

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου  
*Από τη χώρα των κειμένων  
στο βασίλειο της σκηνης*  
Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011

Επιμέλεια  
Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη



Στο πλαίσιο του εορτασμού  
20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

ΑΘΗΝΑ 2014

Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου  
*Από τη χώρα των κειμένων  
στο βασίλειο της σκηνής*  
Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011



Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου  
*Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*  
Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011

ISBN: 978-618-80943-3-8

© 2014 Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
[www.theatre.uoa.gr](http://www.theatre.uoa.gr)

Επιμέλεια: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη  
Σελιδοποίηση: a4\_artdesign

Εικόνα εξωφύλλου:

Βιβλιοθήκη Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης,  
χφ. 28, φ. 193: *Κλυθαιμνήστορη και Αίγιστος* (Πέτρου Κατσαΐτη, *Θνέστης*)  
Πηγή: Εμμ. Κριαράς (κρ. έκδ.), *Κατσαΐτης: Ιφιγένεια-Θνέστης-Κλαθμός*  
*Πελοποννήσου. Ανέκδοτα έργα*, Αθήνα 1950, πίν. Δ/8

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου  
*Από τη χώρα των κειμένων  
στο βασίλειο της σκηνής*  
Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011

*Επιμέλεια*  
Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη



Στο πλαίσιο του εορτασμού  
*20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*  
*Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*



ΑΘΗΝΑ 2014



## Περιεχόμενα\*

|   |    |
|---|----|
| Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης.<br>Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών.<br>Δελτίο τύπου .....            | 13 |
| ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ<br>Είκοσι χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Απολογισμός δραστηριοτήτων .....   | 15 |
| ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ<br>Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή .....   | 21 |
| ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ<br>Τί 'ναι το κείμενο, τί η σκηνή και τί τ' αναμεσό τους; .....   | 33 |
| ΙΩΑΝΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ<br>Η «βασιλική οδός» της παράστασης .....   | 39 |
| ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ Γ. ΖΩΡΑΣ<br>Οι θεατρικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Αθηνών<br>πριν από την ίδρυση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών .....                  | 45 |
| ΘΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ<br>Η σκιά του κειμένου στο φως της παράστασης.<br>Κειμενική γραφή - σκηνική μεταγραφή - μνημονική καταγραφή του θεάτρου ..... | 55 |
| ΕΥΑΝΘΙΑ ΣΤΙΒΑΝΑΚΗ<br>Θέατρο και σκηνή, το «και» ανάμεσά τους .....  | 71 |
| ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ<br>Το κείμενο και η σκηνή, το <i>factum</i> και το <i>factum</i> .<br>Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις .....              | 77 |
| ΤΖΕΝΗ ΑΡΣΕΝΗ<br>Ο θεωρητικός στην πράξη, ο καλλιτέχνης στην έρευνα ή<br>ο καλλιτέχνης-θεωρητικός από την έρευνα στην πράξη .....                | 87 |
| ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΣΙΟΣ<br><i>Ερωφίλη</i> του Γ. Χορτάτση: Από το κείμενο στη σκηνή .....  | 91 |

\* Τα κείμενα δημοσιεύονται σύμφωνα με το ωρολόγιο πρόγραμμα του Συνεδρίου στον παρακάτω σύνδεσμο.

Οι εργασίες του Συνεδρίου ολοκληρώθηκαν αντί για τις 29, στις 30 Ιανουαρίου 2011.

Ανακοινώσεις που δεν δόθηκαν προς δημοσίευση παραλείπονται σιωπηρά.

<http://20theatre.files.wordpress.com/2011/01/programmateliko.pdf>

|   |     |
|---|-----|
| ΓΩΓΩ ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ   |     |
| Ενδυματολογικές προσεγγίσεις στην κρητική κωμωδιογραφία<br>της Αναγέννησης: Ιστορικές πηγές και παραστασιακά τεκμήρια .....   | 101 |
| ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ  |     |
| Η <i>Βαβυλωνία</i> του Χ. Χατζηασλάνη Βυζάντιου:<br>commedia dell'arte ή πολιτικό μανιφέστο; .....  | 125 |
| ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ  |     |
| <i>Ο μίτος της Αριάδνης</i> . Δραματικό κείμενο και θεατρική παράσταση:<br>οι σύνθετες σχέσεις τους όπως αποτυπώνονται στις σελίδες των εκδόσεων<br>των ελληνικών θεατρικών έργων την περίοδο 1880-1900 ..... | 135 |
| ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ  |     |
| Για το δράμα, όχι για το θέατρο:<br>Η περίπτωση του Δημήτριου Παπαρηγόπουλου .....  | 145 |
| ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ  |     |
| <i>Οι Μηδενιστάι της Ρωσίας...</i> Εις την νήσον των χελωνών .....  | 157 |
| ΜΑΙΡΗ ΗΛΙΑΔΗ  |     |
| <i>Εις τας επάλξεις του Στρασβούργου</i> :<br>ο θίασος «Αριστοφάνης» και η χρήση των κειμένων .....   | 173 |
| ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ  |     |
| Το θεατρικό έργο στην Ελλάδα: 1900-1940. Από τον εκδοτικό χώρο<br>στη σκηνή και τ' ανάπαλιν: μια πρώτη επισκόπηση .....   | 179 |
| ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ   |     |
| Ένα ανέκδοτο θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη .....   | 195 |
| ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ   |     |
| Ψευδεπίγραφα έργα στα αθηναϊκά θέατρα την περίοδο της κατοχής.<br>Ένα μεθοδολογικό ζήτημα .....   | 205 |
| ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ  |     |
| Το νεοελληνικό θέατρο στο Εθνικό Θέατρο<br>και η κριτική του (1940-1967) .....  | 215 |
| ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ   |     |
| Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο<br>μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946) .....   | 229 |
| ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΟΥ  |     |
| Ένα βότσαλο στη λίμνη: Πρότυπα, δάνεια και επιρροές στη θεματική<br>της ελληνικής μεταπολεμικής κωμωδιογραφίας .....  | 241 |

|  |     |
|--|-----|
| ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ   |     |
| Αναζητώντας την ανανέωση της ελληνικής κωμωδιογραφίας:<br><i>Το ρόδο του Ισπακάν</i> του Αλέκου Σακελλαρίου (1937) .....                                 | 247 |
| ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ   |     |
| Η έννοια της Πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας .....  | 253 |
| ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ  |     |
| Η εισβολή της παράστασης στο δραματικό κείμενο:<br>Δημήτρη Δημητριάδη, <i>Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά</i> .<br>Πρόταση θεατρικού έργου .....    | 259 |
| ΞΕΝΙΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ   |     |
| <i>Λέγε με Ιουλιέτα</i> : Από τη χώρα του Σαίξπηρ<br>στο βασίλειο της Ράιας Μουζενίδου .....   | 269 |
| ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ Κ. ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ  |     |
| Ανδρέα Στάικου <i>Ναπολεοντία</i> .<br>Η ψευδοϊστορία ως δραματουργικό εύρημα .....  | 277 |
| ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ  |     |
| Ευριπίδης εναντίον Αριστοφάνη, «Ίων» εναντίον «Ορνίθων»;<br>Μια πιθανότητα «παρα-κωμικής» παραπεμπτικότητας<br>και οι προσληπτικές συνεπαγωγές της ..... | 287 |
| ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ   |     |
| Ζητήματα σκηνικής και δραματικής τεχνικής<br>στον <i>Άλέξανδρο</i> του Ευριπίδη .....  | 297 |
| ΣΑΒΒΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ  |     |
| Ένας άγγλος κριτικός στην Επίδαυρο.<br>Ο Κέννεθ Τάουναν και η εθνική μας ευαισθησία .....  | 307 |
| ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ   |     |
| Η μετάφραση της παράστασης: <i>Αντιγόνη - Πέρσες</i> .....   | 313 |
| ΤΩΝΙΑ ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ  |     |
| <i>Οι Εκκλησιάζουσες</i> του Αριστοφάνη σκηνοθετημένες<br>από τον Σπύρο Ευαγγελάτο (1969, 1998):<br>Δύο διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις .....     | 321 |
| ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ  |     |
| Ένα θέατρο μύθου σε μια απομυθοποιητική εποχή:<br>Η αρχαία τραγωδία στη σύγχρονη σκηνή και δραματουργία .....  | 329 |



|  |     |
|--|-----|
| ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ-ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ<br>Mabel Hay Barrows: Η πρωτοπόρος αμερικανίδα σκηνοθέτης<br>και η σχέση της με το ελληνοαμερικανικό θέατρο .....   | 337 |
| ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ<br>Οι Όροι του «Παιχνιδιού» και τα Όρια της Παράστασης<br>στο Θέατρο του Σκηνοθέτη-Δημιουργού .....  | 349 |
| ΜΑΡΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ<br>Τόνυ Χάρισον και αρχαίο ελληνικό θέατρο:<br>Τι λένε τα σημειωματάρια; .....  | 359 |
| ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΑΚΗ-ΖΩΡΑ<br>Ο μύθος των Ατρείδων στο νεοελληνικό<br>θέατρο της περιόδου 1945-1975 .....   | 371 |
| ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ<br>Οι μεταγραφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στην παγκόσμια σκηνή<br>ως κοινωνική καταγγελία: Ο «αντιτρομοκρατικός πόλεμος»<br>και η περίπτωση του <i>Cruel and Tender</i> ( <i>Σκληρά και Τρυφερά</i> ):<br><i>A version after Sophocles' Trachiniae</i> του Martin Crimp ..... | 381 |
| ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Β. ΜΠΟΥΡΑΣ<br>Αναδρώντας στο ανέβασμα των θεατρικών μου έργων.<br>Από το όραμα στην επαναδιαπραγμάτευσή του.<br>Μια διαρκής, σισύφεια αποτυχία .....  | 393 |
| ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ<br>Τσαρούχης – Διαμαντόπουλος και το θρίλερ μιας παράστασης .....   | 399 |
| ΣΟΦΙΑ ΠΑΝΤΟΥΒΑΚΗ<br>Οπτικοποιώντας το κείμενο: Η σκηνογραφική έρευνα<br>και η «εκ των έσω» θεώρηση της πορείας από το κείμενο στη σκηνή .....  | 415 |
| ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ<br>Η εικαστική αντίληψη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου<br>και η ζωγραφική του fin de siècle .....   | 423 |
| ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ<br>Ποιητική του χώρου και αρχαία τραγωδία<br>στη νεοελληνική σκηνή. Μια περιδιάβαση .....  | 441 |
| ΣΟΦΙΑ ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ<br><i>«Γεννηθήτω φως» και Εγένετο φως</i> : Η επιτελεστική λειτουργία<br>του δραματικού λόγου ως πρώιμος σχεδιασμός φωτισμού<br>στη σκηνή του 5ου π.Χ. αιώνα .....   | 455 |

|  |     |
|--|-----|
| ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ   |     |
| Από το κείμενο στην οθόνη: Ο Shakespeare<br>την περίοδο του βωβού κινηματογράφου .....   | 463 |
| ANNA ΠΟΥΠΟΥ  |     |
| Η περιπλάνηση του Οιδίποδα σε ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον:<br>Επιδράσεις του <i>Οιδίποδα Τύραννου</i> στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας ..... | 473 |
| ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ  |     |
| Από τις κινηματογραφικές αίθουσες<br>της δικτατορίας στη σκηνή της επιθεώρησης .....   | 483 |
| ΔΗΜΗΤΡΑ Χ. ΓΡΗΓΟΡΕΑ  |     |
| Η επίδραση της τεχνολογίας και τεχνογνωσίας<br>σε μία σύγχρονη παράσταση αρχαίου δράματος .....  | 493 |
| ΕΙΡΗΝΗ ΝΕΔΕΛΚΟΠΟΥΛΟΥ   |     |
| Από τη σκηνή στην οθόνη και από την οθόνη στη σκηνή:<br>Οι νέες τεχνολογίες στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο .....                                       | 499 |
| ΣΤΕΛΛΑ ΚΕΡΑΜΙΔΑ  |     |
| Η κινηματογραφική γραφή ως εκφραστικό μέσο στο έργο ελλήνων<br>σκηνοθετών του θεάτρου: Το παράδειγμα του Γιάννη Κακλέα .....                         | 507 |
| ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ  |     |
| Η επίδραση της τηλεοπτικής αισθητικής στο νεοελληνικό θέατρο .....   | 515 |
| ΕΛΕΝΑ ΚΑΜΗΛΑΡΗ   |     |
| Τάσεις αυτοαναφορικότητας στις ραδιοφωνικές<br>διασκευές θεατρικών έργων για το ΕΙΡ (1953-1967) .....  | 527 |
| ΓΕΩΡΓΙΑ ΚΟΝΔΥΛΗ  |     |
| <i>Zorba</i> : Το μιούζικαλ (1968) .....   | 537 |
| ANNA ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ   |     |
| Η διδασκαλία των ποιητικών κειμένων,<br>Λειβαδίτη Ρίτσου Βρεττάκου,<br>μέσα από την σκηνική δραματοποίηση .....                                      | 547 |
| ANNA ΜΙΣΟΠΟΛΙΝΟΥ   |     |
| <i>Δρ. Φάουστους</i> : Η σκηνοθετική διασκευή του έργου<br>του Κ. Μάρλοου απο τον Γ. Γκροτόφσκι .....  | 555 |
| ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ   |     |
| Παιχνίδια μνήμης, θεάτρου και ιστορίας:<br><i>Η δολοφονία του Μαρά, Travesties</i> .....   | 567 |

|   |     |
|---|-----|
| ΠΕΤΡΟΣ ΒΡΑΧΙΩΤΗΣ<br>Οι <i>Πέρσες</i> του Αισχύλου από το Εθνικό Θέατρο<br>και το Θίασο Εξορίστων του Άη Στράτη .....  | 575 |
| ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ<br>Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας<br>στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις της ιστορίας .....   | 583 |
| ΧΡΙΣΤΙΝΑ Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ<br>Δραματολογικές προσεγγίσεις του θέματος<br>της εξορίας στο θέατρο της Fatima Gallaire .....   | 595 |
| ΙΡΕΝΑ ΜΠΙΟΓΚΝΤΑΝΟΒΙΤΣ<br>Τα ίχνη των θεατρικών παραστάσεων από το 16ο μέχρι τις αρχές<br>του 18ου αιώνα στη νοτιοανατολική Ευρώπη .....   | 609 |
| ΕΙΡΗΝΗ Μ. ΜΟΥΝΤΡΑΚΗ<br>Τομές και συγκλίσεις στο χώρο και το χρόνο.<br>Το παράδειγμα του <i>Αρλεκίνου, Υπηρέτη</i><br><i>Δύο Αφεντάδων</i> του Κάρλο Γκολντόνι. ....                             | 617 |
| ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ<br>Η γεωμετρία στο θέατρο του Maeterlinck .....  | 623 |
| ΑΘΗΝΑ ΚΟΡΩΝΗ<br>Η διασκευή του ιψενικού <i>Ένας εχθρός του λαού</i> για<br>την αμερικανική σκηνή από τον Α. Μίλλερ. Οι θεωρίες<br>του Μίλλερ για το σύγχρονο θέατρο και κοινωνία. ....          | 629 |
| ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ<br>Αύγουστου Στρίντμπεργκ: <i>Προ του Δήμου!</i><br>Μια απρόσμενη μεταφραστική επιλογή του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου .....  | 637 |
| ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ<br>Κούκλες: Αυθόρμητες εκφράσεις παιδιών του νηπιαγωγείου .....   | 647 |
| ΕΥΑΝΘΙΑ ΑΝΔΡΙΚΟΠΟΥΛΟΥ<br>Eco Theatre / Οικολογικό θέατρο.<br>Μια παρουσίαση του «οικολογικού θεάτρου», του νέου θεατρικού είδους,<br>που ως θεματική έχει την οικολογία και το περιβάλλον ..... | 659 |
| ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ<br>Ο Γκότχολντ Εφραίμ Λέσσιγκ στην Ελλάδα .....  | 667 |
| ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ<br>Οι σαιξπηρικές κωμωδίες στην μεσοπολεμική ελληνική σκηνή .....  | 677 |

|   |     |
|---|-----|
| ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ  |     |
| Η επίδραση του αμερικανικού θεάτρου στον Κάρολο Κουν<br>και τη διαμόρφωση του Θεάτρου Τέχνης (1936-1952) .....                          | 689 |
| ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ   |     |
| <i>Τα γούστα του κ. Όρτον</i> : Το θέατρο του Τζο Όρτον<br>και η πρόσληψή του στην Ελλάδα .....   | 699 |
| ΞΕΝΙΑ ΑΗΔΟΝΟΠΟΥΛΟΥ  |     |
| <i>Το δωμάτιο</i> του Χάρολντ Πίντερ στην πειραματική<br>σκηνή του Δ. Κολλάτου: Η πρώτη παράσταση έργου<br>του Πίντερ στην Ελλάδα ..... | 705 |
| ΜΑΡΩ ΓΕΡΜΑΝΟΥ   |     |
| Ο διάλογος του θεάτρου του Μπέκετ με τη σκηνοθεσία .....  | 715 |
| ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΙΤΗΣ   |     |
| Η πρόσληψη του θεάτρου του παραλόγου στην Ελλάδα:<br>Η περίπτωση του Samuel Beckett και το Εθνικό Θέατρο .....                          | 723 |
| ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΕΞΑΡΧΟΥ  |     |
| Από τον <i>Άμλετ</i> του Σαίξπηρ στην <i>Γερτρούδη</i> του Μπάρκερ:<br>Η περιπέτεια της σωματικότητας του δραματικού λόγου .....        | 731 |
| ΜΗΝΑΣ ΙΩΝΟΣ ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ   |     |
| «Η Ψευτοπεριβολάρισσα με τον Μαγεμένο Αυλό»:<br>Τίτλοι μουσικο-θεατρικών έργων και η απόδοσή τους στην ελληνική γλώσσα .....            | 737 |
| ANNA ΤΣΙΧΛΗ   |     |
| Οι ιστορίες αυτού του κόσμου, η μνήμη και το σώμα.<br>Μια σύντομη μελέτη των κειμένων στις Performances .....                           | 745 |
| CRISTIANO LUCIANI   |     |
| Κοινωνικές καταγγελίες στο <i>Βασιλικό</i> του Α. Μάτση (1794-1875) .....   | 753 |
| ΖΩΗ ΒΕΡΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ   |     |
| Βιογραφίες στη σκηνή: Θεωρητικό πλαίσιο και μηχανισμοί .....  | 761 |
| ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ  |     |
| Η ειδολογική περιπέτεια της σκηνικής γραφής .....   | 771 |
| ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ  |     |
| Δραματικό κείμενο - σκηνική πράξη: Ανιχνεύοντας τις απαρχές μιας ρήξης .....  | 779 |
| ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ   |     |
| Διακοσμική ταυτότητα: Όταν τα δραματικά πρόσωπα ταξιδεύουν .....  | 785 |

|   |     |
|---|-----|
| ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ<br>Από την εθνική αγορά του μοντερνισμού στην υπεραγορά<br>του μεταμοντερνισμού: Η περίπτωση του Shakespeare .....                              | 795 |
| ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ<br>Μεταδραματικοί Προμηθείς. Από τον Heiner Müller<br>στους Rimini Protokoll .....   | 807 |
| ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ<br>Ο Θωμάς Οικονόμου σε ψφενικούς Ρόλους.<br>Τα όρια του ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη<br>των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα ..... | 821 |
| ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ<br>Ο Βασίλης Παπαβασιλείου ερμηνεύει την <i>Ελένη</i> του Γιάννη Ρίτσου:<br>Θέατρο λόγου και σκηνική παρενδυσία .....                       | 829 |
| ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ<br>Το ζήτημα της δυναμικής ανάμεσα στον ηθοποιό και<br>τον δραματουργό ως προς τη δημιουργία ενός ρόλου .....                                      | 837 |
| ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ<br>Από τη θεωρία στην πράξη ή από την πράξη στη θεωρία; .....   | 847 |

## Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής

Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

ΔΕΛΤΙΟ ΤΥΠΟΥ

**Τ**ην 26η Ιανουαρίου 2011, ημέρα Τετάρτη και ώρα 19.00 στη Μεγάλη Αίθουσα Τελετών του Πανεπιστημίου Αθηνών θα γίνει η τελετή έναρξης του συνεδρίου «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής» που οργανώνει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, γιορτάζει τα 20 πρώτα χρόνια της ζωής του. Στα 20 αυτά σημαντικά χρόνια, θεμελιώθηκαν οι στόχοι του, διαμορφώθηκε η φυσιογνωμία του, διερευνήθηκαν και καθορίστηκαν οι προοπτικές του. Την επέτειο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών τιμούν γύρω στους 120 ομιλητές, θεατρολόγοι, καθηγητές πανεπιστημίων, διδάκτορες, απόφοιτοι μεταπτυχιακών και πτυχιακών σπουδών, καθώς και καλλιτέχνες της θεατρικής πράξης, ηθοποιοί, σκηνοθέτες, συγγραφείς.

Η θεματική ευρύτητα του συνεδρίου αποκαλύπτει το μελετητικό εύρος του θεάτρου, ως επιστήμης και τέχνης, ως θεωρίας και πράξης. Φανερώνει τον πολυσχιδή, τον συμπαντικό χώρο του θεάτρου. Διαλέγεται με το παρελθόν και το παρόν του θεάτρου, μελετά τα σύγχρονα φαινόμενα και επιχειρεί να αναδείξει το μέλλον του.

Οι επιμέρους ενότητες του συνεδρίου (αρχαίο δράμα, νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο, ιστορία, θεωρία, ιδεολογία, κινηματογράφος, σκηνογραφία, υποκριτική, νέες τεχνολογίες, λογοτεχνία και δράμα, μνήμη και ταυτότητες) που απαρτίζουν τη «Χώρα του κειμένου και το Βασίλειο της σκηνής» αναδεικνύουν τη βαθύτερη ενότητα του θεάτρου ως κειμενικής και σκηνικής οντότητας, τον δημιουργικό διάλογο μεταξύ θεατρικού κειμένου και σκηνικής πράξης, την αλληλεπίδραση, τη διάδρασή τους.

Στο συνεδριακό – επετειακό τετραήμερο (26-29 Ιανουαρίου) του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, είναι ευπρόσδεκτοι όλοι όσοι αγαπούν το θέατρο, όσοι νοιάζονται για την ανάδειξη και την πρόοδό του, στη χώρα και στην πόλη που το γέννησαν.

### Η ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Πρόεδρος: **Νάσος Βαγενάς**

Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Επίτιμος Πρόεδρος: **Σπύρος Α. Ευαγγελάτος**  
Ακαδημαϊκός, Ομότιμος Καθηγητής Τμήματος  
Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών,  
Σκηνοθέτης

Αντιπρόεδρος: **Βάλτερ Πούχγερ**  
Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Γενικός Γραμματέας: **Ιωσήφ Βιβιλάκης**  
Αναπληρωτής Καθηγητής Τμήματος Θεατρικών  
Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών

Ταμίας: **Άννα Καρακατσούλη**  
Επίκουρη Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Μέλη:

**Πλάτων Μαυρομούστακος**, Καθηγητής Τμήματος  
Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών

**Χαρά Μπακονικόλα**, Καθηγήτρια Τμήματος  
Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών

**Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου**,  
Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

**Άννα Ταμπάκη**, Καθηγήτρια Τμήματος Θεατρικών  
Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών

**Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ**, Καθηγήτρια Τμήματος  
Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών

**Γωγώ Βαρζελιώτη**, Λέκτορας Τμήματος Θεατρικών  
Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών



ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

## Είκοσι χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Απολογισμός δραστηριοτήτων\*

Το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, στα είκοσι χρόνια της παρουσίας του στον ακαδημαϊκό χάρτη (1990-2010), λειτούργησε πάντα μέσα σε πνεύμα ανάτασης και διάθεση προσφοράς προς την επιστήμη, τη σπουδάζουσα νεολαία και την κοινωνία εν γένει. Σε αυτό το πνεύμα πραγματοποιήθηκε ο απολογισμός των δέκα πρώτων ετών, σε τόμο που εκδόθηκε με την ευκαιρία του εορτασμού τους.<sup>1</sup> Σ' αυτήν την επέτειο των είκοσι χρόνων, ο απολογισμός θα είναι πιο πεζός, πιο απολογιστικός, με στοιχεία και αριθμούς· δίπλα στη μελλοντική προοπτική της ανάπτυξης και των σχεδιασμών βραβαίνει πλέον και το παρελθόν με το τετελεσμένο έργο. Αυτό δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητο και καθιστά το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ένα από τα σχετικά μικρά τμήματα του Πανεπιστημίου, ανάμεσα στα παραγωγικότερα Τμήματα του ΕΚΠΑ και όλων των ΑΕΙ της χώρας.

### *Εκπαιδευτικό έργο*

Στο διάστημα 1990-Ιανουάριος 2010 ολοκλήρωσαν τις προπτυχιακές τους σπουδές 963 άτομα, αποφοίτησαν από το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών 167, και υποστήριξαν διδακτορικές διατριβές 23 άτομα. Οι υποψήφιοι διδάκτορες ανέρχονται συνολικά σε 53. Στο πρόγραμμα Πρακτικής Άσκησης Φοιτητών συμμετείχαν συνολικά 230 φοιτητές (αναλυτικά: 1997: 12 φοιτητές, 1998: 20, 2001: 12, 2003-2005: 113 σε τρεις φάσεις, 2006-2008: 73). Οι φορείς στους οποίους εργάστηκαν είναι οι εξής: Εθνική Λυρική Σκηνή, Εθνικό Θέατρο, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών), Μουσείο Μπενάκη, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (ΕΛΙΑ), Θεατρικό Μουσείο, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Αμφιθέατρο, Θέατρο Τέχνης Κάρολου Κουν, Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου, Ίδρυμα Γ. Τσαρούχη, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Ρούμελης, Ανοιχτό Θέατρο, Ελληνικό Παιδικό Μουσείο, Μουσείο Μαρίκας Κοτοπούλη, Θέατρο Αμόρε, Σπαθάρειο Μουσείο Θεάτρου Σκιών, Εταιρεία Θεάτρου Θεατρική Διαδρομή, Εταιρεία Θεάτρου Παίκτες, Θέατρο Οξύμωρο, Θέατρο Σχεδία, Κουκλοθέατρο Αγιοσαγιά, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Χανίων, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Ελληνικό Κέντρο της Διεθνούς Ένωσης Κούκλας UNIMA-ΕΛΛΑΣ, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Χανίων, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ρούμελης, Θεατρικός Οργανισμός Σμίλη, Θεατρική Εταιρεία Στοά, Όμιλος Θεάτρου Σφενδόνη, Τέχνη-Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία (Πειραματική Σκηνή), Φάος, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Φάσμα, Φίλοι

---

\* Το κείμενο εκφωνήθηκε στην Τελετή Έναρξης του Συνεδρίου, 26/1/2011. Βλ. επίσης Κωνσταντζα Γεωργακάκη (επιμ.): *Είκοσι Χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 1990-2010*, Αθήνα, Εκδόσεις Ergo 2010, σ.11-16.

1. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.): *Δέκα χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών*, Αθήνα, εκδόσεις Ergo 2001.



του Μοντέρνου Θεάτρου, Θέατρο Φούρνος, Παρέμβαση, Πολιτεία, Όψεις, Θέατρο Χώρα, Παιδαγωγική Σκηνή-Εταιρεία Πολιτιστικού Θεάτρου, Πολιτισμικός Νότος, Πράξη-Θεατρική Αστική Εταιρεία, Πρόβα-Εταιρεία Θεάτρου Ερμού, Ρυθμοί-Θέατρο των Καιρών, Σημείο-Εταιρεία Θεάτρου, Θεατρική Σκηνή, Θέατρο-Θεατρική Καλλιτεχνική Εταιρεία, Θέατρο Αθηνών-Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, Θέατρο Εξαρχείων, Θέατρο επί Τάπητος, Θέατρο Νέων, Θέατρο της Άνοιξης, Θέατρο της Αναγέννησης, Θέατρο της Κούκλας, Θέατρο της Σιωπής, Θέατρο του Ήλιου, Θέατρο του Λόγου, Θέατρο του Νότου, Θίασος 81-Αστική Καλλιτεχνική Εταιρεία, Θίασος Μικρή Πόρτα, Καθρέφτης-Εταιρεία Θεάτρου, Κάτω από τη Γέφυρα, Λύκη Βυθού, Μάσκες-Αστική Εταιρεία για το Θέατρο και τη Μουσική, Μέτοικοι, Μηχανή, Μνήμη, Μορφές Θεατρικός Οργανισμός, Νέα Ποντιακή Σκηνή, Νέα Σκηνή-Εταιρεία Φίλων της Τέχνης του Θεάτρου, Νέα Σκηνή Τέχνης, Νέο Ελληνικό Θέατρο, Νέο Θέατρο Θεσσαλονίκης-Θεατρική Εταιρεία Θεσσαλονίκης, Νέοι Δημιουργοί-Καλλιτεχνικός Οργανισμός, Οδύσεια, Ομάδα Σύγχρονης Τέχνης, Διπλούς Έρωτες-Εταιρεία Θεάτρου, Δραματικό Θέατρο Ρ. Πατεράκη, Δρώμενα-Θεατρικός Οργανισμός, Έβδομο Θέατρο, Ελεύθερη Αυλαία, Εταιρεία Θεατρικής Αναζήτησης, Θέαμα, Θεατρική Έξοδος Αιγαίου, Θεατρική Εταιρεία Έρευνας, Θεατρική Λέσχη-Πολιτιστική Εταιρεία Θεατρικής Λέσχης Βόλου, Αερόπλοιο-Ένα Θέατρο για παιδιά, Αργώ, Αρόδο, Άρτος, Άττις-Εταιρεία Θεάτρου, Γκραγκάντα, 1ο Γυμνάσιο Κορωπίου, Δημοτικοί παιδικό σταθμοί Δήμου Ζωγράφου. Η συμμετοχή των φοιτητών σε συνολικά 96 φορείς καθρεφτίζει την επιτυχία του προγράμματος που αποβλέπει στη σύνδεση των αποφοίτων με πολιτισμικούς φορείς ήδη κατά τη διάρκεια των σπουδών τους. Πλέον, η Πρακτική Άσκηση είναι υποχρεωτική για την κτήση πτυχίου του συνόλου των φοιτητών του Τμήματος.

### *Κοινωνική προσφορά και επιστημονική δικτύωση*

Τα μέλη ΔΕΠ του ΤΘΣ συμμετείχαν στο χρονικό αυτό διάστημα σε 741 ελληνικά και διεθνή συνέδρια και ημερίδες και παρέιχαν μαθήματα και διαλέξεις στα εξής πανεπιστήμια: Πανεπιστήμιο Βιέννης, Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, Πανεπιστήμιο Κύπρου, Πανεπιστήμιο Μονάχου, Freiburg, Κολωνίας, Βόννης, Göttingen, Βερολίνου, Άμστερνταμ, King's College Λονδίνου, Πανεπιστήμιο Οξφόρδης, Καίμπριτζ, Birmingham, Πανεπιστήμιο Κρήτης, ΤΕΙ Αθηνών, Πανεπιστήμιο του Όσλο, Σχολή Καλών Τεχνών του Α.Π.Θ., Παν. του Harvard, Πανεπιστήμιο της Coimbra, Παν. Πατρών, Παν. του Palermo, Παν. της Catania, Παν. Paul Valéry – Montpellier III, Παν. Πελοποννήσου, Παν. Slaski του Katowice στη Σιλεσία (Πολωνία), Παν. του Texas-Austin, Παν. της Τύνιδας, Παν. του Μπρνο, Παν. Πράγας, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Παν. του Ελσίνκι, Παν. Αιγαίου, Πανεπιστήμιο του Καρόλου-Πράγα, Florida Atlantic University, M.C. Carlos Museum-Emory University, San Francisco State University, Yale University, New School of Social Research-School of Drama New York, City University of New York, New York, Παν. της Γενεύης, Παν. της Λωζάνης, Παν. της Σορβόνης (Paris III-Sorbonne Nouvelle, Paris IV-Sorbonne, Paris VIII, Παν. Paris-Nanterre (Paris X), Παν. Κρήτης, Πολυτεχνείο Κρήτης, Παν. Πειραιώς, Χαροκόπειο Παν., Παν. του Los Angeles, Eötvös Lörand Univ. της Βουδαπέστης, Παν. Βουκουρεστίου κτλ. Υπήρξε ειδική συνεργασία του ΤΘΣ με τα πανεπιστήμια των ΗΠΑ Princeton University και Richard Stockton College of New Jersey. Επίσης, μέλη ΔΕΠ του ΤΘΣ δίδαξαν στο Εντατικό Πρόγραμμα Θερινών Μαθημάτων στο πλαίσιο του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμη-

ρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, στο Τμήμα Φ.Π.Ψ. Παν. Αθηνών, Ν.Ο.π.Ε. Παν. Αθηνών, καθώς επίσης σε δραματικές σχολές (π.χ. Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, Ανοιχτό Θέατρο και αλλού). Καθηγητές και ερευνητές από άλλα πανεπιστήμια που δίδαξαν στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών, είναι οι εξής: Herman Altena - Ass. Researcher, θεατρολόγος Utrecht University, Filippo Amoroso - Professor κλασικής φιλολογίας Palermo, Lore Benz - Professor κλασικής φιλολογίας Kiel, Malgorzata Borowska - Professor νεοελληνικής φιλολογίας Warsaw, Stathis Damianakos - Maître Chercheur Κοινωνιολόγος C.N.R.S. Paris, Arnold van Gemert - Assoc. Professor βυζαντινής φιλολογίας Άμστερνταμ, Γεωργία Γκότση - Visiting Professor νεοελληνικής φιλολογίας Brown University, Edith Hall - Lecturer κλασικής φιλολογίας Somerville College Oxford, Anneliese Kossatz-Deissmann - Professor κλασικής φιλολογίας Παν. Würzburg, Anthony Molho - Professor ιστορικός Brown University U.S.A., John H. Oakley-Chancellor Professor κλασικής φιλολογίας William & Mary in Virgins College Virginia U.S.A., Dia Philippides - Professor κλασικής φιλολογίας Boston College, Egert Pöhlmann - Prof. κλασικής φιλολογίας Erlangen-Nürnberg, Guy Saunier - Professeur νεοελληνικής φιλολογίας Sorbonne Paris, Henri Schoenmakers - Professor θεατρολόγος Πανεπιστημίων Utrecht και Erlangen, Mary C. Sturgeon - Professor and Chair κλασικής φιλολογίας North Carolina Univ. U.S.A., Oliver Tarlin - Professor κλασικής φιλολογίας Magdalen College Oxford University, Alfred Laurence Vincent - Senior Lecturer βυζαντινής φιλολογίας Sydney University, Stephen Wilmer - Lecturer θεατρολόγος Trinity College Dublin, Maria de Fatima Silva - Professor κλασικής φιλολογίας University of Coimbra, Bernd Seidensticker - καθηγητής κλασικής φιλολογίας Freie Universität Βερολίνου, Pirkko Koski - καθηγήτρια κλασικής φιλολογίας Πανεπιστημίου Ελσίνκι, Hans Christian Hermann - καθηγητής Παν. Λειψίας, Eva Kuschner - ομότιμη καθηγήτρια συγκριτικής φιλολογίας Παν. Toronto, Αλεξάνδρα Λιανέρη - Δρ. μεταφραστικών σπουδών Centre for Translation and comparative Cultural Studies Univ. of Warwick, Δημήτρης Αγγελάτος - αναπληρωτής καθηγητής φιλολογίας Παν. Κύπρου, Τμήμα Ελληνικών Σπουδών, Φάνης Κακριδής - Ομότιμος Καθηγητής κλασικής φιλολογίας Παν. Ιωαννίνων, Irmgard Lerch-Καλαβρυτινού - Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Χάρης Ξανθουδάκης - καθηγητής μουσικολογίας Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Νίκος Χουρμουζιάδης-ομότιμος καθηγητής κλασικής φιλολογίας ΑΠΘ, Ζωή Σαμαρά - ομότιμη καθηγήτρια θεωρίας της λογοτεχνίας ΑΠΘ, Νίκος Μοσχονάς - ιστορικός-μεταφραστής, ομότιμος διευθυντής ερευνών IBE/EIE, Νίκος Κούνδουρος - σκηνοθέτης, Στρατής Πασχάλης - ποιητής-μεταφραστής, Μαρία Πολίτη - δρ. φιλολογίας, παλαιολόγος, Χρύσα Προκοπάκη - μεταφράστρια.

Οι φορείς, με τους οποίους συνεργάστηκε το ΤΘΣ σε συνέδρια, ερευνητικά προγράμματα, εκδηλώσεις και εκθέσεις, είναι μεταξύ άλλων οι εξής: Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Αθηνών, Εθνικό Κέντρο Πιραντελλικών Σπουδών, Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, Εθνικό Θέατρο, Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία, Θέατρο Τέχνης, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, Τμήμα Ξένων Πολιτισμών του Παν/μίου Αθηνών, Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Centre de Recherche sur la Cité Grecque της Université Libre de Bruxelles, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Καλλιτεχνική Εταιρεία «Αργώ», Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Επτανησιακή Γραμματεία, Παν. Πελοποννήσου, Παν. Πατρών, Παν. Κρήτης, Πρόγραμμα Μελίνα-Εκπαίδευση και Πολιτισμός, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Τμήμα Μεθοδολογίας και Ιστορίας της Επιστήμης του Πανεπιστημίου Αθηνών, Παιδαγωγικό Ινστιτούτο, Ινστιτούτο Γκαίτε, Βρετανικό Συμβούλιο, Γαλλικό Ινστιτούτο, Research Committee on Eastern and South-Eastern Europe της Διεθνούς

Εταιρείας Συγκριτικής Φιλολογίας (AIRC/ICLA), Πολιτιστικός Οργανισμός Δήμου Αθηναίων, Ερευνητικό Κέντρο CERTA, Groupe de Recherches sur la Mediterranée της Διεθνούς Εταιρείας Συγκριτικής Φιλολογίας, Κέντρο Σημειολογίας Θεάτρου, Schola Teatru Wegajty, κ.ά. Το ΤΘΣ συμμετείχε στη διοργάνωση των Δ' και Ε' Πανελλήνιων Αγώνων Μαθητικού Θεάτρου (Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία & Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν, με τη συμπαράσταση του Υπουργείου Πολιτισμού), της Ευρωπαϊκής Συνάντησης Μαθητικού Θεάτρου που διοργάνωσαν από κοινού η Φιλεκπαιδευτική Εταιρεία και το Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν σε συνεργασία με το ΤΘΣ, του Προγράμματος Μελίνα-Εκπαίδευση και Πολιτισμός υπό την αιγίδα του Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων και του Υπουργείου Πολιτισμού, με τη συμπαράσταση του Δήμου Αθηναίων, διοργάνωσε την Παράσταση Παθών Ludus Passionis από τη Schola Teatru Wegajty στον καθολικό ναό Αγίου Ιωάννου Παλαιού Ψυχικού, καθώς και το Εργαστήριο Λειτουργικού Δράματος και τη συνάντηση για το Λειτουργικό Δράμα και επίσης το Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος και Θεατρολογικής Έρευνας. Στο πλαίσιο του Προγράμματος Αναμόρφωσης Προπτυχιακών Σπουδών οργανώθηκαν θεατρικές παραστάσεις από φοιτητές (απόρροια μαθημάτων και σεμιναρίων με καθηγητές και ανθρώπους του θεάτρου).

### *Ερευνητικό έργο*

Στο χρονικό διάστημα 1990-2010 το Τμήμα οργάνωσε, αυτόνομα ή σε συνδυασμό με άλλους φορείς: 31 συνέδρια, ημερίδες και συμπόσια, πραγματοποίησε 21 διαλέξεις, δύο κύκλους διαλέξεων και πολυάριθμες διαλέξεις και παρουσιάσεις στα πλαίσια των μαθημάτων. Επίσης διοργάνωσε δύο εκθέσεις, για σκηνικά και ενδυματολογία των παραστάσεων του Αρχαίου Δράματος και για χορόδραμα και χορευτικά συγκροτήματα. Οργανώνει και διευθύνει το Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, στο οποίο συμμετέχουν 20 ευρωπαϊκά πανεπιστήμια. Συμμετείχε στα εξής ερευνητικά και εκπαιδευτικά προγράμματα: Θεατρική Παιδεία στη Μέση Εκπαίδευση στα Περιφερειακά Επιμορφωτικά Κέντρα, Αναμόρφωση του μεταπτυχιακού προγράμματος σε συνεργασία με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Παν/μίου, Ερευνητικό Πρόγραμμα «Σύνταξη ελληνικής βιβλιογραφίας θεατρικών έργων 1900-1940», Αναμόρφωση προγράμματος προπτυχιακών σπουδών του ΤΘΣ: Ελληνικό και Ευρωπαϊκό Θέατρο: Θεωρία και πράξη (2003-2005), Πρόγραμμα Αναμόρφωση καθώς και Επέκταση Προγράμματος Αναμόρφωσης Προπτυχιακών Σπουδών «Ελληνικό θέατρο: θεωρία και πράξη», Πρόγραμμα ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ Ι με θέμα «Ελληνική Θεατρολογική Βιβλιογραφία (1900-2005)», ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ Ι με θέμα «Πρόγραμμα παραστασιογραφίας και τεκμηρίωσης των παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ελλάδα-Ψηφιοποίηση οπτικοακουστικού υλικού», Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα «Θέατρο και Σχολείο», (Γ.Γ.Ν.Γ., σε συνεργασία με το ΤΘΣ), Ερευνητικά προγράμματα για τους Έλληνες Σκηνογράφους, Ερευνητικά προγράμματα: «Η όπερα στον ελληνικό χώρο από τον 18ο αι. ως τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο» «Η ιστορία και επαγγελματική δράση των Ελλήνων ηθοποιών» (για λογαριασμό του ΣΕΗ), «Σύνταξη βιβλιογραφίας δύο ιστορικών κτηρίων του Πανεπιστημίου Αθηνών της Πανεπιστημιακής Λέσχης (1926, αρχ. Αλέξ. Νικολούδης) και του Συγκροτήματος της Ιατρικής Σχολής στο Γουδί (1939-34, αρχιτέκτων-μηχανικός Εμμ. Κριεζής), «Το ελληνικό Θέατρο στα παράλια της Μ. Ασίας μέχρι το 1922, με ιδιαίτερη έμφαση στη Σμύρνη», «Ο χορός στο θέατρο-Από την Ιζαντόρα Ντάνκαν στις νέες θεατρικές ομάδες», Ερευνητικό πρόγραμμα «Σύνταξη βιβλιογραφίας των κτηρίων του Πανεπιστημίου Αθηνών στην Πανεπιστημιούπολη Ζωγράφου», «Το

θέατρο στις εστίες του Ελληνισμού στα παράλια της Μ. Ασίας», «Το αρχείο Ραλλούς Μάνου», Ερευνητικό έργο ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ: 1. Χειρόγραφες μεταφράσεις του Διαφωτισμού και πολιτισμική ανανέωση» 2002-2004, 2. «Η χειρόγραφη θεατρική σάτιρα στα χρόνια του Διαφωτισμού: ανιχνεύοντας τις πηγές» 2004-2005, Ερευνητικό πρόγραμμα «Η επιθεώρηση κατά τη διάρκεια της επταετίας», ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ: «Παραστασιογραφία και τεκμηρίωση των παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος», Ερευνητικό πρόγραμμα: «Σύνταξη ελληνικής βιβλιογραφίας για την υποκριτική τέχνη και τους ηθοποιούς», ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ: Βιβλιογραφία της Ελληνικής Θεατρολογίας 1900-2005: Πηγές και επιστημονικές μελέτες, Ερευνητικό πρόγραμμα: «Σύνταξη ελληνικής βιβλιογραφίας θεατρικών έργων 1900-1940», Πρόγραμμα ψηφιοποίησης της Συλλογής των Θεατρικών Προγραμμάτων της Βιβλιοθήκης του ΤΘΣ, Ερευνητικό Πρόγραμμα: «Βάση δεδομένων Αρχαίου Θεάτρου», Ερευνητικό Πρόγραμμα: «Οι Έλληνες ηθοποιοί και το συγγραφικό τους έργο», ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ: «Ο *Δον Κικώτης* στη νεοελληνική πνευματική ζωή: η πρώτη πρόσληψη. Μελέτη και έκδοση της πρώτης απόδοσης στα νέα ελληνικά (α΄ μισό 18ου αι.)», ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ: «Παράδοση και νεωτερικότητα. Δραματικές θεωρίες στον ελληνικό 19ο αιώνα», ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ: «Θρησκευτικά θεατρικά ή θεατρόμορφα κείμενα. Από το Βυζάντιο στον μεταβυζαντινό Ελληνισμό», ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ: «Τα παραστατικό γεγονός στα κηρύγματα της Τουρκοκρατίας», ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ: «Οι μεταμορφώσεις της αρχαίας δραματουργίας στη νεοελληνική δραματουργία της περιόδου 1974-2009», Ερευνητικό πρόγραμμα με τα Θεωρητικά έργα ευρωπαίων δραματουργών με αντικείμενο τη δημιουργία βάσης δεδομένων για την ελληνική θεατρική αρχιτεκτονική, στο πλαίσιο του προγράμματος μεταπτυχιακών σπουδών του ΤΘΣ, Ερευνητικό πρόγραμμα με αντικείμενο τη δημιουργία ψηφιακής βάσης δεδομένων για τα αθηναϊκά θέατρα και τα ιστορικά κτήρια του Παν/μίου Αθηνών, κτλ.

### *Συγγραφικό και εκδοτικό έργο*

Στο χρονικό διάστημα 1990-2010 τα μέλη ΔΕΠ του Τμήματος συνέγραψαν και εξέδωσαν 193 αυτοτελή επιστημονικά δημοσιεύματα με συνολικά 46.626 σελίδες. Τα δημοσιεύματά τους σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους, πρακτικά συνεδρίων κτλ. ανέρχονται σε 1061 με συνολικά πάνω από 13.000 σελίδες. Τα δημοσιεύματα αυτά αναφέρονται στη διεθνή και ελληνική βιβλιογραφία πάνω από 7000 φορές (χωρίς αυτοαναφορές). Επίσης δημοσιεύτηκαν 885 βιβλιοκρισίες και βιβλιοπαρουσιάσεις. Οι εκδόσεις του Τμήματος αποτελούνται εν πρώτοις από εννέα τόμους της *Παραβάσεως*, του *Επιστημονικού Δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών*. Συγκεκριμένα: *Παράβασις* 1 (1995), 7 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 354, *Παράβασις* 2 (1998), 9 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 298, *Παράβασις* 3 (2000), 9 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 444, *Παράβασις* 4 (2002), 11 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 581, *Παράβασις* 5 (2004), 10 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 572, *Παράβασις* 6 (2005), 14 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 468, *Παράβασις* 7 (2006), 20 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 557, *Παράβασις* 8 (2008), 23 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 707, *Παράβασις* 9 (2009), 20 μελετήματα, βιβλιοκρισίες, σελ. 850. Η αυξανόμενη συχνότητα της έκδοσης του περιοδικού καθώς και ο κλιμακούμενος αριθμός των μελετημάτων και η ανάπτυξη του όγκου των τόμων μαρτυρούν εύγλωττα τη δυναμική των σχετικών ερευνών και τη χρησιμότητα του εκδοτικού εγχειρήματος, το οποίο πραγματοποιείται με την οικονομική υποστήριξη του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη. Το σύνολο των μελετημάτων που έχουν δημοσιευτεί στο περιοδικό αυτό ανέρχεται στα 123, το σύνολο βιβλιοκρισιών από τη διεθνή και ελληνική θεατρολογική βιβλιογραφία σε

366. Οι εννέα τόμοι καλύπτουν συνολικά 4. 831 σελίδες. Στις άλλες εκδόσεις του ΤΘΣ συγκαταλέγονται τα παραρτήματα της *Παραβάσεως*: κείμενα 2 τόμοι, βοηθήματα 1 τόμος, βιβλιογραφία 1 τόμος, μελετήματα 6 τόμοι, καθώς και ο Τόμος για τα *Δέκα Χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 1990-2000*, Αθήνα 2001, ο τόμος *Research into Modern Greek Theatre (1995-2005). Summaries of the Academic Publications of the Department of Theatre Studies in the University of Athens*, Athens 2005, που αποβλέπει στη διεθνή προβολή του ερευνητικού έργου της ελληνικής θεατρολογίας, καθώς και ο αναμνηστικός τόμος για την αείμνηστη συνάδελφο Αγνή Μουζενίδου. Αυτά τα δημοσιεύματα ανέρχονται συνολικά σε πάνω από 3.000 σελίδες.

### *Επίτιμοι διδάκτορες*

Το ΤΘΣ ανακήρυξε έως τώρα (Ιανουάριος 2011) ως επίτιμους διδάκτορες τις εξής προσωπικότητες από τον θεατρικό χώρο και την επιστημονική θεατρολογία: Αλέξη Σολομό, Ιάκωβο Καμπανέλη, Jules Dassin, Μάριο Πλωρίτη, Κώστα Πασχάλη, Ελένη Χατζηαργύρη, Marvin Carlson, Κώστα Γεωργουσόπουλο και Λυκούργο Καλλέργη.

### *Επιλογικά*

Το πλούσιο ερευνητικό έργο του ΤΘΣ επικεντρώνεται κυρίως στη διαλεύκανση θεμάτων της ιστορίας και θεωρίας του νεοελληνικού θεάτρου, σε έργα υποδομής, όπως εργογραφία, βιβλιογραφία, παραστασιογραφία, εκδοτική δραματικών κειμένων, αρχειακές έρευνες στο εσωτερικό και εξωτερικό, κριτικογραφία, συγκέντρωση άλλων έμμεσων πηγών κτλ., αλλά και σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις, σε ζητήματα πρόσληψης και ακόμα και σε πιο μακρόπνοες συνθέσεις, στο βαθμό που το επιτρέπουν τα δεδομένα. Η επιλογή αυτή είναι συνειδητή και επιβεβλημένη, γιατί αν δεν φροντίσει η ελληνική Θεατρολογία για τη συγκρότηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, η διεθνής σίγουρα δε θα το πράξει. Το εγχείρημα αυτό αποδείχτηκε πιο απαιτητικό και χρονοβόρο, απ' ό,τι είχε υπολογισθεί αρχικά, αλλά τα αποτελέσματα είναι αξιοπρόσεκτα και καταλήγουν στο συμπέρασμα, πως η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου (ακόμα και η θεωρία του) είναι πολύ πιο πλούσια απ' ό,τι πιστευόταν έως πριν από λίγο καιρό.

*Εναρκτήρια ομιλία*





ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

## Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή

Το συνέδριο για τα είκοσι χρόνια της ύπαρξης και λειτουργίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών έχει τον τίτλο *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*. Η κάπως ποιητική διατύπωση οφείλεται στο γεγονός ότι αυτό που βλέπουμε επί σκηνής, στην όποια εκφραστική υφολογία, είναι η ποίηση της πραγματικότητας, δηλαδή η αισθητική υπέρβαση του υπαρκτού και η οντολογική ουσιαστικοποίησή του, καθώς και στο γεγονός πως το θέμα έχει μια επιστημονική επικαιρότητα στο βαθμό, που μέρος της σημερινής πρωτοπορίας δεν χρησιμοποιεί πια κειμενικό ή γλωσσικό υλικό, ή τα δραματικά έργα χρησιμοποιούνται μόνο πια ως αφητηρία και πρόφαση για σκηνικές και σκηνοθετικές συνθέσεις που είναι πλέον αυτόνομες αισθητικές οντότητες<sup>1</sup>. Η ύπαρξη των performances – εξαιτίας της πολυσημίας του όρου καμιά από τις ελληνικές αποδόσεις (παράσταση, θέαμα, τέλεση, επιτέλεση) δεν ικανοποιεί πραγματικά – εδώ και μερικές δεκαετίες είχε σημαντικές συνέπειες για τη θεωρία του θεάτρου<sup>2</sup>, η οποία καλείται να βρει σήμερα τη στέρεα σύνδεση και σύνθεση της φορμαλιστικής μεθόδου της σημειωτικής, που δίνει έμφαση στην κατάσταση της επικοινωνίας, με την ουσιοκρατική μέθοδο της φαινομενολογίας, που υπογραμμίζει την υπόσταση του «ενδιάμεσου γεγονότος» το οποίο συντελείται στην αντίληψη και συνείδηση θεατών και ηθοποιών<sup>3</sup>. Ωστόσο, δεν είναι καθόλου βέβαιο, αν οι παράλληλοι μονόλογοι των δύο μεθοδολογιών θα τέμνονται κάπου στον αφηρημένο χώρο της θεωρητικής σκέψης και αν θα αποκατασταθεί ένας πραγματικός διάλογος, που να οδηγεί σε μια αλληλοδιείσδυση και μια σύνθεση<sup>4</sup>. Αυτό όμως ισχύει και γενικότερα: οι πιθανές έννοιες του θεάτρου είναι τόσο πολλές και η μορφολογία της ιδιότητας του «θεατρικού» ως στοιχείου κοινωνικών γεγονότων και καταστάσεων ή επικοινωνιακής πρακτικής είναι τόσο πλούσια και απροσδιόριστη, ώστε καλύτερα φαίνεται να μιλήσουμε αντί για «θεωρία του θεάτρου» για «θεωρίες του θεατρικού»<sup>5</sup>.

---

1 Βλ. την εισαγωγή του Marvin Carlson στο νέο βιβλίο του *Theatre is more beautiful than war. German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, University of Iowa Press 2009, σσ. IX-XIV.

2 Αξεπέραστη σε καθαρότητα της σκέψης και της διατύπωσης είναι σήμερα ακόμα η μονογραφία του Marvin Carlson: *Performance: A Critical Introduction*, New York/London 1996 (βλ. και την βιβλιοκριτική μου στο *Παράβασις* 3, 2000, σσ. 305-320), βλ. επίσης S. Umathum: "Performance" και E. Fischer-Lichte: "Performativität / performativ" στο *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, σσ. 231-234 και 234-242, E. Fischer-Lichte / Chr. Wulf (επιμ.): *Theorien des Performativen*, Berlin 2001 και της ίδιας, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt 2004.

3 Βλ. τώρα Β. Πούχνερ: *Θεωρητικά θέατρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – η ανθρωπολογική μέθοδος – η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010 (με τη νεώτερη βιβλιογραφία).

4 Την συμπλήρωση της σημειωτικής μεθόδου με τη φαινομενολογία ζητάει ο Bernd State από το 1985 (*Great Reckonings in Little Rooms: on the Phenomenology of Theatre*, Berkeley / Los Angeles 1985. Για κριτική βλ. J. Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, München 2008. Μια κάποια σύνθεση προσπαθεί να πετύχει η Erika Fischer-Lichte στις τελευταίες εργασίες της.

5 Β. Πούχνερ: *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Αθήνα 2003.



Η αποκλειστική εστίαση της προσοχής του ερευνητικού στοχασμού στις τέχνες της σκηνικής πράξης, ή στις «παραστατικές τέχνες» (αν και η έννοια των performative arts είναι ευρύτερη) έχει περιθωριοποιήσει μια τέχνη που για αιώνες, να μην πω χιλιετίες, βρισκόταν στο κέντρο εκείνης της σύνθεσης τεχνών, που είναι η θεατρική παράσταση: το δράμα. Η κριτική του δράματος ως βάσης της σκηνικής συγκεκριμενοποίησης, αρχίζει ήδη με την κλασική avant-garde στις αρχές του 20ού αιώνα<sup>6</sup>, αλλά με τις εξελίξεις που έχει πάρει η σημερινή πρωτοπορία, ή σωστότερα ένα μέρος της, που κωδικοποιήθηκε στο σύνθημα του «μεταδραματικού θεάτρου», όρο τον οποίο καθιέρωσε ο Hans-Thies Lehmann στο ομώνυμο βιβλίο (1999)<sup>7</sup>, το οποίο (κυρίως στο γερμανικό πρωτότυπο και όχι τόσο στις συντομευτικές μεταφράσεις του στα γαλλικά και τα αγγλικά)<sup>8</sup> περιέχει συναρπαστικές διεισδυτικές και επιβλητικές περιγραφές μιας ολόκληρης σειράς από performances, η περιθωριοποίηση του δραματικού κειμένου παρατηρείται εν μέρει και στο θεωρητικό στοχασμό της Θεατρολογίας, κυρίως εκείνης της μεριάς που αποδεικνύεται ευάλωτη κι επιρρεπής σε πνευματικές μόδες, επιθυμεί να είναι trendy και μέσα στο δυτικοκεντρικό mainstream της βιβλιογραφίας, ενώ δεν αναπτύσσει μια ανεξάρτητη, κριτική και αποστασιοποιητική θεώρηση των πραγμάτων<sup>9</sup>. Έχουν διατυπωθεί πολλαπλές εκτιμήσεις και έχουν εκφραστεί επιφυλάξεις για το concept και την έννοια του «μεταδραματικού θεάτρου», έννοια η οποία είναι ομολογουμένως γοητευτική, φαινομενικά ευκατάληπτη και μέσα στην ορολογική master narrative του μεταμοντερνισμού, της post-histoire, της αποδόμησης, της μεταβιομηχανικής κοινωνίας και άλλων μετά- και απο-, κι έγινε δεκτή σε διάφορα συγγράμματα στο χώρο της θεατρολογικής θεωρίας χωρίς ιδιαίτερους προβληματισμούς ή έστω σχολιασμούς<sup>10</sup>. Οι κυριότερες επιφυλάξεις έγκεινται σε δύο σημεία: 1) ότι η συνοπτική αυτή ετικέτα χαρακτηρίζει ένα μέρος μόνο του θεάτρου της σημερινής πρωτοπορίας, άλλο μέρος ξεκινάει από την ίδια την περιφρονημένη δραματογραφία, και 2) ότι το σχήμα του Lehmann, το οποίο είναι μέρος ενός ιστορικού τριπτύχου, που ξεκινάει με το «προ-δραματικό» θέατρο της ελληνικής αρχαιότητας<sup>11</sup>, συνεχίζει με το «δραματικό» από την Αναγέννηση έως τον 20ό αιώνα και τελειώνει με το «μετα-δραματικό» των τελευταίων δεκαετιών, είναι εν τέλει ένα ιστορικό διαχρονικό μοντέλο μιας εξελικτικής αλληλουχίας στο επίπεδο της ιστορικής φιλοσοφίας, το οποίο ως επισημμένο θεωρητικό κατασκευάσμα μπορεί να έχει κάποια ταξινομική και κανονιστική λειτουργικότητα μόνο πολύ γενικευτικά και απλουστευτικά, εφόσον παραλείπει αναγκαστικά ολόκληρες ομάδες ιστορικών θεατρικών φαινομένων, που δεν βασιζονται στον γραπτό λόγο, από τον αρχαίο Μίμο και Παντόμιμο στις μεσαιωνικές φάρσες και την commedia dell'arte, και από τα λαϊκά

6 Βλ. π.χ. H. P. Bayerdörfer: "Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Grenzverschiebungen im Schauspieltheater der Moderne", καθώς και άλλα μελετήματα του ίδιου τόμου της E. Fischer-Lichte (επιμ.): *Theater Avantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*, Tübingen / Basel 1995, σσ. 242-290 ή τα 35 μελετήματα στον συλλογικό τόμο που εξέδωσαν η Herta Schmid και Hedwig Kräl (επιμ.): *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, München 1991, εστιάζοντας κυρίως στον ολαβόφωνο χώρο.

7 H.-Th. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999 (βλ. και την εκτενή βιβλιοπαρουσίασή μου στο *Παράβασις* 4 (2002), σσ. 545-566, αλλά και τον κριτικό αντιλογο του Γ. Π. Πεφάνη: «Το μεταδραματικό θέατρο. Μια ανοιχτή προβληματική», *Σκηές της Θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, Αθήνα 2007, σσ. 247-317.

8 H.-Th. Lehmann: *Postdramatic Theatre*, μετάφρ. K. Jürs-Munby, London 2006.

9 Βλ. πρόσφατα Β. Πούχνερ: «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *Νέα Εστία* 84, τόμ. 167, τεύχ. 1832 (Απρίλιος 2010), σσ. 781-787.

10 Ο Andreas Kotte αφιερώνει στο έργο του Lehmann μια ολόκληρη θεματική ενότητα: "Postdramatisches Theater", *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/Weimar/Wien 2005, σσ. 110-114.

11 H.-Th. Lehmann: *Theater und Mythos: Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart 1991.

θέατρα των προαστίων στις ευρωπαϊκές μετροπόλεις την εποχή του Μπαρόκ και του Διαφωτισμού ως τα κινήματα ενός théâtre théâtral, με διάφορες ονομασίες, στον 20ό αιώνα, για να μη μιλήσω για καρναβαλικές εκδηλώσεις, αγροτικές μεταμφιέσεις, δρώμενα με ή χωρίς πίστη στη μαγική αποτελεσματικότητα, λαϊκές διασκεδάσεις και λαϊκά αυτοσχεδιασμένα θέατρα, όπως ο Φασουλής και ο Καραγκιόζης<sup>12</sup>. Θεατρικές μορφές που βασίζονται στο γραπτό ή προφορικό λόγο και θεατρικές μορφές μη λεκτικές, που βασίζονται στο σώμα και το ρυθμό, τη μουσική και το χορό, συνυπάρχουν ταυτόχρονα σε όλες τις φάσεις της ευρωπαϊκής ιστορίας του θεάτρου. Εδώ μόνο η έλλειψη της λεπτομερειακής γνώσης της θεατρικής ιστορίας επιτρέπει την άκριτη αποδοχή ενός τέτοιου σχήματος πέραν κάποιας «ευριστικής» λειτουργίας χωρίς επεξηγηματικούς σχολιασμούς και ενδελεχείς διευκρινίσεις.

Η δυσκολία του θέματος, ήδη της συνεννόησης πόσο περισσότερο της ανάλυσης, έγκειται στο γεγονός, ότι είναι σχεδόν αδύνατο να μιλήσεις με γενικούς όρους για το δράμα και το θέατρο και τις δυνατές σχέσεις μεταξύ τους. Ήδη στον καθημερινό λόγο με «θέατρο» εννοεί ο κόσμος και το δραματικό έργο (θεατρικός συγγραφέας, γράφει για το θέατρο, θεατρικό έργο κτλ.)<sup>13</sup>. Το πολύ βασικό βιβλίο του Manfred Pfister, *Το δράμα. Θεωρία και ανάλυση* (1977 στα γερμανικά με πολλές επανεκδόσεις, 1988 στα αγγλικά)<sup>14</sup>, που χρησιμοποιείται σήμερα ακόμα ευρέως στη Θεατρολογία, γιατί λαμβάνει συστηματικά υπόψη τη θεατρική διάσταση του δραματικού έργου, ξεκινάει με ένα motto του Hugo von Hofmannsthal, που εκφράζει την έντονη επιθυμία του, ο κόσμος επιτέλους να σταματήσει να μιλήσει για το δράμα γενικά, εννοώντας σε απλουστευτικές γενικεύσεις<sup>15</sup>. Κάτι παρόμοιο διαπιστώνει ο Andreas Kotte στην πρόσφατη *Εισαγωγή στη Θεατρολογία* (2005), όπου διαπιστώνει ότι υπάρχουν σχεδόν τόσες έννοιες του θεάτρου, όσες και οι ιστορικές του μορφές και εκδοχές· για το τί θεωρείται κάθε φορά «θέατρο» είναι προϊόν κοινωνικών συμβάσεων, συνεννόησης ή και διαφωνίας, η προσδιοριστική διαδικασία για το περιεχόμενο της έννοιας είναι εξαιρετικά άστατη ως προς το αποτέλεσμα, ρευστή σε τόπο και χρόνο, πολιτισμό ή κοινωνική τάξη, ακόμα μπορεί να διαφέρει και από άτομο σε άτομο<sup>16</sup>. Γι' αυτό η Θεατρολογία είναι αναγκαστικά μια ιστορική επιστήμη, που ασχολείται και με τη θεωρία, αλλά πάντα σε συγκεκριμένη βάση. Γιατί η θεωρία, ας μου επιτραπεί να προσθέσω, χωρίς την ιστορία και το συγκεκριμένο, είναι μια αφηρημένη κατασκευή, ή αν θέλετε, και μεταφυσική. Έτσι η δυσκολία να μιλήσει κανείς για τις σχέσεις του δραματικού κειμένου και της θεατρικής σκηνης σε γενικούς όρους πολλαπλασιάζεται.

Το δράμα έχει μια διπλή αισθητική υπόσταση: είναι από τη μια ένα αυτόνομο λογοτεχνικό καλλιτέχνημα, το τρίτο είδος της λογοτεχνίας, από την άλλη όμως παρτιτούρα για θεατρική παράσταση, ένα από τα εκφραστικά μέσα της σύνθετης σκηνικής τέχνης, όπου μπαίνει σε μια ιεράρχηση και δικτύωση με τα άλλα εκφραστικά μέσα και χάνει μέρος της αυτονομίας του. Το πρόβλημα είναι φανερό στη θεατρική μετάφραση, όπου δεν μεταγλωττίζεται μόνο ένα δραματικό κείμενο από τη γλώσσα εκκίνησης στη γλώσσα προορισμού, αλλά ουσιαστικά και

12 Kotte: *ό.π.*

13 Στα ελληνικά η λέξη «θέατρο» έχει παραμερίσει σχεδόν τελείως τη λέξη «δράμα». Βλ. Β. Πούγχερ: «Για το θέατρο, όχι για το δράμα». Σημειώσεις για την ελληνική ορολογία γύρω από την Τέχνη του Διονύσου», *Συμπόσεις και αναγκαιότητες. Δώδεκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2008, σσ. 17-32.

14 M. Pfister: *Das Drama: Theorie und Analyse*, München 1977, αναθεώρηση στην έκτη έκδοση 1988, *The Theory and Analysis of Drama*, μετάφρ. John Halliday, Cambridge, Cambridge University Press 1988.

15 “Wenn man nur endlich aufhören wollte, vom Drama im allgemeinen zu sprechen”. Η φράση υπάρχει στο δοκίμιο “Unterhaltung über den ‘Tasso’ von Goethe” (H. von Hofmannsthal, *Ausgewählte Werke*, 2 τόμ., επιμ. R. Hirsch, Frankfurt 1957, τόμ. Β', σ. 433).

16 Kotte: *ό.π.*, σσ. 62 εξ.

σε διαφορετικό βαθμό στην εκάστοτε περίπτωση στη δημιουργική συνείδηση του μεταφραστή συνδυάζονται και μεταγγίζονται δύο ολόκληρες θεατρικές παραστάσεις, κατά τη φανταστική ερμηνεία του ίδιου, από τις οποίες καταγράφεται το λεκτικό μέρος<sup>17</sup>. Όπως δήλωσε χαρακτηριστικά ο ήδη αναφερόμενος Hugo von Hofmannthal το δραματικό έργο χωρίς τη σκηνική συγκεκριμενοποίηση δεν «ολοκληρώνεται». Ή όπως το διατύπωσε η Anne Übersfeld η θεατρική παράσταση είναι ως ένα βαθμό εγγεγραμμένη στο δραματικό κείμενο<sup>18</sup>. Γι' αυτή την εγγραφή υπάρχουν πολλοί και διαφορετικοί τρόποι (δεν είναι μόνο οι σκηνικές οδηγίες, άμεσες και έμμεσες μέσα στο κύριο κείμενο<sup>19</sup>, η στίξη<sup>20</sup>, η διατύπωση του λόγου, ο ρυθμός, η στιχουργία κτλ.) αλλά και πολλές και διαφορετικές διαβαθμίσεις, από το «αναγνωστικό» δράμα, όπως το δεύτερο μέρος του *Φάουστ* και το mental theatre του Λόρδου Βύρωνα<sup>21</sup>, ή τα θεατρικά έργα του Thomas Bernhard, όπου λείπει κάθε ένδειξη για το σκηνικό όραμα που έχει ο δραματουργός, ως το *rièce bien faite* της γαλλικής σχολής του 19ου αιώνα, όπου βλέπει κανείς διαβάζοντας τους διαλόγους την παράσταση μπροστά του<sup>22</sup>, και τον ημέτερο Ξενόπουλο που είναι οπαδός του δραματικού αυτού τύπου<sup>23</sup>, ή τα έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, που δηλώνει

- 17 Για το θέμα υπάρχει πρόσφατη ειδικευμένη βιβλιογραφία. Βλ. κυρίως Horst Turk: "Soziale und theatralische Konventionen als Problem des Dramas und der Übersetzung", στον τόμο: E. Fischer-Lichte et al. (επιμ.): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1988, σσ. 9-54 (και στον ίδιο τόμο E. Fischer-Lichte: "Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation", σσ. 129-144, ακόμα και D. Bachmann-Medick: "Kulturelle Spielräume: Drama und Theater im Licht ethnologischer Ritualforschung", σσ. 153-177) και H. Turk: "Zum Bedingungsrahmen der Übersetzung für das Theater oder für die Literatur", στον τόμο: B. Schultze et al. (επιμ.): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Tübingen 1990, σσ. 63-94 (στον ίδιο τόμο και της E. Fischer-Lichte: "Zum kulturellen Transfer theatralischer Konventionen", σσ. 35-62 και της B. Schultze: "Zitat, Allusion und andere redigestützte und nichtverbale Referenzen in Dramenübersetzungen", σσ. 161-210). Για τη σχετική βιβλιογραφία βλ. B. Schultze: "Theorie der Dramenübersetzung – 1960 bis heute: ein Bericht zur Forschungslage", *Forum modernes Theater* τόμ. 2, 1987, τεύχ. 1, σσ. 13 εξ. Για τον προβληματισμό βλ. επίσης Β. Πούχγερ: «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 15-80.
- 18 Για το θέμα αυτό βλ. κυρίως Turk: "Soziale und theatralische Konventionen", *ό.π.*
- 19 Για την άμεση και έμμεση σκηνική οδηγία βλ. Β. Πούχγερ: «Οι σκηνικές οδηγίες στο Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 363-444 και Γ. Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες Συμβόλισης του Δραματικού Λόγου*, Αθήνα 1999, σσ. 206 εξ. και την εκεί αναφερόμενη βιβλιογραφία. Βλ. επίσης Β. Πούχγερ: «Η σκηνική οδηγία στην υπηρεσία της υποκριτικής. Παραδείγματα από τη νεοελληνική δραματοουργία», *Τόποι και τρόποι του δράματος*, Αθήνα 2010, σσ. 109-114.
- 20 Μεγάλη ευρηματικότητα στη στίξη, με σκοπό την υποκριτική καθοδήγηση, δείχνει ο Καμπανέλλης (Β. Πούχγερ: «Προφορικότητα και στίξη στον σκηνικό λόγο του Ιάκωβου Καμπανέλλη», Ε. Παπαδοπούλου / Ι. Ρεμεδιάκη (επιμ.): *Γλώσσα, Ψυχής Άγγελος. Αφιέρωμα στην Ελευθερία Γιακουμάκη*, Αθήνα 2010, σσ. 479-489).
- 21 Και τον μιμητή του στην Ελλάδα, τον Παναγιώτη Σούτσο, του οποίου ο *Μεσσίας*, ειδικά στη δεύτερή του γραφή, δεν μπορούσε να παρασταθεί σε κανένα ελληνικό θέατρο της εποχής, χωρίς αυτό να ελαττώνει τη δραματικότητά του (Β. Πούχγερ: *Τα Σούτσοια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες σην Ελληνική Ρομαντική Δραματολογία 1830-1850*, Αθήνα 2007). Διαφορετική περίπτωση είναι ο Καζαντζάκης, που δηλώνει μεν ότι οι τραγωδίες του δεν γράφτηκαν για να παρασταθούν, όμως καθρεφτίζουν σαφώς σκηνικές αντιλήψεις (Β. Πούχγερ: «Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη», *Διάλογοι και Διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 253-270).
- 22 Β. Πούχγερ: «Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα 'με θέση' και έργα 'χωρίς θέση' στις ελληνικές σκηνές του 19ου αιώνα. Η κληρονομιά του 'καλοφτιαγμένου' έργου στην ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα», *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Αθήνα 1999, σσ. 81-115.
- 23 Και μάλιστα με μεγάλη μαεστρία ήδη από τα πρώτα θεατρικά έργα του (Β. Πούχγερ: «Τα πρώτα δραματικά

με τα συστηματικά του αποσιωπητικά στην αρχή και στο τέλος κάθε φράσης, πως καταγράφει τα λόγια μιας παράστασης η οποία εκτυλίσσεται στη φαντασία του, τα έργα του είναι πρωτόκολλα δικών του φαντασιακών σκηνοθεσιών<sup>24</sup>. Αυτή η διττή υπόσταση έχει ως θεωρητική συνέπεια, πως οι φιλολογικές (και γλωσσολογικές κι άλλες) μέθοδοι ανάλυσης του δράματος δεν μπορούν να διαχωριστούν ξεκάθαρα από τις θεατρολογικές<sup>25</sup>. Η επιθυμία της Θεατρολογίας να χειραφετηθεί από τη φιλολογία, πράγμα που έκανε ο Max Herrmann ήδη στην αρχή της διαμόρφωσής της ως ξεχωριστής επιστήμης, στο Βερολίνο του Μεσοπολέμου<sup>26</sup>, δεν χρειάζεται να φτάσει στην ακραία έκφραση της εχθρότητας και της περιφρόνησης των φιλολογικών μεθόδων ανάλυσης των θεατρικών έργων που αναγκαστικά χειρίζεται η Θεατρολογία μαζί με άλλες, ειδικά στην Ελλάδα όπου η νεοελληνική φιλολογία δεν ασχολείται συστηματικά με το δράμα. Η Θεατρολογία είναι αναγκαστικά μια επιστήμη που χειρίζεται πολλές και διαφορετικές μεθοδολογίες, εξαιτίας του σύνθετου χαρακτήρα του γνωστικού της αντικειμένου, ανάλογα με το σκοπό της εκάστοτε συγκεκριμένης μελέτης και ανάλογα με το θεματικό πεδίο στο οποίο κινείται κάθε φορά. Και είναι μια επιστήμη που κρύβει μέσα της την αντίφαση όλων των επιστημών των τεχνών, πως η αισθητική ουσία των φαινομένων που εξετάζει, δεν αναλύεται πια με καθαρά επιστημονικές μεθόδους· εκεί η ευθύνη, το ήθος και η διεισδυτικότητα του ερευνητή είναι πλέον σε κάποιο σημαντικό βαθμό υποκειμενική.

Η διττή υπόσταση του δράματος, ως λογοτεχνήματος και ως σκηνοθετικού προσχεδίου και βιβλίου, αντιστοιχεί και στη διττότητα της υπόστασης της θεατρικής παράστασης: ο θεατής παρακολουθεί ουσιαστικά συνεχώς και ταυτόχρονα δύο διαφορετικά πράγματα: πρώτον ένα έτοιμο θεατρικό έργο παιγμένο από ηθοποιούς, ενσαρκωμένο επάνω στη σκηνή και σκηνοθετημένο από έναν επαγγελματία οργανωτή της παράστασης, και δεύτερον την ερμηνεία του έργου αυτού, από την υποκριτική και τη σκηνοθεσία. Η διάσταση και διαφορετικότητα των δύο επιπέδων αυτών μπορεί να μην είναι πολύ αντιληπτή (π.χ. στο λεγόμενο ελαφρύ θέατρο ή το εμπορικό) ή μπορεί να είναι κραυγαλέα: στις πειραματικές ερμηνείες της αρχαίας τραγωδίας, ή στο γερμανικό Regietheater όπως διαμορφώθηκε μετά τα γεγονότα του 1968 και υπάρχει ως σήμερα (ο Peter Stein πρόσφατα το έχει αποκηρύξει), όπου το κείμενο, παραμορφωμένο και μεταφερόμενο «στα μέτρα» της όποιας ερμηνείας αποτελεί μόνο το έναυσμα, η αφετηρία ή και η πρόφαση για μια αυτόνομη σκηνική σύνθεση. Παραπέμπω στο σημείο αυτό στο πρόσφατο βιβλίο του Marvin Carlson, *Theatre is more beautiful than war*, όπου αναλύει την πορεία και το έργο των Peter Stein, Peter Zadek και Klaus Peymann, από τους παλιούς, της Andrea Breth, του Frank Castorf και του Christoph Marthaler από τους νεώτερος, και των Michael Thalheimer, Thomas Ostermeier και Stefan Pucher από τους σύγχρονους<sup>27</sup>. Η εποχή της «τυραννίας του σκηνοθέτη» αρχίζει από τις αρχές του 20ού αιώνα, με τις μεγάλες μορφές σκηνοθετών όπως τον Edward Gordon Craig, τον Adolphe Appia, τον Max Reinhardt, τον Stanislavski και τον Meyerhold, το καρτέλ του Παρισιού κτλ., και στρέφεται ενάντια στην αισθητική αντίληψη του

έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, σσ. 171-265).

24 Βλ. τώρα Β. Πούχλερ: *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σσ. 871-874 («Η γραφή ως σκηνοθεσία»).

25 Βλ. τις υποδειγματικές αναλύσεις του Pfister: *Theory and Analysis of Drama*, ό.π.

26 Chr. Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, σσ. 13 εξ., του ίδιου: *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge 2008, σσ. 120 εξ., βλ. ειδικά St. Corssen: *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1997.

27 Βλ. παραπάνω.

αστικού θεάτρου του 19ου αιώνα, όπου η σκηνική τέχνη, κατά τη δραματική θεωρία του Hegel, εκτελεί τις εντολές του κυρίαρχου δραματοουργού, είναι απλώς μια εφαρμοσμένη τέχνη στην υπηρεσία της δραματογραφίας. Μέσα στις ακρότητες και στις ασύμμετρες ανισορροπίες της αισθητικής του 20ού αιώνα, αυτή η ανατροπή που αφορά την ιεράρχηση των δημιουργών, η αποκήρυξη και εκτόπιση του δραματικού κειμένου έφτασε, ιδίως στο γερμανικό Regietheater, που χρησιμοποιεί ακόμα δραματικά κείμενα, στο άλλο άκρο: το 1997 παρατηρήθηκε στη Γερμανία κίνημα νέων δραματοουργών για την εκθρόνιση του παντοκράτορα σκηνοθέτη που έχει το δικαίωμα να κάνει τα έργα τους ό,τι θέλει και για την αποκατάσταση της λειτουργικής σημασίας του δραματογράφου στη θεατρική παραγωγή και τη σκηνική πράξη<sup>28</sup>.

Όσο υπάρχει από μια άλλη πλευρά κάτι σαν αντίσταση του δραματικού κειμένου στη μερικές φορές βίαια ενσωμάτωση στο πλέγμα των τεχνών της σκηνής: κάτι σαν «τοπίο μέσα στο τοπίο» το οποίο δεν εναρμονίζεται και δεν συγχωνεύεται τόσο εύκολα στις εκάστοτε αισθητικές και ερμηνευτικές επιλογές του σκηνοθέτη, και δείχνει κάποια τάση να διατηρεί παρ' όλ' αυτά κάποια ανεξαρτησία του, έστω με το τίμημα της αισθητικής σύγκρουσης με την υπόλοιπη σκηνική ερμηνεία. Αυτή η τάση είναι εμφανής κυρίως στα μεγάλα και καταξιωμένα έργα της Weltliteratur (κατά την έκφραση του Γκαίτε) και στηρίζεται στη μνήμη του θεατή ή και στη συλλογική μνήμη του ευρωπαϊκού πολιτισμού: όσες φορές έχω δει *Άμλετ* ή *Φάουστ* ή *Αντιγόνη* στην όποια ακραία εκσυγχρονιστική ερμηνεία, ακόμα και με βάρβαρες επεμβάσεις στην κειμενική βάση, αυτός που επιβαλλόταν εν τέλει ήταν ο Σαίξπηρ, ο Γκαίτε και ο Σοφοκλής. Έχουν τέτοια δραματουργική δύναμη τα έργα αυτά, τέτοιο φιλοσοφικό βάθος, τέτοια συναρπαστική ποιητικότητα, που κερδίζουν σχεδόν πάντα το παιχνίδι των εντυπώσεων, γιατί έχουν αναχθεί σε κεντρικά διαχρονικά σύμβολα του ευρωπαϊκού πολιτισμού και είναι γνωστά στον καθένα, ως λογοτεχνήματα. Δεν είναι μόνο η ακαταμάχητη δύναμη της παράδοσης του συμβατικού θεάτρου, το οποίο και σήμερα εξακολουθεί να γοητεύει ένα πολύ μεγάλο μέρος του κοινού, αλλά και οι συσσωρευμένες αναμνήσεις των περασμένων ερμηνειών που έχουν εγγραφεί στην παράδοση: κάθε ερμηνεία έχει να αναμετρηθεί με το σύνολο των προηγούμενων ερμηνειών, που η ενθύμσή τους ενεργοποιείται, εν μέρει ή εν όλω, με κάθε νέα ερμηνεία. Έχει δίκαιο ο Marvin Carlson, πως το θέατρο είναι μια καταπληκτική memory machine, ένας στοιχειωμένος τόπος όπου υπάρχει δίπλα στο παρόν και το παρελθόν, όπου συναντιούνται οι ζωντανοί με τα φαντάσματα των νεκρών ερμηνευτών, όχι μόνο σπουδαίων ηθοποιών, αλλά και σκηνοθετών και συγγραφέων<sup>29</sup>. Και κάθε νέα ερμηνεία εγγράφεται στο ιστορικό της πρόσληψης, είναι αναπόσπαστο κομμάτι του ίδιου του Σαίξπηρ, του Γκαίτε, του Σοφοκλή. Οπότε η σημερινή ερμηνεία ανακαλεί όχι μόνο τις ερμηνείες του παρελθόντος, αλλά και τον ίδιο τον ποιητή και δραματοουργό, και ενεργοποιεί την ερμηνευτική θέση και άποψη του ίδιου του θεατή. Γιατί βλέποντας ένα θεατρικό έργο, ή διαβάζοντάς το, ο θεατής/αναγνώστης σκηνοθετεί στη φαντασία του, ταυτίζεται με ρόλους και καταστάσεις, ερμηνεύει, έχει άποψη, συμφωνεί, διαφωνεί, δημιουργεί σε κάποιο βαθμό στο κεφάλι του μια δική του παράσταση. Ο μεταφραστής δραματικού έργου δημιουργεί, όπως είπαμε παραπάνω, κιόλας δύο παραστάσεις, στη γλώσσα εκκίνησης και στη γλώσσα προορισμού<sup>30</sup>. Ο Παλαμάς μάλιστα, που συνήθως διαφωνούσε με τις θεατρικές ερμηνείες της εποχής του, προτιμούσε να «μελετήσει» το κείμενο παρά να γίνει θεατής μιας ερμηνείας με την οποία διαφωνεί, γιατί του φαινόταν ρηχή και ανούσια, προσποιητή και

28 Carlson: *ό.π.*, σ. 197.

29 M. Carlson: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, Univ. of Michigan Press 2003 (βλ. και τη βιβλιοκρισία μου στο *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 469-475).

30 Βλ. παραπάνω.

θεατρinίστικη· αυτό είναι και το νόημα του περίφημου άρθρου «Για το δράμα, όχι για το θέατρο» (1907)<sup>31</sup>: η ερμηνεία του θιάσου τάδε με τους τάδε και τάδε ηθοποιούς και τον τάδε σκηνοθέτη, σκηνογράφο κτλ. τον εμπόδιζε να αναπτύξει τη δική του παράσταση στη φαντασία, την οποία απολαμβάνει ανεμπόδιστα κατά την ανάγνωση. Γι' αυτό συνιστούσε πάντα μετά την παράσταση να διαβάσει κανείς οπωσδήποτε και το θεατρικό έργο.

Υπάρχει βέβαια και μια άλλη αιτία ακόμα, πολύ πιο γενική, γιατί δηλαδή ο δραματικός λόγος στην ιεράρχηση των εκφραστικών μέσων της σκηνικής τέχνης έχει πολύ συχνά μια βαρύνουσα σημασία: η γλώσσα είναι το πιο σημαντικό, πλούσιο και ευέλικτο σύστημα συνεννόησης και επικοινωνίας και ως εκ τούτου ένα από τα πιο σημαντικά τμήματα του ανθρώπινου πολιτισμού και ότι η ανθρωπολογική βάση μιας θεατρικής παράστασης είναι και παραμένει η επικοινωνία μεταξύ ηθοποιού και θεατή<sup>32</sup>. Ένα πολύ μεγάλο μέρος αυτής της επικοινωνίας μεταξύ σκηνης και πλατείας είναι λεκτικό· και ένα πολύ μεγάλο μέρος, και της σημερινής θεατρικής πρωτοπορίας στηρίζεται ακόμα σε κάποια μορφή επικοινωνίας παραδοσιακού τύπου μεταξύ των παραγωγών του σκηνικού γεγονότος και των δεκτών. Αυτό ισχύει και στην περίπτωση όπου δεν υπάρχει έτοιμο δραματικό κείμενο, το οποίο τρόπον τινά «υλοποιείται» στη σκηνή, εκφωνείται και απαγγέλλεται, - και το δραματικό κείμενο είναι από τη φύση του ομιλούμενος λόγος, όχι γραπτός - αλλά που το εκάστοτε γλωσσικό μέρος της βραδιάς αυτοσχεδιάζεται, δημιουργείται εκείνη τη στιγμή, όπως στην *commedia dell' arte*, τον Καραγκιόζη και σε πλήθος άλλες μορφές λαϊκού θεάτρου. Παλαιότερα συχνά οι δημοφιλείς ηθοποιοί προσέθεταν στους ρόλους τους και τέτοια *ex tempore*, για να προκαλέσουν ακόμα περισσότερο γέλια και να παρακάμψουν τη λογοκρισία<sup>33</sup>. Μια τέτοια απόκλιση της στιγμής έφερε τον Θεόδωρο Αλκαίο, στο ρόλο του Μάρκου Μπότσαρη στην ομώνυμη δική του τραγωδία, το 1829 στην Ερμούπολη στη φυλακή<sup>34</sup>. Εδώ πρέπει να θυμηθούμε δύο πράγματα: πρώτον, αυτό που αναφέρθηκε ήδη, ότι το δραματικό κείμενο, ανεξάρτητα από την υφολογία του, είναι από τη φύση του προφορικός λόγος όχι γραπτός, και δεύτερον ότι ο αυτοσχεδιασμός στηρίζεται πάντα σ' ένα στερεότυπο σταθερό πλαίσιο, ένα θεματικό σκελετό, ένα λεκτικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο δημιουργούνται οι παραλλαγές κατά την έμπνευση της στιγμής, τη σύσταση του κοινού κτλ. Αυτό που αποτελούν οι *canevasi* της *commedia dell'arte* ή οι πάπυροι της Οξυρύγχου για τον αρχαίο Μίμο<sup>35</sup>, υπάρχει πάντα ως παραδοσιακός ιδεότυπος μιας παράστασης, τόσο στο θέατρο σκιών όσο και στο δημοτικό τραγούδι, όπου δεν υπάρχει ένας αρχέτυπος ενός συγκεκριμένου τραγουδιού, αλλά οι παραλλαγές ακολουθούν ένα ιδεατό πρότυπο<sup>36</sup>. Επομένως και ο αυτοσχεδιαστικός λόγος ένα «δραματικό κείμενο» είναι, το οποίο ανακαλείται από τη μνήμη και αναδημιουργείται σύμφωνα με τις ανάγκες της στιγμής· ή αλλιώς: και το γραμμένο δραματικό έργο στηρίζεται στο «κύριο» κείμενο<sup>37</sup> στον προφορικό λόγο, όχι μόνο έχει εγγεγραμμένη τη σκηνική πραγματοποίηση, αλλά *είναι* από μόνο του, ήδη στην ανάγνωση, μια θεατρική παράσταση.

31 Β. Πούχγερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 123-128.

32 Β. Πούχγερ: «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 11-29.

33 Βλ. τον «κλεφτοπόλεμο» με τη λογοκρισία στις παραστάσεις του *Μεγάλου μας τσίρκου* του Καμπανέλη το 1973 (Πούχγερ: *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας, ό.π.*, σσ. 451 εξ.).

34 Β. Πούχγερ: «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότερη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 205-368, ιδίως σσ. 246 εξ.

35 Κατά την εμπειριστατωμένη και ευφυή ερμηνεία του Η. Wiemken: *Der griechische Mimos*, Bremen 1972.

36 Για την όλη μεθοδολογική και θεωρητική αυτή συζήτηση βλ. Β. Πούχγερ: «Η έρευνα για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι 1970-2000. Τάσεις – μέθοδοι – προβληματισμοί», *Λαογραφία* 40 (2004-2006), σσ. 257-412.

37 Για το διαχωρισμό του «κυρίως» κειμένου και του «δευτερεύοντος» κειμένου βλ. R. Ingarden: "Von den Funktionen der Sprache im Theaterschauspiel", *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, σσ. 403 εξ.

Διαφορετική είναι η κατάσταση σε εκείνες τις μορφές των παραστατικών τεχνών που δεν χρησιμοποιούν πια καθόλου το λόγο, όπως στην περίπτωση μιας κατηγορίας των performances, όπου το συμβατικό θέατρο συμφύρεται με τις εικαστικές τέχνες και η σωματική κινησιολογία με τον εκφραστικό χορό· ο χορευτής κατέχει εξαιτίας της εκπαίδευσής του καλύτερη σωματική κυριαρχία και πειθαρχία, για να ικανοποιήσει τις κινησιολογικές απαιτήσεις μερικών από τις παραστάσεις αυτές. Ή χρησιμοποιούνται πλέον ενσυνείδητα ερασιτέχνες που δεν «παίζουν» ή παίζουν αδέξια, ή π.χ. ο Castellucci παιδιά και ζώα, τα οποία απλώς είναι. Σε τέτοια events οι συμβατικές θεωρίες του θεάτρου, αλλά και της πρόσληψης, της επικοινωνιολογίας, της σημειολογίας κτλ. φτάνουν στα όρια της χρησιμότητάς τους. Εδώ η Φαινομενολογία έχει το λόγο, αλλά στη διαλεκτική διαδικασία της αντίληψης που είναι ταυτόχρονα και δημιουργία, το γεγονός της παράστασης δεν έχει πια διακριτά χαρακτηριστικά από την παρακολούθηση άλλων γεγονότων. Ο Andreas Kotte πρότεινε μια άλλη προσέγγιση<sup>38</sup>: τα βασικά χαρακτηριστικά για το θεατρικό ή τελεστικό γεγονός είναι η αντιληπτή πλαισίωση και η μείωση της συνέπειας των πράξεων· ανάμεσα στα πολλά κοινωνικά «σκηνικά» (εννοεί παραστατικά, δημόσια) γεγονότα, θεατρικά έχουν την τάση να γίνουν εκείνα τα οποία έχουν αυτά τα δύο χαρακτηριστικά γνωρίσματα και εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία του «παιχνιδιού»<sup>39</sup>: η αντιληπτή και συμβατική πλαισίωση (Hervorhebung) που αναφέρεται στη frame analysis του Erving Goffman<sup>40</sup>, και η μείωση της συνέπειας των πράξεων (Konsequenzverminderung), που ξεκινάει από δικό μου ορισμό του 1977, όταν χαρακτήριζα το θέατρο ως μια μορφή «δοκιμαστικής πράξης με μειωμένες συνέπειες» (konsequenzvermindertes Probehandeln), όπως είναι και το παιχνίδι<sup>41</sup>.

Το performative turn του 1990 στις επιστήμες της ανάλυσης και ερμηνείας του πολιτισμού<sup>42</sup> εκθρόνισε και το κυρίαρχο, στις δεκαετίες του 1970 και 1980 concept που αντιμετώπιζε τα ευρύτερα τμήματα του πολιτισμού ως «κείμενα»· η κειμενική ερμηνεία είχε ξεκινήσει με τον φορμαλισμό και τον στρουκτουραλισμό και τη θεωρητική εκλαϊκευση της θεωρίας του Vladimir Propp για το ρωσικό μαγικό παραμύθι, τα μοντέλα δράσης του Greimas κτλ., που υποσχόνταν μια σχεδόν απεριόριστη εφαρμοσιμότητα. Η ερμηνεία του πολιτισμού ως «παράσταση/τέλεση» (performance)<sup>43</sup> που έχει σχεδόν την ίδια απεριόριστη εφαρμοσιμότητα και διαδέχτηκε την κειμενοκεντρική αντίληψη των πάντων, αντιμετωπίζει όμως παρόμοιες δυσκολίες: αυτές της υπερβολικής γενικότητας που δεν οδηγεί στις απαιτούμενες διαφοροποιήσεις. Τα readers των performance studies, που ανακατεύουν σε παγκόσμια κλίμακα πλέον παραστάσεις-

38 Kotte: *ό.π.*, σσ. 15-61.

39 Για τη διαφοροποίηση της έννοιας του «παιχνιδιού» βλ. τώρα Β. Πούχνερ: *Θεωρητική λαογραφία. Έννοιες - μέθοδοι - θεματικές*, Αθήνα 2009, σσ. 207-229.

40 E. Goffman: *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*, Cambridge/Mass., Harvard Univ. Pr. 1974.

41 W. Puchner: "Elemente einer künftigen Theorie des Theaters", *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde 18), σσ. 335-353.

42 Για την έννοια πρώτα D. Conquergood: "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics", *Communication Monographs* 58 (1991), σσ. 179-194, στη συνέχεια βλ. E. Fischer-Lichte: *Theater als Modell für eine performative Kultur. Zum performative turn in der europäischen Kultur des 20. Jahrhunderts*, Saarbrücken 2000, της ίδιας: "Vom 'Text' zur 'Performance'. Der performative turn in den Kulturwissenschaften", *Kunstforum* τόμ. 152 (Οκτ. - Δεκ. 2000), σσ. 61-64, της ίδιας: "Performance, Inszenierung, Ritual. Zur Klärung kulturwissenschaftlicher Schlüsselbegriffe", J. Martschukat / St. Patzold (επιμ.): *Geschichtswissenschaft und 'performative turn'. Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Köln 2003, σσ. 33-43.

43 Βλ. ενδεικτικά E. Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

και τελέσεις, μόνο και μόνο επειδή είναι «performative», είναι μια ένδειξη για τις ανησυχίες αυτές<sup>44</sup>. Θύμα και των παλαιών γενικεύσεων με το «κείμενο» και των νέων με τις «επιτελέσεις» είναι η αισθητική. Πρόσφατα βγήκε αμερικανική διατριβή που συγκρίνει την αρχαία ελληνική τραγωδία με μυητικά δρώμενα των Ινδιάνων Apache, δηλώνοντας ότι ως *tribe ritual* το αρχαίο θέατρο έχει υπερτιμηθεί από τη δυτικοκεντρική πολιτισμική ιστοριογραφία<sup>45</sup>.

Στο *master narrative* των θεωριών αυτών το δράμα δεν έχει καμιά θέση πια, αλλά ούτε και το θέατρο, που παραγνωρίζεται στην ιδιοτυπία του, στη σημασία του για τον πολιτισμό και στην ιστορική του πορεία. Η Κοινωνική Ανθρωπολογία πάσχει από ένα έλλειμμα αισθητικής αντίληψης, αυτήν που τόσο υπέροχα έδειξε η Κατερίνα Κακούρη στην *Προϊστορία του θεάτρου* της<sup>46</sup>. Το θεατρικό γεγονός, ακόμα και μέσα στην εσκεμμένη αποδιοργάνωση, τον αποδομισμό δομημένων συνόλων και την φαινομενική τυχασιότητα των πάντων δεν παύει να είναι ένα αισθητικά υπολογιζόμενο γεγονός, έστω αποσπασματικό, ή με τυχαίους τρόπους συγκόλλησης, ως *collage* και *pastiche*. Και το δραματικό κείμενο δεν παύει να παίζει τον παραδοσιακό ή ανανεωτικό ή και τον όποιο ρόλο του, μικρό ή μεγάλο, στην πλειονότητα των σημερινών θεατρικών παραστάσεων. Το παλαιό σφάλμα της θεατρικής ιστοριογραφίας, να ασχολείται μόνο με τις εκάστοτε πρωτοπορίες που οδηγούν (όπως διαπιστώνεται εκ των υστέρων) στο μέλλον και όχι τις (αριθμητικά συνήθως πολύ μεγαλύτερες) μορφές που έρχονται από το παρελθόν και συνυπάρχουν ταυτόχρονα, δηλ. μια ελιτίστικη εικόνα που βολεύει την παρουσία της αλληλουχίας γεγονότων, φάσεων και εποχών στο σχήμα του εξελικτικισμού<sup>47</sup>, δεν πρέπει να επαναληφθεί με τον ίδιο τρόπο μέσα σε σύγχρονα συμφραζόμενα: η σημερινή δραματογραφία δείχνει βαθιά επηρεασμένη από τις εξελίξεις της θεατρικής πρωτοπορίας<sup>48</sup>, αλλά και καθόλου έτοιμη να παραχωρήσει τη θέση της στο δημιουργικό σύνθεμα της σκηνικής πράξης<sup>49</sup>. Οι ιστορικοί και θεωρητικοί του θεάτρου οφείλουν να το υπολογίσουν. Θέατρο χωρίς δράμα υπήρχε πάντοτε και πιθανώς θα υπάρχει πάντοτε. Και δραματικό θέατρο υπήρχε πάντοτε, πιο σημαντικό και πιο πολυάριθμο, και υπάρχει και σήμερα, πιο σημαντικό και πιο πολυάριθμο. Η Θεατρολογία δεν μπορεί να αγνοήσει αυτό το γεγονός<sup>50</sup>. Ως προς τη σχέση του δραματικού κειμένου με τη σκηνική συγκεκριμενοποίηση, δεν μπορεί να πει κανείς και πολλά, γενικά και γενικευτικά, αλλά μόνο συγκεκριμένα. Και αυτό ήταν και η βασική ιδέα αυτού του συνεδρίου.

44 Βλ. τις βιβλιοκρισίες μου στους τελευταίους τόμους της *Παραβάσεως*. Για τις μεθοδολογικές επιφυλάξεις αυτές βλ. επίσης Β. Πούχγερ: «Θεωρητικές διαστάσεις της συγκριτικής μεθοδολογίας στην εθνολογική και λαογραφική έρευνα. Βαθμίδες συγκρισιμότητας και κλίμακες τυπολογιών», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Αθήνα 2011, σσ. 109-136.

45 Μ. Κ. Dean: *Recovering Ancient Ritual and the Theatre of the Apache. A Journey through the False Consciousness of Western Theatre History*, Ph. D. Diss. Louisiana State University 2005. Βλ. την κριτική μου παρουσίαση στο *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 710 εξ.

46 Κ. Κακούρη: *Προϊστορία του θεάτρου*, Αθήνα 1974. Για τη σημασία της έκδοσης αυτής W. Puchner: *Maske und Kothurn* 23 (Βιέννη 1977), σσ. 79-82.

47 Για το θέμα βλ. Th. Postlewait: *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge, Cambridge University Press 2009 (και τη βιβλιοκρισία μου στο *Παράβασις* 11, 2011, υπό έκδοση). Βλ. και Β. Πούχγερ: «Θεατρική ιστοριογραφία μετά τον εξελικτικισμό και το φορμαλισμό: η ελληνική περίπτωση», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 31-43.

48 Βλ. ενδεικτικά τη μονογραφία της G. Poschmann για το «μη δραματικό πλέον θεατρικό κείμενο» (*Der nicht mehr dramatische Theaterext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997).

49 Η Ελλάδα αποτελεί κάπως εξαίρεση του κανόνα και δεν ακολουθεί, στο σημείο αυτό, τις διεθνείς εξελίξεις: το σύγχρονο νεοελληνικό θέατρο παραμένει σε μεγάλο βαθμό γλωσσοκεντρικό.

50 Πούχγερ: «Θεατρολογία χωρίς ιστορία και δράμα;», *ό.π.*





*Ιστορία, θεωρία, ιδεολογία*





## ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

### Τί 'ναι το κείμενο, τί η σκηνή και τί τ' αναμεσό τους;

Η σημερινή μου εισήγηση χρησιμοποιεί ως αφορμή τον τίτλο του συνεδρίου, τον οποίο θα ήθελα κατ' άρχην να σχολιάσω. Η διατύπωση του τίτλου *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής* προϋποθέτει άθελα ίσως μία ιεράρχηση: τα βασίλεια είναι εφήμερες πολιτειακές μορφές ενώ οι χώρες γεωγραφικές ενότητες μακράς ή και αιώνιας διάρκειας, επομένως αντίθετα από την πρώτη εντύπωση στον τίτλο υποκρύπτεται μια ισχυρότερη παρουσία του κειμένου από εκείνη της σκηνής. Ίσως αυτή μου η παρατήρηση να αποτελεί και την αιτία της παρουσίας μου. Θα ήθελα επίσης επωφελούμενος κάπως και από την εορταστική ατμόσφαιρα του συνεδρίου να παρουσιάσω μερικές σκέψεις που σχετίζονται με τη λειτουργία και το ρόλο του επιστημονικού κλάδου της θεατρολογίας και την πεποίθηση πως το μέλλον των θεατρικών σπουδών είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την ιστορία της σκηνής. Για τη διατύπωση των απόψεών μου θα χρησιμοποιήσω ως αφετηρία τις σχετικά πρόσφατες εκδόσεις της Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*<sup>1</sup> και του Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*<sup>2</sup> που συνέβαλαν κατά πολύ στην επαναδιατύπωση πολλών θεωρητικών προβλημάτων των σύγχρονων θεατρολογικών ερευνών.<sup>3</sup>

Θα ξεκινήσω με μια σύντομη αναδρομή σχετικά με τους καταγωγικούς όρους της επιστήμης του θεάτρου στη Γερμανία και της θεσμοθέτησης των θεατρικών σπουδών σε πανεπιστημιακό επίπεδο, γιατί θεωρώ αναγκαίο να υπενθυμίσω ορισμένες από τις βασικές παραμέτρους που καθόρισαν την εμφάνιση του επιστημονικού μας κλάδου. Η νεότητα της παρουσίας των θεατρολόγων στα Ανώτατα Εκπαιδευτικά Ιδρύματα της Ελλάδας και ο τρόπος συγκρότησης των πανεπιστημιακών τμημάτων κάνει συχνά, ακόμη και ορισμένους από εμάς τους ίδιους, τους διδάσκοντες στα τμήματα Θεατρικών Σπουδών, να ξεχνούμε την προέλευση του επιστημονικού μας κλάδου και τα ειδικά χαρακτηριστικά του, τα οποία οφείλουμε να προστατεύσουμε, για να παραμείνει η θεατρολογία ένας εξαιρετικά σαφής και διακριτός, αυτόνομος επιστημονικός χώρος. Το παράδειγμα της Γερμανίας είναι νομίζω το πιο ενδεικτικό και το πιο σαφές για την περιπέτεια της επιστήμης του θεάτρου, την πορεία της Θεατρολογίας και των Θεατρικών Σπουδών στα Πανεπιστήμια της Ευρώπης.

Θα πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι η δημιουργία του αυτόνομου επιστημονικού κλάδου με αποκλειστικό αντικείμενο το θέατρο, καταρχήν δεν είναι αποκλειστικό προϊόν της αναπόφευ-

1 Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp 2004.

2 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Φραγκφούρτη 1999.

3 Και τα δυο βιβλία έχουν μεταφραστεί από τις ερευνήτριες θεατρολόγους, απόφοιτες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Μαρίνα Αγαθαγγελίδου και Νατάσα Σιουζουλή με την προοπτική της έκδοσής τους. Το μεν βιβλίο της Έρικας Φίσερ-Λίχτε με τίτλο *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του Επιτελεστικού* σε επιστημονική επιμέλεια του Πλ. Μ. κυκλοφορεί το 2013 από τις εκδόσεις Πατάκη ενώ το βιβλίο του Χάνς Τις Λέμανν βρίσκεται σε φάση τελικής μετάφρασης.

κτης ειδίκευσης που αναγνωρίζουμε ως χαρακτηριστικό όλων των επιστημών από τα μέσα του 20ού αιώνα, αλλά κυρίως προϊόν κάποιων σημαντικών και απαραίτητων παραδοχών που διατυπώθηκαν ήδη από τις αρχές του.

Η ίδρυση του νέου επιστημονικού κλάδου αποτέλεσε και μια μορφή ρήξης με την τρέχουσα αντίληψη περί θεάτρου του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Η ρήξη αυτή εκφράζεται με την συνειδητοποίηση ότι το θέατρο αντιμετωπιζόταν κυρίως ως «κειμενική» τέχνη και σχετιζόταν με την καθιέρωση μιας τρέχουσας αντίληψης που προϋπέθετε ότι το θεατρικό γεγονός αποκτά την καλλιτεχνική του υπόσταση και νομιμοποιεί τον καλλιτεχνικό του χαρακτήρα αποκλειστικά μέσα από την σχέση του με τα λογοτεχνικά κείμενα: η σύνδεση της σκηνής με τα ποιητικά αριστουργήματα προσέδιδε στο λογοτεχνικό κείμενο μία ιεραρχική θέση υψηλότερη από εκείνη της σκηνικής τέχνης και καθαγίαζε το σκηνικό γεγονός από την αποδοχή των ποιοτήτων του κειμένου. Ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας της παράστασης εξασφαλιζόταν από το κείμενο που παρουσιαζόταν από σκηνής.<sup>4</sup> Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, το θέατρο δεν θα μπορούσε παρά να είναι αντικείμενο της επιστήμης της λογοτεχνίας και να ενταχθεί σε μια διευρυμένη αντίληψη φιλολογικών σπουδών.

Ο διάλογος του Άλφρεντ Κλαρ με τον Μαξ Χέρμανν στην βερολινέζικη φιλελεύθερη εφημερίδα *Vossische Zeitung* τον Ιούλιο του 1918 είναι ενδεικτικός. Στην άποψη του Κλαρ που επιχειρούσε μία κριτική για τον νεοεμφανιζόμενο τότε επιστημονικό κλάδο της θεατρολογίας λέγοντας ότι «η σκηνή επικυρώνει όλη της την αξία μόνο αν η ποίηση της προσδώσει το περιεχόμενό της»<sup>5</sup> αντέτασσε έναν ενδιαφέροντα αντίλογο ο Μαξ Χέρμανν. Ο Χέρμανν, ήδη από τα 1900<sup>6</sup> στο Βερολίνο, δίδασκε μαθήματα με αντικείμενο το θέατρο και μέσω της διδασκαλίας του μετατόπισε το κέντρο βάρους από το κείμενο στη σκηνή, ισχυριζόμενος ότι το θέατρο γίνεται τέχνη μόνον επειδή εξαρτάται από την ποιότητα του παραστασιακού γεγονότος και όχι επειδή εξαρτάται από την ποιότητα του λογοτεχνικού κειμένου. Για το Χέρμανν όμως η παράσταση δεν ήταν μόνο σημαντικότερη από το παριστώμενο κείμενο. Σύμφωνα με την άποψή του, βάση του θεατρικού γεγονότος ήταν μια σημαντική αντιπαράθεση η οποία προϋποθέτει ότι το κείμενο και το θέατρο είναι διαμετρικά αντίθετα: «Το θέατρο και το δράμα [...] είναι κατά την άποψή μου [...] εκ βάθρων αντίθετα, [...] με τα συμπτώματα αυτής της αντίθεσης να εκδηλώνονται κάθε στιγμή: το δράμα είναι η λεκτική καλλιτεχνική δημιουργία του ατόμου, ενώ το θέατρο είναι αποτέλεσμα του κοινού και των υπηρετών του».<sup>7</sup>

Οι απόψεις αυτές του Χέρμανν αποτέλεσαν και τη βάση της επιχειρηματολογίας του για

4 Για μια πιο διεξοδική διαπραγμάτευση βλ. το δεύτερο κεφάλαιο στο Έρικα Φίσοερ-Λίχτε: *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του Επιτελεστικού*, επιστ. επιμ. Πλ. Μαυρομούστακος, Αθήνα 2013, σσ. 45-76.

5 Alfred Klaar: «Bühne und Drama. Zum Programm der deutschen dramatischen Gesellschaft von Prof. Max Herrmann», στην *Vossische Zeitung* της 18ης Ιουλίου 1918. Παρατίθεται από την Φίσοερ-Λίχτε: *Θέατρο και Μεταμόρφωση*, ό.π., σ. 58.

6 Ο Max Hermann είναι ο ιδρυτής της Βερολινέζικης θεατρολογίας. Καθηγητής γερμανικής φιλολογίας ειδικευμένος στον Μεσαίωνα και στην πρώιμη μοντέρνα περίοδο από το 1900, στο πλαίσιο της διδασκαλίας του στο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου ενέταξε ζητήματα της θεατρικής τέχνης. Ανάλογα έπραξε από το 1909 ο Artur Kutscher στο Μόναχο. Από τα 1918 χρονολογούνται οι προσπάθειες ίδρυσης θεατρολογικού ινστιτούτου στο πανεπιστήμιο του Βερολίνου, που αποσχίστηκε από το ινστιτούτο της γερμανικής φιλολογίας δημιουργώντας έναν αυτόνομο πόλο θεατρικών σπουδών.

7 Max Herrmann: «Bühne und Drama», στην *Vossische Zeitung* της 30ης Ιουλίου 1918 – Απάντηση στον καθηγητή Άλφρεντ Κλαρ. Φίσοερ-Λίχτε: *Θέατρο και Μεταμόρφωση*, ό.π., σ. 59.

τη θέσπιση ενός νέου επιστημονικού κλάδου. Οι μέχρι εκείνη τη στιγμή αποδεκτοί επιστημονικοί κλάδοι είχαν ως αντικείμενο κείμενα ή μνημεία: οι διάφοροι κλάδοι των φιλολογικών σπουδών και οι σπουδές ιστορίας της τέχνης ή η αρχαιολογία δεν είχαν ως αντικείμενο κάτι τόσο φευγαλέο όπως είναι το γεγονός της παράστασης. Ορίζοντας την παράσταση ως κεντρικό αντικείμενο μελέτης προβάλλει ένα νέο σαφές και διακριτό επιστημονικό πεδίο. Με αυτό το δεδομένο και στο βαθμό που κανένας ως τότε επιστημονικός κλάδος δεν είχε ως αντικείμενο την παράσταση, ένας νέος κλάδος έπρεπε να θεσπιστεί.<sup>8</sup> Η εμφάνιση της θεατρολογίας στη Γερμανία στηρίχτηκε και εξελίχθηκε βασισμένη σε αυτούς τους προβληματισμούς: ο νέος κλάδος ορίστηκε ως επιστήμη της παράστασης από την αρχαία ως τη σύγχρονη εποχή. Ανάλογη ήταν η εξάπλωση των θεατρικών σπουδών και της θεατρολογίας στις περισσότερες ευρωπαϊκές χώρες σε διαφορετικές χρονικές στιγμές του 20ού αιώνα, και πάντα σε συσχέτιση με τις εσωτερικές εξελίξεις της θεατρικής ιστορίας κάθε χώρας.

Στο σημείο αυτό ίσως να είναι χρήσιμο να ανατρέξουμε και σε έναν άλλο προβληματισμό ο οποίος προέρχεται από έναν άλλο (σχεδόν εξίσου νέο) επιστημονικό κλάδο που εμφανίζει σαφείς αναλογίες με όσα εκτέθηκαν ως εδώ. Στο γύρισμα από τον 19ο στον 20ό, οι έρευνες της κλασικής φιλολογίας σχετικά με την τελετουργία προσφέρουν ενδιαφέροντα στοιχεία σύγκρισης που, κάπως ανέλπιστα, στηρίζουν την επιχειρηματολογία σχετικά με τη θέσπιση των θεατρικών σπουδών. Ενώ τον 19ο αιώνα υπάρχει μια σαφής ιεραρχία, σύμφωνα με την οποία πρωτεύον στοιχείο είναι ο μύθος ο οποίος αποτελούσε το αντικείμενο που παρουσίαζε η τελετουργία, στις αρχές του 20ού αιώνα εμφανίζεται μια ενδιαφέρουσα ανατροπή: οι αναζητήσεις της ομάδας των κλασικών φιλόλογων του Κέιμπριτζ<sup>9</sup> οδηγούν στη συσχέτιση της καταγωγής του αρχαίου ελληνικού θεάτρου με την τελετουργία.

Οι μελέτες της Τζέιν Χέλεν Χάρισον και οι θεωρίες που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο των ερευνών της<sup>10</sup> οδηγούν σε μια ενδιαφέρουσα εξέλιξη, η οποία προϋποθέτει την προτεραιότητα των σκηνικών δρωμένων σε σχέση με τα κείμενα του αρχαίου δράματος. Η αναλογία αυτής της ανατροπής με όσα αναφέρονται από τον Χέρμανν για τη σχέση θεάτρου και λογοτεχνίας είναι νομίζω προφανής: οι παραδοχές των κλασικών φιλόλογων της ομάδας καταδεικνύουν την άρνηση της προϋπάρχουσας πεποίθησης ότι ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός υπήρξε κατεξοχήν πολιτισμός του γραπτού λόγου.

Στο βαθμό που η τελετουργική έκφραση έχει προηγηθεί για να γεννηθεί από αυτήν το αρχαίο θέατρο για να ακολουθήσει στη συνέχεια η εμφάνιση των κειμένων του δράματος είναι αναγκαίο να τεθεί υπό αμφισβήτηση μία δεδομένη ιεραρχία. Όπως συμβαίνει και με την επιχειρηματολογία για την αυτοτέλεια της επιστήμης του θεάτρου, αίρεται η προτεραιότητα των κειμένων προς όφελος των παραστατικών γεγονότων: «Και στις δύο περιπτώσεις επρόκειτο για την αντιστροφή των θέσεων μιας ιεραρχίας: από το μύθο στην τελετουργία και από το λογοτεχνικό κείμενο στη θεατρική παράσταση».<sup>11</sup> Κατά συνέπεια, και κάτω από την οπτική αυτή,

8 Max Herrmann: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Βερολίνο 1914, Μέρος 2ο, σελ. 118· Φίσοερ-Λίχτε: *Θέατρο και Μεταμόρφωση*, ό.π., σ. 59

9 Πρόκειται για την ομάδα των κλασικών φιλόλογων ανάμεσα στους οποίους βρίσκονται οι Jane Ellen Harisson, Francis Mac Donald Cornford, Arthur Bernard Cook, Gilbert Murray (ο μόνος από την Οξφόρδη) που ονομάστηκαν Cambridge Ritualists.

10 Βλέπε ιδιαίτερα τη μελέτη της Themis: *A Study in the Social Origins of Greek Religion*, 1912 (= *Θέμις: Μελέτη της Κοινωνικής Προέλευσης της Ελληνικής Θρησκείας*, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1996-1998).

11 Φίσοερ-Λίχτε: *Θέατρο και Μεταμόρφωση*, σ. 61.

η έννοια της παράστασης ανάγεται σε κομβική έννοια: όχι απλώς οριοθετεί τα χαρακτηριστικά του νέου επιστημονικού κλάδου αλλά και δημιουργεί νέες προτεραιότητες. Η θεατρολογία δεν θα πρέπει να αρκεστεί στην οριοθέτηση του χώρου της αλλά και να αναπτύξει τα μεθοδολογικά εργαλεία για την ενδελεχή θεωρητική προσέγγιση του ερευνητικού της πεδίου. Η αναζήτηση της αυτοτέλειας επιστήμης του θεάτρου ασφαλώς θα τροφοδοτείται πια κυρίως από την ιστορία του θεάτρου και η θεωρητική αντιμετώπιση του παραστασιακού γεγονότος πρωτίστως από την μελέτη των δεδομένων που οφείλονται στις σύγχρονες παραστάσεις.<sup>12</sup>

Αν κάνουμε το απαραίτητο χρονικό άλμα από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα στην πρώτη δεκαετία του 21ου, θα διαπιστώσουμε ότι σήμερα πια οι κοινές παραδοχές σχετικά με το θέατρο έχουν κατά πολύ αλλάξει. Το γεγονός ότι θέατρο και δράμα βρίσκονταν και εξακολουθούν να βρίσκονται σε μια σχέση έντονων αντιθέσεων είναι η πρώτη προϋπόθεση για την κατανόηση των σύγχρονων εκφράσεων του θεάτρου. Η γνώση του θεάτρου εξαρτάται από το κατά πόσον είναι όρος της ύπαρξής του η αμοιβαία χειραφέτηση του κειμένου και της σκηνής, καθώς και από την κατανόηση της απόστασης που χωρίζει το κείμενο από το ίδιο το θεατρικό γεγονός. Στο πλαίσιο αυτού του προβληματισμού άλλωστε δεν μπορούμε παρά να θυμηθούμε τον Edward Gordon Craig ο οποίος ήδη από τα 1905 «στον *Πρώτο Διάλογο της Τέχνης του Θεάτρου*, αναπτύσσει τη θέση ότι “τα μεγάλα έργα του Σαίξπηρ δεν θα έπρεπε να παριστάνονται καν επί σκηνής! Η παράσταση τα θέτει σε κίνδυνο: ο σκηνοθετημένος Άμλετ σκοτώνει κάτι από τον απέραντο πλούτο του φανταστικού Άμλετ”. [...] Το θέατρο εδώ αναγνωρίζεται ως κάτι που έχει τις δικές του, διαφορετικές, ακόμη και εχθρικές προς τη δραματική λογοτεχνία, ρίζες και προϋποθέσεις. Το κείμενο θα πρέπει, αυτό είναι το συμπέρασμα του Κρέιγκ, να αποχωρήσει από το θέατρο – ακριβώς λόγω των ποιητικών του διαστάσεων και ποιότητων.»<sup>13</sup> Όμως το θέατρο στην Ευρώπη διετέλεσε, πρακτικά και θεωρητικά, υπό την κυριαρχία του δράματος. Επιβάλλεται, επομένως να σκεφτούμε τις νέες εξελίξεις στις σχέσεις του με το παρελθόν του δραματικού θεάτρου. Επιβάλλεται να σκεφτούμε τις αλλαγές όχι μόνο ως αλλαγές θεατρικών κειμένων αλλά ως μεταβολές της θεατρικής εκφραστικής συμπεριφοράς, ως μεταμορφώσεις των κειμένων σε σκηνικές διατυπώσεις. Στις σημερινές συνθήκες το κείμενο, το οποίο τίθεται στη σκηνή (και όταν αυτό πράγματι τίθεται), γίνεται πια κατανοητό μόνο ως ένα ισότιμο συστατικό στοιχείο μιας χειρονομακής, μουσικής, οπτικής κ.ο.κ. ολικής συνάφειας. Το χάσμα ανάμεσα στο λόγο του κειμένου και αυτόν του θεάτρου μπορεί να ανοίξει και να φτάσει μέχρι την ανοιχτά εκτιθέμενη αντινομία ή ακόμη και την έλλειψη οποιασδήποτε σχέσης.

Στο πλαίσιο αυτής της λογικής και με την αντίληψη ότι στις μέρες μας ζούμε μια εντυπωσιακή αλλαγή στα δεδομένα του παραστασιακού γεγονότος, δεν χρησιμοποιώ ηθελημένα πια τη λέξη παράσταση, προτάθηκε σε επτά σκηνοθέτες που έχουν παρουσιάσει τα τελευταία χρόνια σκηνικές υλοποιήσεις που τράβηξαν το ενδιαφέρον των συστηματικών θεατών και του νέου κοινού να λάβουν μέρος σε μια ανοιχτή συζήτηση με θέμα τη σχέση κειμένου και σκηνής. Οι συνομιλητές θα παρουσιάσουν σε σύντομες ομιλίες τις απόψεις τους με αφορμή μερικά σύντομα κείμενα θεωρητικών και πρακτικών του θεάτρου που μας επιτρέπουν να σκεφτούμε

12 Ο Χέρμανν συνέχισε τις έρευνές του στην κατεύθυνση αυτή εμπλουτίζοντας τους συλλογισμούς του με την παρακολούθηση των εξελίξεων στην εικόνα του θεάτρου της εποχής του και με ιδιαίτερη έμφαση στη χρήση παραδειγμάτων από σκηνικές πρακτικές από τις αρχές του 20ού αιώνα· Max Herrmann: «Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts», διάλεξη της 27ης Ιουνίου 1920, στο Helmar Klier (επιμ.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Ντάρμστατ 1981, σσ. 15-24, σ. 19. Βλ. σχετικά στην Φίσερ-Λίχτε ό.π., σ. 63.

τις μεταμορφώσεις που έφεραν στο θεατρικό γεγονός οι εξελίξεις που καθόρισαν την ιστορία της σκηνοθεσίας. Η συζήτηση θα διεξαχθεί με το σχολιασμό των ακόλουθων παραθεμάτων:

1. «Πότε θα έρθουν οι Κορνέιγ, οι Μολιέροι, οι Ρασίν, για να θεμελιώσουν σ' εμάς ένα νέο θέατρο; Πρέπει να ελπίζουμε και να περιμένουμε». <sup>14</sup>
2. «Σκέπτομαι πως για κάθε καλά σχεδιασμένο έργο που προορίζεται για τη σκηνή υπάρχει μια αναγκαία σκηνοθεσία, και μόνο μία, εκείνη που είναι γραμμένη μέσα στο κείμενο του συγγραφέα». <sup>15</sup>
3. «Ο σεβασμός στον συγγραφέα, και η υποταγή στο κείμενο, τι πένθιμη ακολουθία! Μα κάθε κείμενο έχει απεριόριστες δυνατότητες. Μας ενδιαφέρει το πνεύμα και όχι το γράμμα του κειμένου». <sup>16</sup>
4. «Το μόνο πράγμα που μας φαίνεται ακατανίκητο είναι το κείμενο, όχι από το πνεύμα του που είμαστε όλο και λιγότερο πρόθυμοι να υπηρετήσουμε, αλλά απλά και μόνο από την μετακίνηση του αέρα που προκαλεί η απαγγελία του». <sup>17</sup>
5. «[...] Αν τα έργα γράφτηκαν για να τα δούμε στη σκηνή, θα έπρεπε να θεωρούμε ότι είναι ημιτελή όταν τα διαβάζουμε. Τώρα βέβαια, δεν περιμένουμε κανείς να πει ότι βρίσκει τον *Άμλετ* βαρετό ή ημιτελή όταν τον διαβάσει, και βέβαια υπάρχουν πολλοί που αισθάνονται απογοητευμένοι αφού έχουν παρακολουθήσει μια παράσταση του έργου και λένε: “Οχι, αυτός δεν είναι ο *Άμλετ* του Σαίξπηρ”. Αν δεν μπορούμε να κάνουμε καμιά προσθήκη για να βελτιώσουμε ένα έργο τέχνης, θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε “τελειωμένο” – πλήρες. Ο *Άμλετ* τελείωσε –ήταν πλήρης– όταν ο Σαίξπηρ έγραψε τον τελευταίο του στίχο, και απέμεινε για μας να το συμπληρώσουμε με την κίνηση, τη σκηνή, τα κοστούμια ή τον χορό, δηλαδή να υπονοήσουμε ότι είναι ατελής και ότι χρειάζεται αυτές τις προσθήκες». <sup>18</sup>
6. «Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: [...] Ο *Άμλετ* θα εξακολουθήσει να παίζεται για καιρό ακόμα, και υποχρέωση των ερμηνευτών του θα είναι να υπηρετούν το έργο όσο καλύτερα μπορούν. Αλλά, όπως έχω ξαναπεί, το θέατρο δεν θα εξαρτάται για πάντα από το έργο που θα πρέπει να παρουσιάσει, αφού κάποια στιγμή θα παρουσιάζει κείμενα που προέρχονται από την ίδια του την τέχνη. / Ο ΘΕΑΤΗΣ: Και τότε το κείμενο που προορίζεται για τη σκηνή θα είναι ημιτελές όταν θα διαβάζεται τυπωμένο σε ένα βιβλίο ή όταν απαγγέλλεται; / Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Ναι πράγματι, θα είναι ημιτελές οποτεδήποτε άλλοτε, εκτός από τη στιγμή που θα παρουσιάζεται στη σκηνή του θεάτρου. Δεν θα μας ικανοποιεί, θα είναι άτεχνο γιατί θα είναι ημιτελές χωρίς τη δράση που απαιτεί, το χρώμα, τη γραμμή και το ρυθμό της κίνησής του πάνω στη σκηνή». <sup>19</sup>
7. «Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Αυτή η ακατάπαυστη μελέτη του εαυτού μας και η στροφή προς τις δικές

13 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, ό.π. Αποσπάσματα από το κεφάλαιο «Προϊστορίες. Προϊστορία του μεταδραματικού θεάτρου», μετάφρ. Μαρίνα Αγαθαγγελίδου.

14 Emile Zola: *Κείμενα για την κριτική και το θέατρο*, εισαγ.-μετάφρ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου – Ξένια Γεωργοπούλου, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1991, σ. 92.

15 Jacques Cooreau: «Une renaissance dramatique est-elle possible?», *Revue Générale*, Bruxelles 1926, σ. 421, απόδ. Πλ. Μαυρομούστακος.

16 Antonin Artaud: *Le Théâtre et son Double*, 1938 (=Το θέατρο και το είδωλό του, μετάφρ. Παύλος Μάτεσις, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 1992).

17 Ό.π.

18 Edward Gordon Craig: «The Art of the Theatre. The First Dialogue», *On the Art of Theatre*, Seven Arts Book Club, Λονδίνο 1958, σ. 143 (1η έκδοση 1905), απόδ. Πλ. Μ.

19 Ό.π., σ. 144.



μας εμπειρίες θα μπορούσε ενδεχομένως να παρασύρει εύκολα κάποιον να τροποποιήσει το κείμενο. Ποιά είναι η άποψή σας σ' αυτό; / Ο ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: Τι αναφέρει ο συγγραφέας; / Ο ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΟΣ: Οι ηθοποιοί είναι συνήθως πολύ εγωκεντρικοί με τις τροποποιήσεις τους. Βλέπουν μόνο τους ρόλους τους· αυτό έχει σαν αποτέλεσμα όχι μόνο να μην απαντάνε σε ερωτήσεις αλλά να μετατρέπουν τις ερωτήσεις με έναν τέτοιο τρόπο, ώστε οι απαντήσεις να μην συμφωνούν. Αν αυτές οι τροποποιήσεις γίνονται συλλογικά και με το ίδιο ενδιαφέρον και ταλέντο που υπήρχε κατά την ίδια τη συγγραφή του έργου, τότε θα είναι προς όφελος του έργου. Δε θα πρέπει να ξεχνάμε ότι ο πραγματικός στόχος όλων των προσπαθειών δεν είναι το θεατρικό κείμενο αλλά η θεατρική παράσταση. Οι αλλαγές απαιτούν πάρα πολύ τέχνη, αυτό είναι όλο. / Ο ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: Η τελευταία φράση μου φαίνεται πως θέτει τα όρια που απαιτούνται. Θα ήθελα επίσης να επισημάνω τον κίνδυνο μήπως η υπερβολική τάση για αλλαγές οδηγήσει σε επιπόλαια μελέτη του κειμένου· αλλά απ' την άλλη η δυνατότητα της τροποποίησης, καθώς και η επίγνωση ότι αυτή μπορεί να είναι ουσιαστική, προσδίδει στη μελέτη μεγαλύτερο βάθος. / Ο ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΟΣ: Το σημαντικό είναι ότι, αν κάποιος σκοπεύει να τροποποιήσει, θα πρέπει να έχει το θάρρος και την ικανότητα να τροποποιήσει αρκετά [...].»<sup>20</sup>

Η συζήτηση θα διεξαχθεί από τις 18.00 ως τις 20.30 με γενικό τίτλο: «Τάσεις του θεάτρου στην πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα: κείμενο και σκηνή» στο Αμφιθέατρο Ιωάννη Δρακόπουλου όπως αναφέρεται και στο πρόγραμμα που έχετε στα χέρια σας και θα λάβουν μέρος οι σκηνοθέτες: Ανέστης Αζάς, Γκίγκη Αργυροπούλου, Γιώργος Βαλαής, Κατερίνα Ευαγγελάτου, Σίμος Κακάλας, Βασίλης Νούλας, Martin Scharnhorst.<sup>21</sup>

Η συζήτηση, που θα επικεντρωθεί στις μεταμορφώσεις του κειμένου, θα προσπαθήσει να προσεγγίσει τα σημερινά ζητούμενα από τη θεατρική έκφραση στις νεότερες της εκδοχές.

20 Μπέρτολτ Μπρεχτ: *Οι διάλογοι από την αγορά του χαλκού*, μετάφρ. Α. Γλυτζουρής – Θ. Σαρηγιάννη, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα 2000, σσ. 122-123.

21 Βλ. τη συζήτηση online στο [http://videlectures.uoa.gr/gr/uoa/uoa/theater/1-10-2014/Omilias\\_Skinotheton.mp4](http://videlectures.uoa.gr/gr/uoa/uoa/theater/1-10-2014/Omilias_Skinotheton.mp4)

ΙΩΑΝΝΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΟΥΛΑΚΗ-ΧΑΝΤΖΟΥ

## Η «βασιλική οδός» της παράστασης

Η «βασιλική οδός», στα γαλλικά *la voie royale*, είναι η μεγαλοπρεπής, η λαμπρή οδός. Μεταφορικά και συνειρμικά σημαίνει την οδό της πνευματικής αναζήτησης με όλες τις προσπάθειες, τις δυσκολίες, τις θυσίες που αυτή συνεπάγεται. (*La Voie royale* είναι ο τίτλος ενός σημαντικού μυθιστορήματος που δημοσιεύτηκε το 1930, του μεγάλου γάλλου συγγραφέα André Malraux). Και μήπως δεν είναι το ανέβασμα μίας θεατρικής παράστασης η πραγμάτωση ενός μεγαλεπήβολου σχεδίου, ένα εγχείρημα με άγνωστο αποτέλεσμα εφόσον μπορεί να πετύχει, αλλά μπορεί και όχι; η κατάληξη μιας τεράστιας μεμονωμένης όσο και συλλογικής αναζήτησης, ώστε να ζωντανέψει, με όλη τη σημασία της λέξης, ένα θεατρικό λογοτεχνικό κείμενο; Κατά τη διάρκεια μιας θεατρικής παράστασης, δύο ανθρώπινα σύνολα βρίσκονται το ένα απέναντι στο άλλο σε στάση αναμονής: σ' αυτό το παιχνίδι, αλλά και «παγίδα», μπαίνουν οικειοθελώς τόσο οι συντελεστές της παράστασης όσο και οι θεατές, δηλαδή το κοινό. Κατά πόσο η συνάντηση αυτή θα έχει αίσια έκβαση; Ο Hans Robert Jauss (1), ο θεωρητικός της πρόσληψης, δίνει μεγάλη έμφαση στην αίσθηση (*Aisthesis*) του θεατή, καθώς το έργο τέχνης ανανεώνει την αντίληψη που αυτός έχει των πραγμάτων και η οποία έχει φθαρεί από τη συνήθεια. Ως εμπειρίες, π.χ. η «κατάπληξη» (*Betroffenheit*), μία «συγκλονιστική συγκίνηση», συμβάλλουν καθοριστικά στη σχέση επικοινωνίας ανάμεσα στο λογοτεχνικό κείμενο και τον δέκτη/θεατή. Μέσω λοιπόν της παράστασης, ο λόγος του συγγραφέα δημιουργεί μία αισθητική εντύπωση (που επιτυγχάνεται συνάμα με διάφορα τεχνητά μέσα, ακουστικά, σκηνικά...) σ' έναν δέκτη/θεατή, ο οποίος όμως δεν είναι *tabula rasa* – έχει ένα υπόβαθρο πολιτισμικό, διάφορες γνώσεις και εμπειρίες ζωής. Εδώ έγκειται, μέσω της παράστασης, το κομβικό σημείο επαφής του θεατή με το θεατρικό έργο. Όταν πρόκειται για ένα έργο ποιότητας – όπως αυτό για το οποίο θα μιλήσουμε – γεννιέται, μέσω της παράστασης ένας διαδραστικός διάλογος ανάμεσα σ' έναν δέκτη του παρόντος και ένα κείμενο του παρελθόντος. Η σχέση αυτή είναι αμφίδρομη. Ο θεατής αυτενεργεί, δεν είναι παθητικός. Το ίδιο υποστηρίζει και η Anne Ubersfeld στο *Lire le Théâtre*. Ανάμεσα στις αναρίθμητες παραμέτρους που συμβάλλουν στην επιτυχία μιας θεατρικής παράστασης, υπάρχουν άραγε *sine qua non* παράμετροι; Θα λέγαμε πως υπάρχουν τουλάχιστον δύο. Αναμφισβήτητα, στο επίκεντρο της θεατρικής παράστασης βρίσκεται ο/η ηθοποιός. Κι' αυτός/αυτή στηρίζεται σε δύο κατ' εξοχήν ατού, τα οποία, αφού του/της τα εμπιστεύτηκαν ο σκηνοθέτης και ο σκηνογράφος, τα οικειοποιείται νομίμως και δικαιοματικά: αυτά είναι α/το κείμενο και β/ το ένδυμα.

α/ Το θεατρικό κείμενο κυοφορεί εν δυνάμει πολλαπλούς κινδύνους, τόσο για τον σκηνοθέτη όσο και για τον ενδυματολόγο, όπως και για τον/την ηθοποιό. Ιδιαίτερος όταν πρόκειται για ξενόγλωσσο κείμενο το οποίο έχει μεταφραστεί στη γλώσσα του θεατή. Και πράγματι, όπως γνωρίζουμε, η μετάφραση δεν είναι καθόλου απλό θέμα.

Όπως επισημαίνει ο Jauss, ένα λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να διαταράξει τον ορίζοντα προσ-

δοκίας του δέκτη αν γίνει χρήση μιας άγνωστης, καινούργιας φόρμας όπως συμβαίνει στην πρόσφατη λογοτεχνία. Ένα κατ' εξοχήν παράδειγμα είναι και τα θεατρικά έργα του Luigi Pirandello. Καθώς επιλέξαμε ως αντιπροσωπευτικό δείγμα ένα θεατρικό έργο του ιταλού συγγραφέα, θα αναφερθώ πολύ σύντομα στο κείμενό του που σχετίζεται με το συγκεκριμένο θέμα μας, το *Illustratori, Attori e Traduttori*. Το κείμενο αυτό δημοσιεύτηκε το 1908 στο *Nuova Antologia* και αργότερα πάλι το 1908, στο *Arte e Scienza*, μία συλλογή δοκιμίων.

Εκ προοιμίου, ο Pirandello θεωρεί πως ήδη η ερμηνεία του ηθοποιού είναι μόνο κατά προσέγγιση αυτό που θέλει να εκφράσει ο θεατρικός συγγραφέας: «Στη σκηνή επάνω, τάδε πρόσωπο θα προφέρει τα λόγια του γραπτού κειμένου αλλά δεν θα είναι ποτέ το πρόσωπο που είχε στο νου του ο ποιητής γιατί ο ηθοποιός ενώ λέει τα λόγια που δεν είναι δικά του, έχει ήδη αναδημιουργήσει μέσα του το έργο προσλαμβάνοντας το, όπως και με την έκφρασή του, τη φωνή του, το σώμα του, την κίνησή του.» Όσο για το ίδιο το θεατρικό κείμενο, δηλώνει πως «από τη στιγμή που μεταφέρεται ένα κείμενο από ένα μυαλό σ' ένα άλλο, οι τροποποιήσεις είναι αναπόφευκτες.» Το ίδιο συμβαίνει και με τη μετάφραση ενός θεατρικού έργου από μία γλώσσα σε μία άλλη. Σ' αυτό μάλιστα συμφωνεί και με τον Benedetto Croce –με τον οποίο διαφωνεί σε άλλα ζητήματα. Για τον Pirandello, το πρωτότυπο κείμενο είναι μοναδικό. Η μετάφραση του μοιάζει. Παρομοιάζει μάλιστα τη μετάφραση με «την μεταφύτευση ενός δέντρου το οποίο άνθισε σ' ένα συγκεκριμένο κλίμα. Σε νέο περιβάλλον, θα είναι δέντρο μεν, αλλά διαφορετικό [...] Οι λέξεις μιας γλώσσας έχουν ένα ειδικό βάρος για το λαό που μιλάει αυτήν τη γλώσσα, κάτι το άπιαστο αφού σαν την ψυχή δεν μπορείς να τ' αγγίξεις.» Και δίνει το παράδειγμα της γερμανικής λέξης «Liebe» και της αντίστοιχης ιταλικής «amore» η οποία εκφράζει μεν το περιεχόμενο, αλλά τι γίνεται με τον ήχο των λέξεων; τη σύνταξη μιας πρότασης; το ιδιαίτερο ύφος ενός ιδιώματος; Επίσης διαφωνεί και με την αντίληψη του ποιητή Giovanni Pascoli ο οποίος βλέπει την μετάφραση ως μία «μετεμψύχωση».

Ο Pirandello ευτύχησε να μεταφραστεί το έργο του, να το σκηνοθετήσουν και να το ερμηνεύσουν χαρισματικοί καλλιτέχνες σε παγκόσμια κλίμακα. Στο Παρίσι, ήδη από τη δεκαετία του 20, ο Benjamin Crémieux, ο Georges Pitoëff, ο Charles Dullin μέλη του Cartel des Quatre, έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην καθιέρωση του πιραντελλικού έργου ανά τον κόσμο. Στον ελληνικό χώρο θα αναφέρω ενδεικτικά τον Κουν, τον Σολομό, τον Βολανάκη, τον Τριβιζά, τον Μυράτ και, την τελευταία εικοσαετία, τον Δημήτρη Μαυρίκιο. Θα σταθώ στο έργο *Ερρίκος Δ' (2)* το οποίο σκηνοθέτησε ο Μαυρίκιος, κατά τη σεζόν 2006-2007, στη σκηνή Κοτοπούλη-Rex. Τα κοστούμια ήταν του Διονύση Φωτόπουλου.

Πριν από περίπου 50 χρόνια, ο Κάρολος Κουν το είχε ανεβάσει για το Εθνικό Θέατρο.

Όμως, εδώ, η ιδιαιτερότητα συνίσταται στο ότι και η μετάφραση είναι του Μαυρίκιου –με τον χαρακτηρισμό «Μετάφραση–Διασκευή» –(3) ενώ συνήθως ο μεταφραστής και ο σκηνοθέτης είναι δύο ξεχωριστοί άνθρωποι.

Να θυμίσω πως το 1961, στο έργο *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε (Questa sera si recita a soggetto)* που ανέβασε ο Δημήτρης Μυράτ, είχαμε την ίδια περίπτωση, ο Μυράτ μετέφρασε και σκηνοθέτησε το έργο. Τα κοστούμια ήταν του Δημήτρη Μυταρά.

Ο συνδυασμός μεταφραστή-σκηνοθέτη σε ένα και ίδιο πρόσωπο παρουσιάζει μία σημαντική δυναμική ως προς την πρόσληψη του πρωτοτύπου κειμένου και συνεπώς αμεσότητα ως προς τη σύλληψη της παράστασής του. Κυρίως που ο Μαυρίκιος είναι απόλυτα δίγλωσσος, δηλαδή κατέχει την ιταλική γλώσσα ως μητρική, όπως την ελληνική, ως βιωμένη. Επίσης, έχει επιπλέον μία ευρύτατη λογοτεχνική, πολιτισμική καλλιτεχνική παιδεία σε συνδυασμό με μία βαθιά γνώση του πιραντελλικού κόσμου. Σας θυμίζω πως είχε και πάλι μεταφράσει και ανεβά-

σει με τον χαρακτηρισμό «Μετάφραση-Δραματοουργική επεξεργασία» –το άλλο εμβληματικό cult έργο του Pirandello: *Έξι Πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (*Sei personaggi in questa di autore*), το 1987, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και τον Ιανουάριο 2003, στη Νέα Σκηνή, κατά τη σαιζόν 2002-2003.

Και για τα δύο έργα, παραπέμπω στη συνέντευξη του Δ. Μαυρίκιου, το 2009, στο περιοδικό *Pirandelliana*.

Ζήτησα από τον κύριο Μαυρίκιο το κείμενό του της Τρίτης Πράξης του *Ερρίκου Δ'* που είναι και το αποκορύφωμα του έργου ώστε να το αντιπαραβάλω με το αυθεντικό κείμενο στα ιταλικά. Το έθεσε στη διάθεσή μου πολύ ευγενικά και τον ευχαριστώ από τη θέση αυτή. Διαπίστωσα πως έχει κάνει ακριβώς αυτό που εκφράζει ο Pirandello στο άρθρο που ανέφερα στην αρχή της ομιλίας μου. Σ' αυτήν την μετάφραση – διασκευή, σύμφωνα με την αντίληψη του ιταλού συγγραφέα περί μετάφρασης, ναι μεν υπάρχουν, κατά το πέρασμα από τη μία γλώσσα στην άλλη, (και θα προσέθετα σύμφωνα με τους νόμους της Φυσικής) ορισμένες «απώλειες», όμως έχει διαφυλαχθεί το αυθεντικό κείμενο ως προς τη βαθιά ουσία του, μ' έναν απόλυτα λειτουργικό τρόπο λαμβάνοντας υπ' όψιν και σημαντικά σκηνοθετικά κριτήρια.

Κυρίως, ο Δ. Μαυρίκιος επέτυχε να μεταφέρει άμεσα στα ελληνικά τον παλμό του ιταλικού κειμένου-αφετηρία. Δηλαδή, κατόρθωσε αυτό που δηλώνει και ο Pirandello: «αυτήν την απλοποίηση και αυτήν την ιδανική συμπύκνωση που χαρακτηρίζει κάθε ανώτερο έργο τέχνης».

Ένα *sine qua non* κλειδί για την επιτυχία μιας θεατρικής παράστασης είναι η αμεσότητα του λόγου στη γλώσσα του θεατή, γιατί τότε ο λόγος φθάνει και αγγίζει απευθείας την ευαισθησία του δέκτη – όπως το βόλι, τον βρίσκει στην καρδιά. Πέφτει η αυλαία και χρειάζεται ένα χρονικό διάστημα να συνέλθει ώστε να βρει ξανά την επαφή με τη γύρω πραγματικότητα, ενώ επί μέρες θα ξανασκεπτεται πάλι το έργο. Και όπως λέει ο Pirandello: «Μοναδικός νόμιμος κριτής είναι το κοινό.»

β/ Η δεύτερη παράμετρος, όπως προαναφέραμε, είναι το κοστουμί. Κι αυτό είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το σώμα του ηθοποιού και την παρουσία του επάνω στη σκηνή, ως κλειδί της μεταμόρφωσής του. «Μιλάει» άμεσα στον θεατή μέσω των μηνυμάτων που εκπέμπει και υποβάλλει στην αταβιστική διάσταση της διαίτησής του όπως είναι τα χρώματα, τα μαλλιά, τα υφάσματα, οι σημαντικότερες λεπτομέρειες π.χ. τα στολίδια, τα παπούτσια κ.α. Το κοστουμί γίνεται το δεύτερο δέρμα του ηθοποιού αφού εφάπτεται, κοινώς «κολλάει» επάνω του, ώστε να δημιουργήσει το δεύτερο εγώ του για το οποίο πρέπει να πείσει πως είναι, με το οποίο θα παρασύρει τον θεατή να πιστέψει πως πράγματι είναι το πρόσωπο που υποδύεται μπαίνοντας στο πετσί του ρόλου.

Μεγάλοι ζωγράφοι σχεδίασαν τα κοστουμια θεατρικών παραστάσεων.

Στο πλαίσιο της ελληνικής σκηνης, αναφέρω ενδεικτικά τον Τσαρούχη, τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, τον Εγγονόπουλο, τον Βασιλείου, τον Νικολάου... Στο Θεατρικό Μουσείο και στις κατά καιρούς εκθέσεις, βλέπουμε τις μακέτες και τα κοστουμια που έγιναν για τα αντίστοιχα έργα.

Θα ήταν παράλειψή μου να μην αναφερθώ εδώ στην έξοχη φετινή έκθεση κοστουμιών του Γιάννη Μετζικώφ στην Εθνική Γλυπτοθήκη. Ας σημειωθεί πως ο Μετζικώφ είναι ζωγράφος, σκηνογράφος και γλύπτης.

Όταν το 1939, η Μαρίκα Κοτοπούλη ανέθεσε στον Νίκο Εγγονόπουλο τα «σκηνικά» για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, σε σκηνοθεσία Καρόλου Κουν, στο Θέατρο Κοτοπούλη, ο Εγγονόπουλος, στα *Πεζά Κείμενα*, αναφέρει – και μάλιστα διευκρινίζει πως με τη λέξη «σκηνικά» εννοεί τόσο το καθεαυτό σκηνικό όσο και τα κοστουμια: «ανεξάρτητα της καθαρής ζωγραφικής

μου προσπάθειας στο γενικό χαρακτήρα, καθώς και στις λεπτομέρειες τόσο των κτιρίων που αναπαριστά το σκηνικό όσο και των φορεμάτων, σεβάστηκα κάθε επιστημονικά εξακριβωμένο στοιχείο, έδωσα όμως ύψιστη σημασία και σε συναισθηματικές αξίες.»

Σχετικά με την καθοριστική σημασία του ενδύματος στην επιτυχία μιας θεατρικής παράστασης, θα σταθώ και πάλι στην παράσταση του *Ερρίκου Δ'* το 2006 στο Εθνικό Θέατρο σε μετάφραση, διασκευή, σκηνοθεσία του Δημήτρη Μαυρίκιου και κοστούμια του Διονύση Φωτόπουλου.

Το τόσο πλούσιο σε νοήματα έργο του Πιραντέλλο ανήκει στη θεατρική ενότητα με τον εύγλωττο τίτλο *Maschere nude*. Προσφέρεται απόλυτα ως παράδειγμα, εφόσον η μεταμφίεση ή μασκαράτα, η ψευδαίσθηση, η φαντασίωση αφ' ενός, αποτελούν λέξεις-κλειδιά και τον κατ' εξοχήν άξονα γύρω από τον οποίο περιστρέφεται το κείμενο – και αφ' ετέρου, η δράση τοποθετείται σε δύο χρονικά επίπεδα: το ιστορικό παρελθόν και το σύγχρονο παρόν. Συνεπώς, το στοιχείο του κοστουμιού αποκτά πολύ ξεχωριστό ενδιαφέρον. Θα παραθέσω μερικές σκέψεις.

Μία προσέγγιση κοινότητα και χωρίς φαντασία, θα έντυνε, υποθέτω, τον Ερρίκο με κοστούμι εποχής καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, αφού παριστάνει τον αυτοκράτορα Ερρίκο της Γερμανίας. Όμως, η λύση που δίνει ο Δ. Φωτόπουλος είναι τόσο ευρηματική στην τρομερή απλότητά της όσο και πολυεπίπεδη στην πολυσημία της: ένα μακρύ κόκκινο ύφασμα αποδεικνύεται άκρως εντυπωσιακό και λειτουργικό καθώς συμβολίζει πολλές έννοιες που συνυπάρχουν στο έργο: είναι κατ' αρχή, σύμβολο εξουσίας, πορφύρα αυτοκρατορική. Αλλά και μανδύας του πάθους – με τις δύο κύριες έννοιες: του ακραίου συναισθήματος, της παραφροσύνης, όπως και του μαρτυρίου. Συνάμα, χαράζει τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο ποταπό κοινωνικό σύνολο (όσο του 19ου αιώνα όσο και του 20ού) και τον περιθωριοποιημένο Ερρίκο: αν κυριολεκτικά τυλίγεται στην μοναξιά του με το κόκκινο ύφασμα, συνάμα όμως, αυτό αντιπροσωπεύει την προσωπική του κόκκινη αυλαία, καθιερώνει τον θρίαμβο του θεάτρου δηλαδή το «παραμύθι του Ερρίκου», το κατ' εξοχήν μέσο σωτηρίας του ήρωα. Το όνομα του ιατρού *Dionisio Genoni* δεν μπορεί να είναι τυχαίο. Ας σημειωθεί πως ο Μαυρίκιος καταργεί το πρόσωπο του ιατρού.

Στο πρώτο μέρος, δίνονται με τρόπο ανάγλυφο, τα ιστορικά στοιχεία στα οποία βασίζεται το έργο: την ανελέητη διένεξη, στον 11ο αιώνα, ανάμεσα στον αυτοκράτορα της Γερμανίας και τον Πάπα: κάτω από την πορφύρα, ο Ερρίκος αποκαλύπτει το ρούχο της μεταμέλειας, το «κουρέλι» όπως το αποκαλεί, ένα διχτυωτό *cilicium* σε λαδί χρώμα. Ο θεατής αντικρίζει έναν αυτοκράτορα ταπεινωμένο, ημίγυμνο, ρακένδυτο, ξυπόλυτο.

Γίνεται τότε εμφανέστατη η αντίθεση (*contraste*) μεταξύ μεγαλοπρέπειας και καταρράκωσης, καθώς συνυπάρχουν τα δύο αντίστοιχα σύμβολα με τον φυσικότερο τρόπο.

Στο δεύτερο μέρος, ο Ερρίκος εμφανίζεται τυλιγμένος με τον κόκκινο μανδύα. Όμως, σε λίγο θα τον πετάξει από επάνω του και θα μείνει με μαύρο αθλητικό φανελάκι, μαύρο σορτ, κόκκινες κάλτσες και μαύρα παπούτσια. Στην αλλοπρόσαλλη αυτή εμφάνιση, υπάρχει μία σημαντική λεπτομέρεια: στο μαύρο φανελάκι, ακριβώς στο μέσο, υπάρχει το γνωστό λογότυπο των *Rolling Stones*, εκείνο το πελώριο κόκκινο στόμα με την τεράστια κόκκινη γλώσσα, περίοπτο σύμβολο ανατρεπτικού χλευασμού προς την κοινωνία και τις προκαταλήψεις της.

Αλλά και τα βαμμένα μαλλιά της γερασμένης μα πάντοτε κοκέτας Μαθίλδης, όπως και τα μισοβαμμένα του Ερρίκου, έχουν τη βαθιά σημασία τους: εκείνης της άδικα χαμένης νεότητας και της προδομένης αγάπης.

Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, οι γυναικείες φιγούρες εμφανίζονται άψογα ντυμένες με κοστούμια εποχής, ωραιότατες δέσποινες του Μεσαίωνα.

Τρία στοιχεία που προσέθεσαν οι δύο δημιουργοί, Δημήτρης Μαυρίκιος και Διονύσης Φωτόπουλος –τα οποία δεν υπάρχουν στο πιραντελλικό κείμενο– συμβάλλουν καθοριστικά στην επιτυχία της μεταφοράς του Ερρίκου Δ΄ στη σκηνή:

α/ Στην αρχή της παράστασης, μία τεράστια μεταλλική αυλαία χωρίζει τους δύο κόσμους: εκείνον των εγκλείστων κι' εκείνον των ελευθέρων, εκείνον της φαντασίας, του θεατρικού παιχιδιού κι' εκείνον της πραγματικότητας. Ανεβαίνει και κατεβαίνει εναλλακτικά. Όταν τελειώνει το έργο, γίνεται κόκκινη.

β/ Στην αρχή του έργου, ο Ερρίκος Δ΄ εμφανίζεται έφιππος σ' ένα άλογο, σ' όλη του την μεγαλοπρέπεια, όμοιος με Ρωμαίο αυτοκράτορα επάνω σε νόμισμα της Αρχαιότητας. Μην ξεχνάμε πως η απαρχή όλου του δράματος είναι ένα μοιραίο ατύχημα με το άλογο. Στο τελευταίο μέρος του έργου, όπου όλα έχουν ειπωθεί και αποκαλυφθεί, διαπιστώνουμε πως το άλογο είναι ξύλινο. Όμως, το κόκκινο ύφασμα, ο υποτιθέμενος αυτοκρατορικός μανδύας, κρατάει ακόμη δεμένο – συνδεδεμένο θα λέγαμε – τον Ερρίκο με το άλογο, εφόσον ο Ερρίκος προτιμάει να συνεχίσει να ζει στο «παραμύθι» του.

Αυτό όμως το τέχνασμα προετοιμάζει λειτουργικά την τρίτη επινόηση που ακολουθεί.

γ/ Πράγματι, ο Ερρίκος θα σκοτώσει τον αντίζηλό του, όχι όμως με το σπαθί, αλλά ρίχνοντάς του, με μία ξαφνική απρόβλεπτη κίνηση, τον μανδύα – αυλαία γύρω από το λαιμό και πνίγοντας τον με το συμβολικό μέσο σωτηρίας του.

Δικαιολογημένα ο Πιραντέλλο, στην Τρίτη Πράξη του έργου, δηλώνει πως «η αμφίεση είναι η ίδια η προσωπικότητα του ατόμου».

Αυτό που κατόρθωσαν ο Μαυρίκιος και ο Φωτόπουλος σ' αυτήν τη συνεργασία, είναι τα ενδυματολογικά στοιχεία να συμβαδίζουν απόλυτα με τα καίρια σημεία του κειμένου, ώστε να αναδειχθεί ο πλούτος του και να επιτευχθεί το άνετο κι' απρόσκοπτο πήγαινε έλα μέσα στο χρόνο. Απέδωσαν το χαοτικό πιραντελλικό «θέατρο μέσα στο θέατρο» με λαμπρή τέχνη και σοφία.

Άραγε, αφ' ενός το θεατρικό κείμενο που αγγίζει με απόλυτη αμεσότητα – και αυτό για να επιτευχθεί απαιτεί τεράστιο μόχθο – τις ευαισθησίες του θεατή και αφ' ετέρου, η επίπονη διαδικασία – η επινόηση, ο μελετημένος σε βάθος σχεδιασμός, η κατασκευή των κοστούμιών που γοητεύουν και μαγνητίζουν τον θεατή με τον αέρα τους, τον συμβολισμό των χρωμάτων τους και όχι μόνο – άραγε να είναι τα δύο κατ' εξοχήν τυχερά μαγικά χαρτιά, τα ατράνταχτα εχέγγυα για μία επιτυχημένη Παράσταση; Αναμφισβήτητα, όπως το αναφέραμε στην αρχή της ανακοίνωσής μας, ο ηθοποιός είναι που κρατάει στα χέρια του την επιτυχία ή την αποτυχία της Παράστασης, χάρη στην εμπνευσμένη ερμηνεία του (π.χ. η αριστοτεχνική ερμηνεία του Νίκου Καραθάνου στον Ερρίκο Δ της εν λόγω παράστασης). Ειδάλλως, το θεατρικό κείμενο θα παραμείνει άψυχο και το ένδυμα ένα «άδειο ρούχο». Αντίστροφα όμως, ένα βαρετό και ανούσιο κείμενο όπως και ένα ακατάλληλο κι ακαλαίσθητο κοστούμι σίγουρα δεν θα στηρίξουν το υποκριτικό ταλέντο του γνήσιου ηθοποιού, και δεν θα του χαρίσουν εκείνη τη δυνατή ώθηση που χρειάζεται για «ν' απογειωθεί», δηλαδή να πεισθεί ο ίδιος και να πείσει και τον θεατή, πως πράγματι είναι το συγκεκριμένο πρόσωπο που καλείται να ζωντανέψει.

Σύμφωνα με τον Jauss, στο χώρο της τέχνης, η διαφύλαξη και η μετάδοση μιας πολιτιστικής κληρονομιάς, – όπως είναι ένα λογοτεχνικό κείμενο ποιότητας – προϋποθέτουν συνειδητές αισθητικές επιλογές ώστε αυτό το έργο τέχνης να επανακτήσει την πρώτη του λάμψη. Σ' αυτόν τον πρωτεύει χώρο που είναι η θεατρική σκηνή, με βάση τα δύο επίκαιρα αντιπροσωπευτικά παραδείγματα που παραθέσαμε, μπορούμε να πούμε πως τόσο το ποιοτικό θεατρικό κείμενο όσο και το ποιοτικό ένδυμα, αποτελούν δύο θεμελιώδεις sine qua non παραμέτρους.

Αν είναι δύο πολύ δύσκολοι και απαιτητικοί σταθμοί, οπωσδήποτε ανοίγουν θετικότητες και ευοίωνες προοπτικές στη «βασιλική οδό» της Παράστασης. Και όπως θα έλεγε ο αλεξανδρινός Καβάφης «λίγο αυτό δεν είναι.»

### **Σημειώσεις**

1. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard. Préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1978.

2. Luigi Pirandello, *Maschere nude*, a cura di Alessandro D'Amica, vol.II, collana I Meridiani, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1992.

3. Ο Δ. Μαυρίκιος δεν έχει δημοσιεύσει την μετάφρασή του. Υπάρχει όμως στα ελληνικά η εξαιρετη μετάφραση του *Ερρίκον Δ΄* από τον Ερρίκο Μπελιέ. Λουίτζι Πιραντέλλο, *Ερρίκος ο Δ΄*, μετάφραση Ερρίκος Μπελιές, Εκδόσεις Ηριδανός, 2006.

ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ Γ. ΖΩΡΑΣ

## Οι θεατρικές σπουδές στο Πανεπιστήμιο Αθηνών πριν από την ίδρυση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών

Με την παρούσα ανακοίνωση επιδιώκεται να αναδειχθεί η πρωτοβάθμια παρουσία των θεατρικών σπουδών στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών πριν από την ίδρυση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Βέβαια, πρέπει εξαρχής να τονισθεί ότι η διδασκαλία αντικειμένων θεατρικής-δραματικής θεματολογίας γινόταν κυρίως γλωσσοκεντρικά, με σαφώς φιλολογικό και ιστορικό χαρακτήρα. Αυτό όμως το γεγονός δεν μειώνει τη σημασία που είχαν αυτές οι σκαπανικές προσεγγίσεις. Ας λάβουμε υπόψη τα όσα σημειώνει ο καθηγητής Πούχγερ σε πρόσφατο άρθρο του: «Οι ιστορικές και φιλολογικές μέθοδοι, μαζί με τις άλλες και τις καθαρά θεατρολογικές, συγκροτούν το αναγκαίο μεθοδολογικό οπλοστάσιο της πολύπλευρης αυτής επιστήμης (...) Και η εκδοτική των κειμένων και η ενδοκειμενική ανάλυση εξακολουθούν να είναι απολύτως απαραίτητα μεθοδολογικά εργαλεία της θεατρολογίας. Και το νεοελληνικό δράμα εξακολουθεί να είναι εν πολλοίς γλωσσοκεντρικό»<sup>1</sup>.

Αφού, λοιπόν, η ιστορικο-φιλολογική έρευνα εφαρμόζεται στις θεατρικές σπουδές ακόμη και σήμερα, ας αναλογισθούμε την κατάσταση που επικρατούσε πριν από δύο αιώνες, κατά τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, τότε που οι καθηγητές της Αρχαίας Ελληνικής Φιλολογίας επέλεγαν να διδάξουν στους φοιτητές τους έργα από την τεράστια παραγωγή της κλασικής δραματουργίας<sup>2</sup>. Αναφέρουμε, ενδεικτικά, ότι κατά το εαρινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 1837-1838, ο Ιωάννης Βενθύλος<sup>3</sup> δίδαξε, ως εντεταλμένος υφηγητής *Αντιγόνη*, ενώ κατά τα δύο εξάμηνα του επόμενου έτους Αισχύλο. Στη συνέχεια, από το έτος 1839, οπότε και εξελέγη καθηγητής Ελληνικής Φιλολογίας, έως το 1855, συνέχισε να περιλαμβάνει στις παραδόσεις του ύλη σχετική με την αρχαία τραγωδία: «Εξακολουθήσιν Αισχύλου» (1839-1840), «Σοφοκλέους *Αντιγόνη*», «Αισχύλου *Πέρσας*», «κωμωδίαν του Αριστοφάνους» (1842-1843), «Αριστοφάνους *Πλούτον*» (1843-1844), «Σοφοκλέους *Οιδίποιν τύραννον*», «Θεωρίαν της αρχαίας δραματουργίας» (1844-1845), «Αισχύλου *Αγαμέμνονα*», «Αριστοφάνους *Νεφέλας*» (1845-1846), «Αισχύλου *Πέρσας*» (1846-1847), «*Αντιγόνη*ν Σοφοκλέους», «Περί Ελληνικής δραματουργίας», «Αισχύλου *Επιτά επί Θήβας*» (1847-1848), «*Νεφέλας* Αριστοφάνους» (1848-1849), «*Πέρσας* Αισχύλου» (1849-1850), «Εισαγωγήν εις την καθ' Έλληνας δραματουργίαν, και ερμηνείαν *Αντιγόνης* Σοφοκλέους», «Αριστοφάνην» (1850-1851), «Αισχύλου *Αγαμέμνονα*», «Αριστοφάνους κωμωδίας κατ' εκλογήν», «Περί δραματουργίας Ελλήνων» (1851-1852), «*Ιππόλυτον* Ευριπίδου» (1852-1853), «Περί φύσεως της των αρχαίων δραματουργίας

1 Βάλτερ Πούχγερ: «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία», *Νέα Εστία*, τόμ. 167, 2010, σ. 787.

2 Βλ. σχετικά Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής: *Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1860) οι πρώτες γενεές των διδασκόντων. Διδακτορική διατριβή*, τόμ. Β': *Παραρτήματα*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Σχολή Νομικών, Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης, Αθήνα 2001.

3 Ό.π., σσ. 110-111 και 186.



και *Αντιγόνη* Σοφοκλέους» (1854-1855). Εξίσου πλούσιο θεματολόγιο αντλημένο από την κλασική δραματουργία κάλυπταν και οι παραδόσεις του Κωνσταντίνου Ασωπίου<sup>4</sup>, ο οποίος ήταν ένθερμος θιασώτης του θεάτρου και είχε αντιληφθεί τη μορφοπαιδευτική του αποστολή στη διαμόρφωση της συνείδησης του νεώτερου ελληνισμού. Συγκεκριμένα, δίδαξε: «Αισχύλου *Προμηθέα δεσμώτην*, μετά εισαγωγής εις τον Αισχύλον» (1844-1845), «Αριστοφάνην» (1846-1847), «Ερμηνείαν εις τον Αισχύλον, μετά εισαγωγής εις τον ποιητήν», «Αριστοφάνην» (1847-1848), «Αισχύλου *Ευμενίδας*, μετ' αναλύσεως της *Ορεστείας*» (1848-1849), «Αισχύλον» και «Αισχύλου *Ευμενίδας*» (1850-1851), «Σοφοκλέους *Φιλοκτήτην*» (1852-1853), «*Ευμενίδας* του Αισχύλου», «Σοφοκλέους *Φιλοκτήτην*» (1856-1857), «Αισχύλον» (1858-1859). Ήδη πολύ νωρίτερα, ο Ασωπίος, όταν ήταν ακόμη διδάσκαλος στο Ελληνικό Σχολείο της Τεργεστής, κατά την τελετή λήξης του σχολικού έτους 1816-1817, παρατηρούσε σχετικά με το θέατρο τα εξής: «σκοπόν έχει μόνον των ηθών την διόρθωσιν, και την εκπαίδευσιν των λαών· είναι κοινόν σχολείον των ανθρώπων, το οποίον αναπληρώνει των άλλων σχολείων την έλλειψιν»<sup>5</sup>. Αυτή την πεποίθησή του φαίνεται ότι την διατήρησε σχετικά και με την τριτοβάθμια εκπαίδευση, όταν μετά μια εικοσιπενταετία εκλέχθηκε καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Στα μέσα του 19ου αιώνα, δίδαξε συναφή με το αρχαίο δράμα αντικείμενα και ο Γεώργιος Παπασιωτήης<sup>6</sup>, όπως: «*Οιδίποδα τύραννον* του Σοφοκλέους μετ' εφαρμογής των περί τραγικής ποιήσεως κανόνων, οίοι καταλέγονται εν τη ποιητική του Αριστοτέλους» (1854-1855), «Αισχύλου *Αγαμέμνονα*», «Ιστορίαν της δραματικής των Ελλήνων ποιήσεως μέχρι και του Αριστοφάνους» (1856-1857), «Σοφοκλέους *Οιδίποιν επί Κολωνά*» (1858-1859).

Ακολουθώς, και ο Αθανάσιος Ρουσόπουλος<sup>7</sup> ενέταξε και αυτός στην ύλη του σχετικά αντικείμενα: «Σοφοκλέα και ερμηνείαν της *Αντιγόνης*» (1858-1859), «Ερμηνείαν εις τον Αισχύλου *Αγαμέμνονα*, μετά εισαγωγής περί οικονομίας και διδασκαλίας του Ελληνικού δράματος και περί του Ελληνικού θεάτρου» (1859-1860), «Ερμηνείαν εις τον Αριστοφάνους *Πλούτον*, μετά εισαγωγής εις τον κωμικόν» (1861-1862). Ειδικότερα για τον Ρουσόπουλο πρέπει να αναφέρουμε ότι, στα τέλη του 1867, είχε αναλάβει τη σκηνοθεσία της *Αντιγόνης*, που θα ανέβαινε στο Ηρώδειο, με την ευκαιρία του γάμου του Γεωργίου Α' με τη βασίλισσα Όλγα. Όπως σημειώνει ο Σιδέρης: «Το ανέβασμά της το είχε φροντίσει το Πανεπιστήμιο· θα ήταν το πνευματικό δώρο του προς τους νεονύμφους»<sup>8</sup>. Τη μετάφραση της τραγωδίας την είχε φιλοτεχνήσει ένας άλλος καθηγητής του Ιδρύματος, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής. Η παράσταση δόθηκε στις 7 Δεκεμβρίου 1867. Τρία από τα πρόσωπα του δράματος (ο Φύλαξ, ο Αίμων και ο Άγγελος) ήσαν φοιτητές, καθώς και όσοι αποτελούσαν τον δεκαπενταμελή Χορό. Ορθά ο Σιδέρης επισημαίνει και τονίζει το γεγονός ότι τότε «οι φοιτητές είχαν θεωρηθεί ως οι μόνοι αρμόδιοι για το Αρχαίο Δράμα»<sup>9</sup>. Και αξίζει να σημειωθεί ότι οι πρώτες σκηνοθεσίες αρχαίων δραμάτων έγιναν με την καθοδήγηση πανεπιστημιακών καθηγητών, σε μια εποχή που ο σκηνοθέτης δεν υπήρχε ακόμη.

4 Ό.π., σσ. 114-116.

5 Για το πλήρες κείμενο του λόγου του Ασωπίου βλ. *Ερμής ο Λόγιος*, τόμ. 7, 1817, σ. 361.

6 Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής: *Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1860) οι πρώτες γενεές των διδασκόντων*, ό.π., σσ. 130 και 193-194.

7 Ό.π., σ. 129.

8 Γιάννης Σιδέρης: *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 42.

9 Ό.π., σ. 103.

Βεβαίως ιδιαίτερη σημασία παρουσιάζουν οι παραδόσεις του Δημητρίου Βερναρδάκη<sup>10</sup> «Περί της δραματικής τέχνης του Αισχύλου», στις οποίες περιέλαβε και «Ερμηνείαν *Αγαμέμνονος*» (1861-1862). Ο Βερναρδάκης εκδίδοντας τα *Δράματα* του Ευριπίδη<sup>11</sup>, δεν παρέλειψε να τονίσει στα Προλεγόμενά του και τα εξής: «Η μόνη ορθή περί τραγωδίας κρίσις είναι το εκ της διδασκαλίας ή αναγνώσεως αυτής αίσθημα θεατού ή αναγνώστου ευ μαθήσεως και παιδείας ήκοντος· μόνον δ' ο ειδημονέστερος και εμπειρότερος των πραγμάτων τούτων κριτής δύναται, αναλύων το αίσθημα τούτο, ν' ανεύρη και ορίση μάλλον ή ήττον επιτυχώς και τα αίτια αυτού και τας ως εξ αυτών αρετάς του δράματος». Και είναι προφανές ότι τέτοιου είδους συνάντηση επιτυγχάνεται στις πανεπιστημιακές αίθουσες διδασκαλίας, όπου οι ειδήμονες επιστήμονες και θεατρολόγοι παρουσιάζουν τα έργα, όχι σε παθητικούς δέκτες, αλλά σε ρέκτες φοιτητές που λειτουργούν ως αναγνώστες, ακροατές ή θεατές. Εξάλλου, οι απόψεις του Βερναρδάκη και η έστω και βραχεία διδακτική του δραστηριότητα στο Πανεπιστήμιο<sup>12</sup> προσλαμβάνουν ιδιαίτερη αξία, αν ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι ο ίδιος υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους θεατρικούς συγγραφείς του 19ου αιώνα. Θυμίζουμε τα δράματά του *Μαρία Δοξαπατρή*, *Κυψελίδαι*, *Μερόπη*, *Ευφροσύνη*, *Φάουστα*, *Αντιόπη*, *Νικηφόρος Φωκάς*<sup>13</sup>. Σχετικά με το ανέβασμα, το 1865-1866, της *Μαρίας Δοξαπατρή* και της *Μερόπης*, σημειώνει ο Σιδέρης: «Και τα δύο έργα του τα είχε διδάξει ο Βερναρδάκης, μορφωμένους θεατρικά στη Γερμανία· με το μεγάλο κύρος του θα καθιερώσει, με τη *Μερόπη*, προ πάντων, τη μορφή που είχε κατασταλάξει, και θα φέρει, μαζί, και νέους υποκριτικούς τρόπους, όπως τους είχε μελετήσει στη χώρα των σπουδών του»<sup>14</sup>. Αλλά και οι διάδοχοι των παραπάνω καθηγητών συνέχισαν να ασχολούνται, στις πανεπιστημιακές παραδόσεις τους ή στις επιστημονικές μελέτες τους, με δραματικά έργα. Αναφέρουμε, ενδεικτικά, τις εκδόσεις κλασικών κειμένων που επιμελήθηκαν οι Δημήτριος Σεμιτέλος (*Τραγωδίαί* Σοφοκλέους), Γεώργιος Μιστριώτης (*Τραγωδίαί* Σοφοκλέους και *Τραγωδίαί* Ευριπίδου), Παναγής Λορεντζάτος (*Αίας* Σοφοκλέους).

Εξάλλου, συναφής με το θέατρο ήταν και η δραστηριότητα που ανέπτυξαν, κατ' αυτή την περίοδο, αρκετοί καθηγητές της Φιλοσοφικής Σχολής ως κριτές στους Δραματικούς Διαγωνισμούς που διοργάνωνε τότε το Πανεπιστήμιο Αθηνών. Συγκεκριμένα, πρόκειται για τον Ράλλειο (από το 1851 έως το 1860) και τον Βουτσειαίο Διαγωνισμό (από το 1862 έως το 1877)<sup>15</sup>, στις κριτικές επιτροπές των οποίων έλαβαν συνολικά μέρος τριάντα καθηγητές του Ιδρύματος. Από αυτούς σχεδόν οι μισοί προέρχονταν από τη Φιλοσοφική Σχολή: ένδεκα ήσαν της Φιλολογικής κατεύθυνσης και τρεις της Φυσικομαθηματικής. Ανάμεσά τους συγκαταλέ-

10 Παναγιώτης Γ. Κιμουρτζής: *Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1860) οι πρώτες γενεές των διδασκόντων*, ό.π., σ. 130.

11 Ευριπίδης: *Δράματα*, εξ ερμηνείας και αναγνώσεως Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη, τόμ. Α': *Φοίνισσαι*, Εκ του Τυπογραφείου των αδελφών Περρή, Αθήνησι 1888, τόμ. Β': *Εκάβη*, *Ιππόλυτος*, *Μήδεια*, Εκ του Τυπογραφείου των αδελφών Περρή, Αθήνησι 1894, τόμ. Γ': *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, *Ηλέκτρα*, *Άλκηστις*, Εκ του Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνησι 1903 [στη σειρά: Ζωγράφοις Ελληνική Βιβλιοθήκη].

12 Βλ. σχετικά Γεράσιμος Γ. Ζώρας: «Πανεπιστημιακές περιπέτειες του Δ. Ν. Βερναρδάκη», στον τόμο *Μνήμη Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη (1833-1907). Τιμητικές εκδηλώσεις για τα 100 χρόνια από το θάνατό του. Πρακτικά Συνεδρίου (Μυτιλήνη, 28 και 29 Νοεμβρίου 2008)*, Επιμέλεια Παναγιώτης Σκορδάς, Νομαρχιακή Αυτοδιοίκηση Λέσβου, Μυτιλήνη 2010, σσ. 69-87.

13 Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης: *Δράματα*, Έκδοσις νέα πολλαχώς μεταρρυθμισθείσα και επιδιορθωθείσα, Εκ των Τυπογραφείων του "Κράτους", Αθήνησι 1903.

14 Γιάννης Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, ό.π., σ. 42.

15 Βλ. σχετικά Panayotis Moullas: *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque, Secrétariat Général à la Jeunesse, Athènes 1989.

γονται οι προειρημένοι Ιωάννης Βενθύλος, Κωνσταντίνος Ασώπιος, Αθανάσιος Ρουσόπουλος, Δημήτριος Βερναρδάκης, Δημήτριος Σεμιτέλος, Γεώργιος Μιστριώτης, καθώς και οι καθηγητές Φίλιππος Ιωάννου, Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, Ευθύμιος Καστόρχης, Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και Στέφανος Κουμανούδης, από τους οποίους οι δύο τελευταίοι είχαν διακριθεί επιπλέον και ως λογοτέχνες. Στη Φυσικομαθηματική κατεύθυνση ανήκαν ο Δημήτριος Στρούμπος, ο Ηρακλής Μητσόπουλος και ο Θεόδωρος Ορφανίδης, ο οποίος είχε διακριθεί και ως ποιητής. Ακολούθησαν και δύο άλλοι Διαγωνισμοί, ο Λασσάνειος (από το 1889 έως το 1910) και ο Παντελίδειος (από το 1906 έως το 1908)<sup>16</sup>. Στον Λασσάνειο από τη Φιλοσοφική Σχολή συμμετείχαν ως κριτές, εκτός του Καστόρχη και του Μιστριώτη, και νεώτεροι καθηγητές: ο Ιωάννης Πανταζίδης, ο Σπυρίδων Λάμπρος, ο Σπυρίδων Σακελλαρόπουλος, ο Νικόλαος Πολίτης, ο Μαργαρίτης Ευαγγελίδης και ο Γρηγόριος Βερναρδάκης, ενώ στον Παντελίδειο τα μέλη ήσαν πάντα τα ίδια: Λάμπρος, Σακελλαρόπουλος, Πολίτης. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι τέσσερεις από τους κριτές, ο Κουμανούδης, ο Ορφανίδης, ο Ραγκαβής και ο Λάμπρος (καθώς και ο Βερναρδάκης), είχαν νωρίτερα λάβει μέρος στους διαγωνισμούς και ως κρινόμενοι, επιζητώντας τις ποιητικές δάφνες, παρότι διέθεταν επίζηλους πανεπιστημιακούς τίτλους και μεγάλο κύρος στον χώρο της επιστήμης. Έτσι, ο Ραγκαβής, ο Ορφανίδης και ο Κουμανούδης διεκδίκησαν –στα μέσα του 19ου αιώνα– βραβεία, ενώ ήδη κατείχαν πανεπιστημιακές έδρες<sup>17</sup>.

Εξάλλου, μεγάλη ήταν τότε η συμμετοχή των φοιτητών στους Διαγωνισμούς. Σημειώνει σχετικά ο Κώστας Λάππας: «Οι φοιτητές δεν είναι όμως μόνο παθητικοί δέκτες. Το ρομαντικό κλίμα της εποχής θα στρέψει από νωρίς ένα τμήμα της φοιτητικής νεολαίας και προς τη λογοτεχνική δημιουργία, ιδιαίτερα προς την ποίηση. Έτσι, όταν στα μέσα του 19ου αιώνα το Πανεπιστήμιο θα εγκαινιάσει τους ποιητικούς διαγωνισμούς, θα είναι έτοιμη να δώσει το παρών. Δεν είναι τυχαίο ότι οι μισοί σχεδόν (45%) από εκείνους που παίρνουν μέρος στον Ράλλειο και τον Βουτσοιναίο ποιητικό διαγωνισμό, και των οποίων γνωρίζουμε τα ονόματα, είναι φοιτητές. Οι περισσότεροι σπουδάζουν στη Νομική και μέσα από τους ποιητικούς διαγωνισμούς κάνουν την πρώτη δημόσια και θορυβώδη συνήθως εμφάνισή τους στον χώρο της λογοτεχνίας»<sup>18</sup>, και συμπληρώνει: «Ανάμεσά τους είναι γόνιμοι της αθηναϊκής κοινωνικής και πνευματικής ελίτ, όπως ο Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, ο Κλέων Ραγκαβής, ο Αλέξανδρος Βυζάντιος, ο Σπυρίδων Λάμπρος, αλλά και άλλοι γνωστοί αργότερα λογοτέχνες, όπως ο Δημήτριος Καμπούρογλος, ο Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, ο Κωστής Παλαμάς, ο Κωνσταντίνος Σκόκος, ο Σπυρίδων Βασιλειάδης, ο Γεώργιος Βιζυηνός, ο Άγγελος Βλάχος»<sup>19</sup>.

Αξίζει επίσης να θυμίσουμε ότι, όταν θα εορταζόταν η Πεντηκονταετηρίδα του Πανεπιστημίου, οι αρχές του αποφάσισαν να οργανώσουν θεατρική παράσταση, στις 23 Μαΐου 1887, στο Θέατρο των «Ολυμπίων». Για τον λόγο αυτόν ανέθεσαν σε επιτροπή καθηγητών το ανέ-

16 Βλ. σχετικά Κυριακή Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Πρόλογος Βάλτερ Πούχγερ, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

17 Βλ. σχετικά Panayotis Moullas: *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, ό.π., σσ. 461-469, όπου σε Επίπετρο («Annexe II: Poètes ayant participé aux concours») αναφέρονται με αλφαβητική σειρά τα ονόματα όσων διαγωνίσθηκαν στους συγκεκριμένους διαγωνισμούς, καθώς και οι τίτλοι των έργων τους.

18 Κώστας Λάππας: *Πανεπιστήμιο και φοιτητές στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα*, Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας Γενικής Γραμματείας Νέας Γενιάς – Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 2004, σ. 457.

19 *Ό.π.*, σ. 457, σημ. 8.

βασμα της τραγωδίας *Οιδίπους Τύραννος*, σε μετάφραση του Άγγελου Βλάχου<sup>20</sup>. Με το γεγονός αυτό θα μπορούσε να συναρτηθεί και η μετά από λίγα χρόνια απόφαση του Μιστριώτη για το ανέβασμα αρχαίων τραγωδιών, σε μονιμότερη βάση και μάλιστα στην αρχαία γλώσσα. Συγκεκριμένα, «το 1895 ιδρύει την “Εταιρεία υπέρ διδασκαλίας αρχαίων δραμάτων” με σκοπό την παράσταση αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών στο πρωτότυπο, και αρχίζει να ανεβάζει σειρά έργων, χρησιμοποιώντας ως ηθοποιούς και φοιτητές: την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή τον Μάρτιο του 1896, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή τον Μάρτιο του 1899, την *Αντιγόνη* πάλι το 1900. Με όλα αυτά ο Μιστριώτης κερδίζει την εμπιστοσύνη και τον σεβασμό των φοιτητών και τους εξοικειώνει με τα αρχαϊστικά του ιδεολογήματα<sup>21</sup>. Πρέπει να τονισθεί ότι η κορυφαία ίσως στιγμή της λειτουργίας της Εταιρείας συντελείται ένα μόλις χρόνο μετά από την ίδρυσή της, με το ανέβασμα της *Αντιγόνης*, στις 27 Μαρτίου 1896, στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών. Η παράσταση εντασσόταν στα πλαίσια των εκδηλώσεων για τους πρώτους Ολυμπιακούς αγώνες της νεώτερης εποχής, που διεξήχθησαν τότε στην Αθήνα. Σημειωτέον ότι τα μέλη του Χορού ήσαν και πάλι φοιτητές. Ο Σιδέρης παρατηρεί σχετικά με τον Μιστριώτη πως «ζητάει να παρασύρει τους φοιτητές, να έχει μια υποστήριξη, τους προβάλλει ως συνεργάτες της παράστασής του και της αντίληψής του, κολακεύει τα παιδιά που μπορεί να τα επηρεάζει από την έδρα του, ζητάει κοινό και περιφρούρηση του “έργου” του για την “ανάσταση” της Τραγωδίας»<sup>22</sup>.

Εξάλλου, στο πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα, ιδρύονται θεατρικοί σύλλογοι στους κόλπους του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπως ο «Θεατρικός Φοιτητικός Όμιλος», το 1923, με σημαντική δράση. Σημειώνει σχετικά ο Κώστας Χαραλαμπίδης: «Η θεατρική ιδέα βρήκε στους φοιτητές ευφορότερο έδαφος. Καλλιεργήθηκε συστηματικά, υπεύθυνα και απέδωσε με τον καιρό πλουσιώτατους καρπούς. Στον όμιλο μετείχαν ταλαντούχοι φοιτητές απ’ όλες τις σχολές του Πανεπιστημίου, και όταν φούντωσε η δουλειά και από σπουδαστές της επαγγελματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου. Πρωτεργάτης της πετυχημένης εκείνης κίνησης ήταν ο Νίκος Ματθαίος, φοιτητής της Χημείας και υστερότερα της Νομικής Σχολής του Πανεπιστημίου. Μεγαλωμένος στα χρώματα των χαμένων Πατριδών (καταγόταν από τις Κυδωνιές – το Αίβαλί της Μικρασίας) δεν έπαψε από φοιτητής και υστερότερα ως γραμματέας της πανεπιστημιακής λέσχης αλλά και ως ηθοποιός στο ελεύθερο θέατρο και το Ραδιόφωνο, δηλ. επί 41 χρόνια, να πασχίζει για το θέατρο και την δημιουργία θεατρικής κίνησης στο Πανεπιστήμιο»<sup>23</sup>. Ανάμεσα στους φοιτητές που συμμετείχαν εκείνη την εποχή στον Όμιλο ήταν και ο Πέλος Κατσέλης<sup>24</sup>. Δύο χρόνια αργότερα, το 1925, ο Όμιλος αναγνωρίστηκε ως Σωματείο από το Πρωτοδικείο Αθηνών, γεγονός που έδωσε μεγαλύτερη ώθηση στις προσδοκίες και τις δραστηριότητες των μελών του. Πρώτος σκηνοθέτης του θιάσου ανέλαβε ο ποιητής Γιώργης Σημηριώτης<sup>25</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι εκδηλώθηκε «έμπρακτο ενδιαφέρον θεατρικών παραγόντων της εποχής, όπως του Αιμ. Βεάκη, Ν. Παρασκευά, Ν. Παπαγεωργίου κ.ά. που δέχτηκαν –παράλληλα με τον Σημηριώτη– να διδάσκουν και να σκηνοθετούν έργα του θιάσου χωρίς καμιά απολύτως αμοιβή»<sup>26</sup>. Και δεν ήταν λίγες οι φορές που πήραν μέρος στον θιάσο και μαθητές της Σχολής

20 Γιάννης Σιδέρης: *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, ό.π., σ. 74.

21 Κώστας Λάμπας: *Πανεπιστήμιο και φοιτητές στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα*, ό.π., σ. 625.

22 Γιάννης Σιδέρης: *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, ό.π., σ. 122.

23 Κώστας Χαραλαμπίδης: *Μουσική και Θέατρο στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ιστορικά)*, Δίφρος, Αθήνα 1985, σ. 33.

24 Ό.π., σ. 38.

25 Ό.π., σ. 39.

26 Ό.π., σ. 40.

του Εθνικού Θεάτρου<sup>27</sup>. Σχετική μνεία υπάρχει στο σύντομο χρονικό της Πανεπιστημιακής Λέσχης, που εκδόθηκε το 1977 από τον τότε Πρόεδρό της καθηγητή Δημήτριο Γαλανό: «Οι διακεκριμένοι σήμερα ηθοποιοί Μάνος Κατράκης, Ντίνος Ηλιόπουλος, Ανδρέας Φιλιππίδης, ο γνωστός σκηνοθέτης Πέλος Κατσέλης, ως και οι αείμνηστοι ηθοποιοί Κώστας Μουσουύρης, Χρήστος Τσαγανέας και η μετέπειτα πρωταγωνίστρια του Εθνικού Θεάτρου Μαίρη Σαγιάνου, εβάδισαν τα πρώτα καλλιτεχνικά των βήματα εκ των σκηνών της Πανεπιστημιακής Λέσχης»<sup>28</sup>.

Το 1930, ο Όμιλος έλαβε μέρος στον εορτασμό της Εκατονταετηρίδας της Εθνικής Παλιγγενεσίας, ανεβάζοντας το έργο του Βασίλη Ρώτα «Να ζει το Μεσολόγγι», σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα και με μουσική υπόκρουση του Μάριου Βάρβογλη<sup>29</sup>. Την ίδια χρονιά, με αφορμή το γεγονός ότι η Πανεπιστημιακή Λέσχη εγκαταστάθηκε στο ιδιόκτητο μέγαρό της, στην οδό Ιπποκράτους 33, ο «Θεατρικός Φοιτητικός Όμιλος» διαλύθηκε για να ενταχθεί πλέον ως υπηρεσία στη Λέσχη, με την επωνυμία «Θεατρικό Τμήμα»<sup>30</sup>. Την οργάνωση του Τμήματος ανέλαβε κατ' ανάθεση ο τότε προϊστάμενος του Διδασκαλείου Ξένων Γλωσσών της Λέσχης Δημήτριος Ιωαννόπουλος, γνωστός θεατρικός συγγραφέας της εποχής. Αυτή την εποχή, «από τη σκηνούλα του 4ου ορόφου της Πανεπιστημιακής Λέσχης έκαμαν τα πρώτα δειλά θεατρικά τους βήματα, φοιτητές τότε, ο Ντίνος Ηλιόπουλος, ο Ανδρ. Φιλιππίδης κ.ά.»<sup>31</sup>. Με την εγκαθίδρυση της μεταξικής δικτατορίας, ο Ιωαννόπουλος έφυγε από την Ελλάδα και στη θέση του διορίστηκε ο Δ. Ματσούκης, ο οποίος δεν επέδειξε τον ίδιο ζήλο με τον προκάτοχό του<sup>32</sup>. Μοναδικό γεγονός σημαντικής σημασίας υπήρξε η συμμετοχή του Τμήματος στον εορτασμό της Εκατονταετηρίδας του Πανεπιστημίου, το 1937, με το ανέβασμα της *Αντιγόνης*, στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού. Σκηνοθέτης της παράστασης ήταν ο Σπύρος Μελάς και πρωταγωνίστρια η τότε φοιτήτρια της Νομικής Ελένη Παπαδάκη. Επειδή την παράσταση θα την παρακολουθούσαν οι αντιπροσωπείες των ξένων Πανεπιστημίων που συμμετείχαν στον εορτασμό, για το ανέβασμα της τραγωδίας κρίθηκε σκόπιμο να χρησιμοποιηθεί το αρχαίο κείμενο<sup>33</sup>. Στο λεύκωμα της Εκατονταετηρίδας σημειώνονται, μεταξύ άλλων, και τα εξής: «Τη 5 μ.μ. της 22ας Απριλίου 1937 εδόθη εις το αρχαίον ωδείον Ηρώδου του Αττικού, υπό φοιτητών και φοιτητριών, παράστασις της *Αντιγόνης* του Σοφοκλέους κατά το αρχαίον κείμενον επί τω εορτασμού της εκατονταετηρίδος το Πανεπιστημίου. Την όλην σκηνοθεσίαν και διδασκαλίαν του αρχαίου δράματος προφρόνως ανέλαβεν ο ακαδημαϊκός κ. Σπύρος Μελάς, επί σειράν εβδομάδων διδάξας τους φοιτητάς και τας φοιητρίδας και καταστήσας αυτούς δια της επιμόνου διδασκαλίας αληθείς μύστας της Θυμέλης»<sup>34</sup>. Μετά από τον πόλεμο και την κατοχή που επακολούθησε, η Πανεπιστημιακή Λέσχη ξανάρχιζε τις θεατρικές δραστηριότητές της. Αρκεί να αναφέρουμε ότι, στα μέσα της δεκαετίας του '40 (την 1η Ιουνίου 1945), προσκλήθηκε ο ηθοποιός Ιωάννης Σπ. Ταβουλάρης για να απαγγείλει την πρώτη ραψωδία από την παράφραση της *Ιλιάδας* που είχε ο ίδιος φιλοτεχνήσει.

27 *Ο.π.*, σ. 40.

28 *Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών. Πανεπιστημιακή Λέσχη 1923-1976*, Πρόλογος Δ. Σ. Γαλανός, Επιμέλεια Β. Μ. Καπούλας, Κ. Α. Δημόπουλος, Ν. Γ. Γαλανοπούλου, Αθήναι 1977, σ. 13.

29 Κώστας Χαραλαμπίδης: *Μουσική και Θέατρο στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (Ιστορικά)*, ό.π., σ. 41.

30 *Ο.π.*, σ. 42.

31 *Ο.π.*, σ. 45.

32 *Ο.π.*, σ. 47.

33 *Ο.π.*, σσ. 47-48.

34 *Εθνικών και Καποδιστριακών Πανεπιστημίων Αθηνών. Ο εορτασμός της εκατονταετηρίδος 1837-1937*, Επιμέλεια Ν. Γιοκαρίνη Διευθυντού των Δημοσιευμάτων του Πανεπιστημίου, Τύποις "Πυρσού" Α.Ε., Αθήναι 18-24 Απριλίου 1937, σ. 164 (στις σσ. 165-178, περιλαμβάνεται πλούσιο φωτογραφικό υλικό από τη συγκεκριμένη παράσταση).

Κατ' αυτή την περίοδο, οι καθηγητές της Κλασικής Φιλολογίας συνέχισαν να ασχολούνται με το αρχαίο δράμα, είτε συγγράφοντας μελέτες (όπως ο Εμμανουήλ Πεζόπουλος<sup>35</sup>, ο Κωνσταντίνος Βουρβέρης<sup>36</sup>, ο Μίνως Κοκολάκης<sup>37</sup>, ο Αριστόξενος Σκιαδάς<sup>38</sup>), είτε επιβλέποντας διδακτορικές διατριβές<sup>39</sup>, είτε διδάσκοντας σχετικά μαθήματα σε προπτυχιακό επίπεδο. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι, πριν από μισό περίπου αιώνα (κατά το ακαδημαϊκό έτος 1952-1953), δίδασκαν θέματα σχετικά με το αρχαίο δράμα όλοι οι τότε καθηγητές της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας. Συγκεκριμένα, ο Αντώνιος Χατζής δίδασκε: «Ερμηνεία χορικών δραμάτων των των τριών μεγάλων τραγικών ποιητών μετ' εισαγωγής» και «Ελληνική Γραμματολογία (περί έπους, δράματος και Αριστοτέλους)», ο Στυλιανός Κορρές: «Ερμηνεία *Αλκίησιδος* του Ευριπίδου μετ' εισαγωγής εις το αρχαίον ελληνικόν δράμα», ο Ιωάννης Σταματάκος: «Ερμηνεία Αισχύλου *Επτά επί Θήβας*», ο Κωνσταντίνος Βουρβέρης: «Ερμηνεία *Προμηθέως Δεσμώτου* του Αισχύλου»<sup>40</sup>. Επιπλέον όμως άρχισαν να εξετάζονται, τόσο σε προπτυχιακό όσο και σε μεταπτυχιακό επίπεδο, και νεώτερες περίοδοι της δραματουργικής παραγωγής, ύστερα από την ίδρυση, το 1925, της έδρας Μεσαιωνικής και Νεωτέρας Ελληνικής Φιλολογίας, που καταλήφθηκε αρχικά από τον καθηγητή τον Νίκο Βέη<sup>41</sup>, και στη συνέχεια, από το 1942 ως το 1968, από τον Γεώργιο Ζώρα<sup>42</sup>. Ειδικά από τον δεύτερο διδασκόταν συστηματικά το Κρητικό θέα-

35 Εμμανουήλ Α. Πεζόπουλος: «Συμβολαί εις το σατυρικόν δράμα και την αττικήν κωμωδίαν», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. 1, 1935-1936, σσ. 167-208 και τόμ. 2, 1938, σσ. 163-200.

36 Κωνσταντίνος Ι. Βουρβέρης: *Ο Φιλοκτήτης του Σοφοκλέους. Η αιώνια τραγωδία του εφήβου*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήναι 1966.

37 Μίνως Κοκολάκης: *Το νόημα της αττικής τραγωδίας και η σκηνική αναβίωσις αυτής*, Αθήναι 1972.

38 Αριστόξενος Δ. Σκιαδάς: *Θησεύς: από τον μύθον εις την τραγικήν σκηνήν*, Αθήναι 1968, και *Αισχύλος: Προμηθέως Δεσμώτης. Φιλολογική κριτική, ερμηνεία, σκηνοθετικά θέματα*, Αθήναι 1985.

39 Επίσης επέβλεψαν και διδακτορικές διατριβές σχετικού θεματολογίου, όπως του Νικολάου Σ. Φίλιππα: *Ο έλεος και ο φόβος* (1946), του Αλεξίου Χ. Διαμαντόπουλου: *Το θέατρον και η αθηναϊκή πολιτική κατά τας παραμονάς των μηδικών* (1956), του Δημητρίου Ι. Κουκουλομάτη: *Παιδαγωγικά και ψυχολογικά ιδέαι εις το έργον του Ευριπίδου* (1979), της Ασπασίας Μίχα-Λαμπάκη: *Η διατροφή των αρχαίων Ελλήνων κατά τους αρχαίους κωμωδιογράφους* (1984), της Γεωργίας Παπανικολάου: *Η λειτουργία του κατά τον Αριστοτέλη φόβου στην τραγωδία Οιδίπους Τύραννος* (1994), του Ελλάδιου Χανδριώτη: *Η προσφώνηση των θεατών στην αρχαία ελληνική τραγωδία* (1995), της Χρυσούλας Αλεξοπούλου: *Η γυναικεία δράση στον Ευριπίδη: εκδίκηση και επιβολή. Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη* (1995), του Γεωργίου Κατοή: *Παράβαση και θεατρική δράση. Η σχέση τους στην κωμωδία του Αριστοφάνη* (1995), κ.ά.

40 Βλ. σχετικά *Επετηρίς του πανεπιστημιακού έτους 1952-1953*, Πρυτανεία Μιχαήλ Δένδια, Πανεπιστήμιον Αθηνών, Εν Αθήναις 1952, σσ. 72-89 (όπου δημοσιεύεται το πρόγραμμα μαθημάτων της Φιλοσοφικής Σχολής).

41 Θυμίζουμε μερικές μελέτες του Νίκου Βέη θεματολογίου σχετικού με τη νεοελληνική δραματουργία: *-Κρητικόν θέατρον. Ερωφίλη*, Πρόλογος Ν. Α. Βέη, Έκδοσις Στοχαστή, Αθήναι 1926, *-«Το πρώτον νεοαθηναϊκόν θέατρον και αι σχετικά προς τον Ρήγαν Φεραίων παραστάσεις αυτού»*, *Νέα Εστία*, τόμ. 24, 1938, σσ. 1516-1521 και 1590-1599, *-«Γεωργίου Λασσάνη αφιέρωμα εις τον Ρήγαν Βελεστινλήν-Φεραίων και τους μετ' αυτού θανόντας»*, *Νέα Εστία*, τόμ. 25, 1939, σσ. 86-96, *-«Το σύντομον χρονικόν του Νεοελληνικού Θεάτρου (1834-1864)»*, *Νέα Εστία*, τόμ. 25, 1939, σσ. 228-231, *-«Ο Κωνσταντίνος Ράμφος ως θεατρικός συγγραφέυς και μυθιστοριογράφος»*, εφημ. *Η Προΐα*, 19 Απριλίου 1942, *-«Ο Ρήγας Βελεστινλής, ο Νικ. Πλασταράς και αι ελληνικά διασκευαί του Π. Μεταστασίου και του Καρόλου Γολδόνη»*, *Ελληνικόν Ημερολόγιον Οριζόντες*, τόμ. 2, 1943, σσ. 605-613.

42 Θυμίζουμε μερικές μελέτες του Γεωργίου Θ. Ζώρα θεματολογίου σχετικού με τη νεοελληνική δραματουργία: *-«Ερωτόκριτος και Θυσία του Αβραάμ»*, *Νέα Εστία*, τόμ. 22, 1937, σσ. 1605-1614, *-Μελετήματα περι τας πηγάς της Θυσίας του Αβραάμ*, Εν Αθήναις 1945, *-«Κείμενα και γλώσσα της Θυσίας του Αβραάμ»*, *Νέα Εστία*, τόμ. 30, 1946, σσ. 1201-1204, *-«Η Θυσία του Αβραάμ και ο Isach του Γροτο υπό έποψιν περιεχομένου»*, *Ελληνική Δημοουργία*, τόμ. 12, 1953, σσ. 79-83, *-Πανάρατος, μονόπρακτος λαϊκή διασκευή της Ερωφίλης*, Σπουδαστήριον Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, αριθ. 16, Αθήναι 1957, *-«Μια σημαντική ανακάλυψις:*

τρο, όπως πιστοποιείται και από ανακοίνωση με την ύλη που περιλαμβανόταν στις πτυχιακές εξετάσεις, κατά τη δεκαετία του 1950. Το 16ο από τα θέματα της εξεταστέας ύλης ήταν σχετικά με την Κρητική Σχολή: «Βουκολική Ποίησης: *Βοσκοπούλα*, Δραματική Βουκολική Ποίησης: *Γύπαρις*. Έπος: Ερωτόκριτος. Μυστήρια: *Η Θυσία του Αβραάμ*. Τραγωδία: *Ερωφίλη, Ζήνων, Βασιλεύς Ροδολίνος*. Κωμωδία: *Φορτουνάτος, Στάθης, Κατζούρμπος*». Ένα από τα γραπτά που, στα μέσα αυτής της δεκαετίας, είχαν βαθμολογηθεί με Άριστα ανήκε στον μετέπειτα καθηγητή Νικόλαο Παναγιωτάκη («Τμηματικά εξετάσεις περιόδου Οκτωβρίου εις την Νέαν Ελληνικήν Φιλολογίαν Νικολάου Μιχ. Παναγιωτάκη (1954-55). Εν Αθήναις τη 18η Οκτωβρίου 1955»). Από αυτό πληροφορούμεθα και τα τυπικά θέματα του Κρητικού Θεάτρου που επιλέγονταν προς εξέταση των φοιτητών: «Θέμα Α': *Η Θυσία του Αβραάμ* (είδος, συγγραφέας, χρονολόγησις, παραλλαγαί, επιδράσεις κ.λπ., μορφή). Θέμα Β': Καταγωγή και χαρακτηριστικά της κρητικής κωμωδίας». Ένα χρόνο νωρίτερα, το 1954, είχε κατατεθεί τμηματική εργασία δραματουργικού θεματολογίου που ομοίως βαθμολογήθηκε με Άριστα και γι' αυτό προφανώς φυλάχθηκε: «Το θρησκευτικόν δράμα *Χριστός Πάσχω* και μία νέα αυτού πηγή, υπό Νικ. Λιβαδάρα Γ'ετούς φοιτητού της Φιλοσοφικής Σχολής».

Όμως η καλλιέργεια σπουδών σχετιζόμενων με το νεοελληνικό θέατρο μέσα στη Φιλοσοφική Σχολή εκτείνεται και σε μεταπτυχιακό επίπεδο, αφού σε μία περίπου εικοσαετία εκπονήθηκαν τέσσερις σχετικές διδακτορικές διατριβές: Ιωάννου Π. Καβαρνού, *Η δραματική ποίησης του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη* (1948)<sup>43</sup>, Φαίδωνος Κ. Μπουμπουλίδου, *Το πρότυπον του Ζήνωνος* (1955)<sup>44</sup>, Γλυκερίας Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, *Το θέατρον εν Ζακύνθω από τον ΙΖ' μέχρι τον ΙΘ' αιώνας. Επί τη βάσει ανεκδότων κειμένων* (1958)<sup>45</sup>, Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, *Ιστορία του θεάτρον εν Κεφαλληνία (1600-1900). Μετά δραματολογικής αναλύσεως των σημαντικωτέρων έργων και πρώτης κριτικής εκδόσεως του παλαιότερου κεφαλληνιακού θεατρικού κειμένου* (1970)<sup>46</sup>. Εισηγητής στις τρεις πρώτες ήταν ο Γεώργιος Ζώρας, ενώ στην τέταρτη ο Νικόλαος Τωμαδάκης. Στην Εισηγητική Έκθεσή του για τον πρώτο ο Γεώργιος Ζώρας τόνιζε: «Καταφανής είναι η φιλοπονία του υποψηφίου, όστις ανέλαβε έργον δυσχερέστατον, ιδία ένεκα της ελλείψεως αναλόγων μελετών εν Ελλάδι και σχετικής βιβλιογραφίας. Μετ' επιμελείας προβαίνει εις την ανάλυσιν των δραμάτων του Βερναρδάκη, εξηγεί τον ψυχολογικόν χαρακτήρα των προσώπων, εξετάζει τα δράματα από τεχνικής και φιλολογικής επόψεως και, το σπουδαιότερον, κάμνει συγκριτικήν μελέτην προς τα παράλληλα έργα Ελλήνων και ξένων συγγραφέων». Για

η *Πανόρια* του Χορτάτη», *Παρισσός*, τόμ. 5, 1963, σσ. 454-455, -«*Η Fedra* του Fr. Bozza», *Θέατρο*, τόμ. 5, 1966, σσ. 29-31, - *Το εν Βουκουρεστίω ελληνικόν θέατρον και η συμβολή του Στ. Κομμητά*, Κείμενα και Μελέται Νεοελληνικής Φιλολογίας, αριθ. 40, Αθήναι 1967, - *Μία ιταλική τραγωδία Κρητός συγγραφέως: η Fedra του Francesco Bozza*, Κείμενα και Μελέται Νεοελληνικής Φιλολογίας, αριθ. 76, Αθήναι 1972.

43 Ιωάννης Π. Καβαρνός: *Η δραματική ποίησης του Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*, Μέρος Α': *Διατριβή επί Διδακτορία*, Αθήναι 1962.

44 Φαίδων Κ. Μπουμπουλίδης: *Το πρότυπον του Ζήνωνος. Εναίσιμος επί διδακτορία διατριβή εγκριθείσα υπό της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Ανάπτυπον εκ των *Κρητικών Χρονικών*, τόμ. 9, Ηράκλειον Κρήτης 1955.

45 Γλυκερία Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου: *Το θέατρον εν Ζακύνθω από τον ΙΖ' μέχρι τον ΙΘ' αιώνας. Επί τη βάσει ανεκδότων κειμένων. Εναίσιμος επί διδακτορία διατριβή εγκριθείσα υπό της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήναι 1958.

46 Σπύρος Α. Ευαγγελάτος: *Ιστορία του θεάτρον εν Κεφαλληνία (1600-1900). Μετά δραματολογικής αναλύσεως των σημαντικωτέρων έργων και πρώτης κριτικής εκδόσεως του παλαιότερου κεφαλληνιακού θεατρικού κειμένου. Διατριβή επί διδακτορία*, Εν Αθήναις 1970.

τη διδακτορική διατριβή του Μπουμπουλίδη τόνιζε: «αποτελεί σημαντική συμβολή και εις την γενικωτέραν εξέτασιν της κρητικής σχολής, περί της οποίας τότε μόνον θα είναι δυνατόν να έχωμεν επακριβή γνώριμian, όταν ανάλογοι επί μέρους μελέται γίνωσι δια τα κυριώτερα και αντιπροσωπευτικώτερα έργα αυτής». Αντίστοιχα είναι και τα όσα σημείωνε στην Εισηγητική Έκθεση για τη διδακτορική διατριβή της Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου: «Η σημασία αυτής είναι καταφανής καθότι παρέχει νέα στοιχεία, όλως άγνωστα μέχρι τούδε, αποτελεί δε συστηματική και μεθοδική έκθεσιν των αφορωσών εις το νεώτερον θέατρον της Επτανήσου πληροφοριών, απαιρητήτων, ως και άλλοτε είχαν την ευκαιρίαν να τονίσω, δια την συγγραφήν γενικωτέρων έργων ιστορίας της νεωτέρας γραμματείας μας».

Έτσι, με τις παραπάνω διατριβές εξετάζονταν επιμέρους θέματα τριών λογοτεχνικών Σχολών (Κρητικής, Επτανησιακής και Πρώτης Αθηναϊκής), πλούσιων σε θεατρική παραγωγή. Ωστόσο, η πρώτη καθαυτό θεατρολογική διατριβή ήταν αυτή του Ευαγγελάτου, καθώς και ο ίδιος τόνιζε στον Πρόλογο που πρόταξε σε αυτήν: «Έν τη ημετέρα εργασία, ασχολούμεθα με την ιστορίαν του θεάτρου εν Κεφαλληνία, τη βοήθεια μεν της φιλολογικής ερεύνης, αλλά πρωτίστως επιμένοντες εις την εξέτασιν των θεατρικών προβλημάτων: της δραματολογικής αξιολογήσεως των σημαντικωτέρων έργων, της ερεύνης περί τον τρόπον διεξαγωγής των παραστάσεων, των κοινωνικών συνθηκών, αίτινες επέδρασαν επί του θεάτρου, των επιδράσεων, ας εδέχθη ή ήσκησε το θέατρον τούτο κλπ.»<sup>47</sup>. Πολύ αργότερα θα εγκριθεί από το Τμήμα Φιλολογίας η διδακτορική διατριβή της Χρυσόθεμης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη κατά τον 19ο αιώνα* (1991), με εισηγητή τον Κάρλο Μητσάκη.

Αξίζει να αναφέρουμε ότι, το 1967, σχεδιαζόταν η ίδρυση Σχολής Θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή, που ωστόσο δεν υλοποιήθηκε, εξαιτίας της έκρυθμης τότε κατάστασης στην πολιτική ζωή του τόπου. Σε σημείωμα της Έμυς Πανάγου, με τίτλο «Ιδρύεται Σχολή Θεάτρου στο Πανεπιστήμιο», που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Η Βραδινή*, της 18ης Νοεμβρίου 1967, αναφέρονταν τα εξής: «Σκηνή Πανεπιστημιακού Δράματος ιδρύεται εντός των προσεχών μηνών, στην Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Συγκεκριμένα από απολύτως έγκυρες πηγές πληροφορηθήκαμε χθες το βράδυ ότι: 1ον. Στη Σκηνή αυτή θα παίρνουν μέρος φοιτητές και φοιτήτριες της Φιλοσοφικής Σχολής, κατά προτίμησιν του Α' έτους. Οι ενδιαφερόμενοι θα επιλέγωνται από ειδική επιτροπή και η φοίτησις θα είναι υποχρεωτική (τρεις φορές την εβδομάδα). 2ον. Στην Σκηνή Πανεπιστημιακού Δράματος θα διδάσκωνται αρχαία δράματα κυρίως, αλλά και μεσαιωνικά και νεώτερα έργα σε μικρότερη αναλογία. Τα αρχαία δράματα θα διδάσκωνται στο πρωτότυπο και στη μετάφρασί τους, αι δε παραστάσεις θα δίδωνται αρχικώς σε αθηναϊκό θέατρο. 3ον. Την Σχολήν θα καθοδηγή ένας διακεκριμένος σκηνοθέτης. Ήδη έχει προτιμηθή ο Δημήτρης Ροντήρης, ο οποίος θεωρείται ως ο πλέον ειδικός στην αρχαία τραγωδία, και μία τριμελής επιτροπή από τους καθηγητάς κκ. Κ. Βουρβέρην της Κλασικής Φιλολογίας, Γ. Ζώραν της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Ν. Κοντολέοντα της Κλασικής Αρχαιολογίας».

Με όσα στοιχεία αναφέρθηκαν, πιστοποιείται ότι μέχρι την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα, εντός της Φιλοσοφικής Σχολής η προσέγγιση του θεάτρου γινόταν υπό πρίσμα πρωτίστως ιστορικο-φιλολογικό. Η ανάγκη μιας συνθετότερης προσέγγισης και αποτίμησης του θεάτρου ως πολιτισμικού φαινομένου και πολιτιστικού προϊόντος, με καλλιτεχνική, παιδευτική και κοινωνική αποστολή, οδήγησε τη Σχολή να ιδρύσει, το 1989, μία θέση Καθηγητή στο Τμήμα

47 Ό.π., σ. θ'.



Ιστορίας και Αρχαιολογίας, με γνωστικό αντικείμενο «Θεατρολογία» που καταλήφθηκε από τον Σπύρο Ευαγγελάτο, και μία θέσης Αναπληρωτή Καθηγητή, στο Τμήμα Φιλολογίας, με γνωστικό αντικείμενο «Ελληνική Δραματουργία και Θεατρολογία: 13ος-20ός αιώνας» που καταλήφθηκε από τον Βάλτερ Πούχγερ. Και ήρθε έτσι, ως φυσικό επακόλουθο, σχεδόν ταυτόχρονα, η ίδρυση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών. Οι δύο πρωτεργάτες του Τμήματος, καθηγητές Ευαγγελάτος και Πούχγερ, το 2001, κάνοντας απολογισμό κατά τη δεκαετηρίδα του Τμήματος, τόνιζαν μεταξύ άλλων: «Ενθουσιασμός και πίστη. Μια μικρή αφοσιωμένη οικογένεια. Η ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου είναι τελικά πολύ πιο πλούσια, απ' ό,τι πιστευόταν ως τώρα»<sup>48</sup>. Μήπως όμως το ίδιο ισχύει και για τις θεατρικές σπουδές, αφού με το ανθολογημένο εδώ υλικό –που είναι απλώς ενδεικτικό– διαφαίνεται ότι εκτός από την πλουσιότατη εικοσαετή ιστορία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών<sup>49</sup>, υπάρχει και μία σημαντική προϊστορία.

48 Βάλτερ Πούχγερ – Σπύρος Ευαγγελάτος: «Πρόλογος», στον τόμο *Δέκα χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 1990-2000*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2001, σ. 9.

49 Βλ. σχετικά τον τόμο *Είκοσι χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 1990-2010*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2010.

Η σκιά του κειμένου στο φως της παράστασης.  
Κειμενική γραφή - σκηνική μεταγραφή -  
μνημονική καταγραφή του θεάτρου

Αν ως παράσταση θεωρήσουμε την «ποιητική της μνημοσύνης», αφού σ' αυτή συνενώνονται δημιουργικά η μνήμη του συγγραφέα με τη μνήμη του ηθοποιού και η μνήμη του θεατή με τη μνήμη της κοινωνίας, τότε το θέατρο μπορεί να αποκληθεί «τέχνη της μνήμης»<sup>1</sup>, του αναστοχασμού και της επαναληπτικής εμφάνισης του παρελθόντος στο παρόν, άρα της χρονούμενης παρουσίας ενός αχνονικού παρελθόντος, δια της οποίας η πολιτισμική μνήμη (ως συλλογικό προϊόν) εγκιβωτίζεται στην ατομική μνήμη (ως υποκειμενικό δημιούργημα) του θεατή με καθολική αναφορά<sup>2</sup>. Κατ' επέκταση το θέατρο καθίσταται προνομιάχο πεδίο επανάληψης, ανάμνησης και μνημονικής ανασύστασης των κειμένων και της παραστατικής τους απεικόνισης<sup>3</sup>, χρονούμενο πολιτισμικό φαινόμενο που συναρτάται και νοηματοδοτείται από την ατομική μνήμη του θεατή, αλλά και τη συλλογική του κοινού, με τις οποίες βρίσκεται σε διαρκή διάλογο<sup>4</sup>.

Σύμφωνα με τα προηγούμενα, η θεατρική παράσταση αποτελεί ένα μοναδικό γεγονός άπαξ συντελούμενο, χρονικά πεπερασμένο και καλλιτεχνικά μετέωρο μεταξύ μιας φευγαλέας σύγχρονης αποτίμησης και μιας διαρκώς φθίνουσας μνημονικής καταγραφής, γεγονός που καθιστά εξαιρετικά επισφαλή και σχετική (σίγουρα όμως απόλυτα υποκειμενική), τη διατύπωση μιας οποιασδήποτε κρίσης γι αυτήν, από την πλευρά του θεώντος υποκειμένου. Γιατί, κατά τη διάρκειά της, ενώπιον του θεατή, διαδραματίζεται μια σκηνική πραγματικότητα η οποία είναι «φύσει» αδύνατο να εκληφθεί και να αποκωδικοποιηθεί πανομοιότυπα από το σύνολο των παρισταμένων εξαιτίας ποικίλων υποκειμενικών και αντικειμενικών, μετρήσιμων και μη παραγόντων, ανάμεσα στους οποίους η μνήμη με τις διαφορετικές μορφές και διαστάσεις της αποτελεί σημαντική παράμετρο.

Όπως λοιπόν διαπιστώνεται, η άποψη που ο θεατής (αλλά και το κοινό) έχει για το θέατρο (για μια ειδική παράσταση ή γενικότερα) δε συνίσταται παρά στην άθροιση ετερόκλητων (ενδεχομένως), αλλά συναφών συστατικών, που στο σύνολό τους ανάγονται και απορρέουν (άμεσα ή έμμεσα) από την έννοια της μνήμης. Αυτό ακριβώς είναι το ζητούμενο στη μελέτη που ακολουθεί: η επισήμανση των μηχανισμών μνημονικής καταγραφής του σκηνικού θεάματος, η συνειδητοποίηση των φανερών ή λανθανόντων στοιχείων που επενεργούν στη συνείδηση του θεατή και δια των ψυχο-πνευματικών και βιολογικών λειτουργιών του εγγράφουν σ' αυτή δεδομένα της παράστασης.

1 Βλ. R. Samuel: *Theatres of Memory: Past and Present in Contemporary Culture*, Verso, London 1994.

2 Βλ. M. Schudson: «The Present in the Past Versus the Past in the Present», *Communication*, II, 1989, 105-112.

3 Βλ. J. Malkin: *Memory – Theater and Postmodern Drama*, University of Michigan Press, Michigan 2002, (1999).

4 Βλ. L. Jardine: *Reading Shakespeare historically*, Routledge, London 2005.

## ■ Έννοια και ιδιότητες της μνήμης

Η μνήμη, ως ιδιότητα διατήρησης πληροφοριών του παρελθόντος, παραπέμπει σε ένα σύνολο φυσικών λειτουργιών, χάρη στις οποίες ο άνθρωπος μπορεί να ενεργοποιήσει εντυπώσεις, εικόνες και γεγονότα που αν και έχουν συντελεσθεί προ πολλού τις αναπαριστάνει σα να είναι παρούσες<sup>5</sup>. Από την άποψη αυτή, η μελέτη της μνήμης άπτεται της ψυχολογίας, της νευροφυσιολογίας, της βιολογίας και της ιατρικής, αλλά εξίσου και της κοινωνιολογίας, της ιστορίας και γενικότερα του πολιτισμού<sup>6</sup>. Η μνήμη εγγράφεται πάντα στο παρόν, αποτελώντας κάποιου είδους αναστήλωση ή αναδημιουργία του παρελθόντος, σύμφωνα με τις ατομικές ή συλλογικές ανάγκες και προσδοκίες του παρόντος<sup>7</sup>. Οι έννοιες όμως και το περιεχόμενο, όπως και οι οπτικές κάτω από τις οποίες μπορεί να προσεγγισθεί ποικίλλουν, ξεκινώντας από την ατομική ανάμνηση, προχωρώντας στη συλλογική μνήμη και καταλήγοντας στην παράδοση<sup>8</sup>, δίνοντας έμφαση άλλοτε στον ιδιωτικό ή δημόσιο, το συνειδητό ή ασυνείδητο, τον εμπρόθετο ή τυχαίο χαρακτήρα της<sup>9</sup>.

Η μνήμη όμως δεν είναι ιστορία: ενώ η *Ιστορία* αναδεικνύει τις διαφορές, τις αποστάσεις και τις συγκρούσεις, η *μνήμη* αντίθετα ψάχνει τις ομοιότητες και τη διάρκεια μέσα στο χρόνο. Θυμάται από το παρελθόν ό,τι παραμένει ακόμα ζωντανό στην ομάδα που ανήκει και δεν ξεπερνά τα όρια της ομάδας.

Πώς όμως λειτουργεί η μνήμη; Ποια σχέση υφίσταται ανάμεσά της και το γεγονός «καθ' αυτό»<sup>10</sup>; Πώς το υποκείμενο προβαίνει σε κατηγοριοποιήσεις και στερεοτυποποιήσεις, με ποια κριτήρια και για ποιους λόγους; Ειδικότερα ως προς το θέατρο:

Τι είναι αυτό που παραμένει στη μνήμη του θεατή ύστερα από μια παράσταση;

- κάποιες λέξεις και φράσεις με ιδιαίτερη εννοιολογική βαρύτητα και αξιακό περιεχόμενο;
- κάποιες εκφράσεις του προσώπου, κινήσεις και χειρονομίες του ηθοποιού, με χαρακτηριστική σημασιολογική φόρτιση και καλλιτεχνική αρτιότητα;
- κάποια στοιχεία από τον εικαστικό διάκοσμο, τη μουσική ή τους άλλους δευτερογενείς κώδικες του σκηνικού θεάματος;
- κάποια γεγονότα άσχετα με το αισθητικό αποτέλεσμα της παράστασης, συνδεδεμένα με το συγκεκριμένο χώρο και χρόνο της;

Στη συνέχεια της μελέτης μας, ερχόμαστε να επισημάνουμε και να αναλύσουμε τους μηχανισμούς και τα επίπεδα λειτουργίας αυτής της μνήμης.

5 Βλ. D. Schacter: *The Seven Sins of Memory (How the Mind Forgets and Remembers)*, Houghton Mifflin, New York 2001.

6 Βλ. P. Hutton: *History as an Art of Memory*, Hanover University Press of New York, England 1993.

7 Βλ. P. Nora [ed.]: *Les lieux de mémoires*, Gallimard, Paris 1992.

8 Βλ. M. Halbwachs: *La mémoire collective*, P.U.F., Paris 1964.

9 Βλ. J. Olick – J. Robbins: «Social Memory Studies: From “Collective Memory” to the historical Sociology of Mnemonic Practices», *Annual Review Sociology* 24, 1998, 105-140 και ιδίως σσ. 111-112. Βλ. επίσης E. Casey: *Remembering. A Phenomenological Study*, Indiana University Press, Bloomington 2000.

10 Βλ. D. Schacter: *ό.π.*

## ■ Παράγοντες που προκαλούν τη μνήμη

### *Ο χώρος / Η πρόσληψη*

Είναι η πρώτη από τις παραμέτρους που καθορίζουν τη μνήμη του θεατή<sup>11</sup>. Το είδος του θεατρικού οικοδομήματος (νεοκλασικό, μοντέρνο, βιομηχανικό) και της θεατρικής σκηνης (ιταλική, ελισαβετιανή, κυκλική, πολυμορφική), η σχέση της με την πλατεία και τα γενικότερα χαρακτηριστικά που διαθέτει (φουαγιέ, κοινόχρηστοι χώροι), η ιστορία του (αρχαιολογικό, κλασικό, σύγχρονο), διαμορφώνουν μια ιδιαίτερη επαφή του θεατή με το σκηνικό θέαμα και συχνά προσδιορίζουν την τελική του εντύπωση από αυτό.

Ακόμα, η θέση του θεατή στην αίθουσα και η σχέση του με τους άλλους, που αναπτύσσει μια ιδιάζουσα διαδραστική σχέση ανάμεσα στο συγκεκριμένο κάθε φορά κοινό (ως ομάδα) και τους ηθοποιούς πάνω στη σκηνή, το είδος της θεατρικής σκηνης και οι διαφορετικές επικοινωνιακές δυνατότητες που εξ αυτής απορρέουν, ο χώρος του θεατρικού οικοδομήματος μέσα στον πολεοδομικό ιστό του αστικού περιβάλλοντος ή εκτός αυτού στην περιφέρεια, στα προάστια ή στην επαρχία, το είδος του κτίσματος (ανοιχτό, κλειστό), αποτελούν μερικές μόνο από τις συνθήκες που καθορίζουν το αποτέλεσμα της πρόσληψης με κοινωνιολογικά και όχι αισθητικά κριτήρια.

Ταυτόχρονα, οι δυνατότητες πρόσβασης και οι συνθήκες μετάβασης και παρακολούθησης της παράστασης, τα ποικίλα χωροταξικά δεδομένα που το προσδιορίζουν ως συγκεκριμένο χώρο, όπως επίσης και οι κοινωνιολογικά μετρήσιμοι παράγοντες που λειτουργούν στην επικοινωνία του θεατή με το συγκεκριμένο θέαμα, σε μεγάλο βαθμό επηρεάζουν τη μνημονική καταγραφή του και διαμορφώνουν την εντύπωση που εγγράφεται στη συνείδηση εξ αυτού.

Δεν πρέπει ακόμα να αγνοηθεί η «ιστορία» και η βαρύτητα που διαθέτει ένας θεατρικός χώρος λόγω του παρελθόντος του, όπως ενδεικτικά το *Berliner Ensemble* του B. Brecht στο Βερολίνο ή το *Θέατρο Τέχνης* του Κ. Κουν στην Αθήνα. Η συμμετοχή του θεατή σε μια παράσταση που δίνεται εκεί, είναι πολύ πιθανό να διατηρηθεί στη μνήμη του όχι τόσο λόγω του αισθητικού/ καλλιτεχνικού της αποτελέσματος αλλά λόγω της προσωπικής, βιωματικής παρουσίας του στο συγκεκριμένο χώρο.

Στα προηγούμενα πρέπει ακόμα να προστεθούν οι μηχανισμοί χειραγώγησης και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης (θεατρική κριτική, mass media, star system, βεντέτα) ως αντικειμενικές συνθήκες, αλλά και ψυχο-πνευματικοί και άλλοι υποκειμενικοί παράγοντες (προσδοκίες, γούστο, κοινωνική ψυχολογία, συλλογική μνήμη, νοοτροπία), που στο σύνολό τους προσανατολίζουν θετικά ή αρνητικά την επικοινωνία του θεατή με το θέαμα και έμμεσα επηρεάζουν τη μνημονική καταγραφή των εντυπώσεών του από αυτό.

Ενδεικτικά μπορούμε να αναφέρουμε ότι η μετάβαση σε κάποιο αρχαιολογικό χώρο (Επίδαυρο, Δωδώνη, Ωδείο Ηρώδου του Αττικού) και η παρακολούθηση κάποιας παράστασης (συνήθως αρχαίου δράματος), επενεργεί καταλυτικά στη διαμόρφωση της εντύπωσης που δημιουργείται και παραμένει ως ανάμνηση όχι μόνο εξαιτίας των καλύτερων και ουσιαστικότερων δυνατοτήτων αισθητικής απόδοσης του σκηνικού θεάματος, αλλά και των αντικειμενικών δεδομένων επικοινωνίας του θεατή μ' αυτό. Η πρόσληψη δηλαδή διαφέρει αισθητά, αν γίνεται από πάνω προς τα κάτω (όπως συμβαίνει σε κάποιο ελληνο-ρωμαϊκό αμφιθέατρο), ή

11 Βλ. M. Carlson: *The Haunted Stage: The Theatre as memory machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

αν συντελείται μετωπικά (όπως στην ιταλική σκηνή). Το ίδιο διαφορετικό είναι το επικοινωνιακό αποτέλεσμα όταν το θέαμα συντελείται «εν μέσω» θεατών (όπως στην κυκλική σκηνή), ή όταν η σχέση σκηνης-πλατείας μεταβάλλεται κατά τη διάρκεια του θεάματος, καθιστώντας εξαιρετικά συμμετοχική και διαδραστική την επαφή των ηθοποιών με τους θεατές (όπως στην πολυμορφική σκηνή).

Αλλά και οι γενικότερες συνθήκες μετάβασης στον συγκεκριμένο θεατρικό χώρο και συμμετοχής στο θέαμα που εκεί παρουσιάζεται, κάτω από μια ευρύτερη κοινωνιολογική οπτική, παίζουν επίσης σημαντικό ρόλο στη δημιουργία μνήμης του θεατή. Ο τρόπος δηλαδή εξασφάλισης εισιτηρίων και η μετάβαση στη θεατρική αίθουσα, οι ποικίλοι τυχαίοι και επουσιώδεις παράγοντες που επενέργησαν για την επιλογή και την παρακολούθηση της συγκεκριμένης παράστασης, οι χωρο-χρονικές συνθήκες και γενικότερα όλοι οι αντικειμενικοί και υποκειμενικοί λόγοι που, ανεξάρτητα από το αισθητικό αποτέλεσμα της παράστασης, συγκρότησαν το ευρύτερο πλαίσιο αναφοράς και νοηματοδότησής της, συνιστούν με ένα ιδιαίτερο τρόπο τα επιμέρους δομικά συστατικά, από τα οποία απαρτίζεται η μνήμη του θεατή.

### *Το έργο / Η δραματουργία*

Το θέμα του έργου, οι ιδέες, οι αξίες και τα μηνύματα που εκπορεύονται από αυτό, οι σχέσεις και οι καταστάσεις που βιώνουν οι ήρωές του, οι χαρακτήρες που προβάλλονται, επηρεάζουν τη συνείδηση του θεατή και επενεργούν καταλυτικά στη μνήμη του, επιτείνοντας ή αποδυναμώνοντας τη λήθη που επιφέρει η χρονική απόσταση από τον δραματικό και σκηνικό χώρο και χρόνο των δρώντων προσώπων από τη μια και τον αντικειμενικό χώρο και χρόνο από την άλλη. Η πιο ενδιαφέρουσα εμπλοκή της μνήμης εμφανίζεται στην περίπτωση των «κλασικών» κειμένων, επειδή αυτά αποτελούν τις «ανθεκτικότερες αποθήκες πολιτιστικής μνήμης όλων των λαών»<sup>12</sup>. Κατ' αυτό τον τρόπο, ήρωες και χαρακτήρες όπως ο Οιδίποδας και η Αντιγόνη, ο Μάκβεθ και ο Οθέλλο, με την ένταση των καταστάσεων που βιώνουν και το εύρος των ιδιοτήτων που εκφράζουν, δύσκολα μπορεί να ξεχαστούν και να συμπαρασυρθούν από τις ποικίλες αντίστοιχες εντυπώσεις που αποκομίζει αθροιστικά ο θεατής από την πλούσια θεατρική εμπειρία του. Παράλληλα τα εικονοποιημένα σύμβολα και τα εγγεγραμμένα στις δομές του κειμένου αντικείμενα, οι περιγραφές και οι υποδείξεις του χώρου και χρόνου, όπως γίνονται από τις διδασκαλίες που δίνει ο συγγραφέας, τέτοια όπως η νεκροκεφαλή που κρατά στο χέρι του ο Άμλετ<sup>13</sup> ή η καμπούρα και η δυσμορφία του βασιλιά Ριχάρδου III στα ομώνυμα σαιξπηρικά έργα, η αυλή στο *Φιντανάκι* του Χορν, ο βράχος του Καυκάσου όπου είναι αλυσοδεμένος ο Προμηθέας στο έργο του Αισχύλου και ο κύκλος που χαράζει ο δικαστής Αζντάκ στον *Καν-κασιανό κύκλο με την κιμωλία* του Brecht, αποκτούν ιδιαίτερη σημασία για τη λειτουργία της μνήμης, αφού αποτελούν κατεξοχήν εικονοποιημένα σύμβολα καταστάσεων και εννοιών άρρηκτα συνδεδεμένων με το έργο στο οποίο κάνουν την εμφάνισή τους, διευκολύνοντας κατ' αυτό τον τρόπο τη μνημονική τους καταγραφή ως σημαίνοντα και δι' αυτών την εύκολη ανάκληση του έργου ως σημειομένου.

Πέρα όμως από αυτή τη μνημονική λειτουργία των κειμενικών στοιχείων, μεγαλύτερη είναι

12 Βλ. Σ. Πατοαλίδης: «Εκεί και τότε, εδώ και τώρα: Περί μνήμης και θεάτρου», *Οντονία*, 2010, σ. 68.

13 Βλ. L. Perkins-Wilder: *Shakespeare's Memory Theatre: Recollection, Properties and Character*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.

η σπουδαιότητα που αποκτούν οι σκηνικές διδασκαλίες ως δείκτες επικοινωνίας του παρόντος με το παρελθόν και μηχανισμοί πρόσβασης και κατανόησης του ανεπιστρεπτί συντελεσμένου, αλλά μμητικά επαναλαμβανόμενου μέσω της σκηνικής του μορφοποίησης. Γιατί η θεατρική παράσταση αποτελεί ένα έμμεσο σύστημα οπτικοποίησης του παρελθόντος, μια διάσταση αναβίωσης του συντελεσμένου και μνημονικής καταγραφής του, με επίκεντρο το θεατή<sup>14</sup>. Κατά τη διάρκειά της, ο κειμενικά εγγεγραμμένος λόγος του συγγραφέα συνειδητά ή μη, άλλοτε ως ανάμνηση και άλλοτε ως λήθη, επενεργεί λυτρωτικά για τη συνείδηση, αφού άλλοτε καταστέλλει και μεταπλάθει, ενώ άλλοτε αποσιωπά και αποκρύπτει στοιχεία του παρελθόντος, σε τρόπο ώστε να συντελείται μια επαναδιαπραγμάτευση ή ακόμα και μια ανασηματοδότηση των καταστάσεων και εμπειριών που ανάγονται σ' αυτό. Οι συγγραφείς με διαφορετική φωνή και μέσα, ο καθένας από τη δική του προσωπική οπτική, αισθητική και ιδεολογία, καταθέτουν την πρότασή τους για μια προσέγγιση και επαναδιαπραγμάτευση του παρελθόντος από το παρόν, μέσα από την ανάπτυξη ενός ιδιαίτερου τρόπου διαχείρισης της συλλογικής μνήμης που έχει δημιουργηθεί γι' αυτό.

Αλλά εξίσου μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι αυτό ισχύει και για τον ίδιο τον αποδέκτη του θεάματος, τον θεατή στη θεατρική αίθουσα, αφού η τελική εικόνα που θα παραμείνει στη μνήμη του και η άποψη που θα διαμορφωθεί ως προς τη συγκεκριμένη παράσταση, είναι συνισταμένη των ατομικών αλλά και συλλογικών προσδοκιών και των στερεότυπων που λειτουργούν στη συγκεκριμένη κοινωνία και εποχή, σε συνδυασμό με την οπτική του συγγραφέα και το είδος του έργου, την αισθητική και την ιδεολογία που αυτό εκφράζει. Μέσα από τη σκηνική μορφοποίηση του δράματος, η κατ' αυτό τον τρόπο κειμενικά εγγεγραμμένη από το συγγραφέα μνήμη του χρόνου σε σχέση προς τα τραύματα και τις εμπειρίες, τις προσδοκίες και τα ενδιαφέροντα του θεατή ως ατόμου αλλά και ως μέλους μιας κοινωνικής ομάδας, ξαναζωντανεύει και επανέρχεται στο προσκήνιο κάτω από διαφορετικές εκδοχές. Φανταστικές ή πραγματικές, μυθοποιητικές ή ρεαλιστικές αναπαραστάσεις του παρελθοντικού, ιστορικού ή συμβολικού χώρου και χρόνου, θέματα, μοτίβα, εικόνες και καταστάσεις κάνουν δηλωτική την παρουσία τους μέσα από παρόμοια ή διαφορετικά κείμενα, συγκεκριμένα και διακεείμενα, με ποικίλους τρόπους γραφής, αισθητικής άποψης και ιδεολογίας, που καθηλώνουν δεσμευτικά το παρελθόν σε προσδιορισμένο παροντικό χώρο και χρόνο (αυτόν της θεατρικής παράστασης) και περιμένουν από το θεατή να τα προσδώσει νόημα και αξία<sup>15</sup>.

Αυτός, κατά τη διάρκεια του σκηνικού θεάματος, εγγράφει στο κενό του προσωπικού αντικειμενικού του χρόνου, τον ιλιζιονιστικό χρόνο της παράστασης και παραμένοντας εγκιβωτισμένος σ' ένα ψευδαισθητικό κόσμο, περικυκλώνεται από μνημονικές εικονοποιήσεις του παρελθόντος, που μεταφέρονται ως μμητικές καταστάσεις στο παρόν. Μέσα σ' αυτή την ιδιάζουσα εικονοποίηση του χρόνου, ο κάθε θεατής ατομικά, αλλά και το κοινό ως συλλογική συνείδηση επικοινωνεί με το παρελθόν και το προσλαμβάνει με έναν υποκειμενικό τρόπο, που συναρτάται τόσο από ενδογενείς (ψυχο-πνευματικούς), όσο και εξωγενείς (κοινωνικούς, καλλιτεχνικούς) παράγοντες.

14 Βλ. J. Malkin: *ό.π.*, σσ. 2-3.

15 Βλ. P. Schroeder: *The Present of the Past in Modern American Drama*, Associated University Presses, London & Toronto 1989.

*Η παράσταση / Οι κώδικες της σκηνης*

Στην κατηγορία αυτή εντάσσονται τα κυρίαρχα παραστατικά στοιχεία που συγκροτούν τους βασικούς σκηνικούς κώδικες της παράστασης και αποτυπώνουν οπτικο-ακουστικά τη συμπεριφορά και τις καταστάσεις, τις συγκρούσεις και τους χαρακτήρες των ηρώων. Πρωταρχική είναι η παράμετρος της υποκριτικής και τα επιμέρους επικοινωνιακά συστήματα στα οποία αναλύεται ο μορφολογικός/ εκφραστικός, ο φωνητικός/ φωνολογικός και ο κινητικός/ κινησιολογικός κώδικας του ηθοποιού. Η σκόπιμη και συνειδητή δηλαδή αλλοίωση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, με γκριμάτσες και μυϊκές συσπάσεις του προσώπου, όπως επίσης η διαφοροποιημένη εκφορά του λόγου και οι αλλαγές στον τόνο και την άρθρωση, στην ένταση της ομιλίας και τον επιτονισμό των λέξεων, αλλά ακόμα και ο τρόπος με τον οποίο ο ηθοποιός κινείται στη σκηνή και τοποθετείται στον χώρο της, αξιοποιεί τις σωματικές του δυνατότητες και χειρίζεται διαφοροποιημένα τα μέλη του σώματος του, συνιστούν εξαιρετικά εντυπωσιακά παραστασιακά σημεία, τα οποία εύκολα αποτυπώνονται στη μνήμη του θεατή. Γιατί ο ηθοποιός είναι εκείνος που με το σώμα του εγγράφει τη μνήμη του θεατρικού παρελθόντος στη σκηνική εμπειρία της παρούσας παράστασης, γεφυρώνοντας την απόσταση ανάμεσα στο χρονικά ήδη συντελεσμένο. Εξ αυτού προκύπτει η διαπίστωση ότι κάθε ρόλος (ιδιαίτερα κάθε μεγάλος κλασικός ρόλος) είναι «στοιχειωμένος» με τις μνήμες του παρελθόντος, των μεγάλων δηλαδή ερμηνευτών που τους απέδωσαν σκηνικά (τον Άμλετ ο Λ. Ολίβιε, τον Μάκβεθ ο Ορ. Ουέλς, τον Οιδίποδα ο Αιμ. Βεάκης, τη Μάνα κουράγιο η Κ. Παζινού κ.ά). Μ' αυτές τις μνήμες και μ' αυτή την κληρονομιά του παρελθόντος έρχεται να αναμετρηθεί η καινούργια σκηνική απόδοση του ρόλου που στοχεύει να αποτελέσει (με τη σειρά της) μια νέα ψηφίδα στην πινακοθήκη της μνήμης του θεατή.

Κατ' αυτό τον τρόπο, συχνά δεν είναι τόσο το νόημα των λόγων που εκφωνεί ο ήρωας σε μια συγκεκριμένη παράσταση, που έχει καταγράψει μνημονικά ο θεατής, όσο ο συγκεκριμένος τρόπος υποκριτικής και σκηνικής παρουσίας του ηθοποιού που υποδούταν το συγκεκριμένο ήρωα. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο συχνά ο ηθοποιός καταλήγει στη «μανιέρα», την τυποποίηση δηλαδή της υποκριτικής του με έξαρση στα επιφανειακά στοιχεία που του είναι πιο οικεία και εύκολα να προβάλλει στους θεατές, οι οποίοι εντυπωσιασμένοι από την αμεσότητα και εκφραστικότητα των στοιχείων αυτών που προσδίδουν στον ηθοποιό αναγνωρισιμότητα, απαιτούν απ' αυτόν την μόνιμη σχεδόν προβολή τους. Η υποκριτική τέχνη υποβαθμίζεται, αλλά και η μνημονική καταγραφή ενδυναμώνεται, μετατρέποντας το πεπερασμένο και χρονικό της συγκεκριμένης παράστασης σε διαχρονικά αναγνωρίσιμη και ενθυμούμενη αξία.

Εκτός όμως από την υποκριτική και άλλα στοιχεία της παράστασης λειτουργούν ως «μνημονικοί οδηγοί» και συντελούν στη ζωντανή διατήρηση της εκτύπωσης που προξενήθηκε από τη συμμετοχή του θεατή σ' ένα συγκεκριμένο σκηνικό θέαμα. Η σκηνοθεσία αποτελεί ένα τέτοιο στοιχείο, αφού στόχο της έχει να αποδώσει καλύτερα ή διαφορετικά από τις προηγούμενες περιπτώσεις το σκηνικό ανέβασμα ενός δραματικού κειμένου. Αυτό ακριβώς σημαίνει ότι η κάθε σκηνοθεσία έρχεται να αναμετρηθεί με τη μνήμη του παρελθόντος, άλλων παραστάσεων του ίδιου έργου που φιλοδοξεί να εκτοπίσει, να απωθήσει στη λήθη του θεατή, για να καταλάβει αυτή τη θέση τους. Με τη σειρά της όμως, αυτή η διεργασία προϋποθέτει τη μνημονική καταγραφή του παρελθόντος τόσο από την πλευρά του σκηνοθέτη, όσο και του θεατή. Ο πρώτος, γιατί στην προσπάθειά του να παρουσιάσει τη δική του «άποψη» πρέπει να έχει κατά νου αυτές του παρελθόντος, τις οποίες θα προσπαθήσει να διαγράψει από τη μνήμη του θεατή, ο δεύτερος, γιατί ενθυμούμενος την τελευταία, άμεσα ή έμμεσα αναφέρεται και σε προγενέστερες ως σημείο εκκίνησης της κρίσης και της σύγκρισης που επιχειρεί..

Ένας ακόμα κώδικας είναι ο εικαστικός διάκοσμος και τα σκηνικά στην τρισδιάστατη και η ζωγραφική απεικόνιση του χώρου στη διοδιάστατη μορφή τους ως σκηνογραφία, τα κοστούμια και τα αξεσουάρ των ηθοποιών, αλλά και η μουσική, ο φωτισμός και τα ποικίλα οπτικοακουστικά εφέ που χρησιμοποιήθηκαν στο εν λόγω θέαμα. Αυτά με τη σειρά τους αποτελούν σταθερά μνημονικά σημεία αναφοράς που εύκολα ανακαλούνται από τη λήθη του παρελθόντος, αναδομούνται και επανεκτιμώνται όχι μόνο για την τελική αποτίμηση μιας περασμένης παράστασης, αλλά ακόμα και για την αξιολόγηση κάποιας παρούσας, συγκριτικά προς την οποία επενεργεί η μνημονική λειτουργία. Το θεατρικό παρελθόν υπεισέρχεται στο παρόν και η ανάμνηση ως βασικό σημείο αναφοράς και νοηματοδότησης συνειδητά ή υποσυνείδητα εμφιλοχωρεί στη διατύπωση μιας οποιασδήποτε κρίσης, σχετικά με την παροντική λειτουργία της θεατρικής επικοινωνίας. Ενδεικτικές μπορεί να είναι οι περιπτώσεις εμβληματοποίησης κάποιων παραστάσεων εξαιτίας της μεγαλειώδους υποκριτικής του πρωταγωνιστή τους, της εντυπωσιακής σκηνοθεσίας ή της εικαστικής της πλαισίωσης που έχουν μεμονωμένα ή σε συνδυασμό χαραχθεί στη μνήμη του θεατή, που εύκολα τις ανακαλεί όταν του ζητηθεί από το πλήθος των παρόμοιων θεατρικών εμπειριών του παρελθόντος, τέτοιες όπως η *Μαχαμπαράτα* του P. Brook και η *Ινδιάδα* της Ar. Mnouschkine, η *Τρικυμία* του G. Strehler και η *Ηλέκτρα* του Δ. Ροντήρη.

## ■ Είδη της θεατρικής μνήμης

### *Εγκεφαλική / Νευροφυσιολογική / Διανοητική*

Όπως έχει καταδειχθεί από κλινικές μελέτες, υπεύθυνο για την ανάπτυξη της μνήμης είναι το νευρωτικό δίκτυο του εγκεφάλου. Οι πληροφορίες που εισέρχονται σ' αυτόν, περνούν κατά μήκος του νευρικού ιστού και με ηλεκτρική δραστηριότητα μεταβαίνουν από ένα νευρώνα σε άλλο, μεταφέροντας την πληροφορία υπό μορφή μικροκύματος. Η μνήμη απαρτίζεται από το σύνολο των αλλαγών και τροποποιήσεων που πραγματοποιούνται και απομένουν, ύστερα από κάποια προγενέστερη δραστηριότητα ή εμπειρία<sup>16</sup>. Οι συνδέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στους νευρώνες αλλάζουν συνεχώς, συσσωρεύοντας τη γνώση ανάλογα με την ηλικία και τις ατομικές ιδιαιτερότητες της εγκεφαλικής δομής του κάθε υποκειμένου, η οποία είναι μοναδική και προκαλεί διαφορετική ανταπόκριση σε κοινά εξωτερικά ερεθίσματα και εμπειρίες.

Τα πλεονεκτήματα και η δομή των συνδέσεων μεταξύ των νευρώνων, η πλαστικότητα και η συνεχής κινητικότητα που τους χαρακτηρίζει, καθορίζουν την ισχύ της αποθηκευμένης μνήμης με βάση κάποια συστήματα και συστατικά που την διακρίνουν<sup>17</sup>. Ανάμεσα σε αυτά, μπορούμε να αναφέρουμε αρχικά την *αντιληπτική κωδικοποίηση* των πληροφοριών, η οποία καθορίζει εκείνες που θα μετατραπούν σε ανάμνηση, καθώς είναι συνδεδεμένες με τον χώρο και τον χρόνο που πραγματοποιήθηκε το γεγονός. Στη συνέχεια τη *σχετιστική* λειτουργία, η οποία αξιολογεί και οριοθετεί, οργανώνει και αποθηκεύει τις πληροφορίες, σε σχέση με άλλες προγενέστερες, δίνοντας απάντηση στο ερέθισμα που έχει προσληφθεί από την αντιληπτική ικανότητα του εγκεφάλου, ενώ τελικά έρχεται η απόφαση, που αξιοποιεί της ήδη αποθηκευμένες πληροφορίες και επιβλέπει την ταξινόμηση και αξιοποίησή τους.

16 Βλ. D. L. Schacter: *Searching for Memory: the brain, the mind and the past*, Basic Books, New York, 1996.

17 Βλ. J. T. Cacioppo & G. G. Berntson: «Analyses of the social brain through the lens of human brain imaging», in J. T. Cacioppo & G. G. Berntson (Eds.): *Social neuroscience*, Psychology Press, New York 2005, σσ. 1-17.



Όλες αυτές οι διαδικασίες και τα υποσυστήματα μνήμης, είναι οργανωμένα κατά τέτοιο τρόπο ώστε να λειτουργούν αυτόματα και συνδυαστικά, προκαλώντας ως κοινό τελικό αποτέλεσμα τη μνημονική καταγραφή μιας εμπειρίας ή ενός ερεθίσματος, που προκύπτει ανάλογα με ποικίλες ψυχο-πνευματικές λειτουργίες, ο ρόλος των οποίων έχει συστηματικά μελετηθεί από τις σύγχρονες νευρο-επιστήμες<sup>18</sup>.

Έχει λοιπόν διαπιστωθεί ότι η συγκίνηση και η διέγερση, έχουν ισχυρό αντίκτυπο στη διαμόρφωση της μνήμης, όπως επίσης η συναισθηματική ταύτιση και η συγκέντρωση της προσοχής. Συγκεκριμένες λέξεις ή φράσεις με αναφορικό περιεχόμενο στη θεώσα συνείδηση αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα και υφίστανται συστηματικότερη σημασιολογική επεξεργασία από άλλες που παραμένουν ουδέτερες, με αποτέλεσμα να εντυπώνονται καλύτερα και για περισσότερο διάστημα ως ανάμνηση στη συνείδηση του θεατή.

Τον ίδιο ρόλο παίζει ακόμα η «διάθεση», η τάση δηλαδή του υποκειμένου να αποκτήσει πληροφορίες που διαθέτουν το ίδιο ή παρόμοιο συναισθηματικό περιεχόμενο με τη δική του βιωματική κατάσταση, ενώ εξίσου σημαντική παράμετρος για τη λειτουργία της μνήμης είναι η επισήμανση του «ήδη γνωστού» από τη συνείδηση. Γιατί, σύμφωνα με τους μηχανισμούς των μνημονικών συστημάτων που προαναφέρθηκαν, η απόφαση για αξιοποίηση και ταξινόμηση της πληροφορίας στηρίζεται σε κάποιο βαθμό και στην υπάρχουσα ή μη βεβαιότητα για το αν και κατά πόσο η πληροφορία που δέχεται ο εγκέφαλος είναι πραγματικά νέα ή όχι, αν και κατά πόσο υπάρχει ήδη μια παρόμοια εκπροσώπηση που ταιριάζει στη νέα. Σε παρόμοια περίπτωση, η μνημονική καταγραφή προκαλείται αυτόματα και παραμένει ισχυρή, ενώ σε διαφορετική πρέπει να υπερβεί αρκετά εμπόδια αλλά ακόμα και αν το κάνει, δεν υπάρχουν εχέγγυα για τη μακροβιότητά της.

Όλες αυτές οι γενικές διαπιστώσεις και οι επισημάνσεις για τον τρόπο λειτουργίας του εγκεφάλου, πρόσληψης των εξωτερικών ερεθισμάτων και μνημονικής τους αποθήκευσης μπορεί να εντοπιστούν πολυδιάστατα στο θέατρο, όπου ως σύνθετο καλλιτεχνικό γεγονός και κοινωνικό φαινόμενο επισημαίνονται κατεξοχήν οι παράμετροι που μόλις επισημάνθηκαν.

Η συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τον ηθοποιό που προκαλεί σε μεγάλο βαθμό τη βιωματική μέθεξη στα σκηνικά διαδραματιζόμενα, αλλά και την ψυχική επαφή, τη «διάθεση» του ατόμου – θεατή να δεχθεί πληροφορίες με περιεχόμενο τέτοιο που να ταυτίζεται ή να προσομοιάζει με την δική του ψευδαισθητική κατάσταση, λειτουργούν θαυμάσια ως κινητήριες δυνάμεις για την ανάπτυξη και δημιουργία της μνήμης.

Το ίδιο πραγματοποιείται και από τη συγκέντρωση της προσοχής και τη συγκινησιακή διέγερση που χαρακτηρίζουν την αμφίδρομη επικοινωνία που λειτουργεί κατά τη διάρκεια της παράστασης ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία και προκαλεί τη βιωματική εμπλοκή του θεατή στα σκηνικά διαδραματιζόμενα. Ο εκφερόμενος από τους ηθοποιούς λόγος, οι φράσεις και οι έννοιες με το έντονο αξιακό περιεχόμενο που ενεργοποιεί τη συνείδηση του κοινού, σε συνδυασμό με τα προκλητικά, οπτικο-ακουστικά ερεθίσματα που προκαλούν οι δευτερογενείς κώδικες της παράστασης (σκηνογραφία, ντεκόρ, ενδυματολογία), είναι ικανά στοιχεία να προκαλέσουν την εγκεφαλική λειτουργία που οδηγεί στη δημιουργία και αποθήκευση της μνήμης τόσο σε μικρό, όσο και σε μακρο-επίπεδο.

18 Βλ. J. T. Cacioppo: «Social neuroscience: Understanding the pieces fosters understanding the whole and vice versa», *American Psychologist*, 57, σσ. 819-830.

### *Συναισθηματική*

Συναρτάται προς τις ψυχικές και συναισθηματικές καταστάσεις («πάθος» και «έλεος», «φόβος» και «κάθαρση») που προκλήθηκαν στη συνείδηση του θεατή από το έργο και την παράσταση. Αντίστοιχα με τη μνήμη αυτού του είδους που λειτουργεί στον ηθοποιό<sup>19</sup>, αναπτύσσεται το ίδιο και στο θεατή.

Ο ηθοποιός πάνω στη σκηνή για να δημιουργήσει το ρόλο του στηρίζεται όχι μόνο στα ενδοκειμενικά στοιχεία του χαρακτήρα που υποδύεται (όπως τα κατέγραψε ο συγγραφέας), αλλά κατεξοχήν στη δική του ψυχο-φυσιολογία, τις εμπειρίες και τις αναμνήσεις του από το παρελθόν, που ανακαλεί στο παρόν, προκειμένου να βοηθηθεί στην πιστή ερμηνεία του ρόλου του.

Αλλά και η μνήμη του θεατή επενεργεί κατά τον ίδιο σχεδόν τρόπο. Η καταγραφή και αποτίμηση του θεάματος που συντελείται στο παρόν, γίνεται με βάση την αναπόληση και την ανάκληση σχετικών και παρόμοιων υποκειμενικών ή αντικειμενικών, πραγματικών ή καλλιτεχνικών, κοινωνικών ή θεατρικών εμπειριών του παρελθόντος. Κατ' αυτό τον τρόπο, το ήδη παρελθοντικά συντελεσμένο και μνημονικά καταγεγραμμένο, έρχεται με τη σειρά του να γίνει ένα «όχημα σημασίας», προκειμένου να συντελεσθεί η πρόσληψη και υποδοχή του παροντικού θεάματος. Με αυτή τη σημασία η μνήμη του θεατή δεν είναι παρά ένα διαρκές ανακάλημα, μια παροντικοποίηση του παρελθόντος που μετασχηματίζει την άποψη που έχουμε για το χρόνο, αφού το παρόν δεν αποτελεί παρά μια φευγαλέα ίσως αλλά υπαρκτή επαναφορά του παρελθόντος<sup>20</sup>.

Τα αισθήματα, τα συναισθήματα, οι καταστάσεις, οι εμπειρίες και γενικότερα το σύνολο των δεδομένων που προκύπτουν από την επικοινωνία του θεατή με το σκηνικό θέαμα και παραμένουν έντονα καταχωρημένα στη μνήμη του, είναι αυτά που θα αποτελέσουν τα σημεία αναφοράς και νοηματοδότησης κάθε ενδεχόμενης μελλοντικής παρόμοιας εμπειρίας, που φυσικά θα νοηματοδοτηθεί όχι «καθ' αυτή», αλλά συνειδητά ή μη σε σχέση με αντίστοιχες του παρελθόντος.

Επομένως η ένταση των δραματικών σκηνών και η αρτιότητά της υποκριτικής των ηθοποιών, η αισθητική απόλαυση της παράστασης και η έντονη επικοινωνιακότητα μεταξύ της σκηνής και της πλατείας, δεν μπορούν σχεδόν ποτέ να αποτιμηθούν «αντικειμενικά», αφού πάντα άμεσα ή έμμεσα είναι ένα σύνολο ψυχο-συναισθηματικών αλλά και πνευματικών, ακόμα και σωματικών παραγόντων, που συγκροτούν την έννοια της πρόσληψης και με τη σειρά τους διαμορφώνουν την τελική άποψη του θεατή για την παράσταση.

Όλα αυτά όμως με τη σειρά τους προκαλούνται από τη μνημονική επαναφορά του παρελθόντος και την ενεργοποίηση της στο παρόν, το οποίο κατά παρόμοιο τρόπο μετατρέπεται σε μια νέα μνημονική εμπειρία που κι αυτή αθροιστικά καταχωρείται στην ήδη υπαρκτή κ.ο.κ. Κατ' αυτό τον τρόπο, διαπιστώνεται ότι το παρόν της θεατρικής παράστασης δεν αποτελεί παρά μια εμβολή του παρελθόντος στον παροντικό χρόνο και την ερμηνεία του «σήμερα» με βάση το «χτες»<sup>21</sup>.

19 Βλ. Σ. Μουρ: *Το σύστημα Στανισλάβσκι*, ελλ. μετ. Ανδ. Τσάκας, Παρασκήνιο, Αθήνα 2001, σσ. 59-61.

20 Βλ. Μ. Schudson: *ό.π.*, σσ. 105-112.

21 Βλ. R. Samuel: *Theatres of Memory Past and Present in Contemporary Culture*, Verso, London 1994.

*Σωματική / Βιοματική*

Η πλατωνική διάκριση μεταξύ «σώματος» και «ψυχής», όπως και η καρτεσιανή μεταξύ «*res cogitans*» και «*res extensa*», αποδίδοντας προτεραιότητα στην πνευματική διάσταση, υποβαθμίζουν την σωματική εμπειρία και τις αισθήσεις ως πηγή γνώσης για τον άνθρωπο. Η αμφισβήτηση και η κριτική των απόψεων αυτών σε φιλοσοφικό επίπεδο ανέτρεψε και την παραδεδομένη εντύπωση για την προέλευση και τους μηχανισμούς δημιουργίας της μνήμης. Στη *Φαινομενολογία της πρόσληψης*, ο M. Merleau-Ponty<sup>22</sup> υποστηρίζει ότι προσλαμβάνουμε και λογικοποιούμε το περιβάλλον μας σωματικά και όχι μόνο πνευματικά. Ξεκινώντας από εκεί, νεότεροι κάνουν λόγο για διαδικασίες σωματοποίησης και ψυχο-σωματικής εκπαίδευσης που δημιουργούν μια νέα πραγματικότητα εξαιρετικά ενδιαφέρονσα για το θέατρο και τον ηθοποιό που αποκαλούν «σωματο-πνευματική αισθητική» («aesthetic bodymind»)<sup>23</sup>.

Η έννοια αυτή αξιοποιείται ουσιαστικά στην εκπαίδευση του ηθοποιού από την εποχή του Stanislavski και του Coireau, οι οποίοι υποστηρίζουν τη διαδικασία σωματικής συνειδητοποίησης, που προκύπτει από την άσκηση, με τελικό αποτέλεσμα την κατάκτηση της αυτογνωσίας και της ικανότητας για έκφραση, μέσα από τη σωματοποίηση της ενέργειας<sup>24</sup>, γεγονός που οδηγεί με την σειρά του στην ακραία μορφή της «*via negativa*» του Grotowski<sup>25</sup>.

Με τη σημασία αυτή, το σώμα θυμάται<sup>26</sup>. Οι εμπειρίες και τα βιώματα του παρελθόντος εγγράφονται μνημονικά όχι μόνο μέσα από τα ψυχο-πνευματικά ερεθίσματα, αλλά και μέσα από καθαρά σωματικά δεδομένα που επανέρχονται μνημονικά δια του σώματος<sup>27</sup>. Κατ' αυτό τον τρόπο ο θεατής μπορεί να θυμηθεί μια παράσταση ή ένα θεατρικό γεγονός, όχι μόνο από την επίδραση που είχε στη συνείδησή του ως καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, αλλά ως βιωμένη κατάσταση που υπέστη το ίδιο του το σώμα κατά τη διάρκεια της συγκεκριμένης παράστασης, ή σε σχέση μ' αυτήν, αλλά ανεξάρτητα από το αισθητικό της αποτέλεσμα.

Ένα έκτακτο συμβάν, ένα τραύμα που υπέστη, ένα γεγονός που αισθάνθηκε το σώμα, μια κατάσταση που βίωσε ή κάτι που αισθάνθηκε οργανικά, άμεσα ή έμμεσα συνδεδεμένο με το σκηνικό θέαμα, αποτελούν στοιχεία που προκαλούν και διεγείρουν τη μνήμη. Αν συγκρίνουμε τη σωματική αυτή μνήμη, με κάποια άλλα ψυχο-πνευματικής προελεύσεως, μπορούμε να καταλήξουμε εύλογα στο συμπέρασμα ότι η πρώτη είναι λιγότερο αξιόπιστη στις λεπτομέρειες της, πιο ιμπρεσιονιστική και λιγότερο πειστική στην ερμηνεία της, άρα μικρότερης σπουδαιότητας από άλλων ειδών μνήμης. Παρ' ολ' αυτά, η σημασία της παραμένει ουσιαστική γιατί «το σώμα είναι ικανό να προσλάβει και να οικειοποιηθεί περισσότερων ειδών πληροφορίες, όχι μόνο λεκτικές αλλά και οπτικοακουστικές και να εγγυηθεί την ποικιλία, την ευελιξία και τη ζωντάνια της πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως επίσης και την ικανότητα να προσαρμόζεται σε διαφορετικές συνθήκες και κοινωνικά περιβάλλοντα»<sup>28</sup>. Όπως λοιπόν ο μουσικός καλλιτέχνης, σολίστ κάποιου οργάνου, «θυμάται» σωματικά τον τρόπο εκτέλεσης μιας συγκεκριμένης παρτιτούρας, σε τρόπο ώστε τα ίδια τα δάχτυλά του στο βιολί, το πιάνο, ή την κιθάρα «οδηγούν»

22 Βλ. M. Merleau – Ponty: *Phenomenology of Perception*, English translation by C. Smith, Routledge, London 2002.

23 Βλ. B. Zarrilli: *Psychophysical Acting*, Routledge, London 2008.

24 Βλ. E. Fischer-Lichte: *The transformative Power in Performance*, Routledge, London 2008, σ. 98.

25 Βλ. J. Grotowski: *Towards a Poor Theatre*, Methuen, London/New York 1968, σ. 16.

26 Βλ. E. Casey: *ό.π.*, σσ. 146-180.

27 Βλ. J. Kott: *The Memory of the Body*, Northwestern University Press, Evanston Illinois 1992.

28 Βλ. A. Saro: «Stereotypes and Culture Memory: Adaptations of Oscar Luts's "Spring" in Theatre and Film», *Trames*, 2008, 12(62/57), 3, σ. 316.

την ερμηνεία του πριν καλά καλά το κάνει ο ίδιος συνειδητά, ή ακόμα ο άρτια εκπαιδευμένος ηθοποιός «μπαίνει» στο ρόλο του ολοκληρωτικά και χωρίς τη μεσολάβηση εγκεφαλικής επεξεργασίας, έτσι ακριβώς και ο θεατής «θυμάται» βιωματικά το σκηνικό αποτέλεσμα μιας παρελθούσας παράστασης από τις άμεσες σωματικές εμπειρίες που διαθέτει απ' αυτή, χωρίς να απαιτείται άλλου είδους μνημονική επεξεργασία.

### *Συλλογική / Κοινωνική / Πολιτισμική*

Πρώτη αναφορά στην έννοια της μνήμης με αυτό το περιεχόμενο γίνεται από τον Hugo von Hofmannsthal το 1902<sup>29</sup>, ενώ θεμελιωτές της μπορούν να θεωρηθούν ο Μ. Halbwachs<sup>30</sup> και ο Μ. Bloch<sup>31</sup>. Η ιδιαίτερη ενασχόληση με αυτή αρχίζει στη δεκαετία του '70, όταν εμφανίζεται μια «νέα ιστορία από τα κάτω» σε αντίθεση με την ακαδημαϊκή έρευνα των πηγών και αρχείων. Αυτή η «άλλη Ιστορία» στηρίζεται μαζικά στις προφορικές πηγές και τις έμμεσες μνημονικές καταγραφές, με βασική ιδέα να δοθεί ο λόγος σε όσους τον στερήθηκαν και δεν άφησαν γραπτά ίχνη. Ως αποτέλεσμα των ποικίλων προβλημάτων που εγείρονται ανάλογα με την οπτική προσέγγισης στο φαινόμενο αυτής της ιδιαίτερης μνημονικής απεικόνισης του παρελθόντος, προκύπτει και η πολυμορφία στην οριοθέτηση του σημαίνοντος και των σημαίνοντων<sup>32</sup>. Σύμφωνα με αρκετούς προκρίνεται ο όρος «συλλογική μνήμη» ενώ άλλοι προτιμούν την έννοια «κοινωνική μνήμη». Τέλος δεν λείπουν και εκείνοι που κάνουν λόγο για «πολιτισμική μνήμη» ως «εικόνα του παρελθόντος» συνδεδεμένη με τα πολιτισμικά δημιουργήματα και εμπλουτισμένη με πολιτιστικό περιεχόμενο<sup>33</sup>. Με τη σημασία αυτή, ως «συλλογική» ή «κοινωνική» μνήμη θεωρείται ο τρόπος με τον οποίο η ατομική σκέψη του υποκειμένου δομείται και ενσωματώνεται στο σύνολο, αφού «μόνο μέσα στην κοινωνία ο άνθρωπος κατακτά τη μνήμη του, την αναγνωρίζει και την προσδιορίζει»<sup>34</sup>. Εκλαμβάνεται ακόμα ως «αυτό που μένει από το παρελθόν στο πλαίσιο του βιώματος των ομάδων», ή ακόμα «αυτό που οι ομάδες δημιουργούν με το παρελθόν τους που ενδεχομένως μπορεί να αντιτίθεται ή και να αντιπαράκειται προς την ιστορική, τη συναισθηματική ή και τη διανοητική μνήμη»<sup>35</sup>. Κατ' αυτό τον τρόπο η συλλογικότητα της μνήμης δεν υπάρχει μόνο (ούτε τόσο) μέσα στα καταγεγραμμένα ιστορικά στοιχεία του παρελθόντος (κείμενα, αρχεία), όσο κυρίως «στο λόγο, στις εικόνες, στις χειρονομίες, στις τελετουργίες και στο εορταστικό»<sup>36</sup>.

Η ψυχολογική φροϋδική άποψη, κατά την οποία η μνήμη συναρτάται αποκλειστικά από ατομικούς, ψυχικούς παράγοντες περιθωριοποιείται και δίνεται έμφαση στο γεγονός ότι η μνήμη νοηματοδοτείται μόνο μέσα στο κοινωνικό σύνολο στο οποίο ανήκει το άτομο<sup>37</sup>. Ακόμα και αν θεωρούμε ότι οι αναμνήσεις μας είναι καθαρά προσωπικές, ότι αφορούν αποκλειστικά

29 Βλ. T. Schieder: «The role of historical consciousness in political action», *History and Theory*, 17, 4, 1978, σ. 2.  
 30 Βλ. M. Halbwachs: «The Social Frameworks of Memory», in M. Halbwachs: *On Collective Memory*, L.A. Coser (ed), Chicago University Press, Chicago 1992 (1925).  
 31 Βλ. M. Bloch: *Feudal Society*, translated by L. A. Manyon, Chicago University Press, Chicago 1974 (1939).  
 32 Βλ. J. Fentress – C. Wickham: *Social Memory*, Blackwell, Oxford 1992 και P. Burke: «History as Social Memory» in T. Butler: *Memory: History, Culture and the Mind*, Blackwell, New York 1989, σσ. 97-113.  
 33 Βλ. J. Olick – J. Robbins: *ό.π.*, σσ. 105-112.  
 34 Βλ. M. Halbwachs: *On Collective Memory*, *ό.π.*, σ. 38.  
 35 Βλ. Ζακ Λε Γκοφ: *Ιστορία και Μνήμη*, μετ. Γιάννης Κουμπουρλής, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 140.  
 36 *Ό.π.*, σ. 139.  
 37 Βλ. M. Halbwachs: *ό.π.*, σ. 38.

και μόνο το δικό μας «εγώ», όμως κατά βάση έχουν κοινωνική διάσταση, αφού απορρέουν από εμπειρίες που βιώσαμε ενδεχομένως ατομικά, αλλά μέσα σε ευρύτερες συλλογικές, ακόμα και πολυάριθμες ομάδες στις οποίες συμμετείχαμε και στις οποίες ποικιλότροπα ανήκαμε, ή εξακολουθούμε να ανήκουμε (οικογένεια, σχολική / φοιτητική κοινότητα, κομματική / πολιτική οργάνωση, αθλητικό σωματείο κ. ά.)<sup>38</sup>.

Αν επικεντρώσουμε τις γενικές αυτές επισημάνσεις για το ρόλο της «συλλογικής» η «πολιτισμικής» μνήμη στο θέατρο, μπορούμε να επισημάνουμε τους μηχανισμούς πρόσληψης της θεατρικής παράστασης που λειτουργούν σε μια συγκεκριμένη εποχή, σε σχέση με τις αναμονές και προσδοκίες του κοινωνικού συνόλου στο οποίο απευθύνεται το θέαμα, στα διαμορφωμένα αισθητικά του κριτήρια και τους ιδεολογικούς παράγοντες που προσδιορίζουν την πολιτιστική δημιουργία αντίστοιχα. Πρέπει ακόμα να λάβουμε υπόψη παραμέτρους κοινωνιολογικά μετρήσιμες όπως ο ρόλος της θεατρικής κριτικής και οι γενικότεροι μεσολαβητικοί παράγοντες δια των οποίων επιτελείται η επικοινωνία του θεατή με την παράσταση. Κατ' αυτό τον τρόπο, διαπιστώνεται ότι η συλλογική μνήμη δεν αποτελεί προϊόν ψυχο-πνευματικών, αλλά μάλλον κοινωνικών διαδικασιών, η κατανόηση και μελέτη των οποίων μπορεί να αιτιολογήσει την τελική μνημονική καταγραφή τους και από την ατομική συνείδηση του κάθε θεατή χωριστά.

Αυτό που θυμάται (ή ενδεχομένως μπορεί να θυμάται) ο θεατής, δεν είναι μόνο αυτό που προέρχεται από την καθαρά προσωπική, αλλά σε μεγάλο βαθμό από τη συλλογική πολιτισμική εμπειρία του. Αυτή διαθέτει μια οικεία και κοινά αποδεκτή γλώσσα, θεματική και χαρακτήρες που στηρίζονται σε προδιαγεγραμμένες στερεότυπες αξίες, που με τη σειρά τους συνιστούν μια μορφή «σύγχρονης μυθολογίας». Η ατομική μνήμη των ατόμων που ανήκουν σ' αυτή την κουλτούρα (αναγνώστες-θεατές) εξαρτάται και καθορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τη συλλογική, αφού το υποκείμενο «θυμάται ό,τι ήδη γνωρίζει», αυτό που του είναι πιο οικείο και προσίτο<sup>39</sup>. Η μνήμη του όμως αυτή, δεν αποτελεί προϊόν ελεύθερης προσωπικής επιλογής, αλλά σχεδόν αργίοι διαγεγραμμένη κατάσταση, εξαιτίας της ύπαρξης του μέσα σ' ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον.

Σε μια κοινωνία κι ένα πολιτισμό τέτοιου τύπου, η απλοποιημένη παγκόσμια γνώση, είτε αυτή προέρχεται από τη φιλοσοφία και την ιστορία, είτε στηρίζεται σε συλλογικά κοινές και στερεότυπες αξίες (πατρίδα, τιμή, οικογένεια, ελευθερία, δημοκρατία, κ.ά), αποτελεί ένα ευεπίφορο υπόβαθρο, πάνω στο οποίο εύκολα και άνετα μπορεί να οικοδομηθεί η θεατρική μνήμη του θεατή. Το ίδιο όμως ισχύει και για το οπτικοποιημένο, συμβολικό κείμενο της σκηνικής παράστασης που απαρτίζεται από επιμέρους δομικά συστατικά-κώδικες, που αντιπροσωπεύουν κοινά αποδεκτές και αναγνωρίσιμες αξίες αισθητικού και καλλιτεχνικού περιεχομένου, στις οποίες οι δημιουργοί του θεάτρου τείνουν να αποδώσουν γενικευμένο περιεχόμενο, ώστε να τύχουν καθολικής αναγνώρισης και υποδοχής από το κοινό. Γιατί, όπως διαπιστώνεται τόσο από την κοινωνική όσο και από τη γνωστική ψυχολογία, ο άνθρωπος γενικά τείνει να ενοποιεί τις ομοιότητες και τις ομοιομορφίες, παρά να εξαρτά και να ερμηνεύει την κάθε ξεχωριστή μορφή από την ίδια την καθαρή έννοια που διαθέτει. Κατ' αυτό τον τρόπο δημιουργεί τα στερεότυπα ως συλλογική οντότητα και όχι ως ατομική συνείδηση, με την βοήθεια των οποίων κατορθώνει να προσλάβει και να ερμηνεύσει τον κόσμο.

38 Βλ. G. Noiriel: *Τι είναι η σύγχρονη Ιστορία*; μετ. Μ. Κορασιδου, Gutenberg, Αθήνα 2005, σ. 300.

39 Βλ. A. Saro: *ό.π.*, σ. 311.

Τα στερεότυπα αυτά (είτε στο θέατρο είτε αλλού) διαθέτουν πολλά κοινά με την μυθολογία: αρχικά συνιστούν μια ερμηνεία του «ανοικείου», του «διαφορετικού», είτε σε ατομική / εθνοφυλετική, είτε σε διανοητική διάσταση. Αυτή η αρχετυπική σημασία των στερεότυπων τα κάνει να έχουν ελαστικότητα και προσαρμοστικότητα σε κάθε ενδεχόμενη αποδόμηση. Γι αυτό και οι άνθρωποι, σε κάθε εποχή όπου αντιμετωπίζουν αντιφατικά δεδομένα ή ανεπαρκή ενημερωτικά στοιχεία, ή ακόμα έχουν ανάγκη να πεισθούν για κάτι, καταφεύγουν σ' αυτά για περισσότερη ασφάλεια<sup>40</sup>. Ως αποτέλεσμα, για το νοούν υποκείμενο, δημιουργείται μια αίσθηση σιγουριάς και άνεσης, αφού ο κόσμος γίνεται πιο συμβατός με ένα συλλογικό ολοκληρωμένο ελεγχόμενο σύστημα, το οποίο το υποκείμενο συλλαμβάνει και ελέγχει στο σύνολό του<sup>41</sup>.

Για τον ίδιο ακριβώς λόγο το καινοφανές, το πρωτοποριακό, το μη συμβατό με τα ήδη γνωστά από το παρελθόν, είναι συνήθως δύσκολα αποδεκτό, επειδή δεν έχει ακόμα συγκροτηθεί, ούτε τυποποιηθεί η υπάρχουσα άποψη/γνώση γι αυτό. Εξ αυτού απορρέει το γεγονός ότι το νοούν υποκείμενο εντοπίζει, επισημαίνει και απομνημονεύει αυτό που είναι ήδη γνωστό, το οποίο εγκαθίσταται στη μνήμη, ενώ αντίθετα το κάθε φορά «πειραματικό» εύκολα απωθείται στη λήθη.

Για τον ίδιο λόγο και η έννοια του «στερεότυπου» συνήθως αποκτά αρνητική σημασιολόγηση, αφού θεωρείται ως εργαλείο απλούστευσης της εγκεφαλικής διεργασίας. Παρ' όλα αυτά τα στερεότυπα διαθέτουν και θετικά χαρακτηριστικά, αφού με τη βοήθειά τους το άτομο μπορεί να προσλάβει, να αναλύσει, να κωδικοποιήσει και να απομνημονεύσει νέες πληροφορίες γρήγορα και αποτελεσματικά. Παράλληλα όμως επενεργούν και σε συλλογικό επίπεδο, προσδιορίζοντας έμμεσα τη συλλογική ταυτότητα και εγγυώμενα την ομοιογένεια και αμοιβαιότητα των μελών της ομάδας, προκαλώντας σ' αυτά ένα αίσθημα ασφάλειας και βεβαιότητας, εξίσου σε ατομικό, αλλά και συλλογικό επίπεδο<sup>42</sup>.

Στο θέατρο το δραματικό κείμενο και οι ηθοποιοί αποτελούν τη βασική πηγή διαμόρφωσης και διατήρησης των στερεότυπων. Γιατί τόσο οι σκηνοθέτες, όσο και οι ηθοποιοί είναι μέλη μιας κοινότητας στην οποία κυκλοφορούν ίδιες ή παρόμοιες στερεότυπες ιδέες / εικόνες ως προς την αισθητική / καλλιτεχνική δημιουργία και την κοινωνική / ιστορική πραγματικότητα. Με την παράσταση που παρουσιάζουν, κατά κάποιο τρόπο, προκατασκευάζουν, προοικονομούν και προκαταλαμβάνουν τις προσληπτικές δυνατότητες των θεατών, σε τρόπο ώστε ή να διατηρήσουν ή να αποδομήσουν τα ήδη αποδεκτά στερεότυπα.

Κατ' αυτό τον τρόπο, η θεατρική παράσταση μπορεί να γίνει μια «τελετή ανάμνησης και αναπαραγωγής του παρελθόντος, πράξη συλλογής και συγκόλλησης στοιχείων αυτού, με τα οποία ταυτόχρονα επιχειρείται να επιβληθεί μια ερμηνεία του παρελθόντος και να διαμορφωθεί η συνείδηση του θεατή και δι αυτών να σχεδιασθεί μια πολιτισμική ταυτότητα»<sup>43</sup>. Η ταυτότητα αυτή περιλαμβάνει το σύνολο των αισθητικών και καλλιτεχνικών εμπειριών που έχουν καταχωρηθεί στη συλλογική συνείδηση της ομάδας και άμεσα ή έμμεσα διαμορφώνουν

40 Βλ. A. Saro: *ό.π.*, σσ. 309-311.

41 Βλ. K. M. Baker: «Memory and practice: Politics and the Representation of the past in Eighteenth-century France», *Representations* 11, 1985, σσ. 134-164 και P. Connerton: *How Societies remember*, Cambridge University Press, New York 1989.

42 Βλ. N. Rapport – J. Overing: *Social and Culture Anthropology. The key concepts*, Routledge, London/New York 2000, σ. 346.

43 Βλ. P. Burke: «History as Social Memory» in: *Varieties of Cultural History*, Cornell University Press, Ithaca New York 2003, σ. 48.

την εικόνα που ο κάθε θεατής ξεχωριστά σχηματίζει για το (θεατρικό) παρελθόν. Επειδή οι μηχανισμοί δημιουργίας των στερεοτύπων και διαμόρφωσης των κοινών αντιλήψεων που προαναφέρθηκαν λειτουργούν κατεξοχήν στο θέατρο ως σύνθετη μορφή τέχνης και κοινωνικό φαινόμενο με διαδραστικό χαρακτήρα, η μνημονική καταγραφή του παρελθόντος στη συνείδηση της κοινωνίας, επηρεάζει (συνειδητά ή μη) την άποψη που ο συγκεκριμένος θεατής μπορεί να εκφέρει.

Ενδεικτικές μπορεί να είναι οι περιπτώσεις σκηνοθετών, παραστάσεων και έργων, τα οποία σηματοδότησαν το παρελθόν και αποτέλεσαν εμβληματικά σημεία αναφοράς και νοηματοδότησης του παρόντος. Η παράσταση του *Γλάρου* του Τσέχοφ από το *Θέατρο Τέχνης* στη Μόσχα το 1897 σε σκηνοθεσία Stanislavski και η παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1905 στο Μόναχο σε σκηνοθεσία M. Reinhardt, για το παγκόσμιο θέατρο, όπως και οι παραστάσεις του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1919 από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου σε σκηνοθεσία Φ. Πολίτη και των *Ορνίθων* το 1959 σε σκηνοθεσία του Κάρουλου Κουν, αποτελούν τέτοιες περιπτώσεις πολιτισμικής μνήμης για τους μεταγενέστερους θεατές.

Εξίσου όμως το φαινόμενο ισχύει και λειτουργεί και από την αντίθετη πλευρά, όχι δηλαδή από τη διατήρηση της μνήμης αλλά την καθιέρωση της λήθης, σε σχέση με κάποιο συγγραφέα και έργο ή παράσταση και τους συντελεστές της. Η συλλογική αυτή σιγή που σκόπιμα επιβάλλεται και σταδιακά εκτοπίζει από τη μνήμη των επόμενων γενεών πολιτισμικά δεδομένα κάποιας προγενέστερης, είναι πρόδηλη σε περιόδους ιδεολογικής ενοχής και συλλογικών τραυμάτων του παρελθόντος που το παρόν επιχειρεί να εξαλείψει ή να αποσιωπήσει. Ενδεικτική για το Ελληνικό Θέατρο είναι η περίοδος του Εμφύλιου πολέμου και των συνεπειών που επιφέρει στην κοινωνία και τον πολιτισμό της μεταπολεμικής Ελλάδας. Συγγραφείς όπως οι Αλέξης Δαμιανός και Νότης Περγιάλης, Γιώργος Σεβαστίκογλου και Βασίλης Ανδρεόπουλος με έργα όπως *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* και *Η Αντιγόνη της κατοχής*, *Ο θάνατος του βασιλικού Επιτρόπου* και *Καβαλάρηδες δίχως άλογα*, ακριβώς λόγω του θέματος και της ιδεολογίας τους όχι μόνο δεν καταξιώθηκαν σκηνικά την εποχή που γράφτηκαν και πρωτοπαρουσιάστηκαν, αλλά εξοβελίστηκαν πλήρως από το ρεπερτόριο του νεότερου ελληνικού θεάτρου, ακριβώς επειδή η συλλογική τους μνήμη απωθήθηκε και συνειδητά οδηγήθηκαν στη λήθη.

Όπως διαπιστώνεται από την ανάλυση που προηγήθηκε, ο ρόλος της θεατρικής μνήμης είναι καθοριστικός για τη δημιουργία της άποψης που ο θεατής διαθέτει για ένα έργο, έναν ηθοποιό και μια συγκεκριμένη παράσταση ή για το θέατρο γενικότερα. Η μνήμη αυτή αποτελεί συνισταμένη από περισσότερους παράγοντες που δρουν φανερά ή λανθάνοντως, συνειδητά ή υποσυνείδητα, χωρίς όμως ποτέ να είναι δυνατή η κατηγορηματική απόφαση για το είδος και την προέλευση, το βαθμό συμμετοχής και το μέγεθος της επίδρασής της στη διαμόρφωση της τελικής άποψης του θεατή.

Η απάντηση στα ερωτήματα αυτά που αναφέρονται στην προέλευση και τη λειτουργία της θεατρικής μνήμης δεν μπορεί να είναι μία, αλλά αποτελεί συνισταμένη περισσότερων δεδομένων που άμεσα ή έμμεσα σχετίζονται με το ζητούμενο.

Κατ' αρχάς, μπορούμε να κάνουμε λόγο για το περιβάλλον, τα στερεότυπα και τις αισθήσεις ως παράγοντες που διαμορφώνουν ένα ερμηνευτικό μοντέλο της παράστασης, τα οποία όμως δεν παραμένουν σταθερά, αλλά συνεχώς διαφοροποιούνται σε συνάρτηση με τις εμπειρίες του υποκειμένου. Στη συνέχεια οι εικόνες και οι εντυπώσεις που προκαλούνται στη συνείδηση από τη σκηνική παρουσία των προσώπων, τη συμπεριφορά και το λόγο που εκφέρουν συνειδητά ή μη αξιοποιούνται για την μνημονική τους καταγραφή. Ακόμα σημασία έχει η οπτική κάτω από την οποία προσεγγίζει ο θεατής το θέαμα, οπτική που εξαρτάται όχι μόνο από το σύνολο

των ψυχο-πνευματικών δυνατοτήτων που διαθέτει, αλλά και τις προδιαγραφές και προσδοκίες πρόσληψης που τον χαρακτηρίζουν, σε συνδυασμό με τις αντικειμενικές, χωροταξικές, επικοινωνιακές δυνατότητες με το σκηνικό θέαμα, που λειτουργούν στη συγκεκριμένη παράσταση.

Τέλος δεν πρέπει να αγνοηθούν παράγοντες που ανάγονται στη συλλογική πολιτισμική μνήμη του συνόλου μέσα στο οποίο εντάσσεται το άτομο που άμεσα ή έμμεσα διαμορφώνουν τη λειτουργία της μνημονικής καταγραφής του θεατρικού παρελθόντος, ούτε άλλοι που συνδέονται με τη σωματικότητα και βιωματικότητα της μνήμης.

Όπως, κατά συνέπεια γίνεται αντιληπτό, το ψυχολογικό συνδυάζεται με το κοινωνιολογικό, το νευρο-φυσιολογικό με το καθαρά βιολογικό και το υποκειμενικό με το αντικειμενικό, σε μια ευαίσθητη ισορροπία παραμέτρων, που στο σύνολό τους απαρτίζουν τη μνήμη του θεατή.





## Θέατρο και σκηνή, το «και» ανάμεσά τους

Το ενδιάμεσο 'και' είναι διάστημα χώρου, χρόνου και τρόπου ή καλύτερα ο ενδιάμεσος τόπος, χρόνος και τρόπος, που συνδέει και συνέχει το έντυπο κείμενο με την παράσταση. Από μόνο του αυτό το 'και' είναι 'χώρα' και 'βασιλείο', που τέμνει και ενώνει, που περιέχει τη χώρα του κειμένου και περιέχεται στο βασίλειο της σκηνης. Ένα πεδίο αφανές στους πολλούς και γι' αυτό και 'άδοξο', αφού από την μια το έντυπο Κείμενο είναι μια οντότητα με διάρκεια, 'ένα κτήμα ες αεί' με πολλές «χρήσεις», ενώ από την άλλη, η Παράσταση είναι μια 'ενδοξη', θριαμβική καλλιτεχνική πραγμάτωση, παρά το 'εφήμερο' του χαρακτήρα της<sup>1</sup>.

Αυτό το δημιουργικό «μεσοδιάστημα», μιας τέχνης απολύτως συλλογικής όπως είναι το θέατρο, είναι τόσο συναρπαστικό όσο και η παρατήρηση της αβύσσου<sup>2</sup>, ή όσο γοητευτικό είναι πάντοτε ένα «άδυτο». Γι αυτό, έχει επιχειρηθεί να αποτυπωθεί σε πολλές διάσημες ταινίες, σε ντοκιμαντέρ, σε ημερολόγια θιάσων και σκηνοθετών, σε θεωρίες ή προτάσεις για μεθόδους της 'μυητικής', «μαιευτικής», 'μαγικής', ή τεχνικής διαδικασίας, σε εμπειρικές ή συστηματικές καταθέσεις πολλών και σημαντικών ανθρώπων του θεάτρου –κυρίως καλλιτεχνών. Έχει καταγραφεί ακόμα και στην Λογοτεχνία<sup>3</sup>. Αλλά και η ίδια η Δραματουργία έχει ασχοληθεί με αυτό το ενδιάμεσο «και», το δημιουργικό, το 'κλειστό', το μυστικό πέρασμα, επιχειρώντας να αποδώσει ορισμένες όψεις του, να το περικλείσει ή να το αποκαλύψει με τη μορφή αυτού που ονομάζουμε «θέατρο εν θεάτρω»<sup>4</sup> σύμφωνα με το οποίο η θεατρική πράξη και υπόθεση του έργου έχουν ασαφή ή συγκεχυμένα, επικαλυπτόμενα ή αμβλυμμένα όρια. Από τον Καλντερόν και Σαίξπηρ, μέχρι τον Πιραντέλο, τον Μπέκετ τον Ζενέ έως και έναν ικανό αριθμό νεότερων δραματουργών, το «θέατρο εν θεάτρω», δεν είναι απλώς ένα δραματουργικό «τέχνημα» αλλά

1 «Ίσως η ικανοποίησή μας στο θέατρο να οφείλεται ακριβώς στο ότι βλέπουμε να εγγράφεται στη φευγαλέα στιγμή και τον περιορισμένο χώρο της παράστασης, ένα κείμενο εξ ορισμού ξένο στο χώρο και το χρόνο. Έτσι η θεατρική παράσταση δεν γίνεται το πεδίο μιας ανακτημένης ενότητας, αλλά μιας ανειρήνευτης για πάντα, έντασης, ανάμεσα στο αιώνιο και το φευγαλέο, το καθολικό και το ειδικό...» Β. Dort: *Le Monde du Dimanche*.12.10.1980.

2 Οι τρόποι απόδοσης ενός δραματικού κειμένου, έχουν απασχολήσει την αισθητική σκέψη, την θεατρική επιστημονική θεωρία αλλά και τις επιμέρους απόψεις περί θεάτρου, την κριτική και, ανάμεσα σε άλλα, την φιλοσοφία. Στην πρώτη συστηματική θεωρητική διατύπωση, (Ποιητική Αριστοτέλης) το Δράμα –κείμενο υπερισχύει ως το πρωταρχικό στοιχείο της παράστασης. Στις νεώτερες εκφάνσεις και εφαρμογές, που αρχίζουν να εμφανίζονται στο τέλος του 19ου αι., αμφισβητείται ανοιχτά λιγότερο ή περισσότερο η παντοδυναμία του κειμένου. Προϊόντος του χρόνου, η διευρμένη απόκλιση της παράστασης από το κείμενο εδράζεται σε πολλές θεωρητικές προτάσεις και πρακτικές αποδόσεις.

3 Π.χ. Μ. Μπουλγκάκωφ: «Το θεατρικό μυθιστόρημα», Ροές 2010, Β. Γούλφ «Ανάμεσα στις πράξεις» Μεταίχμιο 2008.

4 Η φράση εμπεριέχεται ως μέρος, μορφή ενός συνόλου μορφής δραματουργίας. Σε ό,τι αφορά σύγχρονα δραματουργικά αλλά και παραστασιακά δεδομένα και εφαρμογές, ενυπάρχει στον γενικευμένο προσδιορισμό: «Μεταθέατρο» –ο όρος επινοημένος από τον Λ. Άμπελ, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill and Wang, New York. 1963.

μια εσκεμμένη, γι' αυτό και αποκαλυπτική τομή των ρευστών φάσεων της προετοιμασίας μιας παράστασης με ό,τι αυτή περιλαμβάνει: Την δημιουργική σκέψη, την αμηχανία, το «χάος», την επινοητικότητα, ως και τον σαρκασμό, την σάτιρα της θεατρικής πρακτικής (π.χ. «Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας») και των συντελεστών της, με αποκορύφωμα τη σάτιρα του σκηνοθέτη (π.χ. «Απόψε αυτοσχεδιάζουμε») κ.ά. Το «θέατρο εν θεάτρω» σε ό,τι αφορά τη δραματολογία, είναι ένα μέρος του αντεστραμμένου ειδώλου της παράστασης, μια μορφή εσωτερικής επικοινωνίας του δράματος με το κοινό, ένα «κλείσιμο ματιού» του δραματοουργού προς τον θεατή σχετικά με τα «ανακοινωθέντα» μυστικά της σκηνικής τέχνης.

Από την άλλη, σε ό,τι αφορά την παράσταση, –ακόμα και όταν το δραματικό κείμενο δεν το απαιτεί– σε πολλές περιπτώσεις η μορφή του «θεάτρου εν θεάτρω» υπάρχει και λειτουργεί ως σκηνοθετική συνθήκη και πρακτική όπου ένα μέρος της προετοιμασίας της παράστασης ενσωματώνεται στην αλληλουχία της θεατρικής πράξης, διαφοροποιεί την προοπτική της θέασης της σκηνικής δράσης, «αποκαλύπτει» στο κοινό περιοχές της σκηνικής προετοιμασίας και εμπεριέχει τους στοχασμούς, τους συλλογισμούς ή τις ιδιαίτερες αναγνώσεις του δράματος στο τελικό σχήμα της παράστασης. Λειτουργεί ως ένα παίγνιο μέσα στην θεατρική πράξη<sup>5</sup>. Αυτό το «τέχνημα» είναι τόσο διαδεδομένο στις θεατρικές σκηνές τα τελευταία χρόνια, ώστε δεν αποτελεί πλέον «εύρημα»<sup>6</sup>. Παρόμοια ή παράλληλα μπορούν να συμβαίνουν στις παραστασιακές αποδόσεις μιας σκηνικής εργασίας 'εν προόδω' ή μιας δοκιμής σε εξέλιξη ή μιας 'προ-παράστασης' –όροι και δράσεις που εμφανίζονται όλο και συχνότερα– κατά τις οποίες 'δημοσιοποιείται' η σκηνική απόδοση μιας, κάποιας φάσης ή και περισσοτέρων, αυτού του μεσοδιαστήματος<sup>7</sup>. Σ' αυτήν την περίπτωση, εκτός από τον «τέταρτο τοίχο» της σκηνής που είναι έτοιμο αλλιώς πεσμένος για να ορίζει και ταυτόχρονα να συνέχει το κοινό, εδώ μοιάζει να πέφτει και ο τοίχος της σκηνής που συνδέει και συνέχεται με το παρασκήνιο, για να φανεί μέρος ένα μέρος του 'αδύτου' ή να αποδοθεί η γεύση μιας προϊούσας, παράστασης<sup>8</sup>: Κατά

5 «... Η είσοδος στο «αδύτο» της σκηνής, η αποκάλυψη «μυστικών» της δουλειάς και η ενεργοποίηση ανακλαστικών που ταυτίζονται με εκείνα του ηθοποιού, μπορεί να αποτελέσουν μοναδική εμπειρία». Μια εμπειρία που μοιράζεται το κοινό με τους συντελεστές και δημιουργούς. «Μια τέτοια σχέση ηθοποιού και θεατή βασίζεται σε μια συνθήκη πρόσφορη για εξομολογήσεις εκ βαθέων. Ο φόβος του σφάλματος μειώνεται, αποδεσμεύοντας μια απίστευτη ενέργεια ειλικρίνειας. Άσε τη σημασία του να μπορείς να δουλέψεις βαθύτερα στη φάση της προεργασίας. Βαθύτερα, αλλά και πλατύτερα, εξερευνώντας γενικότερα το έργο ενός συγγραφέα». Το Βήμα 28.5.2006, από την συνέντευξη του σκηνοθέτη Δ. Μαυρίκιου στην Μ. Λοβέρδου

6 Σχετικά, δεν πέρασε απαρατήρητη από γνωστό καλλιτεχνικό συντάκτη εφημερίδας, που σημειώνει με έμφαση για τον αθηναϊκό θεατρικό χειμώνα 2009-2010: «Πάνω από δέκα παραστάσεις φέτος στην ελληνική θεατρική σκηνή αναδεικνύουν το εύρημα «θέατρο εν θεάτρω» που γεννήθηκε πριν από περίπου 420 χρόνια. Θυμάστε τον σαιξπηρικό «Άμλετ» και την παράσταση των θεατρίνων;» Γ. Σαρηγιάννης (*Τα Νέα*: Σάββατο 13 Φεβρουαρίου 2010).

7 «Πιστεύω ότι ένα «work in progress» έχει ενδιαφέρον για τον θεατή. Το ότι κάπως μοιράζεσαι μαζί τον τους προβληματισμούς σου για ένα έργο καθιστά την παρουσία του πιο ενεργή από όσο συνήθως... Ειδικά όταν τον καλείς να μπει στο θέατρο από τα παρασκήνια και να παρακολουθήσει τη δουλειά των ηθοποιών όχι από την πλατεία και τους εξώστες αλλά από τη σκηνή ενός μεγάλου θεάτρου, με τους μηχανισμούς του φανερούς και ενεργούς...». ό.π. Το Βήμα 28. 5. 2006.

8 Από τους πρώτους ο Β. Μέγιερχολντ αποκάλυψε τον παρασκηνιακό χώρο και τον ενέταξε στον χώρο σκηνικής δράσης στο πλαίσιο των πειραματισμών και εφαρμογών του, σχετικά με την θεατρική επικοινωνία. Τα σκηνοθετικά εγχειρήματα των Εβρέινοφ και Μέγιερχολντ, εξελίχθηκαν στον βασικό φορέα του κονστрукτιβισμού (1915-1930) στο θέατρο, επιδρώντας βαθιά στη σκέψη και στη ματιά που διαμόρφωσαν κατοπινοί δημιουργοί, όπως π.χ. ο Μπρεχτ.

κάποιον τρόπο, επιχειρείται η κατάθεση ορισμένων μυστικών της τέχνης και της τεχνικής του θεάτρου, μια κλεφτή ματιά εντός και επιχειρείται η μέθεξη αυτής της φάσης της με το κοινό, στο βαθμό που αυτό μπορεί να γίνει δυνατόν.

Όλα τα παραπάνω, δεν είναι παρά όψεις της αναζήτησης, της διερεύνησης και της αποτύπωσης του συνδετικού πεδίου, που αφετηρία του έχει το κείμενο και κατάληξή του τη σκηνή, λίγο πριν το τρίτο κουδούνι. Κι αυτό το πεδίο, ως «terra incognita» για τους θεατές, είναι ούτως ή άλλως μυθοποιημένο. Για την ομάδα όμως των καλλιτεχνών, αυτής της κατ' εξοχήν συλλογικής τέχνης, που είναι το θέατρο, είναι μια 'terra trema' –ο τίτλος αυτός της ταινίας του Βισκόντι νομίζω ότι ταιριάζει– δηλαδή ένα έδαφος διαρκώς σειόμενο, κινούμενο, μια συνεχής ασταθής ισορροπία ή κατάσταση.

Η πρώτη, η μόνη αλλά και σχετική σταθερά αυτής της περιπέτειας είναι το κείμενο, στην όποια του μορφή. Εξ αυτού, και η πηγή της περιπέτειας, η απαρχή της: Η διαπίστωση ότι το ίδιο το κείμενο περιέχει μιας μορφής πρωτο-σκηνοθεσία ή «προ-σκηνοθεσία», η οποία ποικίλει αναλόγως με την περίπτωση, είναι ευνόητη, από την άποψη ότι οι τρόποι και οι δομές μέσα στις οποίες είναι κατανοημένο το δραματικό κείμενο (χωρο-χρονικές συνθήκες, σκηνές, διάλογοι, χαρακτηριστικά στοιχεία κ.ά) υποδηλώνουν μια μελετημένη σκηνική πρόταση επί του κειμένου, μια σκηνική προ-οπτική του. Δηλαδή, ο πρώτος σκηνοθέτης (αλλά και ευρύτερα: σκηνογράφος, ενδυματολόγος, μουσικός, χορογράφος, φωτιστής, ερμηνευτής/ές) του έργου είναι κατά κάποιον τρόπο, ο ίδιος ο δραματουργός. Το κείμενο γράφτηκε για να παρασταθεί. Ο δραματουργός το φαντάστηκε ως πράξη επί σκηνής. Απέδωσε την προφορικότητα, την διαλογικότητα που απαιτείται, μέσα σε ένα γραπτό κείμενο. Τα πρόσωπα, οι χώροι, οι δράσεις έχουν οριστεί από τον δραματουργό, ακόμα και αν αυτό συμβαίνει χαλαρά, άτυπα ή ασυνείδητα. Αυτό το δεδομένο είναι συσσωματωμένο στο κείμενο ακόμα και αν ο σκηνοθέτης δεν επιθυμεί να το συμπεριλάβει στην δική του οπτική. Έτσι, ήδη η πρώτη ανάγνωσή του κειμένου γίνεται ταυτόχρονα και απαρχή της 'συνομιλίας' μεταξύ κειμένου και συντελεστών της σκηνικής πράξης (σκηνοθέτη, ηθοποιών, μουσικού, σκηνογράφου κ.ά, ανεξάρτητα από ιεραρχήσεις). Αυτές οι πολλές, παράλληλες καλλιτεχνικές «αναγνώσεις» –τόσες, όσοι και οι συντελεστές– αναλογούν σε ίδιο αριθμό δημιουργικών «φαντασιών», οι οποίες συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν. Έκτοτε ό,τι θα προκύψει θα είναι το προϊόν πολλών φαντασιών, η κάθε μια, με τη βαρύτητα, την αξία, την επίδραση ή τη σημασία, που της αναλογεί στη σκηνική πράξη. Αυτές, δεν αποδίδονται αθροιστικά ούτε συμψηφίζονται διότι οι δυναμικές που αναπτύσσονται στο πλαίσιο των ωσμώσεων και των δράσεων της καλλιτεχνικής ομάδας, φιλτράρονται και κρίνονται διαρκώς, μπαίνουν «στο ζύγι της κρίσης», άλλες εξελίσσονται, επικρατούν, άλλες υπερβαίνονται, αδυνατίζουν ή εξαφανίζονται.

Η «συνομιλία» με το κείμενο, συνιστά και μια πρώτη αμηχανία: χαρακτηριστικά ο Π. Μπρουκ γράφει γι αυτήν: «Στην περίπτωση της σαιξπηρικής «Τρικυμίας» το κείμενο είναι τέτοιας ποιότητας, ώστε κάθε επινόηση, κάθε διακόσμηση, φαίνεται περιττή, ακόμα και χυδαία. Γρήγορα πέφτει κανείς στην παγίδα: του ό,τι και να κάνει, μόλις περάσει η πρώτη στιγμή του ενθουσιασμού, του φαίνεται ανεπαρκές και άστοχο. Το αντίθετο είναι ακόμα χειρότερο, αφού κανείς δεν μπορεί να ξεφύγει με το να μη κάνει τίποτε. Διότι, κανένα κείμενο δεν μπορεί ποτέ, να μιλήσει για τον εαυτό του»<sup>9</sup>.

Το ίδιο το κείμενο, μπορεί να μιλήσει για τον εαυτό του, μόνον με τον τρόπο της γραφής του. Την, δια της σκηνής ανάδειξή του, τη σκηνική προοπτική του αναλαμβάνουν στο εξής οι

9 Π. Μπρουκ, *Ανοιχτή πόρτα*.

συντελεστές της παράστασης. Το 'τι' και το 'γιατί' του κειμένου, μπορούν καλύτερα ίσως να το απαντήσουν οι επιστήμονες του θεάτρου, διότι το 'τι' και το 'γιατί' είναι έρευνα, αναζήτηση, επιστημονική ανάλυση, είναι δηλαδή, αναλογικά, εργαλεία. Το 'πώς' (σε συνδυασμό με το 'τι') το κείμενο θα γίνει παράσταση, είναι εκείνο που θα απαντηθεί και θα μορφοποιηθεί εξελικτικά από τους συντελεστές της παράστασης σ' αυτό το κρίσιμο όσο και δημιουργικό μεσοδιάστημα, το οποίο απαιτεί στόχευση, ενάργεια, επινοητικότητα. Η «ανακάλυψη» του κειμένου προσφέρει έναν πλούτο επομένων ενεργειών και μια βαθύτερη διάσταση στη διανοητική διαδικασία. Η επινοητικότητα συνοδεύει την ανακάλυψη και δι'αυτών, η σκηνική αποκάλυψη. Δίχως αυτές τις δυναμικές και ταυτόχρονα εκλεπτυσμένες εφαρμογές, πόσα και ποια σπουδαία κείμενα δεν θα είχαν παραμείνει απλώς αναγνώσματα; Δεν θα μπορούσαν να αποκαλυφθούν αλλά ούτε και να κατανοηθούν; Πόσα θεατρικά κείμενα δεν θα μπορούσαν να γίνουν αντικείμενα αισθητικής απόλαυσης από το κοινό; Όλα!

Στο μακρό διάστημα ανάμεσα στο κείμενο και στην παράσταση, διάστημα δοκιμών, τριβών, συζητήσεων, προσεγγίσεων, αναιρέσεων και αλληλοδιάδοχων ενεργειών, πρόσκαιρων μικρών «θριάμβων» αλλά και μικρών αυτοχειριών, οικοδομείται η κυρίαρχη φαντασία, χτίζεται το επινόημα, εφευρίσκονται οι μέθοδοι, επιχειρούνται οι εφαρμογές. Ανάμεσα σε κρίσεις, συχνά διαφορετικές αισθητικές τάσεις και ποιότητες, και πολλές φορές συγκρουόμενους στόχους, μέσω σκληρής εργασίας και επεξεργασίας, αρχίζει κάποτε να λαμβάνει μορφή ένας κοινός ιστός, ένας λίγο ή πολύ αποδεκτός αισθητικός άξονας. Η ομάδα θα αιωρείται για πολύ ανάμεσα στο ορθολογικό και το φανταστικό, στο συγκεκριμένο και το αφαιρετικό. Αναλύει και συνθέτει. Γκρεμίζει και χτίζει. Κινείται σε ένα πεδίο ενέργειας, βασανιστικά δημιουργικό, εντατικό, για να οδηγηθεί σε προτάσεις, λύσεις και εφαρμογές ή σε απορρίψεις και διαψεύσεις... Η έμπνευση, πρέπει να χαλιναγωγηθεί και να λειτουργήσει στο πλαίσιο των πραγματικών διαστάσεων του χρόνου και του χώρου.

Η υλική μορφή της προϊούσας παράστασης προκύπτει, μέσα από έναν αγωνιώδη τρόπο και χρόνο, που ποτέ δεν είναι αρκετός. Το περιβάλλον των δοκιμών απαιτεί εγρήγορη, φυσικές και πνευματικές αντοχές, ποσοτικές και ποιοτικές συλλογικότητες και συμπορεύσεις τόσες, όσες χρειάζονται ώπου να τακτοποιηθεί και να ρυθμιστεί ένα χάος και να αποδοθεί τελικά με την αισθητική του αξία. Παρά τις δυσκολίες η απόλαυση, που γεννά αυτή η φάση για όσους την μεταλαμβάνουν είναι ήδη μια δημιουργική συνθήκη. Ας φανταστούμε πόση ικανοποίηση απολαμβάνει, μια ομάδα ανθρώπων, καλλιτεχνών που ολοκληρώνει ένα κοινόμικρό ή μεγάλο κατόρθωμα.

Για να μεταγγίζεται το κείμενο προς την παράσταση και να μετακενώνεται η τέχνη της γραφής προς την τέχνη της σκηνής, είναι απαραίτητη ως ένα βαθμό η απομάκρυνση από το κείμενο, η σταδιακή απόσταση, κατά την εξής έννοια: Το κείμενο παραμένει ως το βασικό σχέδιο, το αίτιο, το θεμελιακό σχεδιάσμα. Αλλά αυτή η διαδικασία του «περάσματος», ανακαλύπτει το ανάγλυφό του, σμιλεύει το ολόγλυφό του. Αυτή η πορεία, δεν μπορεί να είναι πορεία υποταγής. Ποτέ δεν μπορεί να γίνει αυτό, ακόμα κι αν κάποιος θα το ήθελε. Αντίθετα, είναι μια πορεία απελευθέρωσης του κειμένου, μεταβίβασής του, επαναφοράς του σε μια άλλη αθηνασία, σε μια άλλη, νέα ζωή, η απόδοσή του σε μια νέα πραγματικότητα. Ο κόσμος του πραγματικού, στον ιστορικό χρόνο είναι κάθε φορά τόσο διαφορετικός ως προς τα πρόσωπα, τις συνθήκες, τις συγκυρίες, με τόση ποικιλία εκδοχών και πιθανοτήτων, ώστε ακόμα και η ελλειμματική, η προβληματική απόδοση του κειμένου στη σκηνική πράξη, η αποσπασματική ή ακόμα και η στρεβλή, δεν αποδεικνύει τίποτε άλλο παρά το θρίαμβό του. Το κείμενο παραμένει στην εντελή μορφή του, αυτή της γραφής και περιμένει τους καλύτερους ή τους χειρότερους για να το αποδώσουν με μια άλλη σκηνική πραγμάτωση, με άλλους αισθητικούς όρους, σε μια άλλη χρονική πραγματικότητα.

Επιστρέφουμε στον τόπο του ενδιάμεσου. Οι συντελεστές ασχολούνται με το 'πώς', στο οποίο υποχρεωτικά εμπεριέχεται και το πέραν, το 'επέκεινα' του κειμένου –και δεν αναφέρομαι στο αυτονόητο, –στο κείμενο που υποβάλλεται πίσω από τις λέξεις–, αλλά στο 'μακράν', σε ό,τι προβάλλεται στο πέρασ αυτής της διαδικασίας, στο αποτέλεσμα, σε αυτό που θα παρασταθεί. Όχι τα 'επί τάδε', όχι τα απτά και κερματισμένα υλικά αυτής της διαδικασίας αλλά το επέκεινα, το τελικό, διανοητικό και καλλιτεχνικό γεγονός. Και εκεί βρίσκεται ο θεατής! Και ελλοχεύει...

Πάντοτε απασχολεί τους δημιουργούς σε κάθε φάση αυτής της διαδικασίας: η επεξεργασία, η σφυρηλάτηση ενός σύνθετου δεσμού φιλότητας: μεταξύ κειμένου, δημιουργού, σκηνικού «προϊόντος» και θεατή, ανεξάρτητα από ομολογίες. Η κάθε ομάδα των καλλιτεχνών του θεάτρου που διαβαίνει την πύλη του κειμένου για να ανακαλύψει το δικό της πέρασμα προς τη σκηνή, βλέπει μακροσκοπικά. Νοιάζεται για τον προσληπτικό ορίζοντα του θεατή και επιθυμεί να προσφέρει κάτι παραπάνω: Μοναδικότητα; Πρόκληση; Μέθεξη; Βίωμα; Έτσι ο θεατής, παρ' ότι απών, επεμβαίνει και εν μέρει ορίζει την διαδικασία.

Η περιπέτεια του πέρασματος από το κείμενο στη σκηνή είναι κάθε φορά μοναδική και διαφορετική. Άλλοι άνθρωποι κάθε φορά, άλλη η δυναμική της ομάδας, διαφορετικές οι ικανότητες και οι δυνατότητες, διαφορετική η στιγμή. Μια σύντομη γενίκευση όπως είναι η μοίρα της ανακοίνωσής μου δεν μπορεί να συμπεριλάβει την ανεπανάληπτη περιπέτεια της κάθε μιας φορές, που οι τεχνίτες της σκηνής, αναλαμβάνουν και απολαμβάνουν (τον όρο τεχνίτης τον χρησιμοποιώ με την αναγεννησιακή του δόξα). Η κάθε μια προσπάθεια μπορεί βεβαίως να κωδικοποιηθεί, να περιληφθεί σε ημερολόγια, να καταγραφεί ως μέθοδος και σύστημα, αλλά δεν γίνεται να απαθανατιστεί στην εντέλειά της, στην ιδιαιτερότητά της. Σαν να μπορείς να απαθανάτεις την ίδια την καλλιτεχνική φύση και μάλιστα στο πλαίσιο της συλλογικότητάς της.

Η Βιρτζίνια Γουλφ στο «Ανάμεσα στις πράξεις» απαθανατίζει τους χωρικούς που επιχειρούν να ανεβάσουν μια θεατρική παράσταση, με όλες τις αντιξοότητες, τις δυσκολίες, που συνιστά αυτό το εγχείρημα. Με τρυφερότητα, παρακάμπτει το «άτεχνο» του πράγματος. Παρατηρώντας το «μεσοδιάστημα» μεταξύ κειμένου και παράστασης, μένει έκθαμβη από τις υπερβάσεις, τις μεταμορφώσεις, την συνεργατικότητα, την επινοητικότητα, την ενεργοποίηση της φαντασίας του θιάσου και παρά το αισθητικό αποτέλεσμα, καταγράφει την μαγεία του θεάτρου στις όποιες συνθήκες.



ΓΙΩΡΓΟΣ Π. ΠΕΦΑΝΗΣ

## Το κείμενο και η σκηνή, το *fictum* και το *factum*. Αντιθετικά δίπολα και διασταυρώσεις

### ■ Το σκηνικό της διαμάχης

Οι σχέσεις που συνδέουν το κείμενο με τη σκηνή, το *fictum* με το *factum*, τη λέξη με το σώμα, κ.ο.κ. συγκροτούν οι ίδιες ένα σκηνικό διαμάχης που διατηρείται για έναν περίπου αιώνα. Μετά τη στροφή προς την παραστασιακή διάσταση του θεάτρου, τη λεγόμενη *performative turn*, κατά τη δεκαετία του '60, το κείμενο άρχισε να υποχωρεί σταδιακά από το προσκήνιο της θεωρίας, δίνοντας όλο και περισσότερο χώρο στα άλλα συστατικά της θεατρικής τέχνης. Το σώμα του ηθοποιού ως τέτοιο άρχισε να κερδίζει το ενδιαφέρον από το μυθοπλαστικό σώμα του δραματικού προσώπου, να αντιτείνει κυριολεκτικές διερμηνεύσεις έναντι των νοημάτων συμβολικής τάξεως ή και να βαραίνει σημαντικά σε σχέση με τη λέξη που εκφωνείται από το σώμα αυτό επί σκηνής. Στην κατεύθυνση αυτή συνέτειναν τόσο η *body art*, όσο και οι εθνογραφικές μελέτες της επιτέλεσης. Έτσι, διαμορφώθηκε σταδιακά η αντίληψη ότι το θέατρο είναι μια πρακτική με την οποία οι κοινωνίες πραγματεύονται το σώμα και το νόημά του.

Η μετατόπιση αυτή, συνοδεύεται και από ένα αυξανόμενο ενδιαφέρον για τον θεατή, που αποτελεί όχι απλώς τον μάρτυρα του θεατρικού γεγονότος, αλλά αυτόν που θεμελιώνει και νοηματοδοτεί τη θεατρική κατάσταση. Στο μέτρο που ο ηθοποιός απομακρύνεται από το *fictum*, αυτονομούμενος από την πλοκή και τους χαρακτήρες του, παύει να ενσαρκώνει ένα δραματικό πρόσωπο ή τουλάχιστον να εξαρτά τη δράση του από αυτό και έρχεται εγγύτερα στο *factum* της παράστασης, στην ίδια την επί σκηνής επιτελεστική πράξη, η οποία δεν *αναπαριστά* αναγκαστικά κάτι που έχει προηγηθεί της παράστασης, αλλά παρουσιάζει σε ενεστώτα χρόνο μια αυτόνομη κατάσταση. Από την αναπαράσταση περνούμε στην παράσταση και από το *εκεί και κάποτε* του θεάτρου της ψευδαίσθησης στο *εδώ και τώρα* της παράστασης. Οι αλλαγές αυτές οφείλονται στη συλλειτουργία πολλών ιστορικών, κοινωνικών, φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών παραγόντων. Εδώ θα εστιάσω την προσοχή μου σε ορισμένα μόνο σημεία του προβληματισμού.

### *1α. Πραγματικότητα-δραστηκότητα vs φαντασία-διασκέδαση (Schechner)*

Η *performance* τείνει πάντα προς το πραγματικό, προκαλεί, σε έναν «πραγματικό χρόνο», κάποια πραγματικά αποτελέσματα σε ένα πραγματικό κοινό και σε έναν πραγματικό κόσμο, ενώ το θέατρο, διαταράσσοντας το αίσθημα της ασφάλειάς μας και τη σταθερότητα των οριοθετήσεών μας, συγχέει πάντα την αλήθεια με το ψέμα και την πραγματικότητα με τη φαντασία. Αυτή η διχοτόμηση θεάτρου *performance* όμως ενδίδει στο αντιθετικό δίπολο πραγματικότητα/φαντασία και στη μαγιστική λογική του: δεν υπάρχει μια φαντασιακή πράξη χωρίς έρειση στην πραγματικότητα, όπως δεν υπάρχει μια πιστή, «καθαρή», «φυσική» εικόνα της πραγματικότητας αμιγής από φαντασιακά στοιχεία. Αυτό που εκλαμβάνουμε κάθε φορά ως



πραγματικότητα, όπως μας το έδειξε διεξοδικά ο Καστοριάδης, είναι εν μέρει προϊόν μιας φαντασιακής θέσμισης και αυτό που ονομάζουμε «φαντασία», δεν ίπταται στον αέρα, αλλά ερείδεται εν μέρει στο πραγματικό: στη μνήμη και στις πραγματικές δυνατότητες του ενσώματου νου. Η παράσταση διανοίγει ένα πεδίο φαντασιακών δυνατοτήτων, όπου όμως το φαντασιακό δεν καθορίζεται από την αυτονομία του ως προς την πραγματικότητα αλλά, αντιθέτως, από τον ουσιώδη δεσμό του με το πραγματικό, βάσει του οποίου και μέσω του οποίου μπορεί να προβεί στην επαναξιολόγηση ή και στην αμφισβήτηση των προδηλοτήτων. Αυτό αποτελεί στοιχειώδη και αυτονόητη προϋπόθεση για κάθε λόγο περί φαντασίας, αλλά παραδόξως αποσιωπάται συνήθως.

### 1β. *Αρχείο vs ρεπερτόριο*

Ένα άλλο αντιθετικό δίπολο, πιο γενικό αυτή τη φορά, προτάθηκε πιο πρόσφατα από την Diana Taylor: πρόκειται για το δίπολο *αρχείο/ρεπερτόριο*: ο πρώτος όρος αντιστοιχεί στη γραπτή κουλτούρα, στη μονιμότητα και σταθερότητα της γραφής και αντιτίθεται στον δεύτερο όρο, του ρεπερτορίου, ο οποίος αντιστοιχεί στον κόσμο της παράστασης. Εδώ περιλαμβάνονται οι χειρονομίες και η σωματική κίνηση, η προφορική κίνηση, ο χορός και το τραγούδι, όχι όμως η υποκριτική και το θέατρο. Σε αυτήν τη δίχρωμη αντίληψη, το αρχείο συνδέεται με «αιώνες αποικιοκρατικής ευαγγελικής ή κανονιστικής δραστηριότητας»<sup>1</sup> του ιμπεριαλιστικού αναπτύγματος της δυτικής επιστημολογίας. Το δράμα και το σύστημα προς αυτό θέατρο έχουν αφομοιωθεί από το αρχείο ως ένα αποτελεσματικό εργαλείο καταδυνάστευσης, ως ένας τρόπος με τον οποίο η εξουσία επιβεβαιώνει την ισχύ της. Όπως προηγουμένως ο Schechner, έτσι και η Taylor σπεύδει να παραδεχθεί ότι μεταξύ των δύο πόλων δεν αναπτύσσεται μια μόνιμη αντίθεση, αλλά μια διαδραστική σχέση. Μάλιστα, σε ένα μεταγενέστερο άρθρο της, θα συμπληρώσει ότι μεταξύ των δύο συστημάτων (του αρχείου και του ρεπερτορίου) αναπτύσσεται συχνά μια συνεργασία, όπως στις δίκες ή στους γάμους, όπου απαιτούνται «επιτελεστικές και συνάμα τεκμηριωμένες συμπεριφορές», απαιτείται δηλαδή σύμπραξη μιας πηγαίας, αυθόρμητης συμπεριφοράς, που ξετυλίγεται εντός του *ρεπερτορίου*, και μιας συμπεριφοράς που προέρχεται έξωθεν, από το *αρχείο*, και υπαγορεύεται από τους κανόνες και τις κανονικότητες που αυτό απαιτεί.

Αλλά ο συμβιβασμός των δύο συστημάτων δεν περιλαμβάνει το θέατρο, το οποίο παραμένει δέσμιο στη γραφή και στο *αρχείο*. Από τη σκοπιά αυτή, τα δύο συστήματα της Taylor παραμένουν στο όριο ενός αντιθετικού διπόλου: το στατικό και ακίνητο αρχείο, στο οποίο υπάγεται η παθητική δραματική παράσταση, οριοθετείται ως «η φυλακή και το νεκροταφείο της αεικίνητης παραστασιακής κουλτούρας». Εδώ βρισκόμαστε στον απόηχο της υπόθεσης του Lyotard για ένα ενεργειακό θέατρο<sup>2</sup> ή του Lehmann για ένα μεταδραματικό θέατρο<sup>3</sup>, παραβλέπουμε όμως κάτι σημαντικό, που είχε από νωρίς επισημάνει ο Marvin Carlson: κανένα δραματικό κείμενο δεν είναι ποτέ πλήρες και σταθερό, επειδή ένα συμπληρωματικό προς αυτό κείμενο μπορεί πάντα να διαφοροποιήσει το νόημά του αναδρομικά και κάθε συμπλήρωμα

1 Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, σ. 15.

2 Jean-François Lyotard: «La dent, la paume», στο *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée, Paris 1994, σσ. 91-98, ιδίως σσ. 97-98.

3 Hans-Thies Lehmann: *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002, σσ. 26-27.

μπορεί με τη σειρά του να συμπληρωθεί<sup>4</sup>. Συναφής είναι και η έννοια της *ενικής συμπλήρωσης* (complémentation singulière), που χρησιμοποιεί ο Alain Badiou για να προσδιορίσει τη σχέση της σκηνοθεσίας και της ιδέας-θέατρο<sup>5</sup>.

Η έννοια της συμπληρωματικότητας, συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός κατάλληλου μοντέλου προσέγγισης της σχέσης κειμένου και σκηνης, *fictum* και *factum*, όπου τα δύο μέρη συνυφαινούνται βάσει της διαδοχικής συμπληρωματικής εισδοχής – εισδοχή που είναι ταυτόχρονη και αμοιβαία. Υπό την έννοια της συμπληρωματικότητας πάντως, η ιστορία των παραστάσεων ενός έργου μεταβάλλεται από παράθεση γραμμικών γεγονότων σε μια ατέλειωτη αλυσίδα συνεχών συμπληρωμάτων, με συνέπεια να αίρεται το αντιθετικό δίπολο αρχείο vs ρεπερτόριο και οι δύο όροι του να διασταυρώνονται συνεχώς σε αλυσώσεις και χιάσματα, απ' όπου είναι δύσκολο πλέον, ίσως και άσκοπο, να διαχωρισθούν.

