

A stylized tree logo in a dark teal color. It features a large circular canopy at the top, a vertical trunk in the center, and two rectangular branches extending outwards from the trunk. The background of the image consists of horizontal stripes alternating between white and the same dark teal color.

F O C U S
G R È C E



SOMMAIRE

- 05 **ÉDITO**
- 07 **QUAND JE PENSE AU THÉÂTRE GREC...**
- 13 **ÖDIPUS / ANTIGONE -
VON DANTE BIS HEINER MÜLLER**
- 15 **ÖDIPUS / ANTIGONE**
- 16 **ZEITLOSE GEGENWART
INTERVIEW MIT FRANK HOFFMANN & FLORIAN HIRSCH**
- 22 **MASTERCLASS
WITH CHRISTOS PAPADOPOULOS**
- 25 **CHRISTOS PAPADOPOULOS**
- 26 **INTERVIEW WITH CHRISTOS PAPADOPOULOS**
- 30 **WORKSHOP
DONNÉ PAR KOEN AUGUSTIJNEN**
- 31 **KOEN AUGUSTIJNEN &
ROSALBA TORRES GUERRERO**
- 33 **3 QUESTIONS À
KOEN AUGUSTIJNEN & ROSALBA TORRES GUERRERO**
- 37 **SAMEDI AUX CAPUCINS:
38 **DRAMATURGIES FÉMININES DE LA GRÈCE CONTEMPORAINE****
- 41 **MEDEA**
- 42 **MEDEA - REINVENTING A CLASSIC
INTERVIEW WITH RAFAEL DAVID KOHN**
- 47 **ALI & HÈDI THABET**
- 48 **ENTRETIEN AVEC ALI & HÈDI THABET**
- 51 **TESTIMONIALS**



ÉDITO

FOCUS GRÈCE

TOM LEICK-BURNIS
DIRECTEUR DES THÉÂTRES DE LA VILLE

Cher.e.s ami.e.s,

Depuis 2019 maintenant, nous tentons chaque saison de vous proposer dans le cadre de notre programmation deux temps-forts autour d'un cycle thématique et d'un focus géographique afin d'approfondir certains sujets et d'enrichir davantage votre expérience en tant que spectatrices et spectateurs aux Théâtres de la Ville. Cette saison nous avons voulu mettre à l'honneur la Grèce, antique et contemporaine, celle qui a vu naître l'art dramatique et la démocratie et celle qui est traversée par un flot de crises, celle qui nourrit nos imaginaires et nous met face aux défis de nos temps, mais celle aussi, qui hier comme aujourd'hui continue à faire preuve d'une incroyable effervescence créative.

Avec ce nouveau focus – situé encore une fois au croisement des disciplines et rempli de découvertes et de retrouvailles – nous souhaitons faire entendre et voir une infime partie de ce qui fait la richesse de la Grèce et inventer un temps de partage avec les artistes qui le constituent. Dans sa pièce *Larsen C*, le chorégraphe Christos Papadopoulos interroge notre perception de réalité et nous invite à penser le mouvement comme un outil pour réfléchir à des phénomènes naturels plus larges, à ouvrir l'esprit à une multitude d'associations, d'images, et à une déroute des sens à la fois ludique et structurée. Les chorégraphes Koen Augustijnen et Rosalba Torres Guerrero nous emmènent avec *Lamenta* sur les pas des miroloï grecs et questionnent les rituels de deuil de notre monde contemporain. Dans *UWRUBBA*, les frères Ali et Hèdi Thabet puisent aux racines de la démarche artistique qu'est la leur, au croisement entre Europe et Orient. Autour de la parole de Raimondakis, un des derniers lépreux de l'île de Spinalonga, et de la figure de Narcisse, ils mettent en scène un spectacle total proche de l'opéra avec six danseurs, un comédien et huit musiciens-chanteurs grecs et tunisiens. Pas moins de deux créations verront aussi le jour lors de ce focus : Frank Hoffmann et Florian Hirsch partageront dans *Œdipe / Antigone* leur lecture de *Œdipe Roi*, *Œdipe à Colone* et *Antigone* en langue allemande et Rafael David Kohn s'emparera du mythe de Médée et signera une nouvelle adaptation en anglais. Pour ces deux créations, une vingtaine de comédiens et comédiennes de la place et d'ailleurs vont se rencontrer sur les planches du Grand Théâtre (Grande Salle et Studio) pour vous raconter ces grandes tragédies et les auréoler de cette mixité et de ce plurilinguisme si particuliers à notre création théâtrale. Pour parfaire cette plongée dans la culture hellénique, un Samedi aux Capucins sera dédié aux dramaturgies féminines de la Grèce contemporaine. Des masterclass, workshops, rencontres et introductions aux spectacles viendront agrémente le tout.

En espérant que ce programme nous donnera à toutes et à tous l'occasion de nous retrouver en ce début d'année 2022 et de partager quelques moments de réflexion, d'échange et de convivialité.

INTRODUCTION

QUAND JE PENSE AU THÉÂTRE GREC...

IANI DE TOFFOLI

Quand je pense à la Grèce je pense évidemment aux crises récentes, je pense à ce pays saigné à blanc par les institutions financières d'une Europe dans laquelle j'ai parfois du mal à me reconnaître, ce pays asphyxié, où la culture, comme si souvent dans le cas de pays au bord d'une implosion économique, est la première à être sacrifiée. Mais quand je pense à la Grèce – et je n'y pense jamais sans qu'une étincelle d'envie et de nostalgie ne se propagent rapidement dans tout mon corps – je pense aussi aux nuits suaves d'Athènes et à ses terrasses bondées, je pense aux bateaux qui partent du Pyrée pour rejoindre les îles lointaines, je pense aux peaux hâlées par le soleil, aux plongeurs dans une mer turquoise sur la côte ouest de la Crète, je pense aux ruines du palais de Knossos, à Thésée, au Minotaure, à Ariane, ou à celui de Mycènes, au masque d'or d'Agamemnon, découvert par Heinrich Schliemann en 1867, à Hélène de Sparte qui s'enfuit avec son amant qu'elle a connu une nuit de festin, lorsque les princes troyens étaient les invités des frères Atrides, je pense aux vers de Marlowe, *Was this the face that launched a thousand ships / And burnt the topless towers of Ilium*, issus de sa pièce *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*, de 1604, qui a inspiré Goethe à écrire son *Faust* à lui, presque deux siècles plus tard, et qui se basent tous les deux sur des motifs et histoires tirées des épopées et tragédies grecques antiques, et voilà, on y est : quand je pense à la Grèce, je pense inévitablement à ce corpus de héros et héroïnes, de guerriers et de guerrières, d'amants et d'amantes, de séducteurs et de séductrices, de patricides et de fratricides et de matricides, de douleurs et de folies et de désirs impitoyables, tous et toutes réunis.e.s dans les textes fondateurs de la littérature occidentale écrits par Homère, Sophocle, Euripide, Eschyle et tant d'autres. Quand je pense à la Grèce, donc, j'y pense comme le berceau de toutes les histoires qui définissent (ou régissent) encore aujourd'hui nos vies, car qu'est-ce que le mythe, comme le dit Mircea Eliade, si ce n'est une histoire « exemplaire et significative »¹ qui « fournit des modèles pour la conduite humaine et confère par là même signification et valeur à l'existence ».²

Si l'on se réfère plus précisément au théâtre, donc, il est indéniable de constater que le théâtre grec antique est l'origine du théâtre contemporain occidental, qu'il est la source même de sa puissance. Cependant, il y a un revers à cela : la dramaturgie grecque moderne et contemporaine reste pour le public européen une vaste inconnue. Dans la

1 Mircea Eliade, *Aspects du Mythe*, Gallimard, « Idées », 1963 ; rééd. « Folio essais », 1988, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 12.

conscience générale du public, le théâtre grec renvoie à une image un peu vétuste, recouverte d'une épaisse couche de pathos, de la tragédie antique – même pas de la comédie, dont peu de textes nous sont parvenus à part onze pièces d'Aristophane. En gros: les grands classiques grecs jettent une ombre paralysante sur toute la création théâtrale contemporaine.

Alors que ce théâtre connaît une histoire fascinante, étroitement liée aux questionnements sociétaux qui traversent la Grèce toute entière, et le public, avide d'ouverture, d'échanges et de réflexion partagée sur sa réalité quotidienne, est aujourd'hui au rendez-vous. Pour en parler, il faut brièvement rappeler le développement de l'activité théâtrale en Grèce depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, suivie par l'époque meurtrière de la guerre civile (1946-1949) et les années plus fastes de la reconstruction et du miracle économique grec (1949-1967), où le théâtre grec a tenté de rattraper le temps perdu en se rapprochant de l'activité théâtrale du reste de l'Europe, avec l'avènement du metteur en scène, la création de nouvelles institutions (comme le Théâtre national de la Grèce du nord, fondé en 1961) soutenues financièrement par l'État, mais également avec l'apparition d'un théâtre d'avant-garde, certes marginalisé, vivant grâce aux recettes et au bénévolat des artistes, incarné avant tout par la troupe du metteur en scène Kàrolous Koun (1908-1987), nommée simplement Théâtre d'Art. Koun était le premier à introduire des textes du répertoire européen contemporain – Brecht, Pirandello, Genet ou Ionesco – au public grec, et il travaillait également avec des auteurs et autrices contemporain.e.s grec.que.s, les soutenant dans leur recherche de choix et de questionnements inédits.³ Une nouvelle dramaturgie se déploie en ces années, qui se veut au plus près des conditions de la vie des Grecs de l'après-guerre. Les pièces de cette époque, par exemple d'une autrice comme Loùla Anagnostàki (1928-2017) ou de Dimitris Kehaidis (1933-2005) dont les dernières pièces ont été écrites avec sa compagne Elèni Haviara, dessinent un tableau très juste de la société grecque, teintée d'une certaine angoisse et amertume, et prennent position contre les injustices sociales du moment, en montrant des tranches de vie quotidienne de couches sociales non privilégiés.

3 Il est intéressant de tenter un rapprochement entre le programme de contre-culture d'un Kàrolous Koun, qui s'opposa au théâtre plus bourgeois proposé par les grandes institutions, qui évite de s'affronter à la situation réelle du pays, et, chez nous, une figure comme Tun Deutsch qui, en opposition avec le programme du Théâtre Municipal de Luxembourg et son répertoire luxembourgeois de *Komédistëcker* dirigées par Eugène Heinen, fonde le Centre grand-ducal d'art dramatique (aujourd'hui connu sous le nom de Kasemattentheater) pour y proposer, sous des conditions peu optimales, un théâtre européen d'avant-garde, avec des pièces de Brecht et Ionesco, entre autres, puis, plus tard, les pièces d'Edmond Dune.

