τα τυφλά πρόσωπα στο πλαίσιο του έργου επενδύεται με κίνητρα ηθικού περιεχομένου. Μέσα από την δραματική πορεία του Ληρ κι εν συνεχεία του Γκλόστερ, αποδίδεται κυρίως η διάσταση της τύφλωσης ως σύμβολο, μέσα από μια

τραγική αντιστροφή, στο πλαίσιο της οποίας η σωματική τύφλωση οδηγεί σε πνευματική αφύπνιση, ενώ η φυσική ορατότητα συχνά συμπορεύεται με ρηχή εσωτερική συνείδηση. Η τύφλωση χρησιμοποιείται προκειμένου να συμβολίσει την ανθρώπινη πλάνη, τη δυσκολία διαχωρισμού της πραγματικότητας από το ψέμα, αλλά και ως μια αφορμή ενδοσκόπησης και μεταμορφωτικής κάθαρσης.

Ο Σαίξπηρ, μολονότι δεν μπορούσε παρά να επηρεαστεί από τα στερεότυπα του καιρού του, κατάφερε να αποδώσει με ευστοχία τις ψυχολογικές και υπαρξιακές διαστάσεις της τύφλωσης, προσδίδοντας με τον τρόπο αυτό στο έργο του πανανθρώπινη αξία διαχρονικού χαρακτήρα. Για τη συναισθηματική δύναμη της απεικόνισής του, ο Σαίξπηρ βασίζεται στις συμβατικές αντιλήψεις περί τύφλωσης για να παρουσιάσει τον Γκλόστερ στον Βασιλιά Ληρ, και υποψιάζεται κανείς ότι τα στερεότυπα αυτά αιχμαλωτίζουν τόσο έντονα τη φαντασία του επειδή τα έχει ήδη αφομοιώσει στον δικό του τρόπο κατανόησης του κόσμου. Φυσικά, οι στερεοτυπικές κατά Jernigan αναπαραστάσεις που επαναλαμβάνονται στο έργο κάθε άλλο παρά ψευδείς είναι · μεγάλο μέρος της δύναμης της πιο συγκλονιστικής τραγωδίας του Σαίξπηρ είναι άρρηκτα δεμένο με τις ξεπερασμένες αντιλήψεις της εποχής του για την τύφλωση (και για την τρέλα). Αλλά το ενδιαφέρον είναι το πόσα πράγματα ο Σαίξπηρ αποδίδει σωστά στην επεξεργασία αυτού του θέματος. Πάνω απ' όλα, οι χαρακτήρες φέρνουν την όραση και την τύφλωση στο επίκεντρο του έργου, και οι στάσεις τους είναι ακριβώς εκείνες που τέτοιοι άνθρωποι θα πίστευαν και θα ένιωθαν στην πραγματικότητα, είτε θεωρούμε εμείς πως «θα έπρεπε» είτε όχι. Εξάλλου, η ηθική διάσταση της όρασης που κατακτούν τελικά οι ήρωες του έργου υπενθυμίζει την αναγκαιότητα της «θέασης» με ενσυναίσθηση και κριτική ικανότητα, αναδεικνύοντας ότι η αληθινή όραση εν τέλει αποτελεί μια ιδιότητα της ψυχής.

3.4.8 Το Θέατρο του Παραλόγου

Ο θεατρικός ερευνητής Μάρτιν Έσλιν στο έργο του *Το Θέατρο του παραλόγου* προσπάθησε να διερευνήσει τα έργα μιας ομάδας συγγραφέων, οι οποίοι παρά τις δευτερεύουσες διαφοροποιήσεις τους, ταυτίζονται ως προς τα εξής χαρακτηριστικά: στο έργο τους δεν εφαρμόζουν τον νόμο της αριστοτελικής θεωρίας

των τριών ενοτήτων (χώρος -χρόνος -δράση). Άρα η πλοκή εκτυλίσσεται δίχως προσχεδιασμένη λογική σειρά. Στο πλαίσιο αυτό, ο θεατής δεν δύναται σε τυπικό επίπεδο να σχηματίσει λογικές ερμηνείες για τους χαρακτήρες, τα λόγια και τις πράξεις τους. Η γλώσσα αποβάλλει την κυριολεκτική επικοινωνιακή διάστασή της. Οι χαρακτήρες εκφράζονται μέσα από υπερβολικό και γκροτέσκο λόγο, που περιλαμβάνει επανάληψη ανούσιων και κοινότυπων λεκτικών σχημάτων, σε βαθμό που ισοπεδώνονται τα περιεχόμενα των διαλόγων. Πέρα ωστόσο και πάνω από μια φαινομενική αποδόμηση του λόγου ενυπάρχει σ' ένα δεύτερο πλαίσιο θέασης ένας αδιάκοπος υπαρξιακός αγώνας, ένας μεταφυσικός προβληματισμός, μία απέλπιδα αναζήτηση για την εύρεση νοήματος σ' έναν κόσμο δίχως σκοπό (Γραμματάς κ.α., 1999).

Αν από τα ερείπια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου αναδύθηκε το ρεύμα του Νταντά και μετέπειτα ο Σουρεαλισμός, το Θέατρο του Παραλόγου γεννιέται μέσα από τις στάχτες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, εκφράζοντας με τον πιο γνήσιο τρόπο τις καταστροφικές κοινωνικοπολιτικές συνέπειές του. Εκκινώντας από το Παρίσι, τη δεκαετία του 1950, οι Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet, Arthur Adamov, F. Arrabal, και κάποιοι άλλοι θεατρικοί δημιουργοί, μέσα από την πλοκή των τραγικωμωδιών τους ανέσυραν τον παραλογισμό του ανθρώπινου βίου και την αδυναμία της γλώσσας να αποτελέσει αποτελεσματικό μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους: *Ο κόσμος μου παρουσιάζεται ορισμένες στιγμές σαν άδειος από νόημα, η ύπαρξη είναι ανύπαρκτη. Αυτό το αίσθημα του ανύπαρκτου, την αναζήτηση μιας ουσιαστικής ύπαρξης, λησμονημένης, ακατανόμαστης – που έξω από αυτήν δεν αισθάνομαι πως υπάρχω – θέλησα να εκφράσω ανάμεσα από τα πρόσωπα μου που πλανιούνται στην ασυναρτησία, και δεν έχουν τίποτα πιο ξεκάθαρο από τις αγωνίες τους, τις τύψεις τους, τις αποτυχίες τους, το κενό της ζωής τους. Όντα πνιγμένα μέσα στην απουσία της αίσθησης δεν μπορούν παρά να είναι χονδροειδή. Επειδή ο κόσμος είναι ακατανόητος, περιμένω να μου εξηγήσουν... (Ιονέσκο 1982, 113).* ... ανέφερε ένας από τους σημαντικότερους εκφραστές του Θεάτρου του Παραλόγου στο συνοδευτικό σημείωμα του προγράμματος του θεάτρου Nouveau Lancy για το ανέβασμα του κειμένου του Καρέκλες, το 1952. Ο Ionesco, εξοπλισμένος με κυνικό χιούμορ και αξιοποιώντας παραβολές και συμβολισμούς, δημιούργησε μια ολόκληρη νέα πραγματικότητα, για να εκφράσει το υπαρξιακό αδιέξοδο του μεταπολεμικού ατόμου: *«Τίποτα πιο αληθινό και λογικό από την κατασκευή της φαντασίας. Θα*

μπορούσα μάλιστα να πω ότι ο κόσμος είναι αυτός που μου φαίνεται αλόγιστος, που γίνεται αλόγιστος και ξεφεύγει από τη λογική μου». (Ιονέσκο 1982, 48).

Ο μεταπολεμικός άνθρωπος, έχοντας βιώσει την καταστροφή και την απώλεια, έρημος, θύμα προδοσίας, καταδικασμένος να ζει σ' έναν «παράλογο και εχθρικό» κόσμο, αντιλαμβάνεται τρομοκρατημένος τη διάψευση των ελπίδων του, την καταπάτηση κάθε ιδανικού και την απαξίωση της ύπαρξής του. Επιπρόσθετα ο «θάνατος του Θεού», κατά την περιγραφή του George Steiner, στον «Θάνατο της Τραγωδίας», ενός Θεού που τον κατήργησε η βίαιη και σκληρή προσπάθεια για επιβίωση, ανακλύπτει ως μια ακόμη τραγικότερη συνειδητοποίηση, που καταργεί κάθε γέφυρα επαφής του ατόμου με τον κόσμο και προκαλεί ένα ανεκπλήρωτο κενό, μεταξύ του βίου και της μεταφυσικής του υπόστασης. (Λαμπαδαρίδου-Πόθου, 1985).

Επομένως, οι ερωτήσεις που υποβάλλουν οι χαρακτήρες του *Θεάτρου του Παραλόγου*, όπως και οι εξηγήσεις που οι ίδιοι δίνουν σ' αυτές δεν είναι παρά-λογες αλλά περισσότερο υπέρ-λογες. Μερικά από τα σημαντικότερα έργα του θεατρικού αυτού κινήματος είναι τα έργα του Σάμιουελ Μπέκετ (*Περιμένοντας τον Γκοντό, Το τέλος του παιχνιδιού*) του Ευγένιου Ιονέσκο (*Η φαλακρή τραγουδίστρια, Ρινόκερως, Οι καρέκλες*) του Ζαν Ζενέ (*Οι δούλες, οι νέγροι*), του Αρτούρ Αντάμοφ (*Πινγκ - πονγκ*) και του Φερνάντο Αραμπάλ (*Νεκροταφείο αυτοκινήτων*).

Τις ιδέες και το στυλ γραφής των προαναφερθέντων συγγραφέων αυτών εφαρμόζουν εν συνεχεία και θεατρικοί δημιουργοί, που ενσωματώνουν τις θεμελιώδεις ιδέες του «παραλόγου» στους δικούς τους προβληματισμούς, συνθέτοντας με τον τρόπο αυτό τις πολλαπλές εκδοχές του θεατρικού μοντερνισμού, καθώς αυτός εμφανίστηκε στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται οι Χάρολντ Πίντερ (*Ο επιστάτης*), Έντουαρντ Άλμπι (*Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*), Ταντέους Ρουζέβιτς (*Λευκός Γάμος*) Σλάβομιρ Μρόζεκ (*Τάνγκο*) κ.α.

Το *Θέατρο του Παραλόγου* συνάντησε απήχηση και στην Ελλάδα και επικράτησε ιδίως την εποχή της δικτατορίας του 1967, καθώς δια του συνυποδηλωτικού λόγου του οι συγγραφείς πετύχαιναν να ξεπερνούν τους περιορισμούς της λογοκρισίας. Μεταξύ των συγγραφέων που ασχολήθηκαν με το είδος, αξίζει να αναφερθούν η Λούλα Αναγνωστάκη (*Η πόλη, Αντόνιο ή το μήνυμα*), ο Γιώργος Σκούρτης (*Νταντάδες, οι Μουσικοί*), ο Κώστας Μουρσελάς (*Επικίνδυνο*

φορτίο), ο Στρατής Καρράς (*Ο συνοδός, οι παλαιστές*), ο Παύλος Μάτεσις (*Βιοχημεία, Περιποιητής φυτών*), ο Βασίλης Ζιώγας (*Χρωματιστές γυναίκες κ.α.*) (Γραμματάς, Θ., 1999).

3.4.8.1 Το θεατρικό έργο « Περιμένοντας τον Γκοντό »

Το πιο σημαντικό πάντως έργο αυτής της περιόδου υπήρξε το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του γαλλοιρλανδού δραματουργού Samuel Beckett (1905 - 1989). Το έργο αυτό αντανakλά την εμμονή του θεάτρου της εποχής στο πρόβλημα της ανθρώπινης αποξένωσης. Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, δύο αλήτες, ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν, αναμένουν σε όλη τη διάρκεια του έργου την έλευση ενός προσώπου με το όνομα Γκοντό. Ωστόσο, δεν έρχεται ο Γκοντό, αλλά απρόσμενα, ο Πότζο και ο Λάκυ, ο αφέντης και το κνούκο του (κάτι ανάμεσα σε γελωτοποιό, χαμάλη και σκλάβο). Ο Πότζο οδηγεί το Λάκυ, τραβώντας τον μ' ένα σκοινί. Η δεύτερη πράξη εκτυλίσσεται σχεδόν πανομοιότυπα με τη διαφορά ότι ο Πότζο εμφανίζεται πλέον τυφλός (Σερρώ, 1981). Ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν συνεχίζουν να επικοινωνούν με άσκοπους και συχνά ασυνάρτητους διαλόγους και μολονότι διαρκώς προσπαθούν να ανατρέψουν την κατάστασή τους, εν τέλει παραμένουν στάσιμοι στο ίδιο σημείο. Στο έργο, η αλλαγή αποτελεί επιθυμία που παραμένει ουσιαστικά αδύνατη.

3.4.8.2 Η αναπηρία στα έργα του Samuel Beckett

Ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του έργου του Samuel Beckett είναι οι πολυάριθμες και διαφορετικές αναπηρίες των χαρακτήρων του· αυτός είναι ένας από τους τρόπους τιμωρίας τους για «το αιώνιο αμάρτημα της γέννησης». Υποφέρουν εξαιτίας διαφόρων περιορισμών κινητικότητας, που υποδηλώνονται στην πιο προφανή περίπτωση από ένα αναπηρικό καροτσάκι, όπως στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, αλλά και αντιπροσωπεύονται από εμβληματικά και συμβολικά εμπόδια όπως ο σωρός της άμμου στις *Ευτυχισμένες μέρες*. Οι χαρακτήρες αντιμετωπίζουν δυσκολίες στο να ελέγξουν τον λόγο τους ή να τον κάνουν να ακούγεται λογικός, μια μορφή αναπηρίας που βρίσκει την πιο προφανή και ακραία έκφρασή της στον λόγο του Λάκυ στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Η ομιλία του γίνεται όλο και πιο χαοτική, ώσπου τελικά διακόπτεται όταν του αφαιρούν το καπέλο. Ο ομώνυμος χαρακτήρας στο έργο του Beckett *Not I*, φαίνεται ανίκανος να σταματήσει την αδιάκοπη ροή λόγου και, κατά πάσα πιθανότητα, θα συνεχίσει να μιλά μέχρι να ομολογήσει ότι ο χαρακτήρας της

ιστορίας που διηγείται είναι, στην πραγματικότητα, η ίδια. Ωστόσο, δεν είναι πρόθυμη να το κάνει και, ως εκ τούτου, καταδικάζεται να μιλά επ' άπειρον — κάτι που συνιστά μια μορφή αναπηρίας, μια ανικανότητα να σταματήσει. Οι πρωταγωνιστές του Μπέκετ συχνά αδυνατούν να θυμηθούν το παρελθόν, όπως δείχνει ξεκάθαρα το *Krapp's Last Tape*, το πιο άμεσο δείγμα του Μπέκετ για έργο βασισμένο στη μνήμη (Uchman, 2018). Η Levin εντοπίζει αυτή την τάση στο έργο του Μπέκετ, ως μέρος μιας ευρύτερης τάσης, σύμφωνα με την οποία, τα ανάπηρα σώματα επιστρατεύονται από τη λογοτεχνία για να εξυπηρετήσουν έναν μεταφορικό σκοπό.

3.4.8.3 Η τύφλωση στα έργα του Samuel Beckett

Η τύφλωση αποτελεί μοτίβο που επανεμφανίζεται σε αρκετά από τα θεατρικά έργα του βραβευμένου με Νόμπελ συγγραφέα, όπως στα *Περιμένοντας τον Γκοντό*, *Τέλος του Παιχνιδιού* και *All That Fall*. Σε όλα αυτά τα έργα, η έλλειψη όρασης αποτελεί κυριολεκτική αναφορά σε μια πραγματική μορφή αναπηρίας, αλλά αποκτά ταυτόχρονα και συμβολική διάσταση, εμπλουτίζοντας τη συνολική αλληγορική οπτική του "Μπεκετικού κόσμου" (Uchman, 2018).

3.4.8.4 Η τύφλωση/ τυφλότητα στο « Περιμένοντας τον Γκοντό »

Στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* η τύφλωση επέρχεται στον Πότζο κατά το διάστημα μεταξύ των δύο πράξεων, δηλαδή κατά τη διάρκεια μιας μόνο νύχτας:

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Δεν μας αναγνωρίζετε;

ΠΟΤΖΟ: Είμαι τυφλός. (Σιωπή)

ΠΟΤΖΟ: Δεν είστε ληστές;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ληστές; Μοιάζουμε με ληστές;

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Μα δεν βλέπεις ότι είναι τυφλός!

Σε συνδυασμό με την απώλεια του ρολογιού του, η τύφλωση του Πότζο είναι ενδεικτική του ότι ο χαρακτήρας εισέρχεται στην υποκειμενική σφαίρα της διαχρονικότητας. Ο αντικειμενικός, φυσικός χρόνος δεν μπορεί πλέον να επαληθευτεί και κάθε πίστη στη δυνατότητα αξιολόγησης και περιγραφής της αντικειμενικής πραγματικότητας, όσο ατελής κι αν είναι, έχει χαθεί. Η αντικειμενική πραγματικότητα, μαζί με ένα από τα συστατικά της —τον φυσικό χρόνο— έχει αντικατασταθεί από την υποκειμενική, υπαρξιακή πραγματικότητα και τον

ψυχολογικό χρόνο που τη χαρακτηρίζει. Το «τικ-τακ» του ρολογιού έχει αντικατασταθεί από το «τικ-τακ» των χτύπων της ανθρώπινης καρδιάς:

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Και πότε έγινε αυτό;

ΠΟΤΖΟ: Δεν ξέρω.

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Μα όχι πιο αργά από χτες—

ΠΟΤΖΟ: Μην με ανακρίνεις! Οι τυφλοί δεν έχουν αίσθηση του χρόνου. Ο χρόνος τους είναι κρυμμένος κι απ' αυτούς.

Ο Εστραγκόν, στο διάλογό του με τον Πότζο ενισχύει αυτή την τάση δηλώνοντας πως ο Πότζο με την ιδιότητα πλέον του τυφλού ίσως μπορεί να δει στο μέλλον:

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Δεν μας αναγνωρίζετε;

ΠΟΤΖΟ: Είμαι τυφλός. (Σιωπή)

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ: Ίσως μπορούμε να δούμε στο μέλλον.

Στο πλαίσιο αυτό εμφανίζεται το μοτίβο της τύφλωσης ως αντισταθμιστική η θαυματουργική δύναμη.

Άραγε η απροσδόκητη τύφλωση του Πότζο αποτελεί τιμωρία για τη σκληρή και τυραννική στάση του απέναντι στον Λάκυ στην πρώτη πράξη του έργου; Στην Πράξη I, το σκοινί του Λάκυ ήταν «αρκετά μακρύ ώστε να του επιτρέπει να φτάνει στο κέντρο της σκηνής πριν εμφανιστεί ο Πότζο». Στην Πράξη II, το σκοινί είναι «πολύ πιο κοντό, ώστε ο Πότζο να μπορεί να τον ακολουθεί πιο εύκολα» — ο Λάκυ είναι απαραίτητος στον τυφλό Πότζο ως οδηγός. Μολονότι ο Μπέκετ δεν δηλώνει κάποια σχέση αιτίου – αποτελέσματος για την τύφλωση του Πότζο, οι θεατές, ανάλογα με τις πολιτισμικές και θρησκευτικές τους προσλαμβάνουσες, μπορούν να αντιληφθούν στην κατάσταση αυτή την τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία, μοτίβο που έχει τις ρίζες του στην αρχαία ελληνική τραγωδία (ύβρις – άτη – νέμεσις - τίσις) αλλά και στις χριστιανοκαθολικές αντιλήψεις περί θεϊκής τιμωρίας.

Στη δεύτερη σκηνή, ο χαρακτήρας του Πότζο παρουσιάζεται φανερά μελαγχολικός και απελπισμένος. Στα λόγια του «Ξύπνησα μια μέρα τόσο τυφλός όσο η Τύχη» διακρίνουμε την αβεβαιότητα της ανθρώπινης μοίρας αλλά και τις ανεξήγητες μεταβολές του ανθρώπινου βίου, στοιχεία που επιτείνουν την

τραγικότητα του ήρωα. Στο βαθμό που ο Μπέκετ δεν μας δίνει καμιά άλλη πληροφορία σχετικά με την τύφλωση του Πότζο (όπως και για καμιά άλλη εξέλιξη μέσα στο έργο), αλλά και ο ίδιος ο ήρωας βιώνει μια εξασθένιση που δεν κατανοεί, χωρίς προοπτική αντιστροφής ή ίασης, η τύφλωσή του μπορεί να θεωρηθεί ως ολική τραγωδία.

Σε αντίθεση με την πρώτη σκηνή όπου ο Πότζο εμφανίστηκε ως ο σκληρός βασανιστής, στη δεύτερη σκηνή παρουσιάζεται πλήρως εξαρτημένος από το Λάκυ, εξαθλιωμένος, αδύναμος και γελοίος. Φανερά αποδυναμωμένος, τελεί σε απόλυτη σύγχυση, έχοντας χάσει την επαφή του με την πραγματικότητα και με το χρόνο. Η τύφλωσή του πέρα από ανοησία, τον οδηγεί και σε αδυναμία, όχι όμως και σε απώλεια του ελέγχου και της κοινωνικής του θέσης, όπως θα δούμε παρακάτω.

