

MOLLY SWEENEY by Brian Friel

ΜΟΛΛΥ ΣΟΥΗΝΥ

του Μπράιαν Φρίελ

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ

Άρης Στυλιανού

ΑΝΤΙΠΡΟΕΔΡΟΣ

Δημοσθένης Δώδος

ΜΕΛΗ

Κατερίνα Αναστασίου

Αντρέας Δημητριάδης

Πέτρος Δούμης

Έλενα Πέγκα

Στέφανος Χατζημιχαηλίδης

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

Γιάννης Αναστασάκης

ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ

Μαρία Τσιμά

ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΗ-ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ

Κωνσταντία Παπαποστόλου

Θεατρική περίοδος
2019-2020

ΜΠΡΑΪΑΝ ΦΡΙΕΛ
ΜΟΛΛΥ ΣΟΥΗΝΥ
BRIAN FRIEL
MOLLY SWEENEY

Πρώτη παράσταση
Φουαγιέ ΕΜΣ
Κυριακή 20 Οκτωβρίου 2019

An underwater photograph of two people in a swimming pool. The water is clear blue, and light rays create a shimmering effect. On the left, a person in a white long-sleeved shirt is partially visible. On the right, a person in a dark red sleeveless dress is visible. The text is overlaid on the left side of the image.

ΜΠΡΑΪΑΝ ΦΡΙΕΛ
ΜΟΛΛΥ ΣΟΥΗΝΥ

Μετάφραση - Σκηνοθεσία

Γλυκερία Καλαϊτζή

Σκηνικά - Κοστούμια

Μαρία Καραδελόγλου

Μουσική

Κωστής Βοζίκης

Φωτισμοί

Δήμητρα Αλουτζανίδου

Βοηθός σκηνοθέτη

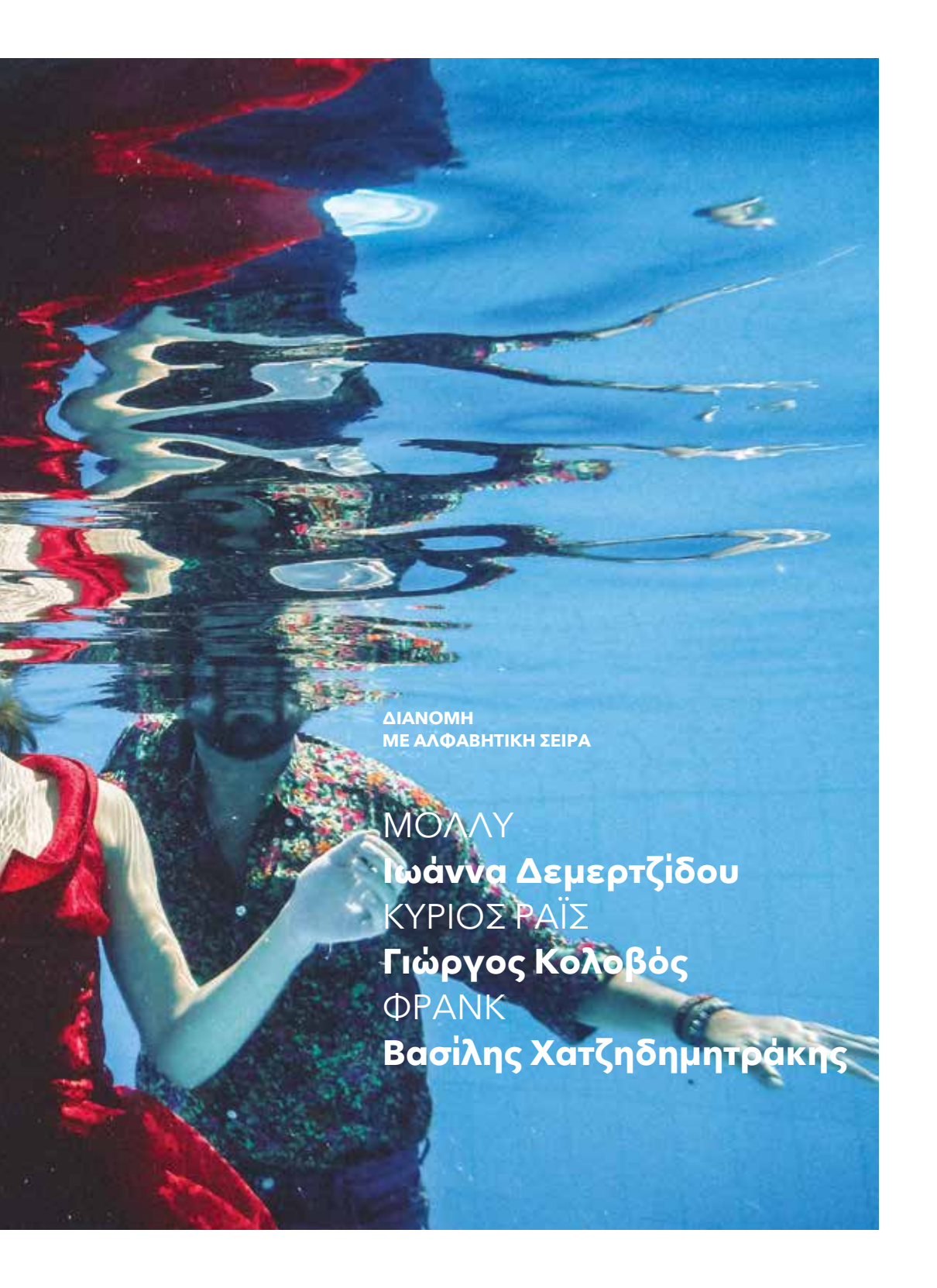
Άννα Καραμανίδου

Φωτογράφιση παράστασης

Τάσος Θώμογλου

Οργάνωση παραγωγής

Μαριλύ Βεντούρη

A photograph of a man and a woman in a swimming pool. The man is in the center, wearing a colorful floral shirt, with his head and upper body above water. The woman is on the left, wearing a red dress, also with her head and upper body above water. The water's surface is highly reflective, creating a distorted, wavy mirror image of the couple. The background is a clear blue sky.

ΔΙΑΝΟΜΗ
ΜΕ ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΗ ΣΕΙΡΑ

ΜΟΛΛΥ

Ιωάννα Δεμερτζίδου

ΚΥΡΙΟΣ ΡΑΪΣ

Γιώργος Κολοβός

ΦΡΑΝΚ

Βασίλης Χατζηδημητράκης

ΜΠΡΑΪΑΝ ΦΡΙΕΛ 1929-2015



4

Ο Μπράϊαν Φρίελ (Brian Friel) θεωρείται από τους σημαντικότερους συγγραφείς του σύγχρονου ιρλανδικού και παγκόσμιου θεάτρου.

Γεννήθηκε το 1929 στο Όμαχ της κομητείας του Τυρόν στη Βόρεια Ιρλανδία από πατέρα δάσκαλο. Το 1939 η οικογένειά του μετακόμισε στο Λοντοντέρι. Ξεκίνησε να σπουδάζει στο Μείνουθ με στόχο να ακολουθήσει τον ιερατικό κλάδο. Γρήγορα, όμως, τα εγκατέλειψε για να φοιτήσει στην Παιδαγωγική Ακαδημία του Μπέλφαστ. Άσκησε το επάγγελμα του δασκάλου από το 1950 έως το 1960, οπότε αφιερώθηκε

ολοκληρωτικά στο γράψιμο. Είχε πέντε παιδιά, τέσσερις κόρες κι έναν γιο.