Le putsch des officiers et la dictature des colonels (1967-1974) qui s'ensuit est un contrecoup difficile pour le théâtre grec. Le régime policier, basé sur une idée orthodoxe de l'ordre et de la tradition, pourchasse les opposants, supprime les partis, remplit les prisons, bannit la gauche. Un climat de suspicion règne partout. Il faut attendre le rétablissement de la démocratie, et l'instauration de la république grecque, afin de voir un réel développement sans crainte du théâtre grec. À partir de la fin des années soixante-dix se met en place un système de subventionnements des lieux théâtraux et des compagnies théâtrales par l'État. En même temps, une institutionnalisation de l'éducation théâtrale est créée à tous les niveaux de l'enseignement, et dès 1983, l'inauguration de six théâtres municipaux – subventionnés et basés sur un répertoire de qualité, loin des soucis de rentabilité – suivi par une dizaine d'autres jusqu'en 1997, parachève la décentralisation théâtrale de la Grèce. Les deux théâtres nationaux commencent à s'intéresser aux écritures dramatiques contemporaines et leur inscription au répertoire est prévue par une nouvelle loi. Le théâtre grec connaît, jusqu'au début de la deuxième décennie du nouveau millénaire, un véritable épanouissement, dont est issue une nouvelle génération d'artistes, auteurs et autrices, de metteurs et metteuses en scène, de scénographes, etc., qui remplace la vieille génération du Théâtre d'Art de Koun, et propose un théâtre plus diversifié, plus éclaté.

L'écriture dramatique grecque de cette époque, comme celle de l'Europe en général, est foisonnante, en constante transformation, ouverte, décloisonnée, anarchique.⁴ Quant aux sujets et motifs, l'observation de la vie quotidienne laisse place à une introspection plus poussée. C'est l'existence individuelle, ce sont les passions particulières dans ce qu'elles ont de singulier et d'unique qui intéressent la nouvelle génération de dramaturges, comme Marios Pontikas, Dimitris Dimitriadis, Yòrgos Dialegmènos, Elèna Pènga, Yòrgos Maniòtis, Maria Efstathiadi, Andréas Flouràkis, et tant d'autres. L'isolement des individus, leur confrontation à eux-mêmes est mise en avant dans les nouveaux textes qui se démarquent également par une dimension politique dominante, même s'ils parlent de choses intimes, comme la sexualité, la mort, le devenir soi-même.

4 Jean-Pierre Sarrazac décrit, dans *Poétique du drame moderne*, Paris : Seuil, coll. « Poétique », le théâtre contemporain comme un art qui s'affranchit sans cesse de son statut d'art canonique, pour aspirer à devenir a-canonique.

Avec l'avènement de la crise économique qui débute en 2010, quand le pays est mis sous tutelle financière de l'Europe avec l'intervention du FMI, et qui a laissé la Grèce exsangue, le théâtre se retrouve rapidement au bord du gouffre: retard du versement des subventions, coupes drastiques des budgets du ministère de la culture, puis arrêt total des subventionnements en 2011. Les théâtres ferment, les uns après les autres, les théâtres municipaux survivent tant bien que mal, impuissants et sans un rond, et même les théâtres nationaux voient leurs budgets réduits d'un tiers. Mais c'est également la période d'émergence de centres culturels, installés dans des bâtiments qui avaient à l'origine une tout autre fonction, comme la fondation Onassis, qui a offert son «Foyer des lettres et des arts» comme salle de spectacle au public, ou bien le centre culturel de fondation philanthropique Stavros Niarchos, qui se trouve à Kallithéa, dans la banlieue d'Athènes et abrite de nouvelles installations pour la Bibliothèque nationale de Grèce et l'Opéra national de Grèce.

Évidemment, les grosses machines commerciales continuent à être programmées et à divertir le public et le danger qu'elles feront bientôt toute la programmation des institutions théâtrales publiques est réel, tandis que les jeunes artistes de la scène plus expérimentale, souvent à l'origine de nouvelles forces créatrices, se produisent dans des lieux alternatifs à des conditions parfois misérables.

Pour l'instant, les grands festivals, comme le festival d'Athènes, ou celui, très touristique, d'Épidaure, tiennent bon. Ils systématisent les échanges artistiques internationaux en invitant des metteurs et metteuses en scène éminent.e.s, tel Bob Wilson, à venir travailler avec des artistes grec.que.s, et lancent ainsi de grandes coproductions. Une nouvelle génération d'auteurs et d'autrices, enfants de la crise, comme Yànnis Mavritsàkis (dont la pièce *Vitriol* a été mise en scène par Olivier Py au Festival d'Avignon de 2014), Lèna Kitsopoùlo, ou encore Yànnis Tsiros se démarquent du paysage théâtral grec en écrivant des pièces aux questionnements forts, qui prennent la crise comme toile de fond pour toute nouvelle écriture dramatique, en analysant les divers aspects de la genèse et son impact sur la société et le théâtre grec.

Le théâtre grec contemporain illustre donc bien le rôle politique (du mot *polis*: la cité) de ce genre artistique vieux de bientôt trois millénaires: il interroge le monde. Aujourd'hui peut-être plus que jamais.





THÉÂTRE NATIONAL
DU LUXEMBOURG
194, route de Longwy
L-1940 Luxembourg

Dimanche 9 janvier
• 17h00

Durée • inconnue,
spectacle en création

Adultes • 20 €

*Im Kontext der
Aufführung von
Ödipus / Antigone
nach Sophokles
im Grand Théâtre
zeigt das TNL
eine Lesung zum
gleichen Thema mit den
gleichen wunderbaren
Schauspielerinnen
und Schauspielern.*

THÉÂTRE

LESUNG

ÖDIPUS / ANTIGONE - VON DANTE BIS HEINER MÜLLER

EINE LESUNG

In Deutsch

•

Textauswahl **Olivier Ortolani**

•

Mit **Jacqueline Macaulay, Christian Clauß,
Ulrich Kuhlmann**

•

Produktion **Théâtre National du Luxembourg**

Der griechische Mythos vom thebanischen König Ödipus, der aufgrund eines unheilverkündenden Orakels als Kind ausgesetzt wird und später dennoch unwissend seinen Vater tötet und seine Mutter heiratet, aus deren Ehe die Tochter Antigone geboren wird, die auch zu einem Mythos wird, weil sie dem Willen ihres Onkels, dem König Kreon, trotzend, ihren Bruder Polyneikes beerdigt und somit zum Tode verurteilt wird – diese beiden Mythen sind nicht nur Stoffe, aus denen Sophokles zwei der bedeutendsten Stücke der Dramenliteratur geschaffen hat, sondern sie haben seit mehr als 2000 Jahren immer wieder Dichter, Philosophen, Psychoanalytiker und Künstler begeistert und zu verschiedenen Interpretationen, Nach- und Neuschöpfungen angeregt.

So gab etwa Sigmund Freud seiner bedeutendsten Entdeckung den Namen Ödipus-Komplex, bereits vor ihm berief sich Friedrich Nietzsche auf den Schwellfuß, wenn er schrieb: *Schon Ödipus wusste sich Trost aus dem Gedanken, dass wir nichts für das können, was wir träumen!* Von Dante Alighieri bis zu Voltaire, Hölderlin, Jean Cocteau, André Gide, Hubert Fichte, Heiner Müller, Pier Paolo Pasolini, Michel Foucault und Hélène Cixous reicht die Auseinandersetzung mit dem Ödipus-Mythos – und einige kongeniale Texte, die es in dieser Lesung (wieder-) zu entdecken gilt, sind dabei entstanden. Dasselbe gilt natürlich, vielleicht sogar noch mehr, für den Mythos der Antigone. Hier reicht das Spektrum von Hölderlin und Georg Friedrich Hegel über Goethe, Oskar Wilde, Marguerite Yourcenar, Anton Tschechow bis zu Bertolt Brecht, Nelly Sachs, Rolf Hochhuth, Czelaw Milosz, Yannis Ritsos, Athol Fugard und Jacques Lacan.

Wer sich also ein Bild machen will, wie zwei Archetypen der Menschheitsgeschichte in den verschiedensten Epochen immer wieder von einigen der größten Schriftstellern aufgegriffen, variiert, neu beleuchtet und für ihre Zeit verstanden wurden, wird an dieser Lesung mit Schauspielerinnen und Schauspielern aus Frank Hoffmanns Inszenierung *Ödipus / Antigone*, die am 13. Januar 2022 im Grand Théâtre zur Premiere kommt, seine helle Freude haben.



GRAND THÉÂTRE
• GRANDE SALLE

Jeudi 13, vendredi 14
& samedi 15 janvier
• 20h00

Durée • environ 2h00

Adultes • 25 €, 20 €, 15 €
Jeunes • 8 €

THÉÂTRE

CRÉATION

ÖDIPUS / ANTIGONE

NIACH SOPHOKLES

Einführung zum Stück

von Herrn Florian Hirsch
eine ½ Stunde vor jeder
Vorstellung (DE).

In Deutsch

•

Regie **Frank Hoffmann**

Bühne **Ben Willikens**

Bühnenbildmitarbeit **Bernhard M. Eusterschulte**

Kostüme **Susann Bieling**

Musik **René Nuss**

Dramaturgie **Florian Hirsch**

•

Mit **Nickel Bösenberg, Christian Clauß,
Sarah Grunert, Marie Jung, Wolfram Koch,
Ulrich Kuhlmann, Marco Lorenzini, Jacqueline
Macaulay, Annette Schlechter, Roger Seimetz,
Maik Solbach**

•

Produktion **Les Théâtres de la Ville
de Luxembourg**

Koproduktion **Théâtre National du Luxembourg**

ZEITLOSE GEGENWART

INTERVIEW MIT FRANK HOFFMANN & FLORIAN HIRSCH

Von Olivier Ortolani

Olivier Ortolani: Vor 2500 Jahren wurden im antiken Griechenland im Wettbewerb an drei Tagen jeweils drei Tragödien und ein Satyrspiel pro Tag aufgeführt. Die drei Tragödien, die ihr spielt, *König Ödipus*, *Ödipus auf Kolonos* und *Antigone* gehören allerdings nicht einer, sondern drei, zu verschiedenen Zeiten geschriebenen, Trilogien von Sophokles an. Was hat euch bewegt, die drei Stücke in einer Aufführung zusammenzufassen und, da gekürzt, sozusagen eine artifizielle antike Trilogie im Konzentrat zu schaffen?