Περαιτέρω, ο Μπέκετ χρησιμοποιεί το γεγονός της τύφλωσης του Πότζο, όχι τόσο ως σωματική συνθήκη, αλλά ως σύμβολο για να σχολιάσει φιλοσοφικά και υπαρξιακά μέσω της αναπηρίας τη φθορά που μοιραία οδηγεί τον άνθρωπο στο θάνατο. Δεν υπάρχει καμιά εξήγηση για την τύφλωση του Πότζο, όπως δεν υπάρχει καμιά εξήγηση για την εξασθένηση που επιφέρει ο χρόνος και για την καταδίκη της γέννησης που οδηγεί σε θάνατο:

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ: Τρελό! Από πότε;

ΠΟΤΖΟ: (Ξαφνικά έξαλλος) Δεν έχεις πάψει να με βασανίζεις με αυτόν τον καταραμένο σου χρόνο! Είναι αποτρόπαιο! Πότε! Πότε! Μια μέρα, δεν σου φτάνει, μια μέρα σαν όλες τις άλλες, μια μέρα έμεινε μουγγός, μια μέρα έχασα το φως μου, μια μέρα θα κουφαθούμε, μια μέρα γεννηθήκαμε, μια μέρα θα πεθάνουμε — την ίδια μέρα, το ίδιο δευτερόλεπτο — δεν σου φτάνει αυτό; (Πιο ήρεμα.) Γεννιούνται καβάλα στον τάφο, το φως λαμποκοπά για μια στιγμή, και μετά ξανά νύχτα.

Η αλλαγμένη θέση του Πότζο θα μπορούσε να δημιουργήσει μια αίσθηση ποιητικής δικαιοσύνης σε σχέση με την κακοποίηση που προκάλεσε στον Λάκυ στην πρώτη πράξη, αν η απώλεια κοινωνικής θέσης ήταν συνέπεια της αναπηρίας του. Ο Πότζο ήταν ο χαρακτήρας με τη μεγαλύτερη κοινωνική θέση στην πράξη 1 και η αυξανόμενη αναπηρία συνηθισμένα συνεπάγεται μείωση της κοινωνικής θέσης. Στην πραγματικότητα, ο Λάκυ δεν έχει κερδίσει τίποτα από την αλλαγμένη κατάσταση του Πότζο, όπως καθορίζει η σκηνική οδηγία για την επανείσοδό τους: «Ο Λάκυ κινείται

όπως στην πρώτη πράξη. Η κίνηση όπως στην πρώτη πράξη». Αν και θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι η μειωμένη ικανότητα του Πότζο θα επέτρεπε στον Λάκι μεγαλύτερη αυτονομία, εκείνος διατηρεί τον έλεγχό του πάνω στον υπηρέτη του μειώνοντας τη φυσική σύνδεση μεταξύ τους. Ο Λάκυ παραμένει σκλάβος του Πότζο παρά την υποθετική απώλεια κοινωνικής θέσης του αφεντικού του, και έτσι είναι ακόμα το θύμα των (δυνητικά βίαιων) ιδιοτροπιών του. Έτσι εδώ, όπως και σε άλλα έργα του Beckett εμφανίζεται το στερεότυπο της τύφλωσης ως ανυπόστατη κακία, στο βαθμό που ο τυφλός χαρακτήρας Πότζο παρά την αναπηρία του, εξακολουθεί να καταπιέζει με την ίδια σκληρότητα και να εξουσιάζει το Λάκυ.

Συμπέρασμα

Πάνω από τις μισές κατηγορίες της αναπαράστασης της τύφλωσης κατά Jernigan εμφανίζονται και σ' αυτό το έργο. Η τύφλωση ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη προβάλλει στο βαθμό που ο χαρακτήρας του Πότζο μέσω της τυφλότητάς του περνάει σε μια διάσταση διαχρονικής, εσωτερικής και υποκειμενικής θεώρησης του χρόνου. Ο Εστραγκόν προσδίδει στον Πότζο θαυματουργικές ιδιότητες όταν, λαμβάνοντας υπόψιν την κατάσταση της τυφλότητάς του, ισχυρίζεται πως ίσως θα μπορούσε να προβλέψει το μέλλον. Μολονότι η έννοια του Θεού και της πίστης δεν υφίσταται στο *Θέατρο του Παραλόγου*, το κοινό ανάλογα με τις πολιτισμικές ή τις θρησκευτικές του προσλαμβάνουσες και τις αξίες της εποχής κατά την οποία ανεβαίνει το έργο, θα μπορούσε να θεωρήσει την τύφλωση του Πότζο ως τιμωρία για την κακομεταχείριση του Λάκυ στην πράξη I. Ο συγγραφέας όμως δεν δίνει κάποια συγκεκριμένη αιτία ή λογική εξήγηση για την τύφλωση του Πότζο, η οποία αναπαρίσταται ως ολική τραγωδία. Επιπλέον, η τύφλωση ως ανοησία και αδυναμία ενυπάρχει στο χαρακτήρα του Πότζο, αφού αυτός παρουσιάζεται με σχεδόν κωμικές αποχρώσεις στη δεύτερη πράξη να σκοντάφτει πάνω στους υπόλοιπους ήρωες και να είναι απόλυτα εξαρτημένος από το Λάκυ προκειμένου να μπορέσει να κινηθεί στο χώρο. Αυτή όμως η εξάρτηση δεν σηματοδοτεί και την απόλυτη υποβάθμιση της ισχύος του ήρωα· εδώ η τύφλωση ως ανυπόστατη κακία αποκτά μια νέα νοηματοδότηση καθώς ο ρόλος του Λάκυ δεν αλλάζει, ούτε γίνεται περισσότερο υποφερτός λόγω της αναπηρίας του αφεντικού του· όπως και σε άλλα έργα του Μπέκετ είναι ο ανάπηρος αυτός που καταδυναστεύει τους υπόλοιπους χαρακτήρες στο έργο, καθιστώντας τους δέσμους στις ανάγκες και στις απαιτήσεις του. Στο πλαίσιο αυτό η τύφλωση κι εν γένει η αναπηρία λαμβάνει μια νέα μεταφορική

διάσταση, συμβολίζοντας την αναπόφευκτη φθορά που μοιραία οδηγεί στον θάνατο· σε μια τέτοια συνθήκη οι πρεσβύτεροι και οι χαρακτήρες με αναπηρία δεσμεύουν τους «λιγότερο ανάπηρους» ή «κανονικούς» χαρακτήρες σ' ένα βασανιστικό «παιχνίδι» εξάρτησης και ελέγχου μέχρι το τέλος, που νοηματοδοτεί με έναν “σισύφειο τρόπο” την ατέρμονη επανάληψη της μάταιης πορείας της ανθρώπινης ύπαρξης και συμβάλλει στη σκιαγράφηση της ζοφερής μπκεκετικής θεώρησης.

3.4.9 Το θέατρο του Μπράιαν Φρίελ

Ο Ιρλανδός Μπράιαν Φρίελ (Brian Friel, 1929-2015) κατατάσσεται ανάμεσα στους σημαντικότερους θεατρικούς συγγραφείς παγκοσμίως. Εργάστηκε ως δάσκαλος για μια δεκαετία (1950 έως το 1960) και στη συνέχεια ασχολήθηκε εξολοκλήρου με το γράψιμο. Σε συνεργασία με τον ηθοποιό Stephen Rea, δημιούργησε το 1980, τον θεατρικό οργανισμό Field Day, που πραγματοποιούσε περιοδείες σε επαρχιακές περιοχές, παρουσιάζοντας έργα πολιτικού περιεχομένου. Έλαβε πολλές βραβεύσεις και διακρίσεις. Στην Ελλάδα έχουν ανέβει τα έργα του: *Χορεύοντας στη Λούνασα*, *Μόλλυ Σουήνυ*, *Φιλαδέλφεια, σου έρχομαι!*, *Πολίτες δεύτερης κατηγορίας*, *Ο θαυματοποιός*, *Ο οίκος του Μπάτλερ* κ.ά

3.4.9.1 Η αναπηρία στο θέατρο του Μπράιαν Φρίελ

Τοποθετημένοι στο επίκεντρο της δράσης ή πιο συχνά ως δευτερεύοντες χαρακτήρες, τα άτομα με αναπηρία κατέχουν σταθερή παρουσία στο θέατρο του Φρίελ. Η *Μόλλυ Σουήνυ*, η κεντρική ηρωίδα με αναπηρία όρασης του ομώνυμου έργου παρουσιάζεται με μεγαλύτερη περιπλοκότητα σε σχέση με τους άλλους χαρακτήρες. Τα θεατρικά του Φρίελ περιέχουν μια θεώρηση του κόσμου εξαιρετικά ενδιαφέρουσα αλλά και εξόχως αντιπροσωπευτική για την αντίληψη του ανθρώπινου ρόλου στον κόσμο. Η αναπηρία δεν λειτουργεί μόνο ως σύμβολο για την ανθρώπινη διάσταση σε μια περίοδο απώλειας της πίστης. Η αναπηρία συνιστά κομμάτι του συστήματος και της ζωής. Και, πάνω απ' όλα, δεν επιδέχεται θεραπεία. Το μόνο πράγμα στο οποίο πιστεύει ο συγγραφέας είναι η ικανότητα του προσώπου να αντιληφθεί και να δεχτεί την ατομική του αναπηρία χωρίς κάποια ελπίδα ίασης. Η πεποίθηση αυτή του Φρίελ δεν ισοδυναμεί με απαισιοδοξία αλλά φανερώνει μια ανώτερη ανθρωπιστική προσέγγιση που ακυρώνει κάθε προσπάθεια να εξηγηθεί η αβάσταχτη συνθετότητα της εμπειρίας. Η ζωή που κυριαρχεί στο έργο του Φρίελ

είναι ρεαλιστική, διότι δεν προβάλλεται ως απολύτως άρτια· αντιθέτως, είναι μια πραγματικότητα κομματιασμένη και σακάτικη.

Όπως έχει δηλώσει ο Μπράιαν Φρίελ, για τη συγγραφή του έργου του Μόλλυ Σουήνυ εμπνεύστηκε από ένα αληθινό ιατρικό συμβάν. Η επέμβαση καταρράκτη που έκανε ο συγγραφέας στο δεξί του μάτι το Δεκέμβριο του 1993, αναζωπύρωσε, χωρίς αμφιβολία, την ενασχόλησή του με το αντικείμενο και τον παρακίνησε να εξετάσει τις μεταφορικές παραμέτρους του. Συγγραφείς όπως ο Φρόντ, ο Γιουνγκ, ο Τουργκένιεφ και ο Ουάλας Στήβενς εμφανίζονται συχνά στα σημειώματά του για τη Μόλλυ Σουήνυ.

3.4.9.2 Η τυφλότητα στο έργο Μόλλυ Σουήνυ

Η πλοκή της Μόλλυ Σουήνυ, που αρχίζει με την αναπόληση της ηρωίδας με αναπηρία όρασης για μια ευτυχισμένη περίοδο με τον πατέρα της, προχωρά με την επιβεβλημένη επιδιόρθωση της όρασής της και τελειώνει με την μη αναστρέψιμη απώλεια όχι μόνο της προσωρινής πληρότητάς της αλλά και της πρότερης –παρά την αναπηρία όρασης– ευδαιμονίας της, αντικατοπτρίζοντας τη θεώρηση του Φρίελ για την τραγικότητα.

Η Μόλλυ, τη νύχτα πριν την επέμβαση, την ώρα μια μικρής γιορτής, αντιλαμβάνεται ότι προχωρά στην εγχείρηση, όχι με τη δική της βούληση, αλλά προκειμένου να ικανοποιήσει την επιθυμία του άνδρα της και του γιατρού. Τη στιγμή της συνειδητοποίησης, επιχειρεί να καλέσει τον γιατρό Ράις, για να τον προσκαλέσει στη γιορτή, στις δύο τη νύχτα, πράξη από την οποία θα την απομακρύνει ο σύζυγός της Φρανκ ώστε να μην ρεζιλευτεί...

Στο έργο του Ιρλανδού συγγραφέα Μπράιαν Φρίελ, εμφανίζονται όλες οι στερεοτυπικές κατηγορίες αναπαραστάσεων της τύφλωσης κατά Jernigan. Κυρίαρχο είναι το μοτίβο της τύφλωσης ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη, σύμφωνα με το οποίο το άτομο με αναπηρία όρασης διαθέτει υψηλές διαισθητικές ικανότητες ή ένα είδος ανώτερης σοφίας:

ΜΟΛΛΥ: Ήμουν το μοναδικό παιδί εκεί που μπορούσε να ονομάσει τα φυτά και τα λουλούδια με τα λατινικά τους ονόματα.

ΦΡΑΝΚ: Ο τρόπος που το εξήγησε ήταν αυτός. Ήξερε δεκάδες λουλούδια· όχι με την όραση· όχι με τα μάτια. Τα ήξερε μόνο αν μπορούσε να τα αγγίξει και να τα μυρίσει

γιατί αυτά τα απτικά ίχνη είχαν εντυπωθεί στον εγκέφαλό της από παιδί. Αλλά αν δεν της επέτρεπαν να τα αγγίξει ή να τα μυρίσει, δεν θα μπορούσε να ξεχωρίσει το ένα από το άλλο· δεν θα ξεχώριζε ένα λουλούδι από μια μπάλα ποδοσφαίρου. Πώς θα μπορούσε;

ΜΟΛΛΥ: Του είπα ότι κολυμπούσα στα τυφλά — που σημαίνει ότι άκουγα τον ήχο του νερού, αισθανόμουν τη θερμοκρασία του, τη ροή του, την ώθησή του πάνω στο σώμα μου· και ήξερα με κάθε κύτταρο ότι ήμουν μέσα στο νερό και ότι ήταν γύρω μου, και ήξερα αν κάποιος άλλος ήταν εκεί, και αν κολυμπούσε ή αν στεκόταν ακίνητος· και ήξερα πού ήταν ο τοίχος και πόσο μακριά, και πότε να στρίψω, και πότε να σταματήσω.

Η Μόλλυ σκιαγραφείται ως ένα παιδί με ιδιαίτερα χαρίσματα, με πολλές γνώσεις και μ' έναν ξεχωριστό τρόπο επικοινωνίας με τον κόσμο. Το γεγονός ότι υπήρξε άτομο με εκ γενετής αναπηρία όρασης δεν την απέτρεψε από το να συσσωρεύσει γνώση, το αντίθετο, αξιοποίησε όλες τις άλλες αισθήσεις της προκειμένου να καλλιεργήσει την πρόσληψη του κόσμου γύρω της. Έτσι, προσδίδεται στην αναπηρία της μια ρομαντικοποιημένη διάσταση μέσω της προβολής των “πνευματικών της χαρισμάτων”.

Στο έργο εμφανίζεται επίσης η στερεοτυπική αναπαράσταση της τύφλωσης, που εκλαμβάνει την αναπηρία της όρασης ως ολική τραγωδία για το άτομο. Βέβαια, εδώ η τραγωδία δεν αναφέρεται στην κατάσταση της αναπηρίας της ηρωίδας πριν την επέμβαση, αλλά στην μετά την επέμβαση κατάστασή της, οπότε η Μόλλυ, εξαιτίας της μερικής αποκατάστασης της όρασής της οδηγείται σε απώλεια της εσωτερικής της ισορροπίας· στο σημείο αυτό ο συγγραφέας ανατρέπει το στερεοτυπικό μοτίβο, προβάλλοντας την ιδέα ότι η τύφλωση δεν αποτελεί τραγωδία, αλλά τραγωδία συνιστά η διατάραξη της οπτικής ταυτότητας του προσώπου. Η παρουσίαση αυτής της άποψης έρχεται σε πλήρη αντίθεση με την κυρίαρχη κοινωνική άποψη ότι η τυφλότητα ισοδυναμεί με τραγωδία, η οποία μέσα στο έργο εκφράζεται από τους χαρακτήρες του Φράνκ και του Ράις:

κ. ΡΑΪΣ: Στους τελευταίους μήνες, εμφανίστηκε μια νέα κατάσταση. Άρχισε να δείχνει συμπτώματα μιας κατάστασης που ονομάζεται "τυφλή όραση" (blindsight). Αυτή είναι μια φυσιολογική κατάσταση, όχι ψυχολογική. Σε αυτές τις περιπτώσεις

ισχυριζόταν ότι δεν έβλεπε τίποτα, απολύτως τίποτα. Και πράγματι, έλεγε την αλήθεια.

κ. ΡΑΪΣ: Στους τελευταίους μήνες — τότε ζούσε στο ψυχιατρικό νοσοκομείο — ήξερα ότι είχα χάσει επαφή μαζί της. Είχε απομακρυνθεί από όλους μας. Δεν βρισκόταν στον παλιό της κόσμο των τυφλών — είχε εξοριστεί από αυτόν. Και ο κόσμος των ανθρώπων με όραση, που ποτέ δεν είχε βρει φιλόξενο, δεν ήταν πλέον διαθέσιμος για αυτήν.

Για το λόγο αυτό, η τυφλή Μόλλυ εκλαμβάνεται από τους δύο αυτούς χαρακτήρες και ιδιαιτέρως από το σύζυγό της Φρανκ μέσα σε ένα πλαίσιο ανοησίας και αδυναμίας:

ΦΡΑΝΚ: "Δεν ήταν δυνατόν να μην κάνω κάτι γι' αυτήν! Ήταν τόσο λαμπρή! Πώς μπορούσε να είναι χαρούμενη έτσι;"

ΦΡΑΝΚ: Είμαι τα μάτια σου, τα αυτιά σου, η τοποθεσία σου, η αίσθησή σου για τον χώρο. Εμπιστεύσου με.

Ο Φρανκ δεν μπορεί να κατανοήσει πώς η σύζυγός του μπορεί να ζει με αυτάρκεια και ευτυχία, δεδομένης της αναπηρίας της. Έτσι της συμπεριφέρεται μ' έναν πατερναλιστικό τρόπο, πιστεύοντας ότι την φροντίζει, συνθήκη που την προβάλλει ως αδύναμη και αφελή προσωπικότητα. Ο συγγραφέας εξυφαίνει αυτό το πλαίσιο, ώστε να εκφράσει την κριτική του απέναντι στη στερεοτυπική αναπαράσταση της τύφλωσης ως ανοησία ή αδυναμία.

Παρόλο που το μοτίβο της τύφλωσης ως ανυπόστατη κακία δεν ενυπάρχει άμεσα στο χαρακτήρα της Μόλλυ Σουήνυ, το στοιχείο τη κακίας αποδίδεται εμμέσως στη μητέρα της Μόλλυ, μέσα από τους χαρακτηρισμούς του γιατρού Ράις, υπονοώντας μια σκοτεινή και απάνθρωπη επίδραση προς την ηρωίδα με αναπηρία όρασης:

κ. ΡΑΪΣ: "Η μητέρα της ήταν ψυχρή... ό, τι έκανε το έκανε από καθήκον."

Έτσι συσχετίζει την τύφλωση της ηρωίδας μ' ένα συναισθηματικό έλλειμμα στην ανατροφή της, που προσδίδει στην αναπηρία της στοιχεία άλογης ή άδικης ψυχρότητας, τα οποία όμως δεν συνδέονται άμεσα με τη Μόλλυ. Στο βαθμό αυτό, η έννοια της τύφλωσης ως ανυπόστατη κακία αποδίδεται ως μια περιφερειακή αίσθηση.

Σε μεγαλύτερο βαθμό από οποιοδήποτε άλλο θεατρικό έργο που αναλύθηκε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, εντοπίζουμε στο *Μόλλυ Σουήνυ* την αναπαράσταση της τύφλωσης ως τέλεια αρετή. Η τυφλή ηρωίδα αποτελεί πρότυπο ηθικής τελείωσης και πνευματικής αρετής:

"Υπήρχε μια ομορφιά και μια ηρεμία στον τρόπο που άκουγε... λες και άγγιζε τον κόσμο με μια σοφία που κανένας μας δεν είχε."

Περαιτέρω, η τύφλωση προσδίδει στην ηρωίδα μια υπερφυσική αρετή, που αγγίζει τα όρια της «αγιότητας». Ο Φρίελ στη συνέχεια, θα επιχειρήσει να αποδομήσει προσδευτικά και αυτή τη στερεοτυπική αντίληψη, αναδεικνύοντας μια ηρωίδα με εσωτερικές διαμάχες και όχι "αγιότητα".

Δεν μπορούμε να εντοπίσουμε στο συγκεκριμένο έργο ξεκάθαρη τη στερεοτυπική αναπαράσταση της τύφλωσης ως τιμωρία για μια αμαρτία · δεν αναφέρεται στο έργο κάποια ερμηνεία της τύφλωσης καθαρά θρησκευτικού ή ηθικού χαρακτήρα. Βέβαια, διακρίνεται ότι κατόπιν της επέμβασης, η ψυχική ανισορροπία της Μόλλυ οφείλεται στην "ύβρη" του περιγύρου της, που ενεργεί για λογαριασμό της χωρίς τη θέλησή της. Θα μπορούσε να προκύψει το συμπέρασμα ότι στο πλαίσιο του έργου επιχειρείται η αντιστροφή αυτής της αναπαράστασης, μέσω της παρουσίας της απόπειρας "θεραπείας" ως την αληθινή τιμωρία:

κ. ΡΑΪΣ: Και καθώς την παρατηρούσα να κάθεται εκεί, όρθια στη θέση της και να κοιτάει ευθεία μπροστά, δύο σκέψεις πέρασαν από το μυαλό μου. Ότι η τύφλωσή της ήταν η τελευταία του εμμονή και ότι θα τον απορροφούσε για όσο κρατούσε το πάθος του. Και μετά αναρωτήθηκα, τι θα γινόταν τότε; Αλλά ίσως αυτό να ήταν υπερβολικά αυστηρή κρίση.

κ. ΡΑΪΣ: Και υποψιάζομαι, νομίζω, πιστεύω χωρίς κανέναν βάσιμο λόγο ότι ο Paddy Rice βρίσκεται στο τρέμουλο της υπέρβασης, Καθηγητά. Έχει μια ασθενή που είναι τυφλή εδώ και σαράντα χρόνια. Και ξέρετε τι; Θα της δώσει όραση — η εικοστή πρώτη καταγεγραμμένη περίπτωση σε πάνω από χίλια χρόνια! Και για πρώτη φορά στη ζωή της — πώς το λέει ο Άγιος Μάρκος στο Ευαγγέλιο — για πρώτη φορά θα «βλέπει ανθρώπους να περπατούν σαν δέντρα». Παραλήρημα... ύβρις... μια τελευταία, γελοία χειρονομία του επαναστατημένου άστρου. Για όνομα του Θεού, ένα απλό χειρουργείο καταρράκτη;

Σε μεγάλο βαθμό όμως χρησιμοποιείται στο έργο και η θεώρηση της τύφλωσης ως ανωμαλία που θα πρέπει να αποκατασταθεί:

ΦΡΑΝΚ: Το μόνο που ήθελα ήταν να της δώσω μια κανονική ζωή.