Έγραψε συλλογές διηγημάτων και πολλά θεατρικά έργα, που ανέβηκαν στην Ιρλανδία (τα περισσότερα στα θέατρα Abbey και Gate του Δουβλίνου), την Μ. Βρετανία και τις ΗΠΑ και κατόπιν σε όλη την Ευρώπη. Ανάμεσά τους: *The Enemy Within* [Εχθρός εκ των έσω] (1962), *Φιλαδέλφεια, σου έρχομαι!* (1964), *Οι έρωτες της κυρίας ΜακΓκουάιρ* (1966), *The Freedom of the City* [Η απελευθέρωση της πόλης] (1973), *Ο οίκος του Μπάτλερ* (1977), *Aristocats* [Αριστοκράτες] (1979), *Ο θαυματοποιός* (1979), *Ο ξεριζωμός* (1980), *Χορεύοντας στη Λούνασα* (1990 / μεταφέρθηκε στον κινηματογράφο το 1998), *Wonderful Tennessee* [Το υπέροχο Τενεσί] (1993), *Μόλλυ Σουήνυ* (1994 / στην Ελλάδα το ανέβασε πρώτος ο Αντώνης Αντύπας στο Απλό Θέατρο το 1996), *Performances* [Παραστάσεις] (2003). Επίσης, διασκεύασε τα έργα: *Ένας μήνας στην εξοχή* του Ι. Τουργκένιεφ, *Θείος Βάνιας* του Α. Τσέχωφ, *Έντα Γκάμπλερ* του Χ. Ίψεν κ.ά.

Έχοντας μεγαλώσει στη μειονοτική κοινότητα των καθολικών στο Ντέρι της Βόρειας Ιρλανδίας, μια περιοχή με αυξημένα ποσοστά ανεργίας και οξύτατα εθνικά προβλήματα, ανέπτυξε από πολύ νωρίς πολιτική συνείδηση. Μετά τα γεγονότα της «Ματωμένης Κυριακής» τον Ιανουάριο του 1972, όπου βρετανοί στρατιώτες σκότωσαν δεκατρείς πολίτες σε μια διαδήλωση, ο Φρίελ ασχολήθηκε ιδιαίτερα, για ένα διάστημα, με το ιρλανδικό ζήτημα. Καρπός αυτού του προβληματισμού υπήρξε η ίδρυση, από τον ίδιο και τον ηθοποιό Stephen Rea, το 1980, του θεατρικού οργανισμού Field Day, που περιόδευε στην επαρχία με έργα πολιτικής θεματολογίας.

Τιμήθηκε με πολλά βραβεία και διακρίσεις, μεταξύ των οποίων: τρία θεατρικά βραβεία Τόνι (για το *Χορεύοντας στη Λούνασα*, 1992), βραβείο καλύτερου ξένου θεατρικού έργου της ένωσης κριτικών θεάτρου της Νέας Υόρκης (για τη *Μόλλυ Σουήνυ*, 1995), βραβείο για το συνολικό του έργο από την εφημερίδα *Irish Times*

(1999), πρόσωπο της χρονιάς από την Ένωση του Ντόνεγκαλ (2010). Από το 1982, εκλέχτηκε στην ένωση Aosdana, η οποία τιμά τους καλλιτέχνες που έχουν συμβάλει σημαντικά στην ιρλανδική τέχνη. Υπήρξε μέλος της Αμερικανικής Ακαδημίας Τεχνών και Γραμμάτων, της Βρετανικής Βασιλικής Εταιρείας Λογοτεχνίας και της Ιρλανδικής Ακαδημίας Γραμμάτων.

Το προσωπικό αρχείο του φυλάσσεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ιρλανδίας.

Στην Ελλάδα έχουν παιχτεί τα έργα του: *Χορεύοντας στη Λούνασα*, *Μόλλυ Σουήνυ*, *Φιλαδέλφεια, σου έρχομαι!*, *Πολίτες δεύτερης κατηγορίας*, *Ο θαυματοποιός*, *Ο οίκος του Μπάτλερ* κ.ά.

ΠΗΓΕΣ

Θεατρικά τετράδια, τεύχ. 32, Πειραματική Σκηνή της «Τέχνης», 1998

Πρόγραμμα της παράστασης *Ο οίκος του Μπάτλερ*, ΚΘΒΕ, 2003
http://www.biblionet.gr/author/42354/Brian_Friel
<https://www.irishtimes.com/culture/brian-friel>

Αν υπάρχει
κάποια πιθανότητα,





η παραμικρή,
να μπορέσει να δει,



δεν πρέπει να το
προσπαθήσουμε;

ΑΠΟ ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Οφείλω πολλά στο χρονικό
ενός πραγματικού ιατρικού
περιστατικού που κατέγραψε
ο Όλιβερ Σακς στο κείμενό του
με τίτλο «Να βλέπεις και
να μη βλέπεις»

8

δηλώνει ο Μπράιαν Φρίελ. Το άρθρο του Σακς πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *New Yorker* στις 10 Μαΐου 1993, όταν ο Φρίελ δούλευε τη *Μόλλυ Σουήνυ*. (ΣΤΜ: στην Ελλάδα, δημοσιεύτηκε το 2007 στο βιβλίο *Ένας ανθρωπολόγος στον Άρη*, Άγρα). Το γεγονός ότι τον Δεκέμβριο του 1993 έκανε εγχείρηση καταρράκτη στο δεξιό μάτι ενίσχυσε, αναμφίβολα, το ενδιαφέρον του για το θέμα και τον ώθησε να διερευνήσει τις συμβολικές προεκτάσεις του.

Ο Φρόυντ, ο Γιουνγκ, ο Τουργκένιεφ και ο Ουάλας Στήβενς εμφανίζονται συχνότερα στις σημειώσεις του για την *Μόλλυ Σουήνυ* από τον Σακς (που αναφέρεται μόνο μια φορά). Τα σχόλια του Φρίελ είναι αινιγματικά: «Κοτσύφια - πουλιά που ξυπνούν - υπονοούμενα - εξετάζοντας την πραγματικότητα - αποκατάσταση όρασης». Την επομένη μέρα, 13 Αυγούστου 1993, προσθέτει: «Σήμερα νομίζω ότι το έργο αφορά την αναζήτηση -και την κατασκευή- του παραδείσου». (Άραγε, επειδή διάβασε την ποίηση του Στήβενς;). Εδώ, η λέξη-κλειδί είναι η «κατασκευή». Παρόλο που το θέμα

του χαμένου παραδείσου ενδιαφέρει πάντα τον Φρίελ (όπως και τον Μπέκετ), στα έργα του συνηθίζει να αναπολεί, συχνά με νοσταλγία, μια χρυσή εποχή αθωότητας και κοινωνικής αρμονίας, την οποία επανεφευρίσκει εσκεμμένα και με μια δόση ειρωνείας. Η δομή της *Μόλλυ Σουήνυ*, που ξεκινά με τις νοσταλγικές αναφορές της τυφλής ηρωίδας σε μια χρυσή εποχή, συντροφιά με τον πατέρα της, συνεχίζεται με την καταναγκαστική αναγέννησή της μέσω της αποκατάστασης της όρασής της και καταλήγει στην οριστική απώλεια όχι μόνο της εξαιρετικά σύντομης πληρότητάς της αλλά και της αρχικής -παρά την τυφλότητα- ισορροπίας της, αντανακλά την εκδοχή του Φρίελ για το τραγικό. Ο συγγραφέας «κατασκευάζει» μια μέθοδο αφήγησης που ανταποκρίνεται στην εκδοχή αυτή.

