

Γαλλοφωνία, ελληνικοί μύθοι και τραγωδία, Bertolt Brecht: ιχνηλατήσεις διεθνικών επιδράσεων στις σύγχρονες θεατρικές γραφές της Μαρτινίκας

*Χριστίνα Α. Οικονομοπούλου*¹

LUMINA. — Κι όμως ναι, θα το κάνω.

Θα φτάσω στο τέλος αυτού του δρόμου, εκείνου που φαίνεται εκεί κάτω, που φωτίζεται από τους πυρσούς μας. Με όποιο κόστος! Δεν έχω τίποτα να χάσω. Κι αν όλα αυτά γίνονται για να καταφέρουμε να πληρωθούμε με ΉΝΑ άθλιο φράγκο, δεν καταλαβαίνω τι κερδίσαμε με το να μην είμαστε πια σκλάβοι!
(Dracius 15)²

Η παρούσα μελέτη εστιάζει στην πρόσληψη των αρχαίων ελληνικών μύθων, στις μπρεχτικές επιρροές και στη συνύπαρξη των δύο αυτών συνισταμένων στη γαλλόγραφη δραματοουργία της Μαρτινίκας, και αποτελεί διασκευασμένο, εμπλουτισμένο και επικαιροποιημένο τμήμα ανέκδοτης προς το παρόν μονογραφίας για την πρόσληψη των αρχαίων ελληνικών μύθων και του αρχαίου ελληνικού θεάτρου στις Αντίλλες, την υποσαχάρια Αφρική και το Μαγκρέμπ. Θα ξεκινήσουμε την προσέγγισή μας με μία ιστορική, γεωγραφική και πολιτισμική τοποθέτηση της Μαρτινίκας στον ιδιάζοντα νησιωτικό χώρο των Αντιλλών, ενώ θα συνεχίσουμε καταθέτοντας επιγραμματικώς βασικά χαρακτηριστικά του γαλλόφωνου θεάτρου της. Θα ακολουθήσει μια σύντομη πρώτη επεξηγηματική ματιά για τους λόγους παρουσίας στοιχείων από τους ελληνικούς μύθους και τις αρχαίες ελληνικές τραγωδίες σε δραματουργικές

¹ Η Χριστίνα Α. Οικονομοπούλου είναι Διδάκτωρ Γενικής & Συγκριτικής Γραμματολογίας του Sorbonne Université, Faculté de Lettres, και διδάσκει ως μέλος Ε.Ε.Π. στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Τα ακαδημαϊκά/εκπαιδευτικά, ερευνητικά και συγγραφικά της ενδιαφέροντα επικεντρώνονται στις σύγχρονες γαλλόφωνες θεατρικές γραφές του κόσμου και στη διδασκαλία της γαλλικής θεατρικής ορολογίας στην τριτοβάθμια εκπαίδευση. Το πιο πρόσφατο έργο της είναι το σύγγραμμα *Γαλλόφωνο Θέατρο – Σύγχρονες Θεατρικές Γραφές του Κόσμου σε γαλλική γλώσσα*, Τόμος Ι, Ευρώπη, Αθήνα: εκδ. Παπαζήση 2022.

² Σημ. της συγγραφέως: Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τους Daniel Boukman, Suzanne Dracius και Gaël Octavia για τη γενναιοδωρία τους να μου αποστείλουν αρκετά από τα θεατρικά τους έργα. -- Οι μεταφράσεις όλων των τίτλων των έργων, των παραθεμάτων και των ορισμών έχουν γίνει από τη γράφουσα.

δημιουργίες σύγχρονων Μαρτινικέζων γαλλόφωνων δημιουργών (Aimé Césaire, Edouard Glissant, Daniel Boukman, Patrick Chamoiseau, Suzanne Dracius και Gaël Octavia), καθώς και μια σύντομη τοποθέτηση των βασικών αρχών της δραματολογικής φιλοσοφίας του Bertolt Brecht. Στο επόμενο στάδιο, θα επιχειρήσουμε να καταδείξουμε τους μηχανισμούς και τις παραμέτρους σύμφωνα με τις οποίες οι δύο αυτές βασικές επιρροές συνυπάρχουν και διαμορφώνουν την ιδιάζουσα πολιτική, θεματική και αισθητική ταυτότητα της σύγχρονης Μαρτινικέζικης γαλλόφωνης δραματουργίας, αλλά και να αξιολογήσουμε το τελικό θεατρικό προϊόν από άποψη ιστορικότητας, μορφικής ταυτότητας και ιδεολογικής προβληματικοποίησης, αξιοποιώντας ως παραδείγματα ενδεικτικά σύγχρονα θεατρικά έργα των παραπάνω δραματουργών από τη Μαρτινίκα.

The present study focuses on the reception of ancient Greek myths, the Brechtian influences and the coexistence of these two components in the francophone dramaturgy of Martinique, and is an adapted, enriched and updated part of a currently unpublished monograph on the reception of ancient Greek myths and ancient Greek theater in the Antilles, sub-Saharan Africa and the Maghreb. We will begin our approach with a historical, geographical and cultural position of Martinique in the particular island area of the Antilles, while we will continue by submitting briefly basic features of its francophone theater. This will be followed by a brief first explanatory look at the reasons for the presence of elements from Greek myths and ancient Greek tragedies in dramaturgical creations of contemporary francophone Martinican artists (Aimé Césaire, Edouard Glissant, Daniel Boukman, Patrick Chamoiseau, Suzanne Dracius και Gaël Octavia), as well as a brief placement of the basic principles of the dramatological philosophy of Bertolt Brecht. In the next stage, we will attempt to demonstrate the mechanisms and parameters according to which these two main influences coexist and shape the peculiar political, thematic and aesthetic identity of modern Martinican francophone dramaturgy, but also to evaluate the final theatrical product in terms of historicity, figurative identity and ideological problematics, utilizing as examples indicative modern theatrical plays by these dramatists from Martinique.

Η νήσος Μαρτινίκα αποτελεί τμήμα του ευρύτερου γεωγραφικού πεδίου της Καραϊβικής, και ειδικότερα του αρχιπελάγους των Μικρών Αντιλλών. Μαζί με τη Γουαδελούπη αποτελεί αυτό που ονομάζουμε «Γαλλικές Αντίλλες» (Antilles

Françaises) και είναι υπερπόντιο έδαφος της Γαλλίας (DOM-TOM/ Départements et Territoires d'Outre-Mer), μετά από την επικύρωση του Νόμου της Διαμερισματοποίησης του 1946 (Jacques 81-82, βλ. επίσης σχετικά Games), ο οποίος εξίσωσε τις παλιές αποικίες με τα γαλλικά μητροπολιτικά διαμερίσματα. Το 2003, ένα ευρύ δημοψήφισμα που διεξήχθη επικύρωσε με συντριπτική πλειοψηφία την απόφαση των κατοίκων να μην προχωρήσουν στην ανεξαρτησία τους και να παραμείνουν γαλλικό έδαφος. Εντούτοις, έχει σημειωθεί πλήθος διαμαρτυριών και εξεγέρσεων, όπως το 1959, το 1974 και το 2008, με τις οποίες οι Μαρτινικέζοι καταγγέλλουν τον αδιάφορο συχνά ρόλο που διαδραματίζει η Μητρόπολη-Γαλλία έναντι των υπερπόντιων εδαφών της, σε επίπεδο οικονομικής, θεσμικής και πολιτιστικής ενίσχυσης (βλ. σχετικά Sylvain et Edenz).

Η ιστορία της Μαρτινίκας, όπως και όλων των Αντιλλών, έχει στιγματιστεί από τις συνθήκες της αποικιοκρατίας, που ξεκινά περίπου το 1670. Πρόκειται για τη συστηματική γενοκτονία των ιθαγενών Αμερικανών του νησιού, την εισαγωγή Αφρικανών από τις ακτές της κεντρο-δυτικής Αφρικής με σκοπό να εργαστούν ως δούλοι στις φυτείες, την επιπολιτιστική υιοθέτηση της γαλλικής γλώσσας, τον βίαιο εκχριστιανισμό και τη σαρωτική επιβολή του δυτικού τρόπου ζωής, καθώς και την ανάδυση και διάδοση των κρεολικών –γλωσσικού αμαλγάματος που δημιουργήθηκε από τη σταδιακή πρόσμειξη γαλλικών, αφρικανικών διαλέκτων, πορτογαλικών, ισπανικών, αγγλικών, ολλανδικών και κινεζικών (βλ. σχετικά Thomason and Kaufman, και Whinnom). Η περίοδος της αποικιοκρατίας βασίζεται στην ανάδειξη περίπλοκων σχέσεων μεταξύ αποικιοκρατών και αποικιοκρατούμενων (Blérald 34), ενώ μορφοποιείται κατά μία κοινωνική, οικονομική και πολιτισμική ιδιότυπη ιστορικότητα, που μεταμορφώνει τη γεωγραφικότητα του κλειστού και πεπερασμένου χώρου της νήσου, σε έναν «χώρο μετανάστευσης, μετοικεσίας, εξορίας, νομαδισμού, με άλλα λόγια σε έναν χώρο διαπολιτισμικότητας» (Ruprecht 2003, 16), για την ερμηνευτική οπτική του

οποίου, και ειδικότερα στον τομέα των γραμμάτων και των τεχνών, καταφεύγουμε συχνά ως μελετητές σε στοιχεία, παραμέτρους και άξονες της μεταποικιακής θεωρίας (βλ. σχετικά Saïd, και Moura).