Florian Hirsch: Diese drei Texte bauen, was die Handlung angeht, schon ganz klar aufeinander auf. Wir sind der Meinung, dass *Ödipus Rex* und *Antigone* irgendwie spiegelbildlich zueinanderstehen, weil sie von der Struktur her ähnlich sind, auch wenn sie in gewisser Weise wieder ganz unterschiedlich sind. *Ödipus auf Kolonos*, als Überleitung zwischen den beiden Stoffen, ist etwas ganz Anderes. Sophokles hat dieses Stück im Alter von 90 Jahren geschrieben, es war sein letztes Stück, und wir werden es auch nicht in Gänze erzählen, sondern noch komprimierter als *König Ödipus* und *Antigone*. Uns interessierte die Geschichte der Labdakiden, und wir erzählen sie vom Anfang bis zum Ende. Die drei Tragödien werden schon als thebanische Trilogie behandelt, die in chronologischer Folge den schrecklichen Schicksalsweg einer Familie nachzeichnet, der mit Kreon, allein und verlassen von allen, endet. Ohne *Ödipus Rex* wäre *Antigone* nicht denkbar. Warum sollte Antigone sonst die sein, die sie ist, wenn sie nicht die Tochter ihres Vaters Ödipus wäre? Die Tochter und Halbschwester.

O.O.: Ich glaube, man kann nicht über das antike Theater reden, ohne auf das gesellschaftliche Umfeld einzugehen, in dem es entstanden ist. Der deutsche Regisseur Peter Stein, der sich wie kaum ein anderer mit den Quellen seiner Kunst beschäftigt hat, hat es so beschrieben: „Der Ursprung der griechischen Tragödie ist Teil eines Urknalls in der menschlichen Kulturgeschichte, wie man sich ihn dramatischer kaum vorstellen kann. Dieser Big Bang fand nicht nur im Theater statt, sondern zeitnah wird die Geschichtsschreibung erfunden, werden die Grundlagen der Naturwissenschaften gelegt und wird die Demokratie entwickelt.“ Man könnte noch hinzufügen, dass damals auch die Philosophie geboren wurde und ein Denken anfang, das man als typisch europäisch bezeichnen kann. Was kann man als Theatermann heute noch von diesem Theater lernen? Welche Energien gehen für euch noch von der attischen Tragödie und Kultur aus, und in welcher Form werden diese in eurer Inszenierung umgesetzt?

Frank Hoffmann: Wir haben es zunächst einmal mit sehr energetischen Figuren zu tun, die allesamt ein Drama mit sich herumtragen. Wir mögen diese Figuren, weil sie so paradigmatisch für das menschliche Leid oder das menschliche Schicksal stehen. So empfinde ich es mindestens. Ich fühle mich bei der Arbeit dem sehr nahe, und ich wundere mich, dass diese Tragödien schon vor so vielen Jahren geschrieben wurden. Ich habe nicht den Eindruck, dass dieses antike Theater sehr weit weg von uns ist. Im Gegenteil, ich habe eher den Eindruck, dass es zutiefst menschlich ist und uns Heutigen immer noch sehr nahegeht. Ich wundere mich auch über mich selbst, dass ich über hundert Stücke inszenieren musste, ehe ich das erste griechische Stück machte.

F. Hirsch: Das Großartige an diesen Stücken ist, dass sie die Mythen in verschiedenen Variationen erzählten, und dass sie dargeboten wurden vor einem Publikum, das diese Mythen in- und auswendig kannte, das sich aber hauptsächlich dafür interessiert hat, wie diese bekannten Stoffe jedes Mal neu umgesetzt wurden. Diese Mythen, bereits ehe sie Eingang ins antike Theater fanden, haben natürlich eine unheimliche Kraft und Urgewalt. Sie sind genauso zeitlos wie gegenwärtig. Also maximal zeitlos und maximal gegenwärtig zugleich. Außerdem sind sie so entkernt und so wesentlich, dass sie außergerwöhnlich viele Interpretationsmöglichkeiten bieten, so dass sich ganz verschiedene Künstler daran abarbeiten konnten.

O. O.: Diese vielen nachträglichen Kommentare, Bearbeitungen und Varianten können doch auch eine Kruste bilden, die den ursprünglichen Text völlig überlagert und verdeckt. Lasten diese Interpretationen nicht oft wie Blei auf den Stücken und erschweren den Zugang zum Original? Oder können sie im Gegenteil sogar eine Hilfe zu einem umfassenderen Verständnis sein?

F. Hirsch: Letzteres würde ich bejahen. Diese Mythen aus einer marxistischen oder psychoanalytischen Perspektive her zu beleuchten, kann auf jeden Fall hilfreich sein. Um die Interpretation kommen wir nicht herum: Sie findet bei uns jeden Tag auf der Probe statt. Wir müssen uns jeden Tag aufs Neue entscheiden, welchen Weg wir einschlagen wollen. Da wird immer noch sehr viel ausgelotet mit dem Ensemble, und das ist ein sehr lebendiger Prozess, der wohl bis zur Premiere anhält.

F. Hoffmann: Ich nähere mich dem Text eigentlich nicht über die Interpretation, sondern ich versuche den Text erstmal für sich sprechen zu lassen. Das auf mich wirken zu lassen, was der Text jetzt, nicht unbedingt heute, aber auch heute, für mich aussagt. Ich bin, wie viele andere meiner Generation, mit der Psychoanalyse aufgewachsen, und das ist natürlich etwas, was mich sehr interessiert. Man kann nicht so naiv sein, wenn man heute als Regisseur an die Stücke herangeht, dass man völlig vernachlässigt, was darüber gesagt wurde. Ich habe selbstverständlich auch das gelesen, was Deleuze und Guattari in ihrem *Anti-Ödipus* gegen Freuds Entdeckung des Ödipus-Komplexes geschrieben haben. Auf der anderen Seite ist dieser Begriff der ödipalen Beziehung sehr, sehr wichtig für mich. Und Hegels Interpretation der *Antigone*, wo er sich auf die Seite Kreons schlägt, kenne ich auch etwas. Sowas ist, wenn wir daran arbeiten, mir wichtig. Denn man könnte *Antigone* sehr schnell nur ausschließlich aus einer Antigone-freundlichen Perspektive lesen. Man muss schon einiges tun, um die Position von Kreon als eine emotional, nicht politisch, gleichwertige zu sehen. Antigone ist freilich eine Figur, die heute durch beispielsweise eine Greta Thunberg oder andere eine neue Realität bekommen hat.

O. O.: In Kreon und Antigone treffen zwei Positionen aufeinander, die beide gleich stark sind, jeder hat auf seine Weise recht, und dadurch entsteht ein unauflösbarer Konflikt. Das ist auch die Definition der antiken Tragödie, dass es eben keine Versöhnung, keine Lösung gibt, auch wenn der Chor immer wieder zur Mäßigung, zu einem Kompromiss aufruft.

F. Hoffmann: Es gibt aber hier das Zitat in der Übersetzung von Simon Werle, wo der Chor kurz vor der letzten Szene der *Antigone* sagt: „Es gibt keine Lösung“.

F. Hirsch: Nach der ersten Entscheidung, nach Kreons Amtsantritt als neuer Herrscher über der Stadt, wo er die Order gibt, dass Polyneikes, der die Stadt angegriffen hat, nicht begraben werden darf, geht eigentlich alles nur noch bergab. Fünf Minuten später ist seine Autorität quasi desavouiert. Wenn Kreon Antigone bestraft, hat er das Volk gegen sich, liefert er sich dem Zorn der Götter aus. Es ist ein unauflösbares Dilemma.

O. O.: Bei Kreon und Antigone hat man es auch mit einer großen Starrköpfigkeit und Unbedingtheit zu tun. Hölderlin, der das Stück übersetzt hat, hat gesagt, dass beide zu weit gehen.

F. Hirsch: Man könnte auch sagen: Kreon will einfach nur ein gerechteres, nicht korruptes Staatswesen schaffen, und Antigone will einfach nur ihren Bruder begraben. Das sind beides ganz legitime Anliegen.

O. O.: Der Chor ist das Herzstück der griechischen Tragödie. Bei Sophokles hat der Chor aus 12 bis 15 Mitgliedern bestanden, hat gesungen und getanzt und sich in einem speziell für ihn reservierten Raum, der Orchestra, bewegt. Wie geht ihr mit dem Chor um?

F. Hoffmann: Am Anfang des Stücks agiert der Chor aus dem Publikum heraus und betritt nach etwa einer halben Stunde die Bühne. Der Chor besteht aus drei älteren Menschen, die ein bisschen verloren herumirren in einer Welt, die unverständlich geworden ist. Sie versuchen immer wieder einen Sinn in den Sachen zu finden, doch einen endgültigen Sinn finden sie sicher nicht. Der Chor als Vertreter des Volkes ändert – und das ist etwas, was ich sehr heutig finde – permanent seine Meinung: Manchmal sagt er sie sehr massiv, manchmal beobachtet er nur, aber immer reagiert er aus dem Moment

heraus und nicht nach einer besonderen, ewig gleich währenden Ideologie.

F. Hirsch: *König Ödipus* beginnt ja aus einem Zustand der Katastrophe heraus, es ist die Pest, die in vielerlei Hinsicht über die Stadt hereingebrochen ist, und die Menschen sind orientierungslos und wissen nicht mehr weiter.

O. O.: Der Philosoph Ernst Bloch hat gesagt, Klassiker inszenieren, sei, wie eine Kerze von zwei Seiten gleichzeitig anzuzünden: Auf der einen Seite ist die Vergangenheit, auf der anderen die Gegenwart. Muss man bei der antiken Tragödie nicht sogar drei Zeitebenen berücksichtigen: die angenommene Zeit des Mythos, die Zeit des Sophokles und die Zeit der heutigen Zuschauer?