Τα στοιχεία του ιατρικού χρονικού του Σακς συνθέτουν την πλοκή της *Μόλλυ Σουήνυ*. Ο Σακς γράφει για έναν πενήνταχρονο άνδρα με το όνομα Βέρτζιλ «που ήταν ουσιαστικά τυφλός από τα πρώτα παιδικά του χρόνια». Η αρραβωνιαστικιά του Έιμυ τον πήγε σε έναν οφθαλμίατρο που σχημάτισε την άποψη ότι μια απλή επέμβαση αφαίρεσης καταρράκτη θα μπορούσε ίσως να αποκαταστήσει την όρασή του. «Δεν είχε τίποτε να χάσει - αλλά ίσως να είχε πολλά να κερδίσει. Η Έιμυ και ο Βέρτζιλ θα παντρεύονταν σύντομα δεν θα ήταν υπέροχο αν μπορούσε να δει;». Ο Φρίελ χρησιμοποιεί το σενάριο αυτό ως ένα είδος προλόγου και το προσαρμόζει στους σκοπούς του. Κάποια στοιχεία τα διατηρεί και κάποια άλλα τα μεταλλάσσει.

Στις 7 Αυγούστου 1993 ο Φρίελ γράφει στο ημερολόγιό του: «Το έργο

μοιάζει να περιστρέφεται γύρω από τρία πρόσωπα. Είναι το τυφλό άτομο άνδρας ή γυναίκα; Σε αυτή τη φάση, το ένστικτό μου μου λέει πως είναι γυναίκα». Το ότι αποφάσισε να παραμείνει γυναίκα καθόρισε το είδος του έργου που επρόκειτο να γράψει. Κατά τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της Μόλλυ από τον Φρίελ, το φύλο έχει καθοριστικό ρόλο, καθώς την καθιστά παθητική και εύπλαστη. Το γεγονός ότι η ίδια η Μόλλυ αφηγείται την ιστορία της δεν πρέπει να μας παρασύρει ώστε να παραβλέψουμε την υποδούλωσή της. Ο λόγος της κατασκευάζεται από τους άνδρες γύρω της, όπως καταλαβαίνουμε αν λάβουμε υπόψη τις τρεις ανδρικές φιγούρες του έργου (συμπεριλαμβανομένου και του πατέρα της Μόλλυ, αυτής της αόρατης παρουσίας που δεν εμφανίζεται επί σκηνής).

ΜΟΛΛΥ ΟΠΩΣ ΝΟΡΑ;

Είχε άραγε ο Φρίελ στο μυαλό του τον Ίψεν και το έργο του Νόρα ή Ένα κουκλόσπιτο (1879) όταν έγραφε τη Μόλλυ Σουήνυ (1994); Το αναρωτήθηκα καθώς διάβαζα τη σκηνή του χορού όπως την περιγράφει η ίδια η Μόλλυ:

Και μέσα από ένα κύμα θυμού και αντίδρασης χόρεψα έναν άγριο τρελό χορό γύρω γύρω στο δωμάτιο· και μετά έξω στο χολ· και μετά στην κουζίνα· και μετά ξανά πίσω στο δωμάτιο που το έφερα γύρω τρεις φορές. Ξέφρενη και άγρια και τρελαμένη. Αλλά και με χάρη και με επιδεξιότητα. Καμιά ντροπή, κανένας δισταγμός, κανένα παραπάτημα.

10

Στο μυαλό μου ήρθε αμέσως ο χορός της Νόρας στη «θεατρικότερη ίσως σκηνή που έγραψε ο Ίψεν», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Γιαν Κοττ στο κεφάλαιο «Ξαναδιαβάζοντας τον Ίψεν» του βιβλίου του Ένα θέατρο ουσίας. Η Νόρα χορεύει άγρια, σαν να κρέμεται από τον χορό η ζωή της, όπως σχολιάζει ο σύζυγός της Τόρβαλτ. Τόσο η Νόρα όσο και η Μόλλυ χορεύουν έναν ξέφρενο, απελευθερωτικό, ερωτικό χορό, σε μια στιγμή που αποτελεί κρίσιμο μεταίχμιο στη ζωή τους. Η Νόρα, λίγο πριν ο Τόρβαλτ διαβάσει το εκβιαστικό γράμμα του Κρόγκστατ. Η Μόλλυ, το βράδυ πριν την εγχείρηση, όταν συνειδητοποιεί ότι κάνει την επέμβαση όχι από δική της επιθυμία αλλά για χάρη του άνδρα της και του γιατρού. Παρών στην ιψενική σκηνή, ο βαριά άρρωστος γιατρός Ρανκ, κρυφά ερωτευμένος με τη Νόρα, ενώ αντίστοιχα στη σκέψη της Μόλλυ, ο γιατρός Ράις, στον οποίο προσπαθεί να τηλεφωνήσει για να τον καλέσει στη γιορτή, στις δύο μετά τα μεσάνυχτα. Θα την αποτρέψει ο Φρανκ για να μην γίνει ρεζίλι... Οι δύο σύζυγοι παρακολουθούν αμήχανα, σχεδόν δεν αντέχουν το απελευθερωτικό σωματικό ξέσπασμα των γυναικών τους και σταματούν απότομα τον χορό, ζητώντας από τον μουσικό να πάψει. Αν στη Νόρα η μητέρα δεν αναφέρεται ποτέ, στη Μόλλυ Σουήνυ υπάρχει αλλά ζει βυθισμένη στην κατάθλιψη, ενώ, αντίθετα, και στα δύο έργα η πατρική φιγούρα παρουσιάζεται κυρίαρχη στη διαμόρφωση της ζωής των δύο ηρωίδων.



Έργο μεταμοντέρνο, με ιδιαίτερη δομή, η *Μόλλυ Σουήνυ* προκαλεί στον θεατή βαθύ ηθικό και φιλοσοφικό προβληματισμό σχετικά με την ελευθερία της βούλησης και την αντίληψη του κόσμου. Η Μόλλυ πορεύεται μέσα σε έναν πατριαρχικό κόσμο που αποφασίζει για αυτήν, ερμήνη της και μετατρέπει τη δυνατή ηρωίδα στην αδύναμη δυστυχισμένη γυναίκα του τέλους. Ποιος δικαιούται να αποφασίσει για το δικό σου καλό; Στην εμβληματική νατουραλιστική *Νόρα*, έναν αιώνα νωρίτερα, η ηρωίδα ασφυκτιά μέσα στο αυστηρά πατριαρχικό σύμπαν και έρχεται αντιμέτωπη με ένα σύστημα αξιών που δεν την εκφράζει. Η *Νόρα*, σε αντίθεση με την Μόλλυ που εγκλωβίζεται στις αποφάσεις των άλλων, τολμά τη ρήξη.

Τόσο ο Ίψεν όσο και ο Φρίελ, εμπνεύστηκαν τα έργα τους από πραγματικά γεγονότα. Ο Ίψεν από την περιπέτεια της οικογενειακής φίλης Λόρας Πέτερσον ενώ ο Φρίελ από ιατρικό περιστατικό που αναφέρει ο νευρολόγος Όλιβερ

Σακς στο δοκίμιό του «Να βλέπεις και να μην βλέπεις». Και τα δύο έργα θίγουν σοβαρά κοινωνικά και ηθικά θέματα ενώ ταυτόχρονα επισημαίνουν την έλλειψη ουσιαστικής επικοινωνίας μέσα στο στενό οικογενειακό κύκλο.