Στο πλαίσιο αυτό, η σύγχρονη δραματουργική παραγωγή της Μαρτινίκας (Jones 35-56), κατάληξη μακράς ζύμωσης που ξεκινά από θεατρικές παραστάσεις των αποικιοκρατών και φτάνει μέχρι τη σύγχρονη ιδιαίτερη ταυτότητά της (Bérard 2009, 17-38), αποτελείται από έργα που γράφονται στη γαλλική ή στην κρεολική, χωρίς όμως αυτός ο διαχωρισμός να αποκλείει έργα που γράφονται σε μία διαγλωσσική πρόσμειξη των δύο (Hazaël-Massieux 21-34, βλ. επίσης σχετικά Chamoiseau et Confiant, και Damoiseau). Έχοντας ως ιστορική και πολιτισμική παρακαταθήκη την αποικιοκρατία, το γαλλόφωνο θέατρο της Μαρτινίκας αποκαλύπτει συχνά τον πολύπλοκο, υβριδικό (Damoiseau 16-17, 19) και «ιζηματογενή» χαρακτήρα του (Damoiseau 11), ως προϊόν ζυμώσεων και επιρροών, στη συνάντηση ή στη σύγκρουση πολιτισμών, γλωσσών, φυλών, θρησκειών και εθίμων. Υφολογικά, συνδέεται στενά με την τελετουργική παράδοση των αποικιοκρατούμενων και των μεταναστών, διαποτίζεται από την ατμόσφαιρα των λαϊκών γιορτών και θεαμάτων, των παρελάσεων του δρόμου, του καρναβαλιού, των θρησκευτικών τελετουργικών και των τελετών *quimbois* (Jones 37, Satyre 185), αντίστοιχων των αϊτινών βουντού. Θεματικά, εστιάζει σε ποικίλες όψεις της ατομικής και κοινοτικής ζωής της αποικιοκρατικής και μεταποικιοκρατικής πραγματικότητας. Διαθέτοντας έντονο ιδεολογικό, πολιτικό και κοινωνικό χαρακτήρα (Ruprecht 2000, 17), το θέατρο της Μαρτινίκας στοχεύει στην ανάδειξη της ιδιαιτερότητας της αντιλλέζικης ταυτότητας, μέσα από την επανεύρεση των αφρικανικών ριζών και την πανηγυρική επιβεβαίωση της ισότιμης επιμειξίας τους με άλλες φυλετικές και πολιτισμικές συνισταμένες. Πρόκειται εδώ για παραμέτρους, στις οποίες αναγνωρίζουμε τις έννοιες της κρεολικότητας και της αντιλλεζικότητας, όπως τις ανέδειξαν οι Patrick

Chamoiseau και Édouard Glissant (βλ. σχετικά Glissant 1981, Chamoiseau, Bernabé et Confiant, και Satyre 177).

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του γαλλόφωνου θεάτρου της Μαρτινίκας είναι η διαρκής αναδρομή σε αρχαίους ελληνικούς μύθους. Αυτή η διαπίστωση γεννά ερωτηματικά, δεδομένης της πολυπαραγοντικής απόστασης μεταξύ Ελλάδας και Αντιλλών. Ας απαντήσουμε καταρχάς σχολιάζοντας ότι δεν είναι τυχαίο που η κρεολική λέξη «grangrek», σημαίνει τον σοφό, τον διανοούμενο, τον κατεξοχήν γνώστη (Confiant 17). Λογοτέχνες και δραματουργοί της Μαρτινίκας έχουν στη συντριπτική τους πλειοψηφία γαλουχηθεί με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό και πάμπολλα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής τους στο πλαίσιο του αποικιοκρατικού σχολείου, ή στα χρόνια των πανεπιστημιακών τους σπουδών στη Μαρτινίκα ή στη Γαλλία (Soubrier 479, βλ. σχετικά και Chamoiseau et Bérard). Η ελληνική μυθολογία επιβάλλεται για αυτούς ως διαχρονικό και παγκόσμιο πρότυπο γραφής, αποτελώντας μία δεξαμενή ιδεών και θεμάτων για την προσέγγιση του ανθρώπινου παράγοντα. Οι Έλληνες ήρωες της μυθολογίας, με την ακεραιότητά τους, το υψηλό αίσθημα τιμής, την περηφάνια, τη γενναιότητα, τα πάθη τους, την αντίσταση, την τραγικότητα του πεπρωμένου τους, ή με την πονηριά και τα τεχνάσματά τους, μοιάζουν οι ιδανικοί πρωταγωνιστές για να καταγγείλουν οι δραματουργοί τούς τριγμούς και τις ζυμώσεις της αποικιοκρατικής και μεταποικιοκρατικής εποχής. Πέρα όμως από θεματικές οι οποίες αναδεικνύουν τα θαυμαστά, τα τραγικά ή τα επιτεύγματα της προσωπικής υπαρξιακής πορείας των ηρώων των ελληνικών τραγωδιών και της μυθολογίας, οι Μαρτινικέζοι δραματουργοί δανείζονται ευρέως και το δομικό και αισθητικό στοιχείο του Χορού, το οποίο προσαρμόζουν στην αναπαράσταση των πολιτικών, κοινωνικών και πολιτισμικών δεδομένων της πατρίδας τους.

Είναι λοιπόν αντιληπτό πως η πρόσληψη λειτουργεί ως παράγοντας διαμόρφωσης ενός δραματολογικού πονήματος που αναδύεται ως προϊόν

μετασχηματιστικής διαδικασίας. Πρώτο στάδιο αποτελεί η μελέτη των ελληνικών μύθων στη γαλλική γλώσσα, η οποία λειτουργεί κατά αυτόν τον τρόπο ως διαμεσολαβητικό γλωσσικό πεδίο κατάκτησης της συγκεκριμένης λογοτεχνικής, θεατρικής, ιστορικής και εν γένει πολιτισμικής γνώσης. Δεύτερο επίπεδο είναι η κριτική οικειοποίηση, η υιοθέτηση και απόρριψη στοιχείων του πρώτιστου θεματικού και υφολογικού περιεχομένου τους, σύμφωνα με τα προσωπικά, βιωματικά και ιδιάζοντα συγγραφικά χαρακτηριστικά, και την ατομική δραματολογική στοχοθεσία του εκάστοτε δημιουργού. Τελική φάση αποτελεί η διαμόρφωση ενός καινοφανούς και πρωτότυπου θεατρικού προϊόντος, το οποίο αφενός εντάσσεται στη γηγενή δραματολογική παραγωγή της Μαρτινίκας, και γενικότερα των Αντιλλών, φέρει όμως τη σφραγίδα μιας διεθνικής επίδρασης και επιρροής, εμποτισμένο, όπως θα δούμε και παρακάτω, και από τις μπρεχτικές επιδράσεις. Έτσι η επανεγγραφή των μύθων υπερπηδά την πρώτιστη ταυτότητα της ελληνικότητάς τους, και ενδύεται με μία νέα υφολογική και θεματική μορφή, προσαρμοσμένη στις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες της Μαρτινίκας (Cacchioli 1, Ruprecht 2014, 6).

Ενδιαφέρον όμως είναι πως μια πρώτη ερμηνευτική προσέγγιση των συγκεκριμένων αυτών γαλλόφωνων θεατρικών έργων της Μαρτινίκας αποκαλύπτει, πέρα από την αδιάσειστη σφραγίδα των αρχαίων ελληνικών μύθων και της τραγωδίας, σαφείς απόηχους της δραματοουργίας και της θεατρικής φιλοσοφίας του Bertolt Brecht (Brecht 1999, βλ. επίσης σχετικά *Silhouette et Valentin*)³, σε επίπεδο θεματικής και αισθητικής οπτικής.

Αναπόφευκτα γεννώνται ερωτήματα για τους λόγους και τους τρόπους με τους οποίους η πρόσληψη της αρχαιοελληνικής θεατρικής συγγραφής συμφύρεται με τις μπρεχτικές επιρροές σε αυτά τα θεατρικά, πολλώ δε μάλλον όταν στη δραματολογική του θεωρία ο μεγάλος Γερμανός δημιουργός

³ Σε συνάρτηση με το θέμα του παρόντος άρθρου, κάνουμε εδώ χρήση γαλλικής βιβλιογραφίας για τη δραματολογία και τη θεατρική φιλοσοφία του Bertolt Brecht.

απομακρύνεται, αν όχι καταλύει ή και προσπερνά τα αριστοτελικά πρότυπα περί θεάτρου (Valentin 185-203).

Το επονομαζόμενο «επικό θέατρο» (Benjamin 18-34), όρος και δραματολογική θεωρία που αναπτύσσει ο Bertolt Brecht στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας που ακολουθεί, απόρροια της μαρξιστικής θεωρίας και της μεταλαμπάδευσής της στη θεατρική σκηνή από τους Ρώσους Vsevolod Meyerhold και Vladimir Maïakovski και τον Γερμανό Erwin Piscator (Allen-Paisant 46), αντιτίθεται στα πρότυπα και την κανονιστική ταυτότητα του παραδοσιακού δραματικού θεάτρου. Και αν σε παραστασιακά δείγματα αυτού του τελευταίου αναγνωρίζουμε σχεδόν πάντα «αλληλουχία και οργανική εξέλιξη», σε εκείνα του μπρεχτικού επικού θεάτρου οι «ρήξεις και οι ασυνέχειες» (Corbier 12) έχουν τον πρώτο λόγο. Αποδομώντας τις βασικές συνισταμένες της αριστοτελικής θεατρικής θεώρησης περί «μίμησης» και «καθάρσεως» (Lamougeux 138-139, Brogowski 244), ο Γερμανός θεατράνθρωπος προτάσσει στο κέντρο του επικού θεάτρου την έννοια και τη θέση της αποστασιοποίησης (Lamougeux 139). Θεμελιώδης αρχή της θεώρησης του Brecht για την επιτελεστική και την κειμενική μορφή του θεάτρου, η αποστασιοποίηση στοχεύει στην απόρριψη της παθητικότητας τού θεατή και στην ανακατεύθυνσή του από την ταύτιση με τα αναπαριστώμενα του έργου στη συνειδητοποίηση του ψευδαισθησιακού σύμπαντος της σκηνικής αναπαράστασης (Heitz, 155). Η συγκινησιακή φόρτιση την οποία δύναται να βιώσει ο θεατής κατά την παρακολούθηση των σκηνικών δρώμενων αναπλαισιώνεται μέσα από την πρόταξη ενός πραγματιστικού ορθολογισμού και κυρίως της ανάδειξης καίριων κοινωνικών προβληματικών (Lamougeux 138). Κατά συνέπεια, αδιαπραγμάτευτη λειτουργία του θεάτρου παραμένει η συνειδητοποίηση από την πλευρά του ευρέος κοινού, και πιο συγκεκριμένα του λαού, της ανάγκης για ανάληψη κοινωνικής δράσης, ικανής να συνεισφέρει ουσιαστικά στη μετάλλαξη πλείστον όψεων της ανθρώπινης πραγματικότητας. Σημειώνει σχετικά ο Brecht :