ΜΟΛΛΥ: Και μετά είπε: Φαντάσου να ήξερες όλα αυτά — όλα αυτά που ξέρεις ήδη — αλλά και να έβλεπες· να μπορούσες να δεις όλα αυτά τα πράγματα που ήδη ξέρεις τόσο καλά με άλλον τρόπο, με μια δεύτερη αντίληψη, μια δεύτερη εκδοχή της γνώσης.

ΦΡΑΝΚ: Η Molly επρόκειτο να ξαναδεί! Το ήξερα! Παρά τα "ίσως" του! Καμία απολύτως αμφιβολία! Ένας καινούριος κόσμος — μια καινούρια ζωή! Μια καινούρια ζωή και για τους δυο μας!

Το θαύμα της Molly Sweeney. Η όραση επανέρχεται σε γυναίκα μέσης ηλικίας.

«Μου δόθηκε ένας καινούριος κόσμος», λέει η κυρία Sweeney.

Ο άνεργος σύζυγος κλαίει δημόσια.

Και γιατί όχι;

Ω, Θεέ μου...

Όραση...

Αυτή η στερεοτυπική θεώρηση της τύφλωσης κυριαρχεί στα λόγια των χαρακτήρων του Φρανκ και του γιατρού Ράις. Αντιλαμβάνονται την τύφλωση ως μία κατάσταση απόκλισης από το φυσιολογικό, την οποία η επέμβαση πρόκειται να αποκαταστήσει στο πλαίσιο της κανονικότητας. Γι' ακόμη μια φορά ο Φρίελ θα υπονομεύσει την αναπαράσταση, καταδεικνύοντας πως αυτή η «κανονικότητα» μπορεί να αποβεί καταστροφική για το ανάπηρο άτομο.

Λίγο πριν το τέλος του έργου, το μοτίβο της τύφλωσης ως κάθαρση θα χρησιμοποιηθεί από τον συγγραφέα:

ΜΟΛΛΥ: "Τώρα υπάρχει σιωπή. Και δεν υπάρχει φόβος. Και δεν υπάρχει φως."

Η Μόλλυ, σε μια προσπάθειά της να αντιμετωπίσει τη νέα της κατάσταση που περιλαμβάνει ένα είδος μερικής όρασης, θα αποσυνδεθεί σωματικά, συναισθηματικά

και ψυχικά από την πραγματικότητα, αγγίζοντας το σημείο μηδέν του εσωτερικού της κόσμου. Η επιστροφή της σε μια μεταφορική κατάσταση ολικής αναπηρίας της όρασης θα αποτελέσει για την ίδια «κάθαρση» με την έννοια της λύτρωσης. Ο Φρίελ θα χρησιμοποιήσει με ανατρεπτικό τρόπο και αυτή την αναπαράσταση: η εγχείρηση που αναμένονταν να τη λυτρώσει από την αναπηρία της όρασης οδήγησε στην ψυχική της διαταραχή. Έτσι, η συμβολική επιστροφή της στην αναπηρία σηματοδοτεί την κάθαρσή της από την αβάσταχτη πραγματικότητα μιας νέας θέασης του κόσμου και από τις αυθαίρετες επεμβάσεις των άλλων στη ζωή της.

Τέλος, η τύφλωση χρησιμοποιείται στο θεατρικό αυτό έργο ως σύμβολο είτε της άγνοιας είτε της αλήθειας και κάποτε της εσωτερικής αναζήτησης. Το έργο στο σύνολό του συνιστά μια μεταφορά για τη φύση της γνώσης και την ουσία της ανθρώπινης ταυτότητας. Η εκ γενετής τυφλή Μόλλυ αντιλαμβάνεται και υποδέχεται τον κόσμο με τον δικό της μοναδικό τρόπο. Η «όραση», που σηματοδοτεί τη γνώση αποτελεί για την ίδια μια έξωθεν επιβολή, η οποία εν τέλει θα την οδηγήσει σε ψυχολογική σύγχυση και σε υπαρξιακό αδιέξοδο. Ο Φρίελ χρησιμοποιεί αντίστροφα τη στερεότυπη έκφραση «να δεις το φως», καθώς η όραση προκαλεί την κατάρρευση της Μόλλυ:

κ. ΡΑΪΣ: Ο νους πάγωσε αμέσως. Το μόνο που μπορούσα να σκεφτώ ήταν: Συγχέει την όραση με την κατανόηση. Έλα τώρα, Bloomstein. Τι σου συμβαίνει; Η όραση δεν είναι κατανόηση. Το ξέρεις αυτό! Μη λες ανοησίες!

Στο θεατρικό έργο *Μόλλυ Σουήνυ* δημιουργείται και μια καινούρια αναπαράσταση της τύφλωσης, η οποία δεν ανιχνεύεται στην κατηγοριοποίηση κατά Jernigan. Πιο συγκεκριμένα, προβάλλεται ίσως για πρώτη φορά στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου η τύφλωση ως εσωτερική πληρότητα και αυτονομία:

κ. ΡΑΪΣ : Μου άρεσε. Μου άρεσε η ηρεμία της και η ανεξαρτησία της· ο σίγουρος τρόπος που μου έσφιξε το χέρι και βρήκε μια θέση για τον εαυτό της με το λευκό της μπαστούνι. Και όταν μιλούσε για την αναπηρία της, δεν υπήρχε καθόλου λύπη για τον εαυτό της, ούτε ίχνος παραίτησης. Ναι, μου άρεσε.

κ. ΡΑΪΣ: Είχε μια γεμάτη ζωή και δεν ένιωθε καθόλου στερημένη.

ΜΟΛΛΥ: Και πώς θα μπορούσα να εξηγήσω στους άλλους γιατρούς πόση ευχαρίστηση μου πρόσφερε ο δικός μου κόσμος; Από τη δουλειά μου, από το

ραδιόφωνο, από το περπάτημα, από τη μουσική, από το ποδήλατο. Αλλά κυρίως από το κολύμπι. Πίστευα — και ξέρω ότι ακούγεται χαζό — αλλά πίστευα πραγματικά ότι ένιωθα περισσότερη απόλαυση, περισσότερη χαρά από το κολύμπι απ' ό, τι οι βλέποντες άνθρωποι... Πίστευα ότι οι άλλοι στο κολυμβητήριο, οι βλέποντες, με κάποιον τρόπο ένιωθαν λιγότερη απόλαυση γιατί έβλεπαν· γιατί η όραση, κατά κάποιο τρόπο, υποβάθμιζε την αίσθηση· και ότι αν ήξεραν πόσο πλήρης, πόσο απόλυτη ήταν η δική μου απόλαυση, έλεγα μέσα μου ότι σίγουρα με ζήλευαν.

ΜΟΛΛΥ: Και τότε με ξαφνικό θυμό σκέφτηκα: γιατί πηγαίνω για αυτό το χειρουργείο; Τίποτα από όλα αυτά δεν το επέλεξα εγώ. Τότε γιατί μου συμβαίνει αυτό; Με χρησιμοποιούν.

ΜΟΛΛΥ: Τη ρώτησα πού είναι η τουαλέτα.

— Στο τέλος του διαδρόμου. Τελευταία πόρτα δεξιά. Θα σε πάω.

— Όχι, είπα. Θα τη βρω μόνη μου.

ΜΟΛΛΥ: Για όνομα του Θεού, φυσικά και ήθελα να δω. Αλλά δεν ήταν προσδοκία, ούτε καν τρελή ελπίδα. Αν υπήρχε κάποια φαντασίωση, ήταν αυτή: Ότι ίσως, με κάποιον τρόπο, να μου επιτρεπόταν μια σύντομη εκδρομή σε αυτήν τη χώρα της όρασης· όχι να ζήσω εκεί — απλώς να την επισκεφτώ... Και μετά, α ναι, μετά να επιστρέψω σπίτι μου, στον δικό μου κόσμο, έχοντας μέσα μου για πάντα αυτή τη σπάνια κατανόηση.

Αντίθετα με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις που προσλαμβάνουν την τύφλωση σαν έλλειψη και αναπηρία, η ηρωίδα του Μπράιαν Φρίελ σκέφτεται και δρα ως ένα πρόσωπο πλήρως ικανοποιημένο από τη ζωή του χωρίς την όραση. Η αναπηρία της δεν αποτελεί εμπόδιο για την απόλαυση του κόσμου μέσω των άλλων αισθήσεων και τη διαμόρφωση μιας ισχυρής ταυτότητας στο πλαίσιο της οποίας η αναπηρία της όρασης αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο. Η εγχείρηση για τη βελτίωση της όρασής της, που αποφασίζεται από τον σύζυγό και τον γιατρό της, θέτει σε δοκιμασία αυτή την ταυτότητα, ωθώντας την ηρωίδα σε ψυχικό αδιέξοδο. Το θεατρικό αυτό αφήγημα διαπιστώνει ότι οι έξωθεν επιβαλλόμενες απόψεις περί "κανονικότητας" συχνά

αποβαίνουν ολέθριες, στις περιπτώσεις που δεν συνυπολογίζονται οι προσωπικές εμπειρίες και η αυτοδιάθεση του προσώπου.

Η εν λόγω νεοεισαχθείσα αναπαράσταση της τύφλωσης ως εσωτερική πληρότητα και αυτονομία συνεισφέρει ένα σημαντικό στοιχείο στην πρόσληψη της αναπηρίας, ενισχύοντας την αντίληψη ότι η διαφορετικότητα δεν αποτελεί απαραίτητα έλλειψη, αλλά είναι δυνατόν να συνιστά συνθήκη δύναμης και αυτογνωσίας.

Συμπέρασμα

Το θεατρικό έργο *Μόλλυ Σουήν* του Μπράιαν Φρίελ, μέσα από τρεις διαφορετικές προσεγγίσεις της αναπηρίας της όρασης της ηρωίδας που εκφράζονται μέσα από τρεις αντίστοιχους ρόλους (την πρωταγωνίστρια, το σύζυγο και το γιατρό της), περιλαμβάνει όλες τις στερεοτυπικές κατηγορίες αναπαραστάσεων της τύφλωσης σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Jernigan, σε ένα φάσμα που κινείται από την τύφλωση ως τραγωδία ή τιμωρία, έως την τύφλωση ως κάθαρση ή παραβολή. Όπως διαφάνηκε από την ανάλυση, σκοπός του έργου είναι αποδομήσει αυτές τις στερεοτυπικές προσλήψεις, εισάγοντας μια καινούρια, επαναστατική αντίληψη της τύφλωσης ως συνθήκη εσωτερικής πληρότητας και αυτονομίας. Έτσι, η αναπηρία της όρασης της Μόλλυ δεν αποδίδεται ως έλλειμμα, αλλά ως ένας εναλλακτικός τρόπος ζωής, πλήρης εμπειριών και νοημάτων. Η αποκατάσταση της όρασης δεν επιφέρει την "κάθαρση", αλλά την ψυχική αποδιοργάνωση, καταδεικνύοντας τη βίαιη διάσταση των κοινωνικών αντιλήψεων σε σχέση με την "κανονικότητα". Στο βαθμό αυτό, το έργο δεν αποτελεί απλώς μια εις βάθος προσωπική κατάθεση, αλλά και μια κριτική των κυρίαρχων απόψεων για την αναπηρία και για τη ανθρώπινη ουσία.

3.4.10 Γενικά συμπεράσματα

Όλα τα κατά Jernigan στερεότυπα της τύφλωσης συναντώνται στα θεατρικά έργα που μελετήθηκαν. Σε ό, τι αφορά το αρχαίο ελληνικό δράμα, τα στερεότυπα της τύφλωσης είναι άμεσα συνυφασμένα με τις αρχές της τραγωδίας, συνεπώς συναντούμε σε μεγαλύτερη συχνότητα τις κατηγορίες της τύφλωσης ως θαυματουργική ή αντισταθμιστική δύναμη, ως τιμωρία για μια αμαρτία, αλλά και ως ολική τραγωδία. Είναι γεγονός ότι κατά την ελληνική αρχαιότητα η τυφλότητα

θεωρούνταν ως μια εξαιρετικά βαριά αναπηρία, γι' αυτό και αποτέλεσε κεντρικό θέμα πολλών τραγωδιών, συνήθως ως θεϊκή τιμωρία που βασανίζει τον ήρωα για τα αμαρτήματα τα δικά του ή των γονιών του. Από τη στιγμή όμως που ο ήρωας περνά στη σφαίρα της τυφλότητας χαίρει του απόλυτου σεβασμού της κοινωνίας, γιατί οι τυφλοί στην Αρχαία Ελλάδα θεωρούνταν πρόσωπα ιερά με μαντικές ή προφητικές ικανότητες, που αντιστάθμιζαν την αναπηρία τους.

Βέβαια σε πολλά αρχαία ελληνικά δράματα, το θέμα της τυφλότητας θα χρησιμοποιηθεί για να συμβολίσει την πλάνη καθώς και τη λάθος εκτίμηση των καταστάσεων. Όλα τα παραπάνω μοτίβα της τυφλότητας θα συνεχίσουν να χρησιμοποιούνται αναλόγως και στο σαιξπηρικό θέατρο, επενδυμένα με τη διάσταση της ηθικής έκπτωσης που επιφέρει την τιμωρία της τυφλότητας σε κυριολεκτικό ή μεταφορικό επίπεδο.

Περνώντας στον 20^ο αιώνα, στο θέατρο του Beckett η τύφλωση θα χρησιμοποιηθεί ως ένα από τα πολλά σύμβολα του *Θεάτρου του Παραλόγου*. Στα έργα αυτά, η τυφλότητα αλλά και η αναπηρία εν γένει θα χρησιμοποιηθούν ως σύμβολα της φθοράς της ανθρώπινης ύπαρξης που θα οδηγήσει στον αναπόφευκτο θάνατο. Τα δε άτομα με αναπηρία όρασης στο πλαίσιο των έργων του συγκεκριμένου συγγραφέα αναπαρίστανται ως δυνάστες των βλεπόντων, δεσμεύοντάς τους σε μια ζωή γεμάτη ματαιότητα και υποταγή.

Τέλος, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, νέα μοτίβα της τυφλότητας θα αρχίσουν να παρουσιάζονται στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου, καθώς μέσω της κοινωνικής ενημέρωσης για την αναπηρία που αρχίζει να επεκτείνεται, άλλες στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της τύφλωσης πρωταγωνιστούν· τύφλωση ως απόλυτη αρετή, τύφλωση ως αντισταθμιστική δύναμη, αλλά πλέον και τύφλωση ως σύμβολο του ανεξάρτητου ανθρώπου, που έχει το δικαίωμα να διατηρήσει την αναπηρία του ως μέρος της ταυτότητάς του, αλλά και να την ενσωματώσει στο πλαίσιο ενός ευτυχισμένου και ολοκληρωμένου βίου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ενός τέτοιου θεατρικού χαρακτήρα είναι η Molly Sweeney του Brian Friel.

Πίνακας 6. Εμφάνιση των κατηγοριών αναπαραστάσεων της τύφλωσης κατά Jernigan ανά θεατρικό έργο

A/A	Έργο	Συγγραφέας	Είδος	Έτος	Κατηγορίες στερεοτυπικών αναπαραστάσεων της τύφλωσης κατά Jernigan
1.	Αντιγόνη	Σοφοκλής	Τραγωδία	441 π.Χ.	Τύφλωση ως ανοησία ή αδυναμία
					Τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία
					Τύφλωση ως θαυματουργική ή αντισταθμιστική δύναμη
					Τύφλωση ως ανυπόστατη κακία
					Τύφλωση ως κάθαρση
2.	Οιδίπους Τύραννος	Σοφοκλής	Τραγωδία	428 π.Χ.	Τύφλωση ως ολική τραγωδία
					Τύφλωση ως σύμβολο ή παραβολή (της πλάνης και της άγνοιας)
					Τύφλωση ως ανυπόστατη κακία
					Τύφλωση ως θαυματουργική ή αντισταθμιστική δύναμη
					Τύφλωση ως κάθαρση
3.	Οιδίπους επί Κολωνώ	Σοφοκλής	Τραγωδία	401 π.Χ.	Τύφλωση ως ανοησία ή αδυναμία
					Τύφλωση ως ολική τραγωδία
					Τύφλωση ως θαυματουργική ή αντισταθμιστική δύναμη
					Τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία
					Τύφλωση ως κάθαρση
4.	Εκάβη	Ευριπίδης	Τραγωδία	427 π.Χ.	Τύφλωση ως ολική τραγωδία
					Τύφλωση ως ανοησία ή αδυναμία
					Τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία
					Τύφλωση ως θαυματουργική ή αντισταθμιστική δύναμη
					Τύφλωση ως σύμβολο ή παραβολή γ(της μετάβασης από την άγνοια στην επίγνωση)
5.	Κύκλωπας	Ευριπίδης	Σατυρικό δράμα	411 π.Χ.	Τύφλωση ως ανοησία ή αδυναμία
					Τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία
6.	Πλούτος	Αριστοφάνης	Κωμωδία	338 π.Χ.	Τύφλωση ως ανοησία ή αδυναμία
					Τύφλωση ως κάθαρση
					Τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία
					Τύφλωση ως σύμβολο ή παραβολή (για τον άδικο διαμοιρασμό του χρήματος στην κοινωνία)

7.	Βασιλιάς Ληρ	William Shakspeare	Τραγωδία	1609	Τύφλωση ως ανοησία ή αδυναμία
					Τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία
					Τύφλωση ως ολική τραγωδία
					Τύφλωση ως σύμβολο ή παραβολή (της πλάνης)
					Τύφλωση ως κάθαρση
					Τύφλωση ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη
					Τύφλωση ως ανωμαλία
					Τύφλωση ως τέλεια αρετή
8.	Περιμένοντας τον Γκοντό	Samuel Beckett	Θέατρο του Παραλόγου	1948	Τύφλωση ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη
					Τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία
					Τύφλωση ως ολική τραγωδία
					Τύφλωση ως ανοησία ή αδυναμία
					Τύφλωση ως ανυπόστατη κακία
					Τύφλωση ως σύμβολο ή παραβολή (της αναπηρίας, της φθοράς και της καταδυνάστευσης του άλλου)
9.	Molly Sweeney	Brian Friel	Δίπρακτο	1994	Νέα κατηγορία: τύφλωση ως εσωτερική πληρότητα και αυτονομία
					Τύφλωση ως ανωμαλία
					Τύφλωση ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη
					Τύφλωση ως ολική τραγωδία
					Τύφλωση ως ανοησία ή αδυναμία
					Τύφλωση ως τιμωρία για μια αμαρτία
					Τύφλωση ως ανυπόστατη κακία
					Τύφλωση ως τέλεια αρετή
					Τύφλωση ως κάθαρση
					Τύφλωση ως σύμβολο ή παραβολή (της άγνοιας ή της αλήθειας, της εσωτερικής αναζήτησης, της ουσίας της φύσης και της ανθρώπινης ταυτότητας)

3.5 Αποτελέσματα της θεματικής ανάλυσης των συνεντεύξεων

Στο πλαίσιο του κεφαλαίου αυτού και προκειμένου να απαντηθεί το τέταρτο ερευνητικό ερώτημα εφαρμόστηκε η θεματική ανάλυση των επτά συνεντεύξεων. Αφού ολοκληρώθηκαν οι συνεντεύξεις, πραγματοποιήθηκε η ένταξη των απαντήσεων των συμμετεχόντων σε πίνακα κατά θεματικές κατηγορίες και τέλος η αναλυτική επεξεργασία τους. Τα αποτελέσματα ομαδοποιήθηκαν σε πίνακα ανά θεματική κατηγορία (βλ. Πίνακα 6), με σκοπό αφενός να παρουσιάζεται η τοποθέτηση κάθε ερωτώμενου, αφετέρου να καταστεί πιο εύκολη η μελέτη των αποτελεσμάτων από τους αναγνώστες της παρούσας εργασίας. Η θεματική ανάλυση επικεντρώθηκε στο να εξάγει συμπεράσματα δια των συλλεχθέντων ποιοτικών δεδομένων, ώστε να προκύψει μια όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη απάντηση με αναφορά στον τέταρτο ερευνητικό στόχο.

Πίνακας 7. Θεματικές κατηγορίες συνεντεύξεων

Πίνακας θεματικών κατηγοριών				
Ανάπτυξη σχέσεων κοινού με ηθοποιούς σε παραστάσεις με θέμα την αναπηρία της όρασης	Κριτήρια επιλογής αναπηρίας της όρασης ως θέμα θεατρικών έργων	Επιλογή ή μη ενός θεατρικού έργου με θέμα την αναπηρία της όρασης	Συνάφεια αναπαραστάσεων με τα βιώματα των ατόμων με αναπηρία όρασης	Βελτίωση/διαφοροποίηση των αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης στο πέρασμα των χρόνων

3.5.1 Ανάπτυξη σχέσεων κοινού με ηθοποιούς σε παραστάσεις με θέμα την αναπηρία της όρασης

Στη διάρκεια παραστάσεων με θέμα την αναπηρία της όρασης, οι μισοί/ες συμμετέχοντες/ουσες απάντησαν πως αναπτύσσονται πολύ θετικές σχέσεις μεταξύ των ηθοποιών και του κοινού · κάποιοι/ες μίλησαν για το πώς βίωσαν αυτήν την εμπειρία ως θεατές/θεάτριες και για τα ευχάριστα συναισθήματα που τους/τις δημιουργήθηκαν, καθώς ένιωσαν ότι στο πλαίσιο της παράστασης εκπροσωπούνται οι ίδιοι/ίδιες και η καθημερινότητά τους ως άτομα με αναπηρία όρασης: «Ένωσα άνετα, ένιωσα ότι με συμπεριέλαβαν κι εμένα, με την αναπηρία μου, ένιωσα ασφαλής, ένιωσα χαρούμενη που μπορούσα ανεξάρτητα να δω σε εισαγωγικά την παράσταση...» (Συν. 1), «Συναισθήματα πολύ θετικά, ότι κάποιοι ενδιαφέρονται και μιλάνε για μας.