F. Hoffmann: Vielleicht ist der erste Raum, den Ben Willikens für *König Ödipus* gebaut hat, am ehesten ein mythischer Raum, der etwas Archaisches, etwas Apodiktisches hat, mit einer großen, hohen Wand, vor der alles passiert, und wo ein paar kaum definierbare Objekte herumstehen. Das zweite Stück, *Kolonos*, ist fast ein Raum der Moderne. Der dritte Teil, *Antigone*, ist ein öffentlicher, am Ende visionärer Raum, da geht das Stück nach draußen, befindet sich auch am nächsten zu uns. Ich kann auch nicht sagen, dass das erste Stück unpsychologisch ist und das letzte am psychologischsten. Das wäre, wie in der Menschheitsgeschichte, die Entwicklung vom Mythos zur Psychologie. Auch *Ödipus* ist voller Psychologie. Aber wahrscheinlich ist *Antigone* doch das psychologischere Stück, und es ist gleichzeitig das politischere. Deshalb gibt es hier diesen öffentlichen Raum, in dem ein politischer Konflikt ausgetragen wird, der auch auf unsere Gegenwart verweist.

O. O.: Es gibt ja einen großen Unterschied zwischen den heutigen Machthabern und Herrschern wie Ödipus und Kreon. Heute fühlt sich kein Politiker mehr für irgendetwas verantwortlich und schuldig, während bei den Griechen die Mächtigen für ihre Taten einstehen, die Schuld auf sich nehmen und wie Ödipus, sich selbst bestrafen, mit Selbstblendung und Exil.

F. Hirsch: Allerdings wird Ödipus **auch** als Aussätziger und Unberührbarer bezeichnet, in dem Moment, wo seine Schuld offenbar wird. Es ist nicht seine alleinige Entscheidung, die Schuld zu übernehmen, es ist das Schicksal.

F. Hoffmann: Über allem steht ein Orakelspruch. Der große Unterschied zu heute ist, dass es immer wieder eine göttliche Vorgabe gibt. Aber wie gehen die Menschen mit dem Orakelspruch um? Bei *Ödipus Rex* ist sehr interessant, wie Ödipus und Jokaste das Göttliche verneinen. Sie behaupten: Das trifft ja gar nicht auf uns zu. Und dann trifft es am Ende doch zu. Man lebt bei den Griechen schon in einer sehr metaphysischen Welt. Es geht dauernd um die eigene Verantwortung. Aber dennoch gibt es immer auch die Verbindung zu einer anderen Macht, gegen die wir im Endeffekt nicht ankommen und die uns trotzdem den freien Willen lässt.

F. Hirsch: Deshalb sollte man immer auf die Seher und die Orakel hören.

GRAND THÉÂTRE

Lundi 17 janvier
• 13h00–16h00

Durée • 3h

Adultes / Jeunes • 5 €

If you are interested in participating in this workshop, please register per mail at mameier@vdl.lu.

This workshop is open for professionals and advanced dance students.

MASTERCLASS

WITH CHRISTOS PAPADOPOULOS

The focus of this workshop will be on the intention of the performer in space as a reason to move and exist. How can movement be the result of an imaginative path and be the means to connect with the performer as a human being? How can the slightest change be a huge decision? In giving space to microthoughts and micromoves in this workshop, we want to work on a movement vocabulary that is centered on the gaze, the face and what we can honestly project through that, stimulating a process that is more like a monologue than a moving body.

At the same time taking references from flocking (birds/fishes), we will investigate group coordination not as a moving task but as the result of communication and understanding. These elements can provide a functional (communal-social-stage) structure that is based not in numbers but in individuals.

BIOGRAPHY

Christos Papadopoulos studied dance and choreography in SNDO (School for New Dance Development) in Amsterdam (2003), theatre in the National Theatre of Greece, Drama School (GNT Drama School) (1999) and Political Sciences in Panteion University (2000). His works, *Opus* and *Elvedon*, met with great acclaim when presented in Porta Theatre in Greece, and in a number of festivals abroad. *Elvedon* was the first choice of the Pan-European network Aerowaves 16 Dance Across Europe and was later presented with equal success in Paris (Théâtre de la Ville and La Briqueterie), in Amsterdam and other European stages. *Opus* – another work of distinction – was chosen by Aerowaves 18, while March 2018 marks the beginning of its international tour. *Ion* was commissioned by Onassis Stegi, coproduced by Théâtre de la Ville – Paris, Le Lieu Unique-Scène nationale de Nantes and continues to tour successfully in Europe. Christos Papadopoulos was part of the 2004 Athens Olympics Opening and Closing Ceremonies team and the Baku 2015 European Games. He has choreographed the performances of numerous directors (Dimitris Karantzas, Michail Marmarinos, Thomas Moschopoulos, Yannis Kakleas, Vasilis Nikolaidis, Vasilis Mavrogeorgiou, Kostas Gakis). He has taught movement and improvisation at Drama School of the Athens Conservatoire since 2003. He is also a founding member of the dance group The Lion and the Wolf (2015).







GRAND THÉÂTRE
• GRANDE SALLE

Mercredi 19 janvier
• 20h00

Durée • 1h
(pas d'entracte)

Adultes • 25 €, 20 €, 15 €
Jeunes • 8 €

Meet the artistic team
after the performance.

DANSE

CHRISTOS PAPADOPOULOS

LARSEN C

With 6 performers

Concept & choreography **Christos Papadopoulos**

Music & sound design **Giorgos Poullos**

Set design **Clio Boboti**

Lighting design **Eliza Alexandropoulou**

Costume design **Angelos Mentis**

•

Performers **Maria Bregianni, Chara Kotsali, Georgios Kotsifakis, Sotiria Koutsopetrou, Alexandros Nouskas Varelas, Ioanna Paraskevopoulou, Adonis Vais**

•

Dramaturgy consultant **Alexandros Mistriotis**

Choreography consultant **Martha Pasakopoulou**

Assistant set designer **Filanthi Bougatsou**

Production management **Rena Andreadaki, Zoe Mouschi**

Tour lighting head **Stavros Kariotoglou**

Set & sound technician **Michalis Sioutis**

Tour manager **Konstantina Papadopoulou**

International distribution **Key Performance**

•

A project by **Christos Papadopoulos // LEON KAI LYKOS**

Produced by **ONASSIS STEGI, Athens**

Supported by **the Fondation d'entreprise Hermès**

within the framework of the New Settings Program

Coproduced by **A-CDCN (Association des Centres de**

développement chorégraphique nationaux); Théâtre

de la Ville, Paris; Les Halles de Schaerbeek, Brussels;

Julidans, Amsterdam; Romaeuropa Festival; Théâtre

Jean Vilar de Vitry-sur-Seine; NEON Organization for

Culture and Development; Festival Aperto / Fondazione

I Teatri – Reggio Emilia; Festival de Otoño de la

Comunidad de Madrid

INTERVIEW

WITH CHRISTOS PAPADOPOULOS

By Elisabeth Schilling

In January 2022, Christos Papadopoulos and his company are visiting the Théâtres de la Ville de Luxembourg for the first time, bringing their new production *Larsen C*. But this up-and-coming choreographer is no stranger to audiences in Luxembourg: a few years ago, Christos performed at the Aerowaves Dance Festival.

Elisabeth Schilling: Christos, what is *Larsen C*?

Christos Papadopoulos: *Larsen C* is a weird nocturnal party, hosted and attended by creatures of the night. It is an endless game of finding and losing each other in turn, of trying to find a connection with the body, with nature. As a work, it plays with perception, with how perception is never static but continuously moves and changes. Reality around us, as we perceive it, keeps changing, incessantly.

E. S.: The title sounds somewhat unusual. What does it mean?

C. P.: I was looking for a title that, at first sight, gives an impression of stillness; over time, however, you realise that it is actually about a fluid situation. During the process of creation, working with the dancers, I kept returning to the phenomenon of ice: ice is a concrete form of water, and regardless of what we seem to perceive, the water, whether as ice or not, is never still but always moving. Even water in the form of ice keeps on changing and transforming constantly, almost unnoticeably. *Larsen C* is the name of the biggest ice shelf in Antarctica. An ice shelf is the connection between a glacier and an iceberg. As the glacier slowly enters the water, it spreads out and creates a vast surface of land, an icy desert. For me, this area is an area in between realities; that's why I chose this name.

E. S.: If we closely observe the world around us, movement is everywhere and in everything. Nothing is ever really still. So what precisely was it that inspired you to begin this work?

C. P.: The starting point for *Larsen C* was in fact an experience of driving through the woods, listening to classical music. The atmosphere created by the music gave me the impression of driving through Austria or Switzerland. But as I switched to some Greek folklore, my perception of the landscape changed immediately. I then had the sense that I was on the way to my Grandpa to celebrate Easter. I started to realise that music really affects and even dictates how we live and experience reality.

E. S.: How can we imagine the process of translating such an experience into organised movement? How do you work with your dancers?

C. P.: Well, my first thought was the following: if I modify small and rather delicate elements in and of movements, our perception of those movements might change over time. We tend to think of our body as something given and certain: this is my body, I know it, it is part of myself, and it is functional, it does what I want it to do. But what if my body doesn't just follow my orders? What if there isn't just one brain directing the body and all its parts, if, rather, the hands, the legs and the hips have their own brains that dictate movements? What if my legs start moving but my head remains still? What happens once we assume that the body moves us rather than we move the body? At the beginning of every process, I spend some time by myself in the studio in order to understand my thoughts in a physical form and condense them into a core of movement concepts. By the time the dancers join me, even though I certainly don't have all the solutions and answers fully developed, I do have a movement idea that connects us to the original concept in a very specific manner. Moreover, I work with strict movement limitations. This can be a very patronizing and cruel process for the dancers, given how I immediately and quite substantially limit the movement possibilities. Within those restrictions that I put into place, however, one can find incredibly creative potentials. It just needs a little time.

E. S.: Your choreography is rooted in very thoroughly researched conceptual groundwork. How do you translate this conceptual work into a stage work that can be experienced by your audiences?

C. P.: This specific creation is an invitation for the audience to experience shifts in perception: minute shifts in the initiation of movements, shifts of lighting and of sounds. What you see in one moment is one thing, but then, when another piece of information is added, this new experience might completely dismantle whatever it was that you thought of the previous moment. Furthermore, the work of my collaborators – sound, costume and set design – echoes the concept and reinforces this play of perception.

E. S.: I sense that listening plays a major role in your work: listening to yourself, to your own movements, to your own perception, but also to the space, to the people around you. What is the place of individuality and collectivity in your work?