Έχουμε ανάγκη από Θέατρο, το οποίο να προσφέρει όχι μόνο συναισθήματα, απόψεις και παρορμήσεις που επιτρέπει το εκάστοτε ιστορικό πεδίο των ανθρώπινων σχέσεων μέσα στο εκτυλίσσονται κάθε φορά οι υποθέσεις, αλλά από ένα Θέατρο που να χρησιμοποιεί και να γεννάει σκέψεις και αισθήματα, που παίζουν τα ίδια ρόλο για την αλλαγή του πεδίου. (Brecht 1970, 49).⁴

Πώς όμως πραγματοποιείται αυτή η αλλαγή στην κοινωνική πραγματικότητα; Πάντα σύμφωνα με τον Brecht, η παθητικότητα και η τελολογία της αριστοτελικής κάθαρσης θα πρέπει να αντικατασταθούν από την αναπαράσταση επί της σκηνής στιγμιότυπων και συνθηκών της ιστορικότητας και της κοινωνικής ταυτότητας του σύγχρονου ανθρώπινου παράγοντα, με τελικό στόχο την ευαισθητοποίηση και κινητοποίηση του θεατρικού κοινού (Heitz 154). Η υπόθεση του έργου, ο κατά Αριστοτέλη μύθος, που αποτελεί τη βάση της δραματικής εξέλιξης, αναπλάθεται στο μπρεχτικό θέατρο ως δράση, υπό την οπτική μιας κινητήριας δύναμης που εμβολιάζει τη σκηνική αναπαράσταση μέσα από λογικές αλληλουχίες με σαφή διδακτικά, φιλοσοφικά και κυρίως κοινωνικά μηνύματα και αιτήματα (Valentin 202-203, Lamoureux 136). Αναδύεται κατά αυτόν τον τρόπο το πάγιο ερώτημα «πώς η πραγματικότητα διαμορφώνει ή διαβρώνει το υποκείμενο» (Béhague 319), το οποίο και αντικαθιστά τη συνθήκη του παραδοσιακού θεάτρου που αναπαριστά πιθανές ή δυνητικές δράσεις του υποκειμένου επί της πραγματικότητας (Béhague 319). Προφανές είναι λοιπόν πως η νέα αυτή δυναμική και αλληλένδετη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στη σκηνή και στον χώρο των θεατών όχι μόνο διαρρηγνύει συντριπτικά τα νήματα της δραματικής ψευδαίσθησης και της συναισθηματικής ταύτισης μεταξύ των δύο αυτών πόλων, αλλά και ενισχύει το μπρεχτικό όραμα για θεατρικά έργα απόλυτα ρεαλιστικά, τα οποία οφείλουν να συνδιαλέγονται και να εκφράζουν

⁴ Δανειζόμαστε εδώ τη μετάφραση του χωρίου από την ελληνική έκδοση Μπέρτολτ Μπρεχτ: *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μτφρ. Παναγιώτης Σκούφης. Αθήνα: εκδ. Θεμέλιο 2015, σ. 44.

ουσιαστικά τη λαϊκή βούληση (Lamoureaux 136), κι μάλιστα στη μαχόμενη και επαναστατική της συνθήκη για ικανοποίηση πλείστων αιτημάτων της. Δεν είναι επίσης τυχαίο που στη διαμόρφωση αυτής της ιδεολογικής, πολιτικής και βαθειά ανθρωπολογικής θεώρησης της θεατρικής πράξης από τον Brecht, σημαίνοντα ρόλο διαδραμάτισε κι η πίστη του στον δυναμισμό και τις πλείστες δυνατότητες που προσφέρουν τα λαϊκά θεάματα και οι λαϊκές μορφές του θεάτρου (Talbot 21-29, Ricard 40-41, Lanteri 31).

Στις *Σημειώσεις για την όπερα «Άνοδος και πτώση της πόλης Mahagonny»*, τις οποίες συντάσσει ο Brecht το 1930, διαβάζουμε με τη μορφή ενός αντιπαραβολικού πίνακα τις διαφορές μεταξύ δραματικού και επικού θεάτρου (Brecht 1979, 332, Brecht 2000, 214-216). Το μπρεχτικό επικό θέατρο επανεστιάζει έτσι το θέμα του θεατρικού έργου ως ιστορική συνθήκη η οποία ξεδιπλώνεται επί σκηνής ως αφήγηση και όχι ως δράση. Για τον θεατή προβλέπεται σταθερά μια θέση παρατηρητή και όχι συναισθηματικά εμπλεκόμενου υποκειμένου στα διαδραματιζόμενα. Η γραμμική τοποχρονική αλληλουχία καταρρίπτεται, με το montage να χρησιμοποιείται ως τεχνική συρραφής λόγων, δράσεων, χωρικών πεδίων και χρονικών συνθηκών (Heitz 155). Ο ηθοποιός καθοδηγεί το νήμα του δραματικού ρου στη σφαίρα συγκεκριμένων προτάσεων για βελτιστοποίηση της κοινωνικής λαϊκής συνθήκης, μέσα από την ελεγχόμενη ερμηνεία του βασισμένη στη λογική και στη ρεαλιστική ορθότητα των συλλογισμών και των πράξεών του. Η ενδυματολογική ταυτότητα των πρωταγωνιστών απορρίπτει μεγαλοπρεπή, ευφάνταστα και πλούσια ενδύματα, και περιορίζεται στην ένταξη ρούχων που αρμόζουν σε μια καθημερινή και λαϊκή πραγματικότητα. Ο θεατρικός φωτισμός περιορίζεται σε μία ελάχιστονα συνδρομή στην παράσταση, ενώ η μουσική συνοδεία στοιχειοθετείται ως επικουρική της αποστασιοποίησης και όχι ως συμβολή στην ενδυνάμωση της αναπαραστατικής όψης του θεατρικού κειμένου. Τέλος, τα σκηνικά αποκτούν μινιμαλιστική μορφή, προσιτή σε μια δομική και αρχιτεκτονικά υποτυπώδη αναπαράσταση του

δραματικού σκηνικού χώρου, καθώς εμπεριέχουν μεταξύ άλλων εργολαβικές σκαλωσιές, πολυεπίπεδα και διηρημένα σκηνικά υπό-πεδία, περιστρεφόμενες πόρτες, καθώς και πινακίδες ή πλακάτ με αναγραφόμενα μηνύματα και σχόλια (Bonnaud 51-56).

Αντιληπτό είναι ότι το δραματουργικό σύστημα του Bertolt Brecht, με τον ρηξικέλευθο χαρακτήρα του, την κοινωνική και επαναστατική οπτική της θεατρικής πράξης που πρεσβεύει, τις αισθητικές και μορφικές του πρωτοπορίες ασκεί μια ιδιαίτερη γοητεία και επιρροή στους θεατρικούς δημιουργούς αυτής της νησιωτικής γωνιάς των Αντιλλών (Allen-Paisant 49). Ανταποκρίνεται έτσι εμφανώς στην ανάγκη των θεατρικών δημιουργών της Μαρτινίκας για άσκηση ευθύβολης κριτικής και αμφισβήτηση της άδικης κι συχνά απάνθρωπης αποικιοκρατικής συνθήκης, συνειδητοποίηση της ιστορικότητας και των ιδιαιτεροτήτων της αντιλλέζικης και ειδικότερα της μαρτινικέζικης ταυτότητας σε όλες της τις εκφάνσεις, αλλά και ανάληψη δράσης με τη μορφή αντίστασης, καταγγελίας, εξέγερσης ή ακόμα και επανάστασης, για απόταξη των φαινομένων σύνθλιψης του λαού από τον αποικιοκρατικό ογκόλιθο.

Οι Μαρτινικέζοι δημιουργοί θα αποταθούν κατά αυτόν τον τρόπο στο μπρεχτικό θέατρο για να αναζητήσουν, να δανειστούν και να διαμορφώσουν τελικώς στα θεατρικά τους έργα μια ποικιλία από θεματικά όσο και αισθητικά στοιχεία. Ειδικότερα, πέρα από σημαίνοντα ιδεολογικά διακυβεύματα σε συνάρτηση με την αποικιοκρατική και μεταποικιακή πολιτική, κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα, εντοπίζουμε στοιχεία και μοτίβα από τη λαϊκή παράδοση και τα λαϊκά θεάματα της Μαρτινίκας κατά μίμηση της μπρεχτικής θεώρησης περί της σημασίας της συμβολής της παρακαταθήκης του λαού στη θεατρική πράξη, διακοπές στη διηγηματική ροή των έργων, διαρκείς συμφύσεις και εναλλαγές χρόνων και τόπων, ήρωες ντυμένους με τη χαρακτηριστική ενδυματολογική αισθητικής της Μαρτινίκας, συχνά ένα μεικτό γλωσσικό ιδίωμα γαλλικών και κρεολικών που ανταποκρίνεται ολοκληρωτικά στην υβριδική

πολιτισμική και γλωσσική πραγματικότητα του λαού των Αντιλλών, χρήση πλακάτ και λεζαντών, καθώς και μηδαμινή ένταξη στη θεατρική επιτέλεση μουσικής και φωτισμών.