Η θέση του Carlson θα πρέπει να συνδυαστεί με την κριτική του Patrice Pavis στο μεταμοντέρνο και μεταδραματικό θέατρο και η έννοια της συμπληρωματικότητας να εκληφθεί με ιστορικούς όρους εξέλιξης: το έργο που *συμπληρώνεται* από μία παράσταση, προετοιμάζει ταυτόχρονα το *συμπλήρωμα* αυτής της παράστασης από μian άλλη, η οποία θα συμπληρώσει εκ νέου το έργο κ.ο.κ. Ο Pavis επικαλείται τη γνωστή φράση της Sarah Kane: «Just a word on a page and there is the drama»,<sup>6</sup> για να υπογραμμίσει τη ρευστότητα και τη δυναμική του κειμένου, (η δυναμική της λέξης σε αντιστοιχία με τη συμπληρωματικότητα του Carlson) και να αμφισβητήσει τον όρο «μετά» του μεταδραματικού θεάτρου, που δεν μας εξηγεί το *τι* και το *γιατί* αυτού του *μετά*, αλλά απλώς ακυρώνει το πριν «σαν να είχε παγώσει η ιστορία, [...] σαν να μην ήμασταν πλέον σε θέση, μετά τη διαλεκτική του μαρξισμού και του μπρεχτισμού, να συλλάβουμε την... εξέλιξη της κατανόησης που έχουμε για τον κόσμο, σαν να μην υπήρχε πια διαλεκτική...»<sup>7</sup>. Τον όρο «μετά» βεβαίως δεν τον αμφισβητεί μόνο ο Pavis, τον έχει αμφισβητήσει και ο Jean-Pierre Sarrazac γιατί παραβλέπει τις ανανεωτικές δυνάμεις της δραματικής φόρμας, που της προσφέρουν μια νέα ζωντάνια και την οδηγούν σε μια μόνιμη *απεδαφικοποίηση*<sup>8</sup>, τον έχει αμφισβητήσει ακόμα και ο Thomas Ostermeier. «Η θεωρία του μεταδραματικού θεάτρου», ισχυρίζεται, «είναι σήμερα ξεπερασμένη, διότι οι συγκρούσεις στις σύγχρονες κοινωνίες γίνονται εκ νέου τόσο ισχυρές ώστε το δράμα να επανέρχεται δυναμικά στη ζωή»<sup>9</sup>.

## ■ Ενδεχομενικότητα και παρουσία

Θα πρέπει να σταθούμε σε δύο χαρακτηριστικά της performance, που εισήγαγε ο Schechner: παρουσία και ενδεχομενικότητα.

Πρώτα η ενδεχομενικότητα: η οποία όμως δεν μπορεί να αποκλειστεί από το δραματικό θέατρο. Στη συντριπτική τους πλειονότητα, τα δραματικά έργα γράφονται εντός μιας θεατρι-

4 Marvin Carlson: «Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?», *Theatre Journal* 37: 1, 1985, σσ. 5-11.

5 Alain Badiou: «Dix thèses sur le théâtre», *Les Cahiers* 15, 1995, (σσ. 5-8), σ. 6.

6 Sarah Kane: *4.48 Psychosis*, στο *Complete Plays*, Methuen, London 2001, σ. 213.

7 Patrice Pavis: *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Paris 2007, σ. 301.

8 Jean-Pierre Sarrazac: «La reprise (réponse au postdramatique)», *Études théâtrales* 38-39, 2007, σσ. 7-18.

9 *Thomas Ostermeier*, εισαγωγή και συνέντευξη από την Sylvie Chalaye, Actes Sud, Arles 2006. Αναφέρεται από τον Sarrazac, ό.π., σ. 17.

κής παράδοσης και η παράδοση αυτή τα εμποτίζει και τα διαπνέει από την πρώτη γραφή τους μέχρι και την οριστική τους έκδοση. Με τους όρους της Taylor θα λέγαμε ότι το ρεπερτόριο επιλωχώνει στο αρχείο και ακόμα πιο απλά: «ένα κείμενο δεν είναι ένα υλικό αντικείμενο, αλλά ένα υλικό γεγονός ή μια ομάδα γεγονότων». Ανάμεσα σε δύο εκδόσεις του ίδιου έργου ενδέχεται να παρεισφρέουν ενδιάμεσες αναγνώσεις, αναθεωρήσεις, σκηνικές δοκιμασίες, σκηνοθετικά σχέδια και ποικίλες αντιδράσεις των θεατών, και το κείμενο να αναθεωρηθεί, να εμπλουτιστεί, ακόμα και να μεταβληθεί. Υπό την έννοια αυτήν, το να πούμε ότι το θεατρικό κείμενο μας δίνει απλώς μια προερμηνευμένη δράση, κλειστή και στατική, είναι μάλλον μικρόψυχο μπροστά στη γενναιοδωρία αυτού του κειμένου να αφομοιώνει την πράξη και να εκδηλώνει μια δύναμη νέας δημιουργίας. Αυτή η γενναιοδωρία του είναι λοιπόν η αρχική εστία της παραστασιμότητάς του, αλλά και η αφετηρία για τη θεώρησή του ως γεγονός. Στο πλαίσιο αυτό, άλλωστε, θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε και τη θέση που υποστήριξε ο Erik MacDonald, ότι η επιστροφή των δραματικών κειμένων στο προσκήνιο από τη δεκαετία του '80 και η έκτοτε επίμονη παρουσία τους σε όλες τις μορφές των θεατρικών δρωμένων, οφείλεται στο γεγονός, (που επισημάνθηκε από την λακανική ψυχανάλυση), ότι το ασυνείδητο είναι δομημένο ως μία γλώσσα και ότι, κατά συνέπεια, τα δραματικά κείμενα ανταποκρίνονται σε μία δομή κεφαλαιώδη για κάθε θεατρικό γεγονός<sup>10</sup>: όπως το ασυνείδητο, κατέχει μίαν αναμφίλεκτη θέση στη συγκρότηση του ψυχοσώματος και της συμπεριφοράς, έτσι και το δραματικό κείμενο δεν μπορεί ποτέ να εξοβελιστεί από τη συγκρότηση της θεατρικής συμπεριφοράς.

Ως προς την παρουσία τώρα: ο δημιουργός ή ο παραγωγός της «συμπεριφοράς», σημειώνει ο Schechner, είναι ο ίδιος παρών και, με τη δική του συμπεριφορά, συγκροτεί την ίδια τη σκηνική πράξη, την ίδια στιγμή και στον ίδιο χώρο με τους αποδέκτες της πράξης αυτής<sup>11</sup>. Η ενδεχομενικότητα της παράστασης οφείλεται ακριβώς στο ότι η παραγωγή του έργου, το ίδιο το έργο και η πρόσληψή του συμπίπτουν χρονικά και χωρικά κατά τη διάρκεια της παράστασης. Η θέση αυτή δεν είναι βεβαίως νέα, προβάλλεται ήδη από τους Τσέχους σημειολόγους και γίνεται αργότερα κοινός τόπος σε πολλές μελέτες. Η Fischer-Lichte λ.χ. θα την επαναλάβει λίγο αργότερα, τονίζοντας την εύλογη συνέπειά της: το έργο δεν είναι πλέον ανεξάρτητο του δημιουργού του ή του αποδέκτη του και εφ' όσον η παραγωγή και η πρόσληψη τελούνται στον ίδιο χώρο και την ίδια στιγμή, η παραδοσιακή διάκριση σε αισθητική της παραγωγής, του έργου και της πρόσληψής του καθίσταται απαρχαιωμένη και αναποτελεσματική<sup>12</sup>.

Αυτή όμως η συγχρονία, προκειμένου να εγκαταστήσει στο επίκεντρο του προβληματισμού την ταυτόχρονη και αναδραστική γένεση του έργου, της παράστασης και της πρόσληψή τους από τους θεατές, αφήνει ουσιαστικά έξω από τη συζήτηση τόσο το έργο, όσο και την παράσταση και την πρόσληψή της. Και εξηγούμαι γιατί. Ως προς το έργο, μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε ότι εάν θεωρηθεί αυτούσιο, εκτοπίζεται από τη συγχρονία και παραπέμπεται στο αρχείο, όπου και συντροφεύεται από άλλα αδρανή αντικείμενα. Εάν δεν θεωρηθεί αυτούσιο, απορροφάται από την παράσταση και, ως εκ τούτου, δεν μπορούμε να μιλήσουμε γι' αυτό παρά μόνο μέσω της παράστασής του. Ως προς τη σκηνική παραγωγή και την πρόσληψή της,

10 Erik MacDonald: *Theater at the Margins. Text and the Post-structured Stage*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1993, σ. 5.

11 Richard Schechner: «Interview with Richard Schechner», στο James M. Harding: *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2000, σσ. 202–214, ιδίως σ. 203.

12 Erika Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Routledge, London & New York 2008, σ. 18.

η συγχρονική θεωρία συναντά τους θιασώτες των ανοιχτών παραστάσεων, χωρίς κειμενικές ερείσεις και συγκεκριμένες αναφορές, που μιλούν συνήθως για μια επαυξημένη πληθυντική πραγματικότητα, η οποία δεν προϋπάρχει της παράστασης, αλλά αναδύεται μέσω αυτής και, βεβαίως, χάνεται μετά από αυτήν. Θα εξαλειφθούν παρελθόν και μέλλον για να εξαρθεί το παρόν, αυτό το «παθιασμένα φορτισμένο παρόν», κατά την Peggy Phelan,<sup>13</sup> η *παρουσία* στο παρόν.

Τι σημαίνει ακριβώς αυτό; Ότι η παράσταση γεννιέται αίφνης μέσα στο απόλυτο κενό σε ένα είδος καλλιτεχνικής παρθενογένεσης; Ότι ελάχιστα δευτερόλεπτα πριν από την παράσταση οι performers και οι θεατές βρίσκονται στο λυκόφως της ιστορικότητας και ότι ελάχιστα δευτερόλεπτα μετά την έναρξη της βρίσκονται στο λυκαυγές μιας κοσμογονίας; Ότι οι παραστάσεις δεν είναι εμπρόθετα εγχειρήματα; Εάν είναι ακούσιες πράξεις, τότε οι παραστασιακές σπουδές δεν έχουν αντικείμενο. Εάν όμως είναι εμπρόθετα εγχειρήματα, (όπως και είναι), τότε πρέπει να είναι σε κάποιον (μικρό ή μεγάλο) βαθμό (προ)σχεδιασμένες – τουλάχιστον ως προς την ενεργοποίηση του κοινού να συμμετάσχει σε αυτές.<sup>14</sup> Αλλά πώς είναι δυνατόν να είναι (προ)σχεδιασμένες και συνάμα να αντιστρατεύονται απόλυτα την αναπαράσταση, ώστε να προβάλλονται ως απόλυτες *παρουσίες*; Εάν εκλάβουμε κατά γράμμα τον ισχυρισμό, θα βρεθούμε ενώπιον αρκετών άλλων αντιφάσεων, με κοινή αφετηρία ένα σενάριο επιστημονικής φαντασίας: η παράσταση μοιάζει να πηγάζει από κάπου εντελώς πέρα από τις κατηγορίες της εμπειρίας μας, ενώ οι performers και οι θεατές μοιάζουν, για να παραφράσω τον Eagleton, με ασυνήθιστα μορφωμένες ζέβρες, με μηδενικές επιδράσεις από τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συγκείμενα πριν από την παράσταση, ζέβρες που όμως, με την έναρξη της παράστασης εκδηλώνουν τη μόρφωση και τη δημιουργικότητά τους, ξαναβρίσκοντας τις μνήμες τους, την «εγκυκλοπαίδεια» τους<sup>15</sup>, την κοινωνική τους θέση, τις ιστορικές τους ρίζες<sup>16</sup>. Η συγχρονική θεωρία μόλις και μετά βίας θα γινόταν δεκτή ακόμα και σε ένα θέατρο αποκλειστικά για ζώα – γιατί και εκεί θα απαιτείτο μια σειρά επαναλήψεων και δοκιμών εξάσκησης που θα διασπούσαν και θα ακύρωναν τη συγχρονία.

Επειδή όμως οι performers και οι θεατές δεν είναι ζέβρες και, κατά τεκμήριο, δεν προσέρχονται στο θέατρο ούτε με αμνησία, ούτε με κενή «εγκυκλοπαίδεια», ούτε με νεκρωμένες τις διανοητικές και ιδεολογικές τους λειτουργίες ή τις συναισθηματικές τους προδιαθέσεις, επειδή λοιπόν έρχονται πάντα στο θέατρο με κάποιον ενεργό ορίζοντα προσδοκιών και με έναν ζωντανό κόσμο αναφορών, θα υποστηρίξω ότι τα όρια μιας παράστασης δεν είναι ποτέ ξεκάθαρα και αυστηρά περιχαρακωμένα και ότι η πλαισίωση της σκηνής, όσο ισχυρή και αν είναι, δεν την αποκόπτει από το ιστορικό και κοινωνικό πλέγμα στο οποίο ανήκει, αλλά αντιθέτως στηρίζεται αναπόφευκτα σε ένα «ελάχιστο κείμενο»<sup>17</sup> για να τη συγκροτήσει ως τέτοια.

13 Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London & New York 1993, σ. 148.

14 Malgorzata Sugiera: «Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre», *Theatre Research International* 29:1, 2004, σσ. 16-28, ιδίως σ. 21.

15 Για την έννοια της εγκυκλοπαίδειας βλ. Umberto Eco: *Περί λογοτεχνίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σ. 150.

16 Βλ. το ειρωνικό σχόλιο του Terry Eagleton στο *τοπικό* πνεύμα του νέου πραγματισμού, ενός Rorty λ.χ. ή ενός Stanley Fish, στο *Μετά τη θεωρία*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2007, σ. 80.

17 Για την έννοια του ελάχιστου κειμένου βλ. George P. Pefanis: «The Minimum Text of the Performance and the Intertextual Binding», στον τόμο *Imagination, Sensuality, Art*, Proceedings of the III Mediterranean Congress of Aesthetics, (Portorož, Slovenija), Ljubljana 2007, σσ. 162-166 και πιο αναλυτικά στο Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοιχτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, ό.π., σσ. 195-246.

Ακόμα και σε περιπτώσεις όπου λείπει το δραματικό έργο, όπου η παράσταση δεν είναι παράσταση ενός έργου ή montage κάποιων κειμένων, δεν μπορεί παρά να υπάρχει είτε κάποια γενική αναφορά σε κάποιο έργο (λ.χ. η *Θεία Κομωδία* της Societas Raffaello Sanzio) είτε ένα αρχικό ίχνος «ιστορίας» (η συμπαντική συνουσία για το *Paradise Now* του Living Theatre στη Νέα Υόρκη 1968), που προσφέρει την «αφηγηματική» αφετηρία μιας σκηνικής δράσης. Δεν υπάρχει δράση χωρίς αυτό το «κείμενο», ακόμα και αν αυτό περιορίζεται στον στοιχειώδη και αναντικατάστατο πυρήνα νοήματος της θεατρικής σχέσης, ήτοι στο ανθρώπινο σώμα. Το σώμα είναι, στην περίπτωση αυτήν, η *sine qua non* συνθήκη του νοήματος, της παράστασης, άρα και του νοήματος της παράστασης<sup>18</sup>. Στο ελάχιστο κείμενο της παράστασης όμως, εκτός των παραπάνω παραγόντων, οι οποίοι είναι εν πολλοίς υπεύθυνοι για την εκπαίδευση του ματιού και τη συγκρότηση του βλέμματος, όπως και της ακοής, εν ολίγοις: του σώματος, θα πρέπει να συνυπολογισθούν ο τίτλος της παράστασης, τα ονόματα των συντελεστών της και η φήμη από την οποία ακολουθούνται, ο συγκεκριμένος θεατρικός χώρος και η μικρή ή μεγάλη του παράδοση, ο σκηνογραφικός διάκοσμος και η δική του ιστορία, οι οικείοι και αναγνωρίσιμοι υποκριτικοί ή επιτελεστικοί κώδικες, κοντολογίς, ό,τι καθιστά το θέατρο μια μηχανή μνήμης,<sup>19</sup> ό,τι μας επιβάλλει να παραδεχθούμε ότι «όπου υπάρχει η μνήμη, υπάρχει και το θέατρο».<sup>20</sup> Ακολουθώντας: ό,τι μας αποτρέπει να δεχθούμε την ύπαρξη ενός *φυσικού* performer και θεατή,<sup>21</sup> ό,τι μας κάνει να αμφιβάλουμε για την εξαρσίωση του ατόμου με την αναγωγή του σε μια ακραία ενικότητα και την αποκοπή της σκηνης από το συμβολικό σύμπαν,<sup>22</sup> ό,τι μας προτρέπει να βλέπουμε σε κάθε σκηνική παρουσία (presentation) τουλάχιστον μια αναπαράσταση (representation), καθ' ό,τι η αναπαράσταση δεν είναι πολέμιος της παρουσίας, αλλά τη συγκροτεί ως τέτοια, την τροποποιεί, τη σημασιοδοτεί, την καθιστά διαθέσιμη, την ίδια στιγμή που επικαλείται τη μνήμη του υποκειμένου-θεατή, τις γνώσεις του, τις ικανότητές του εν τέλει να ερμηνεύει αυτήν τη σκηνική παρουσία.<sup>23</sup> με δυο λόγια: ό,τι εισάγει το *fictum* στο *factum*.

Μπορούμε να δεχθούμε ότι αυτή η πανίσχυρη «παρουσία», όπως την εννοούν ο Schechner και η Fischer-Lichte, αλλά και πολλοί άλλοι μελετητές, αποτελεί έναν ουτοπικό στόχο, καθόλα «νόμιμο» και κατανοητό για μια καλλιτεχνική συνείδηση, αλλά συνάμα οφείλουμε να προσδιορίσουμε, με ξεχωριστό τρόπο σε κάθε παράσταση, τα όριά του, τα ιστορικά και κοινωνικά του συμφραζόμενα, τις περιοριστικές εκείνες προϋποθέσεις του, χωρίς τις οποίες η παρουσία κινδυνεύει να «αντικαταστήσει έναν απολυταρχικό τόπο εξουσίας με έναν άλλον», να καθαιρέσει την εξουσία του συγγραφέα ή και του σκηνοθέτη και στη θέση της να εγκαθιδρύσει την εξουσία του performer ή και του θεατή. Θα πρέπει να σκεφτούμε ότι και η έντονη κριτική στον «κειμενικό επεκτατισμό» του λογοκεντρικού ή ευρωκεντρικού θεάτρου, που απηύθυναν για πολλά χρόνια αρκετοί εκπρόσωποι των παραστασιακών σπουδών και του μεταμοντερνισμού θα μπο-

18 Βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, ό.π., σσ. 219-229.

19 Marvin Carlson: *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.

20 Herbert Blau: *The Audience*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1990, σ. 382.

21 Γιώργος Π. Πεφάνης: *Σκηνές της θεωρίας. Ανοικτά πεδία στη θεωρία και την κριτική του θεάτρου*, ό.π., σσ. 45-49 και στο κεφ. «Η συμβαντολογία του θεατρικού μεταμοντερνισμού».

22 Sylvie Roque-Georges Figarello: «Enjeux et limites des performances», *Communications* 83, 2008: «Théâtres d'aujourd'hui», σσ. 169-177, ιδίως σ. 177.

23 Daniel Bounoux: *La crise de la représentation*, La Découverte, Paris 2006, σ. 169.

ρούσε να είναι μια «απλή προβολή» δικών τους φαντασιώσεων<sup>24</sup>, η οποία εξυπηρετούσε σιωπηλά τη λογική των αντιθετικών διπόλων: από τον έναν πόλο εξουσίας στον άλλον, η διαφορά βρίσκεται στους πόλους, όχι στην εξουσία.

## ■ Το τοπίο στις αρχές του 21ου αιώνα

Σήμερα γνωρίζουμε ότι δεν επαληθεύτηκε η γνωστή «προφητεία» του Schechner, που είχε αποτολήσει το 1992, σχετικά με το δραματικό θέατρο, ότι δηλαδή «θα αποτελέσει το κουαρτέτο εγχόρδων του εικοστού πρώτου αιώνα: ένα αγαπημένο, αλλά εξαιρετικά περιορισμένο είδος, μια υποδιαίρεση της performance»<sup>25</sup>. Η δραματολογία έχει σήμερα εξελιχθεί, ανοίγεται σε σκηνικές *πολυφωνίες*, είναι μάλλον πολύπλευρη και ρευστή, εξελισσόμενη με διακυμάνσεις, με παλίνδρομες διολισθήσεις από και προς την παράσταση, ανοιχτή σε διαδικασίες πρόσληψης πιο ενεργητικές και παιγνιώδεις. Αυτά όλα είναι χαρακτηριστικά μιας ισχυρής τάσης της νέας δραματολογίας, και όχι αποδείξεις ότι αυτή βρίσκεται στο περιθώριο του ενδιαφέροντος. Εάν κρίνει κανείς από τη διδασκαλία του δράματος στις δραματικές σχολές και στα ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα, από τις εφαρμογές του σε εστιασμένες κοινωνικές καταστάσεις, από την ανάπτυξη της σχετικής βιβλιογραφίας, από τα ρεπερτόρια των θεάτρων τόσο στην Ελλάδα και σε άλλα ευρωπαϊκά κράτη, όσο και στις ΗΠΑ, αλλά και από τον αριθμό των θεατρικών έργων που γράφονται, δημοσιεύονται και ανεβαίνουν στις ευρωπαϊκές και αμερικανικές σκηνές, πολύ δύσκολα θα συμμεριζόταν τις προβλέψεις του Schechner περί περιορισμού του δραματικού θεάτρου.

Το θέατρο παραμένει ένα από τα σπουδαιότερα αντικείμενα μελέτης. Όπως τονίζει ο Jon McKenzie σχετικά με τις ΗΠΑ, δεν μπορεί καν να σκεφτεί κανείς σήμερα το πεδίο της πολιτισμικής παράστασης (cultural performance) και το παράδειγμα των παραστασιακών σπουδών χωρίς να παραπέμψει στο θέατρο (όπως και στο δρώμενο). «Καθώς ήταν και πριν, το θέατρο παραμένει ένα ειδικό και ιστορικό κριτήριο γνησιότητας για κάθε γενική θεωρία της πολιτισμικής παράστασης. Το θέατρο συνεχίζει να προσφέρει μια μεθοδική αναφορά στην εννοιολόγηση της πολιτισμικής παράστασης· επιπροσθέτως, τα Τμήματα Θεατρικών Σπουδών και οργανισμοί όπως η Association for Theatre in Higher Education και η American Society for Theatre Research, παρέχουν σημαντικές βάσεις για τη διδασκαλία και την έρευνα [του θεάτρου]».<sup>26</sup> Ανάλογη βεβαίως είναι η κατάσταση και στην Ευρώπη, όπου οι παραστασιακές σπουδές των ΗΠΑ δεν άσκησαν μέχρι σήμερα ιδιαίτερα ισχυρή επιρροή.<sup>27</sup>

24 Vanden Heuvel: *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1991, σσ. 11-12.

25 Richard Schechner: «A New Paradigm for Theatre in the Academy», ό.π., σ. 8.

26 Jon McKenzie: *Perform – or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London & New York 2001, σ. 49.

27 Την ίδια θέση υποστηρίζει και ο Βάλτερ Πούγχερ: «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *Νέα Εστία*, τόμ. 167, τχ. 1832, 2010, σσ. 781-787 σ. 787.

## ■ Σε αναζήτηση αντιπάλου;

Για τους παραπάνω λόγους θεωρώ ότι οι θεατρικές σπουδές πρέπει να συνεχίσουν να κατέχουν μια σχέση ισότιμη δίπλα στις παραστασιακές σπουδές. Ισοτιμία στους ρόλους όμως δεν σημαίνει απομόνωση των δύο πεδίων, αλλά αμοιβαιότητα. Διότι δεν είναι μόνο οι θεατρικές σπουδές και το ίδιο το θέατρο που προσέφεραν και συνεχίζουν να προσφέρουν ένα στέρεο έδαφος στις παραστασιακές σπουδές και στις παραστάσεις που αυτές μελετούν, αλλά ισχύει και το αντίστροφο: υπάρχουν αφ' ενός διάφορες επιδράσεις των παραστασιακών εμπειριών όχι μόνο στις θεατρικές παραστάσεις, αλλά και στην ίδια τη δραματική γραφή και, αφ' ετέρου, πολλά επιστημολογικά ζητήματα και διάφορες μεθοδολογίες των παραστασιακών σπουδών απασχολούν και τις θεατρικές σπουδές. Θα πρέπει λοιπόν να απορρίψουμε μια σχέση αντιπαλότητας— ιδίως σε μια ιστορική φάση και μια επιστημολογική συγκυρία όπου ευνοούνται οι διασταυρώσεις, οι συνθέσεις, οι δυναμικοί συσχετισμοί και προβάλλεται η ανάγκη δημιουργίας διεπιστημονικών πεδίων και διάχυσης της γνώσης. Οι παραστασιακές σπουδές δεν είναι ο αντίπαλος των θεατρικών σπουδών· αν υπάρχει ένας αντίπαλος για τις θεατρικές σπουδές, αυτός, βρίσκεται στην ίδια την τάση τους να υποτιμούν τον εαυτό τους»<sup>28</sup>. Από την άλλη μεριά, εάν υπάρχει ένας αντίπαλος για τις παραστασιακές σπουδές, αυτός σίγουρα δεν μπορεί να αναζητηθεί στο θεατρικό πεδίο, αλλά στην ίδια την τάση τους να επεκτείνουν απεριόριστα την εμβέλειά τους σε όλο το εύρος του πολιτισμού – κάτι που ενδέχεται να υπονομεύσει την επιστημονική αξιοπιστία και καταλληλότητά τους – ίσως δε και στην άλλη, σύστοιχη προς την προηγούμενη, τάση τους να μυθοποιούν την απεριόριστη ενδεχομενικότητα και «παρουσία» στη σχέση των performers με τους θεατές.

Θεωρώ ότι, πέρα από τα διεπιστημονικά και διαπανεπιστημιακά (αν όχι και ενδοπανεπιστημιακά) παιχνίδια εξουσίας και πέρα από τις διχοτομικές λογικές, η θεωρία του Jean Alter για τη συνύπαρξη και την πολύμορφη διάδραση της παραστασιακής και αναφορικής λειτουργίας σε κάθε παράσταση είναι πιο ακριβής, σε σχέση με τις θεωρίες που προβάλλουν αποκλειστικά την ενικότητα της σκηνικής παρουσίας, και σαφώς πιο αποτελεσματική στην ανάλυση τόσο του θεάτρου, όσο και του πολυσχιδούς χώρου των performances<sup>29</sup>. Πιο νηφάλια και πιο συνθετική, η σκέψη του Alter μας στρέφει τόσο προς την αναφορικότητα των παραστάσεων, όπου θα συμπεριλαμβάνονταν τα δραματικά κείμενα, αλλά και όλα τα στοιχεία του *ελάχιστου κειμένου*, εν ολίγοις, το *fictum*, όσο και στην παραστατικότητα τους, που περιλαμβάνει όλες τις δυνάμεις της ζωντανής σκηνικής σχέσης, από την επίδειξη των ικανοτήτων των σκηνικών συντελεστών έως τον παροντικό και ενθαδικό χαρακτήρα του σκηνικού γεγονότος, εν ολίγοις, το *factum*. Μάλιστα, η διάδραση των δύο λειτουργιών θα μπορούσε να βρει εφαρμογή το ίδιο καλά στη μελέτη των παραστάσεων, αλλά και στην ανάλυση των δραματικών κειμένων. Στην προοπτική αυτήν, η αναφορική λειτουργία της παράστασης, που τη συνδέει με το κείμενο, θα μπορούσε να συναντήσει την παραστατική λειτουργία του κειμένου, που το συνδέει με τη

28 Stephen J. Bottoms: «The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpicking the Performance Studies/ Theatre Studies Dichotomy», *Theatre Topics* 13:2, 2003, σσ. 173-187, ιδίως σ. 185.

29 Jean Alter: *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1990, σσ. 31 κ. εξ. Βλ. επίσης Julia A. Walker: «Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence», *Yale Journal of Criticism* 16:1, 2003, σσ. 149-75, ιδίως σ. 165, αλλά και Erika Fischer-Lichte: «The Avant-Garde and the Semiotics of Antitextual Gesture», στο James M. Harding (ed.): *Contours of the Theatrical Avant-Garde*, ό.π., σσ. 79-95, ιδίως σσ. 81-82.

δυναμική του παράστασης. Αυτό το πεδίο συνάντησης, όπου, αναπτύσσεται μια «σημαίνουσα πολυφωνία στραμμένη προς τον θεατή»<sup>30</sup>, πολιορκούσαν από παλιά οι σημειολόγοι, αλλά η προσπάθειά τους δεν ευοδώθηκε στο πλαίσιο του νέου παραστασιακού παραδείγματος. Ακριβώς σε αυτό το πεδίο συνάντησης θα μπορούσαν εντούτοις να γίνουν κατανοητές, ακόμα και σήμερα, τρεις βασικές πτυχές του θέματος που μας απασχολεί.

Πρώτον, ότι το δραματικό κείμενο δεν είναι απαραίτητα μια μονοδιάστατη εκδοχή της λογοκεντρικής εξουσίας, αλλά «μια γλωσσική μετεγγραφή της σκηνικής δυναμικότητας, που είναι η κινητήρια δύναμή του»<sup>31</sup>. γι' αυτό άλλωστε, η δραματική φόρμα στον 20ό αιώνα και μέχρι σήμερα, κατά τον Sarrazac, «μπόρεσε να αποφύγει την απολίθωση» και να ανανεωθεί, αξιοποιώντας τις κατακτήσεις ενός θεάτρου απαλλαγμένου από τη λογοτεχνική κηδεμονία<sup>32</sup>, αναπτύσσοντας ένα ισχυρό και πολύπλευρο *σκηνικό γίνεσθαι* στα κείμενά της<sup>33</sup>.

Δεύτερον, η παλαιότερη, πλην όμως ακόμα επίκαιρη θέση της σημειολογίας, ότι «ο σύνδεσμος μεταξύ κειμένου και σκηνης τίθεται στο σημείο συνάντησης της συνδηλούμενης μέσα στο κείμενο σκηνικής δυνατότητας και της μεταγλώσσας του σκηνοθέτη»<sup>34</sup> ή των performers.

Εάν καμία από τις δύο παρατηρήσεις δεν μας ικανοποιεί, ακολουθεί και η τρίτη, ότι ούτε η παράσταση, ούτε το κείμενο αποτελούν κλειστά αυτοδύναμα σύμπαντα ή αυτοανατροφοδοτούμενα, αναδραστικά κυκλώματα<sup>35</sup>, για τον απλό και, συνάμα, πολύ σύνθετο λόγο ότι είναι προϊόντα ή δημιουργίες μιας κοινωνίας και ενός πολιτισμού. Κανένα ανθρώπινο αυτοανατροφοδοούμενο σύστημα δεν μπορεί να συγκροτηθεί χωρίς κάποια ερμηνευτική δράση, και κάθε ερμηνευτική δράση μας υπάγεται σε μια «εμπρόθετη δομή» η οποία είναι συνεκτατή με τη ζωή, τα ενδιαφέροντα, αλλά και τα συμφέροντα μιας κοινωνίας.

Θα συμφωνήσω με τον Guénoun ότι το ενεργητικό βλέμμα στο θέατρο είναι το βλέμμα του *παίκτη* ή εκείνου που θέλει να *παίξει* την ύπαρξή του επί σκηνης και ότι ο καλύτερος θεατής του θεάτρου είναι το παιδί που είναι έτοιμο να ορμήσει στη σκηνή και να πάρει μέρος σε αυτό που βλέπει<sup>36</sup>. Όλοι έχουμε να μάθουμε από αυτό το παιδί, από το βλέμμα και την ορμή του, αλλά θα πρέπει συνάμα να παραδεχθούμε ότι το βλέμμα του έχει αρχίσει ήδη να εστιάζει, δηλαδή να επιλέγει και να κρίνει με τα όποια κριτήρια έχει κατακτήσει και ότι η ορμή του δεν περιστεύεται από το βλέμμα του, αλλά απορρέει από αυτό. Ο κόσμος του παιδιού δεν αναγνωρίζει κανένα κλειστό κύκλωμα.

30 Bernard Dort: *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*, POL, Paris 1995, σ. 270. Βλ. τον καιρίο σχολιασμό των σχετικών θέσεων του Dort σε συνδυασμό με εκείνες του Barthes από τον Jean-Pierre Sarrazac: *Critique du theater. De l'utopie au désenchantement*, Circé, Belfort 2000, σσ. 53-71.

31 P. Gulli-Pugliatti: *I segni latenti. Scrittura come virtualità scenica in «King Lear»*, d'Anna, Messina-Firenze 1976, σ. 18.

32 Jean-Pierre Sarrazac: «La reprise (réponse au postdramatique)», ό.π., σ. 8.

33 Το σκηνικό γίνεσθαι ορίζεται από τον Sarrazac ως μία «ανοιχτότητα (όχι απλώς της ερμηνείας, αλλά και της δημιουργίας) που εγγράφεται στην καρδιά του κειμένου ως ένα κάλεσμα προς τη σκηνή»· βλ. *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval 2005, σ. 63.

34 Alessandro Serpieri et al.: «Propositions théoriques de découpage du texte théâtral», *Degrés* 13, 1978, σσ. i-i2.

35 Erika Fischer-Lichte: *The Transformative Power of Performance*, ό.π., σσ. 39-40, 50 κ.α.

36 Denis Guénoun: *Le théâtre est-il nécessaire?*, Circé, Belval 2006, σσ. 165-166.





ΤΖΕΝΗ ΑΡΣΕΝΗ

## Ο θεωρητικός στην πράξη, ο καλλιτέχνης στην έρευνα ή ο καλλιτέχνης-θεωρητικός από την έρευνα στην πράξη

Στη γιορτή αυτή των 20 χρόνων του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, επιλέγω να μετέχω με μία σύντομη εισήγηση που δεν άπτεται του εξειδικευμένου επιστημονικού μου ενδιαφέροντος αλλά θέτει ένα προβληματισμό που αφορά όλους τους ανθρώπους του θεάτρου, της θεωρητικής μελέτης και της καλλιτεχνικής πράξης. Η επιστήμη και η τέχνη του θεάτρου συνδέονται με μία απολύτως αμφίδρομη σχέση. Η πόλωση μεταξύ “θεωρητικών” και “πρακτικών” δεν είναι παρά μία πλαστή σύμβαση, η οποία δεν ανταποκρίνεται στην ουσία του θεάτρου. Η κατηγοριοποίηση αυτή δημιουργεί απλώς πλαίσια που ορίζουν την κύρια δραστηριότητα των ανθρώπων του θεάτρου στο χώρο. Η συνεργασία των δύο ευρύτερων αυτών ομάδων που δομούν και εξελίσσουν το θέατρο είναι αυτονόητα απαραίτητη, απολύτως αναγκαία για την περαιτέρω ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης και επιστήμης, αφού αμοιβαία τροφοδοτεί η μία την άλλη στην εξέλιξή τους. Και δε θα μπορούμε ασφαλώς στη διαδικασία να αναρωτηθούμε εάν η θεωρία προηγήθηκε της πράξης ή το αντίθετο (ακόμα και εάν κάποιος προτάξουν επιχειρήματα προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση), διότι η ρήση με την κότα και το αυγό δεν μπορεί να αφορά ανθρώπους με κοινό στόχο.

Μέχρι εδώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι απλώς υπογραμμίζουμε την αυτονόητη σημασία του επιστήμονα και του καλλιτέχνη του θεάτρου ξεχωριστά καθώς και τη μεταξύ τους δημιουργική συνεργασία. Οι εξελίξεις στο εκπαιδευτικό σύστημα, παγκοσμίως, φροντίζουν για την εκπαίδευση των θεωρητικών του θεάτρου έτσι ώστε να έχουν μεγαλύτερη επαφή με την πρακτική δραστηριότητα, παρακολουθώντας και συχνά μετέχοντας στα βασικότερα στάδια της δημιουργικής διαδικασίας που αφορά στο ανέβασμα μίας παράστασης. Αντιστοίχως, οι εν δυνάμει καλλιτέχνες εκπαιδεύονται έτσι ώστε να αποκτήσουν μία κατά το δυνατόν ευρύτερη θεωρητική κατάρτιση αλλά και την ικανότητα για εις βάθος προσέγγιση των ρευμάτων και των κειμένων που πραγματεύονται. Πέρα από τις δύο διακριτές αλλά απολύτως συνεργαζόμενες ομάδες που μελετούν και πράττουν θέατρο, υπάρχει και μία άλλη κατηγορία ζωντανή μέσα στο χώρο, αυτή του καλλιτέχνη-θεωρητικού, η δραστηριότητα του οποίου ισορροπεί ανάμεσα στην καλλιτεχνική πράξη και στην επιστημονική κατάθεση.

Ας εξετάσουμε ποιος ο ρόλος του καλλιτέχνη-θεωρητικού και κυρίως ποια η αντιμετώπισή του μέσα στη θεατρική κοινότητα. Η επισταμένη μελέτη στο αντικείμενο τροφοδοτεί απολύτως την καλλιτεχνική πράξη, κάτι που αναφέραμε και προηγουμένως, μόνο που αυτή τη φορά ορίζεται πρωτογενώς τουλάχιστον από τον ίδιο άνθρωπο. Θα μπορούσαμε έτσι να πούμε ότι στο πρόσωπό του οι δύο συνιστώσες δυνάμεις της θεωρίας και της πράξης συγκλίνουν, επιβεβαιώνοντας την αναγκαιότητα της μεταξύ τους συνεργασίας. Αναφερθήκαμε νωρίτερα στον τομέα της εκπαίδευσης. Αφήνοντας πάντα χώρο σε καλλιτέχνες που η πείρα τους είναι πολύτιμη πηγή γνώσης για τους νεότερους και αναμφισβήτητα σε θεωρητικούς που με τη γραφή τους έχουν συμβάλει στη διερεύνηση της θεατρικής τέχνης, φαντάζομαι πως θα συμ-

φωνήσουμε όλοι ότι ο θεωρητικά καταρτισμένος καλλιτέχνης ή ο καλλιτεχνικά πλούσιος ακαδημαϊκός έχει χώρο μέσα στο εκπαιδευτικό σύστημα. Σε μία τέτοια περίπτωση, ας δούμε εάν στην πράξη ο ενεργός καλλιτέχνης που έχει ακαδημαϊκό υπόβαθρο έχει ισότιμη παρουσία στις εκπαιδευτικές διαδικασίες με του συναδέλφους του ή εάν τελικά αμφισβητείται η επιστημονική του αρτιότητα λόγω του διττού του ρόλου.

Ο καλλιτέχνης-θεωρητικός μοιράζει τη δραστηριότητά του ανάμεσα σε παραστάσεις και συγγραφή, πρόβες και διδασκαλία. Αυτονόητο ότι μας αφορά η ποιότητα του έργου του, συνεπώς θα πρέπει να αφιερώσει σημαντικό κομμάτι του χρόνου σε κάθε μία από τις δύο αυτές βασικές του δραστηριότητες ξεχωριστά. Επομένως το ποσοτικό έργο στην κάθε μία από αυτές θα μοιραστεί αναλόγως. Γνωρίζουμε όμως ότι η αξιολόγηση των υποψηφίων διδασκόντων ενός πανεπιστημιακού ιδρύματος ελάχιστα αναγνωρίζει το καλλιτεχνικό έργο (ακόμα και αν αυτό είναι καταγεγραμμένο και διεθνώς) σε σχέση με τα θεωρητικά κείμενα που ο πανεπιστημιακός καλείται να δημοσιεύει ανά τακτά χρονικά διαστήματα. Οπότε επόμενο είναι να οδηγούμαστε στο συμπέρασμα ότι ο καλλιτέχνης-θεωρητικός ή θα επιλέξει να μην έχει καλλιτεχνικό έργο προκειμένου να έχει εξέλιξη στο χώρο του Πανεπιστημίου ή θα απέχει από την πανεπιστημιακή κοινότητα. Σε καμία περίπτωση δεν υποστηρίζω την αποστασιοποίηση από αμιγώς ακαδημαϊκές δραστηριότητες, τουναντίον η συμμετοχή σε συνέδρια, οι δημοσιεύσεις και κυρίως η επισταμένη διδασκαλία είναι απαραίτητες διαδικασίες μέσα από τις οποίες ο πανεπιστημιακός του θεάτρου καταθέτει στην επιστημονική κοινότητα την εξέλιξη της σκέψης του ως προς το αντικείμενο. Από τη στιγμή όμως που ο πανεπιστημιακός είναι και καλλιτέχνης, δεν είναι απαραίτητο ένα σημαντικό κομμάτι της κατάθεσής του να αφορά στο καλλιτεχνικό του έργο; Πώς αυτό όμως δεν αξιολογείται κατά τρόπο ισότιμο με ένα γραπτό κείμενο; Και προφανώς μιλάμε για έργο καλλιτεχνικό που εξελίσσεται, που αναγνωρίζεται και δεν κινείται σε ερασιτεχνικό πεδίο – εξαιρετικά ενδιαφέρον πεδίο αλλά για ένα άλλο πλαίσιο. Ο υποψήφιος που κρίνεται ή ο πανεπιστημιακός που εξελίσσεται στις σχετικές βαθμίδες τη στιγμή που είναι και ενεργός καλλιτέχνης, δεν οφείλει να έχει έργο, να το διευρύνει και να εμβαθύνει συνεχώς; Δεν μπορεί να αποκαλείται σκηνογράφος αυτός που δε σκηνογραφεί και σκηνοθέτης εκείνος που δε σκηνοθετεί όταν έχει κληθεί και με αυτό το ρόλο να διδάξει σε ένα πανεπιστημιακό ίδρυμα. Ποιες θα είναι οι αναφορές του όχι μόνο σε προσωπικό επαγγελματικό επίπεδο αλλά κυρίως ως προς τους φοιτητές με τους οποίους συνεργάζεται; Μήπως είμαστε η μοναδική χώρα στον κόσμο που ο καλλιτέχνης με τυπικά πιστοποιημένο ακαδημαϊκό υπόβαθρο στην πραγματικότητα αποθαρρύνεται να ασχοληθεί με το καλλιτεχνικό του έργο προκειμένου να αφιερώσει όλο το δημιουργικό του χρόνο σε δημοσιεύσεις, ώστε να μπορέσει να εκλεγεί ή να εξελιχθεί μέσα στο Πανεπιστήμιο; Εκτός εάν η καλλιτεχνική πράξη δε θεωρείται πνευματική κατάθεση, οπότε τότε η ψευδής –κατά την ισχυρή πεποίθησή μου– πόλωση μεταξύ “θεωρητικών” και “πρακτικών” του θεάτρου, ίσως και να υπάρχει...

Έχοντας την ιδιαίτερη τιμή να μετέχω στο συνέδριο αυτό, με βαθύτατο σεβασμό καλώ την Πανεπιστημιακή κοινότητα να προβληματισθεί επί των σχετικών διαδικασιών αφού η θεωρία και η πράξη είναι το ίδιο σημαντικές για τη δόμηση και την εξέλιξη του θεάτρου.

*Νεοελληνικό Θέατρο.  
Δράμα, Εκδόσεις, Παραστάσεις*





ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ

*Ερωφίλη* του Γ. Χορτάση:  
Από το κείμενο στη σκηνή

Τα σωζόμενα θεατρικά έργα του Γεώργιου Χορτάση είναι από τα κορυφαία έργα της κρητικής και γενικότερα της νεοελληνικής δραματουργίας. Για την *Ερωφίλη*, το πιο γνωστό έργο του κρητικού θεάτρου, το ενδιαφέρον των σκηνοθετών κατά τις τελευταίες δεκαετίες είναι σταθερό, ενώ παρουσιάστηκαν στη σκηνή και άλλα έργα του κρητικού θεάτρου, κυρίως οι κωμωδίες και η *Πανώρια*, φανερώνοντας το ανανεωμένο ενδιαφέρον γι' αυτό.

Η *Ερωφίλη* έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον, όχι μόνο γιατί φαίνεται ότι εισάγει στην Ελλάδα την κλασικίζουσα τραγωδία, αλλά και γιατί έχει ιδιαίτερη ποιότητα ως έργο. Η ύπαρξη πολλών χειρογράφων και εκδόσεών της αποτελεί ένα πρόσθετο ενδιαφέρον στοιχείο, αλλά δημιουργεί και διάφορα προβλήματα, καθώς οι διαφοροποιήσεις τους πρέπει να ερευνηθούν, έτσι ώστε το έργο να ερμηνευτεί αλλά και να παρουσιαστεί στο θέατρο σωστά.

Τα πιο σημαντικά προβλήματα και ζητήματα έχουν σχέση με την παρουσία και τον ρόλο του Χορού και της Νένας της Ερωφίλης, της Χρυσόνομης, ενώ ιδιαίτερα πρόσωπα και ιδιαιτέρες καταστάσεις πρέπει να αντιμετωπιστούν, όπως η παρουσία του Χάρου, της Σκιάς (ή Ασκιάς) του νεκρού αδελφού του βασιλιά, των δαιμόνων και τα κίνητρα του βασιλιά, για να είναι πειστική και αποτελεσματική μια παράσταση.

Οι παραστάσεις της *Ερωφίλης* που εξετάζουμε (Δημοτικό Θέατρο Γλυφάδας-1992, σε σκηνοθεσία Γιάννη Νικολαΐδη, «Αμφιθέατρο» [συμπαγωγή με το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης]-1996, σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων-2004, σε σκηνοθεσία Γιώργου Μπακόλα, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης-2005, σε σκηνοθεσία Βασιλή Νικολαΐδη, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών-2006<sup>1</sup>, σε σκηνοθετική επιμέλεια Ευανθίας Στιβανάκη και Ιωσήφ Βιβιλάκη) έχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά και αρκετές διαφοροποιήσεις, ενώ κάνουμε αναφορές και σε άλλες παραστάσεις του έργου. Οι παραστάσεις στηρίζονται κυρίως στην έκδοση των Αλεξίου-Αποσκίτη. Παρουσιάστηκαν χωρίς ιντερμέδια. Οι σκηνοθέτες προσπάθησαν να αποφύγουν τη μονοτονία και τη μακρηγορία. Στο κείμενο του έργου κατά την παράσταση υπάρχουν σημαντικές περικοπές στίχων και κάποτε ορισμένες τροποποιήσεις και μεταθέσεις στίχων, που εκφωνούν είτε οι ίδιοι οι ήρωες είτε άλλοι ήρωες. Έτσι, ορισμένες παραστάσεις παρουσιάζουν στοιχεία διασκευής του έργου. Οι εξεταζόμενες στηρίζονται κυρίως στον λόγο. Είναι δηλαδή σε σημαντικό βαθμό παραστάσεις λόγου<sup>2</sup>, ενώ το θεαματικό στοιχείο έχει ξεπεραστεί ή περιοριστεί, σε αντίθεση με παραδείγ-

1 Θα αναφέρεται με τα αρχικά, ως Τ. Θ. Σ.

2 Οι παραστάσεις λόγου στηρίζονται βέβαια σε προηγούμενες παραστάσεις, με χαρακτηριστικές αυτές του Εθνικού Θεάτρου μεταπολεμικά (βλ. Γ. Βαλέτας: «Η αναβίωση της Ερωφίλης, μια βρυσσομάνα της νεοελληνικότητας», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΔ', τχ. 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961). Η αντίληψη αυτή προωθείται και σήμερα από δημιουργούς-σκηνοθέτες (βλ., για παράδειγμα, τη συνέντευξη του Σίμου Κακάλα, με αφορμή την παράσταση *Ερωφίλη και Ερωτόκριτος*, που παρουσιάστηκε σε δική του σκηνοθεσία στις 31-10-2010 στο Μικρό Θέατρο Αρχαίας Επιδαύρου [[www.lifo.gr/mag/features/2239](http://www.lifo.gr/mag/features/2239)]).

ματα παλαιότερων παραστάσεων, όπως αυτής του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Κρήτης, σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους<sup>3</sup>. Η γλωσσική μορφή του έργου διατηρείται, με μια τάση απλοποίησης και αντικατάστασης κάποιων δυσνόητων ή ιδιωματικών λέξεων και τύπων με άλλους, πιο κατανοητούς ή της κοινής νεοελληνικής (π. χ. «έκοβε» αντί «έκοβγε», «ζου» αντί «ζιου», «κρυφά» αντί «χωστά», «μοναχός» αντί «απατός», «φρούρηση» αντί «βλέπηση», «τόπος» αντί «θρονί»– Δ' 197, «άδικα» αντί «εύκαιρα», «βαριόμοιρη» αντί «κακορίζικη», «σκηνές» αντί «παβίονια», «ευθύς» αντί «ζιμιό», «βάσανα» αντί «σιργουλιές»). Χαρακτηριστική είναι η προσπάθεια ανάδειξης του ολοκληρωμένου νήματος στον λόγο των ηρώων, επιλογή που σημαίνει ότι συνήθως προβάλλονται οι διασκελισμοί, όπου υπάρχουν, σε βάρος του ανολοκλήρωτου από πλευράς νήματος στίχου, συχνά με επιτυχία. Όπου κυριαρχεί η προβολή του στίχου, όπως στο Α' χορικό στην παράσταση του Τ. Θ. Σ., η λύση φαίνεται αμήχανη και το αποτέλεσμα είναι αμφιλεγόμενο. Οπωσδήποτε, η προτεινόμενη λύση από τον Σπύρο Ευαγγελάτο, με αφορμή την παράσταση-διασκευή του έργου από το Αμφιθέατρο το 1996 σε σκηνοθεσία και δραματουργική προσαρμογή δική του, είναι η καλύτερη, δηλαδή ο συνδυασμός της μουσικότητας του στίχου με το νόημα του κειμένου<sup>4</sup>.

Το σκηνικό στις περισσότερες περιπτώσεις των εξεταζόμενων παραστάσεων είναι λιτό, με περιορισμένα ή ελάχιστα σκηνικά αντικείμενα, από τα οποία τα σημαντικότερα είναι ο θρόνος και το βατσέλι, δηλαδή η λεκάνη με τα κομμένα μέλη του Πανάρετου. Η Χώρα της Μέμφιδος, οι πυραμίδες, τα βουνά και οι κάμποι δεν παρουσιάζονται στη σκηνογραφία, σε αντίθεση με την αρχική σκηνογραφική οδηγία και τις αναφορές του Χάρου και της Σκιάς του νεκρού αδελφού του βασιλιά. Υπάρχει μια ποικιλία μουσικών, ενδυματολογικών και σκηνικών λύσεων, που άλλοτε παραπέμπουν στην Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη, άλλοτε στην ελληνική, ορισμένες φορές κρητική, λαϊκή ζωή και στην παράδοση (π. χ. οι γυναίκες του χορού, η Νένα), άλλοτε στο Βυζάντιο και στην εκκλησιαστική ζωή και άλλοτε στη Δύση, κυρίως στην Αναγέννηση. Οι ηθοποιοί στις περισσότερες παραστάσεις δεν αλλάζουν κοστούμια κατά τη διάρκειά της. Τα χρώματα των κοστουμιών που κυριαρχούν είναι το κόκκινο (και στους φωτισμούς), το άσπρο και το μαύρο.

Δραματουργικά, βασική ορθή επιλογή στις περισσότερες παραστάσεις αποτελεί η μη συμμετοχή της Νένας στη δολοφονία του βασιλιά. Συνήθως επιλέγεται ένας Χορός, με τις κορασίδες της Ερωφίλης ενσωματωμένες σ' αυτόν. Η λύση αυτή είναι η πιο σίγουρη και απλή, οπωσδήποτε όμως δεν αποδίδει τη λειτουργικότητα των δύο αυτών γυναικείων ομάδων, με βάση την τελευταία έκδοση. Τα μέλη του δεν έχουν μίαν ενιαία στάση στην απόδοση του λόγου. Άλλοτε άδουν, με ή χωρίς μουσική υπόκρουση, άλλοτε απαγγέλλουν, όλες μαζί ή μεμονωμένα. Ο ρόλος της κορυφαίας είναι συνήθως διακριτός, τουλάχιστον στην τελική σκηνή κατά την οποία πέφτει στα πόδια του βασιλιά προσποιούμενη. Είναι φανερό ότι δεν θα μπορούσαν όλες μαζί να πέσουν στα πόδια του, καθώς στο κείμενο υπάρχει η οδηγία για μια ηρωίδα– «ατή τση», δηλαδή μόνη της-, που καλεί τις υπόλοιπες γυναίκες να συνδράμουν στη δολοφονία του βασιλιά. Ο Χορός της παράστασης του Τ. Θ. Σ. είναι ξεχωριστός, γιατί πλησιάζει τον ρόλο και τη λειτουργία του Χορού της αρχαίας τραγωδίας, όπως αποτυπώνεται και σε παραδοσιακές

3 Βλ. Στυλιανός Αλεξίου (επιμ. με Μάρθα Αποσκήτη): «Εισαγωγή», *Ερωφίλη τραγωδία Γεωργίου Χορτάση*, Στιγμή, Αθήνα 2001, σσ. 81-82.

4 Βλ. Σ. Α. Ε. (Σπύρος Αντίοχου Ευαγγελάτος), *Πρόγραμμα παράστασης Ερωφίλης Γεωργίου Χορτάση*, Αμφιθέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου –Συμπαγωγή με το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης, 1996, σ. 6.

ή γνωστές παραστάσεις της<sup>5</sup>, εκτός βέβαια από την τελευταία σκηνή, με τη συνεχή παρουσία στη σκηνή και τα αρκετά αδόμητα μέρη των χορικών, ενώ χωρίζεται ορισμένες φορές και σε δύο ημιχόρια<sup>6</sup>. Η μουσική υπόκρουση είναι περιορισμένη και υπάρχει στην αρχή των παραστάσεων και σε καίρια σημεία τους. Τραγούδι από ήρωες υπάρχει σε ειδικές περιπτώσεις, όπως συμβαίνει στη συνάντηση του ζευγαριού και σε μέρος του θρήνου της Νένας στην παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης.

Σε κάποιες από τις παραστάσεις (1992 - Δημοτικό Θέατρο Γλυφάδας, 1996 - Αμφιθέατρο, 2006- Τ. Θ. Σ.) ο Καρπόφορος ταυτίζεται με τον μαντατοφόρο, προφανώς για να αναπληρωθεί η έλλειψη από την αρχική παρουσία και στη συνέχεια την αδικαιολόγητη απουσία του φίλου του Πανάρετου. Χαρακτηριστική είναι και η σύνδεση ή η ένωση της Σκιάς του νεκρού αδελφού του βασιλιά με τον Χάρο, σύμφωνα με την παλιά οδηγία του Νότη Περγιάλη<sup>7</sup>, που υπήρξε συντελεστής της παράστασης της *Ερωφίλης* το 1966 με τον Εταιρικό Θίασο «Άρμα Θεάτρου», σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη. Έτσι, σε κάποιες παραστάσεις η Σκιά εμφανίζεται στην αρχή της παράστασης πριν από τον Χάρο (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων) ή μετά απ' αυτόν και συνυπάρχουν στη σκηνή (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης). Στις δύο αυτές μορφές εμφανίζονται κοινά χαρακτηριστικά. Και οι δύο έρχονται ως εκδικητές από τον Κάτω Κόσμο, με θεϊκή εντολή, αλλά παρεκτρέπονται εκφράζοντας μια εκδικητική manía και μια γενικότερη καταστροφική διάθεση. Υπάρχουν επίσης σαφείς αντιστοιχίες στο επίπεδο της φρασεολογίας. Μ' αυτόν τον τρόπο δεν αναδεικνύεται μόνο η ενιαία μεταφυσική βάση του έργου, αλλά και η συγγένεια των δύο μορφών, παρά τα διαφορετικά κίνητρα του καθενός.

Οι σκηνοθέτες προσπάθησαν να αναδείξουν τους κύριους ήρωες της τραγωδίας. Η πιο χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του βασιλιά, που εμφανίζεται, ανάλογα με την περίπτωση και την παράσταση, ως μανιακός, συντετριμμένος, τρελός. Τέλος, η δολοφονία του βασιλιά πραγματοποιείται με διάφορους τρόπους, είτε μεμιάς από το σύνολο του Χορού και με ενδεχόμενη χρήση συμβολικών στοιχείων, όπως ένα κόκκινο πανί με το οποίο τον κουκουλώνουν και υποτίθεται τον πνίγουν στην παράσταση του 1992, είτε ως μια επαναλαμβανόμενη πράξη από κάθε μία από τις κοπέλες του Χορού, όπως συμβαίνει στην παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης.

Στις σκηνοθεσίες υπάρχουν ιδιαίτερες επιλογές ή ευρηματικά στοιχεία, μερικά από τα οποία αξίζουν την προσοχή ή και τον σχολιασμό μας. Η παράσταση του 1992 από το Δημοτικό Θέατρο Γλυφάδας υπήρξε λιτή, με μόνο σταθερό σκηνικό αντικείμενο τον θρόνο, σε ένα βήθο στο κέντρο της σκηνής. Το μοναστήρι, στον προαύλιο χώρο του οποίου αυτή πραγματοποιήθηκε, της μετέδωσε μια βυζαντινή μεγαλοπρέπεια. Η όλη ατμόσφαιρα, η μουσική (Ανακρέων Παπαγεωργίου) αλλά και τα κοστούμια των ηθοποιών (Περικλής Παντελεάκης) συνδέσαν την *Ερωφίλη* με την εκκλησιαστική και τη βυζαντινή παράδοση, σύμφωνα και με

5 Χαρακτηριστική είναι η σχέση του Α' και του Δ' χορικού με την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Κώστα Τσιάνου (1988). Τον ρυθμό τον δίνει στον Χορό με ένα τύμπανο η κορυφαία, όπως αντίστοιχα η Ηλέκτρα (Λυδία Κονιόρδου) στην παράσταση του Τσιάνου.

6 Η συνεχής παρουσία του Χορού στη σκηνή ή έστω στην άκρη της σκηνής, με μέτωπο προς αυτήν, τη στιγμή που οι υπόλοιποι εκτός σκηνής ηθοποιοί βρίσκονται στο βάθος συνήθως ακίνητοι, δεν συμφωνεί με τα δεδομένα του έργου, καθώς κάποιες φορές πρέπει οι κοπέλες που τον αποτελούν να εγκαταλείψουν τη σκηνή, ύστερα από εντολή του βασιλιά και παρότρυνση της Ερωφίλης και στην τελευταία πράξη ύστερα από παρότρυνση του μαντατοφόρου (Δ' 428, 431, Ε' 224).

7 Βλ. Γιάννης Βαρβέρης: «Γλώσσα, ποίηση, αρχή θεάτρου», εφημ. «Η Καθημερινή», 23-10-2005.



τα λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη στο πρόγραμμα της παράστασης<sup>8</sup>. Χαρακτηριστικά είναι οι εκκλησιαστικές μελωδίες, τα άμφια του Συμβούλου (Ανδρέας Λάζαρης) και το βυζαντινό αυτοκρατορικό μπλε και χρυσό χρώμα των ενδυμάτων του βασιλιά (Θόδωρος Συριώτης). Ανάμεσα στα ιδιαίτερα στοιχεία της παράστασης είναι και η μαγνητοφωνημένη φωνή του Χάρου (Γιάννης Νικολαΐδης), τη στιγμή που αυτός (Χρήστος Καλπιτζόγλου) περνά μέσα από τους θεατές και κινείται στη σκηνή, όπου βρίσκονται ήδη οι ήρωες του έργου βουβοί, αλλά και η μαγνητοφωνημένη φωνή της Σκιάς (Γιώργος Παπαδημητράκης)<sup>9</sup>, τη στιγμή που αυτή (Χρήστος Καλπιτζόγλου) εμφανίζεται να σέρνεται και να κυλιέται στο έδαφος. Ο Χάρος εμφανίζεται ως δήμιος, με κουκούλα, κάπα, δρεπάνι και μπότες, και κάθεται με αργές κινήσεις στον θρόνο. Στη συνέχεια ηγείται του «χορού» του συνόλου των γυναικών του έργου, με κορυφαία την Ερωφίλη (Φωτεινή Φιλοσόφου), οι οποίες, κινούμενες με ιερατικό βήμα, κρατούν φεύγοντας ένα μαύρο πανί. Η Σκιά, στην Γ' πράξη, εμφανίζεται τυλιγμένη με γάζες και κουρέλια, ακόμη και στο πρόσωπο, που παραπέμπουν στην παρουσία ενός φαντάσματος, ενός πολυτραυματία πολέμου και μιας παρηκμασμένης εξουσίας. Στην περίπτωση του Χάρου το πρόβλημα είναι ότι το πέρασμά του μέσα από τους θεατές απαιτούσε μια φυσική και όχι μια υπερκόσμια φωνή. Στην περίπτωση της Σκιάς πρόβλημα αποτελεί ο ενοποιημένος λόγος της, καθώς η ενδιάμεση παρουσία και τα λόγια του βασιλιά, που λείπουν, είναι απαραίτητα, αφού πιστοποιούν την ύβρη του και την επικείμενη τιμωρία του.

Στην Α' πράξη και στην αρχή της γ' σκηνής παρεμβάλλει ο σκηνοθέτης (Γιάννης Νικολαΐδης) τον μονόλογο του βασιλιά, της α' σκηνής της Β' πράξης. Στη συνέχεια, εκφωνεί ο Σύμβουλος τους πρώτους στίχους της γ' σκηνής (515-516, 519-520) και ακολουθεί ο βασιλιάς με το υπόλοιπο των λόγων του στη σκηνή αυτή. Η παρέμβαση αυτή αποτελεί ένα σκηνοθετικό εύρημα, που πιστοποιεί την αρχική καλή σχέση ή και την ταύτιση Συμβούλου και βασιλιά, πριν τα δεδομένα αλλάξουν δραματικά.

Χαρακτηριστική είναι και η παρουσίαση της τελευταίας σκηνής του έργου. Στην αρχή της Ε' πράξης και κατά τη διήγηση του μαντατοφόρου, λίγο πριν τη διήγηση της στιγμής του θανάτου του Πανάρετου, οι γυναίκες του Χορού γυρίζουν τις μαντίλες από πίσω μπρος, σκεπάζοντας σχεδόν τελείως τα πρόσωπά τους<sup>10</sup>. Θυμίζουν μοιρολογίστρες. Συγχρόνως, η κορυφαία του Χορού (Σταυρούλα Σπυρίδωνος) ξετυλίγει το κόκκινο πανί που βρίσκεται πίσω από τον θρόνο και το απλώνει ημικυκλικά γύρω από τον θρόνο. Το πανί αυτό συμπληρώνει το μαύρο πανί της αρχής της παράστασης. Αυτά θυμίζουν τον πορφυρόστρωτο δρόμο που η Κλυταίμηστρα προετοίμασε στην άφιξη του Αγαμέμνονα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου και το μαύρο θανάσιμο αίμα που αναφέρει ο Χορός στην ίδια τραγωδία. Ο κύκλος του αίματος είναι σαφής. Το κόκκινο χρώμα κυριαρχεί (κόκκινο φως, πανί και φόρεμα Ερωφίλης). Οι γυναίκες, στη συνέχεια, γυρίζουν τις μαντίλες πάλι πίσω και προβαίνουν στην εκδικητική πράξη τους. Ο συμβολισμός της πράξης τους είναι σαφής. Τον βασιλιά τον πνίγει το αίμα που έχυσε. Χαρα-

8 Αναφέρει χαρακτηριστικά: *Στα μονοπίατα του Μυστρά αναζήτησα και γνώρισα την Ερωφίλη* («Ερωφίλη», Πρόγραμμα παράστασης, *Γεωργίου Χορτάση Ερωφίλη*, Δημοτικό Θέατρο Γλυφάδας, Δήμος Γλυφάδας, Πνευματικό και Πολιτιστικό Κέντρο).

9 Η μαγνητοφωνημένη φωνή της Σκιάς με την ταυτόχρονη παρουσία της στη σκηνή υπάρχει και στην παράσταση του Τ. Θ. Σ. το 2006.

10 Ασπρες μαντίλες φορούσαν οι γυναίκες του Χορού στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το 1961 στο Ηρώδειο, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, σκηνογραφία Κλεόβουλου Κλώνη και κοστούμα Αντώνη Φωκά, χωρίς όμως να καλύπτουν τα πρόσωπά τους.

κτηριστική είναι η απουσία των σχολίων της Σκιάς και της Νένας (Μαρία Ζαφειράκη), που ακολουθούν τη δολοφονία στο κείμενο του έργου. Η Νένα μάλιστα εκφωνεί τους δύο τελευταίους στίχους των κορασίδων (Έρικα Μακρή, Μαρία Βουδούρη, Βίκυ Αδάμου), οι οποίες σηκώνουν την Ερωφίλη, όπως απαιτούν οι οδηγίες, και στη συνέχεια την αφήνουν. Η κορυφαία εκφωνεί τους τελευταίους στίχους του χορικού. Η απουσία των λόγων της Νένας, που κατά κάποιο τρόπο συμπονά τον βασιλιά, σηματοδοτεί την απουσία οποιασδήποτε λύτησης για τον βασιλιά. Η πράξη του Χορού να σηκώσει και στη συνέχεια να αφήσει την Ερωφίλη φανερώνει τη δυσκολία χειρισμού του ζητήματος του Χορού, αφού στη συγκεκριμένη περίπτωση χρειάζονται και οι δύο γυναικείες ομάδες, η μία που θα αποσύρει την Ερωφίλη από τη σκηνή, δηλαδή οι κορασίδες, και η άλλη που θα εκφωνήσει ή θα τραγουδήσει το χορικό. Η παράλειψη των τελευταίων λόγων των κορασίδων ή του Χορού στην παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης και σ' αυτήν του Τ. Θ. Σ. παρακάμπτει το συγκεκριμένο πρόβλημα.

Στην παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης στο Ηρώδειο υπάρχει ένα τεράστιο σκηνικό κομμένο χέρι, που καλύπτει τμήμα από το αριστερό προς τους θεατές μέρος της σκηνής και συμπληρώνει τα κομμένα μέλη σώματος που βρίσκονται ανάγλυφα, και σε άλλη κλίμακα, στην όψη του ανακτόρου, στο πίσω μέρος της σκηνής<sup>11</sup>. Εκτός από τον θρόνο, που βρίσκεται δεξιά προς τον θεατή και έτσι δεν αποκτά μια κεντρική θέση για το σύνολο των σκηνών, το βασικό σκηνικό πλαισιώνουν βάσεις από αρχαίες κολόνες, που χρησιμεύουν είτε για αποκούμπι και καθιστικό ηρώων (Πανάρετος, Καρπόφορος, Νένα, Ερωφίλη) είτε για βάση τοποθέτησης του βατσελιού. Το σκηνικό αυτό, με τα αλληλοσυμπληρούμενα στοιχεία, πέρα από το στοιχείο της υπερβολής που χαρακτηρίζει το τεράστιο χέρι, υποδηλώνει την ανακάλυψη των αρχαίων ερείπιών από την εποχή της Αναγέννησης, αλλά και τη διαλεκτική της βίας και της διαδοχής των πολιτισμών πάνω σε συντρίμια και σε γενοκτονίες, στοιχεία που υπονοεί ήδη η Σκιά του νεκρού αδελφού του βασιλιά (Μανώλης Σορμαίνης), η οποία βγαίνει από έναν αρχαίο τάφο μπροστά από την αριστερή πλευρά της όψης του ανακτόρου<sup>12</sup>. Η σημασία των μελών και των οργάνων του σώματος, για παράδειγμα των ματιών και της καρδιάς, με τη ζωτικότητα τους, κάποτε ως οργανικών μερών του σώματος, είναι χαρακτηριστική στο έργο. Τα χέρια ή το χέρι παραπέμπουν στη μοίρα, στα παντοδύναμα, κάποτε τυραννικά και εγκληματικά χέρια, αλλά και στα αδύναμα χέρια· παραπέμπουν όμως και στην αυτοκτονία.

Ο Χάρος (Γιώργος Κροντήρης) εμφανίζεται χωρίς να φορά τη μάσκα του, που αποδίδει τμήμα μιας νεκροκεφαλής, την οποία έχει απλά σηκωμένη στο κεφάλι του και τη φορά κατά τη διάρκεια της αποχώρησής του από τη σκηνή. Η εμφάνιση αυτή ενδεχομένως παραπέμπει σε ένα πρόσωπο ζωντανό, σκηνικό, πιο ανθρώπινο ή λιγότερο αποτρόπαιο, κάτι βέβαια που δεν συμφωνεί με τα λόγια του.

Ο Χορός<sup>13</sup> κάνει την εμφάνισή του στο τέλος της β' σκηνής της Α' πράξης και χαριεντίζεται με τον Καρπόφορο, ενώ αυτός αποχωρεί από τη σκηνή (Νίκος Σκουλάς). Στη συνέχεια

11 Τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν του Νίκου Σαριδάκη. Οι συνεχόμενες καμάρες στο πίσω μέρος της σκηνής στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το 1961 εντάχθηκαν οργανικά στο Ηρώδειο και ανέπτυξαν έναν ενδιαφέροντα διάλογο με την όψη του.

12 Τον αδελφό του Φιλόγονου, «νόμιμο» διάδοχο του θρόνου, τον πρόλαβε ο Φιλόγονος και τον σκότωσε, πριν το πράξει ο αδελφός του.

13 Αποτελείτο από τις εξής ηθοποιούς: Ελένη Κρίτα, Μάρα Βλαχάκη, Ζαχαρούλα Κληματοάκη, Δέσποινα Λυκομήτρου, Ασπασία Μηλιαράκη, Μαρία Παρασύρη, Αρετή Πασχάλη, Δέσποινα Ψαρροπούλου, με κορυφαία τη Δανάη Τζήμα.

παραμένει βουβός στη σκηνή στη συνάντηση βασιλιά (Γιώργος Παρτσαλάκης) – Σύμβουλου (Γιάννης Κρανάς) και στην αρχή του χορικού προσθέτει τους εξής στίχους:

«Κερά μας πικραμένη, δύστυχε Πανάρετε!

Ποιος θα τους βοηθήσει; Ο έρωτας.

Μόνο αυτός βοηθός τους να γενεί.

Έρωτα εσύ αφέντη!»

Η παρέμβαση αυτή γίνεται, για να δικαιολογηθεί η γνώση από τον Χορό κατά το πρώτο χορικό των προξενιών για την Ερωφίλη (Άννα Κουτσαφτίκη) και των σκέψεων που κάνει ως προς αυτές. Συμπληρώνεται δηλαδή ένα κενό, που δεν υπάρχει στην αρχαία τραγωδία, αφού εκεί ο Χορός βρίσκεται επί σκηνής κατά την εξέλιξη της τραγωδίας, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο στην τραγωδία του Χορτάση και έτσι δεν δικαιολογείται, παρά μόνο ποιητική αδεία, η γνώση των σκηνικών εξελίξεων.

Χαρακτηριστική είναι και η σκηνή της εμφάνισης της Σκιάς στην Γ' πράξη<sup>14</sup>, ιδιαίτερα μετά τον μονόλογο του βασιλιά στην ε' σκηνή. Μετά απ' αυτόν ο βασιλιάς αμέσως κοιμάται και έτσι τα λόγια της Σκιάς, με τις χαρακτηριστικές κινήσεις του χεριού του που ο βασιλιάς κάνει για να καλύψει το πρόσωπό του σε ορισμένα λόγια της<sup>15</sup>, παρουσιάζονται ως ένας επιφύλακτος. Κυριαρχεί αρχικά η χρωματική αντίθεση του άσπρου κοστουμιού της Σκιάς με το μαύρο του βασιλιά. Το εύρημα είναι επιτυχημένο, αλλά πρέπει να παραλειφτούν οι δύο τελευταίοι στίχοι που ο βασιλιάς εκφωνεί (359-360), όπως και συμβαίνει, με τους οποίους δηλώνει ότι πηγαίνει να συναντήσει την Ερωφίλη.

Πέρα από την τρυφερότητα, η ερωτική προσέγγιση του ζευγαριού υπερτονίζεται στο έργο, με αποκορύφωμα την ερωτική «σκηνή» στο βάθος της σκηνής, την οποία αντιλαμβάνεται ο βασιλιάς και κραυγάζει, αμέσως μετά την εμφάνιση των δαιμόνων ως αρπακτικών ορνέων, που μοιάζουν με τις ζωόμορφες απεικονίσεις γοθτικών ναών. Ένα απ' αυτά καλύπτει με την κίνηση και τα φτερά του τους δύο ερωτευμένους, που φωτίζονται στο βάθος της σκηνής, ενώ εκφράζονται ερωτικά στην κάμαρα της Ερωφίλης, όπως έχουν πράξει στιγμιαία και στη σκηνή προηγουμένως. Η όλη εξέλιξη είναι θεαματική, σε μια συνύπαρξη έντονων χρωμάτων. Το κόκκινο χρώμα που κυριαρχεί έρχεται σε αντίθεση με τα μαύρα ρούχα και τις μαύρες σκιές των δαιμόνων. Η ερωτική σκηνή πάλι έρχεται σε αντίθεση με τη σεμνοπρέπεια του κειμένου, καθώς, σύμφωνα μ' αυτό, οι δύο ερωτευμένοι νέοι συλλαμβάνονται επ' αυτοφώρω από τον βασιλιά απλά αγκαλιασμένοι. Αποτελεί όμως ένα ενισχυτικό στοιχείο της στάσης του βασιλιά το γεγονός του περισσού θάρρους τους, της απώλειας της τιμής, της ντροπής και ενδεχομένως της παρθενίας της Ερωφίλης. Ενώ αυτοί πιστεύουν ότι είναι νόμιμα ενωμένοι, αυτό δεν επιβεβαιώνεται τουλάχιστον στα μάτια του βασιλιά, που τους θεωρεί παράνομους, εραστής, ενώ και η Σκιά χαρακτηρίζει τον Πανάρετο (Μέμος Μπεγνής) «αγαφτικό» (Δ' 158), όπως και ο Χορός (Β' 496), δηλαδή *αγαπημένο πρόσωπο, αγαπητικό και εραστή*.

Τα τραγούδια της παράστασης είχαν ως επί το πλείστον επιτυχία. Το τραγούδι όμως του Πανάρετου, στην πρώτη πράξη, είναι κωμειδουλιακού τύπου, άρα μάλλον άκαιρο. Ο θρήνος της Νένας (Ρίκα Σηφάκη) για τη νεκρή Ερωφίλη εντάσσεται στη λογική του μοιρολογιού, ενώ

14 Καλύπτεται από ένα λεπτό ημιδιάφανο άσπρο ύφασμα. Είναι τυλιγμένος με γάζα, που παραπέμπει στις μούμιες της Αρχαίας Αιγύπτου.

15 Χαρακτηριστικές είναι οι φράσεις «(του βασιλιού το άδικο) απλήρωτο μη μείνει και μ' αγαφτικόν αγκαλιαστή (η Ερωφίλη)...» (και Γ' 317).

το τραγούδι των ερωτευμένων στην Γ' πράξη, που ξαπλώνουν ή κάθονται πάνω στο τεράστιο χέρι, παρά την αλλόκοτη χρήση του συγκεκριμένου σκηνικού αντικειμένου, αντλεί την επιτυχία του και από το γεγονός ότι ορισμένοι στίχοι της *Ερωφίλης*, όπως ο στίχος της ηρωίδας «Μοίρα κακή κι αντίδικη, τυραννισμένη μοίρα», τραγουδήθηκαν, σύμφωνα με παλιές μαρτυρίες, από τον ελληνικό λαό<sup>16</sup>. Η παράλειψη του Γ' χορικού δεν μπορεί να θεωρηθεί επιτυχημένη, γιατί πρόκειται για το χορικό που συμπληρώνει το προηγούμενο, ανταποκρινόμενο στην ουσία του έργου, στα δεδομένα του τέλους της Γ' πράξης, που καθορίζουν ο βασιλιάς και η Σκιά, μέσα από την περιγραφή των αιτιών της εμφύλιας διαμάχης, της ύβρεως και της άδικης κυριαρχίας του βασιλιά, οι οποίες οδηγούν στην αναπόφευκτη πτώση του.

Ιδιαίτερος είναι και ο τρόπος θανάτωσης του βασιλιά. Η σκηνή αυτή αναπαράγει έναν θεατρικό θάνατο, μακρόσυρτο, επαναλαμβανόμενο, άγριο και μελοδραματικό, που θυμίζει τη δολοφονία του Ιούλιου Καίσαρα στον *Ιούλιο Καίσαρα* του Σαίξπηρ και ενδεχομένως υπονοεί γενικότερα τις συγγένειες του κρητικού θεάτρου με το ελισαβετιανό<sup>17</sup>. Η ύβρις του βασιλιά αντιστοιχεί στην άγρια δολοφονία του, που μπορεί να συγκεράσει την ατομική με τη συλλογική διάσταση του φόνου. Η Νένα έχει ιδιαίτερο ρόλο στην τελευταία σκηνή, καθώς, ως συνέχεια των λόγων της, εκφωνεί και τους τέσσερις τελευταίους στίχους του Χορού.

Η παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων είναι διαφορετική. Είναι αυτή που, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες παραστάσεις, προχωρά σε εκτεταμένες διαφοροποιήσεις από το κείμενο της *Ερωφίλης* και έτσι φαίνεται ότι αποτελεί σε σημαντικό βαθμό ένα διασκευαστικό εγχείρημα. Βασική ιδιαιτερότητα της παράστασης είναι το σκηνικό της<sup>18</sup>. Χωρίζεται σε δύο επίπεδα: στο άνω επίπεδο, όπου υπάρχουν οι κερκίδες και είναι ενσωματωμένος ο θρόνος, με αντιστοιχία στο κοίλο αρχαίο θεάτρο, και στο κάτω επίπεδο, που αντιστοιχεί στην ορχήστρα του. Με τους κίονες όμως που περιβάλλουν τις κερκίδες παραπέμπει σε αναγεννησιακό θέατρο, όπως το «Teatro Olimpico» της Vicenza. Οι ηθοποιοί παίζουν στον χώρο ενός θεάτρου, το οποίο, μαζί με τον χώρο των θεατών, δημιουργεί έναν αμφίκλειστο χώρο, που σχηματίζει μια αρένα, θυμίζοντας το Κολοσσαίο με τα αιμοχαρή θεάματα που εκεί συνέβαιναν, αλλά και μεταδίδει μια αίσθηση αδιεξόδου. Το θέατρο-παλάτι τονίζει, επίσης, τη θεατρικότητα της παράστασης. Οι ηθοποιοί μετατρέπονται και σε θεατές των τεκταινομένων, ενώ και στους θεατές δημιουργείται η ψευδαίσθηση ότι συμμετέχουν στη δράση.

Στην παράσταση υπάρχει η προσθήκη του τρελού (Μιχάλης Μπίζιος), ενός βουβού προσώπου, που είναι πανταχού παρών<sup>19</sup>. Εκτός από το ότι περιφέρεται με ένα φανάρι, κάθεται στον θρόνο πριν καθίσει ο βασιλιάς (Γιώργος Μωρόγιαννης), γελοιοποιώντας κατά κάποιον τρόπο τον βασιλικό θεσμό, και φανερώνει με κινήσεις ότι γνωρίζει τον μυστικό γάμο ή αρραβώνα, όταν ο βασιλιάς απευθύνεται ο' αυτόν στην αρχή της Β' πράξης, για να ανακοινώσει τις προθέσεις του.

16 Βλ. Στέφανος Ξανθουδίδης: «Εισαγωγή», *Γεωργίου Χορτάτση Ερωφίλη τραγωδία*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 2004, σ. 39· Βάλτερ Πούχλερ: «Απηχίσεις της “Ερωφίλης” στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σσ. 266-267. Η ιδέα της μελοποίησης του αποσπάσματος προέρχεται από την αντίστοιχη μελοποίηση στον *Μεγάλο Ερωτικό* του Μάνου Χατζηδάκι (1972), συγκεκριμένα από το τραγούδι «Πάθη από τον έρωτα», με τραγουδίστρια τη Φλέρυ Νταντωνάκη.

17 Βλ. Αλέξης Σολομός: «Προλεγόμενα», *Ερωφίλη*, Γαλαξίας, Αθήνα 1961, σσ. 15-16 (και στο πρόγραμμα του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Ιωαννίνων, *Ερωφίλη Γεωργίου Χορτάτση*, Πολιτιστική Ολυμπιάδα, Υπουργείο Πολιτισμού, σ. 22).

18 Τα σκηνικά και τα κοστούμια ήταν της Ιουλίας Σταυρίδου.

19 Στην παράσταση της *Ερωφίλης* το 1962 από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Α. Σολομού, υπήρχε το πρόσωπο του γελωποποιού (Γιάννης Στεφάνου).

Κυριαρχεί το ομαδικό στοιχείο. Έτσι, στην Α' πράξη εμφανίζεται ένας «χορός φίλων» του Πανάρετου και στη συνέχεια ένας «χορός συμβούλων», που εμφανίζεται και αργότερα. Τρεις ανδρικές μορφές εμφανίζονται συνέχεια και εκφωνούν στίχους ο ένας μετά τον άλλο, που μόνο ένα πρόσωπο θα έπρεπε να εκφωνήσει. Απομονώνεται μόνο ο Καρπόφορος (Νίκος Γκεσούλης), στην πορεία της β' σκηνής της Α' πράξης, συνομιλώντας με τον Πανάρετο (Δημήτρης Ξανθόπουλος), και ο μαντατοφόρος (Βαγγέλης Λιοδάκης) στην τελευταία πράξη.

Ο Χάρος (Αλέξανδρος Μούκανος) είναι και αυτός πανταχού παρών από την αρχή της παράστασης. Μετατρέπεται σε καταχρηστικό μοτίβο και σε δραματικό πρόσωπο, καθώς εμφανίζεται κατά την εξέλιξη του έργου, είτε μιλώντας είτε όχι, ενώ χαρακτηριστικό είναι το γέλιο του, που παραπέμπει στον χαροκόπο Χάρο της νεοελληνικής παράδοσης, αλλά αντιστοιχεί και στην άγρια εκδικητική χαρά του βασιλιά. Χαρακτηριστική είναι η παρουσία και η συμμετοχή του στα χορικά, στα οποία υπάρχει ένας συγκερασμός αποσπασμάτων του Χορού και του προλόγου του Χάρου. Ειδικά το Γ' και το Δ' χορικό γίνεται χορικό τελωνίων, δαιμόνων και Ερινύων<sup>20</sup>. Οι κοπέλες του Χορού (Καίτη Μανωλιδάκη, Δανάη Σδούγκου, Αθηνά Τσιγκιά), χωρίς κορυφαία, που αρχικά εμφανίζονται βουβές στην α' και κυρίως στην β' σκηνή της Β' πράξης περιποιούμενες την Ερωφίλη (Ηρώ Κωστή)<sup>21</sup>, στο Δ' χορικό με τα γέλια τους φαίνεται ότι αποκτούν τη χαιρεκακία του παρόντος στη σκηνή Χάρου, κάτι που αντίκειται στη θλίψη και κρισιμότητα της στιγμής και στη διαφαινόμενη θανάτωση του Πανάρετου. Επιπλέον, στο τέλος της Γ' πράξης ο Χάρος εκφωνεί προς τη Σκιά τη φράση των δαιμόνων, ενώ στην τελευταία πράξη ακουμπά κάτω ως υπηρέτης το βατσέλι με τα μέλη του Πανάρετου. Γίνεται δηλαδή υπηρέτης της Σκιάς, που την υποδύεται ο Δημήτρης Πετρόπουλος, και του βασιλιά, δημιουργώντας την προφανή σύνδεση των τριών μορφών, αλλά συγχρόνως η σκηνοθεσία τον μετατρέπει από πανίσχυρο σε υπηρέτη άλλων και όχι του Δία, όπως πράγματι είναι.

Η τελευταία σκηνή ακολουθεί τη συνολική λογική της παράστασης. Όλοι οι ηθοποιοί βρίσκονται στη σκηνή και βουβοί παρακολουθούν τις εξελίξεις, αδυνατώντας να επέμβουν και να αποτρέψουν ενδεχομένως το μοιραίο. Τους στίχους 637-640, που πρέπει να εκφωνήσει μια κορασίδα (ή ένα μέλος του Χορού), η οποία πέφτει στα πόδια του βασιλιά, την εκφωνούν όλες μαζί όρθιες, για να μεταδώσουν εξαρχής τη συλλογικότητα της δολοφονίας του βασιλιά, και στη συνέχεια μια απ' αυτές καλεί τις υπόλοιπες να τον σκοτώσουν. Ο Καρπόφορος βγάζει το σπαθί του τη στιγμή της επίθεσης των γυναικών στον βασιλιά. Πρόκειται όμως για μια κίνηση χωρίς περιεχόμενο και αποδέκτη. Μόνο ο μαντατοφόρος συμμετέχει στη δολοφονία, δίνοντας με το ξίφος του τη χαριστική βολή στον βασιλιά και έτσι η μοναδική αυτή ανδρική συμμετοχή ενδεχομένως εκφράζει τον απόντα στην τελευταία σκηνή ανδρικό κόσμο, προσδίδοντας στη δολοφονία μια καθολική διάσταση. Το έργο δεν κλείνει με το χορικό, αλλά με τους στίχους του Χορού που εκφωνούνται από τον Χάρο. Μ' αυτόν τον τρόπο ο Χάρος ολοκληρώνει την κυριαρχία του, σε βάρος όμως του Χορού και της σημασίας του χορικού.

Η παράσταση του Τ. Θ. Σ. του Πανεπιστημίου Αθηνών στο Ανοικτό Θέατρο της Θεολογικής Σχολής του ίδιου Πανεπιστημίου έχει τις δικές της ιδιαιτερότητες. Η έλλειψη σκηνικού, πέρα από κάποιες χαράξεις στο έδαφος και από στοιχειώδη σκηνικά αντικείμενα, από

20 Η σύνδεση με τις Ερινύες, όπως αυτές, ως θεές του θανάτου, του Κάτω Κόσμου, της (θείας) Δίκης, εκφράζονται στις *Ευμενίδες* του Αισχύλου (244-275), δεν είναι αυθαίρετη.

21 Η ωραία αυτή σκηνή φανερώνει την κοινή ζωή και ενδεχομένως την κοινή μοίρα των γυναικών.

τα οποία πάντως λείπει ο θρόνος<sup>22</sup>, αναπληρώνεται από τα δυναμικά στοιχεία της παράστασης.

Οι βασικές ιδιαιτερότητες συνίστανται στην συνύπαρξη των ηθοποιών στον ευρύτερο σκηνικό χώρο, στην διαδοχή ηθοποιών για τον ρόλο της Ερωφίλης και για άλλους ρόλους, στην ξεχωριστή παρουσία του χορού, χωρισμένου ορισμένες φορές σε δύο ημιχόρια, στον τρόπο εκφώνησης ορισμένων στίχων, ιδιαίτερα στα χορικά, στην παρουσία της Νένας στην τελευταία σκηνή και στον τρόπο δολοφονίας του βασιλιά.

Οι ηθοποιοί εμφανίζονται όλοι εξ αρχής στη σκηνή από τον πρόλογο του Χάρου. Αποκαλύπτουν με κινήσεις τις ταυτότητές τους. Συνυπάρχουν στην άκρη της σκηνής και όταν δεν παίζουν. Στην περίπτωση αυτή παρουσιάζονται συνήθως ακίνητοι, είτε κοιτώντας προς τη σκηνή είτε όχι, και λειτουργούν ως φυσικό σκηνικό και ως θεατές της παράστασης.

Ως προς τη σειρά των χορικών, ακολουθήθηκε η πρόταση του Σπ. Ευαγγελάτου, που αξιοποιήθηκε στην παράσταση της *Ερωφίλης* από το «Αμφιθέατρο»: αλλάζει η σειρά των χορικών Β' και Γ'. Προηγείται το Γ' και ακολουθεί το Β'. Ως προς την εκφορά του λόγου, διατηρείται το νόημα του στίχου σε κάποια χορικά, σε βάρος της προβολής των διασκελισμών (π. χ. στο Α', στο Γ' και στο Ε', όχι όμως στο Δ'), που διευκολύνεται και από τον ρυθμό που δίνει η κορυφαία με ένα τύμπανο.

Οι περισσότεροι κύριοι ήρωες, εκτός του Πανάρετου, παριστάνονται από τρεις ηθοποιούς. Ο ρόλος μεταγγίζεται από τον ένα ηθοποιό στον άλλο, και μέσα από την προσωρινή συνύπαρξή τους στη σκηνή με την αλλαγή «σκυτάλης». Για παράδειγμα, στο τέλος της δ' σκηνής της Δ' πράξης, ο ένας ηθοποιός που υποδύεται τον βασιλιά αντικαθίσταται από έναν άλλο. Αρκεί ένα άγγιγμα μεταξύ τους και η μεταβίβαση ενός μεγάλου κόκκινου μαντιλιού από τον ένα ώμο στον άλλο.

Η ύπαρξη τριών ηθοποιών για τον ρόλο της Ερωφίλης, που συνοδεύεται και από διαφορετικό ένδυμα, υπονοεί την εξέλιξή της: η αρχικά αγαθή ερωτευμένη νέα σφυρηλατεί στη συνέχεια με δυναμισμό την προσωπικότητά της στη συνάντηση με τον Πανάρετο (Γ' πράξη) και με τον πατέρα της (Δ' πράξη), για να καταλήξει μια συνειδητά αυτοθυσιαζόμενη νέα<sup>23</sup>.

Στην πορεία της παράστασης αναδεικνύονται και άλλα ενδιαφέροντα στοιχεία. Προς το τέλος της δ' σκηνής της Δ' πράξης ο Σύμβουλος μιλά μέσα από το κοινό (στ. 395-398), ενώ την ίδια στιγμή οι κοπέλες του Χορού, που έχουν γυρισμένη την πλάτη προς την Ερωφίλη και τον βασιλιά, στρέφονται προς αυτούς και προς τον Σύμβουλο. Συγχρόνως, ο τελευταίος τσαλακώνει τα σκισμένα φύλλα από την έκδοση της *Ερωφίλης* που κρατά στα χέρια του<sup>24</sup>. Η πραγματικότητα της δράσης αντικαθιστά τα βιβλία, που φαίνονται πλέον άχρηστα ή έχουν εξαντλήσει τον ρόλο τους. Στην κρισιμότερη αυτή στιγμή, στην οποία σχεδόν βεβαιώνεται το τέλος του Πανάρετου, η θλίψη είναι καθολική, αλλά και η έκθεση του βασιλιά στα μάτια όλων, που τον έχουν περικυκλώσει, σαφής. Ο ίδιος δεν εκφωνεί τους στίχους 409-410 προς την κόρη του. Η σκληρότητα του έχει ήδη προς το παρόν εξαντληθεί. Στο τέλος της ίδιας σκηνής άλλος ηθοποιός συνεχίζει τον ρόλο του βασιλιά, ενώ μιλούν πολλοί συγχρόνως με σκόρπιες φράσεις,

22 Η έλλειψη αυτή συμπληρώνεται και από μετατροπές στίχων, όπως του στίχου 321, στην γ' σκηνή της Ε' πράξης. Έτσι, η φράση «(γιατί θωρώ το βασιλιά) στο θρόνο καθισμένο» αντικαθίσταται από τη φράση «σαν ευχαριστημένο».

23 Αρχικά φορά ένα άσπρο μακρύ κόντομάνικο φόρεμα, στη συνέχεια ένα κόκκινο και καταλήγει με ένα άσπρο μακρύ αμάνικο.

24 Τα υπόλοιπα φύλλα από το βιβλίο τα μοιράζει στους θεατές. Έτσι, ολοκληρώνεται η διαδικασία μέθεξης.

επιβεβαιώνοντας τη σύγχυση, την «αποκοτιά» του βασιλιά και την κρισιμότητα της στιγμής. Ο ίδιος ο βασιλιάς, στην επόμενη πράξη, μεταφέρει το βατσέλι. Έτσι, αναλαμβάνει ο ίδιος σε πέρασ μια τόσο μακάβρια αποστολή, για την κατάληξη της οποίας είναι και ο αποκλειστικός υπεύθυνος και ο εκτελεστής.

Στον διάλογο κορασίδων-Χορού-Νένας, στην ε΄ σκηνή της Ε΄ πράξης, μιλά κάθε φορά μια εκπρόσωπος των τριών νεαρών γυναικών που βρίσκονται στη σκηνή και έτσι οι δύο ομάδες των γυναικών ουσιαστικά ταυτίζονται. Εκδηλώνεται η εξατομικευμένη παρουσία των γυναικών αυτών, που όμως εκφράζουν ένα ομαδικό πνεύμα. Εξισορροπείται το ατομικό με το συλλογικό στοιχείο, με την υπερίσχυση του τελευταίου. Η Νένα διαφοροποιεί τον ρόλο της, καθώς δεν ζητά από τις κορασίδες να αφήσουν την εκδίκηση και στη συνέχεια είναι αυτή που επαυξάνει στην επιθυμία εκδίκησης των κορασίδων φωνάζοντας: «με το μαχαίρι τούτο να!» (αντί «μα πάψετε τα κλάσματα», Ε΄ 602). Η τελευταία σκηνή του έργου παρουσιάζεται με ιδιαίτερο τρόπο, καθώς μια κορασίδα εκφωνεί τους στίχους 637-640 και η Νένα τους επόμενους (641-642), που συνήθως εκφωνούνται από την κορυφαία του Χορού, καλώντας τις γυναίκες να θανατώσουν τον βασιλιά, σε αντίθεση με τα δεδομένα των εκδόσεων του έργου<sup>25</sup>. Στη συνέχεια η Νένα συμμετέχει και στον φόνο φανερώνοντας την αποφασιστική ενότητα των γυναικών, που προβάλλεται στο έργο, χωρίς όμως τη συμμετοχή της Νένας στη δολοφονία του Φιλόγονου. Η παρουσίαση του φόνου είναι επίσης ιδιαίτερη. Κυριαρχεί η ομαδική λύση χωρίς φλυαρία και χωρίς ιδιαίτερους συμβολισμούς. Αντί για τον αιφνιδιασμό του βασιλιά που συνήθως προτείνεται στις άλλες παραστάσεις, με χαρακτηριστική την παράσταση του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Κρήτης<sup>26</sup>, εδώ διαβλέπει ο βασιλιάς αυτό που θα του κάνουν οι γυναίκες του Χορού και οι κορασίδες. Οπισθοχωρεί, ενώ τα δύο ημιχόρια, μαζί με τη Νένα, τον πλησιάζουν από διαφορετικές κατευθύνσεις και τελικά ενώνονται και τον καλύπτουν με τα χέρια τους. Στη συνέχεια, πριν από το τελευταίο χορικό που εκφωνούν όλες οι νέες του Χορού κατευθυνόμενες προς τη νεκρή Ερωφίλη την οποία περιτριγυρίζουν, ακούγεται μόνο η φωνή της Σκιάς. Έτσι, ολοκληρώνεται η τελική σκηνή με λιτότητα.

Από το σύνολο των παραστάσεων καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο σεβασμός των σκηνοθετών στους βασικούς άξονες και στη λογική της τραγωδίας του Χορτάτη αποτελεί την κύρια προϋπόθεση για την κατανόηση του έργου από τους θεατές. Οποιαδήποτε αλλαγή πρέπει να είναι προσεκτική, ώστε να μην «προδίδει» το έργο, του οποίου η καθαρότητα πρέπει να παραμείνει και ως προς το σύνολό του και ως προς τις επιμέρους ενότητες, αλλά και ως προς τα χαρακτηριστικά και τις σχέσεις των ηρώων.

25 Στις εκδόσεις Σάθα, Βέη η σειρά των ομιλητριών είναι αντίστροφη (πρώτα η Νένα και στη συνέχεια ο Χορός).

26 Η κορυφαία του Χορού (Δανάη Τζήμα) μαχαιρώνει ξαφνικά τον βασιλιά και στη συνέχεια εκφωνεί τους στίχους 641-642.

ΓΩΓΩ ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ

Ενδυματολογικές προσεγγίσεις  
στην κρητική κωμωδιογραφία της Αναγέννησης:  
Ιστορικές πηγές και παραστασιακά τεκμήρια

Το 1962, ο Σπύρος Ευαγγελάτος ξεκίνησε τη σκηνοθετική του σταδιοδρομία ανεβάζοντας, σε πανελλήνια πρώτη, με την «Νεοελληνική Σκηνή» του, τον *Φορτουνάτο* του Μαρκαντώνιου Φόσκολου. Ύστερα από 23 χρόνια, το 1985, εγκαινίασε τη νέα στέγη του *Αμφι-θεάτρου*, στην οδό Αδριανού, με το ίδιο έργο.<sup>1</sup> Ο σκηνοθέτης-ερευνητής τόνισε ιδιαίτερα τη σχέση του κειμένου με τη σύγχρονή του ευρωπαϊκή δραματουργία και ανέλυσε στο πρόγραμμα της παράστασης τις ιστορικοκοινωνικές συνθήκες που οδήγησαν στο φαινόμενο της Κρητικής Αναγέννησης.<sup>2</sup> Το σκηνικό απεικονίζει το Κάστρο της Κρήτης, όπως απαιτεί το ίδιο το κείμενο,<sup>3</sup> και οι ηθοποιοί ενσαρκώνουν το μωσαϊκό των κωμικών τύπων του έργου ντυμένοι με δυτικότερα κοστούμια εποχής και στις δύο παραστάσεις –στην πρώτη σχεδιασμένα από τη Ρένα Γεωργιάδου και στη δεύτερη δημιουργίες του Γιώργου Πάτσα.<sup>4</sup>

Το 1968, ο εκδότης του *Φορτουνάτου* Alfred Vincent ανέβασε με συμφοιτητές του στο Κέμπριτζ τον *Κατσούρμπο*.<sup>5</sup> Τα κοστούμια ήταν ελεύθερα εμπνευσμένα από την *commedia dell'arte*.<sup>6</sup> Την ίδια πρακτική ακολούθησε –με αναφορές και στην κρητική λαϊκή φορεσιά– και η ομάδα του David Holton, που ανέβασε το 1976, με την ευκαιρία της σύγκλησης του 10ου Εαρινού Συμποσίου Βυζαντινών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Μπέρμιγχαμ, τον *Φορτουνάτο*.<sup>7</sup> Το 1976, παίχθηκε σε σκηνοθεσία του Κανέλλου Αποστόλου ο *Κατσούρμπος*, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Τα σκηνικά και τα κοστούμια της Λίζας Ζαΐμη είχαν σχεδιαστεί με σαφείς δυτικές αναφορές, επηρεασμένα από την ανδρική και γυναικεία ενδυμασία της αναγεννησιακής Ευρώπης.<sup>8</sup> Το 1982, στο Εθνικό Θέατρο, παίχθηκε ο *Κατσούρμπος*. Σκηνοθέτης ο Μιχάλης Μπούχλης, ενώ τα κοστούμια είχε φιλοτεχνήσει ο Δημήτρης Μυταράς, με αναφορές

1 Βλ. εικ. 1, 2, από το πρόγραμμα της παράστασης του Αμφι-θεάτρου, το 1985.

2 *Μάρκον Αντωνίου Φόσκολου, Φορτουνάτος, Αμφι-θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου*, Αθήνα 1985 = Πρόγραμμα παράστασης, ό.π., σ. 3-4.

3 A. Vincent (κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο): *Μάρκον Αντωνίου Φόσκολου, Φορτουνάτος* (εκδ. επιμ. Θεοχ. Δετοράκη), Ηράκλειο 1980 (στο εξής *Φορτουνάτος*), Κατάλογος δραματικών προσώπων, στ. 20.

4 Βλ. σχετικά το πρόγραμμα της παράστασης του 1985, σ. 2 και σ. 37.

5 Βλ. σχετικά A. Vincent: «A production of Chortatsis' "Katzurbos" in England», *Κρητικά Χρονικά* τόμ. 21, 1969, σσ. 558-560.

6 Vincent: «A production of Chortatsis' "Katzurbos"», ό.π., 560 και πίν. 2, σ. 561 (βλ. παρακάτω στο Παράρτημα, εικ. 3)

7 Η παράσταση πραγματοποιήθηκε σε σκηνοθεσία του Jocelyn Powell. Υπεύθυνη για τα κοστούμια ήταν η Θεανώ Μιχαηλίδου. Ευχαριστώ θερμά τον καθηγητή Alfred Vincent για τις πληροφορίες, οι οποίες προέρχονται από το πρόγραμμα της παράστασης (22 Μαρτίου 1976).

8 Βλ. σ. 12-14 στο πρόγραμμα της παράστασης: *Γεωργίου Χορτάση Κατζούρμπος*, Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, θεατρική περίοδος 1976-1977 (πρώτη παράσταση 24 Ιουλίου 1976). Βλ. και στο Παράρτημα, εικ. 4.



στην αναγεννησιακή ευρωπαϊκή ενδυμασία, και μεμονωμένες νύξεις στοιχείων της γυναικείας παραδοσιακής φορεσιάς σε ορισμένους γυναικείους ρόλους.<sup>9</sup>

Ο *Φορτουνάτος* του Εθνικού Θεάτρου το 1992, παρουσιάζεται μέσα σ' ένα πολύχρωμο περιβάλλον κοστουμιών επηρεασμένων από την ιταλική μόδα της Αναγέννησης,<sup>10</sup> δημιουργίες «υψηλού γούστου» σύμφωνα με την κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου, και πάλι της Λίτσας Ζαΐμη, υπό τη σκηνοθετική καθοδήγηση του Κανέλλου Αποστόλου.<sup>11</sup> Το 1993, η Νέα Σκηνή παρουσίασε τον *Κατσούρμπο*, σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή. Την ενδυματολογική επένδυση της παράστασης είχε αναλάβει η Ιωάννα Παπαντωνίου, συνδυάζοντας με ιδιαίτερα ευφάνταστο τρόπο ενδυματολογικά στοιχεία της λαϊκής παράδοσης, της αναγεννησιακής καταγωγής του έργου και της σύγχρονης εποχής.<sup>12</sup> Τέλος, ας αναφερθούμε στην παράσταση του *Φορτουνάτου* του 2009 στο Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία της Μάρθας Φριντζήλα, όπου «σε μια ατμόσφαιρα γιορτής και πανηγυριού», οι ηθοποιοί φορούν πολύχρωμα κοστούμια φτιαγμένα από ταπεινά υλικά και πετσέτες, σχεδιασμένα με ευρηματικότητα από τον Άγγελο Μέντη, με αναφορές στην εποχή συγγραφής του έργου και στην ενδυματολογική τυπολογία της κωμωδίας της εποχής.<sup>13</sup>

Μελετώντας το τεκμηριωτικό υλικό των συγκεκριμένων παραστάσεων –πρόγραμμα, φωτογραφίες, μακέτες, κριτικές στον τύπο– δεν μπορούμε παρά να επισημάνουμε κάποια κοινά χαρακτηριστικά. Σε όλα τα προγράμματα αλλά και στα κείμενα των θεατρικών κριτικών, δίνεται έμφαση στη σύνδεση των κειμένων με τη σύγχρονή τους δυτική δραματουργία, αλλά και με τις περιρρέουσες ιστορικές συνθήκες που οδήγησαν στη συγγραφή τους.<sup>14</sup> Τα σκηνικά και τα κοστούμια παραπέμπουν, άλλοτε λιγότερο κι άλλοτε περισσότερο, στον βενετοκρατούμενο Χάνδακα του 17ου αιώνα, την πόλη και την εποχή κατά την οποία διαδραματίζεται η υπόθεση των έργων –παρά τις όποιες διαφορές που οφείλονται χωρίς αμφιβολία στην καλλιτεχνική προσέγγιση και το προσωπικό γούστο των δημιουργών. Στο σύνολο των παραστάσεων ενυπάρχει η αισθητική των αναγεννησιακών ενδυματολογικών τάσεων: τα κοστούμια είναι δυτι-

9 Βλ. Παράρτημα, εικ. 5 από το πρόγραμμα της παράστασης.

10 Βλ. Παράρτημα, εικ. 6, από το πρόγραμμα της παράστασης. Στοιχεία της σημερινής κριτικής παραδοσιακής ενδυμασίας εντοπίζονται σε μία μόνο περίπτωση: πρόκειται για τη φορεσιά του νεαρού Θόδωρου, του φίλου του Φορτουνάτου (βλ. Παράρτημα, εικ. 7).

11 Εφημ. *Τα Νέα*, 8/12/1992.

12 Βλ. εικ. 8, από το πρόγραμμα της παράστασης: *Γεωργίου Χορτάση, Κατσούρμπος, Η νέα Σκηνή*, Αθήνα, Μάιος 1993.

13 Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης, σ. 1-12 και Παράρτημα, εικ. 9, 10. Βλ. επίσης δημοσίευμα της Όλγας Σελλά στην εφημ. *Καθημερινή*, 15/4/9009 και της Ιωάννας Κλεφτόγιαννη στην *Ελευθεροτυπία*, 11/3/2009.

14 Για τη βενετοκρητική συμβίωση στα κοινωνικά και πολιτισμικά της συμφραζόμενα βλ. ενδεικτικά Χρύσα Μαλτέζου: «Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211-1669)», *Κρήτη: Ιστορία και πολιτισμός* τ. Β, Κρήτη 1988, σσ. 107-159. Στ. Αλεξίου: *Η Κρητική λογοτεχνία και η εποχή της. Μελέτη Φιλολογική και ιστορική*, Αθήνα 1995. Χρύσα Μαλτέζου: «Η Κρήτη ανάμεσα στη Γαλινοτάτη και τη Βασιλεύουσα», *Cretan Studies* τόμ. 6, 1998, σσ. 3-20. η ίδια: «Η καθημερινή ζωή στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: κατάσταση και προοπτική έρευνας», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, τ. Β1, Ηράκλειο 2000, σσ. 7-30, η ίδια: «Το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο», *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. D. Holton, απόδ. στα ελληνικά Ναταλία Δελιγιαννάκη, Ηράκλειο 2008 (7η έκδ.), σσ. 21-57. Anastassia Papadia-Lala: «Vivere civilmente nelle società dell' oriente grecoveneziano», *Il contributo veneziano nella formazione del gusto dei greci (XV-XVII sec.)*. *Atti del Convegno Internazionale, Venezia, 2-3 giugno 2000*, Βενετία 2001, σσ. 113-121 καθώς και τους συλλογικούς τόμους *Όψεις της ιστορίας του βενετοκρατούμενου ελληνοισμου. Αρχαιακά τεκμήρια*, επιστ. διεύθ. Χρύσα Α. Μαλτέζου, Αθήνα 1993. *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, τ. 1, επιστ. διεύθ. Χρύσα Μαλτέζου, Αθήνα-Βενετία 2010, με συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.

κότροπα, ενώ ορισμένα από τα πρόσωπα από μιλούσι φορούν και κάποιο στοιχείο της καθιερωμένης κρητικής παραδοσιακής ενδυμασίας, όπως για παράδειγμα μαύρο πλεκτό σαρίκι, βράκες ή γιλέκο, τα οποία αντλούν τις ρίζες τους από την εποχή της συγγραφής των έργων.<sup>15</sup>

Η μεικτή αυτή προσέγγιση, δεν μπορεί παρά να δημιουργήσει στον μελετητή ορισμένες σκέψεις σχετικά με τις ιδιαιτερότητες των κειμένων της κρητικής κωμωδιογραφίας: την αισθητική που τα διέπει, στενά συνδεδεμένη με την μεικτή κρητοβενετική καταγωγή τους, τις λόγιες καταβολές τους και τη γνήσια λαϊκή τους υπόσταση.<sup>16</sup> Παρά τις επιδράσεις της σύγχρονης δυτικής δραματουργίας, οι κρητικοί δημιουργοί προσάρμοσαν τα έργα τους στην εποχή και την κοινωνία τους, τοποθετώντας τα συγκεκριμένα έργα στο σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης και δίνοντάς τους έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, κρητο-βενετικό. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι κρητικές κωμωδίες, κατεξοχήν προϊόντα του κοινωνικού και πολιτισμικού διαλόγου ανάμεσα στους Κρητικούς και τους Βενετούς στη διάρκεια της μακράωνης συμβίωσής τους, φέρουν έντονα το στίγμα της εποχής τους. Η δημιουργική «συζήτηση» ανάμεσα στις δυτικές δραματουργικές τάσεις (στη συγκεκριμένη περίπτωση την *commedia erudita*) και την τοπική παράδοση είχε ως αποτέλεσμα τα έργα αυτά να διακρίνονται από μια σαφή διαπολιτισμική δυναμική, η οποία φαίνεται ότι επηρεάζει και τη σκηνική απεικόνισή τους· άλλωστε, εν δυνάμει αυτο-σκηνοθετούνται, μέσα από ενδοκειμενικές πληροφορίες που παίζουν το ρόλο άτυπων, κρυμένων σκηνικών οδηγιών.<sup>17</sup>

Ειδικότερα το θέμα της ένδυσης επανέρχεται συχνά στα κείμενα των τριών κωμωδιών, συχνά μάλιστα ενταγμένο σε κωμικά συμφραζόμενα. Ο ενδυματολογικός προσανατολισμός εκφράζεται μέσα από την επαγγελματική ιδιότητα, την ηλικία ή την κοινωνική θέση των θεατρικών τύπων.<sup>18</sup> Η συνεξέταση των εν δυνάμει ενδυματολογικών «απαιτήσεων» των κειμένων με τις ιστορικές πηγές (συμβολαιογραφικά έγγραφα και εικονογραφικά τεκμήρια της εποχής) παρέχει ενδιαφέρουσες πληροφορίες για τη μόδα και την ενδυματολογική αισθητική της εποχής, ενώ ταυτόχρονα δίνει στον ερευνητή την ευκαιρία να μελετήσει τον «πολιτισμό του ενδύματος» της εποχής συγγραφής των έργων, ένα πολυδιάστατο και πολυσήμαντο φαινόμενο της ελληνοβενετικής συμβίωσης, και τη δυναμική του στο πλαίσιο του παραστασιακού γεγονότος.

Η εξαγωγή της ιταλικής μόδας στην Ανατολή έχει τις ρίζες της πολλούς αιώνες πίσω, ξεκινώντας από τα χρόνια της βυζαντινής αυτοκρατορίας και τις σχέσεις της με τη Βενετία. Ενώ μέχρι τον 13ο αιώνα εντοπίζονται επιρροές κυρίως από την πλευρά των Βυζαντινών προς τους Βενετούς, με τη σταδιακή εξάπλωση της βενετικής κυριαρχίας στις βυζαντινές επαρχίες, ο ιταλικός συρμός αρχίζει να επηρεάζει και να διαμορφώνει την ενδυμασία των υπηκόων του βυζαντινού κράτους και των κατοίκων των λατινοκρατούμενων και βενετοκρατούμενων περιοχών του ελλαδικού χώρου.<sup>19</sup> Συγγραφείς της εποχής μάς πληροφορούν ότι τα *λατίνικα ρούχα*, η

15 Για την παραδοσιακή ανδρική κρητική ενδυμασία βλ. Φαίδων Κουκουλές: *Συμβολή εις την Κρητική λαογραφία επί Βενετοκρατίας*, σσ. 39-49. Ευαγγελία Κ. Φραγκάκι: «Η φορεσιά της Κρήτης», *Κρητική Προτοχρονιά. Επιστήμη-Γράμματα-Τέχνες*, Αθήνα 1961, σσ. 53-57. Ελένη Τσενόγλου: «Οι φορεσιές της Κρήτης», *Ενδυματολογικά* τόμ. 1, 2000, σσ. 171-177.

16 Βλ. ενδεικτικά τις σχετικές μελέτες στον συλλογικό τόμο D. Holton (επιμ.): *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, απόδ. στα ελλην. Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο 2008, καθώς επίσης και Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη: *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή. Σχέση σκηνικής εικόνας και κωμωδίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα*, Αθήνα-Βενετία 2011, όπου συγκεντρωμένη και η σχετική βιβλιογραφία. Βλ. Παράρτημα, εικ. 11.

17 Γενικά για τις σκηνικές οδηγίες στην κρητική δραματουργία βλ. Β. Πούχνερ: «Οι σκηνικές οδηγίες στο κρητικό και επτανησιακό θέατρο», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, εκδ. Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, σ. 363-444.

18 Για τους τύπους της κρητικής κωμωδιογραφίας βλ. Βαρζελιώτη: *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*.

19 Χρύσα Α. Μαλτέζου: «Βενετική μόδα στην Κρήτη (Τα φορέματα μιας Καλλιεργοπούλας)», *Βυζάντιον. Αφιέρωμα στον Ανδρέα Στράτο*, τ. 1, Αθήνα 1986, σσ. 139-147.

φραγκική φορεσιά και τα παννάκια της Φραγκιάς που εισάγονταν, είχαν ως αποτέλεσμα «να μην μπορεί να ξεχωρίσει κανείς ποιός ήταν Έλληνας και ποιός ξένος».<sup>20</sup>

Ειδικότερα για την περίοδο της βενετοκρατίας, η μελέτη των γραπτών πηγών (διοικητικά και συμβολαιογραφικά έγγραφα, περιηγητικά και λογοτεχνικά κείμενα κ.ά.) παρέχει πλήθος στοιχείων για τη μόδα της εποχής.<sup>21</sup> Οι πληροφορίες όμως αφορούν κυρίως στο είδος των υφασμάτων και των ενδυμάτων χωρίς πάντοτε λεπτομερείς περιγραφές της ίδιας της ενδυμασίας. Γι' αυτό το λόγο, πολύτιμη πηγή αποτελεί το εικονογραφικό υλικό της εποχής (σε ταξιδιωτικά κείμενα, έντυπες εκδόσεις, χάρτες, εικόνες και τοιχογραφίες ναών).<sup>22</sup> Από τη συνεξέταση των στοιχείων που παρέχει το σύνολο αυτών των πηγών, προκύπτει ότι στη διάρκεια της βενετοκρατίας είχε διαμορφωθεί ένας κοινός ενδυματολογικός κώδικας, επηρεασμένος αισθητά από τη μητρόπολη και προσαρμοσμένος στις εκάστοτε ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες αλλά και στις επιμέρους παραδόσεις, συνήθειες και ανάγκες κάθε περιοχής.

Στη διάρκεια των τεσσάρων αιώνων της κρητοβενετικής συμβίωσης, για λόγους οικονομικούς (χαμηλότεροι δασμοί στην εισαγωγή των προϊόντων από τη Βενετία), κοινωνικούς και ιδεολογικούς, η μόδα σύντομα απέκτησε δυτικότερο χαρακτήρα, παρόλο που στη διάρκεια των δύο πρώτων αιώνων είχε διατηρηθεί σε μεγάλο βαθμό η βυζαντινή ενδυμασία. Το ένδυμα έπαιξε σημαντικό ρόλο στη βενετοκρατούμενη Κρήτη, αποτελώντας δείγμα κύρους και οικονομικής ευμάρειας για τους κατοίκους των πόλεων, κυρίως τα οικονομικά εύρωστα κοινωνικά στρώματα και τους ευγενείς, οι οποίοι υιοθέτησαν στοιχεία του δυτικού συρμού, προκειμένου να προσομοιάζουν με την μητροπολιτική τάξη. Όπως ήταν επόμενο, από την ενδυμασία τους επηρεάστηκε το σύνολο του αστικού πληθυσμού, με αποτέλεσμα στη διάρκεια των δύο τελευταίων αιώνων της βενετοκρατίας, στο Χάνδακα να επιθυμούν όλο και περισσότεροι να ντύνονται σύμφωνα με τον δυτικό τρόπο.<sup>23</sup>

Ήδη από τον 15ο αιώνα εντοπίζονται στοιχεία που τεκμηριώνουν τη σύνδεση της κρητικής ενδυμασίας με τη Βενετία καθώς εισάγονται υφάσματα και ενδύματα τόσο για εμπορικούς όσο και για ιδιωτικούς λόγους. Οι εύπορες Κρητικές συνήθιζαν να παραγγέλνουν υφάσματα και φορέματα από τη Βενετία. Αξίζει να σημειωθεί η περίπτωση της αρχοντοπούλας Κουερίνας Καλλέργη, όπως έχει αποτυπωθεί σε συμβολαιογραφικό έγγραφο που συντάχθηκε το 1444.<sup>24</sup> Η νεαρή ευγενής εξουσιοδότησε τον θείο της, Φραγκίσκο Dandolo να της αγοράσει φορέματα στη Βενετία, ανάλογα με την κοινωνική της θέση, και να της τα στείλει στο Χάνδακα. Στο έγγραφο σημειώνεται ότι ο Dandolo θα είναι υποχρεωμένος να της στέλνει ό,τι του παραγγέλνει, και καταγράφεται με λεπτομέρειες η πρώτη παραγγελία: ένα φόρεμα χρυσοϋφαντο (*unam vestituram textam cum auro*), και ένας μανδύας από βελούδο μεταξωτό πορφυρό ή διακοσμημένος με βελούδο πορφυρό στο πάνω και κάτω μέρος. Στόχος της συγκεκριμένης παραγγελίας,

20 Μαλτέζου: ό.π., σ. 139-140. Βλ. και Παράρτημα, εικ. 12.

21 Για την χρήση των συμβολαιογραφικών πηγών στη μελέτη της καθημερινής ζωής στη βενετοκρατούμενη Κρήτη βλ. Χρύσα Μαλτέζου: «Η παρουσία της γυναίκας στις νοταριακές πράξεις της περιόδου της βενετοκρατίας», *Κρητολογία* 16-19 (1983-1984), 62-79· Γ. Κ. Μαυρομάτης (έκδ.): *Ιωάννης Ολόκαλος, νοτάριος Ιεράπετρας. Κατάστιχο (1496-1543)*, Βενετία 1994, σσ. 9-12· Χρύσα Α. Μαλτέζου: «Η καθημερινή ζωή στη βενετοκρατούμενη Κρήτη: κατάσταση και προοπτική έρευνας», *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Ηράκλειο 2000, σσ. 7-30· Βαρζελιώτη: *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, όπου συγκεντρωμένη η βιβλιογραφία.

22 Βλ. στο Παράρτημα, εικ. 14, 15, 16.

23 Μαλτέζου: «Βενετική μόδα στην Κρήτη», σσ. 139-141.

24 Το έγγραφο έχει εντοπιστεί στο Κρατικό Αρχείο της Βενετίας από την καθηγήτρια Χρύσα Μαλτέζου η οποία το δημοσίευσε στο μελέτημά της «Βενετική μόδα στην Κρήτη», ό.π., από όπου και αντλούνται οι πληροφορίες.

αλλά και εκείνων που θα ακολουθούσαν, ήταν δίχως αμφιβολία να μην υστερεί σε αμφίεση η Καλλεργπούλα από τις σύγχρονές της ευγενείς της μητρόπολης.<sup>25</sup>

Δύο αιώνες αργότερα, το 1648, η αξία των εισαγόμενων από τη Βενετία ενδυμάτων παρέμενε υψηλή, όπως αποδεικνύεται από συμβολαιογραφική πράξη εμπορικού ενδιαφέροντος, στην οποία έχει καταγραφεί η συμφωνία μιας ευγενούς του Χάνδακα που πουλά ένα βαρύτιμο βενετσιάνικο φουστάνι (...*βεστούρα βελούδη μπλάβη... από τη Βενετία... με τὰ μανιγότα τζή και με τήν κούδαν τζή, με βαρνιτζιόν χρυσή και αργιρή πλατιά, δακτήλια τέσερα...*), προκειμένου να προμηθευτεί κριθάρι ή δημητριακά.<sup>26</sup> Στο έγγραφο περιγράφεται ένα εντυπωσιακό βενετσιάνικο φόρεμα από βελούδο, με χρυσά και ασημένια ποικίλματα και ουρά, και συγχρόνως παρέχονται ενδιαφέρουσες πληροφορίες σχετικά με την κοινωνική και οικονομική σημασία του ενδύματος. Σύμφωνα με τις αρχειακές πηγές, τα ενδύματα, ιδίως τα πολυτελή, αποτελούσαν αγαθά μεγάλης αξίας, τα οποία προικοδοτούνταν, χαρίζονταν ή και κληροδοτούνταν· ορισμένες, μάλιστα φορές, σημειώνονταν κλοπές ενδυμάτων, κυρίως γυναικείων, πράγμα το οποίο χρησιμοποιήθηκε και δραματουργικά, στον *Κατσούρμπο*, όπου ο ερωτευμένος Αρμένης έκλειψε τα φορέματα της συζύγου του προκειμένου να κερδίσει την καρδιά της νεαρής Πουλίσενας.<sup>27</sup>

Στις αρχές του 17ου αιώνα, το στιχούργημα *τον Φαλλίδου*, άγνωστου ποιητή, παρέχει πληροφορίες για την ενδυμασία των νεαρών κομψευόμενων Κρητικών, οι οποίοι φορούσαν *καπέλο Γενοβέζε, φεραρόλι αλλά Φραντσέζε*<sup>28</sup> και άλλα ενδύματα βενετικής προέλευσης, όπως, μεταξύ άλλων το *κολλάρο*, η *κροβάτα*, η *calza*, το *μαντέλλο*, η *μπερέττα* και τα *στιβαλέτα*.<sup>29</sup> Τα συγκεκριμένα ενδύματα απαντούν συχνά στις αρχειακές πηγές, ενώ στα μέσα του 16ου αιώνα είχε κάνει την εμφάνισή της η *βράκα*, αναπόσπαστο στοιχείο της κρητικής ενδυμασίας, καθώς επίσης το *ζιπόφι* και το *σταυρωτό*.<sup>30</sup>

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η γυναικεία μόδα, της οποίας η ξενική καταγωγή επιβεβαιώνεται και από τη χρήση ιταλικών όρων για την περιγραφή πολλών ενδυμάτων. Εκείνα τα οποία εισάγονταν, διαχωρίζονταν από τα εγχώρια με τους προσδιορισμούς *αλά φορεσιέρα, αλά λατίνα, αλά βενετσιάνα, βενέτικο* ή *φράγκικο* ή *λατίνικο, μοντέρο* ή και *νουόβο από τη Βενέτζη*. Σύμφωνα με τις αρχειακές πηγές, τα ενδύματα χαρακτηρίζονταν από πανδαισία χρωμάτων, ποικιλία υλικών και πολυτέλεια, η οποία φαίνεται ότι ορισμένες φορές άγγιζε τα όρια της υπερβολής, αφού οι βενετικές αρχές εξέδιδαν (όπως συνέβαινε και στη Βενετία) διατάγματα που απαιτούσαν τον περιορισμό της.<sup>31</sup>

Οι ευγενείς, οι αστές και αργότερα και οι εύπορες χωρικές της εποχής, φορούσαν μακριά φορέματα (*άμπιτα, βέστες, μπροκαδέλα*) από διάφορα υλικά, όπως λινό, βαμβάκι, μαλλί, βελούδο, μετάξι κ.ά., με φαρδιά μανίκια, συχνά αποσπώμενα, λινές ή βαμβακερές *καμιζόλες* (πουκαμίσες), πουκάμισα μεταξωτά, *ζιπόφια*, φούστες (*σάρτζες, καρπέτες, ροκέτα*), ποδιές, συνήθως κεντημένες, και μακριά πανοφώρια (*φεραρόλια*) ραμμένα από μαλλί ή βελούδο, και συχνά φοδραρισμένα με ακριβά υφάσματα ή γούνα. Δεν έλειπαν τα λινά ή μεταξωτά κεφαλομάντηλα,

25 Μαλτέζου: ό.π., σ. 143.

26 Βαρζελιώτη: *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, σ. 179-180.

27 Λ. Πολίτης (κρητική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο): *Γεωργίου Χορτιάση, Κατσούρμπος, κωμωδία*, Ηράκλειο 1964 (στο εξής *Κατσούρμπος*) Α 319-320, Β 127-128.

28 Ν. Μ. Παναγιωτάκης: «Ο θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού», *Θησαυρίσματα* τόμ. 23, 1993, σσ. 222-289.

29 Δέσποινα Ερ. Βλάχση: «Η καθημερινή ζωή», *Βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Προσεγγίζοντας την ιστορία της*, τ. Α, επιστ. διεύθ. Χρύσα Μαλτέζου, Αθήνα-Βενετία 2010, σσ. 365-366.

30 Βλ. παραπάνω, σημ. 15.

31 Μαλτέζου: «Βενετική μόδα στην Κρήτη», σσ. 143.

μπόλιες και βέλα, κεντημένα ή σκέτα και τα περίτεχνα καπέλα. Επίσης, οι μεγάλοι γιακάδες (κολέτες), οι τραχηλιές και οι κάλτσες (κάρτζες ή καρτζέτες), καθώς επίσης και τα υποδήματα, γόβες, φελοί και φελοπάπουτσα (παπούτσια με σόλες από φελό).<sup>32</sup>

Τα συμβολαιογραφικά έγγραφα παρέχουν λεπτομερείς πληροφορίες για φορέματα από ακριβά υφάσματα εισαγωγής (μετάξι, βελούδο, *ορμίζι* και *κανεβατζέτα*) διακοσμημένα με πολυτέλεια: *ρομανέτες*, *γαμπέτες* (βενετικά κοσμήματα της γυναικείας ενδυμασίας), ουρά (*κούδα*), χρυσές και ασημένιες κορδέλες, δαντέλες, λουλούδια και πολλά χρώματα.<sup>33</sup> Μελετώντας τα προικοσύμφωνα των εύπορων αστών και ευγενών, στα οποία καταγράφονταν διεξοδικά και τα είδη ένδυσης με τα οποία προικίζονταν οι νεαρές κοπέλες, βρισκόμαστε μπροστά σε εντυπωσιακούς αριθμούς. Για παράδειγμα, όπως φαίνεται στην καταγραφή των προικίων ενδυμάτων της Μαριέττας Μεζεροπούλας (17 Αυγούστου 1617), η μελλοντική παραλαμβάνει από τη μητέρα της περισσότερα από εκατό κομμάτια ειδών ένδυσης (φορέματα, *ροκέτα*, πουκάμισα, *τραχηλιές*, ποδιές, *μανιγότα*, *κάρτζες*, *καρτζοδέτες*, πολύχρωμες κορδέλες για τα καπέλα και τα μαλλιά κ.ά.), όλα από πολυτελή υλικά, συχνότατα εισαγωγής.<sup>34</sup>

Σ' αυτό το πνεύμα είναι προσανατολισμένοι ενδυματολογικά και οι ερωτευμένοι νεαροί των παραστάσεων που σταχυολογήθηκαν παραπάνω. Στην κρητική κωμωδία *Φορτουνάτος*, η Μηλιά ξεκινά τις προετοιμασίες για το γάμο της Πετρονέλας και του Φορτουνάτου σπεύδοντας να παραγγείλει στη μοδίστρα, τα ενδύματα της νύφης: *...καθώς τα ζάρου και φορού τη σήμερα ημέρα, όλες εδώ στο Κάστρο μας, ήγουν αλά φορεσιέρα* –δίνοντας μια σημαντική πληροφορία για τη δυτικότερη μόδα της εποχής και υπαγορεύοντας την ενδυματολογική αισθητική.<sup>35</sup>

Στο ίδιο μήκος κύματος συντονίζεται και η ενδυμασία των δασκάλων και των *ντοτόρων* των έργων, εφόσον οι συγκεκριμένοι επαγγελματίες ντύνονταν όπως και οι βενετοί συνάδελφοί τους. Στην κρητική κωμωδιογραφία, η δυτικότερη ενδυμασία των δασκάλων υποβάλλεται και από το μεικτό ιδίωμα στο οποίο μιλούν, εμπλουτισμένο με λατινικές και ιταλικές εκφράσεις, προβάλλοντας την ουμανιστική τους μόρφωση. Ανάλογη είναι και η εμφάνιση των *ντοτόρων*, οι οποίοι φορώντας τη *βέστα* τους, το σκούρο, δηλαδή, μακρύ και φαρδύ, κλειστό ως τον λαιμό ένδυμα του διδάκτορα, αποτέλεσαν στόχο των κωμικών συγγραφέων της εποχής.<sup>36</sup> Η κριτική του Μποζίκη για την ενδυμασία του γιατρού Λούρα αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα: *Κρίνω πολλά παράξενη τση φάνη η φορεσιά σου, κι εγέλασε θωρώντας τα αυτά τ' ανάστολά σου ρούχα, και τη μπερέτα σου, και μάλλιος το κολάρο, αφού σου φαίνεται χορδή πως είναι 'νους γαϊδάρον*.<sup>37</sup> Το ίδιο ισχύει και για τον Ντοτόρε του *Στάθης*, ο οποίος, ερωτευμένος με την κατά πολύ νεότερή του Φέντρα, αφήνει στην άκρη τα βιβλία και την επιστήμη του, ξεχνώντας ότι φορεί *ντοτόρε βέστα*.<sup>38</sup>

Άλλωστε, οι ερωτευμένοι γέροι διακωμωδούνται συχνά μέσω της ενδυμασίας τους, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Αρμένη, στον *Κατσούρμπο*, ο οποίος βγήκε από το σπίτι με τις παντόφλες, γιατί, από τον έρωτα, είχε ξεχάσει να φορέσει τα παπούτσια του.<sup>39</sup> Ερωτευμένοι

32 Βλάσση: «Η καθημερινή ζωή», σσ. 359-360, 362-363.

33 Βλ. Παράρτημα, εικ. 13.

34 Archivio di Stato di Venezia, *Notai di Candia*, b. 216, φ. 1r-v. Για το γάμο της Μαριέττας Μεζεροπούλας του ποτέ Βίκτωρα βλ. Βαρζελιώτη: *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, σσ. 80-81.

35 *Φορτουνάτος* Β 501-502.

36 Βλ. Παράρτημα, εικ. 17, 18, 19, 20.

37 *Φορτουνάτος* Α 262-265.

38 Lidia Martini (κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο): *Στάθης, κρητική κωμωδία*, Θεσσαλονίκη 1976 (στο εξής *Στάθης*), Α 294.

39 *Γεωργίου Χοριάτη, Κατσούρμπος, Η νέα Σκηνή*, Αθήνα, Μάιος 1993 (πρόγραμμα παράστασης) (στο εξής

και φανφαρόνοι είναι και οι στρατιωτικοί των κρητικών κωμωδιών, οι οποίοι στη σκηνή παρουσιάζονται κατά κανόνα ντυμένοι με δυτικοευρωπαϊκή στρατιωτική στολή εποχής.<sup>40</sup> Η επιμονή τους να διηγούνται τα –αμφισβητούμενα– κατορθώματά τους σε διάφορα μέρη της Μεσογείου και της Ευρώπης, σίγουρα δικαιολογεί –ίσως και να υποβάλει– τη συγκεκριμένη ενδυματολογική επιλογή.<sup>41</sup>

Οι διαρκώς πεινασμένοι υπηρέτες της κρητικής κωμωδίας παραπονούνται για τα παλιά και φθαρμένα ρούχα τους. Ο Στάθης ισχυρίζεται ότι πληρώνει τον υπηρέτη του Φόλα την πρώτη του κάθε μήνα αλλά αυτός ξοδεύει τα χρήματα στην ταβέρνα, και δεν φροντίζει την ενδυμασία του, εκθέτοντας το αφεντικό του: *πάντα κακορίζικος είσαι και ξεσκισμένος*.<sup>42</sup> Ο Μποζίκης στο *Φορτουνάτο* δε χάνει ευκαιρία να αναφέρεται στη φτώχεια του κι ο Λούρας υπόσχεται να του δώσει μια αλλαξιά ρούχα και όσο φαγητό ήθελε.<sup>43</sup> Η Αυγουστίνα στον *Φορτουνάτο*, παραπονιέται: *ρούχο δε μασε δίδουνσι μηδέ καλίκωσή μας*,<sup>44</sup> και ο Κατσούρμπος καλοτυχίζει τον αφέντη του που, εξαιτίας του έρωτά του, αδιαφορεί για τις πρακτικές ανάγκες της καθημερινότητας, μην έχοντας ανάγκη ούτε καν από τροφή. *Κι αν είναι κ' ήθελε μπορεί*, εννοεί η αγαπημένη του, *κιάλας να σ' είχε ντύνει, καλομοιριά δεν ήτονε στον κόσμο σαν αυτείνη*.<sup>45</sup> Στις συμβάσεις υπηρεσίας της εποχής δηλώνεται ρητά η ενδυμασία των υπηρέτων, για την οποία είναι υπεύθυνοι οι εργοδότες τους: *φουστανοπουκάμισα* και βράκες για τους άντρες και απλά φορέματα και ποδιές για τις γυναίκες, διαχωρίζοντάς τους με σαφήνεια από τους κώδικες ενδυμασίας των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων.<sup>46</sup>

Όπως προκύπτει από τη μελέτη του πηγαϊκού υλικού, το ένδυμα είχε αποκτήσει ρόλο σημαντικό, στο πλαίσιο ενός σταδιακά παγιωμένου κώδικα κοινωνικής συμπεριφοράς. Εκτός από τις παραγγελίες στη Βενετία, οι αρχόντισσες της Κρήτης δεν παρέλειπαν να προμηθεύονται έγκαιρα τα ανάλογα ενδύματα που απαιτούνταν για κάθε περίπτωση. Η απαίτηση της εποχής να είναι οι γυναίκες των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων ντυμένες πάντοτε όπως άρμοζε, είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργούνται ισχυροί δεσμοί ανάμεσα στις μοδίστρες και τις πελάτισσές τους –συνά μάλιστα, οι μοδίστρες αποτελούσαν μέλη του μόνιμου προσωπικού μιας εύπορης οικογένειας. Στο «βιβλίο λογαριασμών» (*libro dei conti*) της Παντούσας, χήρας του *dotto* Βίκτωρα Μεζέρη, όπου καταγράφονται τα έξοδα του νοικοκυριού της για το χρονικό διάστημα 1609-1620, έχει αποτυπωθεί η αντίληψη μιας ευγενούς Κρητικιάς για την ενδυμασία, τόσο όσον αφορά τις κόρες της και την ίδια, όσο και αναφορικά με τους υπηρέτες και τους ανθρώπους του σπιτιού της.<sup>47</sup> Τα πρώτα έξοδα που καταγράφονται στο κατάστιχο, το οποίο ξεκινά να συντάσσεται αμέσως μετά το θάνατο του συζύγου της, είναι η δαπάνη για τα μαύρα *βέλα*, φουστάνια, υποδήματα και μπόλιες που αγόρασε για τις κόρες της και την ίδια. Μετά το τέλος της περιόδου του πένθους, η Μεζέρη φρόντιζε ανελλιπώς για την ένδυση

*Κατσούρμπος*), Α 249-250.

40 Βλ. Παράρτημα, εικ. 21, 22, 23.

41 Βλ. σποραδικά στις τρεις κωμωδίες.

42 *Στάθης* Α 183.

43 *Φορτουνάτος* Α 129-133.

44 *Ό.π.* Ε 29

45 *Κατσούρμπος* Α 39-42.

46 Βαρζελιώτη: *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή*, στο κεφ. «Ο υπηρέτης», σ. 83-112.

47 Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη: «Η διαχείριση του νοικοκυριού μιας χήρας του Χάνδακα (17ος αι.)», *Πεπραγμένα Ι' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά, 1-8 Οκτωβρίου 2006)*, τ. Β1: *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος (Ιστορία)*, Χανιά 2010, σ. 311-318.

και την υπόδηση των πέντε θυγατέρων της, παραγγέλλοντας υφάσματα, στολίδια και κλωστές στη Βενετία. Τα προικοσύμφωνα των θυγατέρων της είναι πλουσιότατα, ενώ ανά τακτά χρονικά διαστήματα σημειώνει τα έξοδα που πραγματοποιεί για την ένδυση και την υπόδηση των ανθρώπων που εργάζονται στο σπίτι της. Σε διάφορες περιστάσεις, πένθιμες και χαρμόσυνες, χαρίζει σε γυναίκες χαμηλότερης κοινωνικής και οικονομικής κατάστασης αλλά και σε μέλη του υπηρετικού προσωπικού, ενδύματα και υποδήματα.<sup>48</sup>

Η σύντομη αυτή περιδιάβαση στα κείμενα των τριών κρητικών κωμωδιών και τις αρχαιακές πηγές με αφορμή τις ενδυματολογικές τάσεις της εποχής συγγραφής των έργων οδηγεί σε ενδιαφέροντα συμπεράσματα σχετικά με τα κείμενα και τη σκηνική τους μεταφορά. Κατά τη διαδρομή αυτών των κειμένων από το χειρόγραφο στη σκηνή δημιουργείται μια γέφυρα αμφίδρομης κατεύθυνσης που συνδέει την κοινωνία και τον πολιτισμό της εποχής συγγραφής τους με τα καλλιτεχνικά ζητούμενα της εποχής της παράστασής τους, και τη σκηνική τους απεικόνιση. Ειδικότερα όσον αφορά την ενδυμασία, τα ίδια τα έργα, μέσω ενδοκειμενικών νύξεων, δίνουν το στίγμα της ενδυματολογικής προσέγγισης, προσδιορίζοντας την αισθητική της παράστασης, ανεξάρτητα από την εκάστοτε σκηνοθετική αντίληψη. Οι ερμηνευτές των ρόλων της κρητικής κωμωδιογραφίας ντύνονται Κρητικοί και Βενετοί μαζί, φορούν κρητικές βράκες και παραδοσιακές ποδιές, αναγεννησιακά βενετσιάνικα φορέματα και περισκελίδες, σεγκούνια και κρινολίνα, μαντήλες και καπέλα με φτερό, κολάρα και μπρετέτες και τοποθετούνται άλλοτε στην Αναγέννηση, άλλοτε στην μπελ επόκ, άλλοτε σε κανέναν χρόνο. Ανάμεσα στη λόγια καταγωγή τους και τη λαϊκή παράδοση, ντύνονται συχνά σαν τους θεατρίνους της *commedia dell'arte* και συνομιλούν σε δεκαπεντασύλλαβο στίχο, στο κρητοβενετικό ιδίωμα της εποχής, και τραγουδούν μαντινάδες αλλά και ιταλικές καντσονέτες. Ο εικαστικός χαρακτήρας των παραστάσεων έργων της κρητικής κωμωδιογραφίας που σταχυολογήθηκαν είναι μεικτός, όπως μεικτή ήταν η τεχνοτροπία των συγκεκριμένων έργων και η φυσιογνωμία της κοινωνίας του Χορτάτου και του Φόσκολου.

Οι πληροφορίες που παρέχουν οι γραπτές πηγές για το ένδυμα και τη σημασία του είναι άρρηκτα συνυφασμένες με την καθημερινή ζωή στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Η διαμόρφωση του γούστου σύμφωνα με τα ιταλικά πρότυπα, φιλτραρισμένα μέσα από τις ισχυρές τοπικές καταβολές, αποτελεί ακόμα μια έκφραση του πολιτισμικού διαλόγου που συντελέστηκε ανάμεσα στο κρητικό και το βενετικό στοιχείο. Μέσα από τις μακράιωνες διαδικασίες προσέγγισης και αφομοίωσης, τα δυτικά στοιχεία ενσωματώθηκαν δημιουργικά στα τοπικά χαρακτηριστικά, και αυτό το πολυπολιτισμικό αποτέλεσμα καταχωρίστηκε στη συνείδηση και την αισθητική του νεώτερου ελληνικού κόσμου, όπως αποδεινύεται και από το έργο τόσο του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου όσο και του Μέντη Μποστάντζόγλου, οι οποίοι τοποθετούν τους ήρωες της κρητικής λογοτεχνίας – αγαπημένο θέμα του Μποστ – σε ευρωπαϊκά συμφραζόμενα. Παριστάνουν, δηλαδή, τις Αρετούσες τους, την Ερωφίλη και τον Ερωτόκριτο βγαλμένους από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία της αναγέννησης, ντυμένους, όπως είχε προτείνει η Μηλιά του Φορτουνάτου, *αλά φορεσιέρα*.<sup>49</sup>

48 Βλ. διάσπαρτα στο βιβλίο λογαριασμών της Μεζέρη, Archivio di Stato di Venezia, *Notai di Candia*, b. 60, φφ. 295v-348r.

49 Βλ. Παράρτημα, εικ. 24, 25.

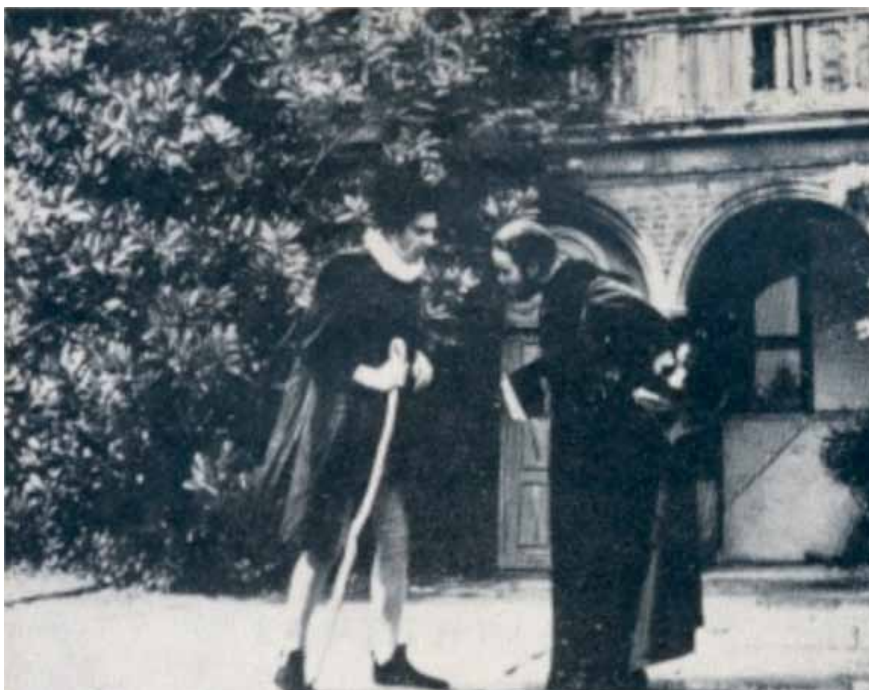


Εικ. 1. Πρόγραμμα παράστασης του *Φογτονάτον* (1985) του Αμφι-θεάτρου, σ. 39.  
Η φωτογραφία προέρχεται από την παράσταση της Νεοελληνικής Σκηνης, το 1962.



Εικ. 2. Πρόγραμμα παράστασης του *Φογτονάτον* (1985) του Αμφι-θεάτρου, σσ. 38-39.





Εικ. 3. *Κρητικά Χρονικά 21* (1969), πίν. Ρ2



Εικ. 4. Κοστούμια της παράστασης του *Κατσούμπου* (1976) από την ιστοσελίδα του ΚΘΒΕ <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=3363&mode=20>



Εικ. 5. Πρόγραμμα παράστασης του *Κατσούμπου* του Εθνικού Θεάτρου (1982), σ. 12



Εικ. 6. Πρόγραμμα παράστασης του *Φογιονάτου* του Εθνικού Θεάτρου (1992), σ. 9



ΛΟΥΚΑΣ ΣΗΚΟΣ - ΙΑΚΩΒΟΣ ΨΑΡΡΑΣ - ΝΙΚΟΣ ΜΠΟΥΣΔΟΥΚΟΣ



Ο ΓΙΑΣΟΣ ΤΟΥ ΦΟΡΤΟΥΝΑΤΟΥ

Εικ. 7. Πρόγραμμα παράστασης του *Φορτονιάτου* του Εθνικού Θεάτρου (1992), σ. 16





Εικ. 8. Πρόγραμμα παράστασης του *Κατσούρμπου* της Νέας Σκηνής, εξώφυλλο



Εικ. 9, 10. Φωτογραφίες από την παράσταση του *Φορτυνάτου* (Εθνικό Θέατρο 2009), από την ιστοσελίδα του Εθνικού Θεάτρου <http://www.n-t.gr/el/events/fortunatos/>



Εικ. 11. *Κασούμπις*, Εθνικό Θέατρο 1982-1983.  
Πρόγραμμα παράστασης.



**Εικ. 12.** Βενετική ενδύμασία τον 1500.

Πηγή: Χρύσα Α. Μαλτέζου, «Βενετική μόδα στην Κρήτη (Τα φορέματα μιας Καλλεργοπούλας)», *Βυζάντιον. Αφιέρωμα στον Αντρέα Ν. Στράτο*, τ. 1, Αθήνα 1986, σσ. 139-147.





**Εικ. 13α.** Βενετικό ένδυμα με ουρά, 16ος αι. // Βενετικό «colàr», 17ος αι.  
Πηγή: A. Vitali, *La moda a Venezia attraverso i secoli. Lessico Ragionato*, Βενετία, 1992, σ. 141 και 150 αντίστοιχα.



**Εικ. 13β.** Βενετικά υφάσματα από βελούδο, 16ος αι. // Βενετικά *brogadeli*, 17ος αι..  
Πηγή: A. Vitali, *La moda a Venezia attraverso i secoli, Lessico Ragionato*. Βενετία, 1992, σ. 400, 74.



Εικ. 14. Στέφανος Τζανκαρόλας, *Άγιος Αλέξιος ο άνθρωπος του Θεού*.  
Τέλη 17ου αι. Ναός Υ. Θ. Αντιβουινιώτισσας, Κέρκυρα.  
Πηγή: Παν. Α. Βοκοτόπουλος, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Αθήνα 1990, πίν. 62 (λεπτομέρεια).



Εικ. 15. Εμμανουήλ Τζάνες: *Άγιος Δημήτριος και σκηνές του βίου του*, 1646.  
Συλλογή Διον. Λοβέρδου, (ΣΛ 427), Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα.  
Πηγή: *Ημερολόγιο 2002. Συλλογή Διονυσίου Λοβέρδου*, ΥΠΠΟ, ΒΧΜ, Αθήνα 2002, χ.σ.



**Εικ. 16.** Ο Άγιος Γεώργιος ο δρακοντοκτόνος,  
Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα.  
Πηγή: *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*, Αθήνα 2004, σ. 169, εικ. 138.

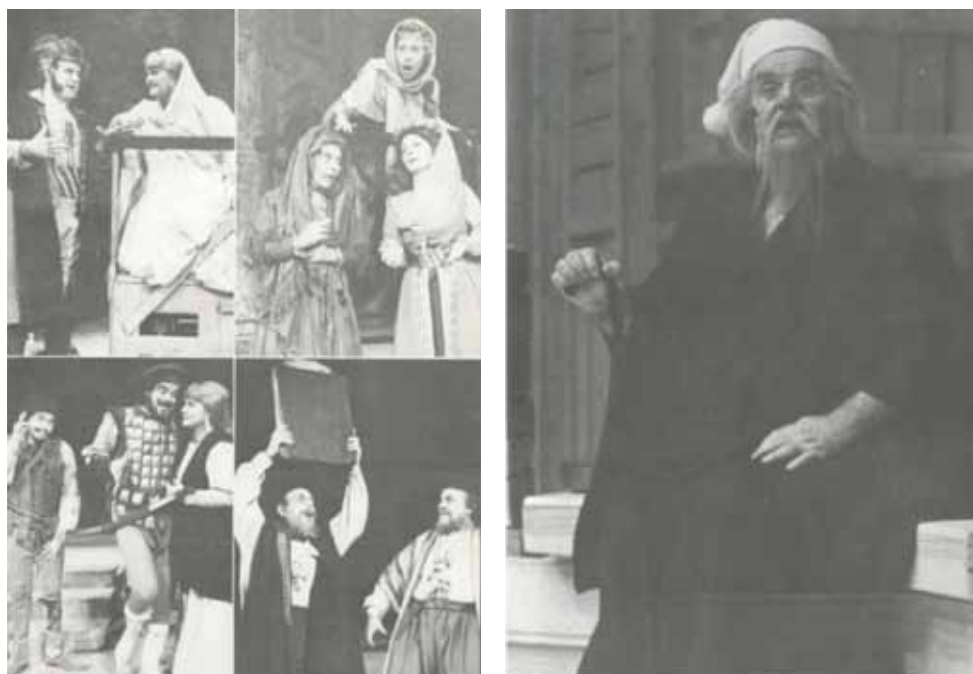




**Εικ. 17.** Εμμανουήλ Τζάνε Μπουνιαλής: Άγιος Ιάκωβος ο Αδελφόθεος, 1683.  
Συλλογή Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας.  
Πηγή: Νίκη Τσελέντη-Παπαδοπούλου, *Οι εικόνες της Ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας από το 16ο έως το πρώτο μισό του 20ου αι. Αρχαική τεκμηρίωση*, Αθήνα 2002, πίν. 59.



**Εικ. 18.** G. Grevembroch, *Gli abiti de' Veneziani*, I, Βενετία 1754.  
Πηγή: A. Manno, *I Mestieri di Venezia. Storia, arte e devozione delle corporazioni del XIII al XVIII secolo*, χ.τ., <sup>2</sup>1997, σ. 129.



Εικ. 19. *Κατσούρμπος*, Εθνικό Θέατρο, 1982-198. Πρόγραμμα παράστασης.  
Εικ. 20. *Φορτονιάτος*, Εθνικό Θέατρο, 1992-1993. Πρόγραμμα παράστασης.



Εικ. 21. *Φορτονιάτος*, Εθνικό Θέατρο, 1992-1993. Πρόγραμμα παράστασης.



Εικ. 22. *Φορτουνάτος*, Νεοελληνική Σκηνή. Σ. Α. Ευαγγελάτου, 1962.



Εικ. 23. *Φορτουνάτος*, Αμφιθέατρο Σ. Α. Ευαγγελάτου 1985. Πρόγραμμα παράστασης.



Εικ. 24. Θεόφιλος: *Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα*  
<http://www.mytilene.gr/theofilos/index.html>.



Εικ. 25. Μέντης Μποστταντζόγλου (Μπόστ): *Η Αρετούσα διαβάζει τον Ερωτόκριτον*  
<http://media-cache-ec0.pinimg.com/originals/3c/8c/c2/3c8cc2e49a65a7abf20be7a1aa5b61f7.jpg>.

ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ

## Η *Βαβυλωνία* του Χ. Χατζηασλάνη Βυζάντιου: commedia dell'arte ή πολιτικό μανιφέστο;

«Απελευθερώνονται από τον Τούρκο  
και συλλαμβάνονται από τον συμπατριώτη τους.  
Απλό το σχήμα»<sup>1</sup>.

Μελετώντας την υποδοχή των άφθονων παραστάσεων του έργου από τη συγγραφή του μέχρι σήμερα ουσιαστικά παρακολουθούμε την εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου μετά την Επανάσταση και διαπιστώνουμε ότι το παραπάνω σχήμα αν και απλό άργησε να γίνει αποδεκτό. Η κριτική, από νωρίς και για περισσότερα από 120 χρόνια, επέμενε ότι η γλωσσική ασυνεννοησία στη *Βαβυλωνία* έχει μόνο ιστορική αξία, σαν να είχε λυθεί το γλωσσικό ζήτημα πριν ακόμη δημιουργηθεί. Παράλληλα απέκλειε κάθε κοινωνιοκριτική ανάγνωση.

Στα 1888 ο Χ. Άννινος, με αφορμή την επιτυχία σύγχρονης του παράστασης από τον θίασο «Μένανδρος», αναγνωρίζει την αλήθεια πολλών από τους τύπους της αλλά θεωρεί το έργο ξεπερασμένο και προτείνει να «αποσκορακισθή από της ελληνικής σκηνής»<sup>2</sup>. Έχει μόλις τυπωθεί *Το ταξίδι μου* του Γιάννη Ψυχάρη. Ο τύπος της εποχής θα γεμίσει άρθρα κυρίως εναντίον του αφηγήματος και σε δυο απ' αυτά ο Γεώργιος Σουρής κι ο Δημήτριος Κόκκος θα χρησιμοποιήσουν αυτούσια την κωμική τυπολογία της *Βαβυλωνίας* για να σατιρίσουν τον Χιώτη λόγο<sup>3</sup>.

Η πρώτη φάση υποδοχής του έργου ανήκει στον ηθοποιό, με αλληπάλληλα ανεβάσματα χωρίς σκηνοθέτη από επαγγελματικούς κι ερασιτεχνικούς θιάσους, κυρίως εκτός της απελευθερωμένης επικράτειας. Παρά τις έριδες των ηρώων της –ή μήπως εξαιτίας τους;– η *Βαβυλωνία* θα θεωρηθεί «εθνική κωμωδία». «Ο συγγραφέας αποδίδοντας κατά κάποιον τρόπο υϊκή τιμή στη μητέρα πατρίδα, συγκεντρώνει γύρω από το ίδιο τραπέζι όλα τα απομακρυσμένα παιδιά της. Μπορούμε να φαντασθούμε τη συγκίνηση του ελληνικού ακροατηρίου στη θέα αυτού του πανελλήνιου συμποσίου στο οποίο οι συνδαιτυμόνες εκπροσωπούν ο καθένας τους από ένα κομμάτι της μεγάλης ακρωτηριασμένης πατρίδας...» παρατηρεί ο Βάλσας συμπληρώνοντας: «δεν γνωρίζουμε στην ελληνική λογοτεχνία καμιά καλύτερη απεικόνιση της ενότητας

---

\*Ευχαριστώ τους Αλέξη Πολίτη, Στέφανο Κακλαμάνη, Γιώργο Κεχαγιόγλου, Πέτρο Βραχιώτη, Παναγιώτα Κωνσταντινάκου, Ασάνα Ελευθερίου για πολύτιμες υποδείξεις κατά τη σύνταξη του άρθρου, καθώς και το Μουσείο Πολιτικών Εξόριστων Αθ Στράτη για την παραχώρηση υλικού.

1 Δ.Κ. Βυζάντιος, *Η Βαβυλωνία*, Πρόγραμμα Παράστασης, θεατρική περίοδος 1995-6, ΚΘΒΕ, σημείωμα του σκηνοθέτη Βασιλή Παπαβασιλείου.

2 Χαράλαμπος Άννινος: «Η Βαβυλωνία», *Εστία*, Έτος ΙΓ, Τόμος ΚΣΤ, αρ. 658, 7 Αυγούστου 1888, σσ. 497-500.

3 Γεώργιος Σουρής: «Καντάδες κι αρμονία ωσάν *Βαβυλωνία*», *Ο Ρωμηός*, τόμος 5, αρ. 226, 12 Νοεμβρίου 1888, σσ. 1-3. Για το στιχούργημα του Κόκκου βλ. Ρήγας Γκόλφης: «Το πρώτο βιβλίο του Ψυχάρη», *Νέα Εστία*, τόμος 18ος, τχ. 205, 1 Ιουλίου 1935, σσ. 620-624.



του Ελληνισμού»<sup>4</sup>. Η άποψη έβρισκε δύσπιστους τους λόγιους του απελευθερωμένου κρατιδίου που φιλοδοξούσαν το δημοφιλέστερο εξαγωγίμο θεατρικό προϊόν να μην περιγράφει έριδες, να μην τους γελοιοποιεί και να κινείται στη σφαίρα του υψηλού.

Καθοριστικό στοιχείο της μεγάλης επιτυχίας της *Βαβυλωνίας* που συχνά υποτιμάται, αποδείχθηκε και η μουσική. Η παράσταση που σχολιάζει ο Άννινος είναι από την άποψη αυτή κομβική. Παίζεται στο κρίσιμο για τη γέννηση του κωμειδουλίου καλοκαίρι του 1888, σε μια περίοδο έντονου ανταγωνισμού μεταξύ των θιάσων για την εξασφάλιση της καλύτερης ζωντανής μουσικής εκτέλεσης. Έκτοτε το είδος των τραγουδιών που επιλέγονται για να συνοδεύσουν το έργο, αλλά και η σύνθεση της ορχήστρας που τα εκτελεί, συνδιαμορφώνουν την ταυτότητα και το ύφος της εκάστοτε παράστασης. Η σύνδεση της *Βαβυλωνίας* με την ανάπτυξη του κωμειδουλιακού κινήματος θα τη θέσει εκτός μόδας όταν το δίλημμα «εκουγχρονισμός ή παράδοση» θα τεθεί επιτακτικά λίγο μετά την ήττα του 1897.

Στη δεύτερη φάση της υποδοχής του το έργο περνά σταδιακά στα χέρια του σκηνοθέτη. Από τον Θωμά Οικονόμου (1907)<sup>5</sup> στον Μιλτιάδη Λιδωρίκη (1921 Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου) και μετά από μια μεταβατική περίοδο με παράλληλες παραστάσεις κατά το σύστημα του 19ου αιώνα<sup>6</sup> η *Βαβυλωνία* θα ανέβει στο Εθνικό Θέατρο ως τρίτη σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη<sup>7</sup>. Η κριτική παρέμεινε πιστή στον στρουθοκαμηλισμό του προηγούμενου αιώνα. Με

4 Μίμης Βάλας: *Το Νεοελληνικό Θέατρο από το 1453 έως το 1900*, Εισαγωγή-μετ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ειρμός, Αθήνα 1994, σ. 356, όπου και φωτογραφία από πρόγραμμα παράστασης του θιάσου Μένανδρος στην Κωνσταντινούπολη (1892) με τον επίμαχο χαρακτηρισμό. Στα παραπάνω συνηγορούν και λαογραφικά στοιχεία από τη Βόρεια Ελλάδα για παραστάσεις της *Γκόλφως* στο Αικατερίνη Πολυμέρου Καμηλάκη: *Θεατρολογικά μελετήματα για το Λαϊκό θέατρο, Από το κρητικό θέατρο στα δράματα της νεοελληνικής αποκριάς, Από την Ερωφίλη στη Γκόλφω*, Τροχαλία, Αθήνα 1998, σ. 285, όπου και ευκαιριακή αναφορά στη *Βαβυλωνία*. Περαιτέρω επιβεβαιώνονται από την Κατερίνα Διακουμοπούλου, αφού με τη *Βαβυλωνία* πραγματοποιείται η πρώτη παράσταση Ελλήνων μεταναστών στην Αμερική: «Ο Σύλλογος “Λυκούργος” του Σικάγο έλαβε την πρωτοβουλία να παρασταθεί από σκηνής [...] από ερασιτέχνες ηθοποιούς οι οποίοι διέμεναν στην πόλη. [...] Η παράσταση, η οποία δόθηκε στο Turner Hall, σημείωσε επιτυχία με τη συμμετοχή εκατοντάδων ομογενών – σύμφωνα με τα δημοσιεύματα. Ο ενθουσιασμός του κοινού υπήρξε τόσο έντονος, ώστε ζητήθηκε από τους συντελεστές να επαναλάβουν την παράσταση». Κατερίνα Διακουμοπούλου: *Το ελληνικό θέατρο στη Νέα Υόρκη: Από τα τέλη του 19ου αι. έως το 1940*, Διδακτορική Διατριβή, 3 τόμοι, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα 2007, τόμος Α' σσ. 69-70. «Οι μετανάστες στο πολύγλωσσο αμερικανικό περιβάλλον αντιμετώπιζαν τα ίδια προβλήματα συνεννόησης με τους πρωταγωνιστές της τετράπρακτης κωμωδίας. Η παραμονή των ηρώων στη φυλακή ήταν οικεία στο ελληνοαμερικανικό κοινό, επειδή συχνά λόγω της άγνοιας της γλώσσας και της αμερικανικής νομοθεσίας διανυκτέρευαν στις φυλακές. Η υπόθεση της *Βαβυλωνίας*, την κατέστησε το αγαπημένο και πολυπαιγμένο έργο κυρίως στις ερασιτεχνικές ελληνοαμερικανικές σκηνές». Όπ. πρ., τόμος Β', σ. 31.

5 Σκηνοθέτησε τη *Βαβυλωνία* στην τρίπρακτη εκδοχή της που συνηθιζόταν από τους περισσότερους θιάσους του 19ου αιώνα. (Μίμης Βάλας: *Το Νεοελληνικό...* όπ. πρ. σ. 360) Είναι η πρώτη φορά σε ανέβασμα του έργου που ο επικεφαλής του θιάσου δεν κρατά ρόλο. Για τις συνθήκες που οριακά ξεχώριζαν την παράσταση από τις αντίστοιχες του 19ου αιώνα βλ. Αντώνης Γλυτζουρής: «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία. “Το θέατρο των μαλλιαρών” 1907 και ο Θωμάς Οικονόμου» στο Αντώνης Γλυτζουρής - Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.): *Παράδοση και Εκουγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2010, σσ. 211-222.

6 Θα προτιμηθεί από θιάσους που στελεχώνονταν από πρώην μύστες του Βασιλικού Θεάτρου και της Νέας Σκηνής (Κοτοπούλη-Φυροτ 1908) ενώ θα συνεχίζονται παραστάσεις από εκπροσώπους μιας παλιότερης γενιάς αυτοδίδακτων ηθοποιών (1900 θίασος Βερώνη με Γ. Νικηφόρο, 1902 θίασος με Νικηφόρο, Αρνωτάκη, Τσίντο, 1906 θίασος Παντόπουλου, 1909 'Αριστοφάνης' Απέργη-Καρδοβίλλη, 1918 θίασος της μαθήτριας του Θωμά Οικονόμου Καίτης Χαντά, 1926 θίασος Αλέκου Γονίδη).

7 «...Ύστερα από τον *Αγαμέμνονα* και τον *Ιούλιο Καίσαρα*, δυο λιγάκι βαρειά έργα, έπρεπε να διαλέξωμεν ως αντιστάθμισμα κάτι το ελαφρότερο που θα ευχαριστούσε όλο τον κόσμο» δικαιολογήθηκε αμήχανα ο Γιάννης Γρυπά-

συνταγματικά κατοχυρωμένη την καθαρεύουσα αλλά με γενικευμένη χρήση της δημοτικής, θεωρεί το έργο «άσχετον προς το λεγόμενον γλωσσικόν ζήτημα»<sup>8</sup> αφού της γλωσσικής ασυνεννοησίας «οι λόγοι εξέλιπαν»<sup>9</sup>: η *Βαβυλωνία* έχει υποτίθεται «μαραθή ολόκληρη μόλις εξατμίστηκε το στοιχείο της επικαιρότητας»<sup>10</sup>. Σε αντίθεση με τα παραπάνω, μεταγενέστερο άρθρο του Γιάννη Σιδέρη τονίζει ότι στην επιλογή του έργου πρωτάνευσε το γλωσσικό κριτήριο, αφού ο Πολίτης, έκανε, επιλέγοντάς το, τον αγώνα του ως δημοτικιστής<sup>11</sup>. Πώς όμως ένα έργο με θέμα το «ξεπερασμένο» γλωσσικό ζήτημα, επιλέγεται με κριτήρια που σχετίζονται μ' αυτό; Όπως είδαμε, η *Βαβυλωνία* έχει ξαναχρησιμοποιηθεί στη διαμάχη γύρω από το Γλωσσικό. Στην τελευταία σχετική περίπτωση ο Γεώργιος Πωπ της αφιέρωσε μια διάλεξη στον Παρνασσό για να κατακεραυνώσει τους μαλιαρούς<sup>12</sup>. Θα μπορούσε όμως στα 1932 να χρησιμοποιηθεί από την αντίπαλη παράταξη του γλωσσικού ζητήματος<sup>13</sup>; Ο Σιδέρης είναι διαφωτιστικός: «...ο κ. Πολίτης βοηθημένος από τον πολυτιμότατο καλλιτέχνη μας τον κ. Ν. Παρασκευά, παρουσίασαν ένα Λογιώτατο με όλη την ξεραϊλα, τη βλακεία και τη γελοιότητα, που κλείνει η καθαρεύουσα · δεν μας δείξαν μονάχα ένα “ιδίωμα” παρά μια θλιβερή νεοελληνική πραγματικότητα[...] μόλις έκλεισε η αυλαία [της πρώτης πράξης] ήτανε σαν να είχε λυθεί το γλωσσικό ζήτημα»<sup>14</sup>. Το τετράδιο σκηνοθεσίας δικαιώνει τον Σιδέρη, αφού ο Πολίτης, χρησιμοποιεί σαν υπόκρουση στον ύμνο του Λογιώτατου «μελωδία εκκλησιαστική»<sup>15</sup> προσπαθώντας να συνδέσει στη σκέψη του κοινού τον ήρωα με τον Γεώργιο Μιστριώτη, και τις παραστάσεις της «Εταιρείας υπέρ της Διδασκαλίας αρχαίων ελληνικών δραμάτων» με τη «βυζαντινού» ύφους μουσική του Ιωάννη Σακελλαρίδη. Οι αιχμές όμως θα περιοριστούν εδώ.

Ο σκηνοθέτης θα δείξει έλεος για τους Λογιώτατους, αφαιρώντας τη φράση για την οικονομική τους κατάντια<sup>16</sup>, περιθωριοποιώντας επομένως τη χειρονομία του Ανατολίτη να πληρώσει εκείνος το σχετικό χρέος. Η εξομάλυνση της σατιρικής αυτής αιχμής δεν ήταν ωστόσο η μόνη.

ρης (*Εθνος*, 9 Απριλίου 1932).

8 Ο θεατής: «Η *Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν Θέατρον, Κριτικά σημειώματα», *Καθημερινή*, 17 Απριλίου 1932.

9 Μ. Ροδάς: «Εθνικό Θέατρο, *Βαβυλωνία*, Δημητρίου Βυζαντινού», *Ελεύθερον Βήμα*, 17 Απριλίου 1932

10 Άλκης Θρύλος: «Παραστάσεις του Εθνικού και του Ελεύθερου Θεάτρου, Εθνικό Θέατρο: “Βαβυλωνία”, κωμωδία σε 4 πράξεις», *Νέα Εστία*, τόμος 11ος, τχ. 129, 1 Μαΐου 1932, σσ. 494-496. Βλ. και Δ.Σ. Δεβάρης: «Θεατρικά πρώται, *Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν Θέατρον», *Αθηναϊκά Νέα*, 16 Απριλίου 1932.

11 Γιάννης Σιδέρης: «Η *Βαβυλωνία* στο Εθνικό θέατρο», *Ο αιώνας μας*, Μάρτιος 1947, σσ. 29-32. Στους λόγους για την επιλογή του έργου το 1932 προσθέτει την αγάπη του Πολίτη για τα παλιότερα κείμενα και την αποστροφή του για τα έργα του νατουραλισμού. Κάτω απ' το πρίσμα της διαμόρφωσης ενός μουσειακού ρεπερτορίου, οπτική που όλοι αποδέχονταν ως αποστολή του Εθνικού, είχε ιδιαίτερη σημασία ποια παράταξη των αντιμαχόμενων του Γλωσσικού θα καθόριζε το ρεπερτόριο αυτό. Παρόλο που ο Άλκης Θρύλος πρότεινε ν' ανέβουν στο Εθνικό και έργα σε καθαρεύουσα από τον 19ο αιώνα, όπως η *Μερόπη* και η *Φάυστα* κάτι τέτοιο δεν πραγματοποιήθηκε. Δες την ανακοίνωση της Έρης Σταυροπούλου *Το νεοελληνικό θέατρο στο Εθνικό Θέατρο και η κριτική του* (1940-1967) στο παρόν συνέδριο για την περίπτωση μιας αμελητέας εξαίρεσης.

12 Θεόδωρος Βελλιαντίης: «*Βαβυλωνία*», *Αθήναι*, αρ. (93) 5430, 21 Ιανουαρίου 1918, σ. 1

13 Πάντως ο εναρκτήριοις μονόλογος του Ανατολίτη είχε χρησιμοποιηθεί ως επιχείρημα δικαίωσης του τίτλου *Λοκαντιέρα* στη μετάφραση του Νικολάου Ποριώτη. Γρηγόριος Ξενόπουλος: *Παναθήναια*, τχ.30, 31 Δεκεμβρίου 1901, σσ. 198-201.

14 Γιάννης Σιδέρης: «*Βαβυλωνία*», *Μουσικά Χρονικά* 1932, σ. 116.

15 Βιβλίο σκηνοθεσίας σελίδα. 23, βιβλιοθήκη Εθνικού Θεάτρου. Ο τρόπος που είναι δεμένο το λακωνικό δακτυλόγραφο, δεν δίνει πάντως εγγυήσεις ότι πρόκειται για το αυθεντικό του σκηνοθέτη κι όχι για κάποιο πιο πρόχειρο του υποβολέα ή του οδηγού σκηνής.

16 «...τούτο όλοι Λογιώτατοι, καϊμένοι φτωχοί είναι. Κρίμα στο κακόμοιρο, τι να κάμω; Να ντώσω εγώ αρτίκ ρεφενέ τους ιψιχικό είναι» Βιβλίο σκηνοθεσίας σ. 68

Με συγκεκριμένες σκηνοθετικές οδηγίες<sup>17</sup> και την κατάργηση της τέταρτης πράξης χτίζεται ως εικόνα η «ρωμαντική γενναϊότης» του Κρητικού<sup>18</sup> μακριά από την απομυθοποιητική αντίληψη του Βυζάντιου. Κατά τον Πολίτη το έργο ήταν «...βγαλμένο από την ομοειδή νοοτροπία μιας κοινωνίας που έβαζε τα πρώτα θεμέλια της συστάσεώς της»<sup>19</sup>. Η προσπάθεια εξωραϊσμού του κλίματος του έργου έδωσε στην παράσταση ένα πρωτόγνωρο ύφος: «...Η *Βαβυλωνία* ανεβάστηκε μάλλον σαν ηρωικό έργο, σαν *Αθανάσιος Διάκος*»<sup>20</sup>. Η παρανόηση ωστόσο καθιερώθηκε. Στο ίδιο κλίμα, ο Πολίτης εφάρμοσε ένα ακόμη σκηνοθετικό εύρημα που θα ακολουθήσουν οι περισσότεροι συνάδελφοί του μετέπειτα, σε ευθεία αντιπαράθεση με ό,τι έχει γράψει ο Βυζάντιος: Παρουσίασε το διαδοχικό παράταιρο ατομικό τραγούδι των συνδαιτυμόνων σαν ένα αρμονικό ομαδικό γλέντι που καταφέρνει να εξομαλύνει και να εναρμονίσει τις ιδιαιτερότητές τους.

Το Εθνικό προθυμοποιήθηκε να συμβάλει στην υπ' αριθμόν ένα προτεραιότητα του Ελληνικού κράτους εκείνη τη στιγμή, την προσπάθεια συγκρότησης εθνικά και γλωσσικά ομοιογενούς κοινωνικού ιστού, λειτουργία που αδυνατούσε να εκπληρώσει η καθαρεύουσα. Η μαζικότητα που γνωρίζει η πρωτοβάθμια εκπαίδευση είναι πρωτόγνωρη, καθώς αποκτά πραγματικά υποχρεωτικό χαρακτήρα και πολλαπλασιάζονται τα σχολεία. Η στροφή στο λαϊκό στοιχείο θα πρέπει να ειδωθεί λοιπόν και από τη σκοπιά αυτή. Σκηνοθέτης και κριτική ανακαλύπτουν ξαφνικά την *commedia dell' arte* και τη λαϊκή υποκριτική, επιδερμικά ωστόσο και έξω από την ουσία της, με την οποία ήταν πάντα αντίθετοι. Οι χυμοί της που ο σκηνοθέτης υποστήριξε ότι υπάρχουν στο έργο χάθηκαν στη διαδικασία του ανεβάσματος ή μετατράπηκαν σε μια αόριστη υπερκινητικότητα και ταχύτητα κατά το σερβίρισμα των συνδαιτυμόνων. «Αν ήτανε να παιχτεί σωστά η *Βαβυλωνία* θα έπρεπε να την παίξουν αστέρες της Επιθεώρησης» τολμά να πει μεταγενέστερα ο Σιδέρης<sup>21</sup>. «Τα “μπουλούκια” των περασμένων εποχών, κι ας μην είχαν ειδικούς σκηνοθέτας, κι ας τους έλειπαν τα πολυτελή και πλούσια τεχνικά μέσα, επετύγχαναν κατά κανόνα ακριβώς γιατί δεν είχαν άλλο γνώμονα παρά το λαϊκό αισθητήριο» αναπολεί ο Πέτρος Πικρός<sup>22</sup>. Ο Πολίτης θα αποτίσει φόρο τιμής στις μορφές λαϊκού θεάτρου αποκλειστικά σε επίπεδο φόρμας μ' ένα σκηνοθετικό εύρημα που συνδέει τη *Βαβυλωνία* με τον Καραγκιόζη: θα συνοδέψει την είσοδο μερικών κύριων προσώπων μ' ένα τραγούδι, αποφεύγοντας πάντως την επιλογή αμανέ για τον Ανατολίτη που θα τον συνέδεε αμεσότερα με τον Χατζηαβάτη. Στην ουσία θα μεταφέρει στην στιγμή της πρώτης εμφάνισης βασικών προσώπων τα τραγούδια από την βή σκηνή της Α' πράξης, χωρίς να μεταβάλλει στο ελάχιστο την αναλογία μουσικής και πρόζας.

Το προσόν της *Βαβυλωνίας* να είναι από τη γραφή της «έργο συνόλου» και μάλιστα ανδρικού πρέπει να συνυπολογιστεί στους πιθανούς λόγους που οδήγησαν τον Πολίτη στην επιλογή της, καθώς, σύμφωνα με τις επισημάνσεις της κριτικής, κάλυπτε τις ελλείψεις του Εθνικού σε γυναικείο δυναμικό. Ο Πολίτης έκανε ταυτόχρονα επίδειξη ισχύος στο κοινό της κρατικής σκηνής, αφού σε ένα έργο με αυτοσχεδιαστικό παρελθόν που το είχε σχεδόν εντάξει στην επι-

17 «Ο Ανατολίτης παρακολουθεί με καμάρι τον Κρητικό» διαβάζουμε στη σχετική οδηγία

18 Ω: «*Βαβυλωνία* εις το Εθνικόν Θέατρον», *Εστία*, 16.4.1932

19 Φώτος Πολίτης: Σημείωμα σκηνοθέτη στο πρόγραμμα παράστασης του Εθνικού Θεάτρου, 1947, σ. 8

20 Θεμιστοκλής Αθανασιάδης: «Αι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, *Βαβυλωνία*», *Πολιτεία*, 17.4.1932

21 Γιάννης Σιδέρης: «Η *Βαβυλωνία*...» όπ.πρ.

22 Κάθισμα 13 (=Πέτρος Πικρός): «Αι πρώται, Δημητρίου Χατζηασλάνη Βυζαντίου *Βαβυλωνία*, Εθνικό Θέατρο», *Πατρίς* 17.4.1932

θεωρησιακή παράδοση<sup>23</sup> παρουσίασε ένα πειθαρχημένο –σχεδόν αποστειρωμένο– σύνολο με απειροελάχιστα περιθώρια αυτοσχεδιασμού<sup>24</sup>.

Η αντίφαση σε σχέση με την εξύμνηση της commedia dell' arte από το σκηνοθέτη γίνεται ακόμη πιο εμφανής. Μεταφέροντας αυτή την επίδειξη ισχύος και στους ηθοποιούς<sup>25</sup> έδωσε τους δευτερεύοντες ρόλους των επτανήσιων στρατιωτών στους πρωταγωνιστές των δυο προηγούμενων παραγωγών (*Αγαμέμνων*, *Ιούλιος Καίσαρας*). Στο τετράδιο σκηνοθεσίας βρίσκουμε τα ονόματα των Αλέξη Μινωτή, Θάνου Κωτσόπουλου, Κώστα Μουσούρη, Γιώργου Ταλάνου, Γιάννη Αυλωνίτη, Νίκου Δενδραμή. Τέλος ο Πολίτης αξιοποιεί τα υλικά μέσα της κρατικής σκηνής για να σπρώξει την παράσταση προς τη φαντασμαγορία, την οποία από το *Ξιφίρ Φαλέρ* του 1916 θεωρούσε ύψιστο κίνδυνο του θεάτρου: προσθαφαιρούνται ρόλοι, απαλείφεται η τέταρτη πράξη, ξαναγράφεται –άτεχνα– το κείμενο επιμέρους σκηνών<sup>26</sup>, το έργο οργανώνεται ως θέαμα πάνω σε μια εντυπωσιακή σκάλα που δεν είχε εξαρχής προβλεφθεί από τη μακέτα του Κλεόβουλου Κλώνη<sup>27</sup> όπου οι ηθοποιοί στέλνονται συχνά-πυκνά για μια σειρά tableaux vivants. Ο σκηνοθέτης καταλαμβάνει το θρόνο του στο εγχώριο «βασιλείο της σκηνής».

Η υιοθέτηση της *Βαβυλωνίας* από τις κρατικές σκηνές θα τη στερήσει για τρεις δεκαετίες από το Ελεύθερο Θέατρο. Χωρίς να αλλάξουν πολλά στη σκηνοθετική αντίληψη και τη διασκευή, θα γνωρίσει ένα ανέβασμα μέσα στην Κατοχή στο Κρατικό Θέατρον Θεσσαλονίκης (σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη)<sup>28</sup> κι ένα στη διάρκεια του Εμφυλίου στο Εθνικό, (σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη 1947), όταν και είχε περιληφθεί στο ρεπερτόριο περιοδείας του Εθνικού για την εξυπηρέτηση «εθνικών» σκοπών σε Ρόδο, Κύπρο, Αίγυπτο. Η εισήγηση του Στρατή Μυριβήλη που κάθε φορά προηγούνταν της παράστασης των *Περσών* έδινε τόνο προπαγανδιστικής εκστρατείας στο εγχείρημα. Ο παλιότερος χαρακτηρισμός «εθνική» κωμωδία αποκτούσε ξαφνικά άλλη διάσταση καθώς μάλιστα το έργο παίρνει τη σχετική έγκριση και ανεβαίνει από εξόριστους σε στρατόπεδο του Άη Στράτη το 1951<sup>29</sup>, δίνοντας στον Μάνο Κατράκη που σκηνοθετούσε, την ιδέα ίδρυσης του Ελληνικού Λαϊκού Θεάτρου<sup>30</sup>. Ο τελευταίος αποτελεί συνδυαστικό κρίκο ανάμεσα στις τέσσερις προηγούμενες παραστάσεις της *Βαβυλωνίας*, παίζοντας σε όλες τον Κρητικό.

Το 1948 τυπώνεται μια μελέτη που θέτει ιστορικούς όρους στην αντιμετώπιση των τύπων της *Βαβυλωνίας*, ένα ογκώδες τετράδιο σκηνοθεσίας, μπροστά στο οποίο ωχριούν οι ισχνές

23 Είναι η πρώτη κωμωδία που κυκλοφορεί σε δίσκο 78 στροφών (Victor 73415 απόσπασμα Γ' πράξη, Σκηνή 4) ήδη από το 1922 (;), πρακτική που εφαρμοζόταν μόνο για το ελαφρό μουσικό θέατρο και το Θέατρο Σκιών.

24 Στο Βιβλίο σκηνοθεσίας ορίζονται σημεία όπου οι ηθοποιοί κάνουν «σκηνικά», δηλαδή μη λεκτικούς αυτοσχεδιασμούς.

25 «Βλέπει κανείς εύκολα ότι ο ηθοποιός τρέμει τον σκηνοθέτη του»: Κάθισμα 13, όπ.πρ.

26 Για το ζήτημα εξέφρασε δειλά και υπαινικτικά –λόγω της σχέσης του με το Εθνικό– τις αντιρρήσεις του ο Ξενοπούλος, όταν υποστήριξε ότι το έργο θα άξιζε να διασκευαστεί αλλά, «δεν θάβρισκα εύκολα τον άξιο να το κάνει». Γρηγόριος Ξενοπούλος: «Περί τα γεγονότα και τα ζητήματα, Το δεκαπενθήμερον», *Νέα Εστία*, τόμος 11ος, τχ. 129, Αθήνα 1 Μαΐου 1932, σ. 490

27 Εμφανές στο δημοσίευμα του *Έθνος*, 9 Απριλίου 1932, όπου το σκηνικό του Κλώνη εικονίζεται χωρίς την περίφημη σκάλα.

28 Ο βοηθός του Πολίτη και του Ροντήρη στο Εθνικό Κωστής Μιχαηλίδης θα ανεβάσει το έργο και το 1946 στην Κύπρο με τοπικό θίασο.

29 Τάσος Τσέλλος: *Πολιτιστική δραστηριότητα του Στρατοπέδου Πολιτικών Εξοριστών του Άη-Στράτη (1950-1962)*, Πάραλος, Αθήνα 2002, σ. 89. Χρίστος Δαγκλής 1938-1988, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλέξανδρου Σούτζου, Αθήνα 1989, σσ. 114-116. Αντώνης Φλούντζης: *Στο στρατόπεδο του Άη Στράτη*, Αθήνα, 1986, σ. 79 κ. εξ.

30 PEZAN, «Το Λαϊκό Θέατρο», εφ. *Ελευθερία*, αφ 5811, 25 Αυγούστου 1963, σ. 4,

σημειώσεις από τα ανεβάσματα της κρατικής σκηνής<sup>31</sup>. Το επιχείρημα της ιστορικής πιστότητας και ακριβείας που θα επικρατούσε στις παραστάσεις με την έλευση του σκηνοθέτη καταρρίπτεται πανηγυρικά από τη μελέτη του Κώστα Μπίρη, συμπαρασύροντας την άποψη του Σιδέρη ότι η σκηνοθεσία του Πολίτη «βγήκε από μια γερή μελέτη κι από βαθιά κατανόηση και του έργου και της εποχής του»<sup>32</sup>. Μέσα στον πυρετώδη ρυθμό ανεβάσματος κλασικών έργων η *Βαβυλωνία* είχε κατακτήσει το αποπαίδι της κρατικής σκηνής.

Μεταπολεμικά, εντάσσεται στην προσπάθεια της Αριστεράς να ερμηνεύσει ταξικά την Επανάσταση του 1821. Εμφανίζεται μια σειρά άρθρων που κρίνει το έργο με κύριο άξονα όχι πια την ασυνεννοησία των επιμέρους εκπροσώπων των ελληνικών περιοχών, αλλά τον αυταρχισμό της πολιτικής εξουσίας με αφορμή τη γλώσσα. Στους στόχους της προσέγγισης αυτής εντάχθηκαν η Βαυαροκρατία, η Αντιβασιλεία αλλά και η ξενοκρατία κάθε εποχής, πολλώ μάλλον της μεταπολεμικής. Η νέα οπτική μοιάζει με την πολιτική, εν μέρει προβληματική ωστόσο, ανάγνωση της *Fuenteovejuna*. Στο ισπανικό έργο η ένταση κορυφώνεται παράλληλα με τον αυταρχισμό των τοπικών αρχόντων, ξεφουσκώνει όμως σε ένα απρόσμενα ευτυχημένο τέλος με την έλευση του Φερδινάνδου και της Ισαβέλλας. Αντίστοιχα, στη *Βαβυλωνία* η αίσθηση γενικευμένου αυταρχισμού ξεθυμαίνει με την απάντηση της κεντρικής διοίκησης που έρχεται με ταχύτητα αξιοζήλευτη, υποδεικνύοντας ως μοναδικό υπεύθυνο της ταλαιπωρίας των πολιτών τον ιδιόρρυθμο αστυνομικό.

Με τη σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν το 1964 η ασυνεννοησία της *Βαβυλωνίας* θα παραλληλιστεί με την έλλειψη επικοινωνίας του σύγχρονου κόσμου όπως την έχει μόλις υποδείξει το θέατρο του Ιονέσκο. Με την ατμόσφαιρα λαϊκού γλεντιού και την ανάδειξη ενός συνόλου –των επτανήσιων στρατιωτών εν προκειμένω– σε ισότιμο πρόσωπο του έργου θα συνενώσει στοιχεία από τις δυο κυρίαρχες διεθνείς θεατρικές τάσεις, το θέατρο του παραλόγου και το πολιτικό θέατρο. Στα επόμενα ανεβάσματα που συνεχίζονται μέχρι σήμερα τα στοιχεία της λαϊκότητας και του γλεντιού συνδυάζονται με την παραπάνω πολιτική ανάγνωση και παγιώνονται. Το απλό σχήμα τείνει να γίνει απλοϊκό.

Συνοψίζοντας διαπιστώνουμε ότι τόσο στη φάση ηγεμονίας του ηθοποιού όσο και στην αντίστοιχη του σκηνοθέτη το έργο δεν παίχτηκε ποτέ όπως βγήκε από την πένα του Βυζάντιου. Την τάση όσων το ανεβάζουν να επεξεργάζονται ελεύθερα τα επιμέρους τμήματά του ενίσχυσε η σχετική προτροπή στην εισαγωγή της έκδοσης του 1972<sup>33</sup>. Στην παράδοση που διαρκεί όσα χρόνια παίζεται το έργο έχει αποδοθεί ένας χαρακτήρας συνδημιουργίας. Ο Λάσκαρης υποστηρίζει ότι η *Βαβυλωνία* πήρε την τελική της μορφή από τις παρεμβάσεις του ηθοποιού Θεόδωρου Ορφανίδη στο μεσοδιάστημα μεταξύ πρώτης και δεύτερης έκδοσης.: «Και την μεν δια το θέατρον διασκευήν των ηθοποιών ανεγνώρισεν ο ευφυής συγγραφεύς, με την διαφοράν ότι απέδωσεν εις εαυτόν την εργασίαν ταύτην»<sup>34</sup>. Ωστόσο η πληροφορία δεν διασταυρώνεται και οι αλλαγές είναι τέτοιας φύσης που δεν μπορεί να ωρίμασαν πάνω στη σκηνή<sup>35</sup>. Η πρακτική να οικειοποιείται συγγραφέας ξένη πνευματική περιουσία, όπως των αυτοσχεδιαστών θεατρίνων, ήταν γνωστή στον Λάσκαρη. Την είχε χρησιμοποιήσει ο ίδιος, όταν τύπωσε ως δική του τη δια-

31 Κώστας Η. Μπίρης, *Η Βαβυλωνία του Δ.Κ. Βυζάντιου, Ιστορική και σκηνική ανάλυσις αναμόρφωσις του κειμένου, εικονογράφησις Αγγελου Σπυριδωνος*, χ.ε. Αθήναι 1948.

32 Γιάννης Σιδέρης, «Η Βαβυλωνία», όπ. πρ.

33 Δ.Κ. Βυζάντιος: *Η Βαβυλωνία*, Επιμέλεια Σπύρος Ευαγγελάτος, Ερμής, Αθήνα 1972

34 Δ.Κ. Βυζάντιος: *Βαβυλωνία, Με πρόλογο του Νικ. Λάσκαρη*, Βασιλείου Αθήνα 1936, σ. 9.

35 Βάλτερ Πούχγερ, Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα

σκευή του *Αρχοντοχωριάτη* που είχε επεξεργαστεί επί σκηνης και χάρτου ο Παντελής Σούτσας<sup>36</sup>.

Το στοιχείο που «επέτρεπε κι επέβαλλε τις κατά καιρούς σκηνικές προσαρμογές κατά ένα απεριόριστα ελεύθερο τρόπο», ήταν κατά την άποψη των περισσότερων ότι ο Βυζάντιος «αγνοούσε προφανώς τα στοιχεία της σκηνικής τέχνης»<sup>37</sup>. Με την πρόσφατη συναγωγή μελετών για την πολυκύμαντη ζωή του Βυζάντιου<sup>38</sup> προκύπτει η ανάγκη να επανεξεταστεί η μορφή κι η συγγραφική του δράση σε σχέση και με την τυπολογία της *Βαβυλωνίας*. Έχουν πια υποδειχθεί οι άφθονες λόγιες επιδράσεις που έχει δεχτεί, αναδύεται επομένως μια μορφή πολύ διαφορετική από εκείνη ενός ναΐφ καλλιτέχνη<sup>39</sup> ή ενός λαϊκού συγγραφέα.

Η συναγωγή μύθων που εκδίδει ένα χρόνο πριν τη δεύτερη έκδοση της *Βαβυλωνίας* και που περιλαμβάνει ανάμεσα σε αραβικές και τουρκικές μυθιστορίες ιστορίες του Νασρεντίν Χότζα<sup>40</sup> μας ωθεί να αναζητήσουμε τις πηγές της έμπνευσής του πέρα από συγκεκριμένα τυπωμένα θεατρικά έργα<sup>41</sup> και θεωρητικά κείμενα<sup>42</sup> στις λαϊκές μορφές διασκέδασης που γνώρισε στην Ανατολή. Η τακτική του για παράδειγμα να προθέτει στην αρχή κάθε σκηνης, πριν από τα δρώντα πρόσωπα μια πολύ σύντομη σύνοψη της σκηνης θυμίζει λαϊκά μυθολογικά αναγνώσματα όπως την Αραβοπερσική ιστορία του Συντίπα<sup>43</sup>. Από το σκηνοθετικό εύρημα του Πολίτη και μετά, πολλοί μελετητές με πρώτο τον Κώστα Μπίρη –αδιαφορώντας για το γεγονός ότι το Θέατρο Σκιών δεν είχε ακόμη εξελληνιστεί το 1836– υποστήριξαν ότι η αισθητική της *Βαβυλωνίας* ξεκινάει από την αισθητική του Καραγκιόζη. Ο Πούχχερ βάζει τα πράγματα στη θέση τους καταλήγοντας ότι η πορεία της επίδρασης –που θα ολοκληρωθεί αρκετά αργότερα ωστόσο– είναι μάλλον αντίστροφη, από την *Βαβυλωνία* προς τον ελληνικό Καραγκιόζη<sup>44</sup>, θυμίζοντάς μας όμως παράλληλα μια παλιότερη θέση του Κ.Θ. Δημαρά<sup>45</sup> ότι το «ανατολικόν θέατρον», το μη εξελληνισμένο Θέατρο Σκιών δηλαδή, ήταν σχετικά γνωστό στους Έλληνες εκείνη την εποχή. Για ένα συγγραφέα «γεννημένον και αναθρεμμένον εις τας αγκάλας του Καραγκιόζη και Χατζαϊβάτη, τετριμμένον εις τας φορτικές και αγοραίας γελωτοποιίας των Ασιατικών [...]βουτηγμένον εις την βαφήν της Αραβοπερσοτούρκου αισθητικής και βιωτικής»<sup>46</sup>

36 Άννα Σταυρακοπούλου: «*Αρχοντοχωριάτης* και *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*: Όπου ο Παντελής Σούτσας συναντά τον Μολιέρο (1876)» στον τόμο Αντώνης Γλυτζουρή, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, *Παράδοση...όπ. πρ.*, σσ. 43-50.

37 Πέτρος Πικρός: όπ. πρ. αν και η άποψη είναι γενικευμένη.

38 Εμμανουήλ Ν. Φραγκόκος: *Δ.Κ. Βυζάντιος και «Βαβυλωνία», Ερμηνευτικές δοκιμές και μαρτύρια βίου, Τετράδια εργασίας* 20, ΙΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 2008.

39 Δ.Κ. Βυζάντιος, *Η Βαβυλωνία*, όπ. πρ., Ερμής, Αθήνα 1972, σ. ις'.

40 *Μύθοι, μυθιστορίες και διηγήματα ηθικά και αστεία, εκτεθέντα προς διασκέδαση των Ελλήνων, παρά Δ.Κ.Χ. Ασλάνη Βυζαντίου*, Εν Αθήναις εκ της τυπογραφίας η Βιτόρια του Κωνσταντίνου Καστόρχη και συντρ. 1839, σ. γ'.

41 Ο Δημήτρης Σπάθης στον Πρόλογο της μελέτης του Εμμανουήλ Φραγκόκου (όπ. πρ. σσ. 7-10) προσθέτει τα *Κορακιστικά* του Ι. Ρ. Νερούλου και τον *Ξηνοταβελώνη* στην απόδοση του Κωνσταντίνου Οικονόμου. Η πολυσύλλαβη λέξη που κολλά στο λαϊκό του Λογιώτατου θα μπορούσε να είναι και άμεση επίδραση από τον Αριστοφάνη, ενώ η διαφορετική προσέγγιση μια παλιάς ιστορίας στο περιθώριο της κεντρικής παρεξήγησης Αρβανίτη-Κρητικού θυμίζει αγνά την αντίστοιχη Καραμανίτη-Κρητικού στον *Ερωτόκριτο*.

42 Για επιδράσεις της *Ars Poetica* του Οράτιου στη δεύτερη έκδοση του έργου βλέπε Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στον 19ο αιώνα*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2007, σ. 45 και την προμετωπίδα στην έκδοση του *Σινάνη* του 1838.

43 *Μυθολογικόν Συντίπα του Φιλοσόφου τα πλείστα περιέργον, εκ της Περσικής γλώσσης μεταφρασθέν*, Εν Βενετία, 1848. Εννοείται ότι ο Βυζάντιος είχε στα χέρια του κάποια παλιότερη έκδοση.

44 Βάλτερ Πούχχερ: Η γλωσσική... όπ. πρ. σσ. 246-259

45 Κ.Θ. Δημαράς: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1968<sup>4</sup>, σ. 248.

46 *Θεατής*, 20 Ιουλίου 1837.

μπορούμε να το θεωρούμε σχεδόν δεδομένο. Το παράθεμα αναφέρεται στον Ι.Ρ. Νερουλό, δίνει ωστόσο μια συνοπτική εικόνα, από τη μεριά των επικριτών τους, για τα στοιχεία που αποτελούσαν τον αισθητικό κόσμο των Κωνσταντινοπουλιτών λογίων. Στις παραπάνω πιθανές επιρροές οφείλουμε να προσθέσουμε μια ακόμη που προτείνει ο Χρήστος Σολομωνίδης, την κωμική τυπολογία του Οθωμανικού *Orta Oyunu*, του οποίου οι θίασοι συγκροτούνταν με βάση την κωμική γλωσσική τυπολογική διαφοροποίηση και έφταναν σε καίριο κωμικό αποτέλεσμα<sup>47</sup>.

Η διαδρομή που ακολούθησε ο Βυζάντιος μετά την αναχώρησή του από την Κωνσταντινούπολη αυξάνει εκπληκτικά τις πιθανότητες να είχε σταθερή επαφή με το Θέατρο Σκιών Οθωμανικού τύπου, όχι μόνο στην Τύνιδα<sup>48</sup>, αλλά και στο Ναύπλιο, μια πόλη με ισχυρή παράδοση στο είδος<sup>49</sup>, κατά πάσα πιθανότητα ήδη από την περίοδο που ο Βυζάντιος μένει εκεί και γράφει τη *Βαβυλωνία*. Σε παράσταση μαθητών της Μεγάλης του Γένους Σχολής στα τέλη του 19ου αιώνα η προσθήκη ενός ακόμη τύπου, του Λαζού, στην τυπολογία της *Βαβυλωνίας* έδειξε ακόμα πιο πειστικά την πιθανότητα αντιστοιχίας με το Οθωμανικό Θέατρο Σκιών, όπου η φιγούρα είναι αρκετά διαδεδομένη<sup>50</sup>.

Ένα ακόμη χαρακτηριστικό που μας ωθεί να αφήσουμε ανοικτό το ενδεχόμενο επίδρασης του «ανατολικού θεάτρου» στη *Βαβυλωνία* είναι ο μάλλον ελευθέριος χαρακτήρας της γλώσσας. Η κύρια παρεξήγηση έχει μάλλον ανώδυνο σκατολογικό χαρακτήρα, ωστόσο δύσκολα μπορεί κανείς να ισχυριστεί το ίδιο για άλλες φράσεις<sup>51</sup>. Αν και διαλεκτικές δεν παραμένουν ακατάληπτες, ειδικά στην περίπτωση του αναγνώστη, αφού στις εκδόσεις υπάρχει σε υποσημειώσεις η πιπεράτη σημασία τους. Στην Εισαγωγή των *Μύθων* που αναφέραμε ο Βυζάντιος σημειώνει ότι έχει αυτολογοκριθεί κατά την παράθεση ιστοριών από την προφορική παράδοση της Ανατολής και έχει παραλείψει μια σειρά άλλα πολύ διδακτικά αφηγήματα, «προσβάλλοντα άλλως την ηθική» για να μην γίνει «αίτιος εκτραχηλισμού τρυφερών ψυχών»<sup>52</sup>. Η *Βαβυλωνία* είναι μαζί με τον *Μισέ Κωζή* δυο από τα πιο ελευθερόστομα θεατρικά έργα του πρώτου μισού του 19ου αιώνα. Το δεύτερο υπερέχει κατά κράτος στον τομέα αυτό αλλά η εξομολόγηση του Βυζάντιου για αυτολογοκρισία υποδεικνύει ότι εξαιτίας της μακρινής τους έστω συγγένειας δεν μπορούμε να περιοριστούμε στην περίπτωση του Μισέ Κωζή όταν ανιχνεύουμε αγνές έστω επιδράσεις του Οθωμανικού Θεάτρου Σκιών σε κωμωδίες του άλλου θεάτρου<sup>53</sup>. Είναι η περίοδος όπου τουλάχιστον δυο ακόμη συγγραφείς στις δυο πλευρές του Αιγαίου αντλούν έμπνευση από το είδος αυτό

47 Χρήστος Σολομωνίδης: *Το θέατρο στη Σύμωρη 1657-1922*, χ.ε Αθήνα 1954, σ. 184

48 Για την παράδοση θεάτρου σκιών στην Τυνησία από τα τέλη του 18ου αιώνα με κύριο χαρακτηριστικό ότι οι φιγούρες «αντλούν την κωμική τους υπόσταση από την τοπική προφορά τους» ενώ το τέλος δίνει βίαια ο αυταρχικός εκπρόσωπος της εξουσίας βλέπε Βάλτερ Πούχνερ: *Βαλκανική θεατρολογία, Δέκα Μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1994, σ. 268 και Αικατερίνη Μυστακίδου: *Το Θέατρο Σκιών στην Ελλάδα και στην Τουρκία*, Ερμής, Αθήνα 1982, σ. 46 και υποσ. 48

49 Βλέπε σχετικά Θόδωρος Χατζηπανταζής: «Αναζητώντας τον Γιάννη Μπράχαλη, Οι όροι και τα όρια της προφορικής ιστορίας στην περίπτωση του ελληνικού θεάτρου Σκιών» στον τόμο *Στέφανος, Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Ergo, Αθήνα 2007, σσ. 1337-1345.

50 Κώστας Η. Μπίρης, *Η Βαβυλωνία*, όπ. πρ. σ. 7

51 Ενδεικτικά: «βυζιά», «κιοπ-ογλού», «πίθα μούτι», «τε τε χίνιε».

52 Δ.Κ. Βυζάντιος: *Μύθοι, μυθιοστορία*...όπ. πρ. σ. δ'.

53 Άννα Σταυρακοπούλου: «*Μισε-Κωζής* (1848): Πολυπολιτισμικά νυχτοπερπατήματα στην Οθωμανική Κωνσταντινούπολη» στον τόμο Νικηφόρος Παπανδρέου-Έφη Βαφειάδη (επιμ.): *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου, Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2007, σσ. 67-81

για να γράψουν θέατρο. Ο Τούρκος συγγραφέας Ibrahim Sinasi γράφει το *Sair Evlenmesi*, (Ο *Γάμος του Ποιητή* 1859) δανειζόμενος τον χαρακτήρα και την πλοκή του από τις παραδοσιακές μορφές διασκέδασης και κυρίως το Οθωμανικό Θέατρο Σκιών<sup>54</sup> ενώ έχει επίσης υποστηριχτεί ότι η κωμωδία *Γάμος άνευ νύμφης* πιθανότατα αντλεί το βασικό του μύθο από τον ίδιο χώρο<sup>55</sup>.

Τέλος η προτίμηση του Βυζάντιου προς τον Νασρεντίν Χότζα μας θυμίζει ότι το μη εξελληνισμένο Θέατρο Σκιών χρησιμοποίησε εδώ από πολύ νωρίς τον κωμικό ήρωα πλάι στον Καραγκιόζη, πρακτική άγνωστη στο αντίστοιχο θέατρο της υπόλοιπης Οθωμανικής Αυτοκρατορίας<sup>56</sup>. Η συμβολή του ελληνικού χώρου στη διαμόρφωση της παράδοσης του Ναστερδίν είναι πολύ σημαντικότερη απ' ό,τι είχε αρχικά θεωρηθεί και σε πολλές περιπτώσεις η παράδοση χειρογράφων και εκδόσεων στην οποία συμβάλει κι ο Βυζάντιος ισχυρότερη από ότι στην Τουρκία<sup>57</sup>.

Η εμφάνιση σοβαρών δραματουργικών αδυναμιών στα έργα του Βυζάντιου θα πρέπει επομένως να επανεξεταστεί ως πιθανή επίδραση ενός είδους κι ενός αισθητικού σύμπαντος στο οποίο η γοργή πλοκή δεν έχει καμιά ιδιαίτερη αξία, η επανάληψη θεωρείται προσόν και το χιούμορ υπακούει σε εντελώς διαφορετικούς νόμους. Την άποψη ότι η *Βαβυλωνία* τραβάει σε δυσβάσταχτο μάκρος δεν συμμερίζονταν καθόλου κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα όχι μόνο οι αναγνώστες –με τις 29 του εκδόσεις είναι το δημοφιλέστερο θεατρικό ανάγνωσμα της περιόδου– αλλά ούτε οι θεατές της. Ακόμη και στην παράσταση του 1888 για την οποία ξεσπαθώνει ο Άννινος αποτελούσε μέρος μόνο του προγράμματος και συμπληρωνόταν από μια ακόμη κωμωδία όπως το *Γιάντες* ή ένα ιστορικό δράμα όπως ο *Κόδρος*.

Ωστόσο, η αποδοχή της υπόθεσης ότι η τυπολογία της *Βαβυλωνίας* στηρίζεται μόνο στον ανατολίτικο μπερντέ αδικεί τον Βυζάντιο και επαναφέρει στο κέντρο της συζήτησής μας τα πρόσφατα ευρήματα του Εμμανουήλ Φραγκίσκου για τη ζωή του δραματουργού. Σύμφωνα μ' αυτά, στο πλαίσιο των αρμοδιοτήτων που του είχε αναθέσει η Διοίκηση του νεόκοπου κρατιδίου, ο Βυζάντιος βρέθηκε στα 1829 να διενεργεί ανακρίσεις όμοιες με κείνη που διενεργεί στο έργο ο Ζακυνθινός αστυνόμος, να καταδικάζει αστυνομικούς που έφτασαν σε παράβαση καθήκοντος όπως ο δικός του ήρωας, να παρακολουθεί από τις στήλες της ίδιας εφημερίδας που διαβάζουν κι οι ήρωές του στη λοκάντα τις διαμάχες μεταξύ ιταλοσπουδαγμένων γιατρών για το ποιος είναι αμαθής και ποιος όχι. Ο ίδιος έχασε τελικά τη δημόσια θέση του το Μάη του 1833 μετά από καταγγελία ή συκοφαντία πιθανόν για δωροληψία, γεγονός που, αν αποδειχτεί από νεώτερα στοιχεία, φωτίζει εντελώς διαφορετικά την άλλως παράταιρη άρνηση του Αστυνόμου να δεχτεί τα χρήματα που του προσφέρει ο Χιώτης. Από το συγχρωτισμό του με τους ετερόκλητους ταπεινούς πολίτες του κρατιδίου, προέκυψε επομένως μια πολύτιμη πρώτη ύλη, την οποία επεξεργάστηκε και μεταμόρφωσε προσπαθώντας να αφαιρέσει από πάνω της κάθε ίχνος επικαιρικότητας, μέχρι να εξασφαλίσει τη μέγιστη δυνατή «καθολικότητα» σύμφωνα με

54 Άννα Σταυρακοπούλου, «Μισέ Κωζής...» όπi πρ. σ. 80.

55 Κωνσταντίνα Ριτσάτου: «*Με των Μουσών τον έρωτα...*» Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2011, σ. 149. Την υπόθεση ότι «η ιστορία έχει πιθανώς τουρκική πηγή» πρωτοσυναντάμε στο Θόδωρος Χατζηπανταζής-Λίλα Μαράκα: *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμος Α2, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 59.

56 Βάλτερ Πούχνερ: *Βαλκανική Θεατρολογία*, ό.π. πρ. σ. 261 και υποσ. 148. Για συνέχιση της εμφάνισης του ήρωα πλάι στον Καραγκιόζη βλέπε την μεταπολεμικά τυπωμένη σε φυλλάδιο κωμωδία *Ο Καραγκιόζης κι ο Ναστερδίν Χότζας*, Παπαδημητρίου, Αθήνα, χ.χ.

57 Γιώργος Κεχαγιόγλου: «Ένας Οθωμανός Αίσωπος στην Αυλή των Μαυροκορδάτων: Οι πρώτες σωζόμενες χειρόγραφες ελληνικές μεταφράσεις του Νασρεντίν Χότζα» στον τόμο *Όψεις της λαϊκής και της λόγιας λογοτεχνίας νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 161-187



τους νεοκλασικούς κανόνες, στο μέτρο που τους τηρεί και που τους έχει κατανοήσει. Η διασταύρωση αυτή εξασφάλισε γνησιότητα στη διαγραφή των τύπων, ένα πρωτοβάθμιο ρεαλισμό, κι αυτός είναι μάλλον ο λόγος που η *Βαβυλωνία* αποτέλεσε την τυπολογική μήτρα μιας πολύ μεγάλης σειράς έργων από την Κωμωδία και το Κωμειδύλλιο ως την Επιθεώρηση και την Οπερέττα, ακόμη και το μεταπολεμικό κοινωνικό δράμα. Η απομάκρυνση του Βυζάντιου απ' αυτό το σπαρταριστό πρωτογενές υλικό και η καταφυγή του σε σχολαστικότερες πηγές έμπνευσης δικαιολογούν ικανοποιητικά το χάσμα ποιότητας και απήχησης ανάμεσα στις υπόλοιπες κωμωδίες του και τη *Βαβυλωνία*.

Η γνησιότητα των τύπων της αποδείχτηκε περίτρανα με την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης το 1964, αφού ο Ιορδάνης της *Αυλής των Θανμάτων* που είχε εμφανιστεί επτά χρόνια πριν δεν παρουσίαζε πολύ μεγάλες διαφορές από τον Ανατολίτη στη *Βαβυλωνία*, με κύριο κοινό τους θέλημα την «βιοτική σοφία», στοιχείο που συνέδεε οργανικά όχι μόνο δυο διαφορετικούς ρόλους αλλά και δυο διαφορετικές περιόδους του ελληνικού θεάτρου.

## ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ

### *Ο μίτος της Αριάδνης*.<sup>1</sup>

Δραματικό κείμενο και θεατρική παράσταση: οι σύνθετες σχέσεις τους όπως αποτυπώνονται στις σελίδες των εκδόσεων των ελληνικών θεατρικών έργων την περίοδο 1880-1900

«...Αναμένω την από σκηνης διδασκαλίαν του δράματος, ίνα διορθώσω τας ελλείψεις μου» αναφέρει ο Δημήτριος Βουγιάς στον πρόλογο της έκδοσης του έργου του *Ο θάνατος του Αληπασά των Ιωαννίνων*<sup>2</sup> στα 1881.

Με οδηγό και συνοδοιπόρο, προλόγους, σημειώσεις, διανομές, θα προσπαθήσουμε να αποτυπώσουμε τη σχέση ανάμεσα σε ένα δραματικό κείμενο και την παράστασή του, όπως αυτή παρουσιάζεται μέσα από τις σελίδες των ελληνικών θεατρικών έργων που εκδίδονται την περίοδο 1880-1900.

Η σκηνική παράσταση ενός δραματικού κειμένου είναι το ζητούμενο; ο απώτερος στόχος ενός δραματικού συγγραφέα; είναι αυτό που τελικά θα καθιερώσει ένα έργο; θα βοηθήσει το συγγραφέα να εξελίξει τη γραφή του;

«... Και το δράμα το γραφομένον ή αναγινωσκόμενον τί είναι ή καπνός κυανούς απέναντι της πλαστικής πραγματικότητος -δια τους πολλούς εννοείται – του έργου του αναπαριστώμενου επί της σκηνης..» σημειώνει ο Παλαμάς σε άρθρο του στην εφ. *Εφημερίς*, με τίτλο «Φιλοθεάμονες και μισαναγνώσται» στις 5 Δεκεμβρίου 1895<sup>3</sup>.

Σίγουρα η «πιθανή» παράσταση ενός έργου είναι ένα ερέθισμα καθόλου αμελητέο. Ο Κορομηλάς δηλώνει στον πρόλογο της έκδοσης του έργου *Η Κακή Ώρα* (Αθήνα, 1882), ότι η πρόσκληση να διδάξει έργο στη σκηνή των ανακτόρων τον έκανε να βγει από την πνευματική σκηνηρία, δυο χρόνια απείχε «...από πάσα μελέτη και δραματική εργασία...».

Και ο Βερναρδάκης, όπως προκύπτει από δημοσιεύματα της εποχής, τελειώνει την *Φάνστα*<sup>4</sup> του θεωρώντας ότι υπάρχουν ηθοποιοί ή θίασοι κατάλληλοι να την ανεβάσουν. Το έργο τυπώνεται τον επόμενο της παράστασής του χρόνο, στα 1894, με σημειώσεις του ποιητή που σαφώς αντικαθρεφτίζουν εμπειρίες του από την σκηνική παράστασή του.

Ένα χρόνο πριν την παράσταση της *Φάνστας* στα 1892 ο Παλαμάς σε άρθρο του για την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου διατυπώνει τα εξής: «...Ας έχωμεν άξιους ηθοποιούς, και επί τη υποθέσει ότι στερούμαστε άξιων δραματογράφων, πιστεύσατε ότι μετά την απόκτησιν των πρώτων δεν θα βραδύνουν οι δεύτεροι, ο ποιητής εμπνέεται εκ του ηθοποιού περισσότερο η ούτος εξ' εκείνου. Θεατρική και δραματική αναγέννησις δεν απέχουν αλλήλων...»<sup>5</sup>.

1 Δημήτριος Κορομηλάς: *Ο Μίτος της Αριάδνης*, Κωμωδία, Αθήνα, 1883.

2 Δημήτριος Βουγιάς: *Ο θάνατος του Αληπασά των Ιωαννίνων*, δράμα εις πράξεις εξ, Πειραιάς, 1881.

3 Βάλτερ Πούχγερ: «Το εθνικό δράμα και η ανεπάρκεια της σκηνης», στον τόμο: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, σ.108.

4 Δημήτριος Βερναρδάκης: *Φάνστα*, δράμα εις πράξεις πέντε, Αθήνα, 1894.

5 Βάλτερ Πούχγερ: «Το εθνικό δράμα και η ανεπάρκεια της σκηνης», στον τόμο: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, σ. 107

Σε κάποιες βέβαια περιπτώσεις όπως του Πανάγου Μελισσιώτη «κουρεύς εν Αθήναις» όπως σημειώνεται δίπλα στο όνομά του στην πρώτη έκδοση της *Χαίδως της Λυγερής*<sup>6</sup>, όλα γίνονται αυθόρμητα, χωρίς θεωρητικά διλήμματα, χωρίς καλά-καλά να ξέρει πώς γράφεται ένα θεατρικό έργο, ότι διαιρείται σε πράξεις και σε σκηνές, ξέρει σίγουρα όμως ότι ένα θεατρικό έργο ως προορισμό του έχει τη σκηνή.

«... Άρχισε λοιπόν να γράφει... [σημειώνει ο Νικόλαος Λάσκαρης στον πρόλογο των έργων του Μελισσιώτη το 1897]... τελειώνει λοιπόν σε δεκαπέντε μέρες την πρώτη πράξη ενός έργου που δεν ξέρει αν είναι δράμα, ειδύλλιο ή κωμωδία και τρέχει μαινόμενος και δείχνει το έργο του στον Αντωνιάδη, με τον οποίο έχει πολλές σχέσεις γιατί έχει χορέψει πολλές φορές στα έργα του γηραιού δραματογράφου... Έκθαμβοι οι Αθηναίοι βλέπουν να αναγγέλλεται έργο του Μελισσιώτη. Γεμίζουν το θέατρο για να τον μαξιλαρώσουν αλλά αφού ακούσουν τους πρώτους στίχους μένουν έκπληκτοι...»<sup>7</sup>.

Το θέμα της παράστασης ή όχι ενός έργου, αν έχει γραφτεί για να αναγνωστεί μόνο, είναι κάτι που θίγεται ιδιαίτερα, στους προλόγους των εκδοθέντων έργων της περιόδου που εξετάζουμε. Κάποιοι σημειώνουν ότι γράφουν έργα πιο πολύ για να διαβαστούν: «τοις φίλοις αναγνώσουσι» (Βρασιδάς Δημάκος – Γεώργιος Οικονομόπουλος: *Η αξία των γυναικών*, Δράμα εις πράξεις πέντε μετά πρόλογου, Αθήνα, 1880), «...δημοσιεύω απλούν και αυτοσχέδιον ανάγνωσμα» (Άγνωστος: *Ιωάννης ο Καλυβίτης*, Κων/πολη 1880), Ο Γεώργιος Ανδρικόπουλος στον πρόλογο του έργου *Αρκάδιον ή αι εν Κρήτη σφαγαί*, δράμα πράξεις πέντε (Αθήνα 1884) αναφέρει ότι σκοπό έχει «...να εμφυσήσω εις την ψυχήν παντός Έλληνος το μίσος κατά του τυράννου της δούλης ημών Πατρίδος δια της αναγνώσεως μάλλον ή δια της διδασκαλίας των δραματίων μου από σκηνής...», κάποιοι άλλοι αν και θεωρούν ότι τα έργα τους προορίζονται μάλλον για ανάγνωση, αφήνουν περιθώρια σκηνικής παρουσιάσής τους με ανάλογες οδηγίες όπως ο Κλέων Ραγκαβής στο έργο του *Θεοδώρα* ποίημα δραματικόν εις μέρη πέντε (Λειψία, 1884) σημειώνει στον πρόλογο ότι «...δραματικόν ποίημα και ουχι δράμα εκλήθη... διότι εν τη παρούση αυτού μορφή προώριται μάλλον εις ανάγνωσιν ή εις σκηνικήν παράστασιν. Εν τοις στενοτάτοις ορίοις του κυρίως δράματος απέβαιεν ανέφικτος η επίτευξις του σκοπού ον προεθέμεθα, της πιστής σκιαγραφήσεως, εάν μη απεικονίσεως της περικλέους του Ιουστινιανού βασιλείας... [για να σημειώσει στο τέλος του προλόγου ]... Εν τέλει των σημειώσεων εύρηται πίναξ των αφαιρετέων χωρίων από της σκηνής διδασκομένου του δράματος» και στον *Ηράκλειο* κάνει το ίδιο, πίνακας με τα παραλειπτέα μέρη «από της σκηνής διδασκομένου δράματος».

Οι περισσότεροι όμως φαίνεται να φλερτάρουν με την ιδέα της σκηνικής τους παρουσιάσης:

«...Ως προς το μέτρον (επέλεξε) τον ενδεκασύλλαβον στίχον...» σημειώνει στον πρόλογο του έργου του *Η καταστροφή των Ψαρών* (δράμα εις πράξεις πέντε, Κεφαλληνία 1883) ο Γεώργιος Άβλιχος, «... καθ' όσον τούτον έκρινα καταλληλότερον ως προς την απαγγελίαν ως έχοντα ποικιλίαν, άπειρον τονισμόν και αρμονίαν... Η Σχολή του δράματος είναι η Ρωμαντική...» Για να συνεχίσει ότι η επιλογή της ρωμαντικής σχολής και όχι της κλασσικής έγινε γιατί αν είναι να διδαχθεί το δράμα αυτό στη Σκηνή, ο κλασσικός τύπος με το μήκος των διαλόγων και των μονολόγων των προσώπων και των χορών θα εξαντλούσε την υπομονή των σημερινών θεατών, ακόμα πιστεύει πως «σήμερον δέον οι διάφοροι εντυπώσεις να παρακολουθούν η μια την άλλη, ανά πάσαν σκηνήν νέον ενδιαφέρον να ηλεκτρίζη, να ήναι σύντομοι αι προς εκτύλιξιν και λύσιν τείνουσαι μεταβολαί...».

6 Πανάγος Μελισσιώτης: *Χαίδω η λυγερή*, Αθήνα, 1894.

7 Πανάγος Μελισσιώτης: *ΘΕΑΤΡΟΝ*, Μετά πρόλογου υπό Νικολάου Λάσκαρη, Αθήνα, 1897, σσ.3-29.

Ένα έργο που στις αρχικές προθέσεις του συγγραφέα δεν ήταν μάλλον η παράστασή του, είναι η *Βαβυλωνία*. Η επιτυχημένη όμως πορεία της στη σκηνή, οδηγεί τον Βυζάντιο στην αλλαγή σκηνών για την καλύτερη σκηνική της παρουσίαση. Διαβάζουμε στον πρόλογο της δεύτερης έκδοσής της που ξανατυπώνεται το 1884: «...Την κωμωδίαν ταύτην εξέδωσα τω 1836 έτει, αλλ' επειδή είδον ότι ευχαρίστησε το κοινόν, πολύ δε περισσότερον όταν την παρέστησαν εις θεατρικάς παραστάσεις και επειδή πολλοί επιθυμούν να την αποκτήσωσι προς διασκέδασιν, επεχείρησα να εκδώσω το δεύτερον ήδη αυτήν, παραλλάξας και μεταθέσας τας μεν σκηνάς εις το ευκολώτερον δια τας θεατρικάς παραστάσεις... εκδιδομένης ήδη της *Βαβυλωνίας* εις την δευτέραν ταύτην έκδοσιν η πρώτη μένει πλέον περιττή...».

Αξίζει να σημειώσουμε ότι στις εκδόσεις των έργων τους οι συγγραφείς δίνουν σκηνοθετικές, σκηνικές και σκηνογραφικές οδηγίες που κατά τη γνώμη τους θα βοηθήσουν στη σκηνική παρουσίαση του έργου. Ο Λάσκαρης στο *Μαλλιιά Κουβάρια* (Αθήνα, 1899), μάλιστα, δίνει σαφείς οδηγίες για το ποιές φράσεις ή λέξεις πρέπει να αλλαχθούν «δια τας εν Τουρκία παραστάσεις» «Διορθοτέω τω κειμένω ως εξης αντί Σουλτάνος – Ηλιογάβαλος, αντί Μογγόλος – τέρας, αντί Εθνική Εταιρεία – εμπορική εταιρεία, αντί «την εισβολήν των επαναστατών εις Μακεδονίαν» –να προαγοράση όλην την σιτοπαραγωγήν της Θεσσαλίας.». Στη *Γυναικα του μπαρμπέρη* του Νίκου Κοτσελόπουλου (1893;) ο συγγραφέας σημειώνει. «η δια των σχημάτων έκφρασις του εν τη κωμωδία ταύτη προσώπου Κούκου, αφήεται εις την ικανότητα του υποδηθησομένου αυτό, όστις πρέπει να γνωρίζη ότι, ουχί άλαλον, αλλ' άνθρωπον ον διακόπτουσι και θέλοντα να ομιλήση υποκρίνεται». Ο Πανάγος Μελισσιώτης (Κουρέας εν Αθήναις) στην έκδοση της Χαίδως της Λυγερής (Αθήνα, 1894) στη σ. 85 σημειώνει «Εν περιπτώσει καθ' ήν η υποδουομένη το πρόσωπον της Χαίδως αδυνατή να ψάλλη, η τελευταία σκηνή της β' πράξεως θα τελειώσει ούτω: Μετά τον 8ον στίχον της 69 σελίδας, θα ακούεται έξωθεν η φωνή της Χρυσάφως...». Και ο Δημήτριος Καμπούρογλου, για να δώσουμε ένα ακόμα παράδειγμα στο *Παιδομάζωμα* δίνει αναλυτικά τη σκηνογραφία των πράξεων του έργου, η έκδοση περιλαμβάνει σχέδια. Για τα ρούχα μάλιστα, κάνει αναλυτική αναφορά στις ενδυμασίες ανδρών και γυναικών κατοίκων των Αθηνών.

Το θέμα της παράστασης ή όχι ενός δραματικού έργου τίθεται και στους προλόγους των εκδόσεων των έργων του Εφταλιώτη και του Καμπύση, που τυπώνονται για πρώτη φορά την περίοδο αυτή. Βέβαια η οπτική γωνία και το θεωρητικό υπόβαθρο είναι τελείως διαφορετικά.

«...Το δραματάκι αυτό [σημειώνει ο Αργύρης Εφταλιώτης στον πρόλογο του έργου του (Αθήνα, 1900)]...γράφτηκε σ' εποχή που φαινόταν ανάγκη να προσέχουμε όχι μονάχα το υλικό μας να είνε εθνικό, μα και η παράστασή του και μάλιστα να γίνεται αυτή η παράσταση με τρόπο που να πηγαίνει ο συγγραφέας το δράμα του δίχως να σέρνει μαζί του σκουριασμένες αλυσίδες περασμένων κανόνων. Ο *Βουρκόλακας* ...ξανατυπώνεται σήμερα μόνο και μόνο για να μπορη να τότε διαβάζη όποιος επιθυμεί. Να παρασταθή κι αυτός στη σκηνή είναι δύσκολο πράμα, αφού συχνά ξεπέφτει από γοργό διάλογο σε μακρινές ομιλίες που δεν τις σηκώνει το θέατρο...».

Ο Ξενόπουλος σε άρθρο για τον Καμπύση<sup>8</sup> (1902) αναφερόμενος στα έργα του σημειώνει «... Έργα εντελώς ποιητικά, με αληθινόν ιδανικόν ανωτέρας σφαίρας, προκαλούντα την σκέψιν μάλλον παρά την βάνουσον έκπληξιν ή το ζωώδες θάμβος... Το μέγα όμως ελάττωμα των σκηνικών τούτων έργων, είναι ότι «δεν στέκονται εις την σκηνήν»... Τούτο είχε κατανοήσει τελευ-

8 Γρηγόριος Ξενόπουλος: «Το έργον του Καμπύση», *Άπαντα*, τόμ.11, σ. 48.

ταίως ο Καμπύσης και έλεγε οιονεί δικαιολογούμενος προ του εαυτού του, ότι αν διήρесе τα έργα του εις πράξεις και εις σκηνάς, δεν τα επέγραψεν όμως ούτε δράματα, ούτε κωμωδίας...».

Και ο Παλαμάς που έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση στον Καμπύση θεωρούσε πως «η τέχνη του είναι περισσότερο για τη μοναχική μελέτη, παρά για το θέατρο»<sup>9</sup>

Ο ίδιος ο Καμπύσης στον πρόλογο του έργου του το *Μυστικό του γάμου* (Αθήνα, 1896) σημειώνει «... και εσύ ξέρεις ποια ιδέα έχω για πολλά σκηνικά έργα της Ελληνικής παραγωγής, που κίνησαν μάλιστα περισσότερο θόρυβο στην παράστασή τους, τόσο από το κοινό, όσο κι από την κριτική...»<sup>10 11</sup>

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στα 1882 ο Κορομηλάς θεωρεί πρόβλημα που οι Έλληνες δεν βλέπουν τα έργα τους να παριστάνονται...

«...από της ανδρύσεως του ελληνικού βασιλείου πολλοί μεν έγγραφον, ολίγιστοι όμως έχουν την ευτυχίαν να ιδώσι τα έργα αυτών εν μέσω εκλεκτής ομηγύρεως διδασκόμενα. Τοιούτο ήτο λίαν απελπιστικόν δια της καταγινιομένης περί την δραματικήν φιλολογίαν, αλλά δεν ήτο βεβαίως και ευχάριστον δια την ημετέραν κοινωνία, ής η φιλοτιμία ουδόλως εφαιnéτο προβαλλομένη. Επί τοσούτα έτη εκοιμήθη νήδυμον ύπνον η φιλοτιμία των δυνάμενων ν' αναζωπυρώσωσι το αίσθημα της εθνικής σκηνης και είνε ζήτημα αν εξεγερθή αληθώς...».

Αυτά αναφέρει ο Κορομηλάς στον πρόλογο της έκδοσης του έργου του *Κακή Ώρα* στην Αθήνα το 1882. Η *Κακή Ώρα* είναι το πρώτο πρωτότυπο ελληνικό έργο που παρουσιάζεται στα ανάκτορα. Στην έκδοση μάλιστα του ίδιου έργου, την ίδια χρονιά στην Κωνσταντινούπολη, όπου υπάρχουν κριτικές και άρθρα για το έργο και την παράστασή του, ο δημοσιογράφος του «ΜΗ ΧΑΝΕΣΑΙ» (2.5.1882) καταλήγει το άρθρο του ως εξής «...Είθε αυτή η *Κακή Ώρα* να γίνη καλή και να εμπνεύση εις τους αρμοδίους τον πόθον και την πρωτοβουλίαν της ανδρύσεως του εθνικού θεάτρου»

Προκειμένου να γραφούν αλλά και να παρασταθούν καλά ελληνικά έργα, ο Κορομηλάς, ζητάει εθνική σκηνή.

Αφιερώνει το έργο του *Απάτη αντ' απάτης*, έκδοση 1885, στην βασίλισσα των Ελλήνων Όλγα και της ζητάει «την ενδελεχή μεριμνά Σου υπέρ του Εθνικού Θεάτρου και την σταθεράν αφοσίωσίν σου εις παγίωσιν αυτού, ίνα τούτο μεν δυνήθημεν να ιδωμεν αναπαραστώμενα τα έργα των αθανάτων ημών προγόνων, τούτο δε κατορθώσαμεν ημεείς οι νεώτεροι, μιμηταί γινόμενοι εκείνων, να παράγωμεν τι καλόν, αντάξιον της φήμης, ήν είχε ποτέ η Ελληνική σκηνή...».

9 Βάλτερ Πούχγερ: «Το εθνικό δράμα και η ανεπάρκεια της σκηνης», στον τόμο: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, σ.109

10 Ο ίδιος ο Καμπύσης για τα έργα του «...Τα έργα μου δεν είνε σε ιάμβους γραμμένα, μήτε τραγωδίες, υπόθεση καλά-καλά δεν έχουν, η γλώσσα τους είναι χυδαία, τα πρόσωπά τους άρρωστα, κάθαρση δεν τα δυναμώνει κ' ίσως δεν έχουν και λύση...». Θα ήθελε να δει τα έργα του «σε μια σάλα χωρίς σκηνές και σκηνικά, χωρίς ηθοποιούς... ένα δυο όσα είναι τα πρόσωπα καθισμένοι σε κάθισμα να μιλούν τον διάλογο... θα το ήθελα συναναστροφή...» (Δημήτρης Γουνελάς: «Εισαγωγή» (στα τρία μονόπρακτα του Καζαντζάκη), *Ν. Εστία*, Χριστούγεννα 1977, σ. 168).

11 Ο Θ. Γραμματάς αναφέρει ότι οι «...συγγραφείς του αστικού θεάτρου είτε προλογίζοντας στα δράματά τους (όπως ο Καμπύσης και ο Ταγκόπουλος), είτε σε αυτοτελείς μελέτες (όπως ο Παλαμάς και ο Ξενόπουλος) υποχρεώνονται να προσπαθήσουν να δημιουργήσουν τις θεωρητικές αυτές προϋποθέσεις που θα στηρίξουν, δικαιώσουν και τελικά καταξιώσουν στη συνείδηση ενός κοινού που ελάχιστα (ακόμα) ήταν εξοικειωμένο με τέτοιου είδους θέατρο, τα έργα τους...». (Θεόδωρος Γραμματάς: «Από το "INTIMA TEATREN" του Στρίντμπεργκ και το «ΘΕΑΤΡΟ ΣΥΝΑΝΑΣΤΡΟΦΗΣ» του Καμπύση στο ελληνικό αστικό θέατρο», στον τόμο: *Δοκίμια θεατρολογίας*, σ.143.

Ο Κορομηλάς προσπάθησε πολύ να πείσει τον βασιλιά Γεώργιο να προχωρήσει στην ίδρυση Εθνικού θεάτρου, με εισηγήσεις, μελέτες και αρθρογραφία. Ο Γεώργιος τελικά πείθεται, καταρτίζει επιτροπή με επικεφαλής τον Κορομηλά, που ετοιμαζόταν να αναλάβει τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου. Πεθαίνει όμως πρόωρα και τη θέση αναλαμβάνει ο Άγγελος Βλάχος, που είχε και αυτός εργαστεί για τον ίδιο σκοπό.

Την προσπάθεια χαιρετίζει και ο Παλαμάς, αν και φοβάται για το ρεπερτόριο που θα επιλεγεί ότι θα εγκλωβιστεί ανάμεσα στον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο* του Ζαμπέλιου και την *Σκλάββα* του Περεσιάδη.

Προς το παρόν όμως αυτό που προέχει είναι να αρχίσουν να ανεβαίνουν καλά ελληνικά έργα στις ελληνικές σκηνές. Είναι ένα θέμα που αναφέρεται σε πολλούς προλόγους. Ένα ζήτημα που διαφοροποιείται ανάλογα με τις τάσεις και τη μόδα που επικρατεί τη δεδομένη στιγμή. Μπαίνει ακόμη το ζήτημα τι είδους έργα ελληνικά ανεβαίνουν στην ελληνική σκηνή

«Κακώς γέλωσ υπεδέχτο πάντοτε τα ελληνικά έργα και επιτηδευμένη δυσπιστία εξεδηλούτο εις πάσαν έκφρασιν πόθου περί παραστάσεως πρωτοτύπου δράματος...». αυτά τα λόγια σημειώνει ο Κορομηλάς στα 1882 στον πρόλογο της *Κακής Ώρας*, του πρώτου πρωτότυπου ελληνικού έργου που παρουσιάζεται στα ανάκτορα, όπως έχουμε ήδη αναφέρει και συνεχίζει «...έχω συνάμα την ελπίδα ότι ο ελληνικός κόσμος θα κατενόη επιτέλους την μεγάλην αυτού αδικίαν προς τε την πάτριον γλώσσαν και προς τα προϊόντα της εθνικής μούσης...». Για την ίδια παράσταση ο δημοσιογράφος του «ΜΗ ΧΑΝΕΣΑΙ» πολύ παραστατικά σημειώνει «...Γέλαγε και ο βασιλιάς και οι δυο βασιλόπαιδες, ο Κωνσταντίνος και ο Γεώργιος...». Ο βασιλιάς τους επέτρεψε να δουν μόνο την ελληνική κωμωδία από τα παρασκήνια, υπογραμμίζει ότι είναι το πρώτο πρωτότυπο ελληνικό έργο που παρουσιάζεται στα ανάκτορα και ελπίζει να δει εκλεκτό κοινό, «φιλόκαλον και κομψόν» να παρακολουθεί σε «ελληνικόν θέατρον», έργα Ελλήνων συγγραφέων «απεικονίζοντα» ελληνικά ήθη».

Ο Παρίων, που υπογράφει το *Ζευς Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον*, (Αθήνα, 1888) δράμα ήλαρόν εις πράξεις τρεις, προτάσσει στο έργο του, που τον αφιερώνει «τοις εντυγχάνουσι» έναν ενδιαφέροντα πρόλογο: «Μεταβαίνω ενίστε εις τα θέατρα αποδύόμενος τα ράσα μου και περιβαλλόμενος ενδυμασίαν κομψήν του τελευταίου συρμού και χειρίδας δερμάτινας. Ήκουσα και από Γαλλικού Θεάτρου, σεμνά τινά δράματα, ως τον Βοκάκκιον, τους κώδωνας της Κερατουπόλεως, την Γιλέτταν, την μεγάλην Δούκισσαν του Γερολοστάιν και άλλα...» Και άλλες φορές, συνεχίζει, πηγαίνει στο Άντρο των Νυμφών, κρύβεται πίσω από τα φυλλώματα σαν Μεφιστοφελής και παρακολουθεί το ξύλο που παίζουν για να προκαλέσουν το γέλιο των θεατών. Μετά πηγαίνει και στο «Ελληνικόν θέατρον» και ακούει δράματα και κωμωδίες από μεταφράσεις «...εκεί το κύριε Κόμη και κύριε Βαρώνε δίνουν και παίρνουν, εκεί ήκουσα φράσεις κωμικάς εκ τοιούτων δραμάτων, ως Γεώργιε θέσον τα τρυβλία εις την τράπεζαν...». Με αυτή την εντύπωση γύρισε ένα βράδυ στο κελί του και έγραψε το έργο αυτό που το πήρε από την ελληνική μυθολογία.

Ο Νικόλαος Λάσκαρης στον πρόλογο της έκδοσης στα 1897 των τριών έργων του Μελισσιώτη, *Χαίδω η Λυγερή*, *Θυμιούλα η Γαλαξειδιώτισσα* και η *Καλαματιανή* σημειώνει «...Μέχρι το 1889 το ελληνικόν θέατρον ετρέφετο από μεταφράσεις ξένων έργων... Οι Έλληνες ηθοποιοί σπανιότατα ανέβαζαν ελληνικό έργο «μόνη η αναγγελία του οποίου ήρκει να τρέψη εις άτακτον φυγήν τους «εραστάς του ελληνικού θεάτρου», όπως αναγράφονταν στα τότε προγράμματα οι θαμώνες των θεάτρων». Από την εποχή όμως που παραστάθηκε η *Τύχη της Μαρούλας* του Κορομηλά, τα πράγματα άλλαξαν, «... ο κόσμος βαρέθηκε να βλέπει «τα τερατουργήματα του «Γαλλικού Παρνασσού»... έσπευσεν αθρόως επί πολλάς εσπέρας να φαιδρυνθή από τας

ωραιότητας σκηνάς της κωμωδίας του κ. Κορομηλά και να χειροκροτήσει τα εν αυτή γλυκύτατα τραγουδάκια...». Από τότε το κωμειδύλλιο έγινε της μόδας. Πολλοί παρανόησαν την αξία της τέλει κωμωδίας του Κορομηλά και νόμισαν ότι η επιτυχία της οφείλεται στη μουσική. Έτσι πολλοί επιδόθηκαν στη συγγραφή κωμειδυλλίων, τα οποία παρόλο που παραστάθηκαν «δύνανται κάλλιστα να υπαχθώσιν εις την δικαιοδοσίαν του αστυνομικού δελτίου»<sup>12</sup>.

Μια χρονιά μετά τον πρόλογο του Λάσκαρη, στα 1898, ο εκδότης Αναστάσιος Φέξης στον πρόλογο της έκδοσής του με «επιτυχείς» μονόπρακτες κωμωδίες (*Ο θάνατος του Περικλέους, Ζητείται υπηρέτης, Το ανδρείκελον* κ.α.) απογοητευμένος από το χαμηλό επίπεδο του ελληνικού θεάτρου σημειώνει «...Οι παρακολουθούντες την πορείαν του Ελληνικού Θεάτρου ευρίσκουσι βεβαίως ότι βαίνει εική και ως έτυχε, χωρίς σκοπού και προμελετημένης πορείας. Και λόγω υποκριτών και λόγω δραματολογίου, ουδαμού υποβώσκει ελπίς μέλλοντος αισιωτέρου... Προ πενταετίας ή εξαετίας συνηνώθησαν περί τας δυο πρωταγωνιστρίας μας τα καλλίτερα στοιχεία της Ελληνικής σκηνής και είδε το θέατρον ημέρας καλώς... αλλά μετά τινά χρόνον πάσαι αι καλάί σκέψεις έπαυσαν... Και επανήρχισεν η βασιλεία των καπήλων της τέχνης και των φιλολογικών βανασουργημάτων. Τυπογράφοι, νεκροθάπται και χοροδιδάσκαλοι οι ηθοποιοί, Εσμέ και ...και τα διδασκόμενα έργα... Παρά τας δάφνας της *Φαύστα* εβλάστησεν η δίνη των αποτροπαίων δραματικών ειδυλλίων και μαζί με τα χειροκροτήματα της *Μαρούλας* ηνώθησαν και τα χειροκροτήματα των αναλάτων, σαχλών και αηδών κωμειδυλλίων...»

Ο Δημήτρης Σπάθης συνοψίζοντας αυτά που διατυπώνονται στους προλόγους που ήδη αναφέραμε σημειώνει «...Η στροφή που πραγματοποιείται στα ελληνικά γράμματα μέσα στη δεκαετία του 1880, ...θα έχει τον αντίκτυπό της στο θέατρο μέσα στη δεκαετία του 1890. Αρχίζοντας από την εμφάνιση του κωμειδυλλίου το 1889 και του δραματικού ειδυλλίου το 1891, οι διαφοροποιήσεις πραγματοποιούνται και θα βαθαίνουν σε συνδυασμό με τις δυνατότητες που δημιουργεί η θεατρική πράξη... Η αναμέτρηση με την ιδεολογία και την καλλιτεχνική αντίληψη που ενσάρκωνε η *Φαύστα*, η ρήξη με τη σκηνική πρακτική του 19ου αιώνα έπρεπε να πραγματοποιηθεί στο στίβο του καθαυτού δράματος...»<sup>13</sup>.

Ο Καμπύσης βέβαια στα 1896 στον πρόλογο της έκδοσης του *Μυστικού του γάμου* είναι μάλλον απαισιόδοξος «...Ο *Βασιλικός* του Μάτεση κι ο *Βουρκόλακας* του Εφταλιώτη δεν παραστάθηκαν φίλε μου και πόσοι τους ξέρουν; ...Αλλά τί έχει να κάνει; Αμ ο *Ψυχοπατέρας* του Ξενοπούλου κι αν παραστάθηκε και τι;»

Την περίοδο που εξετάζουμε, από τα 400 περίπου έργα που έχουν τυπωθεί, φαίνεται –μέσα από τα στοιχεία που αναφέρουν οι ίδιες οι εκδόσεις– να έχουν παρασταθεί τα 54 έργα<sup>14</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι πολλές εκδόσεις έχουν γίνει μετά την παράσταση των έργων. Σε περιπτώσεις μάλιστα που η παράσταση ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένη αναφέρονται διάφοροι λόγοι

12 Στα 1895 ο αστυνομικός διευθυντής της Αθήνας Δημήτριος Μπαϊρακτάρης υπογράφει το παρακάτω κείμενο, που το απευθύνει στον Γεώργιο Μιστριώτη –καθηγητή Πανεπιστημίου, στον Ιωάννη Καλοσύτη –Γενικό Γραμματέα υπουργείου Εκκλησιαστικών και στον Α. Π. Κουρτίδη:

«Αξιότιμοι Κύριοι,

Λαμβάνω την τιμήν να σας αναγγείλω ότι ανέθηκα υμίν τον έλεγχον των διαφόρων κωμειδυλλίων και λοιπών έργων, τα οποία οι συγγραφείς αυτών προτίθενται να διδάξωσιν από σκηνής από ηθικόν έποψιν ως κι αν δύνανται να παρασταθώσιν χωρίς να προκληθώσιν σκάνδαλα...» (Νίτσου, *Θέατρο* Νίτσου Νο 43, σ. 43, στοιχεία του Γιάννη Σιδέρη). Η πρώτη λογοκρισία.

13 Δημήτρης Σπάθης: «ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ», *Ελλάδα – Ιστορία και Πολιτισμός*, τόμ.10(Β' μέρος), ΜΑΛΛΙΑΡΗΣ – ΠΑΙΔΕΙΑ, 1983, σσ. 25, 28.

14 Από τα έργα αυτά τα δράματα που έχουν παρασταθεί είναι 16, δραματικά ειδύλλια 3, κωμωδίες 13, ένα κωμειδύλλιο και 21 μονόπρακτες κωμωδίες.

που οδήγησαν στην έκδοση του έργου π.χ. για να μπορέσουν να τη διαβάσουν όσοι την είδαν αλλά και δεν την είδαν στο θέατρο, για να την έχουν οι θίασοι.

Στον *Κουφιοκεφαλάκη* του Νίκου Κοτσελόπουλου (*Αθήνα*, 1890) δημοσιεύονται αποσπάσματα από εφημερίδες της εποχής που συνιστούν ή καλωσορίζουν την έκδοση του έργου μετά τη μεγάλη επιτυχία του στο θέατρο: «... πρέπει να παριστάνεται ενόσω υπάρχει ελληνική Σκηνή... οι στίχοι που λέει ο Κουφιοκεφαλάκης στην Πολυξένη πως είναι ύβρις να τον υποθέτει βουλευτή ήταν «αληθώς έξοχοι» θα ήταν πολύ καλό να εκδοθεί το έργο και σε βιβλίο για να γίνει απόκτημα όλων των ελληνικών θιάσων και των φίλων της ποίησης (*Εθνική*, 20 Ιουνίου 1890), Η *Παλιγγενεσία* 20 Ιουνίου αναφέρει ότι το κοινό σίγουρα θα θυμάται την παράσταση της κωμωδίας και ότι τώρα θα εκδοθεί για να την έχουν οι θίασοι και για να μπορούν να τη διαβάσουν και όσοι την είδαν και όσοι δεν την είδαν στο θέατρο.

Ακόμα μια έκδοση μπορεί να γίνει για χάρη των ηθοποιών που παίζουν στο έργο «Πρόχειρος έκδοσις εκ του χειρογράφου του υποβολέως εις ολίγα αντίτυπα χάριν των ηθοποιών» (Καμπούρογλους Δημήτριος, *Στην ιτιά από κάτω*, Αθήνα, 1898). Στην έκδοση του *Μπαρμπα – Λινάρδου* του Κόκκου στα 1891 στην Κων/πολη σημειώνεται για το κείμενο του έργου, «γραφέν εκ των παραστάσεων Δ. Αλεξιάδου υπό Μιλιτιάδου Ε. Καζή».

Ο εκδότης Αναστάσιος Φέξης στα 1898 εκδίδει ένα τόμο με ελληνικές μονόπρακτες κωμωδίες και ένα τόμο με μονολόγους του Νικολάου Λάσκαρη. Στους προλόγους των εκδόσεων αυτών που τους υπογράφει ο ίδιος αναφέρει τους λόγους που οδήγησαν στις εκδόσεις αυτές «... Και οι ηθοποιοί μας δυσκολεύονται ν' αναβιβάσωσι τον *Θάνατον του Περικλέους*, διότι ο κόσμος δε γελά ...αφού τους ευσνήθισαν εις το χονδροκοπανισμένον λαθρεμπορικόν αλάτι είναι αδύνατον να εύρουν γούστο εις το Αττικόν άλας του Κορομηλά, του Αννίνου, του Λάσκαρη ή του Καμπούρογλου... αν ιδώμεν ότι το έργο επιτυγχάνει θα προβώμεν εις την έκδοσιν και μεγαλειτέρων έργων ελληνικών και ξένων, φροντίζοντες ... να καταρτίσωμεν τουλάχιστον ευπρόσωπον Ελληνικόν δραματολόγιον». Και στην έκδοση των μονολόγων του Λάσκαρη πάλι σημειώνει ότι προχώρησαν σ' αυτή την έκδοση «...φρονούντες ότι παρέχομεν εκδούλευσιν εις το ελληνικόν θέατρον».

Στις περισσότερες από τις εκδόσεις της περιόδου αυτής το δραματικό έργο αφιερώνεται σε κάποιον. Μπορεί να είναι ένας μεγάλος λογοτέχνης, πολιτικός, εθνικός ευεργέτης, βασίλισσα (δυο έχουν αφιερωθεί στη βασίλισσα Όλγα, το ένα είναι του Κορομηλά, της το αφιερώνει για να την παροτρύνει στην ίδρυση εθνικής σκηνης), σε φίλους ή συγγενείς ή σε συγκεκριμένους ηθοποιούς είτε για να τους τιμήσουν, είτε ίσως και για να ανεβάσουν το έργο τους: «Τη δεσποσύνη Σμαράγδα Βερώνη χαριεστάτη ηθοποιώ και ειλικρινή συναδέλφω ελάχιστον τεκμήριον αδελφικής φιλίας (*Νυκτερινά ερωτικά επεισόδια*, Λοράνδος Εμμανουήλ, Αθήνα, 1890), «Γραφείσα χάριν του νεαρού ευέλπιδος ηθοποιού κ. Νικολάου Κουρή προς ον αφιερούται» (Κοτσελόπουλος Νίκος, *Τα Μπεμπέ*, Αθήνα, 1893).

Αξίζει να σημειώσουμε ιδιαιτέρως μια αφιέρωση του Κορομηλά – *Ο εραστής της Θηρεσίας*, Αθήνα, 1887-, για το περιεχόμενό της. Το αφιερώνει στον Αριστοτέλη Κουρτίδη ευχαριστώντας τον για το ενδιαφέρον που δείχνει κάθε φορά που θα γράψει κάτι. Αναφέρεται στην αδιαφορία του πλήθους, κυρίως όμως στην κακοβουλία αυτών που ξέρουν. Τους χαρακτηρίζει «πτερωτούς όφεις» που «συρρίττουσι και δάκνουσι... ίνα εξευτελίωσι την φιλολογικήν ημών εργασίαν ... οι στείροι». Επειδή δεν μπόρεσαν να παράγουν κάτι άλλο και καταγίνονται με μεταφράσεις από διάφορες γλώσσες «...όπως δια δανείου φωτός επιδείξουσι τι» κοιτούν να εξευτελίσουν τους άλλους. Αυτό το κακό πρέπει να παταχθεί. Ο τρόπος «παράγοντες και αενάως παράγοντες...».



Κατά κανόνα όταν έχει προηγηθεί παράσταση του έργου αναφέρεται το πότε, πού, ποιοί ήταν οι πρώτοι διδάξαντες, πολλές φορές αναφέρεται η διανομή, περιγραφή της παράστασης, υποδοχή του κοινού, πληροφορίες για άλλες πόλεις στις οποίες παίχθηκε το έργο και κρίσεις για τους ηθοποιούς

Γεώργιος Σουρής, *Αλλ' αντ' άλλων*, «Διδαχθείσα το πρώτον από της εν Αθήναις σκηνή του θεάτρου Απόλλωνος τη 3η Ιουλίου 1880, Μανέστρας – Δημοσθένης Αλεξιάδης, Χρυσή – Ελένη Χέλμη, Φωτεινή – Φιλομήλα Βονασέρα, Σουφριδής – Δημήτριος Κοτοπούλης, Γ' χωρικός – Ευάγγελος Παντόπουλος κ.α.,

Στην έκδοση του έργου του *Δάφνη*<sup>15</sup> στα 1881 ο Μαρίνος Κουτούβαλης σημειώνει, «το θέατρον ήτο πλήρες εξ' αμφοτέρων των φύλων, η δε έναρξις εκηρύχθη δια παταγωδών επιδοκιμασιών. Περί δε μέσης νύκτας αι χειροκροτήσεις και επιδοκιμασάι υπερέβησαν τας προσδοκίας μου, ως εκ της επιτυχούς διδασκαλίας ...η υποκριθείσα την Δάφνη δεσποινίς Αμαλία Γκίνη, νεαρά τρυφερά ηθοποιός, πλήρης αβρών αισθημάτων και φυσικών δώρων... Έναυλοι ηχούσιν εις τα ότα μου εισέτι αι απαγγελίαι των διακεκριμένων ηθοποιών Αντωνίου Τασσόγλου και Αλεξάνδρου Πίστη...».

Αν θέλουμε να χωρίσουμε σε κατηγορίες τους θιάσους που ανέβασαν αυτά τα έργα είναι:

Οι Επαγγελματικοί (π.χ. θίασος Σοφοκλής, θίασος Μένανδρος των αδελφών Ταβουλάρη, Πανελλήνιος δραματικός θίασος, Ελληνικός Δραματικός θίασος «Ευριπίδης...»), οι δραματικές σχολές,<sup>16</sup> και βέβαια οι Ερασιτεχνικοί θίασοι, παίζουν κάποια έργα τις απόκριες (*Αφοπλίσει*, *Λάσκαρη*) κυρίως όμως ανεβάζουν παραστάσεις για φιλανθρωπικούς σκοπούς σε αίθουσες και θέατρα των Αθηνών, σε ιδιωτικά θέατρα μέσα σε σπίτια και βέβαια στα ανάκτορα: Παίρνουν μέρος λόγιοι και γνωστές προσωπικότητες της αθηναϊκής κοινωνίας, πρωτοστατεί ο Δημήτριος Κορομηλάς. Οι παραστάσεις αυτές των ερασιτεχνών και η πρωτότυπη απεργία τους στον Κορομηλά, -δεν ήθελαν να ενσαρκώσουν ταπεινούς ήρωες, υπηρέτριες και αμαξάδες,- φαίνεται να επηρέασε την επαγγελματική σκηνή αλλά και τη δραματική μας παραγωγή. Γέννησε την *Τύχη της Μαρούλας*<sup>17</sup>.

Το έργο ήταν αληθινός θρίαμβος. Εξαιτίας των μεγάλων εισπράξεων που αποφέρει το έργο και για προστασία των συγγραφικών δικαιωμάτων που πια δε φαίνονται να είναι καθόλου αμελητέα, ο Κορομηλάς ιδρύει το «Σύλλογο συγγραφέων προς υποστήριξιν των εν θεάτρω συγγραφικών δικαιωμάτων αυτών». Το προεδρείο αποτελούσαν ο Άγγελος Βλάχος, ο Κορομηλάς πρόεδρος, ο Νικόλαος Λάσκαρης, ο Ηλίας Καπετανάκης κ.ά. Κάποιοι ηθοποιοί μάλιστα απέφευγαν τα ελληνικά έργα για να μην πληρώνουν δικαιώματα. Παρόλα αυτά η επιτυχία της *Μαρούλας* έδειξε ότι ο λαός δεν ικανοποιείται πια από ξένους θιάσους και τα ξένα έργα τους -από το 1890 και μετά παύουν να έρχονται ξένοι θίασοι-, ώθησε τον επαγγελματισμό των ηθοποιών και κατήργησε τον ερασιτεχνισμό -οι συγγραφείς δεν ικανοποιούνται να βλέπουν τα έργα τους να παίζονται στα σαλόνια παρουσία λίγων θεατών-<sup>18</sup> και όπως αναφέρει

15 Δυο εκδόσεις 1880 και 1881, παραστάθηκε στη Θεσ/νίκη το 1880.

16 Τα έργα του Αντωνίου Αντωνιάδη φαίνεται το σχολικό έτος 1884-85 να προτιμώνται ιδιαίτέρως από τους μαθητές της δραματικής σχολής του Εθνικού Συλλόγου.

17 Ο Γιάννης Σιδέρης σημειώνει «...Ο αγαθός Κορομηλάς θα πείσμωνε μπροστά στην αριστοκρατική αυτή απεργία...» άπλωσε το έργο του σε τρεις πράξεις, έβαλε και τραγούδια και το έδωσε στο επαγγελματικό θέατρο. Πρώτη παράσταση του έργου στις 16 Σεπτεμβρίου του 1889, στο θέατρο της Ομόνοιας από τον θίασο Μένανδρος των αδελφών Ταβουλάρη (πρωτοτυπώθηκε στην Κων/πολη το 1891).

18 Δημήτριος Κορομηλάς: *Η τύχη της Μαρούλας*, Εισαγωγή, Δωδώνη, Αθήνα – Γιάννινα, 1984.

ο Θ. Χατζηπανταζής<sup>19</sup> καθιέρωσε για πρώτη φορά σαν επάγγελμα τη συγγραφή θεατρικών έργων.

Οι συγγραφείς φαίνεται ότι εκτός των άλλων προβλημάτων που έχουν με την ελληνική σκηνή, πρέπει να προασπίζουν και τα έργα τους. Σε πολλές εκδόσεις αναφέρεται ότι το έργο «θεωρείται χειρόγραφον δια την από σκηνης διδαχήν». Αναφέρεται σχεδόν σε όλα τα έργα του Κορομηλά, στου Μελισσιώτη, και γενικότερα στα έργα συγγραφέων που είτε τα έργα τους παρασταίνονται, είτε οι ίδιοι έχουν σχέση με το θέατρο (π.χ. είναι και οι ίδιοι ηθοποιοί – π.χ. Λαζαρίδης Πέτρος). Οι συγγραφείς φαίνεται να θέλουν να έχουν λόγο για το ποιός και πώς θα ανεβάσει το έργο τους και για ποιο σκοπό ίσως. Προφανώς υπάρχουν και οι οικονομικοί λόγοι κυρίως όσον αφορά στους επαγγελματικούς θιάσους. Μην ξεχνάμε το θέμα με τα συγγραφικά δικαιώματα που έκανε τον Κορομηλά να προχωρήσει στη σύσταση «Συλλόγου συγγραφέων προς υποστήριξιν των εν θεάτρω συγγραφικών δικαιωμάτων αυτών», για τον οποίο ήδη μιλήσαμε.

Ο Μελισσιώτης φαίνεται να άρχισε τη συγγραφική του καριέρα από κάποια λόγια που πρόσθεσε σε βουβό πρόσωπο που ενσάρκωνε στη *Γιαννούλα* του Πέρβελη, πήρε βέβαια την άδεια του συγγραφέα. Ο Νικόλαος Λάσκαρης σημειώνει στον πρόλογο της έκδοσης των τριών έργων του Μελισσιώτη, Αθήνα, 1897, «... Ο Μελισσιώτης όταν εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα απέκτησε φήμη «τέλειου χορευτού και γλυκυμόλπου τραγουδιστού των κλέφτικων τραγουδιών της Ρούμελης. Τον χρησιμοποιούσαν λοιπόν σε έργα «αρματωλικής υποθέσεως». Πολλές φορές δυσανασχετούσε γιατί αυτά τα έργα δεν είχαν δραματική υπόσταση, τα αισθήματά τους δεν ήταν ελληνικά, τα ήθη τους νοθευμένα και ψευδή τα αισθήματα. Κάποια στιγμή σε παράσταση της «Γιαννούλας» του Πέρβελη, ζήτησε την άδεια να προσθέσει στίχους στο βουβό ρόλο που έπαιζε, πήρε την άδεια και είχε μεγάλη επιτυχία... Άρχισε λοιπόν να γράφει...»

Στην έκδοση της *Φάνυστας* του όμως, που τυπώνεται στην Αθήνα το 1894, ο Βερναρδάκης παραπονιέται πως μόνοι τους οι ηθοποιοί προσθέτουν κάποιους στίχους. Σημειώνει λοιπόν: «Χάριν της από σκηνης διδασκαλίας συνετιμήθησαν πολλά μέρη του δράματος, όπερ εν τω τεύχει τούτω δημοσιεύεται ολόκληρον, οποίον συνετάχθη εξ' αρχής. Τα μέρη περιελήφθησαν εκτός αγκυλών. Επί της σκηνης δεν πρέπει να παραλείπονται υπό των υποκριτών πάντα τούτα. Αλλ' επειδή ενιαχού εδέησε να προσθέσωσιν έτεροι στίχοι προς προσαρμογήν των αποκοπέντων μερών, σημειούμεν ενταύθα τους προσθέτους τούτους στίχους χάριν των υποκριτών» και ακόμα: «Απαγορεύεται εις τους δραματικούς θιάσους η από σκηνης διδασκαλία άνευ της αδείας του ποιητή». Ο Βερναρδάκης προσπαθεί να υπερασπίσει και να κρατήσει κάτω από τον έλεγχό του το έργο του. Είναι γνωστό τι έγινε με την πρώτη παράσταση του έργου στην Αθήνα το Σεπτέμβρη του 1893, 21 Σεπτεμβρίου ο θίασος Μέναδρος με πρωταγωνίστρια την Βερώνη δίνει τη *Φάνυστα* στο θέατρο Ομονοίας και στις 22 Σεπτεμβρίου ο θίασος Αισχύλος με την Παρασκευοπούλου δίνει το έργο στο θέατρο Ολύμπια<sup>20</sup>. Και την επομένη έρχεται η αποτίμηση. Ποια ήταν η καλύτερη.

19 Θόδωρος Χατζηπανταζής: «Η πρώτη ακμή του ελληνικού θεάτρου», *Το κωμειδύλλιο*, τόμ. Α', σ. 32.

20 Δημιουργούνται δυο κόμματα των Βερωνιστών και των Παρασκευοπουλικών. Οι εφημερίδες, παίρνουν ενεργά μέρος σ' αυτή την αντιπαράθεση, την ενισχύουν μάλιστα. Η δημιουργία εντυπώσεων είναι βασικό μέλημα των θιασωτών κάθε «κόμματος. Διαδηλώσεις μετά την παράσταση. Η αντιζηλία φθάνει στο απροχώρητο. Τα επεισόδια και οι συμπλοκές εντείνονται. Μπουκάλια εκσφενδονίζονται, διαπληκτισμοί, μέχρι του σημείου να επέμβει η αστυνομία.

«...ο ποιητής και το έργο του ετάχθησαν εν Δευτέρα μοίρα, το ενδιαφέρον των ζωηρότατα και αμερίστως περισώσιν οι διερμηνείς της τραγωδία και ιδιαίτατα, σχεδόν αποκλειστικώς, αι πρωταγωνίστριαι ηθοποιοί, αι υποδιδόμεναι της Φάυστας το πρόσωπον ...»<sup>21</sup>.

Ο Κορομηλάς στον πρόλογο του έργου του *Η κυρία Βεράντη* (Αθήνα, 1886), θέλοντας πραγματικά να ευχαριστήσει τον πρωταγωνιστή του (Νικόλαο Ρωκ), –ο οποίος παίζει πάντα τους δυσκολότερους ρόλους και επιπλέον «κατανοεί τόσο εύκολα πάσας τας λεπτότητας της δραματικής τέχνης...»– ή κάνοντας την ανάγκη φιλοτιμία; Σημειώνει: «...Ο δραματογράφος όσο καλά και να αναπτύξει τους χαρακτήρες του αν δε βρει «καλούς διερμηνείς» δε μπορεί τίποτα να κατορθώσει...».

Η παρατήρηση αυτή μου φέρνει στο νου τα λόγια της Παξινοῦ και με αυτά θα ήθελα να τελειώσω, έχοντας ξετυλίξει το μίτο της Αριάδνης στο λαβύρινθο των σχέσεων ανάμεσα στο δραματικό κείμενο και τη σκηνική του παράσταση; ή έχοντας χαθεί εντελώς; Δεν ξέρω.

«...Στο θέατρο... οι θεατές ... πρέπει να κάθονται ακίνητοι και να σε ακούν. Ανεξάρτητα πόσο μεγάλη είναι η παύση –που κάνεις εσύ, φυσικά– υπάρχει αυτή η γοητεία: τους παρακολουθείς λέγοντας στον εαυτό σου: «Τώρα μείνετε ακίνητοι... Όχι, όχι ακόμη... Θα το τραβήξω ακόμη, θα το κρατήσω έτσι... τ ό ρ α μπορείτε ν’ αναπνεύσετε. Έχετε την άδειά μου...»<sup>22</sup>.

21 «Η Φάυστα», εφ. *Εφημερίς*, 8.10.1893.

22 *Κατάλογος Μουσείου Παξινοῦ – Μινωτή*, Απόσπασμα από συνέντευξη της Κατίνας Παξινοῦ –Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 1986.

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

## Για το δράμα, όχι για το θέατρο: Η περίπτωση του Δημήτριου Παπαρρηγόπουλου

Ο Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος (1843-1873), γιος του ιστορικού Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου, είναι ένα από τα εξέχοντα ονόματα της λογοτεχνίας του 19ου αιώνα. Μαζί με τον καλό φίλο του Σπυριδώνα Βασιλειάδη είναι οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της δεύτερης γενιάς των Ελλήνων ρομαντικών. Αμφότεροι είχαν επιδόσεις σε όλα τα είδη του λόγου πλην του μυθιστορηματος. Ο Βασιλειάδης όμως διακρίθηκε ως δραματουργός, με σημαντικές θεατρικές επιτυχίες<sup>1</sup>, ενώ ο Παπαρρηγόπουλος ως ποιητής, δίχως εντούτοις να ενθουσιάζει πολλούς<sup>2</sup>, ενώ τα θεατρικά του έργα, από τα οποία μάλλον μόνο ένα παίχτηκε, ελάχιστα απασχόλησαν τους κριτικούς και μελετητές. Αγνοήθηκαν ακόμα και από τον Γιάννη Σιδέρη, που για τους περισσότερους παλαιότερους θεατρικούς συγγραφείς έγραψε τουλάχιστον μια παρουσίαση της δραματουργίας τους με χρονολογική σειρά και βασικό σχολιασμό. Υποκαθιστώντας τον, και πιστεύοντας ότι ο Παπαρρηγόπουλος αξίζει την προσοχή μας ως μελετητών του νεοελληνικού θεάτρου, αυτός, που τόσο νέος απέκτησε κύρος με τα δικά του έργα και όχι ως γιος του πατέρα του, και τόσο νέος πέθανε ως γνήσιος «ολοφυρόμενος ρομαντικός», θα επιχειρήσουμε μια πρώτη προσέγγιση.

Ο Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος εμφανίσθηκε στα ελληνικά γράμματα το 1861 (ή 1859) με ένα δοκίμιο-μανιφέστο τιτλοφορούμενο *Σκέψεις ενός ληστού ή η καταδίκη της κοινωνίας*<sup>3</sup>, το οποίο εύλογα εξέδωσε ανώνυμα και το οποίο υπήρξε σημαντική επιτυχία, ενώ γνώρισε και σύγχρονες εκδόσεις<sup>4</sup>, σχολιαζόμενο στο διαδίκτυο ως ένα από ευαγγέλια του αναρχισμού. Γραμμένο σε μια εποχή που η ελληνική κυβέρνηση προσπαθούσε όλο και πιο εντατικά να καταστείλει το φαινόμενο της ληστείας, η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο διακηρύσσει περή-

---

1 Για τον Βασιλειάδη υπάρχει η ολοκληρωμένη μονογραφία της Μαρίας Δημάκη-Ζώρα: *Σ. Ν. Βασιλειάδης. Η ζωή και το έργο του*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2002.

2 Βλ. ενδεικτικά στις ιστορίες της λογοτεχνίας: Κ. Θ. Δημαράς: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Ίκαρος, Αθήνα 1987 (8η έκδοση), σσ. 304-305· Γ. Κορδάτος: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 1ος τόμος, Επικαιρότητα, Αθήνα 1983, σσ. 281-283· Λίνος Πολίτης: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1995, σ. 178· Π. Μαστροδημήτρης: *Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία*, Δόμος, Αθήνα 1989 (6η έκδοση), σσ. 144-145· Mario Vitti: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, μετ. Μυροσίνη Ζορμπά, Ουδυσσέας, Αθήνα 1989, σ. 224. Μόνο ο Δημήτρης Τσάκωνας (*Επίτομη ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Κάκτος, Αθήνα 1999, σσ. 193-194) έχει ένα καλό λόγο να πει, αναγνωρίζοντάς στους στίχους του «κραυγές περίπου σαν της εντελώς νεότερης ποίησης [...] τόνους κάλβειους και γεύση Leopardi με ιριδισμούς Baudelaire».

3 *Σκέψεις ενός ληστού ή η καταδίκη της κοινωνίας*. Τυπογραφείον Δ. Αθ. Μαυρομάτη, Αθήνησι 1861. Δεν υπάρχει όνομα συγγραφέα. Ορισμένοι μελετητές αναφέρουν ότι εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1859, βασιζόμενοι μάλλον στην αναφορά του αποσπάσματος επιστολής του Παπαρρηγόπουλου στην εισαγωγή της πρώτης έκδοσης των *Απάντων* του (Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος: *Τα άπαντα*, Εκδοτικόν Κατάστημα Γεωργίου Δ. Φέξη, Εν Αθήναις 1897). Η αυτοψία έδειξε 1861, εκτός αν πρόκειται για δεύτερη έκδοση.

4 Γαβριηλίδης, Αθήνα 1989· Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1996· Ερμής, Αθήνα 2000.

φανα τις ιδέες ενός ληστή τύπου Robin Hood, που κλέβει τους πλούσιους για να βοηθάει τους φτωχούς και ταυτόχρονα εξαπολύει ένα δριμύ «κατηγορώ» στην κοινωνική αδικία και υποκρισία, διεκδικεί το δικαίωμα της ελευθερίας και της ατομικότητας θεωρώντας τον κοινωνικό και νομοταγή βίο δουλεία και υποστηρίζοντας μια χαλαρή πρωτογενή κοινωνία τύπου Ρουσόφ (δεν τον αναφέρει). Ο Mario Vitti<sup>5</sup> υποστηρίζει ότι το «παιδικό του αμάρτημα» αυτό δεν άφησε κανένα ίχνος στην ώριμη ποίησή του, σε προσεκτικότερη εξέταση όμως ίχνη τουλάχιστον διαπιστώνονται. Πρόκειται βέβαια για τυπική ακραία ρομαντική αντίληψη, την οποία ο ίδιος σκανδαλωδώς καταστρατήγησε τον ίδιο χρόνο (1861) υποβάλλοντας στον Νικοδήμειο διαγωνισμό του Πανεπιστημίου Αθηνών με αντικείμενο τη συγγραφή πραγματείας προς διάπλαση των ηθών των νέων το έργο του *Περί των καθηκόντων του ανθρώπου ως χριστιανού και πολίτου*, το οποίο βραβεύτηκε (ήταν άλλωστε το μόνο που υποβλήθηκε) και κατόπιν συστήθηκε από τον υπουργό παιδείας ως σχολικό ανάγνωσμα<sup>7</sup>. Το περιεχόμενό του είναι ακριβώς το αντίθετο από του προηγούμενου: κηρύσσει τις βασικές χριστιανικές αρχές, το καθήκον προς την κοινωνία, το τρίπτυχο πατρίς-θρησκεία-οικογένεια, τον σεβασμό προς την κυβέρνηση και τον νόμο.

Ο Παπαρρηγόπουλος, αρχίζοντας από το 1868, έγραψε μια σειρά από σύντομα έργα, σατιρικά και σαρκαστικά τα περισσότερα, ένα είδος πικρής κωμωδίας, τα οποία ονόμασε «χαρακτήρες», όρος που πιθανόν επινόησε ο ίδιος (χρησιμοποιήθηκε κατόπιν και από άλλους συγγραφείς της εποχής αλλά δεν καθιερώθηκε<sup>8</sup>), αλλά και ορισμένα άλλα, τα οποία ανήκουν σε ποικίλα δραματουργικά είδη. Πολλά είναι δύσκολο να χρονολογηθούν, καθόσον δεν εκδόθηκαν αυτοτελώς αλλά δημοσιεύτηκαν σε περιοδικά, μέσα στα *Άπαντα* (1897) και σε έναν συμπληρωματικό τόμο<sup>9</sup>. Αρκετά παρέμειναν στην αρχική δημοσίευση και δεν περιλήφθηκαν

5 Ό.π.

6 Δ. Παπαρρηγόπουλος: *Περί των καθηκόντων του ανθρώπου ως χριστιανού και πολίτου*. Πραγματεία βραβευθείσα εν τω Νικοδημείω διαγωνίσματι, Τύποις Ζ. Γρυπάρη και Α. Καναριώτου, Εν Αθήναις 1864. Υπήρξε και δεύτερη έκδοση το 1871.

7 Ό.π. Δημοσιεύεται το σχετικό έγγραφο του υπουργού Α. Χ. Λόντου στην πρώτη σελίδα του βιβλίου.

8 Αναφέρονται ως «χαρακτήρες» τα μονόπρακτα των Ν. Ματαράγκα: *Ο έρωσ όνειρος* (1873), Κ. Γ. Ξένου: *Μεταξύ δύο γυναικών* (1873), Α. Προβελέγγιου: *Ο Μάρκος Βρούτος εις τους Φιλίππους* (1875), Δ. Κορομηλά: *Τα πρώτα δάκρυα* (1875), Α. Μωραϊτίδη: *Το αντιφάρμακον της ναυτίας* (1877), Άγνωστου: *Οι θιασάρχει του Απόλλωνος* (1879), Κ.Φ. Σκόκου: *Έρωσ υπό δοκιμασίαν* (1884) (βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις* 4, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2002, με ευρετήριο, λήμματα 151, 153, 214, 222, 257, 318, 402). Ως προς τα πρότυπα των σύντομων αυτών έργων αξίζει να γίνει έρευνα, παρότι είναι δύσκολη. Λ.χ. στο ρεπερτόριο του θιάσου «Μένανδρος» υπήρχαν τα έργα *Νέρων* και *Μεσσαλίνα*, τα οποία ο Διονύσιος Ταβουλάρης (*Απομνημονεύματα*. Μετά πρόλογου υπό Νικολάου Ι. Λάσκαρη, τύποις «Πυρσού», εν Αθήναις 1930, σσ. 103, 127) μετάφρασε για παράσταση, δίχως να αναφέρει τον συγγραφέα τους. Ίσως αυτά χρησιμοποίησε ως μοντέλα ο Παπαρρηγόπουλος.

9 Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος: *Τα άπαντα*, Εκδοτικόν Κατάστημα Γεωργίου Δ. Φέξη, Εν Αθήναις 1897 και επανέκδ. 1915. Βλ. και Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σσ. 87-219. Τα περισσότερα συγκεντρώθηκαν στα *Άπαντα* και σε ένα δυσεύρετο τόμο (Δημητρίου Κ. Παπαρρηγοπούλου: *Ανέκδοτα έργα πεζά, χαρακτήρες, ποιήσεις*. Μετ' εικόνας και σκιαγραφίας του ποιητού, Αριστείδης Γαλανός εκδότης βιβλιοπωλείου -οδός Σταδίου 37, Εν Αθήναις 1894) ο οποίος περιέχει τα έργα *Φάω*, *Ανταπόδοσις*, *Εσθήη* (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σ. 192, λήμμα 642). Σε αυτά περιλαμβάνονται τα *Πινακίδες της φαρμακού Ιοκάστης* και *Κλαύδιος ο ακηδής*, ως κεφάλαια γραμμένα σε θεατροειδή διάλογο εντός ενός μεγαλύτερου πεζογραφήματος, ένας ακόμα πειραματισμός του).

στις εκδόσεις<sup>10</sup>. Λ.χ. το *Σολομώντος Άσμα Ασμάτων*, το οποίο εκδόθηκε και αυτοτελώς<sup>11</sup>, είναι στην πραγματικότητα εξαιρετικά σύντομο και οι λεγόμενες πράξεις είναι στην ουσία μικρές σκηνές. Τα δραματικά πρόσωπα είναι η χωριατοπούλα Σουλαμίτις και ο αγαπημένος της Ποιμήν, που απαγγέλλουν παραφράσεις του γνωστού βιβλίου της Παλαιάς Διαθήκης. Τη διεκδικεί και ο Σολομών αλλά αυτή μένει πιστή στον φτωχό εραστή της. Στη *Μεσσαλίνα*<sup>12</sup>, η Μεσσαλίνα και η σκλάβια της Οκταβία συζητούν για ποίηση και άντρες. Και στις δύο αρέσει ο ενάρετος και ρομαντικός Τραύλος. Ο Τραύλος αγαπά τη Μεσσαλίνα αλλά την απορρίπτει εξαιτίας της διαφθοράς της. Εκείνη μεταμφιέζεται σε εταίρα και πηγαίνει στο σπίτι του. Όταν αυτός αρνείται τον έρωτά της, τον σκοτώνει για να μπορέσει να τον φιλήσει, προηγούμενη κατά είκοσι τρία χρόνια της Σαλώμης του Oscar Wilde. Η Οκταβία αυτοκτονεί επάνω στο πτώμα του και η Μεσσαλίνα περιφρονεί αμφοτέρους για την ανοησία τους.

Στον *Γάμο εξ αντιλογίας*<sup>13</sup> η Χαρίκλεια και ο Νέανδρος, σύγχρονο αθηναϊκό ζευγάρι, παραπονιούνται ο καθένας για τη νοοτροπία και τη συμπεριφορά του αντίθετου φύλου. Ο Νέανδρος είναι αντίθετος στην ιδέα του γάμου. Εκείνη, που τον αγαπά αλλά οι διαφωνίες τους την ανησυχούν, προσποιείται ότι συμφωνεί. Αυτό τον θορυβεί και βέβαια της προτείνει να παντρευτούν. Ο *Νέρων*<sup>14</sup> είναι ο ομώνυμος αυτοκράτορας, στην πρώιμη φάση του, νέος, αγνός και ερωτευμένος με την Ακτή, η οποία είναι πρόθυμη να πεθάνει γι' αυτόν. Η σατανική μητέρα του Αγριππίνα ζηλεύει και τη σκοτώνει, με αποτέλεσμα ο Νέρων να μεταβληθεί στο γνωστό τέρας. Στην *Επιστολή*<sup>15</sup>, ο Ιούλιος, παρότι συνδέεται με την Ασπασία, πολιορκεί ερωτικά τη φίλη της Ελένη και εκείνη σχεδόν υποκύπτει. Στη *Μετριοφροσύνη*<sup>16</sup>, ο μετριόφρων Χαρίδημος ανακαλύπτει ότι ο θρασύς Στίλπων διηγείται μια γενναία πράξη του ίδιου που από μετριοφροσύνη είχε αποσιωπήσει, ως δικό του κατόρθωμα, κερδίζοντας τον έρωτα της Πηνελόπης που συνδέεται με τον Χαρίδημο. Εκείνος τον αποκαλύπτει, αλλά εγκαταλείπει και την Πηνελόπη. Στο *Πώς λησμονούσιν αλλήλων*<sup>17</sup> ένα χωρισμένο ζευγάρι εραστών συναντιούνται σε ένα πλοίο. Και οι δύο ταξιδεύουν για να ξεχάσουν ο ένας τον άλλον, καθώς είχαν χωρίσει από εγωισμό τρία χρόνια πριν, αλλά το πάθος τους αναζωπυρώνεται και αποφασίζουν να παντρευτούν. Στο *Η πρώτη εσπέρα της αυτοκρατορίας*<sup>18</sup> τα θεατρικά πρόσωπα είναι ο Αύγουστος και η Λιβία. Ο Αύγουστος επιχειρεί να θερμάνει τον συζυγικό έρωτα αλλά η Λιβία τον προειδοποιεί ψυχρά ότι τα αισθήματα και τα πάθη για τα άτομα του είδους τους είναι είτε υποκριτικά είτε επικίνδυνα. Στο *Πώς διατηρείται ο έρωσ*<sup>19</sup> ο Τίμων έχει βαρεθεί την ερωμένη του Ασπασία και οκέφτεται να την εγκαταλείψει. Όταν όμως αυτή του εξομολογείται ότι αγαπά άλλον τη διεκδικεί παθιασμένα. Η Ασπασία του είπε ψέματα για να τον ξανακερδίσει και το καταφέρνει. Το *Ο Πλάτων*

10 Βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., λήμματα 102, 124, 107, 109, 465 (465: *Το πανεπιστήμιον*, σκηνή από την *Αγορά*, βλ. παρακάτω).

11 Δ. Παπαρρηγόπουλος: *Σολομώντος Άσμα Ασμάτων*, δράμα εις πράξεις πέντε μετά προλόγου, Τυπ. Αγγ. Καναριώτου, Αθήνα 1889, αναδημ. *Τα άπαντα*, ό.π., σσ. 520-543.

12 Παπαρρηγόπουλος: *Τα άπαντα*, ό.π., σσ. 383-409.

13 Ό.π., σσ. 410-436.

14 Ό.π., σσ. 437-445.

15 Ό.π., σσ. 446-461.

16 Ό.π., σσ. 463-475.

17 Ό.π., σσ. 477-485.

18 Ό.π., σσ. 487-495.

19 Ό.π., σσ. 497-509.

ή *Τα εννέα δέκατα των δυστυχών*<sup>20</sup> έχει σύγχρονο θέμα. Ο Πλάτων είναι ένας νέος με ασυνήθιστη ιδιοσυγκρασία: αποφεύγει ό,τι τον ευχαριστεί, δηλητηριάζει την προσδοκία της ευτυχίας με την προσδοκία της απογοήτευσης και ενώ πρόκειται να παντρευτεί την επόμενη μέρα σχεδιάζει να εγκαταλείψει τη μηστή του και να φύγει για την Αμερική. Τα συζητάει όλα αυτά με μια κοινή τους φίλη, η οποία συμπεραίνει ότι για την κοπέλα είναι καλύτερα να γλιτώσει από έναν τέτοιο άνθρωπο και τη δυστυχία που θα της προκαλέσει. Ο *Φάων*<sup>21</sup> είναι ο άντρας που αγαπά η Σαπφώ και βασανίζεται από τον δίχως ανταπόκριση έρωτα. Στις ικεσίες της απαντά ειρωνικά και κατόπιν της θυμίζει ότι δεν δίστασε να αποσπάσει τον Αθηνόδωρο από την ερωμένη του Λέαινα, που συντρίφτηκε, και κατόπιν να τον εγκαταλείψει. Όχι, δεν έχει καμιά διάθεση να εμπλακεί στα περίπλοκα παιχνίδια που παίζει η ποιήτρια για να ερεθίζει την έμπνευσή της. Η *Ανταπόδοσις*<sup>22</sup> είναι διάλογος ανάμεσα σε κάποιον πρωθυπουργό ονόματι Αναξαγόρα και την Ευριδίκη (sic), με την οποία έχει μια θεωρητικής ερωτική σχέση. Η Ευριδίκη του ζητά να γίνει σύμπραξη όλων των κομμάτων στη διακυβέρνηση της χώρας. Εκείνος της εξηγεί ότι κάτι τέτοιο είναι αδιανόητο προκειμένου για Έλληνες, οι οποίοι είναι ατομιστές, φιλόδοξοι και δόλου δημοκράτες, κάτι που έχει και τα θετικά του. Η Ευριδίκη επιμένει και τον επικρίνει, εκείνος αρνείται να την πάρει στα σοβαρά και της συστήνει να περιοριστεί στην ιδιωτική σφαίρα ως καταλληλότερη για τη γυναίκα, μην παραλείποντας να εκδηλώσει την πικρία του για την ερωτική απόρριψη εκ μέρους της στο παρελθόν. Εκείνη παραδέχεται την ήττα της. Υπάρχουν και άλλα που δεν έχουν περιληφθεί στους τόμους των εκδόσεων.

Με την έκδοση των *Χαρακτήρων*<sup>23</sup> υπήρξε άμεση κριτική ανταπόκριση<sup>24</sup>, βασικά επαινετική επί του περιεχομένου, θεωρώντας σχεδόν αυτονόητο ότι προορίζονται για ανάγνωση, παρότι υπάρχει ο θίασος «Μένανδρος»<sup>25</sup>. Ο κριτικός εκτιμά ότι ο Παπαρρηγόπουλος «εισήγαγε παρ' ημίν νέον είδος τέχνης, ενούσης το εμβριθές μετά του ευτραπέλου, το δράμα μετά της ευρυτέρας ψυχολογίας, το παράδοξον μετά της ηθικής, το σόφισμα μετά των διεπουσών το ανθρωπινον γένος κοινωνικών αρχών. Είς μόνο διάλογος δύο ή πλειοτέρων προσώπων καταδεικνύει το πρωτότυπον του χαρακτήρος των προσώπων τούτων, περικλείει ποικιλίαν γνώσεων ιστορικών ή κοινωνιολογικών, διαγράφει κανόνας βίου, μορφώνει ψυχάς, διορθοί τα εσφαλμένα, καταστρέφει πολλάκις τα κοινώς παραδεδεγμένα. Ουδεμία δραματική κίνησις κατά τον διάλογον τούτον φαίνεται, αλλ' όμως εκτίθεται ολόκληρον δι' αυτού δράμα ψυχικών περισπασμών προερχομένων εκ της παραδοχής αρχών συντεινουσών μεν προς κατάρτισιν κοινωνίας, αλλ' ανεπαρκών προς γέννησιν και διατήρησιν ψυχικής αρμονίας, και δη αιτίων πολλάκις συγκρούσεως μεταξύ πόθων και καθήκοντος, πάλης άνευ αποτελέσματος φανερού, αλλά κρυφίως υφισταμένης και αοράτως επενεργούσης επί τα γεννεάς». Θα μπορούσε να είναι κριτική των ρεαλιστικών έργων του Ίψεν, που άλλωστε θα εμφανίζονταν μόλις λίγα χρόνια αργότερα, αλλά δυστυχώς «ουδεμία δραματική κίνησις κατά τον διάλογον τούτον φαίνεται», ό,τι και αν

20 Ό.π., σσ. 510-519.

21 «*Φάων*. Χαρακτήρ», *Παρθενών* 2 (1872), σσ. 771-773.

22 «*Ανταπόδοσις*. Χαρακτήρ πολιτικός», *Παρθενών* 2 (1872), σσ. 1105-1108.

23 Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος: *Χαρακτήρες*, τυπ. Περρή και Βάμπα, Αθήνησι 1870.

24 Ι.Κ.: «Βιβλιογραφία. *Χαρακτήρες* υπό Δ. Παπαρρηγοπούλου», *Εθνική Βιβλιοθήκη*, Σεπτ. 1870, σσ. 391-393.

25 Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. Α<sub>2</sub>, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σσ. 741-753. Παίζονται κάποια αταυτοποίητα μονόπρακτα, δεν υπάρχει ένδειξη όμως ότι σ' αυτά συγκαταλέγονταν και κανένας από τους *Χαρακτήρες* του Παπαρρηγόπουλου, που ήταν εξέχουσα φυσιογνωμία και πιθανότατα το όνομά του θα τονίζονταν ιδιαίτερα.

σημαίνει δραματική κίνηση. Θα μπορούσε μάλλον να κριτικάρει κανείς το εξαιρετικά μικρό μέγεθος των έργων αυτών, που φανερώνει δραματουργική αδυναμία, καθώς ο συγγραφέας απλώς παρουσιάζει το θέμα σε αδρές γραμμές και δεν του επιτρέπει να αναπτυχθεί σε βάθος, κάτι που η συνθετότητά του φαίνεται να απαιτεί. Ο κριτικός συνεχίζει με τα θεατρικά πρόσωπα, τα οποία θεωρεί αλλόκοτα όχι όμως ανύπαρκτα, πολύ επιτυχημένα παρά τη συντομία των σκηνών. Ο Παπαρρηγόπουλος, κατά την άποψή του, φαίνεται να έχει μελετήσει καλά τα ελατήρια του ηθικού βίου, να έχει αναλύσει τα «μυχιαίτερα» αισθήματα, ένας «άριστος φιλόσοφος» που εφαρμόζει τη φιλοσοφία του στην πραγματικότητα, ταυτόχρονα παρουσιάζοντας την έλλειψη συνειδητότητας των ίδιων των προσώπων ως προς τα κίνητρα και τους απώτερους σκοπούς των πράξεων και των λόγων τους. Αντιπαραθέτει τις έμφυτες ορμές με τους κοινωνικούς θεσμούς, την ευδαιμονία ή την επιδίωξή της με την «αφανώς ενεργούσα» ψυχική βία. Όχι και άσχημα για το μάλλον πρώιμο στάδιο που βρισκόταν ο θεατρικός στοχασμός το 1870. Η καθαρεύουσα του Παπαρρηγόπουλου, που σήμερα φαίνεται αμετάδοτη και απαγορευτική για παράσταση, στην εποχή της εκτιμάται διαφορετικά: «Η γλώσσα ημών πραγματικώς μέχρι τούδε εφαινετο ξηρά και δύσκολος δια συνδιαλέξεις εν συναναστροφαίς ενδιαφερούσας [...] κατά τούτο είναι αξιέπαινος ο κ. Παπαρρηγόπουλος αποδείξας ότι δύναται να μορφωθεί και δια της γλώσσης ημών διάλογος ζωηρός, συνομιλία γλαφυρά και χαρίεσσα...»<sup>26</sup>.

Η μόνη του θεατρική επιτυχία υπήρξε η μονόπρακτη κωμωδία *Συζύγου εκλογή* (1868), που παίχτηκε από ελληνικούς θιάσους, μεταφράστηκε και επίσης παίχτηκε στο εξωτερικό. Είναι συμβολική-αλληγορική, με θεατρικά πρόσωπα που αποτελούν προσωποποιήσεις αφηρημένων εννοιών: ο Δήμος, η Μοναρχία, η Κυρία Συντάγμα, η Δημοκρατία και η Βουλή. Αυτή η τελευταία είναι «θεραπευτική της Κυρίας Συντάγματος»<sup>27</sup>. Ο Δήμος εισάγει στη θεατρική δράση με ένα μονόλογο γεμάτο σαρκαστική πικρία, χαρακτηριστικό στοιχείο της γραφής του Παπαρρηγόπουλου. Η πρώτη φράση «*Ζήτω η ελευθερία!*» ακολουθείται από την αμφισβήτηση της ύπαρξής της στην κοινωνία και κατόπιν την αμφισβητεί προσωπικά, εφόσον δηλώνει ότι βρίσκεται σε αναζήτηση συζύγου, λόγω της μωρίας που διακατέχει τη νεότητα. Η πρώτη υποψήφια για το χέρι του είναι η Μοναρχία, «*πολυτελώς ενδεδυμένη*», με φανταχτερό, έξωμο φόρεμα και γυαλιά. Σοκάρεται από την ατημέλητη εμφάνιση του Δήμου: δεν φοράει χειρόκτια, τα μαλλιά του είναι αχτένιστα, τα παπούτσια του αγυάλιστα, η γραβάτα κακοδεμένη, το πουκάμισο υπόπτου καθαριότητας, γενικά τα ρούχα του είναι εκτός μόδας και επί πλέον της απευθύνεται στον ενικό. Ο Δήμος δέχεται τις παρατηρήσεις με σατιρικές ατάκες περί έρωτος, γάμου και γυναικών, της απარიθμεί τα προσόντα του ως κοροΐδου που τον καθιστούν κατάλληλο για σύζυγο, ενώ και η Μοναρχία κάνει το ίδιο, μόνο που δεν πρόκειται ακριβώς για προσόντα: δίνει υπερβολική σημασία στους τύπους («*εθιμοταξίω*»), είναι άεργη, σπάταλη, δεσποτική και λατρεύει τη διασκέδαση. Επί πλέον είναι υπεράνω του νόμου: για τις εκ μέρους της παραβιάσεις θα τιμωρείται ο Δήμος. Τη σκηνή διακόπτει η θορυβώδης είσοδος της Κυρίας Συντάγματος, η οποία εκφράζει κατευθείαν την αντίρρησή της για την αδιαφάνεια των διαπραγματεύσεων και απολογείται τρόπον τινά για τη δική της ατημέλητη εμφάνιση, την οποία η αντίζηλός της θεωρεί αρρενωπή. Αλλά και ο Δήμος τη θεωρεί ερμαφρόδιτη. Είναι θυγατέρα της ελευθερίας και κάπως βαρύκοη λόγω της φασαρίας που κάνει μονίμως η θεραπευτική της, η Βουλή, κοπέλα

26 Ο.π.

27 Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος: *Συζύγου εκλογή*: κωμωδία εις πράξιν μίαν, Τυπ. Καναριώτου, Αθήνησι 1868 (και «*Συζύγου εκλογή*», Δ. Παπαρρηγόπουλου: *Τα άπαντα*, ό.π., σσ. 545-590. Χρησιμοποιήθηκε η έκδοση αυτή).



ολίγον κλέφτρα (δια της δωροδοκίας). Διευκρινίζει ότι συνηθίζει να ψιμυθιώνεται και πληροφορεί ότι διαθέτει πολλούς υπηρέτες με διακριτές αρμοδιότητες, θεωρώντας ότι με την εξειδίκευση οι δυνάμεις πολλαπλασιάζονται, μια άποψη που βρίσκει κάθετα αντίθετο τον Δήμο, οπαδό της συγκέντρωσης. Η Κυρία Σύνταγμα επιμένει στις απόψεις της, έστω και αν στην πράξη αποδεικνύονται παράλογες και αναποτελεσματικές. Ανταλλάσσουν ύβρεις και προσβολές με τη Μοναρχία. Η Βουλή έρχεται «αυτοδικαίως» διότι η Κυρία Σύνταγμα δεν μπορεί να κυκλοφορεί δίχως της. Τη χτυπάει και μιλάει άσχημα στον Δήμο. Σε μια πλατεία κάθεται μόνη και μελαγχολική η Δημοκρατία, με αρχαίο ελληνικό ένδυμα και ένα ξερό στεφάνι, αναπολώντας την αρχαία ακμή και δόξα. Παραπονιέται ότι ο Δήμος τη λησμόνησε. Ο Δήμος την περνάει για φάντασμα («φάσμα»), πάντως τη βρίσκει όμορφη. Η Δημοκρατία παραπονιέται ότι έχει πολλούς εραστές, αλλά ο έρωτάς τους δεν είναι ειλικρινής. Διαπληκτίζεται με τις άλλες δύο σχετικά με το ποια είναι καταλληλότερη ως σύζυγος του Δήμου. Η Μοναρχία πιστεύει ότι χρειάζεται χειραγώγηση, η Κυρία Σύνταγμα ότι χρειάζεται καθοδήγηση, η Δημοκρατία είναι υπέρ της ελευθερίας. Κατόπιν συγκρίνουν τις ιδέες τους για την ανατροφή των παιδιών. Η Μοναρχία είναι υπέρ της απόστασης γονέων-παιδιών και της εκμάθησης των κοινωνικών τύπων, η Δημοκρατία υπέρ της στοργικής ανατροφής με αρχές την ευγένεια, την απλότητα, την καρτερία, τη φιλοπατρία, τη φιλανθρωπία, αρχές που η Μοναρχία αμφισβητεί αναφανδόν. Η Κυρία Σύνταγμα δεν εκθέτει τις δικές της απόψεις αλλά ψελλίζει διάφορα περί ισορροπίας, εν τέλει όμως συμμαχεί με τη Μοναρχία για να σαηνεύσουν μαζί τον Δήμο, που είναι «*μωρόν παιδίον*». Εντούτοις ο Δήμος δυσπιστεί προς τη Δημοκρατία, διότι δεν επιθυμεί «*σύζυγον ποιήτριαν, πρεσβεύουσαν τας αρχάς της πολιτείας του Πλάτωνος*» (σ. 581). Η Κυρία Σύνταγμα υποστηρίζει το αγγλικό στυλ, η Μοναρχία το απολυταρχικό γαλλικό τύπου Βοναπάρτη, η Δημοκρατία το ελληνικό. Ο Δήμος βρίσκει κάτι ελκυστικό και στις τρεις και ζυγίζει τα υπέρ και τα κατά. Απροσδόκητα επιλέγει την Κυρία Σύνταγμα επειδή μοιάζει κάπως και στις δύο άλλες, αλλά με την επιφύλαξη ότι υπάρχει πάντα το διαζύγιο.

Όταν εκδόθηκε (1868) είχε μίαν επαινετική βιβλιοκρισία: «Η κωμωδία αυτή, ήτις παριστά ευφυώς και μετά παρρησίας τα καθ' ημάς, μεταφρασθείσα ιταλιστί εδημοσιεύθη δια της *Rivista contemporanea nazionale Italiana* (Ιούν. 1869). Ο καθηγητής κ. De Gubernati, διευθυντής του περιοδικού τούτου συγγράμματος, προστίθησι και ταύτην την σημείωσιν. “Την κωμωδίαν ταύτην τολμώνεν να επονομάσωμεν αριστοφάνειον· περιέχει δε πολλὰς αληθείας αξίας να κηρυχθώσι και παρ' ημίν, άς δια τούτο συνιστώμεν θερμώς εις την προσοχήν και την σκέψιν του κοινού”. Να συστήσωμε και ημείς τας αληθείας ταύτας εις το ημέτερον κοινόν; Εάν θελήση τις να κατοπτέυση δια μιας ολόκληρον την εικόνα της ελληνικής πολιτείας, ουδέν βεβαίως ασφαλέστερον κάτοπρον της ανά χείρας κωμωδίας· ευχόμεθα μόνον να αναβή κατά την ανάγνωσιν λεπτόν καν ερυθήμα αιδούς εις το πρόσωπον των πολιτευομένων, εις δε τον αγόμενον και φερόμενον λαόν της Ελλάδος να γεννηθή συναίσθησις της ίδιας αξίας»<sup>28</sup>.

Δεν είναι απολύτως σαφές πότε παραστάθηκε για πρώτη φορά. Έχει ανιχνευθεί μια παράσταση έργου με τίτλο *Δύσκολος η εκλογή του συζύγου* το 1871 μάλλον από τον θίασο Σούτσα-Ταβουλάρη, αλλά ενδεχομένως πρόκειται για άλλο έργο<sup>29</sup>. Η παράσταση του 1877 από τον

28 «Βιβλιογραφία. *Συζύγον εκλογή: κωμωδία εις πράξιν μίαν*», υπό Δ. Παπαρηγοπούλου, Αθήνα 1868», *Πανδώρα* 20, 1869, σσ. 61-63.

29 Βλ. Θόδωρου Χατζηπανταζή: *Από τον Νείλον μέχρι τον Δονάβεως*, ό.π., σσ. 774-775, όπου αναφέρεται με ερωτηματικό δίχως τον θίασο, ενώ στη μελέτη του ίδιου: *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2003, σ. 69, υποσ. 44 η παράσταση θεωρείται βέβαιο ότι έγινε.

θίασο «Ελληνικός Δραματικός Σύλλογος» των Δημοσθένη Αλεξιάδη-Διονυσίου Ταβουλάρη<sup>30</sup> θεωρείται από τον Τύπο ως η πρώτη παρουσίαση της κωμωδίας του Παπαρρηγόπουλου στην Ελλάδα και στη γλώσσα που γράφτηκε, αφού προηγουμένως είχε παρασταθεί μεταφρασμένη στην Ιταλία και τη Ρουμανία<sup>31</sup>. Η πρεμιέρα έγινε στις 13 Αυγούστου<sup>32</sup>. Γράφτηκε μια καλή αναφορά της παράστασης: «Ενώπιον πλήθοντος ακροατηρίου εδιδάχθη το Σάββατον, εν τω θεάτρω Απόλλων, η λεπτή αύτη και ωραία πολιτική κωμωδία του προώρως αφ' ημών μεταστάντος [...] Η κωμωδία ήρσεν και το κοινόν χειροκρότει πάσαν σχεδόν των εν αυτή ευφυσωτάτων φράσεων και λέξεων. Ηθέλομεν να εβλέπομεν παρισταμένους εις το θέατρον τους πολιτικούς αρχηγούς μας, ίνα διδαχθώσιν εκ ταύτης σωτήρια πολιτικά διδάγματα, αν τούτο ήνε δυνατόν. Η παράστασις επέτυχεν»<sup>33</sup>. Ο Αλεξιάδης κράτησε το έργο στο δραματολόγιό του για πολλά χρόνια, ενώ παίχτηκε και από άλλους<sup>34</sup>. Από τη νεότερη κριτική το έργο επαινέθηκε. Ο Μίμης Βάλσας το θεωρεί ως το αριστούργημά του, όπως και όλοι άλλωστε όσοι έγραψαν περί Παπαρρηγόπουλου. Αποδέχεται και παραθέτει την ετυμηγορία του G. Bourdon σχετικά με το έργο: ότι το μήνυμά του είναι ακριβώς η τελευταία φράση, δηλαδή ότι αν ο Δήμος μετανοήσει υπάρχει και το διαζύγιο, ότι ο διάλογος είναι ζωηρός και πνευματώδης, η σάτιρα καυστική και στρέφεται ενάντια στις διάφορες μορφές διακυβέρνησης που διεκδικούν τα έθνη για να τα εκμεταλλεύονται και ενάντια στον λαό που δεν έχει το θάρρος να παίρνει σοβαρές αποφάσεις και είναι υπεύθυνος για τις κακοτυχίες του πεπρωμένου του, δηλαδή ότι ο Παπαρ-

---

Από τις πηγές που παραθέτονται στο *Από τον Νείλου μέχρι τον Δουνάβεως, η Κωνσταντινούπολις* Κωνσταντινούπολης (25 Οκτ. 1871) δίνει την πληροφορία (πρόκειται για ανταπόκριση από την Αθήνα) ότι το περασμένο Σάββατο άρχισε τις παραστάσεις της η «Ελληνοδραματική Εταιρεία» των Σούτσα-Ταβουλάρη. Στην πρώτη παρευρέθηκε η βασιλική οικογένεια, αλλά το κοινό, ιδίως το γυναικείο, έμεινε ψυχρό και αδιάφορο ως δεν όφειλε, καθώς «Πάντες εν γένει οι ιηθοποιοί επιτυχώς εδίδαξαν το μέρος αυτών» και ιδίως οι Σοφία Ταβουλάρη, Ελένη Χέλμη, Γεώργιος Νικηφόρος, Διονύσιος Ταβουλάρης και Παντελής Σούτζας. Στο ρεπερτόριο υπάρχει και το έργο *Δύσκολος η εκλογή του συζύγου*, που θα μπορούσε να είναι η *Συζύγου εκλογή* του Παπαρρηγόπουλου, αλλά μάλλον επρόκειτο για άλλο. Οι αθηναϊκές εφημερίδες, όσες αναφέρουν τις παραστάσεις, που κράτησαν περίπου μια εβδομάδα, δεν δίνουν συγκεκριμένες πληροφορίες. Ο Νικόλαος Πολίτης, τον Νοέμβριο του 1871 (Ν. Γ. Πολίτης: «Βιβλιογραφία. *Αγορά*, κωμωδία υπό Δ. Παπαρρηγοπούλου, (Αθήναι 1871)», *Παρθενών* 1 [1871, τχ. Θ', Νοέμβριος], σ. 525) γράφει σαφώς ότι η πολιτική κωμωδία *Συζύγου εκλογή* δεν έχει παρασταθεί, μάλλον ως συνέπεια αβροφροσύνης προς την αυλή. Βλ. και εδώ υποσ. 31.

30 Φαίνεται πως τα μέλη του «Μένανδρου», σε προσωρινή σύμπραξη με τον Αλεξιάδη, ονόμασαν έτσι τον θίασό τους (*Παλιγγενεσία*, 4 Ιουν. 1977).

31 *Εφημερίς*, 6 Αυγ. 1877. Δίνεται η πληροφορία ότι η «γνωστή ωραία κωμωδία του πολυκλαύστου ημών φίλου Δημητρίου Παπαρρηγοπούλου [...] το πρώτον νυν θέλει διδαχθή ελληνιστί», καθώς και ότι μεταφρασμένη παραστάθηκε «ιταλιστί» σε διάφορες πόλεις της Ιταλίας από τον θίασο Ζέρη-Λαβάδη και «ρουμουνιστί» από το θέατρο του Βουκουρεστίου.

32 *Εφημερίς*, 13 Αυγ. 1877.

33 *Εφημερίς*, 15 Αυγ. 1877. Η Πολυξένη Σούτσα έπαιξε τη Μοναρχία, η Σοφία Ταβουλάρη την Κυρία Σύνταγμα, η Πιπίνα Βονασέρα τη Δημοκρατία και η κόρη της Φιλομήλα τη Βουλή. Η Ταβουλάρη ήταν ντυμένη από τη μέση και πάνω αντρικά, από τη μέση και κάτω γυναικεία με έναν «ιδιότροπον Τυρολικόν πιλον», η ενδυμασία της Βουλής αποτελείτο από συρραμμένα ΝΑΙ και ΟΧΙ. Αμφότερες ήταν επιτυχημένες. Ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, που έπαιξε τον Δήμο. «καίτοι καλώς διδάξας, μας εφάνη ολίγον ψυχρός». Ενδεχομένως είχε επηρεαστεί από τη *Μήδεια*, το έργο που προηγήθηκε της κωμωδίας. Η σκηνή όπου ο Δήμος ρωτά τη γνώμη της συνέλευσης (απευθυνόμενος άμεσα στο κοινό, σύμφωνα με το κείμενο) και τοποθετεί στα έδρανα κολοκίθες αντί για βουλευτές πήγε πολύ καλά («διεξήχθη κάλλιστα»).

34 Α.χ. τον «Μένανδρο» των Ταβουλάρηδων το 1885. Την παραστασιογραφία και τις πηγές της οφείλω στη θεατρολόγο και υποψήφια διδάκτορα του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Παν/μίου Αθηνών Κατερίνα Δεμέστιχα, την οποία και ευχαριστώ.

ρηγόπουλος συνεχίζει τον Αριστοφάνη<sup>35</sup>. Ο Γεώργιος Ζώρας ερμηνεύει ότι αποτελεί την απάντηση του Παπαρρηγόπουλου στα πολιτικά προβλήματα της εποχής του, για τα οποία ο ίδιος ήταν άμεσα ενήμερος, καθώς πολιτικές συζητήσεις γίνονταν συνεχώς στο σπίτι του (ο θεός του υπήρξε διαπρεπής νομομαθής της εποχής), αλλά και ο ίδιος αποκαλύπτει τις νομικές του γνώσεις στη σύγκριση που γίνεται μέσα στο έργο ανάμεσα στα τρία πολιτεύματα<sup>36</sup>. Η Σταματοπούλου-Βασιλάκου<sup>37</sup> το συνδέει με την πολιτική αλλαγή που επέφερε το σύνταγμα του 1864, το οποίο καθιέρωσε ως μορφή πολιτεύματος τη βασιλευομένη δημοκρατία αντί της συνταγματικής μοναρχίας που ίσχυε ως τότε με το σύνταγμα του 1844 που παραχώρησε ο Όθων. Θεωρεί ότι οι δραματουργικές αρετές του, που είναι η έξυπνη σύλληψη του θέματος, ο πλούσιος και πνευματώδης διάλογος και η καυστική του σάτιρα προκάλεσαν το διεθνές ενδιαφέρον, με αποτέλεσμα τόσες μεταφράσεις και παραστάσεις του στο εξωτερικό<sup>38</sup>. Ο Χατζηπανταζής<sup>39</sup> εκτιμά ότι το αριστοφανικό εύρημα της τοποθέτησης στη σκηνή προσωποποιημένων ιδεών και θεσμών βρήκε επιτυχημένη εφαρμογή στο εν λόγω έργο, και ερμηνεύει ότι ο Παπαρρηγόπουλος, όπως όλοι οι ρομαντικοί της γενιάς του, είχε μεν δοσμένη την καρδιά του στη δημοκρατία, αλλά όπως και αυτοί πιστεύει ότι στον κόσμο της ύλης δεν κυριαρχεί η Ιδέα αλλά η ανάγκη, οπότε συμβιβάζεται με τον δίχως έρωτα γάμο του Δήμου και της Συνταγματικής Μοναρχίας. Είναι μια ενδιαφέρουσα ερμηνεία αλλά δεν υποστηρίζεται από το κείμενο: η Μοναρχία ονομάζεται απλώς έτσι και όχι Απόλυτη Μοναρχία, η Κυρία Σύνταγμα δεν ονομάζεται Συνταγματική Μοναρχία, όπως τις μετονομάζει, εύλογα ίσως εφόσον αυτά ήταν κυρίως τα πολιτεύματα της εποχής, αλλά ενδεχομένως ο Παπαρρηγόπουλος έκανε χρήση της ποιητικής άδειας και άφησε τη φαντασία του να καλπάζει.

Η *Αγορά* (1871)<sup>40</sup> υπήρξε το τελευταίο έργο του Παπαρρηγόπουλου και είναι περισσότερο δύσκολο στην παράσταση από κάθε άλλο του, καθώς είναι τεράστιο, με σύγχρονα και αρχαιοελληνικά συμφραζόμενα, πολλά δραματικά πρόσωπα και δύο σκηνές τύπου θεάτρου εν θεάτρω. Ένας σύγχρονος (1870) ποιητής ονόματι Κίμων, τη νύχτα ενός Ψυχοσάββατου, κάθεται κατηφής στην πλατεία των στηλών και απαγγέλλει τον πρόλογο, θέτοντας τα δύο δημοφιλέστερα ρομαντικά θέματα στην υπερβολή τους: την ακατανοησία και αναξιοπιστία των γυναικών και τη ματαιότητα και απελπισία της ανθρώπινης κατάστασης. Ένα πλήθος διάσημων αρχαίων ψυχών εμφανίζεται μπροστά του: ο Αισχύλος, ο Λουκιανός, ο Περικλής και ο Αριστοφάνης και κάποια εταίρα Θρασύκλεια. Ο καθένας λέει κάτι χαρακτηριστικό για τον εαυτό του, σύμφωνα με την εικόνα που έχει περάσει στην ιστορία με βάση τις πηγές. Η παρέα αρχίζει

35 Μ. Βάλας: *Το νεοελληνικό θέατρο. Από το 1953 ως το 1900*, εισ.-μετ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ειρμός, Αθήνα 1994, σσ. 397-400.

36 Γ. Θ. Ζώρας: «Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος», *Ρομαντικοί* (δακτυλογραφημένες σημειώσεις για τους φοιτητές), σσ. 231-255.

37 Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Πολιτικές μονόπρακτες κωμωδίες του 19ου αι. Μια πρώτη προσέγγιση», στον τόμο *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, Πρακτικά του Α΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, *Παράβασις – Μελετήματα* [2], επ. Ιωσήφ Βιβλίκης, Ergo, Αθήνα 2002, σσ. 124-125.

38 Βλ. Κυριακής Πετράκου: *Η απήχηση του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό. Μεταφράσεις-παραστάσεις, Παράβασις-Μελετήματα* [4], Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών –Ergo, Αθήνα 2005, σσ. 67-68.

39 Θ. Χατζηπανταζής: *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, ό.π., σσ. 63, 171.

40 Δ. Παπαρρηγόπουλος: *Αγορά*, κωμωδία εις πράξεις πέντε μετά πρόλογου, Τυπ. Περρή και Βάμπα, Εν Αθήναις 1871 (και *Απαντα*, ό.π., σσ. 169-380. Χρησιμοποιήθηκε η δεύτερη έκδοση).

μια περιοδεία σε χαρακτηριστικά μέρη της Αθήνας, όπως λ.χ. το ζυθοπωλείον της Φιλαδέλφειας στην οδό Λυκαβηττού, ένα οινοπωλείον, την πλατεία Μητροπόλεως, όπου έρχεται να τους συναντήσει ο Πλάτων, ο οποίος έχει γοητευθεί από τον Χριστιανισμό και εμπλέκεται σε θεολογική συζήτηση με τους υπόλοιπους. Προχωρούν προς την πλατεία Συντάγματος, όπου περιφέρονται ο Παρθενών και το Ανάκτορον λογομαχώντας. Είχε προηγηθεί μια αντίστοιχη διένεξη ανάμεσα στο Πανεπιστήμιο και την Ακαδημία Πλάτωνος σχετική με την επιστημονική εξειδίκευση<sup>41</sup>. Κατόπιν επισκέπτονται το δωμάτιο ενός ποιητή, ο οποίος απαγγέλλει το ποίημά του «Ο επίορκος» τύπου Edgar Allan Poe: η νεκρή σύζυγος παίρνει τη θέση της δεύτερης και τρομάζει τον άντρα και ένα δεύτερο, θεωρητικότερο, άκρως απαισιόδοξο. Η Θρασύκλεια καλλωπίζεται με τις ώρες, ενώ απτόητος ο ποιητής απαγγέλλει ένα τρίτο ποίημα σχετικό με ένα όνειρό του για τον θάνατο. Η αρχαία παρέα μαζί με τον Κίμωνα συνεχίζει στην οδό Σταδίου συζητώντας για την ματαιότητα της σύγχρονης ζωής, ο ποιητής απαγγέλλει ένα τέταρτο ποίημα για τη Φαίδρα και το δικαίωμα στην αθέμιτο έρωτα και συζητάει με τους αρχαίους για τα κοινωνικά αίτια της εγκληματικότητας. Κατόπιν πηγαίνουν στο θέατρο Αθηνών, όπου παρακολουθούν μια παράσταση του έργου *Ο βίος όνειρος*, που διαδραματίζεται στον Όλυμπο και έχει θέμα τη ζήλια της Ήρας για τις ερωτικές περιπέτειες του Δία, τη γαλλική Επανάσταση και τον αμερικάνικο εμφύλιο, και βέβαια για την κατάντια του ανθρώπινου γένους. Ο Δίας διατάζει την Ερμή να καταστρέψει τον κόσμο και εκείνος το πράττει. Το έργο αρέσει στον Αισχύλο, όχι όμως και στον Αριστοφάνη, και συζητούν περί συγχρόνου και αρχαίου θεάτρου στο καφενείο. Η εταίρα Κλεονίκη προτίθεται να παντρευτεί έναν σοβαρό τύπο, παραμερίζοντας τον ρομαντικό εραστή. Τελικά όμως η σχολαστικότητα την κουράζει, ενώ ο σοβαρός τύπος προτιμά την υπηρέτρια και ο ρομαντικός παραμένει. Ο Κίμων τα φτιάχνει με τη Θρασύκλεια, αλλά ακούει την προηγούμενη αγαπημένη του, Χαρίκλεια, να ερωτολογεί με τον Μενέλαο και πληγώνεται, πληγώνοντας τη Θρασύκλεια. Ακολουθεί η κωμωδία *Το χειρόγραφο*, στην οποία ένας υποψήφιος γαμπρός διαλέγει ανάμεσα στις τρεις υποψήφιες την υπηρέτρια, στην οποία κατέληξε ένα χειρόγραφο κωμωδίας του Μενάνδρου, προς αηδία των δύο άλλων για την ανοησία και τη σχολαστικότητά του, αλλά και της υπηρέτριας. Με ένα άλμα στον χρόνο, η παρέα των αρχαίων και ο Κίμων βρίσκονται στα μεγάλα Διονύσια, βλέπουν την πομπή και πηγαίνουν στο θέατρο για να παρακολουθήσουν παραστάσεις. Αρχικά παίζεται ο *Ηρακλής μαινόμενος* και κατόπιν ο *Πλούτος*<sup>42</sup>. Η δράση μεταφέρεται στο σπίτι της Ασπασίας, όπου έρχονται επίσκεψη ο Σωκράτης και ο Κίμων ο σύγχρονος. Η Ασπασία προσπαθεί φιλοσοφικά να τον συμφιλιώσει με την πραγματικότητα. Ο Κίμων ξυπνάει στο παγκάκι του. Διαπιστώνει ότι εξακολουθεί να είναι απελπισμένος όσο ποτέ και αποφασίζει να αυτοκτονήσει.

41 Η σκηνή αυτή εκδόθηκε και αυτοτελώς ως μονόπρακτο μαζί με τη *Συζήγουν εκλογή* (Δ. Παπαρρηγόπουλος: *Συζήγουν εκλογή και Πανεπιστήμιον μετά πρόλογον*. Κωμωδία φιλοσοφικά και αλληγορικά / εκδοθείσαι υπό Ηλία Φρολόγου Λαοσαρήτου, Τυπ. Ενώσεως, Εν Αθήναις 1884). Βλ. και Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 63, υποσ. 28· Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», ό.π., λήμματα 365, 430.

42 Ο *Ηρακλής μαινόμενος* είναι λίγο πολύ το γνωστό έργο του Ευριπίδη, ο *Πλούτος* όμως είναι του Παπαρρηγόπουλου: ένας ενάρετος Αθηναίος πολίτης της κλασικής εποχής, ο Φιλάρετος, απευθύνει επικρίσεις στον Δία για την άνιση κατανομή του πλούτου στους ανθρώπους. Η έκκλησή του εισακούεται και ο Δίας αναθέτει στον Ερμή να καταστήσει όλους τους Αθηναίους πλούσιους. Ακολουθεί το χάος: καταργείται η κοινωνική ιεραρχία και οι σχέσεις οικονομικής υποτέλειας, οι πάντες αρνούνται να εργαστούν και κάνουν αποκλειστικά το κέφι τους. Ο Φιλάρετος μετανιώνει πικρά. Ως δια μαγείας επανέρχεται η προηγούμενη κατάσταση πραγμάτων.

Το απέραντο αυτό έργο έχει συλληφθεί ως ονειρόδραμα και όπως είδαμε περιέχει πολλούς πειραματισμούς, όπως το «θέατρο εν θεάτρω», που θα μπορούσαν να θεωρηθούν τολμηροί, αλλά το καθιστούν απρόσφορο για παράσταση και λόγω του μεγέθους αλλά και διότι θα απαιτούσε ένα είδος υπερπαραγωγής για τα ελληνικά δεδομένα της εποχής του. Εντούτοις φαίνεται ότι υπήρξε παράσταση, ίσως κάποιας σκηνής του, γιατί μάλλον αποκλείεται να παίχτηκε ολόκληρο<sup>43</sup>. Μόλις εκδόθηκε, ο Νικόλαος Πολίτης έγραψε μια εκτεταμένη ανάλυση και κριτική<sup>44</sup>. «Η *Αγορά* του κ. Παπαρρηγοπούλου, είναι ένα είδος ευτοπίας· εν αυτή καταδεικνύεται αφ' ενός μεν απεχθής ο σημερινός πολιτισμός και σαθραί αι βάσεις, εφ' ων στηρίζεται, εφ' ετέρου δε εν αντιθέσει εξαίρεται η αρχαία ελληνική κοινωνία ως μάλλον σύμφωνος προς την ανθρωπίνην φύσιν. Εν τη δευτέρα της κωμωδίας πράξει, όπου εν μεστώ υψηλοτάτων ιδεών διαλόγω εκτίθεται παραλληλισμός του αρχαίου ελληνικού θρησκευματος προς το χριστιανικόν, έγκειται η βάσις της κωμωδίας, διότι η θρησκεία είναι η βάσις των κοινωνιών». Πιστεύει ότι δεν προορίζεται για το θέατρο, καθόσον είναι σειρά σκηνών με χαλαρή σύνδεση μεταξύ τους, τύπου *Faust* του Goethe ή *Gilblas* του LeSage. Εκτιμά πάντως ότι η κριτική που ασκεί ο Παπαρρηγόπουλος στη σύγχρονη Ελλάδα είναι άδικη. Η διαφθορά που στηλιτεύει υπάρχει στην «παρηκμακία» Ευρώπη, όχι όμως και στην ελληνική κοινωνία, που δεν έχει απολέσει την αγότητα των ηθών. Απλώς για την οικονομία της κωμωδίας χρησιμοποίησε την Αθήνα ως αποδιοπομπαίο τράγο για ευρωπαϊκά ελαττώματα. Ανιχνεύει επιδράσεις από τους *Αθλίους* και την *Τελευταία ημέρα ενός καταδίκου* του Ουγκό, ενώ στον τίτλο *Ο βίος όνειρος* επίδραση του Καλντερόν<sup>45</sup>, αλλά στο περιεχόμενό της του *Κάιν* και του *Ουρανού και γης* του Βύρωνος, κατά το ότι η ανθρωπότητα πλάστηκε για την ψυχαγωγία των θεών. Ειδικά αυτό το εσωτερικό έργο ο Πολίτης χαρακτηρίζει «μικρόν καλλιτέχνημα». Σχετικά με τον *Ηρακλή μαινόμενο*, διαφωνεί με την ελλιπή χρήση των χορικών ανάμεσα στα επεισόδια, αλλά αξιολογεί τους χαρακτήρες και τις συγκρούσεις των αισθημάτων ως ανώτερους από του Ευριπίδη<sup>46</sup>. Παραδέχεται ότι «σοφιστικώς πως ο ποιητής προσπαθεί να υφαρπάση» το ζήτημα της υπεροχής της αρχαίας έναντι της νεότερης κοινωνίας. Αλλά ένεκα της ευφυΐας των επιχειρημάτων, ο αναγνώστης παραβλέπει το μικρό αυτό ελάττωμα. Γενικά άλλωστε στην *Αγορά* είναι εμφανείς οι λογοτεχνικές αρετές του Παπαρρηγόπουλου: το «είρον και το ευτράπελον άμα δε το εμβριθές και το οξύνουν». Ιδέες λαμπρές και υψηλές, σκέψεις που δείχνουν βαθιά μελέτη της κοινωνίας. Καταλήγει ότι πρόκειται για ένα από τα αριστουργήματα της νεότερης ελληνικής λογοτεχνίας.

43 Ο Λάσκαρης αναφέρει μια παράσταση (Δ. Ταβουλάρη: *Απομνημονεύματα*, «Πρόλογος» του Ν. Λάσκαρη, σ. 25). Η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου (*Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, τόμ. Α', σ. 472) το θεωρεί άπιθανο να παίχτηκε ολόκληρο. Προφανώς αν είχε όντως παρασταθεί, το γεγονός δεν θα περνούσε απαρατήρητο.

44 Ν. Γ. Πολίτης: «Βιβλιογραφία. *Αγορά*, κωμωδία υπό Δ. Παπαρρηγοπούλου, (Αθήνα 1871)», *Παρθενών* 1 (1871), σσ. 522-527.

45 Προφανώς το έργο που μεταφράζεται σήμερα *Η ζωή είναι όνειρο* (*La vida es sueño*). Ίσως ο Ξενοπούλος επηρεάστηκε ηχητικά και έγραψε την κωμωδία *Ο θεός όνειρος* για την έναρξη των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου το 1932, όπου η δράση τοποθετείται επίσης στην αρχαία Αθήνα. Πάντως *Ο βίος όνειρος* του Παπαρρηγόπουλου δεν μοιάζει διόλου με το έργο του Καλντερόν.

46 Η Χασάπη-Χριστοδούλου (ό.π., σ. 469) γράφει ότι το μόνο σημείο στο οποίο ο Παπαρρηγόπουλος διαφοροποιείται από τον Ευριπίδη είναι στο ότι η Λύσσα στο έργο του Ευριπίδη επικαλείται τον ήλιο και διαχωρίζει τη θέση της, διαφωνώντας με την απόφαση της Ήρας. Η απουσία του σημείου αυτού θεωρεί ότι δικαιολογείται από την αθείστική στάση του Παπαρρηγόπουλου, ο οποίος θεωρεί δεδομένη την ποταπή συμπεριφορά των θεών προς τους θνητούς.

Από τους νεότερους μελετητές, ο Γεώργιος Ζώρας θεωρεί ότι η αρχαιομάθεια του ποιητή τον βοήθησε να συνθέσει ωραίες εικόνες του αρχαίου βίου, αλλά η προκατάληψη και η αποστροφή του προς τη σύγχρονή του ζωή είναι η αιτία της αποτυχίας του να την εκφράσει· οι σκηνές είναι άτονες και «μειρακιώδεις», ενώ ο συγγραφέας είναι περισσότερο κοινωνιολόγος παρά ποιητής<sup>47</sup>. Η Χασάπη-Χριστοδούλου ερμηνεύει κυρίως τα οιωνεία αρχαία έργα. Πιστεύει ότι εκφράζεται ιδιαίτερα συμπυκνωμένα ο φιλοσοφικός στοχασμός του ρομαντικού και μηδενιστή Παπαρρηγόπουλου στο *Ο βίος όνειρος*, με όλη την ένταση και τη τραγικότητα των προβλημάτων που θίγει: το συνειδητοποιημένο αδιέξοδο της ανθρώπινης ζωής, και τη θεϊκή παρουσία, την οποία δέχεται για να την αναιρέσει, όπως ο Σαρτρ. Στο τμήμα αυτό αποφεύγει την αναφορά στην ελληνική πραγματικότητα, ενώ τονίζει την εξάρτηση του ανθρώπου από την ανάγκη. Το ίδιο μήνυμα φαίνεται να έχει και ο *Ηρακλής μαινόμενος*, ενώ με τον *Πλούτο* στρέφεται προς δύο κατευθύνσεις: τη διατήρηση της ισορροπίας μέσω της κοινωνικής αδικίας, αλλά και την αδυναμία των ανθρώπων να διαχειριστούν σωστά τα μέσα που τους παρέχονται, φτάνοντας σε αδιέξοδο ακόμα και όταν υπάρχει ευμάθεια. Συνολικά εκτιμά ότι πρόκειται για ένα φιλοσοφικό έργο, του οποίου ο χαρακτηρισμός «κωμωδία» δικαιολογείται μόνο από τον σαρκαστικό τόνο του συγγραφέα. Με την αντιπαραβολή του σύγχρονου κόσμου και της αρχαιότητας επιβεβαιώνει τη σταθερά μηδενιστική του άποψη για τη ματαιότητα της ανθρώπινης ζωής, εφόσον καμία θρησκευτική πίστη δεν μπόρεσε να προσφέρει λύσεις<sup>48</sup>. Ο Χατζηπανταζής σχολιάζει λακωνικά ότι πρόκειται περισσότερο για θεωρητική διακήρυξη αρχών παρά για καλλιτεχνική επεξεργασία υλικού δανεισμένου από τον Αριστοφάνη.