Εμένα δηλαδή μ' ευχαρίστησε που έλεγε για τη γραφή *braille*, ο ηθοποιός που κρατούσε το μπαστούνι του...» (Συν. 6). Αναφέρθηκαν επίσης και στη γενική αίσθηση που αποκόμισαν από τις αντιδράσεις του κοινού απέναντι στους ηθοποιούς που παρουσίαζαν το θέμα της αναπηρίας της όρασης επί σκηνής: «...το ακροατήριο ήταν ενθουσιώδεις απέναντι στους ηθοποιούς, τους θαύμαζαν γι' αυτό που κάνανε (Συν. 1), «Οπότε, με πολύ θαυμασμό το είδαν...» (Συν. 6)

Άλλοι/ες από τους συνεντευξιαζόμενους/ες δεν παρατήρησαν καμία απολύτως διαφορά σχέσεων μεταξύ κοινού και ηθοποιών σε παραστάσεις με θέμα την αναπηρία της όρασης, συγκριτικά με παραστάσεις που πραγματεύονται άλλα θέματα. Ανέφεραν χαρακτηριστικά πως οι σχέσεις που αναπτυχθήκαν ανάμεσα στους θεατές/θεάτριες και στο κοινό και τα συναισθήματα που βίωσαν οι ίδιοι/ίδιες ήταν τα συνήθη: ...τις βλέπω όπως βλέπω μια οποιαδήποτε παράσταση, δεν, δηλαδή ok άμα βλέπεις μια παράσταση, ρε παιδί μου, από κει και πέρα ξέρεις τι θα αντιμετωπίσεις, ως μια παράσταση γενικώς, αφού και σε προβληματίζει ή όχι κλπ. (Συν. 3), ...συναισθήματα ό, τι σου προκαλεί μια παράσταση. Και άλλες φορές σου προκαλεί γέλιο, δηλαδή η παράσταση από μόνη της προκαλεί διάφορα συναισθήματα... (Συν. 3), Πολύ φυσιολογικές θα έλεγα... (Συν. 6).

Τέλος, ένα άτομο εκ των συνεντευξιαζομένων ανέφερε πως ίσως υπήρχαν κάποιοι θεατές/θεάτριες που αντιμετώπιζαν το θέμα της αναπηρίας της όρασης με υποτίμηση ή και με οίκτο: «υπάρχουν και άνθρωποι βέβαια, οι οποίοι δεν ξέρουν και τον τυφλό τον βλέπουν, κατώτερο να το πω;...» (Συν. 6). Όμως το ίδιο άτομο τόνισε πως δεν παρατήρησε από την πλειοψηφία των θεατών/θεατριών να εκφράζονται αυτά τα στερεότυπα για την αναπηρία της όρασης στις αντιδράσεις του κοινού: «Αλλά οι θεατές, εγώ δεν είδα κάτι αρνητικό να πούνε, ή τον “καημένο” ή... να τον λυπούνται. (Συν. 6).

3.5.2 Κριτήρια επιλογής αναπηρίας της όρασης ως θέμα θεατρικών έργων

Στο ερώτημα για ποιο λόγο οι συνεντευξιαζόμενοι/ες πιστεύουν ότι ένας/μία θεατρικός/η συγγραφέας θα επέλεγε την αναπηρία της όρασης ως θεματική για ένα έργο του/της, δόθηκαν πολλές διαφορετικές κι ενδιαφέρουσες απαντήσεις · ένα συνεντευξιαζόμενο πρόσωπο θεώρησε πως το εν λόγω θέμα προτιμάται, ώστε οι

θεατρικοί/ες συγγραφείς να ευαισθητοποιήσουν το κοινό, αλλά και να δείξουν ότι και τα άτομα με αναπηρία όρασης μπορούν να είναι ισότιμα και ανεξάρτητα: «Ίσως για να ευαισθητοποιήσουν το κοινό, να δείξουν ότι υπάρχουν ισότιμα μέλη στην κοινωνία... κι ότι αντίστοιχα μπορούν να είναι ανεξάρτητα μέλη στην κοινότητα (Συν. 1).

Το δεύτερο συνεντευξιζόμενο άτομο δήλωσε πως η ξεχωριστή αντίληψη που έχουν τα άτομα με αναπηρία όρασης για τον κόσμο θα άξιζε να αποδοθεί θεατρικά: «...εγώ πιστεύω ότι έχει σημασία να καταλάβει κι ο υπόλοιπος κόσμος πως εμείς αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα και πως μπορούμε να συμπληρώσουμε το κομμάτι που μας λείπει, δίνοντας βάση περισσότερο στις υπόλοιπες αισθήσεις... και στη διαίσθηση, που τη χρησιμοποιούμε περισσότερο (Συν. 2). Ένα άλλο συμμετέχον πρόσωπο στην έρευνα υποστήριξε πως θα αποτελούσε πρόκληση για έναν/μία θεατρικό/η συγγραφέα να «πλάσει» έναν χαρακτήρα που του λείπει η ικανότητα της όρασης: «...οπότε με το να λείπει αυτή η κυρίαρχη αίσθηση ενδεχομένως, ίσως προκαλεί τον θεατρικό συγγραφέα να σκεφτεί πώς θα μπορούσε να είναι η ζωή αυτού του ανθρώπου χωρίς την αίσθηση της όρασης, να προσπαθήσει να την αποδώσει σ' ένα έργο και να χτίσει μάλλον μια δυναμική γύρω απ' αυτό... Εγώ νομίζω πιο πολύ είναι μια πρόκληση... (Συν. 3).

Μια άλλη διάσταση για την επιλογή της αναπηρίας της όρασης ως θεματική ενός θεατρικού έργου ανέδειξε ένα άλλο ερωτώμενο πρόσωπο, προβάλλοντας τη φιλοσοφική και συμβολική διάσταση της συνθήκης: «Αυτό με προβληματίζει... φαντάζομαι φιλοσοφικά το προσεγγίζουν με τη λογική της φιλοσοφίας ...θέλοντας να περιγράψουνε καταστάσεις ας πούμε, για παράδειγμα πως λένε ας πούμε η δικαιοσύνη είναι τυφλή, μ' αυτή την φιλοσοφική προσέγγιση ας πούμε... (Συν. 4). Στο πλαίσιο μια άλλης θεώρησης, το επόμενο συνεντευξιζόμενο άτομο απάντησε πως ένας/μία θεατρικός/η συγγραφέας θα χρησιμοποιούσε την αναπηρία της όρασης για να παρουσιάσει το πώς ο ήρωας παλεύει με την αναπηρία του, σε μια μονοδιάστατη προσέγγιση του θέματος: ... ότι πιο πολύ όχι τόσο για να, ως προς την, να δείξει τη διαφορετικότητα ή ας πούμε την προκατάληψη που υπάρχει στην αναπηρία γενικότερα όσο να μας δείξει ας πούμε, πώς παλεύει ο ήρωας για κάτι το κακό που του έτυχε.... σήμερα, οι συγγραφείς θα έγραφαν διαφορετικά γι' αυτό. Για να δούμε ας πούμε πώς ο ήρωας βασανίζεται με το πρόβλημα που έχει ας πούμε. Να μας δείξουν αυτό, δηλαδή πιο πολύ μονοδιάστατο θα έλεγα... (Συν. 5).

Διαφορετική άποψη εξέφρασε ένα άλλο συμμετέχον πρόσωπο που πιστεύει πως οι θεατρικοί/ες συγγραφείς επιλέγουν το θέμα της αναπηρίας της όρασης για τα έργα τους, διότι μπορεί να έχουν κάποιο προσωπικό βίωμα μέσω της οικογένειάς τους ή μέσω της κοινότητας των ατόμων με αναπηρία όρασης και με το έργο τους θέλουν να περάσουν κάποιο μήνυμα για τη συγκεκριμένη αναπηρία: « Μπορεί να έχει κάποιον συγγενή που έχει αυτό και να ήθελε να, να βάλει το θέμα από τον συγγενή του και να γράψει... ή να έχει εμπειρία από την κοινότητα ας πούμε μπορεί να ξέρει και να θέλει να περάσει κι αυτός το μήνυμα μέσα από το έργο του (Συν. 6). Τέλος, διατυπώθηκε και η άποψη πως η αναπηρία της όρασης προτιμάται ως θεματική για τα θεατρικά έργα, καθώς παρατηρείται μεταξύ των συχνότερων αναπηριών: ...είναι μια ομάδα ατόμων που σε σχέση με κάποιες άλλες αναπηρίες είναι πιο συχνό να τους δεις και στην καθημερινότητα να, να περπατούν, να υπάρχουν ας πούμε, ενώ κάποια άτομα με άλλες μορφές αναπηρίας ίσως δεν είναι τόσο συχνό... και ίσως πιστεύω γι' αυτόν το λόγο... (Συν. 7).

3.5.3 Επιλογή ή μη ενός θεατρικού έργου με θέμα την αναπηρία της όρασης

Το θέμα της τρίτης θεματικής κατηγορίας της έρευνας αφορά το αν οι ερωτώμενοι/ες θα επέλεγαν να παρακολουθήσουν μια θεατρική παράσταση με κριτήριο ότι αυτή περιέχει έναν ή περισσότερους χαρακτήρες με αναπηρία της όρασης. Σχεδόν οι μισοί/ες από τους/τις συνεντευξιζόμενους/ες απάντησαν πως θα έβρισκαν πολύ ενδιαφέρουσα μια τέτοια παράσταση και πως θα την επέλεγαν ευχαρίστως: « Θα μ' ενδιέφερε πάρα πολύ να το δω! Θα μ' ενδιέφερε από πολλές πλευρές, δηλαδή κι απ' την πλευρά της πλοκής κι απ' την πλευρά της σκέψης του σκηνοθέτη, του παιζίματος του ηθοποιού, αν ήταν βλέπων ή αν ήτανε άτομο με οπτική αναπηρία, δηλαδή θα είχε αρκετό ενδιαφέρον για μένα... (Συν. 1), «Θα μου άρεσε να το δω σαν θεατής» (Συν. 2), «Ίσως αν το 'ξερα να είχε ενδιαφέρον να πάω και να το δω. Δηλαδή, θετικά θα έλεγα. Θετικά έως και παρακινητικά ας πούμε, ότι να πάω να τη δω αυτή την παράσταση. Να δω πώς το πραγματεύεται, να δω πώς το προσεγγίζει ας πούμε» (Συν. 3).

Οι άλλοι/ες μισοί/ες συμμετέχοντες/ουσες στην έρευνα δήλωσαν πως δεν θα επηρέαζε την απόφασή τους να δουν ένα θεατρικό έργο η ύπαρξη χαρακτήρων με

αναπηρία όρασης σε αυτό και πως συνήθως επιλέγουν να παρακολουθήσουν μια παράσταση ανεξάρτητα από το θέμα της τυφλότητας, με βάση την πλοκή της και το ενδιαφέρον που αυτή παρουσιάζει: «Α, καθόλου, εγώ έτσι κι αλλιώς πηγαίνω στο θέατρο για δικούς μου λόγους, γιατί θέλω να δω την οποιαδήποτε παράσταση, επειδή θέλω να δω την άποψη του συγγραφέα, επειδή θέλω να δω την άποψη του σκηνοθέτη, δεν νομίζω ότι έχει σχέση» (Συν. 4), «Καθόλου δεν επηρεάζει, δεν έχει να κάνει αυτό, δεν το, δεν θα είναι κάτι ας πούμε που θα με κάνει να πάω ή να μην πάω σε μια παράσταση, αν έχω ακούσει ότι είναι καλή παράσταση, εμένα μου κάνει κάτι, θα πάω να τη δω, δεν θα μ' επηρεάσει ούτε θετικά ούτε αρνητικά » (Συν. 5), «Α, όχι πολύ. Δεν κάνω επιλογές δηλαδή για να πάω σ' ένα έργο να έχει θέμα την αναπηρία, εγώ πηγαίνω όπως κάνουν οι άνθρωποι... δεν επιλέγω δηλαδή να πάω να δω κάτι που είναι με αναπηρία...» (Συν. 6), «...δεν θα επιλέξω να πάω να δω μια παράσταση με κριτήριο αν περιέχει ή όχι τυφλό χαρακτήρα, η αλήθεια είναι ότι θα με επηρεάσει αν θα μου αρέσει η πλοκή, αν οι πληροφορίες που θα γνωρίζω, με ελκύει να την παρακολουθήσω...» (Συν. 7).

3.5.4 Συνάφεια αναπαραστάσεων με τα βιώματα των ατόμων με αναπηρία όρασης

Στο θέμα της συνάφειας των θεατρικών αναπαραστάσεων για την αναπηρία της όρασης με τα βιώματα των ατόμων με αναπηρία όρασης, κάποιου/ες απάντησαν ότι παρατήρησαν μεγάλη συσχέτιση. Ένα ερωτώμενο άτομο ανέφερε ότι εντόπισε ρεαλιστική αναπαράσταση στο κομμάτι της συνοδείας των τυφλών: «Πιστεύω ότι αυτό, το κομμάτι του συνοδού, ναι, σίγουρα έχει κάτι κοινό... στο κομμάτι ίσως της υποστήριξης, δηλαδή θυμάμαι ότι έχει ...έτσι όπως το, ναι, ναι στο κομμάτι ότι ο συνοδός είναι μπροστά από τον τυφλό... δεν χρειάζεται να του λέει προς τα πού θα πάνε συνέχεια, δηλαδή που είναι καθαρά οι τρόποι συνοδείας...» (Συν. 1). Ο/Η ίδιος/α συνεντευξιζόμενος/η παρατήρησε πως τα συναισθήματά του/της για την αναπηρία της όρασης ταυτίζονταν με αυτά του θεατρικού ήρωα: «Ίσως τα συναισθήματα που είχε όταν έχασε την όρασή του... ίσως και αυτά να είναι κοινά...» (Συν. 1). «Για παράδειγμα, μια παράσταση που είχα δει ας πούμε, την ιστορία της Άννυ Σάλιβαν, που ήτανε αυτή η δασκάλα στην ουσία της Έλεν Κέλλερ και στην ουσία η παράσταση πραγματευόταν την ιστορία της, πώς ένα κορίτσι τέλοσπάντων που ήταν πολύ φιλόδοξο και που κατάφερε να εκπαιδεύσει την Έλεν Κέλλερ κλπ. Νομίζω ότι αυτό ήτανε κοντά

στην πραγματικότητα, ήταν μια ρεαλιστική παράσταση (Συν. 4), δήλωσε ένας/μία άλλος/η συμμετέχων/ουσα.

Όμως κάποιοι/ες άλλοι/ες συμμετέχοντες/ουσες δεν συμφώνησαν απόλυτα ότι τα δικά τους βιώματα ταυτίζονται με τις θεατρικές αναπαραστάσεις: «Ήταν κοντά, αλλά απείχαν πολύ. Γιατί πιστεύω ότι δεν, δεν ίσως η συγγραφέας δεν μίλησε με άτομα ώστε να της πούνε ακριβώς, να της περιγράψουν ακριβώς τα συναισθήματα για να τα αποτυπώσει μετά...» (Συν. 2). Σε μια άλλη περίπτωση, τονίστηκε το στοιχείο της υπερβολής του θεάτρου που μεγεθύνει τα πραγματικά βιώματα: «Το ίδιο συμβαίνει και με τους ρόλους, δηλαδή ένας τυφλός στην καθημερινότητα του θα σου πει οκ, φυσιολογικά με το μπαστούνι μου πηγαίνω σουπερμάρκετ, έχω βρει τις άκρες μου, κάνω τη ζωή μου, είμαι μια χαρά... στο θέατρο θα τονιστούν κάποια πράγματα » (Συν. 5). Τέλος, ένας/μία από τους/τις συνεντευξιαζόμενους/ες δεν αποδέχεται τη συνάφεια των θεατρικών αναπαραστάσεων με την πραγματικότητα γιατί πιστεύει ότι είναι παρωχημένες, δίνοντας έμφαση στο δράμα: «...αισθάνομαι ότι δεν, δεν έχει ακόμη αλλάξει τόσο πολύ η εικόνα και γιατί ας πούμε οι σύγχρονοι τυφλοί εργάζονται, έχουν οικογένειες, συμμετέχουν στην κοινωνική ζωή και αισθάνομαι ότι λίγο ακόμη αυτό δεν έχει, δηλαδή υπάρχει λίγο ακόμα ότι, ναι, υπάρχουν τυφλοί χαρακτήρες, αλλά πάντα υπάρχει να δώσουμε έμφαση στο δράμα που περνάει ο άλλος... και αυτό λίγο θεωρώ ότι πρέπει ν' αλλάξει λίγο...» (Συν. 7).

3.5.5 Βελτίωση/διαφοροποίηση των αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης στο πέρασμα των χρόνων

Η πέμπτη θεματική κατηγορία ασχολείται με το κατά πόσο οι συνεντευξιαζόμενοι/ες θεωρούν ότι οι αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου έχουν βελτιωθεί ή διαφοροποιηθεί στο πέρασμα των χρόνων. Η πλειοψηφία δήλωσε ότι έχουν αλλάξει αισθητά. Ένα συμμετέχον πρόσωπο δήλωσε πως έχουν πλέον εκλείψει κάποια ταμπού: «... Δηλαδή να μην έχουνε ταμπού να πούνε ότι, ξέρω γω , υπάρχει τύφλωση, αναπηρία όρασης, κάποιες λέξεις που είναι ταμπού... αυτό ίσως... το γλωσσικό κομμάτι...» (Συν. 1). Ένα άλλο άτομο παρατήρησε πως πλέον οι θεατρικοί συγγραφείς φροντίζουν να λαμβάνουν πληροφορίες από τα άτομα με αναπηρία όρασης, προτού πραγματευτούν θέματα αναπηρίας της όρασης: «Ναι, το να αναπαραστήσεις έναν τυφλό ήρωα, όταν έχεις δει

άτομα με προβλήματα όρασης, πιστεύω μπορείς να το κάνεις πιο εύκολα... δεν θεωρώ ότι είναι κάτι δύσκολο αρκεί να έχεις την... να αποκομίσεις κάποιες πληροφορίες απ' τα κατάλληλα άτομα για να το κάνεις» (Συν. 2).

Άλλο πρόσωπο σχολίασε ότι παρόλο που οι αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου έχουν βελτιωθεί σημαντικά λόγω της ενημέρωσης γύρω από την αναπηρία της όρασης, δεν έχουν φτάσει ακόμη στο επιθυμητό σημείο: «Ναι, γιατί υπάρχει μια παραπάνω ενημερότητα στον κόσμο, ωστόσο έχουμε ακόμα πολύ πολύ δρόμο για να φτάσουμε σ' ένα καλό επίπεδο» (Συν. 3). Ένας/μία από τους/τις συμμετέχοντες/ουσες δήλωσε πως δεν τον/την έχει απασχολήσει ποτέ το συγκεκριμένο ερώτημα: «Όχι, δεν το 'χω σκεφτεί ποτέ. Δεν έχει περάσει απ' το μυαλό μου κάτι τέτοιο, δεν έχω ιδέα» (Συν. 4).