Δεν μπορώ να απαντήσω αν όντως ο Φρίελ είχε στο πίσω μέρος του μυαλού του τη *Νόρα* όταν έγραφε τη *Μόλλυ Σουήνυ*. Ως θεατής όμως, κουβαλώντας τις δικές μου θεατρικές βαλίτσες, βλέπω τις ομοιότητες ή τα δάνεια, ιδιαίτερα στον τρόπο που ο Φρίελ θίγει το θέμα της άτεγκτης πατριαρχικής Ιρλανδίας. Αν η *Νόρα*, στα τέλη του 19ου αιώνα, πετά τις δαντέλες της κουκλίστας και βγαίνει στη ζωή ως υπεύθυνη γυναίκα, η Μόλλυ του 20ού αιώνα βυθίζεται σε ένα πρωτόγνωρο ψυχικό σκοτάδι που την φέρνει πιο κοντά στη μοναξιά που βίωνε η μητέρα της.

Ο ΧΟΡΟΣ ΩΣ ΜΕΣΟ ΥΠΟΝΟΜΕΥΣΗΣ ΣΤΗ ΜΟΛΛΥ ΣΟΥΗΝΥ

Η Μόλλυ Σουήνυ ζητά επίμονα να χορέψει έναν ζωηρό παραδοσιακό ιρλανδικό χορό (horpíre). Αν σκεφτεί κανείς την εξαιρετικά υπονομευτική φύση του χορού που πρόκειται να ακολουθήσει, η επιλογή του δεν είναι τυχαία. «Πιο αργός από άλλους ρυθμούς και με εξαιρετικά περίπλοκα βήματα», ο χορός αυτός είναι πολύ ζωηρός και παραδοσιακά τον χορεύουν άνδρες.



Τα χαρακτηριστικά αυτά υποδηλώνουν πως ο χορός της Μόλλυ συνδυάζει το ανάλαφρο με το δυναμικό, τη χάρη με τη δύναμη. Ζητώντας να χορέψει έναν παραδοσιακό ανδρικό χορό, η Μόλλυ υφαρπάζει την ανδρική εξουσία και επαναστατεί ενάντια στην ιδέα αποκατάστασης της όρασής της και συνακόλουθα στην εξορία της από τον κόσμο όπου κατοικεί μέχρι την επέμβαση.

Τη στιγμή αυτή συνειδητοποιεί τον καθοριστικό ρόλο που παίζουν στη ζωή της οι μηχανισμοί ανδρικής χειραγώγησης. Η συνειδητοποίηση της προκαλεί μια εσωτερική σύγκρουση ανάμεσα στην επιθυμία να επαναστατήσει ενάντια στις επιβεβλημένες λύσεις και τη θέληση να συμβιβαστεί με τις κοινωνικές προσδοκίες. Η αυξανόμενη ένταση εκτονώνεται με τον τολμηρό δυναμικό χορό της. Ο χορός φανερώνει την αληθινή ηφαιστειακή -ξαφνική και δυνατή- έκρηξη των συναισθημάτων της που μέχρι τότε παρέμεναν κρυμμένα. Υπονοεί ότι η κατά τα άλλα ήρεμη και συγκροτημένη Μόλλυ είναι δυνάμει επαναστάτρια.

Ο χορός της είναι μια αναμφισβήτητη έκφραση της ατομικότητας, της αυτάρκειας και της εξαιρετικής ικανότητάς της που μοιάζει να μην αντιλαμβάνονται οι βλέποντες. Η Μόλλυ έχει πλήρη επίγνωση των ικανοτήτων της. Αποδεικνύει πως δεν χρειάζεται να βελτιώσει την όρασή της, μια και τα καταφέρνει περίφημα χωρίς αυτήν. Όπως υποστηρίζει η Bertha, δίνοντας μια μετα-αποικιοκρατική ερμηνεία στο έργο: «Η βελτίωση που επιβάλλεται στη Μόλλυ αντιστοιχεί στο πρότυπο της αποικιοκρατίας, που στηρίζεται στην υπόθεση ότι ο Άλλος, το αντικείμενο του αποικισμού, μειονεκτεί. Το γεγονός ότι αυτή η παρέμβαση διαλύει τη συνοχή και τις δυνατότητες μιας οντότητας που, αν και πορεύεται διαφορετικά, είναι ικανή να στηρίζεται στους δικούς της πόρους, δεν λαμβάνεται ποτέ υπόψη». Ο χορός της Μόλλυ είναι απόδειξη διαφορετικότητας χωρίς μειονεξία. Μοιάζει σαν να θέλει να αποδείξει ότι δεν είναι «πολίτης δεύτερης κατηγορίας» και ότι δεν χρειάζεται βελτίωση. Η Μόλλυ κάνει μια τελευταία προσπάθεια να επιδείξει την ανεξαρτησία της και να ξανα-αποκτήσει έλεγχο της ζωής της.

Η σκηνή του χορού υπαινίσσεται τη διχοτόμηση της γνώσης σε ορθολογική «ανδρική» και σε διαισθητική «θηλυκή» καθώς και την παραδοσιακή αντίληψη ότι η δεύτερη υστερεί. Είναι αδύνατο για τη Μόλλυ να εκφράσει λεκτικά τον φόβο της και τον θυμό της με ορθολογιστική ανδρική επιχειρηματολογία. Αντ' αυτού, τα καταφέρνει χρησιμοποιώντας τον χορό ως μέσο έκφρασης στενά συνδεδεμένο με το θηλυκό στοιχείο.

Το αυθόρμητο κιναισθητικό και συναισθηματικό ξέσπασμα της Μόλλυ είναι παροδικό. Ωστόσο, μόλις εκτονώσει τον θυμό και την αμφισβήτησή της με τη μορφή σωματικής δραστηριότητας, η Μόλλυ υιοθετεί ξανά στάση υποταγής. Ενστερνίζεται αμέσως την ορθολογική άποψη του συζύγου της. Δεν μπορεί να δικαιολογήσει το κιναισθητικό της ξέσπασμα με λογικό τρόπο και για αυτό αμφισβητεί τις ικανότητες και τη διαίσθησή της. Η απρόσμενη αλλαγή συμπεριφοράς της φανερώνει την ευάλωτη φύση της Μόλλυ και την απεγνωσμένη ανάγκη της για στήριξη σε αυτές τις δύσκολες στιγμές της ζωής της. Αποκαλύπτει ότι η γυναίκα υποκύπτει σταδιακά στην πίεση της κοινωνίας και υιοθετεί το ρόλο ενός ατόμου με αναπηρία που είναι αναγκασμένο να εξαρτάται από τους άλλους αντί να στηρίζεται στις δικές του δυνάμεις.

Η ΑΝΑΠΗΡΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΦΡΙΕΛ

Είτε βρίσκονται στο κέντρο της δράσης είτε, συχνότερα, σε περιφερειακούς ρόλους, οι άνθρωποι με αναπηρίες είναι σταθερά παρόντες στο θέατρο του Φρίελ. Η Μόλλυ Σουήνυ είναι ο πιο περίπλοκος από αυτούς τους χαρακτήρες.