Σε μια σφαιρική επισκόπηση της σύνολης δραματικής παραγωγής του άτυχου ποιητή και θεατρικού συγγραφέα, που φαίνεται να έπασχε από κατάθλιψη ή μελαγχολία και ίσως αυτοκτόνησε στα τριάντα του χρόνια, το πόρισμα είναι αμφιλεγόμενο<sup>49</sup>. Ο στενός του φίλος και ομότεχνος Σπυρίδων Βασιλειάδης, ένα χρόνο πριν πεθάνει και ο ίδιος, στον επικήδειο λόγο του<sup>50</sup>, επαίνεσε τα θεατρικά του έργα, δίχως να αναφέρει την απουσία τους από τη θεατρική σκηνή. Την εποχή εκείνη βέβαια οι περισσότεροι θεατρικοί συγγραφείς προόριζαν εκουσίως ή ακουσίως τα έργα τους για την έκδοση ή τους διαγωνισμούς<sup>51</sup>, αλλά ακριβώς ο Βασιλειάδης είχε ορισμένες θεατρικές επιτυχίες με τις τραγωδίες του. Τα έργα του Παπαρρηγόπουλου στην πλειονότητά τους είναι κωμωδίες. Όχι βέβαια πολύ διασκεδαστικές: αντίθετα το χιούμορ τους είναι πικρή σάτιρα και απαιτούν μια δεύτερη ανάγνωση για να γίνουν κατανοητές οι υπόρρη-

47 Ζώρας, ό.π., σ. 251.

48 Χασάπη-Χριστοδούλου, ό.π., σσ. 465-473.

49 Στην παθολογικά μελαγχολική του διάθεση αναφέρονται όλοι οι πρώτοι μελετητές του έργου του. Βλ. Χ. Άννινος: *Βασιλειάδης, Παπαρρηγόπουλος και οι περί αυτούς. Διαλέξεις περί Ελλήνων ποιητών του ΙΘ' αιώνας*, τόμ. Β', Εν Αθήναις 1925 (β' έκδ.)· Γ. Χατζίνης: *Δ. Παπαρρηγόπουλος, Σ. Βασιλειάδης*, Βασιική Βιβλιοθήκη 13, εκδ. οίκος Ιωάννου Ν. Ζαχαροπούλου, Αθήναι χ.χ.· ο ίδιος: «Δημ. Κ. Παπαρρηγόπουλος (απελπίσια χωρίς διέξοδο)», *Νέα Εστία* 94 (1973), σσ. 151-158 (αφιέρωμα στον Δ. Παπαρρηγόπουλο)· Χρ. Εμ. Αγγελομάτης: «Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος», ό.π., σσ. 159-163. Η επίσημη εκδοχή στην εποχή του ήταν ότι πέθανε από εγκεφαλική συμφόρηση, αλλά τα σύγχρονα άρθρα στο διαδίκτυο υποστηρίζουν ότι αυτοκτόνησε αρνούμενος να λάβει τροφή.

50 Σ. Ν. Βασιλειάδης: «Λόγος εν τω κοιμητηρίω Αθηνών προ του νεκρού Δ. Κ. Παπαρρηγοπούλου», *Παρθενών* 3 (1873), σσ. 1270-1273 (αναδ. *Αττικάί νύκτες*, τόμ. Γ', Εν Αθήναις 1884, σσ. 290-296).

51 Για το θέμα αυτό βλ. Ρ. Moullas: *Les concours poétiques de l' université d' Athènes, 1851 – 1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Greque, Secrétariat Général à la Jeunesse, Athènes 1989· Κυριακή Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

τες ιδέες τους. Έστω και αν στην εποχή του υπήρχε ένας μόνος θίασος, πάντως οι μονόπρακτες κωμωδίες παίζονταν συχνά είτε πολλές σε μια παράσταση είτε στο τέλος ενός μεγάλου έργου συχνά δραματικού, για χαλάρωση<sup>52</sup>. Φαίνεται όμως πως ο συγγραφέας μας ενδιαφερόταν μόνο για τους δραματουργικούς πειραματισμούς του. Εισήγαγε τον αντιφατικό στοχασμό του και τις ψυχολογικές παρατηρήσεις του για την ψευδή συνείδηση των ανθρώπων σχετικά με τα κίνητρα ή τις αληθινές σκοπιμότητες των λόγων και των πράξεών τους στους «χαρακτήρες» του και έγραψε ένα έργο με καταδηλωτικό πολιτικό συμβολισμό που απροσδόκητα είχε επιτυχία ανάμεσα στους ξένους διανοούμενους στους οποίους το έδωσε και αυτοί έσπευσαν να το μεταφράσουν, με αποτέλεσμα να παρασταθεί επανειλημμένα σε χώρες του εξωτερικού. Ίσως η πληροφορία αυτή κινητοποίησε και τον ελληνικό θίασο να το παίξει επί τέλους το 1877 και με επιτυχία για τα δεδομένα της εποχής, όπως είδαμε, ο συγγραφέας του όμως δεν ζούσε πια για να εκμεταλλευθεί το ταλέντο του προς νέους προσανατολισμούς, και να ενδεχομένως να πειραματισθεί με νέα είδη γραφής όπως λ.χ. ο Κορομηλάς με το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, που άνοιξαν δρόμους στο ελληνικό θέατρο αλλά και αργότερα στον κινηματογράφο. Το ότι είχε αυτή τη διάθεση είναι εμφανές από το τελευταίο αξιοπερίεργο έργο του, που όμοιό του δεν είναι γνωστό στην παγκόσμια δραματουργία, ούτε σπονδυλωτό ούτε συμπαγές δραματουργικά, πρακτικά σχεδόν αδύνατο να παρασταθεί, αλλά και πιθανόν να προκαλούσε σύγχυση στους θεατές, καθώς θα έβλεπαν ένα διαφορετικό έργο από πράξη σε πράξη γυρίζοντας στην αρχική σύλληψη στην τελευταία σκηνή, μια σχεδόν κωμωδία με σχεδόν τραγικό φινάλε. Οι στόχοι του Παπαρρηγόπουλου ήταν βασικά διδακτικοί, αλλά αυτό δεν αποτελούσε πρόβλημα στην εποχή του: όλο το δράμα, πλην ελάχιστων φαρσικών έργων τέτοιους στόχους είχε, ακόμα και το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο<sup>53</sup>. Άραγε χρωστούσε ο Παπαρρηγόπουλος το κύρος του στην εποχή του –γιατί σε βάθος χρόνου το έχει απολέσει, αν και το όνομά του περιλαμβάνεται τουλάχιστον στις ιστορίες της λογοτεχνίας, ενώ πολλές γυναίκες λογοτέχνιδες και δραματουργοί έχουν αγνοηθεί– στην κοινωνική του θέση και στον διάσημο πατέρα του ή η καθαρύνουσα το εμποδίζει να εκτιμηθεί στη διαχρονία; Ίσως μια εκτενέστερη και αναλυτικότερη μονογραφία να μπορέσει να αποφανθεί με μεγαλύτερη ακρίβεια αν το πρακτικό θέατρο τον αδικήσει. Πάντως οι ιστορικοί του θεάτρου κάποιον φόρο τιμής του οφείλουν.

52 Βλ. Θ. Χατζηπανταζής: *Το κωμειδύλλιο*, Ερμής, Αθήνα 1981· του ίδιου: *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, ό.π.· Βάλτερ Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2001. Για το δραματικό ειδύλλιο δεν υπάρχει ακόμα ολοκληρωμένη μονογραφία αλλά σχεδόν ούτε επί μέρους μελετήματα (το μελέτημα του Γιάννη Σιδέρη: «Η νέα ελληνική δραματολογία. Το δραματικό ειδύλλιο», *Ξεκίνημα*, Γενάρης 1943, σσ. 8-12 είναι ασυνήθιστα φτωχό σε πληροφορίες σε σύγκριση με τα άλλα του ιστορικού του θεάτρου μας. Ο Σιδέρης μάλλον για το θέμα αυτό δεν έκανε ιδιαίτερη έρευνα).

53 Βλ. Θ. Χατζηπανταζής: *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τόμ. Α2, ό.π., passim.

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ  
*Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας...*  
Εις την νήσον των χελωνών

*Στη μνήμη του πατέρα μου, της μάνας μου  
και του Μπαρμπα-Λινάρδου, του παππού μου*

«Αι Αθήναι ομοιάζουν πολύ σήμερον την περίφημον νήσον των χελωνών Αλμπεμάρλ του Αρχιπελάγους Γκαλαπάγκος της μεσημβρινής Αμερικής. Ναι! Την ευδαίμονα Αλμπεμάρλ, κατοικουμένην μεν υπ' αναριθμητών μεγάλων χελωνών, περιέχουσιν όμως ουχί ολιγώτερον των δύο χιλιάδων κατά τα φαινόμενα εσβεσμένων κρατήρων και πολυειδή φυτά και βότανα ανύπαρκτα εις παν άλλο μέρος της υδρογείου, μεταξύ των οποίων προεξέχουσιν η άκανθα και η κουφοξυλιά».

Ο Στέφανος Ξένος τα γράφει αυτά, εξέχουσα φυσιογνωμία του 19ου αιώνα, στην εφημερίδα *Νέαι Ιδέαι*, το Σεπτέμβριο του 1883. Το δημοσίευμα έχει τίτλο «Θέατρα, θεάματα και διασκεδάσεις των Αθηνών» κι έρχεται –ανώνυμα– να κάμει σε οκτώ συνέχειες τον απολογισμό της θερινής περιόδου, με κριτική ματιά κι απόψεις ενδιαφέρουσες: ο δηκτικός τόνος της εισαγωγής μάς προετοιμάζει γι' αυτά που πρόκειται να διαβάσουμε<sup>1</sup>.

Ας σημειώσουμε εδώ πως «Αλμπεμάρλ» είναι το όνομα που δώσανε οι Εγγλέζοι στην Ιζαμπέλα, το μεγαλύτερο νησί του αρχιπελάγους Γκαλαπάγκος, στον Ειρηνικό: απ' το βόρειο τμήμα της νήσου διέρχεται ο ισημερινός και το 1835 την είχε επισκεφτεί για τις μελέτες του ο Δαρβίνος.

«A man of many parts», άνθρωπο πολύπλευρο, χαρακτήριζε το Στέφανο Ξένο το περιοδικό των εφοπλιστών *Fairplay*, το 1892<sup>2</sup>. Για το Μιλτιάδη Μαλακάση, υπήρξε «ο μέγας ονειρευτής του Εθνικού μεγαλείου, ο εργασθείς υπέρ αυτού δι' όλων του των δυνάμεων και των μέσων του όλων, ο πλουτήσας χάριν αυτού του εθνικού μεγαλείου, και καταστάς πτωχός χάριν αυτού και μόνου»<sup>3</sup>. Μ' ένα στίχο του Σολωμού, απ' τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, αρχίζει τη νεκρολογία του ο Μαλακάσης, στην εφημερίδα *Εστία*, τη μέρα που κηδεύεται ο Ξένος, 7 Ιουλίου 1894: «Πολλοί 'ν' οι δρόμοι 'πώχει ο νους».

Η ιστορία του Στεφάνου Ξένου είναι μεγάλη, ίσως η πιο παράδοξη που γνωρίζουμε κι η πιο εκπληκτική. Κι επειδή μας φιλοξενεί σήμερα το σεπτό τούτο τέμενος των Μουσών, ταιριάζει

1 Βλ. [Στέφανος Ξένος], «Θέατρα, θεάματα και διασκεδάσεις των Αθηνών», εφ. *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 1641, 7 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 4. — Οι ημερομηνίες στην παρούσα εργασία, προερχόμενες απ' τον Τύπο της εποχής, είναι σύμφωνες με το ισχύον τότε στην Ελλάδα ιουλιανό ημερολόγιο. — Η ορθογραφία των παραθεμάτων έχει απλοποιηθεί ως προς το τονικό σύστημα. Δεν σημειώνονται η υπογεγραμμένη και το υφέν.

2 «West to East», *Fairplay*, 15 Ιανουαρίου 1892. Η πληροφορία στο: Ζέφυρος Αθ. Καυκαλίδης, *Στέφανος Ξένος: σκηνές από το δράμα του ελληνισμού σε Ανατολή και Δύση. 1821-1894*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1998, σ. 113.

3 Μ. Α. Μαλακάσης, «Στέφανος Ξένος», εφ. *Εστία*, αρ. 122, 7 Ιουλίου 1894, σ. 2.



να θυμηθούμε πως το 1878 δώρισε ο Ξένος ολόκληρη τη συλλογή του από πολύτιμους πίνακες ζωγραφικής στο Πανεπιστήμιο· ένα χρόνο πριν, το 1877, είχε δωρίσει βιβλία πολλά και σπάνια στη Βιβλιοθήκη της Βουλής<sup>4</sup>.

Ο Στέφανος Ξένος, λοιπόν, μας οδηγεί με το δικό του τρόπο, την ιδεολογία και τις αντιλήψεις του, στα θέατρα, τους θιάσους και το ρεπερτόριο. Συνδέει το θέατρο της εποχής του, αυτό που έβλεπε στην Αθήνα, με κοινωνικά φαινόμενα της ελληνικής αστικής ζωής κι υπογραμμίζει την ανάγκη ν' αναπτυχτεί πρωτότυπη θεατρική παραγωγή που να μην έχει ξένα πρότυπα. Βήμα-βήμα, μας ξεναγεί απ' το θέατρο των Ολυμπίων, με τον ιταλικό λυρικό του θίασο, στο Ιπποδρόμιο (τοίρκο) του Ιωσήφ Δερσέν, στο καφέ-σαντάν Παρθενών της επονομαζόμενης Μπαρμπούνaras και στο θέατρο Παράδεισος, όπου είχε εμφανιστεί ο θίασος Μένανδρος του Διονυσίου Ταβουλάρη. Συνεχίζει την ξενάγηση στο Άντρον των Νυμφών, εκεί που πήγαινε ο λαουτζίκος ν' ακούσει τραγούδια και να δει παντομίμες· μας οδηγεί κατόπιν στον Απόλλωνα, το θέατρο, όπου είχαν δώσει παραστάσεις τέσσερις θίασοι, το καλοκαίρι του 1883: ο Πανελλήνιος του Δημοσθένη Αλεξιάδη, ο Ευριπίδης του Μιχαήλ Αρνωτάκη, ο Σοφοκλής του Αντωνίου Τασσόγλου και, τέλος, ο αρμένικος θίασος του Σεραφείμ Μπενλιάν, μετά τις παραστάσεις του στο θέατρο του Νέου Φαλήρου. Ανάμεσα σε θεάματα με αερόστατα και λιοντάρια, στο Φάληρο είχε παρουσιαστεί κι ο θίασος Σοφοκλής, αλλά η μεγάλη έκπληξη της σεζόν είχε έρθει απ' τον αρμένικο θίασο οπερέτας, που βρήκε άριστη υποδοχή κι έδωσε ένα καλό ράπισμα –ο Ξένος το λέει– στους Αθηναίους: τους υπενθύμισε αυτά που έπρεπε να γίνουν για το λυρικό θέατρο<sup>5</sup>.

Ο Στέφανος Ξένος είχε όραμα και με τις παραμέτρους που έθετε, έβλεπε τις προσδοκίες του να διαψεύδονται. Εμείς, ωστόσο, σήμερα, οφείλουμε να καταγράψουμε στο θεατρικό γίγνεσθαι του 1883 ορισμένα θετικά: ανανεωμένο κάπως δραματολόγιο, βελτιωμένη υλικοτεχνική υποδομή, διαφήμιση, ενδιαφέρον του κοινού για το ελληνικό θέατρο, εκδόσεις θεατρικών έργων, δραστηριοποίηση του Εθνικού Συλλόγου προς την κατεύθυνση της εκπαίδευσης των ηθοποιών, δημοσίευση του πρώτου δοκιμίου για την υποκριτική, ίδρυση του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών, προσπάθεια σύστασης εταιρίας για την ανέγερση μεγάλου θεάτρου στην Αθήνα<sup>6</sup>.

Πάντως, λίγο πριν εκπνεύσει το καλοκαίρι του 1883, και πριν αποσυρθούν οι Αθηναίοι όπως οι χελώνες στα καβούκια τους, θα επιχειρήσουν απόβαση στην πρωτεύουσα –τη νήσο Αλμπεμάρλ του Ξένου– κι οι *Μηδενισταί της Ρωσσίας*, «δράμα Αλεξάνδρου Πίστη εις πράξεις τέσσαρας»<sup>7</sup>.

Η λέξη «μηδενιστής», κατά τη *Συναγωγή Νέων Λέξεων* του Στεφάνου Κουμανούδη, είναι του 1877, πλασμένη απ' τον Εμμανουήλ Ροΐδη, για ν' αποδώσει το γαλλικό nihiliste: την εντόπια στην κρίση της επιτροπής του Δραματικού Αγώνος, όπου ο Ε. Δ. Ροΐδης ήταν εισηγητής

4 Βικτωρία Χατζηγεωργίου-Χασιώτη, «Τα κατάλοιπα του Στεφάνου Ξένου», ανάπτυξη από την επιστημονική επιτηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τ. Κ', Θεσσαλονίκη, 1981, σσ. 469 και 481. Επίσης, Ζέφυρος Αθ. Καυκαλίδης, ό.π. (σημ. 2), σ. 501.

5 [Στέφανος Ξένος], «Θέατρα, θεάματα και διασκεδάσεις των Αθηνών», ό.π. (σημ. 1), αρ. 1651, 19 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 4

6 Βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Για το *Δοκίμιον Υποκριτικής* του Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου», στο: Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν*, Πρακτικά επιστημονικής διημερίδας στη μνήμη της Αγνής Τ. Μουζενίδου, 6-7 Οκτωβρίου 2008, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, 2011, σσ. 73-78.

7 Η διατύπωση απ' τη σελίδα τίτλου του χειρογράφου που φυλάσσεται στη Θεατρική Βιβλιοθήκη.

(πρόεδρος: Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος, μέλη: Θεοδόσιος Β. Βενιζέλος και Ειρηναίος Ασώπιος). Η κρίση δημοσιεύτηκε στο 3ο τεύχος του *Παρνασσού*<sup>8</sup>. Το nihiliste είναι του Ιβάν Τουργκένιεφ, απ' το μυθιστόρημά του *Πατέρες και παιδιά* (1862).

Αναγγέλλοντας το θάνατο του Τουργκένιεφ, το Σεπτέμβριο του 1883, η *Εφημερίς* σημειώνει πως εν αγνοία του ο ρώσος συγγραφέας έγινε ανάδοχος της φοβερής εκείνης μυστικής εταιρίας των μηδενιστών: στο μυθιστόρημά του *Πατέρες και τέκνα* διέγραψε το χαρακτήρα ενός απαισιόδοξου μισανθρώπου, του Βαζάρωφ, «όστις εξήνεγκεν εκάστοτε αποφθέγματα απελπιστικώτατα οίον το εξής: “Είς καλός χημικός είνε εικοσάκις χρησιμώτερος του αρίστου των ποιητών”. Ο Βαζάρωφ ηρνείτο την τέχνην, ηρνείτο την καλλιτεχνίαν, ηρνείτο τα πάντα, ότε δε τω έλεγον ότι τούτο καλείται μηδενισμός, απήντα αταράχως και καταφατικώς»<sup>9</sup>.

Η δράση των μηδενιστών περνά από νωρίς με διάφορες αποχρώσεις στον ελληνικό Τύπο της εποχής, που μεταφέρει ειδήσεις για προσηλυτισμό, απόπειρες δολοφονίας, εκβιασμούς, εκτελέσεις, αλλά και τραγελαφικές ιστορίες με τη ρωσική αστυνομία: τη γελοιοποιούσανε συχνά-πυκνά οι μηδενιστές. Η σάτιρα, φυσικά, αντλεί έμπνευση απ' όλ' αυτά, με σημαιοφόρο το *Ραμπαγά*, που ώς και τον Κουμουνδούρο βγάζει μηδενιστή<sup>10</sup>. Το 1879 κυκλοφορεί στην Αθήνα νέα σατιρική εφημερίδα που τιτλοφορείται *Μηδέη*<sup>11</sup>. Εκδίδεται και βιβλίο το 1880 στην Πόλη, *Επιστολαί μιας μηδενιστριάς*, μεταφρασμένο απ' τα γαλλικά. Μετά τη δολοφονία του τσάρου Αλεξάνδρου ΙΙ (1/13 Μαρτίου 1881), τα περί μηδενιστών γίνονται σπανιότερα στον ελληνικό Τύπο και το 1883, που παίζεται το δράμα του Αλεξάνδρου Πίστη, το θέμα φαίνεται να έχει ξεφουσκώσει. Στα τέλη της χρονιάς οι μηδενιστές περνούν στα ψιλά γράμματα και τους αξιοποιούν στη... διαφήμιση. Το δείχνει κι ένα νόστιμο «διαφοράκι» απ' τη *Νέα Εφημερίδα*: «Βούτυρον της Σιβηρίας (το έχετε ακούσει;) γνήσιον βούτυρον της Σιβηρίας υπάρχει μόνον σήμερον εις του κ. Τερζάκη το παντοπωλείον προς 4 δραχμάς την οκάν. Όχι της Αζοφικής, αλλά σιβηρικών, από εκεί όπου εξορίζουν τους μηδενιστάς»<sup>12</sup>.

## Αλέξανδρος Πίστης

### Βιογραφικά

Για τα βιογραφικά και την πορεία του Αλεξάνδρου Πίστη στο θέατρο, στοιχεία μάς παρέχει ο Νικόλαος Λάσκαρης το 1907 και το 1936, καθώς κι ο Μίμης Βάλσας, το 1960<sup>13</sup>. Απ' την πρόσφατη δική μου έρευνα προκύπτει ότι ο Αλέξανδρος Πίστης του Αυγουστή, γεννήθηκε στο χωριό Αηδόνια Κορθίου Άνδρου, το 1852, σύμφωνα με το Μητρώο Αρρένων που ευτυχώς διασώζεται<sup>14</sup>. Το ίδιο έτος, 1852 (με αριθμό 17), αναγράφεται ότι γεννήθηκε κι ο Νικόλαος

8 «Δραματικός Αγών: κρίσις της των αγωνοδικών επιτροπείας», περ. *Παρνασσός*, 1 (1877), σ. 224.

9 «Πινακίδες», εφ. *Εφημερίς*, αρ. 256, 13 Σεπτεμβρίου 1883, σ. 1.

10 *Fix-Fox*, «Ο Κουμουνδούρος μηδενιστής», εφ. *Ραμπαγάς*, αρ. 251, 19 Φεβρουαρίου 1881, σ. 2.

11 Βλ. «Διάφορα», εφ. *Παλιγγενεσία*, αρ. 4509, 16 Αυγούστου 1879, σ. 2. Με τον ίδιο τίτλο κυκλοφορεί στην Αθήνα πολιτικοσατιρική εφημερίδα και το 1882.

12 «Διάφορα κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 350, 20 Δεκεμβρίου 1883, σ. 3.

13 Ν. Ι. Λάσκαρης, «Οι εκλιπόντες: Αλέξανδρος Πίστης», *Δελτίον Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών*, αρ. 5 (Σεπτέμβριος 1907), σ. 2). Επίσης, Νικ. Λάσκαρης, «Τα εν Αθήναις: από του 1862-1875», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 207 (Αύγουστος 1936), σ. 3. Επίσης, Μ. Valsa, *Le théâtre grec moderne: de 1453 à 1900*, Berlin, Akademie Verlag, 1960, σσ. 361-362 (στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου σσ. 476-477).

14 Την πληροφορία οφείλω στη ληξιαρχο Κορθίου, Χαριτίνη Ραντοπούλου, που την ευχαριστώ κι απ' τη θέση αυτή για την προθυμία της.

Αυγουστή Πίστης: τ' όνομά του έχει καταχωριστεί ακριβώς πριν απ' του Αλεξάνδρου (αρ. 18). Ο Νικόλαος γράφτηκε με απολυτήριο του Γυμνασίου Πειραιώς στην Ιατρική (αριθμός μητρώου 6552), το Σεπτέμβριο του 1874, δηλώνοντας ηλικία 20 ετών, και πήρε πτυχίο το 1879<sup>15</sup>. Τα στοιχεία αυτά μας τα παρέχει ο πολύτιμος κατάλογος που έχει καταρτίσει απ' το Μητρώο Φοιτητών του Ιστορικού Αρχείου του Πανεπιστημίου ο Κώστας Λάππας<sup>16</sup>. Χάρη στα διαθέσιμα λοιπόν στοιχεία, μπορούμε τώρα να ταυτίσουμε το Νικόλαο Αυγουστή Πίστη, που τον γνωρίζουμε ως συγγραφέα δύο κωμωδιών, με το γιατρό κι αδελφό τού Αλεξάνδρου Πίστη<sup>17</sup>. Αδέλφια τους κι ο Δημοσθένης, ηθοποιός και μεταφραστής, γεννημένος σύμφωνα με το Μητρώο Αρρένων το 1859<sup>18</sup>, καθώς κι ο Διονύσιος, ηθοποιός και συγγραφέας που γεννήθηκε το 1864<sup>19</sup>. Η ηθοποιός Ελπίς Πίστη ήτανε γυναίκα του Αλεξάνδρου κι η Αμαλία Πίστη,

15 Το φαινόμενο να διαφέρει η πραγματική απ' τη δηλωμένη ηλικία δεν είναι ασυνήθιστο για την εποχή, ανάγεται όμως σε ποικίλους λόγους που ο χώρος δεν επιτρέπει ν' αναπτύξουμε.

16 Ευχαριστώ ακόμη μια φορά τον Κώστα Λάππα για την καλωσύνη του να μου παραχωρήσει τα στοιχεία αυτά.

17 Η μία απ' τις δύο κωμωδίες περιέχεται στο: *Λοκίας Παλαύρας: κωμωδία εις πράξιν μίαν. Μετάφρασις εκ του ιταλικού. Τα ανήγματα: κωμωδία εις μίαν πράξιν*. Εκδίδεται δαπάνη Αν. Κεχαγιολίδη, Εν Κωνσταντινουπόλει, Τύποις Π. Κηλιτζανίδου, 1870. *Τα ανήγματα* με χωριστή σελιδαρίθμηση 1-32. Στην πρώτη σελίδα, μετά τον τίτλο, αναγράφεται το όνομα του συγγραφέα: «[...] υπό Νικολάου Αυγ. Πίστη». Η δεύτερη είναι: *Η εποχή της χολέρας ή Ο φόβος και η αγυρτία: κωμωδία έμμετρος εις πράξεις δύο*. Συνταχθείσα μεν υπό Νικολάου Αυγ. Πίστη. Εκδιδομένη δε δαπάνη Δημητρίου Νικίου, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου της Θέμιδος Ιω. Σκλέπα, 1875. Εδώ, με τις πρώτες λέξεις του προλόγου, γίνεται φανερή η ιδιότητα του συγγραφέα: «Επί μικρόν εν καιρώ θέρους την ανατομίαν αποθέσαντες [...]». — Δείγμα των ενδιαφερόντων του Νικολάου Αυγ. Πίστη αποτελούν και τα εκδεδωμένα στο Κάιρο: 1) *Συμβολή εις τα περί θεραπείας της επιλοκίου μόλυνσεως*, Πολίτης, 1901. 2) *Η επέτειος της εθνεγερσίας*, Φώσκολος, 1907. 3) *Διάλεξις περί του γλωσσικού ζητήματος υπό εθνικήν έποψιν*, Φώσκολος, 1907.

18 Στο Μητρώο Αρρένων, αντίγραφο του παλιού χειρόγραφου μητρώου, έχει καταχωριστεί ως Δημήτριος Μπίστης, αλλά τα λάθη στα μητρώα, και στα πρωτότυπα ακόμη, δεν είναι σπάνια. Σύμφωνα πάντως με την πράξη που συνέταξε για τη βράφτισή του ο εφημέριος του ναού των Αγίων Πάντων στ' Αηδόνια Κορθίου και τη χρονολογεί 30 Ιανουαρίου 1857, ο γιος του Αυγουστίνου Μπίστη και της Μαρουσώς, γεννήθηκε στις 20 Νοεμβρίου [1856] κι ονομάστηκε Δημοσθένης. — Το «Βιβλίον των βαπτιζομένων και γεννομένων παιδιών», που φυλάσσεται στην Καϊρειο Βιβλιοθήκη, ερευνήσε για να βρει τα σχετικά με το Δημοσθένη, η υπάλληλος της Βιβλιοθήκης Μαρία Χαλά και την ευχαριστώ θερμά. — Ο εκδότης Ιωάννης Κωστόπουλος, το 1883, έγραφε για το Δημοσθένη Πίστη ότι «διακρίνεται ως καλός ηθοποιός» (βλ. «Το παλαιόν θέατρον: οι στυλοβάται του παρελθόντος. Διά την ιστορίαν του θεάτρον», περ. *Το Ελληνικόν Θέατρον*, αρ. 13, 1 Φεβρουαρίου 1926, σ. 2). Ενδιαφέρουσα είναι η καταχώριση του Αγγέλου Βλάχου στο: «Κατάλογος ονομαστικός των εν τη Σκηνή εργαζομένων Ελλήνων Ηθοποιών από του έτους 1859=91», που δημοσιεύτηκε απ' τον Κώστα Γεωργουσόπουλο στο: Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί: αναζητώντας τις ρίζες*. Συμπλήρωμα του Α' τόμου με προσθήκες και διορθώσεις. Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899, Αθήνα-Γιάννινα, «Δωδώνη», 1997, σ. 229. (Το χειρόγραφο στο ΕΛΙΑ-ΜΙΕΤ, Αρχείο Αγγέλου Βλάχου, υποφάκελος 1.3): «Δημοσθένης Πίστης, ετών 32. [Ανήλθε την ελληνικήν Σκηνήν κατά το έτος] 1880. Κωμικός. Άσπονδος εχθρός της Θαλείας. Εγγράμματος». — Σε χειρόγραφο του *Φυσέκη* (*Cartouche* των Adolphe Denney και Fernand Dugué), που φυλάσσεται στη Θεατρική Βιβλιοθήκη (ΧΡΓ Ε/23-24), αναγράφεται ως μεταφραστής ο Δημοσθένης Πίστης. Από προγράμματα του Θεατρικού Μουσείου, ας σημειώσουμε ενδεικτικά τις μεταφράσεις που είχε εκπονήσει για τα έργα [Ο] *Φυσέκης* (βλ. παραπάνω), *Το Βιδάνιον* (*La Cagnotte* των Eugène Labiche και Alfred Delacour), *Αδριανή Λεκουβρέρ* (*Adrienne Lecouvreur* των Eugène Scribe και Ernest Legouvé), *Τα τέκνα του Γραντ* (*Les enfants du capitaine Grant* των Adolphe Denney και Jules Verne).

19 Στο Μητρώο Αρρένων έχει καταχωριστεί ως Διονύσιος Μπίστης. — Απ' τη συγγραφική του δραστηριότητα ας αναφέρουμε τα τυπωμένα στο Κάιρο, Τυπ. Μενεκίδη: *Παλήκοσμος: ηθογραφία*, 1913 και *Έναντι των Βουλγάρων: στρατιωτικόν διήγημα*, 1914. Στην Αλεξάνδρεια, εκ του Πατριαρχικού Τυπογραφείου, *Η Μεγάλη Ελλάς ή Τα Ελενσίνια Μυστήρια και η Τραγωδία* (1920), βιβλίο 200 σελίδων με ποικίλα δημοσιεύματα κι ένα θεατρικό:

ηθοποιός επίσης, σύζυγος του Δημοσθένους<sup>20</sup>. Σε κατάλογο συνδρομητών, εκτός απ' το Νικόλαο, τον Αλέξανδρο, το Δημοσθένη και το Διονύσιο, εμφανίζονται κι άλλα δυο αδέρφια: ο Γεώργιος κι η Μαριορή<sup>21</sup>.

Μπίστης ήτανε το οικογενειακό επώνυμο, γνωστό από παλιά στην Άνδρο<sup>22</sup>. Με το επώνυμο αυτό είχε εκδώσει βιβλίο το 1835 ένα μέλος της οικογένειας, ο ιεροδιάκονος Διονύσιος<sup>23</sup>. Μέχρι την άνοιξη του 1840 φέρεται να υπογράφει έγγραφα της επισκοπής Άνδρου ως Διονύσιος Μπίστης, αλλά το φθινόπωρο του ίδιου έτους, αναφορά του στο Βασιλέα φέρει την υπογραφή Διονύσιος Πίστη<sup>24</sup>. Φαίνεται πως τη μεταβολή αυτή του επωνύμου «δι' εξεζητημένης και λίαν απιθάνου του ονόματος παραγωγής»<sup>25</sup>, την υιοθέτησε κι ο Αυγουστής, ο πατέρας των ηθοποιών, αλλά όχι για όλα του τα παιδιά: ο Νικόλαος κι ο Αλέξανδρος έχουν δηλωθεί με το επώνυμο Πίστη, ο Δημοσθένης κι ο Διονύσιος με το Μπίστης.

---

*Ἡ μήτηρ ἢ ἐπιστήμων. Ἡ γυνὴ ἰατρός: δράμα οἰκογενειακὸν εἰς πράξεις πέντε* (σ. [133]-199), που παίχτηκε, όπως σημειώνει ο συγγραφέας, στο Κάιρο (Δημοσθένης Αλεξιάδης, Εὐάγγελος Παντόπουλος, Κωνσταντίνος Πέρβελης) και στην Αθήνα (Ευαγγελία Παρασκευοπούλου). Ἀς ἐπισημάνουμε ὅτι στις 9 Αυγούστου 1898, στο θέατρο Διονυσιάδου του Πειραιά, ἡ Παρασκευοπούλου το παρουσίασε με τίτλο *Ἡ ἰατρός*. Θα προσθέσουμε ὅτι το Μάρτιο του 1922 παρουσιάστηκε στο Δημοτικὸν Θέατρον Ἀθηνῶν τὸ ἔργο του Διονυσίου Πίστη *Ἀμαρτίαι γονέων*. Τὴν ἐπισήμανση τῆς κριτικῆς του *Μώμου* στην ἐφ. *Ἐλευθερον Βήμα*, ἀρ. 44, 23 Μαρτίου 1922, σ. 3, οφείλω, με τὶς θερμῆς μου εὐχαριστίες, στὴ θεατρολόγο Μαρία Σχοποῦλου. — Τα στοιχεία που παραθέτω για τοὺς Δημοσθένη και Διονύσιο Πίστη ἀπ' τὸ Μητρώο Ἀρρένων, εἶχε τὴν καλωσύνη να μου παράσχει ἡ ἀρμόδια υπάλληλος του Δήμου Ἄνδρου Εὐαγγελία Μαγεῖρου, τὴν ὁποία κι εὐχαριστῶ πολὺ.

20 Ἡ Ἐλπίς Πίστη φαίνεται πως διέκοψε νωρὶς τὴ θεατρικὴ τῆς καριέρα. Ἡ συντομωμένη ἀναγραφὴ *Ἐλ.* του βαφτιστικῆς τῆς ονόματος στις ἐφημερίδες, ὁδήγησε ὀρισμένους μελετητῆς να θεωρήσουν ὅτι υπήρχε, εκτὸς ἀπ' τὴν Ἐλπίδα, κι ἄλλη ἠθοποιὸς ὀνομαζόμενη Ἐλένη Πίστη, πράγμα που ἀπ' τα διαθέσιμα στοιχεία δεν τεκμηριώνεται. — Ἡ Ἀμαλία πρέπει να λεγότανε Ἐκίνη πρὶν ἀπ' τὸ γάμο τῆς με τὸ Δημοσθένη Πίστη. Ἐλάχιστα βιογραφικὰ τῆς μας παρέχει ὁ καταρτισμένος ἀπ' τὸν Ἄγγελο Βλάχο ὀνομαστικὸς κατάλογος (βλ. Θεόδωρος Ἐξαρχος, ὁ.π. (σημ. 18), σ. 223): ἡ Ἀμαλία Πίστη, τὴν ἐποχὴ που συντάχτηκε ὁ κατάλογος, ἦτανε 40 ἐτῶν, εἶχε ἐμφανιστεῖ στο θέατρο για πρώτη φορά τὸ 1872 και εἶχε χρηματίσει κορίστα μελοδραματικῆς θιάσου. Χαρακτηρίζεται «δραματικὴ» ἠθοποιὸς, «μετρίως ἀξίας», που «γνωρίζει τὴν ἐλληνικὴν και ἰταλικὴν». Ὁ ἐκδότης Ἰωάννης Κωστόπουλος, τὸ 1883, τὴ χαρακτηρίζει «καλὴ εἰς ἐρωτικὰ μέρη» (βλ. «Τὸ παλαιὸν θέατρον...», ὁ.π. (σημ. 18), ἀρ. 12, 16 Ἰανουαρίου 1926, σ. 2).

21 *Λοξίας Παλαύρας*... ὁ.π. (σημ. 17), σ. 19-20.

22 Ἀντώνιος Μηλιαράκης, *Υπομνήματα περιγραφικὰ τῶν Κυκλάδων νήσων κατὰ μέρος: Ἄνδρος, Κέως*, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ του Τυπογραφείου τῆς «Ἐλλ. Ἀνεξαρτησίας», 1880, σσ. 41, 130, 133.

23 *Ἡμερολόγιον ἤτοι Καλανδάριον περιέχον τὸ αἰώνιον πασχάλιον με τὰ ἐπόμενα αὐτοῦ, τὸ εορτολόγιον και σεληνοδρόμιον*. Ἐξεδόθη παρὰ Διονυσίου Μπίστη του ἐξ Ἀηδωνίων τῆς νήσου Ἄνδρου Ἀρχidiaκόνου του Π: Σμύρνης Σεραφεῖμ, Ἐν Ἀθήναις, ἐκ τῆς Τυπογραφ. τῶν ἀδελφῶν Α. και Ν. Ἀγγελιδῶν, 1835 (Γκίνης – Μέξας, ἀρ. 2495). Ἀργότερα ἐξέδωσε δύο βιβλία με τὸ τροποποιημένο επώνυμο Πίστη: 1) *Περιγραφικὴ Ἱστορία του Ἁγίου Ὁρους Ἄθω ἀρχὴν ἔχουσα πρὸ 2187 ἐτῶν*. Ὑπὸ Διονυσίου Πίστη πρῶν Ἐάνθης, Ἐν Θεσσαλονίκη, ἐκ του Τυπογραφείου «Ἡ Μακεδονία» Ν. Βαγλαμαλή, 1870. 2) *Περιγραφή τῆς Νήσου Ἄνδρου...* Συγγραφεῖσα μεν ὑπὸ του Σεβασμιωτάτου ἁγίου πρῶν Ἐάνθης Κου Διονυσίου Πίστη. Ἐκδοθεῖσα δε ὑπὸ Ομήρου Δ. Μαλλίου, Τύποις Ἰωάννου Α. Καλομανιάτου, Ἐν Ἐρμουπόλει Σύρου, 1881.

24 Σίμος Μιλτ. Συμεωνίδης, «Ἀνέκδοτα ἱστορικὰ ἐγγραφα», *Ἄγκυρα: Δελτίο τῆς Καίρειου Βιβλιοθήκης*, ἀρ. 1, Ἄνδρος, 2001, σσ. 187 και 190.

25 Δημήτριος Π. Πασχάλης, Τέσσαρες μητροπολίται Ἐάνθης και Περιθεωρίου (Ἄνδριοι τὴν πατρίδα), ἀνατύπωσης ἐκ του Ζ' τόμου τῶν Ὁρακικῶν, Ἀθήναι, Τύποις Ἰ. Α. Ἀλευροπούλου & Σιας, 1936, σ. 13, σημ. 1. — Τα φωτοαντίγραφα τῶν δημοσιευμάτων Συμεωνίδη και Πασχάλη οφείλω στὴν Εἰρήνη Δάμπαση, διευθύντρια, και στὴ Μαρία Χαλά, υπάλληλο τῆς Καίρειου Βιβλιοθήκης. Εὐχαριστῶ θερμὰ και τὶς δύο κυρίες για τὴν προθυμία και τὴν ἀμεση ἀνταπόκριση.

Η συγγένεια του ιεροδιακόνου και μετέπειτα μητροπολίτη Διονυσίου με τον ηθοποιό Αλέξανδρο Πίστη έγινε γνωστή στο ευρύ κοινό της εποχής (καθώς και σ' εμάς), από ένα «κοινωνικό σκάνδαλο» που έφερε στο φως η εφημερίδα *Ακρόπολις* το Δεκέμβριο του 1883: ο σύζυγος μιας αντριώτισσας δασκάλας μετά την επιστροφή του απ' το Παρίσι, όπου είχε πάει να ειδικευτεί στη γυναικολογία-μαιευτική, αποφάσισε να εγκαταλείψει γυναίκα και παιδί και ν' αναζητήσει με τα νέα του προσόντα νύφη πολύφερνη. Όταν τα σχέδιά του αποκαλυφτήκανε, ισχυρίστηκε ότι ουδέποτε είχε συνάψει γάμο. Στο γάμο όμως είχε παραστεί κι ο ξάδερφος της κοπέλας, ενώ το παιδί του αντρόγунου το είχε βαφτίσει στη Σύρα ο θεός της νύφης, πρώην μητροπολίτης Ξάνθης κι αντικαταστάτης απ' το 1875 του αρχιεπισκόπου Σύρου Αλεξάνδρου Λυκούργου. Ο ξάδερφος που ανέλαβε, με τεκμηριωμένη επιστολή του στην εφημερίδα, να υπερασπιστεί την εγκαταλελειμμένη σύζυγο, ήταν ο Αλέξανδρος Πίστης, θιασάρχης στον Πειραιά του θιάσου Η Πρόδος<sup>26</sup>. Η έκβαση της υπόθεσης δεν μας είναι γνωστή. Ο αυτουργός πάντως του «κοινωνικού σκανδάλου» Αριστείδης Πετρίνης, το 1885 είχε γίνει υφηγητής και γνωστοποιούσε με ιδιαίτερη καταχώριση στη *Νέα Εφημερίδα* την καινούρια διεύθυνση του ιατρείου του, καθώς και τις μέρες και ώρες επισκέψεων<sup>27</sup>. Για το θείο των ξαδερφιών, Διονύσιο Αλεξάνδρου Πίστη, που χρημάτισε και δάσκαλος στη Σχολή της Αγίας Τριάδος Κορθίου πριν γίνει ιεράρχης, στοιχεία αρκετά προσπορίζει στην έρευνά μας ο ιστορικός της Άνδρου Δημήτριος Π. Πασχάλης<sup>28</sup>. Απ' τον πολυκύμαντο βίο του Διονυσίου, μαθητή του Θεοφίλου Καΐρη, που έγινε μητροπολίτης πέντε μητροπόλεων κι έγραψε τρία βιβλία, ας συγκρατήσουμε ότι γεννήθηκε στ' Αηδόνια Κορθίου Άνδρου κι ήτανε εγγονός του κοτζάμπαση Νικολάου Μπίστη: πέντε φορές κοτζάμπασης ο παππούς Νικόλαος και κατέληξε να πεθάνει στην Πόλη κατεστραμμένος οικονομικά<sup>29</sup>. Ο εγγονός του, Διονύσιος, πέθανε πενέστατος στην Τήνο, 97 χρονών: οι αγγελίες θανάτου του ιεράρχη θείου και του ανιψιού, Αλεξάνδρου Πίστη ηθοποιού, δημοσιευτήκανε την ίδια μέρα, η μια κάτω απ' την άλλη<sup>30</sup>.

Η αγλύς του μύθου καλύπτει τα πρώτα βήματα του Αλεξάνδρου Πίστη στη σκηνή. Για πολύν καιρό, ανάμεσα στους ανθρώπους του θεάτρου, κυκλοφορούσανε διαδόσεις: στα είκοσι του χρόνια, λέγανε, τον μάγεψε μια θεατρίνα, η Σοφία Νέρη· για χάρη της εγκατέλειψε τις σπουδές του στην Ιατρική και την ακολούθησε στην Πόλη<sup>31</sup>. Φοιτητής πάντως δεν υπήρξε, ούτε της Ιατρικής ούτε άλλης Σχολής, αφού τ' όνομά του απουσιάζει απ' το Μητρώο Φοιτητών του Πανεπιστημίου. Άλλες διαδόσεις πάλι τον φέρουν να διακόπτει για το θέατρο σπουδές ζωγραφικής στο Πολυτεχνείο και να εμφανίζεται ως ηθοποιός στην Κωνσταντινούπολη: με το

26 Η επιστολή του Αλεξάνδρου Πίστη με τίτλο «Κοινωνικόν σκάνδαλον στην εφ. *Ακρόπολις*, αρ. 647, 23 Δεκεμβρίου 1883, σ. 4. Τα σχετικά, ό.π., αρ. 641, 642, 643, 644, ημερομηνίες –αντιστοίχως– 16, 17, 18, 20 Δεκεμβρίου 1883 και σελίδες –αντιστοίχως– 3, 4, 3, 3.

27 Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 66, 7 Μαρτίου 1885, σ. 7.

28 Δημήτριος Π. Πασχάλης, *Η Άνδρος: ήτοι ιστορία της νήσου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι των καθ' ημάς*, τ. Β', Εν Αθήναις, Τυπογραφείον «Εστία», 1927, σσ. 351 και 368. (= *Ιστορία της νήσου Άνδρου*, τόμοι Α' – Β', Αθήνα, Γ. Δαρδανός, 1995). Ο ίδιος, «Η εν Κορθίω της Άνδρου επί Τουρκοκρατίας Σχολή της Αγίας Τριάδος», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος*, τ. Α', τχ. Β' (1928), σ. 110. Ο ίδιος, *Τέσσαρες μητροπολίται...*, ό.π. (σημ. 25), σσ. 12-16.

29 Δημήτριος Πασχάλης, *Ιστορία...*, ό.π. (σημ. 28), τ. Α', σσ. 144-145 και τ. Β', σσ. 245-246. Ο ίδιος, «Κοτζαμπάσηδες», *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, τ. 14, αρ. 14 (1935), σ. 321.

30 «Ειδήσεις», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 70, 11 Μαρτίου 1885, σ. 3.

31 Μ. Valsa, ό.π. (σημ. 13), σ. 362 (στην ελληνική μετάφραση του βιβλίου σ. 476).

θίασο Νέρη και Λαμπρινίδη το 1869, στα δεκάξι του, ή το 1871, στα δεκαοχτώ του χρόνια<sup>32</sup>. Κι οι δυο αυτές εκδοχές προέρχονται απ' τον ίδιο συγγραφέα, το Νικόλαο Λάσκαρη, αλλά με τα στοιχεία που σήμερα διαθέτουμε δεν επαληθεύονται. Αν λάβουμε ωστόσο υπ' όψιν ότι στην κηδεία του Αλεξάνδρου Πίστη, αρχές του 1885, ο Δημοσθένης Αλεξιάδης είχε κάμει λόγο για δεκαετραπετή θητεία στη σκηνή του νεκρού ηθοποιού, πρέπει να τοποθετήσουμε την έναρξη της καριέρας του στα 1870-71<sup>33</sup>. Κι αν «ο μύθος κρύπτει νουν αληθείας» κι αξιοποιήσουμε τα θρυλούμενα για τη σχέση του με τη Σοφία Νέρη και τη φημολογούμενη πρώτη εμφάνισή του στην Κωνσταντινούπολη, φαίνεται πιθανή η συμμετοχή του στο θίασο Αριστοφάνη του Δημοσθένη Νέρη. Με βάση τα δημοσιευμένα στοιχεία, ο θίασος αυτός έπαιζε Ιούνιο και Ιούλιο του 1871 στο «Καφενείον και Ξενοδοχείον της Ωραίας Θέας», στο Μουχουρντάρ του Καντίκιϊ, απέναντι απ' την Πόλη δηλαδή, στην ασιατική ακτή<sup>34</sup>. Δεν αποκλείεται ο θίασος να είχε δραστηριοποιηθεί και νωρίτερα, μέσα στην Πόλη ή στα περίχωρα. Βεβαιωμένη πάντως παρουσία του Αλεξάνδρου Πίστη στην Κωνσταντινούπολη την εποχή εκείνη, δεν έχουμε. Μόνο τ' όνομά του βρίσκουμε σε κατάλογο συνδρομητών βιβλίου που βγαίνει στην Πόλη το 1870 κι είναι *Τα ανίγματα*, η κωμωδία του αδελφού του Νικολάου<sup>35</sup>.

Η σύνθεση του θιάσου Νέρη παραμένει άγνωστη, αλλά λογικό είναι να υποθέσουμε ότι μαζί με το Δημοσθένη βρισκόταν κι η Σοφία Νέρη. Η σκηνική της εμπειρία άλλωστε, σύμφωνα με μεταγενέστερη δήλωση της ίδιας, άρχιζε απ' το 1870<sup>36</sup>. Αφού οι φήμες τη θέλουν Ηγερία του Αλεξάνδρου Πίστη, ας της αφιερώσουμε λίγες γραμμές.

Το επώνυμο Νέρης, ενετικής καταγωγής, απαντά, όπως και το Μπίστης, ως σήμερα στην Άνδρο<sup>37</sup>. Ενδέχεται λοιπόν η οικογένεια των ηθοποιών να είχε αντρωτικές ρίζες.

Η Σοφία Νέρη εκλκεί την προσοχή των δημοσιογράφων όταν προσλαμβάνεται στο θίασο Μένανδρο, που διευθύνανε ο Παντελής Σούτσας κι ο Διονύσιος Ταβουλάρης. Ο θίασος έδινε παραστάσεις στο «Κρυστάλλινον Παλάτιον» ή «Γαλλικόν Θέατρον», στο Σταυροδρόμι του Πέρα της Κωνσταντινούπολης, το χειμώνα του 1872-73. Ο πρώτος που την ξεχώρισε ήταν ο Κλεάνθης Τριαντάφυλλος, ο γνωστός κατόπιν Ραμπαγάς, κριτικός τότε του *Νεολόγου*<sup>38</sup>. Η

32 Ν. Ι. Λάσκαρης, «Οι εκλιπόντες: Αλέξανδρος Πίστης», ό.π. (σημ. 13) και Νικ. Λάσκαρης, «Τα εν Αθήναις...», ό.π. (σημ. 13).

33 *Λόγοι εκφωνηθέντες εις τον νεκρόν του Αλεξάνδρου Πίστη ηθοποιού και θιασάρχου τελετήσαντος εν Κηφισία και κηδευθέντος εν Αθήναις την 10 Μαρτίου 1885*, Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Ανδρέου Κτενά, 1885, σ. 6.

34 Για τον άγνωστης σύνθεσης θίασο Αριστοφάνη του Δημοσθένη Νέρη, βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τ. Β', Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1996, σσ. 37-38. Επίσης, Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως: το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ενρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τ. Α2, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2006, σσ. 789 και 796-798).

35 *Λοχίας Παλαύρας...*, ό.π. (σημ. 17), σ. 20.

36 «Κατάλογος ονομαστικός...», στο: Θεόδωρος Έξαρχος, ό.π. (σημ. 18), σ. 223.

37 Αντώνιος Μηλιαράκης, ό.π. (σημ. 22), σσ. 42, 130, 133. Επίσης, Σίμος Μιλτ. Συμεωνίδης, ό.π. (σημ. 24), σσ. 184-185.

38 Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Η ανάδυση της ελληνικής θεατρικής κριτικής στον ομογενειακό τύπο του 1870», *Ζητήματα ιστορίας των ελληνικών γραμμάτων: αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1994, σ. 210, σημ. 29. Στην πλούσια για τον Κλεάνθη Ν. Τριαντάφυλλο βιβλιογραφία που παρέχεται στη σημ. 26, θα προσθέσω το δημοσίευμα του στενού του συνεργάτη Δημητρίου. Π. Ταγκόπουλου, «Ο Ραμπαγάς», *Ποικίλη Στοά*, τ. 9, αρ.1 (1891), σσ. 193-215, χρονολογημένο το Μάιο του 1890, ένα χρόνο μετά το θάνατο (1889) του Κλεάνθη Τριαντάφυλλου: στη σ. 207 λέει πως ήταν «τεσσαράκοντα ετών» ο Τριαντάφυλλος, το χειμώνα του

εμφάνισή της στο δράμα *Μαθίλδη* (*Mathilde*), των Félix Pyat και Eugène Sue, όπου ενσάρκωνε την Υρσίλη (Ursule), τον ικανοποίησε τόσο, ώστε να γράψει ότι «η Σοφία Νέρη πολλά υπόσχεται εν τω μέλλοντι» και να προβλέψει ότι «ταχέως καταταχθήσεται μετά των πρώτης τάξεως ηθοποιών»<sup>39</sup>. Λίγες μέρες αργότερα θ' αναφερθεί με λεπτομέρειες στα δυνατά σημεία της ερμηνείας της, ακόμη και στον τρόπο που πρόφερε το σίγμα, όταν φώναζε «σε μισώ!». Κι επειδή ο κριτικός θεωρεί ότι η ηθοποιός «έχει ικανότητα ου την τυχούσαν», εκφράζει την επιθυμία του να τη δει ν' αποβάλλει βαθμηδόν τη μεγάλη έμφαση και την επιτήδευση της απαγγελίας<sup>40</sup>. Την επαινεί και πάλι για το ρόλο της Κίττας στους *Μυλωνάδες*, επειδή γνωρίζει άριστα να μετατρέπει τη φωνή της «επί το θωπευτικώτερον» και να υποκρίνεται την αφελή και αθώα δεκαεξαετή νεάνιδα<sup>41</sup>. Αλλά την ευαρέσκειά του εκδηλώνει κι ο κριτικός της εφημερίδας *Κωνσταντινούπολις*, μετά τη δεύτερη παράσταση της κωμωδίας *Ερωτική Πλεκτάνη*: το έργο, κατά τη γνώμη του, άρεσε πολύ «χάρις εις την κωμικήν δεξιότητα του κ. Σπ. Ταβουλάρη και την περί τους παιγνιώδεις χαρακτήρας εγνωσμένην επιτηδειότητα της κ. Σοφίας Νέρη»<sup>42</sup>.

Τη χειμερινή περίοδο του 1873-74 η Σοφία Νέρη θα παίξει για πρώτη φορά στο θέατρο «Απόλλων» της Σύρας με το θίασο Μένανδρο, που τότε διευθύνανε ο Παντελής Σούτσας κι ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης. Οι εφημερίδες ασχολούνται αρκετά με τις επιδόσεις και τη σκηνική της παρουσία: στην *Αιμιλία Γαλόττι* του Lessing, όπου υποδύοτανε την Αιμιλία, «ευηρέστησε το κοινόν, ιδίως δε περί το τέλος του δράματος, ζωηρωτάτην αναπτύξασα περιπάθειαν»<sup>43</sup>. Εξαισία επιτυχία είχε, καθώς μαθαίνουμε, και στο ρόλο της *Σαμίας ορφανής* [διασκευή Αλεξάνδρου Σταματιάδου]<sup>44</sup>. Υπάρχουν ωστόσο και σχόλια λιγότερο ενθουσιώδη, αλλά με ιδιαίτερο ενδιαφέρον όπως, λόγου χάριν, η παρατήρηση ότι η ηθοποιός εμφανιζότανε στη σκηνή πάντα με ύφος επιτηδευμένο, πάντα συγκινημένη, ακόμη κι εκεί που δεν συνέτρεχε λόγος<sup>45</sup>. Εξάλλου, σε συνοπτική κριτική για την παράσταση των έργων *Η Μοσχομάγκα των Παρισίων* (*Le Gamin de Paris*) των Jean-François Alfred Bayard και Louis-Émile Vanderburch, *Η δημοκράτις* του Σπυριδώνος Βασιλειάδου και *Ο Χαρτοπαίκτης*, ο ανώνυμος συντάκτης ομολογεί ότι ως ηθοποιός η Σοφία Νέρη έχει πολλά προσόντα, αλλά το διόλου σεμνό ύφος της στη σκηνή, τη μεταβάλλει από ελληνίδα ηθοποιό σε οδαλίσκη όλο νάζια και καμώματα<sup>46</sup>.

1887 προς το 1888 (σ. 206). Αν λάβουμε υπ' όψιν και το ότι πριν αρχίσει να δημοσιογραφεί στην Πόλη, είχε υπηρετήσει κι ως δημοδιδάσκαλος στην Άνδρο, όπως γράφει ο Δ. Π. Ταγκόπουλος (σ. 198) και πιστοποιεί ο «Πανδέκτης» του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών (βάση δεδομένων για τους Λειτουργούς της Ανώτατης, Μέσης και Δημοτικής Εκπαίδευσης), ο Κλεάνθης Τριαντάφυλλος, όταν ανέλαβε, το 1868, τη στήλη της Θεατρικής Επιθεωρήσεως του *Νεολόγου* Κωνσταντινουπόλεως, ήτανε το λιγότερο 21 ετών κι όχι «μόλις δεκαοχτώ χρόνων» (βλ. «Η ανάδυση...», ό.π., σ. 209).

39 [Κ. Ν. Γ.], «Ελληνικόν θέατρον εν Σταυροδρομίω», εφ. *Νεολόγος* (Κωνσταντινουπόλεως), αρ. 1146, 25 Οκτωβρίου/6 Νοεμβρίου 1872, σ. [1].

40 Κ. Ν. Γ., «Θεατρική Επιθεώρησις», ό.π., αρ. 1150, 31 Οκτωβρίου/12 Νοεμβρίου 1872, σ. [3].

41 Ο ίδιος, «Θεατρική Επιθεώρησις», ό.π., αρ. 1156, 7/19 Νοεμβρίου 1872, σ. [3].

42 «Εσωτερικά», εφ. *Κωνσταντινούπολις*, αρ. 1333, 19 Μαρτίου 1873, σ. [3].

43 «Διάφορα», εφ. *Μέλλον της Σύρου*, αρ. 19, 14 Νοεμβρίου 1873, σ. [3].

44 «Δημοτ. Θέατρον “Απόλλων”», εφ. *Πατρίς* (Ερμουπόλεως), αρ. 400, 24 Νοεμβρίου 1873, σ. [3].

45 «Αιμιλία Γαλόττη», εφ. *Εθνικόν Μέλλον* (Ερμουπόλεως), αρ. 267, 24 Νοεμβρίου 1873, σ. [2].

46 «Θεατρικά», εφ. *Μέλλον της Σύρου*, αρ. 21, 29 Νοεμβρίου 1873, σ. [3]. — Το ότι τα έργα αυτά παιχτήκανε στην ίδια παράσταση προκύπτει απ' την εφ. *Πατρίς*, αρ. 401, 1 Δεκεμβρίου 1873, σ. [3]. Η εφ. *Πανόπη*, αρ. 147, 29 Νοεμβρίου 1873, σ. [3] αναφέρει ότι εκτός απ' τα παραπάνω, ο θίασος παρουσίασε κι άλλες μονόπρακτες κωμωδίες: τίτλοι δεν καταγράφονται. — Όσο για το *Χαρτοπαίκτη*, δεν είναι σαφές αν παίχτηκε η γνωστή παράφραση του Ιωάννου Ν. Κούγκουλη (1865).

Στους *Ληστές* του Schiller, όπου ενσάρκωσε την Αμαλία, είχε εγκωμιαστικές κριτικές: μνημονεύεται στα κύρια πρόσωπα της παράστασης που «μετά σπανίας επιτυχίας εξετέλεσαν τα δυσχερέστατα και διεξοδικώτατα μέρη των»<sup>47</sup>. Εξαιρείται η ερμηνεία της, «προ πάντων δε κατά την συνδιάλεξίν της μετά του Φραγκίσκου» κι ακολουθεί η καλή πρόβλεψη για το μέλλον της υπό ορισμένες προϋποθέσεις: «Η ηθοποιός αυτή κολακευόμεθα να πιστεύσωμεν, ότι εντός ολίγου θέλει κατασταθή η αρίστη των ελληνίδων ηθοποιών· τούτο όμως, αν εκτιμήση πλειότερον και καλλιεργήση επιμελέστερον τα σπάνια προτερήματα, δι' ών εκ φύσεως κοσμεῖται προ πάντων δ' αν μετριάση επί του φυσικώτερον τας ζωηράς αυτής κινήσεις και μελετά πλειότερον το εαυτής μέρος»<sup>48</sup>. Συγχαρητήρια παίρνει κι απ' τον κριτικό που την είχε ψέξει για το επιτηδευμένο ύφος και τη συγκινησιακή φόρτιση: τώρα τη συγχαίρει «διότι ήρξατο συμμορφουμένη με τας απαιτήσεις του κοινού»<sup>49</sup>.

Με τα ευοίωνα προγνωστικά και τις θετικές κρίσεις να τη συνοδεύουν, η Σοφία Νέρη θα βρεθεί απ' το καλοκαίρι του 1874 στο εξωτερικό, ως μέλος ή επικεφαλής θιάσων. Σποραδικά θα εμφανίζεται και στην Ελλάδα. «Διακρίνεται ιδίως εις ερωτικά μέρη», θα γράψει γι' αυτήν το 1883 ο εκδότης Ιωάννης Κωστόπουλος<sup>50</sup>.

Στα θέατρα των χωρών που διέσχισε, χιλιάδες χιλιόμετρα πορείας, χειροκροτήματα ασφαλώς εισέπραξε. Τα εύσημα όμως, της τα απένειμε ο προβεβλημένου κύρους Άγγελος Βλάχος: ανάμεσα στις τριάντα έξι εν ενεργεία, το 1891, ηθοποιούς που καταγράφει στον Κατάλογό του, μόνο τη Σοφία Νέρη χαρακτηρίζει «αμφιβόλου διαγωγής». Ολογράφως. (Για την Ουρανία Καζούρη σημειώνει «αμφιβόλου» με πέντε αποσιωπητικά...) <sup>51</sup>. «Ήκιστα μεν άγγελος, μάλιστα δε βλάχος», είχε πει προσφυσέστατα για τον τιμητή ο Εμμανουήλ Ροΐδης.

Ο Αλέξανδρος Πίστης πέθανε νωρίς: μόνο ο εκδότης Ιωάννης Κωστόπουλος πρόλαβε, το 1883, να τον συγκαταριθμήσει στους «καλούς εραστές», μαζί με τον Ελευθέριο Βούλγαρη και το Θεμιστοκλή Βερώνη, που είχε ήδη πεθάνει<sup>52</sup>. (Μοιραία σύμπτωση: κι οι δυο πρόωρα χαμένοι «εραστές» είχαν συνδέσει τ' όνομά τους με τη Σοφία Νέρη· ο Θεμιστοκλής υπήρξε, κατά τα φαινόμενα, και νόμιμος σύζυγός της)<sup>53</sup>.

Σύμφωνα με το Γιάννη Σιδέρη, ο Αλέξανδρος Πίστης εμφανίστηκε για πρώτη φορά, ως μέλος του θιάσου του Δημοσθένη Αλεξιάδη, την άνοιξη του 1873 στην Ερμούπολη, στο έργο *Ιούλιος Βρούτος* [του Ιωάννου Φραγκιά]<sup>54</sup>. Το Νοέμβριο του 1874 βρίσκεται στη σύνθεση του θιάσου

47 «Διάφορα», εφ. *Μέλλον της Σύρου*, αρ. 22, 5 Δεκεμβρίου 1873, σ. [3].

48 «Θέατρον», εφ. *Πανόπη*, αρ. 148, 6 Δεκεμβρίου 1873, σ. [2].

49 «Θεατρικά», εφ. *Εθνικόν Μέλλον* (Ερμούπολεως), αρ. 269, 9 Δεκεμβρίου 1873, σ. [3].

50 «Το παλαιόν θέατρον...», ό.π. (σημ. 18), αρ. 12, 16 Ιανουαρίου 1926, σ. 2.

51 Θεόδωρος Έξαρχος, ό.π. (σημ. 18), σσ. 223-224).

52 «Αλέξανδρος Πίστης. Διακρίνεται ως καλός εραστής», βλ. «Το παλαιόν θέατρον...», ό.π. (σημ. 18), αρ. 13, 1 Φεβρουαρίου 1926, σ. 2.

53 Τούτο τεκμαίρεται απ' την αναφερόμενη στις εφημερίδες επωνυμία θιάσου Σοφίας [Θεμιστοκλή] Βερώνη-Νέρη, που έπαιζε το χεμώνια του 1874-75 στη Βραΐλα (βλ. Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δονάβεως...*, ό.π. (σημ. 34), σσ. 964-965).

54 Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου: 1794-1944*, τ. Α', (1794-1908), Αθήνα, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Ελληνικού Θεάτρου, Καστανιώτης, 2009, σ. 86. Η πεντάπρακτη τραγωδία *Ιούλιος Βρούτος* είναι του Ιωάννου Γ. Φραγκιά και όχι του Αμπελά, όπως λέει ο Σιδέρης. — Στην έκδοση του έργου, Εν Ερμούπολει Σύρου, Τύποις «Πατρίδος», 1876, ο συγγραφέας Ιωάννης Φραγκιάς αναφέρει την ημερομηνία της πρώτης παράστασης στη Σύρα: 5 Μαΐου 1873 (βλ. και Μιχάλης Δήμιου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826-1900): Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής*, τ. Β', Αθήνα, Διδακτορική διατριβή, Ε.Κ.Π.Α, 2001, σσ. 601-602. Επίσης, Θεόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον*



Δ. Αλεξιάδη – Μ. Αρνιωτάκη που παίζει στην Αθήνα, στο θέατρο «Αθηνών»<sup>55</sup>. Την άνοιξη του 1875 εμφανίζεται στην Πάτρα με το θίασο Μένανδρο των Π. Σούτσα και Δ. Ταβουλάρη<sup>56</sup>. Τη χειμερινή περίοδο 1875-1876 μετέχει στο θίασο Δ. Αλεξιάδη που δίνει παραστάσεις στο θέατρο «Καμεράνο» της Σμύρνης. Από τοπική εφημερίδα μαθαίνουμε ότι έλαβε μέρος στο δράμα *Ο διάβολος ή ο κόμης του Αγίου Γερμανού*, των Alfred Delacour και Lambert-Thibouost, και στην κωμωδία *Η τόμβολα*<sup>57</sup>. Θα πρέπει ίσως να προσθέσουμε και το ρόλο του στον *Ιωσία τον ακτοφύλακα* (*Jocelin le garde-côte*) των Narcisse Fournier και Henri Horace Meyer: είχε ενσαρκώσει πρώτος τον Εδουάρδο, όπως ανέφερε ο ίδιος ο θιασάρχης Δ. Αλεξιάδης, στην κηδεία του ηθοποιού<sup>58</sup>.

Για τη συμμετοχή του στο θίασο του Δ. Αλεξιάδη, καθώς και για τον Εδουάρδο, που υποδύθηκε στον *Ιωσία τον ακτοφύλακα*, θα γίνει λόγος και στην Αθήνα, το Φεβρουάριο και το Μάρτιο του 1876<sup>59</sup>. Μετά τις παραστάσεις στο θέατρο Αθηνών, ο Αλέξανδρος Πίστης, ως μέλος του θιάσου Δ. Αλεξιάδη, θα βρεθεί στη Σύρα, στο θέατρο «Απόλλων», και θα διακριθεί στον *Ιούνιο Βρούτο* του Ιωάννου Φραγκιά, έργο στο οποίο είχε λάβει μέρος και στα 1873, όταν παραστάθηκε για πρώτη φορά<sup>60</sup>. Θα συνεργαστεί στη συνέχεια και με τους άλλους μεγάλους θιάσους του Μιχαήλ Αρνιωτάκη και του Διονυσίου Ταβουλάρη, αλλά και με μικρότερους, όπως του Αντωνίου Τασσόγλου, του Γεωργίου Πετρίδη, του Γεωργίου Νικηφόρου, και θ' ακολουθήσει τα βήματά τους στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

«Πρώτος [...] διηρμήνευσε και εξεπροσώπησεν επί Σκηνης, λίαν επιτυχώς, διά της παιδικής, ούτως ειπείν αφελείας, του μειλιχίου τρόπου και της σωματικής λεπτότητός του, των πλείστων οικογενειακών δραμάτων τα τρυφερά μέρη. Μετά του Αλεξάνδρου Πίστη ειδικάχθησαν το πρώτον από της Ελληνικής Σκηνης, τα περιφανή καταλαβόντα θέσιν εν τη κοινωνική συνειδήσει, οικογενειακά δράματα, Ιωσίας ο δημοφιλής και ο δημοτικώτατος Γέρω Μαρτέν. Υπήρξε και Εδουάρδος εξαιρετος, και Αρμάνδος περίβλεπτος», θα πει ο Δημοσοθένης Αλεξιάδης<sup>61</sup>.

*μέχρι του Δουνάβεως...*, ό.π. (σημ. 34), σσ. 890, 891). Στον πρόλογό του, σσ. κβ' και κγ', ο Φραγκιάς ευχαριστεί το θιασάρχη Δημοσοθένη Αλεξιάδη και τους ηθοποιούς, ανάμεσά τους και τον «Αλ. Μπίστην».

55 Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως...*, ό.π. (σημ. 34), σ. 986.

56 Ευανθία Ε. Στιβανάκη, *Θεατρική κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα: από το 1828 έως το 1900*, Πάτρα, Περὶ Τεχνών, 2001, σ. 158. Επίσης, Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως...*, ό.π. (σημ. 34), σ. 1004.

57 Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως...*, ό.π. (σημ. 34), σσ. 1029, 1030, 1040-1042.

58 «Λόγος επιτάφιος εις τον νεκρόν του Αλεξάνδρου Πίστη υπό του ηθοποιού Δημοσοθένους Αλεξιάδου», στο: *Λόγοι εκφωνηθέντες...*, ό.π. (σημ. 33), σ. 6. — Το έργο παίχτηκε στη Σμύρνη, στο θέατρο «Καμεράνο», απ' το θίασο Αλεξιάδη στις 5/10/1875, 8/11/1875 και 29/1/1876 (βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως...*, ό.π. (σημ. 34), σσ. 1030, 1034 και 1042 αντιστοίχως). — Σημειώνω στο κείμενο τον τίτλο του *Ιωσία* στα γαλλικά, καθώς και τα μικρά ονόματα των συγγραφέων, διότι στα βιβλία που έχω υπ' όψιν μου αναγράφονται εσφαλμένα.

59 Για τη συμμετοχή του στον *Ιωσία*, βλ. «Ειδήσεις», εφ. *Εφημερίς*, αρ. 56 β', 25 Φεβρουαρίου 1876, σ. 2, καθώς και «Θεατρικόν δελτίον», εφ. *Στοά*, αρ. (753), 24, 1 Μαρτίου 1876, σ. 3. Για το ρόλο του Αλκαίου, που υποδύθηκε στο *Λεωνίδα* του Michel Richat (μετάφραση: Αλέξανδρος Σταματιάδης, σύμφωνα με την εφ. *Εφημερίς*, αρ. 70, 10 Μαρτίου 1876, σ. 2), βλ. αγγελία παραστάσεων του θεάτρου «Αθηνών», όπου αναφέρονται τα πρόσωπα του έργου, στην εφ. *Εφημερίς*, αρ. 69, 9 Μαρτίου 1876, σ. 4.

60 Βλ. σημ. 54. Επίσης, «Θεατρικόν δελτίον», εφ. *Πατρίς* (Ερμουπόλεως), αρ. 524, 8 Μαΐου 1876, σ. [3]. Επίσης, Μιχάλης Δήμου, ό.π. (σημ. 54), σσ. 611 και 619.

61 «Λόγος επιτάφιος εις τον νεκρόν του Αλεξάνδρου Πίστη υπό του ηθοποιού Δημοσοθένους Αλεξιάδου», στο: *Λόγοι εκφωνηθέντες...*, ό.π. (σημ. 33), σ. 6. — Για τον Εδουάρδο, βλ. εδώ, σημ. 58. — Τον Αρμάνδο υποδύθηκε ο Α. Πίστης στο δράμα *Ο Γέρω-Μαρτέν ή οι σπουδασταί εν Παρισίοις* των Pierre Etienne Cormon και Pierre Eugène Grangé, στην πρώτη παράσταση του έργου στην Αθήνα, 16 Ιουλίου 1878, θέατρο «Αι Μούσαι», θίασος Αλεξιάδη

Το 1883 ο Αλέξανδρος Πίστης θ' αναδειχτεί μέλος της επιτροπής για το καταστατικό του Συνδέσμου Ελλήνων Ηθοποιών<sup>62</sup> και θα καταρτίσει δικό του θίασο με την ονομασία «Η Πρόσδος», αλλά δεν θα τον χαρεί για πολύ: στις 10 Μαρτίου 1885 αφήνει στην Κηφισιά την τελευταία του πνοή: τον είχε θερίσει η φυματίωση. Κηδεύτηκε 11 Μαρτίου στην Αθήνα<sup>63</sup>. Πολύς ο κόσμος που ακολούθησε την κηδεία: λόγιοι, ποιητές κι όλοι οι ηθοποιοί, άντρες και γυναίκες. Μόνο ο Νικόλαος Λεκατοάς απουσίαζε<sup>64</sup>. Δάφνινα στεφάνια στη σορό του καταθέσανε οι θιασάρχες, Δημοσθένης Αλεξιάδης κι οι αδελφοί Ταβουλάρη. Ξεχωριστό στεφάνι, δάφνινο κι εκείνο, οι ηθοποιοί από κοινού. Επικήδειο λόγο εκφώνησε ο διδάκτωρ της ιατρικής Ιωάννης Φαραντάτος και σύντομο ελεγείο ο επιλοχίας του μηχανικού Ιωάννης Γραικός<sup>65</sup>. Ο Δημοσθένης Αλεξιάδης εκφώνησε επιτάφιο λόγο κι εκ του προχείρου αποχαιρέτησε το νεκρό ο Διονύσιος Ταβουλάρης<sup>66</sup>. Οι λόγοι τυπωθήκανε και το μοναδικό διαθέσιμο αντίτυπο (με ιδιόχειρη αφιέρωση του Ι. Φαραντάτου στην αδελφή του Ευανθία Φιλιππίδου) βρίσκεται στις Μηλιές του Πηλίου, στη Βιβλιοθήκη<sup>67</sup>.

### Εργογραφικά

«Ευφυής, ευπαίδευτος», ο Αλέξανδρος Πίστης, «εκ των καλλιτέρων ηθοποιών, διηύθυνε πολλάκις, και τοι νεώτατος, θιάσους, ήτο και ποιητής απείρων κωμωδιών και διασκευαστής δραμάτων, μεταφραστής φιλοπονώτατος», γράφει στο ρεπορτάζ του για την κηδεία του ηθοποιού, ο συντάκτης της *Νέας Εφημερίδος*<sup>68</sup>.

Ας αναφέρουμε τα έργα του Αλεξάνδρου Πίστη που έχουν εκδοθεί το 19ο αιώνα: *Η δημοπρασία*, *Άστε Ντούα ου και Θ' αυτοχειρισθώ*, μονόπρακτες κωμωδίες, κι οι τρεις στον ίδιο τόμο, που βγήκε το 1882, στην Αθήνα. Το μοναδικό αντίτυπο που υπάρχει, κατά τους βιβλιογράφους, ανήκει στη βιβλιοθήκη Κ. Θ. Δημαρά, που είναι, δυστυχώς, κλειστή<sup>69</sup>. Η *Δημοπρασία*

(βλ. εφ. *Εφημερίς*, αρ. 197, 16 Ιουλίου 1878, σσ. 2 και 4. Επίσης, πρόλογος Ν. Λάσκαρη στο εκδεδωμένο το 1903, απ' τον εκδοτικό οίκο Γεωργίου Φέξη, κείμενο του έργου).

62 Βλ. σημ. 6.

63 «Ειδήσεις», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 70, 11 Μαρτίου 1885, σ. 3.

64 «Διάφορα κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 72, 13 Μαρτίου 1885, σ. 2.

65 Για τον Ιωάννη Φαραντάτο, βλ. Ηρώ Κατσιώτη, «Για ένα φράγκο Φασουλή...»: η υποδοχή του Κοκλέν στην Αθήνα», στο: Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010, σ. 255.

66 «Ειδήσεις», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 71, 12 Μαρτίου 1885, σ. 3.

67 *Λόγοι εκφωνηθέντες...*, ό.π. (σημ. 58). — Σύμφωνα με τις καταχωρίσεις στη *Νέα Εφημερίδα* η ημερομηνία θανάτου είναι η 10η Μαρτίου και της κηδείας η 11η. — Για τη φωτογράφιση του μοναδικού αντιτύπου των *Λόγων* οφείλω χάριτες στη θεατρολόγο Αποστολία Μάνδαλου που ταξίδεψε επί τούτου στις Μηλιές.

68 «Ειδήσεις», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 71, 12 Μαρτίου 1885, σ. 3.

69 Αλεξάνδρου Α. Πίστη, *Κωμωδίαι τρεις: Δημοπρασία, Άστε Ντούα ου και Θ' αυτοχειρισθώ*. Παρασταθείσαι το πρώτον εν Πύργω κατά μήνα Νοέμβριον του 1882 υπό του Ελληνικού Δραματικού Θιάσου «Ευριπίδης», Εν Αθήναις, εκ του Τυπογραφείου Α. Κτενά, 1882. 79 σσ.+1 χ. α., in 8ο. (Βλ. Φίλιππος Ηλιού – Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900*, αρ. 1882.22). Οι κωμωδίες αυτές, μία-μία χωριστά, αποσπασμένες από αντίτυπο του παραπάνω βιβλίου –όπως φαίνεται απ' το σχήμα, το χαρτί, τη γραμματοσειρά, τη σελιδαρίθμηση και τη διανομή που περιέχουν– βρίσκονται στη Θεατρική Βιβλιοθήκη. Οι σσ. 77-79 της κωμωδίας *Θ' αυτοχειρισθώ* περιέχουν κατάλογο συνδρομητών.

γνώρισε κι άλλες δυο εκδόσεις: το 1885 στην Αθήνα<sup>70</sup> και το 1887 στην Πόλη<sup>71</sup>. Ο τίτλος της κωμωδίας *Άστε Ντούα ου* σ' αρβανίτικα σημαίνει «Έτσι θέλω εγώ» (*Ashtu dua unë*, αλβανικά). Η αρβανίτικη αυτή έκφραση ήτανε πολύ διαδεδομένη στους Αντριώτες. Την άκουγα και στο σπίτι μου: «Με το άστε ντούα», λέγανε, κι εννοούσανε «με το έτσι θέλω». Η κωμωδία, λοιπόν, που παίχτηκε στην Κωνσταντινούπολη, το 1888, με τον τίτλο «Έτσι το θέλω», πρέπει να είναι η *Άστε Ντούα ου*<sup>72</sup>. Το 1890 τυπώθηκε στην Αθήνα μια ακόμη κωμωδία του Πίστη, *Το γιάντες*<sup>73</sup>.

Θα προσθέσω εδώ ότι είχε αναγγελθεί απ' το Νικόλαο Παρασκευόπουλο, τον Οκτώβριο του 1883, η έκδοση του πρώτου τόμου των κωμωδιών του Αλεξάνδρου Πίστη<sup>74</sup>. Θα περιλάμβαινε συνολικά επτά κωμωδίες: *Υπό την τράπεζαν, Η επιδημία της τρέλλας, Πού ξεύρεις πως έχω ντολμάδες;*, *Μία μουσική συναυλία*<sup>75</sup>, *Αποτελέσματα νυκτερινών συνεντεύξεων, Ένας σωστός δικηγόρος* και *Το ξύλον βγήκε από τον Παράδεισον*. Η έκδοση όμως αυτή δεν εμφανίζεται στη βιβλιογραφία. Λείπει επίσης άλλη μια έκδοση που είχε αναγγελθεί ότι βρισκότανε υπό τα πιεστήρια, στην Πόλη, το 1890: η μονόπρακτη κωμωδία *Υπό την τράπεζαν ή Βέβαια! Βέβαια! Καλέ πατέρα*. Εξαιτίας αυτής της αγγελίας, έγινε σαφές σ' εμάς πως το *Υπό την τράπεζαν* και το *Βέβαια-Βέβαια* είναι το ίδιο έργο<sup>76</sup>.

Το 1901, στην Αθήνα, απ' τα Βιβλιοεκδοτικά Καταστήματα Αναστασίου Δ. Φέξη, εκδοθήκανε σ' έναν τόμο οι μονόπρακτες κωμωδίες *Θ' αυτοχειριασθώ, Άστε ντούα ου, Νυκτεριναί συνεντεύξεις, Γιάντες, Μουσική συναυλία, Επιδημία της τρέλλας, Βέβαια, βέβαια, Σε μια ταράτσα, Πού ξεύρεις πως έχω ντολμάδες, Δημοπρασία*.

Η πρώτη κωμωδία που έγραψε ο Αλέξανδρος Πίστης, κατά το Νικόλαο Λάσκαρη, είναι ο *Τσαρλατάνος*. Στους τίτλους των κωμωδιών που αναφέραμε, ο Λάσκαρης προσθέτει και τις εξής: *Το μαγνητικό τραπεζάκι, Καρα-Οθέλλος*, (παρωδία του *Οθέλλου*)<sup>77</sup>, *Οι ξαναμωραμένοι*, τρί-

70 *Η δημοπρασία: κωμωδία εις μίαν πράξιν*, εν Αθήναις, 1885.

71 Αλεξάνδρου Α. Πίστη, *Η δημοπρασία: κωμωδία αστειοτάτη εις μίαν πράξιν*. Εκδίδεται αδεία του επί της δημοσίας εκπαιδεύσεως Υπουργείου υπό Αριστείδου Ε. Βλαστού, Εν Κωνσταντινουπόλει, παρά τω εκδότη Αριστείδη Ε. Βλαστώ, Βιβλιοπωλείον Γαλατά, 1887.

72 Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τ. Α', Αθήνα, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, 1994, σσ. 205, 256 και τ. Β', 1996, σσ. 143, 337.

73 *Θάλεια: ήτοι Συλλογή κωμωδιών πρωτοτύπων τε και εκ μεταφράσεων*. Μέρος Α'. *Το γιάντες: κωμωδία πρωτότυπος αστειοτάτη εις πράξιν μίαν*. Συγγραφέισα υπό του μακαρίτου Αλεξάνδρου Πίστη (ηθοποιού). Εκδίδεται (sic) νυν το [πρώτον]. Εν Αθήναις, Τυπογραφείον «Ο [σκιομένο]», 1890. Στις Βιβλιογραφίες Φίλιππος Ηλιού – Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900*, αρ. 1890.404 και Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, 4 (2002), σ. 180, λήμμα 563, η κωμωδία βιβλιογραφείται ως «συγγραφέισα υπό του μακαρίτου Αλεξάνδρου Ι. Πίστη (ηθοποιού)». Σύμφωνα με τη δική μου αυτοψία, γιώτα, αρχικό πατρωνύμου, δεν υπάρχει στο συγκεκριμένο αντίτυπο.

74 «Διάφορα κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 291, 22 Οκτωβρίου 1883, σ. 4.

75 Η κωμωδία αυτή εμφανίζεται με τίτλο *Μουσική συναυλία ήτοι όλα τα ζώφια μουσουργοί* σε πρόγραμμα του Μενάνδρου με κωδικό 17/32/2560 (Κωνσταντινούπολη, θέατρο Ωδείου, 11 Μαρτίου 1900).

76 Η αγγελία βρίσκεται στο οπισθόφυλλο της μονόπρακτης κωμωδίας *Ο ξύλινος σκελετός*. Βλ. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία...», ό.π. (σημ.72), σ. 182, λήμμα 576. Με τίτλο *Υπό την τράπεζαν* η κωμωδία παίζεται στην Πόλη το 1888, χωρίς μνεία του συγγραφέα (βλ. Η ίδια, *Το ελληνικό θέατρο...*, ό.π. (σημ. 37), τ. Α', σσ. 205, 256 και τ. Β', σσ. 143, 486). Με δεδομένη την αγγελία, συγγραφέας της κωμωδίας με τους δυο εν χρήσει τίτλους, *Υπό την τράπεζαν* και *Βέβαια-Βέβαια*, είναι ο Αλέξανδρος Πίστης.

77 Στις 16 Ιουλίου 1882 (εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 223, σ. 2) είχε ανακοινωθεί ότι ο θίασος Αριστοφάνης (που τον αποτελούσανε το ζεύγος Νικηφόρος, Κοτοπούλη, ο Αλέξανδρος Πίστης και μερικοί άλλοι κι έπαιζε κωμωδίες στο θέατρο «Απόλλων» των Αθηνών, Τρίτη-Πέμπτη-Κυριακή, απ' τις 11 Ιουλίου μέχρι τις 29 Αυγούστου 1882), «μελετά ήδη την παρωδιαν του *Οθέλλου*» (Γ. Νικηφόρος: *Οθέλλος*, Ελ. Κοτοπούλη: *Δυοδαιμόνα*). Τελικά, «το περιέργον τέρας *Καρα-Οθέλλος*» θα παιχτεί στην Αθήνα, στο θέατρο «Παράδεισος», απ' το θίασο Μενάνδρο,

πρακτη κωμωδία, και *Οι Μηδενισταί*, τετράπρακτο δράμα<sup>78</sup>. Στη Θεατρική Βιβλιοθήκη υπάρχουν και έργα του Αλεξάνδρου Πίστη σε χειρόγραφα: *Άστε ντούα ου, Βέβαια! Βέβαια!*, *Θ' αυτοχειριασθώ, Αποτελέσματα νυκτερινών συνεντεύξεων, Μουσική συναυλία, Γιάντες-Γιάντες* και *Οι μηδενισταί της Ρωσσίας*.

Οι κωμωδίες του Αλεξάνδρου Πίστη είχαν μεγάλη επιτυχία στη σκηνή. Ο συγγραφέας, ως άνθρωπος του επαγγέλματος, είχε πολύ ανεπτυγμένη αίσθηση του θεάτρου. «Ο Πίστης έγραφε διά τον θίασόν του, έχων υπ' όψει τους υπ' αυτόν ηθοποιούς», μας βεβαιώνει ο Νικόλαος Λάσκαρης. Έγραφε τις κωμωδίες του ανάλογα με τις δυνάμεις των ηθοποιών του. Φρόντιζε πρώτα να μάθει τι μπορεί να παίξει ο κάθε ηθοποιός του και κατόπιν έγραφε, κι έτσι τις περισσότερες κωμωδίες του τις έγραψε για χάρη του Παντόπουλου<sup>79</sup>. «Ήταν προικισμένος με το χάρισμα να φαιδρύνει τους ανθρώπους χωρίς κόπο και μόχθο», λέει ο Μίμης Βάλας<sup>80</sup>. Ωστόσο, «όταν κανείς δεν ξέρει, στο Θέατρο, να κάνει το ντόρο του, εύκολα θάβεται και η αξία του φαίνεται λιγότερο», γράφει ο Γιάννης Σιδέρης, και συνεχίζει: «Ο Πίστης δεν πρόφτασε και να ζήσει, για να τον λογαριάζουν οι άλλοι, δεν ήταν και κατεργάρης. Αξίζει να λυπηθούμε λιγάκι για χάρη του και για χάρη ολωνών που στερηθήκανε τις τιμές τους, μέσα στη σκληρότατη περιοχή που λέγεται σκηνική δόξα!». Και καταλήγει ο Σιδέρης, προτείνοντας να διδάσκεται στις δραματικές σχολές λιγότερη τεχνική της ηθοποιίας και πολλή κατεργαριά, γιατί, «αλλοίμονο σε κείνους που θα είχανε το θάρρος να μείνουν αγνοί και δειλοί!»<sup>81</sup>.

Ρήση, ασφαλώς, με διαχρονική αξία κι αποδέκτες όχι μόνο μέλλοντες ηθοποιούς. Σημαντική και διότι επισφραγίζει, με τον ιδιαίτερο αυτόν τρόπο, την καλή ιδέα που σχηματίσαμε για το ήθος του Αλεξάνδρου Πίστη. Μπορεί να μην πρόφτασε να ζήσει και να στερήθηκε τιμές, αλλά οι θίασοι παρουσιάζανε τις μικρές του κωμωδίες για πολλά χρόνια, έστω και χωρίς ν' αναφέρουν τ' όνομά του.

Το μονόπρακτο παιζότανε μετά το δράμα για να κλείσει την παράσταση, λίγο πριν πέσει η αυλαία. Έτσι γινότανε και στην Πόλη, όπου όλοι οι καθωσπρέπει Ρωμιοί καμώνονταν πως μιλούν και γράφουν δυο γλώσσες: καθαρεύουσα και γαλλικά. Έγραφε λοιπόν κι ο γαλλοθρεμμένος συντάκτης της «Δραματικής εβδομάδος», στο *Νεολόγο* της Πόλης, 16 Νοεμβρίου 1891: «Μετά την κωμωδία ταύτην [*Βαβυλωνία*] ειδικάχθη ετέρα μονόπρακτος, *pour tomber le rideau*, επιγραφομένη *Βέβαια, Βέβαια*, εν ή διεκρίθη ο κ. Σταματόπουλος, επιτυχώς το πρόσωπον του βλακός υποκρινάμενος». (Στο ρόλο αυτόν, σημειωτέον, έδρεπε δάφνες ο Ευάγγελος Παντόπουλος). Τι συνέβη, όμως, απ' την παράλειψη του ονόματος του συγγραφέα; Η γαλλικούρα του συντάκτη, *pour tomber le rideau*, θεωρήθηκε – ύστερ' από χρόνια – πως ήτανε ο πρωτότυπος τίτλος της κωμωδίας και, κατά συνέπειαν, το *Βέβαια, Βέβαια* καταχωρίστηκε ως διασκευή του Αλεξάνδρου Πίστη εκ του γαλλικού!

με το Γεώργιο Νικηφόρο πρωταγωνιστή, στις 28 Ιουνίου του επόμενου έτους, 1883 (βλ. εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 175, 28 Ιουνίου 1883, σ. 3).

78 Ν. Ι. Λάσκαρης, «Οι εκλιπόντες: Αλέξανδρος Πίστης», ό.π. (σημ. 13).

79 Λεβιάθαν – Βελρhegor [Ν. Λάσκαρης – Δ. Π. Ταγκόπουλος], *Η κωμωδία εν τω νεοελληνικό θεάτρω*, Αθήναι, 1890, σ. 13.

80 Μ. Valsa, ό.π. (σημ. 13), σ. 362 (μετάφραση δική μου). — Στη μετάφραση του βιβλίου στα ελληνικά, βλ. σ. 477.

81 Γιαν. Σιδέρης, «Ο πατέρας της ελληνικής μονόπρακτης κωμωδίας», *Νέα Εστία* 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 58.

## Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας

Το δράμα *Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά, σύμφωνα με τη δική μου έρευνα, στις 14 Αυγούστου 1883, στο θέατρο «Απόλλων» των Αθηνών, απ' το θίασο Σοφοκλή του Αντωνίου Τασσόγλου<sup>82</sup>. Στις 18 παίχτηκε στο Φάληρο και στις 27 και 28 Αυγούστου πάλι στον Απόλλωνα. Απ' το φθινόπωρο, που ο Αλέξανδρος Πίστης θα καταρτίσει δικό του θίασο και θα ξεκινήσει τις παραστάσεις του «εν τω νεοδημίτω θεάτρω του Πειραιώς»<sup>83</sup>, το έργο θα πάρει θέση στο δραματολόγιο του θιάσου Η Πρόοδος.

Το «πλήρες περιπετειών και πολλής περιεργείας δράμα *Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας*», επρόκειτο να παρασταθεί για πρώτη φορά το Σάββατο 6 Αυγούστου 1883, στον «Απόλλωνα», ως πρώτο μέρος του προγράμματος εκείνης της βραδιάς, που θα συνεχιζόταν με «διάφορα γυμνάσια υπό του ιαπωνικού θιάσου»<sup>84</sup>. Η παράσταση είχε ήδη αναγγελθεί απ' τις 2 Αυγούστου. Το δράμα, κατά την *Εφημερίδα*, «εκ του γαλλικού νεωστί μεταφρασθέν», φέρεται να έχει τρεις πράξεις, η υπόθεσή του να είναι οικογενειακή και να εκτυλίσσονται σ' αυτό με λεπτομέρειες «πλείσται σκηναί μηδενιστών»<sup>85</sup>. Στις 5 Αυγούστου ανακοινώνεται ότι την επομένη θα δοθεί «το νεώτατον και πλήρες ωραίων εικόνων δράμα *Οι Μηδενισταί*»<sup>86</sup>. Η παράσταση, όμως, δεν πραγματοποιείται και στις 8 Αυγούστου μαθαίνουμε ότι εσφαλμένως δημοσιεύτηκε πως επρόκειτο να παρασταθεί, «καθόσον το δράμα τούτο δεν είναι εισέτι εντελώς προπαρασκευασμένον, εντός όμως της προσεχούς εβδομάδος έσεται καθ' όλα έτοιμον»<sup>87</sup>.

Πράγματι, στις 12, 13 και 14 Αυγούστου οι εφημερίδες αναθερμαίνουν το ενδιαφέρον του κοινού: «Το δράμα τούτο εγκλείει την ιστορίαν και την πάλην των Μηδενιστών κατά της ρωσικής Κυβερνήσεως»<sup>88</sup>, «δράμα μεγάλως κινούν την περιέργειαν»<sup>89</sup>, δράμα πολύπλοκον, σχετικόν προς τα εν Ρωσία»<sup>90</sup>.

Πιο δελεαστικό μοιάζει το κείμενο που δημοσιεύεται στις 12 Αυγούστου, στο *Μη χάνεσαι*: «Μεγάλα και φοβερά πράγματα το Σάββατον βράδυ εις τον Απόλλωνα: *Οι Μηδενισταί της Ρωσσίας* εκ του γαλλικού, με αποφάσεις, συνεδριάσεις, ψηφίσματα θανάτου, εκτελέσεις, κυνήγι της αστυνομίας, κυνήγι των Μηδενιστών και λοιπά και λοιπά. Είδε κ' έπαθε να δώσει άδειαν ο Κοσσονάκος, ο αρχιμηδενιστής, διά να παρασταθή. Θα συρρευσει λοιπόν κόσμος και κόσμος να δη τι κάμνει το ρούσικο μαγκουφαριό –η αστυνομία– κατά των μηδενιστών»<sup>91</sup>. (Ο Κ.

82 «Θεατρικά», εφ. *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 1621, 13 Αυγούστου 1883, σ. 3. Επίσης, «Ειδήσεις», εφ. *Λαός*, αρ. 2045, 13 Αυγούστου 1883, σ. 3. — Ο Λάσκαρης μνημονεύει μόνο ότι το έργο παρουσιάστηκε στο θέατρο «Απόλλων» (βλ. Ν. Ι. Λάσκαρης, «Από τα θέατρα: ο Παντόπουλος», εφ. *Εστία*, αρ. 7075, 15 Οκτωβρίου 1913, σ. 1). — Ο Σιδέρης γράφει θέατρο κι ημερομηνία σωστά, αλλά κάνει λάθος στο θίασο (βλ. Γιάννης Σιδέρης, *Ιστορία...*, ό.π. (σημ. 54), σ. 142). — Η επωνυμία του θιάσου καταγράφεται στην εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 235, 27 Αυγούστου 1883, σ. 4: «Θέατρον Απόλλωνος. Εταιρία ο Σοφοκλής 1) *Οι Μηδενισταί* 2) *Θα αυτοχειριασθώ*». Επίσης, εφ. *Ωρα*, αρ. 291, 27 Αυγούστου 1883, σ. 3 (μόνο ο τίτλος του πρώτου έργου).

83 Εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 295, 26 Οκτωβρίου 1883, σ. 3.

84 «Διάφορα κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 214, 6 Αυγούστου 1883, σ. 2 και «Οδηγός της ημέρας», σ. 3. Ο θίασος δεν αναφέρεται, αλλά τα στοιχεία πείθουν ότι πρόκειται για το Σοφοκλή (βλ. σημ. 83).

85 «Παντοία», εφ. *Εφημερίς*, αρ. 214, 2 Αυγούστου 1883, σ. 3.

86 «Διάφορα», εφ. *Αιών*, αρ. 4234, 5 Αυγούστου 1883, σ. 3.

87 «Διάφορα», εφ. *Νέαι Ιδέαι*, αρ. 1616, 8 Αυγούστου 1883, σ. 3.

88 «Θέατρα», εφ. *Στοά*, αρ. 190, 13 Αυγούστου 1883, σ. 3.

89 «Διάφορα κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 221, 13 Αυγούστου 1883, σ. 3.

90 «Οδηγός της ημέρας», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 222, 14 Αυγούστου 1883, σ. 3.

91 «Χρονικά», εφ. *Μη χάνεσαι*, αρ. 544, σ. 2.

Κοσσονάκος, διευθυντής Διοικητικής Αστυνομίας, χρησιμοποιούσε πολύ συχνά, όπως φαίνεται απ' τα ειρωνικά σχόλια του Τύπου της εποχής, τη λέξη «μαγκούφης» και τα παράγωγά της: η Ελλάς του 1883, λ.χ., ήτανε για τον Κοσσονάκο «η χώρα των κατ' εξοχήν μαγκούφιδων»).

Οι πρώτες αγγελίες για το καινούριο έργο γεννούν ερωτηματικά: πρόκειται για έργο πρωτότυπο ή διασκευασμένο απ' τα γαλλικά; Πόσες πράξεις έχει; Ποιος ο συγγραφέας ή ο διασκευαστής του; Οι απαντήσεις έρχονται αργότερα, στις 17 Αυγούστου: «Ο υπό τους κκ. Κοτοπούλην και Τασόγλου θίασος θα παραστήση αύριον εν Φαλήρω τους *Μηδενιστάς*, δράμα του κ. Μπίστη»<sup>92</sup>. Την ίδια μέρα, άλλη εφημερίδα, μας βεβαιώνει ότι το δράμα *Οι μηδενισταί* που παραστάθηκε στον «Απόλλωνα» ως μετάφραση, «είναι πρωτότυπον έργον του δοκίμου ηθοποιού κ. Αλεξ. Πίστη, όστις ου παύεται γράφων και υποκρινόμενος υπέρ της ελληνικής σκηνης»<sup>93</sup>. Την επομένη, 18 Αυγούστου, μαθαίνουμε πως το δράμα του ηθοποιού Αλεξάνδρου Πίστη έχει τέσσερις πράξεις κι εφτά εικόνες<sup>94</sup>. Απαντήσεις, λοιπόν, στα ερωτήματα λάβαμε, έστω και με κάποια καθυστέρηση, που ίσως δικαιολογείται απ' τις συνθήκες εργασίας στο θέατρο της εποχής εκείνης.

Απ' το χειρόγραφο που διασώζεται στη Θεατρική Βιβλιοθήκη και είναι χρονολογημένο, «εν Πάτραις τη 6 Απριλίου 1884», θα σας δώσω μόνο μια λεπτομέρεια τώρα: έχει δυο εκδοχές της τρίτης πράξης. Με τη μεταγενέστερη εκδοχή το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά στην Καλαμάτα, 17 Νοεμβρίου 1884, ημέρα Σάββατο, σύμφωνα με σημείωση που φέρει το χειρόγραφο. Απ' αυτή τη δεύτερη βερσιόν θα σας παρουσιάσω, ελλείψει χρόνου, μόνο την υπόθεση. Αναλυτικά για το χειρόγραφο, το έργο, την υποδοχή και την τύχη του θα ξαναμιλήσουμε με την πρώτη ευκαιρία. Ίδού, λοιπόν, με δυο λόγια, η υπόθεση του δράματος:

Ο νεαρός αξιωματικός, Αλέξανδρος Πλατόφοσκis, γιος εργοστασιάρχη της Μόσχας, μπλέκεται μέσω του φίλου του Νικολάου, χωρίς να το πολυκαταλάβει, στη μυστική εταιρία των μηδενιστών κι ορκίζεται να υπηρετεί τους σκοπούς της. Ένα τυχαίο περιστατικό (η διάσωση μιας κυρίας απ' τ' αφηνιασμένα άλογα της άμαξάς της, που θα την παρασέρνανε στο κοντινό ποτάμι), φέρνει το νεαρό αξιωματικό στην Πετρούπολη, προστατευόμενο της κυρίας, που είναι η πριγκίπισσα Βάλινδωφ. Εκείνη τον εισάγει στην Αυλή, γίνεται λοχαγός των σωματοφυλάκων του αυτοκράτορα και παρασημοφορείται μάλιστα. Η πριγκίπισσα όμως είναι μηδενίστρια κι η φροντίδα της έχει στόχο να οπλίσει το χέρι του Πλατόφοσκis για να δολοφονήσει τον τσάρο. Παρά τις πιέσεις και τις απειλές που δέχεται, ακόμα κι απ' το διοικητή του, το στρατηγό Πετρόφοσκis (που αποκαλύπτεται μηδενιστής επίσης), ο νεαρός αξιωματικός έχει επιφυλάξεις. Η Αστυνομία τον συλλαμβάνει μέσα στο παλάτι της πριγκίπισσας, με την εντολή εκτέλεσης του τσάρου στην τσέπη. Φυλακίζεται. Πλήθος περιπέτειες εξελίσσονται παράλληλα, με την πριγκίπισσα, τους υπηρέτες της, τους μηδενιστές, τον απαραίτητο στα μελοδράματα προδότη, τον εβραίο Βενιαμίν Κουέν, τους γονείς του αξιωματικού, ως και το δεσμοφύλακα, για να καταλήξουν –οι περιπέτειες– στη συντριβή των περισσότερων, κακών και καλών.

92 «Διάφορα κοινωνικά», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 225, 17 Αυγούστου 1883, σ. 3.

93 «Διάφορα», εφ. *Αιών*, αρ. 4244, 17 Αυγούστου 1883, σ. 4.

94 «Θέατρα: Φαλήρου», εφ. *Στοά*, αρ. 193, 18 Αυγούστου 1883, σ. 3. Επίσης, «Οδηγός της ημέρας», εφ. *Νέα Εφημερίς*, αρ. 226, 18 Αυγούστου 1883, σ. 4.

Το δράμα ενσωματώνει ορισμένα πραγματικά περιστατικά κι ακολουθεί, εν πολλοίς, δοκιμασμένη συνταγή. Του λείπει όμως η ερωτική περιπέτεια, δεν είναι ξεκάθαρο ποιος αντιπροσωπεύει την αρετή και δεν ανακουφίζει το θεατή η λύση.

Οι *Μηδενισταί της Ρωσσίας* χαρήκανε τα φώτα της σκηνής, όσο ζούσε ο δημιουργός τους. Αν δεν πέθαινε ο Αλέξανδρος Πίστης τόσο νωρίς, μπορεί να βελτίωνε το έργο του ή να το προσαρμόζε στις απαιτήσεις του κοινού. Ίσως τότε να το περίμενε τύχη καλύτερη: μια σπιθαμή απάγκιο στη «νήσο των χελωνών», ανάμεσα στ' αγκάθια και τις κουφοξυλιές...

## ΜΑΙΡΗ ΗΛΙΑΔΗ

### *Εις τας επάλξεις του Στρασβούργου:* ο θίασος «Αριστοφάνης» και η χρήση των κειμένων

Ο θίασος “Αριστοφάνης” του Αναστάσιου Απέργη είναι ένα τυπικό παράδειγμα οικογενειακού θιάσου των αρχών του 20ου αιώνα, με τυπικό/ τετριμμένο όνομα, ρεπερτόριο και διαδρομή. Ο θιασάρχης, είναι επίσης ένα τυπικό παράδειγμα. Ξεκινάει την καριέρα του στον “Μένανδρο” των Ταβουλάρηδων, συνεχίζει στην “Πρόοδο” του Κοτοπούλη, γίνεται σιγά – σιγά αναγνωρίσιμος κωμικός σε διάφορους θιάσους, έχοντας περιοδεύσει μαζί τους στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα. Σαν θιασάρχης της οικογενειακής κομπανίας, όντας και από τους λίγους εγγράμματους της γενιάς του, απόφοιτος του Βαρβάκειου και συμμαθητής του Λάσκαρη, κρατάει στα χέρια του την βασική περιουσία του θιάσου, τα κείμενα.

Από αυτά τα κείμενα θα σχολιάσουμε εδώ δύο-τρεις χαρακτηριστικές περιπτώσεις. Πρώτα-πρώτα να σημειώσουμε ότι σε όλα τα τυπωμένα κείμενα που χρησιμοποίησε ο θίασος διαγράφονται οι οδηγίες σκηνής, κατά πάσα πιθανότητα για να μην μπερδεύεται ο υποβολέας. Πολλά σημεία των κειμένων είναι σημειωμένα έτσι ώστε να εκφωνούνται ανάλογα με την περίπτωση και τον ηθοποιό που αναλάμβανε το ρόλο, είναι πιθανόν αυτός που “τα ‘λεγε” να είχε μεγαλύτερο ρόλο.

Επίσης η παρέμβαση στα πολύ γνωστά κείμενα δεν είναι ριζική, δεν αλλοιώνει το νόημα, όχι τόσο από σεβασμό στο κείμενο, όσο από φόβο, μιας και το κοινό τα ήξερε μάλλον απ’ έξω κι’ ανακατωτά.

Θα ξεκινήσω από το *Ανδρομέδα και Περσεύς*, την πεντάπρακτη “ιλαροτραγωδία” σε ιαμβικό δωδεκασύλλαβο στίχο, του Παναγιώτου Δ. Ζάννου, που τοποθετείται στο χώρο της εθνικιστικής φαντασμαγορίας και της συλλογικής πατριωτικής ονειροπόλησης<sup>1</sup>. Κεντρικό έργο στο ρεπερτόριο του θιάσου γι’ αυτά του τα



χαρακτηριστικά, ανταποκρίνεται πλήρως στις ανάγκες του ελληνικού κοινού στις παροικίες. Ο Περσεύς εκπροσωπεί τον Έλληνα ήρωα και απελευθερωτή, ο οποίος σε αντίθεση με τον γελοίο αντίζηλό του Φινέα, αδελφό του βασιλέα των Αιγυπτίων, θα αντιμετωπίσει το τέρας, θα σώσει και θα κερδίσει με το σπαθί του την βασίλοπούλα Ανδρομέδα. Η βασιλική οικογένεια της Αιγύπτου, με όλο της το στρατό, στέκει ανίσχυρη απέναντι στο χρησμό και στους αρχιε-

1 Χατζηπανταζής Θ., *Η Ελληνική Κομωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 126.



ρείς που ζητούν την θυσία της Ανδρομέδας για να απαλλαγεί η χώρα από το θαλάσσιο τέρας.

Παρά το ότι ο θίασος αναγκάζεται να λογοκρίνει τις άμεσες αναφορές στην μητέρα πατρίδα, όπως για παράδειγμα:

“*Η χώρα αυτή ονομάζεται Ελλάς και Έλληνες οι άνδρες*”,

“*Ελλάς πατρίς μου φίλη! Φίλη μήτερ μου!*”,

“*Γη της Ελλάδος, χείρε, ένθα ήρωες φύονται τόσοι!*”<sup>2</sup>

είναι ηλίου φαεινότεροι οι συμβολισμοί και οι υπαινιγμοί. Παρά το ότι εμφανίζεται βεβαίως σαν μια ρομαντική ερωτική ιστορία, σύμφωνα με την οποία η ίδια η κόρη του βασιλιά δεν θέλει να παντρευτεί αυτόν που της επιβάλλει το καθήκον, τον αδελφό του πατέρα της, για την διαίω-  
νιση της εξουσίας, αλλά το νεαρό και ωραίο παλικάρι που την επισκέπτεται στον ύπνο της! Και το οποίο στην συνέχεια βεβαίως παίρνει σάρκα και οστά στο πρόσωπο του ηρωικού Περσέα.

Ο Απέργης με τις επεμβάσεις του στο κείμενο, κυρίως περικοπές μεγάλων ρομαντικών μονολόγων, προσπάθησε να το συντομεύσει και να το εκσυγχρονίσει.

Έτοι για παράδειγμα από τους 41 στίχους του μονολόγου της Α΄ σκηνής της Δ΄ πράξης ο Περσέας μένει με τους 9 στίχους που επιτρέπουν την συνέχιση της πλοκής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι ο θιασάρχης δεν διστάζει να “κόψει” και τον δικό του ρόλο, του κωμικού και βανταδόρικού αρχιδούλου Νείλου παρά το ότι με *πρωτότυπον και λεπτήν τέχνην φέρη ακρά-  
τητον τον γέλωτα*<sup>3</sup>. Οι υπόλοιπες συντομεύσεις ελάχιστα αφορούν τους δύο πρωταγωνιστές, την Ελένη Απέργη και τον Ε. Κουμαριώτη ή τον Κ. Προβελέγγιο. Αντιθέτως όλοι οι υπόλοιποι ρόλοι, της Ρόδης, της Κασσιόπης, του Φινέα περικόπτονται.

Η αντιμετώπιση του θιάσου και του ρεπερτορίου του όμως εξαρτάται από τις ανάγκες της τοπικής κοινωνίας στην οποία απευ-  
θύνεται.

*Εις το δραματολόγιον του θιάσου βλέπωμεν τα κράτιστα των νεωτέρων έργων και τα ενθουσιωδέστερα και διδακτικώτερα των έργων της σοβαράς τέχνης. Παραληρεί ενθουσιασμένος ο τύπος στην Κερασούντα. Αι παραστάσεις ήρχισαν την παρελθούσαν Κυριακήν με την μεγαλοπρεπή ιλαρο-  
τραγωδίαν του δαφνοστεφούς Ποιη-  
τού Ζάννου «Ανδρομέδα και Περσεύς» καθ’ ήν ολόκληρος ο θίασος παρέστη επί σκηνής σκορπίσας τον ενθουσια-  
σμόν εις το ασφυκτικώς συνωθούμενον ακροατήριον. Το έργον ανάγεται εις τους αρχαίους χρόνους εν χαριεστάτω δε παραλληλεσμώ (sic) εν τω οποίω παρελαύνουν ενάλλάξ επεισόδια υπερτάτου ηρωισμού και ανδρείας ψυχής, όσον και χαρι-  
τωμένα κωμικαί σκηναί τεχνικώταται, εξαίρεται η γενναιοψυχία του ημιθέου Περσέως όστις σώζων την Ανδρομέδαν εκ βεβαίου θανάτου, λαμβάνει αυτήν ως σύζυγον ποιητικώταται περιγράφεται ο αγνός*



2 Παναγιώτης Δ. Ζάνος, *Θέατρον Ελληνικόν*, τόμος δεύτερος, δράματα, *Διογένης Ρωμανός*, τραγωδία, *Κομνηνός και Θεοδόρα ή Θεσσαλονίκης Άλωσις*, δράμα, *Ανδρομέδα και Περσεύς*, ιλαροτραγωδία., τύποις Παρασκευά Λεωνή, Αθήνησι 1902, σ. 210.

3 Εφ. Φως Οδηροσού, στήλη ΘΕΑΤΡΙΚΑ, 10.10.1910

έρως του ημιθέου και της Βασιλοπούλας και περί τον έρωτα αυτόν στρέφεται όλη η υπόθεση του έργου.<sup>4</sup>

Η ανεπτυγμένη θεατρικά Οδησός, σε αντίθεση με την Κερασούντα, δεν αρκείται από την “συλλογική πατριωτική ονειροπόληση” που μπορεί να προσφέρει ο θίασος και αδιαφορεί:

*Ο υπό τον έμπειρο ηθοποιό Αναστ. Απέργη θίασος Αριστοφάνης έπαιξε “Ανδρομέδα και Περσεύς” και “Νιόβη”. Και στις δύο εσπερίδες η κενότης της αιθούσης δεν επέτρεψε στους ηθοποιούς να αναδειχτούν στο ύψος της τέχνης τους, καίτοι δικαιούμεθα να πούμε με ειλικρίνεια ότι αυτά τα έργα δεν συγκινούν τους θεατές. Η Ανδρομέδα... είναι από τους μύθους που οι θεατές δεν εμβαθύνουν στην έννοιά του χωρίς προηγούμενη μελέτη και καμία συγκίνηση (δεν προσφέρουν) στον αστοιχείωτο στη μυθολογία κατά την παρούσα ώρα του θετικισμού...<sup>5</sup>*

Δυστυχώς αυτό που δεν μας λέει καμία κριτική είναι πώς γινόταν αόρατος ο Περσέας φορώντας την μαγική υποτίθεται περικεφαλαία του...

Εντελώς διαφορετική περίπτωση αποτελεί η *Τιμή* του Hermann Sudermann. Το έργο εκδίδεται το 1888 και ανεβαίνει στην Ελεύθερη Σκηνή του Βερολίνου το 1890, καθιερώνοντας με την επιτυχία του τον συγγραφέα<sup>6</sup>. Τα κοινωνικά δράματα του Sudermann, που στην εποχή του ήταν πιο δημοφιλής από τον Hauptmann, συνδύαζαν στοιχεία νατουραλισμού (π.χ. στους διάλογους ή την διεξοδική περιγραφή του περιβάλλοντος), με πιο συντηρητικά και ενίοτε μελοδραματικά στοιχεία και συνέβαλλαν στην αποδοχή του νατουραλισμού στην σκηνή του Βερολίνου<sup>7</sup>. Ο συγγραφέας είχε την ικανότητα να χρησιμοποιεί τις τεχνικές του “καλογραμμένου” έργου και να προσεγγίζει “προχωρημένα” θέματα από πιο αποδεκτές κοινωνικά απόψεις<sup>8</sup>. Η *Τιμή* είναι καθαρά ένα έργο “θέσης”: αποσκοπεί στην παρουσίαση και τον προβληματισμό πάνω σε μια συγκεκριμένη ιδέα, ένα πρόβλημα. Το πρόβλημα που εξετάζει ο Sudermann είναι η σύγκρουση ανάμεσα στις προσωπικές ηθικές αξίες και αυτές που πρεσβεύει μια συντηρητική κοινωνία. Στη Γερμανία η “τιμή” δεν αποτελεί κατά κύριο λόγο προσωπικό θέμα. Θα λέγαμε ότι πρόκειται περισσότερο για έναν παγιωμένο κώδικα αξιών για κάθε περίπτωση. Το άτομο καλείται σε όποια περίπτωση και αν χρειαστεί να αντιμετωπίσει, να ανατρέξει στον κώδικα και όχι στις προσωπικές του πεποιθήσεις.<sup>9</sup> Στο έργο, η κριτική που ασκείται στην υποκρισία και τα διαφορετικά standards για την έννοια της τιμής ή υπόληψης ανάμεσα στους απλούς, λαϊκούς ανθρώπους και την μεγαλοαστική τάξη, συνυπάρχει με μια συμβατική θεατρική γραφή και ένα ρομαντικό τέλος, όπου αντί της αναμενόμενης δραματικής λύσης στην κοινωνική αντιπαράθεση, έχουμε happy end με τον πτωχό Ροβέρτο Χάινεκε να παντρεύεται την κόρη του πλούσιου Μύλιγκ, με την βοήθεια και την προστασία του Κόμη Τραστ. Ο Τραστ που θα μας απασχολήσει εδώ είναι ο “raisonneur” του έργου, ο χαρακτήρας που εκπροσωπεί τις ιδέες του συγγραφέα. Από μηχανής θεό και χορό της τραγωδίας τον χαρακτηρίζουν στις κριτικές της εποχής<sup>10</sup>.

4 Απόκομμα από εφημερίδα στα κατάλοιπα Πωπ, στην θεατρική βιβλιοθήκη του ΜΚΜΕΘ, χωρίς στοιχεία εφημερίδας: *En Κερασούντι*, 28 Νοεμβρίου 1909, υπογρ. Κ.Ν. Παπαδόπουλος

5 Εφ. Φως Οδησού, ό.π.

6 Taylor John Russell, *The Penguin Dictionary of Theatre*, Penguin Books Ltd., 2nd edition revised 1981, p. 268.

7 Bonnell G. Andrew, *The People's Stage in Imperial Germany, Social Democracy and Culture 1890-1914*, International Library of Historical Studies 35, Tauris Academic Studies, New York 2005, p. 140-144.

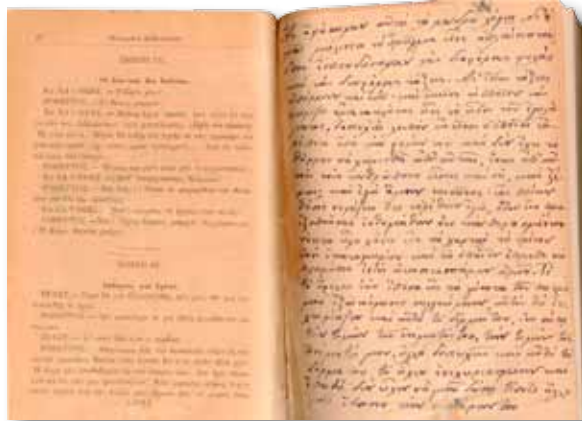
8 Brockett G. Oscar, *History of the theatre*, Ed. Allyn and Bacon, Inc., U.S.A., 5th edition, p. 555.

9 Από τον πρόλογο του Barrett H. Clark στην έκδοση Sudermann Hermann, *Honor*, translated by Hilmar R. Baukhage, 1915, Samuel French Ltd. Publisher, London

10 The New York Times: New Theatrical Bills, *Sudermann's Fine Play Vulgarized in an English Version, "Honor" at the Standard Theatre.*, 12.11.1895

Στην έκδοση, την οποία χρησιμοποιεί ο Απέργη, και στην συνέχεια βιβλιοδετεί, ενθέτει τα χειρόγραφα των μονολόγων του Τραστ.

Είναι ο μοναδικός ρόλος του έργου που “πειράζει”. Εκ πρώτης όψεως οι παρεμβάσεις θα μπορούσαν να αποδοθούν σε μια προσπάθεια συντόμευσης αλλά και βελτίωσης της θεατρικότητας της μετάφρασης. Σίγουρα έχουν και αυτόν τον σκοπό. Ταυτόχρονα όμως αλλοιώνει σημαντικά χαρακτηριστικά του ίδιου του χαρακτήρα, των απόψεών του, του τρόπου που εκφράζεται. Ο Τραστ του Sudermann είναι ένας *νέος λαμπρός αξιωματικός του ιππικού* και ο πατέρας του περιγράφεται ως *γέρον φεουδάρχης*. Ο Τραστ του Απέργη είναι *ένας απλός νέος* όπως ο Ροβέρτος και ο πατέρας του είναι ένας *μικρός κτηματίας*. Όταν ο Τραστ στο πρωτότυπο μιλά για *κοινωνικές τάξεις με ιδιαίτερη τιμή, σύστημα, ιδανικά και γλώσσα*, ο “καθ’ ημάς” Τραστ αναφέρεται γενικώς και αορίστως σε *διαφόρους φυλάς και τάξεις, σε κοινωνικούς κύκλους και στρώματα*, χωρίς φυσικά να διευκρινίζει τα χαρακτηριστικά που τις διαχωρίζουν.



Έτσι ο υπερόπτης και γεμάτος αυτοπεποίθηση νέος αστός *που υψώνει τις τιμές του καφέ όποτε θέλει*, που *αηδιάζει* από τους προκλητικούς χορούς στο θέατρο, αλλά δεν διστάζει να *ριχτεί στην νεαρή* που βρίσκει εκεί, που προτιμάει να αλλάξει τάξη και αξίες από την μονομαχία ή την αυτοκτονία για λόγους τιμής, γίνεται ο συμπαθής προστάτης του νεαρού Ροβέρτου, δικαιολογείται όταν παρασύρεται στο θέατρο λέγοντας *ότι όλα εφάινοντο εκεί ικανά και αυτούς τους μοναχούς να παραβώσιν τον όρκον τους*, ομολογεί ότι του άρεσε η νεαρή που τον πλησίασε αλλά δεν λέει ότι της ρίχτηκε, αντίθετα εκπλήσσεται όταν *υπό το κνούδι της παιδικής αθωότητος*, βρίσκει *αφελή διαφθοράν*.



Ο κατά Απέργη Trast γυρίζει στις ρίζες του, τον Alex. Dumas (υιό), τον Sardou, τον Augier. Το ιδεολογικό του βάρος με την περικοπή των μεγάλων μονολόγων απαλύνεται, το κείμενο ταυτόχρονα συντομεύει, ρέει καλύτερα. Κ’ έτσι ενώ η υπόθεση και η πλοκή του έργου δεν αλλάζουν, ο ρόλος χάνει τα χαρακτηριστικά του κήρυκα και αποκτά στοιχεία καρατερίστα από το boulevard.

Να σημειώσουμε εδώ ότι η *Τιμή* είναι ιδιαίτερα γνωστή στο ελληνικό κοινό και όχι μόνον. Από την ελληνική πρεμιέρα του 1898, που άφησε άφωνο το αθηναϊκό κοινό<sup>11</sup>, παίζεται συνεχώς από τις πρωταγωνίστριες μας. Ο Έλληνας πρόξενος της Οδησού Εμμανουήλ Καψαμπέλης αναφέρει ότι η Κυβέλη έπαιξε το έργο στην εκεί περιοδεία της τον Δεκέμβριο του 1907 με τεράστια επιτυχία. *Είδον αυτό το ευρύτατον και μεγαλοπρεπέστατον θέατρον να είναι υπερπληρωμένον Ελλήνων εξ αμφοτέρων των φύλων, ησθάνθην τέτοιον ψυχικόν κλονισμόν, ώστε μετά δυσκολίας συνεκράτουν τα δάκρυνά μου*<sup>12</sup>, σημειώνει ο ίδιος.

Και θα ήθελα να τελειώσω με την μονόπρακτη κωμωδία *Υπό Εχεμύθειαν*<sup>13</sup> του Ν. Λάσκαρη.

Ο θιασάρχης μας την ξέρει καλά, συγκαταλέγεται άλλωστε στους πρώτους διδάξαντες του 1895, στον ρόλο του Ανανία Κωδικέλλη.

Όμως η αθώα κωμωδία έχει μικρές και μεγάλες παγίδες, που θα μπορούσαν να δημιουργήσουν προβλήματα στο θίασο:

Στην Α' σκηνή ο Αργύρης προσπαθεί να εξηγήσει στην Τζανιώ (και οι δύο είναι υπηρέτες του σπιτιού) τι είναι το συλλαλητήριο:

Να ... μαζεύομαστε όλοι σ' ένα μέρος και λέει ο ένας, λέει ο άλλος, λέω 'γω, λες εσύ, και έτσι λέοντας πέφτει το υπουργείο!...τις περισσότερες φορές μάλιστα, αντί να πέσει το υπουργείο, πέφτει ξύλο, κι' αυτό λέγεται κατάργησις των βασιλικών προνομίων και καταστρατήγησις της εκτελεστικής εξουσίας, εις τρόπον ώστε ο βασιλεύς κυβερνά και δεν βασιλεύει!

Ο Απέργης το μετατρέπει:

Να ... μαζεύομαστε όλοι σ' ένα μέρος και λέει ο ένας, λέει ο άλλος, λέω 'γω, λες εσύ, και έτσι λέοντας πέφτει η κυβέρνησις!...τις περισσότερες φορές μάλιστα, αντί να πέσει το υπουργείο, πέφτει ξύλο, κι' αυτό λέγεται κατάργησις των βασιλικών προνομίων και καταστρατήγησις της εκτελεστικής εξουσίας, εις τρόπον ώστε ο κυβερνήτης κυβερνά και δεν είναι κυβερνήτης!

Δεν καταλάβαινε που δεν καταλάβαινε η Τζανιώ τι είναι το συλλαλητήριο, ήρθε και η αυτολογοκρισία και την απόκανε!

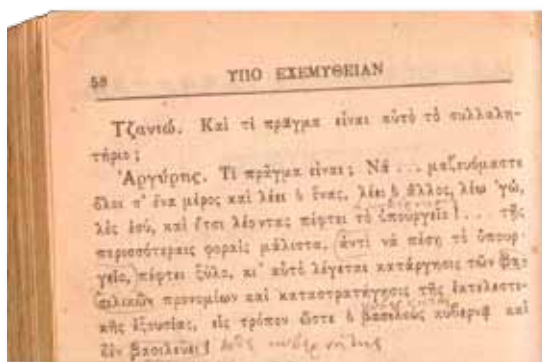
Στην ίδια σκηνή, παραληρώντας ο Αργύρης για τις γυναίκες που δεν έχουν πλέον αγωνιστική διάθεση, διαπιστώνει απογοητευμένος:

*Έτσι είσαστε σεις οι σημερινές γυναίκες...Πάει, πάει η εποχή που εξεστράτευναν οι Σουλιώτισες κατά της Αβησσυνίας και έπεφτεν η Ιωάννα Δ' Αρχ εις τας επάλξεις του Μεσολογγίου και η Μπουμπουλίνα εις τα τείχη της Ιερικώς με μια στάμνα 'ς τα χέρια ... πάει ... πάει.*

11 Εφ. *Εστία*, 23.06.1898

12 Φωτιάδης Κων., *Αλησμόνητες πατρίδες του Ευξείνου και του Κανκάσου*, Εκδ. Τζιαμπίρης Πυραμίδα, Θεσσαλονίκη, χ. χ., σ. 195.

13 Λάσκαρης Νικόλαος, *Υπό Εχεμύθειαν*, στο *Ελληνικόν Θέατρον, Κωμωδία*, Εκδ. Αναστ. Δ. Φέξης, Εν Αθήναις 1898, σσ. 55-93.

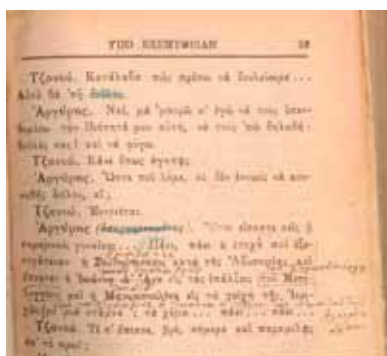


Όμως επειδή το κωμικό παραλήρημα του αμόρφωτου Αργύρη θα μπορούσε να θεωρηθεί συνθηματικό, ή το ελληνικό κοινό των υπό οθωμανική κυριαρχία παροικιών να εξέφραζε τα εθνικά του αισθήματα ακούγοντας για Σουλιώτισες και Μπουμπουλίνες, το κείμενο μετατρέπεται:

*Έτσι είσαστε σεις οι σημερινές γυναίκες... Πάει, πάει η εποχή που εξεστράτευαν οι Αμαζόνες κατά της Αβηθσονίας και έπεφτεν η Ιωάννα Γρεΰ εις τας επάλξεις του Στρασβούργου και η Ιουδήθ εις τα τείχη της Ιερικώς και κατετρόπωνε η Ιωάννα Δ' Αρκ τον στρατόν του Αλέξανδρου με μια στάμνα 'ς τα χέρια ... πάει ... πάει.*

Και βέβαια οι Σουλιώτισες που έγιναν Αμαζόνες, το Μεσολόγγι που μετονομάστηκε σε Στρασβούργο και η Μπουμπουλίνα σε Ιουδήθ, δεν αλλοιώνουν και πολύ το ... νόημα του κωμικού παραληρήματος. Σημαντική όμως αλλαγή είναι η απάλειψη του ερωτικού υπονοούμενου του τέλους ανάμεσα στην Ιουλία και τον Βρεχτύλο και η αντικατάστασή του με πρόταση γάμου του Αργύρη προς την Τζανιώ, όταν *την παρακαλεί να τον πάρει υπό...εχεμύθειαν.*

Κάπως έτσι ο Αναστάσιος Απέργης, γνήσιο τέκνο της ανάγκης, κόβοντας και ράβοντας, έφερε στα μέτρα του υποκριτικού κώδικα της οικογενειακής του κομπανίας, του κοινού και της λογοκρισίας τα κείμενα του καιρού του.





ΧΡΥΣΟΘΕΜΙΣ ΣΤΑΜΑΤΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΣΙΛΑΚΟΥ

Το θεατρικό έργο στην Ελλάδα: 1900-1940.  
Από τον εκδοτικό χώρο στη σκηνή και τ' ανάπαλιν:  
μια πρώτη επισκόπηση

Η συμπλήρωση είκοσι χρόνων από την ίδρυση του Τμ. Θεατρικών Σπουδών του Παν. Αθηνών και των δύο αδελφών Τμημάτων στα Πανεπιστήμια Θεσσαλονίκης και Πατρών που ακολούθησαν, μας παρέχει σήμερα την ευκαιρία ανασκόπησης της εικόνας της Ελληνικής Θεατρολογίας.<sup>1</sup>

Και σε ό,τι αφορά την έκδοση αυτοτελών θεατρολογικών μελετών από μέλη ΔΕΠ των ανωτέρω τμημάτων, συμπεριλαμβανομένου και του νεότερου αντίστοιχου Τμήματος του Παν. Πελοποννήσου, καθώς και από επιστήμονες θεατρολόγους, διδάκτορες και μη, αλλά και από αποφοίτους των προπτυχιακών και των μεταπτυχιακών σπουδών των ανωτέρω πανεπιστημιακών τμημάτων, η μέχρι σήμερα συγκομιδή είναι πλουσιότατη. Το ίδιο ισχύει και σε ό,τι αφορά τη δημοσίευση επιστημονικών άρθρων σε έγκριτα περιοδικά, συλλογικούς τόμους και στις επιστημονικές επετηρίδες των ανωτέρω Τμημάτων,<sup>2</sup> καθώς και στα πρακτικά των πανελλήνιων και διεθνών θεατρολογικών συνεδρίων που έχουν μέχρι σήμερα πραγματοποιηθεί.<sup>3</sup> Εκεί όμως όπου παρατηρείται ακόμα υστέρηση, είναι στην έκδοση συγκροτημένων εργαλείων έρευνας ως

- 
- 1 Για μία πρόσφατη επισκόπηση της θεατρολογικής έρευνας στην Ελλάδα βλ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου «Η θεατρολογική έρευνα στην Ελλάδα τον 21ο αιώνα: Προβλήματα και προοπτικές». Στον τόμο: «Συγκρότηση και συντονισμός του χώρου των βιβλιοθηκών των μουσείων και των αρχαίων τέχνης στην Ελλάδα: Αναζήτηση πολιτικής και πρακτικών συνεργασίας»: 2ο Συνέδριο Βιβλιοθηκών Τέχνης, Αθήνα, 1-2 Φεβρ. 2008: Πρακτικά. Βιβλιοθήκη Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, Αθήνα 2008, σσ. 99-107.
  - 2 *Παράβασις: Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών/Parabasis: Scientific Bulletin Department of Theatre Studies University of Athens* που εκδίδεται από το 1995 μέχρι σήμερα, *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος* του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, τόμ. 1, Ναύπλιο 2009, *Σκηνή: Περιοδική έκδοση του Τμήματος Θεάτρου του ΑΠΘ* που άρχισε να εκδίδεται από το Φθινόπωρο 2010 (βλ. επίσης [www.thea-auth.gr/skene/index.html](http://www.thea-auth.gr/skene/index.html)) και *Λογείον: Περιοδικό για το Αρχαίο Θέατρο* του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών που άρχισε να εκδίδεται το 2012 (βλ. επίσης [www.logeion.upatras.gr](http://www.logeion.upatras.gr)).
  - 3 *Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα»*. Αθήνα, 17-20 Δεκ. 1998. Επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2002, *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό: Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την Αναγέννηση ως σήμερα»*. Αθήνα, 18-21 Απρ. 2002. Επιμ. Κωνσταντίνος Γεωργακάκης. Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2004, *First International Conference «Theatre and Theatre Studies in the 21st century», Athens, 28 Sept.-1 Oct. 2005: Proceedings*. Edited by Anna Tabaki and Walter Puchner. Ergo, Athens 2010, «*Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο από τις αρχές ως τη μεταπολεμική εποχή: Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*», Ρέθυμνο, 23-26 Οκτ. 2008. Επιμ. Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη. Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, «*Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις: Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου*», Θεσσαλονίκη, Τμήμα Θεάτρου Α.Π.Θ. 30 Σεπτ. – 3 Οκτ. 2010 (πρακτικά υπό έκδοση), *Α' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του»*, Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Παν. Πατρών (πρακτικά υπό έκδοση).

προς την καταγραφή της θεατρικής, θεατρικής εργογραφίας, της παραστασιογραφίας<sup>4</sup> και της

<sup>4</sup> Μέχρι σήμερα η ελληνική παραστασιογραφία του 19ου αιώνα και του πρώτου μισού του 20ού αιώνα (1900 – 1940) έχει μερικώς καλυφθεί από τους καταλόγους παραστάσεων που περιλαμβάνονται σε διδακτορικές διατριβές, παλαιότερες και μη, οι οποίες έχουν υποστηριχθεί σε ελληνικά και ξένα πανεπιστημιακά ιδρύματα, και οι οποίες στην πλειονότητά τους έχουν εκδοθεί ως αυτοτελείς μονογραφίες.

Η γνώση μας για την ελληνική παραστασιογραφία του 19ου αιώνα στηρίζεται μέχρι τώρα στις κάτωθι διδακτορικές διατριβές που μνημονεύονται κατά χρονολογική σειρά: Σπύρου Ευαγγελάτου, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία: 1600-1900*. Διδακτορική διατριβή ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Εν Αθήναις 1970, Χρυσοθέμιδος Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*. Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα 1990 (έκδοση Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1994-1996, 2 τόμ.), Αικατερίνης Δεκούλου-Μελισσαροπούλου, *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας, με μία συμπληρωματική επισκόπηση της θεατρικής κίνησης στις περιφερειακές κωμοπόλεις της Ηλείας (1860-1941)*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1996, Κωνσταντίνης Γεωργακάκη *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα 1997, Ανδρέας Δημητριάδης, *Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα*. Διδακτορική διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Κρήτης. Ρέθυμνο 1997 (έκδοση με τίτλο: *Σαιξπηριστής, άρα περιτύπος: Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006), Ευανθίας Στιβανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από την απελευθέρωση της πόλης (1820) έως το τέλος του 19ου αιώνα*. Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα 1997 (έκδοση: *Περί τεχνών*, Πάτρα 2001), Μιχάλη Δήμου *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19ο αιώνα (1826-1900)*. *Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2001.

Το 2002 ο καθηγητής κ. Θόδωρος Χατζηπανταζής στο δεύτερο τόμο του πονήματός του *Από τον Νείλον μέχρι τον Δονάβειο* καταγράφει το σύνολο των επαγγελματικών παραστάσεων ελληνικών θιάσων στον ελληνικό και ευρύτερο χώρο της Ανατολικής Μεσογείου την περίοδο 1828-1875, έργο που συνεχίζει να επεξεργάζεται για την ολοκλήρωσή του μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα και το οποίο αναμένεται να εκδοθεί προσεχώς. Την παραστασιογραφία του ίδιου αιώνα εμπλουτίζουν επίσης οι διατριβές που ακολουθούν: της Άνρας Ξεπαπαδάκου με τίτλο *Ο Πάυλος Κορρέο και το μελοδραματικό του έργο: 1829-1896*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 2005, της Κωνσταντίνης Γεωργιάδη με τίτλο *Η συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Φιλολογίας, τομέας Θεατρολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Παν. Κρήτης, Ρέθυμνο 2006, της Αλεξίας Αλτουβά *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα* Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Παν. Αθηνών, Αθήνα, 2008 (υπό έκδοση στις εκδόσεις Ergo), της Ρέας Γρηγορίου με τίτλο *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19ου αιώνα* αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2009, της Αικ. Μπρεντάκου με τίτλο *Η θεατρική ζωή του Πειραιά: Από την πρώτη παράσταση έως το 1922*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 2010 και του Κωνσταντίνου Σαμπάνη *Η όπερα στην Αθήνα κατά την οθωνική περίοδο 1833-1862, μέσα από δημοσιεύματα του τύπου και τους περιηγητές της εποχής*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, Κέρκυρα 2011. Στην καταγραφή της ελληνικής παραστασιογραφίας του πρώτου μισού του 20ού αιώνα (1900-1940) που ενδιαφέρει ιδιαίτερα την υπό έκδοση ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων έχουν συμβάλει οι παρακάτω διδακτορικές διατριβές: Ελίζας-Αννας Δελβερούδη με τίτλο *Le repertoire original présenté sur la scene athénienne 1901-1922*. Thèse de doctorat, Etudes Grecques – Etudes Néohelleniques, Université Paris IV, Paris 1982, του Αντώνη Γλυτζουρή με τίτλο *Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*. Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Παν. Κρήτης, Ρέθυμνο 1998, που εκδόθηκε με τίτλο *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, (1η έκδοση: Ελληνικά Γράμματα Αθήνα 2001, 2η έκδ.: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011), Αρετής Βασιλείου, *Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόξας κατά τον μεσοπόλεμο*, Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Θεατρολογίας-Μουσικολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Παν. Κρήτης, Ρέθυμνο 2002 (έκδοση με τίτλο: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση: Το θέατρο πρόξας στην Αθήνα τον Μεσοπόλεμο*. Μεταίχμιον. Αθήνα 2005), της Σοφίας Ιορδανίδου με τίτλο *Ο Πιραντέλλο στην Ελλάδα*. Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2003 (έκδοση με τίτλο: *Το παιχνίδι των ρόλων: Η πρόσληψη του Πιραντέλλο στην Ελλάδα*, Ιανός Θεσσαλονίκη 2005), της Δήμητρας Καγγελάρη με τίτλο *Ελληνική σκηνή και θέατρο της ιστορίας: 1936-1944: Οι θεσμοί και οι μορφές*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2003, της Γιούλης Πεζοπούλου *Το θέατρο*

θεατρολογικής παραγωγής<sup>5</sup> στο σύνολό τους, ή σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους.

Εστιάζοντας στο πρώτο ζητούμενο, τη δραματουργική δηλ. εργογραφία, η καταγραφή των θεατρικών εκδόσεων σε ελληνική γλώσσα το 19ο αιώνα (πρωτότυπα και μεταφράσεις) έχει ήδη επιτευχθεί χάρις στις έγκριτες γενικές ελληνικές βιβλιογραφίες, την παλαιότερη τρίτομη των Γκίνη – Μέξα<sup>6</sup> που καλύπτει την περίοδο 1800 – 1863 μαζί με τις προσθήκες<sup>7</sup> που έχουν κατά

στην Κωνσταντινούπολη: 1900-1922, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Παν. Αθηνών, Αθήνα 2004, του Μανώλη Σειραγάκη με τίτλο *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στην Αθήνα του Μεσοπολέμου: 1922-1940*, διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Παν. Αθηνών, Αθήνα 2005, (έκδοση: Καστανιώτης 2009, 2 τόμ.), της Αικατερίνης Διακουμοπούλου με τίτλο *Το θέατρο των Ελλήνων στη Νέα Υόρκη από τα τέλη του 19ου αιώνα έως το 1940*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Κοινωνιολογίας του Πάντειου Πανεπιστημίου, Αθήνα 2007, της Θεοδώρας Μαυροπούλου με τίτλο *Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι κοινωνικές και εθνικές ζυμώσεις στην Ελλάδα: 1900-1950*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2007, της Ελένης Γουλή με τίτλο *Ο Φώτος Πολίτης και το ελληνικό θέατρο*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Παν. Αθηνών, Αθήνα 2008 και της Αικ. Καρρά με τίτλο *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του: Συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2010.

- 5 Η απουσία καταγραφής των μελετημάτων της Ελληνικής Θεατρολογίας, αυτοτελών και μη οδήγησε την τριμελή επιστημονική επιτροπή, με επικεφαλής τον καθηγητή Βάλτερ Πούχγερ, την υπογράφουσα και τον επίκουρο καθηγητή Γιώργο Πεφάνη στην κατάρτιση ερευνητικού προγράμματος με τίτλο «Έρευνα και σύνταξη βιβλιογραφίας της Ελληνικής Θεατρολογίας 1900-2005: Πηγές και επιστημονικές μελέτες» που υλοποιήθηκε από 2003-2007 στα πλαίσια του ευρωπαϊκού προγράμματος «Πυθαγόρας». Η ερευνητική ομάδα του προγράμματος αποτελούμενη από τις θεατρολόγους Ελένη Γουλή, Ίλια Λακίδου, Ειρήνη Μουντράκη και Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη συγκρότησε βάση δεδομένων με 11.000 αναγραφές θεατρολογικών μελετημάτων (αυτοτελών και δημοσιευμένων σε σύμμεικτους τόμους και περιοδικά), που δίνουν ανάγλυφη την εικόνα της ελληνικής θεατρολογικής παραγωγής στο διάστημα των ετών 1900-2005.

Μέρος του συγκεντρωθέντος βιβλιογραφικού υλικού του προγράμματος αυτού στο οποίο επίσης συνέβαλαν επίσης οι θεατρολόγοι Αλεξία Αλτουβά και Βασιλική Μαντέλη έχει ήδη παρουσιαστεί στις παρακάτω δημοσιεύσεις: Βασιλική Μαντέλη «Ελληνική βιβλιογραφία για το αγγλόφωνο θέατρο: Μελέτες, άρθρα, αφιερώματα, συλλογικά έργα: 20ος αιώνας», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τόμ. 34, 2002-2003, σσ. 359-377.

Χρυσοθέμις Σταματοπούλου-Βάλτερ Πούχγερ «Το νεοελληνικό θέατρο από το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα 1975-2003. Βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων», *Παράβασις*, τόμ. 5, 2004, σσ. 295-361, Γιώργος Πεφάνης «Βιβλιογραφικές πηγές για την ελληνική δραματουργία της μεταπολεμικής περιόδου: 1950-2004», στον τόμο: *Κείμενα και νοήματα: Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, Σοκόλης, Αθήνα 2005, σσ. 153-212, Ελένη Γουλή «Συμβολή στην επτανησιακή θεατρική βιβλιογραφία», *Πόρφυρας*, αρ. 114, Ιαν.-Μάρτ. 2005, σσ. 765-782, Ίλια Λακίδου, Ελένη Γουλή, Ειρήνη Μουντράκη «Ο θεωρητικός λόγος της σκηνικής πράξης: Θεατρολογική βιβλιογραφία αυτοτελών εκδόσεων 1900-2005», *Παράβασις*, τόμ. 7, 2006, σσ. 405-438, Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη «Το νεοελληνικό θέατρο 1900-1950: Γενική ιστορία – Δραματουργία», *Παράβασις*, τόμ. 8, 2007, σσ. 437-473, Βάλτερ Πούχγερ «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου οκτιών: 1977-2007». Επιμ. Χ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου *Παράβασις*, τόμ. 9, 2009, σσ. 425-497. Όλο το βιβλιογραφικό υλικό βρίσκεται υπό επεξεργασία, η τελική παρουσίαση του οποίου ελπίζουμε σύντομα να ολοκληρωθεί και να εκδοθεί προσεχώς.

- 6 Δημήτριος Γκίνης και Βαλέριος Μέξας, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863: Αναγραφή των κατά την χρονική ταύτην περιόδον οπουδήποτε ελληνιστί εκδοθέντων βιβλίων και εντύπων εν γένει μετά πίνακος των εφημερίδων και περιοδικών της περιόδου ταύτης*. Ακαδημία Αθηνών, Εν Αθήναις 1939-1957, 3 τόμ., βλ. επίσης Φίλιππος Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα: Βιβλία, φυλλάδια*. Τόμ. Α': 1801-1818. ΕΛΙΑ, Αθήνα 1997 και τόμ. Β': 1819-1832, ΜΙΕΤ, Μουσείο Μπενάκη, ΕΛΙΑ, Αθήνα 2011.
- 7 Βλ. περιοδικά *Ερασιστής*, *Θησαυρίσματα*, *Παρνασσός*, επίσης τη σειρά «Τετράδια Εργασίας» του ΕΙΕ/ΚΝΕ καθώς και τις αυτοτελείς εκδόσεις Έλλης Δρούλια – Μητράκου, *Τα μονόφυλλα του ΕΛΙΑ: 1800-1863: Βιβλιογραφική Παρουσίαση*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1989 και Θωμά Παπαδόπουλου, *Ελληνική βιβλιογραφία 1544-1863: Προσθήκες, συμπληρώσεις*, ΕΛΙΑ, Αθήνα 1992.



καιρούς δημοσιευτεί, την τρίτομη *Ιονική βιβλιογραφία* του Θωμά Παπαδόπουλου<sup>8</sup> και την πρόσφατη, επίσης, τρίτομη *Ελληνική βιβλιογραφία* των Φιλ. Ηλιού και Π. Πολέμη<sup>9</sup> για την περίοδο 1864-1900, αλλά και χάρις στις ειδικές βιβλιογραφίες της Γ. Λαδογιάννη – Τζούφη<sup>10</sup> και του Κων/νου Κασίνη.<sup>11</sup> Στις ειδικές αυτές βιβλιογραφίες συμπληρωματική συμβολή με μικρότερες σε έκταση βιβλιογραφίες, έχει ήδη καταθέσει και η υπογράφουσα για τα μονόπρακτα έργα του 19ου αιώνα<sup>12</sup> και για τις θεατρικές εκδόσεις στη Σμύρνη.<sup>13</sup>

Έτσι με πολύ κόπο και με μεγάλη καθυστέρηση φθάσαμε στις αρχές του 21ου αιώνα για να έχουμε στη διάθεσή μας ένα πανόραμα των θεατρικών εκδόσεων του 19ου αιώνα σε ελληνική γλώσσα, αλλά μόνο όσον αφορά τις αυτοτελείς εκδόσεις για τις οποίες έγινε πρόσφατα μία πρώτη απόπειρα ποσοτικής εκτίμησης ανά έτος σε σχέση με τη συνολική εκδοτική παραγωγή, επίσης ανά πόλη σε σχέση με το σύνολο της θεατρικής εκδοτικής παραγωγής και με το είδος του θεατρικού έργου (τραγωδία, δράμα, κωμωδία, κ.ά.).<sup>14</sup>

Αντίθετα δεν έχει ακόμα αποκαλυφθεί ο αριθμός των θεατρικών έργων που έχουν δημοσιευτεί στον ελληνικό τύπο της εποχής (εφημερίδες και περιοδικά) καθώς και στα πολυάριθμα ημερολόγια, αριθμός που δεν πρέπει να θεωρείται αμελητέος. Ας σημειωθεί ότι μέχρι σήμερα η πληροφόρηση για τις δημοσιεύσεις θεατρικών έργων στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα ικανοποιείται μόνο από τις λιγοστές ευρετηριάσεις περιοδικών που έχουν εκδοθεί,<sup>15</sup> καθώς και

8 Θωμάς Παπαδόπουλος, *Ιονική βιβλιογραφία/Bibliographie Ionienne: 16ος-19ος αιώνας. Ανακατάταξη-Προσθήκες-Βιβλιοθήκες*. Τόμ. Β: 1851-1880, τόμ. Γ: 1881-1900. Αθήνα, 2000-2002.

9 Φίλιππος Ηλιού και Πόπη Πολέμη, *Ελληνική Βιβλιογραφία 1864-1900: Συνοπτική αναγραφή*. ΕΛΙΑ, Βιβλιολογικό Εργαστήριο «Φίλιππος Ηλιού», Αθήνα 2006, 4 τόμ. Σχετικά με τη βιβλιογραφία της περιόδου αυτής, είχε προηγηθεί ο τόμος της Πόπης Πολέμη, *Η βιβλιοθήκη του ΕΛΙΑ: Ελληνικά βιβλία 1864-1900: Πρώτη καταγραφή*. ΕΛΙΑ, Αθήνα 1990.

10 Γεωργία Λαδογιάννη-Τζούφη. *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου: Βιβλιογραφία των εντύπων εκδόσεων 1637-1879*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Ιωάννινα 1982. Βλ. επίσης νεότερη έκδοση «Δράματα», Αθήνα 1996.

11 Κωνσταντίνος Κασίνης, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ'-Κ' αιώνα: Αυτοτελείς εκδόσεις*. Τόμ. Α': 1801-1900. Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων, Αθήνα 2006.

12 Χρυσ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 87-220.

13 Της ίδιας «Κατάλογος θεατρικών έργων στη Σμύρνη 1800-1922: Πρωτότυπα - Μεταφράσεις» στον τόμο: *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη*. Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σσ. 297-364.

14 Βλ. Βάλτερ Πούχχερ/Χρυσ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, «Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματουργία, πρωτότυπη και μεταφρασμένη, του 19ου αιώνα (1864-1900): Οι αυτοτελείς εκδόσεις», *Παράβασις*, τόμ. 10, 2010 σσ. 309-375.

15 Για ευρετήρια περιοδικών του 19ου αιώνα βλ. ενδεικτικά: Ι. Δ. Μπουγάτσος, *Το «Αττικόν Ημερολόγιο» του Ειρηναίου Κ. Ασωπίου [Ευρετήριο]*. Αθήνα 1978. Ευγενία Κεφαλληναίου «*Ιόνιος Ανθολογία (Ιαν. 1834 – Ιαν. 1835)*» *Επετηρίς Ιδρύματος Νεοελληνικών Σπουδών*, τόμ. 2, 1981-1982, σ.σ. 273-294. Μάρθα Καρπόζηλου. *Αφιερώματα περιοδικών: Συμβολή στην καταγραφή τους: 1880-1980*. ΕΛΙΑ, Αθήνα, 1982, Αγγελική Παναγιωτοπούλου-Γαβαθά, Ρωξάνη Αργυροπούλου, Άννα Ταμπάκη. *Τα ελληνικά προεπαναστατικά περιοδικά: Ευρετήριο ΕΙΕ/ΚΝΕ*, Αθήνα 1971, Μάρθα Καρπόζηλου, *Ελληνικός νεανικός τύπος (1830-1914): Καταγραφή*. Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1987, της ίδιας, *Τα ελληνικά οικογενειακά φιλολογικά περιοδικά: 1847-1900*. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα 1991, Μαρία Αντωνίου-Τίλιου, *Το περιοδικό «Τέχνη» (1898-1899): Συμβολή στη μελέτη της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Διδακτορική διατριβή στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Ιωάννινα, 1989, Κωστής Δανόπουλος και Λίτσα Χατζοπούλου. «*Η Εντέρηνη*»: 1847-1955. University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 1997, Μάρθα Καρπόζηλου, *Τέχνη αφιερώματα των ελληνικών περιοδικών: 1879-1997*. Τυπωθήτω, Αθήνα 1999, *Συγκεντρωτικό ευρετήριο περιεχομένων παιδαγωγικών περιοδικών: 1831-1991*. Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας, Αθήνα 2004, *Ευρετήρια των περιοδικών «Αθήναιον» (1872-1881) και «Φιλίστωρ» (1861-1863)*. Η εν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, Αθήνα 1992, Σιδηρούλα Ζιώγου-Καραστεργίου, *Παιδαγωγικά περιοδικά στην Ελλάδα*

από τα αποτελέσματα ερευνητικών προγραμμάτων που έχουν ολοκληρωθεί όπως του προγράμματος ΠΕΝΕΔ 484 με θέμα «Η αναζήτηση της εθνικής φυσιογνωμίας μέσα από ξενόγλωσσα κείμενα: Ερμηνείες και πολιτισμικές δεκτικότητες του νεότερου Ελληνισμού (Μεταφράσεις, Περιηγητικά κείμενα του 19ου αι.)» (1995-1997),<sup>16</sup> τη βιβλιογραφική μελέτη του Λευτέρη Παπαλεοντίου *Λογοτεχνικές μεταφράσεις του μείζονος Ελληνισμού: Μικρασία, Κύπρος, Αίγυπτος: 1880-1930* (Θεσ/νίκη 1998), καθώς και του ερευνητικού έργου του ΕΙΕ/ΚΝΕ «Νεοελληνικές μεταφράσεις: 15ος-19ος αιώνας» που λειτουργεί από το 2000 με επιστημονική υπεύθυνο τη συνάδελφο Άννα Ταμπάκη.<sup>17</sup>

Τη χρόνια αυτή υστέρηση έρχεται τώρα να καλύψει το ερευνητικό πρόγραμμα «Χρυσάλλις» με επιστημονική υπεύθυνη την καθηγήτρια κ. Άννα Ταμπάκη το οποίο με τίτλο «Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και διαμόρφωση του Εθνικού Χαρακτήρα στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα», έχει συμπεριλάβει την καταγραφή αυτή ως έναν από τους στόχους του.<sup>18</sup> Εδώ βεβαίως πρέπει να μνημονεύσουμε και τη συστηματική αποδελτίωση του τύπου του 19ου που έχει πραγματοποιηθεί στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο στα πλαίσια του ερευνητικού προγράμματος για την Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου που διευθύνει ο ομότιμος σήμερα καθηγητής κ. Θόδωρος Χατζηπανταζής.<sup>19</sup>

Και εάν το ruzzle της εκδεδομένης θεατρικής παραγωγής του 19ου αιώνα φαίνεται να βαίνει προς συμπλήρωση, η αντίστοιχη καταγραφή της για τον 20ό αιώνα είναι ελλιπέστατη. Η απουσία αξιόπιστης ελληνικής εθνικής βιβλιογραφίας για μεγάλες χρονικές περιόδους του 20ού αιώνα έχει επιφέρει μεγάλη καθυστέρηση σε επιμέρους επιστήμες και προσκόμματα στο έργο των ερευνητών. Έτσι, όσον αφορά την καταγραφή αυτοτελών εκδόσεων θεατρικών έργων σε ελληνική γλώσσα μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στηριζόμαστε ακόμη στις φιλότιμες μεν, αλλά αριθμητικά λίαν περιορισμένες καταγραφές του Νικ. Πολίτη<sup>20</sup> για την περίοδο 1907-1920 και της *Ελληνικής Βιβλιογραφίας* των ετών 1931-1939 που εκδόθηκαν από την Εθνική Βιβλιοθήκη (1934-1940)<sup>21</sup> με επιμέλεια του διευθυντή της, Νικίου Βέρτη. Η τελευταία αποτε-

κατά τον 19ο αιώνα: Παρουσίαση και περιεχόμενα. Αφοί Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2005.

16 Βλ. Αρχείο μεταφράσεων σε περιοδικά της περιόδου 1811-1847. Περιλαμβάνει 2074 δελτία σε ηλεκτρονική μορφή και είναι επισκέψιμο.

17 Βλ. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών. Υποδομές Τεκμηρίωσης. Β. Ψηφιακές Συλλογές Νεοελληνικής Γραμματείας και Ιστορίας. Β 10 Νεοελληνικές μεταφράσεις ([www.eie.gr/nhrf/institutes/inr/document-proj-gr.html](http://www.eie.gr/nhrf/institutes/inr/document-proj-gr.html)).

18 Η χρηματοδότηση του ερευνητικού έργου «Χρυσάλλις» εγκρίθηκε στα πλαίσια του Ευρωπαϊκού Προγράμματος «Θαλής» και η υλοποίησή του άρχισε τον Φεβρ. του 2012.

19 Βλ. Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών. Ερευνητικός τομέας «Ιστορία Θεάτρου-Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου» (βλ. [www.ims.forth.gr/project.php](http://www.ims.forth.gr/project.php)).

20 Νικόλαος Πολίτης, *Ελληνική βιβλιογραφία: Κατάλογος των εν Ελλάδι ή υπό Ελλήνων αλλαχού εκδοθέντων βιβλίων από τον έτος 1907*. Τυπ. Π. Δ. Σακελλαρίου. Εν Αθήναις 1909, του ιδίου, *Ελληνική βιβλιογραφία: Κατάλογος των εν Ελλάδι ή υπό Ελλήνων αλλαχού εκδοθέντων βιβλίων από τον έτος 1907*. Τόμ. Β΄. Τυπ. Π. Δ. Σακελλαρίου, Εν Αθήναις 1911, του ιδίου, *Ελληνική βιβλιογραφία: Κατάλογος των εν Ελλάδι ή υπό Ελλήνων αλλαχού εκδοθέντων βιβλίων*. Τόμ. Γ΄: 1911-1920. Τύποις «Σφενδόνης», Εν Αθήναις 1927.

21 *Ελληνική βιβλιογραφία: Ετήσιον δημοσίευμα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος*, αρ. 1, 1931. Τύποις Εθνικού Τυπογραφείου, Εν Αθήναις 1934, *Ελληνική Βιβλιογραφία: Ετήσιον δημοσίευμα, τεύχ. 2ον: 1932*. Επιμ. Νικίου Α. Βέρτη, πρόλογος Γ. Χαριτάκη. Τυπογραφείον «Εστία», Εν Αθήναις 1935. *Ελληνική Βιβλιογραφία: Ετήσιον δημοσίευμα, τεύχ. 3ον: 1933*. Επιμ. Νικίου Α. Βέρτη, πρόλογος Γ. Χαριτάκη Τύποις «Πυρσού», Εν Αθήναις 1935, *Ελληνική Βιβλιογραφία: Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων*. Έτος 1930. Επιμ. Νικίου Α. Βέρτη. Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, Εν Αθήναις 1936 (Γενικόν Συμβούλιον Βιβλιοθηκών της Ελλάδος, αρ. 9), *Ελληνική Βιβλιογραφία: Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη και της Βουλής κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων. Συμπληρωματικόν τεύχος των ετών 1930-1934*. Επιμ. Γεωργίου Ν. Γιακουμέλου. Εκ του

λεί μία αξιόλογη προσπάθεια συγκρότησης τρέχουσας, για την εποχή της, Ελληνικής Εθνικής Βιβλιογραφίας που διέκοψε ο ελληνοϊταλικός πόλεμος και που χρειάστηκαν πενήντα χρόνια να λάβει πάλι σάρκα και οστά, το 1989 με την έκδοση του πρώτου τόμου της μεταπολεμικής Εθνικής Ελληνικής Βιβλιογραφίας από τον ίδιο φορέα.

Σήμερα βέβαια η εικόνα της θεατρικής εκδοτικής παραγωγής συμπληρώνεται μέσα από την ηλεκτρονική καταγραφή των καταλόγων διαφόρων βιβλιοθηκών σε πανελλήνια δίκτυα<sup>22</sup> (δίκτυο Πανεπιστημιακών,<sup>23</sup> Δημοσίων, Δημοτικών και Σχολικών Βιβλιοθηκών<sup>24</sup>) καθώς και των μεγάλων βιβλιοθηκών (Εθνικής Βιβλιοθήκης,<sup>25</sup> Βιβλιοθήκης της Βουλής,<sup>26</sup> Γενναδείου Βιβλιοθήκης,<sup>27</sup> ΕΛΙΑ<sup>28</sup>) και των ερευνητικών κέντρων,<sup>29</sup> καταγραφές που πραγματοποιήθηκαν τα τελευταία χρόνια χάρις στην ενίσχυση των ευρωπαϊκών προγραμμάτων (ΕΠΕΑΕΚ) με θετικά αποτελέσματα όσον αφορά την ποσότητα της βιβλιογραφικής ενημέρωσης, αφού καταχωρίστηκε ηλεκτρονικά μεγάλος αριθμός βιβλίων, συχνά ακατάγραφων μέχρι τότε. Από την άλλη ο περιορισμένος χρόνος υλοποίησης όλων αυτών των προγραμμάτων και η απειρία ορισμένων βιβλιοθηκονόμων που ανέλαβαν τη διεκπεραίωση αυτού του έργου έχει συχνά ως αποτέλεσμα τον εντοπισμό ατελειών και λαθών τόσο όσον αφορά στην καταλογογράφηση των έργων, όσο και στην ορθή διατύπωση των θεματικών επικεφαλίδων (λέξεων-κλειδίων).

Το κενό της Ελληνικής Εθνικής Βιβλιογραφίας των ετών 1901-1907, χρονολογία που αρχίζει η βιβλιογραφία του Νικ. Πολίτη (1907-1920) και της αβιβλιογράφητης περιόδου 1921-1930, καθώς και ευρύτερα η βιβλιογραφική αναψηλάφηση όλης της χρονικής περιόδου μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο επιχειρεί να καλύψει το ερευνητικό πρόγραμμα «Σύνταξη ελληνικής βιβλιογραφίας θεατρικών έργων: 1900-1940» με επιστημονική υπεύθυνη την υπογράφοσα, και συνεργάτες τους θεατρολόγους Πέτρο Βραχιώτη και Αικατερίνη Διακουμοπούλου και τους βιβλιοθηκονόμους Μιχάλη Βγόντζα, Αγγελική Γαλανοπούλου και Μαρία Λουμπάκη.

Τα πρώτα αποτελέσματα του έργου αυτού παρουσιάζονται στο παρόν συνέδριο, μετά από μία επίπονη προσπάθεια δέκα χρόνων.

Πρόκειται για μία ειδική, θεματική βιβλιογραφία που στοχεύει στον εντοπισμό και την

---

Εθνικού Τυπογραφείου, Εν Αθήναις 1937. *Συμπληρωματικόν τεύχος 1935*. Εν Αθήναις, 1936. *Συμπληρωματικόν τεύχος 1936*. Εν Αθήναις, 1938. *Συμπληρωματικόν τεύχος 1937*. Εν Αθήναις, 1938, *Ελληνική Βιβλιογραφία: Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων*, τεύχ. 4ον: 1934. Επιμ. Νικίου Α. Βέρτη. Τύποις «Πυρσού», Εν Αθήναις 1936, *Ελληνική Βιβλιογραφία: Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων*, τεύχ. 5ον: 1935. Επιμ. Νικίου Α. Βέρτη. Τυπογραφείον Σ. Κ. Βλαστού, Εν Αθήναις 1938. *Ελληνική Βιβλιογραφία: Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων*, τεύχ. 6ον: 1936. Επιμ. Νικίου Α. Βέρτη. Τυπογραφείον Σ. Κ. Βλαστού, Εν Αθήναις 1938. *Ελληνική Βιβλιογραφία. Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων*, τεύχ. 7ον: 1937, επιμέλεια Νικίου Α. Βέρτη. Τυπογραφείον Σ. Κ. Βλαστού, Εν Αθήναις 1938, *Ελληνική Βιβλιογραφία. Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων*, τεύχ. 8ον: 1938. Επιμ. Νικίου Α. Βέρτη. Τυπογραφείον Σ. Κ. Βλαστού, Εν Αθήναις 1939, *Ελληνική Βιβλιογραφία. Κατάλογος των εν τη Εθνική Βιβλιοθήκη κατά νόμον κατατεθειμένων αντιτύπων*, τεύχ. 9ον: 1939. Επιμ. Νικίου Α. Βέρτη. Τυπογραφείον Σ. Κ. Βλαστού, Εν Αθήναις 1940.

22 Βλ. Συλλογικός Κατάλογος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών ([www.unioncatalog.gr](http://www.unioncatalog.gr)).

23 Βλ. Ζέφυρος (<http://zephyrus.lib.uoc.gr>).

24 Βλ. Συλλογικός Κατάλογος Δημοσίων Βιβλιοθηκών (<http://argo.ekt.gr>).

25 Βλ. [www.nlg.gr](http://www.nlg.gr)

26 Βλ. [www.catalog-parliament.gr](http://www.catalog-parliament.gr)

27 Βλ. [www.ascga.edu.gr](http://www.ascga.edu.gr)

28 Βλ. [www.elia.org.gr](http://www.elia.org.gr)

29 Βλ. ΕΚΤ-Αργώ (<http://argo.ekt.gr>)

καταγραφή όλων των θεατρικών έργων που εκδόθηκαν ή δημοσιεύτηκαν τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Έτσι πέραν των αυτοτελών εκδόσεων έχουν συμπεριληφθεί και δημοσιεύσεις θεατρικών έργων στον περιοδικό τύπο<sup>30</sup> της περιόδου που έχει συστηματικά αποδελτιωθεί, καθώς και στα ημερολόγια, εργασία που όμως δεν έχει ακόμη πλήρως ολοκληρωθεί.

Κατ' εξαίρεση στη βιβλιογραφία αυτή έχουν περιληφθεί και θεατρικά έργα σε χειρόγραφο ή δακτυλόγραφο μορφή, παρά το γεγονός, ότι δεν έχουν εκδοθεί, με το σκεπτικό ότι ζητούμενο της βιβλιογραφίας αυτής είναι να είναι χρηστική και να αποτελέσει εργαλείο έρευνας για το μελετητή της περιόδου. Έτσι έχουν συμπεριληφθεί μη εκδεδομένα θεατρικά έργα που βρίσκονται στη Θεατρική Βιβλιοθήκη, στο Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, στο ΕΛΙΑ, στην Εθνική Βιβλιοθήκη, καθώς και σε ιδιωτικές συλλογές.

Έχει γίνει προσπάθεια να περιληφθούν όλα τα είδη της θεατρικής γραφής (πολύπρακτο, μονόπρακτο, θεατρικός ή θεατρόμορφος διάλογος, μονόλογος) σε όλες τις εκφάνσεις τους (πρόζα, λυρικό θέατρο, επιθεώρηση, παιδικό-σχολικό θέατρο και θέατρο σκιών). Το μόνο είδος που έχει εξαιρεθεί είναι οι εκδόσεις και οι νεοελληνικές μεταφράσεις θεατρικών έργων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, αφ' ενός γιατί υπάρχει ήδη η βιβλιογραφία των Οικονόμου – Αγγελινάρα,<sup>31</sup> αλλά και γενικά επειδή η πρόσληψη του αρχαίου δράματος αποτελεί ήδη αντικείμενο άλλων ερευνητικών προγραμμάτων και δικτύων.

Η βιβλιογράφιση των θεατρικών έργων γίνεται χρονολογικά κατά έτος και εσωτερικά σε κάθε χρονιά χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες: Α' Ελληνικό Θέατρο και Β' Ξένο Θέατρο. Στην πρώτη ενότητα περιλαμβάνονται τα πρωτότυπα ελληνικά έργα τα οποία ταξινομούνται αλφαβητικά σύμφωνα με το επώνυμο του συγγραφέα. Στη δεύτερη ενότητα περιλαμβάνονται οι μεταφράσεις της παγκόσμιας δραματουργίας στην ελληνική γλώσσα. Εδώ το υλικό χωρίζεται σε υποενότητες (βλ. αγγλικό, αμερικάνικο, βελγικό, γαλλικό, γερμανικό, θέατρο κ.ο.κ.), όπου καταχωρίζονται τα έργα ανάλογα με τη χώρα καταγωγής του συγγραφέα και τη γλώσσα που γράφτηκε το έργο στο πρωτότυπο.

Οι πίνακες που ακολουθούν παρουσιάζουν με τρόπο διανυγή και εύληπτο συνολικά ορισμένα πρώτα συμπεράσματα από τη μελέτη των 4.045 αναγραφών θεατρικών έργων σε ελληνική γλώσσα που είχαν συγκεντρωθεί μέχρι τον Οκτώβριο 2010 και αφορούν σε θεατρικές εκδόσεις, αυτοτελείς και μη, της περιόδου 1900-1940.

### **Πίνακας 1: Τύποι αναγραφών**

Αυτοτελείς έκδοση

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ / ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ. *Τίτλος: Υπότιτλος.* Μεταφραστής, Επιμελητής, Πρόλογος. Αριθμός έκδοσης. Τόπος: Εκδότης, χρονολογία έκδοσης. Σελίδες (Σειρά).

Τίτλος πρωτοτύπου:

#### **Σημειώσεις**

Στοιχεία πρώτης παράστασης του έργου στην Ελλάδα ή το εξωτερικό.

Βιβλιογραφίες όπου ήδη μνημονεύεται η αναγραφή.

30 Έχουν αποδελτιωθεί 200 τίτλοι ελληνικών περιοδικών λόγου και τέχνης. Εξ αυτών σε 170 τίτλους περιοδικών έχουν εντοπιστεί δημοσιευμένα θεατρικά έργα και θεατρόμορφα κείμενα.

31 Βλ. Οικονόμου Γεώργιος και Αγγελινάρας Γεώργιος. *Βιβλιογραφία εμμέτρων νεοελληνικών μεταφράσεων της αρχαίας ελληνικής δραματικής ποιήσεως*, Αθήναι, 1973.

Συντομογραφίες βιβλιοθηκών όπου το έργο έχει εντοπιστεί.

**Δημοσίευση σε περιοδικό**

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ / ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ.

*Τίτλος: Υπότιτλος.* Μεταφραστής. «Τίτλος Περιοδικού», αρ. τεύχους, χρονολογία έκδοσης του, σελίδες (σσ. \_ \_)

Τίτλος πρωτοτύπου:

Σημειώσεις

Στοιχεία πρώτης παράστασης στην Ελλάδα ή το εξωτερικό

Βιβλιογραφίες όπου ήδη μνημονεύεται η αναγραφή

Συντομογραφίες βιβλιοθηκών όπου υπάρχει το περιοδικό.

**Πίνακας 2: Συνολικές αναγραφές ανά έτος**

| ΕΤΟΣ | ΑΝΑΓΡΑΦΕΣ | % (1900-1940) |
|------|-----------|---------------|
| 1900 | 52        | 1,28          |
| 1901 | 86        | 2,12          |
| 1902 | 63        | 1,55          |
| 1903 | 138       | 3,40          |
| 1904 | 60        | 1,48          |
| 1905 | 84        | 2,07          |
| 1906 | 51        | 1,30          |
| 1907 | 52        | 1,28          |
| 1908 | 93        | 2,29          |
| 1909 | 162       | 4,02          |
| 1910 | 108       | 2,66          |
| 1911 | 81        | 1,99          |
| 1912 | 108       | 2,63          |
| 1913 | 54        | 1,33          |
| 1914 | 64        | 1,57          |
| 1915 | 78        | 1,92          |
| 1916 | 102       | 2,51          |
| 1917 | 72        | 1,77          |
| 1918 | 37        | 0,91          |
| 1919 | 51        | 1,25          |
| 1920 | 92        | 2,14          |
| 1921 | 81        | 1,87          |
| 1922 | 71        | 1,75          |
| 1923 | 78        | 1,92          |
| 1924 | 144       | 3,57          |
| 1925 | 136       | 3,35          |

|      |     |      |
|------|-----|------|
| 1926 | 114 | 2,81 |
| 1927 | 127 | 3,13 |
| 1928 | 90  | 2,22 |
| 1929 | 133 | 3,28 |
| 1930 | 237 | 5,84 |
| 1931 | 145 | 3,57 |
| 1932 | 118 | 2,91 |
| 1933 | 118 | 2,91 |
| 1934 | 96  | 2,36 |
| 1935 | 971 | 2,46 |
| 1936 | 93  | 2,29 |
| 1937 | 134 | 3,30 |
| 1938 | 142 | 3,72 |
| 1939 | 154 | 3,87 |
| 1940 | 19  | 1,35 |

**Σύνολο: 4045**

**Πίνακας 3: Σύνολο αναγραφών ανά πόλη της ελληνικής επικρατείας**

| ΠΕΡΙΟΧΗ           |      |  |
|-------------------|------|--|
| Αττική            | 1579 | Αθήνα (1573), Πειραιάς (5), Λουτράκι (1)                                       |
| Εύβοια            | 1    | Χαλκίδα (1)  |
| Στερεά Ελλάδα     | 3    | Μεσολόγγι (1), Λαμία (1), Ναύπακτος (1)  |
| Πελοπόννησος      | 16   | Πάτρα (12), Σπάρτη (1), Καλαμάτα (1), Πύργος (1), Τρίπολις (1)                 |
| Ιόνια Νησιά       | 48   | Κέρκυρα (32), Κεφαλονιά (8), Ζάκυνθος (7), Λευκάδα (1)                         |
| Ήπειρος           | 4    | Ιωάννινα (3), Άρτα (1)   |
| Θεσσαλία          | 3    | Τρίκαλα (2), Βόλος (1)   |
| Μακεδονία         | 19   | Θεσσαλονίκη (10), Δράμα (5), Σέρρες (1), Κοζάνη (1), Καστοριά (1) Κατερίνη (1) |
| Θράκη             | 3    | Αλεξανδρούπολη (1), Κομοτηνή (1), Ξάνθη (1)                                    |
| Νήσια του Αιγαίου | 41   | Σάμος (24), Μυτιλήνη (15), Χίος (1), Κως (1)                                   |
| Κρήτη             | 16   | Χανιά (8), Ηράκλειο (7), Ρέθυμνο (1)   |

**Πίνακας 4: Σύνολο αναγραφών σε χώρες του εξωτερικού**

| ΧΩΡΕΣ       |     |   |
|-------------|-----|---|
| Κύπρος      | 45  |   |
| Τουρκία     | 164 | Κ/πολη (120), Σμύρνη (42), Τραπεζούντα 1, Καρς (1)  |
| Αίγυπτος    | 245 | Αλεξάνδρεια (202), Κάιρο (42), Πορτ Σάιδ (1)  |
| Ρωσία       | 11  | Αχαλτζίχ (2), Αρταβάν (1), Βατούμ (1), Σοχούμ (2), Κρασνοντάρ (1), Νοβοροσίσκ (1), Μαριούπολη (1), Ροστόβτον (2). |
| Ρουμανία    | 1   | Γαλάζιο (1)   |
| Γαλλία      | 4   | Παρίσι (2), Le Puy-en-Velay (2)   |
| Γερμανία    | 2   | Τυβίγγη (1), Λειψία (1)   |
| Μ. Βρετανία | 2   | Λίβερπουλ (1), Μάντσεστερ (1)   |
| Η.Π.Α.      | 28  |   |
| Αυστραλία   | 1   | Μελβούρνη (1)   |

**Πίνακας 5: Συγκριτικός Πίνακας ανά περιοχή**

| ΠΕΡΙΟΧΗ / ΠΟΛΗ       | 1864 - 1900 | 1901 - 1940 |
|----------------------|-------------|-------------|
| Αθήνα                | 792         | 1573        |
| Αλεξάνδρεια          | 37          | 202         |
| Κωνσταντινούπολη     | 235         | 120         |
| Κύπρος               | 10          | 45          |
| Σμύρνη               | 64          | 42          |
| Κάιρο                | 9           | 42          |
| Κέρκυρα              | 42          | 32          |
| Η.Π.Α.               | 0           | 28          |
| Σάμος                | 4           | 24          |
| Μυτιλήνη             | 7           | 15          |
| Πάτρα                | 42          | 12          |
| Οδησός               | 10          | 0           |
| Ρωσία (άλλες πόλεις) | 0           | 11          |
| Θεσσαλονίκη          | 7           | 10          |
| Κεφαλληνία           | 23          | 8           |
| Χανιά                | 1           | 8           |
| Ηράκλειο             | 1           | 7           |
| Ζάκυνθος             | 49          | 7           |
| Πειραιάς             | 11          | 5           |
| Δράμα                | 0           | 5           |
| Ερμούπολη            | 109         | 4           |

**Πίνακας 6: Αναγραφές περιόδου 1900-1940**

|                       |             |       |
|-----------------------|-------------|-------|
| Ελληνική δραματουργία | 2340        | 57,8% |
| Ξένη δραματουργία     | 1705        | 42,2% |
| <b>Σύνολο</b>         | <b>4045</b> |       |

**Πίνακας 7: Μορφή των δεδομένων**

| ΕΤΟΣ | ΑΥΤΟΤΕΛΗΣ<br>ΕΚΔΟΣΗ | ΧΕΙΡ./ΔΑΚΤΥΛ. | ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ | ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ | ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ |
|------|---------------------|---------------|-----------|-----------|------------|
| 1900 | 43                  | 5             | —         | —         | 5          |
| 1901 | 80                  | 1             | 2         | —         | 4          |
| 1902 | 52                  | 9             | —         | —         | 3          |
| 1903 | 124                 | 4             | —         | 4         | 2          |
| 1904 | 43                  | 4             | 2         | 6         | 6          |
| 1905 | 62                  | 5             | 1         | 9         | 8          |
| 1906 | 32                  | 6             | —         | 13        | 3          |
| 1907 | 37                  | 8             | —         | 3         | 5          |
| 1908 | 66                  | 10            | 1         | 10        | 7          |
| 1909 | 107                 | 4             | 2         | 47        | 4          |
| 1910 | 67                  | 12            | —         | 24        | 6          |
| 1911 | 34                  | 6             | —         | 40        | 4          |
| 1912 | 57                  | 4             | —         | 40        | 7          |
| 1913 | 28                  | 5             | —         | 16        | 6          |
| 1914 | 29                  | 9             | 1         | 19        | 8          |
| 1915 | 45                  | 11            | —         | 18        | 5          |
| 1916 | 64                  | 8             | —         | 26        | 5          |
| 1917 | 37                  | 14            | 1         | 15        | 6          |
| 1918 | 9                   | 14            | —         | 11        | 4          |
| 1919 | 17                  | 8             | 2         | 23        | 2          |
| 1920 | 41                  | 12            | 1         | 31        | 3          |
| 1921 | 48                  | 13            | —         | 15        | —          |
| 1922 | 42                  | 13            | —         | 15        | 52         |
| 1923 | 37                  | 14            | —         | 27        | —          |
| 1924 | 69                  | 21            | 6         | 47        | 4          |
| 1925 | 57                  | 28            | 1         | 49        | 5          |
| 1926 | 34                  | 19            | 1         | 52        | 9          |
| 1927 | 67                  | 20            | —         | 56        | 4          |
| 1928 | 29                  | 13            | 1         | 41        | 7          |
| 1929 | 61                  | 8             | 1         | 62        | 3          |
| 1930 | 91                  | 14            | 2         | 127       | 3          |



|      |    |    |   |     |   |
|------|----|----|---|-----|---|
| 1931 | 26 | 16 | – | 103 | – |
| 1932 | 25 | 23 | – | 70  | – |
| 1933 | 45 | 9  | – | 64  | – |
| 1934 | 50 | 15 | – | 30  | 1 |
| 1935 | 36 | 11 | – | 53  | – |
| 1936 | 36 | 10 | 2 | 44  | 1 |
| 1937 | 35 | 17 | – | 81  | 1 |
| 1938 | 73 | 6  | – | 72  | – |
| 1939 | 71 | 9  | – | 77  | – |
| 1940 | 39 | 7  | 1 | 8   | – |

**Πίνακας 8: Σύνολο αναγραφών ως προς τη μορφή των δεδομένων**

|                              |             |        |
|------------------------------|-------------|--------|
| Αυτοτελείς εκδόσεις (Σύνολο) | 1979        | 48,9%  |
| Χειρόγραφα / Δακτυλόγραφα    | 445         | 11%    |
| Εφημερίδες                   | 27          | 0,60%  |
| Δημοσιεύσεις σε περιοδικά    | 1448        | 35,79% |
| Δημοσιεύσεις σε ημερολόγια   | 146         | 3,60%  |
| <b>Σύνολο</b>                | <b>4045</b> |        |

**Πίνακας 9: Σύγκριση αυτοτελών εκδόσεων**

|             |                           |
|-------------|---------------------------|
| 1864 – 1900 | 1901 – 1940               |
| 1531        | 1979 <b>Διαφορά = 458</b> |

**Πίνακας 10: Σύγκριση ετήσιων αναγραφών ελληνικής και ξένης δραματουργίας**

| ΕΤΟΣ | ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ |       | ΞΕΝΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ |       |
|------|-----------------------|-------|-------------------|-------|
| 1900 | 33                    | 63,4% | 19                | 36,5% |
| 1901 | 65                    | 75,5% | 21                | 24,4% |
| 1902 | 41                    | 65,0% | 22                | 34,9% |
| 1903 | 63                    | 45,6% | 75                | 54,3% |
| 1904 | 45                    | 75,0% | 15                | 25,0% |
| 1905 | 55                    | 65,5% | 29                | 34,5% |
| 1906 | 29                    | 56,8% | 22                | 43,1% |
| 1907 | 38                    | 73,0% | 14                | 27,0% |
| 1908 | 65                    | 69,8% | 28                | 30,2% |

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: 1900-1940

|      |     |       |     |       |
|------|-----|-------|-----|-------|
| 1909 | 102 | 62,9% | 60  | 37,0% |
| 1910 | 81  | 75,0% | 27  | 25,0% |
| 1911 | 52  | 64,1% | 29  | 35,8% |
| 1912 | 65  | 60,1% | 43  | 39,8% |
| 1913 | 40  | 74,0% | 14  | 26,0% |
| 1914 | 38  | 59,3% | 26  | 40,6% |
| 1915 | 44  | 56,4% | 34  | 43,5% |
| 1916 | 52  | 50,9% | 50  | 49,1% |
| 1917 | 42  | 58,3% | 30  | 41,6% |
| 1918 | 26  | 70,2% | 11  | 29,7% |
| 1919 | 29  | 56,8% | 22  | 43,1% |
| 1920 | 53  | 57,6% | 39  | 42,3% |
| 1921 | 50  | 61,7% | 31  | 38,2% |
| 1922 | 45  | 63,3% | 26  | 36,6% |
| 1923 | 44  | 56,4% | 34  | 43,6% |
| 1924 | 78  | 54,1% | 66  | 45,9% |
| 1925 | 59  | 43,3% | 77  | 56,7% |
| 1926 | 59  | 51,7% | 55  | 48,9% |
| 1927 | 63  | 49,6% | 64  | 50,4% |
| 1928 | 46  | 51,1% | 44  | 48,9% |
| 1929 | 74  | 55,6% | 52  | 44,4% |
| 1930 | 104 | 43,8% | 133 | 56,2% |
| 1931 | 46  | 31,7% | 99  | 68,3% |
| 1932 | 46  | 38,9% | 72  | 61,1% |
| 1933 | 54  | 45,7% | 64  | 54,3% |
| 1934 | 50  | 52,0% | 46  | 48,0% |
| 1935 | 54  | 55,6% | 43  | 44,4% |
| 1936 | 61  | 73,8% | 32  | 34,5% |
| 1937 | 99  | 63,4% | 35  | 26,2% |
| 1938 | 119 | 83,8% | 23  | 16,2% |
| 1939 | 96  | 62,3% | 58  | 37,7% |
| 1940 | 35  | 71,4% | 14  | 28,6% |

**Πίνακας 11: Μεταφράσεις ξένης δραματολογίας**

| ΧΩΡΕΣ         | ΑΝΑΓΡΑΦΕΣ             | %      |
|---------------|-----------------------|--------|
| Αγγλία        | 161                   | 9,44%  |
| Αυστρία       | 64                    | 3,75%  |
| Βέλγιο        | 35                    | 2,05%  |
| Γαλλία        | 834                   | 48,91% |
| Γερμανία      | 239                   | 14,01% |
| Ελβετία       | 3                     | 0,01%  |
| ΗΠΑ           | 16                    | 0,05%  |
| Ιαπωνία       | 2                     | 0,01%  |
| Ινδία         | 8                     | 0,04%  |
| Ιρλανδία      | 29                    | 1,70%  |
| Ισπανία       | 24                    | 1,40%  |
| Ιταλία        | 139                   | 8,16%  |
| Νορβηγία      | 41                    | 2,40%  |
| Ουγγαρία      | 16                    | 0,09%  |
| Πολωνία       | 6                     | 0,03%  |
| Πορτογαλία    | 2                     | 0,011  |
| Ρουμανία      | 1                     | 0,005  |
| Ρωσία         | 69                    | 4,04%  |
| Σουηδία       | 15                    | 0,08%  |
| Τουρκία       | 1                     | 0,005  |
| <b>ΣΥΝΟΛΟ</b> | <b>1705 Αναγραφές</b> |        |

**Πίνακας 12: Δραματικά είδη**

| ΕΤΟΣ | ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΕΙΔΗ |          |         |             |              |           |            |
|------|----------------|----------|---------|-------------|--------------|-----------|------------|
|      | ΔΡΑΜΑ          | ΤΡΑΓΩΔΙΑ | ΚΩΜΩΔΙΑ | ΚΩΜΕΙΔΥΛΛΙΟ | ΔΡΑΜ. ΕΙΔΥΛ. | ΛΥΡΙΚΟ Θ. | ΠΑΙΔΙΚΟ Θ. |
| 1900 | 15             | 4        | 14      | 1           | 3            | 1         | 5          |
| 1901 | 15             | 8        | 25      | 1           | 1            |           | 6          |
| 1902 | 12             | 10       | 21      | 4           | 1            |           | 8          |
| 1903 | 41             | 12       | 38      | 3           | 5            | 3         | 6          |
| 1904 | 14             | 4        | 12      |             |              |           | 9          |
| 1905 | 26             | 10       | 9       | 1           |              |           | 10         |
| 1906 | 18             | 5        | 14      |             | 3            |           | 2          |
| 1907 | 29             | 5        | 9       |             | 1            |           | 3          |
| 1908 | 30             | 8        | 19      | 1           |              | 2         | 6          |
| 1909 | 33             | 9        | 22      | 1           | 5            | 34        | 14         |
| 1910 | 29             | 7        | 13      | 1           | 2            | 2         | 7          |
| 1911 | 25             | 4        | 11      |             | 3            | 3         | 3          |
| 1912 | 34             | 8        | 26      |             | 4            | 1         | 3          |
| 1913 | 17             | 7        | 5       |             | 1            |           | 1          |

ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: 1900-1940

|               |            |            |            |           |           |           |            |
|---------------|------------|------------|------------|-----------|-----------|-----------|------------|
| 1914          | 18         | 7          | 10         | 1         | 1         | 1         | 1          |
| 1915          | 18         | 4          | 9          | 1         | 2         |           | 1          |
| 1916          | 32         | 24         | 11         |           | 2         |           | 2          |
| 1917          | 30         | 7          | 5          |           | 2         | 3         |            |
| 1918          | 15         | 1          | 6          | 1         | 2         | 2         |            |
| 1919          | 18         | 3          | 9          |           | 1         | 2         | 3          |
| 1920          | 27         | 2          | 22         |           |           |           | 11         |
| 1921          | 32         | 6          | 12         |           |           | 2         | 4          |
| 1922          | 17         | 8          | 16         |           | 1         | 2         |            |
| 1923          | 22         | 5          | 15         | 1         |           |           | 1          |
| 1924          | 26         | 13         | 34         |           |           | 5         | 3          |
| 1925          | 44         | 10         | 26         | 3         |           | 3         | 10         |
| 1926          | 17         | 7          | 45         |           |           | 1         | 48         |
| 1927          | 25         | 6          | 22         |           |           |           | 8          |
| 1928          | 20         | 6          | 8          | 1         |           | 3         | 3          |
| 1929          | 29         | 5          | 22         |           | 1         |           | 29         |
| 1930          | 26         | 5          | 37         |           |           | 2         | 3          |
| 1931          | 25         | 3          | 15         |           |           | 1         | 3          |
| 1932          | 21         | 1          | 24         |           |           | 2         | 1          |
| 1933          | 24         | 6          | 20         |           |           | 1         | 11         |
| 1934          | 28         | 3          | 20         |           |           |           | 16         |
| 1935          | 27         | 3          | 20         |           |           |           | 40         |
| 1936          | 24         | 3          | 20         |           |           |           | 24         |
| 1937          | 21         | 8          | 20         |           |           | 5         | 7          |
| 1938          | 26         | 4          | 16         |           |           |           | 12         |
| 1939          | 25         | 4          | 15         |           |           |           | 3          |
| 1940          | 14         | 3          | 5          |           |           | 1         | 3          |
| <b>Σύνολο</b> | <b>989</b> | <b>258</b> | <b>722</b> | <b>21</b> | <b>41</b> | <b>82</b> | <b>330</b> |

Πίνακας 13: Έκταση θεατρικών έργων

| ΕΤΗ           | ΠΟΛΥΠΡΑΚΤΑ  | ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ | ΔΙΑΛΟΓΟΙ   | ΜΟΝΟΛΟΓΟΙ  | ΣΥΝΟΛΟ      |
|---------------|-------------|------------|------------|------------|-------------|
| 1900 - 1905   | 277         | 120        | 55         | 31         | 483         |
| 1906 - 1910   | 286         | 130        | 40         | 15         | 466         |
| 1911 - 1915   | 256         | 114        | 8          | 7          | 385         |
| 1916 - 1920   | 236         | 80         | 18         | 10         | 354         |
| 1921 - 1925   | 340         | 118        | 49         | 3          | 510         |
| 1926 - 1930   | 290         | 190        | 195        | 26         | 701         |
| 1931 - 1935   | 331         | 139        | 98         | 6          | 574         |
| 1936 - 1940   | 301         | 74         | 194        | 3          | 572         |
| <b>Σύνολο</b> | <b>2318</b> | <b>966</b> | <b>658</b> | <b>103</b> | <b>4045</b> |

### Σύγκριση εκδόσεων – παραστάσεων

Όπως ήδη αναφέρθηκε, έχει γίνει προσπάθεια στην πλειονότητα των αναγραφών έκδοσης ή δημοσίευσης θεατρικών έργων να συμπεριληφθούν και τα στοιχεία της πρώτης παράστασής τους, τόσο για νεοελληνικά έργα της περιόδου, όσο και για τα μεταφρασμένα στην ελληνική έργα της ξένης δραματουργίας τα οποία παίζονται στην Ελλάδα κατά την εξεταζόμενη χρονική περίοδο. Αντίθετα δεν καταχωρούνται πληροφορίες για παραστάσεις έργων του 19ου αιώνα που έχουν κατά κόρον παιχτεί επανειλημμένα, τόσο στη διάρκεια του αιώνα αυτού, όσο και στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Μία πρώτη σύγκριση μεταξύ των εκδόσεων ή δημοσιεύσεων θεατρικών έργων και των παραστάσεων, μας οδηγεί στα παρακάτω συμπεράσματα:

α) Τα έργα που εκδόθηκαν για ανάγνωση υπερτερούν αριθμητικά των έργων που παίχτηκαν στη σκηνή.

β) Συνήθως προηγείται χρονικά η παράσταση και ακολουθεί η έκδοση του έργου με καθυστέρηση ενός έως τριών χρόνων. Ο κανόνας βέβαια έχει τις εξαιρέσεις του. Εντοπίζονται περιπτώσεις ταυτόχρονης εμφάνισης έργου στη σκηνή και δημοσίευσής του στον περιοδικό τύπο. Ενδεικτικά αναφέρεται το μονόπρακτο δράμα *Το εικόνισμα* του Ιωάννη Πολέμη που ανεβαίνει στη σκηνή για πρώτη φορά στις 27 Νοεμ. 1900 και δημοσιεύεται στο περιοδικό *Παναθήναια* (τεύχος αρ. 4) στις 30 Νοεμβρίου της ίδιας χρονιάς. Άλλο ένα παράδειγμα που αφορά στην έκδοση μετάφρασης ξένου έργου είναι η περίπτωση του έργου *Ο μαρκήσιος Προιά* του Henri Lavedan που εκδίδεται μεταφρασμένο από τον Γεώργιο Τσοκόπουλο στις εκδόσεις Φέξη το 1903, την ίδια δηλ. χρονιά με την πρώτη παράσταση του έργου στο Théâtre Français του Παρισιού. Η χρονική διαφορά ανάμεσα στην έκδοση του πρωτοτύπου και την έκδοση της μετάφρασής του στα ελληνικά τείνει με τα χρόνια να μειώνεται.

γ) Παρατηρείται μεγάλος αριθμός χρονολογημένων καθώς και αχρονολόγητων εκδόσεων δραματικών ειδυλλίων του Περεισιάδη (*Γκόλφω*, *Μόρφω*, *Εσμέ*) και του Κορομηλά (*Αγαπητικός της βοσκοπούλας*) που αποτελούσαν επί χρόνια προσφιλή λαϊκά αναγνώσματα.

Οι επανεκδόσεις αυτές οπωσδήποτε συνδέονται και με το γεγονός της συχνής επανάληψής τους στη σκηνή τόσο στα συνοικιακά θέατρα των Αθηνών, όσο και στην επαρχία από τα περιοδεύοντα μπουλούκια.

Από τους εκδοτικούς οίκους της εποχής, ιδιαίτερη στήριξη στο θεατρικό έργο προσέφερε ο οίκος του Γεωργίου Φέξη με δύο μεγάλες σειρές του, την «Θεατρική Βιβλιοθήκη» που επόπτευε ο Νικόλαος Λάσκαρης και τη «Μελοδραματική Βιβλιοθήκη» που επόπτευε ο Διονύσιος Λαυράγκας. Εξίσου σημαντική συμβολή είχε η σειρά «Λογοτεχνική Βιβλιοθήκη» του ίδιου εκδότη.

Σειρά «Θεατρική Βιβλιοθήκη» εξέδιδε επίσης ο εκδότης Μιχαήλ Ζηκάκης, ενώ θεατρικά έργα εξέδιδαν επίσης οι εκδότες Ιωάννης Κολλάρος (Βιβλιοπωλείον της Εστίας), Μιχαήλ Σαλίβερος, Γεώργιος Βασιλείου, Χρυσόστομος Γανιάρης, Κώστας Γκοβόστης και Δημήτριος Δημητράκος.

Με την ολοκλήρωση του ανωτέρω ερευνητικού προγράμματος, ο αριθμός των τελικών αναγραφών αναμένεται να φτάσει τον αριθμό των 5.000 λημμάτων. Ως εκ τούτου θα υπάρξει ανάγκη τροποποίησης των ανωτέρω πινάκων που θα οδηγήσουν σε μερική αλλαγή των αριθμητικών δεδομένων και σε συναγωγή συμπληρωματικών συμπερασμάτων, που θα συμπεριληφθούν στην έκδοση του έργου.

ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ Γ. ΤΣΟΥΠΡΟΥ

## Ένα ανέκδοτο θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη

Η σχέση του Κοσμά Πολίτη ως συγγραφέα με το θέατρο περιοριζόταν μέχρι πρόσφατα, για τους γνώστες του χώρου, στο εκδοθέν άπαξ το 1957, και επανεκδοθέν μόλις το 1999, πεντάπρακτο δράμα *Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος* ή *Κωνσταντίνος ο Μέγας*, όπως ήταν ο τίτλος στο εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης. Πέραν τούτου, ωστόσο, εκείνος που θα είχε ενδιαφερθεί λίγο περισσότερο για τον σπουδαιότερο ίσως πεζογράφο της γενιάς του '30<sup>1</sup> θα γνώριζε πιθανόν και το απόσπασμα από το ανέκδοτο και άπαιχτο δράμα *Κορίνθιες*, δημοσιευμένο στο μικρό Αφιέρωμα στον Κοσμά Πολίτη τού περιοδικού *Η λέξη*, τον Σεπτέμβριο του 1989 – απόσπασμα, πάντως, ασυνόδευτο από οποιαδήποτε άλλη σχετική πληροφορία.

Επιστρέφουμε για λίγο στον επανεκδοθέντα μεταθανάτια *Κωνσταντίνο* και στην «Εισαγωγή» εκεί του Γιώργου Καλλίνη για να σταθούμε, αφ' ενός, στο ότι αυτό το θεατρικό έργο υπήρξε το αγαπημένο παιδί του Κοσμά Πολίτη και, αφ' ετέρου, στο ότι το θέατρο γενικά ήταν η μεγάλη κρυφή αγάπη τού συγγραφέα (ως προς αυτό το τελευταίο, μάλιστα, η παρούσα Ανακοίνωση παρέχει σαφείς επιπλέον ενδείξεις). Πέραν, δε, από όσα άλλα αναφέρονται σχετικά στην εν λόγω «Εισαγωγή»<sup>2</sup> τού *Κωνσταντίνου*, η προαναφερθείσα στενή συναισθηματική (και όχι μόνον) σχέση τού συγγραφέα με το συγκεκριμένο θεατρικό του έργο, αλλά και ευρύτερα με τον χώρο, αποδεικνύεται και μέσω της επιστολής του στον Ιταλό σκηνοθέτη Federico Fellini. Στις 10 Σεπτεμβρίου 1973, λοιπόν, 18 σχεδόν μήνες πριν από τον θάνατό του, ο Κοσμάς Πολίτης, γεννηθείς τον Απρίλιο του 1888, και άρα ήδη 85 ετών, στέλνει μία επιστολή στον Ιταλό σκηνοθέτη Φεντερίκο Φελλίνι, στην οποία του γράφει, στα γαλλικά (από όπου και μεταφράζω), τα ακόλουθα:

«Αγαπητέ δάσκαλε,

»Γνωρίζω το έργο σας εδώ και πολύν καιρό και θα ήταν πολύ κοινότοπο να σας μιλήσω για τον θαυμασμό μου. Ξέρετε καλά πως υπάρχουν ιδέες που μας έρχονται ξαφνικά και αυτό ακριβώς συνέβη με εμένα καθώς διάβαζα πρόσφατα σε ένα περιοδικό ένα άρθρο σχετικά με το έργο σας, που μου θύμισε την αξέχαστη *Roma* σας. Ξέρω πως αυτή η ταινία προκάλεσε σκάνδαλο σε ορισμένους κύκλους, κάτι που συνέβη επίσης με το θεατρικό μου έργο *Κωνσταντίνος ο Μέγας*, το οποίο διαβάστηκε πολύ, αλλά χαρακτηρίστηκε ως φρικτό σκάνδαλο, απαγορεύτηκε και εννοείται πως δεν παραστάθηκε ποτέ. Και όλα αυτά επειδή δίνω τη ζωή τού Κωνσταντίνου όπως ήταν στ' αλήθεια, με όλα τα εγκλήματά του, σύμφωνα με τα κείμενα των ιστορικών τού καιρού του, και όχι όπως την θέλησαν οι συμβάσεις (σε εμάς, δηλαδή για την Ορθόδοξη Εκκλησία, ο Κωνσταντίνος έχει τη θέση αγίου). Μεταξύ των προσώπων του έργου, το μόνο που δεν είναι

1 Βλ. στο Γιώργος Καλλίνης: *Σχεδιάσμα Βιβλιογραφίας Κοσμά Πολίτη* (1930-2006), University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 11.

2 Στο Κοσμάς Πολίτης: *Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Αυρηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος* Έργο σε πέντε πράξεις και Επίλογο, Εισαγωγή και Επιμέλεια: Γιώργος Καλλίνης, Ερμής, 1999 γίνεται λόγος, μεταξύ άλλων, και για ένα τουλάχιστον “θεατρικό” σχέδιο του Κοσμά Πολίτη που δεν υλοποιήθηκε· βλ. εκεί, στην «Εισαγωγή», σ. 8.

ιστορικό είναι αυτό του “τρελού” Μωμ (από τον Μώμο, θεό της χλεύης<sup>3</sup>) που αντιπροσωπεύει τη συνείδηση του αυτοκράτορα.

»Με δυο λόγια, πιστεύω ότι είναι ένα θέμα αντάξιο του ταλέντου σας και το οποίο ταιριάζει στην κινηματογραφική τέχνη. Υποθέτω ότι θα βρεθεί κάποιος που θα μπορούσε να σας δώσει μία ιδέα τού περιεχομένου τού έργου και του τρόπου με τον οποίο είναι γραμμένο, ο οποίος, πιστεύω, συμφωνεί με τον δικό σας τρόπο να βλέπετε την Ιστορία.

»Θα ήμουν πολύ ευτυχής να λάβω μια λέξη από σας, και έως τότε σας παρακαλώ να δεχθείτε τους πιο διακεκριμένους χαιρετισμούς μου.

Κοσμάς Πολίτης (Ταβελουδής) / Πανσιόν Relax Palace  
Οδός Πεντέλης 55, Αμαρούσιον, Αθήνα (Ελλάδα)<sup>4</sup>.

Γραμμένη από έναν βαθιά πικραμένο, ηλικιωμένο άνθρωπο, βαθιά μόνο (καθώς κατέληξε να φιλοξενείται σε μία πανσιόν για την τρίτη ηλικία), η ανωτέρω επιστολή, αντλημένη από το αρχείο του ζεύγους Παπούλια, δεν εστάλη ποτέ.

Στο μικρό αφιέρωμα του περιοδικού *Η λέξη*, τώρα, για να έρθουμε στο κυρίως θέμα μας, του θεατρικού αποσπάσματος από τις *Κορίνθιες* προηγείτο η «Υπόθεση» του έργου, γραμμένη προφανώς από τον συγγραφέα, η οποία είχε ως εξής:

«Είναι η ιστορία τού Περίανδρου, τού σοφού αλλά σκληρού Τυράννου τής Κορίνθου. Πριν από χρόνια, για μια αιτία που μένει σκοτεινή, έχει σκοτώσει τη γυναίκα του Λυσίδα, ίσως από έρωτα, πάντως όχι από ζήλεια όσο από σκοπό να διατηρήσει την ανάμνηση τής ομορφιάς της ανέπαφη από τη φθορά τού χρόνου. Ο γιος του Λυκόφρων, σχεδόν βέβαιος για το έγκλημα, αφήνει το πατρικό σπίτι και αποφεύγει κάθε σχέση με τον πατέρα του, χωρίς όμως να τολμά να τον κατηγορήσει φανερά και χωρίς να έχει το θάρρος να εκδικήσει το φόνο.

»Πλησιάζει το τέλος τού τυράννου. Προχωρημένης ηλικίας, νευρασθενικός, κάτω από το βάρος των εγκλημάτων, κυνηγημένος από τις τύψεις τής συνειδήσεως, τις αιμοχαρείς Ερινύες, διατηρεί ακόμη κάποιες αναλαμπές τού πνεύματός του ανακατωμένες με παρακρούσεις. Ζητεί να ξεχάσει, να εύρει κάποια ησυχία τής ψυχής, αλλά η σκληρότης τού αρχαίου κόσμου ορθώνεται φοβερή. Τρελλός από απελπισία, πνίγει τις τύψεις του σε νέο αίμα και πέφτει νεκρός από σαΐτιά τού Απόλλωνος.

»Στο τέλος του δράματος προφητεύεται ο ερχομός ενός νέου Θεού, τού Θεού τής συγγνώμης, αλλά ο χορός καταλήγει ότι ο ανθρώπινος πόνος είναι ανώτερος από κάθε παρηγοριά τής θρησκείας.

»Ο χορός αποτελείται από δύο ημιχόρια, μητέρες και κόρες τής Κορίνθου, από τις οποίες έλαβε το όνομά του και το δράμα. Προλογίζει το φάντασμα τής Λυσίδας».

Στο δημοσιευμένο στο περιοδικό απόσπασμα ακολουθούσε, λοιπόν, ο Πρόλογος από

3 Στο λήμμα «Μώμος» ο Αλέξης Σολομός στο *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο Παγκόσμιο Θέατρο* (Κέδρος, 1989) γράφει: «Αρχαία μυθολογική θεότητα, που την πρωτοαναφέρει ο Ησίοδος: προσωποποίηση του σκωπτικού σαρκασμού και της χλευαστικής κριτικής, ακόμα κι ενάντια στους Ολύμπιους («Μώμος» μεταφραζόταν ο Πακ του σαιξπηρικού *Όνειρον* στις παλιότερες μεταφράσεις μας, και μ' αυτό τ' όνομα τον έπαιξε η Μαρίκα Κοτοπούλη στα νιάτα της)». Οι τελευταίες πληροφορίες έχουν ίσως ιδιαίτερη σημασία για την επιλογή του ονόματος του τρελού για τον *Κωνσταντίνο* από τον Κοσμά Πολίτη, καθώς ο συγγραφέας μας είχε «μεταφράσει για τον Καραβία σχεδόν όλα τα έργα του Σαίξπηρ»· βλ. στο Ιώ Μαρμαρινού: *Κοσμάς Πολίτης. Ένα πορτραίτο*, Γαβριηλίδης, Αθήνα, 1988, σ. 47.

4 Για το πρωτότυπο της επιστολής στην γαλλική γλώσσα βλ. στο περιοδικό *Περίπλους*, έτος 15ο, τεύχος 48/ Περίοδος Β □ «Αφιέρωμα Κοσμάς Πολίτης», 1999, σσ. 79-80.

το Φάντασμα της Λυσίδας και ένα μέρος τού Διαλόγου της με τον γιο της Λυκόφρων, ως «ζωντανή συνέχεια στα όνειρα» που εκείνος έβλεπε μέχρι πριν λίγο:

«[...]

**Λυσίδα**

Ορκίσου πρώτα όρκο ιερό τριπλόδετο  
να δώσεις στην ψυχή μου ησυχία,  
το μόνο αγαθό που απομένει στους νεκρούς.

[...]

**Λυκόφρων**

Ορκίζομαι. Στύγα φριχτή,  
Λίμνη Αχερουσία,  
Πλούτωνα βασιλέα,  
καλόδεχτος να 'ρθώ μια μέρα στο βασιλείό σου  
την ώρα που η μοίρα θα ορίσει.  
Μίλησε τώρα..

**Λυσίδα**

Φανερώθηκα και πριν  
στα όνειρά σου, κι έστειλα την υποψία  
να ετοιμάσει το σημερινό μου ερχομό.

**Λυκόφρων**

Κι αυτή, αόρατη, γλυστρά μεσ' στο μυαλό μου,  
λαβύρινθο ερειπωμένο, να γεννιόμουν ήρωας,  
παλαιϊκός Θησέας, να την πνίξω.  
Με βλέπεις να γυρνώ με τρίχινο χιτώνα,  
και παραδέρνω μη τολμώντας ούτε  
να 'μπώ στο πατρικό αρχοντικό,  
ούτε να φύγω ξετινάζοντας το χώμα  
απ' τα σανδάλια μου, εξόριστος για πάντα..  
Όνειρ' απαίσια αξεδιάλυτα ως τώρα.

**Λυσίδα**

Είναι φριχτό να πω, και όμως πρέπει –  
θα ξεδιαλύνουν όταν μάθεις πως ο θάνατος  
δεν ήρθε από το Θεό δοσμένος, μα το χέρι  
εκείνου που σε γέννησε, στάλαξε το φαρμάκι  
στα χείλη αυτά που σε γλυκοφιλούσαν.

Λυκόφρων

Ω Ουρανέ

Ω Γη, μάνα μου Γη!»<sup>5</sup>

Το απόσπασμα τελείωνε εδώ και δεν θα γνωρίζαμε τίποτε άλλο για τις *Κορίνθιες* του Κοσμά Πολίτη εάν δεν εμφανίζονταν ανέλπιστα, στο Επιστημονικό Δελτίο *Παράβασις* του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών τού Πανεπιστημίου Αθηνών, και συγκεκριμένα στο έκτο κατά σειράν

5 Για τα παραπάνω βλ. στο περιοδικό *Η λέξη*, τχ. 87, Σεπτέμβρης '89, σσ. 763-766.



τομίδιο της Σειράς «Μελετήματα», σε εκείνο, δηλαδή, όπου καταγράφονταν τα σχετικά με τον *Σταθάτειο Δραματικό Διαγωνισμό της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, πολλά περαιτέρω στοιχεία. Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτά, ο Κοσμάς Πολίτης υπέβαλε τις *Κορίνθιες* στον Σταθάτειο Δραματικό Διαγωνισμό, στον φάκελο του οποίου καταχωρίστηκαν με αύξοντα αριθμό 40 (επί συνόλου 90 υποψηφιοτήτων) και ημερομηνία 8.10.1930. Διαβάζουμε, δε, πως στο έργο του Κοσμά Πολίτη δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή και πως κατετάγη, τελικώς, μεταξύ των δεκαπέντε διαφιλονεικησάντων τα βραβεία: «Από τα έργα αυτά», όπως αναφέρεται στην τελική έκθεση, «η Επιτροπή, συμφώνως με την προκήρυξι, βραβεύει διά χρηματικών επάθλων τα τρία που ξεχωρίζουν από τα άλλα. Εις τα λοιπά δώδεκα [ανάμεσα στα οποία και οι *Κορίνθιες*], που τα θεωρεί αξιοβράβευτα αλλά δεν έχει δυστυχώς ισάριθμα χρηματικά βραβεία, απονέμει την δάφνην με το δικαίωμα της αναγραφής εις αυτά του τιμητικού αυτού τίτλου. Η κρίσις τής Επιτροπής επί των έργων αυτών είναι λεπτομερεστάτη και μακρατοτάτη, διότι συγκεντρώνουν τα προσόντα εκλεκτής θεατρικής εργασίας. [...] Όλα είναι έργα που αποδεικνύουν ότι η Ελληνική Δραματουργία ακμάζει, και που το πρωτότυπο Θέατρό μας είναι γερά θεμελιωμένο»<sup>6</sup>.

Αυτή η πολύ θετική αντιμετώπιση των *Κορινθίων* (όχι, ωστόσο, και χωρίς κάποιες επιφυλάξεις) διαπιστώνεται, βέβαια, ήδη στις «Σημειώσεις των Κριτών». Εκεί διαβάζουμε τα ακόλουθα, γραμμένα από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο (ο οποίος αργότερα συμπλήρωσε ότι οι *Κορίνθιες* θα μπορούσαν να διεκδικήσουν και το δεύτερο βραβείο<sup>7</sup>):

«Μια αρχαία τραγωδία σε γλώσσα σημερινή. Αλλά και κάποιες σημερινές ιδέες μέσα... Ε, διάβολε, ένας σημερινός δεν μπορεί να μετουσιωθεί σε Αισχύλο!»<sup>8</sup>

«Ο συγγραφέας εφρόντισε αξιέπαινα να προτάξη την υπόθεση. Αλλά και πάλι ο αναγνώστης διευκολύνεται σοβαρά να παρακολουθήση την εξέλιξη, τον ειρμό, τη γραμμή τού έργου, για πολλούς και διάφορους λόγους, που ένας είναι και η έλλειψη κάθε σημείωσης, κάθε οδηγίας. Ούτε τι παριστάνει η σκηνογραφία, ούτε είσοδος, ούτε έξοδος, ούτε τίποτα. Αλλά πρέπει να τα μαντεύης από τα λεγόμενα. Είναι δηλαδή σα να πρωτοδιαβάζεις έναν πάπυρο, αντίγραφο – καθαρό κάπως – αρχαίας τραγωδίας που ανακαλύφθηκε άξαφνα στον οξύρρυγχο (sic)<sup>8α</sup>. Δουλειά δηλαδή για φιλόλογους.

»*Κορίνθιες* επιγράφεται η τραγωδία, αλλά θα της ταίριαζε καλύτερα ο τίτλος *Εριννύες*. Γιατί ο ήρωας, ο Περίανδρος, δεν κάνει άλλο παρά να τις προκαλή μ' εγκλήματα και με βλαστή-

6 Βλ. στο Κυριακή Πετράκου – Διονύσης Ν. Μουσομούτης: *Ο Σταθάτειος Δραματικός Διαγωνισμός τής Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων*, <Παράβασις – Μελετήματα [6]> Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2008, σσ. 133, 143.

7 Ό.π., σ. 148.

8 Ακολουθώ εδώ τον χωρισμό σε παραγράφους του πρωτοτύπου, χωρισμός ο οποίος δεν διατηρήθηκε στις εκδόσεις Ergo.

8α Η απορία που εκφράζεται εδώ από τους Κυριακή Πετράκου και Διονύση Μουσομούτη ως προς το νόημα των γραφομένων του Γρηγορίου Ξενόπουλου θα μπορούσε ίσως να απαντηθεί από το ακόλουθο απόσπασμα, προερχόμενο από το κείμενο του Κωνσταντίνου Τσάτσου το οποίο έφερε τον τίτλο «Οξύρρυγχοί Πάπυροι» και το οποίο είχε δημοσιευθεί αρχικά στο περιοδικό *Νέα Εστία* (1954): «[...] μια ομάδα παπύρων, που βρέθηκαν στην Οξύρρυγχο, το σημερινό Μπενεζά, πλάι σε μian αναποδογυρισμένη σαρκοφάγο, περιέχουν καθώς φαίνεται, επιστολές κάποιου Μενένιου Άπιου, ρωμαίου συγκλητικού, γραμμένες σε λατινική γλώσσα – και, όπως ξέρομε είναι πολύ σπάνιοι οι πάπυροι σε λατινική γλώσσα – που απευθύνεται σ' έναν ανθύπατο Ατύλιον Άβιο». Κωνσταντίνου Τσάτσου, *Αφορισμοί και Διαλογισμοί* (Δεύτερη σειρά), Β' έκδοση, Βιβλιοπωλείον της "Εστίας", 1970, σ. 244.

μιες. Είναι μια πάλη μεταξύ Περιάνδρου και Εριννύων, που καταλήγει με το θάνατό του από μυστικό τόξενμα του Απόλλωνα, γιατί, όπως λέγεται κάπου, άνθρωπος δεν θα μπορούσε ποτέ να σκοτώσει αυτό το ανήμερο αγριογούρουνο.

»Το πιο ενδιαφέρον σημείον είναι εκεί που ο τρελλός αυτός βλάστημος ζητεί καινούργιο θεό, που να συγχωρή, που να πεθαίνει για τις αμαρτίες των ανθρώπων σαν εξιλαστήριο θύμα, – λόγος που φέρνει στο νου το Χριστό, του οποίου η έλευση προφητεύεται πιο καθαρά στο τέλος.

»Στην κατασκευή, η νέα αυτή τραγωδία μοιάζει όλωσδιόλου με μιαν αρχαία. Ο συγγραφέας όμως edιάλεξε ως πρότυπο μια από τις αρχαίες εκείνες τραγωδίες<sup>9</sup> που δεν παίζονται στο σημερινό θέατρο – π.χ. τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, τους *Πέρσας*, τις *Τραχίνιες*, τις *Τρωάδες*, τον *Προμηθέα* ακόμα, ενώ θάκανε καλύτερα, κατά τη γνώμη μου, αν εμιμείτο καμιά από κείνες που παίζονται, – *Οιδίποδα Τύρανο*, *Ιφιγένεια*, *Ηλέκτρα*, *Αντιγόνη*... Και τόσο μάλλον, όσο το θέμα του τού παρείχε όλα τα στοιχεία μιας πλοκής, μιας αναπτύξεως που να κινή το ενδιαφέρον του θεατού και να συγκινή. Έτσι όπως είναι το έργο, θα συγκινούσε περισσότερο ο σκηνοθέτης, ο μουσικός, ο ηθοποιός, όπως γίνεται όταν παίζεται σε αρχαίο θέατρο ο *Προμηθεύς*.

»Μ' όλην αυτήν την ελαττωματική, για σημερινό θέατρο, κατασκευή, το έργο είναι γραμμένο στον τόνο. Η φράση του είναι πάντα ποιητική, η γλώσσα του – εκτός από μερικά ακαλαίσθητα σύνθετα – δημοτική ωραιότητα, κι' ο στίχος του μεστός και τεχνικός. Εκείνο δε που μου έκαμε τη μεγαλύτερη εντύπωση είναι η συμφωνία των φθόγγων – όχι πια των λέξεων – αυτής της γλώσσας, με την περίσταση και με το πρόσωπο που μιλεί: ούτε τραχείς, ούτε μαλακοί και γλυκοί. Νομίζεις διαρκώς ότι γίνονται «παρηγήσεις». Είναι μεγάλος τεχνίτης σ' αυτό ο ποιητής των *Κορινθίων*.

»Τελική γνώμη δεν μπορώ να εκφράσω. Πρέπει να συζητήσω με τους συναδέλφους μου αν το πνεύμα του Σταθατείου επιτρέπη τη βράβευση ενός τόσο αρχαιοπρεπούς κι αντιθεατρικού για σήμερα έργου, που μόνο σε κανένα αρχαίο θέατρο θα μπορούσε να παιχθή καμιά φορά... για περιέργεια. Όταν παίζουμε μιαν αρχαία τραγωδία, δείχνουμε επιτέλους τι ήταν το αρχαίο θέατρο. Τι θα δείχναμε παίζοντας τις *Κορινθίες*; Πως ξέρουμε να το μιμηθούμε; Ή πως πρέπει να γυρίσουμε στην τεχνοτροπία του Δ' π.Χ. αιώνας;<sup>10</sup>

Ο Μιλτιάδης Λιδωρίκης, από την πλευρά του, αρκέστηκε να σημειώσει τα παρακάτω, που εξηγούν και τον λόγο για τον οποίο δεν βραβεύθηκε εν τέλει το έργο του Κοσμά Πολίτη: «Ο Σταθατείους διαγωνισμός – κατά την γνώμη μου – επιδιώκει την βράβευση έργων άλλης μορφής και συνθέσεως. Μια τραγωδία για να βραβευθή σήμερα πρέπει να είναι τέλειο δημιούργημα θεατρικής εμπνεύσεως και οι *Κορινθίες* δεν είναι»<sup>11</sup>.

Ο χαρακτηρισμός τους (όχι αναγκαστικά σωστός) ως «αντιθεατρικών» συνδέει, τελικά, τα δύο θεατρικά έργα του Κοσμά Πολίτη, τις *Κορινθίες* και τον *Κωνσταντίνο*<sup>12</sup>, το ένα γραμμένο

9 Όταν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος αναφέρεται σε μία υποτιθέμενη μη δημοφιλή τραγωδία με αυτό το θέμα, δεν εννοεί, πιθανότατα, ένα συγκεκριμένο αρχαίο κείμενο, αλλά, απλώς, την πολύ γνωστή τραγική ιστορία της οικογένειας των Κυψελιδών – ο Περιάνδρος ήταν γιος του Κύπελου, πρώτου τυράννου της Κορίνθου.

10 Βλ. *Ο Σταθατείους Δραματικός Διαγωνισμός*... ό.π., σσ. 70-72.

11 Ό.π., σ. 72.

12 Σχετικά με το *Γάιος Φλάβιος Βαλέριος Ανθηλιανός Κλαύδιος Κωνσταντίνος* βλ. στις κριτικές που ανθολογούνται στην «Εισαγωγή» του Γιώργου Καλλίνη, ό.π., καθώς και στο άρθρο μου με τον τίτλο «Κοσμάς Πολίτης: Οι ιστορίες του και οι σχέσεις του με την Ιστορία», περιοδικό *Ιστορία (εικονογραφημένη)*, τχ. 483, Σεπτέμβριος 2008, σσ. 90-97.

στην αφετηρία της συγγραφικής σταδιοδρομίας του – πιθανότατα, μάλιστα, οι *Κορινθίες* και όχι το *Λεμονοδάσος* να ήταν το πρώτο του συγγραφικό προϊόν (σε αυτό θα επανέρθουμε), γεγονός που αναδιατάσσει την εικόνα που υπήρχε μέχρι τώρα για το έργο του Κοσμά Πολίτη – και το άλλο γραμμένο προς το τέλος της. Από το Δελτίο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών μαθαίνουμε, επίσης, ότι ο Κοσμάς Πολίτης στην συνέχεια, και μετά την αποτυχία του ουσιαστικά στον Σταθάτειο, επιχείρησε, ματαιώς όμως, να προωθήσει το έργο του στο Εθνικό Θέατρο, ζητώντας, μάλιστα, μέσω της αιτήσεως της ηθοποιού Αγγελικής Κοτσάλη, να επιτραπεί η παράσταση των *Κορινθίων* στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού. Η αρμόδια Επιτροπή, ωστόσο, απεφάνθη ότι τα αρχαία θέατρα δεν πρέπει «να παραχωρούνται παρά μόνο διά παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών»<sup>13</sup>.

Το χειρόγραφο, ωστόσο, των *Κορινθίων* δεν λανθάνει, όπως αφηνόταν να εννοηθεί στο εν λόγω Δελτίο και όπως, βεβαίως, πιστευόταν γενικότερα, μέχρι πριν δύο-τρία χρόνια, αλλά υπάρχει και είχα μάλιστα η ίδια την ευκαιρία να το δω σε φωτοτυπία, αλλά, δυστυχώς, και περιέργως, μόνον για μία και μοναδική φορά. Περιλαμβανόταν στο Αρχείο του Κοσμά Πολίτη το οποίο η κυρία Ματίνα Παπούλια σχετικά πρόσφατα (την Άνοιξη του 2008) δώρισε στην Βιβλιοθήκη του Κολεγίου Αθηνών. Από τα στοιχεία της καταγραφής αυτού του Αρχείου, η οποία ξεκίνησε όχι αργότερα από τον Ιανουάριο του 2009 και η οποία, από όσο γνωρίζω, δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, πληροφορούμαστε ότι: το χειρόγραφο είναι δακτυλόγραφο σε λεπτό εύθραυστο χαρτί, διαστάσεων 29'22 εκ., εκτείνεται σε 56 αριθμημένες σελίδες (εκτός αριθμησης είναι η πρώτη σελίδα και μία λευκή στο τέλος) και αποτελείται από 1516 στίχους. Η κατάσταση του χειρογράφου είναι καλή, το εξώφυλλο και το οπισθόφυλλο έχουν χρώμα ροζ και στην σελίδα τίτλου υπάρχει η ιδιόχειρη αφιέρωση «Αφιερώνεται στον Gerhart Hauptmann», αφιέρωση που δείχνει τις διόλου ευκαταφρόνητες φιλοδοξίες του πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα<sup>14</sup>. Στο *Σχεδιάσμα Βιβλιογραφίας Κοσμά Πολίτη (1930-2006)* ο Γιώργος Καλλίνης αναφερόταν στο χειρόγραφο των *Κορινθίων*, για του οποίου την ύπαρξη φαίνεται να γνώριζε τουλάχιστον από τον Φεβρουάριο του 2000 (σύμφωνα με την περιγραφή της επιστολής της 22.2.2000 από τον Γ. Καλλίνη προς την Μ. Παπούλια, επιστολή που απόκειται στο

13 Βλ. *Ο Σταθάτειος Δραματικός Διαγωνισμός...* ό.π., σ. 186/ σημ. 109.

14 Σύμφωνα με το αντίστοιχο λήμμα στο Αλέξης Σολομός: *Θεατρικό Λεξικό. Πρόσωπα και πράγματα στο Παγκόσμιο Θέατρο*, Κέδρος, 1989, ο βραβευμένος με το Νόμπελ Λογοτεχνίας του 1912 Γκέρχαρτ Χάουπτμαν (1862-1946), υπήρξε ο «Γερμανός συγγραφέας, που η δραματολογική του παραγωγή συντέλεσε πολύ στην επικράτηση του νατουραλιστικού θεάτρου. Με υπόδειγμα τον Ίψεν (της *Νόρας*), τον Στρίντμπεργκ (του *Πατέρα*), τη λογοτεχνική κοσμοθεωρία του Ζολά και τη σκηνική του Αντουάν, εγκαινίασε τον Νατουραλισμό στη χώρα του, υπερτονίζοντας τόσο τον κοινωνιολογικό, όσο και τον φωτογραφικό του χαρακτήρα. Το πρώτο του έργο, το αστικό δράμα *Πριν απ' την ανατολή* (1889), σημείωσε επιτυχία και, τρία χρόνια αργότερα, *Οι υφαντές* – με θέμα το ξεσκήωμα της εργατιάς και πρωταγωνιστή το πλήθος – τού εξασφάλισε μεσοσιακή αίγλη. Τη διατήρησε με τον *Σύντροφο Κράμπτον*, τον *Αμαξά Χένσελ*, τον *Μικαέλ Κράμερ*, τη *Ρόζα Μπερντ*, τους *Ποντικούς*, τη *Δωροθέα Άνγκερμαν*, το *Πριν απ' το ηλιοβασιλέμα* (1932) κ.ά., που δεν έπαψαν να παίζονται απ' τους μεγαλύτερους γερμανούς ηθοποιούς, ίσαμε και τα χιλιετικά χρόνια (σ' εμάς, απ' τον Βεάκη, την Παπαδάκη, τη Μανωλίδου κ.ά.). Σκυθρωπός ηθογράφος κι απαισιόδοξος στοχαστής, μα ικανός τεχνίτης στη σκηνική σύνθεση, έγραψε κι αγροτικές κωμωδίες και συχνά ξέφυγε απ' το βασικό του δόγμα με ποιητικοσυμβολικά έργα: *Η Χάνελε πάει στον Παράδεισο* (η πρώτη παράσταση της μαθήτριας Λαμπέτη), *Η σπασμένη στάμνα*, *Η Πίππα χορεύει* – στα στερνά του αγγίζοντας και την Τραγωδία, με την *Τετραλογία των Ατρείδων*. Ταυτόχρονα με τον Χάουπτμαν είχε ξεκινήσει μ' επιτυχία κι ο έτερος γερμανός νατουραλιστής, ο Χέρμαν Ζούντερμαν, και για κάμποσο καιρό μοιράζονταν οι δυο τους τη δόξα της πρωτοπορίας – ώπου, τελικά, ο πρώτος εξουδετέρωσε ολότελα τον δεύτερο». Για τον Γκέρχαρτ Χάουπτμαν βλ. και στην συνέχεια εδώ, στην Σημ. 16.

ίδιο Αρχείο), αλλά ούτε σε εκείνον, από όσο είμαι σε θέση να γνωρίζω, ούτε σε εμένα επιτρέπεται προσώρας να δούμε το έργο και να το μελετήσουμε.

Από όσα λίγα μπορώ να θυμηθώ από την μοναδική φορά κατά την οποία διέτρεξα το φωτοτυπημένο αντίγραφο του χειρογράφου, το καλοκαίρι του 2010 (η Βιβλιοθήκη αρνήθηκε έκτοτε να ξαναοιξει το Αρχείο για οποιονδήποτε λόγο), στο πρωτόλειο αυτό θεατρικό έργο του Κοσμά Πολίτη ανευρίσκονται αρκετά από τα θέματα που επανέρχονται αργότερα στην πεζογραφία του, όπως το θέμα τού ιδανικού και της παρθενίας στον Έρωτα, ενώ, βεβαίως, εξαιρετικά ενδιαφέροντα θα ήταν τα συμπεράσματα που θα προέκυπταν από την διερεύνηση της διακειμενικής σχέσης των *Κορινθίων* του Κοσμά Πολίτη με την *Μέλισσα* του Νίκου Καζαντζάκη (που, όπως αποδεικνύεται, έπεται του Κοσμά Πολίτη στην επιλογή του αρχαίου μύθου τού έργου του<sup>15</sup>), η οποία, παρεμπιπτόντως, ευτύχησε να ανεβεί και στην σκηνή, αν και, στην Ελλάδα, μόλις το 1962 (25 χρόνια αργότερα από την χρονολογία συγγραφής της<sup>16</sup>). Να σημειωθεί εδώ ότι στην δική του τραγωδία ο Κοσμάς Πολίτης διατήρησε το πραγματικό όνομα της συζύγου τού Περιάνδρου, Λυσίδα από το Λυσίδη ή Λυσιδίκη<sup>17</sup>, και όχι εκείνο με το οποίο προτιμούσε να την αποκαλεί χαϊδευτικά ο Περιάνδρος, δηλαδή, το «Μέλισσα», «ένα όνομα που στάζει... μέλι, ένα τρυφερό παρωνύμιο που σημαίνει ότι κοντά της απολάμβανε διαρκώς τον “μήνα του μέλιτος”»<sup>18</sup>. Επιπλέον, είναι αναμφισβήτητη η αυτοδιακειμενική σχέση που υφίστα-

- 15 Σύμφωνα με τις πληροφορίες που δίνονται από την Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατοαράκη στο βιβλίο της *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη. Η τραγωδία Μέλισσα* (εκδόσεις «Δωδώνη», Αθήνα – Γιάννινα, 1985, σσ. 101-175/ εδώ, σσ. 101, 115-116) – παρεμπιπτόντως η κυρία Παπαχατζάκη-Κατοαράκη θεωρεί την *Μέλισσα* ως «την ωριμότερη και θεατρικότερη» από τις τραγωδίες του Νίκου Καζαντζάκη –, δύο παλαιότεροι συγγραφείς είχαν ήδη ασχοληθεί στα αντίστοιχα θεατρικά έργα τους με το θέμα των Κυψελιδών, ο Δημήτριος Βερναρδάκης και ο Ευστράτιος Αθνασιάδης. Ο Καζαντζάκης, μάλιστα, σύμφωνα με την ίδια ερευνήτρια, «μετέφερε στη *Μέλισσα* όλα τα ευρήματα που επινόησε η φαντασία του Βερναρδάκη, για να στηρίξει θεατρικά το έργο του». Όταν, δε, θα έχουμε στη διάθεσή μας και το έργο τού Κοσμά Πολίτη, θα μπορέσουμε να κάνουμε και εκεί την ίδια αντιπαραβολή με το έργο *Κυψελίδαι* τού Βερναρδάκη.
- 16 Είχε προηγηθεί η ραδιοφωνική σκηνοθεσία του έργου από τον Νίκο Γκάτσο, σε διασκευή Τάσου Παπά, το 1957. Εκτενέστατη αναφορά, μεταξύ πολλών άλλων, στην παραστασιογραφία της *Μέλισσας*, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, γίνεται στο Κυριακή Πετράκου: *Ο Καζαντζάκης και το Θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα, 2005, στο κεφάλαιο «Μια φροϊδική τραγωδία: *Μέλισσα*», σσ. 303-335. Επίσης, στο ίδιο βιβλίο, γίνονται επανειλημμένες αναφορές (σσ. 20, 55, 81, 82-83, 241-242, 258, 623) στον Γκέρχαρτ Χάουπτμαν (βλ. εδώ Σημ. 14) και στην επίσκεψή του στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1907 (σε εκείνο το χρονικό διάστημα παίζονταν τρία έργα του στην ελληνική πρωτεύουσα), καθώς και στην ενθουσιώδη σχετική κριτική του Νίκου Καζαντζάκη στην εφημερίδα *Ακρόπολις*. Ο Νίκος Καζαντζάκης είχε μεταφράσει το έργο τού Γκέρχαρτ Χάουπτμαν *Πριν απ' το ηλιοβασιλέμα*, που παίχτηκε στο Βασιλικό (Εθνικό) Θέατρο το 1937. Ακόμη, γίνεται αναφορά στην διακειμενική σχέση τού *Οδυσσέα* τού Νίκου Καζαντζάκη με *Το τόξο του Οδυσσέα* (1914) τού Γκέρχαρτ Χάουπτμαν. Και ο Κοσμάς Πολίτης, ο οποίος, όπως διαφαίνεται και από την αφιέρωση των *Κορινθίων*, πρέπει να γνώριζε το έργο τού Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, εικάζουμε πως δεν μπορεί παρά να επηρεάστηκε από την τεχνική τού Γερμανού νατουραλιστή.
- 17 Η Θεοδώρα Παπαχατζάκη-Κατοαράκη (την οποία δεν πρέπει να παραλείψω να ευχαριστήσω και από αυτήν την θέση για την ευγενέστατη και τόσο γενναϊόδωρη χειρονομία της να μου στείλει δύο αντίτυπα του, εξαντλημένου δυστυχώς, βιβλίου της), ό.π., σ. 111, αντλεί την πληροφορία για το ιστορικό όνομα, Λυσίδη, της Μέλισσας από τον Διογένη Λαέρτιο: *Diogenes Laertius, Βίοι φιλοσόφων* σ'ε, Μετάφραση: Νικολάου Κυργιοπούλου, Βιβλιοθήκη των Ελλήνων, τόμος 65, σσ. 95-100. Η ίδια πηγή πρέπει να χρησιμοποιήθηκε και για το λήμμα «Περιάνδρος» στο *Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν «Ηλίου»*.
- 18 Για αυτό το σχόλιο βλ. στο Μαρία Χναράκη: «Κρητικές, “κλασικές” δημιουργίες: Η *Μέλισσα* του Νίκου Καζαντζάκη και ο *Περιάνδρος* του Θόδωρου Αντωνίου», Πρακτικά Συνεδρίου *Ελληνική μουσική δημιουργία τού 20ού αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών 27-29 Μαρτίου 2009, Επιμ. Γ. Βλαστός, Αθήνα: Σύλλογος Οι Φίλοι της Μουσικής, 2009, σσ. 220-228/ εδώ, σ. 224. Η μελετήτρια

ται μεταξύ των δύο θεατρικών έργων του Κοσμά Πολίτη, του *Κωνσταντίνου*, δηλαδή, και των *Κορινθίων*, τόσο από την άποψη της ποιητικής όσο και από την άποψη της θεματολογίας.

Υπάρχει, πάντως, μία παράμετρος του πρώτου (και ανέκδοτου ακόμη, αλλά, τουλάχιστον, ευρεθέντος) θεατρικού έργου του Κοσμά Πολίτη η οποία μπορεί να εξεταστεί ερήμην του ίδιου του δραματικού κειμένου: πρόκειται για την “διαδικασία” τής συγγραφής του και της μετέπειτα υποβολής του στον Σταθάτειο Διαγωνισμό. Έχουμε, λοιπόν, βάσιμες υποψίες ότι αυτή η διαδικασία, καθώς και η αναμονή των αποτελεσμάτων αλλά και η αποτυχία, η οποία φοβόταν πως θα είναι η κατάληξη της προσπάθειάς του, έχουν καταγραφεί με έναν πολύ καλά συγκαλυμμένο τρόπο, κατά την συνήθεια του συγγραφέα Κοσμά Πολίτη, στο κείμενο του *Λεμονοδάσους*. Θα προχωρήσουμε στην καταγραφή των περιών ο λόγος ιχνών, παρακολουθώντας το κείμενο της πρώτης έκδοσης του *Λεμονοδάσους*, εκείνης του 1930, που, όπως φαίνεται, για ένα διάστημα, βάδισε, κατά έναν ιδιαίτερο τρόπο, παράλληλα με τις *Κορινθίες*.

Στην πρώτη αυτή έκδοση, η (πλασματική) ημερολογιακή καταγραφή τής ζωής τού Παύλου Αποστόλου (διότι περί αυτής πρόκειται στο μεγαλύτερο μέρος τού *Λεμονοδάσους*, πλην του τελευταίου κεφαλαίου) έχει ως αφηγηρία την ημερομηνία «22 Μαρτίου 1924»<sup>19</sup> (στην οριστική έκδοση η χρονολογία έχει αντικατασταθεί με τους εν είδει απόκρυψης τρεις αστερίσκους), ενώ ο χώρος στον οποίο τοποθετείται κατά τις πρώτες καταγραφές (πριν αρχίσουν οι εναλλαγές τού σκηνικού μεταξύ Πόρου και Αθήνας) είναι οι Δελφοί. Οι Δελφοί, βεβαίως, με τον περίφημο αρχαιολογικό χώρο και, επιπλέον, οι Δελφοί του ζεύγους Σικελιανού, οι οποίοι, ήδη από την αρχή τής δεκαετίας του 1920, προετοιμάζαν τις τόσο σημαντικές εκείνες εορταστικές καλλιτεχνικές εκδηλώσεις<sup>20</sup>. Η πρωταγωνίστρια, μάλιστα, του μυθιστορήματος, η Βίργκω Δροσινού, επρόκειτο να λάβει μέρος, ως μέλος του Χορού, στην παράσταση των *Ικέτιδων* του Αισχύλου μαζί με την εξαδέλφη της, αλλά αποφασίζει, τελικά, να παραιτηθεί από τα σχέδιά της (σσ. 128-131)<sup>21</sup>. Γίνεται πολύς λόγος στην αρχή τού μυθιστορήματος (και όχι μόνον, φυσικά, επειδή ο Παύλος είναι αρχιτέκτων) για το αρχαίο πνεύμα τής σαφήνειας, του μέτρου και της αρμονίας, το οποίο, όμως, δεν έχει σχέση ούτε με την «ξερή δασκαλική ανάπτυξη» του, η οποία το απονεκρώνει, ούτε με την κρύα επιστήμη των αρχαιολόγων, οι οποίοι, επίσης, μοιάζουν να ανατέμνουν ένα πτώμα. Ο Παύλος προτιμά αναμφιβόλως την άποψη της υπηρέτριας του ξενοδοχείου, σύμφωνα με την οποία οι αρχαίοι «ζούσαν σαν κι' εμάς μόνον που γύριζαν γυμνοί». «Ζούσαν», σκέφτεται ανακουφισμένος ο Παύλος, «αυτό ήθελα ν' ακούσω. Ζούσαν και το πνεύμα τους ζη ακόμη και φτερουγίζει ασύλληπτο επάνω από τ' ακρωτηριασμένα μάρμαρα που εξετάζουν ανύποπτοι οι αρχαιολόγοι» (σ. 12). Θα έλεγε κανείς εδώ, ως προς την σύνθεση των *Κορινθίων*, ότι τα παραπάνω απηχούνται

---

(την οποία επίσης ευχαριστώ θερμά για την προθυμία της να μου στείλει το κείμενό της), αναφερόμενη στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη, μας οδηγεί να προσέξουμε, ωστόσο, ότι η Μέλισσα, πανταχού παρούσα, αν και νεκρή, κυκλοφορεί, σε αντίθεση με το όνομά της, «πάντα σαν τύψη, σαν Ερινύα».

19 Το 1924 ήταν το έτος κατά το οποίο ο Κοσμάς Πολίτης επέστρεψε στην Ελλάδα μετά την Γαλλία και την Αγγλία όπου είχε διαμείνει τα δύο πρώτα χρόνια που ακολούθησαν την Μικρασιατική Καταστροφή, εξαιτίας τής οποίας, βεβαίως, είχε αναγκαστεί να εγκαταλείψει την Σμύρνη.

20 Βλ. στο Κοσμά Πολίτη: *Λεμονοδάσος*, Επίμετρο: Αγγέλα Καστρινάκη, Ελληνικά Γράμματα/ Σειρά: Πεζογραφικές Επισημάνσεις, 2010, τα σχετικά με την αναγραφόμενη χρονολογία και τις παρατηρούμενες χρονικές ανακολουθίες του κειμένου τού Κοσμά Πολίτη αναφορικά με τις Δελφικές Εορτές, στις σσ. 217-9, 289/ Σημ. 65 του «Επιμέτρου».

21 Οι παραπομπές, που ενσωματώνονται στο κείμενο, γίνονται στην έκδοση Κοσμά Πολίτη: *Λεμονοδάσος Ιστορία μιας ζωής*, Αθήνα, 1930.

στην προαναφερθείσα κριτική τού Ξενόπουλου: «Μια αρχαία τραγωδία σε γλώσσα σημερινή. Αλλά και κάποιες σημερινές ιδέες μέσα».

Ο Παύλος, πάντως, βρίσκεται στους Δελφούς και για έναν πολύ συγκεκριμένο λόγο: «Πρέπει να μελετήσει τις αναλογίες και να μετρήσει ακριβώς της διαστάσεις τού Θησαυρού των Αθηναίων για το αρχαϊκό μνημείο που σχεδιάζει ο πατέρας» του (σσ. 13-14), με τον οποίο συνεργάζεται επαγγελματικά. Είναι το πρώτο αρχιτεκτονικό σχέδιο για το οποίο γίνεται λόγος στο μυθιστόρημα, και θα ακολουθήσουν και άλλα αργότερα, αλλά το σημαντικότερο ανάμεσά τους είναι εκείνο το σχέδιο με το οποίο ο Παύλος συμμετέχει σε έναν Διαγωνισμό. Το αποκαλύπτει στην κυρία Δροσινού, την μητέρα της Βίργκως:

«–Ευχηθήτε να έλθω πρώτος στο διαγωνισμό».

Της εξηγώ ότι πρόκειται για ένα Ηρώον και ότι λαμβάνω μέρος σε διαγωνισμό για πρώτη φορά με έργο εντελώς δικό μου» (σσ. 108-109).

Δεν θα μπορούσε, βέβαια, να συμμετέχει σε Διαγωνισμό με ένα σχέδιο αρχαίου ναού, για να το παραλληλίσουμε με την τραγωδία *Κορίνθιες*, αλλά τα υπόλοιπα στοιχεία είναι ενδεικτικά. Οι *Κορίνθιες* πρέπει να υπήρξαν το πρώτο έργο που ολοκλήρωσε και το οποίο, στην συνέχεια, υπέβαλε σε δημόσια κρίση (αν και ανωνύμως) ο Κοσμάς Πολίτης, αν κρίνουμε από την ημερομηνία υποβολής του (8.10.1930) στον Σταθάτειο Διαγωνισμό<sup>22</sup>, ενώ και τα ακόλουθα στοιχεία με τα οποία περιγράφει το «Ηρώον» του ο ήρωας ταιριάζουν (και) με την τραγωδία: «Έχω τελειώσει το αρχιτεκτονικό μέρος τού προπλάσματος. Ένας όγκος τετράγωνος και βαρύς [όπως, ίσως, και η προκαθορισμένη δομή τής τραγωδίας]. Μένει να σκαλισθή η αλληγορία της εμπνεύσεώς μου» (σ. 109). Αρκετές σελίδες αργότερα καταγράφονται (ως εξορκισμός;) τα σχετικά με την (απευκαΐα, όσον αφορά στις *Κορίνθιες*) αποτυχία του ήρωα: «Είμαι λυπημένος για την αποτυχία μου στο διαγωνισμό [...] δεν βραβεύθηκε το πρόπλασμά μου» (σσ. 140-1).

Το *Λεμονοδάσος*, ωστόσο, στο σύνολό του ως μυθιστόρημα, εμπνέεται από το πνεύμα των αρχαίων Ελλήνων προγόνων, με την σαφή θέση που, όπως είδαμε, παίρνει απέναντι σε αυτό το πνεύμα ο αφηγητής και έτσι το αποτυχόν, αλλά όχι αναγκαστικά και αποτυχημένο, αρχιτεκτονικό σχέδιο του Παύλου υποστηρίζεται από μία πληθώρα αναφορών, οι οποίες, πέραν των Δελφών και των Δελφικών εορτών (για τις τελευταίες, παρεμπιπτόντως, η ευνοϊκή κριτική του συγγραφέα δεν είναι δεδομένη<sup>23</sup>), εξακτινώνονται σε παραθέσεις στίχων μεταφρασμένων ή και από το πρωτότυπο των αρχαίων τραγωδιών<sup>24</sup>, για να καταλήξουν στο όνειρο της κατασκευής

22 Οι πρώτες βιβλιοκρισίες για το *Λεμονοδάσος*, σύμφωνα με το *Σχεδιάσμα Βιβλιογραφίας*, ό.π., σ. 93, εμφανίζονται μόλις στις αρχές του 1931, γεγονός που δείχνει πως η έκδοση του μυθιστορήματος πρέπει να έγινε στο τέλος του έτους 1930, και πάντως μετά τον Οκτώβριο. Για την «επίωση» του *Λεμονοδάσους* βλ. και στο «Επίμετρο» της Αγγέλας Καστρινάκη, ό.π., σσ. 217-8, 224/ Σημ. 9.

23 Για την σχέση τού Κοσμά Πολίτη και του ήρωά του στο *Λεμονοδάσος* με την αρχαιότητα βλ. την άποψη της Αγγέλας Καστρινάκη στο «Επίμετρο», ό.π., σσ. 244-7, 256, 262-4, 276-7, 289-292, 324-330. Γίνεται επίσης αναφορά εκεί στην υπονόμευση από τον Κοσμά Πολίτη των Δελφικών Εορτών, ό.π., σσ. 257-9. Όσο για την γνωστικιστική ανάγνωση των παραπάνω, όπως και όλων των άλλων στοιχείων στο *Λεμονοδάσος*, από την Αγγέλα Καστρινάκη στο εν λόγω «Επίμετρο» (βλ. σχετικά το άρθρο μου «Μια γνωστικιστική ανάγνωση του *Λεμονοδάσους*», εφημ. *Η Αυγή*, 24 Οκτωβρίου 2010/ ένθετο *Αναγνώσεις*, αρ.φ. 410, σ. 6), δεν θα μας απασχολήσει εδώ.

24 «Είχα δει τον Κοσμά Πολίτη να διαβάζει αρχαίους συγγραφείς στο πρωτότυπο και να μεταφράζει *prima vista* χορικά, όχι γράφοντας, αλλά απαγγέλλοντάς τα. Όταν τον ρώτησα γιατί δεν μεταφράζει τραγωδία, “ώρες ώρες με ξαφνιάζεις δυσάρεστα”, μου αποκρίθηκε. “Η μετάφραση της αρχαίας τραγωδίας, παιδάκι μου, είναι έργο ζωής. Τούτα δω είναι κατάλοιπα της Ευαγγελικής Σχολής. Πώς θα μεταφράσω αρχαίους συγγραφείς εγώ; Με το Oxford edition πλάι στον Σοφοκλή;”»- Ιώ Μαρμαρινού: *Κοσμάς Πολίτης. Ένα πορτραίτο*, Γαβριηλίδης, Αθήνα,

ενός ιδανικού σπιτιού – εστίας, που θα αποτελεί, κατά έναν τρόπο, την αποτύπωση αλλά θα παρέχει και τα εχέγγυα για έναν ιδεώδη τρόπο ζωής, κατά τα αρχαία πρότυπα της αρμονίας: «Εκεί επάνω στον πευκόφυτο λόφο θα κτίσω ένα σπήτι! Όχι σπήτι. Κάτι σαν αρχαίο ναό και σαν στοά, με κίονες, χωρίς πόρτες και παράθυρα. Θα κλούσε με βαρειά παραπετάσματα. Μαρμάρινες ταρατσες και σκαλιά θα οδηγούσαν κάτω ως τη θάλασσα» (σσ. 144-5). Αλλού ο ήρωας – αφηγητής, συμμεριζόμενος, υποθέτουμε, τα λόγια τού πατέρα του, εξηγεί και το ιδιαίτερο αυτό κράμα που εμφανίζεται στα σχέδια και στα ιδανικά του: «– Οι κλασικοί, οι κλασικοί. Δεν ξέρετε να λέτε παρά αυτό. Εγώ τους κλασικούς τούς μεταβάλλω σε ρομαντικούς. Όπως και ήσαν άλλως τε» (σ. 36)<sup>25</sup>. Ίσως και με τις *Κορίνθιες* να επιχειρήσε κάτι παρόμοιο.

Να ήταν άραγε σημαντικό το γεγονός ότι ο Κοσμάς Πολίτης, αποκρύπτοντας πιθανότατα την ύπαρξη των *Κορινθίων* (που είχαν ήδη υποβληθεί ανωνύμως στον Σταθάτειο Διαγωνισμό), παρουσιάστηκε στον, κατά κύριο λόγο, άνθρωπο του θεάτρου Φώτο Πολίτη με το χειρόγραφο του *Λεμονοδάσους*, αποσπώντας, παρεμπιπτόντως, από έναν τέτοιο κριτή, μία ενθουσιώδη κριτική<sup>26</sup>; Τότε, ίσως, δεν θέλησε να διακινδυνεύσει την μείωση, κατά έναν τρόπο, της ευνοϊκής υποδοχής τού πρώτου μυθιστορηματός του, δείχνοντας στον Φώτο Πολίτη και το πρώτο του, την ίδια εποχή γραμμένο, θεατρικό έργο. Μένει, λοιπόν, οι σημερινοί θεατρικοί κριτικοί, που ευελπιστώ πως θα μπορέσουν να διαβάσουν τις *Κορίνθιες*, να αποφανθούν εκ νέου για την ποιότητά τους.

---

1988, σ. 65.

25 Για την «νεορομαντική επίστρωση» στο *Λεμονοδάσος* βλ. Γιώργος Καλλίνης: *Ο μοντερνισμός ενός κοσμοπολίτη. Στοιχεία και τεχνικές τού μοντερνισμού στο μεσοπολεμικό μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2001, σσ. 218-222, καθώς και στο «Επίμετρο» της Αγγέλας Καστρινάκη, ό.π., σσ. 385-8 («για μια ποιητική του συγκερασμού»).

26 Βλ. στο Φώτου Πολίτη: *Επιλογή Κριτικών Άρθρων*, τόμος Γ' – Λογοτεχνικά, Φιλολογική επιμέλεια: Νίκου Πολίτη, Ίκαρος, 1985, σσ. 317-321 (αναδημοσίευση από την εφημ. *Πρωία*, 24.2.1931).

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ  
Ψευδεπίγραφα έργα στα αθηναϊκά θέατρα  
την περίοδο της κατοχής.\*  
Ένα μεθοδολογικό ζήτημα

*Πού να μαζεύεις  
τα χίλια κομματάκια  
τον κάθε ανθρώπου.*  
Γιώργος Σεφέρης, ΙΑ΄ χαίκου

Το παρόν κείμενο προέκυψε από μια εργασία καταλογογράφησης<sup>1</sup> κι έχει αφετηρία μια κατηγορία καταλοίπων της σκηνικής πράξης με ευρεία χρήση στη θεατρολογική έρευνα: τα θεατρικά προγράμματα. Με αφορμή τις ιδιαιτερότητες που παρουσιάζουν τα εν λόγω ελληνικά έντυπα της κατοχικής περιόδου, επιχειρείται εδώ να επισημανθούν πειρασμοί και παγίδες που εμπρικλείουν οι «πηγές» της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου όταν τις αντιμετωπίζουμε ως αναγνωρίσιμες και βέβαιες κι όχι ως αποσπασματικές κι επισφαλείς.

Η περίπτωση των ψευδεπίγραφων (νόθων) έργων στο ελληνικό θέατρο της Κατοχής παραπέμπει σε μια μακροχρόνια και ιδιαίτερα προσφιλή στους ελληνικούς θιάσους τακτική: να «πλαστογραφούν» τα έργα που έπαιζαν, άλλοτε για να προσελκύσουν το κοινό κι άλλοτε για ν' αποφύγουν να καταβάλουν συγγραφικά δικαιώματα. Παραποιήσεις τίτλων κι αποσιωπήσεις ονομάτων είναι πολύ συχνές στα θεατρικά προγράμματα του 19ου αιώνα. «Και μόνον έν είνε αδύνατον. Να παρακολουθήση κανείς τους τίτλους» επισημαίνει το 1906 ανώνυμος αρθρογράφος της αθηναϊκής εφημερίδας *Νέον Άστυ*<sup>2</sup>, ενώ η ίδια εικόνα κυριαρχεί και στα προγράμματα πρόζας και λυρικού θεάτρου του Μεσοπολέμου. Τα παραδείγματα φθίνουν από τη δεκαετία του 1950 και ύστερα.

Την περίοδο της Κατοχής το πιο πάνω τέχνασμα εφαρμόστηκε για ένα συγκεκριμένο σκοπό: να παρουσιαστούν από σκηνης, παρά τη ρητή απαγόρευση της λογοκρισίας, συγγραφείς που ανήκαν εθνικά στην πλευρά των Συμμάχων<sup>3</sup>. Έτσι, ορισμένα έργα αποδόθηκαν σε επινοημένα

---

\* Ο αρχικός τίτλος της ανακοίνωσης ήταν «Ψευδεπίγραφα έργα στα αθηναϊκά θέατρα τη δεκαετία του 1940». Χάριν οικονομίας χρόνου και -στο παρόν κείμενο- χώρου, εξετάζεται μόνο η περίοδος της Κατοχής.

1 Η Συλλογή Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ), της οποίας έχω την ευθύνη από το 1999, συγκροτείται από τρεις κύριες κατηγορίες υλικού: α) προσωπικά-ιδιωτικά αρχεία, β) φωτογραφικά τεκμήρια και γ) έντυπα εφήμερου χαρακτήρα (προγράμματα θεάτρου, κινηματογράφου και μουσικής, μουσικά τεμάχια, αφίσες κ.ά). Η αναλυτική καταλογογράφηση των θεατρικών προγραμμάτων του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ αριθμεί μέχρι στιγμής 13.000 ηλεκτρονικά δελτία.

2 «Νέα έργα», *Νέον Άστυ*, 26 Μαΐου 1906.

3 Η ελληνική βιβλιογραφία για την τριπλή (ελληνική, ιταλική και γερμανική) λογοκρισία της Κατοχής, για τις ποικίλες παραμέτρους της, αλλά και για άλλου είδους τεχνάσματα αποφυγής ή παράκαμψής της από τους καλ-



ονόματα συγγραφέων που παρέπεμπαν συνήθως στην –επιτρεπτή, λόγω της φιλοναζιστικής κυβέρνησης του Vichy– γαλλική εθνικότητα. Εξίσου παραπλανητική ήταν η αυθαίρετη απόδοση των ξένων τίτλων στα ελληνικά· αλλά το κύριο ζήτημα είναι το ζήτημα των ονομάτων.

Το θέμα των ψευδεπίγραφων έργων της Κατοχής εξετάζεται συχνά ακροθιγώς από τους ιστορικούς του ελληνικού θεάτρου<sup>4</sup>. Η αναγνώριση αυτών των έργων στο σύνολό τους και η καταλογογράφηση τους παραμένουν ζητούμενα της έρευνας. Για την ώρα, ας καταθέσουμε τα αποτελέσματα που είχε μια πρώτη εκ του σύνεγγυς εξέταση ενδεικτικών παραδειγμάτων.

## ■ Εισαγωγικές διευκρινίσεις

Ο χαρακτηρισμός ενός εντύπου ή ενός αρχαιακού τεκμηρίου ως ψευδεπίγραφου προϋποθέτει την αμφισβήτηση της γνησιότητάς του. Στην περίπτωση των θεατρικών προγραμμάτων, εμφανίζονται εξ αρχής «ύποπτα» όσα έχουν καταχωρισμένο στη θέση του συγγραφέα ένα καινοφανές όνομα· η περίπτωση υπαγορεύει αναζήτηση του ονόματος στη βιβλιογραφία, ώστε να διαπιστωθεί αν ο συγγραφέας είναι υπαρκτό πρόσωπο. Αλλά κι όταν το όνομα του συγγραφέα είναι γνωστό, ο τεκμηριωτής οφείλει να ελέγξει αν στην εργογραφία του περιλαμβάνεται ο τίτλος ή –στην περίπτωση αυθαιρεσίας στη μετάφραση του τίτλου– τα πρόσωπα (οι ρόλοι) που αναγράφονται στο πρόγραμμα. Δεν λείπουν οι πιο απαιτητικές περιπτώσεις: τέτοιες είναι, λόγου χάριν, τα έργα που παρουσιάζονται χωρίς όνομα συγγραφέα ή οι διασκευές στις οποίες έχουν «πλαστογραφηθεί» και τα ονόματα των ηρώων του έργου. Τα παραδείγματα που ακολουθούν έχουν ταξινομηθεί σε τρεις κατηγορίες, βάσει της μεθοδολογίας που ακολουθήθηκε και των μέσων που αξιοποιήθηκαν στην πορεία της «αποκατάστασής» τους<sup>5</sup>.

## ■ (Απλή) αναζήτηση στη βιβλιογραφία

Αρκετά ψευδεπίγραφα έργα της Κατοχής μάς έχουν ήδη παραδοθεί με την πραγματική τους ταυτότητα· το μόνο που απαιτείται είναι να ρίξει κανείς μια ματιά στην «ελάσσονα» βιβλιογραφία που, στην περίπτωση του ελληνικού θεάτρου, αναδεικνύεται ιδιαίτερα χρήσιμη. Ενδεικτικά παραδείγματα αυτής της κατηγορίας αποτελούν τα ακόλουθα έργα που έπαιξε ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη στη διάρκεια της Κατοχής:

λιτέχνες του θεάτρου, βασίζεται κυρίως στο άρθρο του Θάλη Δίζελου: «Το θέατρο στην Αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (Μάρτιος-Απρίλιος 1962), σσ. 452-462. Περαιτέρω παραπομπές προσφέρει η Δηώ Καγγελάρη: «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ, Προκόπης Παπαοστράτης (επιμ.): *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945. Γ' τόμος. Μέρος δεύτερο*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σσ. 335-361, ιδίως σσ. 339-345.

4 Βλ. ενδεικτικά, Δηώ Καγγελάρη, ό.π., σσ. 339-341· Πλάτων Μαυρομούστακος: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σσ. 35-36· Γιώργος Π. Πεφάνης: «Το θέατρο και η κατοχική Αθήνα», στο *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 493-507, ιδίως σ. 494. Το θέμα δεν εξετάζεται στην πρώτη προσπάθεια συστηματικής κωδικοποίησης μεθοδολογικών ζητημάτων της ελληνικής θεατρολογικής έρευνας (Αννα Ν. Μαυρολέων: *Η έρευνα στο θέατρο. Ζητήματα μεθοδολογίας*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα 2010).

5 Τα θεατρικά προγράμματα που εξετάζονται εδώ φυλάσσονται στην αντίστοιχη συλλογή του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ. Για τον περιορισμό του φόρτου των υποσημειώσεων, δεν καταγράφονται οι ταξινομητικοί κωδικοί τους.

α) το *The dominant sex* του Ιρλανδού Michael Egan, που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν το καλοκαίρι του 1941, υπό τον ελληνικό τίτλο *Αντίο ισοτίας* και το πλαστό όνομα «Ζαν Ραμώ» (μετάφραση του Στάθη Σπηλιωτόπουλου)<sup>6</sup>.

β) το *Ladies in retirement* των Βρετανών Reginald Denham και Edward Percy, που σκηνοθέτησε το καλοκαίρι του 1943 ο Τάκης Μουζενίδης. Το έργο πήρε τον ελληνικό τίτλο *Γυναίκες στο περιθώριο* κι αποδόθηκε στο όνομα «Ζυλ Σαρτρών» (μετάφραση του Στάθη Σπηλιωτόπουλου)<sup>7</sup>.

γ) η *Δαλιδά (Delila)* του Ούγγρου εβραϊκής καταγωγής Ferenc Molnár, που παρουσιάστηκε το ίδιο καλοκαίρι σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη ως ανυπόγραφο, «εκ του ουγγρικού» (διασκευή του Ευάγγελου Μπέζου)<sup>8</sup>.

δ) το *Icebound* του Αμερικανού Owen Davis, που παρουσιάστηκε το καλοκαίρι του 1944, υπό το όνομα του διασκευαστή Στάθη Σπηλιωτόπουλου και με τον ελληνικό τίτλο *Σαν τα κοράκια*<sup>9</sup>.

6 Βλ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος: *Το θέατρο όπως το έζησα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1965, σσ. 46-47. Χειρόγραφο της μετάφρασης του Σπηλιωτόπουλου φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (Θεατρικού Μουσείου). Ευχαριστώ θερμά τον πρόεδρο του Μουσείου, Κώστα Γεωργουσόπουλο, που μου παραχώρησε πρόθυμα την άδεια να μελετήσω τη μετάφραση, σε αντιβολή με το πρωτότυπο κείμενο. Για τον άγνωστο στη χώρα μας Michael Egan (1895-1956), βλ. «Egan, Michael, dramatic author», στο *Who was who in the theatre 1912-1976. A biographical dictionary of actors, actresses, directors, playwrights and producers of the English-speaking theatre. Volume 2, D-H*, Gale Research Company, Detroit 1978, σ. 745. Το *The dominant sex* έκανε πρεμιέρα το 1935 στο θέατρο Embassy του Λονδίνου κι εκδόθηκε την ίδια χρονιά (Michael Egan: *The dominant sex. A play in three acts*, H. F. W. Deane & Sons, London [1935]). Βλ. ενδεικτικά, Ralph de Pomerai: «The revolt about sex», στο *The future of sex relationships*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., London 1936, σσ. 83-97, ιδίως σσ. 92-93· Maggie B. Gale: «Errant nymphs: women and the inter-war theatre», στο Clive Barker, Maggie B. Gale (επιμ.): *British theatre between the wars 1918-1939*, Cambridge University Press, 2000, σσ. 113-134, ιδίως σσ. 123-124.

7 Βλ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, ό.π., σ. 47. Η μετάφραση του Σπηλιωτόπουλου φυλάσσεται στη Βιβλιοθήκη του Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου (Θεατρικού Μουσείου), σε δακτυλόγραφη μεταγραφή της Ξανθής Ζαχαριάδου (1991). Για τους Reginald Denham (1894-1983) και Edward Percy (1891-1968), βλ. «Denham, Reginald», στο Gerald Bordman, Thomas S. Hischak (επιμ.): *The Oxford companion to American theatre*, Oxford University Press, New York, Oxford 32004 και *Who's who of British members of Parliament. A biographical dictionary of the House of Commons based on annual volumes of Dod's Parliamentary Companion and other sources. Volume IV, 1945-1979*, Harvester Press, Hassocks 1981, σ. 342. Η πρεμιέρα του έργου (πρώτη έκδοση: Edward Percy, Reginald Denham: *Ladies in retirement. A play in three acts*, English Theatre Guild, London 1940) δόθηκε το 1939 στο Λονδίνο, στο θέατρο Saint James's. Βλ. Robert Tanitch: *London stage in the 20th century*, Haus Publishing, London 2007, σσ. 117, 123.

8 Βλ. *Αναμνηστικό λεύκωμα για τα δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας*, Αθήνα 1952, σ. [5]. Για τον Ferenc Molnár (1878-1952), βλ. ενδεικτικά, Eugene Brogyányi: «Molnár, Ferenc», στο Gabrielle H. Cody, Evert Sprinchorn (επιμ.): *The Columbia encyclopedia of modern drama*, Columbia University Press, New York 2007, σσ. 917-918.

9 Βλ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, ό.π., σημ. 6, σσ. 50-51. Για τον Owen Davis (1874-1956) και το βραβευμένο με Pulitzer έργο του (πρεμιέρα στο Sam H. Harris Theatre της Νέα Υόρκη το 1923, πρώτη έκδοση: Owen Davis: *Icebound. A play*, Little, Brown and Co., Boston 1923), βλ. ενδεικτικά, Elizabeth A. Brennan, Elizabeth Clarage: *Who's who of Pulitzer Prize winners*, The Oryx Press, Phoenix (Arizona) 1999, σ. 96.

## ■ Πιο σύνθετη αναζήτηση

Στις περιπτώσεις που ακολουθούν, η εξέταση της ελληνικής βιβλιογραφίας δεν ήταν ιδιαίτερα αποδοτική. Έτσι, η πορεία της έρευνας για τον εντοπισμό της ταυτότητας των έργων άλλαξε: αξιοποιήθηκαν ξένες βιβλιογραφικές πηγές, αλλά και ενδείξεις που παρέχουν τα θεατρικά προγράμματα (διανομή ρόλων, τόπος όπου εκτυλίσσεται το έργο κ.τ.λ.).

### *Η θεία Τζούλια (1942)*

Τον Απρίλιο του 1942 ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη παρουσίασε το έργο *Η θεία Τζούλια* υπό το όνομα «Ρενέ Σαρμάν». Η σκηνοθεσία ήταν του Γιαννούλη Σαραντίδη. Στο πρόγραμμα δεν αναγράφεται μεταφραστής. «Έργο Αμερικανίδας, της Zoe Wharton, ήταν και η *Θεία Τζούλια (The old maid)* που ανέβασε σε μετάφρασή μου η Κατερίνα [...]», θα γράψει αργότερα ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος<sup>10</sup>.

Ο μεταφραστής παρέχει τον πρωτότυπο τίτλο του έργου· τη συγγραφέα, ωστόσο, δεν τη θυμάται καλά. Η αναζήτηση του τίτλου στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία αποδεικνύει ότι το όνομα «Zoe Wharton» ενώνει δύο πρόσωπα σε ένα, δηλαδή δύο αμερικανίδες συγγραφείς: την Edith Wharton και τη Zoë Akins. Το 1922 η νουβέλα *The old maid* της Edith Wharton<sup>11</sup> δημοσιεύτηκε στο γυναικείο περιοδικό *Red Book*, σε συνέχειες<sup>12</sup>. Το 1935 η Zoë Akins<sup>13</sup> διασκεύασε τη νουβέλα της Wharton για το θέατρο<sup>14</sup>.

### *Ο άνθρωπος που παίζει κωμωδία (1943)*

Το Φεβρουάριο του 1943 ο θίασος της Μιράντας Μυράτ και του Γιώργου Παππά έπαιξε το έργο *Ο άνθρωπος που παίζει κωμωδία*. Στο πρόγραμμα, στη θέση του συγγραφέα, είναι καταχωρισμένο το όνομα «Πιερ Ροσσέ», ενώ δεν υπάρχει όνομα μεταφραστή.

Η έρευνα ξεκίνησε από τα πρόσωπα του έργου: ανάμεσά τους περιλαμβάνονται τα ονόματα: «Ολίβια Γκραναί», «Κυρία Μπράμσον» και «Ντάννυ». Οι ρόλοι απαντώνται σε δύο ακόμη προγράμματα από παραστάσεις του έργου στην Αθήνα. Πρόκειται για το *Night must fall* (1935) του ουαλλού ηθοποιού και θεατρικού συγγραφέα Emlyn Williams<sup>15</sup>, που είχε παρου-

10 Στάθης Σπηλιωτόπουλος, ό.π., σμ. 6, σ. 47.

11 Για την Edith Wharton (1862-1937) βλ. ενδεικτικά, Millicent Bell (επιμ.): *The Cambridge companion to Edith Wharton*, Cambridge University Press, 1995.

12 Δύο χρόνια αργότερα, το *The old maid* δημοσιεύτηκε –με τον υπότιτλο *The 'Fifties*– στον τόμο *Old New York*. Βλ. Edith Wharton: *Old New York*, D. Appleton & Co, New York, London 1924.

13 Για τη Zoë Akins (1886-1958), βλ. Alan Kreizenbeck: *Zoe Akins. Broadway playwright*, Praeger publishers, Westport 2004 (*Contributions in Drama and Theatre Studies*).

14 *The old maid. Dramatized by Zoë Akins from the novel by Edith Wharton*, D. Appleton-Century Co, New York, London 1935. Η παραγωγή στο Empire Theatre της Νέας Υόρκης συμπλήρωσε 305 παραστάσεις και η Akins τιμήθηκε με το βραβείο Pulitzer θεατρικού έργου. Βλ. Carolyn Casey Craig: «Zoe Akins, escape artist», στο *Women Pulitzer playwrights. Biographical profiles and analyses of the plays*, McFarland & Company inc., Jefferson (North Carolina) 2004, σσ. 66-82 και Heinz-Dietrich Fischer: *The Pulitzer Prize Archive. Volume 12. Drama/Comedy Awards 1917-1996*, K. G. Saur, München 1998, σσ. 75-78.

15 Για τη ζωή και το έργο του Emlyn Williams (1905-1987), βλ. James Harding: *Emlyn Williams. A life*, Welsh Academic Press, Cardiff 2002 και John Russell Stephens: *Emlyn Williams. The making of a dramatist*. Seren, Bridgend

σιαστεί για πρώτη φορά στην Αθήνα από το Dublin Gate Theatre –φιλοξενούμενο στο Εθνικό Θέατρο– το 1938. Το καλοκαίρι του 1960 έπαιξε το έργο κι ο θίασος Αστυνομική Αυλαία του Ιορδάνη Μαρίνου, με τον ελληνικό τίτλο *Η νύχτα θα πέσει*.

### *Σύζυγοι με δοκιμή (1943)*

Η «κωμωδία σε 3 πράξεις» *Σύζυγοι με δοκιμή* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το Σεπτέμβριο του 1943 από το θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη. Σύμφωνα με τα στοιχεία του προγράμματος, συγγραφέας του έργου ήταν ο «Φρ. Λοντάλ», ενώ η μετάφραση είχε γίνει από τη Μαρία Κάρμα<sup>16</sup>. Η πρωταγωνίστρια επανέλαβε το έργο δύο φορές, στην ίδια μετάφραση: το καλοκαίρι του 1951 και το Νοέμβριο του 1960. Στα δύο αντίστοιχα προγράμματα, ο συγγραφέας έχει μετατραπεί σε «Φρειδερίκος Λοντέιλ». Η μεταγραφή του ονόματος, τα «εξελληνισμένα» πρόσωπα του έργου («Ελένη», «Μαρία», «Ριχάρδος», «Γιώργος») κι ο τόπος που αναγράφεται στο πρόγραμμα του 1960 («Η Α΄ πράξη στο σπήτι της Ελένης στο Λονδίνο. Η Β΄ και η Γ΄ πράξη στο εξωχικό σπήτι της Μαρίας στη Σκωτία») παραπέμπουν στην τρίπρακτη κωμωδία του Frederick Lonsdale *On approval* (1926)<sup>17</sup>.

### *Ο κύριος Πονς δε θέλει να ενοχλήσει (1944)*

Έργο που αποδόθηκε παραπλανητικά σε υπαρκτό πρόσωπο, στο γάλλο συγγραφέα Georges Berr<sup>18</sup> (γνωστό στην Ελλάδα από την περίοδο του Μεσοπολέμου), *Ο κύριος Πονς δε θέλει να ενοχλήσει* παρουσιάστηκε τον Ιανουάριο του 1944 από το θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη, σε σκηνοθεσία του Γιαννούλη Σαραντίδη. Ο ελληνικός τίτλος δεν παραπέμπει σε κανένα έργο του Berr. Τα καταχωρισμένα στο πρόγραμμα πρόσωπα υποδεικνύουν το boulevard του Βρετανού Alan Alexander Milne *Mister Pim passes by* (1920), υπόθεση που επιβεβαιώνεται από την αναγραφή του ονόματος «Μιλν» σε μεταγενέστερο δημοσιευμένο κατάλογο σκηνικών παραγωγών του θιάσου της Κατερίνας<sup>19</sup>.

2000. Το έργο (πρώτη έκδοση: Emlyn Williams: *Night must fall. A play in three acts*, Victor Gollancz, London 1935) έκανε πρεμιέρα το 1935 στο Duchess Theatre του Λονδίνου, με το συγγραφέα στον κεντρικό ρόλο (βλ. Robert Tanitch, ό.π., σημ. 7, σ. 104).

16 Τα στοιχεία που έχουν εντοπιστεί, μέχρι στιγμής, για τη Μαρία Κάρμα είναι λιγοστά: με το όνομα αυτό πάντως, που μπορεί να είναι και ψευδώνυμο, υπογράφει τις μεταφράσεις 11 έργων, κυρίως από την αγγλική γλώσσα, σε θεατρικά προγράμματα της περιόδου 1936-1956. Στο πρόγραμμα της παραγωγής του έργου του James Barrie, *What every woman knows*, το 1940, από το θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη (με τον ελληνικό τίτλο *Αυτό που ξέρει κάθε γυναίκα*), βρίσκεται δημοσιευμένη και μια φωτογραφία της.

17 Για τον Frederick Lonsdale (1881-1954) και το *On approval* (πρεμιέρα το 1926 στο Watford Palace Theatre του Hertford, πρώτη έκδοση: Frederick Lonsdale: *On approval. A comedy*, W. Collins, Sons & Co., London [1927]), βλ. Frances Donaldson: *Freddy Lonsdale*, W. Heinemann, London, Melbourne 1957.

18 Για τον Georges Berr (1867-1942), βλ. Kurt Gänzl: «Berr, Georges», στο *The encyclopedia of the musical theatre. Volume 1, A-G*, Schirmer, New York, London<sup>2</sup> 2001, σ. 162.

19 Βλ. *Αναμνηστικό λεύκομα για τα δεκαπεντάχρονα της Κατερίνας*, ό.π., σημ. 8. Η ελληνική μετάφραση ήταν της Μαρίας Κάρμα. Για τη ζωή και το έργο του A. A. Milne (1882-1956), βλ. ενδεικτικά, Tori Haring-Smith: *A. A. Milne. A critical bibliography*, Garland Pub., New York 1982. Το *Mr. Pim passes by* (πρώτη έκδοση: A. A. Milne: *Mr. Pim passes by. A comedy in three acts*, Samuel French, London 1921) έκανε πρεμιέρα το 1920 στο New Theatre του Λονδίνου (βλ. Robert Tanitch, ό.π., σημ. 7, σ. 62).

## ■ Δύο (σχεδόν) γνωστές περιπτώσεις

Τα έργα *Τα θαμπά τζάμια* και *Για ένα κομμάτι γης* εμφανίζονται συχνά στη σύγχρονη βιβλιογραφία ως ενδεικτικές περιπτώσεις ψευδεπίγραφων έργων. Καλό είναι ωστόσο να αποκατασταθούν ορισμένες «ανθεκτικές στο χρόνο» αβλεψίες και παρανοήσεις για την ταυτότητά τους.

### *Τα θαμπά τζάμια (1943)*

Τον Οκτώβριο του 1943 ο θίασος της Βάσως Μανωλίδου, του Αιμίλιου Βεάκη, του Γιώργου Παππά και του Νίκου Δενδραμή, εγκατεστημένος στο θέατρο Πάνθεον, έπαιξε το έργο *Τα θαμπά τζάμια* του «G. Zarola». Η μετάφραση ήταν του Τζαβαλά Καρούσου<sup>20</sup>, η σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη. Τα επόμενα χρόνια το έργο παρουσιάστηκε και πάλι στην αθηναϊκή σκηνή: το 1947 από το θίασο Αιμίλιου Βεάκη και Γιώργου Παππά, το 1956 από το θίασο Τζαβαλά Καρούσου και Μαίρης Λεκού και το 1958 από το θίασο της Κρινιώς Παπά. Στα προγράμματα των τριών τελευταίων παραγωγών καταχωρίζεται και το όνομα της συγγραφέως του, Olga Printzlau.

Η Αμερικανίδα Olga Printzlau σταδιοδρόμησε κυρίως ως σεναριογράφος του βωβού κινηματογράφου<sup>21</sup>. Το θεατρικό έργο της *Window panes* –αλληγορικό δράμα με αναφορές στη Βίβλο που εκτυλίσσεται σε ρωσικό αγροτικό καταυλισμό—<sup>22</sup> έκανε πρεμιέρα το 1927 στο θέατρο Mansfield της Νέας Υόρκης, σε σκηνοθεσία του Henry Herbert<sup>23</sup>. Κατά τα φαινόμενα, ο τόπος του έργου δημιούργησε στη χώρα μας την παρανόηση ότι η συγγραφέας του ήταν Ρωσίδα ή Ουκρανή (αν και το όνομα Printzlau παραπέμπει περισσότερο σε πολωνική καταγωγή)<sup>24</sup>.

20 Φυλάσσεται στο αρχείο του Τζαβαλά Καρούσου. Ευχαριστώ θερμά τη Δέσπω Καρούσου για την πληροφορία και τη Λέλα Καρούσου για τη γενναιοδωρή παραχώρηση αντιγράφου.

21 Γεννήθηκε στη Philadelphia το 1891 και πέθανε στο Hollywood το 1962. Από το 1915 έως το 1933 έγραψε σενάρια για 69 κινηματογραφικές ταινίες. Βλ. Parley Ann Boswell: «Going Hollywood: the Thirties», στο *Edith Wharton on film*, Southern Illinois University Press, 2007, σσ. 88-89· Vicky Callahan: *Reclaiming the archive. Feminism and film history*, Wayne State University Press, Detroit 2010, σσ. 290, 294, 302 και <http://www.imdb.com/name/nm0697880/>.

22 Πρώτη έκδοση: *Window panes. A drama in three acts*. Samuel French, New York 1932.

23 Βλ. «*Window panes* has a biblical theme», *The New York Times*, 22 Φεβρουαρίου 1927.

24 Βλ. Άλκης Θρύλος: «Το θέατρο», *Νέα Εστία* 41/471 (15 Φεβρουαρίου 1947), σσ. 245-248, ιδίως σ. 248, και Θαλής Δίзелος, ό.π., σημ. 3, σ. 458 (όπου διατηρείται και το πλαστό όνομα «Γ. Ζαπόλα»). Οι παρανοήσεις επιβιώνουν στη σύγχρονη βιβλιογραφία (βλ. ενδεικτικά, Γλυκερία Καλαϊτζή: *Ελληνικό θέατρο και ιστορία από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950). Διδακτορική διατριβή*, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 39 και 243 και Γρηγόρης Ιωαννίδης: *Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο πόλεμο. Διδακτορική διατριβή*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005, σσ. 116 και 407).

### *Για ένα κομμάτι γης (1944)*

Το 1932 ο αμερικανός συγγραφέας Erskine Caldwell δημοσίευσε ένα μυθιστόρημα που εκτυλίσσεται την περίοδο της οικονομικής ύφεσης σε μια φυτεία καπνού στον αμερικανικό Νότο: το *Tobacco road*<sup>25</sup>. Το 1933 ο συμπατριώτης του, Jack Kirkland, το διασκεύασε για τη σκηνή, με τον ίδιο τίτλο<sup>26</sup>.

Τον Ιούλιο του 1940 το μυθιστόρημα του Caldwell δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στη χώρα μας, στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*, με τον τίτλο *Στα καπνοτόπια*<sup>27</sup>. Ενάμιση χρόνο νωρίτερα, στο ίδιο περιοδικό, είχε δημοσιευτεί κι ένα εκτενές άρθρο για το θεατρικό έργο του Kirkland<sup>28</sup>.

Τον Ιανουάριο του 1944 το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν παρουσίασε το έργο του Kirkland σε μετάφραση του Γιώργου Σεβαστίκογλου, με τον –αυθαίρετο, είναι η αλήθεια– τίτλο *Για ένα κομμάτι γης*<sup>29</sup>. Η παραποίηση της ταυτότητας του έργου στο πρόγραμμα του θιάσου ήταν διπλή: α) το όνομα του Kirkland αποσιωπήθηκε, β) ο Caldwell μετατράπηκε σε «Ε. Κωντέλ». Ο Caldwell «αποκαταστάθηκε» στο πρόγραμμα της μετακατοχικής επανάλιψης της παραγωγής του Θεάτρου Τέχνης το 1947<sup>30</sup>. ο Μάριος Πλωρίτης, στην κριτική του, «αποκατέστησε» και τον Kirkland, ως συγγραφέα του θεατρικού έργου<sup>31</sup>.

Το 1983 εκδόθηκε κι η μετάφραση του Γιώργου Σεβαστίκογλου· η σελίδα τίτλου της έκδοσης προτάσσει το όνομα του Kirkland και αποσαφηνίζει πλήρως το θέμα<sup>32</sup>. Παρά ταύτα –και παρά την πρόσφατη σαφή επισήμανση του Δημήτρη Σπάθη, ότι το θεατρικό έργο είναι διασκευή από

25 Erskine Caldwell: *Tobacco road*, Charles Scribner and sons, New York 1932. Ο Caldwell (1903-1987) έγραψε κυρίως μυθιστορήματα και διηγήματα, με κεντρικά θέματα τη φτώχεια, το ρατσισμό και τα κοινωνικά προβλήματα στον αμερικανικό Νότο. Το *Tobacco road* και το *God's little acre* (1933) είναι τα πιο γνωστά έργα του. Για περισσότερα στοιχεία, βλ. ενδεικτικά, Dan B. Miller: *Erskine Caldwell. The journey from Tobacco Road. A biography*, Knopf, New York 1995 και Robert L. McDonald (επιμ.): *Reading Erskine Caldwell. New essays*, McFarland & Company, Jefferson (North Carolina) 2006.

26 Jack Kirkland (from the novel by Erskine Caldwell): *Tobacco road. A three act play*. The Viking Press, New York 1934. Η πρεμιέρα του έργου είχε δοθεί το Δεκέμβριο του προηγούμενου έτους στη Νέα Υόρκη. Για τον αμερικανό θεατρικό συγγραφέα, παραγωγό, σκηνοθέτη και σεναριογράφο Jack Kirkland (1902-1969), βλ. ενδεικτικά, James Fisher: «Jack Kirkland», στο *Historical dictionary of contemporary American theatre 1930-2010. Volume 1: A-L*, The Scarecrow Press, London, Toronto, Plymouth 2011, σ. 428.

27 Η μετάφραση είναι δημοσιευμένη σε συνέχειες: ξεκινά στο τεύχος 189 (13 Ιουλίου 1940) κι ολοκληρώνεται στο τεύχος 228 (12 Απριλίου 1941). Μέχρι το τεύχος 204 (26 Οκτωβρίου 1940), τη μετάφραση υπογράφει ο Ν. Ανδρικόπουλος· από το τεύχος 205 (2 Νοεμβρίου 1940), ο Γ. Τρ. Για την υπόδειξη της πρώτης αυτής μετάφρασης, ευχαριστώ θερμά τη φιλόλογο και θεατρολόγο Μαρία Χαμάλη. Το μυθιστόρημα του Caldwell έγινε ευρύτερα γνωστό στη χώρα μας από τη μεταγενέστερη μετάφραση του Άρη Αλεξάνδρου, με τον τίτλο *Καπνοτόπια* (Έρσκιν Κάλντγουελ, *Καπνοτόπια. Μεταφραστής Άρης Αλεξάνδρου*, Γκοβόστης, Αθήνα [1952]).

28 Μιχ. Πολίτης: «Το έργο που παίζεται επί πέντε χρόνια στο Μπροντγουέη. *Τομπάκο ρόουντ*», *Νεοελληνικά Γράμματα* 113 (28 Ιανουαρίου 1939), σσ. 9, 11.

29 Σύμφωνα με τη στήλη των θεαμάτων της εφημερίδας *Η Καθημερινή*, η πρεμιέρα δόθηκε στις 8 Ιανουαρίου στο θέατρο Αλίκης. Οι παραστάσεις συνεχίστηκαν μέχρι τις 6 Φεβρουαρίου, ενώ δόθηκε και μία επανάλιψη: στις 31 Μαΐου, στο θέατρο Κυβέλης.

30 Αντιγράφω από αντίτυπο του συγκεκριμένου προγράμματος, που φυλάσσεται στη συλλογή του Θεατρικού Μουσείου: «Για ένα κομμάτι γης / (Στα καπνοτόπια) / Ε. Κώντγουελ». Οι παραστάσεις ξεκίνησαν στις 3 Ιανουαρίου και συνεχίστηκαν μέχρι τις 23 του ίδιου μήνα (βλ. τη στήλη των θεαμάτων στην εφημερίδα *Ελευθερία*).

31 Μ. Πλωρίτης: «Το θέατρο. *Για ένα κομμάτι γης*. Των Ε. Κώλντγουελ και Τζ. Κίρκλαντ», *Ελευθερία*, 4 Ιανουαρίου 1947.

32 Τζακ Κίρκλαντ: *Καπνοτόπια (Για ένα κομμάτι γης)*. Διασκευή από το μυθιστόρημα του Έρσκιν Κάλντγουελ. *Μετάφραση Γιώργου Σεβαστίκογλου*, εκδόσεις «Δωδώνη», Αθήνα, Γιάννινα 1983.

το μυθιστόρημα του Caldwell<sup>33</sup>– το έργο του Kirkland εξακολουθεί να καταχωρίζεται στη σύγχρονη βιβλιογραφία με το όνομα του Caldwell και όχι με το όνομα του συγγραφέα του<sup>34</sup>.

## ■ Επίλογος (κι ένα τελευταίο παράδειγμα)

Τα παραδείγματα που προηγήθηκαν αποτελούν τμήμα ενός ευρύτερου ζητήματος· για τη συνολική έκτασή του δεν μπορεί να γίνει οριστικός λόγος, αν δεν προηγηθεί εξαντλητική αποδελτίωση των τίτλων στις στήλες θεαμάτων των εφημερίδων της εποχής και έρευνα σε άλλες αρχειακές συλλογές (κυρίως στη συλλογή του Θεατρικού Μουσείου). Επιπλέον: α) δεν μπορούμε να ξέρουμε, αν δεν το ελέγξουμε, πόσα από τα έργα που υπέγραψαν έλληνες συγγραφείς ήταν πράγματι δικά τους και β) από μια αναλυτική εξέταση του θέματος δεν μπορεί να λείπει το μουσικό θέατρο. Πάντως, τουλάχιστον στη συλλογή του ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, προσμετρώνται δέκα ακόμη περιπτώσεις από την κατοχική περίοδο. Το τέχνασμα των ψευδεπίγραφων έργων στο ελληνικό θέατρο της Κατοχής φαίνεται ότι ήταν αποτελεσματικό· επισταμένη έρευνα στη διεθνή βιβλιογραφία για τη λογοκρισία στο θέατρο θα μπορούσε να καταλήξει σε κάποια συμπεράσματα για το αν και κατά πόσον ήταν και πρωτότυπο.

Μια άλλη υπόθεση εργασίας είναι οι λόγοι που οδήγησαν τους αθηναϊκούς θιάσους να επιλέξουν τα συγκεκριμένα έργα. Σε ικανό ποσοστό των περιπτώσεων το θέμα ενδέχεται να περιορίζεται σε «ευσεβείς πόθους» για εισπρακτική επιτυχία και πρωταγωνιστική καταξίωση. Ο προσωππαγής θιάσος της Κατερίνας Ανδρεάδη, για παράδειγμα, πρωτοστάτησε στην παρουσίαση «πλαστογραφημένων» έργων: επτά στα δέκα παραδείγματα που εξετάστηκαν εδώ, προέρχονται από παραγωγές του θιάσου της (και δεν είναι τα μόνα)· όσον αφορά τη διαδικασία της υποδοχής των έργων αυτών στην ελληνική σκηνή, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τρεις σημαντικές παραμέτρους: ότι πρόκειται για έργα που α) είχαν «αβανταδόρικούς» κεντρικούς ρόλους, β) είχαν σημειώσει επιτυχία στα ταμεία των βρετανικών και αμερικανικών θεάτρων<sup>35</sup> και γ) είχαν σχεδόν όλα μεταφερθεί στον κινηματογράφο<sup>36</sup>. Ας σημειωθεί ενδεικτικά ότι στην κινηματογραφική εκδοχή του *The old maid* πρωταγωνίστριες ήταν η Bette Davis και η Miriam Hopkins.

33 Δημήτρης Σπάθης: «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα Ιστορικά* 39 (Δεκέμβριος 2003), σσ. 451-478, ιδίως σ. 470.

34 Βλ. ενδεικτικά, Γλυκερία Καλαϊτζή, ό.π., σημ. 24, σσ. 31-32, 74, 266· Γρηγόρης Ιωαννίδης, ό.π., σημ. 24, σσ. 36, 109· Πλάτων Μανρομούστακος (επιμ.): *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 105· Δηώ Καγγελάρη (επιμ.): *Κάρολος Κουν*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2010, σ. 277· Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο, κοινωνία, έθνος. Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010. Η τελευταία περίπτωση βιβλιογραφικής αναφοράς είναι η πιο ενδιαφέρουσα: ο Πατσαλίδης γνωρίζει το *Tobacco road* ως θεατρικό έργο του Kirkland βασισμένο στο μυθιστόρημα του Caldwell (βλ. ό.π., σ. 467)· δεν γνωρίζει όμως ότι το *Για ένα κομμάτι γης* είναι το ίδιο έργο και το ταυτίζει εσφαλμένα με ένα άλλο μυθιστόρημα του Caldwell: το *God's little acre* (βλ. ό.π., σ. 639). Η Τίνα Κροντήρη, τέλος, παραθέτει τους Caldwell («Coldwell», γράφει) και Kirkland ως συν-συγγραφείς του έργου «*Tobacco plantation*», που αποδόθηκε στο «γάλλο Claudel» (*Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου 1940-1950*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007, σ. 71).

35 Βλ. τις βιβλιογραφικές παραπομπές για το κάθε έργο χωριστά.

36 *The dominant sex* 1937, βλ. Alan Goble (επιμ.): *The complete index to literary sources in film*, Bowker Saur, London, Melbourne, Munich, New Providence N.J. 1999, σ. 143· *Ladies in retirement* 1941, βλ. Michael R. Pitts: «*Ladies in retirement*», στο *Columbia pictures horror, science fiction and fantasy films 1928-1982*, McFarland & Company inc., Jefferson (North Carolina) 2010, σσ. 131-132· *Icebound* 1924, βλ. Alan Goble (επιμ.), ό.π., σ. 108· *The old maid* 1939, βλ. Frank S. Nugent, «The screen; Zoe Akins's *The old maid* reaches the Strand as a mature, engrossing and poignant drama», *The New York Times*, 12 Αυγούστου 1939 και Parley Ann Boswell, ό.π., σημ. 21, σσ. 96-108· *Night must fall* 1937, βλ. Alan Goble (επιμ.), ό.π., σ. 502· *On approval* 1930, βλ. Alan Goble (επιμ.), ό.π., σ. 292· *Mr. Pim passes by* 1921, βλ. Alan Goble (επιμ.), ό.π., σ. 327.

Αλλά και το *Tobacco road*—ενταγμένο στο πλαίσιο των αισθητικών επιλογών του Κουν κατά την πρώτη περίοδο λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης<sup>37</sup> είχε διαγράψει εξαιρετικά επιτυχημένη σκηνική πορεία στην πατρίδα του: οι παραστάσεις του ξεκίνησαν το Δεκέμβριο του 1933 στο θέατρο Masque της Νέας Υόρκης και συνεχίστηκαν στα θέατρα Street και Forrest, για να φτάσουν το 1941 τον αριθμό-ρεκόρ των 3.182, που ανέδειξαν το έργο ως το μακροβιότερο μέχρι τότε και το δεύτερο μακροβιότερο μέχρι σήμερα στο Broadway<sup>38</sup>. Το *Tobacco road* είχε επίσης διασκευαστεί για την κινηματογραφική οθόνη: το 1941, σε σκηνοθεσία του John Ford και σενάριο του Nunnally Johnson<sup>39</sup>.

Τα *Θαμπά τζάμια* σημείωσαν επιτυχία στην αθηναϊκή «πρώτη» τους: η υποδοχή που τους επεφύλαξαν κοινό και κριτικοί ήταν θερμή<sup>40</sup>. Κι αν το έργο σήμερα μοιάζει αφελές, το ίδιο φαίνεται ότι συνέβη και το 1927 στις Ηνωμένες Πολιτείες<sup>41</sup>. Στην Αθήνα της Κατοχής, όμως, ένα έργο με κεντρικό θέμα την καταπίεση ανθρώπου από άνθρωπο και φινάλε που απελευθερώνει τους αδυνάτους και τιμωρεί το δυνάστη τους, ήταν αναμενόμενο να ενθουσιάζει. Άλλωστε, αυτή φαίνεται ότι ήταν κι η προσδοκία του θιάσου<sup>42</sup>. Ας έχουμε υπ’ όψιν, πάντως, και την «ισοπεδωτική», μεταγενέστερη μαρτυρία της Βάσως Μανωλίδου: «Ήμασταν πολύ τυχεροί που τα *Θαμπά τζάμια* είχαν τέσσερις εξίσου σημαντικούς ρόλους [...]»<sup>43</sup>.

Στην εργασία αυτή έγιναν μόνο νύξεις για ένα θέμα που μένει να διερευνηθεί. Σε κάθε περίπτωση, τα έργα που παρουσιάστηκαν εδώ δεν είχαν άξια λόγου συνέχεια στην ελληνική σκηνή και μπορεί στο μέλλον ο θησαυρός των ψευδεπίγραφων έργων ν’ αποδειχτεί «άνθρακες» για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Ωστόσο, αν επιλέγουμε να καταχωρίζουμε τα συγκεκριμένα έργα σε μελέτες, επιστημονικά άρθρα ή ανακοινώσεις, καλό είναι να διερευνούμε λίγο περισσότερο τα ιστορικά τους. Το ζήτημα που εγείρεται είναι μεθοδολογικό: οι περιπτώσεις τέτοιων έργων εξακολουθούν να παραπλανούν την ερευνητική κοινότητα, ιδιαίτερα όταν εντάσσονται σε μελέτες που έχουν ως αντικείμενο την υποδοχή ξένου δραματολογίου στη χώρα μας.

37 Βλ. Δημήτρης Σπάθης, ό.π., σμ. 33, σσ. 468-471. Ο νατουραλισμός του έργου και του μυθιστορήματος αγγίζει και ξεπερνά συχνά τα όρια του γκροτέσκου (βλ. και Mark Fearnow: «Misery burlesqued: the peculiar case of *Tobacco road*», στο *The American stage and the Great Depression: a cultural history of the grotesque*, Cambridge University Press, 1997, σσ. 105-126).

38 Βλ. Edwin T. Arnold: «Tobacco road», στο Hugh Ruppersburg (επιμ.): *The new Georgia encyclopedia companion to Georgia literature*, University of Georgia Press, Athens (Georgia) 2007, σσ. 406-408.

39 Ο Caldwell αποδοκίμασε τη διασκευή, εξαιτίας του «εξωραϊσμού» του κειμένου και της αλλαγής του τέλους του. Η ταινία είχε επιτυχία στην εποχή της· σήμερα, ωστόσο, θεωρείται «φτωχός συγγενής» της μεγάλης επιτυχίας του Ford, *The grapes of wrath* (από το μυθιστόρημα του John Steinbeck, 1940). Βλ. Edwin T. Arnold, ό.π., σσ. 406-407.

40 Οι παραστάσεις ξεκίνησαν στις 16 Οκτωβρίου του 1943, συνεχίστηκαν μέχρι τις 4 Δεκεμβρίου και επαναλήφθηκαν από τις 21 Μαρτίου μέχρι τις 2 Απριλίου 1944. Για την υποδοχή του έργου, βλ. Γ. Ν. Π.: «Το θέατρο. Γ. Ζαπόλα: *Τα θαμπά τζάμια* στο “Πάνθεο”», *Πρωία*, 20 Οκτωβρίου 1943· Σπύρος Μελάς: «Η ζωή της σκηνής. *Τα θαμπά τζάμια*», *Η Καθημερινή*, 23 Οκτωβρίου 1943· Βασίλης Ρώτας: «Θεατρικές πρώτες. Κριτικό σημείωμα», *Καλλιτεχνικά Νέα* 21 (30 Οκτωβρίου 1943), σ. 4· Άλκης Θρύλος: «Το θέατρο. Ο θίασος των τεσσάρων», *Νέα Εστία* 34/395 (15 Νοεμβρίου 1943), σσ. 1369-1370.

41 Βλ. ενδεικτικά, «*Window panes* has a biblical theme», ό.π., σμ. 23.

42 «Στον αμόλυντο θεατή, που η εποχή και ο μαυραγοριτισμός δεν έχουν επιδράσει καταστρεφτικά, [το έργο] χαρίζει την αγαλίαση εκείνη και τη λύτρωση που μας κάνει πλουσιώτερους σε αισθήματα, ωραιότερους σε ψυχή και ανώτερους σε συνείδηση» (απόσπασμα από το σημείωμα του θιάσου, στο πρόγραμμα της παραγωγής του 1943).

43 *Βάσω Μανωλίδου. Αναμνήσεις*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1997, σ. 45.



Ας επισημανθεί, τέλος –και προς επίρρωσιν όσων εκθέσαμε πιο πάνω– η περίπτωση μιας κωμωδίας που εμφανίστηκε ψευδεπίγραφη στην Ελλάδα σε δύο διαφορετικές εποχές: την πρώτη φορά στο Μεσοπόλεμο, τη δεύτερη στη μετακατοχική περίοδο. Το 1920 ο αυστριακός συγγραφέας Rudolf Lothar (Rudolf Lothar Spitzer, 1865-1943) δημοσίευσε την κωμωδία *Der Werwolf*, με το ψευδώνυμο Angelo Cana<sup>44</sup>. Η πρεμιέρα του έργου δόθηκε την επόμενη χρονιά στο Βερολίνο<sup>45</sup>. Το καλοκαίρι του 1922 ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη το έπαιξε στην Αθήνα, σε μετάφραση του Βασίλη Αργυρόπουλου, με τον ελληνικό τίτλο *Ο καλλικάντζαρος*<sup>46</sup>. Είκοσι τρία χρόνια αργότερα, το καλοκαίρι του 1945, η Κοτοπούλη παρουσίασε και πάλι το έργο, αυτή τη φορά ως *Τα θαύματα της νύχτας*, σε μετάφραση του Δημήτρη Μυράτ<sup>47</sup>.

Το ψευδώνυμο του Lothar, ο τόπος στον οποίο διαδραματίζεται το έργο («στον πύργο της δουκίσσης της Καπαμπλάνκα στα Πυρηναία») και τα ονόματα των ηρώων («Δούκισσα της Καπαμπλάνκα», «Καμίλη», «Πάολο Μορέρια» κ.λπ.) είχαν ως επακόλουθο μια ελληνική παρανόηση: ότι ο Αυστριακός Lothar ήταν Ισπανός· παρανόηση που σημειώνεται για πρώτη φορά την περίοδο του Μεσοπολέμου<sup>48</sup>, αναβιώνει στη μετακατοχική εποχή<sup>49</sup> και φτάνει ατόφια ως τις μέρες μας<sup>50</sup>.

44 Angelo Cana: *Der Werwolf. Lustspiel in drei Aufzügen*, Reval [=Tallinn] 1920. Για την ταύτιση του ψευδωνύμου με τον Rudolf Lothar, βλ. R. Müller: «Spitzer Rudolf Lothar», στο *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950. 13. Band*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien 2010, σσ. 41-42.

45 Βλ. Max Epstein: «Das Theatergeschäft. Rückblick und Ausblick», *Die Weltbühne* 31 (3 Αυγούστου 1922), σσ. 117-119, ιδίως σ. 117.

46 Βλ. Μήτσος Α. Μυράτ: *Ο Μυράτ κ' εγώ. Πενήντα x ρόνια ζωή και θέατρο*, Αθήνα 1950, σ. 131 και Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης]: «Η χθεσινή πρώτη. *Ο καλλικάντζαρος*», *Έθνος*, 24 Ιουνίου 1922.

47 Ελλείπει της μετάφρασης, δεν στάθηκε δυνατό να διερευνηθεί, αν ο Μυράτ βασίστηκε στο γερμανικό πρωτότυπο ή στην αμερικανική διασκευή του έργου από την Gladys Unger (*The werewolf*), που είχε παρουσιαστεί με επιτυχία το 1924, βλ. Gary Don Rhodes: «Lugosi, the performer», στο *Lugosi. His life in films, on stage and in the hearts of horror lovers*, McFarland and Company, Jefferson (North Carolina) 1997, σσ. 65-226, ιδίως σσ. 166-167.

48 Βλ. Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης], ό.π., σημ. 46.

49 Βλ. Ι. Στογιάννης: «Δραματικό θέατρο. *Τα θαύματα της νύχτας*», *Η Βραδινή*, 31 Ιουλίου 1945.

50 Βλ. Αρετή Βασιλείου: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα τον Μεσοπόλεμο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 185 και Γρηγόρης Ιωαννίδης, ό.π., σημ. 24, σ. 121.

ΕΡΗ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ

## Το νεοελληνικό θέατρο στο Εθνικό Θέατρο και η κριτική του (1940-1967)

Στην αφετηρία αυτής της εργασίας βρίσκονται οι απορίες ενός νεοελληνιστή και όχι ενός ιστορικού του θεάτρου, με την έννοια ότι με απασχολεί πρωταρχικά η προέλευση (ελληνικό ή ξένο) του κειμένου και όχι άλλα χαρακτηριστικά του έργου ή της παράστασής του. Για να απλουστεύω, επιθυμώ με την εργασία μου να δώσω απάντηση στα ερωτήματα: πόσα, ποια (και γιατί σε δεύτερο επίπεδο) νεοελληνικά έργα παίζονται στη συγκεκριμένη περίοδο στο κρατικό θέατρο και πώς αντιμετωπίζονται από την κριτική η επιλογή και η παρουσίασή τους στη σκηνή. Ζητήματα συντελεστών και παραστάσεων δεν θα με απασχολήσουν καθόλου.

Στην επιλογή, τώρα, του συγκεκριμένου θέματός μου με ώθησαν δύο βασικοί παράγοντες. Ο πρώτος ήταν η ύπαρξη του ψηφιοποιημένου αρχείου του Εθνικού Θεάτρου, που μου έδινε τη δυνατότητα να έχω εύκολη, γρήγορη και πιστοποιημένη πρόσβαση σε όλες τις παραστάσεις του, στα προγράμματα, σε οπτικοακουστικό υλικό και σε μεγάλο μέρος των σχετικών κριτικών και ο δεύτερος η επιθυμία μου να μην μελετήσω τις επιλογές μιας θεατρικής ομάδας αλλά της κεντρικής σκηνής της χώρας, που εκτός από τους καλλιτεχνικούς και εμπορικούς στόχους της, μπορεί να έχει, δυνητικά τουλάχιστον, καθοριστική παρέμβαση, ιδεολογική και αισθητική, στη θεατρική πορεία του τόπου<sup>1</sup>. Άλλωστε, η ενίσχυση της εγχώριας δραματουργίας ήταν ένα από τα βασικά ζητήματα που απασχολούσαν όλους τους εμπλεκόμενους παράγοντες: συγγραφείς, κριτικούς, υπεύθυνους δραματολογίου κ.λπ.<sup>2</sup>

Το χρονικό σημείο έναρξης της περιόδου που με απασχολεί ορίζεται κατά βάση από τα όρια του βιβλίου της Βαρβάρας Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, ενώ το σημείο λήξης από την έναρξη της δικτατορίας των συνταγματαρχών. Προτίμησα αυτή τη «μακρά» διάρκεια, η οποία μάλιστα σημαδεύεται από σημαντικά ιστορικά γεγονότα και πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις, για να δώσω κάποια σχετικά ασφαλή συμπεράσματα από ένα μεγαλύτερο αριθμό κειμένων, αλλά και για να δω κατά πόσο το ρεπερτόριο και οι κριτικές των έργων επηρεάζονται από αυτούς τους παράγοντες.

Στο χρονικό αυτό διάστημα διετέλεσαν διευθυντές οι Κωστής Μπαστιάς (1937-1941), Νίκος Γιοκαρίνης (1941-1943), Άγγελος Τερζάκης (1943-1944), Νικόλαος Λάσκαρης (1945-1946), Δημήτρης Ροντήρης (1946-1950, 1953-1955), Γιώργος Θεοτοκάς (1950-1953), Αιμίλιος Χουρμούζιος (1955-1964), Ηλίας Βενέζης και Αλέξης Μινωτής (1964-1967) και Ευάγγελος Φωτιάδης (1967-1970)<sup>3</sup>. Στο ίδιο διάστημα δόθηκαν παραστάσεις εκτός από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, στο Ηρώδειο, στο θέατρο της Επιδαύρου,

1 Βλ. [www.nt-archive.gr](http://www.nt-archive.gr)

2 Βλ. Βαρβάρα Γεωργοπούλου: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, τόμ. Β', Αιγόκερως, Αθήνα 2009, σσ. 255-262.

3 Βλ. το «Παραστασιολόγιο» στο Βασίλης Φωτόπουλος: *Εθνικό Θέατρο 100 χρόνια*, Όμιλος Λάτση, Αθήνα 2000.

στο θερινό θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος κ.ά., αλλά και σε άλλες πόλεις της Ελλάδας και στην Κύπρο. Περιοδείες έκανε το Άρμα Θέσπιδος το λίγο καιρό της λειτουργίας του (1939-1941).

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις μετρήσεις μου, την περίοδο 1940-1967 ανεβαίνουν στο Εθνικό συνολικά 452 παραστάσεις ξένων, αρχαίων και νεοελληνικών έργων<sup>4</sup>. Με τον όρο παραστάσεις μετρώ αθροιστικά, όπως ακριβώς δίνεται από το Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, κάθε ανέβασμα του έργου, που μπορεί να αποτελεί επανάληψη προηγούμενου έτους ή να παίζεται την ίδια χρονιά δύο φορές σε διαφορετικές αίθουσες, σε περιοδεία κ.λπ. Για παράδειγμα, τα *Αραβωνιάσματα* του Μπόγρη παίζονται το 1936 στην Κεντρική Σκηνή και σε επανάληψη περιοδεύουν με το Άρμα Θέσπιδος το 1939 και το 1940. Από αυτές τις παραστάσεις οι 112 αφορούν νεοελληνικά κείμενα<sup>5</sup>. Η αναλογία 452 προς 112, δηλαδή περίπου ένα προς τέσσερα, ακούγεται πολύ ικανοποιητική. Αλλά όπως όλοι οι μέσοι όροι, κρύβει παγίδες. Πρώτα απ' όλα δεν υπάρχει ένα σταθερό μέτρο στον αριθμό των ελληνικών έργων που παίζονται κάθε χρονιά. Στη δεκαετία του 40 οι παραστάσεις νεοελληνικών κειμένων φτάνουν σε αρκετά υψηλό αριθμό. Το 1944 4 έναντι συνόλου 8, το 1947 6 επί συνόλου 11 ή το 1949 11 επί συνόλου 20. Οπωσδήποτε οι τραγικές συνθήκες: πόλεμος, κατοχή, εμφύλιος, η ανάγκη ενίσχυσης του εθνικού φρονήματος αλλά και η γενικότερη οικονομική κατάσταση επιβάλλουν την προβολή της ελληνικής παραγωγής.

Από τη δεκαετία του 50, όμως, ο αριθμός των ελληνικών έργων μειώνεται σημαντικά: το 1955 μία παράσταση επί συνόλου 13, το 1960 επίσης μία επί συνόλου 15 και το 1965 μία επί συνόλου 19. Μόνο το 1962 ο αριθμός φαίνεται αυξημένος: 7 παραστάσεις νεοελληνικών έργων, όταν όμως ο συνολικός αριθμός παραστάσεων είναι 28, μία προς 4 δηλαδή, όπως ο συνολικός μέσος όρος που προανέφερα. Η παράθεση αριθμών είναι πολύ σχολαστική, αλλά μας οδηγεί εύκολα στο συμπέρασμα ότι δεν υπάρχει στο Εθνικό Θέατρο ενιαία πολιτική απέλιπυ στη νεοελληνική δραματουργία.

Αντίθετα, σε όλη αυτή τη μακρά χρονική περίοδο μπορούμε να διακρίνουμε μια περίπου σταθερή γραμμή στο είδος των έργων και στην επιλογή των συγγραφέων. Οι 112 παραστάσεις αφορούν σε 49 έργα, 30 συγγραφέων. (Οι συγγραφείς, τα έργα και ο αριθμός των παραστάσεων σημειώνονται ενδεικτικά στους καταλόγους που παραθέτω στο τέλος της εργασίας μου.) Σύμφωνα με αυτούς ο περισσότερο ευνοημένος ως προς το ανέβασμα έργων του στο Εθνικό Θέατρο είναι ο Δημήτριος Μπόγρης με πέντε έργα, τα οποία μάλιστα παίζονται πολλές φορές. Ακολουθούν ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και ο Σπύρος Μελάς με τέσσερα έργα ο καθένας, ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Άγγελος Τερζάκης και ο Παντελής Πρεβελάκης με τρία και οι υπόλοιποι με δύο ή ένα. Ας σημειωθεί ότι αρκετοί από τους συγγραφείς, όπως ο Τερζάκης, ο Βενέζης, ο Θεοτοκάς, ο Συναδινός και ο Κωτσόπουλος, συνδέονται με το Εθνικό με σχέση εργασίας.

Η προοδευτική μείωση των παραστάσεων ελληνικών έργων διακρίνεται καλύτερα, αν συγκρίνουμε το τι συμβαίνει στο διάστημα που με απασχολεί με τις παραστάσεις της μεσοπολεμικής οκταετίας, από το 1932, δηλαδή που άρχισε τη λειτουργία του το Εθνικό Θέατρο.

4 Ακολουθώντας τη χρονική κατάταξη του Αρχείου, μετρώ τις παραστάσεις κατά έτος και όχι κατά θεατρική περίοδο.

5 Το ψηφιοποιημένο Αρχείο δίνει τα πληρέστερα στοιχεία. Το βιβλίο *Το ελληνικό έργο στο Εθνικό Θέατρο 1932-1997*, Εθνικό Θέατρο 1997-1998, αποτελεί χρήσιμο αλλά όχι πλήρη κατάλογο των έργων και των συντελεστών της πρώτης παράστασής τους, ενώ στοιχεία για τη χρονική οειρά των παραστάσεων δίνονται επίσης στο Φωτόπουλος: «Παραστασιολόγιο», *Εθνικό Θέατρο 100 χρόνια*, ό.π.

Από το 1932 ως το 1939 ανεβαίνουν 53 παραστάσεις 20 νεοελληνικών έργων, δηλαδή περισσότερες από 6 παραστάσεις κάθε χρονιά<sup>6</sup>. Μάλιστα, την πολύ δύσκολη δεκαετία του 40, όπως δηλώνεται, αρκετές από τις παραστάσεις αποτελούν επαναλήψεις των παραγωγών της προηγούμενης δεκαετίας.

Γενικότερα, από το Κρητικό Θέατρο παίζεται αρκετά συχνά η *Ερωφίλη* και η *Θυσία του Αβραάμ*, ενώ το ανέβασμα του *Βασιλιά του Ροδολίνου* το 1962 οφείλεται στο ενδιαφέρον του σκηνοθέτη Αλέξη Σολωμού για τη δημιουργία της συγκεκριμένης περιόδου<sup>7</sup>. Ο *Βασιλικός* του Αντ. Μάτεσι, η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου και το μονόπρακτο *Ζητείται υπηρέτης* του Μπάμπη Άννινου είναι τα μόνα έργα του 19ου αιώνα που ανεβάζονται στο Εθνικό, ενώ ένα άλλο θεατρικό της ίδιας περιόδου, *Το νερό της λήθης* του Δημ. Κορομηλά, παρουσιάζεται σε μια μόνο παράσταση το 1950 στο Φιλολογικό Σύλλογο Παρνασσό. Πιθανόν οι μεγάλες επιτυχίες συγγραφέων του 19ου αιώνα, όπως η *Γαλάτεια* του Βασιλειάδη ή η *Φύσστα* του Βερναρδάκη να ήταν δύσκολο να παρουσιαστούν πλέον λόγω της καθαρεύουσας ή του θέματος ή της μεγάλης τους διάρκειας αλλά κωμωδίες, όπως η *Βεγγέρα* του Καπετανάκη ή κωμειδύλλια, όπως η *Τύχη της Μαρούλας*, θα μπορούσαν, κατά τη γνώμη μου, να συμπληρώνουν το δραματολόγιο της εθνικής σκηνής. Άλλωστε η επιτυχία νεώτερων παρουσιάσεων τους φανερώνει την αντοχή τους στο χρόνο. Σταθερά παρουσιάζονται έργα του Ξενόπουλου, του Μπόγρη και του Μελά, όπως προανέφερα. Οι πενήνταεξι παραστάσεις έργων τους (ακριβώς οι μισές από το σύνολο των παραστάσεων νεοελληνικών έργων του Εθνικού) εικονογραφούν με ακρίβεια την κατάσταση.

Ό,τι, όμως, κατά τη γνώμη μου σχηματίζει καθαρά την εικόνα του ελληνικού έργου στο Εθνικό Θέατρο είναι ότι και τα παλαιότερα αλλά και τα νέα έργα που παίζονται ανήκουν στην πλειοψηφία τους σε δύο μεγάλες κατηγορίες: είναι είτε ηθογραφικά είτε ιστορικά. Και στις δύο κατηγορίες, βέβαια, ανήκουν πολλά αξιόλογα έργα άλλων ειδών της λογοτεχνίας μας, αλλά πρόκειται κυρίως για έργα του 19ου αιώνα. Ενώ το ηθογραφικό πεζό, που το καλλιέργησαν συγγραφείς του μεγέθους του Παπαδιαμάντη, αρχίζει να αμφισβητείται από την κριτική ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, η θεατρική ηθογραφία ανθίζει στο Εθνικό με τις επαναλαμβανόμενες παραστάσεις παλαιών αλλά και νέων έργων, όπως του Βασίλη Ηλιάδη, *Το χαλάζι* (1941, 1956), του Θάνου Κωτσόπουλου ο *Λυτρωμός* (1946), του Μανόλη Σκουλούδη το *Σταυροδρόμι* (1952) και του Πάνου Σαμαρά, *Ο άρχοντας* (1956)<sup>8</sup>.

6 Στο διάστημα της δεκαετίας από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου ως τα χρόνια που με απασχολούν (1932-1939) παίχτηκαν τα ακόλουθα νεοελληνικά έργα: *Η θυσία του Αβραάμ*, Δημ. Βυζάντιος, *Βαβυλωνία*, Γαλ. Καζαντζάκη, *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, Αλ. Μ. Λιδωρίκης, *Λόρδος Βύρων*, *Η μεγάλη στιγμή*, Αντ. Μάτεσις, *Ο βασιλικός*, Σπ. Μελάς, *Ιούδας*, *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται*, Δημ. Μπόγρης, *Τα αρραβωνιάσματα*, Γρ. Ξενόπουλος, *Θείος Όνειρος*, *Ο πειρασμός*, *Ο ποπολάρος*, *Φοιτηταί*, Κ. Παλαμάς, *Τρισεύγενη*, Διον. Ρώμας, *Ζακυνθινή σερενάτα*, Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι*, Αγγ. Δ. Τερζάκης, *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, *Είλωτες*, *Ο σταυρός και το σπαθί*, Παντ. Χορν, *Το φιντανάκι*.

7 Βλ. και το σχετικό βιβλίο του, *Το Κρητικό θέατρο: Από τη φιλολογία στη σκηνή*, Πλειάς, Αθήνα 1973.

8 «Ύστερα από μια περίοδο έντονων κοινωνικών αναζητήσεων και προβληματισμών, που θεματικά, υφολογικά, αισθητικά και ειδολογικά προσεγγίζει το ελληνικό θέατρο στα ευρωπαϊκά πρότυπα του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού, η πρωτότυπη δραματική δημιουργία των Ελλήνων συγγραφέων επανέρχεται [στη διάρκεια του μεσοπολέμου] στην ασφαλή και σταθερή πηγή έμπνευσής της, που αποτελεί η επίπλαστη απεικόνιση των ηθών και εθίμων του αστικού, αλλά κυρίως του επαρχιακού χώρου, η ιστορική καταγραφή γεγονότων και καταστάσεων από το πρόσφατο και απότερο παρελθόν και η ευθυμογραφική και κωμική απόδοση της σύγχρονης πραγματικότητας. Μοιραία όμως επέρχεται η ποιοτική υποβάθμιση της δραματογραφίας», Θόδωρος Γραμ-

Ως προς τα ιστορικά έργα, με χρονικό εύρος από την αρχαιότητα ως την ελληνική επανάσταση, χρειάζεται να λάβουμε υπόψη μας, ότι άλλα είναι έργα εθνικού φρονηματισμού, γι' αυτό και παίζονται συχνά σε συγκεκριμένες επετείους, όπως ο *Ρήγας* και ο *Παπαφλέσσας* του Μελά ή η *Χαρηνγή* του Μπόγρη, ενώ σε άλλα γίνεται κυρίως προσπάθεια διερεύνησης μια σημαντικής ιστορικής προσωπικότητας (Αγγ. Τερζάκη, *Θεοφανώ*, Ν. Καζαντζάκη, *Ιουλιανός ο Παραβάτης*). Δεν αμφισβητώ εδώ και μάλιστα αξιωματικά, την ποιότητα ή τη σημασία των ηθογραφικών ή των ιστορικών έργων. Έχω ωστόσο, δύο αντιρρήσεις: τον πολύ μεγάλο αριθμό παραστάσεων αυτών των δύο κατηγοριών, καθώς και το ότι και οι δύο περιλαμβάνουν κείμενα που, ακόμη κι όταν δεν πρόκειται απλά για έργα φυγής, δεν συμβάλλουν σε ένα σύγχρονο προβληματισμό.

Επισημαίνω ότι σ' αυτά τα 28 χρόνια που μελετώ μόνο 4 έργα έχουν υπόθεση που διαδραματίζεται την εποχή που παίζονται: του Δημ. Μπόγρη, το *Σκοτεινά στον Έπαχτο* και του Ηλία Βενέζη, το *Μπλοκ C* αναφέρονται στον πόλεμο και την κατοχή αντίστοιχα, ενώ του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας* και της Λούλας Αναγνωστάκη, *Η συννααστροφή* στη σύγχρονη πραγματικότητα.

Από τα υπόλοιπα, όσα διαδραματίζονται στο μεσοπόλεμο, σε σχετικά δηλαδή κοντινή με το ανέβασμά τους εποχή, όπως του Σπύρου Μελά, *Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*, του Δημ. Μπόγρη, *Η καινούρια ζωή* και οι *Φουσκοθαλασσιές*, είναι έργα γραμμένα πριν από το β' παγκόσμιο πόλεμο και φανερώνουν την ηλικία τους. Σημειώνω ακόμη ότι *Το μεγάλο παιχνίδι* του Άγγελου Τερζάκη έχει μύθο που, κατά το συγγραφέα του είναι «σύγχρονος ή αλλοτινός», μπορεί δηλαδή να εξελίσσεται σε οποιαδήποτε εποχή<sup>9</sup>.

Ως εδώ προσπάθησα να δώσω μια εικόνα της τύχης του νεοελληνικού έργου στην κρατική μας σκηνή. Είναι προφανές ότι η επιλογή τους δεν γινόταν με σαφή κριτήρια, δηλαδή ούτε με γνώμονα τη θέση τους στη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, ούτε απολύτως αξιολογικά, ούτε προπάντων με γνώμονα την προώθηση της σύγχρονης παραγωγής. Στο τελευταίο αυτό εντοπίζεται η ουσιωδέστερη έλλειψη στον καταρτισμό του δραματολογίου. Ήταν μάλλον ασφαλείς επιλογές, εύπεπτες κωμωδίες, ηθογραφίες ή ιστορικά δράματα, που στηρίζονταν σε γνωστά ονόματα δημιουργών και συνήθως στη σίγουρη και από πριν γνωστή (από προηγούμενες παραστάσεις των ίδιων έργων) αποδοχή του κοινού<sup>10</sup>. Άρα, από την άποψη αυτή δεν μπόρεσε να βοηθήσει ουσιαστικά τη νέα θεατρική παραγωγή του τόπου παρά τη δημιουργία από τον Χουρμούζιο το 1956 της «Δευτέρας Σκηνης», που εγκαινιάστηκε με το έργο του Καμπανέλλη<sup>11</sup>.

ματάς: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, Α' τόμ. Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 159. Βλ. και τις ανάλογες παρατηρήσεις του για τα χρόνια ως το 1964 και ειδικότερα για την ηθογραφία στο θέατρο, στις σσ. 193 και 198-201.

9 Βλ. Άγγελος Τερζάκης: «Σημείωμα για το έργο» στο πρόγραμμα της παράστασης.

10 Βλ. για το Εθνικό Θέατρο και τις ανάλογες παρατηρήσεις του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, ο οποίος διαπιστώνει για τη δεκαετία του 1940 «μια σαφώς λιγότερο [σε σχέση με άλλα θέατρα] τολμηρή πολιτική ρεπερτορίου» ορατή κυρίως «στις επιλογές του από την ελληνική δραματολογία, οι οποίες σαφώς εκφράζουν μια σαφώς συντηρητική κατεύθυνση». Αλλά και για την επόμενη δεκαετία επισημαίνει ότι «η επιλογή του ρεπερτορίου μέσα από το ασφαλές σώμα κλασικών έργων ακαδημαϊκού χαρακτήρα αφήνει ελάχιστα περιθώρια στις νεωτερικές γραφές από το μεταπολεμικό παγκόσμιο θέατρο και διατηρεί το συντηρητικό προσανατολισμό που επέβαλαν οι πολιτικές συνθήκες της εποχής μετά την απελευθέρωση, ενώ η εμφανής έλλειψη τόλμης έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός κύκλου συγγραφέων που προτιμώνται από την κρατική σκηνή, ενώ τα έργα άλλων, με κατά γενική ομολογία εμφανέστερες αρετές, αποκλείονται». Ωστόσο, στα επόμενα πριν τη δικτατορία χρόνια βλέπει «μικρά ανοίγματα προς τολμηρότερες λύσεις» (*Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 56, 69 και 104).