Την προβολή της πολυδιάστατης ταυτότητας ενός ατόμου με αναπηρία όρασης τόνισε ένας/μία άλλος/η συμμετέχων/ουσα: «Πολυδιάστατα σήμερα, σε σχέση με παλιότερα. Παλιότερα ας πούμε ήταν ο τυφλός, αυτό, δεν είχε κάτι άλλο. Σήμερα θα είναι ένας άνθρωπος που θα έχει πολλές ιδιότητες και την τυφλότητα μέσα σ' όλ' αυτά.» (Συν. 5). Τέλος, μόνο ένα πρόσωπο παραδέχτηκε ότι μάλλον δεν έχουν αλλάξει και πολλά και ότι υπάρχει μεγάλο χάσμα μεταξύ θεατρικών αναπαραστάσεων και πραγματικότητας: «Αισθάνομαι όχι ακόμη... να το πω λίγο άτυπα ας το πούμε, δεν μ' αρέσει που βγαίνει αυτή, ας μου επιτραπεί η έκφραση, αυτή η κακομοιριά του ανθρώπου του ανάπηρου... δεν μ' αρέσει δηλαδή να βγαίνει αυτή η εικόνα, γιατί όπως ανέφερα και πριν, τα άτομα με αναπηρίες έχουν οικογένειες και ζουν, οπότε δεν, δηλαδή πρέπει να φύγει λίγο η εικόνα που υπήρχε για το τι είναι ένας τυφλός...» (Συν. 7)

Πίνακας 8. Αποσπάσματα συνεντεύξεων ανά θεματική κατηγορία

Ανάπτυξη σχέσεων κοινού με ηθοποιούς σε παραστάσεις με θέμα την αναπηρία της όρασης	Κριτήρια επιλογής αναπηρίας της όρασης ως θέμα θεατρικών έργων	Επιλογή ή μη ενός θεατρικού έργου με θέμα την αναπηρία της όρασης	Συνάφεια αναπαραστάσεων με τα βιώματα των ατόμων με αναπηρία όρασης	Βελτίωση/διαφοροποίηση των αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης στο πέρασμα των χρόνων
Ένωσα άνετα, ένωσα ότι με συμπεριέλαβαν κι εμένα, με την αναπηρία μου, ένωσα ασφαλής, ένωσα χαρούμενη που μπορούσα ανεξάρτητα να δω σε εισαγωγικά την παράσταση... (συν. 1) ...το ακροατήριο ήταν ενθουσιώδες απέναντι στους ηθοποιούς, τους θαύμαζαν γι' αυτό που κάνανε (συν. 1) ...τις βλέπω όπως βλέπω μια οποιαδήποτε παράσταση, δεν, δηλαδή ok άμα βλέπεις μια παράσταση, ρε παιδί μου, από κει και πέρα ξέρεις τι θα αντιμετωπίσεις, ως μια παράσταση γενικώς,	Ίσως για να ευαισθητοποιήσουν το κοινό, να δείξουν ότι υπάρχουν ισότιμα μέλη στην κοινωνία... κι ότι αντίστοιχα μπορούν να είναι ανεξάρτητα μέλη στην κοινότητα. (συν. 1) ... γιατί μέσα από τον κόσμο των ατόμων με προβλήματα όρασης μπορείς να, τα υπόλοιπα άτομα μπορούν να καταλάβουν κάποια πράγματα στα οποία δεν δίνουν εκείνοι σημασία, παράδειγμα εμείς δίνουμε περισσότερη σημασία στον ήχο, στο ν' ακούμε τους άλλους, ν' ακούμε τους ήχους, τον τρόπο που περπατάνε... δηλαδή εμείς δίνουμε βάση σε χαρακτηριστικά που ο υπόλοιπος κόσμος δεν δίνει βάση, γιατί τα θεωρεί αυτονόητα, δεν χρειάζεται να δώσει βάση στον ήχο ή στη	Θα μ' ενδιέφερε πάρα πολύ να το δω! Θα μ' ενδιέφερε από πολλές πλευρές, δηλαδή κι απ' την πλευρά της πλοκής κι απ' την πλευρά της σκέψης του σκηνοθέτη, του παιζίματος του ηθοποιού, αν ήταν βλέπων ή αν ήτανε άτομο με οπτική αναπηρία, δηλαδή θα είχε αρκετό ενδιαφέρον για μένα... (συν. 1) Θα μου άρεσε να το δω σαν θεατής. (συν. 2) Ίσως αν το 'ξερα να είχε ενδιαφέρον να πάω και να το δω. Δηλαδή, θετικά θα έλεγα. Θετικά έως και παρακινητικά ας πούμε, ότι να πάω να τη δω αυτή την παράσταση. Να δω πώς το πραγματεύεται, να δω πώς το προσεγγίζει ας πούμε. (συν. 3)	Πιστεύω ότι αυτό, το κομμάτι του συνοδού, ναι, σίγουρα έχει κάτι κοινό. (συν. 1) Στο κομμάτι ίσως της υποστήριξης, δηλαδή θυμάμαι ότι έχει ...έτσι όπως το, ναι, ναι στο κομμάτι ότι ο συνοδός είναι μπροστά από τον τυφλό... δεν χρειάζεται να του λέει προς τα πού θα πάνε συνέχεια, δηλαδή που είναι καθαρά οι τρόποι συνοδείας... (συν. 1) Ίσως τα συναισθήματα που είχε όταν έχασε την όρασή του... ίσως και αυτά να είναι κοινά...(συν.1) Ήταν κοντά, αλλά απείχαν πολύ. Γιατί πιστεύω ότι δεν, δεν ίσως η συγγραφέας δεν μίλησε με άτομα ώστε να της πούνε ακριβώς, να της περιγράψουν ακριβώς τα	Ίσως στον λόγο, εφόσον θέλουν να βάλουν στη σκηνή ένα άτομο με αναπηρία, υποθέτω ίσως στο γλωσσικό κομμάτι συμπεριλάβουν, ας πούμε, όλο αυτό το, την αναπηρία... Δηλαδή να μην έχουνε ταμπού να πούνε ότι, ξέρω γω , υπάρχει τύφλωση, αναπηρία όρασης, κάποιες λέξεις που είναι ταμπού... αυτό ίσως... το γλωσσικό κομμάτι... (συν. 1) Ναι, το να αναπαραστήσεις έναν τυφλό ήρωα, όταν έχεις δει άτομα με προβλήματα όρασης, πιστεύω μπορείς να το κάνεις πιο εύκολα... δεν θεωρώ ότι είναι κάτι δύσκολο αρκεί να έχεις την... να αποκομίσεις κάποιες πληροφορίες απ' τα κατάλληλα άτομα για να το κάνεις. (συν. 2) Ναι, γιατί υπάρχει μια παραπάνω ενημερότητα στον κόσμο, ωστόσο

αφού και σε προβληματίζει ή όχι κλπ. (συν. 3) ...συναισθήματα ό, τι σου προκαλεί μια παράσταση. Και άλλες φορές σου προκαλεί γέλιο, δηλαδή η παράσταση από μόνη της προκαλεί διάφορα συναισθήματα... (συν. 3) Συναισθήματα πολύ θετικά, ότι κάποιοι ενδιαφέρονται και μιλάνε για μας. Εμένα δηλαδή μ' ευχαρίστησε που έλεγε για τη γραφή braille, ο ηθοποιός που κρατούσε το μπαστούνι του... (συν. 6) Πολύ φυσιολογικές θα έλεγα, ... υπάρχουν και άνθρωποι βέβαια, οι οποίοι δεν ξέρουν και τον τυφλό τον βλέπουν, κατώτερο να το πω;... αλλά, τα τελευταία χρόνια, ο κόσμος είναι	μυρωδιά... εγώ πιστεύω ότι έχει σημασία να καταλάβει κι ο υπόλοιπος κόσμος πως εμείς αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα και πως μπορούμε να συμπληρώσουμε το κομμάτι που μας λείπει, δίνοντας βάση περισσότερο στις υπόλοιπες αισθήσεις... και στη διαίσθηση, που τη χρησιμοποιούμε περισσότερο. (συν. 2) ...η όραση είναι μια κυρίαρχη αίσθηση... ξέρετε, ο, τιδήποτε κι αν κάνουμε είναι πάρα πολύ σημαντικό το να το δεις, ας πούμε... οπότε με το να λείπει αυτή η κυρίαρχη αίσθηση ενδεχομένως, ίσως προκαλεί τον θεατρικό συγγραφέα να σκεφτεί πως θα μπορούσε να είναι η ζωή αυτού του ανθρώπου χωρίς την αίσθηση της όρασης, να προσπαθήσει να την αποδώσει σ' ένα έργο και να χτίσει μάλλον μια δυναμική γύρω απ' αυτό... Εγώ νομίζω πο πολύ είναι μια πρόκληση... (συν. 3) Αυτό με προβληματίζει... φαντάζομαι φιλοσοφικά το	Α, καθόλου, εγώ έτσι κι αλλιώς πηγαίνω στο θέατρο για δικούς μου λόγους, γιατί θέλω να δω την οποιαδήποτε παράσταση, επειδή θέλω να δω την άποψη του συγγραφέα, επειδή θέλω να δω την άποψη του σκηνοθέτη, δεν νομίζω ότι έχει σχέση. (συν. 4) Καθόλου δεν επηρεάζει, δεν έχει να κάνει αυτό, δεν το, δεν θα είναι κάτι ας πούμε που θα με κάνει να πάω ή να μην πάω σε μια παράσταση, αν έχω ακούσει ότι είναι καλή παράσταση, εμένα μου κάνει κάτι, θα πάω να τη δω, δεν θα μ' επηρεάσει ούτε θετικά ούτε αρνητικά. (συν. 5) Α, όχι πολύ. Δεν κάνω επιλογές δηλαδή για να πάω σ' ένα έργο να έχει θέμα την αναπηρία, εγώ πηγαίνω όπως κάνουν οι άνθρωποι... δεν επιλέγω δηλαδή να πάω να δω κάτι που είναι με αναπηρία... (συν. 6) ...δεν θα επιλέξω να πάω να δω μια παράσταση με κριτήριο αν περιέχει ή όχι τυφλό χαρακτήρα, η αλήθεια είναι ότι θα με	συναισθήματα για να τα αποτυπώσει μετά... (συν. 2) Για παράδειγμα, μια παράσταση που είχα δει ας πούμε, την ιστορία της Άννυ Σάλιβαν, που ήταν αυτή η δασκάλα στην ουσία της Έλεν Κέλλερ και στην ουσία η παράσταση πραγματευόταν την ιστορία της, πως ένα κορίτσι τέλοσπάντων που ήταν πολύ φιλόδοξο και που κατάφερε να εκπαιδεύσει την Έλεν Κέλλερ κλπ. Νομίζω ότι αυτό ήταν κοντά στην πραγματικότητα, ήταν μια ρεαλιστική παράσταση. (συν. 4). Θεωρώ ότι η τέχνη λίγο υπερβάλλει σε σχέση με την πραγματικότητα... δηλαδή επειδή έχω γνωρίσει ανθρώπους με οπτική αναπηρία, ίσως είναι πια και με τα χρόνια, το βλέπουν σαν ένα μέρος φυσιολογικό ας πούμε, δεν υπερβάλλουν με την αναπηρία τους... δεν νομίζω, φυσιολογικά όσο μπορούν είναι στην καθημερινότητά τους αυτό. Δηλαδή εγώ αυτή την αίσθηση εισέπραξα, όταν ας πούμε ήρθα	έχουμε ακόμα πολύ πολύ δρόμο για να φτάσουμε σ' ένα καλό επίπεδο. (συν. 3) Όχι, δεν το 'χω σκεφτεί ποτέ. Δεν έχει περάσει απ' το μυαλό μου κάτι τέτοιο, δεν έχω ιδέα (συν. 4) Έχουν βελτιωθεί, θα έλεγα. Από άποψη ότι δεν παρουσιάζουν σε μονοδιάστατο, σ' ένα επίπεδο μόνο. Πολυδιάστατα σήμερα, σε σχέση με παλιότερα. Παλιότερα ας πούμε ήταν ο τυφλός, αυτό, δεν είχε κάτι άλλο. Σήμερα θα είναι ένας άνθρωπος που θα έχει πολλές ιδιότητες και την τυφλότητα μέσα σ' όλ' αυτά. (συν. 5) Αισθάνομαι όχι ακόμη...να το πω λίγο άτυπα ας το πούμε, δεν μ' αρέσει που βγαίνει αυτή, ας μου επιτραπεί η έκφραση, αυτή η κακομοιριά του ανθρώπου του ανάπηρου... δεν μ' αρέσει δηλαδή να βγαίνει αυτή η εικόνα, γιατί όπως ανέφερα και πριν, τα άτομα με αναπηρίες έχουν οικογένειες και ζουν, οπότε δεν, δηλαδή πρέπει να φύγει λίγο η εικόνα που υπήρχε για το τι είναι ένας τυφλός... (συν. 7)
---	---	---	--	---

πάρα πολύ πιο κοντά σε μας... Αλλά οι θεατές, εγώ δεν είδα κάτι αρνητικό να πούνε, ή τον “καημένο” ή... να τον λυπούνται. Οπότε, με πολύ θαυμασμό το είδαν... (συν. 6)	προσεγγίζουν με τη λογική της φιλοσοφίας... (συν. 4) Θέλοντας να περιγράψουν καταστάσεις ας πούμε, για παράδειγμα πως λένε ας πούμε η δικαιοσύνη είναι τυφλή, μ’ αυτή την φιλοσοφική προσέγγιση ας πούμε... (συν. 4) ... δεν ξέρω σήμερα πώς θα έγραφαν, με τη woke agenda, με όλο αυτό δεν ξέρω πώς θα προσέγγιζαν αυτή την αναπηρία, αλλά γενικότερα, θεωρώ εγώ, προσωπική μου άποψη είν’ αυτό, ότι πιο πολύ όχι τόσο για να, ως προς την, να δείξει τη διαφορετικότητα ή ας πούμε την προκατάληψη που υπάρχει στην αναπηρία γενικότερα όσο να μας δείξει ας πούμε, πώς παλεύει ο ήρωας για κάτι το κακό που του έτυχε.... σήμερα, οι συγγραφείς θα έγραφαν διαφορετικά γι’ αυτό. Για να δούμε ας πούμε πώς ο ήρωας βασανίζεται με το πρόβλημα που έχει ας πούμε. Να μας δείξουν αυτό, δηλαδή πιο πολύ μονοδιάστατο θα έλεγα... (συν. 5)	επηρεάσει αν θα μου αρέσει η πλοκή, αν οι πληροφορίες που θα γνωρίζω, με ελκύει να την παρακολουθήσω... (συν. 7)	σε επαφή έναν χρόνο μ’ αυτούς τους ανθρώπους, τους μαθητές μου... Επειδή η τέχνη έχει μια υπερβολή πάντα κι έτσι πρέπει να είναι, δηλαδή πρέπει να μας το τονίσει αυτό για να το δούμε...(συν.5) Το ίδιο συμβαίνει και με τους ρόλους, δηλαδή ένας τυφλός στην καθημερινότητα του θα σου πει οκ, φυσιολογικά με το μπαστούνι μου πηγαίνω σουπερμάρκετ, έχω βρει τις άκρες μου, κάνω τη ζωή μου, είμαι μια χαρά... στο θέατρο θα τονιστούν κάποια πράγματα. (συν. 5) ...αισθάνομαι ότι δεν, δεν έχει ακόμη αλλάξει τόσο πολύ η εικόνα και γιατί ας πούμε οι σύγχρονοι τυφλοί εργάζονται, έχουν οικογένειες, συμμετέχουν στην κοινωνική ζωή και αισθάνομαι ότι λίγο ακόμη αυτό δεν έχει, δηλαδή υπάρχει λίγο ακόμα ότι, ναι, υπάρχουν τυφλοί χαρακτήρες, αλλά πάντα υπάρχει να δώσουμε έμφαση στο δράμα που περνάει ο άλλος... και αυτό	
--	--	--	--	--

	Μπορεί να έχει κάποιον συγγενή που έχει αυτό και να ήθελε να, να βάλει το θέμα από τον συγγενή του και να γράψει, δεν μπορώ να ξέρω ο κάθε συγγραφέας γιατί το κάνει αυτό... ή να έχει εμπειρία από την κοινότητα ας πούμε μπορεί να ξέρει και να θέλει να περάσει κι αυτός το μήνυμα μέσα από το έργο του (συν. 6) ...είναι μια ομάδα ατόμων που σε σχέση με κάποιες άλλες αναπηρίες είναι πιο συχνό να τους δεις και στην καθημερινότητα να, να περπατούν, να υπάρχουν ας πούμε, ενώ κάποια άτομα με άλλες μορφές αναπηρίας ίσως δεν είναι τόσο συχνό... και ίσως πιστεύω γι' αυτό το λόγο... (συν. 7)		λίγο θεωρώ ότι πρέπει ν' αλλάξει λίγο... (συν. 7)	
--	--	--	---	--

3.5.6 Γενικά Συμπεράσματα

Από τις συνεντεύξεις προκύπτει ότι τα θεατρικά κείμενα που πραγματεύονται θέματα αναπηρίας της όρασης τυγχάνουν θερμής υποδοχής από το κοινό και ιδιαίτερος από τα άτομα με αναπηρία όρασης, τα οποία αισθάνονται ότι αποκτούν ορατότητα μέσω της παρουσίασης των αντίστοιχων παραστάσεων. Ακόμη όμως και αν κάποιοι θεατρόφιλοι/ες (άτομα με αναπηρία όρασης ή μη) δεν δίνουν ιδιαίτερη έμφαση στο θέμα της παρουσίασης της αναπηρίας της όρασης στο πλαίσιο των θεατρικών έργων που παρακολουθούν, ελάχιστες είναι οι αντιδράσεις του κοινού που περιλαμβάνουν υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς ή εκδηλώσεις οίκτου για τους ρόλους με αναπηρία όρασης, καθώς φαίνεται ότι αυτές οι απόψεις και στάσεις τείνουν να εξαφανιστούν.

Ταυτόχρονα η αναπηρία της όρασης των θεατρικών ρόλων, σύμφωνα με τις απόψεις του δείγματος της έρευνας, μπορεί να εξυπηρετεί πολλούς σκοπούς στο πλαίσιο ενός θεατρικού κειμένου: την ευαισθητοποίηση του κοινού για το θέμα της αναπηρίας της όρασης, την παρουσίαση της ειδικής αντίληψης του κόσμου από τα άτομα με αναπηρία όρασης, τη χρήση χαρακτήρων με αναπηρία όρασης για το χτίσιμο της πλοκής, την αξιοποίηση του θέματος της αναπηρίας της όρασης για φιλοσοφικούς ή συμβολικούς προβληματισμούς, προκειμένου να αναδειχθεί ο αγώνας του ήρωα για την αντιμετώπιση της αναπηρίας του, για να αναφερθεί ο συγγραφέας σε μια δική του εμπειρία ή για να εντάξει στο έργο του χαρακτήρες με αναπηρία όρασης, που θεωρείται μία από τις πιο κοινές μορφές αναπηρίας.

Αρκετά από τα άτομα με αναπηρία όρασης εξέφρασαν την επιθυμία και το ενδιαφέρον τους να ανεβαίνουν παραστάσεις θεατρικών κειμένων που περιέχουν χαρακτήρες με αναπηρία όρασης ή πραγματεύονται την εν λόγω αναπηρία. Παρατηρούν ότι τα βιώματά τους σε μεγάλο βαθμό εκπροσωπούνται από τις αναπαραστάσεις που περιγράφονται στα θεατρικά κείμενα, ιδίως σε ό, τι αφορά θέματα της καθημερινότητας ή συναισθήματα, με κάποια στοιχεία υπερβολής ωστόσο που το θέατρο συνεπάγεται, ενώ είναι ελάχιστες οι περιπτώσεις των αναπαραστάσεων που δεν εμπίπτουν στην εικόνα του σύγχρονου ατόμου με αναπηρία όρασης που εμπλέκεται σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής και της δράσης.

Τέλος θεωρούν πως τα ταμπού γύρω από τις αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης στον θεατρικό λόγο έχουν καταρριφθεί, στάση στην οποία έχει συμβάλει σημαντικά και η ενημέρωση του κόσμου γύρω από την αναπηρία, ενώ οι ρόλοι των ατόμων με αναπηρία όρασης στο θέατρο έχουν πλέον αποκτήσει έναν πολυδιάστατο χαρακτήρα, σε αντίθεση με ελάχιστα παρωχημένα στερεότυπα που εμμένουν στην περιφρόνηση και στη λύπη του ατόμου με αναπηρία όρασης.

Κεφάλαιο 4. Συζήτηση Αποτελεσμάτων

4.1 Εισαγωγή

Με την υλοποίηση της παρούσας ερευνητικής εργασίας επιχειρήθηκε η ανάλυση των αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης, στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου, μέσα από το περιεχόμενο αντιπροσωπευτικών θεατρικών κείμενων της αρχαιοελληνικής περιόδου, της Αναγέννησης, αλλά και του 20^{ου} αιώνα. Μέσα από τη σύζευξη της θεατρικής λογοτεχνίας, ως κοινωνικού λόγου και των σπουδών για την αναπηρία, επιχειρήθηκε μία διαλογική σύνδεση μεταξύ των αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης και των μοντέλων θεώρησής της, δια της αποτύπωσης, παράθεσης και εκτίμησης των στάσεων και των αντιλήψεων ενός εστιασμένου δείγματος θεατών/θεατριών και διδασκόντων/ουσών θέατρο, με και δίχως αναπηρία όρασης. Εξάλλου καθετί που αναπαράγεται δια της μοντέρνας κουλτούρας προκύπτει και υφίσταται σε αμοιβαίο διάλογο με πλήθος ερμηνειών, προσεγγίσεων, αναλύσεων, κριτικών και αναδιατυπώσεων που εκφράζουν τα υποκείμενα, επιβεβαιώνοντας ή απορρίπτοντας τις δραματικές επιδράσεις των μορφών του κυρίαρχου λόγου με αναφορά στο σώμα (Τριανταφύλλου, 2018).

4.2 Συζήτηση

Από τα αποτελέσματα που προέκυψαν στο πλαίσιο του πρώτου ερευνητικού ερωτήματος της παρούσης εργασίας οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως η αναπηρία δεν συνιστά μια έννοια αμετάβλητη στο πέρασμα του χρόνου, πανομοιότυπη σε κάθε τοπικό πλαίσιο και ανεπηρέαστη από τις εκάστοτε πολιτισμικές παραμέτρους. Αντιθέτως, η μελέτη των θεατρικών έργων που προέρχονται από διαφορετικές ιστορικές εποχές, τόπους, συγγραφείς και κουλτούρες ανέδειξε την κυριαρχία διαφορετικών στερεοτυπικών απεικονίσεων ανά περίοδο που χαρακτηρίζεται από διαφορετικές κοινωνικές νόρμες και αντιλήψεις.

Έτσι, το αρχαίο δράμα, εμφορούμενο από τις φιλοσοφικές αρχές και τις πυρηνικές προδιαγραφές της τραγωδίας, εμφανίζει σε μεγάλη συχνότητα το στερεότυπο της τύφλωσης ως κάθαρση, δηλαδή ως ένα καταφύγιο για τον πάσχοντα

ήρωα, ώστε να λυτρωθεί από τις Ερινύες κι από την κοινωνική κατακραυγή. Ο Οιδίποδας δεν μπορεί πλέον να αντικρίζει όχι μόνον τους ζώντες αλλά και τους νεκρούς γονείς του υπό το βάρος των αδιανόητων αμαρτημάτων του. Μέσω της τύφλωσης πιστεύει ότι θα απαλλαχθεί και από τον πάνω αλλά και από τον κάτω κόσμο (Georgiadou, 2016). Έτσι προτιμά για πάντα να «κρυφτεί» στο σκοτάδι της τύφλωσης, καθώς υπήρχε στους αρχαίους Έλληνες η πεποίθηση ότι οι σωματικές αναπηρίες παρέμεναν και στον Άδη.