Παραμένει, όμως, ανοιχτό το ερώτημα πώς οι μπρεχτικές επιρροές συνυπάρχουν, ή/και αφομοιώνονται και συγχωνεύονται με την ευρύτατη πρόσληψη των αρχαίων ελληνικών μύθων σε ορισμένα από τα θεατρικά έργα των Μαρτινικέζων γαλλόφωνων δραματουργών, διαμορφώνοντας ένα δομικά, θεματικά και αισθητικά άρτιο και ισορροπημένο δραματουργικό επίτευγμα. Τον βασικό πυλώνα της ζεύξης αυτής θα πρέπει να τον αναζητήσουμε στην ιδεολογική, θεματική και μορφική συγκρότηση των πρωταγωνιστών των θεατρικών έργων. Όπως θα δούμε και παρακάτω, οι δραματουργοί της Μαρτινίκας επισκέπτονται την ελληνική μυθολογία και την τραγωδία για να δανειστούν ήρωες και καταστάσεις. Όμως η προσαρμογή των Ελλήνων ηρώων στην αποικιοκρατική και μεταποικιακή αλήθεια της γενέθλιας χώρας τους έχει ως βασικό χαρακτηριστικό το μπρεχτικό ορόσημο της ιδεολογικής ένδυσης και του πολιτικού προσανατολισμού της συνειδητοποίησης, της καταγγελίας και της παραίνεσης για ανατροπή καταστάσεων και συνθηκών που βάλλουν και προσβάλλουν τους πολίτες της αντιλλέζικης νήσου.

Στο πλαίσιο αυτό, τα πρότυπα των Ελλήνων πρωταγωνιστών μεταλλάσσονται και ταυτίζονται τελικά με ήρωες του λαού της Μαρτινίκας που διακρίθηκαν για το θάρρος και τη μαχητικότητά τους εναντίον του Γάλλου αποικιοκράτη. Δεν πρόκειται εδώ για πρόσωπα ευγενή, αριστοκρατικά ή με θεϊκές καταβολές, αλλά για αποικιοκρατούμενα υποκείμενα/επαναστάτες που δημιουργούν τελικά το δικό τους ιδεατά μυθοποιημένο όμως και απόλυτα ιστορικά αληθινό και κατ'επέκταση μιμητικό υπόβαθρο στις συνειδήσεις των συμπατριωτών τους. Κατά συνέπεια, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η αναπαράσταση των επαναστατημένων ηρώων, των οποίων η πρώτη έμπνευση ταυτίζεται με την πρόσληψη των αρχαίων ελληνικών μύθων και της τραγωδίας,

μεταλλάσσεται και μεταλλάσει στα έργα αυτά την παθητικότητα της αριστοτελικής μίμησης σε μπρεχτικό προβληματισμό και μαχητικότητα, σε εκφορά καταγγελτικού λόγου, ανάληψη έργων ή ακόμα και εξέγερσης. Το μαρτινικέζικο υποκείμενο εξελίσσει έτσι το ιστορικά και τραγικά μακρόχρονο και μαρτυρικό του παρελθόν, συνώνυμο με αυτό των Ελλήνων ηρώων, σε προτάσεις για κοινωνική, πολιτική και πολιτισμική ανατροπή. Κατά συνέπεια, οι ήρωες των θεατρικών αυτών έργων, με την τραγικότητα του πεπρωμένου τους την οποία υπομένουν και υποφέρουν, εγκαταλείπουν τη μακρινή τους πατρίδα, την Ελλάδα, καταφθάνουν στη Μαρτινίκα, αναπροσαρμόζονται και μέσω τελικά μιας διαδικασίας επανεδαφικοποίησης (Deleuze et Guattari 382), όπου η μπρεχτική επιρροή λειτουργεί ως διάυλος και σκοπός, γίνονται πρόσωπα οικεία για τους θεατές, και εν τέλει σύμβολα και πρότυπα της απενοχοποιημένης πολυπαραγοντικής κατάστασης, καθώς και υπόσχεση μιας νέας πραγματικότητας (Cacchioli 1-10, Soubrier 479, Bérard 2008, 40-51, Allen-Paisant 201) όπου ο Μαρτινικέζος πολίτης θα απολαμβάνει ελευθερία, ισονομία και δικαιοσύνη. Αναφορικά με τα λοιπά μορφικά στοιχεία οι καταβολές των οποίων εντοπίζονται τόσο στην αρχαία ελληνικά τραγωδία όσο και στο μπρεχτικό θέατρο, όπως θα δούμε και επισταμένα παρακάτω, παρατηρούμε ότι στα θεατρικά αυτά έργα συνυπάρχουν ή και συνδιαλέγονται, δημιουργώντας ένα ομοιόμορφο αισθητικό αποτέλεσμα. Κατά συνέπεια, το τελικό θεατρικό προϊόν αποτελεί μία υβριδική δημιουργία, ένα προϊόν «πολιτισμικής επιμειξίας» (Alfred Shelton 28), που αναμειγνύει τις ελληνικές αναφορές, παραμέτρους από την μπρεχτική θεατρική φιλοσοφία και στοιχεία που αντλούνται απευθείας από το αποικιοκρατικό παρελθόν του νησιού όπως και από τη σύγχρονη πραγματικότητά του.

Επιχειρώντας να εντοπίσουμε τη ζεύξη μεταξύ πρόσληψης αρχαίου ελληνικού θεάτρου και μπρεχτικών επιρροών σε ορισμένα αντιπροσωπευτικά δραματουργικά έργα Μαρτινικέζων γαλλόφωνων δημιουργών, θα ξεκινήσουμε με τον Aimé Césaire (1913-2008), εμβληματική μορφή των αντιλλέζικων

γραμμάτων, έναν εκ των θεμελιωτών της Νεγροσύνης (Largange, Rabaka 197-246), και μεγάλο θαυμαστή της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και τραγωδίας από τις οποίες εμπνέεται (Wichmann Bailey 7, 23, 53-59, 73, 109, 183, 231), αλλά και δημιουργό βαθειά επηρεασμένο από την πολιτική, φιλοσοφική, αισθητική και θεματική δραματολογία του Brecht (Allen-Paisant 46). Το έργο του είναι διάσπαρτο από αναφορές και διακειμενικές ασκήσεις (Jos 91-108) που προσανατολίζονται στην επίσκεψη των ελληνικών μύθων, τη διαμόρφωση και τελική προσαρμογή τους μέσω της μπρεχτικής ιδεολογικής θεώρησης για θέατρο με ιδεολογικά και πολιτικά προστάγματα στο μαρτινικέζικο και γενικότερα αντιλλέζικο τοπογραφικό πεδίο. Έτσι, κύριος στόχος του Aimé Césaire αναδύεται η καταγγελία των απάνθρωπων συνθηκών που είχαν επιβληθεί από τους αποικιοκράτες στον λαό του νησιού (Combe 201).

Στο έργο του *Et les Chiens se taisaient* (*Και τα σκυλιά σιωπούσαν*) του 1958 (Césaire), θεατρική μεταγραφή του ομότιτλου ποιήματός του του 1946, ο Aimé Césaire επεξεργάζεται τον μύθο του Προμηθέα, προσαρμόζοντάς τον στην ιστορική συνθήκη της αποικιοκρατίας (Césaire 93, 121). Ο *Rebelle*, πρωταγωνιστής του έργου, είναι ο Αντιλλέζος σκλάβος με τις αφρικανικές ρίζες. Είναι οργισμένος όμως και αποφασισμένος να κατακτήσει την ελευθερία του. Επαναστατεί εναντίον της βίαιης εξουσίας του αφέντη του, και οργανώνει μία ομάδα σκλάβων που ξεγείρονται και αυτοί εναντίον των αφεντικών τους. Αυτός ο αυτοσχέδιος στρατός ενσαρκώνεται στο έργο με τη μορφή ενός Χορού σύμφωνα με τα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ενώ διάφορα πλακάτ κάνουν την εμφάνισή τους με συνθήματα και φράσεις επαναστατικά και ιδεολογικά φορτισμένες, σαφής απόηχος του μπρεχτικού θεάτρου (Allen-Paisant 139). Ο Χορός όμως παραμένει σιωπηλός, και αυτή η απάθειά του λόγων και πράξεων προοικονομεί την προδοσία της ομάδας και του κοινού αγώνα. Οι αγωνιστές, συνειδητοποιώντας ότι η συμμετοχή τους στην ανταρσία εφορμά περισσότερο από το αίσθημα του στιγμιαίου θυμού και όχι της

συνειδητοποιημένης απόφασης για ανατροπή της κοινωνικής πραγματικότητας, κινούνται τελικά εναντίον του *Rebelle*. Ο πρωταγωνιστής, τυφλωμένος και προδομένος, πεθαίνει στη φυλακή, χωρίς όμως να έχει ποτέ μετανιώσει για την απόφασή του για εξέγερση, εξ' ου και η περηφάνια με την οποία αφήνει την τελευταία του πνοή, ως ελεύθερος ψυχικά και συνειδησιακά άνθρωπος.

Το ενδιαφέρον του έργου εδράζει επίσης στο ότι είναι το πρώτο γαλλόφωνο αντιλλέζικο θεατρικό όπου η ελληνική μυθολογία συνδέεται με τη μπρεχτική ιδεολογική ταυτότητα της εξέγερσης και της επανάστασης μέσω μιας εγχώριας ιστορικής, πολιτικής και κοινωνικής συνθήκης, του επονομαζόμενου *marronage* (βλ. σχετικά Chalaye 2011, και Chalaye 2018). Πρόκειται για όρο που επιλέξαμε να μεταφράσουμε ως «αποσκλαβοποίηση», και αποτελεί μία από τις βασικές και ιδιότυπες θεματικές της αντιλλέζικης λογοτεχνίας και δραματουργίας. Ως «*marron*» ορίζουμε οποιοδήποτε Αφρικανό σκλάβο ο οποίος μεταφέρθηκε να εργαστεί στις φυτείες και στις καλλιέργειες των Αντιλλών και εν γένει του νησιωτικού συμπλέγματος των Αντιλλών, και που κατάφερε να αποδράσει και να επανέλθει στην πρωθύστερη κατάστασή του, δηλαδή ζώντας ελεύθερος μέσα στη φύση. Ο όρος προέρχεται από την ισπανική λέξη «*cimarron*», που σημαίνει άγριος, όπως και δραπέτης σκλάβος. Προοδευτικά όμως κατέληξε ως έννοια τυπολογικής ταξινόμησης που περιλαμβάνει έργα της αφρικανικής και αντιλλέζικης λογοτεχνίας, τα οποία αφορούν ήρωες-δούλους που δραπετεύουν, εγκαταλείπουν τον τόπο τους και αναζητούν την τύχη τους, ενδεχομένως και την καταγωγική τους ταυτότητα.