C. P.: In a way, I'm always trying to create an entity on stage. I'm trying to create a system that really needs all the individuals involved in order to function. This system always tuned, it requires, on the part of the performers, an incredible sense of alertness and an ability to listen to even the slightest differences in the common material. To make everything work, all the individuals need to constantly readjust themselves in relation to every suggestion made. The work is thus also about communication, which is a vital necessity within the system, whatever you want to achieve. In this entity, this system, then, beauty is something that is created when individuals say yes to a common cause.

E. S.: I have one final question, but it's a big one: what does perception mean to you?

C. P.: Perception is the way we understand reality around us. Perception is part of a mutable environment that just keeps on changing. Perception, for me, is the most vivid and vital of ideas. As a child, I was absolutely restless; I never wanted to go to bed and fall asleep. So I spent endless hours lying there, awake and observing. What I noticed then and still remember today is how, if you spend an hour or so observing a crack in the wall, the perception of that crack changes: it becomes a river, a little face... I realised that reality



changes if one just takes time to observe. Imagine, for instance, a forest at night. From afar, it might look still and quiet, but as you zoom in, you might see branches moving; and if you zoom in even further, you might get to see some animals and indeed experience quite a busy atmosphere. Proximity and the time you dedicate to observing will produce other qualities and experiences. I often think back to my childhood, to how free my imagination was back then. I believe that this freedom was partly due to the amount of time one could spend on a specific thing. If we give time to an idea, to an object, to a task, the imagination will inevitably make its moves.

E. S.: Christos, thank you very much for this inspiring conversation. I'm sure many people will now want to take the opportunity to experience *Larsen C* and find out what it does to their perception and imagination!

GRAND THÉÂTRE
à 19h00 avant
les représentations

If you are interested in participating in this workshop, please register per mail at mameier@vdl.lu.

•
For all people who feel like moving and dancing.

WORKSHOP

DONNÉ PAR KOEN AUGUSTIJMEN

After a short warm-up Koen will guide a dance improvisation, which he developed himself. He calls it DUST. The method emphasises on awareness and activation of the least used parts of the body in dance and on exercises to enrich the rhythm, quality and size of dance movements. It also works on your awareness of level and place in space.



GRAND THÉÂTRE
• STUDIO

Mercredi 2
& jeudi 3 février
• 20h00

Durée • 1h10
(pas d'entracte)

Adultes • 20 €
Jeunes • 8 €

**Introduction
sur les rites du deuil**
par Monsieur
Ian De Toffoli
avant chaque
représentation (FR).

DANSE

KOEN AUGUSTIJNEN & ROSALBA TORRES GUERRERO

LAMENTA

Avec 9 danseurs·ses

Direction musicale **Xanthoula Dakovanou**

Concept & chorégraphie **Koen Augustijnen
& Rosalba Torres Guerrero**

En collaboration avec **les danseurs·ses Lamprini
Gkolia, Christiana Kosiari, Konstantinos
Chairetis, Petrina Giannakou, Dafni Stathatou,
Athina Kyrousi, Taxiarchis Vasilakos, Alexandros
Stavropoulos, Spyridon Christakis**

Musique **Magic Malik & Nikos Filippidis**
Avec **Kleon Andoniou, Solis Barkis, Dimitris
Brendas, Xanthoula Dakovanou, Lefkothea
Filippidi, Kostas Filippidis, Stefanos Filos,
Avgerini Gatsi, Panagiotis Katsikiotis, Dimitris
Katsoulis, Ourania Lampropoulou, Antonis
Maratos, Alexandros Rizopoulos & Thanassis
Tzinas**

Enregistrements au **Studio Syn ENA – Athènes**
par **Giorgos Korres**

Mixing par **Giorgos Dakovanos sauf -10 – mixé
par Yannis Tavoularis**

Mastering par **Yannis Christodoulatos,
Sweetspot Studios, Athens**

Production musicale par **MOUSA, Athènes**

Enregistrements & mixing au **DGP Studio –
Ostende par Sam Serruys**

Environnement sonore **Sam Serruys**

Dramaturgie **Guy Cools & Georgina Kakoudaki**

Costumes **Peggy Housset**

Lumière **Begoña Garcia Navas**

Régie & gestion technique **Michel Delvigne**

Administrateur **Herwig Onghena**

Production & gestion tournée **Nicole Petit**

Distribution internationale **ART HAPPENS – Sarah De Ganck**

•

Production **Siamese Cie – Koen Augustijnen & Rosalba Torres Guerrero**

Coproduction **Athens and Epidaurus Festival; Festival d'Avignon; La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale; Les Théâtres de la Ville de Luxembourg; La Villette Paris; Charleroi Danse; Arsenal Cité musicale-Metz; Le Manège Maubeuge; Théâtre Paul Éluard (TPE), Bezons, scène conventionnée d'intérêt national/art et création – danse; Le Maillon Strasbourg; PÔLE-SUD, Centre de Développement Chorégraphique National Strasbourg; Ruhrfestspiele Recklinghausen; MARS Mons Arts de la Scène; Duncan Dance Research Center Athènes**

•

Siamese Cie est soutenu par la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes (F), la Ville de Gand et Belgian Tax Shelter.

TROIS QUESTIONS À KOEN AUGUSTIJNEN & ROSALBA TORRES GUERRERO

AU SUJET DE *LAMENTA*

Propos recueillis par Ian De Toffoli

Ian De Toffoli : *Lamenta*, création dont le sujet est le deuil et la perte, mais aussi, plus précisément, les rituels qui entourent le deuil et qui souvent aident les hommes et les femmes à vivre et à traverser ce deuil, dans le but cathartique d'en sortir, est un spectacle qui ne pourrait pas être plus actuel, à l'époque présente, où à cause du virus des centaines de milliers de gens ont perdu des proches sans pouvoir leur dire un ultime au revoir. Le virus et la peur de la contagion ont rendu impossible toute forme de deuil ou de rituel d'adieu pour d'innombrables familles. La conception de *Lamenta* précède la pandémie mondiale, j'imagine, mais est-ce un parallèle que vous faites dans votre réflexion ?

Koen Augustijnen & Rosalba Torres Guerrero : Le concept de *Lamenta* a été conçu avant la pandémie. Rosalba Torres Guerrero et moi avons été confrontés à une grande perte dans nos familles. Mon père est décédé il y a quelque temps et les parents de Rosalba sont décédés l'un après l'autre, un an avant la pandémie. C'est l'une des raisons pour lesquelles nous étions si intrigués de travailler avec les « Miroloi » (lamentations) d'Épire. Des chansons très anciennes qui sont chantées lors des funérailles, des mariages (c'est aussi un drame car quelqu'un quitte la maison familiale) et lorsque les membres de la famille se rendent en exil. Après une semaine de répétitions avec les danseurs et danseuses, nous avons eu notre premier huis clos à Athènes. Nous sommes retournés à Bruxelles, mais nous avons continué à travailler avec les danseurs en faisant du zoom pendant un mois. Après le lockdown, nous avons pu continuer les répétitions à Athènes en octobre et novembre. Bien sûr, beaucoup de choses sur lesquelles nous travaillions dans le studio ont soudaine-

ment eu un lien et une connotation avec la pandémie. Le processus de deuil est présent à toutes les époques, mais il est soudainement passé sous les feux de la rampe en raison de cette terrible situation. Pour moi, la dernière scène de *Lamenta* s'inscrit directement dans la problématique de notre époque. Nous en étions très conscients lorsque nous avons élaboré cette scène. Je la trouve époustouflante!

I. D. T. : Pour votre recherche sur le deuil, les rituels et les chants de lamentation, vous vous êtes basés sur une région bien particulière de la Grèce, l'Épire, et sur un chant bien précis, le « miroloi ». Depuis l'Antiquité, c'est une région émotionnellement et magiquement chargée : dans l'Odyssée de Homère, l'oracle des morts, le Nécromantéion, se situe en Épire, qui est une sorte de « parler des morts », où les morts viennent parler aux vivants grâce à des rituels et des prières. Pouvez-vous décrire la fascination initiale pour l'Épire, pour vous et pour ce projet ?

K. A. & R. T. G. : Lors d'un de nos voyages de recherche en Grèce, nous avons rencontré, sur l'île de Crète, un danseur grec, Taxiarchis Vasilakos. Il nous a invités à venir à un festival de musique en Épire, en été, organisé par sa femme et chanteuse Xanthoula Dakovanou. Il s'agit du Festival de musique de Kerasovo. Je suis tombée amoureux de la musique archaïque de l'Épire jouée au festival et lors des fêtes de la Saint Jean sur les places des villages. Certaines des chansons ont mille ans. On le ressent. On peut aussi sentir que la vie était dure en Épire. Dans les montagnes, près de la frontière avec l'Albanie, les hivers sont longs et rudes. L'Épire a été gouvernée pendant quatre siècles par les Ottomans. Une époque très dure. C'était une région isolée et pauvre pendant longtemps. Les gens ont donc été confrontés à beaucoup de pertes et cela a influencé la musique. Les rythmes sont souvent lents et lourds. On sent que ça vient des tripes, c'est très terre-à-terre, comme le blues. On sent aussi beaucoup l'influence de la musique des Balkans et de la musique ottomane. Les gammes sont pentatoniques comme le blues. Ils utilisent aussi les noires comme dans la musique arabe. Parfois, ils chantent en polyphonie et en *a capella*, et cela va droit au cœur. Parfois la musique est instrumentale et l'un des instruments solos les plus importants en Épire est la clarinette. J'ai été surpris par la virtuosité et la liberté d'improvisation des instruments

solos. J'ai grandi dans une famille de jazz. Lors de certaines nuits folles en Épire, tard dans la nuit, lorsque les musiciens jouaient depuis 5 ou 6 heures, ils jouaient presque dans un état de transe proche de Coltrane. J'avais un peu l'impression de rentrer chez moi quand j'entendais toute cette musique fantastique jusqu'au petit matin. Cette musique a pour moi beaucoup de parallèles avec le blues, le jazz et certains rock expérimentaux et la musique pop. En plus de cela, j'ai rencontré de jeunes musiciens grecs qui avaient un groupe de post-rock. Ils jouaient leurs propres arrangements de cette musique ancienne avec des guitares électriques et des tambours. Ce fut là la dernière impulsion qui m'a fait prendre la décision de ne travailler qu'avec de la musique d'Épire. La chanteuse Xanthoula Dakovanou m'a alors initié à la musique d'Épire et je lui ai demandé d'en assurer la direction musicale. Ensemble, nous avons fait une sélection de musique et un travail de dramaturgie musicale. Xanthoula a fait de nouveaux arrangements des titres choisis et nous avons tout enregistré à Athènes avec 15 musicien.ne.s. En novembre dernier, le CD de *Lamenta* est sorti à Paris. Le CD est maintenant dans les hit-parades de la musique du monde. Qui aurait pu le penser en arrivant pour la première fois à Kerasovo? Pas moi.