Συχνότατο παρατηρείται στο αρχαίο ελληνικό δράμα και το μοτίβο της τύφλωσης ως τιμωρία για μια αμαρτία· όσον αφορά το ζήτημα της ενοχής, αξίζει επίσης να επισημανθεί ότι η τύφλωση ήταν στην αρχαιότητα αφενός τιμωρία για παραβίαση των νόμων σχετικά με τη σεξουαλική σφαίρα (βλ. Οιδίποδας) και, αφετέρου τιμωρία για τους άνδρες που έχουν αποκτήσει την απαγορευμένη γνώση (για παράδειγμα σχετικά με κάποια ιερά μυστήρια) (Grelka, 2013). Ο Buxton εξηγεί ότι “η τύφλωση αποτελεί μια ισχυρή λεκτική και οπτική μεταφορά για τα όρια της ανθρωπότητας” · ο Barasch αναφέρει πως ορισμένα εγκλήματα συνήθως τιμωρούνται με τύφλωση, κυρίως “αμαρτήματα της όρασης”.

Αλλά και η αναπαράσταση της τύφλωσης ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη προβάλλεται πολλάκις στο αρχαίο δράμα, κυρίως μέσα από την αρχετυπική μορφή του μάντη Τειρεσία. Ο Τειρεσίας είναι ίσως ο πιο διάσημος μεταξύ των τυφλών προφητών και θα μπορούσε να αποτελεί το *sui generis* αρχέτυπο αυτής της ομάδας (Grelka, 2013). Μια σεβαστή παράδοση συσχετίζει την τύφλωση με αντισταθμιστικές δυνάμεις, έχοντας τις ρίζες της στην κλασσική μυθολογία. Οι τυφλοί διακρίνονταν συχνά για τις προφητικές τους δυνάμεις ή συνήθως διέθεταν ορισμένες άλλες εξαιρετικές ικανότητες, όπως η αντίληψη του ψέματος και της αλήθειας ή η διαμόρφωση ξεκάθαρων και ιδανικών σχέσεων. Εν προκειμένω, ο Τειρεσίας αποζημιώθηκε για την τύφλωσή του με ένα εξαιρετικό προφητικό χάρισμα (Jernigan, 1974).

Βέβαια, το πιο αξιοσημείωτο όλων είναι ότι η τυφλότητα στην αρχαία ελληνική κοινωνία αντιμετωπιζόταν ως ολική τραγωδία. Στον Κύκλωπα του Ευριπίδη, αυτός ο γραμματικός κανόνας όπου η τύφλωση αποτελεί έναν μεταφορικό θάνατο και ο θάνατος μια μεταφορική τύφλωση αποδίδεται υπερβολικά, σε σημείο κωμικό (Ward, 2018). Το να βλέπεις στον αρχαίο ελληνικό κόσμο σήμαινε ζωή,

επομένως η στέρηση της όρασης σήμαινε αυτομάτως χωρισμό από τον ανθρώπινο κόσμο.

Αυτός ο διαχωρισμός πραγματοποιείται με δύο τρόπους: οριζόντια και κάθετα. Οριζόντια σημαίνει κυριολεκτικός χωρισμός: Ο Τειρεσίας ζούσε μακριά από κατοικημένες περιοχές και το ίδιο θα κάνει και ο Οιδίποδας στον Κολωνό. Ο κάθετος διαχωρισμός έχει μια πιο μεταφορική ανάγνωση. Εκτελείται επίσης διπλά, αλλά αυτή τη φορά προς δύο ξεχωριστές κατευθύνσεις: προς τα κάτω και προς τα πάνω. Η κατεύθυνση προς τα κάτω σημαίνει να πλησιάζεις τον θάνατο και ως εκ τούτου συνδέεται με το πρόβλημα της ενοχής: όπως λέει ο T. Zieliński (1928), η στέρηση της όρασης είναι μια τιμωρία πιο τρομερή από τον ίδιο τον θάνατο· είναι η στέρηση της πηγής όλων των χαρών της ζωής – του φωτός της ημέρας.

Από την άλλη η κατεύθυνση προς τα πάνω σημαίνει να πλησιάζεις τη θεότητα, όπως ο Τειρεσίας που έχει πρόσβαση στα μυστικά των θεών και, στη συνέχεια ο Οιδίποδας που θα βαδίζει προς την αποθέωσή του στον Κολωνό (Grelka, 2013). Η μεταμόρφωση του Οιδίποδα στον Κολωνό παίρνει δύο μορφές: πρώτον, τη συμβολική αναπαράσταση της μετάβασης από την τύφλωση προς την όραση, η οποία συντελείται σε όλη τη διάρκεια του έργου και ουσιαστικά αντιστρέφει την τύφλωσή του στον Οιδίποδα Τύραννο· δεύτερον, στο τέλος του έργου, τον απόλυτα μυστηριώδη θάνατο και τη μετατροπή του Οιδίποδα σε αντικείμενο ηρωικής λατρείας. Ο Robin Mitchell-Boyask επισημαίνει τις ιδιαιτερότητες της παρουσίας αυτού του θέματος που είναι χαρακτηριστικά σοφόκλειες: το θέμα της ασθένειας σε έργα όπως ο Φιλοκτήτης και ο Οιδίποδας στον Κολωνό επικεντρώνεται στην αποκατάσταση και την επανένταξη της ασθενικής μορφής .

Μολονότι στην αρχαία Αθήνα όπου και αναπτύχθηκε η δραματική ποίηση και η έννοια του θεάτρου ο τυφλός είναι ο άνθρωπος που δέχεται τον οίκτο και τη λύπη των συνανθρώπων του, πουθενά δεν συναντούμε κακομεταχείριση, εξαίρεση ή αποστροφή για τα άτομα με αναπηρία όρασης· ο τυφλωμένος είναι μεν αξιολύπητος και εξευτελισμένος, όμως από τη στιγμή που θα περάσει στη σφαίρα της τυφλότητας αποκτά μια μαγική, σχεδόν μυστικιστική υπόσταση, που μολονότι τον απομονώνει από την κοινωνική σφαίρα, εμπνέει στους συμπολίτες του τον φόβο και τον βαθύ

σεβασμό που πηγάζει από την πανάρχαια σύνδεση των τυφλών προσώπων με μαντικές ή προφητικές δυνάμεις.

Επομένως θα μπορούσε να υποστηριχτεί η άποψη ότι οι αναπαραστάσεις της τύφλωσης στο αττικό δράμα εμπίπτουν στο πολιτισμικό μοντέλο της αναπηρίας. Διότι είναι ακριβώς οι αρχές και οι αξίες της αθηναϊκής κοινωνίας του 5^{ου} αιώνα που υπαγορεύουν πρωτίστως μια ορισμένη αντιμετώπιση των ατόμων με αναπηρία όρασης κι έπειτα την αναπαράστασή τους στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου· ο τυφλωμένος που παραβίασε τους νόμους σχετικά με τη σεξουαλική σφαίρα και, αυτός που τυφλώθηκε γιατί απέκτησε πρόσβαση στα ιερά μυστήρια, ο ανόητος Κύκλωπας, ο Πλούτος που είναι τυφλός αποτελούν αρχέτυπα που πηγάζουν από την αρχαία ελληνική μυθολογία και ασυνείδητα ρυθμίζουν μέσω της θρησκείας τις στάσεις και τις απόψεις των αρχαίων Αθηναίων απέναντι στην αναπηρία. Η έννοια του αρχέτυπου, που αποτελεί ένα αναντικατάστατο συμπλήρωμα της ιδέας του συλλογικού ασυνειδήτου, δηλώνει την ύπαρξη καθορισμένων μορφών μέσα στην ψυχή, οι οποίες φαίνεται να υπάρχουν πάντοτε και παντού. Η μυθολογική έρευνα τις αποκαλεί «μοτίβα». Στην ψυχολογία των πρωτόγονων, αντιστοιχούν στην έννοια των «συλλογικών αναπαραστάσεων» του Lévy-Bruhl, ενώ στον τομέα της συγκριτικής θρησκευτολογίας έχουν οριστεί από τους Hubert και Mauss ως «κατηγορίες της φαντασίας». Υπάρχουν τόσα αρχέτυπα όσες και οι τυπικές καταστάσεις στη ζωή. Η ατελείωτη επανάληψη έχει χαράξει αυτές τις εμπειρίες στην ψυχική μας σύσταση, όχι με τη μορφή εικόνων γεμάτων περιεχόμενο, αλλά αρχικά μόνο ως μορφές χωρίς περιεχόμενο, που αντιπροσωπεύουν απλώς τη δυνατότητα ενός συγκεκριμένου τύπου αντίληψης και δράσης (Jung & Hull, 2023).

Αιώνες μετά και καθώς το θέατρο της Αναγέννησης και ειδικότερα το θέατρο του Σαίξπηρ εμπνέεται από και βασίζεται στο αρχαίο ελληνικό δράμα είναι εύλογο το ότι τα ίδια στερεότυπα εντοπίζονται ως κεντρικά στον *Βασιλιά Ληρ*. Επομένως και εδώ υπερισχύει το πολιτισμικό μοντέλο μέσω της χριστιανικής θρησκείας, αφού στο εμβληματικό αυτό έργο του Σαίξπηρ, το μοτίβο που κυριαρχεί είναι αυτό της αναπηρίας ως τιμωρία για την ηθική έκπτωση, από έναν Θεό τιμωρό· δεν μπορεί να παραβλεφθεί ότι βρισκόμαστε στο μεταίχμιο Μεσαίωνα – Αναγέννησης, οπότε οι ηθικοί και θρησκευτικοί νόμοι γύρω από την αμαρτία είναι ιδιαιτέρως αυστηροί· «Αυτό δεν είναι καθόλου θρησκεία· είναι απουσία του Θεού· η εκκλησία δεν είναι τόπος ζωής, αλλά θανάτου». Κάποιος παίρνει τον διάβολο στα σοβαρά» (Jung,

1961/1995, p. 77). Οι επισημάνσεις του Γιουνγκ σχετικά με τις πολυπλοκότητες της θέασης του άλλου, τόσο υποκειμενικά όσο και αντικειμενικά, προσφέρουν έναν βαθύτερο τρόπο κατανόησης του θέματος της αναπαράστασης της όρασης στον *Βασιλιά Ληρ* του Σαίξπηρ: ότι η όραση είναι ηθική όραση (Cashford, 2003). Ίσως για τον λόγο αυτό στο συγκεκριμένο έργο χρησιμοποιείται εκτεταμένα και το μοτίβο της τύφλωσης ως τέλεια αρετή. Η ικανότητα να «βλέπεις με συναίσθημα», την οποία τελικά αποκτούν ο Ληρ και ο Γκλόστερ, παρουσιάζεται ως η λυτρωτική ιδέα της τραγωδίας, καθιστώντας δυνατή τη δική τους μεταμόρφωση και μια νέα μορφή κυριαρχίας για το βασίλειο της ψυχής (Cashford, 2003).

Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Σαίξπηρ πιθανότατα γνώριζε άριστα τα στερεότυπα και συμμεριζόταν τις παρεξηγήσεις της εποχής του για την αναπηρία της όρασης, ωστόσο τα χρησιμοποίησε για να αποδώσει με ακρίβεια το πώς θα σκέφτονταν και θα ένιωθαν γι' αυτήν ο Γκλόστερ, ο Έντγκαρ, η Ρεγάνη, ο Κορνουάλης και ο Ληρ (Pierce, 2012), θέλοντας να προσδώσει δραματική ένταση στο έργο του. Μεταξύ άλλων σκιαγραφεί με αφορμή τον κεντρικό χαρακτήρα του Γλόστερ την τύφλωση ως ανωμαλία, δηλαδή ως συνθήκη που επηρεάζει και τις υπόλοιπες αισθήσεις του ανθρώπου, αναπαράσταση που ίσως απηχεί κατάλοιπα του μεσαίωνα για την αναπηρία, σύμφωνα με τα οποία ένα ανάπηρο σώμα θεωρούνταν αλλόκοτο, περίεργο, ακόμη και τρομακτικό. Στο πλαίσιο μια τέτοιας οπτικής, τόσο το ιατρικό όσο και το πολιτισμικό μοντέλο της αναπηρίας φαίνεται να επηρεάζει πολλές από τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της αναπηρίας της όρασης στο εν λόγω θεατρικό έργο.

Ο Beckett αντιθέτως θα αξιοποιήσει ελάχιστες από τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της τύφλωσης · γιατί το *Θέατρο του Παραλόγου* πριν και πάνω απ' όλα είναι γεμάτο σύμβολα · μία από τις κατά Jernigan κατηγορίες αναπαραστάσεων είναι και αυτή της τύφλωσης ως σύμβολο ή παραβολή και αυτή χρησιμοποιεί ως επί το πλείστον ο συγγραφέας του *Περιμένοντας τον Γκοντό*· η αντίληψη του Πότζο για την τύφλωσή του φαίνεται να έχει κάποιες ομοιότητες με τη θεωρία της αναπηρίας. Η περιγραφή του εαυτού του ως «τυφλός όπως το πεπρωμένο» υποδηλώνει την προσωρινή φύση της κατάστασης των μη αναπήρων. Εδώ η αναπηρία μετατρέπεται σε σύμβολο της φθοράς που επιφέρει ο χρόνος και που μοιραία θα οδηγήσει στο θάνατο. Θα μπορούσε να εννοεί ότι όλοι οι άνθρωποι είναι προορισμένοι να χάσουν την όρασή τους κάποια στιγμή, είτε λόγω φθοράς είτε λόγω θανάτου. Δηλαδή η

κατάσταση του να είναι κάποιος άτομο χωρίς αναπηρία είναι μια προσωρινή ταυτότητα κατά το καλύτερο, ενώ το να είσαι άνθρωπος εγγυάται ότι όλες οι άλλες ταυτότητες τελικά θα έρθουν σε επαφή με κάποια μορφή ταυτότητας αναπηρίας». Αυτό δεν απέχει πολύ από την υπόθεση ότι η αναπηρία είναι μια αναπόφευκτη ανθρώπινη μοίρα, και ο Πότζο επίσης δημιουργεί έναν σύνδεσμο μεταξύ αναπηρίας και πεπρωμένου (Crozier, 2021). Πουθενά στο έργο δεν υπάρχει μέριμνα για τον Πότζο -στη δεύτερη πράξη εμφανίζεται ως άτομο με αναπηρία όρασης- ακριβώς γιατί τα άτομα με αναπηρία στο έργο του Beckett λειτουργούν ως δυνάστες των αρτιμελών ατόμων. Ακόμη και η καθοδήγηση του Πότζο από το Λάκυ μέσω ενός σχοινιού, δεν εμπίπτει στο κοινωνικό μοντέλο, δεν αντιστοιχεί στη διευκόλυνση του ατόμου με αναπηρία όρασης, δεν προέρχεται καν από συναισθήματα σεβασμού ή ακόμη και οίκτου για το άτομο με αναπηρία · οι ζωές του Πότζο και του Λάκυ είναι εκ των προτέρων ανεξήγητα συνδεδεμένες σε ένα σχήμα - δυνάστη δούλου κι αυτή την συσχέτιση, αυτή την ιεραρχία που θα συνεχίζεται επ' άπειρον, δεν πρόκειται να την ανατρέψει ούτε η αναπηρία της όρασης· αντίθετα φαίνεται να την ενισχύει· όπως με τους Χαμ και Κλοβ στο *Τέλος του Παιχνιδιού*, έτσι και στο δίδυμο Πότζο -Λάκυ ο πιο ανάπηρος χαρακτήρας τοποθετείται ως αφέντης (Crozier, 2021). Θα μπορούσε να υποστηριχτεί ότι η συνθήκη αυτή μετατρέπει την αναπηρία και ειδικότερα την αναπηρία της όρασης σε σύμβολο της καταπίεσης, της καταδυνάστευσης και της δέσμευσης των αρτιμελών ατόμων από τα άτομα με αναπηρία, εκπροσωπώντας οι μιν πρώτοι τους νεότερους και οι δεύτεροι τους γεροντότερους, καθώς δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι η αναπηρία στον Beckett εκπροσωπεί την φθορά. Στο *Θέατρο του Παραλόγου* δεν υπάρχει Θεός, ελπίδα, έλεος. Γι' αυτό και με επιφύλαξη προκύπτει το συμπέρασμα ότι το κείμενο αυτό απηχεί τις αρχές του ιατρικού μοντέλου, καθιστώντας μάλιστα τη βλάβη που ταυτίζεται με την αναπηρία ως αναπόφευκτη μοίρα για κάθε άνθρωπο.

Περαιτέρω, στο πλαίσιο των πιο σύγχρονων έργων, αξίζει να σχολιαστεί ότι στο έργο του Brian Friel, *Molly Sweeney* που γράφτηκε τη δεκαετία του '90, πολύ πιο κοντά δηλαδή στη δική μας εποχή, αντίθετα απ' ό, τι θα περίμενε κανείς, ανιχνεύτηκαν όλα τα κατά Jernigan στερεότυπα της τύφλωσης· πράγματι ο συγγραφέας λαμβάνει υπόψιν του όλα τα μοτίβα της τύφλωσης, σκοπεύοντας σε πρώτη φάση να τα επικοινωνήσει στο κοινό του και σε μια δεύτερη να τα ανατρέψει, εισάγοντας ένα νέο μοτίβο: αυτό της τύφλωσης ως εσωτερική πληρότητα και

αυτονομία του ατόμου. Η προσέγγιση αυτή του συγγραφέα μπορεί να αποδοθεί στους φιλοσοφικούς προβληματισμούς που τον απασχολούσαν αλλά και στην ιδιότητά του ως δάσκαλος, γεγονός που ίσως του ενέπνευσε μεγαλύτερη ευαισθησία και ενσυναίσθηση για την ανθρώπινη ιδιοσυγκρασία. Πάνω απ' όλα όμως, θα πρέπει να ληφθεί υπόψιν ότι κατά τη δεκαετία του '90, οπότε και γράφτηκε το έργο, αρχίζει να προωθείται πιο έντονα η υπεράσπιση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και στο πλαίσιο αυτό ξεκινούν να προβάλλονται οι διεκδικήσεις των ανάπηρων ατόμων. Το 1994 είναι ακριβώς η χρονιά που υπογράφεται η δήλωση της Σαλαμάνκα, οπότε η έννοια της ένταξης των ατόμων με αναπηρία αναγνωρίστηκε διεθνώς και διατυπώθηκε με ουσιαστική ισχύ (Graham, 2023). ο Friel, με το έργο αυτό επιδιώκει να γίνει η φωνή όχι μόνο των ατόμων με αναπηρία όρασης, αλλά και όλων των ατόμων με αναπηρία, να εκφράσει τις θέσεις τους και τους προβληματισμούς τους και πλέον να δηλώσει ξεκάθαρα μέσω της κεντρικής του ηρωίδας ότι η αναπηρία της όρασης δεν συνίσταται στα στερεότυπα που χτίζει ο περίγυρος, αλλά μπορεί να αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της προσωπικότητας και της λειτουργικότητας ενός ατόμου, ακόμη και επιλογή του. Μεταξύ άλλων έμελλε να γίνει και ο προάγγελος του μοντέλου των ανθρωπίνων δικαιωμάτων για την αναπηρία. Όπως σημειώνουν οι Quinn και Degener (2002, σ. 14): Η ανθρώπινη αξιοπρέπεια είναι η νόρμα πάνω στην οποία θεμελιώνονται τα ανθρώπινα δικαιώματα. Κάθε άτομο έχει ανυπολόγιστη αξία και κανένα δεν είναι ασήμαντο. Οι άνθρωποι πρέπει να εκτιμώνται όχι μόνο επειδή είναι οικονομικά ή με κάποιον άλλο τρόπο χρήσιμοι, αλλά επειδή έχουν εγγενή αυτοαξία [...]. Το μοντέλο των ανθρωπίνων δικαιωμάτων εστιάζει πρωτίστως στην εγγενή αξιοπρέπεια του ατόμου, και δευτερευόντως, μόνο όμως στο βαθμό που είναι απαραίτητο, στο ιατρικά δεδομένα του προσώπου (Graham, 2023).

Στις εννιά αναπαραστάσεις του Jernigan που ο Friel και οι άλλοι προαναφερθέντες συγγραφείς χρησιμοποιούν στο έργο τους, θα πρέπει να προστεθούν και οι πολυάριθμες συνυποδηλώσεις που περιέχονται στην αναπαράσταση της τύφλωσης ως σύμβολο ή παραβολή· οι θεατρικοί συγγραφείς έχουν εκτεταμένα χρησιμοποιήσει την τύφλωση ως παραβολή για να σηματοδοτήσουν φιλοσοφικές και μεταφορικές έννοιες. Στα έργα που μελετήθηκαν, ανιχνεύτηκαν οι εξής συμβολισμοί της τύφλωσης: τύφλωση ως σύμβολο της πλάνης ή της άγνοιας, της μετάβασης από την άγνοια στην επίγνωση, του άδικου διαμοιρασμού του χρήματος στην κοινωνία, της αναπηρίας, της φθοράς, της

καταδυνάστευσης του άλλου, της αλήθειας, της εσωτερικής αναζήτησης, της ουσίας της φύσης και της ανθρώπινης ταυτότητας. Στο Narrative Prosthesis των David Mitchell και Sharon Snyder, υποστηρίζεται ότι «η λογοτεχνία χρησιμοποιεί την αναπηρία ως μια ‘ευκαιριακή μεταφορική συσκευή’. Επίσης, η Ρόζμαρι Γκάρλαντ-Θόμσον επισημαίνει μια παράλληλη τάση στην κριτική της λογοτεχνίας: «όταν οι λογοτεχνικοί κριτικοί εξετάζουν τους χαρακτήρες με αναπηρία, συχνά τους ερμηνεύουν μεταφορικά ή αισθητικά, διαβάζοντας τους χωρίς πολιτική συνείδηση». Αναμφισβήτητα, οι συμβολισμοί που λαμβάνει η αναπηρία της όρασης στο πλαίσιο του λογοτεχνικού και στην προκειμένη περίπτωση του θεατρικού λόγου θα μπορούσαν στην πλειοψηφία τους να θεωρηθούν αρνητικοί ή ακόμη και προσβλητικοί στο πλαίσιο της συζήτησης που έχει ανοίξει στην εποχή μας για την woke agenda και για την πολιτική ορθότητα.