Η εγχείρηση πετυχαίνει και η Μόλλυ βλέπει. Στην αρχή ο νέος κόσμος που πρέπει σιγά σιγά να οικειοποιηθεί της αρέσει, παρόλο που πρέπει πρώτα να μάθει να βλέπει. Μετά από λίγο, όμως, αρχίζει να καταλαβαίνει ότι χάνει τον κόσμο που ξέρει, τον ιδιαίτερο κόσμο της τυφλότητάς της. Σε ένα πολύ συγκινητικό επεισόδιο, η Μόλλυ συνειδητοποιεί ότι τα αγαπημένα της λουλούδια, με τα οποία συνήθιζε να την παρομοιάζει ο πατέρας της, δεν είναι όμορφα. Δεν μπορεί να αντέξει την απογοήτευση που της προκαλεί ο κόσμος της όρασης και χάνεται σε μια κατάσταση που λέγεται «τυφλή όραση»: οργανικά είναι σε θέση να δει αλλά η ψυχολογική της κατάσταση την καθιστά τυφλή - σε πλήρη αντίθεση με πριν. Όπως στον *Θαυματοποιό*, γινόμαστε μάρτυρες μιας θαυμαστής θεραπείας, όμως αυτή τη φορά η θεραπεία δεν οδηγεί στην ίαση. Και, όπως συμβαίνει πολύ συχνά στον Φρίελ, αυτό συνδέεται με το πέρασμα από την ελπίδα στην απόγνωση. Όπως σχολιάζει ο Heinz Kosok, όταν μια νέα διάσταση προστίθεται στη ζωή και την προσωπικότητά της (η όραση), η Μόλλυ παθαίνει μια κρίση ταυτότητας. Για να γλιτώσει από αυτήν το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να επιστρέψει στον κόσμο της τυφλότητας. Στα μάτια της κοινωνίας αποδεικνύεται ανίκανη να επιβιώσει στον «κανονικό» κόσμο - η μεταφορά της στο ψυχιατρείο αποτελεί λογική συνέπεια αυτού του γεγονότος. Η εξορία που φοβόταν συντελείται αλλά η Μόλλυ καταφέρνει να δημιουργήσει μια νέα πραγματικότητα για τον εαυτό της σε αυτό το εχθρικό περιβάλλον. Σταματά πλέον να διακρίνει τη «συνηθισμένη» πραγματικότητα από τη φαντασία.

Τα έργα του Φρίελ παρουσιάζουν μια κοσμοθεωρία αξιοπρόσεκτη αυτή καθαυτή αλλά και εξαιρετικά ενδεικτική για την κατανόηση της θέσης του ανθρώπου στον κόσμο. Η αναπηρία δεν συμβολίζει μόνο την ανθρώπινη κατάσταση σε μια εποχή στην οποία έχει χαθεί η πίστη. Αντίθετα, η απώλεια της συμβατικής πίστης είναι το θεμέλιο της σκέψης του Φρίελ. Η αναπηρία αποτελεί μέρος του συστήματος, μέρος της ζωής. Και, κυρίως, δεν είναι δυνατό να θεραπευθεί. Το θέατρο του Φρίελ απομακρύνεται συνέχεια από κάθε προσπάθεια ολοκλήρωσης, κάθε απόπειρα να προάγει ένα απλουστευμένο ενοποιημένο σύστημα νοήματος. Η μόνη πίστη που δέχεται έγκειται στην ικανότητα



του ατόμου να αναγνωρίσει και να αποδεχτεί την προσωπική του αναπηρία χωρίς ελπίδα γιατρειάς. Η επιδίωξη -θηρσκευτική ή άλλη- να βρεθεί μια ολιστική λύση για την περιπλοκότητα της ανθρώπινης ύπαρξης είναι καταδικασμένη να αποτύχει, επειδή, αναπόφευκτα, οδηγεί στον ολοκληρωτισμό με καταστροφικά αποτελέσματα για το άτομο, εκτός και αν βρει έναν τρόπο να αποδεχτεί την αποσπασματικότητα του κόσμου. Το γεγονός ότι ο Φρίελ εντοπίζει αυτόν τον κατακερματισμό στον πυρήνα της ανθρω-



πινης κατάστασης δεν φανερώνει απαισιοδοξία αλλά ισοδυναμεί με έναν ανώτερο ανθρωπισμό που απορρίπτει όλες τις απόπειρες να τιθασεύσει την ανίατη πολυπλοκότητα της εμπειρίας. Η ζωή που λάμπει στα έργα του Φρίελ είναι πειστική γιατί δεν παρουσιάζεται ως κάτι απόλυτα ολοκληρωμένο· αντίθετα, είναι ένα πράγμα κομματιασμένο, σακάτικο και ως τέτοιο δηλώνεται.

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΑ ΜΟΝΤΕΛΑ ΤΗΣ ΑΝΑΠΗΡΙΑΣ

A. Ιατρικό μοντέλο

- 1 Το ιατρικό μοντέλο ή αλλιώς μοντέλο της παθολογίας θεωρεί την αναπηρία ως προσωπική τραγωδία, ανωμαλία, ασθένεια που πρέπει να θεραπευθεί.
- 2 Η αναπηρία εδράζεται αποκλειστικά σχεδόν στο άτομο, σε οργανικές ή λειτουργικές μειονεξίες.
- 3 Θεωρείται ως η παλαιότερη αντίληψη για την αναπηρία.
- 4 Αγνοείται ο ρόλος του κοινωνικού περιβάλλοντος και των κοινωνικών πεποιθήσεων.
- 5 Απορρίπτεται στην πράξη το αυτονόητο της επίδρασης του περιβάλλοντος, το οποίο γίνεται δεκτό για όλους τους υπόλοιπους ανθρώπους.
- 6 Συνεπικουρείται από τη σύγχρονη γενετική έρευνα, που έχει ως στόχο την πρόληψη και μείωση των «ανωμαλιών».

B. Κοινωνικό μοντέλο

- 1 Σε αντιπαράθεση με το ιατρικό μοντέλο έχουν αναπτυχθεί δύο κυρίως προσεγγίσεις οι οποίες εντάσσονται στο κοινωνικό μοντέλο ερμηνείας της αναπηρίας.
- 2 Και στις δύο προσεγγίσεις αναγνωρίζεται ο ρόλος του περιβάλλοντος και η σημασία της παρέμβασης στο περιβάλλον. Σύμφωνα με την πρώτη προσέγγιση:
 - 2α1 Η αναπηρία είναι αποτέλεσμα του τρόπου με τον οποίο σκέφτονται οι άνθρωποι για αυτήν, της κοινωνικής σημασίας που της αποδίδουν.
 - 2α2 Η βλάβη είναι απλά μια φυσική βιολογική διαφοροποίηση στο πλαίσιο της ανθρωπίνης φύσης -είναι δηλαδή μια μορφή κανονικότητας. Σύμφωνα με τη δεύτερη προσέγγιση:
 - 2β1 Η αναπηρία προκαλείται όχι από τις αντιλήψεις αλλά από συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτικές πρακτικές.
 - 2β2 Η βλάβη είναι κοινωνικό δημιούργημα της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στο άτομο και στις κοινωνικές πρακτικές.

17



A man in a white long-sleeved shirt and dark trousers stands in shallow water. His reflection is clearly visible on the water's surface. The water is dark and still, with some ripples. The background is dark and indistinct.