I. D. T. : *Lamenta* part de chants et de musiques grecques traditionnelles, mais pour le faire glisser vers quelque chose d'autre, vers une réappropriation contemporaine, influencée par des genres musicaux d'avant-garde, comme le post-rock. Que signifie pour vous ce geste de réappropriation qui suit, en un sens, un mouvement du Sud vers le Nord, de la Grèce vers les pays européens du Nord, où les chants et les rituels ont souvent laissé place à une rationalité matérialiste forte (même si le terme de réappropriation aujourd'hui trop connoté de façon négative, prenons-le ici au sens d'un brassage culturel) et de transformation? Quelle est sa dimension politique et sociétale?

K. A. & R. T. G. : Comme je l'ai déjà dit, j'ai rencontré en Épire, tard une nuit, sur une place de village, des musiciens d'un groupe post-rock grec appelé « The Villagers of Ioannina City ». Il y avait 200 jeunes gens qui dansaient autour d'eux pendant qu'ils jouaient (en acoustique pour l'occasion). C'est devenu une sorte d'expérience de transe, les danseurs ralentissant parfois leurs mouvements à l'extrême (quand la musique ralentissait à l'extrême), et à un moment tous

étaient allongés sur le sol à regarder les étoiles (tout en continuant à jouer de la musique), jusqu'à ce qu'ils se lèvent lentement et dansent de plus en plus vite avec la musique qui s'accélère. Je les ai quittés à 5 heures du matin. Ils jouaient toujours. Ce qui m'a beaucoup frappé, c'est que ce sont des jeunes qui font quelque chose de leurs racines et de leur musique traditionnelle, des jeunes à l'esprit ouvert, prêts à expérimenter, avec respect et connaissance, avec cette musique ancienne. Ils portent cette musique et ces chansons anciennes vers un jeune public qui, autrement, n'aurait peut-être jamais eu une affinité et connaissance de cette magnifique musique du passé. C'est déjà une déclaration politique d'ouvrir et de faire quelque chose de nouveau avec cette musique et de ne pas l'enfermer dans une boîte ou un musée catalogué sans qu'on puisse la toucher. La musique traditionnelle a toujours évolué au cours des siècles et a été réarrangée et transformée. Cette transformation a également lieu aujourd'hui. Pourquoi ne serait-il pas possible d'utiliser l'amplification ou les guitares électriques? Les instruments de musique électriques sont utilisés dans le monde entier aujourd'hui. Il est difficile de dire qu'elle n'appartient qu'aux cultures du Nord. Est-ce que seuls les gens du Nord peuvent utiliser des instruments électroniques? Puis-je travailler uniquement avec de la musique belge et des danseurs belges? Les Africains ou les Japonais ne peuvent-ils pas jouer du J.S. Bach? Pour moi, le monde est là pour tout le monde et de tout le monde. L'art n'a pas de frontières géographiques ou raciales. Après, cela dépend bien sûr de la façon dont l'artiste peut ajouter avec respect, connaissance et qualité quelque chose de nouveau à ce qui existe déjà. Bien sûr, il doit y avoir une raison sérieuse et une attraction avant qu'un artiste ne commence à travailler avec, par exemple, la danse traditionnelle d'un autre pays. Dans notre cas, des Grecs nous ont demandé de venir en Grèce et de créer une pièce de danse contemporaine en dialogue avec la tradition grecque. Ce fut un long processus de plusieurs années pour concevoir et préparer le concept et la création de *Lamenta*.



THÉÂTRE DES CAPUCINS

Samedi 5 mars • 18h00

Durée estimée • 1h30

Tarif unique • 8 €

LES SAMEDIS AUX
CAPUCINS

SAMEDI AUX CAPUCINS

DRAMATURGIES FÉMININES DE LA GRÈCE CONTEMPORAINE

LECTURE DANS LE CADRE DE LA JOURNÉE
INTERNATIONALE DE LA FEMME DU 8 MARS

En français, avec de brefs fragments en grec

•

Textes choisis par **Ian De Toffoli**

Mise en voix **Rhiannon Morgan & Laure Roldàn**

•

En collaboration avec



Le Samedi aux Capucins du 5 mars 2022, placé sous le signe de la journée internationale des droits de la femme du 8 mars, est l'occasion pour le public luxembourgeois de découvrir trois voix singulières d'écrivaines dramaturges de la Grèce d'aujourd'hui, à travers la lecture d'extraits de trois pièces de théâtre, en français (avec de brefs fragments en grec): *Le Ciel rouge* de Loùla Anagnostàki (1928-2017), *Textilen* de Maria Efstathiadi (*1949) et *P.E.T.U.L.A.* de Lèna Kitsopòulo (*1971).

LES PIÈCES:

Dans *Le Ciel rouge*, écrit en 1998, une femme vieillissante, communiste, ancien professeur, qui s'est mise à boire, soliloque sur les illusions du passé et ses désillusions, la mort de son mari, l'effondrement des espoirs de la gauche, le chagrin que son fils emprisonné lui cause. L'autrice parvient à entrelacer tourments individuels et collectifs avec un naturel et une concision extrêmes. Son personnage est à la fois un archétype (la militante nostalgique) et un être humain complexe, tandis que s'affrontent, en arrière-plan, un certain monde en voie de disparition et celui qui émerge aujourd'hui, avec des problèmes nouveaux tels que l'immigration.

Loùla Anagnostàki, née à Thessalonique, a fait ses débuts au théâtre en 1965 et s'est imposée avec une douzaine de pièces comme l'une des voix majeures du théâtre grec contemporain. Ses œuvres ont été jouées par le Théâtre national de Grèce et par le Théâtre d'Art de Kàrolous Koun, montées par les plus grands metteurs en scène de Grèce et jouées à Chypre, en France, en Angleterre, en Italie et en Pologne. Plusieurs de ses pièces sont disponibles en traduction française, dont *La Ville* (1965), *Le Ciel rouge* (1998) ou encore sa pièce ultime *À vous qui m'écoutez* (2003).

Textilen, écrit en 2010, est, à travers 19 tableaux intitulés chacun d'un titre de chanson pour enfants, le portrait d'une famille bourgeoise de droite et traditionnelle, à l'occasion du décès du grand-père (de mort naturelle ou assassiné...) – et aussi avant et après ce décès, car le temps n'est pas linéaire dans cette pièce. On apprend l'histoire de l'entreprise familiale (une entreprise de textiles) au détour des répliques des uns et des autres, tous présents sur la scène mais ne se parlant jamais sauf par l'entremise des domestiques. Le grand-père (invalide) est devant la télévision; le père raconte sa vie conjugale au bord du gouffre; la bonne raconte comment son patron abuse d'elle; la fille fait semblant de témoigner de l'affection au grand-père dont tous attendent la disparition; la mère est

parfaite dans son rôle d'éducatrice et conseillère pour l'avenir bien rangé de la fille... Des voix non identifiées ponctuent les propos et commentent les gestes des personnages, un «homme-qui-marche» traverse sans cesse le plateau sans être vu des autres – mais à lui rien n'échappe. Violence des gestes et des échanges, temps bousculé, conventions sociales mises à mal...

Maria Efstathiadi, née en 1949, partage sa vie entre Paris et Athènes. Elle est autrice, dramaturge et traductrice. Elle est une des figures littéraires les plus importantes de la Grèce d'aujourd'hui. Directrice de collection pendant plusieurs années pour les éditions Themelio, elle a été, entre 1999 et 2004, conseillère du ministre de la Culture et secrétaire du conseil d'administration du Centre national du livre grec (Ekevi) et du Centre européen de la traduction (Ekemel). Elle a été nommée en France au grade de chevalier des Arts et Lettres en 2014. Elle a traduit des auteurs comme Marivaux, Huysmans, Klossowski, Sarraute, Michaux, Bataille, Robbe-Grillet, mais aussi Olivier Py, Enzo Cormann, Fabrice Melquiot ou Koffi Kwahulé. Depuis les années 1980, elle construit une œuvre d'une grande originalité et variété thématiques et formelles, à la fois intimiste et politique, avec, au cœur de ses préoccupations, des thématiques comme la question de l'identité, la transgression, le droit à la différence, l'altérité. Certains de ses romans, comme *Presque un mélo* (2008), sont publiés en traduction française chez Actes Sud. Plusieurs de ses pièces sont traduites en français, comme *Démon* (2009), *Textilen* (2010) ou *Privatopia* (2013) et ont fait l'objet de lectures à la Comédie Française, la Mousson d'été ou au Festival d'Avignon.

P.E.T.U.L.A. (2009) met en scène une femme d'aujourd'hui, encore jeune, échouant à se satisfaire de sa vie telle qu'elle est, qui lui apparaît comme «une pastèque un peu nulle». Pendant près d'une heure, elle associe le public à son malaise au fil d'une parole torrentielle, jouant de l'association libre, du calembour et du cocasse, jusqu'à se supprimer en direct en avalant la pilule «p.e.t.u.l.a.» («Pas d'Embrouilles, Tasse-toi, Unis-toi à la nuit, Lave tes péchés, Abolis-toi»). Ses tourments n'en sont pas finis pour autant, car elle réapparaît dans l'au-delà pour une empoignade homérique avec Saint Pierre et une rencontre *post mortem* avec le célèbre chanteur de rebétiko Tsitsanis, dans une culmination d'absurde assumé.

Iconoclaste et polyvalente, l'autrice, metteuse en scène et interprète athénienne **Lèna Kitsopoulo** a déjà marqué la scène contemporaine grecque et européenne par son art de la (ré)écriture brûlante des mythes

comme de l'actualité, mais aussi par ses textes-performances puissamment signifiants. Ainsi sa maîtrise de l'art du rebétiko, « mauvais genre » musical par excellence issu des bas-fonds du Pyrée du siècle passé, est significative. Mais c'est son écriture littéraire et scénique, qui paraît à la fois vibrante et engagée, drôle et tragique, qui retient l'attention. Elle est également l'auteur de plusieurs recueils de nouvelles. Sa pièce *P.E.T.U.L.A.* (2009) est accessible en traduction française.