Θα συνεχίσουμε τη μελέτη μας με μία αναφορά σε ένα από τα δύο θεατρικά έργα του Edouard Glissant (1928-2011), μεγάλη μορφή της Μαρτινικέζικης και εν γένει αντιλλέζικης διανόησης, λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, εισηγητή των εννοιών της κρεολοποίησης και της αντιλλεζικότητας (βλ. σχετικά Spear et Lauro). Το 1961, ο Glissant εκδίδει το θεατρικό του *Monsieur Toussaint* (*Ο Κύριος Toussaint*, Glissant 1998). Ο συγγραφέας δραματοποιεί στιγμιότυπα από

τη δράση του Αϊτινού Toussaint-Louverture (1743-1803), πρώην σκλάβου, πολιτικού ηγέτη, στρατηγού και πρωτεργάτη της Αϊτινής επανάστασης (1791-1802). Ο Glissant αναδεικνύει τη μορφή του Toussaint-Louverture ως σύμβολο του ευρέος κύματος αποαποικιοποιήσεων που ξέσπασε κατά τη δεκαετία του 1960 σε όλο τον κόσμο από έθνη και γεωγραφικά πεδία που τελούσαν υπό γαλλική αποικιοκρατία. Στόχος του δεν είναι όμως τόσο το πολιτικό διακύβευμα ή αυτός καθαυτός ο αγώνας της επανάστασης, αλλά η ανάδειξη του δυναμισμού της διαπολιτισμικής ταυτότητας των Αντιλλών, και της απολύτου σημασίας της για την επίτευξη της κατ'ουσία ελευθερίας τους.

Στον *Κύριο Toussaint*, η ανάδυση του χαρακτήρα της αντιλλέζικης συλλογικής συνείδησης, γεμάτης παλμό, ενέργεια και σύμβολα, εξισορροπεί αρχαίους Έλληνες ήρωες και θεούς, αναπαράσταση αληθειών και αλληγοριών, υπερβάσεων και σκληρής πραγματικότητας σύμφωνα με τα μπρεχτικά πρότυπα περί ιδεολογικής και καταγγελτικής λειτουργίας του θεάτρου. Εντοπίζουμε και εδώ τη μπρεχτική δομική τακτική, σύμφωνα με την οποία διαπιστώνουμε χρονικές και τοπογραφικές εναλλαγές και συρραφές (Kaisary 104-105), ακραιφνώς αφηγηματικά μέρη ενταγμένα στη διηγηματική ροή, καθώς και αναπαράσταση προσώπων με εντυπωσιακά ακραία και εξαμβλωμένη διάσταση. Ο μορφικός αυτός προσανατολισμός ενδύει την παρακολούθηση του έργου με μια κατά τα μπρεχτικά πρότυπα οπτική αποστασιοποίησης και ταυτόχρονα έκκλησης για δράση, καθώς αυτή η υπερβολή αποτυπώνει το μέγεθος της αποικιοκρατικής ασυδοσίας και απάνθρωπης αντιμετώπισης των Αϊτινών πολιτών. Πολλοί μελετητές αναγνωρίζουν επίσης σε πλείστα σημεία του έργου την ανάδυση του τραγικού πεπρωμένου σύμφωνα με τα πρότυπα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Ας σταθούμε όμως και σε μία βασική πρωταγωνίστρια του έργου, την Maman Dio, ιέρεια τελετουργιών βουντού, η οποία αποτελεί θηλυκή μεταγραφή του μυθικού προσώπου του μάντη Τειρεσία (βλ. σχετικά Brito). Μάντισσα, με

διαρκή πνευματική σύνδεση με τον υπέρτατο κόσμο και τον θάνατο, δίνει διαρκώς κρυπτογραφημένους χρησμούς, σχολιάζει τα τεκταινόμενα και συμβουλεύει τον πρωταγωνιστή. Αποτελεί έτσι τον εκπρόσωπο μίας συλλογικότητας που υποφέρει, εντούτοις διατηρεί πάντα αλώβητη την οξυδερκή ματιά της αξίας και τού δυναμικού της. Προφητεύει στον Toussaint η Maman Dio:

Άσε να κοιμηθεί η ιστορία σου στη φλόγα και στο χάος, χωρίς κανένας άνθρωπος να πρέπει τώρα να την ξυπνήσει. Να φοβάστε τη λέξη που θα κάνει το σκοτεινό αντικείμενο να λάμψει» (Glissant 1998, 50).

Ο Daniel Boukman (1936-), λογοτέχνης, εκπαιδευτικός, δημοσιογράφος και πολιτικός ακτιβιστής εναντίον της γαλλικής αποικιοκρατίας (βλ. σχετικά Bérard 2020, Allen et Boukman 1-18), αποτελεί σημαντικό παράδειγμα καλειδοσκοπικής πρόσληψης ελληνικών μύθων, η οποία και αυτή στοχεύει στην καταγγελία των καταχρήσεων της αποικιοκρατικής καθώς και σύγχρονης εξουσίας από τη Μητρόπολη, μέσα όμως από σαφείς αναφορές και επιρροές από την μπρεχτική θεματική, αισθητική και ιδεολογική φιλοσοφία (Allen et Boukman 2, 6, 9, 10).

Ο μύθος του Ορφέα θα αποτελέσει την έμπνευση για το έργο του *Νέγρος Ορφέας κι οι φωνές των Σειρήνων* (*Orphée nègre et les voix des Sirènes*) του 1967 (Boukman 2010, βλ. επίσης σχετικά Pallister 121-129), τίτλος που, όπως δηλώνει, «κλείνει το μάτι» στον Jean-Paul Sartre και τον *Μαύρο Ορφέα* του, την εισαγωγή που έγραψε ο Γάλλος φιλόσοφος το 1948 για να προλογίσει την *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* (*Ανθολογία νέας νέγρικης και μαλγάσιας ποίησης*, Sartre 1948) που εκδόθηκε σε επιμέλεια του Léopold Sédar-Senghor. Το ύφος του έργου είναι ποιητικό και διάσπαρτο από σουρεαλιστικές πινελιές, ενώ η δόμησή του θεμελιώνεται σε διαφορετικής προέλευσης στοιχεία. Αναγνωρίζουμε την αυτοβιογραφική οπτική, εικόνες από το γαλλικό

αποικιοκρατικό πλαίσιο, ιδέες από το εμβληματικό έργο του Frantz Fanon *Peau noire, masques blancs* (Μαύρο Δέρμα Λευκές Μάσκες, Fanon 1952) στον οποίο αφιερώνει και το θεατρικό, καθώς και εικόνες από την επιτυχημένη και βραβευμένη ταινία του 1959 *Orfeu Negro* του Γάλλου σκηνοθέτη Marcel Camus (Walker 204, 218-225, 239).

Ο Boukman επιχειρεί εδώ μία πρωτότυπη και εύγλωττη ιδεολογική, πολιτική και καταγγελτική ιδιοποίηση του Ορφέα, που καταλήγει ριζωμένος στο περιβάλλον των Αντιλλών. Ο πρωταγωνιστής Νέγρος Ορφέας, σύμβολο του πολύπαθου λαού της Μαρτινίκας, βρίσκεται διαρκώς περικυκλωμένος και απειλημένος από έναν χορό προσώπων με τη μορφή «καρναβαλικής πομπής» (H.-G. Ruprecht 147). Εύγλωττη εδώ η ζεύξη μεταξύ του Χορού κατά τα αρχαιοελληνικά πρότυπα, των λαϊκών θεαμάτων της Μαρτινίκας, όπως και η υποδήλωση της σημασίας του λαϊκού δυναμισμού κατά τα μπρεχτικά πρόσωπα. Τα πρόσωπα συμβολίζουν όλους εκείνους τους παράγοντες που έδρασαν και δρουν κατά της συλλογικής ανάπτυξης και ελευθερίας του νησιού, και υπέρ της εκμετάλλευσής του. Πρόκειται για τον «Δυτικοευρωπαϊκό Θάνατο», τον «Τραπεζίτη», τον «Ακαδημαϊκό», τον «Επιθεωρητή», τον «Αστυφύλακα» (Boukman 2010, 62, 70, 84, 88), που αναλαμβάνουν ως μεταθεατρικές φιγούρες τη σαρκαστική, αλληγορική και ρεαλιστική καταγγελία των αποικιοκρατικών και μεταποικιοκρατικών αυθαιρεσιών κατά τα μπρεχτικά θεατρικά πρότυπα του επικού θεάτρου. Κι εδώ, η αποστασιοποίηση που καλλιεργείται μέσω της ακραίας αναπαράστασης αναιρεί την όποια τάση μίμησης και καλεί σε επανάσταση και εξέγερση. Αναφέρει χαρακτηριστικά ο ψευδο-μετανοιωμένος Δυτικοευρωπαϊκός Θάνατος απευθυνόμενος στον Ορφέα:

Σέβομαι τον Θυμό σου/ Δοξάζω το Όνομά σου/ Και με κατηγορώ/Που μπόρεσα κάποτε/Να πνίξω κάτω από την Άμμο/Τη Φλόγα/Που σήμερα ουρλιάζει/ αλλά από τότε στο τραπέζι της

γορτής/ για σένα/προστέθηκε/έναν θρόνος από χρυσό και ασήμι/Ας αφήσουμε πίσω μας την ώρα της διαμάχης.» (Boukman 2010, 77).

Δράτουμε επίσης εδώ της ευκαιρίας για να προσθέσουμε ότι η διακειμενική επίσκεψη του Daniel Boukman στην αρχαία ελληνική γραμματεία δεν τελειώνει εδώ, καθώς ο συγγραφέας έχει διασκευάσει τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη στα κρεολικά της Μαρτινίκας, με τον τίτλο *Liwa Lajan*, δηλαδή *Ο Βασιλιάς Πλούτος* (Boukman 2013), ενώ έχει μεταφράσει στα κρεολικά όλους τους μύθους του Αισώπου (Boukman 2002).