Βλέπω
δεν σημαίνει
κατανοώ

Η ΧΡΗΣΗ ΤΩΝ ΜΟΝΟΛΟΓΩΝ ΣΤΗ ΜΟΛΛΥ ΣΟΥΗΝΥ

Στη Μόλλυ Σουήνυ που έκανε πρεμιέρα στο Θέατρο Gate του Δουβλίνου το 1994, τρία πρόσωπα αφηγούνται την ιστορία της Μόλλυ Σουήνυ, τυφλής από δέκα μηνών. Η Μόλλυ πείθεται από τον σύζυγό της Φρανκ και έναν τοπικό οφθαλμίατρο, τον κύριο Ράις, να δώσει τη συγκατάθεσή της να υποβληθεί σε εγχείρηση με τραγικά αποτελέσματα. Ο Φρανκ, ο Ράις και η Μόλλυ είναι οι τρεις αφηγητές των μονολόγων. Στην παγκόσμια πρώτη του έργου που σκηνοθέτησε ο ίδιος ο Φρίελ, όταν μιλούσε ένας ηθοποιός, στεκόταν όρθιος ενώ οι άλλοι δύο κάθονταν σε απλές καρέκλες με ίσια πλάτη. Κάθε πρόσωπο καταλάμβανε έναν προσωπικό χώρο μνήμης που δεν διασταυρωνόταν με τον χώρο των άλλων προσώπων. Όπως αναφέρουν οι σκηνικές οδηγίες του Φρίελ «κάθε πρόσωπο περιορίζεται στη δική του σκηνική περιοχή». Αυτό αποδεικνύει τον ευρηματικό τρόπο με τον οποίο ο Φρίελ εξασφαλίζει την ενσάρκωση των ιδεών του πάνω στη σκηνή. Το βασικό πλεονέκτημα της συγκεκριμένης φόρμας είναι ο τρόπος που οι μονόλογοι απομονώνουν τα τρία πρόσωπα του έργου, δείχνοντας σωματικά στους θεατές τη συναισθηματική και βιωματική απομόνωση του ενός από το άλλο.

Η χρήση του μονολόγου στη Μόλλυ Σουήνυ είναι ενδεικτική του νοήματος του έργου. Και οι τρεις ρόλοι βρίσκονται επί σκηνής καθ' όλη τη διάρκεια του έργου. Αυτό καθιστά την αλληλεπίδραση μεταξύ τους (ή την αποφυγή της) μέρος του χαρακτήρα τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι η Μόλλυ, τουλάχιστον στη σκηνοθεσία του Φρίελ, ήταν η μόνη που κοιτούσε τους άλλους δυο ενώ μιλούσαν, παρόλο που δεν μπορούσε να τους δει. Αυτό οπτικοποιούσε σκηνικά το γεγονός ότι είναι το μόνο πρόσωπο ικανό συναισθηματικής σύνδεσης και ότι διαθέτει ενσυναίσθηση, πράγμα που συνιστά την καταστροφή της, καθώς ο λόγος που συμφωνεί με την επέμβαση είναι επειδή επιθυμεί να ευχαριστήσει τους άλλους.

Παρόλο που οι αφηγηματικοί μονόλογοι μπορεί να φαίνονται αντίθετοι με το αριστοτελικό δράμα, για τον Φρίελ είναι ο μόνος τρόπος να δραματοποιήσει την εξέταση της υποκειμενικότητας σε αυτά τα έργα. Η αλήθεια,



αν υπάρχει, βρίσκεται στις ιστορίες που λέμε στους εαυτούς μας για τα γεγονότα και, συνεπώς, στη γλώσσα. Κατά συνέπεια, η δράση έχει ελάχιστη σημασία και μόνο στο βαθμό που γίνεται αντικείμενο της αντίληψης κάποιου.

Εφόσον τα δραματικά πρόσωπα δεν μπορούν να συμφωνήσουν στα βασικά, όπως η ταυτότητα ή η αξία, σε αυτά τα έργα η προοπτική κάποιου είδους συνεργασίας είναι ελάχιστα πιθανή, αν όχι απίθανη. Και αυτό είναι ένα πολύ περίεργο συμπέρασμα για έναν πολιτικό συγγραφέα όπως ο Φρίελ. Το 1967 όταν ο Φρίελ ήταν ακόμη ανερχόμενος θεατρικός συγγραφέας αλλά, ωστόσο, ώριμος συγγραφέας μυθιστορημάτων, έδωσε μια διάλεξη με θέμα το θέατρο στον Σύλλογο Thomas More στο Σικάγο. Στη διάλεξη αυτή είπε ότι η διαφορά μεταξύ του

να γράφεις θέατρο και να γράφεις μυθιστορήματα έγκειται στη διαφορά του κοινού: ένας θεατής είναι αδύνατο να κάθεται μόνος του στην πλατεία και να συγκινείται από έναν θεατρικό ήρωα επειδή ο θεατρικός συγγραφέας δεν γράφει για έναν θεατή αλλά για πολλούς. Και ο λόγος που υπάρχει αυτό το λογοτεχνικό είδος είναι για να σκιαγραφεί με ειλικρίνεια «την ανθρώπινη απογοήτευση και τις ελπίδες και τις αγωνίες συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας κοινότητας ανθρώπων». Είναι ξεκάθαρο ότι, τα τελευταία είκοσι χρόνια, ο Φρίελ κάνει μια πολιτική επιλογή, επιλέγοντας το θέατρο έναντι του μυθιστορήματος, επειδή θεωρεί ότι με αυτόν τον τρόπο συντελεί στην προσπάθεια δημιουργίας μιας πνευματικής κοινότητας στην διχοτομημένη πατρίδα του.

Η ΜΟΛΛΥ ΣΟΥΗΝΥ ΥΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΑΠΟΙΚΙΟΚΡΑΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Η τυφλή Μόλλυ συμβολίζει τη Γαελική Ιρλανδία, η Μόλλυ με τη μερικώς αποκατεστημένη όραση λειτουργεί ως μεταφορά για την αποικιοκρατούμενη χώρα και η Μόλλυ που βρίσκεται κλεισμένη στο άσυλο λόγω ψυχιατρικών διαταραχών αντιπροσωπεύει το κράτος που δεν είναι πλέον αποικία.

Η χώρα όπου κατοικούσε η Μόλλυ πριν τις επεμβάσεις απέχει πολύ, είναι αλήθεια, από την «οριακή χώρα» όπου καταλήγει στο τέλος του έργου. Στην πρώτη, κατείχε μια αυθεντική και ασφαλή θέση ως πολίτης. Στη δεύτερη, μοιάζει με μετανάστη που δεν έχει ενσωματωθεί εντελώς στη νέα πατρίδα του αλλά έχει, ωστόσο, συνηθίσει τους ρυθμούς της. Ή με υποκείμενο που έχει απελευθερωθεί από τον αποικιοκρατικό έλεγχο αλλά δεν έχει, ακόμη, οικειοποιηθεί εντελώς το νέο του στάτους.

Και οι δυο άνδρες αποφασίζουν να προχωρήσουν. Το αποικιοκρατικό τους έργο δεν εξελίχθηκε όπως σχεδίαζαν. Επιπλέον, και οι δυο αναγνωρίζουν ότι έπαιξαν ένα ρόλο στην απογοήτευση της Μόλλυ. Οι αποικιοκράτες, στην τελική, είναι ελεύθεροι να προχωρούν· οι επιλογές για το αντικείμενο του αποικισμού, αντίθετα, είναι πάντα αισθητά πιο περιορισμένες.

Στην ιρλανδική προφορική παράδοση, στους μύθους που σχετίζονται με την υπέρτατη θεότητα, πολύ συχνά, καίρια θέση κατέχει η συνάντηση της θεότητας, που τυπικά εμφανίζεται μεταμορφωμένη σε άσχημη γριά μάγισσα (cailleach), με έναν άνδρα. Αν ο άνδρας τής συμπεριφερθεί άσχημα, πράγμα που συχνά σημαίνει την απότομη και τρομοκρατημένη άρνησή του να της δώσει το φιλί που ζητά, η θεότητα παραμένει κρυμμένη πίσω από το προσωπίο της ασχήμιας. Αλλά αν ο άνδρας τής συμπεριφερθεί με ευγένεια και της δώσει το φιλί που λαχταρά, η γριά μεταμορφώνεται σε μια όμορφη κόρη και,

σε ανταμοιβή, τον κάνει βασιλιά της Ιρλανδίας. Προφανώς, αυτοί οι μύθοι περιέχουν αρχετυπικούς πολιτικούς υπαινιγμούς. Όμως, ο δεινός μελετητής της κελτικής παράδοσης Ζαν Μαρκάλ επισημαίνει ένα ακόμη στοιχείο: την ανάδειξη ενός εξαιρετικά προικισμένου άνδρα, «του νέου άνδρα που οραματίζονται οι μύθοι». Επίσης, υπογραμμίζει emphaticά ότι «η μεταμόρφωση της άσχημης γριάς σε εκθαμβωτική καλλονή υποδηλώνει, στην πραγματικότητα, μια αλλαγή που συντελείται στον άνδρα που τη φιλά: πλέον τη βλέπει με νέα μάτια».