Περνώντας στην πραγμάτευση του τρίτου ερευνητικού στόχου, θα λέγαμε πως παρατηρείται μερική υποχώρηση των στερεοτύπων κατά Jernigan και εμφανέστερη προσπάθεια για πολιτικά ορθή και πιο ουσιαστική αναπαράσταση των ατόμων με αναπηρία όρασης στο πλαίσιο του θεατρικού λόγου. Αρχίζει να επικρατεί μία κατά περίπτωση συγκρατημένη υιοθέτηση του κοινωνικού, του βιο-ψυχοκοινωνικού, του μοντέλου των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και ευλόγως στην περίπτωση του θεατρικού λόγου του πολιτισμικού μοντέλου της αναπηρίας, έναντι του παρωχημένου πλέον ιατρικού μοντέλου. Αυτό διαφάνηκε από τις συνεντεύξεις στις οποίες περισσότεροι από τους μισούς συμμετέχοντες δήλωσαν πως εκπροσωπούνται μέσα από τις παραστάσεις που έχουν παρακολουθήσει με θέμα την αναπηρία της όρασης, καθώς αυτές ήταν πιο κοντά στα δικά τους βιώματα, τόσο στο κομμάτι των καθημερινών συνηθειών τους όσο και σε επίπεδο συναισθηματικό. Σύμφωνα με τις ερμηνείες που έδωσαν οι συμμετέχοντες, οι σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς πλέον απευθύνονται σε άτομα με αναπηρία όρασης προτού προβούν στη συγγραφή ενός σχετικού θεατρικού κειμένου, προκειμένου να καταγράψουν τις απόψεις, τις στάσεις, τις συνήθειες τους και ό, τι άλλο τους αφορά. Εξάλλου, στο πλαίσιο των συνεντεύξεων, αναφέρθηκε ότι και το βλέπον κοινό παρακολουθεί με θέρμη έως και θαυμασμό το ανέβασμα παραστάσεων που αφορούν την αναπηρία της όρασης.

Παρ’ όλ’ αυτά υπάρχουν πολλά στερεότυπα στο θεατρικό λόγο που εμμένουν. Και πρώτα απ’ όλα το στερεότυπο της τύφλωσης ως αντισταθμιστική ή θαυματουργική δύναμη. Το μοτίβο αυτό εντοπίστηκε στα έξι από τα εννέα έργα που

αναλύθηκαν και μολονότι πανάρχαιο, για τη διαιώνισή του ευθύνονται τόσο τα βλέποντα άτομα όσο και τα άτομα με αναπηρία όρασης. Υποδηλώνει έναν σχεδόν μυστηριακό τυφλό άνθρωπο, του οποίου η χαμένη όραση αντισταθμίζεται με μια δραματική, υπερφυσική αλλαγή στην αντίληψη, απηχώντας τον Οιδίποδα Τύραννο του Σοφοκλή ή τον μύθο του τυφλού μάντη Τειρεσία. Σε μια προσπάθεια νοσηματοδότησης της τύφλωσης μέσα από τη μεταφυσική οδό, επαναλαμβάνονται «θετικά» στερεότυπα όπως η όξυνση και η υπερλειτουργία της ακοής, της όσφρησης και της αφής που επισυνάπτονται *a priori* στην τύφλωση, καθώς οι βλέποντες συχνά παραβλέπουν τη μακρά πρακτική εκπαίδευση των ατόμων με αναπηρία όρασης.

Στην αναπαραγωγή όμως του εν λόγω στερεοτύπου, περιέχεται και μια χροιά αυτο-μυθοποίησης. Στο πλαίσιο της συνέντευξης, ένα από τα συμμετέχοντα άτομα δήλωσε ότι οι τυφλοί χαρακτηρίζονται από μια ξεχωριστή, διαισθητική αντίληψη του κόσμου: «...παράδειγμα εμείς δίνουμε περισσότερη σημασία στον ήχο, στο ν' ακούμε τους άλλους, ν' ακούμε τους ήχους, τον τρόπο που περπατάνε... δηλαδή εμείς δίνουμε βάση σε χαρακτηριστικά που ο υπόλοιπος κόσμος δεν δίνει βάση, γιατί τα θεωρεί αυτονόητα, δεν χρειάζεται να δώσει βάση στον ήχο ή στη μυρωδιά... εγώ πιστεύω ότι έχει σημασία να καταλάβει κι ο υπόλοιπος κόσμος πως εμείς αντιλαμβανόμαστε τα πράγματα και πως μπορούμε να συμπληρώσουμε το κομμάτι που μας λείπει, δίνοντας βάση περισσότερο στις υπόλοιπες αισθήσεις... και στη διαίσθηση, που τη χρησιμοποιούμε περισσότερο» (συν. 2). Παρόμοιες δηλώσεις ανιχνεύθηκαν και στο κείμενο του ρόλου της θεατρικής ηρωίδας του Friel, Molly Sweeney: «...ήξερα με κάθε κύτταρο ότι ήμουν μέσα στο νερό και ό, τι ήταν γύρω μου, και ήξερα αν κάποιος άλλος ήταν εκεί, και αν κολυμπούσε ή αν στεκόταν ακίνητος· και ήξερα πού ήταν ο τοίχος και πόσο μακριά, και πότε να στρίψω, και πότε να σταματήσω...». Εδώ πιθανόν τα άτομα με αναπηρία όρασης εννοούν ότι η μακρά παραμονή τους και η επίμονη εξάσκησή τους στη συνθήκη της αναπηρίας της όρασης είναι αυτή που όξυνε τις υπόλοιπες αισθήσεις τους για να υποκαταστήσουν την όρασή τους, αντίθετα με τις πεποιθήσεις των βλέπόντων και τις θρησκευτικές δοξασίες που πρεσβεύουν ότι η διαισθητικότητα επέρχεται στα άτομα με αναπηρία όρασης ως χάρισμα ή αντιστάθμισμα. Πάντως το στερεότυπο συντηρείται και εκπροσωπείται ως τις μέρες μας, όχι μόνο στο θέατρο αλλά και σε πολλές άλλες εκφάνσεις του λόγου και της τέχνης.

Εντυπωσιακό είναι ακόμη το γεγονός ότι ένα στερεότυπο που δεν φαίνεται να εκλείπει είναι αυτό της τύφλωσης ως ανοησίας ή αδυναμίας, το οποίο εντοπίστηκε σε όλα ανεξαίρετως τα θεατρικά κείμενα που μελετήθηκαν. Συμπεραίνουμε πως ο βλέπων κυρίως πληθυσμός – εφόσον βλέποντες ήταν ή είναι όλοι οι συγγραφείς των έργων που μελετήθηκαν- θεωρούσαν ή θεωρούν τα άτομα με αναπηρία όρασης ως αδέξια και ανίκανα σώματα, με ελλείψεις νοητικές ή λειτουργικές, που τα καθελώνουν σε μια κατάσταση απόλυτης εξάρτησης από τους άλλους για την ασφαλή διαβίωσή τους ή σε ένα καθεστώς στασιμότητας και καθυστέρησης. Το στερεότυπο αυτό έρχεται να καταρριφθεί, καθώς κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων παρατηρήθηκε ότι τα άτομα με αναπηρία όρασης κατατάσσονται μεταξύ των ατόμων με αναπηρία που, βεβαίως κατόπιν κατάλληλης εκπαίδευσης, διακρίνονται για την ζωτικότητα και για την ποιότητα ζωής τους· το στερεότυπο διέψευσαν και οι ίδιοι οι συνεντευξιαζόμενοι που δήλωσαν άτομα ενεργά, ικανά, εργαζόμενα, με φυσιολογική προσωπική και οικογενειακή ζωή και με εμπλοκή σε δραστηριότητες απαιτητικές όπως π.χ. η συμμετοχή σε θεατρικές ομάδες κ.α.: ... *οι σύγχρονοι τυφλοί εργάζονται, έχουν οικογένειες, συμμετέχουν στην κοινωνική ζωή...* (συν. 7). Οι δύο παραπάνω εμμένουσες στερεοτυπικές κατηγοριοποιήσεις της αναπηρίας συμπεραίνεται ότι συνδέονται μερικώς με το ιατρικό και εν μέρει με το πολιτισμικό μοντέλο της αναπηρίας, καθώς η μακροχρόνια επικράτηση του ιατρικού μοντέλου θεώρησης της αναπηρίας σε ένα συλλογικό κοινωνικό επίπεδο πιθανότατα διαπότισε και τις πολιτισμικές προσλαμβάνουσες των ατόμων για την αναπηρία της όρασης, ενισχύοντας τη στερεοτυπική αναπαράσταση της ανοησίας και της αδυναμίας.

Συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως είναι άκρως ενθαρρυντικό το γεγονός πως ο θεατρικός λόγος ως ένα κομμάτι του κυρίαρχου λόγου συμβάλλει στην υποχώρηση των στερεοτυπικών αναπαραστάσεων της αναπηρίας της όρασης, εξέλιξη που αναμφισβήτητα οφείλεται στην ενημερότητα γύρω από την αναπηρία και την woke κουλτούρα που έχει αναδυθεί τα τελευταία χρόνια, ανοίγοντας τη συζήτηση γύρω από τα ζητήματα της πολιτικής ορθότητας και της υπεράσπισης των δικαιωμάτων και της αξιοπρέπειας των ατόμων με αναπηρία. Βέβαια, όπως δήλωσαν κάποιοι/ες συνεντευξιαζόμενοι/ες έχουμε πολύ δρόμο ακόμη να διανύσουμε: «... *υπάρχει μια παραπάνω ενημερότητα στον κόσμο, ωστόσο έχουμε ακόμα πολύ πολύ δρόμο για να φτάσουμε σ' ένα καλό επίπεδο.*» (συν. 3). «*Αισθάνομαι όχι ακόμη... να το πω λίγο άτυπα ας το πούμε, δεν μ' αρέσει που βγαίνει αυτή, ας μου επιτραπεί η έκφραση, αυτή η*

κακομοιριά του ανθρώπου του ανάπηρου...»(συν. 7), κάνοντας ξεκάθαρη αναφορά στο ιατρικό μοντέλο της αναπηρίας που ευτυχώς με το πέρασμα του χρόνου φαίνεται να απορρίπτεται.

Επομένως σταδιακά τα στερεότυπα για την αναπηρία της όρασης φαίνεται να υποχωρούν· στο βαθμό μάλιστα που μέσω των συνεντεύξεων προέκυψε η ευχάριστη διαπίστωση ότι υπάρχουν άτομα με αναπηρία όρασης που παρακολουθούν θεατρικές παραστάσεις ή συμμετέχουν σε θεατρικές ομάδες, προκύπτει το συμπέρασμα ότι και τα ίδια μπορούν να έχουν άποψη και συμβολή στη βελτίωση των ήδη υπάρχοντων ή στη δημιουργία νέων, θετικών αναπαραστάσεων γύρω από το θέμα της αναπηρίας της όρασης, στο πλαίσιο της διεκδίκησης των ανθρωπίνων δικαιωμάτων τους.

Ωστόσο ένα άλλο στοιχείο που αξίζει να συζητηθεί είναι ότι η δυσκολότερη ως προς τη διαχείρισή της αναπαράσταση είναι αυτή της τύφλωσης ως σύμβολο· κι αυτό γιατί ο θεατρικός λόγος, ως ένα κομμάτι της λογοτεχνίας φέρει άπειρα σύμβολα, μεταφορές και παραβολές που σχετίζονται με την τύφλωση· αυτά είναι δύσκολα να ξεπεραστούν διότι είναι άρρηκτα και αβίαστα συνδεδεμένα με το συλλογικό γλωσσικό υποσυνείδητο του λαού μας, έχοντας τις καταβολές τους σε εποχές κατά τις οποίες η αναπηρία συνδέονταν με αρνητικούς συνειρμούς· αυτό το συλλογικό ασυνείδητο δεν αναπτύσσεται ατομικά, αλλά είναι κληρονομικό. Αποτελείται από προϋπάρχουσες μορφές, τα αρχέτυπα, τα οποία μπορούν να γίνουν συνειδητά μόνο δευτερευόντως και τα οποία δίνουν μια συγκεκριμένη μορφή σε ορισμένα ψυχικά περιεχόμενα (Jung & Hull (2023). Ακολουθούν κάποιες εκφράσεις της καθημερινότητας με παραβολές για την αναπηρία της όρασης, που αυθόρμητα θα μπορούσαν να συμπεριληφθούν και στο κείμενο ενός θεατρικού διαλόγου ή μονολόγου:

1. Ψάχνω στα τυφλά: αναζητώ κάτι χωρίς να έχω ορατότητα ή (μτφ.) χωρίς τις απαραίτητες πληροφορίες
2. τυφλωμένος (μτφ., για ψυχική κατάσταση, συναίσθημα) αυτός που είναι ιδιαίτερα έντονος, σε σημείο που χαρακτηρίζεται από έλλειψη λογικής, ο παράφορος, με δίψα για εκδίκηση/μίσος
3. τυφλός (μτφ.) Αυτός που δεν έχει άνοιγμα ή έξοδο: τραύμα/ δρόμος/ τοίχος
4. Αυτός που δεν έχει συγκεκριμένο στόχο: χτύπημα στα τυφλά (επίρρ.)

5. Αυτός που υπακούει τυφλά στις διαταγές των ανωτέρων του

6. [λαϊκ.] Στραβώνω

7. (μτφ.) Κάνω κάποιον να μην μπορεί να αντιληφθεί κάτι ή να κρίνει σωστά: Τον τύφλωσε ο έρωτας / το πάθος για εκδίκηση.

8. (μτφ.) Η αδυναμία κάποιου να αντιληφθεί κάτι ή να κρίνει σωστά: Η συνεχής προπαγάνδα προκάλεσε πολιτική τύφλωση στους πολίτες (Γαβριηλίδου, Λαμπροπούλου & Αγγελάκος, 2005).

Είναι γεγονός ότι το ζήτημα της πολιτικής ορθότητας στην εποχή μας έχει προκαλέσει την επιφυλακτικότητα και την εγκράτεια πολλών καλλιτεχνών και δημιουργών, καταστρατηγώντας σε πολλές περιπτώσεις την πηγαία έκφραση και ακυρώνοντας πολλά σχήματα λόγου που στο παρελθόν δεν θα αποτελούσαν σε καμία περίπτωση αντικείμενα κριτικής και συζήτησης. Η παρούσα εργασία δεν επιδιώκει να υποστηρίξει τη λογοκρισία ούτε να επιβάλλει στεγανά και κανόνες στην γραφή· άλλωστε δίχως τα σχήματα λόγου δεν θα υπήρχε η λογοτεχνία, το θέατρο και τόσα άλλα κειμενικά είδη. Η γλώσσα θα αλλάξει. Όροι που επί του παρόντος είναι αποδεκτοί δεν αποκλείεται να πέσουν σε δυσμένεια. Λέξεις που παλαιότερα αποτελούσαν ταμπού – όπως η λέξη *cripple* (παράλυτος, σακάτης) – θα συνεχίσουν να διεκδικούνται από ορισμένους μελετητές και ακτιβιστές, όπως το παράγωγο *crip*. Νέοι όροι θ' αρχίσουν να χρησιμοποιούνται (Graham, 2023). Οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες που ασχολούνται με θέματα αναπηρίας, θα πρέπει ν' αποδεχτούνε ότι θα βρίσκονται μόνιμα σε επιφυλακή (Walton, 2016, σελ. 155).

Όμως στο βαθμό που η πολιτική ορθότητα στο πλαίσιο του λόγου που αρθρώνεται γύρω από την αναπηρία αφορά την προάσπιση των δικαιωμάτων των ατόμων με αναπηρία και την αξιοπρεπή αντιμετώπισή τους, ευελπιστούμε η ανά χείρας έρευνα να αποτελέσει την αφετηρία για μια πιο υπεύθυνη, εύστοχη και σύγχρονη χρήση του κυρίαρχου κοινωνικού λόγου από τους φορείς του (εκπαίδευση, ΜΜΕ, κινηματογράφος, θέατρο, λογοτεχνία) ώστε να βελτιωθούν και να επαναπροδιοριστούν οι αναφορές του στα άτομα με αναπηρία κι εν προκειμένω στα άτομα με αναπηρία όρασης.

4.3 Περιορισμοί της έρευνας

Κατά τη διάρκεια πραγματοποίησης της έρευνας, σημαντικό περιοριστικό παράγοντα αποτέλεσε η αδυναμία να βρεθούν τα κείμενα σύγχρονων θεατρικών έργων γύρω από την αναπηρία της όρασης, καθώς δεν υπήρχαν ούτε στις βιβλιοθήκες της πόλης, ούτε όμως και στους εκδοτικούς οίκους, όπου τα αντίτυπά τους είχαν εξαντληθεί και δεν υπήρξε κάποια ανατύπωση τους. Επιπλέον, η αδυναμία εύρεσης κάποιου σεναρίου θεατρικής μεταφοράς του έργου *Περί τυφλότητας* του Ζοζέ Σαραμάνγκο, το οποίο έχει “ανέβει” πολλάκις την τελευταία επταετία από διαφορετικούς σκηνοθέτες, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, δεν κατέστησε δυνατή την ανάλυση αυτού του κομβικού για το θέμα της αναπηρίας της όρασης έργου, που θα συνεισέφερε ακόμη περισσότερα στοιχεία στην παρούσα έρευνα. Επομένως το πιο κοντινό στην εποχή μας θεατρικό κείμενο που υπήρχε διαθέσιμο ήταν το *Molly Sweeney*· γι’ αυτό και η ανάλυση των αναπαραστάσεων σταματά περίπου στα μέσα της δεκαετίας του ’90, μολονότι η αρχική πρόθεση ήταν να μελετηθούν και πιο πρόσφατα θεατρικά κείμενα· προκειμένου να καλυφθεί το κενό των πληροφοριών γι’ αυτές τις τελευταίες δεκαετίες, αξιοποιήθηκε το περιεχόμενο των συνεντεύξεων, όπου αναφέρθηκαν από τους συνεντευξιζόμενους/ες πληροφορίες για θεατρικές παραστάσεις που παρακολούθησαν τα τελευταία χρόνια.

Καθώς το θέατρο και η αναπηρία της όρασης αποτελούν δύο έννοιες που δεν σχετίζονται στενά, ένας ακόμη περιορισμός που προέκυψε κατά τη διάρκεια της έρευνας ήταν ο εντοπισμός ατόμων με αναπηρία όρασης που να ενδιαφέρονται για το θέατρο. Ακόμη πιο δύσκολος κατέστη, όπως προαναφέρθηκε, ο εντοπισμός βλεπόντων ατόμων που να εμπλέκονται κατά κάποιον τρόπο με την αναπηρία της όρασης και το θέατρο.

4.4 Εφαρμογές και προτάσεις για μελλοντική έρευνα

Τα προαναφερθέντα μπορούν να λειτουργήσουν ως αφετηρία, ώστε να συγγραφούν περισσότερα θεατρικά έργα με θεματική την αναπηρία και ειδικότερα την αναπηρία της όρασης, με έναν πιο σύγχρονο και επίκαιρο τρόπο, απαλλαγμένα από παρωχημένα στερεότυπα. Εξάλλου το θέατρο μέσω της μορφοπαιδευτικής του διάστασης μπορεί να συντελέσει στην αφύπνιση της ευαισθησίας του κοινού, θέτοντας τις αναπαραστάσεις των ατόμων με αναπηρία πάνω σε μια υγιή βάση πολιτικής ορθότητας. Επομένως, υποστηρίζεται ως χρήσιμος και αναγκαίος ο

περαιτέρω διάλογος και η ερευνητική εξέταση ανάλογων προβληματισμών αναφορικά με τις θεατρικές απόπειρες που παρουσιάζονται από δημιουργούς με και χωρίς αναπηρία, τόσο σε επίπεδο λόγου, όσο και σε επίπεδο θεωρίας, μεθοδολογίας, πράξης και αισθητικής.

Επίσης, θα ήταν πολύ χρήσιμο, στο πλαίσιο τόσο της Αρχαίας όσο και της Νέας Ελληνικής Λογοτεχνίας, οπότε τα παιδιά διδάσκονται και αποσπάσματα κλασικών θεατρικών κειμένων που πραγματεύονται την τυφλότητα (Αντιγόνη, Οιδίποδας κ.α.) να εργάζονται πάνω στον εντοπισμό των στερεοτύπων της αναπηρίας κι εν προκειμένω της αναπηρίας της όρασης και να επιχειρούν την κριτική ανάλυσή τους. Έτσι, η θεατρική λογοτεχνία θα μπορούσε να αποτελέσει το όχημα για την άρση των στερεοτύπων και των προκαταλήψεων για την αναπηρία, μέσω της ευαισθητοποίησης των μαθητών για ζητήματα γλωσσικών αναφορών και ορολογιών που αφορούν τα άτομα με αναπηρία.

Σε ό, τι αφορά προτάσεις για μελλοντικές έρευνες θα έπρεπε οπωσδήποτε να διερευνηθεί η προσβασιμότητα των ατόμων με αναπηρία όρασης στο θέατρο, καθώς και τα μέσα δια των οποίων, εκτός του κειμένου οι θεατές αυτοί παρακολουθούν μια θεατρική παράσταση. Επιπρόσθετα, μεγάλο ενδιαφέρον θα είχε να μελετηθούν οι θεατρικές ομάδες των ατόμων με αναπηρία όρασης, ο τρόπος λειτουργίας τους και η δυναμική τους.