Θα περάσουμε τώρα στον Patrick Chamoiseau, γεννημένο το 1953 (βλ. σχετικά Chamoiseau 2021, Knepper, και Chancé) συγγραφέα και μεγάλο θεωρητικό της κρεολικότητας (βλ. σχετικά Chamoiseau, Bernabé et Confiant) ο οποίος το 1975 γράφει σε ηλικία μόλις 22 ετών, το πρώτο από τα δύο μοναδικά θεατρικά του –με το δεύτερο να έχει ως τίτλο *Manman Dlo contre la fée Carabosse* (*Η Manman Dlo εναντίον της νεράιδας Carabosse*, Chamoiseau 1982) –, με τίτλο *Με τον τρόπο της Αντιγόνης* (*Une manière d'Antigone*, Chamoiseau 1975). Στο έργο συνδέει τον ελληνικό μύθο, και όπως αποτυπώνεται στη σοφόκλεια εκδοχή του, με την αιματηρή ιστορία της μεταποικιοκρατικής Μαρτινίκας, με στόχο να διακηρύξει την αντίσταση και την ελευθερία του λαού του από τις αυθαιρεσίες του γαλλικού θεσμοθετημένου πλαισίου. Ξεκάθαρη και εδώ η μπρεχτική ιδεολογική και πολιτική επιρροή, για την οποία ο δημιουργός έχει πολλές φορές μιλήσει αναφορικά με τη διαμόρφωση του έργου του, και την οποία μάλιστα έχει διασυνδέσει με τον λαϊκό πολιτισμικό και θεατρικό πλούτο της Μαρτινίκας (Chamoiseau et Bérard, 166-167).

Για το θεατρικό αυτό έργο, ο Patrick Chamoiseau εμπνέεται από μία ιστορική πραγματικότητα της Μαρτινίκας του 1971 (Cacchioli 40). Η επίσκεψη του Pierre Messmer, Υπουργού του γαλλικού κράτους υπεύθυνου για τα υπερπόντια εδάφη της Γαλλίας, στην πρωτεύουσα της Μαρτινίκας Fort-de-

France στιγματίζεται από μια σειρά διαδηλώσεων από φοιτητές, οι οποίες καταστέλλονται με βίαιο τρόπο από την αστυνομία. Μεταξύ των θυμάτων βρίσκεται και ο Gérard Nouvet, μαθητής του Λυκείου Schœlcher, ο οποίος σκοτώνεται από τους αστυνομικούς (Jalabert 1-13). Το συμβάν αυτό συνταράσσει τον Chamoiseau, ο οποίος και γράφει το συγκεκριμένο θεατρικό. Η υπόθεση βασίζεται στην απόφαση του νομάρχη της Μαρτινίκας να απαγορεύσει την ταφή ενός εφήβου που συμμετείχε σε μία από τις πολλές διαδηλώσεις κατά των Γάλλων, απόφαση την οποία θα καταπατήσει η Αντιγόνη, νεαρή μιγάδα της Μαρτινίκας και αδελφή του θύματος. Η ηρωίδα θα καταλήξει στη φυλακή και στη συνέχεια θα εκτελεστεί από τον φρουρό-δήμιό της. Ο συγγραφέας δηλώνει σχετικά:

Αυτό το αρχαίο ποίημα του Σοφοκλή μου χρησίμευσε ως πρόφαση για να μιλήσω για ένα από τα πολλά μας προβλήματα: αυτό της λήθης που καλύπτει όλους αυτούς τους ανθρώπους (εξεγερμένους σκλάβους, αγρότες, εργάτες, φοιτητές) οι οποίοι καθ'όλη τη διάρκεια της ιστορίας μας υπήρξαν θύματα μίας αιματηρής καταστολής» (Bérard 2008, 40).

Η Suzanne Dracius (1951), λογοτέχνιδα, δραματουργός και ακαδημαϊκή καθηγήτρια είναι μεταξύ των πιο σημαντικών γυναικείων φωνών της γαλλόγραφης λογοτεχνίας και δραματουργίας των Αντιλλών (βλ. σχετικά Helm, και Spear). Διάσπαρτο από κωμικά στοιχεία, μοτίβα και θέματα από την παρακαταθήκη της λαϊκής κουλτούρας, των μύθων και των θρύλων της Μαρτινίκας, το θέατρο της Suzanne Dracius κάνει χρήση όλων αυτών για να καμουφλάρει ή να συμβολίσει προβληματικές ιδεολογίας, πολιτικής και ιστορίας (Lee 21-22). Αντικρίζουμε και εδώ απόηχους από την μπρεχτική δραματουργία (Lee 22), καθώς, όπως προείπαμε, ο Μπρεχτ πίστευε σε ένα πρωτοπόρο θέατρο, φιλικό στον θεατή, το οποίο δύναται να απορροφά και στοιχεία θεατρικής λαϊκής παράδοσης, τα οποία θέτει στην ιδεολογική αφύπνιση του κοινού.

Στο θεατρικό της έργο *Lumina Sophie dite Surprise* (*Lumina Sophie η επονομαζόμενη και Κατάπληξη*) του 2005 (Dracius), δραματοποιεί την πραγματική ιστορία της Lumina Sophie, νεαρής Μαρτινικέζας απόγονης αφρικανών σκλάβων, η οποία καταδικάστηκε το 1871 σε φυλάκιση στα κάτεργα της Γουιάνας, επειδή είχε λάβει μέρος στην εξέγερση του μαρτινικέζικου λαού τον Σεπτέμβριο του 1870 εναντίον των Γάλλων αποικιοκρατών (βλ. σχετικά Pago). Το έργο είναι γραμμένο στα γαλλικά, είναι όμως διάσπαρτο και με διαλόγους στα κρεολικά της Μαρτινίκας, τη μετάφραση των οποίων προσφέρει η δραματουργός μέσα στο κείμενο, κίνηση που επιβεβαιώνει τον ιδιαίτερα ενδιαφέροντα διαγλωσσικό χαρακτήρα του θεατρικού, καθώς και την μπρεχτική επιρροή μέσα από την ανάδειξη του λαϊκού αυτού γλωσσικού κώδικα.

Το *Lumina Sophie* αναδεικνύει διαρκώς στη δραματική του ροή μπρεχτικούς απόηχους ιδεολογικής και πολιτικής συνθήκης και δη επανάστασης, καθώς και δείγματα ζεύξης στοιχείων από τους ελληνικούς μύθους (Lee 22) και του *marriage*, με απώτερο στόχο τη συμβολή όλων αυτών των παραμέτρων στην αποκατάσταση της συλλογικής μνήμης της Μαρτινίκας (βλ. σχετικά Arthéron 337-352), αλλά και ενδεχόμενης δράσης για καλύτερευση των κοινωνικών και θεσμικών συνθηκών στη σύγχρονη Μαρτινίκα. Ο Χορός που έχει εντάξει η δραματουργός είναι χαρακτηριστικό της μπρεχτικής θεώρησης περί ρεαλισμού και ακτιβιστικού πνεύματος της θεατρικής αναπαράστασης, καθώς αποτελείται από «γυναίκες εργάτριες στα διυλιστήρια πετρελαίου του Νότου, [...]. Από γυναίκες του λαού, καλλιεργήτριες και εργάτριες της Μαρτινίκας» (Dracius 9), και διατηρεί τον πρωτογενή του ρόλο, του σχολιαστή και συμβούλου της ηρωίδας. Η Κορυφαία όμως είναι άντρας, ένας «Μαρτινικέζος αγρότης» (Dracius 9), ενώ η Μούσα που εμπνέει τη συγγραφέα και διαθέτει σκηνική παρουσία, φέρει το όνομα «Άφρিকা». Εκφράζει έτσι συμβολικά την καταγωγική σύνδεση των Μαρτινικέζων με τη μαύρη ήπειρο, τον υβριδικό όπως

και τον διαπολιτισμικό χαρακτήρα της αντιλλέζικης ταυτότητας, υπεράνω φύλων, θρησκειών, εποχής και πολιτισμών. Διευκρινίζει η συγγραφέας:

Η Άφρিকা είναι ένα «ζωώδες υβριδικό και παράξενο ανδρόγυνο», μία «θεική παρουσία (deus ex machina), ξεκάθαρα αναχρονιστική όμως, με μοντέρνα φουτουριστικά ρούχα» (Dracius 9).

Θα ολοκληρώσουμε την ανάλυσή μας με την Gaël Octavia (1977), μαθηματικό, ζωγράφο, μυθιστοριογράφο, ποιήτρια και σκηνοθέτιδα, η οποία ανήκει στη νέα γενιά των Μαρτινικέζων δημιουργών (βλ. σχετικά Octavia 2019, Octavia 2021, Ruprecht, Makward et Montantin, και Bérard 2010) που, αν και απορροφά τα ιδεολογικά διακυβεύματα της ανάγκης για αναθεώρηση της αποικιοκρατικής και μεταποικιακής εποχής, προσανατολίζεται ως επί το πλείστον στην ανάδειξη θεμάτων, προβληματικών κι δυσλειτουργιών όχι μόνο της σύγχρονης μαρτινικέζικης κοινωνίας αλλά «ολόκληρου του κόσμου» (Ruprecht, Makward et Montantin 1).

Σε ηλεκτρονικό της μήνυμα στη γράφουσα (Octavia 2022), η Gaël Octavia αναφέρεται ρητά στον τρόπο με τον οποίο ο Brecht, μαζί με άλλους θεατρικούς συγγραφείς όπως οι Dario Fo, Jean-Paul Sartre, Wole Soyinka και Jean Anouilh συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση της θεατρικής της γραφής, επιμένοντας στην αισθητική και υφολογική κυρίως όψη της, μέσα από τη «στυφότητα, [την] ένταση στις σχέσεις μεταξύ των προσώπων, [και την] οικονομία λέξεων» (Octavia 2022).