11 Βλ. Βασίλης Κανάκης: *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνια*, Κάκτος, Αθήνα 1999, σσ. 223-227

Η δεύτερη σκηνή είχε ως στόχο «να υπηρετήσει πρωτίστως την θεατρικήν επίδοσιν των νέων Ελλήνων συγγραφέων [...με] κριτήριον εις την επιλογήν» όχι μόνο την επίδοσιν στη σκηνική τέχνη, αλλά και «την καλλιέργειαν του θεατρικού λόγου», επειδή «το θέατρο είναι είδος λογοτεχνικόν· δεν είναι μόνον τεχνική»<sup>12</sup>. Ένα χρόνο αργότερα, όμως, μετά από 4 μόλις έργα η Δευτέρα Σκηνή διέκοψε τη λειτουργία της.

Αξίζει να δούμε στο σημείο αυτό πώς απεικονίζεται αυτή η ασάφεια στόχων σε ένα άλλο πρόγραμμα, που αφορά ακριβώς την προσπάθεια ίδρυσης μιας ακόμη νέας σκηνης μέσα στο Εθνικό. Το κείμενο προέρχεται από το πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Λυτρωμός* του Θάνου Κωτοόπουλου, το 1946, με το οποίο εγκαινιάζεται η «Πρωτοποριακή Σκηνή»: «Καλλιτεχνική πρωτοπορία δεν είναι μονάχα ο φουτουρισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο υπερρεαλισμός. Υπερβολικά βεβιασμένα και απλουστευτικά θα είταν μια τέτοια αντίληψη. Καλλιτεχνική πρωτοπορία είναι κάθε προσπάθεια που γίνεται, με σοβαρότητα και συνέπεια, για την ανανέωση ενός καλλιτεχνικού είδους. [...] Η πρωτοποριακή Σκηνή δεν ανήκει σε καμιά σχολή, σε κανένα δόγμα. Είναι φιλελεύθερη και απροκατάλυτη. Μπορεί οι δοκιμές της να τη φέρουν σε πανάρχαιες κι αιώνες μορφές τέχνης, μπορεί και σε μορφές ολότελα πρωτοφανέστες. Το έμβλημά της είναι: Επιστροφή στην ποίηση. Το σύνθημά της: Εμπιστοσύνη στη ζωή, στη νιότη και στην ελευθερία»<sup>13</sup>. Και η Πρωτοποριακή Σκηνή διέκοψε τη λειτουργία της την ίδια χρονιά αφού ως δεύτερο έργο παίχτηκε το *Στο γέφυρα του χειμώνα* του Μάξγουελ Άντερσον.

Για να φέρω ένα μόνο ενδεικτικό παράδειγμα άλλης πολιτικής απέναντι στο νεοελληνικό έργο, την ίδια περίπου περίοδο (από το 1942 ως το 1945, από το 1946 ως το 1950 και από το 1954 ως το 1967) ο Κουν με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης κάτω από δύσκολες οικονομικές συνθήκες και χωρίς δικό του θέατρο ως το 1954, εκτός από τους Δημ. Βυζάντιο (1964), Γρ. Ξενόπουλο (1944, 1947), Λ. Αναγνωστάκη (1965) και Ι. Καμπανέλλη (που παρουσίασε 1 χρόνο μετά το Εθνικό, αλλά σταθερά για αρκετά χρόνια), παρουσίασε έργα των Γ. Σεβαστίκογλου (1943, 1964), Αλέξη Σολωμού (1944), Δημ. Ψαθά (1949), Χρ. Γιαννακόπουλου (1941) και Αλ. Σακελλάριου (1950), Νάνου Βαλαωρίτη (1959), Νίκου Πολίτη (1959) και Δημήτρη Κεχαΐδη (1959, 1964)<sup>14</sup>.

Πώς όμως αντιμετώπισε η κριτική τις παραστάσεις νεοελληνικών έργων στο Εθνικό Θέατρο κατά τα χρόνια που με απασχολούν; Εξ ορισμού βέβαια τα νεοελληνικά έργα βρίσκονται σε μειονεκτική θέση, καθώς η μάλλον ισχυρή δραματική παραγωγή της εποχής «συγκρίνεται» με τα αριστουργήματα της κλασικής αρχαιότητας και με τα –θεωρητικώς– καλύτερα έργα της παγκόσμιας παραγωγής. Από το σώμα των κριτικών που μελέτησα, το οποίο περιλαμβάνει σημειώματα και μεγαλύτερα άρθρα για παραστάσεις ή συνεντεύξεις συντελεστών και όχι κείμενα γενικότερου ενδιαφέροντος, όπως ετήσιες αποτιμήσεις της θεατρικής ζωής, είναι φανερή μια πρώτη, αν και όχι πάντα ισχυρή, διαφοροποίηση ανάλογα με την ιδεολογική τοποθέτηση κάθε εντύπου. Για παράδειγμα οι κριτικές που δημοσιεύονται στην *Επιθεώρηση Τέχνης* έχουν

και 248-250. Στη Δευτέρα Σκηνή παίχτηκαν επίσης τα έργα *Άρχοντας*, *Κλυταιμνήστρα* και *Συναπάντημα στην Πεντέλη*.

12 Από το ανώνυμο σημείωμα: «Η Δευτέρα Σκηνή» στο πρόγραμμα της παράστασης του Καμπανέλλη.

13 Από το ανώνυμο σημείωμα: «Τι είναι η Πρωτοποριακή Σκηνή» στο πρόγραμμα της παράστασης του Κωτοόπουλου.

14 Βλ. *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*. Επιστημονική επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.

έντονα κριτική χροιά για τη σύνθεση του ρεπερτορίου του Εθνικού<sup>15</sup>. Ένα επεισόδιο, που δίνει μια άλλη διάσταση στο ρόλο της κρατικής σκηνης αλλά και στις αντιδράσεις του κοινού, είναι αυτό που συνέβη το 1962, όταν παίχτηκε ο *Ρήγας* του Σπύρου Μελά, (παράσταση που επρόκειτο να παρακολουθήσουν και οι βασιλείς). Με την έναρξη του έργου ρίχτηκαν προκηρύξεις από τον εξώστη που έγραφαν «Ρήγας Φεραίος. Ζήτω η Δημοκρατία». Τότε η *Βραδινή* στο σχόλιό της χρησιμοποίησε τον τίτλο «Κομμουνιστάι έρριψαν προκηρύξεις κατά την παράστασιν του Εθνικού Θεάτρου», ενώ η *Αυγή* «Εκδηλώσεις υπέρ της Δημοκρατίας στην πρεμιέρα του “Ρήγα” στο Εθνικό»<sup>16</sup>.

Με την εξαίρεση ορισμένων κριτικών, που ασκούν συστηματικά την κριτικογραφία και διατυπώνουν απόψεις στηριγμένες όχι μόνο στη γνώση αλλά και σε θεωρητικό υπόβαθρο, άλλοι, ιδιαίτερα την πρώτη δεκαετία, περιορίζονται να σχολιάσουν πολύ σύντομα την υπόθεση του κρινόμενου έργου και να αναφερθούν στους συντελεστές της παράστασης. Επίσης, σε αρκετά κείμενα οι κριτικοί δεν προβάλλουν άμεσα τη δική τους άποψη, αλλά φαίνονται να προσπαθούν να αποτυπώσουν και να ερμηνεύσουν τα συναισθήματα του κοινού, εκφράζοντας το γούστο του μέσου όρου: «Η φυγή προς το παρελθόν, η ανάγκη που έχουμε να ζήσουμε κάποια άλλη ζωή που νομίζουμε καλύτερη, η ηρεμία που ζητάμε και το καλό ανέβασμα του έργου, ήταν αυτά που κάνουν τους θεατάς του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιώς να παρακολουθήσουν με ευχαρίστηση του «Φοιτητάς» του κ. Ξενοπούλου»<sup>17</sup>.

Πάντως, το Εθνικό Θέατρο στο διάστημα της οκταετίας από την ίδρυσή του και παρά τις μεγάλες αντιρρήσεις που είχαν προβληθεί όταν επρόκειτο να λειτουργήσει, έχει πλέον στη δεκαετία του 1940 εδραιώσει τη θέση του στη συνείδηση των κριτικών. Οι αντιρρήσεις που προβάλλονται συνεχώς αφορούν πρωτίστως στις περιορισμένες παραστάσεις νεοελληνικών έργων αλλά και στην επιλογή συγκεκριμένων έργων. Πολύ θετικά αποτιμάται η παρουσίαση παλαιότερων δραμάτων, όπως των τραγωδιών του Κρητικού θεάτρου καθώς και της δημιουργίας των πρώτων νεοελλήνων θεατρικών συγγραφέων, διότι με τον τρόπο αυτό το Εθνικό Θέατρο εκπληρώνει το διπλό προορισμό του, δηλαδή «αφ’ ενός την θεατρική ψυχαγωγία και συγχρόνως πνευματική διαπαιδαγώγησι του πολλού Κοινού, αφ’ ετέρου δε την βαθμιαία αναπαράστασιν όλου του οπωσδήποτε ενδιαφέροντος νεοελληνικού θεάτρου»<sup>18</sup>. Ωστόσο, η κατ’ επανάληψη παρουσίαση ορισμένων έργων αλλά και η επιλογή άλλων κρίνεται αρνητικά και αποδίδεται σε ποικίλες αιτίες που έχουν μικρή σχέση με τη θεατρική τέχνη και μεγαλύτερη με την ευκολία της δοκιμασμένης επιλογής ή με την εύνοια των προσωπικών γνωριμιών<sup>19</sup>.

Οι παρατηρήσεις του Δ. Χρονόπουλου δίνουν επιγραμματικά όλες τις διαστάσεις αυτού του ζητήματος, την ανάγκη δηλαδή να παίζονται περισσότερα ελληνικά έργα στο Εθνικό Θέα-

15 Γεράσιμος Σταύρου: «Εθνικό Θέατρο», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Η', τχ. 46-48, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1958, σσ. 76-79, X είναι πάντως θετικός για το έργο *Νύκτα στη Μεσόγειο* του Αγγ. Τερζάκη. Επίσης, Ν. Ανδρέου: «Αλέξανδρου Μάτσα “Κροίσος”», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. Θ', τχ. 97-98, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1963, σσ. 109-111, όπου με αφορμή την παράσταση του *Κροίσου*, είναι επικριτικός για τη μη επιλογή ελληνικών έργων σύγχρονου προβληματισμού.

16 Εφημ. *Η Βραδινή*, 22.10.1962 και εφημ. *Η Αυγή*, 23.10.1962 X και στις δύο εφημερίδες δεν γίνεται κριτική για την παράσταση.

17 Κώστας Παράσχος: «Φοιτητάι», εφημ. *Εθνικός Κήρυξ*, 4.2.1949.

18 Απ. Β. Δασκαλάκης, «Η “Θυσία του Αβραάμ” εις το Εθνικόν Θέατρον», εφημ. *Έθνος*, 21.3.1933.

19 Τις περισσότερες αρνητικές κριτικές εισπράττουν η *Κλυταιμνήστρα* (1956) και ο *Κροίσος* (1963) του Αλέξανδρου Μάτσα, οι παραστάσεις των οποίων αποδίδονται σε σκανδαλώδη εύνοια λόγω της διπλωματικής του καριέρας. Βλ. ενδεικτικά π. Χαλκέντερος: «Ο Κροίσος και το Βατερλώ του!...», εφημ. *Ελεύθερος*, 20.1.1963.

τρο και τα έργα αυτά να είναι κυρίως σύγχρονου προβληματισμού και νέων συγγραφέων: «Η Κρατική Σκηνή φαίνεται να λησμονή ότι πέραν από τον κ. Μελάν υπάρχουν και άλλοι δόκιμοι Έλληνες συγγραφείς, όπως ο Μπόγρης, ο Τερζάκης, ο Θεοδοκάς, ο Συνοδινός, ο Π. Πρεβελάκης, ο Πετσάλης Διομήδης, ο Ηλίας Βενέζης και άλλοι, νεότεροι ακόμα, που ματαιώς κτυπούν την πόρταν της Κρατικής Σκηνης και περιμένουν επί μακρόν διάστημα την απάντησιν της Καλλιτεχνικής Επιτροπής και της Γενικής Διευθύνσεως, επί των έργων που είτε έχουν υποβάλει, είτε έχουν περιέλθει κατά κάποιον τρόπον εις γνώσιν των αρμοδίων της Κρατικής Σκηνης. Νομίζει άραγε η σημερινή Διεύθυνσις του Εθνικού Θεάτρου ότι με το να τιμήση έναν συγγραφέα με το ανέβασμα ενός παλαιού έργου του [...]εξαντλεί την υποχρέωσι που προκύπτει και από τον ιδρυτικόν νόμον και από το εθνικό της καθήκον, να αποδείξη ότι η ελληνική συγγραφική παραγωγή, παραγωγή αξιώσεων και περιεχομένου, δεν έχει σταματήσει, αλλά συνεχίζεται με ικανοποιητικό ρυθμό, χωρίς όμως να προβάλλεται εις την δημοσιότητα;»<sup>20</sup>

Οφείλω, πάντως, να πω ότι αντίθετα από τις επικρίσεις που σημείωσα αλλά και από τη δική μου αρνητική αποτίμηση της πληθώρας των ηθογραφικών ή ιστορικών έργων, άλλη μερίδα της τότε κριτικής είναι θετική, κάποτε και υμνητική, για έργα όπως το *Σταυροδρόμι* του Μανόλη Σκουλούδη ή για το *Ηφαίστειο* του Πρεβελάκη<sup>21</sup>.

Άλλωστε, όπως χαρακτηριστικά γράφει ο Λέων Κουκούλας το 1956: «η κριτική και ο τύπος από τη μια κατηγορούν την ηγεσία του Εθνικού επειδή τάχα αδιαφορεί για την εγχώρια δραματική παραγωγή και από την άλλη βάλλει πυρά ομαδόν εναντίον της μόλις ανεβάση ελληνικό έργο»<sup>22</sup>.

Συμπερασματικά, στο χρονικό διάστημα που με απασχόλησε, το Εθνικό θέατρο εφαρμόζει κατά γενική διαπίστωση συντηρητική πολιτική απέναντι στο νεοελληνικό έργο. Από μια άποψη μπορούμε να θεωρήσουμε θετικό το στοιχείο της παράστασης αυτών των 49 έργων στην κρατική σκηνή και μάλιστα με πολλή φροντίδα και καλούς ηθοποιούς. Από την άλλη, είναι αρνητικό το γεγονός ότι έργα όχι πάντα αξιόλογα «νομιμοποιούνταν» με την παράστασή τους και αποτελούσαν πιθανόν υπόδειγμα για νεότερους δραματουργούς. Αν μάλιστα αναλογιστούμε ότι την ίδια περίοδο έχουμε πραγματική άνθηση της πεζογραφίας και της ποίησης τόσο με τη στιβαρή «γενιά του '30» όσο και με τους νεότερους μεταπολεμικούς λογοτέχνες, διαπιστώνουμε ότι αυτή η πλούσια δημιουργία δεν απεικονίζεται στις επιλογές του Εθνικού. Η αιτία ίσως βρίσκεται στην ίδια τη φύση της κρατικής σκηνης που οφείλει να «δίνει λόγο» για τις επιλογές δραματολογίου όχι μόνο στο κοινό και στους κριτικούς αλλά και στο συντηρητική κρατική μηχανή. Οι αλληπάλληλες προσπάθειες δημιουργίας μιας δεύτερης σκηνης που θα έχει (ως εκ του μικρότερου «μεγέθους» της) μεγαλύτερη ευελιξία και ανεξαρτησία, φανερώνουν

20 Βλ. Δ. Χρονόπουλος: «Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται», εφημ. *Η Βραδινή*, 28.12.1954. Οι αντιρρήσεις αυτές ηχούσαν μοτίβο σε πάρα πολλές κριτικές. Ενδεικτικά βλ. Πέτρος Αζιώτης: «Βασιλικό Θέατρο. Ο "Πειρασμός" και τα ελληνικά έργα», εφημ. *Ελληνισμός*, 21.7.1948. Βλ. του ίδιου: «Οι Τρεις κόσμοι» του κ. Δ. Ρώμα», όπου επικρίνει το περιορισμένο τοπικό ενδιαφέρον του έργου αλλά και τη Διεύθυνση του Εθνικού για τις λιγοστές επιλογές νεοελληνικών έργων. Επίσης ο Μ. Πλωρίτης: «"Φοιτηταί" του κ. Γρ. Ξενοπούλου», εφημ. *Ελευθερία*, 3.2.1949, θεωρεί ότι το έργο αυτό είναι πλέον ξεπερασμένο. Ανάλογα ξεπερασμένο βρίσκει το έργο ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Π. Χορν: "Το φιντανάκι"», εφημ. *Ακρόπολις*, 13.5.1949. Άτεχνη, επίσης, βρίσκει τη *Θεοφανώ* του Τερζάκη ο Μ.: «Οι παραστάσεις των θεάτρων», περ. *Γυναικα*, 18.4.1956. Απόλυτα αρνητικός και ο Αιμ. Χ[=ουρμούζιος]: «Τα φτερά του Ίκαρου» του κ. Αλέξη Πάρνη», εφημ. *Καθημερινή* 2.5.1965.

21 Βλ. ενδεικτικά δύο μετριοπαθείς κριτικές που δεν επηρεάζονται από τοπικιστικά στοιχεία, Μ. Καραγάτσης, «Το Σταυροδρόμι του Μανόλη Σκουλούδη», εφημ. *Η Βραδινή*, 9.2.1952 και Μάριος Πλωρίτης: «Το μεγαλόθυμο θουισαστήριο. Το "Ηφαίστειο" του Π. Πρεβελάκη από το Εθνικό», εφημ. *Το Βήμα*, 30.8.1966.

22 Λέων Κουκούλας: «Μια ανεξήγητη τακτική. Γύρω από το ανέβασμα της "Κλυταίμηστρας" στην Β' Σκηνή του "Εθνικού"», εφημ. *Αθηναϊκή*, 29.12.1956.



ακριβώς τη διάθεση χάραξης μιας άλλης πολιτικής. Πράγματι, μόνο όταν τελικά το 1970 ιδρύεται και καθιερώνεται η Νέα Σκηνή, δίνεται στη νέα θεατρική παραγωγή του τόπου πραγματική ώθηση με την παρουσίαση αρκετών νέων συγγραφέων.

### 1. Τα έργα

(Στον κατάλογο περιλαμβάνονται όλες οι παραστάσεις ενός έργου. Σημειώνονται και οι επαναλήψεις. Οι όροι Κεντρική, Δεύτερη και Πρωτοποριακή Σκηνή αφορούν τον φορέα της παραγωγής και όχι το χώρο της παράστασης)

### ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

ΑΘ=Άρμα Θέσπιδος / ΒΣ=Δεύτερη Σκηνή / ΚΣ=Κεντρική Σκηνή

ΠΣ=Πρωτοποριακή Σκηνή / Ε=Επανάληψη

#### A

Γιώργος Θεοτοκάς, *Αλκιβιάδης* ΚΣ 1959

Δημ. Μπόγρης, *Τα αρραβωνιάσματα* ΑΘ/Ε 1940, ΚΣ 1944, ΚΣ/Ε 1945, ΚΣ/Ε 1946, ΚΣ/Ε 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1950

Πάνος Σαμαράς, *Ο άρχοντας* ΒΣ 1956

#### B

Δημήτριος Βυζάντιος, *Βαβυλωνία* ΚΣ 1947, ΚΣ/Ε 1949

Ιωάννης Ανδρέας Τρώλιος, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* ΚΣ 1962

Σπύρος Μελάς, *Ο βασιλιάς και ο σκύλος* ΚΣ 1953, ΚΣ/Ε 1954

Αντ. Μάτεσις, *Ο βασιλικός* ΚΣ/Ε 1940, ΚΣ/Ε 1947, ΚΣ 1948, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1964

#### E

Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας* ΒΣ 1956

Γεώργιος Χορτάτζης, *Ερωφίλη* ΚΣ 1952, ΚΣ 1961, ΚΣ/Ε 1962, ΚΣ 1962

#### Z

Διονύσιος Ρώμας, *Το Ζαμπελάκι* ΚΣ 1957, ΚΣ/Ε 1958

Μπάμπης Άννινος, *Ζητείται υπηρέτης* (μαζί με Ζωρζ Κουρτελίν, *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί*) ΚΣ 1948, (μαζί με Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρα,

*Το τραγούδι της κούνιας*) ΚΣ 1948, (μαζί με Γκρεγκόριο και Μαρία

Μαρτίνεθ Σιέρα, *Το τραγούδι της κούνιας*) ΚΣ/Ε 1950

#### H

Παντελής Πρεβελάκης, *Το ηφαίστειο* ΚΣ 1966

#### Θ

Άγγελος Δ. Τερζάκης, *Θεοφανώ* ΚΣ 1956

*Η θυσία του Αβραάμ* (μαζί με Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι*) ΚΣ/Ε 1943, (μαζί με το Συμφωνικό Χορόδραμα *Ο βοσκός κι η νεράιδα*) ΚΣ 1943, ΚΣ 1963

#### I

Παντελής Πρεβελάκης, *Το ιερό σφάγιο* ΚΣ 1966

Νίκος Καζαντζάκης, *Ιουλιανός ο Παραβάτης* ΚΣ 1959

#### K

Δημήτρης Μπόγρης, *Καινούρια ζωή* ΚΣ 1948, ΚΣ/Ε 1949

Νίκος Καζαντζάκης, *Καποδίστριας* ΚΣ 1946

Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Στην κάψα του καλοκαιριού* ΚΣ 1944

Αλέξανδρος Μάτσας, *Κλυταιμνήστρα* ΒΣ 1956

Αλέξανδρος Μάτσας, *Κροίσος* ΚΣ 1963

#### Λ

Μιχαήλ Ροδάς, *Λευτεριά* ΚΣ 1944

Θάνος Κωτσόπουλος, *Λυτρωμός* ΠΣ 1946

#### Μ

Αλέκος Μ. Λιδωρίκης, *Η μεγάλη στιγμή* ΑΘ/Ε 1940

Άγγελος Δ. Τερζάκης, *Το μεγάλο παιχνίδι* ΚΣ 1944, ΚΣ/Ε 1945

Νίκος Καζαντζάκης, *Μέλισσα* ΚΣ 1962, *Μέλισσα* ΚΣ/Ε 1964

Σπύρος Μελάς, *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* ΑΘ/Ε 1940, ΚΣ 1954

Ηλίας Βενέζης, *Μπλοκ C* ΚΣ 1945

Γρ. Ξενόπουλος, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραννας* ΚΣ 1953, ΚΣ/Ε 1961, ΚΣ 1961, ΚΣ/Ε 1962, ΚΣ 1967

#### Ν

Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι* (μαζί με *Η θυσία του Αβραάμ*) ΚΣ/Ε 1943

Δημήτριος Κορομηλάς, *Το νερό της λήθης* ΚΣ 1950

Άγγελος Δ. Τερζάκης, *Νύκτα στη Μεσόγειο* ΚΣ 1958

#### Π

Σπύρος Μελάς, *Παπαφλέσσας* ΚΣ 1940, ΚΣ/Ε 1947, ΚΣ 1947, ΚΣ/Ε 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ 1949, ΚΣ/Ε 1950

Γρ. Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός* ΚΣ/Ε 1940, ΚΣ/Ε 1942, ΚΣ/Ε 1947, ΚΣ 1947, ΚΣ/Ε 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1961, ΚΣ/Ε 1962

#### Ρ

Σπύρος Μελάς, *Ρήγας Βελεστινλής* ΚΣ 1962

#### Σ

Δημ. Μπόγρης, *Σκοτεινιά στον Έπαχτο* (μαζί με Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή*) ΚΣ 1953,

(μαζί με Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή*) ΚΣ/Ε 1954

Μανώλης Σκουλούδης, *Σταυροδρόμι* ΚΣ 1952

Γρ. Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη* ΚΣ 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ 1949

Λούλα Αναγνωστάκη, *Η σιναναστροφή* ΚΣ 1967

Γιώργος Θεοτοκάς, *Συναπάντημα στην Πεντέλη* ΒΣ 1957

#### Τ

Διονύσιος Ρώμας, *Τρεις κόσμοι* ΚΣ 1951

Κωστής Παλαμάς, *Τρισεύγενη* ΚΣ 1958

#### Φ

Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΚΣ/Ε 1940, ΚΣ 1940, ΚΣ/Ε 1941, ΚΣ 1941, ΑΘ 1942, ΚΣ 1949, ΚΣ/Ε 1950

Γρ. Ξενόπουλος, *Φοιτηταί* ΚΣ/Ε 1941, ΚΣ 1941, ΚΣ 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1960

Δημήτρης Μπόγρης, *Φουσκοθαλασσιές* ΚΣ 1954

Αλέξης Πάρνης, *Τα φτερά του Ίκαρον* ΚΣ 1965

#### Χ

Βασίλης Ηλιάδης, *Το χαλάζι* ΑΘ 1941, ΒΣ 1956

Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* ΚΣ 1949, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1951, ΚΣ/Ε 1952, ΚΣ/Ε 1953,

(μαζί με Δημ. Μπόγρης, *Σκοτεινιά στον Έπαχτο*) ΚΣ 1953, (μαζί με Δημ. Μπόγρης, *Σκοτεινιά στον Έπαχτο*) ΚΣ/Ε 1954, ΚΣ/Ε 1955, ΚΣ/Ε 1961

Παντελής Πρεβελάκης, *Τα χέρια του ζωντανού Θεού* ΚΣ 1957

## 2. Τα έργα κατά συγγραφέα

(Περιλαμβάνονται όλες οι παραστάσεις ενός έργου. Σημειώνονται και οι επαναλήψεις)

### A

[Ανωνύμου], *Η θυσία του Αβραάμ* 1943 (μαζί με Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι* ΚΣ/Ε) 1943, (μαζί με *Ο βοσκός κι η νεράιδα*) ΚΣ 1943, ΚΣ 1963

Λούλα Αναγνωστάκη, *Η συννααστροφή* ΚΣ 1967

Μπάμπης Άννινος, *Ζητείται υπηρέτης* (μαζί με Ζωρζ Κουρτελίν,

*Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί*) ΚΣ 1948, (μαζί με Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρα,

*Το τραγούδι της κούνιας*) ΚΣ 1948, (μαζί με Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρα,

*Το τραγούδι της κούνιας*) ΚΣ/Ε 1950

### B

Ηλίας Βενέζης, *Μπλοκ C* ΚΣ 1945

Δημήτριος Βυζάντιος, *Βαβυλωνία* ΚΣ 1947, ΚΣ/Ε 1949

### H

Βασίλης Ηλιάδης, *Το καλάζι* ΑΘ 1941, ΒΣ 1956

### Θ

Γιώργος Θεοδοκάς, *Αλκιβιάδης* ΚΣ 1959

*Συναπάντημα στην Πεντέλη* 1957

### K

Νίκος Καζαντζάκης, *Ιουλιανός ο Παραβάτης* ΚΣ 1959

*Καποδίστριας* ΚΣ 1946

*Μέλισσα* ΚΣ 1962, ΚΣ/Ε 1964

Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας* ΒΣ 1956

Δημήτριος Κορομηλάς, *Το νερό της λήθης* ΚΣ 1950

Θάνος Κωτσόπουλος, *Ανθρωμός* ΠΣ 1946

### Λ

Αλέκος Μ. Λιδωρίκης, *Η μεγάλη στιγμή* ΑΘ/Ε 1940

### M

Αντ. Μάτεσις, *Ο βασιλικός* ΚΣ/Ε 1940, ΚΣ/Ε 1947, ΚΣ 1948, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1964,

Αλέξανδρος Μάτσας, *Κλυταιμνήστρα* ΒΣ 1956 *Κροίσος* ΚΣ 1963

Σπύρος Μελάς, *Ο βασιλιάς και ο σκύλος* ΚΣ 1953, ΚΣ/Ε 1954,

*Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* ΑΘ/Ε 1940, ΚΣ 1954,

*Παπαφλέσσας* ΚΣ 1940, ΚΣ/Ε 1947, ΚΣ 1947, ΚΣ/Ε 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ 1949, ΚΣ/Ε 1950, *Ρήγας Βελεστινλής* ΚΣ 1962

Δημ. Μπόγρης, *Τα αρραβωνιάσματα* ΑΘ/Ε 1940, ΚΣ 1944, ΚΣ/Ε 1945, ΚΣ/Ε 1946, ΚΣ/Ε 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1950

*Καινούρια ζωή* ΚΣ 1948, ΚΣ/Ε 1949

*Σκοτεινά στον Έπαχτο* (μαζί με Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή*) ΚΣ 1953,

(μαζί με Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή*) ΚΣ/Ε 1954

*Φονσκοθαλασιές* ΚΣ 1954

*Χαραυγή* ΚΣ 1949, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1951, ΚΣ/Ε 1952, ΚΣ/Ε 1953,

(μαζί με Δημ. Μπόγρης, *Σκοτεινά στον Έπαχτο*) ΚΣ 1953,

(μαζί με Δημ. Μπόγρης, *Σκοτεινά στον Έπαχτο*) ΚΣ/Ε 1954, ΚΣ/Ε 1955, ΚΣ/Ε 1961

### Ξ

Γρ. Ξενόπουλος, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέρινας* ΚΣ 1953, ΚΣ/Ε 1961, ΚΣ 1961, ΚΣ/Ε 1962, ΚΣ 1967

*Ο πειρασμός* ΚΣ/Ε 1940, ΚΣ/Ε 1942, ΚΣ/Ε 1947, ΚΣ 1947, ΚΣ/Ε 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1961, ΚΣ/Ε 1962

*Στέλλα Βιολάντη* ΚΣ 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ 1949

*Φοιτηταί* ΚΣ/Ε 1941, ΚΣ 1941, ΚΣ 1948, ΚΣ/Ε 1949, ΚΣ/Ε 1950, ΚΣ 1960

## Π

Κωστής Παλαμάς, *Τρισεύγενη* ΚΣ 1958

Αλέξης Πάρνης, *Τα φτερά του Ίκαρου* ΚΣ 1965

Παντελής Πρεβελάκης, *Το ηφαίστειο* ΚΣ 1966

*Το ιερό σφάγιο* ΚΣ 1966

*Τα χέρια του ζωντανού Θεού* ΚΣ 1957

## Ρ

Μιχαήλ Ροδάς, *Λεντεριά* ΚΣ 1944

Διονύσιος Ρώμας, *Το Ζαμπελάκι* ΚΣ 1957, ΚΣ/Ε 1958

*Τρεις κόσμοι* ΚΣ 1951

Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι* (μαζί με *Η θυσία του Αβραάμ*) ΚΣ/Ε 1943

## Σ

Πάνος Σαμαράς, *Ο άρχοντας* ΒΣ 1956

Μανώλης Σκουλούδης, *Σταυροδρόμι* ΚΣ 1952

Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Στην κάψα του καλοκαιριού* ΚΣ 1944

## Τ

Άγγελος Δ. Τερζάκης, *Θεοφανώ* ΚΣ 1956

*Το μεγάλο παιχνίδι* ΚΣ 1944, ΚΣ/Ε 1945

*Νύχτα στη Μεσόγειο* ΚΣ 1958

Ιωάννης Ανδρέας Τρώιλος, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* ΚΣ 1962

## Χ

Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΚΣ/Ε 1940, ΚΣ 1940, ΚΣ/Ε 1941, ΚΣ 1941, ΑΘ 1942, ΚΣ 1949, ΚΣ/Ε 1950

Γεώργιος Χορτάτζης, *Ερωφίλη* ΚΣ 1952, ΚΣ 1961, ΚΣ/Ε 1962, ΚΣ 1962

### 3. Τα έργα κατά χρονιά

#### 1940

Δημ. Μπόγρης, *Τα αρραβωνιάσματα* ΑΘ/Ε

Αντ. Μάτεσις, *Ο βασιλικός* ΚΣ/Ε

Αλέκος Μ. Λιδωρίκης, *Η μεγάλη στιγμή* ΑΘ/Ε

Σπύρος Μελάς, *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* ΑΘ/Ε

Σπύρος Μελάς, Παπαφλέσσας ΚΣ

Γρ. Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός* ΚΣ/Ε

Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΚΣ/Ε

Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΚΣ

#### 1941

Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΚΣ/Ε

Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΚΣ

Γρ. Ξενόπουλος, *Φοιτηταί* ΚΣ/Ε

Γρ. Ξενόπουλος, *Φοιτηταί* ΚΣ

Βασίλης Ηλιάδης, *Το καλάζι* ΑΘ

**1942**

Γρ. Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός* ΚΣ/Ε

Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΑΘ

**1943**

*Η θυσία του Αβραάμ* μαζί με Βασίλης Ρώτας, *Να ζη το Μεσολόγγι* (1933) ΚΣ/Ε

*Η θυσία του Αβραάμ* (μαζί με *Ο βοσκός κι η νεράιδα*) ΚΣ

**1944**

Δημ. Μπόγρης, *Τα αρραβωνιάσματα* ΚΣ

Μιχαήλ Ροδάς, *Λευτεριά* ΚΣ

Άγγελος Δ. Τερζάκης, *Το μεγάλο παιχνίδι* ΚΣ

Θεόδωρος Ν. Συναδινός, *Στην κάψα του καλοκαιριού* ΚΣ

**1945**

Δημ. Μπόγρης, *Αρραβωνιάσματα* ΚΣ/Ε

Άγγελος Δ. Τερζάκης, *Το μεγάλο παιχνίδι* ΚΣ/Ε

Ηλίας Βενέζης, *Μπλοκ C* ΚΣ

**1946**

Δημ. Μπόγρης, *Αρραβωνιάσματα* ΚΣ/Ε

Νίκος Καζαντζάκης, *Καποδίστριας* ΚΣ

Θάνος Κωτσόπουλος, *Λυτρωμός* ΠΣ

**1947**

Δημήτριος Βυζάντιος, *Βαβυλωνία* ΚΣ

Αντ. Μάτεσις, *Ο βασιλικός* ΚΣ/Ε

Σπύρος Μελάς, *Παπαφλέσσας* ΚΣ/Ε

Σπύρος Μελάς, *Παπαφλέσσας* ΚΣ

Γρ. Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός* ΚΣ/Ε

Γρ. Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός* ΚΣ

**1948**

Δημ. Μπόγρης, *Αρραβωνιάσματα* ΚΣ/Ε

Μπάμπης Άννινος, *Ζητείται υπηρέτης*

(μαζί με Ζωρζ Κουρτελίν, *Ο αστυνόμος είναι καλό παιδί*) ΚΣ

Αντώνιος Μάτεσις, *Ο βασιλικός* ΚΣ

Δημήτρης Μπόγρης, *Καινούρια ζωή* ΚΣ

Σπύρος Μελάς, *Παπαφλέσσας* ΚΣ/Ε

Γρ. Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός* ΚΣ/Ε

Γρ. Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη* ΚΣ

Μπάμπης Άννινος, *Ζητείται υπηρέτης* (μαζί με Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρα,

*Το τραγούδι της κούνιας*) ΚΣ

Γρ. Ξενόπουλος, *Φοιτηταί* ΚΣ

**1949**

Δημ. Μπόγρης, *Αρραβωνιάσματα* ΚΣ/Ε

Δημ. Βυζάντιος, *Βαβυλωνία* ΚΣ/Ε

Δημήτρης Μπόγρης, *Καινούρια ζωή* ΚΣ/Ε

Σπύρος Μελάς, *Παπαφλέσσας* ΚΣ/Ε  
 Σπύρος Μελάς, *Παπαφλέσσας* ΚΣ  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός* ΚΣ/Ε  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη* ΚΣ/Ε  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Στέλλα Βιολάντη* ΚΣ  
 Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΚΣ  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Φοιτηταί* ΚΣ/Ε  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* ΚΣ

**1950**

Δημ. Μπόγρης, *Αρραβωνιάσματα* ΚΣ/Ε  
 Δημ. Μπόγρης, *Αρραβωνιάσματα* ΚΣ  
 Αντώνιος Μάτεσις, *Ο βασιλικός* ΚΣ/Ε  
 Δημήτριος Κορομηλάς, *Το νερό της λήθης* ΚΣ  
 Σπύρος Μελάς, *Παπαφλέσσας* ΚΣ/Ε  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Ο πειρασμός* ΚΣ/Ε  
 Μπάμπης Άννινος, *Ζητείται υπηρέτης* (μαζί με Γκρεγκόριο και Μαρία Μαρτίνεθ Σιέρα, *Το τραγούδι της κούνιας*) ΚΣ/Ε  
 Παντελής Χορν, *Το φιντανάκι* ΚΣ/Ε  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Φοιτηταί* ΚΣ/Ε  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* ΚΣ/Ε

**1951**

Διονύσιος Ρώμας, *Τρεις κόσμοι* ΚΣ  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* ΚΣ

**1952**

Γεώργιος Χορτάτζης, *Ερωφίλη* ΚΣ  
 Μανώλης Σκουλούδης, *Σταυροδρόμι* ΚΣ  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* ΚΣ/Ε

**1953**

Σπύρος Μελάς, *Ο βασιλιάς και ο σκύλος* ΚΣ  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας* ΚΣ  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* ΚΣ/Ε  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* (μαζί με Δημ. Μπόγρης, *Σκοτεινιά στον Έπαχτο*) ΚΣ

**1954**

Σπύρος Μελάς, *Ο βασιλιάς και ο σκύλος* ΚΣ/Ε  
 Σπύρος Μελάς, *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* ΚΣ  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Φουσκοθαλασιές* ΚΣ  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* (μαζί με Δημ. Μπόγρης, *Σκοτεινιά στον Έπαχτο*) ΚΣ/Ε

**1955**

Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* ΚΣ/Ε

**1956**

Πάνος Σαμαράς, *Ο άρχοντας* ΒΣ  
 Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η έβδομη ημέρα της δημιουργίας* ΒΣ  
 Άγγελος Δ. Τερζάκης, *Θεοφανώ* ΚΣ  
 Αλέξανδρος Μάτσας, *Κλυταιμνήστρα* ΒΣ 1956  
 Βασίλης Ηλιάδης, *Το χαλάζι* ΒΣ 1956

**1957**

Διονύσιος Ρώμας, *Το Ζαμπελάκι* ΚΣ  
 Γιώργος Θεοδοκάς, *Συναπάντημα στην Πεντέλη* ΒΣ  
 Παντελής Πρεβελάκης, *Τα χέρια του ζωντανού Θεού* ΚΣ

**1958**

Διονύσιος Ρώμας, *Το Ζαμπελάκι* ΚΣ/Ε  
 Άγγελος Δ. Τερζάκης, *Νύχτα στη Μεσόγειο* ΚΣ  
 Κωστής Παλαμάς, *Τρισεύγενη* ΚΣ

**1959**

Γιώργος Θεοδοκάς, *Αλκιβιάδης* ΚΣ  
 Νίκος Καζαντζάκης, *Ιουλιανός ο Παραβάτης* ΚΣ

**1960**

Γρ. Ξενόπουλος, *Φοιτηταί* ΚΣ

**1961**

Γεώργιος Χορτάτζης, *Ερωφίλη* ΚΣ  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραννας* ΚΣ/Ε  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραννας* ΚΣ  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Πειρασμός* ΚΣ  
 Δημήτρης Μπόγρης, *Χαραυγή* ΚΣ/Ε

**1962**

Ιωάννης Ανδρέας Τρώιλος, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος* ΚΣ  
 Γεώργιος Χορτάτζης, *Ερωφίλη* (1961) ΚΣ/Ε  
 Γεώργιος Χορτάτζης, *Ερωφίλη* ΚΣ  
 Νίκος Καζαντζάκης, *Μέλισσα* ΚΣ  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραννας* (1953) ΚΣ/Ε  
 Γρ. Ξενόπουλος, *Πειρασμός* (1961) ΚΣ/Ε  
 Σπύρος Μελάς, *Ρήγας Βελεστινλής* ΚΣ

**1963**

*Η θυσία του Αβραάμ* ΚΣ  
 Αλέξανδρος Μάτσας, *Κροίσος* ΚΣ

**1964**

Αντώνιος Μάτεσις, *Ο βασιλικός* ΚΣ  
 Νίκος Καζαντζάκης, *Μέλισσα* ΚΣ/Ε

**1965**

Αλέξης Πάρνης, *Τα φτερά του Ίκαρου* ΚΣ

**1966**

Παντελής Πρεβελάκης, *Το ηφαίστειο* ΚΣ  
 Παντελής Πρεβελάκης, *Το ιερό σφάγιο* ΚΣ

**1967**

Γρ. Ξενόπουλος, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραννας* ΚΣ  
 Λούλα Αναγνωστάκη, *Η συναναστροφή* ΚΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

## Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)<sup>1</sup>

Η αποχώρηση των Γερμανών από την Αθήνα τον Οκτώβριο του 1944 βρίσκει το Εθνικό Θέατρο σε βαθιά κρίση· ασφυκτικός έλεγχος των κατοχικών κυβερνήσεων, επιτροπές λογοκρισίας, ελεγχόμενο ρεπερτόριο, αποδυνάμωση του καλλιτεχνικού δυναμικού, οικονομική δυσπραγία.<sup>2</sup> Απόλυτα εξαρτημένη από την πολιτική εξουσία και την κρατική χρηματοδότηση η κρατική σκηνή γνώρισε όλες τις ανακατατάξεις της παραγμένης περιόδου που προηγήθηκε· στην Κατοχή διορίζεται διευθυντής ο Νικόλαος Γιοκαρίνης, δημοσιογράφος που σχετίζεται άμεσα με τις ιταλικές αρχές<sup>3</sup> και ο οποίος, ύστερα από πιέσεις του προσωπικού του θεάτρου, αντικαθίσταται από τον Άγγελο Τερζάκη.<sup>4</sup> Ο τελευταίος μένει στη θέση για έναν περίπου χρόνο (από τον Μάιο του 1943 έως τον Μάρτιο του 1944) και τους τελευταίους μήνες της Κατοχής, έως τις 25.10.1944, διευθυντής αναλαμβάνει ο ιστορικός του θεάτρου Νικόλαος Λάσκαρης. Στις 15.11.1944, λόγω της έκρυθμης κατάστασης εντός του Ιδρύματος, αναστέλλεται η λειτουργία του θεάτρου.<sup>5</sup> Ακολουθούν τα Δεκεμβριανά (κατά τη διάρκεια των οποίων υφίσταται σημαντικές υλικές ζημιές το κτήριο της οδού Αγίου Κωνσταντίνου) και η αντικατάσταση του Γεώργιου Παπανδρέου στην πρωθυπουργία από τον Νικόλαο Πλαστήρα. Ο τελευταίος διορίζει στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου τον Γιώργο Θεοτοκά, που αναλαμβάνει καθήκοντα στις 16.2.1945.<sup>6</sup> Ο Θεοτοκάς, πολιτικά μετριοπαθής και εκφραστής του «δυτικού φιλελευθε-

- 
- 1 Στοιχεία για την παρούσα ανακοίνωση προέρχονται από την ευρύτερη έρευνά μου για την ολοκλήρωση διδακτορικής διατριβής με θέμα το θέατρο στην Ελλάδα τη δεκαετία 1940-1950. Για τις πληροφορίες που αντλήθηκαν από το Αρχείο του Εθνικού Θεάτρου, ευχαριστώ θερμά το Διοικητικό Συμβούλιο και τον Καλλιτεχνικό Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, Γιάννη Χουβαρδά, για την ειδική άδεια που μου παραχωρήθηκε να εξετάσω το Αρχείο.
  - 2 Η έλλειψη χρηματοδότησης από τις Ιπποδρομίες, που είχαν ήδη από την έναρξη του πολέμου διακοπεί, επέφερε το βαρύτερο πλήγμα, αφού αποτελούσε τη μία από τις δύο κύριες πηγές εσόδων της κρατικής σκηνής από την ίδρυσή της (η άλλη ήταν το ποσοστό από τον Φόρο Δημοσίων Θεαμάτων).
  - 3 Για τη δράση του Γιοκαρίνη εκείνη την περίοδο, βλ. ενδεικτικά: Αλέξανδρος Αργυρίου: *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στους δύστηνους καιρούς (1941-1944)*, τόμος Γ΄, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σσ. 61-62, και Γιάννης Κ. Μπαστιάς: *Κωστής Μπαστιάς. Βιογραφία. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σσ. 348-352.
  - 4 Για μια σύντομη θεώρηση της κατοχικής περιόδου του Εθνικού Θεάτρου, βλ. Γλυκερία Καλαϊτζή: *Ελληνικό θέατρο και ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 133, και Δήμητρα Καγγελάρη: *Ελληνική Σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας. 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας Α.Π.Θ., 2003, σσ. 138-140.
  - 5 Για τις αντιπαλοότητες και το κλίμα εσωτερικών συγκρούσεων στους κόλπους του Εθνικού Θεάτρου τις ημέρες της Απελευθέρωσης, βλ. τη μαρτυρία του Βασίλη Κανάκη (*Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα 1999, σσ. 49-54).
  - 6 Ο Καραντινός μαρτυρεί πως «ο Θεοτοκάς είχε πάρει μήνυμα από τη Μέση Ανατολή -κρατούσε ακόμα η Κατοχή- να μελετήσει το θέμα του Εθνικού Θεάτρου για την περίοδο ύστερα από την Απελευθέρωση» («Ο Θεοτοκάς στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Νέα Εστία*, τχ. 1114, 1.12.1973, σ. 1634). Ο Ροντήρης αναφέρει



ρισμού»,<sup>7</sup> θα παραμείνει στη διεύθυνση για δεκαπέντε σχεδόν μήνες, έως τις 10.5.1946, αφού οι εκλογές στις 31.3.1946 θα φέρουν το Λαϊκό Κόμμα στην εξουσία και τον Δημήτρη Ροντήρη στη διεύθυνση του θεάτρου.<sup>8</sup>

Σε προγραμματικές του δηλώσεις ο Θεοτοκάς, λίγες ημέρες πριν αναλάβει επίσημα τα καθήκοντά του, εκτιμά πως πρέπει να διαθέσει ένα ικανό χρονικό διάστημα στην ανασυγκρότηση των σχεδόν διαλυμένων υπηρεσιών του ιδρύματος και στον σχεδιασμό του καλλιτεχνικού του προγράμματος, συνεπώς να ξεκινήσει τις νέες παραγωγές του θεάτρου το καλοκαίρι, ή -το αργότερο- το φθινόπωρο του 1945. Αναφέρει επίσης πως στους βασικούς του στόχους είναι η εφαρμογή εναλλασσόμενου δραματολογίου και η λειτουργία μιας νέας σκηνής για την ανάδειξη και την αξιοποίηση της νέας γενιάς του καλλιτεχνικού δυναμικού.<sup>9</sup> Ταυτόχρονα, όμως, ο Θεοτοκάς πρέπει να αντιμετωπίσει την παρουσία της αγγλικής υπηρεσίας ENSA στο κτήριο του Εθνικού Θεάτρου.<sup>10</sup> Οι πιέσεις πάντως του Υπουργείου Παιδείας συντείνουν, με την απειλή της διακοπής της χρηματοδότησης,<sup>11</sup> προς την κατεύθυνση της άμεσης επαναλειτουργίας του θεάτρου, πράγμα που τελικά συνέβη μέσα σε έναν μόλις μήνα.<sup>12</sup>

---

στα απομνημονεύματά του, ενδεχομένως με μια διάθεση να ερμηνεύσει την επιλογή Θεοτοκά, πως «διορίστηκε αναπάντεχα» και πως «Υπουργός Παιδείας ήτανε κάποιος βουλευτής από τη Χίο, συμπατριώτης του Θεοτοκά», εννοώντας τον βυζαντινολόγο και ακαδημαϊκό, Κωνσταντίνο Άμαντο (*Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Επιμέλεια-σχόλια Δ. Καγγελάρη, Πρόλογος Δ. Σπάθης, Καστανιώτης 1999, σ. 125).

7 Δημήτρης Τζιόβας: «Εισαγωγή», στον τόμο: Γιώργος Θεοτοκάς: *Τετράδια ημερολογίου. 1939-1953*, Πρόλογος Μ. Μαζάουερ, Εισαγωγή-επιμέλεια Δ. Τζιόβας, Εστία, Αθήνα 2005 (1987), σ. 32.

8 Η εναλλαγή των δύο βασικών κομματικών σχηματισμών στην εξουσία θα συνεχίσει έκτοτε να αντανακλάται στην επιλογή του προσώπου του διευθυντή της κρατικής σκηνής. Την περίοδο μάλιστα της επιστροφής του Ροντήρη η κυβερνητική παρέμβαση λαμβάνει διαστάσεις εκκαθάρισης. Με νομοθετικό διάταγμα επανέρχεται σε ισχύ ο ιδρυτικός νόμος του Εθνικού Θεάτρου (4615/1930), παρέχοντας τη δυνατότητα στη νέα διεύθυνση να απομακρύνει βασικά στελέχη του Εθνικού της θητείας Θεοτοκά (Γ. Θεοτοκάς: «Κυβερνούν οι “λασπορόβλητοι”. Το Εθνικό Θέατρο. Ένας θεσμός υπό διάλυση», *Ελευθερία*, 14.5.1946).

9 Συνέντευξη στην Αλεξάνδρα Λαλαούνη (*Η Βραδυνή*, 3.2.1945).

10 Η ENSA (Entertainments National Service Association) δίνει καθημερινά παραστάσεις για τον στρατό και η διοίκηση του Εθνικού διαπραγματεύεται τη συστέγαση (*Ελευθερία*, 23.2.1945). Οι Άγγλοι πάντως συνεχίζουν τις παραστάσεις τους στο Εθνικό Θέατρο τουλάχιστον έως το καλοκαίρι: «Κατά την σημερινή παράστασιον εις το “Εθνικόν” της κωμωδίας του Μπέρναρ Σω “Ο άνθρωπος και τα όπλα” υπό Άγγλων ερασιτεχνών η είσοδος θα επιτρέπεται μόνον εις όσους συνοδεύονται από Βρετανούς στρατιωτικούς, προσκληθέντες υπ’ αυτών» (*Η Καθημερινή*, 9.6.1945). Για τους στρατιωτικούς θιάσους της ENSA, βλ. ενδεικτικά: Simon Trussler: *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σσ. 301-302, και Andrew Davies: «The War Years», στον τόμο: Michael Balfour (επιμέλεια): *Theatre and War, 1933-1945: performance in extremis*, Berghahn Books, New York 2001, σ. 59.

11 ΔΣΕΘ [=Διοικητικό Συμβούλιο Εθνικού Θεάτρου]/Συνεδρία 1/21.2.1945.

12 Το Διοικητικό Συμβούλιο του ιδρύματος καταρτίζεται ως εξής: Πρόεδρος ο Λ. Κανακάρης-Ρούφος, Αντιπρόεδρος ο Π. Κανελλόπουλος, μέλη οι Κλ. Κερθαίος, Θ. Συναδινός, Γ. Κατσίμπαλης, Γ. Σεφέρης, Ν. Χατζηκυριακάκος-Γκίκας. Το Συμβούλιο συμπληρώνουν οι Π. Εξαρχάκης (Οικονομικός Σύμβουλος) και Μ. Μαντούδης (Κυβερνητικός Επίτροπος). Η Καλλιτεχνική Επιτροπή, με συμβουλευτικό ρόλο στον καταρτισμό του ρεπερτορίου και τη στελέχωση του θιάσου, απαρτίζεται από τον Θεοτοκά, τον Διευθυντή Δραματολογίου Άγγελο Τερζάκη, τους δύο σκηνοθέτες του θεάτρου, Καραντινό και Κατσέλη, και τρεις «εξωτερικούς», τους Λ. Κουκούλα, Π. Χάρη και Μ. Ροδά (ο τελευταίος αντικαταστάθηκε αρχικά από τον Τ. Παπατσώνη και τελικά από τον Γ. Σιδέρη). Οι παραπάνω σύμβουλοι δέχθηκαν δριμεία επίθεση από μερίδα της κριτικής ως άσχετοι με το θέατρο και συνεπώς ακατάλληλοι (βλ. ενδεικτικά: Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος]: «Το “Εθνικόν”». Οι άνθρωποι του και αι ιδέαι των. Α’. Μερικά περί πρωτοπορίας», *Η Καθημερινή*, 17.2.1946, και «Το “Εθνικόν”». Οι άνθρωποι του και αι ιδέαι των. Β’. Προσανατολισμοί χωρίς πυξίδα», *Η Καθημερινή*, 19.2.1946).

Οι πρωτοβουλίες του Θεοτοκά για τη διαμόρφωση μιας νέας καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας της κρατικής σκηνής συνοψίζονται ως εξής: α) Εφαρμογή εναλλασσόμενου δραματολογίου, δοκιμαστικά την άνοιξη του 1945<sup>13</sup> και συστηματικά από τον Ιανουάριο του 1946 (3-4 έργα εβδομαδιαίως),<sup>14</sup> β) Παρουσίαση νέων συγγραφέων, Ελλήνων και ξένων, γ) Αισθητή βελτίωση, σε σχέση με το παρελθόν, της θέσης του ελληνικού έργου στο δραματολόγιο, δ) Συνεργασία με σκηνογράφους που ποτέ έως τότε δεν είχαν εργαστεί στο Εθνικό Θέατρο, ε) Ίδρυση της «Πρωτοποριακής Σκηνής», που θα λειτουργήσει την περίοδο 1945-46,<sup>15</sup> στ) Οργάνωση των «Λογοτεχνικών Απογευματινών», επίσης την περίοδο 1945-46, μια πρωτοβουλία για τη σύζευξη των τεχνών, την ανάδειξη της νεοελληνικής ποίησης και την παρουσίαση με έναν τρόπο σύγχρονο και προσιτό έργων από την κρητική λογοτεχνία έως την ποίηση και την πεζογραφία του 20ού αιώνα. Βασικός συνεργάτης του σ' αυτή τη δραστηριότητα ο Κ. Θ. Δημαράς, αλλά και οι Οδυσσέας Ελύτης και Νίκος Γκάτσος.<sup>16</sup>

Κατά την Απελευθέρωση στο Εθνικό Θέατρο εργάζονται δύο σκηνοθέτες, ο Σωκράτης Καραντινός και ο Πέλος Κατσέλης (ο Ροντήρης είχε αποχωρήσει το 1942 και ο Μουζενίδης το 1943). Σε άρθρο του στο τέλος της θητείας του ο Θεοτοκάς αποκαλύπτει πως θα ήθελε συνολικά τέσσερις σκηνοθέτες, ώστε να υλοποιήσει τον καλλιτεχνικό προγραμματισμό που επιθυμούσε.<sup>17</sup> Ο Ροντήρης αρνείται να συνεργαστεί με το Εθνικό μόνον ως σκηνοθέτης (χωρίς δηλαδή να έχει και την καλλιτεχνική διεύθυνση),<sup>18</sup> ενώ με τον Γιαννούλη Σαραντίδη έρχεται σε συμφωνία για την επόμενη περίοδο, η ολοκλήρωση όμως της θητείας του Θεοτοκά ματαιώνει τη συνεργασία του πρόωρα χαμένου σκηνοθέτη με την κρατική σκηνή.<sup>19</sup> Ο Θεοτοκάς συνεργ-

13 Τρεις παραγωγές της κατοχικής περιόδου, που επαναλήφθηκαν, εναλλάσσονται με τη νέα παραγωγή των έργων *Φλωρεντινή τραγωδία* και *Κύριος ντε Πουρσονιάκ* (σε ενιαία παράσταση). Ο Θεοτοκάς είχε ήδη απαντήσει δημόσια σε όσους έγραφαν για ανεφάρμοστες πρωτοβουλίες (βλ. την επιστολή του στην *Ελευθερία*, 23.2.1945).

14 «Εφαρμόζεται τώρα πια κανονικά το σύστημα του Εναλλασσόμενου Δραματολογίου, που οι εφημερίδες το χαρακτήρισαν ως απραγματοποίητο και τόσο πολύ με βρήκανε όταν το πρωτόπα», αναφέρει ο ίδιος ο Θεοτοκάς σε ημερολογιακή εγγραφή της 15.1.1946 (*Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σ. 551). Η αμφισβήτηση ωστόσο για τους όρους και το αποτέλεσμα του εγχειρήματος δεν παύουν (Αμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος]: Το "Εθνικόν". Οι άνθρωποι του και οι ιδέαι των. Ε'. Το εναλλασσόμενον δραματολόγιον», *Η Καθημερινή*, 1.3.1946).

15 Η πρώτη «δευτέρα σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου, που θα αναγγελθεί το καλοκαίρι του 1945 ως «ο "Ομιλος των νέων καλλιτεχνών του Εθνικού Θεάτρου" με ειδικό δραματολόγιο όπου θα πλειοψηφούν τα νεοελληνικά έργα» (βλ. το Πρόγραμμα της παράστασης *Ο έμπορος της Βενετίας*) υπήρξε, σύμφωνα με τον Θεοτοκά, «η ευκαιρία να δοκιμαστούν στο Εθνικό Θέατρο νέα таланτα, μα και νέες μέθοδοι κι έργα ξένα ή δικά μας, που είναι χρήσιμο από γενικότερη άποψη να παιχτούν, που θα είταν όμως παράτολμο να μπουόνε στο επίσημο δραματολόγιο» («Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία*, τχ. 451, 15.4.1946, σ. 465).

16 Πραγματοποιήθηκαν τέσσερις «Απογευματινές», σε καλλιτεχνική επιμέλεια Καραντινού και επιμέλεια απαγγελίας Έλλης Γρηγοριάδη. Ο Άλκης Θρύλος [=Ελένη Ουράνη], με αφορμή την Α΄ Λογοτεχνική Απογευματινή, αναφέρει: «Ποτέ άλλοτε δεν έχει ακουσθεί, τουλάχιστον στην Ελλάδα, μια απαγγελία τόσο απολυτρωμένη από κάθε στόμφο, ρητορεία και θεατρικισμό και μαζί τόσο μουσική· δεν ξεγλύστρησε σε καμιά πεζότητα· εξέφραζε πλαστικά το νόημα χωρίς και να του θυσιάσει την υποβλητικότητα». («Το Θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 443, Δεκέμβριος 1945, σσ. 1108-1109).

17 Θεοτοκάς: «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σσ. 466-467.

18 Συζήτηση στο Διοικητικό Συμβούλιο για συνεργασία με τον Ροντήρη πραγματοποιείται πρώτη φορά το καλοκαίρι του 1945, όταν κάνει σχετική πρόταση ο Επίτροπος Μ. Μαντουδής (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 26/21.8.1945). Από τις αρχές του 1946 επιχειρείται μία προσέγγιση, η οποία προσκρούει στη ρητή απαίτηση του Ροντήρη να αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 50/26.2.1946 και ΔΣΕΘ/Συνεδρία 52/12.3.1946).

19 Θεοτοκάς, ό.π., σ. 467, και του ίδιου: «Για τον Γιαννούλη Σαραντίδη», *Νέα Εστία*, τχ. 500, 1.5.1948, σσ. 582-584.

γάζεται στη διευθυντική του θητεία με δύο σκηνοθέτες που, εκτός από το καλλιτεχνικό έργο τους, είχαν επίσης διακριθεί για τις οργανωτικές ικανότητές τους· ο Καραντινός διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Θεοδοκά και μαρτυρείται πως συνέβαλε στη χάραξη και τον σχεδιασμό των δράσεων που αναπτύχθηκαν,<sup>20</sup> ενώ ο Κατσέλης είχε την εμπειρία της διεύθυνσης του «Άρματος Θεσπίδος», περιοδεύοντος κλιμακίου του Εθνικού Θεάτρου που ιδρύθηκε λίγο πριν από τον πόλεμο.

Μία από τις πλέον συζητημένες τομές που πραγματοποιεί ο Θεοδοκάς είναι η διακοπή της αποκλειστικότητας των Κλεόβουλου Κλώνη και Αντώνη Φωκά στη σκηνογραφική και ενδυματολογική εργασία αντίστοιχα, καλλιτεχνικό «μονοπώλιο» που διατηρούσαν πολλά χρόνια, από την ίδρυση ήδη του Εθνικού Θεάτρου. Παράλληλα λοιπόν με τους δύο μόνιμους συντελεστές, εξασφαλίζεται η συνεργασία με τους αναγνωρισμένους τότε καλλιτέχνες Γιώργο Βακαλό, Σπύρο Βασιλείου, Νίκο Εγγονόπουλο και Γιάννη Τσαρούχη, ενώ δίνεται η ευκαιρία να παρουσιάσει εργασία του ο Δημήτρης Κεντάκας, από χρόνια εργαζόμενος στο Εθνικό στην εκτέλεση των σκηνικών.

Πολλοί ηθοποιοί έχουν φύγει κατά τη διάρκεια της Κατοχής, ενώ κάποιοι άλλοι κατά τα Δεκεμβριανά υπό τον φόβο των διώξεων.<sup>21</sup> Η Ελένη Παπαδάκη έχει δολοφονηθεί, ο Βεάκης είναι εκτός Εθνικού, ενώ η Παξινού και ο Μινωτής βρίσκονται εκτός Ελλάδας. Κατά τη διεύθυνση του Θεοδοκά όμως επιστρέφουν οι Ν. Δενδραμής, Ν. Παρασκευάς, Θ. Κωτσόπουλος, Τζ. Καρούσος, ενώ ενσωματώνονται επίσης οι Ελ. Χαλκούση, Χρ. Τσαγανέας, Αλ. Κατσέλη, ενισχύοντας μεν το δυναμικό των ερμηνευτών, χωρίς όμως να αλλάζουν θεαματικά τα δεδομένα, τόσο για την αρτιότητα των παραστάσεων όσο και για τη δυνατότητα εύρους επιλογών στις διανομές.<sup>22</sup> Διαπραγματεύσεις γίνονται και με άλλους ηθοποιούς, χωρίς όμως αίσιο τέλος.<sup>23</sup>

Το ρεπερτόριο της περιόδου Θεοδοκά συγκροτούν δεκατρείς νέες παραγωγές και τρεις επαναλήψεις. Οι επαναλήψεις είναι ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου, *Το μεγάλο παιχνίδι* του Τερζάκη και τα *Αρραβωνιάσματα* του Μπόγρη, παραστάσεις της αμέσως προηγούμενης περιόδου, που είχαν σκηνοθετήσει οι Καραντινός και Κατσέλης και οι οποίες ξαναπαίχτηκαν την άνοιξη του 1945. Από τις 13 νέες παραγωγές, η μία παρουσιάζεται άπαξ στο θέατρο «Ολύμπια» στις 14.7.1945, ημέρα της γαλλικής Εθνικής Εορτής· πρόκειται για το έργο του Αλφρέ ντε Μυσέ *Μια πόρτα πρέπει να είναι ανοικτή ή κλειστή*.<sup>24</sup> Δύο ακόμη έργα, η *Φλωρεντινή τραγωδία*

20 Βλ. ενδεικτικά, Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος]: «Στο γέριμα του χειμώνα», *Η Καθημερινή*, 21.12.1945, και Κανάκης, ό.π. σ. 65. Σε άρθρο απολογισμού ο ίδιος ο Καραντινός υπεραμύνεται αυτών των πρωτοβουλιών («Το Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 42, 1.5.1946, σσ. 124-125).

21 Καταγγέλθηκαν οι συμβάσεις ηθοποιών (Γληνός, Καρούσος, Παϊζή, Τζόγιας κ.ά.), που δεν εμφανίσθηκαν στην προθεσμία που είχε ορίσει το Υπουργείο Παιδείας (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/28.2.1945 και «Θεατρική κίνησης», *Η Καθημερινή*, 6.3.1945).

22 «Από το ίδρυμα λείπουν πολλά και αξιόλογα στελέχη. Άλλοι ευρίσκονται εις τον Νέον Κόσμον, άλλοι εις τον κόσμον απ' όπου δεν υπάρχει επιστροφή, άλλοι εσοκόρπισαν εις τα βουνά, άλλοι εμφανίζονται από της σκηνής ιδιωτικών θεάτρων» (Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος], «Το θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.3.1945). «Το Εθνικό Θέατρο σήμερα δεν διαθέτει ένα από τα βασικά στοιχεία για την αρτιότητα κάθε παράστασης: ηθοποιούς». (Αλκης Θρύλος: «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 428, 15.4.1945, σ. 195).

23 Η διοίκηση διαπραγματεύθηκε με τον Βασίλη Αργυρόπουλο (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 3/6.3.1945), που τελικά ποτέ δεν συνεργάσθηκε με το Εθνικό Θέατρο, καθώς επίσης με τη Μαίρη και τον Θόδωρο Αρώνη (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 4/13.3.1945).

24 Μετάφραση Θρ. Σταύρου, σκηνοθεσία Σ. Καραντινός, σκηνογραφία Σπ. Βασιλείου.

του Όσκαρ Ουάιλντ<sup>25</sup> και ο *Κύριος ντε Πουρσονιάκ*<sup>26</sup> του Μολιέρου, παρουσιάζονται σε ενιαία παράσταση, εγκαινιάζουν την περίοδο Θεοτοκά στις 21.3.1945 και ετοιμάζονται, όπως ο ίδιος αναφέρει, «βιαστικά».<sup>27</sup>

Το ρεπερτόριο που παρουσιάζεται από το καλοκαίρι του 1945 στο θερινό θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος (επρόκειτο για το λυόμενο θέατρο του «Αρματος Θεσπίδος»), αποτελεί ουσιαστικά τον καλλιτεχνικό σχεδιασμό του Θεοτοκά. Τα δέκα έργα (έξι έργα ξένων και τέσσερα έργα Ελλήνων συγγραφέων) είναι κατά χρονολογική σειρά: *Ο έμπορος της Βενετίας* του Σαίξπηρ,<sup>28</sup> *Ο επιθεωρητής* του Γκόγκολ,<sup>29</sup> *Η Αρλεζιάνα* του Αλφόνς Ντωντέ, με τη μουσική του Μπιζέ<sup>30</sup> (το καλοκαίρι του 1945), *Οι μνηστήρες του θρόνου* του Ίψεν,<sup>31</sup> *Μπλοκ C* του Ηλία Βενέζη,<sup>32</sup> *Στο γέρομα του χειμώνα* του Μάξουελ Άντερσον,<sup>33</sup> *Αντρωμός* του Θάνου Κωτσόπουλου,<sup>34</sup> *Η γη είναι σφαίρα* του Αρμάν Σαλακρού,<sup>35</sup> *Ο ηλίθιος* του Μανόλη Σκουλούδη (διασκευή από το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι)<sup>36</sup> και *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη<sup>37</sup> (τη χειμερινή περίοδο 1945-1946). Από τα παραπάνω, τα έργα *Στο γέρομα του χειμώνα* και *Αντρωμός* παρουσιάζονται στο πλαίσιο λειτουργίας της «Πρωτοποριακής Σκηνης». Προγραμματίζεται επίσης για την άνοιξη του 1946 στο Ηρώδειο η *Σίβυλλα* του Άγγελου Σικελιανού.<sup>38</sup>

25 Μετάφραση Ν. Ποριώτης, σκηνοθεσία Π. Κατσέλης, κοστούμια Αντ. Φωκάς. Α΄ παράσταση: 21.3.1945.

26 Μετάφραση Θ. Κωτσόπουλος και Ι. Μπίτσης, σκηνοθεσία Σ. Καραντινός, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Αντ. Φωκάς. Α΄ παράσταση: 21.3.1945. Πρόκειται για επιλογή της προηγούμενης διεύθυνσης (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 35/3.1.1944, Αιμ. [Ιλιος] Χ. [ορμούζιος]: «Το Θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.3.1945).

27 «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 461.

28 Μετάφραση Αλ. Πάλλης, σκηνοθεσία Π. Κατσέλης, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό. Α΄ παράσταση: 12.6.1945.

29 Μετάφραση Π. Δ. Παναγόπουλος, σκηνοθεσία Σ. Καραντινός και Αντ. Κριεζής, σκηνικά-κοστούμια Γ. Βακαλό. Α΄ παράσταση: 19.7.1945. (Ο Αντ. Κριεζής ήταν αρχιτέκτονας και εργαζόταν στο Υπουργείο Συγκοινωνίας, βλ. ΔΣΕΘ/Συνεδρία 8/10.4.1945).

30 Μετάφραση Κλ. Παράσχος, σκηνοθεσία Π. Κατσέλης, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Αντ. Φωκάς, χορογραφία Αλ. Μαζαράκη. Α΄ παράσταση: 18.8.1945.

31 Μετάφραση Λ. Κουκούλας, σκηνοθεσία Π. Κατσέλης, σκηνικά Κλ. Κλώνης, κοστούμια Αντ. Φωκάς, μουσική Γ. Καζάσογλου. Α΄ παράσταση: 2.11.1945.

32 Σκηνοθεσία Π. Κατσέλης, σκηνικά Κλ. Κλώνης. Α΄ παράσταση: 5.12.1945.

33 Μετάφραση Ν. Προεστόπουλος, σκηνοθεσία Σ. Καραντινός, σκηνικά-κοστούμια Σπ. Βασιλείου. Α΄ παράσταση: 19.12.1945.

34 Σκηνοθεσία Π. Κατσέλης, σκηνικά Δ. Κεντάκας, κοστούμια Αντ. Φωκάς, μουσική Γ. Καζάσογλου. Α΄ παράσταση: 15.1.1946.

35 Μετάφραση Κ. Καρθαίος, σκηνοθεσία Σ. Καραντινός, σκηνικά-κοστούμια Σπ. Βασιλείου. Α΄ παράσταση: 8.2.1946.

36 Σκηνοθεσία Π. Κατσέλης, σκηνικά-κοστούμια Γ. Τσαρούχης, μουσική Μ. Σκουλούδης. Α΄ παράσταση: 16.3.1946. Πρόκειται, όπως και στην περίπτωση του *Πουρσονιάκ*, για επιλογή της προηγούμενης διεύθυνσης (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 34/27.12.1943, Μιχ. [αίλ] Ροδάς: «Ο “Ηλίθιος”», *Το Βήμα*, 19.3.1946).

37 Σκηνοθεσία Σ. Καραντινός, σκηνικά-κοστούμια Ν. Εγγονόπουλος. Α΄ παράσταση: 25.3.1946. Αξίζει να σημειωθεί πως ο Θεοτοκάς συμπεριλαμβάνει τον *Καποδίστρια* στο ρεπερτόριο της κρατικής σκηνης παρά την πεποίθησή του πως αυτό το έργο του Καζαντζάκη αποτελεί «καθαρή μίμηση» του δικού του έργου *Αντάρα στ' Ανάπλι* στα «όρια της λογοκλοπής». Βλ. την ημερολογιακή εγγραφή της 13.4.1946 (*Τετράδια ημερολογίου*, ό.π., σσ. 551-556).

38 Αρχικά προορίζεται για το φθινόπωρο του 1945 (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 19/3.7.1945). Ο σχεδιασμός όμως προκρούει στον αυξημένο προϋπολογισμό της παραγωγής, που υποχρεώνει τη Διοίκηση να αναζητήσει σε άλλα Υπουργεία πρόσθετους πόρους. Η παραγωγή αυτή αποτελεί προτεραιότητα στο δραματολόγιο για τη νέα διεύθυνση. Ακόμη, ανακοινώνονται έργα των Αριστοφάνη, Οστρόφσκι, Ίψεν, Ο΄ Νηλ, Σω, Κλωντέλ, Λόρκα, Λ. Ακρίτα κ.ά. (βλ. τα Προγράμματα των θερινών παραστάσεων *Ο έμπορος της Βενετίας*, *Ο επιθεωρητής*, *Η Αρλε-*

Ταυτόχρονα με τις αισθητικές και ιδεολογικές κατευθύνσεις της νέας διεύθυνσης, πρέπει να συνυπολογίζονται και να αξιολογούνται στην απόπειρα ερμηνείας του καταρτισμού του δραματολογίου η ανεπαρκής (κατά γενική ομολογία) σύνθεση του θιάσου που τότε διέθετε η κρατική σκηνή και η βεβιασμένη έναρξη λειτουργίας της μετά την Απελευθέρωση· επίσης, ο προσανατολισμός σε επιλογές προηγούμενων διεθνήσεων, παλαιότερες δηλαδή παραγγελίες που είχαν αφήσει στην κρατική σκηνή έτοιμες μεταφράσεις και διασκευές (*Πουρσονιάκ* και *Ηλίθιος*), ή ακόμα και κρούσματα έμμεσης λογοκρισίας. Γεγονός άγνωστο, αλλά όχι δυσεξήγητο.<sup>39</sup> οι Βρετανοί, που με την εγκατάσταση της ENSA στο κτήριο του Εθνικού Θεάτρου ήδη δημιουργούν προσκόμματα στη λειτουργία του, παρεμβαίνουν στην επιλογή του ρεπερτορίου και μάλιστα σε έργο Άγγλου συγγραφέα.<sup>40</sup> Πρόκειται ωστόσο για ένα ιδιαίτερα ποικίλο ρεπερτόριο, που εκτείνεται από έργα κλασικών συγγραφέων (Σαίξπηρ, Μολιέρος, Γκόγκολ) έως δείγματα της σύγχρονης δραματολογίας (ανεξάρτητα από την ένταξη ή όχι των συγκεκριμένων έργων στην τότε πρωτοπορία),<sup>41</sup> χωρίς να λείπουν και επιλογές που στοχεύουν σε ένα ευρύτερο κοινό με θεαματικού χαρακτήρα παραστάσεις (*Αρλεζιάνα*). Η προσπάθεια ανάδειξης της σύγχρονης ελληνικής δραματολογίας είναι εμφανής και συστηματική.

Η απουσία αρχαίου δράματος από το ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου κατά τη διάρκεια της θητείας του Θεοτοκά δεν αποτελεί επιλογή του, αφού ο ίδιος περιλαμβάνει στα σχέδιά του παράσταση τραγωδίας (*Φοίνισσες* ή *Επτά επί Θήβας*),<sup>42</sup> αλλά και κωμωδίας (*Πλούτος*<sup>43</sup> ή *Νεφέλες*<sup>44</sup>), οφείλεται δε στη διάθεσή του για την κατάθεση μιας πιο ολοκληρωμένης, «νεοελληνικής» πρότασης για το ανέβασμα του αρχαίου δράματος, που δεν πρόλαβε ωστόσο να πραγματοποιήσει.<sup>45</sup> Από την άλλη, η (όχι χωρίς επιφυλάξεις) συζήτηση με τον Καρζή για παράσταση αρχαίου δράματος στο Ηρώδειο φανερώνει δυστοκία επιλογών<sup>46</sup> και αποτελεί την κύρια αιτία

*ζιάνα*). Για την «Πρωτοποριακή Σκηνή» αναγγέλλονται έργα των Γκολντόνι, Συγκκ, Πιραντέλλο, Γ. Σιδέρη, Αλ. Μάτσα (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 30/25.9.1945, Πρόγραμμα της παράστασης *Οι μνηστήρες του θρόνου*).

39 Ο βαθμός επέμβασης των Άγγλων στην ελληνική πολιτική ζωή εκείνη την περίοδο μάλλον υποβαθμίζεται από τους ιστορικούς. Βλ. ενδεικτικά: Θανάσης Σφήκας: «Από τις “κυβερνήσεις ανδρικών” στην “αντι-ιμπεριαλιστική, μη επεμβατική ευπρέπεια” –Η ελληνική πολιτική της Βρετανίας, 1936-1949», στον τόμο: Χάγκεν Φλάισερ (επιμέλεια): *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σσ. 73-86, ιδίως σσ. 79-80, όπου παρατίθεται αρχαιακό υλικό από το βρετανικό Υπουργείο Εξωτερικών.

40 Επρόκειτο για το αντιπολεμικό δράμα του Σέριφ *Το τέλος του ταξιδιού* (Robert Cedric Sherriff, *Journey's End*, 1928). Ιδιαίτερα γνωστό (και ως κινηματογραφική ταινία) στον Μεσοπόλεμο, στην Ελλάδα είχε ήδη παρουσιαστεί από την «Ελευθέρα Σκηνή» (1929). Συζητήθηκε την πρώτη φορά που συνήλθε το νέο ΔΣ του Εθνικού (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 1/21.2.1945) ως το εναρκτήριο έργο, στην επόμενη όμως συνεδρία (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 2/28.2.1945) ο Θεοτοκάς αναφέρει ότι «αι Αγγλικά Αρχαία αφήκαν να εννοηθή ότι, μολονότι εκτιμούν την πρόθεσιν του Εθνικού Θεάτρου να αναβιβάση έργων αγγλικής εθνικότητος όπως το “Τέλος του ταξιδιού”, φρονούν εντούτοις ότι το περιεχόμενόν του δεν ανταποκρίνεται προς την ψυχική κατάστασιν τού σήμερον μαχομένου αγγλικού στρατού». Το έργο δεν ξανασυζητείται.

41 Το έργο του Άντερσον *Στο γέφυρα του χειμώνα* γράφτηκε και παίχτηκε το 1935 και το έργο του Σαλακρού *Η γη είναι σφαίρα* γράφτηκε το 1937 και παίχτηκε το 1938.

42 ΔΣΕΘ/Συνεδρία 40/11.12.1945.

43 ΔΣΕΘ/Συνεδρία 6/27.3.1945.

44 Α.Σ.: «Θεατρικές προοπτικές», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 1, τχ. 4, Ιούνιος 1945, σσ. 26-27.

45 «Το ιδανικό μας πιστεύω πως πρέπει να είναι να συλλάβουμε μια ερμηνεία της αττικής τραγωδίας δική μας, όχι αρχαία ελληνική, που είναι σκοπός απραγματοποίησης, ούτε γερμανική ή λατινική ή αγγλοσαξονική, αλλά νεοελληνική» (Θεοτοκάς: «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 464).

46 ΔΣΕΘ/Συνεδρία 10/24.4.1945.

της παραίτησης του Ροδά από την Καλλιτεχνική Επιτροπή και της μετέπειτα δημόσιας αντιπαράθεσής του με τον Θεοτοκά.<sup>47</sup>

Η υποδοχή των παραστάσεων από την κριτική έχει όλα τα χαρακτηριστικά δημόσιου λόγου εκείνων των ετών. Εκκινεί συχνά από την πολιτική σκοπιμότητα, που αυξάνει σε ένταση και πολεμική όταν πρόκειται για παραστάσεις της κρατικής σκηνης και κορυφώνεται προς το τέλος της θητείας Θεοτοκά, εν όψει των εκλογών του 1946. Οι κριτικοί διχάζονται στα ζητήματα του ρεπερτορίου, στην εργασία των νέων στο Εθνικό σκηνογράφων και στη λειτουργία της «Πρωτοποριακής Σκηνης», ενώ συμφωνούν στο θέμα του έμφυχου δυναμικού του θιάσου. Εν συντομία, για την πρώτη παραγωγή, την ενιαία παράσταση των έργων *Φλωρεντινή τραγωδία* και *Κύριος ντε Πουρσονιάκ*, γράφεται πως πρόκειται για έργα άνισης μεταξύ τους αξίας,<sup>48</sup> για άστοχο συνδυασμό και πως ο *Πουρσονιάκ* (παλαιότερα παιζόμενος σε αρκετές διασκευές, με διάφορους τίτλους, μεταξύ άλλων και ως *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*)<sup>49</sup> είναι το πιο αδύναμο έργο του Μολιέρου.<sup>50</sup> Ωστόσο, θεωρείται πως τόσο ο Καραντινός, όσο και ο Χρήστος Ευθυμίου στον πρωταγωνιστικό ρόλο, κινούνται με άνεση μέσα στο μολιερικό κλίμα,<sup>51</sup> καθώς επίσης και η Μαρία Αλκαίου.<sup>52</sup> Για τη *Φλωρεντινή τραγωδία*, οι κριτικοί σταματούν στην αδυναμία των ηθοποιών που διαθέτει το Εθνικό Θέατρο να ανταποκριθούν στο εγχείρημα.<sup>53</sup> Σε γενικές γραμμές πάντως, αναγνωρίζεται πως πρέπει να δοθεί πίστωση χρόνου στον Θεοτοκά. Στον *Έμπορο της Βενετίας*<sup>54</sup> δίνεται εκτενής δημοσιότητα στα επεισόδια εις βάρος του Τζαβαλά Καρούσου (όταν δέχθηκε υβριστικές επιθέσεις από την πλατεία στην παράσταση της 19.6.1945),<sup>55</sup> επαινείται

47 Θεοτοκάς: «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 460, Μιχ.[αήλ] Ροδάς: «Τα πρόσωπα και τα ζητήματα του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία*, τχ. 456, 1.7.1946, σσ. 691-694, Θεοτοκάς: «Μια διάψευση», *Νέα Εστία*, τχ. 457, 15.7.1946 σ. 754.

48 Μιχ.[αήλ] Ροδάς: «Η πρώτη του “Εθνικού”, *Αθηναϊκά Νέα*, 22.3.1945, Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 428, 15.4.1945, σ. 195.

49 Αναφορά στις παλαιότερες παραστάσεις κάνει ο Χουρμούζιος («Η πρώτη του “Εθνικού”», *Η Καθημερινή*, 22.3.1945).

50 Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος]: «Το θέατρον», *Η Καθημερινή*, 4.3.1945, Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης]: «Η έναρξις του “Εθνικού”», *Έθνος*, 22.3.1945.

51 Θρύλος, ό.π.

52 Αχιλλέας Μαμάκης: «Η κριτική του θεάτρου», *Το Θέατρο*, τχ. 10, 19.4.1945, σ. 2.

53 Ι.[ωάννης] Στογιάννης: «Η έναρξις του “Εθνικού”», *Η Βραδινή*, 23.3.1945, Ρ.: «Ο ντε Πουρσονιάκ εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Ελληνικόν Αίμα*, 23.3.1945.

54 «Θα παιχθή με ρυθμόν γοργόν και ενιαίον, χωρίς τεμαχιισμόν της παραστάσεως εις μικράς αυτοτελείς εικόνας, δηλαδή όπως παίζεται σήμερον ο Σαιξπήρος εις τα μεγάλα θέατρα του εξωτερικού» («Ο Έμπορος της Βενετίας εις το Εθν. Θέατρον», *Η Καθημερινή*, 22.5.1945).

55 Στον τύπο καταγράφεται από απερίφραστη καταδίκη των γεγονότων (Α. Σάββας [=Γιώργος Σεβαστίκογλου]: «Σαιξπήρ “Ο Έμπορος της Βενετίας”», *Ριζοσπάστης*, 21.6.1945) έως συγκατάβαση («Τα του θεάτρου», *Η Καθημερινή*, 21.6.1945), ή ακόμα και δικαιολόγηση των επιθέσεων («Αι σκηναί», *Η Καθημερινή*, 22.6.1945). Τις ίδιες ημέρες ανάλογες επιθέσεις σημειώθηκαν και σε άλλα αθηναϊκά θέατρα. Στην παράσταση του *Εμπόρου*, δεν υπήρξαν τραυματισμοί και το αποτέλεσμα ήταν μόνο, σύμφωνα με ανακοίνωση του Εθνικού Θεάτρου, μια ημίωρη διακοπή («Αιματηρά επεισόδια εις δύο θέατρα. Ετραυματίσθησαν πέντε εαμικοί ηθοποιοί», *Η Καθημερινή*, 21.6.1945).

η σκηνοθεσία<sup>56</sup> και η επίδοση των Καρούσου και Ν. Παρασκευά στον ρόλο του Σάυλωκ,<sup>57</sup> ενώ διχογνωμία παρατηρείται στους έντονους χρωματισμούς της σκηνογραφίας του Βακαλό, που σηματοδοτεί τη διακοπή του μονοπωλίου των Κλώνη και Φωκά.<sup>58</sup> Στον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ διχάζει την κριτική η σκηνοθεσία. Κάποιοι γράφουν για άριστη διδασκαλία του Καραντινού,<sup>59</sup> ενώ άλλοι για απογύμνωση του έργου από την κοινωνική κριτική.<sup>60</sup> Υπήρξε όμως κοινή αποδοχή στις ερμηνείες των ηθοποιών, ιδίως του Δενδραμή στον τελευταίο ρόλο της καριέρας του.<sup>61</sup> Η *Αρλεζιάνα* του Ντωντέ, παράσταση που αναγγέλλεται ως «ελληνογαλλική εορτή», επαινείται μόνο για τη μουσική του Μπιζέ,<sup>62</sup> πλην εξαιρέσεων,<sup>63</sup> ενώ το κείμενο χαρακτηρίζεται απλοϊκό και ξεπερασμένο, χωρίς θεατρικές αρετές.<sup>64</sup> Οι ερμηνείες επικρίνονται ως άνισες («οι μισοί απήγγελλαν, δεν έπαιζαν»)<sup>65</sup> και τα σκηνικά του Κλώνη διχάζουν.<sup>66</sup> Η ένταξη του έργου της πρώιμης περιόδου του Ίψεν *Οι μνηστήρες του θρόνου* στο ρεπερτόριο από κάποιους κριτικούς επικροτείται ως επιλογή, ενώ από άλλους (από τον χώρο της Αριστεράς) διαπιστώνεται ακόμα και διάθεση προπαγάνδας υπέρ του στέμματος.<sup>67</sup> Σημειώνεται ομόφωνα ως εργασία συνόλου,<sup>68</sup> ενώ για τις ερμηνείες επισημαίνεται πάλι η αδυναμία ευελιξίας του θιάσου της κρατικής σκηνής.<sup>69</sup> Στο *Μπλοκ C* προβάλλεται θετικά η επίκαιρη θεματολογία του,<sup>70</sup> καταγράφο-

56 Μιχ.[αίλ] Ροδάς: «Η ερμηνεία των δύο Σάυλωκ», *Το Βήμα*, 22.6.1945, Αλέξης Σολομός: «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 1, τχ. 5, Ιούλιος 1945, σσ. 28-29, Θράσος Καστανάκης: «Θεατρική εβδομάδα», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 7, 23.6.1945, σ. 9.

57 Ι.[ωάννης] Στογιάννης: «Ο Έμπορος της Βενετίας», *Η Βραδινή*, 13.6.1945, Ροδάς, ό.π.

58 Αρνητικοί στέκονται οι κριτικοί Γεώργιος Νάζος («Ο Έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ εις το θερινόν θέατρον του Εθνικού», *Ασύρματος*, 13.6.1945), Πέτρος Χάρης («Ο Έμπορος της Βενετίας», *Ελευθερία*, 14.6.1945) και Άλκης Θρύλος («Ο έμπορος της Βενετίας», *Ελληνικόν Αίμα*, 14.6.1945), θετικοί οι Λ. Σάβας («Σαίξπηρ. “Ο Έμπορος της Βενετίας”», *Ριζοσπάστης*, 14.6.1945) και Ροδάς (ό.π.).

59 Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 439, 1.10.1945, σσ. 851-852.

60 Μιχ.[αίλ] Ροδάς: «Ο Επιθεωρητής», *Το Βήμα*, 21.7.1945, Ι.[ωάννης] Στογιάννης: «Ο Επιθεωρητής», *Η Βραδινή*, 21.7.1945, Μ.[ανόλης] Σκ.[ουλούδης]: «Ν. Γκόγκολ “Ο Επιθεωρητής”», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 24.7.1945, Λ. Σάβας: «Ν. Γκόγκολ “Ο Επιθεωρητής”», *Ριζοσπάστης*, 25.7.1945.

61 Αλέξης Σολομός: «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 1, τχ. 6, Αύγουστος 1945, σσ. 27-28, Ροδάς, ό.π., Σάβας, ό.π.

62 Μιχ.[αίλ] Ροδάς: «Η Αρλεζιάνα», *Το Βήμα*, 22.8.1945, Θράσος Καστανάκης: «“Η Αρλεζιάνα” του Αλφόνσου Ντωντέ στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 16, 24.8.1945, σ. 14.

63 Άγγελος Τερζάκης: «Η Αρλεζιάνα», *Καθημερινά Νέα*, 21.8.1945, Άλκης Θρύλος: «Η Αρλεζιάνα στο θερινό Βασιλικό Θέατρο», *Ελληνικόν Αίμα*, 21.8.1945.

64 Αλέξης Σολομός: «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 1, τχ. 7, Σεπτέμβριος 1945, σσ. 28-29.

65 Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης]: «Η “Αρλεζιάνα” του Αλφόνσου Ντωντέ», *Έθνος*, 20.8.1945.

66 Θετικοί εμφανίζονται οι Οικονομίδης (ό.π.) και Θρύλος (ό.π.), αρνητικοί οι Στογιάννης («Η “Αρλεζιάνα” στην Εθνική Σκηνή», *Η Βραδινή*, 23.8.1945) και Σκουλούδης («Η “Αρλεζιάνα” στο Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 23.8.1945).

67 Βασιλης Ρώτας: «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 26/27, 9.11.1945, σ. 13.

68 Μιχ.[αίλ] Ροδάς: «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Το Βήμα*, 4.11.1945, Ι.[ωάννης] Στογιάννης: «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Η Βραδινή*, 6.11.1945, Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 442, 15.11.1945, σσ. 1042-1044, Άγγελος Τερζάκης: «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 1, τχ. 10, Δεκέμβριος 1945, σσ. 27-28.

69 Θρύλος, ό.π., Στογιάννης, ό.π., Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος]: «Οι μνηστήρες του θρόνου», *Η Καθημερινή*, 4.11.1945.

70 Ι.[ωάννης] Στογιάννης: «Μπλοκ C», *Η Βραδινή*, 8.12.1945, Θράσος Καστανάκης: «Η. Βενέζη. Μπλοκ C. Εθνικό Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 32/33, 21.12.1945, σσ. 13-14, Άγγελος Τερζάκης: «Αθηναϊκά Θέα-

νται ωστόσο οι αδυναμίες που έχει ως έργο ενός πεζογράφου που δοκιμάζεται για πρώτη φορά στο θέατρο («άπειρος της θεατρικής τεχνικής»)<sup>71</sup>. Η σκηνοθεσία διχάζει.<sup>72</sup> Το έργο *Στο γέμμα του χειμώνα* αποτελεί την πρώτη γνωριμία του Άντερσον με το ελληνικό κοινό. Εκτιμάται ως εργασία εξαιρετικά φροντισμένη από τη σκηνοθεσία του Καραντινού και τη σκηνογραφία του Βασιλείου,<sup>73</sup> επαινείται η απόδοση των ηθοποιών (ξεχωρίζουν ιδίως οι νέοι Σπύρος Ολύμπιος και Ελένη Νενεδάκη),<sup>74</sup> ωστόσο συγκεντρώνει τα πυρά στο ζήτημα εάν αποτελεί δείγμα γραφής μιας «Πρωτοποριακής Σκηνης».<sup>75</sup> Ο *Λυτρωμός*, έργο επηρεασμένο από την αρχαία τραγωδία και τον Σαίξπηρ και εμπνευσμένο από το θέμα της εκδίκησης στη Μάνη, χαιρετίζεται μόνον ως πρωτόλειο,<sup>76</sup> αφού καταλογίζουν πως, αν και ηθοποιός ο συγγραφέας του, το έργο δεν διαθέτει σκηνικές αρετές.<sup>77</sup> Επαινείται η πρώτη εργασία του Κεντάκα στα σκηνικά και η επίδοση του Καζάσογλου στη μουσική.<sup>78</sup> Το έργο του Σαλακρού *Η γη είναι σφαίρα* παρουσιάζει στο ελληνικό κοινό έναν ακόμα συγγραφέα. Οι κριτικοί δεν συμφωνούν για τις αρετές του κειμένου της σύγχρονης γαλλικής δραματοουργίας,<sup>79</sup> οι περισσότεροι όμως ξεχωρίζουν την εργασία του Βασιλείου.<sup>80</sup> Στον *Ηλίθιο* προβάλλεται έντονα η επιτυχής διασκευή του Σκουλούδη<sup>81</sup> και αποτιμώνται θετικά οι ερμηνείες (ιδίως του Κωτσόπουλου) και η εργασία του Τσαρούχη στα

τρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 1, τχ. 11/12, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1946, σ. 28.

71 Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 444, 1.1.1946, σ. 50. Ο σκηνοθέτης της παράστασης, ωστόσο, θα υπερασπιστεί τις δραματοουργικές αρετές του έργου (Πέλος Κατσέλης: «Η δραματική θέση και η σκηνική ερμηνεία», *Νέα Εστία*, τχ. 444, 1.1.1946, σσ. 38-39).

72 Θετικός ο Θρύλος (ό.π.), αρνητικός ο Χουρμούζιος («Μπλοκ C», *Η Καθημερινή*, 7.12.1945).

73 Λέων Κουκούλας: «Στο γέμμα του χειμώνα», *Μάχη*, 21.12.1945, Μ.[ανόλης] Σκ.[ουλούδης]: «Στο γέμμα του χειμώνα», *Ελευθερη Ελλάδα*, 21.12.1945, Άγγελος Τερζάκης: «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 1, τχ. 11-12, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1946, σ. 29, Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 444, 1.1.1946, σσ. 51-52.

74 Άγγελος Τερζάκης: «Στο γέμμα του χειμώνα», *Καθημερινά Νέα*, 21.12.1945.

75 Απόλυτα αρνητικός για το έργο ο Χουρμούζιος («Στο γέμμα του χειμώνα», *Η Καθημερινή*, 21.12.1945), ενώ επιφυλάξει διατηρεί ο Ροδάς («Στο γέμμα του χειμώνα», *Το Βήμα*, 21.12.1945).

76 Άγγελος Τερζάκης: «Λυτρωμός», *Καθημερινά Νέα*, 17.1.1946, Ι.[ωάννης] Στογιάννης: «Ο Λυτρωμός», *Η Βραδινή*, 23.1.1946, Π.: «Λυτρωμός» (του Θ. Κωτσόπουλου), *Ελευθερία*, 22.1.1946, Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 445, 15.1.1946, σσ. 121-122.

77 Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης]: «Λυτρωμός» του κ. Θάνου Κωτσόπουλου», *Έθνος*, 16.1.1946, Αμ.[ύλιος] Χ.[ουρμούζιος]: «Το “Εθνικόν”». Οι άνθρωποι του και οι ιδέαι των. Β'. Προσανατολισμοί χωρίς πωξίδα», *Η Καθημερινή*, 19.2.1946, Λ. Σάβας: «Θ. Κωτσόπουλου “Λυτρωμός”», *Ριζοσπάστης*, 20.1.1946.

78 Λέων Κουκούλας: «Λυτρωμός». Ένα ελληνικό έργο», *Μάχη*, 17.1.1946, Γ.[εώργιος] Νάζος: «Ο Λυτρωμός» του κ. Θ. Κωτσόπουλου», *Ασύρματος*, 17.1.1946, Άγγελος Τερζάκης: «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 2, τχ. 1, Μάρτιος 1946, σ. 31.

79 Θετικός με την επιλογή του έργου οι Τερζάκης («Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 2, τχ. 2, Απρίλιος 1946, σ. 63) και Ροδάς («Η γη είναι σφαίρα», *Το Βήμα*, 10.2.1946), επιφυλακτικός ο Στογιάννης («Η γη είναι σφαίρα», *Η Βραδινή*, 15.2.1946), αρνητικός ο Σκουλούδης («Σαλακρού “Η γη είναι σφαίρα”», *Ελευθερη Ελλάδα*, 14.2.1946).

80 Χ.[ρήστος] Ε. Α.[γγελομάτης]: «Η γη είναι σφαίρα», *Εστία*, 9.2.1946, Άγγελος Τερζάκης: «Η γη είναι σφαίρα», *Καθημερινά Νέα*, 10.2.1946, Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 447, 15.2.1946.

81 Ο Άλκης Θρύλος συγκρίνει την εργασία του με ανάλογες απόπειρες διασκευής έργων του Ντοστογιέφσκι από τους Μπατού και Κοπού (*Ελληνικόν Αίμα*, 19.3.1946, και *Νέα Εστία*, τχ. 450, 1.4.1946, σ. 438). Εξίσου θετικοί οι Τερζάκης («Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 2, τχ. 3, Μάιος 1946, σ. 95), Πλωρίτης («Ο “Ηλίθιος” του Μ. Σκουλούδη», *Ελευθερία*, 7.4.1946) και Αλεξάνδρα Αλαφούζου («Εθνικό Θέατρο. “Ηλίθιος”», *Ελευθερα Γράμματα*, τχ. 41, 19.4.1946, σσ. 117-118).



σκηνικά.<sup>82</sup> πρόκειται για την παράσταση της περιόδου Θεοτοκά που γνωρίζει σχεδόν καθολική αποδοχή. Με τον *Καποδίστρια*, τελευταίο έργο της περιόδου Θεοτοκά, ταυτόχρονα με την κριτική για τις φιλοσοφικές και όχι θεατρικές αρετές του έργου («εγκεφαλική σύνθεση»)<sup>83</sup> και με τους επαίνους για την εργασία του Εγγονόπουλου στα σκηνικά και τα κοστούμια,<sup>84</sup> ανοίγει ο δρόμος για έναν δημόσιο λόγο χωρίς προηγούμενο ίσως για τα θεατρικά μας πράγματα.

Πλησιάζοντας πλέον στις εκλογές της 31.3.1946, η κριτική υποδαυλίζεται από τα ολοένα αυξανόμενα πολιτικά μίσση, φθάνοντας ακόμα και σε υβριστικούς χαρακτηρισμούς. Ο ίδιος ο Θεοτοκάς σταχυολογεί αμέσως μετά την αποχώρησή του από το Εθνικό Θέατρο τις χυδαίες επιθέσεις με στόχο τον Καζαντζάκη και το έργο του *Καποδίστριας*, που παρουσιάστηκε, και τον Σικελιανό και τη *Σίβυλλα* που επρόκειτο να παιχθεί.<sup>85</sup> Ιδιαίτερα καυστικός για το ύφος και τα κίνητρα των επιθέσεων εμφανίζεται ο Σεφέρης στην τελευταία συνεδρίαση του Διοικητικού Συμβουλίου.<sup>86</sup>

Το Εθνικό Θέατρο υπό τη διεύθυνση του Θεοτοκά διήνυσε ουσιαστικά την περίοδο από την Απελευθέρωση έως τη διολίσθηση στη γενικευμένη εμφύλια σύρραξη· μια περίοδο, κατά την οποία η χώρα, αντί να ανασυγκροτείται και να ικανοποιεί τα αιτήματα που πρόβαλαν μέσα από την Κατοχή και την Αντίσταση, βάλλεται από τη εξάπλωση της τρομοκρατίας και σύρεται σε έναν πόλεμο ακόμα πιο καταστροφικό, τον εμφύλιο. Στο θέατρο, προσπάθειες ανανεωτικής διάθεσης, όχι μόνο στην κρατική σκηνή, αλλά περισσότερο ίσως στο ελεύθερο θέατρο (την ίδια σχεδόν περίοδο δρα ο θίασος των «Ενωμένων Καλλιτεχνών» και κάνει τη σύντομη εμφάνισή της η φιλόδοξη «Αυλαία» του Τάκη Μουζενίδη), δε θα ολοκληρωθούν τότε,<sup>87</sup> θα δώσουν όμως εν σπέρματι τις κατευθύνσεις τόσο για τη διερεύνηση των νέων καλλιτεχνικών τάσεων όσο και για τη διεκδίκηση της κοινωνικής θέσης του θεατρικού γεγονότος. Για την κρατική σκηνή, σε διοικητικό επίπεδο, τα επιτεύγματα είναι σημαντικά: υπό τη διεύθυνση Θεοτοκά ανασυγκροτείται, αποκτά το πρότερο κύρος της ως καλλιτεχνικός οργανισμός,<sup>88</sup> δεν κληροδοτεί έλλειμμα.<sup>89</sup> Αυξάνει το ποσοστό των ελληνικών έργων στο ρεπερτόριο, όπως επίσης αυξάνει

82 Μιχ.[αίγλ] Ροδάς: «Ο “Ηλίθιος”», *Το Βήμα*, 19.3.1946, Τερζάκης, ό.π.

83 Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 450, 1.4.1946, σσ. 438-439.

84 Μάρκος Αυγέρης: «Ο *Καποδίστριας*. Δράμα του Ν. Καζαντζάκη», *Ριζοσπάστης*, 31.3.1946, Άγγελος Τερζάκης: «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 2, τχ. 3, Μάιος 1946, σ. 95-96.

85 «Ο χυδαιότατος εαμίτης Σικελιανός και η “Σίβυλλά” του», «ο εμετικός “Καποδίστριας”», «ο ακόμη εμετικότερος κ. Καζαντζάκης», «έργον εαμοκομμουνιστικής προπαγάνδας, λογοτεχνικώς ανάπηρον», «Νικολάι Καζάν» κ.λπ. («Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π. σ. 471).

86 «[...] Αλλά υπάρχει δυστυχώς και μια άλλη όψις της λεγόμενης “κοινής γνώμης” της οποίας είδα και σήμερα ακόμη τα θλιβερά δείγματα εις τους τίτλους ωρισμένων εφημερίδων που πληροφορούν λ.χ. ότι το Ε.Θ. “αποδίδεται εις την Ελλάδα”. Κανείς δεν έχει το δικαίωμα να μονοπωλή τον Ελληνισμόν και μάλιστα, όπως συμβαίνει εις ορισμένας περιπτώσεις της ρυπαράς αυτής πολεμικής, όταν οι μονοπωλούντες είναι άνθρωποι μειωμένοι απέναντι του Έθνους. [...] Διά τον ίδιο λόγον νομίζω επίσης ότι είναι ηθικώς ανάξιοι οι καλλιτέχναι οι οποίοι επωφελούνται της φατριαστικής αυτής εκμεταλλεύσεως, ή και την υποδαυλίζουν ακόμη διά να αποκτήσουν αξιώματα τα οποία μόνον με την καλλιτεχνικήν των ικανότητα έπρεπε να φιλοδοξούν να κερδίσουν» (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 59/30.4.1946).

87 Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος: *Το θέατρο στην Ελλάδα. 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 62.

88 «Η Διεύθυνση που σήμερα αποχωρεί πραγματοποίησε έναν άθλο. Παρέλαβε το Εθνικό Θέατρο ερείπιο και μέσα σε λίγους μήνες το ξαναέστησε. Το Εθνικό Θέατρο έγινε πάλι όπως ήταν άλλοτε ένας φάρος, ένα υπόδειγμα» (Άλκης Θρύλος: «Το Θέατρο», *Νέα Εστία*, τχ. 454/455, 1-15.6.1946, σ. 628).

89 Θεοτοκάς: «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 462, Καραντινός: «Το Εθνικό

σε απόλυτους αριθμούς τις παραστάσεις, σε σύγκριση όχι βεβαίως με την κατοχική περίοδο του Ιδρύματος, αλλά με την τετραετία που προηγήθηκε του πολέμου, την περίοδο δηλαδή που διηύθυνε ο Μπαστιάς.<sup>90</sup> Η ανανέωση και ο εκσυγχρονισμός επιχειρήθηκαν στο μέτρο του δυνατού, όσο αμφιλεγόμενες κι αν υπήρξαν κάποιες επιλογές, τα τελικά αποτελέσματα και η αισθητική αποτίμηση των παραστάσεων. Η «Πρωτοποριακή Σκηνή», με το αμήχανο ξεκίνημα στο δραματολόγιο, ίσως δεν δικαίωσε τις εξαγγελίες των εμπνευστών της,<sup>91</sup> η καλλιτεχνική πολυφωνία όμως, με τους σκηνοθέτες και τους σκηνογράφους που συνεργάστηκαν, ανέδειξαν μια νεότερη γενιά καλλιτεχνών, «θεμελίωσαν μια δημοκρατία των γραμμάτων και της τέχνης».<sup>92</sup> Οι παράλληλες δράσεις και η συστηματική εφαρμογή του εναλλασσόμενου δραματολογίου, στο πρότυπο μεγάλων ευρωπαϊκών θεάτρων, ή ακόμα όπως υλοποιείται σήμερα από το Εθνικό Θέατρο της χώρας, συνέβαλαν στη θετική αποτίμηση της διοίκησης του Θεατοκά, που, όπως τότε, έτσι και αργότερα το 1950, υπήρξε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου σε καιρούς πολιτικού φανατισμού και μισαλλοδοξίας.

---

Θέατρο», ό.π., σ. 125. Τα στοιχεία του Θεατοκά για τα οικονομικά δεν αμφισβητήθηκαν.

90 Δίνονται 365 παραστάσεις σε 12 μήνες (Θεατοκάς: «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», ό.π., σ. 462).

91 «Ο όρος “πρωτοπορία” δεν νοθεύεται πια στον καιρό μας με αυθαίρετες έννοιες. Πρωτοπορία στην τέχνη, σήμερα, σημαίνει πρωτοπορία και στη ζωή. Τέτοια όμως πρωτοπορία δεν την περιμένουμε από την επίσημη σκηνή ενός κράτους που ο λαός του αγωνίζεται, ακόμα, για να του δώσει ένα περιεχόμενο προοδευτικό. Για τούτο και ο τίτλος “Πρωτοποριακή Σκηνή” πέφτει, λιγάκι βαρύς σ’ ένα θέατρο που επιχειρεί να δοκιμάσει μονάχα τα νέα ταλέντα του» (Μ.[ανόλης] Σκ.[ουλουδής]: «Στο γέρμα του χειμώνα», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 21.12.1945). Αλλά και στους κόλπους του Εθνικού υπήρξε συζήτηση σχετικά με το εγχείρημα· ο Καρθαίος μετά τις δύο παραστάσεις της «Πρωτοποριακής Σκηνης» συμβουλεύει για «μίαν αναθεώρησιν του δραματολογίου και ειδικώς του της Πρωτοποριακής Σκηνης, η οποία θα έπρεπε να ονομασθή επί το σεμνότερον και ακριβέστερον “Πειραματική Σκηνή” (ΔΣΕΘ/Συνεδρία 45/17.1.1946).

92 Πέτρος Χάρης: «Ο απολογισμός μιας μάχης», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, τόμ. 2, τχ. 4, Ιούνιος 1946, σσ. 126-127.



ΧΡΙΣΤΙΑΝΑ ΚΑΡΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

Ένα βότσαλο στη λίμνη: Πρότυπα, δάνεια  
και επιρροές στη θεματική της ελληνικής  
μεταπολεμικής κωμωδιογραφίας

Σε μια παλιά του συνέντευξη ο Γούντι Άλεν διαπιστώνει πως οι κοινές καταβολές στην κωμωδία δημιουργούν διαφορετικές μορφές κωμικού στυλ<sup>1</sup>. Στο κείμενο που ακολουθεί, κάνοντας μερικούς σημαντικούς σταθμούς στην ιστορία της μεταπολεμικής μας κωμωδιογραφίας, θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε την αλληλεπίδραση θεατρικών έργων και παραστάσεων και να διακρίνουμε εκείνες τις γνώριμες κωμικές καταβολές που δημιουργούν και παγιώνουν ένα μεγάλο μέρος της λεγόμενης ελληνικής φαρσοκωμωδίας.

Πρώτος σταθμός οι κωμωδίες του Ψαθά. Υπενθυμίζω τίτλους: *Το στραβόξυλο*, *Ο αχόρταγος*, *Ο αφελής*, *Η καρτοπαίχτρα*, *Φωνάζει ο κλέφτης*, *Ζητείται ψεύτης*, *Ένας βλάκας και μισός*, *Ο κουτσομπόλης*. Είναι σαφές ότι ο συγκεκριμένος συγγραφέας εστιάζει τη δραματουργία του στην κωμωδία χαρακτήρων. Αντλώντας έμπνευση από τη μακρά παράδοση των τύπων, ο Δημήτρης Ψαθάς δημιουργεί έναν θεατρικό κόσμο γεμάτο από αδιόρθωτα πρόσωπα. Στις κωμωδίες του παρελαύνουν απατεώνες και τίμιοι, ψεύτες και κουτσομπόληδες, φιλόδοξοι και αλαζόνες, τετραπέρατοι και αγαθιάρηδες, γκρινιάρηδες και φαντασμένοι. Χωρίς αμφιβολία, στα θεατρικά έργα του Ψαθά μπορεί να ανιχνεύσει κανείς πολύ εύκολα ήρωες, καταστάσεις και τεχνάσματα της μολιερικής δραματουργίας. Η ομοιότητα είναι εμφανής ακόμα και στην επιλογή των τίτλων: ο γάλλος κωμωδιογράφος επιλέγει τις περισσότερες φορές να βαφτίσει την κωμωδία του προσδιορίζοντας το ελάττωμα του χαρακτήρα τον οποίο πρόκειται να διακωμωδήσει, όπως ακριβώς και ο δικός μας Δημήτρης Ψαθάς. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως ο τελευταίος αντιγράφει αδιάκριτα τα μολιερικά μοτίβα. Αντιθέτως, η κωμωδία του διαθέτει πρωτοτυπία και ταυτότητα καθώς κατορθώνει να εντάξει τα αέναα ανθρώπινα ελαττώματα στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής.

Στο σημείο αυτό, θα έπρεπε ίσως να αναφερθούν οι απαραίτητες ζυμώσεις που έχουν ήδη διαμορφώσει το έδαφος της ελληνικής κωμωδιογραφίας κατά την εποχή που εξετάζουμε. Από τις περιβόητες διασκευές των μολιερικών έργων στα «καθ' ημάς» κατά τον 19ο αιώνα, τις κωμωδίες μετ' ασμάτων και τα ηθογραφικά κωμειδύλλια, στα έργα του Ηλία Καπετανάκη και στις πανέξυπνες σάτιρες του Χουρμούζη, το νεοελληνικό θέατρο δεν έπαιξε ποτέ να αναζητά την αυθεντικότητα την ελληνικής παράδοσης. Υπό αυτό το πρίσμα, οι ήρωες του Ψαθά κουβαλούν το βαρύ φορτίο μιας μακραίωνης θεατρικής ιστορίας, κατορθώνουν ωστόσο να αυτονομηθούν ζωντανεύοντας σε ένα καθαρά ελληνικό περιβάλλον. Ο συγγραφέας φαίνεται να το γνωρίζει αυτό – γελά μάλιστα ειρωνικά με τους χαρακτήρες των έργων του που προσπαθούν

---

<sup>1</sup> *Άλλεν / Μπρονκς*. Άρης Εμμανουήλ (επιμ.), Μετ.: Γιώργος Δεληβοριάς. Σειρά Πρόσωπα και Ιδέες, Κινηματογράφος [4], Πλέθρον, Αθήνα 1985, σ. 26.

να συμπεριφερθούν ως ευρωπαίοι. Η μαντάμ Σουσου του Δημήτρη Ψαθά μένει απλώς στον Βύθουλα και ο Φον Δημητράκης μάταια ποντάρει στους «Γερμανούς του»<sup>2</sup>. Έτσι, στο θέατρο του Ψαθά τα κλασικά ελαττώματα χαρακτήρων συναντούν με υποδειγματική ενότητα πολιτικά σκάνδαλα και κομπίνες επιτήδειων απατεώνων (*Ζητείται Ψεύτης – Μικροί Φαρισαίοι – Εταιρεία Θανμάτων*), διευθυντές, εμπόρους και ασφαλιστικές εταιρείες (*Φαύλος κύκλος, Η χαρτοπαίχτρα, Ένας βλάκας και μισός*), αντιστασιακούς, μαυραγορίτες και αντάρτες (*Φον Δημητράκης*). Οι κωμωδίες του συστήνουν ένα ξεκάθαρο ελληνικό θέατρο με θέματα βαθιά ριζωμένα στη δραματουργία αιώνων. Ή αλλιώς, πώς ξεκινώντας από τον *Δύσκολο* του Μενάνδρου και περνώντας από τον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου, καταλήγουμε στο *Στραβόξυλο* του Ψαθά!

Μολιερικοί απόηχοι διακρίνονται και σ' ένα από τα πρώτα έργα του Γιώργου Ρούσσου. Στον *Πρωτενουσιάνο* αναπαράγεται για άλλη μια φορά το κωμικό μοτίβο του επαρχιώτη που προσπαθεί να ενστερνιστεί τους καλούς τρόπους και τους κώδικες ευγένειας της υψηλής κοινωνίας. Λίγα χρόνια μετά το *Ο μπαμπάς εκπαιδεύεται* του Μελά, ο Στρατής Μένεγας του Ρούσσου εκπαιδεύεται κι αυτός, για χάρη του «πρωτενουσιάνου» πλέον γιου του. Σε αντίθεση με τον κύριο Ζουρνταίν του Μολιέρου, ο Προκόπης Κολαούζος του Μελά και ο Στρατής Μένεγας του Ρούσσου, οι έλληνες αρχοντοχωριάτες, ξεκινούν την περιπλάνησή τους στα αριστοκρατικά μονοπάτια χωρίς οι ίδιοι να το επιθυμούν, μόνο και μόνο για να εκπληρώσουν την επιθυμία των γιων τους. Από την άλλη, η αριστοκρατική εκπαίδευση των αδαών ηρώων δίνει κάθε φορά τον απαραίτητο κωμικό καμβά στους συγγραφείς, επιτρέποντάς τους να αυτοσχδιάσουν πάνω σε φαρσικά επεισόδια. Και όπως ακριβώς στο αγέραστο μολιερικό θέατρο, έτσι και στον *Πρωτενουσιάνο* του Γιώργου Ρούσσου, εκείνοι που επιμένουν περισσότερο στην εκπαίδευση του γερο-Στρατή, δεν είναι οι αριστοκράτες περιωπής όπως νομίζει ο γιος του, αλλά δυο κοινοί απατεώνες, δύο Ταρτούφοι, οι οποίοι θα αποκαλυφθούν με το γνωστό τέχνασμα του κρυφακούσματος.

Προχωρώντας προς τη δεκαετία του 1950, οι παραστάσεις ξένων κωμωδιών, γαλλικής κυρίως προέλευσης, γίνονται μόνιμοι σχεδόν κάτοικοι της αθηναϊκής σκηνής. Οι κωμωδίες του μπουλμπάρ τροφοδοτούν τους θιάσους με νέας εσοδείας υλικό που αποδεσμεύει την κωμική θεατρική παραγωγή από τα όρια της *κομεντί*, ενός «πολυφορεμένου» θεατρικού είδους κατά τις δεκαετίες 1930 – 1940.

Αξιοπρόσεχτη είναι η περίπτωση του πολυγραφότατου Αλέκου Σακελλάριου, ο οποίος εμπλουτίζει την ελληνική κωμωδία όχι μόνο με θεατρικά έργα αλλά και με πλήθος κινηματογραφικών σεναρίων. Κοιτάζοντας σε γενικές γραμμές τα έργα του συγγραφέα, θα μπορούσαμε να διαπιστώσουμε δύο πολύ προφανείς ομοιότητες: η κωμωδία του Σακελλάριου *Αλίμονο στους νέους* αντλεί τη βασική της υπόθεση από τον *Φάουστ* του Γκαίτε ενώ η *Ανώμαλος προσγείωση* (αργότερα υπό τον γνωστότερο τίτλο *Υπάρχει και φιλότιμο*) πλέκεται πάνω στο ελαφρώς αναποδογυρισμένο μοτίβο του *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ. Ειδικότερα, ωστόσο, διακρίνονται τρεις περιπτώσεις στο θεατρικό έργο του Σακελλάριου που αξίζει να αναφερθούν:

Περίπτωση πρώτη:

**1936:** ο θίασος Αλίκης ανεβάζει ένα «εξαιρετικά καλοχτισμένο»<sup>3</sup> έργο ενός Ούγγρου συγγραφέα σε διασκευή του Ξενόπουλου. Πρόκειται για την τρίπρακτη κομεντί *Τόπο στα νιάτα* του

2 «Οι Γερμανοί μου! Πού είναι οι Γερμανοί μου;» Στο Δημήτρη Ψαθά: *Φον Δημητράκης: Κωμωδία σε τρεις πράξεις*, Μαρής, Αθήνα 1956, σ. 100.

3 Θρύλος, Άλκης: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Β', 1934-1940, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη [2], Αθήνα 1977, σ. 184.

Λαντιολάους Φοντόρ, έργο που ανεβαίνει ξανά, το 1944, από τον θίασο Μουσούρη-Μιράντας, με τον τίτλο *Σκάνδαλο σε γυμνάσιο θηλέων*<sup>4</sup>. Η παράσταση φαίνεται να αποτελεί μια σταθερή επιλογή του θιάσου Μουσούρη, ο οποίος ξανανεβάζει την κομεντί του Φοντόρ – με τον αρχικό τίτλο αυτή τη φορά (*Τόπο στα νιάτα*) – αρκετά χρόνια αργότερα, το 1959<sup>5</sup>. Η υπόθεση του έργου απλή: ο Μάριος Πλωρίτης, στην κριτική της παράστασης του 1959, σημειώνει πως ο Φοντόρ «στηρίζει θεατρικά το οικοδόμημά του στους τύπους»<sup>6</sup>, οι οποίοι δεν είναι άλλοι από τους καθηγητές και τις μαθήτριες ενός γυμνασίου θηλέων. Ο στριμμένος μαθηματικός, ο φιλόλογος, η γεροντοκόρη καθηγήτρια, ο γυμνασιάρχης συνθέτουν μια εξιδανικευμένη βέβαια αλλά δροσερή και ανάλαφρη κομεντί, η οποία, τουλάχιστον στα ελληνικά δεδομένα, δίνει την ευκαιρία για την ανάδειξη δύο λαμπερών μετέπειτα πρωταγωνιστριών. Ο ρόλος της ερωτευμένης μαθήτριας ερμηνεύεται υποδειγματικά τόσο από την Έλλη Λαμπέτη (στην παράσταση του 1944)<sup>7</sup> όσο και από την Αλίκη Βουγιουκλάκη (στην παράσταση του 1959)<sup>8</sup> και συνδέεται άρρηκτα όχι πια με τη θεατρική αλλά με την κινηματογραφική πορεία της τελευταίας. Και αυτό το στοιχείο μας επαναφέρει στην υπόθεση Σακελλάριος. Το 1944, ο επιθεωρησιακός «Θίασος των Άσων» ανεβάζει στο θέατρο Κυβέλης ένα νέο έργο του Αλέκου Σακελλάριου. Πρόκειται για τη μουσική κωμωδία *Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*, σε μουσική Θεοφανίδη, χορογραφίες Φλερύ και τη Μαρία Καλουτά στον πρωταγωνιστικό ρόλο<sup>9</sup>. Στο σημείο αυτό να αναφερθεί ότι το θεατρικό έργο *Τόπο στα νιάτα*, γνωρίζει την κινηματογραφική του βερσιόν το 1941, με τον τίτλο *A very young lady*, σε σενάριο Λαντιολάους Φοντόρ και αμερικανική παραγωγή<sup>10</sup>. Η ταινία προβάλλεται και στις αθηναϊκές αίθουσες, προφανώς πολύ αργότερα από την ημερομηνία παραγωγής της αλλά οπωσδήποτε νωρίτερα από το 1944. Αντιγράφω από την κριτική της παράστασης *Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*, εφημ. *Ακρόπολις*, 25/3/1944: «Φυσικά, ο κ. Σακελλάριος δεν είχε τη γενναιότητα να δηλώσει ότι η βάση της κωμωδίας είναι δανεισμένη από κινηματογραφικό έργο που προ ολίγου χρόνου επαίχθη εις τα σινεμά της Αθήνας – Πρόκειται για τη μαθήτρια του λυκείου που ερωτεύεται τον καθηγητή της αλλά αυτό δεν μειώνει την αξία της δημιουργίας όσο πολλοί της πρεμιέρας εψιθύρησαν. Η διάπλασις εις τα ελληνικά γούστα και ηθογραφικά διαγράμματα είναι τόσον ευχάριστος, ώστε να καλύπτει τον δανεισμόν»<sup>11</sup>. Η εν λόγω κωμωδία του Σακελλάριου δεν ανεβαίνει ποτέ ξανά στη σκηνή, γνωρίζει ωστόσο την απόλυτη κινηματογραφική δόξα το 1959 με την έξοδο της ομώνυμης ταινίας στις ελληνικές αίθουσες, σε σενάριο – σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάριου, μουσική Μάνου Χατζιδάκι και την Αλίκη Βουγιουκλάκη στον πρωταγωνιστικό ρόλο<sup>12</sup>. Η επιτυχία της ταινίας συνδέει τον σκηνοθέτη – θεατρικό συγγραφέα με την πρωταγωνίστρια και την πρωταγωνίστρια με τον ρόλο της χαριτωμένης μαθήτριας, γεγονός που μας φέρνει στη δεύτερη αξιοπρόσεχτη περίπτωση Σακελλάριου.

4 Θρύλος, Άλκης: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Γ', 1941-1944, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη [3], σσ. 464-467.

5 Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Η έναρξις του θεάτρου Μουσούρη. Λ. Φοντόρ: *Τόπο στα νιάτα*», εφημ. *Ακρόπολις*, 18/10/1959, σ. 2.

6 Μάριος Πλωρίτης: «Το θέατρο: *Τόπο στα νιάτα*», εφημ. *Ελευθερία*, 20/10/1959.

7 Θρύλος, ό.π., τόμ. Γ', σσ. 465-466.

8 Πλωρίτης, ό.π. Μ. Καραγάτσης: «Κριτική Θεάτρου: *Τόπο στα νιάτα*», εφημ. *Βραδινή*, 26/10/1959.

9 Ν. Καπ.: «Τα θεατρικά μας: *Το ξύλο βγήκε απ' τον Παράδεισο*», εφημ. *Βραδινή*, 18/3/1944, σ. 1.

10 <http://www.imdb.com> (*A very young lady*, 1941)

11 Θ-ς: «Το ελαφρόν θέατρον: Το ξύλο βγήκε κ.λ.π.», εφημ. *Ακρόπολις*, 25/3/1944, σ.1.

12 Στάθης Βαλούκος (επιμ.): *Φιλμογραφία του ελληνικού κινηματογράφου (1914-1984)*, Εταιρεία Ελλήνων Σκηνοθετών, 1984, σσ. 216 -217.

Περίπτωση δεύτερη:

**1941:** ο θίασος Κοτοπούλη παρουσιάζει στο θέατρο Ρεξ μια επίσης συγγραφική κωμωδία, την *Αδικαιολόγητη απουσία*, των Ισιβάν Μπεκέφι και Άντριεν Στέλλα<sup>13</sup>. Η κριτική του Άλκη Θρύλου για τη συγκεκριμένη παράσταση είναι πολύ διαφωτιστική για την υπόθεση του έργου: «Ένα πολύ νέο κορίτσι, δεκάξι ετών, ερωτεύεται ένα γιατρό, καθηγητή του Πανεπιστημίου – τον παντρεύεται και, φυσικά, εγκαταλείπει το σχολείο. Ύστερα όμως από το γαμήλιο ταξίδι, όταν ο άντρας της εργάζεται πάλι εντατικά [...], αρχίζει [...] να νοσταλγεί τη σχολική της ζωή. Λυπάται που διέκοψε τις σπουδές της κι ένα πρωί αποφασίζει, κρυφά από τον άντρα της που δε θα την άφηνε, να ξαναγραφτεί μαθήτρια και να πάρει το δίπλωμα της»<sup>14</sup>. Δεν χρειάζονται περαιτέρω εξηγήσεις για το πώς μπορεί να συνδεθεί η *Αδικαιολόγητη απουσία* με τη θεατρική γραφή του Αλέκου Σακελλάρου. Το έργο των Μπεκέφι – Στέλλα βρίσκεται στο πρόσωπο του Αλέκου Σακελλάρου τον ιδανικό διασκευαστή και στο πρόσωπο της Αλίκης Βουγιουκλάκη την ιδανική πρωταγωνίστρια, με αποτέλεσμα, το 1962, στο θέατρο Κοτοπούλη, θίασος και κοινό να επιστρέψουν στο θρανίο και τα χτυποκάρδια του<sup>15</sup>. Η επιτυχία που γνωρίζει η παράσταση γίνεται η αφορμή για την κινηματογραφική εκδοχή της ταινίας την επόμενη χρονιά, σε σενάριο και σκηνοθεσία Αλέκου Σακελλάρου και πάλι<sup>16</sup>. Η ταινία αποτελεί την τρίτη – από όσο έχει ελεγχθεί μέχρι στιγμής – μεταφορά της συγγραφικής κωμωδίας στη μεγάλη οθόνη, με πρώτη μια ιταλική παραγωγή του 1939, με την Αλίντα Βάλι και τον Αμεντέο Νατσάρι στους πρωταγωνιστικούς ρόλους<sup>17</sup>.

Περίπτωση τρίτη:

Το σύγγραφο θέατρο φαίνεται να αποτελεί σταθερό σημείο εκκίνησης για την ελληνική κωμωδιογραφία. Η τρίτη αξιοπρόσεκτη περίπτωση στο θεατρικό έργο του Σακελλάρου έχει και πάλι ως βάση μια προπολεμική κωμωδία του προαναφερθέντος Λαντισλάους Φοντόρ, ενός πολύ αγαπητού, καθώς φαίνεται, συγγραφέα, ο οποίος εμπνέει κατά συρροήν θιάσους και κινηματογραφικά συνεργεία. Η αρχή αυτή τη φορά γίνεται από τον Βασίλη Αργυρόπουλο με την παράσταση *300 λέξεις το λεπτό* (1929)<sup>18</sup> κι ακολουθεί, το 1954, ο θίασος Μουσούρη με νέο ανέβασμα του έργου του Φοντόρ υπό τον γνωστότερο τίτλο *Φτωκό σαν σπουργιτάκι*<sup>19</sup>. Το έργο ανεβαίνει και στη Θεσσαλονίκη από τον θίασο Έλλης Λαμπέτη – Γιώργου Παππά<sup>20</sup> καθώς και από τον θίασο Βίλμας Κύρου<sup>21</sup> αλλά η έμπνευση του Αλέκου Σακελλάρου φαίνεται να προέρχεται από την επανάληψη της παράστασης από τον θίασο Μουσούρη, το 1961, με πρωταγωνίστρια για ακόμα μια φορά την Αλίκη Βουγιουκλάκη<sup>22</sup>. Η κομεντί *Φτωκό σαν σπουργιτάκι* αναπαράγει, σύμφωνα με κριτική της εποχής, «το αιώνιο θέμα της Σταχτοπούτας μεταφερόμενο

13 Θρύλος, ό.π., τόμ. Γ', σσ. 33-34.

14 Θρύλος, ό.π., σ. 33.

15 Γ. Σταύρου: «Η κριτική του θεάτρου: *Χτυποκάρδια στο θρανίο*», εφημ. *Αυγή*, 14/12/1962, σ. 2.

16 Βαλούκος, ό.π., σ.308.

17 <http://www.imdb.com> (*Assenza ingiustificata*, 1939)

18 Θρύλος, Άλκης: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Α', 1927-1933, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη [1], σ. 241.

19 Λέων Κουκούλας: «Θεατρικές πρώτες: *Φτωκό σαν σπουργιτάκι*», εφημ. *Αθηναϊκή*, 11/3/1954, σ. 2.

20 *Η τέχνη στη Θεσσαλονίκη. Λίνου Πολίτη: Κείμενα για το θέατρο*. Νίκος Νικονάνος (επιμ.), Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», Θεσσαλονίκη 2003, σ.51.

21 *Η τέχνη στη Θεσσαλονίκη*, ό.π., σ. 51.

22 Θρύλος, Άλκης: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Η', 1959-1961, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη [12], σσ. 394-395.

από την περιοχή του παραμυθιού στην περιοχή της σύγχρονης ζωής των μεγαλουπόλεων»<sup>23</sup> και η υπόθεση του έργου με τη φτωχή πλιν ικανότατη δακτυλογράφο που κερδίζει μια θέση στην εταιρεία αλλά και στην καρδιά του πλούσιου επιχειρηματία είναι σε όλους μας γνωστή από την ταινία *Μοντέρνα Σταχτοπούτα* του Σακελλάριου<sup>24</sup>. Όπως και στις δύο προηγούμενες περιπτώσεις, έτσι κι εδώ, το έργο του Φοντόρ έχει ήδη γνωρίσει την κινηματογραφική του διασκευή από τη δεκαετία του 1930, σε αμερικανική παραγωγή και με τον τίτλο *Beauty and the boss* (1932)<sup>25</sup>. Εκείνο που πρέπει να επισημανθεί στην παρούσα περίπτωση είναι πως αυτή τη φορά ο Σακελλάριος δίνει τη δική του εκδοχή όχι στη σκηνή αλλά αποκλειστικά και μόνο στην κινηματογραφική οθόνη, γεγονός που οπωσδήποτε σχετίζεται με τη χρονολογία παραγωγής – έχουμε φτάσει πια στο 1965 κι ο εμπορικός ελληνικός κινηματογράφος μεσουρανεί, οπότε προφανώς η ανάγκη για μια επιτυχημένη ταινία είναι περισσότερο επιτακτική από αυτή μιας επιτυχημένης παράστασης.

Μία ανάλογη περίπτωση διακρίνεται και στο συγγραφικό έργο των Ασημάκη Γιαλαμά – Κώστα Πρετεντέρη, οι οποίοι εγκαινιάζουν την κοινή συγγραφική τους πορεία κατά το 1962. Όπως ο Σακελλάριος συνδέεται θεατρικά και κινηματογραφικά με την Αλίκη Βουγιουκλάκη, έτσι και το δίδυμο Γιαλαμάς – Πρετεντέρης επιλέγει σχεδόν σταθερά ως πρωταγωνίστρια των έργων του την Τζένη Καρέζη. Κατά τη θεατρική σαιζόν 1962 – 1963, ο θίασος Καρέζη-Κωνσταντάρια παρουσιάζει στο θέατρο Διονύσια τις *Κρατικές Υποθέσεις*, μια παλιά κωμωδία του Λουί Βερνέιγ<sup>26</sup>. Οι κεντρικοί ήρωες της κωμωδίας του Βερνέιγ – ένας υποψήφιος υπουργός εξωτερικών και μια δυναμική και πνευματώδης δασκάλα, οι οποίοι συνάπτουν λευκό γάμο λόγω πολιτικών και άλλων σκοπιμοτήτων αλλά τελικά (τι άλλο;) ερωτεύονται – συναντιούνται ξανά, υπό τη συγγραφική πένα των Γιαλαμά – Πρετεντέρη, στο πανί της κινηματογραφικής οθόνης και στην ταινία *Τζένη Τζένη*, παραγωγής 1966<sup>27</sup>. Το σενάριο εδώ είναι σχεδόν υποδειγματικό ως προς την προσαρμογή των χαρακτήρων και των καταστάσεων στα ελληνικά δεδομένα. Τα αμερικανικής καταγωγής πρόσωπα του Βερνέιγ μεταφέρονται από τον Λευκό Οίκο σ' ένα νησί του Σαρωνικού και η κωμωδία των δύο συγγραφέων αυτονομείται αρκετά, διατηρώντας βέβαια πολλά μπουλβάρ στοιχεία αλλά και διαθέτοντας τοπικό χρώμα, νησιώτικη παράδοση και αυθεντικά ελληνικούς διαλόγους.

Ο Γιαλαμάς και ο Πρετεντέρης επιστρέφουν σε δάνεια μοτίβα κι αργότερα, κατά την, θα λέγαμε, παρακμή του είδους της ελληνικής φαρσοκωμωδίας. Το έργο των Μπαριγιέ και Γκρεντύ *Σαράντα καράτια* που ανεβάζει με επιτυχία ο θίασος της Έλλης Λαμπέτη το 1968<sup>28</sup> κι έχει ως κύριο θέμα του τον εκσυγχρονισμό των ερωτικών σχέσεων και την αποδέσμευσή τους από πρότυπα και ηλικιακές διαφορές, μετατρέπεται σε μια πολύχρωμη (θεατρική κι αργότερα κινηματογραφική) φάρσα με τον πασίγνωστο τίτλο *Τι τριάντα, τι σαράντα, τι πενήντα*.

Ο χορός των κοινών θεμάτων και μοτίβων δε σταματάει εδώ. Μια παλιά γερμανική κωμωδία, η *Πάπρικα*, του Όττο Σβαρτς<sup>29</sup> γίνεται η βάση για το θεατρικό έργο *Ερωτευθείτε παρακαλώ* των Τσιφόρου – Βασιλειάδη και η ρωμαϊκή φάρσα *Μέναιχμοι* του Πλάυτου εμπνέει τόσο τον

23 Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Θεατρικά πρώτα: *Φτωχό σαν σπουργιάκι*», εφημ. *Ακρόπολις*, 12/3/1954, σ. 2.

24 Βαλούκος, ό.π., σσ. 201-202.

25 <http://www.imdb.com> (*Beauty and the boss*, 1932)

26 Μπάμπης Δ. Κλάρας: «Κριτική θεάτρου: *Κρατικές υποθέσεις*», εφημ. *Βραδινή*, 19/10/1962.

27 Βαλούκος, ό.π., σ. 281.

28 Άγγελος Δόξας: «Κριτική: *Σαράντα καράτια*», εφημ. *Ελεύθερος Κόσμος*, 9/10/1968.

29 Ι.Λ.: «Από τα θεάτρα: *Πάπρικα*», εφημ. *Εστία*, 22/6/1953, σ. 1.



Δημήτρη Φωτιάδη για την κωμωδία του *Ο κόσμος ανάποδα*<sup>30</sup> όσο και τον Ντίνο Ηλιόπουλο για το έργο του *Κοντσέρτο για τρομπόν*<sup>31</sup>. Ο Ηλιόπουλος μάλιστα γράφει και παρουσιάζει την κωμωδία *Γιάννης, Τζόνν και Ιβάν*, η οποία στηρίζεται πάνω στον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* του Γκολντόνι<sup>32</sup> ενώ παράλληλα γνωρίζει επιτυχία στο ανέβασμα του έργου το *Έκτο πάτωμα* του Αλφρέ Ζαρού το 1965<sup>33</sup>. Το *Έκτο πάτωμα*, ένα έργο – σταθμός για την ελληνική σκηνή, που παρουσιάζεται για πρώτη φορά το 1938, από τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη<sup>34</sup>, διασκευάζεται εύστοχα μετά το επιτυχημένο ανέβασμά του από τον θίασο Ηλιόπουλου με αποτέλεσμα την κινηματογραφική ταινία *Οι κυρίες της αυλής*, παραγωγής 1966<sup>35</sup>. Στην ταινία διακρίνεται όχι μόνο μια αρκετά όμοια σύμπραξη συντελεστών με εκείνη της προηγούμενης παράστασης αλλά και η απαραίτητη αντικατάσταση του γαλλικού βου ορόφου από την ελληνική – και τόσο γνώριμη για το μεταπολεμικό θέατρο– κοινή αυλή των σπιτιών.

Κάπως έτσι, τα κωμικά μοτίβα αναβιώνουν ξανά και ξανά, τροφοδοτώντας τους συγγραφείς με νέο υλικό, τους θιάσους με νέες επιτυχίες και το κοινό με νέες ευκαιρίες για γέλιο. Στη νεοελληνική κωμωδιογραφία, οι επιρροές από ξένα πρότυπα –και πρωτότυπα – σχηματίζουν έναν καλογραμμένο κύκλο που εκκινεί από σταθερές δραματουργικές επιλογές (κωμωδίες Μολιέρου), συνεχίζει με καλά δομημένες τρίπρακτες κομεντί (Φοντόρ) και καταλήγει σε επιτυχημένα μπουλβάρ και ξέφρενες φάρσες (Βερνέιγ, Λετράζ, Γκιτρώ). Το θεατρικό κείμενο γίνεται παράσταση κι η παράσταση δίνει το έναυσμα για ένα νέο θεατρικό κείμενο το οποίο με τη σειρά του θα μεταφερθεί στη σκηνή ή στην οθόνη. Οι ρόλοι, οι χαρακτήρες, οι καταστάσεις μπλέκονται δημιουργικά από το χθες στο σήμερα και στο αύριο και σχηματίζουν κύκλους ομόκεντρους από το αρχικό προς το επόμενο, σαν ένα βότσαλο στη λίμνη. Στο σύμπαν της ελληνικής κωμωδίας, ο πρωτεουσιάνος Στρατής συνομιλεί με τον αρχοντοχωριάτη Ζουρνταίν, ο Παρασκευάς της φάρσας *Μειδιάστε παρακαλώ* του Γιαννουκάκη συναντά τον *Αμφιτρώνα* του Πλαύτου και ο μπακαλόγατος Ζήκος βρίσκει έναν αχώριστο σύντροφο στον αεικίνητο αρλεκίνο της *commedia dell' arte*. Κι εμείς, οι αναγνώστες, οι ερευνητές, οι θεατές αποδεχόμαστε τις νέες – παλιές κωμωδίες σαν ολόψυχα δικές μας, ανακαλύπτοντας κάθε φορά, όπως ο ρομαντικός *Μικρός Πρίγκιπας* του Εξυπερύ ότι τουλάχιστον «τα δικά μας τ' αστεράκια ξέρουν να μας κάνουν να γελάμε»<sup>36</sup>. Κι αυτό είναι η μεγαλύτερη κατάκτηση του κωμωδιογραφικού μας γαλαξία.

30 Θρύλος, Άλκης: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Β', 1934-1940, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη [2], Αθήναι 1977, σσ. 275-276.

31 Θρύλος, Άλκης: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. Γ', 1964-1966, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη [14], Αθήναι 1981, σσ. 454-456.

32 Θρύλος, Άλκης: *Το ελληνικό θέατρο*, τόμ. ΙΑ', 1967-1969, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη [15], Αθήναι 1981, σσ. 141-142.

33 Θρύλος, ό.π., τόμ. Ι, σσ.180-181.

34 Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Θεατρικά πρώται: *Το έκτο πάτωμα*», εφημ. *Ακρόπολις*, 30/9/1951, σ. 2.

35 Βαλούκος, ό.π., σσ. 166-167.

36 Αντουάν ντε Σαιντ-Εξυπερύ: *Ο μικρός πρίγκιπας*. Μετ: Μελίνα Καρακώστα, Πατάκης, Αθήνα 2010, σ. 91.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΚΑΡΡΑ

Αναζητώντας την ανανέωση της ελληνικής  
κωμωδιογραφίας: *Το ρόδο του Ισπαχάν*  
του Αλέκου Σακελλάριου (1937)

Η παρούσα ανακοίνωση φιλοδοξεί να εγγραφεί στη συζήτηση γύρω από τις πηγές και τα πρότυπα της μεταπολεμικής φαρσοκωμωδίας ηθών και να συμβάλει στην κάλυψη του βιβλιογραφικού κενού που εντοπίζεται όσον αφορά στη θέση του Αλέκου Σακελλάριου (1913-1991) στην ιστορία της νεοελληνικής κωμωδίας<sup>1</sup>. Εστιάζει στο *Ρόδο του Ισπαχάν*, το πρώτο έργο που προπολεμικά ο Αλέκος Σακελλάριος παρουσίασε με έναν θίασο πρόζας το «Καινούργιο Θέατρο» Αλίκης-Μουσουύρη-Νέζερ στο θέατρο Αλίκη<sup>2</sup>. Η μεταπήδηση του Σακελλάριου από την επιθεώρηση και την οπερέτα στο θέατρο πρόζας και η συνεργασία του, έστω σε περίοδο Αποκριάς (παρουσιάστηκε στις 19 Φεβρουαρίου 1937) με έναν αποκλειστικά θίασο πρόζας έχει εξαιρετική σημασία από ιστορική άποψη, τη στιγμή μάλιστα που συνδυάζεται με τη συνεργασία στη συγγραφή του ήδη καταξιωμένου και κατά τριανταένα χρόνια μεγαλύτερου του πετυχημένου κωμωδιογράφου Σπύρου Μελά (1882-1966)<sup>3</sup>, συνεργασία που απ' ό,τι τουλάχιστον γνωρίζω διέφυγε της προσοχής των άλλων μελετητών.

Πριν από το *Ρόδο του Ισπαχάν* ο Σακελλάριος είχε το 1934 παρουσιάσει τον *Βασιλιά του Χαλβά* με τον οπερετικό θίασο του Πέτρου Κυριακού. Εκεί όμως προτεραιότητα είχε η μουσική. Χαρακτηριστικό είναι ότι στα σχετικά προεξαγγελτικά σημειώματα το όνομα του Σακελλάριου ούτε καν αναφέρεται, ενώ το έργο εμφανίζεται ως έργο του «δημοφιλούς μουσικοσυνθέτου Χατζηαποστόλου»<sup>4</sup>. Τα δύο επόμενα χρόνια συμμετέχει στη συγγραφή των οπερετών

1 Για την φαρσοκωμωδία, το πώς οι μεταπολεμικοί κωμωδιογράφοι «πάντρεψαν [...] την κωμωδία ηθών με τον ρυθμό και την ευφορία της φάρσας» και την «καλλιεργημένη θεατρική γλώσσα των έργων τους», βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Η ελληνική μεταπολεμική φαρσοκωμωδία: είδος μεικτό και νόμιμο;», στο *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών / ERGO, Αθήνα, σσ. 363-368 και Ελίζα-Άννα Δελβερούδη: «“Εκ των στυλοβατών του καταστήματος”»: Ο Χρήστος Γιαννακόπουλος, ο Αλέκος Σακελλάριος και η μεταπολεμική κωμωδία», στο *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*, ό.π., σσ. 369-376. Για τον Σακελλάριο πηγή πληροφοριών είναι τα αυτοβιογραφικά του έργα: *Σε πρώτο πρόσωπο*, Αδερφοί Τολίδη, 1974 και *Λες και ήταν χθες...*, Σμυρνιατάκης, Αθήνα, γ.χ. Για ένα σύντομο βιογραφικό σημείωμα βλ. Ε.Ν. Μόσχος: «Αλέκος Σακελλάριος», *Νέα Εστία*, τ. 130, τχ. 1541, 15.9.1991, σσ. 1259-1260.

2 Το κείμενο του *Ρόδου του Ισπαχάν* δεν είχε μέχρι σήμερα εντοπιστεί. Στηριζόμενοι λοιπόν μόνο σε έμμεσες πληροφορίες του Τύπου, σύγχρονοι μελετητές το κατέτασαν άλλοτε στις κωμωδίες της εποχής (Αρετή Βασιλείου: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σσ. 362-363) και άλλοτε στις οπερέτες (Μανώλης Σειραγάκης: *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α', Καστανιώτης, Αθήνα 2009, σ. 249).

3 Για το δραματολογικό έργο του Μελά βλ. Κατερίνα Καρρά: *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Σεπτέμβριος 2010 όπου και εκτενής βιβλιογραφία.

4 Ενδεικτικά βλ. Ανυπόγραφο, «*Ο Βασιλιάς του Χαλβά*», *Αθηναϊκά Νέα*, 7.12.1934 και διαφημιστική καταχώριση

και των επιθεωρήσεων *Οι Μπόέμ της Αθήνας* το 1935, *Το Ρομάντσο ενός αλήτη*, το *Ταξίδι στο Αλγέρι* και η *Σβούρα* 1936, το 1936<sup>5</sup>.

Από την άλλη, ο πληθωρικός Σπύρος Μελάς, λογοτέχνης, δημοσιογράφος, ακαδημαϊκός, θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης, και ιδρυτής θιάσων, την εποχή αυτή είναι καλλιτεχνικός διευθυντής και σκηνοθέτης του «Καινούργιου Θεάτρου». Το 1935 παρουσίασε τη λαμπρή επιτυχία του *Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται*, έργο που ανέβηκε με τον θίασο Λογοθετίδη-Μουσούρη-Αλίκης, και το 1936 με τον θίασο Κοτοπούλη, το λιγότερο γνωστό *Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά*. Και στα δύο έργα στο στόχαστρο τίθεται η πολιτική φαυλότητα και η διαφθορά του δημόσιου βίου. Στο *Ο Μπαμπάς εκπαιδεύεται* το γέλιο πηγάζει μεν από τη χαρακτηριστική συμπεριφορά ενός λαϊκού ανθρώπου που τίθεται σε μια ιδιόμορφη θέση: αναγκάζεται να υιοθετήσει έναν τρόπο ζωής τον οποίο αδυνατεί να αφομοιώσει και να κατανοήσει, παράλληλα όμως στο έργο καυτηριάζονται τολμηρά οι τρόποι με τους οποίους κατακτώνται ανώτερες κυβερνητικές θέσεις και επικρίνεται η συνδιαλλαγή. Η σατιρική στόχευση περιλαμβάνει τους αφελείς πολιτικούς που υποκύπτουν σε εκβιασμούς, τους δημοσιογράφους που χρηματίζονται, τους κοινούς απατεώνες που στηρίζονται στην απειρία και τη φιλοδοξία των επίδοξων πολιτικών και πλουτίζουν άκοπα εκμεταλλευόμενοι τον πατριωτισμό των πολιτών. Στο λιγότερο γνωστό *Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά*, ο Μελάς, ενθαρρυσμένος από τη μεγάλη επιτυχία του *Μπαμπά*, συνεχίζει τη δραματουργική του πορεία γράφοντας πάλι μια «κωμωδία ηθών», όπου η κριτική επεκτείνεται και στο θεσμό της δικαιοσύνης.

Ο θίασος της Αλίκης, πρόδρομος του «Καινούργιου Θεάτρου», είχε στο παρελθόν πειραματιστεί με το ανέβασμα επιθεωρήσεων όπου το στοιχείο του λόγου είχε την πρωτοκαθεδρία ενώ η πολιτική σάτιρα για λόγους αποφυγής της λογοκρισίας υποβαθμιζόταν: ανέβασε το *Τζιτζίκι* 1934 του Τίμου Μωραϊτίνη, το *Μούβιτον* 1935 του Δημήτρη Γιαννουκάκη και το *Μιούβιτον* 1936 τα δύο τελευταία σε περίοδο Αποκριάς και το 1986 των Βώττη-Ευαγγελίδη<sup>7</sup>. Απ' ότι φαίνεται ο θίασος Αλίκης ενέτασσε στο ρεπερτόριό του επιθεωρήσεις, αρκεί σε αυτές ο λόγος να έχει την πρωτοκαθεδρία. Η επιλογή λοιπόν του θιάσου να ανεβάσει το *Ρόδο του Ισπαχάν* τις Απόκριες του 1937 φαίνεται να εντάσσεται στην ίδια λογική υιοθέτησης έργων που θα του επέτρεπαν να ανταγωνιστεί επί ίσοις όροις με τις αποκριάτικες επιθεωρήσεις των άλλων θιάσων, χωρίς όμως να ταυτίζεται απόλυτα με την επιλογή του επιθεωρησιακού είδους. Τη χρονιά αυτή υιοθετεί μία νέα καινοτομία, συνέχεια στις αντίστοιχες προσπάθειες των προηγούμενων χρόνων: ανεβάζει μια μουσική κωμωδία γραμμένη μεν από τον νέο επιθεωρησιογράφο Αλέκο Σακελλάριο αλλά με τη συνεργασία του γνωστού και καταξιωμένου θεατρικού συγγραφέα Σπύ-

στα *Αθηναϊκά Νέα*, 16.12.1934.

5 Στα δύο από τα τρία έργα συνεργάζεται με τον Χρήστο Χαϊρόπουλο, συνθέτη της μουσικής και στο *Ρόδο του Ισπαχάν*. Οι πληροφορίες για τα τρία έργα αντλούνται από το Μανώλης Σειραγάκης: *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Β', ό.π., σσ. 656-657.

6 Για τα δύο έργα βλ. εκτενή ανάλυση στο Καρρά: *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του*, ό.π. σσ.249-269 και 270-278 αντίστοιχα.

7 Για τα έργα αυτά βλ. τις παρατηρήσεις του Μανώλη Σειραγάκη στο *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α', ό.π., σσ. 409-412. Ο Σειραγάκης εύστοχα αναφέρεται σε αυτές τις προσπάθειες φτάνοντας στο ίδιο συμπέρασμα με την παρούσα ανακοίνωση, ότι «οι ρίζες της φαρσοκωμωδίας» βρίσκονται σαφώς και εδώ. Ωστόσο, δεν εντάσσει στις ίδιες προσπάθειες το *Ρόδο του Ισπαχάν* γιατί α) δεν έχει εντοπίσει τη συνεργασία Μελά – Σακελλάριου στη συγγραφή, β) παραπλανημένος από τις κριτικές και τις διαφημιστικές εξαγγελίες και μην έχοντας στη διάθεση του το κείμενο αναφέρεται στο έργο ως οπερέτα με ανατολίτικα στοιχεία και το παραλληλίζει με αντίστοιχη ομάδα έργων, Σειραγάκης: *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α', ό.π., σ. 249.

ρου Μελά. Το στοιχείο της πολιτικής σάτιρας εδώ δεν υποβαθμίζεται, αλλά καλυμμένο πίσω από το ειδολογικό είδος του «ανατολίτικου παραμυθιού», αποφεύγει την πρόκληση της μεταξικής λογοκρισίας.

Η σύνδεση μεταξύ του Σακελλάριου και του Μελά, έγινε σύμφωνα με ό,τι λέει ο Σακελλάριος στην αυτοβιογραφία του, μέσω του γνωστού συνθέτη Χρήστου Χαιρόπουλου. Ο Μελάς αφού υπέδειξε το θέμα της εν λόγω κωμωδίας πρότεινε την από κοινού συγγραφή της<sup>8</sup>, μία μέθοδο που δεν του ήταν άγνωστη, εφόσον ήδη από το 1920 είχε γράψει κωμωδία με τίτλο *Το Κελεπούρι* σε συνεργασία με τον επιθεωρησιογράφο Γιώργο Τσοκόπουλο.<sup>9</sup> Πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι την προηγούμενη χρονιά η επιτυχία του *Μπαμπά*, της πιο γνωστής του κωμωδίας είχε αποτυπωθεί και με τη διασκευή της σε οπερέτα από τον θίασο του Π. Κυριακού σε μουσική του Ν. Χατζηπαυστόλου. Μάλιστα ο Μελάς τότε είχε μιλήσει επαινετικά για το είδος λέγοντας ότι: «Από την αρχήν δεν είχα καμία αντίρρηση, όπως η κωμωδία μου μελοποιηθεί και ανεβαστεί εις την μουσική σκηνή, διότι από αρχαιοτάτων χρόνων η κωμωδία είναι συνδεδεμένη με τη μουσική και πολλά κλασικά έργα έχουν παιχθεί διασκευασθέντα εις όπερες και οπερέτες»<sup>10</sup>.

Φαίνεται λοιπόν ότι ο Μελάς την περίοδο αυτή αναζητεί τρόπους για να ανανεώσει την ελληνική κωμωδιογραφία μέσω της επιθεώρησης και της οπερέτας, και ο Σακελλάριος από την άλλη επιχειρεί να αντιδράσει στη συρρίκνωση της επιθεώρησης, στην οποία μέχρι τότε είχε διαπρέψει καταφεύγοντας στην κωμωδία. Καταθέτουν από κοινού μία νέα πρόταση, μία νέα μορφή κωμωδίας, όπου ο στίχος η βασική επιθεωρησιακή φόρμα παραμένει μόνο στη Β' και Γ' πράξη, εκεί που σύμφωνα με τον Σακελλάριο είναι πιο δραστική η δική του συμβολή, ενώ το κείμενο τείνει περισσότερο προς μια μορφή μουσικής κωμωδίας<sup>11</sup>, απομακρύνεται δηλαδή ολοκληρωτικά από το μοντέλο των επιθεωρήσεων της εποχής. Η μουσική συνεχίζει να έχει δραστικό ρόλο, το μπαλέτο μεν υπάρχει, αλλά ο λόγος είναι κυρίαρχος σε σημείο μάλιστα που ο Σακελλάριος τολμά τη δημοσίευση του κειμένου στο περιοδικό *Εβδομάς* που διευθύνει<sup>12</sup>, με την προσδοκία να απαλλαγεί οριστικά από τον τίτλο του «ελαφρού» συγγραφέα. Το πρωτοποριακό του εγχειρήματος διαφημίζεται ήδη στα σχετικά προεξαγγελτικά σημειώματα και η παράσταση κρίνεται στη στήλη κριτικής έργων πρόζας του *Ελεύθερον Βήματος*<sup>13</sup>.

8 Υπήρξε καταρχήν πρόταση του Μελά να γράψουν οι τρεις τους επιθεώρηση που θα ανέβαινε στο Μοντιάλ του Μακέδου. Στη συνέχεια μετάβαλε την πρόταση και πρότεινε να γράψουν ένα «περιοιάνικο παραμύθι» με στίχους και μουσική και προορισμό το Εθνικό. Στη συνέχεια τους δήλωσε ότι συμφώνησε το ανέβασμα του έργου στον θίασο του Βασίλη Αργυρόπουλου και τέλος τους είπε ότι βρήκε τον «ιδεώδη» θίασο (Μουσούρης, Αλίκη, Νέζερ κ.ά.), ότι θα αρχίζανε τις πρόβες «την άλλη Τετάρτη» και ότι είχε μάλιστα παραγγείλει στον Σπαχή σκηνικά και κοστούμια. (βλ. τα κεφάλαια «Γνωριμία με τον Μελά» και «*Το ρόδο του Ισπαχά*» στο Σακελλάριος: *Λες και ήταν χθες...*, ό.π., σσ. 205-212 και 213-222 αντίστοιχα).

9 Για το *Κελεπούρι* βλ. Καρρά, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του*, ό.π. σσ. 200-204.

10 Σπύρος Μελάς: «Αθηναϊκά δειλινά. Η καινούργια διάψευσις των», *Αθηναϊκά Νέα*, 8.6.1936. Ο *Μπαμπάς* οπερέτα παρουσιάστηκε στις 5.6.1936 στο θέατρο Καζινό ([Ανυπόγραφο]: «Ο *Μπαμπάς* οπερέτα», *Αθηναϊκά Νέα*, 2.6.1936).

11 Βέβαια υπάρχει αμηχανία ως προς την ειδολογική κατάταξη του έργου που αποκαλείται άλλοτε «μουσική κωμωδία» άλλοτε «θεατρική φανταζιά» ή «ανατολίτικο παραμύθι».

12 Το κείμενο της παράστασης δημοσιεύτηκε σε 11 συνέχειες από το τχ. αρ. 554, 11.5.1938 έως το τχ. αρ. 564, 20.7.1938.

13 Βλ. προεξαγγελτικά σημειώματα στο *Ελεύθερον Βήμα*, 19.2.1937 και κριτική για το έργο από τον καθιερωμένο θεατρικό κριτικό του *Ελεύθερον Βήματος* Μιχάλη Ροδά, μ.ρ.: «Το θεάτρον. *Το Ρόδο του Ισπαχά*», *Ελεύθερον Βήμα*, 21.2.1937.

Η συνεργασία εκτιμάται διαφορετικά από τους δυο συγγραφείς. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην αυτοβιογραφία του ο Σακελλάριος αφιερώνει δύο κεφάλαια στη γνωριμία του με τον Μελά, στον τρόπο που ο Μελάς έγραφε, στην «τόση εκτίμηση και τόση ευγνωμοσύνη» που του είχε.<sup>14</sup> Αντίθετα, ο Μελάς στην αυτοβιογραφία του αποσιωπά πλήρως την από κοινού συγγραφή με τον Σακελλάριο της Α' πράξης του *Ρόδου του Ισπαχάν*<sup>15</sup>. Αντίστοιχα δεν γράφει τίποτα ούτε για την επιθεώρηση (*Ζαφειρίτσα*) που έγραψε την ίδια δεκαετία<sup>16</sup>, ούτε καν για το κατά ένα μόλις χρόνο νεώτερο *Ο Ρουμπής, η Κοιμητή και τα κοιμητιά*. Η αποσιώπηση άρα της συμμετοχής του στη συγγραφή του *Ρόδου του Ισπαχάν* δεν είναι επιλεκτική αλλά αφορά σύσσωμη την ομάδα ανάλογων έργων που ο ακαδημαϊκός θεωρούσε ανάξια λόγου και ασύμβατα με την ιδιότητά του ως ενός σοβαρού συγγραφέα. Ενδεχομένως ο φόβος για τις συνέπειες που θα μπορούσε να φέρει η πολιτική σάτιρα που εμπεριέχεται στο έργο, παρά τον απολιτικό του τίτλο, να αποτέλεσε έναν επιπλέον λόγο για την αποσιώπηση της συνεργασίας του στη συγγραφή<sup>17</sup>.

Ο εντοπισμός του λανθάνοντος κειμένου της παράστασης στο περιοδικό *Εβδομάς* του 1938 φωτίζει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της συνεργασίας. Η υπόθεση του έργου είναι η εξής:

Σ' ένα ύποπτο χάνι του Ελμπούρζ, στη μακρινή Περσία ο Μιρζά, ένα φτωχό παλικάρι που γράφει στίχους συναντιέται τυχαία με τον Σάχη της Περσίας, που περιοδεύει με την ακολουθία του ινκόγκνιτο επιδιδόμενος σε κυνήγι. Ο Μιρζά αγνοώντας σε ποιον μιλεί, μιλά αρνητικά για τον Σάχη, κατηγορώντας τον ότι δεν ξέρει να διοικήσει τους υπηκόους του και ότι δεν απονέμει ορθά τη δικαιοσύνη. Ο Σάχης για να του αποδείξει ότι η θεωρία απέχει από την πράξη, τον διορίζει βεζύρη με τον όρο να καταφέρει σε διάστημα έξι ημερών να απονέμει δικαιοσύνη και ταυτόχρονα να κάνει να τον αγαπήσει μία από τις δύο κόρες του. Αν δεν τα καταφέρει το τίμημα είναι βαρύ: θα απαγχονιστεί. Ο Μιρζά ανταποκρίνεται στη δοκιμασία με επιτυχία και στο τέλος αγαπητός σε όλους –ακόμα και στον ίδιο τον Σάχη– γλυτώνει τη ζωή του και γίνεται αληθινός βεζύρης.

Στο κείμενο που δομείται σε πρόλογο και τρεις πράξεις συναντώνται στοιχεία που θυμίζουν επιθεωρησιακά κείμενα, τη γραφή στην οποία είχε επιδοθεί ο Σακελλάριος αλλά και βασικά χαρακτηριστικά της δραματουργίας του Μελά:

Η θεματολογία του έργου φαίνεται να είναι εξέλιξη της θεματολογίας των δύο κωμωδιών του Μελά που αναφέρθηκαν. Υπάρχει όπως στον *Μπαμπά* κριτική της πολιτικής εξουσίας: ο Σάχης παρουσιάζεται αφελής και εύπιστος μπροστά στους υφισταμένους αξιωματικούς του που καταφέρνουν να τον εξαπατούν, παρουσιάζεται επίσης ανίκανος πολιτικά σε σχέση με τον Μιρζά, ο οποίος λαμβάνοντας τα ορθά φορολογικά μέσα γίνεται μέσα σε έξι μέρες αγαπητός στον λαό. Στο έργο κρίνεται επίσης και ο θεσμός της δικαιοσύνης, όπως και στον *Ρουμπή*, το

14 Εκτός από τα δύο κεφάλαια που προαναφέρθηκαν («Γνωριμία με τον Μελά» και «*Το ρόδο του Ισπαχάν*»), ο Σακελλάριος αφιερώνει και άλλα σημεία της αυτοβιογραφίας του στον Μελά, τεκμήριο ότι η σχέση τους δεν ήταν περιστασιακή. Σίγουρα διατηρήθηκε στενή και κατά τη διάρκεια της Κατοχής (λ.χ. ο Σακελλάριος αφιερώνει τα κεφ. «Στου Ζαβορίτη», *ό.π.*, σσ. 322-324 και «Κατοχικό δώρο εις τριπλούν», *ό.π.*, σσ. 328-330, για να περιγράψει γεγονότα που σημάδεψαν τη φιλία τους κατά τα χρόνια της Κατοχής).

15 Σύμφωνα με ότι λέει ο Σακελλάριος έγραψαν από κοινού και «μετ' εμποδίων» την Α' πράξη του έργου. Στη Β' πράξη ο Σακελλάριος συνέχισε μόνος του τη συγγραφή.

16 Η πρεμιέρα της *Ζαφειρίτσας* έγινε στις 30 Μαΐου 1931 στο θέατρο Τριανόν από τις επιχειρήσεις Μακέδου. Βλ. Καρρά: *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του*, *ό.π.*, σσ. 225-226 και Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α', *ό.π.*, σσ. 406-407.

17 Η παρουσίαση του έργου έπεται του πραξικοπήματος της 4ης Αυγούστου του 1936 και άρα ο κίνδυνος των συνεπειών από τη λογοκρισία ήταν έντονος.

προαναφερόμενο έργο του Μελά. Ο Μιρζά, σε ένα λαϊκό δικαστήριο αποδεικνύεται σοφότερος από τους γέροντες συμβούλους του Σάχη.

Ο έρωτας παρά τον τίτλο του έργου που αναφέρεται στη Γκιουλοούν, την ερωμένη του Σάχη έχει περιφερειακό ρόλο στο έργο. Αντίθετα σε μία σειρά από επεισόδια που έχουν χαλαρή σχετικά σύνδεση μεταξύ τους, στο πλαίσιο όμως της δοκιμασίας του Μιρζά να αποδειχθεί άξιος βεζύρης, ασκείται έντονη πολιτική σάτιρα στους αθώους μεν αλλά εύπιστους ηγέτες, στους απατεώνες παρατρεχάμενους τους, στους σε σημείο αναπηρίας, συμβούλους. Σε όλα αυτά αντιστέκεται η εντιμότητα, γενναιότητα και κοινή λογική του λαϊκού Μιρζά που παρουσιάζεται ως η μόνη λύση για προσέγγιση της αλήθειας από τον Σάχη. Κολακεύοντας το λαϊκό κοινό τους οι δύο συγγραφείς παρουσιάζουν όλα τα θετικά χαρακτηριστικά ως χαρακτηριστικά που ανήκουν αποκλειστικά στις λαϊκές τάξεις, ενώ ο Σάχης ακόμα και στο τέλος του έργου φαντάζει εκτός τόπου και χρόνου.

Τεχνικά επιλέγεται ένας τρόπος επιθεωρησιακής δόμησης του κειμένου: όλα τα πρόσωπα της πολυπρόσωπης διανομής (εικοσιτρία άτομα), εξυπηρετούν τη δράση του κεντρικού ήρωα, του Μιρζά αλλά δεν εξελίσσονται ως χαρακτήρες. Μάλιστα ρόλοι που εμφανίζονται σε μια πράξη, δεν εμφανίζονται στην επόμενη, λ.χ. στην Α' πράξη του *Ρόδου του Ισπαχάν* εμφανίζονται τρεις ληστές που χάνονται στη συνέχεια για να δώσουν τη θέση τους στους τρεις ανάπηρους γέροντες, μέλη του συμβουλίου του Σάχη<sup>18</sup>.

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι οι δύο γενιές κωμωδιογράφων, επιχειρώντας να καινοτομήσουν, γράφουν ένα μικτό θεατρικό είδος που συνδυάζει στοιχεία μουσικής κωμωδίας, φάρσας και πολιτικής σάτιρας. Ο μελετητής πρέπει να αναζητήσει τα ιστορικά αίτια της συνεργασίας των δύο συγγραφέων πέρα από τα προσωπικά κίνητρα (στο ότι ο Μελάς δηλαδή αφουγκράζεται τις διαθέσεις του κοινού και ενδεχομένως επιχειρεί να εκμεταλλευτεί τις οικονομικές απολαβές που συνεπάγονταν ένα επιτυχημένο ανέβασμα μιας μουσικής κωμωδίας και ο Σακελλάριος από την άλλη προσδοκά να απεκδυθεί της ρετινιάς του «ελαφρού συγγραφέα» και να γράψει ένα «πραγματικό έργο τέχνης»<sup>19</sup>) στο κλίμα που υπάρχει την πενταετία 1935-1940 στην επιθεώρηση και οπερέτα. Σε μια εποχή που λόγω της μεταξικής λογοκρισίας, η επιθεώρηση εγκαταλείπει την κλασική τυπολογία της, και ειδικά μετά τη σκληρή εφαρμογή των

18 Αντίστοιχη επιλογή υιοθετεί και ο Μελάς στις κωμωδίες του της εποχής. Λ.χ. έχουμε είκοσι έξι ρόλους στο *Ο μπαμπάς εκπαιδύεται*, είκοσι πέντε στο *Ο Ρουμπής, η Κουμπή και τα κουμπιά* Στον *Μπαμπά* έξι πρόσωπα εμφανίζονται μόνο στον Πρόλογο (οι φίλοι του Προκόπη Θανάσης και Παντελής, ο βοηθός του Πάνος, ο οδηγός στα φορτηγά του Παντελή, οι δύο μεθυσμένοι), τρία πρόσωπα μόνο στην Α' πράξη (ο καμαριέρης και η καμαριέρα του ξενοδοχείου και ο κουρέας), τρία μόνο στη Β' πράξη (οι τρεις γιατροί) και πέντε μόνο στην Γ' πράξη (ο στρατηγός Στασινός, οι κοσμικές κυρίες Σγούρου και Καστάλη, ο Τσάλας). Υπάρχουν και άλλα στοιχεία που συνηγορούν στην ενεργό συμμετοχή του Μελά στη συγγραφή. Στο έργο που υποτίθεται ότι διαδραματίζεται στα βάθη της Ανατολής και στο παλάτι του Σάχη, η Α' πράξη, η οποία γράφτηκε από κοινού από τους δύο συγγραφείς διαδραματίζεται στον αγαπημένο σκηνικό χώρο του Μελά, τον χώρο της ταβέρνας, σκηνικό χώρο τόσο στον Πρόλογο του *Μπαμπά* όσο και στην Α' σκηνή του *Ρήγα* και στη Β' πράξη του πολύ παλαιότερου *Κόκκινου Πουκάμισου*. Στο έργο, επίσης υπάρχουν αγαπημένες φράσεις του Μελά που συναντώνται τόσο σε έργα, όσο και σε χρονογραφημάτά του. Λ.χ. η φράση «η αγάπη μετατοπίζει και βουνά» που λέει η Γκιουλοούν, το *Ρόδο του Ισπαχάν* στον Μιρζά συναντάται τόσο στο πολύ προγενέστερο *Άσπρο και το Μαύρο* του Μελά, όσο και στο μεταγενέστερο *Ρήγα Βελεστινλή* και ως κοινή σε ερωτικές εξομολογήσεις νεαρών κοριτσιών.

19 Χαρακτηριστικό είναι το εισαγωγικό σημείωμα στη δημοσίευση του έργου που υπογράφεται από τον Δ. Κ. Ε. [=Δημήτρη Ευαγγελίδη, σταθερό συνεργάτη του Σακελλάριου αυτήν την εποχή στη συγγραφή επιθεωρήσεων και μουσικών κωμωδιών], όπου το έργο αποτιμάται ακριβώς ως μια πετυχημένη προσπάθεια του Σακελλάριου να γράψει ένα «σοβαρό» έργο τέχνης.

ήδη υπάρχοντων από τις προηγούμενες κυβερνήσεις μέτρων λογοκρισίας οδηγείται σε συρρίκνωση<sup>20</sup>, ο Μελάς, που αναζητεί τρόπους ανανέωσης της κωμωδιογραφίας, και ανεβάζει στη σκηνή λαϊκούς επαγγελματίες – τον γαλατά, τον ηλεκτρολόγο στον *Ρουμπή*, τον ταβερνιάρη, τον απόμαχο ναυτικό στον *Μπαμπά*, συνεργάζεται με έναν νέο επιθεωρησιογράφο, τον Σακελλάριο και μετέπειτα θεμελιωτή της ελληνικής φαρσοκωμωδίας στη συγγραφή από κοινού μιας κωμωδίας με χαρακτηριστικά δανεισμένα από τη «φαντασμαγορία» και τον «εξωτισμό» της μεσοπολεμικής επιθεώρησης και οπερέτας<sup>21</sup> και με τύπους δανεισμένους από την επιθεωρησιακή τυπολογία.

Ποια είναι η συνέχεια; Ο Μελάς πιθανόν από προκατάληψη για το είδος, εγκαταλείπει στην αρχή κιάλας την προσπάθεια και αφοσιώνεται στη συγγραφή του *Παπαφλέσσα*, του ιστορικού δράματος, επόμενου έργου του θιάσου. Ωστόσο, συνεχίζει έστω εκ μακρόθεν να συμβουλεύει, να καθοδηγεί και να ενισχύει, έχοντας πάντα μία ιδιουσυγκρασία που τον φέρνει πολύ κοντά στην κωμωδία. Σημειώνω ότι την ίδια χρονιά, τρία χρόνια πριν από το *Στραβόξυλο* (1940), ο Μελάς γράφει ως «πράξη αγάπης» τον πρόλογο στο έργο *Η Θέμις έχει κέφια* του συναδέλφου του στα *Αθηναϊκά Νέα* Δημήτρη Ψαθά<sup>22</sup>.

Ο Σακελλάριος, πάλι, καθιερώνοντας και απογειώνοντας τα επόμενα χρόνια την φαρσοκωμωδία ηθών, επιμένει σε μια θεματολογία που αναδεικνυε με ακρίβεια την παθολογία της ελληνικής κοινωνίας και εξελίσσει μια τυπολογία πλούσια από υπαρκτούς νεοελληνικούς χαρακτήρες. Στο επόμενο έργο που παρουσιάζει λίγους μήνες αργότερα σε συνεργασία με τον Δημήτρη Ευαγγελίδη με τον ίδιο θίασο, την κωμωδία *Γκριζά νιάτα* δεν θεωρεί καν απαραίτητη τη μουσική συνδρομή ενώ στην υπόθεση του έργου παρατηρούνται ομοιότητες με τις ανάλογες φαρσοκωμωδίες του ευρωπαϊκού βουλεβάρτου<sup>23</sup>.

Καταλήγοντας λοιπόν θα λέγαμε ότι αυτή η συγκυριακή συνεργασία αν και χωρίς συνέχεια έχει κάποια αξιοπρόσεκτα χαρακτηριστικά. Το *Ρόδο του Ισπαχάν* αποτελεί μία προσπάθεια σύνδεσης της μεσοπολεμικής επιθεώρησης και οπερέτας με τη μεσοπολεμική μουσική κωμωδία, φάρσα και πολιτική σάτιρα. Αποτελεί σίγουρα ένα σαφές τεκμήριο της σκυτάλης που δίνει η προπολεμική γενιά κωμωδιογράφων στην μεταπολεμική και οδηγεί τον μελετητή των πηγών της μεταπολεμικής φαρσοκωμωδίας ηθών στον Μεσοπόλεμο.

20 Για τους λόγους που οδήγησαν την επιθεώρηση ως είδος σε συρρίκνωση μετά την εγκαθίδρυση της μεταξικής λογοκρισίας, βλ. Μανώλης Σειραγάκης: «Η 4η Αυγούστου και το θέατρο», *Νέα Εστία*, τ. 156, τχ. 1769, Ιούλιος-Αύγουστος 2004, σσ. 168-170.

21 Για τη φαντασμαγορία και τον εξωτισμό στη μεσοπολεμική οπερέτα, βλ. Σειραγάκης, *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, ό.π., σσ. 247-249.

22 Ανάλογα πρέπει να εκτιμηθεί η προσφώνηση «δάσκαλος» που αποδίδει ο Ψαθάς στον Μελά σε άρθρο του με αφορμή τα ογδοντάχρονα του συγγραφέα το 1962, βλ. Δημήτρης Ψαθάς: «Εύθυμα και σοβαρά. Ο ογδοντάρης», *Νέα*, 23.1.1962.

23 Για την κωμωδία αυτή βλ. Βασιλείου: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, ό.π., σ. 359 και Σειραγάκης: *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α', ό.π., σ. 412.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

## Η έννοια της Πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας

Θα πρέπει να παραδεχθούμε πως παρά τις διώξεις και τους αποκλεισμούς η περίοδος της Επταετίας αποτελεί για το ελληνικό θέατρο εποχή σημαντικών ζυμώσεων και ανακατατάξεων. Η αντίσταση στο δικτατορικό καθεστώς πυκνώνει τις τάξεις των αριστερών καλλιτεχνών, δημιουργεί μια αίσθηση αποστολής στα μέλη των θιάσων και πολλαπλασιάζει την απήχηση του διεθνούς μηνύματος για τη ριζική αμφισβήτηση του κατεστημένου. Την ίδια στιγμή, αιτήματα που έχουν ήδη αποκτήσει ισχυρή δυναμική στο διάστημα των προηγούμενων ετών –και αφορούν κυρίως τους νέους καλλιτέχνες– αποκτούν τώρα σαφέστερο περίγραμμα και περιεχόμενο. Ακολουθώντας τη συνισταμένη των διαφόρων δυνάμεων, η ελληνική σκηνή της περιόδου κινείται ανάμεσα στον αυταρχισμό και την ολοένα εντονότερη ανάμεσα στους νέους διάθεση για παρεμβατική και ως ένα βαθμό ανατρεπτική θεώρηση της θεατρικής τέχνης. Παρόμοια αντιφατική είναι η εξέλιξη στον τομέα της επικοινωνίας του θεάτρου με το εξωτερικό. Την εποχή που ένα μεγάλο μέρος του θεάματος διαπλέκεται πλέον με τις αξιώσεις του καθεστώτος, τα εθνικο-ιδεολογικά συμπλέγματα,<sup>1</sup> και η άτεχνη αντιγραφή ξένων στερεοτύπων εισάγεται ανοικτά στην ελληνική κοινωνία μέσα από το θέατρο, τον κινηματογράφο, αλλά και της πρωτοφανέρωτης τηλεόρασης, ταυτόχρονα πληθαίνουν οι αναφορές σε ριζικές ανανεώσεις της σκηνικής πράξης, σε κινήματα του εξωτερικού, σε προσωπικότητες που αναθεωρούν εκ βάθρων τη σημασία και το περιεχόμενο του θεάτρου διεθνώς. Ας σημειωθεί εξάλλου ότι την ίδια εποχή έχουμε μια αλλαγή γενιάς στην ελληνική κριτική, με την εμφάνιση νέων λειτουργών της, του Κώστα Γεωργουσόπουλου, Βάσου Βαρίκα, Θόδωρου Κρητικού, Ειρήνης Καλκάνη, και την απόσυρση ή τον παροπλισμό σημαντικών παλιότερων, Άλκη Θρύλου,<sup>2</sup> του Κώστα Οικονομίδη, Αχιλλέα Μαμάκη.<sup>3</sup>

Ανάμεσα σε αυτούς τους πόλους, οι όροι που παραδοσιακά ακολουθούν στην Ελλάδα την πρωτοπορία και καθορίζουν τη σημασία της αναγκαστικά μεταβάλλονται. Αυτό που αλλάζει κυρίως είναι η ιεράρχηση των επιμέρους στοιχείων που έπρεπε να διαθέτει μέχρι τώρα το θέατρο της πρωτοπορίας. Πράγματι, ενώ μέχρι τη δεκαετία του '60 το βάρος της καινοτομίας

---

1 Κυρίως στο αρχαίο δράμα, βλ. Κυρίως την εργασία της Gonda van Steen, «The Mask of Tragedy: Censorship and Classical Drama under the Greek Military Dictatorship (1967-1974).» Στο: *Symposia Proceedings, X and XI International Meeting on Ancient Greek Drama*, European Cultural Centre of Delphi, εκδ. Ερμής Αθήνα 2007, σσ. 175-194.

2 Η Ελένη Ουράνη πεθαίνει στις 8/12/1971.

3 Βλ. «Ντουφεξής: Το θέατρο αρχίζει τώρα να ξαναζή – Ακολουθεί το θεατρικό κίνημα Γκροτόφκσι», *Τα Νέα*, 5/2/1971: «Αν είναι αλήθεια πως τα τελευταία χρόνια αρκετοί νέοι Έλληνες σκηνοθέτες έχουν κατακτήσει επίσημες θέσεις (ο Μίνως Βολανάκης στην Αγγλία, ο Ζαν Τασσό στη Γαλλία, ο Νίκος Ψαχαρόπουλος στην Αμερική, ο Μιχάλης Κακογιάννης σε Ευρώπη και Αμερική), άλλο τόσο είναι, επίσης, αλήθεια, ότι ένας από τους σκηνοθέτες αυτούς, ο Σταύρος Ντουφεξής, έχει αναγνωρισθεί πλέον σαν μια από τις πιο σπουδαίες και ζωντανές σκηνοθετικές φυσιογνωμίες στο σημερινό γερμανικό θέατρο.» Στη παραπάνω λίστα μπαίνουν και ο Σπ. Ευαγγελάτος, παλιότερα ο Αλέξης Σολομός, αλλά ως ένα σημείο -τιμητικά- και ο Κουν.



έπεφτε στην είσοδο και πρόσληψη νέων δραματοουργών του εξωτερικού, μετά το 1967, και με την επίδραση των καλλιτεχνικών αλλά και πολιτικών μηνυμάτων του εξωτερικού, το ενδιαφέρον μετατίθεται από τον συγγραφέα και τα αιτήματα της δραματουργικής ανανέωσης, προς γενικότερα και ριζικότερα ζητήματα της σκηνικής πράξης, που αφορούν το ίδιο το περιεχόμενο της σκηνοθεσίας, τη συμμετοχή του καλλιτέχνη σε συλλογικές δράσεις, την αναζήτηση μιας νέας, αγνότερης αλλά και ουσιαστικότερης επικοινωνίας ανάμεσα στο κοινό και τους συντελεστές της παράστασης.

Οι αλλαγές αυτές βέβαια δεν αφορούν μόνο την ελληνική σκηνή. Εντάσσονται σε μια γενικότερη μετατόπιση του διεθνούς προτύπου για το πειραματικό και πρωτοποριακό θέατρο που λαμβάνει χώρα στη διάρκεια της περασμένης δεκαετίας. Σαν μοντέλο στο ελληνικό θέατρο για αυτές τις επιδιώξεις προβάλλει κυρίως ο πολιτικού χαρακτήρα θίασος του Living Theatre, της Τζούντιθ Μαλίνα και του Τζούλιαν Μπεκ, που στη διάρκεια της δεύτερης φάσης λειτουργίας του, στη δεκαετία του '60, διευρύνει με τις περιόδους του σημαντικά το κοινό του στην Ευρώπη και τίθεται με τις παραστάσεις του όπως και με τη γενικότερη δράση του στην κορυφή της επαναστατικής καλλιτεχνικής κίνησης που αναπτύσσεται με επίκεντρο τα πολιτικά γεγονότα του '68. Με αυτό τον τρόπο δίπλα στα πρότυπα του Ελεύθερου Θεάτρου του Αντουάν, του Independent Theatre, της Freie Buehne, αλλά και τις μετέπειτα έρευνες του Στανισλάβοκι, του Μ. Τσέχωφ, του Κοπώ, μεταξύ άλλων, όπου πρώτο και καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της πρωτοπορίας έπαιξε ο δραματοουργός με το ποιητικό του έργο και τις ανάγκες που δημιουργούσε το ανέβασμά του, αναρριχάται την εποχή αυτή, πάνω στα βήματα του Craig, του Αρτώ και του Μπρεχτ, ένα νέο πρότυπο σκηνικού πειραματισμού, που στηρίζεται πάνω σε ένα δικό του όραμα για το θέατρο και αναπτύσσει τις δικές του μεθόδους για την υλοποίηση αυτού του οράματος. Σε αυτό το έδαφος ευδοκιμεί η περισσότερο ή λιγότερο ευρεία υποδοχή από την ελληνική σκηνή του διεθνούς σκηνικού πειραματισμού, του Γκροτόφσκι, του θιάσου Λα Μάμα, του Πήτερ Μπρουκ, του Ρόμπερ Γουίλσον, κ.ά.

Εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε και ένα από τους πλάγιους λόγους που ερμηνεύουν την τακτική ενημέρωση του αθηναϊκού κοινού με τις εξελίξεις της διεθνούς πρωτοπορίας: Αφορά το προκλητικό, συχνά μάλιστα τον σοκαριστικό για τα ήθη του καιρού, χαρακτήρα του πρωτοποριακού θεάτρου. Το ενδιαφέρον για ανανέωση μοιάζει να συμπλέει με μια προβοκατόρικη διάθεση εκ μέρους των καλλιτεχνών, γεγονός που δίνει στα γεγονότα από την μεριά του εγχώριου Τύπου ένα ηθικό εξωτισμό. «Το νέο Πρωτοποριακό Θέατρο επιδιώκει τα 'εφφέ' του χωρίς λέξεις ή, τουλάχιστον, χωρίς λέξεις, που έχουν νόημα. Όλοι οι νεαροί διανοούμενοι της Δυτικής Ευρώπης μιλούν αυτόν τον καιρό για το 'Ζωντανό Θέατρο', το οποίο έχει δημιουργήσει στο Παρίσι μια ομάδα εκπατρισμένων Αμερικανών. Ένα από τα τελευταία τους 'έργα' εμφανίζει επί σκηνής ένα γενειοφόρο, που στέκεται και κυττάζει 'ασκαρδαμικτί' το ακροατήριο για 25 λεπτά της ώρας!»<sup>4</sup>

Από αυτήν την άποψη μπορούμε να διακρίνουμε δυο όψεις της πρωτοπορίας, (ή τουλάχιστον της νέας άποψης για την πρωτοπορία) όπως αυτή προβάλλεται από τον Τύπο της εποχής: Η πρώτη αφορά τις σκηνικές έρευνες και τα αισθητικά ζητήματα που θέτει η επιτυχία του Ζωντανού Θεάτρου. Η δεύτερη, σαν εκφυλιστική εκδοχή της πρώτης, επικεντρώνεται και εν πολλοίς αναλύεται στο ζήτημα της παράστασης «Haïr» και στην αναγωγή του γυμνού που αυτή εμφανίζει επί σκηνής σε ουσία της σκηνικής πρωτοποριακής πράξης. Αν και μεταξύ των

4 «Νέα Επανάσταση», Έθνος, 6/3/1968. Ας σημειωθεί ότι το ίδιο άρθρο αναφέρει ως κύριους εκπρόσωπους της «παλιάς πρωτοπορίας» τους Μπέκετ, Ιονέσκο και Ζενέ.

δύο εκδοχών υπάρχει φανερή ασυμβατότητα, φαίνεται πως για ένα μεγάλο μέρος του κοινού το Ζωντανό Θέατρο και το «Χαίρ» με τα γυμνά του, αποτελούν τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Θα πρέπει να παρατηρηθεί εδώ παρενθετικά, πως ήδη από την αρχή υπάρχει διάχυτη στις αστικές εφημερίδες, στους συντάκτες των άρθρων που μεταφέρουν την πρωτοπορία του εξωτερικού, και όπως υποψιάζεται κανείς εν τέλει και στους αναγνώστες τους, μια ελαφρά περιπαικτική διάθεση απέναντι στο φαινόμενο. Προφανώς η στάση εμφιλοχωρεί το γενικότερο κλίμα απέναντι στο διεθνές φαινόμενο του χιπισμού, της τρελής νεολαίας και των «οργιαστικών» αν και κατά βάθος αθώων εκφράσεων (ροκ, σέικ, μακριά μαλλιά, μίνι, σεξουαλική ελευθεριότητα κλπ). Στην πλήρη αποδόμηση της η στάση αυτή οδηγεί στον τύπο του χίπη νέου που εμφανίζεται στη διάρκεια της ίδιας περιόδου στις ταινίες του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου. Πάντως για ένα διάστημα ο ελληνικός Τύπος, περιοδικός και μη, κατακλύζεται από αναφορές στο γυμνό χαρακτήρα του πρωτοποριακού θεάτρου, αλλά και από ψευτοδιλήμματα που αφορούν την προβοκατόρικη μεταφορά του στα ιθαγενή σκηνικά ήθη. Μεταφέρω εδώ σκόρπιους τίτλους δημοσιευμάτων: «Το γυμνό θέατρο: Με τα απεριγράπτα δήθεν πρωτοποριακά έργα του, το Γυμνό Θέατρο εισέβαλε τώρα και στην συντηρητική Βιέννη», *Taxνδρόμος*, 13/3/1970. Έρευνα του Νίκου Καμπάνη, «Το γυμνό θέατρο στην Ελλάδα – Έργα σαν το 'Ω, Καλκούτα', 'Στον Παράδεισο τώρα' δεν πρόκειται να παιχθούν ποτέ στην χώρα μας. Το κλίμα δεν επιτρέπει μια τέτοια μορφή θεάτρου στον τόπο που γεννήθηκε το θέατρο», *Taxνδρόμος*, 24/4/197. Κώστας Χαρδαβέλλας, «Γυμνό, περισσότερο γυμνό – Έξη ελληνίδες πρωταγωνίστριες προβληματίζονται: Να γδύνεσαι ή να μη γδύνεσαι;», *Απογευματινή*, 3/5/1970. Η μόδα του γυμνού ολοκληρώνεται με την εκτενή έρευνα του περιοδ. *Επίκαιρα*, με τον τίτλο: «Γυμνό θέατρο: Θα ευδοκιμήσει άραγε στην Ελλάδα; – Μινωτής, Παξινού, Λαμπέτη Μεταξόπουλος και ο Κουν απαντούν στην έρευνα του Κώστα Σειζάν», 31/7/1970.

Ακόμα δυσκολότερα κάνει τα πράγματα η εννοιολογική πρόσληψη της Πρωτοπορίας. Γενικά το πρωτοποριακό θέατρο γίνεται στον ελληνικό Τύπο αντιληπτό μέσα από τρεις κυρίως εκφράσεις που χρησιμοποιούνται εναλλακτικά για να περιγράψουν την εκάστοτε πρωτοπορία, αναμενόμενα συχνά χωρίς περίσκεψη: α) σαν «τόταλ θήατερ»<sup>5</sup> (όπου οι συντάκτες εννοούν κυρίως την παρεμβολή μουσικής και χορού στα θεάματα καθώς και την υποχώρηση του λόγου), β) σαν «λίβινγκ θήατερ», (εννοούν τα επιχειρήματα του ομώνυμου θεάτρου, καθώς και την προσπάθεια επίτευξης μιας νέας επικοινωνίας μεταξύ θεάματος και κοινού<sup>6</sup> γ) σαν «χάππενινγκς» (όπου οι συντάκτες φαίνεται να εννοούν τα ξαφνικά θεάματα, τα γεμάτα ενέργεια συμβάντα – η έννοια όμως του όρου συχνά συγχέεται με τις δημιουργίες του Living Theatre).<sup>7</sup>

5 Το Gesamtkunstwerk (=ολικό έργο τέχνης) έρχεται βέβαια από τις εργασίες του Βάγκνερ και του Αιπιά, στη δεκαετία του '70 όμως αποκτά μια ευρύτερη εφαρμογή στο χώρο της τέχνης με τα πορίσματα πειραματισμών όπως του Kantor και του Wilson μεταξύ άλλων.

6 Το Living Theatre δεν υπήρξε ποτέ σαφής όρος της θεατρικής πράξης. Ωστόσο οι εργασίες του ομώνυμου θιάσου δημιούργησαν παγκόσμια αίσθηση και συνέδεσαν το είδος αυτό του θεάτρου με τις εργασίες του. Παράλληλα θίασοι όπως του Richard Schechner ή του Eugenio Barba ακολουθούν μια παρόμοια πορεία αναζήτησης στα πλαίσια της ζωντανής επικοινωνίας κοινού και θεάτρου με τις έρευνές τους για το περιβαντολογικό και ανθρωπολογικό αντίστοιχα θέατρο.

7 «Τα happenings επανέρχονταν σε αντιλήψεις και συμβάσεις που είχαν εισαγάγει οι φουτουριστές, οι ντανταϊστές και οι σουρεαλιστές. Ένα πρόσωπο-κλειδί ήταν ο Άλαν Κάπρου (1927-2006), ζωγράφος και ιστορικός τέχνης, ο οποίος τη δεκαετία του 1950 ασχολήθηκε με «περιβάλλοντα» (με την επέκταση δηλ. της ιδέας της τέχνης ώστε να περιλαμβάνει ολόκληρο το σκηνικό στο οποίο αυτή εκτίθεται ή στο οποίο συμβαίνει)· πιστεύοντας ότι όλοι όσοι παρακολουθούν ένα έκθεμα γίνονται μέρος της συνολικής εμπειρίας, άρχισε να δίνει στους θεατές να

Ωστόσο η ουσιαστική διάκριση ανάμεσα στις παλιές και νέες όψεις της πρωτοπορίας δεν είναι διόλου άγνωστη στο ελληνικό θέατρο. Ήδη από το 1969 ένα ταξίδι στο Λονδίνο οδηγεί τον δημοσιογράφο του *Βήματος* σε μερικά ενδιαφέροντα συμπεράσματα. Στο κείμενό του γίνονται ευκρινείς οι διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα α) σε μια παλιά πρωτοπορία με νέο πρόσωπο, που εκφράζει ο Πίντερ, β) σε μια νέα εκδοχή της πρωτοπορίας, που αποτελεί το Ζωντανό Θέατρο, και γ) σε μια υπο-εκδοχή προβοκατόρικη αλλά ανούσια, της αβάντ-γκαρντ που είναι το «Χαιρ»: «Θυμίζουμε ωστόσο πως το ‘Λήβινγκ Θήατερ’ είναι ένα πολυεθνικό θεατρικό κοινόβιο που ξεκίνησε αρχικά από την Αμερική, αλλά σταδιοδρομεί κυρίως στην Ευρώπη, όπου ανεβάζει έργα με πολύ περιορισμένο, κατά κανόνα κείμενο· πως το ‘Χαιρ’ είναι ένα μουσικοχορευτικό θέαμα που απηχεί –ή θέλει να απηχεί, ή δηλώνει πως απηχεί– την ‘κοσμοθεωρία’ των χίππυς και της ανυπότακτης νεολαίας της Αμερικής· και πως τα έργα του Πίντερ είναι δυο μονόπρακτα με λιγοστά πρόσωπα –τρία το ένα, δύο το άλλο– και πολλές παύσεις [ενν. το «Τοπίο» και η «Σιωπή»].

Σε μια πρώτη προσέγγιση μπορούμε να πούμε πως παρά τις έκδηλες διαφορές τους, το ‘Λίβινγκ Θήατερ’ και το ‘Χαιρ’ – το πρώτο με έναν επαναστατικό φανατισμό, το δεύτερο με ένα έμπειρο και συχνά πονηρό επαγγελματισμό – *προσπαθούν να καταργήσουν την απόσταση ανάμεσα στην σκηνή και στην πλατεία. Υπολογίζουν μ’ άλλα λόγια, σε μιαν επικοινωνία.* [τα πλάγια δικά μου]

Ο Πίντερ – που είτε τον κατατάζουμε στην ‘πρωτοπορία’ είτε όχι, ανήκει πάντως σ’ αυτούς που πλούτισαν μ’ ένα νέο φθόγγο τη σύγχρονη δραματουργία – *αρκείται στην παληά, συμβατική σχέση έργου και θεατού, προκειμένου να εκφράση την αδυναμία κάθε επικοινωνίας.*<sup>8</sup> Τι σημαίνει λοιπόν τελικά νέο ή πρωτοποριακό θέατρο<sup>9</sup> στις αρχές της δεκαετίας του ‘70 για την ελληνική

---

κάνουν διάφορα πράγματα. Το 1959 εξέδωσε ένα σχέδιο για ένα καλλιτεχνικό γεγονός το οποίο ονόμασε «χάπενινγκ» επειδή θεώρησε τον όρο ουδέτερο. Αργότερα την ίδια χρονιά έκανε την πρώτη δημόσια παρουσίαση ενός τέτοιου συμβάντος –18 χάπενινγκ σε 6 μέρη. Για τις ανάγκες του «χάπενινγκ», η γκαλερί χωρίστηκε σε 3 διαμερίσματα· στο καθένα λάμβαναν χώρα διαφορετικές δραστηριότητες, αλλά ταυτοχρόνως, και προβάλλονταν εικόνες πάνω σε διάφορες επιφάνειες ενώ ταυτόχρονα το θέαμα επενδύονταν με μουσική και ηχητικά εφέ. Όλοι όσοι παρακολουθούσαν αποτέλεσαν μέρος του συμβάντος, γιατί εκτελούσαν οδηγίες που τους είχαν δοθεί κατά την είσοδό τους. Εκτός από τον Κάπρου, πολλοί άλλοι ενδιαφέρονταν για χάπενινγκ και ο όρος κατέληξε να χρησιμοποιείται για να προσδιορίζει οποιοδήποτε γεγονός στο οποίο ο αυτοσχεδιασμός και η τύχη έπαιζαν μεγάλο ρόλο. Παρότι τα χάπενινγκ δεν ήταν αυστηρώς θεατρικά, πολλά χαρακτηριστικά τους μεταφέρθηκαν στο θέατρο με αρκετούς τρόπους. Πρώτον, επειδή η «κατεστημένη» τέχνη δεχόταν επίθεση, γίνονταν πολλές προσπάθειες να μεταφερθεί έξω από τους περιορισμούς που επέβαλλαν τα θέατρα, τα μουσεία ή οι αίθουσες συναυλιών και να εισαχθεί σε πιο προσβάσιμα και οικεία περιβάλλοντα –πάρκα, γήπεδα, νυχτερινά κέντρα, κτλ. Δεύτερον, η έμφαση μετατοπίστηκε από την παθητική παρατήρηση στη συμμετοχή –από το προϊόν στη διαδικασία. Κάποιες φορές θεατές και ηθοποιοί ήταν τα ίδια πρόσωπα. Τρίτον, η προσοχή μεταφέρθηκε από την πρόθεση του καλλιτέχνη στην αντίληψη του συμμετέχοντος. Κάθε συμμετέχων-θεατής γινόταν έτοι μερικός δημιουργός του έργου και είχε τη δυνατότητα να αντιλήψει οποιοδήποτε νόημα μπορούσε από την εμπειρία. Τέταρτον, το ταυτόχρονο και η πολλαπλή εστίαση έτειναν να αντικαθιστούν τον λογικό ειρμό και τη σχέση αίτιου-αιτιατού· συνήθως δεν υπήρχε αξίωση να βλέπουν και να ακούν όλοι τα ίδια πράγματα την ίδια στιγμή ή με την ίδια σειρά. Πέμπτον, τα χάπενινγκ έκαναν χρήση πολυμέσων, γκρεμίζοντας τα τείχη μεταξύ των τεχνών και αναμειγνύοντάς τες», (Προδημοσίευση της ελληνικής έκδοσης που πρόκειται να κυκλοφορήσει στην ελληνική γλώσσα από τις Εκδόσεις ΚΟΑΝ, Σκουφά 64, Αθήνα, Μετάφραση: Μάνος Βιτεντζάκης-Αντιγόνη Γαϊτανά, Επιμέλεια: Μαρία Χατζημανουήλ), Oscar Brockett & Franklin Hildy, *History of the Theatre*, Allyn and Bacon, 9<sup>th</sup> edition, 2003, p. 476.

8 Θεατής, «Ταξίδι στο θεατρικό Λονδίνο - Η ώρα του πληθυντικού: Η ανάγκη της επικοινωνίας οδηγεί σε μια μορφή θεάματος που παραμερίζει το λόγο και επιζητεί τη μέθεξη», *Το Βήμα*, 10/8/1969.

9 Άλλες φράσεις για το «πρωτοποριακό θέατρο» είναι «νέο θέατρο», «πειραματικό θέατρο», «ζωντανό θέατρο». Στην τελευταία περίπτωση είναι εμφανής η στενή σχέση του πρωτοποριακού θεάτρου με το αμερικανικό θέατρο στη συνείδηση του αθηναϊκού κοινού, ώστε ο τελευταίος να ονομάζει καταχρηστικά τις εμφανίσεις κάθε σκηνικού

σκηνή; Τους πραγματικούς του όρους –σε ένα κείμενο σύγχρονο με την εποχή και επομένως ασφαλές σαν βάση για τα όποια συμπεράσματά μας– μας παρουσιάζει το άρθρο του Αμερικανού σκηνοθέτη και κριτικού Χάρολντ Κλέρμαν, που δημοσιεύεται μεταφρασμένο πρώτα στο περιοδικό *Διάλογος* και έπειτα στον *Ελεύθερο Κόσμο*, 10/6/1973. Εκείνο που ενδιαφέρει είναι εδώ πως το «νέο» ή «πρωτοποριακό» θέατρο απομακρύνεται πλέον από την έννοια της δραματουργίας: «Κυρίως το ‘νέο’ θέατρο είναι εκείνο που απορρίπτει την ‘λογοτεχνία’ σαν πρωταρχικό θεατρικό στοιχείο. Το Δράμα με την έννοια του κειμένου που η σκηνική δράση οφείλει να το ‘μεταδώσει’ στο ακροατήριο, να το χρωματίσει και να το ερμηνεύσει, δεν έχει πια τόση σημασία γι’ αυτό. Ό, τι κανονικά ονομάζεται ‘έργο’ – δηλαδή το κείμενο ενός δραματουργού, που αν έλειπε το θεατρικό γεγονός δεν θα είχε ούτε προϋπόθεση ούτε θεμέλιο – έπαψε να κυριαρχεί. Πολλά κείμενα καθιερωμένα και σεβαστά χρησιμοποιούνται, βέβαια, και στο νέο θέατρο· αλλά χρησιμοποιούνται σαν αφορμή μόνο για ό, τι θα δείξουν στην σκηνή. Τα κείμενα υποβάλλονται σε αλλοιώσεις τέτοιες, ώστε οι συγγραφείς των θα δυσκολεύονταν να τα αναγνωρίσουν, ίσως, μάλιστα και να αρνιόνταν να τα αναγνωρίσουν. Τα επιλεγόμενα αποσπάσματα συνυφαίνονται με σωματικές κινήσεις, ήχους, φώτα, επεισόδια αυτοσχεδιασμένα, ή παρεμβαλλόμενους διαλόγους ηθοποιών – κοινού, ώστε συναποτελούν ένα ιδιαίτερο πλέγμα με όλα αυτά· η προκαλούμενη εντύπωση, εκείνη πια αποτελεί την ουσία του νέου δημιουργήματος – ουσία με νόημα, πιθανώς εντελώς διαφορετικό από τις λέξεις που χρησιμοποιήθηκαν σχετικά.»

Αυτή η εκδοχή της πρωτοπορίας επιφέρει όπως είναι επόμενο ένα χάσμα ανάμεσα στους θιάσους που ακολουθούν τα νεότερα σκηνικά αιτήματα και σε εκείνους που παραμένουν στραμμένοι στις αναζητήσεις του πρόσφατου παρελθόντος. Πουθενά δεν φαίνεται καλύτερα αυτή η διάσταση στο εσωτερικό του ελληνικού θεάτρου από τη Συνάντηση των κορυφαίων πνευματικών εκπροσώπων του ελληνικού θεάτρου, που θα πραγματοποιηθεί στις 26 Νοεμβρίου του 1969 στο Ινστιτούτο «Γκαίτε» με θέμα «Το παραδοσιακό θέατρο και οι σύγχρονες τάσεις του θεάτρου». Ανάμεσα στους ομιλητές βρίσκονται οι Τάκης Μουζενίδης, Αλ. Διαμαντόπουλος, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Ηρώ Λάμπρου, Θεόφιλος Φραγκόπουλος, Κάρολος Κουν, Άγγελος Τερζάκης, και ο καθηγητής Ζήγκριφντ Μέλχινγκερ (ο οποίος έχει οργανώσει την Έκθεση Γερμανικού Θεάτρου στο Ζάππειο την ίδια περίοδο). Σε αυτό το πλαίσιο η παρέμβαση του Ι. Καμπανέλλη αναλαμβάνει να εκπροσωπήσει τη νέα άποψη για την πρωτοπορία. Συνδέει άμεσα τη σύγχρονη δημιουργία με την επαναστατική στάση και τη νεανική συμμετοχή: «Μήπως οι σύγχρονοι θεατρικοί δημιουργοί είναι επαναστάτες, επειδή η εποχή μας είναι γεμάτη από επαναστάσεις; Ποιο είναι το μοντέλο του λογικού ανθρώπου της εποχής μας; Και πώς μπορούμε να το ξέρουμε, αφού δεν ζούμε αλλά μόνο πληροφορούμεθα την επανάσταση των νέων;». Αντίθετα, η παρέμβαση του Κουν δείχνει από τη μεριά της την παλιότερη άποψη για την πρωτοπορία που διατηρεί ο ίδιος ως σκηνοθέτης, άποψη που συνδέει τη σκηνική έρευνα με τον ποιητή και οριοθετεί το κέντρο βάρους του πειραματισμού του: «Υπάρχουν τάσεις και ρεύματα τρομακτικά ζωντανά. Μπορεί να είναι πειράματα, αλλά τα χαίρομαι, γιατί έχουν ορμή και δύναμη. Δεν έχουν όμως για κέντρο τους τον ποιητή...». Περισσότερο σαφής θα είναι ένας άλλος εκπρόσωπος της παλιάς γενιάς, ο Άγγελος Τερζάκης, ο οποίος και θα θέσει με σαφήνεια τα όρια που διακρίνουν μεταξύ τους τις διαφορετικές γενιές του πρωτοποριακού: «Χρονολογικά το σύγχρονο θέατρο χωρίζεται σε δυο μεγάλα κεφάλαια: Κατά την περίοδο

---

πειραματισμού. Βλ.: «Δεκαπέντε σελίδες του νέου τεύχους του ‘Θεάτρου’ αφιερώνονται στις πιο πρωτοποριακές τάσεις του σύγχρονου θεάτρου, που εμφανίστηκαν στο φετινό ένατο Διεθνές Φεστιβάλ του Νανού. Το ‘Θέατρο’ έστειλε στο Νανού τη συνεργάτιδά του, νέα σκηνοθέτιδα Κατερίνα Θωμαδάκη, που αναλύει σε βάθος τις πιο προχωρημένες κινήσεις του *ζωντανού θεάτρου*», *Τα Νέα*, 8/10/1973.

1950-60, έχουμε το θέατρο του παραλόγου, ενώ από το 1960 και πέρα αρχίζει ένα άλλο θέατρο που δεν το ξέρομε. Το θέατρο του παραλόγου έχει μια αυθορμησία και μια αυθεντικότητα. Αυθορμησία γιατί δεν έχει αρχηγό, δεν έχει μανιφέστο, δεν έχει οργάνωσι. Δεν είναι θέατρο σκηνοθετών, γιατί ο σκηνοθέτης ερμηνεύει έναν ποιητή, ενώ οι σημερινοί σκηνοθέτες δεν ερμηνεύουν τίποτε. Απλώς οργανώνουν το χάος... Τρέμω το χάος...».

Οι πρωτοποριακές προσπάθειες εξαρχής αποκτούν εκτός από καλλιτεχνικά και πολιτικά ερείσματα και το κίνημα συνδέεται στενά με το αντίστοιχο κίνημα της νεολαίας που έχει δηλώσει διεθνώς την παρουσία του στα τέλος της δεκαετίας του '60. Ορισμένες από τις προσπάθειες όπως του Ανοικτού Θεάτρου και του Ελεύθερου Θεάτρου που ακολουθεί, αποκτούν εξαρχής ένα καθαρά πολιτικό χαρακτήρα, ενώ άλλες όπως το Πειραματικό Θέατρο της Μ. Ριάλδη (που έχει ξεκινήσει νωρίτερα), το Θεατρικό Εργαστήρι του Δ. Κωνσταντινίδη κ. ά. επιμένουν στην επικέντρωση των ερευνών τους σε σκηνικά ζητήματα καλλιτεχνικής κυρίως τάξης. Γενικά το ρεύμα στρέφεται ενάντια στο πολιτικό, κοινωνικό αλλά και καλλιτεχνικό «κατεστημένο» (στο οποίο ας σημειωθεί ότι κατατάσσει και το Θέατρο Τέχνης) και τη πνευματική «γεροντοκρατία» του τόπου, επιζητά νέους τρόπους συλλογικής κυρίως έκφρασης όπως και νέα δραματουργικά είδη (σημαντική εδώ η εμφάνιση της ελληνικής εκδοχής του θεάτρου-ντοκουμέντο, δίπλα στην γνωστή ανέλιξη της ελληνικής εκδοχής του θεάτρου του παραλόγου), υποστηρίζει τη νέα γενιά δραματουργών, και ζητάει ένα νέο σκηνικό ήθος (που δεν διστάζει να καταγγείλει ακόμα και το Ίδρυμα Φορντ και την εκ των έσω άλωση του πνευματικού κόσμου της χώρας).

Ένας κατάλογος των νέων θιάσων που ακολουθούν τα αιτήματα της πρωτοπορίας θα περιελάμβανε το Ανοικτό Θέατρο Γ. Μιχαηλίδη, Βήματα, Ελεύθερο Θέατρο, Ζωντανό Θέατρο, Θεατρικό Εργαστήριο Δ. Κωνσταντινίδη, Θέατρο Έρευνας Δ. Ποταμίτη, Θίασος '70, Θίασος Νέων Καλλιτεχνών, Καφεθέατρο «Λήδρα», Νέα Πορεία, «Πατάρι», (θέατρο Άλφα Στ. Ληγαίου), Πειραματική Σκηνή Ντίνου Κουμπάτη, Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη, Θέατρο Στοά, Στούντιο 47.<sup>10</sup> Πρόκειται επομένως για μια ευρεία διασπορά της θεατρικής έρευνας που δεν συναντάται ποτέ άλλοτε στο ελληνικό θέατρο. Ανάμεσα βέβαια σε αυτές τις προσπάθειες ορισμένες έχουν μεγαλύτερη βαρύτητα και διάρκεια από άλλες, ενώ κάποιες αποτελούν φυσική ή νοητή προέκταση προηγούμενων. Έτσι, το Ελεύθερο Θέατρο συνδέεται με το Ανοικτό Θέατρο, που με σειρά του αποτελεί συνέχεια του Θεάτρου που οργανώνει ο Γιώργος Μιχαηλίδης στη Νέα Ιωνία, ενώ η Στοά είναι συνέχεια του θεάτρου Βήματα. Ας σημειωθεί πάντως πως η πειραματική στόχευση δεν αφορά πάντα ομαδικές προσπάθειες και θιάσους. Η επιστροφή του ηθοποιού Βασιλή Διαμαντόπουλου από τον Παρίσι, όπου κατέφυγε αυτοεξόριστος στα πρώτα χρόνια της Δικτατορίας, συνοδεύεται από μια σαφή εκ μέρους του δήλωση μεταστροφής του σε καθαρά πρωτοποριακά και πολιτικά σχέδια. Ακόμα, και καλλιτέχνες όπως ο Στέφανος Ληγαίος, ο Αλέξης Σολομός, ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος τροφοδοτούν από την πλευρά τους την εποχή αυτή την ελληνική σκηνή με μια εξίσου σημαντική εκδοχή της διεθνούς πρωτοπορίας, έστω και μέσα σε περισσότερο επίσημα καλλιτεχνικά σχήματα (από το Προσκήνιο ο πρώτος και από το Εθνικό Θέατρο και το ΚΘΒΕ ο δεύτερος). Γεγονός παραμένει ωστόσο ότι σε ένα εξαιρετικά βραχύ διάστημα, και κάτω από τις πιο αντίξοες συνθήκες το ελληνικό θέατρο ζει μια πρωτοφανέρωτη για την ιστορία του ανάπτυξη της νεανική σκηνης, μια άνευ προηγούμενου σε έκταση και παλμό εκδήλωση του νέου απέναντι στο παλιό, την οποία αξίζει κάποτε να αναλύσουμε διεξοδικότερα.

10 Μια σχετική προσπάθεια είναι τα σχέδια ίδρυσης του «Σπουδαστηρίου Θεάτρου» από τον Δημήτρη Κωνσταντινίδη, στα πρότυπα, όπως επαγγέλλεται, του «Ακτορς Στούντιο», βλ. *Νέα Πολιτεία*, 2/12/1969.

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Η εισβολή της παράστασης στο δραματικό κείμενο:  
Δημήτρη Δημητριάδη, *Η τιμή της ανταρσίας*  
στη μαύρη αγορά. Πρόταση θεατρικού έργου

Στα έργα του Δημήτρη Δημητριάδη παίζεται θέατρο. Αρχικά με την εκλογίκευση της παράστασης, αναπαράστασης, θεατρικής πρόβας, δρώμενου κ.ο.κ., που σιγά-σιγά, καθώς ο συγγραφέας αποκτάει άνεση στο χειρισμό των εκφραστικών του εργαλείων, εγκαταλείπεται, για να γίνει θέατρο χωρίς περιστροφές: τα πρόσωπα, χωρίς νατουραλιστικά στοιχεία, θεατρικοί ρόλοι, οι καταστάσεις, χωρίς προσχήματα, θεατρικές εικόνες και ο διάλογος, χωρίς τη δραματοργική του ιδιότητα της στιχομυθίας, απλώς λόγος.

Για παράδειγμα στη *Νέα εκκλησία του αίματος* (1983)<sup>1</sup> έχει στηθεί αίθουσα θεάτρου με σκηνή και πλατεία και δίνεται παράσταση, στο *Ύψωμα* (1989)<sup>2</sup> από τη μια μεριά γίνεται κινηματογραφική προβολή μπροστά σε κοινό, ενώ από την άλλη παρουσιάζεται θεατρική παράσταση που πρόκειται να γίνει, ενώ παίζεται σε πρόβα και σκηνή του έργου. Η μετάβαση σημειώνεται ήδη με την *Άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα* (1992)<sup>3</sup>, όπου δεν παίζεται κάποιου είδους θέατρο, λαμβάνουν όμως χώρα σκηνικά παιγνίδια (με βιαιότητες, αιματοχυσίες, σεξουαλικές βωμολοχίες κ.ά.), αλλά και στην *Αρχή της ζωής* (1995)<sup>4</sup> τα πρόσωπα παίζουν ρόλους (π.χ. ο Φερνάνδης του αυτοκράτορα Κωνσταντίνου Παλαιολόγου). Ως ενδιάμεσο στάδιο για την παράκαμψη του διαλόγου μπορεί να θεωρηθεί ο θεατρικός μονόλογος, με έργα που αποτελούνται εξ ολοκλήρου από αυτοτελείς ασύνδετους μονολόγους, όπως *Λήθη και άλλοι τέσσερις μονόλογοι* (2000)<sup>5</sup>, όπου το κείμενο δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια σειρά από υπαρξιακούς διαλογισμούς, ή το πιο πρόσφατο τρίπτυχο *Ομηριάδα* (γραφή: 2003-06)<sup>6</sup>, με τους μονολόγους «Ιθάκη», «Οδυσσεάς», «Όμηρος» που έχουν πολλαπλές διασυνδέσεις ανάμεσά τους. Υπάρχουν, τέλος, και έργα, όπως οι *διαδικασίες διακανονισμού διαφορών* (γραφή: 1996-99)<sup>7</sup>, όπου κάποιες σκηνές είναι καθαροί μονόλογοι, άλλες είναι βουβές έχοντας μόνο σκηνική δράση, ενώ στις διαλογικές σκηνές γίνεται ως επί το πλείστον κατ' επίφαση διάλογος είτε επειδή μιλάει ένα μόνο από τα πρόσωπα είτε γιατί ο διάλογος είναι προσχηματικός χωρίς επαφή ανάμεσα στα πρόσωπα του διαλογικού κειμένου<sup>8</sup>.

1 Δημήτρης Δημητριάδης: *Η νέα εκκλησία του αίματος*. Μια θεατρική Ανάσταση, Άγρα, Αθήνα 1983.

2 Δημήτρης Δημητριάδης: *Το ύψωμα*. Δράμα, Άγρα, Αθήνα [1989].

3 Δημήτρης Δημητριάδης: *Η άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα*, Άγρα, Αθήνα 1992.

4 Δημήτρης Δημητριάδης: *Η αρχή της ζωής*, Άγρα, Αθήνα 1995.

5 Δημήτρης Δημητριάδης: *Λήθη και άλλοι τέσσερις μονόλογοι*, Άγρα, Αθήνα 2000.

6 Δημήτρης Δημητριάδης: *Ομηριάδα*. Τρίπτυχο, Ίνδικτος, Αθήνα 2007.

7 Δημήτρης Δημητριάδης: *Διαδικασίες διακανονισμού διαφορών*, Ίνδικτος, Αθήνα 2008.

8 Μια πρώτη κατάθεση αυτών των σκέψεων έχει γίνει στο άρθρο της συγγρ., Lila Maraka: «Dialogue, Monologue, Narration: Le langage dramatique de Heiner Müller», στον συλλογικό τόμο προς τιμήν της Ζωής Σαμαρά, *Le verbe et la scène*, Honoré Champion, Παρίσι 2005, σσ. 293-316.

*Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*<sup>9</sup> είναι το έργο, με τη γαλλική εκδοχή του οποίου ο Δημητριάδης κάνει την πρώτη του εμφάνιση ως θεατρικός συγγραφέας στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60. Συγκεκριμένα το γαλλικό κείμενο<sup>10</sup> δημοσιεύτηκε τον Σεπτέμβρη του 1967 στο περιοδικό *Théâtre et Université* του Διεθνούς Θεατρικού Φεστιβάλ του Νανσύ, ενώ η πρώτη παράστασή του δόθηκε στις 12 του Οκτώβρη του 1968 στο Παρίσι σε σκηνοθεσία του Patrice Chéreau. Το εύρημα σ' αυτό το έργο είναι η παράσταση της θεατρικής δοκιμής μιας παράστασης, η οποία γίνεται παρουσία συγκεκριμένων επισκεπτών που έχουν ταυτόχρονα ρόλο και στο έργο που ετοιμάζεται και γίνεται επί σκηνής η πρόβα κάποιων μερών του. Στόχος των συντελεστών της παράστασης με τη συγκεκριμένη θεατρική δοκιμή, για την οποία έχει ήδη αναγγελθεί η επίσκεψη, είναι να αρθρώσουν καταγγελλική διαμαρτυρία και αποκαλύπτοντας την αλήθεια να κατακεραυνώσουν τους επισκέπτες: «5 ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Το έργο όμως που θα τους παρουσιάσουμε; E; / 6 ΦΟΙΤΗΤΗΣ: Αυτό θα σκαλίζει τις βαθύτερες πληγές τους.» (σ. 15). Ήδη αυτή η κατάσταση εκκίνησης εμπεριέχει το στοιχείο της ηθελημένης θεατρικότητας, καθώς παραπέμπει στην ανάλογη χρήση του θεάτρου από τον Άμλετ, πράγμα που δεν είναι αστήριχτη ερμηνευτική προέκταση, αν αναλογιστεί κανείς τις μαρτυρίες για αρχική εκδοχή του έργου ως παραλλαγή σκηνών από τον Σαίξπηρ<sup>11</sup>.

Στο έργο εκτός από τις δύο πραγματικότητες, που για διαχωρισμό θα ονομαστούν αφενός μυθοπλαστική, για όσα διαδραματίζονται στο επίπεδο των συντελεστών της παράστασης και των επισκεπτών της πρόβας, και αφετέρου πλασματική για το επίπεδο των θεατρικών σκηνών που παίζονται είτε ως πρόβα του έργου που ετοιμάζεται είτε είναι εμβόλιμες αυτοσχεδιαστικές, αναγνωρίζεται ως ένα τρίτο επίπεδο η εκτός του θεάτρου πραγματικότητα που αντιστοιχεί με την ιστορική και η οποία είναι συνεχώς παρούσα, όχι μόνο σαν αθέατο πλαίσιο που διαμορφώνει τη συνείδηση των ευρισκομένων μέσα στο θέατρο επηρεάζοντας τη στάση και τη συμπεριφορά τους, αλλά αρχικά παρεμβαίνει ηχητικά, κατόπιν, με τη μεταφορά του αληθινού νεκρού διαδηλωτή, εισέρχεται εντός του θεάτρου, για να απορροφήσει στο τέλος τους συντελεστές της παράστασης, που εγκαταλείπουν σταδιακά το χώρο του θεάτρου αφήνοντας μόνους τους επισκέπτες.

Η ιστορική στιγμή στην οποία αναφέρεται το έργο είναι ταυτόσημη με την εποχή της δημιουργίας του, η δεκαετία του '60. Μια εποχή ιδιαίτερα έντονης πολιτικοποίησης σε όλον το

9 Δημήτρης Δημητριάδης: *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*. Πρόταση θεατρικού έργου. Το έργο έχει εκδοθεί δύο φορές στα Ελληνικά, με σημαντική μάλιστα χρονική καθυστέρηση από την πρώτη, γαλλική, έκδοση του 1967: *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά*, Άκμων, Αθήνα 1980, και *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*, Νεφέλη, Αθήνα 2005. Στην εργασία οι αναφορές, επάνω στο κείμενο, γίνονται στην έκδοση του Άκμωνα με απλή παραπομπή στην αντίστοιχη σελίδα, ενώ στις υποσημειώσεις, όπου παραστεί ανάγκη διαχωρισμού, χρησιμοποιείται η σύντμηση με τους ελαφρώς παραλλαγμένους τίτλους και τη χρονολογία σε αγκύλη: *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* [1980] και *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά* [2005], για την έκδοση του Άκμωνα και της Νεφέλης αντίστοιχα.

10 Ο γαλλικός τίτλος, από δακτυλόγραφο του συγγραφέα που βρίσκεται στην κατοχή της γράφουσας, είναι: *Le Prix de la Révolte au Marché Noir*. Proposition de pièce.

11 Ο σκηνοθέτης της γαλλικής πρεμιέρας, Patrice Chéreau, ο οποίος ανήκει σ' εκείνους που πρώτοι ασχολήθηκαν με το έργο και ως εκ τούτου γνώριζαν τα αρχικά στάδια της δημιουργίας του, πληροφορεί στο σημείωμά του στο πρόγραμμα της παράστασης ότι ο Δημητριάδης ξεκίνησε την εργασία πάνω στην *Τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* γράφοντας στα 1965 μια πρώτη εκδοχή ως παραλλαγή θεμάτων και σκηνών του Σαίξπηρ (πρβλ. Patrice Chéreau: «Για μια νέα χρήση του θεάτρου», που αναδημοσιεύεται σε ελληνική μετάφραση στο Επίμετρο της έκδοσης *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά* [2005], ό.π., σσ. 211-217, ιδίως σ. 211).

δυτικό κόσμο, όπου με έναυσμα τον “βρώμικο”, όπως τον αποκαλούσαν, πόλεμο στο Βιετνάμ, ένα κύμα μαζικών μαχητικών διαδηλώσεων διαμαρτυρίας σάρωνε τις ευρωπαϊκές και αμερικανικές μητροπόλεις, ενώ το αντιεξουσιαστικό κίνημα, οι ζυμώσεις και ο αναβρασμός στους φοιτητικούς κύκλους, αλλά και στο χώρο της διανόησης γενικότερα, είχαν πάρει εκρηκτική μορφή (ενδεικτικά ως υπενθυμίσουμε μόνο τα γεγονότα του Μπέρκλεϋ στις Η.Π.Α. και του παρισινού Μάη του ’68 στη Γαλλία). Αλλά και για την Ελλάδα ισχύει επίσης το ίδιο κλίμα έντονης πολιτικοποίησης, με κάποιες αναπόφευκτες ιδιομορφίες που απορρέουν από τις ιδιαιτερότητες της πολιτικής κατάστασης στη χώρα. Η πολιτική δολοφονία του βουλευτή της Αριστεράς, Γρηγόρη Λαμπράκη, πυροδοτεί το νεολαϊστικό κίνημα των Λαμπράκηδων, το αντιμοναρχικό κλίμα οξύνεται και το αίτημα για Ειρήνη - Παιδεία - Δημοκρατία αποτελεί σύνθημα όλο και μαζικότερων κινητοποιήσεων.

Καθώς αυτή η πολιτικοποίηση είναι ιδιαίτερα έντονη στους κύκλους της διανόησης της Δύσης, δεν λείπουν οι επιπτώσεις στον τομέα της Αισθητικής. Οι ζυμώσεις και αντιπαραθέσεις για πολιτική έκφραση μέσα από τις αισθητικές μορφές εκτείνονται στις ακραίες θέσεις, αφενός την ολοσχερή παραίτηση από την Τέχνη και συνένωση με τους αγωνιζόμενους στους δρόμους και αφετέρου τη χρησιμοποίηση της Τέχνης για να δοθεί μέσα από αυτή φωνή σ’ εκείνους που έχουν σκόπιμα αποκλειστεί από την κουλτούρα. Όλο αυτό το πνεύμα αμφισβήτησης και ανατροπής, πολιτικής στάσης και δράσης περνάει, φυσικά, και στο θέατρο ασκώντας διττή επίδραση στις θεατρικές εξελίξεις:

Από τη μια μεριά τη δεκαετία του ’60 παρατηρείται μεγάλη άνθιση του Πολιτικού Θεάτρου που αναπτύσσει νέες μορφές, όπως το Θέατρο-Ντοκουμέντο και το Θέατρο του Δρόμου<sup>12</sup>, χρησιμοποιεί στην παράσταση τις μεθόδους του θεάτρου μέσα στο θέατρο, της θεατρικής αναπαράστασης, της θεατρικής δοκιμής ή της εν εξελίξει θεατρικής εργασίας που επιδέχεται μεταβολή κατά περίπτωση κ.ά. Ενώ από την άλλη μεριά όλη αυτή η επαναστατικότητα γίνεται αμφισβήτηση των κατεστημένων μορφών και απελευθερώνει το θέατρο από τις όποιες δεσμεύσεις και υποταγές του είχαν επιβληθεί στους προηγούμενους αιώνες. Κυρίως η αμφισβήτηση της δεσμευτικής και περιοριστικής προτεραιότητας του λόγου και ο επαναπροσδιορισμός του θεάτρου ως παραστατικής τέχνης στη δεκαετία του ’60<sup>13</sup>, συνέβαλε στην ανάκτηση της αυτονομίας του και μια νέα πρωτοπορία, υλοποιώντας τολμηρό στην εκφραστική μορφή

12 Η νέα τότε μορφή του Θεάτρου του Δρόμου αποτελούσε αναβίωση του κομμουνιστικού Αγκίτ-προπ της δεκαετίας του ’20 τόσο στη μορφή, όσο και στο στόχο της ενεργοποίησης του κοινού, χωρίς όμως να κερδίσει τη δική του εμβέλεια, γιατί οι καιροί είχαν πλέον αλλάξει ριζικά.

13 Είχε προηγηθεί, βέβαια, στο μεταίχμιο του 20ού αι. η πρώτη επαναστατική αμφισβήτηση με όλο εκείνο το γνωστό κίνημα του Αντιψευδαισθητισμού, με τα θέατρα τέχνης, τους μεγάλους δημιουργούς, την έκρηξη των μορφών, πειραμάτων και αναζητήσεων, με την επιστροφή στην άλλη πλευρά του θεάτρου, της παράστασης ως θεάματος, που από τη μια μεριά, αρχίζοντας με το ρώσο φασουλή του Μεγερχόλντ επανασυνδέεται με τις λαϊκές μορφές θεάτρου, πανηγυριού, τσίρκου, σαλτιμπάγκων, και συνδυάζοντας το θέαμα και το παιχνίδι γίνεται επίδειξη αρτίστης δεξιότητας, και από την άλλη μεριά, ξεκινώντας από τον Craig και τον Appia για να ολοκληρωθεί αργότερα με τον Artaud, προβάλλει απέναντι στην πρωτοκαθεδρία του λόγου απαιτητικά το άλλο σκέλος, το καθαρά θεατρικό, το θέατρο ως σωματική έκφραση, το θέατρο που υπερπηδά αιώνες ορθολογισμού και ζητά τις ρίζες του στην ιεροτελεστία, στη μαγεία, σε λατρείες αρχέγονες ή σε γεωγραφικούς χώρους εκτός Ευρώπης με την επικυρίαρχη ορθολογιστική παράδοσή της. – Πιο αναλυτικά για τα δύο αυτά παράλληλα αισθητικά κινήματα στην ανακοίνωση της συγγρ., Lila Maraka: «Activating imagination: Myth, History and Literature, Memory and Remembrance as material in a Theatre of Images», Proceedings of the First International Conference: *Theatre and Theatre Studies in the 21<sup>st</sup> Century*, του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα, 28 Σεπτ.-1 Οκτ. 2005, Ergo, Αθήνα 2010, σσ. 67-79.



μοντέρνο θέατρο, έδωσε σκηνική υπόσταση σε πολύ προχωρημένα θεατρικά οράματα. Ενδεικτικά πάλι, θα αναφέρουμε μόνο τα ονόματα του Jerzy Grotowski, του Peter Brook και της Ariane Mnouchkine<sup>14</sup>.

Όλα αυτά, είτε ως αφετηρία και υπόβαθρο είτε ως έμπρακτη εφαρμογή, περνούν μέσα στο έργο που ο Δημητριάδης συγγράφει (για την ακρίβεια γράφει και ξαναγράφει, σε ελληνική και γαλλική εκδοχή<sup>15</sup>) εκείνη την εποχή και στο οποίο ο ίδιος έχει πολύ χαρακτηριστικά αναφερθεί ως «*απότοκο της εποχής του*»<sup>16</sup>. Φοιτητής, τότε, Θεάτρου και Κινηματογράφου στις Βρυξέλλες βιώνει, ως υποκείμενο και αντικείμενο των εξελίξεων, όλη την πολιτική, πολιτικο-κοινωνική και καλλιτεχνική συγκυρία εκείνης της πολυτάραχης ιστορικής στιγμής. Έχει προσωπική εμπειρία των συζητήσεων, ζυμώσεων και αντιπαραθέσεων που κυριαρχούσαν στον περίγυρο τόσο στο επίπεδο της Πολιτικής, όσο και της Αισθητικής, για επαναστατική ανατροπή, θεωρία και πράξη, για το ρόλο του διανοούμενου και καλλιτέχνη, για το θέατρο στην υπηρεσία πολιτικών στόχων, για παραίτηση από την Τέχνη και συνένωση με τον κόσμο που διαδηλώνει στους δρόμους κ.ο.κ. Γνωρίζει επίσης τη δυναμική επανεμφάνιση του Πολιτικού Θεάτρου και των μορφών του με την πιο άμεση επικοινωνία με το κοινό, την πολιτική Επιθεώρηση και το Θέατρο του Δρόμου, αλλά δέχεται και γόνιμα ερεθίσματα από τις τολμηρές θεατρικές προτάσεις των μεγάλων, σύγχρονων εκείνη την εποχή θεατρικών δημιουργών, που υποστηρίζουν την αποδεσμευμένη θεατρικότητα.

Τόπος της δράσης του έργου είναι μια χώρα που, σε πλήρη αντιστοιχία με την πολιτική κατάσταση της εποχής, οι πολιτικές αντιπαραθέσεις έχουν πάρει οξυμμένη μορφή με συγκρούσεις ανάμεσα σε διαδηλωτές και τις δυνάμεις καταστολής στους δρόμους. Οι συντελεστές της παράστασης της οποίας γίνεται η πρόβα, είναι, σε ταύτιση με το παρόν του συγγραφέα, μια φοιτητική θεατρική ομάδα, που εν μέσω όλης εκείνης της πολιτικής αναταραχής προετοιμάζει την παράσταση ενός θεατρικού έργου, με σαφή πρόθεση, παρ' όλες τις διαφωνίες για τη χρησιμότητα του εγχειρήματος που αποτελούν το διάλογο του εισαγωγικού μέρους, να συμμετάσχει, λειτουργώντας σε ένα άλλο επίπεδο και χρησιμοποιώντας ένα διαφορετικό μέσο, στη γενικευμένη πολιτική κινητοποίηση. Οι επισκέπτες που έχει αναγγελθεί ότι θα παρακολουθήσουν την πρόβα εκείνης της συγκεκριμένης ημέρας, είναι η βασίλισσα της χώρας και ο βασιλιάς γιος της, που χωρίς να κατονομάζονται και παρά τη σατιρική απόδοσή τους, συμπίπτουν με την εικόνα των ιστορικών προσώπων της Φρειδερίκης και του Κωνσταντίνου. Με την είσοδο των βασιλικών επισκεπτών ξεκινάει το κυρίως μέρος του έργου του Δημητριάδη (ο διαχωρισμός είναι απαραίτητος γιατί παίζονται περισσότερα του ενός έργα, καθώς υπάρχει και το έργο, σκηνές

14 Ας μην μνηνευτούν και κάποιες από εκείνες τις θρυλικές πλέον παραστάσεις, μνημειώδεις, θα μπορούσε κανείς να τις ονομάσει, και μνημειακές, που έχουν χαραχτεί στη μνήμη παραμένοντας σημείο αναφοράς μέχρι σήμερα και τις οποίες μπορούμε να αναγνωρίσουμε πια ως ορόσημα αυτής της πορείας του νεότερου θεάτρου στα μέσα του 20ού αι., ως σταθμούς στη στροφή που εκείνη την εποχή συντελείται: *Ο βασιλιάς Ληρ* από τον Peter Brook (1962), *Ο μανόμενος Ορλάνδος* του Luca Ronconi (1969), *Ο Ραμπελαί* από τον Jean-Louis Barrault (1969) και το *1789* της Ariane Mnouchkine (1970).

15 Το έργο ο συγγραφέας, κατά ίδια δήλωση, «*το πρωτόγραψε στα ελληνικά και στα γαλλικά συγχρόνως*» συνεργαζόμενος για τη γαλλική απόδοση με τον Richard Kalisz, ενώ την τελική μεταφραστική επεξεργασία του κειμένου για τη γαλλική πρώτη παράσταση έκανε ο Νικηφόρος Παπανδρέου (βλ. *Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά* [1980], ό.π., σ. 9), ο οποίος χρησιμοποίησε το ψευδώνυμο Βίκτωρ Γαλάνης (βλ. *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά* [2005], ό.π., σ. 11).

16 Βλ. *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά* [2005], ό.π., σ. 14.

από το οποίο κάνουν πρόβα οι φοιτητές, αλλά και οι αυτοσχεδιαστικές σκηνές που παριστάνονται με πρωτοβουλία της βασίλισσας). Ενώ σ' ένα τρίτο, τελευταίο, μέρος έχουν μείνει στην αίθουσα του θεάτρου μόνο η βασίλισσα και ο βασιλιάς.<sup>17</sup>

Εκτός από τα τρία μέρη διακρίνονται πολύ καθαρά, παρ' όλη τη συνεχή ροή του κειμένου, οι διάφορες σκηνές που εναλλάσσονται με σχεδόν απόλυτη συμμετρία στο μυθοπλαστικό επίπεδο του έργου του Δημητριάδη (ανάμεσα στους φοιτητές, το διευθυντή και τους βασιλικούς επισκέπτες, με βασικό σκηνικό χώρο την πλατεία του θεάτρου) και στο πλασματικό επίπεδο του έργου που παριστάνεται (είτε ως πρόβα είτε ως αυτοσχεδιασμός, κυρίως πάνω στη σκηνή)<sup>18</sup>. Χωρίς να λείπουν ρωγμές, επικαλύψεις, διακοπές με παρεμβολή κ.λπ., η μετάβαση από το ένα επίπεδο παράστασης στο άλλο γίνεται με πολύ σαφή διαχωρισμό: συνήθως με χρήση από το διευθυντή της θεατρικής ορολογίας, «Σκοτάδι-Φως»<sup>19</sup>. Πέρα από αυτό τον καθαρά θεατρικό διαχωρισμό, τηρείται από το συγγραφέα με συνέπεια η διαφοροποίηση στο γλωσσικό ύφος: οι σκηνές που ανήκουν στο μυθοπλαστικό επίπεδο είναι γραμμένες σε πεζό λόγο με κανονική στίξη, ενώ οι σκηνές του πλασματικού επιπέδου σε έμμετρο, χωρίς στίξη<sup>20</sup>. Κατ' αυτό τον τρόπο δηλώνεται πέραν πάσης αμφιβολίας ακόμα και η πιο σύντομη μετάπτωση από το ένα επίπεδο στο άλλο και, καθώς οι μεταπτώσεις είναι πολύ συχνές, αυτή η υπόμνηση ότι παίζεται θέατρο υπογραμμίζει ακόμα πάρα πάνω τη θεατρικότητα του έργου, η οποία επί πλέον ενισχύεται τόσο από την επιλογή της μορφής του Επικού Θεάτρου (με τίτλους σκηνών, προλόγους, υποδείξεις και σχολιασμούς) για τις σκηνές του πλασματικού επιπέδου που ανήκουν στο έργο των φοιτητών, όσο και από τον αυτοσχεδιασμό των εμβόλιμων σκηνών.

17 Ο διαχωρισμός σε τρία μέρη αποτελεί πρόταση της γράφουσας και διαφοροποιείται τόσο από το χωρισμό που προτείνει ο συγγραφέας σε πρώτο και δεύτερο γύρο με διάλειμμα (βλ. σχετική υποσημείωσή του, σ. 76), συμπιπτοντας όμως μερικώς με την αναφορά από τον ίδιο της δράσης μέχρι την άφιξη των βασιλέων ως πρώτου μέρους (πρβλ. «Οδηγίες και υποδείξεις», σ. 12), όσο και από το χωρισμό στην έκδοση της Νεφέλης, όπου διαχωρίζονται από τις άλλες, χωρίς εμφανή λόγο, με δική τους αρίθμηση και τίτλο οι τρεις μόνο σκηνές του έργου του οποίου κάνουν πρόβα οι φοιτητές, έτσι ώστε με την τρίτη σκηνή να σταματάει σιωπηρά ο διαχωρισμός σε σκηνές του έργου που παριστάνεται, παρ' όλο που η χωρίς διαχωρισμό επόμενη σκηνή, που διαδραματίζεται στο περιβάλλον των ανακτόρων, ανήκει κι αυτή εξίσου στο έργο των φοιτητών. – Σχηματικά ο προτεινόμενος διαχωρισμός σε τρία μέρη έχει ως εξής: I. Εισαγωγή: ο θίασος μόνος, ετοιμασία παράστασης, διάλογοι στο επίπεδο της πραγματικότητας και πρόβα μερών του έργου. II. Κορμός: ο θίασος και οι βασιλιάδες, δύο επίπεδα εντός θεάτρου (παράστασης και έργου) και τρίτο επίπεδο (εισβολή της εξωτερικής πραγματικότητας). III. Τέλος: οι βασιλιάδες μόνοι (ο θίασος αποχωρεί σιγά-σιγά) και παραληρηματικός μονόλογος της βασίλισσας.

18 Αυτή την οργανική και γι' αυτό πειστική, πιστεύουμε, συμμετρική διάρθρωση σε τρία μέρη, όπου το κεντρικό και εκτενέστερο μέρος (98 σελίδες, σσ. 21-119) πλαισιώνεται από δύο ίδιας έκτασης εισαγωγικό και τελικό μέρος (από 8 σελίδες το καθένα, σσ. 13-21 και σσ. 119-127 αντίστοιχα), ενώ και οι σκηνές εναλλάσσονται, επίσης με συμμετρία, από το ένα επίπεδο στο άλλο (διακρίνονται 14 σκηνές στο επίπεδο της μυθοπλασίας και άλλες 14 στο πλασματικό), αφήνει να φανεί πολύ καθαρά η πρώτη κατατεθειμένη ελληνική εκδοχή (εκδόσεις Άκμων), που παραθέτει το κείμενο χωρίς να παρεμβάλει επιλεκτικά το διαχωρισμό κάποιων σκηνών, όπως γίνεται στην εκδοτικά πιο επιμελημένη δεύτερη έκδοση (Νεφέλη). Και αυτό είναι, πέρα από το γεγονός ότι η έκδοση του Άκμονα είναι χρονικά πιο κοντά στην αρχική σύλληψη του έργου, άρα έχει τις λιγότερες μεταγενέστερες επεμβάσεις, ένας επί πλέον λόγος, για την απόφαση να στηριχτεί η εργασία στο κείμενο της πρώτης έκδοσης.

19 Σε σπάνιες περιπτώσεις χρησιμοποιείται «Αυλαία» (σ. 52) ή η προσταγή «Παίξε» (σ. 67) και «Συνεχίζουμε» (σ. 78). Αντίθετα στις αυτοσχεδιαστικές σκηνές, που είναι εμβόλιμες και δεν ανήκουν στο αρχικό έργο των φοιτητών, η μετάβαση από το μυθοπλαστικό στο πλασματικό επίπεδο γίνεται χωρίς ρητή υπόδειξη, αλλά με κάποια γέφυρα, π.χ. σκηνική οδηγία (σσ. 59, 119, 126) ή αναγγελία νέων προσώπων (σ. 58), ανακοίνωση νέας σκηνής (σ. 76), κάποιο σχόλιο (σ. 83), μπορεί όμως και να υποδηλώνεται απλά με αλλαγή από τον πεζό στον έμμετρο λόγο (σσ. 65, 73, 92, 110 κ.α.).

20 Μόνο το αρχικό γράμμα κάθε νέας περιόδου που συμπίπτει με αλλαγή στίχου γράφεται με κεφαλαίο στοιχείο.

Δίπλα σ' αυτά τα δύο επίπεδα της δράσης, το μυθοπλαστικό, όπως αναφέρθηκε, του έργου του Δημητριάδη και το πλασματικό του έργου που παριστάνεται, τα πολλαπλά επίπεδα που αφήνουν να προβάλλει έντονα η θεατρικότητα του έργου, διακρίνονται και σε διάφορους άλλους τομείς. Αναφέρουμε εντελώς σχηματικά για λόγους συντομίας: α) Τα επίπεδα της πραγματικότητας που διαθλάται σε αθέατη ιστορική και μυθοπλαστική του έργου του Δημητριάδη, η οποία διαχωρίζεται με τη σειρά της στην εκτός θεάτρου πραγματικότητα (οι διαδηλώσεις), την εντός του θεάτρου (οι φοιτητές και οι βασιλικοί επισκέπτες) και την πλασματική των σκηνών που παριστάνονται. β) Τα επίπεδα του χώρου που εκτείνεται από τον εκτός του θεάτρου στη θεατρική αίθουσα, όπου πάλι διακρίνεται ο χώρος της πλατείας για τις σκηνές των πραγματικών προσώπων του μυθοπλαστικού επιπέδου και ο χώρος της σκηνικής εξέδρας για τις σκηνές του πλασματικού επιπέδου της πρόβας του έργου των φοιτητών και των αυτοσχεδιαστικών. γ) Τα επίπεδα του χρόνου με την αθέατη ιστορική στιγμή από τη μια μεριά και το παρόν της μυθοπλασίας από την άλλη (πρόβα μέσα στο θέατρο και διαδήλωση έξω από αυτό), το οποίο συμπληρώνεται με το παρελθόν της πρωινής διαδήλωσης και το ανοιχτό μέλλον της προσχώρησης στους διαδηλωτές, αλλά και το παρελθόν των σκηνών που αναπαριστάνονται στο πλασματικό επίπεδο. δ) Τα επίπεδα παράστασης, τέλος, όπου εκτός από την παράσταση του έργου του Δημητριάδη, υπάρχει η αναπαράσταση των σκηνών κατά την πρόβα του έργου των φοιτητών και ο αυτοσχεδιασμός των εμβόλιμων σκηνών.

Η μετάπτωση από το ένα επίπεδο στο άλλο, που εξασφαλίζοντας την αποστασιοποίηση δεν αφήνει να λησμονηθεί ότι εδώ παίζεται θέατρο, γίνεται ιδιαίτερα φανερή στα πρόσωπα του έργου, που ενσαρκώνουν διάφορους και διαφορετικής προέλευσης ρόλους (από την ιστορική πραγματικότητα, από το έργο του Δημητριάδη, ρόλος στο έργο των φοιτητών και ρόλοι στις νέες, σκηνοθετημένες από τη βασίλισσα σκηνές). Τόσο η ομάδα των φοιτητών, που παίζοντας στις σκηνές της πρόβας του δικού τους έργου αλλά και στις αυτοσχεδιαστικές της βασίλισσας ξεφεύγουν από το πλαίσιο του ρόλου που παριστάνουν και εκδηλώνουν τα αντιμοναρχικά τους αισθήματα, όσο, και κυρίως, οι βασιλικοί τους επισκέπτες, που εκτός από τους πλασματικούς ρόλους στις σκηνές που παριστάνονται έχουν και το ρόλο των μοναρχών στο έργο του Δημητριάδη, ενώ παράλληλα είναι αισθητή και η αθέατη παρουσία των ιστορικών προσώπων που απεικονίζονται σ' αυτούς. Φέρουν δηλαδή και το ρόλο που έχουν παίξει στην ιστορική πραγματικότητα ως Φρειδερίκη και Κωνσταντίνος, με όλα τα γνωστά στοιχεία της προσωπικότητάς τους, καθώς η διάπλασή τους, κατά δήλωση του συγγραφέα, στηρίζεται σ' αυτή την πραγματικότητα<sup>21</sup>.

Αυτοί οι συσχετισμοί, για να αναφερθεί ένα μόνο παράδειγμα, φαίνονται στη σκηνή του πλασματικού επιπέδου όπου παριστάνεται το πραγματικό επεισόδιο στο Λονδίνο, ανάμεσα στη Φρειδερίκη και τη γυναίκα κρατούμενου αγωνιστή, και στην οποία η ίδια η βασίλισσα του μυθοπλαστικού επιπέδου απαιτεί να παίξει το ρόλο της βασίλισσας στο πλασματικό επίπεδο, καλώντας και μία ηθοποιό του θιάσου να κάνει το ρόλο της γυναίκας. Η σκηνή που δεν έχει προετοιμαστεί από το θίασο, είναι αυτοσχεδιαστική και η βασίλισσα με την ταυτοπροσωπία στους ρόλους της παραμένει εμφανώς απλά η βασίλισσα, ενώ και η ηθοποιός βγαίνει στο τέλος και αυτή από το ρόλο της και σε πεζό λόγο, μεταπηδώντας δηλαδή από το πλασματικό

21 Πρβλ. σημείωση του Δημητριάδη στις εισαγωγικές του «Οδηγίες και υποδείξεις»: *«Αντίθετα, η φανταστική επίσκεψη αυτών των βασιλέων-αληθινών και ταυτόχρονα μη-αληθινών- αν και φανταστική, πρέπει να στηριχτεί σε απτά στοιχεία, σε δεδομένα της πραγματικότητας.»* (Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά [1980], ό.π., σ. 11).

στο μυθοπλαστικό επίπεδο, απειλεί ως φοιτήτρια την επισκέπτρια βασίλισσα (σ. 50). Σε όλες τις σκηνές αναπαράστασης που είναι αυτοσχεδιαστικές και απαιτούνται συνεχώς συνεννοήσεις, εντοπίζονται συνεχείς μεταπτώσεις από το ένα επίπεδο στο άλλο που διαχωρίζονται με την παρεμβολή πεζού διαλογικού μέρους στο έμμετρο. Το ίδιο συμβαίνει και σε στιγμές μεγάλης φόρτισης, όπου οι συμμετέχοντες εγκαταλείποντας τον έμμετρο λόγο υποστηρίζουν σε πεζό διαλογικό κείμενο τις απόψεις που έχουν στο επίπεδο της μυθοπλαστικής πραγματικότητας του κυρίως έργου.

Γενικά στη βασίλισσα, που είναι μάλλον το κεντρικό πρόσωπο του κυρίως έργου (μυθοπλαστικό επίπεδο) και σίγουρα το κεντρικό στο έργο που παριστάνεται (πλασματικό επίπεδο), όπου έχει δυναμική παρουσία καθορίζοντας ακόμα και τη ροή των σκηνών, διακρίνονται καθαρά τα επίπεδα των ρόλων (επισκέπτρια με στημένη στάση ανωτερότητας αλλά πραγματική σκακιά, ρόλοι στις αναπαραστάσεις) και οι συνεχείς μεταπτώσεις από το ένα επίπεδο στο άλλο. Γιατί πραγματικά η εμφάνιση της βασίλισσας ως επισκέπτριας της πρόβας είναι εμφανώς σκηνοθετημένη από την ίδια<sup>22</sup>, παίζει δηλαδή εν γνώσει της θέατρο και έχει μεταπτώσεις από το άνετο και καθωσπρέπει πρόσωπο που παριστάνει, στο αυταρχικό, σκακιά και μάλλον χυδαίο πρόσωπο που είναι στην πραγματικότητα του μυθοπλαστικού επιπέδου. Και ενώ αυτή κρατάει, όσο μπορεί, τη σκηνοθετημένη στάση βασιλικής ανωτερότητας, ο βασιλιάς είτε στο επίπεδο της αναπαράστασης (έμμετρα) είτε του έργου (πεζό) παραμένει στον πραγματικό του ρόλο, πράγμα που κάποια στιγμή ξεκαθαρίζει και ρητά: «*Είμαστε αυτό που είμαστε*» (σ. 108), οι βασιλιάδες δηλαδή του έργου του Δημητριάδη.

Δεν είναι μόνο οι ρωγμές, οι παρεμβολές του ενός επιπέδου στο άλλο, οι μεταπτώσεις από το ρόλο στο μυθοπλαστικό επίπεδο στο ρόλο του πλασματικού επιπέδου ή η προβολή του ιστορικού προσώπου και οι παρεμβάσεις της εκτός θεάτρου δράσης που υπογραμμίζουν το στοιχείο της θεατρικής παράστασης. Στο έργο είναι διάσπαρτες οι ρητές αναφορές και υπομνήσεις ότι παίζεται θέατρο: αναφέρονται, π.χ., παρεμπιπτόντως ή ηθελημένα, πολλοί και διάφοροι θεατρικοί όροι<sup>23</sup>, εντοπίζονται εμφανείς παραλληλισμοί με θεατρικούς τόπους<sup>24</sup>, ενώ αναγνωρίζεται και μια ποικιλία θεατρικών εκφραστικών μέσων και η ανάμιξη διάφορων στίλ, όπως θέατρο εν θεάτρω, θεατρική αναπαράσταση, θεατρική πρόβα και προετοιμασία για έξοδο στη σκηνή, αλλαγή ρόλου, βουβό σκηνικό παιγνίδι, αυτοσχεδιασμός, κουκλοθέατρο, παρωδία υψηλού τραγικού ύφους, διάφορα επικά θεατρικά μέσα<sup>25</sup>, στοιχεία από το Θέατρο-Ντοκουμέντο και το Θέατρο του Δρόμου, την Επιθεώρηση κ.ά.

22 Την παρατήρηση, σε άλλους όμως συσχετισμούς, έχει κάνει και ο σκηνοθέτης της πρώτης παράστασης (πρβλ. Patrice Chéreau: «Για μια νέα χρήση του θεάτρου», *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά* [2005], ό.π., σ. 214).

23 Π.χ. υπόκριση (σ. 110), μακιγιάζ (σ. 112), παρασκήνια (σ. 112), σκηνοθεσία (σ. 113), θεατρικές αποστάσεις (σ. 112), θεατρικές αυταπάτες (σ. 118), ταμπλώ βιβάν (σ. 119), αντιπαράθεση παράστασης-πραγματικότητας, ρόλου-προσώπου, ονείρου-πραγματικότητας (σ. 118), σχολιασμός σκηνής ως κωμικής, τραγικής, κωμικοτραγικής (σ. 31), Ψυχόδραμα (σ. 87), Μελόδραμα (σ. 107) κ.ά.

24 Εκτός από τη σκηνή της θεατρικής παράστασης με τους θεατρίνους στον *Άμλετ*, που αναφέρθηκε πιο πάνω, υπάρχει εμφάνιση φαντάσματος και συγκεκριμένα, πάλι σε αντιστοιχία με τον *Άμλετ*, το φάντασμα του πατέρα (σ. 66), αναφορά στον Σαίξπηρ, όταν η βασίλισσα λέει, σαν να χαριεντίζεται, ότι σε δικό του έργο το τσάι θα είχε δηλητήριο (σ. 100), η παρομοίωση για τη Σκηνή ως βασίλειο (σ. 109) κ.λπ.

25 Όπως π.χ. πρόλογος με ανακοίνωση τίτλου, τόπου, χρόνου, θέματος του έργου που παριστάνεται (σ. 26) και ξεχωριστή ανακοίνωση τίτλου των σκηνών του (σσ. 28, 31, 34), αλλά και περιγραφή θέματος επόμενης σκηνής (σ. 43), ανακοίνωση ροής δράσης (σ. 75), αυτοπαρουσίαση και παρουσίαση άλλου στο ρόλο (σ. 76), αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο γεγονότων και διασαφηνιστικές ερωτήσεις (σσ. 86 εξ.), ανακοίνωση δράσης, κινήσεων (σ. 112), ενώ και ο σχολιασμός σκηνής που προηγήθηκε ή που θα ακολουθήσει είναι πολύ συχνός.

Η φροντίδα του συγγραφέα για την υπογράμμιση του στοιχείου της θεατρικής παράστασης ξεκινάει ήδη από τις «Οδηγίες και υποδείξεις» που έχει προτάξει στο κείμενο του έργου, όπου κυρίως διατυπώνει προδιαγραφές για το ανέβασμα και ταυτόχρονα καταθέτει και κάποιες γενικότερες θεωρητικές απόψεις του για το θέατρο, που φανερώνουν πόσο τον ενδιαφέρει αυτή η πλευρά όταν γράφει θεατρικό έργο<sup>26</sup>. Αυτό το ενδιαφέρον αποτυπώνεται και στην πυκνή παρουσία σκηνικών οδηγιών που καθορίζουν με κάθε λεπτομέρεια τη σκηνική υλοποίηση του κειμένου σε όλους τους τομείς της θεατρικής του παράστασης. Οι πολυάριθμες σκηνικές οδηγίες δεν αφορούν μόνο στη διευθέτηση της σκηνής, τη διάταξη των προσώπων και την κίνηση των ηθοποιών, το φωτισμό, τον ήχο και τις διάφορες παρεμβολές, αλλά επεκτείνονται και στο στιλ παιξίματος, στον τόνο, το ύφος, την εκφορά του λόγου κ.ο.κ.<sup>27</sup> Εκτός από αυτή τη λειτουργία που αφορά στο θεατρικό μέρος, οι σκηνικές οδηγίες έχουν και μια δεύτερη, εξίσου σημαντική, δομική λειτουργία, ως ένα από τα μέσα που χρησιμοποιούνται βοηθητικά για το διαχωρισμό των επιπέδων της δράσης, που αναφέρθηκαν πιο πάνω<sup>28</sup>.

Ιδιαίτερα σημαντικές για το ζήτημα που εδώ εξετάζεται, την εισβολή του θεάτρου στο δραματικό κείμενο, είναι οι εκτενείς σκηνικές οδηγίες που καθορίζουν λεπτομερώς και επακριβώς το σκηνικό παιχνίδι που διαδραματίζεται και στα δύο επίπεδα (το μυθοπλαστικό του έργου και το πλασματικό της παράστασης) τόσο στην πλατεία, όσο και πάνω στη σκηνή, τότε με βουβό παίξιμο, τότε με ίχνη διαλόγου, άλλοτε μόνο του και άλλοτε παράλληλα με τη δράση που συνεχίζει τη ροή της. Σ' αυτό το συχνό, προκαθορισμένο στις σκηνικές οδηγίες, παντομimικό παιχνίδι βρίσκει διέξοδο η πληθωρική θεατρικότητα που, ξεχειλίζοντας κατά κάποιο τρόπο, χαρακτηρίζει το έργο φτάνοντας στο τέλος στην κορύφωση του παραληρηματικού, φρενήρη, όπως τον χαρακτηρίζει ο ίδιος ο συγγραφέας, χορού της βασίλισσας γύρω από το πτώμα (σσ. 119 εξ.). Ένα κρεσέντο που με τη συσώρευση θεατρικών εικόνων χλιδής, μεγαλείου, ονείρων, έρωτα κ.ά. προεικονίζει ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κατοπινότερου θεατρικού έργου του Δημητριάδη<sup>29</sup>.

Η θεατρικότητα εμπεριέχεται από τη σύλληψη ήδη στο έργο που, όπως αναφέρθηκε, έχει ως πλαίσιο την παράσταση της θεατρικής δοκιμής μιας παράστασης επιτρέποντας πολλαπλή

26 Αναφέρεται σε όρους όπως αναπαράσταση και αυτοσχεδιασμός, στο θέατρο ως μηχανισμό παραγωγής ψευδαισθήσεων και πλαστών εντυπώσεων, στη δημιουργία πολυδιάστατης εντύπωσης, στην ανάμιξη του φανταστικού και πραγματικού στοιχείου, στη χρήση όλων των θεατρικών εφφέ κ.λπ., ενώ για την παράσταση του έργου σημειώνει, εκτός από οδηγίες για τα σκηνικά και τα κοστούμια ή τη χρήση βοηθητικών μέσων, ιδιαίτερα για τη θεατρική ατμόσφαιρα ότι στην αρχή «οι ηθοποιοί ετοιμάζονται για την παράσταση που είναι μια αναπαράσταση: μακιγιάρονται, μελετούν τα κείμενά τους, παίζουν [...] δοκιμάζουν τα κοστούμια τους, τους φωτισμούς, τις κινήσεις πάνω στο πλατώ, κτλ.» (σ. 12).

27 Βλ. ενδεικτικά κάποια παραδείγματα: σκηνική οδηγία για διευθέτηση της σκηνής και τοποθέτηση των ηθοποιών (σ. 27), για ηχητική παρεμβολή θορύβου (σ. 83), για άπλετο φως (σ. 93), για παρεμβολή της εκτός θεάτρου πραγματικότητας (σ. 107), για τον τρόπο παιξίματος (σσ. 28, 31, 34), την εναλλαγή ομιλίας και γαυγίσματος (σσ. 57 εξ.), την εκφορά του λόγου (σσ. 27, 65) κ.ο.κ.

28 Βλ. π.χ. σσ. 16, 27, 83, 93, 119, 126.

29 Αυτή η πτυχή, η συσώρευση θεατρικών εικόνων μέσα στο ίδιο το δραματικό κείμενο, αποτελεί μια από τις πιο σημαντικές εξελίξεις στο σύγχρονο θέατρο και έχει ήδη επισημανθεί από τη συγγρ. στην ανακοίνωση για το Θέατρο των Εικόνων, που αναφέρθηκε πιο πάνω (σημ. 13), με παράδειγμα το θέατρο του Χάινερ Μύλλερ. Στις εξελίξεις αυτές του μοντέρνου θεάτρου εντάσσεται αναμφίβολα και το θέατρο του Δημητριάδη, ο οποίος μάλιστα παρουσιάζει μια πολύ ενδιαφέρουσα συγγένεια στην επιλογή των θεατρικών εικόνων με το γερμανό συγγραφέα. Τα ζητήματα αυτά ωστόσο χρήζουν ιδιαίτερης ανάπτυξης και μετατίθενται σε ξεχωριστή μελλοντική εργασία.

θεατρική διάθλαση, το καθρέφτισμα και αντικαθρέφτισμα του ίδιου του θεάτρου μέσα στη θεατρική παράσταση. Επιτρέπει διάφορα επίπεδα δράσης και ρόλων, όλη την τεχνική της αποστασιοποίησης με διακοπές της ροής, επεξηγήσεις, σχόλια κ.λπ., αλλά και γενικότερα παρεμβάσεις, παρεμβολές, ρωγμές των επιπέδων, μετάπτωση από το ρόλο κ.ο.κ. Δίνει έμφαση στην παράσταση, την πρόβα και την αυτοσχέδια αναπαράσταση, παραθέτει ένα πλήθος από ρητές υποδείξεις ότι πρόκειται για θέατρο, επιτείνοντας τη φανερή παρουσία του θεάτρου μέσα στο ίδιο το κείμενο του έργου.

Δεν είναι τυχαίο ότι ακριβώς αυτή η έκδηλη, πληθωρική θεατρικότητα αναγνωρίστηκε και από τους γάλλους ανθρώπους του θεάτρου που πρώτοι στήριξαν το πρωτόλειο τού τότε νεαρού συγγραφέα<sup>30</sup>, οι οποίοι απηχώντας τις νέες αισθητικές αντιλήψεις της αριστερής διάνοησης της εποχής, που με την αμφισβήτηση του λογοτεχνικού δραματικού κειμένου είχε φέρει στο επίκεντρο τη σκηνοθεσία, μίλησαν για θάνατο του συγγραφέα<sup>31</sup>. Προσωπικά θα διαφοροποιηθούμε. Όπως ελπίζουμε ότι καταδείχτηκε με όσα αναπτύχθηκαν πιο πάνω, ο Δημητριάδης, δεχόμενος την αμφισβήτηση της παντοδυναμίας του κειμένου στο θέατρο, αφήνει ο ίδιος να εισχωρήσει το θέατρο μέσα στο κείμενο του έργου του. Όχι μόνο, όπως έχει τονίσει επανειλημμένα, δεν απορρίπτει άλλες σκηνοθετικές προτάσεις<sup>32</sup> (αντίθετα παρουσιάζει εκ προοιμίου, στον υπότιτλο, την *Τιμή της ανταρσίας στη μούρη αγορά* ως «πρόταση θεατρικού έργου»<sup>33</sup>), αλλά δηλώνει ρητά ότι το έργο είναι ανοιχτό σε νέες σκηνικές ερμηνείες<sup>34</sup>. Αυτό όμως δεν τον εμποδίζει να καταθέσει και ο ίδιος τη δική του θεατρική πρόταση ως μία, από πολλές, δυνατή σκηνική υλοποίηση, για την οποία έχει σαφέστατη εικόνα και την αποτυπώνει με κάθε λεπτομέρεια στο κείμενό του, ως συγγραφέας που γράφει θέατρο.

30 Όπως σημειώνεται σε κείμενα που αναφέρονται στο έργο του Δημητριάδη και την παράστασή του από τον Chéreau. Πρβλ. Bernard Dort: «Η τιμή της ανταρσίας στο θέατρο» και Patrice Chéreau: «Για μια νέα χρήση του θεάτρου», στο Επίμετρο της έκδοσης *Η τιμή της ανταρσίας στην μούρη αγορά* [2005], ό.π., σσ. 225-234 και 211-217 αντίστοιχα.

31 Μια άποψη που υιοθέτησε στο σημειώμά της και η επιμελήτρια της έκδοσης της Νεφέλης, Δήμητρα Κονδυλάκη, επισημαίνοντας: «Αποτελεί [...] μοναδική περίπτωση ελληνικού έργου που, ταυτόχρονα [...] με τον [...] Ρολάν Μπαρτ, κηρύσσει τον “Θάνατο του συγγραφέα”, αποδίδοντας στην Σκηνή και στον Ηθοποιό τα σκήπτρα της θεατρικότητας.» (*Η τιμή της ανταρσίας στην μούρη αγορά* [2005], ό.π., σ. 10).

32 Η σκηνοθετική πρόταση του Chéreau, π.χ., έγινε το 1968 με τις πολύ πρόσφατες εμπειρίες του παρισινού Μάν να αποτυπώνονται στην παράσταση. Πρβλ. σχετική παρατήρηση σε κριτική της πρεμιέρας του έργου, Bertrand Poirot-Delpech: «*Η τιμή της ανταρσίας στην μούρη αγορά*», *Le Monde*, 16 Οκτ. 1968 (μεταφέρεται από την ελληνική μετάφραση που παρατίθεται στο Επίμετρο της έκδοσης *Η τιμή της ανταρσίας στην μούρη αγορά* [2005], ό.π., σσ. 219-223, ιδίως σ. 221).

33 Η αφαίρεση του τόσο χαρακτηριστικού υποτίτλου είναι μία από τις διάφορες άχρηστες, κατά τη γνώμη μας, επεμβάσεις της δεύτερης έκδοσης (*Η τιμή της ανταρσίας στην μούρη αγορά* [2005], ό.π.).

34 Αυτό το σημείο ο Δημητριάδης, συμπορευόμενος με τις νέες αισθητικές αντιλήψεις της εποχής για αποδέσμευση από το σταθερό, διαλογικό δραματικό κείμενο με παράλληλη επικέντρωση στην πλευρά του θεάτρου, το έχει τονίσει σε διάφορες ευκαιρίες επισημαίνοντας, π.χ., ότι η ίδια η συγγραφή ενός θεατρικού έργου «είναι πάντα μια διαδοχή από απρόβλεπτες φάσεις και από συνεχείς προσπελάσεις» ή μιλώντας για μία «πιθανή λύση του έργου, χωρίς να θεωρηθεί και απολύτως αναγκαία, ούτε κι η μοναδική, φυσικά» (βλ. εισαγωγικό σημείωμα του συγγραφέα και υποσημείωσή του στο τέλος του έργου στην έκδοση *Η τιμή της ανταρσίας στη μούρη αγορά* [1980], ό.π., σσ. 10 και 127 αντίστοιχα).



ΞΕΝΙΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

*Λέγε με Ιουλιέτα*: Από τη χώρα του Σαίξπηρ  
στο βασίλειο της Ράιας Μουζενίδου

Η Ράια Μουζενίδου ταξιδεύει από παλιά στη χώρα του Σαίξπηρ. Τις εμπειρίες της όμως από τα ταξίδια της τις κράτησε φυλαγμένες, μέχρι που ήρθε η ώρα να τις παρουσιάσει στο δικό της βασίλειο, το θέατρο Δίπυλον, που άνοιξε τις πόρτες του το 2003. Παρ' όλο που φαίνεται ν' ασχολήθηκε με τον Σαίξπηρ σχετικά αργά στην καριέρα της, στην πραγματικότητα η σκηνοθέτις άρχισε να δουλεύει πάνω στα κείμενά του σε νεαρή ηλικία, κατά τη διάρκεια των σπουδών της στη Σορβόνη. Ωστόσο, της πήρε αρκετό χρόνο μέχρι να σκηνοθετήσει οτιδήποτε σαιξπηρικό.

Όταν η Μουζενίδου άνοιξε, επιτέλους, τον χώρο που θα γινόταν η στέγη των σαιξπηρικών πειραματισμών της, ξεκίνησε με κάτι νέο, ένα δικό της έργο εμπνευσμένο από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Το *Με αφορμή τον Σαίξπηρ: Λέγε με Ιουλιέτα* είναι μια ιστορία που διαδραματίζεται στα παρασκήνια μιας παράστασης της σαιξπηρικής τραγωδίας. Η σκηνοθέτις, που έχει περάσει όλη της τη ζωή στο θέατρο, έδωσε με φρέσκια και ζωντανή ματιά μια ποικιλία πιθανών προβλημάτων, τόσο πάνω στη σκηνή όσο και πίσω απ' αυτήν, σ' ένα έργο που είναι τόσο ρομαντικό όσο και αστείο.

Το έργο της Μουζενίδου ξεκινά μ' έναν Πρόλογο, που ενημερώνει το κοινό για την ιστορία, όπως ακριβώς και το σαιξπηρικό έργο. Ακολουθεί η λεγόμενη «σκηνή του μπαλκονιού», κατά την οποία συμβαίνει ένα ατύχημα, που πυροδοτεί την όλη πλοκή.

Η σκηνοθέτις ενσωματώνει στο έργο της μια σειρά καταστάσεων που συνδέονται με το θέατρο: τον πανικό που προκαλεί το ατύχημα στους ηθοποιούς και την απόπειρά τους να καλύψουν την ατυχία τους με μια λύση της στιγμής· τους ηθοποιούς που ζητούν συγγνώμη από τους θεατές και τους διαβεβαιώνουν είτε πως θα πάρουν τα χρήματά τους πίσω είτε πως μπορούν να έρθουν μια άλλη μέρα με το ίδιο εισιτήριο· την επιθυμία των ανθρώπων που δουλεύουν πίσω από τη σκηνή να παίξουν κι εκείνοι· τους διαφορετικούς υποκριτικούς τρόπους, ξεπερασμένους και μοντέρνους· τον δεσμό του σκηνοθέτη με την πρωταγωνίστρια· τις δεισιδαιμονίες και την θρησκοληψία των ηθοποιών.

Αλλά το έργο είναι κυρίως για τον έρωτα, ανάμεσα σε όλους τους Ρωμαίους και τις Ιουλιέτες που συμμετέχουν στην παραγωγή, οι οποίοι βιώνουν ως επί το πλείστον ανεκπλήρωτους έρωτες, αφού το αντικείμενο του πόθου τους στρέφει συνήθως το ενδιαφέρον του προς κάποιο άλλο μέλος του θιάσου. Παρά τις ρομαντικές σκηνές, το έργο είναι και πολύ αστείο, καθώς ο πανικός που δημιουργεί το ατύχημα κάνει τον ρόλο της Ιουλιέτας ν' αλλάξει πολλά χέρια, γηραιότερα και νεότερα, γυναικεία και ανδρικά.

Στο έργο της η Μουζενίδου δείχνει επίσης το πώς ο Σαίξπηρ γίνεται κομμάτι της ζωής των ηθοποιών: απευθύνονται συχνά ο ένας στον άλλον με στίχους του Σαίξπηρ, και βλέπουν ακόμη και όνειρα με σαιξπηρικό θέμα. Το όνειρο της Άντας είναι μια παρωδία του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* σε μέτρο, που μας θυμίζει τα έργα του Μποστ, ο οποίος κάνει και την εμφάνισή του μέσα στο όνειρο.





Η σκηνοθέτις, που απ' ό τι φαίνεται λατρεύει τη μουσική<sup>1</sup>, όπως ομολογεί και η ίδια<sup>2</sup>, κι όπως μπορούμε να συμπεράνουμε κι από μια σειρά μουσικών παραστάσεων που έχει παρουσιάσει<sup>3</sup>, κλείνει το έργο με μια μουσική κορύφωση: οι ηθοποιοί καταλήγουν να τραγουδούν το σαιξπηρικό κείμενο με μουσική υπόκρουση τζαζ και φλαμένκο, με κομμάτια του κειμένου να παίζονται εδώ κι εκεί απ' όλους τους ανθρώπους που συμμετέχουν στην παραγωγή.

Αν και το αρχικό σχέδιο ήταν να παιχτεί το έργο της εναλλάξ με το *Ρωμραίος και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ, η Μουζενίδου ανέβασε τελικά το σαιξπηρικό έργο την επόμενη χρονιά, σε νέα μετάφραση, την οποία ανέλαβε η ίδια, με τη βοήθεια του Όμερ Χέλπιστ και την επιμέλεια του Λευτέρη Παπαδόπουλου<sup>4</sup>.

- 
- 1 Το ενδιαφέρον της Μουζενίδου για τη μουσική έχει επισημάνει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ο οποίος συζητεί όχι μόνον την χρήση της μουσικής, αλλά και τον τρόπο με τον οποίον η σκηνοθέτις εξερευνά την εσωτερική μουσική ενός έργου (*Παγκόσμιο Θέατρο 2. Από τον Στρίντμπεργκ και τον Τσέχωφ στον Πιραντέλλο και τον Μπρεχτ*, επιμ. – εισαγ. Έλσα Ανδριανού, Πατάκης, Αθήνα 1999, (1997), σ. 109, και *Παγκόσμιο Θέατρο 3. Από τον Μίλλερ στον Μίλλερ*, επιμ. – εισαγ. Έλσα Ανδριανού, Πατάκης, Αθήνα 2000, σσ. 140-41). Πάνω στις μουσικές επιρροές στο έργο της Μουζενίδου βλ. επίσης Νάσος Νικόπουλος, *Κρίσεις για το νεοελληνικό θέατρο*, Δελφίνι, Αθήνα 1995, σ. 171.
  - 2 Όπως αναφέρει στο σημείωμά της σε προγράμματα πρόσφατων παραστάσεων στο Δίπυλον, δεν ξεχνά ποτέ «τη μαγεία της Μουσικής που [την] ταξίδευε», και που, απ' ό τι φαίνεται, την ταξιδεύει ακόμη (βλ., π.χ., το πρόγραμμα της παράστασης *Όταν ο Μακ συνάντησε την Μπεθ*).
  - 3 Με πιο πρόσφατη το μιούζικαλ των Λευτέρη Παπαδόπουλου και Μάριου Στρόφαλη *Τα μαγικά του έρωτα*, βασισμένο στο *Άσμα ασμάτων* και προσαρμοσμένο για τη σκηνή από την ίδια, που παρουσιάστηκε στο Δίπυλον το 2009.
  - 4 Η παράσταση αυτή παρακάμπτεται εδώ· το κείμενο αυτό εστιάζει στις διασκευές της σκηνοθέτιδας, που παρουσιάζουν εύλογα περισσότερο ενδιαφέρον.



Έχοντας ανεβάσει και τη νέα της μετάφραση, η Μουζενίδου και πάλι δεν είχε πει την τελευταία της λέξη πάνω στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*. Στο επόμενο έργο της, με τίτλο *Τρωίλος και Χρυσήδα-Πλάνο πρώτο*, η σκηνοθέτις χρησιμοποιεί και τα δύο σαιξπηρικά έργα, κυρίως το *Τρωίλος και Χρυσήδα* με κάποιες κεντρικές σκηνές από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, σε δική της μετάφραση. Η δομή του *Τρωίλος και Χρυσήδα-Πλάνο πρώτο*, η οποία ακολουθεί παράλληλα τις δύο ιστορίες, αποκαλύπτει τις μεταξύ τους ομοιότητες, ενώ η χρήση δύο διαφορετικών χώρων, το κέντρο της σκηνής για το *Τρωίλος και Χρυσήδα* και κάποιου είδους δευτερεύουσα σκηνή στη μια πλευρά για το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, έκανε δυνατή την ταυτόχρονη παρουσία αυτών των δύο παράλληλων κόσμων.

Πριν την πρώτη μουσική συνάντηση ανάμεσα στον Τρωίλο και την Χρυσήδα, η Μουζενίδου εισάγει την περίφημη «σκηνή του μπαλκονιού» από το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, κάνοντας τον θεατή να συνειδητοποιήσει τις πολλές ομοιότητες ανάμεσα στους διαλόγους των δυο νεαρών ζευγαριών, τους όρκους τους κλπ. Μετά την πρώτη κρυφή συνάντηση του Τρωίλου και της Χρυσήδας, που καθίσταται δυνατή χάρη στον θείο της ηρωίδας Πάνδαρο, ο οποίος είναι επίσης παρών, η σκηνοθέτις τοποθετεί μια σκηνή με τον Πατέρα Λαυρέντιο, ο οποίος, όπως διαπιστώνουμε, λειτουργεί κι εκείνος με τον ίδιο τρόπο ως μεσάζων. Μετά την πρώτη σωματική επαφή του Τρωίλου και της Χρυσήδας εισάγεται η σκηνή που ακολουθεί την ολοκλήρωση του γάμου του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Η εξόριση του Ρωμαίου από τον Πρίγκιπα επίσης τοποθετείται εδώ, και οδηγεί στην επόμενη σκηνή από το *Τρωίλος και Χρυσήδα*, όπου οι Έλληνες ζητούν να τους παραδοθεί η Χρυσήδα, κάτι που αποτελεί επίσης μια μορφή εξορίας για την ηρωίδα. Στο *Τρωίλος και Χρυσήδα* οι δύο εραστές χωρίζονται από τις διαπραγματεύσεις του Τρωικού Πολέμου· στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* από την προαιώνια διαμάχη ανάμεσα στις οικο-

γένειές τους, πράγμα που υπογραμμίζει τέλεια τα δύο θέματα που η Μουζενίδου έχει επιλέξει να τονίσει στα δύο έργα: τον έρωτα και τον πόλεμο. Τα αποχαιρετιστήρια λόγια που ανταλλάσσουν ο Τρωίλος και η Χρυσήδα ακολουθούν αυτά του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Και αφότου ο Διομήδης έχει έρθει να παραλάβει την Χρυσήδα, ο Πατήρ Λαυρέντιος ανακοινώνει στην Ιουλιέτα ότι πρέπει να παντρευτεί τον Πάρι. Αυτό που ακολουθεί είναι δύο διαφορετικοί θάνατοι της ηρωίδας: η Χρυσήδα υποκύπτει στον Διομήδη, πράγμα που κάνει τον Τρωίλο να αναφωνήσει ότι αυτή δεν είναι η Χρυσήδα του· και ο Ρωμαίος βρίσκει την Ιουλιέτα νεκρή, όπως πιστεύει. Και στις δύο περιπτώσεις η ηρωίδα δεν είναι πράγματι νεκρή· για τον ήρωα, ωστόσο, φαίνεται πως είναι, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο.

Αλλά το δημιούργημα της Μουζενίδου δεν τελειώνει με τις δύο ερωτικές ιστορίες. Τα συμφραζόμενά τους φαίνονται εξίσου σημαντικά, ακόμη κι αν δεν εκφράζονται στον ίδιο βαθμό πάνω στη σκηνή. Η σκηνοθέτις δεν ξεχνά ότι το *Τρωίλος και Χρυσήδα* τοποθετείται μέσα στο πλαίσιο του Τρωικού Πολέμου<sup>5</sup>, και το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* στο μέσον μιας παλιάς διαμάχης, και υπογραμμίζει τον διαχρονικό και παγκόσμιο χαρακτήρα τους. Η Μουζενίδου θεωρεί τα δύο έργα ως τα κύρια αντιπολεμικά δραματικά δημιουργήματα του Σαίξπηρ, και υποστηρίζει ότι ο Τρωικός Πόλεμος στο *Τρωίλος και Χρυσήδα* θα μπορούσε να παραπέμψει σ' έναν παγκόσμιο πόλεμο, ενώ η διαμάχη στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* θα μπορούσε να θεωρηθεί ως το αντίστοιχο ενός εμφύλιου πολέμου<sup>6</sup>.

Η Μουζενίδου συνέχισε τις σαιξπηρικές διασκευές της μ' ένα έργο βασισμένο στον *Μακμπέθ*. Το έργο *Όταν ο Μακ συνάντησε την Beth*, για μια ακόμη φορά, αποτελείται κατά βάσιν από μια νέα μετάφραση του σαιξπηρικού κειμένου, και πάλι της ίδιας της σκηνοθέτιδας. Η Μουζενίδου αντιμετωπίζει τον Μακμπέθ και την Λαίδη του ως έναν χαρακτήρα διασπασμένο σε δύο πρόσωπα, μια ιδέα που βρίσκει στον Φρόντ<sup>7</sup>. Αυτό εξηγεί το ότι κόβει το όνομα του Μακμπέθ στα δύο, για να δώσει τα ονόματα του ζευγαριού, Μακ και Μπεθ. Γι' ακόμη μια φορά, η μουσική έπαιξε σημαντικό ρόλο στην παράσταση, ειδικά στις σκηνές με τις μάγισσες. Η σκηνοθέτις αυτή τη φορά προτίμησε τη ζωντανή μουσική, που συνέθεσε και εκτέλεσε επί

5 Όπως εμπιστεύτηκε στον Γιώργο Δ. Κ. Σαρηγιάννη («Ραία Μουζενίδου: Ένα άγριο, αιματηρό τσίρκο», εφημ. *Τα Νέα*, 22-2-2005, <Ορίζοντες>, <Πρόσωπο>, σ. 8), η Μουζενίδου, όσον αφορά το *Τρωίλος και Χρυσήδα*, επηρεάστηκε από μια ιδέα του René Girard από το βιβλίο του *Οι φλόγες της ζηλοτυπίας*: ο Girard εντόπισε τις ομοιότητες ανάμεσα στην πολιτική του πολέμου και την πολιτική του έρωτα στο έργο (βλ. René Girard, *Σαίξπηρ – Οι φλόγες της ζηλοτυπίας*, μετ. Κωστής Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1993, σσ. 215-230).

6 Βλ. το σημείωμά της στο πρόγραμμα.

7 Βλ. το σημείωμά της στο πρόγραμμα. Προφανώς εννοεί το δοκίμιο με τίτλο «Μερικοί χαρακτήρες-τύποι που απαντώνται στην ψυχαναλυτική εργασία» (1916), όπου ο Φρόντ εφαρμόζει στον *Μακμπέθ* μια ιδέα που βρήκε σε μια αδημοσίευτη μελέτη του Ludwig Jekels: ο Jekels «πιστεύει ότι ο Σαίξπηρ συχνά χωρίζει έναν χαρακτήρα σε δύο πρόσωπα, τα οποία, αν τα πάρουμε χωριστά, δεν γίνονται πλήρως κατανοητά, και δεν γίνονται κατανοητά μέχρι να τα φέρουμε μαζί και πάλι σε μια ενότητα» (Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, translated from the German under the General Editorship of James Strachey, in Collaboration with Anna Freud, assisted by Alix Strachey and Alan Tyson, τόμ. XIV (1914-1916), The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, London 1978, (1957), σ. 323. Η μετάφραση είναι της γράφουσας). Για περισσότερα «ζευγαρωμένα» σαιξπηρικά πρόσωπα που λειτουργούν ως ένα βλ. Xenia Georgoroulou, «The Pairing of the Shrew: Shakespeare's Shrews as Defenders of his Wronged Heroines», *Στέφανος: Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούνκερ, Παράβασις*, Μελετήματα 5, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Ergo, Αθήνα 2007, σσ. 317-23, Ξένια Γεωργοπούλου, *Ζητήματα φύλου στο θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σσ. 121-41, Diana E. Henderson, «The Theatre and Domestic Culture», *A New History of Early English Drama*, ed. John D. Cox and David Scott Kastan, Columbia University Press, New York 1997, σσ. 173-94, ιδίως σ. 177 και Linda Woodbridge, *Women and the English Renaissance: Literature and the Nature of Womankind, 1540-1620*, Harvester, χ.τ. 1984, σ. 199.

σκηνής ο ταλαντούχος Σταύρος Μητρόπουλος από το μουσικό σχήμα Dirty Granny Tales. Όπως έχει επισημάνει στο παρελθόν ο Γιάννης Βαρβέρης, η Μουζενίδου ξέρεי πώς να δημιουργεί ατμόσφαιρα<sup>8</sup>. Και σ' αυτήν την παράσταση το πέτυχε όχι μόνον με τη μουσική, αλλά και με τους φωτισμούς, οι οποίοι έπαιξαν βασικό ρόλο στην σχεδόν άδεια σκηνή της. Το πιο σημαντικό τμήμα του σχεδόν ανύπαρκτου σκηνοτικού, που σχεδίασε η ίδια η σκηνοθέτις, ήταν ένα τετράγωνο λευκό πανί ακριβώς στη μέση του δαπέδου της σκηνής. Τα πάντα φαίνονταν ν' αρχίζουν και να τελειώνουν εκεί, καθώς τη μια αναπαριστούσε τη χύτρα των μαγισσών, την άλλη το κρεβάτι του ζευγαριού. Αυτό το συμβολικό τετράγωνο φωτιζόταν με τρόπο που δημιουργούσε αντίθεση με την υπόλοιπη σκηνή, ενώ στις σκηνές με τα οράματα του Μακ, όπως όταν εμφανίζονταν μπροστά του το μαχαίρι και το φάντασμα του Μπάνκο, τα λευκά φώτα που αναβόσβηναν από τις τέσσερις γωνίες της σκηνής και διασταυρώνονταν στο κέντρο της θύμιζαν την γεωμετρία στις σκηνοθεσίες του Θεόδωρου Τερζόπουλου<sup>9</sup>. Όσο για την ιδέα του Φρόντ, έγινε σαφής επί σκηνής, καθώς η Μπεθ παρουσιαζόταν δυνατότερη όταν ο Μακ ήταν αδύναμος και το αντίθετο, και έκλεισε την τελευταία σκηνή, όπου ο Μακ αγκάλιασε το νεκρό σώμα της Μπεθ με τέτοιο τρόπο ώστε τα δύο σώματα, τοποθετημένα συμμετρικά, φαινόταν σαν να σχηματίζουν ένα μόνο σώμα.

Για την θεατρική περίοδο 2010-2011 η Ραία Μουζενίδου επέστρεψε στο *Τρωίλος και Χρυσήδα* με την διασκευή της *Όλα είναι πόλεμος – Τρωίλος και Χρυσήδα - Πλάνο δεύτερο*. Για την παράσταση χρησιμοποίησε την δική της μετάφραση του σαιξπηρικού έργου, ενώ ανέλαβε και την διαμόρφωση του σκηνοτικού χώρου. Αυτή τη φορά η σκηνοθέτις επέλεξε έξι νέους άνδρες ηθοποιούς για να ζωντανέψουν την ιστορία έξι στρατιωτών που ανεβάζουν μια αντιπολεμική κωμωδία με βάση τον Τρωικό Πόλεμο. Η Μουζενίδου αποκαλεί τους ηθοποιούς της «κομμάντος», και εύλογα, καθώς η «αποστολή» τους περιλάμβανε τρεις κατά μέσον όρο ρόλους για τον καθένα, τόσο ανδρικούς όσο και γυναικείους.

Η δουλειά που περίμενε τους ηθοποιούς έγινε ακόμη πιο δύσκολη μέσα σ' έναν χώρο σχεδόν απογυμνωμένο από σκηνοτικά και αντικείμενα. Ένα παιδικό ξύλινο αλογάκι από το σπίτι της σκηνοθέτιδας, κρεμασμένο από το ταβάνι, παρέπεμπε στον Δούρειο Ίππο. Κατά τα άλλα, μερικά ξύλινα κουτιά, που γίνονταν καθίσματα, τραπέζια, βάρθρα ή ό,τι άλλο χρειαζόταν, μερικά ελαστικά αυτοκινήτων, τα οποία μετατρέπονταν σε κάθισμα, νιπτήρα ή και πολεμική μηχανή, μια ανεμόσκαλα κι ένα σχοινί με κόμπους κρεμασμένα από το ταβάνι. Χρησιμοποιώντας μόνο τα στοιχειώδη, ή ούτε κι αυτά, όπως άλλωστε έκανε κι ο ίδιος ο Σαίξπηρ στο θέατρό του, η Μουζενίδου άφησε τα υπόλοιπα στη φαντασία των θεατών. Το ίδιο έκανε και με τα κοστούμια, χρησιμοποιώντας με μινιμαλιστικό τρόπο επιμέρους στοιχεία που δήλωναν το φύλο, την ηλικία, την θέση στην στρατιωτική ιεραρχία, την πολεμική εξάρτηση, τα οποία φορούσαν οι ηθοποιοί πάνω από τα ουδέτερα, στρατιωτικά τους ρούχα. Αυτή η λύση αφενός διευκόλυνε την συνεχή εναλλαγή ρόλων με γρήγορες προσθαιρέσεις, αφετέρου υποστήριζε την αρχική ιδέα, των στρατιωτών που ανεβάζουν ένα έργο με ό,τι τους βρίσκεται. Ανάλογο μινιμαλισμό πρότεινε η σκηνοθέτις και στον τρόπο ερμηνείας των διαφόρων ρόλων, που ξεχώριζαν μέσ' από χαρακτηριστικές κινήσεις και εκφράσεις των ηθοποιών. Η αγάπη της για τη μουσική

8 *Η κρίση του θεάτρου, Δ'. Κείμενα θεατρικής κριτικής 1994-2003*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, σ. 52.

9 Πάνω στην γεωμετρία του Τερζόπουλου βλ. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώνας το Χάος: Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Επιστήμες, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008 και Dimitris Tsatsoulis, "The Circle and the Square", *Journey with Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, χ.τ. χ.χ., σσ. 42-54.





φάνηκε και πάλι στα τραγουδάκια του καλλίφωνου Πανδάρου της, ενώ οι μουσικές επιλογές περιλάμβαναν τόσο κλασικά κομμάτια όσο και πρωτότυπες συνθέσεις του Μάριου Στρόφαλη, αν και ο αχός της μάχης ήταν αυτός που σχεδόν μονοπωλούσε τ' αυτιά του θεατή, ακόμη κι όταν μόλις ακουγόταν.

Τονίζοντας την διαχρονικότητα του σαιξπηρικού έργου, η Μουζενίδου προσέθεσε και κάποια σύγχρονα στοιχεία. Στο στρατόπεδο των Ελλήνων, κατά την παύση των εχθροπραξιών, οι στρατηγοί παρακολουθούν έναν αγώνα τένις ανάμεσα σε δυο φαντάρους που βρίσκονται στα άκρα του σκοτεινού προσκήνιου, ενώ η απραξία του Αχιλλέα δηλώνεται με τον ήρωα να παίζει γκολφ. Στην δε Τροία οι άρχοντες συνεδριάζουν ζωντανά σε μια τηλεοπτική εκπομπή με τίτλο «Καλημέρα Τροία», που κυνηγά την είδηση και διακόπτεται από διαφημίσεις. Σε μια οθόνη περνούν και οι νεκροί και τραυματίες των δύο στρατών, με χιουμοριστικές παρατηρήσεις ανάλογα με την κατάσταση των τραυματιών κλπ και με την αναγραφή των «σκόρερς». Γενικά στην παράσταση η έννοια του αγώνα συνδέεται με τον αθλητικό αγώνα. Ο αγώνας ανάμεσα στον Έκτορα και τον Αίαντα θυμίζει αγώνα πυγμαχίας στην προετοιμασία του (αλλά δεν πραγματοποιείται λόγω της συγγένειας ανάμεσα στους δύο ήρωες). Από την παράσταση δεν έλειπε και το video art, όπως και στην προηγούμενη εκδοχή του *Τρωίλος και Χρυσήίδα* της Μουζενίδου, μόνο που εδώ ήταν πιο περιορισμένη η παρουσία του, συνάδοντας με την γενικότερα μιμησιακή άποψη της παράστασης. Αλλά και το περιεχόμενο του video art ήταν μιμησιακό: δύο πολεμιστές σε αργή κίνηση αντιπροσώπευαν τους δύο στρατούς, ενώ μια χιμαιρική μορφή φαινόταν να καταβροχθίζει ανθρώπινα μέλη.

Η δουλειά της Ράιας Μουζενίδου είναι μια πρόκληση, όχι μόνον επειδή αποτολμά να διασκεύασει το σαιξπηρικό έργο, αλλά και επειδή παίρνει το ρίσκο και δουλεύει με νέους ανθρω-



πους, στους οποίους παραχωρεί αρκετές ελευθερίες<sup>10</sup>. Η αίσθηση του χιούμορ της, την οποία επαίνεσε ο Πάρις Τακόπουλος<sup>11</sup>, ταιριάζει με τη φρεσκάδα των νέων ηθοποιών με τους οποίους δουλεύει. Επιπλέον, η σκηνοθέτις έχει το χάρισμα να μετατρέπει όλους της τους ηθοποιούς σε πρωταγωνιστές, όπως επισήμανε στο παρελθόν και πάλι ο Τακόπουλος<sup>12</sup>. Η δουλειά της είναι ανοιχτή σε οποιοδήποτε πείραμα, και δεν διστάζει να αναμείξει διαφορετικές φόρμες και μέσα. Άλλοτε εμπνέεται από το θέα-

τρο σκιών<sup>13</sup>, άλλοτε χρησιμοποιεί κούκλες (τις οποίες χειρίστηκε η ίδια στην παράσταση του *Όταν ο Mac συνάντησε την Beth*), άλλοτε video art (όπως έκανε κυρίως στο *Τρωίλος και Χρυσήϊδα - Πλάνο πρώτο*, ενσωματώνοντας τη δουλειά του Νίκου Ζάππα). Το πιο σημαντικό είναι ότι καταφέρνει να χαλιναγωγήει την αστείρευτη φαντασία της διατηρώντας την αίσθηση του μέτρου<sup>14</sup>, ακόμη κι όταν επιλέγει τον αυτοσχεδιασμό<sup>15</sup>.

Μετά από τόσον καιρό στο θέατρο, η Ράια Μουζενίδου είναι πάντα ενθουσιώδης, κυρίως όταν πρόκειται για μια δουλειά που εκπηγάει από το σαιξπηρικό έργο. Η σκηνοθέτις υποστηρίζει ότι ο Βάρδος ήταν τόσο μπροστά από την εποχή του που ακόμη μας αφορά όλους, επισημαίνοντας ότι η διαχρονικότητα και η παγκοσμιοότητα του Σαίξπηρ σχετίζεται όχι μόνον με τις ιστορίες του αλλά και με την δομή των έργων του, η οποία παρουσιάζει μια γρήγορη, σχεδόν κινηματογραφική γραφή<sup>16</sup>. Η Μουζενίδου βλέπει τον Σαίξπηρ ως έργο ζωής, και δεν διστάζει ν' ασχοληθεί με οτιδήποτε σχετίζεται με την θεατρική παραγωγή: μετάφραση, έρευνα, διασκευή, σκηνοθεσία θεατρική και video, υποκριτική, σκηνογραφία, ενδυματολογία, σχεδιασμό φωτισμών. Και βέβαια, στους δύσκολους καιρούς που ζούμε, η σκηνοθέτις αποδεικνύει γι' ακόμη μια φορά πως μπορεί κανείς να κάνει θέατρο με πολύ λίγα μέσα. Αρκεί να διαθέτει φαντασία και κέφι...

«Τώρα θα μου πείτε, γιατί τόσος χαμός με τον Σαίξπηρ;» ρωτά η Μουζενίδου ρητορικά, για ν' απαντήσει: «Γιατί πιστεύω πως η ελευθερία του πνεύματός του ξεπερνά όλα τα σύνορα, κι όχι μόνον αυτά του καιρού του. Γιατί η φαντασία του είναι αχαλίνωτη και η γλώσσα του τόσο εκτυφλωτικά λαμπερή [...]. Γιατί αυτή η μεγαλοφυΐα του θεάτρου με τις ιστορίες του εκθέτει την ανθρώπινη φύση και ανακαλύπτουμε τους εαυτούς μας σαν μέσα σ' έναν μαγικό καθρέφτη»<sup>17</sup>.

10 Πάνω στο θέμα αυτό βλ. την συνέντευξή της με τίτλο «Επίκαιρος Σαίξπηρ με τα μάτια της Ράιας Μουζενίδου» στην *Ελεύθερη Ωρα της Κυριακής* (9-1-2011, <Πολιτισμός>, σ. 15).

11 *Τα κριτικά (Θέατρο 1966-1990)*, Ποταμός, Αθήνα 2002, σ. 160.

12 Αιτ., σ. 161.

13 Βλ. Νικόπουλος, ό.π.

14 Αυτές τις αρετές της δουλειάς της έχει σχολιάσει ο Γεωργουσόπουλος (*Παγκόσμιο θέατρο 2*, ό.π., σ. 109).

15 Βλ. Νικόπουλος, ό.π.

16 Την άποψη αυτή διατύπωσε η σκηνοθέτις σε δελτίο τύπου για το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*.

17 Από δελτίο τύπου του 2005 (όταν παιζόταν το *Τρωίλος και Χρυσήϊδα - Πλάνο πρώτο*), από το αρχείο της σκηνοθέτιδος.



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ Κ. ΖΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

## Ανδρέα Στάικου *Ναπολεοντία*. Η ψευδοϊστορία ως δραματουργικό εύρημα

Θέμα του παρόντος άρθρου αποτελεί ο δραματουργικός ρόλος της Ιστορίας στο έργο *Ναπολεοντία* του Ανδρέα Στάικου, το οποίο γράφτηκε το 2007 και ανέβηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του ίδιου έτους, στο Θέατρο Προσκήνιο, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα<sup>1</sup>. Για τον Ανδρέα Στάικο, ο οποίος αντιλαμβάνεται το θέατρο κυρίως ως παιχνίδι<sup>2</sup>, το ιστορικό παρελθόν παρέχει πρωτίστως ένα ιδιαίτερα προνομιακό πεδίο για την παιγνιώδη χρήση της γλώσσας – κεντρικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του συνόλου της δραματουργίας του<sup>3</sup>. Ωστόσο πέραν αυτού, η χρήση της ιστορίας από τον συγγραφέα εξυπηρετεί κάθε φορά διαφορετικούς δραματουργικούς στόχους, η διερεύνηση των οποίων συντελεί σημαντικά στην περαιτέρω κατανόηση των έργων του.

Στα περισσότερα από τα έργα του Στάικου, όπως εύκολα μπορεί να διακρίνει κάθε θεατής ή αναγνώστης των έργων του, η σύνδεση της δραματουργίας με την ιστορία υπαγορεύεται σχεδόν αυτόματα από τον δραματικό χρόνο και τόπο, στον οποίο ο συγγραφέας τοποθετεί τη δράση: τα *Φτερά στρουθοκαμήλου* διαδραματίζονται στο περιβάλλον της ελληνικής κοινωνίας

---

1 Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά στις 2 Μαΐου 2007 σε σκηνοθεσία του Ανδρέα Στάικου, σκηνικά της Ιουλίας Ιατρίδη, κοστούμια της Μπιάνκα Νικολαρείζη, φωτισμούς του Ανδρέα Μπελλή, μουσική και ηχητική επιμέλεια του Δημήτρη Ιατρόπουλου, επιμέλεια κίνησης της Πατρίτσια Λάζου. Διανομή: Μάνος Βακούσης (Χαλδούπης), Αντωνία Γιαννούλη (Πολυτίμη), Πέρης Μιχαηλίδης (Γιαννόπουλος), Κατερίνα Παυλάκη (Ναπολεοντία), Έλενα Χατζηαυξέντη (Μαρούλα). Το έργο εκδόθηκε από τις Εκδόσεις Άγρα το 2007. Για τη δεύτερη παραγωγή του έργου (Θέατρο «Τόπος άλλου», 2009) ο συγγραφέας πρόσθεσε, ως αρχική σκηνή, τέσσερις μονολόγους (του ιατρού Γιαννόπουλου, της Πολυτίμης, της Ναπολεοντίας και της Μαρουλίας αντίστοιχα), οι οποίοι δημοσιεύτηκαν στην *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος*, Τεύχος 1, Νάυπλιο 2009, σσ. 309-311.

2 Ο ίδιος ο συγγραφέας σχολιάζει ως ακολούθως τη σχέση του θεάτρου με το παιχνίδι: «[...] αν το παιχνίδι λειτουργήσει πραγματικά, μπορεί να παρασύρει στη δίνη του και ένα κοινό. Και στο κοινό δεν λείπει το θέατρο, δεν λείπει το θεατροφανές 'θέατρο' της εποχής μας αλλά το παιχνίδι. Το παίζει και το εμπαίζει εαυτόν και αλλήλους ίσως είναι η νέα μορφή έκφρασης, η νέα μορφή ελευθερίας σε έναν κόσμο, όπου οι αξίες και οι ιδεολογίες έπαυσαν πια να εμπαίζουν τους ανθρώπους και ως εκ τούτου καταρρέουν φυσιολογικά» (Α. Στάικος: *Το μικρό δακτυλάκι της Ολυμπιάδος*, Εστία 1992, σ. 8). Γεγονός είναι ότι από όποια ερμηνευτική οπτική κι αν δει κανείς τη σχέση ανάμεσα στο παιχνίδι και το θέατρο, είτε ιστορική είτε φιλοσοφική, οι δύο αυτές ανθρώπινες δραστηριότητες διεκδικούν κάποιο, μεγαλύτερο ή μικρότερο, κοινό νοηματικό πεδίο που δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί. Παραπέμπω ενδεικτικά στην κλασική μελέτη του J. Huizinga: *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι* (Homo ludens), μτφρ. Στ. Ροζάνης, Γ. Λυκιαρδόπουλος, Γνώση, Αθήνα 1989, σ. 214: «Μόνο το δράμα λόγω του εγγενώς λειτουργικού του χαρακτήρα, της ιδιότητάς του να αποτελεί δράση, παραμένει διαρκώς δεμένο με το παιχνίδι. Η ίδια η γλώσσα αντανάκλα αυτόν τον αδιάλυτο δεσμό (...) Το δράμα εδώ ονομάζεται 'παιχνίδι' και η παράστασή του 'παίξιμο'. Στη γλωσσική αυτή 'ταυτότητα' διαθλάται ουσιαστικά η σύνδεση της έννοιας του παιχνιδιού με την πράξη της μίμησης δηλαδή της 'πιστής παρουσίασης ενός πράγματος μέσω κάποιου άλλου'. Ο θεωρητικός του θεάτρου Patrice Pavis χρησιμοποιεί μάλιστα την τυπολογία του παιχνιδιού, όπως αυτή προτάθηκε από τον Roger Caillois (βλ. *Τα παιχνίδια και οι άνθρωποι*, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 2001), προκειμένου να εξετάσει τη σχέση του θεάτρου με το παιχνίδι. Στην περίπτωση της δραματουργίας του Ανδρέα Στάικου η εγγενής αυτή σχέση του θεάτρου με το παιχνίδι αναδιπλασιάζεται, καθώς το παιχνίδι των ρόλων και εν γένει με την κατασκευή του δραματικού μύθου αποτελεί κύριο και διακριτό της γνώρισμα.

3 Για το ζήτημα της χρήσης της γλώσσας στη δραματουργία του Ανδρέα Στάικου βλ. Αφροδίτη Σιβετίδου: *Η θέαση της σιωπής στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 49-53.



της Αλεξάνδρειας το 1920· στο έργο *1843* ο δραματικός μύθος εκτυλίσσεται στην Ερμούπολη της Σύρου – εμπορικό, ναυτικό και πολιτιστικό κέντρο της Ελλάδας κατά τα πρώτα μετεπαναστατικά χρόνια· το έργο *Η αυλαία πέφτει* μεταφέρει τον θεατή στην Αθήνα των αρχών του 20ου αιώνα, ενώ η δράση του έργου *Το μήλον της Μήλου* τοποθετείται στο νησί της Μήλου την εποχή των κουρσάρων τον 18ο αιώνα. Κάτι ανάλογο αλλά με ορισμένες ουσιαστικές διαφορές ισχύει για τη Ναπολεοντία. Θα υποστηρίξω την άποψη ότι ο συγγραφέας συνθέτει στη *Ναπολεοντία* μια ψευδοϊστορική πραγματικότητα, την οποία στη συνέχεια υπονομεύει πολλαπλώς – με ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο της ιστορικής καταγραφής της –, στοχεύοντας να παρουσιάσει αφενός, διαχρονικές παθογένειες της ελληνικής κοινωνίας και αφετέρου, την παραποιημένη αντίληψη που διαμορφώνουμε συχνά σήμερα για το παρελθόν μας. Τα στοιχεία, που προκύπτουν από τη διερεύνηση αυτή, φωτίζουν ταυτόχρονα τα μέσα και τις τεχνικές του συγγραφέα στο συγκεκριμένο έργο.

Μια πρώτη ματιά στα βασικά σημεία της δραματικής πλοκής θα βοηθήσει στην περαιτέρω ανάλυσή του:

Οι κάτοικοι του Ναυπλίου υποδέχονται τον Όθωνα, που έχει αναλάβει μετά την ενηλικίωσή του την εξουσία του νεοσυσταθέντος ελληνικού βασιλείου. Στην πόλη διοργανώνονται χοροεσπερίδες προς τιμήν του βασιλιά. Βαυαροί χοροδιδάσκαλοι καταφθάνουν για να διδάξουν στους Έλληνες υπηκόους τον χορό του βαλς.

Με ιστορικό φόντο την παραπάνω συνθήκη παρακολουθούμε να εκτυλίσσονται, παράλληλα, δύο επεισόδια κωμικού χαρακτήρα στο αρχοντικό της οικογένειας του γιατρού Γιαννόπουλου, Έλληνα ορμώμενου από την Τεργέστη. Στο πρώτο, αθέατος πρωταγωνιστής είναι ο Χάινριχ, Βαυαρός χοροδιδάσκαλος, που επισκέπτεται το σπίτι για να παραδώσει μαθήματα χορού στη σύζυγο του Γιαννόπουλου Πολυτίμη και την κόρη τους Ναπολεοντία. Ο Βαυαρός απευθύνει ερωτικό κάλεσμα μέσω επιστολών και στις δύο μαθητευόμενες. Όταν όμως αυτές ανακαλύπτουν το διπλό ερωτικό του παιχνίδι, τον εκδικούνται με τη βοήθεια της υπηρέτριας Μαρουλίας, παγιδεύοντάς τον γυμνό στην κρεβατοκάμαρα και περιφέροντας στο σπίτι ως τρόπαιο τη βαυαρέζικη στολή του.

Κεντρικό ρόλο στο έργο έχει επίσης ο Χαλδούπης, πρώην αγωνιστής της επανάστασης, που εργάζεται πλέον ως κηπουρός στο αρχοντικό του Γιαννόπουλου. Τα γεγονότα του δραματικού μύθου γύρω από αυτόν εκτυλίσσονται παράλληλα με την προηγούμενη δράση. Κατά την πρώτη εμφάνισή του στη σκηνή, ο Χαλδούπης παραπονείται ότι μαστιγώθηκε από τους Βαυαρούς, επειδή δεν κατάφερε να ακολουθήσει τους βηματισμούς του βαλς. Λίγο αργότερα ο Γιαννόπουλος αποφασίζει να του παραχωρήσει ιδιαίτερη κατοικία εντός του αρχοντικού, κάμπτοντας τελικά τις αντιστάσεις της συζύγου του Πολυτίμης, η οποία αρνείται να τον δεχτεί στο σπίτι της, καθώς δεν διαθέτει ευγενική καταγωγή αλλά και υστερεί σε τρόπους καλής συμπεριφοράς. Παράλληλα ο γιατρός αναλαμβάνει την πρωτοβουλία να συγγράψει τα απομνημονεύματα του Χαλδούπη, ο οποίος -σημειωτέον- είναι αναλφάβητος, προκειμένου να του χορηγηθεί τιμητική σύνταξη. Τα απομνημονεύματα συγγράφονται με ισχυρές δόσεις πατριωτικής υπερβολής, ο Χαλδούπης αναδεικνύεται, ερήμην του, ήρωας κορυφαίων διαστάσεων, όλη η οικογένεια (μαζί με τον Χαλδούπη) πανηγυρίζει για τη διαπόμπευση του Βαυαρού, ενώ οι κάτοικοι του Ναυπλίου, στην άκρως ενδιαφέρουσα τελική σκηνή του έργου (για λόγους που θα εξηγήσω παρακάτω) υποδέχονται τον νεαρό βασιλιά σε ατμόσφαιρα θριάμβου.

Από τις επιλογές του Στάικου προκύπτουν αρκετά ερωτήματα. Ας εξετάσουμε αρχικά γιατί επιλέγεται από τον συγγραφέα η συγκεκριμένη ιστορική στιγμή και ο ιδιαίτερος μικρόκοσμος του έργου, καθώς και το τι αυτός μπορεί να εκφράζει στο ιστορικό του πλαίσιο.

Τα γεγονότα του δραματικού μύθου τοποθετούνται κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων

της παλιγγενεσίας του έθνους. Κατά συνέπεια τα δραματικά πρόσωπα, οι μεταξύ τους σχέσεις αλλά και η δράση την οποία αυτά παράγουν, αποκτούν αυτόματα βαρύνοντα ρόλο, καθώς παραπέμπουν, κατά κάποιον συμβολικό τρόπο, στις απαρχές της δημιουργίας στερεοτυπικών συμπεριφορών και της εν γένει νοοτροπίας του νεοέλληνα.

Πιο συγκεκριμένα, ο συγγραφέας προσδιορίζει τον δραματικό χρόνο κατά το ξεκίνημα της λειτουργίας του νεοσύστατου ελληνικού κράτους. Η έλευση του Όθωνα και των Βαυαρών λίγο μετά την απελευθέρωση από τους Οθωμανούς αποτελεί την αφετηρία της μακράς παρουσίας των ξένων δυνάμεων στο 'ανεξάρτητο' ελληνικό κράτος, ενώ το Ναύπλιο, στο οποίο εκτυλίσσεται η δράση, διεκδικεί το χώρο υποδοχής των κεντρικών κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων ως πρώτη πρωτεύουσα της Ελλάδας από το 1828 έως το 1834, όταν ο Όθων αποφάσισε να μεταφέρει την πρωτεύουσα στην Αθήνα<sup>4</sup>. «Στίξη και αντίστιξη· βρισκόμαστε σε ένα εκρηκτικό μεταίχμιο· το ετερόκλητο πλήθος των ελεύθερων πολιτών που συνωστίζεται στους σκοτισμένους δρόμους του 'λαβωμένου Ναυπλίου', προσπαθεί, όπως και η υπόλοιπη Ελλάδα, να επουλώσει τις πληγές του, και με ταχείς και άνισους ρυθμούς να εκσυγχρονιστεί, να εκπολιτιστεί. Διαδικασία στην οποία αναπόφευκτα ελλοχεύουν συγκρούσεις του παλαιού με το καινούργιο».<sup>5</sup>

Τα παραπάνω στοιχεία, επιλεγμένα καθόλου τυχαία από τον συγγραφέα, για τους λόγους που ήδη αναφέρθηκαν, δημιουργούν επίσης μιαν εντύπωση πιστής ανάπλασης του ιστορικο-κοινωνικού πλαισίου στην κατεύθυνση της οποίας συντελούν ακόμη οι αναφορές στους τόπους μαχών της Ελληνικής επανάστασης (Δερβενάκια, Βαλτέτσι, Μύλος, Τροπολιτσά, Ανάπλι), ο λόγος περί συγγραφής απομνημονευμάτων των αγωνιστών<sup>6</sup>, οι αναφορές στο κίνημα του Διαφωτισμού<sup>7</sup> αλλά και όλο το υλικό του δραματικού μύθου γύρω από τις συνθήκες των Βαυαρών αυλικών του Όθωνα<sup>8</sup>. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι η εναρκτήρια σκηνή, κατά την οποία περιγράφεται, με αρκετή δόση χιούμορ, ο ξυλοδαρμός των ανεπίδεκτων μαθήσεως εκπαιδευόμενων Ελλήνων στον χορό του βαλς, ανταποκρίνεται επίσης σε καταγεγραμμένο ιστορικό συμβάν ανεκδοτολογικού χαρακτήρα<sup>9</sup>. Ωστόσο, την ίδια στιγμή, η σκιαγράφηση από τον συγγραφέα του συγκεκριμένου μικρόκοσμου, εντός αυτού του ιστορικού πλαισίου, αποτελεί μια σαφή και προκλητική αναφορά στο παρόν του νεοέλληνα και σχολιάζει τον τρόπο πραγμάτευσης του ιστορικού παρελθόντος από αυτόν.

4 Για το θέμα βλ. ενδεικτικά τη μελέτη της Αλέκας Μπουτζουβή-Μπανιά: «Το Ναύπλιο στα χρόνια 1828-1833», *Ο Ερανιστής* τχ. 18, 1986, σσ.104-136. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης σχετικό άρθρο της Άννας Ταμπάκη, που γράφτηκε με αφορμή την παρουσίαση της *Ναπολεοντίας* του Ανδρέα Στάικου με τίτλο: «Το Ναύπλιο στα χρόνια της 'Ναπολεοντίας', Κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα», *Επιστημονική Επιθεώρηση Τεχνών του Θεάματος*, τχ.1, Ναύπλιο 2009, σσ. 295-306. Η συγγραφέας παραπέμπει στο άρθρο της σε μια σειρά από πηγές (δημοσιεύματα της εποχής, απομνημονεύματα, έργα περιηγητών αλλά και θεατρικά έργα) στα οποία αποτυπώνεται το κοινωνικοπολιτικό κλίμα του Ναυπλίου της εποχής.

5 Άννα Ταμπάκη, ό.π., (σημ. 4).

6 Τα περισσότερα από τα απομνημονεύματα Ελλήνων αγωνιστών γράφτηκαν κατά την εικοσαετία 1840-1860. Για το θέμα βλ. ενδεικτικά: Τ. Α. Γριτσόπουλος: «Ιστοριογραφία του Αγώνος», *Μνημοσύνη*, τ. Γ' (1970-1971) σσ.33-253.

7 Για την πρόσληψη του κινήματος του Διαφωτισμού στη Νεότερη Ελλάδα βλ. και Κ.Θ. Δημαράς: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 2002 καθώς και Πασχάλης Κιτρομηλίδης: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2007.

8 Σημαντική πηγή πληροφόρησης για τις συνθήκες αυτές, οι οποίες αποτέλεσαν πρότυπο μίμησης για τον ντόπιο ελληνικό πληθυσμό, αποτελούν τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (Βιβλιόραμα, Αθήνα 1999). Γενικότερα για τη συμβολή των Απομνημονευμάτων του Ραγκαβή στη μελέτη της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου βλ. Βάλτερ Πούγχερ: «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Τα Απομνημονεύματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/1895), 1930). Ανάπτυπο από την *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΔ', 2002-2003, σσ. 428-504.

9 Η σχετική πληροφορία προέρχεται από τον ίδιο τον συγγραφέα.

Στα μέλη της οικογένειας του ιατρού Γιαννόπουλου από την Τεργέστη αναγνωρίζεται το εξευρωπαϊσμένο ελληνικό στοιχείο της Δύσης. Ο ιατρός, εκπρόσωπος της ελληνικής πνευματικής ελίτ της εποχής – γεγονός που γίνεται ιδιαίτερα προφανές από τη χρήση ενός άκρως επιτηδευμένου γλωσσικού ιδιώματος – υιοθετεί ως κύρια δράση το γεμάτο αντιξοότητες εγχείρημα της αρμονικής συγκατοίκησης εντός του αρχοντικού του με τον αγωνιστή Χαλδούπη. Έτσι οι πράξεις του μπορούν να ερμηνευτούν συμβολικά ως προσπάθεια συμβιβασμού των αντιθέσεων και άμβλυνσης των διαφορών του ανομοιογενούς ελληνικού στοιχείου στο ευρύτερο πλαίσιο λειτουργίας του νεογέννητου κράτους. Η καλοπροαίρετη διάθεση έναντι όλων, η οποία τον χαρακτηρίζει, οδηγεί τον ίδιο να εξαπατήσει το δημόσιο (εξασφάλιση τιμητικής σύνταξης του Χαλδούπη με την παράθεση ψευδών στοιχείων), να πέσει θύμα του Βαυαρού (η σύζυγος αλλά και η κόρη του είναι έτοιμες να ενδώσουν στις επίβουλες διαθέσεις του χοροδιδασκάλου) και να γιορτάζει άλλοτε για το ένδοξο και εν μέρει κατασκευασμένο από τον ίδιο ιστορικό παρελθόν του (γιορτή για τον ήρωα Χαλδούπη) και πότε για το νέο ξεκίνημα το έθνος μαζί όμως με το Βαυαρό... Έτσι η καταφυγή στην ιστορία λειτουργεί σαν ένα κάτοπτρο μέσα από το οποίο ο θεατής αναγνωρίζει οικείες συμπεριφορές και αλλά και στοιχεία της εθνικής του ταυτότητας.

Στην κατασκευή του δραματικού προσώπου της Πολυτίμης και στην όλη δράση της διαθλάται, με έντονα σατιρική και υπονομευτική διάθεση από τον συγγραφέα το δίπτυχο υποταγής – εξαπάτησης από την πλευρά του Έλληνα υπηκόου προς τον ξένο. Η Πολυτίμη απορρίπτει μετά βδελυγμίας οποιοδήποτε στοιχείο του παρελθόντος ανακαλεί τον ελληνικό τρόπο ζωής – όπως αυτός διαμορφώθηκε κατά την περίοδο της τουρκοκρατίας –, υιοθετεί και γίνεται υπέρμαχος συνηθειών των κοσμικών κύκλων της Ευρώπης. Ενδίδει με ευκολία, θαυμάζει απεριόριστα και προσπαθεί να μιμηθεί τα ξένα πρότυπα, έτοιμη την ίδια στιγμή να εξαπατήσει αλλά και να απαξιώσει, όταν θεωρεί ότι θίγεται. Έτσι, μεταπηδά αυτομάτως από τη μανία του εξευρωπαϊσμού της στην κραυγαλέα ωραιοποίηση του ένδοξου ελληνικού παρελθόντος, εξίσου ή περίπου τόσο κάλπικου όσο και ο πρότερος δικός της εξευρωπαϊσμός.

Η Ναπολεοντία, γνήσιος γόνος του ζεύγους, συμμερίζεται τις απόψεις της μητέρας της, θαυμάζει τον ξενόφερτο τρόπο ζωής και γοητεύεται από τον Βαυαρό, ενώ ταυτόχρονα, υπακούοντας στα κελεύσματα του κινήματος του Διαφωτισμού – γεγονός που κάνει τον ιατρό πατέρα της εξαιρετικά υπερήφανο – αντιμετωπίζει την υπηρέτρια ως φίλη και αναλαμβάνει μάλιστα να την μάθει ανάγνωση, τροφοδοτώντας την στη συνέχεια με διάφορα βιβλία<sup>10</sup>. Το γεγονός προκαλεί φυσικά την οργή της Πολυτίμης, καθώς η υπηρέτρια «εξαπλωμένη λάγνως επί των καναπέδων διαβάζει με μάτια δακρύζοντα από αισθηματικές και σαχλάς ιστορίας και ουχί από τα κρομμύδια που εδέησε να τρίψει εις τον τρίφτην»!... Ο συγγραφέας δεν παραλείπει βέβαια να διακωμωδήσει και αυτήν την αναφομοίωτη, εν πολλοίς, αναγνωστική μανία – καρπό του διαφωτιστικού κινήματος και της προβολής του αγαθού της παιδείας – αποκαλύπτοντας ότι το ανάγνωσμα στο οποίο βυθιζόταν με τις ώρες η υπηρέτρια δεν ήταν άλλο από το μυθιστόρημα *Μαργκό η μανταρίστρα*, είδος πορνογραφήματος της εποχής<sup>11</sup>.

Ο Χαλδούπης εκπροσωπεί αντίστοιχα τον απαίδευτο ντόπιο ελληνικό πληθυσμό της μετεπαναστατικής Ελλάδας, που στέκει με ενστικτώδη καχυποψία και απορία έναντι του νέου δυνά-

10 Σε πρωτογενείς πηγές, στις οποίες αποτυπώνεται η προσπάθεια εκπαιδευτικής αναγέννησης της πόλης του Ναυπλίου (με την ίδρυση σχολείων, τυπογραφείων αλλά και αναγνωστηρίων, αντίστοιχων των γαλλικών cabinet de lecture) παραπέμπει η Ταμπάκη, ό.π. (σημ.4).

11 Πρόκειται για το έργο του Fougeret de Monbrion *Margot la ravaudeuse* ('Μαργκό η μανταρίστρα'), το οποίο έχει εκδοθεί στην ελληνική από τις εκδόσεις Ολκός, Αθήνα 1996.

στη, υπακούει και υποτάσσεται στον ταξικά ανώτερο από τον οποίο και εξαρτάται η επιβίωσή του, είναι παθητικός δέκτης των εξελίξεων, και επιτρέπει με τη στάση του τη συγγραφή της ιστορίας (ακόμα και της προσωπικής του ιστορίας) ερήμην του. Το αντάλλαγμα δεν είναι γι' αυτόν κάτι περισσότερο από την εξασφάλιση των απολύτως απαραίτητων για την επιβίωσή του (στέγη κι ένα εισόδημα εν είδει τιμητικής σύνταξης).

Η ταξική διαφοροποίηση και η ανομοιογένεια του ελληνικού στοιχείου στα πρώτα βήματα της συγκρότησης του ελληνικού κράτους επισημαίνεται εμφαντικά από τον συγγραφέα, αφενός με τη χρήση ενός ακραία διαφορετικού γλωσσικού κώδικα<sup>12</sup> (εξάρσεις καθαρεύουσας και λαϊκότροπες εκφράσεις της δημοτικής αντίστοιχα, με έμφαση στα τοπικά ιδιώματα) και αφετέρου, σε συμβολικό επίπεδο, μέσω του, πιστού στην εποχή, ενδυματολογικού κώδικα: κοστούμι, καπέλα, αραχνοϋφανα υφάσματα για την οικογένεια Γιαννόπουλου και φουστανέλα για τον Χαλδούπη<sup>13</sup>.

Η *Ναπολεοντία* διασταυρώνεται, σε ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης, με μια σειρά από κωμωδίες του 19ου αιώνα (του Ρίζου Νερουλού, του Δημήτρη Βυζάντιου, του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, του Μιχαήλ Χουρμούζη, του Δημήτρη Κορομηλά, του Ηλία Καπετανάκη, κ.ά.),<sup>14</sup> οι οποίες θέτουν στο στόχαστρο τον επαρχιωτισμό, τους δήθεν κοσμικούς κύκλους και τη μανία εξευρωπαϊσμού, τη γλωσσική Βαβυλωνία, τη γραφειοκρατία της Βαυαροκρατίας και την έλλειψη οργάνωσης στη λειτουργία διαφόρων κοινωνικοπολιτικών δομών του νέου ελληνικού κράτους.

Παρά ταύτα, το έργο του Στάικου δεν αποτελεί ηθογραφία της κοινωνικής πραγματικότητας ενός συγκεκριμένου ιστορικού παρελθόντος. Κάνοντας χρήση της αυτοϋπονόμευσης ως κύριου εργαλείου αυτοσυνειδησίας σε σχέση με σύγχρονα κοινωνικά και ιδεολογικά ζητήματα, ο Στάικος σατιρίζει, παρωδεί και αμφισβητεί πολλαπλώς την όποια ιστορική ανάγνωση του έργου του, στοχεύοντας να καταδείξει διαχρονικές αντιλήψεις και συμπεριφορές και να ανασύρει τα στοιχεία εκείνα, που συνδέονται αμεσότερα με το παρόν. Έτσι αποκαλύπτεται ένα σύνθετο παιχνίδι με την ιστορία κατά το οποίο το πρόδηλο ψευδοϊστορικό πλαίσιο επιτρέπει ένα είδος αναγωγής στις απαρχές των ιστορικών φαινομένων. Ο δραματουργικός αυτός τρόπος καταφυγής στην ιστορία εξασφαλίζει στον συγγραφέα, αφενός μεγαλύτερη συμπίκνωση και αφετέρου τη δυνατότητα να μιλήσει για το σήμερα χωρίς ίχνος διδακτισμού.