Και η Μόλλυ Σουήνυ του Φρίελ είναι ένα παραμύθι μεταμόρφωσης που, όμως, αντιστρέφοντας ειρωνικά το παραδοσιακό σχήμα, παρουσιάζει την ιστορία μιας ευτυχισμένης, ικανής, ανεξάρτητης τυφλής γυναίκας, η οποία, εξαιτίας της ανδρικής αδιαφορίας, μετατρέπεται σε τρόφιμο ψυχιατρείου. Τόσο ο πατέρας της όσο και ο Φρανκ και ο κύριος Ράις αποτυγχάνουν, σε κρίσιμες καμπές, να δουν τη Μόλλυ υπό το πρίσμα της κατανόησης. Η Μόλλυ δεν χρειαζόταν να «αποικηθεί» σε γυναίκα που βλέπει, δεν χρειαζόταν νέα μάτια. Αυτό που χρειαζόταν ήταν στήριξη από άτομα ικανά να το αντιληφθούν, έναν πατέρα που θα την ενθάρρυνε να αποκτήσει ειδικά εφόδια φοιτώντας σε μια σχολή τυφλών, έναν σύζυγο που θα την εκτιμούσε με τους δικούς της όρους και θα στεκόταν πλάι της, έναν γιατρό που θα την συμβούλευε να μην κάνει την επέμβαση που ήθελε ο Φρανκ. Οι άνδρες της ζωής της έπρεπε να «δουν» τη Μόλλυ. Δεν την «είδαν» και για αυτό μεταμορφώθηκε σε γριά μάγισσα, σε «τρελή» κλεισμένη στο άσυλο.







ΤΑ ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΑ ΤΑΞΙΔΙΑ ΤΟΥ ΜΠΡΑΪΑΝ ΦΡΙΕΛ ΣΤΟ ΠΟΥΘΕΝΑ

Πώς να εξηγήσω
στους γιατρούς
την ευχαρίστηση
που μου πρόσφερε
ο κόσμος μου;

26

Αν και Ιρλανδός μέχρι το κόκαλο, ο Φρίελ συχνά γράφει για μακρινά μέρη, που μερικές φορές δεν υπάρχουν καν στον χάρτη και άλλες φορές για μέρη που υπάρχουν στον χάρτη αλλά στα έργα του μετατρέπονται σε φανταστικά. Αυτή η εσκεμμένη αμφισημία ως προς τον χώρο αξίζει να σημειωθεί ότι εντοπίζεται στον τίτλο του πρώτου επιτυχημένου έργου του *Φιλαδέλφεια, σου έρχομαι!* (1964), όπως και σε εκείνον ενός μεταγενέστερου έργου, του *Υπέροχου Τενεσί* (1993), μια και οι ήρωές τους δεν καταφέρνουν ποτέ να πλησιάσουν τη Φιλαδέλφεια ή το Τενεσί. Στην πραγματικότητα, ένας είναι ο χώρος όπου διαδραματίζονται τα έργα του: η Ιρλανδία.

Το ταξίδι της Μόλλυ Σουήνυ στο πουθενά συμβαίνει αποκλειστικά μέσα στο μυαλό της. Ανακαλύπει ότι είναι πιο ευτυχισμένη όταν δεν βλέπει παρά όταν βλέπει: το έργο εκθέτει ένα αναπάντεχα ελκυστικό παράδοξο: η ηρωίδα βρίσκει το φως της μόνο και μόνο για να καταλήξει να εύχεται να το ξαναχάσει.

Τα ταξίδια του Φρίελ στο πουθενά δεν θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν μάταια. Μας οδηγούν έξω από τον εαυτό μας σε μια άγνωστη χώρα που λέγεται Φιλαδέλφεια ή Τενεσί ή Μυστηριώδης νήσος, που δεν εντοπίζεται σε κανένα σημείο του χάρτη: οι ήρωές του ποτέ δεν φτάνουν στον τόπο που ονειρεύονται αλλά τα όνειρά τους συνιστούν τον πυρήνα των θεατρικών έργων του. Οι





χαρακτήρες του Φρίελ ταλαντεύονται ανάμεσα στον παλιό κόσμο και τον νέο, ανάμεσα σε μια θρησκευτική πίστη που τους στοιχειώνει και έναν κοσμικό υλισμό που τους συντρίβει.

BRIAN FRIEL

MOLLY SWEENEY

OPENING
Theatre of the Society
for Macedonian Studies - Foyer
20/10/2019

A FEW WORDS ABOUT THE PLAY

Friel was inspired to write *Molly Sweeney* by the essay "To see and not see" by the neurologist Oliver Sacks and by a real-life incident. Molly, an independent woman, blind from the age of ten months, seems happy living in her darkness—she has friends, a job and a rich emotional life. But her husband Frank is convinced she will only ever be replete when she ceases to be blind. Mr Rice, the surgeon, hopes to boost his flagging medical reputation by performing a successful operation on Molly. We follow Molly before and after her blindness through three parallel monologues. The protagonists' voices are raw but honest and humorous; it's as if they're reading pages from their diaries out loud. Maybe it wasn't Molly that was blind after all—maybe it was the others who could not see.

The play was first staged in August 1994 in Dublin, directed by the playwright; two years later, it moved to New York, before returning to London with all manner of distinctions and awards. In Greece, Antonis Antypas first staged the work for athenian theatregoers in 1996 at the Aplo Theatre.



Translation-Direction
Glykeria Kalaitzi
Sets-Costumes
Maria Karadeloglou
Music
Kostis Vozikis

Lighting
Dimitra Aloutzanidou
Director's Assistant
Anna Karamanidou
Production Coordinator
Marily Ventouri

CAST
Molly
Ioanna Demertzidou
Mr Rice
Giorgos Kolovos
Frank
Vasilis Chatzidimitrakis

BRIAN FRIEL 1929-2015

Brian Friel was one of the greatest contemporary playwrights of Ireland and Great Britain and his plays have been staged with great success both at home and abroad.

He was born at Omagh, County Tyrone, Northern Ireland. His father was a primary school teacher. His family moved to Londonderry, when he was ten years old. Friel received his BA from St Patrick's College, Maynooth and qualified as a teacher at St Joseph's Training College in Belfast. He had four daughters and one son. Between 1950 and 1960, he worked as a Maths teacher, taking leave in 1960 to pursue a career as writer.

In 1980, he co-founded the Field Day Theatre Company with actor Stephen Rea. It was a travelling theatre company that took the world of drama to people who might otherwise never have seen it.