Στο ανέκδοτο προς το παρόν θεατρικό της *Une vie familiale* (Μία οικογενειακή ζωή, Octavia 2008), η Gaël Octavia προσανατολίζεται στην εξερεύνηση των σύγχρονων συζυγικών και οικογενειακών σχέσεων, μέσα από τη διπλή διακειμενική επεξεργασία του μύθου της Μήδειας και του Οδυσσέα, και όπως αυτοί αναπτύσσονται στον Ευριπίδη και στο Σενέκα, και στον Όμηρο αντίστοιχα (Bérard 2010). Η δραματουργική της αισθητική είναι διαποτισμένη με σαρκασμό και χιούμορ που όμως καταλήγει βίαιος και τραγικός, με γλωσσική

λιτότητα, χωροχρονικές αναπηδήσεις, μακροσκελείς μονολόγους που παραπέμπουν σε μπρεχτικά αφηγηματικά τμήματα, και έναν συνεχώς διακοπτόμενο δραματικό ρυθμό που ακροβατεί μεταξύ αλήθειας και ψεμάτων, υπαινιγμών και ειλικρίνειας, ταυτοτικής συνειδητοποίησης και έλλειψης αυτογνωσίας, που, με τη λαβυρινθώδη και πλοκαμοειδή του μορφή δημιουργεί στον θεατή ένα κλίμα μπρεχτικής αποστασιοποίησης. Στο έργο η δημιουργός εξετάζει την αδιαφορία του ομοφυλόφιλου πατέρα, ο οποίος «φορά το κοστούμι του ετερόφυλου πατριάρχη» (Octavia 2008, 21) προς τη σύζυγό του, καθώς και τις τραγικές συνέπειες της κρυφής του επιλογής προς τα παιδιά τους. Η δραματοποίηση της παραφροσύνης της μητέρας-Μήδειας και τού εγκλήματος της μητρικής παιδοκτονίας ως τιμωρία στις κρυφές σεξουαλικές περιπέτειες του πατέρα, που περιπλανάται ως Οδυσσέας, όχι για να φτάσει στην εστία του αλλά αντιθέτως για να την αποφύγει και να γνωρίσει σε σκοτεινά σοκάκια τον αγοραίο ομόφυλο έρωτα, αποτελούν τη διακειμενική δημιουργική οπτική της δημιουργού των ελληνικών στοιχείων, για την απόδοση προβληματικών σε συνθήκες σύγχρονου αστικού ιστού. Αναφέρει η απολύτως ψυχραιμη μητέρα, μετά το διπλό φονικό:

Δεν υπάρχει μητέρα αν δεν υπάρχει πατέρας... Πρέπει να καθαρίσω. Πρέπει να καθαρίσω το αίμα. Τα παιδιά τα κάνουν όλα χάλια. Το σπίτι θα ξαναγίνει λευκό, μονοχρωματικό και καθαρό χωρίς το αίμα των παιδιών μου. Και όλοι θα είμαστε και πάλι τόσο ευτυχισμένοι, αγάπη μου». » (Octavia 2008, 12).

Ανακεφαλαιώνοντας αυτή τη σύντομη διαδρομή μας στην πρόσληψη των αρχαίων ελληνικών μύθων και τους μπρεχτικούς απόηχους στο γαλλόφωνο θέατρο της Μαρτινίκας, θα πρέπει εν πρώτοις να επιμείνουμε, στο μεγάλο ενδιαφέρον, την ευρύτητα, την ποικιλία και την εφευρετικότητα της διακειμενικής πρόσληψης της αρχαιοελληνικής γραμματείας στα θεατρικά έργα των Μαρτινικέζων δημιουργών, στην οποία γίνονται κοινωνοί μέσω της

γαλλοφωνίας. Κατά δεύτερον, θα πρέπει να τονίσουμε την παρουσία στα ίδια έργα πλείστων θεματικών, ιδεολογικών, πολιτικών και αισθητικών μπρεχτικών στοιχείων. Το πιο ενδιαφέρον όμως όλων είναι ότι τα δραματουργικά αυτά πονήματα, και ειδικότερα τα θεατρικά έργα που προσεγγίσαμε εδώ των Aimé Césaire, Edouard Glissant, Daniel Boukman, Patrick Chamoiseau, Suzanne Dracius και Gaël Octavia, αποτελούν ένα ολοκληρωμένο, ισορροπημένο και ομοιογενές θεατρικό προϊόν όπου συνυπάρχουν δύο σημαίνοντες διεθνικοί δραματουργοί πυλώνες, το αρχαίο ελληνικό θέατρο/η μυθολογία και το θέατρο του Brecht, οι οποίοι, αν και στη Δυτική Ευρώπη παρουσιάζονται συχνά ως αλληλοακυρωτικοί, αντιφατικοί ή ασυμβίβαστοι, συναντώνται και αλληλοσυμπληρώνονται όπως και εμπλουτίζονται από γηγενή ιστορικά και πολιτισμικά στοιχεία μέσω της γαλλοφωνίας και γαλλογραφίας στο θέατρο της Μαρτινίκας, αναδεικνύοντας κατά πρωτεύονται και θεμελιώδη τρόπο την ιδιάζουσα ιδεολογική, πολιτική, κοινωνική, πολιτισμική, γλωσσική και φυλετική ταυτότητα της αντιλλέζικης αυτής νήσου.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Alfred Shelton, Marie-Denise : « Le défi théâtral dans *Antigone* de Félix-Morisseau-Leroy et *La Tragédie du roi Christophe* d’Aimé Césaire’ ». *Boutures* 2 (2000) : 27-30, <http://ile-en-ile.org/aime-cesaire-le-defi-theatral-dans-antigone-de-felix-morisseau-leroy-et-la-tragedie-du-roi-christophe-daime-cesaire/>.
- Allen, Jason A. et Boukman, Daniel : « Daniel Boukman: Un regard caribéen sur le théâtre ». *Nouvelles Études Francophones* 21 (2010) : 1-18.
- Allen-Paisant, Jason : *Théâtre dialectique postcolonial. Aimé Césaire et Derek Walcott*. Paris : éd. Classiques Garnier 2017.
- Arthéron, Axel : « Dramaturgie, Histoire et conscience féminine : *Lumina Sophie dite Surprise* de Suzanne Dracius ». Gheorghiu Andrea (s.d.) : *Dialogues francophones : Les Francophonies au féminin* 16 (2010) : 337-352, <http://www.suzannedracius.com/spip.php?article354>.
- Béhague, Emmanuel : « Brecht et l’écriture dramatique contemporaine. Héritage et Confrontations ». *Études Germaniques* 250 (2008) : 311-328.
- Benjamin, Walter : « Qu’est-ce que le théâtre épique ? ». *Essais sur Brecht*. Paris : éd. La Fabrique 2003 : 18-34.
- Bérard, Stéphanie : « Daniel Boukman ». *Île en île* (2020) : <http://ile-en-ile.org/boukman/>.

- Bérard, Stéphanie: "From the Greek Stage to the Martinican Shores: A Caribbean Antigone". *Theatre Research International* 33 (2008): 40-51.
- Bérard, Stéphanie : « Gaël Octavia : une écriture de femme antillaise qui a grandi au contact d'autres femmes antillaises ». *Africultures* (2010) : 1-4, <http://africultures.com/gael-octavia-une-ecriture-de-femme-antillaise-qui-a-grandi-au-contact-dautres-femmes-antillaises-9368/>.
- Bérard, Stéphanie : *Théâtres des Antilles – Traditions et scènes contemporaines*. Paris : L'Harmattan 2009.
- Blérald, Alain : *Négritude et politique aux Antilles*. Paris : L'Harmattan 1981.
- Bonnaud, Irène : « Brecht Metteur en scène ». *Vacarme* 10 (1994) : 51-56.
- Boukman, Daniel : « Fables d'Ésope – traduites en langue créole ». Guadeloupe : éd. PLB 2002.
- Boukman, Daniel : *Liwa Lajan – L'argent roi*, adaptation en langue créole de Martinique de *Plutus* d'Aristophane. Paris : éd. L'Harmattan 2013.
- Boukman, Daniel : *Orphée nègre et les voix des Sirènes*. Paris : éd. L'Harmattan 2010.
- Brecht, Bertolt : « Notes sur l'opéra Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny ». *Écrits sur le théâtre*. Paris : éd. L'Arche 1979.
- Brecht, Bertolt : *Petit organon pour le théâtre*. Paris : éd. L'Arche 1970.
- Brecht, Bertolt : *Théâtre épique, théâtre dialectique*. *Écrits sur le théâtre*. Paris : éd. L'Arche, 1999.
- Brecht, Bertolt : « Théâtre récréatif ou théâtre didactique ? ». *Écrits sur le théâtre*. Paris : éd. Gallimard 2000.
- Brogowski, Leszek : « Brecht et Platon : le théâtre comme révolution : Défamiliarsation vs répétition ». Maier-Schaeffer Francine, Page Christiane et Vaissié Cécile (dir.) : *La révolution mise en scène*. Rennes : Presses universitaires de Rennes 2012 : 241-254.
- Cacchioli, Emanuela : « Le mythe d'Antigone et sa fortune dans les Caraïbes : réécritures, adaptations, illusions ». *Comparatismes en Sorbonne* (2015) : 1-10, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue6/8-Cacchioli.pdf,
- Césaire, Aimé : *Et les Chiens se taisaient, tragédie*. Paris : éd. Présence Africaine 1958.
- Chalaye, Sylvie : *Corps Marron. Les poétiques de marronnage des dramaturgies afro-contemporaines*. Paris : éd. Passage (s) 2018.
- Chalaye, Sylvie (dir.) : « Le théâtre de Kossi Efoui: une politique du marronnage ». *Africultures* 86, Paris : éd. L'Harmattan 2011.
- Chamoiseau, Patrick : *Manman Dlo contre la fée Carabosse*. Paris: Éditions Caribéennes 1982.
- Chamoiseau, Patrick : *Une manière d'Antigone*, pièce inédite 1975.
- Chamoiseau, Patrick et Bérard, Stéphanie : « Entretien avec le dramaturge martiniquais ». *Nouvelles Études Francophones* 22 (2007) : 165-178.
- Chamoiseau, Patrick, Bernabé, Jean et Confiant, Raphaël : *Eloge de la créolité*. Paris : éd. Gallimard 1989.
- Chamoiseau, Patrick et Confiant, Raphaël : *Lettres créoles. Tracées antillaises et continentales de la littérature: Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane: 1635-1975*. Paris : éd. Hatier 1991.
- Chancé, Dominique : *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*. Paris : éd. Honoré Champion 2010.