Ένα επιπλέον ζήτημα, το οποίο παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, αποτελεί το επεισόδιο γύρω από τα απομνημονεύματα του Χαλδούπη. Αναμφίβολα η συγγραφή απομνημονευμάτων εντάσσεται στα ιστορικά συμφραζόμενα της εποχής, που υπαγορεύει το έργο, καθώς στο μυαλό του θεατή ανακαλούνται απομνημονεύματα αγωνιστών της Ελληνικής Επανάστασης, όπως αυτά του Μακρυγιάννη, του Κολοκοτρώνη, του Καραϊσκάκη κ.ά. Η συγγραφή άλλωστε αυτοβιογραφιών και απομνημονευμάτων αποτελούσε προσφιλές λογοτεχνικό είδος στη δυτικοευρωπαϊκή κουλτούρα του 19ου αιώνα. Το παιχνίδι κι εδώ όμως είναι διπλό: στο επίπεδο του δραματικού μύθου πλαστογραφείται η ιστορία του παρελθόντος με προφανή σκοπό την εξασφάλιση τιμητικής σύνταξης για τον πέννητα αγωνιστή, ενώ στο επίπεδο της ίδιας της Ιστορίας,

12 Η χρήση διαφορετικών γλωσσικών κωδικών από τον συγγραφέα, λόγω της οποίας τα πρόσωπα αδυνατούν να συνεννοηθούν, φέρνει στον νου, πρωτίστως, το έργο του Δημήτρη Βυζάντιου *Βαβυλωνία*, το οποίο μάλιστα διαδραματίζεται σε μια λοκάντα του Ναυπλίου.

13 Οι τόσο διαφορετικές αυτές ενδυματολογικές συνήθειες σχολιάζονται από τον συγγραφέα με ιδιαίτερα κωμική διάθεση στην επιστολή της Πολυτίμης προς την μητέρα της, την οποία πρόσθεσε ο συγγραφέας για το δεύτερο ανέβασμα του έργου το 2009. Βλ. και σημ. (αρ. 1).

14 Για το θέμα βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007.

αυτοϋπονομεύεται η διαμορφωμένη αντίληψη για το παρελθόν και η ιστορική συνείδηση μέσω όχι απλώς της διάψευσης αλλά της γελοιοποίησής της<sup>15</sup>. Παράδειγμα αυτού του μηχανισμού κατασκευής ιστορικών αναμνήσεων και ηρωολατρείας δίνεται από το ακόλουθο παράθεμα. Ο Γιαννόπουλος γράφει τα απομνημονεύματα του αναλφάβητου Χαλδούπη: Τα ηρωικά κατορθώματα του Χαλδούπη διογκώνονται, η υπερβολική αυτοθυσία εξαιρείται και η «υποτιθέμενη ιστορία» παραχαράσσεται.

Παράθεμα από το έργο:

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ: γράφει: Ηγωνίστην εις Δερβενάκια/ Πού αλλού επολέμησες, Χαλδούπη;

ΧΑΛΔΟΥΠΗΣ: Στους Μύλους, την Τροπολιτσά και το Ανάπλι.

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ: Μόνον;

ΧΑΛΔΟΥΠΗΣ: Τι μόνον; Λίγα είναι;

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, *γράφει*: Εις μύλους, Τροπολιτσά, Ανάπλι, Βαλτέτσιον, Μανιάκι.

ΧΑΛΔΟΥΠΗΣ: Εις ετούτα δεν επολέμησα.

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν θα μου πεις εσύ Χαλδούπη, πού επολέμησες.

*Συνεχίζει*. Εις τα ανωτέρω πεδία των μαχών, ετραυματίστην. Πόσες φορές ελαβώθης;

ΧΑΛΔΟΥΠΗΣ: Τρεις

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, γράφει: Ετραυματίστην σοβαρώς δεκατετράκις.

ΧΑΛΔΟΥΠΗΣ: Τι δεκατετράκις;

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ: Δεκατέσσερις φορές.

ΧΑΛΔΟΥΠΗΣ: Τρεις είπα, γιατρέ. Όχι δεκατέσσερις.

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ: Δεν θα μου πεις εσύ, Χαλδούπη, τι θα γράψω.

ΧΑΛΔΟΥΠΗΣ: Ψέματα θα γράψεις; Βάζεις πολύ αίμα γιατρέ.<sup>16</sup>

Μετά απ' αυτό το παράδειγμα, ας περάσουμε σε μια άλλη παραπλήσια ιδεολογική χρήση της ιστορίας, τον παραδειγματικό της ρόλο, τον οποίο επίσης καταφέρνει να θέσει στο επίκεντρο ο συγγραφέας μέσα από το δραματουργικό τέχνασμα της ιστοριογραφικής καταγραφής της. Ο Γιαννόπουλος αφηγείται τα κατορθώματα του Χαλδούπη, όχι όπως συνέβησαν, αλλά όπως ο ίδιος τα φαντάστηκε προκειμένου να μπορούν να επιτελέσουν διδακτική λειτουργία στο μέλλον. Το ατομικό (συγγραφή απομνημονευμάτων) μεγενθύνεται, αλλοιώνοντας έτσι τη συλλογική ιστορική εικόνα.

Παράθεμα από το έργο:

ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ: Έχω φαντασθεί δια την ζωήν και τους αγώνας σου κάτι λεπτομέρειες, μα κάτι λεπτομέρειες. Ούτε στον ύπνον σου δεν θα μπορείς να φανταστείς ό,τι εφαντάστην δι' εσέ. Δεν θα αναγνωρίζεις τον εαυτό σου, Χαλδούπη. Θα σε κάμνω άλλον άνθρωπο. Θα σε κάμνω παράδειγμα δια τας επερχομένας γενεάς<sup>17</sup>.

Με τον τρόπο αυτό ο συγγραφέας, κάνοντας χρήση της ιστορίας καταφέρνει να θέσει υπό αμφισβήτηση τη συλλογική ιστορική συνείδηση και να χρησιμοποιήσει και πάλι την ιστορία ως ένα κάτοπτρο μέσα από το οποίο το παρόν αντικρίζει τον εαυτό του. Τα στοιχεία που προκύπτουν χρησιμεύουν επιπλέον για την ανασύνθεση της εικόνας της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

15 Η άποψη αυτή του Στάικου για την ιστορία, όπως προκύπτει από το έργο, επιτρέπει τη σύνδεσή του με αρχές της μεταμοντέρνας ιστοριογραφίας. Ειδικότερα για το θέμα αυτό βλ. Κωνσταντίνα Ζηροπούλου: «Το 1843 και η χρήση της Ιστορίας», *Παράβασις*, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, Αθήνα 2011, σσ. 29-45.

16 Ανδρέα Στάικου: *Ναπολεοντία*, Άγρα, Αθήνα 2007, σ. 19.

17 Ανδρέα Στάικου: *Ναπολεοντία*, ό.π. σ. 21.

Ένα εκτενέστερο σχόλιο στα δύο κύρια δραματουργικά μέσα του συγγραφέα, αυτά της γλώσσας και των τεχνικών της κωμωδίας, φωτίζουν επιπροσθέτως από μια άλλη οπτική τον τρόπο χρήσης της ιστορίας στην *Ναπολεοντία*.

Η χρήση ενός ιστορικοφανούς γλωσσικού ιδιώματος αποτελεί πάγιο χαρακτηριστικό του Στάικου, που εμφανίζεται και σε άλλα έργα του, συντελώντας σε ένα πρώτο επίπεδο στην αληθοφανή ανάπλαση του ιστορικοκοινωνικού πλαισίου. Παράλληλα όμως η χρήση αυτού του παλαιότερου ιδιώματος, το οποίο αποτελεί μάλλον ένα κολλάζ γλωσσικών τύπων του παρελθόντος χωρίς στην πραγματικότητα να είναι πιστό στη συγκεκριμένη εποχή, καθιστά τη γλώσσα κατεξοχήν φορέα θεατρικότητας στο έργο. Επιπροσθέτως, πλάι στους τύπους αυτούς της καθαρεύουσας του 19ου – η οποία αποτελεί βέβαια έναν τρόπο αποστασιοποίησης από το γλωσσικό παρόν – άλλοτε παρεισφύρον σημερινές τυποποιημένες φράσεις-κλισέ κι άλλοτε γίνεται παρωδιακή χρήση σχημάτων λόγου, δημιουργώντας τελικά ένα ψευδοϊστορικό έργο, στο οποίο πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει η ίδια η γλώσσα, που παράγει από μόνη της θεατρικότητα.<sup>18</sup>

Ας σημειωθεί επίσης ότι αυτό το παιχνίδι με τη γλώσσα ενισχύεται μέσα από τη χρήση ερωτικών επιστολών του Βαυαρού χοροδιδασκάλου προς την Ναπολεοντία αλλά και τη μητέρα της. Η χρήση επιστολών αποτελεί, βέβαια, μια καθιερωμένη τεχνική στη δραματουργία του συγγραφέα, η οποία έχει τις καταβολές της στη γαλλική λογοτεχνία του 18ου αιώνα, όπως άλλωστε μαρτυρεί και το μεταφραστικό του έργο<sup>19</sup>. Η αντιπαράθεση εδώ ανάμεσα στον αψεγάδιαστο επιστολικό λόγο και το λαϊκό ιδίωμα της έντονα προφορικής γλώσσας του αναλφάβητου Χαλδούπη υπονομείει ουσιαστικά τον ρεαλισμό του έργου και επιτείνει την αίσθηση μιας πλήρους αυτονομίας της γλώσσας του θεάτρου του έναντι της ιστορικής πραγματικότητας.

Η *Ναπολεοντία* εντάσσεται ειδολογικά στην κωμωδία. Κωμικοί τόνοι και σατιρική διάθεση διατρέχουν ολόκληρο το έργο. Η σατιρική στόχευση διαπιστώνεται αρχικά στον τίτλο του έργου αλλά και στα ονόματα των υπόλοιπων δραματικών προσώπων. Ο γιατρός απ' την Τεργέστη, θαυμαστής του Ναπολέοντα και των πολέμων του, θα δώσει στην κόρη του το όνομα «Ναπολεοντία», αφού, «στο αίμα της», όπως αναφέρει, «τρέχει το ευγενές αίμα των Γιαννοπουλαίων» (!). Το όνομα του αγωνιστή Χαλδούπη ο Στάικος δανείζεται από τον Εμμανουήλ Ροΐδη και συγκεκριμένα από το αφήγημα *Ψυχολογία Συριανού συζύγου*<sup>20</sup>. Το άκουσμα του ονόματος προκαλεί στ' αυτιά της πολύτιμης συζύγου του, που φέρει το όνομα 'Πολύτιμη', «την εντύπωσιν ότι ένας πολτός, ένας σβόλος από λάσπη, λίπος και λουκούμια εκχέεται από το στόμα αυτού που το προφέρει». Το όνομα της Μαρούλας, σύννηθες όνομα υπηρέτριας της εποχής, γίνεται κατ' απαίτηση της ίδιας «δεσποινίς Μαρουλία», καθώς έτσι η ίδια θεωρεί ότι αποβάλλει το στίγμα «του υπηρετικού προσωπικού» και αναβαθμίζεται κοινωνικά σε μια κοινή προσπάθεια προς αυτήν την κατεύθυνση όλων των γυναικών του σπιτιού<sup>21</sup>.

18 Η θεατρικότητα της, γεμάτης καλλιπέιεις και περιστροφές, γλώσσας της Στάικου, έχει τη ρίζα της στο μαριβοντάζ. Για το θέμα αυτό βλ. Και Αφροδίτη Σιβετίδου, ό.π., (σημ.3).

19 Ο Ανδρέας Στάικος έχει μεταφράσει, μεταξύ άλλων, έργα του Μολιέρου, του Μαριβώ, του Λεσάζ, του Μυσσέ, του Λακλό, του Λαμπίς, του Κλωντέλ κ.ά.

20 Το «Χαλδούπης» χρησιμοποιείται ως οικογενειακό επίθετο στο αφήγημα του Ροΐδη. Η αναφορά γίνεται σε κάποιον Ευάγγελο Χαλδούπη, που ήταν ο «εξυπνότερος αλλά και ο πλέον διεισπραμμένος των Συριανών». Εδώ θα μπορούσε να σημειωθεί ότι με την περίπτωση του Ροΐδη, κατεξοχήν στυλίστα συγγραφέα, με ιδιαίτερα προσωπικό γλωσσικό ύφος αλλά και πνευματώδες χιούμορ, διαπιστώνεται ένα είδος εκλεκτικής συγγένειας με τον Ανδρέα Στάικο, ο οποίος άλλωστε έχει δηλώσει θαυμαστής του σημαντικού αυτού Έλληνα λογοτέχνη.

21 Την πρόθεση αυτή της Μαρουλίας εκθέτει ο συγγραφέας στον αρχικό μονόλογο της ίδιας, τον οποίο πρόσθεσε για το δεύτερο ανέβασμα του έργου στο θέατρο. Βλ. και σημ (αρ.1).

Ο Στάικος, βέβαια, ως βαθύς γνώστης του «παίζοντας δράματος» κεντρίζει το ενδιαφέρον του θεατή με διαφόρους τρόπους. Χρησιμοποιώντας την τεχνική της γραμμικής χρονικής αφήγησης δημιουργεί στον θεατή προσδοκίες για την έκβαση της υπόθεσης, προβαίνει σε σταδιακές αποκαλύψεις στοιχείων της πλοκής (λόγου χάριν στην περίπτωση του διπλού ερωτικού παιχνιδιού του Χάινριχ), χρησιμοποιεί ανατροπές και φαρσικά μοτίβα (ο θύτης γίνεται θύμα και ο κυνηγός κυνηγημένος στην περίπτωση του Βαυαρού), ενώ βέβαια δεν απουσιάζουν τα ευφυολογήματα και τα λογοπαίγνια – από τις πλέον αναγνωρίσιμες τεχνικές του Ανδρέα Στάικου στο σύνολο της δραματουργίας του –, που συντελούν στον κωμικό χαρακτήρα του έργου του.

Η κορύφωση του έργου επιτυγχάνεται στην τελευταία σκηνή, η οποία λειτουργεί ταυτόχρονα σε δύο επίπεδα με καταλυτικό τρόπο: (α) στον μικρόκοσμο του δραματικού μύθου, και (β) στο συγγραφικό παρόν. Στον πρώτο επίπεδο η λύση της υπόθεσης δίνεται με την διαπίστωση του Βαυαρού. Στο δεύτερο η σκηνή αποκαλύπτει ανοιχτά τις συγγραφικές προθέσεις, οι οποίες δεν είναι άλλες από το παιχνίδι με την Ιστορία και την αμφισβήτηση της συλλογικής ιστορικής εικόνας. Για να δώσω ένα τελευταίο παράδειγμα θα αναφέρω την καταληκτική φράση του έργου, με την οποία αποκαλύπτεται ότι ο ήρωας Χαλδούπης αγνοεί όχι μόνο το περιεχόμενο το βιβλίου που υποτίθεται ότι συνέγραψε ο ίδιος αλλά ακόμα και τη σημασία του τίτλο του: «Τι είναι, γιατρέ, τα απομνημονέματα;».

Πολλές και διαφορετικές χρήσεις της ιστορίας έχει γνωρίσει η ελληνική δραματουργία, με πολλές και διαφορετικές στοχεύσεις, αντίστοιχα. Έργα διδακτικά, που στηρίχτηκαν στο ιδεολόγημα της εθνικής συνέχειας, απομυθοποιητικά ηρωικών συμβόλων ή έργα που γελοιογράφησαν σελίδες της ελληνικής ιστορίας – για να αναφέρω ορισμένες μόνες από τις πλέον καθιερωμένες χρήσεις της στο θέατρο – αποτελούν τους καρπούς μεγάλης μερίδας συγγραφέων, οι οποίοι, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Θόδωρος Χατζηπανταζής, «συναντήθηκαν στην αρένα της συλλογικής μνήμης και συγκρούστηκαν γύρω από ζητήματα αποκρυστάλλωσης και συγγραφικής διαχείρισης των φυσιογνωμιών και των γεγονότων του εθνικού παρελθόντος». <sup>22</sup>

Ο Ανδρέας Στάικος καταφεύγει στη *Ναπολεοντία* σε ένα σύνθετο παιχνίδι με την ιστορία, το οποίο τον διαφοροποιεί αρκετά από την προγενέστερη ελληνική δραματουργία ιστορικής θεματολογίας. Με βασικά εργαλεία την παιγνιώδη χρήση της γλώσσας και ποικίλες τεχνικές κωμωδιογραφίας καταγράφει το παρελθόν μέσα από τη διαδικασία της ιστοριογραφικής καταγραφής του στο ίδιο το δραματικό παρελθόν και αποκαλύπτει με τρόπο αυτοϋπονομητικό την παραποιημένη εικόνα που διαθέτουμε γι' αυτό. Μεγεθύνοντας τα φαινόμενα και επιλέγοντας να παρουσιάσει με τον μανδύα της ιστορίας μια ψευδοϊστορική πραγματικότητα, στην οποία διαθλώνται συμπεριφορές και νοοτροπίες του σύγχρονου Έλληνα, ανάγει τον προβληματισμό στις εγγενείς αδυναμίες της ελληνικής κοινωνίας και τα γενεσιουργά τους αίτια.

22 *Το ελληνικό ιστορικό δράμα, από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σσ. 186. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής αναφέρεται στο βιβλίο του διεξοδικά σε σημαντικούς συγγραφείς της συντηρητικής ή ανανεωτικής παράταξης, όπως τον Σπύρο Μελά, τον Νίκο Καζαντζάκη, τον Άγγελο Σικελιανό, τον Γιώργο Θεοδοκό, τον Βασίλη Ρώτα, τον Κώστα Βάρναλη, τον Δημήτρη Μπόγγρη, τον Άγγελο Τερζάκη, τον Παντελή Πρεβελάκη, τον Κοσμά Πολίτη, τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη κ.ά, οι οποίοι ανοίγοντας διάλογο με το ιστορικό παρελθόν και αξιοποιώντας νέες αισθητικές τάσεις, καλλιέργησαν συστηματικά το είδος του ιστορικού θεάτρου κατά τον 20ο αιώνα.

*Αρχαίο Δράμα Ι*  
*Κείμενα, Μεταφράσεις, Σκηνικές Αναγνώσεις*







ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ

Ευριπίδης εναντίον Αριστοφάνη, «Ίων» εναντίον «Ορνίθων»;  
Μια πιθανότητα «παρα-κωμικής» παραπεμπτικότητας  
και οι προσληπτικές συνεπαγωγές της\*

Ο *Ίων* είναι σίγουρα ένα από τα πλέον αμφιλεγόμενα –σε διαφορετικά επίπεδα– σωζόμενα δράματα του Ευριπίδη, και ίσως για το λόγο αυτό, ένα από τα λιγότερο προτιμώμενα για την επί σκηνής μεταφορά του αρχαίου «τραγικού» –κατά το εκάστοτε δοκούν και δέον– θεατρικού λόγου<sup>1</sup>. Το έργο έχει χαρακτηριστεί κατά καιρούς «παραμύθι», έργο «με πολύ ελαφριά ατμόσφαιρα» και «ρομαντική πλευρά», με «σοβαρή πρόθεση, αν και απαλλαγμένο από την τραγικότητα των περισσότερων τραγωδιών», «σίγουρα όχι τραγωδία», «παράξενο γοητευτικό έργο», «με κωμικές γκροτέσκ σκηνές που φτάνουν στα όρια της φάρσας», «ποιητικό παιχνίδι», «μελόδραμα», «καθαρή κωμωδία», «τραγικοκωμωδία», «ρομάντσο», «μετά δυσκολίας τραγωδία με την τρέχουσα έννοια του όρου», «ειρωνικό δράμα», «ελαφρό έργο», διαφορετικά, μια «γνήσια τραγωδία», «σοφόκλειο έργο», «το κατ' εξοχήν τραγικό δράμα της Αθήνας» και μάλιστα «το πιο αυστηρά συγκροτημένο έργο του Ευριπίδη, με εξαίρεση πιθανόν τον *Ιππόλυτο* και τις *Βάκχες*» κ.ά.<sup>2</sup>.

Η εξαιρετική αυτή ειδητική ευρύτητα την οποία κυφορεί ο *Ίων* τουλάχιστον στα «κατά ποιόν» μέρη του, συμπορεύεται με μια επίσης εξαιρετική ερμηνευτική πολυσηχιδία, που έχει γνωρίσει –από θεατρικής σκηνής και από ακαδημαϊκής καθέδρας– η πρόσληψη του συγκεκριμένου δράματος<sup>3</sup>. Σ' αυτόν τον ανοιχτό και σύνθετο σημασιολογικά ορίζοντα της «ποίησης»

---

\* Ευχαριστώ εγκάρδια τον Γιάννη Λιγνάδη για τις ωφέλιμες συζητήσεις μας στο θέμα της ύπαρξης και της λειτουργίας του «κωμικού» στην τραγωδία και ειδικότερα στον *Ίωνα* του Ευριπίδη, για το χρόνο που αφιέρωσε στην ενδελεχή ανάγνωση του κειμένου μου, καθώς και για δύο πολύτιμα δικά του κείμενα που μου εμπιστεύτηκε πριν τη δημοσίευσή τους.

1 Για τις διαφορετικές μεθυσότερες αντιλήψεις του «τραγικού» σε σχέση με την πρωταρχική λειτουργία του στην αρχαία ελληνική τραγωδία βλ. τώρα Pierre Judet de La Combe, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques?*, Editions Bayard, Paris 2010, passim.

2 Πρβλ. ενδεικτικά Rush Rehm, *Greek Tragic Theatre*, Routledge, London & New York 1992, σ. 131. Cedric H. Whitman, *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου* (μτφ. Ευαγγελία Θωμαδάκη), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996, σσ. 94-95. σημείωμα του Σπ. Ευαγγελάτου, προτασόμενο στο πρόγραμμα της παράστασης Ευριπίδου, *Ίων*, Αμφι-Θέατρο (καλοκαίρι 1996), σσ. 8-9. Kevin H. Lee, *Euripides Ion* (with Introduction, Translation and Commentary by K. H. Lee), Aris & Phillips Ltd-Warminster, England 1997, σ. 37. J. Michael Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής* (μτφ. Κατερίνα Αρβανίτη & Βίκυ Μαντέλη), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 211. Laura Swift, *Euripides Ion*, Duckworth, Liverpool 2008, σσ. 94-100. Τα δύο διαφορετικά «στρατόπεδα» αντιμετώπισης του *Ίωνα* ως «κωμικού» ή «σοβαρού» έργου (από τους/τις Kitto, Lucas, Friedrich, Burnett, Knox, Gellie, Taplin, Saxonhouse, Zeitlin, Loraux) συνοψίζει ο Γιάννης Λιγνάδης στην υπό δημοσίευση μελέτη του «The domestic in the opening scene in *Ion*», υποσημ. 2.

3 Βλ. ενδεικτικά τη συνόψιση των βασικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων του *Ίωνα* από τους Lee, *Euripides Ion*, ό.π., σσ. 30-36, και Peter Burian, «Introduction» στο W. S. Di Piero (trans.) & P. Burian (comm.), *Euripides' Ion*,

του *Ίωνα*, που, σύμφωνα με την ουσία της φύσης της, «τείνει να αγκαλιάζει ένα νόημα και να το κρατά μετέωρο σ' ένα χώρο υπαινικτικό, παρά να οδηγεί σε συμπεράσματα ή να ακολουθεί μια προδιαγεγραμμένη πορεία»<sup>4</sup>, το μόνο ίσως σημείο τομής μεταξύ των περισσότερων νεότερων αναγνώσεων του δράματος είναι ένας περισσότερο ή λιγότερο σαφής «φιλοαθηναϊκός» προσανατολισμός του, σε μια περίοδο μάλλον «εσχάτης απειλής» παρά ακλόνητης ακμής της Αθήνας, στους χαλεπούς καιρούς του Πελοποννησιακού Πολέμου. Κάπου στα μέσα του οποίου Πολέμου (στο δεύτερο μισό της δεκαετίας 420-410;) τοποθετείται και η πρώτη «διδασκαλία» του *Ίωνα*, χωρίς οι εξονυχιστικές αναλύσεις του κειμένου μέχρι τώρα, με βάση κριτήρια τόσο «εξωτερικά» όσο και «εσωτερικά», να έχουν καταλήξει στην ομόφωνη χρονολόγησή της<sup>5</sup>.

Μ' αυτό το «ρευστό» υλικό ανά χείρας, θα επικεντρώσω τη ματιά μου σε μία μεμονωμένη σκηνική ακολουθία του *Ίωνα*, με βάση την οποία θα προτείνω την «υπόθεση» μιας ορισμένης διακειμενικής συσχέτισης του συγκεκριμένου δράματος με τους *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, υπόθεση η οποία, με τη σειρά της, θα ενισχύσει συγκεκριμένες ειδητικές, ερμηνευτικές αλλά και χρονολογικές εκτιμήσεις του ευριπίδειου έργου.

Πρόκειται για το δεύτερο μέρος του προλογικού τμήματος του *Ίωνα*<sup>6</sup>, όπου τον εκτενή, μονολογικό, εκθετικό πρόλογο του θεού Ερμή διαδέχεται μια εκτενής επίσης μονολογική σκηνή με πρωταγωνιστή τον ίδιο τον –πρωτοεμφανιζόμενο εδώ– νεαρό Ίωνα. Από αυτή την τριμερώς διαρθρωμένη σκηνική ακολουθία (στ. 82-183), η οποία, μετά το πέρας της, θα παραχωρήσει τη θέση της στην Πάροδο του Χορού, το ενδιαφέρον μας συγκεντρώνει το τρίτο και τελευταίο μέρος: Μετά την είσοδο του Ίωνα από την κεντρική θύρα του δελφικού ναού –με τη συνοδεία ενδεχομένως κάποιων βουβών ακολούθων του, τους οποίους ο ίδιος σύντομα ξεπροβοδίζει προς την Κασταλία πηγή (στ. 94-101)<sup>7</sup>– και τους εισαγωγικούς απαγγελτικούς αναπαίστους, όπου η εικόνα του γαλήνιου δελφικού πρωινού αντανακλάται στον έφηβο που υπηρετεί αγόγγυστα το θεό του (στ. 82-111) και ήδη δηλώνει εδώ αποφασιστικά πως «πτηνών τ' άγέλας, αϊ βλάπτουσιν σέμν' αναθήματα, τόξοισιν έμοις φυγάδας θήσομεν» (στ. 106-108), μετά και από ένα παρεμβαλλόμενο στροφικό ζεύγος με μεσωδικά μέρη (στ. 112-143) και ένα ακόλουθο τμήμα χωρίς στροφές (στ. 144-153), όπου ο Ίων, συγκεντρωμένος στο καθημερινό καθήκον του να σκουπίζει και να καταβρέχει τα σκαλοπάτια του ναού, εκφράζει emphatically την ευτυχία που νιώθει στην ιερή υπηρεσία του<sup>8</sup>, το τρίτο μέρος επιστρέφει στους –λυρικούς αυτή

Oxford University Press, Oxford 1996, σσ. 3-18.

4 Whitman, Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου, ό.π., σ. 95.

5 Για την επισκόπηση του ζητήματος της χρονολόγησης του *Ίωνα* (και της σχετικής βιβλιογραφίας) βλ. Albin Lesky, *Η Τραγική Ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*, Τόμ. Β': *Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους* (μτφ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 2003 (γ' ανατύπωση), σσ. 260-261, και πιο πρόσφατα Swift, *Euripides Ion*, ό.π., σσ. 28-30, 104, σημ. 13 και 16.

6 Ακολουθείται η έκδοση *Euripides. Trojan Women, Iphigenia among the Taurians, Ion* (edited and translated by David Kovacs), Harvard University Press (Loeb Classical Library), Cambridge, Massachusetts, London, England 1999.

7 Για «γάρφαρες αγορίστικες φωνές» και «τρεις νεαρούς» που «τρέχουν επί σκηνής», μιλά ο Siegfried Melchinger («Ion», *Euripides, Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Band 41*, Friedrich Verlag, Velber bei Hannover 1967, σ. 28), για «μια ομάδα θεραπόντων του ναού» μιλά η Laura Swift (*Euripides Ion*, ό.π., σ. 10), χωρίς να αποκλείεται καθόλου η εξαρχής «μοναχική» εμφάνιση του Ίωνα και οι «Φοίβου Δελφοί θεραπευτές» να περιορίζονται και να παραμένουν σε αποκλειστικά αφηγηματικό επίπεδο. Το θέμα της ταυτότητας, της σκηνικής παρουσίας, της πρακτικής και συμβολικής λειτουργίας αυτών των «θεραπόντων» (με επισκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας) εξετάζει ο Λιγνάδης, «The domestic in the opening scene in *Ion*», ό.π.

8 Βλ. Oliver Τάπλιν, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση* (μετάφραση-σχόλια-ελληνική βιβλιογραφία: Β. Ασημομυτής), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα, 1988, σ. 152.

τη φορά— αναπαίστους, για να εκφράσει, μέσα από μια συνεχή παντομμική κίνηση, το ζήλο του νεαρού «χρυσοφύλακα» στην προσπάθειά του να διώξει μακριά από το ναό διάφορα πουλιά —προφανώς αθέατα για το κοινό— που απειλούν την καθαρότητά του. Καθώς τα πουλιά αρχίζουν να μαζεύονται, ο Ίων απειλεί πρώτα έναν αετό «κήρυκα του Ζηνός», «ὄρνιθων γαμψηλαῖς ἰσχὺν νικῶντα» (στ. 158-160), έπειτα έναν —με «φοινικοφαῖ πόδα»— κύκνο, τον οποίο αποπέμπει στη Δήλο, τη γενέτειρα του Απόλλωνα, με τον οποίο είναι άμεσα συνδεδεμένο το συγκεκριμένο πουλί (στ. 161-169), για να εκδιώξει τελευταίο ένα —ανώνυμο και αταύτιστο— πουλί-μητέρα (η μόνη δηλούμενη ιδιότητά του· βλ. «τέκνοις» στ. 171-172), αποπέμποντάς το αυτό στις «δῖνας τὰς Ἀλφειοῦ» (στ. 174-175) ή στο «νάπος Ἴσθμιον» (στ. 176)<sup>9</sup>.

Μια έντονη, λεκτικά, κινήσιακά και —γιατί όχι;— χορογραφικά σκηνή, καθώς η μονωδία του ήρωα συνοδεύεται με διαδοχικές τοξευτικές-κυνηγετικές φιγούρες (στ. 158, 164-165, 173), «σχεδόν-κωμική»<sup>10</sup>, καθώς ευτελείς οικειακές εργασίες συνοδεύονται από τραγούδι σε υψηλό ύφος και λόγο, μια «αουνέπεια» με «διασκεδαστικό αποτέλεσμα»<sup>11</sup>, μια σκηνή σε «ελαφρό τόνο», καθώς ο κίνδυνος των πουλιών (και των οικιστικών τους προθέσεων, στ. 172-173) για το ναό δεν είναι ιδιαίτερα σοβαρός, ωστόσο με πραγματική «απειλητική» διάθεση από μέρους του Ίωνα<sup>12</sup>, μια «παράξενη σκηνή», «ταυτόχρονα ένα τραγούδι εργασίας και ένας ύμνος», «που αρχικά μοιάζει χωρίς νόημα» και «συχνά περιφρονήθηκε για την κοινοτυπία της από τους σχολαστικούς μελετητές», αν και αποτελεί «ένα από τα πιο αξιοσημείωτα μέρη του έργου, όταν αυτό παριστάνεται»<sup>13</sup>, μια «σκηνή δυσερμήνευτη», ρεαλιστική μεν, αλλά και ορνιθολογικά μη ακριβής (δεν υπάρχουν «κύκνοι» με κόκκινα λαμπερά πόδια) και, ως εκ τούτου, ενδεχομένως με σημαντικό «συμβολικό βάθος»<sup>14</sup>, μια σκηνή «καθημερινής» δραστηριότητας αναπαριστώμενης επί σκηνής σε έκταση και με σχολαστικότητα και, ως εκ τούτου «μοναδική» τουλάχιστον στη σωζόμενη (σε ακέραιη ή αποσπασματική μορφή) τραγική δραματολογία<sup>15</sup>, μια σκηνή που —αν δεν παραπέμπει εξω-κειμενικά σε αντίστοιχες άλλες τραγικές σκηνές<sup>16</sup>— συνδέεται εσωκειμενικά με διάσπαρτα άλλα σε αφηγηματικό επίπεδο «πτηνά», όπως εκείνα που απειλήσαν

9 Για τις «παράδοξες και αντιφατικές» αυτές εκδιώσεις των πουλιών σε άλλα φημισμένα ιερά καθιδρύματα πρβλ. Τάπλιν, το ίδιο, σ.215· Katerina Zacharia, *Converging Truths. Euripides' Ion and the Athenian Quest for Self-Definition*, Brill, Leiden-Boston 2003, σ. 9· E. Hoffer, «Violence, Culture and the Workings of Ideology in Euripides' *Ion*», *CA* 15/2 (October 1996), σσ. 289-318, 298.

10 Zacharia, *Converging Truths*, ό.π., σ. 9.

11 Kevin Lee, «Mood and Time in Euripidean *Ion*», στο M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Clarendon Press, Oxford 1996, σσ. 85-109, 88-89. Για τις διασκεδαστικές πτυχές («amusing aspects») της μονωδίας του Ίωνα βλ. επίσης B. M. W. Knox, *Word and Action, Essays on Ancient Theatre*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1979, σ. 259.

12 Rehm, *Greek Tragic Theatre*, ό.π., σ. 133.

13 Τάπλιν, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση*, ό.π., σ. 152.

14 Zacharia, *Converging Truths*, ό.π., σ. 9· Γιάγκος Ανδρεάδης, «Ο Ίων του Ευριπίδη. Ένας έφηβος Οιδίποδας», στον τόμο: *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ. Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Εκδόσεις Τόπος, Αθήνα 2009, σσ. 164-177, 168-169.

15 Βλ. τις σκηνές σάρωσης και άλλων χειρωνακτικών οικειακών δραστηριοτήτων που εντοπίζει στο —ακέραιο και αποσπασματικό— έργο του Ευριπίδη και διαφοροποιεί σε σχέση με τον Ίωνα ο Λιγνάδης «The domestic in the opening scene in *Ion*», ό.π.

16 Πρβλ. τη συσχέτιση της σκηνής με την αντίστοιχη προλογική δράση της Ηλέκτρας στη φερώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη (Knox, *Word and Action*, ό.π., σ. 259) ή με την εκδιώξη των «άπτερων μισομάτων» από τον Απόλλων στο προλογικό τμήμα των *Ευμενίδων* (Nicole Loraux, «*Les Enfants d'Athéna*», Maspero, Paris 1981, σ. 253, σμμ. 238).

τον Ίωνα-βρέφος μετά τη γέννηση και έκθεσή του (στ. 504-505, 902-904, 917; 1494-1496 ή και 348, 933, 951)<sup>17</sup>, ή όπως εκείνος ο «κῶμος πελειῶν» ή «ὄμιλος ὀρνίθων», που θα εισβάλει αργότερα στο συμπόσιο του Ίωνα και θα συμβάλει, με τη δηλητηρίαση συγκεκριμένα ενός –σκόπιμα υπογραμμισμένου ως;– «φοινικοσκελοῦς» περιστεριού (στ. 1207), στην αποκάλυψη της δολοφονικής απόπειρας της Κρέουσας κατά του Ίωνα (στ. 1196-1208)<sup>18</sup>.

Σε αντίθεση με τον αβέβαιης χρονολόγησης, διαγωνιστικής κατάταξης και αγνώστων συναγωνιζομένων τραγωδιῶν Ίωνα, οι σωζόμενες πηγές είναι πολύ πιο διαφωτιστικές στην περίπτωση των *Ορνίθων*: παραστάθηκαν στην τεταμένη κοινωνικά και πολιτικά-στρατιωτικά ατμόσφαιρα των Μεγάλων Διονυσίων του 414, σε διδασκαλία του Καλλίστρατου και κρίθηκαν στη δεύτερη θέση, μετά τον Αμειψία με τους *Κωμαστές* και πριν από τον Φρύνιχο με τον *Μονότροπο*<sup>19</sup>. Σε αντίθεση με τον Ίωνα που εξέρχεται από το δελφικό ναό, για να επιδοθεί, μέσα σε μια ειδυλλιακή, φυσιολατρική και μαζί κατανυκτική ατμόσφαιρα, στις καθημερινές του υπηρεσίες προς την αδιαμφισβήτητη μέχρι τότε, οiwνεί οικογενειακή, εστία του, το κωμικό ζευγάρι των *Ορνίθων* έχει εγκαταλείψει, απογοητευμένο, τη δική του εστία, προς αναζήτηση ενός νέου «τόπου», που θα στεγάσει τις παρελθούσες διαψεύσεις και τις μελλοντικές προσδοκίες τους. Σε αντίστοιχη δομικά θέση με τη μονολογική σκηνή του Ίωνα, το κωμικό ζεύγος Πεισθέταιρου και Ευελπίδη, μετά από έναν αρκετά εκτενή «περιπατητικό» διαλογικό μεταξύ τους πρόλογο με τη συνοδεία ή μάλλον υπό την καθοδήγηση δύο «πουλιών» («κορώνη», «κολοίος», στ. 5-7 κε. έως στ. 90), καταλήγει σε μια πολιτεία και πάλι «ορνέων» (πρώτη αναφορά της λέξης στο στ. 13), όπου τους υποδέχονται αρχικά ο αποκρουστικός Θεράπων Έποπος (στ. 60-85) και ακολούθως ο ακόμη αποκρουστικότερος Έποψ Τηρέυς (στ. 93-106), ο βάρβαρος Θράκας βασιλιά που μεταμορφώθηκε από τους θεούς σε τσαλαπετεινό μετά την «αποτρόπαιη» κατάληξη του γάμου του με την Αθηναία πριγκίπισσα Πρόκνη<sup>20</sup>.

Η φαεινή ιδέα του Πεισθέταιρου τα πουλιά να κυβερνήσουν τους ανθρώπους και να υποχρεώσουν τους θεούς σε υποταγή, στερώντας τους κάθε τροφή, βρίσκει αυτομάτως υποστηρικτή τον Έποπα-Τηρέα, ο οποίος συμφωνεί να καλέσει όλα τα πουλιά, για να τους αναπτύξει ο Πεισθέταιρος την ιδέα του, και μαζί καλεί την Αηδόνα να τον συνοδεύσει –φωνητικά ή αυλητικά– στο τραγούδι του (στ. 201-266). Η ακουστική πανδαισία, που δημιουργεί το «μμητικό» της γλώσσας των πουλιών μονωδιακό προσκλητήριο σε λυρικούς αναπαίστους (στ. 226κε.) θα διακοπεί αιφνίδια –αντίστοιχα όπως διακόπτεται και η παντομμική μονωδία του Ίωνα, επίσης σε λυρικούς αναπαίστους– από την ιδιότυπη Πάροδο του Χορού, που δρομολογείται με τη σταδιακή προσέλευση αρχικά τεσσάρων πουλιών, ενός «Φοινικόπτερου» (στ. 268-273), ενός «Μήδου» (στ. 274-278), ενός δεύτερου «Έποπος» (στ. 279-286) και ενός επίσης «βαπτιού

17 Βλ. Μ. Η. Giraud, «Les Oiseaux dans l' *Ion* d' Euripide», *Revue de Philologie, de Littérature et d' Histoire Anciennes*, LXI (1987), σσ. 83-94, 84.

18 Την υπόθεση ότι η σκηνή της βίαιης εκδίωξης των τριών συγκεκριμένων πτηνών (αετός, κύκνος, απροσδιόριστο πουλί) προοικονομεί επόμενες σκηνές δυνάμει άσκησης βίας (όπου συμμετέχουν, αντίστοιχα, οι Ξούθος, Κρέουσα και Πρέσβυς) υποστηρίζει πειστικά ο Λιγνάδης, «The domestic in the opening scene in *Ion*», ό.π.

19 Ακολουθείται η έκδοση Nigel Guy Wilson (ed.) *Aristophanis fabulae*, Tom. I, Oxford University Press, Oxford 2007.

20 Για το μύθο του Τηρέα και τους δραματικούς χειρισμούς του βλ. ενδεικτικά Φ. Ι. Κακριδής, *Αριστοφάνους Ορνίθες. Ερμηνευτική έκδοση*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1987, σσ. 57-58, υποσημ. στους στ. 209-222· Α. Μ. Bowie, *Αριστοφάνης. Μύθος, τελετουργία και κωμωδία* (μτφ.: Π. Μοσχοπούλου, επιμ.: Α. Μαρκαντωνάτος), Εκδόσεις Τυπωθήτω / Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 1999, σσ. 170-173· D. Fitzpatrick, «Sophocles' *Tereus*», *CQ* 51 (2001), σσ. 90-101· G. W. Dobrov, *Figures of Play. Greek Drama and Metafictional Poetics*, Oxford University Press, Oxford 2001, σσ. 105-132.

ὄρνεις», του «Κατωφαγᾶ» (στ. 287-290)<sup>21</sup>. Η αίσθηση έκπληξης και θαυμασμού<sup>22</sup> αλλά και η κλιμάκωση της απειλής και της εκδήλωσης φυσικής βίας κορυφώνεται με τη διαδοχική παρέλαση είκοσι-τεσσάρων άλλων ορνίθων (στ. 268-304), τα οποία κατονομάζονται ανεξαιρέτα και μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται μία «περιστερά», ένας «έρυθρόπους» και μια «πορφυρίς» (στ. 302-304). Διαφορετικά από τον Ίωνα που αναγκάζεται σε μια μονόδρομη αποκλειστικά απεύθυνση και στην επιστράτευση της άμεσης βίας απέναντι στα –πιθανότατα ανακαλούμενα μόνο μέσω του λόγου και της κινησιακής δράσης του εφήβου– «αθέατα» και «άφωνα» πουλιά, η κωμωδία, με τη μυθοπλασιακή της ελευθερία, θα επιτρέψει τη διαλογική διαμοιβή μεταξύ ανθρώπων και ορνίθων και, κατ' επέκταση, θα επιτρέψει την επιστράτευση της «πειθούς» από μέρους του κωμικού ήρωα, αρχικά ως όπλο καταστολής των φυσικών επιθέσεων των πουλιών (στ. 338, 344-353, 364-365), και ακολούθως ως όπλο μετάπεισης και προσεταιρισμού των πουλιών στο σχέδιο ίδρυσης της «ουτοπίας» του<sup>23</sup>.

Άραγε, αποδεχόμενοι μια πιο πρώιμη χρονολόγηση του *Ίωνα*, π.χ. περί το 419, «μία από τις πιο ήρεμες και αισιόδοξες χρονιές του πολέμου», όπως υποστηρίζει ο Edouard Delebecque, μπορούμε να υποθέσουμε μαζί με τον παραπάνω μελετητή ότι η συγκεκριμένη «αστεία» σκηνή με τα πουλιά, «πρέπει να έκανε τους Αθηναίους να χαμογελάσουν και πρέπει να εντυπωσίασε τον Αριστοφάνη, ο οποίος τη χρησιμοποίησε με στόχο την απλή μίμηση, αν όχι την παρωδική διακωμώδηση στους *Όρνιθες*<sup>24</sup>, όπου μπορούν επιπρόσθετα να εντοπιστούν διαφορετικές έμμεσες παραπομπές στο υποτιθέμενο τραγικό υπο-κείμενο;<sup>25</sup> Η μήπως, αντίστροφα, μπορεί να αντυποθεθεί –με βάση και τα ρευστά χρονολογικά όρια της διδασκαλίας του *Ίωνα*– ότι δεν είναι οι *Όρνιθες* που αφομοιώνουν μεταποιώντας τη την «αστεία σκηνή» από την προηγηθείσα τραγωδία, παρά ότι είναι ο *Ίων* που ενέχει στο διακειμενικό του υπόστρωμα τους προηγηθέντες *Όρνιθες* και παραπέμπει σ' αυτούς, αφορμώμενος κατ' αρχήν από τη θεαματική και ιδιότυπη Πάροδο του ζώομορφου Χορού της κωμωδίας, αλλά με την παραπεμπτικότητά του να επεκτείνεται ενδεχομένως και σε άλλα χωρία, αν όχι σε όλη τη δραματική διάρθρωση και τον ιδεολογικό προσανατολισμό της αριστοφανικής κωμωδίας;

Στην παρούσα εργασία υποστηρίζω τη δεύτερη αυτή υπόθεση, με το σκεπτικό ότι είναι πολύ πιο πιθανό η συγκεκριμένη σκηνική ακολουθία του *Ίωνα* να παραπέμπει στους *Όρνιθες*, χωρίς να γίνεται καμία ρητή αναφορά στον υπο-κείμενο στόχο, παρά μια τυπική «αρχαία κωμωδία» του 5ου αιώνα, όπως οι *Όρνιθες*, να παραπέμπει περισσότερο ή λιγότερο παρωδικά

21 Για διαφορετικές απόψεις σχετικά με την ταυτότητα, τη θεατρική λειτουργία, τη σκηνική εμφάνιση και τη χωροταξική τοποθέτηση των τεσσάρων αυτών πουλιών βλ. ενδεικτικά Russo, *Aristophanes*, ό.π., σσ. 159-161· A. S. Henry: «Aristophanes' *Birds* 268-293», *CPh* LXXII (1977), σσ. 52-53· Κακριδής, *Αριστοφάνους Όρνιθες* ό.π., σ. 67, σημ. στους στ. 268-293· H. D. Blume, «Music in Aristophanes' *Birds*», στο Αντώνης Τσακμάκης, Μενέλαος Χριστόπουλος (επιμ.), *Όρνιθες. Όψεις και αναγνώσεις μιας αριστοφανικής κωμωδίας*, Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 1997, σσ. 28-29.

22 Για την «κοινή έκπληξη» κωμικών προσώπων και κοινού μπροστά στο «πέταγμα» «και, σε τελική ανάλυση, μπροστά στην αλλότρια φύση των όντων που εισβάλλουν» βλ. Τσακμάκης, «Κατασκευάζοντας τον θεατή των *Ορνίθων*», στο Τσακμάκης, Χριστόπουλος (επιμ.), *Όρνιθες*, ό.π., σσ. 33-52, 35.

23 Για ετερογενείς εκδοχές και λειτουργίες του ουτοπικού φαινομένου στην ποίηση του Αριστοφάνη βλ. ενδεικτικά Bernhard Zimmernann, «Utopisches und Utopie in den Komödien des Aristophanes», *Wuerzburger Jahrbuecher fuer die Altertumwissenschaft*, N. F. 9 (1983), σσ. 57-77 [στα ελληνικά: «Ουτοπικά στοιχεία και ουτοπία στον Αριστοφάνη» (μτφ. Θ. Λουπασιάνης), στο Γ. Κατοής (επιμ.): *Θάλεια. Δεκαπέντε μελετήματα*, Σμίλη, Αθήνα 2007, σσ. 341-371].

24 Édouard Delebecque, *Euripide et la Guerre du Péloponnèse*, Librairie C. Klincksieck, Paris 1951, σ. 226.

25 Βλ. στο ίδιο. Για την «μη-πειστικότητα» των υποτιθέμενων διακειμενικών αναφορών των *Ορνίθων* σε χωρία του *Ίωνα* βλ. Lee, *Euripides Ion*, ό.π., σ. 40.

σε μια προσφάτως παρασταθείσα τραγωδία, χωρίς να αφήνει να επιλοχρήσει στο κειμενικό της πεδίο καμία σχετική (υπο)δήλωση<sup>26</sup>, όπως ακριβώς συμβαίνει, για παράδειγμα, με τον κατά Σοφοκλή μύθο του Τηρέα, που παρατραγωδεύεται ρητά και εκτεταμένα στους *Ορνίθες* (βλ. ενδεικτικά στ. 100-101: «Τοιαῦτα μέντοι Σοφοκλῆς λυμαίνεται / ἐν ταῖς τραγωδίαισιν ἐμέ, τὸν Τηρέα»)<sup>27</sup> ή όπως συμβαίνει με τον αισχύλειο *Προμηθέα*, στον οποίο ανάγεται το φερώνυμο δραματικό πρόσωπο των *Ορνίθων*<sup>28</sup> ή όπως συμβαίνει με τις –ευδιάκριτες για τους φιλόλογους θηρευτές– παρατραγικές παραπομπές στην *Τυρώ* του Σοφοκλή και στους *Ηδωνούς* του Αισχύλου κατά την περιγραφή του δεύτερου από τα τέσσερα πουλιά που προηγούνται του Χορού των Ορνίθων<sup>29</sup>. «Μπορεί να προκαλεί με μια πρώτη ματιά έκπληξη η υπόθεση ότι μια τραγωδία μπορεί να παραπέμπει σε μια σκηνή κωμωδίας, παρά το αντίστροφο. Ωστόσο, θα πρέπει να διακρίνουμε μεταξύ παραπομπής και παρωδίας. Η κωμωδία κατά κανόνα παραθέτει και γελοιοποιεί συγκεκριμένους στίχους από συγκεκριμένες τραγωδίες. Η τραγωδία, αντίθετα, περιστασιακά υπαινίσσεται κωμικές σκηνές και επεισόδια», παρατηρούν οι Kirkpatrick και Dunn<sup>30</sup>, ενισχύοντάς μας στην υπόθεση ότι η συγκεκριμένη αντιπαραβολή της κωμωδίας των *Ορνίθων* και της τραγωδίας του *Ίωνα* κλίνει μάλλον προς την –αναμενόμενα, έμμεση και υπόρρητη– παραπομπή της δεύτερης στην πρώτη, παρά προς την –αναμενόμενα, άμεση και προφανή– παραπομπή της πρώτης στη δεύτερη (εάν δεν αποκλειστεί οποιαδήποτε «πραγματική» συσχέτιση μεταξύ τους και αυτή αφηθεί στην ερμηνευτική ελευθερία και διακειμενική επινοητικότητα μόνο του παραλήπτη).

Το έδαφος της τραγωδίας –και μάλιστα της ευριπίδειας– ήταν ενδεχομένως αρκετά πρόσφορο όχι μόνο σε «κωμικά στοιχεία» (comic elements), με την έννοια της οικειοποίησης εκφάνσεων του «γελοίου» στις πολλαπλές εκδηλώσεις και αποχρώσεις του, αλλά και σε «στοιχεία κωμωδίας» (comedy elements), με την έννοια της ενσωμάτωσης ειδικών δομικών μορφών, χαρακτήρων, δραματικών καταστάσεων, μοτίβων, θεμάτων και πλοκών της αρχαίας κωμωδίας<sup>31</sup>, πιθανότατα με στόχο όχι αυτό καθαυτό το «κωμικό» και την πρόκληση του «γέλιου» (όπως, αντίστοιχα, είναι ο σκοπός της χρήσης του παρατραγικού στην κωμωδία), αλλά την επίταση της τραγικής «αμφισημίας» και της αινιγματικότητας του διουπόστατου διονυσιακού υποστρώματος<sup>32</sup>.

26 Για τις διαφορετικές γενικές και επιμέρους τεχνικές της αριστοφανικής παρωδίας βλ. Stavros Tsitsiridis, «On Aristophanic Parody: The Parodic Techniques», στο idem (επιμ.), *Παραχορήγημα. Μελετήματα για το αρχαίο θέατρο προς τιμήν του καθηγητή Γρηγόρη Μ. Σηφάκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2009, σσ. 359-382.

27 Βλ. Dobrov, *Figures of Play*, ό.π., σ. 124..

28 Βλ. Τσακμάκης, «Κατασκευάζοντας το θεατή των Ορνίθων», ό.π., σσ. 36-37.

29 Βλ. N. W. Slater, *Spectator Politics, Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002, σσ. 137 και 287 (σημ. 17).

30 John Kirkpatrick, Francis Dunn, «Heracles, Cercopes and Paracomedy», *TAPHA* 132 (2002), σσ. 29-61, 37-38 [δική μου η μετάφραση].

31 Βλ. Bernd Seidensticker, «Comic Elements in Euripides' *Bacchae*», *AJP* 99 (1978), σσ. 303-320, άρθρο που συνέβαλε καθοριστικά στα «πολυουζητήμενα» έκτοτε θέματα της παρουσίας και λειτουργίας του κωμικού στην τραγωδία και της σχέσης μεταξύ τραγωδίας και μεταθέατρου. Τις βασικές επιστημονικές αντιθέσεις επί των παραπάνω θεμάτων στο χώρο της κλασικής φιλολογίας συνοψίζει πρόσφατα ο Γιάννης Λιγνάδης, «Η πρόσληψη του κωμικού στην τραγωδία: Αντανακλάσεις σε σύγχρονες προσεγγίσεις Ελλήνων σκηνοθετών», Ανακοίνωση στο Δ' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών (Πάτρα 26-29 Μαΐου 2011), με θέμα «Το αρχαίο θέατρο και η πρόσληψή του». Υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συνεδρίου.

32 Την αντίθεση ανάμεσα στην «κατάφορη» λειτουργία του κωμικού στην αρχαία κωμωδία και το «κεκαλυμμένο,

Έτσι, εάν ο Αισχύλος φαίνεται να αποτελεί, τουλάχιστον με βάση το σωζόμενο corpus, τον κύριο «τραγικό» στόχο του Ευριπίδη, δεν αποκλείεται ο Αριστοφάνης να αποτελούσε ενίοτε τον κύριο «κωμικό» στόχο του Ευριπίδη, και μάλιστα σε μια «τραγωδία» με αρκετά υβριδική φύση, σ' ένα έργο που γενικότερα «δοκιμάζει» τόσο τα όρια του τραγικού είδους όσο και τις προσδοκίες του κοινού του<sup>33</sup>, πιθανότατα τοποθετημένο σε μια «καμπή στην ιστορία του αρχαίου ελληνικού δράματος», που μας εισάγει «στο τελευταίο στάδιο ανάπτυξής του, πριν παρακμάσει μετά το θάνατο του Ευριπίδη»<sup>34</sup>. Η περίπτωση αυτή της πιθανής «παρακωμικής» παραπεμπτικότητας δεν ήταν πιθανώς μια μεμονωμένη περίπτωση, όχι μόνο στο ειδικό υπο-πεδίο της ευριπίδειας δραματογραφίας, αλλά και στο ευρύτερο πεδίο της αρχαίας τραγικής παραγωγής του 5ου αιώνα, και έχουν ήδη εντοπιστεί –ή θεωρηθεί ότι έχουν εντοπιστεί– διακειμενικά «ίχνη» της αρχαίας κωμωδίας στο τραγικό υπέδαφος, μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο μεταθεατρικού χειρισμού της θεατρικής ψευδαίσθησης από μέρους της αρχαίας τραγωδίας· πλαίσιο το οποίο, όσο κι αν έχει αμφισβητηθεί δυναμικά, ωστόσο παραμένει –κατά περίπτωση– μάλλον πιθανό<sup>35</sup>, με την έννοια κυρίως της ειρωνικής «εξαιρέσεως» σε έναν «κανόνα» που, κατά τα άλλα, επέβαλλε την αυστηρή αισθητική, δομική, γλωσσική και επαγγελματική (συγγραφική, διδασκαλική, υποκριτική κ.ο.κ.) διάκριση μεταξύ των διαφορετικών θεατρικών ειδών<sup>36</sup>.

Η πιθανότητα να ισχύει η υπόθεση της παρακωμικής παραπεμπτικότητας στην περίπτωση του *Ίωνα* έχει πολλαπλές συνεπαγωγές: Κατ' αρχάς και πολύ αυτονόητα, αποκλείει οριστικά το ενδεχόμενο της χρονολόγησης του *Ίωνα* πριν το 414 π.Χ., έτος που ενισχύεται ως terminus ante quem, και τοποθετεί τον *Ίωνα* περί το 413 ή το 412 (πιθανότατα δηλαδή πριν την οριστική έκβαση της Σικελικής Εκστρατείας και το ολιγαρχικό κίνημα των Τετρακοσίων), σε μια συναφή υφολογικά και μετρικά ομάδα, που περιλαμβάνει, εκτός του *Ίωνα*, την *Ελένη*, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και ενδεχομένως την απολεσθείσα *Ανδρομέδα*<sup>37</sup>.

Κατά δεύτερον, προσθέτει ένα ακόμη «κωμικό» ίχνος στα πολλά που έχουν αναζητηθεί και εντοπιστεί μέχρι σήμερα στην κειμενική επιφάνεια του *Ίωνα*<sup>38</sup> και ενισχύει την άποψη για τον «πολυφωνικό», «ετεροφωνικό», «καρναβαλικό» χαρακτήρα του συγκεκριμένου δράματος και

υπόγειο, λανθάνον» κωμικό στην αρχαία τραγωδία ως «μοχλό ανάδειξης του τραγικού πάθους», αναλύει ο Λιγνάδης, στο ίδιο.

33 Βλ. Rehm, *Greek Tragic Theatre*, ό.π., σ. 144.

34 Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*, ό.π., σ. 211.

35 Βλ. παραπάνω, υποσημ. 31.

36 Για διαφορετικές «επιδράσεις» της αρχαίας κωμωδίας στην τραγωδία πρβλ. Bernd Seidensticker, «Διθύραμβος, κωμωδία και σατυρικό δράμα», στο Justina Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. 31 Εισαγωγικά δοκίμια* (μτφ. Μ. Καίσαρ, Ό. Μπεζαντάκου, Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ), Εκδόσεις Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σσ. 52-75, 70· Kirkpatrick & Dunn, «Heracles, Cercopes and Paracomedy», ό.π., σσ. 29-61· John Herrington, «The Influence of Old Comedy on Aeschylus' Later Trilogies», *TAPHA* 93 (1973), σσ. 113-125· Kenneth J. Dover, *Aristophanic Comedy*, University of California Press Berkeley and Los Angeles 1972, σσ. 148-149.

37 Πρβλ. Zacharia, *Converging Truths*, ό.π., σσ. 4-5 και 187-188· Swift, *Euripides: Ion*, ό.π., σ. 29 και 40· Donald J. Mastronarde, «Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*», στο Judith Mossman (ed.): *Euripides. Oxford Readings in Classical Studies*, Oxford University Press, Oxford 2003, σσ. 295-308, 295, σημ. 2.

38 Πρβλ. Zacharia, *Converging Truths*, ό.π., σσ. 150-151· Lee, *Euripides Ion*, ό.π., σ. 37. Βλ. επίσης τον εκτενή κατάλογο που σημειώνεται από την προοπτική του «κωμικού» και συνοψίζονται στο αγγλικό Abstract του άρθρου του Kiso Akiko, «From Tragedy to Comedy. The Dramaturgy of Euripides' *Ion*», *Classical Studies* 14 (1996), σσ. 1-26 [στα ιαπωνικά].



γενικότερα της όψιμης παραγωγής του Ευριπίδη<sup>39</sup>, που επηρέασαν καθοριστικά τη Νέα Κωμωδία του 4ου αιώνα<sup>40</sup> και όπου το κωμικό και το σοβαρό ή τραγικό κατανοούνται όχι μεμονωμένα αλλά «ως συστατικά της ίδιας θεατρικής εμπειρίας»<sup>41</sup>.

Τρίτον, ενισχύει την εύλογη υπόθεση για μια σχέση «αμοιβαίας» καλλιτεχνικής επίδρασης και, ταυτόχρονα, διαμάχης ανάμεσα στον Ευριπίδη και τον Αριστοφάνη, που συμπορεύτηκαν για μεγάλο διάστημα στις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αιώνα, υπερασπίζοντας με διαφορετικά μέσα συχνά τους ίδιους στόχους: Άραγε, μήπως ο Ευριπίδης, επιλέγοντας να παρεμβάλει στον *Ίωνα* τη συγκεκριμένη σκηνική ακολουθία με τη «βίαιη» εκδίωξη των τριών απειλητικών πουλιών, έβρισκε ένα σκηνικό δίαυλο για να διοχετεύσει όλη την πικρία και αισθήματα «βίας» που βίωνε από μέρους και απέναντι στον απειλητικό κωμικό συνάδελφό του, ο οποίος δεν σταματούσε να τον παρωδεί ήδη –τουλάχιστον– από τους σωζόμενους *Αχαρνείς* του 425; Ή μήπως επρόκειτο για έναν παρακωμικό υπαινιγμό, ο οποίος –μακράν του να διοχετεύει περιστασιακά όλη την «πικρία» του Ευριπίδη απέναντι στον Αριστοφάνη, εν είδει μιας μεταθεατρικής «κωμικής παρένθεσης»– εστίαζε σε συγκεκριμένους νοηματικούς προσανατολισμούς των *Ορνίθων*, στόχευε δηλαδή, με εφαλτήριο τη συγκεκριμένη «αξιομνημόνευτη» κωμική σκηνή, στα βαθύτερα στρώματα της δραματικής διάρθρωσης και της ιδεολογικής σύστασης της αριστοφανικής κωμωδίας και αυτήν ήθελε ενδεχομένως να «καταπολεμήσει», μέσω της μεταφορικής εικόνας της εκδίωξης των πουλιών από τον Ίωνα;

Στην περίπτωση αυτή, ο Ευριπίδης ερχόταν δυναμικά –στις δύσκολες στιγμές που βιώνει η Αθήνα λίγο πριν την οριστική τραγική έκβαση της Σικελικής εκστρατείας– να αντιπροτείνει στους κωμικούς *Όρνιθες* ένα σαφώς «αθηναίοκεντρικό», «πατριωτικό», αν όχι «προπαγανδιστικό» μήνυμα αισιοδοξίας, μέσα από συνεχείς διακειμενικές αποκλίσεις του δικού του «τραγικού» δράματος με το κωμικό δράμα του πρόσφατου θεατρικού παρελθόντος. Ενδεικτικά: Στη θέση του μοτίβου της «φυγής» από την Αθήνα, που ενεργοποιεί ο Αριστοφάνης, και της μετάβασης σε ένα άλλο, απομακρυσμένο ου-τοπικό κέντρο της γης όπου αναπαράγονται συμπεριφορές της αθηναϊκής τυραννίας και της θλιβερής αθηναϊκής καθημερινότητας<sup>42</sup>, ο Ευριπίδης αντιπροτείνει την επιστροφή του Ίωνα στον τόπο της δύσκολης γέννας, στην Αθήνα, με την απόκτηση της αθηναϊκής ταυτότητας να αποτελεί «ένα αδιαμφισβήτητο αγαθό και μια άμεση ανταμοιβή για την προηγούμενη μοναξιά»<sup>43</sup> του «περιθωριακού» μέχρι τότε («ένας δούλος χωρίς γονείς, χωρίς πόλη και χωρίς όνομα») ήρωα<sup>44</sup>. στο ομιχλώδες αδιέξοδο και τη μελαγχολική «επανάληψη» που βλέπει ο Αριστοφάνης με την ίδρυση της καθόλα αμφιλεγόμενης φανταστικής Νεφελοκοκκυγίας, ο Ευριπίδης προτείνει ή μάλλον υπενθυμίζει τη φωτεινή προοπτική μιας Αθήνας γενέτειρας και επικεφαλής όλων των άλλων ελληνικών πόλεων· στη θέση της «συμπαντικής» γενεαλογίας και της κοσμογονικής διαδοχής στην οποία ανατρέχει

39 Για την αναζήτηση του «πολυφωνικού», «καρναβαλικού» χαρακτήρα του *Ίωνα* και γενικότερα της όψιμης ευριπίδειας παραγωγής με βάση τα προαπαιτούμενα που όρισε η καινοτόμος λογοτεχνική ορολογία και σύλληψη του Mikhail Bakhtin βλ. Zacharia, *Converging Truths*, ό.π., σσ. 166-176.

40 Για τις θεματικές, δομικές και σημασιολογικές αναλογίες του *Ίωνα* και της Νέας Κωμωδίας βλ. ενδεικτικά Edith Hall, *Greek Tragedy, Suffering under the sun*, Oxford University Press, Oxford 2010, σ. 278.

41 Zacharia, *Converging Truths*, ό.π., σ. 153.

42 Βλ. Τσακμάκης, «Κατασκευάζοντας το θεατή των *Ορνίθων*», ό.π., σ. 50 όπου και βιβλιογραφία για τα «τυραννικά» χαρακτηριστικά του Πεισθέταιρου.

43 Swift, *Euripides Ion*, ό.π., σ. 83.

44 Mary Ebbott, «Περιθωριακοί χαρακτήρες», στο στο Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ό.π., σσ. 509-524, 515.

ο Πεισθέταιρος και ο Χορός για να υποστηρίξει ο μὲν, για να επιβεβαιώσει ο δε την «υπεροχή» των ορνιθών έναντι των ανθρώπων εν γένει, ο Ευριπίδης προτείνει και κατασκευάζει μια «εκκοσμηκευμένη», «πανελλήνια» γενεαλογία, προκειμένου να δικαιολογήσει την καταγωγική υπεροχή ειδικά των Αθηναίων έναντι των υπολοίπων Ελλήνων, υπεροχή που βασίζεται κατά πολύ στην αρχή της αυτοχθονίας και το κατ' εξοχήν ζωικό σύμβολό της, το «φίδι»<sup>45</sup>. γενικότερα, στη θέση της αμείλικτης κριτικής της Αθήνας και των θεσμικών-κοινωνικών-πολιτικών-οικονομικών-ηθικών ελλειμμάτων και δυσλειτουργιών της, που ασκεί συστηματικά η Αρχαία Κωμωδία και, ειδικότερα οι *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, η αρχαία τραγωδία, με αντιπροσωπευτικό φερέφωνο εδώ τον Ευριπίδη και τον *Ίωνα* του, σκιαγραφεί την Αθήνα και τους Αθηναίους εξέχοντες εκπροσώπους της κάτω από ένα κατ' αρχήν θετικό –αν και σε καμία περίπτωση μονοδιάστατο και μονόχρωμο<sup>46</sup>– φως ως χώρο καταφυγής και λύτρωσης ηρώων από άλλους μυθικούς κύκλους ή απλώς τόπους<sup>47</sup>.

Τέλος, μια τέτοιου είδους πιθανότητα παρακωμικής παραπεμπτικότητας προϋποθέτει μια ακόμη μεγαλύτερη διεύρυνση των ορίων της προσληπτικής δεκτικότητας και των δυνατοτήτων της αποκωδικοποιητικής ετοιμότητας του αρχαίου κοινού, το οποίο καλούνταν να διακρίνει και να ταυτοποιήσει τις κάθε είδους διακειμενικές και διαπαραστασιακές παραπομπές που έφερε και προέβαλλε –σε επίπεδο λόγου και θεάματος, κειμενικού και παραστασιακού κώδικα– όχι μόνο η πιο κραυγαλέα, εύγλωττη και δηλωτική αρχαία κωμική παράσταση, αλλά και η μάλλον πολύ πιο διακριτική, υπαινικτική και συνυποδηλωτική αρχαία τραγική παράσταση, σε όλα τα διαφορετικά σημειωτικά επίπεδα της θεατρικής πράξης. «Υποψιάζομαι ότι μία μόνο χειρονομία ή μία μόνο συλλαβή αρκούσε συχνά για να δηλώσει την παρατραγωδία. Τα πολλά κοινά χαρακτηριστικά των δύο ειδών διευκολύνουν την κατάδειξη της παρωδίας μέσω των διαφορών· κι αυτό μπορεί να δικαιολογήσει τη μεγάλη διάχυση της παρατραγωδίας στην Αρχαία Κωμωδία», παρατηρεί ο Oliver Taplin σχετικά με τους όρους πρόσληψης του αριστοφανικού παρατραγικού διακειμένου από το αρχαίο κοινό, τόσο σε ακουστικό όσο και σε οπτικό επίπεδο<sup>48</sup>, παρατήρηση η οποία θα μπορούσε κάλλιστα να ισχύσει και στην περίπτωση της τραγικής «παρακωμωδίας».

Την ίδια στιγμή και από την άλλη πλευρά, η υπόθεση μιας τέτοιου είδους παραπεμπτικότητας επιβεβαιώνει –και αυτή– τη μεγάλη ποσοτική και ποιοτική, σημειακή και σημασιολογική, «απώλεια», η οποία υφίσταται και στην οποία υποκύπτει αναπόφευκτα μια σύγχρονη παράσταση αρχαίας τραγωδίας, τόσο σε επίπεδο παραγωγής όσο και σε επίπεδο πρόσληψης, με

45 Για το θέμα της αυτοχθονίας στον *Ίωνα* του Ευριπίδη και το «φίδι» ως κατεξοχήν αρχή και σύμβολο της βασιλικής καταγωγικής γραμμής των Αθηναίων πρβλ. C. Wolff, «The Design and Myth in Euripides' *Ion*», HSPH. 69 (1965), σσ. 169-194· Mastronarde, «Iconography and Imagery in Euripides' *Ion*», ό.π., σσ. 163-176; V. J. Rosivach, «Earthborns and Olympians: The parodos of the *Ion*», CQ 27 (1977), 284-294; Loraux, *Les Enfants d'Athéna*, ό.π., σσ. 197-253; Giraud, «Les Oiseaux dans l' *Ion* d' Euripide», ό.π., σσ. 83-84· A Saxonhouse, «Myths and the origins of cities: reflections on the autochthony theme in Euripides' *Ion*», στο J. P. Euben (επιμ.), *Greek Tragedy and Political Theory*, California University Press, Berkeley 1986, σσ.252-273.

46 «Πρβλ. Rehm, *Greek Tragic Theatre*, Routledge, London and New York 1994, ch. «Euripides' *Ion*», 131-146, 144: *Bildungsdrama* of individual growth, discovery, and reunion, *Ion* is also a masterpiece of cultural self-inquiry, a tragedy that explores the boundaries of the genre and the critical (and selfcritical) capacities of its audience.

47 Πρβλ. Swift, *Euripides: Ion*, ό.π., σ. 83. «When Athenian rulers do behave less than perfectly, they do so when they are temporarily away from Athens, thus distancing them from the city (for example, Aegeus in *Medea* is passing through Corinth; Theseus in *Hippolytus* is at Troezen)».

48 Oliver Taplin: «Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis», *JHS* 106 (1986), σσ. 163-174, σ. 170.

αντίστοιχες παραπομπές, (γλωσσικές, παραγλωσσικές, κινησιακές, μιμικές, μουσικές, σκηνογραφικές, ενδυματολογικές), έμπλεες πιθανόν θεαματικής δυναμικής και ιδεολογικού φορτίου στην εποχή τους, να παραμένουν κατά το μάλλον ή ήττον αδρανείς για το νου και τις αισθήσεις του σημερινού κοινού, του εξαιρετικά ανομοιογενούς –σε σύγκριση μάλιστα με το αρχαίο κοινό– σε ό,τι αφορά τη συνολική του εγκύκλιο παιδεία αλλά και τις συγκεκριμένες αποσκευές του σε θεατρικές παραστάσεις που έχει παρακολουθήσει ή/και σε θεατρικά κείμενα που έχει αναγνώσει. Έτσι, εάν οι περισσότερο ή λιγότερο εμφανείς οπτικές και λεκτικές (γλωσσικές, παραγλωσσικές, κινησιακές, μιμικές, μουσικές, σκηνογραφικές, ενδυματολογικές) παραπομπές του *Ίωνα* στους προηγηθέντες *Όρνιθες* (ή, έστω, το αντίστροφο) μπορούσαν να αποκωδικοποιηθούν από το αρχαίο κοινό, που στο μεγαλύτερο πιθανώς τμήμα του, είχε παρακολουθήσει –σε μικρό χρονικό διάστημα– και τις δύο «μεμονωμένες» παραστάσεις, μια αντίστοιχη προσπάθεια «εσωτερικής» διασύνδεσης δύο νεώτερων παραστάσεων του *Ίωνα* και των *Όρνιθων* θα προσέκρουε στον ανομοιογενή, διάσπαρτο και αποσπασματικό εξοπλισμό του σημερινού –διαφορετικής ηλικιακής, έμφυλης και φυλετικής σύνθεσης– κοινού.

Στις *Θεσμοφοριάζουσες* του 411, ο Αριστοφάνης θα πάρει και πάλι τη σκυτάλη, παρωδώντας αυτή τη φορά τις προσφάτως διδαχθείσες τραγωδίες του Ευριπίδη *Ανδρομέδα*, *Ελένη* και *Παλαμήδης*, ενώ στη *Λυσιστράτη* της ίδιας χρονιάς (411) ο αθηναίοκεντρικός προσανατολισμός του *Ίωνα* φαίνεται να έχει διοχετευθεί, κωμικά μεταλλαγμένος, στο «πανελλήνιο σχέδιο ειρήνευσης» της Λυσιστράτης, που τίθεται επικεφαλής (όχι με γενεαλογικά κριτήρια, αλλά καθαρά μέσω της πολιτικής της δράσης) όλων των Πανελληνίδων. Και λίγα χρόνια αργότερα από τους *Όρνιθες*, όπου δύο Αθηναίοι τολμούν να πετάξουν, σαν τα πουλιά, μακριά από την Αθήνα για να ιδρύσουν μια νέα πόλη, ο ίδιος ο Ευριπίδης θα «πετάξει» και αυτός μακριά από την Αθήνα, στη μακεδονική αυλή του Αρχελάου, αδιευκρίνιστο για ποιους επακριβώς λόγους, όπου και θα συγγράψει τις τελευταίες σωζόμενες σήμερα τραγωδίες του. Το μαγικό ταξίδι των συνεχών καλλιτεχνικών και ιδεολογικών αμοιβαίων ζυμώσεων θα ανακόψει ο θάνατος του Ευριπίδη αλλά και ο θάνατος της ίδιας της «δημοκρατίας» στα τέλη του 5ου αιώνα.

ΙΩΑΝΝΑ ΚΑΡΑΜΑΝΟΥ

## Ζητήματα σκηνικής και δραματικής τεχνικής στον *Ἀλέξανδρο* του Ευριπίδη

Ο *Ἀλέξανδρος* του Ευριπίδη παρουσιάστηκε το 415 π.Χ. ως η πρώτη τραγωδία της «τρωικής» του τριλογίας (*Ἀλέξανδρος*, *Παλαμήδης*, *Τρωάδες* και το σατυρικό δράμα *Σίσυφος*),<sup>1</sup> από την οποία το μόνο δράμα που μας έχει παραδοθεί ακέραιο είναι οι *Τρωάδες*. Από τον *Ἀλέξανδρο* έχουν περισωθεί εκτενή παπυρικά αποσπάσματα (P. Stras. 2342-44), τα οποία, σε συνδυασμό με την επίσης παπυρική, μυθογραφική του υπόθεση (P.Oxy. 3650), παρέχουν τη δυνατότητα ανασύνθεσης της δραματικής του πλοκής. Η παρούσα εισήγηση θα επιχειρήσει να διερευνήσει πτυχές της νεωτερικής σκηνικής και δραματικής τεχνικής του Ευριπίδη, βάσει των μαρτυριών και των σπαραγμάτων που μας έχουν παραδοθεί για τη συγκεκριμένη τραγωδία.

Σύμφωνα με την υπόθεση, ο Αλέξανδρος αφέθηκε έκθετος ως βρέφος κατόπιν ενός δυσσώωνου ονείρου της Εκάβης, κατά το οποίο το νεογέννητο θα προκαλούσε τον όλεθρο της Τροίας. Το παιδί ανατράφηκε από έναν βοσκό, ο οποίος το ονόμασε Πάρη. Η Εκάβη πενθώντας, καθώς το θεωρούσε νεκρό, έπεισε τον Πρίαμο να καθιερώσει αθλητικούς αγώνες στη μνήμη του. Με το πέρασμα είκοσι ετών, ο νεαρός Αλέξανδρος/ Πάρης ξεχώριζε για την εμφάνιση και τις ικανότητες του ανάμεσα στους συνομηλίκους του βοσκούς, οι οποίοι τον έδεσαν και τον έφεραν ενώπιον του Πριάμου κατηγορώντας τον για υπεροψία. Υπερασπιζόμενος τον εαυτό του με επιτυχία, ο Αλέξανδρος κατόρθωσε να αποσπάσει από τον Πρίαμο την άδεια να συμμετάσχει στους αγώνες που γίνονταν στη μνήμη του. Ο θρίαμβός του στους αθλητικούς αγώνες εξαγρίωσε τον αδερφό του Δηίφοβο, ο οποίος εν αγνοία της πραγματικής του ταυτότητας, έπεισε την Εκάβη να τον σκοτώσει. Η Κασσάνδρα σε κατάσταση προφητικής μανίας αναγνώρισε τον Αλέξανδρο, προβλέποντας τις μελλοντικές συμφορές, ενώ η Εκάβη που ήταν έτοιμη να τον δολοφονήσει, εμποδίστηκε με κάποιον τρόπο που δεν διασαφηνίζεται. Η τελική αναγνώριση μητέρας και γιου επιτελείται με την είσοδο του βοσκού που τον ανέθρεψε, ο οποίος εξαιτίας του κινδύνου υποχρεώθηκε να ομολογήσει την αλήθεια. Ακολουθώντας, ο Αλέξανδρος επέστρεψε στο παλάτι της Τροίας.

Ήδη από την υπόθεση προκύπτει ότι ο *Ἀλέξανδρος* ανήκει στην κατηγορία των «δραμάτων διάσωσης» του Ευριπίδη, στα οποία το τραγικό πάθος, άριστα διαρθρωμένο κατά τον Αριστοτέλη, αποτρέπεται την ύστατη στιγμή, έχοντας κορυφώσει τα τραγικά αισθήματα του *έλέου* και του *φόβου* (*Ποιητ.* XIV, 1453b 19-22, 1454a 4-9).<sup>2</sup> Λόγω της διάρθρωσης και του θέματός του,

1 Για την τριλογική διάρθρωση της ευριπίδειας παραγωγής του 415 π.Χ., βλ. ενδεικτικά, Ruth Scodel: *The Trojan Trilogy of Euripides*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1980, σσ. 64-121, Martin Hose: *Drama und Gesellschaft*, M&P Verlag, Stuttgart 1995, σσ. 33-57, Raffaella Falchetto: *Il Palamede di Euripide*, Edizioni Dell Orso, Alessandria 2002, σσ. 21-37, Gilbert Murray: *Greek Studies*, Oxford University Press, Oxford 1946, σσ. 127-48.

2 Βλ. Anne Pippin Burnett: *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford University Press, Oxford 1971, κεφ. 1, Δανιήλ Ιακώβ: *Η Ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1998, σσ. 68-74 και

ο *Ἀλέξανδρος* μπορεί να παραλληλισθεί με τον *Ἰωνα*, όπου, αντιστοίχως, η αναγνώριση μητέρας-γιου ακολουθεί μία ανεπιτυχή απόπειρα κατά της ζωής του νεαρού από τη μητέρα του εν αγνοία της πραγματικής του ταυτότητας.

Κατά την καινοτόμο πρακτική του Ευριπίδη, ο πρόλογος του έργου θα είχε τη μορφή ενός εκθετικού μονολόγου,<sup>3</sup> στον πρώτο στίχο του οποίου, σύμφωνα με την υπόθεση, προσδιορίζεται η Τροία ως τόπος δράσης (απ. 41a K.<sup>4</sup>: x – υ - x] και τὸ κλεινὸν [ῚΙ]λ'ιον). Η υπόθεση και τα αποσπάσματα, που μαρτυρούν τον δραματικό ρόλο της Εκάβης, του Πριάμου και των παιδιών τους, Δημόφβου, Ἐκτορα και Κασσάνδρας, συνηγορούν υπέρ της πιθανότητας να αναπαρίστανε η πρόσοψη του σκηνικού οικοδομήματος το ανάκτορο του Πριάμου.<sup>5</sup> Το απ. 18 Jocelyn από τη ρωμαϊκή τραγωδία *Alexander* του Εννίου, πρότυπο της οποίας φαίνεται ότι ήταν ο *Ἀλέξανδρος* του Ευριπίδη,<sup>6</sup> μας πληροφορεί ότι ο πρόλογος θα αναφερόταν στα *προπεπραγμένα* (για τον όρο, βλ. Αριστ. *Ποιητ.* XVIII, 1455b 30), δηλαδή στο δυσοίωνο όνειρο της Εκάβης και την ερμηνεία του, στην έκθεση του βρέφους, καθώς και στη διάσωση και ανατροφή του από τον υπηρέτη του Πριάμου (πρβλ. υπόθεση). Όπως όλοι οι πρόλογοι του Ευριπίδη, θα μας εισήγαγε στην παρούσα κατάσταση (βλ. απ. 42 K.: x – υ - x] και χρόνου προϋβαινε πούς), δηλαδή στην εξέλιξη του έκθετου παιδιού σε νεαρό άνδρα και τη θέσπιση αγώνων από τον Πρίαμο και την Εκάβη στη μνήμη του ίδιου παιδιού, σύμφωνα με την υπόθεση.

Το πρώτο ερώτημα που προκύπτει αφορά στην ταυτότητα του προλογίζοντος. Ως επικρατέστεροι ομιλητές του προλόγου έχουν θεωρηθεί αφ' ενός, ο βοσκός, ο θετός πατέρας του Αλεξάνδρου κατά την υπόθεση, ο οποίος γνώριζε την αληθινή ταυτότητα του νεαρού, αφ' ετέρου, κάποιος θεός.<sup>7</sup> Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι δευτερεύοντα πρόσωπα, όπως ο βοσκός του έργου μας και η Πυθία στον *Ἰωνα*, επιστρατεύονται, κατά κανόνα, από τον Ευριπίδη για να δρομολογήσουν τη λύση στο κρισιμότερο σημείο της πλοκής, χωρίς, όμως, να έχουν ενεργό ρόλο σε άλλο σημείο του δράματος και χωρίς η είσοδός τους να έχει καν αναγγελθεί.<sup>8</sup> Επιπλέον,

*Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, Στιγμή, Αθήνα 2004, σσ. 33-36, Elizabeth Belfiore: *Murder among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 2000, σσ. 1-6.

3 Για τη λειτουργία του αφηγηματικού προλόγου στον Ευριπίδη, βλ. ενδεικτικά, Hans Werner Schmidt: «Die Struktur des Eingangs», στον τόμο *Die Bauformen der Tragödie* (επιμ. W. Jens), *Poetica* Beiheft 6, München 1971, σσ. 34-38 και Hartmut Erbse: *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragödie*, De Gruyter, Berlin 1984, σ. 291.

4 Η συντομογραφία K. αναφέρεται στην αρίθμηση των ευριπίδειων αποσπασμάτων στην έγκριτη έκδοση του Richard Kannicht: *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. V,1-2: *Euripides*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2004.

5 Βλ. επίσης, απ. 62d.23 K.: *Πριάμον δὲ νικ... γεραίρεσθαι δόμον.*

6 Για την πρόσληψη του ευριπίδειου *Ἀλεξάνδρον* από τον Έννιο στην ομώνυμη τραγωδία του, βλ. Harry Jocelyn: *The Tragedies of Ennius*, Cambridge University Press, Cambridge 1967, σ. 204, Bruno Snell: *Euripides Alexandros und andere Strassburger Papyri mit Fragmenten Griechischer Dichter*, *Hermes Einzelschr.* 5, Berlin 1937, σ. 59, Sebastiano Timpanaro: «Dall' *Alexandros* di Euripide all' *Alexander* di Ennio», *RFIC* 124, 1996, σσ. 6-69, François Jouan- Hermann Van Looy: *Euripide. Les fragments*, Vol. I, Les Belles Lettres, Paris 1998, σσ. 46 κ.ε., Otto Skutsch: *Studia Enniana*, Athlone Press, London 1968, σ. 161.

7 Υπέρ του βοσκού ως προλογίζοντος, βλ. Scodel: ό.π. (σημ. 1)σσ. 24-25, Marc Huys: «The Plotting Scene in Euripides' *Alexandros*», *ZPE* 62, 1986, σσ. 9-36, ιδίως σ. 245 και Lidia Di Giuseppe: «Alcune Considerazioni sul Prologo dell' *Alexandros* di Euripide», *APF* 3, 2001, σσ. 67-73, ιδίως σσ. 67-70. Υπέρ του προλογίζοντος θεού, βλ. Thomas Bertrand Lonsdale Webster: *The Tragedies of Euripides*, Methuen, London 1967, σ. 167, David Kovacs: «On the *Alexandros* of Euripides», *HSCP* 88, 1984, σσ. 47-70, ιδίως σσ. 65-66, Timpanaro: ό.π. (σημ. 6) σσ. 9-10, Christopher Collard- Martin Cropp- John Gibert: *Euripides. Selected Fragmentary Plays*, Vol. II, Oxbow, Oxford 2004, σ. 37.

8 Για τις εισόδους χωρίς αναγγελία, βλ. ενδεικτικά, Oliver Taplin: *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford University

αξίζει να επισημανθεί ότι η μετοχή *παραγεγόμενος*, η οποία αναφέρεται στην είσοδο του θετού πατέρα του Αλεξάνδρου στην υπόθεση (P.Oxy. 3650.30), χρησιμοποιείται στις μυθογραφικές υποθέσεις των τραγωδιών για να δηλώσει την πρώτη είσοδο ενός δραματικού προσώπου επί σκηνής.<sup>9</sup> Είναι, επομένως, δύσκολο να υποστηριχθεί ότι ο θετός πατέρας του Αλεξάνδρου είχε εμφανισθεί και προηγουμένως, ως προλογίζων.

Αντιθέτως, ένας προλογίζων θεός έχει τη δυνατότητα να καταδείξει στους θεατές με σαφήνεια ότι ο νεαρός που στην πορεία του έργου θα συμμετάσχει στους αγώνες είναι ο Αλέξανδρος, το έκθετο βρέφος του Πριάμου και της Εκάβης (όπως ακριβώς ο Ερμής γνωστοποιεί στο κοινό ότι ο νέος που πρόκειται να εξέλθει από τον ναό είναι ο χαμένος γιος της Κρέουσας: *Ίων* 78-81). Ένας θεός είναι, επίσης, σε θέση να αναφερθεί υπαινικτικά σε όσα θα συμβούν κατά την εξέλιξη της πλοκής (λ.χ. στο ότι η συμμετοχή του Αλεξάνδρου στους αγώνες θα δρομολογήσει την αναγνώριση με την οικογένειά του), χωρίς, όμως, να αποκαλύψει τις δραματικές επιπλοκές (όπως την απόπειρα εναντίον του από την Εκάβη και τον Δηίφοβο), κατ' αντιστοιχία με τον ρόλο του Ερμή στον *Ίωνα* 67-73 και του Απόλλωνα στην *Άλκ.* 65-76.<sup>10</sup> Με τον τρόπο αυτόν, μπορεί να συνδέσει τα δραματικά γεγονότα με τα *προπεπραγμένα*, αλλά και με τα μέλλοντα να συμβούν, προβάλλοντας τη μεταξύ τους αιτιακή σχέση (πρβλ. *Ίππ.* 5-50, *Τρω.* 65-97, *Ba.* 26-54).<sup>11</sup> Ένα τέτοιο ενδεχόμενο θα είχε ιδιαίτερη δραματική βαρύτητα στο πλαίσιο της «τρωικής τριλογίας» του 415 (για την ενότητα της οποίας, βλ. σημ. 1), καθώς ο πιθανός προλογίζων θεός στον *Αλέξανδρο* θα έδινε μία πρόγευση της τριλογίας, επαληθεύοντας εκ προοιμίου τα προφητικά και δυσνόητα λόγια της Κασσάνδρας στη συνέχεια του έργου (απ. 62e-h K.) για τις επικείμενες συμφορές της Τροίας. Υπέρ αυτής της πιθανότητας συνηγορεί και η επιχειρηματολογία του Skutsch,<sup>12</sup> ο οποίος εύλογα θεώρησε ότι το απ. 23 Jocelyn του *Alexander* του Εννίου (*volans de caelo cum corona et taeniis*) θα μπορούσε να αντιστοιχεί στην τυπική εναρκτήρια φράση *ἦκω λιπών* των προλόγων του Ευριπίδη που απαγγέλλονται από θεούς (βλ. *Έκ.* 1, *Ίων* 5, *Τρω.* 1, *Ba.* 1). Από την ερμηνεία του Skutsch ότι πρόκειται για τη ρωμαϊκή θεά Victoria δεν συνεπάγεται ότι στο έργο του Ευριπίδη θα εμφανιζόταν η λιγότερο γνωστή θεά Νίκη, καθώς ο Έννιος θα μπορούσε να έχει διατηρήσει το δραματικό πλεονέκτημα της εμφάνισης του προλογίζοντος θεού, έχοντας, όμως, τη δυνατότητα να αλλάξει την ταυτότητα του θεού.

Οι επόμενες ενδείξεις για την πλοκή του έργου προκύπτουν από τα αποσπάσματα που εμπερικλείουν την παραμυθία την οποία απευθύνει ο Χορός στην ακόμη απαρηγόρητη Εκάβη για τον υποτιθέμενο χαμό του παιδιού της. Καθώς ο ρόλος της Εκάβης είναι πρωταγωνιστικός,

Press, Oxford 1977, σσ. 11-12 και σημ. 3, Michael Halleran: *The Stagecraft in Euripides*, Croom Helm Ltd, Kent-Sydney 1985, κεφ. 3, Nikolaos Hourmouziades: *Production and Imagination in Euripides*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα 1959, σσ. 140-41. Μολαταύτα, αναφορά στον θετό πατέρα του Αλεξάνδρου θα είχε γίνει εύλογα ήδη από τον πρόλογο, κατ' αντιστοιχία με την αναφορά στην Πυθία στους στ. 42-49 του προλόγου του *Ίωνα*.

9 Πρβλ. Υποθ. *Άλκ.*, *Άνδρ.*, *Έκ.*, *Ίφ. Τάυρ.*, *Υψιπύλης* και Johann Krenn: *Interpretationen zu den Hypothesen in den Euripideshandschriften*, Diss. Graz 1971, σσ. 17, 191, W. Luppe: «Zur Alexandros-Hypothese (P.Oxy. 3650)», *ZPE* 63, 1986, σσ. 7-10, ιδίως σ. 7.

10 Πρβλ. Richard Hamilton: «Prologue-prophecy and Plot in Four Plays of Euripides», *AJPh* 99, 1978, σσ. 276-302, Barbara Goward: *Αφήγηση και Τραγωδία* (μετ. Ν. Π. Μπεζαντάκος), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2002, σσ. 306-08, Halleran: ό.π. (σημ. 8) σ. 28, σημ. 25.

11 Πρβλ. Charles Segal: «Tragic Beginnings: Narration, Voice and Authority in the Prologues of Greek Drama», *YCS* 29, 1992, σσ. 85-112, ιδίως σ. 110, Patricia E. Easterling: «Gods on Stage in Greek Tragedy», *GB Supp.* 5, 1993, σσ. 77-86, ιδίως σσ. 80-81, 84-85.

12 Skutsch: ό.π. (σημ. 6) σσ. 175-77.

όπως προκύπτει από την υπόθεση και τις υπόλοιπες μαρτυρίες για το έργο, θα ήταν εύλογο ο Χορός να αποτελείται από πρόσωπα του ίδιου φύλου που της συμπαρίστανται,<sup>13</sup> κατ' αντιστοιχία με τον γυναικείο Χορό των θεραπεινίδων της Κρέουσας στον *Ίωνα*. Θεωρώ ότι το ενδεχόμενο ύπαρξης ενός γυναικείου Χορού ευνοείται και από το γεγονός ότι ο δευτερεύων Χορός του έργου (βλ. παρακάτω) είναι ανδρικός. Το φύλο του δευτερεύοντος Χορού στον Ευριπίδη είναι, κατά κανόνα, διαφορετικό από του κυρίως Χορού, προκειμένου να αποφεύγεται η πιθανότητα σύγχυσης.<sup>14</sup>

Μία πιθανή σκηνική μαρτυρία για την είσοδο του Πριάμου, η οποία έως τώρα δεν είχε προσελκύσει ιδιαίτερα το ενδιαφέρον των ερευνητών, μάς παρέχεται από ένα ενδιαφέρον χωρίο των *Όρνιθων*, που παρουσιάστηκαν στην αθηναϊκή σκηνή το 414 π.Χ., δηλαδή έναν χρόνο μετά τον *Άλέξανδρο*. Στους στ. 508-12, ο Ευελπίδης αναφέρεται σε μία παράσταση τραγωδίας, κατά την οποία ο Πρίαμος εμφανίστηκε επί σκηνής κρατώντας ένα σκήπτρο, στην κορυφή του οποίου δέσποζε ένας *ὄρνις* (*ὁπότε ἔξέλθοι Πρίαμός τις ἔχων ὄρνιν ἐν τοῖσι τραγωδοῖσι/ ὁ δ' ἄρ' ἐδοστήκει τὸν Λυσικράτη τηρῶν ὃ τι/ δωροδοκοίη*). Μία τέτοια μεταθεατρική αναφορά<sup>15</sup> σε μία σκηνική λεπτομέρεια είναι εύλογο ότι θα είχε γίνει αντιληπτή από το κοινό, εάν η τραγική αυτή παράσταση ήταν πρόσφατη. Είναι εύλογο, επομένως, να υποστηριχθεί ότι ο *Άλέξανδρος* του Ευριπίδη είναι η τραγωδία στην οποία εδώ αναφέρεται ο Ευελπίδης.<sup>16</sup> Ο Πρίαμος είχε δραματικό ρόλο και στη φερώνυμη χαμένη τραγωδία του Σοφοκλή (η οποία, κατά πολλούς, ταυτίζεται με τους *Φρύγες*) και πιθανόν στον σοφοκλείο *Άλέξανδρο* και τον *Εὐρύπυλο*.<sup>17</sup> Οι τραγωδίες αυτές, όμως, είναι αχρονολόγητες και, κατά συνέπεια, δεν μπορεί πειστικά να υποστηριχθεί ο οποιοσδήποτε συσχετισμός τους με το συγκεκριμένο χωρίο του Αριστοφάνη. Επιπλέον, η άμεση σύνδεση της μεταθεατρικής αυτής αναφοράς με τη διακωμώδηση του Λυσικράτη, ο οποίος προφανώς υπήρξε στρατηγός τη συγκεκριμένη περίοδο (Σ Αρ. *Όρν.* 511 Holwerda), επίσης ευνοεί το ενδεχόμενο μιας πρόσφατης παράστασης, όπως η παραγωγή του *Άλεξάνδρου* του Ευριπίδη, προκειμένου να διασφαλισθεί το κωμικό αποτέλεσμα μέσω της επικαιρότητας του υπαινιγμού.

13 Πρβλ. τους Χορούς στη *Μήδεια*, *Άνδρομάχη*, *Έκάβη*, *Ηρακλή*, *Ηλέκτρα*, *Ίφιγένεια ἐν Ταύροις*, *Ελένη*, *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι*. Για το φύλο του Χορού σε κάθε περίπτωση, βλ. Martin Hose: *Studien zum Chor bei Euripides*, Teubner, Stuttgart 1990, Vol. I, σ. 18, Richard Arnold: *Die chorische Technik des Euripides*, R. Muhlmann Verlag, Halle 1878, σ. 52 και συγκεκριμένα για τον *Άλέξανδρο*, J.O. de G. Hanson: «Reconstruction of Euripides' *Alexandros*», *Hermes* 92, 1964, σσ. 171-181, ιδίως σ. 176, Collard-Cropp-Gibert: ὁ.π. (σημ. 7) σ. 38.

14 Πρβλ. το φύλο των δευτερευόντων Χορών στον *Ίππόλυτο* και την *Αντιόπη* (Σ Ευρ. *Ίππ.* 58 Schwartz). Βλ. επίσης, Jean Carrière: *Le chœur secondaire dans le drame grec*, Klincksieck, Paris, 1977, σ. 91.

15 Ο όρος «μεταθέατρο» εμπεριέχει όλες τις μορφές θεατρικής «αυτοαναφορικότητας», δηλαδή τις αναφορές ενός δραματικού ποιητή στον εαυτό του και στην τέχνη του, στο έργο ως έργο, στα έργα άλλων δραματικών ποιητών, στις συμβάσεις της παράστασης και στους θεατές. Βλ. Oliver Taplin: «Fifth-century Tragedy and Comedy: A *Synkrisis*», *JHS* 106, 1986, σσ. 163-174, ιδίως σσ. 164-71, Niall W. Slater: *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2002, σσ. 3-21, Richard Hornby: *Drama, Metadrama and Perception*, Associated University Presses, London-Ontario 1986, σσ. 32-35, G.A.H. Chapman: «Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes», *AJPh* 104, 1983, σσ. 1-23, Francis Muecke: «Playing with the Play: Theatrical Self-consciousness in Aristophanes», *Antichthon* 11, 1977, σσ. 52-67.

16 Βλ. Nan Dunbar: *Aristophanes' Birds*, Oxford University Press, Oxford 1995, σ. 349, Collard-Cropp-Gibert: ὁ.π. (σημ. 7) σ. 73.

17 Για τις τραγωδίες αυτές, βλ. Hugh Lloyd-Jones: *Sophocles: Fragments*, The Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.) 1996, σ. 339, Dana F. Sutton: *The Lost Sophocles*, University Press of America, Lanham-London-New York 1984, σ. 49.

Η χρήση του ρήματος *ἐξέρχομαι* (LSJ<sup>3</sup>: ‘εμφανίζομαι επί σκηνής’) στο χωρίο αυτό φαίνεται να λειτουργεί ως τεχνικός όρος για την κίνηση του ηθοποιού που υποδύεται τον Πριάμο εντός του θεατρικού χώρου, από τον εξω-σκηνικό χώρο (το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος) προς τον σκηνικό χώρο δράσης, ενώπιον των θεατών (πρβλ. *Μήδ.* 894-95, *Ἡρακλ.* 643, *Ἔκ.* 173-74, *Φοίν.* 1264, *Ὀρ.* 112). Ο Ευελπίδης ομιλεί εδώ ως θεατής, στοχεύοντας να ενισχύσει τη θέση του υπέρ της εξουσίας των πουλιών, επικαλούμενος τις σκηνικές πρακτικές της τραγωδίας. Αντίστοιχη περίπτωση θεατρικής αυτοαναφορικότητας συνιστά το χωρίο από τους *Ἐπιτρέποντες* του Μενάνδρου (στ. 325-33), στο οποίο ο Σύρος επικαλείται ως θεατής ένα τραγικό παράλληλο, προκειμένου να ενδυναμώσει την επιχειρηματολογία του.<sup>18</sup> Ο τύπος σκήπτρου με το βασιλικό πτηνό στην κορυφή του εντοπίζεται και σε νοτιο-ιταλικές αναπαραστάσεις που πιθανόν να αντανακλούν σκηνές από τραγωδίες (από τη *Σθενέβοια* του Ευριπίδη και τον *Φινέα* του Αισχύλου: εικ. 72 και 19 Taplin αντιστοίχως).<sup>19</sup> Οι εικονογραφικές αυτές μαρτυρίες αποκαλύπτουν μία θεατρική πρακτική η οποία ανταποκρίνεται στην παρατήρηση του Ευελπίδη στο συγκεκριμένο χωρίο των *Ὀρνίθων*.

Σύμφωνα με την υπόθεση, οι βοσκοί έφεραν τον Αλέξανδρο ενώπιον του Πριάμου, κατηγορώντας τον για αλαζονική συμπεριφορά. Κατά το αρχαίο σχόλιο στον στ. 58 του *Ἰππολύτου*, οι βοσκοί αυτοί αποτελούσαν τον δευτερεύοντα Χορό του έργου, ο οποίος, σε αντίστιξη με τον δευτερεύοντα Χορό των κυνηγών στον *Ἰππόλυτο*, εμφανίστηκε επί σκηνής μετά την πάροδο. Οι δευτερεύοντες Χοροί, οι οποίοι αξιοποιήθηκαν ιδιαιτέρως από τον Ευριπίδη, παρουσιάζουν κοινά χαρακτηριστικά με τον δραματικό χαρακτήρα τον οποίο συνοδεύουν. Για παράδειγμα, ο δευτερεύων χορός των παρθένων που άδουν τον υμέναιο συνοδεύοντας τον βασιλιά Μέροπα στον *Φαέθοντα* (απ. 781. 218, 227-44 K.), συμμερίζεται τις θέσεις του υπέρ του γάμου.<sup>20</sup> Ο δευτερεύων Χορός των μαινάδων στην *Ἀντιόπη* ακολουθεί τη Δίρκη, η οποία τελεί σε κατάσταση βακχείας.<sup>21</sup> Αντιστοίχως, ο δευτερεύων Χορός των ποιμένων στον *Ἀλέξανδρο* έρχεται να προβάλει την (φαινομενική) ιδιότητα του Αλεξάνδρου ως βοσκού.

Οι δευτερεύοντες Χοροί παρουσιάζουν έναν έντονα συλλογικό χαρακτήρα (βλ. επίσης, τον αντίστοιχο Χορό των παιδιών στους στ. 1123-1164 από τις *Ἰκέτιδες* του Ευριπίδη και των ακολούθων της Αθηνάς στους στ. 1032-1047 από τις *Εὐμενίδες*).<sup>22</sup> Ακολουθως, μέσω της συλλογικής διάστασης του δευτερεύοντος Χορού των ποιμένων, διευρύνεται ο δραματικός χώρος πέραν του ανακτόρου των Πριαμιδών,<sup>23</sup> όπου ανήκει στην πραγματικότητα ο Αλέξανδρος,

18 Για το χωρίο αυτό, βλ. Richard Lawrence Hunter: *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, σσ. 135-36, Andreas Katsouris: *Linguistic and Stylistic Characterization: Tragedy and Menander*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα 1975, σ. 165.

19 Oliver Taplin: *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth-century BC*, The J. P. Getty Museum, Los Angeles 2007. Πρβλ. Alan Sommerstein: *Aristophanes: Birds*, Aris & Phillips, Warminster 1987, σ. 230, Dunbar: ό.π. (σημ. 16) σ. 348.

20 Βλ. James Diggle: *Euripides' Phaethon*, Cambridge University Press, Cambridge 1970, σ. 144.

21 Βλ. Σ' *Ἰππ.* 58 (Schwartz), Υγίν. *fab.* 8 και 7, [Απολλόδ.] 3.43, *Ἀντιόπη* απ. 203 K., Jean Kambitsis: *L'Antiope d'Euripide*, Εκδ. Χουρζαμάνη, Athènes 1972, σ. xv.

22 Βλ. Christopher Collard: *Euripides: Supplices*, Bouma's Boekhuis, Groningen 1975, Τόμ. II, σσ. 390-91, Eleni Kornarou: «The Display of the Dead on the Greek Tragic Stage: The Case of Euripides' *Supplices*», *BICS* 51, 2008, σσ. 29-38, ιδίως σ. 33.

23 Για τον δραματικό χώρο που καταλαμβάνει ο Χορός, βλ. David Wiles: *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σσ. 11-12, Roger Travis: *Allegory and the Tragic Chorus in Sophocles' Oedipus at Colonus*, Rowman & Littlefield, Oxford 1999, σσ. 116-118. Για τη



προς τον χώρο του κοινωνικού περιβάλλοντος των ποιμένων, εντός του οποίου έχει ανατραφεί. Την ίδια στιγμή, η ειρωνεία της αντίθεσης *είναι-φαίνεσθαι* έρχεται να τονισθεί μέσα από την αντιπαλότητα του Αλεξάνδρου με τους υπόλοιπους βοσκούς, οι οποίοι, αγνοώντας την αληθινή του ταυτότητα, τον κατηγορούν για υπεροψία. Αξίζει, επομένως, να σημειωθεί ότι σε αντίθεση με τους υπόλοιπους δευτερεύοντες Χορούς στον Ευριπίδη, ο Χορός των ποιμένων είναι εχθρικά διακείμενος απέναντι στον χαρακτήρα τον οποίο συνοδεύει. Η εχθρότητα αυτή ανακαλεί αρκετές περιπτώσεις εχθρικών Χορών στην κωμωδία, όπως στους Άχ. 236, 280 κ.ε., Ίππ. 246 κ.ε., Σφ. 420-27 και Ώρν. 343 κ.ε. Ο Ευριπίδης, συνεπώς, πειραματίζεται και διευρύνει τη δραματική λειτουργία του δευτερεύοντος Χορού, προκειμένου να καταδείξει την ειρωνική διάσταση της σύγκρουσης του Αλεξάνδρου με το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο φαινομενικά και μόνο ανήκει. Στη συνέχεια του έργου, η νίκη του νέου στους αθλητικούς αγώνες θα οδηγήσει στη σύγκρουσή του και με τη φυσική του οικογένεια (τη μητέρα του Εκάβη και τον αδερφό του Δημόφωβο). Οι αλληπάλληλες αντιπαραθέσεις του Αλεξάνδρου/ Πάρη με το περιβάλλον του ανακαλούν τη σχεδόν αντικοινωνική του συμπεριφορά στην *Ίλιάδα*, όπου επανειλημμένα επικρίνεται για την απάθειά του απέναντι στις ηθικές αποδοκιμασίες των άλλων.<sup>24</sup> Είναι, κατά συνέπεια, πιθανόν να προσλαμβάνει εδώ ο Ευριπίδης την ομηρική απεικόνιση της αντιπαραθέσεως του Αλεξάνδρου με τον οικογενειακό και κοινωνικό του περίγυρο.

Μία ακόμη ενδεικτική περίπτωση ευριπίδειου σκηνικού νεωτερισμού συνιστά η απόδοση της επίθεσης κατά του Αλεξάνδρου από την Εκάβη με τη συνέργεια του Δημόφωβου, η οποία διερευνάται και αναλύεται σε ένα υπό έκδοση άρθρο μου.<sup>25</sup> Η απόπειρα δολοφονίας του Αλεξάνδρου από την Εκάβη με τη συνέργεια του Δημόφωβου είναι ανεπιτυχής, καθώς δεν οδηγεί στη θανάτωση του ήρωα. Το κρίσιμο ερώτημα που προκύπτει σχετικά με τη σκηνική της απόδοση είναι το εάν η απόπειρα διαδραματίστηκε εντός του σκηνικού οικοδομήματος, ακολουθώντας την απαρέγκλιτη θεατρική σύμβαση των επιθέσεων που καταλήγουν σε φόνο,<sup>26</sup> ή ενώπιον των θεατών (δεδομένου ότι δεν πραγματοποιείται τελικά το φονικό), με στόχο την επίτευξη ενός εντυπωσιακού σκηνικού αποτελέσματος μέσα από την κλιμάκωση της δραματικής έντασης.

Η σκηνική πρακτική που ακολουθεί ο Ευριπίδης για την απόδοση της επίθεσης κατά του Αλεξάνδρου προκύπτει σε έναν μεγάλο βαθμό από τα ίδια τα παπυρικά σπαράγματα και τις μαρτυρίες για το έργο, σε συνάρτηση με τη στίχο προς στίχο μελέτη της πρακτικής του σε αντίστοιχες σκηνές ανεπιτυχών επιθέσεων από έργα κυρίως της ύστερης δραματικής του παραγωγής (*Ορέστης*, *Αντιόπη*), αλλά και της πρότερης παραγωγής του (*Κρεσφόντης*). Στον στ. 1245 του *Ορέστη*, ο Ορέστης και ο Πυλάδης εισέρχονται εντός του σκηνικού οικοδομήματος για

δραματική λειτουργία των δευτερευόντων Χορών, πρβλ. Carrière: ό.π. (σημ. 14) σσ. 15-17, 51-19, 77-79, Joseph Lammers: *Die Doppel- und Halbchöre in der antiken Tragödie*, Diss. Paderborn 1931, Rush Rehm: *The Play of Space*, Princeton University Press, New Jersey 2002, κεφ. 4, Oliver Taplin: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηνική παρουσίαση* (μετ. Β.Δ. Ασημομύτης), Εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2003, σσ. 134-36.

24 Βλ. Z 349-53, επίσης Γ 30κ.ε., 264κ.ε., Z 325-31, 523-25, N 769-73 και James M. Redfield: *Nature and Culture in the Iliad*, Duke University Press, North Carolina 1994<sup>2</sup>, σσ. 113-15.

25 Ιωάννα Καραμάνου: «Από τα σπαράγματα στην παράσταση: Η σκηνική απόδοση της επίθεσης στον *Άλεξάνδρο* του Ευριπίδη», *Παράβασις* 11, 2011, σσ. 111-21.

26 Για τη σύμβαση αυτή, βλ. Amy M. Dale: «Seen and Unseen in Greek Tragedy» στον τόμο *Collected Papers*, Cambridge University Press, Cambridge 1969, σσ. 119-29, Jan M. Bremmer: «Why Messenger-Speeches?» στον τόμο *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek* (επιμ. J. M. Bremer, S. Radt, C. J. Ruijgh), A.M. Hakker, Amsterdam 1976, σσ. 29-48, Irene De Jong: *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Brill, Leiden 1991, σσ. 117-20, Goward: ό.π. (σημ. 10) σσ. 40-50.

να φονεύσουν την Ελένη στο εξωσκηνικό πεδίο δράσης, ακολουθώντας την απαρέγκλιτη αρχή που αποκλείει την τέλεση του φόνου ενώπιον των θεατών.<sup>27</sup> Η Ηλέκτρα παραμένει επί σκηνής, αναμένοντας την Ερμιόνη, προκειμένου να την παγιδεύσει εντός του ανακτόρου, όπου πρόκειται να τελεσθεί το φονικό (στ. 1216-1217). Ακολουθούν στίχοι αδόμοι από τις γυναίκες του Χορού που συμμετέχουν στην πλεκτάνη μοιρασμένες σε ημιχόρια (στ. 1258-1280), καθώς φρουρούν τις παρόδους πριν από την εμφάνιση της Ερμιόνης. Ένδοθεν ακούγεται η κραυγή της Ελένης, καθώς δέχεται την επίθεση του Ορέστη και του Πυλάδη (στ. 1296, 1301), η οποία τελικά θα αποτραπεί με την εξαφάνισή της. Εν τω μεταξύ, καταφθάνει η Ερμιόνη, η οποία με δόλο παρασύρεται από την Ηλέκτρα προς τον εξωσκηνικό χώρο, στο εσωτερικό του παλατιού (στ. 1323-1352). Μετά από μια λυρική στροφή (στ. 1352-1365), οι θεατές, αντί να αντικρίσουν το πτώμα της Ελένης επί του εκκυκλήματος, όπως θα ανέμεναν, με έκπληξη θα δουν να εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος ο Φρύγας δούλος της Ελένης, ο οποίος μετά βίας κατόρθωσε να δραπετεύσει από τον τόπο του εγκλήματος.<sup>28</sup> Στη συνέχεια, εξέρχεται του ανακτόρου και ο εξαγριωμένος Ορέστης, ο οποίος καταδιώκει τον Φρύγα επί σκηνής (στ. 1504-1505). Εκείνος τον ικετεύει να του χαρίσει τη ζωή και ο Ορέστης τελικά υποχωρεί (στ. 1506-1530).<sup>29</sup>

Προς την ίδια διαπίστωση για την κινητικότητα των δραματικών προσώπων από τον εξωσκηνικό προς τον σκηνικό χώρο μάς οδηγούν και τα αποσπάσματα της *Αντιόπης* (με πιθανή χρονολόγηση μεταξύ 411 και 408 π.Χ.<sup>30</sup>). Ο τυραννικός βασιλιάς Λύκος φθάνει στην καλύβα του βοσκού που ανέθρεψε τους δύο γιους της Αντιόπης, τον Αμφίονα και τον Ζήθο, προκειμένου να αιχμαλωτίσει την ηρωίδα. Ήδη προτού εμφανισθεί ο Λύκος, οι γιοι της Αντιόπης έχουν εισέλθει εντός του σκηνικού οικοδομήματος, η πρόσοψη του οποίου αναπαριστά την καλύβα του βοσκού, αναμένοντας να εισέλθει ο αντίπαλός τους, για να τον φονεύσουν (απ. 223. 15-16 Κ.). Όπως και στον *Ορέστη*, ο συνεργός, που είναι εν προκειμένω ο βοσκός, αναλαμβάνει να παγιδεύσει το υποψήφιο θύμα κατευθύνοντάς το εντός του σκηνικού οικοδομήματος, δηλαδή εξωσκηνικά, όπου πρόκειται να τελεσθεί ο φόνος.<sup>31</sup> Ο Λύκος εισέρχεται στην καλύβα και, στη συνέχεια, ακούγονται ένδοθεν οι κραυγές του, καθώς δέχεται την επίθεση των δύο νέων (απ. 223. 50b, 53, 55 Κ.). Ο Χορός, που είναι σύμμαχος του Αμφίονα και του Ζήθου, σχολιάζει τα τεκταινόμενα, ζητώντας απονομή δικαιοσύνης για την άδικη στάση του βασιλιά (απ. 223. 51-52, 54a-b, 56a-58b Κ.). Ο Λύκος εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος και εμφανίζεται στον σκηνικό χώρο δράσης ακολουθούμενος από τους δώκτες του, οι οποίοι ετοιμάζονται να τον φονεύσουν, αλλά παρεμποδίζονται τελικά με την εμφάνιση του Ερμή *ἀπὸ μηχανῆς* (απ. 223. 59-89 Κ.).

Οι σχετικές μαρτυρίες για τον *Κρεσφόντη* μάς κατευθύνουν προς το ενδεχόμενο να ακολούθησε η ανεπιτυχής επίθεση της Μερόπης κατά του γιου της Κρεσφόντη (εν αγνοία της

27 Βλ. στ. 1222: *ἔσω στείχοντες*.

28 στ. 1367: *ἔξω γὰρ τις ἐκβαίνει Φρυγῶν*, στ. 1500: *δραπέτην γὰρ ἐξέκλεπτον ἐκ δόμων πόδα*, πρβλ. στ. 1506: *πέφηνεν ἐκ δόμων*.

29 Για την παρουσίαση της επίθεσης στον *Ορέστη*, βλ. Hourmouziades: ό.π. (σημ. 8) σσ. 86-88, Martin L. West: *Euripides: Orestes*, Aris & Phillips, Warminster 1987, σσ. 269, 273-277, 283, John R. Porter: *Studies in Euripides' Orestes*, Brill, Leiden 1994, σσ. 173-214, Philip Vellacott: *Ironic Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, σσ. 75-78.

30 Βάσει του Σ Αριστοφ. *Βάρ.* 53 (Holwerda). Βλ. Kambitsis: ό.π. (σημ. 21) σσ. xxxi-xxxiv, Christopher Collard-Martin Cropp: *Euripides. Fragments*, Vol. I, The Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.) 2008, σ. 175.

31 Απ. 223. 32 Κ.: *δόμων στείχειν ἔσω*.

πραγματικής του ταυτότητας) την ίδια πορεία με τις προαναφερθείσες επιθέσεις, δηλαδή να κινήθηκε από το εσωτερικό του σκηνικού οικοδομήματος προς τα έξω, ενώπιον των θεατών. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Υγίνου (*fab.* 184), η Μερόπη επιτίθεται στον Κρεσφόντη, ενώ εκείνος κοιμάται στο εσωτερικό του παλατιού. Κατόπιν, βάσει της συναρπαστικής περιγραφής του Πλουτάρχου για το πώς σηκώθηκαν έντρομοι οι θεατές από την αγωνία τους να προλάβει να παρέμβει ο γερο-υπηρέτης, προτού η μητέρα φονεύσει με τον πέλεκυ τον ίδιο της τον γιο (*Ἡθ.* 998e), μπορεί να υποστηριχθεί ότι η συνέχεια της επίθεσης εκτυλίχθηκε ενώπιον των θεατών με τον Κρεσφόντη να καταδιώκεται επί σκηνής από τη μητέρα του.<sup>32</sup>

Μπορούμε, επομένως, να διαπιστώσουμε ότι σε όλες τις προαναφερθείσες περιστάσεις ανεπιτυχών επιθέσεων ο Ευριπίδης καινοτομεί, εφαρμόζοντας μία συγκεκριμένη σκηνική πρακτική, η οποία, αρχικά, παρουσιάζεται να ακολουθεί την παραδεδομένη σύμβαση για την εξωσκηνική τέλεση φονικών, για να την ανατρέψει στη συνέχεια μέσα από τη διαφυγή του υποψηφίου θύματος και την επί σκηνής καταδίωξή του από τους αντιπάλους του. Ακολούθως, θα αποδειχθεί ότι η νεωτερική αυτή σκηνική τυπολογία, ανταποκρίνεται επαρκώς στα αποσπάσματα και τις μαρτυρίες για την επίθεση κατά του Αλεξάνδρου. Έχοντας καταστρώσει με τη συνέργεια του Δημόφρου το σχέδιο για την εξόντωση του νεαρού (απ. 62d K.), η Εκάβη φαίνεται να παραμένει επί σκηνής,<sup>33</sup> με στόχο να παγιδεύσει τον Αλέξανδρο εντός του σκηνικού οικοδομήματος, εκεί όπου προφανώς θα παραμονεύει ο Δημόφρος, προκειμένου να τελεσθεί εξωσκηνικά η επίθεσή τους εναντίον του. Όπως και στην αντίστοιχη σκηνή του *Ὀρέστη*, έτσι και εδώ, ο Χορός αναμένει την άφιξη του υποψηφίου θύματος διαιρεμένος σε ημιχόρια (απ. 62d. 43-50 K.), προσδίδοντας, μέσα από τον λυρικό διάλογο, δραματική ένταση και αγωνία για την εξέλιξη της πλεκτάνης.<sup>34</sup> Στη συνέχεια, εμφανίζεται ένα πρόσωπο αναζητώντας την Εκάβη (απ. 62d. 51-52 K.). Ο χαρακτήρας αυτός φαίνεται να είναι ο στεφανωμένος νικητής Αλέξανδρος, όπως προκύπτει από την υπόθεση του έργου και τις πιθανές αναφορές στη νίκη του εντός του συγκεκριμένου αποσπάσματος.<sup>35</sup>

Την εξέλιξη της επίθεσης την πληροφορούμαστε, κατά κύριο λόγο, από αλληλοσυμπληρούμενες εικονογραφικές και μυθογραφικές μαρτυρίες, των οποίων η σύνδεση με τον *Ἀλέξανδρο* έχει ήδη αναλυτικά τεκμηριωθεί.<sup>36</sup> Συγκεκριμένα, σε μία σειρά αναγλύφων από ετρουσκικούς καθρέπτες του 4ου και 3ου αιώνα π.Χ. απεικονίζεται η καταφυγή του Αλεξάνδρου σε έναν βωμό, που είναι, κατά τον Υγίνο (*fab.* 91), αφιερωμένος στον Έρκειο Δία, προκειμένου να διαφύγει από την επίθεση ενός οπλισμένου άνδρα και μιας γυναίκας, η οποία κραδαίνει έναν πέλεκυ εναντίον του. Οι δύο αντίπαλοι του νεαρού δεν μπορούν, βάσει των μαρτυριών μας, παρά να είναι ο Δημόφρος και η Εκάβη, αντιστοίχως. Το σημείο αυτό της πλοκής, μπορεί, επομένως, να ανασυντεθεί ως εξής: έχοντας εισέλθει εντός του παλατιού, ο Αλέξανδρος δέχε-

32 Βλ. Otto Jahn: «Merope», *Arch. Zeit.* 12, 1854, σσ. 225-238, ιδίως σσ. 228-229, Annette Harder: *Euripides' Kresphontes and Archelaos*, Brill, Leiden 1985, σσ. 114-117, Christopher Collard- Martin Cropp- Kenneth Lee: *Euripides: Selected Fragmentary Plays*, Vol. I, Aris & Phillips, Warminster 1995, σ. 146.

33 Βλ. Collard-Cropp-Gibert: ό.π. (σημ. 7) σσ. 84-85.

34 Για τη διαίρεση του Χορού σε ημιχόρια στον *Ὀρέστη*, βλ. Hose: ό.π. (σημ. 13) σ. 239. Για τον διαιρεμένο σε ημιχόρια Χορό σε σκηνές μεγάλης αγωνίας, πρβλ. *Ἄλκ.* 77-135, Σοφ. *Αδ.* 866-78 και Alexander F. Garvie: *Sophocles' Ajax*. Aris & Phillips, Warminster 1998, σ. 209.

35 Απ. 62d. 53 K.: *τὴν καλλίνικον*, στ. 50: *φύλλοις* (πιθανή αναφορά στο στεφάνι της νίκης, για το οποίο βλ. απ. 61d. 6 K.: *ἤ καὶ στέφανον αὐτὸν*). Βλ. Collard-Cropp-Gibert: ό.π. (σημ. 7) σ. 85.

36 Ioanna Karamanou: «The Attack Scene in Euripides' *Alexandros* and its Reception in Etruscan Art», στον τόμο *Dialogues with the Past* (επιμ. Α. Bakogianni), Vol. II, Institute of Classical Studies, London 2012 (υπό έκδοση).

ται την επίθεση της Εκάβης με τη συνέργεια του Δηιφόβου και, κατορθώνοντας να διαφύγει, φαίνεται να εξέρχεται του σκηνικού οικοδομήματος, καταδιωκόμενος επί σκηνής από τους δύο αντιπάλους του. Υπέρ της σκηνικής καταδίωξης του ήρωα σε αυτό το σημείο της επίθεσης συνηγορεί η παραδεδομένη από τον Υγίνο και τις ετρουσκικές αναπαραστάσεις αουλία του Αλεξάνδρου στον βωμό, η οποία, όπως όλες οι τραγικές σκηνές ικεσίας, μπορεί να επιτελεσθεί μόνο ενώπιον των θεατών. Επιπλέον, τα λόγια του απ. 62i Κ. (*οἷμοι, θανοῦμαι διὰ τὸ χρήσιμον φρενῶν, / ἢ τοῖσιν ἄλλοις γίνεταί σωτηρία*) είναι εύλογο να είχαν ειπωθεί από τον Αλέξανδρο επί σκηνής, την ώρα που απειλείται, κατ' αντιστοιχία προς την συναφή διαπίστωση του Λύκου, όταν οι γιοι της Αντιόπης τον φέρνουν αιχμάλωτο ενώπιον των θεατών (απ. 223. 59 Κ.: *οἷμοι, θανοῦμαι πρὸς δνοῖν ἀσύμμαχος*). Όπως και στις προαναφερθείσες περιπτώσεις που έχουν διαρθρωθεί γύρω από τη συγκεκριμένη σκηνική τυπολογία, το δραματικό αποτέλεσμα προκύπτει από την έκπληξη που προκαλείται στους θεατές μέσα από τη διαφυγή του υποψηφίου θύματος και την εμφάνισή του επί σκηνής καταδιωκόμενου από τους αντιπάλους του, αντί επί του εκκυκλήματος, όπως θα ανέμεναν.<sup>37</sup> Μπορούμε, συνεπώς, να διαπιστώσουμε ότι ο Ευριπίδης πειραματίζεται με αυτή την καθιερωμένη σκηνική σύμβαση, διευρύνοντας τα όρια και τη λειτουργικότητά της και συνάμα, ανατρέποντας, με έναν έμμεσα μεταθεατρικό τρόπο, τις προσδοκίες των θεατών.

Η διερεύνηση των παραπάνω ζητημάτων έθεσε ως στόχο να προσεγγίσει συγκεκριμένα προβλήματα που αφορούν στην ανασύνθεση της πλοκής του *Ἀλεξάνδρου* και σε πτυχές της αρχαίας παράστασης. Στις περισσότερες προαναφερθείσες περιπτώσεις, καταδεικνύεται, ανάμεσα στα άλλα, η τάση του Ευριπίδη για διαρκή πειραματισμό και διεύρυνση των ορίων των θεατρικών συμβάσεων στο πεδίο της σκηνικής και της δραματικής του τεχνικής.

37 Για το στοιχείο της έκπληξης, βλ. William Geoffrey Arnott: «Euripides and the Unexpected», *G&R* 20 (1973) σσ. 49-64, Francis M. Dunn: *Present Shock in Late Fifth-century Greece*, Michigan University Press, Ann Arbor 2007, σσ. 88-110, Bernard Seidensticker: *Palintonos Harmonia, Hypomnemata* 72, Göttingen 1982, σσ. 104-105, 108, 210-211, Halleran: ό.π. (σημ. 8) κεφ. 3, Ruby Blondell- Mary-Kay Gamel- Nancy S. Rabinowitz- Bella Zweig: *Women on the Edge. Four Plays by Euripides*, Routledge, London-New York 1999, σσ. 69-72.



ΣΑΒΒΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ

## Ένας άγγλος κριτικός στην Επίδαυρο. Ο Κέννεθ Τάουν και η εθνική μας ευαισθησία

Ανάμεσα στους έλληνες κριτικούς που παρακολούθησαν και έγραψαν για τις παραστάσεις της Επιδαύρου το καλοκαίρι του 1962, βρέθηκε και ο Άγγλος Κέννεθ Τάουν. Με φήμη που έχει ήδη εξαπλωθεί σε όλον τον κόσμο, έρχεται στην Ελλάδα καλεσμένος από τον ΕΟΤ, μαζί με άλλους καταξιωμένους ανθρώπους του θεάτρου, μεταξύ των οποίων ο Ροζέ Πλανσόν και ο Τάιρον Γκάθρι, προκειμένου να συμμετάσχει σε ένα συνέδριο της Ουνέσκο με θέμα το «Θέαμα για το πλατύ κοινό». Συνδέοντας προφανώς το θέμα του συνεδρίου με το εξ' ορισμού θέατρο για το πλατύ κοινό, τις παραστάσεις δηλαδή στο θέατρο της Επιδαύρου, η οργανωτική επιτροπή του Συνεδρίου μεταφέρει τους συνέδρους στην Αργολίδα, όπου ο Τάουν θα παρακολουθήσει τις *Βάκχες* σε σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή και την *Ελένη* σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη. Είναι 35 χρονών και ασκεί επί μια δεκαετία κριτική θεάτρου, έχοντας στο βιογραφικό του, ανάμεσα στα άλλα, και την περίφημη σύγκρουσή του με τον Ιονέσκο.

Δεν γνωρίζω τον αντίκτυπο που είχε στην Αγγλία το άρθρο που δημοσιεύτηκε στον *Ομπσέρβερ*, όμως στην Ελλάδα έκανε αίσθηση και κατόρθωσε να πυροδοτήσει πολύ ενδιαφέροντα αντανακλαστικά. Μάλιστα, αυτό έγινε σχετικά άμεσα, αν λάβει κανείς υπ' όψη του ότι μιλάμε για μια εποχή όπου η διάχυση των πληροφοριών δεν ήταν προφανώς τόσο εύκολη. Και όμως, μέσα σε ένα διάστημα 6 ημερών από τη δημοσίευσή του στην αγγλική εφημερίδα (την 1η Ιουλίου), το άρθρο αναδημοσιεύθηκε μεταφρασμένο από τον *Ταχυδρόμο* (7 Ιουλίου), και από την επομένη προκάλεσε τοποθετήσεις από πρόσωπα άμεσα ή έμμεσα συνδεδεμένα με το θέμα, καθώς το περιεχόμενό της «κριτικής» διευρύνθηκε, αγγίζοντας ζητήματα που δεν συνδέονταν μόνο με το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των παραστάσεων, αλλά και με τη γενικότερη πολιτιστική μας ταυτότητα.

Τι περιείχε λοιπόν αυτό το δημοσίευμα και ποια υπήρξε η συνέχεια που δόθηκε σε αυτό το «επεισοδιακό» καλοκαιρινό μίνι σήριαλ; Θα ήθελα να ξεκινήσουμε πρώτα από το ύφος και τον τόνο του εκτενούς αυτού κειμένου (περίπου 2.500 λέξεων), που επιβεβαιώνουν τη φήμη του Τάουν ως ιδιότυπου και ίσως γι' αυτό πολυσυζητημένου και αμφιλεγόμενου κριτικού. Όλο το κείμενο, με τον διφορούμενο όπως αποδεικνύεται τίτλο «Ταξίδι στο λίκνο» είναι γραμμένο με τη ματιά ενός περιηγητή, που σχολιάζει όχι μόνο τις παραστάσεις αλλά και το τουριστικό ενδιαφέρον του ταξιδιού του μέχρι την Επίδαυρο. Η φλεγματική του γραφή –έχει ήδη εκθέσει τον Ροζέ Πλανσόν στην αρχή του δημοσιεύματος– φλερτάρει με την ειρωνεία, καθώς αφήνεται η αίσθηση ότι ο «περιηγητής» μιλάει αφ' υψηλού για τους ιθαγενείς και την «συμπαθή» τοπική κοινωνία: «Ο δρόμος για την Επίδαυρο ακολουθεί τον κόλπο της Σαλαμίνας, προχωρώντας για την Πελοπόννησο. “Απ' αυτόν το λόφο”, λέει η ξεναγός μας, μια ξύπνια μελαχρινή κοπέλα που είναι συνάμα πολύ λογική για να είναι σωβινίστρια και πολύ Ελληνίδα για να είναι σιδηποτε άλλο, “ο υπεροπτικός Πέρσης, ο Ξέρξης, είδε το στόλο του να εκμηδενίζεται χάρη στην επινοητικότητα των Αθηναίων”. Μετά την Κόρινθο περνάμε από τα Δερβενάκια όπου στα 1822 χίλιοι Έλληνες έστησαν ενέδρα σε εξαπλάσιους Τούρκους και τους κάναν κομμάτια». Η αίσθηση της αφ' υψηλού και ειρωνικής διάθεσης επιβεβαιώνεται με ένα αδιαμφισβήτητο

unfair και μερικές απρόκλητες «επιθέσεις». Το unfair σχετίζεται με τη δημοσιοποίηση μιας «κλειστής» κουβέντας που γίνεται με την Παξινού και η οποία δεν είναι ιδιαίτερα τιμητική για μια καλλιτέχνη διεθνούς φήμης. Η πρωταγωνίστρια, που βρίσκεται στο ίδιο πούλμαν με τους συνέδρους, απαντά στον Τάνναν όταν εκείνος της αναφέρει πως το τοπίο του θυμίζει Βουλγαρία: «Η Ελλάδα βρισκόταν κάποτε παντού. Ως το Γιβραλτάρ. Κάποτε είχαμε τη Σικελία. Όταν χτίζαμε τον Παρθενώνα οι Βούλγαροι ήταν πίσθηκοι». Οι απρόκλητες επιθέσεις, που προδίδουν προκατάληψη, είναι οι εξής: α. μια αναφορά, και η σιωπηρή αποδοχή, ενός ντοκιμαντέρ του Ρόμπερτ Γκραϊήβς, όπου η ελληνική αρχαιότητα παρουσιάζεται ως πηγή όλων των δεινών του σύγχρονου πολιτισμού, β. η συνυπογραφή της άποψης των Γκονκούρ περί χονδροειδούς και χυδαίου χιούμορ του Αριστοφάνη και γ. η εισαγωγή στην κριτική των *Bakxón* με τη φράση: «Τι κάνει κανείς σε ένα μεσογειακό τόπο όταν έχει μια τεράστια υπαίθρια σκηνή για να τη διαθέσει για φεστιβάλ; Αν είναι Ισπανός μισθώνει ταυρομάχους και σκοτώνει ταύρους. Αν είναι Έλληνας μισθώνει ηθοποιούς και σκοτώνει βασιλιάδες.» Το άρθρο μυρίζει μπαρούτι.

Το μπαρούτι πυροδοτείται φυσικά όταν ο Τάνναν περνάει στην ουσία της κριτικής του. Η εισαγωγή-πρόκληση, αν και μοιάζει να μην σχετίζεται άμεσα με τις παραστάσεις, έχει τελικά ένα συγκεκριμένο στόχο. Ο Τάνναν γράφει: «...Εξαίρωντας μια χούφτα ποιητές, έναν Κρητικό ζωγράφο, καταχρηστικά αποκαλούμενο Ελ Γκρέκο και μια ήπια, αργοπορημένη Αναγέννηση στις εικαστικές τέχνες, ετούτη η χώρα έχει μια αδιάσπαστη παράδοση –κάπου χιλίων χρόνων– καλλιτεχνικής στειρότητας.» Η φράση είναι αναμφισβήτητα προβοκατόρικη. Όπως όμως θα αποδειχθεί, χρησιμοποιείται κυρίως προκειμένου να ενισχύσει ένα επιχείρημα που ο Τάνναν θα υποστηρίξει στη συνέχεια και αφορά στην *απουσία* ενός άρρηκτου συνδέσμου ανάμεσα στην αρχαία και την νέα ελληνική θεατρική παράδοση: Ο άγγλος κριτικός σημειώνει: «Η ελληνική παράδοση της παραστάσεως των κλασικών έργων στο ύπαιθρο δεν έχει συνεχισθεί, όπως φανταζόμαστε από την αρχαιότητα. Στην τωρινή της μορφή είναι σχετικά νέα... Η Επίδαυρος είναι ένα πείραμα και οι Έλληνες δεν ξέρουν πολύ περισσότερα πράγματα από εμάς σχετικά με την τεχνική του αμφιθεάτρου». Ο Τάνναν θέτει σε αμφισβήτηση την όποια εμπειρία μπορεί να επικαλεστεί η ελληνική θεατρική κοινότητα ως προς το θέμα της αναβίωσης, θεωρώντας ότι τα χρόνια της συστηματικής ενασχόλησης του Ελλήνων με το είδος -και ειδικά στις συγκεκριμένες συνθήκες- δεν είναι αρκετά για τη δημιουργία ενός ισχυρού know how.

Το πιο κρίσιμο μέρος του δημοσιεύματος σχετίζεται φυσικά με την κριτική των παραστάσεων, στην οποία αφιερώνει ωστόσο μόλις λίγο περισσότερο από το ¼ του δημοσιεύματος. Οι παραστάσεις σε γενικές γραμμές δεν τον έπεισαν. Αξιοσημείωτες είναι κάποιες επί μέρους παρατηρήσεις του, σχετικά με την υποκριτική δεινότητα της Παξινού («στενάζοντας και με βραχνούς λυγμούς η κυρία Παξινού τραγούδησε πραγματικά τα blues»), τα αναποτελεσματικά εφφέ («λίγος καπνός και μερικά σπινθηρίσματα φωτιάς κατέστρεψαν το παλάτι του Πενθέα»), την απουσία του δαιμονικού στοιχείου από τον Χορό («μια ομάδα νέων γυναικών που δεν μπορούσαν να δείξουν ότι τις κατείχε ο δαίμονας περισσότερο από τις μαθήτρες μιας σχολής χορού»), για τις *Bákxες*, με τις οποίες συμφωνούν εξάλλου αρκετοί από τους Έλληνες κριτικούς, ή η διαφωνία του για τον τρόπο που «διαβάστηκε» η *Ελένη* (ως τραγωδία και όχι ως πατριωτική κωμωδία). Όμως αυτό που πραγματικά έχει σημασία στην κριτική του είναι η κατάθεση των γενικών προβληματισμών του γύρω από πολύ συγκεκριμένα ζητήματα της αναβίωσης. Κι εδώ ο Τάνναν αγγίζει δύο-τρία ουσιαστικά ερωτήματα:

Το πρώτο έχει να κάνει με ένα αιρετικό σχόλιο για το **εάν το θέατρο της Επίδαυρου είναι κατάλληλο και κυρίως λειτουργικό για το ευρύ κοινό**. Ή, για την ακρίβεια, για τις ειδικές λύσεις που επιβάλλει ένα τόσο μεγάλο σε έκταση, και επομένως ανομοιογενές ως προς την πρόσληψη των τεκταινόμενων, αμφιθέατρο, και οι οποίες δε φαίνεται να αντιμετωπίζονται

από τις παραστάσεις. Ο Τάυναν κάθετα στην εικοστή δεύτερη σειρά του θεάτρου από όπου, όπως γράφει «τα πρόσωπα των ηθοποιών φαίνονται σαν κούκλες, σαν ανέκφραστα ελικοειδή σχήματα. Αναλογίζομαι αυτό που έλεγε ο Γκάθρι στο συνέδριο, πως ο θεατής που κάθετα μακρύτερα από τη δέκατη όγδοη σειρά, όταν η σκηνή είναι υπαίθρια, είναι εκτεθειμένος σε φοβερές ατέλειες οράσεως και ακοής».

Το δεύτερο σχόλιο είναι αυτό που προαναφέραμε σχετικά με την **έλλειψη συνέχειας ανάμεσα στην αρχαιότητα και τη νεότερη Ελλάδα**, που καταλήγει με τη φράση ότι «η Επίδαυρος, με τα 9 χρόνια συνεχόμενης λειτουργίας της είναι ένα πείραμα». Μπορεί κάποιος να υποστηρίξει ότι αυτά τα 9 χρόνια διαμορφώνουν μια ορισμένη γνώση και παράδοση. Ωστόσο, το μεγαλύτερο ενδιαφέρον εδώ έχει η αναφορά στο **πείραμα, στην ανάγκη συνεχούς αναζήτησης**: Ο Τάυναν επισημαίνει έμμεσα τόσο την αντικειμενική αδυναμία μια αρχαιολογικής αναπαράστασης όσο κυρίως την ανάγκη της συνέχισης της έρευνας, αφού η διαδρομή που έχει διανυθεί είναι ακόμη μικρή. Η ιστορία μοιάζει να τον δικαιώνει.

Φαίνεται να δικαιώνεται επίσης και σε μια τρίτη τοποθέτησή του, καθώς προβληματίζεται τόσο για την **«εξημερωμένη απαγγελία» της μεταφρασμένης στη νεοελληνική τραγωδίας όσο και για την πλήρη απουσία του τελετουργικού στοιχείου**. Σχολιάζει επίσης με στωικό ύφος τον κινησιολογικό συντηρητισμό και την τάση για μετωπικό παίξιμο των ηθοποιών, που «χρησιμοποιούν το πίσω μέρος της ορχήστρας για να βλέπουν τα πρόσωπά τους όλοι οι θεατές», αγνοώντας ίσως ότι αυτό ήταν μια επιλογή που είχε τη βάση της στον διαχωρισμό σκηνής-ορχήστρας. Ακόμη και αν δεν διατυπώνεται με σαφήνεια, αυτό που φαίνεται να τον προβληματίζει είναι το «μοντέλο» που προτείνεται από τη σχολή του Εθνικού και στηρίζεται ακριβώς πάνω στην προσπάθεια συγκερασμού στοιχείων μιας κλασικότερης αισθητικής με μια πρόθεση για εκσυγχρονισμό της υποκριτικής.

Εκεί όμως που τολμά μια υπέρβαση, και μάλλον εκτίθεται, είναι στην **αμφισβήτηση της ίδιας της αρχαίας δραματουργίας**. Με το επιχείρημα ότι το ακροατήριο του 20ού αιώνα έχει χάσει τα απαραίτητα κλειδιά για την κατανόηση αυτών των κειμένων και ερμηνεύει με βάση τη σύγχρονη αντίληψη περί κοινωνίας και ηθικής, ο Τάυναν γράφει: «Γενικά αμφιβάλλω αν το ελληνικό θέατρο (εννοώντας το αρχαίο δράμα) μπορεί να μας διδάξει πολλά στην τωρινή του φάση της αναβιώσεως. Σαν ακροατήριο χάσαμε την αθωότητά μας.»

Η αντίδραση είναι όπως είπαμε άμεση. Μέσα σε 10 δημοσιεύματα, επώνυμα άρθρα, απαντήσεις των εμπλεκόμενων ή και ανυπόγραφα σχόλια, συγκεντρώνεται μια ενδιαφέρουσα πολυμορφία θέσεων. Επιχειρώντας μια κατηγοριοποίηση των τοποθετήσεων αυτών θα λέγαμε τα εξής:

Τρεις αρθρογράφοι εκπροσωπούν την ευρύτερη ελληνική διανόηση και γράφουν για να αντικρούσουν το επιχείρημα περί χιλιετούς σιωπής του ελληνικού πνεύματος. Ο λαογράφος Κώστας Ρωμαίος, στο *Βήμα* της 8ης Ιουλίου, αφού εξηγεί ότι για όποια πνευματική κρίση στον ελλαδικό χώρο ευθύνεται η οθωμανική αυτοκρατορία, στη συνέχεια συγκρίνει τη λαϊκή τέχνη και τα δημοτικά τραγούδια αυτής της περιόδου στην Ελλάδα με την αντίστοιχη βρετανική παραγωγή και υποστηρίζει ότι η ελληνική δημοτική παράδοση είναι ανώτερη. Στην ίδια κατεύθυνση κινείται και ο συγγραφέας και πρώην διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου Γιώργος Θεοτοκάς, στο *Βήμα* της 15ης Ιουλίου, που καταλογίζει στον Τάυναν έλλειψη παιδείας και κάνει μια γενική αναφορά στη βυζαντινή ζωγραφική και λογοτεχνία. Ο Άγγελος Τερζάκης, που θα αφιερώσει τρία δημοσιεύματα στο άρθρο του Τάυναν, (*Βήμα* 11 Ιουλίου, *Ταχυδρόμος* 14 Ιουλίου, *Βήμα* 18 Ιουλίου), εκπροσωπώντας έστω και άτυπα τη θέση του Εθνικού Θεάτρου ως διευθυντής δραματολογίου, επικαλείται με τη σειρά του τη βυζαντινή ζωγραφική, τη βυζαντινή αρχιτεκτονική, τη βυζαντινή υμνογραφία και τα δημοτικά τραγούδια, υποστηρίζοντας σθεναρά τη ελληνικότητα του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου.



Μια δεύτερη ενότητα θέσεων επιλέγει μια κατά μέτωπον επίθεση με προσωπικούς χαρακτηρισμούς: Ο Θεοτοκάς παρασύρεται σε σχόλια σε σχέση με την ηλικία του Τάνναν («οργανωμένος νέος αλλά όχι στην πρώτη νεότητα»), την ιδεολογία του («ψευτοεπαναστάτης για να σπάει την πλήξη»), αλλά και τις γνώσεις του, αφού γράφει ότι του «λείπει η γνώση της γλώσσας και δεν μπορεί να κρίνει», υποθέτοντας ότι δεν έχει διαβάσει ούτε καν σε μετάφραση τα έργα που κρίνει. Ο Τερζάκης, ενώ ξεκινάει με μια χαμηλών τόνων τοποθέτηση για το δικαίωμα στην κρίση (*Βήμα* 11 Ιουλίου), ισχυρίζεται ότι ο Τάνναν είναι γνωστός επειδή γράφει σε μια «διεθνή» γλώσσα και δημοσιεύει στον *Ομπσέρβερ*. Του καταλογίζει «ύφος ταραξία σε έναν ξεχαρβαλωμένο και ηθικά ξετιναγμένο κόσμο», ενώ στον *Ταχνόδρομο* τον χαρακτηρίζει «αμαθέστατο» και του χρεώνει εμπάθεια και σκανδαλογαγνεία. Ο ανώνυμος αρθρογράφος της *Νέας Αλήθειας Θεσσαλονίκης* (9 Ιουλίου) του υπενθυμίζει πως «όταν η Ελλάς διέθετε μεγάλες δianoies, οι πρόγονοί του ζούσαν σαν πίθηκοι πάνω στα δέντρα και δεν ξεχώριζαν από τα ζώα».

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχουν οι τοποθετήσεις δύο σκηνοθετών: Ο Αλέξης Μινωτής, σκηνοθέτης των *Βακχών*, αποδεικνύεται πολύ ψύχραιμος. Με χιούμορ και μεγαλοθυμία, βρίσκει την ευκαιρία να τα βάλει με την ελληνική κριτική, γράφοντας ότι εν τέλει ο Τάνναν αποτελεί μικρότερο φόβητρο από εκείνην. Στη συνέχεια του καταλογίζει αρνητική προκατάληψη, υπενθυμίζοντας ένα παλαιότερο άρθρο του άγγλου κριτικού με τίτλο «Αντίξοοι καιροί για το τραγικό δράμα», όπου ο Τάνναν, σχολιάζει το βιβλίο του Τζορτζ Στάινερ *Ο θάνατος της τραγωδίας* και γράφει: «Η τραγωδία έχει πεθάνει εδώ και πάρα πολύ καιρό. Ο θάνατός της έχει αρχίσει πολύ πριν από όταν ο Νίτσε έγραψε τη “Γέννηση της τραγωδίας”. Αυτή η μορφή θεάτρου είχε ως τώρα αρκετούς νεκρολόγους. Ένας από τους πειστικότερους είναι ο Στάινερ». Ωστόσο, πολύ νηφάλια, ο Μινωτής κλείνει την τοποθέτησή του, λέγοντας ότι λυπάται που οι παραστάσεις της Επιδαύρου δεν τον μετέπεισαν. Πολύ επιθετικότερος, ο Αλέξης Σολομός, αν και δε θίγεται άμεσα από την κριτική των τραγωδιών, θεωρεί τον εαυτό του προφανώς προσβεβλημένο από μια αρνητική αναφορά του Τάνναν στην «Οδό Ονειρών», που σκηνοθετούσε εκείνη την εποχή, και παρασύρεται σε μια πολύ άστοχη, για την ευφυΐα του, τοποθέτηση: «Να είμαστε στο μέλλον πιο προσεχτικοί και να διαλέγωμε την κατάλληλη στιγμή για να καλέσωμε παρατηρητές». Μια πρόταση έμμεσης λογοκρισίας!

Επί της ουσίας της κριτικής, αποπειράται να τοποθετηθεί μόνο ο Άγγελος Τερζάκης στο τελευταίο στη σειρά άρθρο του (*Βήμα* 18 Ιουλίου). Στην παρατήρηση του Τάνναν για τη μειονεκτική θέση των θεατών που κάθονται ψηλά στο θέατρο Τερζάκης γράφει: «Έχει ίσως δίκιο ο Τάνναν αλλά στην αρχαιότητα υπήρχε η σκευή, ο κόθορνος, η μάσκα. Ο Χορός είναι αδιάφορο αν θα ξεχωρίσει φυσιογνωμικά, γιατί είναι απρόσωπος και ενιαίος, δεν έχει ατομική ύπαρξη». Υιοθετώντας βέβαια αυτήν την θέση ενισχύει την επιφύλαξη του Τάνναν, αφού οι παραστάσεις των *Βακχών* και της *Ελένης* δεν διέθεταν ούτε κλασική σκευή, ούτε κοθόρνους, ούτε μάσκες. Στο θέμα του μετωπικού παιξίματος και της τοποθέτησης των ηθοποιών στο πίσω μέρος της ορχήστρας, ο Τερζάκης επικαλείται την ιδιαίτερη δυναμική του χώρου και παραπέμπει στις γνώσεις μας για την αρχαία «σκηνοθεσία», με τη σκηνή, το προσκήνιο και την ορχήστρα, που με την «εσωτερική της οικονομία εξέφραζε μια βαθύτερη αισθητική, πνευματικότερη από εκείνη του νεότερου ρεαλιστικού θεάτρου». Εκεί όμως που φαίνεται να δυσκολεύεται να απαντήσει πειστικά, είναι στον προβληματισμό για τη λαϊκότητα του θεάτρου της Επιδαύρου. Ισχυρίζεται ότι η έννοια του θεάτρου «για το ευρύ κοινό» δεν σχετίζεται με το χώρο στον οποίο δίνεται μια παράσταση ούτε και με τον αριθμό των θεατών, αλλά με την ιδιότητά τους. «Αν συγκεντρώσουμε όλους του αριστοκράτες μια μεγάλης χώρας στην Επίδαυρο, δε σημαίνει πως το έργο που θα παίξουμε εκεί θα είναι λαϊκό θέατρο». Το επιχείρημα του Τερζάκη δεν είναι απόλυτα πειστικό και είναι μάλλον κατώτερο των προσδοκιών. Ως προς

την τελευταία σημείωση του Τάυναν, για την αδυναμία της αρχαίας δραματουργίας να βρει σημερινά ερείσματα στο θεατή, ο Τερζάκης τη θεωρεί προφανώς ανάξια απάντησης και είναι πολύ αυστηρός στους χαρακτηρισμούς: Ο Τάυναν αποδεικνύεται «...ανίκανος να ερευνήσει τα αντίστοιχα μεγάλα προβλήματα. Ανίκανος να διδαχτεί από τα ερωτήματα της ζωής, ανίκανος να οικοδομήσει έναν κόσμο, αφού πια θα έχει αρνηθεί, με τρόπο στείορο, τις αξίες και τα επιτεύγματα του παλαιού».

Μια διαφορετικού τύπου συνολική θέση εκφέρει ένας «τρίτος»: Η εκδότρια της *Καθημερινής* Ελένη Βλάχου (8 Ιουλίου) εκπλήσσει, προσεταιριζόμενη πιθανώς πολλές από τις επιφυλάξεις του Τάυναν: «Έγραψε ό,τι έγραψε για δύο λόγους. Πρώτον, διότι θα τα πίστευε και δεύτερο και σπουδαιότερο, διότι είδε την Ελλάδα, το θεατρό της, σαν άξια αυστηρής κριτικής. Έως τώρα, πολλές φιλοφρονήσεις, τα υπερβολικά από σημαίνοντα πρόσωπα, κομπλιμέντα, περιείχαν μεγάλη δόσην επιείκειας», γράφει η εκδότρια, επισημαίνοντας ότι η αυστηρή κριτική είναι κάτι που κερδίζεται και αποδεικνύει έμμεσα την κατάκτηση μιας στοιχειώδους ποιότητας.

Τέλος, ένα ρεπορτάζ, όχι πλήρους αξιοπιστίας και μάλλον εσωτερικής κατανάλωσης, έρχεται να μαλακώσει κάπως το αρνητικό κλίμα και να κλείσει τον κύκλο των δημοσιευμάτων, επικαλούμενο μια κουβέντα με τον άγγλο κριτικό: Στην *Ελευθερία* της 28ης Ιουλίου, ο συντάκτης Π.Κ. (πιθανώς ο Κλέων Παράσχος) αναφέρεται σε συνάντησή του με τον Τάυναν, κατά τη διάρκεια μιας δεξίωσης που έδωσε το Φόρειν Όφισ στο Λονδίνο προς τιμήν τεσσάρων ελληνικών λογοτεχνών και δημοσιογράφων. Ο Π.Κ. αναφέρει ότι ο Τάυναν «εξέφρασε τη λύπη του, είπε πως έγιναν παρερμηνείες και πως καθόλου δεν είχε την πρόθεση να θίξει την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή της Ελλάδας. ... Ήταν φανερή η προσπάθειά του να επανορθώσει την κακή εντύπωση που προκάλεσε το άρθρο του στην Ελλάδα» και σύμφωνα με τον συντάκτη ήταν «απολογητικός και φιλικός», αν και επέμεινε στις θέσεις του για τις παραστάσεις που παρακολούθησε.

Λίγο πριν κλείσω, θα ήθελα να επιστρέψω στο άρθρο του Τάυναν και να αναφερθώ σε δύο ακόμη σχόλια, που ίσως μπορούν να εξηγήσουν σε ένα βαθμό την πολύ επιφυλακτική, αν όχι αρνητική γενική προδιάθεση του άγγλου κριτικού απέναντι στην χώρα που τον φιλοξενεί: Ο Τάυναν επισημαίνει την απουσία από το συνέδριο του Βάλτερ Φέλζενσταίν, διευθυντή της Κωμικής Όπερας του Ανατολικού Βερολίνου, που όπως λέει «απουσίαζε από το Συνέδριο διότι η Ελληνική Κυβέρνηση προτίμησε να του απαγορεύσει την είσοδο παρά να διακινδυνεύσει να θίξει τον εκπρόσωπο της Δυτικής Γερμανίας στο συνέδριο» και λίγο πιο κάτω κάνει ένα σχόλιο για το «άδειασμα» του Μίκη Θεοδωράκη, που προοριζόταν να γράψει τη μουσική στις *Βάκχες* και αντικαταστάθηκε «μόλις εκφράσθηκε επικριτικά για το καθεστώς» από τον Μάνο Χατζιδάκι, του «οποίου οι μελωδίες είναι πανταχού παρούσες στο ελληνικό θέατρο από τότε που έγραψε τα *Παιδιά του Πειραιά*». Για έναν κριτικό με αριστερές καταβολές που υποστηρίζει ότι «η πολιτική και η τέχνη είναι πλεγμένες σφιχτά η μία με την άλλη στην Ελλάδα και η αριστερή διείσδυση καταδιώκεται με αυστηρότητα», μοιάζει αναμενόμενο –αν και όχι δικαιολογημένο– να αντιμετωπίζει με επιφύλαξη κάθε καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που προέρχεται από το συντηρητικό –κατά τη γνώμη του– κατεστημένο.

Κλείνοντας, ας ανατρέξουμε ξανά στον Αλέξη Μινωτή. Ο Μινωτής, ο περισσότερο συνδεδεμένος με την κριτική του Τάυναν και κατά κάποιον τρόπο ο άμεσα θιγόμενος από αυτήν, στην αποστροφή του κειμένου του στην *Καθημερινή*, προτείνει τη λιγότερο συμπλεγματική, την πιο συνετή, θα έλεγα, στάση απέναντι στο δημοσίευμα, αλλά και γενικότερα απέναντι στην κριτική: «Για τα άλλα του Τάυναν, περί χιλιετούς πνευματικής στειρότητας, περί ανοήτου υπερηφανείας μας για τους ηρωισμούς του 21, περί βουλγαρικότητος των χωριών της Αττικής, κ.λπ., πες πως δεν τα διαβάσαμε. Και ας επωφεληθούμε της κριτικής».



ΙΩΑΝΝΑ ΡΕΜΕΔΙΑΚΗ

## Η μετάφραση της παράστασης: *Αντιγόνη - Πέρσες*

*Η περιπέτεια του κειμένου αυτού αρχίζει το 1964, όταν ο Κάρολος Κουν, σχεδιάζοντας ν' ανεβάσει τους Πέρσες, μου ζήτησε να του παραδώσω μια νέα μετάφραση. Στρώθηκα με όρεξη στη δουλειά. Ο Βασίλης Βασιλικός με βοηθούσε δακτυλογραφώντας όσες σελίδες ετοιμάζα: τις περίμενε ο Κουν για τις πρόβες του (που κράτησαν τελικά οκτώ μήνες) και ο Γιάννης Χρήστου για τη μουσική του. Όταν, το καλοκαίρι του 1965, ύστερα από μια επιτυχημένη σταδιοδρομία στο Λονδίνο και το Παρίσι, οι Πέρσες παρουσιάστηκαν στο Ηρώδειο, είχαμε κιόλας μπει στην κρίση των Ιουλιανών: η πολιτική ατμόσφαιρα της εποχής φόρτιζε το έργο με πρόσθετες σημασίες.<sup>1</sup>*

Μιλά ο Παναγιώτης Μουλλάς, το 2000, στα Προλεγόμενα της έκδοσης των *Περσών* του Αισχύλου σε νέα μετάφρασή του, αυτή τη φορά για παράσταση του Εθνικού Θεάτρου, που σκηνοθέτησε ο Λευτέρης Βογιατζής το 1999. Το 1992, ο Νίκος Παναγιωτόπουλος μεταφράζει την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, για τη νέα ΣΚΗΝΗ και φυσικά τον Λ. Βογιατζή. Ο σκηνοθέτης θα ανεβάσει ξανά το έργο, με την ίδια μετάφραση αλλά επεξεργασμένη εκ νέου, το 2006 και το 2007 (λόγω μεγάλης επιτυχίας), στα πλαίσια του Ελληνικού Φεστιβάλ, στην Επίδαυρο. Αυτές τις μεταφράσεις, Μουλλά και Παναγιωτόπουλου, για τον σκηνοθέτη Λ. Βογιατζή, θα εξετάσει η παρούσα ανακοίνωση, ανταποκρινόμενη στο εξής αίτημα: *Μπορούμε και πρέπει να θέσουμε τη φωνή του μεταφραστή, όσο δυσδιάκριτη κι αν είναι, ως αξίωμα σε όλες τις μεταφράσεις.<sup>2</sup>*

Ο Παναγιωτόπουλος, σταθερός και πολύ στενός συνεργάτης του σκηνοθέτη και της ομάδας, ποιητής ο ίδιος, ερμηνεύει και μορφοποιεί -βλ. «μεταφράζει»- τη σκηνοθετική γραμμή στην κατάλληλη γι αυτήν 'γλώσσα'. Το ενδιαφέρον στη μετάφραση του Μουλλά είναι ότι, έχοντας την σε δύο διαφορετικές μορφές για δύο διαφορετικούς σκηνοθέτες, μας αποκαλύπτει πολλά στοιχεία για τη σχέση σκηνοθεσίας και μετάφρασης. Οι μεταφραστές «μιλούν» για τη μεταφραστική πράξη είτε μέσα από την γραπτή μαρτυρία τους, στην περίπτωση του Μουλλά (καθώς η φυσική παρουσία έχει δυστυχώς τόσο πρόωμο εκλείψει), είτε σε καταγεγραμμένη συνομιλία, στην περίπτωση του Παναγιωτόπουλου.

Όμως στο αίτημα για τη φωνή του μεταφραστή, η παρούσα τοποθέτηση θα προσθέτει ακόμα ένα: *να θέσουμε τη φωνή του ηθοποιού, όσο δυσδιάκριτη κι αν είναι, ως αξίωμα σε όλες τις μεταφράσεις.* Η πρόταση μοιάζει με παιχνίδι, αλλά δεν είναι ο λόγος περί μετάφρασης σπανίως δίδεται στους μεταφραστές, κι ακόμη σπανιότερα, έως ποτέ, στους ηθοποιούς, κι ας είναι αυτοί που καλούνται να σωματοποιήσουν -κυριολεκτικά- το σκηνικό λόγο.

Οδηγούμαστε έτσι στο πρώτο από τα ζητήματα που οι παρούσες μεταφράσεις αναδεικνύουν: ότι ο λόγος της αρχαίας τραγωδίας ήταν και είναι κατ' αρχάς λόγος σκηνικός. Η αυτο-

1 Παναγιώτης Μουλλάς, «Προλεγόμενα» στο: *Αισχύλου 'Πέρσες'. Προλεγόμενα-Μετάφραση Παν. Μουλλάς*, Στιγμή, Αθήνα 2010, σ. 9

2 Theo Hermans, «Οι αναπαραστάσεις της μετάφρασης», στο: *Ο Λόγος της Μετάφρασης. Ανθολόγιο σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών*, επιμ.-μετ. Διονύσης Γούτσος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 127.

νόητη, αλλά όχι πάντα εφαρμόσιμη αυτή κοινοτοπία μας απομακρύνει από την θεωρία περί «ιερότητας» και «πρωτοτύπου». Έχουμε μεν την ευλογία να χρησιμοποιούμε λέξεις ίδιες με αυτές της αρχαίας ελληνικής, αλλά συνάμα έχουμε την «κατάρρα» να τις θεωρούμε αυτονόητες, γνωστές ελέω θεού. Δεν είναι. Το καθ' όλα αριστουργηματικό αρχαίο κείμενο πρέπει να μεταφραστεί για να μπορέσει να αποτελέσει σκηνικό λόγο σήμερα.<sup>3</sup> Για αυτό το λόγο θα μιλήσουν η Αμαλία Μουτούση, Αντιγόνη στις δύο ομώνυμες παραστάσεις του 2006 και 2007, και ο Ακύλας Καραζήσης, Αγγελιαφόρος και Χορός στους *Πέρσες* του 1999. Κλείνω τα περί κειμένου με την εύστοχη παρατήρηση της Αμαλίας Μουτούση: *η μετάφραση για μένα δεν έχει καμία διαφορά από τον ποιητικό λόγο -είναι ποιητικός λόγος. Η μετάφραση είναι το έργο που παίζω.*<sup>4</sup>

Μετάφραση και σκηνοθεσία, μετάφραση και υποκριτική. Μπορούμε στο ένα σκέλος να ανιχνεύσουμε το άλλο, και *σε ποιο βαθμό*;<sup>5</sup> Πόσο επηρεάζει η μετάφραση τη σκηνοθεσία, και πόσο μπορεί να διευκολύνει ή να δυσκολέψει τον ηθοποιό; Κι ας μην ξεχνάμε ότι μιλάμε για μετάφραση αρχαιοελληνικής τραγωδίας το ιδεολογικό ζήτημα που ανακύπτει κάθε καλοκαίρι στις παραστάσεις της Επιδαύρου, σχετικά με το «γνήσιον» ή όχι της υπογραφής του Αισχύλου, του Σοφοκλή και ούτω καθεξής,<sup>6</sup> αποπροσανατολίζει από τις ουσιαστικές αρχές της μετάφρασης, οι οποίες θα μπορούσαν να φωτίσουν γενναιόδωρα, και από πολλές γωνίες, το εν πολλοίς χαμένο για μας σήμερα μυστήριο του αρχαιοελληνικού θεάτρου. *Το ρήμα 'μεταφράζω' μπορεί να σημαίνει και τούτο: επιχειρώ να απαντήσω*, καταθέτει ο Μουλλάς.<sup>7</sup>

Η θεατρική μετάφραση είναι εφήμερη· αυτό όμως αποτελεί προσόν, και όχι μειονέκτημα.<sup>8</sup> Οι μεταφραστές δεν είναι αντιγραφείς, ούτε *διάφανα τζάμια*, όπως χαρακτηριστικά έχει ειπωθεί, μέσα από τα οποία περνά ανεπηρέαστη η «αλήθεια» του «πρωτοτύπου». Αυτό που ενδιαφέρει είναι η διπλή ανάγνωση-μετάφραση, και μάλιστα εις διπλούν: πώς δηλαδή κάθε εποχή «διαβάζει»-μεταφράζει ένα αρχαίο δραματικό κείμενο<sup>9</sup> και πώς εμείς «διαβάζουμε»-μεταφράζουμε μια εποχή μέσα από την μετάφρασή της.

3 Βλ. και: *Η μετάφραση σηματοδοτεί το στάδιο της συνέχισης της ζωής του πρωτοτύπου. Μέσα στις μεταφράσεις η ζωή του κατακτά την διαρκώς ανανεούμενη, την πιο πρόσφατη, την περιεκτικότερη ανάπτυξη της.* Walter Benjamin, «Η αποστολή του μεταφραστή», περ. *Μετάφραση* '03, τεύχος 9, Αθήνα, Δεκ. 2003, σ. 137-8.

4 Αμαλία Μουτούση, Καταγεγραμμένη συζήτηση, Αθήνα 20-12-10 (από εδώ αντλούνται και όλα τα επόμενα αποσπάσματα της ηθοποιού).

5 Βλ. και: «*Σε ποιο βαθμό και με ποιο τρόπο ο μεταφραστής είναι αναγκαστικά όχι και σκηνοθέτης θεατρικής παράστασης, που διεξάγεται στο κεφάλι του;... Κάθε μετάφραση προκαθορίζει σε μεγάλο βαθμό την ερμηνευτική γραμμή της παράστασης.*» Βάλτερ Πούχγερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης», στο: *Δραματολογικές Αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σ. 27, 69.

6 Βλ. και: «*Κύριο σημείο αιχμής και αρνητικών σχολίων της κριτικής αποτελεί η μετάφραση του αρχαίου δράματος.*» Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 238.

7 Π. Μουλλάς, όπ.π., σ. 11.

8 Βλ. και: «*Το γεγονός ότι οι μεταφράσεις έχουν ημερομηνία λήξης και ότι συνεχώς νιώθουμε την ανάγκη να ξαναμεταφράσουμε τα κλασικά έργα θεωρήθηκε απόδειξη της κατώτερης φύσης τους. Όταν όμως δεν υπάρχει προνομιοσκόπιο γνώσης, ούτε κάποιο απομακρυσμένο αντικειμενικό σημείο από το οποίο να συλλέγονται και να παρουσιάζονται ανόθευτα δεδομένα, αλλά μόνο τοπικές και ιστορικές οπτικές γωνίες, κάθε άποψη για τον κόσμο δεν είναι παρά μια στιγμιαία θέση ισορροπίας και οι μεταφράσεις αποτελούν τα γραπτά αρχεία αυτών των θέσεων.*» J. Bankier, «Η μετάφραση υπό τον αστερισμό του μεταμοντερνισμού», στο: *Ο Λόγος της Μετάφρασης. Ανθολόγιο σύγχρονων μεταφραστικών θεωριών*, επιμ.-μετ. Διονύσης Γούτσος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 146.

9 Βλ. και: «*Για να συλλάβουμε τη μακρόχρονη ιστορική εξέλιξη του μεταφραστικού φαινομένου στην παιδεία μας, οφείλουμε να παρακολουθήσουμε... γιατί μεταφράζουν, πώς μεταφράζουν, τι μεταφράζουν;.*» Άννα Ταμπάκη, *Ξένοι Συγγραφείς μεταφρασμένοι ελληνικά (18ος αι.). Ο Διαφωτισμός. 1. Αυτοτελείς εκδόσεις*, πρόλ. Εμμ. Ν. Φραγκίσκος, Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Αθήνα 1999, σ. 12.

Πλήθος σχέσεων συγκροτούν αυτή τη *σχέση*. Στο εισαγωγικό κείμενο του Μουλλά αναφέρονται οι εξής συνιστώσες: το ιστορικό πλαίσιο (1964-5, Ιουλιανά), το θεατρικό πλαίσιο (Κουν, Χρήστου, παραστάσεις στο εξωτερικό), η ευρύτερη λογοτεχνική συγκυρία (Βασιλικός). Συνεχίζει ο μεταφραστής: *Και ο επίλογος: η συνεργασία μου με τον Λευτέρη Βογιατζή. Τον οφείλω το γεγονός ότι με βοήθησε να ξαναδώ προσεκτικά την τραγωδία του Αισχύλου και να προχωρήσω σε μια ακριβέστερη, ίσως και λειτουργικότερη, μεταφραστική προσπάθεια: στο κείμενο που, με ελάχιστες αλλαγές, κρατάει ο αναγνώστης στα χέρια του.*<sup>10</sup> Παρατηρούμε ότι εδώ δεν έχουμε ιστορικές αναφορές το χρονικό σημείο είναι πλέον πολύ κοντινό, κι επίσης έχουμε πια περάσει στην εποχή καλλιτεχνικών αναζητήσεων (*ακριβέστερη-λειτουργικότερη μετάφραση*), που αφορούν σε αισθητικές και όχι πολιτικές ιδεολογίες - εάν θεωρήσουμε βεβαίως ότι οι πρώτες διαμορφώνονται ποτέ ερήμην των δευτέρων.

Στην περίπτωση του Παναγιωτόπουλου δεν υπάρχει προλογικό σημείωμα που να εξηγήει τις μεταφραστικές αρχές του. Οι πληροφορίες προέρχονται από τον ίδιο, σε προφορική μας συζήτηση, στην οποία ωστόσο δεν θέλησε να εξηγήσει με πολλά λόγια το έργο του, προτιμώντας μάλλον να το αφήσει να μιλήσει αυτόνομα. Ας ξεκινήσουμε λοιπόν με τον πρόλογο της *Αντιγόνης*, και τους (6) πρώτους στίχους του έργου και της ηρωίδας του:

*Ισμήνη μου αδελφή μου αίμα μου εσύ  
ξέρεις έστω κι ένα κακό  
απ' την κληρονομιά του Οιδίποδα  
που ο Δίας να μην το εκπλήρωσε  
πάνω σ' εμάς τις δυο που ζούμε ακόμα;  
Γιατί δεν είναι πόνος δεν είναι σκοτάδι της πλάνης  
ούτε ντροπή κι ατίμωση -που να μην έχω δει εγώ  
μες στα δικά σου και στα δικά μου βάσανα.*<sup>11</sup>

Ήθελα να μεταφράσω την ρίζα των λέξεων, λέει ο μεταφραστής, και αποδίδει τον πρώτο, δυσκολομετάφραστο κατά τους μελετητές, στίχο του έργου, ὃ κοινὸν αὐτάδελφον Ἰσμήνης κάρα, αυτή την ασφυκτική -και συνάμα τρυφερότατη- αδελφική επίκληση της Αντιγόνης προς την Ισμήνη, ως: *Ισμήνη μου αδελφή μου αίμα μου εσύ*.

Το *αίμα*, λέξη-κλειδί για το έργο, πέφτει αμέσως στο τραπέζι με αυτή την τολμηρή μεταφραστική επιλογή. Και η σκηνοθεσία το μεταφράζει σε αίσθημα. Λέει η Α. Μουτούση: *Όσο πιο πολύ πας στο παρακάτω, τόσο πιο πολύ μένεις σε αυτό το οποίο περνάς. Δεν ξέρω πώς γίνεται αυτό το διπλό πράγμα, όσο πιο πολύ κάτι σε τραβάει και δεν μπορείς να σταματήσεις να πας στο παρακάτω, γιατί αυτή είναι η ροή, τόσο πιο πολύ πρέπει να περάσεις απ' όλα, τα σύμφωνα, τα φωνήεντα, από τα διαφορετικά ε, από τα διαφορετικά α, γιατί οι λέξεις στους αληθινούς ποιητές δεν έχουν όλες το ίδιο α, δεν έχει το α τον ίδιο ήχο στη λέξη 'πλάνη' ή στη λέξη 'αδελφή' ή το 'αίμα' ας πούμε, τι ε είναι αυτό στο 'αίμα'; Το ε του αίματος τι γεύση έχει; Αυτό τον ήχο στο 'αίμα', μου τον είχε κάνει κάποια στιγμή ο Λευτέρης, είχε πει αυτό το ε!, ε!, δεν ξέρω πώς, κι είχε βγάλει από μέσα του έναν ήχο, που είχε μέσα του ένα πόνο ύπαρξης. Ο ήχος αυτού του ε είχε ένα τόσο βαθύ, σκοτεινό, ανείπωτο παράπονο, ξερό, ωμό, ωμό, σαν το αίμα.*

Κομβικό ζήτημα στη μετάφραση του Παναγιωτόπουλου είναι η συνειδητή χρήση της φθρ-

10 Π. Μουλλάς, όπ.π., σ. 9-10.

11 Η μετάφραση είναι από το πρόγραμμα της παράστασης: Σοφοκλή *Αντιγόνη*, Η νέα ΣΚΗΝΗ, Επίδαυρος, 4 Αυγούστου 2006. Υπάρχουν αλλαγές από τη μετάφραση του 1992: εδώ προτιμήθηκε η μετάφραση του 2006, την οποία η Α. Μουτούση έπαιξε.

μουλας, λέξεων και εκφράσεων δηλαδή που επαναλαμβάνονται στο κείμενο, τις οποίες ο μεταφραστής σταθερά αποδίδει με τις ίδιες λέξεις. Πρόκειται για έννοιες που αποτελούν βασικά λεξιλόγια του έργου, όπως είναι το *αίμα* που είδαμε πριν. Εδώ ανήκει και η Άτη, που σημαίνει σύγχυση φρενών, προκαλούμενη από πλάνη που στέλνουν οι θεοί, ενοχή, αμαρτία, όλεθρο. Τη λέξη αναφέρει η Αντιγόνη στον πρόλογο και στον κομμό, αλλά θα την ακούσουμε πολλές φορές ακόμη στο έργο -μόνο στο τρίτο χορικό ακούγεται τέσσερις φορές! Σε όλες αυτές τις επίμονες αναφορές, ο μεταφραστής αντιδρά με τον ίδιο πάντα τρόπο, μεταφράζοντας την Άτη ως *σκοτάδι της πλάνης*. Η λέξη αποτελεί βασικό άξονα σ' αυτή την μετάφραση, δηλώνει ο Παναγιωτόπουλος *διατρέχει όλη την τραγωδία στις πιο κρίσιμες στιγμές, μπορούμε να πούμε ότι είναι μια τραγωδία της Άτης*. Η αναλυμένη λέξη, με το να ακούγεται και να ξανακούγεται σε αυτή την έντονη διατύπωση, «καρφώνεται» τρόπον τινά στο σώμα του κειμένου, στο σώμα του ηθοποιού, αλλά και στο σώμα του θεατή:

*Από τη στιγμή που ο μεταφραστής επιλέγει να μην αλλάξει την Άτη σε κάτι άλλο, αλλά να επαναλαμβάνει και να αναλύει συνέχεια το ίδιο πράγμα, ενισχύει ακόμα πιο πολύ το στοιχείο της εμμονής. Και το στοιχείο της επανάληψης, που επίσης προέρχεται από τον ποιητή. Νομίζω ότι το στοιχείο της εμμονής παίζει ένα πρωταρχικό ρόλο στο θέμα της ροής. Θα μπορούσε δηλαδή κανείς να μιλάει ακατάπαυστα και να λέει ένα πράγμα. Και να μιλάει ακατάπαυστα. Και να λέει ένα πράγμα. Αυτό το στοιχείο το φέρνει πιο πολύ στην επιφάνεια ο μεταφραστής, το κάνει πιο φανερό, δηλαδή κατά κάποιο τρόπο σα να αποκαλύπτει στον ηθοποιό αυτό που θα 'πρεπε να κάνει μόνος του, εάν δεν μεταφραζόταν με την ίδια λέξη. Θα 'πρεπε ο ηθοποιός να βρει την ίδια λέξη, την οποία κάθε φορά θα έλεγε πίσω από κάθε διαφορετική μετάφραση αυτής της λέξης. Κι εννοώ το ίδιο ψυχικό αντίκρισμα. Η έννοια μιας λέξης έχει έναν ήχο, το 'σκοτάδι της πλάνης' έχει τον ήχο του. Αυτό τον ήχο εσύ πρέπει να τον αποδώσεις, αλλά πριν αποδώσεις αυτό τον ήχο πρέπει να προηγηθεί κάτι. Πρέπει κάπου να 'ρθει αυτή η λέξη με τον ήχο της να χτυπήσει μέσα σου, σε κάποιο σημείο του σώματός σου. Αυτό εννοώ ψυχικό αντίκρισμα. Κάπου πρέπει ν' ακουμπήσει. Και να σε αιφνιδιάσει. Για να μπορέσεις μετά να ηχήσεις αυτό τον ήχο.*

Η Α. Μουτούση συνεχίζει, εμμένοντας, δικαίως, στην εμμονή της ηρωίδας:

Γιατί η Αντιγόνη λέει τη λέξη 'σκοτάδι', τη λέξη 'πλάνη', γιατί της αρέσει αυτό τόσο πολύ, το 'σκοτάδι της πλάνης'; Γιατί επανέρχεται συνέχεια σ' αυτό, τι είναι αυτό που την κάνει να λέει, συνέχεια, αυτές τις δύο λέξεις; Αυτό είναι υλικό για τον ηθοποιό. Γιατί βγαίνει εκεί κι όχι σε ένα άλλο σημείο του έργου; Στον ποιητικό λόγο δεν υπάρχει ο γραμμικός χρόνος. Δηλαδή, όταν πεις 'το σκοτάδι της πλάνης' στο τέλος του έργου, στον κομμό, ξαφνικά μπορεί να γίνει -όχι μπορεί, σίγουρα γίνεται ένα πήδημα στο χρόνο, σε σχέση με τη στιγμή που το είπες στην αρχή του κειμένου, και άρα ο χρόνος είναι ένα πράγμα που δεν έχει να κάνει με το χρόνο που γνωρίζουμε εμείς. Είναι ένας χρόνος σωματικός.

Επανερχόμαστε αβίαστα στην αρχική, θεωρητική, διαπίστωση, ότι ο χρόνος (βλ. λόγος) του δραματικού κειμένου είναι σωματικός. Η «αποκάλυψη» αυτή (αποκάλυψη με την έννοια ότι πολλές φορές σε παραστάσεις τραγωδίας ακούμε έναν λόγο «φιλολογικό», σαν απαγγελία), αυτό το «ξεσκέπασμα»<sup>12</sup> του λόγου, μας οδηγεί σε μια παρατήρηση του Κ. Καστοριάδη, την οποία μου επεσήμανε ο Παναγιωτόπουλος. Ο Καστοριάδης, μεταφράζοντας ένα ποίημα της Σαπφούς, αποδίδει τη λέξη *ώρα* ως: «ο καιρός, η ώρα, η νιότη», και σχολιάζει: *Κανένας νεότερος μεταφραστής, απ' όσο ξέρω, δεν αποτόλμησε να μεταφράσει τη μια λέξη ώρα με τρεις λέξεις. Ωστόσο*

12 «Να διαβάξει κανείς ένα αρχαίο ποίημα σημαίνει να ξαναβρίσκει ένα κόσμο, χαμένο πια, κόσμο που τώρα σκεπάστηκε από την αδιαφορία του 'πολιτισμού' μπροστά στα στοιχειώδη και βασικά πράγματα.» στο: *Μνημόσυνο για τον Κορνήλιο Καστοριάδη από τον Ζήσιμο Λορεντζάτο ένα φίλο του*, Το Ροδακίό, Αθήνα 1998, σ. 15.

η δύναμη του ποιήματος αποκορυφώνεται με τη λέξη αυτή, που συνενώνει πολλές σημασίες, δίχως να θέλομε ή να χρειάζεται να διαλέξομε ανάμεσά τους.<sup>13</sup> Ο μεταφραστής παραπέμπει στο χωρίο μιλω- ντας για μια άλλη βασική μεταφραστική αρχή του. Πρόκειται για την ανάλυση, το ότι δηλαδή πολλές φορές μια λέξη πρέπει να αποδίδεται με περισσότερες. Αν η Άτη αποδοθεί μονολεκτικά χάνει και την νοηματική και την ποιητική της ένταση. Με την ανάλυση αντιθέτως οι λέξεις αποκτούν υπο- βολή, άρα κρισιμότητα, και ο θεατρικός λόγος γίνεται δυνατώτερος.<sup>14</sup> Ο μεταφραστής συνεχίζει: Δεν υπάρχει άλλος τρόπος. Κερδίζει το κείμενο με την ανάλυση, γίνεται κρίσιμο. Πρόκειται για ποιητική απόδοση. Αλλιώς θα γίνει κοινότοπο. Ο πιο μεγάλος κίνδυνος στην αρχαιοελληνική τραγωδία είναι η κοινοτυπία. Στην ποίηση σήμερα δεν λειτουργεί πια το μέτρο ή ό,τι άλλο λειτουργούσε στην αρχαία, αλλά μόνο η ισομετρία νοηματικών όγκων. Στην ποίηση έχουμε πια μόνο το νόημα.

Ισομετρία νοηματικών όγκων: μια δύσκολη όσο και κρίσιμη διατύπωση για τη νέα «μετρική» αντίληψη, την οποία η ανάλυση σταθερά υπηρετεί, χωρίς να τον προβληματίζει, όπως άλλους μεταφραστές. Είναι βεβαίως επιστημονικά αποδεδειγμένο ότι η ελληνική γλώσσα γίνεται όλο και πιο αναλυτική με το πέρασμα του χρόνου, ωστόσο πολλοί μεταφραστές της *Αντιγόνης* επέλεξαν να μείνουν κοντά στον αριθμό των στίχων της για να διατηρήσουν το «καίριο». Ο Παναγιωτόπουλος αντιθέτως εμμένει στην ανάλυση, αναγνωρίζοντας όμως ότι ο σκηνοθέτης, για να δεχτεί αυτή την μετάφραση, πρέπει να έχει και εκείνος μια τέτοια συγκεκριμένη άποψη για το θέμα. Η συγκεκριμένη μετάφραση, που σκηνοθετήθηκε από τον Λ. Βογιατζή, είναι για τον μεταφραστή καρπός μεγάλης φιλίας και κοινής ματιάς.<sup>15</sup>

Ας δούμε τώρα τι συμβαίνει στο μέτωπο των *Περσών*:

-Αγγελιαφόρος 1965

*Ο Αρτεμβάρης που όριζε δέκα χιλιάδες ιππικό  
νεκρός πια στις σκληρές ακτές των Σιληνίων χτυπιέται.  
Με δόρυ ο χιλιάρχος Δαδάκης πληγωμένος,  
πέφτει από το καράβι του με πήδημα ελαφρό.  
Κι ο Τεναγώνας ο άρχοντας, γέννημα των Βακτρίων,  
στο θαλασσόδαρτο νησί του Αίαντα πλανιέται.<sup>16</sup>*

-και, Αγγελιαφόρος 1999

*Μα ο Αρτεμβάρης, αρχηγός μυρίων ιππέων,  
νεκρός χτυπιέται στις σκληρές ακτές των Σιληνίων.  
Από κοντάρι χτυπημένος, ο χιλιάρχος Δαδάκης  
έπεσε απ' το καράβι του με ανάλαφρο άλμα.  
Ο ήρωας των Βακτρίων ο Τενάγων  
στοικειώνει τον Αίαντα το νησί το θαλασσοδαρμένο.<sup>17</sup>*

Ο Παναγιωτόπουλος δηλώνει ότι το κείμενο πρέπει να είναι εύληπτο, να ακούγεται εύκολα, χωρίς να χάνει σε κρισιμότητα λόγον. Μια τέτοια λειτουργία αναγνωρίζουμε και στη μετάφραση του Μουλλά, καθώς η πρώτη, σχεδόν επική, απόδοση σε εμφανέστατους και συνεπέστατους

13 *Μνημόσυνο για τον Κορνήλιο Καστοριάδη*, όπ.π., σ. 19.

14 Ν. Παναγιωτόπουλος, Καταγεγραμμένη συζήτηση, Αθήνα 29-7-05.

15 Ν. Παναγιωτόπουλος, Καταγεγραμμένη συζήτηση, Αθήνα 7-7-05.

16 Περ. *Θέατρο* 65, εκδ. Θ. Κρίτας, Αθήνα 1965, σ. 124.

17 *Αισχύλου 'Πέρσες'. Προλεγ. Μετάφρ. Παν. Μουλλάς*, Στιγμή, Αθήνα 2010, σ. 41.



ιαμβικούς στίχους, αλλάζει σε ένα λόγο λυρικότερο, πεζό αλλά εύρυθμο, ποιητικό αλλά και καθημερινό συνάμα. Αυτό επηρεάζει και την αφήγηση, που από την παρατακτικότητα της ισχυρής ιαμβικής μορφής (*χτυπιέται-πέφτει-πλανιέται*), περνά τώρα σε μια πιο μαλακή σύνταξη, με εναλλαγή ενεστώτα και παρατακτικού (*χτυπιέται-έπεσε-στοιχειώννει*). Οι δύο μεταφράσεις δεν κρίνονται σε καμία περίπτωση αξιολογικά: μάλιστα πρέπει να ομολογήσω ότι η ισχυρή μετρικά πρώτη απόδοση έχει μεγάλη δύναμη. Έχει σημασία όμως η αποδέσμευση (στα πλαίσια και μιας συγκεκριμένης σκηνοθεσίας και εποχής<sup>18</sup>) από την μετρική φόρμα. Ο μεταφραστής οδηγείται σε *ένα συγκεκριμένο και επιτακτικό ερώτημα: πώς αποβαίνει σήμερα μεταφράσιμη στη γλώσσα μας, δηλαδή κατανοητή και ζώσα, η αρχαία ελληνική τραγωδία;*<sup>19</sup>

Οι τρεις πιθανές απαντήσεις (πεζός λόγος, νεότερος στίχος -πχ δεκαπεντασύλλαβος-, ελεύθερος στίχος) δεν τον ικανοποιούν, καθώς *συγκλίνουν σ' ένα κοινό σημείο: στην φροντίδα τους να φέρουν την αρχαία τραγωδία στα μέτρα του σύγχρονου ακροατή*. Ο μεταφραστής, κινούμενος στον ίδιο άξονα με τον σκηνοθέτη, επιλέγει μετρικά να κινηθεί *ανάμεσα στην έμμετρη και την πεζή έκφραση, επιδιώκοντας έναν ρυθμικό λόγο με ανισοσύλλαβους ιάμβους, έτσι που να μην παραβλέπεται διόλου, αλλά και ούτε να προβάλλεται υπερβολικά, η έμμετρη μορφή του κειμένου*.<sup>20</sup> Η θέση του (προφανώς ξανά μαζί με τον σκηνοθέτη), είναι λοιπόν *πολύ μακριά από ένα είδος ιδεολογικού αυτοματισμού που συγκαλύπτει τις αποστάσεις και τις διαφορές μας [με την αρχαιότητα]*. Ζητούμενο εξαιρετικά και απολύτως αναγκαίο, πρέπει να προσθέσω.

Με αυτή τη συνθήκη, ας δούμε μια άλλη πλευρά της σχέσης μετάφρασης-υποκριτικής, στη μαρτυρία του Ακύλα Καραζήσης, η οποία, επιβεβαιώνοντας το «εφήμερο» των θεατρικών μεταφράσεων, ανασυνθέτει μια εύθραυστη -έπειτα από δώδεκα χρόνια- μνήμη, η οποία όμως μπορεί, λόγω απόστασης, να κρίνει συνολικότερα:

*Θεωρώ ότι κάτι πολύ σημαντικό στο θέατρο έγινε -λέω τώρα, αδόκιμα-, όταν με τη νέα ΣΚΗΝΗ (ή ΣΚΗΝΗ τότε) φτιάχτηκαν καλές μεταφράσεις. Υπήρχαν κι άλλοι φουσιτά, αλλά η σωστή ενασχόληση με τις μεταφράσεις, που άρχισε ο Βογιατζής, ο Παπαβασιλείου, και στους περισσότερους έγινε μετά κοινός τόπος, ήταν μια μεγάλη αλλαγή, η οποία νομίζω άλλαξε και την υποκριτική. Συχνά οι παλιές μεταφράσεις είχαν μια ασαφή γλώσσα. Οι καλές μεταφράσεις, όπως της νέας ΣΚΗΝΗΣ, κυριολεκτούν. Και κάνουν μια μεγάλη επανάσταση, νοηματική. Κυριολεκτούν, δίνουν νόημα. Κι έτσι βγαίνουν καλοί ηθοποιοί.*<sup>21</sup>

Έχει πολύ ενδιαφέρον αυτή η προσέγγιση, η οποία, από τη σκοπιά του ηθοποιού, αναγνωρίζει, πλάι στις κοινώς αποδεκτές σκηνοθετικές *σχολές*, και *σχολές* μετάφρασης. Αν η έρευνα στραφεί σε αυτή την κατεύθυνση, νομίζω θα φέρει πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία στο φως, για τη σχέση της μετάφρασης με την υποκριτική και τη σκηνοθεσία.

Είναι γνωστό ότι τα λόγια «πετούν» (και η λειτουργία τους σε σχέση με τον ηθοποιό ακόμα περισσότερο). Όμως αν τα γραπτά μένουν, μπορούν επίσης να παραπλανούν: συζητώντας για τον τελικό θρήνο του Χορού με τον Ξέρξη, όπου στη μετάφραση υπάρχουν τα θρηνητικά

18 Βλ. και: «*Η έμμετρη μορφή επέτρεπε στον ποιητή να εκφράσει την προσωπικότητά του με την ικανοποίηση ταυτόχρονα ότι ανήκει κάπου. ... Από την εποχή όμως που αυτό το αίσθημα της ενότητας διασαλεύτηκε και οι ιεραρχικές κοινωνικές δομές άρχισαν να ραγίζουν και να σπάζουν, ... ο ποιητής ήταν φουσιτά να αισθάνεται ότι η έμμετρη μορφή δεν μπορούσε να εκφράσει με πιστότητα το συναίσθημά του*». Νάσος Βαγενάς, «Η μετάφραση των έμμετρων μορφών», *Νεοελληνικά Μετρικά*, επιμ. Ν. Βαγενάς, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1991, σ. 107.

19 Π. Μουλλάς, όπ.π., σ. 11.

20 Π. Μουλλάς, όπ.π., σ. 13.

21 Ακύλας Καραζήσης, Καταγεγραμμένη συζήτηση, Αθήνα 20-1-11 (από εδώ αντλούνται όλα τα επόμενα αποσπάσματα του ηθοποιού).

επιφωνήματα *ιώ, οτοτοί, οιοί, ιή*, τα οποία στη μετάφραση αποδίδονται με *ώχου, αχ, ωχ*, ο ηθοποιός αποκαλύπτει: *Ο Βογιατζής επέμενε πολύ στα επιφωνήματα. Αντά τα ωχ, ταώχου, εμείς δεν τα είχαμε, είχαμε ιω, ιω ένα μυι..., μυι!, μυιω, ιωιωιω, τέτοια. Τα έβρισκε εκείνη την ώρα εκείνος, ή μαζί μας. Αντά δεν ήταν γραμμένα, τα βρόσκανε και μαζί με το Σακκά.<sup>22</sup> Τα κάναμε σαν τραγούδια, τα χορικά.*

Η αναφορά του Μουλλά στις «ελάχιστες αλλαγές» που έχει η έκδοση της μετάφρασης σε σχέση με την παράσταση ίσως αναφέρεται σε τέτοια σημεία. Η μαρτυρία έρχεται να συνοδεύσει εκείνη της Α. Μουτούση για τον ήχο του *ε-* στη λέξη *αίμα*, φανερώνοντας ότι ο σκηνοθέτης επέλεγε μια ηχητική ομοιότητα με τον αρχαίο ήχο-λέξη, κι όχι μια λογική-νοηματική τους απόδοση στα νέα ελληνικά. Ο Α. Καραζήσης παρατηρεί την επίμονη και χρονοβόρα ενασχόληση του σκηνοθέτη ώστε να βρεθεί αυτή η κατάλληλη λέξη-ήχος: *Δουλεύει πολύ οργανικά ο Βογιατζής με τις μεταφράσεις. Κάθεται και διαβάζει, και το δοκιμάζει στο στόμα του, το δοκιμάζει στο στόμα του ηθοποιού, το ακούει, παίρνει το μεταφραστή, ξενυχτάει, είναι μεγάλο κομμάτι του παραστασιακού υλικού. Δεν έχω δει σκηνοθέτη ν' ασχολείται τόσο πολύ μ' αυτό το θέμα. Και πάρα πολύ σωστά, κατά τη γνώμη μου.*

Στην ερώτηση, με ποια κριτήρια ο σκηνοθέτης επιλέγει μία λέξη αντί μιας άλλης, απαντά: *ένα κριτήριο ήταν το να μιλιέται καλύτερα. Ή τι ταιριάζει εκείνη την ώρα στο ύφος, ή αν μια λέξη δημιουργούσε προβλήματα ρυθμού, προβλήματα ροής. Ροή, ρυθμός, διατύπωση, ύφος, μουσικότητα, όλα. Κι ήταν πολύ σχολαστικός σ' αυτό.*

Η Α. Μουτούση, που μαρτυρεί αντίστοιχη διαδικασία στην *Αντιγόνη*, καταλήγει

*Ο ποιητής με κάποιο τρόπο έβαλε αυτή τη λέξη πριν κι αυτή τη λέξη μετά, και αυτή τη στίξη εκεί, κι όχι κάπου αλλού, κι έφτιαξε αυτόν τον ποιητικό λόγο με τόση ακρίβεια, ώστε το νόημα που παράγεται να είναι ψυχικό και άρα να ερεθίζει όλη σου την ψυχοσύνθεση. Αυτό νομίζω είναι ένα κείμενο που έχει ροή, με τη γλώσσα τη δικιά μου, δηλαδή του ηθοποιού.*

*Όταν υπάρχει ένα τέτοιο κείμενο, άρα όταν είναι καλή η μετάφραση, όλα, τα σύμφωνα, τα φωνήεντα, το πόσες συλλαβές έχει η πρώτη λέξη, πόσες συλλαβές έχει η δεύτερη, όλα είναι αναγκαία. Δηλαδή, αν λείπει κάτι, δε θα συμβεί αυτό για το οποίο μιλάμε, λιγότερο. Δε θα συμβεί καθόλου. Υπάρχει τόση ακρίβεια, όλα είναι στη θέση που πρέπει να είναι. Αυτός που τα 'φτιαξε ξέρει γιατί αυτό είναι μετά και γιατί αυτό είναι πριν, και γιατί αυτό πρέπει να το μεταφράσει αναλυτικά, και όχι με μία λέξη αλλά με τρεις το ξέρει αυτός που το 'φτιαξε. Και αυτός που θα το τραγουδήσει, αυτός που θα το μιλήσει, αυτός που μέσα απ' αυτόν θα ηχήσει αυτό το πράγμα, το ξέρει, επειδή του συμβαίνει αυτός ο ήχος. Έτσι μπορεί να το καταλάβει ο ηθοποιός, και να το εμπιστευτεί. Γιατί, τελικά, η ουσία είναι μία: να μπορέσεις να πεις αυτό που θέλει να πει ο ποιητής στους ανθρώπους. Για να μπορέσεις να το πεις πρέπει κατ' αρχήν να μπορέσεις να το καταλάβεις εσύ -για να μπορέσεις να το πεις χωρίς να χρειάζεται να το εξηγήσεις. Το νόημα δεν είναι αυτό. Το νόημα είναι η ακρίβεια στον τρόπο που έχουν τοποθετηθεί και έχουν διαλεχτεί οι λέξεις, αυτό βγάζει ένα νόημα, το οποίο είναι, όπως σου είπα πριν, ψυχικό νόημα, κι αυτό είναι το πραγματικό νόημα της ιστορίας.*

Το περιεχόμενο της μορφής, η μορφή του περιεχομένου. *Το πραγματικό νόημα της ιστορίας.* Ανοίγω τα τελευταία εισαγωγικά: *Η γλώσσα παράγει –αν η γραμματική το επέτρεπε θα έτεινε κανείς να πει 'η γλώσσα είναι'– ένα πλεόνασμα νοήματος.<sup>23</sup> Τα αρχαία κείμενα, παρά τα χαμένα κομμάτια τους, βοούν γι αυτό το πλεόνασμα, που αποτελεί τη βασική λειτουργία του θεάτρου. Κι εμείς σε θέση πλεονεκτική, επιχειρούμε να τα καταγράψουμε.*

22 Ο Σπύρος Σακκάς ήταν υπεύθυνος για τη μουσική έρευνα και σύνθεση, καθώς και για την φωνητική αγωγή της παράστασης (η πληροφορία από το πρόγραμμα).

23 George Steiner, *Μετά τη Βαβέλ*, μετ. Γ. Κονδύλης, επιμ. Α. Μπερλής, Scripta, Αθήνα 2004, σ. 471.



ΤΩΝΙΑ ΚΑΡΑΟΓΛΟΥ

Οι *Εκκλησιάζουσες* του Αριστοφάνη σκηνοθετημένες  
από τον Σπύρο Ευαγγελάτο (1969, 1998):  
Δύο διαφορετικές σκηνοθετικές προσεγγίσεις

*Ο σκηνοθέτης*

Όταν ο Σπύρος Ευαγγελάτος σκηνοθέτησε τις *Εκκλησιάζουσες* στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το 1969, ήταν 29 ετών· απόφοιτος της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών (1958-64) και της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου (1958-61), και τελειόφοιτος θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης (1966-70). Τον επόμενο χρόνο (1970) θα ανακηρυσσόταν διδάκτορας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Αθήνας.

Παρά το νεαρόν της ηλικίας του, οι *Εκκλησιάζουσες* δεν ήταν η πρώτη του σκηνοθεσία, ούτε καν μία από τις πρώτες. Είχαν προηγηθεί ήδη πάνω από δέκα, σε διάστημα επτά ετών, στην Ελλάδα και στο εξωτερικό<sup>1</sup>. Ήταν, όμως, η πρώτη του αριστοφανική παράσταση και η πρώτη του παράσταση στο αρχαίο δράμα, επί ελληνικού εδάφους (μετά τις *Τρωάδες* που είχαν παιχτεί στη Βιέννη, δύο χρόνια πριν<sup>2</sup>). Η σχέση του σκηνοθέτη με το εξωτερικό ήταν καθοριστική, τουλάχιστον για αυτά τα πρώτα χρόνια της διαμόρφωσής του. Επί μία πενταετία (1966-71), παράλληλα με τις σπουδές του στη Βιέννη, ο Σπύρος Ευαγγελάτος ταξίδευε συστηματικά στην Ευρώπη (Αγγλία, Γαλλία, Ιταλία, Γερμανία), παρακολουθώντας παραστάσεις, σεμινάρια και διαλέξεις, και αυτή η επαφή του με το σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο επηρέασε τη σκηνοθετική του ταυτότητα.

Ως μόνιμος σκηνοθέτης του ΚΘΒΕ κατά την πενταετία 1968-73<sup>3</sup>, διοχέτευσε στις παραστάσεις του κάτι από την ευρωπαϊκή του εμπειρία. Σκηνοθέτησε, ως επί το πλείστον κλασικά έργα, με μια σύγχρονη, ανανεωτική ματιά, επηρεασμένη από τα ευρωπαϊκά του διδάγματα. Χαρακτηριστικά, στις *Εκκλησιάζουσες*, χρησιμοποίησε στοιχεία από την pop art και από το théâtre total του Ζαν Λουί Μπαρρώ<sup>4</sup>. στον *Φάουστ* (1970) έδειξε γνώση των σύγχρονων αναγνώσεων, παρουσιάζοντας

1 Η πρώτη σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου ήταν το 1962, με τη Νεοελληνική Σκηνή, της οποίας υπήρξε ιδρυτής (1962-64). Επιπλέον, είχε συνεργαστεί με την Αντιγόνη Βαλάκου (1964), το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη (1965), το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος (1964 κ.ε.), και είχε σκηνοθετήσει στην Αυστρία (Βιέννη και Κλάγκενφουρτ). Για την πλήρη εργογραφία του Σπύρου Ευαγγελάτου κατά το διάστημα 1962-2001, βλ. Ιωσήφ Βιβιλάκης: «Εργογραφία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου», στον τόμο: *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Ergo, Αθήνα 2001, σσ. 21-28.

2 Στο Thespis-Bühne, το 1967. Ό.π., σ. 22.

3 Ο Ευαγγελάτος αυτή την περίοδο μοιραζόταν μεταξύ Θεσσαλονίκης (ΚΘΒΕ), Αυστρίας (σκηνοθετώντας κυρίως όπερες) και Αθήνας (Εθνικό Θέατρο, Εθνική Λυρική Σκηνή, ελεύθερο θέατρο).

4 Το théâtre total συνδυάζει στοιχεία στυλιζαρίσματος, τελετουργίας, λαϊκής ψυχαγωγίας-θεάτρου και αποσκοπεί στη δημιουργία ενός ολικού θεάματος όπου μουσική, χόρος, φωτισμοί, κίνηση, ηθοποιοί, σκηνικά αλληλεπιδρούν και συντονίζονται. Εμπνεύεται από τα διδάγματα του Κραϊγκ, όσον αφορά στο στυλιζαρίσμα της όψης, του Άππια,

επί σκηνής μία «ενανθρωπισμένη», κωμική σχεδόν, εκδοχή του Μεφιστοφελής<sup>5</sup>. στο *Όνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας* (1971) έλαβε υπόψη του τη θεωρητική ανάλυση του Γιαν Κοττ, προτείνοντας το συντονισμό των επιμέρους θεματικών του έργου κάτω από τον άξονα του ερωτικού στοιχείου· στον *Ρωμαίο και Ιουλιέτα* (1973), ο «γήινος» και «ρεαλιστικός» τρόπος απόδοσης των δύο ερωτευμένων νέων, στον αντίποδα της ρομαντικής παράδοσης, έφερε κάτι από την οπτική του Φράνκο Τζεφινέλι, στην κινηματογραφική μεταφορά του έργου (1968). Πολλά χρόνια αργότερα άλλωστε, ο Ευαγγελάτος δήλωσε για το σύνολο της σκηνοθετικής του πορείας: «οι μεγαλύτερες επιτυχίες μου στάθηκαν σε κείμενα κλασικά (ή πρωτοπαρουσιαζόμενα). Ήταν μια πρωτοπορία στηριγμένη στην παράδοση»<sup>6</sup>.

### *Η παράσταση του 1969*

Οι *Εκκλησιάζουσες* παρουσιάστηκαν το καλοκαίρι του 1969 στη Θεσσαλονίκη, εγκαινιάζοντας τη λειτουργία της Πειραματικής Σκηνής του ΚΘΒΕ. Η πλειοψηφία των παραγωγών της αφορούσε στο ανέβασμα κλασικών έργων, πάντα όμως με μια σύγχρονη οπτική και από νέους σκηνοθέτες<sup>7</sup>, όραμα το οποίο υπηρέτησαν στο έπακρο οι *Εκκλησιάζουσες* του Σπύρου Ευαγγελάτου.

Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στις 17 Ιουλίου, στο Δημοτικό Θέατρο Κήπου Θεσσαλονίκης. Δεν εντάχτηκε στο πλαίσιο κάποιου Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος ούτε παίχτηκε σε αρχαίο θέατρο. Ο Ευαγγελάτος υπέγραψε, εκτός της σκηνοθεσίας, και τη μετάφραση-διασκευή, τα σκη-

---

ως προς τη ρυθμική κίνηση, τους τρισδιάστατους φωτισμούς και το μουσικό «χώρο», από το τελετουργικό θέατρο (όπως το Ιαπωνικό No), τις λαϊκές μορφές θεάτρου και ψυχαγωγίας (τσιρκο, commedia dell' arte), από τη μιμική/παντομίμα κ.ά. Βλ. Christopher Innes: *Avant-garde theatre, 1892-1992*, Routledge, Λονδίνο – Νέα Υόρκη 1993, σσ. 95-106. Η παρουσία των παραπάνω στις *Εκκλησιάζουσες* του Ευαγγελάτου αφορούσε στην παρουσία και μίξη ποικίλων μορφών ψυχαγωγίας.

5 Για αυτή του την ανάγνωση, ο Ευαγγελάτος δεν στηρίχτηκε μόνο στον τρόπο που σκιαγραφείται ο Μεφιστοφελής στο ίδιο το έργο, αλλά επικαλέστηκε και τη θεωρητική άποψη του Βίλχελμ Μπίαμ (Wilhelm Böhm), ο οποίος, στο βιβλίο του *Ο Φάουστ του Γκαίτε σε νέα ερμηνεία (Goethes Faust in neuer deutung*, Κολωνία 1949), είχε χαρακτηρίσει το έργο ως ένα από τα σπουδαιότερα σατιρικά ποιήματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Γενικά, κατά τη σκηνοθετική του θητεία στο ΚΘΒΕ, ο Ευαγγελάτος κατέφυγε συχνά στη γνώση της πρακτικής και της ιστορίας του παγκόσμιου θεάτρου, προκειμένου να υπερασπιστεί τις σκηνοθετικές του αναγνώσεις: στα σκηνοθετικά του σημειώματα ή/και στις δηλώσεις του προς τον τύπο, αναφερόταν στις ανανεωτικές προσεγγίσεις των ευρωπαϊών σκηνοθετών στα έργα της θεατρικής τους κληρονομιάς, παρέθετε πληροφορίες και στοιχεία για ξένες παραστάσεις των έργων που ανέβαζε και φρόντιζε για τη δημοσίευση απόψεων θεωρητικών του θεάτρου που «δικαίωναν» τη γραμμή που ακολουθούσε. Συγκεκριμένα για τη σκηνοθετική του σφραγίδα και τη θεωρητική της υποστήριξη, βλ. Αντωνία Καραόγλου: *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη τα χρόνια της επταετούς δικτατορίας*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2009, σσ. 106-112, 131-134, 148-149, 185-192, 194-200, 208-216, 228-229, 286-287.

6 Έλενα Δ. Χατζηγιάννου: «Πρωτοπορία και παλιά δαντέλα», εφημ. *Τα Νέα*, 3 Νοεμβρίου 2007.

7 Η Πειραματική Σκηνή του ΚΘΒΕ δημιουργήθηκε χάρη στην επιθυμία του Γιώργου Κιτσόπουλου, Γενικού Διευθυντή του Θεάτρου, –την είχε εκφράσει ήδη από τον πρώτο χρόνο της θητείας του (1967)– να δημιουργηθεί μια δεύτερη σκηνή, που θα πρόβαλε τις νέες θεατρικές τάσεις και θα λειτουργούσε ως στέγη για τη δουλειά νέων ανθρώπων. Αφορμή για να γίνει αυτή η επιθυμία πραγματικότητα αποτέλεσε η «αιρετική» σκηνοθετική γραμμή των *Εκκλησιαζουσών*, καθώς η Διεύθυνση του Θεάτρου θεώρησε σωφρονέστερο να εντάξει την παράσταση στο πλαίσιο μιας πειραματικής σκηνής. Η Πειραματική Σκηνή του ΚΘΒΕ λειτούργησε τις περιόδους 1969-70 και 1973-74 και τις παραγωγές της σκηνοθέτησαν ο Σπύρος Ευαγγελάτος (*Εκκλησιαζουσες*, *Επισκέπτης* του Θέμελη–*Το κενό* του Ιονέσκο), ο Γιώργος Εμρζάς (*Λουκιανός 74*: παράσταση αποσπασμάτων από Διαλόγους του Λουκιανού) και η Κούλα Αντωνιάδη (*Φιάκας* του Μιστζί).

νικά ήταν του Δημήτρη Μνταρά, τα κοστούμια του Γιώργου Πάτσα και η μουσική του Στέφανου Γαζουλέα. Το γεγονός ότι ο Ευαγγελάτος ονόμασε τη μετάφρασή του διασκευή –αναφερόμενος, ουσιαστικά, στη σκηνοθεσία παρά στη μετάφραση, που έμεινε πιστή στο πνεύμα του κειμένου<sup>8</sup>– και το γεγονός ότι η παράσταση παίχτηκε κάτω από την ταμπέλα της Πειραματικής Σκηνης προστάτευσαν –σε κάποιο βαθμό– την παράσταση από την «οργή» των κριτικών για το θέαμα που εκτυλίχθηκε μπροστά τους.

Ο Σπύρος Ευαγγελάτος έστησε μία παράσταση που δεν στηρίχτηκε στην ανάδειξη των θέσεων του έργου (δηλαδή της κοινοκτημοσύνης, του ελεύθερου έρωτα, του «φεμινισμού») και στη συνεπακόλουθη σάτιρά τους, αλλά τα πήρε ως αφορμή για να δημιουργήσει ένα θέαμα, κράμμα της pop art και του théâtre total, με στόχο τη σάτιρα των στερεοτύπων της μαζικής ψυχαγωγίας και διαφόρων μορφών τέχνης. Σύμφωνα με τις δηλώσεις του, από την πρώτη «εκμεταλλεύτηκε» την ιδιότητά της να φέρνει την τέχνη κοντά στο λαό, χρησιμοποιώντας μέσα «κοινά, μπανάλ» αλλά προσδίδοντάς τους μοντέρνα αίσθηση, και από το δεύτερο, «το θέατρο που επιστρατεύει όλα τα μέσα θεάματος», εμπνεύστηκε τη χρήση θεαματικών στοιχείων, ετερόκλιτων μεταξύ τους (π.χ. αγώνες πάλης, ακροβατικά νούμερα, νούμερα στριπτιζ, Καραγκιόζη)<sup>9</sup>.

Στο «στόχαστρο» του σκηνοθέτη μπήκαν ελληνικά, αμερικάνικα και ευρωπαϊκά στερεότυπα ψυχαγωγίας και μορφές τέχνης όπως η οπερέττα, η επιθεώρηση, το μιούζικαλ, οι «λαϊκές συναυλίες», οι «κακές στομφώδεις παραστάσεις τραγωδίας», οι «ξεπερασμένες» –κατά το χαρακτηρισμό του– παραστάσεις αττικής κωμωδίας που στηρίζονται σε «λαϊκοφανείς» λύσεις» και, παράλληλα, «πολλές σύγχρονες κοινωνικές “ψυχώσεις”»: το ποδόσφαιρο, ο κινηματογράφος, ηχαρτοπαιξία, τα γουέστερν κ.ά.<sup>10</sup>

Στο στόχο της παράστασης συνέβαλε αποφασιστικά η μουσική του Στέφανου Γαζουλέα, που εκτελέστηκε ζωντανά επί σκηνης. Ο συνθέτης χρησιμοποίησε στοιχεία από κάθε μουσικό είδος (καντάδες, ελαφρό τραγούδι, οπερέτα, τζαζ, επιθεώρηση και κλασική μουσική), για να συνθέσει μία μουσική «σάτιρα»· για παράδειγμα, χρησιμοποίησε μοτίβα κλασικής μουσικής (των Μότσαρτ, Μπερλιόζ και Μάλερ) για να δημιουργήσει ρεμπέτικα σουξέ<sup>11</sup>.

Κατά τη διάρκεια της παράστασης, που ξεκίνησε με ένα βουβό φιλμ του Τσάρλι Τσάπλιν, εμφανίστηκαν επί σκηνης δύο παλαιότες κατς και ένας ζογκλέρ που κατάπινε φωτιές, οι γυναίκες έπαιξαν ποδόσφαιρο, αναπαρέστησαν τον Καραγκιόζη, ντύθηκαν καουμπούσες, έκαναν στριπτιζ, οι γριές τραγούδησαν Εντίθ Πιαφ, οι νέες ανταπάντησαν με Θεόφραστο Σακελλαρίδη, οι άντρες ντύθηκαν σαν προσκοπικά λυκόπουλα αλλά και με φράκο «μπελ επόκ», ακούστηκαν αμερικάνικα εμβατήρια, χορεύτηκαν συρτάκι, τανγκό και σέικ<sup>12</sup>.

8 Η διασκευή του Ευαγγελάτου (φυλάσσεται στο αρχείο του ΚΘΒΕ) ακολούθησε με συνέπεια το κείμενο και δεν είχε τον παρεμβατικό χαρακτήρα που πήρε η σκηνοθεσία του. Έγιναν μόνο κάποιοι «απαραίτητοι» εκσυγχρονισμοί και προστέθηκαν δύο χορικά, εμπνευσμένα από το αριστοφανικό πνεύμα (π.χ. ύμνος προς την Αθηνά και τους άλλους Ολύμπους θεούς).

9 Βλ. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος: «Εκκλησιάζουσες '69», στο πρόγραμμα της παράστασης: *Κρατικών Θεάτρων Βορείου Ελλάδος – Πειραματική Σκηνή, Αριστοφάνους* Εκκλησιάζουσαι, Θεσσαλονίκη 1969, και Ελένη Λαζαρίδου: «Με τις Εκκλησιάζουσες και τον Πλούτο συνεχίζεται το φεστιβάλ του Αριστοφάνη», εφημ. *Δράσις*, 14 Ιουλίου 1969.

10 «Και πάλι για τις Εκκλησιάζουσες του κ. Ευαγγελάτου», εφημ. *Δράσις*, 4 Αυγούστου 1969.

11 Βλ. «Μας είπε ο συνθέτης Στέφανος Γαζουλέας που έγραψε μουσική για τις Εκκλησιάζουσες», εφημ. *Δράσις*, 7 Ιουλίου 1969, Ευαγγελάτος: «Εκκλησιάζουσες '69», ό.π., και Λαζαρίδου: «Με τις Εκκλησιάζουσες και τον Πλούτο», ό.π.

12 Οι πληροφορίες αντλήθηκαν από τις φωτογραφίες της παράστασης, τις δηλώσεις του σκηνοθέτη και τα σχόλια των κριτικών: Βάσου Βαρίκα (εφημ. *Τα Νέα*, 30 Ιουλίου 1969), Μιχ. Ι. Τοτσιολή (εφημ. *Ελληνικός Βορράς*, 22 Ιουλίου 1969), Άγγελου Δόξα (εφημ. *Ελεύθερος κόσμος*, 23 Ιουλίου 1969). Για μια λεπτομερέστερη περιγραφή της παράστασης

Η παράσταση δημιούργησε σάλο και, ήδη πριν από την πρεμιέρα της, έγινε αφορμή για έντονα σχόλια και διαφωνίες. Οι εφημερίδες διχάστηκαν, άλλες εκφράζοντας αισιόδοξη προσδοκία και άλλες καταλήγοντας σε εκ των προτέρων καταδικαστική απόφαση, ζητώντας: «να υπάρξει μεγαλύτερος σεβασμός προς τους αρχαίους συγγραφείς και τα κείμενά των! Διότι με τα διάφορα “ποπ” και χίππικα θέματα, θα καταντήσει να παίζεται μεν Αριστοφάνης, αλλά να νομίζουν οι θεατές ότι βλέπουν τις *Τρίξες* – το αηδές εκείνο κατασκευάσμα που παρουσίασαν εφέτος οι τοξικομανείς σκηνοθέται του Λονδίνου!»<sup>13</sup>. Μπορούμε να πούμε με ασφάλεια ότι η παράσταση αποτέλεσε μεγάλο θεατρικό γεγονός, αν κρίνουμε από τη διάρκειά της (δόθηκαν 93 παραστάσεις σε δύομισι μήνες!)· από την προσέλευση του κοινού (ξεπέρασε τους 35.000 θεατές – κατά μέσο όρο 380 ανά παράσταση)· αλλά και από το γεγονός ότι ένας ικανός αριθμός αθηναίων κριτικών ήρθαν στη Θεσσαλονίκη για να την παρακολουθήσουν (έως τότε, δημοσιεύονταν κριτικές στις αθηναϊκές εφημερίδες μόνο για παραστάσεις του ΚΘΒΕ που είχαν παρουσιαστεί και στην Αθήνα<sup>14</sup>).

Όπως είναι αναμενόμενο, η κριτική εστίασε στο θέμα του σκηνοθετικού ύφους και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το ζήτημα των ορίων της σκηνοθετικής παρέμβασης επί του κειμένου· κατά πόσο και σε τι βαθμό, δηλαδή, διατηρήθηκε, με μια τέτοια ανάγνωση, το πνεύμα και ο στόχος του Αριστοφάνη, ενώ επιφυλάξεις διατυπώθηκαν για το ότι ο σκηνοθέτης «φόρτωσε» το έργο με τόσα εξωτερικά ευρήματα, γιατί δεν πίστεψε στην αυτόνομη δυναμική του. Πάντως, η πλειοψηφία τους αναγνώρισαν σκηνοθετική ευφυΐα στον Σπύρο Ευαγγελάτο, ενώ ακόμη και αυτοί που διαφώνησαν με τέτοιου είδους επεμβάσεις παραδέχτηκαν ότι ο σκηνοθέτης υποστήριξε με κάθε μέσο την άποψή του και επεσήμαναν, επίσης, τη συνέπεια της παράστασης, καθώς εντόπισαν ενότια στα επιμέρους στοιχεία της (μουσική, σκηνικό, κοστούμια, ερμηνείες).

### *Η παράσταση του 1998*

Είκοσι εννέα χρόνια αργότερα, το 1998, ο Σπύρος Ευαγγελάτος ξανανέβασε τις *Εκκλησιάζουσες*, με το δικό του θίασο αυτή τη φορά, το Αμφι-Θέατρο, μία δεκαετία σχεδόν μετά την τελευταία αριστοφανική παράσταση του θιάσου (*Νεφέλες*, 1989)<sup>15</sup>. Η πρεμιέρα δόθηκε στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου στις 31 Ιουλίου, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Επιδαύρου, ο Ευαγγελάτος υπέγραφε,

---

και της αποτίμησης των κριτικών, βλ. Καραόγλου: *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη*, ό.π., σσ. 106-112.

- 13 Αναφορά στο δημοφιλέστατο μιούζικαλ *Hair*· εφημ. *Εστία*, 11 Ιουλίου 1969. Την ίδια ημέρα η *Μακεδονία*, χωρίς να καταλήξει εκ των προτέρων σε κάποια κρίση, έγραφε: «Η πρώτη αυτή εμφάνισις της “Πειραματικής Σκηνης” του κρατικού θεάτρου θα αποτελέση πραγματικὴν ἐκπληξιν και ἔχει δημιουργήσει, ήδη, έντονον ενδι-αφέρον εις το κοινόν της Θεσσαλονίκης, διότι δι’ αυτής εγκαινιάζεται και μία νέα μορφή ερμηνείας της αττικής κωμωδίας».
- 14 Με εξαίρεση δύο κριτικές, για τον *Ταρτούρο* (του [αταύτιστου] Ν.Π.Στ. στη *Βραδινή*, 26 Φεβρουαρίου 1968) και για τον *Βασιλιά Αηρ* (του Περούς Αθηναίου στην *Ημερησία*, 14 Μαΐου 1969). Κριτικές για τις *Εκκλησιάζουσες* έγραψαν σε αθηναϊκές εφημερίδες, εκτός του Δόξα και του Βαρίκα, η Ειρήνη Καλκάνη (εφημ. *Απογευματινή*, 26 Ιουλίου 1969) και ο Περούς Αθηναίος (εφημ. *Ημερησία*, 22 Ιουλίου 1969).
- 15 Στην εργογραφία του σκηνοθέτη καταγράφονται και άλλες περιπτώσεις διπλού ανεβάσματος του ίδιου έργου, δεν ήταν όμως κάτι που συνήθιζε τακτικά. Αυτό συνέβη με τον *Φορτονιάτο* (Νεοελληνική Σκηνή: 1962, Αμφι-Θέατρο: 1985), τη *Μαρία Δοξαπατρή* (Νεοελληνική Σκηνή: 1963, ΚΘΒΕ: 1968), τον *Μισάνθρωπο* (ΚΘΒΕ: 1969, Εθνικό Θέατρο: 1971), τον *Φάουστ* (ΚΘΒΕ: 1970, Αμφι-Θέατρο: 2000), τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα* (Εθνικό Θέατρο: 1972, Αμφι-Θέατρο: 1991), το *Ονειρόδραμα* (ΚΘΒΕ: 1972, Αμφι-Θέατρο: 1994), την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (Εθνικό Θέατρο: 1976, Αμφι-Θέατρο: 1997), καθώς και κάποια από τα έργα που είχε σκηνοθετήσει πρώτα στο εξωτερικό (*Τάγκο*, *Λυσιστράτη*). Βλ. Βιβλιάκης: «Εργογραφία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου», ό.π.

εκτός της σκηνοθεσίας, και μια νέα απόδοση του κειμένου, τα σκηνικά-κοστούμια ήταν του Γιώργου Πάτσα και η μουσική του Θάνου Μικρούτσικου.

Αυτή τη φορά, ο Ευαγγελάτος εστίασε στη βασική θέση του έργου: την παράδοση της εξουσίας στις γυναίκες, από όπου εκπορεύονται τα επιμέρους θέματά του: κοινοκτημοσύνη, κρατική κυριαρχία, ελεύθερος έρωτας. Αυτή την «κομμουνιστική»<sup>16</sup> και «φεμινιστική» διάθεση του κειμένου ήταν που θέλησε να προβάλλει ο σκηνοθέτης, εστιάζοντας επίμονα –τόσο στο σημείωμά του όσο και στη συνέντευξη τύπου– στο διαχωρισμό της ουμανιστικής διάθεσης του κομμουνιστικού κινήματος από την έμπρακτη εφαρμογή του.

Ο βασικός σκηνοθετικός άξονας ήταν η τοποθέτηση του έργου στην εποχή του Μεσοπολέμου, καθώς τότε ήταν που –κατά τις δηλώσεις του Ευαγγελάτου– εγκαθιδρύθηκε ο κομμουνισμός και θριάμβευσε το φεμινιστικό κίνημα<sup>17</sup>. Η πρόθεσή αυτή έγινε κυρίως φανερή χάρη στην ατμόσφαιρα καμπαρέ και belle époque που επικράτησε, με κυρίαρχο το ευρωπαϊκό στοιχείο (στα κοστούμια, τη μουσική και τους χορούς) – υπήρξε πάντως και κάποια παρουσία ελληνικών στοιχείων· χαρακτηριστικά παράδειγμα αποτελέσαν ο αγώνας λόγων, που διεξήχθη σε συνθήκες σύγχρονου κοινοβουλίου, η ενδυματολογική άποψη που ήθελε τους βοηθούς του Χρέμη να φορούν φουστάνελες –καθώς «η σκηνή του νομιμόφρονα-αφελή Χρέμη σε αντιπαράθεση με τον “μαυραγορίτη” Γείτονα μας θυμίζει “φωτογραφικά” νεοέλληνες»<sup>18</sup>– και η έξοδος των γυναικών προς την Εκκλησία του Δήμου, που θύμιζε διαδήλωση άμεσα εμπνευσμένη από την αισθητική της ελληνικής Αριστεράς των 70's: οι γυναίκες τραγούδησαν με ψωμένες γροθιές και την Πραξαγόρα να δίνει το σύνθημα με το megáφωνο: «Δεν θέλουμε ιδιοκτησία / Όλα κρατικά / Δεν υπάρχουν αφεντικά», κρατώντας κόκκινα πλακάτ με ανάλογα συνθήματα.

Τα κοστούμια κατά κύριο λόγο ήταν εποχής μεσοπολέμου: οι άντρες ντύθηκαν με ημίψηλα καπέλα, γάντια και φράκο, με εμφανή κλουνίστικο χαρακτήρα όμως, οι γυναίκες με τουρμπάν, καπέλα, γάντια, φορέματα και νυχτικά με βολάν και δαντέλες. Χαρακτηριστικό ήταν το πρώτο κοστούμι της Πραξαγόρας που εμφανίστηκε στη σκηνή –όχι τυχαία, βεβαίως– με παντελόνι, αλλά και τα κοστούμια της μεταμφίσεως των γυναικών σε άντρες, που είχαν μιλιταριστικό χαρακτήρα – κυρίως το κόκκινο στρατιωτικό παλτό και πηλίκιο της Πραξαγόρας, εμπνευσμένο από τη Σοβιετική Ένωση του 1920.

Καθοριστικό ρόλο για τη δημιουργία ατμόσφαιρας έπαιξε, και σε αυτή την παράσταση, η μουσική: ακούστηκαν μουσικές των αρχών του 20ού αιώνα και του Μεσοπολέμου: καν-καν, ρούμπες, βάλς, διασκεές της Εντίθ Πιαφ και οπερετών του Θεόφραστου Σακελλαρίδη (*Ο βαφτιστικός*) και του Φραντς Λέχαρ (*Εύθυμη Χήρα*), αλλά και εμβατήρια. Για παράδειγμα, η μεταμφίεση των γυναικών έγινε υπό τους ήχους «αρχαϊκού» (χωρίς τη συνοδεία μπουζουκιού δηλαδή) ζεϊμπέκικου· την έξοδό τους για την Εκκλησία του Δήμου συνόδευσε «επαναστατικό» εμβατήριο, εμφανώς εμπνευσμένο «από την εποχή της ΚΝΕ» – κατά τη χαρακτηριστική δήλωση του Μικρούτσι-

16 Ο χαρακτηρισμός δανεισμένος από τον Αλέξη Σολομό, στον οποίο και ήταν αφιερωμένη η παράσταση. Ο Σολομός χαρακτηρίζει τις ιδέες του έργου, βάζοντας τες σε εισαγωγικά, «κομμουνιστικές» και «σοσιαλιστικές», στο βιβλίο του *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 31990, σσ. 313-315.

17 Από τις δηλώσεις του στη συνέντευξη τύπου, όπως μεταφέρθηκαν στον τύπο της εποχής. Βλ. ενδεικτικά, Αίντα Αλ-Κοζβίνη: «Ιδιόμορφος Αριστοφάνης», εφημ. *Αυριανή*, 28 Ιουλίου 1998, Ειρήνη Μπέλλα: «Η κωμωδία της κοινοκτημοσύνης», εφημ. *Ακρόπολις*, 28 Ιουλίου 1998, Γιώργος Δ. Σαρηγιάννης: «Κομμουνισμός... με καν-καν», εφημ. *Τα Νέα*, 28 Ιουλίου 1998.

18 Από το άτυπο σκηνοθετικό σημείωμα στο πρόγραμμα της παράστασης, *Αμφι-Θέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Αριστοφάνη Εκκλησιάζουσες*, Αθήνα 1998, σ. 4.



κου<sup>19</sup>. όταν γύρισαν νικήτριες από την Εκκλησία του Δήμου ξαναφόρεσαν τα γυναικεία τους ρούχα χορεύοντας καν-καν· στη σκηνή του Νέου με τις τρεις Γριές ακούστηκαν οι –στιχουργικά προσαρμοσμένες– οπερέττες και η Πιαφ, σε μια νοητή σύνδεση με την πρώτη παράσταση.

Χαρακτηριστικό της παράστασης ήταν, επίσης, το απροσδόκητο φινάλε της, όπου ο σκηνοθέτης κατέθεσε το (πικρό) σχόλιό του για την τύχη της κομμουνιστικής ουτοπίας. Το εορταστικό τοιμπούσι του έργου πήρε μια απρόσμενη τροπή. Το τραγούδι των συνδαιτημόνων για το θρίαμβο της κρατικής κυριαρχίας μετατράπηκε απρόσμενα σε αίτημα ιδιοκτησίας: «Θέλουμε ιδιοκτησία / όλα μα όλα ιδιωτικά / ελεύθερη οικονομία / σκοπός οι επενδύσεις / τα λεφτά είναι το παν» απαίτησαν χαρακτηριστικά άντρες και γυναίκες, αφήνοντας την Πραξαγόρα μόνη, την ώρα που η φωνή του σκηνοθέτη σχολίαζε off stage: «όταν σβήνει ένα όνειρο, χαίρονται μόνο εκείνοι που δεν ονειρεύτηκαν ποτέ».

### *Αξιολόγηση – Αποτίμηση*

Πέρα από γεγονός ότι –ούτως ή άλλως– ένα (καλό) θεατρικό έργο μπορεί να εμπνεύσει διαφορετικές σκηνοθετικές αναγνώσεις, στη συγκεκριμένη περίπτωση οφείλουμε να λάβουμε υπόψη το χρονικό διάστημα της –παραλίγο– τριακονταετίας που μεσολάβησε ανάμεσα στις δύο παραστάσεις, ως τεκμήριο της διάβασης του σκηνοθέτη από την νιότη στην ωριμότητα αλλά και (ως τεκμήριο) των ιστορικών συνθηκών που τις γέννησαν.

Η πρώτη παράσταση ήταν ξεκάθαρα καρπός μιας νεανικής ορμής. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, εφοδιασμένος με τις εμπειρίες του από την χίππηκη (ευρωπαϊκή, κυρίως) κουλτούρα των 60's και με την τόλμη που χαρακτηρίζει τους νέους, δημιούργησε μια παράσταση όπου έγινε εμφανής η λαχτάρα του όχι μόνο να «εφαρμόσει» κάποια από τα θεατρικά του διδάγματα αλλά και να προκαλέσει, σε κάποιο βαθμό. Από αυτή την άποψη εξηγείται, π.χ., η απόφασή του να απευθυνθεί μέσω του σκηνοθετικού του σημειώματος στους θεατές, σε μια προσπάθεια –ίσως– να τους προκαταβάλει και να «προστατέψει» την τολμηρή σκηνοθεσία του· γνωρίζοντας εκ των προτέρων ότι η παράσταση θα προκαλούσε αντιδράσεις και αντιρρήσεις, χώρισε το υποψήφιο κοινό σε τρεις κατηγορίες, υποδεικνύοντάς του εμμέσως τι στάση να κρατήσει: συγκεκριμένα, έκανε λόγο για τους λίγους «ημιδιανοούμενους», που θα αντιδρούσαν έντονα και θα απέρριπταν την παράσταση, για το ευρύ κοινό, που θα την αγκάλιαζε από ένστικτο, και για τους μνημένους στη μοντέρνα τέχνη, που θα ήταν ικανοί να την εκτιμήσουν<sup>20</sup>. Αλλά και το τελικό αποτέλεσμα είχε σκηνοθετικά ευρήματα τέτοια σε είδος και αριθμό ώστε γεννάται εύλογα η σκέψη ότι, ίσως, το έργο αποτέλεσε περισσότερο την αφορμή για να πειραματιστεί ο σκηνοθέτης στις αισθητικές του αναζητήσεις.

Η ιστορική σημασία της παράστασης, πάντως, δεν είναι αμελητέα. Επρόκειτο για ένα θέαμα εντελώς διαφορετικής αισθητικής από τα αριστοφανικά ανεβάσματα που κυριαρχούσαν –του Κουν και του Σολομού– πρωτόγνωρο για το κοινό της Θεσσαλονίκης, και ο αντίκτυπός του ήταν σίγουρα τεράστιος, όπως αναφέρθηκε καινωρίτερα. Ας μην παραβλέπουμε, μάλιστα, ότι οι «εικο-

19 Αλ-Κοζβίνη: «Ιδιόμορφος Αριστοφάνης», ό.π.

20 «Η παράσταση λοιπόν αυτή νομίζω πως απευθύνεται σε τρία είδη κοινού: Στους μνημένους στη μοντέρνα τέχνη που θα μπορέσουν να εκτιμήσουν την προσπάθειά μας· σ' έναν μικρό κύκλο ημιδιανοουμένων που θ' αντιδράσουν έντονα και θα επαναστατήσουν για τη “βλάσφημη ασέβεια” που διαπράξαμε· και τέλος στο ευρύ κοινό που ελπίζουμε πως θ' αγκαλιάσει την παράσταση αυτή από ένστικτο και μόνο, αναγνωρίζοντας πως κάτι ζωντανό υπάρχει σ' αυτή την εργασία», Ευαγγελάτος: «*Εκκλησιάζουσες* '69», ό.π.

νοκλαστικές» παραστάσεις αρχαίας κωμωδίας προκαλούν ακόμα έντονες αντιδράσεις από κοινό και κριτικούς (θυμίζουμε, για παράδειγμα, τους *Βάτρα Χ* του Δημήτρη Λιγνάδη, που παρουσίασε το Εθνικό Θέατρο το καλοκαίρι του 2008), πόσω μάλλον όταν αυτές ανέβαιναν εν έτει 1969, όταν δηλαδή τα προκλητικά ανεβασματα ήταν σπανιότερα και όταν τα ηνία της χώρας κρατούσε ένα χουντικό καθεστώς κατ' εξοχήν οπισθοδρομικό και σεμνότυφο. Αναμενόμενα, μάλιστα, κατά τη διάρκεια των δοκιμών της παράστασης, ο κυβερνητικός επίτροπος του Θεάτρου σχολίασε τις ελευθεροστομίες του ποιητή και τόνισε την ανάγκη να αντικατασταθούν από άλλες εκφράσεις<sup>21</sup>, άφησε όμως ασχολίαστο το συνολικότερο περιεχόμενο του έργου, παρά τα άκρως προκλητικά – για την ιδεολογία του καθεστώτος– θέματά του<sup>22</sup>.

Η παράσταση του '98, παρά τις κάποιες αισθητικές ομοιότητες με την πρώτη –στα μουσικά ακούσματα και σε λίγα ενδυματολογικά στοιχεία–, διέφερε ριζικά όσον αφορά τον στόχο της: από αυτήν απουσίασε πλήρως κάθε διάθεση «στοχοποίησης» και σάτιρας της τέχνης και της μαζικής κουλτούρας και η σκηνοθεσία επικεντρώθηκε στα βασικά αιτήματα του έργου. Επιπρόσθετα, το νέο φινάλε έθεσε τη σφραγίδα της σκηνοθετικής ερμηνείας: εν έτει 1998, με το κομμουνιστικό σύστημα να έχει καταρρεύσει και το ιδεώδες του να έχει μείνει ως μια ανεφάρμοστη ουτοπία, ο σκηνοθέτης επέλεξε να μεταφέρει την πικρή αυτή πραγματικότητα επί σκηνής, εις βάρος μιας αισιόδοξης –έστω μόνο σκηνικής– κατάληξης.

Πρέπει, τέλος, να παρατηρήσουμε ότι στη δεύτερη παράσταση τα σκηνοθετικά ευρήματα (τοποθέτηση στη μεσοπολεμική εποχή, χρήση της μουσικής, υπόλοιπα σκηνικά εφφέ) χρησιμοποιήθηκαν ως μέσο και όχι ως αυτοσκοπός, γεγονός που δεν μπορεί να αποσυνδεθεί από την (αναμενόμενη) ηλικιακή και καλλιτεχνική ωρίμανση του σκηνοθέτη. Γι' αυτό άλλωστε και η κριτική –φυσιολογικά και αναμενόμενα– αξιολόγησε και αποτίμησε τη συγκεκριμένη παράσταση με γνώμονα την αποτίμηση της σκηνοθετικής πρόθεσης –καθώς και την επίτευξή της ή μη–, χωρίς να θέτει θέματα σκηνοθετικής «παρέκλισης»/«αυθαιρεσίας» κ.ο.κ.<sup>23</sup>

21 Ενωώντας, κατά λέξη, εκφράσεις «που μπορούν να ακουθούν και στην εποχή μας από οποιοδήποτε κοινό [δηλαδή το γυναικείο]. Τις ελευθεροστομίες του Αριστοφάνη τις άκουγαν μόνον άνδρες, γιατί, ως γνωστό, μόνο άνδρες παρακολουθούσαν στην εποχή του τις παραστάσεις». Εδώ, ο κυβερνητικός επίτροπος είναι προφανές ότι μιπέρδειξε την ταυτότητα των υποκριτών με αυτή των θεατών και την τακτική των αρχών του αιώνα, όταν οι αριστοφανικές παραστάσεις θεωρούνταν «ακατάλληλον θέαμα δια δεσποινίδας», με την εποχή του Αριστοφάνη. Βλ. Μεν. Τσιακίρης: «Ερμηνεία της αττικής κωμωδίας με σύγχρονα εκφραστικά μέσα και χωρίς τας ελευθεροστομίας. Η προσαρμογή εις την εποχή μας δεν μειώνει την αξίαν των έργων», εφημ. *Μακεδονία*, 20 Ιουλίου 1969.

22 Τελικά η παράσταση παίχτηκε χωρίς περικοπές χάρη στον Γιώργο Κιτσόπουλο, που έπεισε την Υπηρεσία Λογοκρισίας να αφήσει τη μετάφραση ως είχε, σύμφωνα με πληροφορία που μας έδωσε ο Σπύρος Ευαγγελάτος. Το γεγονός ότι ο κυβερνητικός επίτροπος του Θεάτρου καθώς και η Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων εστίασαν μόνο στο λεξιλόγιο του έργου και όχι στα βασικά θέματά του δεν οφείλεται μόνο στο ότι η σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου δεν εστίασε σε αυτά. Ο συνήθης τρόπος με τον οποίο λειτουργούσε η Επιτροπή ήταν να διαγράφει από τα έργα τις λέξεις που έθιγαν τα βασικά ιδεολογήματά της (πατρίδα, θρησκεία, νόμοι, ευπρέπεια, Στρατός, Εκκλησία κ.λπ.), αδιαφορώντας για το βαθύτερο –και ουσιωδέστερο– νόημά τους. Για το αισθητικό και ιδεολογικό οικοδόμημα της Χούντας και τον τρόπο που επηρέασε τη λειτουργία της λογοκρισίας, βλ. Καράογλου: *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη*, ό.π., σσ. 14-24, 62-68, όπου παρατίθεται και σχετική βιβλιογραφία.

23 Κριτικές για την παράσταση έγραψαν οι: Μηνάς Χρηστίδης: «Με την πίκρα του χαμένου ονείρου», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 3 Αυγούστου 1998, Π. Τιμογιαννάκης: «Εκκλησιάζουσες», εφημ. *Η Βραδινή*, 6 Αυγούστου 1998, Στέλλα Λοΐζου: «Αναζητώντας σαφή κατεύθυνση», εφημ. *Το Βήμα*, 9 Αυγούστου 1998, Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Ο λόξυγγας και το ανέφικτο», εφημ. *Τα Νέα*, 10 Αυγούστου 1998, Παύλος Δανελλάτος: «Κομμουνιστικός Ρομαντισμός», περ. *Κονίτια*, Αύγουστος 1998, Ηρακλής Λογοθέτης: «Εκκλησιάζουσες», περ. *Αθηνόραμα*, 4 Σεπτεμβρίου 1998, Λεάνδρος Πολενάκης: «Μια ουτοπία μέσα στην ουτοπία», εφημ. *Η κυριακάτικη Αυγή*, 13 Σεπτεμβρίου 1998.



ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ

## Ένα θέατρο μύθου σε μια απομυθοποιητική εποχή: Η αρχαία τραγωδία στη σύγχρονη σκηνή και δραματοουργία

Η αρχαία ελληνική τραγωδία δεν αποτελεί απλώς μία μορφή θεάτρου· είναι και συγκεκριμένος κοινωνικός θεσμός<sup>1</sup>. Η λειτουργία της ακολουθούσε ορισμένη διαδικασία, στην οποία συμμετείχε ολόκληρη η πόλη— το θέατρο δεν αποτελούσε το περιορισμένο γεγονός που είναι σήμερα. Μέσα σε λιγότερο από έναν αιώνα φθάνει στα όρια της πρωτοτυπίας της και φθίνει, καθώς φθίνουν και τα δεδομένα που την καθορίζουν. Τη θέση της συλλογικότητας καταλαμβάνει πλέον η ατομικότητα, η ευλάβεια αντικαθίσταται από τον σκεπτικισμό και την αβεβαιότητα.

Το αρχαίο δράμα είναι καταρχήν δράμα μύθου. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο μύθος αποτελεί την ψυχή της τραγωδίας<sup>2</sup>. Τα καθέκαστα της τραγωδίας είναι σύμβολα και όχι ιστορικές πραγματικότητες· διαφορετικά, δεν θα είχαν ιδιαίτερη σημασία. Η τραγωδία αποτελεί πραγματικότητα του πνεύματος, γι' αυτό και παρέμεινε πεισματικά στον μύθο, που αποτελεί τον κατεξοχήν τόπο των συμβόλων<sup>3</sup>. Οι αρχαίοι τραγικοί κατέφευγαν στα γνωστά από την παράδοση «παραμύθια», τα ερμήνευαν και τα διέπλθαν κατά βούληση<sup>4</sup>. Ήδη από τον τρίτο τραγικό, όμως, δεδομένων και των ιστορικοκοινωνικών συνθηκών, η πίστη στους μύθους αρχίζει να κλονίζεται, δίχως όμως να σβήνει ολοκληρωτικά<sup>5</sup>· η ολική απιστία στους μύθους θα συντελεσθεί στη σύγχρονη εποχή.

---

1 «Η ελληνική τραγωδία είναι ξεχωριστό είδος και δεν πρέπει να μπερδεύεται με κανένα από τα σύγχρονα θεατρικά σχήματα» (Jacqueline de Romilly: *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, Μετ. Ελ. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990, σ. 14), «Το ελληνικό θέατρο της αρχαιότητας βρίσκεται πολύ μακριά από τη δική μας εμπειρία» (H.C. Baldry: *Το Τραγικό Θέατρο στην Αρχαία Ελλάδα*, Μετ. Γ. Χριστοδούλου – Λ. Χατζηκόστα, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1992, σ. 14), «Η τραγωδία εκφράζει, ως λογοτεχνικό είδος, έναν ιδιαίτερο τύπο ανθρώπινης εμπειρίας, δεμένο με καθορισμένες κοινωνικές και ψυχολογικές συνθήκες. Το γεγονός ότι αποτελεί μια ιστορική στιγμή, εντοπισμένη με μεγάλη ακρίβεια μέσα στον χώρο και στον χρόνο, μας επιβάλλει ορισμένους μεθοδολογικούς κανόνες για την ερμηνεία των τραγικών έργων» (Jean-Pierre Vernant: «Εντάσεις και αμφιλογίες στην αρχαία ελληνική τραγωδία», στον τόμο: *Μύθος και Τραγωδία στην Αρχαία Ελλάδα Α'*, Μετ. Στ. Γεωργούδη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988, σσ. 23-24).

2 «Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας» (*Περὶ Ποιητικῆς*, 6, 1450b).

3 Χρήστος Μαλεβίτσης: «Το τραγικό υπαινίσσεται το απόλυτο», στον τόμο: *Περὶ του τραγικού*, Αστρολάβος/Ευθύνη, Αθήνα 1986, σ. 75.

4 «Εάν από την άποψη της πλοκής η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί ένα μεγαλειώδες σύνολο παραλλαγών που βασίζονται σε συγκριτικά λίγα μυθολογικά και μορφολογικά θέματα, τα οποία συνεχώς επαναλαμβάνονται αλλά δεν είναι ποτέ ακριβώς τα ίδια, συμπεραίνουμε ότι η τραγωδία είναι πάντοτε και από τη φύση της διακειμενική, και όχι μόνο συμπτωματικά ή περιστασιακά. Η πράξη της σύνθεσης της τραγωδίας μπορεί να θεωρηθεί ως περίπλοκη διαδικασία διαχείρισης του μυθολογικού υλικού και των ειδολογικών συμβάσεων, με την οποία διαμορφώνονται επεξεργασμένα πλέγματα ομοιοτήτων και διαφορών σε όλα τα επίπεδα οργάνωσης» (Peter Burgian: «Πώς ένα μύθος γίνεται μύθος τραγωδίας», στον τόμο: *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, Επιμ. P.E. Easterling, Μετ. Α. Ρόζη – Κ. Βαλάκας, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 269).

5 «Οι τραγωδίες του Ευριπίδη, βασίζοντας το τραγικό αλλού και όχι στα μυστήρια του μύθου, ανανέωναν τα

Η σύγχρονη εποχή (εικοστός αιώνας) είναι εποχή δίχως μύθο— τουλάχιστον όχι με τις διαστάσεις του αρχαίου τραγικού μύθου. Για τον Roland Barthes, βέβαια, ενώ ο μύθος εξαφανίζεται, το «μυθικό» εξακολουθεί να αφθονεί και στην κοινωνία μας: εξίσου ανώνυμο, στρεβλό, αποσπασματικό, φλύαρο, ευεπίφορο και στην ιδεολογική κριτική και στη σημειολογική αποσυναρμολόγηση<sup>6</sup>. Παρ' όλες τις απόπειρες ανεύρεσης νέων μορφών μύθου, μολαταύτα, —μέσα από τη μουσική, τη διαφήμιση, την πολιτική, την επιστήμη— δεν είναι δυνατή η επανάληψη της τραγικής μυθοπλασίας. Ο σύγχρονος άνθρωπος μάλλον φοβάται τα «μύχια» μυστικά που μπορεί να κρύβει ο μύθος, την εσώτερη αλήθεια του, και στρέφεται συχνά σε «ψευδεπίγραφα είδωλα»<sup>7</sup>. Η σύγχρονη εποχή κυριαρχείται από την ταχύτητα, την επιφανειακότητα, τον εντυπωσιασμό, την εγκεφαλικότητα. Σε μία εποχή που έχει διυλίσει τα πάντα, δεν υπάρχει χώρος για μυστήριο, ποίηση, μυθολογία· δεν υπάρχει πια πίστη στην τελετουργία<sup>8</sup>.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, στη γνωστή παράσταση των *Βακχών* (Dionysus in 69), ο R. Schechner έβαλε τον Διόνυσο να αυτοσυστηθεί στους θεατές. Ο ηθοποιός που τον υποδούταν αναφέρει ότι παρατήρησε κάποια «ανάρμιστα γελάκια», μόλις ανακοίνωσε το γεγονός ότι είναι θεός: «Καταλαβαίνω ότι το 1968 είναι δύσκολο να αποδεχτεί κανείς την ιδέα ότι οι θεοί περπατούν και πάλι στη γη. Ωστόσο, αν έλεγα ότι δεν είμαι θεός, θα ήταν σαν να έλεγα ότι αυτό εδώ δεν είναι θέατρο... Όσοι λοιπόν πιστεύετε αυτό που μόλις σας είπα, ότι είμαι θεός, θα περάσετε μια αξέχαστη βραδιά. Οι υπόλοιποι την πατήσατε»<sup>9</sup>.

Μία σύγχρονη παράσταση τραγωδίας δεν μπορεί να επαναλάβει την ιδιαίτερη εκείνη πολιτισμική συγκυρία, καθώς εκλείπουν πλέον οι ανάλογες συμβατικότητες και βέβαια δεν μπορούν να επιβληθούν «απ' έξω»<sup>10</sup>. Ο Yves Guéna, στη *Phèdre 2000*, δηλώνει ότι «οι αγγελιαφόροι

---

ελατήριά του χωρίς να ελαττώσουν τον πλούτο του... Μπορεί ο Ευριπίδης να έκανε τους κανόνες πιο ελαστικούς, αλλά δεν τους παραβίασε ποτέ. Το έργο του εγγράφεται, γι' αυτόν τον λόγο, σε μια συνέχεια, όπου εντάσσεται χωρίς να προσκρούει» (Jacqueline de Romilly: *Η Νεοτερικήτητα του Ευριπίδη*, Μετ. Αγ. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1997, σσ. 273-274).

- 6 «Ο μύθος, πολύ κοντά σ' αυτό που η κοινωνιολογία του Νταρκχάιμ αποκαλεί "συλλογική αναπαράσταση", αναγιγώσκειται στις ανώνυμες διατυπώσεις του Τύπου, της διαφήμισης, του αντικειμένου ευρείας κατανάλωσης. Είναι ένα κοινωνικό "προσδιορισμένο", μία "αντανάκλαση"... Ο σύγχρονος μύθος είναι ασυνεχής: δεν διατυπώνεται πια σε μεγάλα συγκροτημένα αφηγήματα, αλλά μόνο σε "έλλογους λόγους". Είναι, το πολύ πολύ, μία φρασεολογία, μία περιορισμένη συλλογή, ένα corpus φράσεων (στερεοτύπων). Ο μύθος εξαφανίζεται, μένει όμως, πολύ πιο δόλιο, το μυθικό» (Roland Barthes: «Η Μυθολογία σήμερα», στον τόμο: *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*, Μετ. Γ. Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα 1997, σσ. 161-165).
- 7 Μαρίκα Θωμαδάκη: *Φωτοσκιάσεις των αρχαίων. Αναζητώντας το τελικό αίτιο στην Τέχνη και στο Θέατρο*, Leader Books, Αθήνα 2010, σ. 204.
- 8 Το θέμα αναλύει διεξοδικά ο Βάλτερ Πούχγερ στο: *Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Λαογραφία: Δελτίο της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας, Αθήνα 1985 (κυρίως το κεφάλαιο «Από το δράμα στο δρώμενο», σσ. 64-78).
- 9 David Wiles: *Το Αρχαίο Ελληνικό Δράμα ως Παράσταση*, Μετ. Ε. Οικονόμου, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2009, σ. 27.
- 10 Λέει χαρακτηριστικά ο Βάλτερ Πούχγερ: «Στον πολιτισμό μας κυριαρχούν, εδώ και πολύ καιρό, τα οπτικά σημεία όχι τα ακουστικά, και το θέατρο εκλαμβάνεται πάντα και αυτονόητα περισσότερο ως θέαμα παρά ως ακρόαμα. Έτσι οι σημερινές ερμηνείες της αρχαίας τραγωδίας υπόκεινται σε αναπόφευκτες επεμβάσεις στην ιεράρχηση του θεατρικού κώδικα της τραγωδίας και σε ποικίλους συμβιβασμούς ανάμεσα στις σκηνικές συμβάσεις που ισχύουν σήμερα και τα σκηνικά δεδομένα, για τα οποία γράφτηκαν τα αρχαία δραματικά κείμενα. Η βασική δυσκολία της αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας στον 20ό αιώνα, αλλά και νωρίτερα, έγκειται στο γεγονός πως ο θεατρικός κώδικας της εποχής είναι τελείως αντίθετος από εκείνον της αρχαίας παράστασης» («Ο ποιητικός χαρακτήρας της Ελληνικής Τραγωδίας», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Ίδρυμα Γουλιανδρή-Χορν, Αθήνα 1984, σσ. 13-24).

της αρχαίας τραγωδίας είναι πλέον περιττοί στον δικό μας κόσμο και στο δικό μας θέατρο»<sup>11</sup>. Στο έργο τούτο, συνακόλουθα, οι ειδήσεις μεταφέρονται στη σκηνή μέσα από ένα ραδιόφωνο και από μία τηλεοπτική οθόνη, που δεσπόζουν στον σκηνικό χώρο και που υποδηλώνουν την αναγκαστική «απιστία» μας στις τραγικές συμβατικότητατες και την ταυτόχρονη απουσία της ποίησης από τον σύγχρονο κόσμο, που επέφερε η κυριαρχία της μηχανής.

Ζητούμενο κάθε σύγχρονης προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας, επομένως, είναι να μετατοπίσει τον άξονα των αισθητικών, κοινωνικών και θρησκευτικών διαστάσεων των τραγικών δραμάτων από τον πολιτισμό της αρχαιότητας στον σημερινό, δίχως να αλλοιωθεί ο πυρήνας τους. Στόχος είναι η τοποθέτηση της γέφυρας εκείνης που να ενώνει την αρχαία τραγωδία με τη σημερινή σκηνή· μία γέφυρα που και τον σημερινό θεατή να δονεί, αλλά ταυτόχρονα να σέβεται το μέγεθος της τραγωδίας. Όπως είπε ο Κάρολος Κουν, η αρχαία τραγωδία είναι θέατρο και όχι μουσειακό ντοκουμέντο<sup>12</sup>. Τα μεγάλα έργα δεν κινδυνεύουν από παρερμηνεία, παρά μόνον από αχρησία.

Η τραγωδία, σε κάθε περίπτωση, παραμένει λογοτεχνικό είδος σαφώς προσδιορισμένο χρονικά και τοπικά. Ταυτόχρονα, όμως, παραμένει λογοτεχνικό είδος σαφώς προσδιορισμένο «τυπολογικά». Καθορίζεται από δεδομένη φόρμα· ακολουθεί ορισμένο τυπικό· αναφέρεται σ' έναν παρελθόντα, «μυθικό» χρόνο· μεταχειρίζεται «ηδυσμένο» λόγο· διατυπώνεται σε στίχους. Σήμερα δεν γράφονται πλέον έργα τέτοια τύπου. Συνεπώς, η τραγωδία, ως είδος, έχει καταργηθεί· εκείνο που απομένει, όμως, είναι το «τραγικό αίσθημα» της ζωής, τραγικό διαφορετικού μεγέθους βέβαια<sup>13</sup>, καθώς και κάποια θεμελιώδη ερωτήματα.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, πολλοί σύγχρονοι συγγραφείς προσφεύγουν στον τραγικό μύθο «ασεβώς αναχρονιστικά» και «απο-μυθοποιητικά» και επιχειρούν να τον ντύσουν με το ένδυμα της εποχής τους. Ο σύγχρονος δημιουργός αποτελεί κριτικό και ενσυνείδητο αναπαραγωγό του μύθου, επιχειρώντας να τον «επενδύσει» με επικαιρικά στοιχεία και με τον τρόπο αυτόν να μεταφέρει διαμέσου του μύθου την προσωπική του άποψη. Η επέμβαση στον μύθο είναι πλέον συνειδητή και αποσκοπεί στην «ενεστωτοποίησή» του. Οι αναχρονισμοί, με τους οποίους εγκεντρίζουν οι σύγχρονοι δραματοουργοί τον τραγικό μύθο, στοχεύουν στη «μετατροπή της μυθικής αχρονικότητας σε ιστορική χρονικότητα– χρονικότητα καθορίσιμη και καθορισμένη ως ιστορικό παρόν»<sup>14</sup>. Καθώς το μυθολογικό περιεχόμενο αλλοιώνεται, ο μύθος «υποβιβάζεται» σε απλό λογοτεχνικό θέμα· ο μύθος μεταμορφώνεται σε αλληγορία και το πρόσωπο του ήρωα μετατρέπεται σε σημείο, σε κοινό τύπο προσώπων, σε χαρακτήρα «διαθέσιμο για επινοητικά ονειροπολήματα»<sup>15</sup>. Η σύγχρονη «τραγωδία» –στερούμενη πλήρως τελετουργικού και υπερβατικού (θείκης υψής) ερείσματος– απευθύνεται πρωταρχικά στον νου και τη σκέψη του αναγνώστη-θεατή.

11 Yves Guéna: *Phèdre* 2000, Séguier, Paris 2000, σ. 29.

12 Κάρολος Κουν: «Μαγεία, Πάθος και Συγκίνηση. Κυρίαρχα στοιχεία της Τραγωδίας», Εισήγηση στη Διεθνή Διάσκεψη του Θεάτρου: *Το Αρχαίο Δράμα στο Σημερινό Θέατρο*, Αθήνα, Ιούλης 1976, *Θέατρο*, τχ. 51-52, σ. 50.

13 Σύμφωνα με τον Χρήστο Μαλεβίτση, αν επιχειρούσαμε να ορίσουμε το τραγικό με κάποιον τύπο που να περιλαμβάνει όλες τις τραγικές εκδοχές των ποιητών και των εποχών, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τραγικό είναι η συνειδητοποίηση της συντριβής του ανθρώπου στα όριά του. Τραγική είναι εκείνη η συντριβή που προκύπτει από τη συνειδητοποίηση της ασυμμετρίας μεταξύ ανθρώπου και κόσμου. Ο τραγικός συντριμμός προκύπτει μόνο από το πρόσωπο που τον δέχτηκε, για να διασώσει τη μαρτυρία της υπάρξεώς του. Αυτή η φοβερή, αδυσώπητη, κοσμική μοναξιά του προσώπου, η συναίσθηση της άπειρης ερημιάς μέσα στον χρόνο και τον χώρο συνιστά την ουσία του τραγικού («Ο ορισμός του τραγικού», στον τόμο: *Περί του τραγικού*, ό.π., σ. 28).

14 Γιώργος Βελουδής: *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σ. 67.

15 Γιώργος Φρέρης: «“Φαίδρα”: Ασίγηστο πάθος ή υπέρμετρη ομολογία», *Θεατρογραφίες*, τχ. 1, 1998, σσ. 6-15.

Έτσι, ο André Gide δηλώνει ότι αφήνει στον Σοφοκλή «το πάθος» και ο ίδιος επιδιώκει, με τον *Oedipe* του, να βάλει τους θεατές να σκεφτούν, καταδεικνύοντας το βαθύτερο, αναλλοίωτο νόημα του μύθου, το οποίο είναι σε θέση να καταλάβει όχι γιατί είναι εξυπνότερος, αλλά γιατί απλώς ανήκει σε άλλη εποχή<sup>16</sup>. Ο Jean Cocteau αναγγέλλει την πρόθεσή του να ξεσκονίσει τα αρχαία έργα<sup>17</sup>. Η Marguerite Yourcenar αποτυπώνει στα έργα της τις αγωνίες της εποχής της. Όπως εκτιμά, άλλωστε, οι σύγχρονοι δραματουργοί διαθέτουν «λευκή επιταγή» από τους αρχαίους τραγικούς, να εξαργυρώσουν τους μύθους όπως επιθυμούν<sup>18</sup>. Ο Jean Anouilh μετατρέπει τις τραγικές ηρωίδες σε υπέρμαχους μιας ανόθευτης και απόλυτης αγνότητας<sup>19</sup>. Ο Jean-Paul Sartre μετατρέπει τον Ορέστη σε φερέφωνο της κοσμοθεωρίας του, με αποτέλεσμα η μητροκτονία να προσλαμβάνεται ως πράξη αυτογνωσίας και κατάκτησης της προσωπικής ελευθερίας<sup>20</sup>.

Οι δραματουργοί του εικοστού αιώνα, συνεπώς, χειρίζονται τελειώς διαφορετικά τον μύθο από ό,τι οι αρχαίοι τραγικοί. Στο σύγχρονο δράμα, ο μύθος αντιμετωπίζεται διανοητικά και αισθητικά· απουσιάζει η πίστη στο κυριολεκτικό του νόημα· το νόημα του μύθου αναζητείται τώρα πέρα από τη λέξη του— η νεόκοπη αυτή «ακυριολεξία»<sup>21</sup> παίρνει τη μορφή της μεταφοράς και της αλληγορίας. Η διανοητική και αισθητική αντιμετώπιση του μύθου επιφέρει την ταυτόχρονη απογύμνωσή του από την «παραμυθιακή» λειτουργία του. Τα σύγχρονα αρχαιόμυθα έργα δεν προσφέρουν παραμυθία ούτε ελπίδα.

Εκεί που κυριαρχικά επιδεικνύεται η μεγαλύτερη διάθεση «απομυθοποίησης» του τραγικού μύθου από το σύγχρονο δράμα, είναι στην περιγραφή του πολέμου. Ήδη από την εποχή του Ευριπίδη εκκινεί η τάση της απο-ηρωοποίησης του πολέμου<sup>22</sup>. πάγια τακτική του τρίτου τρα-

16 André Gide: *Journal*, 2.1.1933, vol. 1, Gallimard, Paris 1948.

17 Εισαγωγή στο Jean Cocteau: *Oedipe-Roi. Adaptation libre d'après Sophocle*, Librairie Plon, Paris 1928.

18 Εισαγωγή στο Μαργκερίτ Γιουρσενάρ: *Θέατρο II*, Μετ. Ι. Χατζηνικολή, Χατζηνικολής, Αθήνα 2005, σ. 20.

19 Η Αντιγόνη και η Μήδεια του γάλλου δραματουργού αρνούνται να συγκρατηθούν στη μετριότητα και τη συμβατικότητα της καθημερινής ζωής. Η Αντιγόνη δηλώνει: «Μ' αηδιάζετε όλοι με την περίφημη ευτυχία σας. Με την περίφημη ζωή σας, που πρέπει να την αγαπάμε και καλά. Κάνετε σαν σκυλιά, που γλύφουν ό,τι βρεθεί. Μια μικρούλα πιθανότητα ευτυχίας για κάθε μέρα, και δεν ζητάμε άλλο... Εγώ, τα θέλω όλα, αμέσως, δίχως παζάρια, ειδικά δεν δέχομαι τίποτα!» (Ζαν Ανούιγ: *Αντιγόνη*, Μετ. Μ. Πλωρίτης, Θεατρικά Έργα, Γκόνης, Αθήνα, σσ. 166-167). Η Μήδεια πλειοδοτεί: «Κάτι με πνίγει μέσα μου, όπως παλιά, κάτι που λέει όχι στη χαρά αυτών εκεί κάτω, κάτι που λέει όχι στην ευτυχία» (Ζαν Ανούιγ: *Μήδεια*, Μετ. Φ. Κονδύλης, Δωδώνη, Αθήνα, σ. 24).

20 Ο Ορέστης των *Μυγών* θεωρεί τη μητροκτονία την πρώτη «δική του» πράξη, με τη βοήθεια της οποίας κατάφερε να κερδίσει την ελευθερία του και —άρα— την αυτογνωσία του. Λέει χαρακτηριστικά: «Τέλειωσα το έργο μου, Ηλέκτρα, κι αυτό το έργο ήταν το σωστό! Θα το σηκώνω στους ώμους, όπως ένα γιοφύρι σηκώνει τους ταξιδιώτες. Θα το περάσω στην αντίπερα όχθη και θα το σκεφτώ. Και όσο με βαραίνει τόσο περισσότερο θα χαίρομαι γι' αυτό, γιατί αυτό είναι η λευτεριά μου» (Ζαν-Πωλ Σαρτρ: *Οι Μύγες*, Μετ. Γ. Πρωτοπαπίδας, Δωδώνη, Αθήνα 1987, σ. 92).

21 Γιώργος Βελουδής: «Μύθος, Ιστορία, Λογοτεχνία», στον τόμο: *Ψηφίδες για μια Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 1992, σσ. 61-66.

22 Ούτε και οι δύο άλλοι τραγικοί, βέβαια, είναι ευνοϊκά διατεθειμένοι απέναντι στον πόλεμο. Ο Σοφοκλής ζει —σε μεγάλο βαθμό— την εποχή του μεγαλείου της Αθήνας, συνεπώς το θέμα του πολέμου δεν είναι το κυρίαρχο της δραματουργίας του. Ο Αισχύλος αναφέρεται επανειλημμένα στο θέμα του πολέμου, αλλά κάτω από το πρίσμα της βαθιάς θρησκευτικότητάς του και παράλληλα κάτω από το πρίσμα του ανθρώπου που βίωσε τον θρίαμβο της πατρίδας του ενάντια στους Πέρσες. Στο έργο του καταγράφεται η φρίκη του πολέμου, παράλληλα όμως διαφαίνεται και κάποιος θαυμασμός στους «ήρωες» πολεμιστές, ενώ και η ήττα στη μάχη τίθεται πάντα υπό την αναζήτηση της «ύβρεως». Ο Ευριπίδης, αντίθετα, έζησε σε μεγαλύτερο βαθμό τη φρίκη του εμφυλίου, την παρακμή, την αμφιβολία, την κρίση, την αμφισβήτηση. Συνακόλουθα, στο έργο του καταγράφει την απελπισία, την οδύνη, τον σπαραγμό. Το σημαντικότερο αντιπολεμικό έργο του, οι *Τρωάδες*, κλείνει στην απόλυτη οδύνη,

γικού είναι να κατεβάζει τους άλλοτε ένδοξους αρχηγούς από το βάθρο και να τους στολίζει με πλήθος ελαττωμάτων. Στη σύγχρονη εποχή, μετά από τόσες καταστροφές και τόσες αποτροπιαστικές εικόνες που έχει βιώσει το ανθρώπινο γένος, ο πόλεμος δεν διαθέτει πλέον ίχνος ηρωισμού. Συνακόλουθα, οι δραματουργοί δεν αρκούνται στη μείωση των πρωτεργατών του πολέμου, προκειμένου να καταδείξουν τη φαυλότητά του, αλλά τον παρουσιάζουν στην πιο ωμή του μορφή, δίχως καμία εξωραϊστική διάθεση.

Ενώ η ευριπίδεια Ιφιγένεια βαδίζει προς τον θάνατο δηλώνοντας ότι «λαχταρά με τιμή να πεθάνει, δίχως να τη στομώσουν κακομοιρίες», αφού σ' εκείνη «κρέμεται της Ελλάδας το μεγαλείο» (στ. 1375-1378)<sup>23</sup>, η Ιφιγένεια του Michel Azama έχει πλήρη επίγνωση ότι αποτελεί το εξιλαστήριο θύμα: «Κάντε με τον αιώνιο όμηρό σας», τους προτρέπει· «μη με κάνετε άγαλμα θαμμένο στην αιωνιότητα. Κάντε με αυτό που είμαι: νεκρή για τον πόλεμο, για την ευχαρίστηση των θεών, νεκρή για το τίποτα· και η ζωή μου δεν ήταν τίποτα περισσότερο και τίποτα λιγότερο από μια ζωή»<sup>24</sup>. Η ομώνυμη ηρωίδα του André Obey απαρνείται τον φαύλο κόσμο των «μεγάλων» και «άμυλων»<sup>25</sup>. Όταν ο Αγαμέμνων τής επισημαίνει ότι πρέπει να θυσιαστεί για «την οργή του ουρανού» και προκειμένου οι Έλληνες «να εκδικηθούν», εκείνη του αντιτίχει τη δυσπιστία της σ' αυτά τα «κενά» λόγια και την επιθυμία της να πέθαινε τουλάχιστον για κάτι «υπαρκτό»<sup>26</sup>. Είναι χαρακτηριστικό ότι στο εν λόγω έργο ο πολυπόθητος άνεμος αρχίζει να πνέει ήδη πριν από τη θυσία της αθώας κοπέλας, υποδεικνύοντας ακριβώς τον απόλυτο παραλογισμό της πράξης. Ο Οδυσσεάς κλείνει το δράμα επικαλούμενος τη θεά Αθηνά, στις οποίας την ύπαρξη δεν πιστεύει πια, πιστεύει όμως στη σοφία της, την οποία και αναζητά «σαν ένα άρωμα της παλιάς εποχής» που έχει χαθεί πια από «έναν κόσμο τρελών». Σε κανένα από τα δύο σύγχρονα έργα, βέβαια, δεν συμβαίνει η «μαγική» αντικατάσταση του θύματος με ελάφι και η μεταφορά του στη μυθική χώρα των Ταύρων<sup>27</sup>. Και ο τραγικός ποιητής, βέβαια, δεν

---

με την αποχώρηση των αιχμάλωτων γυναικών και την πυρπόληση της άλλοτε ένδοξης πόλης. Στην *Ελένη*, επιπρόσθετα, διατυπώνει εύγλωττα τη ματαιότητα του πολέμου: «Ανέμυλοι όσοι αποζητούν τη δόξα με λόγους και με δυνατά στον πόλεμο κοντάρια, λογιάζοντας αστόχαστα πως έτσι θα πάψουν των θνητών τις συμφορές· γιατί αν το δίκιο σου ζητάς με το αίμα, η αμάχη δεν θα λείψει από τον κόσμο» (Ευριπίδης: *Ελένη*, Μετ. Τ. Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα 1992, στ. 1151-1157). Στο ίδιο έργο, άλλωστε, κατατίθεται η εκδοχή ότι η Ελένη δεν πήγε ποτέ στην Τροία και ότι τόσος πόνος έγινε «περί νεφέλης». Παρόμοια, ο Άδραστος στις *Ικέτιδες* υπογραμμίζει: «Αχ! δυστυχισμένοι θνητοί, που παίρνετε τα όπλα, φόνους σκορπώντας μεταξύ σας. Σταματήστε, μην πολεμάτε πια κι ειρηνεμένοι στις πόλεις σας καθίστε και τους άλλους αφήστε να ησυχάσουν. Η ζωή μας είναι πολύ μικρή, γι' αυτό και πρέπει να τη ζούμε καλά δίχως λύπες» (Ευριπίδης: *Ικέτιδες*, Μετ. Τ. Ρούσσο, Κάκτος, Αθήνα 1992, στ. 949-954). Στην *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, τέλος, είναι αξιοσημείωτη η «απομυθοποίηση» των ένδοξων ομηρικών πολεμιστών.

23 Ευριπίδης: *Ιφιγένεια η εν Αυλίδι*, Μετ. Κ.Χ. Μύρης, Κάκτος, Αθήνα 1992.

24 Michel Azama: *Iphigénie ou Le péché des Dieux*, Théâtrales, Paris 1991, σσ. 55, 67.

25 André Obey: "Une fille pour du vent: Pièce en trois actes sans rideaux", *Paris-Théâtre*, no 73, 1953, σ. 45.

26 Παραπλήσια λόγια ακούγονται και από την ευριπίδεια Ιφιγένεια, σε πιο «ήπιους» τόνους. «Τι φταίω εγώ για τον γάμο της Ελένης με τον Αλέξανδρο», αναρωτιέται η νεαρή απόγονος των Ατρείδων (στ. 1236-1237). Όταν, όμως, συνειδητοποιεί ότι η επιλογή της κυμαίνεται ανάμεσα στον ατιμωτικό και τον ηρωικό θάνατο, «το παίρνει απόφαση» πλέον (Χαρά Μπακονικόλα: «Η θυσία και οι όροι της στον Ευριπίδη: Ιφιγένεια και Μακαρία», στον τόμο: *Στιγμές της Ελληνικής Τραγωδίας*, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1994, σσ. 77-88) και αποφασίζει να ξεστομίσει τα «μεγάλα λόγια», με τα οποία ο τραγικός ποιητής επιχειρεί να προβάλει μία αγνή μορφή ανάμεσα στη φαυλότητα του πολέμου ή ίσως σ' αυτά τα λόγια κορυφώνει την ειρωνική του διάθεση. Είναι χαρακτηριστικό, πάντως, ότι την ώρα που η Ιφιγένεια οδηγείται στη σφαγή τονίζει ότι «δεν τ' άξιζε» (στ. 1467).

27 Είναι γνωστή η «διαμάχη» που προκλήθηκε για το αν το τελευταίο μέρος της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι*, που αφορά ακριβώς την «αντικατάσταση», είναι γνήσιο· ωστόσο, υπάρχει και η άλλη «Ιφιγένεια», η οποία μας εμφανίζει την



δίστασε να διακηρύξει ότι «κάτι σάπιο υπάρχει στη θεά και στη μοίρα» (στ. 1403)· ο Ευριπίδης, ωστόσο, παρ' όλον τον σκεπτικισμό του, ποτέ δεν εγκατέλειψε ουσιαστικά τον μύθο, ποτέ δεν διέκοψε ριζικά τη σχέση του με το τραγικό μεγαλείο<sup>28</sup>.

Άλλη χαρακτηριστική περίπτωση «απομυθοποίησης» αποτελεί το *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* του Jean Giraudoux, που πραγματεύεται τον μύθο του τρωικού πολέμου, όπως και οι ευριπίδειες *Τρωάδες*. Στην αρχαία τραγωδία, τα κρίσιμα ζητήματα διατυπώνονται με τους πλέον συγκινησιακούς όρους· η βάση αυτών των συγκινήσεων είναι συχνότερα σωματική παρά διανοητική<sup>29</sup>. Ο αρχαίος τραγικός επικεντρώνεται στην επίδειξη του πόνου νικητών και ηττημένων, προκειμένου να εκφράσει την αντιπολεμική του θέση, παράλληλα με την πάγια τακτική της απο-ηρωποίησης των πρωτεργατών της σύγκρουσης. Οι *Τρωάδες* αποτελούν το κατεξοχήν «παθητικό» ευριπίδειο έργο, ένα δράμα θρήνου, μοιρολογίου και λυρισμού, το οποίο εμπλουτίζεται όμως και από κάποιες «αναλύσεις» φιλοσοφικού τύπου, κατά την προσφιλή συνήθεια του τραγικού ποιητή να περιπλέκει το παθητικό με το «εγκεφαλικό» στοιχείο<sup>30</sup>. Ο γάλλος δημιουργός, αντίθετα, αντιμετωπίζει καθαρά διανοητικά τον μύθο, μετατρέποντάς τον σε «θέατρο ιδεών»<sup>31</sup>. η διαμαρτυρία του ενάντια στον πόλεμο στηρίζεται στη γελοιοποίηση των υπευθύνων, στην προβολή των –σαθρών– επιχειρημάτων των ηρώων, υπογραμμίζοντας ότι η «πραγματική μάχη» είναι η «μάχη με λέξεις»<sup>32</sup>. Ο γάλλος δραματουργός, επιπλέον, εμφανίζει το «παράνομο» ζευγάρι –Πάρις-Ελένη– να μην αγαπιέται καν, καταρρίπτοντας έτσι το «παραμυθιακό» έρεισμα του πολέμου, ο οποίος και στηρίζεται πια αποκλειστικά στον παραλογισμό. Δηλωτική είναι και η αντικατάσταση του σπαρακτικού χορού των γυναικών της Τροίας, του

---

ηρώιδα στην Ταυρίδα και η οποία μάλιστα ανήκει και στις «ιλαροτραγωδίες» του τρίτου τραγικού, με ευτυχές τέλος. Όπως λέει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, «η κριτική του τραγικού αναμφισβήτητα υπάρχει, αλλά είναι βέβαιο πως δεν ξεπερνάει τα όρια του θαύματος. Όποιοι και να 'ναι οι ήρωες, όποιου ποιού, η Ιφιγένεια θα αναληφθεί και θα πετάξει στη χώρα των Ταύρων. Ο Ευριπίδης αμφισβητεί τους ήρωες, δεν αμφισβητεί τα γεγονότα του μύθου» («Ο Χώρος του Μύθου», στον τόμο: *Κλειδιά και Κώδικες Θεάτρου. Ι. Αρχαίο Δράμα*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 2007, σ. 199).

28 Jacqueline de Romilly: *Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, ό.π., σσ. 275-276. Ο Cedric Whitman υποστηρίζει ότι: «Άθνη ήταν η εποχή κι όχι ο Ευριπίδης... Στην αφθονία της θρησκευτικής του οδύνης και της ποιητικής του έντασης, ο Ευριπίδης πάλεψε, όπως κάνουν οι ποιητές, για να δει τον μύθο της ζωής του Κόσμου, τον μύθο της σωτηρίας, ενώ παράλληλα οι μικροί μύθοι διασπούσαν την ενότητα της δουλειάς του με υποπροϊόντα, που εύκολα μπορούσαν να εκληφθούν –λανθασμένα– ως ο πραγματικός του στόχος... Ορθότερο είναι να πούμε ότι αναζητούσε το νόημα του μύθου, όπως έκαναν και όλοι οι προγενέστεροί του, και ότι το βρήκε με τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο (Cedric Whitman: *Ο Ευριπίδης και ο κύκλος του μύθου*, Μετ. Ε. Θωμαδάκη, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, Αθήνα 1996, σσ. 150, 178).

29 Charles Segal: "Tragedy, Corporeality and the Texture of Language: Matricide in the three Electra plays", *Classical World*, τχ. 79, 1985-86, σσ. 7-23.

30 Η Jacqueline de Romilly αναλύει διεξοδικά πώς καταφέρνει ο τρίτος τραγικός να συνταιριάζει ετούτα τα φαινομενικά αλληλοσυγκρουόμενα στοιχεία και υποστηρίζει ότι «οι γενικές σκέψεις δίνουν την πραγματική τους σημασία στις παθητικές σκηνές που φέρνουν στο φως τα βάσανα που έχουν συνδεθεί με τον πόλεμο» (*Η Νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, ό.π., σ. 255).

31 Ο Ζ.Ι. Σιαφλέκης παρατηρεί: «Στο έργο του Giraudoux... η θεατρική γλώσσα αναλαμβάνει να λειτουργήσει ως μέσο απομυθοποίησης θεών και ηρώων, φέρνοντας στα μέτρα της καθημερινότητας τον λόγο των προσώπων των ομηρικών επών... Η περιπέτεια ενός επικείμενου πολέμου γίνεται στον Giraudoux πρωτίστως ένα επιφανόμενο, ένα πρόσημα. Αλλά τι μένει από τον Τρωικό Πόλεμο; Αναμφισβήτητα, το μέγεθός του, που είναι και η κυριότερη αφορμή για το εύρος των επιχειρημάτων και της αντιμετώπισής του από τα πρόσωπα του έργου» (Η Εύθραυστη Αλήθεια. Εισαγωγή στη Θεωρία του Λογοτεχνικού Μύθου, Gutenberg, Αθήνα 2005, σσ. 66-74).

32 Ζαν Ζιφοντού: *Ο πόλεμος της Τροίας δεν θα γίνει*, Μετ. Μ. Λάζου, Δωδώνη, Αθήνα, σ. 91.

αρχαίου έργου, από τους φαιδρούς πολεμοκάπηλους γέροντες του γαλλικού. Ο στόχος και το τελικό συμπέρασμα των δύο ποιητών είναι ίδια, η καταγραφή του παραλογοισμού του πολέμου, διαφορετική όμως η διαδρομή τους: ο ένας καταφεύγει στον θρήνο, ο άλλος στον χλευασμό.

Έχει, λοιπόν, να πει κάτι στη σημερινή, άκρως απομυθοποιητική και επιφανειακή εποχή, η τραγωδία, η οποία δοξάζει ακριβώς τη νίκη του πνεύματος; Ένα είδος τέχνης, που καταθέτει αναπάντητα ερωτήματα, μπορεί να βρει τη θέση του σε μία κοινωνία που θεωρεί ότι έχει εξαντλήσει κάθε ανθρώπινο θέμα<sup>33</sup>; Η απάντηση είναι ίσως πως τα έργα αυτά αποκρυσταλλώνουν –σε ακραία ομολογουμένως μορφή– συναισθήματα και καταστάσεις που αναγνωρίζουμε ως σημερινά βιώματα. Οι Ερινύες, που είχαν «εξευμενιστεί» στο τέλος της αισχύλειας τριλογίας, «ξαναξυπνούν» το 1994, στην «Ηλέκτρα» της Héléne Cixous, και διαπιστώνουν ότι όλα παραμένουν ίδια στη γη, εκτός από το τηλέφωνο (τεχνολογία) και το ντύσιμο των ανθρώπων (εντυπωσιασμός). Το αίτημα της απονομής της δικαιοσύνης, ωστόσο, παραμένει ακόμη «αδικαίωτο»<sup>34</sup>. Εκείνο που σε τελική ανάλυση χαρακτηρίζει την τραγωδία, είναι το πανανθρώπινο περιεχόμενο όσων αφηγείται: δεν αναφέρονται μόνο στα συγκεκριμένα άτομα, αλλά προσδιορίζουν την ανθρώπινη φύση εν γένει· δεν αφορούν αποκλειστικά τους επιφανείς ήρωες, αλλά αγγίζουν τον οποιονδήποτε άνθρωπο απανταχού της γης και σε οποιαδήποτε χρονική στιγμή της Ιστορίας. Αυτό που κυρίως απομένει από την ελληνική τραγωδία, είναι, εντέλει, η αγάπη για τον άνθρωπο.

Η σύγχρονη εποχή είναι διαφορετική. Δεν ζούμε σε ηρωικό κόσμο, οι αξίες έχουν μετατοπισθεί από το σύνολο στο άτομο, η εποχή μας είναι κυνική και ισοπεδωτική και όχι ιδεαλιστική και ποιητική. Ο ήρωας στη *Phèdre à Colombes* του Gilbert Cesbron συνειδητοποιεί ότι ο ουρανός τού έστειλε σπίτι του τη Φαίδρα, αφού «του έλαχε» να βιώσει μία ιστορία παρόμοια, εκείνος όμως τη βίωσε σύμφωνα με τα δικά του, «γήινα» μεγέθη. Τα συναισθήματα παραμένουν ίδια, οι διαστάσεις όμως είναι διαφορετικές. Άρα, ο ήρωας καταλήγει πως «η ιστορία της Φαίδρας είναι πολύ ωραία, αλλά απίθανη»<sup>35</sup>. Αυτό που κυρίως αναζητούν οι σύγχρονοι συγγραφείς στον τραγικό μύθο, συνεπώς, είναι ο υπερχρονικός χαρακτήρας κάποιων θεμελιωδών ερωτημάτων για τη ζωή και τον άνθρωπο. Το περιβάλλον της πράξης, το υπερβατικό υπόβαθρο, το είδος των συγκρούσεων αλλάζει· τα ερωτήματα, όμως, παραμένουν καίρια και αναπάντητα<sup>36</sup>. Έτσι, ο τραγικός μύθος ξεπερνά τη μυθολογική του πηγή και φθάνει ως τον σύγχρονο, πλήρως απομυθοποιημένο κόσμο, προκειμένου να επαναθέσει εκ νέου τα ίδια ερωτήματα. Ίσως, τελικά, το κληροδότημα της αρχαίας τραγωδίας στη σύγχρονη εποχή είναι ότι, παρ' όλες τις εφευρέσεις και τις ανακαλύψεις, το μυστήριο της ζωής θα παραμένει εσαεί ανεξιχνίαστο.

Εύγλωττο είναι το συμπέρασμα του Κορυφαίου στη *Phèdre 2000* του Yves Guéna: «Τι ιστορία!... Ο Ρακίνας και πριν από αυτόν ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης και ο Σενέκας μετέφεραν ήδη ετούτη τη σκοτεινή ιστορία στη σκηνή. Όλα όμως είναι πλέον διαφορετικά, καθώς ο κόσμος

33 Σάββας Πατοαλίδης: *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997, σσ. 427-453.

34 Héléne Cixous: *La Ville parjure ou Le reveil des Erinyes*, Théâtre du Soleil, Paris 1994.

35 Gilbert Cesbron: *Phèdre à Colombes*, Robert Laffont, Paris 1961, σ. 193.

36 «Από τη μια πλευρά, ως στοιχείο του *είναι*, η τραγικότητα παραμένει οικουμενική και αναλλοίωτη. Από την άλλη πλευρά, ως συνάρτηση του *γίνεσθαι*, τα τραγικά φαινόμενα και οι αλληπάλληλες εγγραφές, βάσει των οποίων καταχωρούνται στη συνείδηση, συνεχώς μεταβάλλονται ή εξελίσσονται και εξειδικεύονται» (Γιάννης Παπαδόπουλος: «Τραγωδίας "είναι" και "γίνεσθαι"», στον τόμο: *Τραγικό και Τραγωδία στην εποχή της Παγκοσμιοποίησης*, Επιμ. Θ. Γραμματάς – Γ. Παπαδόπουλος, Διάδραση, Αθήνα 2011, σ. 13).

και η κοινωνία έχουν αλλάξει τελείως από την εποχή του Σοφοκλή, ακόμη και από εκείνη του Ρακίνα· και, κατά βάθος, όλα παραμένουν ίδια: είναι, φαίνεσθαι, κατοχή, αγάπη, μίσος, εξουσία– και από τότε που υπάρχει ο κόσμος πάνω από όλα βρίσκεται η αγάπη και η δύναμη που μας στηρίζει και μας οδηγεί. Και το μεγάλο ερώτημα, η ελευθερία: αποφασίζουμε οι ίδιοι για τη ζωή μας ή υπάρχει μία άγνωστη δύναμη, το πεπρωμένο, που μας κατευθύνει άθελά μας;... Ευτυχώς είμαστε έτσι φτιαγμένοι, διαφορετικά θα ήμασταν μηχανές. Δεν θα υπήρχε αγάπη, πάθος, Φαίδρες, Κορυφαίοι... Και θα ήταν κρίμα»<sup>37</sup>.

---

37 Yves Guéna: *Phèdre 2000*, ό.π., σ. 10.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΔΙΑΚΟΥΜΟΠΟΥΛΟΥ-ΖΑΡΑΜΠΟΥΚΑ

## Mabel Hay Barrows: Η πρωτοπόρος αμερικανίδα σκηνοθέτης και η σχέση της με το ελληνοαμερικανικό θέατρο

Στα τέλη του 19ου η διοργάνωση παραστάσεων του αρχαίου δράματος ήταν θεσμός στα αμερικανικά πανεπιστήμια. Οι καθηγητές κλασικών σπουδών αναλάμβαναν τη διδασκαλία των δραματικών κειμένων από το πρωτότυπο και επιχειρούσαν την σκηνική αναβίωσή τους μελετώντας παράλληλα τις αρχαιολογικές πηγές ώστε το σκηνοθετικό, σκηνογραφικό και ενδυματολογικό αποτέλεσμα να αποτυπώνει όσο το δυνατόν πιστότερα το θέατρο της αρχαιότητας. Εξέχουσες μορφές στο χώρο αυτόν υπήρξαν ο Franklin Sargent<sup>1</sup> καθηγητής του Harvard και ιδρυτής της Αμερικανικής Ακαδημίας Δραματικής Τέχνης –η οποία ιδρύθηκε το 1884 και λειτουργεί έως σήμερα– και η χορεύτρια και σκηνοθέτης Mabel Hay Barrows (1873-1931), στην οποία επικεντρώνεται η παρούσα ανακοίνωση.

Ο πατέρας της, ο Samuel June Barrows, γεροϋσιαστής της Μασαχουσέτης, υπήρξε διακεκριμένος μελετητής των νεκρών γλωσσών της Ανατολής. Στον περιοδικό Unitarian Review της Βοστώνης, του οποίου υπήρξε συντάκτης από το 1877 έως το 1888, βρίσκονται δημοσιευμένες μελέτες του για την Ασυριολογία, τη Βίβλο και τη συγκριτική μυθολογία των αρχαίων λαών. Κυρίως όμως ασχολήθηκε με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό με αποκορύφωμα την απόφασή του να επισκεφθεί την Ελλάδα ακολουθώντας τον διάσημο Γερμανό αρχαιολόγο Wilhelm Dörpfeld. Το πάθος του Samuel Barrows για την αρχαία Ελλάδα διαφαίνεται τόσο στον ταξιδιωτικό οδηγό, που συνέταξε και εξέδωσε το 1898 στη Βοστώνη,<sup>2</sup> όσο και στην πλούσια αλληλογραφία που διατηρούσε με διακεκριμένους Έλληνες και ελληνοιστές.<sup>3</sup> Η συστημα-

1 «Classical Association of the Middle West and South», *Classical Journal*, vol. 6, March 1911, p. 34.

2 Πρόκειται για έναν αρχαιολογικό ταξιδιωτικό οδηγό στον οποίο ο συγγραφέας περιγράφει ελληνικούς τόπους, τους οποίους επισκέφθηκε το 1893 (Corfu, Cephalonia, Ithaca, Zante, Athens, Acro-Corinth, Nauplia, Epidaurus, Mycenae, Argos, Tripolis, Olympia, Itea, Delphi, Volo, Larissa, Tempe, Trikkala, Meteora, Eretria, Cyclades, Troy). Samuel June Barrows: *The isles and shrines of Greece*, Roberts Bros, Boston 1898, 389p.

3 Ο Samuel Barrows παρέλαβε επιστολές από τους: Michael Anagnos (1 letter), 1892, D. Botassis (3 letters), 1899-1900, Κυπριάδου Constantine (1 letter), 1901, Palmer George Herbert (1 letter), 1899, Phassoularides, C.D. (4 letters), 1892-1901, Politis, Nicolas (ο πολιτικός και διπλωμάτης) (1 letter), 1902, Sargent, Franklin (2 letters), 1908. Ο ίδιος έστειλε στους: Botassi, D. (1 letter), 1897, Georgiades, [;], (1 letter), 1900, Phassoularides, C.D. (2 letters), 1897. Επίσης και η σύζυγός του Isabel Chapin Barrows διατηρούσε αλληλογραφία με Έλληνες και Ελληνοιστές. Έλαβε γράμματα από τους: Addams Jane (την ιδρύτρια του Hull House και εμπνεύστρια των πρώτων σκηνοθετικών επιτευγμάτων της Mabel Barrows στο Σικάγο), (5 letters), 1903-1904, Anagnos, Michael (1 letter), 1897, Aronis, Philippe (1 letter), 1892, Sargent, Amelia & Franklin, [;]. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα γράμματα που δέχτηκε η ίδια η Mabel Barrows: Addams, Jane (7 letters), 1899-1921, Anagnos, Michael, (1 letter), 1904, Manussos, Demetrius (μάλλον πρόκειται για τον μετανάστη Δημήτριο Μανουσόπουλο, ο οποίος συμμετείχε στις παραστάσεις της), (2 letters), 1899-1900, Palmer, George Herbert (ο καθηγητής αρχαίων Ελληνικών του Harvard και μεταφραστής του έργου της «Η επιστροφή του Οδυσσέα»), (1 letter), 1893, Sargent, Franklin, (ο διάσημος αναβιωτής του αρχαίου δράματος στις Η.Π.Α.), (5 letters), 1904, Theodoropoulos,

τική ενασχόληση του γερούσιαστή με την κλασική φιλολογία άσκησε άμεση επιρροή στην καλλιτεχνική δραστηριότητα της κόρης του, η οποία υπήρξε η πρωτεργάτης της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος στις Η.Π.Α.<sup>4</sup> Η μητέρα της Barrows, η Isabel Chapin, εργάστηκε αρχικά ως στενογράφος και μάλιστα υπήρξε η πρώτη κρατική υπάλληλος στο Αμερικανικό Υπουργείο Εξωτερικών. Αργότερα, ενώ είχε παντρευτεί τον Samuel June Barrows, έγινε η πρώτη γυναίκα φοιτήτρια στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης που σπούδασε οφθαλμολογία και εν συνεχεία η πρώτη γυναίκα που απέκτησε ιδιωτικό ιατρείο στην Ουάσιγκτον.<sup>5</sup>

Η Mabel Hay Barrows αν και έχει θεωρηθεί ως η πλέον ειδική στη διασκευή και σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος, στην πραγματικότητα η δράση της δεν περιορίζεται μόνο στα πανεπιστημιακά θέατρα της αμερικανικής ελίτ. Η γεννημένη το 1873 στη Βοστώνη Mabel, φοίτησε σε σχολείο κλασικών σπουδών στην πόλη της,<sup>6</sup> στη συνέχεια ακολούθησε τους γονείς της στην Ελλάδα και επιστρέφοντας στην Αμερική σπούδασε Αρχαία Ελληνικά και Λατινικά στο Radcliffe College, το οποίο ήταν το Κολλέγιο «Θηλέων» του Πανεπιστημίου Harvard κατά το 19ο αι. Η πρώτη φορά όπου αναφέρεται το όνομα της Barrows στον τύπο είναι το Σεπτέμβριο του 1894, όταν ήταν μόλις εικοσιενός ετών και φοιτούσε ακόμα στο Κολλέγιο. Σύμφωνα με τα δημοσιεύματα η μοναχοκόρη των Barrows, είχε αποφασίσει να ιδρύσει σχολείο στην πιο υποβαθμισμένη γειτονιά της Βοστόνης, με την σύμπραξη συμφοιτητριών της.<sup>7</sup> Τα πρώτα σκηνοθετικά της βήματα έγιναν τέσσερα χρόνια αργότερα στην πόλη Lakeville, Connecticut, στο διάσημο σχολείο Hotchkiss, όπου το καλοκαίρι του 1898 διασκεύασε και σκηνοθέτησε τα πρώτα τέσσερα βιβλία της «Αινειάδας».<sup>8</sup> Το ντεμπούτο της στο εμπορικό θέατρο πραγματοποιήθηκε μία χρονιά αργότερα το 1899.

---

Michael, (1 letter), 1909. (βλ. Harvard University Library. Harvard University, Cambridge, MA. Houghton Library. Αρχείο: Barrows Family).

- 4 Charles Richmond Henderson: *Correction and prevention. Four volumes prepared for the eight international Prison Congress (1910)*, Kessinger Publishing, LLC, 2010, p. 138.
- 5 Γενικά για την Isabel Chapin Barrows (1845-1913) βλ. Edward James, Janet Wilson James and Paul Boyer: *Notable American Women, 1607-1950. A biographical dictionary*, vol. 3. Radcliffe College 1971, p. 100 και Madeleine Stern: *We the women. Career firsts of Nineteenth-Century America*, Bison Books, 1994, pp. 178, 354. Η Madeleine Stern έχει γράψει και την βιογραφία της Isabel Barrows βλ. Madeleine Stern. *So much in a lifetime. The story of Dr. Isabel Barrows*, Messner, 1964. 191 p. Αξιοσημείωτο είναι ένα από τα πρώτα άρθρα που γράφθηκαν για την ιατρική της δράση, βλ. «A lady oculist», *Revolution*, n. 1.342, 5/1/1871, p. 5.
- 6 Σύμφωνα με τα αρχεία του σχολείου Girls' Latin School-Boston Latin Academy: *Mabel Barrows resided on Sawyer Avenue in Dorchester with her father Samuel J. and mother Isabel Chapin Barrows. Mabel Hay Barrows was one of the original founders of The Jabberwock (Class of 1892) and would continue to perform works of Virgil and Homer for the rest of her life. After graduating from Girls' Latin, she traveled to Greece with her father to study. When she returned to the US, she entered Radcliffe and composed a highly praised Homeric play. Barrows became a dramatic director and dancer and coached Latin and Greek plays at many colleges and high schools. Her husband Henry Raymond Mussey (1875-1940) was a professor of economics at Columbia and Wellesley, and served as managing editor of The Nation. Just before her graduation in May of 1892, she wrote her mother: "Mr. Tetlow yesterday extorted a promise from us that each member of the first class would come to school every day after the exams are over until graduation day! I think it is a shame. We shall have to have prepared lessons everyday just the same. I would think the teachers would want that time to use for the exams of the other classes. I suppose we shall have to work very hard but I don't want to have to go to school at all then. I should like to have some time to rest before going out into the "wide, wide, world"...».*
- 7 Woman's World. *Star* (Boston), n. 5.056, 15/9/1894, p. 3.
- 8 «A latin play: "The flight of Aeneas" was presented by the students of the Hotchkiss School in Roberts Opera House. Saturday evening before one of the largest audiences that has ever assembled in Lakeville. The play has been arranged by Miss Mabel Barrows of Boston...». (βλ. News of the stage: At Hotchkiss School: A Latin Play. Exercises and presentation. *Hartford Courant* (Hartford, Conn.), n. 1.063, 28/6/1898, p. 11).

Ήδη από το 1897, είχε ιδρυθεί το διάσημο αμερικανικό θέατρο Hull-House στο Σικάγο από τις Jane Addams και Ellen Gates (Νόμπελ Ειρήνης). Το 1899 οι νεαρές φεμινίστριες και ακτιβίστριες προσέλαβαν τη Mabel Hay Barrows για να σκηνοθετήσει την «Επιστροφή του Οδυσσέα», μία δικιά της διασκευή αποσπασμάτων της «Οδύσειας». Τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1903, η Barrows επέστρεψε στο ίδιο θέατρο για να ανεβάσει τον «Αίαντα» του Σοφοκλή. Και τα δύο έργα παίχτηκαν στο πρωτότυπο στην Αττική διάλεκτο από μέλη της ελληνικής κοινότητας του Σικάγο.<sup>9</sup>

«Η επιστροφή του Οδυσσέως εν Ιθάκη» παρουσιάστηκε για τρία συνεχόμενα βράδια το Δεκέμβριο του 1899 ενώπιον πολυπληθούς κοινού. Η νεαρή σκηνοθέτης συγκέντρωσε τους είκοσι συντελεστές από τις γειτονίες των Ελλήνων μεταναστών της πόλης, τους οποίους εκπαίδευσε υπομονετικά. Η Barrows έχοντας ως πρότυπο μάλιστα την αρχαία τραγωδία ενσωμάτωσε στη διασκευή της και Χορό γυναικών, ο οποίος αποτελείτο από Ελληνίδες και Αμερικανίδες, οι οποίες επιπλέον είχαν φιλοτεγήσει το σκηνικό διάκοσμο και τα κοστούμια. Το έργο ήταν εμπνευσμένο από το ομηρικό έπος, ιδωμένο όμως από την πλευρά της Πηνελόπης,<sup>10</sup> η οποία εξιστορεί τη ζωή της κατά την εικοσαετή απουσία του Οδυσσέα.<sup>11</sup> Στην πραγματικότητα η παράσταση ήταν ένα αρχαιοελληνικό υπερθέαμα, όπου αρχικά ψαλλόταν ένας Ύμνος προς τον Απόλλωνα του 3ου αι. π.Χ. και στην πέμπτη πράξη, όταν ο Οδυσσέας βρίσκεται στο νησί των Φαιάκων, οι αθλητές διεξάγουν αυθεντικούς αθλητικούς αγώνες, όπου οι νικητές σε ελάχιστα αγωνίσματα προκαθορίζονταν, ενώ στη συνέχεια ακολουθούσαν χορευτικές επιδείξεις. Πρόκειται για μία εμβόλιμη αθλητική και χορευτική εντυπωσιακή παρουσίαση, η οποία συνάντησε μεγάλη απήχηση κυρίως στα Πανεπιστήμια και τα σχολεία.<sup>12</sup>

9 Library University of Illinois at Chicago. Main Library, special collection. Αρχείο: *Lou Huszar Hull-House Theatre Collection*. Επίσης στις διδακτορικές διατριβές: Hecht, Stuart Joel. *Dissertation: Hull-House Theatre: An analytical and evaluative history*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1983 και Jan Charles Czechowski: *Dissertation: Art and Commerce. Chicago Theatre: 1900-1920*. University of Michigan, 1982.

10 Πράξη Α': Η πρώτη σκηνή διαδραματίζεται στο σπίτι του επί χρόνια απόντος Οδυσσέα, όπου οι ποταποί μνηστήρες για το χέρι και την περιουσία της Πηνελόπης επιδίδονται σε οίνοποσία και παίγνια υπό τους ήχους της λύρας και της φωνής του Φήμιου. Εμφανίζεται μεταμφιεσμένη η Αθηνά για να παρηγορήσει τη θλίψη του Τηλέμαχου, με διαβεβαιώσεις ότι τελικά ο πατέρας του θα επιστρέψει. Η θεϊκή υπόσταση της Αθηνάς αποκαλύπτεται με την αιφνίδια εξαφάνισή της και στη συνέχεια ο Τηλέμαχος προσπαθεί να απαλύνει τον πόνο της μητέρας του. Πράξη Β': Αποτελείται από σκηνές που αναπαριστούν τα πάθη του Οδυσσέα στο παλάτι της Κίρκης. Πράξη Γ': Εκτυλίσσεται στο νησί των Φαιάκων, σε ένα βοσκοτόπι δίπλα σε εκβολή ποταμού. Η Ναυοική και οι συντρόφισσες της αφού καθαρίσουν τα ρούχα στο ρυάκι παίζουν με το τόπι (δεν γίνεται αναφορά στην περιβόητη γνωριμία Ναυοικός και Οδυσσέα). Πράξη Δ': Ο Οδυσσέας βρίσκεται στην αυλή του βασιλιά των Φαιάκων, του Αλκίνοου, τον οποίον η κόρη είχε οδηγήσει από την ακτή. Είναι απόγευμα και οι Φαίακες σύμβουλοι, νέοι άνδρες και παιδιά συγκεντρώνονται γύρω από την εστία, ενώ οι γυναίκες ασχολούνται με τις οικιακές εργασίες. Ο περιπλανώμενος εισέρχεται με δισταγμό, όντας άρατος από την Αθηνά και όταν γίνεται ξαφνικά ορατός από όλους ρίχνεται στα πόδια της βασίλισσας Αρήτης, της ζητά βοήθεια για να επιστρέψει στην πατρίδα του και στη συνέχεια κάθεται στις στάχτες της εστίας. Η απρόσμενη και μυστηριώδης εμφάνιση του ξένου προκαλεί σύγχυση και αμφιβολίες στιγμιαία αλλά στο τέλος γίνεται δεκτός με βασιλική υποδοχή. Πράξη Ε': Ο Οδυσσέας ψυχαγωγείται από τους Φαίακες με αθλητικές επιδείξεις δρόμου, άλματος, πυγμαχίας, πάλης και σφαιροβολίας, στην οποία ο ίδιος ο τιμώμενος έλαβε μέρος και τους ξεπέρασε όλους. Στη συνέχεια ακολουθούν χορευτικές επιδείξεις και στο τέλος προσφέρονται δώρα στον ξένο που επιστρέφει στην πατρίδα του. Πράξη ΣΤ': Ο Οδυσσέας σκοτώνει τους υπερόπτες μνηστήρες. Η Πηνελόπη υποχρεώνεται να τον συναντήσει αλλά αποτυγχάνει αρχικά να τον αναγνωρίσει. Το έργο ολοκληρώνεται με λόγια αγάπης και δάκρυα. (βλ. Mabel Hay Barrows: *The return of Odysseus. Arranged from Homer*. Trans.: George Herbert Palmer, 1899, 59p.).

11 Έλληνες εν Αμερική. *Ατλαντίς (Νέα Υόρκη)*, αρ.φ. 664, 9/10/1903, σ. 2, 3.

12 «Residents of Chicago to reproduce the scenes of their ancestors on next Wednesday, Thursday and Friday. Work arranged

Στο έργο πρωταγωνιστούσε ο Δημήτριος Μανουσόπουλος, στο ρόλο του *Οδυσσέα* και συμπρωταγωνιστής του ήταν ο Γεώργιος Ματάλας.<sup>13</sup> Οι δυο νέοι, οι οποίοι κατάγονταν από τη Λακωνία, από χωριά του Πάρνωνα, διέθεταν αστική μόρφωση, είχαν φοιτήσει και οι δύο στο σχολαρχείο της κοινοτικής πρωτεύουσας Βαμβακούς και στο Γυμνάσιο της Σπάρτης. Στην παράσταση συμμετείχαν επίσης οι: Παναγιώτης Λάμπρος, Ιάσων Καρολόγος, Παρασκευάς Ηλιόπουλος, Μιχάλης Λώρης, Σπύρος Λιβέριος και Κωνσταντίνος Μπουκίδης.<sup>14</sup> Η ίδια η Barrows ερμήνευσε το ρόλο της *Πηνελόπης*. Ακόμα και για την αμερικανική κοινωνία του τέλους του 19ου αιώνα η πρωτοβουλία της ήταν ιδιαίτερα πρωτοποριακή.<sup>15</sup> Τόσο η σκηνοθεσία, η ερμηνεία της όσο και η διασκευή<sup>16</sup> της έλαβαν θετικές κριτικές και η επιτυχία της παράστασης διαδόθηκε σε όλες τις αμερικανικές πολιτείες μέσω των εφημερίδων,<sup>17</sup> οι οποίες αναπαρήγαγαν την εγκωμιαστική αρθρογραφία.<sup>18</sup>

Μετά από την επιτυχία στο Σικάγο, ανέλαβε την παρουσίαση του έργου της σε Αμερικανικά Πανεπιστήμια, πάντα σε δική της σκηνοθεσία.<sup>19</sup> Εκείνο που αξίζει να σημειωθεί σε σχέση με την μεταφορά της «Επιστροφής του Οδυσσέα» από το εμπορικό θέατρο στα εκπαιδευτικά ιδρύματα είναι το μέγεθος των συμμετεχόντων. Στα σχολεία και τα πανεπιστήμια η Barrows συντόνιζε τουλάχιστον ογδόντα συντελεστές, συνήθως μαθητές ή φοιτητές του τελευταίου έτους σπουδών. Παράδειγμα στα τέλη του 1900 η νεαρή γυναίκα βρίσκεται στον Καναδά, όπου ανεβάζει την «Επιστροφή του Οδυσσέα» στο Πανεπιστήμιο του Τορόντο<sup>20</sup> με 78 φοιτη-

---

*by Mabel Hay Barrows. Hymn to Apollo written 270 B.C. to be sung. Classic games a feature, story of the play. How the parts are taken... Chicago Greeks, attired in the costumes of their ancestors, will elect the return of Odysseus, a play in six acts, arranged from the Greek of Homer by Mabel May Barrows, on the Auditorium of Hull House...* (βλ. Greeks to enact Homer: Will present the story of Odysseus at Hull House. *Chicago Daily Tribune* (Chicago, Ill.), n. 4.569, 3/12/1899, p. 8). Το γεγονός ότι η παράσταση αποτέλεσε ένα συνοθύλευμα αρχαιοελληνικών στοιχείων επισημαίνεται και σε κριτική που ακολούθησε (βλ. News of Theatres. *Chicago Daily Tribune* (Chicago, Ill.), n. 4.575, 9/12/1899, p. 5).

- 13 Ο Γεώργιος Ματάλας υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη του Συλλόγου «Σπάρτη» στο Σικάγο. Ο Δημήτριος Μανουσόπουλος υπήρξε συνεργάτης της εφημερίδας *Ατλαντίς* (Νέα Υόρκη) στο Σικάγο. (Βλ. Έλληνες εν Αμερική. *Ατλαντίς* (Νέα Υόρκη), αρ.φ. 154, 5/2/1897, σ. 6).
- 14 Αδαμάντιος Λεμός: *Η νοτιοπία του Θέσπη. Θεατρικό οδοιπορικό*, Φιλιππούτης, Αθήνα 1989, σ. 24. Βλ. επίσης: Νίκος Ροζάκος: *Το νεοελληνικό λαϊκό θέατρο στην Αμερική: 1903-1950*, San Francisco 1985, σσ. 4, 5. Βλ. επίσης του ίδιου: «Οι πρώτοι Λακαϊδεμόνιοι μετανάστες στην Αμερική». *Νέα Εστία*, 1950, σσ. 1080- 1084.
- 15 Η παράσταση: «Η επιστροφή του Οδυσσέως». *Ατλαντίς* (Νέα Υόρκη), αρ.φ. 309, 15/12/1899, σ. 6.
- 16 *Book Reviews: a monthly journal devoted to new and current publications*, vol. 6, Sept. 1900, p. 165.
- 17 Ενδεικτικά βλ.: Miss Barrows producing the Return of Odysseus. *Los Angeles Times* (Los Angeles, Cal.), n. 2.896, 2/12/1899, p. 4.
- 18 «*Chicago Greeks reproduced scenes from ancient Hellenic life last night at Hull House. And they threw into the performance a realism that brought the audience to its feet with cheers...*» (βλ. Realism at Hull House: Audience yells at sham knockout in Homeric play. *Chicago Daily Tribune* (Chicago, Ill.), n. 4.573, p. 5) και «*The presentation to crowded houses on three successive evenings last week at Hull House of "The return of Odysseus" with genuine Greeks for the cast, and these drawn not from university hall but from the everyday life of Chicago, marks a departure in this country in preparation of Greek plays*» (βλ. Chicago Greeks: Their play at Hull House. *Hartford Courant* (Hartford, Conn.), n. 1.462, 16/12/1899, p. 16).
- 19 Στις 30 και 31 Οκτωβρίου το έργο παρουσιάστηκε στο Πανεπιστήμιο της Minnesota. (βλ. In College Halls. *Daily Mail and Empire* (Toronto, Canada), n. 8.955, 10/11/1900, p. 14).
- 20 Οι πρόβες ξεκίνησαν στις 22/11/1903 στην Εταιρεία Κλασικών Σπουδών, ενώ η χρηματοδότηση έγινε από το Women's Residence για λογαριασμό του ελληνικού τμήματος του Παν. του Τορόντο. Η διασκευή της Barrows παρουσιάστηκε τον Δεκέμβριο και ανάμεσα στους χρηματοδότες και στους υποστηρικτές συγκαταλέγονταν εκλεκτά μέλη της καναδικής κοινωνίας: Η Ormiston Chant, (καταγόμενη από το Λονδίνο, η οποία είχε

τές. Η υποστήριξη που δέχτηκε η καλλιτέχνης υπήρξε πρωτοφανής. Βαθύπλουτοι φιλέλληνες και ανθρωπιστές, διάσημοι Καναδοί συγγραφείς, αρχαιοελληνιστές και αρχαιολόγοι, -όπως παράδειγμα ο στενός συνεργάτης του αρχαιολόγου Χρήστου Τσουντα, ο Irving Manatt<sup>21</sup>- ενίσχυσαν ηθικά και οικονομικά το θεατρικό εγχείρημα της Barrows, η οποία αυτήν την φορά όμως έλαβε αρνητικές κριτικές.<sup>22</sup>

Η συνεργασία της Mabel Hay Barrows με τους Έλληνες μετανάστες δεν σταμάτησε το 1899. Στις αρχές του Οκτωβρίου του 1903 η σκηνοθέτης άρχισε ξανά πρόβες στο θέατρο Hull House στο Σικάγο με περισσότερους από τριάντα Έλληνες με στόχο την παρουσίαση του «Αίαντα» του Σοφοκλή.<sup>23</sup> Οι προετοιμασίες ολοκληρώθηκαν στα τέλη του Νοεμβρίου του 1903 και οι παραστάσεις δόθηκαν από τις 6 έως τις 11 Δεκεμβρίου του 1903.<sup>24</sup> Οι Έλληνες που είχαν συμμετάσχει και στην «Επιστροφή του Οδυσσέα» έλαβαν τους πρωταγωνιστικούς ρόλους: ο Γεώργιος Ματάλας υποδύθηκε τον *Αίαντα*, ο Μιχαήλ Λώρης την *Τέκμησσα*, κορυφαίος του Χορού ήταν ο Παρασκευάς Ηλιόπουλος, τον *Οδυσσέα* υποδύθηκε ο Παναγιώτης Λάμπρος, τον *Μενέλαο* ο Ιάσων Κορολόγος, την *Αθηνά* ο Λιβέριος Μανουσόπουλος και τον *Τεύκρο* ο Δημήτριος Μανουσόπουλος.<sup>25</sup>

Οι αμερικανικές εφημερίδες εγκωμίασαν και αυτήν την παράσταση. Παρέστησαν πολλοί καθηγητές της αρχαίας ελληνικής καθώς και δημοσιογράφοι.<sup>26</sup> Στον τύπο δόθηκε έμφαση στο γεγονός ότι πρώτη φορά παίχτηκε ο «Αίας» του Σοφοκλή σε αμερικανικό εμπορικό θέατρο.<sup>27</sup> Τους περισσότερους επαίνους έλαβαν ο Γεώργιος Ματάλας και ο Δημήτριος Μανουσόπουλος.<sup>28</sup> Λίγους μήνες αργότερα η μεγάλη σκηνοθετική επιτυχία του «Αίαντα» στο Σικάγο επαναλήφθηκε στην Νέα Υόρκη, με παλιούς και νέους συντελεστές.<sup>29</sup>

---

μεταφέρει στην Ελλάδα μία ομάδα νοσοκόμων κατά τον «ατυχή» Ελληνοτουρκικό πόλεμο του 1897), ο William Lloyd Garrison, ο Dr. Thomas Wentworth Higginson, ο Louise Chandler Moulton, η Alice Freeman Palmer, ο Sol Smith Russell και η L. Dongall, διάσημη Καναδή συγγραφέας από το Montreal. (βλ. In College Halls. *Daily Mail and Empire* (Toronto, Canada), ό.π. και αρ.φ. 8.973, 1/12/1900, σ. 20).

21 Ο Irving Manatt, διάσημος αρχαιολόγος, σε συνεργασία με τον Έλληνα αρχαιολόγο Χρήστο Τσουντα εξέδωσαν την εργασία «Μυκηναϊκή εποχή», στην οποία παρουσίαζαν τις τελευταίες ανακαλύψεις τους.

22 Notes, musical and theatre: Story of Ulysses presented at the Grand: A picturesque production: Women make the hits of the piece. *The Daily Mail and Empire* (Toronto), n. 8.984, 14/12/1909, p. 2.

23 Έλληνες εν Αμερική. *Ατλαντίς* (Νέα Υόρκη), αρ.φ. 664, 9/10/1903, σ.3

24 Ό.π., αρ.φ. 678, 27/11/1903, σ.3

25 Ό.π., αρ.φ.680, 4/12/1903, σ.2

26 Ό.π., αρ.φ.683, 15/12/1903, σ.2

27 Greek players to present "Ajax" of Sophocles for first time in America. *Chicago Daily Tribune* (Chicago, Ill.), 23/11/1903, n. 6.087, p. 3.

28 Έλληνες εν Αμερική. *Ατλαντίς* (Νέα Υόρκη), αρ.φ.684, 18/12/1903, σ. 2.

29 Σύμφωνα με τον Ροζάκο, ο «Αίας» στη Νέα Υόρκη παραστάθηκε σε νεοελληνική μετάφραση που δημοσιεύθηκε ανώνυμα στην Κωνσταντινούπολη το 1868. (βλ. Νίκος Ροζάκος: *Το νεοελληνικό λαϊκό θέατρο στην Αμερική: 1903-1950*, ό.π., σσ. 4, 5). Σύμφωνα με τις έρευνες η πληροφορία αυτή δεν ευσταθεί, αφού γνωρίζουμε πλέον ότι το έργο παίχτηκε στο πρωτότυπο. Όσον αφορά στην μετάφραση αυτή του «Αίαντα» στην Κών/πολη καθώς και για άλλες μεταφράσεις του βλ. Χρυσόθεμης Σταματοπούλου-Βασιλάκου: *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή. Κωνσταντινούπολη και Σύμνη*. Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σσ. 80-81.



Στις 23, 24 και 25 Μαρτίου του 1904<sup>30</sup> ο «Αίαντας» παίχτηκε στο νεόδμητο και δημοφιλές Clinton Hall<sup>31</sup> της Νέας Υόρκης, από σαράντα Έλληνες οι οποίοι, όπως και στο Σικάγο, οι περισσότεροι επελέγησαν από το περιβάλλον της Ελληνικής κοινότητας, η οποία στις αρχές του 20ου αι. αριθμούσε σχεδόν 7.000 Έλληνες. Ο επιτυχής θίασος της παράστασης του Σικάγο ήταν φυσικό να μην μπορεί να μεταβεί ολόκληρος στη Νέα Υόρκη και να υπάρξουν κενές θέσεις στο χορό, τις οποίες η σκηνοθέτης προσπάθησε να καλύψει ακόμα και με αγγελία στην εφημερίδα *Ατλαντίς*. Επιλέχθηκαν 15 πρόσωπα για το Χορό και ακόμα 9 ομιλούντα και 5 βουβά, ενώ στη διανομή αυτή τη φορά οι γυναικείοι ρόλοι ερμηνεύτηκαν από γυναίκες και όχι από άντρες όπως είχε γίνει στο Σικάγο. Ο ομώνυμος ρόλος ανατέθηκε στο Γεώργιο Ματάλα, ο οποίος είχε μετακομίσει στη Νέα Υόρκη και εργαζόταν ήδη ως λογιστής σε επιχείρηση στο Μανχάταν. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί της Barrows εργάζονταν σε ξενοδοχεία, σε ναυτιλιακά γραφεία, δύο εξ αυτών ήταν δημοσιογράφοι σε ελληνικές εφημερίδες και οι περισσότεροι εμπορεύονταν φρούτα και καφέ. Το ρόλο του *Τεύκρου* ανέλαβε ο Δημήτρης Μανουσόπουλος και Κορυφαίος του Χορού ήταν πάλι ο Παρασκευάς Ηλιόπουλος. Αυτή την φορά η ίδια η Barrows υποδύθηκε την *Τέκμησσα*. Σε ομιλία της για τις εμπειρίες που αποκόμισε κατά το διάστημα των προβών είπε: (μεταφράζω) «*Είχα την σπάνια τύχη να συναντήσω τόσο αξιοπρεπείς και έξυπνους ανθρώπους. Είναι ευεπίδεκτοι σε ασυνήθιστο βαθμό. Και δεδομένου ότι δεν είναι επαγγελματίες ηθοποιοί, προθύμως προσαρμόζονται στις απαιτήσεις. Αυτό συμβαίνει ειδικά με το Χορό. Τα άτομα δεν γνωρίζουν μουσική και είναι υποχρεωμένα να την διδαχθούν εξ ακοής. Τραγουδούν τις μελωδίες<sup>32</sup> ξανά και ξανά και τελικά τις ακολουθούν. Δεν υπήρξαν διαπληκτισμοί ή ζηλοτυπίες επί σκηνής. Οι Έλληνες άχονται να υπηρετήσουν το έργο με κάθε τους ικανότητα που μπορεί να ταιριάζει. Είτε πρόκειται για κεντρικό ρόλο, είτε για ρόλο βουβό, τον αποδέχονται με μακαριότητα. Είναι κοινή συνήθεια εδώ (στις Η.Π.Α.), να θεωρούμε ως αληθές ότι η ελληνική πρόοδος οφείλεται στα τεράστια πλεονεκτήματα του αμερικανικού πολιτισμού. Αυτό είναι ένα μεγάλο λάθος. Στην πραγματικότητα (η Ελλάδα) ανέρχεται απλώς στην φυσική της θέση. Όπου κι αν βρίσκεται ο Έλληνας είναι προετοιμασμένος να αναλάβει οποιαδήποτε προσφερόμενη απασχόληση και δεν παύει να μοχθεί ακόμα και αν η δουλειά είναι υποδεέστερη της αξιοπρέπειάς του*».<sup>33</sup> Η σκηνοθετική πρόθεση της Barrows ήταν ο «*σκηνικός ρεαλισμός, υψηλής πειθούς... και οι προσπάθειες εστιάζονταν στην ανα- παραγωγή του σκηνικού περιβάλλοντος της κλασσικής παράδοσης*», έτσι όπως εξάγγειλε η ίδια η σκηνοθέτης στους *New York Times* στις 6/3/1904. Στο Clinton Hall στήθηκε μία ειδική σκηνή δώδεκα μέτρων για τις ανάγκες της παραγωγής και στο προσκήνιο κατασκευάστηκε μία αψίδα όπου χρησιμοποιήθηκαν αρχαιοελληνικά αρχιτεκτονικά χαρακτηριστικά. Δεν έγινε χρήση των φώτων της ράμπας αλλά μιας απλής διάταξης φωτιστικών μέσων, σχεδιασμένα να αποδίδουν «*μία απαλή κεκριμπαρένια λάμψη σε αρμονία με τον χαρακτήρα του έργου*». Η σκηνογραφία έδει-

30 Η παράσταση δόθηκε στις 24, 25 και 26 Μαρτίου του 1904. Μτφ. μέρους: «...τα κοστούμια και η μουσική θα είναι όσο το δυνατόν όπως εκείνα που χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι Έλληνες στην παρουσίαση των τραγωδιών τους. Θα χρησιμεύσουν στο υπερτονιστεί το άρωμα αρχαιότητας, το οποίο οι συντελεστές του εγχειρήματος ελπίζουν να πετύχουν. Η παράσταση τελείται υπό την σκηνοθεσία της Δεσποινίδας Mabel Hay Barrows...» (βλ. Heroes of Trojan War on stage at east side stage: With Greeks as the actors, "The Ajax of Sophocles": Will be portrayed in Clinton Hall: Goddesses, Warriors and Weird Music of ancient Hellas. *New York Times*, n. 12.345, 6/3/1904, p. 9).

31 Έλληνες εν Αμερική. *Ατλαντίς (Νέα Υόρκη)*, φ. 707, 11/3/1904, σ. 2.

32 Η Mabel Barrows γνώριζε μουσική «...on the violin Mrs Mabel Barrows Mussey...» (βλ. For girls' scholarship: Latin Scholl Graduates Give Entertainment to Raise Funds. *Boston Daily Globe* (Boston, Mass.), n. 3.123, 4/4/1909, p. 13).

33 Greeks art stage pupils. *New York Times*, n. 12.345, 6/3/1904, p. 9.

χγε την ακτή της Τροίας και συγκεκριμένα τμήμα του ελληνικού στρατοπέδου, στο βάθος απλώνονταν οι λόφοι της Τροίας και το προσκήνιο φάνταζε θαμνώδες και ερημωμένο. Δεξιά ήταν προσαραγμένα τα ελληνικά πλοία και αριστερά ήταν τοποθετημένο το παράπηγμα του Αίαντα, υπό την σκιά των ελαιοδέντρων. Η μόνη αλλαγή της σκηνής συνίστατο στην απομάκρυνση της καλύβας του Αίαντα. Για τα κοστούμια είχαν αντιγραφεί κλασικές απεικονίσεις και κάθε κοστούμι είχε κατασκευαστεί από ενιαίο ύφασμα. Ορισμένα από τα κοστούμια, τα οποία ήταν από μαλλί, είχαν υφανθεί και διακοσμηθεί με τα ενδεδειγμένα κεντήματα, από τα κορίτσια της ελληνικής κοινότητας.

Η μουσική γράφτηκε ειδικά από τον Willy Peck Kent και διαμορφώθηκε βάσει αρχαιοελληνικών μουσικών συνδυασμών. Ο συνθέτης επικεντρώθηκε στο να διατηρήσει στη μουσική του το πνεύμα του κειμένου. Για τα μουσικά μέρη προσελήφθησαν δεκαπέντε φωνές, οι οποίες ερμήνευαν την παρτιτούρα σε ταυτοφωνία με λιτή συνοδεία ξύλινων πνευστών. Η ασυνήθιστη ενορχήστρωση περιλάμβανε δύο κλαρινέτα, ένα όμποε (οξύαυλος) και ένα φαγκότο (βαρύαυλος). Η μέθοδος του Kent για τη δημιουργία της μουσικής κρίθηκε επιτυχής – σύμφωνα με τις *New York Times* – από το γεγονός ότι οι Έλληνες που συμμετείχαν στο Χορό «*υιοθέτησαν τη μουσική ως ολωσδιόλου δική τους, και τη διδάχθηκαν με πολύ μεγαλύτερη ενκοιλία, απ' ότι θα μπορούσαν να έχουν οι Αμερικανοί*». Μέλος του Χορού δήλωνε στην εφημερίδα: «*Η μουσική μοιάζει να ταιριάζει τόσο πολύ στην τραγωδία*» ενώ άλλος πρόσθετε: «*Μόλις την άκουσα κατάλαβα ότι ταιριάζει, γιατί μοιάζει τόσο αρχαία όσο οι γραμμές*». Αυτή η δήλωση ίσως δεν ακουγόταν ως πρότερο στον Αμερικανό αναγνώστη, αλλά δηλώνει αυτό ακριβώς που επιδίωκε η σκηνοθέτης όταν ανέθετε τη μουσική στον Kent. Είχε ζητήσει από το συνθέτη οι λέξεις του δράματος και η μουσική να είναι τόσο δεμένες ώστε το χρονικό κενό των 2.000 χρόνων να μην είναι πρόδηλο. Οι κρίσεις για το μουσικό αποτέλεσμα υπήρξαν ποικίλες, ωστόσο συνέκλιναν στο χαρακτηρισμό ότι έμοιαζε «αλλόκοτη». Ενθουσιασμό για τη μουσική έδειξαν οι θεατές οι οποίοι ήταν εις θέση να παρακολουθήσουν το έργο στο πρωτότυπο και οι οποίοι επιβεβαίωσαν ότι η μουσική έφερε το πνεύμα του έργου. Πάντως ο ίδιος ο Kent δήλωνε: «*Έγινε μία προσπάθεια να υιοθετηθεί η μοντέρνα μουσική, η οποία είναι πλουσιότερη σε αρμονία*», και σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ο αντίλογος της Εύα Πάλμερ, η οποία υπερασπίστηκε μέχρι το τέλος της ζωής της τον πλούτο της αρχαιοελληνικής αρμονίας.<sup>34</sup> Ο συνθέτης συνεχίζει: «*Η προσπάθεια επικεντρώθηκε στο να μεταφραστεί η σκέψη του ποιητή σε μουσική, με απλό, αξιοπρεπή τρόπο, διατηρώντας όσο το δυνατόν περισσότερο τις μουσικές παραδόσεις της Ελλάδας, φέρνοντας παράλληλα στο νου ότι ο Χορός στα αρχαία χρόνια, όπως και σήμερα, τραγουδά σε ταυτοφωνία. Τα ξύλινα πνευστά συννφώνουν τους ποικίλους τόνους, ενώ οι ανθρώπινες φωνές τραγουδούν σε διαφορετικές οκτάβες αφού μόνο δυο-τρεις από το Χορό γνώριζαν να διαβάζουν μουσική*».