GRAND THÉÂTRE
• STUDIO

Mercredi 9, samedi 12,
lundi 14, mardi 15,
mercredi 16, jeudi 17
& mardi 22 mars
• 20h00

Dimanche 20 mars
• 17h00

Durée • inconnue,
spectacle en création

Adultes • 20 €
Jeunes • 8 €



Introduction to the play
by Janine Goedert
30 minutes before
every performance (EN).

THÉÂTRE

CRÉATION

MEDEA

AFTER EURIPIDES

In English

•

Text & direction **Rafael David Kohn**

Stage design **Anouk Schiltz**

Costume design **Caroline Koener**

Make-up **Joël Seiller**

Assistant director **Daliah Kentges**

•

With **Whitney Fortmueller, Philipp Alfons
Heitmann, Julie Kieffer, Hana Sofia Lopes,
Nicholas Monu, Konstantin Rommelfangen,
Elena Spautz, Brigitte Urhausen, Charlotte
Woolfe**

•

Production **Les Théâtres de la Ville
de Luxembourg**

MEDEA – REINVENTING A CLASSIC

INTERVIEW WITH RAFAEL DAVID KOHN

by Janine Goedert

Janine Goedert: Why *Medea* rather than *Antigone* or *Oedipus*, for example?

Rafael David Kohn: Actually, the first idea was *The Bacchae*. I was particularly interested in the role of the divine law. Then I met Brigitte Urhausen, who wanted to do *Medea*, so I said: 'OK. Let's do *Medea*!' I've worked on the play twice before: once as a writer for a collage project based on different play texts and a few years back as dramaturge on Charles Muller's production, which was in French.

J. G.: Talking about the relevance of Greek tragedy for theatre today – does every generation have to reinvent the classics? Do you feel that in any way or do you feel that we simply go back in time?

R. D. K.: Of course, there are parallels since human archetypal behaviour remains archetypal behaviour. This is something I have been working on for several years now. *Medea* is a non-psychological play. It's not naturalist, it's not realist, which is why I approach it that way. It comes from ancient times, which we do not fully understand any more. The only thing we can do is search for its roots, for where it comes from and what the characters go through. In the process of rehearsal, we will try to understand better what archetypal behaviour is and how we can get there.

J. G.: A theme that is particularly close to contemporary issues is the fact that *Medea* is a foreigner. It is a play about otherness. Equally, *Jason* is a foreigner in Corinth.

R. D. K.: Yes, he says that he is a refugee and argues that he befriends the royal house in order to protect his family from their enemies.

J. G.: Surely, befriending the royal house and then marrying Kreusa, the princess, turns the latter into a trophy wife.

R. D. K.: It's even better. Jason wants to give new powerful brothers to his two sons so that they will be protected. This is one of his arguments. Whether you believe him or not as an audience is another matter. Whether he really believes it himself or whether he's lying is something we will find out in rehearsal. It is certainly more interesting if he *does* believe it!

J. G.: Greek tragedy is often said to be about the polis or the community rather than the individual. Would you say that issues around how you run a city-state or a country are as important here as the issues around Medea, the wife or the mother?

R. D. K.: At times, we simplify and only consider Medea's jealousy. We say that she gets enraged, even hysterical, and kills the children. But if you go into the depths of the play, her being a foreigner is crucial. She left her homeland and her roots behind. And she did so for Jason, who has now betrayed her. So she demands justice both from the law of men and from the law of the Gods. Medea faces exile, which means that very soon her social status will be ever lower than that of a slave.

There is also the question of love: Does she kill the children out of spite or because she loves them? She says at one point: 'They should die by my gentle hand.' It's a necessity. If Medea does not act, they will be tortured and put to death by their enemies. There is a lot of subtext, and all these elements influence her behaviour.

J. G.: But has she not polluted her own children by killing Kreusa? Besides, we know that she stepped over the mark when she killed her own brother – which, again, she did for Jason.

R. D. K.: This refers to the basis of society. In *Leviathan*, Hobbes tells us that the first principle that allows us to build a society is: 'You shall not kill.' If you commit murder, you are no longer part of society. The moment Medea decides to take revenge and kill Kreusa, she stops talking to the Chorus. She starts addressing the Gods directly because from now on she must rely on divine justice.

J. G.: Many people ask: Is Medea mad or bad? She is certainly not mad because the way she organises her revenge and plans it all is completely rational. That makes her a more dangerous character.

R. D. K.: She is a fast thinker. As soon as Creon banishes her, she asks for one more day. That's what she needs.

J. G.: And then Creon, who comes across as very determined, shows his weakness.

R. D. K.: Well, his weakness is the fact that he's good. Medea argues that their father is not taking care of the children. Creon gives in because he is a father himself. He says: 'I fear you. I fear what you will do to my child.' His weakness is his love for his daughter.

J. G.: No doubt, it's also his lack of imagination. He could imagine that one day is enough for Medea to act.

R. D. K.: He could, but then the story would be completely different.

J. G.: You already briefly mentioned the Chorus made up of the women of Corinth. They are clearly on Medea's side at the beginning. Do you think this is because they are women or because she has been treated badly?

R. D. K.: If you understand the Nurse and the attendants in the play as an extension of society and the Chorus as a representation of society, they are putting pressure on her. They predict what she will do. In *Les Identités Meurtrières*, which he published in 1998, Amin Maalouf describes how young people of Arab descent were treated in France in the 1990s. They faced pressure and prejudice continuously. No matter how much they were fighting against that prejudice, it would not fade away, and in the end a lot of them gave in. If you are told all the time that you are evil, you will try to prove you're not, but at some point you might relent.

The first scene in Greek tragedy often feels like a prophecy, but there is, above all, social pressure. If society expects us to behave in a certain way, we might end up giving in. That is what I want to explore as well, which is why I had to rewrite the play.

J. G.: So you use your own version?

R. D. K.: Yes, I've worked with three German, one French and seventeen English translations. I studied them and, in the end, completely rewrote the play. In most English translations, there are a lot of passive structures, which don't work in my opinion. I changed everything into active speech because I really want to make an ensemble play. The Nurse is two actors with me; her monologue transforms into dialogue. I also want every actor to have the opportunity to shine on stage, even if it's only for a brief moment.

J. G.: Murdering your own children remains the ultimate taboo, even today. In psychiatry, there is the concept of 'The Medea complex', which refers to women who kill their own children. They usually do so within a fortnight of being left. Most of them also kill themselves.

R. D. K.: I am one of those freaky people who read police statistics. What I found out is that in the UK about 120 children are murdered every year. Two thirds of them are killed by their parents. In Germany, about 160 children are killed every year. It's happening all the time. Basically, a child is murdered every three days, and once a week a child is murdered by their parents.

J. G.: Medea does not commit suicide. What do you make of the ending? We see her being rescued by the gods.

R. D. K.: Possibly, yes... I won't say how it ends in my production. Medea is protected by the gods because she is of divine descent. Both Medea and Jason have the divine spark. In ancient theatre, characters are either a function, like the Nurse or the Messenger, or they are mythological figures. The actor becomes the vessel for a universal soul which passes through him and gives voice to universal concepts. There is this magical origin of theatre.

Besides, the catharsis we place in human sacrifice is extremely powerful, which might be why we think the play is so raw. It's going much deeper than what we know. Culturally, human sacrifice is part of human society all the time. In Christianity, we sacrifice Jesus; we eat his flesh and drink his blood every Sunday. Before theatre became entertainment, public executions bound society together. And nowadays we sacrifice people in the media: 'Oh, you do not behave the way we want you to, so we will destroy you.'

J. G.: In lots of tragedies, women are given prominent parts, though women did not have a public role in ancient Athens.

R. D. K.: With Medea there is this idea that she knows about magic. She also has a reputation. She says: 'You don't fear me. You fear my reputation.' She has access to secret knowledge, which gives her power. All these elements interconnect. I want to follow different key concepts: What does it mean to be an oath-breaker? What does it mean to have no social status? What does it mean to betray? What does it feel like to have no safety for your children? And, and, and... There are so many different levels influencing the characters at the same time. This is what I find fascinating.



GRAND THÉÂTRE
• GRANDE SALLE

Vendredi 18
& samedi 19 mars
• 20h00

Durée • 1h10
(pas d'entracte)

Adultes • 25 €, 20 €, 15 €
Jeunes • 8 €



Rencontre
avec l'équipe
artistique après la
2^e représentation.

DANSE

ALI & HÈDI THABET

UINRUBBA

Avec 6 danseurs·ses, 7 musicien·ne·s,
1 chanteuse lyrique & 1 poète

Conception **Ali & Hèdi Thabet**

Conception dramaturgique **Hèdi Thabet**

Direction musicale **Ali Thabet**

Scénographie & costumes **Florence Samain**

Lumières **Ana Samoïlovich**

Son & vidéo **Aurélien Cros**

•

Avec **Laida Aldaz Arrietta / Natalia Vallebona, Béatrice Debrabant, Viktorija Antonova, Julia Färber, Mohamed Benaji (Benfury), Artémis Stavridi, Hèdi Thabet**

•

Chant **Mehdi Ayachi**

Chanteuse lyrique **Catherine Bourgeois**

Chant, kanun **Mourad Ben Brahim**

Bouzouki **Michalis Dimas**

Violon **Stefanos Filos**

Clarinette, ney, laouto, chant **Ilias Markantonis**

Chant, guitare **Ioannis Niarchios**

Chant, baglama **Foteini Papadopoulou**

•

Production déléguée **État d'esprit productions**

Coproduction Théâtre National de Wallonie-

Bruxelles; Les Théâtres de la Ville de Luxem-

bourg; Maison de la culture Amiens; Théâtre-

delacité – CDN Toulouse Occitanie; Maison des

arts Créteil; La Comète – Scène nationale de

Châlons-en-Champagne; Théâtres en

Dracénie – Draguigan; État d'esprit productions

•

Avec les soutiens de **l'Adami; la Fédération**

Wallonie-Bruxelles; la Chaire Mahmoud

Darwich / Bozar; la Villette-Paris; Les Halles de

Schaerbeek; Wallonie Bruxelles international

ENTRETIEN

AVEC ALI ET HÈDI THABET

Pourquoi avoir choisi la Grèce, ses mythes et sa musique comme source d'inspiration ?