- Combe, Dominique : « La renaissance de la tragédie : Aimé Césaire, Kateb Yacine, et Nietzsche ». Bouvier Cavoret Anne (s.d.) : *Le Théâtre et le Sacré*. Publications du laboratoire *Théâtre, langage et Sociétés* 45. Paris : éd. Klincksieck 1996 : 189-207.
- Confiant, Raphaël : *Dictionnaire du créole martiniquais*, 2 volumes. Guyane, Matoury : Ibis Rouge 2007.
- Corbier, Christophe : « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque. *Revue de littérature comparée* 353 (2015) : 5-28.
- Damoiseau, Robert : *Syntaxe créole comparée – Martinique, Guadeloupe, Guyane, Haïti*. Paris : éd. Karthala 2012.
- Deleuze, Giles et Guattari Félix : *Capitalisme et Schizophrénie*. Paris : Les Éditions de Minuit 1972.
- Dracius, Suzanne, *Lumina Sophie dite Surprise*. Fort-de-France : éd. Desnel 2005.
- Fanon, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Paris : éd. du Seuil 1952.
- « Gaël Octavia ». *Les Francophonies en Limousin* (2019) : <http://www.lesfrancophonies.fr/OCTAVIA-Gael>.
- Gamesst, Thibault : *La Loi de départementalisation de 19 mars 1946 : un tournant dans l'exécutif de la Martinique*. Thèse de Doctorat, Université de Lille (2002) : http://eddoctorale74.univ-lille2.fr/fileadmin/master_recherche/T_1_chargement/memoires/politique/gamesst02.pdf.
- Glissant, Edouard : *Le Discours antillais*. Paris : éd. du Seuil 1981.
- Glissant, Édouard : *Monsieur Toussaint*. Paris : éd. Gallimard 1998.
- Hazaël-Massieux, Marie-Christine : « Le théâtre créolophone dans les départements d'outre-mer. Traduction, adaptation, contacts de langues ». *L'Annuaire théâtral* 28 (2000) : 21–34.
- Heitz, Raymond : « La théorie dramatique de Bertolt Brecht ». *Études germaniques* 269 (2013) : 153-160.
- Helm Yolande Aline (s.d.) : *Métissages et marronnages dans l'œuvre de Suzanne Dracius*. Paris : éd. L'Harmattan 2009.
- Jacques, Adélaïde-Merlande : *Histoire contemporaine de la Caraïbe et des Guyanes, de 1945 à nos jours*. Paris : Karthala 2002.
- Jalabert, Laurent : « Les mouvements sociaux en Martinique dans les années 1960 et la réaction des pouvoirs publics ». *Études caribéennes* 17 (2010) : 1-13, <https://journals.openedition.org/etudescaribeennes/4881#quotation>.
- Jones, Bridget : « Comment identifier une pièce de théâtre de la Caraïbe ? ». Ruprecht Alvina (s.d.) : *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*. Paris : L'Harmattan 2003 : 35-56.
- Jos, Joseph : « Aimé Césaire, nègre gréco-latin ». Lapoussinière Christian (s.d.) : *Aimé Césaire, une pensée pour le XXIe siècle*. Actes du colloque organisé par le Centre césairien d'études et de recherches à l'occasion du 90e anniversaire d'Aimé Césaire à Fort-de-France, du 24 au 26 juin 2003. Paris : éd. Présence africaine 2003 : 91-108.
- Kaisary, Philip James: *The Literary impact of Haitian revolution*. Thesis, University of Warwick (2008) : <http://wrap.warwick.ac.uk/4122/>.
- Knepper, Wendy: *Patrick Chamoiseau : a critical introduction*. Jackson : University Press of Mississippi 2012.
- Lamoureux, Eve : « Bertolt Brecht : un artiste engagé ». *Bulletin d'histoire politique* 2 (2002) : 135-143.

- Lanteri, Jean-Marie : *En noir et blanc : Essai sur Bernard-Marie Koltès*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires de Septentrion 2014.
- Largange, Alfred et Caberia Eric: « Aimé Césaire ». *Île en île* (2021) : http://ile-en-ile.org/cesaire_aime/.
- Lee, Vanessa: *Four Caribbean Women Playwrights: Ina Césaire, Maryse Condé, Gerty Dambury*. London: Palgrave, McMillan 2021.
- Moura, Jean-Marc : *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : éd. PUF 1999.
- Μπρεχτ, Μπέρτολτ: *Μικρό όργανο για το θέατρο*, μτφρ. Παναγιώτης Σκούφης. Αθήνα: εκδ. Θεμέλιο 2015.
- Octavia, Gaël : *Ηλεκτρονικό μήνυμα στη Χριστίνα Α. Οικονομοπούλου* (22/7/2022).
- Octavia, Gaël: *Site personnel* (2021) : <https://gaeloctavia.wordpress.com/>
- Octavia, Gaël : *Une vie familiale*, pièce inédite 2008.
- Pago, Gilbert : *Sophie : L'histoire tragique de Marie-Philomène Roptus, dite Lumina Sophie dite Surprise, 1848-1879*. Guyane, Matoury : éd. Ibis Rouge 2008.
- Pallister, Janis L.: “Daniel Boukman: Literary and Political Revolutionary or A New Orpheus Oils the Squeaky Wheels of Justice”. *Dalhousie French Studies* 26 (1994): 121-129.
- « Patrick Chamoiseau ». *Île en île* (2021) : <http://ile-en-ile.org/chamoiseau/>.
- Rabaka, Reiland: *The Negritude Movement – W.E.B. du Bois, Leon Damas, Aimé Césaire, Léopold Senghor, Frantz Fanon and the Evolution of an Insurgent Idea*. Lanham, Maryland: Lexington Books 2015.
- Ricard, Alain : *Ebrahim Hussein, théâtre swahili et nationalisme tanzanien*. Paris : éd. Karthala 1998.
- Ruprecht, Alvina : « Les pratiques scéniques et textuelles de la région caribéenne francophone et créolophone : mise au point ». Ruprecht Alvina (s.d.) : *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*. Paris : L’Harmattan 2003 : 11-34.
- Ruprecht, Alvina : « Théâtre Caraïbe – Le Répertoire : Projet sur la dramaturgie postcoloniale de la Caraïbe ». *Critical Stages* 10 (2014) : 1-14, <http://www.critical-stages.org/10/theatre-caraibe-le-repertoire-projet-sur-la-dramaturgie-postcoloniale-de-la-caraibe/>.
- Ruprecht, Alvina : « Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles. Présentation ». *L’Annuaire théâtral : revue québécoise d’études théâtrales* 28 (2000) : 11-20.
- Ruprecht, Alvina, Makward Christiane et Montantin, Michèle : « La Caraïbe francophone/créolophone – Nouvelle génération : trois dramaturges de la Caraïbe francophone/créolophone ». *Critical Stages* 11 (2015) : 1-13, <https://www.critical-stages.org/11/la-caraibe-francophone-creolophone-nouvelle-generation-trois-dramaturges-de-la-caraibe-francophone-creolophone/>.
- Ruprecht, Hans-George : « Le théâtre engagé de Daniel Boukman : masques, chants et révolte dans la situation postcolonial ». Ruprecht Alvina (s.d.) : *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe : Haïti, Guadeloupe, Guyane, Martinique, Sainte-Lucie*. Paris : L’Harmattan 2003 : 135-154.
- Saïd, Edward : *L’Orientalisme : L’Orient créé par l’Occident*. Paris : éd. Le Seuil 1980.
- Sartre, Jean-Paul : « Orphée noir ». Sédar Senghor Léopold (dir.) : *l’Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris : éd. PUF 1948 : ix-xliv.

- Satyre, Joubert : « La Caraïbe ». Ndiaye Christiane (s.d.), *Introduction aux littératures francophones, Afrique – Caraïbe – Maghreb*. Montréal : Les Presses Universitaires de Montréal 2004 : 141-196.
- Silhouette, Marielle et Valentin, Jean-Marie (s.d.) : « Bertolt Brecht. La théorie en débat ». *Études germaniques* 250. Paris : éd. Klincksieck 2008.
- Soubrier, Virginie : « Une nouvelle Renaissance ? Les auteurs dramatiques postcoloniaux et l'héritage grec au tournant du XXI^e siècle ». *Revue de littérature comparée* 344 (2012) : 475-486.
- Spear, Thomas C. : « Suzanne Dracius ». *Île en île* (2021) : <https://ile-en-ile.org/dracius/>
- Spear, Thomas C. et Lauro Raphaël : « Edouard Glissant ». *Île en île* (2021) : <http://ile-en-ile.org/glissant/>
- Sylvain, Mary et Edenz, Maurice : « Des "vieilles colonies" aux outre-mer : essai d'historiographie ». *Histoire@Politique* 40 (2020) : 1-14, www.histoire-politique.fr.
- Talbot, Armelle : « Après Brecht ». *Études théâtrales* 43 (2008) : 21-29.
- Thomason, Sarah and Kaufman, Terrence: *Language contact, creolization, and genetic linguistics*. Berkeley: University of California Press 1988.
- Valentin, Jean-Marie : « Brecht et Aristote – mais quel Aristote ? ». *Études Germaniques*, 250 (2008) : 185-203.
- Walker, Julia A.: *Performance and Modernity – Enacting change of the Globalizing Stage*. Cambridge: Cambridge University Press 2021.
- Whinnom, Keith: *Linguistic hybridization and the 'special case' of pidgins and creoles. Pidginization and Creolization of Languages*. Cambridge: Cambridge University Press 1971.
- Wichmann Bailey, Marianne: *The Ritual Theater of Aimé Césaire – Mythic structures of the Dramatic Imagination*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1992.