Το καλλιτεχνικό εγχείρημα είχε βρει ένθερμους υποστηρικτές στους κόλπους της αμερικανικής ελίτ.<sup>35</sup> Την ίδια χρονιά είχε ιδρυθεί η Αμερικανική Ακαδημία Τεχνών και Γραμμάτων μόλις με Επτά μέλη, εκ των οποίων οι τρεις υπήρξαν στην Επιτροπή Διευθέτησης της Παραστάσης. Νομπελίστες, ζωγράφοι, λογοτέχνες, βαθύπλουτοι φιλότεχνοι, διακεκριμένοι μουσικοί, τραπεζίτες, καθηγητές κλασικών σπουδών, διπλωμάτες, γλύπτες, δικηγόροι στήριξαν εξ

34 Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: *Ιερός πανικός*. Μτφ. John Anton. Εξάντας, Αθήνα 1992, σσ. 165-174.

35 Annie Eliot Trumbull. Literature and art: "Ajax" in New York. *Hartford Courant* (Hartford, Conn.), n. 7.082, 21/5/1904, p. 18.

αρχής την προσπάθεια της Barrows, ηθικά και οικονομικά.<sup>36</sup> Οι κριτικές υπήρξαν θριαμβευτικές,<sup>37</sup> και ανέδειξαν τις παραστάσεις του «Αίαντα» στη Νέα Υόρκη ως το σπουδαιότερο αμερικανικό καλλιτεχνικό γεγονός της χρονιάς.<sup>38</sup> Η χρήση της αρχαίας ελληνικής σε εμπορικό θέατρο και όχι πανεπιστημιακό θεωρήθηκε πρωτοποριακή. Ένα μήνα μετά τη μεγάλη επιτυχία η Barrows διοργάνωσε φιλανθρωπική καλλιτεχνική βραδιά, στην οποία η ίδια χόρευε δικές τις αρχαιοελληνικές και ιαπωνικές χορογραφίες.<sup>39</sup>

Η επιτυχής σκηνοθεσία του «Αίαντα» από την Barrows εν συνεχεία υιοθετήθηκε από ιστορικά αμερικανικά Πανεπιστήμια, τα οποία συνήθιζαν να προσλαμβάνουν και υποδέχονται ενθουσιωδώς τη νεαρή σκηνοθέτιδα για να προετοιμάζει παραστάσεις αρχαίου δράματος με τη συμμετοχή των φοιτητών. Αξιοσημείωτες ήταν οι παραστάσεις του «Αίαντα» στην Καλιφόρνια,<sup>40</sup> οι οποίες δόθηκαν στο Ελληνικό θέατρο του Πανεπιστημίου Berkeley<sup>41</sup> το Νοέμβριο του 1904 και τις οποίες παρακολούθησαν και σχεδόν εκατό Έλληνες μετανάστες της Καλιφόρνιας.<sup>42</sup> Αν και το δραματικό αποτέλεσμα της παράστασης, μειώθηκε λόγω ασθένειας της Barrows, η οποία υποδύταν την Τέκμησσα, ωστόσο οι κριτικές για ακόμα μία φορά ήταν εγκωμιαστικές.<sup>43</sup>

Μετά την μεγάλη επιτυχία του «Αίαντα», το 1904 αποφάσισε να δραματοποιήσει και να σκηνοθετήσει μέρος των Ειδυλλίων του Θεόκριτου.<sup>44</sup> Από το 1900 έως το 1908 η Barrows σκηνοθετούσε αδιαλείπτως αρχαιοελληνικά δράματα σε ιδιωτικά σχολεία και Πανεπιστήμια από τις πολιτείες της Νέα Αγγλίας, τις βορειοανατολικές πολιτείες, έως την Καλιφόρνια, σχεδόν

36 John LaFarge (Αμερικανός ζωγράφος, ο οποίος το 1904 επιλέχθηκε ως ένας από τους επτά, ο οποίος δέχτηκε την τιμή να ενταχθεί στην Αμερικανική Ακαδημία Τεχνών και Γραμμάτων), James H. Hyde (ο πλούσιος ασφαλιστής, ο οποίος ίδρυσε την Alliance), Able Leach of Vassar (διακεκριμένη καθηγήτρια Ελληνικών), Charlotte Perkins Stetson (γνωστή Αμερικανίδα κοινωνιολόγος, διηγηματογράφος, ποιήτρια, φεμινίστρια, Felix Adler (Εβραίος ιδρυτής του κινήματος της Ηθικής Κουλτούρας), Edward A. Mc-Dowell (Αμερικανός συνθέτης και πιανίστας, ο οποίος και αυτός το 1904 αξιώθηκε να μπει στην Αμερικανική Ακαδημία Γραμμάτων και Τεχνών), James Loeb (Αμερικανογερμανός Εβραίος τραπεζίτης και φιλάνθρωπος), Hamilton Mable (δοκιμογράφος, εκδότης, κριτικός και υφηγητής), Henry Mitchell Mac Cracken (Καθηγητής κλασικών σπουδών), Nicholas Murray Butler (ο 12ος πρόεδρος του Columbia University, καθηγητής φιλοσοφίας, ο οποίος διακρίθηκε με το Νόμπελ Ειρήνης το 1931), Δημήτρης Μπότσασης (Έλληνας Πρόξενος στη Νέα Υόρκη για 62 ολόκληρα χρόνια. Η μακροβιότερη θητεία από το 1855 έως το 1917), Lillian Wald (Νοσοκόμα, φιλάνθρωπος, δασκάλα, συγγραφέας, εκδότρια), Daniel French (γλύπτης), Richard Watson Gilder (ποιητής), William Dean Howells (συγγραφέας και κριτικός λογοτεχνίας), Mrs. Richard Mansfield (η σύζυγος του μεγάλου ηθοποιού Richard Mansfield, John Millburn (διακεκριμένος δικηγόρος), Augustus Saint-Gaudens (γλύπτης), J.G. Phelps Stokes (εκατομμυριούχος φιλάνθρωπος).

37 Έλληνες εν Αμερική. *Ατλαντίς* (Νέα Υόρκη), αρ.φ. 713, 29/3/1904, σ.3

38 Karelisa Hartigan: *Greek tragedy on the American Stage. Ancient drama in the commercial theater, 1882-1994*, Greenwood Press, 1995, p. 118.

39 A may-day fete for children. *The New York Times* (New York), n. 12.373, 26/4/1904, p. 11.

40 «...the University will present the *Ajax of Sophocles*. The *Ajax* will be under the direction of Mabel Hay Barrows, who was so successful...» (βλ. *The Evening News* (San Jose, Cal.), n. 43, 24/9/1904, p. 3).

41 University of Berkeley, California. Collection title: Finding aid to views taken in the Greek Theatre. Collection number: UARC PIC 01. a) item 1:334, *Ajax* by Sophocles, 25/10/1904 b) item 1: 036 "Ajax" two copies, 15/10/1904 c) item 1: 060 Postcard views of *Ajax* (two copies, one colored), 15/10/1904.

42 Έλληνες εν Αμερική. *Ατλαντίς* (Νέα Υόρκη), αρ.φ.790, 26/10/1904, σ. 3.

43 Steel Little and Evelyn Agnes: *California Play and Pageant*, California English Club, University of California 1914, pp. 20-21.

44 «*Ajax* and a number of *Idylls* by Theocritus». *Reader*, vol. 6, Nov. 1905, p. 104.

πάντα με τη συνοδεία της μητέρας της. Η σκηνοθετική της δράση προκαλούσε έκπληξη στην αμερικανική κοινωνία και ενδιαφέρον στο φιλολογικό κόσμο.<sup>45</sup> Ωστόσο οι σκηνοθεσίες της σε εμπορικά θέατρα υπήρξαν μόνο οι τρεις προαναφερθείσες, εκείνες με την σύμπραξη των Ελλήνων μεταναστών. Το 1905 η Barrows παντρεύτηκε τον Henry Raymond Mussey,<sup>46</sup> καθηγητή του Columbia και έκτοτε διέκοψε τις επαφές με τους Έλληνες μετανάστες, ενώ το σκηνοθετικό της έργο σε εκπαιδευτικούς φορείς συνεχίστηκε έως το 1910, τη χρονιά που γέννησε το γιο της.

Παράλληλα με τη σκηνοθετική της δράση η Mabel Barrows υπήρξε επαγγελματίας χορεύτρια και χορογράφος. Ήδη από τα χρόνια της εφηβείας της συνήθιζε να χορογραφεί και να «ερμηνεύει με κινήσεις» την αρχαιοελληνική ποίηση. Σε καλλιτεχνικές βραδιές σε σπίτια εύπορων Αμερικανών ο πατέρας Samuel Barrows συνήθιζε να απαγγέλει αποσπάσματα από αρχαία λυρικά ποιήματα, τα οποία «επεξηγούνταν»<sup>47</sup> από χορογραφίες της κόρης του. Με τη συνοδεία της μητέρας της μετέβη στη Σουηδία, όπου σπούδασε γυμναστική<sup>48</sup> και όταν επέστρεψε στην Αμερική, σπούδασε χορό στο πλευρό της σπουδαίας Γιαπωνέζας χορεύτριας και ηθοποιού Saba Yacco.<sup>49</sup> Συχνά στα πανεπιστήμια που επισκεπτόταν, λίγες ημέρες πριν τις προγραμματισμένες πρεμιέρες, έδινε παραστάσεις χορού κυρίως για φιλανθρωπικούς σκοπούς. Το χορευτικό της πρόγραμμα περιλάμβανε κυρίως τρεις χορούς: έναν ιαπωνικό, έναν ινδικό και έναν αρχαιοελληνικό.<sup>50</sup>

45 «...for all the distinguished professions filled by women, the most unusual is that occupied Miss Mabel Hay Barrows, since she can safely be said to reign without a rival in her particular field. From the beginning of the college year in October to its end in June, Miss Barrows is in constant demand from universities and preparatory schools of the country...». (βλ. Delia Davis. Her Greek and Latin plays: Miss Barrows producing "The return of Odysseus". *Los Angeles Times* (Los Angeles, Cal.), n. 2.897, 3/12/1899, p. 23 και ακριβώς το ίδιο άρθρο τυπώθηκε την ίδια ημέρα στη Βοστώνη: Boston girl's classical triumph. *Boston Daily Globe* (Boston, Mass.) n. 6.214, 3/12/1899. p. 29). Επίσης: «Miss Mabel Hay Barrows is a Greek scholar who not only writes the Greek plays which are performed by the students in various women's colleges, but coaches the actors in the parts and in an all-round stage manager and scene suggester. Her work is praised by lifelong students of Greek life and movement». (βλ. *Woman's World. Star* (Boston), n. 7.661, 21/3/1903, p. 3 και *Women in Business. Clinton Mirror* (Clinton, Iowa), n. 43, 21/2/1903, p. 6)

46 «The marriage of Miss Mabel Barrows and Henry Raymond Mussey, an instructor in Columbia College, will take place on Wednesday at the family's summer camp, Cedar Lodge, Georgeville, Que. Miss Barrows is the daughter of Rev. Samuel J. Barrows, one time editor of the *Cristian Register*, and is a young woman of great literary ability». (βλ. *Boston Evening Transcript* (Boston, Mass.), n. 12.678, 26/6/1905, p. 16).

47 Είναι η ίδια λέξη που χρησιμοποιεί η Isabel Barrows στη βιογραφία που έγραψε για τον άντρα της. (βλ. Isabel Barrows: A sunny life. The biography of Samuel June Barrows, Nabu Press, 2010, p. 297).

48 «I took my daughter first in Sweden, where she was to study Swedish gymnastics», ό.π., σ. 116.

49 (1871-1946) Βρέθηκε στις Η.Π.Α. με περιοδεύοντα θίασο το 1899.

50 «The reception tendered Miss Barrows by the Literary and Scientific Society of Toronto University Wednesday afternoon, was the most enthusiastic one. After refreshments were served the guests adjourned to the east hall, to witness the exhibition of dancing by miss Barrows. Miss Barrows presented three dances, which were taught by Sada Yacco, a famous Japanese actress of New York. The first dance was one known in Japan for the past 800 years, and which is called the "Victorious Prince" the second was "The silver flag" and the third a pantomime of a lover who calls for his sweetheart, who will not meet him until the evening winds blow him to her. Then followed an Indian dance, Swedish dances and Greek dances. The last exhibition was a festive dance and in this miss Barrows demonstrated the abandon with which the Greeks joined in the joyous dance of the festival. All those present thoroughly enjoyed the afternoon, and Miss Barrows was enthusiastically applauded for her clever work». (βλ. Gossip of the city colleges: Toronto University dinner will be held Nov. 29<sup>th</sup>: Reception to Miss Barrows. *The Daily Mail and Empire (Toronto)*, n. 8.967, 24/11/1900, p. 9).

Το προσωπικό αρχείο της οικογένειας Barrows έχει δοθεί στη βιβλιοθήκη του Harvard.<sup>51</sup> Οι φάκελοι που αφορούν την Mabel Hay Barrows εμπεριέχουν αποσπάσματα από θεατρικά χειρόγραφα και μελέτες της για το αρχαίο ελληνικό θέατρο.<sup>52</sup> Παράλληλα με την σκηνοθετική δράση της σημειώνει και αξιοσημείωτη συγγραφική δραστηριότητα. Ήδη πριν την συγγραφή της «Επιστροφής του Οδυσσέα», όπως αναφέρθηκε, έχει διασκευάσει στα λατινικά μέρη της «Αινειάδας» του Βιργίλιου. Το έργο “The Flight of Aeneas: Latin tragedy in three acts”<sup>53</sup> εκδόθηκε το 1898 σε αγγλική μετάφραση, ενώ την επόμενη χρονιά, το 1899, εκδόθηκε «Η επιστροφή του Οδυσσέα» σε αγγλική μετάφραση του καθηγητή αρχαιοελληνικών του Harvard, George Herbert Palmer.<sup>54</sup> Το τρίτο θεατρικό έργο της Barrows το οποίο εκδόθηκε το 1903 είναι ένα τρίπρακτο ρομαντικό δράμα γραμμένο στα αγγλικά, το οποίο εκτυλίσσεται το 16ο αι. και φέρει τον τίτλο: «Η λευκή πεταλούδα».<sup>55</sup> Τέλος, το 1914<sup>56</sup> εκδόθηκε σε δική της μετάφραση στα αγγλικά μία συλλογή αρχαιοελληνικών ποιημάτων, η οποία μάλιστα επανεκδόθηκε πρόσφατα και αποτελεί την ακριβή αναπαραγωγή της πρώτης έκδοσης.<sup>57</sup> Τη δεκαετία του 1910 η Barrows εγκατέλειψε τις σκηνοθεσίες και το 1914 επισκέφθηκε τη Σιβηρία με σκοπό να διερευνήσει τις συνθήκες διαβίωσης των κρατούμενων εξόριστων γυναικών.<sup>58</sup> Όλη η μετέπειτα δράση της σχετίζεται με τις δραστηριότητες του συζύγου της.

- 
- 51 Harvard University Library. Harvard University, Cambridge, MA. Houghton Library. Αρχείο: Barrows Family. Location b, MS Am 1807.2: Letters by Mabel Hay Barrows Mussey και MS Am 1807.5: Manuscripts. Ο δωρητής του αρχείου είναι άγνωστος, ωστόσο το πιο πιθανό είναι να παραχωρήθηκε από το γιο της Barrows, τον June Barrows Mussey (1910-1985), ο οποίος διακρίθηκε ως συγγραφέας βιβλίων μαγείας με το ψευδώνυμο Henry Hay.
- 52 (1) Mussey, Mabel Hay (Barrows) [Copies, mostly incomplete, of plays produced by Mabel Mussey] A.MS., MS. and TS.; [v.p., v.d.] 1 box. (2) Mussey, Mabel Hay (Barrows). The dreams, a play of ancient Egypt. TS. (carbon copy, unsigned); Tannerruh, Jun 1903. 89s.(89p.) (3) Mussey, Mabel Hay (Barrows). Ekkehard. A play by Mabel Hay Barrows Mussey and Maude D. Skinner. TS.s.; [n.p., 1907] 93s.(93p.) Adapted from the story by von Scheffel.(4) Mussey, Mabel Hay (Barrows). [Ekkehard: Memorandum of agreement between Mabel Mussey and Maude Skinner] T.S. (carbon copy, unsigned); Bryn Mawr, 22 Nov 1907. 1s.(1p.) (5) Mussey, Mabel Hay (Barrows). Enchantment. A.MS.s.; Algoma, 4 Sep 1900. 7s.(8p.) Draft. With a fair copy, 2s.(4p.)(6) Mussey, Mabel Hay (Barrows). [Extracts from letters received after the death of Isabel Chapin Barrows] TS. (unsigned); [n.p., n.d.] 101s.(101p.) (7) Mussey, Mabel Hay (Barrows). The flight of Aeneas. Printed copy; Boston, 1898. Annotated acting copy.(8) Mussey, Mabel Hay (Barrows). The humbling of Nicholas Taylor. TS. (carbon copy, unsigned); [n.p., n.d.] 13s.(13p.) (9) Mussey, Mabel Hay (Barrows). June’s journey to Japan. Chronicled by his parents. TS. & A.MS.; Groton-on-Hudson, [n. d.] 2 boxes. (10) Mussey, Mabel Hay (Barrows). [One hundred hymns of brotherhood and social aspiration] MS., TS. and printed material; [v.p., v.d.] 22s.(22p.) Notes gathered for the article published in The Survey (3 Jan 1914).(11) Mussey, Mabel Hay (Barrows). [Notes on Greek festivals and plays] A.MS. (unsigned); [n.p., n.d.] 100s.(121p.) (12) Mussey, Mabel Hay (Barrows). [Notes on the Mussey family] A.MS. & TS.; [n.p., n.d.] 21s.(22p.) (13) Mussey, Mabel Hay (Barrows). The piazza worshippers. A.MS.s.; [n.p.] 23 Mar 1904. 46s.(46p.) (14) Mussey, Mabel Hay (Barrows). Readings from the Greek poets illustrated by dances. TS.s. and printed material; [n.p., n.d.] 12s.(12p.) With another copy. (15) Mussey, Mabel Hay (Barrows). The white butterfly. A.MS., MS. and TS.; [n.p., 1903] 34s.(35p.) Directions for music, costumes and stage directions.(16) Mussey, Mabel Hay (Barrows). Miscellaneous material; [v.p., v.d.] Contains: Material concerning theatrical productions, 2 folders. Manuscripts. 11 folders.
- 53 Frances Diodato Browski: *American women playwrights, 1900-1930. A checklist*, Greenwood Press, 1992, p. 23.
- 54 Mabel Hay Barrows: *The return of Odysseus. Arranged from Homer*. Trans.: George Herbert Palmer, 1899, 59p.
- 55 Mabel Hay Barrows: *The white butterfly. A sixteenth century romance in three acts*, Geo H. Ellis Co. 1903, 41p.
- 56 Mabel Hay Barrows: *Social Hymns of brotherhood and aspiration*, The A.S. Barnes Company, 1914, 113p.
- 57 Mabel Hay Barrows: *Social Hymns of brotherhood and aspiration*, Nabu Press, 2010, 128p.
- 58 Dame edict’s exile. *Reading Eagle* (Reading, Pa.), n. 360, 22/1/1914, p. 8.

Η Barrows-Mussey πέθανε στη Γερμανία, στην πόλη Neubrandenburg Mecklenburg το Δεκέμβριο του 1931 σε ηλικία μόλις 58 ετών.<sup>59</sup>

Συμπερασματικά αξίζουν να αναφερθούν τα εξής:

1. Στις Η.Π.Α. ο «Αίας» του Σοφοκλή παίχτηκε πρώτη φορά από τον ελληνικό θίασο της Barrows στα εμπορικά θέατρα του Σικάγο και της Νέας Υόρκης και μέχρι το 1984 δεν ξαναπαρουσιάστηκε ποτέ.<sup>60</sup> Ωστόσο πρέπει να αναφερθεί ότι ο «Αίας» του Σοφοκλή αν και δεν υπήρξε δημοφιλές έργο στις Η.Π.Α. στα τέλη της δεκαετίας του 1940 έγινε γνωστό σε όλο τον αμερικανικό λαό με τον πιο παράδοξο τρόπο, όταν το 1949 ο Υπουργός Άμυνας των Η.Π.Α. James Forrestal φαίνεται να αυτοκτόνησε αφήνοντας ως έσχατη αποχαιρετιστήρια γραφή τους πρώτους δεκαεπτά στίχους<sup>61</sup> του πρώτου χορικού του «Αίαντα».

2. Οι εγκωμιαστικές κριτικές του «Αίαντα» το Δεκέμβριο του 1903 επικεντρώνονταν στην απόφαση της σκηνοθέτιδας να διατηρηθεί η αρχαία ελληνική γλώσσα ακόμα και στις εμπορικές σκηνές. Ενώ ακριβώς ένα μήνα πριν, τα αιματηρά Ορεσειακά είχαν αμαυρώσει τη θεατρική ζωή της Αθήνας.

3. Τόσο η Ισιδώρα Ντάνκαν (1878-1927), πέντε χρόνια νεότερη από την Barrows, όσο και η Εύα Πάλμερ Σικελιανού (1874-1952) μόλις ένα χρόνο νεότερη σκηνοθέτησαν αρχαίο θέατρο και προσπάθησαν να εκπαιδεύσουν ομάδες για την παρουσίαση χορικών εκτός Ελλάδας. Η Ντάνκαν κατά την παραμονή της στην Αθήνα με τη συνεργασία του αδερφού της Ρέυμοντ εκπαίδευσαν έναν χορό δέκα Ελληνοπαίδων, όπου ερμήνευσαν τα χορικά από τις «Ικέτιδες» ενώ η ίδια χόρευε. Οι παραστάσεις δόθηκαν αρχικά στην Αθήνα και στη συνέχεια στη Βιέννη και στο Βερολίνο χωρίς όμως επιτυχία. Το 1915 η Ντάνκαν ανέβασε στη Νέα Υόρκη τον «Οιδίποδα»<sup>62</sup> με τον αδελφό της Όγκουστιν στον ομώνυμο ρόλο και τους μαθητές της και

59 *New York Times* (New York), n. 15.235, 3/11/1931, p. 24.

60 Karelisa Hartigan: *Greek tragedy on the American Stage. Ancient drama in the commercial theater, 1882-1994*, ό.π., p. 118.

61 «Fair Salamis, the billows' roar,  
Wander around thee yet,  
And sailors gaze upon thy shore  
Firm in the Ocean set.  
Thy son is in a foreign clime  
Where Ida feeds her countless flocks,  
Far from thy dear, remembered rocks,  
Worn by the waste of time—  
Comfortless, nameless, hopeless save  
In the dark prospect of the yawning grave....  
Woe to the mother in her close of day,  
Woe to her desolate heart and temples gray,  
When she shall hear  
Her loved one's story whispered in her ear!  
"Woe, woe!" will be the cry—  
No quiet murmur like the tremulous wail  
Of the lone bird, the querulous nightingale»

(βλ. Townsend Hooper and Douglas Brinkley: *Driven patriot. The life and times of James Forrestal*. U.S., Naval Institute Press, 2000, p. 464-469).

62 Kelly Hiram Moderwell. Dancing Sophocles. *New York Times* (New York), n. 18.388, 28/3/1915, p. 11 και Isadora Duncan in Oedipus Rex. Dancer Gives First Presentation of Sophocles' Tragedy, with Spoken Drama Added. Esthetic stage settings. Augustin Duncan Gives Good Reading of Oedipus and Margaret Wycherly

την ίδια στα χορικά. Αν και η παράσταση αυτή τη φορά υπήρξε επιτυχής δεν κατάφερε να βρει χορηγούς για να δοθεί συνέχεια.<sup>63</sup> Έκτοτε εγκατέλειψε κάθε προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Άλλωστε στην αυτοβιογραφία της η ίδια ομολογεί: «*Η επιθυμία μας να αναβιώσουμε τα αρχαία χορικά και τον αρχαίο τραγικό χορό για να ξαναζήσουν, ήταν σίγουρα μία αξιόλογη προσπάθεια αλλά από τις πιο απραγματοποίητες*».<sup>64</sup> Η Πάλμερ μετά τις επιτυχείς Δελφικές Εορτές και την επιστροφή της στη Νέα Υόρκη το 1934 σκηνοθέτησε τις «Βάκχες» του Ευριπίδη για αμερικάνικα κολλέγια, ωστόσο δεν κατάφερε, αν και προσπάθησε επίμονα, να συστήσει ομάδες για την διδασκαλία των χορικών των «Περσών» του Αισχύλου σε εμπορικό θέατρο. Μάλιστα το 1938 οραματίστηκε όσα ακριβώς είχε πετύχει η Barrows σαράντα χρόνια πριν. Η Πάλμερ γράφει: «*Οι Έλληνες της Αμερικής δουλεύουν σκληρά...τέτοιους άντρες ήλπιζα να συγκεντρώσω για τους Πέρσες και επίσης για την Ειρήνη του Αριστοφάνη, νιώθοντας ότι όταν η ελληνική τραγωδία και κωμωδία προετοιμαστεί σωστά, θα μπορούσε να βρει το δρόμο της σε διάφορα αμερικανικά πανεπιστήμια...Ήρθαν λίγοι, μπορούσα βέβαια να ξεκινήσω με λίγους και σιγά-σιγά να έρχονται και άλλοι. Αλλά αυτήν την φορά είχα αμφιβολίες για την αυτοπεποίθησή μου να συνεχίσω*»<sup>65</sup>.

4. Η προσφορά της Barrows αποτελεί ένα άγνωστο κεφάλαιο του Νεοελληνικού Θεάτρου, για λόγους που μπορούμε να υποθέσουμε: α) δεν έδρασε ποτέ καλλιτεχνικά στην Ελλάδα, όπως αντίθετα συνέβη με τις συμπατριώτισσές της, την Ισιδώρα Ντάνκαν και την Εύα Πάλμερ β) η δράση της αποκρύφτηκε από τους Έλληνες μελετητές της Ελληνοαμερικανικής Διασποράς, γ) αν και το μεγαλύτερο μέρος της αμερικανικής κριτικής εγκωμίασε τις σκηνοθεσίες της Barrows με την σύμπραξη των Ελλήνων μεταναστών, οι Αμερικανοί ιστορικοί του θεάτρου ανέδειξαν κυρίως την προσφορά της σκηνοθέτιδας στα εκπαιδευτικά ιδρύματα.

5. Η πρώτη εμπορική θεατρική παράσταση της Barrows στο Σικάγο το 1899 με τη συμμετοχή των Ελλήνων μεταναστών έδωσε το έναυσμα στις ελληνικές κοινότητες στις Η.Π.Α. να δραστηριοποιηθούν στον τομέα της συστηματικής παρουσίασης θεατρικών έργων, τα οποία έως τότε αποφεύγονταν κυρίως λόγω της αποστροφής του ελληνικού κλήρου για το θέατρο. Η δράση της Barrows αποτέλεσε άξονα και γνώμονα της θεατρικής πρακτικής για τις επόμενες πέντε δεκαετίες.

6. Ο ελληνικός πληθυσμός χάρη στη Mabel Hay Barrows για πρώτη φορά ανασύρθηκε από την απομόνωση και την εσωστρέφεια θέτοντας τις βάσεις για την αναζήτηση μιας ανανοηματοδοτημένης ελληνοαμερικανικής ταυτότητας, όπου στοιχεία της ελληνικής κουλτούρας μετασηματιζόνταν δημιουργικά στη νέα πραγματικότητα.

Plagues as Jocasta. New York Times (New York), n. 18.397, 17/4/1915, p. 14.

63 Ιζαντόρα Ντάνκαν: *Η ζωή μου*. Μτφ. Άννα Σικελιανού. Νεφέλη, Αθήνα 1990, σ. 275.

64 Ό.π., σ. 118.

65 Εύα Πάλμερ-Σικελιανού: *Ιερός πανικός*, ό.π., σ. 163-164.

ΑΥΡΑ ΣΙΔΗΡΟΠΟΥΛΟΥ

## Οι Όροι του «Παιχνιδιού» και τα Όρια της Παράστασης στο Θέατρο του Σκηνοθέτη-Δημιουργού

Από τις αρχές της δεκαετίας του εξήντα, ο ρόλος του σκηνοθέτη, ως ενορχηστρωτή, δημιουργού και τελικά «συγγραφέα» του θεατρικού γεγονότος αποτελεί ένα δεδομένο στην αβάν-γκαρντ θεατρική πρακτική. Η θεωρία του δημιουργού στο θέατρο, ασπάζεται την άποψη ότι ο σκηνοθέτης είναι βασικά ο «συγγραφέας» της παράστασης, όταν αφήνει ένα διακριτό αποτύπωμα επάνω της, ιχνηλατώντας τόσο αισθητικές, όσο και θεματικές αναζητήσεις, που παραμένουν σταθερές σε όλη την καλλιτεχνική του πορεία. Ενάντια στην ισχυρή κριτική που έχουν κατά καιρούς δεχτεί οι πειραματισμοί πολλών πρωτοποριακών θεατρικών σχημάτων, μεγάλη πρόκληση για τους καλλιτέχνες παραμένει πάντα το πώς, σμιλεύοντας ένα αναγνωρίσιμο προσωπικό ύφος, μια σκηνική γλώσσα που εμπλουτίζει τη δυναμική παρουσία του δραματικού κειμένου στην παράσταση, θα αντιμάχονται το «κλείσιμο», την εσωστρέφεια και την εξάντληση της φόρμας, φυσικό επακόλουθο μιας ανώδυνα αδέσμευτης στάσης απέναντι στην κοινωνία. Υπό το πρίσμα αυτό, η σχεδόν ρητορική ερώτηση του Tom Bishop, στο άρθρο «Τι απέγινε η Πρωτοπορία»: «ύστερα απ' όλα αυτά, από το γυμνό, την αιμομιξία, τους φόνους, τους βιασμούς, τον κανιβαλισμό, πώς μπορείς ακόμα να σοκάρεις ένα κοινό που καθημερινά ταΐζεται τους πιο τρομαχτικούς εφιάλτες στις ειδήσεις των 8;»<sup>1</sup>, παραμένει αναπάντητη, φέρνοντας τους σκηνοθέτες πρόσωπο-με-πρόσωπο με τις απαιτήσεις της εποχής τους. Είτε μιλάμε για μία πειραματική παράσταση σε κάποιο δυσπρόσιτο υπόγειο, είτε για ένα υπερθέαμα οπερατικών προδιαγραφών, το θέατρο θα έρχεται πάντοτε αντιμέτωπο με την αναζήτηση της αλήθειας, της «σημασίας του να έχει κάτι κάποια σημασία», με την ανάγκη να διεγείρει τις σκέψεις, τις αισθήσεις και τις μνήμες των θεατών, επαναπροσδιορίζοντας τη μορφή του. Με αυτήν την έννοια, η τέχνη του δημιουργού στο θέατρο οφείλει πάντα να εξισορροπεί την αφαιρετική φαντασία του σκηνοθέτη με τις στέρεες δομές ενός εμπνευσμένου «αφηγήματος», ενός ουσιώδους κειμένου.

Μια από τις κυριότερες συνέπειες που είχε η απελευθέρωση της σκηνης από αυτό που συχνά και με ποικίλους τρόπους έχει χαρακτηριστεί “τυραννία” του δραματικού κειμένου, υπήρξε η επίγνωση ότι το θέατρο είναι σταυροδρόμι αρκετών καλλιτεχνικών μορφών και όχι ένας νόθος συγγενής της λογοτεχνίας και της δραματικής γραφής. Εδώ και αρκετά χρόνια, και κυρίως χάρη στην ελευθερία που τους πρόσφερε ο θρίαμβος του θεάτρου του σκηνοθέτη από το 1980 και πέρα, η επιθυμία να συναγωνιστούν για την προσοχή του θεατή οδήγησε πολλούς σκηνοθέτες στη διεκδίκηση και οικειοποίηση του συγγραφικού ρόλου, αλλά και του έργου του δραματουργού. Μεταφράζοντας ή μεταμορφώνοντας τις λέξεις σε ήχους και τους διαλόγους σε αλληλουχίες εικόνων, σύγχρονοι δημιουργοί όπως ο Brook, η Mnouchkine, ο McBurney, ο Warlikowski, ο Marthaler, ο Suzuki, και φυσικά ο Wilson, ανάμεσα σε πολλούς άλλους, σαφώς επηρεασμέ-

---

1 “Whatever Happened to the Avant-Garde?”. Άρθρο στο *Yale French Studies*, No 112, Yale University, New Haven 2007, σ.11.



νοι από τον Artaud, επιμένουν στη δυναμική και την αναγκαιότητα μιας αποκλειστικά θεατρικής γλώσσας για το σώμα, που θα σταθεί απέναντι στη γλώσσα της λογοτεχνίας, θεωρώντας τη σύλληψη και τη δραματοποίηση εικόνων μια πιο ολοκληρωμένη μορφή «σκηνικής γραφής». Αυτή τη νέα γλώσσα το κοινό μαθαίνει να αντιλαμβάνεται και να εκτιμάει, εκπαιδευόμενο σε ένα καινούριο σκηνικό λεξιλόγιο και παραμένοντας ανοιχτό σε «ενδόμυχες εντυπώσεις».

Στην προσπάθειά μας να προβούμε σε μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση της αισθητικής που υπαγορεύει η πρακτική του θεάτρου του δημιουργού, μαζί με την ανάγκη να υπογραμμίσουμε τους κινδύνους που ελλοχεύουν πίσω από τον φιλόδοξο, αλλά παγερό φορμαλισμό που συχνά ασπάζεται αυτή η τέχνη, ως αποτέλεσμα της ισοπεδωτικής απόρριψης κάθε εννοιολογικής αναζήτησης στην διαδικασία της εδραίωσης της φόρμας ως απόλυτο, μοναδικό κείμενο της παράστασης, θα αναγκαστούμε να αναφερθούμε στο προφανές: ότι δηλαδή η συγγραφή είναι μια συναρπαστική διαδικασία, καθώς μας προσφέρει τη μοναδική δυνατότητα να γίνουμε δέκτες της λατρείας εκείνων των ελάχιστων, έστω, που θα διαβάσουν, θα παρακολουθήσουν, θα βιώσουν υπό μία έννοια, το προσωπικό μας όραμα για τον κόσμο, όπως αυτό περικλείεται στη σταθερότητα ενός σχήματος, ενός πλαισίου δημιουργίας, είτε λέγεται σελίδα βιβλίου, είτε θεατρική σκηνή. Οι «ιερόσυλες» τάσεις των σκηνοθετών, η ανάγκη τους να αντιταχθούν στο εφήμερο της παράστασης, το ένστικτο της «συγγραφής», που αποτελεί για πολλούς έκφανση μιας πρωτογενούς, αλλά και ακλόνητης δημιουργίας που υφίσταται ίσως τις λιγότερες φθορές από τη βανουσότητα του χρόνου, μαζί με την ανάγκη να αντιταχθούν στο εφήμερο του θεατρικού γεγονότος, δυναμιτίζουν συνειδητά ή ασυνείδητα την ένταση στη σχέση κειμένου και παράστασης.

Η προκλητικά υπερ-αισθητικοποιημένη «ένδυση» του κειμένου της παράστασης, η υπονόμηση της ουσίας από σημαίνοντα φορμαλιστικής αρτιότητας σε παραγωγές πρωτοποριακών σκηνοθετών (με πλείστα παραδείγματα από τη διεθνή αλλά και την εγχώρια παραγωγή), έχουν τροφοδοτήσει τη θεατρική κριτική για περισσότερο από τρεις δεκαετίες. Ουσιαστικά, η επικρατούσα διαλεκτική στη θεατρική έρευνα αφορά στο τι συνιστά «νόημα» στο θέατρο και εάν αυτό προκαθορίζεται από τον θεατρικό συγγραφέα, υπηρετείται ή αναπλάθεται μέσα από τη φαντασία του σκηνοθέτη και του ηθοποιού ή τελικά δημιουργείται εκ νέου από κάθε θεατή ξεχωριστά. Δίνεται επίσης προσοχή στην εξίσωση ή και τη σύγκρουση ανάμεσα στην αρχική άποψη-όραμα του συγγραφέα και την μετέπειτα ερμηνευτική μεταφορά του κειμένου στη σκηνή, τα οποία μπορούν να παραφραστούν ως πρόθεση του συγγραφέα και υποκειμενική απόδοσή της πρόθεσης αυτής από τη σκηνοθεσία. Ταυτόχρονα, εξετάζεται η δυνατότητα συνύπαρξης, όπως και η μάχη για επικράτηση στη σκηνή του γραπτού κειμένου του συγγραφέα και του «αισθητηριακού» (δηλαδή εκείνου που άπτεται της πρόσληψης μέσω των αισθήσεων) κειμένου του σκηνοθέτη. Μοναδική ευκαιρία για μια κοινώς βιωμένη εμπειρία ανάμεσα στους καλλιτέχνες και τους θεατές, η σύγχρονη παράσταση (που πραγματοποιείται στη σκηνή μέσω της συνεργατικής εμπλοκής πολλών, αλλά που ενορχηστρώνεται τελικά από έναν και μοναδικό παράγοντα, τον σκηνοθέτη), διαψεύδει τους ισχυρισμούς πως το θέατρο αποτελεί απλώς μια σκηνική απεικόνιση των προθέσεων του θεατρικού συγγραφέα.

Όντως, όταν συζητούμε για μία παράσταση, η έννοια του νοήματος είναι πάντα μία δυναμική, εξελισσόμενη διαδικασία, μία ενστικτώδης αλλά και περίπλοκη συνάντηση ανάμεσα στο συγγραφέα, το σκηνοθέτη και τον θεατή. Κατ'αυτόν τον τρόπο, δεν μπορούμε παρά να επαναλάβουμε πόσο παράδοξη είναι τελικά η έννοια της σκηνοθετικής ουδετερότητας. Αν όλοι συμφωνήσουμε στο ότι είναι εντελώς αδύνατο για έναν καλλιτέχνη να μην ερμηνεύει όταν δημιουργεί, τότε η λειτουργία της σκηνοθεσίας ως μίας πιστής σκηνικής απεικόνισης ενός γραπτού κειμένου φαίνεται όλο και πιο παράλογη, αν όχι αδύνατη. Συνεπώς, το να ελπίζουμε σε μία «αγνή»

ανάγνωση οποιουδήποτε κειμένου, αποτελεί μια ξεπερασμένη, αν όχι επικίνδυνη ιδέα. Καθόλου τυχαία, η σημειολόγος του θεάτρου Anne Ubersfeld θεωρεί το δραματικό κείμενο μη ολοκληρωμένο, γεμάτο τρύπες και κενά, που η σκηνοθεσία καλείται με τη σειρά της να καλύψει (24). Με ακόμα πιο ακραία ματιά, στη μελέτη της «Αντιστρέφοντας την Ιεραρχία Ανάμεσα στο Κείμενο και την Παράσταση» (2001), η σημειολόγος Erika Fischer-Lichte περιγράφει τη σχέση ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση με όρους ιεροτελεστίας, εντάσσοντάς την σε ένα «πολιτιστικό μοντέλο θυσίας». Υπογραμμίζει χαρακτηριστικά πως «κάθε παράσταση που δημιουργείται στην πορεία της σκηνικής ερμηνείας ενός κειμένου, είναι μέρος μιας τελετής ανθρωποθυσίας [...]. Η μόνη προϋπόθεση για τη γέννηση της παράστασης είναι να θυσιαστεί το κείμενο»(283).

Από την άλλη, ωστόσο, ένας πιο πρόσφατος προβληματισμός εστιάζει στο γεγονός ότι οι σύγχρονες θεωρίες της σκηνης που αντιμετωπίζουν το δραματικό κείμενο ως βασικά «ασταθές», ως ένα απλό πρόσχημα για την παράσταση έχουν χάσει την ουσία του επιχειρήματος σχετικά με τη χρήση της γλώσσας, του κειμένου και του νοήματος στη σκηνή. Χαρακτηριστικά, οι πολέμιοι του δραματικού θεάτρου αρνούνται να δεχτούν την λειτουργία της γλώσσας ως «λόγου», όπως την είχε πρώτος διακρίνει ο Artaud, υποβαθμίζοντας έτσι την σωματική και μουσική της ιδιότητα και «απαγορεύοντας» στη λογοτεχνία να εκφράσει την παραστάσιμη (σκηνική) δυναμική της.

Έτσι, εμφανώς αποκομμένοι από τις όποιες ευκολίες της μίμησης, οι μηχανισμοί της σύγχρονης παράστασης έχουν υποκαταστήσει σε μεγάλο βαθμό το δραματικό στοιχείο του θεάτρου και την αναπαραστατική σκηνοθεσία. Παρόλα αυτά, η διαμάχη ανάμεσα στη φόρμα και στο περιεχόμενο, αποτελεί μία βασική διαλεκτική στο σύγχρονο θέατρο, με τους πολέμιους της τέχνης του δημιουργού να κουνούν το δάχτυλο σε εκείνους τους σκηνοθέτες, οι οποίοι κατά την άποψή τους αποφεύγουν την ουσιαστική ερμηνεία του κειμένου, στην προσπάθειά τους να παράγουν εντυπωσιακές σκηνικές εικόνες. Απορρίπτοντας την κριτική ότι πολύ συχνά η φόρμα της παράστασης δεν είναι παρά ένα περίτεχνο, αλλά άδειο κέλυφος, καταξιωμένοι καλλιτέχνες υποκύπτουν στην πίεση να επινοήσουν ένα νέο αισθητικό πλαίσιο, να συνεπάρουν το θεατή με αέναους συνδυασμούς ήχου, κίνησης και χρωμάτων, *εις βάρος* και όχι παράλληλα με μια εκ βάθρων εξερεύνηση του εννοιολογικού πλούτου του κειμένου. Δύσκολα μπορούμε να αμφισβητήσουμε το γεγονός ότι η φόρμα (από τη φύση της εχθρός της κειμενικής κυριότητας), υπό το πρόσχημα του «η τέχνη για την τέχνη», έχει αποκτήσει βαμπυρικές ιδιότητες, καταπίνοντας άπληστα τα στοιχεία εκείνα της σκηνης που απειλούν το αεροστεγές της περίβλημα.

Έτσι, σε ένα προκλητικό μανιφέστο του Φορμαλισμού, ο Αμερικανός δημιουργός *par excellence*, Robert Wilson, μας καλεί να αφεθούμε χωρίς καμία ενοχή στο οπτικό μεγαλείο του έργου του: Πηγαίνετε [στις παραστάσεις μου] σαν να πηγαίνατε σε κάποιο μουσείο, για να κοιτάξετε τους πίνακες. Απολαύστε το χρώμα του μήλου, τη γραμμή του φορέματος, το πώς αντανakλάται ένας φωτισμός. [...] Δεν χρειάζεται να σκέφτεστε την ιστορία, γιατί δεν υπάρχει. Δεν χρειάζεται να αφουγκράζεστε τις λέξεις, γιατί οι λέξεις δεν σημαίνουν τίποτα. Απλώς απολαύστε το σκηνικό, τους αρχιτεκτονικούς σχηματισμούς στο χώρο και στο χρόνο, τη μουσική, τις αισθήσεις που όλα αυτά γεννούν. Ακούστε τις εικόνες. (Εισαγωγή του Brustein στον Shyer xv).

Πίσω από την ανοιχτή πρόσκληση του Wilson, μπορούμε να διακρίνουμε την αποφασιστική πρόθεση πολλών δημιουργών να επιβάλλουν το θέαμα στο θεατή, να συναινέσουν με χαρά στο διαζύγιο της εικόνας από το κείμενο, να θάψουν τις λέξεις κάτω από ένα σωρό αστραφτερών κατασκευών, εντέλει, να εξισώσουν πλήρως το περιεχόμενο με τη φόρμα. Στην καλύτερη περίπτωση, αυτή η αισθητοποίηση της παράστασης γεννάει πράγματι εκπληκτικές εικόνες. Τελικά, όμως, κάποιες από αυτές, αδυνατούν να σηκώσουν το βάρος της δραματουργίας, φέρνοντας σε αμηχανία τους θεατές, που δυσκολεύονται να τις εντάξουν ή να τις συνδυάσουν με

την εκάστοτε δραματική κατάσταση, και οι οποίοι επιθυμούν μια πιο ουσιαστική επαφή από αυτήν που μπορεί να επιφέρει η τεχνολογική ευφυΐα μιας παράστασης. Κατά αυτόν τον τρόπο, η εικονολατρεία των σκηνοθετών μπορεί να καταστεί βλαβερή. Συχνά, τα οπτικά σημαίνοντα, όσο ελκυστικά κι αν είναι, λειτουργούν συχνά από τα συμφραζόμενα της παράστασης, αποπροσανατολίζοντας το κοινό από την δυναμική της εσωτερικής δράσης του έργου. Όπως εξηγεί ο Γερμανός θεωρητικός Hans Lehmann (σε ελεύθερη μετάφραση):

Αν αντιληφθούμε τα κείμενα και τις διαδικασίες της σκηνικής τους απόδοσης σύμφωνα με το μοντέλο συναρπαστικής *δράσης*, τότε οι *θεατρικές* συνθήκες της αντίληψης, δηλαδή οι αισθητικές ιδιότητες του θεάτρου *ως* θέατρο, απομακρύνονται στο παρασκήνιο: [δηλαδή] το περιπετειώδες παρόν, η ιδιαίτερη σημειωτική των σωμάτων, οι χειρονομίες και οι κινήσεις των περφόρμερς, η συνθετική και η θεμελιακή δομή της γλώσσας ως ηχητικό τοπίο, τα χαρακτηριστικά του οπτικού πέρα από την αναπαράσταση, η μουσική και ρυθμική διαδικασία με το δικό της χρόνο, κλπ. Όμως αυτά τα στοιχεία (η φόρμα) είναι αυτοσκοπός σε πολλές σύγχρονες θεατρικές δουλειές [...] και δεν χρησιμοποιούνται απλώς ως βοηθητικό μέσο για την απεικόνιση μια δράσης φορτισμένης με σασπένς (34-5, έμφαση του συγγραφέα).

Αυτό που υπαινίσσεται ο Lehmann είναι ότι, χωρίς ένα κεντρικό όραμα να την καθοδηγεί, μια υπερβολικά φορμαλιστική σκηνοθεσία μπορεί απλώς να (ανα) παράγει μηχανικά «γυρλόαντες» οπτικών εφέ που στερούνται βάθους, ουσίας και εμβέλειας. Τελικά, αντί να «ταξιδέψει» στον κόσμο της σκηνης, το κοινό πειθαναγκάζεται να αποδεχτεί τις άκαιρες φαντασιώσεις του σκηνοθέτη. Η δουλειά αρκετών καλλιτεχνών, όπως του Wilson, της Anne Bogart ή και της Liz LeCompte του Wooster Group, αφήνει συχνά αυτήν την πικρή γεύση: αυτό-αναφορικά ταμπλώ, άψογης εκτέλεσης, αλλά ταυτόχρονα «ψυχρά», εγκαταλείπουν τους θεατές στην τύχη τους, να αναρωτιούνται αν για άλλη μια φορά «μαγεύτηκαν» πρόωρα από τα καινούρια ρούχα κάποιου αυτοκράτορα.

Στο πνεύμα αυτό, η συμβουλή προς τους σκηνοθέτες να μην υποτιμούν ποτέ το κοινό τους, αν και φαινομενικά απλοϊκή, είναι στην πραγματικότητα πολύτιμη, επιβεβαιώνοντας το γεγονός ότι οι θεατές δεν θα αρκεστούν τελικά σε φαντασμαγορικά καλλιτεχνήματα και εξωπραγματικές σκηνικές μεταφορές, αν ο πυρήνας της παράστασης παραμένει κούφιος. Όπως αναγνωρίζει ο Nick Kaye:

Οι εντυπωσιακές ιδέες και η οπτική φαντασία μπορούν να αποδώσουν μόνον εφόσον υπάρχει μία πιο βαθιά σχέση με το πώς ο καλλιτέχνης βλέπει τον κόσμο που τις κρατάει ενωμένες και τους δίνει ζωή. Η αδυναμία της φόρμας να αποδώσει το περιεχόμενο, υπογραμμίζει τη βασική κριτική στο *Νέο Φορμαλισμό*, μία διαρκώς αυξανόμενη έμφαση στη φόρμα και τη δομή αυτών καθ'αυτών. (46)<sup>2</sup>

Αναμφίβολα, πολλά είναι τα προβλήματα που αναφέρονται στη διαρκή αναζήτηση της φορμαλιστικής τελείωσης από το σκηνοθέτη. Στην εξοντωτική αντίστασή τους στο κείμενο, που με τη σειρά του αρνείται να υποκύψει στις «στρογγυλοποιήσεις» της επιδιωκόμενης φόρμας, οι σκηνοθέτες ενίοτε κλείνουν τα μάτια τους στις κοινωνικές και ιστορικές ιδιαιτερότητες του έργου, πατώντας στο κατώφλι του ανιστόρητου, καθώς και της πολιτιστικής πειρατείας. Έχει

2 Ο Lehmann εξηγεί ότι αυτό που λείπει από τη δουλειά πολλών δημιουργών είναι μια «δραματική κατεύθυνση μέσα από τα λόγια της ιστορίας, κάτι που στη ζωγραφική ισοδυναμεί με την δόμηση του ορατού μέσα από την προοπτική. Αυτό που κάνει η προοπτική είναι ότι καθιστά την ολότητα δυνατή, ακριβώς επειδή η θέση του θεατή, η άποψη, έχει αποκλειστεί από τον ορατό κόσμο της εικόνας, έτσι ώστε η ουσιαστική πράξη της αναπαράστασης λείπει από τον αναπαριστάμενο» (79).

στ' αλήθεια το θέατρο το δικαίωμα να ζητήσει άφεση αμαρτιών από την ιστορία και τη μνήμη; Εικονοκεντρικοί δημιουργοί που φαίνονται να απορρίπτουν την έλλογη σκέψη και την εννοιολογική αναζήτηση στη δουλειά τους δέχονται κριτική για την α-πολιτική τους ατζέντα, με τον ίδιο τρόπο που κάποιοι πρωτοπόροι καλλιτέχνες της δεκαετίας του εξήντα και του εβδομήντα, όπως ο Julian Beck και η Judith Malina του Living Theatre είχαν κατηγορηθεί για την αποστασιοποιημένη τους στάση απέναντι στην ιστορία και την κουλτούρα της χώρας τους, με το να αντιδρούν στη κυρίαρχη χρήση της γλώσσας και των νοητικών διεργασιών στην παράσταση.<sup>3</sup> Σίγουρα, η έλλειψη ιστορικότητας και κριτικής απόστασης, οι σκόρπιες εικόνες, η κατακερματισμένη αντίληψη και η αποσπασματική ερμηνεία του κόσμου, θα οδηγήσουν στο ίδιο είδος κόπωσης που επήλθε στο έργο της *avant-garde* της δεκαετίας του εβδομήντα (κυρίως στις Η.Π.Α.), όταν δηλαδή ο πρώτος ενθουσιασμός των παραστασιολογικών πειραματισμών του εξήντα είχε πλέον αντικατασταθεί από μια κουρασμένη επανάληψη ανέμπνευστων φορμαλιστικών μοτίβων. Στον αντίποδα του αισθησιασμού της μεταμοντέρνας θεατρικής πράξης, η αναισθητοποίηση φαντάζει πλέον ως διαρκής απειλή, με τους θεατές να αναζητούν μια ανώδυνη ευχαρίστηση από ένα αισθητικό αλλά ταυτόχρονα αναισθησιογόνο και αναισθητο (πολιτικά) θέαμα.

Επιπλέον, μία οδυνηρή επίπτωση της υπερβολικής προσκόλλησης σε μία βραχύβια σκηνική μεταφορά, ένα «κόνσεπτ» είναι και η εμφανής αίσθηση του πομπώδους/βαρύνδουπου και του επιτηδευμένου, αποτέλεσμα της φανεράς απάθειας ή και αντιπάθειας προς το «δαμονικό» κείμενο, αλλά κυρίως της απώλειας αυτής της απαραίτητης ισχυρής, συναισθηματικής, πρωτογενούς αντίδρασης του καλλιτέχνη στο υλικό της παράστασης. Προβλέψιμες μέθοδοι και σκηνοθετικές τεχνικές, που εφαρμόζονται αδιακρίτως σε διαφορετικά έργα και διαφορετικούς ηθοποιούς, ακυρώνουν τις δυνατότητες του κειμένου, αφαιρώντας κάθε στοιχείο έκπληξης και ισοπεδώνοντας τις δραματουργικές του ιδιαιτερότητες. Σε πολλές περιπτώσεις, ο εικονολατρικός σχεδιασμός της παραγωγής υπερκαλύπτει μια νωθρή ερμηνεία του κειμένου και λειτουργεί σε πλήρη αντίθεση με το ίδιο το θέμα του έργου. Επιπλέον, αμέσως μόλις αποκρυπτογραφηθεί το όποιο κόνσεπτ της παράστασης, δεν υπάρχουν πια άλλες εκπλήξεις ή και μια βαθύτερη συγκινησιακή εμπειρία για τους θεατές. Κατά συνέπεια, αυτό που ελεύθερα μπορεί να ονομαστεί εννοιολογική (αλλά και φορμαλιστική) σκηνοθεσία προδίδει συχνά ένα είδος κλεισίματος, μια περάτωση που κατά τρόπο ειρωνικό διαιωνίζει όσα αυτή διατείνεται ότι απορρίπτει. Ταυτόχρονα, η ενοχλητική αίσθηση του «φορεμένου» (είτε πρόκειται για σκέψη, ή ιδέα, ή συναίσθημα) ενισχύεται περαιτέρω από την ίδια τη δομή της απροκάλυπτα εχθρικής προς την ουσία παράστασης, στην οποία το αυθαίρετο ανακάτεμα διακειμενικών στοιχείων, ενσωματώνεται συχνά σε μια αλόγιστη χρήση των πολυμέσων κακοχωνεμένων φορμαλιστικών ψυχώσεων. Και παρόλο που η αναπαραστατικότητα δεν αποτελεί πλέον επιλογή ή λύση, είναι αλήθεια ότι τα ασαφή και ανακυκλούμενα σκηνοθετικά «κόνσεπτς» που στοχεύουν στην δημιουργία εύκολου εντυπωσιασμού αλλά αστοχούν στη δημιουργία γνήσιας επαφής μεταξύ θεατή και σκηνης, αποτελούν τις περισσότερες φορές προκλητικά αντάρεςκες, ενοχλητικά εσωστρεφείς και εντέλει, απογοητευτικές ασκήσεις επί σκηνης.

3 Αρκετές από τις παραστάσεις στη δεκαετία του εβδομήντα, μας λέει ο Vanden Heuvel, ουσιαστικά δεν είχαν καμμία χρονική ή θεματική σχέση με την ιστορία. Με το να σκαρώνουν αβέβαιες δομές παιχνιδιού -αντί για τα λογικά ή τα χρονικά πλαίσια μιας σταθερής αφήγησης- επέτρεπε σε ηθοποιούς και σκηνοθέτες να δημιουργήσουν την εμμονή ενός διαρκούς παρόντος, στη διάρκεια του οποίου, μπορούσαν να αναβάλουν την παρόρμηση να καταπνίξουν την εμπειρία και το υλικό των αισθήσεων μέσα σε καθορισμένα, αμετακίνητα και συνεπώς πλασματικά μοτίβα. Αντίθετα, βίωναν τα απερίοριστα κύματα της λιμπιντικής ενέργειας, των αισθητηριακών εικόνων, κ.ο.κ. από πρώτο χέρι, χωρίς τη διαμεσολάβηση ενός προαποφασισμένου νοηματικού διαγράμματος. Ως αποτέλεσμα όμως, η αποδέσμευση από τα λογικά, τα ρυθμιστικά στοιχεία του μυαλού, ταυτίστηκε με την ακύρωση της μνήμης και της ιστορίας (1994: 51).

Είναι λοιπόν το θέατρο εφικτό σε μια σκηνή χωρίς κείμενο; Μπορεί η σκηνική φόρμα να αποτελέσει από μόνη της «νόημα» και ποια είναι η σαγήνη της οπτικής ερμηνείας; Αντιστρόφως, μπορεί η εγκαθίδρυση της σκηνικής γραφής στο θέατρο του σκηνοθέτη-δημιουργού να οδηγήσει αυτόματα στην περιθωριοποίηση της νοηματικής πληρότητας μιας παράστασης; Ποια είναι τα όρια της σκηνοθετικής παρέμβασης; Πού σταματάει η ερμηνεία και πού αρχίζει μια νέα γραφή; Σε τι θα «πρέπει» να υπακούν οι σκηνοθέτες και τι να επιτρέπουν οι συγγραφείς; Μπορούμε να μιλάμε για την ηθική της σκηνοθεσίας και αν ναι, ποιος είναι αυτός που μπορεί να βάλει όρια στο δικαίωμα των σκηνοθετών να ερμηνεύσουν; Τελικά, τι παραπάνω συνιστά αυτήν την ηθική της σκηνοθεσίας, πέρα από τη θαρραλέα απόφαση του σκηνοθέτη να μοιραστεί την αλήθεια του κειμένου με την ανάγκη του θεατή για ταύτιση, ενδοσκόπηση και συγκίνηση;

Αυτό για το οποίο ίσως αξίζει να παλέψει η σύγχρονη σκηνοθετική πράξη είναι να ανακαλύψει ή και να επινοήσει τρόπους με τους οποίους η προσωπική αντίληψη του κάθε σκηνοθέτη για την αισθητική μορφή της παράστασής του θα μπορέσει να φιλοξενήσει με γενναιοδωρία τον παλμό του κειμένου αλλά και το σωματοποιημένο συναίσθημα του ηθοποιού. Για το λόγο αυτό, όταν όλες οι μορφές της τέχνης μας φαίνονται κορεσμένες και ο πειραματισμός με διαρκώς πολλαπλασιαζόμενα είδη περφόρμανς εξαντλημένος, πρέπει σίγουρα να στρέψουμε την προσοχή μας, αλλά και να ενθαρρύνουμε την στροφή (επιστροφή) του σκηνοθέτη στο πρωταρχικό κείμενο του θεατρικού συγγραφέα, αποτελεί αντίδραση ενάντια στην υπερβολικά αυτάρεσκη αλλά και εντελώς ρηχή εξίσωση όλων των μορφών σκηνικής γραφής με επιτηδευμένες ασκήσεις άγουρων «σκηνοθετισμών».

Είναι ίσως μια παρόμοια αντίδραση που μπορεί να εξηγήσει την τάση αρκετών καταξιωμένων δημιουργών (ανάμεσα σε αυτούς σκηνοθέτες όπως ο Wilson, αλλά και ο Brook, που εδώ και δεκαετίες πειραματίζονται με επιτυχία πάνω σε σωματικές και εικαστικές πλευρές του θεάτρου) να επιστρέψουν στο δραματικό κείμενο και να επενδύσουν και πάλι στη δύναμη του λόγου, επανεξετάζοντας τη βιωσιμότητα μιας αποκλειστικά αυτοτροφοδοτούμενης φόρμας. Χωρίς να παραβλέπουμε το γεγονός ότι όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες αλλά και κριτικοί του θεάτρου αντίστοιχα αναγνωρίζουν ότι το «κείμενο» στο θέατρο μπορεί να πάρει τόσες μορφές, όσοι είναι και οι καλλιτέχνες που συνεργάζονται κάθε φορά, καθώς και το ότι το κείμενο της παράστασης έχει εδραιωθεί δυναμικά ως η μοναδική δύναμη ολοκλήρωσης όλων αυτών των συνδυασμών, είναι αλήθεια ότι όλο και πιο πολύ σκηνοθέτες αλλά και θεατές στις μέρες μας, φαίνονται έτοιμοι να υιοθετήσουν την αντίληψη ότι στην οποιαδήποτε δραματουργία, λογοτεχνική ή οπτική, το θέμα, η κατάσταση, η ιστορία, η (απενεχοποιημένη) ουσία της παράστασης είναι τελικά το μοναδικό αδιαπραγμάτευτο στοιχείο.

Ωστόσο, οι βασικές ερωτήσεις παραμένουν, παρά τις αγωνιώδεις προσπάθειες, τόσο της θεατρικής κριτικής, όσο και της ίδιας της εμπειρίας της πρωτοποριακής σκηνοθετικής πράξης να τις απαντήσουν. Οραματιζόμενος μία ιδανική μορφή δημιουργικής «συμβίωσης», ο σύγχρονος θεωρητικός του θεάτρου Michael Vanden Heuvel μιλάει για μια «επιθετική διχοτόμηση» του διπόλου κείμενο-παράσταση, καταδικάζοντας τους περιοριστικούς και «αυτο-αναιρούμενους» δυϊσμούς. Ισχυρίζεται λοιπόν ότι οι όροι «κείμενο» και «παράσταση» θα έπρεπε να ως «διαλογικοί» και όχι ως «αμοιβαία αποκλειόμενοι», όπως επίσης και ως «ασυμπτωματικοί». Να τους επιτρέπεται δηλαδή να «κυκλοφορούν ελεύθερα, με ελαστικότητα και να εναλλάσσονται όταν βρίσκονται κοντά, αλλά και να επανέρχονται σε κοινή πορεία όταν αρχίζουν να απομακρύνονται ο ένας από τον άλλον. (Vanden Heuvel 1992: 52).

Αναμφισβήτητα, ένα από τα πιο σημαντικά πράγματα που μας έχει διδάξει το πρωτοποριακό θέατρο είναι ότι όσο κι αν προσπαθήσεις να μεταχειριστείς το κείμενο ως απλό υλικό παράστασης,

τελικά είναι αδύνατο να το ρευστοποιήσεις. Ό,τι και να κάνεις, η γλώσσα, όπως μας λέει ο Pavis, παραμένει ένα «σύστημα συμβόλων, μια κειμενική λερναία ύδρα (Pavis 2007: 299), πολύπλοκη και ανθεκτική». Από την άλλη, στο διαφωτιστικό άρθρο του με τίτλο «Οι Σκηνοθέτες-Δημιουργοί φέρνουν νέα ζωή στο θέατρο», ο κριτικός των *New York Times*, Frank Rich είναι ανένδοτος στο ότι «αποτελεί δείγμα ενός ακμάζοντος θεάτρου οι πράξεις του σκηνοθέτη να μπορούν να μιλήσουν το ίδιο, αν όχι πιο δυνατά με τις λέξεις ενός συγγραφέα.» Έτσι, μπορούμε να κάνουμε ατέλειωτες υποθέσεις για το κατά πόσο ένα γραπτό κείμενο μπορεί να ολοκληρωθεί και να τελειοποιηθεί μόνο μέσα από μια σοφή σκηνοθετική παρέμβαση. Με τον ίδιο τρόπο είναι εξίσου δύσκολο να αποφασίσουμε αν είναι θεμιτό να μιλάμε για το *ίδιο* ή για δύο διαφορετικά κείμενα, στις περιπτώσεις όπου ο σκηνοθέτης συνειδητά εισβάλλει στα θεμέλια του έργου, διαφοροποιώντας δραστικά τα συμφοραζόμενα της δράσης, με παρενθετικές σκηνές και διαρθρωτικές αλλαγές στη δομή του. Σε αυτό το πνεύμα, δεν μπορούμε παρά να ελπίζουμε σε έναν δημοκρατικό και ταυτόχρονα δημιουργικά ανήσυχο *τόπο* στο θέατρο, που θα βασίσει την αλληλεπίδραση του σκηνοθέτη με τον ηθοποιό και το θεατή, πάνω σε ένα *σημαντικό* κείμενο, ένα πεδίο σκέψεων, ονείρων, εννοιών, συναισθημάτων, αναμνήσεων και εικόνων, γλωσσικό, ή αισθητηριακό, λογοτεχνικό ή παραστατικό, είτε αυτό φέρει την υπογραφή του θεατρικού συγγραφέα, είτε την καλλιτεχνική σφραγίδα του ίδιου του σκηνοθέτη. Μένει να φανεί το κατά πόσο η σταδιακή επένδυση των σκηνοθετών στο δραματικό κείμενο αποτελεί μία επιστροφή σε συντηρητικές δομές, μία συμμόρφωση σε πιο καθιερωμένες παραστασιολογικές λογικές, ή απλώς έκφραση της διάθεσης των καλλιτεχνών να εξερευνήσουν τρόπους ώστε να αναστήσουν τη χαμένη αξιοπιστία ενός θεάτρου που συχνά παραπαίει ανεργμάτιστο στους κλυδωνισμούς της μεταμοντέρνας ευκαιρίας, ελευθερίας και ελευθεριότητας.

Κλείνοντας, οφείλουμε να αναγνωρίσουμε ότι στις πιο σημαντικές παραστάσεις, στις παραστάσεις που θα θυμόμαστε, η λεπτή, αλλά ταυτόχρονα τονωτική ανταλλαγή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση, ο διάλογος ανάμεσα στο συγγραφέα και το σκηνοθέτη, γεννάει συγκλονιστικά «κείμενα», που πάλλονται στο διαδραστικό συγκερασμό από τη μια μεριά της πειθαρχημένης τεχνικής και του ελέγχου της δομής από το συγγραφέα, και από την άλλη, της διαισθητικής αντίληψης του ενσάρκωμένου χαρακτήρα και της σκηνικής κατάστασης, από τον σκηνοθέτη. Η σταδιακή επιστροφή του θεάτρου στο κείμενο (όπως καθαρά φαίνεται στην σημαντική συγκομιδή «νέο-δραματικών» θεατρικών έργων από το 1990 και πέρα) αποτελεί ίσως μια μερική απάντηση στο βασανιστικό ερώτημα του κατά πόσο μία θεατρική πράξη που αρνείται πεισματικά να συνδιαλλαγεί με το λόγο, αλλά και την έννοια, μπορεί ποτέ να επιβιώσει πέρα από την εφήμερη εντύπωση που επιβάλλει η άκριτη ταύτιση ή αντικατάσταση από την φόρμα του περιεχομένου, της σκέψης, της αντίληψης και της ψυχο-νοητικής πρόσληψης της παράστασης.

## BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Fischer-Lichte, Erika: «Reversing the Hierarchy between text and performance», *European Review* 9.3, 2001, σσ. 277-291.  
 Kaye, Nick: *Postmodernism and Performance*, Macmillan, London 1994.  
 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*. Μετ. Karen Jurs-Munby, Routledge, London 2006 (1999).  
 Mounsef, Donia and Josette Feral, eds.: *The Transparency of the Text. Contemporary Writing for the Stage*, Yale French Studies, αρ. 112, Yale University, New Haven 2007, σσ. 7-13.  
 Pavis, Patrice: *La Mise-en-scène Contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Armand Colin, Coll. "U", Paris 2007.  
 Rich, Frank: «Auteur Directors Bring New Life to Theatre», *New York Times* 24 Nov. 1985.  
 Shyer, Laurence: *Robert Wilson and his Collaborators*, Theatre Communications Group, New York 1990.  
 Ubersfeld, Anne: *Reading Theatre*. Μετ.: Frank Collins. Paul Perron και Patrick  
 Debbeche, eds, University of Toronto Press, Toronto 1999 (1977).  
 Vanden Heuvel, Michael: *Performing Dramal Dramatising Performance. Alternative Theatre and the Dramatic Text*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1994.  
 ---: «Complementary Spaces: Realism, Performance and a New Dialogics of Theatre», *Theatre Journal* 44.1, 1992, pp. 47-58.



*Αρχαίο Δράμα ΙΙ*  
*Πρόσληψη, Εμπνεύσεις, Επιδράσεις*







ΜΑΡΙΝΑ ΚΟΤΖΑΜΑΝΗ

## Τόνυ Χάρισον και αρχαίο ελληνικό θέατρο: Τι λένε τα σημειωματάρια;

Ο Τόνυ Χάρισον (Tony Harrison) θλίβεται για τον περιθωριακό ρόλο που έχει η ποίηση σήμερα. Διακεκριμένος ποιητής ο ίδιος περιγράφει τον εαυτό του ως άγριο ζώο υπό εξαφάνιση και δηλώνει ότι αισθάνεται μεγαλύτερη οικειότητα με τους ποιητές άλλων εποχών όταν η ποίηση αποτελούσε τον βασικό συνεκτικό ιστό μιας κοινωνίας. Το ευρωπαϊκό θέατρο, θυμίζει εύστοχα, είναι δημιουργήμα μεγάλων ποιητών. Οι αρχαίοι τραγικοί, ο Σαίξπηρ, ο Μολιέρος, ο Ρακίνας, ο Γκαίτε, δεν έγραφαν μόνο έργα. Ενδιαφέρονταν για όλες τις πτυχές της θεατρικής έκφρασης, καθοδηγούσαν τους ηθοποιούς, έπαιζαν οι ίδιοι, ίδρυναν θέατρα, ηγούνταν θιάσων<sup>1</sup>. Ίσως η ενασχόληση του ποιητή με την σκηνική πράξη προκύπτει αβίαστα εάν σκεφτούμε ότι η ποίηση είναι κατεξοχήν το είδος του λόγου που διαπνέεται από αισθήσεις και σωματικότητα. Παραπέμπει δηλαδή άμεσα σε κουλτούρες προφορικότητας όπου ο λόγος έχει έντονη θεατρικότητα επειδή δεν νοείται ανεξάρτητα από το σώμα που τον φέρει. Η κυριαρχία του σκηνοθέτη τον 20ό αιώνα πάντως έχει επιφέρει καχυποψία απέναντι στο ποιητικό θέατρο και έχει εκτοπίσει τον ποιητή από την σκηνή. Πράγματι, πόσους ποιητές του 20ού αιώνα ξέρουμε που διέπρεψαν και ως ηθοποιοί ή ως σκηνοθέτες; Μόνο ο Μπρεχτ συνεχίζει χωρίς αμφιβολία την παράδοση των μεγάλων ποιητών που ήταν καθολικοί άνθρωποι του θεάτρου. Το ερώτημα δεν αφορά μόνο στην τέχνη αλλά και στην ηθική. Εάν το θέατρο αποτελεί ζωτική λειτουργία της κοινωνίας, η οργανική ενασχόληση των ποιητών με το θέατρο έχει και πολιτική διάσταση. Δηλώνει ότι κάποιος είναι ενεργός πολίτης, όπως ήταν ο Μπρεχτ και όλοι οι παλαιοί ποιητές θεατράνθρωποι. Η ποίηση αποκτά δημόσιο χαρακτήρα, απευθύνεται στην πόλη. Ο Χάρισον που διεκδικεί μερίδιο σε αυτή την παράδοση αναφέρει, ενθυμούμενο τον Σέλεν ότι η φαντασία είναι το ισχυρότερο εργαλείο για να πράττουμε ηθικά ή καλά επειδή χωρίς φαντασία δεν μπορούμε να αισθανθούμε εμπάθεια και χωρίς εμπάθεια δεν μπορούμε να βελτιώσουμε την κοινωνία<sup>2</sup>. Δεν είναι τυχαίο ότι τον Χάρισον ενδιαφέρει σταθερά το θέατρο εφόσον εκεί από τα αρχαιότερα χρόνια καλλιεργείται η εμπάθεια ή η τέχνη της επικοινωνίας. Η επικοινωνία βέβαια καλλιεργείται και σε άλλους χώρους. Καλλιεργείται επίσης στο θέατρο με άλλους τρόπους, πέρα από τους παραδοσιακά θεατρικούς, όπως έχει δείξει πειστικά η παράδοση του επικού θεάτρου του Μπρεχτ ή ακόμα η πληθωρικότητα των παλαιών ποιητών του θεάτρου.

Ο Χάρισον είναι και αυτός πληθωρικός και πολυπράγμων. Με επίκεντρο τον λόγο καλλιεργεί την αμεσότητα της επικοινωνίας με διάφορους τρόπους. Ποιητής με ευρύτατη κλασική παιδεία, ασχολείται σταθερά από την αρχή της καριέρας του με το αρχαίο θέατρο συνδυάζοντας επιτυχημένα πολλούς ρόλους. Μεταφράζει, διασκευάζει, γράφει πρωτότυπα έργα με βάση το αρχαίο δράμα, καθώς και δοκίμια. Ο Χάρισον είναι έντονα και άνθρωπος της πράξης. Σκηνοθετεί για το θέατρο, τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, δίνει πρόθυμα αναγνώσεις

1 Ανέκδοτη συνέντευξη στη Μαρίνα Κοτζαμάνη, Νιούκαστλ (Newcastle), Αγγλία, 20 Απριλίου 2009.

2 Ό.π.

της ποίησής του, αλλά και παίζει μικρούς ρόλους στα έργα του όταν το απαιτεί η ανάγκη, θυμίζοντας την πρακτική των αρχαίων τραγικών. Πολιτικοποιημένος συγγραφέας στην μπρεχτική παράδοση, ο Χάρισον ανατρέπει ότι παραδοσιακά θεωρούμε κλασικό, ανιχνεύοντας τις φωνές των περιθωριακών της αρχαιότητας αλλά και του σήμερα, η υπονομεύοντας εδραιωμένες διακρίσεις ανάμεσα στην υψηλή και την λαϊκή κουλτούρα, το κείμενο και το σώμα, ή τα δραματικά είδη. Προάγει έτσι έναν ευρύτερα συμμετοχικό ρόλο για την ποίηση σήμερα που εμπνέεται από τον παλλαϊκό χαρακτήρα που είχε το θέατρο στην αθηναϊκή δημοκρατία.

Στο άρθρο αυτό παρουσιάζω για πρώτη φορά, μια σχεδόν άγνωστη πτυχή της δουλειάς του: τα σημειωματάριά του<sup>3</sup>. Τα σημειωματάρια είναι δεμένα τετράδια με λευκές αριθμημένες σελίδες που αποτυπώνουν όλη την προετοιμασία για την παράσταση ενός θεατρικού έργου, είτε ο ποιητής συνεισφέρει με το κείμενο, είτε αναλαμβάνει επιπλέον και την σκηνοθεσία του. Μελέτησα τα σημειωματάρια που αφορούν στην επεξεργασία αρχαίων ελληνικών έργων στην βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου Λιντς (Leeds), όπου δωρίθηκαν πρόσφατα και κάνω μια πρώτη αποτίμηση της σημασίας τους<sup>4</sup>. Η ομιλία μου βασίζεται επίσης σε πρωτότυπο, αδημοσίευτο υλικό από συνεντεύξεις που πήρα από τον ίδιο τον ποιητή.

Τα περισσότερα από τα σημειωματάρια καταγράφουν αναζητήσεις που διαρκούν χρόνια και εντυπωσιάζουν με τον όγκο τους. Για παράδειγμα οι σημειώσεις για την εξαιρετική μετάφραση της *Ορέστειας* που παίχτηκε στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας σε σκηνοθεσία Peter Hall (1981) αριθμούν 3.000 σελίδες, καταγεγραμμένες σε 14 σημειωματάρια από το 1973 έως το 2000. Βασισμένο στα σπαράγματα των *Ικνευτών* του Σοφοκλή, οι *Ικνευτές του Οξύρυγχου* (*Trackers of Oxyrhynchus*) είναι πρωτότυπο έργο του Χάρισον, το οποίο ο ποιητής σκηνοθέτησε με μεγάλη επιτυχία στους Δελφούς (1988) και στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας (1990)<sup>5</sup>. Οι *Ικνευτές του Οξύρυγχου* αποτελούνται από 10 σημειωματάρια έκτασης 3000 σελίδων, τα οποία καταγράφουν τις αναζητήσεις του ποιητή από το 1986 έως το 2006.

Ελάχιστες από τις πολυπληθείς σημειώσεις του Χάρισον έχουν προσωπικό χαρακτήρα. Όπως μου είπε χαρακτηριστικά ο ποιητής, εάν κατέγραφε τα συναισθήματα του στην πορεία της δημιουργίας του έργου στα σημειωματάρια δεν θα έγραφε ποίηση. Οι σημειώσεις αναφέρονται στο δημόσιο χώρο και στα μεγάλα πολιτικά ζητήματα που θέτουν τα αρχαία έργα στις εκδοχές του Χάρισον, όπως την αμείλικτη πάλη μητριαρχικών και πατριαρχικών κοινωνικών δομών στην *Ορέστεια* και την *Μήδεια*, τον κίνδυνο πυρηνικού πολέμου στον *Κοινό Χορό* που βασίζεται στην *Λυσιστράτη*, ή την κατάρρευση του σοσιαλισμού στην πρώην ανατολική Ευρώπη στην ταινία *Προμηθέας*<sup>6</sup>.

Το υλικό που συλλέγει ο Χάρισον είναι ιδιαίτερα πληθωρικό και ετερόκλητο θεματικά αλλά και υφολογικά. Τα σημειωματάρια της *Ορέστειας* για παράδειγμα συμπεριλαμβάνουν άρθρα κλασικών φιλολόγων σχετικά με το έργο, ιστορικά συγγράμματα σχετικά με τις μητριαρχι-

3 Ελάχιστες αναφορές στα σημειωματάρια υπάρχουν σε κριτικά έργα σχετικά με τον Χάρισον. Βλέπε για παράδειγμα: Edith Hall, «Tony Harrison's Prometheus: A View from the Left», *Arion* 10, 2002, σ. 129-140. Είναι η πρώτη φορά που τα σημειωματάρια του Χάρισον αποτελούν το κεντρικό θέμα ενός άρθρου.

4 Στη βιβλιοθήκη του πανεπιστημίου Λιντς στο «Αρχείο Τόνου Χάρισον» βρίσκονται τα σημειωματάρια για τα εξής θεατρικά έργα που σχετίζονται με το αρχαίο δράμα: *Aikin Mata*, *Ορέστεια*, *Μήδεια* και *Ικνευτές του Οξύρυγχου* (*Trackers of Oxyrhynchus*). Η καταλογογράφηση των σημειωματαρίων δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί, υπάρχει όμως ένας πρώτος πρόχειρος κατάλογος. Στο σπίτι του ποιητή βρίσκονται μεταξύ άλλων τα σημειωματάρια για τα έργα *Prometheus* και *Common Chorus*.

5 Οι αναφορές στα αντίστοιχα βιβλία του Χάρισον έχουν ως εξής: Τόνου Χάρισον, «The Oresteia» στο *Theater Works 1973-1985*, Penguin, Λονδίνο 1985, σ. 185-292. Ο ίδιος, *The Trackers of Oxyrhynchus*, Faber and Faber, Λονδίνο 1990.

6 Για το σενάριο της ταινίας βλέπε Τόνου Χάρισον, *Prometheus*, Faber and Faber, Λονδίνο 1998.

κές κοινωνίες στην αρχαιότητα, εικόνες θεοτήτων της γονιμότητας, αποκόμματα σχετικά με τον μισογυνισμό του Στρίντμπεργκ και σύγχρονες φεμινιστικές διακηρύξεις. Ακόμα, περιέχουν μονόλογους και σατιρικά ποιήματα που ο Χάρισον έγραψε ειδικά για τις πρόβες για να βοηθήσει τους ηθοποιούς να κατανοήσουν τους ρόλους τους από την άποψη του φύλου.

Στις σημειώσεις συνυπάρχουν πολλά είδη λόγου και εικόνων: επιστημονικές πραγματείες και συγγράμματα διανοουμένων, ενημερωτικά ή άρθρα γνώμης του τύπου, κριτικές, ποιητικά κείμενα, δημόσιοι λόγοι, μανιφέστα, εικόνες από την αρχαιότητα αλλά και εκλαϊκευτικές εκδοχές της μυθολογίας από διαφημίσεις ή φωτογραφίες από την επικαιρότητα. Ο ποιητής κολλά με επιμέλεια στα σημειωματάρια το υλικό του και συχνά το αφήνει ασχολίαστο. Κάποιες φορές υπογραμμίζει ή σημειώνει επιγραμματικά. Η επιλογή βέβαια του υλικού συνιστά από μόνη της σχόλιο και δίνει στα σημειωματάρια έντονα προσωπική σφραγίδα.

Υπάρχουν και πιο εκτενείς σημειώσεις του ποιητή οι οποίες καταγράφουν κυρίως ιδέες για την παράσταση του έργου αλλά και το κείμενο. Ολόκληρο το κείμενο του έργου ενυπάρχει στις σημειώσεις με την μορφή παλίμψηστου. Ο Χάρισον δουλεύει τα έργα του τμηματικά στην γραφομηχανή και επεξεργάζεται κάθε χωρίο πολλές φορές. Κολλά κάθε νέα εκδοχή ενός χωρίου μέσα στο σημειωματάριο πάνω στην παλιά, με τρόπο ώστε να μπορεί κανείς να διατρέξει το σύνολο των εκδοχών από την πρώτη έως την τελευταία που είναι πάνω-πάνω. Το κείμενο λοιπόν ζυμώνεται και παίρνει μορφή σταδιακά μέσα στο δαίδαλο σχολίων, πληροφοριών, και αναγνώσεων που αθροίζονται στις σημειώσεις.

Τόσο τα γραπτά του ίδιου του ποιητή όσο και το υλικό από άλλες πηγές στα σημειωματάρια του αποτελούν θραύσματα. Οι σημειώσεις έχουν αποσπασματικό χαρακτήρα και αυτό αντανακλά για τον Χάρισον τον τρόπο που προσλαμβάνουμε το αρχαίο δράμα. Ο ποιητής παρομοιάζει τη σύγχρονη ερμηνεία ενός αρχαίου δράματος με αρχαία αρχιτεκτονικά μνημεία που φέρουν έκδηλα τα σημάδια ποικίλων παρεμβάσεων από άλλες εποχές. Το μνημείο δεν συνιστά αρμονικό όλον αλλά συλλογή από ετερόκλητα στοιχεία. Με τον ίδιο τρόπο, η ερμηνεία ενός αρχαίου δράματος είναι μια ετερόκλητη συλλογή από θραύσματα: «Τμήματά [του κειμένου] αποκαλύπτονται άθικτα. Άλλα υφίστανται κανιβαλικές παρεμβάσεις για να αποτελέσουν στοιχεία σύγχρονων δομών ενώ άλλα μεταποιούνται σε συνεκτικό υλικό ή σε λίπασμα που γονιμοποιεί νέα ανάπτυξη εδώ και τώρα.»<sup>7</sup> Από αυτή την άποψη η τριλογία της *Ορέστειας* που σώζεται ακέραια δεν διαφέρει από τα σπαράγματα των *Ικνευτών* του Σοφοκλή. Και τα δύο έργα είναι για μας θραύσματα. Στα κείμενά του ο Χάρισον υιοθετεί συχνά επεισοδιακή δομή και αποστασιοποιητικές τεχνικές που υπονομεύουν την σύλληψη του έργου ως αρμονικού όλου. Για παράδειγμα, στην *Μήδεια*, ο Χάρισον ενσωματώνει στην πλοκή του Ευριπίδη μεταγενέστερες εκδοχές του έργου και άλλες εκδοχές του αρχαίου μύθου που προκαλούν εντάσεις και αποκαλύπτουν τον μισογυνικό χαρακτήρα της ερμηνείας του Ευριπίδη. Στον *Κοινό Χορό*, που βασίζεται στην *Λυσιστράτη* υπάρχει διαρκής μετακίνηση από την πλοκή του αρχαίου έργου σε σύγχρονες ακτιβίστριες που έχουν καταλάβει μια πυρηνική βάση σε ένδειξη διαμαρτυρίας για τα πυρηνικά όπλα. Ακόμα και στην *Ορέστεια*, που είναι ακριβής μετάφραση του πρωτότυπου υπάρχει έντονη ειρωνεία που υπονομεύει το τραγικό ύφος.

Εκτός από τα κείμενα και τα τεκμήρια του σύγχρονου πολιτισμού στα σημειωματάρια, αποσπασματικό χαρακτήρα έχει και η παράσταση για τον Χάρισον. Ο ποιητής επισημαίνει

7 Τόνυ Χάρισον, *Plays 4*, Faber and Faber, Λονδίνο 2002, σ. 193. Μετάφραση δική μου.

την αξία της μίας και μόνης παράστασης των αρχαίων έργων την κλασική περίοδο<sup>8</sup>. Η παράσταση διατηρούνταν στην μνήμη, είχε δηλαδή ζωή πέρα από την επιτέλεσή της σε αποσπασματική μορφή: γινόταν μέρος της αυτοβιογραφίας του κάθε θεατή. Στις μέρες μας, με την οπτικοακουστική καταγραφή των παραστάσεων υπονομεύεται η αξία της προσωπικής τους αρχειοθέτησης στην μνήμη. Ο Χάρισον όμως επιμένει. Εμβληματικό έργο της αποσπασματικής προσέγγισής του οι *Ixneutés του Οξύρρυγχου* παρουσιάστηκαν στο στάδιο των Δελφών σε μια και μόνη παράσταση. Ο ποιητής που σκηνοθέτησε ο ίδιος το έργο δεν βιντεοσκοπήσε την παράσταση και δεν επέτρεψε ούτε στα τηλεοπτικά συνεργεία να πάρουν λήψεις της<sup>9</sup>.

Παράσταση, κείμενο και σημειωματάρια λοιπόν έχουν και τα τρία αποσπασματικό χαρακτήρα. Τα σημειωμάτιά του όμως αποτυπώνουν με μεγαλύτερη διαφάνεια τον αποσπασματικό χαρακτήρα της πρόσληψης των αρχαίου θεάτρου, καθώς διακρίνουμε την αυτοτέλεια των στοιχείων πριν από την σύνθεση τους σε κείμενο παράστασης. Η αποσπασματική προσέγγιση ορίζει κατεξοχήν τον χαρακτήρα των συλλογών τόσο από θεματική όσο και από υφολογική και αισθητική άποψη. Ενώ διακρίνουμε το ενδιαφέρον για συγκεκριμένα θέματα στις συλλογές, η εξερεύνηση των θεμάτων δεν υπόκειται σε μέθοδο. Δεν υπάρχει θεματική, αλλά ούτε και λεπτομερής χρονολογική ταξινόμηση που θα μας επέτρεπε να παρακολουθήσουμε με σαφήνεια τα στάδια της εξέλιξης στην ολοκλήρωση ενός έργου. Στα σημειωμάτια όμως ο Χάρισον σημειώνει ανελλιπώς την πηγή, δίνοντας έτσι έμφαση στην αυτοτέλεια του κάθε αποσπασματος μέσα σε ένα σύνολο που αποτελεί κολάζ θραυσμάτων. Όπως ήδη ανέφερα, τα είδη του λόγου που συλλέγει ο Χάρισον είναι πολλά και διάφορα, αποκλείοντας μια συνθετική οπτική και ως προς το ύφος. Ενώ στα κείμενα του Χάρισον κυριαρχεί η ομοιομορφία του λόγου, που συχνά είναι και ομοιοκατάληκτος, στα σημειωμάτια η αυτοτέλεια των στοιχείων προβάλλεται και αισθητικά με την μεγάλη ποικιλία τυπογραφικών στοιχείων στα αποκόμματα που συμπεριλαμβάνουν: πηχυαίους τίτλους εφημερίδων, χειρόγραφα σχόλια του ποιητή, ή άλλα που έχει χτυπήσει με κεφαλαία στη γραφομηχανή, πυκνογραμμένα αποσπάσματα από βιβλία, σε μικρούς τυπογραφικούς χαρακτήρες, αλλά και σύντομα αποφθέγματα και ρήσεις.

Εκτός από το λόγο, η αποσπασματικότητα των σημειώσεων ενισχύεται επίσης από την συχνή χρήση εικόνων, φωτογραφιών και αλλά και σχεδιαγραμμάτων του Χάρισον. Φωτογραφίες της επικαιρότητας από περιοδικά και εφημερίδες συνυπάρχουν με προσωπικές λήψεις, καρτποστάλ εκθεμάτων από μουσεία, αλλά και ετικέτες κρασιών που απεικονίζουν για παράδειγμα τους αρχαίους θεούς. Αλλού οι φωτογραφίες μιλούν από μόνες τους, όπως φωτογραφίες οικολογικών καταστροφών που ερευνούν το θέμα αρνητικών χρήσεων της φωτιάς στον *Προμηθέα*, αλλού σχολιάζονται, όπως οι φωτογραφίες ενός πολιτικού που περιβάλλεται από δημοσιογράφους με μικρόφωνα στα σημειωμάτια του *Κοινού Χορού*. Ο Χάρισον σχολιάζει μονολεκτικά «χορός» στο περιθώριο, επεξηγώντας την επιλογή του. Αλλού ο Χάρισον συνθέτει ένα κολάζ από βαμμένα πρόσωπα διαδηλωτών και θωρακισμένων αστυνομικών σε πορείες στα οποία διακρίνει σύγχρονες χρήσεις της μάσκας. Σαφέστατα, στόχος των αποκομμάτων στα σημειωμάτια είναι το να κεντρίσουν συνειρμούς, ή να γεννήσουν ιδέες. Αυτή δεν είναι και μια βασική λειτουργία του έργου τέχνης; Από αυτή την άποψη η επιμελημένη χαρτοκολλητική έχει ιδιαίτερη σημασία, καθώς συνιστά αισθητική πρόταση.

Πέρα από την αισθητική, ο αποσπασματικός χαρακτήρας των σημειώσεων καθορίζει και την ανάγνωση της αρχαιότητας. Στα σημειωμάτια ο Χάρισον υιοθετεί μια μεταμοντέρνα

8 Τόνυ Χάρισον, *The Trackers of Oxxyrhynchus*, Faber and Faber, Λονδίνο 1990, σ. xx.

9 Ανέκδοτη συνέντευξη στην Μαρίνα Κοτζαμάνη...

προσέγγιση των κλασικών κειμένων. Η σκηνική ερμηνεία ενός αρχαίου έργου αποτελεί ανάγνωση του πρωτοτύπου όπου το νόημα δεν φέρεται από το κείμενο αλλά εξαρτάται από την αντίληψη του αναγνώστη. Εφόσον ο αναγνώστης ζει στο παρόν, και η ανάγνωση αναφέρεται στο παρόν, δηλαδή στον κόσμο σήμερα. Δεν αντανακλά στην αρχαιότητα αλλά στον τρόπο που διαβάζουμε την αρχαιότητα σήμερα, ενεργοποιώντας βέβαια και την ιστορική παράδοση αναγνώσεων του έργου. Τα κλασικά έργα σε αυτή την προσέγγιση είναι έργα που επιδέχονται πολλών και διεισδυτικών αναγνώσεων, που ενεργοποιούν την σύγχρονη κουλτούρα σε μεγάλο εύρος.<sup>10</sup> Αυτό φαίνεται καθαρά στα σημειωματάρια, ιδιαίτερα καθώς ο Χάρισον είναι αναγνώστης με εξαιρετική παιδεία. Επειδή έχει ζωηρό ενδιαφέρον για την ιστορία, οι συλλογές του προβληματίζουν έντονα ως προς το πώς διαβάζουμε την αρχαιότητα, πώς διαχειριζόμαστε δηλαδή τα θραύσματα των αρχαίων κειμένων. Μελετώντας τον τρόπο που προσλαμβάνουμε την αρχαιότητα γνωρίζουμε όχι μόνο την ιστορία αλλά και τους εαυτούς μας σήμερα. Οι συλλογές του Χάρισον αποτελούν ένα πολυφωνικό, χαώδες μωσαϊκό της σύγχρονης κουλτούρας.

Είναι αδύνατον να γενικεύσουμε ως προς το είδος των αποσπασμάτων που συγκεντρώνει ο Χάρισον διαβάζει στις συλλογές. Διακρίνουμε μόνο κάποιες τάσεις. Για παράδειγμα, ως προς την τέχνη, τείνει να ενδιαφέρεται περισσότερο για την καλλιτεχνική έκφραση προ του 20ου αιώνα. Η σύγχρονη τέχνη, ιδιαίτερα μετά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα δεν τον ενδιαφέρει σχεδόν καθόλου. Δεν ενδιαφέρεται επίσης να συλλέξει στοιχεία για άλλες σύγχρονες σκηνικές ερμηνείες των έργων που δουλεύει. Κεντρικό ρόλο στις αναζητήσεις του έχει ο σχολιασμός πολιτικών και κοινωνικών ζητημάτων στον τύπο. Επίσης, συλλέγει με πάθος αναγνώσεις της λαϊκής ή ποπ κουλτούρας.

Ας εξετάσουμε στενότερα τα σημειωματάρια του *Κοινού Χορού*. Όπως δείχνουν τα σημειωματάρια, η ταυτότητα των γυναικών στον *Κοινό Χορό* διαμορφώθηκε με βάση πραγματικές ακτιβίστριες που είχαν καταλάβει στις αρχές της δεκαετίας του 80 την πυρηνική βάση του Γκρήνχαμ Κόμον (Greenham Common), με αίτημα να σταματήσουν οι πυρηνικοί εξοπλισμοί. Ο ποιητής διαβάζει την *Λυσιστράτη* μέσα από αναγνώσεις της δράσης των γυναικών του Γκρήνχαμ. Αυτές φαίνονται να είναι σε συνάφεια με το αρχαίο κείμενο, σε αντίθεση με άλλες αναγνώσεις, όπως της *Μήδειας*, που υπογραμμίζουν την απόστασή του έργου του Ευριπίδη από το σήμερα<sup>11</sup>. Εντυπωσιάζει η πολυμέρεια των στοιχείων σχετικά με την δράση των φεμινιστριών που συλλέγει ο Χάρισον. Υπάρχουν αποσπάσματα από δημόσιους λόγους φεμινιστριών για την ειρηνική αντίδραση στον πόλεμο αλλά και απομνημονεύματα γυναικών που συμμετείχαν στην δράση. Τα τελευταία αναφέρονται στις αντιδράσεις των φυλάκων/στρατιωτών της βάσης όπου συχνά η ιδεολογία εκφράζονταν με σεξουαλική επιθετικότητα, ανακαλώντας την *Λυσιστράτη*. Μια μέρα, σημειώνει μια γυναίκα, οι στρατιώτες σε ένα λεωφορείο της βάσης κατέβασαν τα παντελόνια τους και κόλλησαν επιδεικτικά τους πεισιγύς τους στα τζάμια<sup>12</sup>. Μια συλλογή έγχρωμων φωτογραφιών από πάνω που χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες προσφέρει μια σύγχρονη

10 Αυτή είναι η προσέγγιση σχετικά με την πρόσληψη του αρχαίου δράματος σε σημαντικά σύγχρονα θεωρητικά βιβλία για το θέμα. Βλέπε για παράδειγμα Lorna Hardwick and Christopher Stray, eds., *A Companion to Classical Receptions*, Blackwell, Οξφόρδη 2008. Charles Martindale and Richard Thomas eds., *Classics and the Uses of Reception*, Blackwell, Οξφόρδη 2006.

11 Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην *Μήδεια* παρουσιάζει η συλλογή από πρωτότυπα έργα και μεταφράσεις της *Μήδειας* στη μοντέρνα εποχή, τα οποία ο ποιητής ενσωματώνει στο ολοκληρωμένο έργο του. Η ιστορική αυτή αναζήτηση δείχνει το πόσο βαθιά εδραιωμένος είναι ο μισογυνίας χαρακτήρας του έργου.

12 Βλέπε Τόνυ Χάρισον, Σημειωματάρια *Κοινού Χορού*, σ. 115.

ανάγνωση της αρχαίας κινητοποίησης μέσα από σλόγκαν, όπως «Η καμπάνια για αποπυρηνικοποίηση θέλει ζωή στη γη» ή «Η μνήμη δεν είναι αρκετή.<sup>13</sup>» Αλλού ένα απόσπασμα από τον Μπρεχτ σχετικά με την σημασία της μνήμης αλλά και της ακτιβιστικής δράσης συμπληρώνει τα σλόγκαν. Η ανθρωπότητα, αναφέρει ο Μπρεχτ, απειλείται από πολέμους τόσο τρομερούς που κάνουν τους πολέμους του παρελθόντος να μοιάζουν με μίζερα πειράματα<sup>14</sup>.» Εδώ όπως και αλλού ο Χάρισον επισημαίνει τις διαφορές ανάμεσα στον Πελοποννησιακό πόλεμο και στον πυρηνικό πόλεμο που μας απειλεί σήμερα. Το ερώτημα όμως του αν πρέπει να αντιδρά κανείς στην απειλή του πολέμου με βία ή ειρηνικά παραμένει επίκαιρο. Σε μια άλλη σελίδα ο ποιητής παραβάλλει τρία αποσπάσματα που διαλέγονται μεταξύ τους σχετικά με το θέμα<sup>15</sup>. Ένας στρατιωτικός απορρίπτει την δράση των γυναικών ως ουτοπική και απλοϊκή και τονίζει την σημασία της μιλιταριστικής προσέγγισης. Αντίθετα, ο σημαντικός θεωρητικός της ψυχολογίας Έρικ Έρικσον θεωρεί ότι εάν συνειδητοποιούσαν οι γυναίκες την αξία της ειρηνικής αντίδρασης, υπάρχουν ελπίδες για τον τερματισμό των πολέμων. Ένα τρίτο απόσπασμα από την *Εκάβη* του Ευριπίδη προειδοποιεί ότι η τυφλή επέκταση της βίας καταστρέφει τελικά όχι μόνο τα θύματα αλλά και τους θύτες.

Μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στα ολοκληρωμένα έργα του Χάρισον και τα σημειωματάριά του είναι ότι τα έργα φέρουν την σφραγίδα του δημιουργού Χάρισον που ποιεί την σύνθεση. Οπότε τα στοιχεία ενοποιούνται ως ένα βαθμό γιατί τα βλέπουμε μέσα από το δικό του βλέμμα. Στα σημειωματάρια αντίθετα, η παρουσία του δημιουργού είναι χαλαρή. Ο ποιητής συλλέγει το υλικό του συνειρμικά ή διαισθητικά. Όπως μου επιβεβαίωσε και ο ίδιος δεν θέλει ή δεν μπορεί πολλές φορές να αιτιολογήσει τις επιλογές του. Μάλιστα γράφει βιαστικά και μερικές φορές δεν μπορεί ούτε ο ίδιος να διαβάσει τις σκέψεις του. Αυτό του αρέσει γιατί η δυσκολία της κατανόησης γεννά κάποιες φορές νέες ιδέες. Πέρα από τις προθέσεις και διαθέσεις του ποιητή λοιπόν, στις συλλογές του μιλά η κουλτούρα μας με όλες τις ετερόκλητες, αντιφάσκουσες, δυνατές ή αδύναμες φωνές της. Από αυτή την άποψη τα σημειωματάρια συνιστούν συλλογικό έργο και ο δημιουργός έχει τον ρόλο της μαίας ή του καταλύτη. Χωρίς να παρεμβαίνει ριζικά δίνει το βήμα ή παρέχει την δυνατότητα να ακουστούν πολλοί και ετερόκλητοι δημόσιοι λόγοι. Στα σημειωματάρια, όπως λέει ο Χάρισον υπάρχουν τα πάντα<sup>16</sup>. Η δική του φωνή αλλά και φωνές των αρχαίων, των παλαιών και των συγχρόνων μας. Φωνές της εξουσίας και της αντίδρασης. Φωνές επιφανών και αφανών, ανδρών και γυναικών, γέρων και νέων. Φωνές πολιτικών, σατύρων, διανοουμένων, παλαιών ποιητών, μεταναστών, οικολόγων, χούλιγκαν, φιλοσόφων, ακτιβιστών. Μιλά δηλαδή στα σημειωματάρια η πόλη. Ακούμε φωνές του δημόσιου χώρου, είτε αυτές εκφέρονται σε κείμενα, είτε σε εικόνες.

Αναφέρομαι σε φωνές για να τονίσω το ζωνρό ενδιαφέρον του ποιητή για την θεατρική πρακτική. Οι σημειώσεις έχουν μια μεταφυσική ή ποιητική υπόσταση: υπάρχουν σε έναν ου-τόπο ανάμεσα στο αρχαίο κείμενο και μια παράστασή του. Στόχος τους είναι να συνδέσουν τους δύο πόλους. Οι συλλογές λοιπόν δεν είναι ακριβώς άμορφες. Τα θραύσματα συνθέτουν έναν ιστό που παίρνει σχήμα από ό,τι υπάρχει έξω και πέρα από αυτά. Δηλαδή από το ζητούμενο της σκηνικής ερμηνείας ενός αρχαίου κειμένου στο παρόν, σε ένα συγκεκριμένο χώρο και

13 Ό.π. σ. 404.

14 Ό.π. σ. 4

15 Ό.π. σ. 2

16 Συνέντευξη του Χάρισον στην Μαρίνα Κοτζαμάνη ...

για ένα συγκεκριμένο κοινό. Ο Χάρισον αναζητά στα θραύσματα κειμένων και εικόνων λόγο που μπορεί να παρασταθεί. Λόγο δηλαδή που μπορεί να σωματοποιηθεί, που έχει επιτελεστικές ιδιότητες. Είναι χαρακτηριστικό το ότι ο ποιητής χρησιμοποιεί τα σημειωματάρια κυρίως στην επεξεργασία του παραστατικού του έργου. Η χρήση σημειωματαρίων σε άλλες ποιητικές συνθέσεις είναι πολύ περιορισμένη. Ο Χάρισον αναφέρει ότι το δραματικό κείμενο υφίσταται μια διαδικασία εξόρυξης όπου το υλικό που προκύπτει, το μέταλλο, είναι η παράσταση<sup>17</sup>. Η ριζική και βίαια παρέμβαση στο λόγο έχει ως στόχο την εξόρυξη θεατρικότητας ή δράσης. Η μεταφορά δίνει έμφαση στην υλική ή σωματική υπόσταση της δραματικής γλώσσας. Στα σημειωματάρια φαίνεται καθαρά ότι η γλώσσα για τον Χάρισον δεν είναι άυλη αλλά αναπόσπαστα δεμένη με την σωματικότητα. Εκπορεύεται από πράξεις και γεννά πράξεις.

Ένα άλλο στοιχείο που προκύπτει από την μεταφορά είναι ότι η εξερεύνηση των επιτελεστικών δυνατοτήτων του λόγου με γνώμονα μια συγκεκριμένη παράσταση μπορεί να οδηγήσει σε ριζική αναμόρφωση του λόγου. Πράγματι, για το Χάρισον όπως και για τον Μπρεχτ τα θεατρικά κείμενα έχουν ρευστό χαρακτήρα. Μπορούν και πρέπει να ξαναγράφονται διαρκώς, να προσαρμόζονται σε κάθε νέα παράσταση του έργου<sup>18</sup>. Ο Χάρισον παρακολουθεί συστηματικά πρόβες των έργων που δουλεύει είτε τα σκηνοθετεί είτε όχι και έχει την ικανότητα να αλλάζει το κείμενο μέσα στην πρόβα ή να παράγει κείμενο για τις ανάγκες της πρόβας. Στα σημειωματάρια των *Ικνευτών του Οξύρρυγχου*, που συζητώ πιο κάτω, μπορεί να παρακολουθήσει κανείς τους διαφορετικούς δρόμους που πήρε η παράσταση του έργου στους Δελφούς, σε σχέση με την παράσταση στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας<sup>19</sup>. Μπορεί επίσης να περιεργαστεί τα σχέδια για μια κινηματογραφική μεταφορά του έργου που δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Ο Χάρισον σκέπτεται να ανατρέξει και πάλι στα σημειωματάρια του Κοινού Χορού επειδή θεωρεί ότι ίσως έχει επικαιρότητα να ανέβει το έργο αυτό σήμερα. Εάν τα σχέδια αυτά ευοδωθούν, στις παλαιές σημειώσεις σίγουρα θα προστεθούν και νέες.

Τα σημειωματάρια λοιπόν διαπνέονται από θεατρικότητα. Ας δούμε μερικά παραδείγματα από τις συλλογές της *Ορέστειας* και των *Ικνευτών του Οξύρρυγχου*. Ο ποιητής παρακολουθούσε στενά τις πρόβες της *Ορέστειας* για την παράσταση στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας (1981) και έκανε και ο ίδιος δοκιμές με τους ηθοποιούς. Βρίσκουμε για παράδειγμα σημειώσεις για ασκήσεις με τους ηθοποιούς που βασίζονται σε τεχνικές αφήγησης ιστοριών σε αφρικανικές, προφορικές κουλτούρες. Αλλού βλέπουμε το έντονο ενδιαφέρον του ποιητή να εξηγήσει στους ηθοποιούς τους ρόλους τους. Γράφει γι' αυτό το σκοπό μονολόγους για τους ηθοποιούς που χρησιμοποιήθηκαν μόνο στις πρόβες και δεν ενσωματώνονται στη μετάφραση. Οι μονόλογοι είναι αφηγήσεις σε πεζό λόγο και ρεαλιστικό ύφος που διαγράφουν την ταυτότητα ενός χαρακτήρα, την δημόσια αλλά και μια πιο εσωτερική και ψυχολογική. Στους μονολόγους αυτούς ο Χάρισον συνδυάζει στοιχεία από τους γνωστούς μύθους με δικές του επινοήσεις. Οι αφηγήσεις αναφέρονται άμεσα ή έμμεσα στην σύγκρουση των φύλων, της μητριαρχικής με την πατριαρχική εξουσία που είναι το κεντρικό θέμα της *Ορέστειας* κατά την ερμηνεία του Χάρισον. Λέει

17 Τόνυ Χάρισον, *Common Chorus...* σ. xi.

18 Τόνυ Χάρισον, ό.π. σ. x.

19 Στην έκδοση του έργου *Οι Ικνευτές του Οξύρρυγχου...* συμπεριλαμβάνονται και οι δύο εκδοχές του κειμένου για την παράσταση στους Δελφούς και στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας, αντίστοιχα. Η εισαγωγή του ποιητή στην ίδια έκδοση δίνει πληροφορίες σχετικά με τις διαφορές των δύο παραστασιακών γεγονότων. Σχετικά με την ρευστότητα του θεατρικού κειμένου για τον Χάρισον βλέπε επίσης: Τόνυ Χάρισον, «Flicks and this Fleeting Life» στο *Collected Film Poetry*, Faber and Faber, Λονδίνο 2007, σ. vii-xxx.



για παράδειγμα η Κλυταιμνήστρα, σε μονόλογο που γράφηκε για την ηθοποιό Υβόν Μπράι-ολαντ (Yvonne Bryceland) που την ερμήνευσε: «Ήμουν καλή σύζυγος. Νοιαζόμουν τα παιδιά μου. Ήμουν πιο δυνατή από τον Αγαμέμνονα και ικανότερη στο να εξουσιάζω από εκείνον. Πιο κάτω, «η Ηλέκτρα ήταν εσωστρεφής. Ποτέ δεν μπόρεσα να την πλησιάσω. Η Ιφιγένεια ήταν χάσμα οφθαλμών και η διάθεσή της θεάρεστη. Ήταν η αγάπη της ζωής μου. Είχα μια κόρη που με μισούσε, ένα γιο που με σκότωσε και μια αγαπημένη κόρη, απόλυτα καλή, που μου την πήραν.<sup>20</sup>» Με αυτό τον μονόλογο διαλέγεται ο Απόλλωνας, γραμμένος για τον Μάικλ Χηθ (Michael Heath). Ο θεός σπεύδει να καλύψει το αδίκημα της θυσίας της Ιφιγένειας, το οποίο τονίζει η Κλυταιμνήστρα. «Τι τιμή για εκείνην να δώσει την ζωή της για τον πατέρα της και για τη χώρα της.» Για τον Αγαμέμνονα αναφέρει κατηγορώντας την Κλυταιμνήστρα: «Καλύτερα να είχε πεθάνει σαν άνδρας και όχι παγιδευμένος στο δίχτυ σαν ζώο.» “Το θέμα μου,” ολοκληρώνει ο Απόλλων, “είναι το δικαίωμα του άνδρα να είναι άνδρας<sup>21</sup>.” Ο μονόλογος της Κασσάνδρας ξεκινά από την νεανική της ηλικία και περιγράφει τον βιασμό της από τον Απόλλωνα. «Αισθάνομαι,» αναφέρει, «το βάρος του επάνω μου. Το πρόσωπό του ακτινοβολά χρυσάφι. Είναι το πρόσωπο του πατέρα μου, του Αχιλλέα, του Έκτορα, όλων των αδελφών μου.<sup>22</sup>» Θύμα δηλαδή και η Κασσάνδρα όχι μόνο του Απόλλωνα αλλά και της πατριαρχικής εξουσίας.

Στα σημειωματάρια της *Ορέστειας* υπάρχουν επίσης κωμικά ποιήματα σε στίχο και αγοραίο λόγο που γράφτηκαν ειδικά για τις πρόβες και έχουν σαν στόχο, όπως αναφέρει ο ποιητής να εστιάσουν σε ένα αίσθημα ή να επεξηγήσουν ένα μύθο. Όλα μαζί συνθέτουν μια εναλλακτική οπτική των συγκρούσεων της *Ορέστειας* με επίκεντρο το σώμα και την σεξουαλικότητα. Λέει για παράδειγμα ένα ποίημα σε πρώτο πρόσωπο που έχει γραφτεί για την Κλυταιμνήστρα, «... Το βύζαγμα του Ορέστη του άρεσε υπερβολικά/τραβολογούσε τις ρώγες μου τέσσερα χρόνια<sup>23</sup>.»

Τόσο οι νατουραλιστικές αφηγήσεις όσο και τα κωμικά ποιήματα δείχνουν τον τρόπο που λειτουργεί ο ποιητής ως διδάσκαλος ή σκηνοθέτης με τους ηθοποιούς. Η διδασκαλία του περνά μέσα από τον λόγο, τον οποίο αναπλάθει ελεύθερα στις πρόβες. Πειραματίζεται με πολύ ετερόκλητα ύφη με στόχο να εξηγήσει στους ηθοποιούς τους ρόλους τους. Ο λόγος του πάντως δεν είναι λογοτεχνικός αλλά θεατρικός. Θεμελιώνεται στην σκηνική πράξη. Καθίσταται σαφής και εύστοχος επειδή συνιστά δράση.

Ο Χάρισον διαθέτει σαφώς φαντασία σκηνοθέτη. Μου έκαναν εντύπωση κάποιες σημειώσεις στην *Ορέστεια* που αφορούν στο χορό των χοηφόρων που συνοδεύει την Ηλέκτρα στον τάφο του Αγαμέμνονα. «Μπορεί ο θάνατος της Κασσάνδρας να είναι ο λόγος που οι Τρώαδες σκλάβες υποστηρίζουν την εκδίκηση των δύο αδελφών;» αναρωτιέται, και φαντάζεται την δράση των *Χοηφόρων* στην σκηνή. Μια δυνατότητα, αναφέρει, είναι οι σκλάβες να προσκυνούν, μυστικά από το αυταρχικό καθεστώς, εικόνες της Κασσάνδρας, η οποία είναι γι' αυτές ένα είδος θεότητας. Παρομοιάζει τις χοηφόρους με σκλάβους στην Κούβα που λατρεύουν το

20 Βλέπε Τόνυ Χάρισον, Σημειωματάρια της *Ορέστειας*, σ. 1152.

21 Ό.π. σ. 1166.

22 Ό.π. σ. 1184.

23 ό.π. σ. 1153. Τα ποιήματα αυτά εκδόθηκαν στο Τόνυ Χάρισον «Gloss Songs» Quarto Δεκέμβριος 1981, όπως φαίνεται από ένα απόκομμα του Χάρισον στα σημειωματάρια της *Ορέστειας* της περιόδου 1981-2000. Το σημειωματάριο αυτό δεν έχει αριθμούς σελίδων.

δικό τους θεό Σάγκο ενώ φαίνονται να προσκυνούν τον άγιο των κυρίων τους<sup>24</sup>. Βλέπει λοιπόν την ένταση των χοηφόρων στον τάφο του Αγαμέμνονα να έχει σύνθετη ερμηνεία. Μία άλλη ενδιαφέρουσα ιδέα του Χάρισον, την οποία η ποιητής επεξεργάζεται με σχέδια, ήταν να κάθονται οι άνδρες και οι γυναίκες θεατές χωριστά στην παράσταση ώστε ο πόλεμος των φύλων στο έργο να επικοινωνείται στο κοινό με μεγαλύτερη ένταση.

Η σχέση κειμένου παράστασης δεν υπόκειται σε συγκεκριμένη μεθοδολογία αλλά εκπορεύεται κάθε φορά από τις ανάγκες του έργου που δουλεύει. Στους *Ικνευτές του Οξύρυγκου* για παράδειγμα η διαμόρφωση της παράστασης στηρίχτηκε πάρα πολύ σε εικόνες. Βασισμένο στους *Ικνευτές* του Σοφοκλή, το έργο είναι μια διεισδυτική σύγχρονη σάτιρα που ερευνά την σχέση και την ένταση ανάμεσα στην υψηλή και την λαϊκή κουλτούρα συγκριτικά, μέσα από την αξιοποίηση παραδειγμάτων. Αντλεί από τα σπαράγματα του σατιρικού δράματος, τον σύγχρονο κόσμο αλλά και από την μελέτη της ιστορίας. Με αφετηρία την αρχαιολογική ανακάλυψη του παπύρου των *Ικνευτών* στον Οξύρυγκο της Αιγύπτου, το έργο προβληματίζει σχετικά με την μειονεκτική θέση που κατέχει το σατιρικό δράμα σε σύγκριση με την τραγωδία στην πρόσληψη της αρχαιότητας.

Τα σημειωματάρια περιέχουν μεγάλο πλούτο από εικόνες αρχαίων σατίρων οι οποίες συμπληρώνουν τον αποσπασματικό χαρακτήρα των λιγοστών σωζόμενων κειμένων σατιρικού δράματος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν κάποιες λιγότερο γνωστές εικόνες, όπου οι σάτυροι καταβάλλουν επίπονη σωματική προσπάθεια. «Συγκρίνετε την διαφορά» σημειώνει στα σημειωματάρια ο Χάρισον αντιπαραθέτοντας ένα μαρμάρινο άγαλμα του Απόλλωνα που επιδεικνύει την αρμονία των μελών του με το σώμα ενός σατύρου που στηρίζει το θέατρο του Διονύσου, παραμορφωμένο από τον κόπο<sup>25</sup>. Μέσα από τέτοιου είδους εικόνες ο Χάρισον πλάθει τους σατύρους ως τους εργάτες της αρχαιότητας που βρίσκονταν στην κατώτατη σκάλα της ιεραρχίας. Μάλιστα στην παράστασή του αναπαρήγαγε την εικόνα από το θέατρο του Διονύσου σε κάποια σκηνή του έργου. Στον αντίποδα των σατίρων βρίσκεται ο Απόλλωνας και οι Ολύμπιοι θεοί ως φορείς της υψηλής κουλτούρας. Με διαλεκτική διάθεση ο Χάρισον φτιάχνει λίστες στα σημειωματάρια αντιθετικών χαρακτηριστικών του Απόλλωνα και των σατίρων, αντιπαραβάλλοντας το Διονυσιακό με το Απολλώνιο πνεύμα, την ελληνική λύρα με τους βαρβαρικούς αυλούς, την αστική Αττική με την αγροτική Βοιωτία, τον Βορά με τον Νότο της Αγγλίας<sup>26</sup>.

Το τελευταίο αυτό στοιχείο θυμίζει ότι το ενδιαφέρον του ποιητή για τους σατύρους δεν είναι αρχαιολογικό. Ο Χάρισον αναζητά στα σημειωματάρια αναλογίες που έχουν εργάτες και περιθωριακοί του σήμερα με τους αρχαίους σατύρους. Πάνω σε μια γλυπτική αναπαράσταση σε ξύλο ενός σατύρου στις σημειώσεις, ο Χάρισον σχολιάζει με μολύβι στοιχεία της αναπαράστασης που φαίνονται σύγχρονα. Η χαίτη στο κεφάλι του φαίνεται σαν χτένισμα πανκ ενώ οι σπλές του θυμίζουν τα τσόκαρα που παραδοσιακά φορούν οι εργάτες στην Βόρεια Αγγλία, απ' όπου προέρχεται και ο ίδιος<sup>27</sup>. Η σύγχρονη αναπαράσταση δεν είναι γενική και αφηρημένη αλλά διαμορφώνεται κάθε φορά ανάλογα με τον χώρο που πρόκειται να παρασταθεί το έργο και το κοινό. Επιπλέον, προσεγγίζοντας με μπρεχτικό τρόπο την ιστορία ο Χάρισον φωτίζει διαφορές ανάμεσα στο χθες και στο σήμερα που προβληματίζουν.

24 Βλέπε σημειωματάρια της *Ορέστειας*, σ. 1182.

25 Τόνυ Χάρισον, Σημειωματάρια των *Ικνευτών του Οξύρυγκου*, σ. 736, 737, 738.

26 Ό.π. σ. 5.

27 Ό.π. σ. 197.

Στην ελληνική παράσταση για το αρχαίο στάδιο των Δελφών οι σύγχρονοι σάτυροι ήταν χούλιγκαν φιλαθλοι, με διάθεση να καταστρέψουν όλη την σύγχρονη κουλτούρα, οργισμένοι από τον αποκλεισμό τους από αυτήν. Η εκδοχή αυτή σχολίαζε διαφορές ανάμεσα στον σύγχρονο αθλητισμό και στον αθλητισμό στην κλασική Ελλάδα, που αποτελούσε ζωτική πολιτισμική έκφραση. Για την παράσταση στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας ο Χάρισον διαμόρφωσε τους σύγχρονους σατύρους σε άστεγους, όπως αυτούς που κατέλυαν στην περιοχή γύρω από το θέατρο όταν ανέβηκε το έργο. Η εκδοχή αυτή ασκούσε κριτική στον ελιτισμό του Εθνικού θεάτρου που εστιάζει στην υψηλή κουλτούρα και αποκλείει την καθολική συμμετοχή που είχε το θέατρο στην αρχαία Ελλάδα. Στα σημειωματάρια υπάρχει μεγάλος αριθμός από δημοσιεύματα σχετικά με τους άστεγους στο Λονδίνο, την συμπεριφορά των φιλάθλων στα γήπεδα, τους Πυθικούς αθλητικούς αγώνες, φωτογραφίες του σταδίου των Δελφών αλλά και χώρων υψηλής κουλτούρας, όπως όπερες και εθνικά θέατρα. Όλο αυτό το υλικό μετουσιώνεται σε επιτελεστικό λόγο, με ένασμα το χώρο που πρόκειται κάθε φορά να παρασταθεί το έργο.

Ο Χάρισον συλλέγει υλικό σχετικά με την ανακάλυψη του χειρογράφου στον Οξύρυγχο και το επεξεργάζεται στα πλαίσια της διαλεκτικής ανάμεσα στην υψηλή και την λαϊκή κουλτούρα. Φωτογραφίες και άλλες πληροφορίες σχετικά με τους αρχαιολόγους που έκαναν την ανακάλυψη συνυπάρχουν με υλικό σχετικά με τους Φελάχους εργάτες της ανασκαφής, στους οποίους ο ποιητής βρίσκει άλλη μετουσίωση των σατίρων. Υπάρχει μια συλλογή ταπεινών παπύρων οι οποίοι δεν αποτυπώνουν αθάνατα έργα αλλά την καθημερινή ζωή από λογαριασμούς και αιτήματα μεταναστών έως μια πρόταση σεξουαλικού περιεχομένου δύο ανδρών σε ένα νεαρό. Μια φωτογραφία Φελάχων, που τραβούν ένα κάρο με κασόνια μεταφέρεται σχεδόν αυτούσιο στην σκηνική σύλληψη<sup>28</sup>.

Το ίδιο συμβαίνει και με τον πάπυρο των *Ικνευτών*. Στις σημειώσεις ο Χάρισον παραβάλλει αποσπάσματα του τυπωμένου κειμένου του έργου με τον πάπυρο, σημειώνοντας αντιστοιχίες ανάμεσα στις έντυπες λέξεις και τις χειρόγραφες. Ως έργο χειρών ο πάπυρος, όπως και οι εικόνες των σατίρων, παραπέμπει άμεσα στην σωματικότητα. Μιλιά, περιέχει δηλαδή δράμα. Μεγεθυμένη εικόνα του παπύρου πάνω σε ένα τεράστιο πανό αποτέλεσε το σκηνικό της παράστασης<sup>29</sup>. Φαίνονταν καθαρά τα χειρόγραφα γράμματα σηματοδοτώντας την στενή σχέση ανάμεσα στο λόγο και στο σώμα ή ανάμεσα στην υψηλή και την λαϊκή κουλτούρα που υπήρχε στην αρχαία Ελλάδα και σήμερα έχει χαθεί.

Ποιά συμπεράσματα προκύπτουν από την περιήγηση στα σημειωματάρια του Χάρισον; Όπως δείχνει ο σχολιασμός των συλλογών σχετικά με τους *Ικνευτές του Οξύρυγχο* τα σημειωματάρια παρέχουν πληροφορίες σχετικά με την δημιουργία των έργων. Μπορούν λοιπόν να αξιοποιηθούν ως εργαστήριο παραγωγής του θεάτρου του Χάρισον. Τόνισα ιδιαίτερα την στενή συνάφεια που έχουν τα σημειωματάρια με τα ίδια τα έργα του Χάρισον, εμμένοντας στον αποσπασματικό τους χαρακτήρα και την θεατρικότητά τους καθώς και στην ιστορική προσέγγιση των κλασικών έργων μέσω αναγνώσεων. Από αυτή την άποψη οι σημειώσεις συνιστούν και οι ίδιες έργα και προσφέρουν υλικό για την ανάλυση της ποιητικής τους. Υποστηρίξα επιπλέον ότι ως έργα, οι σημειώσεις διαφοροποιούνται από τα υπόλοιπα έργα του Χάρισον, προεκτείνοντας τις αναζητήσεις του, σε μεταμοντέρνο έδαφος. Δίνουν έμφαση στην διαδικασία παραγωγής ενός έργου και όχι στο έργο ως ολοκληρωμένο προϊόν. Επιπλέον, οι συλλογές

28 Ό.π. σ. 982.

29 Ό.π. σ. 2765.

αναγνώσεων δίνουν στο έργο έναν συλλογικό χαρακτήρα που αυτοβιογραφεί όμως και τον ποιητή ως συλλέκτη. Ο καλλιτέχνης σε αυτό το έργο έχει περισσότερο το ρόλο του εννορηστροπώτη φωνών ή του καταλύτη, που απομακρύνεται πολύ από τον πανίσχυρο και συγκεντρωτικό σκηνοθέτη του μοντερνισμού. Το συλλογικό έργο που παράγεται στα σημειωματάρια είναι πολιτικό, επειδή παρουσιάζει μια εικόνα της πόλης ή της σύγχρονης κουλτούρας, σε όλη την πολυφωνία της. Η συλλογή φωνών και η έντονη θεατρικότητα που υπάρχει στο έργο αυτό ίσως το κάνει να μοιάζει με παράσταση, παραπέμποντας στην ετυμολογική έννοια του όρου και στις αναλογίες του με έννοιες όπως «παρουσίαση» και «κατάθεση.» Όπως κάθε έργο τέχνης, και τα σημειωματάρια παράγουν μύθο. Η παραγωγή όμως είναι χαμηλών τόνων και κοντά στις πηγές, ώστε υπονομεύει τα όρια ανάμεσα στην ζωή και στην τέχνη. Η μεταμοντέρνα ερμηνεία των σημειωματαρίων που παρουσίασα έχει πολλές αναλογίες με το μεταδραματικό θέατρο, όπως το παρουσιάζει ο Χανς Τις Λέμαν (Hans-Thies Lehmann) στο ομώνυμο βιβλίο του<sup>30</sup>. Αξίζει να μελετήσουμε τις αναλογίες αυτές συγκριτικά. Επίσης αξίζει να παραβάλουμε τα σημειωματάρια ως έργα με άλλα σύγχρονα συναφή έργα διακεκριμένων καλλιτεχνών όπως της Έμιλυ Ζασίρ (Emily Jacir), της Σόφη Καλ Sophie Calle, ή των Ρίμινι Πρότοκολ (Rimini Protokoll) στα οποία ο/η καλλιτέχνης εννορηστροπώνει έναν κοινό δημόσιο λόγο με σύγχρονη σημασία<sup>31</sup>.

Ο Χάρισον μου είπε ότι σκεφτόταν να ανάψει μια μεγάλη φωτιά στην αυλή του στο Νιούκασλ και να κάψει όλα τα σημειωματάρια. Τελικά προτίμησε να τα δωρίσει στο πανεπιστήμιο του Ληντς όπου σπούδασε. Ο Χάρισον πιστεύει βέβαια ότι η αξία του έργου του βρίσκεται στις ολοκληρωμένες του δημιουργίες και δεν ξέρω εάν θα συμφωνούσε με την δική μου προσέγγιση των σημειώσεων ως έργο. Το πληθωρικό του όραμα όμως ενός κεντρικού ρόλου για την ποίηση στην σύγχρονη εποχή συμπεριλαμβάνει αβίαστα και τις σημειώσεις. «Γράφω μόνο και πάντα ποίηση» έχει πει ο Χάρισον, «είτε για βιβλία, είτε για αναγνώσεις, είτε για το Εθνικό θέατρο, την όπερα ή την αίθουσα συναυλιών, ακόμα και για την τηλεόραση. Όλες αυτές οι δραστηριότητες συγκλίνουν στην αναζήτηση μιας ποίησης με δημόσιο χαρακτήρα. Από την λέξη «δημόσιο» όμως δεν θα ήθελα ποτέ να αποκλεισω την εσωτερικότητα»<sup>32</sup>. Τα σημειωματάρια δείχνουν πόσο αυθεντικός είναι ο λόγος του ποιητή. Οι συλλογές του έχουν ποιητική ταυτότητα και οι αναζητήσεις του είναι οργανικά δεμένες όχι μόνο με το θέατρο, αλλά και με την πόλη. Ως έργα τέχνης, απόλυτα σύγχρονα, ίσως αξίζει να εκδοθούν.

30 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Routledge, Λονδίνο 2006.

31 Αναφέρομαι σε έργα με διεθνή αναγνώριση όπως το *Εκεί απ' όπου καταγόμαστε* (*Where we Come From*) της Έμιλυ Ζασίρ, (2001-2003), το *Προσέχετε τον εαυτό σας!* (*Prenez soin de vous*) της Σόφη Καλ (2007) και το *Προμηθέας Δεσμώτης* των Ρίμινι Πρότοκολ (σκηνοθεσία Χελγκαρντ Χάουργκ (Helgard Haurg) και Ντάνιελ Βέτσελ (Daniel Wetzel), 2010).

32 Τόνυ Χάρισον, συνέντευξη στον Τζον Τούσα (John Tusca), <http://www.bbc.co.uk>, επίσκεψη στις 3 Αυγούστου 2011.



ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΑΚΗ-ΖΩΡΑ

## Ο μύθος των Ατρείδων στο νεοελληνικό θέατρο της περιόδου 1945-1975

Η πολυσημική και δυναμική μορφή του μύθου, που έχει επισημανθεί από πλήθος μελετητών και θεωρητικών της τέχνης και του πολιτισμού<sup>1</sup>, είναι σχεδόν σύμφυτη με την έννοια του θεάτρου, καθόσον η γένεση του αρχαίου δράματος στηρίχθηκε κατεξοχήν στο προϋπάρχον υλικό των μύθων, οι οποίοι μεταπλάστηκαν και αξιοποιήθηκαν δραματουργικά, αποτελώντας την πρώτη ύλη της ελληνικής τραγωδίας<sup>2</sup>. Οι δυο μεγάλοι μυθικοί θεματικοί κύκλοι, των Λαβδακιδών και των Ατρείδων, αποτέλεσαν τον καμβά του πρωτογενούς υλικού του αρχαίου δράματος και αξιοποιήθηκαν έκτοτε, με όχημα τη διακειμενικότητα και τη λειτουργία της, από την παγκόσμια λογοτεχνία και δραματουργία.

Στην παρούσα εργασία το ενδιαφέρον εστιάζεται στον εντοπισμό και τον σχολιασμό των νεοελληνικών θεατρικών έργων της τριακονταετίας 1945-1975 που αντλούν το θέμα τους και μεταπλάθουν δραματουργικά, στοιχεία από τον μύθο των Ατρείδων, κυρίως όπως αυτός αξιοποιείται από τους αρχαίους τραγικούς στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, καθώς και στην *Ηλέκτρα*, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη.

Μέσα στο χρονικό πλαίσιο που προαναφέρθηκε (με το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, τον Εμφύλιο πόλεμο, τα μετεμφυλιακά χρόνια, το ψυχροπολεμικό κλίμα και, τέλος, την επτάχρονη δικτατορία), οι νεοέλληνες συγγραφείς αποδύθηκαν σε έναν αγώνα αναζήτησης των όρων που συνιστούσαν την εθνική ταυτότητα αλλά και σε μια προσπάθεια προσδιορισμού των στοιχείων που θα σηματοδοτούσαν το άδηλο μέλλον. Η καταβύθιση στα γνωστά και πλούσια νερά των αρχαίων μύθων αποτέλεσε μία πρόσφορη και ασφαλή ατραπό για τους νεοέλληνες δραματουργούς της εποχής, οι οποίοι προχώρησαν σε μια γόνιμη και δημιουργική αξιοποίηση του υλικού αυτού σε άμεση συσχέτιση και αναφορά με τα δεδομένα και τα ζητούμενα της εποχής τους<sup>3</sup>. Συγκεκριμένα, ο μύθος των Ατρείδων αποτελεί το υλικό που αξιοποιείται και μεταπλάθεται δραματουργικά σε αρκετά από τα έργα της μεταπολεμικής

---

1 Η σχετική βιβλιογραφία είναι πάρα πολύ εκτεταμένη. Περιοριζόμαστε ενδεικτικά σε ορισμένα έργα αναφοράς, όπως Α. Greimas: «Elements pour une théorie de l'interprétation du récit mythique», *Communications* 8 (1966), P. Albouy: *Mythes and Mythologies dans la littérature française*, A. Colin, Paris 1969, 28-59, N. Frye: «Littérature et mythe», *Poétique* 8 (1971), σσ. 489-514, Cl.-L. Strauss: *Anthropologie Structurale I-II*, Paris 1973-1974, P. Μπαρτ, *Μυθολογίες*, ελλ. μετ. Κ. Χατζηδήμου – Ι. Ράλλη, Ράππας, Αθήνα 1979, H. Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Verlag Suhrkamp, Frankfurt 1979 (= *Work on Myth*, trans. Robert M. Wallace, Sage Publications, Cambridge 1985).

2 Βλ. Θόδωρος Γραμματάς: «Ο μύθος και τα δρώμενα ως προϋποθέσεις για την εμφάνιση του αρχαίου δράματος», *Δοκίμια Θεατρολογίας*, Εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 1990, σσ. 39-46.

3 Βλ. Θόδωρος Γραμματάς: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Β΄, Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 61.

περιόδου, όπως είναι η *Κλυταιμνήστρα* του Αλέξανδρου Μάτσα (1945)<sup>4</sup>, ο *Αίγιστος* του Δημήτρη Χριστοδούλου (1957)<sup>5</sup>, οι *Ατρείδες* του Θάνου Κωτσόπουλου (1961)<sup>6</sup>, η *Ηλέκτρα* των Ανδρέα Κούρου και Κύπρου Χρυσάνθη (1961)<sup>7</sup>, η *Ιφιγένεια* του Γιάννη Νεγρεπόντη (1961)<sup>8</sup>, το «*Όταν οι Ατρείδες...*» του Βαγγέλη Κατσάνη (1964)<sup>9</sup>, ο *Ορέστης* της Ζωής Καρέλλη (1971)<sup>10</sup>, η *Επιστροφή στις Μυκήνες* του Ευάγγελου Αβέρωφ Τσοτίτσα (1973)<sup>11</sup> καθώς και οι ποιητικοί δραματικοί μονόλογοι του Γιάννη Ρίτσου: *Το νεκρό σπίτι*, *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*, *Ορέστης*, *Αίας*, *Χρυσόθεμις*, *Αγαμέμνων*, *Η Ελένη*, *Η επιστροφή της Ιφιγένειας*, που έχουν περιληφθεί στην *Τέταρτη Διάσταση* (1972)<sup>12</sup>.

Επιχειρώντας μια συγκριτική κειμενική ανάλυση, θα μπορούσαμε να επισημάνουμε στοιχεία των έργων που καταδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο οι συγγραφείς χειρίζονται τον γνωστό μύθο στη δημιουργία των έργων τους:

Ο σκηνικός χώρος στα περισσότερα έργα δεν έχει εναλλαγές. Πρόκειται κυρίως για το

- 
- 4 Αλέξανδρος Μάτσα: *Κλυταιμνήστρα*, εκδ. Το Τετράδιο, Αθήνα 1945. Η τρίπρακτη *Κλυταιμνήστρα* παρουσιάστηκε από το Εθνικό Θέατρο (Β' Σκηνή) την περίοδο 1956-1957, σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη, με σκηνικά του Γιάννη Τσαρούχη και μουσική του Αργύρη Κουνάδη. Τον πρωταγωνιστικό ρόλο είχε η Αλέκα Κατσέλη, ενώ τον ρόλο του Αγαμέμνονα υποδύθηκε ο Ανδρέας Φιλιππίδης, τον Αίγισθο ο Βύρων Πάλλης και της Καοσάνδρας η Τζένη Καρέζη (βλ. το πρόγραμμα της παράστασης στον ιστότοπο nt-archive.gr).
  - 5 Δημήτρης Χριστοδούλου: *Αίγιστος. Το τόξο. Τραγωδίες*, Ζάββανος, Αθήνα 1964. Το έργο γράφτηκε το 1957 και πρωτοπαρουσιάστηκε σε μορφή αναλογίου από τη θεατρική ομάδα της Μαριέττας Ριάδη στο Θέατρο Διαμαντοπούλου (βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου: *Η ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα. Από την εποχή του Κρητικού Θεάτρου έως το τέλος του 20ού αιώνα*, πρόλογος Βάλτερ Πούγγερ, τόμ. Β', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2002, σ. 866).
  - 6 Θάνος Κωτσόπουλος: *Ατρείδες*, χ.ε., Αθήνα 1961. Το έργο περιλήφθηκε αργότερα και στο: Θάνου Κωτσόπουλου: *Θεατρικά Έργα. Τόμος πρώτος*, Αθήνα 1980, σσ. 257-305. Παραστάθηκε το 1977 στο αρχαίο θέατρο της Ρόδου, σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα με νέους ηθοποιούς, αποφοίτους δραματικών σχολών (βλ. το συλλογικό: *Για τον ηθοποιό και συγγραφέα Θάνο Κωτσόπουλο*, Μαυρίδης, Αθήνα 1992, σσ. 74-75).
  - 7 Ανδρέας Κούρος – Κύπρος Χρυσάνθη: *Ηλέκτρα*, Εθνική Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών Κύπρου, Λευκωσία-Κύπρος 1968. Η *Ηλέκτρα* γράφτηκε σε μια πρώτη γραφή από τον Ανδρέα Κούρο το 1940 και κατόπιν την επεξεργάστηκε ο Κύπρος Χρυσάνθης το 1960, όπως αναφέρεται στο: Κύπρος Χρυσάνθη: *Δραματικός λόγος*, Λευκωσία, χ.χ., σ. 33 αλλά και στην προαναφερθείσα έκδοση (Ανδρέας Κούρος – Κύπρος Χρυσάνθη: *ό.π.*, σελ. 3). Στην «Εισαγωγή» του ο Κούρος γράφει για τον Κύπρο Χρυσάνθη: «... είναι και ο πραγματικός ανάδοχος του έργου. Αυτός του έδωσε το στιχουργικό του ντύμα, αυτός προώθησε την παρουσίασή του στην τηλεόραση κι' αυτός το πρωτοδημοσίευσε στην *Φιλολογική Κύπρο* το 1961» (σελ. 3). Το έργο ανέβηκε στη σκηνή το 1962 στην «Παιδαγωγική Ακαδημία Κύπρου» και στο Αρχαίο Θέατρο του Κουρίου τον ίδιο χρόνο, ενώ παρουσιάστηκε και από την Τηλεόραση του Ραδιοφωνικού Ιδρύματος Κύπρου το 1960 (σελ. 2).
  - 8 Γιάννης Νεγρεπόντης: *Ιφιγένεια. Ποιητικό επεισόδιο*, Κέδρος, [Αθήνα] 1961.
  - 9 Βαγγέλης Κατσάνης: «Όταν οι Ατρείδες... Τραγωδία σε τρεις πράξεις», *Θέατρο*, τχ. 15, 1964, σσ. 49-69. Το καλοκαίρι του 1964 είχε εγκριθεί από Επιτροπή του Ε.Ο.Τ. να παιχθεί στο Ηρώδειο, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, αλλά η βασιλική λογοκρισία δεν επέτρεψε την παράσταση (βλ. Π[έτρου] Χ[άρη]: «Επικαιρότητες. Οι "Ατρείδες", τα αισθητικά και τα πολιτικά κριτήρια», *Νέα Εστία*, τόμ. 76, 1964, σ. 1202). Τελικά ανέβηκε τον χειμώνα του ίδιου χρόνου από τον θίασο του Δημήτρη Μυράτ με πρωταγωνιστή τον ίδιο, στο Θέατρο Κοτοπούλη (βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου: *ό.π.*, σ. 990).
  - 10 Ζωή Καρέλλη: *Ορέστης. Θέατρο*, εκδ. Σάλτος, Θεσσαλονίκη 1971. Ο *Ορέστης* της Ζωής Καρέλλη υποβλήθηκε στο Διαγωνισμό του Εθνικού Βραβείου Θεάτρου το 1959 και παρουσιάστηκε στη σκηνή το 1976 (βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *ό.π.*, σσ. 891-892).
  - 11 Ευάγγελος Αβέρωφ Τσοτίτσα: *Επιστροφή στις Μυκήνες. Σε δύο μέρη και τέσσερις εικόνες*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα 1973. Το έργο πρωτοπαρουσιάστηκε από το θίασο Τιτίκας Νικηφοράκη στο θέατρο Κάβα το 1972, σε σκηνοθεσία Γρηγόρη Μασαλά, σκηνογραφία-κοστούμια Λούλας Χρυσικοπούλου και μουσική Μάνου Χατζιδάκη (βλ. σ. 9 της έκδοσης).
  - 12 Γιάννης Ρίτσος: *Ποιήματα. Τέταρτη διάσταση. 1956-1972*, τόμος ΣΤ', ενδέκατη έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1981, σσ. 55-69 (*Αγαμέμνων*), 71-89 (*Ορέστης*), 91-111 (*Το νεκρό σπίτι*), 113-133 (*Η επιστροφή της Ιφιγένειας*), 135-157 (*Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού*), 159-188 (*Χρυσόθεμις*), 229-243 (*Αίας*), 267-289 (*Η Ελένη*). Για τις παραστάσεις των θεατρικών αυτών μονολόγων, βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *ό.π.* (σημ. 5), σσ. 932-935.

παλάτι των Ατρείδων, στις Μυκήνες ή στο Άργος. Συγκεκριμένα, στην *Κλυταιμνήστρα* του Αλέξανδρου Μάτσα, η δράση εξελίσσεται στα ανάκτορα των Ατρείδων, στο Άργος. Στον *Ορέστη* της Καρέλλη, επίσης, ο χώρος δεν αλλάζει σε όλη τη διάρκεια του έργου και είναι μια «αίθουσα επιπλωμένη πλούσια, άπλετα φωτισμένη» απ' όπου «φαίνεται η βεράντα»<sup>13</sup>. Στους *Ατρείδες* του Θάνου Κωτσόπουλου, ο δραματικός χώρος είναι τα ανάκτορα των Ατρείδων, ενώ και στην *Ηλέκτρα* των Κούρου – Χρυσάνθη σκηνικός χώρος είναι η κεντρική αίθουσα του παλατιού, όπου βρίσκεται ο βωμός. Το ίδιο ισχύει και στον *Αίγιστο* του Δημήτρη Χριστοδούλου, όπου ο χώρος είναι τα ανάκτορα των Μυκηνών. Εναλλαγή σκηνικών χώρων, χωρίς ωστόσο κάποια ιδιαίτερη καινοτομία, υπάρχει στο έργο *Επιστροφή στις Μυκήνες* του Αβέρωφ-Τοσίτσα, όπου οι σκηνικοί χώροι είναι ένα ξερονήσι του Αιγαίου στην Α' πράξη και το μυκηναϊκό ανάκτορο στη Β' πράξη. Στο «*Όταν οι Ατρείδες...*» του Βαγγέλη Κατσάνη, η δράση εκτυλίσσεται πάντοτε στο σκοτάδι της νύχτας, είτε στο στρατόπεδο των Αχαιών στην Αυλίδα, (Α' πράξη), είτε στο ανάκτορο των Μυκηνών, (Β' και Γ' πράξη). Διαφορετικός ως προς τον καθορισμό του σκηνικού χώρου είναι ο Γιάννης Νεγρεπόντης στο έργο του *Ιφιγένεια*, όπου σημειώνει ότι «σκηνική τοποθέτηση δεν υπάρχει με τη γνωστή έννοια. Ο χώρος παρμένος στη μια του μόνο διάσταση. Όλα τα πρόσωπα στη σκηνή»<sup>14</sup>.

Στους μονολόγους του Γιάννη Ρίτσου, οι δραματικοί χώροι ξεφεύγουν πολύ από την παραδοσιακή φόρμα απλής πλαισίωσης της δράσης. Εδώ πλέον οι χώροι, τους οποίους ο ποιητής περιγράφει –κάποτε με λεπτομέρειες στις σκηνικές οδηγίες της αρχής–, αποτελούν δυναμικό και αναπόσπαστο στοιχείο της δράσης που ξετυλίγεται στους μονολόγους των προσώπων. Στο *Νεκρό Σπίτι* (με τον υπότιτλο «Φανταστική κι αυθεντική ιστορία μιας πανάρχαιας ελληνικής οικογένειας»), όπως υποδηλώνει και ο τίτλος, ο χώρος είναι εκείνος που σχεδόν συναιρεί μέσα του τη δράση και κινητοποιεί την εσωτερική ένταση των ηρωίδων, της αδελφής που μιλάει αλλά και της άλλης που «πότε πότε μονάχα ακουγόταν [το] σιγανό περπάτημά [της] με παντόφλες στη διπλανή κάμαρα»<sup>15</sup>. Η γυναίκα αναφέρεται στην ιστορία της οικογένειάς της σαν να είναι αξεδιάλυτα δεμένη με το σπίτι αυτό: «Δεν ξέρουμε / πώς να βολέψουμε τούτο το σπίτι, πώς να βολευτούμε· / να το πουλήσουμε μας έρχεται άσκημο –μια ζωή περάσαμε δω μέσα– / είναι κι ο χώρος των νεκρών μας εδώ –δεν μπορείς να τους πουλήσεις– / κι άλλωστε ποιος τους παίρνει τους νεκρούς;»<sup>16</sup>.

Στα περισσότερα έργα ακολουθείται επίσης η παραδοσιακή ενότητα του *χρόνου*, όπως συμβαίνει στην *Κλυταιμνήστρα* του Αλέξανδρου Μάτσα, όπου η δράση ξεκινά την αυγή και ολοκληρώνεται το βράδυ της ίδιας ημέρας, στον *Αίγιστο* του Δημήτρη Χριστοδούλου, στους *Ατρείδες* του Θάνου Κωτσόπουλου, όπου όλα διαδραματίζονται από την άφιξη του Ορέστη ως τον θάνατο του Αίγισθου και της Κλυταιμνήστρας, καθώς και στην *Ηλέκτρα* των Κούρου – Χρυσάνθη, όπου μέσα σε μία μέρα αποκαλύπτεται το φοβερό μυστικό της δολοφονίας του Αγαμέμνονα, επέρχεται η τιμωρία των δολοφόνων και η τελική κάθαρση με τον θάνατο όλων των δραματικών προσώπων. Στην *Επιστροφή στις Μυκήνες* η δράση ξεκινά λίγο πριν από την επιστροφή του Αγαμέμνονα στις Μυκήνες, συνεχίζεται με την υποδοχή του βασιλιά στην πόλη του και τη δολοφονία του, ενώ κλείνει λίγο αργότερα με τον θάνατο της Κασσάνδρας.

13 Ζωή Καρέλλη: *ό.π.*, σελ. 9.

14 Γιάννης Νεγρεπόντης: *ό.π.*, σελ. 7.

15 Γιάννης Ρίτσος: *ό.π.*, σελ. 93.

16 Γιάννης Ρίτσος: *ό.π.*



Ο δραματικός χρόνος δεν προσδιορίζεται με σαφήνεια στον *Ορέστη* της Καρέλλη, αλλά η διάρκειά του ταυτίζεται με μια νύχτα γιορτής, αφού έως τα ξημερώματα της επόμενης ημέρας έχει ολοκληρωθεί η δράση. Στο έργο του Βαγγέλη Κατσάνη, *Όταν οι Ατρείδες...* ο συγγραφέας σημειώνει σχετικά με τον χρόνο: «Ο χρόνος μπορεί να 'ναι ακόμα και το τώρα. Η ώρα είναι οπωσδήποτε η νύχτα», θέλοντας να αναδείξει τη διαχρονική ισχύ του μύθου, χωρίς τη δέσμευση ενός συγκεκριμένου χρονικού καθορισμού. Αντίθετα, στην *Ιφιγένεια* του Νεγρεπόντη, ο χρόνος δεν προσδιορίζεται, αλλά το έργο τοποθετείται στη σύγχρονη εποχή, αν κρίνουμε από την αναφορά σε κοινωνικά φαινόμενα όπως η διακίνηση ναρκωτικών. Στους μονολόγους του, ο Γιάννης Ρίτσος δίνει στοιχεία για τον δραματικό χρόνο στις προλογικές και επιλογικές σκηνικές οδηγίες, ενώ στο κείμενο ο χρόνος αποτελεί ουσιαστικό δομικό στοιχείο καθώς συμπιέζεται ή διαστέλλεται, με τις προδρομικές ή αναδρομικές αφηγήσεις του δραματικού προσώπου, συμβάλλοντας καίρια στη δημιουργία του μηνύματος. Ουσιαστικά, η διάσταση του χρόνου (η «τέταρτη διάσταση») στους μονολόγους του Ρίτσου, παίζει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση του τελικού μηνύματος, ως στοιχείο που δηλώνει, με τη σκόπιμη ασάφεια στον καθορισμό του, την ευρύτητα και την πολύπτυχη δυνατότητα ανάγνωσης του μύθου. Έτσι, τα δραματικά πρόσωπα του Ρίτσου κινούνται σε έναν «άχρονο» δραματικό χρόνο, που τελικά συναιρεί μέσα του το προσωπικό/οικογενειακό παρελθόν με το μυθολογικό επίπεδο αλλά και με τη σύγχρονη ιστορία της γενιάς και του τόπου του<sup>17</sup>.

Η δομή των έργων δεν παρουσιάζει ιδιαίτερες ανατροπές στις περισσότερες περιπτώσεις. Τα εξεταζόμενα έργα στηρίζονται στην αλληλουχία των γεγονότων, όπως αυτή έχει, σε αδρές γραμμές, διαγραφεί από τον παραδοσιακό μύθο και, όσον αφορά το δραματικό είδος ακολουθούν τη μορφή της τραγωδίας σε πράξεις (*Κλυταιμνήστρα*, *Επιστροφή στις Μυκήνες*, *Ορέστης*, *Όταν οι Ατρείδες...*) ή σε εικόνες (*Αίγισθος*) ή και χωρίς διαίρεση σε πράξεις και σκηνές (*Ατρείδες*, *Ηλέκτρα*) ή ακόμη τη μορφή του «ποιητικού επεισοδίου» (*Ιφιγένεια*). Τα ευρήματα και οι αναθεωρήσεις του μύθου συνίστανται στα περισσότερα έργα στον τρόπο παρουσίασης της αποκάλυψης των αληθινών δολοφόνων του Αγαμέμνονα ή στην τελική λύση του δράματος, που σε ορισμένα από τα έργα (*Όταν οι Ατρείδες...*, *Ηλέκτρα*) είναι ο θάνατος όλων των δραματικών προσώπων. Στον *Ορέστη* της Ζωής Καρέλλη η ανατροπή έρχεται μέσα από τον τρόπο που πλέκεται η εξέλιξη, ώστε ο θάνατος του Αγαμέμνονα να αποκαλυφθεί ότι τελικά δεν οφειλόταν σε εγκληματική ενέργεια, αλλά σε φυσικά αίτια, απότοκο της έκλυτης ζωής που έκανε.

Οι συγκρούσεις, βασικό δομικό στοιχείο κάθε έργου, εντοπίζονται κυρίαρχες στα εξεταζόμενα εδώ έργα, αναδεικνύοντας και τον τρόπο με τον οποίο προβάλλονται τα πρόσωπα των δραμάτων αυτών. Ορισμένα από τα έργα είναι προσωποκεντρικά, επιλέγοντας να προβάλλουν ένα από τα δραματικά πρόσωπα και να υφάνουν τα στοιχεία του μύθου γύρω από αυτό. Στην *Κλυταιμνήστρα* ο συγγραφέας εστιάζει στο πρόσωπο της Κλυταιμνήστρας, η οποία κινεί τα νήματα της δράσης, αφού εκείνη σχεδιάζει και εκτελεί τη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Ο Αίγισθος εμφανίζεται πολύ επιφυλακτικός και σχεδόν φοβισμένος<sup>18</sup>. Στην *Επιστροφή στις Μυκήνες* η Κλυταιμνήστρα παρουσιάζεται επίσης ως ισχυρότερη προσωπικότητα από τον

17 Βλ. Χρύσα Προκοπάκη, «Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Ρίτσου», *Θεατρικά Τετράδια*, 2, 1980, σσ. 5-7, Α. Κατοίκη-Γκίβαλου: «Ο μύθος και η πραγματικότητα στην ποίηση του Γιάννη Ρίτσου (Μερικές επισημάνσεις)», *Ελίτροχος. Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, τχ. 4-5, Αχαϊκές εκδόσεις, Πάτρα 1994-95, σ. 135 (= της ίδιας, *Φιλολογικές Διαδρομές Β'*, Πατάκης, Τρίτη έκδοση, Αθήνα 1998, σ. 139).

18 Αλέξανδρος Μάτοας: *ό.π.*, σελ. 17.

Αίγισθο. Ωστόσο, εδώ ο συγγραφέας δεν εστιάζει στη βασίλισσα, αλλά στον ίδιο τον Αγαμέμνονα, που, αν και δεν έχει μεγάλο μέρος του διαλόγου, είναι ο πραγματικός πρωταγωνιστής του έργου, γύρω από τον οποίο εκτυλίσσεται η δράση, τα λόγια και οι ενέργειες των άλλων προσώπων. Στον *Ορέστη* της Καρέλλη τονίζεται ιδιαίτερα η δύναμη του χαρακτήρα της Κλυταιμνήστρας, η αποφασιστικότητά της και η βούλησή της να αποκτήσει ισχύ και εξουσία, ενώ ο Αίγισθος εμφανίζεται αδύναμος και ανήσυχος γιατί συνειδητοποιεί ότι δεν μπορεί να της επιβληθεί. Στο ίδιο έργο, ο Ορέστης, από τη συζήτησή του με τον Πυλάδη αναδεικνύεται σκληρός και σχεδόν κυνικός. Στο έργο του Βαγγέλη Κατσάνη *Όταν οι Ατρείδες...*, οι συγκρούσεις αφορούν, σχεδόν όλες, το θέμα της βασιλικής εξουσίας και τις θυσίες που απαιτούνται για τη διατήρησή της. Η σύγκρουση του Αγαμέμνονα με την Κλυταιμνήστρα στο στρατόπεδο της Αυλίδας αναδεικνύει την αναλγησία του πρώτου και το πάθος του για την εξουσία που δεν υποχωρεί μπροστά σε τίποτα, ούτε και στα πατρικά αισθήματά του, ενώ η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται ως μητέρα και ικετεύει για την κόρη της. Στη Β' πράξη, όμως, στη σύγκρουση της Κλυταιμνήστρας με την Ηλέκτρα και με τον Αίγισθο, παρακολουθούμε την πλήρη «μεταμόρφωση» της βασίλισσας, που παρουσιάζεται πλέον με τα γνωρίσματα που χαρακτήριζαν προηγουμένως τον άνδρα της. Στον *Αίγιστο* του Χριστοδούλου η Κλυταιμνήστρα εμφανίζεται ως μια αδύναμη, γερασμένη βασίλισσα που προσπαθεί να διατηρήσει με κάθε τρόπο τον θρόνο της, ενώ ο μόνος που έχει συνειδητοποιήσει ότι έρχεται αναπόφευκτα το τέλος είναι ο Αίγιστος. Στους *Ατρείδες* του Θάνου Κωτσόπουλου, ο Ορέστης παρουσιάζεται από την αρχή διστακτικός ως προς τον ρόλο του εκδικητή που του όρισαν οι θεοί. Η αγάπη απέναντι στη μητέρα υπερτερεί ενός τυφλού χρέους, την αναγκαιότητα του οποίου ο Ορέστης δεν κατανοεί και δεν αποδέχεται σε κανένα σημείο της τραγωδίας. Στην *Ηλέκτρα* των Κούρου –Χρυσάνθη, κυρίαρχη είναι η σύγκρουση της Ηλέκτρας με τη μητέρα της. Η Ηλέκτρα ζει με μοναδικό σκοπό την τιμωρία των δύο ενόχων και περιμένει τη στιγμή που ο Ορέστης θα αποδώσει δικαιοσύνη. Από την άλλη πλευρά, η μητέρα της εμφανίζεται εξίσου σκληρή και ανάλγητη, ιδίως στα σημεία που απειλεί και την ίδια την κόρη της με φόνο, προκειμένου να μην αποκαλυφθεί η ανόσια πράξη της.

Στους δραματικούς μονολόγους του Γιάννη Ρίτσου τα ποιητικά υποκείμενα μετατρέπονται σε δραματικά πρόσωπα και συναιρούν μέσα τους κομμάτια από τους μυθικούς ήρωες, συνυφασμένα με στοιχεία από τα προσωπικά βιώματα του ποιητή αλλά και τους κοινωνικούς αγώνες και τις συλλογικές περιπέτειες της φυλής, μέσα στις ιστορικές συγκυρίες του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα<sup>19</sup>. Ο Αγαμέμνων στον ομότιτλο μονόλογο μιλάει εξίσου για την κούραση και τα γηρατεία που τον καταβάλλουν («να μη νοιάζομαι / αν μου είναι το πρόσωπο όσο πρέπει αυστηρό ή αν χαλάρωσαν / οι μύες στην κοιλιά μου και στα μπράτσα μου»<sup>20</sup>), καθώς και για τη ματαιότητα του πολέμου και της αμφίβολης δόξας («Κάποτε, θαρρώ / πως τα πάντα δεν έγιναν παρά για να τα θυμηθώ μια μέρα / ή πότερο ίσως για ν' ανακαλύψω την αθάνατη ματαιότητά τους»<sup>21</sup>). Απαλλαγμένος από το προσωπίο αλλά και το βάρος του ήρωα, ο Αγαμέμνων εξομολογείται ότι πλέον συνειδητοποίησε την κίβδηλη πραγματικότητα της προηγούμενης ζωής του και αποδέχθηκε πλήρως τη «νέα παιδικότητά [του], τον νέο θηλασμό

19 Για το αυτοβιογραφικό υπόστρωμα της ποίησης του Ρίτσου, βλ. Γ. Βελουδής: *Γιάννης Ρίτσος. Προβλήματα μελέτης του έργου του*, Αθήνα 1982, σσ. 35-37 και του ίδιου: *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Κέδρος, Αθήνα 1984, σσ. 43-47.

20 Γιάννης Ρίτσος: *ό.π.*, σ. 58.

21 Γιάννης Ρίτσος: *ό.π.*, σ. 62.

από την πρώτη ρώγα της δημιουργίας»<sup>22</sup>.

Αν αναχθούμε στο ιδεολογικό επίπεδο και προσπαθήσουμε να ερμηνεύσουμε τα συγκεκριμένα έργα ως αποτέλεσμα χωροχρονικών επιδράσεων, οφείλουμε να συνυπολογίσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εποχής στην οποία γράφονται. Όπως σημειώσαμε και παραπάνω, η περίοδος μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο έως και τη μεταπολίτευση ήταν μια περίοδος με πολλά γεγονότα που έφεραν την Ελλάδα αντιμέτωπη με ποικίλα προβλήματα και διλήμματα. Η βίαιη εμφύλια σύρραξη με τις ανυπολόγιστες συνέπειες για τον τόπο και τη μετέπειτα πορεία του, η πολωτική κατάσταση που διαμορφώθηκε μετά το τέλος του Εμφυλίου, το ψυχροπολεμικό κλίμα που επικρατούσε σε διεθνές επίπεδο και, τέλος, η στρατιωτική δικτατορία, αλλά και η προσπάθεια υπέρβασης του διχασμού και εξομάλυνσης που είχε αρχίσει λίγο πριν την επιβολή της, δίνουν το στίγμα μιας τριακονταετίας με ανησυχίες, προβλήματα και σημαντικά ερωτήματα στα οποία η ελληνική κοινωνία καλούνταν να δώσει απαντήσεις<sup>23</sup>.

Έτσι, ορισμένοι συγγραφείς όπως ο Αλέξανδρος Μάτσας χρησιμοποιούν το πλαίσιο του αρχαίου μύθου για να αποδώσουν σύγχρονα προβλήματα<sup>24</sup>. Στην *Κλυταιμνήστρα* του αξιοποιεί και μεταπλάθει τον μύθο των Ατρείδων, διατηρώντας τα δομικά στοιχεία της αφήγησης, μεταφέροντας όμως την έμφαση από το θεϊκό στοιχείο στο ανθρώπινο και από την αναπόδραστη μοίρα στην ανθρώπινη ευθύνη, προχωρώντας σε ένα κατά κύριο λόγο ψυχογραφικό δράμα γραμμένο σε ποιητική γλώσσα. Στην *Ιφιγένεια* κυριαρχεί ο κοινωνικός προβληματισμός και η εμβάθυνση σε προβλήματα της σύγχρονης ζωής και της σύγχρονης νεολαίας. Διατηρώντας τα πρόσωπα και τον βασικό ιστό του μύθου, ο Νεγρεπόντης κατορθώνει να τον επανασηματοδοτήσει και να μιλήσει για δυο σύγχρονα παιδιά και την προσπάθεια απαγκίστρωσής τους από την παρανομία και το εύκολο κέρδος.

Άλλοι συγγραφείς στρέφουν την προσοχή τους περισσότερο στα πολιτικά σημειώματα του μύθου, θεωρώντας ότι έτσι ανταποκρίνονται στον ορίζοντα προσδοκιών του σύγχρονου κοινού, το οποίο, στις δεκαετίες του '60 και του '70, ζούσε σε ένα κλίμα έντονης αμφισβήτησης και πολιτικοποίησης.

Το έργο του Βαγγέλη Κατοάνη *Όταν οι Ατρείδες...* εκφράζει κυρίως τον πολιτικό του προβληματισμό. Πραγματεύεται το πάθος για την εξουσία, που προβάλλεται ως βασικό κίνητρο πίσω από τις πράξεις όλων σχεδόν των δρώντων προσώπων. Η συναλλαγή πολιτικής και θρησκευτικής εξουσίας είναι ένα από τα θέματα που πραγματεύεται. Τονίζεται η σκληρότητα και η αναληψία των βασιλέων, οι οποίοι δεν ενδιαφέρονται για την ευημερία του λαού, αλλά μόνο για τη διατήρηση της εξουσίας τους, την οποία εδραιώνουν πάνω στη βία και τη στυγνή εκμετάλλευση. Αξίζει να σημειώσουμε ότι το έργο αυτό είχε εγκριθεί από την Επιτροπή του Ε.Ο.Τ. να παιχθεί στο Ηρώδειο το καλοκαίρι του 1964, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, αλλά η βασιλική λογοκρισία δεν επέτρεψε την παράστασή του<sup>25</sup>.

Κυρίως πολιτικός είναι και ο χαρακτήρας του έργου *Επιστροφή στις Μυκήνες* του Ευάγγελου

22 Γιάννης Ρίτσος: *ό.π.*, σελ. 63.

23 Βλ. και Θ. Γραμματάς: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα*, ό.π., σσ. 175-176.

24 Ο ίδιος σημειώνει στο Πρόγραμμα της παράστασης της *Κλυταιμνήστρας* (Εθνικό Θέατρο, 1957-1958), ότι το έργο του είναι μια σύγχρονη τραγωδία γραμμένη πάνω στο αρχαίο θέμα και ότι διατήρησε το πλαίσιο του κλασικού μύθου, προσπαθώντας όμως να αποδώσει τα πρόσωπα, σύμφωνα με την ευαισθησία και την ψυχοσύνθεση της εποχής του. Βλ. Αλέξανδρος Μάτσας: «Ο ποιητής για το έργο του», στο Πρόγραμμα της παράστασης, στον ιστότοπο <http://www.nt-archive.gr>.

25 Βλ. παραπάνω, σημ. 9.

Αβέρωφ-Τσοίτσα. Η εστίαση στο πρόσωπο του αρχηγού προβάλλεται ως κυρίαρχο θέμα. Ο Αγαμέμνων σκιαγραφείται ως πρότυπο του ισχυρού, αλλά και αγαπητού ηγέτη, που ενδιαφέρεται για τον λαό του και, μάλιστα, θυσιάσε την ίδια του την κόρη για την αίσια έκβαση του πολέμου.

Σε άλλα έργα ο μύθος των Ατρείδων χρησιμοποιείται και μεταλλάσσεται μορφικά για να δώσει απαντήσεις σε υπαρξιακά ερωτήματα και στα προσωπικά αδιέξοδα των νέων ανθρώπων μπροστά στα νέα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της εποχής.

Στον *Ορέστη* η Καρέλλη αφορμάται από τους ίδιους προβληματισμούς που διέπουν ολόκληρο σχεδόν το έργο της: τη θέση της γυναίκας μέσα στα καινούργια δεδομένα που δημιούργησε ο εικοστός αιώνας, τη θεμελιώδη σημασία που έχει ο ρόλος της μάνας για την οικογένεια και την υγιή ψυχοσωματική ανάπτυξη των παιδιών, αλλά και, γενικότερα, το θεσμό της οικογένειας και το μετασχηματισμό του στο πλαίσιο των νέων κοινωνικών δεδομένων<sup>26</sup>. Ο μύθος των Ατρείδων της παρέχει όλα εκείνα τα απαραίτητα στοιχεία για να δώσει την εικόνα μιας οικογένειας που παραπαίει και κλυδωνίζεται άγρια από τα σφάλματα των γονιών και, ιδίως της μητέρας. Παράλληλα, ενυπάρχει στο δραματικό πρόσωπο του Ορέστη το φιλοσοφικό βάθος και η υπαρξιακή ανησυχία. Διατυπώνει με σαφήνεια τα ερωτήματα που βασανίζουν κάθε νέο και σκεπτόμενο άνθρωπο της εποχής του: «Ποιος είν' ο κόσμος που μου τάχτηκε να ζω, / τι πρέπει ν' αρνηθώ και τι μου μένει / να κρατήσω, εγώ, ο νέος άνθρωπος;»<sup>27</sup>. Σύμβολο του νέου που βρίσκεται στο μεταίχμιο του παλιού και του καινούργιου, που αγωνίζεται να βρει την ισορροπία ανάμεσα στις δυο τάσεις, ο Ορέστης της Καρέλλη, χωρίς να αποκολλάται άκριτα από το παρελθόν, στοχάζεται, κρίνει και με τη βοήθεια της τροφού, που έρχεται ως φορέας της λαϊκής θυμοσοφίας, αλλά κυρίως της χριστιανικής αγάπης και αντιμετώπισης του κόσμου, αποφασίζει να ξεπεράσει τις αγκυλώσεις και τις εμμονές της αδελφής του και να δώσει μια νέα διεξοδό στα προβλήματα: τη συγχώρεση, την αγάπη και την οικοδόμηση του καινούργιου πάνω στις βάσεις της πίστης, του ανθρωπισμού, του χριστιανισμού<sup>28</sup>.

Στους *Ατρείδες* του ο Θάνος Κωτσόπουλος, συγγραφέας που είχε μελετήσει σε βάθος την τραγωδία και από τη θέση του ηθοποιού και του σκηνοθέτη, προσπάθησε με το έργο του να δώσει μια διαφορετική διάσταση στον μύθο, σε ό,τι αφορά τη νέα ηθική στάση που ευαγγελίζεται ο Ορέστης του: συγχώρηση, απαλλαγή από το καθήκον της εκδίκησης και μια δικαιοσύνη που βρίσκεται πάνω από το μονολιθικό και άτεγκτο σχήμα του κακού που ξεπλένεται με κακό. Ο Ορέστης ξέφυγε από αυτό με τη βούληση και την επιμονή του, εντασσόμενος έτσι σε ένα διαφορετικό σύστημα αξιών, εκείνο του ανθρωπισμού<sup>29</sup>, που έχει πολύ στενή σχέση και με τη θεώρηση του *Ορέστη* της Ζωής Καρέλλη.

26 Βλ. Ηλία Κεφάλαι: «Όψεις και απόψεις πάνω στην «πορεία» της Ζωής Καρέλλη», στο *Η πορεία της ποιήτριας Ζωής Καρέλλη ως δόξα και τιμή της πεποικιλμένης*, [Τετράδια Ενθύνης 35], Αθήνα 1997, σσ. 49-55, Γιώργη Μανουσάκη: «Ω σφαγή των ωραίων ανθρώπων». Ο πόλεμος και οι συνέπειές του στην ποίηση της Ζωής Καρέλλη», *ό.π.*, σσ. 84-112 και Κώστα Ε. Τσιρόπουλου: «Η ποιητική γραφή της Ζωής Καρέλλη», *ό.π.*, σσ. 188-203, καθώς και στο: Χρύσα Σπυροπούλου: «Οι γυναικείες μυθικές μορφές στο έργο της Ζωής Καρέλλη», *Οδός Πανός*, Μάιος-Αύγουστος 1994, σσ. 88-97.

27 Ζωή Καρέλλη: *ό.π.*, σσ. 44-45.

28 Πρβλ. και όσα σημειώνει ο Νίκος Μπακόλας στο: «Η τετράδα των δραμάτων» στο: *Η πορεία της ποιήτριας Ζωής Καρέλλη ως δόξα και τιμή της πεποικιλμένης*, *ό.π.*, σσ. 126-131 και ιδίως 130-131.

29 Πρβλ. και όσα σημειώνονται στο: Χρήστου Ε. Κατσιγιάννη: *Θάνος Κωτσόπουλος. Ο αγαπημένος των Μουσών, Κριτικό Δοκίμιο*, Τυπογραφία Κ. Μιχαλά, Αθήνα 1991, σελ. 19-20: «πάνω απ' όλα, και απ' αυτή την τραγική έννοια της ζωής, στέκει το έλεος, η συμπόνια, η αγάπη, οι ηθικές αρχές που πρέπει να κυβερνούν τις ανθρώπινες σχέσεις. Και αυτό είναι το μεγάλο μήνυμα που μας δίνει ο κορυφαίος μας τραγικός ηθοποιός, ο Θάνος Κωτσόπουλος, στη νέα του πνευματική διάσταση, του υπεύθυνου πνευματικού δημιουργού».

Στην *Ηλέκτρα* των Κούρου – Χρυσάνθη βάση του προβληματισμού υπήρξε το θέμα της ανθρώπινης ατομικότητας: «[ο Ανδρέας Κούρος εξηγεί ότι η άποψη που υιοθετεί] δεν ξεχωρίζει πρωταρχικές και δευτερεύουσες ιδιότητες, δεν αποδέχεται τον κάθε άνθρωπο απλώς σαν δείγμα του ανθρωπίνου είδους, αλλά τον δέχεται ακέραιο, σ' όλες του τις συγκεκριμένες ιδιότητες και εκδηλώσεις, σαν κάτι το μοναδικό, το ανεπανάληπτο και το αναντικατάστατο. [...] Μια τέτοια αντίληψη δεν ικανοποιείται με την κοινώς παραδεκτή ηθική και τον κοινό ηθικό νόμο, αλλά οδηγεί σε μια θρησκευτική –που θα μπορούσε κανείς ανεπιφύλακτα να ονομάσει Χριστιανική– αποδοχή των ανθρώπων και των πραγμάτων»<sup>30</sup>.

Στον *Αίγιστο* του Δημήτρη Χριστοδούλου, μέσα από τη δομή του αρχαίου μύθου αναδεικνύεται η πεποίθηση του συγγραφέα ότι η ιστορία είναι ένας κύκλος που λειτουργεί νομοτελειακά, εκκαθαρίζοντας το παλιό και φέρνοντας, αργά ή γρήγορα, το καινούργιο, όσο και αν οι άνθρωποι προσπαθούν να καθυστερήσουν ή να αντιστρέψουν αυτή τη ροή.

Στους μονολόγους του Γιάννη Ρίτσου, ενυπάρχει η πολιτική σκέψη και το ενδιαφέρον για τον καθολικό άνθρωπο<sup>31</sup>. Χαρακτηριστικό είναι το πρόσωπο του Ορέστη που δεν είναι παρά η φωνή μιας πολιτικής συνείδησης που απαιτεί την ορμή προς το μέλλον χωρίς τις ανούσιες εμμονές του παρελθόντος που κρατούν τον τόπο καθηλωμένο. Στον ομότιτλο μονόλογο ο Ορέστης δεν θέλει να επωμιστεί τον ρόλο που άλλοι προκαθόρισαν για εκείνον και γι' αυτό αγανακτεί με τις θρηνητικές κραυγές της Ηλέκτρας που «ανανεώνει αυτό το πάθος της εκδίκησης και τη φωνή του πάθους / όταν όλοι οι αντίλαλοι τη διαψεύδουν, τη χλευάζουν μάλιστα»<sup>32</sup>. Η εποχή και οι συνθήκες δεν δικαιολογούν ούτε απαιτούν αυτό το παράλογο, κατά τον Ορέστη, χρέος, που αντιστοιχεί και συμβολίζει την άγνη προγονολατρία και την προσκόλληση στο παρελθόν: «Φοβούμαι· δεν δύναμαι / ν' αποκριθώ στο κάλεσμά της –τόσο υπέρογκο και τόσο αστείο συνάμα– / σ' αυτά τα στομφώδη της λόγια, παλιωμένα, σάμπως ξεθαμμένα / από σεντούκια «καλών εποχών» (έτσι που λένε οι γέροντες), / σαν μεγάλες σημαίες, ασιδέρωτες, που μέσα στις ραφές τους / έχει εισδύσει η ναφθαλίνη, η διάψευση, η σιωπή, –τόσο πιο γερασμένες / όσο καθόλου δεν υποψιάζονται τα γηρατεία τους, κ' επιμένουν / να πλαταγίζουν μ' αρχαιόπρεπες χειρονομίες πάνω από ανύποπτους διαβάτες»<sup>33</sup>. Όπως παρατηρεί ο Πήτερ Μπήαν: «Τα μυθολογικά ποιήματα του Ρίτσου είναι τόσο γερά δεμένα με τα προσωπικά του βιώματα και τις εμπειρίες του έθνους του –τις σύγχρονες, τις συγκεκριμένες– ώστε δεν διατρέχουν τον κίνδυνο να ξεκόψουν απ' αυτές όταν ο άνεμος του αρχαίου μύθου φουσκώνει τα πανιά τους. Ο μύθος μέσα στο έργο του δεν είναι ούτε υπεκφυγή ούτε παρέκκλιση· είναι αποκάλυψη»<sup>34</sup>. Σε αυτή την “αποκάλυψη” ο ποιητής προχώρησε ακόμη περισσότερο, χρησιμοποιώντας τα μέσα

30 Ανδρέας Κούρος – Κύπρος Χρυσάνθης: *ό.π.*, σσ. 4-5.

31 Βλ. γενικότερα: Μ. Γ. Μερακλή: «Η *Τέταρτη Διάσταση* του Γιάννη Ρίτσου. Μια πρώτη προσέγγιση», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Κέδρος, Αθήνα 1981, σσ. 517-544, Π. Πρεβελάκη: *Ο ποιητής Γιάννης Ρίτσος. Συνολική θεώρηση του έργου του*, Κέδρος, Αθήνα 1983 (και για τους μονολόγους που μας απασχολούν εδώ, σσ. 265-269, 278-290, 358-366, 396-402, 418-439, 469-475), Κ. Σαντζιλιο: *Μύθος και ποίηση στον Ρίτσο*, μετ. Θ. Ιωαννίδης, Αθήνα 1988 (και ιδίως για την *Τέταρτη Διάσταση*, σσ. 40-72), Π. Δ. Μαστροδημήτρη: *Εγκώμιο στον ποιητή Γιάννη Ρίτσο*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 1987 (=του ίδιου: *Νεοελληνικά. Μελέτες και Άρθρα*, τόμ. Γ', Δεύτερη έκδοση βελτιωμένη, εκδόσεις «Γνώση», Αθήνα 1992).

32 Γιάννης Ρίτσος: *ό.π.*, σελ. 76.

33 Γιάννης Ρίτσος: *ό.π.*, σελ. 77.

34 Πήτερ Μπήαν, «Ο μύθος στα νεοελληνικά γράμματα και ο “Φιλοκτήτης” του Γιάννη Ρίτσου», μετ. Νινέτα Μακρυνικόλα και Σπύρος Τσακνιάς, στο συλλογικό: Γιάννης Ρίτσος. Μελέτες για το έργο του, Διογένης, Αθήνα 1975, σ. 68.

του θεατρικού λόγου, ώστε ο μύθος να εμπλουτισθεί, να αναδιαρθρωθεί και να συνομιλήσει αμεσότερα με τον σύγχρονο αναγνώστη/θεατή, μέσα από τη δραματική (και κατ' επέκταση και τη σκηνική) υπόσταση των τραγικών ηρώων και ηρωίδων<sup>35</sup>.

Συμπερασματικά, σημειώνουμε ότι στα περισσότερα από τα έργα που αδρομερώς παρουσιάστηκαν εδώ, η πραγμάτευση του μύθου βρίσκεται στο πλαίσιο μιας παραδοσιακής δραματουργίας<sup>36</sup>, όπου οι συγγραφείς αποφεύγουν τους πειρατισμούς και μένουν περισσότερο ή λιγότερο πιστοί στη μυθική αφήγηση. Η δομή των έργων, τα δραματικά πρόσωπα και οι συγκρούσεις μεταξύ τους, ακολουθούν τα χνάρια του μύθου και οι συγγραφείς προσπαθούν κυρίως να προσαρμόσουν τον μύθο στα δικά τους δεδομένα παρά να προβάλουν τον δικό τους κόσμο μέσω αυτού. Υπάρχουν, ωστόσο, και έργα όπως οι θεατρικοί μονόλογοι του Γιάννη Ρίτσου, όπου εμφανίζονται στοιχεία αποδόμησης ή ανατροπής του παραδοσιακού μύθου, τα οποία αξιοποιούνται έτσι ώστε να δημιουργηθεί ένα είδος μετα-ιστορίας, με μέσο τη νεωτερική θεατρική γραφή, που θα κάνει λίγο αργότερα πιο αισθητή την παρουσία της στο νεοελληνικό θέατρο.

---

35 Για τα πρόσωπα των θεατρικών μονολόγων του Ρίτσου και τη δραματική λειτουργία τους, βλ. Κ. Χωρεάνθης: «Τα τραγικά προσωπεία ενός ποιητή», *Διαβάζω*, τχ. 205 (21.12.1988), σσ. 67-85.

36 Βλ. Θ. Γραμματάς: *Από την Τραγωδία στο Δράμα. Μελέτες Συγκριτικής Θεατρολογίας*, Εκδόσεις Αφοί Τολίδη, [Θεατρική Έρευνα 4], Αθήνα 1994, σελ. 21-25.



ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΧΑΤΖΗΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Οι μεταγραφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας  
στην παγκόσμια σκηνή ως κοινωνική καταγγελία:  
Ο «αντιτρομοκρατικός πόλεμος» και η περίπτωση  
του *Cruel and Tender* (Σκληρά και Τρυφερά):  
*A version after Sophocles' Trachiniae* του Martin Crimp

Ο πόλεμος του Ιράκ με την ιστοριογραφημένη ημερομηνία της 11ης Σεπτεμβρίου του 2001 και την από αέρος διάτρηση των Δίδυμων Πύργων στο Παγκόσμιο Κέντρο του καπιταλισμού, έφερε για πρώτη φορά την ανθρωπότητα αντιμέτωπη με 'το απόλυτο γεγονός': την αιφνιδιαστική μεταβολή του οριστικού *τόπου* σε *μη τόπο* και την ταυτόχρονη επίνοια του 'αντι-τρομοκρατικού' πολέμου: πρόκειται για τον πρώτο στην κυριολεξία παγκόσμιο πόλεμο, «αφού το διακύβευμά του είναι η ίδια η παγκοσμιοποίηση», όπως πολύ εύστοχα τον ερμηνεύει ο Baudrillard, «και όχι η ψευδαιοθητική εικόνα μιας σύγκρουσης πολιτισμών ή θρησκειών»<sup>1</sup>. Η υβριδική αυτή τρομοκρατία, ως αυτοάνοσο νόσημα του ίδιου του κυρίαρχου συστήματος, που αρέσκονταν να αγνοεί πως κάθε υπερμεγέθης δύναμη εκκλείει ανάλογη ποσότητα βούλησης για τον αφανισμό της, (γίνεται δηλ. «συνεργός του ίδιου του αφανισμού της»<sup>2</sup>), θα τροφοδοτήσει ομόχρονα τη θεατρική πράξη στην αλλαγή της χιλιετίας με πρωτογενείς ύλες που θα διϋλιστούν παρασκευάζοντας ένα ακραιφνές δείγμα πολιτικού θεάτρου, του «θεάτρου τεκμηρίωσης» (documentary theatre) και του «ομιλούντος θεάτρου» ή «θεάτρου συνεντεύξεων» (verbatim theatre)<sup>3</sup>.

Παράλληλα θα επικαιροποιήσει την αρχαία ελληνική τραγωδία μέσα από τις πολυάριθμες σκηνικές μεταγραφές της, που έρχονται να υπενθυμίσουν το διαρκές αίτημα ενός ανθρωπισμού που πρέπει διαρκώς να επανορίζουμε μέσα σε καιρούς χαλεπούς.

Η εισήγηση αυτή θα αποπειραθεί να ιχνηλατήσει το στίγμα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, όπως αυτή μεταγράφεται σκηνικά στον εικοστό πρώτο αιώνα, εστιάζοντας στο *Cruel*

1 Jean Baudrillard: *Το πνεύμα της Τρομοκρατίας*, μετ. Π. Μπουρλάκης, Κριτική, Αθήνα 2002, σσ. 17-18.

2 Ό.π. 11.

3 Με τον όρο αυτό σηματοδοτείται μία κατηγορία θεάτρου τεκμηρίωσης που στηρίζεται κατά μεγάλο ποσοστό σε ακουστικά ντοκουμέντα που έχουν ηχογραφηθεί κατόπιν προσωπικών συνεντεύξεων και αφορούν σε πραγματικά γεγονότα, παγκόσμιας ή κοινοτικής εμβέλειας τα οποία παραστώνται πιστά. Τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα γραφής ομιλούντος θεάτρου προέρχονται από την Μ. Βρετανία. Πρόκειται για έργα όπως το *The Power of Yes* του David Hare, που αναφέρεται στην παγκόσμια οικονομική κρίση, το *Osama the Hero* του Dennis Kelly, που βιογραφεί την ζωή και την δράση του Οσάμα Μπιν Λάντεν, καθώς επίσης και τα έργα *The Permanent Way* του David Hare ή το *Come Out Eli* του Alecky Blythe και το *Black Watch* του Gregory Burke. Ο Sierz αναφορικά με την δράση των Βρετανών συγγραφέων σημειώνει πως το ομιλόν θεάτρο την δεκαετία του '90 ήταν η απάντηση στα reality show της τηλεόρασης. Πρβλ και 'Blasted and After: New Writing in British Theatre Today' διάλεξη που έδωσε ο Aleks Sierz σε συνάντηση της *Society for Theatre Research* στο Art Workers Guild, London. Ηχογραφήθηκε στις 16 February 2010. πηγή: [http://www.theatrevoice.com/tran\\_script/detail/?roundUpID=43](http://www.theatrevoice.com/tran_script/detail/?roundUpID=43).



*and Tender a version after Sophocles' Trachiniae* (Σκληρά και Τρυφερά<sup>4</sup>) και συγκεκριμένα στα ζητήματα του τόπου. Με αφετηρία μια σύντομη ιστορική ανασκόπηση στους σημαντικότερους παραστασιακούς σταθμούς που σημάδεψαν την πρόσφατη ιστορία του εικοστού αιώνα, θα σταθώ στην ιδιαίτερη περίπτωση των *Τρακινίων*, και στο *Cruel and Tender* υποστηρίζοντας πως αποτελεί μια εξαιρετικά εύστοχη διασκευή, που αναμοχλεύει με ευφυή τρόπο τα σοφόκλεια δραματολογικά χαρακτηριστικά, εντάσσοντάς τα σε ένα ανανεωμένο ιστορικό παρόν.

«Σε καμία άλλη εποχή δεν υπήρξε τέτοια αναγέννηση των αρχαίων τραγικών, όμοια με αυτήν που συνέβει μέσα στον εικοστό αιώνα»<sup>5</sup>.

Στην εξαιρετική συλλογική έκδοση *Dionysus Since 1969* μέσα από μελέτες ερευνητών, αποδεικνύεται με ποιους τρόπους η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, λειτουργεί μακροπολιτικά ως προπομπός των μεγάλων επαναστατικών κινήματων με τη δεκαετία του '60 και ειδικότερα το 1968 [να]: «προκαλεί θεμελιωδώς τις παγκόσμιες παρατάξεις και τις σχέσεις εξουσίας ανάμεσα σε διαφορετικές εθνικότητες, ομάδες, φύλα [και ως έναν βαθμό ανάμεσα σε κοινωνικοοικονομικές τάξεις] μέσα στην κάθε χώρα»<sup>6</sup> (Μάης του '68 στη Γαλλία, Άνοιξη της Πράγας στην Τσεχία κ.α.). Ο George Steiner στο περίφημο βιβλίο του *Antigones*<sup>7</sup>, χαρτογραφεί πως η σοφόκλεια αυτή τραγωδία αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά ανεξάντλητα επαναστατικά κείμενα στην ιστορία της δυτικής λογοτεχνίας και πολιτικής<sup>8</sup>. Δίπλα στην *Αντιγόνη* οι *Τρωάδες*, ο *Φιλοκτήτης* και η *Μήδεια* ανακλούν τον ευρωπαϊκό ιμπεριαλισμό και τον μετααποικιοκρατισμό.

Παραθέτουμε εδώ μια σύντομη ανασκόπηση των σημαντικότερων παραστάσεων αρχαίου δράματος:

**1968:** Ο Tom Stoppard διασκευάζει τον *Φιλοκτήτη* με τον τίτλο *Neutral Ground*. Ο Heiner Muller επιλέγει να παρουσιάσει την ίδια τραγωδία στο Μόναχο.

**1969:** Ο Richard Schechner διασκευάζει στη Νέα Υόρκη τις *Βάκχες* ως *Dionysus Since 1969*.

**1970:** Ο Robert Wilson διασκευάζει στη Νέα Υόρκη τη *Μήδεια* με τον τίτλο *Deafman Glance*.

**1974:** Ο Andrei Serban διασκευάζει τις *Τρωάδες* με τον υπότιτλο *Fragments of a Greek Trilogy* για τον θίασο La MaMa στη Νέα Υόρκη. Την ίδια τραγωδία επιλέγει και ο Ταντάσι Σουζούκι, ενώ το 1981 θα παρουσιάσει τις *Βάκχες*.

**1978:** Ο Mutsuo Takahashi παρουσιάζει τη *Μήδεια* στο Festival d' Avignon.

**1988:** Ο Henry Muller διασκευάζει την *Μήδεια* ως *Μήδειας Υλικό* σε σκηνοθεσία του Θόδωρου Τερζόπουλου.

Η τραγωδία όμως στην συλλογική ιστορική εμπειρία δεν αποτελεί μόνο όχημα διαμαρτυρίας και αντίδρασης<sup>9</sup>, αλλά και «το κατεξοχόν όργανο ορισμού και συντήρησης της εθνικής

4 Μάρτιν Κριμπ: *Σκληρά και Τρυφερά*, μετ. Χριστίνα-Μπάμπου Παγκουρέλη, Ανεμοδείκτης, Αθήνα 2007.

5 Marianne McDonald: *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*, Columbia Uni. Press, N.Y 1992, σ.134.

6 Hall E, Macintosh F., Wrigley A. (eds): *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Millennium*, Oxford Uni. Press, N.Y 2004, σσ. 7-8.

7 George Steiner, *Antigones: How the Antigone Legend Has Endured in Western Literature, Art, and Thought*, Yale University Press, New Haven CT 1996.

8 Η *Αντιγόνη* έχει βρεθεί προμετωπίδα στο Άπαρχάιντ της Νότιας Αφρικής, (πβλ και Kevin Wetmore: *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*. McFarland & Co, N. Carolina 2002.) στον Πολωνικό Στρατιωτικό Νόμο (1984, 'Stary Teatr' στην Κρακοβία), τον εμφύλιο στην πρώην Γιουγκοσλαβία (1994), κα.

9 Εδώ μπορεί κανείς να επικαλεστεί την διασκευή του Peter Sellar *The Children of Heracles* (Bottroper Licht,

συνείδησης»<sup>10</sup>. Στα πλαίσια αυτά κινείται η καταδυναστευμένη από τους θρησκευτικούς εμφυλίους ιρλανδική δραματουργία που υιοθετεί την τραγωδία ως την ενδεικτικότερη σκηνική φόρμουλα για να υπερασπιστεί την 'Ιρλανδικότητα' της, κυρίως μέσα από τις παραγωγές του Field Day Theatre Company <sup>11</sup>.

Παρόμοια έλξη φαίνεται ότι ασκεί η αρχαία ελληνική γραμματεία και στη σύγχρονη βρετανική δραματουργία, κυρίως μετά την 11η Σεπτεμβρίου του 2001, όπου «γίνεται απαραίτητη. Οι αντιστοιχίες θεμάτων είναι εμφανείς: γη που ισοπεδώνεται από τον πόλεμο, κοσμικό χάος, κύκλοι τολμηρών αντίποινων»<sup>12</sup>.

Το *Cruel and Tender* καθώς «διαθέτει κάτι που συνδέει έναν κόσμο που ψάχνει να αιτιολογήσει την εισβολή στο Ιράκ»<sup>13</sup>: όπως γράφει ο έγκυρος κριτικός θεάτρου της *Guardian* Micheal Billington, δίνει τη δυνατότητα στον Κριμπ να κάνει τις απαραίτητες αναγωγές μέσα από μια τραγωδία, που συναντάμε σπανιότατα όχι μόνο στο εξωτερικό, αλλά και στον ελλαδικό χώρο:

«Οι *Τραχίνιες* αποτελούν το πιο παραμελημένο έργο και η θέση του ανάμεσα στον κανόνα των τραγωδιών δεν είναι ακόμα δεδομένη»<sup>14</sup>, σχολιάζει ο Segal.

Αν και η σύγχρονη κριτική τις επανεκτίμησε, χαρακτηρίζοντάς τις ως ένα «εξαιρετικά περίπλοκο έργο για τα αρχέγονα συναισθήματα»<sup>15</sup>, οι *Τραχίνιες* ούτε μελετήθηκαν, ούτε παραστάθηκαν εν σύγκριση με τα υπόλοιπα έργα του Σοφοκλή<sup>16</sup>.

Γιατί όμως συνεχίζει να παρουσιάζει σοβαρά προβλήματα για τους ερμηνευτές, τους μελετητές και τους επαγγελματίες του θεάτρου; Υπάρχουν τέσσερα βασικά θέματα που προκαλούν διαφωνίες ως προς τις προθέσεις του Σοφοκλή: η χρονολόγηση του έργου με πιθανότερη αυτή γύρω στα 450-500 π.Χ., η αντιμετώπιση του Ηρακλή ως ήρωα ή αντι-αντιήρωα, η νοσηματοδότηση της τελευταίας σκηνής με την αποθέωσή (: ) του, και τέλος η υπόσχεση, που αναγκάζεται να δώσει ο Ύλλος ότι θα παντρευτεί την Ιόλη. Κατά συνέπεια, με μία εξαίρεση το 1911 στο Royal Court<sup>17</sup> δεν τις συναντούμε καθόλου στις θεατρικές σκηνές, παρά σε δύο ραδιοφω-

---

2002), όπου ομάδες παιδιών έπαιζαν ως βουβά πρόσωπα στη σκηνή παρακολουθώντας την παράσταση. Τα παιδιά αυτά ήταν Κούρδοι μετανάστες που αναζήτησαν απεγνωσμένα άσυλο στη Γερμανία και που εύστοχα ο σκηνοθέτης ενσωμάτωσε στη ροή της παράστασης επιλέγοντας να κάνει μια 'μακροπολιτική' εμφάνιση.

10 Christopher Murray: *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror Up to a Nation*, Manchester St. Martin's, Manchester 1997, σ. 78.

11 Πρβλ: *The Riot Act* (*Αντιγόνη*, 1984), *Seize the Fire* (*Προμηθέας Δεσμώτης*, 1989) του Paulin, *The Cure at Troy* (*Φιλοκτήτης*, 1990) του Seamus Heaney, *Μήδεια*, του Brentan Kennely (1989), *The Burial At Thebes* (*Αντιγόνη*, 2004), του Heaney.

12 Susan Clapp, *The Observer*, 27 Ιουνίου 2004.

13 Micheal Billington, *The Guardian*, 19 Ιουνίου 2004.

14 Charles Segal: *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Massachusetts Harvard Uni.Press, Massachusetts 1995, σσ. 6-7.

15 P.E. Easterling (ed): *Sophocles' Trachiniae*, London Cambridge Uni Press, London 1982, σ.1.

16 Στην ελληνική σκηνή οι παραστάσεις των *Τραχινίων* είναι μόλις τέσσερις, μία σε κάθε δεκαετία 1960: Θυμελικός Θίασος, σκην. Λίνου Καρζή, 1970: ΚΘΒΕ, σκην. Αλέξης Σολωμός, 1984: ΚΘΒΕ, σκην. Νίκος Χαραλάμπους, 2004: ΚΘΒΕ, σκην. Βίκτωρ Αρδίτης.

17 Αξίζει να σημειωθεί πως η παράσταση αυτή εντάσσεται στις πρώτες οργανωμένες φεμινιστικές απόπειρες για την διεκδίκηση του δικαιώματος ψήφου στις γυναίκες στη Μ. Βρετανία. Η σύντομη παρουσίαση της φεμινίστριας Emily Davison στο φυλλάδιο της καμπάνιας 'Ψήφος στις Γυναίκες' ('Vote for Women') υπογράμμισε τα εξής: «Το επιχείρημα ενάντια στην προοπτική ψήφου των γυναικών, πως οι γυναίκες δεν αγωνίζονται, κριτικάρεται σε αυτό το έργο» Hall Ed., Macintosh F.: *Greek Tragedy and the British Theatre: 1660-1914*, Oxford Uni.Press, N.Y 2005, σ. 513, σημ.106.

νικές παραγωγές από το Τρίτο Πρόγραμμα του BBC: μία το 1999 με τον τίτλο: *Δημιάνειρα, μια ερμηνεία των Τραχινίων του Σοφοκλή* σε σκηνοθεσία των Catherine Bailey και Timberlake Wertnbaker, καθώς και την ιστορική διασκευή του Ezra Pound στις 25 Απριλίου του 1954, που κατάφερε να πυροδοτήσει περισσότερες ακόμη διαφωνίες ανάμεσα στην κοινότητα των μελετητών<sup>18</sup>.

Προτού να εστιάσουμε στην πιο πρόσφατη διασκευή τους, το *Cruel and Tender*<sup>19</sup> θα ήταν χρήσιμο να σκιαγραφήσουμε εν τάχει το συγγραφικό προφίλ του Martin Crimp: μέσα στην γενιά των μεταθαυσερικών δραματουργών που επιβάλλονται στη βρετανική συγγραφική πραγματικότητα του 'Θεάτρου Στα Μούτρα' (In-Yer Face theatre), με πάμπολλες μεταφράσεις από τα Γαλλικά και τα Γερμανικά στο ενεργητικό του που θα του προσδώσουν έναν ευρωπαϊκό αέρα, ο Martin Crimp, μεταμοντερνιστής με στοχευμένη πολιτικά θέση εν μέσω της παγκοσμιοποίησης, γνωστός για την αμφίσημη γραφή και την πληθώρα των διαφορετικών έργων του που οι Βρετανοί ονοματίζουν 'Crimpland'<sup>20</sup>, θα βαφτιστεί ο πιο καινοτόμος δραματουργός της δεκαετίας του '90, και θα γίνει ευρέως γνωστός με το έργο του *Attempts on Her Life* (Royal Court, 1997.)

Η Sarah Kane θα δηλώσει για τον αγαπημένο της συγγραφέα:

«Είναι αμετανόητα ενάντιος στον συναισθηματισμό, με αιχμηρές, απότομες κορυφώσεις. Το έργο του, χωρίς να επιζητά την προσοχή, τον καθιστά έναν από τους ελάχιστους αληθινούς ανανεωτές της θεατρικής γραφής. Εξελίσσει συνεχώς τη σκηνική του γλώσσα για να πετύχει μεγαλύτερη ακρίβεια στη θεατρική έκφραση, παντρεύοντας το ρυθμό και την τεχνική με την αληθινή ομορφιά. Η ακρίβειά του μαγεύει.»<sup>21</sup>.

Η ιδέα ότι ο άνθρωπος σήμερα είναι ένα προϊόν μέσα στην παγκόσμια αγορά και κάθε μικρή δράση πυροδοτεί αλυσίδες παγκόσμιων αλληλεπιδράσεων είναι κυρίαρχη στην δραματουργία του, όπως επίσης η απουσία χαρακτήρων και οποιασδήποτε συμβατικής φόρμας που σκόπιμα αποδομεί. Παρόλ' αυτά όταν έρχεται η ώρα να διασκεύασει τις *Τραχίνιες*, επιλέγει να ακολουθήσει πιστά τον Σοφοκλή, έχοντας πλήρη επίγνωση του εγχειρήματός του<sup>22</sup>:

18 Οι *Τραχίνιες* του Πάουντ, αποτελούν την πιο αναρχική και ταυτόχρονα ποιητική απόδοση του πρωτότυπου κειμένου. Παρουσιάστηκαν από το Τρίτο Πρόγραμμα του BBC στις 25 Απριλίου του 1925 προκαλώντας θύελλα αντιδράσεων από την ακαδημαϊκή κοινότητα, που μίλησαν για προδότη μεταφραστή ('traduttore-tradotore'), ενώ οι μελετητές του, και συγκεκριμένα ο Wiles (:2005, 15) συνδέουν το κείμενό του αυτό με το τελευταίο και βασανισμένο μέρος της ζωής του, στο οποίο νοσηλευόταν στο νοσοκομείο St. Elisabeth με σοβαρές ψυχικές διαταραχές και έχοντας από καιρό ειδωλοποιήσει τον Μουσολλίни. Εκεί έγραψε τις *Τραχίνιες* καθρεφτίζοντας πιθανότατα σαν άλλος Ηρακλής, την διάλυση του προσωπικού του κόσμου και τις ενδεχόμενες τύψεις του, αφού η γυναίκα και η ερωμένη του συνασπίστηκαν για να τον φροντίσουν...

19 Η παράσταση πραγματοποιήθηκε με ανάθεση στον Σουηδό σκηνοθέτη Luc Bondy, [ο οποίος είχε ζητήσει αρχικά από τον Κριμπ να μεταφράσει τις *Τραχίνιες*] και προοριζόταν για τα φεστιβάλ Wiener Festwochen και Chichester καθώς και το Young Vic, στο οποίο και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 2004 σε μια συμπαραγωγή με το Bouffes du Nord και το Ruhrfestspiele Recklinghausen με την υποστήριξη του Ελληνικού Πολιτιστικού Ιδρύματος στα πλαίσια των Ολυμπιακών Αγώνων *Αθήνα 2004*.

20 Ο όρος 'Crimpland' χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά στο *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*, [Methuen, London 2000, σσ. 61-63] από τον Dominic Dromgoole και αναφέρεται στην ευρεία θεατρική περιοχή που χαρτογραφεί ο Crimp μέσα από την αμφίσημη και ιδιαίτερη γραφή του: πρόκειται για μία γη (land), ένα σύμπαν συνεχούς, λανθάνουσας βίας και κινδύνου.

21 Δήλωση της Σάρας Κέην η οποία επιλέγει τον Κριμπ μετά από έρευνα της *Guardian* που ζήτησε από τους Αγγλούς θεατρικούς συγγραφείς να μιλήσουν για τον δικό τους αγαπημένο συγγραφέα. Caroline Egan "The Playwright's playwright". *The Guardian*, 21 September 1998, συναντάται στον Sierz: 2006, σσ. 55-56, σημ.17.

22 Πράγματι, ο Crimp διαβάσει το πρωτότυπο, (καθώς είναι γνώστης των αρχαίων ελληνικών), συλλέγει φωτογραφίες μικρών παιδιών-στρατιωτών από πρόσφατους πολέμους, μελετά *Το Πνεύμα της Τρομοκρατίας* του

«Μέριμνά μου ήταν να μην μειώσω το έργο αναγάγοντάς το σε κάποιο είδος αντιπολεμικής διατριβής. Η ανθρωπινή, και όχι η ιδεολογική διάσταση ήταν αυτή που έπρεπε να το κατακλύζει. Σαν καλλιτέχνης, σαν συγγραφέας, πρώτος και πρωταρχικός μου σκοπός είναι να δημιουργήσω τέχνη, αυτό προσπαθώ να κάνω, αν και είναι αδύνατο, αν όχι ανεύθυνο, να μην κάνεις αναγωγές με τα τρέχοντα γεγονότα της εποχής σου. Ακτινοβολούμαστε διαρκώς από έναν πόλεμο που γίνεται από απόσταση αλλά εξ ονόματος μας, και αυτό αποτελεί μέρος του σύγχρονου πολιτισμού μας»<sup>23</sup>.

Στην εκδοχή του Κριμπ, ο Ηρακλής των *Τραχνίων* είναι ο Στρατηγός που συμμετέχει στον Πόλεμο κατά της Τρομοκρατίας, Δηάνειρα είναι η Αμέλια, που υποφέρει από κατάθλιψη και προσπαθεί να ξεχαστεί μέσα από περιστασιακές σεξουαλικές συννευρέσεις, η Τραχίνα είναι ένας απροσδιόριστος χώρος κοντά σε ένα διεθνές αεροδρόμιο, και ο Χορός αποτελείται από μία φυσιοθεραπεύτρια, μία αισθητικό και την οικονόμο του σπιτιού. Ο Στρατηγός (που έχει σκοτώσει βάνουσα ένα μικρό «τρομοκράτη», ένα αγοράκι από την Αφρική) κατηγορείται για εγκλήματα πολέμου τα οποία διέπραξε στην προσπάθειά του να εξαλείψει την τρομοκρατία. Η Αμέλια δεν ξέρει που βρίσκεται ο σύζυγός της εδώ κι ένα χρόνο και στέλνει το γιο της Τζέιμς (Υλλος) να βρει τον πατέρα του. Ο Ρίτσαρντ (Αγγελιοφόρος) φέρνει στο σπίτι τους μοναδικούς επιζώντες από μια σφαγή που διέταξε ο Στρατηγός στην Αφρική: τη δεκαοχτάχρονη έγχρωμη Λέιλα (που σε αντίθεση με τη Σοφόκλεια Ιόλη δεν είναι βουβό πρόσωπο) και τον μικρό αδελφό της. Ο Τζόναθαν (Λίχας), υπουργός της κυβέρνησης και κάποτε εραστής της Αμέλιας, της αποκρύπτει την αλήθεια, που τελικά της φανερώνει ο Ρίτσαρντ: η Λέιλα είναι ερωμένη του Στρατηγού, ο οποίος για να την αποκτήσει αφάνισε μια ολόκληρη πόλη. Η Αμέλια, σε μια απόπειρα να κερδίσει ξανά το ερωτικό ενδιαφέρον του Στρατηγού, του στέλνει ένα λευκό μαξιλάρι με ένα ερωτικό φίλτρο που αποδεικνύεται χημικό όπλο. Ο Τζέιμς κατηγορεί τη μητέρα του ότι προσπάθησε να τον δολοφονήσει. Η Αμέλια αυτοκτονεί. Ο Στρατηγός εμφανίζεται στην τελευταία σκηνή σωματικά και πνευματικά ανάπηρος. Ζητά από τον Τζέιμς να τον θανατώσει και να παντρευτεί την έγκυο Λέιλα. Εκείνος σε συνεργασία με την κυβέρνηση και τον Τζόναθαν τον προσφέρουν βορά στις τηλεοπτικές κάμερες τη στιγμή της σύλληψής του, ενώ ο Στρατηγός επαναλαμβάνει «έκανα ό,τι με διέταξαν να κάνω... δεν είμαι εγώ ο εγκληματίας, είμαι αυτός που θυσιάζεται».

Ο Πόλεμος κατά της Τρομοκρατίας σκιαγραφείται με έντονες γραμμές στο *Cruel and Tender*, τέτοιες που κριτικοί όπως ο Spencer στην *Evening Standard* θα δηλώσει:

«Τίποτα που έχω δει μέχρι σήμερα στο θέατρο δεν αιχμαλωτίζει τόσο δυνατά και προκλητικά τον ταραγμένο – μετά την 9/11 – κόσμο μας και τον ανησυχητικό του, ακαθόριστο πόλεμο

Baudrillard, παλαιότερες μεταφράσεις των *Τραχνίων* και κυρίως την ιστορική ‘αναρχική’ μεταφορά του Εζρα Πάουντ και εξαντλεί όλο το επιστημονικό υλικό και την αρθρογραφία προκειμένου να εντρυφήσει στον Πόλεμο του Ιράκ.

Συγκεκριμένα ο Κριμπ άντλησε το υλικό του με βάση τις παρακάτω πηγές:

- Jean Baudrillard: *The Spirit of Terrorism and Other Essays*, trans. Chris Turner, Verso, London 2003.

- René Girard: *Violence and the Sacred*, trans. Patrick Gregory, London Continuum, 2005.

- S. Joshua Goldstein: *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

- Giles. Kepel: *The War for Muslim Minds: Islam and the West*, trans. Pascale Ghazaleh, Mass Harvard University Press, Cambridge 2004.

23 Ο Μαρτίν Κριμπ σε συνέντευξη του Dominic Covendish ηχογραφημένη στις 11 Μαΐου 2004 για τον διαδικτυακό τόπο THEATREVOICE [www.theatrevoice.com.]

ενάντια στην τρομοκρατία και όλα τα τρομερά σοκ μετά το Ιράκ»<sup>24</sup>.

Εκτός από την προφανή αναφορά στην βιοτρομοκρατία, καταγράφουμε την φράση του Στρατηγού στην Λείλα «*Κατσαρίδα. Νομίζει ότι είμαι κατσαρίδα*»<sup>25</sup> - ένας πολεμικός όρος που χρησιμοποιείται για τους αντίπαλους (και από τα δύο στρατόπεδα) στον εμφύλιο πόλεμο της Ρουάντα στα μέσα του 1990 <sup>26</sup>, καθώς και την επιλογή της Αφρικής ως πεδίου μαχών που τελικά κονιορτοποιείται υπενθυμίζοντάς μας το Ιράκ. Εντούτοις, οι συνέπειες ενός τέτοιου ολοσχερούς πολέμου αποτυπώνονται κυνικά μέσα από τα λόγια του Τζόνθαν:

«[...]Θέλαμε αυτή η πόλη να καταστραφεί ολοσχερώς -τα καταστήματα, τα σχολεία, τα νοσοκομεία, οι βιβλιοθήκες, οι φούρνοι, το δίκτυο ύδρευσης, οι δοντοφυτευμένες λεωφόροι, τα μουσεία- θέλαμε αυτή η υποτιθέμενη πόλη να γίνει αμετάκλητα -πράγμα που συνέβη άλλωστε- σκόννη»<sup>27</sup>.

Ο Crimp ωστόσο είναι επιφυλακτικός και αποφεύγει οποιαδήποτε τοπογραφική σήμανση:

«Προσπαθήσαμε να βρούμε ένα πλαίσιο για το έργο, που δεν θα επιδεχόταν απλοποίηση κι έτσι δεν θα αφορούσε σε μια συγκεκριμένη πολιτική κατάσταση. Δεν έχει να κάνει με την Ρουάντα ή το Ιράκ, ούτε με κάποιο συγκεκριμένο γεγονός στην Αφρική. Είναι όπως το ραδιόφωνο, προσπαθείς να συντονιστείς με το έργο σε μια συχνότητα όπου αρχίζεις, πια, να το ακούς καθαρά»<sup>28</sup>.

ΑΜΕΛΙΑ[...] *Γι' αυτό μας στείλαν εδώ πέρα  
στα προάστια κοντά στην περίμετρο του αεροδρομίου  
και μας είπαν 'μην μιλάτε στον Τύπο' κλπ κλπ*<sup>29</sup>

«Οι Τραχίνιες δεν είναι έργο της πόλης αλλά του άγριου τοπίου»<sup>30</sup>.

Ο Crimp, ακολουθεί δομικά τον Σοφοκλή: η Τραχίνα ορίζεται ως τόπος μεταβαλλόμενος. Αυτή η ρευστή φόρμα ανακλά έναν ρευστό τόπο όπου οι θνητοί συναντούν τους θεούς, ο πολιτισμένος κόσμος της Δηϊάνειρας συναντά το βάρβαρο σύμπαν του Ηρακλή, το ομιλόν εξωτερικό συναντά – ή προσπαθεί να συναντήσει – το σιωπηλό εσωτερικό του οίκου. Ο Σοφοκλής συνθέτει μια τραγωδία όχι αστικών νόμων, αλλά χάους:

«Το έργο, όπως και τα περισσότερα του Σοφοκλή, δεν είναι μια έκθεση λύσεων, αλλά μια δραματοποίηση εντάσεων»<sup>31</sup>.

Στην τραγωδία, όπως και στη σύγχρονη πραγματικότητα κυριαρχεί ο ζόφος που εγκυμονεί κινδύνους και βρίσκεται στην καρδιά του πολιτισμού. Ομοίως ο Κριμπ τοποθετεί την δράση σε ένα άγνωστο, εφήμερο, τρομακτικό τόπο, δίπλα -σχεδόν μέσα- σε ένα αεροδρόμιο.

«Αν ο τόπος μπορεί να οριστεί ως συγγενικός, ιστορικός και συντακτικός με την ταυτότητα, τότε ένα διάστημα που δεν μπορεί να οριστεί ως συγγενικό, ή ιστορικό, ή συντακτικό με την ταυτότητα θα είναι ένας μη-τόπος. Ο τόπος και ο μη-τόπος αποτελούν ένα αντιθετικό δίπολο:

24 Spencer στην *Evening Standard*, 14 Μαΐου 2004.

25 “Cockroach. She thinks I’m a cockroach”, *Cruel and Tender*: 2004, 62.

26 Aleks Sierz: *The Theatre of Martin Crimp*, Methuen, London 2006, σ. 66.

27 Μάρτιν Κριμπ: *Σκληρά και Τρυφερά*, μετ. Χριστίνα-Μπάμπου Παγκουρέλη, Ανεμοδείκτης, Αθήνα, 2007, σ. 28.

28 Aleks Sierz: *The Theatre of Martin Crimp*, Methuen, London 2006, σ. 67

29 Μάρτιν Κριμπ: *Σκληρά και Τρυφερά*, μετ. Χριστίνα-Μπάμπου Παγκουρέλη, Ανεμοδείκτης, Αθήνα 2007, σ. 2.

30 Charles Segal: *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*: Harvard Uni. Press, Massachusetts 1981, σ. 61.

31 Ό.π. σ. 64.

ο πρώτος δεν μπορεί ποτέ να σβηστεί εντελώς, ο δεύτερος δεν μπορεί ποτέ να καλυφθεί εντελώς. Είναι σαν παλίμψηστο πάνω στο οποίο το σπασμένο παιχνίδι της ταυτότητας και των σχέσεων γράφεται και σβήνεται διαρκώς»<sup>32</sup>.

Στο σημείο αυτό θα αναφερθώ εκτενώς προκειμένου να αναπτύξω την συλλογιστική μου στο Γάλλο κοινωνικό ανθρωπολόγο Marc Auge, ο οποίος -με σαφείς επιρροές από τον Foucault- επιδιώκοντας να κατανοήσει την σύγχρονη αστική ζωή επινόησε τον όρο *μη-τόποι* αναφερόμενος σε τόπους παροδικότητας και εφήμερης παραμονής αναπτύσσοντας ένα σύστημα σκέψης που βασίζεται στην ολοένα αυξανόμενη πεποίθηση ότι το τοπικό [το τοπικιστικό] δεν μπορεί πλέον παρά να νοηθεί ως τμήμα του παγκόσμιου πολύπλοκου σύνολου. Στην μελέτη του *Non Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* υποστηρίζει ότι η επέλαση του μεταμοντερνισμού στον εικοστό αιώνα και συγκεκριμένα της υπερνεωτερικότητας δημιουργεί στο διάβα της μια νέα κοινωνική τοπογραφία: τους *μη-τόπους*. Κύριο χαρακτηριστικό της υπερνεωτερικότητας είναι η υπέρβαση, επομένως οι μη-τόποι είναι αποτελέσματα (ή ίσως κάποιο είδους παρενέργειας) της υπέρβασης του χρόνου, του χώρου και του εγώ. Πρόκειται για ομογενοποιημένους, εφήμερης παραμονής χώρους «της κυκλοφορίας, της κατανάλωσης και της επικοινωνίας». Οι χώροι αυτοί πρωτογενώς σχετίζονται με τα ταξίδια ως ανθρώπινη δραστηριότητα: οι αυτοκινητοδρόμοι, τα εστιατόρια επάνω στους αυτοκινητόδρομους, τα πρατήρια βενζίνης, τα μεγάλα σούπερ μάρκετ, τα καταστήματα αφορολογητών ειδών, τα διεθνή αεροδρόμια, το διαδίκτυο. Η ανωνυμία και η μοναξιά αυτών των μη-τόπων προσφέρουν στον 'ένοικο' τους την ψευδαίσθηση ότι αποτελεί μέρος ενός μεγάλου παγκόσμιου ασφαλούς συστήματος. Με τις δυνάμεις της παγκοσμιοποίησης να ενεργοποιούν πολλαπλούς τέτοιους μη-τόπους, οι αρχές της χιλιετίας παρουσιάζουν συμπτώματα μιας υπερνεωτερικότητας στην οποία «οι άνθρωποι πάντα είναι, και ποτέ δεν είναι σπίτι, όπως ακριβώς συμβαίνει με τον Στρατηγό, αλλά και την ίδια την Λείλα που το κατοικεί μόνο ως σκιά του εαυτού της.

«Αυτό το απομονωμένο γεωγραφικό και μυθικό τοπίο [Τραχίνα] λειτουργεί ως οθόνη πάνω στην οποία μπορεί να προβληθούν, σε τρομακτική μεγέθυνση, οι καθημερινές έγνοιες που έχουν να κάνουν με το σπίτι, τον γάμο, την ιδιοκτησία, την σεξουαλικότητα [...] Η Τραχίνα του Σοφοκλή παρουσιάζεται ως μια μεταίχμιακή πόλη, τόπος στον οποίο κανείς εννοεί την κατάρρευση του πιο βασικού θεμελίου της κοινωνίας, του οίκου»<sup>33</sup>.

Με ανάλογο τρόπο ο τόπος, ο 'οίκος' της Αμέλιας διέπεται εξολοκλήρου από την βία «που διακατέχει το έξω»<sup>34</sup> με αποτέλεσμα να έχει μετασχηματιστεί σε έναν επισφαλή *μη τόπο*. Η τρομοκρατία είναι παντού ακόμα και ανάμεσα στο ζευγάρι: οι τόποι του Ηρακλή και της Δηϊάνειρας, του Στρατηγού και της Αμέλια, ποτέ δεν συμπίπτουν, όπως δεν συμπίπτουν και τα δύο αυτά πρόσωπα. Η Αμέλια, σε αντίθεση με την Δηϊάνειρα που έχει κλειδώσει την σεξουαλικότητά της σε μια μάταιη αναμονή (ας μην ξεχνάμε πως ο Taplin<sup>35</sup> έχει χαρακτηρίσει τις *Τραχίνιες* ως έργο *νόστων*, αφού περιμένουμε μαζί με την Δηϊάνειρα και την οικονόμο της την επιστροφή του Ηρακλή), έχει βρει διέξοδο στις περιστασιακές ερωτικές σχέσεις. Ο σεξουαλι-

32 Mark Auge: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, transl. by John Howe, Verso, London 1995, σσ. 76-78. (μτφ της γράφουσας)

33 Charles Segal: *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*, Massachusetts Harvard Uni. Press, Massachusetts, 1995, σ. 92.

34 John. Ginman: 'Cruel and Tender: Metaphysics and Performance in a Time of Terror', *Western European Stages*, Vol. 16, 2004, No. 3, (Fall 2004), σ. 115.

35 Oliver Taplin, *Greek Tragedy in Action*, trans. Bill Asymomys, Papadimas Publications, Athens 2003, σ. 101.

κός πόθος όχι μόνο επιτρέπεται στον οίκο της Αμέλιας, αλλά μοιράζεται: η Αμέλια και ο Στρατηγός ανταλλάσσουν πληροφορίες (αν όχι ερωτικούς συντρόφους) για να κρατήσουν το ίδιο τους το πάθος αναλλοίωτο, σαν ένα ακόμα παιχνίδι ανάμεσα στο ζευγάρι του *Ποιος φοβάται την Βιοτζίνια Γουλφ*. Σε έναν κατακερματισμένο, τρομοκρατικό και ταυτόχρονα τρομοκρατημένο κόσμο, δεν μπορεί παρά και ο γάμος να είναι κατακερματισμένος. Λαμβάνοντας υπόψη τα δεδομένα αυτά, γίνεται κατανοητό με ποιες επιλογές ο Crimp φωτίζει τις πολότητες πάνω στις οποίες οι *Τραξίνιες* είναι δομημένες, μεταγράφοντας τις στον πρώτο παγκοσμιοποιημένο πόλεμο κατά του 'μιάσματος της τρομοκρατίας' που θα ενσαρκωθεί κυριολεκτικά στο πετσί του Στρατηγού, θύτης και ταυτόχρονα θύμα του βιοχημικού πολέμου που ο ίδιος ηγείται.

Στην περίφημη μελέτη του Shay, *Achilles in Vietnam*<sup>36</sup> περιγράφεται η αντιστοιχία μεταξύ συμπτωμάτων υστερίας και της εμπειρίας του πολέμου του Βιετνάμ που θα οριστεί μετέπειτα και συγκεκριμένα το 1980 ως «Διαταραχικό Μετατραυματικό Σοκ» [PTSD]<sup>37</sup>. Τα συμπτώματα αυτά (με κυριότερα την απώλεια ελέγχου της διανοητικής λειτουργίας - ιδιαίτερα της μνήμης και της αίσθησης της εμπιστοσύνης, την διαρκή υπερένταση του σώματος και του μυαλού, τις αυτοκτονικές τάσεις κα.) εικονοποιούνται, όπως ακριβώς και στο πρωτότυπο, στην τελευταία σκηνή, όταν ο Στρατηγός εμφανίζεται σωματικά και διανοητικά ανάπηρος με ελάχιστες αναλαμπές καθαρής σκέψης. Η φρίκη της εικόνας αυτής εντείνεται με τον Crimp να αντικαθιστά τον «παντεπόπτη» ηγέτη Δία, με τις τηλεοπτικές κάμερες. Στην τελευταία σκηνή ο Στρατηγός ρωτάει πάνω από μία φορές: «θα βλέπουν οι Θεοί;»<sup>38</sup>. Οι Θεοί πράγματι βλέπουν. Με την έγκριση του κυβερνήτη (Γζόναθαν) και του γιού του (Γζέιμς) ο Στρατηγός παραδίδεται στις κάμερες της τηλεόρασης που ενώ εξαίρουν το γεγονός, συγχρόνως το [τον] κρατούν σε ομηρία. Μέσω της τηλεοπτικής κάμερας το γεγονός καταναλώνεται. Τα τηλεοπτικά μέσα καταγγέλει ο Κριμπδρον ως ένας επ' άπειρον πολλαπλασιασμός, ως ένας εκ νέου αυτοτροφοδοτούμενος ατέρμονος πόλεμος, υπενθυμίζοντάς μας τις πρώτες 'ζωντανές' τηλεοπτικές αναμεταδόσεις στον Πόλεμο του Κόλπου, και αργότερα στην πτώση των Δίδυμων Πύργων.

The show must go on: Το τέλος του έργου σηματοδοτεί την απαρχή ενός σκοτεινού και θολού τοπίου, όμοιο με αυτό που είδαμε στην αρχή: η Αφρικανή Λέιλα του Τρίτου Κόσμου, μετατρέπεται στην επόμενη Αμέλια, γεγονός που ενισχύει την παρωχημένη εκτίμηση περί θυματοποίησης, όπως, εξάλλου, επισημαίνει και ο ίδιος ο Κριμπ: «Η ιδέα του σιωπηλού χαρακτήρα μιας σκλάβας γυναίκας [Ιόλη] μου φάνηκε πολύ δύσκολη για να την αντιμετωπίσω. Συχνά βλέπουμε δουλειές στις οποίες οι πρόσφυγες παρουσιάζονται ως άρρωστοι, ή μη-κανονικοί και ήθελα να το αποκαταστήσω αυτό»<sup>39</sup>.

Η Λέιλα δίνει εντολές στις θεραπεαινίδες της ενώ ξεφυλλίζει περιοδικά μόδας και μαθαίνει να διαβάσει τη γλώσσα των αποικιοκρατών της, συλλαβίζοντας δυνατά στίχους από το *Έργα και Ημέραι* του Ησίοδου: «μακάρι εγώ στο γένος των ανθρώπων να μην ήμουν, μα είτε πιο μπροστά να πέθαινα ή ύστερα να γεννιόμουν...». Ο Τζέιμς την πλησιάζει, αυτήν και τον μικρό αδελφό της, σηματοδοτώντας έτσι την δημιουργία ενός νέου τρομακτικού οίκου, που θα κuo-

36 Jonathan Shay: *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, Atheneum, New York, 1994.

37 Η Malloy μας προσφέρει μια πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη σχετικά με τον πόνο και το πάσχωμα σώμα στην δραματουργία του Σοφοκλή με επίκεντρο τον *Φιλοκτήτη*. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Rhona Justice-Malloy: 'Post Traumatic Shock Disorder' στο S. Patsalidis & E. Sakelaridou (eds). *(Dis) Playing Classical Greek Theatre*, University Studio Press, Thessaloniki 1999, σσ. 116-132, ιδίως 119.

38 Μάρτιν Κριμπ: *Σκληρά και Τρυφερά*, μετ. Χριστίνα-Μπάμπου Παγκουρέλη, Ανεμοδείκτης, Αθήνα, 2007, σ. 78.

39 Aleks Sierz: *The Theatre of Martin Crimp*, Methuen, London 2006.

φορήσει έναν νέο πιο εξελιγμένο τεχνολογικά πόλεμο και την ίδια στιγμή μια νέα ένδο-τρομοκρατία. Η δημόσια καταστολή της τρομοκρατίας μπορεί να έχει συντελεστεί, αλλά η ιδιωτική υφέρεται και ανακυκλώνεται σε έναν φαύλο κύκλο: ένας *τόπος* δίνει τη θέση του σε ένα αόριστο, θραυματισμένο, σκοτεινό και αβέβαιο *μη τόπο* που προκειμένου να θεμελιωθεί εκ νέου, θα κηρύξει με την σειρά του ένα είδος πολέμου που θα φοράει την ετικέτα του «αντι-τρομοκρατικού» ή όποια ετικέτα θα κληθούν να επινοήσουν οι επόμενες γενεές.

Παρόλο που η κριτική στο σύνολό της υποδέχτηκε το *Cruel and Tender* αποκλειστικά ως μία αναλογία του πόλεμου στο Ιράκ, το να ισχυριζόμαστε ότι μιλά αποκλειστικά για αυτό, στερεί το έργο από τον πυρήνα του: την διερεύνηση όλων των μορφών βίας. Προσωπική μου εκτίμηση είναι πως πρόκειται για μία διασκευή υψηλής δραματουργικής αξίας και ακρίβειας που ανακλά βαθιά γνώση της ανθρώπινης ψυχής, αλλά και βαθιά γνώση του σοφοκλείου κειμένου.

Εν κατακλείδι, στην πολυτάραχη ιστορία της ανθρωπότητας, ελάχιστες είναι τελικά οι περιπτώσεις που δεν επιτρέπουν τις αναγωγές ανάμεσα στα ζητήματα που θέτει η τραγωδία και στα ζητήματα που συνεχώς ανακύπτουν στην παγκόσμια κοινότητα, υπογραμμίζοντας την διαχρονικότητα και την πολλαπλά ανεκτίμητη αξία των πολιτικών αυτών κειμένων, που εξακολουθούν να αποτελούν απαύγχειο σε μια ανεραμίσιμη και ομιχλώδη εποχή. Άλλωστε, η τραγωδία μπορεί να αποδείξει την άχρονη ιδιότητά της και να γίνει *τόπος* ανθρωπισμού και αντιπρόσωπος οποιουδήποτε έθνους θρυμματισμένου από τα όνειρα και την απόγνωση, μόνο όταν τολμά να αντικρύζει κατάματα το ιστορικό παρόν της, μακριά από κάθε στείρα αρχαιολαγνεία.

### **Βιβλιογραφία**

- Auge, Mark. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, transl. by John Howe. London: Verso, 1995.
- Baudrillard, Jean. *The Spirit of Terrorism and Other Essays*, trans. Chris Turner. London: London Verso, 2003
- Buxton, Richard. *The Complete World of Greek Mythology*. London: 2004
- Chourmouziadhs, Nikos. *Terms and Transformations in the Ancient Greek Tragedy*. Athens: Gnws, 1991.
- Churchill, Caryl. *Thyestes*. London: Nick Hern Books, 2001.
- Churchill, Caryl-David Lan. *A Mouthful of Birds*. London: Methuen, 1986.
- Crimp, Martin:  
 -*Cruel and Tender: a version after Sophocles' Trachiniae*. London: Faber, 2004.  
 -*Plays: Volume I & II*: London: Faber, 2005.  
*Θεατρικά Τετράδια*, Μάρτιν Κριμπ, τχ. 52 (Μάρτιος 2009), Θεσσαλονίκη.
- Dromgoole, Dominic *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*, Methuen, London 2002.
- Easterling, P.E(ed). *Sophocles, Trachiniae*. London: Cambridge Uni Press, 1982.
- Ewans, Michael. *Sophocles: Four Dramas of Maturity: Aias, Antigone, Young Women of Trachis, Oidipous the King*, transl by M. Ewans, Graham Ley, G. McCart. London: Everyman, 1999.
- Foley, H. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton Uni. Press., 2001.
- Greene, Nicholas. *The Politics of Irish Drama: Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 1999.
- Hall Ed, Macintosh F. *Greek Tragedy and the British Theatre: 1660-1914*. N.Y.: Oxford Uni. Press, 2005.
- Hall E, Macintosh F., Wrigley A. (eds). *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Millennium*. N.Y.: Oxford Uni. Press, 2004.
- Heaney, Seamus. *The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes*. London: Faber&Faber, 1990.
- Innes, Christopher. *Modern British Drama: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 2002.
- Kane, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen, 2001.
- Knox, Bernard, M.W. *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*. London: Cambridge Uni. Press, 1964.
- Kott, Yan. *The Eating of Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*. N.Y.: Random House, 1973.



- Ley, Graham. *A short Introduction to the Ancient Greek Theatre*. Chicago, 1991.
- Lesky, Albin. *The Tragic Poetry of Ancient Greek*, trans by N.C. Chourmouziadis. Athens: Educational Institute of Greek Bank, 1988.
- Murray, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror Up to Nation*. N.Y. Syracuse: Uni. Press, 2004
- Mc Donald, Marianne. *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on the Modern Stage*. N.Y: Columbia Uni. Press, 1992.
- Macintosh, Fiona. *Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*. Cork: Cork Uni.Press, 1994.
- O'Reily, Katie. *Peeling*. London: Faber, 2002
- Patsalidis, S & Sakelaridou, E. (eds). *(Dis) Playing Classical Greek Theatre*. Thessaloniki: University Studio Press, 1999.
- Paulin, Tom. *The Riot Act*. London: Faber & Faber, 1985.
- Pavis, Patrice. *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996.
- Pound, Ezra. *Sophocles: Women Of Trachis*. London: Faber & Faber, 1969.
- Rebellato, Don. *1956 And All That: The Making of modern British Drama*. London: Routledge, 1999
- Rehm, Rush. *Marriage to Death: the Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*. Sussex: Princeton Uni. Press, 1996.
- Richards, Shaun(ed). *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 2004.
- Saunders, Graham. *Love me or Kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester Uni. Press, 2002.
- Segal, Charles:
- *Sophocles' Tragic World: Divinity, Nature, Society*. Harvard Uni.Press: Massachusetts, 1995.
  - *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Cornell Uni.Press: London, 1986
  - *Oxford Readings in Greek Tragedy*.Oxford Uni.Press: London, 1983.
  - *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*: Harvard Uni. Press: Massachuchussets, 1981. Sierz, Aleks.
  - *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Faber & Faber: London, 2000.
  - *The Theatre of Martin Crimp*, Methuen, Λονδίνο 2006.
- Silk, M.S. & Stern J. P. *Nietzsche on Tragedy*. N.Y.: Cambridge Uni Press, 1981.
- Silk, M.S.(ed). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Oxford Uni. Press, 2003.
- Steiner, George:
- *Antigone*. Oxford Uni.Press: Oxford, 1994.
  - *The Death of Tragedy*, trans. By Fondas Kondilis. Athens: Dodoni Publications, 1988.
- Stinton, T.C.W. *Collected Papers in Greek Tragedy*. Oxford: Clarendon Press,1990.
- Svich, Caridad (ed). *Divine Fire: Eight Contemporary plays inspired by the Greeks*. N.Y: Back Stage Books, 2005.
- Taplin, Ol. *Greek Tragedy in Action*, trans. Bill Asymomyth. Athens: Papadthmas Publications, 2003.
- Wetmore, Kevin. *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*. N. Carolina: Mc Farland, 2002.
- Wiles, Davis. *Greek Theatre Performance: An Introduction*. London: Cambridge Uni. Press, 2000.

### Άρθρα

- Βασιλική Αγγελάκη, “The Private and the Public Wars: A Play by Martin Crimp”, *Platform*, Vol.1, No.1, Autumn 2006.
- Biggs, H.P.(1996): ‘The Disease Theme in Sophocles’ Ajax, Philoctetes and Trachiniai’, *Classical Philology*, 61, 223-235.
- Easterling, P.E. (1991: ‘Character in Sophocles’, *Greek Tragedy, Greece and Rome Studies* II, 58-65.
- Easterling, P.E. (1991) ‘George Eliot and Greek Tragedy’, *Arion* Vol. 64, 60-74.
- Ginman, John.(2004): ‘Cruel and Tender: Metaphysics and Performance in a Time of Terror’, *Western European Stages*, Vol. 16, No. 3, (Fall 2004), p. 113.
- Gould, Thomas (1991): ‘The uses of violence in drama’, *Themes in Drama*, 13,1-13.
- Papazoglou, H. (2004): ‘Pathos: An approach to Sophocles’ Theatricality’ (unpublished) Introduction paper on the *Celebration of Sophocles’ 2500 Years of Birth Conference*, organized by the ‘International Institute of Theatre’, Athens, 2004. (forthcoming by International Institute of Theatre Publications)
- Papazoglou, H.(1998): ‘Logos and Images in Tragic Stage: Some Priliminary Markings’, *Porphyras*, 87, 39-51.
- Seaford, R.(1986): ‘Wedding Ritual and Textual Criticism in Sophocles’ Women of Trachis’, *Hermes*, 114. I, 50-59.

- Segal, C. (1994): 'Bride or Concubine? Iole and Heracles Motives in the Trachiniae', *Illinois Classical Studies*, 19, 59-64.
- Segal, C. (1980): 'Visual Symbolism and Visual Effects in Sophocles', *Classical World*, 74, 125-142.
- Segal, C. (1977): 'Sophocles' Trachiniae: Myth, Poetry, and Heroic Values', *Yale Classical Studies*, 25, 99-158.
- Silk, M.S. (1985): 'Heracles and Greek Tragedy', *Greece and Rome*, 32, 1-22.
- Sorum, C. (1978): 'Monsters and the Family: The Exodos of Sophocles' Trachiniae', *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 19, 59-73.
- Willet, Steven.(2005): 'Wrong Meaning, Right Feeling' in *Arion*, Vol.12, N3,149-187.

**Διαδικτυακοί τόποι:**

[www.theatrevoice.com](http://www.theatrevoice.com)

[www.theatrecord.com](http://www.theatrecord.com)

[www.in-yer-face.com](http://www.in-yer-face.com)

[www.artsbritishcouncil.com/archives](http://www.artsbritishcouncil.com/archives)

[www.theguardian.ac.uk](http://www.theguardian.ac.uk)

[www.theobserver.ac.uk](http://www.theobserver.ac.uk)

<http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=139554>



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Β. ΜΠΟΥΡΑΣ

Αναδρώντας στο ανέβασμα των θεατρικών μου έργων.  
Από το όραμα στην επαναδιαπραγματεύσή του.  
Μια διαρκής, σισύφεια αποτυχία

Σπούδασα θεατρολογία για να γράφω θεατρικά έργα, έπαιξα θέατρο ως ηθοποιός για να μάθω την «κουζίνα» του θεάτρου εκ των έσω. Είχα την τύχη να δω να ανεβαίνουν στη σκηνή διάφορα πρωτότυπα δραματικά μου έργα, όλα βασισμένα στις αρχαίες τραγωδίες (εκτός από τη διασκευή του «Κύκλου με την κιμωλία του Μπρεχτ» για παιδικό θέατρο – που ανέβηκε στον Πειραιά το 1997 σε σκηνοθεσία του Μάνου Χατζηγεωργίου). Αρχής γενομένης από τον νεοσύστατο (και διαλυθέντα αμέσως μετά) θιάσο με την αρχαιοελληνική ονομασία «Ελεός» που ανέβασε την Άνοιξη του 2002 στο θέατρο «Άλεκτον» τον «Θέσπι» μου, που περιέχεται στον τόμο «Ερωτικά μοιρολόγια» (εκδόσεις Παρουσία). Σε αυτό μου το έργο παρακολούθησα έκπληκτος μια νέο-ορθόδοξη σκηνοθεσία από τον Παναγιώτη Ζαγανιάρη, που είδε τον Θέσπι κάπως σαν εσταυρωμένο Χριστό, μάρτυρα και προφήτη. Όμως κάτι τέτοιο δεν ήταν στις συγγραφικές μου προθέσεις. Η συγχωρεμένη Δέσπω Διαμαντίδου – στενή μου φίλη τα τελευταία δέκα χρόνια της ζωής της – μου είπε μετά το πέρας της πρεμιέρας: «Καλό είναι να συνεχίσεις να δουλεύεις σαν μηχανικός!». Άλλοι θεατές όμως ήταν περισσότερο ενθουσιώδεις, με αποτέλεσμα το έργο να πάρει παράταση. Τη διανομή συμπλήρωνε ο καλός και σεμνός ηθοποιός Χρήστος Γεωργίου, κι εγώ είδα αυτό το δίδυμο «μπουλούκι» των αρχετυπικών θεατρικών με πολλή συμπάθεια, αν και το όλο μυστικιστικό και μυστικοπαθές υπόβαθρο της σκηνικής διδασκαλίας με ξένισε κι έκανε έναν πρώην πρόξενο να μου επιστήσει την προσοχή (ποιος ξέρει για ποιους δικούς του ανεξιχνίαστους λόγους).

Δεύτερη και περισσότερο οδυνηρή έκπληξή μου όταν εκλήθηκα να παραστώ με φίλους μου στο ΔΗΠΕΘΕ Βορείου Αιγαίου στην πρεμιέρα του δραματικού μου μονολόγου «Ο Θάνατος του Ευριπίδη» (που εγώ το είχα συλλάβει αρχικά ως νουβέλα και κυκλοφορεί ακόμα από τις εκδόσεις «Δωδώνη» - έχει κάνει δύο μέχρι τώρα εκδόσεις κι είναι ό,τι πιο πετυχημένο έχω γράψει μέχρι τώρα, εμπνευσμένο από την αρχαία Ελλάδα). Στη Χίο λοιπόν παρακολούθησα έκπληκτος μια «σχολικών» αξιώσεων παράσταση σε σκηνοθεσία Κωνσταντίνου Μάριου, με έναν ηθοποιό ντυμένον «παλαϊκά» και να παίζει με απολύτως “vecchio” τρόπο έναν μάλλον «μπουλουκιτζή» Ευριπίδη πάνω σε ένα κακοφτιαγμένο κάρο, που κρατούσε ένα τοίγκινο κανάτι (!!!). Όταν ρώτησα – μετά την πρεμιέρα – γιατί δεν κρατούσε κάποιο πήλινο αγγείο, μου απάντησαν ότι δεν προβλεπόταν στα έξοδα του θιάσου. Τότε προσφέρθηκα να του αγοράσω καμιά τριανταριά αγγεία για να μπορούν να τα σπάνε σε κάθε παράσταση, πράγμα που, φυσικά, δεν το δέχτηκαν. Παρ’ όλα αυτά η παράσταση πήγε καλά κι έλαβε θετικά σχόλια από τον επαρχιακό Τύπο. Την είδαν μάλιστα πολλά σχολεία, αφού ο ικανός σκηνοθέτης και διευθυντής του ΔΗΠΕΘΕ είχε εξασφαλίσει την άδεια του Υπουργείου Παιδείας, απαλείφοντας από το κείμενο κάποιες «αιχμές» κι υπόνοιες πλατωνικών ερωτικών σχέσεων.

Μετά από αυτή την παράσταση, ήμουν τόσο σοκαρισμένος και τραυματισμένος από τη

χαώδη διαφορά οράματος κι εκπληρωμένης παράστασης που ορκίστηκα στον εαυτό μου να μην ξαναπάω σε παράσταση έργου μου. Έτσι όταν με κάλεσε (τη θεατρική περίοδο 2002/2003) η «Δημοτική Σκηνή Ηγουμενίτσας» να παραστώ στην πρεμιέρα του έργου μου «Τειρεσίας – η ώριμη ηλικία του Οιδίποδα» (βασισμένο σε ένα μονόπρακτο από τον τόμο «Στον αστερισμό της Εκάτης» που κυκλοφορεί κι αυτός από τη «Δωδώνη») προφασίστηκα φόρτο εργασίας κι έμεινα στην Αθήνα και στην ασφάλεια του συγγραφικού μου εργαστηρίου. Όταν όμως το καλοκαίρι του 2003 ο θίασος ήρθε στο ανοικτό θέατρο Ζωγράφου, δεν μπορούσα πλέον να αρνηθώ. Και το χάρηκα, γιατί ήταν μια άρτια επαγγελματική παράσταση με εξαιρετους συντελεστές όπως ο Θωμάς Λιώλιος κι ο Βαγγέλης Γρ. Αθανασίου (δημοσιογράφος με το παρατσούκλι «Ατσαλάκωτος»). Στο μονόπρακτο «Τειρεσίας – η ώριμη ηλικία του Οιδίποδα» είχαν ενσωματώσει και τον μονόλογο της «Πυθίας» (που είχε αρέσει ιδιαίτερα στον φίλο συγγραφέα Βασίλη Ζιώγα κατά τη διάρκεια της παρουσίας του βιβλίου με τίτλο «Στον Αστερισμό της Εκάτης» στο θέατρο «Ελυζέ» την άνοιξη του 1997). Γενικά, έφυγα τόσο αναθαρρημένος από την παράσταση και με τόσο ανεβασμένο το ηθικό μου, που αποφάσισα να πηγαίνω πλέον στις παραστάσεις των έργων μου. Έτσι όταν μερικά χρόνια αργότερα (το 2007 θαρρώ) με κάλεσαν στην Ηγουμενίτσα να παρακολουθήσω στο θέατρο της Παραμυθιάς την «Κλυταιμνήστρα» μου (από τον ίδιο τόμο «Στον αστερισμό της Εκάτης»), ε, τότε πήγα τρέχοντας. Και το απόλαυσα, και το ευχαριστήθηκα, και μίλησα στο δημοτικό ραδιόφωνο για την ευτυχή συνάντηση της γραφής μου με τους εμψυχωτές της «Δημοτικής Σκηνης» Ηγουμενίτσας. Κι από τότε δεν ανέβηκε ακόμα κανένα άλλο έργο μου. Το 2009 παρουσίασα σε ενιαίο τόμο τη συμπληρωμένη από εμένα διασκευή της «Περικειρομένης» του Μενάνδρου (για θέατρο σκιών μέσα στο θέατρο) και την διασκευή του «Κύκλου με την Κιμωλία» του Μπρεχτ για παιδικό θέατρο και караγκιοζοπαίχτη. Το βιβλίο (από τις εκδόσεις «Φαρφουλάς» με τίτλο «Διασκευάζοντας μετ' ευτελείας», Αθήνα 2009) έκανε μεγάλη αίσθηση, κυκλοφόρησε και συζητήθηκε, κάποιοι караγκιοζοπαίχτες με ρώτησαν αν τους επιτρέπω να το ανεβάσουν, ένας καταξιωμένος σκηνοθέτης (και διευθυντής ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.) με ρώτησε αν του επιτρέπω να το προτείνει για ανέβασμα, μα ακόμα... αναμένω. Με τα χρόνια γίνομαι στωικότερος, αντιλαμβανόμενος τη ματαιότητα των πάντων και πόσο μικροί κι ασήμαντοι είμαστε στην απεραντοσύνη του κόσμου. Πόσο σύντομες είναι οι ζωές μας. Πόσο τυφλοί είμαστε στο θαύμα της ύπαρξης που το αφήνουμε να φύγει μέσα από τα χέρια μας «χωρίς να πούμε ούτε μια στάλα», όπως θα έλεγε ο νομπελίστας μας που αγαπώ παιδιόθεν, ο Γιώργος Σεφέρης, που μαζί με τον Καβάφη, τον Ρίτσο και τον Βάρναλη με έμαθαν να ανασαίνω ποιητικό τω τρόπο. Γράφω ποίηση σχεδόν κάθε μέρα, κριτική βιβλίου και θεάτρου (μέρα παρά μέρα), ζω, εργάζομαι σαν διπλ. μηχανολόγος μηχανικός Ε.Μ.Π., υπάρχω σε αυτή την απαιτητική χώρα που όλα φαίνονται εξόχως δύσκολα και ιδιαίτερος δυσχερή κι ελπίζω κάποια στιγμή να βρεθώ στην ευχάριστη θέση να οβήσουν τα φώτα της πλατείας για να ξαναδώ μια παράσταση έργου μου.

Οι σπουδές μου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (1990-1994, μπηκα με κατατακτήριες από το πρώτο έτος λειτουργίας του κι αποφοίτησα με άριστα) μου δίδαξαν την αντοχή, την επιμονή και την ακάματη εργασία. Φωτισμένοι δάσκαλοι όπως ο Σπύρος Ευαγγελάτος, ο Βάλτερ Πούλνγκερ, ο Νάσος Βαγενάς, ο Άγγελος Δεληβοριάς, ο Γιώργος Γιατρομανωλάκης, η Χαρά Μπακονικόλα, ο Πλάτων Μαυρομούστακος, ο Μάριος Πλωρίτης, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, η Ελένη Βαροπούλου –και τόσοι άλλοι– με οδήγησαν σε ατραπούς και μονοπάτια όπου η σκέψη και η φιλοσοφική αναζήτησή μου για την Αλήθεια και το Άγνωστο δεν θα με οδηγούσε ίσως ποτέ. Τους ευχαριστώ από καρδιάς και θα τους τιμώ και θα τους ευγνωμονώ όσο ζω.

Οφείλω να σημειώσω ότι στις καθιερωμένες παρουσιάσεις των βιβλίων μου τα θεατρικά κείμενά μου έχουν ευτυχήσει σε ιδιαίτερα αποτελεσματικά και αισθητικώς ικανοποιητικά αναλόγια. Παραδείγματος χάριν στη φετινή παρουσίαση της ποιητικής μου συλλογής «Ελευθερίας Ανατολή» από τις εκδόσεις «Μεταίχμιο» παρακολούθησα την εξαιρετη Φιλιά Τριανταφυλλίδου να υποδύεται τον μονόλογο «Κίρκη» (από το βιβλίο μου «Ψυχρόν Πυρ», εκδόσεις «Οδυσσέας» - του συγχωρεμένου φίλου μου Τίτου Μυλωνόπουλου). Την ερμηνεία της συνοδεύει αποτελεσματικά το videopart που φιλοτέχνησε με γνώση και μεράκι ο αρχιτέκτονας Τάσος Μπαμπάσης, που είχε και τη μουσική επιμέλεια.

Πλησιάζοντας την ποιητική του Γιάννη Ρίτσου, η γραφή μου διακρίνεται από το έντονο δραματικό στοιχείο και η θεατρική γραφή είναι ο προσρισμός μου. Ακόμα κι όταν γράφω διηγήματα, νουβέλες ή μυθιστορήματα, στο πίσω μέρος του μυαλού μου ενυπάρχει η ανάγκη σκηνικής ή κινηματογραφικής μεταφοράς των γραφομένων μου, όχι για το θεαθήναι ή για λόγους ματαιοδοξίας, αλλά γιατί έτσι θα δικαιωθώ –εύχομαι– ο κόπος μου και θα μπορέσω να δω κι εγώ «αντικειμενικά» –ελπίζω– τι έζησα και τι έγραψα. Αναπτύσσοντας την τελευταία πρότασή μου, οφείλω να διευκρινίσω ότι για μένα ισχύει ένα μόνο δόγμα: «γράφω άρα ζω». Κι ως homo graphicus, σας ευχαριστώ για την πρόσκληση, για την προσοχή και το ενδιαφέρον σας στο πενιχρό δραματικό μου έργο.



*Τόποι σκηνής και φωτός*







ΜΑΝΟΣ ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ

## Τσαρούχης - Διαμαντόπουλος και το θρίλερ μιας παράστασης\*

Μπορεί ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989) να θεωρείται ως ο σημαντικότερος εκπρόσωπος της ελληνοκεντρικής γενιάς του '30, ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος (1914-1995) όμως είναι αναμφισβήτητα ο περισσότερο αιγυπτιακός και ο λιγότερο μελετημένος. Επίσης στη ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου παροιμιώδης παραμένει η αντίθεσή τους σχετικά με την πατρότητα των σκηνικών της «Ερωφίλης», Κάρολος Κουν, Λαϊκή Σκηνή, 1934<sup>1</sup>. Ιδού κάποια ακόμα στοιχεία για τις σχέσεις των δυο καλλιτεχνών, την τελική τους σύγκρουση, αλλά και την σχετική «πληγή» που έφερε ο υπερευαίσθητος Διαμαντόπουλος σχεδόν ως το τέλος της ζωής του.

Μαθητής ακόμα, ο Διαμαντόπουλος δοκιμάζει επίσης τις δυνάμεις του στο γράψιμο. Με το ψευδώνυμο *Ακάμας* στέλνει στο περιοδικό *Η Διάπλασις των Παίδων* δύο κομμάτια. Το πρώτο είναι ένας τούρκικος θρύλος. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, που έκρινε τα λογοτεχνήματα των νεαρών συνδρομητών, δεν το κατάλαβε, του φάνηκε «*μυστηριώδες*». Το άλλο «*Στα σκοτάδια της σκλαβιάς*», το χαρακτήρισε άτεχνο. Είναι κρίμα που ούτε κι αυτό δε δημοσιεύθηκε. Ενδεχομένως θα μας έδινε πληροφορίες για τα παιδικά του χρόνια και θα φώτιζε τη σκοτεινή αυτή περίοδο της ζωής του.

Ο ίδιος μετά την πρώτη του αποτυχία, έκλεισε το κεφάλαιο της λογοτεχνίας. Περίορισε τις φιλοδοξίες του στη ζωγραφική και το σχέδιο, που αποτέλεσαν εφεξής τη μόνιμη έγνοια του. Στη *Διάπλαση* ο *Ακάμας* στέλνει πια τακτικά σκίτσα του, που επισύρουν την επιδοκιμασία του Ξενόπουλου, ο οποίος κρατάει και τη σελίδα αλληλογραφίας με τους συνδρομητές: «*Έκαμες πολύ καλά*», του απαντάει, «*που αποφάσισες να μου γράψεις και προπάντων να μου στείλεις αυτά τα δύο σκίτσα. Μου άρεσαν πολύ. Με λίγες απλούστατες γραμμές λένε πολλά. Και το ότι έχεις ταλέντο, μαρτυρεί κι η προτίμησή σου για τα σκίτσα του «Θαυμαστού ταξιδιού» (μυθιστορήματος της Σέλιμα Λάγκερλεφ που δημοσιευόταν εκείνη τη χρονιά στο περιοδικό), που είναι πράγματι καλλιτεχνικότερα*». Σε λίγο ο *Ακάμας*, ακάματος, στέλνει και νέα σκίτσα του, που επίσης χαρακτηρίζονται

---

\* Ο αρχικός τίτλος της εισήγησης ήταν *Πόσο θέατρο κρύβεται στη ζωγραφική του Τσαρούχη*;

<sup>1</sup> Κάρολος Κουν, *Οι παραστάσεις*, επιστημονική επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, Μουσείο Μπενάκη, 2008 σσ. 49-50. Η «Ερωφίλη» παίχτηκε στις 20-21-22 Απριλίου 1934 στο Θέατρο Ολύμπια σε σκηνικά του Γιάννη Τσαρούχη. Η «Άλκηστις» ακολούθησε στις 9 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς σε σκηνικά κοστούμια και μάσκες του Διαμαντή Διαμαντόπουλου σε εκτέλεση (sic) του Γιάννη Τσαρούχη. Φαίνεται ότι ο ηλικιακά μεγαλύτερος Τσαρούχης πατρонаίρει το νεότερο Διαμαντόπουλο του οποίου πάντως την διανοητική υπεροχή αποδέχεται σε πολλές περιπτώσεις (δες στη διατριβή μου σσ. 9, 11 και 113 κ.α.). Το πιο πιθανό είναι ο Διαμαντόπουλος, λόγω της έμπρακτης ενασχόλησής του με τη λαϊκή τέχνη και τις σχέσεις του με την Αγγελική Χατζημυγάλη και τον γλύπτη Θόδωρο Κολοκοτρώνη, να κατευθύνει τόσο τον Τσαρούχη όσο και τον Κάρολο Κουν όταν αυτός αποπειράται να φτιάξει σκηνικά (π.χ. στο «Κύκλωπα»). Αυτή του τη συμβολή δεν αναγνωρίζουν και ο υπερευαίσθητος Διαμαντόπουλος σταδιακά απομακρύνεται και από τον Κουν και από τον Τσαρούχη. Την πληγή μάλιστα αυτή θα την κουβαλήσει ως το τάφο του.

«πολύ όμορφα» και ζητάει πληροφορίες για τον ιμπρεσιονισμό, που άρχισε, φαίνεται, να τον απασχολεί<sup>2</sup>.

Ακολουθεί η αποστολή και νέας καλλιτεχνικής εργασίας: «Ο Ακάμας μου στέλνει πάλι ένα ωραιότατο σκίτσο του - το Χριστό βαστάζοντα το σταυρό του - και βλέπω πως βαδίζει επί τα ίχνη... του Θέσπιδος»<sup>3</sup>. Ιδού μια καίρια επισήμανση που δεν θα πάψει ν' απασχολεί - και να βασανίζει -το Διαμαντόπουλο ως το τέλος της ζωής του. Εστί δε Θέσπις ψευδώνυμο του Γιάννη Τσαρούχη, πέντε χρόνια μεγαλύτερού του, ήδη τότε σπουδαστή στην Α.Σ.Κ.Τ., με σημαντική καλλιτεχνική δράση στη Διάπλαση και με τις πρώτες του επαγγελματικές επιτυχίες στον τομέα της σκηνογραφίας. Λίγους μήνες αργότερα, το Δεκέμβριο του 1928, ο Ακάμας τολμά να ζητήσει από το μεγαλύτερό του καλλιτέχνη ν' αλληλογραφήσουν. Από το περιοδικό δε φαίνεται αν ο Θέσπις ανταποκρίθηκε στο αίτημα του νεώτερού του καλλιτέχνη. Άραγε η πιθανολογούμενη άρνηση του Τσαρούχη, που αναμφιβόλως θα τραυμάτισε το Διαμαντόπουλο, να έδωσε το πρώτο έναυσμα για τη μελλοντική διατάραξη των σχέσεων των δύο ώριμων πια καλλιτεχνών;

Το 1930, μαθητής ακόμα, επειδή οι βιοποριστικές ανάγκες ήταν μεγάλες, παρουσιάζει στην «Λέσχη Καλλιτεχνών» ή «Ατελιέ»<sup>4</sup> τα πρώτα ζωγραφικά του έργα (τα έργα αυτά βέβαια είχαν γίνει πολύ νωρίτερα, το 1928-29) με τέμπερα (μετακυβιστικής αντίληψης), δύο από τα οποία, τα έργα *Νάναι όλοι έτσι...* ή *Εικονογράφηση* (αρ. 316, σ. 217) και *Τετράδια* (αρ. 317, σ. 217), είχε πρωτοδημοσιεύσει το περιοδικό *Πρωτοπορία*<sup>5</sup>, όπου ο Φ. Γιοφύλλης είχε γράψει για το Διαμαντόπουλο: «...η Πρωτοπορία παρουσιάζει στο φιλότεχνο κοινό ένα νέο τολμηρό και πρωτοπόρο μα νεώτατο ζωγράφο. Είναι ο κ. Διαμαντής Διαμαντόπουλος, που μια ζωγραφιά του δημοσιεύουμε σε τούτο το φυλλάδιο. Το παιδί αυτό έχει μια ζωγραφική αντίληψη ξεχωριστά δική του. Χωρίς να ζυμωθεί μέσα στα μεγάλα ζωγραφικά κέντρα, είναι ένας μετακυβικός ζωγράφος με χαρακτήρα. Νοιώθει τη σύνθεση με δικές του ισορροπίες κι αρμονίζει τα χρώματα σε κλίμακες νέας αρμονίας. Ο νέος αυτός ανοίγεται με μεγάλα φτερά. Ας ιδούμε...»<sup>6</sup>.

Την ίδια περίοδο περίπου εξέθεσε έργα του, καθώς και φωτογραφίες έργων Γάλλων καλλιτεχνών που τον είχαν επηρεάσει, στην αίθουσα του Λυκείου Ελληνίδων, που τότε βρίσκονταν στη λεωφόρο Συγγρού. Την έκθεση αυτή μάλιστα επισκέφθηκε ο Γιάννης Τσαρούχης και εκεί πρωτογνώρισε τον Διαμαντή Διαμαντόπουλο. Την ίδια χρονιά ο Γ. Τσαρούχης γνωρίζεται με την Έλλη Παπαδημητρίου, που διευθύνει το μαγαζί "Λαϊκές Τέχνες", (κέντρο για την ενίσχυση της λαϊκής βιοτεχνίας, χρηματοδοτούμενο από περίσσειμα χρημάτων για την αποκατάσταση των προσφύγων), η οποία του παραγγέλνει σχέδια αντικειμένων της ελληνικής λαϊκής παράδοσης, για να γίνουν υποδείγματα στους τεχνίτες. Ο Τσαρούχης συστήνει στη συνέχεια στην Έλλη Παπαδημητρίου και τον Διαμαντόπουλο, ανάμεσα σε άλλους<sup>7</sup>.

2 Περιοδικό *Διάπλασις των παιδών*, περίοδος β', τόμ.18, 31-3-1928, σ. 151.

3 Όπ. αν., αρ. 22, 28-4-1928, σ. 183.

4 Εφημερίδα *Τα Νέα*, 4 και 5 Μαΐου 1928 (Λ. Παπαδόπουλος). Η αίθουσα τέχνης «Ατελιέ» ή «Λέσχη Καλλιτεχνών» (Καραγεώργη Σερβίας 8) δημιουργείται στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Πρόκειται για μια αίθουσα ευρύχωρη και διασκευασμένη ειδικά σε εκθεσιακό χώρο, που δέχεται όλες σχεδόν τις μεγάλες ομαδικές εκθέσεις, που είναι αρκετές αυτή την περίοδο και λόγω των κρατικών πολιτιστικών ανταλλαγών που σημειώνονται, αλλά και λόγω των μεγάλων ομαδικών που ευνοεί η Μεταξική δικτατορία και προωθεί η απ' αυτήν δημιουργημένη Ένωση Σωματείων Εικαστικών Τεχνών.

5 Περιοδικό *Πρωτοπορία*, χρόνος 2ος, αρ. 8-9, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1930, σ. 215 και αρ. 10, Οκτώβριος 1930, σ. 228.

6 Μάνος Στεφανίδης, *Ο ζωγράφος Διαμαντής Διαμαντόπουλος. Η ποιητική του σώματος και η πρόσληψή της από τη γενιά του '30*. Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2003.

7 Τσαρούχης Γιάννης, *Ζωγραφική*, εκδ. Ίδρυμα Γιάννης Τσαρούχης, Αθήνα, 1990, σ. 28 και Φλώρου Ειρήνη,

Αφού τελείωσε το Γυμνάσιο με χίλιες στερήσεις -ο ίδιος είχε πει: «...η μαθητική μου ζωή έχει τόσες ομοιότητες με τη ζωή του Γκόρκυ...»<sup>8</sup>- σπούδασε για πέντε χρόνια στην Α.Σ.Κ.Τ. (1931-1936), όπου είχε δασκάλους τον Δ. Μπισκίνη (1891-1947) -προκαταρκτικό τμήμα- και τον Κ. Παρθένη -εργαστήρια ζωγραφικής<sup>9</sup>. Τα έργα του μαρτυρούν την αντίδρασή του προς τα διδάγματα των δασκάλων του. Αποδεικνύουν, ακόμη, την απόφασή του να συνεχίσει τους πειραματισμούς του, που θα τον οδηγήσουν στην διαμόρφωση μιας προσωπικής γλώσσας. Στη συνέχεια εργάστηκε για τέσσερα χρόνια στο καλλιτεχνικό εργαστήριο του Κ. Παρθένη<sup>10</sup>. Εκεί συναναστράφηκε από κοντά και έγινε φίλος με το ζωγράφο Γιάννη Τσαρούχη, του μίλησε για τη μοντέρνα τέχνη και για τον Η. Matisse (1869-1954) και του αποκάλυψε τον Ρ. Klee(1879-1940) και τα τελευταία κινήματα στην ευρωπαϊκή ζωγραφική, στα οποία είχε μνηθεί μέσω περιοδικών, χωρίς να έχει ποτέ του ως τότε ταξιδέψει έξω από την Ελλάδα. Άλλωστε από πολύ νωρίς ο Διαμαντόπουλος είχε κάνει μελέτες έργων αφηρημένων ή κυβιστικών και έργα στο στυλ του Klee και του De Chirico (1888-1978)<sup>11</sup>.

Ο Γιάννης Τσαρούχης γράφει χαρακτηριστικά για τη γνωριμία αυτή: *“Τον Διαμαντόπουλο τον γνώρισα στο εργαστήριο του Παρθένη αλλά τον ήξερα ως ζωγράφο πολύ πριν. Είχε εκθέσει στον Βέλμον και αυτός έργα που εντυπωσίασαν κριτικούς και φιλότεχνους. Ήταν ήδη ένας γνωστός, εκτιμώμενος ζωγράφος, ενώ εγώ άρχιζα ακόμα δειλά δειλά τις δοκιμές μου. Ο Διαμαντόπουλος συμπλήρωσε με τέλειο τρόπο όσα μουχε μάθει ήδη ο Πικιώνης για τη Μοντέρνα Τέχνη. Μιλούσε με κατανόηση και σαφήνεια για τους σπουδαιότερους μοντέρνους, σαν να είχε ταξιδέψει πάρα πολύ έξω. Ο Διαμαντόπουλος δυνάμωσε τις αμφιβολίες μου για το αλάθητο του Κόντογλου και συνετέλεσε στο να πάψω να είμαι βοηθός του...”*<sup>12</sup>.

Η συναναστροφή ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες υπήρξε καθοριστική. Ο Διαμαντόπουλος συγκαταλέγεται σ’ αυτούς που θα επηρεάσουν άμεσα τον Τσαρούχη. Μεταξύ τους υπήρξε για αρκετό καιρό μια γόνιμη φιλία που πλούτισε και τους δυο. Ο Διαμαντόπουλος ήταν Μικρασιάτης πρόσφυγας και για το μεγαλοαστό Τσαρούχη ήταν περιβεβλημένος με το φωτοστέφανο του λαϊκού. Αντιπροσώπευε έναν κόσμο με εξωτισμό και γοητεία, που την ύπαρξή του άρχιζε τότε να ανακαλύπτει ο νεαρός Τσαρούχης, ακολουθώντας την επιθυμία του να αποδράσει από το ασφυκτικό «καθωσπρέπει» περιβάλλον όπου ζούσε. Ο διάλογος που άρχισε τότε κράτησε πολλά χρόνια, αλλά όχι ως το τέλος...<sup>13</sup>

### *Επαφή με τον κόσμο των λαϊκών μορφών και το πειραματικό θέατρο*

Το 1934, μετά από ένα ταξίδι στην Πελοπόννησο μαζί με τη γλύπτη Θεόδωρο Κολοκοτρώνη (1910-1993), άρχισε να τον απασχολεί η λαϊκή κληρονομιά και παράδοση και η μελέτη της αρχαίας ελληνικής, της βυζαντινής και της λαϊκής τέχνης<sup>14</sup>. Μια σειρά με λαϊκές ενδυμασίες σε

*Γιάννης Τσαρούχης. Η ζωγραφική και η εποχή του*, εκδ. Νέα Σύνορα-Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα, 1999, σ. XXIV, 112.

8 Περιοδικό *Ταχυδρόμος*, όπ. αν.

9 Από χειρόγραφο σημείωμα του ίδιου (28-3-1944) που φυλάσσεται στην Ε.Π.Μ.Α.Σ. Αρχαιακό υλικό, αρ.7 (σ. 417-419).

10 Εφημερίδα *Ελλάς* (Λονδίνο), 7-12-1945.

11 Φλώρου Ειρήνη, όπ. αν., σ. XXV, 15, 16, 26.

12 Γιάννης Τσαρούχης, *Ζωγραφική*, εκδ. Ίδρυμα Γιάννη Τσαρούχη, Αθήνα, 1990, σ. 28.

13 Εφημερίδα *Η Καθημερινή*, όπ. αν., σ. 14 (Α. Σαββάκης).

14 Κατάλογος έκθεσης *“Διαμαντής Διαμαντόπουλος”*, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείου Αλέξανδρου Σούτζου /

σχέδια, με μολύβι σε χαρτί, είναι ο καρπός των βαθύτερων μελετών του πάνω στην παράδοση. Την ίδια χρονιά (1934), ενώ ακόμη σπουδάζει στην Α.Σ.Κ.Τ., σχεδιάζει και εκτελεί τα σκηνικά και τα κουστούμια για την «Άλκηστη» του Ευριπίδη που ανέβασε ο Κάρολος Κουν (1908-1987) στη Λαϊκή Σκηνή<sup>15</sup>. Ο Κουν μάλιστα είχε αναφέρει σε συζήτηση με τον Α. Μπαχαριάν (1924-1990): «...ήταν κάτι το πρωτόγνωρο για μένα. Και το χάρηκα ιδιαίτερα. Όλα ήτανε ζωγραφική»<sup>16</sup>. Η παράσταση ανέβηκε και την επόμενη χρονιά και η εφημερίδα *Βραδυνή*<sup>17</sup> δημοσίευσε φωτογραφία από την παράσταση με τα σκηνικά και τα κουστούμια του Διαμαντόπουλου. Σ' αυτή τη δουλειά του είναι φανερές οι επιρροές από το ταξίδι του στην Πελοπόννησο και τη γνωριμία του με τη λαϊκή τέχνη και την παράδοση.

Τα πενιχρά οικονομικά μέσα του θιάσου, οδήγησαν στη χρήση ευτελών υλικών, αλλά και στην πραγματοποίηση ευφάνταστων και άψογων αισθητικά ιδεών. Από τη μακέτα που σώζεται και τις λιγοστές φωτογραφίες της παράστασης, προκύπτει ότι το σκηνικό το συνέθεταν δύο κτίρια, τοποθετημένα το ένα απέναντι από το άλλο, κατασκευασμένα μάλλον από σκληρό χαρτόνι και επιζωγραφισμένα, που λειτουργούσαν περισσότερο ως περιβάλλον, παρά ως ουσιαστικά στοιχεία της παράστασης. Ανάμεσά τους είχε τοποθετηθεί ένα παραβάν σε σκούρο χρώμα, ενώ οι στέγες των δύο κτιρίων ενώνονταν με μια χρυσή γιρλάντα, που από το κέντρο της κρέμονταν ένας χρυσός ήλιος<sup>18</sup>.

Η Αναστασία Κοντογιώργη πολύ χαρακτηριστικά σημειώνει: «Η παράσταση της «Άλκηστης» αποτέλεσε μια από τις πιο ολοκληρωμένες εκδηλώσεις της γενιάς του '30, καθώς όλοι οι καλλιτέχνες μοιράστηκαν το ίδιο κοινό όραμα, με κοινή αφετηρία και κοινή επιθυμία το υψηλό αισθητικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Αυτό είναι άλλο ένα κοινό σημείο με τη *Νέα Σκηνή* του Χρηστομάνου και τις απόπειρες του ζεύγους Σικελιανού. Αν και οι διακηρύξεις του Κουν μιλούν συνεχώς για «λαϊκότητα», το τελικό αποτέλεσμα -όπως προκύπτει από τις αφηγήσεις- στόχευε στην υψηλή απόλαυση.»<sup>19</sup>

Για την παράσταση αυτή διαβάζουμε στο περιοδικό *Θέατρο*<sup>20</sup> σαράντα χρόνια μετά:

*«Ένας Ήλιος θεατρικός, ένας Ήλιος ρωμιούσνης, ο Ήλιος του Διαμαντή Διαμαντόπουλου, καλύπτει το ξόφυλλο του τέχνης. Χαρά και τιμή για το «Θέατρο». Με τη θρυλική αυτή κατασκευή του Διαμαντή Διαμαντόπουλου -που δέσποζε στην «Άλκηστη» της «Λαϊκής Σκηνής» του Κουν το '34-προβάλουμε μια αποφασιστική στιγμή της ελληνικής Σκηνογραφίας και του Νεοελληνικού Θεάτρου... Η αίσθηση της ρωμείκης λαϊκότητας, που 'δωσε και στην κρητική και στην αρχαία τραγωδία ο Κάρολος Κουν, ήταν αληθινά επαναστατική για κείνη την εποχή. Παραστάτης του, πρωτομάστορας ρωμιούσνης, ο εικοσάχρονος τότε Διαμαντής Διαμαντόπουλος. Μικρασιάτης και μαρξιστής, σπουδαστής στη Σχολή Καλών Τεχνών. Αυτός φαίνεται να 'χε εισηγηθεί το σκηνικό και τα κουστούμια που 'φτιαξε ο Γιάννης Τσαρούχης στην «Ερωφίλη» της ίδιας χρονιάς. Αυτός τόλμησε να στήσει*

Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών, Αθήνα, Μάρτιος 1978, σ. 8.

15 Όπ. αν.

16 Τσούχλου Δήμητρα-Μπαχαριάν Ασαντούρ, *Η σκηνογραφία στο νεοελληνικό θέατρο*, εκδ. Άποψη, Αθήνα, 1985, σ. 111.

17 Εφημερίδα *Βραδυνή*, 10-1-1935.

18 Αναστασία Κοντογιώργη, *Η σκηνογραφία του ελληνικού θεάτρου 1930-60* (μεταπτυχιακή εργασία), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Θεσσαλονίκη, 1998, σ. 54-56.

19 Αναστασία Κοντογιώργη, *Η σκηνογραφία της αρχαίας τραγωδίας στο σύγχρονο Ελληνικό θέατρο*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο, Θεσσαλονίκη, 2006

20 Περιοδικό *Θέατρο*, τεύχ. 43, 1975, σ. 14.

-λίγους μήνες αργότερα- το σκηνικό της “Αλκηστης” που μέσα του πέρασαν αρχαιότητα κ’ ελληνιστικοί χρόνοι, Βυζάντιο, Καραγκιόζης κι ολ’ η λαϊκή νεοελληνική μας παράδοση. Ο Διαμαντόπουλος -εκτός από το γηραιότερο Φώτη Κόντογλου- πρέπει να επηρέαζε τότε τον Κουν. Ακόμα περισσότερο, τον αγαπημένο ομότεχνό του Τσαρούχη. Ο Κάρολος Κουν παραδέχτηκε τελευταία: Πολλά χρωστάω στο Διαμαντή Διαμαντόπουλο. Μ’ έμαθε πολλά. Κι ο Γιάννης Τσαρούχης έχει ομολογήσει, παλιότερα: «Ο ζωγράφος Διαμαντόπουλος με τη μεγάλη του εναισθησία και τη μεγάλη του διαίσθηση, ήταν εκείνος που όχι μόνο με ενεθάρρυνε αλλά και με εβοήθησε να πραγματοποιήσω το σκηνικό της “Ερωφίλης”, που έφτυγε από τα πεπατημένα». Ήταν η γενιά του ’30 που ανακάλυπτε τον Ήλιο του Αιγαίου, το Μακρυγιάννη, τη λαϊκή τέχνη, τον Καραγκιόζη, το Θεόφιλο... Δε χωράει αμφιβολία. Ο Διαμαντόπουλος εισήγαγε τα... καινά δαιμόνια της ρωμείκης λαϊκότητας στη σκηνογραφία μας, το μεσοπόλεμο. Οπωσδήποτε, τόλμησε να στήσει στην “Αλκηστη” σκηνικό με σαφή υπόμνηση του σεραγιού του πασά και της καλύβας του Καραγκιόζη! Εκεί, ανάμεσα σεράι και καλύβα, κρέμασε μια πανηγυριώτικη γιρλάντα -απ’ αυτές που βλέπαμε, τις επίσημες γιορτές, στις επαρχίες και τα χωριά, σ’ εκκλησιές, σε σχολειά, στα “Καλώς ήλθατε”- με χεριές-χεριές σκοίνα και σμύρνα. Και, στη μέση της γιρλάντας, στη μέση του ανοίγματος της σκηνής, κρέμονταν φανερά μ’ ένα ηλεκτρικό καλώδιο, ο Ήλιος του Διαμαντόπουλου. Κομμένος πρόχειρα. Χωρίς αισθητισμούς και καλλιγραφίες. Από κοινό τενεκέ. Ανεπιτήδευτα αναγλυφοποιημένος -με πίεση από την πίσω μεριά του μαλακού λευκοσιδήρου. Μ’ άτσала κολλημένα, τα κοντροκομμένα ζώδια του. Ήταν ένας Ήλιος, που δεν καταδεχόταν να δημιουργήσει καμιά ψευδαίσθηση πως ήταν... Ήλιος! Μια απλή, θαυμαστή πρόβλεψη: Πίσω, ακριβώς στη στεφάνη του Ήλιου, μια αυτοσχέδια ηλεκτρική εγκατάσταση, κρατούσε δώδεκα γλόμπους! Το φως τους ξεχύνονταν απ’ τα ανοίγματα των ισάριθμων ακτίνων του Ήλιου -ακριβώς για να μη τον αφήνει να χαθεί, “να πάει πίσω”. Κατάφατσα, ο Ήλιος φωτιζόταν απ’ τα πολύχρωμα φώτα της σκηνής και, με την παραμικρή κίνηση -αιωρούμενος καθώς ήταν- έπαιρνα φανταστικούς ιριδισμούς και λάμψεις κ’ έστελνε πολύχρωμες ανταύγειες... Επιμείναμε στον Ήλιο του Διαμαντόπουλου γιατί άξιζε να επισημανθούν: η αμεσότητα της εκτέλεσης κι η πρόθεση του καλλιτέχνη να φανεί καθαρά η κατασκευή του -χωρίς να δημιουργήσει καμιά ψευδαίσθηση πραγματικότητας. Αντά και μόνο δείχνουν γνήσια θεατρική αίσθηση! Επιπλέον, το απροκάλυπτο της κατασκευής, φανερώνει τη σημασία που ’δινε ο Διαμαντόπουλος -πριν από σαράντα χρόνια!- στην κατασκευή σαν καθαυτή καλλιτεχνική αξία. Είναι γνωστό πως, από την εποχή του Μολιέρου, κρεμούσαν φώτα στο κέντρο της σκηνής... Ακόμα παλιότερα, στα σαιξπηρικά χρόνια, και μ’ ακόμα μεγαλύτερη αμεσότητα, κρεμούσαν ένα φεγγάρι, για να δείξουν νύχτα! Στην παράδοση αυτή, ο Διαμαντόπουλος έδωσε χαρακτήρα ελληνικό. Με τον τρόπο που ’φτιαξε την κατασκευή του. Και με τον τρόπο που την τοποθέτησε. Πολλά θα μπορούσε ν’ αναφερθούν: Η μνήμη του ελληνικού λαϊκού πανηγυριού, στον τρόπο της τοποθέτησης. Η μακρινή ανάμνηση των χρυσών μυκηναϊκών προσωπειών, στη μορφή του Ήλιου και στον τρόπο κατασκευής της. Η κατευθείαν έμπνευση από τα λαϊκά τάματα, στο πλακέ ανάγλυφο του δίσκου του Ήλιου και στο απλό κόψιμο του μαλακού φύλλον του λευκοσιδήρου. Η έντονη ανάμνηση από τα εξαφτέρωγα της εκκλησιαστικής λατρείας κι από την παραδοσιακή λαϊκή αργυροτεχνία... Δε μπορεί, βέβαια, με κανένα τρόπο, να υποστηριχτεί πως ένα σωρό συγγενικά, μεταγενέστερα έργα, έχουν επηρεαστεί απευθείας από τον Ήλιο του Διαμαντόπουλου. Επιβάλλεται όμως ν’ αναφερθούν ομοιότητες και παραλληλίες. Αποδείχνουν πόσο νωρίς έφτασε ο Διαμαντόπουλος σε πηγές, σε μορφές και σε τρόπους που, άλλοι, πολλοί αργότερα και με πολύ βραδύ ρυθμό τους ανακαλύπτουν, τους καταχτούν και τους πολιτογραφούν στη νεοελληνική τέχνη. Περιοριζόμαστε σε λίγα χαρακτηριστικά: Η ομοιότητα της μορφής του Ήλιου, με τα πρόσωπα της Βάσως Κατράκη. Η σημασία που ’δωσε στον απλό τρόπο απόδοσης και κατασκευής του Ήλιου, κ’ η ανάλογη που βρίσκουμε στα τάματα που ’φτιαχνε παλιότερα ο νεαρός Φασιανός. Την απευθείας έμπνευση του Διαμαντόπουλου από τα τάματα, που τη

βρίσκουμε στα πρόσφατα λατρευτικά του Νίκου Κοντού. *As μην εξειδικεύουμε. Τελειώνοντας, επισημαίνουμε τη χρησιμοποίηση του Ήλιου -μ' όλες τις σημασίες που αναφέρθηκαν, σαν φως, μάσκα, γιορταστική μορφή, λατρευτική- σε μια αρχαία Τραγωδία. Ιδιαίτερα στην «Άλκηστη», με τις προεκτάσεις που παίρνει στο θέμα της ο Ήλιος, σαν σύμβολο ζωής, κι ακόμα περισσότερο, σαν σύμβολο πλέριας ζωής!...».*

Ο Αλέξης Σαββάκης σημειώνει ότι η σκηνογραφία της «Ερωφίλης» του Χορτάτζη, που ανέβηκε επίσης από τη Λαϊκή Σκηνή του Κουν το 1934, είναι εργασία κοινή του Διαμαντόπουλου και του Τσαρούχη<sup>21</sup>. Στο πρόγραμμα της παράστασης αναφερόταν το όνομα του Γ. Τσαρούχη στην εκτέλεση των κουστουμιών, καθώς ο Διαμαντόπουλος είχε κάνει μόνο τη ζωγραφική μακέτα, αλλά στερούνταν προηγούμενης θεατρικής εμπειρίας με αποτέλεσμα η παρουσία του Γ. Τσαρούχη να είναι απαραίτητη. Η συνεργασία αυτή έγινε αιτία για να προκύψουν αργότερα διενέξεις ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες<sup>22</sup>.

Ο Ανδρέας Εμπειρικός το 1935, έντεκα χρόνια μετά την δημοσίευση του Υπερρεαλιστικού Μανιφέστου από τον Μπρετόν, δίνει διάλεξη για τον υπερρεαλισμό στην Αθήνα. Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί η ποιητική του συλλογή *Υψικάμινος*. Το 1934, ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος, συνεργαζόμενος με τη Λαϊκή Σκηνή του Κάρολου Κουν σκηνογραφεί την *Άλκηστη* του Ευριπίδη και ο Γιάννης Τσαρούχης την *Ερωφίλη*. Ο ίδιος ζωγράφος το 1938, μόλις 28 ετών, παρουσιάζει την πρώτη του έκθεση με τις λαϊκές, γυμνές του φιγούρες σε ένα κατάστημα αντικών, στο παλαιοπωλείο Αλεξοπούλου. Ο Στράτης Δούκας θα εκθειάσει την έκθεση ενώ οι περισσότεροι κριτικοί θα μιλήσουν για άσεμνα θέματα και ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος για «παλιανθρώπους» (sic)<sup>23</sup>.

Ο Τσαρούχης, όπως και ο «φίλος» του ο Διαμαντόπουλος, καταπιάνεται μ' ένα θέμα, εξωτερικά μπανάλ, ο *Γυμνός νέος με ανθοστήλη*, το οποίο όμως κρύβει συμβολικά προεκτάσεις που ανάγονται τόσο παλιά όσο τα κλασικά επιτύμβια, από τα οποία αρύεται ουσιαστικά την έμπνευσή του. Κατ' ουσίαν έχουμε το λαϊκό νέο, αντικείμενο του πόθου, εμπρός στη φθαρτότητα της νεότητάς του κι εμπρός στον θάνατο. Φιλοδοξία του Τσαρούχη είναι ν' αποκαταστήσει αυτή τη λαϊκή ανθρωπότητα. Η αισθητική αυτή ενοχλούσε τόσο πολύ ώστε ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, 1938 στην *Καθημερινή* (8.2.1938), τον αποκάλεσε «Το Κ.Κ.Ε. της Τέχνης» (sic)<sup>24</sup>.

Το 1937 αρχίζει η μεγάλη περίοδος της στράτευσής του, που διαρκεί περίπου τέσσερα χρόνια, με μικρά διαστήματα διακοπών. Στράτευση και βιοποριστικά προβλήματα δεν δρουν ανασταλτικά για το Διαμαντόπουλο. Κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας συνεχίζει να ζωγραφίζει σχεδόν αδιάκοπα, χρησιμοποιώντας φτηνά υλικά (τέμπερα σε χαρτί), μελετά την απόδοση της φόρμας με ζωγραφικό και χρωματικό τρόπο, κάνοντας μελέτες με στρατιώτες στις συνηθισμένες τους στάσεις. Είναι η εποχή που αποκρυσταλλώνει την προσωπική του έκφραση<sup>25</sup>. Στο διάστημα αυτό της θητείας του έτυχε να συνυπηρετήσει με τον Γ. Τσαρούχη. Ο Τσαρούχης -όπως σημειώνει ο Ε. Χ. Κάσδαγλης (Συγγραφέας, Διευθυντής του Μορφωτικού

21 Εφημερίδα *Η Καθημερινή*, όπ. αν., σ. 15 (Α. Σαββάκης).

22 Διονύσης Φωτόπουλος, *Ενδυματολογία στο ελληνικό θέατρο*, εκδ. Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, Αθήνα, 1986, σ. 45.

23 Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον, Επτά αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, ε' τόμος, εκδ. ΕΤ, 2009, σ.7

24 Όπ. αν. σ. 62

25 Κατάλογος έκθεσης «*Διαμαντής Διαμαντόπουλος*», όπ. αν., σ. 8-9.

Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας),- υπέφερε από τα πειράγματα των συστρατιωτών του. Ο άλλος, που υπηρετούσε στη Στρατολογία, και από τη θέση του μπορούσε να παρέχει κάποιες διευκολύνσεις στους συναδέλφους του, προστάτευε τον πρεσβύτερο, επιβάλλοντας στους απλοϊκούς και φιλοπαίγμονες φαντάρους τον σεβασμό για τον απροστάτευτο καλλιτέχνη...

Από την στρατιωτική υπηρεσία των δύο καλλιτεχνών σώζεται μια φωτογραφία τους όπου δίνουν τα χέρια<sup>26</sup>. Και από την περίοδο του πολέμου υπάρχουν μερικές φιλικές επιστολές που αντάλλαξαν μεταξύ τους. Όμως, αυτά τα λίγα δεν ήταν αρκετά για να διατηρηθεί μια φιλία ή έστω μια ανοχή. Και ο ασθενέστερος, που έτυχε να είναι ο Διαμαντόπουλος, μην μπορώντας με τα ίδια όπλα να αντιμετωπίσει τον Τσαρούχη, τον θεώρησε υπαίτιο όλων των διώξεων που νόμιζε ότι υφίστατο στα κατοπινά χρόνια. Με τον καιρό, και όσο η ψυχική του κατάσταση χειρότερεψε, η αποστροφή του νεότερου καλλιτέχνη για τον πρεσβύτερό του, που ανθούσε με το λαμπρό του πνεύμα και την έμφυτη κοινωνικότητά του, σε αντίθεση με τον ίδιο, που κλεινόταν όλο και περισσότερο στον εαυτό του, έπαιρνε τη μορφή μανίας καταδιώξεως. Του ίδιου του Διαμαντόπουλου δεν του έλειπε το πνεύμα, ούτε η σοφία, ούτε κάποια μορφή γοητείας, που όμως ήταν διαφορετική από την καλλιτεχνική και κοινωνική ακτινοβολία που εξέπεμπε ο Τσαρούχης· επιπλέον, τον πρώτο τον χαρακτήριζε άκρα ευγένεια, πραότητα, αξιοπρέπεια και ένα περίεργο κράμα ταπεινοφροσύνης και αλαζονείας. Η σύγκρουση τελικά ήταν μοιραία και τελειωτική. Ο Τσαρούχης, στην ταραγμένη ψυχοσύνθεση του Διαμαντόπουλου, θα πάρει με τα χρόνια τη μορφή του μεγάλου συνωμότη που επιβουλεύονταν το έργο του και την ίδια του τη ζωή...

Από τον συσπουδαστή του, Γιώργο Μανουσάκη (1914-2003), μαθαίνουμε: *«Αν δεν εγνώριζες το Διαμαντόπουλο και περίμενες να μάθεις γι' αυτόν από τον Τσαρούχη, θα σχημάτιζες την εντύπωση ότι ο Διαμαντόπουλος ήταν ένας δεύτερης και τρίτης κατηγορίας ζωγράφος που ζούσε υπό την σκιάν του Τσαρούχη και προσπαθούσε να υποκλέψει ένα μέρος από τη δική του φήμη και τη δική του δόξα...*

*Στην πραγματικότητα επρόκειτο για δύο συγγενείς προσωπικότητες, δύο μεγάλα ταλέντα, που συμπορευότανε για ένα διάστημα στην αρχή, και μετά χώρισαν οι δρόμοι που ακολούθησε ο καθένας. Είναι αλήθεια ότι τα πρώτα έργα του Διαμαντόπουλου έχουν πολλά κοινά στοιχεία με τα αντίστοιχα έργα του Τσαρούχη της ίδιας περιόδου. Αυτό όμως δεν οφείλεται σε μίμηση των έργων του Τσαρούχη (όπως ισχυρίζονταν ο ίδιος) αλλά στην κοινή επίδραση στο έργο τους του Matisse, τον οποίον υπήρξαν θαυμαστές και οι δύο. Υπάρχει ασφαλώς μια επίδραση του Matisse στο έργο και των δύο Ελλήνων καλλιτεχνών, με διαφορετικό τρόπο στον καθένα, αλλά η αναπόφευκτη σύγκριση των έργων του Διαμαντόπουλου της περιόδου εκείνης με τα έργα του Matisse αποβαίνει κατά τη γνώμη μου υπέρ του πρώτου. Ναι, είναι ένας Έλληνας Matisse ο Διαμαντόπουλος, αλλά πιο βαθύς και πιο ουσιαστικός από τον Γάλλο Matisse»<sup>27</sup>.*

26 Αρχείο Γ. Μαυροΐδη. Αρχαιακό υλικό, αρ.5 (σ. 413).

27 Εφημερίδα *Η Καθημερινή*, όπ. αν., σ. 11(Ε. Χ. Κάσδαγλης).



*Η επανεμφάνιση του Διαμαντόπουλου τριάντα χρόνια αργότερα*

Μετά τη δικτατορία ο Διαμαντόπουλος πιέζεται να ξαναεκθέσει τη δουλειά όλων αυτών των χρόνων του “αυτοεγκλεισμού” του. Η αρχή έγινε το 1978 στη “Ωρα” του Ασαντούρ Μπαχαριάν για να ακολουθήσει η μεγάλη του αναδρομική στην Εθνική Πινακοθήκη το 1980. Ο μονήρης ζωγράφος είναι πάλι επικαιρότητα.

Εκτός των άλλων, ο Διαμαντόπουλος παραχωρεί εκτενή συνέντευξη στον Λευτέρη Παπαδόπουλου που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Τα Νέα* σε δύο μέρη, στις 4 και 5 Μαΐου του 1978. Παραθέτουμε μερικά αποσπάσματα που διαφωτίζουν τις λεπτομέρειες της παλαιάς διαμάχης με τον Τσαρούχη:

«...»

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ: *Είμαι εδώ κύριε Διαμαντόπουλε όχι τόσο σαν δημοσιογράφος, όσο σαν άνθρωπος, που αισθάνεται υποχρέωση να υπερασπισθεί έναν άλλο άνθρωπο που βράναυσα αδικήθηκε... Γι' αυτό έχω ένα είδος πικρίας, καθώς σκέφτομαι, ότι πέρασα από πολλά εμπόδια, εμπόδια που βάλατε εσείς, μέχρις ότου φτάσουμε σε τούτη τη συνομιλία...*

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: *...Έχω δοκιμαστεί τόσο πολύ, αδίκως, από το 1949 κι εδώ, αλλά και πιο πριν, ώστε, ειλικρινώς μιλώ, απεχθάνομαι τη δημοσιότητα που έχει διαστρέψει τελείως τα πράγματα. Και να τώρα αποφασίζω να βγω λίγο στη δημοσιότητα, το κάνω γιατί φοβάμαι ότι στο τέλος, θα καθεί όλο το έργο μου... Ένα άλλο πράγμα που θέλω να πω είναι ότι δεν διεκδικώ τίποτε απ' αυτά που έχουν απολαύσει οι σύγχρονοί μου Έλληνες ζωγράφοι... Έγραψε η «Ακρόπολη», έγραψε ο Μαμάκης, όπως έγραψε τώρα στα 1978 ο «Ελεύθερος Κόσμος», με αφορμή την αναδρομική έκθεσή μου στην Εθνική Πινακοθήκη.*

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ: *Τί έγραψε ο Μαμάκης;*

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: *Με παρέστησε σαν απατεώνα σχετικά με κάποια σκηνογραφία στη Λαϊκή Σκηνή του Καρόλου Κονν το 1934<sup>28</sup>.*

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ: *Είπατε ότι έχετε δοκιμαστεί πολύ, ιδίως από το 1949 κι εδώ. Και ξέρω ότι από τότε ως το 1975, είκοσι έξι ολόκληρα χρόνια, εξαφανιστήκατε από το προσκήνιο. Θα ήθελα να μου πείτε τους λόγους γι' αυτή την εξαφάνιση. (Κύριε Διαμαντόπουλε, ας τα πούμε όλα, τώρα: Τι άλλο έγινε εναντίον σας, το 1949, εκτός από αυτή την ιστορία με τα σκηνικά;)*

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: *Το 1949 έκανα μια έκθεση στο «Ρόμβο» με εκατόν ένα έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και κεραμικά. Τότε μου έγινε μια τρομερή, μια ανήθικη επίθεση, όπως μου 'λεγε κάποτε και η κόρη του Παρθένη για τον πόλεμο που κήρυξαν στον πατέρα της. Γράψανε ότι είχα επηρεαστεί από έναν άλλο ζωγράφο κι έβαλα ψεύτικες χρονολογίες στα έργα μου για να αποδείξω ότι δεν έχω επηρεαστεί! (Έγιναν πάρα πολλά, κύριε! Φτάσανε στο σημείο να πούνε ότι είχα αλλάξει τις χρονολογίες των έργων μου... Δηλαδή με κατηγορήσαν, ότι είχα επηρεασθεί από έναν άλλο ζωγράφο κι έβαλα ψεύτικες χρονολογίες στα έργα μου, για να αποδείξω ότι δεν έχω επηρεασθεί!)*

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ: *Ποιοι σας τα έκαναν αυτά, κύριε Διαμαντόπουλε;*

ΔΙΑΜΑΝΤΟΠΟΥΛΟΣ: *Δε θέλω να σας πω... Γράψτε «το κατεστημένο εκείνης της εποχής».*

28 Σημ. συγγραφέα: Σαράντα τέσσερα χρόνια μετά η «Ερωφίλη» είναι ανοιχτή πληγή για τον Δ. Διαμαντόπουλο.

## Επίλογος

Τέλος, το Φεβρουάριο του 1982 δημοσιεύεται η παρακάτω επιστολή του Δ. Διαμαντόπουλου στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης*<sup>29</sup>:

*«Αγαπητέ Ριζοσπάστη,*

*Η Ασφαλιστική Εταιρεία Αστήρ, κυκλοφόρησε στις 8.2.82 το λεύκωμα «Η ζωγραφική 1930-40». Σε ό,τι σχετίζεται με τη θέση του έργου μου σ' αυτή την περίοδο, υπάρχουν ανακρίβειες, παραλείψεις και παραμορφώσεις, με τις οποίες δε θ' ασχοληθώ, όταν δεν θίγουν την ηθική μου υπόσταση. Δύο πράγματα όμως είναι αδύνατον να μείνουν έτσι όπως τα παρουσιάζει το λεύκωμα, γιατί αυτά κατοχυρώνουν τις συκοφαντικές επιθέσεις εναντίον μου που το 1949 με ανάγκασαν με μέσα τρομοκρατικά, να μην παρουσιάζω δημόσια τη ζωγραφική μου επί 25 χρόνια.*

*1. Η σκηνογραφία του έργου «Ερωφίλη» (Λαϊκή Σκηνή του Κ. Κουν, 1934) αναγράφεται στο χρονολογικό πίνακα του λευκώματος πάλι σαν έργο του Γ. Τσαρούχη, ενώ ο Κώστας Νίτσος ακόμη -ύστερα βέβαια από 41 χρόνια- παραδέχτηκε στο «Θέατρο» (τόμ. Η', τεύχ. 43, 1975), πως «φαίνεται να είχα εγώ εισηγηθεί το παραπάνω σκηνικό», πράγμα που υποστήριξα κι εγώ. Για να τελειώσει επιτέλους αυτή η υπόθεση, είχα δεχθεί πρόταση της σύνταξης του λευκώματος να μην αναφερθεί καθόλου στο λεύκωμα η σκηνογραφία της «Ερωφίλης».*

*2. Το έργο «Ανθοστήλη» (σελ. λευκώματος 177), φέρεται σαν να έχει γίνει το 1940, ενώ έγινε το 1937, όπως γράφει ο κατάλογος της έκθεσής μου το 1949 και όπως δήλωσα στη σύνταξη του λευκώματος, όταν με ρώτησε. Θα πρέπει ν' αναφέρω, ότι το έργο αυτό δεν το παρουσίασε -γιατί άραγε;- ο γνωστός κάτοχος του όταν το ζητούσαμε για την αναδρομική μου της Πινακοθήκης κι έτσι δεν είχε ληφθεί υπόψη στη σχετική με τα έργα μου έρευνα, που είχε κάνει τότε ο κος Παπαστάμος. Είναι όμως φανερό σ' οποιοδήποτε βρισκείται σε καλές σχέσεις με τη ζωγραφική, πως η «Ανθοστήλη» σαν ζωγραφική λύση είναι προγενέστερη από την «Ψαρόβαρκα» (σελ. λευκώματος 174, που αναγράφεται στο λεύκωμα σαν έργο του 1937) και πιο κοντά στο «Παιδί με τα ναυτικά» που φέρεται σαν έργο του 1936.*

*Επειδή είμαστε υπέρ της ύφεσης και της ειρήνης, προτιμώ να μην αναφέρω τον τρόπο με τον οποίο οι κατηγοροί μου είχαν αναιρέσει μόνοι τους τις δύο πιο πάνω κατηγορίες -η εξυπνάδα των ανθρώπων που χουν απόλυτη εξουσία αμβλύνεται- είμαι όμως υποχρεωμένος ν' αμυνθώ, γιατί συνέπεια των δύο ανακριβειών, για τις οποίες μιλάμε, είναι το να ισχύει πάλι ο χαρακτηρισμός του απατεώνα που μου δόθηκε το 1949...*

*Έχω μεγάλη πείρα από την καταχθόνια τακτική που μεθοδεύει το καπιταλιστικό «πνευματικό» κατεστημένο: Αρχίζει με μια αδιόρατη επίθεση στον Τύπο κι αλοίμονο αν δεν αντιδράσεις σ' αυτήν έγκαιρα. Η επίθεση δυναμώνει σιγά-σιγά σε ένταση έτσι που στο τέλος σου είναι αδύνατο να κυκλοφορήσεις στο δρόμο σίγουρος για την ηθική και σωματική σου ακεραιότητα. Η επίθεση π.χ. εναντίον μου από το περιοδικό «Σήμα» (δ' περίοδος, 6ο τεύχος, 1980) που άργησα να την αντιληφθώ -πόσοι αλήθεια διαβάζουν αυτό το περιοδικό; - πήρε στο τέλος εφιαλτικές διαστάσεις, που εκδηλώνονταν μέσα στο λεωφορείο της Αργυρούπολης (!) και στην οδό Μικράς Ασίας της ίδιας περιοχής (!). Οι επιθέσεις σταμάτησαν με τη δημοσίευση σχετικής μου επιστολής στο «Ριζοσπάστη» (7-3-1981).*

*Αυτά έχω υπόψη μου όταν λέγω πως το ΚΚΕ διασφαλίζει τη λειτουργία της δημοκρατίας. Γιατί πιστεύω πως τα πιο πάνω δεν είναι μόνο δική μου υπόθεση, ούτε απλώς καλλιτεχνική υπόθεση.*

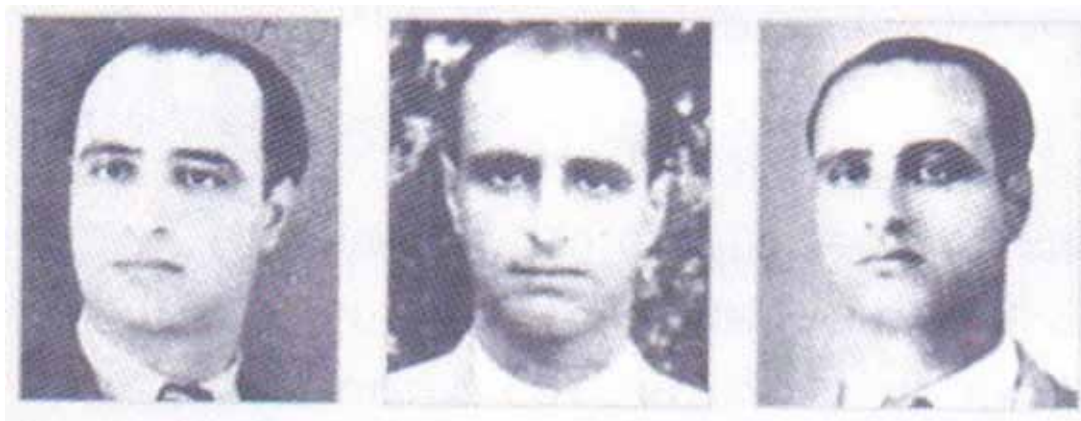
*Ευχαριστώ*

*Διαμαντής Διαμαντόπουλος 9.2.1982».*

29 Εφημερίδα *Ριζοσπάστης*, 26-2-1982.

Πρόκειται για ένα σπαρταριστό πραγματικά κείμενο στο οποίο εμμέσως καταγγέλλονται οι Δ. Παπαστάμος και Β. Φωτόπουλος, υπεύθυνοι του λευκόματος του «Αστέρος» και που αναζωπυρώνεται η συζήτηση γύρω από την πρωτιά του έργου «Ανθοστήλη» και την πατρότητα της «Ερωφίλης», γεγονότων που σήμαναν της ψύχρανση των σχέσεων ανάμεσα σε Τσαρούχη και Διαμαντόπουλο. Τέλος το χιούμορ του κειμένου, «είμαστε υπέρ της φύσης και της ειρήνης», σύνθημα επίκαιρο τότε εκ μέρους του ΚΚΕ, συμπορεύεται παράδοξα με τις φοβικές εκμυστηρεύσεις του ζωγράφου. Ο Διαμαντής Διαμαντόπουλος είναι συνειδητά ανθρωποκεντρικός και, όπως ο Μπουζιάνης, ενδιαφέρεται για το υπαρξιακό δράμα της φιγούρας. Οι μορφές του, απατηλά μεν, παραπέμπουν στην ηθογραφία της «ελληνικότητας», κατ' ουσίαν όμως υπερβαίνουν το συγκεκριμένο πλαίσιο τόπου και χρόνου. Οι *Μαθητές* του Διαμαντόπουλου -το αρχικό μοντέλο ήταν ο γιος του Δ. Πικιώνη, Σπύρος- ανάγονται σε αρχέτυπα της εφηβείας και μιλούν για έναν κόσμο γαλήνης, στον οποίο όμως ελοχεύει ρήξη<sup>30</sup>.

Ο Διαμαντόπουλος παραμένει μέχρι σήμερα σε αντίθεση με τον Γιάννη Τσαρούχη και την εκτενή βιβλιογραφία του, ένα μυστήριο και ενώ το έργο του έχει «διαβαστεί» μάλλον επιδερμικά και μ' έμφαση στην θεματολογία ή της κοινωνιολογικές παραμέτρους του. Ο Διαμαντόπουλος όμως υπήρξε από τις πιο προβληματισμένες προσωπικότητες της ζωγραφικής μας κατά τον 20ο αι. και προσπάθησε πριν από την κατασκευή της όποιας ζωγραφικής εικόνας, να εφεύρει «γλώσσα», το πιο δύσκολο, για την εικόνα αυτή.



Διαμαντής Διαμαντόπουλος

30 Μάνος Στεφανίδης, *Ελληνομουσείον, Επτά αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, 5<sup>ο</sup> τόμος, εκδ. ΕΤ, 2009, σ.14



Το θέμα των Βραβείων Καρόλου Κουν, είναι αντίγραφο του «Ηλιου», τον οποίο φιλοτέχνησε ο ζωγράφος Διαμαντής Διαμαντόπουλος για τη σκηνογραφία της «Άλκηστις» του Ευριπίδη.



Ευριπίδη *Άλκηστις*, Λαϊκή Σκηνή του Κάρουλου Κουν, 9/12/1934, Θέατρο Ολύμπια



Μακέτα σκηνικού της Άλκηστης του Διαμαντή Διαμαντόπουλου



Γεωργίου Χορτάτζη *Ερωφίλη*, 20-21-22/4/1934,  
Λαϊκή Σκηνή του Κάρλου Κουν, Θέατρο Ολύμπια





Γιάννης Τσαρούχης, Γυμνός νέος με ανθοστήλη, ελαιογραφία σε μουσαμά, 1949, 40x25 εκ.



Διαμαντής Διαμαντόπουλος,  
Το Σχέδιο, Τέμπρα σε μουσαμά, 1  
00 x 70 εκ. 1944-45,  
Εθνική Πινακοθήκη



Γιάννης Τσαρούχης,  
Γυμνός Έρωτας με ανθοστήλι, 1937



Γιάννης Τσαρούχης,  
Η αντιγραφή του Τισιανού, Παρίσι, 1971,  
ελαιογραφία  
σε πανί, 84 x 101,  
Μαρούσι, Ίδρυμα Γ. Τσαρούχη.

Διαμαντής Διαμαντόπουλος,  
Το Σχέδιο, Τέμπρα σε μουσαμά,  
1937-49, 98x69 εκ.





ΣΟΦΙΑ ΠΑΝΤΟΥΒΑΚΗ

## Οπτικοποιώντας το κείμενο: Η σκηνογραφική έρευνα και η «εκ των έσω» θεώρηση της πορείας από το κείμενο στη σκηνή

Η παρούσα μελέτη αποπειράται να διερευνήσει την πράξη και τη θεωρία της σκηνογραφίας και την αλληλένδετη μεταξύ τους σχέση, μέσα από την οπτική του σκηνογράφου. Μελετάται η θεωρητική σκέψη του καλλιτέχνη-σκηνογράφου κατά τη σκηνογραφική έρευνα, δηλαδή, σε όλα τα στάδια από τη σκηνογραφική ερμηνεία στην πράξη, και έως την τελική υλοποίηση μιας σκηνογραφικής πρότασης. Στόχος είναι η ανάλυση των χαρακτηριστικών της πορείας του σκηνογραφικού σχεδιασμού από το κείμενο στη σκηνή, όπως βιώνεται από την πλευρά του σκηνογράφου-ενδυματολόγου.

Ο γραπτός θεωρητικός λόγος στον τομέα της σκηνογραφίας είναι κάτι σχετικά νέο. Αν εξαιρέσουμε τις ελάχιστες περιπτώσεις ιδεών που εκφράστηκαν γραπτά κατά τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ου αιώνα, σε κείμενα όπως του Edward Gordon Craig και του Adolphe Appia που «απελευθέρωσαν την εικαστική του θεάτρου από το εικονογραφικό στοιχείο»<sup>1</sup> και διατύπωσαν τις πρώτες προσεγγίσεις σχετικά με τη δραματουργική συμβολή της κίνησης, του χρώματος και του φωτός, οι θεωρητικές απόψεις των σκηνογράφων δημοσιεύονται στην πλειονότητά τους αποσπασματικά, σε εικαστικά λευκώματα<sup>2</sup> ή διατυπώνονται κατά τη διάρκεια των συζητήσεων μιας καλλιτεχνικής συνεργασίας. Σαφώς ο σκηνογράφος εκφράζεται πρωτίστως με τα εικαστικά μέσα και όχι με το γραπτό λόγο. Η ερευνητική σκέψη του σκηνογράφου αποτυπώνεται σε σκίτσα, φωτογραφίες, κολλάζ, σχέδια, μακέτες και σε σύντομες γραπτές σημειώσεις, ενώ επίσης εμπεριέχεται εν μέρει στο τελικό εικαστικό αποτέλεσμα επί σκηνής. Συνεπώς, η απουσία γραπτών δοκιμών δεν συνεπάγεται πάντα την απουσία θεωρητικής σκέψης. Όμως ταυτόχρονα, σήμερα παρατηρείται μια αυξανόμενη παρουσία σκηνογράφων καλλιτεχνών-ερευνητών στη διεθνή βιβλιογραφία. Τα κείμενα που αφορούν τη θεωρία της σκηνογραφίας, τη σχέση θεωρίας και πράξης, και άλλες πτυχές της σκηνογραφικής δημιουργίας έχουν πολλαπλασιαστεί μόλις κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαετίας<sup>3</sup>. Σε αυτό

---

1 Γιάννης Κόκκος: *Ο σκηνογράφος και ο ερωδιός, Αισθητικά δοκίμια*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, σ. 149.

2 Η ελληνική βιβλιογραφία περιλαμβάνει τα εξαιρετικά λευκώματα των Ελλήνων σκηνογράφων, διεθνώς αναγνωρισμένων ή και νεότερων, καθώς και λίγους τόμους ιστορίας της σκηνογραφίας. Εξάιρεση αποτελούν λιγοστές πολύτιμες - για τον ερευνητή της σκηνογραφικής έρευνας - εκδόσεις που δημοσιεύουν απόψεις και προβληματισμούς σκηνογράφων, όπως είναι τα αισθητικά δοκίμια του Γιάννη Κόκκου, ό.π. (έκδοση στα γαλλικά που στη συνέχεια μεταφράστηκε στα ελληνικά), τα κείμενα του Γιάννη Τσαρούχη, σε διάφορους τόμους ή μονογραφίες του, αλλά και μελέτες που αναλύουν τη σκέψη πίσω από μια σκηνογραφική πρόταση, όπως στο *Μεγαλέξανδρος σε κοντινό πλάνο* του Γιώργου Ζιάκα (Θεμέλιο/Εικόνα, Αθήνα 1995).

3 Ενδεικτικά αναφέρονται από τη σχετική αγγλόγλωσση βιβλιογραφία οι μελέτες: Gay McAuley: *Space in Performance - Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, USA 2000, Pamela Howard: *What is Scenography? Second Edition*, Routledge, London and New York 2009, Arnold Aronson: *Looking Into*

συνέβαλε και η οργάνωση της σπουδής της σκηνογραφίας, τόσο στο εξωτερικό, κατά το δεύτερο μισό του 20ου αιώνα, όσο και στην Ελλάδα, πολύ αργότερα, τα τελευταία 20 χρόνια<sup>4</sup>. Είναι σημαντικό να διευκρινιστεί ότι ως σκηνογραφικό θεωρητικό λόγο δεν ορίζουμε τη θεατρολογική έρευνα που συνήθως αναλύει τη σκηνογραφία που περιγράφουν, υποδεικνύουν ή υπαινίσσονται τα θεατρικά κείμενα. Ούτε, επίσης, τις θεατρολογικές φύσεως μελέτες που αναλύουν τη σκηνογραφία συγκεκριμένων παραστάσεων. Αντιθέτως, αναφερόμαστε στους προβληματισμούς που διατυπώνονται από τους ίδιους τους σκηνογράφους κατά τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ σύλληψης (ιδέας) και πράξης (υλοποίησης)<sup>5</sup>. Σε αυτό ακριβώς το σκέλος ευελπιστεί να συμβάλει η παρούσα μελέτη, συνοψίζοντας τους βασικούς άξονες της σκηνογραφικής έρευνας από τη θεωρητική αναζήτηση ως την εφαρμογή στην πράξη επί σκηνής, και υπογραμμίζοντας ότι η ερευνητική σκέψη του σκηνογράφου είναι απολύτως αλληλένδετη με την πρακτική της σκηνογραφίας.

### *Η δυναμική, εικαστική και εννοιολογική, λειτουργία της σκηνογραφίας*

Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία ως εικαστικές εφαρμοσμένες τέχνες διαμορφώνουν την οπτική και τη χωρική ποιητική μιας παράστασης<sup>6</sup>. Είναι τέχνες που περιλαμβάνουν «στοιχεία δράματος, συναισθήματος και επικοινωνίας»<sup>7</sup> και συντελούν στη διαμόρφωση του εικαστικού και γενικότερα του αισθητικού πλαισίου της θεατρικής πράξης. Ο στόχος με τον οποίο έρχεται αντιμέτωπος ο σκηνογράφος είναι να μετατρέψει λεκτικές αναφορές σε οπτικές ιδέες κι έπειτα, σε συνεργασία με τους υπόλοιπους καλλιτεχνικούς συντελεστές, σε ένα ενιαίο οπτικό σύνολο<sup>8</sup>.

---

*the Abyss – Essays on Scenography*, The University of Michigan Press, USA 2005, Joslin McKinney and Philip Butterworth: *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, UK 2009, η ανθολογία: Jane Collins & Andrew Nisbet (eds.): *Theatre and Performance Design - A Reader in Scenography*, Routledge, London and New York 2010, και οι συλλογικοί τόμοι: Alison Oddey and Christine White: *The Potentials of Spaces - The Theory and Practice of Scenography and Performance*, Intellect, Bristol, UK / Portland, USA 2006, και Alison Oddey and Christine White: *Modes of Spectating*, Intellect, Bristol, UK / Chicago, USA 2009. Επίσης, το κεφάλαιο που αναφέρεται στη μεθοδολογία της έρευνας στη σκηνογραφία: Joslin McKinney and Helen Iball: «Researching Scenography» στον πρόσφατο τόμο: Baz Kershaw and Helen Nicholson (eds.): *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011.

- 4 Η ανάγκη για μελέτες που θα έθεταν ένα θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο, βασισμένο τόσο στις αρχές της σύνθεσης όσο και σε προσεγγίσεις της τέχνης και των ανθρωπιστικών σπουδών, μαζί με την εφαρμογή των συνθετικών αρχών και την αναζήτηση κατευθυντήριων γραμμών, συνέβαλαν στον εμπλουτισμό της σχετικής βιβλιογραφίας.
- 5 Η σύγχρονη βιβλιογραφία που μελετά τις αρχές, το θεωρητικό υπόβαθρο και τη σχέση θεωρίας και πράξης στον τομέα της σκηνογραφίας-ενδυματολογίας είναι πρωτίστως ξενόγλωσση. Ένα μόνο σχετικό μελέτημα έχει μεταφραστεί στα ελληνικά: πρόκειται για το γνωστό *Τι είναι σκηνογραφία*; της Βρετανίδας σκηνογράφου και θεωρητικού Pamela Howard, η ελληνική έκδοση του οποίου προλογίζεται από τη σκηνογράφο Ιωάννα Μανωλεδάκη (Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2005). Πολύτιμη προσφορά της έκδοσης αυτής αποτελεί το γεγονός ότι η Howard κινείται μεταξύ θεωρίας και πράξης, αμφίρροπα. Η Howard βασίστηκε στην προσωπική της καλλιτεχνική εμπειρία, συνδυάζοντας και αντιπαραβάλλοντάς την με τους προβληματισμούς που διατύπωνε κατά τη διάρκεια της πολύχρονης παράλληλης ακαδημαϊκής της πορείας.
- 6 Βλ. Σοφία Παντουβάκη: «Θεατρικό κοστούμι – Παράμετροι και χαρακτηριστικά της δημιουργίας του», στον τόμο: *Κοστούμι Χορού και Θεάτρου, Από το σχεδιασμό στην υλοποίηση*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Αθήνα/Ναύπλιο 2008, σσ.14-19, ιδίως σ. 14.
- 7 Απόδοση του όρου «σκηνογραφία» από τον Μαλαισιανό σκηνογράφο Hamzah Mohammed Tahir στην εισαγωγή της μονογραφίας της Pamela Howard: *Τι είναι σκηνογραφία*; Μετ. Ε. Κιρκινέ, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2005, σ. xxiv.
- 8 Βλ. και Σοφία Παντουβάκη: «Θεατρικό κοστούμι: Ενδύοντας το ρόλο – Ενδύοντας τον Ερμηνευτή», στον τόμο: *Ενδύσθαι: Προς ένα Μουσείο Πολιτισμού του Ενδύματος*, Ι. Παπαντωνίου (επιμ.), Πελοποννησιακό Λαογραφικό

Τα σκηνικά και τα κοστούμια σχεδιάζονται για να διαμορφώσουν το αισθητικό και χωρικό πλαίσιο, να μεταδώσουν ύφος και ατμόσφαιρα, καθώς και για να εκφράσουν δραματουργικά χαρακτηριστικά, αποκτώντας ταυτόχρονα ψυχολογικές προεκτάσεις. Μια σκηνογραφική σύνθεση μπορεί να παρέχει στο θεατή λεπτομερείς πληροφορίες σχετικά με το χώρο και το χρόνο της δράσης, τοποθετώντας ενδεχομένως το έργο σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό και κοινωνιολογικό πλαίσιο· άλλοτε, υπηρετεί το καλλιτεχνικό και αισθητικό όραμα του σκηνοθέτη και της ομάδας των συνεργατών του εάν οι ιστορικές αναφορές έχουν αντικατασταθεί από μια σύγχρονη ή άχρονη νοηματική προσέγγιση<sup>9</sup>, ενώ οι σύγχρονες μορφές παράστασης της μεταμοντέρνας αισθητικής μπορεί να αποχαρακτηρίζουν και να αποδομούν το χώρο. Η σκηνογραφία αναφέρεται σε μια νέα διάσταση του χωρικού/σκηνικού σχεδιασμού, σε μια υπέρβαση πέρα από τα όρια του ρεαλιστικού. Έτσι, ένα σκηνικό μπορεί να μας μεταφέρει από το πραγματικό στο φανταστικό, από το ρεαλιστικό στο νοηματικό. Υπό αυτή την προοπτική, ο σχεδιασμός του σκηνικού και των κοστούμιών γίνεται μέρος της οπτικής σκηνοθεσίας της παράστασης και δημιουργεί το δραματικό ή δραματουργικό χώρο. Αν η σκηνογραφία δεν αποτελέσει δυναμικό στοιχείο της παράστασης, τότε ο ρόλος της περιορίζεται στην πρακτική χρήση της δημιουργίας ενός νέου αρχιτεκτονικού χώρου που θα φιλοξενήσει τη δράση. Θα είναι πρακτικά επιτυχής, δηλαδή, ακόμη και όταν είναι απλώς «λειτουργική»<sup>10</sup>. Όμως, σκηνογραφία δεν είναι μόνο αρχιτεκτονική. Μια σημαντική πλευρά της θεατρικής σκηνογραφίας είναι η δραματουργική της συμβολή στην εξέλιξη της πλοκής. Μπορεί κανείς να πει ότι ο σχεδιασμός των σκηνικών δημιουργεί ένα παράλληλο, οπτικό αφηγηματικό επίπεδο που συμπληρώνει τα λόγια και τις κινήσεις των ερμηνευτών. Έτσι, η σκηνογραφία απογειώνεται όταν δημιουργεί σκηνικό χώρο που εμπεριέχει νόημα και συμμετέχει στη δράση.

Ταυτόχρονα, η θεατρική σκηνογραφία μπορεί να μεταδώσει ό,τι τα λόγια αδυνατούν να εκφράσουν. Με άλλα λόγια, η σκηνογραφία δημιουργεί μια οπτική μεταφορά του κειμένου, δηλαδή, δημιουργεί δεσμούς ανάμεσα σε οπτικά στοιχεία και στα νοήματα του κειμένου, εισάγοντας ταυτόχρονα και νέες έννοιες που γεννιούνται ή ενισχύονται από τα οπτικά συστατικά<sup>11</sup>. Ο Διονύσης Φωτόπουλος περιγράφει τη σκηνογραφία ως έναν «αυτοπεριεκτικό σχεδιασμό πέρα από τη λέξη – μια μετα-γλωσσική εικόνα»<sup>12</sup>. Οι οπτικές μεταφορές χαρακτηρίζονται από τα αισθητικά στοιχεία των εικόνων με τις οποίες συνδέονται και υποδηλώνονται από τα κειμενικά και οπτικά νοήματα που περιέχουν αυτές οι εικόνες. Επομένως, οι σκηνογραφικές μεταφορές σχετίζονται με τις αρχές της σύνθεσης και τα συστατικά της (φόρμα, χρώμα, κ.λπ.), καθώς και με το σχετικό κείμενο και τη δεδομένη κίνηση και δράση, αλλά ταυτόχρονα προσδιορίζονται και από τη χωρική οργάνωση της θεατρικής εικόνας, όπως και από τα οπτικά κενά που ο θεατής καλείται να συμπληρώσει<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Ίδρυμα, Ναύπλιο 2010, σσ. 109-117, ιδίως σ. 109.

9 Βλ. Σοφία Παντουβάκη: «Θεατρικό κοστούμι: Ενδύοντας το ρόλο – Ενδύοντας τον Ερμηνευτή», ό.π., ιδίως σ. 110.

10 Η λέξη αυτή τοποθετείται σε εισαγωγικά λόγω της ευρύτατης χρήσης της από τη θεατρική κριτική. Πολύ λίγες ουσιαστικές κρίσεις και βαθύτερες αναλύσεις για τη σκηνογραφία (πέρα από τον σχολιασμό περί «καλαιότητας και λειτουργικού σκηνικού» που είναι αρκετά συνήθης), συλλέγονται μέσα από την κριτικογραφία, ακόμη και από τα κείμενα έγκριτων και έμπειρων θεατρικών κριτικών.

11 Βλ. επίσης Sofia Pantouvakī: *The Effects of Theatrical Storytelling and Scenography on Children: The Case of Children's Theatre in the Ghetto of Terezin (1941-45)*, Διδακτορική διατριβή, University of the Arts London, London 2008, σσ. 30-31.

12 Pamela Howard: *Τι είναι σκηνογραφία;*, ό.π., σ. xxiii.

13 Για την οργάνωση της εικόνας και τη συμμετοχή του θεατή στην ανάγνωσή της, βλ. και Gillian Rose: *Visual*

Ο θεατής έχει την ευκαιρία να επιλέξει μόνο κάποια στοιχεία αυτής της σύνθεσης και να επικεντρωθεί στις λεπτομέρειες που του φαίνονται πιο ενδιαφέρουσες. Ένα επιτυχημένο θεατρικό σκηνικό διατηρεί μια ισορροπία ανάμεσα σε αυτό που θέλει να δηλώσει και σε αυτό που θέλει να υπαινιχθεί. Με αυτή την έννοια, η θεατρική σκηνογραφία δεν είναι πλήρης μέχρις ότου τη δει το κοινό. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Ολλανδός σκηνογράφος Erik Kouwenhoven ορίζει τη σκηνογραφία ως «πρόταση που μεταπλάθεται στο μυαλό του θεατή σε οτιδήποτε πιθανό»<sup>14</sup>. Έτσι τελικά, η σκηνογραφία ολοκληρώνεται μόνο μέσω της οπτικής αντίληψης κατά τη διαδικασία πρόσληψης της θεατρικής πράξης, μετά την παρουσίαση της παράστασης στο κοινό.

### *Ο σκηνογράφος, ο σκηνοθέτης και η δημιουργική συνεργασία*

Το σκηνογραφικό μέρος μιας παράστασης από μόνο του δεν αποτελεί βεβαίως ένα ολοκληρωμένο σύνολο. Άμεσα υπεύθυνος για το αισθητικό αποτέλεσμα είναι ο σκηνογράφος-ενδυματολόγος, ο οποίος πρέπει να συμπορευθεί με έναν μεγάλο αριθμό συνεργατών σε διαφορετικά στάδια. Για να ολοκληρωθεί με επιτυχία μια σκηνογραφική σύνθεση, η διαδικασία της υλοποίησης διέπεται από τη δυναμική και την ελευθερία της φαντασίας, αλλά ταυτόχρονα είναι μια πορεία δομημένη, η οποία πραγματώνεται μέσα από αποτελεσματική διαχείριση των παραμέτρων που έχουν τεθεί (καλλιτεχνική αναζήτηση, τεχνικά ζητήματα, παράγοντας χρόνος, οικονομικός προϋπολογισμός)<sup>15</sup>. Κοινή αφητηρία αποτελεί το κείμενο ή η γενικότερη αφηγηματική γραμμή ή άλλης μορφής θεματικό πλαίσιο, το οποίο και ο σκηνογράφος - παράλληλα με τους άλλους καλλιτεχνικούς συντελεστές - αναλύει και μελετά σε βάθος, ώστε να προχωρήσει σε συνεργασία με το σκηνοθέτη στη διαμόρφωση μιας κοινής κεντρικής ερμηνευτικής ιδέας, με κοινό στόχο τη δημιουργία της παράστασης.