His main works include: *A Doubtful Paradise* (1959), *The Enemy Within* (1962), *Philadelphia, here I come!* (1964), *The Loves of Cass McGuire* (1966), *Lovers* (1967), *The Gentle Island* (1971), *The Freedom of the City* (1973), *Living Quarters* (1977), *Faith Healer* (1979), *Wonderful Tennessee* (1993), *Molly Sweeney* (1994), *Dancing at Lughnasa* (1990; it was made into a film in 1998), *Give Me Your Answer, Do!* (1997), *Performances* (2003), *The Home Place* (2005). He also translated and adapted *Three Sisters* and *Uncle Vanya* by A. Chekhov, *A Month in the Country* by I. Turgenev, *Hedda Gabler* by H. Ibsen etc.

Friel was honoured with many awards, such as: three Tony awards for *Dancing at Lughnasa* (1992), New York Drama Critics Circle award for best foreign play for *Molly Sweeney* (1995). In addition to awards for his plays, he received a lifetime achievement award from the *Irish Times* (1999) and was named Donegal Person of the Year for 2010. Since 1982, he was elected to Aosdana, the Irish association to honour artists who have made an outstanding contribution to the arts in Ireland. He was a member of the American Academy of Arts and Letters, of the British Royal Society of Literature and of the Irish Academy of Letters.

The National Library of Ireland houses the archive of his work.

You can find detailed biographical notes, additional texts relating to the play and photographs of the production on the official NTNG website ntng.gr. Navigate straight to the production by scanning the QR code with your mobile phone.







Στο αλλιιώτικο,
στο διαφορετικό
κρυβόταν μια
άπιαστη αλήθεια

Κάθε Κυριακή

η εφημερίδα «Μακεδονία» στα περίπτερα

Επισκεφθείτε και το site **makthes.gr**

Ιστορική. Αξιόπιστη. Μοναδική.





www.ert.gr

EPT webtv



μαζί...

και στον
πολιτισμό



ΠΡΩΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ
31.6 • 105.9

103.7 FM
ΔΕΥΤΕΡΟ



101.8 FM
ΕΡΑΣΠΟΡ

WCS MCS 93.6

η Φωνή
της Ελλάδας

35.8 FM
ΕΡΤ

102
ΕΡΤ

EPT
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑ



Unforgettable Moments...

Δεξιώσεις Γάμου & Βάπτισης | Party | Events | Εταιρικές Εκδηλώσεις

Ελάτε και ζήστε την πιο όμορφη στιγμή της ζωής σας, σε ένα ονειρεμένο σκηνικό!
Ιδανικός χώρος για δεξιώσεις γάμων, βαπτίσεων και κοινωνικές
ή επαγγελματικές εκδηλώσεις!



Σύστημα Διαχείρισης
Ασφάλειας Τροφίμων
ΕΛΟΤ EN ISO 22000 : 2005



Οδός Μεταμορφώσεως Άνω Περαία 57019 Θεσσαλονίκη
Τ/Φ. 23920 22090, Κ. 6958 477447, Ε. info@ktimaxristidi.gr



ΕΣΥ

ΜΙΑ *Ellinair* ΑΠΟΣΤΑΣΗ

ΟΜΑΔΑ

BACHELOR

MEETING

ΑΠΟΔΡΑΣΗ

ΕΡΩΤΑΣ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΠΙΤΙ

WEEKEND

ΔΙΑΚΟΠΕΣ

ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ

SHOPPING

ΕΜΠΕΙΡΙΑ



ΜΟΝΙΜΟΙ ΧΟΡΗΓΟΙ



ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ



ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ



Πηγές

σ. 9

Christopher Murray, "Brian Friel's *Molly Sweeney* and its Sources: a Postmodern Case History" (αποσπάσματα), *Études irlandaises*, No 23-22, 1998, σσ. 82-86

σ. 13

Katarzyna Ojrzynska, "One, Mad Hornpipe: Dance as a Tool of Subversion in Brian Friel's *Molly Sweeney*" (αποσπάσματα), *The Central European Journal of Social Sciences and Humanities*, σσ. 261-266

σ. 17

Ruth Niel, "Disability as motif and meaning in Friel's drama" (αποσπάσματα), *Hungarian Journal of English and American Studies*, Vol. 5, No. 1, 1999, σσ. 143, 155-156
Σουζάνα Παντελιάδου, Σημειώσεις για το μάθημα «Ειδική Αγωγή και αποτελεσματική διδασκαλία. Ιατρικά και κοινωνικά μοντέλα. Αναπηρικό κίνημα», Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

σ. 21

Karen Devinney, "Monologue as Dramatic Action in Brian Friel's

Faith Healer and Molly Sweeney" (αποσπάσματα), *Twentieth Century Literature*, Vol. 45, No. 1, Spring 1999, σσ. 112-118

σ. 22

Karen M. Moloney, "Molly Astray: Revisioning Ireland in Brian Friel's *Molly Sweeney*" (αποσπάσματα), *Twentieth Century Literature*; Fall 2000, 46, 3, σσ. 285, 289, 291, 300

σ. 27

William Pratt, "Brian Friel's Imaginary Journeys to Nowhere" (αποσπάσματα), *World Literature Today*, Vol. 73, No. 3 (Summer, 1999), σσ. 445, 449-450

Ευχαριστούμε θερμά

την Άννα Σταυρακοπούλου, αναπληρώτρια καθηγήτρια θεατρολογίας στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, για τη συμβολή της στην ύλη του προγράμματος

την Γιάννα Τσόκου, θεατρολόγο, για το κείμενό της που γράφτηκε ειδικά για το πρόγραμμα

ΜΟΛΛΥ ΣΟΥΗΝΥ

του Μπράιαν Φρίελ

Molly Sweeney
by Brian Friel

Θεατρική περίοδος 2019-2020

Αρ. Δελτίου 727 (323)

ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΙ ΤΜΗΜΑΤΩΝ

Τμήμα Διοικητικού
Ιωάννα Καρτάση
Τμήμα Οικονομικού
Δημήτρης Μπίκας
Τμήμα Εργαστηρίων
& Σκηνών
Στέλιος Τζολόπουλος
Τμήμα Εκδόσεων
& Δημοσίων Σχέσεων
Δήμητρα Βαλεοντή
Τμήμα Καλλιτεχνικού
Έργου & Δραματολογίου
Αμαλία Κοντογιάννη

ΥΠΕΥΘΥΝΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Μηχανικός Σκηνής
Κώστας Γεράσης
Συντονιστής Γρ. Μηχανικών Σκηνής
Χειριστής κονσόλας φωτισμού
Σταύρος Στρατίδης
Χειριστής Κονσόλας Ήχου
Νίκος Δρακόπουλος
Φροντιστής
Παναγιώτης Ροβινσών
Ενδύτρια
Μαντώ Καμάρα
Κατασκευές Σκηνικών
& Κοστούμιών
Εργαστήρια ΚΘΒΕ

ΤΜΗΜΑ ΕΚΔΟΣΕΩΝ & ΔΗΜΟΣΙΩΝ ΣΧΕΣΕΩΝ

Εκδοτική Επιμέλεια
Αιμιλία Καρακόκκινου
Επιμέλεια Ύλης
Μεταφράσεις από τα Αγγλικά
Όλγα Χατζηιακώβου
Μεταφράσεις στα Αγγλικά
Μιχάλης Ελευθερίου
Σχεδιασμός Εντύπου
Θάνος Πάππας
Φωτογραφική Επιμέλεια Εντύπου
Τάσος Θώμογλου
Παραγωγή Εντύπου
Λιθογραφία



Αναλυτικά βιογραφικά σημειώματα, περισσότερα κείμενα για το έργο και φωτογραφίες από την παράσταση μπορείτε να βρείτε στην επίσημη ιστοσελίδα του ΚΘΒΕ ntng.gr και συγκεκριμένα στη σελίδα της παράστασης, σκανάροντας με το κινητό σας το QR code.