Επίλογος

Κλείνοντας, εκφράζεται η ευχή η ανά χείρας διπλωματική εργασία να συντελέσει στη βελτίωση του κοινωνικού λόγου για την αναπηρία και να παρακινήσει όσο το δυνατόν περισσότερους καλλιτέχνες και συγγραφείς να ασχοληθούν ουσιαστικά με το θέμα της αναπηρίας της όρασης. Η παρούσα διατριβή είθε να συντελέσει στην καλλιέργεια του διαλόγου μεταξύ δημιουργών, καλλιτεχνών και επιστημόνων με και χωρίς αναπηρία, για την επιρροή που μπορεί ο θεατρικός λόγος να έχει ενάντια στην επικράτηση των στερεοτύπων αναπαραστάσεων της αναπηρίας τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο.

Επίσης, μακάρι να κινητοποιήσει έναν μεγαλύτερο αριθμό ατόμων με αναπηρία όρασης να συμμετέχουν στο θέατρο, είτε ως συντελεστές είτε ως θεατές. Γιατί το θέατρο έχει την ιδιότητα να διδάσκει αξίες και πολιτισμό, να θεραπεύει, να

κοινωνικοποιεί, να προβληματίζει και να κινητοποιεί. Η συγγραφική δημιουργία και το ανέβασμα περισσότερων θεατρικών παραστάσεων με θέμα την αναπηρία αναμφισβήτητα μπορούν να συμβάλλουν στη διαμόρφωση μιας πιο συμπεριληπτικής κοινωνικής θεώρησης που θα σέβεται τη διαφορετικότητα, την αυτοδιάθεση και τις ξεχωριστές επιθυμίες κάθε ατόμου.

Βιβλιογραφία

ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Barnes, C., & Mercer, G. (2001). Disability culture: Assimilation or inclusion?. In *Handbook of disability studies* (pp. 515-534). California: SAGE Publications, Inc..
- Barasch, M. (2013). *Blindness: The History of a Mental Image in Western Thought*. London: Routledge.
- Beckett, S. (2006). The complete dramatic works. Faber & Faber.
- Bevington, D. (1975). Discontinuity in Medieval Acting Traditions. In *The Elizabethan Theatre V: Papers given at the Fifth International Conference on Elizabethan Theatre held at the University of Waterloo, Ontario, in July 1973* (pp. 1-16). London: Palgrave Macmillan UK.
- Bloom, G. (1998). "Thy Voice Squeaks": Listening for Masculinity on the Early Modern Stage. *Renaissance Drama*, 29, 39-71.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77-101.
- Burke, H. M. (1998). The Revolutionary Prelude: The Dublin Stage in the Late 1770s and Early 1780s. *Eighteenth-Century Life*, 22(3), 7-18.
- Buxton R.G.A. (1980). Blindness and limits: sophokles and the logic of Myth. "The Journal of Hellenic Studies", vol. 100. Centenary Issue
- Cashford, J. (2003). 'One sees what one can best see oneself': An Exploration of the Theme of Vision in King Lear. *Journal of Jungian Theory and Practice*, 5, 7-28.
- Crozier, M. (2021). 'Aveugle comme le destin': Blindness and its Inevitability in Samuel Beckett's Theatre. *French Studies*, 75(4), 468-483.
- Darke, P. (2004). The changing face of representations of disability in the media. In J. Swain, S. French, C. Barnes, & C. Thomas (Eds.). *Disabling barriers – enabling environments* (p.p. 100-105). California: Sage.
- Degener, T., & Quinn, G. (2002). A survey of international, comparative and regional disability law reform. *Disability rights law and policy: International and national perspectives*, 3, 25-45.
- Degener, T. (2017). "A new human rights model of disability". In V. Della Fina, R. Cera & G. Palmisano (Eds), *The United Nations Convention on the Rights of*

Persons with Disabilities: A commentary (pp. 41-59). Cham: Springer International Publishing.

Garber, M. (2005). *Shakespeare after all*. Germany: Anchor.

Gray, M. (2023). Enigmatic, Tragic, Crip; or, Crip Time in Sophocles's Oedipus and Aristotle's Poetics. *Journal of Gender, Ethnic, and Cross-Cultural Studies*, 2(1), 4.

Grelka, M. (2013). On the Question of Knowledge and Blindness in Sophocles' Oedipus Tyrannus. *Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae*, 23(1), 19-33.

Grue, J. (2015). The problem of the supercrip: Representation and misrepresentation of disability. In T. Shakespeare (Ed.), *Disability Research today* (p.p. 204 - 218). London: Routledge.

Hadley, B. & McDonald, D. (2019). Introduction: Disability arts, culture, and media studies—mapping a maturing field. In B. Hadley & D. McDonald (eds.), *The routledge handbook of disability arts, culture, and media* (pp. 1-18). London: Routledge.

Hartnett, A. (2000). Escaping the “evil avenger” and the “supercrip”: Images of disability in popular television. *The Irish Communications Review*, 8, 21-29.

Finkelstein, V. (1980). *Attitudes and disabled people: Issues for discussion*. World Rehabilitation Fund, Inc. Ανακτήθηκε στις 10 Ιανουαρίου 2021 από: <https://disability-studies.leeds.ac.uk/wp-content/uploads/sites/40/library/finkelstein-attitudes.pdf>

Fox, A.M. (2016). Fabulous invalids together: Why disability in mainstream theater matters. In D. Bolt & C. Penketh (Eds.), *Disability, avoidance and the academy* (pp. 122-132). London: Routledge.

Friel, B. (1994). Molly Sweeney (δική μου μετάφραση). Ανακτήθηκε από <https://archive.org/details/mollysweeney0000bria>

Jernigan K. (1974). *Blindness: Is literature against us?*, Chicago: National Federation of the Blind, from <https://nfb.org/images/nfb/publications/convent/banque74.htm>

Jung, C. G. (1995). *Memories, dreams, reflections* (A. Jaffé, ed., R. Winston and C. Winston, trans.). London: Fontana Press. (Original work published 1961).

Jung, C. G., & Hull, R. F. C. (2023). The Concept Of The Collective Unconscious 1. In *Collected works of CG Jung* (pp. v9i_42-v9i_54). Routledge.

Kahn, H. A. & Moorhead H. B. (1973). *Statistics on blindness in the model reporting area 1969-1970*. Washington, USDHEW, PHS 1973P. M. NO. (NIN) 73-427.

- Kempe, A. & Shah, S. (2016). Looking back, moving forward: Drama, disability and social justice. In K. Freebody & M. Finn (eds.), *Drama and social justice: Theory, research and practice in international contexts* (pp. 89-102). London: Routledge.
- Lewis, V. (2006). *Beyond victims and villains: Contemporary plays by disabled playwrights*. Theatre Communications Group.
- Levin, Y. (2019). Beckett's Path of Least Resistance: Attention, Distraction, Drift. *Estudios Irlandeses*, (14.2), 38-51.
- Levin, Y. (2018). Univocity, Exhaustion and Failing Better: Reading Beckett with Disability Studies. *Journal of Beckett Studies*, 27(2), 157-174.
- Levin, Y. (2017). Beckett's Art of Mismatching by Leland de la Durantaye. *Studies in the Novel*, 49(2), 284-286.
- Lévy-Bruhl, L. (1938). *L'expérience mystique et les symboles*. Félix Alcan.
- Lungeli, D. (2021). Super-Cripple Sights: Disable Heroes in Raymond Carver's Cathedral and Sophocles' Oedipus Rex. *SCHOLARS: Journal of Arts & Humanities*, 3(1), 103-112.
- Mauss, M., & Hubert, H. (2019). *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. puf.
- Miranda, P. (2019). CG Jung on religion. *Self-Revista Do Instituto Junguiano de São Paulo*, 4(1).
- Mitchell, D. T., & Snyder, S. L. (2014). *Narrative prosthesis: Disability and the dependencies of discourse*. University of Michigan Press.
- Mitchell-Boyask, R. (2012). Heroic pharmacology: Sophocles and the metaphors of Greek medical thought. *A Companion to Sophocles*, 316-330.
- O'Reilly, K. (2009). A playwright reflects on "alternative dramaturgies". Research in Drama Education: *The Journal of Applied Theatre and Performance*, 14(1), 31-35. [https:// doi.org/10.1080/13569780802655749](https://doi.org/10.1080/13569780802655749)
- O'Reilly, K. (2022). Alternative dramaturgies informed by a Deaf and disability perspective. In E. Fischer – Lichte, C. Weiler, & T. Jost (Eds.), *Dramaturgies of interweaving. Engaging audiences in an entangled world* (p.p. 199-215). London: Routledge.
- Pierce, R. B. (2012). " I Stumbled When I Saw": Interpreting Gloucester's Blindness in King Lear. *Philosophy and Literature*, 36(1), 153-165.
- Sandal, C. (2008). Why disability identity matters: From dramaturgy to casting in John Beluso's Pyretown. *Text and Performance Quarterly*, 28 (1-2), 225-241. <http://dx.doi.org/10.1080/104629300701754481>

- Sandal, C., & Auslander, P. (2005). Introduction: Disability studies in commotion with performance studies. In C. Sandal & P. Auslander (Eds.), *Bodies in commotion: Disability and performance* (pp. 1-12). The University of Michigan Press.
- Sandel, R., Dodd, J., & Garland- Thomson, R. (Eds.) (2010). *Re-presenting disability. Activism and agency in the museum*. (1st ed). Routledge. <https://doi.org/10.4324/97800203521267>
- Shakespeare, W. (2001). *The tragedy of Macbeth* (Vol. 2). Classic Books Company.
- Sharma, A. (2022). Performing (Dis) ability: Explorations in Literature, Theatre and Cinema. *Creative Saplings*, 1(06), 19-25.
- Steiner, G. (1996). *The death of tragedy*. Yale University Press.
- Thomson, R. G. (2017). *Extraordinary bodies: Figuring physical disability in American culture and literature*. Columbia University Press.
- Uchman, J. (2018). Blindness in the Beckettland of Malfunctioning. *Text Matters: A Journal of Literature, Theory and Culture*, (8), 122-136.
- Union of the Physically Impaired Against Segregation (1976). *Fundamental principles of disability*. Union of the Physically Impaired Against Segregation.
- Vernant, J. P., & duBois, P. (1982). From Oedipus to Periander: Lameness, tyranny, incest in legend and history. *Arethusa*, 15(1/2), 19-38.
- Walton, E. (2016). *The language of inclusive education: Exploring speaking, listening, reading and writing*. London: Routledge.
- Ward, M. (2018). *Towards a grammar of theatrical blindness* [Doctoral dissertation, University of Oxford].
- World Health Organization. (2007). *International Classification of Functioning, Disability, and Health: Children & Youth Version: ICF-CY*. World Health Organization.
- Zieliński T.(1928). *sofokles i jego twórczość tragiczna*, Kraków.

ΕΛΛΗΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Αβραμίδης Η. & Καλυβά Ε. (2006). *Μέθοδοι Έρευνας στην Ειδική Αγωγή: Θεωρία και Εφαρμογές*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Αριστοτέλης. (χ.χ.). *Περί ποιητικής* (Η. Π. Νικολούδης Εισ. & Μτφ., Φιλολογική ομάδα «Κάκτου» Επιμ., Τόμ. 34, Σειρά: Αρχαία Ελληνική Γραμματεία – «Οι Έλληνες»). Αθήνα: Κάκτος.
- Αριστοφάνης. (χ.χ.). *Πλούτος* (Κ. Βάρναλης, Μετ.). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

- Αργυρόπουλος, Β. (2021). *Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*. Βόλος: Ιδίου
- Αργυρόπουλος, Β. (2023). Η εκπαίδευση των παιδιών με αναπηρία όρασης: Αποτελεσματικές πρακτικές διδασκαλίας. Στο Σ. Παντελιάδου & Β. Αργυρόπουλος (Επιμ./Νέα Διευρυμένη έκδοση), *Ειδική Αγωγή: Από την έρευνα στη διδακτική πράξη* (σσ. 263-310). Αθήνα: Εκδόσεις Πεδίο.
- Boal, Augusto, (1981). *Το θέατρο του καταπιεσμένου [The Theatre of the Oppressed]*(translation, Elpida Braoudaki), Athens: Theoria.
- Γαβριηλίδου Μ., Λαμπροπούλου Π. & Αγγελάκος Κ. (2005). *Ερμηνευτικό λεξικό της νέας Ελληνικής, Α', Β', Γ' Γυμνασίου*. Αθήνα: Υπουργείο εθνικής παιδείας και θρησκευμάτων, Παιδαγωγικό ινστιτούτο
- Γραμματάς, Θ., Μουδατσάκης, Τ., Τζαμαργιάς, Π., & Δερμιτζάκης, Χ. (1999). *Στοιχεία θεατρολογίας: Α' Ενιαίου Λυκείου – Βιβλίο μαθητή*. Αθήνα: Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Debord G. (2016). *Η κοινωνία του θεάματος*. (μτφρ-επιμ Γ. Μπαμπασάκης). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Dermati, A. (2017). Η Αριστοτελική Σκέψη για το Θέατρο και το Χορό: Σύνδεση με το Σήμερα. *Conatus-Journal of Philosophy*, 2(1), 21-34.
- Easterling, P. E., & Knox, B. M. W. (2005). *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας* (Ν. Κονόμη, Χρ. Γρίμπα & Μ. Κονόμη, Μετ. Α. Στεφανή, Επιμ., 76η αναθ. έκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα.
- Έσσλιν, Μ. (1996). *Το θέατρο του παραλόγου* (Μ. Λυμπεροπούλου, Μετ.). Δωδώνη
- Ευριπίδης. (χ.χ.). *Εκάβη*. Ζαχαρόπουλος.
- Ευριπίδης. (1938). *Κύκλωπας* (Α. Πάλλης, Μετ.). Θεατρικό Μουσείο.
- Foucault M. (2011). *Επιτήρηση και Τιμωρία: Η Γέννηση της Φυλακής*. Αθήνα: Πλέθρον
- Foucault M. (2011). *Ιστορία της σεξουαλικότητας, Α' Τόμος Η βούληση για γνώση* (μτφρ Τ. Μπέτζελος). Αθήνα: Πλέθρον
- Foucault M. (2016). *Για την εξουσία και την ταξική πάλη- Συζήτηση με τέσσερα μέλη της LCR*. (μτφρ Χ. Βαλλιάνος). Αθήνα: Εκτός Γραμμής
- Foucault M. (2016). *Τι είναι Κριτική*; Αθήνα: Πλέθρον.
- Georgiadou, A. N. (2016). Τύφλωση και αυτοτύφλωση στον *Οιδίποδα Τύραννο*. *Σεμινάριο*, (42). Πανελλήνια Ένωση Φιλολόγων.
- Graham, L. J. (Επιμ.). (2023). *Ενταξιακή εκπαίδευση για τον 21ο αιώνα: Θεωρία, πολιτική και πρακτική* (Κ. Γούλα, Μετ.; Α. Βλάχου, Επιστ. Επιμ.). Αθήνα: ΠΕΔΙΟ.

- Ιονέσκο, Ε. (1982). *Σημειώσεις και αντι-σημειώσεις* (Ι. Ιατρίδη, Μετ.). Θεωρία.
- Καραγιάννη, Π., & Κουτσοκλένης, Α. (2023). *Σπουδές για την αναπηρία και παιδαγωγική της ένταξης* (No. IKEEBOOK-2024-049). KALLIPOS.
- Καπνιά- Δεσποτοπούλου, Μ., Χαμούλια, Ο. & Αργυρόπουλος, Β. (2024, November 2-3). Το Εκπαιδευτικό Παιχνίδι και η Τέχνη ως Μέσα Συμπερίληψης για Άτομα με Αναπηρία. *5ο Πανελλήνιο Συνέδριο Το Εκπαιδευτικό Παιχνίδι και η Τέχνη στην εκπαίδευση και τον πολιτισμό*. <https://ekedisy.gr/praktika-5oy-panellinioy-synedrioy-to-ekpaideytiko-paichnidi-kai-i-techni-stin-ekpaideysi-kai-ston-politismo/>
- Katsaridou Martha, (2014). *Η Θεατροπαιδαγωγική μέθοδος, Μια πρόταση για τη διδασκαλία της λογοτεχνίας σε διαπολιτισμική τάξη [The Theatropedagogical Method, A proposal for the teaching of literature in an intercultural classroom]*. Thessaloniki: Stamatouli.
- Κατσαρίδου, Μ. (2011). *Η μέθοδος της δραματοποίησης στη διδασκαλία της λογοτεχνίας* [Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]. Εθνικό Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών. <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/26147>
- Koltsida, M. (2024). Από τα θεραπευτικά στα καλλιτεχνικά-πολιτικά παραδείγματα: Οι ιστορικά διαμορφωμένες διαστάσεις της τέχνης των αναπήρων και το ελληνικό πολιτισμικό πλαίσιο. *Education & Theatre*, 25, 10-23.
- Κολτσίδα Μ. (2023). Στο Λενακάκης, Α., & Κανάρη, Χ. (Επιμ.), *Πολιτισμός, τέχνες και συμπερίληψη: Θεωρητικές προσεγγίσεις και εφαρμογές*. Θεσσαλονίκη: Σοφία. ISBN 978-960-633-069-8
- Κολτσίδα, Μ. & Λενακάκης Α. (2019). «Λευκές δυστοπίες» και «ψάρια στη γυάλα»: Ζητήματα σκηνικής αναπαράστασης της αναπηρίας. *Εκπαίδευση και Θέατρο*, 20, 52, 63.
- Μακρυγιάννη Δ. (2004). *Τα όρια του σώματος-Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Νήσος
- Mason J. (2011). *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*. Αθήνα: Πεδίο
- Λαμπαδαρίδου-Πόθου (1985). Πώς γεννήθηκε το Θέατρο του Παραλόγου. *Περιοδικό Διαβάζω*, 3 .
- Λιαρομάτης, Π. (2020). *Λογοτεχνικός/ Θεατρικός Λόγος: Μεταφορά (Adaptation) επί σκηνής της νουβέλας το έβδομο ρούχο της Ευγενίας Φακίνου*. [Διπλωματική εργασία, ΕΑΠ, Πανεπιστήμιο Δυτικής Μακεδονίας, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών]
- Μιχαηλίδης, Κ. (2009). *Συνεκπαίδευση και αναπηρία: Θεωρητική και εμπειρική κοινωνιοψυχολογική προσέγγιση*. Αθήνα: Παπασωτηρίου.

- Oliver, M. (2009). *Αναπηρία και πολιτική* (Γ. Καραγιάννη, Επιμ. & Μετ.). Αθήνα: Επίκεντρο.
- Παρίσης, Ι., & Παρίσης, Ν. (χ.χ.). *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*. Οργανισμός Εκδόσεως Διδακτικών Βιβλίων.
- Πεφάνης (2023). *Τοπία της δραματικής γραφής: Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη.
- Πούχγερ, Β. (2011). *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Σοφοκλής. (χ.χ.). *Αντιγόνη – Ηλέκτρα – Αίας* (Κ. Μάνος, Κ. Ταμβάκης & Γ. Κορδάτος, Εισ., Μετ., Σχόλια & Επιμ. Έκδ.). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Σοφοκλής. (χ.χ.). *Οιδίπους Τύραννος*. *Οιδίπους επί Κολωνώ* (Γ. Θέμελης & Κ. Θρακιώτης, Εισ., Μετ. & Σχόλια, Επ. Ε. Παπανούτσος). Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.
- Steiner, G. (1988). *Ο θάνατος της τραγωδίας* (Φ. Κονδύλης, Μετ.). Δωδώνη.
- Στέφος, Α., Στεργιούλης, Ε., & Χαριτίδου, Γ. (χ.χ.). *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Γραμματείας: Α΄, Β΄, Γ΄ Γυμνασίου*. Ινστιτούτο Τεχνολογιών και Εκδόσεων «Διόφαντος
- Συμεωνίδου, Σ. (2012). *Θέματα που άπτονται του International Classification of Functioning, Disability and Health (ICF) και της προσαρμογής και υιοθέτησής του στην Κύπρο*. Έκθεση που υποβλήθηκε στην Κυπριακή Συνομοσπονδία Οργανώσεων Αναπήρων. Ανακτήθηκε στις 11 Μαΐου 2021 από: http://www.kysoa.org.cy/kysoa/userfiles/file/Allilografia/sistema-aksiologisis/icf/20130214_Ekthesi%20Simoni%20Simeonidou_ICF.doc?fbclid=IwAR23K06Yekvm3oXn8YN3zGA82WFuacu dxr8AId7Oq8X1b0w5TeLy9KyZ57s
- Σερρώ, Ζ. (1981). *Εισαγωγικά στον Γκοντό*. *Θεατρικά τετράδια*, 5.
- Shakespeare, W. (1990). *Βασιλιάς Ληρ* (Β. Ρώτας, Μετ.). Αθήνα: Επικαιρότητα.
- Τριανταφυλλίδη, Μ. (1998). *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/index.html
- Τριανταφύλλου, Ε. (2018). *Η αναπαράσταση της τύφλωσης στη θεατρική παράσταση "Περί Τυφλότητος": Απόψεις και αντιλήψεις συντελεστών και θεατών αναφορικά με την αναπηρία στο επίπεδο των αναπαραστάσεων*. [Προπτυχιακή διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Εκπαίδευσης και Αγωγής στην προσχολική ηλικία].
- Χαμούλια, Ό., Καπνιά – Δεσποτοπούλου, Μ., & Αργυρόπουλος, Β. (2025). Το θέατρο ως μέσο συμπεριληπτικής εκπαίδευσης για άτομα με αναπηρία. Στο

Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Θέατρο & Συμπεριληπτική Εκπαίδευση»
(Αθήνα, 21–23 Μαρτίου 2025). Πανελλήνιο Δίκτυο για το Θέατρο στην
Εκπαίδευση. (υπό δημοσίευση)

Ζώνιου-Σιδέρη Α. (2011). *Οι ανάπηροι και η εκπαίδευσή τους-Μια ψυχοπαιδαγωγική
προσέγγιση της ένταξης.* Αθήνα: Πεδίο