Πώς τελικά η σκηνογραφική σύνθεση που υλοποιείται έχει επηρεαστεί από τις παραμέτρους που προαναφέρθηκαν και από τους ενδιαμέσους συν-δημιουργούς, καλλιτεχνικούς και τεχνικούς συνεργάτες; Πώς αναπτύσσεται μια κοινή οπτική γλώσσα; Στην καλλιτεχνική συνεργασία, η «χημεία» της παράστασης στηρίζεται στη «χημεία» μεταξύ των προσώπων που συνεργάζονται για το ανέβασμα: όχι μόνο του σκηνοθέτη και των καλλιτεχνικών συνεργατών ή των ερμηνευτών του, αλλά όλων των ατόμων που εμπλέκονται στην ομάδα συνεργασίας. Η συνύπαρξη, η κατανόηση, η έμπνευση, ο διάλογος, η διπλωματία και ο συμβιβασμός πιθανόν να είναι κάποιες λέξεις-κλειδιά. «Κοινή αισθητική δεν υπάρχει ούτε μπορεί να υπάρξει. Κάθε άνθρωπος είναι ξεχωριστή οντότητα», σημειώνει ο σκηνογράφος Πάρις Μέξης<sup>16</sup>. Και συμπληρώνει πως, προϋπόθεση για την ανάπτυξη μιας κοινής θεατρικής γλώσσας είναι ο σεβασμός από μέρους όλων των συνεργατών που μετέχουν στη δημιουργία μιας σκηνογραφίας - και κατ'επέκταση, στη δημιουργία μιας παράστασης - προς το κεντρικό δημιουργικό πλαίσιο που τίθεται - ο σεβασμός, δηλαδή, προς τις γενικές προδιαγραφές του εγχειρήματος<sup>17</sup>.

Βεβαίως, όπως επισημαίνει ο σκηνογράφος Αντώνης Δαγκλίδης, «η σκηνογραφία μιας

*Methodologies*, Sage, London 2005, σσ. 11-15, κι επίσης, John Berger: *Ways of Seeing*, Penguin Books, London 1972.

14 Pamela Howard: ό.π., σ. xxiii.

15 Βλ. Σοφία Παντουβάκη: «Θεατρικό κοστούμι – Παράμετροι και χαρακτηριστικά της δημιουργίας του», ό.π..

16 Πάρης Μέξης: Γραπτές σημειώσεις σε ανταπόκριση προς τα ερωτήματα που τέθηκαν από τη γράφουσα προς ενεργούς Έλληνες σκηνογράφους, με αφορμή την παρούσα μελέτη. Ηλεκτρονική αποστολή με ημερομηνία 14/01/2011.

17 Ό.π.

παράστασης δεν αποφασίζεται ερήμην της σκηνοθετικής πρότασης»<sup>18</sup>. Η ιστορία αποδεικνύει ότι η θεατρική δημιουργία, τελικά, επιτυγχάνεται με το να ακολουθείται *μία* κεντρική ιδέα. Ο Αρρία διαπίστωσε, στο γύρισμα του προηγούμενου αιώνα, ότι δημιουργία σημαίνει σύνθεση χώρου, φωτισμού και παράστασης «που επιτυγχάνεται μέσω *μίας* προσωπικής άποψης»<sup>19</sup>. Οι απόψεις πρακτικών και θεωρητικών της σκηνογραφίας συγκλίνουν στο ότι το τελικό εικαστικό αποτέλεσμα στηρίζεται στην ιδέα *ενός μόνο* ανθρώπου· ανάλογα με τις περιστάσεις, τα πρόσωπα που εμπλέκονται και την εμπειρία τους, αυτός είναι ο σκηνοθέτης (συνηθέστερα) ή ο σκηνογράφος.

Όμως το καλλιτεχνικό έργο του σκηνοθέτη, του σκηνογράφου και των άλλων καλλιτεχνικών συνεργατών προσδιορίζονται αμφότερα και από άλλους - για παράδειγμα, τον παραγωγό, τους ηθοποιούς και τους τεχνικούς - καθώς η υλοποίηση και ολοκλήρωση του έργου τους βασίζεται στη συνεργασία με άλλα άτομα. Συνεπώς, η σκηνογραφία είναι ένα καλλιτεχνικό προϊόν που στην ουσία βασίζεται στο συνδυασμό της προσωπικής αισθητικής του σκηνογράφου με τις καλλιτεχνικές παραμέτρους αναζήτησης των συνεργατών του συν-δημιουργών (του συγγραφέα, του σκηνοθέτη, του χορογράφου, του φωτιστή κ.ά.)<sup>20</sup>, καθώς και των επιδράσεων και τροποποιήσεων που προέρχονται από τους τεχνικούς συνεργάτες κατά την υλοποίηση. Ειδικότερα στα στάδια της εκτέλεσης, ο σκηνογράφος οφείλει να δουλέψει μαζί με έναν εκπληκτικά μεγάλο αριθμό τεχνικών συνεργατών σε διάφορες φάσεις. Ο Δαγκλίδης σημειώνει ότι «τις περισσότερες φορές στις δημιουργικές συνεργασίες ξεχνάμε ποιανού ήταν η ιδέα»<sup>21</sup>. Και συμπληρώνει σχετικά: «δεν έχει σημασία η 'ιδέα' αλλά το πώς αυτή υλοποιείται»<sup>22</sup>.

### *Σκηνογραφικός σχεδιασμός: Από την ιδέα στη σκηνή*

Όπως κάθε μορφή σχεδιασμού, έτσι και η σκηνογραφία-ενδυματολογία ακολουθεί μια πορεία εξέλιξης από τη σύλληψη ως την υλοποίηση, η οποία περιλαμβάνει δοκιμές και λάθη, επιτυχίες και αποτυχίες<sup>23</sup>. Ο σκηνογράφος αποτυπώνει τις σκέψεις του στο χαρτί, με σκίτσα, σχέδια ή φωτογραφίες ή σε τρισδιάστατα προπλάσματα και αναζητά τα εργαλεία, τα μέσα και τα υλικά για την υλοποίησή τους. Η δημιουργία μιας νέας σκηνογραφικής πρότασης βασίζεται καταρχάς στο θέμα του έργου και στο ύφος που έχει υιοθετηθεί στην ερμηνεία του κειμένου, ενώ ταυτόχρονα πολύ σημαντικό ρόλο παίζουν, πέρα από τους καλλιτεχνικούς συνεργάτες και το προσωπικό ύφος του σκηνογράφου-ενδυματολόγου, τα δεδομένα του θεατρικού χώρου όπου

18 Αντώνης Δαγκλίδης: Γραπτές σημειώσεις σε ανταπόκριση προς τα ερωτήματα που τέθηκαν από τη γράφουσα προς ενεργούς Έλληνες σκηνογράφους, με αφορμή την παρούσα μελέτη. Ηλεκτρονική αποστολή με ημερομηνία 3/11/2010.

19 Βλ. Pamela Howard: «Directors and Designers», στον τόμο: A. Oddey and C. White (eds), *The Potentials of Spaces – The Theory and Practice of Scenography and Performance*, Intellect, Bristol, UK / Portland, OR, USA 2006, σ. 25-31, ιδίως σ. 26, μετ. της γράφουσας. Στο ίδιο άρθρο η Howard αξιολογεί ως σημαντικότερα έργα του έγκριτου Τσέχου αρχιτέκτονα και σκηνογράφου Joseph Svoboda εκείνα όπου ο ίδιος είχε τον πλήρη έλεγχο σκηνοθεσίας και σκηνογραφίας, διότι μόνο τότε είχε τη δυνατότητα να διαμορφώσει μία ενιαία, ολοκληρωμένη δημιουργική πρόταση.

20 Το σκεπτικό αυτό αναλύουν επίσης η Pamela Howard: *Τι είναι σκηνογραφία*, ό.π., και ο Νικηφόρος Παπανδρέου, ό.π., σσ. 30, 35, 37.

21 Αντώνης Δαγκλίδης, ό.π.

22 Ό.π.

23 Βλ. επίσης Gary Thorne: *Designing Stage Costumes - A practical guide*, The Crowood Press, Marlborough 2001, σ. 8, και Michael Holt: *Costume and Make-up*, Phaidon, London 2001, σσ. 7-32, 66-67.

θα παρουσιαστεί η παράσταση - και ειδικότερα η δυναμική της αρχιτεκτονικής του -, αλλά και στοιχεία που συνήθως δεν είναι γνωστά στους αποδέκτες της παράστασης, όπως οι τεχνικοί συνεργάτες και γενικότερα οι πρακτικές συνθήκες για την υλοποίηση της ιδέας: ο οικονομικός παράγοντας, τα διαθέσιμα υλικά και, φυσικά, ο καθοριστικός παράγοντας χρόνος. Η Ιωάννα Παπαντωνίου έχει πει χαρακτηριστικά: «Το καλύτερο είναι όταν σου δίνουν αρκετό χρόνο για να φτιάξεις το έργο»<sup>24</sup>. Όπως ο σκηνογράφος, έτσι και οι συνεργάτες του οφείλουν να κινηθούν μέσα στα όρια που θέτουν οι πραγματικές συνθήκες, προτείνοντας εναλλακτικές λύσεις όποτε χρειαστεί. Άρα το τελικό σκηνογραφικό αποτέλεσμα φιλτράρεται μέσα από όλες αυτές τις παραμέτρους.

Ένα ενδιαφέρον θέμα, που θα μπορούσε να αποτελέσει αυτόνομη και εκτενή μελέτη, είναι η εξέταση των μέσων του σκηνογραφικού σχεδιασμού, καθώς και η διερεύνηση της οπτικής ταυτότητας της σκηνογραφικής μακέτας. Η σύνδεσή της με την αισθητική ταυτότητα του τελικού «προϊόντος», δηλαδή με τη χωρική εικόνα που θα δημιουργηθεί μετά την εκτέλεση του σχεδίου επί σκηνής, έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, δεδομένου ότι το σχέδιο, όπως συμβαίνει σε κάθε τύπου εφαρμοσμένο σχεδιασμό, προηγείται του τελικού αποτελέσματος που αυτό απεικονίζει<sup>25</sup>. Οι θεωρητικοί της σκηνογραφίας McKinney και Iball σημειώνουν σχετικά πως «τα σκίτσα ενός σκηνογραφικού σχεδιασμού συχνά υποδηλώνουν τις σκηνογραφικές προθέσεις για μια παραγωγή, παρά αυτό που τελικά πραγματοποιήθηκε»<sup>26</sup>.

Μια σκηνογραφική μακέτα, δισδιάστατη ή τρισδιάστατη, έχει λοιπόν έναν συγκεκριμένο στόχο: να επικοινωνήσει οπτικές ιδέες σε όλους εκείνους που εμπλέκονται στη διαδικασία του ανεβάσματος μιας παράστασης. Επομένως, η μακέτα γίνεται εργαλείο εργασίας, ένας «οπτικός αγγελιοφόρος» που μεταδίδει τις σκέψεις του σκηνογράφου προς το σκηνοθέτη, το χορογράφο, το φωτιστή και τα υπόλοιπα μέλη της ομάδας των συντελεστών. Επίσης, και προς όλους τους τεχνικούς συνεργάτες που καλούνται να τη χρησιμοποιήσουν ως οπτικό οδηγό στη διάρκεια της δικής τους συμβολής στη σκηνογραφική δημιουργία όσο κρατά η διαδικασία της εκτέλεσης<sup>27</sup>. Η μελέτη υλοποίησης μιας σκηνογραφικής πρότασης περιλαμβάνει τις απαραίτητες περιγραφές και αποσαφηνίσεις, τεχνικές λεπτομέρειες και δειγματοληψία υλικών ώστε να προχωρήσει η ιδέα στην εκτέλεσή της· έτσι αυτά τα στοιχεία συμβάλλουν επίσης στην τελική εικόνα της σκηνογραφίας.

Συνεπώς, τα στάδια ολοκλήρωσης της θεατρικής σκηνογραφίας μπορούν να συνοψιστούν σε δύο κύριες φάσεις: Πρώτον, την ανάπτυξη και διαμόρφωση μιας σκηνογραφικής πρότασης (από την ιδέα ως το σχεδιασμό), και δεύτερον, την υλοποίηση της ιδέας (από τον σχεδιασμό ως την εκτέλεση). Πολυάριθμοι τεχνικοί εργάζονται δημιουργικά για να μεταφέρουν

24 Ιωάννα Παπαντωνίου: *Προσωπική Μαρτυρία, Ιανουάριος 1998*, Αποσπάσματα συνέντευξης στη θεατρολόγο Μυροίνη Πήγου, στον τόμο: Σοφία Παντουβάκη (επιμ.), *Κοστούμι Χορού και Θεάτρου - Από το σχεδιασμό στην υλοποίηση*, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2008, σελ. 20.

25 Βλ. επίσης Sofia Pantouvakis: «Visualising Theatre: Scenography from Concept to Design to Realization», στον τόμο: Monica Raesch (ed.), *Mapping Minds*, Inter-Disciplinary Press, Oxfordshire, UK 2010, σσ. 67-75, ιδίως σ. 70.

26 Βλ. Joslin McKinney και Helen Iball: «Researching Scenography» στον τόμο: Baz Kershaw and Helen Nicholson (eds.): *Research Methods in Theatre and Performance*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, σσ. 111-136, ιδίως σ. 117.

27 H Howard, στον Επίλογο της δεύτερης έκδοσης του βιβλίου της *What is Scenography?*, χαρακτηρίζει τη μακέτα ως «οπτικό πρόσβη των ιδεών». Βλ. Pamela Howard: *What is Scenography? Second Edition*, Routledge, London and New York 2009, σσ. 218-223, ιδίως σσ. 219-220.

τη σκηνογραφική ιδέα στην πράξη διαμέσου της εφαρμογής. Ανάμεσα στους εξειδικευμένους επαγγελματίες που συνεργάζονται στη δημιουργία σκηνικών για το θέατρο, ενδεικτικά αναφέρουμε: τον τεχνικό διευθυντή, το διευθυντή παραγωγής, τους τεχνικούς σχεδιαστές, τους μηχανολόγους, τους ξυλουργούς, τους σιδηροκατασκευαστές, τους εικαστικούς πλαστικούς καλλιτέχνες και γλύπτες, τους ζωγράφους, τους τζαμάδες ή εξειδικευμένους κόπτες πλεξιγκλάς, τις ράπτριες που ειδικεύονται στη ραφή φόντων ή σκηνικών υφασμάτων, τους ειδικούς στις εκτυπώσεις μεγάλων επιφανειών, τους αγοραστές φροντιστηριακού υλικού, τους κατασκευαστές αντικειμένων φροντιστηρίου, τους φροντιστές παράστασης, τους μηχανικούς σκηνής και τους βοηθούς σκηνής, τους τεχνικούς φωτισμού, τους ηλεκτρολόγους, τους ειδικούς στα πολυμέσα, τους μοντέρ και τους χειριστές οπτικοακουστικών μέσων (όταν χρησιμοποιούνται προβολές), και τέλος, τους φορτοεκφορτωτές και τους εργάτες. Ένας ακόμη μεγαλύτερος κατάλογος περιλαμβάνει και τους επαγγελματίες που συνεισφέρουν στη δημιουργία του θεατρικού κοστομίου<sup>28</sup>. Οι τεχνικοί συνεργάτες συμβάλλουν στο αισθητικό αποτέλεσμα και με την ποιότητα της δουλειάς τους. Αυτή η συνεισφορά αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι κάθε θεατρικής παραγωγής.

Μετά από αυτή τη μακρόχρονη διαδικασία, πόσο κοντά βρίσκεται το τελικό αποτέλεσμα στην αρχική ιδέα του σκηνογράφου; Δεν υπάρχει καθορισμένη απάντηση σε αυτό το ερώτημα. Αν κανείς λάβει υπόψη τους πολύπλευρους παράγοντες που εμπλέκονται σε όλη τη διάρκεια της πορείας από το κείμενο στην ιδέα του σκηνικού ανεβάσματος, και, στη συνέχεια, στη διαμόρφωση του σκηνογραφικού χώρου επί σκηνής, το αποτέλεσμα μπορεί να περιλαμβάνει παραλλαγές σε σχέση με την αρχικά εκφρασμένη ιδέα· ενώ, κάποιες από τις τροποποιήσεις μπορεί να έχουν γίνει από τον ίδιο το σκηνογράφο ή το σκηνοθέτη. Όμως, ακόμα κι αν το τελικό οπτικό αποτέλεσμα δεν αντανakλά επακριβώς την αρχική προσωπική ιδέα του σκηνογράφου, και πάλι εκείνος είναι ο επικεφαλής δημιουργός του εικαστικού αισθητικού συνόλου.

Η μετάβαση στον πραγματικό χώρο της παράστασης είναι η πιο καθοριστική στιγμή στην ολοκλήρωση μιας σκηνογραφίας. Το θεατρικό σκηνικό εξαρτάται από το χώρο και αλλάζει σύμφωνα με αυτόν· άρα, μόνο επιμέρους στοιχεία από τις οπτικές προθέσεις μπορούν να συζητούνται ή να γίνονται ορατά όσο η προεργασία γίνεται στο χώρο των δοκιμών, ακόμα κι όταν έχουν τοποθετηθεί εκεί τμήματα του σκηνικού για να διευκολύνονται οι πρόβες. Μια σκηνογραφική πρόταση δεν είναι ολοκληρωμένη μέχρις ότου τοποθετηθεί στον πραγματικό χώρο όπου θα διεξαχθεί η παράσταση. Και, τέλος, η σκηνογραφία δεν υπάρχει πριν ανάψουν τα φώτα. Δεδομένου ότι ο θεατρικός φωτισμός όχι μόνο καθιστά δυνατή την παρακολούθηση της παράστασης, αλλά προσθέτει χρώμα, ατμόσφαιρα, συναίσθημα και έκφραση στη σκηνογραφική εικόνα, συμπληρώνοντάς την, η συμβολή των φωτισμών στην ολοκλήρωση μιας σκηνογραφικής ιδέας αποτελεί ευρύ πεδίο για ξεχωριστές μελέτες.

Είναι λοιπόν κοινή διαπίστωση ότι, όπως συμβαίνει σε κάθε παρουσίαση καλλιτεχνικού έργου σε κοινό, έτσι και στη σκηνογραφία ποτέ όλες οι παράμετροι που σχετίζονται με τη δημιουργία της δεν γνωστοποιούνται στο κοινό και στην κριτική. Έτσι, η αρχική πρόθεση - είτε έχει επιτευχθεί είτε όχι - παραμένει άγνωστη σε κάποιο βαθμό και τελικά το έργο κρίνεται μόνο από το αποτέλεσμα, όπως αυτό γίνεται αντιληπτό από τον εκάστοτε θεατή. Ο Jarka Burian, αναφερόμενος στο έργο του Josef Svoboda, σημειώνει πως «θέατρο είναι κυρίως η

28 Σχετικά με τα κοστούμια, βλ. και Σοφία Παντουβάκη: «Θεατρικό Κοστούμι: Παράμετροι και χαρακτηριστικά της δημιουργίας του», όπ., ιδίως σσ. 16-17.



παράσταση. Τα όμορφα σκίτσα και οι μακέτες δεν έχουν κανένα νόημα, όσο εντυπωσιακά κι αν είναι. Μπορεί κανείς να ζωγραφίσει ό,τι θέλει πάνω στο χαρτί, αλλά αυτό που έχει σημασία είναι η υλοποίηση. Πραγματική σκηνογραφία είναι αυτό που συμβαίνει όταν ανοίγει η αυλαία και δεν μπορεί να κριθεί με κανέναν άλλο τρόπο»<sup>29</sup>.

---

29 Βλ. Jarka Burian: *The Scenography of Josef Svoboda*, Wesleyan University press, Middletown CT 1971, σ. 15, μετ. της γράφουσας.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

## Η εικαστική αντίληψη του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και η ζωγραφική του fin de siècle

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911) θεωρείται ο κατ' εξοχήν ωραιολόγος συγγραφέας, εκπρόσωπος του Αισθητισμού στην Ελλάδα<sup>1</sup>. Το 1888, μεταβαίνει στην Βιέννη<sup>2</sup> προκειμένου να ολοκληρώσει τις σπουδές του στο Βυζαντινό και Ρωμαϊκό Δίκαιο, στην Γενεαλογία και την Παλαιογραφία, ενώ, το 1891, αναγορεύεται διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου του Innsbruck<sup>3</sup>. Από το 1891 έως το 1893 διετέλεσε δάσκαλος της Νέας Ελληνικής γλώσσας και συνοδός της Αυτοκράτειρας της Αυστρίας Ελισάβετ των Αψβούργων, συζύγου του Φραγκίσκου Ιωσήφ. Βαθιά επηρεασμένος από την προσωπικότητά της δημοσιεύει, το 1898, μετά τη δολοφονία της Αυτοκράτειρας, τα *Φύλλα Ημερολογίου*<sup>4</sup>.

Το έργο αυτό επιλέγεται ως το πλέον αντιπροσωπευτικό<sup>5</sup> καθώς αφενός μεν αποδίδει την ατμόσφαιρα της εποχής αφετέρου δε αναδεικνύει την συγγένεια της γραφής του Χρηστομάνου με τα αισθητικά ρεύματα του Fin de siècle<sup>6</sup>. Λόγος και εικόνα ολοκληρώνονται αμοιβαία.

---

1 Ο Ξεφλούδας θεωρεί ότι ο Χρηστομάνος υπήρξε «[...] ο κατ' εξοχήν ωραιολόγος συγγραφέας [...] που τοποθέτησε, όπως ο Ουαίλντ, την ομορφιά στην κορυφή της ζωής. Είναι ένας *εστέτ* και ένας *ωραιοπαθής* [...]». Βλ. Στέλιος Ξεφλούδας: *Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης και άλλοι*, Βασική Βιβλιοθήκη, τόμ. 30, Αθήνα 1953, σ. 17. Ο Νιρβάνας συνδέει την ζωή του Χρηστομάνου με το δόγμα του ποιητή Ντόριαν Γκρέν: «[...]τεχνητοί να είμαστε είναι το πρώτο μας χρέος· το δεύτερο δεν το ξέρουμε[...]». Βλ. Παύλος Νιρβάνας: «Κωνσταντίνος Χρηστομάνος», *Νέα Ζωή Αλεξανδρείας*, τχ. 3, 1912, σ. 139.

2 Το 1884 φοίτησε στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών την οποία και εγκατέλειψε προκειμένου να μεταβεί στην Βιέννη.

3 Το θέμα της διδακτορικής διατριβής του ήταν «Περί των Βυζαντινών Θεσμών εν τω Φραγκικό Δικαίω».

4 Τα *Φύλλα Ημερολογίου* τυπώθηκαν με τον τίτλο *Tagebuchblätter. I. Folge*, Verlag Moritz Perles, Wien 1898. Η μετάφραση του έργου έγινε το 1907 από τον ίδιο τον Χρηστομάνο, με τον τίτλο *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ. Φύλλα Ημερολογίου*, τυπογραφείο Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1908.

5 Ο Περάνθης, αναγνωρίζοντας την βαθιά επίδραση του Αισθητισμού στο έργο του Χρηστομάνου, το 1950, ισχυρίζεται ότι στο «Βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ», «[...] Ο Χρηστομάνος σε αποζημιώνει με την σπατάλη των εικόνων του, ρίχνοντάς σε στη μέθη μουσικών κυμάτων, με περιγραφές γεμάτες λουλούδια και όνειρα, με διαθέσεις για χλωμούς και ρεμβώδεις θανάτους, με περικοσμήσεις διάστικτες από το σπάνιο και το πολύτιμο, με λέξεις που έχουν συστατικό τους τη λάμψη, με σελίδες πλημμυρισμένες από νεότητα, γοητεία και πάθος [...]». Βλ. Μιχαήλ Περάνθης: *Απόψεις*, Αθήνα, 1961, σ. 204. Ο Πασαγιάννης συσχετίζει το «Βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ» του Χρηστομάνου με το «De profundis» του Wilde, επισημαίνοντας ότι κοινό στοιχείο και των δύο έργων είναι η μεγαλοχολική ατμόσφαιρα, η θλίψη. Πιστεύει επίσης ότι «[...] το έργο του κ. Χρηστομάνου [...] παρουσιάζει στη φιλολογία μας μια ωραιότερη μορφή υψηλώνόητης αισθητικής [...]». Βλ. Σπήλιος Πασαγιάννης: «Ένα βιβλίο», *Ο Νουμάς*, τόμ. 6, τχ. 283, 1908, σ. 8

6 Στην τελευταία ανήσυχη δεκαετία του 19ου αιώνα, καλλιεργείται στην Δυτική Ευρώπη η γοητεία του «νέου», του διαφορετικού, της διακοπής της ιστορικής συνέχειας. Στην τέχνη δημιουργείται μια νέα αντίληψη για το αστικό περιβάλλον, η ανάγκη της αποτύπωσης του φυσικού κόσμου όπως και της καταγραφής της ζωντανής ιστορίας. Ο Γαλλικός όρος Fin de siècle που σηματοδοτεί το τέλος του 19ου αιώνα και ειδικότερα την δεκαετία του 1890, εκφράζει αποκαλυπτικά την σημασία του τέλους μιας σημαντικής περιόδου του πολιτισμού. Την εποχή αυτή

Στο εξομολογητικό αυτό πεζογράφημα, ο Χρηστομάνος, εκθέτει εντυπώσεις και συναισθήματα από την συναναστροφή του με την Ελισάβετ, κατά την διάρκεια των μαθημάτων τους στην Βιέννη. Καταγράφει τους περιπάτους, τις συζητήσεις, τις βαθιές εξομολογήσεις της Αυτοκράτειρας καθώς και τις μοναδικές εμπειρίες που αποκόμισε από το ταξίδι που πραγματοποίησαν στην Κέρκυρα. Κατακλυσμένος από θαυμασμό για την Ελισάβετ και κυριευμένος από ανομολόγητους πόθους και επιθυμίες, περιγράφει, με παραληρηματικό τρόπο, κάθε στιγμή της συναναστροφής τους, καταφεύγοντας σε ονειροπολήσεις, αναλύσεις ψυχικών καταστάσεων και διαθέσεων, όπως επίσης και σε ωραιόλογες περιγραφές του φυσικού τοπίου. Με αφορμή τα συναισθήματά του για την Αυτοκράτειρα, ο Χρηστομάνος, προβαίνει σε έναν ύμνο για την ομορφιά. Θεωρεί την Αυτοκράτειρα «γητεύτρα της φαντασίας μας, άφθαστο των Ονείρων και της Ωριοσύνης καταφύγιον!»<sup>7</sup> και ταυτίζεται μαζί της. Στο τέλος του βιβλίου ομολογεί: «[...] Με τα δικά της τα μάτια ανακάλυψα την ωριοσύνη που κείται κρυμμένη μέσα στη ζωή [...]»<sup>8</sup>. Αναφερόμενος στην Ελισάβετ, εκφράζει την ευαισθησία του, αποκαλύπτει την ωραιοπάθεια και την ηδυπάθειά του και ταυτίζεται μαζί της. Η Ελισάβετ, εξίσου θλιμμένη και μοναχική, «όσο και αν έμοιαζε με βασίλισσας παραμυθιού η πρώτη της ομορφιά», κατά τον Χρηστομάνο, «στέκει ψηλότερα η στερνή της ωραιότης, αυτή που της χάρισαν οι πληγές της ζωής»<sup>9</sup>. Αν και πρόσωπο αληθινό, η Αυτοκράτειρα δεν παρουσιάζεται με γήινα χαρακτηριστικά. Θεοποιώντας την μορφή της, ο συγγραφέας συνθέτει μια προσωπογραφία αινιγματική, παράξενη και απόκοσμη. Για τον Χρηστομάνο, η Ελισάβετ ζει μακριά από την χυδαιότητα του πραγματικού κόσμου. Η ατμόσφαιρα που την περιβάλλει «[...] είναι άλλη απ' αυτήν που αναπνέομε εμείς [...] η ζωή της είναι κάτι σαν *όχι-ζωή* [...]»<sup>10</sup>. Εντυπώσεις και αισθήσεις ανασύρονται από τα βάθη της μνήμης. Η ακατάπαυστη ροή τους στιγματίζει και υπερβαίνει τα πραγματικά γεγονότα. Ο ίδιος εξομολογείται, αρκετά χρόνια μετά, αποστασιοποιημένος από την περίοδο των συχνών συννευρέσεών τους, ότι είναι πλέον σε θέση να αντιληφθεί τους λόγους για τους οποίους η ομορφιά της αποτυπώθηκε στην μνήμη του. Αναγνωρίζοντας ότι οι λέξεις είναι σκληρές και άκαμπτες, ο συγγραφέας ανασύρει από τα βάθη των αναμνήσεων του συν-αισθήσεις<sup>11</sup> και συναισθήματα που γεννήθηκαν από τα «φτερουγίσματα των μεταμορφώσεών της»<sup>12</sup>. Στην

---

κυριαρχούν τα κινήματα του Συμβολισμού, του Αισθητισμού και το κίνημα της Art Nouveau που άνθισε στο τέλος του αιώνα. Ο Émile Zola χρησιμοποίησε τον όρο *Fin de siècle* το 1886, στο βιβλίο του «L'œuvre». Ο όρος αυτός καθιερώθηκε προκειμένου να χαρακτηρίσει την διάθεση του τέλους του 19ου αιώνα. Η περίοδος αυτή συνδυάζει την απαισιοδοξία για το σήμερα και την ευφορία για το μέλλον. Από την μεγαλοαστική τάξη, γύρω στο 1900, υιοθετείται ο όρος *Belle Époque*, ο οποίος αντανακλά του ψηλό βιοτικό επίπεδο της τάξης αυτής που ενδιαφερόταν για τις απολαύσεις και τα ωραία πράγματα της ζωής. Την περίοδο αυτή, μεταξύ άλλων, στο θέατρο, μεσουρανούσαν οι μεγάλες ντίβες Sarah Bernhardt (1844-1923), Eleonora Duse (1858-1924), Yvette Guilbert (1865-1944). Στον απόηχο αυτής της εποχής, στην τέχνη και την λογοτεχνία, εμφανίζεται μια έντονα παρακμιακή διάθεση (*Décadence*), καθώς προβάλλονται τα θέματα του θανάτου, του θρήνου, της νύχτας και της τρέλας, ενώ ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο χώρος του φανταστικού.

7 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1990, σ. 30.

8 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, ό.π., σ. 207.

9 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 30.

10 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 174.

11 Η σχέση ανάμεσα στα χρώματα και τους ήχους, η μυστική συνήχηση εικαστικής και μουσικής εμπειρίας αποτέλεσε το θεμέλιο της τέχνης που συνδυάζει το ορθολογικό με το μυστικιστικό στοιχείο.

12 Σημειώνει χαρακτηριστικά: «[...] Τώρα δεν ξέρω πια τι μιλούσαμε μαζί, αλλά ξέρω καλά τι δεν είπαμε. Τώρα καθαρώτερα μπορώ να διακρίνω τα συστατικά της αιώνιας της πενταμορφιάς, επειδή νιώθω μέσα μου τα

προκειμένη περίπτωση, ο Χρηστομάνος, ακολουθώντας τους συμβολιστές ποιητές Baudelaire (1821-1967) και Rimbaud (1854-1891), υιοθετεί την συν-αισθητική θεωρία στην γραφή του. Σύμφωνα με την θεωρία αυτή, καμία μορφή έκφρασης δεν έχει σαφή όρια. Κάθε μορφή τέχνης επιδρά άμεσα και συμφύρεται με την άλλη. Ο συγγραφέας διεισδύει και διαχέεται σε κάθε τι που αποτελεί τον φυσικό κόσμο, συμμετέχει και ταυτίζεται με αυτόν. Ακολουθώς, ό,τι ενυπάρχει στην φύση μετουσιώνεται σε σύμβολο και λειτουργεί ως ίδιον εκφραστικό μέσο. Ειδυλλιακά τοπία, πορφυρά ρόδα, ίσκιοι και σεληνόφωτα ενδύονται τις αποχρώσεις της νοσταλγίας. Η μοναδικότητα και το ανεπανάληπτο της στιγμής κυριαρχεί στα εξομολογητικά αυτά κείμενα. Η αναπόληση, η μελαγχολία, το ατμοσφαιρικό, ο μύχιος εκστατικός λόγος, το ανεκπλήρωτο και το ανέφικτο ποτίζουν την γραφή του.

Ήδη, από την πρώτη ημέρα της συνάντησής τους, στο πάρκο του Λαϊντς, ο Χρηστομάνος, ζει και αντιλαμβάνεται την φύση μέσα από την προσωπικότητα της Αυτοκράτειρας. Ό,τι εκείνη πλησίαζε έπαιρνε μιαν άλλη όψη. Το «πολύδενδρο άλσος» ζωντάνευε έξαφνα μπροστά του σαν να προσπαθούσε να απαντήσει και να ενωθεί με την δική της «ενδόμυχη μουσική<sup>13</sup>». Εκστασιασμένος, παρατηρούσε ότι «[...] οι κρήνες και οι πηγές αλλοιώως τραγουδούσανε στο πλησίασμά της, [...] οι βράχοι καμπυλώνονταν και απάλαιναν τα σχήματά τους, παίρνοντας γραμμές αγνής ομορφιάς, και οι πέτρες ακόμα χύνανε μιαν εύοσμη πνοή, [...] τα φύλλα των δέντρων μόλις φανερωνόταν Εκείνη ανατρίχιαζαν, όπως όταν απαντέχουν τον ήλιο την αυγή, και πάλιν έγερναν απελπισμένα άμα έφευγε μακριά τους. Κοντά της όλα τα άνθη δείχνανε συγκινημένα[...]»<sup>14</sup>. Το ίδιο συμβαίνει όταν ο Χρηστομάνος περιγράφει το παλάτι του Σένμπρου: «[...] Μα ήταν και κάτι άλλο εδώ μέσα που πότερο αισθανόμουν παρά που έβλεπα και που ερχόταν απ' τον κόσμο όπου Εκείνη ζη αληθινά κι αναπνέει στ' αλήθεια.[...]»<sup>15</sup>.

**Το ωραιολογικό στοιχείο στην περιγραφή της φύσης.** Οι εκτενείς αναφορές στο φυσικό τοπίο – το πάρκο του Λαϊντς και οι κήποι του Σένμπρου στη Βιέννη, το ταξίδι στην Κέρκυρα μέσω της Τεργέστης, η Αδριατική και το Ιόνιο – βρίθουν ωραιολογικών στοιχείων. Ο Χρηστομάνος, με τον περίτεχνο λόγο του, περιγράφει με εξαντλητικές λεπτομέρειες κάθε στοιχείο της φύσης. Οι περιγραφές του, δηλωτικές των αισθήσεων και των συγκινήσεων που τον κατακλύζουν, ρέουν με χειμαρρώδη ρυθμό, προδίδοντας έκσταση και αισθητικότητα. *Δάση με οξιές και σημύδες, γηραλέα και λυγερόκορμα δέντρα, σφικτιζωσμένοι πύργοι από μαυριδερούς κισσούς, ορθόσια, μοναχικά κυπαρίσσια που σφικταγκαλιάζουν λευκά εκκλησάκια, ασημόφεγγες ελιές, δάφνες, ασφόδελοι, κρόκοι και αγριονάρκισσοι, νάκινθοι και κρίνα του Ευαγγελισμού, αγριοπρίναρα και ζαρωμένοι θάμνοι, ίριδες και άγριες τουλίπες, γιούλια, χορτάρια και χαμομήλια*, διαδέχονται το ένα το άλλο σε ατέρμονες περιπλανήσεις που πραγματοποιούνται πότε κάτω από νεφοσκεπείς ουρανούς, ή σε ηλιόλουστους απλωμένους κάμπους. Στο ταξίδι για την Κέρκυρα, η θάλασσα πότε παρουσιάζεται *έρημη και βουρκομένη, βαθιόμαβια μολυβένια, πένθιμη και απέραντη*<sup>16</sup>, πότε

φερουγίσματα των μεταμορφώσεων της [...]». Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, ό.π., σ. 55.

13 Αναφέρει χαρακτηριστικά: «[...]όλα παίρνανε μιαν άλλην όψη καθώς πλησίαζεν Εκείνη. Η φυσιογνωμία, η αποχρωμιά της ζωής όλων των πραγμάτων γύρω ζωντάνευε κι αφήλωνε κατά έναν τόνο, σα να προσπαθούσανε να παντήσουν όλα μαζί στη δική της την ενδόμυχη μουσική και μ' αυτή να ενωθούνε σε μια συνήχηση αρμονική [...]». Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 50.

14 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 50.

15 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 68.

16 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 113.

*απίστευτα γλαυκή, πιο ευτυχισμένη από την ίδια την ευτυχία*<sup>17</sup> και πότε, *κατά το σούρουπο πλημμυρισμένη ρόδινη έκσταση ηδονική*<sup>18</sup>. Στα βάθη της «[...]μαύριζαν οι άλγες, κόμες από χλωράδα αμάλαγη που λικνίζονταν από ναρκες και αναδεδούνταν απαλά με μαλθακές συσπάσεις σα μέσα σ' όνειρα λαγνείας και παίζανε με τις αχτίδες πούχαν αδραγμένες<sup>19</sup>». Ο Χρηστομάνος, κατά την παραμονή του στο Αχιλλειον, περιγράφει μια «χλιαρή νύχτα γεμάτη άστρα και φεγγοβολιές». Το φεγγαρόφωτο «[...] το μεγάλο γαλατερό ποτάμι φιδουκλούσε ήρεμο ανάμεσα στα ολόλαμπρα αστρολούλουδα [...]»<sup>20</sup>. Σε μια άλλη του περιγραφή «[...]Η άσπρη Σελήνη η κρινομάγουλη, η ερωτιάρα Σελήνη αψηλόστεκε στα ουράνια κ' έτρεμε απ' τον πόθο<sup>21</sup>», ενώ, κάποιες άλλες στιγμές, το φως του φεγγαριού αντηχεί στη σιγαλιά της νύχτας σαν μια *κραυγή παροξυσμού*<sup>22</sup>. Κάτω από την *ασημένια νάρκη*<sup>23</sup> κρύβονται θαμμένα μυστικά, άβυσσοι που πνίγουν τους θρήνους τους, *γιατί πρέπει να μείνουν άβυσσοι για πάντα*<sup>24</sup>.

**Το ωραιολογικό στοιχείο και το αίσθημα της οδύνης.** Οι ωραιολογικές περιγραφές της φύσης, στο έργο αυτό του Χρηστομάνου, διαπνέονται από αισθήματα νοσταλγικής ρέμβης, μελαγχολίας, μοναξιάς, θλίψης και οδύνης και περιβάλλονται συχνά από την αύρα του θανάτου. Περιγράφοντας τα *ροδοφλόγιστα* βουνά του Innsbruck, στους κήπους του παλατιού του Χοφγκάρντεν, σημειώνει ότι: «τα κιτρινωμένα φύλλα των μελαγχολιών του και των αναμνήσεών του πέφτανε στα δεντρόκλειστα δρομάκια σαν μεγάλα πεθαμένα πουλιά [...]»<sup>25</sup>. Στο Σένμπρουν, κρατώντας στην αγκαλιά του τα άνθη που του πρόσφερε η Αυτοκράτειρα, ο Χρηστομάνος αισθάνεται ότι στους *γλυκοθώρητους* κάλυκες τους «[...] είχε φωλιάσει όλες οι λιγούθιμες φεγγοβολιές της νοσταλγίας, οι ουρανό-καύτρες φλόγες του καημού πούχουν τα ηλιογέρματα, όταν το καλοκαίρι σιγά-σιγά πεθαίνει [...]»<sup>26</sup>. Στους περιπάτους τους, *σε ώρες σταχτιές και κουρασμένες*, τα πεσομένα φύλλα, «[...] σωριασμένα κάτω απ' τα δέντρα – μύριες σκέψεις μαραμμένες και μύριες χαρές που είχανε σβήσει· κι από κάτω κίτονταν όλες οι πεθαμένες ώρες σα μέσα σε τάφους[...]»<sup>27</sup>. Στο Μιραμάρε, ο ήλιος «[...] αργολίγωνε μες του βυσιονιού καημού τις φλόγες[...]»<sup>28</sup>, ενώ στην Κέρκυρα, οι ανθισμένοι κήποι του Αχιλλείου, σαν *ανθοκρέββατα* γεμάτα ρόδα «[...] τραγικά σκορπίζουν τις μυρωμένες τους ψυχές σε θάνατο εκστατικό[...]»<sup>29</sup>. Από κάθε γωνία των δωματίων της Αυτοκράτειρας «[...] αναβρύζει το τραγούδι και το φέγγος της εξάσιας λύπης που περνοδιαβαίνει αποφυλλίζοντας τη ωριοσύνη της [...]»<sup>30</sup>. Στη βίλλα Καποδίστρια γοητεύεται από την *αλάλητη ηδονή της απομονιάς* και έλκεται από την *θλιμμένη γοητεία της εγκαταλείψεως*<sup>31</sup>. Κατά τον Χρηστομάνο όλα ήταν «[...] τόσο μαγευτικά, [...], που θα επιθυμούσε

17 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 145.

18 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 151.

19 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 147.

20 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 159.

21 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 170.

22 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 106.

23 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 106.

24 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 106.

25 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.68.

26 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.75.

27 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.95.

28 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 104.

29 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 130.

30 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 134.

31 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.193.

σταλήθεια ο κόσμος όλος να ήταν ερείπια [...]»<sup>32</sup>. Συχνά, ο συγγραφέας συναισθάνεται την λύπη της Ελισάβετ και αποδίδει στην οδύνη της ψυχής της την εξάισια καμπύλη της μορφής της<sup>33</sup>. Την στιγμή του αποχωρισμού ομολογεί ότι παρέμεινε σιωπηλός για να μην τρομάξει κάτι μέσα του και για να μακρύνει την ηδονή που του προξενούσε η ατέλειωτη πίκρα της οδύνης του<sup>34</sup>.

Στα κείμενά του αναφέρεται σε ένα *ξέψυχο φως*<sup>35</sup>, σε *πέπλα πένθιμα*<sup>36</sup>, σε *δαιδάλους μελαγχολίας*<sup>37</sup>, στις *αβάσταχτες λάμψεις του καημού*<sup>38</sup>, στα *γιούλια που ξυπνούν τον πόθο του θανάτου*<sup>39</sup>, σε *γρύλλους και τριζόνια που ξεφώνιζαν σε ηχερούς κι ασώπαστους θρήνους*<sup>40</sup>, σε *μια μέθη από μοναξιά και σιγαλιά*<sup>41</sup>, σε *έναν άνεμο εκστάσεων απέλλιδων*<sup>42</sup>, στα *αστέρια που δεν είναι παρά απόμακρα λείψανα που γυαλοféγγουν απ' αλάργα*<sup>43</sup>.

**Ο εξανθρωπισμός της φύσης – Η ένωση του ανθρώπου με τη φύση.** Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Χρηστομάνου, για τον φυσικό κόσμο που τον περιβάλλει, τον οδηγεί σε μια σχεδόν ευλαβική και ωραιολατρική περιγραφή των στοιχείων της φύσης, καθώς και κάθε μορφής αντικειμένων του ορατού κόσμου. Με εξαιρετικά περίτεχνες και λεπτομερείς περιγραφές καταφεύγει στον εξανθρωπισμό της φύσης μέσα από μια πανθειστική διάθεση. Μεταξύ άλλων, τα κλαδιά των δένδρων αντηχούσαν μίαν *ξεφωνητήν αγαλλίαση* και οι κορφές τους *σαν ξεμπλεγμένες κόμεις στον άνεμο ανέμιζαν και σάλευναν ηδονικά και σα με κλειστό το στόμα σιγοτραγουδούσαν το γλυκό τους πόθο*<sup>44</sup>. τα άνθη έκλειναν τα πέταλά τους *σαν βλέφαρα κουρασμένα*<sup>45</sup>. Για τους κορμούς των ελαιόδενδρων σημειώνει ότι «[...]δε στέκουν ποτές όρθιοι και αλύγιστοι [...] παρά ροζωμένοι και στριφογυρισμένοι, γωνιολύγιστοι και κλαδόγεργοι ή σιωπηλά σκυμμένοι κατέμπροσθεν ή ανοίγοντας αγκαλιές, πάντα όμως σαν έμψυχοι [...]»<sup>46</sup> ή άλλες φορές «[...] γερμένοι και στριμμένοι και ταραγμένοι σαν από κάποιο ψυχικό αίσθημα[...]»<sup>47</sup>. Ο Χρηστομάνος, με εκτενείς περιγραφές, εμφυσά ζωή στον κόσμο των φυτών ενίοτε δε προβαίνει σε μεταμορφώσεις, παραπέμποντας έτσι σε έναν ολόκληρο κόσμο αρχαίων μύθων καθώς και στις «Μεταμορφώσεις» του Οβιδίου. Τα φυτά ζουν και αναπνέουν, πάσχουν και ευφραίνονται, αναπτύσσονται και πεθαίνουν. Το ίδιο συμβαίνει και με τις περιγραφές των άψυχων αντικειμένων. Ενδεικτικές είναι οι περιγραφές του για τους τάπητες και τα έπιπλα των ανακτόρων: «[...] περπατούσαμε [...] επάνω στην απαλοσύνη του χαλιού [...] όπως στη νιόβλαστη χλόη, [...]»<sup>48</sup> ή «[...] τα χρυσά έπιπλα στέκονταν [...] με μίαν ανέκφραστην ηρεμία σαν όντα μαγεμένα[...]»<sup>49</sup>.

32 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.195.

33 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.203.

34 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.209.

35 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.152.

36 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.156.

37 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.174.

38 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.205.

39 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.177.

40 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.191.

41 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.203.

42 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.178.

43 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.191.

44 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.49.

45 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ.51.

46 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 138.

47 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 142.

48 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 67.

49 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 67.

Όλα τα στοιχεία της φύσης εξάρουν τα αισθήματά του και συμμετέχουν στην οδύνη του για το ανέφικτο. Ένα μικρό συννεφάκι ολομόναχο «[...] έβλεπε όνειρα. [...] Έδειχνε σα να πονούσε, αλλά τόσο άνηθη και τρυφερή ήταν η οδύνη του που έμοιαζε μian ευτυχία [...]»<sup>50</sup>. Στη θάλασσα του Ιονίου «[...] το πλοίο αργογλίστησε [...] στη γλυκοστήθω θάλασσα [...]»<sup>51</sup>, ενώ στα παραγμένα νερά «τα κύματα ορθανεβαίνουνε στο γιαλό φουσκώνοντας τα στήθη με λαχτάρα [...]»<sup>52</sup>.

Ο Χρηστομάνος, ενώ καταφεύγει σε έναν εξανθρωπισμό της φύσης και του υλικού κόσμου, στις περιγραφές του για την Ελισάβετ, πραγματοποιεί το εντελώς αντίθετο. Για να υμνήσει την ομορφιά της και το μεγαλείο της ψυχής της επιλέγει χρώματα, ήχους και αρώματα της φύσης. Οι περιγραφές του είναι περίτεχνα αισθητικές και λυρικές. Το βλέμμα της, τα χαρακτηριστικά της, οι κινήσεις της, η στάση του σώματός της αποδίδονται με ποιητική έξαρση, ως κάτι σπάνιο και μοναδικό. Ενδεικτικά, η κεφαλή της υψώνεται στους ώμους της *με την εύθραυστη χάρη που την έχουν τόσο ξέχωρη τάνθη με τα μακριά τα κλώνια*<sup>53</sup>, η κορμοστασιά της *στενιάζει σαν κυπαρίσσι προς τον ουρανό, σιγοτρέμει σαν κύμα που αναπαύεται και ανασαίνει*<sup>54</sup>, το πνεύμα της είναι *σαν την υγρή και βαθιά θάλασσα*<sup>55</sup>, οι σκέψεις της *σαν τις γλαυκόλουστες βουνοκορφές και κάποτε σαν απλωτές πεδιάδες που γαλήνιες και σιωπηλές προβαίνουν προς το άπειρο*<sup>56</sup>.

Στο έργο, κυρίαρχη είναι η επιθυμία της ένωσης του ανθρώπου με την φύση. Η πανθεϊστική αυτή αντίληψη γίνεται φανερή όταν η Ελισάβετ, με αφορμή την συζήτηση για τον Νίτσε, ρωτά: «Νομίζετε πως οι ελιές ρωτιούνται αναμεταξύ τους γιατί οι παπαρούνες είναι κόκκινες ή γιατί λάμπουν κάθε βράδυ τα σύννεφα»<sup>57</sup>. Ο άνθρωπος θα μπορέσει να ενωθεί με την φύση μόνον όταν αρνηθεί τον Πολιτισμό και ακούσει τις μυστικές φωνές, τα μυστικά που ενώνουν τους κόσμους του Σύμπαντος. Επίσης, μόνον όταν σωπαίνει όπως τα λουλούδια «επειδή [όπως λέει η Ελισάβετ] ένα μεγάλο μέρος της ομορφιάς και της υποστάσεως των αιώνιων πραγμάτων είναι ότι σωπαίνουν»<sup>58</sup>. Ο Χρηστομάνος υιοθετεί εδώ τις αρχές του Συμβολισμού<sup>59</sup>, όπως αυτές

50 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 104.

51 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 121.

52 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 198.

53 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 55.

54 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 57.

55 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 59.

56 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 59.

57 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 176.

58 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, ό.π., σ. 183.

59 Στα τέλη του 19ου αιώνα το κίνημα του Συμβολισμού αναπτύσσεται ως αντίδραση στον Θετικισμό και τον Ρεαλισμό. Στον Συμβολισμό επικρατεί η αναζήτηση του πνευματικού στοιχείου στην Φύση και την Τέχνη. Οι συμβολιστές ενσωματώνουν στα έργα τους τον κόσμο του υποσυνείδητου, έναν αθέατο κόσμο όπου επικρατεί η μελαγχολία, οι ερωπικές ονειροφαντασίες, οι μυθολογικές και οι ιερατικές μορφές καθώς και η φαντασία. Στην Γαλλία ο Pierre-Cecile Puvis de Chavannes (1824-1898) υπήρξε ο αρχηγός του γαλικού συμβολισμού. Στο έργο του, που χαρακτηρίζεται από μια απόπειρα σύνθεσης κλασικιστικών και ρομαντικών στοιχείων, συνδυάζει ιδεαλιστικά στοιχεία με αλληγορικές τάσεις και ακαδημαϊκούς τύπους. Ως αφετηρία χρησιμοποιεί τις κατακτήσεις των Προρραφαηλιτών και των ρεαλιστών. Συχνά καταφεύγει σε μια ιδεαλιστική ανιστορική ατμόσφαιρα η οποία εκφράζεται με σύμβολα, παρομοιώσεις, αλληγορίες και κάθε είδους υπαινιγμούς. Ο ίδιος έλεγε ότι ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να μιμείται την φύση, αλλά να εργάζεται με νόμους ανάλογους με τους δικούς της. Χαρακτηριστικά υποστηρίζει ότι «η τέχνη ολοκληρώνει ό, τι η φύση σκιστόσσει». Οι δημιουργίες του διακρίνονται για την ήρεμη ισορροπημένη σύνθεση, την ιερατική στάση των μορφών, την λιτότητα, το λεπτό φωτεινό χρώμα, τον περιορισμό των ανεκδοτολογικών στοιχείων, την λυρική, ποιητική διάθεση. Με αφετηρία τις ιδεαλιστικές τάσεις καταφεύγει συχνά σε μια ζωγραφική διακοσμητική και μνημειακή, δίδοντας έμφαση

εκφράζονται στο έργο του Maeterlinck<sup>60</sup> και αναδεικνύει το μεγαλείο που ενυπάρχει στην φύση καθώς και στα απλά πράγματα της ζωής<sup>61</sup>. Οι απόψεις του Maeterlinck: «[...]Ζούμε δίπλα στην αληθινή μας ζωή, [...]»<sup>62</sup> και «[...] η αληθινή ζωή [...] αποτελείται μόνον από σιωπή [...]»<sup>63</sup> εκφράζουν τον Χρηστομάνο.

Στο εξομολογητικό αυτό πεζογράφημα, το οποίο αναπτύσσεται σε μια άχρονη ατμόσφαιρα, η αναπόληση διαδέχεται την νοσταλγία, η οδύνη την θλίψη, οι συγκινήσεις τις αισθήσεις. Με έναν χειμαρρώδη και εκστατικό λόγο ο Χρηστομάνος εκφράζει ανεκπλήρωτους πόθους και επιθυμίες. Συνδυάζει την διείσδυση στα μυστικά του φυσικού κόσμου με την αποκάλυψη του υποσυνείδητου, την ρομαντική ενόραση με το περίτεχνο, τα συμβολικά στοιχεία με το ατμοσφαιρικό και δημιουργεί έναν κόσμο όπου η πραγματικότητα ταυτίζεται με το όνειρο. Η παραδεισιακή ατμόσφαιρα εναλλάσσεται συχνά με σκοτεινά, ομιχλώδη χρώματα, η ακρίβεια της περιγραφής με την ονειροφантаσία. Στο έργο του συνυπάρχουν το κοινό με το ανεξήγητο, η εσωτερική ανησυχία και η ψυχική αβεβαιότητα με τη λυρική διάθεση, το γνωστό με το μυστικιστικό.

Ο Χρηστομάνος, λόγω της παιδείας του και της μακρόχρονης παραμονής του στην Βιέννη, όπου είχε την ευκαιρία να συναναστραφεί με τους σημαντικότερους λογοτεχνικούς κύκλους και ιδιαίτερα με την ομάδα του περιοδικού *Βιεννέζικη Επιθεώρηση*<sup>64</sup>, φαίνεται ότι επηρεάζεται κυρίως από τα κυρίαρχα καλλιτεχνικά ρεύματα της Κεντρικής Ευρώπης και όχι τόσο από τα αντίστοιχα της Δυτικής ή της Βόρειας. Συγκεκριμένα, στο έργο του, διακρίνονται στοιχεία από την ατμόσφαιρα των γερμανών ρομαντικών τοπιογράφων του 19ου αιώνα Caspar David Friedrich (1774-1840) και Carl Gustav Carus (1789-1869), από τον Arnold Böcklin (1827-1901) καθώς και από το ιδεαλιστικό πνεύμα των Προρραφαηλιτών Dante Gabriel Rossetti

---

στις γραμμικές διατυπώσεις και την σχηματοποίηση. Στις μορφές του, που διακρίνονται από έναν παρακμακό αισθησιασμό, απουσιάζει κάθε ίχνος ζωής. Ο Puvis de Chavannes απέδιδε τις ανθρώπινες μορφές, τα δένδρα και τα αντικείμενα με απλοποιημένες φόρμες σαν να ξεπηδούν από τα βάθη της ζωγραφικής.

Ο Gustave Moreau (1826-1896) ζωγραφίζει μορφές της φαντασίας, αλληγορίες, εσωτερικά βιώματα, μυθικές αναμνήσεις και συμβολικά θέματα. Στα έργα του κυριαρχεί ο κόσμος του ονειρικού. Στην θεματογραφία του διακρίνονται εικονιστικοί τύποι με αινιγματικό και προβληματικό περιεχόμενο, όπως οι μύθοι του Προμηθέα και του Ορφέα, του Φαέθοντα και του Οιδίποδα, του Οδυσσέα και της Σφίγγας, της Ζωής και του Θανάτου. Ο Moreau ενδιαφέρεται περισσότερο για το εσωτερικό περιεχόμενο παρά για τα εξωτερικά μορφικά χαρακτηριστικά. Τα οράματά του είναι ιδεαλιστικά και αισθησιακά, συμβολικά και αλληγορικά. Ακόμη και όταν χρησιμοποιεί θέματα της αντικειμενικής πραγματικότητας, όπως πολύτιμα υφάσματα και πέτρες, χρυσοποίκιλτα κοσμήματα κ.ά., το κάνει για να τονίσει ακόμη περισσότερο το ονειρικό, το αλληγορικό, το συμβολικό. Στο έργο του «Ο Ορφέας στον τάφο της Ευρυδίκης» (1890, Παρίσι Μουσείο Moreau), θέματα και παραπληρωματικά στοιχεία, χρώματα και χώρος συνδέονται με την σιωπή και τον θάνατο.

60 Εκφραστής του συμβολισμού στο Βέλγιο είναι ο Fernand Khnopff (1858-1921). Στα έργα του ζωγραφίζει όσα ο Maeterlinck προεβύει για την εσωτερική ζωή, την δύναμη της σιωπής, των εσωτερικών φωνών και των μικρών, φαινομενικά ασήμαντων πραγμάτων, που καθορίζουν την ζωή.

61 Ο Χρηστομάνος χαρακτηριστικά αναφέρει: «[...] Ω, τι μυστήριο και τι θλίψη πούχουνε μέσα τους όλα αυτά τα απλά κ' εξαίσια πράγματα[...]». Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: *Το βιβλίο της αυτοκρατορίας Ελισάβετ*, ό.π., σ. 185.

62 Βλ. Maurice Maeterlinck: *Ο θησαυρός των ταπεινών*, μετ. Νίκος Καζαντζάκης, Γ. Φέξης, Αθήνα 1965, σ. 24.

63 Βλ. Maurice Maeterlinck: *Ο θησαυρός των ταπεινών*, ό.π., σ. 4.

64 Ο Χρηστομάνος υπήρξε τακτικός συνεργάτης του λογοτεχνικού περιοδικού της Βιέννης *Wiener Rundschau* το οποίο ιδρύθηκε από τον Rudolf Straus το 1896. Από το 1898 έως το 1899, ο Χρηστομάνος, ανέλαβε ως συνεκδότης, με τον Felix Rappaport, την διεύθυνση του περιοδικού αυτού. Στην *Βιεννέζικη Επιθεώρηση* εξέφραζαν τις απόψεις τους οι εστέτ εκπρόσωποι του Fin de siècle, ενώ στις σελίδες της φιλοξενήθηκαν κείμενα αντιπροσωπευτικά του Αισθητισμού και του Συμβολισμού.



(1828-1882), John Everett Millais (1829-1896) και τον μαθητή του Rossetti, Edward Burne Jones (1833-1898). Παράλληλα, στο έργο του, εντοπίζονται ιδεαλιστικά, συμβολικά και διακοσμητικά στοιχεία από τις αναζητήσεις της Art Nouveau.

Ο αποκαλυπτικός χαρακτήρας της φύσης, η ένταξη του ανθρώπου σε αυτήν, καθώς και η πανθειστική διάθεση που κυριαρχούν στο έργο του Χρηστομάνου, αποτελούν βασικές επιλογές του γερμανικού ρομαντισμού. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται σε μια ενοραματική μετάπλαση της φύσης με σύμβολα και υπαινιγμούς. Χαρακτηριστικές είναι οι τοπογραφίες του Carus που διακρίνονται για την πανθειστική, συμβολική διάθεση (εικ.1). Άνθρωπος και φύση εκλαμβάνονται ως στοιχεία αλληλένδετα που ολοκληρώνονται αμοιβαία. Η ψυχή ζει στα σύννεφα, μαζί με τον άνεμο, τα νερά, τα δένδρα, τα λουλούδια, τους βράχους. «Σε κάθε λουλούδι, σε κάθε πέτρα είναι κρυμμένο ένα μυστικό σημάδι», γράφει ο Novalis. Στο έργο του Χρηστομάνου, όπως και στον γερμανικό ρομαντισμό, παρουσιάζεται όλη η κλίμακα των ανθρώπινων αισθημάτων, των ψυχικών κυματισμών και των αισθήσεων με κυρίαρχα την ακαθόριστη ανησυχία, την μελαγχολία, την αβεβαιότητα, την απαισιοδοξία, την εσωτερική μοναξιά, την σκιά του θανάτου. Χαρακτηριστική είναι η ζωγραφική του Friedrich που διέπεται από απαισιόδοξη και μελαγχολική διάθεση. (εικ. 2). Το λυρικό στοιχείο, η έμφαση στο ατμοσφαιρικό, το ονειρικό και το μυστικιστικό παραπέμπουν στην λογοτεχνία των γερμανών ρομαντικών Friedrich von Schlegel (1772-1829), Johann Ludwig Tieck (1773-1853) και Novalis (1772-1801).

Ο πίνακας του Böcklin<sup>65</sup> «Το νησί των νεκρών» (1886), (εικ.3) στον οποίο αναφέρεται συχνά ο Χρηστομάνος, διακρίνεται για τον πανθειστικό χαρακτήρα της φύσης και την ρομαντική διάθεση με τα βαριά παθητικά χρώματα. Η κυριαρχία της σιωπής και τα συμβολικά στοιχεία υποβάλλουν στην ιδέα του θανάτου.

Από τους Προρραφαηλίτες<sup>66</sup>, Rossetti, Millais και Burne-Jones, τους οποίους αναφέρει στα

65 Ο Arnold Böcklin (1827- 1901) αποτελεί έναν τυπικό εκπρόσωπο της γερμανικής ιδεαλιστικής ζωγραφικής. Στο έργο του είναι διάχυτη η ρομαντική διάθεση, ενώ δανείζεται συχνά τύπους από το Μπαρόκ, το Ροκοκό και χρησιμοποιεί θέματα από τον αρχαίο κόσμο. Το ρομαντικό του πάθος εκδηλώνεται με βαριά παθητικά χρώματα, ενώ, παράλληλα, στο έργο του κυριαρχούν πανθειστικές τάσεις. Η πανθειστική αντίληψη της φύσης απασχόλησε τόσο τους Συμβολιστές όσο και τους Ρομαντικούς. Στο έργο του Böcklin «Το νησί των νεκρών» (1886, 80,7 x 1,50, Museum der Bildenden Künste, Λειψία) το οποίο έχει ζωγραφιστεί σε έξι παραλλαγές από το 1880 έως 1899, συνδυάζονται εσωτερικότητα και μνημειακότητα. Τα βαριά χρώματα, η απόλυτη σχεδόν σιγή και η ηρεμία που επικρατεί, ο περιορισμός στα ελάχιστα ουσιαστικά θέματα, η απουσία παραπληρωματικών και ανεκδοτολογικών στοιχείων, υποβάλλουν στην ατμόσφαιρα του θανάτου.

Ο Böcklin και ο Klinger αποτελούν τους προδρόμους του Νέου Στιλ, όπως αυτό εκφράζεται στη Γερμανία με τον Franz Von Stuck (1863-1928), ο οποίος συνδυάζει την θεατρικότητα με τον ερωτισμό, την κρυφή αγωνία με το ερωτικό πάθος. Με χρώματα υποβλητικά και γραμμικές διατυπώσεις, ελλειπτικούς χώρους και συμβολικά χαρακτηριστικά, δαιμονικά και ερωτικά στοιχεία, αποδίδει μερικές από τις πιο τυπικές εικόνες του Νέου Στιλ.

66 Ο Προρραφαηλιτισμός αρχικά ήταν ένα κίνημα με καθορισμένους στόχους. Εκδηλώθηκε με την ίδρυση της Προρραφαηλικής Αδελφότητας κατά τα τέλη της δεκαετίας 1830-1840. Αρχικά απαρτιζόταν από μια ομάδα καλλιτεχνών που στόχο είχαν την αποδέσμευση της αγγλικής τέχνης από τον στείρο ακαδημαϊσμό στον οποίο, κατά την γνώμη τους, είχε περιπέσει. Καλλιτεχνικά απέβλεπαν στην ομορφιά και την απλότητα της ζωγραφικής του Giotto και των άλλων ζωγράφων του τέλους του Μεσαίωνα. Γνωστότερος από την Προρραφαηλική Αδελφότητα ήταν ο ποιητής και ζωγράφος Dante Gabriel Rossetti, και οι ζωγράφοι Holman Hunt (1827-1910) και John Millais (1829-1896). Οι απόψεις των μελών της ομάδας εκφράζονταν στο περιοδικό *Το μικρόβιο* (1850). Ανάμεσα στις τάσεις του Προρραφαηλιτισμού διακρίνεται η καταδίκη του αισθησιασμού, ως αποκρουστική εκδήλωση αδυναμίας. Την άποψη αυτή στήριζε ο Holman Hunt ο οποίος ήταν βαθειά θρησκευόμενος. Διαφορετική άποψη εξέφραζε ο Rossetti, ο οποίος ζωγράφιζε θρησκευτικά θέματα με διαφορετικό όμως πνεύμα. Στην τέχνη του κυριαρχούσε η πίστη στην υπεροχή της ιδιοφύας, ενώ υπερασπιζόταν την τελειότητα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Επηρέασε τους Burne – Jones και Morris, οι οποίοι χειρίστηκαν τους μεσαιωνικούς

κείμενά του ο Χρηστομάνος, αντλεί την μυστικιστική ατμόσφαιρα, την νοσηρή ωραιοπάθεια καθώς και πλήθος συμβολικών και ιδεαλιστικών στοιχείων. Αναφερόμενος συγκεκριμένα στα πορτραίτα του ζωγράφου και ποιητή Rossetti, προβαίνει σε μια ταύτιση της Ελισάβετ με την Elisabeth Siddal, σύζυγο και μούσα του Rossetti, όπως αυτή απεικονίζεται στα έργα του (εικ. 4). Η Siddal παρουσιάζεται σαν ουράνια οπτασία και μεταμορφώνεται, από πίνακα σε πίνακα, σε Prosperina, Sybilla, Sanctas Liliās, Ancilla Domini, Béatrice, Beata Beatrix, Lady Lilith, Rosa Triplex, La bella mano κ.ά. (εικ. 5). Αυτές οι *μετεμψυκώσεις της Ωριοσύνης*<sup>67</sup>, κατά τον Χρηστομάνο, κρύβουν μέσα τους το αίσθημα του θανάτου που είναι πιο ισχυρό από το αίσθημα της ζωής. Αποτελεί για τον Rossetti όπως και για τον Χρηστομάνο, τον ιδανικό τύπο γυναίκας (εικ. 6) που διακατέχεται από αισθησιασμό, μελαγχολία, αινιγματικότητα, μυστικιστική εξαύλωση. Η εμβληματική αυτή μορφή (Beata Beatrix) παραπέμπει στην ποίηση του Δάντη όπου ο αισθησιασμός παρουσιάζεται στην πιο εξιδανικευμένη του μορφή με κυρίαρχα τα στοιχεία της αποπνευμάτωσης, της νοσταλγίας και της ρέμβης.

Τον αισθητισμό και την μουσικότητα, την ηρεμία και την μελαγχολία που χαρακτηρίζουν αρκετά έργα του Burne-Jones, εκθειάζει ο Χρηστομάνος όταν συσχετίζει την φύση στη Βίλλα Καποδίστρια με τον πίνακα «Ο έρωτας ανάμεσα στα ερείπια» (εικ. 7). Ο συγγραφέας εξαίρει την ηρεμία και την ποίηση που χαρακτηρίζει το έργο αυτό του οποίου οι μορφές μοιάζουν αφιερωμένες στην λατρεία της μορφής.

Η λεπτομερής απόδοση της φύσης, το περίτεχνο ύφος και η ωραιολογική διάθεση του Χρηστομάνου απαντάται στα πρώιμα έργα του Millais, στα οποία ο ζωγράφος επικεντρώνεται στην απόδοση της ομορφιάς και της πολυπλοκότητας του φυσικού κόσμου. Κατά τον Ruskin (1819-1900)<sup>68</sup>, ηγετική φυσιογνωμία των Προραφαηλιτών, «Αληθινή τέχνη είναι η τέχνη εκείνη που ακολουθεί πιστά τους νόμους της Φύσης<sup>69</sup>». Ο Χρηστομάνος, όπως και ο Millais στον πίνακα «Οφηλία» (εικ. 8), πλάθει πυκνές και περίτεχνες εικόνες στις οποίες ενσωματώνει πλήθος νατουραλιστικών στοιχείων. Ο άνθρωπος βυθίζεται στην αγκαλιά της φύσης και χάνεται στα αρώματα, τους ήχους και τα χρώματά της.

Στα τέλη του 19ου αιώνα, το 1897, η Ένωση Εικαστικών Καλλιτεχνών της Αυστρίας, με πρόεδρο τον Gustav Klimt (1862-1918), επιδιώκοντας την ανανέωση της τέχνης, αποσχίστηκε από την Ακαδημία<sup>70</sup>. Στα έργα του αυστριακού καλλιτέχνη διακρίνονται οι πιο τυπικές

θρύλους με τρόπο ονειρικό και υποβλητικό. Βλ. Colin Cruise: «Drawings and Drawing: A Pre-Raphaelite Introduction», στο *Pre-Raphaelite Drawing*, Thames & Hudson, London 2011, σσ. 11-21.

67 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, ό.π., σ. 93.

68 Ο John Ruskin με την δημοσίευση του «Stones Of Venice», το 1853, θέτει τις βάσεις για μια νέα προσέγγιση της γοθικής τέχνης και αρχιτεκτονικής. Οι ιδέες αυτές υιοθετήθηκαν και μετασχηματίστηκαν στο κίνημα του Νέου Στιλ. Στην Αγγλία το Νέο Στιλ, συνδέεται με την κίνηση των Προραφαηλιτών. Ο William Morris (1834-1891), αποτέλεσε μια από τις προδρομικές φυσιογνωμίες αυτού του κινήματος, ενώ άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι υπήρξαν οι Charles Rickerts (1866- 1931) και Charles Shannon (1865-1837). Το ρεύμα αυτό, στην Αγγλία, θα ολοκληρωθεί με τον Aubrey Beardsley (1872-1898). Την κίνηση αυτή, στο Λονδίνο, υπηρέτησαν πολλές σχολές, με σημαντικότερη την Central School of Art and Crafts (Τέχνες και Τεχνικές), που ιδρύθηκε το 1896. Βασικό χαρακτηριστικό της Σχολής αυτής υπήρξε η απλοποίηση του σχεδίου και η χρήση πολυτελών υλικών καθώς και η χρησιμότητα των κατασκευών. Η τάση αυτή απλώθηκε στην υπόλοιπη Ευρώπη και στη Βόρειο Αμερική. Βλ. Colin Cruise: «Studying Nature Attentively: Ruskin and Pre-Raphaelitism», στο *Pre-Raphaelite Drawing*, ό.π., σσ. 65-87.

69 Απόσπασμα από τις διαλέξεις για την Αρχιτεκτονική και την Ζωγραφική, στο Εδιμβούργο, τον Νοέμβριο του 1853.

70 Ως αντίδραση στην Ακαδημία και ως εναλλακτική πρόταση στο συντηρητικής κατεύθυνσης Künstlerhaus

προσπάθειες της Art Nouveau<sup>71</sup>. Η ιδεαλιστική απόδοση των μορφών, ο ελλειπτικός χώρος, η συχνά ανακόλουθη προοπτική, τα περίτεχνα διακοσμητικά στοιχεία – στυλιζαρισμένα φυτικά μοτίβα και οργανικές φόρμες, αραβουργήματα, οφιοειδείς γραμμές, κυματοειδείς καμπύλες και ιριδίζοντες χρωματικοί τόνοι – παρατηρούνται στο έργο του. Στις τοπιογραφίες του η ζωγραφική επιφάνεια μεταβάλλεται σε χρωματικό χαλί. (εικ. 9). Στα πορτραίτα του, τα συμβολικά στοιχεία, η υποβλητική ατμόσφαιρα, ο μελαγχολικός χαρακτήρας παίζουν καθοριστικό ρόλο. Τα ίδια στοιχεία απαντώνται και στις περιγραφές του Χρηστομάνου. Η γυναικεία μορφή τόσο στο έργο του Klimt, όσο και στον Χρηστομάνο, παρουσιάζεται με εκλεπτυσμένο και εξιδανικευμένο τρόπο (εικ. 10). Στις αναζητήσεις της Art Nouveau εντάσσεται και ο Alphonse Mucha (1860-1939), ο οποίος με θηλυκές φόρμες, σπειροειδείς κινήσεις, επαναλαμβανόμενες φυτόμορφες<sup>72</sup> και αφηρημένες απολήξεις, εκφράζει τον αισθητικό χαρακτήρα του κινήματος. Τα θέματά του, ανθρώπινες μορφές, φυτικά μοτίβα, άνθη, εξωτικά πουλιά και ζώα, υποτάσσονται στις διακοσμητικές καμπύλες της Art Nouveau (εικ.11). Η στροφή στην φύση, το φανταστικό, ο εξωτισμός της μακρινής Ανατολής που χαρακτηρίζουν και τα έργα της Art Nouveau, λαμβάνει χώρα όταν πολλά αντικείμενα τέχνης από την Ιαπωνία κατακλύζουν την Ευρώπη, ιδιαίτερα μετά το 1860, χάρη στις παγκόσμιες εκθέσεις.

Στο «Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ» όπως και στα θεατρικά έργα: «Η σταχτιά γυναίκα» (1898)<sup>73</sup> και «Τα τρία φιλιά» (1907-8)<sup>74</sup>, τα εξώφυλλα φιλοτεχνούνται με εικονογραφικά μοτίβα της Art Nouveau. Συγκεκριμένα, στο εξώφυλλο της «Σταχτιάς γυναίκας» δια-

(Σπίτι των Καλλιτεχνών), το 1897, αποσχίστηκε η «Ένωση Εικαστικών Καλλιτεχνών Αυστρίας – Secession», με πρόεδρο τον Gustav Klimt.

71 Ο ακριβής χρονικός προσδιορισμός κατά τον οποίο άνησε η Art Nouveau, δεν είναι σαφής. Αφορά κυρίως στην περίοδο από το 1880 έως το 1910. Άλλοι θεωρούν ότι αναπτύχθηκε από το 1890 περίπου έως το 1915. Κατά την περίοδο αυτή η κοινωνία μετασχηματίζεται. Η βιομηχανική επανάσταση, η ξαφνική και γρήγορη ανάπτυξη των αστικών κέντρων, η νέα αστικοποίηση, η κυριαρχία της μηχανής, δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την άνθιση αυτού του κινήματος που ως αντίδραση στην εκβιομηχάνιση εμφανίστηκε κυρίως στην Αγγλία. Οι παλαιές φόρμες που κατακτήθηκαν από τον ρομαντισμό και τον ρεαλισμό δεν αποτελούσαν λύση για τον νέο κόσμο που ανέτειλε. Η Art Nouveau ήταν, από τις απαρχές της, ένα διεθνές καλλιτεχνικό κίνημα, όπως μαρτυρούν, άλλωστε, και οι πολυάριθμες ονομασίες της σε χώρες: Αυστρία (Secessionsstil), Γερμανία (Jugendstil), Κάτω Χώρες (Nieuwe Kunst), Ισπανία (Arte Joven), Καταλονία (Modernismo), Αγγλία και Σκωτία (Modern Style), Γαλλία και Βέλγιο (Art Nouveau), Ιταλία (Stile Liberty ή Stile Floreale), ΗΠΑ (Style Tiffany). Η επικρατούσα αυτή τάση διαδόθηκε ευρέως. Διαπέρασε όλες τις μορφές της καλλιτεχνικής έκφρασης και παραγωγής – πίνακες και άλλες σχηματικές παραστάσεις, διαφημιστικές αφίσες – βρόσκοι, την σημαντικότερή της έκφραση στην αρχιτεκτονική, την εσωτερική διακόσμηση και τις διακοσμητικές τέχνες. Η τάση αυτή αναπτύχθηκε, σε αντίθεση με την ακαδημαϊκή τέχνη, τον εκλεκτικισμό και τη βιομηχανική παραγωγή. Οι εμπνευστές της Art Nouveau είναι, στην Μεγάλη Βρετανία ο William Morris (1834-1896), θεωρητικός του κινήματος Arts and Crafts στην Γαλλία ο ιστορικός της αρχιτεκτονικής και αναστηλωτής μνημείων Eugène – Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Το κίνημα έρχεται σε ρήξη με την ακαδημαϊκή παράδοση, απορρίπτει ολοσχερώς την διακοσμητική ρητορική που αναφέρεται στην Αρχαιότητα ή στην Αναγέννηση και αναζητά την έμπνευση στην Φύση.

72 Ο Φυτομορφισμός, μοτίβα φυτών που χρησιμοποιούνται ως αρχιτεκτονικά και διακοσμητικά στοιχεία, κυριαρχεί στην Art Nouveau. Η διακόσμηση εκφράζεται με ελικοειδείς γραμμές για να αναδειχθεί η φυσική δομή των φύλλων, των δένδρων και των λουλουδιών. Το στυλ Liberty υπήρξε μια από τις σημαντικότερες εκφράσεις των πολλαπλών ποικιλιών του φυτομορφισμού στην αρχιτεκτονική και στις εφηρμοσμένες τέχνες, ενδυναμώνοντας το «Stile Floreale». Μέσα από τα φανταστικά υδροχαρή φυτά και τις σαν αραβουργήματα επιφάνειες, αλλά και τις νέες «χρήσεις» και τεχνικές, προωθείται ηεικόνα μιας άλλης, τεχνητής «φύσης», που υπονομεύει τον Νατουραλισμό.

73 Βλ. Constantin Christomanos: *Die Graue Frau*, Carl Konegen, Wien 1898.

74 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: *Τα Τρία Φιλιά*, τραγική σονάτα σε τρία μέρη, εκδ. Πανός, Αθήνα 1909.

κρίνονται καλλιτεχνικά μοτίβα από το κτίριο της Secession στην Βιέννη, ενώ στο κάτω μέρος δεξιά αναγράφεται το όνομα Gustav Klimt. Στα «Τρία φιλιά», ο Χρηστομάνος, στις εκτενείς σκηνικές οδηγίες, αναφέρεται στο έργο του Klimt «Έρωσ» (1895), (εικ.12). Στις περιγραφές του σκηνικού χώρου χαρακτηριστικές είναι οι αναφορές του στο αγγλικό modern style, στο style empire, στο style liberty, στον νέο ρυθμό<sup>75</sup>. Η ατμόσφαιρα της τραγικής αυτής σονάτας αντανακλά το ύφος και τις αναζητήσεις της εποχής του Fin de siècle.

Ο Χρηστομάνος, με το έργο του, απέδωσε τη γοητεία του εφήμερου καταφεύγοντας σε αισθητικές εξιδανικεύσεις. Η αναζήτηση του ωραίου, η εξιδανίκευση, ο ονειρικός αισθησιασμός, το ενδιαφέρον για την εξωτερική ομορφιά, το περίτεχνο ύφος καθώς και η ποιητική μελαγχολία, η νοσηρότητα, η μοιρολατρεία, η μόνιμη παρουσία του θανάτου συνδέουν τον Χρηστομάνο με τον Νεορομαντισμό, τον Συμβολισμό<sup>76</sup> και τον Αισθητισμό.

75 Βλ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: *Τα Τρία Φιλιά*, ό.π., σσ. 79-80.

76 Επηρεασμένος από τον Συμβολισμό, συγγράφει το ποιητικό έργο «Orphische Lieder» («Ορφικά Τραγούδια») και το ονειρόδραμα «Die graue Frau» («Η σταχτιά γυναίκα»).

*Πίνακας Εικόνων*



**Εικ. 1:** Carl Gustav Carus: Oaks at the sea shore (1835), 117,5 x 162,5 cm.



**Εικ. 2:** Caspar David Friedrich: Abbey under Oak Trees (1809), 110,4 x 171cm.



**Εικ. 3:** Arnold Böcklin: The Isle of the Dead (1880), 111x 155 cm.



**Εικ. 4:** Dante Gabriel Rossetti: Portrait of Elizabeth Siddal (1854).



**Εικ. 5:** Dante Gabriel Rossetti: La Bella Mano (1875), 157 x 107 cm.



**Εικ. 6:** Dante Gabriel Rossetti: Beata Beatrix (1872), 34 x 26 cm.





**Εικ. 7:** Sir Edward Burne Jones: Love among the Ruins (1894).



**Εικ. 8:** Sir John Everett Millais: Ophelia (1851-52).





**Εικ. 9:** Gustav Klimt: Vallmofalt (1907), 110 x 110cm.



**Εικ. 10:** Gustav Klimt: Sonja Knips (1898), 1,45 x 1,45 cm.



**Εικ. 11:** Alphonse Mucha: Four Seasons (1895).



**Εικ. 12:** Gustav Klimt: Love (1895), 60 x 44 cm.



ΔΗΩ ΚΑΓΓΕΛΑΡΗ

## Ποιητική του χώρου και αρχαία τραγωδία στη νεοελληνική σκηνή. Μια περιδιάβαση

*Μόνο μέσα από τον χώρο και μέσα στον χώρο  
μπορούμε να βρούμε τα ωραία απολιθώματα  
της διάρκειας που έχουν σταθεροποιηθεί  
από μακρόχρονες παραμονές.<sup>1</sup>  
Gaston Bachelard*

Ο τίτλος της ανακοίνωσής μου παραπέμπει αναπόφευκτα στον Γκαστόν Μπασλάρ και στην *Ποιητική του χώρου*, την περίφημη φαινομενολογική προσέγγιση θεμελιακών εικόνων με τόπους της ποιητικής φαντασίας. Ωστόσο, καθώς αυτή η απόπειρα να επανεξετάσουμε στο φως του παρόντος το κεφάλαιο θεατρικοί χώροι και τραγωδία γίνεται στο πλαίσιο ενός επιστημονικού θεατρολογικού συνεδρίου, θα άρμοζε να θυμηθούμε τον γάλλο σοφό και ως ρασιοναλιστή φιλόσοφο της επιστήμης, έχοντας κατά νου ότι για να υπάρξει επιστημονική σκέψη πρέπει να υπάρξουν ερωτήματα και ότι «η ίδια η γνώση που αποκτάται με μια επιστημονική προσπάθεια μπορεί να παρακμάσει».<sup>2</sup> Παρατηρώντας από το προνομιακό θεωρείο της χρονικής απόστασης την εξέλιξη της νεοελληνικής σκηνής στη μακρά της διάρκεια, θα επιχειρήσω να δώσω μία εποπτική εικόνα της σκηνικής ερμηνείας της τραγωδίας<sup>3</sup> σε αρχαία μάρμαρα, κλειστά θέατρα, στάδια και σύγχρονα ερείπια με στόχο τον εντοπισμό των κυρίαρχων θεατρικών χωροταξικών και σκηνογραφικών τάσεων.

Αν ο σκηνικός χώρος (σκηνογραφημένος ή μη) ορίζεται με βάση τα δρώμενα ως ο κατεξοχήν «χώρος των ηθοποιών, ο χώρος των σωμάτων εν κινήσει»,<sup>4</sup> ο θεατρικός χώρος συμπερι-

---

1 Gaston Bachelard: *Η ποιητική του χώρου* [*La poétique de l'espace*, 1957], μετ. Ελένη Βέλτσου - Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή, εκδ. Χατζηνικολή, Αθήνα 1982, σ. 36.

2 Gaston Bachelard: «Η μόρφωση του επιστημονικού πνεύματος» [*La formation de l'esprit scientifique*, 1938], στον τόμο: Γεράσιμος Κουζέλης (επιμ.), *Επιστημολογία: Κείμενα*, μετ. Στάθης Μπάλιας, Αθήνα 1993, σ. 334. Ως γνωστόν, ο πρώτος άξονας του έργου του Gaston Bachelard (1884-1962) αφορά τη φιλοσοφία της επιστήμης, ενώ ο δεύτερος άξονας, είναι σχετικός με τη «μεταφυσική της φαντασίας» και την αισθητική. Ας σημειωθεί ότι ο Μπασλάρ επηρέασε, μεταξύ άλλων, και τον Michel Foucault, τον φιλόσοφο που προήγαγε τον «λόγο» σε κανονιστικό σύστημα αλλά και ανέδειξε τις «ετεροτοπίες».

3 Βλ. και Δηώ Καγγελάρη: «Οι αιωνιοτές, οι συγχρονιζόμενοι και το αρχαίο δράμα», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδου (επιμ.): *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ' πανελληνίου θεατρολογικού συνεδρίου, αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπαναζή*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 421-435. Βλ. επίσης την επισκόπηση της ευρωπαϊκής σκηνικής προσέγγισης της τραγωδίας: Patricia Vasseur-Legangneux: *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, Perspectives, Presses Universitaires du Septentrion, Λιλ 2004.

4 Anne Ubersfeld: *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, Παρίσι 1996, σ. 37.

λαμβάνει ηθοποιούς και θεατές, και τη μεταξύ τους σχέση.<sup>5</sup> Επιπλέον, τα θεατρικά κτίσματα μιλούν με τη δική τους γλώσσα για την ιστορία της δραματουργίας και της σκηνικής πράξης, αλλά και της πόλης, της οποίας συνιστούν αναπόσπαστο κομμάτι. Φανερώνουν εμμέσως στοιχεία για τις κοινωνικές δομές της εποχής τους και το πολιτιστικό περιβάλλον μέσα στο οποίο διαμορφώνεται το θεατρικό γεγονός, ανάλογα με την τοπογραφική θέση τους, τον αρχιτεκτονικό ρυθμό τους, τον αριθμό των θεατών, το σχήμα της σκηνης, τον τρόπο που διαιρούν ή συνενώνουν αυτούς που παίζουν και αυτούς που κοιτάζουν. Έτσι, στην κλασική αρχαιότητα ο «ολιστικός χαρακτήρας» του θεατρικού χώρου προσδιορίζει ολόκληρη την πόλη.<sup>6</sup> Οι ομόκεντροι κύκλοι του κοίλου με επίκεντρο την ορχήστρα και τη θυμέλη στο μέσον της μοιάζουν να απεικονίζουν τη διάταξη της κοινωνικής πραγματικότητας.<sup>7</sup>

Γνωρίζουμε, βέβαια, τη μακρόχρονη εξέλιξη<sup>8</sup> των χώρων που συνδέονται με την τραγωδία: από τη γυμνή ορχήστρα<sup>9</sup> πλάι στο ιερό του Διονύσου Ελευθερέως στην Ακρόπολη, με το κοίλο χαραγμένο στη νότια κλιτύ, και την προσθήκη, πριν από τα μέσα του 5ου αιώνα, μιας πρωτόλειας ορθογώνιας ξύλινης σκηνης, ως τη μετατόπιση της ορχήστρας βορειότερα, περί τα μέσα του επόμενου αιώνα, την επέκταση του κοίλου και την αναμόρφωση των κατασκευών. Το λίθινο πλέον θέατρο του Διονύσου θα αποτελέσει αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτής της κατακτημένης «έξοχης αρχιτεκτονικής ποιότητας»<sup>10</sup>, όπως και το θέατρο της Επιδαύρου, που η χρονολόγησή του τοποθετείται στον ύστερο 4ο αιώνα. Όσο τα κοινωνικά δεδομένα αλλάζουν, μεταβάλλονται οι όροι του δραματουργικού και σκηνικού διαβήματος, επηρεάζοντας και την αρχιτεκτονική των θεάτρων που κατά τους ελληνιστικούς χρόνους φυτρώνουν σαν τα μανιτάρια, με βασικό χαρακτηριστικό την τάση για μεγέθυνση και τη συνεχή ανάπτυξη της σκηνης εις βάρος της ορχήστρας, ώσπου με το κτισμένο ρωμαϊκό θέατρο διαφοροποιείται η σχέση με τον ανοικτό χώρο «και σιγά-σιγά διαπιστώνεται ότι δεν υπάρχει ανάγκη χρησιμοποίησης πλάγιων λόφων για την στήριξη του αμφιθεάτρου».<sup>11</sup> Αδιάψευστος μάρτυρας αυτών των αλλαγών είναι, άλλωστε, το ίδιο το σωζόμενο θέατρο του Διονύσου που σαν παλίμψηστο φέρει σημάδια από τις μεταγενέστερες προσθήκες.

5 Βλ. τις διεισδυτικές αναλύσεις: Georges Banu - Anne Ubersfeld: *L'espace théâtral*, Actualité des arts plastiques, αρ. 45, Centre National de Documentation Pédagogique, Παρίσι 1992 (1979) και Anne Ubersfeld: «L'espace théâtral et son scenographie», *Lire le théâtre II, L'école du spectateur*, Belin, Παρίσι 1996, σσ. 50-105.

6 Anne Ubersfeld: *Les termes clés...*, ό.π. Σημειωτέον ότι το θέατρο της μινωικής εποχής «χαρακτηρίζεται από την ορθογωνική σύνθεση των καθισμάτων και το γεωμετρικό σχήμα της ορχήστρας» και το πριν τον Αισχύλο προκλασικό θέατρο «συμπεραίνεται ότι πρέπει να ήταν ξύλινο, κατασκευασμένο σε σχήμα τραπέζιου και όχι ημικυκλικό», βλ. Χρήστος Γ. Αθανασόπουλος: *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα 1975, σ. 27.

7 Βλ. σχετικά, Πέτρος Μαρτινίδης: *Μεταμορφώσεις του θεατρικού χώρου. Τυπικές φάσεις κατά την εξέλιξη της αρχιτεκτονικής των θεάτρων στη Δύση*, Νεφέλη, Αθήνα 1999, σσ. 64-65.

8 Αναφορικά με τις φάσεις εξέλιξης του θεατρικού χώρου ο Μ. Κορρές παρατηρεί ότι «όπως στα περισσότερα χρηστικά έργα της αρχιτεκτονικής, έτσι και στο αρχαίο θέατρο η μορφή ανταποκρίνεται προς το λειτουργικό περιεχόμενο. Η ανταπόκριση αυτή πάντως ποτέ δεν ήταν τέλεια, επειδή, στην αρχιτεκτονική, η εξέλιξη του λειτουργικού περιεχομένου πάντα προηγείται και η συμμόρφωση της κτηριακής μορφής πάντα έπεται.», βλ. «Τα αρχαία θέατρα», πρόλογος στο φωτογραφικό λεύκωμα: Πλάτων Μάξιμος: *Αρχαία ελληνικά θέατρα. 2500 χρόνια φως και πνεύμα* [συγγραφή κειμένων Ελισάβετ Σπαθάρη, Αικατερίνη Αργυροκαστρίτου-Χατζή], Αθήνα 1988, σ. 17.

9 Η ορχήστρα αυτή είχε πρωτοχρησιμοποιηθεί για τον διθύραμβο και αποτέλεσε στη συνέχεια τη βάση για το πρώτο μόνιμο θέατρο της Αθήνας, μετά την αναγκαστική εγκατάλειψη της πρόχειρης «Ορχήστρας» στην αρχαία Αγορά, λόγω της κατάρρευσης των ξύλινων ικρίων των θεατών. Βλ. ό.π. σ. 63. Πρβλ. Θάνος Παπαθανασόπουλος: *Το ιερό και το θέατρο του Διονύσου*, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1993.

10 Μ. Κορρές, ό.π.

11 Χρήστος Γ. Αθανασόπουλος, ό.π., σσ. 51-52.

Το ερώτημα που τίθεται είναι με ποιό κριτήριο οι μακρινοί επίγονοι επιλέγουν τον χώρο που θα στεγάσει μια παράσταση τραγωδίας, όταν την ίδια εποχή συνυπάρχουν διαφορετικοί τύποι θεάτρων και όταν τα ιστορικά, κοινωνικά και θρησκευτικά δεδομένα έχουν αλλάξει; Υπακούουν σε μια βαθύτερη επιθυμία και αισθητική άποψη ή υπεισέρχονται και άλλοι παράγοντες, όπως η ιδεολογική σχέση με τα αρχαία μνημεία, οι κλιματολογικές συνθήκες και το μακρύ ελληνικό καλοκαίρι, η αναγκαιότητα, πλέον, της τουριστικής αξιοποίησης των ωραίων ερειπίων και οι οικονομικές απολαβές που εγγυώνται τα μεγάλης χωρητικότητας ανοιχτά αμφιθέατρα; Οι απαντήσεις προφανώς ποικίλουν όχι μόνον ανάλογα με τη χρονική περίοδο αλλά και με τον εκάστοτε δημιουργό.

Το ρωμαϊκό Ηρώδειο, τα παλαιά αθηναϊκά, γκρεμισμένα ή κατεδαφισμένα πιά, θέατρα του 19ου αιώνα (Μπούκουρα, θέατρον Ιλισσίδων Νυμφών, Δημοτικό Θέατρο Αθηνών), το «μεγάλο ωραίο θέατρο των Ολυμπίων», οι σχολικές αίθουσες, η σκηνή («το θεατράκι») των Ανακτόρων, το Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς, η Νέα Σκηνή, στο γύρισμα του αιώνα, και το νεοκλασικό κτίριο του Τσίλερ<sup>12</sup> που θα στεγάσει το Βασιλικό και στη συνέχεια το Εθνικό Θέατρο, το Παναθηναϊκό Στάδιο, το θέατρο στον αρχαιολογικό χώρο των Δελφών και (αργότερα) το στάδιο, το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, τα θέατρα Ρεξ και Αλίκη (μετέπειτα Μουσούρη) που χτίστηκαν τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία, τα αναστηλωμένα αρχαία θέατρα ανά την επικράτεια, αλλά και τα σύγχρονα υπαίθρια αμφιθέατρα, το ημικυκλικό Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης, το ανοιχτό, αυτοσχέδιο θέατρο της οδού Καπλανών (θέατρο της μίας, μοναδικής παράστασης), μικροί κλειστοί χώροι όπως το θέατρο της οδού Κυκλάδων ή το Ιλίσια-Studio: ιδού ορισμένα βασικά σημεία του χάρτη με τους τόπους που στέγασαν διαδοχικά ή και παράλληλα την αρχαία τραγωδία.<sup>13</sup> Και χωρίς να συμπεριλαμβάνονται σε αυτήν την ενδεικτική χαρτογράφηση τα θέατρα στις κοινότητες της ελληνικής διασποράς που φιλοξένησαν αρχαιόθεμες παραστάσεις και αποτέλεσαν, στο πλαίσιο του νεοελληνικού Διαφωτισμού,<sup>14</sup> το λίκνο του νεότερου θεάτρου μας, ούτε και όλους τους σταθμούς των ελληνικών θιάσων «από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως».<sup>15</sup> Πάντως, μια διεισδυτικότερη ματιά στο παραπάνω σκιαγράφημα μας φέρνει μπροστά σε αντιθετικούς πόλους, που η παρούσα έρευνα οφείλει να λαμβάνει συνεχώς υπόψη: αρχαίο/σύγχρονο, ανοιχτό/κλειστό, μεγάλο/μικρό, ελληνικό/ξένο, ακαδημαϊκό/νεωτερικό. Ο Ρολλάν Μπάρτ θα πρόσθετε μια ακόμη παράμετρο: «από την σκοτεινή αίθουσα στον ανοιχτό ουρανό, το φανταστικό δεν μπορεί να παραμένει το ίδιο»<sup>16</sup>.

12 Σχετικά με τον αρχιτεκτονικό σχεδιασμό των θεατρικών κτιρίων στη νεότερη Ελλάδα, βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ: *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου, 1720-1940*, τόμ. Α' και Β', Αθήνα 1994. Βλ. επίσης, της ίδιας (επιμ.): *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών. Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1999.

13 Βλ. τη λεπτομερή καταγραφή του Γιάννη Σιδέρη: *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή. 1817-1932*, Ίκαρος, Αθήνα 1976.

14 Βλ. Δημήτρης Σπάθης: *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1986.

15 Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως, Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου ελληνικού θεάτρου ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α' *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του...1825 - 1875* και τόμ. Α1' *Παράρτημα*, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002.

16 Roland Barthes: «Le théâtre grec», στο: *Histoire des spectacles, La pléiade*, Παρίσι 1965, σ. 527.

## Κάτοψη

Δημιούργημα ενός ποιητή, μιας ιστορικής ώρας και ενός τόπου, το αρχαίο δράμα γνωρίζουμε πια πως περιπλανήθηκε ανά τον κόσμο και τους αιώνες, σε διαφορετικές γλώσσες και κουλτούρες, σε παπύρους και βιβλιοθήκες ώσπου να ξανανέβει μετά από μακρόχρονη σιωπή στην σκηνή της ιταλικής αναγέννησης, το 1585: ο *Οιδίπους Τύραννος*, η πρώτη τεκμηριωμένη παράσταση αρχαίου δράματος στους νεότερους χρόνους θα λάβει χώρα στο φημισμένο θέατρο της Ολυμπιακής Ακαδημίας της Βιτσέντζα που σχεδίασε ο Andrea Palladio πέντε χρόνια νωρίτερα και έμελλε (μετά τον θάνατό του) να κτιστεί υπό την επίβλεψη του γιού του Silla, ενώ ο Vincenzo Scamozzi ανέλαβε τη σκηνή. Αν και πρόκειται για το πιο πιστό προς τις θέσεις του Βιτρούβιου περι ρωμαϊκού θεάτρου (*De architectura*, 25-23 π. Χ.) οικοδόμημα, με ηθελημένες ή μη ερμηνευτικές αποκλίσεις, «διαθέτει ένα σύνολο proscenium-frons scaenae-σκηνή, μοναδικό στο είδος του χάρη στο εύρος του, στη μνημειώδη προοπτική του και στη γενναιόδωρη διακόσμηση του<sup>17</sup>». Με την αξιοποίηση των νόμων της προοπτικής και το άνοιγμα της σκηνής σε πέντε ιδεατούς δρόμους της πόλης τούτο το οικοδόμημα θα χαρακτηριστεί αιώνες αργότερα ως «ιδανικό ουμανιστικό θέατρο»,<sup>18</sup> αντιπροσωπευτικό ενός κόσμου που νοσταλγεί «το μεγαλείο και την ενότητα του ελληνορωμαϊκού θεάτρου»<sup>19</sup>, ενώ ταυτόχρονα έχει συνειδητοποιήσει την ιστορική απόσταση που τον χωρίζει από την αρχαιότητα. Τη μετεξέλιξη αυτού του αρχιτεκτονήματος όπως και της σκηνογραφίας της ψευδαίσθησης θα τη συναντήσουμε στα θέατρα με ιταλική σκηνή, μόνο που τους επόμενους αιώνες, αντί για τους αρχαίους ποιητές, θα παρουσιάζονται οι μεταγενέστεροι δραματουργοί και οι λιμπρετίστες που εμπνεύστηκαν από την αρχαιότητα.

Όταν τον 19ο αιώνα θα αρχίσει να γράφεται συστηματικά η σκηνική συνέχεια της τραγωδίας, δύο προτάσεις θα αποβούν καθοριστικές για το ζήτημα της επιλογής του θεατρικού και σκηνικού χώρου. Αναφέρομαι αφενός στην *Αντιγόνη*, που σκηνοθέτησε στην Πρωσία το 1841 ο Ludwig Tieck με μουσική του Mendelssohn στο αυλικό θέατρο του Φρειδερίκου Γουλιέλμου Δ', καταργώντας την αυλαία και τα ζωγραφικά σκηνικά για να δημιουργήσει μια ορχήστρα κατά το πρότυπο των αρχαίων θεάτρων<sup>20</sup>, σε πλήρη διάσταση από τις «τεχνικές της θεατρικής ψευδαίσθησης που κυριαρχούσαν στο θέατρο της Βαϊμάρης την εποχή του Goethe»<sup>21</sup>, και αφετέρου στην επιστροφή της τραγωδίας στο αρχαίο θέατρο με τις αναβιώσεις του αρχαίου δράματος στο ρωμαϊκό θέατρο της Orange (ελληνιστί Οράγγη) στη νότια Γαλλία, όπου από το 1869 θα αρχίσει η φεστιβαλική προοπτική της τραγωδίας, με επόμενους σταθμούς τις Συρακούσες, τους Δελφούς, την Επίδαυρο. Σημαίνων εκπρόσωπος του ρομαντικού κινήματος ο Τηκ

17 Denis Gontard: *Le décor illusion*, Actualité des arts plastiques, αρ. 64, Centre National de Documentation Pédagogique, Παρίσι-Τουλούζη 1989 (1984), σσ. 36-37. Βλ. επίσης, Κωνσταντίνος Μπολέτης - Μιχάλης Πιτένης (επιμ.): *Μια σκηνή για τον Διόνυσο: θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα / A Stage of Dionysos: theatrical space and ancient drama*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Θεσσαλονίκη 1977.

18 Ό.π., σ. 38.

19 Ό.π., σ. 12.

20 Hellmut Flashar: *Inszenierung der Antike: das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, Verlag C. H. Beck, Μόναχο 1991, σσ. 61-81.

21 Fiona Macintosh: «Η τραγωδία επί σκηνής», στον τόμο P. E. Easterling (επιμ.): *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Από το Πανεπιστήμιο του Καμπριτζ [The Cambridge Companion to Greek Tragedy, 1997]*, μετ.-επιμ. Λίνα Ρόζη - Κώστας Βαλάκας, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 429-482.

προτείνει μια εκδοχή αρχαίου θεάτρου μέσα στο κλειστό θέατρο<sup>22</sup>, που θα υιοθετηθεί άμεσα και μετεξελισσόμενη θα δεσπόζει ανάμεσα στις επαγγελματικές και τις ερασιτεχνικές παραστάσεις: από το ανέβασμα της *Αντιγόνης* στο Βερολίνο (1842), στο παρισινό Οδέον (1844) και στο λονδρέζικο Covent Garden (1845) ως τη βερολινέζικη παράσταση της *Ορέστειας* (Hans Oberländer, 1900) και, σε πιο αφαιρετική μορφή, στις περίφημες σκηνοθεσίες του Max Reinhardt. Αντίστοιχα θα βρει, καθώς φαίνεται, μιμητές και στην ελληνική σκηνή ήδη από τον 19ο αιώνα. Παράλληλα θα εξελισσεται, βέβαια, και η σκηνογραφία που θα παριστάνει την πραγματικότητα του αρχαίου κόσμου, χωρίς την αναπαραγωγή του θεατρικού οικοδομήματος.

Πολύτιμη παρακαταθήκη για όλη την ανθρωπότητα πλέον, η τραγωδία θα επιστρέψει στη γενέθλια Αθήνα, που αποτελεί τώρα την πρωτεύουσα του νεοσύστατου ελληνικού βασιλείου. Λίγα μόλις χρόνια μετά την απελευθέρωση από τον τουρκικό ζυγό, η αρχαιολογική σκαπάνη θα αναζητήσει ίχνη από το θέατρο του Διονύσου στους πρόποδες του ιερού βράχου και μέσα από την περιπέτεια των ανασκαφών θα φέρει αρχικά στο φως το ρωμαϊκό Ωδείο Ηρώδου του Αττικού (1857) και το θέατρο του Διονύσου (1862), αναζωπυρώνοντας τον πόθο για την πραγματοποίηση παραστάσεων αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και δη στα αρχαία θέατρα. Αν η πόλη και η ζωή της νεότερης Αθήνας αναπτύχθηκαν με γνώμονα τα μνημεία,<sup>23</sup> αντίστοιχος θα είναι και ο ρόλος που θα διαδραματίσουν τα λείψανα των αρχαίων θεάτρων στον σύγχρονο σκηνικό βίο της τραγωδίας. Ο Γιάννης Σιδέρης δίνει εύστοχα τη συμβολική διάσταση που έχουν για τους νεότερους Έλληνες τα αρχαία θέατρα, υπενθυμίζοντας ότι στη *Χάρτα της Ελλάδος* του Ρήγα, «ακριβώς ένα σχεδιάγραμμα υπάρχει επάνω αριστερά», και «στην κορυφή αναγράφεται: «Αρχαίον ελληνικόν ΘΕΑΤΡΟΝ».<sup>24</sup> Στο απελευθερωμένο πια ελληνικό κράτος οι έννοιες της πατρίδας και του αρχαίου θεάτρου συνδέονται με άκρατη ρομαντική φλόγα. Ως γνωστόν, από την εποχή της Αναγέννησης ο ευρωπαϊκός πολιτισμός αναμετρήθηκε επί αιώνες με το αρχαιοελληνικό πρότυπο για να καταλήξει μέσα από συνεχείς μετατοπίσεις, που εμμέσως υπαγορεύτηκαν από τις κοινωνικές ανακατατάξεις και τη μακρόσυρτη κατάκτηση της ατομικής αυτονομίας, στους εθνικούς κλασικισμούς, με επόμενο βήμα την έκρηξη του ρομαντισμού και τη σύνδεση με την ιδιαίτερη εθνική ιστορία και το μυθολογικό παρελθόν των ευρωπαϊκών λαών<sup>25</sup>. Αντιθέτως, μέσα στην ιδιαιτερότητα των ιστορικών συνθηκών του ελληνικού χώρου, συμπύκνωση και συχνά συγχέονται οι νεοκλασικιστικές και οι ρομαντικές αρχές<sup>26</sup>, ενώ η συνεχώς παρούσα σύνδεση με την αρχαιότητα προκειμένου να προσδιοριστεί η εθνική ταυτότητα λειτουργεί, πλείστες όσες φορές, ακόμη ως και στις μέρες μας, καταχρηστικά.

22 Βλ. σχετικά Δηώ Καγγελάρη: «Σκηνικές θεωρήσεις της τραγωδίας και μεταθέατρο», στον τόμο: *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του*, Πρακτικά του Δ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011 [υπό έκδοση].

23 Φανή Μαλλούχου-Tufano: *Η αναστήλωση των αρχαίων μνημείων στη νεώτερη Ελλάδα (1834-1939). Το έργο της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας και της Αρχαιολογικής Υπηρεσίας*, Αθήνα 1998.

24 Σιδέρης, ό.π. σ. 11.

25 Βλ. H. P. Jauss: «La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui», στον τόμο: *Pour une esthétique de la réception*, μετ. Cl. Mailard, Gallimard, Παρίσι, 1978, σσ. 173-229. Βλ. επίσης Δηώ Καγγελάρη: «Όροι του "μοντέρνου" στη νεοελληνική σκηνή», στον τόμο: Κωνσταντίζα Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα, 18-21 Απριλίου 2002*, Παράρτημα επιστημονικού δελτίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, *Παράβασις, Μελετήματα* [3], Ergo, Αθήνα 2004, σσ. 367-373.

26 Βλ. μεταξύ άλλων, την κλασική μελέτη του Κωνσταντίνου Θ. Δημαρά: *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Εριμής, Αθήνα 1982.



Αλλά ας ξαναγυρίσουμε στο Διονυσιακό θέατρο, που αμέσως μετά την ανάδυσή του, θα αποτελέσει τον εξιδανικευμένο χώρο και θα τροφοδοτήσει τις προσδοκίες. Στα απομεινάρια του θα σπεύσει να προσκυνήσει η κορυφαία ιταλίδα τραγωδός Adelaide Ristori, όταν θα φτάσει στην Αθήνα τον Ιανουάριο του 1865 για να παρουσιάσει τη *Μήδεια* του Ernest Legouvé, ενώ θα μεταφέρει κατόπιν νοερά με την ερμηνεία της το φιλοθεάμον κοινό από το θέατρο του Μπούκουρα «προς το μεσημβρινόν της Ακροπόλεως μέρος εν τω θεάτρω του Διονύσου, όπου προ δισχιλίων και επέκεινα ετών παριστάνετο η *Μήδεια* του Ευριπίδου<sup>27</sup>». Εκεί «επί του Διονυσιακού θεάτρου», ο μεγάλος Jean Mounet-Sully επιθυμεί βαθιά, στα 1899, να ενσαρκώσει τον Οιδίποδα Τύρανο, μετά τη θριαμβευτική πορεία του στα κλειστά θέατρα και στην Οράγγη «και να αφυπνίση μετά ύπνον χιλιάδων ετών την φρίκην του Θηβαίου βασιλέως<sup>28</sup>». Χώρος πραγματικός αλλά απροσπέλαστος για τους ανθρώπους της σκηνικής πράξης, το θέατρο του Διονύσου γίνεται τελικά ένας μη-τόπος και ταυτίζεται με την ουτοπία.

Το ρωμαϊκό Ηρώδειο θα προσφέρει από το 1867 με την ημειπαγγελματική παράσταση της *Αντιγόνης* προς τιμήν των γάμων του Γεωργίου του Α' και της Όλγας, τη δυνατότητα συγκεκριμένου μύθου και σύγχρονης πραγματικότητας, ώσπου οι ανασκαφικές εργασίες να φέρουν στην επιφάνεια το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, που όπως εύστοχα έχει επισημανθεί<sup>29</sup>, θα πάρει συν τω χρόνω χαρακτηριστικά ετεροτοπίας, θα αποτελέσει δηλαδή τον, κατά τον Φουκώ<sup>30</sup>, χώρο της πραγματοποιημένης ουτοπίας. Όμως, παράλληλα με το στραμμένο βλέμμα στα σωζόμενα θέατρα, η σκηνική προσέγγιση της τραγωδίας γίνεται με τη μεσολάβηση της ευρωπαϊκής, γερμανικής κατά κύριο λόγο, αισθητικής παράδοσης. Έτσι, στην παρθενική παράσταση της *Αντιγόνης*, το όνειρο της επιστροφής στα αρχαία ερείπια συνδύασε την πατριωτική διάσταση με κάποιες, αναφομοιώτες προφανώς, ξένες επιδράσεις: «η σκηνή ανηγέρθη μεγαλοπρεπεστάτη επί των αρχαίων βάσεων· άπας ο κόσμος αυτής διερρυθμίσθη κατά τον αρχαίον τύπον· το θέατρον άπαν έσεται εστολισμένον δια σημαιών, μυρσινών, δαφνών, δένδρων, αγαλμάτων κλπ<sup>31</sup>, ενώ «προ του προσκηνίου» η ορχήστρα «υπό τετράγωνόν τι κάλυπτρον» συνοδεύει τα ψαλλόμενα, μελοποιημένα υπό του «Μενδελσώνος Βαρθόλδους», χορικά άσματα<sup>32</sup>. Κι αν οι Ευρωπαίοι στα κλειστά θέατρα προσθέτουν ορχήστρα με θυμέλη στο κέντρο, οι Αθηναίοι ομολογοί τους φροντίζουν για την ύπαρξη αυλαίας (που «καταπετάννυται για να παρουσιαστεί το «προλογίζον πρόσωπον») και κατασκευάζουν απέναντι από τη σκηνή «υψηλόν θεωρείον» για το «χαριέστατον» βασιλικό ζεύγος και δυο μικρότερα «δεξιόθεν και αριστερόθεν<sup>33</sup>. Ο μεταφραστής της τραγωδίας Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής είχε προ πολλού και από διάφορες θέσεις πρωτοστατήσει για την αναβίωση της τραγωδίας και την επιστροφή

27 Εφημ. *Παλιγγενεσία*, 13 Ιανουαρίου 1865: Σιδέρης, ό.π., σ. 36.

28 Εφημ. *Άστυ*, 26 Σεπτεμβρίου 1899: Σιδέρης, ό.π. σ. 149.

29 Ελευθερία Ιωαννίδου: «Το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ως ετεροτοπία και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη νεώτερη Ελλάδα», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδου (επιμ.), ό.π., σσ. 457- 464.

30 Michel Foucault: *Des espaces autres* [Διάλεξη στη λέσχη αρχιτεκτονικών μελετών, Τυνησία 1967], στο περιοδικό *Architecture Mouvement Continuité*, τχ. 5, Οκτώβριος 1984, σσ. 46-49. Βλ. και ελληνική μετάφραση: Μισέλ Φουκώ: «Περί άλλων χώρων. Ετεροτοπίες», στον κατάλογο: Δημήτρης Κοσμίδης (επιμ.), *Ετεροτοπίες*, Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, 2007, σσ. 19-31.

31 Πρόγραμμα «δοθησομένης παραστάσεως της Αντιγόνης του Σοφοκλέους», 7 Δεκεμβρίου 1867 [Θεατρικό Μουσείο, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου]. Εκτενή αποσπάσματα από το πρόγραμμα δημοσιεύει ο Σιδέρης, ό.π., σσ. 43-44.

32 Εφημ. *Ερμούπολις*, Σύρος, 21 Δεκεμβρίου 1867.

33 Ό.π.

της στα αρχαία μάρμαρα<sup>34</sup>, ενώ ταυτόχρονα πρότεινε την υιοθέτηση της σκηνικής πρότασης του Τηκ.<sup>35</sup> Ήδη το 1850<sup>36</sup>, γράφει με θαυμασμό για «το μέγα του Βερολίνου θέατρον», που «διεσκευάσθη κατά τον ρυθμόν των αρχαίων θεάτρων» και παρουσιάζει μια ξυλογραφία<sup>37</sup> από την τελευταία σκηνή της αντίστοιχης γαλλικής παράστασης, παρά τη θλίψη του που «η Ελλάς, μόλις αναλαμβάνουσα εκ των τραυμάτων» της, δεν κατόρθωσε πρώτη να ανεβάσει τα προγονικά αριστουργήματα. Άραγε σε πόσο βαθμό να εισακούστηκε ως προς την όψη αυτής της πρώτης *Αντιγόνης*;<sup>38</sup>

Ίσως, ο Κρέων της *Αντιγόνης* του Ηρωδείου Αντώνιος Βαρβέρης, σκηνοθετώντας με τον δικό του θίασο το 1877 στο «εν τω παρά τα Χαυτεία Θεάτρω» τον *Οιδίποδα Τύραννο*, μετά από περιοδείες στα μεγάλα κέντρα του Ελληνισμού, να πλησίασε περισσότερο τη διευθέτηση του χώρου αλά Τηκ: «η ορχήστρα είχε αποσυρθή κάτωθεν των θεωρείων» και «πέριξ της θυμέλης, εφ' ης έκαιεν ο λίβανος, εστεφανωμένος ίστατο ο χορός»<sup>39</sup> σημειώνει ο ανώνυμος συντάκτης και ο Σιδέρης αποθησαυρίζει κάνοντας λόγο για «κύτταρο της ερμηνείας του Φ. Πολίτη στα 1919». Βρισκόμαστε προφανώς μπροστά σε ένα «επιστημολογικό εμπόδιο», όπως θα έλεγε ο Μπασλάρ. Ο ιστορικός του νεοελληνικού θεάτρου που μας φέρνει σε επαφή με πλούσιο πρωτογενές υλικό από τον τύπο της εποχής, παραβλέποντας τη γερμανική *Αντιγόνη* και την επιρροή που άσκησε<sup>40</sup>, καταλήγει ότι «ο Βαρβέρης προμάντευσε τον Ράϊνχαρτ»<sup>41</sup>!

Με βάση αυτά τα δεδομένα, θα έπρεπε, πιστεύω, να θεωρήσουμε ότι το 1877 έχουμε την πρώτη σαφή μαρτυρία ως προς την εισαγωγή της σκηνικής δομής που θυμίζει την πρόταση του Τηκ, σε εγχώρια παράσταση τραγωδίας. Υπήρξε τέτοια φαίνεται η εξοικείωση με αυτό το πρότυπο, που στα τέλη πλέον του αιώνα αποτελεί σκηνογραφική προϋπόθεση για παραστά-

34 Βλ. Κωνσταντίνα Ριτσάτου: «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σσ. 413-443.

35 Η πρώτη περιγραφή της γερμανικής παράστασης της *Αντιγόνης* εντοπίζεται στον ελληνικό τύπο το 1842, ένα μόλις χρόνο μετά την πρεμιέρα της (Αντώνης Γλυτζουρής: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 54, σημ. 89. Αναφέρεται από τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο: «Αντιγόνης, Οιδίποδες, Πρότυπα, Κακέτυπα», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδου (επιμ.), ό.π., σ. 415). Ενάμιση αιώνα μετά, ο Δημήτρης Σπάθης θα επισημάνει την επίδραση του Λούντβιχ Τηκ στις γερμανικές σκηνογραφίες τραγωδιών και διαμέσου αυτών στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Φώτου Πολίτη (Ημερίδα για «Το αρχαίο δράμα στη νέα ελληνική σκηνή», Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 11 Απριλίου 1994, αίθουσα Παλαιού Πανεπιστημίου).

36 Α. Ρ. Ραγκαβής: «Η *Αντιγόνη* επί των νέων θεάτρων», *Πανδώρα*, τόμ. Α', τχ. 2, Απρίλιος 1850-1851, σσ. 44-47 [Βιβλιοθήκη της Βουλής]. Πρβλ. του ίδιου: «Προοίμιον», *Αρχαίων δραμάτων μεταφράσεις. Σοφοκλέους Αντιγόνη, Αριστοφάνους Νεφέλαι, Ειρήνη, Όρνιθες* [Αθήνα 1860], στον τόμο Ε': *Άπαντα τα φιλολογικά*, Αθήνα 1875, σσ. ξε'-ξη'. Η Ιωάννα Ρεμεδιάκη εικάζει ότι ο Ραγκαβής θα πρέπει να άντλησε στοιχεία για την περιγραφή της σκηνικής όψης της γερμανικής *Αντιγόνης* από μελέτη των Α. Boeckh, F. Foerster και E. H. Toelcens που εκδόθηκε στο Βερολίνο το 1842: «Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στην Ελλάδα και στη Γερμανία», στον τόμο: Κωνσταντίνα Γεωργακάκη (επιμ.), ό.π., σσ. 158-159.

37 Ο Σιδέρης αναφέρει διεξοδικά το κείμενο της *Πανδώρας* (ό.π. σσ. 24-25), ενώ νωρίτερα σε σχετικό άρθρο του σε άλλο έντυπο αναδημοσίευσε τη ξυλογραφία: *Θέατρο*, «Παλαιοί πόθοι για την αναβίωση της τραγωδίας», Μάρτιος, Απρίλιος 1963, σσ. 35-36.

38 Σε πιο πρόσφατη αναπαραγωγή του παραπάνω χαρακτηριστικού, ο Θ. Χατζηπανταζής, σχολιάζει στη λεζάντα ότι «δημοσιεύτηκε σε εγχώριο έντυπο το 1860» και «αποτελέσε ενδεχομένως πρότυπο για τη φοιτητική παράσταση στο Ηρώδειο το 1867»: ό.π., τόμ. Α', σ. 359.

39 Εφημ. *Παλιγγενεσία*, 22 Φεβρουαρίου 1877: Σιδέρης: *Το αρχαίο θέατρο...*, ό.π., σσ. 66-67.

40 Έχει άλλωστε, όπως είδαμε, αναδημοσιεύσει τη ξυλογραφία της γαλλικής παράστασης.

41 Σιδέρης: *Το αρχαίο θέατρο...*, ό.π., σσ. 66-67.

σεις αρχαίου δράματος. Έτσι, στην παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου*, όπου αποθεώνεται ο Μουνέ-Συλλύ, η κριτική στέκεται με αυστηρότητα στον φτωχό διάκοσμο (συνδυασμός σκηνηκών από παραστάσεις του Μιστριώτη και του Αντωνιάδη) επισημαίνοντας αυτήν την έλλειψη: «και ούτε ορχήστρα μετά θυμέλης εν μέσω χάριν του Χορού και ούτε άλλαι της αρχαίας σκηνης διαιρέσεις»<sup>42</sup>. Μετεξέλιξη αυτού του τύπου ήταν πιθανόν και το βερολινέζικο σκηνικό της *Ορέστειας* (1900) του Βασιλικού Θεάτρου, σε διασκευή Schlenker, που υπέγραψε ο Θωμάς Οικονόμου. Η περιγραφή της σκηνογραφίας με τα προπύλαια των ανακτόρων που έδιναν την εντύπωση ότι βρίσκεσαι «προ των ογκολίθων των Μυκηνών και του Πελασγικού κολοσσού των»<sup>43</sup> θυμίζει το αντίστοιχο σκηνικό της τριλογίας στην παράσταση του Ομπερλέντερ<sup>44</sup>, τρία χρόνια πριν, με τους χαρακτηριστικούς κυκλώπειους λίθους. Εάν αυτό ισχύει, θα υπήρχαν ίσως και οι δύο βωμοί. Αντίθετα, στους σκηνοθέτες που δεν θα υιοθετήσουν την ιδέα του θεάτρου μέσα στο θέατρο ανήκει ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος: η *Άλκηστις* της νεοσοστατικής Νέας Σκηνης στο γύρισμα του αιώνα εντυπωσιάζει με την ιδιαίτερα καλαίσθητη σκηνογραφία που αναπαριστά την «πύλη των λεόντων, κατά πιστήν αντιγραφὴν και εκατέρωθεν μαρμάρια εδώλια και δένδρα, πεύκους, ελαίας και κυπαρίσσους»<sup>45</sup>.

Αυτό το νήμα των παραστάσεων τραγωδίας σε κλειστό χώρο, που όπως είδαμε προέκρινε κατά κύριο λόγο την ιδέα μιας αρχαίας ορχήστρας μέσα στο θέατρο, θα βρει την ευτυχή κατάληξη στις σκηνοθεσίες του Φώτου Πολίτη. Ανοικτός ή κλειστός χώρος, αρχαίος ή σύγχρονος; Η πρώτη συνειδητή απάντηση θα έρθει από τον Πολίτη που θεωρεί τα ανοιχτά θέατρα ιδανική επιλογή για το αρχαίο δράμα, αφού εξασφαλίζουν την αισθητική ενότητα ανάμεσα στα σκηνικά δρώμενα και στον χώρο των θεατών<sup>46</sup>, αλλά, αντιμετωπίζοντας μέσα από μοντερνιστικά ερωτήματα το κεφάλαιο χώρος, απορρίπτει τα σωζόμενα θέατρα<sup>47</sup>, ενώ παράλληλα εκφράζει επιφυλάξεις απέναντι στα νεότερα θερινά θέατρα λόγω της προβληματικής σκηνης τους. Έτσι, στην πρώτη σκηνοθεσία του *Οιδίποδα Τυράννου* το 1919 στο θέατρο Ολύμπια διακρίνεται ένας απόηχος της πρότασης Τηκ, αλλά με τη διαμεσολάβηση του Ράϊνχαρτ<sup>48</sup> (και αναπόφευκτα μέσω του προβληματισμού των Craig και Appia): μίμηση αρχαίας ορχήστρας με θυμέλη, αφαιρετική σκηνή με μια κεντρική πύλη και δύο βωμούς αριστερά και δεξιά. Η *Εκάβη* θα αποτελέσει τον μοναδικό πειραματισμό του Πολίτη σε ανοιχτό, μη θεατρικό χώρο<sup>49</sup> και, τηρουμένων των αναλογιών, μπορεί να θεωρηθεί αντίστοιχος με τις αναζητήσεις του Ράϊνχαρτ, όταν

42 Εφημ. *Πρωία*, 30 Σεπτεμβρίου 1899: Σιδέρης, ό.π., σ. 154. Ας σημειωθεί επίσης, όσον αφορά την αυλική παράσταση της *Αντιγόνης* το 1888, ότι ο Δ. Κορομηλάς «για τον σχεδιασμό της σκηνογραφίας αξιοποίησε τις μακέτες του γερμανού αρχαιολόγου W. Dörpfeld» (ένα ενδιαφέρον στοιχείο που προσφέρεται για περαιτέρω διερεύνηση): Ρέα Γρηγορίου: «Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19ου αιώνα», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 265.

43 Εφημ. *Αθήναι*, 2 Νοεμβρίου 1903: Σιδέρης: *Το αρχαίο θέατρο...*, ό.π., σ. 192.

44 Βλ. Hellmut Flashar, ό.π., φωτογραφία αριθμ. 5.

45 Εφημ. *Αστν*, 23 Νοεμβρίου 1901: Σιδέρης: *Το αρχαίο θέατρο...*, ό.π., σ. 181.

46 Πολίτης, «Το θέατρον εις την Ελλάδα», *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τόμ. Α', Ίκαρος, Αθήνα 1983, σ. 23.

47 Πολίτης, «Αρχαία θέατρα», εφημ. *Πρωία*, 20 Μαΐου 1932: *Επιλογή ...*, τόμ. Β', ό.π., σ. 167.

48 Για τη σχέση του Πολίτη με τον κορυφαίο αυστριακό σκηνοθέτη, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Max Reinhardt στο ελληνικό θέατρο του 20ου αιώνα», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου, Έξι μελετήματα*, Παϊρίδης, Αθήνα 1984, σσ. 132-137.

49 Ο Πολίτης δεν θα μείνει ικανοποιημένος από την ακουστική, όπως και από τον υπερμεγέθη χώρο, που κατά τη γνώμη του συνέθλιψε τους ηθοποιούς, παρά τη χρήση κοθόρωνων. Βλ. Φώτος Πολίτης: «*Η παράστασις της Εκάβης*», εφημ. *Πολιτεία*, 26 Σεπτεμβρίου 1927: *Επιλογή...*, τόμ. Α', ό.π., σ. 286-88.

στον τεράστιο χώρο του βερολινέζικου τσίρκου, δοκίμαζε να βρει έναν από τους συντελεστές της αζεπάρασης δύναμης των αρχαίων θεάτρων. Συμπαγείς αρχιτεκτονικοί όγκοι δημιουργούν μία αφαιρετική συνθήκη αρχαίας σκηνης στο πέταλο του Παναθηναϊκού Σταδίου, που στο μεταξύ έχει χρησιμοποιηθεί για θεατρικές παραστάσεις<sup>50</sup>. Στις παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου ο Πολίτης επιστρέφει στον κλειστό χώρο και –χωρίς η όψη να παραπέμπει πια σε θέατρο– εγκαινιάζει σε συνεργασία με τον Κλεόβουλο Κλώνη μία πραγματικά νέα σελίδα στον τομέα της σκηνογραφίας: σε εξπρεσιονιστικά παιχνίδια προοπτικής βασίζεται το σκηνικό του *Αγαμέμνονα* (1932), με τα διαφορετικά επίπεδα και το σημαδιακό κόκκινο χαλί, ο σκηνικός χώρος μιμείται το ψυχικό τοπίο στον *Οιδίποδα Τύραννο* (1933), μια τριώροφη κάθετη μετόπη αναπαριστά τα περσικά ανάκτορα στους *Πέρσες* (1934)

Το δεύτερο νήμα, με αφετηρία το Ηρώδειο, οδηγεί στα ανοιχτά θέατρα της αρχαιότητας: βασική εισηγήτρια είναι ασφαλώς η Εύα Σικελιανού. Οι επιβλητικές Φαιδριάδες γίνονται το ιδανικό περιβάλλον για τον *Προμηθέα Δεσμώτη και τις Ικέτιδες* που ανεβάζει, στις έντονα ιδεολογικά φορτισμένες Δελφικές Εορτές. Στις πρώτες Εορτές (1927), ένας τεράστιος βράχος αποτελεί το σκηνικό, ο οποίος στις δεύτερες (1930), θα αντικατασταθεί από μια μακρόστενη εξέδρα. Στους ένθερμους υποστηρικτές της επιστροφής της τραγωδίας στα αρχαία μάρμαρα συγκαταλέγεται ο Δημήτρης Ροντήρης. Θα επιλέξει το φυσικό σκηνικό του Ηρωδείου (1936) και της Επιδαύρου το 1938, θεμελιώνοντας τη σύγχρονη ιστορία του θεάτρου του Πολυκλείτου με τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*, μέσα στην παρθενικότητα του ακατοίκητου επί αιώνες χώρου, χωρίς σκηνικά και τεχνικό φωτισμό. Ας σημειωθεί ότι παρά το δικτατορικό καθεστώς της 4ης Αυγούστου, η χρήση των αρχαίων θεάτρων δεν θα πάρει ποτέ τους ακραίους εθνικιστικούς συμβολισμούς που επέβαλε ο Μουσολίνι στις Συρακούσες, ούτε φυσικά θα συνδεθεί με τις μαζικές προπαγανδιστικές τελετές των Thing, των κυκλικών αμφιθεάτρων που φύτρωναν σαν μανιτάρια στη ναζιστική Γερμανία.

Από την έναρξη των Επιδαυρίων (1954) και τα επίσημα εγκαίνια (1955) ως τη μεταπολίτευση, το Εθνικό Θέατρο θα μονοπωλεί το αργολικό θέατρο. Ανακτορικές αρχιτεκτονικές κατασκευές είναι η σκηνογραφική πρόταση του Κλώνη, η οποία, σε συνδυασμό με τους φημισμένους χιτώνες του Αντώνη Φωκά, θα υιοθετηθεί από τον Ροντήρη, τον Αλέξη Μινωτή, τον Τάκη Μουζενίδη και τους άλλους σκηνοθέτες<sup>51</sup>, συντελώντας στην καθιέρωση ενός ακαδημαϊκού μοντερνισμού, που με την πάροδο του χρόνου θα ταυτιστεί με την αισθητική σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Συν τω χρόνω, το αρχαιοπρεπές ύφος σχηματοποιείται· στις σπάνιες εξαιρέσεις εντάσσεται η όψη των *Ικέτιδων* (1964) σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, με αγάλματα του γλύπτη Γιάννη Παππά και κοστούμια του Γιάννη Μόραλη.

Η μοντερνικότητα του Κάρολου Κουν –αντίπαλο δέος της κλασικίζουσας αισθητικής του Εθνικού Θεάτρου– εκφράζεται με ρηξικέλευθες σκηνογραφικές προτάσεις, αρχικά σε κλειστά θέατρα: *Άλκηστη* (1935) της πρωτοποριακής Λαϊκής Σκηνης σε σκηνογραφία του ζωγράφου Διαμαντή Διαμαντόπουλου, βασισμένη στη μη μιμητική λειτουργία της λαϊκής ξυλογραφίας·

50 Μάλιστα όταν το 1904 φιλοξενήθηκε στο Στάδιο ο γαλλικός όμιλος Silvain και το θέατρο περιορίστηκε «εις τας 6 κερκίδας τας περί την σφενδόνην» παρομοιάστηκε με την Οράγγη: εφημ. *Εστία*, 27 Οκτωβρίου 1904: Σιδέρης: *Το αρχαίο θέατρο ...*, ό.π., σσ. 208-209.

51 Για το αυστηρό διώροφο οικοδόμημα του σκηνικού των παραστάσεων του Σωκράτη Καραντινού, με το υπερυψωμένο προσκήνιο, βλ. Γιάννα Τσόκου: «Σχέσεις σκηνοθεσίας-σκηνογραφίας στο μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο. Η περίπτωση του Σωκράτη Καραντινού», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδου (επιμ.), ό.π., σσ. 339-349.

*Ηλέκτρα* του Σοφοκλή (1939), στο Ρεξ της Μαρίκας Κοτοπούλη με το αναγνωρίσιμο ύφος του Νίκου Εγγονόπουλου. *Χοηφόρες* (1945) του Θεάτρου Τέχνης με «το σκηνογράφημα» του Γιάννη Στεφανέλλη, «που δεν ήτανε καθόλου τυπικό αρχαίο», και άφησε «μία ενθύμηση γλυκιά με ήρεμο κάπως κεραμιδί χρώμα, μέσα στο μικρό χώρο του θεάτρου Αλίκης»<sup>52</sup>. Έκτοτε χωρίς σταθερή θέση αναφορικά με τον ανοιχτό και τον κλειστό χώρο, το Θέατρο Τέχνης δρέπει δάφνες στα κλειστά θέατρα Aldwych και Sarah Bernhardt, του Λονδίνου και του Παρισιού αντίστοιχα, και κατόπιν παρουσιάζει τις τραγωδίες στο Ηρώδειο ή και στο Υπόγειο.<sup>53</sup> Όσπου το 1975 θα ενταχθεί συστηματικά στο πρόγραμμα των Επιδαυρίων. Καθοριστική είναι η συνεργασία του Κουν με κορυφαίους ζωγράφους: στους ιστορικούς πια *Πέρσες* (1965), ο Τσαρούχης εμπνέεται μέσα από τη δική του ζωογόνα ματιά από το παρελθόν και δημιουργεί έναν τάφο με δυο ληκύθους και επιτύμβια στήλη, ενώ ο Μόραλης με μια χαρακτηριστική χρωματιστή πινελιά – ένας ψηλός λεμονί κίονας – σκηνογραφεί τον *Οιδίποδα Τύραννο* (1969).

Στη μεταπολίτευση το φεστιβάλ Επιδαύρου θα ανοίξει και για το ΚΘΒΕ που συμμετέχει με ανήσυχους σκηνοθέτες – Μίνως Βολανάκης, Ανδρέας Βουτινιάς, Γιάννης Χουβαρδός – ενώ προστίθεται επίσης ο ΘΟΚ και αργότερα το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου και άλλοι θιάσοι. Ένας αέρας ελευθερίας φυσάει στο σκηνοθετικό και εικαστικό μέρος των παραστάσεων, νεώτεροι σκηνογράφοι δοκιμάζονται: ένας λίθινος θρόνος αποτελεί το σκηνικό του Διονύση Φωτόπουλου για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Αλέξη Μινωτή (1975), ενώ ο κουρελιασμένος χιτώνας μοιάζει σαν να πετρώνει με τον μαρμαρωμένο βασιλιά. Για τον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1976) με τον ίδιο ηθοποιό, ο Βασίλης Φωτόπουλος προτείνει ένα θεόρατο λευκό κοστούμι που ταυτόχρονα δίνει την αίσθηση του βράχου. Οι τεχνοτροπίες πολλαπλασιάζονται και οι πηγές έμπνευσης ποικίλουν: από τη λαϊκή παράδοση, από το ανατολικό θέατρο, από τα τεκταινόμενα των μοντέρνων και μεταμοντέρνων ξένων παραστάσεων. Ωστόσο, οι τουριστικοί στόχοι, η συνεχώς αυξανόμενη πίεση της πολιτιστικής βιομηχανίας, η καθιερωμένη ρουτίνα και ο εφησυχασμός που συνεχίζουν να διαβρώνουν τον θεσμό, θα έχουν αντίκτυπο και στην καλλιτεχνική δημιουργία.<sup>54</sup>

Αντιδρώντας στα στερεότυπα των Επιδαυρίων κάποιοι σκηνοθέτες αντιπροτείνουν τραγωδίες σε αντισυμβατικούς χώρους: ο Τσαρούχης επιλέγει για τις *Τρωάδες* (1977) ένα πρώην γκαράζ της οδού Καπλανών και η ερειπωμένη αθηναϊκή μεσοτοιχία μοιάζει να παίζει ποιητικά με τη μετωνυμία της κατεστραμμένης Τροίας. Ο Λευτέρης Βογιατζής σκηνοθετεί μια *Αντιγόνη* δωματίου (1992) στον σκαμμένο σκηνικό χώρο της οδού Κυκλάδων που δίνει ταυτόχρονα την αίσθηση τάφου, ανασκαφής και κατακόμβης, ενώ η ζωγραφική παρέμβαση του Αλέκου Λεβίδη στο βάθος παραπέμπει στην πρώιμη Αναγέννηση. Ο Μιχαήλ Μαρμαρινός πειραματίζεται με μια *Μήδεια ασφονκτικά κλειστού χώρου* (1991) στο Ιλίσια-Studio, ενώ τα δικά τους μηνύματα στέλνουν από το αρχαίο στάδιο των Δελφών ο Θόδωρος Τερζόπουλος με τις *Βάκχες* (1986) και από την Παλαιά Ηλεκτρική του Βόλου ο Σπύρος Βραχωρίτης με την *Αντιγόνη* (1986). Ο Τερζόπουλος, με βασικό συνεργάτη τον Γιώργο Πάτσα θα υιοθετήσει ένα αυστηρά γεωμε-

52 Σιδέρης: «Το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν», στο λεύκωμα: *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, Αθήνα 1972.

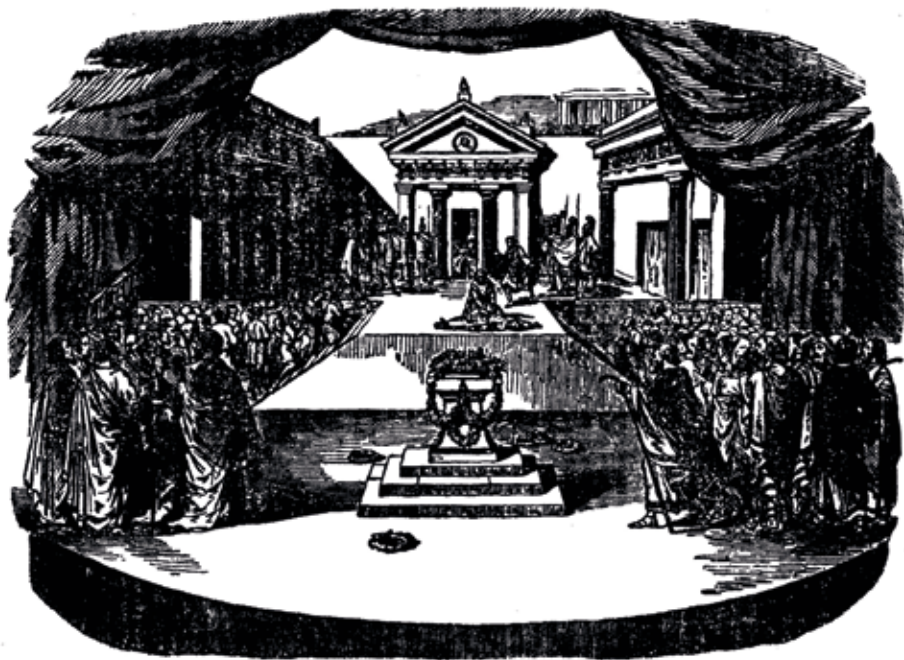
53 Βλ. Δηώ Καγγελάρη (επιμ.): *Κάρολος Κουν*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2010.

54 «Μπορεί να σου δώσω μακέτες σε 48 ώρες. Και να πάρω καλές κριτικές», ομολογεί με αφοπλιστική ειλικρίνεια, ο Γιώργος Πάτσας, «Τί σημαίνει αυτό. Ξέρουμε πια τις αναλογίες των χρωμάτων, τα υλικά, ξέρουμε την τεχνική. Το κενό υπάρχει μέσα μας. Η πολλή τραγωδία έφερε αδιέξοδο»: Δηώ Καγγελάρη: «Πτυχώσεις και πτυχές μιας διαδρομής», κατάλογος έκθεσης *Κοστούμια Αόρατων Θιάσων – Η ενδυματολογική πλευρά των Επιδαυρίων, Φεστιβάλ Επιδαύρου 1999*, έκδ. Ελληνικό Φεστιβάλ Α.Ε., Αθήνα 1999, σσ. 7-11.

τρικό σκηνικό με τελετουργικές υποδηλώσεις. Πάντως, ως το γύρισμα του αιώνα όλοι σχεδόν οι σκηνοθέτες που αναδείχτηκαν κατά τη δεκαετία του '80 θα δώσουν το παρόν στο θέατρο της Επιδαύρου.

Σταχυολογώ τρεις από τις πρόσφατες εικαστικές προτάσεις: την ποιητικότητα της αφαιρετικής σκηνογραφίας της *Ορέστειας* (2003) του Γιάννη Κόκκου, που βασίστηκε σε μια μοναδική, αλλά πυκνή σε νοήματα, ελιά, την έκπληξη μπροστά στα στάχυα που φύτρωσαν ανάμεσα στα λιγοστά ερείπια ενός, υποτίθεται, ξεχασμένου θεάτρου στο σκηνικό της Χλόης Ομπολένσκι για την *Αντιγόνη* του Βογιατζή (2006), την ανεπαίσθητη αλλά σημαίνουσα γραμμή που προσδιορίζει στον αέρα το σχήμα της σκηνής-παλατιού στην σκηνογραφία του Γιοχάννες Σουτς, για τον *Ορέστη* (2010) του Γιάννη Χουβαρδά με το Εθνικό Θέατρο, αφήνοντας μέσα από τους αόρατους τοίχους και τις πόρτες, ελεύθερη τη θέα στο αργολικό τοπίο. Τελικά, ξαναπιάνουμε, σκέφτομαι, τον μίτο της συνέχειας, αφού οι δύο τελευταίες εικόνες αποτελούν αναπάντεχη κι ανατρεπτική συνάμα εξέλιξη των δύο βασικών σκηνογραφικών επιλογών, που καθόρισαν όπως είδαμε τον σκηνικό χώρο της τραγωδίας: θέατρο μέσα στο θέατρο και απεικόνιση της πρόσοψης του ανακτόρου. Για μια ακόμη φορά διαπιστώνεται ότι οι μορφές διαρκούν και συγχρόνως αλλάζουν.

Η πανοπερμία όλων αυτών των παραστάσεων, αλλοτινών και σημερινών, προσφέρει υλικό για περεταίρω ταξινόμηση και σχολιασμό. Στο τέλος τούτης της μακρόσυρτης διαδρομής κρατώ κυρίως την περιδιάβαση σε «εικόνες του ευτυχισμένου χώρου»<sup>55</sup>, που τροφοδότησαν τη φαντασία και με την ποιητική τους δύναμη χαραχτηκαν στη μνήμη.



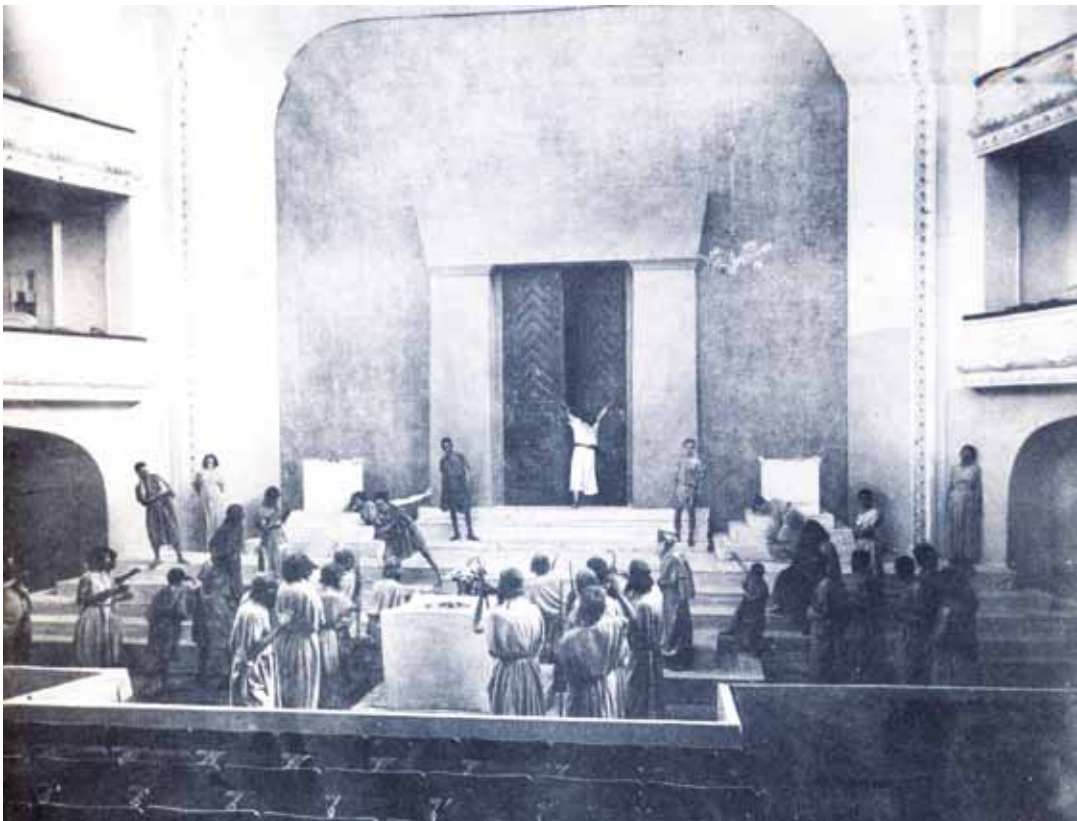
Ευλογραφία: *Αντιγόνη*, Παρίσι 1844 (Πηγή: *Πανδώρα*, 1850).

55 Μπασολάρ, *Η ποιητική του χώρου*, ό.π., σ. 25





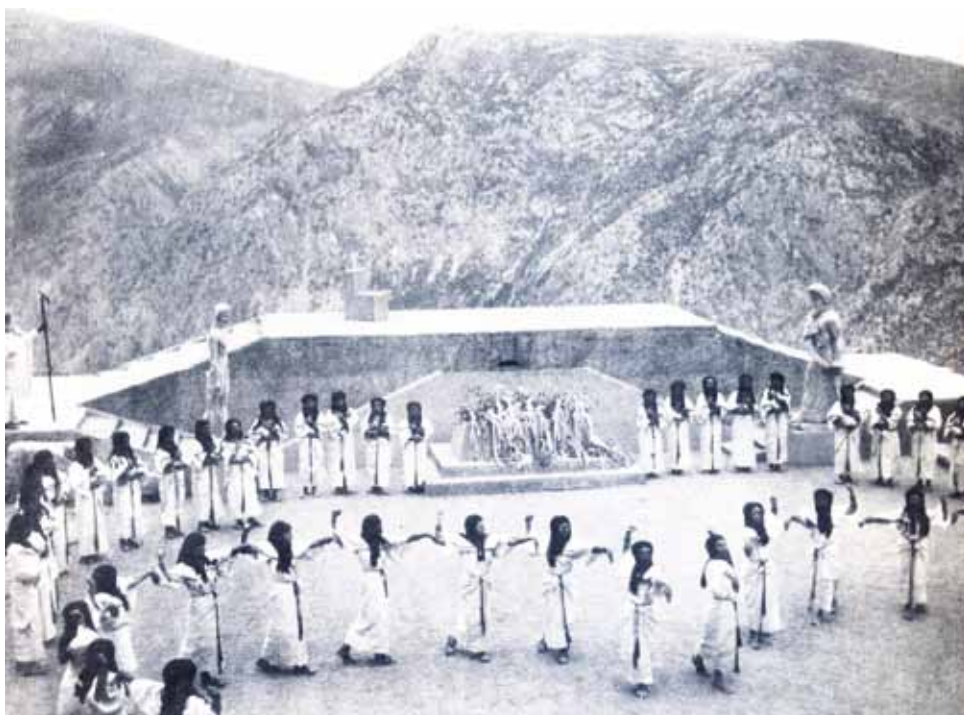
*Ορέστεια* –H. Oberländer, Βερολίνο 1900 (Πηγή: Flashar, 1991).



*Οιδίπους Τύραννος* - Φ. Πολίτης, Αθήνα 1919 (Πηγή: Σιδέρης, 1976).



*Αγγιόνη* (Hasenclever) - Max Reinhardt, Βερολίνο 1920 (Πηγή: Flashar, 1991).



*Ikéτιδες* - E. Σικελιανού, Δελφοί 1930 (Πηγή: Σιδέρης, 1976).





*Ηλέκτρα* - Δ. Ροντήρης, Επίδαυρος 1938 (Πηγή: Σιδέρης, 1976).

ΣΟΦΙΑ ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ\*

## «Γεννηθήτω φως» και *Εγένετο φως*: Η επιτελεστική λειτουργία του δραματικού λόγου ως πρώιμος σχεδιασμός φωτισμού στη σκηνή του 5ου π.Χ. αιώνα

Ο σχεδιαστής θεατρικού φωτισμού ως αυθύπαρκτη και αυτόνομη καλλιτεχνική φιγούρα δεν εμφανίζεται στη διανομή θεατρικών παραστάσεων παρά στις αρχές της δεκαετίας του '30 και αυτό στην Αμερική<sup>1</sup>. Μάλλον αργοπορημένα αν σκεφτεί κανείς ότι ήδη από πολύ νωρίς στην ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια της πορείας του, η χρήση ή μάλλον η διαχείριση του φωτός ως συμμάχου της θεατρικής πράξης είχε γίνει αντιληπτή όχι μόνο από τους πρακτικούς αλλά και από θεωρητικούς του θεάτρου.

Η σκηνική δύναμη του φωτός κατεδείχθη εμφανώς και ανθοφόρησε με τις εκρηκτικά αλυσιδωτές τεχνολογικές εξελίξεις στο πέρασμα από τον 19<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Στην πραγματικότητα, όμως, η ανάγκη για την δήλωση του χρόνου και η επιρροή στους θεατές των φωτιστικών δραματικών κάρδων διαφαίνονταν ήδη λεκτικά από τα πρώτα θεατρικά κείμενα. Στην παρούσα εισήγηση θα εξεταστεί η από καταβολής ανάγκη της θεατρικής πράξης για τη φωτιστική συμπόρευση.

Ας ξεκινήσουμε με την ερμηνεία του όρου σχεδιασμός θεατρικού φωτισμού. Όταν η χρήση του φωτός ξεπερνά την θεμελιώδη ανάγκη του οράν, όταν ο φωτισμός ανάγεται σε εικαστική δημιουργία από τον θεατή σαν ένα, προς επικοινωνία μήνυμα ή σαν ένα, προς πνευματική ανάλωση αγαθό<sup>2</sup>, τότε ο σχεδιασμός φωτισμού μετουσιώνεται σε τέχνη. Ή πιο απλά κατά τα λόγια του Μαξ Ράινχαρτ «[...] η τέχνη του φωτισμού συνίσταται στο να φωτίζεις αυτό που θες και να κρατάς στο σκοτάδι αυτό που δεν θες.»<sup>3</sup>

Πέραν από την βασική λειτουργία του φωτός που είναι σαφώς η ορατότητα, ο θεατρικός φωτισμός φέρει και κάποιες ακόμη ιδιότητες που προωθούν και υπηρετούν τη θεατρική πράξη:

α. καθορίζει το χρόνο, δηλαδή την ώρα της μέρας είναι ανάλογα με την ποσότητα (άπλετο φως: πρωί, περιορισμένο φως: βράδυ, κάθετο φως: μεσημέρι), την εποχή (το ψυχρό φως χειμώνας, ζεστό φως καλοκαίρι), τις καιρικές συνθήκες (αν έχει λαμπρό ήλιο, αν σύννεφα κρύβουν τον ήλιο κτλ.) και ως εκ τούτου το φως καθορίζει το περιβάλλον και την ψυχολογική μας αντίδραση προ αυτού.

β. καθορίζει το ρυθμό της παράστασης δημιουργώντας αγωνία, προσμονή, απογοήτευση, φόβο.

γ. επιτείνει την προσοχή σε συγκεκριμένα στοιχεία, προκαλεί δηλαδή το βλέμμα του θεατή προς μια κατεύθυνση.

\* Υπότροφος Ειδικού Λογαριασμού Κονδυλίων Έρευνας για την απόκτηση Διδακτορικού Τίτλου.

1 Donald Louis Murray: *The Rise of the American Professional Stage Lighting Designer to 1963*. Diss. University of Michigan, Michigan 1970, σ. 2.

2 Χάρης Πρέσσας: *Συνθέτοιας. Βασικές Αρχές Εικονοποίησης*, Εκδόσεις Ίων Αθήνα 2010, σ.13.

3 R.E. Jones: *The dramatic imagination*. Duell, Sloan & Pearce, New York 1941, σ. 111.

δ. καθορίζει τη συναισθηματική ατμόσφαιρα της παράστασης, τη χαρούμενη διάθεση, τη λύπη ή τη συντριβή.

**Α.** Ας ξεκινήσουμε από τον ρόλο του φωτός στην έννοια του χρόνου και τα παραδείγματα έργων που ξεκινούν νύχτα ή ξημέρωμα.

Στον *Αγαμέμνονα*, ο Αισχύλος ανοίγει το έργο με το φύλακα που στον μονόλογο του μας πληροφορεί πως έχει περάσει πολλές νύχτες σαν και την αποψινή περιμένοντας στη στέγη του παλατιού των Ατρείδων μια νυχτερινή λάμψη που θα λάμψει σαν ημέρας φως<sup>4</sup>, εννοώντας το φως μιας δάδας που θα πλησιάζει μακριά. Αυλαία για την *Αντιγόνη* κι είναι νύχτα καθώς ακούμε από το στόμα της Ισμήνης στον 16<sup>ο</sup> στίχο του προλόγου να μιλάει για τη νύχτα αυτή που ακόμη δεν έχει τελειώσει, «έν νυκτι τῆ νῦν», ενώ ο Χορός στη Πάροδο (στίχ. 100-104) απευθύνεται στην ακτίδα του Ηλίου λέγοντας πως έριξε το πιο όμορφο φως στην επτάπυλη Θήβα, το φως που είναι το χρυσό βλέφαρο της μέρας και δίνει την αίσθηση μιας μέρας χαράς που ξημέρωσε στην ασφαλή πλέον και ειρηνική Θήβα.

Στον *Αίαντα*, ο Οδυσσεάς στον 21<sup>ο</sup> στίχο μιλά στην Αθηνά για τις πράξεις του Αίαντα τη νύχτα που τώρα τελειώνει.

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή ο Παιδαγωγός στον 15<sup>ο</sup> στίχο ήδη προτρέπει τον Ορέστη και τον Πυλάδη να βιαστούν «γιατί του ήλιου το λαμπρό το φως των πουλιών ξεσηκώνει τα πρωινά λαλήματα κι αποσύρεται σιγά σιγά η νυχτερινή αστροφεγγιά»<sup>5</sup>, ενώ λίγους στίχους αργότερα η Ηλέκτρα (στίχος 86) στην πρώτη της εμφάνισή της απευθύνεται στο φως αποκαλώντας το «αγνό και δίκαιο» και μιλά σαν σε φίλο της, εξομολόγο ίσως ίσως και μάρτυρα των συμφορών της καθώς το φως είναι αυτό που ακούει τα μοιρολόγια της και βλέπει τα χτυπήματα στα στήθια της μόλις η νύχτα φύγει.

Στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη (στίχοι 54-55) η Ηλέκτρα εμφανίζεται και τα πρώτα της λόγια είναι προς τη νύχτα: «Νύχτα σκοτεινή, που τα άστρα τρέφεις τα χρυσά, τυλιγμένη στο σκοτάδι σου πάω...» ενώ με την μετέπειτα έλευση του Ορέστη με τον Πυλάδη η αυγή υψώνει το λευκό της πρόσωπο (στίχος 102).

*Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη κι ο Αγαμέμνων στον Πρόλογο, καθώς δεν μπορεί να κοιμηθεί, μιλάει με τον Γέροντα. Παρατηρούν στον ουρανό το Σείριο να μεσουρανεί και γι' αυτό «δεν ακούγονται ούτε λαλήματα πουλιών ούτε βογγητά της θάλασσας». Η θέση δηλαδή του Σείριου εξηγεί τη σιωπή των πουλιών και της θάλασσας. Οι θεατές θα παρακολουθήσουν τον μακρύ μονόλογο του Αγαμέμνονα - εξομολογητικό υπό το φως των αστεριών- όπου στο τέλος του ο βασιλιάς διώχνει τον γέροντα με το γράμμα του όταν πια «η λαμπερή αυγή και το πύρινο τέθριππο του Ηλίου απλώνουν το άσπρο τους το φως» (στίχοι 156-158). Στίχοι 82-85 στον *Ίωνα* του Ευριπίδη και ο νεαρός Ίων περιγράφοντας το πρωινό μας υποδεικνύει «τα λαμπρά τα τετράζυγα τα άρματα του ήλιου που λάμπει στη γη και τα άστρα στα ουράνια σκορπάνε από το φως του στο ιερό το σκοτάδι».

Στον *Φαέθωνα* του Ευριπίδη ο χορός από το στίχο 63 και για τους επόμενους είκοσι περίπου στίχους προσφέρει στους ακροατές τους μια έξοχη λεκτική μεταγραφή της αυγής, κυρίαρχη της γης να φανερώνεται πάνω στο άρμα της.

*Ικέτιδες* του Αισχύλου ο Αγγελιαφόρος μεταφέροντας τα γεγονότα για την εκστρατεία του Θησέα μιλά για τις λαμπρές ακτίνες του ηλίου που χτυπούσαν τη γη και στο μυαλό σχηματίζεται ο ήλιος του μεσημεριού τραχύς και κάθετος επί γης.

4 Αισχύλος: *Αγαμέμνων*, στίχ. 21-23.

5 Σοφοκλής: *Ηλέκτρα* στίχ. 15-19.

Αισχύλου *Χοηφόροι* κι ο Ορέστης προτρέπει τον υπηρέτη να πει στου σπιτιού τα αφεντικά ότι ήρθε κάποιος που τους φέρνει νέα και να βιαστεί να πάει γιατί γρήγορα έρχεται η νύχτα με το σκοτεινό της αμάξι.

Συνέπιπταν οι χρονικοί προσδιορισμοί με τον πραγματικό χρόνο της παράστασης των έργων; Ο Horst-Dieter Blüme στην *Εισαγωγή για το Αρχαίο Θέατρο* υποστηρίζει πως οι αναφορές σε σημεία του ημερήσιου κύκλου που συναντούμε σε μερικά κείμενα μας επιτρέπει να εντοπίσουμε τη χρονική στιγμή της παράστασης<sup>6</sup>. Ο Νίκος Χουρμουζιάδης, πάλι, στους *Όροι και Μετασχηματισμούς στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*<sup>7</sup> και συγκεκριμένα στο κεφάλαιο Περί χρόνου θεωρεί πως μας λείπουν τα δεδομένα της πρώτης παράστασης για να μπορούμε να υποστηρίξουμε πως όσες τραγωδίες περιέχουν στην αρχή τους χρονική αναφορά παραστάθηκαν πρώτες. Και πραγματικά, μάλλον μειώνουμε την αξία των προσδιορισμών αυτών θεωρώντας ότι εξαντλούνταν σε μια προφανή δήλωση χρόνου, ακούω δηλαδή πως ξημερώνει κι αντικρίζω το φως της χαραυγής. Οι χρονικοί αυτοί προσδιορισμοί υπηρετούσαν περισσότερο δραματικούς σκοπούς. Δηλαδή η Αντιγόνη και η Ιομήνη στο σκοτάδι, προκαταβάλουν το θεατή για τη διάθεση της συζήτησης τους που είναι μυστική ή ο Αγαμέμνων στον Πρόλογο της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* με το νυχτερινό του αυτό μονόλογο προδιαθέτει το κοινό να συμπάσχει με τον βαθύ του προβληματισμό για τα μελλούμενα. Από την άλλη ο Ίων περιγράφει ένα λαμπρό πρωινό, ένας νεαρός ξέγνοιαστος άνδρας που μιλάει για τη χαρά της ζωής. Τι άλλο είναι ο σχεδιασμός φωτισμού από συνοδοιπόρος της διάθεσης του ήρωα;

Ας εξετάσουμε εν συνεχεία το Φως σε σχέση με τις καιρικές συνθήκες.

Στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη (στίχος 542) ο Σειληνός αναφωνεί τι όμορφο που είναι «να πίνεις στο ηλιοκάμμα», κάτω δηλαδή από τον καυτό ήλιο μεταφέροντας τη ράθυμή του διάθεση στους θεατές ενώ στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη (στίχοι 1281-1284) η Ιφιγένεια μιλάει για τον ήλιο που δημιουργεί θαλπωρή στην Ελλάδα εν αντιθέσει με τη χιονισμένη Φρυγία κι ο μακρινός ήλιος της πατρίδας κορεννύει τον πόθο του νόστου της ηρωίδας.

Ο ήλιος όμως έχει και εχθρικό πρόσωπο. Στον *Ίωνα*, ο ομώνυμος ήρωας φτιάχνει φράχτη με ορθοστάτες για τις σκηνές προσπαθώντας να προστατεύσει τους συνδαιτυμόνες από την κάψα του ήλιου και τις καυτές του ακτίνες (στίχοι 1135-1136). Επίσης, στους Αισχύλου *Πέρσες* (στίχος 504) και ο Αγγελιαφόρος περιγράφει στην Άτοσσα πως οι άνδρες τους έχασαν τη ζωή τους επειδή ο ήλιος έλιωσε το παγωμένο ποτάμι την ώρα που αυτοί προσπαθούσαν να το διασχίσουν. Το βίαιο και τραχύ φως που τραγικά αφαιρεί τη ζωή.

Ένα παράδειγμα από τους *Πέρσες* για τη χρήση του φωτός ως αποκάλυψης ή απόκρυψης.

Στο στίχο 427, ο Αγγελιαφόρος περιγράφοντας στην Άτοσσα την τρομακτική ήττα των ανδρών τους της μεταφέρει ότι «πια δεν μπορούσες να δεις το πέλαγο γιατί ήταν γεμάτο ναυάγια και κουφάρια κι οι ακρογιαλιές και τα βραχόνησα είχαν πλήθος νεκρούς. Βόγγος μαζί και θρήνος απλωνόταν ώσπου της μαύρης νύχτας η θωριά τα 'σβησε όλα» και η φυγή του φωτός σβήνει την εικόνα.

Λίγο πιο κάτω στο ίδιο έργο, ο Κήρυκας μας μιλά για τους κακότυχους Αργείους το πως «ήταν νύχτα όταν σηκώθηκαν τα φοβερά τα κύματα και τα καράβια σαν τα πρόβατα κερατοχτυπιούνταν μέσα στη μανία της θάλασσας και στη βροχοδαρμένη ζάλη του κυκλώνα αφανίστηκαν. Κι όταν έφεξε το λαμπρό φως του ήλιου είδαν το Αιγαίο πέλαγος από νεκρούς Αχαιών

6 Horst-Dieter Blume, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, MIET, Αθήνα 2002.

7 Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης: *Όροι και μετασχηματισμοί στην αρχαία ελληνική τραγωδία*. Στιγμή, Αθήνα 2003, σ.126.

και συντρίμματα πλοίων σπαρμένο». Ο ήλιος σκαρφαλώνει στον ουρανό και η εικόνα ανοίγει. Ένα κόκκινο πέλαγος νεκρών και συντριμμάτων. Το φως που κατά συγγραφική επιθυμία κρύβει ή αποκαλύπτει το αποτρόπαιο.

**Β.** Η καθιέρωση του ρυθμού. Στους *Πέρσες* Αισχύλου (στίχος 630) και στη σκηνή επίκλησης του Χορού προς στους Άγιους Θεούς του Κάτω Κόσμου για να έρθει το είδωλο του Δαρείου, ο Χορός ζητάει επιτακτικά «να έρθει στο φως, να έρθει στο φως, να έρθει στο φως» και η ένταση της στιγμής δίνει στο φως όψη τρομακτική λίγο πριν ανοίξουν οι πύλες του Κάτω Κόσμου. Στον *Αίαντα*, η Τέκμησσα ξεκινάει να περιγράφει στο Χορό τη στιγμή που ο Αίας εγκατέλειψε τη σκηνή του με το διπλοακονισμένο του σπαθί. Πότε; «Κατά τα μεσάνυχτα την ώρα που δεν έφεγγαν πια τα νυχτερινά λυχνάρια» (στίχος 284). Το φως έχει πέσει και ο χρόνος κυλά αργά για το κακό που επίκειται από το χέρι του Αίαντα.

Ο Φύλακας περιγράφει τη στιγμή που η *Αντιγόνη* καταφέρνει να προσφέρει στον αδερφό της νεκρικές τιμές όταν ο λαμπρός του ηλίου κύκλος μεσουρανούσε κι έκαιγε το λιοπύρι, περιγράφοντας έτσι την αποκορύφωση της έντασης (416 στίχος).

Στον Αισχύλου *Αγαμέμνονα* η Κλυταιμνήστρα από τον στίχο 281 ξεκινάει την περιγραφή της πορείας της δάδας, μιας μεγάλης λαμπαδηδρομίας από την Τροία έως τη στέγη των Ατρειδών, ενός φωτός που διατρέχει την Ελλάδα ως άλλος ήλιος που βαθμιδών φουντώνει κι έρχεται τελικά σαν απειλή να κάψει την εστία τους. Προσμονή αλλά και φόβος για τη έλευση του μηνύματος σ' ένα παλάτι του οποίου η βασίλισσα περιμένει αλλά απεύχεται τη χαρμόσυνη είδηση. Και το φως της δάδας να πλησιάζει στο παλάτι.

Ο Χορός στους στίχους 961 και 972 των *Χοηφόρων* αναφωνεί: «Μπορώ να δω το φως, αισθάνομαι πως λύνουν τα δεσμά του Παλατιού. Σήκω πια σπίτι πάρα πολύ καιρό έμεινες κάτω πεσμένο». Αναγγέλλει τη χαρούμενη έλευση του φωτός και της ευτυχίας στον οίκο των Ατρειδών στιγμές μόλις πριν εμφανισθεί ο Ορέστης πλάι στα δυο πτώματα και ο χρόνος παγώνει.

**Γ.** Επίταξη της προσοχής Στις *Βάκχες* του Ευριπίδη (στίχος 594), ο Διόνυσος ακούγεται μέσα από το παλάτι να ζητά επιτακτικά «ν' ανάψει η αστραφτερή φωτιά του κεραυνού και να καεί το παλάτι του Πενθέα» και ο Χορός τρομαγμένος μιλά για τη φλόγα που άφησε ο βροντερός κεραυνός του Δία και προτρέπει τις μαινάδες να ρίξουν τα τρομαγμένα τους κορμιά στο χώμα γιατί ο αφέντης τους θα σαρώσει το παλάτι.

**Δ.** Το φως ως υπογράμμιση συναισθήματος. Αισχύλου *Πέρσες* και η Άτοσσα μιλάει για τη χαρμόσυνη είδηση πως ο γιος της ζει για το φως που μπήκε στο σπίτι της (στίχος 300). «Για το δικό μου το σπίτι ότι είπες, φως μεγάλο. Κι είναι η μέρα λευκή από μαύρη έπειτα νύχτα».

Στις *Φοίνισσες* του Ευριπίδη (στίχοι 1-6) βλέπουμε τη «σκοτεινή» πλευρά του φωτός: ότι το φως δηλαδή μπορεί να προκαλέσει θλίψη: «Ήλιε που περνάς ανάμεσα από τα άστρα του ουρανού κι ανεβασμένος σε αμάξι χρυσοστόλιστο τριγυρνάς το φως στον κόσμο με τις γρήγορες φοράδες σου τι άραχλη αχτίδα έριξες στη Θήβα εκείνη την ημέρα, που ο Κάδμος, φευγάτος από της Φοινίκης τ' ακρογιάλι, έφτασε σ' αυτή εδώ τη χώρα».

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να κάνουμε στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη το έργο με τις περισσότερες όλων αναφορές στο φως: 18 σε σύνολο 1163 στίχων. Η υπόκωφη θλίψη που διατρέχει το έργο ήδη από την έναρξη του, συνίσταται στην παραίτηση της Άλκηστης από τη ζωή και την όψη του φωτός του ηλίου. Ο Απόλλων στην συνομιλία του με το Θάνατο λέει πως «μόνη τη γυναίκα του βρήκε ο Άδμητος να δεχθεί να πάψει να βλέπει αντ' αυτού το φως του ηλίου» (στίχος 18). Η υπηρέτρια λέει πως η Άλκηστη «μολονότι με μισόσβηστη ανάσα, θέλει να αγναντέψει τη φεγγοβολή του ηλίου» (στίχος 205). Η Άλκηστη διαισθάνεται το τέλος της να πλησιάζει και αναφωνεί: «νύχτα σκοτεινιασμένη αγάλι αγάλι έρχεται στα μάτια μου» και εύχεται στα παιδιά

της «χαρούμενα το φως να θωρούν» (στίχος 269). Το φεγγάρι ακολουθεί τα θλιμμένα τραγούδια που συντροφεύουν την ιστορία της Άλκηστης (στίχος 450).

Τέλος μια εξαιρετική περίπτωση χρονικής τοποθέτησης έργου αποτελεί ο αμφοβητούμενης πατρότητας *Ρήσος* ο οποίος εκτυλίσσεται εξ ολοκλήρου νύχτα. Και η περίπτωση του είναι μοναδική καθώς οι θεατές καλούνται να μπουν σε αυτήν την νυχτερινή συνθήκη ενώ σε γενικές γραμμές στην παραγωγή αρχαίου δραματικού λόγου τα γεγονότα που διαδραματίζονται νύχτα είναι εξωσκηνικά δηλαδή υπάρχει πάντα κάποιος που έρχεται για να τροφοδοτήσει τη δράση με πληροφορίες σχετικά με γεγονότα που δεν αναπαρίστανται και συνέβησαν μια κάποια νύχτα μακριά. Στη μοναδική αυτή περίπτωση, ο θεατής απολαμβάνει περιγραφές του νυχτερινού ουρανού με την κίνηση των αστεριών αλλά και σκοτεινά τοπία με μικρές εστίες φωτιάς.

Οι λέξεις μπορούν να εντυπώσουν οπτικά σημαινόμενα όταν τα σημαίνοντα συνδέονται γλαφυρά μαζί τους. Η καταφανής και συγκινησιακή σύνδεση τους διευκολύνει την ανάκληση των εικόνων στη μνήμη. Πως αλλιώς θα κατάφερναν οι αρχαίοι τραγικοί να σχηματοποιήσουν εικόνες στον εγκέφαλο του θεατή παρά με τις λέξεις τους. Και η δημιουργία αυτή συνιστά την επιτελεστική λειτουργία του λόγου το ότι δηλαδή η εκφορά του παράγει κάποιο αποτέλεσμα, μια δράση.

Ήταν η ανάγνωση των λεκτικών αυτών εικόνων ίδια από όλους τους θεατές; Δεν γνωρίζουμε. Αλλά αυτή δεν είναι και η πεμπτουσία του έργου τέχνης; Όταν ο δημιουργός το παραδίδει στο κοινό χάνει πια τον έλεγχο επί του πλαισίου των σημαιομένων. Τι κι αν το αμείλικτο φυσικό φως δεν έδινε και πολλά περιθώρια για εναλλαγές, συνεχίζουμε να διαβάζουμε στα αρχαία δραματικά κείμενα για τη σκοτεινή νύχτα, τον περιλαμπρο ήλιο, τις καυτές του ακτίνες, τη θαλπωρή του, την πορεία των άστρων και την πρωινή χαραυγή και τα βλέπουμε να συντελούνται μπροστά στα μάτια μας. Στα αυτιά μας πάντα ηχούν τα λόγια μιας Ιφιγένειας:

«όσα είχα να σου πω,  
θα τα μαζέψω σ' ένα λόγο:  
αυτό εδώ το φως  
γλυκύτατο είναι για τους ανθρώπους».<sup>8</sup>

8 Ευριπίδης: *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στίχ. 1249-1250.



*Κινηματογράφος,  
Νέες Τεχνολογίες, Media*







## ΕΙΡΗΝΗ ΣΤΑΘΗ

### Από το κείμενο στην οθόνη: Ο Shakespeare την περίοδο του βωβού κινηματογράφου

#### *Εισαγωγή*

Το θέατρο χαρακτηρίζεται συχνά από την ιδιότητά του να περιγράφει ακραίες διαλογικές και οπτικές παραστάσεις, δεδομένου ότι η θεατρική σύμβαση καθιστά τον θεατή πιο δεκτικό σε αυτό που προτείνεται επί σκηνής, χωρίς να ενδιαφέρεται για την ρεαλιστικότητά της. Η μιμική δεν απαιτεί την ύπαρξη λόγου προκειμένου να κοινοποιήσει αποτελεσματικά το δράμα, αλλά παρόλα αυτά μια θεατρική παράσταση το πρώτο, παραδοσιακά, απαραίτητο πράγμα που επιχειρεί να προσφέρει στο κοινό να είναι οι διάλογοι και μέσω αυτών η βαθιά απόλαυση της πλοκής του δράματος και των συναισθημάτων των ηρώων. Ο Samuel Beckett, ως εκπρόσωπος της εμπροσθοφυλακής του μοντέρνου θεάτρου, προσφέρει παραδείγματα και από τις δύο αυτές όψεις της θεατρικής αναπαράστασης. Το έργο του *Act Without Words* (1956) είναι ένα μοναδικό έργο μιμικής τέχνης, ενώ το *Play* (1963) προωθεί τον διάλογο με την χρήση φωτισμών και κουτιών, ως μέσων για να τονιστούν οι φωνές που είναι αποκομμένες από τα σώματα. Ο κινηματογράφος, που από τη φύση του τείνει στην ρεαλιστική καταγραφή και απεικόνιση της πραγματικότητας, χρησιμοποιεί λιγότερο ακραίες επιλογές, δεδομένου ότι αποτελεί κυρίως ένα οπτικό μέσο, το οποίο καταφέρνει πολύ πιο εύκολα να μεταμορφώνει τα πράγματα σε εικόνες, που παραπέμπουν στον πραγματικό κόσμο.

Τα θεατρικά έργα του Shakespeare τοποθετούνται στη διαλογική μορφή αφήγησης παρά το γεγονός ότι διαθέτουν σε μεγάλο βαθμό την ικανότητα απόδοσης των οπτικών στοιχείων. Το φυσικό ντεκόρ δεν αποτελεί ποτέ θεμελιώδες στοιχείο του δράματος και η απουσία σκηνικών οδηγιών δημιουργεί έναν ερμηνευτικό χώρο, που οι σκηνοθέτες καλούνται να γεμίσουν. Η γλώσσα καθαντή, παρά τα εξωτερικά αντικείμενα, διαμορφώνει την ατμόσφαιρα και το σκηνικό. Ο *Ερρίκος ο Ε΄*, για παράδειγμα, ξεκινάει προσκαλώντας μας να επιστρατεύσουμε τη φαντασία μας στην δημιουργία μιας σκηνής («Ω! νάταν Μούσα από φωτιά που να πετούσε/ Ψηλά στον πιο πλατύ ουρανό της φαντασίας/ Ένα βασίλειο για σκηνή»<sup>1</sup>), παρά απαιτεί έναν προκατασκευασμένο χώρο. Αυτό είναι το αποτέλεσμα των φυσικών περιορισμών της σαιξπηρικής σκηνής. Ο κινηματογράφος, από τη φύση του, μπορεί να προσφέρει απεριόριστες δυνατότητες στη δημιουργία μιας σκηνής. Είναι η ικανότητά του να καταφέρνει αυτό που το θέατρο του Shakespeare δεν μπορεί, συνδυαζόμενη με την επιμονή του κινηματογραφικού μέσου και του κοινού για μια οπτική εμπειρία, η οποία είναι και η πηγή των προβλημάτων της απόδοσης του κειμένου στον κινηματογραφημένο Shakespeare.

---

1 William Shakespeare, *Ερρίκος ο Ε΄*, Πράξη I, Σκηνή 1, Στίχοι 1-3, μτφ. Β. Ρώτας, Ίκαρος, Αθήνα 1958, σ. 17.

Το μοντέρνο κινηματογραφικό κοινό (και αναφερόμαστε στην εποχή της εμφάνισης του κινηματογράφου στις αρχές του προηγούμενου αιώνα) φαίνεται να επιθυμεί μια εύκολη πρόσβαση στο οπτικό στοιχείο, ενώ το κοινό της σαιξπηρικής εποχής καλούνταν συνήθως να φανταστεί την οπτική διάσταση του έργου, γι' αυτό και η κινηματογράφιση των σαιξπηρικών έργων ρέπει αυτήν την περίοδο προς την αποφυγή της έμφασης στα γλωσσικά στοιχεία (με βάση τα οποία ο Shakespeare κινητοποιούσε τη φαντασία και ενίσχυε την παθητική εμπλοκή με τις λέξεις) και μετατρέπει σε εικόνα εντελώς διαφορετικά πράγματα από αυτά στα οποία βασιζόταν ο Shakespeare για να διεκδικήσει την εμπλοκή του κοινού του.

Αναδημιουργώντας την σαιξπηρική ποίηση με μια κατάλληλη οπτικοποίηση των μεταφορών της, προκαλείται ένας περιορισμός της ερμηνείας, στην οποία η οπτική του σκηνοθέτη επιβάλλει, πολλές φορές, πολύ διαφορετικές σημασίες από αυτές που μέσα από διάφορα στερεότυπα έχει κατά νου το κοινό, που διαβάζει το κείμενο ή παρακολουθεί την παράσταση.

Η ταινία θα πρέπει να μεταπλάθει την ποιητική δραματική ατμόσφαιρα του Shakespeare με οπτικούς όρους – όχι απλά αναπαράγοντας τη δράση με κατάλληλα τμήματα διαλόγου, αλλά αντικαθιστώντας προσεκτικά την ποιητική φαντασία του Shakespeare με μία φαντασία που προσλαμβάνεται οπτικά<sup>2</sup>.

Ο κίνδυνος που υπάρχει σε μια ταινία είναι ότι μπορεί να υπονομεύσει τις αμφιβολίες που γεννάει το δράμα. Είναι, ωστόσο, πολύ καλύτερα να προτείνεται κάτι τέτοιο, παρά μια οπτική ανακατασκευή του ακριβούς κειμένου. Η ταινία θα πρέπει να στοχεύει σε μια ευρύτερη αναπαράσταση του έργου καθαυτού, ωστόσο η αρχική «ποίηση» του κειμένου μπορεί να χαθεί, ενώ η θεματική και η ατμοσφαιρική σύλληψη παραμένουν, αλλά με μια τελείως διαφορετική μορφή και ποιητικότητα.

### *Ο Shakespeare στον βωβό κινηματογράφο*

Εκατοντάδες ταινίες βασισμένες σε σαιξπηρικά έργα έχουν γυριστεί κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου<sup>3</sup>. Ποιες οικονομικές και πολιτιστικές φιλοδοξίες συνδυάστηκαν προκειμένου να καταστήσουν τον Shakespeare μια τόσο ελκυστική πηγή υλικού για την κινηματογραφική βιομηχανία; Ποιες ήταν οι χαρακτηριστικές προσεγγίσεις των διαφόρων εταιρειών παραγωγής και των διαφόρων εθνικών κινηματογραφιών; Πώς οι βωβές σαιξπηρικές ταινίες διακινήθηκαν και εμπορευματοποιήθηκαν, και πώς τις υποδέχτηκε το κοινό;

2 Roger Manvell, *Shakespeare and the Film*, Dent, London 1971, σ. 117. (Μετάφραση της γράφουσας.)

3 Το 1999 το British Film Institute δημοσίευσε ένα DVD με ψηφιακά επεξεργασμένα τα πρωτότυπα νιτρικά φιλμ των 35mm μιας σειράς από βωβές ταινίες βασισμένες σε σαιξπηρικά έργα που γυρίστηκαν μεταξύ του 1899 και του 1911. Η συνολική διάρκεια των ταινιών είναι 88 λεπτά της ώρας, πολύ λιγότερο δηλαδή από όσο κρατάει μια θεατρική παράσταση ενός οποιουδήποτε σαιξπηρικού θεατρικού έργου. Οι ψηφιακά επεξεργασμένες ταινίες που περιλαμβάνονται στην έκδοση είναι: *Βασιλιάς Ιωάννης* (*King John*, Britain, 1899, με τον Sir Herbert Beer-bohm Tree), *Τρικυμία* (*The Tempest*, Britain, 1908), *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (*A Midsummer Night's Dream*, USA, 1909), *Βασιλιάς Ληο* (*King Lear*, Italy, 1910, με την Francesca Bertini), *Δωδέκατη νύχτα* (*Twelfth Night*, USA, 1910), *Ο έμπορος της Βενετίας* (*The Merchant of Venice*, Italy 1910, με την Francesca Bertini) και *Ριχάρδος ο Τρίτος* (*Richard III*, Britain, 1911, με τον Sir Frank Benson).

Αυτό που εντυπωσιάζει είναι ότι θεωρούμε αυτές τις ταινίες μια νεκρή τέχνη, ένα πεθαμένο είδος που δεν μπορεί να ξαναχρησιμοποιηθεί. Ωστόσο, παρά τις αλλαγές που έχουν πραγματοποιηθεί στην κινηματογραφική γραφή από τότε, το περιεχόμενό τους και ο τρόπος με τον οποίο είναι φτιαγμένες είναι τόσο ζωντανά, όσο και όταν είχαν πρωτοπροβληθεί. Και αυτό γιατί οι σκηνοθέτες τους είχαν κατανοήσει σε βάθος τη γλώσσα του νέου μέσου και επινόησαν μια «σύνταξη για το μάτι», μια γραμματική βασισμένη στην κίνηση. Οι ταινίες αυτές μοιάζουν περισσότερο με ποιήματα που συμπυκνώνουν σε λίγους στίχους ένα μεγάλο κομμάτι γνώσης, με χορογραφίες, όπου η έκφραση επιτυγχάνεται διά μέσου του σώματος και της δράσης. Στο μυθιστόρημά του *The Book of Illusions* (2002) ο Paul Auster αφιερώνει ένα απόσπασμα στη γοητεία των βωβών ταινιών:

Αυτές [οι ταινίες] έμοιαζαν με ποιήματα, με ονειρικές αντανάκλασεις, με περίπλοκες χορογραφίες του πνεύματος, και εξαιτίας του ότι θεωρούνταν νεκρές, πιθανότατα τώρα μας μιλούν πιο βαθιά απ' ό,τι μιλούσαν στο κοινό της εποχής τους. Τις βλέπαμε μέσω ενός τεράστιου χάσματος λημοσύνης και αυτό που πραγματικά τις κρατούσε σε απόσταση από μας δεν ήταν τίποτε άλλο από αυτό που τις έκανε τόσο εντυπωσιακές: η βωβότητά τους, η απουσία χρώματος, ο σπασμωδικός γρήγορος ρυθμός τους. Αυτά [τα στοιχεία] ήταν εμπόδια και καθιστούσαν την θέαση δύσκολη, αλλά [αυτά τα στοιχεία] επίσης «ανακουφίζουν» τις εικόνες από το βάρος της αναπαράστασης. Αυτά [τα στοιχεία] μεσολαβούσαν ανάμεσα σε μας και την ταινία και επομένως δεν χρειαζόταν πια να προσποιούμαστε ότι βλέπουμε τον πραγματικό κόσμο. Η επίπεδη οθόνη ήταν ο κόσμος και υπήρχε σε δύο διαστάσεις. Η τρίτη υπήρχε μόνο στο νου μας<sup>4</sup>.

Συνήθως ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζουμε τη σχέση θεάτρου - κινηματογράφου ορίζεται από τη διαδικασία μετάβασης από το κείμενο στη σκηνή, και στη συνέχεια από τη σκηνή στην οθόνη. Στην περίπτωση των πρώιμων βωβών ταινιών η μετάβαση αυτή παρακάμπτεται και έχουμε μια αφαιρετική προσαρμογή της πλοκής χωρίς την σκηνική μεσολάβηση. Ο Shakespeare και ο βωβός κινηματογράφος, υπό αυτό το πρίσμα, φαντάζουν ως δύο ασύμβατα πράγματα στα μάτια του τυχαίου παρατηρητή και θεατή. Παρ' όλο που φαινομενικά μοιάζει μια παράξενη σχέση, ωστόσο έχουν υπάρξει κατά την περίοδο αυτή περισσότερες από 300 ταινίες βασισμένες σε θεατρικά έργα του Shakespeare, από το 1899 μέχρι το 1927 που τελειώνει τυπικά η περίοδος του βωβού κινηματογράφου<sup>5</sup>. Ωστόσο πολλοί από όσους συμμετείχαν στην παραγωγή αυτών των ταινιών προβληματίστηκαν από την φύση του εγχειρήματος. Όπως μας πληροφορεί ο Paul Dehn, στα γυρίσματα της ταινίας *Hamlet* το 1913, ο διάσημος άγγλος ηθοποιός της κλασικής σκηνής Sir Johnston Forbes-Robertson έλεγε ότι βρέθηκε να σφυροκοπείται σε ένα δάσος ματαιώσης από την παράξενη φύση της αναπαράστασης που προσπαθούσε να φτιάξει, φωνασκώντας στον κάμεραμαν: «Lines, damn you, give me lines!»<sup>6</sup>. Η απαίτηση του κειμένου επιβεβαιώνει την ανάγκη του ηθοποιού να κτίσει τον ρόλο πάνω στον λόγο, στο περιεχόμενο

4 Paul Auster, *The Book of Illusions*, Faber and Faber, New York 2002, σ. 15. (Μετάφραση της γράφουσας.)

5 Η χρήση του όρου «βωβές» για τις ταινίες της εποχής είναι συμβατικός. Η λέξη, ωστόσο, είναι παραπλανητική, καθώς οι ταινίες δεν ήταν εντελώς σιωπηλές, αφού τη στιγμή της προβολής τους συνοδεύονταν πάντα από ζωντανή μουσική και μερικές φορές από ζωντανά φωνητικά σχόλια και από άλλα ηχητικά εφέ.

6 Paul Dehn, «The Filming of Shakespeare», in John Garrett (ed.), *Talking of Shakespeare*, Hodder and Stoughton, New York 1954, σσ. 49–72 (49).

και όχι στη φόρμα που η έλλειψη του λόγου δίνει το βάρος<sup>7</sup>. Ακόμα και σήμερα το κοινό τείνει να συμφωνήσει με αυτή την άποψη. Για πολλούς το πιο αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό αυτών των ταινιών είναι η προκλητική «εξαφάνιση» του κειμένου, με την έννοια της απώλειας της δυνατότητας άντλησης αισθητικής απόλαυσης από το περιεχόμενο του κειμένου και η αναζήτησή της να στρέφεται σε άλλα αισθητικά στοιχεία. Η βωβή εκδοχή του σαιξπηρικού δράματος μοιάζει να αρνείται τα ίδια τα έργα, τον λόγο, και δημιουργεί ένα αποτέλεσμα που μοιάζει με ανόητες πράξεις, απογυμνωμένες από όλη την αίσθηση της ιδιαιτερότητας, της ομορφιάς και του νοήματός τους, αν μιλάμε με θεατρικούς όρους.

Δεν εκπλήσσει, πάντως, το γεγονός ότι το σύνολο αυτών των ταινιών θεωρούνται, και μάλλον όχι άδικα με μια πρώτη ματιά, πρόχειρες κατασκευές και παιδαριώδεις αναπαραστάσεις, που δεν αξίζουν μια κριτική συζήτηση όμοια με αυτή που, αντίθετα, επιφυλάχθηκε γενναϊόδωρα σε ταινίες που έγιναν πάνω στα έργα του Shakespeare κατά την ομιλούσα περίοδο του κινηματογράφου<sup>8</sup>, όπου μεταφέρεται στον θεατή η απόλαυση του κειμένου.

Οι βωβές ταινίες, ωστόσο, δεν είχαν προσληφθεί και κατανοηθεί με αυτούς τους όρους αρχικά, την περίοδο δηλαδή της πρώτης τους εμφάνισης. Οι ανεκδοτολογικές ιστορίες σχετικά με την αποδοκιμασία των βωβών αναπαραστάσεων, όπου ο απαιτητικός σαιξπηρικός θεατής δεν μπορούσε να αποδεχτεί την απουσία του λόγου, αλλά και του ήχου, μπορεί να βασίζονται σε πραγματικά γεγονότα ή απλά να ανήκουν στη σφαίρα της μυθολογίας που κατασκευάστηκε αργότερα<sup>9</sup>. Αν συμβαίνει το δεύτερο, είναι ενδιαφέρον για την έκφραση μιας μετέπειτα επιθυμίας επιστροφής σε προκαταλήψεις του παρελθόντος, αν συμβαίνει το πρώτο, θα πρέπει απλά να επρόκειτο για ασεϊσμούς και σχόλια που είχαν σκοπό να διασκεδάσουν την αμηχανία του κοινού σχετικά με την έλλειψη μέσω (όπως ο ήχος) από τα οποία χαρακτηρίζονταν η κινηματογραφική αναπαράσταση. Σε κάθε περίπτωση, τέτοια επεισόδια δεν μπορούν να ληφθούν ως ενδεικτικά της αντιμετώπισης ή ανησυχίας για τις βωβές σαιξπηρικές ταινίες κατά την πρώιμη περίοδο του κινηματογράφου.

Τα στοιχεία που θα εξετάσουμε εδώ δείχνουν ότι από όλα τα πράγματα για τα οποία επαινούσαν ή επικρίνονταν οι ταινίες σαιξπηρικών έργων της βωβής περιόδου, η απουσία του λόγου και η εξαφάνιση της σαιξπηρικής γλώσσας από την αναπαράσταση δεν ήταν το κυρίαρχο<sup>10</sup>. Μια διεξοδική αναζήτηση στα διάφορα περιοδικά της εποχής<sup>11</sup> αποκαλύπτει ότι οι ταινίες που βασίζονταν σε σαιξπηρικά έργα σχολιάστηκαν κυρίως για τις εικαστικές τους ιδιότητες, την

7 Βλέπε σχετικά Iris Barry, *Let's Go to the Pictures*, Chatto and Windus, London 1926, σ. 97.

8 Μελετητές που αποτελούν εξαίρεση σ' αυτό είναι οι Jon Burrows, Anthony Guneratne, Russell Jackson, Luke McKernan, Roberta Pearson, Kenneth Rothwell, Emma Smith, Lisa Starks, William Urrichio, και κυρίως ο Robert Hamilton Ball, του οποίου το εκτεταμένο, γοητευτικό και λεπτομερώς τεκμηριωμένο *Shakespeare on Silent Film: A Strange Eventful History* (Theatre Arts Books, NY 1968) παραμένει το πιο σημαντικό έργο αναφοράς στον χώρο.

9 Paul Dehn, «The Filming of Shakespeare», ό.π., σ. 50.

10 Πρόκειται για όλα εκείνα τα στοιχεία που ο James M. Welsh αποκαλεί «mass of shifting and disintegrating evidence» στο άρθρο του «Shakespeare with – and without – words», *Literature/Film Quarterly* 1, 1973, σσ. 84–88 (84).

11 Τα κύρια κινηματογραφικά (θεωρητικά και τεχνικά) περιοδικά της περιόδου στη Μ. Βρετανία ήταν: *The Biograph*, *The Kinematograph and Lantern Weekly (KLW)*, *The Cinema News and Property Gazette (CNP)*, *The Optical Lantern and Cinematic Journal*, *The Pictures*, *The Illustrated Films Monthly*. Οι κύριες αμερικανικές εκδόσεις ήταν: *The Moving Picture World (MPW)*, *Film Daily*, *Motography (The Nickelodeon)*, *The Motion Picture Magazine (MPM)*, *The Motion Picture Classic*, *The Motion Picture Story Magazine*, *Exceptional Photoplays*, *Variety*. Άλλα περιοδικά και έντυπα της εποχής που ασχολούνταν με την κινούμενη εικόνα ήταν: *The Picturegoer and Society*, *The New York Times (NYT)*, *The New York Dramatic Mirror*, *The Era*, *The Illustrated London News (ILN)*.

ευχάριστη αναπαράσταση, την ευτυχή χρήση των γραφικών τοπίων για σκηνογραφίες, την αφηγηματική καθαρότητα, το πάθος, το χιούμορ, τα ειδικά εφέ που χρησιμοποιήθηκαν, την ροή ανάμεσα στα επίπεδα της δράσης, την στόχευση σε κοινωνικά και εκπαιδευτικά ζητήματα, την εμφάνιση λαϊκών σταρ και επίσης την ευαισθησία στην ερμηνεία των σαιξπηρικών δραματικών στιγμών και της ποιητικής δύναμης. Καθώς υπήρχαν πολλές μη γλωσσικές όψεις των ταινιών για τις οποίες η κριτική ενδιαφέρθηκε, πολύ λίγες φορές επικρίθηκαν για την απώλεια της γλώσσας και του κειμένου. Οι εικόνες μετρίασαν την απαίτηση του κοινού ένα έργο να είναι «σαιξπηρικό», και μπόρεσαν να δώσουν μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση στο έργο του, παρόλο που δεν απέκτησαν, σε αυτή τη φάση, μια αυτονομία ως θεάματα. Η κριτική επίσης, ως μη όφειλε, απέφυγε να αποδοκίμασει τις ταινίες, θεωρώντας ότι αυτή η στάση προστάτευε τη φήμη του σαιξπηρικού δράματος. Οι ταινίες, επομένως, εκ μέρους της κριτικής, δεν έγιναν αποδεκτές γιατί αντανακλούσαν το σαιξπηρικό πνεύμα (γιατί δεν το έκαναν), αλλά για τα φιλικά τους χαρακτηριστικά καθαυτά.

Αντιστεκόμενοι στον πειρασμό να ορίσουμε τις βωβές σαιξπηρικές ταινίες κυρίως με βάση το γεγονός ότι υπολείπονται των κειμένων, έχουμε το πλεονέκτημα να διακρίνουμε ευκολότερα το τι πραγματικά είναι αυτές οι πρωτόλειες ταινίες, τόσο ως προϊόντα της κινηματογραφικής βιομηχανίας όσο και ως αναπαραστατικές αναγνώσεις του Shakespeare. Είναι γεγονός ότι αυτές οι εικόνες μπορούν να αποκαλύψουν πολλά σχετικά με τις τεχνολογικές, ερμηνευτικές και θεσμικές εξελίξεις στην κινηματογραφική βιομηχανία της περιόδου του βωβού κινηματογράφου (1895-1927). Επίσης, θέτουν ερωτήματα σχετικά με το πώς αυτές οι ταινίες φωτίζουν τους τρόπους ανάγνωσης, πρόσληψης και μετάδοσης των μηνυμάτων του σαιξπηρικού έργου, υπό το πρίσμα των μεταβολών που φέρει ο κινηματογράφος στην αναπαράσταση. Στο δοκίμιό του «Lear, Tolstoy and the Fool» (1947) ο George Orwell έγραφε:

Ο Βασιλιάς Ληρ μπορεί να εκληφθεί ως ένα κουκλοθέατρο, μια παράσταση μίμων, ένα μπαλέτο, μια ακολουθία εικόνων. Μέρος της ποιητικότητάς του, ίσως το πιο σημαντικό του μέρος, είναι σύμφυτο της ιστορίας και δεν εξαρτάται ούτε από ένα ιδιαίτερο σύνολο λέξεων ούτε από την παρουσίασή του με σάρκα και οστά [...]. Κλείστε τα μάτια και σκεφτείτε τον Βασιλιά Ληρ, αν είναι δυνατόν χωρίς να ανακαλείτε στο νου σας τους διαλόγους. Τι βλέπετε; [...] έναν μεγαλοπρεπή γέρο με μακρύ μαύρο μανδύα, με άσπρη γενειάδα και άσπρα μαλλιά που ανεμίζουν [...] περιπλανώμενο μέσα στην καταιγίδα, βλαστημώντας την κόλαση, παρέα με έναν τρελό και έναν αλλοπαρμένο. Ξαφνικά η σκηνή αλλάζει, και ο γέρος, συνεχίζοντας να τρέχει, συνεχίζοντας να μην καταλαβαίνει, κρατάει στα μπράτσα του το νεκρό σώμα μιας κοπέλας, ενώ ο Τρελός κρέμεται από μια αγχόνη στο βάθος. Αυτός είναι ο απογυμνωμένος σκελετός του έργου<sup>12</sup>.

Οι εικόνες από τον *Βασιλιά Ληρ*, υποστηρίζει ο Orwell, είναι τόσο βαθιά χαραγμένες στο συλλογικό οπτικό φαντασιακό, ώστε να μπορούμε να τις προσλάβουμε με μια κινηματική/σκελετική μορφή, απογυμνωμένες από το βάρος της λογοτεχνικής τους διάστασης, σαν μια αλληλουχία εικόνων μιας μικρού μήκους ταινίας-πορτρέτο. Μέρος της ποίησης του έργου

12 George Orwell, «Lear, Tolstoy and the Fool», in Sonia Orwell and Ian Angus (eds), *Orwell, Collected Essays 1945–1950, Journalism and Letters*, v. 4, Secker and Warburg, London 1968 (<sup>1</sup>*Polemic* 7, March 1947), σσ. 287–302 (293). (Μετάφραση της γράφουσας.)

είναι σύμφυτο με την ιστορία και συνάγεται από την ακολουθία των εικόνων. Η ευρύτερη ταυτότητα του δράματος δεν εξαρτάται, επομένως, αποκλειστικά από την ιδιαιτερότητα του λόγου, αλλά και από μια μυθολογία της εικονογραφίας με την οποία συνδέεται (π.χ. το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* με την εικονογραφία της κελτικής παράδοσης). Χρειάζεται να πούμε ότι ο λόγος του κειμένου ενέπνευσε, εν πολλοίς, μια σειρά από υπερ-γλωσσικές εκφράσεις που τώρα αποτελούν μέρος της ευρύτερης κληρονομιάς του σαιξπηρικού έργου. Ωστόσο, αυτές οι μη λεκτικές εκφράσεις απέκτησαν μια δική τους ανεξάρτητη ύπαρξη. Ως τέτοιες συνθέτουν μια αντίστοιχη ύπαρξη στο δράμα, και οφείλεται εν μέρει σε αυτή την παράλληλη εικαστική μορφή το ότι το δράμα βρίσκεται σε μια λανθάνουσα κατάσταση στην ατομική και συλλογική μας φαντασία<sup>13</sup>. Το σύνολο αυτών των πολιτιστικά κυρίαρχων και αναγνωρίσιμων εικόνων αναδύεται από την ανάμνηση μιας εικονογράφησης σαιξπηρικών έργων και πολύ γνωστών στιγμών από την ιστορία των παραστάσεων των έργων. Κάθε έργο έχει τη δική του παράλληλη ζωή, ως αποτέλεσμα μιας αλληλουχίας εικόνων από τις οποίες αναδύονται τα εικαστικά στοιχεία: ο Ρωμαίος να ανεβαίνει στο μπαλκόνι, ο Οθέλλος να σκοτώνει τη Δυσδαιμόνα, ο Πρόσπερος να ξορκίζει μια καταιγίδα, η Τιτάνια να ερωτεύεται τον Bottom με την γαϊδουροκεφαλή<sup>14</sup>.

Μια βωβή σαιξπηρική ταινία μπορεί να λειτουργήσει, λίγο ως πολύ συνειδητά, ως διάυλος μεταφοράς σε αυτήν την κοινή εικαστική εκδοχή του έργου, αναγνωρίσιμη χάρη σε μια σειρά από εικόνες που συνδέονται με το εκάστοτε έργο. Παράλληλα, μπορεί να αποκλίνει από τις καθιερωμένες οπτικές προσδοκίες, απεικονίζοντας το έργο με όρους που προκαλούν το συμβατικό μοντέλο των σαιξπηρικών tableaux που έχουμε αποδεχτεί. Είτε τηρούνται είτε αποφεύγονται, το σύνολο των πολιτιστικά επικρατέστερων εικόνων που σχετίζονται με κάθε δράμα αποτελεί αναγκαστικά μέρος του ερμηνευτικού φακού μέσω του οποίου προσεγγίζουμε τις ταινίες.

Ο Orwell δεν είναι ο μόνος που μας θυμίζει ότι η γνωστή δραματική λογοτεχνία είναι μια πολύ πιο σύνθετη αλληλουχία μορφικών στοιχείων και πολιτιστικών δυνάμεων από μια απλή σύνθεση λέξεων σε κείμενο το οποίο αναμένει μια ερμηνεία μέσα από την παράσταση. Ο W. Stephen Bush, για παράδειγμα, αποτελεί μια περίπτωση που αξίζει την προσοχή μας προς αυτή την κατεύθυνση. Ως τακτικός και ένθερμος σύγχρονος σχολιαστής των κινούμενων εικόνων στο *Moving Picture World (MPW)* έκανε μια σημαντική καμπάνια προκειμένου να εδραιώσει την καλλιτεχνική αξία και την αμφισβητούμενη ηθική υπόληψη της πρώιμης κινηματογραφικής βιομηχανίας. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται περισσότερο σε ταινίες που βασιζόνταν σε διάσημα λογοτεχνικά και θεατρικά κείμενα. Σε ένα άρθρο του το 1911 στο *Moving Picture World* *παραπέμπει επιδοκιμαστικά στον θεατρικό κριτικό* Clayton Hamilton αναφορικά με το θέμα της απόδοσης θεατρικού υλικού στην οθόνη:

Ο κινηματογράφος [kinematograph] αποστερεί το δράμα από τον λόγο. Θα πρέπει να προκαλεί έκπληξη στους θεωρητικούς της λογοτεχνίας το πόσα πράγματα απομένουν

13 Πίνακες που αναπαριστούν την δύναμη της εικόνας του Ληρ μέσα στην καταιγίδα είναι: Poussin, *Landscape with Storm* (1651), Romney, *Lear in the Tempest tearing off his Robes* (1762), Reynolds, *Lear* (πριν το 1762), John Runciman, *Lear in the Storm* (1767), Alexander Runciman, *King Lear on the Heath* (c. 1767), Mortimer, *Head of Lear* (1775), West, *King Lear in the Storm* (1793), Wilson, *David Garrick as King Lear* (1754), Dyce, *King Lear and the Fool in the Storm* (1851) (Jane Martineau et al., *Shakespeare in Art*, Merrell, London 2003 και Stuart Silars, *Painting Shakespeare: the Artist as Critic 1720–1820*, Cambridge University Press, 2006).

14 Σχετικά με την εικόνα του Ληρ στην καταιγίδα βλέπε Silars, *Painting Shakespeare*, ό.π., σσ.83–93.

[από το δράμα] –πόσο έντονα τα ουσιαστικά στοιχεία της δράσης, των χαρακτήρων και της σκηνης μπορούν να αποδοθούν μόνο με οπτικά μέσα. Η παντομίμα θεωρήθηκε για πολλούς αιώνες ένας νομιμοποιημένος τύπος δράματος· θα ήταν, ωστόσο, σωστό να πούμε ότι η ποικιλία και το μέγεθος της προσαρμοστικότητάς του ως μέσου αφήγησης δεν είχε κατανοηθεί ποτέ ολοκληρωτικά έως ότου η επινόηση του κινηματογράφου βρήκε σε αυτήν ένα άνευ προηγουμένου πεδίο εξάσκησης<sup>15</sup>.

Αυτές οι παρατηρήσεις έχουν ιδιαίτερο βάρος συσχετιζόμενες με τις βωβές ταινίες πάνω σε σαιξπηρικά κείμενα, όπου η όποια απώλεια του κειμένου θα μπορούσε να θεωρηθεί ιεροσυλία. Το ερώτημα «τι απομένει;» όταν ο κινηματογράφος «αποστερεί το δράμα από τον λόγο», ωστόσο, εκκινεί από την πρόταση που προϋποθέτει μια τετελεσμένη και ακλόνητη αρχική θέση με βάση την οποία μόνο απώλεια μπορεί να υπάρχει σε κάθε πιθανή επακόλουθη προσαρμογή του πρωτότυπου σαιξπηρικού κειμένου. Υπάρχουν ποικίλοι τρόποι θεώρησης αυτής της εκτέλεσης και, επομένως, ποικίλα ερωτήματα προς απάντηση. Πώς μεταγράφεται/μεταφέρεται η έκφραση ιδεών που μεταβιβάζεται από μια λογοτεχνική πηγή; Με ποιον τρόπο η έμφαση σε κάποιο θέμα διευκρινίζεται ή προσαρμόζεται κατά τη διαμεσολάβηση της διαδικασίας αποκοπής ή επιλεκτικής συμπύκνωσης του υλικού; Ποιες νέες θεωρήσεις εισάγονται, τόσο μέσω της ίδιας της συμπύκνωσης που η αναδυόμενη κινηματογραφική γλώσσα προτείνει, και που στηρίζονται στους αναδυόμενους αναπαραστατικούς κώδικες, ερμηνευτικές προτάσεις και εμπορικές επιταγές, όσο και μέσω της ιστορικο-πολιτιστικής συγκυρίας κατά την οποία γίνεται η επεξεργασία της συγκεκριμένης ερμηνείας;

Η Judith Buchanan στο βιβλίο της *Shakespeare on Silent Film* (2009)<sup>16</sup> αποκαλύπτει την ποικιλία και την έκταση των κινηματογραφικών διασκευών των σαιξπηρικών δραμάτων σε θεάματα «παντομίμας». Μέσα από τις διασκευές των έργων με τη μορφή βωβών ταινιών, όπως υποστηρίζει, κατανοούμε όχι μόνο «τι απομένει» όταν το δράμα αποστερείται του λόγου, αλλά επίσης τι επανεξετάζεται, αναπλάθεται, επαναδιατυπώνεται και επαναπροτείνεται από αυτή τη διαδικασία, αφού οι βωβές ταινίες που στηρίζονται κατ' εξοχήν, αν όχι στην παντομίμα, σε μια έντονη ερμηνεία βασισμένη στην χειρονομία και την εκφραστική κίνηση του σώματος, η οποία είναι ικανή να επαναδιατυπώσει το περιεχόμενο το έργου.

Οι ταινίες της Vitagraph που βασίστηκαν σε σαιξπηρικά κείμενα απαντούν εν πολλοίς σε αυτά τα ερωτήματα. Οι ταινίες αυτές συμπύκνωσαν και συμπίεσαν κυριολεκτικά τα έργα σε μια μπομπίνα φιλμ των δέκα ή δεκαπέντε λεπτών διάρκειας, όπου δόθηκε βαρύτητα σε κάποιες μόνο σκηνές που παρουσιάζονται σαν tableaux (πίνακες), όπως η δολοφονία του Καίσαρα στον Ιούλιο Καίσαρα ή η σκηνή του μπαλκονιού στο Ρωμαίος και Ιουλιέτα, σκηνές εμβληματικές του κάθε έργου που ήταν οικείες στο ευρύ κοινό (όπως αναφέρθηκε και παραπάνω). Τα σαιξπηρικά έργα που κινηματογραφεί η Vitagraph την περίοδο ανάμεσα στο 1908 και το 1912, πέρα από το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας είναι τα Αντώνιος και Κλεοπάτρα, Όπως σας αρέσει, Ερρίκος ο Όγδοος, Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Ιούλιος Καίσαρας, Βασιλιάς Αηρ, Ο έμπορος της Βενετίας, Οθέλλος, Ριχάρδος ο Τρίτος και Δωδέκατη Νύχτα*. Επίσης χρησιμοποιήθηκε μόνο ο τίτλος της *Κωμωδίας των λαθών*, ενώ ο *Άμλετ*, αν και είχε σχεδιαστεί να γίνει ταινία, δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

15 W. Stephen Bush, «Signs of a Harvest», *MPW*, τόμ. 9, τχ. 4, 5 Αυγούστου 1911, σ. 272. (Μετάφραση της γράφουσας.)

16 Judith Buchanan, *Shakespeare on Silent Film. An Excellent Dumb Discourse*, Cambridge University Press, 2009.



Οι σαιξπηρικές και άλλες «υψηλής τέχνης»<sup>17</sup> ταινίες απαιτούσαν μια αφηγηματική γραμματική, η οποία εκτείνεται πολύ πιο μακριά από την κινηματογραφική στρατηγική των «actualities» των πρώιμων χρόνων του κινηματογράφου. Οι θεωρητικοί του κινηματογράφου διαφωνούν μεταξύ τους ως προς το ποια είναι η πρώτη ταινία που αφηγείται ολοκληρωμένα μια ιστορία. Ωστόσο, *Η μεγάλη ληστεία του τρένου* (*The Great Train Robbery*, 1903) του Edwin S. Porter θεωρείται ορόσημο μαζί με την μεταγενέστερη *The Lonedale Operator* (1911) του D. W. Griffith, που θεωρείται η ταινία που οδήγησε το μοντάζ στο αποκορύφωμα για την εποχή. Ο Porter με το σιδηροδρομικό του θρίλερ μπορεί να μην επινόησε τα πάντα στην κινηματογραφική γλώσσα, αλλά έδειξε τον δρόμο στη ρητορική που πιθανότατα ενσωμάτωσε όλες τις τεχνικές πρακτικές, όπως η αλλαγή γωνίας της κάμερας, το μοντάζ, ο δραματικός φωτισμός, τα κοντινά πλάνα, τα μακρινά πλάνα, η εναλλαγή πλάνων, η αργή κίνηση, ο ρυθμός στο μοντάζ κλπ.

Το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1908) των J. Stuart Blackton και William Ranous, με πρωταγωνιστές την Florence Lawrence και τον Paul Panzer, φαίνεται να επιτυγχάνει κάτι πολύ περισσότερο από τις πρωτόλειες «actualities», και να πλησιάζει τις αφηγηματικές ταινίες αυτών των χρόνων, αφού χρησιμοποιεί την κάμερα όχι ως έναν απλό καταγραφέα, αλλά ως έναν συμμετόχο στην κινηματογραφική αφήγηση. Ο αγώνας των ταινιών αυτών ήταν να σπάσουν τη «φυλακή» της σκηνής των θεάτρων του Broadway και να μην μοιάζουν με φωτογραφημένο θέατρο με την κάμερα καρφωμένη στην έκτη σειρά της πλατείας. Χρειαζόταν μια απελευθέρωση της κάμερας που να κυκλώνει την δράση.

Αρκετές διαφορετικές γωνίες λήψης και πλάνα, μόνο έξι μεσότιτλοι και αρκετά στοιχεία μοντάζ με τη χρήση της κάμερας συνθέτουν την δωδεκάλεπτη ταινία *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* (*A Midsummer Night's Dream*, 1909). Υπάρχουν πολλά πλάνα με cross-cutting (κοψίματα) και μετακινήσεις από χώρο σε χώρο, κυρίως στο δεύτερο μέρος, χωρίς να γίνεται ποτέ χρήση εσωτερικού χώρου ή ντεκόρ, που να απεικονίζει τις σκηνές στο δάσος. Δεν υπάρχουν πουθενά αναφορές (μεσότιτλοι) σε διαλόγους, σε αντίθεση με την ταινία *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1908), όπου χρησιμοποιούνται αποσπάσματα διαλόγου στους μεσότιτλους. Η απουσία του σαιξπηρικού κειμένου, εκτός από τις συνόψεις των τεκταινομένων της κάθε σκηνής, καθιστά τελικά το έργο εξαιρετικά οπτικό. Η ταινία ανοίγει με μια κάρτα με τη μορφή μεσότιτλου, όπου αναφέρεται ο τόπος που λαμβάνουν χώρα τα γεγονότα και με αφορμή ποιο γεγονός (τους γάμους του Θησέα και της Ιππολύτης στην Αθήνα).

Η δεύτερη κάρτα περιγράφει τη σκηνή όπου συναντώνται οι τεχνίτες για να αναλάβουν τους ρόλους τους. Εδώ είναι εμφανής πλέον η επιθυμία του σκηνοθέτη να εγκαταλείψει οριστικά τον εσωτερικό χώρο του θεάτρου και να βγει στον εξωτερικό χώρο, ακριβώς όπως και στην περίπτωση του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* έναν χρόνο νωρίτερα.

Στην ταινία υπάρχει μια σκηνή δίπλα σε μια λιμνούλα όπου ο Πουκ απρόσμενα αρχίζει να πετάει στον αέρα φεύγοντας σε αναζήτηση του μαγικού λουλουδιού-φίλτρου. Αυτή η πτήση ολοκληρώνεται μέσα από μια συμβατική αποτύπωση του χρόνου, διανύοντας έναν πλήρη κύκλο της σφαίρας της Γης και σε μια μόνη στιγμή.

ΟΜΠΕΡΟΝ: [...] Το βότανο να βρεις και νάσαι πίσω/ Πρωτού ο Λεβιάθαν κολυμπήσει ένα μίλι.  
ΠΟΥΚ: Τον κόσμο φέρνω γύρα εγώ/ Μέσα σε σαράντα χτύπους.<sup>18</sup>

17 Ταινίες τέχνης είναι αυτές που βασίζονταν στην θεατρική ή μυθιστορηματική λογοτεχνία.

18 William Shakespeare, *Τρικυμία*, μτφ. Κ. Αντωνίου, Αιγόκερω, Αθήνα 2007, σ. 65 (Πράξη II, Σκηνή I).

Αυτό που εντυπωσιάζει είναι η αναπαράσταση της πτήσης του Πουκ που κάνει έναν γύρο του πλανήτη σε λιγότερο από μια μέρα προκειμένου να πάει να φέρει το μαγικό λουλούδι. Το πλάνο ολοκληρώνεται με την ανάστροφη προβολή του πλάνου κατά την επάνοδο του Πουκ από το μακρινό ταξίδι. Πρόκειται για ένα θαυμάσιο *trompe l'oeil*.

Σ' αυτήν την εκδοχή του *Ονειρου καλοκαιρινής νύχτας* οι σκηνοθέτες προτίμησαν τη χρήση εξωτερικών χώρων, μακριά από τα στούντιο, μέσα σε πάρκα, με ιδιαίτερα επιτυχή αποτελέσματα. Δεν είναι μόνο το φως της μέρας αλλά και οι μελλοντικά διάσημοι ηθοποιοί, όπως ο Maurice Costello στο ρόλο του Λύσανδρου, που προσδίδουν στην ταινία μια ελαφριά ευθυμία. Όπως όλες οι ταινίες μιας μπομπίνας των απαρχών του κινηματογράφου, το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* κινείται σε ένα είδος fast-forward ρυθμού μιας βιντεοκασέτας, ή δίνει την εντύπωση αυτού που πολλές φορές συμβαίνει όταν μια βωβή ταινία προβάλλεται σε λάθος ταχύτητα. Παρ' όλα τα τεχνικά προβλήματα και ατοπήματα, πολλές σκηνές της ταινίας αποδίδουν με αποτελεσματικό τρόπο το πνεύμα του έργου. Ο William V. Ranous, για τον οποίο πολύ λίγα πράγματα γνωρίζουμε εκτός από το ότι ήταν ένας ηθοποιός μπουλουκιού, ερμηνεύει έναν φαιδρό Bottom καθώς μιμείται τις αλαζονικές προσπάθειες του υφαντή να δείξει πώς θα βρυχάται υποδουόμενος το λιοντάρι ή πώς θα ερμηνεύσει καλύτερα από κάθε άλλον όλους τους ρόλους στο κομμάτι του Πύραμου και της Θίσβης. Οι «κλοουνισμοί» του Πουκ και η τοποθέτηση της γαϊδουροκεφαλής στο κεφάλι του Bottom έχουν σκοπό να δημιουργήσουν τελικά μόνο οπτικές εντυπώσεις.

Ένα άλλο αξιοπρόσεκτο σημείο αποτελεί η αναπάντεχη, ανεξήγητη σχεδόν, αντικατάσταση στους χαρακτήρες, όταν μια νέα γυναίκα με το όνομα Πηνελόπη παίρνει τη θέση του Όμπερον στην ταινία. Η Πηνελόπη, και όχι ο Όμπερον, καυγαδίζει με την Τιτάνια για το νεαρό αγόρι από την Ινδία, και είναι η Πηνελόπη που στέλνει τον Πουκ να βρει και να φέρει το φυτό από το οποίο θα πάρει το μαγικό υγρό: «Titania, queen of the fairies, quarrels with Penelope. Penelope plans to avenge herself and sends Puck for an herb which when placed upon the eyes of a slipper, will cause him to love the first creature whom he sees upon awakening». Η εξήγηση σε μια τέτοια επιλογή, ακόμα και αν μπορεί να βρεθεί ένας τρόπος να την δικαιολογήσει κανείς<sup>19</sup>, δεν θα μπορούσε εύκολα να αγνοήσει ότι παραμερίζονται μια σειρά από πολύ σημαντικά ερμηνευτικά θέματα του κειμένου, που αφορούν στη βαθιά επιρροή της φανταστικής λογοτεχνίας και της κέλτικης παράδοσης, από την οποία εμπνέεται ο Shakespeare για τη συγκεκριμένη σκηνή.

Η παραποίηση αυτή του κειμένου παραμορφώνει την αναπαράσταση, αλλά δεν προκαλεί την διαμαρτυρία του κοινού, που προσλαμβάνει την ταινία ως ένα ανάλαφρο θέαμα βασισμένο στα κωμικά στοιχεία, που τόσο καλά μπορούσε να επεξεργάζεται ο κινηματογράφος στην συγκεκριμένη ιστορική περίοδο, ενώ ο σκηνοθέτης δεν νοιάζεται καθόλου να αφήσει την πλοκή να ακολουθήσει τελείως άλλη κατεύθυνση, αφού η σχέση ανάμεσα στην Τιτάνια και την Πηνελόπη δεν θα μπορέσει ποτέ να υποκαταστήσει τις δραματουργικές προεκτάσεις της σχέσης ανάμεσα στην Τιτάνια και τον Όμπερον. Η ίδια ιστορία παρουσιάζεται δύο φορές, τη μία μέσω της εικόνας όταν οι τεχνίτες φτάνουν στο δάσος για την πρόβα και μετά μέσω των επεξηγηματικών καρτών των μεσοτίτλων: «The tradesmen come to the forest to rehearse their play. Puck changes the weaver into an ass. Titania awakens and falls in love with him».

19 Η Judith Buchanan (*Shakespeare on Silent Film. An Excellent Dumb Discourse*, ό.π.) αποδίδει την επιλογή αυτή σε ζητήματα λογοκρισίας.

Πολύ αργότερα, στο αποκορύφωμα του βωβού κινηματογράφου, ο F. W. Murnau στην περίφημη ταινία του *Ο τελευταίος άνθρωπος* (*Der Letzte Mann*, 1924), εγκαταλείπει τελείως τους μεσότιτλους προς όφελος της αφήγησης της ιστορίας μόνο με την εικόνα, μια επιδέξια κίνηση που έγινε ευρέως αποδεκτή από τους πουριστές,<sup>20</sup> και που έδωσε μια νέα ώθηση και σε μελλοντικές κινηματογραφικές εκδοχές των σαιξπηρικών δραμάτων.

Ένας κριτικός του *Moving Picture World* *συγκρίνει* την Vitagraph για την επιτυχία της με το *Όνειρο καλοκαιρινής νύκτας*:

«Αναρωτιόμασταν [...] ποιος ανάμεσα στους αμερικανούς σκηνοθέτες θα ήταν ο πρώτος να αναμετρηθεί με το πλούσιο απόθεμα υλικού που ο Shakespeare προσφέρει στην κινηματογραφική παραγωγή». Ο κριτικός επαινεί τον σκηνοθέτη για την ικανότητά του να συμπυκνώνει τις σκηνές του έργου «σε μια εύληπτη ιστορία με συνέχεια που δεν καταστρέφει την αφήγηση [...]»<sup>21</sup>.

### *Συμπεράσματα*

Στα πρώτα βήματα του κινηματογράφου σκαπανείς σκηνοθέτες δημιούργησαν αυτές τις ιδιαίτερες και σχεδόν μαγικές ταινίες βασισμένες σε θεατρικά κείμενα του Shakespeare. Ο κινηματογράφος που θεωρούνταν και ήταν ένα ακαλλιέργητο ακόμα μέσο, αλλά, ωστόσο, μια εκκολλημένη βιομηχανία, επιχειρεί να ανυψώσει τη θέση του με το να απαθανάτισε κλασικά έργα και αναθέτοντας σε σημαντικούς ηθοποιούς της εποχής να παίξουν για την οθόνη κλασικούς ρόλους. Σε αυτές τις πρώιμες παραγωγές που περιοριζόνταν σε μία (και σπάνια δύο) μπομπίνες φιλμ, η αποτύπωση του μεγαλείου του θεατρικού σαιξπηρικού κειμένου αποδεικνύεται μια προκλητική και ενθουσιώδης διαδικασία. Παρ' όλο που οι ταινίες υπολείπονται ως προς την διάρκεια, ως προς την ανάπτυξη μιας καθαρά κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά και ως προς την πιστότητα στην απόδοση του βαθύτερου πνεύματος του σαιξπηρικού κειμένου, αντισταθμίζουν αυτό το έλλειμμα με εικαστική υπεραφθονία, κινηματογραφική καλλιτεχνία, οπτική καλαισθησία και ερμηνευτική δεινότητα.

Οι ταινίες αυτές δεν έγιναν μόνο επειδή ο κινηματογράφος της εποχής τις είχε ανάγκη, αλλά και επειδή τα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα είναι γεγονός η αναζήτηση μιας «αισθητικότητας» των προϊόντων της κινηματογραφικής βιομηχανίας, η οποία παρόλο που στρέφεται προς την δημιουργία μιας επιρροής στις χαμηλότερες τάξεις, αναζητά την αναγνώριση της υψηλότερης τάξης. Βλέποντάς αυτές τις ταινίες σήμερα θα ήταν λάθος να τις θεωρούμε αποτυχημένες αναπαραστάσεις. Αν ιδωθούν υπό το πρίσμα αυτού που αντιπροσώπευαν, ή ως κείμενα καθατά χωρίς τη σύγκριση με τα πρωτότυπα κείμενα, αυτό που θα πρέπει να αναγνωρίσουμε σε αυτές δεν είναι το πρωτότυπο έργο (αφού είναι αδύνατο να αποδοθεί το βάθος και το εύρος του) αλλά η ταινία που έγινε με αφορμή αυτά τα έργα. Πρόκειται για μια απλή αλλά πολύ σημαντική διάκριση. Οι βωβές αυτές ταινίες δεν αφηγούνται μόνο πράγματα σχετικά με την σύγχρονη σκηνοθεσία, το ερμηνευτικό στυλ, ζητήματα πολιτιστικά ή πώς ο πρώτος κινηματογράφος βλέπει τον εαυτό του, αλλά αποκαλύπτουν μια λανθάνουσα κινηματογραφική γλώσσα που θα αναπτυχθεί και θα έχει ως επίκεντρο το κινηματ(ογραφ)ικό *δεικνύειν, οράν* και *πράττειν*, αντί του θεατρικού *λέγειν* και *δραν*.

20 Πουριστές αποκαλούνταν αυτοί που θεωρούσαν την εικόνα μοναδική πηγή αφήγησης στον κινηματογράφο, απαλλαγμένη από προσμίξεις και αναφορές σε άλλες μορφές έκφρασης.

21 *MPW*, 9 Ιανουαρίου 1910, σ. 101. (Μετάφραση της γράφουσας).

## Η περιπλάνηση του Οιδίποδα σε ένα όχι και τόσο μακρινό μέλλον: Επιδράσεις του *Οιδίποδα Τύραννου* στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας

Ο *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή είναι πιθανόν η τραγωδία με την μεγαλύτερη παρουσία στη μεγάλη οθόνη. Με μια γρήγορη ματιά μπορούμε να μετρήσουμε πάνω από είκοσι κινηματογραφικές εκδοχές του δραματικού κειμένου, χωρίς να συμπεριλάβουμε τηλεοπτικές διασκευές ή κινηματογραφημένες παραστάσεις<sup>1</sup>. Ανάμεσα στον μεγάλο αριθμό αυτών των ταινιών μπορούμε να εντοπίσουμε ποικίλες προσεγγίσεις στον τρόπο αντιμετώπισης της τραγωδίας, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται κλασικές διασκευές που μένουν κοντά στο κείμενο του Σοφοκλή και τη δομή του δράματος, απόπειρες μεταφοράς της τραγωδίας σε ένα σύγχρονο πλαίσιο, ή και περιπτώσεις που απομακρύνονται από το δραματικό κείμενο αλλά διατηρούν χαρακτηρισ, μοτίβα ή αφηγηματικές δομές που παραπέμπουν στον Οιδίποδα. Σε αυτή την τελευταία ομάδα μπορούμε να συμπεριλάβουμε και τις ταινίες που θα εξετάσω στη συνέχεια και που ανήκουν στο κινηματογραφικό είδος της επιστημονικής φαντασίας.

Σε αυτό το κόρπους ταινιών δεν έχω συμπεριλάβει παραδείγματα που παρουσιάζουν μια δραματοποίηση του Οιδιπόδειου συμπλέγματος, διότι σε μια τέτοια περίπτωση ο αριθμός των ταινιών θα ήταν πολύ μεγαλύτερος. Αντίθετα έχω συμπεριλάβει ταινίες που αν και δεν αποτελούν πιστή μεταφορά του έργου του Σοφοκλή, στηρίζονται στον μύθο του Οιδίποδα και περιέχουν σαφείς αναφορές στην τραγωδία και σε συγκεκριμένες στοιχεία του δραματικού κειμένου. Οι ελεύθερες αυτές αποδόσεις εξακολουθούν να στηρίζονται, παρά την πολύ μεγάλη απόσταση που τις χωρίζει, στον Οιδίποδα του Σοφοκλή και όχι στον Οιδίποδα του Φρόνυτ. Ακόμα, σε αυτή την παρουσίαση δεν θα ασχοληθώ με την ανάλυση των χαρακτήρων μέσα από ψυχαναλυτικές προσεγγίσεις που έχουν ήδη εξεταστεί από άλλους μελετητές<sup>2</sup>, αλλά θα επικεντρωθώ κυρίως σε ζητήματα που αφορούν το χώρο, όπως για παράδειγμα θέμα της περιπλάνησης του ήρωα, του ταξιδιού, του αποπροσανατολισμού, της εξορίας, των ορίων, των συνόρων και των μεταβατικών χώρων, το ζήτημα την αναπαράστασης μιας δυστοπικής πόλης σε παρακμή, και ακόμα το μοτίβο μιας πόλης που στραγγαλίζεται υπό την εξουσία μιας Σφίγγας.

Αφορμή για αυτή τη θεώρηση υπήρξε το κείμενο της ιστορικού της πόλης Elisabeth Wilson με τίτλο *The Sphinx in the City* όπου εξετάζει διαχρονικά τα προβλήματα της πόλης μέσα από

1 *Oedipe Roi*, André Calmettes (1908), *Edipo Re*, Giuseppe De Liguoro (1910), *La légende d'Oedipe*, Jean Mounet-Sully (1912), *Oedipus Rex*, Theo Frenkel (1912), *König Oedipus*, Franz Anton Nöggerath (1913), *Oedipus Rex*, βασισομένη σε σκηνοθεσία του Max Reinhardt (1913), *Oedipus Rex*, Tyrone Guthrie (1957), *Edipo Re*, Pier Paolo Pasolini (1967), *Oedipus the King*, Philip Saville (1968), *Oedipus Orca*, Eriprando Visconti (1976), *Blade Runner*, Ridley Scott (1982), *Oedipus no yaiba*, Toichiro Narushima (1986), *Histories of New York: Oedipus wrecks*, Woody Allen (1989), *Voyager (Homo Faber)*, Volker Schlöndorff (1991), *Oedipus Alcalde*, Jorge Ali Triana (1996), *Exploding Oedipus*, Mark Lafia, (2001), *Minority Report*, Steven Spielberg (2002), *Code 46*, Michael Winterbottom (2003), *Oldboy*, Park Chang Wook (2005), *Das Vaterspiel*, Michael Glawogger (2007), *Strella*, Πάνος Κούτρας (2009), *El recuento de los daños*, Inês de Oliveira Cezar, (2010) κ.α.

2 Για παράδειγμα Filippo Carlà: «Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism”», in *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Irene Berti & Marta Garcia Morcillo, HABES 45, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, σσ. 89-116.

μια έμφυλη διάσταση<sup>3</sup>. Η Wilson παραπέμπει στην μεταφορά του Walter Benjamin, που βλέπει την πόλη σαν ένα λαβύρινθο, στο κέντρο του οποίου βρίσκεται ένας Μινώταυρος<sup>4</sup>: για τη Wilson στο κέντρο της πόλης βρίσκεται μια γυναικεία μορφή, η Σφίγγα η οποία αναζητά επειγόντως λύση για τα αινίγματα που θέτει. Η Σφίγγα λειτουργεί ως μια μεταφορά για τις καταπιεσμένες και μη προνομιούχες μάζες των πόλεων που ή θα βρουν λύση στα προβλήματά τους ή θα κατασπαράξουν αυτόν που επιχειρεί να τα λύσει<sup>5</sup>. Η βασικές υποθέσεις αυτής της εργασίας είναι το κατά πόσο μπορούμε να θεωρήσουμε την περιγραφή της Θήβας ως το αρχέτυπο μιας δυστοπικής πόλης, και πως λειτουργεί ο συμβολισμός της μορφής της Σφίγγας που εμφανίζεται σε αρκετές ταινίες επιστημονικής φαντασίας που παραπέμπουν στο μύθο του Οιδίποδα. Ακόμα, η υπόθεση αυτή συμβαδίζει με την ιδέα του ότι η αναπαράσταση της Θήβας λειτουργεί στο αρχαίο θέατρο ως ένα αντεστραμμένο αρνητικό πορτραίτο της Αθήνας, ως μια «άλλη σκηνή» στην οποία η πόλη θέτει τον εαυτό της και τις αξίες της υπό αμφισβήτηση<sup>6</sup>. Όπως έχει διατυπώσει η Froma Zeitlin η θεατρική Θήβα μπορεί να θεωρηθεί ως μια *Αντί-Αθήνα*, ως ένας συμβολικός τόπος που «κάνει προβληματική την έννοια της ένταξης και του αποκλεισμού, τη σχέση ανάμεσα στο κοντά και στο μακριά, στο υψηλό και στο χαμηλό, το μέσα και το έξω, το ξένο και το οικείο»<sup>7</sup>. Υπό αυτή την έννοια η Θήβα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα αρχέτυπο για την αναπαράσταση της δυστοπικής πόλης, το οποίο συναντάμε και στις ταινίες επιστημονικής φαντασίας με αναφορές στον Οιδίποδα.

Το ταξίδι του Οιδίποδα στη μεγάλη οθόνη ξεκινάει πολύ νωρίς, ήδη από το 1908: στην πρώιμη περίοδο του βωβού κινηματογράφου καταμετρούνται τουλάχιστον 25 ταινίες που βασίζονται σε αρχαία δράματα, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται και έξι διασκευές του *Οιδίποδα Τυράννου* από το 1908 έως το 1913<sup>8</sup>. Παρά τις ελλιπείς πληροφορίες που διαθέτουμε για τις χαμένες αυτές ταινίες μπορούμε να συμπεράνουμε ότι δεν πρόκειται απλά για μεταφορές των θεατρικών παραστάσεων αλλά για διασκευές της τραγωδίας με κινηματογραφικούς όρους. Η πιο επαρκώς τεκμηριωμένη από αυτές τις ταινίες είναι το *La légende d'Oedipe*, του Jean Mounet Sully, για την οποία γνωρίζουμε ότι διασπά την συμπυκνωμένη πλοκή του κειμένου του Σοφοκλή και αναπτύσσει μια γραμμική και επεισοδιακή αφήγηση των γεγονότων, που περιλαμβάνουν το φόνο του Λαΐου, τη συνάντηση με τη Σφίγγα και την άφιξη στη Θήβα, μετατρέποντας τον λόγο σε πράξη: όπως παρατηρεί ο Παντελής Μιχελάκης «ο Οιδίπους δεν είναι εδώ ένας ερευνητής, ένας ντετέκτιβ που προσπαθεί να διαλευκάνει τον φόνο αλλά θυμίζει τον μυθικό ήρωα μιας ταινίας δράσης, καθώς η αφήγηση δεν ακολουθεί την πορεία της διερεύνησης ενός εγκλήματος αλλά μοιάζει περισσότερο με μια περιπέτεια με ανατροπές»<sup>9</sup>.

3 Elisabeth Wilson: *The Sphinx in the City: Urban Life, The Control of Disorder, and Women*, University of California Press, Los Angeles, 1991.

4 Walter Benjamin: *One way street*, New Left Books, London, 1979, σελ. 296.

5 Elisabeth Wilson: ό.π. σ. 7.

6 Froma I. Zeitlin: «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», in *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, John J. Winkler & Froma I. Zeitlin (eds), Princeton University Press, Princeton New Jersey, 1992, σσ. 130-167. Επίσης βλέπε για το ίδιο θέμα και Jean Pierre Vernant – Pierre Vidal, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμος Β, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα, 1991, σελ. 224.

7 Froma I. Zeitlin: ό.π. σ.144.

8 Pantelis Michelakis: «The Legend of Oedipus: Silent Cinema, Theatre, Photography» in *Hellas on Screen: Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*, Irene Berti & Marta García Morcillo (eds), HABES 45, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2008, σσ. 75-88.

9 Michelakis, ό.π. σελ. 83.

Μετά από αυτή τη γόνιμη πρώιμη περίοδο θα περιμένουμε ξανά έως το τέλος της δεκαετίας του 1950 για να ξαναδούμε ένα αντίστοιχο ενδιαφέρον για τον *Οιδίποδα Τύραννο*. Το 1957 θα κυκλοφορήσει η κινηματογραφημένη παράσταση του Tyrone Guthrie, το 1967 θα γυριστεί ο *Οιδίπους Τύραννος* Pier Paolo Pasolini και περίπου την ίδια εποχή θα ακολουθήσει ο *Οιδίπους Τύραννος* του Philip Saville (1968). Κάποιες μεταγενέστερες περιπτώσεις ταινιών μεταφέρουν το θεατρικό έργο σε μια σύγχρονη εποχή προτιμώντας μια όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστική αισθητική, όπως για παράδειγμα το *Edipo Alcalde* (1996) του Jorge Ali Triana ή το *Voyager* (aka *Homo Faber*, 1991) του Volker Schlöndorff, στο οποίο ο μύθος του Οιδίποδα θα λειτουργήσει σαν υπόβαθρο πάνω στο οποίο θα χτιστεί μια εντελώς διαφορετική ιστορία. Η ταινία του Schlöndorff που στηρίζεται στο μυθιστόρημα *Homo Faber* του Max Frisch<sup>10</sup> αναπτύσσει την προβληματική του ταξιδιού, της αναζήτησης του παρελθόντος και των χαμένων ταυτοτήτων, του αποπροσανατολισμού και των τυχαίων συναντήσεων ενώ ο ήρωας μετατρέπεται σε έναν τουρίστα που καθώς διατρέχει μακρινούς τόπους έρχεται όλο και πιο κοντά στη μοίρα του. Το δρομολόγιο περιλαμβάνει τις εξής πόλεις: Βερολίνο, Κανάκας, Νέα Υόρκη, Μπούενος Άιρες, Παρίσι, Αβινιόν, Σιέννα, Δελφούς, για να καταλήξει στην Αθήνα, όπου δίνεται η τραγική έκβαση της υπόθεσης. Ακόμα, η ταινία αυτή εμπεριέχει αναφορές σε άλλη μια εμβληματική εκδοχή του Οιδίποδα, το *North by Northwest* του Alfred Hitchcock<sup>11</sup>. Ο Hitchcock πίσω από μια επιφανειακή και εύληπτη αναφορά στο Οιδιπόδειο σύμπλεγμα μέσα από το θέμα της εξάρτησης του ήρωα από τη μητέρα του, συνεχίζει με ένα καλοφτιαγμένο παιχνίδι ταυτοτήτων και αιγιμάτων που ο ήρωας καλείται να λύσει, για να ανακαλύψει στο τέλος ότι η λύση είναι ο ίδιος του ο εαυτός.

Βασικά στοιχεία που θα χαρακτηρίσουν κάποιες πιο σύγχρονες εκδοχές θα είναι η αντιστροφή των φύλων και η απουσία της πατροκτονίας, όπως για παράδειγμα στη *Στρέλλα* (2009) του Πάνου Κούτρα, στην ταινία *El recuento de los daños* (2010) της Inês de Oliveira César και στο *Oldboy* (2005) του Park Chang Wook. Σε αυτά τα παραδείγματα το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην ερωτική σχέση ανάμεσα στους βασικούς χαρακτήρες, πράγμα που ισχύει και για τις θεατρικές διασκευές: όπως αναφέρει ο Βάλτερ Πούχγερ στο άρθρο του «Οιδίπους ο σύγχρονός μας» το 1984, στην πορεία του 20ου αιώνα οι θεατρικές διασκευές του Οιδίποδα απομακρύνονται σταδιακά από το στοιχείο της πατροκτονίας και μεταμορφώνονται σε μια ερωτική ιστορία<sup>12</sup>.

Πέρα όμως από αυτές διασκευές, η μεγαλύτερη επίδραση του *Οιδίποδα Τυράννου* στον κινηματογράφο εντοπίζεται στην αστυνομική ταινία, και ειδικότερα στο φιλμ νουάρ<sup>13</sup>. Η σχέση αυτή έχει εντοπιστεί από πολύ νωρίς στη σινεφιλ βιβλιογραφία: ήδη από το 1948 στο άρθρο

10 Για παραπάνω στοιχεία πάνω στην ταινία και τη σχέση της με την τραγωδία βλέπε Eva Stehliková: «Volker Schlöndorff and the search for Oedipal myth» («Volker Schlöndorff a hledání oidipovského mýtu»). In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*, Q 10. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno, 2007, σσ. 101-114.

11 Για την οιδιπόδεια δομή της ταινίας του Χίτσκοκ βλέπε επίσης Raymond Bellour: *L'analyse du film*, collection ça cinéma, Editions Albatros, Paris, 1979, σσ. 141-146 και ιδιαίτερα το κεφάλαιο «Le blocage symbolique».

12 Βάλτερ Πούχγερ: «Οιδίπους ο σύγχρονός μας» στο *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουμανδρή – Χόρν, Αθήνα, 1984, σελ. 314.

13 Ενδεικτικά αναφέρουμε: Laura Mulvey: «The Oedipus Myth: Beyond the Riddle of the Sphinx» in *Visual and Other Pleasures*, Palgrave MacMillan, London, 1989, σσ.184-213, Paul Arthur: *Shadows on the Mirror: Film Noir and Cold War America, 1945-1957*, Praeger, New York, 1989, Naremore James: *More than Night: Film Noir and its Contexts*, University of California Press, Los Angeles, 1998.

του ο Robert Warshaw «Ο γκάγκστερ ως τραγικός ήρωας<sup>14</sup>» θεωρεί τη γκαγκστερική ταινία και το φιλμ νουάρ ως εκφράσεις μιας σύγχρονης αμερικάνικης εκδοχής της αρχαίας τραγωδίας. Βασικό μοτίβο του φιλμ νουάρ είναι ο ήρωας που καλείται να λύσει ένα αίνιγμα πίσω από το οποίο πολύ συχνά ανακαλύπτει ότι υπαίτιος είναι ο ίδιος του ο εαυτός. Η λύση του αινίγματος για τον ντετέκτιβ του φιλμ νουάρ είναι συνήθως ένα ζήτημα ζωής ή θανάτου, σε αντίθεση με τον ντετέκτιβ του κλασσικού αστυνομικού μυθιστορήματος ο οποίος παραμένει ένας αμέτοχος εξωτερικός παρατηρητής και ερμηνευτής των γεγονότων. Εδώ ο ντετέκτιβ συμμετέχει ενεργά στην υπόθεση, προκαλεί ο ίδιος την εξέλιξη των γεγονότων και εμπλέκεται έντονα συναισθηματικά, πράγμα που εκφράζεται σε επίπεδο μορφής από το *voice over* σε πρώτο πρόσωπο. Σε επίπεδο δομής, η αφήγηση στηρίζεται σε διαδοχικά φλας μπάκ, στην ελεγχόμενη ροή της πληροφόρησης αλλά και στις παραπλανητικές πληροφορίες που αποπροσανατολίζουν τόσο τον ήρωα όσο και τον θεατή. Ταυτόχρονα, η παρουσία του χαρακτήρα της *femme fatale*, της μοιραίας γυναίκας που οδηγεί τον ήρωα στη καταστροφή έχει θεωρηθεί ότι παραπέμπει στη φιγούρα της Ιοκάστης μέσα από μια διαδικασία έλξης και απώθησης που ασκεί στον ήρωα αυτός ο δαιμονοποιημένος γυναικείος χαρακτήρας. Λόγω της αυστηρής λογοκρισίας στο Χόλυγουντ της δεκαετίας του 1940 τα στοιχεία της πατροκτονίας και της αιμομιξίας απουσιάζουν. Ωστόσο σε μεταγενέστερες εκδοχές του φιλμ νουάρ της δεκαετίας του 1960 και 1970 εμφανίζονται και αυτά τα στοιχεία, με σημαντικότερο παράδειγμα την ταινία *Chinatown* του Roman Polanski<sup>15</sup>, που έχει μελετηθεί εκτεταμένα σε σχέση με τον Οιδίποδα Τύραννο.

Πολλά από αυτά τα στοιχεία του φιλμ νουάρ θα διατηρηθούν και στην ταινία επιστημονικής φαντασίας, διαμορφώνοντας την υβριδική υποκατηγορία των νουάρ επιστημονικής φαντασίας, ή αλλιώς *future noir*<sup>16</sup>, *neo noir*, ή *techno noir* που τοποθετούνται συνήθως χρονολογικά στο κοντινό μέλλον. Η πρώτη ταινία η οποία παντρεύει αυτά τα δύο είδη και μπορεί να θεωρηθεί ορόσημο για την αισθητική της ταινίας επιστημονικής φαντασίας είναι το *Alphaville*, του Jean Luc Godard, γυρισμένη το 1965.

Η ταινία ακολουθεί την κλασσική δομή του φιλμ νουάρ: ένας ξένος δημοσιογράφος φτάνει στην Αλφαβίλ και προσπαθεί να εξιχνιάσει την εξαφάνιση του ιδρυτή της πόλης. Σε αυτή την έρευνα τον βοηθάει η κόρη του ιδρυτή η οποία δεν έχει γνωρίσει ποτέ τον πατέρα της και κατά τη διάρκεια της έρευνας ανακαλύπτει πληροφορίες για την καταγωγή της. Η πόλη αυτή κυβερνάται ασφυκτικά από έναν υπολογιστή, τον Άλφα 60, μια μορφή Σφίγγας που ελέγχει την πρόσβαση σε αυτή την αυστηρά οριοθετημένη πόλη θέτοντας αινίγματα. Ο Άλφα 60 κάθε μέρα καταργεί λέξεις που πλέον είναι άχρηστες σε αυτή την απολυταρχική κοινωνία, επινοεί νέες έννοιες ή επανασηματοδοτεί παλιές λέξεις επιβάλλοντας έναν νέο τρόπο χρήσης τους. Η ταινία ξεκινάει με τη φράση του Borges: «*Είναι φορές που η πραγματικότητα είναι υπερβολικά σύνθετη για να μεταδίδεται προφορικά: ο θρύλος την αναπλάθει με έναν τρόπο που δεν*

14 Robert Warshaw: «The gangster as tragic hero» in *The immediate experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, Atheneum, New York, 1979, (1948) σσ. 127-133.

15 Mary Kay Gamel: «An American Tragedy: Chinatown» in *Classical Myth & Culture in the Cinema*, Martin W. Winkler (ed.), Oxford University Press, Oxford & New York, 2001 σσ. 148-171, Deborah Linderman: «Oedipus in Chinatown», *enclitic*, 5,2/6,1 (1981-1982), σσ. 190-201, John Belton: «Language, Oedipus, and Chinatown», *Modern Language Notes*, no 106, 1991, σσ. 933-950, Vernon Lionel Shetley: «Incest and Capital in Chinatown», *MLN* vol. 114, 5, Δεκέμβρης 1999, σσ. 1092-1109.

16 Janet Staiger: «Future Noir: Contemporary Representations of Visionary Cities», *East-West Film Journal* vol.3, no.1, Δεκέμβρης 1988, σσ. 20-44.

είναι παρά επουσιωδώς παραπονητικός και που της επιτρέπει να διατρέξει τον κόσμο από στόμα σε στόμα»<sup>17</sup>. Ο Γκοντάρ ως παγκόσμιος πρωταθλητής της διακειμενικότητας ανάμεσα σε παραπομπές στον Paul Eluard και τον Jorge Louis Borges<sup>18</sup> κάνει μια σύντομη αναφορά στον Οιδίποδα χρησιμοποιώντας τη φιγούρα της Σφίγγας<sup>19</sup>.

Η αναπαράσταση της δυστοπικής φουτουριστικής πόλης από τον Γκοντάρ υπήρξε εξαιρετικά καινοτόμα για την εποχή της: η ταινία είναι γυρισμένη αποκλειστικά σε πραγματικούς χώρους, και κυρίως σε κτίρια μοντέρνας αρχιτεκτονικής που μόλις είχαν χτιστεί στο Παρίσι. Την ίδια στιγμή όμως ο Γκοντάρ χρησιμοποιεί και παραδοσιακούς χώρους του Παρισιού, παλιά ξενοδοχεία, αναγνωρίσιμα καφέ, δρόμους που παραπέμπουν στην κλασική εικονογραφία της πόλης. Αυτή η ανάμιξη παλιών και νέων πολεοδομικών στοιχείων υπήρξε καινοτόμα όχι μόνο για τον κινηματογράφο, αλλά και για την ίδια τη θεωρία της αρχιτεκτονικής της δεκαετίας του 1960: σε μια εποχή όπου κατεδαφίζονταν ολόκληρα τετράγωνα στο Παρίσι για να ανοικοδομηθούν εκ του μηδενός, ή αναπτύσσονταν περιοχές με αποκλειστικά μοντέρνες κατασκευές, όπως η Défense, η ιδέα του ότι η πόλη του μέλλοντος θα περιέχει στοιχεία του παρελθόντος, και δεν θα διαφέρει ιδιαίτερα από την πόλη του παρόντος είναι κάτι το καινούργιο. Ο τρόπος με τον οποίο ο Γκοντάρ μεταμορφώνει το Παρίσι σε Αλφαβίλ γίνεται μέσω του φωτός: η πόλη κινηματογραφείται μόνο σε νυχτερινά πλάνα δίνοντας μια διαστρεβλωμένη εικόνα του αστικού χώρου, με ένα πολύ βίαιο τεχνητό φως που σχεδόν καίει το φίλμ, και που με αυτόν τον τρόπο διαφοροποιείται από το κομψό κοντράστ και το απαστράπτον μαύρο του φιλμ νουάρ. Επίσης, αυτή η μεταμόρφωση του Παρισιού σε μια δυστοπική φουτουριστική πόλη γίνεται μέσω της αλλοτριωμένης χρήσης της γλώσσας. Μέσα λοιπόν από αυτή την συγχώνευση του φιλμ νουάρ με την επιστημονική φαντασία τα στοιχεία του Οιδίποδα που αφορούν τη λύση του μυστηρίου και τον βασικό χαρακτήρα ενός ντετέκτιβ βλέπουμε ότι εμπλουτίζονται με τα μοτίβα της Σφίγγας και της δυστοπικής πόλης, μια τάση που θα μιμηθούν και μεταγενέστερες ταινίες επιστημονικής φαντασίας.

Εδώ, κάνοντας μια μικρή παρένθεση, μπορούμε να αναφέρουμε την ταινία *Οι Κανίβαλοι* (*I Cannibali*) της Liliانا Cavanι, γυρισμένη το 1969, η οποία δεν βασίζεται στον *Οιδίποδα Τύραννο*, αλλά αποτελεί διασκευή της *Αντιγόνης*. Η ταινία αυτή επίσης διαδραματίζεται σε μια απολυταρχική κοινωνία του κοντινού και απροσδιόριστου μέλλοντος ενώ η πόλη της Θήβας αναπαριστάται από το σύγχρονο αστικό τοπίο του Μιλάνου. Χαρακτηριστική είναι η εισαγωγική σεκάνς της ταινίας όπου βλέπουμε τους έρημους χώρους της πόλης γεμάτους από πτώματα των ανταρτών και τις αφίσες στους τοίχους της πόλης που υπενθυμίζουν την απαγόρευση της ταφής τους. Όπως και ο Godard έτσι και η Cavanι χρησιμοποιεί σε όλη τη διάρκεια της ταινίας τα εξωτερικά γυρίσματα σε πραγματικούς, οικείους χώρους τους οποίους όμως επεν-

17 Jorge Louis Borges: «Formas de una leyenda» από τη συλλογή *Otras inquisiciones* (1952), στα ελληνικά «Μορφές ενός θρύλου» στο *Διερευνήσεις*, μετάφραση Αχιλλέας Κυριακίδης, Ύψιλον / βιβλία, Αθήνα, 1990, σελ. 137.

18 Ο ήρωας εμφανίζεται σε κάποιες σκηνές να διαβάζει την ποιητική συλλογή του Paul Eluard *Capitale de la douleur* (1926) στην οποία γίνονται αναφορές σε όλη τη διάρκεια της ταινίας. Ακόμα, κάποιες φράσεις του Άλφα 60 προέρχονται από το διήγημα του Borges από το γνωστό δοκίμιο «Nueva refutation del tiempo» (1944-1946), στα ελληνικά «Η νέα ανακατασκευή του χρόνου», στο *Διερευνήσεις*, ό.π. σελ. 163-182.

19 Στη σκηνή αμέσως μετά τη συνάντηση των ηρώων με τον Άλφα 60, με φόντο τους νυχτερινούς αστικούς αυτοκινητόδρομους ακούμε σε voice over τη φωνή του Λέμυ Κόσιον να αναφέρει τη φράση «η φωνή της όμορφης Σφίγγας»: η λέξη Σφίγγα επαναλαμβάνεται χωρίς προφανή λόγο πέντε φορές ενώ βλέπουμε ένα φανάρι του δρόμου να αναβοσβήνει. Στη συνέχεια της σκηνής ο ήρωας ρωτάει τη Νατάσα γιατί όλοι σε αυτήν την πόλη μοιάζουν τόσο δυστυχημένοι και εκείνη του απαντάει ότι είναι δυστυχημένοι γιατί δεν έχουν ηλεκτρισμό.



δύει με ανοίκειες πρακτικές εικονογράφησης (άδειοι κεντρικοί δρόμοι, έρημα εμβληματικά σημεία της πόλης, έντονα χρώματα) για να αναπαραστήσει μια δυστοπική πόλη του μέλλοντος της οποίας το πρότυπο είναι η Θήβα.

Η ταινία *Blade Runner* του Ridley Scott γυρισμένη το 1982 επίσης αποτελεί ένα ορόσημο τόσο για το είδος της επιστημονικής φαντασίας όσο και για την αναπαράσταση μιας δυστοπικής πόλης σε παρακμή. Η επανακυκλοφορία του directors' cut το 1992, λίγους μήνες μετά τις αστικές εξεγέρσεις στο Λος Άντζελες επανέφερε την ταινία στην επικαιρότητα καθώς εκείνη την εποχή χρησιμοποιήθηκε πολύ συχνά ως παράδειγμα του μεταμοντερνισμού σε θεωρητικά κείμενα κοινωνιολόγων, πολεοδόμων και αρχιτεκτόνων<sup>20</sup>. Η ταινία αυτή επίσης θεωρήθηκε ότι αναπαράγει μοτίβα, χαρακτήρες και καταστάσεις από τον *Οιδίποδα Τύραννο* από πολλούς θεωρητικούς του κινηματογράφου<sup>21</sup>. Τα βασικά αυτά μοτίβα είναι η αναζήτηση της ταυτότητας και της καταγωγής των ηρώων, το θέμα της πατροκτονίας, το μοτίβο του κεντρικού ήρωα που υποψιάζεται ότι είναι ο ίδιος αυτό που κυνηγάει, μια μορφή Σφίγγας που επιτρέπει ή απαγορεύει την είσοδο στον πλανήτη Γή, ενώ το μοτίβο της τύφλωσης και της όρασης διαπερνάει ολόκληρη την ταινία<sup>22</sup>. Έχει ενδιαφέρον το ότι τα στοιχεία που παραπέμπουν στον Οιδίποδα απουσιάζουν εντελώς από το μυθιστόρημα του Philip Dick στο οποίο στηρίζεται η ταινία<sup>23</sup>: πρόκειται για μοτίβα που εντοπίζονται αποκλειστικά στο σενάριο της ταινίας.

Η ταινία διαδραματίζεται σε ένα δυστοπικό Λος Άντζελες του 2019, μια πόλη σε απόλυτη παρακμή, η οποία συνδυάζει ένα κατεστραμμένο και διαβρωμένο αστικό τοπίο με στοιχεία υψηλής τεχνολογίας. Σε αντίθεση με την ταινία επιστημονικής φαντασίας της δεκαετίας του 1930 όπου η πίστη στην τεχνολογία, στην πρόοδο και στην επιστήμη εκφράζεται μέσα από την αναπαράσταση ενός μοντέρνου αστικού τοπίου, στη μετά-βιομηχανική εποχή το στοιχείο του μοντερνισμού πια εκφράζεται μέσα από την εικονική πραγματικότητα, ενώ ο αστικός χώρος συμβολίζει πια την εγκατάλειψη, την απώλεια, την παρακμή και την καταστροφή<sup>24</sup>.

Όπως παρατηρεί η Giuliana Bruno ο χαρακτήρας του Οιδίποδα διχάζεται εδώ σε δύο πρόσωπα, σε δύο ανθρωποειδή, τον Ray και τη Rachel δίνοντας δυο έμφυλες εκδοχές του ήρωα<sup>25</sup>.

20 Mike Davis: *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*, Metropolitan books, New York, 1998 και ιδιαίτερα το τελευταίο κεφάλαιο με τον τίτλο «Beyond Blade Runner» το οποίο κυκλοφορεί στα ελληνικά με τον τίτλο *Πέρα από το Blade Runner*, Futura, Αθήνα, 1998, David Harvey: *The Condition of Postmodernity: An enquiry into the origins of cultural change*, Basil Blackwell, Oxford, 1989, Fredric Jameson: *Archeologies of the Future: the desire called utopia and other science fictions*, Verso, London & New York, 2005, Dietrich Neumann (ed): *Film Architecture: Set design from Metropolis to Blade Runner*, Prestel Art Press, 1999.

21 Constance Penley: «Time Travel, Primal Scene and Critical Dystopia» in *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Anette Kuhn (ed) Verso, London & New York, 1990, σσ. 116-103, Marcus A. Doel & David B. Clarke: «From Ramble City to the Screening of the Eye: *Blade Runner*, Death and Symbolic Exchange», in *The Cinematic City*, David B. Clarke (ed) Routledge, London & New York, 1997, σσ. 140-168, Richard Pope: «Affects of the Gaze: Post-Oedipal desire and the Traversal of Fantasy in *Blade Runner*», in *Camera Obscura: Feminism, Culture and Media Studies*, n° 25, 2010, σσ. 69-95, Kaja Silverman, «Back to the Future» in *Camera Obscura: Feminism, Culture and Media Studies*, n° 9, 1991, σσ.108-133.

22 Εξ άλλου το ενδιαφέρον του Ridley Scott για την αρχαία τραγωδία επιβεβαιώνεται και εκ των υστέρων, από την ταινία επιστημονικής φαντασίας *Προμηθέας* που πρόκειται να κυκλοφορήσει το 2012.

23 Philip K. Dick: *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), στα ελληνικά κυκλοφορεί με τον τίτλο *Το ηλεκτρικό πρόβατο*, Εκδόσεις Παρά Πέντε, Αθήνα, 2000.

24 Πάνω σε αυτό το θέμα βλέπε επίσης Barbara Mennel: *Cities and cinema*, Routledge, London & New York, σσ. 130-134.

25 Giuliana Bruno: «Ramble City: Postmodernism and *Blade Runner*» in *Alien Zone: Cultural Theory and*

Ο Ray προσπαθεί να αλλάξει το πεπρωμένο του ως ανθρωποειδούς και να παρατείνει την περιορισμένο χρόνο ζωής του. Όταν συνειδητοποιεί ότι κάτι τέτοιο είναι αδύνατον διαπράττει το έγκλημα της πατροκτονίας, σκοτώνοντας τον δημιουργό του και κυβερνήτη της πόλης. Η Rachel είναι ένα ανθρωποειδές χωρίς όμως να το γνωρίζει: για να αποδείξει ότι είναι άνθρωπος ανατρέχει στην καταγωγή της, προσπαθώντας να πειστεί ότι οι αναμνήσεις από τη μητέρα της και από την παιδική της ηλικία είναι πραγματικές και όχι κατασκευασμένες. Στη περίπτωση της Rachel το έγκλημα που διαπράττει δεν είναι η αιμομιξία αλλά η απαγορευμένη σεξουαλική επαφή ανάμεσα σε έναν άνθρωπο και ένα ανθρωποειδές. Τέλος, ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας, ο Deckard, που είναι ο κυνηγός αυτών των μηχανών, βασανίζεται από την υποψία για το ότι πιθανόν να είναι και ο ίδιος ανθρωποειδές, ένα ενδεχόμενο που το τέλος της ταινίας αφήνει ανοιχτό. Κεντρικό μοτίβο σε όλη την ταινία είναι ένα τεστ το οποίο εντοπίζει τις εξελιγμένες αυτές μηχανές που μιμούνται την ανθρώπινη μορφή και τα ανθρώπινα συναισθήματα. Αν στο αίνιγμα της Σφίγγας η απάντηση είναι «ο άνθρωπος», το συγκεκριμένο τεστ απαντάει στο ερώτημα του αν είναι κάποιος άνθρωπος, και επιτρέπει η απαγορεύει την είσοδο στην πόλη.

Εδώ μπορούμε να διαπιστώσουμε μια διαφορά στην λειτουργία του μύθου στην Χολλυγουντιανή ταινία σε σχέση με τον κινηματογράφο του δημιουργού. Σε πολλές από τις ευρωπαϊκές ταινίες που αναφέραμε στην αρχή, αυτές οι παραπομπές στον Οιδίποδα είναι εμφανείς και αναδεικνύονται από τον σκηνοθέτη είτε με άμεσο τρόπο είτε ως κλείσιμο του ματιού στον θεατή. Στον κλασικό αφηγηματικό κινηματογράφο του Χόλλυγουντ δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο: εδώ δεν υπάρχουν παραπομπές με στόχο την κατανόηση, την ανάμνηση και την αντιπαράθεση με το αρχικό κείμενο ή τον μύθο από την πλευρά του θεατή. Το ζητούμενο εδώ δεν είναι η διακειμενική αναφορά, αλλά αντιθέτως η χρήση του μύθου ή του αρχαίου κειμένου με τέτοιο τρόπο ώστε να περάσει απαρατήρητη: ο μύθος εδώ γίνεται εργαλείο το οποίο χρησιμοποιεί η χολιγουντιανή ταινία χωρίς όμως να και να δείχνει στον θεατή τον τρόπο χρήσης αυτού του εργαλείου και χωρίς να αποκαλύπτει τον τρόπο κατασκευής της.

Η λειτουργία αυτή είναι ιδιαίτερα εμφανής στην ταινία του Steven Spielberg *Minority Report* που επίσης στηρίζεται σε μυθιστόρημα του Philip Dick. Εδώ έχουμε το θέμα του χρησμού, της μη δυνατότητας αποφυγής του πεπρωμένου, του αποπροσανατολισμού, και της τύφλωσης. Η ταινία αποτελεί μια αποστειρωμένη και συμβατική εκδοχή του Οιδίποδα, με τον κεντρικό ήρωα στο ρόλο του ντετέκτιβ που ανακαλύπτει ότι ο δολοφόνος που κυνηγάει είναι ο ίδιος<sup>26</sup>. Στην Ουάσιγκτον του 2054 όλα τα εγκλήματα προβλέπονται από κάποια χαρισματικά άτομα που κάνουν προγνώσεις και που βρίσκονται στην υπηρεσία της αστυνομίας. Ο ήρωας μαθαίνει ότι θα δολοφονήσει έναν άνθρωπο που δε γνωρίζει, ενώ όλες οι ενέργειές του προκειμένου να αποφύγει τη δολοφονία τον οδηγούν τελικά στο να την διαπράξει. Χρησιμοποιείται και εδώ το μοτίβο της τύφλωσης καθώς ο ήρωας αναγκάζεται να αφαιρέσει με χειρουργική επέμβαση τα

*Contemporary Science Fiction Cinema*, Anette Kuhn (ed), London & New York: Verso, 1990, σσ. 183-196. Ο διχασμός αυτός τους ήρωα του Οιδίποδα σε δύο άτομα διαφορετικού φύλου είναι κάτι αρκετά συχνό και το βλέπουμε και στην ταινία *Code 46* και ως ένα βαθμό στο *Minority Report* που εξετάζουμε εδώ. Ακόμα μπορεί να εντοπιστεί και στις ταινίες *Oldboy* και *Στρέλλα*.

26 Για τη σχέση *Οιδίποδα Τυράννου* και *Minority Report* βλέπε ενδεικτικά Geoffrey W. Bakewell: «The One-Eyed Man is King: Oedipal Vision in *Minority Report*» in *Arethusa*, vol.41, n° 1, 2008, σσ.95-112, Brian Sutton: «Sophocles' *Oedipus the King* and Spielberg's *Minority Report*, in *The Explicator*, vol.63, n° 4, 2005 σσ. 194-197 κ.α.

μάτια του προκειμένου να ξεφύγει από τον έλεγχο της αστυνομίας. Ωστόσο η ταινία τελειώνει με ένα happy end, που υμνεί την ελεύθερη βούληση και την δυνατότητα αλλαγής του πεπρωμένου. Έχει ενδιαφέρον το γεγονός ότι τα τρία αυτά χαρισματικά άτομα που προβλέπουν τα μελλοντικά εγκλήματα θεωρούνται μάντιες και βρίσκονται σε έναν ξεχωριστό χώρο που αν και βρίσκεται στο κτίριο της ασφάλειας αντιμετωπίζεται από όλους ως ένα ιερό μαντείο. Οι τρεις αυτοί μάντιες ονομάζονται Άγκαθα, Άρθουρ και Ντάσιελ, μια μικρή αναφορά στους τρεις θεμελιωτές του αστυνομικού μυθιστορήματος, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle και Dashiell Hammett.

Η ταινία Code 46 του βρετανού σκηνοθέτη Michael Winterbottom που γυρίζεται το 2003 περιέχει πολύ πιο σαφείς αναφορές στον Οιδίποδα Τύραννο. Εδώ εντοπίζουμε τα μοτίβα πάλι του ντετέκτιβ που έρχεται σε μια ξένη πόλη για να λύσει ένα αίνιγμα, της Σφίγγας, της δυστοπίας, της περιπλάνησης, του πεπρωμένου, της αιμομιξίας, της τύφλωσης και της εξορίας του ήρωα ως τιμωρίας για το έγκλημά του. Η βρετανική αυτή ταινία παίζει με τα όρια του κινηματογράφου του δημιουργού και τις συμβάσεις του είδους της επιστημονικής φαντασίας. Στο κοντινό μέλλον, στο οποίο τοποθετείται η ταινία, οι μεγαλουπόλεις αποτελούν αποκλειστικά τον χώρο διαβίωσης των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων ενώ οι μη προνομιούχες μάζες ζουν σε εξαθλιωμένες συνθήκες στην ερημοποιημένη περιφέρεια γύρω από τις πόλεις. Η είσοδος στις πόλεις και η μετάβαση από μια πόλη σε μια άλλη ελέγχεται από μια πολυεθνική εταιρία που ονομάζεται «Σφίγγα» («The Sphinx»), και η οποία παρέχει διαβατήρια σε όσους τηρούν τα κριτήρια της ελεύθερης πρόσβασης. Ο κεντρικός ήρωας, ο Γουίλιαμ, είναι ένας ντετέκτιβ με το χάρισμα να διαβάσει τη σκέψη των άλλων. Ταξιδεύει από το Σιάτλ στη Σανγκάη για να εξιχνιάσει ένα έγκλημα που σχετίζεται με την εταιρία της Σφίγγας. Ανακαλύπτει την ένοχη, μια νεαρή γυναίκα, τη Μαρία, με την οποία έχει μια σύντομη ερωτική σχέση και την οποία τελικά δεν καταδίδει. Λίγο αργότερα ανακαλύπτει ότι η Μαρία όχι μόνο είναι έγκυος, αλλά και ότι έχει το ίδιο DNA με τη μητέρα του, ως αποτέλεσμα κλωνοποίησης. Η σχέση αυτή αποτελεί παραβίαση του κώδικα 46 που απαγορεύει τις σχέσεις ανάμεσα σε άτομα με ένα ποσοστό κοινού γενετικού κώδικα. Οι δύο παραβάτες αυτοεξορίζονται στην ελεύθερη πόλη του Τζέμπελ Άλι, εκεί όμως η Μαρία καταδίδεται από μόνη της στην αστυνομία. Η τιμωρία για τον Γουίλιαμ είναι το σβήσιμο όλων των αναμνήσεων που έχουν σχέση με το περιστατικό, μαζί όμως με τις αναμνήσεις αφαιρείται και το χάρισμα της ενόρασης, δηλαδή μια μορφή ψυχικής τύφλωσης. Αντιθέτως η Μαρία τιμωρείται με εξορία και της απαγορεύεται οποιαδήποτε πρόσβαση στις πόλεις: θα περιπλανάται για πάντα στην έρημο που ονομάζεται «fuera», δηλαδή απλά «έξω»<sup>27</sup>.

Ο τρόπος με τον οποίο ο σκηνοθέτης αναπαριστά την δυστοπική πόλη του μέλλοντος θυμίζει την κατασκευή της Αλφαβίλ από τον Γκοντάρ, με τη χρήση πραγματικών χώρων και με τη μεταμόρφωσή τους μέσω του φωτός, αλλά και μέσω της γλώσσας. Οι ήρωες μιλάνε μια εσπεράντο που περιέχει αγγλικές, ισπανικές, γαλλικές, ινδικές και αραβικές λέξεις, και η οποία δίνει τον χαρακτήρα του ανοίκειου σε φαινομενικά οικείες καταστάσεις. Η δυστοπία προκύπτει από το γεγονός του ότι ο αστικός χώρος είναι αυστηρά ταξικά διαχωρισμένος: διασχίζο-

27 Ο διαχωρισμός ανάμεσα στον χώρο του άστεως και τον απροσδιόριστο, απειλητικό αλλά και απεριόριστο χώρο που υπάρχει έξω από την πόλη εντοπίζεται και στις τρεις ταινίες που εξετάζουμε: στο *Alphaville* ονομάζονται «οι εξωτερικές χώρες» («les pays exterieures»), στο *Blade Runner* είναι ο «έξω κόσμος» («off-world») ενώ στο *Code 46* ονομάζεται «έξω» («fuera»). Και στις τρεις ταινίες οι ήρωες στο τέλος εγκαταλείπουν την πόλη και φεύγουν προς αυτόν τον άγνωστο χώρο της εξορίας.

ντας τα σύνορα που περιφράζουν την πόλη περνάμε από τον χώρο του θριαμβεύοντος καπιταλισμού σε ερημοποιημένες περιοχές που θυμίζουν χώρες του τρίτου κόσμου, εκφράζοντας ένα ακραίο παράδειγμα της ανισομερούς ανάπτυξης της παγκοσμιοποίησης. Η πρόσβαση ή ο αποκλεισμός από αυτούς τους χώρους εξαρτάται από τη Σφίγγα.

Ιδιαίτερη σημασία έχει η χρήση των μεταβατικών χώρων στην ταινία: αεροδρόμια, σταθμοί, αυτοκινητόδρομοι, συγκοινωνιακοί κόμβοι, σταυροδρόμια, τονίζουν τη θεματική της περιπλάνησης, των ταξιδιών και των λανθασμένων κατευθύνσεων που παίρνει ο ήρωας, των τυχαίων συναντήσεων και της μη αποφυγής του πεπρωμένου. Όπως παρατηρεί και η Saskia Sassen οι παγκόσμιες μεγαλουπόλεις χάνουν την χωρική τους ιδιότητα, η απόσταση που τις χωρίζει εκμηδενίζεται και μετατρέπονται σε σταυροδρόμια, σημεία λήψης αποφάσεων και ελέγχου πάνω στο δίκτυο της παγκοσμιοποίησης<sup>28</sup>: Η Σανγκάη, το Σιάτλ και το Τζέμπελ Άλι αποτελούν τα τρία βασικά σημεία στην περιπλάνηση του ήρωα όπως η Θήβα, η Κόρινθος και οι Δελφοί. Γύρω από αυτές τις πόλεις υπάρχει η έρημος στην οποία περιπλανιέται η ηρωίδα καταδικασμένη να μένει πάντα έξω από τα όρια της πόλης, θυμίζοντας τον Οιδίποδα επι Κολωνώ. Οι έννοιες της περιπλάνησης και της παραπλάνησης είναι κεντρικές στην ταινία υπογραμμίζοντας το θέμα της αποξένωσης και του ξένου: όπως περιγράφει η Χαρά Μπακονικόλα ο Οιδίπους είναι ο ήρωας ο οποίος “*ζεί την γεωγραφική, κοινωνική, πολιτική, συναισθηματική, ηθική και γνωσιακή αποξένωση*”<sup>29</sup>.

Ως τελικό συμπέρασμα θα μπορούσαμε να κάνουμε τις εξής διαπιστώσεις: ενώ μια βασική τάση σε πρόσφατες εκδοχές του Οιδίποδα είναι η μεταφορά της τραγωδίας σε ένα σύγχρονο ρεαλιστικό πλαίσιο και ο περιορισμός της στη σχέση ανάμεσα στους δύο βασικούς ήρωες υπό την επιρροή κυρίως ψυχαναλυτικών προσεγγίσεων, η ταινία επιστημονικής φαντασίας αντιθέτως επαναφέρει την τραγωδία σε ένα μυθολογικό πλαίσιο, αναδεικνύοντας μεταφυσικά και οντολογικά ζητήματα και επαναθέτει το ερώτημα της Σφίγγας του τι είναι άνθρωπος τόσο μέσα από ζητήματα τεχνολογίας, βιολογίας αλλά και κοινωνικής ανισότητας. Ταυτόχρονα, χρησιμοποιεί τις αφηγηματικές δομές του φιλμ νουάρ και την κεντρική ιδέα του ότι ο εχθρός είναι ο ίδιος μας ο εαυτός, εμπλουτίζοντάς την με τα μοτίβα της δυστοπίας, της αλαζονίας της εξουσίας, του απολυταρχισμού, του κοινωνικού ελέγχου και της εξορίας, ανοίγοντας το πεδίο και επανεγγράφοντας το μύθο του Οιδίποδα στον κοινωνικό χώρο, επιβεβαιώνοντας τη θέση των Deleuze και Guattari που υποστηρίζουν στο βιβλίο τους *Αντι-Οιδίπους, Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια* ότι τα στοιχεία που καθορίζουν τον Οιδίποδα δεν περιορίζονται στα σημεία του ψυχαναλυτικού τριγώνου, αλλά βρίσκονται διασκορπισμένα σε όλα τα σημεία του κοινωνικού χώρου<sup>30</sup>.

28 Saskia Sassen: *The Global City, New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton New Jersey, 2001.

29 Χαρά Μπακονικόλα: «Ο εκτόπιος Οιδίπους», *Παράβασις*, τεύχος 6, εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2005, σελ.139.

30 Gilles Deleuze & Félix Guattari: *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, Continuum, London, 2009 (1972), σελ. 70.



ΚΩΝΣΤΑΝΤΖΑ ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ

## Από τις κινηματογραφικές αίθουσες της δικτατορίας στη σκηνή της επιθεώρησης

Η σχέση του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο είναι αμφίσημη και αμφίδρομη<sup>1</sup>. Η κινητικότητα μεταξύ των δύο τεχνών χρονολογείται από την Γκόλφω, την πρώτη ελληνική ταινία μυθοπλασίας. Η μεταφορά στη μεγάλη οθόνη του δραματικού ειδυλλίου του Περεσιάδη, αξιοποιώντας τα γαλλικά και ιταλικά πρότυπα, εγκαινίασε μια περίοδο γόνιμων διασταυρώσεων αλλά και συγκρουσιακών δράσεων. Ο κινηματογράφος εκμεταλλεύτηκε τη δραματική εναλλαγή των σκηνών και τη θεατρική αφήγηση<sup>2</sup>, δεν εγκλωβίστηκε, όμως, στη στερεότυπη, συχνά, αισθητική της αντίληψη. Οι πρωτοβουλίες της φιλμικής γραφής κατέληξαν σε μια διαφορετική οπτική ενώ οι τεχνικές της αποτέλεσαν πρόκληση για τη σκηνική πρακτική.

Η ελληνική κινηματογραφική βιομηχανία, μεταπολεμικά, σε αντίθεση με το δυτικοευρωπαϊκό πρότυπο και παρά τις ενστάσεις των θεωρητικών του είδους, δεν αμφισβήτησε τη θεατρική φόρμα<sup>3</sup>. Επένδυσε σε δημοφιλείς θεατρικές παραστάσεις και διαμόρφωσε μια συνέχεια στη θεματική στρατηγική της πλειοψηφίας των ταινιών. Στη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών, μάλιστα, η ανάγκη δημιουργίας ευανάγνωστων αντικαθεστωτικών μορφών διέυρνε την αλληλεξάρτηση των δύο τεχνών, με τη μορφή δανείων και αντιδανείων<sup>4</sup>, όχι μόνο από τον ελληνικό χώρο αλλά και τις διεθνείς παραγωγές.

Η επιθεώρηση, ιδιαίτερα<sup>5</sup>, διατηρούσε μια στενή σχέση με την έβδομη τέχνη. Χαρακτηριστικοί τύποι του είδους, οικείοι στους θεατές, μεταφέρθηκαν στην οθόνη την πρώτη μεταπολεμική δεκαετία και λειτούργησαν ως «ισχυρά σημεία αυτοαναγνώρισης και πρόσδεσης για το κοινό

---

1 Για τη σχέση σκηνής και οθόνης βλ. Γιάννης Σολδάτος: *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*, τόμος 2, Αιγόκερως, Αθήνα 2002, Κωνσταντίνος Κυριακός: *Από τη σκηνή στην οθόνη. Σφαιρική προσέγγιση της σχέσης του ελληνικού κινηματογράφου με το θέατρο*, Αιγόκερως, Αθήνα 2002 και Αγλαΐα Μητροπούλου: *Ελληνικός κινηματογράφος*, Επιμέλεια: Μαρία Κομνηνού, Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, 2η έκδοση, Παπαζήσης, Αθήνα 2006.

2 Τώνης Λυκουρέσης: «Από το θεατρικό κείμενο στην κινηματογραφική οθόνη» στον τόμο: *Επιστημονικές Επιμορφωτικές Διαλέξεις Ακαδημαϊκού έτους 2004-2005*, Επιμέλεια: Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Τμήμα Θεάτρου Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2006, σσ. 147-156.

3 Γιάννα Αθανασάτου: *Ελληνικός κινηματογράφος (1950-1967). Λαϊκή μνήμη και ιδεολογία*, Finatec, Αθήνα 2001, σ. 123 κε. καθώς και Άννα Πούπου: «Κινηματογραφημένο θέατρο και ελληνικός μεταπολεμικός κινηματογράφος. Από τον θεατρικό χώρο στην κινηματογραφημένη πόλη», στον τόμο: *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Επιμέλεια: Αντώνης Γλυτζουρής, Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 531-540.

4 Γρηγόρης Ιωαννίδης: «Δάνεια και αντιδάνεια: παρατηρήσεις για την αμφίδρομη σχέση του κινηματογράφου με το ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο», υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Συμποσίου «Θέατρο και Κινηματογράφος: θεωρία και κριτική», Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας-Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 2012.

5 Για τις σχέσεις κινηματογράφου και μουσικού θεάτρου στο παρελθόν, βλ. *Η Αθηναϊκή επιθεώρηση*, Επιμέλεια: Θόδωρος Χατζηπανταζής-Λίλα Μαράκα, Τόμος Πρώτος, Ερμής, Αθήνα 1977, σσ. 54-59 και Μανώλης Σειραγάκης: *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική σκηνή. Α' Τα γεγονότα και τα ζητήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 2009, ιδίως σσ. 236-243.

τους»<sup>6</sup>. Στην επταετία, οι συγγραφείς ακολούθησαν αντίστροφη πορεία. Σε περιόδους κρίσης, άλλωστε, το θέατρο τροφοδοτείται από τον δικό του χώρο ή από όμορες τέχνες για να αντιμετωπίσει το πρόβλημα του ρεπερτορίου. Επειδή ο ελληνικός εμπορικός κινηματογράφος «εξακολούθησε να λειτουργεί ως η πλέον μαζική μορφή διασκέδασης και να διατηρεί τη μεγάλη του απήχηση στις λαϊκές μάζες»<sup>7</sup> για μια τριετία (1967-1970), οι επιθεωρησιογράφοι εκμεταλλεύτηκαν την απήχηση του. Ενομάτωσαν τη θεματολογία και την τυπολογία του, προσάρμοσαν τα τεχνικά μέσα του στα δικά τους δεδομένα και υιοθέτησαν τους υποκριτικούς κώδικές του.

Τα νούμερα δανείζονταν στοιχεία από τις ταινίες, που απευθύνονταν στα ίδια κοινωνικά στρώματα με την επιθεώρηση και αποτελούσαν, ίσως, την ασφαλέστερη επιλογή για την επίτευξη της λαϊκής πρόσληψης. Η μνεία, με σαφήνεια, στις ταινίες αναφοράς ήταν εμφανής στον τίτλο του νούμερου και στον πρωταγωνιστικό ρόλο<sup>8</sup>. Οι συγγραφείς, ωστόσο, έπαιρναν αρκετές ελευθερίες απέναντι στο πρωτότυπο σενάριο, το υπονόμευαν για ψυχαγωγικούς λόγους ή το ανασημαιοδοτούσαν για την επίτευξη ενός στοιχειώδους, έστω, πολιτικού σκόμματος. Εξετάζοντας τέσσερις διαφορετικές σκηνικές εκδοχές σεναρίων από επιθεωρήσεις της επταετίας, ανιχνεύονται οι σχέσεις και τα υπόγεια ρεύματα της κινηματογραφικής δραστηριότητας και της επιθεωρησιακής γραφής σε κρίσιμες, ιστορικά, περιόδους.

Η σάτιρα της επιθεώρησης δεν υπήρξε αποκαλυπτική, συχνά, ήταν συνειδητά επιφανειακή<sup>9</sup>, η χρονική συγκυρία, ωστόσο, δεν επέτρεπε ούτε τον κατ' επίφαση πολιτικό σχολιασμό. Τα κείμενα, επομένως, περιορίζονταν σε ειρωνικά σχόλια για πρόσωπα του καλλιτεχνικού σιναιφιού και επιστρατεύονταν ηθοποιοί, που διέθεταν επικοινωνιακό χάρισμα, για να περάσουν στην πλατεία αποτελεσματικότερα τα, αμφιβόλου γούστου, μηνύματά τους. Το νούμερο με τον αναγνωρίσιμο τίτλο *Το κορίτσι του Λούνα παρκ* από την επιθεώρηση *Μη χειρότερα* των Αλέκου Σακελλάριου-Γιώργου Τζαβέλλα, δύο συγγραφέων με μεγάλη κινηματογραφική εμπειρία, το καλοκαίρι του 1968 στο θέατρο «Μετροπόλιταν», παρέπεμπε στην ομότιτλη ταινία του Κώστα Καραγιάννη με την Αλίκη Βουγιουκλάκη και τον Δημήτρη Παπαμιχαήλ<sup>10</sup>. Ο Σταύρος Παράβας, ντυμένος με ασημένιο μίνι φόρεμα και μπότες, εμφάνιση, που θυμίζει την Αλίκη Βουγιουκλάκη στο *Αχ αυτή η γυναίκα μου*, και με μαθητική ποδιά στη συνέχεια, όπως στο *Ξύλο*

6 Γιάννα Αθανασάτου: ό.π., σ. 338.

7 Μαρία Κομνηνού: «Τηλεόραση και κινηματογράφος: η διαμάχη για την ηγεμονία στην περίοδο της δικτατορίας 1967-1974», στον τόμο: *Η Δικτατορία 1967-1974. Πολιτικές πρακτικές-Ιδεολογικός λόγος-Αντίσταση*, Εισαγωγή-Επιμέλεια: Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης, Ελληνική Εταιρεία Πολιτικής Επιστήμης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σσ. 174-183, εδώ 178.

8 Ένδεικτικά αναφέρονται οι τίτλοι τριών κινηματογραφικών ταινιών και τα αντίστοιχα επιθεωρησιακά νούμερα, που γράφτηκαν λίγους μήνες μετά την πρώτη προβολή: «Μια κυρία στα μπουζούκια» από την ομότιτλη ταινία του Γιάννη Δαλιανίδη (1.1.1968) στην επιθεώρηση των Μ. Τραϊφόρου-Ν. Ελευθερίου: *Άκου... βλέπε...* το καλοκαίρι του 1968, «Η δασκάλα με τα ξανθά μαλλιά» από την ομότιτλη ταινία του Ντίνου Δημόπουλου (27.10.1969) στην επιθεώρηση των ιδίων συγγραφέων *Η ώρα πλησίασε το χειμώνα του 1969*, «Τι έκανες στον πόλεμο Θανάση» από την ομότιτλη ταινία του Ντίνου Κατσουρίδη (11.10.1971) στην επιθεώρηση των Π. Παπαδούκα-Κ. Καραγιάννη-Ν. Καμπάνη-Στ. Σακελλάρι: *Για μένα... για σένα... για όλους* το χειμώνα του 1971.

9 Για τη σχέση επιθεώρησης και πολιτικής βλ. Λίλα Μαράκα: «Η ελληνική επιθεώρηση ως πολιτικό θέατρο» και «Επιθεώρηση: είδος υπό εξαφάνιση» στον τόμο: *Δράμα και Παράσταση. Μελετήματα για το Νεοελληνικό Θέατρο*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σσ. 165-197 και 199-216 αντίστοιχα. Διαφορετικές απόψεις εκφράζει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Επιθεώρηση, το πολιτικό μας θέατρο», στον τόμο: *Κλειδιά και κώδικες θεάτρων, ΙΙ. Ελληνικό Θέατρο*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1984, σσ. 63-70.

10 Η ταινία, σε σενάριο Λάκη Μιχαηλίδη και μουσική Γιώργου Κατσαρού, ήταν παραγωγή της Καραγιάννης-Καραντζόπουλος Α.Ε. και βγήκε στις αίθουσες στις 25.3.1968 (483.299 εισιτήρια).

βγήκε απ' τον παράδεισο, σχολίαζε τη δροσερή, χαριτωμένη παρουσία και τη μαθητική αιωνιότητα της πρωταγωνίστριας.

Η δεκαετία του '60 θεωρείται η «χρυσή» εποχή του ελληνικού κινηματογράφου<sup>11</sup>, στη διάρκεια της οποίας εδραιώνεται το ελληνικό star system. Οι δύο ηθοποιοί στήριξαν τους μηχανισμούς του με τις συνεντεύξεις, τις κοσμικές εμφανίσεις, καθώς και την υπερέκθεση της προσωπικής τους ζωής<sup>12</sup>. Οι συγγραφείς, από τη δική τους πλευρά, αντιμετώπισαν επιφυλακτικά αυτήν τη δημόσια συμπεριφορά και δανείστηκαν τον τύπο της μαθήτριας, «καθαρό προϊόν της κινηματογραφικής μυθολογίας»<sup>13</sup>, για να καταθέσουν ένα κείμενο, με εύπεπτα, χωρίς ιδιαίτερες διανοητικές απαιτήσεις, αστεία, κοινωνικά ανεκτά, με άκομπες αιχμές για την ηλικία και πικρόχολα σχόλια για τον μικρόκοσμο της πρωταγωνίστριας. Ο μέσος θεατής, που γνώριζε μέσα από τις παραθεατρικές στήλες του ημερήσιου και περιοδικού τύπου ιδιωτικές στιγμές του ζευγαριού, διασκεδάζε με τη σκηνική πρόταση της παρενδυσίας και της αντιστροφής των ρόλων. Ο Αλέκος Σακελλάριος, δημιουργός της μαθήτριας Λίζας Παπασταύρου, επιχειρήσει να ανατρέψει το κινηματογραφικό μοντέλο της γυναίκας γατούλας, προσαρμόζοντάς το στις «αδηφάγες» απαιτήσεις του επιθεωρησιακού κοινού. Η σύγχρονη πραγματικότητα έβρισκε ενήλικη πλέον τη Λίζα-Αλίκη, η ίδια, όμως, παρέμενε δέσμια της επιτυχίας του παρελθόντος. Ήταν πλέον μια δυναμική ηθοποιός, η οποία υιοθέτησε τον αστικό τρόπο ζωής και τα καταναλωτικά πρότυπά του και παράλληλα συντηρούσε τον άκομπσο και εριστικό σύζυγό της.



Ο Σταύρος Παράβας στο επίμαχο νούμερο. Πηγή: Περιοδικό *Εικόνες*, 12.7.1968, σ. 33.



Η Αλίκη Βουγιουκλάκη στο *Αχ αντή η γυναίκα μου*. Πηγή: *Θέατρο* 1967, σ. 44.

11 Χρήστος Α. Δερμεντζόπουλος: *Ο ελληνικός λαϊκός κινηματογράφος (1950-1975)*, Οντοπία, τ. 90, 2011, σσ. 141-153. <http://u-topia.gr/issues/90/141> (Ημερομηνία πρόσβασης 25.8.2011).

12 Για τη σχέση των κινηματογραφικών ειδώλων και της κοινωνίας βλ. Richard Dyer: *Heavenly bodies: film stars and society*, Second edition, Routledge, London 2004 και Christine Gledhill (Editor): *Stardom: Industry of Desire*, Taylor and Francis e-Library, London 2005.

13 Αθανασάτου, ό.π., σ. 233.



|   |   |
|---|---|
| <p>Η πιο καλή μαθήτριά<sup>14</sup><br/>         ήμουνα στις ταινίες,<br/>         και κάνω την μαθήτριά<br/>         δυο-τρεις ...δεκαετίες!<br/>         Αλλά τα χρόνια πέρασαν<br/>         και μπήκα σε μπελάδες<br/>         που οι άλλες συμμαθήτριες<br/>         γινήκανε...γιαγιάδες.<br/>         .....</p> | <p>Δημήτρη μου, Δημήτρη μου<br/>         σου τόδωσα το σπίτι μου,<br/>         σουδωσα κάθε ακίνητο,<br/>         σου πήρα κι αυτοκίνητο<br/>         Σαν βαρελάκι είναι χοντρό,<br/>         το παλληκάρι που αγαπώ!<br/>         Κι είναι χοντρό,<br/>         τόσο χοντρό,<br/>         να τ' αγκαλιάσω δεν μπορώ!</p> |
|---|---|

Η υποδοχή του επίμαχου νούμερου ήταν εξαιρετικά θετική. Ο Άγγελος Δόξας έκανε λόγο για «ανάλαφρη σάτιρα και μερικούς πνευματικούς σπινθηρισμούς»<sup>15</sup> ενώ ο Θόδωρος Κρητικός υπερθεμάτιζε: «Υπάρχει ένα σκετς στη νέα επιθεώρηση του Μετροπόλιταν που επισκιάζει με τη λάμψη του όλα τ' άλλα, όπως τ' ολοκάθαρο, σκληρό διαμάντι επισκιάζει τους πολύχρωμους ημιπολύτιμους λίθους. Είναι η ώρα που βγαίνει ο Σταύρος Παράβας... Η αριστοτεχνική ακρίβεια της μίμησης σε συνδυασμό με την αδίσταχτη κακεντρέχεια της σάτιρας θα πρέπει χωρίς άλλο να ξυπνούν προς στιγμήν απ' τον βαθύ γεροντικό της ύπνο, τη Μούσα της αθηναϊκής επιθεωρήσεως»<sup>16</sup>. Το κινηματογραφικό παραμύθι δεν είχε θέση σ' ένα θεατρικό είδος, που διογκώνει γεγονότα και καταστάσεις. Άλλωστε, όπως τόνισε ο Κωστής Μπαστιάς «η σάτιρα σάτιραν και χιούμορ επικαλείται. Η ευρυχωρία πνεύματος και αισθήματος έχουν αμέριστον την επιδοκμασίαν της δημοσίας γνώμης»<sup>17</sup>. Το ζευγάρι όφειλε να γνωρίζει αυτήν την πάγια σατιρική μέθοδο και να μην προσφύγει στη δικαιοσύνη, επικαλούμενο παραβίαση της προσωπικής του ζωής και υπέρβαση των ορίων της ευπρέπειας<sup>18</sup>.

14 Θόδωρος Κρητικός: «Και μη χειρότερα», *Ακρόπολις*, 19.6.1968, σ. 4

15 Άγγελος Δόξας: «Δύο Επιθεωρήσεις, Στο "Μετροπόλιταν", στο "Θέατρο Κήπου"», *Ελεύθερος Κόσμος*, 26.6.1968, σ. 2.

16 Θόδωρος Κρητικός: «Και μη χειρότερα», *Ακρόπολις*, 19.6.1968, σ. 4

17 Κωστής Μπαστιάς: «Η σάτιρα», *Βραδινή*, 9.7.1968, σ. 1.

18 Οι δύο πρωταγωνιστές κατέθεσαν μήνυση στο Μονομελές Πλημμελειοδικείο εναντίον των συγγραφέων καθώς και εναντίον του θεατρικού επιχειρηματία Τ. Μακρίδη. (Στιγμιότυπα από τη δίκη, μεταξύ άλλων, στις εφημερίδες *Έθνος*, 8 & 9.7.1968, *Βραδινή*, 8.7.1968, *Το Βήμα* 9.7.1968). Οι κατηγορούμενοι καταδικάστηκαν για εξύβριση, λόγω και έργω, σε φυλάκιση 100 ημερών και χρηματική αποζημίωση 16.000 δραχμών. Τελικά τον Φεβρουάριο του 1969 στο Εφετείο, μετά από δήλωση των συγγραφέων ότι «η καλοπροαίρετος σάτιρά των παρεξηγήθη ενώ αυτή δεν είχε πρόθεσιν να θίξη τους μηνυτάς των με τους οποίους συνδέονται δια παλαιάς, εγκαρδίου φιλίας», ο Δημήτρης Παπαμιχαήλ, ο οποίος εκπροσωπούσε και την εγκυμονούσα σύζυγό του, απέσυρε την μήνυση (*Βραδινή*, 11.2.1969, σ. 2).



Απόσπασμα από την ολοσέλιδη αλληγορική *Οδύσσεια* του ΚΥΡ με θέμα τη δίκη των συγγραφέων της επιθεώρησης. *Ο Οδυσσεύς στο νησί των Φαιάκων*, *Εικόνες*, τχ. 621, 26.7.1968, σ. 82.

Η ιδιαίτερη προβολή της δίκης, οι γελοιογραφίες και ο θόρυβος, που ακολούθησε, συνετέλεσαν στην αύξηση του αριθμού των θεατών, που έσπευσαν να δουν από κοντά τον Παράβα-Βουγιουκλάκη, μολοντί κόπηκαν ορισμένες κακοπροαίρετες αναφορές, μετά από τη δικαστική απόφαση<sup>19</sup>. Η τακτική των συγγραφέων<sup>20</sup>, πάντως, να στρέψουν το ενδιαφέρον τους στην ιδιωτική ζωή του ζευγαριού οδήγησε σ' ένα νούμερο που ικανοποιούσε την ηδονοβλεπτική διάθεση του κοινού, στοιχείο, που αξιοποίησε τα επόμενα χρόνια η τηλεόραση. Το άλλοθι των λογοκριτικών παρεμβάσεων και η επιταγή της εμπορικότητας νομιμοποιούσαν τον χειρισμό και την προβολή ανάλογων θεμάτων.

Η επιτυχία, που γνώρισε το *Κορίτσι του Λούνα παρκ*, επηρέασε τον Μίμη Τραϊφόρο και τον Ναπολέοντα Ελευθερίου. Έγραψαν το νούμερο *Η Τζένη διαμαρτύρεται* για τον Νίκο Σταυρίδη στην επιθεώρηση *Άκου βλέπε* του θεάτρου «Βέμπο», το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς. Ο τίτλος παρέπεμπε στην Τζένη Καρέζη και ήταν εμπνευσμένος από την ταινία *Αγάπη και Αίμα* του Νίκου Φώσκολου<sup>21</sup>. Ο ηθοποιός, με μπότες ιππασίας, δίπλα σ' ένα άλογο, θύμιζε μια χαρακτηριστική σκηνή της ταινίας, ο τίτλος της οποίας δεν προσφερόταν για ψυχαγωγικά θεάματα.

19 Οι αναφορές, που κόπηκαν, αφορούσαν το θέμα της μητρότητας και της αλαζονικής συμπεριφοράς της Βουγιουκλάκη προς συναδέλφους της.

20 Η Βουγιουκλάκη απέδωσε σε ιδιοτελείς σκοπούς την «υβριστική» επίθεση εναντίον της, υποστηρίζοντας ότι ήταν αποτέλεσμα του θυμού των Σακελλάριου-Μακρίδη γιατί ματαιώθηκε η καλοκαιρινή συνεργασία τους (*Πρώτο*, τχ. 423, 26.7.1968- τχ. 426, 16.8.1968).

21 Η ταινία, σε σενάριο Νίκου Φώσκολου και μουσική Κώστα Καπνίση ήταν παραγωγή της Φίνος Φιλμ και βγήκε στις αίθουσες στις 4.3.1968 (381.554 εισιτήρια).



Η Τζένη Καρέζη σε σκηνή από την ταινία *Αγάπη και Αίμα*. Πηγή: Ταινιοθήκη της Ελλάδος  
<http://www.tainiothiki.gr/v2/photo/view/78/163/>



Ο Νίκος Σταυρίδης στο νούμερο «Η Τζένη διαμαρτύρεται». Πηγή: *Θέατρο* 1968, σ. 71.

Οι δύο συγγραφείς, με αφορμή μια πρόσφατη συνέντευξη της Καρέζη, που επιδοκίμασε την προσφυγή στη δικαιοσύνη των συναδέλφων της, δηλώνοντας ότι είναι «παροδική κρίση η σάτιρα των ηθοποιών»<sup>22</sup>, κατέληξαν σ' ένα νούμερο, το οποίο θεωρήθηκε ως «το καλύτερο απ' όλα τ' ανάλογα... με πολύ φινό χιούμορ, προσεγμένο μέχρι την τελευταία σατιρική λεπτομέρεια»<sup>23</sup>. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, όμως, αμφισβήτησε αυτές τις εκτιμήσεις αλλά κατέθεσε μια προσωπική του εμπειρία, που αποκαλύπτει την υπέρβαση του ηθοποιού: «κάποια στιγμή και ενώ προφανώς το νούμερο δεν είχε τελειώσει, ο Σταυρίδης άρπαξε τη γυναικεΐα περούκα που φορούσε, πέρασε το χέρι του πάνω απ' τα βαμμένα χείλη, κοίταξε το κοινό και είπε: “Εκεί που καταντήσαμε, τρωγόμαστε μεταξύ μας”»<sup>24</sup>. Κριτική του κειμένου, αυτοκριτική, υπαινιγμός για τις παρεμβάσεις της εξουσίας και τον ευτελισμό των ιδεών. Ο ηθοποιός, στο βασίλειο της επιθεωρησιακής σκηνής, αυτοσχεδιάζει, σχολιάζει, απομακρύνεται από το κείμενο σε πείσμα των δημιουργών και συμπαρασύρει το κοινό. Σε εποχές κρίσης αποδεικνύεται ότι «μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ υποκριταί».

Και στις δύο περιπτώσεις, διαπιστώνεται μια συγκεκριμένη στοχοθεσία. Οι ιδεολογικές παράμετροι εστιάζονταν στην κριτική του βενετισμού ενώ η αισθητική ομοιομορφία επέβαλλε τη σάτιρα των δημοφιλών πρωταγωνιστριών από άνδρες συναδέλφους τους. Οι δηκτικές, συχνά, αναφορές για την αλαζονεία και το ναρκισσισμό μη επιθεωρησιακών ηθοποιών, που μονοπωλούσαν τα εξώφυλλα των εβδομαδιαίων περιοδικών, δεν ήταν πρωτότυπες. Τα κείμενα, όμως, ήταν εύληπτα και εναρμονίζονταν με τις απαιτήσεις του κοινού, που ακόμα εφυσούχαζε και έδειχνε ανοχή απέναντι στα πολιτικά τεκταινόμενα.

Η χαλάρωση του λογοκριτικού κλοιού τα επόμενα χρόνια και η συνειδητοποίηση της πολιτικής κατάστασης από την πλειοψηφία των θεατών επέτρεψαν μεγαλύτερη ευελιξία και περισ-

22 Συνέντευξη της Τζένης Καρέζη στον Βύρωνα Μακρίδη (*Πρώτο*, τχ. 428, 30.8.1968, σσ. 6-8). Ο Αλ. Σακελλάριος και ο Γ. Τζαβέλλας κατέθεσαν μήνυση εναντίον της Καρέζη για συκοφαντική δυσφήμιση, αλλά, μετά την ανάκληση ορισμένων επίμαχων φράσεων, την απέσυραν (ΓΑΡ [Τηλέμαχος Γάριος]: «Οι φίλοι συμφιλιώθηκαν», *Βραδινή*, 13.1.1969, σ. 2).

23 Άγγελος Δόξας: «Ακου... βλέπε...», *Ελεύθερος Κόσμος*, 8.8.1968, σ. 2. Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκε και η κριτική του Γιάννη Παράσχου, *Εμπρός*, 24.8.1968, σ. 2. Δυστυχώς δεν βρέθηκε κάποιο απόσπασμα από το νούμερο.

24 Κώστας Γεωργουσόπουλος: ό.π., σ. 70.

σότερες προτάσεις επιφανειακής, πάντοτε, κριτικής του καθεστώτος. Οι συγγραφείς, για να ανανεώσουν τη θεματολογία τους, πειραματίστηκαν με μια αμερικάνικη ταινία. *Ο Βιολιστής στη στέγη* στην επιθεώρηση *Αναμείνατε στο ακουστικό σας* των Παναγιώτη Παπαδούκα, Κώστα Καραγιάννη, Νίκου Καμπάνη και Βύρωνα Μακρίδη<sup>25</sup> στο θέατρο «Μετροπόλιταν» το καλοκαίρι του 1972 με τον Γιώργο Κωνσταντίνου αποτέλεσε μια ενδιαφέρουσα πρόταση. Η ομότιτλη ταινία του Norman Jewison<sup>26</sup>, προβαλλόταν στις Ηνωμένες Πολιτείες από το Νοέμβριο του 1971 αλλά δεν είχε βγει ακόμη στις αθηναϊκές αίθουσες<sup>27</sup>. Ο πρωταγωνιστής της Chaim Topol, όμως, επισκέφθηκε αρκετές φορές την ελληνική πρωτεύουσα<sup>28</sup> και έδωσε συνεντεύξεις για το θέμα της ενώ το Κρατικό Θέατρο Άγκυρας ανέβασε το ομότιτλο μιούζικαλ στο Σκυλίτσειο του Πειραιά το καλοκαίρι του 1970<sup>29</sup>.

Παρά τις άμεσες και έμμεσες αυτές αναφορές, σε αντίθεση με το *Κορίτσι του Λοννα Παρκ*, ο μέσος θεατής δεν γνώριζε την ιστορία, ξαφνιαζόταν όταν άκουγε τη μουσική εισαγωγή του *Βιολιστή* και διαπίστωνε ότι ο τίτλος κυριολεκτούσε. Η αυλαία άνοιγε σιγά σιγά, το κανόνι φώτιζε το πρόσωπο του ηθοποιού και το βιολί, ενώ αυτός ήταν καθισμένος στη στέγη μιας καλύβας. Αλλά και ο πληροφορημένος θεατής αναρωτιόταν πώς ήταν δυνατόν η μπεκετική, παραλογική φιγούρα του Τενγε να προσαρμοσθεί σε άλλο ειδολογικό περιβάλλον και να διατηρηθούν ελάχιστες, έστω, αναλογίες με το αρχικό κείμενο, το οποίο στηριζόταν στις παραδόσεις ενός εβραϊκού χωριού στην Ρωσία, και στην ακατάλυτη δύναμη επιβίωσης των κατοίκων του παρά τους διωγμούς του τσάρου το 1905.

Ο Γιώργος Κωνσταντίνου, ηθοποιός «που μπορεί να θυμίζει σε κίνηση Ζακ Τατί, λεπτομέρεια Πιερ Εταιξ ή και τίποτε»<sup>30</sup>, δεν είχε καμιά ομοιότητα με την πληθωρικότητα του Ισραηλίτη ηθοποιού. Στο διάλογο με το βιολί του, ο συνομιλητής του σχολίαζε με τους ήχους του, επίκαιρα συμβάντα, χωρίς χυδαιότητες, φωνασκίες και κακόγουστες υπερβολές. Η σάτιρα δεν ήταν καυστική, οι υπαινιγμοί, ωστόσο, που ακούγονταν ήταν αρκετά εύγλωττοι:

Το πολύ σε δύο έτη... (βιολί)  
 ναι, το πολύ σε δύο έτη... (βιολί)  
 θάχη μάθει ελληνικά ο Πολέττι... (βιολί)  
 μα τι νόμιζες... πού πήγε το μυαλό σου... α και κάτι άλλο...

25 Το συγκεκριμένο νούμερο υπήρχε και στην επιθεώρηση *Σήμερα...σήμερα...σήμερα*, που διαδέχτηκε το *Αναμείνατε στο ακουστικό σας* στο θέατρο «Μετροπόλιταν». Εξαιτίας της επιτυχίας του, το καλοκαίρι της επόμενης χρονιάς, προσαρμόστηκε επί το ελληνικότερον: «Ο Μπουζουξής στη στέγη» με τον Αλέκο Λειβαδίτη στην επιθεώρηση των ιδίων συγγραφέων *Η Θεία Όλγα ξέρει*.

26 *Fiddler on the roof*, μουσική Jerry Bock, σενάριο Joseph Stein. Η ταινία βγήκε στις αμερικάνικες αίθουσες στις 3.11.1971.

27 *Ο Βιολιστής στη στέγη* προβλήθηκε στο «Ράδιο Σίτυ» στις 6.10.1972.

28 Η τελευταία επίσκεψή του ήταν στις 30.3.1972, όταν έρχεται οικογενειακώς στην Αθήνα και προβάλλεται ιδιαίτερα η παρουσία του, «Αθηναϊκά 24ωρα του Τοπόλ» (*Τα Σημερινά*, 1.4.1972, σ. 4).

29 Οι παραστάσεις στο Σκυλίτσειο (νυν Βεάκειο) διήρκεσαν από τις 3 έως τις 12 Ιουλίου 1970.

30 Γιάννης Βαρβέρης: «Θεώρηση της επιθεώρησης. Οι βετεράνοι ηθοποιοί, οι απόγονοι και οι επίγονοι», *Η Κρίση του Θεάτρου Γ'*, Σοκόλης, Αθήνα 1995, σ. 198.

Το Σεπτέμβριο έρχεται απ' το Παρίσι... (βιολί)  
 το Σεπτέμβριο έρχεται απ' το Παρίσι... (βιολί)  
 ο Λελούς με τον Παράβα<sup>31</sup> μια ταινία να γυρίση... (βιολί)<sup>32</sup>.

Οι προσδοκίες που δημιουργούνταν για την ανατροπή της χούντας με τις πρώτες αναφορές σε μελλοντικό χρόνο και τόπο, σύντομα διαψεύδονταν αφού συνοδεύονταν από λεκτικές διευκρινίσεις και τους σκωπτικούς ήχους του βιολιού ενώ συνδυάζονταν με μελλοντικά σχέδια, που ήταν αμφίβολο αν υλοποιηθούν. Η εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας από τον ελληνοποιημένο Αργεντινό τερματοφύλακα του Ολυμπιακού αλλά και η επικείμενη συνεργασία του γάλλου σκηνοθέτη Claude Lelouch με το Σταύρο Παράβα αποτελούσαν ευσεβείς πόθους, που δεν πραγματοποιήθηκαν. Βέβαια το κείμενο, εν τέλει, λειτούργησε προφητικά αφού σε δυο χρόνια η χούντα ανατράπηκε και ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, ερχόμενος από το Παρίσι, ανέλαβε την πρωθυπουργία.

Το υποδόριο ειρωνικό ύφος του ηθοποιού σε συνδυασμό με τη σχολιαστική δυναμική του βιολιού κρατούσαν σε εγρήγορση τους θεατές. Οι συγγραφείς, στη συνέχεια, προχωρούσαν σε συνειρμούς με τις αναιμικές και αφελείς ιστορίες του δημοφιλέστερου σήριαλ της εποχής, του *Αγνώστου πολέμου*, και αναρωτιούνταν για τη διάρκεια του φαινομένου τραγουδώντας πάνω στη μουσική του *Βαρτιστικού* του Θεόφραστου Σακελλαρίδη.

Συνταγματάρχα μου είστε γόης χαριτωμένος,

Η Ελλάδα πονεί για σας

Τηλεόραση βλέπει και κλαίει

Μαντηλάκι κρατά

Τον Βαρτάνη κυττά

Πούχει σκίσει το Παϊύτον Πλαίη

Πού θα πάη αυτό το βιολί

Πόσα χρόνια θα παίξη ακόμα

Ερωτώ κι απορώ

Πόσο ακόμα καιρό

Θα χορεύουμε αυτόν τον χορό;

Η μακροβιότητα των τηλεοπτικών σειρών, ελληνικών και αμερικάνικων<sup>33</sup>, επέτρεπε τη συνέχιση των παραβολικών αναφορών. Το κοινό βρισκόταν σε εγρήγορση πλέον, διέκρινε τα υπονοούμενα και επιβίωνε μέσα σε μια γενικότερη αμηχανία, υπομένοντας τις ακραίες συμπεριφορές του καθεστώτος, όπως ο Τενγε άντεξε στις τσαρικές διώξεις ελπίζοντας σε ευνοϊκότερες εξελίξεις. Η μεγάλη επιτυχία του νούμερου δικαίωσε τη στροφή στις ξένες παραγωγές, οι οποίες πλέον αποτελούσαν, μετά την πτώση του ελληνικού εμπορικού κινηματογράφου, τη νέα δεξαμενή θεμάτων<sup>34</sup>.

Η έβδομη τέχνη ενέπνευσε και τους νεώτερους συγγραφείς, που ενηλικιώθηκαν σε μια περίοδο γενικότερου αναβρασμού, εξεγείρονταν εναντίον της κυρίαρχης καλλιτεχνικής δραστηριότητας και αναζητούσαν τρόπους αμφισβήτησης των παραδοσιακών θεατρικών μορφών. Οι θεατές τους, περισσότερο πολιτικοποιημένοι, με γνώση των γεγονότων του Μάη του 68,

31 Ο τύπος της εποχής αναφερόταν σε πρόταση, που έγινε στο Σταύρο Παράβα να πρωταγωνιστήσει σε ταινία του Claude Lelouch. Μάλιστα το ρεπορτάζ της *Βραδυνής* (5.1.1972, σ. 2) έκανε λόγο για μια ταινία με συμπρωταγωνίστρια την Geneviève Bujold.

32 Το κείμενο της επιθεώρησης βρίσκεται δακτυλόγραφο στο Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου-Θεατρική Βιβλιοθήκη (782.81 ANA). Ευχαριστώ θερμά τον Κώστα Γεωργουσόπουλο για την ευγενική παραχώρησή του.

33 Το *Reyion Place* ήταν από τις μακροβιότερες αμερικάνικες σαπουνόπερες στην ελληνική τηλεόραση (1968-1973). Ο *Αγνώστος πόλεμος* με 226 εβδομαδιαία επεισόδια διήρκεσε τρία χρόνια (1971-1974) και ήταν η δημοφιλέστερη τηλεοπτική σειρά της εποχής.

34 Ενδεικτικά αναφέρονται το «Καμπαρέ» στις επιθεωρήσεις των Γ. Λαζαρίδη-Ν. Ελευθερίου *Πού να βρούμε*

της άνοιξης της Πράγας και του πολέμου στο Βιετνάμ, είχαν μεγαλύτερη εμπειρία και περισσότερες απαιτήσεις από το προσφερόμενο θέαμα. Η ομάδα του Ελευθέρου Θεάτρου ανήκε σ' αυτήν ακριβώς τη γενιά, που δοκίμαζε τις δυνάμεις της στο είδος, επιχειρώντας μια διαφορετική προσέγγιση της επιθεωρησιακής φόρμας, το καλοκαίρι του 1973<sup>35</sup>.

Το Ελεύθερο Θέατρο στο *Και συ κτενίζεσαι* μετέφερε στο Άλσος Παγκρατίου το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* του Bernardo Bertolucci<sup>36</sup> επιχειρώντας να απορρίψει τον αστικό καθωσπρεπισμό. Η ταινία δεν είχε προβληθεί στην Αθήνα<sup>37</sup>, η χουντική λογοκρισία δεν επέτρεπε, άλλωστε, τέτοιου τύπου θεάματα<sup>38</sup>, αλλά περιβαλλόταν από έναν μύθο. Το νεανικό κοινό του συγκεκριμένου θιάσου, όμως, ήταν υποψιασμένο και ενημερωμένο καλλιτεχνικά από την προβολή σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Το αισθησιακό περιβάλλον του Παρισιού μεταφερόταν στο Κουρδιστάν, επομένως ο τίτλος προσαρμοζόταν σ' ένα vulgaire περιβάλλον και γινόταν *Τελευταίο ταγκό στο Κουρδιστάν*. Η Υβόννη Μαλτέζου και ο Κώστας Στυλιάρης, η Μαρία και ο Μάρλον, προσπαθούσαν να αντικαταστήσουν τους διαλόγους στην επίμαχη τολμηρή σκηνή της ταινίας για να παιχτεί στο Κουρδιστάν, δηλαδή στην Ελλάδα και αναρωτιούνταν πώς θα προσαρμοσούν στα ελληνικά δεδομένα το κείμενο:

Μάρλον: Την ώρα, που όπως σωστά είπες, θα με ρωτήσεις κουρδιστανικός ή ξένος, εγώ θα σου απαντήσω «Δεν υπάρχουν κουρδιστανικοί δάκτυλοι. Όλοι οι δάκτυλοι εισάγονται από το εξωτερικό και κινούνται από έξω προς τα μέσα.

Μαρία: Αααα!

Μάρλον: Τώρα ξέρεις. Οι δάκτυλοι είναι ξενοκίνητοι. Ε, κι εσύ θα μου κάνεις..

Μαρία: Αμμμ. Έχω εμπιστοσύνη στα κουρδιστανικά χέρια.

Οι δυο εραστές κατέληγαν τραγουδώντας πάνω στη μουσική του Λουκιανού Κηλαηδόνη:

Στο Κουρδιστάν αν θέλεις να προκόψεις

Τα δάχτυλά σου πρέπει να κόψεις

Και ξενοκίνητες δυνάμεις να μη δρουν

Τα δάχτυλά σου πρέπει να κοπούν<sup>39</sup>.

---

αρχηγό, το 1972 και *Η Θεία Όλγα ξέρει*, το 1973 από την ομότιτλη ταινία του Bob Fosse καθώς και «Ο Νονός» στην επιθεώρηση των Γ. Λαζαρίδη-Ν. Ελευθερίου *Η Ελλάς ξαναψηφίζει* το 1973 από την ομότιτλη ταινία του Francis Ford Coppola.

35 Πλάτων Μαυρομούστακος: «Άτακτη σκηνή και Ελεύθερο Θέατρο», *Καθημερινή*, Ένθετο *Επτά Ημέρες*, Επιμέλεια αφιερώματος; Πέγκυ Κουνενάκη, 5.4.1998, σσ.19-21

36 *Ultimo tango a Parigi / Last tango in Paris*, σενάριο: Bernardo Bertolucci. Η ταινία βγαίνει στις αμερικάνικες αίθουσες στις 7.2.1973.

37 «Αυτή την ταινία δεν θα τη δούμε. *Τελευταίο Ταγκό*: έργο μεγάλης τέχνης ή τρομερό πορνογράφημα;», Αποκλειστικότητα *New York Times-Ταχυδρόμος*, τχ. 986, 3.3.1973, σσ. 50-54).

38 Παρά τις, περί ηθικής, διακηρύξεις του καθεστώτος, το 1973 παρατηρείται υπερπροσφορά αισθησιακών τίτλων, όπως *Groupie girl* (*Γκρουπίε, Αχόρταγη για έρωτα*), *Girls of shame* (*Κορίτσια της ντροπής στην πανσιόν της ακολασίας*), *Όργια σε τιμή ευκαιρίας*. Η κινηματογραφική στήλη ενός τεύχους του *Ταχυδρόμου*, μάλιστα (τχ. 981, 26.1.1973, σ. 86) τιτλοφορείται «Εβδομάδα του σεξ». Σε ρεπορτάζ της Μαρίας Παπαδοπούλου με θέμα «7η τέχνη..μόνη σωτηρία οι...σεξοταινίες», οι Έλληνες κινηματογραφιστές θεωρούν εξαιρετικά ενδιαφέροντα την πρόταση του Ιταλού σκηνοθέτη και οκέφτονται να εντάξουν ερωτικές σκηνές στις παραγωγές τους (τχ. 991, 6.4.1973, σσ. 16-17).

39 Τα κείμενα προέρχονται από την μεταπτυχιακή εργασία της Έλιας Λακίδου: *Η Επιθεώρηση του Ελευθέρου Θεάτρου*. Μέρος Β' *Και συ κτενίζεσαι*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2000, χ.σ.

Τα κείμενα, που είχαν γραφτεί από την ομάδα, ισορροπούσαν ανάμεσα στην τολμηρότητα της ταινίας και τον σκωπτικό σχολιασμό της επικαιρότητας. Οι συνειδητοποιημένοι θεατές, που παρακολουθούσαν την πορεία του θιάσου, διασκεδάζαν αντιλαμβανόμενοι τη σάτιρα του ολόγκαν «έχε εμπιστοσύνη στα ελληνικά χέρια» και τις ρητορικές υπερβολές των συνταγματάρχων για τον κομμουνιστικό κίνδυνο, τα στερεότυπα για τον ξένο δάκτυλο, που απειλούσε τη χώρα, και τις εσωστρεφείς αξίες, που επικαλούνταν. Μολονότι, κατά κοινή ομολογία, το νόμμερο έμενε ανολοκλήρωτο<sup>40</sup> αποδεικνύταν ότι υπήρχαν αρκετά περιθώρια ένταξης και προσαρμογής στην πολιτική επικαιρότητα των λεγομένων ταινιών ποιότητας. Ανάλογες εμπνεύσεις, άλλωστε, είχαν και οι συγγραφείς των παραδοσιακών επιθεωρήσεων<sup>41</sup>, που ανέβηκαν την ίδια περίοδο.

Η ανάγκη των επιθεωρησιογράφων να ανανεώσουν τα ευρήματά τους ή να διαφοροποιήσουν τη θεματολογία τους οδηγεί συχνά στην παρωδία των κινηματογραφικών σεναρίων. Η αμοιβαία συνομιλία δύο μορφών μαζικής ψυχαγωγίας καταλήγει σε ανανεωμένες προτάσεις και ενδιαφέρουσες καταθέσεις, που άλλοτε μιμούνται και άλλοτε παραμορφώνουν ή διαστρεβλώνουν το πρωτότυπο, δοκιμάζοντας την προσληπτική επάρκεια του κοινού. Οι φιλικές ανταλλαγές που απορρέουν από τη σύζευξη, μαρτυρούν ότι, στην επιθεώρηση, υπάρχουν περιθώρια πειραματισμών και ο διάλογος μεταξύ των ποικίλων μορφών καλλιτεχνικής έκφρασης είναι επιβεβλημένος.

---

40 Κώστας Γεωργουσόπουλος, ό.π., σ. 94, Τώνης Τοιρμπίνος, *Τα Σημερινά*, 14.7.1973, σ. 6, Αλκ. Μαργαρίτης, *Τα Νέα*, 28.6.1973, σ. 2.

41 Νούμερα με τον ίδιο τίτλο, το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς, υπάρχουν στις επιθεωρήσεις των Κ. Νικολαΐδη-Ηλ. Λυμπερόπουλου *Βάλε και σν ένα καπέλο... μπορείς* και Γ. Λαζαρίδη-Ν. Ελευθερίου *Η Ελλάδα ξαναψηφίζει*.

ΔΗΜΗΤΡΑ Χ. ΓΡΗΓΟΡΕΑ

## Η επίδραση της τεχνολογίας και τεχνογνωσίας σε μία σύγχρονη παράσταση αρχαίου δράματος

### 1. Εισαγωγή:

Είναι δύσκολο να βρεθεί η διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην τεχνολογία και στην τέχνη που είναι αποτέλεσμα υψηλής τεχνολογίας. Η τέχνη οφείλει να αντικατοπτρίζει την ιστορική πραγματικότητα και την εξέλιξη ενός πολιτισμού, και αν η τεχνολογία είναι μέρος αυτής της εξέλιξης, τότε είναι αναμενόμενο ότι θα επηρεάσει και την τέχνη. Φυσικά αν κάποιος σταθεί στη λέξη τεχνολογία πιθανά να τρομάξει ή να προσπαθήσει να τη συνδέσει με δυσνόητες επιστημονικές έννοιες ή με τεχνικές απρόσιτες που αφορούν όσους έχουν υψηλές επιστημονικές γνώσεις. Στην περίπτωση όμως της τέχνης του θεάτρου, η τεχνολογία υψηλού επιπέδου έχει εισχωρήσει μέσω του φωτισμού, των ηλεκτρικών μηχανημάτων, της μηχανολογίας σκηνης, του βίντεο, του κινηματογράφου, της φωτογραφίας, των ψηφιακών τεχνών γενικότερα και του ήχου. Κάποτε χρειάζονταν καλλιτεχνικό όραμα και θάρρος για να δουλέψει κάποιος με αυτές τις τεχνικές, σήμερα θα λέγαμε ότι το καλλιτεχνικό όραμα εντοπίζεται μάλλον στην αποφυγή χρήσης αυτών των εργαλείων. Είναι σχεδόν απίθανο να δημιουργηθεί παράσταση στη σημερινή εποχή, που να απουσιάζουν τα παραπάνω στοιχεία ενώ συχνά εντοπίζουμε σκηνοθέτες της νεώτερης γενιάς να οραματίζονται την παράστασή τους με βάση τις δυνατότητες που τους δίνει η τεχνολογία. Και ενώ η έννοια του διαδραστικά τεχνολογικά θεάτρου είναι κάτι ευρύτατα γνωστό και αποδεκτό, αυτό που πιθανά δεν έχει ακόμα συζητηθεί είναι το πώς εκλαμβάνεται η χρήση της τεχνολογίας από αυτούς που έχουν τη γνώση να την χρησιμοποιούν και είναι σε θέση να την παρέχουν σε μια θεατρική παραγωγή, δηλαδή τους ίδιους τους τεχνικούς τους φωτιστές, τους ηχολήπτες, τους μηχανικούς σκηνης. Η χρήση της τεχνολογίας παρότι είναι διαδεδομένη, παραμένει όμως διαφορούμενη και ένα μεγάλο μέρος του κοινού δεν την έχει ακόμα αποδεχτεί αφενός και αφετέρου ορισμένοι κριτικοί είναι ιδιαίτερος επιφυλακτικοί. Οπότε βρισκόμαστε σε μια εξέλιξη μετ'εμποδίων. Οι εν ενεργεία σκηνοθέτες ανήκουν τόσο στην παλαιότερη όσο και στην νεώτερη γενιά, το εν ενεργεία θεατρικό κοινό το ίδιο. Οι τεχνικοί του θεάτρου ανήκουν σταδιακά στην νεώτερη και τεχνολογικά μορφωμένη γενιά, ενώ οι σκηνογράφοι και στις δυο κατηγορίες. Η παλαιότερη γενιά σκηνοθετών, σκηνογράφων, τεχνικών, κοινού δεν έχει άγνοια των εξελίξεων. Είναι όλοι υποψιασμένοι για τις δυνατότητες που έχουν αλλά είτε εξαιτίας ανασφάλειας, είτε έχουν ελλειπείς γνώσεις των μέσων, είτε γιατί πολύ απλά προτιμούν να διαχειρίζονται την τέχνη τους με τα μέσα που γνωρίζουν, κάνουν χρήση των δυνατοτήτων μέσα στα όρια τους. Η νεώτερη όμως γενιά έρχεται φορτωμένη από την εποχή των υπολογιστών, του 3d, του Dolby Cinema, της τηλεόρασης, της ψηφιακής τέχνης και της τεχνικής μαγείας. Και φορτωμένη με αυτές τις εικόνες δημιουργεί το δικό της θέατρο χωρίς να έχει αποφασίσει σε αρκετές περιπτώσεις αν αυτό που την ενδιαφέρει περισσότερο είναι ο λόγος του ηθοποιού ή η σωστά επιλεγμένη βίντεο-προβολή ή ο προβολέας που θα



δώσει το εφέ ηλιοβασιλέματος ή το πώς θα πετύχει το ιδανικό ηχητικό εφέ καταρρακτώδους βροχής ή όλα αυτά μαζί.