Ali : Après le succès et l'enchaînement de nos trois dernières pièces, nous avons chacun besoin de nous mettre en retrait ; faire le vide, pour pouvoir repartir en création. Il y a quelques mois, je suis venu vivre à Athènes, un lieu en phase avec mon cheminement personnel, aux origines de l'idée européenne et pourtant baigné de culture orientale. C'est là que j'ai découvert toute la richesse du rebétiko. Très semblable aux compositions arabes et tunisiennes, c'est une sorte de blues oriental nourri de musiques tziganes, aux textes très contemporains.

Hèdi : Pendant ces deux dernières années de retrait, j'ai cherché moi aussi à redéfinir mon parcours en interrogeant la nécessité et le sens de la création. Cette question en recouvrait beaucoup d'autres, notamment sur la place de la poésie, de la musique et du mouvement. Un jour, une spectatrice croisée à la sortie d'une représentation à Athènes m'a parlé du mythe de Narcisse, qui ne se résume pas à la seule dimension du miroir mais parle aussi de beauté, d'amour et d'exil. À partir de cette rencontre, j'ai voulu me lancer dans une interprétation libre et poétique de ce mythe en y conviant les formes artistiques qui me tiennent à cœur.

Comment allez-vous incarner cette fusion sur scène ?

Hèdi : Hormis une terrasse méditerranéenne sur laquelle se tiendront les neuf musiciens, le plateau va demeurer nu pour accueillir les danseurs, avec des individualités très diverses. Le personnage de Narcisse ne sera pas matérialisé par un individu mais par le corps des six danseurs, guidés par la voix de la chanteuse lyrique. Au travers de l'immense miroir de Narcisse surgira un extrait du film de Jean-Daniel Pollet *L'Ordre*, sur les derniers lépreux de l'île de Spinalonga. La parole d'un de ces bannis résonnera comme une confrontation avec la question intime et sociale du mythe. Accompagnés par cette figure réelle au travers de la trame du mythe, nous traverserons les chemins sinueux de notre condition d'acteur et de spectateur.



Ali: La composition du groupe des musiciens reflète elle aussi ce désir d'un art total et ouvert: Il y aura un joueur d'instruments traditionnels tunisiens (l'oud et le kanun), également chanteur et percussionniste, cinq musiciens grecs (violon, bouzouki, clarinette, baglama...), une mezzo-soprano qui interprétera du Vivaldi et des airs du répertoire médiéval polyphonique italien, proche des musiques andalouses et marocaines.



TESTIMONIALS

«Παππού ποια είμαι;»

«Ω παιδί μου, τα πράγματα είναι απλά: ζεις στο Λουξεμβούργο, το διαβατήριό σου είναι βρετανικό αλλά το αίμα σου είναι ελληνικό και ΑΥΤΟ ορίζει το ποια είσαι.»

‘Ημουν τεσσάρων χρονών όταν αντάλλαξα αυτά τα λόγια με τον “Ραου” μου. Μπορεί στην ηλικία αυτή να μην μπορούσα σε καμία περίπτωση να αντιληφθώ την περίπτωση μου ως “απλή”, πιστεύω όμως ότι τα λόγια του έθεσαν σε κίνηση μία διαδικασία αναζήτησης για το ποια είμαι και πού ανήκω.

Κατά τη διάρκεια των παιδικών μου χρόνων, των σπουδών και της επαγγελματικής μου σταδιοδρομίας, πολλοί ήταν αυτοί που με χαρακτήρισαν ως υπέρ το δέον δραματική, παθιασμένη, ευαίσθητη, συναισθηματική και γενικά υπερβολική, κάτι που αναμφισβήτητα σχετίζεται με τις ελληνικές μου ρίζες. Χωρίς να θέλω να προσβάλλω ή να αμφισβητήσω κάποιον, επέλεξα να κρατηθώ γερά από αυτό το στερεότυπο περί Ελληνικότητας. Επιπλέον, ένιωθα μία κάποια υπερηφάνεια κάθε φορά που δεχόμουν τέτοιου είδους χαρακτηρισμούς, καθώς πίστευα ότι αυτή ήταν η μοίρα όλων όσων έχουν ελληνική καταγωγή.

Κι όμως, οι πεπειθήσεις μου ανατράπηκαν πλήρως όταν μου προσφέρθηκε ένα συμβόλαιο στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Βρέθηκα ξαφνικά να ζω, να εργαζομαι, να αναπνέω σε ένα 100% ελληνικό περιβάλλον όπου όλοι μου έλεγαν ότι ήμουν πολύ ψυχρή, πολύ απόμακρη, πολύ ντροπαλή, πολύ αδιάφορη και γενικά πολύ “Ευρωπαϊά”. Ομολογώ πως βρισκόμουν σε συγχυση και αναρωπιόμουν πώς ήταν δυνατό ο παππούς μου να είχε πέσει τόσο έξω. Μήπως όλα ήταν ένα ψέμμα; Ποιά ήταν η ταυτότητα μου εφόσον στην Ευρώπη με αποκαλούσαν Ελληνίδα αλλά στην Ελλάδα με αποκαλούσαν “ξένη”;

Πιστεύω πως τα ερωτήματα αυτά θα με ταλάνιζαν για όλη μου τη ζωή εάν δεν είχα βρει την Τέχνη ως μέσον αναζήτησης απαντήσεων. Ο χορός και το θέατρο ήταν πάντα “το σπίτι μου” καθώς εκεί η εθνικότητα και η καταγωγή μου δεν είχαν καμία σημασία, ίσα ίσα που μπορούσα να χρησιμοποιήσω την πολυπολιτισμική μου ταυτότητα ως πηγή έμπνευσης και εργαλείο εξέλιξης της δουλειάς μου. Μέσα από την Τέχνη βρήκα έναν οικουμενικό τρόπο έκφρασης που ξεπερνά στενά πολιτιστικά, κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά όρια, μια γλώσσα που μου επιτρέπει να επικοινωνήσω και να εκφραστώ ελεύθερα.

Εάν μου δινόταν η ευκαιρία να ξαναμιλήσω με τον παππού μου σήμερα θα του έλεγα ότι τα πράγματα είναι ακόμα πιο απλά από ότι μου περιέγραφε. Ο καθένας μας αποτελεί μέρος ενός παράδοξου κι όμως μοναδικού τρόπου βίωσης της ανθρώπινης ύπαρξης και ΑΥΤΟ ορίζει το ποιο είμαστε. Πιθανώς να απαντούσε το εξής:

«Είσαι μία φιλόσοφος, ακριβώς όπως οι πρόγονοί σου. Στα λεγα εγώ, το αίμα σου είναι ελληνικό!

"Papou who am I?"

"Oh my child, things are very simple, you live in Luxembourg, your passport is British, but your blood is Greek and THAT is what makes you who you are."

I had this conversation with my Papou (grandfather in Greek) when I was around four years old and although at that age I did not understand how my situation was by any means "simple", I do believe his words triggered a deep questioning on who and where I belonged.

Throughout my childhood, studies and professional career many would have portrayed me as too dramatic, too passionate, too sensitive, too emotional and generally too over the top which was unquestionably due to my Greek origins. Not wanting to offend or contradict anybody, I adamantly hung onto this Greek stereotype. Furthermore, I even felt a sense of pride at being described in such a manner as I believed that this was the fate of all those who had Greek blood within them!

However, my world turned upside down when I was offered a contract at the National Theater Of Northern Greece. I was now immersed, lived, worked and breathed in this 100% Greek environment where people told me I was too cold, too distant, too shy, too insensitive and just too "European". Needless to say, I was in shock and asked myself how could my Papou have been so wrong? Was it all a lie? What was my blood if in Europe I was told I was Greek but in Greece they declared I was "xeni" (stranger)?

I believe these questions would have troubled me my whole lifetime if I did not have Art as a means to find my answers. Dance and theatre had always been my "home" as it did not matter neither where I came from nor which nationality I was, on the contrary I could use my diverse multicultural background to inspire and nourish my work. Furthermore, through art, I found a universal language that transgressed all cultural, social, political and economic barriers, it enabled me to connect and express myself freely.

If I would have the same conversation with my Papou today I would tell him that things are even simpler than he described, that in fact, we are all part of a paradoxal yet unique experience of being human and this is what makes us who we are, to which he would probably reply with:

"You are a philosopher just like your ancestors, you see I told you your blood is Greek!"

Wie man vielleicht von meinem Namen herleiten kann, bin ich Griechin.

Geboren bin ich in Deutschland, aufgewachsen in Luxemburg, weshalb ich auch die luxemburgische Staatsangehörigkeit habe. Mein Mann ist Däne und meine Kinder haben drei Nationalitäten. Mit meinen Kindern spreche ich griechisch und zusammen hören wir griechische Musik.

Trotz all dem bin ich Griechin. Ich feiere griechische Ostern, fahre regelmäßig nach Griechenland in den Urlaub und auf Familienbesuch. Es ist ein sehr wichtiges Privileg, das ich gerne beibehalten und weitergeben will.

Hin und wieder mal koche ich auch klassisch einen Moussaka oder einen Bauernsalat.

In dieser Saison haben wir den griechischen Fokus, worüber ich mich sehr freue die Verbindung zwischen meiner Arbeit und Herkunft zu haben. Dennoch ist und bleibt Luxemburg mein Zuhause.

ANNI PAPADOPOULOU



Recommended
age



Nudity



Sex



Smoke



Swearing/
violence

IMPRESSUM

Responsables de publication

Tom Leick-Burns & Anne Legill

Coordination **Christiane Breisch & Manon Meier**

Avec le soutien de **Yasmine Kauffmann**

Textes **Ian De Toffoli, Olivier Ortolani, Elisabeth**

Schilling, Janine Goedert, Rhiannon Morgan,

Anatoli Papadopoulou

Conception logo **Monogram**

Conception graphique **Nadia Recken**

saison

21 · 22

Théâtre · s de la Ville de Luxembourg

grand théâtre · 1, rond-point schuman · L-2525 luxembourg

théâtre des capucins · 9, place du théâtre · L-2613 luxembourg

www.lestheatres.lu · lestheatres@vdl.lu · [f](#) [@](#) [v](#) [d](#) [l](#) [l](#) [u](#) · [f](#) [i](#) [c](#) [k](#) [i](#) [n](#) [s](#) [t](#) [h](#) [e](#) [a](#) [t](#) [r](#) [e](#) [s](#) [v](#) [d](#) [l](#)