## 2. Η ομάδα παραγωγής:

Για όλους εμάς που εργαζόμαστε στον τομέα της οργάνωσης παραγωγής παραστάσεων, ακόμα και ο τρόπος οργάνωσης και συντονισμού μιας παράστασης έχει διαφοροποιηθεί σε σχέση με το παρελθόν. Από την πρώτη στιγμή στην ομάδα παραγωγής εντάσσονται ο σκηνογράφος μαζί με τον μηχανικό σκηνής ή τον κατασκευαστή σκηνικού, ο lighting designer (ο υπεύθυνος για το σχεδιασμό φωτισμών), ο sound designer (ηχολήπτης ή μουσικός επιμελητής). Και όλοι μαζί δουλεύουν για να δημιουργήσουν ειδικά εφέ και ατμόσφαιρες. Ένα μέρος της σκηνικής μαγείας δημιουργείται φυσικά και από τα σκηνικά και τα αντικείμενα που βρίσκονται πάνω στη σκηνή, από ό,τι πραγματοποιείται στην περιοχή των παρασκηνίων μέσω του flying system ή των ηχητικών και φωτιστικών εφέ στο δωμάτιο του ηλεκτρολόγου που βρίσκεται συνήθως πάνω από το κοινό στο πίσω μέρος της αίθουσας. Και όταν η μαγεία αυτή δημιουργείται χωρίς κανείς να μπαίνει στη διαδικασία να την εντοπίσει τότε έχει πετύχει τον σκοπό της. Όμως όταν το κοινό αρχίζει είτε να αποσπάται, είτε προσπαθεί να εντοπίσει τον τρόπο δημιουργίας της, τότε είναι που τα όρια γίνονται δυσνόητα. Τι είναι ή που είναι δεν αφορά το κοινό; Η δράση στη σκηνή είναι ό,τι βλέπουν οι θεατές; Και αυτό που τους αφορά είναι η δράση και όχι τα τεχνικά μέσα; Το ίδιο συμβαίνει και με τους ηθοποιούς πάνω στη σκηνή. Τα τεχνικά μέσα δεν πρέπει να είναι ορατά ούτε για τους μεν, ούτε για τους δε. Η θέση τους είναι πίσω από τη σκηνή και υπάρχουν εκεί για να υπο-βοηθούν στη δημιουργία σχέσεων και συναισθημάτων και όχι για να τα δημιουργούν αντί του ηθοποιού-ρόλου.

Στη διάρκεια των λεγόμενων production meetings, αλλά και κατά τη διάρκεια του στησίματος-πρόβας, της επίσκεψης των τεχνικών στο χώρο πραγματοποίησης της παράστασης (venue visit), διαμορφώνεται το λεγόμενο technical rider της παραγωγής, ένα τεχνικό δελτίο με όλες τις οδηγίες για το σκηνογραφικό, φωτιστικό, ηχητικό και γενικότερα τεχνικό στήσιμο και προδιαγραφές που προέκυψαν βάση: σκηνοθετικών αναγκών, αναγκών του ίδιου του έργου (σκηνικές οδηγίες), χώρου (εσωτερικός /εξωτερικός χώρος, μέγεθος-τύπος σκηνής, θέσεις προβολικών συστημάτων, αριθμός /θέσεις σταγκονιών, δυνατότητα flying system, περιστρεφόμενη σκηνή, θέσεις ηχητικού συστήματος κτλ) και απαιτήσεων του σκηνογράφου και ηθοποιών. Το technical rider κωδικοποιεί σε ένα έγγραφο τις απαιτήσεις πάνω σε θέματα τεχνολογίας όλων των παραπάνω και έχει συνήθως τέτοια μορφή ώστε να γίνεται κατανοητό από αυτούς που θα ασκήσουν την τεχνογνωσία, δηλαδή από τους ίδιους τους τεχνικούς.

## 3. Τα τεχνικά δελτία:

Διαβάζοντας κανείς ενδεικτικές σελίδες τεχνικών δελτίων, ειδικά όσων έρχονται από το εξωτερικό θα παρατηρήσει ότι σχεδόν πάντα περιέχουν τεχνικές πληροφορίες που αφορούν:

Α) την σκηνή, το μέγεθος της, μήκος, βάθος, ύψος. Υπάρχει πάντα αναφορά σε πανιά σκηνής, μαύρα πανιά, ποδαρικά, μαύρη πλάτη από βελούδο (το λεγόμενο Italian masking), αναφορά σε stage weights, πιθανό request για έξτρα πλατφόρμες (risers) και αναφορά για τη λεγόμενη prompt stage (το χώρο δηλαδή από τον οποίο ο οδηγός σκηνής συντονίζει όλους τους συντελεστές της παράστασης). Συχνά υπάρχει αναφορά σε δημιουργία καταπακτής ή περιστροφικής που είτε τη ζητούν από το ίδιο το θέατρο είτε τη δημιουργούν μόνοι τους σκηνογραφικά. Οι πλατφόρμες τις περισσότερες φορές κινούνται με ειδικό computerized μηχανισμό τον

οποίο διαχειρίζεται ένας τεχνικός ο λεγόμενος Platform operator. Αντίστοιχα αν μιλάμε για μηχανισμό διαχείρισης backdrops (πανιά που λειτουργούν σαν πλάτη του σκηνικού) ή αέριων (border) ο χειριστής είναι ο Flying operator, ο οποίος σε όλα τα σύγχρονα κλειστά θέατρα εκπαιδεύεται στο χειρισμό συγκεκριμένου λογισμικού προγράμματος. Εάν μιλάμε για κλειστό θέατρο παρατηρούμε σχεδόν πάντα σκηνές που είναι εξοπλισμένες με υπερσύγχρονους θεατρικούς μηχανισμούς, όπως ηλεκτροκίνητα σταγκόνια πλήρως αυτοματοποιημένα ελεγχόμενα από κονσόλα προγραμματισμού, υψηλής ποιότητας προβολείς φωτισμού, dimmers, κονσόλα φωτισμού, led οθόνες υπερτιτλισμού και video projectors. Όλα αυτά καταγράφονται φυσικά από τα AutoCAD plans του χώρου που συνοδεύουν το εκάστοτε τεχνικό δελτίο. Β) Οι φωτισμοί και ο ήχος. Στις κλειστές σύγχρονες αίθουσες δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην ακουστική, τόσο της σκηνής όσο και της πλατείας, με χρόνο αντήχησης μικρότερο από 1.1 δευτερόλεπτα κατά μέσο όρο. Την ενίσχυση και διανομή του ήχου στην αίθουσα αναλαμβάνουν εξειδικευμένες εταιρίες, όπως η Γερμανική εταιρεία d & b Audiotechnik, που θεωρείται μία από τις καλύτερες στον κόσμο, εξασφαλίζοντας ισομερή διανομή του ήχου στην αίθουσα. Παρατηρώντας λοιπόν ένα τεχνικό δελτίο θα βρει κανείς τις απαιτήσεις της παραγωγής σε φωτιστικό εξοπλισμό. Στη λίστα κανείς θα βρει από τα κλασσικά Par 64, τους κλασσικούς δηλαδή γενικού φωτισμού, θα βρει Fresnel τα ελληνικά φρενελάκια που δημιουργούν πιο εστιασμένο φωτισμό, θα εντοπίσει επίσης σίγουρα προβολείς Profile διαφόρων τύπων και μοιρών. Πιθανά στη λίστα του να υπάρχουν floods ή αλλιώς πλημμύρες στη γλώσσα των ελλήνων τεχνικών, μπορεί να υπάρχει follow spot (κανόνι), varilites ή ακόμα και robo lights (ρομποτικά). Υπάρχει πάντα αναφορά στο τύπο κονσόλας που προτιμούν και συνήθως είναι ψηφιακή με μεγαλύτερη προτίμηση στην Αμερικάνικη ETC. Οι ψηφιακές κονσόλες δίνουν τη δυνατότητα στον χειριστή να «περάσει» το σχέδιο που προετοίμασε σε κάποιο ηλεκτρονικό Lighting simulation tool (πρόγραμμα Relux ή πρόγραμμα WYSIWYG) στην κονσόλα μέσω μιας απλής δισκέτας και η κονσόλα να «αφομοιώσει» τα σχέδιά του και να «προσαρμοστεί» αυτόματα σε αυτά έτσι ώστε να κερδίζει χρόνο και να αφιερώνεται αποκλειστικά σε πιθανές διορθώσεις. Μέσω της ψηφιακής κονσόλας ο χειριστής έχει τη δυνατότητα διαχείρισης πολλών και διαφορετικών παραστάσεων και είναι βέβαιος πως οι αποθηκευμένες φωτιστικές μνήμες δεν πρόκειται να διαγραφούν. Η λίστα ολοκληρώνεται με κωδικούς χρωμάτων που αφορούν τα φωτιστικά φίλτρα που επιλέγει ο lighting designer και θα καθορίσουν τις φωτιστικές ατμόσφαιρες. Παράλληλα στη λίστα μπορεί να προστεθούν μηχανήματα καπνού ή ξηρού πάγου ακόμα και πυροτεχνήματα!

Στην ίδια λογική το τεχνικό δελτίο δίνει και οδηγίες σχετικές με τον ήχο. Το PA σύστημα (τα ηχεία δηλαδή του θεάτρου!) καθορίζονται συνήθως όχι μόνο όσον αφορά τη θέση αλλά και όσον αφορά τον τύπο. Η ακριβής θέση και ο καθορισμός της θέσης των ηχείων βάση μοιρών είναι στοιχείο της εξέλιξης. Η γερμανική εταιρία Audio technik αλλά και άλλες εταιρίες όπως η Meyer sound υποστηρίζουν έναν αξιόλογο εξοπλισμό, ο οποίος όμως πρέπει να υποστηρίζεται και από αντίστοιχη κονσόλα (Midas ή Yamaha 96 τουλάχιστων καναλιών) με δυνατότητες υποστήριξης και ασύρματων μικροφώνων στην περίπτωση που η φωνή του ηθοποιού πρέπει να ενισχυθεί. Σε αρκετά τεχνικά δελτία θα βρούμε απαιτήσεις για Cd player ή Mini disk, πιθανά για Dj set ή για Effect rack για ειδικά ηχητικά εφέ, όπως βάθος στη φωνή ή delay. Το τεχνικό δελτίο συνήθως συνοδεύεται και από ένα αναλυτικό πλάνο δύο διαστάσεων με τις ακριβείς θέσεις των φωτιστικών (Lighting plan) και των ηχητικών (Sound plan). Τα ασύρματα μικρόφωνα αποτελούν από μόνα τους μια ολόκληρη, ξεχωριστή επιστήμη και ακόμα πιο περίπλοκο είναι το πώς ένας ηχολήπτης είναι σε θέση να ρυθμίζει τις παρεμβολές που δημιουργούν τα ασύρματα μικρόφωνα στις συχνότητές τους. Η γερμανική εταιρία Seinnheiserr διαθέτει μια

μεγάλη ποικιλία ασύρματων μικροφώνων και μάλιστα πρόσφατα δημιούργησε το μικρότερο ασύρματο μικρόφωνο στον κόσμο που δεν ξεπερνά σε διάσταση τα 6 επί 4,5 εκατοστά, όσο δηλαδή περίπου ένα χαρτάκι post it. Το μικρόφωνο αυτό επιλέγεται συχνά από ηθοποιούς που έχουν έντονη κίνηση επί σκηνής ή από χορευτές όπως η περίφημη μπαλαρίνα Sylvie Guilliem.

Στα πλαίσια όλης αυτής της τεχνογνωσίας υπάρχει φυσικά και έντονη χρήση της βιντεοπροβολής. Οι προτζέκτορες της εταιρίας Barco κατακτούν την αγορά, δημιουργώντας κινηματογραφικού επιπέδου προβολές μέσα στην θεατρική αίθουσα. Ο Video designer είναι μέλος της production team εξίσου σημαντικό με τον Lx-lighting designer και εξίσου σημαντικό με τον Sound designer. Στην περίπτωση χορευτικών show, όπως το χορευτικό γκρουπ Momix η προβολή γίνεται αναπόσπαστο μέσο της σκηνογραφίας και της δράσης, είτε είναι front είτε είναι back projection (προβολή από την πλευρά των θεατών ή από το πίσω μέρος της σκηνής), ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις οι θρόνες led με την ταυτόχρονη αναμετάδοση της δράσης ή με απλή καταγραφή εικόνων και γεωμετρικών σχεδίων αυξάνουν τις τεχνολογικές απαιτήσεις δημιουργώντας ένα εικαστικό περιβάλλον πιο κοντά στη λογική του installation.

#### 4. Συμπέρασμα:

Και μέσα σε ένα τέτοιο κόσμο ποια είναι η θέση μιας σύγχρονης παραγωγής έργου αρχαίου ελληνικού δράματος; Είναι έτοιμη να αντιμετωπίσει τις εξελίξεις; Το ερώτημα θα έπρεπε να αλλάξει υποκείμενο. Το αρχαίο δράμα είναι αποδεκτό ότι δεν είναι είδος μουσειακό. Ανήκει σε όλες τις εποχές, σε όλους τους πολιτισμούς. Μιλάει για πανανθρώπινες έννοιες και προβληματισμούς. Και είναι μια μορφή τέχνης που επηρεάζεται από την εκάστοτε εποχή και κατά συνέπεια και από την τεχνολογία και την εξέλιξη της. Ναι είναι δυνατόν σε μια παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννου* στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου να υπάρχει live ορχήστρα, τα live άλλωστε είναι φαινόμενο της εποχής μας. Ναι είναι δυνατόν σε μια παραγωγή της *Λυσιστράτης* στο Ηρώδειο όλο το σκηνικό να λειτουργεί σαν ένας καμβάς βιντεοπροβολής. Ναι είναι αποδεκτό σε μια σύγχρονη παράγωγή των *Μήδειας* στο θέατρο Badminton να υπάρχουν ειδικές ανυψωτικές κατασκευές. Ναι είναι αποδεκτό να στήνονται παραστάσεις χωρίς σκηνικά, όπου ειδικές βιντεοπροβολές αντικαθιστούν το σκηνικό (περίπτωση *Οιδίποδα Τυράννου* από το Εθνικό Θέατρο Ιαπωνίας). Ναι είναι αποδεκτό να βραβεύεται ένας Lighting designer για τα φωτιστικά θέματα και ατμόσφαιρες που επέλεξε να ντύσει τις *Τρώαδες* του Θεάτρου του Νέου Κόσμου. Θα ήταν όμως ακόμα πιο αποδεκτό αν το κοινό δεν ήταν τόσο μπερδεμένο ανάμεσα στη μουσειακή αξία ενός έργου ή ενός χώρου και στην ουσιαστική. Γιατί το αρχαίο Θέατρο της Επιδαύρου είναι ένα μουσείο. Είναι ένας αρχαιολογικός χώρος. Είναι όμως και ένα θέατρο εν ενεργεία. Ένα θέατρο που λειτουργεί ακόμα και σήμερα με κοινό του σήμερα, με καλλιτεχνικούς συντελεστές του σήμερα έχει δικαίωμα να χρησιμοποιεί τα τεχνικά μέσα του σήμερα.

Συμπερασματικά όμως θα λέγαμε ότι για να γίνει χρήση αυτών των μέσων είναι σημαντικό να γνωρίζουν όσοι τα χρησιμοποιούν τις δυνατότητες που αυτά παρέχουν και το πώς μπορούν να χρησιμοποιηθούν χωρίς να γίνουν ο αυτοσκοπός μιας παράστασης. Αυτό σημαίνει ότι ο σκηνοθέτης που επιλέγει τεχνικά μέσα πρέπει να γνωρίζει τη δυναμική τους και τον τρόπο χρήση τους, καθώς και τα νοήματα που αυτά δηλώνουν. Από εκεί και πέρα τόσο ο φωτιστής όσο και ο ηχητικός αλλά και ο σκηνογράφος πρέπει να κάνουν χρήση των μέσων με φειδώ, μέτρο και με απόλυτη κατανόηση ότι εξυπηρετούν το νόημα της παράστασης και δεν δημιουργούν απλά μια εικόνα εντυπωσιασμού. Είναι κομμάτι της σκηνοθεσίας η διακριτική χρήση των μέσων, διότι σε οποιαδήποτε περίπτωση η σημαντικότητα του αρχαίου λόγου δεν μπορεί

να αντικατασταθεί με μια παραγωγή που θα παραπέμπει περισσότερο σε video ή digital/electronic based installation ή virtual reality. Αποτέλεσμα των εξελίξεων θα πρέπει να θεωρήσουμε το λεγόμενο διαδραστικό, εικονικό θέατρο που συνενώνει τις ψηφιακές τεχνολογίες με την ψευδαίσθηση που δημιουργεί η νέα μορφή θεάτρου των υπολογιστών, που δειλά, αλλά αρκετά φανερά έχει αρχίσει να κάνει την εμφάνιση του, μεταβιβάζοντας το βάρος από το λόγο στην εικόνα. Ακριβώς όπως κάνει η εποχή μας. Σημάδι των καιρών ή όχι σημασία έχει ότι εφόσον το διαχειριστούμε με ειλικρίνεια και προετοιμάσουμε κατάλληλα και το κοινό, τότε η αφομοίωση θα γίνει με ομαλό και υγιή τρόπο. Οι μετακλήσεις καλλιτεχνικών σχημάτων από το εξωτερικό και το κοινό που ταξιδεύει και είναι τεχνολογικά ενήμερο είναι αδιαμφισβήτητα η κυριότερη αιτία που αυτή τη φορά η τεχνολογία μπορεί και πρέπει να γίνει μέρος της τέχνης του θεάτρου ακριβώς, όπως είναι και άλλες μορφές τέχνης όπως η σκηνογραφία και η χορογραφία. Αποκορύφωμα αυτής της νέας εποχής ήταν η ίδρυση του Κέντρου Τέχνης και Τεχνολογίας Ammerman στην Αμερική, το οποίο προσπαθεί να δημιουργήσει ένα φόρουμ διαλόγου και να ενθαρρύνει την συνεργασία πολλών επιστημονικών κλάδων με κοινό στόχο την παραγωγή Τέχνης μέσα από την Τεχνολογία. Παράλληλα ο συνδυασμός τέχνης και τεχνολογίας γίνεται αντικείμενο σπουδών, έρευνας, διδακτορικών διατριβών (Art Technology Studies στο Πανεπιστήμιο του Σικάγο κ.α.).

### 5. Βιβλιογραφικές αναφορές

1. Alton, J. (1995), *Painting with Light*, Berkley: University of California Press
2. Auster, Paul (2002), *The Book of Illusions*, New York: Henry Holt & Co
3. Brown, B. (1996), *Motion Picture and Video Lighting*, Boston: Focal Press
4. Gillette, J. M. (1998), *Designing with Light*, Mountain View, CA: Mayfield
5. Frisk, Henrik & Yoshida, Miya (2005), "New Communications Technology in the Context of Interactive Sound Art" *Organised Sound* 10 (2):121-127
6. Paul, Christian (2003) *Digital Art*, Thames & Hudson: London
7. Viola, S. (1979), *Improvisation for the Theater*, Northwestern University Press
8. Wilson, Stephen (2002), *Information Arts: Intersections of Art, Science and Technology*, MIT press: Cambridge, Massachusetts, London
9. Βασιλάκος Α. (2008), *Ψηφιακές μορφές Τέχνης*, Τζιόλα, Αθήνα



ΕΙΡΗΝΗ ΝΕΔΕΛΚΟΠΟΥΛΟΥ

## Από τη σκηνή στην οθόνη και από την οθόνη στη σκηνή: Οι νέες τεχνολογίες στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο

Το επίκεντρο του προβληματισμού και ανάλυσης της συγκεκριμένης ανακοίνωσης στρέφεται γύρω από τις τροποποιήσεις, την εξέλιξη και τη μεταμόρφωση του θεατρικού φαινομένου σε ένα συχνά οντολογικά διαφορετικό θέατρο, το οποίο δέχεται την καθοριστική επίδραση των νέων τεχνολογιών. Το βασικό ερώτημα που τίθεται είναι κατά πόσο η τεχνολογία συνυπάρχει ισάξια δίπλα στο σώμα του ηθοποιού/συμμετέχοντα ως θεατρικό εργαλείο το οποίο δρα ως μέσο εξοικείωσης ή απομάκρυνσης του κοινού από το παραστατικό φαινόμενο. Η χρήση της τεχνολογίας έχει χαρακτηριστεί πολλάκις ως δαίμονας και εισβολέας, ο οποίος υπονομεύει τη θεατρική πρακτική. Ωστόσο, ένας διόλου ευκαταφρόνητος αριθμός παραστάσεων των τελευταίων χρόνων αποδεικνύει ότι η τεχνολογία μπορεί να λειτουργήσει ως αναπόσπαστο κομμάτι του θεατρικού δρώμενου, και όχι ως επιπρόσθετο και περιττό εφφέ απαξίωσης του δραματικού κειμένου.

### *Το Θέατρο της Ψηφιακής Εποχής*

Στον πρόλογο του βιβλίου του για το μεταδραματικό θέατρο ο Hans-Thies Lehmann προτείνει ότι η πανταχού εξάπλωση των τεχνολογικών μέσων στην καθημερινότητα μας από την δεκαετία του '70 και εξής, έφερε στο προσκήνιο ένα πρωτότυπο και πολύμορφο είδος θεατρικής πρακτικής και αισθητικής<sup>1</sup>. Σύμφωνα με τον Lehmann η σημαντική αυτή μετάβαση στην θεατρική πρακτική του 20ού αιώνα διαδέχτηκε τις προγενέστερες ανατροπές των ιστορικών avant garde κινήσεων του 1900, τα οποία στην ουσία αποτέλεσαν προάγγελους της άνθισης των μεταδραματικών παραστατικών τεχνών<sup>2</sup>. Αναμφίβολα οι διάφορες τάσεις στο σύγχρονο θέατρο και τις παραστατικές τέχνες είναι συνδεδεμένη με τις συγκεκριμένες μεταβατικές στιγμές στην εξέλιξη της τεχνολογίας.

Η προοπτική μιας ψηφιοποιημένης αισθητικής ενταγμένης μέσα στη θεατρική πρακτική έχει ήδη πραγματοποιηθεί έχοντας καταλυτικά καθορίσει τη δομή, φόρμα, αλλά και την πρόσληψη του θεατρικού γεγονότος. Το θέατρο δεν λειτουργεί σε απομόνωση. Αντίθετα, είναι ένας χώρος εκτόνωσης πολιτισμικών ζυμώσεων. Είναι ένα *μεταμέσο* το οποίο ενσωματώνει και αναμορφώνει ψηφιακά στοιχεία, ενώ παράλληλα μεταμορφώνεται από αυτά. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ομάδων και σκηνοθετών που επιδεικνύουν ένα πολυμορφικό, απόλυτα τεχνολογικό και ενίοτε ιβρυδικό θέατρο είναι οι Wooster Group<sup>3</sup>, The Builders Association<sup>4</sup>, Blast

1 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jurs-Munby, Routledge, London 2006, σ. 22.

2 Hans-Thies Lehmann 2006, σ. 22.

3 *The Wooster Group*, Ιστοσελίδα Θεατρικής Ομάδας, (<http://thewoostergroup.org/blog/>) ημερομηνία πρόσβασης Αύγουστος 2011.

4 *The Builders Association*, Ιστοσελίδα Θεατρικής Ομάδας, (<http://www.thebuildersassociation.org/>) ημερομηνία πρόσβασης Αύγουστος 2011.

Theory<sup>5</sup>, Station House Opera<sup>6</sup>, Robert Lepage<sup>7</sup>, Forced Entertainment<sup>8</sup>, Forkbeard Fantasy<sup>9</sup> και άλλοι. Ο Matthew Causey εμφατικά υποστηρίζει ότι το θέατρο, το οποίο ενσωματώνει νέες τεχνολογίες, «δεν είναι θέατρο, ενώ παράλληλα δεν ταυτίζεται με το μη-θέατρο»<sup>10</sup>. Ο Causey κάνει λόγο για ένα τερατώδες θέατρο, «monstrous theatre»<sup>11</sup>, το οποίο επαναπροσδιορίζει το εδώ και τώρα του θεατρικού δρώμενου, ενώ ταυτόχρονα επαναπραγματεύεται το πάντρεμα μεταξύ του φυσικού και του τεχνολογικού.

### *Τα Ελληνικά Δεδομένα*

Στην Ελλάδα το θέατρο των πολυμέσων δεν αποτέλεσε συνέχεια μιας σύγχρονης μορφής avant garde παράδοσης. Αντίθετα, η εμφάνιση μεικτών τεχνολογικών μέσων στην ελληνική σκηνή τη δεκαετία του '90 συμπίπτει με την εκτενή χρήση ψηφιακών μέσων στην καθημερινότητα. Στη δεκαετία του '90 εμφανίζονται παραστάσεις οι οποίες φλερτάρουν έντονα με διάφορες εικαστικές τέχνες και μέσα τεχνολογίας προσφέροντας ένα θέαμα pastiche ετερόκλητων στοιχείων, συνδυάζοντας μια αισθητική MTV κουλτούρας, νυχτερινού club, και live art. Το νέο αυτό θεατρικό είδος, ως ένα δάνειο από το εξωτερικό, δομικά και αισθητικά σχετίζεται με παραστάσεις happening, installation, performance και multimedia art. Συγκεκριμένα *Τα Καινούργια Ρούχα του Αυτοκράτορα* (του 1999)<sup>12</sup> και *Ο Θεός Είναι DJ* (2001)<sup>13</sup> είναι δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα που ανταποκρίνονται στην παραπάνω αισθητική εντάσσοντας πολυάριθμες προβολές, δυνατή μουσική, τεχνολογικές και εικαστικές εγκαταστάσεις στα πλαίσια του θεατρικού δρώμενου. Σταδιακά από τις αρχές 21ου αιώνα σκηνοθέτες και θεατρικές ομάδες υποδέχονται ένθερμα την ιδέα πειραματισμού και χρησιμοποίησης νέων τεχνολογιών, κυρίως οπτικών, στις παραστάσεις τους. Αυτό το νέο για τα ελληνικά δεδομένα είδος το οποίο γνωρίζει άνθιση σε Αμερική και Ευρώπη ήδη από την δεκαετία του '60, αντιμετωπίζεται από το ελληνικό κοινό και κριτικούς με καχυποψία και επιφύλαξη, καθώς η είσοδος νέων τεχνολογιών στο θέατρο θεωρείται σαρωτική και απαξιώτικη προς το δραματικό κείμενο με αυτοσκοπό την οπτική φαντασμαγορία. Παρά την απουσία ελληνικής θεατρικής παράδοσης στο θέατρο των πολυμέσων, ωστόσο υπάρχουν κάποιες αξιοσημείωτες προσπάθειες καλλιτεχνών οι οποίοι ενέταξαν τις νέες τεχνολογίες στη δομή των έργων τους ως αναπόσπαστο μέρος της δραμα-

5 *Blast Theory*, Ιστοσελίδα Θεατρικής Ομάδας, (<http://www.blasttheory.co.uk/>) ημερομηνία πρόσβασης Αύγουστος 2011.

6 *Station House Opera*, Ιστοσελίδα Θεατρικής Ομάδας, (<http://www.stationhouseopera.com/>) ημερομηνία πρόσβασης Αύγουστος 2011.

7 *Ex Machinal/Robert Lepage*, Ιστοσελίδα Θεατρικής Ομάδας, (<http://lacaserne.net/index2.php/robertlepage/>) ημερομηνία πρόσβασης Αύγουστος 2011.

8 *Forced Entertainment*, Ιστοσελίδα Θεατρικής Ομάδας, (<http://www.forcedentertainment.com/>) ημερομηνία πρόσβασης Αύγουστος 2011.

9 *Forkbeard Fantasy*, Ιστοσελίδα Θεατρικής Ομάδας, (<http://www.forkbeardfantasy.co.uk/>) ημερομηνία πρόσβασης Αύγουστος 2011.

10 Matthew Causey: «A Theatre of Monsters: live performance in the age of digital media», στον τόμο των Maria M. Delgado και Caridad Svich eds. *Theatre in Crisis?: Performance Manifestos for a New Century*, Manchester University Press, Manchester 2002, σσ. 179-183, ιδίως σ. 182.

11 Matthew Causey 2002, σ. 182.

12 *Τα Καινούργια Ρούχα του Αυτοκράτορα*. Μάνθος Σαντορινάος, Κωνσταντίνος Ρήγος, και Έλενα Πέγκα (σκην.). (+Soda, Αθήνα, 1999).

13 *Ο Θεός Είναι DJ*. Ελευθερά Σαπουντζή (σκην.). (Θέατρο Amore-Notos, Αθήνα, 2001).

τουργίας και αισθητικής τους και όχι μόνο σαν απλό συμπληρωματικό στοιχείο σκηνογραφίας.

Στο δεύτερο μέρος της συγκεκριμένης ανακοίνωσης αναφέρεται σε κάποιες ελληνικές παραστάσεις εστιάζοντας κυρίως στους τρόπους επικοινωνίας και συσχετισμού μεταξύ θεατρικών και τεχνολογικών στοιχείων.

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο θεατρικής πρακτικής προκύπτει το εύλογο ερώτημα: πώς το θέατρο ανταποκρίνεται σε μια τεχνολογικά κορεσμένη αντίληψη της σύγχρονης κουλτούρας και πώς μπορούν τα διάφορα τεχνολογικά μέσα να τροποποιήσουν τη θεατρική εμπειρία;

Σε παγκόσμια κλίμακα σύγχρονοι σκηνοθέτες και θεατρικές ομάδες συνδυάζουν τη χρήση βίντεο, μικροφώνων, καμερών, διαδικτύου, εικονικής πραγματικότητας, αυξητικής πραγματικότητας<sup>14</sup>, αισθητήρων, και λοιπών φορητών ηλεκτρονικών συσκευών με την ζωντανή παρουσία του ηθοποιού/συμμετέχοντα, δημιουργώντας ένα θεατρικό είδος, το οποίο επαναδιαπραγματεύεται τις διπολικές έννοιες ανθρώπινο/τεχνολογικό, ζωντανό/μαγνητοσκοπημένο, παρουσία/απουσία, πραγματικότητα/εικονική πραγματικότητα ή αλλιώς εικονικότητα.

Ο συσχετισμός μεταξύ της ζωντανής και τεχνολογικής αναπαράστασης έχει απασχολήσει κατά καιρούς πολλούς θεωρητικούς παραστατικών τεχνών όπως την Peggy Phelan (1993)<sup>15</sup>, Philip Auslander (1999)<sup>16</sup>, Matthew Causey (2003)<sup>17</sup>, Patrice Pavis (2003)<sup>18</sup>, Roger Copeland (2003)<sup>19</sup>, Johannes Birringer (1998)<sup>20</sup>, Michael Kirby (1966)<sup>21</sup>, Susan Sontag (1966)<sup>22</sup> και πολλούς άλλους, οι οποίοι έχουν προσεγγίσει ποικιλοτρόπως τη διάκριση μεταξύ των δυο αυτών κυρίαρχων αισθητικών δυνάμεων.

Κύριοι εκφραστές αυτής της έντονης διαμάχης είναι η Phelan και ο Auslander, οι οποίοι μελέτησαν και υποστήριξαν από διαμετρικά αντίθετες οπτικές, την θεμελιώδη διαφορά μεταξύ δύο οντολογικά διακριτών πρακτικών. Η Phelan υποστηρίζει στην μελέτη της *Unmarked: The Politics of Performance* (1993) ότι η αυθεντικότητα και γνησιότητα ενός θεατρικού δρώμενου έγκειται στο γεγονός ότι δεν αναπαράγεται, ότι αντιστέκεται στην κάθε είδους αναπαραγωγή, εγγραφή και απαθανάτιση<sup>23</sup>. Αντίθετα ο Auslander στην μελέτη του, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999), φέρνοντας παραδείγματα από συναυλίες ροκ μουσικής στις οποίες ο καλλιτέχνης προβάλλεται σε βίντεο-οθόνες αμφισβητεί την άποψη ότι το «φυσικό σώμα πάνω στην σκηνή είναι πιο πραγματικό και άμεσο από το τεχνολογικό, το οποίο είναι δευτερεύον

14 Augmented Reality.

15 Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*, London; New York: Routledge, 1993.

16 Auslander, Phillip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge, London; New York 1999.

17 Matthew Causey: «The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology» στον τόμο του: Phillip Auslander (ed.) *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London 2003, σσ. 381-394.

18 Patrice Pavis: «Afterword: Contemporary Dramatic Writings and the New Technologies» στον τόμο του Carliad Svich (ed.) *Trans-global Readings: Crossing Theatrical Boundaries*, Manchester University Press, Manchester 2003, σσ.187-202.

19 Roger Copeland: «The Presence of Mediation» στον τόμο του Phillip Auslander (ed.) *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (vol. IV), Routledge, Oxon; New York 2003.

20 Johannes Birringer: *Media and Performance: Along the Border*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1998.

21 Michael Kirby: «The Uses of Film in the New Theatre», *TDR: Tulane Drama Review*, 11:1, 1966, σσ. 49-61.

22 Susan Sontag: «Film and Theatre» στον τόμο του Phillip Auslander (ed.), *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (vol. IV), Routledge, Oxon; New York 2003.

23 Peggy Phelan 1993, ιδίως σ. 40.



και κατά κάποιον τρόπο τεχνητή και ψεύτικη αναπαραγωγή του φυσικού σώματος»<sup>24</sup>. Συγκεκριμένα ο Auslander αντιπροτείνει ότι η διαδικασία τεχνολογικής αναπαραγωγής εντείνει τον βαθμό αμεσότητας της θεατρικής εμπειρίας.

Ωστόσο, οι παραπάνω προσεγγίσεις υπερθεματίζοντας τις οντολογικές διαφορές των επιμέρους παραμέτρων ενός θεάτρου των πολυμέσων, ενίοτε αποτυγχάνουν να ορίσουν το είδος σαν αυτό που πραγματικά είναι, μια υβριδική μορφή παραστατικής τέχνης που γεννιέται μέσα από το πάντρεμα των ετερογενών του στοιχείων.

Η συγκεκριμένη διαμάχη που αποσκοπεί στην ανάδειξη της σκηνης εις βάρος της οθόνης και αντιστρόφως, οδηγεί την έρευνα σε μια στασιμότητα και ενίοτε αδιέξοδο, διότι αποκλείει το εμπειρικό κομμάτι πρόσληψης και αντίληψης του φαινομένου/της παράστασης. Από φαινομενολογική σκοπιά λοιπόν η συνύπαρξη σκηνης και οθόνης, θεατρικών, κινηματογραφικών, ηλεκτρονικών και ψηφιακών στοιχείων παίρνει τη μορφή μιας αμοιβαίας συνεχούς επικοινωνίας μεταξύ σωμάτων και τεχνολογικών μέσων. Σε αντιδιαστολή με τις διπολικές απόψεις των παραδοσιακών αισθητικών μεθοδολογιών που θεωρούν την αναπαραστατική διάσταση των τεχνολογιών και την οντολογία της ζωντανής παράστασης ως θεμελιωδώς αντίθετες, εδώ σώμα και τεχνολογία δεν εκλαμβάνονται ως παράμετροι που είναι ανεξάρτητες μεταξύ τους. Στην πραγματικότητα η αποτελεσματικότητα μιας παράστασης πολυμέσων οφείλεται στην αλληλεξάρτηση των δυο επιμέρους στοιχείων που σχηματίζουν μια δυναμική αμφίδρομη σχέση, ένα χίασμα. Ο όρος προέρχεται από το οπτικό χίασμα, το οποίο αφορά στη διασταύρωση των ιών του οπτικού νεύρου. Ο Γάλλος φιλόσοφος Maurice Merleau-Ponty χρησιμοποίησε τη μεταφορά του χιάσματος προσφέροντας μια φιλοσοφική θεώρηση της εμπειρίας του σώματος σε σχέση με τον κόσμο περιγράφοντας μια αμοιβαία ενσάρκωμένη σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ υποκειμένου και τέχνης. Ο Merleau-Ponty ορίζει ως *χίασμα* «τον μοναδικό εκείνο τόπο, ο οποίος ξεχωρίζει και επανασυνδέει διατηρώντας μια αίσθηση αλληλουχίας» στην ανθρώπινη αντίληψη (1964: 187)<sup>25</sup>.

Η χιασματική δομή του θεάτρου των πολυμέσων έγκειται όχι μόνο στη συμβιωτική αλληλεπίδραση μεταξύ τεχνολογίας και σώματος αλλά και στους τρόπους επικοινωνίας και ανταλλαγής μεταξύ των δυο οντολογικά διαφορετικών παραμέτρων. Το κοινό αντιλαμβάνεται τα μεταξύ τους διακριτά μέσα χωρίς να θέτει σε προτεραιότητα κάποιο από αυτά, ακόμα και αν υπάρχουν στιγμές που ένα από τα δυο προσελκύει την προσοχή του.

Η έννοια του χιάσματος επεξηγεί την σχέση μεταξύ σώματος και τεχνολογίας, σαν μια μορφή ενσάρκωμένης πραγματικότητας, μιας πραγματικότητας που μετασχηματίζεται όχι λόγω μιας δυνατής αναπαράστασης, αλλά της βιωμένης παράστασης.

#### Οι Παραστάσεις

Σύμφωνα με τον Merleau-Ponty «το να βιώνεις και να αντιλαμβάνεσαι τον κόσμο σημαίνει να καθιστάς τον εαυτό σου παρόντα και αισθητό μέσω του σώματός σου»<sup>26</sup>. Τα *Καινούργια Ρούχα του Αυτοκράτορα* (1999) είναι μια παράσταση στην οποία σώματα παρίστανται, χορεύουν, πίνουν, επιδεικνύονται και παρατηρούν και γίνονται αντικείμενα παρατήρησης. Τέσσερις

24 Phillip Auslander 1999, ιδίως σ. 3.

25 Maurice Merleau-Ponty: «Eye and Mind», στον τόμο: *The Primacy of Perception*, Ed. James M. Edie. Trans. Carlton Dallery, Northwestern University Press, Evanston; IL 1964, σσ. 159-190, ιδίως σ. 187.

26 Maurice Merleau-Ponty: *The Primacy of Perception*, Trans. James M. Edie, Northwestern University Pressm Evanston; IL 1964, ιδίως σ. 226.

οθόνες σχηματίζουν ένα εν δυνάμει κλειστό κύκλωμα τηλεόρασης, ένα Πανοπτικόν<sup>27</sup>. Η παράσταση, μια ελεύθερη διασκευή του ομώνυμου παραμυθιού του Χανς Κρίστιαν Άντερσεν από την Έλενα Πέγκα σε σκηνοθεσία της ίδιας, του Κωνσταντίνου Ρήγου και του Μάνθου Σαντοριναίου μεταδίδει μια έντονη αίσθηση παρακολούθησης, μια χιασματική δυναμική που αναπτύσσεται μεταξύ σωμάτων και τεχνολογιών. Βλέπω και με βλέπουν, ή θεωρώ ότι με βλέπουν ακόμα και όταν ξέρω ότι οι άνθρωποι των οθονών δεν μπορούν να με δουν. Οι Οργουελικές μορφές που εμφανίζονται στις διάσπαρτες οθόνες επιβάλλουν την αίσθηση της πανταχού τους παρουσίας. Η απουσία των ανθρώπων των οθονών ως φυσικές οντότητες πάνω στην σκηνή εντείνει το παιχνίδι ανταλλαγής βλεμμάτων και αλληλεπίδρασης μεταξύ φυσικών και ψηφιακών σωμάτων. Οι τεχνολογίες δεν λειτουργούν ως αντικείμενα στο χώρο. Αντίθετα, οι φιγούρες των οθονών επικρατούν ως οντότητες που συμβάλλουν στη δημιουργία ενός σκοτεινού και ασαφούς Οργουελικού τοπίου, καθώς οι συμμετέχοντες αντιλαμβάνονται την έντονη παρουσία μιας φυσικής απουσίας. Στην συγκεκριμένη περίπτωση, οι τεχνολογίες γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι της βιωμένης εμπειρίας μιας θεατρικής παράστασης. Ο θεατής δεν βλέπει απλά έναν κόσμο μεικτών μέσων, αλλά κυρίως οράται από αυτόν, σε μια αμοιβαία αισθητηριακά ενσάρκωμένη ανταλλαγή.

Με παρόμοιο τρόπο, η εμπειρία της παράστασης *Ο Θεός είναι DJ* (2001) χαρακτηρίζεται από την χιασματική ενσάρκωση μεταξύ βλέμματος και αφής, σε μια αμφίδρομη σχέση μεταξύ τεχνολογικών μέσων και συμμετεχόντων. *Ο Θεός είναι DJ* βασισμένο στο ομώνυμο θεατρικό του Falk Richter και σκηνοθετημένο από την Ελευθερία Σαπουντζή στο θέατρο Αμόρε, είναι μια παράσταση που πραγματεύεται τη ζωή ενός ζευγαριού, το οποίο ζει ως έκθεμα σε μια αίθουσα τέχνης και προβάλλει στο διαδίκτυο την καθημερινότητα του σαν μια μορφή reality τηλεόρασης. Μια εξέδρα, τρεις μεγάλες οθόνες προβολής, φορητές κάμερες, τις οποίες χειρίζονται οι ίδιοι οι ηθοποιοί για να προβάλλουν απευθείας τις εικόνες τους, συνθέτουν τον χώρο της παράστασης. Τα ψηφιακά σώματα των ηθοποιών σε γκρο πλαν προβάλλουν οπτικές των φυσικών σωμάτων οι οποίες δε μπορούν να ειδωθούν με γυμνό μάτι. Οι οθόνες διηγούνται μια ιστορία σωματικότητας παράλληλα με τη reality εκδοχή του κειμένου. Κοντινά πλάνα απτής ιδρωμένης, παλόμενης σάρκας ενεργοποιούν τις αισθήσεις του κοινού. Ο θεατής ιντριγκάρεται από αυτό που δεν μπορεί να δει στην σκηνή, το αόρατο, αυτό το οποίο μπορεί να διακρίνει εν μέρει στις οθόνες και να αισθανθεί ότι μπορεί να αγγίξει σε μια ενστικτώδη αντίδραση ανταλλαγής μεταξύ βλέμματος και αγγίγματος, μεταξύ φυσικού και τεχνολογικού σώματος στο εδώ και στο τώρα της παράστασης. Πώς μπορεί να αγγίξει το τεχνολογικό σώμα και γιατί ο θεατής ενδέχεται να αισθανθεί την ενστικτώδη ανάγκη να αγγίξει; Η χρονική και τοπική συνύπαρξη οντολογικά διαφορετικών σωμάτων τα οποία αλληλοσυμπληρώνονται προσφέροντας διαφορετικές εκφάνσεις του ίδιου θεατρικού σημείου ενεργοποιούν μια αισθητηριακή αλληλεπίδραση μεταξύ όρασης και αφής. Η απτικότητα της όρασης ενεργοποιείται σε έναν χώρο μεικτών θεατρικών μέσων δημιουργώντας χιασματικά δίκτυα επικοινωνίας χωρίς να δίνεται προβάδισμα στην τεχνολογία υπέρ του σώματος και το αντίστροφο.

27 Αναφορά στο Πανοπτικόν του άγγλου νομικού και φιλοσόφου Jeremy Bentham, το οποίο αργότερα ανέπτυξε ο Michel Foucault στο σύγγραμμά του *Επιτήρηση και Τιμωρία*. Στο έργο του ο Foucault επεξηγεί βάσει του Πανοπτικού σχεδίου του Bentham την ανατομία της εξουσίας στη σύγχρονη κοινωνία.

Στην παράσταση του Πέτρου Σεβαστίκογλου *4.48 Ψύχωση* (2003)<sup>28</sup> της Sarah Kane μια χιασματική σχέση αναπτύσσεται μεταξύ της ηθοποιού, Ρούλας Πατεράκη και του ψηφιακού σώματος της, το οποίο κινείται, στέκεται, εμφανίζεται, εξαφανίζεται, παραμορφώνεται, καταλαμβάνει και ορίζει τον θεατρικό χώρο. Η παλινδρομική σχέση μεταξύ του φυσικού και ψηφιακού σώματος ορίζει την ψυχωτική υπόσταση του δραματικού υποκειμένου.

Η έννοια του ψηφιακού αναδιπλασιασμού στο θέατρο των πολυμέσων επιτυγχάνεται μέσω της διαδικασίας βιντεοσκόπησης και ψηφιοποίησης του φυσικού σώματος. Ο αναδιπλασιασμός αυτός επιφέρει την συνύπαρξη μεταξύ φυσικού και τεχνολογικού και ταυτίζεται με την έννοια της σωματικής απουσίας. Στην ουσία το τεχνολογικό σώμα για να υπάρξει, διαχωρίζεται από τη φυσική του υπόσταση και εμφανίζεται ως μια διαφορετική οντότητα, που άλλοτε αισθητικά μοιάζει και άλλοτε όχι με την φυσική έκφασή του. Ως εκ τούτου το ψηφιακό σώμα δεν είναι απλά μια ρέπλικα ή ένα alter ego, παρά μια μορφή σωματικής απουσίας, ή αλλιώς παρουσίας από απόσταση και σίγουρα μια μορφή διαφορετικότητας. Ο τεχνολογικός αναδιπλασιασμός είναι μια διαδικασία απομάκρυνσης του σώματος από τη φυσική του υπόσταση και επαναφοράς του σαν κάτι το Άλλο, το Έτερο. Στην ουσία φυσικό και τεχνολογικό σώμα διαχωρίζονται και επανσυνδέονται για να συνθέσουν ένα ενιαίο δρώμενο μεικτών μέσων.

Στην παράσταση *See You in Walhalla* (2005)<sup>29</sup> η υποκειμενικότητα ξεπερνά τα όρια του φυσικού ή αλλιώς φυσικού σώματος καθώς τα τεχνολογικά στοιχεία χάνουν σταδιακά την υλική τους υπόσταση. Η συγκεκριμένη παράσταση δημιουργήθηκε με την σύμπραξη τεσσάρων ομάδων από τέσσερις διαφορετικές ευρωπαϊκές χώρες εκ των οποίων μια ήταν και η Ελλάδα με την ομάδα amorphy της Τζένης Αργυρίου. Η παράσταση *See You in Walhalla* εμπνευσμένη από το παιχνίδι εικονικής πραγματικότητας *Second Life* δημιούργησε ένα θεατρικό δρώμενο μεικτής πραγματικότητας, συνδυάζοντας βιντεοσκοπημένες, εικονικές και πραγματικές εικόνες οι οποίες συνέθεσαν τον κόσμο της *Walhalla*. Το ιδιαίτερα τεχνολογικά εξελιγμένο πρότζεκτ μεταδόθηκε μέσω ιντερνετ και παραστάθηκε σε Αθήνα, Σόφια και Άμστερνταμ ταυτόχρονα. Στην αθηναϊκή παράσταση η άβιταρ-χορεύτρια ως φυσική παρουσία έλεγχε τις εικόνες μεικτής πραγματικότητας μέσα από αισθητήρες προσαρμοσμένους στα δάκτυλα της. Μπροστά από την σκηνή μια ομάδα τεχνικών, προγραμματιστών και καλλιτεχνών φρόντιζε για την ταυτόχρονη μεταφορά και συρραφή διαφορετικών εικόνων ως ένα ενιαίο σύνολο αποτελούμενο από ετερογενή στοιχεία. Το ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί εδώ είναι: κατά πόσο η σχέση μεταξύ του φυσικού και του τεχνολογικού είναι χιασματική, εφόσον το τεχνολογικό αρχίζει σταδιακά να χάνει την υλική του υπόσταση. Μήπως σε αυτή την περίπτωση η τεχνολογία έχει σαρωτική επίδραση πάνω στο υλικό θεατρικό σώμα; Ανακαλώντας την αντιδιαστολή μεταξύ τεχνολογικού και πραγματικού, όπως παρουσιάστηκε στην αρχή της συγκεκριμένης ανακοίνωσης, η ενδεχόμενη σύντηξη και απόλυτη ενσωμάτωση οντολογικά ετερογενών στοιχείων σε παράσταση πολυμέσων υποδηλώνει την δομική και αισθητική επικράτηση του ενός σε βάρος του άλλου, καθώς επαναφέρει το ζήτημα της διπολικότητας και δυϊσμού μεταξύ σκηνής και οθόνης.

Παρόλο που τα τα όρια μεταξύ εικονικού/πραγματικού είναι ενίοτε δυσδιάκριτα και ελαστικά, εφόσον το πραγματικό έχει την τάση να παρεισφρύσει μέσα στο εικονικό, ωστόσο υπάρχουν κενά που επιτρέπουν την μεταξύ τους επικοινωνία, αλλά πάντα θα αποτελούν ένα

28 *4.48 Ψύχωση*. Πέτρος Σεβαστίκογλου (σκην.). (Θέατρο Εμπρός, Αθήνα, 2003).

29 *See You in Walhalla*. Τζένη Αργυρίου (σκην.). (Θέατρο Παλλάς, Αθήνα, 2005).

πρόσθετο ξεχωριστό σώμα. Μεταξύ της άβαταρ/χορεύτριας και των αισθητήρων που την διευκολύνουν στον έλεγχο του κόσμου μεικτής πραγματικότητας. Οι αισθητήρες γίνονται μέρος του σώματος της περφόρμερ, προέκταση της αφής και όρασης της, καθώς η ίδια αγγίζει την συγκεκριμένη συσκευή και αντιλαμβάνεται τον χώρο της Walhalla. Έτσι η εν δυνάμει σύντμηση μεταξύ πραγματικού και εικονικού είναι πάντα επικείμενη χωρίς να υλοποιείται, καθώς πάντα θα υπάρχει ένα νοητικό ολίσθημα μεταξύ του αντιληπτού/απτού/ορατού αντικειμένου και του τρόπου που το αντιλαμβανόμαστε.

Όπως η εξέλιξη της τεχνολογίας και της επιστήμης αλλάζει και καθορίζει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο, έτσι και ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο καθορίζει και ενημερώνει τον τρόπο που δημιουργούμε τέχνη. Συμφωνα με τον Matthew Causey το θέατρο είναι «ακόμα μια φορά ένας χώρος πειραματισμού, ένα εργαστήριο, στο οποίο διαμορφώνουμε τον κόσμο και τις αισθήσεις μας, παρακολουθούμε τις λειτουργίες του και παίζουμε με τις πιθανότητες που μας προσφέρει»<sup>30</sup>. Παρόλο που η δυναμική διείσδυση των τεχνολογικών μέσων έχει εκτιμηθεί κατά καιρούς σα μια μορφή απειλής ενάντια στις πολιτιστικές και αισθητικές αξίες του θεάτρου και την οντολογία της παράστασης, ο Causey χαρακτηριστικά υποστηρίζει ότι δεν είναι το θέατρο το οποίο απειλείται (από την τεχνολογία), αλλά το άτομο το οποίο «αποπειράται να αντιληφθεί τη θέση και να βρει τις ισορροπίες του σε ένα σαρωτικά τεχνολογικό χώρο»<sup>31</sup>.

---

30 Matthew Causey 2002, ιδίως σ. 182.

31 Ό.π.



ΣΤΕΛΛΑ ΚΕΡΑΜΙΔΑ

## Η κινηματογραφική γραφή ως εκφραστικό μέσο στο έργο ελλήνων σκηνοθετών του θεάτρου: Το παράδειγμα του Γιάννη Κακλέα

Ήδη από το 1895 την εποχή που πρωτοχρησιμοποιήθηκε η κάμερα, το φιλμ και οι μηχανές προβολής στις ταινίες των Λυμιέρ σχεδόν όλες οι τέχνες έχουν υποστεί σημαντικές μεταβολές. Τα πάσης φύσεως μοντέρνα θεάματα επηρεάστηκαν βαθιά από το σινεμά και την τεχνολογία τόσο ως προς την αισθητική όσο και ως προς το περιεχόμενο. Η επονομαζόμενη ποπ κουλτούρα έχει αξιοποιήσει τη δυναμική της κινηματογραφικής εικόνας (κινούμενης εικόνας), όπου αυτό ήταν δυνατό: από το φουτουριστικό design και την φωτογραφία, έως τα μουσικά βίντεο κλιπς και τα βιβλία κόμικς. Η αισθητική της κινηματογραφικής εικόνας μπορεί να εντοπιστεί σήμερα σε όλες τις παραστατικές τέχνες που έχουν διαγράψει μια αξιοσημείωτη τάση μετασχηματισμού κυρίως μέσα από την παρουσία των πολυμέσων, όπως το video dance, η documentary digital opera και η digital performance<sup>1</sup>.

Η σκηνοθεσία στον θεατρικό χώρο δοκιμάστηκε και αναπτύχθηκε μέσω της τέχνης του κινηματογράφου, η οποία απετέλεσε το πρόσφορο έδαφος πάνω στο οποίο οι σκηνοθέτες ανέπτυξαν και εμπλούτισαν τη σκηνική τους γλώσσα. Συνακόλουθα, σε μία απόπειρα απαρίθμησης κάποιων βασικών χαρακτηριστικών της σκηνοθεσίας στο σύγχρονο θέατρο δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει κανείς στοιχεία οφειλόμενα στην επιρροή του κινηματογράφου, όπως εμφανίστηκαν ή διατυπώθηκαν μέσα από τα κινήματα του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού, καθ' όλη την διάρκεια του 20ου αιώνα. Ήδη από τα 1920 ο Γερμανός σκηνοθέτης Έρβιν Πισκάτορ με το πολιτικό του θέατρο είχε πειραματιστεί με τη χρήση του φιλμ επί σκηνής. Ο Μπέρτολτ Μπρεχτ επηρεάστηκε και αυτός με την σειρά του σημαντικά από τον κινηματογράφο, στο μέτρο που η θεωρία του επικού θεάτρου συμπεριέλαβε την εξέλιξη μιας σκηνικής αφηγηματικότητας που βασιζόταν στην τεχνική του μοντάζ. Την δεκαετία του 1950 ο Γιόζεφ Σβόμποντα αξιοποίησε δραματουργικά και σκηνογραφικά τον προτζέκτορα, ενώ από το 1970 άρχισε να καθιερώνεται ως είδος η multimedia performance. Σήμερα πολλοί σκηνοθέτες θεάτρου έχουν συνδέσει την τέχνη τους όχι μόνο με τον κινηματογράφο αλλά και με τα παράγωγά του, όπως η τηλεόραση, το βίντεο, η ψηφιακή τεχνολογία: χαρακτηριστικά παράδειγματα αποτελούν οι Ρόμπερτ Γουίλσον, Ρίτσαρντ Φόρμαν, Ελίζαμπεθ Λεκόντ, Ρομπέρ Λεπάζ, Κέιτι Μίτσελ.

Τα παραδείγματα μοντέλων σκηνοθεσίας που σχετίζονται στενά με την αισθητική της κινηματογραφικής εικόνας, αποδεικνύουν ότι ο κινηματογράφος και το θέατρο βρίσκονται σε ένα συνεχή διάλογο μεταξύ τους. Η βασική διαφορά, ωστόσο, των δύο μέσων παραμένει η αμεσό-

---

<sup>1</sup> Για το θέμα βλ. Steve Dixon, Barry Smith: *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 2007.

τητα της ζωντανής παρουσίας του ηθοποιού πάνω στην θεατρική σκηνή σε αντίθεση με την αίσθηση της απόστασης που προκαλεί η αντικατάσταση του ηθοποιού από τη λειτουργία του προτζέκτορα στον κινηματογράφο. Το θέατρο βέβαια ακόμα δεν έχει εξαντλήσει τελείως τα όριά του μέχρι του σημείου να αξιοποιήσει στο έπακρο τα εφφέ που προσφέρει το σινεμα. Σε αυτά ανήκει, για παράδειγμα, η πρακτική της θεωρίας του μοντάζ που αφορά τη δημιουργία μιας αφηγηματικότητας μέσα από μια αλληλουχία διαδοχικών εικόνων-κάδρων και ήχου μέσω των οποίων δημιουργείται ένα κλειστό σύστημα ή η πρακτική του υποκειμενικού πλάνου όπου ο θεατής υιοθετεί την οπτική γωνία του ήρωα μέσα από την κινηματογραφική μηχανή. Παρ' όλα αυτά στο παράδειγμα του κινηματογραφικού θεάτρου οι διαφορές ανάμεσα στις δύο τέχνες υπερβαίνονται και καταδεικνύεται εναργέστερα και παραστατικότερα η οργανική τους σχέση διευρύνοντας έτσι τα όρια του θεατρικού.

Σε μια προσπάθεια να προσδιορίσουμε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ελληνικής έκφανσης του κινηματογραφικού θεάτρου θα ανατρέξουμε στο παράδειγμα του σκηνοθέτη Γιάννη Κακλέα. Ο Κακλέας έχει κατά καιρούς χαρακτηριστεί ως «ανατρεπτικός», «εναλλακτικός», «πρωτοποριακός», «επαναστατικός», «ριζοσπαστικός» σκηνοθέτης. Ο λόγος δεν είναι μόνον οι προσωπικές του απόψεις και μια επιθετική ιδεολογία βασισμένη στην αναγκαιότητα μιας αντικοφορμιστικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας η οποία εναντιώνεται στο οικοδόμημα των αστικών αξιών, όπως αυτή έχει εκφραστεί μέσα από τις συνεντεύξεις του<sup>2</sup>. Οι ανωτέρω αξιολογήσεις έχουν διατυπωθεί κυρίως λόγω των αισθητικών του επιλογών. Το όνομα του έχει κυρίως συνδεθεί με την καθιέρωση μιας ομάδας συνόλου, της Ομάδας Θέαμα στον Τεχνχώρο. Αυτή εξελίχθηκε μέσα από την χρησιμοποίηση ενός κοινού κώδικα, που βασιζόταν στην αισθητική των μέσων και κυρίως του κινηματογραφικού. Γι' αυτό και πολλοί συνεργάτες του Κακλέα, όπως ο σκηνογράφος Μανώλης Παντελιδάκης, ο μουσικός επιμελητής Ιάκωβος Δρόσος, οι υπεύθυνοι φωτισμού Λεύτερης Παυλόπουλος, Παναγιώτης Μανούσης, Βασίλης Καψούρος και άλλοι καλλιεργήσαν ένα ιδιαίτερο υφολογικό στίγμα μέσα από την κινηματογραφική γλώσσα και αισθητική. Η Ομάδα Θέαμα, που ιδρύθηκε το 1981, συνδέθηκε με ένα ελληνικό θέατρο που εξελισσόταν από λογοκεντρικό σε εικονοκεντρικό θέαμα. Τα μέλη της ομάδας ανέπτυξαν μια κοινή αισθητική που βασιζόταν στο σώμα του ηθοποιού, στην απελευθέρωση από πάσης φύσεως θεατρικές συμβάσεις και το άνοιγμα του κειμένου στην φόρμα. Το θεατρικό συμβάν για την Ομάδα Θέαμα αποτέλεσε ένα αισθητικό βίωμα, όπου το δίπτυχο Έρωσ - Θάνατος ερευνήθηκε μέσα από την οπτική ενός θεάτρου της σκληρότητας και των ιδεών του Αρτώ<sup>3</sup>. Το μοντέλο του κινηματογραφικού θεάτρου μπόρεσε να λειτουργήσει προσδιοριστικά του συγκεκριμένου τρόπου φόρμαλιστικής προσέγγισης με αποτέλεσμα να αποτελεί σήμα κατατεθέν της συγκεκριμένης θεατρικής ομάδας. Έτσι το σκηνοθετικό μοντέλο του Κακλέα αποτελεί μέρος μιας ελληνικής *avant-garde*<sup>4</sup>.

2 Μυρτώ Λοβέρδου: «Γιάννης Κακλέας: Δεν με γοητεύει το γεμάτο θέατρο», *Το Βήμα*, Κυριακή 14 Φεβρουαρίου 1999.

3 Η ακραία σκληρότητα, ένα από τα βασικά ζητούμενα του θεάτρου του Αρτώ, αποτελεί μια από τις βασικές τις αρχές της «Ομάδας Θέαμα»: Βλάσφημα και υβριστικά κείμενα, άγριες εκρήξεις για την απόδοση της έντασης της σκηνικής επικοινωνίας, έντονη χρήση της εκφραστικότητας του σώματος του ηθοποιού καθώς και του ήχου και των υπερλογικών εικόνων ως φορείς της αφήγησης. Ο σκηνικός κόσμος αποτυπώνει μια βαθιά εναγώνια κραυγή της ύπαρξης και στοχεύει σε ένα διεγερτικό αισθητικό κέντρισμα του θεατή. Για την επίδραση των ιδεών του Αρτώ στην παραστάση του έργου του Λαμπίς που σκηνοθέτησε ο Κακλέας βλ. Ίσμα Τουλάτου: «Η τέχνη της (θεατρικής) πρόκλησης. Γιάννης Κακλέας. Εξομολογούμαι προσωπικά βιώματα.» *Το Άλλο Βήμα*. Κυριακή 21 Φεβρουαρίου 1999.

4 Για το φαινόμενο της πρωτοπορίας βλ. ενδεικτικά Günter Berghaus: *Avant-garde Performance: Live Events and*

Θα συνεχίσουμε με την αναφορά σε μια παράσταση που θεωρούμε ώριμο δείγμα ελληνικής σκηνοθετικής γραφής στο χώρο του κινηματογραφικού θεάτρου. Ο λόγος είναι όχι μόνο γιατί ενσωμάτωσε με ξεκάθαρο τρόπο την κωδικοποιημένη γλώσσα του κινηματογραφικού μέσου, αλλά γιατί επιπλέον συμπύκνωσε τον προβληματισμό του σκηνοθέτη και της ομάδας του για τον ρόλο της φόρμας και την εξέλιξη της θεατρικότητας μέσα από την οπτική του κινηματογράφου. Στόχος αυτής της παρουσίασης είναι να διαμορφώσει την τυπολογία του συγκεκριμένου κινηματογραφικού μοντέλου στο θέατρο, έτσι όπως αυτό εκφράστηκε μέσα από το παράδειγμα της σκηνοθεσίας του Κακλέα. Αυτό θα μας επιτρέψει να διερευνήσουμε την εξέλιξη της ελληνικής σκηνοθεσίας και το άνοιγμα των Ελλήνων σκηνοθετών στις τεχνολογικά υποστηριζόμενες φόρμες. Θα μας δώσει επίσης τη δυνατότητα να ερευνήσουμε αυτή την προβληματική των συναρθρώσεων ανάμεσα στην μοντέρνα παράσταση και το κλασικό κείμενο. Συγκεκριμένα στην παράσταση *Ένα Καπέλο από Ψάθα Ιταλίας* του Ευγένιου Λαμπίς που παρουσιάστηκε στον Τεχνολόγιο, την σαιζόν 1998-1999<sup>5</sup>, ο Κακλέας όχι μόνο ενσωμάτωσε στην σκηνοθετική του φόρμα τις φιλολογικές - θεωρητικές κυρίως απόψεις που σχετίζονται με το Βωντεβίλ (vaudeville) ως είδος θεάτρου και που αφορούν μια κωμωδία τρελών καταστάσεων, αλλά και τις εκουχρόνισε μέσω της αναπαραγωγής των εφφέ του βωβού κινηματογράφου.

Ο Γάλλος δραματουργός Ευγένιος Λαμπίς (1815 -1888) γράφει το 1851 μια καυτή σάτιρα της μεσοαστικής τάξης, των ηθών και των εθίμων της, σαρκάζοντας τον θεσμό του γάμου και αποκαλύπτοντας τις νευρώσεις της μπουρζουαζίας<sup>6</sup>. Στο *Καπέλο από Ψάθα Ιταλίας* που ανήκει στην παράδοση της γαλλικής «υψηλής κωμωδίας», τα βασικά δραματικά σχήματα του Λαμπίς αποτελούν η κωμική ίντριγκα, η καλοκουρδισμένη, δηλαδή, μηχανή κωμικών καταστάσεων, και η στέρεη δραματουργική δομή που χαρακτηρίζεται από μια χρονική κυκλικότητα και επανάληψη. Όλα ξεκινούν, όταν το άλογο του ήρωα, του Φαντινάρ, τρώει κατά λάθος στο δάσος το καπέλο από σπάνια ψάθα Ιταλίας μιας βαρόνης που είχε πάει βόλτα με τον λοχαγό εραστή της. Ο ήρωας ετοιμάζεται να παντρευτεί και περιμένει το σόι της νύφης για την τελετή. Ξαφνικά όμως εισβάλλουν στη ζωή του η βαρόνη και ο λοχαγός και απειλούν ότι θα τον σκοτώσουν, εάν δεν βρει το ίδιο ακριβώς καπέλο. Αρχίζει λοιπόν ένα αγωνιώδες κυνηγητό για να βρεθεί ένα ίδιο καπέλο, που όλο και χάνεται την στιγμή που ο πρωταγωνιστής νομίζει ότι το βρίσκει. Έτσι ο Λαμπίς παρουσιάζει ένα σκηνικό παιχνίδι αναζήτησης ενός αντικειμένου - ενός καπέλου, που χωρίς αυτό ο γάμος του πρωταγωνιστή δεν μπορεί να τελεστεί - με τέτοια εφευρετική φαντασία και τρέλα που αποκτά διαστάσεις σουρρεαλιστικές.

Ο σκηνοθέτης έστησε μια παράσταση που βασιζόταν στην γρήγορη εναλλαγή σκηνών, στην ιλιγγιώδη ταχύτητα της χορογραφημένης κίνησης των ηθοποιών, στην εκφραστικά έντονη εκφορά του λόγου, στις υπερβολικά στυλιζαρισμένες κινήσεις, στην ταχύτατη αλληλου-

*Electronic Technologies*, Palgrave Macmillan, New York, 2005. Günter Berghaus: *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde*, Palgrave Macmillan, New York, 2006. Αντώνης Γλυτζουρής: «Σχετικά με τη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού πρωτοποριακού θεάτρου», στον τόμο: *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Ποτόνερ*. Επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης. Ergo, Αθήνα, 2007, σσ. 347-357.

5 Ευγένιος Λαμπίς. *Καπέλο από ψάθα Ιταλίας*. Πρόγραμμα παράστασης. Τεχνολόγιο, Αθήνα, 1998-1999.

6 E. Labiche, E. Augier: *Théâtre complet de Eugène Labiche*. University of Michigan Library, Ann Arbor, Michigan, 2005, (1886), σσ. 1-132. Philippe Soupault: *Eugène Labiche, sa vie, son œuvre*, Mercure de France, Paris, 1964. Leonard C.Pronko: *Eugène Labiche and Georges Feydeau*, Macmillan Publishers, London, 1982. Henry Gidel: *Le vaudeville*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986. Martin Banham, (Ed.): *The Cambridge guide to theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, σ. 64.



χία των λειτουργικών σκηνικών (Μανώλης Παντελιδάκης), στην τεχνική των φωτοσκιάσεων (Παναγιώτης Μανούσης) και στα εντυπωσιακά μονόχρωμα κουστούμια (Χριστίνα Κωστέα). Οι ήρωες επιδίδονταν σε ένα φρενήρες κυνηγητό, πολλά πρόσωπα μπαινόβγαιναν διαρκώς στη σκηνή και ξεπετάγονταν από καταπακτές (χορογραφίες Βάλια Παπαχρήστου και Φώτης Νικολάου). Έτσι η σκηνή μετατράπηκε σε ένα μαγικό κουτί. Ο σκηνοθέτης σημειώνει: «Ο Ευγένιος Λαμπίς, μάστορας των κωμικών καταστάσεων, έγραψε το έργο με στόχο να δημιουργήσει ένα ευφρόσυνο σκηνικό παιχνίδι εκτός ελέγχου, με κωμικές παρεξηγήσεις και απρόσμενες ανατροπές. Χρησιμοποιώντας στην παράσταση την τεχνική του βωβού κινηματογράφου ξετυλίγεται ένας κόσμος παράξενος και μαγικός, γεμάτος απρόοπτα και ανεξέλεγκτες καταστάσεις. Είναι μια κωμική περιπέτεια που αγγίζει τα όρια του παραλόγου με δαιμονικό ρυθμό και ονειρική διάσταση»<sup>7</sup>.

Το στήσιμο της συνολικής δράσης θύμιζε έντονα τις κωμωδίες του βωβού και πρώιμου ομιλούντος κινηματογράφου και τις ταινίες των Τσάρλι Τσάπλιν, Μαρκ Σένετ και Μπάστερ Κήτον, καθώς και τα φιλμάκια των σουρρεαλιστών της δεκαετίας του 1920. Τα κινηματογραφικά πρότυπα των αρχών του αιώνα, όπως αυτό της Μαίρης Πίκφορντ, της εύθραυστης λεπτεπίλεπτης νεαρής με το κατάλευκο πρόσωπο και τις τεράστιες βλεφαρίδες που τρεμποαίζουν ή της Μάρλεν Ντήτριχ, της μοιραίας γυναίκας με το μυστηριώδες βλέμμα, τις προκλητικές τουαλέτες και την μακριά πίπα, συνέβαλαν στην απόδοση των ρόλων, όπως αυτών της Νύφης και της Βαρόνης. Υπήρχε μια γελοιογραφική απόδοση των ρόλων με μια διάθεση παρωδίας, που ενυπάρχει έτσι και αλλιώς στο ίδιο το κείμενο, με κύριο στόχο το κωμικό αποτέλεσμα.

Η παραπάνω σκηνοθετική οπτική εμπλουτίστηκε με στοιχεία από την τεχνική των κόμικς που φέρουν τη λογική του ενσταντανέ, δηλαδή μικρών σκηνών που λειτουργούν σε στιγμιαίο χρόνο, με απανωτά γκαγκς, που στόχευαν από τη μια στο να περάσει το συμπυκνωμένο νόημα στους θεατές ακαριαία και από την άλλη στο να προκαλέσουν ένα ξάφνιασμα, που οδηγεί σε ευφορία και γέλιο. Η σκηνοθεσία είχε ακόμα δανειστεί στοιχεία από την αισθητική των βίντεο κλιπς. Το γρήγορο μοντάζ και η έντονη εναλλαγή των οπτικών εικόνων, σε συνδυασμό με τις εύθυμες δυνατές μουσικές επιλογές του Ιάκωβου Δρόσου, προκάλεσαν την πολυδιάσπαση του βλέμματος και της ακουστικής προσοχής του θεατή.

Επιπλέον ο Κακλέας στο *Καπέλο* ενέταξε για πρώτη φορά σε παράστασή του τα μεικτά μέσα. Πάνω σε τρία ριντώ προβάλλονταν μεταξύ των σκηνών μονταρισμένα πλάνα από μικρού μήκους ταινίες των σουρρεαλιστών του 1920, όπως του Ρενέ Κλερο οποίος είχε μεταφέρει το έργο του Λαμπίς στην μεγάλη οθόνη το 1928<sup>8</sup>. Αυτή η σκηνοθετική επιλογή λειτούργησε σε πολλαπλά επίπεδα. Καταρχήν ήταν μια ευθεία δήλωση ότι το έργο του Λαμπίς εκτροχιάζεται σε σουρρεαλιστικά, παράλογα μονοπάτια, όπως αυτό της λειτουργίας της σκέψης και του υποσυνειδήτου, της παντοδυναμίας του ονείρου ή του εφιάλτη, και της διάσπασης της χωροχρονικής ακρίβειας της σκηνικής αφήγησης. Επιπλέον, η σκηνοθετική αυτή προσέγγιση υπηρέτησε τον σκοπό μιας υπόγειας αυτοαναφορικότητας στην ιστορία της Ομάδας Θέαμα μέσα από την βιντεοσκοπημένη παρουσία παλαιότερων στελεχών της ομάδας, όπως αυτή του Γιάννη Μποστταντζόγλου στον ρόλο του αστυνομικού. Τα μεικτά αυτά μέσα κυρίως όμως εξυπηρέτησαν την εσωτερική λογική της σκηνοθεσίας. Λειτούργησαν, δηλαδή, ως σκηνική σηματοδότηση για

7 Θέατρο. «Κι άλλες πρεμιέρες», *Ριζοσπάστης*. Τρίτη 5 Ιανουαρίου 1999.

8 René Clair: *Un chapeau de paille d'Italie*. 1928. DVD. Grapevine Video, 2005 και René Clair: *Un chapeau de paille d'Italie*. 1928. DVD. Flicker Alley, 2010.

την διατήρηση μιας στερεής δομής, για την ανάπαυλα από τα έντονα σκηνικά δρώμενα, για την ενίσχυση της διάσπασης του βλέμματος του θεατή, για την διάχυσή του βλέμματος του τελευταίου σε διαφορετικά πεδία δράσης. Περαιτέρω, καλλιέργησε την εγκεφαλική και κατευθυντήρια σύνδεση της αποσπασματικής κίνησης των ηθοποιών με την συμβατική πρόσληψη του βωβού κινηματογράφου.

Η υιοθέτηση των παραπάνω άμεσα αναγνωρίσιμων κινηματογραφικών κωδίκων σε συνδυασμό με τις θεατρικές πρακτικές της εναλλαγής του ρυθμού, της σφιχτής δράσης, του εξαιρετικά δομημένου στησίματος και της απόλυτης ακρίβειας έδωσαν τη δυνατότητα να δοκιμαστεί η θεατρικότητα των ίδιων των βασικών δραματουργικών σχημάτων του Λαμπίς. Χρησιμοποιώντας την κινηματογραφική τεχνική, ο Κακλέας μετέτρεψε την κλασική φόρμα του *Καπέλου* σε μια πρωτοποριακή πρόταση. Με αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης καταφέρει να αναζωογονήσει το είδος, στο οποίο ανήκει το πρωτότυπο κείμενο. Η σκηνοθεσία έθεσε με τις υφολογικές επιλογές της το θέμα του εκσυγχρονισμού της κωμωδίας του Λαμπίς - ακριβώς επειδή «διάβασε» σκηνικά το έργο μέσα από αισθητικές που σημάδεψαν τον τελευταίο αιώνα. Δηλαδή στον Λαμπίς του Κακλέα τα δραματουργικά στοιχεία της φάρσας (φαιδρότητα, ευφορία, σατιρική διάθεση και κριτική πρόθεση του συγγραφέα) αναλύθηκαν εύστοχα μεταφερόμενα στην σκηνή μέσα από την λειτουργικότητα των κωδίκων του βωβού κινηματογράφου (ρυθμός, κίνηση, εξωφρενική επιτάχυνση). Με αυτόν τον τρόπο τα στοιχεία αυτά αναδείχθηκαν έτσι, ώστε να αναβιώσει το είδος φωτίζοντας τις υπόγειες διασυνδέσεις του έργου με τις μεταγενέστερες της εποχής του αναγνώσεις.

Το ενδιαφέρον του σκηνοθετικού μοντέλου του Κακλέα και της Ομάδας Θέαμα με αφετηρία την προαναφερθείσα παράσταση εστιάζεται στο πώς επιτυγχάνεται η επανοικειοποίηση του παρωχημένου θεατρικού είδους μέσα από την επίτευξη μιας χαρακτηριστικά αναγνωρίσιμης στιλιστικής φόρμας. Αυτή βρίσκεται σε στενή διαπλοκή με την κωδικοποιημένη γλώσσα του κινηματογραφικού μέσου και, όχι μόνο φέρνει μια νέα αντίληψη της ίδιας της έννοιας της θεατρικότητας, αλλά και ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις ενός σύγχρονου θεατή.<sup>9</sup> Συνδιάζοντας τις θεατρικές και κινηματογραφικές παραδόσεις το σκηνοθετικό μοντέλο του Κακλέα επεφύρα μια μετάλλαξη στη θεατρικότητα, γεγονός το οποίο καταλήγει στην καθιέρωση ενός νέου είδους θεάματος (όπως είναι και το όνομα της ομάδας του)<sup>10</sup>. Έχουμε δηλαδή την εξέλιξη και τη μεταμόρφωση του θεατρικού φαινομένου σε ένα οντολογικά διαφορετικό θέατρο στα πλαίσια ενός είδους «ολικού θεάτρου»<sup>11</sup>. Πρόκειται για μια σκηνική αφήγηση-γραφή, στην οποία διαφαίνεται περισσότερο από ποτέ η εσωτερική οργανική σύνδεση με το κινηματογραφικό υλικό με ιδιαίτερη έμφαση στον ρόλο της φωτογραφίας, του μοντάζ και του ήχου.

Συγκεκριμένα, στο πλαίσιο μιας δομικής οπτικής διερεύνησης η σκηνοθεσία χρησιμοποιεί

9 Για το θέμα της θεατρικότητας βλ. Timothy Murray (Ed.): *Mimesis, masochism, and mime: The politics of theatricality in contemporary French thought*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1997. Tracy C. Davis, Thomas Postlewait (Eds.): *Theatricality*. Cambridge University Press, Cambridge, 2003. Samuel Weber: *Theatricality as Medium*. Fordham University Press, New York, 2004. David Krasner; David Z. Saltz, (Eds.): *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*. University of Michigan Press, Ann Arbor, 2006.

10 Για τις κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις της έννοιας του θεάματος βλ. Guy Debord: *The Society of the Spectacle*. Trans. Donald Nicholson-Smith, Zone Books, New York, 1995.

11 Σχετικά με την ορολογία βλ. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch and Matthias Warstat (Eds): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Metzler, Stuttgart, 2005, σσ. 127-129.

ησε με τις κύριες πηγές ισχύος της κινηματογραφικής αποτελεσματικότητας, όπως: Σειρά σκηνών μικρής διάρκειας που παρέπεμπαν στο κινηματογραφικό πλάνο, ταχύτατη αλληλοδιαδοχή των σκηνών που παρέπεμπε σε μονταρισμένα πλάνα, δηλαδή συγκεκριμένη οργάνωση των σκηνών που δημιουργούσε την αίσθηση ενός αιφνίδιου χωροχρονικού άλματος, χρήση πολύ απλών, συγκεκριμένων σχήματων στην σκηνογραφία, που διακρίνονταν πολύ γρήγορα, καθώς και την απουσία περιττών αντικειμένων που θα προκαλούσαν αποπροσανατολισμό οπτικά του θεατή. Επιπλέον, παραστατικό υλικό διατεταγμένο σ' ένα συγκεκριμένο ορθογώνιο κάδρο, σαν να διαφαίνεται μέσα από μια κινηματογραφική μηχανή και τον φακό της, κίνηση των ηθοποιών και τοποθέτηση των αντικειμένων κατά μήκος των αξόνων (ευδιάκριτη η θέση των καθέτων και οριζοντίων επιπέδων) που ορίζονταν από τον χώρο, συσκότιση της σκηνής που παρέπεμπε στην λογική του *cut*), φωτισμός μόνο των αντικειμένων που ήταν απαραίτητα για κάθε επεισόδιο, χρήση των σποτ και εστιακού φωτισμού που αναδείκνυε την πλαστικότητα των μορφών και των αντικειμένων, μερικά σκοτεινιασμένο ντεκόρ ως το πιο κατάλληλο φόντο που φώτιζε τη δράση κόντρα σε αυτό, πράγμα που επέτρεπε να είναι πιο ευκολοδιάκριτη η κίνηση των ηθοποιών. Ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στο στοιχείο της κίνησης - δράσης, αυτό δηλαδή που είναι κατηγορηματικά ουσιώδες στον κινηματογράφο, αφού η κίνηση και ο δυναμισμός αποτελούν τα βασικά υλικά του κινηματογραφικού θεάματος. Επιπλέον, η ζωηρή δράση της κάθε σκηνής έδινε την εντύπωση ότι αυτή διαδραματιζόταν από την σκοπιά του ίδιου του βασικού ήρωα μέσα από μια παραμορφωτική αντίληψη της πραγματικότητας (όνειρο - εφιάλτης - γκροτέσκο). Η έντονη κίνηση ολόκληρου του σώματος (εξοντωτική ταχύτητα, έντονη πλαστικότητα της κίνησης) παρέπεμπε στα 16 καρέ *ανά δευτερόλεπτο* που χρησιμοποιούνταν στις ταινίες του βωβού κινηματογράφου και απηχούσε έτσι την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα σε απόγνωση. Αντίθετως η στατικότητα των υπολοίπων προσώπων (*tableaux vivants*) παρέπεμπε στο πάγωμα της κίνησης και του χρόνου της φωτογραφίας (*freeze*), οπτικοποιώντας με αυτόν τον τρόπο την λανθάνουσα σχέση του ήρωα με το κοινωνικό του περιβάλλον (αποκρυσταλλωμένες κοινωνικές δομές, αρτισοκληρωτικός αστικός καθωσπρεπισμός, αφόρητη κενολογία). Οι προερχόμενες από τον κινηματογραφικό χώρο παραπάνω στρατηγικές της σκηνοθετικής πρακτικής φώτισαν έτσι την θεατρικότητα του κειμένου και μετέδωσαν ένα ειδικό κλίμα δημιουργίας που καθορίζει την συνολική πρακτική της Ομάδας Θέαμα.

Αυτή η μετάβαση από τον λόγο στο σώμα, στην εικόνα και τον ήχο συνιστά επίτευγμα, γιατί προσλαμβάνει τον χαρακτήρα ενός ολόκληρου παραστασιακού νοηματικού συστήματος, έχει δηλαδή ένα υφολογικό στίγμα με συγκεκριμένη λογική και ταυτότητα, που δύναται να οδηγήσει σε μια νέα αντίληψη της ίδιας της έννοιας του θεάτρου. Ο ευφρόσυτος χαρακτήρας του κωμικού δραματικού είδους (που αποτελεί ένα μέρος του «θεάματος») ενισχύθηκε από τις τεχνολογικές επεμβάσεις (που αποτελεσαν ένα άλλο μέρος του «θεάματος»), μιας και ενώθηκαν οι συντακτικές δομές του κλασσικού θεάτρου με αυτές της σύγχρονης τεχνολογίας των πολυμέσων (φωτισμός, ήχος, μοντάζ, ψηφιακή εικόνα) και έγιναν φορείς της θεατρικότητας. Μέσα από την ιδιαίτερη εμπειρία του κινηματογραφικού χωροχρόνου ο σκηνοθέτης θέλησε να μεταδώσει την τυπολογία μιας νέας θεατρικής αισθητικής σφυρηλατημένης όχι μόνο με τις βασικές συμβάσεις του θεατρικού φαινομένου (σωματικότητα του ηθοποιού, λόγος, πλοκή) αλλά και της κινηματογραφικής τέχνης. Οι στρατηγικές της σκηνοθετικής πρακτικής (σημασιοδότηση του κλασσικού δραματικού έργου μέσα από την αισθητική των *media* και της ποπ κουλτούρας) στόχευαν έτσι σε μια νέα θεατρικότητα που βασίζεται στην συνύπαρξη και διαλεκτική των παραδοσιακών δραματικών ειδών με τα τεχνολογικά υποστηριζόμενα είδη (κινηματογράφος, τηλεόραση). Με άλλα λόγια αποσκοπούν σε ένα νέο «ολικό» θέατρο και στοχεύουν στο

άνοιγμα του θεάτρου στην ιδέα του θεάματος, με νύξεις και αναφορές σε κινηματογραφικά έργα και την αισθητική των μοντέρνων καιρών.

Επιπλέον ο σκηνοθέτης κατάφερε να προσαρμόσει εύστοχα τα βασικά δραματικά σχήματα του Λαμπής στις απαιτήσεις ενός σύγχρονου θεατή, γεγονός που ανταποκρίνεται σε ένα από τα βασικά ζητούμενα της σύγχρονης σκηνοθεσίας. Η σκηνοθεσία προσέλκυσε το θεατρικό κοινό, ειδικά το νεανικό, γιατί ενώ αξιοποίησε δημιουργικά το πρώτιστο ζητούμενο του θεάτρου, εκείνο της ενεργούς σωματικής παρουσίας του ηθοποιού, παράλληλα ενσωμάτωσε και τη σαγήνη που ασκεί η εικόνα σε όλες τις τεχνολογικές εκδοχές της. Η νεότερη γενιά θεατών, όντας εξοικειωμένη με την ανάγνωση μιας συγκεκριμένης οπτικοακουστικής πολυσυλλεκτικότητας με εξωφρενικούς ρυθμούς εικόνων, φλας μπακ, μοντάζ και ηχητικά μιξάζ γοητεύθηκε από την συγκεκριμένη υβριδική παραστασιακή αισθητική, η οποία προήγαγε μια διανοητική και συγκινησιακή, ως προς την παραγωγή νοημάτων, συμμετοχή του θεατή.

Έτσι ο κινηματογράφος και τα παράγωγά του δεν είναι απλά μια κύρια πηγή έμπνευσης στο έργο του Κακλέα, αλλά η ουσία. Δεν πρόκειται για μια επιφανειακή εξωτερική μίμηση των κινηματογραφικών τεχνικών που διανθίζουν την σκηνοθεσία χάριν μιας κατ' όνομα προσπάθειας για μοντερνισμό, αλλά για μια ουσιαστική φορμαλιστική αλληλεξάρτηση με στόχο την αναζωγόηση του κλασικού δραματικού είδους. Σκοπός είναι επίσης η επίτευξη μιας αναγνωρίσιμης στιλιστικής φόρμας που φέρνει μια νέα αντίληψη της ίδιας της έννοιας της θεατρικότητας και που ανταποκρίνεται στις προσδοκίες ενός σύγχρονου θεατή. Ο συγκεκριμένος σκηνοθετικός χειρισμός δεν εκτόπισε την εσωτερική λογική του δραματικού έργου, αλλά αντίθετα προχώρησε σε μια έκρηξη του παραστασιακού του νοήματος μέσα από την ανατομία της κινηματογραφικής τεχνικής. Έτσι η σκηνοθετική επιμονή για ριζοσπαστικές μορφές στο θέατρο θέτει το ζήτημα της αναζήτησης νέων οδών απόδοσης του θεατρικού κώδικα και του επαναπροσδιορισμού του μέσα από την ακραία χρήση μορφικών στοιχείων της σύγχρονης τεχνολογικής πραγματικότητας, όπως οι συντακτικές δομές και η γλώσσα του κινηματογράφου.

Με όσα αναφέρθηκαν δεν επιδιώξαμε να εξαντλήσουμε τη μελέτη του έργου του προαναφερθέντος σκηνοθέτη στην απλή κατηγοριοποίηση του, αλλά να δείξουμε πώς ένα ελληνικό παράδειγμα σκηνοθεσίας συνδιαλέγεται εποικοδομητικά με ρεύματα που εξελίχθηκαν χρησιμοποιώντας τις τεχνολογικά υποστηριζόμενες φόρμες και πώς αυτό αντανάκλα τις υπάρχουσες καλλιτεχνικές ανησυχίες και εγχώριες ανάγκες έκφρασης. Επίσης, επιδιώξαμε να καταδείξουμε πώς αυτό το παράδειγμα προσφέρεται για μια ερμηνεία της δημιουργικής αφομοίωσης της κινηματογραφικής γραφής πάνω στο θεατρικό σανίδι, και με ποιόν τρόπο προάγει την θεατρική μας πραγματικότητα πυροδοτώντας μια συνακόλουθη θεωρητική σκέψη και συζήτηση.



ΡΕΑ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

## Η επίδραση της τηλεοπτικής αισθητικής στο νεοελληνικό θέατρο

Ο Πήτερ Μπρουκ σε μία σειρά μαθημάτων του στο Παρίσι την Άνοιξη του 1990 χρησιμοποίησε την εξής παρομοίωση: «Η πλήξη είναι ο διάβολος της παράστασης». Ο φόβος της πλήξης έχει επηρεάσει τον εγχώριο θεατρικό χώρο σε όλη την χρονική περίοδο της τελευταίας δεκαετίας του προηγούμενου αιώνα και της πρώτης του 21ου (1990-2010) και διαμόρφωσε τους όρους ενός είδους θεάτρου που ακμάζει εμπορικά και διατηρεί ενεργό τη σύνδεσή του με την τηλεοπτική κουλτούρα.

Στο μεταίχμιο των δύο αιώνων αναπτύσσεται μία ιδιαίτερη κίνηση στο νεοελληνικό θέατρο, η οποία καθιερώνεται στο θεατρικό μας σύστημα στο επίπεδο της δραματουργίας και στο επίπεδο της σκηνικής πράξης. Όσο αυτή η κίνηση αναπτύσσεται, με μικρές ή μεγάλες αποκλίσεις, ο δείκτης των προτιμήσεων φαίνεται να σταθεροποιείται προς την κατεύθυνση που ανταποκρίνεται στις προσδοκίες ενός ευρέος τηλεοπτικού κοινού. Η παραγωγή έργων με συγκεκριμένη θεματική που αναπαράγει αυτούσιες σκηνές της καθημερινής ζωής του σύγχρονου Έλληνα, δημιούργησε μία δραματουργία περιορισμένη στο πλαίσιο της ιδιότυπης ηθογραφίας και της νατουραλιστικής αναπαράστασης του κοινωνικού πλαισίου. Το είδος που κυρίως καλλιεργήθηκε με βάση αυτή την πρακτική είναι η κωμωδία με πολλές εκτροπές στη φαρσοκωμωδία, στη μαύρη ή στη σατιρική κωμωδία. Αν ωστόσο θα έπρεπε να επιλέξουμε το είδος που εκπροσωπείται κυρίως από το σύνολο αυτού του τύπου της δραματουργίας, θα εστιάζαμε στη φαρσοκωμωδία, σε αυτήν τη δημοφιλή μορφή, στην οποία ο μηχανισμός του γέλιου ενεργοποιείται από το χονδροειδές αστείο, από την περιγραφή των πιο εξόφθαλμων ελαττωμάτων του ανθρώπου, αλλά και από το υπερβολικό και έντονα σωματικό παίξιμο<sup>1</sup>.

Στην πραγματικότητα, το θεατρικό αυτό φαινόμενο εντάσσεται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο μελέτης, στο οποίο συγκλίνουν διαφορετικές κοινωνιολογικές και ανθρωπολογικές συνιστώσες των κοινωνικών επιστημών. Το πρόβλημα είναι αρκετά σύνθετο και είναι σαφές ότι η υποκατηγορία του κωμικού είδους που αναπαράγει τις σκηνές του καθημερινού βίου με τρόπο που να γίνεται αντιληπτός από το τηλεοπτικό κοινό θα πρέπει να τεθεί στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των μελετητών του νεοελληνικού θεάτρου<sup>2</sup>. Φυσικά το όλο εγχείρημα πέτυχε να ξεχωρίσει από την επικρατέστερη τάση του κοινωνικού ρεαλισμού, καθώς φαίνεται ότι οι

---

1 Για τα χαρακτηριστικά της φάρσας βλ. Χαρά Μπακονικόλα: «Η Φάρσα, πρόγονοι, πρόδρομοι, και παραλλαγές», *Στα όρια της φάρσας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ.9-13.

2 Για τη σχέση του νεοελληνικού έργου με την καθημερινή ζωή βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας» στον τόμο: *Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 29-44. Ο μελετητής αξιοποιεί τον όρο «θέατρο της καθημερινής ζωής» και τεκμηριώνει τον τρόπο με τον οποίο συντελείται το «πέρασμα από την καθημερινή ζωή στην καθημερινότητα» στη δραματουργία της δεκαετίας του 1990. Βλ. επίσης το άρθρο του ίδιου «Απόπειρα κωδικοποίησης της καθημερινής ζωής» στο περιοδικό *Εκκύκλημα*, Αφιέρωμα στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, τχ. 24, σσ. 53-55.

δημιουργοί της κίνησης αγνόησαν τους κώδικες που πρότειναν οι πρόδρομοι του είδους όπως ο Κ. Μουρσελάς, ο Α. Μάτεσης, ή ο Γ. Διαλεγεμένος.

Μία σημαντική μερίδα της δημοσιογραφικής κριτικής υιοθέτησε τον όρο «τηλεοπτικό θέατρο»<sup>3</sup>, προκειμένου να προσδιορίσει ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του είδους, όσα μπορούν να φωτίσουν τις αντιστοιχίες ανάμεσα στα τηλεοπτικά σενάρια και στα θεατρικά κείμενα. Οι αναλογίες δεν περιορίζονται μόνο στη χρήση του θεατρικού λόγου αλλά επεκτείνονται και στις συγγενικές σκοπιμότητες που εξυπηρετούν τα συγγραφικά διαβήματα των δύο πλευρών<sup>4</sup>. Αναλογίες διακρίνουμε κυρίως στο επίπεδο της κωμικής χρήσης του γλωσσικού υλικού, στην αθυροστομία, στον ανάλαφρο σχολιασμό των σεξουαλικών ηθών αλλά και στην έντονη ροπή προς την γελοιογραφική υπερβολή.

Ο σύγχρονος μελετητής του φαινομένου καλείται να προσδιορίσει τους όρους κάτω από τους οποίους αυτό αναδύεται στη θεατρική πρακτική<sup>5</sup>. Καλείται επίσης να προσδιορίσει το ρόλο και το μερίδιο της ευθύνης που αναλογεί στην ελληνική θεατρική κριτική όσον αφορά την υποδοχή αλλά και την καθιέρωση του «τηλεοπτικού θεάτρου» στο εγχώριο θεατρικό σύστημα.

Συνοψίζω τα βασικά χαρακτηριστικά του στα εξής:

- Αξιοποίηση τηλεοπτικών ηθοποιών στη σύνθεση των θιάσων, οι οποίοι συνήθως εντάσσονται αρμονικά στο σύστημα του βεντετισμού, και αναπαράγουν τις εικόνες κοινότοπων ρόλων, εύκολα αναγνωρίσιμων ως αναλώσιμων καλλιτεχνικών προϊόντων.
- Λειτουργία των θιάσων παράλληλα με τις τηλεοπτικές σειρές, στις οποίες συμμετέχουν οι πρωταγωνιστές του θιάσου και λειτουργούν βεβαίως ως «κράχτες» που εξασφαλίζουν την εμπορική–οικονομική επιτυχία της παραγωγής.
- Επιλογή ρεπερτορίου έργων με εύπεπτα θέματα που να ικανοποιεί τον ορίζοντα προσδοκίας ενός ευρέος κοινού εξοικειωμένου με τους κώδικες των τηλεοπτικών σεναρίων.

3 Όσον αφορά τη χρήση του όρου βλ. την κριτική της παράστασης *Το δώρο και Οι τελευταίες ημέρες της Πομπηίας*, Στέλλα Λοΐζου, «Οι φύλακες του ύπνου», *Το Βήμα* 13.4.2003.

4 Για τη σχέση του θεάματος με την καπιταλιστική οργάνωση της σύγχρονης κοινωνίας, βλ. Γκυ Ντεμπόρ: *Η κοινωνία του θεάματος*, *Ελεύθερος Τύπος*, Αθήνα 1986, σσ. 38-57. Σχετικά με την προσήλωση του ελληνικού θεατρικού κοινού στο «θέατρο των σταρ» και σε «κοινότοπα» θεάματα ψυχαγωγικού χαρακτήρα βλ. το άρθρο: Ελένη Βαροπούλου, «Οι θεατές, η κρίση, οι αλλαγές», *Το Βήμα* 1.12.1991. Ειδικό ενδιαφέρον εμφανίζει επίσης, εν σχέσει με το θέμα που εξετάζουμε, η επιστολή κατά του καλλιτεχνικού διευθυντή Ν. Κούρκουλου, των εργαζομένων στο Εθνικό Θέατρο, με την οποία τον κατηγορούν ότι μετέτρεψε το Εθνικό σε «τηλεοπτικό παιχνίδι», καθώς η σύνθεση του θιάσου αποτελείται κατά μεγάλο μέρος από ηθοποιούς «που προέρχονται από συγκεκριμένο τηλεοπτικό κανάλι». Βλ. σχετικά δημοσιεύματα, «Τηλεοπτικό παιχνίδι το Εθνικό», *Ελεύθερος Τύπος* 7. 12.1996 και «Αναβρασμός στο Εθνικό Θέατρο», *Αυγή* 7. 12.1996.

5 Το ζήτημα της κατασκευής τηλεοπτικών ειδώλων και αναπαραγωγής τους από τους μηχανισμούς προβολής προτύπων έχει σχολιαστεί συστηματικά από τους αρθρογράφους του αθηναϊκού κυρίως τύπου. Βλ. Ενδεικτικά Έφη Μαρίνου, «TV, ψέμματα και πορνοταινίες», *Ελευθεροτυπία* 28.10.2010 και της ίδιας «Πατρίς, Ευγενία, Τηλεόραση», *Ελευθεροτυπία*, 16.5.2010. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εν σχέσει με το θέμα που εξετάζουμε, έχει το άρθρο του Γ. Νάστου (*BHmagazino*, «Ούτε απατεώνες ούτε τζέντλεμεν» 29.5.2012) με αφορμή την παράσταση της κωμωδίας *Απατεώνες και Τζέντλεμεν* στο θέατρο «Παλλάς», με πρωταγωνιστές τους Γ. Μπέζο και Π. Φιλιππίδη. Ο αρθρογράφος εξηγεί ότι οι δύο πρωταγωνιστές έχουν «υπερεκτεθεί στην τηλεόραση» και είναι δύσκολο για τον θεατή να τους παρακολουθήσει χωρίς να του έρχονται στο μυαλό το «Χάι Ροκ» ή ο «Δόγκανος» αλλά και όλα τα «αφόρητα κλισέ» της τηλεοπτικής αισθητικής. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον δημοσιογράφο Γ. Σαρηγιάννη για τον χρόνο που αφιέρωσε σε τηλεφωνική συνομιλία μας και τα πολύτιμα στοιχεία και σχόλια που διατύπωσε σχετικά με το ιστορικό διάγραμμα της αφητηρίας του «τηλεοπτικού θεάτρου». Ευχαριστώ επίσης την Δηώ Καγγελάρη για την ενθάρρυνση που μου προσέφερε και την σημαντική της βοήθεια ως προς τον μεθοδολογικό προσανατολισμό αυτής της μελέτης.

– Ο θεατρικός λόγος συμβάλλει μόνο στην εκτόνωση των συναισθημάτων και των ενστίκτων τους χωρίς να οικοδομεί συγκρούσεις και να φωτίζει την εσωτερική ζωή των δραματικών προσώπων.

– Τα συστατικά της γραφής αποτελούνται από ατάκες, συνθηματολογίες και γενικότερα στοιχεία του μονοσήμαντου ελλειπτικού λόγου.

– Οι σατιρικές αιχμές στους θεατρικούς διαλόγους είναι προφανείς και απλοϊκά εκφρασμένες, καθώς στοχεύουν περισσότερο στην πρόκληση του γέλιου παρά στην γελοιοποίηση προσώπων και καταστάσεων της νεοελληνικής κοινωνίας. Με τον τρόπο αυτό ναρκώνεται η συνείδηση του θεατή και υιοθετείται η ίδια ισοπεδωτική λογική που υποτίθεται πως η σάτιρα καταγγέλλει, στο πλαίσιο πάντα της ρηχής ηθογράφησης προσώπων και καταστάσεων.

– Οι όροι «ηθογραφία», «σάτιρα», «μαύρη κωμωδία», «ρεαλισμός», «αλήθεια της πραγματικότητας» χρησιμοποιούνται συστηματικά ως θεατρική ορολογία από τους συγγραφείς και τους σκηνοθέτες, κυρίως στις συνεντεύξεις που παραχωρούν στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, προκειμένου να κατατάξουν το συγκεκριμένο είδος που καλλιεργούν στην ευρύτερη κατηγορία του κωμικού είδους.

– Τέλος, παραθέτω ένα απόσπασμα από την κριτική της Σ. Λοΐζου στο *Βήμα* (13.4.2003) με αφορμή τις παραστάσεις δύο έργων, τα οποία η κριτικός κατατάσσει στο είδος του «τηλεοπτικού θεάτρου». Πρόκειται για το *Δώρο* των Α. Ρήγα και Δ. Αποστόλου που παίχτηκε στο θέατρο «Κιβωτός» σε σκηνοθεσία Α. Ρήγα, και τις *Τελευταίες ημέρες της Πομπηίας* του Θ. Πετρόπουλου που ανέβηκε στο θέατρο «Εμπορικών» σε σκηνοθεσία Κ. Σπανού: «Το τηλεοπτικό θέατρο είναι το θέατρο της ευκολίας: συγγραφικής, σκηνοθετικής, σκηνογραφικής, ερμηνευτικής. Η ευκολία αφορά επίσης την ίδια τη διαδικασία γένεσης του θεατρικού αυτού προϊόντος: παραγωγοί, σεναριογράφοι, σκηνοθέτες και ηθοποιοί που δημιουργούν ένα τηλεοπτικό θέαμα μεταφέρουν αβασάνιστα την επιτυχημένη συνταγή τους στο σκηνή εφαρμόζοντας τις ίδιες μεθόδους, ακολουθώντας τις ίδιες τακτικές, και αναπαράγοντας το ίδιο στυλ ετοιμοπαράδοτης «ψυχαγωγίας» καθώς άλλωστε προσβλέπουν στο ίδιο κοινό. Όσον αφορά την υποκριτική εφαρμόζουν τους ίδιους κώδικες ευκολίας με εκείνους της τηλεόρασης. Δεν είναι μόνο ό,τι εκφράζεται μέσα από απλοϊκά σχήματα και εξόφθαλμα ευρήματα: το αφελές εναρκτήριο σκετσάκι της «Πομπηίας», όπου ανακοινώνεται η απαγωγή του «άρρωστου» πολιτισμού μας, ο παραλληλισμός των ημερών μας με τις «τελευταίες της Πομπηίας» μέσα από την ανάγνωση αποσπασμάτων ενός ταξιδιωτικού οδηγού ή το παιδιάστικο νούμερο με το γκέι ζευγάρι να υστεριάζει ανακαλύπτοντας ότι η κόρη τους είναι στρέιτ, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα».

Πραγματικά θα συμφωνήσουμε με την κριτικό αφού η δραματουργική ανάλυση του *Δώρου* μπορεί εύκολα να αποδείξει ότι δεν διαφέρει από τη σεναριακή λογική ενός ριάλιτι σόου σε δύο πράξεις, όπου το ανδρόγυνο εκθέτει στο κοινό τα απόκρυφα της σεξουαλικής του ζωής ενώ ο βασικός κορμός των διαλόγων αφορά τα γεννητικά όργανα και τη συχνότητα των σεξουαλικών πράξεων των ηρώων. Πρόκειται για το πρώτο θεατρικό έργο του συγγραφικού διδύμου Α. Ρήγα και Δ. Αποστόλου<sup>6</sup> και ανέβηκε για πρώτη φορά την περίοδο 2002-2003 στο θέατρο «Κιβωτός» και έξι χρόνια αργότερα το 2008 σε επεξεργασμένη μορφή στο θέατρο «Αθηνά».<sup>7</sup> Οι συγγραφείς έκριναν, όπως δήλωσαν σε συνέντευξή τους στον τύπο, ότι «ήταν

6 Είχε προηγηθεί η θεατρική διασκευή του έργου του Γιαν ντε Χάρντογκ *Το νυφικό κρεβάτι*.

7 Τους ρόλους της πρώτης παράστασης υποδύθηκαν οι Γ. Νινιός, Χ. Ρώπα, Π. Κοντογιαννίδης και Ε. Καστάνη.



ιδιαίτερα σκληροί με τους χαρακτήρες του έργου» την πρώτη φορά<sup>8</sup>. Αξίζει να σημειωθεί ότι τα ονόματα των τεσσάρων δραματικών προσώπων είναι δανεισμένα από τους ήρωες του *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ* και το συγγραφικό δίδυμο ήταν ήδη δημοφιλές στο τηλεοπτικό κοινό από τα επιτυχημένα λόγω υψηλής τηλεθέασης σήριαλ με τίτλους *Οι δύο ξένοι*, *Τι ψυχή θα παραδώσεις μωρή;* και *Οι στάβλοι της Ερριέτας Ζαίμη*, το οποίο προβαλλόταν στην τηλεόραση παράλληλα με την παράσταση του *Δώρου*. Όσον αφορά την πηγή της έμπνευσής τους, το έργο του Έντ. Άλμπερ, δηλώνουν σε κοινή συνέντευξη που παραχώρησαν στην Α. Γραμμέλη (*Το Βήμα* 10.11.2002): «Από την πρώτη στιγμή το σκεφτήκαμε για το θέατρο. Εκτός αυτού, όταν άρχισαν να μπαίνουν τα πρώτα σπέρματα και να σχηματίζεται το πράγμα, ήταν πολύ σαφής η πρόθεσή μας να «κλέψουμε» ένα αγαπημένο έργο που δραματουργικά το μελετήσαμε πάρα πολύ: τη «Βιρτζίνια Γουλφ» [...]Θέλαμε επιτέλους ένα πράγμα να έχει αρχή, μέση και τέλος».

Προφανώς αναφέρονται στη σεναριακή λογική των τηλεοπτικών σειρών και στον τεμαχισμό της ενότητας λόγω των επεισοδίων σε συνέχειες. Ειδικότερα όσον αφορά τον λόγο για τον οποίο επέλεξαν την «θεατρική» και όχι την «τηλεοπτική» επεξεργασία της υπόθεσης του *Δώρου*, απαντούν ότι *Οι δύο ξένοι* άφησαν «άλυτα πράγματα» τα οποία μπορούσαν να ολοκληρωθούν στο θέατρο όπου «το αποτέλεσμα είναι πιο πολυεπίπεδο, πιο πλούσιο» και δεν υπάρχει «ο βιασμός του κοντινού ή του μακρινού πλάνου». Άλλωστε, όπως συμπληρώνουν, η τηλεόραση είναι «μεγάλη ψεύτρα» ενώ η θεατρική σκηνή «σε ξεγυμνώνει εντελώς και ως συγγραφέα και ως σκηνοθέτη και ως ηθοποιό». Τέλος, αξίζει να παραθέσουμε και την θέση τους σχετικά με την κατάταξή τους στην κατηγορία των «τηλεοπτικών συγγραφέων» μαζί με το συγγραφικό δίδυμο Ρέππα – Παπαθανασίου: «Δ.Α.: Ποδοσφαιροποίηση του Τύπου είναι αυτή: να φτιάχνουν αντιπαλότητες και συγκρίσεις. Εγώ νομίζω ότι στα παιδιά χρωστάμε το ότι έφαγαν πολύ κύμα για να μπορέσουμε οι υπόλοιποι στη συνέχεια να φτιάξουμε πόλεις. Ο Μιχάλης και ο Θανάσης απέδειξαν ότι μπορούν να είναι εμπορικοί θεατρικοί συγγραφείς και να πουν τα καθ' ημάς με πολύ ωραίο τρόπο και χιούμορ. Τραβάνε τη λάσπη από όλο το κύκλωμα και μόλις ηρεμούν τα πράγματα μπαίνουν όλοι, μαζί και εμείς, σε αυτό». Στους ίδιους τόνους και η απάντηση για τον χαρακτηρισμό του «τηλεοπτικού ζευγαριού» που τους αποδίδεται: «Όταν ο μέσος Έλληνας – και δεν βγάζουμε τον εαυτό μας έξω από αυτούς– βλέπει κατά μέσον όρο τρεισήμισι ώρες τηλεόραση δεν μπορεί να μη σε αφορά. Και σήμερα να ζούσε ο Παντελής Χορν, τηλεοπτικός θα ήταν. Και ο Αισχύλος τηλεοπτικός θα ήταν»<sup>9</sup>.

Η διαπίστωση των συγγραφέων ότι η σύγχρονη πραγματικότητα είναι μονοδιάστατα τηλεοπτική τους οδηγεί σε ακόμη πιο ακραίους αφορισμούς του τύπου «η ενημέρωση για τα τεκταινόμενα στο θέατρο γίνεται από την τηλεόραση», ότι «το μεγάλο κύμα του κοινού στο θέατρο είναι τηλεοπτικό» ότι συγγραφείς όπως ο Π. Μάτεσης ή ο Ιάκ. Καμπανέλης είναι διαφορετικοί γιατί «αυτοί ξεκίνησαν μια περίοδο όπου δεν υπήρχε τηλεόραση» ή ακόμη ότι και συγκεκριμένη παράσταση του Γ. Χουβαρδά που παρακολούθησαν ένα χρόνο πριν από την συνέντευξη είχε «τηλεοπτικό κλισάρισμα». Εξίσου αποστομωτική άλλωστε και η διατύπωση-

Στη διανομή της παράστασης του 2008 συμμετείχε μόνο η Ε. Καστάνη και τη διανομή συμπλήρωσαν οι Α. Ρήγας, Γ. Μποσταντζόγλου, Βασ. Ανδρίτσου κ.ά.

8 Ολόκληρο το κείμενο της πρώτης εκδοχής δημοσιεύεται στο πρόγραμμα της παράστασης, το οποίο περιέχει πλούσιο φωτογραφικό υλικό από τις πρόβες και εκτενές προλογικό σημείωμα των συγγραφέων, βλ. Α. Ρήγας – Δ. Αποστόλου, *Το δώρο*, Μοντέρνοι Καιροί, Αθήνα 2002.

9 *Το Βήμα*, 10.11.2002.

της απενοχοποίησης διά στόματος Δ. Αποστόλου: «Και δεν κατάλαβα: Γιατί είναι ξεφτίλα να είσαι τηλεοπτικός; Μια χαρά είναι. Χιλιάδες άνθρωποι γράφουν για την τηλεόραση»<sup>10</sup>.

Θεώρησα αναγκαία την παράθεση των απόψεων των συγγραφέων που οι ίδιοι αναγνωρίζουν την εξάρτησή τους από την τηλεοπτική αισθητική επειδή κρίνω ότι είναι ενδεικτικές των προθέσεων να διαμορφώσουν ένα συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κλίμα και να καθιερώσουν τα στερεότυπα μίας μαζικής κουλτούρας που δεν κρύβει τα τηλεοπτικά χαρακτηριστικά της καταγωγής της. Άλλωστε, το δόγμα θα «πρέπει η παράσταση να αφορά όλους και όχι ένα ειδικό κοινό» και ο χαρακτηρισμός το «δηθENAριό» που φτιάχνει καθ' έδρας παραστάσεις»<sup>11</sup> αποτελούν ακριβώς τα ιδεολογικά ερείσματα για την καθιέρωση αυτής της τάσης στην κοινωνία του ελληνικού θεάματος.

Είναι αξιοσημείωτο επίσης ότι οι συγγραφείς που καλλιεργούν συστηματικά το είδος που εξετάζουμε, δηλώνουν συχνά την συνειδητή επιλογή τους να μεταποιήσουν σε θέατρο μία γραφή, η οποία μπορεί να προορίζεται και για τηλεοπτικά σενάρια. Στην ουσία δεν γράφουν για το θέατρο αλλά γράφουν για την τηλεόραση και μεταποιούν αυτήν την γραφή σε θεατρική. Το εφελτήριο για το θέατρο είναι η τηλεόραση με όλα τα στερεότυπα που αυτή προβάλλει και συστηματικά αναπαράγει.

Ωστόσο, το θετικό στοιχείο είναι ότι σε ορισμένα από τα έργα της σύγχρονης αυτής δραματουργικής τάσης, και αναφέρομαι κυρίως στο συγγραφικό δίδυμο των Μ. Ρέππα και Θ. Παπαθανασίου και στις κωμωδίες τους *Ροζ Μολότοφ* (1988)<sup>12</sup>, *Τα μωρά τα φέρνει ο πελαργός* (2002)<sup>13</sup> που ανεβαίνει την ίδια χρονιά με το *Δώρο*, το *Μπαμπάδες με ρούμι* (1996), *Ο Έβρος απέναντι* (1999) και στο πιο πρόσφατο *Συμπέθεροι από τα Τίρανα* (2008), θίγονται ζητήματα που αφορούν την πολυπολιτισμική διάσταση της ελληνικής κοινωνίας. Εστιάζουν σαφώς τον προβληματισμό τους στο μεταναστευτικό, στην έξαρση του ρατσισμού και της ξενοφοβίας, στον κοινωνικό αποκλεισμό ορισμένων ομάδων και στην έλλειψη σεβασμού στο διαφορετικό εθνοτικό, φυλετικό ή θρησκευτικό πολιτιστικό στοιχείο, ακόμη και στη ροπή της ελληνικής κοινωνίας προς συγκεκριμένες αντιδημοκρατικές συμπεριφορές. Ακόμη κι αν ο τρόπος επεξεργασίας του θέματος δεν συμβάλλει στην ολοκλήρωση των χαρακτήρων ή δεν προσδίδει στους ήρωες ψυχολογικά κίνητρα συμπεριφοράς, ικανά να τροφοδοτήσουν τις δραματικές εντάσεις και τις συγκρούσεις μεταξύ των προσώπων, το γεγονός ότι θέματα κοινωνικής και πολιτικής παθογένειας βρίσκονται στο επίκεντρο της θεματικής τους, δηλώνει μία πρόθεση των συγγραφέων να αξιοποιήσουν θεατρικά τα κακώς κείμενα της ελληνικής κοινωνίας. Η

10 *Το Βήμα*, ό.π.

11 *Το Βήμα*, ό.π.

12 Το έργο φέρει τον υπότιτλο «φάρσα» και ανέβηκε δύο φορές από περιφερειακούς θιάσους, το 1991 (ΔΗΠΕΘΕ Λάρισσας) και το 1996 (ΔΗΠΕΘΕ Χίου).

13 Το έργο φέρει τον υπότιτλο «κωμωδία, βασισμένο σε μια ιδέα από μια νουβέλα του Πιοτρ Γαρκόφσκι», δημοσιεύεται ολόκληρο στο πρόγραμμα της παράστασης που ανέβηκε στο θέατρο «Πειραιώς131», το 2002-2003 και 2003-2004, σε σκηνοθεσία των συγγραφέων και σκηνικά Α. Δαγκλίδη. Τη διανομή αποτελούσαν οι Α. Αντωνόπουλος, Μ. Καβογιάννη, Κ. Κόκλας, Ε. Κωνσταντινίδου κ.ά. Το πρόγραμμα τυπώνεται από τον ίδιο εκδοτικό οίκο με το *Δώρο* και περιέχει επίσης κατατοπιστικό προλογικό σημείωμα των συγγραφέων που αποκαλύπτει σε εξομολογητικούς τόνους, τα ιδεολογικά ερεθίσματα της ενασχόλησής τους με το καυτό θέμα του φασισμού. Παραθέτω ενδεικτικά: «Γιατί αν τόσοι αιώνες ευρωπαϊκού ορθολογισμού μπορούν και επιτρέπουν το όνειδος του Άουστιν, κάποιος λάκκο έχει η φάβα του δυτικού ορθολογισμού και η ευρωπαϊκή παιδεία είναι για χέσιμο». Βλ. Θ. Παπαθανασίου+Μ. Ρέππα, *Τα μωρά τα φέρνει ο πελαργός*, Μοντέρνοι καιροί, Αθήνα 2002, σσ. 4-5.

πρόθεση αυτή έχει ουσιαστικό ενδιαφέρον ειδικότερα αν συνδεθεί με τις σύγχρονες πολιτικές εξελίξεις και τους μετασχηματισμούς που έχει υποστεί η ελληνική κοινωνία σε όλη την πρώτη δεκαετία του 21ου αιώνα.

Ειδική αναφορά θα πρέπει να γίνει στο πρόσφατο έργο των Μ. Ρέππα – Θ. Παπαθανασίου με τίτλο *Πατρίδες* που ανέβηκε στη «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου τον Φεβρουάριο του 2012 σε σκηνοθεσία των συγγραφέων και στο παλαιότερό τους *Ο Έβρος απέναντι* (1999), τα οποία σαφώς διαφοροποιούνται από το σύνολο της δραματουργίας τους. Οι ίδιοι οι συγγραφείς παραδέχονται στο προλογικό σημείωμα του προγράμματος των *Πατρίδων* ότι στην περίπτωση αυτή «στράφηκαν σε έναν τελείως διαφορετικό τρόπο γραφής από αυτόν που συνήθιζαν μέχρι σήμερα». Συνέλεξαν αυθεντικό υλικό από διάφορες πηγές και έγραψαν ένα έργο – «ντοκουμέντο», όπου δεν έγραψαν ούτε μία λέξη δική τους. Στην ουσία επέλεξαν και «μόνταραν» αποσπάσματα από αληθινές μαρτυρίες ελλήνων και ξένων μεταναστών, αξιοποίησαν υλικό χειρόγραφων πηγών ή παλαιότερων συνεντεύξεων και «έστησαν» μία «βιογραφία». Το εγχείρημα σαφώς ξεχωρίζει από την προηγούμενη προσέγγιση της θεματικής του μεταναστευτικού. Παραθέτω από το προλογικό σημείωμα των *Πατρίδων*: «Είναι η τρίτη φορά που προσεγγίζουμε τη θεματική του ξένου, το 1999, με το έργο *Ο Έβρος απέναντι*, προσπαθήσαμε να ψηλαφίσουμε αυτές τις ρωγμές της ελληνικής κοινωνίας που επιτρέπουν να έρχονται στην επιφάνεια βίαιες συμπεριφορές. Το 2008, με το *Συμπέθεροι απ' τα Τίρανα*, προσπαθήσαμε να στήσουμε ένα λαϊκό πανηγύρι απενοχοποίησης και αποδοχής του ξένου στοιχείου. Τρίτη φορά φέτος που επανερχόμαστε αλλά με εντελώς άλλο τρόπο. Τα δύο προηγούμενα έργα στην ουσία δεν πλησίαζαν τον ξένο. Τον αντιμετώπιζαν σαν καταλύτη που αναδεικνύει οικεία κακά. [...] Με το έργο *Πατρίδες* προσπαθήσαμε να αντιμετωπίσουμε αυτό καθαυτό το θέμα του μετανάστη. Όχι τον μετανάστη όπως τον αντιλαμβανόμαστε εμείς. Τον μετανάστη όπως αντιλαμβάνεται ο ίδιος τον εαυτό του».<sup>14</sup>

Ο μελετητής εύκολα διαπιστώνει ότι τα έργα *Πατρίδες* και *Ο Έβρος απέναντι* δεν έχουν κανενός είδους συνάφεια με την κωμωδία *Συμπέθεροι από τα Τίρανα*, ένα ελαφρύ εργάκι που σημείωσε μεγάλη εμπορική επιτυχία στο θέατρο «Λαμπέτη» κατά την διετία 2008-2010. Αμέσως η κριτική συνέλαβε το νόημα και ανέλυσε την αντίφαση στον τρόπο της θεατρικής επεξεργασίας του θεματικού υλικού σε διαφορετικά έργα των δύο συγγραφέων. Ο Γ. Ιωαννίδης στην κριτική της παράστασης (*Ελευθεροτυπία* 15.11.2008) επισημαίνει εύστοχα την «χαμένη ευκαιρία της φαρσοκωμωδίας» στο νεοελληνικό θέατρο εφόσον το συγγραφικό δίδυμο δεν πέτυχε να αποτελέσει την ιστορική συνέχεια ενός άλλου διδύμου των Σακελλάριου – Γιαννακόπουλου και παγιδεύτηκε σε «μπαλαφάρες, εμπορικάντζες και βεντετόσχημα» έργα. Ο κριτικός με καυστικό τρόπο συνδέει τους *Συμπέθερους από τα Τίρανα* με το εύπεπτο φαρσικό στοιχείο της θεατρικής γραφής που δεν περιέχει βέβαια ίχνη καλοδουλεμένης σάτιρας και λεπτούς κωμικούς τόνους παρά μόνο χοντροκομμένα αστεία που προκαλούν το γέλιο, χωρίς να ενεργοποιούν στοιχειωδώς τον προβληματισμό του θεατή. Παραθέτω ένα απόσπασμα της κριτικής ενδεικτικό της προσέγγισης που ανέλυσα προηγουμένως: «Αυτή είναι και η περι-

14 Βλ. το πρόγραμμα της παράστασης της «Νέας Σκηνής “Νίκος Κούρκουλος”» του Εθνικού Θεάτρου. Πρόκειται για ένα καλάσθητο και προσεγμένο ολιγοσέλιδο έντυπο που περιέχει διάφορα θεωρητικά κείμενα κοινωνιολογικού ενδιαφέροντος σχετικά με το πρόβλημα της «ξενιτιάς» και την ιστορία των ελληνικών μεταναστευτικών ρευμάτων στο εξωτερικό. Στην παράσταση του Εθνικού οι συγγραφείς και σκηνοθέτες συνεργάστηκαν και πάλι με τον σκηνογράφο Α. Δαγκλίδη ενώ τους ρόλους των μεταναστών έπαιξαν έλληνες και αλλοεθνείς ηθοποιοί. Αναφέρω ενδεικτικά Μ. Χ. Μπακάρ, Β. Ανδρεαδάκη, Ι. Αρίφ, Θ. Ευθυμιάδης, Σ. Καραγιάννης, Ε. Κοκκίδου, κ.ά.

πτωση των *Συμπέθερων από τα Τίρανα*. Ένα κοκτέιλ υποσχέσεων και απογοητεύσεων, με λίγο *Μπαμπάδες με ρούμι*, λίγο από *Τρεις χάριτες* και μία πρέζα *Μάντεψε ποιος θα 'ρθει το βράδυ*, σερβιρισμένο στο βαθύ ποτήρι της σύγχρονης ελληνικής πραγματικότητας. Στο κέντρο της Ελλάδας, στην καρδιά της βαθιάς Ελλάδας, μια αγία ελληνική απομόνωση. Η κόρη από το Λονδίνο θα φέρει τον Αλβανό αρραβωνιαστικό, τους γονείς του, και μαζί, την κατάρρευση του ονείρου για μια μικρή, καθαρή, δική μας Ελλαδίτσα. Δεν είναι αυτό μια χαμένη ευκαιρία; Το κρίμα δεν βρίσκεται στον τρόπο που αντιμετωπίζεται το θέμα, αλλά στο ότι αυτό δεν αντιμετωπίζεται τελικά καθόλου». Η επιτυχία της παράστασης οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στους τέσσερεις έμπειρους στην κωμωδία ηθοποιούς (Ε. Κωνσταντινίδου, Π. Κοντογιαννίδης, Τζ. Ευεΐδη, Δ. Μαυρόπουλος) που γνωρίζουν καλά τους χειρισμούς της «ατάκας» και τους τρόπους επικοινωνίας με το κοινό τους.

Θα αξιοποιήσω τέλος την κωμωδία *Μπαμπάδες με ρούμι* των Θ. Παπαθανασίου και Μ. Ρέππα ως παράδειγμα που ανταποκρίνεται αφενός στο θεωρητικό πλαίσιο που έθεσα προηγουμένως και αφετέρου θεωρώ το έργο ως ένα ιστορικό ορόσημο για την έναρξη της επιτυχημένης σταδιοδρομίας μίας δραματουργίας του τύπου που εξετάζουμε, στην εγχώρια θεατρική σκηνή. Το έργο γράφεται μετά από την πρόταση και παρότρυνση του Στ. Φασουλή προς τους δύο συγγραφείς, ανεβαίνει στο θέατρο «Βεάκη» κατά την χειμερινή περίοδο 1996-1997 και επαναλαμβάνεται την επόμενη θεατρική περίοδο λόγω της μεγάλης εμπορικής επιτυχίας που σημείωσε. Στο «Βεάκη» από το 1992 ως το 1996 έχουν ανέβει έργα του ελληνικού κωμικού κυρίως ρεπερτορίου: *Οι γαμπροί της Εντυχίας* των Ν. Τσιφόρου και Π. Βασιλειάδη, το *Δάφνες και Πικροδάφνες* των Δ. Κεχαΐδη και Ε. Χαβιαρά (1993-1994), το *Μάνα Μητέρα Μαμά* (1994-1995) του Γ. Διαλεγμένου και Το *Φυντανάκι* του Π. Χορν (1995-1996).

Το συγγραφικό δίδυμο που είχε ήδη μία επιτυχημένη σταδιοδρομία στη συγγραφή τηλεοπτικών σεναρίων (*Τρεις χάριτες και Δις εξαμαρτείν*)<sup>15</sup> δεν έκρυψε τις προθέσεις του: το έργο έχει πλοκή τηλεοπτικού σήριαλ, και δομή σεναριακού χαρακτήρα, η δράση εξελίσσεται τμηματικά, όπως στις τηλεοπτικές σειρές και διακόπτεται με το σβήσιμο των φώτων και τη μουσική που ακούγεται στην τηλεόραση όταν κατά την εξέλιξη μίας σειράς ακολουθούν διαφημίσεις. Ο έντονος τηλεοπτικός ρυθμός υιοθετήθηκε και στην παράσταση, οι αλληπάλληλες σκηνές του πρώτου μέρους που μοιάζουν με πλάνα, και συνοδεύονται από διαφημιστικά σποτ τηλεοπτικών ειδήσεων και σειρών καθώς και ο καταγιγισμός λεκτικών αστειών αποτελούν την ειδοποιό διαφορά της συγκεκριμένης γραφής από την παραδοσιακή κωμωδιογραφία<sup>16</sup>.

Από δραματουργική άποψη, η θεατρική επεξεργασία ακολουθεί τα βασικά συστατικά του μύθου: δύο αδέρφια με τις συζύγους τους επισκέπτονται το σπίτι του πατέρα τους, ο οποίος ασθενεί βαριά. Ο ίδιος δεν εμφανίζεται στη σκηνή αλλά η παρουσία του γίνεται αισθητή μέσω του ρόλου της βουλγάρας οικονόμου του σπιτιού, η οποία αποδεικνύεται και σύζυγός του αλλά και μέσω της γειτόνισσας φίλης της. Η πλοκή υφαίνεται σταδιακά γύρω από τον κοινό

15 *Τρεις χάριτες*, κωμική σειρά 90 επεισοδίων, Mega 1989-1992, *Δις Εξαμαρτείν*, κωμική σειρά 72 επεισοδίων, Mega 1993-1996. Οι Μ. Ρέππας και Θ. Παπαθανασίου έχουν επίσης υπογράψει τη θεατρική διασκευή του έργου *Ο Άη Βασίλης είναι σκέτη λέρα* που παιζόταν την ίδια περίοδο με τους *Μπαμπάδες* στο θέατρο «Αποθήκη» και σημείωσε επίσης μεγάλη επιτυχία.

16 Επισημάνσεις που αφορούν τον τηλεοπτικό χαρακτήρα του έργου γίνονται σε όλα τα δημοσιεύματα του τύπου και τις κριτικές της παράστασης την περίοδο που εξετάζουμε. Βλ. ενδεικτικά, Δημήτρης Μαστρογιάννης, «Μπαμπάδες με ρούμι, Καθόλου θερμίδες, όλη η γεύση...», *Εξυπνο χρήμα* 30.11.1996, Βαγγέλης Ψυρράκης, «Μπαμπάδες με ρούμι», *Artion* 12.1.1997. Καλλιόπη Ραπανάκη, «Ευφάνταστη σκηνοθεσία», *Νίκη* 6.3.1997.

στόχο της συνάντησης των δύο αδερφών που δεν είναι άλλος από το προβλέψιμο θέμα των κληρονομικών υποθέσεων. Ο κοινός στόχος της διεκδίκησής τους βαραίνει σαν κατάρα την οικογένεια και μετουσιώνει τις ανθρώπινες φιγούρες των ελλήνων μεσοαστών σε σκληρούς και ανενδοίαστους δολοφόνους που δεν έχουν την στοιχειώδη ικανότητα ελέγχου των παρορμήσεων τους και των υπερβολικών συναισθηματικών τους εξάρσεων. Ο τίτλος παραπέμπει στο παραθείο που κρύβεται στα σιροπιαστά γλυκά και το οποίο λειτουργεί τελικά ως φονικό όπλο εναντίον της βουλγάρας κι ενός εκ των αδερφών.

Οι συγγραφείς δηλώνουν σε συνέντευξή τους στο *Έθνος* (8.12.1996): «Οι ήρωες μας μιλούν για όσα πλήττουν την καθημερινότητά μας. Είναι αυτοί που αγωνιούν για την κονόμα, που δεν έχουν κουλτούρα, δεν έχουν ρίζες, ούτε εθνική συνείδηση που καταναλώνουν χωρίς να ζουν, απορροφημένοι από τη διαφήμιση, τις κοσμικές στήλες και την ανοησία των τηλεοπτικών σόου, που δεν έχουν φιλότιμο ή αναστολές που είναι οι απελπισμένοι της ευμάρειας». Ο σκηνοθέτης της παράστασης Στ. Φασουλής συμπληρώνει την σκιαγράφηση των δραματικών προσώπων ως εξής: «Η διαμόρφωση του χαρακτήρα τους αλλά και η μόρφωσή τους είναι μόνο από ονόματα, παραστάσεις και τα σκουπίδια που αναφέρει η τηλεόραση, μια ζωή παρμένη από το *teleshop*. Είναι θύματα ενός τρόπου ζωής που υποβάλλει η τηλεόραση στις κακές της στιγμές».

Με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, είτε δηλώνονται είτε όχι, οι προθέσεις εκφράζονται με έμφαση και ενσαρκώνονται στον ίδιο θεατρικό ιστό. Ο Μ. Ρέππας σε συνέντευξή του στο περιοδικό *Νίτρο* (Ιανουάριος 1997) αναφέρει ότι η αιτία που τον οδήγησε στη συγγραφή των *Μπαμπάδων* είναι «ο καταγιγισμός σκληρότητας που εκπέμπουν όλα αυτά τα *reality shows*», μία σκληρότητα σαφώς πιο βάνουση από τα πτώματα και τη δυστυχία των ειδήσεων».

Το στοιχείο που παρουσιάζει ενδιαφέρον είναι το εξής: ότι η σάτιρα και η καταγγελία της τηλεοπτικής αισθητικής γίνεται μέσα από την διαδικασία της απόλυτης ταύτισης και υιοθέτησης της, με αποτέλεσμα τελικά να καταργείται κάθε διαχωριστική γραμμή, κάθε όριο διαφοροποίησης της από αυτήν. Η συμβολή των ηθοποιών που ερμήνευσαν τους ρόλους ήταν καθοριστική προς αυτήν την κατεύθυνση: εκτός από τον ίδιο τον Σ. Φασουλή στο ρόλο του Παναγιώτη, η Χρύσα Ρώπα (Ρόη), η Ελένη Γερασιμίδου (Βάσω), η Κατιάνα Μπαλανίκα (Βέσκα), και ο Απ. Γκλέτσος (Χρήστος) αποτελούν μία ομάδα ηθοποιών που δεν κρύβουν τις τηλεοπτικές καταβολές τους.

Η κριτική της εποχής υποδέχεται με ενθουσιασμό τόσο την παράσταση όσο και το έργο. Τα δημοσιογραφικά σχόλια εγκωμιάζουν την σκηνοθετική εργασία του Σ. Φασουλή και τις υποκριτικές επιδόσεις των ηθοποιών, κυρίως των γυναικών, της Χ. Ρώπα και της Ε. Γερασιμίδου αλλά και της Κ. Μπαλανίκα και της Μ. Καβογιάννη, οι οποίες χαρακτηρίστηκαν ως «τα άστρα των άστρων της ελληνικής κωμωδίας και φαρσοκωμωδίας» από κριτικό ημερήσιας εφημερίδας<sup>17</sup>. Το ίδιο «εξαιρετική» και «εκπληκτική» θεωρήθηκε και η ευρηματική σκηνογραφία του Γ. Ασημακόπουλου, ο οποίος στο δεύτερο μέρος στήνει ένα ολόκληρο νεκροταφείο επί σκηνής. Τα δημοσιογραφικά σχόλια μιλούν για τους «μπαμπάδες που τάραξαν για τα καλά τα λιμνάζοντα ύδατα της ελληνικής μεταπολιτευτικής παραγωγής».

Ο Κ. Γεωργουσόπουλος σε κριτική που δημοσίευσε στα *Νέα* (16.12.1996) αν και επισημαίνει εύστοχα ότι πρόκειται για ένα έργο με «πλοκή τηλεοπτικού σήριαλ», το θεωρεί ανάλογο με τις «παλαιές καλές στιγμές ενός Τσιφόρου». Αν και το «έργο τραβάει πολύ και παρα-

17 Ροζίτα Σώκου, «Μπαμπάδες που...ξελιγώνουν στο γέλιο», *Απογευματινή* 24.12.1996.

τεντώνεται» θεωρεί ότι το νεοελληνικό θέατρο αξιώθηκε «επιτέλους μία ευφρόσυνη νότα, μία αφρώδη ανάλαφρη αστυνομικής υφής φάρσα, μία τρελή μπουρλέσκ»<sup>18</sup>.

Η κριτικός του *Βήματος* Μ. Θωμαδάκη (8.12.1996) θεωρεί ότι πρόκειται για έργο «άρτιας δομής», για μία κωμωδία «υψηλών σατιρικών τόνων και έντονα χρωματισμένων καταστάσεων, μέσα στις οποίες ολοκληρώνεται η σκιαγράφιση χαρακτήρων - τύπων που διεκδικούν την πραγματικότητα, την υπερβαίνουν και καταγγέλλουν στη συνέχεια το τραγελαφικό της καθημερινότητάς τους». Παρατηρεί ακόμη ότι η κωμωδία των Θ. Παπαθανασίου - Μ. Ρέππα «δίνει ένα ηχηρό χαστούκι σε όσους ισχυρίζονται με μπλαζέ διάθεση ότι το σύγχρονο ελληνικό έργο είναι καταδικασμένο σε διαρκή αναζήτηση θεμάτων, σε κρίση ταυτότητας, δομής και υποδομής»<sup>19</sup>.

Ο Β. Αγγελικόπουλος συνδέει την επιτυχία του *Μπαμπάδες με ρούμι* με την επιτυχία της κωμωδίας *Με δύναμη από την Κηφισιά* των Κεχαϊδή - Χαβιαρά που σκηνοθέτησε ο Λευτέρης Βογιατζής στο θέατρο της οδού Κυκλάδων το 1995 και αναρωτιέται σε άρθρο του στην *Καθημερινή* (12.1.1997) μήπως «βρισκόμαστε ενώπιον προμηνυμάτων μίας αναγέννησης της ελληνικής κωμωδίας», ενός είδους που τελεί υπό εξαφάνιση τις τελευταίες δεκαετίες»<sup>20</sup>. Στο δημοσίευσμά του με τίτλο «Η “ελληνική κωμωδία” επανέρχεται» φιλοξενεί μία συζήτηση με τους συντελεστές της παράστασης (συγγραφείς και σκηνοθέτη) και χαιρετίζει την προσπάθεια που εγκαινιάζει ένα καινούριο κεφάλαιο στο νεοελληνικό θέατρο. Επισημαίνει ότι το θέμα παραπέμπει ευθέως *Μάνα, Μητέρα, Μαμά* του Γ. Διαλεγμένου ενώ στην εύστοχη ερώτηση του κατά πόσο «η τηλεοπτική νοοτροπία» έχει επηρεάσει το κείμενο αλλά και το ανέβασμά του στη

18 Ο Κ. Γεωργουσόπουλος σε κριτική που δημοσιεύει δεκαπέντε χρόνια αργότερα με αφορμή την καλοκαιρινή παράσταση των *Απελπισμένων* στο θέατρο «Αθηνά» (*Τα Νέα*, «Το μη κοινό και η πανήγυρις», 18.7.2011) αναλύει με ιδιαίτερα εμπειρισταωμένο τρόπο την αλλοίωση των αισθητικών κριτηρίων του ελληνικού κοινού και την ευθύνη που αναλογεί στον τηλεοπτικό μηχανισμό παραγωγής καλλιτεχνικών προτύπων. Παραθέτω το σχετικό παράθεμα: «Αλλά πώς να χαρεί κανείς όταν διαπιστώνει πως το κοινό που συνέρρευσε εκείνο το βράδυ δεν ερχόταν να δει θέατρο, ούτε το ενδιέφερε το θέατρο. Ήταν ένα ραντεβού επί πληρωμή με τα γνωστά και μη εξαιρετέα πρόσωπα της τηλεοπτικής χαβούζας». Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι προκάλεσαν εντύπωση οι εγκωμιαστικές κριτικές των καλοκαιρινών παραστάσεων του Μ. Σεφερλή στο θέατρο «Δελφινάριο» (2011-2012).

19 Στο σημείο αυτό θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η ίδια κριτικός σε δημοσίευμα της ένα χρόνο αργότερα (*Το Βήμα*, «Κραυγαλέες υπερβολές» 9.2.1997) επιτίθεται στη συγγραφέα και ηθοποιό Δ. Παπαδοπούλου, πολύ δημοφιλή εκείνη την περίοδο λόγω της συγγραφικής δραστηριότητας και των υποκριτικών επιδόσεών της στο σήριαλ *Οι Απαράδεκτοι* με αφορμή την παράσταση του έργου *Ο παππούς έχει πίεση* που παίχτηκε με επιτυχία στο θέατρο «Αμιράλ» και ξαναπαίζεται στο θέατρο «Ηβη» το 2012. Η κριτικός γράφει σε ιδιαίτερα δηκτικό ύφος ότι το είδος που εισηγείται η συγγραφέας μπορεί κάλλιστα να ονομασθεί «σαχλογραφία», δεδομένου ότι το «δομικό» και «γλωσσικό» υπόβαθρό του στοιχειοθετείται από «εξυπνακίστικες σαχλαμάρες». Παραθέτω το παράθεμα που αφορά τη σχέση του έργου με την τηλεοπτική αισθητική: «Επειδή στο πρόγραμμα του θεάματος γίνεται εκτενώς λόγος περί κωμωδίας, από την αρχαιότητα ως σήμερα, καλόν είναι να τονισθεί από εδώ ότι το «έργο» της κ. Παπαδοπούλου στο μόνο σημείο που συνδέεται με την ελληνική κωμωδία είναι στο ότι μπορεί να κάνει τα οστά των κωμικών συγγραφέων μας, αρχαίων τε και νεότερων, να τρίζουν από αγανάκτηση. Στη μεγαλόστομη δε δήλωση της συγγραφέως «Ήθελα ένα έργο να μυρίζει φακές», παρατηρούμε ότι το «έργο» ούτε φακές ούτε φασόλια μυρίζει, αν πρέπει να μυρίζει όσπρια οπωσδήποτε για να αποπνέει ελληνικότητα. Ωστόσο, το «έργο» μυρίζει όντως κάτι: χάμπουργκερ με μπόλικη κέτσαπ και διάφορα «τοίποσειδή» ατάκτως «ερριμμένα» στο τραπέζι μπροστά από την TV, από όπου παρακολουθεί κανείς γνωστά αμερικανικά επεισόδια αυτοτελών σειρών στις οποίες το νερόβραστο αστείο υπογραμμίζεται από χαχανητά και «αόρατα» χειροκροτήματα «ενδο-τηλεοπτικών» θεατών. Αυτά. Ερμηνείες, σκηνικά, ενδύματα κ.ά. τα σαρώνει κυριολεκτικά το «έργο».

20 Για τη θέση του νεοελληνικού έργου στο θεατρικό χάρτη της δεκαετίας του 1990 βλ. το άρθρο, Δηγ. Καγγελάρη, «Ακόμη λίγα για το νεοελληνικό έργο», *Αυγή* 30.3.1997.

σκηνή, οι συγγραφείς απαντούν ότι οι μόνοι που έχουν επηρεαστεί είναι οι ήρωες του έργου ενώ ο Σ. Φασουλής συνοψίζει ότι αυτοί οι ήρωες «γίνανε δολοφόνοι από over dose τηλεοπτικής ενημέρωσης. [...] Οι «Ειδήσεις» με τον τρόπο που γίνονται, και τα λεγόμενα reality shows είναι αυτά που καθορίζουν τα πάντα σήμερα».

Η κριτικός του *Ριζοσπάστη* (24.12.1996) διαφοροποιείται από το γενικό κλίμα ευφορίας κι επιμένει ότι οι συγγραφείς είναι διαποτισμένοι με την τηλεοπτική λογική με την «πληθωριστική, μακρόσυρτη, υπερβάλλουσα μυθοπλασία των μαζικά καταναλώσιμων τηλεοπτικών σειρών» και γι αυτόν τον λόγο χάνουν το θεατρικό μέτρο, το θεατρικό ήθος, την αίσθηση του θεατρικού χιούμορ και την υφή της θεατρικής γλώσσας. Επισημαίνει εύστοχα ότι «οι συγγραφείς θέλησαν να είναι καυστικοί και για τον διαβρωτικό ρόλο της τηλεόρασης στα ήθη των απλών ανθρώπων κι έφτασαν το μύθο τους και τη γλώσσα τους στα άκρα, με αποτέλεσμα το χοντροκομμένο κωμικό να παραγκωνίζει τη σάτιρα». Όσο για την σκηνοθεσία «αφέθηκε στην καλπάζουσα πλοκή» και πέτυχε να αναδείξει τη «σκηνικά οργιαστική υπερβολή του μύθου» αποπροσανατολίζοντας τους συγγραφείς από το να ανακαλύψουν τη «χρυσή τομή» στη συγγραφή μίας κοινωνικής σάτιρας, μίας «θεατρικής κωμωδίας που απέχει παρασάγγας από την τηλεοπτική εκδοχή της». Δύο ημέρες πριν από την δημοσίευση της κριτικής, η ίδια εφημερίδα (*Ριζοσπάστης* 22.12.1996), φιλοξενεί συνέντευξη της Ε. Γερασιμίδου στη δημοσιογράφο Σ. Αδαμίδου. Η κωμική ηθοποιός και πρωταγωνίστρια της παράστασης θέτει μία σειρά από προβληματισμούς που ενέπνευσαν το συγγραφικό δίδυμο όπως: «ποιοι καταναλώνουν τη λάμψη των τηλεοπτικών αστέρων» ή «ποιοι καμαρώνουν τις κορούλες τους στα καλλιστεία» για να καταλήξει ότι πρόκειται για «μία καυστική σάτιρα όσων συμβαίνουν σήμερα και της επιρροής της τηλεόρασης στην καθημερινή μας ζωή».

Στο πρόγραμμα της παράστασης οι συντελεστές προτάσσουν επτά σελίδες από το Α' κεφάλαιο της *Ιστορίας του Νεοελληνικού θεάτρου* του Ν. Λάσκαρη αφήνοντας τον θεατή με την απορία του τι σημαίνει αυτή η αναφορά στην ιστορία του θεάτρου κατά την διετία 1835-1836, ποιους συνειρμούς μπορεί να προκαλέσει σχετικά με την τοποθέτηση των *Μπαμπάδων με ρούμι* στη σειρά των εξελίξεων της ελληνικής κωμωδιογραφίας κατά την τελευταία δεκαετία του 20ου αιώνα. Άλλωστε, ακόμη και οι κριτικοί που εγκωμίασαν το έργο και θεώρησαν τους συγγραφείς του ως «διεθνώς αναθρεμμένους» αφού κατάφεραν να μεταφτεύσουν εις τα καθ' ημάς το είδος της κωμωδίας «γεμάτης πτώματα», το οποίο «έχει γνωρίσει θριάμβους σε Αμερική, Αγγλία, Ολλανδία κ.ά» αναρωτιούνται σε υστερόγραφο της εγκωμιαστικής κριτικής τους: «Αλήθεια προς τι οι κοινωνικο-αμπελοφιλοσοφίες του σημειώματος των συγγραφέων στο πρόγραμμα; Το έργο δεν έχει ανάγκη από δικαιολογίες»<sup>21</sup>.

21 Ροζίτα Σώκου, ό.π. Παραθέτω ολόκληρο το παράθεμα σχετικά με τον εξευρωπαϊσμό της ελληνικής κωμωδίας, επειδή είναι διαφωτιστικό του τρόπου με τον οποίο υποδέχτηκε η κριτική το *Μπαμπάδες με ρούμι*: «Δεν είναι η πρώτη φορά κωμωδία γεμάτη πτώματα, αλλά στην Ελλάδα το είδος (που έχει γνωρίσει θριάμβους σε Αμερική, Αγγλία, Ολλανδία κ.ά.) εδώ δεν είχε ευδοκιμήσει. Δεν ταίριαζε. Δεν αποκλείεται όμως, από δω και πέρα, το *Μπαμπάδες με ρούμι* να βρει μιμητές και κληρονόμους, κυρίως γιατί η νεολαία μας (και οι δύο συγγραφείς, ο Θ. Παπαθανασίου και ο Μ. Ρέππας ανήκουν στη «νεολαία» μας!) είναι πια διεθνώς αναθρεμμένη. Απόδειξη ο τίτλος «Μπαμπάδες με ρούμι» προφανώς διαλέχτηκε γιατί υπάρχει «μπαμπάς» στο έργο (που παίζει τεράστιο ρόλο και ας μην τον βλέπουμε!) και υπάρχει γλυκό. Γιατί αλλιώς πώς εξηγείται ξαφνικά στα ελληνικά χωριά να ξέρουν ακόμη κι έτσι, στα πρόχειρα να απαγγείλουν τη συνταγή του «Baba au rhum», ενός από τα αριστουργήματα της γαλλικής ζαχαροπλαστικής και επιπλέον ένα από τα ...χωριά του Αστεριζ, «μεταφρασμένο» ελληνικά... Μπαμπαόρουμ, ενώ η προφορά του είναι «μπαμπαοράμ» ...».

Καταλήγοντας, ας πούμε πως οι παραπάνω εκτιμήσεις και υποθέσεις θα μπορούσαν να θεωρηθούν προσωρινές ή πρόωρες. Για μια ασφαλέστερη αξιολόγηση του φαινομένου απαιτείται κάποιο περιθώριο χρόνου αλλά και η μεθοδικότερη ανάλυση σε ειδικότερα ζητήματα που αφορούν την πολιτιστική βιομηχανία της εποχής μας και τη μαζική κουλτούρα που αυτή παράγει.

Άλλωστε, όπως γράφει και ο Γκυ Ντεμπόρ στην *Κοινωνία του θεάματος*: «Η πραγματικότητα αναδύεται μέσα στο θέαμα και το θέαμα είναι πραγματικό. Αυτή η αμοιβαία αλλοτρίωση είναι η ουσία και το στήριγμα της υπάρχουσας κοινωνίας».





ΕΛΕΝΑ ΚΑΜΗΛΑΡΗ

## Τάσεις αυτοαναφορικότητας στις ραδιοφωνικές διασκευές θεατρικών έργων για το ΕΙΡ (1953-1967)

Το παιχνίδι της αυτοαναφορικότητας δεν είναι παρά μια υπόμνηση ότι η ίδια η μυθοπλασία είναι ένα ψέμα, μια κατασκευασμένη πραγματικότητα. Δημιουργώντας ένα ρήγμα στις ψευδαισθήσεις ο δημιουργός είναι σαν να παραχωρεί ένα προνόμιο στον αναγνώστη, στον θεατή ή στον ακροατή αποκαλύπτοντάς του για λίγο τα υλικά της τέχνης του, προσφέροντας του την χαρά της συννεοχής στην δημιουργία ενός κόσμου που είναι ψεύτικος αλλά μοιάζει αληθινός. Κατά τον ίδιον τρόπο που ο Δον Κιχώτης έχει απόλυτη επίγνωση πως η Δουλτσινέα του είναι μια υπέροχη επινόηση αλλά απαιτεί από τον Σάντσο Πάντσα να μην του το θυμίζει και τα παιδιά διακόπτουν το παιχνίδι τους για να θέσουν νέους κανόνες, ο παραλήπτης παρακολουθεί μια ιστορία που ξέρει πώς δεν υπήρξε ποτέ. Ο Χουϊζίνγκα αναφέρει στο *Homo Ludens*<sup>1</sup> ότι ο πρωτόγονος που έπαιρνε μέρος σε τελετουργίες από τη μία απορροφάται από τον ρόλο του σε σημείο να φτάνει στην έκσταση, στην προσποιητή τρέλα, και από την άλλη έχει συνείδηση ότι όλα γίνονται «μόνο στα ψέματα». Αφού ο ίδιος έχει κατασκευάσει τις τρομακτικές προσωπίδες και μιμείται τον βρυχηθμό του λιονταριού, γνωρίζει ότι η τελετή είναι μια αναπαράσταση και δεν μπερδεύει ποτέ τη μυθοπλασία με την πραγματικότητα.

Το άρθρο έχει ως αντικείμενο τις ραδιοφωνικές διασκευές θεατρικών έργων στο ΕΙΡ την περίοδο 1953-1967. Η πλειονότητα των διασκευών αυτών βασίζεται σε τεχνικές δημιουργίας ψευδαισθήσης, για να αναπαραστήσει τον μυθοπλαστικό κόσμο ή χρησιμοποιεί αποκλειστικά και μόνο τον λόγο, ως μια μορφή ραδιοφωνικού θεάτρου που θυμίζει θεατρικό αναλόγιο. Παρόλα αυτά, μπορούμε να εντοπίσουμε κάποιες διασκευές που υπογραμμίζουν την διαδικασία κατασκευής της μυθοπλασίας και μας επιτρέπουν να κάνουμε λόγο για μια αυτοαναφορική τάση του ραδιοφωνικού μέσου. Η απεύθυνση στον ακροατή, η αναφορά στον συγκεκριμένο χώρο παραγωγής του ραδιοφωνικού έργου, δηλαδή στο στούντιο, η διακοπή της δράσης και η παρεμβολή ενός εξωδιηγητικού αφηγητή<sup>2</sup>, είναι μερικές τέτοιες τακτικές, με τις οποίες υπενθυμίζεται στον ακροατή ότι αυτό που παρακολουθεί δεν είναι παρά μια κατασκευή. Θα εξετάσουμε, κατά πόσον το ελληνικό ραδιόφωνο της εποχής ακολουθεί τους κώδικες του είδους και σέβεται τις συμβάσεις του ή αντίθετα τις αγνοεί -ηθελήμενα ή αθέλητα- ή τις υπονομεύει. Επί-

---

1 Γιόχαν Χουϊζίνγκα: *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι (Homo Ludens)*, Γνώση, Αθήνα 1989, σσ. 29- 47.

2 Σχετικά με τον όρο «εξωδιηγητικός ή μη διηγητικός αφηγητής» βλ. David Bordwell, Christin Thompson: *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2006, σ. 119. Ο Pfister χρησιμοποιεί τον όρο “spielexterne Figur”. Βλ. Manfred Pfister: *Das Drama: Theorie und Analyse*, W. Fink, München 2001, σ.σ. 110-112. Για το ραδιοφωνικό θέατρο βλ. Götz Schmedes: *Medientext Hörspiel am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*, Münster 2002, Michael Schaudig: *Literatur im Medienwechsel. Gerhard Hauptmanns Tragikomödie “Die Ratten” und ihre Adaptionen für Kino, Hörfunk, Fernsehen. Prolegomena zu einer Medienkomparatistik*, Kanzog, München 1992 και Elke Huwiler: *Erzählströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Mentis, Paderborn 2005, σσ. 95-128.

σης κατά πόσο εντοπίζονται ρωγμές στην ραδιοφωνική αναπαράσταση, οι οποίες καταργούν ή αίρουν προσωρινά την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Στόχος του άρθρου είναι να διαπιστωθεί κατά πόσον οι εκδηλώσεις αυτοαναφορικότητας<sup>3</sup> είναι συνειδητές και προδίδουν επιρροές από αντίστοιχες τάσεις στον κινηματογράφο, στο ραδιόφωνο και στο θέατρο της εποχής ή αποτελούν λύσεις ανάγκης για την απαραίτητη σύντμηση και απλοποίηση της πλοκής.

Από τον Αριστοφάνη μέχρι τον Σαίξπηρ, τον Καλντερόν και τον Πιραντέλλο, πολύ συχνά το δράμα έχει ως θέμα του την ίδια την αναπαράσταση. Είναι γνωστή η παρομοίωση του κόσμου με μια σκηνή, πάνω στην οποία κάθε άνθρωπος παίζει τον ρόλο του. Ανεξάρτητα από τις ιδέες που απηχεί μια τέτοια θεώρηση η υπόμνηση στον θεατή ότι αυτό που παρακολουθεί δεν είναι παρά μυθοπλασία είναι για πολλούς δημιουργούς το αγαπημένο τους παιχνίδι. Σε όλες τις μορφές αναπαράστασης άλλωστε, στην ζωγραφική, στο θέατρο αλλά και στο ραδιόφωνο υπάρχει πάντα μια έλλειψη, ένα μέρος της πραγματικότητας (η προοπτική, η εικόνα, ο ήχος) που δεν αναπαρίσταται και την οποία καλείται να συμπληρώσει με την φαντασία του ο παραλήπτης.<sup>4</sup> Η συνειδητή όμως παραδοχή αυτής της έλλειψης από μέρος του δημιουργού ταυτίζεται με αυτό που αποκαλούμε αυτοαναφορικότητα<sup>5</sup>. Όταν ο Σαίξπηρ στον *Ερρίκο V* ζητά από τους θεατές συγχώρεση για τα ταπεινά μέσα που διαθέτει για να αναπαραστήσει τον κόσμο της μυθοπλασίας και τους καλεί να συμπληρώσουν τις ατέλειες με την φαντασία τους, αναγνωρίζει απερίφραστα ότι όσα πρόκειται να δει ο θεατής αποτελούν μέρος μιας κατασκευής, η οποία για να ζωντανέψει απαιτεί την ενεργό συμμετοχή του κοινού.

Ενθρονίζοντας τον ακροατή σε μια προνομιακή θέση η «τυφλότητα» του μέσου μπορεί σε πολλές περιπτώσεις να μετατραπεί σε προτέρημα. Στο πρωτότυπο ραδιοφωνικό έργο του Dylan Thomas *Under Milkwood* (1953) ο αφηγητής απευθύνεται άμεσα στον ακροατή και του λέει: «Άκου. Η ώρα περνάει. Πλησίασε τώρα. Μόνον εσύ μπορείς ν' ακούσεις τα σπίτια να κοιμούνται στους δρόμους μες στη βαθεία, αλμυρή νύχτα [...] Μόνον εσύ μπορείς να δεις στις κρεβατοκάμαρες πίσω από τα κλειστά παραθυρόφυλλα [...] Μόνον εσύ μπορείς ν' ακούσεις και να δεις πίσω από τα βλέφαρα των κοιμισμένων [...] Από δω που στέκεσαι μπορείς ν' ακούσεις τα όνειρά τους»<sup>6</sup>. Ο βασικός χαρακτήρας στο έργο *All that Fall* (1957) του Beckett ξαφνικά συνειδητοποιεί ότι αν πάψει να μιλά παύει και να υπάρχει - μια τυπικά ραδιοφωνική ιδιαιτερότητα. Ο Beckett συνειδητά παίζει με τους κώδικες του αόρατου μέσου, δηλαδή με το γεγονός ότι ο χαρακτήρας που παύει να μιλά εξαφανίζεται. Ο Pinter στο έργο *A Slight Ache* (1959) εκμεταλλεύτηκε τις δυνατότητες του μέσου να δημιουργήσει αμφίσημες καταστάσεις. Ο καλεσμένος του Έντουαρντ και της Φλώρα δεν μιλά καθόλου σε ολόκληρο το έργο όμως τα δύο πρόσωπα του απευθύνουν τον λόγο. Ο ακροατής δεν μπορεί να είναι βέβαιος αν ο καλεσμένος υπάρχει ή αποτελεί αποκύημα της φαντασίας του ζευγαριού.

3 Ο Pfister αναφέρει ως δείγμα διάλυσης της ψευδαίσθησης στο θέατρο και άρα αυτοαναφορικότητας την εγκαθίδρυση ενός διαμεσολαβητικού συστήματος επικοινωνίας με τη μορφή π.χ. ενός προσώπου που σχολιάζει τη δράση δηλαδή αναφέρεται στο εσωτερικό σύστημα επικοινωνίας. Βλ. Manfred Pfister: *Das Drama*, Fink, München 2001, σσ. 107-122.

4 Ernst Gombrich: *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, New York 2002, σ. 176.

5 Robert Stam: *Reflexivity in film and literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Columbia University Press, New York 1982.

6 Dylan Thomas: *Κάτω από το Γαλατόδαοσ*, μετ. Κατερίνα Αγγελάκη- Ρουκ, Ερμείας 1990, σσ. 27-28.

Στο ελληνικό ραδιόφωνο κάποιες επιλογές είτε του διασκευαστή είτε του ραδιοσκηνοθέτη λειτουργούν αυτοαναφορικά χωρίς πρόθεση. Η διακοπή της ροής της δράσης και η παρέμβαση ενός εξωδιηγητικού αφηγητή και κατά συνέπεια η άρση της ψευδαίσθησης, η απεύθυνση στον ακροατή, η προτροπή του αφηγητή προς τον ακροατή να φανταστεί τον σκηνικό χώρο είναι κάποιες από τις στρατηγικές που χρησιμοποιούνται για λόγους ανάγκης και όχι για να καταδειχτούν συνειδητά τα υλικά της μυθοπλασίας. Για παράδειγμα, η διακοπή της ροής της δράσης και η εισαγωγή ενός εξωδιηγητικού αφηγητή ο οποίος συνοψίζει τα βασικά δραματικά γεγονότα, αποτελεί συνηθισμένη στρατηγική των διασκευαστών, προκειμένου να μεταφερθούν οι απαραίτητες δραματικές πληροφορίες, οι οποίες περιλαμβάνονταν στο υλικό του πρωτότυπου που έχει απαλειφθεί στην διασκευή για λόγους οικονομίας χρόνου. Στη διασκευή του *Άμλετ* του 1954 που έγινε για τη Ραδιοφωνία της Κύπρου και μεταδόθηκε στο ΕΙΡ (σε ραδιοσκηνοθεσία Δημήτρη Χορν), εκτός από την αναγγελία του σκηνικού χώρου στην αρχή κάθε σκηνής - μια επιλογή που λειτουργεί όπως οι τίτλοι στις βουβές ταινίες- στην Τρίτη Πράξη ο αφηγητής συμπυκνώνει την δράση που έχει απαλειφθεί: Με φωνή ουδέτερη και κοντά στο μικρόφωνο χωρίς την χρήση ήχων στο παρασκήνιο λέει: «Εν τω μεταξύ ο Άμλετ που στον πύργο τον παίρνουν για τρελό ακόμα αμφιβάλλει για την ενοχή του θείου του, Κλαύδιου και της μητέρας του Γετρούδης και για να πειστεί ολότελα εκμεταλλεύεται την παρουσία ενός περιοδευόντος θεατρικού ομίλου, για να παραστήσει από σκηνής το δράμα του φόνου ενός δούκα της Βιέννης με λίγες παραλλαγές, έτσι που το έργο να μοιάζει με τον φόνο του πατέρα του. Γιατί όπως λέει ο Άμλετ[...]» Στο σημείο αυτό η φωνή του αφηγητή σβήνει με *fade out* και με *fade in* εισάγεται ο ήχος της φωνής του Άμλετ (Δημήτρης Χορν). Ο αφηγητής όμως δεν εισάγεται από την αρχή του έργου ως μια εξωδιηγητική φωνή που παρουσιάζει τον σκηνικό χώρο και τα πρόσωπα ή δίνει πληροφορίες για την δράση. Η παρέμβασή του στην μέση του έργου αποτελεί κατά πάσα πιθανότητα μια λύση ανάγκης, αφού οι σκηνές που έχουν αναληφθεί στην διασκευή περιλαμβάνουν χρήσιμες για την κατανόηση της πλοκής πληροφορίες.

Στην διασκευή του έργου του Μολιέρου *Κατά φαντασίαν ασθενής* (1962 σε διασκευή Μ. Ζαρόκωστα και ραδιοσκηνοθεσία Μ. Λυγίζου) ο αφηγητής διαφοροποιείται από τον ουδέτερο κομιστή πληροφοριών. Τόσο στο κείμενο που προστίθεται για να μεταφέρει τις βασικές δραματικές πληροφορίες των σκηνών που απαλείφθηκαν, όσο και στη φωνή του Τρύφωνα Καρατζά διαφαίνεται μια υποκειμενική ματιά. Ο αφηγητής, δεν υιοθετεί τον ουδέτερο, αποστασιοποιημένο τόνο του κλασικού αφηγητή αλλά με φωνή που την χαρακτηρίζουν οι τονικές μεταπτώσεις και η εκφραστικότητα, παίρνει θέση απέναντι στα πρόσωπα της δράσης. Ειρωνεύεται, περιπαίζει, σαρκάζει, συμπάσχει και δημιουργεί προσδοκίες στον ακροατή αλλά κυρίως μεταφέρει την ιστορία μέσα από την δική του οπτική γωνία. Και αυτή η επιλογή όμως μοιάζει να βασίζεται στην ανάγκη σύμπτυξης της πλοκής. Ο αφηγητής με τα σχόλιά του από την μία δίνει τις απαραίτητες πληροφορίες και από την άλλη γεφυρώνει τις σκηνές δημιουργώντας την αίσθηση συνοχής στην αφήγηση.

Υπάρχουν επίσης περιπτώσεις έργων που η μεταφορά τους στο ραδιόφωνο αυτόματα λειτουργεί αυτοαναφορικά: *Η τελευταία ηχοληψία του Κραπ* του Μπέκετ μεταδόθηκε το 1961 σε ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου και διασκευή Βασιλή Ζιώγα. Το έργο παρουσιάζει τον ήρωα να ακούει την ηχογραφημένη φωνή του στο μαγνητόφωνο. Το θέμα του μαγνητοφωνημένου ήχου, της επαναλαμβανόμενης αναπαραγωγής του, της ευμεταβλησίας της φωνής και άρα και του χρόνου δεν γίνεται παρά να δημιουργήσει συνειρμούς στον ακροατή σχετικά με το ίδιο το ραδιοφωνικό μέσο και την διαδικασία ακρόασης. Ο ακροατής ακούει στην συσκευή του κάποιον να ακούει την φωνή του στην δική του συσκευή. Ακούει τον ήχο της μαγνητοταινίας, όταν γυρίζει προς τα πίσω. Υπάρχει η μαγνητοφωνημένη φωνή και η «ζωντανή» φωνή του Κραπ.

Στην διασκευή του έργου της Λούλας Αναγνωστάκη *Η Παρέλαση* (1966 σε ραδιοσκηνοθεσία Μηνά Χρηστίδη) ο ακροατής ακούει τους ήχους που ακούνε οι δύο ήρωες, οι οποίοι είναι απομονωμένοι σε έναν χώρο με περιορισμένη οπτική επαφή με των έξω κόσμο. Ο ακροατής ακούει ό,τι ακούνε οι ήρωες και από την δική τους ακουστική γωνιά<sup>7</sup>. Το γεγονός ότι προσπαθούν από τους ήχους και μόνον να συνάγουν τι συμβαίνει έξω από το δωμάτιο λειτουργεί σαν μια αναγωγή στην κατάσταση του ακροατή. Ένα αντίστοιχο παράδειγμα αποτελεί το έργο του Μαρσώ *Αγρό*, που μεταδόθηκε το 1960 σε ραδιοσκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη και διασκευή Ιουλίας Ιατρίδη. Παρόλο που το έργο λειτουργεί και στο θέατρο αυτοαναφορικά, αφού ο αφηγητής είναι ταυτόχρονα και ο βασικός ήρωας, στο ραδιόφωνο μοιάζει να βρίσκει το κατάλληλο μέσο για να αναδείξει την αυτοαναφορική του λειτουργία. Ο ήρωας αφηγείται αναδρομικά την ιστορία του και παράλληλα παρουσιάζει σύντομα επεισόδιά της. Ο αφηγητής Δημήτρης Χορν οδηγεί τον ακροατή με την βοήθεια επιλεγμένων ήχων από το εξωδηγητικό στο διηγητικό επίπεδο. Ο ήχος μιας γραφομηχανής για παράδειγμα σηματοδοτεί ένα γραφείο, ο ήχος της ταμειακής μηχανής ένα κατάστημα κλπ. Ο ένας χώρος γεννά και καταπίνει τον άλλον με την ενδιάμεση παρεμβολή του χώρου της αφήγησης, ενός μη- χώρου.

Υπάρχουν όμως και διασκευές, στις οποίες το παιχνίδι της αυτοαναφορικότητας αποδίδεται ξεκάθαρα στους συντελεστές της ραδιοφωνικής διασκευής. Στην διασκευή του έργου του Τσιφόρου *Πινακοθήκη ηλιθίων* (1957 σε διασκευή Νίκου Ιγγλέση και ραδιοσκηνοθεσία Ίωνος Νταϊφά) οι σκηνικές υποδείξεις μετατρέπονται σε κείμενο το οποίο αποδίδεται στον χαρακτήρα του ονειροπόλου κυρίου. Ακούμε για παράδειγμα: «Και τώρα προσοχή. Η σκηνογραφία αλλάζει. (Εισάγεται μουσικό θέμα που παραπέμπει σε ταχυδακτυλουργικό τρικ). Φανταστείτε ότι βλέπετε δύο ταυτόχρονα δωμάτια. Τα δωμάτια αυτά στη φαντασία σας χωρίζονται από έναν μεσότοιχο. Αλλά στην πραγματικότητα απέχουν μεταξύ τους εκατοντάδες χιλιόμετρα. Το ένα βρίσκεται στο Παρίσι. (Ακούγεται μουσική φράση στο ακορντεόν που δημιουργεί τον συνειρμό «Παρίσι») Το μουσικό αυτό μοτίβο στο εξής θα σηματοδοτεί έναν συγκεκριμένο σκηνικό χώρο). Είναι το δωμάτιο του Αντρέα. Η επίπλωσή του αποτελείται από ένα κρεβάτι, ένα λαβομάνο, ένα τραπέζι με βιβλία και καρέκλες. Τη διακοσμητική φροντίδα την ανέλαβαν μερικές φωτογραφίες, μερικές πετσέτες, παπούτσια, πιζάμες, κρεμάστρες και καπέλα, όλα σε τρομερή ακαταστασία. Το άλλο δωμάτιο βρίσκεται στη Σεβίλλη. (Ακούγεται μουσική φράση στην κιθάρα που δημιουργεί τον συνειρμό «Σεβίλλη» και που στο εξής θα σηματοδοτεί τον αντίστοιχο σκηνικό χώρο). Είναι το δωμάτιο της Αλίντα. Φωτίζεται χαρούμενα. Βλέπετε τη γωνιά ενός μέτριου νοικοκυριστικού μπουντουάρ, μια τουαλέτα με σκαμπό, μια λιζέζ, μια καθολική μαντόνα από μάρμαρο, λίγα λουλούδια και ροζ κουρτίνες στα παράθυρα. Και τώρα παρακολουθήστε τι γίνεται σ' αυτά τα δύο δωμάτια».

Η διασκευή λειτουργεί αυτοαναφορικά κυρίως επειδή ο αφηγητής καλεί τον ακροατή να φανταστεί το σκηνικό. Αναφέρεται δηλαδή άμεσα στη θεμελιώδη λειτουργία του ραδιοφωνικού ακροατή, και στο σκηνικό χώρο ως χώρο που προβάλλεται στην φαντασία του.

Το 1961 διασκευάζεται από τον Βασίλη Ζιώγα - μια επιλογή όχι τυχαία, αφού ο Ζιώγας υπηρετεί ένα ποιητικό κι όχι ρεαλιστικό θέατρο - το έργο του Μπέκετ που αναφέραμε και ωρύτερα *Τελενταία ηκοληψία του Κραπ* και την ίδια χρονιά μεταδίδεται το πρωτότυπο ραδι-

7 Ο όρος «ακουστική γωνία» είναι η μετάφραση του όρου “point of listening”. Βλ. Alan Beck: «Point of listening in Radio Plays», *Sound Journal*, 981, σσ., 6-12.

οφωνικό έργο του Μαξ Φρις *Ο Μπήντερμαν και οι εμπρηστές*<sup>8</sup>. Στις επιλογές αυτές βλέπουμε την προσπάθεια της ελληνικής ραδιοφωνίας να παρακολουθήσει τις σύγχρονες τάσεις στο ευρωπαϊκό θέατρο και ραδιόφωνο.

Παραθέτω ένα απόσπασμα<sup>9</sup> από την ηχογραφημένη διασκευή του έργου *Τελευταία ηχοληψία του Κραπ*:

Εισάγεται ήχος από ομιλίες πλήθους. Στη συνέχεια ο θόρυβος χτυπήματος σε ξύλο και το χειροκρότημα σηματοδοτούν την έναρξη παράστασης.

Αφηγητής: Ω, ευχαριστώ, ευχαριστώ. Λοιπόν είναι ένα δειλινό του μέλλοντος από τη σπηλιά του Κραπ. Στο κέντρο μπροστά ένα μικρό τραπέζι με δυο συρτάρια, οπού κάθεται κοιτώντας προς το μικρόφωνό μας ο Κραπ, ο οποίος απ' ό, τι βλέπω είναι ένας γεροντάκος κουρασμένος. Παλιό, μαύρο, στενό παντελόνι, που του έρχεται...που του έρχεται πολύ κοντό. Γιλέκο χωρίς μανίκια, μαύρο, παλιό με ...με τέσσερις τσέπες, ναι. Βαρύ, ασημένιο ρολόι με αλυσίδα, άσπρο πουκάμισο, βρώμικο με γιακαδάκι ανοιχτό δίχως κολάρο [...] Επάνω στο τραπέζι ένα μαγνητόφωνο με ένα μικρόφωνο και ένας αριθμός από χαρτονένια κουτιά περιέχουν καρούλια με μαγνητοφωνημένες ταινίες, προφανώς αναμνήσεις. Το τραπέζι και ο γύρω χώρος είναι φωτισμένα από δυνατό άσπρο φως, ενώ το υπόλοιπο μέρος βρίσκεται στο σκοτάδι. Ο Κραπ...ο Κραπ τώρα μένει λίγο ακίνητος, ναι, αναστενάζει [...] Τώρα γυρνά, προχωρεί στην άκρη της σκηνής, σταματά [...] Η μεγάλη μυωπία του όμως δεν του επιτρέπει να δει τα φλούδια της μπανάνας... Τα πατάει, γλιστράει...(εισάγεται ήχος από ζητωκραυγές σαν από γήπεδο). Με μια καταπληκτική ευλυγισία, πρωτοφανή στα θεατρικά χρονικά ο Κραπ δεν πέφτει[...] Είναι μέσα στο σκοτάδι και δεν φαίνεται αλλά από τον θόρυβο και μόνο καταλαβαίνω πως ο Κραπ τα τσούζει. Και τώρα αγαπητοί ακροαταί σας συνδέουμε με τον ίδιο τον Κραπ απ' όπου θα ακούσετε και την συνέχεια.

Η διασκευή χαρακτηρίζεται αναμφίβολα από ευρηματικότητα στην μετάδοση των απαραίτητων για την κατανόηση της πλοκής πληροφοριών. Η ιδέα του αφηγητή - σπόρτκαστερ, ο οποίος μεταφέρει τις σκηνικές οδηγίες σαν να παρακολουθεί τον Κραπ βήμα - βήμα πάνω στην σκηνή προσδίδει ζωντάνια στην αφήγηση και αφυπνίζει το ενδιαφέρον του παραλήπτη. Παράλληλα παραπέμπει στις ζωντανές μεταδόσεις θεατρικών παραστάσεων αλλά και ποδοσφαιρικών αγώνων από το ελληνικό ραδιόφωνο. Ακόμα και η φράση του αφηγητή «Δεν μπορώ να δω τώρα τον Κραπ, γιατί βρίσκεται στα παρασκήνια αλλά από τον ήχο που κάνει υποθέτω ότι τα τσούζει» παραπέμπει εσκεμμένα στην κατάσταση του ακροατή, ο οποίος ερμηνεύει τους ήχους που ακούει από το ραδιόφωνο. Παρά τις αυτοαναφορικές λειτουργίες όμως της διασκευής όπως η απεύθυνση στον ακροατή ή η αναφορά του σπορτκαστερ «στο μικρόφωνο μπροστά στον Κραπ» εντοπίζουμε μια εξάρτηση από τους θεατρικούς κώδικες, μια και η ιδέα της αφήγησης όπως και στο παράδειγμα της *Πνακοθήκης ηλιθίων* στηρίζεται τελικά πάνω στην ραδιοφωνική μετάδοση μιας θεατρικής παράστασης. Εξ ου και οι αναφορές στην σκηνή, στα παρασκήνια και στη σκηνογραφία.

Αντιθέτως, στην ραδιοφωνική μετάδοση του πρωτότυπου ραδιοφωνικού έργου «*Ο κύριος*

8 Το ραδιοφωνικό έργο αποτελεί διασκευή του ίδιου του Frisch από ένα πεζό, το οποίο συμπεριλαμβάνεται στο Max Frisch: *Tagebuch 1946-1949*, τόμος II, 1950, σσ. 556-561. Μεταδόθηκε στο Βαυαρικό ραδιόφωνο στις 26.3. 1953. Στις 29.3. 1958 ανέβηκε στη θεατρική του μορφή στη Ζυρίχη. Το ελληνικό κείμενο αποτελεί μια συνεπιτυγμένη και με αρκετές διορθώσεις εκδοχή του ελβετικού ραδιοφωνικού έργου.

9 Η παράθεση δεν είναι δυνατόν να αποτυπώσει με ακρίβεια το ηχογραφημένο απόσπασμα, καθώς ο τόνος, η ένταση, ο ρυθμός και άλλα χαρακτηριστικά της φωνής δεν μπορούν να περιγραφούν.

*Καλόκαρδος και οι εμπρηστές*» το παιχνίδι της αυτοαναφορικότητας παίζεται με θαυμαστή τόλμη. Ο Συγγραφέας, ένα από τα πρόσωπα του ραδιοδράματος, μας παρουσιάζει τον χαρακτήρα που έχει πλάσει, μας αποκαλύπτει το τέλος της φανταστικής, όπως ο ίδιος τονίζει, ιστορίας της πυρκαγιάς της Σέλβυλλας αποκλείοντας το στοιχείο της έκπληξης από την αφήγηση, αναφέρεται στον χώρο παραγωγής της εκπομπής αγνοώντας την σύμβαση σύμφωνα με την οποία δεν αποκαλύπτεται στο κοινό ο μηχανισμός πίσω από την παράσταση<sup>10</sup>, απευθύνεται στον ήρωά του<sup>11</sup> σε μια προσπάθεια να φωτίσει τα κίνητρα της προηγούμενης δράσης του και τα συναισθήματά του, υπογραμμίζει την διαφορά του χρόνου της ιστορίας με αυτόν της πλοκής και της παράστασης εξηγώντας ότι δεν πρόκειται να σπαταλήσει από τον χρόνο της εκπομπής για να αφηγηθεί την προϊστορία του ήρωά του<sup>12</sup>. Σκηνοθετεί τον ήρωά του τοποθετώντας τον μέσα στον σκηνικό χώρο μαζί με τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος<sup>13</sup>. Παράλληλα, «παίζει» με την τυφλότητα του μέσου περιπαίζοντας στους ακροατές<sup>14</sup>. Ειρωνεύεται την ίδια την

10 Παραθέτω το κείμενο της ραδιοφωνικής διασκευής.

Συγγραφέας: «Αγαπητοί μου ακροαταί και ακροατρίες ο κύριος Καλόκαρδος, ο ήρωας της απίστευτης αυτής ιστορίας που ο ραδιοφωνικός σταθμός Αθηνών μου ανέθεσε να σας διηγηθώ βρίσκεται εδώ στους ραδιοθαλάμους του Ζαππίου και περιμένει να έρθει η σειρά του. Α, εγώ μάλιστα τον βλέπω μέσα από το τζάμι του θαλάμου μαγνητοφωνήσεως αλλά εκείνος δεν μπορεί να μ' ακούσει. Αγαπητοί μου είμαι σίγουρος ότι όλοι σας οπωσδήποτε έχετε γνωρίσει -και πολύ καλά μάλιστα- κάποιον κύριο Καλόκαρδο, μόνο που ίσως να τον γνωρίσατε με άλλο όνομα. Αυτό που τον ξεχωρίζει από τους όμοιούς του, εκτός φυσικά από την εμφάνισή του που δεν έχει τίποτε το ξεχωριστό είναι το τυχερό του αστέρι που τον κάνει να βρίσκεται πάντα ανάμεσα στους λίγους που γλίτωσαν από μια καταστροφή. Τώρα βέβαια, όταν θα καλέσω εδώ μπροστά στο μικρόφωνο τον κύριο Καλόκαρδο, θ' αρχίσει να διαμαρτύρεται, να φωνάζει ότι είναι αθώος (γέλιο). Ε, λοιπόν, ούτε κι εγώ θα' θελα να επηρεάσω τη γνώμη σας γι' αυτόν. Ωστόσο, μια που είμαστε ακόμα μεταξύ μας, θα' θελα να προσθέσω τούτο εδώ: Επίτηδες διάλεξα για σήμερα μια φανταστική καταστροφή, την πυρκαγιά της Σέλβυλα, για να μην αναστατώσω τους αγαπητούς μου ακροατές με πρόσωπα ή πράγματα που θα μπορούσαν ίσως να γνωρίζουν. Σκοπός μου είναι να τους αφήσω να απολαύσουν αυτήν την εκπομπή. Να τους δώσω την ευχαρίστηση να ανακαλύψουν ότι υπάρχουνε καταστροφές που θα μπορούσε κανείς να τις προλάβει. (Ήχος χτυπήματος στο τζάμι). Ε, κύριε Καλόκαρδε! (Επίμονος ήχος) Κύριε Καλόκαρδε! (Στους ακροατές) Ε, έρχεται αμέσως. [...]

11 Συγγραφέας: Α, κύριε Καλόκαρδε, παρακαλώ, επιτρέψτε μου να σας συστηθώ. Είμαι ο συγγραφέας σας.

Καλόκαρδος: Καλησπέρα.

Συγγραφέας: Για την ώρα οι ακροατές μας ξέρουν ότι θα τους διηγηθούμε τον εμπρησμό της Σέλβυλα. Αλλά δεν τους είπα ακόμα ότι εξαιτίας σας, Θεόδωρε Καλόκαρδε κήκε η όμορφη αυτή πόλη.

Καλόκαρδος: Κύριε, κύριε σας παρακαλώ.

Συγγραφέας: Α, μα μην εξάψτεστε κύριε Καλόκαρδε. Μα δεν λέω ότι εσείς προκαλέσατε αυτήν την καταστροφή. Λέω απλώς ότι βοηθήσατε στο να συντελεστεί.

Καλόκαρδος: Μα γιατί με καλέσατε εδώ;

Συγγραφέας: Για να σας γνωρίσουμε.

Καλόκαρδος: Υπάρχει λόγος;

Συγγραφέας: Βεβαίως, είστε μια διασημότητα, κύριε Καλόκαρδε. [...] Σε λιγάκι, όταν οι ακροατές μας θα έχουν παρακολουθήσει από τα ραδιόφωνα τους την παραμονή της βραδιάς, όπου ξέσπασε η πυρκαγιά θα σκεφτούνε: [...]

12 Συγγραφέας: Ε, καθώς καταλαβαίνετε αγαπητοί μου ακροατές δεν θα ξημερωθούμε, για ν' ακούσουμε πώς πέρασε τα παιδικά του χρόνια μέσα στα δάση ο γιος κάποιου καρβουνιάρη. Ούτε και μας παίρνει η ώρα να τον παρακολουθήσουμε από κοντά, πώς έγινε παλαιστής και πώς αφού γύρισε τον μισό κόσμο ακολουθώντας ένα τσίρκο, έφτασε στη Σέλβυλα. Αλλά τώρα εδώ που τα λέμε αυτό ακριβώς θα ήταν και το πιο ποιητικό μέρος της εκπομπής μας. Αλλά όχι, όχι. Δεν γίνεται. Δεν γίνεται για δυο λόγους: Πρώτον το είπαμε και παραπάνω, γιατί δεν μας παίρνει η ώρα. Και δεύτερον γιατί, μα όλη αυτή η ιστορία δεν είναι παρά ένα τσουβάλι παραγεμομένο ψέματα. Ο μόνος που δεν το' χει καταλάβει ακόμα είναι ο κύριος Καλόκαρδος.

13 Συγγραφέας: Ωρα όμως να προχωρήσουμε στο έργο μας, ε; Λοιπόν, κύριε Καλόκαρδε, εσείς αυτήν την στιγμή κάθεστε κοντά στο τζάκι. Έχετε χωμένη την μύτη σας στην εφημερίδα...όταν η Άννα, η υπηρέσια, μπαίνει μες στο δωμάτιο.

14 Συγγραφέας: Ω, κρίμα. Κρίμα, αγαπητοί μου ακροατές, που δεν μπορείτε να παρακολουθήσετε οπτικά αυτήν την όμορφη σκηνή...

αφήγηση.<sup>15</sup> Υπενθυμίζει με κάθε ευκαιρία στον ακροατή ότι η ιστορία που παρακολουθεί είναι φανταστική.<sup>16</sup> Τέλος, ο Συγγραφέας μεταπηδά με χαρακτηριστική άνεση από το εξωδιηγητικό επίπεδο αφήγησης στο διηγητικό<sup>17</sup>.

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αυτοαναφορικότητα εκδηλώνεται κυρίως μέσω της διακοπής της ροής της δράσης και της παρέμβασης ενός εξωδιηγητικού αφηγητή, ο οποίος όμως σχολιάζει τη δράση και κυρίως χειρίζεται την χρονολογική σειρά των δραματικών γεγονότων απαλείφοντας χρονικά διαστήματα της πλοκής και προαναγγέλλοντας την επικείμενη δράση. Αργότερα, όπως είδαμε στα παραδείγματα των διασκευών των έργων *Πινακοθήκη ηλιθίων*, *Τελευταία ηχοληψία του Κραπ* και *Ο κύριος Καλόκαρδος και οι εμπρηστές* επιχειρείται η απεύθυνση στον ακροατή και άρα η άρση της ψευδαίσθησης, η υπενθύμιση ότι όσα ακούει είναι προϊόν μυθοπλασίας. Σε λίγες περιπτώσεις το ελληνικό ραδιόφωνο φτάνει στο σημείο εκείνο της ωριμότητας, ώστε να αναπαραστήσει την ίδια την αναπαράσταση. Η ατολμία του μέσου να διαλύσει την ψευδαίσθηση οφείλεται κατά κύριο λόγο στην έλλειψη ραδιοφωνικής παράδοσης. Το θέατρο παραμένει για πολλά χρόνια αναφορά για το ραδιόφωνο της εποχής. Ο οριοθετημένος χώρος της σκηνής, η επιβεβλημένη οπτική γωνία και η κεντρική θέση που κατέχει ο λόγος είναι μερικά μόνο δείγματα της «θεατρικότητας» των ραδιοφωνικών διασκευών. Η αγκύλωση αυτή - η οποία παρατηρείται και στον κινηματογράφο<sup>18</sup> - εμποδίζει το μέσο να αξιοποιήσει τη δική του γλώσσα, ώστε να δημιουργήσει ένα νέο είδος, το «ραδιοφωνικό δράμα». Η μεταφορά δραματικών κειμένων στο ραδιόφωνο και η περιορισμένη παραγωγή πρωτότυπων ραδιοφωνικών έργων, στα οποία οι νέοι Έλληνες συγγραφείς θα μπορούσαν να πειραματιστούν με τους ραδιοφωνικούς κώδικες αποτελούν επιπλέον εμπόδια για την χειραφέτηση του μέσου. Παράλληλα, ο επιμορφωτικός- εκλαϊκευτικός χαρακτήρας του ραδιοφώνου δεν αφήνει μεγάλα περιθώρια πειραματισμών. Τέλος, οι συνθήκες και ο χρόνος παραγωγής καθώς και η καθυστέρηση της εξέλιξης των τεχνικών ηχογράφησης και μετάδοσης αποτελούν με την σειρά τους εμπόδια για τους ραδιοσκηνοθέτες και διασκευαστές που δεν τους επιτρέπουν να εμβαθύνουν στην ιδιαιτερότητα της ραδιοφωνικής γλώσσας. Παρόλα αυτά οι προσπάθειες του ελληνικού ραδιοφώνου να παρακολουθήσει τις τάσεις και τα ρεύματα από άλλες χώρες οδηγούν σε ζυμώσεις και οι αυτοαναφορικές τάσεις στο θέατρο και στον κινηματογράφο της εποχής (όπως π.χ. η χρήση *voice over* ή συμβατικοποιημένων ήχων και μουσικών φράσεων) μεταφέρονται σταδιακά και στις διασκευές.

15 Συγγραφέας: Στο μεταξύ, αγαπητοί μου ακροαταί δεν έγινε τίποτα το αξιοσημείωτο, ως τη στιγμή που γύρισε η κυρία Καλόκαρδου. Μεσολάβησαν δηλαδή δυο-τρεις μέρες το όλον.

16 Συγγραφέας: Εδώ, αγαπητοί μου φίλοι ας κάνουμε ένα μικρό διάλειμμα, για να αφήσουμε τους ηθοποιούς μας να αναπνεύσουνε λιγάκι. Όσο για σας υπάρχει κάτι που για κανένα λόγο δεν πρέπει να ξεχάσετε: Εγώ, εγώ ο Συγγραφέας έπλασα τον κύριο Καλόκαρδο έτσι όπως είναι. Και κανένας λοιπόν συγγραφέας στον κόσμο δεν μπορεί να πλάσει έναν χαρακτήρα που δεν υπάρχει και λιγάκι μέσα του, ε;

17 Συγγραφέας: Να' ρθω κι εγώ μαζί σας κύριε Καλόκαρδε;

Καλόκαρδος: Ω, παρακαλώ, παρακαλώ.

Συγγραφέας: Και τώρα... Τώρα που μείναμε μόνοι αγαπητοί ακροαταί μέσα στην κάβα του Καλόκαρδου θα θελα να σας προλάβω με την ερώτηση που ασφαλώς θα σκεφτήκατε ήδη να μου κάνετε εσείς...

Σε άλλο σημείο:

Συγγραφέας: Παρακαλώ τους ακροατές και τις ακροατρίες μας να μην παρεξηγήσουνε τον φίλο μας τον Καλόκαρδο. Αν σφυρίζει αυτόν τον σκοπό - νομίζω από τον *Πρίγκιπα με το ρόδο*, αν δεν κάνω λάθος είναι είναι γιατί, να, είναι το πρωινό θαυμάσιο.

18 Ο Aumont αναφέρει χαρακτηριστικά: «[...] τρία τέταρτα του αιώνα μετά το πέρασμα στον ομιλούντα, μια όχι αμελητέα αναλογία ταινιών παρουσιάζεται ως μεταγραφή λιγότερο ή περισσότερο άμεση μιας θεατρικής παράστασης.» Βλ. Jacques Aumont: *Κινηματογράφος και σκηνοθεσία*, μετ. Μαριάννα Κουτάλου, Πατάκης, Αθήνα 2009, σελ. 27.





*Λογοτεχνία, Δράμα, Διασκευή*





ΓΕΩΡΓΙΑ ΚΟΝΔΥΛΗ  
*Zorba: Το μιούζικαλ* (1968)

Η παρούσα μελέτη αποτελεί προϊόν μιας ευρύτερης έρευνας η οποία ασχολείται με τη μεταφορά των έργων του Νίκου Καζαντζάκη στη μουσική σκηνή του 20ου αιώνα και έχει ως στόχο να διαφωτίσει μια άγνωστη πλευρά των δημιουργιών του Έλληνα συγγραφέα. Αφού παρατεθούν κάποιες πληροφορίες για το μυθιστόρημα, το παρόν θα εστιάσει στη μουσική μεταφορά του *Zorμπά*.

Ο Γιώργος Ζορμπάς υπήρξε πραγματικό πρόσωπο. Η σχέση του με τον Καζαντζάκη ξεκινά στα 1917, όταν οι δυο τους θέλησαν να αξιοποιήσουν ένα μεταλλείο λιγνίτη<sup>1</sup> στην Πραστοβά της Μάνης. Το μεταλλείο δεν πήγε καλά και το παράτησαν. Ο Ζορμπάς έφυγε για τη Χαλκιδική και έπειτα για τη Σερβία ενώ ο Καζαντζάκης για την Ελβετία<sup>2</sup>. Ωστόσο οι δύο άνδρες κράτησαν επαφή μέσω αλληλογραφίας.

Το 1941 ο Καζαντζάκης ξεκίνησε την συγγραφή ενός νέου μυθιστορήματος<sup>3</sup> την οποία ολοκλήρωσε το 1943<sup>4</sup>. Το 1946 το έργο εκδόθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*<sup>5</sup> ενώ ακολούθησε η αγγλική έκδοση το 1952 στη Μεγάλη Βρετανία και το 1953 μετά στη Νέα Υόρκη. Μέχρι τα 1957 εκδόθηκε και σε άλλες χώρες<sup>6</sup>. Αξίζει να αναφερθεί ότι ως το 1949 το βιβλίο είχε κάνει μεγάλη εκδοτική επιτυχία, γεγονός που ξάφνιασε τον Καζαντζάκη<sup>7</sup>. Επιπλέον το 1954 βραβεύτηκε ως το καλύτερο ξενόγλωσσο βιβλίο στη Γαλλία<sup>8</sup>.

Το 1964 η ιστορία του *Zorμπά* μεταφέρθηκε στη μεγάλη οθόνη<sup>9</sup> σε σκηνοθεσία του Μιχάλη Κακογιάννη και πρωταγωνιστή τον Anthony Quinn. Τη μουσική συνέθεσε ο Μίκης Θεοδω-

---

1 Βλ. Γιάννης Αναπλιώτης: *Ο αληθινός Ζορμπάς και ο Νίκος Καζαντζάκης*, Αθήνα, Δίφρος, 1960.

2 Ελένη Καζαντζάκη, *Νίκος Καζαντζάκης: Ο ασυμβίβαστος*, Εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1998, σσ. 82-83.

3 Παντελής Πρεβελάκης (επιμ.): *Τετρακόσια γράμματα του Καζαντζάκη στον Πρεβελάκη*, Εκδ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1984, επιστολή 22<sup>α</sup> Αυγούστου 1941.

4 Παντελής Πρεβελάκης, ό.π. επιστολή 10ης Αυγούστου 1943.

5 Στο εξής *Zorμπάς*.

6 Όπως Αργεντινή, Βραζιλία, Γερμανία, Γιουγκοσλαβία, Δανία, Ελβετία, Ιταλία, Νορβηγία, Σουηδία και Ολλανδία. Βλ. Παντελής Πρεβελάκης, ό.π., στο εσώκλειστο σημείωμα της Ελένης Καζαντζάκη στην επιστολή της 1ης Ιουνίου 1957.

7 Παντελής Πρεβελάκης, ό.π., επιστολές 20ης Ιουνίου 1948, 24ης Δεκεμβρίου 1948, 16ης και 26ης Οκτωβρίου 1949.

8 Γράμμα του Ν. Καζαντζάκη στον Β. Κπός βλ. Ελένη Καζαντζάκη, ό.π., σ. 616 και Παντελής Πρεβελάκης, ό.π., επιστολή 4ης Ιουλίου 1954.

9 Αξίζει να αναφερθεί ότι στα 1953 ο Β. Martinu, Τσέχος συνθέτης, είχε πρόθεση να δημιουργήσει μια όπερα βασισμένη στην ιστορία του *Zorμπά* (βλ. Charlotte Martinu, *Ma vie avec Bobuslav Martinu*, Orbis, Prague 1979, σ.110) αλλά ο Καζαντζάκης τον απέτρεψε προτείνοντάς του το μυθιστόρημα *Ο Χριστός ξανασταναρώνεται* που μόλις εκείνη την εποχή είχε εκδοθεί. Είναι βέβαια άξιο απορίας, γιατί ο Καζαντζάκης προτίμησε τη μεταφορά του μυθιστορήματος *Ο Χριστός ξανασταναρώνεται* στη λυρική σκηνή αντί του *Zorμπά*. Βλ. Γεωργία Κονδύλη: «*The Greek Passion*» ή η μεταφορά ενός μυθιστορήματος στο μουσικό θέατρο του 20ου αι.», *Παράβασις*, τόμ. 9, 2009, σσ. 243-273.

ράκης<sup>10</sup>. Αξίζει να υπενθυμίσουμε ότι το μουσικό θέμα «Συρτάκι» ξεχώρισε και έγινε πολύ αγαπητό στο κοινό. Η ταινία εκτός από μεγάλη επιτυχία, προτάθηκε για επτά<sup>11</sup> βραβεία Όσκαρ από τα οποία απέσπασε τα τρία<sup>12</sup>.

Το 1968, είκοσι δύο χρόνια μετά την πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος και μόλις τέσσερα μετά την επιτυχία της ομώνυμης κινηματογραφικής διασκευής, η ιστορία του Ζορμπά μεταφέρεται στη μουσική σκηνή. Ένα πολύ γνωστό δίδυμο στο χώρο του Broadway, ο John Kander και ο Fred Ebb<sup>13</sup>, δημιούργησαν τη μουσική και τους στίχους των τραγουδιών ενώ τους διαλόγους<sup>14</sup> έγραψε ο Joseph Stein<sup>15</sup>, ο οποίος είχε συνεργαστεί στο παρελθόν με τους δύο παραπάνω δημιουργούς για το μιούζικαλ *Fiddler on the roof*. Το μιούζικαλ, *Zorba*, παρουσιάστηκε από έναν μεγάλο αριθμό συντελεστών<sup>16</sup> στις 16 Νοεμβρίου 1968 στο Imperial Theatre του Broadway όπου ως τις 9 Αυγούστου 1969 έκανε 305 παραστάσεις<sup>17</sup>. Την ίδια χρονιά ήταν υποψήφιο σε οκτώ κατηγορίες στα βραβεία Tony όπου απέσπασε το βραβείο για τα καλύτερα σκηνικά.

Το μιούζικαλ παρουσιάστηκε και σε ευρωπαϊκό κοινό: το 1973 στο Λονδίνο<sup>18</sup> και το 1974 σε περιοδεία<sup>19</sup> στη Γαλλία<sup>20</sup>, η οποία, μάλιστα, χρηματοδοτήθηκε από τη γαλλική κυβέρνηση<sup>21</sup>.

10 Επίσης *Zorba the Greek*, διασκευή του Joseph Stein, σε μουσική Μ. Θεοδωράκη, Σύδνεϋ 1988, *Ζορμπάς* (μπαλέτο), Εθνική Λυρική Σκηνή, μουσική Μ. Θεοδωράκη, 1979 και *Zorba il Greco*, μουσική Μ. Θεοδωράκη, Arena di Verona, 1988 και Ηρώδειο, 2005 (βλ. [http://www.kazantzakis-museum.gr/index.php?pre\\_id=1001&id=700&level=10&pre\\_level=11&lang=el](http://www.kazantzakis-museum.gr/index.php?pre_id=1001&id=700&level=10&pre_level=11&lang=el) πρόσβαση στις 28 Οκτωβρίου 2008).

11 Ανάμεσα σε αυτά καλύτερης ταινίας, σκηνοθεσίας και διασκευασμένου σεναρίου. Βλ. <http://www.tovima.gr/default.asp?pid=2&artid=109830&ct=80&dt=04/04/1999> (πρόσβαση 16/11/2010)

12 Δεύτερου γυναικείου ρόλου για την ηθοποιό Lila Kedrona στο ρόλο της Μαντάμ Ορτάνς, καλλιτεχνικής διεύθυνσης για τον Βασίλη Φωτόπουλο και φωτογραφίας για τον Walter Lassally. Ό.π.

13 John Harold Kander (1927 Κάνσας-Μισούρι): Αμερικάνος συνθέτης μιούζικαλ. Μαζί με τον στιχουργό Fred Ebb (1933-2004) αποτέλεσαν το πιο γνωστό δίδυμο δημιουργών του Broadway (βλ. [http://www.pbs.org/wnet/broadway/stars/kander\\_j.html](http://www.pbs.org/wnet/broadway/stars/kander_j.html) πρόσβαση στις 23 Ιουνίου 2011). Ανάμεσα στις πιο δημοφιλείς δημιουργίες τους είναι ο *Fiddler on the roof* (*Βιολιστής στη στέγη*, 1964), το οποίο ως το 1970 είχε κάνει 3.242 παραστάσεις (βλ. <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/fiddler.htm> πρόσβαση στις 23 Ιουνίου 2011) το *Cabaret* (1966), με 1.165 παραστάσεις (βλ. <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/cabaret.htm> πρόσβαση στις 23 Ιουνίου 2011), και το *Chicago* (1975), το οποίο ως το 1977 έκανε 936 παραστάσεις (βλ. <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/chicago.htm> πρόσβαση στις 23 Ιουνίου 2011).

14 Ο αγγλικός όρος που χρησιμοποιείται είναι «book» και σημαίνει «διάλογοι» δηλ. πρόζα.

15 Joseph Stein (1912-2010): Αμερικανός συγγραφέας μιούζικαλ.

16 Σκηνική παραγωγή: Boris Aronson. Κοστούμια: Patricia Zipprodt. Φωτισμοί: Richard Pilbrow. Μουσική Διεύθυνση: Harold Hastings. Ενορχήστρωση: Don Walker. Σκηνοθεσία/Παραγωγή: Harold Prince/Ruth Mitchell. Οι χορογραφίες ήταν του Ron Field. Πρωταγωνιστές Herschel Bernardi, Maria Karnilova. (βλ. <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/zorba.htm> πρόσβαση στις 23 Ιουνίου 2011).

17 [http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows\\_z/zorba.htm](http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_z/zorba.htm) πρόσβαση στις 23 Ιουνίου 2011.

18 Στο θέατρο Greenwich με τον Alfred Marks στον ομώνυμο ρόλο και την Miriam Karlin ως Μαντάμ Ορτάνς, *Ta σημεινά* 30 Νοεμβρίου 1973 (βλ. αρχείο Μουσείου «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: 8497). Θερμές ευχαριστίες στον Αντώνη Λεβέντη και την Βαρβάρα Τοάκα εργαζόμενους του Μουσείου «Ν. Καζαντζάκη» στους Βαρβάρους Κρήτης που μας επέτρεψαν την πρόσβαση και τη μελέτη του αρχείου.

19 Η σκηνοθεσία ήταν του Bob Howe και πρωταγωνιστούσαν ο Jean Laïné στο ρόλο του Ζορμπά και η Josette Favey στο ρόλο της Ορτάνς. Η προσαρμογή στη γαλλική γλώσσα έγινε από τους Jacques Mareuil και Raymond Vogel.

20 Το γαλλικό κείμενο καθώς και ένα βιβλίο σκηνοθεσίας βρίσκονται στο Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη» (κωδ. ΜΘΔΚ 1266 και ΜΘΔΚ 1265).

21 *Βραδυνή* 29 Οκτωβρίου 1974 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: 8350). Το γεγονός της χρηματοδότησης

Η περιοδεία ξεκίνησε από την πόλη της Ρουέν και στις 31 Οκτωβρίου 1974 κατέληξε στο Παρίσι<sup>22</sup>. Άλλες αναβιώσεις βρίσκουμε στην Πολωνία, το 1997, και στην Αργεντινή, το 2003.

Το 1983 ανέβηκε για δεύτερη φορά στην Αμερική<sup>23</sup>, στο Broadway Theatre της Νέας Υόρκης, με διαφορετικούς συντελεστές<sup>24</sup>: αυτή τη φορά η σκηνοθεσία ήταν του Μιχάλη Κακογιάννη, και τους πρωταγωνιστικούς ρόλους υποδύθηκαν ο Anthony Quinn και η Lila Kedrona, και οι τρεις συντελεστές της ομώνυμης κινηματογραφικής διασκευής. Μέσα σε ένα χρόνο, από τις 16 Οκτωβρίου 1983 ως τις 2 Σεπτεμβρίου 1984, συμπλήρωσε 362 παραστάσεις<sup>25</sup>, ενώ η Lila Kedrona απέσπασε στα βραβεία Tony (1984) το βραβείο της καλύτερης ηθοποιού για την ερμηνεία της στο ρόλο της Μαντάμ Ορτάνς.

Υπάρχουν διαφορετικοί λόγοι που εξηγούν την επιλογή του μυθιστορήματος του Καζαντζάκη για διασκευή σε μιούζικαλ. Αρχικά, η υπόθεση του έργου ενδείκνυται για να στηρίξει μια μουσικοθεατρική παράσταση στην οποία το τραγούδι και ο χορός κυριαρχούν. Η παγκόσμια αποδοχή του μυθιστορήματος αλλά κυρίως η πρόσφατη, εκείνη την εποχή, επιτυχία της κινηματογραφικής ταινίας φαίνεται ότι επηρέασαν τον παραγωγό και σκηνοθέτη του μιούζικαλ, Harold Prince. Ο Prince, θέλοντας να επαναλάβει τις εισπρακτικές επιτυχίες του *Fiddler on the roof* και του *Cabaret*, ήταν αυτός που επέλεξε το θέμα και ζήτησε από τους Kander-Ebb-Stein να δημιουργήσουν έναν μουσικοχορευτικό Ζορμπά<sup>26</sup>.

Πολλές αμερικάνικες εφημερίδες εγκωμιάζουν το μιούζικαλ θεωρώντας το ισάξιο με το *Fiddler on the roof*<sup>27</sup>. Σύμφωνα, όμως, με δημοσίευμα της εφημερίδας *Ta Nέα*<sup>28</sup>, ο Irving World, κριτικός της εφημερίδας *Times* του Λονδίνου, αναφέρει ότι οι δημιουργοί του μιούζικαλ βασίστηκαν περισσότερο στην κινηματογραφική διασκευή παρά στο μυθιστόρημα<sup>29</sup>, μιλά για «ακρωτηριασμό» και υποστηρίζει ότι το έργο του Καζαντζάκη έχει κακοποιηθεί σε σημείο που δεν αναγνωρίζεται<sup>30</sup>.

Μια αντιπαραβολή ανάμεσα στο κείμενο του μιούζικαλ<sup>31</sup> και στο μυθιστόρημα βοηθά να εξεταστεί το ζήτημα της διαφοροποίησης της πλοκής. Γι αυτό το λόγο κρίνεται απαραίτητο να παρατεθεί μια σύντομη περιλήψη του *Zorba*: Η ιστορία διαδραματίζεται μέσα σε δύο πράξεις

της γαλλικής παραγωγής του *Zorba* από το γαλλικό Υπουργείο Πολιτισμού επιβεβαιώνεται και από το πρόγραμμα της παράστασης που βρίσκεται στο Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη».

22 Τα κοστουμιά για αυτή την παραγωγή σχεδίασε ο Τάκης Αρβανίτης. *Ta Nέα, Βραδινή* και *Απογευματινή* 29 Οκτωβρίου 1974 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: 7455).

23 Από τον Σεπτέμβριο 2011 το μιούζικαλ *Zorba* ανεβαίνει ξανά στο Broadway σε σκηνοθεσία David Leveaux Will και πρωταγωνιστή τον Antonio Banderas.

Βλ. <http://www.playbill.com/news/article/139511-EXCLUSIVE-Leveaux-Will-Direct-Banderas-in-Broadway-Zorba-Revival> (πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2011), <http://www.broadway.com/buzz/144041/antonio-banderas-considers-return-to-broadway-next-season-in-zorba/> (πρόσβαση στις 20 Ιανουαρίου 2011) και <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/zorba.htm> (πρόσβαση στις 23 Ιουνίου 2011).

24 Βλ. <http://www.broadwaymusicalhome.com/shows/zorba.htm> (πρόσβαση στις 23 Ιουνίου 2011).

25 Ό.π.

26 *The morning telegraph* 15 Οκτωβρίου 1968 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: ΘΕΑ 244).

27 Το μιούζικαλ *Zorba* είχε τους ίδιους πρωταγωνιστές με το μιούζικαλ *Fiddler on the roof*. Γι αυτό οι εφημερίδες αναφέρουν χαρακτηριστικά ότι ο Bernardi, που ενσάρκωνε τον Ζορμπά, από Ρώσος Έβραιος μεταμορφώθηκε σε ελεύθερος περιπλανώμενος Έλληνας, *Newsday* 26 Νοεμβρίου 1968 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: ΘΕΑ 244).

28 30 Νοεμβρίου 1973 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: 8496).

29 *To Βήμα* 30 Νοεμβρίου 1973 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: 8498).

30 *Θεσσαλονίκη*, και *Ta Nέα* 30 Νοεμβρίου 1973, (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: 8499 και 8496).

31 Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδ. ΜΘΔΚ 1262.

στην Κρήτη του 1924. Στην πρώτη πράξη, ο Νίκος, ένας νεαρός φοιτητής, κληρονομεί ένα ορυχείο το οποίο αποφασίζει να το εκμεταλλευτεί. Μαζί με το Ζορμπά, τον καινούργιο φίλο του, ταξιδεύουν για την Κρήτη όπου καταλύουν στο πανδοχείο της Μαντάμ Ορτάνς. Γρήγορα δημιουργείται ένα ερωτικό ειδύλλιο μεταξύ του Ζορμπά και της Γαλλίδας. Παράλληλα ο Ζορμπάς προσπαθεί να στρέψει το ενδιαφέρον του Νίκου σε μια νεαρή χήρα. Ο Νίκος δίνει χρήματα στο Ζορμπά για να αγοράσει προμήθειες για το ορυχείο αλλά εκείνος τα ξοδεύει με μια χορεύτρια. Η Ορτάνς κατά την απουσία του ονειρεύεται ότι ο Ζορμπάς της κάνει πρόταση γάμου. Ο Νίκος αποφασίζει να επισκεφτεί τη χήρα. Ο Παυλής, ένας νεαρός, ερωτευμένος με τη χήρα, τους βλέπει, πέφτει στη θάλασσα και πνίγεται.

Στη δεύτερη πράξη ο Ζορμπάς επιστρέφει χωρίς εφόδια για το ορυχείο, χωρίς χρήματα και χωρίς δαχτυλίδι αρραβώνων. Ο Νίκος εξομολογείται στη χήρα τον έρωτά του και ανακαλύπτει ότι είναι αμοιβαίος. Ωστόσο η δολοφονία της χήρας από ένα συγγενή του Παυλή, ο οποίος την θεωρεί υπαίτια για τον πνιγμό του, βάζει τέλος στο ειδύλλιο. Ο Νίκος δε μπορεί να κατανοήσει τη στάση του Ζορμπά απέναντι στο δολοφόνο της αγαπημένης του. Ο Ζορμπάς του εξηγεί ότι πρέπει ο άνθρωπος να αποδέχεται το θάνατο όπως ακριβώς αποδέχεται και τη ζωή. Για τον Ζορμπά το μόνο που είναι σημαντικό, είναι ο χορός. Η Ορτάνς είναι βαριά άρρωστη. Μέσα στο παραλήρημά της νομίζει ότι είναι και πάλι νέα. Ο Ζορμπάς σπεύδει να την προλάβει αλλά είναι πλέον αργά. Οι δύο φίλοι, εφόσον το ορυχείο δε μπορεί να δουλέψει και αφού δεν έχουν τι να κάνουν στην Κρήτη, αποφασίζουν να φύγουν, ο Ζορμπάς χωρίς συγκεκριμένο προορισμό και ο Νίκος για την Αθήνα.

Σε ότι αφορά τους χαρακτήρες ο δημιουργός ενός μιούζικαλ, που βασίζεται σε μια προγενέστερη δημιουργία, μπορεί είτε να τους μεταφέρει αυτούσιους από το πρωτότυπο κείμενο, είτε, ανάλογα τις ανάγκες του δράματος, να αφαιρέσει ρόλους ή/και να δημιουργήσει καινούργιους. Σε ότι αφορά την πλοκή πρέπει να σημειωθεί ότι υπάρχουν μουσικές δημιουργίες στις οποίες παρατηρούνται σημαντικές αλλαγές ανάμεσα στο κείμενο της διασκευής και σε εκείνο του πρωτοτύπου. Αυτό όμως συμβαίνει γιατί ο δημιουργός δεν είναι υποχρεωμένος να ακολουθήσει πιστά τη δράση του αρχικού κειμένου από το οποίο αντλεί την έμπνευσή του αλλά στόχος του είναι να κάνει το μουσικό δράμα όσο πιο αρεστό γίνεται στο κοινό.

Στο μιούζικαλ *Zorba* όλοι οι ήρωες του μυθιστορήματος διατηρούνται αλλά για τις ανάγκες του είδους έχει προστεθεί μια χορωδία. Η πλοκή παραμένει, σε γενικές γραμμές, πιστή σε αυτή του καζαντζακικού κειμένου. Όμως, πολλά επεισόδια του μυθιστορήματος έχουν αφαιρεθεί με αποτέλεσμα η πλοκή να εμφανίζεται απλοποιημένη. Πολύ φυσικό, λοιπόν, να θεθεί από κάποιους θέμα «κακοποίησης» καθώς σε οποιονδήποτε αναγνώστη των έργων του Καζαντζάκη θα του ξένιζε η απογύμνωση. Ωστόσο, η πλούσια δράση του μυθιστορήματος δεν είναι δυνατόν να εκτεθεί σε μια μουσικοθεατρική δημιουργία η οποία εξελίσσεται μέσα σε συγκεκριμένο χρονικό πλαίσιο και στην οποία κυριαρχούν εκτεταμένης διάρκειας, από ότι σε άλλα θεατρικά είδη, μουσικά αλλά και χορευτικά μέρη. Γι αυτό το λόγο η «συρρίκνωση» είναι απαραίτητη και συμβαίνει για την οικονομία του μουσικού δράματος<sup>32</sup>. Αυτό το φαινόμενο είναι σύνηθες στις περισσότερες μουσικές διασκευές αλλά αντιμετωπίζεται με δυσπιστία από ένα μέρος του κοινού, που ως γνώστης της αρχικής δημιουργίας έχει την εντύπωση ότι και το μουσικό δράμα θα

32 Όπως είχε συμβεί για άλλα μυθιστορήματα του Καζαντζάκη βλ. Γεωργία Κονδύλη, ό.π. και Γεωργία Κονδύλη: «Ο Καζαντζάκης στο μουσικό θέατρο του 20ου αιώνα: Ο *Τελευταίος Πειρασμός* του Ηρακλή Θεοφανίδη (1984)», πρακτικά συνεδρίου *Ελληνική μουσική δημιουργία του 20ου αιώνα για το λυρικό θέατρο και άλλες παραστατικές τέχνες*, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 27-29 Μαρτίου 2009, σσ. 421-430.

εξελιχτεί κατά τον ίδιο τρόπο.

Συνοψίζοντας, λοιπόν, οι δημιουργοί του *Zorba*, εκτός από την απλούστευση της δράσης, δεν προκάλεσαν αλλαγές στο μιούζικαλ αλλά ακολούθησαν τη βασική πλοκή του μυθιστορήματος. Έτσι η άποψη του κριτικού της βρετανικής εφημερίδας περί «ακρωτηριασμού» και «κακοποίησης» είναι υπερβολική και δεν ευσταθεί.

Σε ότι αφορά τη μουσική, η οποία δεν γίνεται να παραβλεφθεί, καθώς, όπως προαναφέρθηκε, παίζει σημαντικό ρόλο στο μιούζικαλ, υπάρχει διχογνωμία. Από τη μια οι αμερικάνικες κριτικές εγκωμιάζουν τη σύνθεση του Kander, για τον οποίο υποστηρίζουν ότι έχει το χάρισμα να αποδίδει πιστά την ελληνική μουσική<sup>33</sup>, ενώ από την άλλη, οι *Times* του Λονδίνου αναφέρουν, με μειονεκτικό τόνο, ότι πρόκειται για «ένα γάμο μεταξύ του *Fiddler on the roof* και του *Cabaret*»<sup>34</sup>.

Μελετώντας τη μουσική σύνθεση διαπιστώνεται ότι υπάρχουν συγκεκριμένα σημεία, όπου το μουσικό υλικό, παραπέμπει στις δύο προηγούμενες δημιουργίες του Kander. Λόγω της περιορισμένης έκτασης του παρόντος θα αναφέρουμε ένα παράδειγμα: παρακάτω εξετάζονται και αντιπαραβάλλονται τα μουσικά νούμερα «Willkomme», το πολύ γνωστό κομμάτι με το οποίο ξεκινά το *Cabaret*, και «Boom, boom» από το *Zorba*<sup>35</sup>.

Το πρώτο κομμάτι (βλ. «Willkomme» Παράρτημα Μουσικό απόσπασμα 1) είναι γραμμένο σε G μείζονα και έχει κομμένο ρυθμό. Η τονική συγχορδία της κλίμακας κυριαρχεί ενώ υπάρχουν συγκεκριμένα μέτρα όπου η τονικότητα αλλάζει προσωρινά και μετατοπίζεται είτε στη D μείζονα, δηλ. στη δεσπόζουσα της τονικής, είτε στη E ελάσσονα, δηλ. τη σχετική ελάσσονα. Η μελωδική γραμμή αποτελείται από ένα μουσικό μοτίβο τεσσάρων μέτρων το οποίο κυριαρχεί σε όλη τη μουσική σύνθεση, είτε αυτούσιο, είτε με μικρές παραλλαγές, ενώ η μπάσο συνοδεύει κινείται, από την αρχή ως το τέλος του κομματιού, δημιουργώντας ένα ρυθμικό οστινάτο (τέταρτο - παύση τετάρτου - τέταρτο - παύση τετάρτου).

Εν συνεχεία, θα εξετάσουμε το μουσικό απόσπασμα του *Zorba*, «Boom, boom» το οποίο ξεκινά με E ελάσσονα και έχει επίσης κομμένο ρυθμό (βλ. Παράρτημα Μουσικό απόσπασμα 2). Η μουσική σύνθεση, ωστόσο, θα αλλάξει πολλά τονικά κέντρα: μόλις τελειώσει η πρώτη στροφή και ξεκινήσει το ρεφραίν, η E ελάσσονα θα μετατραπεί στην ομώνυμή της μείζονα (E μείζονα), η οποία θα επικρατήσει για τα επόμενα δεκαέξι μέτρα (βλ. Παράρτημα μουσικό απόσπασμα 3). Έπειτα θα επανέλθει η E ελάσσονα, για άλλα δεκαέξι μέτρα, που αργότερα θα μετατοπιστεί στη F ελάσσονα. Από την επανάληψη του ρεφραίν η τονικότητα θα αλλάξει σε F μείζονα με την οποία θα τελειώσει το κομμάτι. Άλλα μουσικά χαρακτηριστικά του κομματιού είναι το ρυθμικό οστινάτο ως συνοδεία, που έχει το ίδιο ρυθμικό σχήμα με εκείνο του «Willkomme» (τέταρτο - παύση τετάρτου - τέταρτο - παύση τετάρτου), και ένα μουσικό μοτίβο στη μελωδική γραμμή στο ρεφραίν, που έχει παρόμοιες ρυθμικές αξίες με εκείνες του μουσικού μοτίβου του «Willkomme», και που εμφανίζεται, σε δύο διαφορετικές τονικότητες (E μείζονα - F μείζονα, βλ. Παράρτημα μουσικά αποσπάσματα 3 και 4).

Συνοψίζοντας, οι μουσικές ομοιότητες των δύο μουσικών κομματιών είναι ο κομμένος ρυθμός, το ρυθμικό οστινάτο στο μπάσο, και το μουσικό μοτίβο στη μελωδική γραμμή. Από πλευράς τονικότητας στο «Willkomme» κυριαρχεί μια συγκεκριμένη κλίμακα (G μείζονα) ενώ λίγες

33 *The New York Times*, 15 Δεκεμβρίου 1968 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: ΘΕΑ 244).

34 Για την κριτική της βρετανικής εφημερίδας μας πληροφορεί η εφημερίδα *Ta Néa*, 30 Νοεμβρίου 1973 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: 8496).

35 Για τα μουσικά νούμερα του μιούζικαλ βλ. στο παράρτημα στο τέλος του άρθρου.



είναι οι φορές εκείνες που το τονικό κέντρο μετατοπίζεται για να επανέλθει στην αρχική τονικότητα. Το «Boom, boom» ξεκινά με την τονικότητα E ελάσσονα, σχετική της G μείζονα, αλλά το κύριο χαρακτηριστικό του είναι οι συνεχόμενες και μεγάλης έκτασης μετατροπές.

Από το παραπάνω ενδεικτικό παράδειγμα διαπιστώνεται πώς υπάρχει κάποια μουσική σύνδεση ανάμεσα στο *Zorba* και στις παλαιότερες συνθέσεις του Kander. Ωστόσο, δε σημαίνει ότι ο μουσικός αυτοδανεισμός μειώνει τη δημιουργία, όπως θεωρεί ο αρθρογράφος των *Times* του Λονδίνου, καθώς πρόκειται για ένα φαινόμενο που συμβαίνει συχνά στις μουσικές δημιουργίες: ο ίδιος συνθέτης μπορεί να δανειστεί μουσικό υλικό από παλαιότερες συνθέσεις του και να το ενσωματώσει, αυτούσιο ή παραλλαγμένο, σε μια καινούργια δημιουργία. Επιπλέον, οφείλουμε να λάβουμε υπόψη μας ότι οι μουσικές συνθέσεις που φέρουν την σφραγίδα του ίδιου δημιουργού μπορούν να έχουν ομοιότητες οι οποίες δεν είναι εσκεμμένες, όπως στην περίπτωση του αυτοδανεισμού, αλλά ακούσιες.

Κλείνοντας, θα εστιάσουμε στο θέμα της ιδιοσυγκρασίας της ελληνικής μουσικής την οποία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι αμερικάνικες εφημερίδες<sup>36</sup>, περιγράφει η παρουσία του μπουζουκιού στην ορχήστρα. Εδώ τίθενται κάποια ερωτηματικά όπως τι εννοούμε «ελληνική μουσική» και ποια είναι η ιδιοσυγκρασία της; αν το ηχόχρωμα ενός «παραδοσιακού» οργάνου είναι ικανό από μόνο του να αποδώσει την ιδιοσυγκρασία της μουσικής; Αλλά θίγουμε ένα μεγάλο κεφάλαιο που δεν εντάσσεται στα ενδιαφέροντα της συγκεκριμένης μελέτης. Ωστόσο, πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι το είδος του μιούζικαλ δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει με πιστότητα την ταυτότητα της μουσικής και να αναπαράγει τη γνήσια, στη συγκεκριμένη περίπτωση, την ελληνική μουσική. Όπως προαναφέρθηκε, στόχος του Prince, που είναι κοινός στόχος όλων των παραγωγών μιούζικαλ, ήταν να ανεβάσει μια καθαρά εμπορική επιτυχία. Αυτό δικαιολογεί και την περίπτωση του εσκεμμένου αυτοδανεισμού, ο οποίος, συνδυάστηκε με στοιχεία τα οποία παραπέμπουν σε οτιδήποτε ελληνικό, όπως το μπουζούκι από μουσικής πλευράς και οι ενσωματωμένες, στο αμερικάνικο κείμενο, ελληνικές λέξεις (όπα, γεια σου, Κύριε ελέησον) από γλωσσικής.

### Επίλογος

Η μεταφορά στη μουσική σκηνή μιας θεατρικής ή λογοτεχνικής δημιουργίας δεν είναι πρωτόγνωρη για τον κόσμο του μουσικού θεάτρου αλλά δε γίνεται πάντοτε αυτούσια, κυρίως όταν πρόκειται για ένα σκηνικό είδος όπως το μιούζικαλ, και δεν είναι εύκολη υπόθεση, ειδικά όταν πρόκειται για ένα μυθιστόρημα, όπως αυτό του Καζαντζάκη.

Ο αναγνώστης που έχει διαβάσει τη συγκεκριμένη δημιουργία του Έλληνα συγγραφέα και έχει εντυπωσιαστεί ίσως, παρακολουθώντας το μιούζικαλ, να απογοητευθεί από την αφαίρεση της δράσης. Δεν πρέπει όμως να το αντιμετωπίσει με τα μάτια ενός αναγνώστη μυθιστορήματος και να το απορρίψει. Αξίζει να του δώσει μια δεύτερη ευκαιρία και να το εξετάσει από διαφορετική οπτική πλευρά, κρίνοντάς το ως θεατής του μιούζικαλ. Τότε σίγουρα θα το εκλάβει διαφορετικά. Γιατί πέραν της απλούστευσης το βασικό νόημα του έργου του Καζαντζάκη παραμένει το ίδιο: «είναι ένα μιούζικαλ για τη Ζωή. Όχι τη ζωή στην Ελλάδα ... ούτε τη ζωή στην Αμερική αλλά τη ζωή οπουδήποτε [...]»<sup>37</sup>.

36 *Newsday*, 26 Νοεμβρίου 1968, *Daily News*, 6 Νοεμβρίου 1968, *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *Sunday News* και *The evening news* 18 Νοεμβρίου 1968 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: ΘΕΑ 244).

37 «Zorba is a musical about life; Not life in Greece...not life in America, but life everywhere», Allan Jefferys (WABC-TV), *Zorba*, Abc news, 17 Νοεμβρίου 1968 (βλ. Μουσείο «Ν. Καζαντζάκη», κωδικός: ΘΕΑ 244)

*Παράσημα*

**Πίνακας-Μουσικά Νούμερα του Zorba:**

| <b>Πρώτη Πράξη</b>   |   |
|----------------------|---|
| Life is              | Leader and the Company                    |
| The first time       | Zorba                                     |
| The top of the hill  | Leader and Chorus                         |
| No boom boom         | Hortense, Zorba, Nikos, The admirals      |
| Vive la difference   | The admirals and dancers                  |
| The butterfly        | Nikos, Leader, Widow, Chorus              |
| Goodbye, Canavaro    | Hortense and Zorba                        |
| Belly dance          | Jemela                                    |
| Grandpapa            | Zorba, Leader and Chorus                  |
| Only love            | Hortense                                  |
| The bend of the road | Leader and Chorus                         |
| Only Love (reprise)  | Leader                                    |
| <b>Δεύτερη Πράξη</b> |   |
| Bells                | The dancers                               |
| Y'assou              | Nikos, Zorba, Hortense, Leader and Chorus |
| Why can't I speak?   | Widow and girl                            |
| Mime Celebration     | Zorba and Company                         |
| The Crow             | Leader and Women                          |
| Happy Birthday       | Hortense                                  |
| I am free            | Zorba                                     |
| Life is              | Leader and the company                    |

# WILLKOMMEN

from the Musical CABARET

Words by FRED EBB  
Music by JOHN KANDER

With spirit

Piano introduction for the song 'Willkommen'. It consists of two staves (treble and bass clef) in G major, 4/4 time. The melody is a rhythmic sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G3, B2, D3, G2.

G6/9

Musical notation for the first line of lyrics. It includes a guitar chord diagram for G6/9 (x23332) above the first staff. The lyrics are: (Spoken ad lib.) Will - kom - men! Bien - ve - nue! Wel - come! Meine - damen und herren, Messieurs et mes - dames, Ladies and

Musical notation for the second line of lyrics. The lyrics are: gentlemen, Frem - der, E - tran - ger. Guten - abend, Bon - soir,

Μουσικό απόσπασμα 1, *Cabaret*, «Willkomme»<sup>38</sup>:

38 Budget Books, *Broadway Songs, 75 Songs from 46 Shows*, Hal Leonard Europe.

**NO BOOM BOOM**

Lyrics by  
FRED EBB

Music by  
JOHN KANDER

Moderato

Μουσικό Απόσπασμα 2, *Zorba*, «Boom, boom»<sup>39</sup>:

tract-ed them louté suite, by say - ing Please sir, lit - tle  
Ad - mir - al, no boom boom. Please sir, pret - ty

Slower than "a tempo" - in 4

Μουσικό απόσπασμα 3, *Zorba*, «Boom, boom», (*refrain*):

<sup>39</sup> Vocal Selections, *Zorba a musical*, Hal Leonard.

14

ad - mir - al no boom boom. This eve - ning when it's dark.

I'll let you come to my room but first you have to

prom - ise, no boom boom, My French - man smelled of

Μουσικό απόσπασμα 4, *Zorba*, «*Boom, boom*», (refrain):

ANNA ΜΑΥΡΟΛΕΩΝ

Η διδασκαλία των ποιητικών κειμένων,  
Λειβαδίτη Ρίτσου Βρεττάκου,  
μέσα από την σκηνική δραματοποίηση

*«Οκτώ άνθρωποι βαδίζουν...» ένα δια-τμηματικό πείραμα*

Κάθε φορά που αναφερόμαστε στο αντικείμενο της Θεατρολογίας και το επιστημονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δραστηριοποιείται, συνειδητοποιούμε την πολυπλοκότητα του θέματος. Η Ιστορία του θεάτρου και η μελέτη της *δραματικής λογοτεχνίας* αποτελούν τα πρώτα μεγάλα ερευνητικά πεδία, στα οποία η επιστήμη του Θεάτρου είχε ήδη δραστηριοποιηθεί πριν από «την εποχή της χειραφέτησης<sup>1</sup> του θεάτρου από την λογοτεχνική “ηγεμονία”», την άνοδο της σκηνοθεσίας και την μετατόπιση του επιστημονικού ενδιαφέροντος από «την ιδιωτική ανάγνωση του δραματικού κειμένου στη δημόσια ερμηνεία του»<sup>2</sup>. Ωστόσο αποτελεί πάντα πρόκληση η επίτευξη ενός θεωρητικού πλαισίου που θα μπορούσε να ερμηνεύσει και να αναλύσει το *θεατρικό φαινόμενο*. Κάθε παράσταση μετουσιώνεται σε μια διαφορετική ανάγνωση εξαιτίας της πολυπλοκότητας των στοιχείων και κάποιες φορές το επιστημονικό ενδιαφέρον υποχωρεί μπροστά στη μαγεία της τέχνης<sup>3</sup>. Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Β. Πούχγερ «το θέατρο θα κρατήσει- ακόμα και για την επιστήμη κάτι από το μυστήριό του. Και αυτή η προοπτική είναι γοητευτική...»<sup>4</sup>. Ωστόσο η μελέτη των κειμένων περνά μέσα από την ορθολογική επεξεργασία των πεδίων της Ιστορίας της Θεωρίας και της Τεχνικής<sup>5</sup>, όπου ως απαραίτητος όρος της επιστημονικής μεθόδου τίθεται η άρση της «δογματικής μονομέρειας»<sup>6</sup>.

Η σκηνή ως *άλλος* τόπος μετουσιώνει τα κείμενα και μέσα από αυτά εστιάζει σε «διάζουσες καταστάσεις επικοινωνίας»<sup>7</sup> ερμηνεύοντας σημειολογικά το κοινωνικό γίνεσθαι, αλλά και πολιτισμικά συστήματα που πολλές φορές αναπλάθουν τον κόσμο μας με μια διάθεση αυτογνωσίας και ερμηνείας. Η μεθοδολογία της θεατρικής προσέγγισης εμπλουτίζει την διδαχή και την έρευνα πολλών άλλων επιστημονικών πεδίων με τα οποία επικοινωνεί και συνδιαλέγεται. Η ίδρυση Πανεπιστημιακών αυτόνομων Θεατρολογικών σχολών στο ελληνικό Πανεπιστήμιο επηρέασε συνολικά τις ανθρωπιστικές επιστήμες στην Ελλάδα. Οι εξειδικευμένες θεατρολογι-

1 Patrice Pavis: *Λεξικό του θεάτρου*, γεν. επιμ. Κ. Γεωργουσόπουλος, Gutenberg, Αθήνα, 2006, σ. 203.

2 Θόδωρος Χατζηπανταζής: Λόγος από την βράβευσή για την εξαιρετική πανεπιστημιακή διδασκαλία από το Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας του Πανεπιστημίου της Κρήτης το 2004, σ.2.  
[http://www.iceht.forth.gr/vraveio\\_X\\_P/pdf/04\\_omilia.pdf](http://www.iceht.forth.gr/vraveio_X_P/pdf/04_omilia.pdf)

3 Άννα Μαυρολέων: *Η έρευνα στο Θέατρο – Ζητήματα Μεθοδολογίας*, Ι. Σιδέρης, Αθήνα, 2010, σ. 18.

4 Βάλτερ Πούχγερ: *Από τη θεωρία του Θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του Θεάτρου στο τέλος του 20ου αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα, 2004, σ.34.

5 Ό.π. Χατζηπανταζής, σ.3.

6 Ό.π. Χατζηπανταζής, σ.4.

7 Ό.π., Πούχγερ, σ.27.

κές μελέτες και έρευνες, τροφοδότησαν με στοιχεία πολλούς τομείς των ανθρωπιστικών επιστημών όπως η Θεωρία της Επικοινωνίας, η Γλωσσολογία, η Σημειολογία, η Κοινωνιολογία κλπ. Ιδιαίτερα οι μελέτες που εστίασαν στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου φώτισαν πολύ σημαντικές πτυχές του ελληνικού πολιτισμού<sup>8</sup>, παρέχοντας έτσι τόσο στους ερευνητές όσο και στους ανθρώπους του θεάτρου τα επιστημονικά τεκμήρια μιας «συνομιλίας» του *ρητού* με το *άρρητο* ώστε το θεατρικό κείμενο «να διαλεχθεί ενώπιον των θεατών»<sup>9</sup>.

Η δυνατότητα επικοινωνίας του κάθε θεατή μεμονωμένα αλλά και του κοινού της παράστασης ως συνόλου που επικοινωνεί αμφίδρομα με την σκηνή και κατ' επέκταση με τα θεατρικά κείμενα, αφενός αναπτύσσει μια πολυσήμαντη *διαλογική προφορικότητα* και αφετέρου ενεργοποιεί την μνήμη. Ωστόσο του επικοινωνιακού αυτού δεσμού έχει προηγηθεί η άσκηση του ηθοποιού στην απομνημόνευση του θεατρικού κειμένου ως *υπομνήματος*. Ο προβληματισμός αυτός υποδεικνύει την εφαρμογή μιας εναλλακτικής μεθόδου διδασκαλίας ποιητικών κειμένων όπως το θεατρικό αναλόγιο, το οποίο αποτελεί ένα εξαιρετικό σκηνικό υπαινιγμό, ένα πεδίο δοκιμασίας για συγγραφείς, μεταφραστές, ηθοποιούς και σκηνοθέτες, και που μέσω της ανάγνωσης των έργων προσπαθούν να αναδείξουν τις αρετές, τους προβληματισμούς ενίοτε και τα προβλήματα των κειμένων προβαίνοντας σε απόπειρες σκηνοθεσίας.

Η γνωριμία με τα κείμενα δίνει έμφαση στην αθέατη πλευρά του θεάτρου δηλαδή στην «λογοτεχνία του θεάτρου». Το θεατρικό αναλόγιο με τίτλο «*Οκτώ άνθρωποι βadíζον...*» αποτέλεσε το θέμα του πολιτιστικού εργαστηρίου του Ε' εξαμήνου του ακαδημαϊκού έτους 2008-2009 του τμήματος Επικοινωνίας Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου για την ολοκλήρωση του οποίου συνεργάστηκαν φοιτητές του τμήματος της σχολής Καλών Τεχνών τμ. Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. Πρόκειται για ένα εργαστήριο θεατρικού αναλογίου που είχε ως στόχο την διερεύνηση και δραματοποίηση του ποιητικού έργου των Τάσου Λειβαδίτη, Γιάννη Ρίτσου και Νικηφόρου Βρεττάκου. Στόχος του αναλογίου ήταν να μετουσιώσει τον δραματοποιημένο ποιητικό διάλογο των τριών ποιητών σε μια αρχική μορφή παράστασης, χωρίς να αλλοιωθεί η γραφή για χάρη της δραματοποίησης. Η σύνθετη σχέση που αναζητήσαμε ανάμεσα στο ποιητικό κείμενο και τη θεατρική του απόδοση, οδήγησε στην έρευνα της εποχής των κειμένων, των προσώπων και της σχέσης τους με τα ιστορικά γεγονότα. Ανιχνεύθηκε ο ποιητικός «διάλογος» Λειβαδίτη – Ρίτσου – Βρεττάκου μέσα από τις ποιητικές φόρμες και τα κοινά θέματα και τέλος αναζητήθηκαν απλοί ερμηνευτικοί τρόποι και μέθοδοι χωρίς να επιδιώκεται η υπόκριση, αλλά η ερμηνεία και η επικοινωνία των συμμετεχόντων με τα κείμενα. Η δραματοποίηση του κειμένου ολοκληρώθηκε χρησιμοποιώντας ως «θεατρικό καμβά» το ποίημα του Λειβαδίτη «*Οκτώ άνθρωποι βadíζον πάνω στη γη...*» από την συλλογή «*Ο άνθρωπος και το Ταμπούρλο*», ενσωματώνοντας ποιήματα και τραγούδια των Ρίτσου, Λειβαδίτη και Βρεττάκου και λαμβάνοντας υπόψη τις δυνατότητες, ευαισθησίες και ανησυχίες όλων των συμμετεχόντων στο θεατρικό αναλόγιο.

Ο προβληματισμός εστιάστηκε στην θέση της ποίησης στην σύγχρονη δραματολογία και σκηνοθεσία η οποία φαίνεται ιδιαίτερα ισχυρή, παρά το ότι το ποιητικό κείμενο παρουσιάζει μια σχεδόν απόλυτη αυτάρκεια ανάγνωσης. Ωστόσο δραματοποιημένη η ποίηση αποκτά σωματικότητα και προφορικότητα, γεγονός που ενισχύεται και από την άποψη που υποστηρίζει ότι η σκηνοθεσία είναι αποφασισμένη να κάνει θέατρο από τα πάντα. Η μελέτη της ποίησης μέσω της ιστορίας και του θεάτρου αποτέλεσε τον βασικό άξονα που αξιοποιήσαμε σε αυτό το διδα-

8 Δηώ Καγγελάρη: «Περιήγηση στην ελληνική θεατρολογική πραγματικότητα», *Ελευθεροτυπία*, Αθήνα, 20/4/2001.

9 Γιάγκος Ανδρεάδης: *Από τον Αισχύλο στον Μπρεχτ – Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009, σ.41.

κτικό πείραμα. Ο στόχος του εργαστηρίου που περιελάμβανε έρευνα και μελέτη των ποιητικών κειμένων μιας πολυτάραχης ιστορικής περιόδου της σύγχρονης Ελλάδας, απαιτούσε την ενδελεχή μελέτη της. Η ακρόαση και ανάγνωση του αναλόγιου εξοικείωσε τους συμμετέχοντες με τον ποιητικό λόγο, τη γλώσσα και τον ρυθμό των κειμένων. Αποτελούσε την αφορμή για ν' ανακαλύψουμε στίχο στίχο την Ελλάδα που κρυβόταν μέσα από τις εικόνες και τα συναισθήματα που προαπαιτούσε η δραματοποίηση. Η δραματοποίηση ως σκηνική πράξη αποτέλεσε την αφορμή για να εντοπίσουμε το ιστορικό γίνεσθαι μιας εποχής. Δημιουργήθηκε λοιπόν η ανάγκη να ανασυνθέσουμε ένα κείμενο που θα μπορούσε να δραματοποιηθεί ως αναλόγιο, ως τοπολογία γραφής και διαλόγου των τριών ποιητών. Αναζητήσαμε το *δραματικό κίνητρο* της πλοκής όπου θα μπορούσε να δώσει συνέχεια δράσης στον μύθο, χωροχρονικές δομές, πρόσωπα, λόγο<sup>10</sup>. Η επιλογή της ποιητικής συλλογής του «*Οκτώ άνθρωποι βαδίζουν πάνω στη γη*» του Τάσου Λειβαδίτη αποτέλεσε μια ιδανική φόρμα αναλόγιου, διότι περιείχε δομικές αρχές παρουσίασης της δράσης<sup>11</sup>. Υπάρχουν πρόσωπα, διαλογικά μέρη, μονόλογοι, και το κυριότερο μια ιστορία με εισαγωγή, πλοκή και φιλάνε, που χάρη στους διαλόγους θυμίζει θέατρο. Ένα ποιητικό σενάριο ενός ανώνυμου πολέμου, όπου άνθρωποι από οπουδήποτε, στρατιώτες, αντιμέτωποι με τον ίδιο σκληρό τρόπο και με τη ζωή και με τον θάνατο, αφηγούνται την ιστορία τους, τις σκέψεις τους. Ο Πώλ, ο Λουίτζι, ο Χοκς, ο Μπιλ, ο Άλλαν, ο Χανς. Από τους πρώτους κιάλας στίχους ο Λειβαδίτης θέτει το θέμα του «χώρου», αλλά και του «χρόνου» προσπαθώντας να ακυρώσει την όποια ιστορική τους διάσταση: «Οι άνθρωποι αυτοί, από μία ξεχωριστή πατρίδα ο καθένας, μ' ένα ξεχωριστό όνομα ο καθένας, άνθρωποι που δεν συναντήθηκαν και δεν γνώρισε ποτέ ο ένας τον άλλον στη ζωή, σμίξαν μέσα σ' αυτό το τραγούδι, όχι γιατί βρέθηκαν πλάι-πλάι στο ίδιο χαράκι, μα γιατί βρίσκονται πάντοτε, κάθε στιγμή, πλάι-πλάι, στην ίδια λαχτάρα να ζήσουν μια πιο ευτυχισμένη ζωή»<sup>12</sup>. Η δραματουργική ανάλυση που επιχειρήθηκε έπρεπε να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της ταύτισης των συμμετεχόντων με τα δραματικά-ποιητικά πρόσωπα: την σύνδεση δυο ιστορικοτήτων. Η πρόσληψη του ποιητικού λόγου έπρεπε να γεφυρώσει την μυθοπλασία με την πραγματικότητα<sup>13</sup>. Αν και ο ποιητικός λόγος ξεπερνά τον χρόνο, η ιστορική διάσταση στην οποία στηρίχτηκε το αναλόγιο, ήταν η επίδραση των συγκεκριμένων ποιητικών κειμένων στην σύγχρονη ελληνική ιστορία. Και οι τρεις ποιητές αποτέλεσαν εκφραστές των προοδευτικών πολιτικών τάσεων και αντιτάχθηκαν σθεναρά στον παραλογισμό του άδικου, της βίας της εξουσίας. Αγώνιστηκαν για την λαϊκή κυριαρχία και η ποίησή τους διώχθηκε ως ανατρεπτική. Λογοκρίθηκαν, απαγορεύτηκαν τα βιβλία τους, εξορίστηκαν. Η διαχρονικότητα των ιδεών τους αποτέλεσε το πλαίσιο ταύτισης των συμμετεχόντων στο αναλόγιο. Ο δραματοποιημένος ποιητικός λόγος ήταν ένα αίνιγμα που απευθύνεται προσωπικά στον αναγνώστη ή τον ακροατή. Το ποιητικό κείμενο διαφοροποιείται από το φιλοσοφικό ή το μυθιστορηματικό, διότι η τυπολογία γραφής του αποτυπώνει την «εμμονή στη μορφή, στην συμπύκνωση και την συστηματοποίηση των λογοτεχνικών μεθόδων» την απόκλιση από την καθημερινή γλώσσα και επικοινωνία<sup>14</sup>.

Η βασική επιδίωξη εστιάστηκε στην ανάγκη να μετατρέψουμε την μελέτη του ποιητικού έργου σε έντεχνη αφήγηση της σύγχρονης Ιστορίας, προσεγγίζοντας τον όρο της *ιστορικοποίησης*

10 Ό.π., Ρavis, «φόρμα ανοικτή - φόρμα κλειστή», σ.510.

11 Ό.π., «δραματική σύνθεση», σ.97.

12 Τάσος Λειβαδίτης: «Οκτώ άνθρωποι βαδίζουν πάνω στη γη», *Ο άνθρωπος και το Ταμπούλο*, Κέδρος, Αθήνα.

13 Ό.π., Ρavis, «δραματουργική ανάλυση», σ. 115.

14 Ό.π., «ποίηση στο θέατρο», σ.386.



σης που εισήγαγε ο Brecht<sup>15</sup>. Με αυτή την μεθοδολογία επιδιώκαμε να μεταφέρουμε στη σκηνή του αναλόγιου σύγχρονες ανησυχίες και προβληματισμούς, γεφυρώνοντας τις δυο διαφορετικές ιστορικές στιγμές την δική μας και των ποιητών. Έτσι το αναλόγιο μετατράπηκε σε μια *ζώνη επαφής*<sup>16</sup> ανάμεσα σε δυο ιστορικούς χρόνους: «Ρωτάμε το χτες για χάρη του σήμερα, ερευνούμε την ετερότητα για χάρη της δικής μας ταυτότητας και τα ερωτήματά μας είναι μέρος της εικόνας της εποχής και του κόσμου μας»<sup>17</sup>. Εντοπίσαμε έννοιες κοινές στο ποιητικό έργο των Λειβαδίτη, Ρίτσου, Βρεττάκου, όπως η αγάπη, η συντροφικότητα, η ματαιότητα του πολέμου, ο ορισμός της ειρήνης, η λαχτάρα για ζωή. Οι έμμεσες αναφορές στον πόλεμο, στα κοινωνικά δράματα και τις πολιτικές ήττες του εμφυλίου, τις εξορίες, τη Μακρόνησο, τη δικτατορία και πάνω από όλα την προσδοκία και τη ματαιότητα του «*ωραίου του μεγάλου του αληθινού*»<sup>18</sup> που ερχόταν, αποτέλεσαν και τα θέματα των ιστορικών εργασιών-προσεγγίσεων που εκπονήθηκαν παράλληλα με το αναλόγιο. Επιλέξαμε να ενσωματώσουμε στο «*Οκτώ άνθρωποι βadíζον...*» ποιήματα και τραγούδια από την «*Ρωμοσύνη*», τον «*Επιτάφιο*», το «*Καπνισμένο Τσουκάλι*», τις «*Γειονιές του κόσμου*» του Ρίτσου, ενώ από την ποίηση του Νικηφόρου Βρεττάκου επιλέχτηκαν τα ποιήματα: «*Ανεπίδοτο γράμμα*», «*Ο άνθρωπος και τα φαινόμενα*» «*Ο πράσινος κήπος*» «*Πέντε δρόμοι και ο άνθρωπος*». Στις μουσικές επιλογές συμπεριλάβαμε και τραγούδια σε στίχους Λειβαδίτη και Ρίτσου όπως το «*Φυσάει στα σταυροδρόμια*» «*Βρέχει στη φτωχογειτονιά*»<sup>19</sup> τον «*Επιτάφιο*», «*Τούτες τις μέρες*». Επιπλέον ενσωματώσαμε τα: «*Διωγμένος - τραγούδι από το Κόσσοβο*»<sup>20</sup>, «*Φεύγα*»<sup>21</sup> και τέλος το τραγούδι «*Λίγοι και φτωχοί και ταπεινοί*»<sup>22</sup> από την ταινία «*Happy day*»<sup>23</sup>.

15 Bertolt Brecht: *Journal de travail*, L' Arche, Paris, 1976.

16 Ό.π., Πούχχερ, σ.38.

17 Ό.π., Ανδρεάδης, σ.21.

18 Πρόκειται για τον γνωστό στίχο του Κωστή Παλαμά από τον Ολυμπιακό Ύμνο που αποτέλεσε τον ύμνο των Ολυμπιακών αγώνων που παιάνισε για πρώτη φορά το 1896 μελοποιημένος από τον Σπύρο Σαμαρά στο Παναθηναϊκό Στάδιο:

#### *Ολυμπιακός Ύμνος*

*Αρχαίον Πνεύμ' αθάνατο, αγνέ πατέρα  
τον ωραίου, τον μεγάλου και τ' αληθινού,  
κατέβα, φανερώσου κι άστραψ' εδώ πέρα  
στη δόξα της δικής σου γης και τ' ουρανού.*

*Στο δρόμο και στο πάλεμα και στο λιθάρι  
στις ευγενών αγώνων λάμψε την ορμή,  
και με τ' αμάραντο στεφάνωσε κλωνάρι  
και σιδερένιο πλάσε κι άξιο το κορμί.*

*Κάμποι, βουνά, και πέλαγα φέγγουν μαζί σου  
σαν ένας λευκοπόρφυρος μέγας ναός,  
και τρέχει στο ναό εδώ προσκνητής σου,  
Αρχαίον Πνεύμ' αθάνατο, κάθε λαός.*

19 Από την ταινία «*Συνοικία το όνειρο*», σε σενάριο Λειβαδίτη και σκηνοθεσία Αλέκου Αλεξανδράκη.

20 Από τον δίσκο *Υφαντόκοσμος* της Κρίστη Στασινοπούλου (1997).

21 Από τον δίσκο *Φεύγα* του Δημήτρη Παπαδημητρίου.

22 Από τον δίσκο *Happy day* του Διονύση Σαββόπουλου σε στίχους άγνωστων που δημοσιεύθηκαν σε έντυπα των ταγμάτων Μακρονήσου (1976). Η μουσική αυτή αποτέλεσε το soundtrack της ταινίας του Παντελή Βούλγαρη *Happy day*.

23 «*Happy day*» Από το μυθιστόρημα του Ανδρέα Φραγκιά «*Ο Λοιμός*», ένα κοινωνικοπολιτικό δράμα, με

Ο στόχος αφορούσε την δυναμική μεταφορά μιας δεδομένης ιστορικής πραγματικότητας στην σύγχρονη ιστορική αναζήτηση πλαισιωμένη από έρευνες που αφορούσαν ιστορικά και οπτικοακουστικά αρχεία. Οι αναγωγές στην σύγχρονη πολιτικοκοινωνική κατάσταση αφορούσαν θέματα της σύγχρονης επικαιρότητας, όπως το προσφυγικό και μεταναστευτικό πρόβλημα, την σύγχρονη δουλεία, τους ακήρυχτους αλλά υπαρχτούς οικονομικούς πολέμους, το στρατόπεδο Guantanamo, τις ένοπλες συρράξεις στη Μέση ανατολή, έως την δολοφονία Γρηγορόπουλου και τις ταραχές του Δεκεμβρίου του 2008, που εξελίσσονταν παράλληλα με το εργαστήριο του αναλογίου. Καταλήξαμε λοιπόν σε μια διασκευή ενός ποιητικού – θεατρικού κειμένου, ενός ποιητικού διαλόγου που τον διανθίσαμε με κάποια γνωστά μελοποιημένα ποιήματα έτσι ώστε να κάνουμε το αναλόγιο ποιο ζωντανό, αλλά και να χρησιμοποιήσουμε την δυναμική κάποιων φοιτητών του εργαστηρίου που είχαν μουσικές σπουδές. Επίσης μέρος του εργαστηρίου αποτέλεσε ένα κινηματογραφικό δοκίμιο, που στην παρουσίαση του αναλογίου έπαιξε το ρόλο σκηνικού φόντου εικόνων από την σύγχρονη πραγματικότητα, αλλά και από το φιλμ κινουμένων σχεδίων «*Βάλς με τον Μπασσίρ*»<sup>24</sup> που αναφέρεται στο θέμα Παλαιστίνης και Ισραήλ. Εικόνες που έδιναν μια νέα σημειολογική διάσταση στα ποιητικά κείμενα.

Βεβαίως η σχέση της πολιτικής με την τέχνη σε ένα άρρηκτο δεσμό, αυξάνει το ερευνητικό ενδιαφέρον. Η επιλογή μη θεατρικών κειμένων ως κείμενα αναλογίου, αλλά και ως κείμενα παράσταση, αποτελεί συχνά το ενδιαφέρον των ανθρώπων του θεάτρου, ειδικά σε μια εποχή όπου υπάρχει κρίση ρεπερτορίου αλλά και κρίση των ανθρωπιστικών σπουδών. Η επιλογή λοιπόν ενός αναλογίου, όπου ο διάλογος των κειμένων με το θέατρο ενίσχυσε την διδακτική διαδικασία, κάνοντάς την αφενός γοητευτική και αφετέρου εποικοδομητική, διότι έφερε σε επαφή τους φοιτητές όχι μόνο με την Ιστορία της νεότερης Ελλάδας, αλλά και με την ιδιαίτερη γλώσσα των ποιητών, την κοινωνική ευαισθησία που μέσω της ποίησης αναδύεται σε ένα διαχρονικό ζητούμενο. Το αναλόγιο ως δραματουργικό ιχνογράφημα πια, έθετε ένα στόχο που ξεπέραγε τα όρια της ανοιχτής πρόβας και δημιουργούσε την ανάγκη σκηνικών υπαινιγμών για την ολοκλήρωσή του. Η συνεργασία του τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Σχολής Καλών Τεχνών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου έδωσε μια συγκεκριμένη σκηνική άποψη. Οι φοιτητές που συμμετείχαν ασχολήθηκαν με την σκηνική παρουσίαση δίνοντας στο αναλόγιο ύφος παράστασης. Εισηγήθηκαν υπαινικτικά στοιχεία παράστασης σχεδίασαν τους φωτισμούς θέλοντας να αναδείξουν την ατμόσφαιρα των ποιημάτων και να φορτίσουν εικαστικά τις σκηνές. Και εδώ οι διαπιστώσεις του Brecht<sup>25</sup> φάνηκαν πολύτιμες: «Αν θέλει κανείς να φθάσει στην καλλιτεχνική απόλαυση, δεν αρκεί να καταναλώνει αναπαιτικά και αδαπάνητα το αποτέλεσμα μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, είναι απαραίτητο να συμμετάσχει στη δημιουργία, να γίνει ο ίδιος, ως ένα βαθμό δημιουργικός, να συναινέσει σε μια ορισμένη δαπάνη φαντασίας να

---

πρωταγωνιστές τα μέλη μιας ομάδας εξόριστων, τους δεσμοφύλακες, τους επίσημους επισκέπτες, αλλά και τη σχέση μεταξύ τους. Σκηνοθεσία: Παντελής Βούλγαρης, σενάριο: Ανδρέας Φραγκιάς, Παντελής Βούλγαρης, Πρωταγωνιστούν: Σταύρος Καλάρογλου, Στάθης Γιαλέλης, Κώστας Φυσσούν, Κωνσταντίνος Τζούμας, Ζωρζ Σαρρή, Δημήτρης Πουλικάκος, Γιώργος Μοσχίδης. Έτος Παραγωγής: 1976.

<sup>24</sup> Η ταινία *Βάλς με τον Μπασσίρ* (*Waltz with Bashir*) είναι ισραηλινή παραγωγής του 2008, σε σενάριο και σκηνοθεσία του ισραηλινού Ari Folman. Καταγράφει τις απόπειρες του Folman, βετεράνου του πολέμου Ισραήλ - Λιβάνου του 1982, να ανακτήσει τις χαμένες αναμνήσεις του από γεγονότα σχετικά με τη σφαγή στα στρατόπεδα προσφύγων Sabra και Shatila.

<sup>25</sup> Σάββας Πατσαλίδης: *Από την αναπαράσταση στην παράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, σ. 188.

συνδέσει ή να αντιπαραθέσει την προσωπική του εμπειρία με την εμπειρία του καλλιτέχνη»<sup>26</sup>. (Ανοίγοντας μια παρένθεση θα πρέπει να αναφέρω ότι ενώ τα κείμενά μας αφορούσαν ανδρικά πρόσωπα, η ομάδα των φοιτητών και από τα δύο Πανεπιστήμια απαρτιζόταν κατά αποκλειστικότητα από κοπέλες).

Το αναλόγιο προετοιμάστηκε αλλά και παρουσιάστηκε στο Studio Λήδρα<sup>27</sup> χωρίς ο τελικός στόχος να δίνει υποσχέσεις παράστασης ή υψηλές υποκριτικές ικανότητες. Θεατές και ερμηνευτές αποτελούσαν τα ίδια πρόσωπα, όπου ο «θεατής ως καλλιτέχνης» και ο «καλλιτέχνης ως θεατής»<sup>28</sup> δημιούργησαν τελικά ένα διδακτικό θέαμα. Μέσα σε ένα κανονικό περιβάλλον φοίτησης και διδασκαλίας βίωναν μέσω της σκηνης το ιστορικό παρελθόν του *Επιτάφιου* ή της *Ρωμοσύνης*. Ωστόσο η δημιουργία ενός ποιητικού αναλογίου που η ανάγνωση μετατρέπεται σε ένα τόπο συνάντησης του κειμένου με την δραματολογία. Το ταξίδι μας από «*τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης*» επιχειρήσε μια διεκδικητική μετάβαση από την ποίηση και μέσω του αναλογίου, σε ένα άλλο γένος όπου «κάθε λογοτεχνία, ως καθ' ένα είδος, μπορεί να συμπεριφερθεί ως θέατρο, εάν αλλάξουν οι συντελεστές της επικοινωνίας, όπως η ανάγνωση και η φύση του αποδέκτη»<sup>29</sup>.

Το θέατρο ως πρωτογενής «σύνθεση ποιήσεων» αποτελεί μια πολυδιάστατη γλώσσα δημιουργίας<sup>30</sup> όπου «το δραματικό κείμενο ως γραφή ανήκει στη Λογοτεχνία ενώ ως έργο ανήκει στο θέατρο»<sup>31</sup>. Φαίνεται ότι τόσο η τέχνη του Θεάτρου όσο και η επιστήμη που το μελετά αποτελούν μια ακροβασία με τα όρια. Έτσι η προτροπή του Jerzy Grotowski «να κάνουμε τέχνη για να παραβιάζουμε τα όρια μας»<sup>32</sup> επεκτείνεται και στην επιστημονική έρευνα, αλλά και διδασκαλία όπου το *ερώτημα* φωτίζεται και προσπαθεί να δώσει μια ικανοποιητική απάντηση.

(Αναλόγιο «Οκτώ άνθρωποι βαδίζουν...»

Αναρτημένο στο:

<http://www.youtube.com/watch?v=q2uy8QqMsmo>

Δραματοποιημένη σύνθεση

ποίηση Τ. Λειβαδίτη -- Γ. Ρίτσου -- Ν. Βρεττάκου

Διδάσκουσα: Άννα Μαυρολέων

Κέντρο Κλασικού Δράματος και Θεάματος

Studio Λήδρα 2008 – 2009)

26 Ό.π., Brecht.

27 Το Studio Λήδρα λειτουργεί με ευθύνη του Κέντρου Κλασικού Δράματος και Θεάματος του Παντείου Πανεπιστημίου (ΚΕΔΡΑ) που ιδρύθηκε το 1992. Το Studio Λήδρα ξεκίνησε ως μουσείο στα χρόνια της Δικτατορίας, ως χώρος εναλλακτικής καλλιτεχνικής έκφρασης και πνευματικής αντίστασης στην δικτατορία. Από το 1994 το Studio Λήδρα ενοικιάσθηκε από το Πάντειο Πανεπιστήμιο και έκτοτε χρησιμοποιείται για θεατρικές παραστάσεις, αναλόγια, μουσικά ρεσιτάλ και συναυλίες, πρόβες θεατρικών και μουσικών σχημάτων, βιβλιοπαρουσιάσεις και καλλιτεχνικά εργαστήρια του προπτυχιακού και μεταπτυχιακού προγράμματος του Παντείου. <http://dramacentre.wordpress.com/drama-centre-2/στούντιο-λήδρα/>

28 Ελένη Βαροπούλου: *Το ζωντανό θέατρο*, Άγρα, Αθήνα, 2001, σσ.28-38.

29 Τάσος Λιγνάδης: *Θεατρολογικά* τ. II, Μπούρας, Αθήνα: 1992, σ.164.

30 Ό.π., σ.15.

31 Ό.π., σ.164.

32 Jerzy Grotowski: *Για ένα φτωχό θέατρο – Ζητήματα αισθητικής και σημειωτικής*, Κορότζη, Αθήνα: 2010, σ.28.

*Μνήμη και Ταυτότητες*





ANNA ΜΙΣΟΠΟΛΙΝΟΥ

*Δρ. Φάουστους*: Η σκηνοθετική διασκευή του έργου  
του Κ. Μάρλοου από τον Γ. Γκροτόφσκι

Η σκηνοθετική διασκευή του *Δρ. Φάουστους* (1963) από τον Γιέρζυ Γκροτόφσκι επεξεργάστηκε τον πνευματικό προβληματισμό του Κρίστοφερ Μάρλοου σχετικά με τα όρια του αναγεννησιακού ορθολογισμού μετατρέποντάς τον σε υπαρξιακή αναζήτηση στην μαρξιστική Πολωνία<sup>1</sup>. Η παράσταση διατήρησε το κείμενο του Μάρλοου με κάποιες παρεμβάσεις. Το πολυπρόσωπο έργο του Μάρλοου παραστάθηκε από το θεατρικό Εργαστήρι από 9 ηθοποιούς χρησιμοποιώντας την τεχνική της πολλαπλής διανομής. Ο σκηνικός χώρος και χρόνος του έργου μετατράπηκε σε τραπέζι τη στιγμή του δείπνου όπου ο Φάουστ καλεί τους φίλους του (εν είδει Μυστικού Δείπνου) την τελευταία ώρα του στη γη. Οι συνδαιτυμόνες του είναι οι θεατές στους οποίους κάνει αναδρομή των εμπειριών του. Η πεντάπρακτη δομή του έργου οργανώνεται από τον Γκροτόφσκι σε 22 σκηνές με τέσσερεις ηθοποιούς στους βασικούς ρόλους<sup>2</sup>. Η πλούσια ενδυματολογία του Ελισαβετιανού θεάτρου αντιμετωπίζεται από τον Γκροτόφσκι αφαιρετικά. Τα σώματα των ηθοποιών με μοναστική περιβολή, είναι τα μόνα εργαλεία που σμιλεύουν την παράσταση και είναι αυτά που την καλύπτουν και ηχητικά. Η θρησκευτικοπολιτική ατμόσφαιρα του Μάρλοου μετατρέπεται από τον Γκροτόφσκι σε έντονα θρησκευτική. Ο Φάουστ του Γκροτόφσκι ενσαρκώνει το αρχέτυπο του μάρτυρα ο οποίος ωστόσο επαναστατεί ενάντια στο Θεό, όχι τα εγκόσμια, με μόνο αίτηση την προέκταση της συνείδησής του. Η

---

1 Ο Γιέρζυ Γκροτόφσκι, μετά τις σπουδές του στην Κρατική Σχολή Θεάτρου της Κρακοβίας (PWST) και στο Κρατικό Ινστιτούτο Θεατρικής Τέχνης της Μόσχας (GITIS), ξεκίνησε τη σκηνοθετική του πορεία με ανεξάρτητες σκηνοθεσίες στο θέατρο όπου το 1959 αποδέχτηκε την πρόταση του κριτικού και δραματουργού Λούντβικ Φλάζεν να γίνει ο θεατρικός διευθυντής του λιλιπούτιου Θεάτρου των 13 Σειρών στην Οπόλ της Πολωνίας. Μετά από κάποιες αρχικές παραστάσεις με έντονο το ύφος των bio-mechanics και του εξπρεσιονισμού (επηρεές της εκπαίδευσής του στη Μόσχα) που πρόδιδαν ένα μάλλον επιτηδευμένο πειραματικό θέατρο σε αντίθεση με το κατοπινό environmental theatre (όρος του Richard Schechner – βασικά χαρακτηριστικά αυτού του θεάτρου είναι η προσαρμογή του χώρου στις ανάγκες της κάθε παράστασης, οι πολλαπλές εοτίες δράσης, η εμπλοκή του κοινού στη δράση), ο Γκροτόφσκι έβαλε τη σκηνοθετική του σφραγίδα στις παραστάσεις από το 1961 έως και το 1969 οπότε και εξήγγειλε το τέλος της περιόδου των παραστάσεων (*The Grotowski sourcebook*, Routledge, Λονδίνο, 1997, σσ. 22-23). Στα χρόνια αυτά ανέβηκαν οι παραστάσεις *Η Παραμονή των Προγόνων* (*Dziady* στα Πολωνικά, γιορτή αντίστοιχη με το Ορθόδοξο Ψυχοσάββατο) του Άνταμ Μίκεβιτς (1961), *Κόρντιαν* του Τζουλιούς Σλοβάσκι και *Ακρόπολις* του Στανισλάφ Βισπιάνσκι (1962), *Δρ. Φάουστους* του Κρίστοφερ Μάρλοου (1963), *Σταθερός Πρίγκιπας* του Καλντερόν (1965 – Το 1962 το Θέατρο των 13 σειρών μετονομάστηκε σε Θεατρικό Εργαστήρι των 13 σειρών ενώ το 1965 μεταφέρθηκε από την Οπόλ στο Βρότλαφ) και το *Αποκάλυψη κομμ Φίγκουρις* (1969) η κάθε μια με τη δική της σκηνοθετική καινοτομία αλλά και η κάθε επόμενη ενσωμάτωσε τις σκηνοθετικές ζυμώσεις της προηγούμενης.

2 Φάουστ: Ζμπίνιεφ Σινκούτις, Μεφιστοφελής: ανδρόγυνη φιγούρα που υποδύεται η Ρένα Μιρέτοκα και ο Άντονι Γιαολκόφσκι, Μπενβόλιο: Ρίτσαρντ Τσίζλακ. Σχετικά με το περιεχόμενο των 22 σκηνών βλ. Eugenio Barba, 'Dr. Faustus: textual montage' στο *Towards a poor theatre*, Methuen, Λονδίνο 1968, σσ. 73-77 και στο *The Grotowski sourcebook*, Routledge, Λονδίνο 1997 σσ. 56-70.

ιδιαιτερότητα της σκηνοθετικής προσέγγισης του έργου οφείλεται στην καλλιτεχνική ευφυΐα του σκηνοθέτη αλλά και σε δύο άλλες παραμέτρους. Πρώτον, στην πρόκληση μεταφοράς ενός αναγεννησιακού έργου στη μεταπολεμική Πολωνία την οποία ο Γκροτόφσκι αντιμετώπισε επιλέγοντας να προβάλλει τη διαχρονικότητα των νοημάτων του έργου του Μάρλοου όχι με σκηνοθετικά ή σκηνογραφικά τεχνάσματα αλλά εντοπίζοντας στο έργο διαχρονικές αγωνίες και προβληματισμούς. Δεύτερον, στην ανάγκη καλλιτεχνικής επιβίωσης στα πλαίσια της Σταλινικής Πολωνίας. Στο θέατρο, όπως παρατηρεί και ο Γιαν Κοττ, ο πολιτικός συμβιβασμός συνεπάγεται και καλλιτεχνικό συμβιβασμό. Ο Γκροτόφσκι λοιπόν πήρε την ηρωική απόφαση να είναι ασυμβίβαστος. Αλλά υπό συνθήκες καταπίεσης, μία τέτοια απόφαση έχει ως τίμημα την αντικατάσταση της πολιτικής με τη μεταφυσική<sup>3</sup>.

Οι καλλιτεχνικές επιλογές του Γκροτόφσκι ενισχύθηκαν από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής. Η λογοκρισία της δεκαετίας του '60 στην Πολωνία ήταν άλλο ένα κίνητρο διαμόρφωσης μιας ιδιαίτερης υποκριτικής<sup>4</sup>. Στη διάρκεια αυτών των ετών, η λογοκρισία ήταν έντονη όχι μόνον στα έργα αλλά και στις παραστάσεις. Συνεπώς, το θέατρο που ήθελε να υιοθετήσει κριτική και κοινωνικό σχολιασμό έπρεπε να το κάνει υποδοριώς αν ήθελε να λάβει επιχορήγηση. Έτσι, τα ρομαντικά και τα κλασικά έργα, τα οποία θεωρούνταν από το Κόμμα 'αβλαβή', χρησιμοποιούνταν ευρέως από τις θεατρικές σκηνές. Μέσω αυτών των έργων, οι Πολωνοί σκηνοθέτες διερευνούσαν την εθνική πολιτική με τρόπο παρόμοιο με αυτόν του Σαίξπηρ. Πίσω από το πέπλο του κλασσικού ρεπερτορίου, πρόβαλαν τα σκληρά γεγονότα της ιστορίας.<sup>5</sup>

Κάτω από αυτές τις συνθήκες, έπρεπε να χρησιμοποιηθεί ειδική ορολογία στις παραστάσεις. Κάθε λέξη έπρεπε να αποδίδει το επιδιωκόμενο νόημα, αποφεύγοντας όμως την κατηγορία ότι εμπεριέχει 'ιδεαλιστικές' ή 'μυστικιστικές' ιδέες που απειλούσαν το καθεστώς. Στη σοσιαλιστική Πολωνία, η χρήση της θρησκευτικής ορολογίας ήταν ευπρόσδεκτη από τη στιγμή που ο λαός ασκούσε ελεύθερα τα θρησκευτικά του καθήκοντα. Το καθεστώς είχε πετύχει να έρθει σε συμβιβασμό με την Καθολική εκκλησία, αλλιώς η δύναμή του θα είχε σοβαρά απειληθεί από τη μεγάλη μάζα των Καθολικών πιστών<sup>6</sup>. Η λογοκρισία εφαρμόζονταν σε αντι-θρησκευτικά αισθήματα όταν το Κόμμα ήθελε να έχει καλές σχέσεις με την Εκκλησία, ή σε αντι-σοσιαλιστικούς υπαινιγμούς, ιδεαλισμούς και ιδέες παγκοσμιοποίησης όταν το Κόμμα δεν ήθελε να ερεθίσει τους Ρώσους ελεγκτές<sup>7</sup>. Έτσι, παρόλη την εκπαίδευση των ηθοποιών μεταξύ των ετών 1959-66 με διαπολιτισμικές τεχνικές υποκριτικής, ο Γκροτόφσκι σύμφωνα με το Κοττ είχε συνείδηση ότι: 'η αναπαράσταση εξωτικών τελετουργιών δεν είναι παρά πθηκισμός. Η μόνη λειτουργία που, κατά τον Γκροτόφσκι, διατήρησε το νόημά της είναι η Καθολική Λειτουργία'<sup>8</sup>.

3 Jan Kott: *Ένα θέατρο ουσίας*, Χατζηνικολή, Αθήνα 1988, σ. 184.

4 Σχετικά με λογοκρισία βλ. Barba Eugenio: *Land of ashes and diamonds*, Black Mountain Press, Αμπερτίστγουιθ 1999, σσ. 110-111.

5 Catherine Itzin, *Twentieth century Polish theatre*, edited by Bohdan Drozdowski, John Calder, Λονδίνο 1979, σ. 10.

6 Barba, *Land of ashes and diamonds*, σ. 45.

7 Ωστόσο, όταν οι αρχές αναγνώρισαν προοδευτικά την ιδιαίτερη χρήση των Καθολικών συμβολισμών από τον Γκροτόφσκι, ο σκηνοθέτης κατηγορήθηκε για αντιθρησκευτικούς υπαινιγμούς στις παραστάσεις του (τηρουμένων των αναλογιών, μπορεί κανείς να βρει αντιστοιχίες στη χρήση θρησκευτικής ορολογίας μεταξύ του Γκροτόφσκι και του Καζαντζάκη).

8 Kott, *Ένα θέατρο ουσίας*, σ. 202. Είναι γνωστό ότι ο Γκροτόφσκι επινόησε έναν συνδυασμό μεθόδων από τον οποίο προέκυψε η διαμόρφωση κινησιολογικών ιδεογραμμάτων παρόμοιων με του αρχαίου και του μεσαιωνικού

Ο σκηνοθετικός χαρακτήρας του Γκροτόφσκι διαμορφώνει τα έντονα μεταφυσικά του χαρακτηριστικά σε αυτήν την παράσταση αναζητώντας πολύσημα θεατρικά σύνολα όπου η νέα απόδοση του κειμένου ενοποιείται με το σκηνικό χώρο, την ανάπτυξη του ρόλου, την εσωτερική διεργασία του ηθοποιού αλλά και την εξέλιξη της δράσης. Ο Γκροτόφσκι το 1963, δίχως να αλλάξει το κείμενο του Μάρλοου, παρά μόνον παραλείποντας κάποιες σκηνές και αλλάζοντας σκηνοθετικά τη χρονική ακολουθία των γεγονότων, έφερε σε πρώτο πλάνο τον υπαρξιακό προβληματισμό του έργου που διαφαίνεται και στον *Δρ. Φάουστους* του Μάρλοου. Όπως καταγράφει ο Μπάρμπα, το σενάριο αναδιαρθρώθηκε σε ένα νέο μοντάζ όπου η ακολουθία των σκηνών τροποποιήθηκε, δημιουργήθηκαν καινούριες σκηνές ενώ κάποιες από τις αρχικές παραλήφθηκαν<sup>9</sup> (εικόνες 1, 2, 3 σ. 9-11). Ο θεατρικός χώρος του Γκροτόφσκι στο Βρότσοφ, που ποτέ δεν είχε τη μορφή ιταλικής σκηνής, μετατράπηκε σε μεσαιωνική μοναστηριακή τραπεζαρία με τραπέζια σε σχήμα Π όπου καθόταν οι καλεσμένοι του Φάουστ, δηλαδή οι θεατές. Το ασυνήθιστο ύψος των τραπεζιών έκανε τη δράση των ηθοποιών πάνω σε αυτά ακόμα πιο απειλητική για τους θεατές (εικόνες 4, 5 σ. 12-13). Ανάμεσά τους υπήρξαν προεπιλεγμένοι ηθοποιοί οι οποίοι εμπύχωναν τη διάδραση μεταξύ των ηθοποιών και του κοινού όπου υπήρξε. Όλος ο σκηνικός χώρος ήταν περιορισμένος γύρω-γύρω με ταμπλό δίνοντας την αίσθηση ότι όλη η δράση αλλά και οι θεατές ήταν τοποθετημένοι μέσα σε ένα κουτί<sup>10</sup>. Η πλούσια ενδυματολογία του Μάρλοου αντικαταστάθηκε με λιτά συμβολικά ρούχα που παρέπεμπαν σε μοναστηριακή αισθητική.

Η κάθε θεατρική δράση αποκτά συμβολικό χαρακτήρα. Όταν για παράδειγμα, στη 10η σκηνή του Γκροτόφσκι ο Φάουστ, πριν την υπογραφή του συμβολαίου, σχεδόν πνίγεται προς εξαγνισμό στο ποταμό, ο ηθοποιός κάνει ο ίδιος τον ήχο του νερού ώστε το κενό ανάμεσα στα τραπέζια να αναγνωστεί ως ποταμός. Στην 6η σκηνή, η αίσθηση του δάσους δημιουργείται από τους ήχους και τις κινήσεις του ίδιου του ηθοποιού. Στη 19η σκηνή επίσης, ο Γκόσλακ, που υποδύεται τον Μπενβόλιο, διαλύει τις πάνω σανίδες των τραπεζιών αναποδογυρίζοντας κάποια σημεία των τραπεζιών σκεπτόμενος ότι διαμελίζει τον Φάουστ. Στην 20η σκηνή, κατά απαίτηση του φιλοξενούμενου, ο Μεφιστοφελής εμφανίζει την Ελένη της Τροίας την οποία απομυθοποιεί με διάφορα σχόλια περί των γυναικείων βιολογικών λειτουργιών. Η Ελένη ξεκινά να του κάνει έρωτα και αμέσως γεννά ένα παιδί. Στην συνέχεια και ενώ είναι ακόμα στην ερωτική στάση γίνεται η ίδια το μωρό που κλαίει και το μωρό που θηλάζει. Τόσο σε αυτήν λοιπόν όσο και στις επόμενες παραστάσεις βασική επιδίωξη του Γκροτόφσκι ήταν η ταύτιση σημαίνοντος και σημαινόμενου.

Ο Φάουστ του Μάρλοου είναι ένας διάσημος επιστήμονας/εξορκιστής που φέρει το βάρος του Αναγεννησιακού διλλήματος μεταξύ μιας επιστήμης περιορισμένης από το θρησκευτικό δόγμα και της πρωτόγονης τεχνολογίας και της μαγείας. Επί της ουσίας ο Φάουστ διαπιστώ-

---

θεάτρου της Ευρώπης αλλά και του σύγχρονου, καθώς και της Αφρικής και του θεάτρου της Ανατολής. Στις πρόβες, για παράδειγμα, υιοθέτησε τις πλαστικές ασκήσεις του Αμίλιου Τζακ-Νταλκρός (γιουρίθμικς), και της Χάθα Γιόγκα για την αύξηση της πλαστικότητας και της ευλυγισίας του σώματος, τις μεθόδους του Φρανσουά Ντελσάρτ και του παραδοσιακού Ινδικού θεάτρου Κατακάλι για την άσκηση των μυών του προσώπου, του κινέζικου θεάτρου της όπερας του Πεκίνου για την άσκηση του ηχείου της κεφαλής και του Αφρικανικού θεάτρου για το λαρυγγικό ηχείο.

9 *Towards a poor theatre*, Methuen, Λονδίνο 1968, σ. 71.

10 Εικόνες από την παράσταση του 1963 έχουν εκδοθεί στο *Towards a poor theatre* εικ. 14-23, και στο *The theatre of Grotowski* σσ. 68-71.



νει ότι η επιστήμη δεν είναι μία ολοκληρωμένη απάντηση στην υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου. Στέκεται σχεδόν αντιδραστικά στον ορθολογισμό της εποχής. Ο Γκροτόφσκι μετέτρεψε αυτόν τον ήρωα σε Άγιο, σε έναν αναζητητή της αλήθειας που εναντιώνεται στον θρησκευτικό, φυσικό και ηθικό συμβιβασμό, ιδιαίτερα έντονο στη Ρωμαιοκαθολική εκκλησία, ανάλογα με το Φάουστ του Μάρλοου<sup>11</sup>. Ο Φάουστ του Μάρλοου δεν αμφισβητεί μόνον την αγαθότητα του θεού αλλά και τις παραδοσιακές αξίες, όπως αυτή του γάμου για παράδειγμα, ή και κάθε χρονικό ή χωρικό περιορισμό. Αυτό το τελευταίο δε υπογραμμίστηκε από τον Γκροτόφσκι καθώς ο Φάουστ διηγείται τα γεγονότα της ζωής του από το παρόν προς το παρελθόν. Στην παράσταση του Γκροτόφσκι τονίζεται ιδιαίτερα η θρησκευολογική αμφιταλάντευση μεταξύ θεού και διαβόλου, εξάλλου γι' αυτό κάνει και διπλή διανομή στο Μεφιστοφελή ώστε ο ένας ηθοποιός να αντιπροσωπεύει το καλό και ο άλλος το κακό, πιθανόν επηρεασμένος από τον καλό και κακό άγγελο της δεύτερης πράξης του Μάρλοου. Έτσι στην παράσταση του Γκροτόφσκι το ηθικό δίλλημα αποκαλύπτει άμεσα την υπαρξιακή του διάσταση. Ο Φάουστ καταδικάζεται με πλήρη αυτογνωσία των επιλογών του καθώς οι ίδιες του οι δράσεις τον οδήγησαν στο σημείο της πτώσης. Ο Φάουστ του Γκροτόφσκι προβάλλει την υπαρξιακή απόγνωση του ανθρώπου και το δίλλημα μεταξύ επιστημονικής επάρκειας και συνειδησιακής ανεπάρκειας. Ανεβαίνοντας ο Δρ. Φάουστους στη Πολωνία του '60 η αναζήτηση της υπαρξιακής πληρότητας ήταν και μία υπαινικτική αξιολόγηση του, έστω και διαφοροποιημένου από το Σοβιετικό πρότυπο, Μαρξισμού.

Η αγωνία του Φάουστ που στο Μάρλοου κοινωνείται στο θεατή με το λόγο, στον Γκροτόφσκι χωρίς ο λόγος να είναι μειωμένος αποκτά νέα δυναμική από τη σωματοποίηση των νοημάτων του που μπορούν να έχουν ταυτόσημη ή και αντιθετική ερμηνεία. Στην 4η για παράδειγμα σκηνή της σκηνοθεσίας του Γκροτόφσκι η εσωτερική διαμάχη του Φάουστ μεταξύ της αποκήρυξης της θεολογίας και του ασπασμού της μαγείας μέσω του λόγου αναπαριστάθηκε ταυτόχρονα και σωματικά με τη διαμάχη μιας κουκουβάγιας, σύμβολο σοφίας, και ενός γαϊδάρου, σύμβολο πεισματικής αδράνειας<sup>12</sup>. Στα πλαίσια της εκφοράς του λόγου με ρετσιτατίβο το εύρος της φωνής των ηθοποιών έπιασε μία μεγάλη γκάμα από ψιθύρισμα, σε ήχους των λειτουργιών του σώματος έως εκστατικές κραυγές και σπασμούς. Η ημιλυρική, σχεδόν ψαλτική εκφορά του λόγου με τις μεταπτώσεις της τονικότητας εντάσσει το θεατή πιο άμεσα στη δράση παρά η πρόζα όπου η διαλεκτική διαδικασία προπορεύεται. Η τελετουργική χρήση της γλώσσας ήταν επιπλέον ένας ακίνδυνος τρόπος πολιτικών υπαινιγμών δια μέσου μεταφυσικών νοημάτων. Το σώμα του ηθοποιού επίσης είναι αυτό που καθορίζει και τη διαφορετική κάθε φορά ανάγνωση της χρήσης των τραπεζιών, ως εργαστήριο του Φάουστ, ως πάγκος εξομολόγησης, ως αγία τράπεζα στο ναό του Αγ. Πέτρου στο Βατικανό.

Ο προβληματισμός για την αποθέωση τόσο του ορθολογισμού όσο και του Μαρξισμού προβάλλεται και μέσα από τη διττή υπόσταση που παίρνει ο Μεφιστοφελής στο Γκροτόφσκι. Ο πολύξερρος, υπερεπιστήμονας Μεφιστοφελής του Μάρλοου εμφανίζεται στο Γκροτόφσκι με τη διπλή μορφή του αρσενικού και του θηλυκού. Τόσο ο καλός όσο και ο κακός άγγελος ντυμένοι με ιησούτικη ενδυμασία προτρέπουν τον Φάουστ, που είναι ντυμένος ως δομινικανός μοναχός, στην αμαρτία. Ο Μεφιστοφελής δεν παρουσιάζεται μόνο με διπλή μορφή αλλά διατηρεί και έναν αμφίσημο και μάλλον ανεξήγητο ρόλο. Από τη μια προκαλεί το Φάουστ στην αμαρτία

11 Jennifer Kumiega: *The theatre of Grotowski*, Methuen, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1985, σ. 67.

12 Barba: στο *Towards a poor theatre*, Methuen, Λονδίνο 1968, σ. 73.

και στην επανάσταση εναντίον του Δημιουργού, και από την άλλη μεταφέρει την ‘ορθή’ άποψη και δοξολογεί τη δημιουργία. Αμφιταλαντεύεται μεταξύ αγέλλου του Ευαγγελισμού και διαβόλου. Είναι μήπως άλλη μία παγίδα που έστειλε ο ‘Θεός’ για να καταδικάσει το Φάουστ σε αιώνιες δοκιμασίες όπως και το επιστημονικό ή πολιτικό ρεύμα της εποχής του Μάρλοου και του Γκροτόφσκι αντίστοιχα<sup>13</sup>?

Το «φτωχό θέατρο» είναι τέκνο του Γκροτόφσκι και των πολιτικοκοινωνικών συνθηκών της μεταπολεμικής Πολωνίας. Η ιδέα του «φτωχού θεάτρου» εφαρμόζεται ιδιαίτερα σε αυτήν την παράσταση με την πλήρη απουσία σκηνικών αντικειμένων. Στην σκηνή για παράδειγμα του δείπνου του Πάπα ο διπλός Μεφιστοφελής υποδύεται τόσο την καρέκλα που κάθεται ο Πάπας όσο και το φαγητό που τρώει. Ο ήχος επίσης, όπως αναφέραμε, προέκυπτε και εξερευνιόταν μέσα από τα σώματα των ηθοποιών. Η εντατική καθημερινή άσκηση και οι εξειδικευμένες ασκήσεις της ομάδας του Γκροτόφσκι ουσιαστικά καθιερώθηκαν από την παράσταση του Δρ. Φάουστους και έπειτα με τη συνδρομή του Μπάρμπα. Σε αντικατάσταση της μουσικής ερχόταν πίσω από το μεσότοιχο ηχητικές πλατφόρμες από τους ηθοποιούς που βρισκόταν εκτός σκηνικής δράσης. Επίσης, δεν υπήρχαν μάσκες ή θεατρικό μακιγιάζ. Η πλαστικότητα των μυών του προσώπου ήταν μέρος της άσκησης των ηθοποιών που απέδιδαν πιστά τις ψυχικές μεταβολές του χαρακτήρα<sup>14</sup>. Η σκηνοθετική αναζήτηση του Γκροτόφσκι σε συνδυασμό με τις χαμηλές κρατικές επιδοτήσεις ανακαλύπτει τα πιο βασικά στοιχεία της θεατρικής πράξης.

Ο έμμεσα πολιτικός στόχος των παραστάσεων του Γκροτόφσκι φαίνεται και από την πρόθεσή του για αφύπνιση του κοινού θέτοντάς το ως μέρος της δράσης. Σε αυτήν την παραγωγή ο Γκροτόφσκι ενίσχυσε περαιτέρω τη σχέση ηθοποιών και κοινού. Ήδη από την έναρξη του έργου ο Φάουστ χαιρετά κάθε θεατή ως προσκεκλημένο. Οι ηθοποιοί που ήταν ανάμεσα στο κοινό κοντά στην έναρξη του έργου προκαλούσαν το Φάουστ να αξιολογήσει και να αφηγηθεί το παρελθόν του. Έτσι η δράση παίρνει το χαρακτήρα μίας απολογίας ενώ οι θεατές μετατρέπονται από καλεσμένοι σε εξομολόγους. Τις στιγμές ωστόσο που οι ηθοποιοί απευθύνονταν άμεσα στο κοινό οι αντιδράσεις τους ήταν ελεγχόμενες ως αποτέλεσμα έρευνας του μηχανισμού αντίδρασης του κοινού. Εφόσον στην παράσταση ο ηθοποιός σε απόσταση ιντσών απευθύνονταν στο κοινό και η αντίδρασή του εξαρτιόταν από αυτήν του θεατή η έρευνα κατά τη διάρκεια των προβών εστίασε στην παρατήρηση των δράσεων και αντιδράσεων μεταξύ των ανθρώπων αλλά και σε αυτές τις εσωτερικές διεργασίες που συμβαίνουν μέσα τους με αφορμή κάποιο ερέθισμα. Ωστόσο η παράσταση δεν αφέθηκε στο έλεος των ποικίλων ανθρώπινων αντιδράσεων. Οι ηθοποιοί ήταν ήδη ασκημένοι στις πέντε-έξι συνηθέστερες ανθρώπινες αντιδράσεις με τις οποίες οδηγούσαν το κοινό στη βιωματική εμπειρία της προβληματικής του έργου<sup>15</sup>.

Στη σχεδόν τελετουργική βίωση της δράσης οδηγούνται τόσο οι ηθοποιοί όσο και το κοινό μέσω της «καθολικής πράξης» που αρχίζει να αποκτά αδρά χαρακτηριστικά από την παράσταση του Δρ. Φάουστους και έπειτα για να κορυφωθεί σε αυτήν του *Σταθερού Πρίγκιπα*. Ο ηθοποιός δόθηκε πολυεπίπεδα και απόλυτα στο ρόλο υποστηρίζοντας τον σωματικά, ηχητικά, συναισθηματικά αλλά και πνευματικά. Το μοτίβο των παθών της αγιοσύνης αφορά τόσο το ρόλο όσο και τον ηθοποιό. Μέσα από τη βάφτισή του, τους εξαγνισμούς, τα θαύματα και

13 Ludwik Flaszen: *Grotowski and company*, Icarus, Βρότλαφ 2010, σ. 97.

14 Kumiega: *The theatre of Grotowski*, σσ. 68-9.

15 Kumiega: ό.π, σ. 70.

τελικά το μαρτύριό του, ο Φάουστ πορεύτηκε προς την απόλυτα αμφίβολη και βάνουση αποθέωση<sup>16</sup>. Στην 10η σκηνή παρουσιάζεται η βάφτιση του Φάουστ. Πριν την υπογραφή του συμβολαίου, όπως είδαμε, σχεδόν πνίγεται σε ένα ποτάμι προς εξαγνισμό. Ο θηλυκός Μεφιστοφελής του υπόσχεται να ικανοποιήσει όλες του τις επιθυμίες και τον κουνά στην αγκαλιά του σχηματίζοντας μια εικόνα παρόμοια με αυτήν της Πιετά. Ο σκηνοθέτης έπλασε το μοντέλο του γύρω από μεσαιωνικά αγιογραφικά κλισέ. Αν λοιπόν η ιεροσύνη θεωρηθεί η μάχη για την αλήθεια και ταυτόχρονα ο πόθος για ακραίες συμπεριφορές που απορροφούν τα ανθρώπινα πλάσματα στην ολότητα τους τότε ο Φάουστ είναι ένας άγιος<sup>17</sup>. Στην παράσταση του *Δρ. Φάουστους* ο Γκροτόφσκι εστίασε την έρευνα του στη μελέτη της διαδικασίας που λαμβάνει χώρα εντός του ηθοποιού. Αυτή η θυσιαστική, «καθολική πράξη» άρχισε να πρωτοφαινεται στο *Δρ. Φάουστους*<sup>18</sup>. Ο Φάουστ είναι έτοιμος για την αιώνια καταδίκη του. Είναι σε έξαρση, το σώμα του ηθοποιού δονείται από σπασμούς. Η εκστατική αποτυχία της φωνής του γίνεται στις στιγμές του πάθους του άναρθρες κραυγές – διαπεραστικές στριγκλιές ενός ζώου πιασμένου σε παγίδα. Το σώμα του τρέμει, και μετά όλα ησυχάζουν. Στην τελική σκηνή, ο αρσενικός Μεφιστοφελής τον παίρνει στους ώμους από τα πόδια με το κεφάλι να σέρνεται στο πάτωμα, ως ζώο προς θυσία ή ως άνθρωπο που οδηγείται στο σταυρό. Ο θηλυκός τραγουδά ένα μελαγχολικό θρησκευτικό τραγούδι. Από το στόμα του αγίου βγαίνουν άναρθροι ήχοι. Δεν είναι άνθρωπος πια, αλλά ένα ξέπνοο ζώο, πρώην ανθρώπινο ναυάγιο δίχως αξιοπρέπεια. Ηθικά είναι θριαμβευτής. Έχοντας πληρώσει όλο το τμήμα αυτής της νίκης.

Η προσέγγιση ωστόσο του αρχετύπου του Αγίου γίνεται μέσα από τη διαλεκτική διαδικασία της «αποθέωσης και του χλευασμού». Η αγιοσύνη του Φάουστ του Γκροτόφκι εξαρτάται από το βαθμό απελευθέρωσης του αγίου από το θεό και τις ταγές της συμβατικής ζωής. Είναι μία διαμάχη μεταξύ της κοσμικής και της θρησκευτικής αγιοσύνης. Για την ανάπτυξη αυτής της διαδικασίας στην παράσταση, ο Γκροτόφκι εκμεταλλεύτηκε και τα κωμικά στοιχεία του Μάρλοου. Οι κωμικοί χαρακτήρες που ενσαρκώνονταν από τους ηθοποιούς που ήταν τοποθετημένοι στο κοινό αντιπροσώπευαν τις κοινοτοπίες και τα στερεότυπα της καθημερινής ζωής από τα οποία αυτοκαλούνταν να απεγκλωβιστεί ο Φάουστ. Στην 18η σκηνή στο Βατικανό ο Φάουστ βρίσκει τον Πάπα σε μεγαλοπρεπές δείπνο. Το τραπέζι, όπως ειπώθηκε, είναι φτιαγμένο από τα σώματα του διπλού Μεφιστοφελή που απαγγέλλει τις Δέκα Εντολές. Τότε ο Φάουστ χαστουκίζει τον Πάπα κλονίζοντας την περηφάνια και τη ματαιοδοξία του<sup>19</sup>. Μέσα από τη διαδικασία της «αποθέωσης και του χλευασμού» ο Γκροτόφκι φέρνει στο προσκήνιο τη συγχρονικότητα των ζητημάτων του έργου. Στην 5η σκηνή του Γκροτόφσκι, όταν ο Κορνήλιος αποκαλύπτει τις μαγικές τελετές στο Φάουστ, ο ηθοποιός του Γκροτόφσκι ψέλνει έναν πολύ γνωστό Πολωνικό θρησκευτικό ύμνο εν είδει μυστικιστικής φόρμουλας κάνοντας σαφή τον υπαινιγμό ότι η πρακτική των μαγικών τελετών δεν διαφέρει από αυτήν των θρησκευτικών. Ένα άλλο παράδειγμα εύρεσης πολιτικού αναλόγου ενός θρησκευτικού συμβόλου βρίσκεται στη 14η σκηνή όπου ο Μεφιστοφελής υιοθετεί τη συμπεριφορά ενός καταδότη της αστυνομίας. Έτσι η διαλεκτική του έργου διευρύνεται και στη μεταπολεμική Πολωνική πραγματικότητα όπου ο πολίτης του κομμουνιστικού καθεστώτος α) αμφισβητεί το νόημα της θυσίας

16 Flaszen: *Grotowski and company*, σ. 97.

17 Flaszen: ό.π., σ. 97.

18 Kumiega: *The theatre of Grotowski*, σ. 10.

19 Barba: στο *Towards a poor theatre*, ό.π., σ. 76.

για το πολίτευμα και β) βιώνει την ελευθερία μέσω της Καθολικής θρησκείας! Το δίλημμα του αναγεννησιακού Φάουστ μεταξύ επιστήμης και μαγείας προβάλλεται στο χριστιανικό δίλημμα μεταξύ σωτηρίας και καταδίκης. Ο Γκροτόφσκι, όπως και κάθε Πολωνός της εποχής του, προβληματίζεται με το δίπολο πολιτική – θρησκεία. Εφόσον η πολιτική δεν μπορούσε να μπει σε διαλεκτικές διαδικασίες το μόνο που έμενε ήταν η θρησκεία και η αμφισβήτηση τόσο των κοινοκοικοπολιτικών όσο και των υπαρξιακών προτύπων δια μέσου θρησκευτικών Καθολικών συμβολισμών.

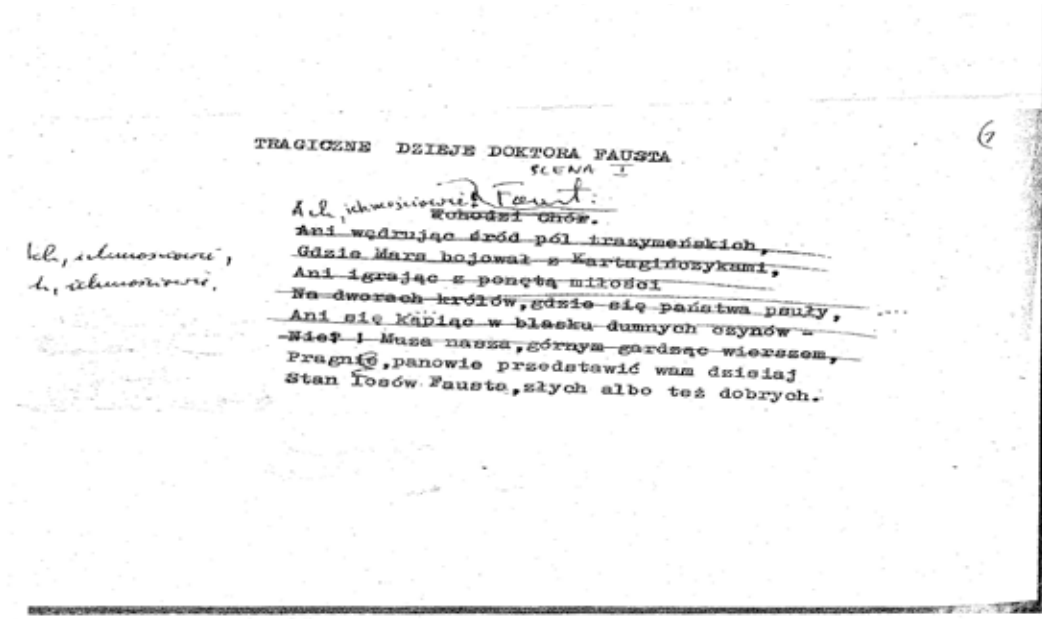
Συμπερασματικά, ο Γκροτόφσκι με την παράσταση του *Δρ. Φάουστους* επιδιώκει την άμεση, επίκαιρη απεύθυνση των αναγεννησιακών προβληματισμών στο κοινό μέσω της αντιστοίχισης των προτύπων του Μάρλοου στη μεταπολεμική κοινωνία της Πολωνίας αλλά και της ανάδειξης των διστορικών υπαρξιακών προβληματισμών. Στο Μάρλοου η γνώση έχει ως αντίτιμο την κόλαση. Η προβολή αυτού του ζητήματος στο Πολωνικό κοινό ήταν υπαινιγμός για τους βαθμούς σχολιασμού του πολιτεύματος από τους πολίτες. Η απώλεια της ελπίδας του Μάρλοου ότι η ανθρώπινη λογική μπορεί να μεταμορφώσει τον κόσμο και την ανθρώπινη φύση παρέπεμπε στον προβληματισμό που έμμεσα έθετε ο Γκροτόφσκι σχετικά με το αν ο υπαρκτός σοσιαλισμός μπορεί να επιφέρει τη λύση του κοινωνικού και υπαρξιακού προβλήματος.

#### Βιβλιογραφία

- Barba Eugenio: *Towards a Poor Theatre*, Methuen, Λονδίνο 1968.
- Barba Eugenio: *Land of Ashes and Diamonds*, Black Mountain Press, Αβερύστγουιθ 1999.
- Catherine Itzin: *Twentieth Century Polish Theatre*, επιμέλεια Bohdan Drozdowski Μπόνταν Ντροζντόφσκι, John Calder, Λονδίνο 1979.
- Christopher Marlowe: *Δόκτωρ Φάουστους*, Εκδόσεις Άγρα, εισαγωγή Jan Kott Γιάν Κοττ, μετάφραση Κλείτου Κύρου, Άγρα, Αθήνα 1990.
- Jan Kott: Ένα Θέατρο Ουσίας, Χατζηνικολή, Αθήνα 1988.
- Jennifer Kumiega: *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1985.
- Lisa Wolford and Richard Schechner, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, Λονδίνο 1997.
- Ludwik Flaszen: *Grotowski and Company*, Icarus, Βρότσολαφ 2010.

**Εικόνες 1-3:**

Παράδειγμα κειμένου Δρ. Φάουστους του Μάρλου επεξεργασμένο από τον Γκροτόφσκι με σημειώσεις-προσθήκες του. Από το αρχείο του Ινστιτούτου Γκροτόφσκι, Βρότλαφ, Πολωνία.



**Εικ.1:**

Στην 1η σκηνή ο Γκροτόφσκι διατηρεί την είσοδο του χορού. Διαγραφή πρώτων στίχων και αντικατάστασή τους με τις σημειώσεις στα αριστερά του κειμένου, παλιά πολωνική έκφραση για το «Αγαπητές κυρίες και κύριοι...»

-77-

(2)

Κσιężna :Μοści księżę !  
Bardzo nas mąż ten wielki zobowiązał.

Κσιężę: Tak, mościa księżno :godnie też  
miłością  
I czułą naszą przyjaźnią nagrodzimy  
Tę jego sztukę,której urok bński  
Wszystkie nam z duszy powypędzał troski.  
/Exeunt/.

Κσιężę: Chodźmy do komnat, pani, wynagrodzimy go za tę  
wielką sztukę, którą nam pokazał.

Faust :Dziękuję uniżenie Waszej Miłości.

Κσιężę:Μοści doktorze, chodź z nami, przyjmij przyna-  
lezną nagrodę.  
/Exeunt/.

~~SCENA XIII~~ 11

Wagner :Sądzę, że mistrz mój wkrótce umrzeć myśli /^^  
~~/w wydanu z 1616 kwestja ta pisan~~  
~~jest pręzą /.~~

Albowiem dał mi cały swój majątek.  
Lecz gdyby jednak śmierć była tak blizką,  
Nie bankietowałby ze studentami,  
Jak teraz czymi, juści-ć by nie siedział  
Przy takiej zacnej pieczeni, o jakiej  
Ani nie marzył Wagner w swoim życiu.  
~~Ale już idą - biesiada skończona!~~  
/Exit/.

~~SCENA XIV~~

Wchodzi Faust z dwoma lub trzema Szkolarzami i Mefisto-  
felem .

Pierwszy Szkolarz :Μοści doktorze Faucie, ponieważ

Εικ. 2:

Η 2η σκηνή της παράστασης του Γκροτόφκι συμπεριλαμβάνει κείμενο από την XIII του Μάρλου.

SCENA II  
*Hi, ichmociowie!*  
*z pig pawsie predkowie*  
*wan durny*  
*an lono Faust, rlych albo*  
*ter dobryl*

O sąd cierpliwy, prosząc was nasamprzód  
 O jego latach wspomnimy dziecięcych.  
 Z prostaczych w Niemczech zrodził się rodziców,  
 W mieście zwanym Roder \* : potem w wieku  
 Będąc dojrzałym, szedł do Wirtembergi \*\*  
 Dokąd przywołał go jeden z krewniaków.  
 Niebawem tak się wywiczzył tu w świętej  
 Teologii, że zbierając owoc  
 Swojej nauki, został odznaczony  
 Mianem doktora jako, że był przedni  
 W wszelkiej rozkosznej dyspacie na polu  
 Niebiańskiej wiedzy, której się oddawał.  
 W zarozumiałą tak się wzbijał dumę,  
 Że skrzydła jego rwąc go nad granicę  
 Swojego lotu, wrychle się stopiły-  
 Niebo sprzysięgło się na jego zgubę.  
 I tak, spadając w tej czartowskiej szkole,  
 Syty złocistych darów swej nauki,  
 Jął się przekiętem nurzać czarnoksięstwie.  
 Nic już miłszego nie znał ponad magię,  
 Która nad własne przenosił zbawienie.  
~~Lecz oto patrzcie! i siedzi w swej pracowni!~~  
~~Zaledwie pierwsze magię odzime wyśi,~~  
~~A potem błądził patryjona na walc,~~  
~~\* Roder w księstwie Sasko-Altenburskiem /~~  
~~\*\* Zapewne "Wirtembergii/~~

*Και τονη ηλικια: Coz to rly durny z Faustem?*

**Εικ. 3:**

Η 3η σκηνή της παράστασης του Γκροτόφσκι συμπεριλαμβάνει κείμενο από την XIV του Μάρλοου. Οι σημειώσεις στα αριστερά επαναλαμβάνουν τα λόγια της Πρώτης Σκηνής «Αγαπητές κυρίες και κύριοι, θα ήθελα σήμερα να σας συστήσω τη μοίρα του Φάουστ – καλή ή ίσως και κακή».

#### Εικόνες 4-5

Ο ηθοποιός Ζίγκμουντ Μόλικ – έκθεση μέρους του σκηνικού της παράστασης του Γκροτόφσκι, Ποντεντέρα, 2001.



#### Εικ. 4:

Ο Μόλικ, ο οποίος είχε πάρει μέρος στην παράσταση του Δρ. Φάουστους το 1963 ως ηθοποιός εμβόλιμος στο κοινό, στέκεται στην ίδια θέση όπως και τότε. Η δράση του έργου λάμβανε χώρα πάνω στα τραπέζια ενώ γύρω από αυτά καθόταν οι θεατές και κάποιοι ηθοποιοί. Φωτογράφιση: Άννα Μισσοπολινού.





**Εικ. 5:**  
Κοντινότερη άποψη της κορυφής του τραπεζιού όπου φαίνεται το κοστούμι του Φάουστ.  
Φωτογράφιση: Άννα Μισοπολινού.

ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

## Παιχνίδια μνήμης, θεάτρου και ιστορίας: *Η δολοφονία του Μαρά, Travesties*

“Where memory is, theatre is”, «Όπου υπάρχει μνήμη, υπάρχει και θέατρο». Η γνωστή ρήση του Herbert Blau, η οποία συνδέει το θέατρο με τη θύμηση, την ανάμνηση και την «επανάληψη», που κατά τον Marvin Carlson έχει «στοιχειώσει» το θέατρο<sup>1</sup>, μας υπενθυμίζει με κατηγορηματικό τρόπο την άποψη θεωρητικών και πρακτικών του θεάτρου πως «η μνήμη είναι η πηγή, το φαντασικό της τέχνης»<sup>2</sup> και πως τα πάντα σχεδόν στη σκηνή μιλούν για το παρελθόν, είτε αυτό νοείται ως προϊόν μυθοπλασίας, είτε ως αποτέλεσμα επεξεργασίας πραγματικών βιωμάτων ή ιστορικών γεγονότων· άλλωστε η Ιστορία, ο μεγάλος τροφοδότης της τέχνης, τροφοδοτείται με τη σειρά της από τη μνήμη. Θέατρο, Ιστορία και μνήμη με κοινούς τρόπους «αναπαράστασης»<sup>3</sup>, θα αποτελέσουν το αντικείμενο αυτής της ανακοίνωσης η οποία αφορά σε δύο έργα με βάση την Ιστορία, φιλτραρισμένη αφενός από το χρόνο, που αντικαθιστά τη μνήμη με αναμνήσεις<sup>4</sup> και αφετέρου από τα πολλαπλά επίπεδα θεάτρου που αμφισβητούν την όποια ιστορική αλήθεια.

Πρόκειται για το *Η καταδίωξη και δολοφονία του Ζαν-Πωλ Μαρά όπως παίχτηκε από το θεατρικό όμιλο του ασύλου του Σαραντόν υπό τη διεύθυνση του κυρίου ντε Σαντ*, του Peter Weiss, έργο του 1964, και το *Travesties* με τον υπότιτλο *Περπατώντας προς το σταθμό Φινλανδίας μαζί με τον Λένιν* του Tom Stoppard, γραμμένο το 1974. Η ιστορικότητα και θεατρικότητα των δύο έργων υποδηλώνεται ήδη από τον τίτλο τους: τρία πρόσωπα που φέρουν το βάρος διαφορετικών επαναστάσεων, εδραιωμένα στην Ιστορία, παγιωμένα από τις αφηγήσεις της και «ανακυκλωμένα» από την τέχνη – κατά τον προσφιλή όρο του Carlson – επιστρέφουν, στο πρώτο έργο μέσα από μετααφηγήσεις, μιας εγκιβωτισμένης παράστασης, και στο δεύτερο μέσω μιας παρωδίας-διακωμώδησης για μια μερίδα μελετητών ή απομίμησης-μεταμφίεσης για άλλους, του έργου του

---

1 Η ρήση του Blau από το *The Audience* αποτελεί προμετωπίδα στο βιβλίο του Marvin Carlson: *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2001.

2 Ζωή Σαμαρά: *Τα άδύνα του σημείου. Προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σ. 34.

3 Για τη σχέση του θεάτρου με τη μνήμη βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης: «Θεατρική μνήμη, μνημονικοί τόποι στη σύγχρονη ελληνική δραματολογία», υπό δημοσίευση στα πρακτικά του συνεδρίου *Lieux, pratiques et discours de mémoire dans l'identité grecque, chypriote et pontique*, Montpellier, Νοέμβριος 2008.

4 Η μνήμη θα μπορούσε να οριστεί οριακά ως ενθύμηση, κάτι που έρχεται στο νου και συνδέεται με το συναίσθημα, ενώ η ανάμνηση είναι το αποτέλεσμα μιας «μνημονικής» αναζήτησης και ανασύνθεσης, βλ. Paul Ricœur: *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*: Seuil/L'Ordre philosophique, Paris 2000, σ. 4. Το θέμα της μνήμης και η σύνδεσή της με την ανάμνηση, τη λήθη, τη φαντασία, το χρόνο, τον τόπο, το σώμα, την Ιστορία έχει απασχολήσει έντονα τους φιλοσόφους του 20ου αιώνα, ενώ από την αρχαιότητα ήδη ήταν πεδίο ιδιαίτερου ενδιαφέροντος, με σημαντική τη διαφοροποίηση του Αριστοτέλη από τον Πλάτωνα. Μπορεί να μην υπάρχουν αναφορές για τη μελέτη της μνήμης στους προσοκρατικούς φιλοσόφους, δεν λείπουν όμως οι τεχνικές της, καθώς στους αρχαίους χρόνους η μετάδοση της παράδοσης στηρίχθηκε αποκλειστικά σ' αυτήν, βλ. Anne Whitehead: *Memory*, Routledge, London and New York 2009, σσ. 4-5.

Oscar Wilde, *The Important of being Earnest*, *Η σημασία να είσαι σοβαρός*<sup>5</sup>. Και στα δύο έργα η Ιστορία είναι το πλαίσιο για να διεξαχθεί η συζήτηση περί φιλοσοφίας, πολιτικής και τέχνης. Και ενώ τα κείμενα στηρίζονται σε πραγματικά γεγονότα και ντοκουμέντα, αναπαράγοντας συχνά αυτούσια αποσπάσματα λόγων των δραματικών-ιστορικών προσώπων, δεν αναπαριστούν την Ιστορία, δεν μένουν πιστά σ' αυτήν και το σημαντικότερο, αμφισβητείται η εγκυρότητά της καθώς εμπλέκεται το Θέατρο στην Ιστορία και υπερτονίζεται το ψεύδος.

Στο *Μαρά/Σαντ*<sup>6</sup> οι τρόφιμοι του ασύλου φρενοβλαβών του Charenton δίνουν το 1808 – εποχή του Ναπολέοντα – μια παράσταση, γραμμένη και σκηνοθετημένη από τον μαρκήσιο ντε Σαντ, ο οποίος πράγματι υπήρξε τρόφιμος του ιδρύματος από το 1803 έως το 1813, όχι όμως μαζί με τον Μαρά, και έδινε εκεί παραστάσεις, ανοιχτές στην καλή κοινωνία του Παρισιού. Φαινομενικά, θέμα της παράστασης του Σαντ είναι η δολοφονία του Μαρά το 1793 από τη Σαρλότ Κορντέ, στην πραγματικότητα όμως η δολοφονία παρέχει το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα εκτυλιχθεί η φανταστική ιδεολογική αντιπαράθεση των δύο ανδρών, έτσι όπως την έχει συλλάβει ο Σαντ. Για τη Λίλα Μαράκα πρόκειται για τη διαλεκτική της επανάστασης, όπου η αναγκαιότητα της βίας και της καταπίεσης του ατόμου, προς όφελος του συνόλου, εκφρασμένη από τον Μαρά, συγκρούεται με την άρνηση του Σαντ να προδώσει την ιδέα της ατομικής ελευθερίας και να υποτάξει το άτομο στην υπηρεσία της επανάστασης<sup>7</sup>. Το πρώτο επίπεδο εκτυλίσσεται το 1808, με θεατές τους πραγματικούς θεατές της εκάστοτε παράστασης και ταυτόχρονα τους φανταστικούς θεατές του 1808<sup>8</sup>, που υποτίθεται πως παρακολουθούν την παράσταση Σαντ. Σ' αυτές τις δύο κατηγορίες κοινού απευθύνονται οι δύο μεσολαβητές, ο Κουλμέ και ο Παρουσιαστής: ο πρώτος είναι ο διευθυντής του ασύλου, εκπρόσωπος της Αυτοκρατορίας, την οποία προβάλλει και προστατεύει, και μεσάζων ανάμεσα στον Σαντ, τον Παρουσιαστή και τους θεατές του 1808<sup>9</sup>. Ο δεύτερος μεσολαβητής, ο Παρουσιαστής (Τελάλης, στη μετάφραση του Πλωρίτη), μπρεχτικής αισθητικής και μεταθεατρικής λειτουργίας, παρεμβαίνει και στα δύο επίπεδα: παρουσιάζει τους ηθοποιούς-αρρώστους και τους τραγουδιστές-εκπροσώπους του 1808, λύνει τα πρακτικά προβλήματα της παράστασης, απορροφά τους κραδασμούς των διαμαρτυριών του Κουλμέ, τέλος τονίζει τη διαφορά ανάμεσα στο 1793 και το 1808. Ο Manfred Schmeling θεωρεί πως ο Παρουσιαστής σπάει τον τέταρτο τοίχο, διασφαλίζοντας την επαφή σκηνής-πλατείας, και συγκρίνει το ρόλο του με αυτόν του κλασικού Αρλεκίνου, ιδιαίτερα του γερμανού Αρλεκίνου του 18ου αιώνα, καθώς υπενθυμίζει συνεχώς το

5 Η μετάφραση στην ελληνική έκδοση (Δωδώνη, Αθήνα 1979) του *Travesties* είναι *Μεταμφιέσεις*, με τον μεταφραστή Δημ. Παπακωνσταντίνου να πιστεύει πως σκοπός του συγγραφέα δεν ήταν η παρωδία ή διακωμώδηση του έργου του Oscar Wilde από τον Stoppard αλλά η μεταμφίεση, καθώς οι ήρωες ενώ απομακρύνονται από το αρχικό τους περιβάλλον και δρουν με τρόπο ανάρμοστο για την ιστορική ή φιλολογική τους θέση, διατηρούν το γνωστό ιστορικό ή λογοτεχνικό χαρακτήρα τους, δηλαδή ο Λένιν είναι πάντα ο Λένιν, η Γκουεντόλντ είναι πάντα η Γκουεντόλντ είτε σαν ηρωίδα του Wilde, είτε σαν ηρωίδα του Stoppard (σσ. 12-13).

6 Μετάφραση Μάριος Πλωρίτης, Δωδώνη, Αθήνα 1977.

7 Βλ. Λίλα Μαράκα: *Κάφκα, Μπίνκερ, Βίλς, Δοκίμια*, Διογένης, Αθήνα 1977, σ. 120.

8 Οι φανταστικοί θεατές εκπροσωπούνται από την οικογένεια του Κουλμέ.

9 Είναι ξεκάθαρο πως ο Κουλμέ ανήκει στο 1808, καθώς είναι συνομιλητής του Σαντ. Στην παράσταση του Εθνικού Θεάτρου το 2010, η σκηνοθέτις Έφη Θεοδώρου τον μεταφέρει ταυτόχρονα και στο 2010, βάζοντάς τον να λέει στο κινητό τηλέφωνο πως βρίσκεται στο Εθνικό για την παράσταση. Το ότι εμείς οι θεατές του σήμερα ή οι αντίστοιχοι της προηγούμενης του έργου το 1964 βλέπουμε τα γεγονότα του 1808 και 1793 με την τωρινή μας γνώση δεν σημαίνει πως ο ήρωας του 1808 μπορεί ταυτόχρονα να βρίσκεται στο τότε και στο τώρα, εκφράζοντας μάλιστα ενστάσεις για το τότε που δεν θα χρειαζόταν να τις κάνει σαν ήρωας του 2010.

εδώ και τώρα της παράστασης, ιδίως στο τέλος της πρώτης πράξης όπου απευθύνεται ξεκάθαρα στο πραγματικό κοινό της αίθουσας<sup>10</sup>.

Στο πραγματικό, ιστορικό φόντο του Stoppard, μεγάλες μορφές της Ιστορίας, της λογοτεχνίας και της τέχνης συνθέτουν ένα αμάλγαμα αλήθειας και ψέματος, πραγματικότητας και μυθοπλασίας, με την τελευταία να «πνίγει» και να αμφισβητεί ενίοτε την πραγματικότητα. Μια υποσημείωση του *Οδυσσέα* του James Joyce, που αναφέρεται σε πραγματικό πρόσωπο και γεγονότα και ένα θεατρικό έργο του Oscar Wilde, συνθέτουν ένα νέο έργο με δύο χρονικότητες που εναλλάσσονται: το 1974 με τον κεντρικό ήρωα, Χένρυ Καρρ, γερασμένο, στο σπίτι του στη Ζυρίχη, και το 1917 στον ίδιο τόπο, άλλοτε στο σπίτι του ήρωα, νέου και κομψού, και άλλοτε στη δημόσια Βιβλιοθήκη της πόλης, παραμονές της σοβιετικής επανάστασης. Τα πρόσωπα που δεσπόζουν σε αυτήν τη χρονική περίοδο, παρουσιασμένα μέσα από την προβληματική μνήμη του Καρρ, είναι ο Λένιν, ο Τζόνι και ο Τζάρα, και οι τρεις κάτοικοι της Ζυρίχης εκείνη την εποχή. Τζόνι, Τζάρα και Καρρ ενδύονται ταυτόχρονα και τα χαρακτηριστικά των ηρώων του Wilde από το *Η σημασία να είσαι σοβαρός* ενώ οι ουαλντικές Σέσιλ και η Γκουεντόλν επανεμφανίζονται σχεδόν αυτούσιες στο έργο του Stoppard. Πρόκειται για μια περίεργη και πρωτότυπη «mise en abîme» με τους Wilde, Joyce και Stoppard, όπου ο μύθος γίνεται μνήμη, μια μνήμη-λήθη, επιλεκτική, μη αξιόπιστη, ανοικτή σε πολλαπλές ερμηνείες.

Παρόλο που τα δύο έργα δεν είναι ιστορικά, τουλάχιστον με την κλασική σημασία του όρου, δηλαδή την πιστή αναπαράσταση-αναπαραγωγή ενός ιστορικού γεγονότος, θα μπορούσαν ίσως να χαρακτηριστούν ως τέτοια, σύμφωνα με την οπτική του Brean S. Hammond, για τον οποίον πρωταρχικός σκοπός ενός αξιόλογου ιστορικού έργου δεν είναι η αναδημιουργία του παρελθόντος μέσα από μια σειρά tableaux, αλλά η επιλογή γεγονότων που να έχουν κάποια απήχηση τη συγκεκριμένη στιγμή<sup>11</sup>. Οι ποικίλες χρονικότητες στα δύο έργα κινούνται – κυρίως στην περίπτωση του Weiss – προς αυτήν την κατεύθυνση, χρησιμοποιώντας διαφορετικούς τρόπους και αποβλέποντας σ' ένα άλλο αισθητικό αποτέλεσμα. Η ύπαρξη δύο ξεχωριστών κοινών στο *Μαρά/Σαντ* και η έμφαση που δίνεται στην πρόσληψη του έργου, κυρίως με τη μεσολάβηση του Παρουσιαστή και του Κουλιμέ, είναι χαρακτηριστικές. Το φανταστικό κοινό του 1808, γνώρισε την Τρομοκρατία και παρακολουθεί τα γεγονότα που έζησε μέσα από την εκδοχή μιας παράστασης τρελών, υποταγμένων κυρίως στις ανάγκες του σώματός τους παρά σ' αυτές του κειμένου, γραμμένου από ένα εκκεντρικό μυαλό. Το πραγματικό κοινό του 1964, όπως και των κατοπινών παραστάσεων, περισσότερο ενημερωμένο από αυτό του 1808, γνωρίζει το τέλος της ναπολεό-

10 Βλ. Manfred Schmeling: *Métathéâtre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Lettres Modernes, Paris 1982, σ. 14. Όσον αφορά στον Αρλεκίνο, στη Γαλλία, όπως και στη Γερμανία του 18ου αιώνα, ο Αρλεκίνος εκφράζει τις διαθέσεις παρωδίας του συγγραφέα, με τη διαφορά πως στη Γερμανία ξεπερνά το ρόλο του μπουφόου, γίνεται κριτικός, πλησιάζοντας στο πνεύμα του διαφωτισμού και εναντιώνεται στο απολυταρχικό και αριστοκρατικό ιδεώδες, καταδικάζοντας τόσο τα πολιτιστικά, όσο και τα κοινωνικά και πολιτικά ήθη, βλ. *στο ίδιο*, σ. 29.

11 Βλ. Brean S. Hammond: «Is everything history?» Churchill, Barker, and the Modern History Play», *Comparative Drama*, vol. 41, no 1 (άνοιξη 2007), σ. 13. Τα έργα που εξετάζουμε βρίσκονται πολύ μακριά από την αισθητική του ιστορικού δράματος και η σχέση τους με το παρόν δεν έχει σκοπό την ενδυνάμωση ενός αισθήματος ταυτότητας ή εθνικής αλληλεγγύης, ούτε συγγέεται με τη συντήρηση μιας εσωτερικής εθνικής μνήμης. Για το ρόλο και τη χρήση της Ιστορίας στο θέατρο το 19ο αιώνα, και ιδίως την απήχηση της γαλλικής επανάστασης βλ. Jean-Jacques Roubine: *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Armand Colin, Paris 1998, σσ. 73-84. Για τη σχέση διάδρασης παρόντος-παρελθόντος στο σύγχρονο θέατρο και τη σχέση της Ιστορίας στη δραματολογία κυρίως του 1960, 1970 βλ. Jean-Pierre Sarrazac: *L'avenir du drame*, Circé/Poche, Paris 1999, σσ. 164-174 και 182-191.

ντειας εποχής, με τη συντριβή του Αυτοκράτορα, επτά χρόνια μετά την υποτιθέμενη παράσταση του αούλου, στο τέλος της οποίας αποθεώνεται ο Ναπολέων, και μπορεί να ερμηνεύσει διαφορετικά τις αντιπαράθεσεις περί επανάστασης Μαρά-Σαντ, ενώ το λάιτ μοτίβ του Χορού

*Μαρά, τι βγήκε από την επανάσταση;*

*Μαρά, δεν περιμένουμε άλλη ανάσταση.*

*Μαρά, είμαστε ακόμα όλοι φτωχοί,*

*θέλουμε να 'ρθει τώρα η αλλαγή. (30, 92)*

παραμένει πάντα επίκαιρο. Το έργο, σύμφωνα κυρίως με γερμανούς μελετητές, αντανακλά έντονα τη δεκαετία του '60 με την ιδεολογική αύρα της επανάστασης να εξαπλώνεται ορμητικά και να σβήνει προς το τέλος της δεκαετίας [με τον Μάη του '68] την παγωμένη ιδεολογία του ψυχρού πολέμου. Με αυτήν τη λογική, το εγκιβωτισμένο έργο δεν είναι αυτοσκοπός, αλλά εξυπηρετεί τη διαλεκτική αντιπαράθεση παρόντος-παρελθόντος<sup>12</sup>. Και στο *Travesties* η ιστορία της σοβιετικής επανάστασης δίνεται με το βλέμμα στραμμένο στο παρόν· η αστικοποίηση της εργατικής τάξης στη Δυτική Ευρώπη τη δεκαετία του '60 και '70 είναι γεγονός και η Ανατολική Ευρώπη μιλά για συνθηκολόγηση με το κεφάλαιο. Η βιβλιοθηκάριος Σέσιλ, πνευματικό τέκνο του Λένιν, αναλύοντας τις απόψεις του Μαρξ λέει πως οι δυτικοί εργάτες δουλεύουν για την καταστροφή τους. Δεν ξέρουμε αν ο συγγραφέας επισημαίνει την αλλοτρίωση και αφομοίωση του εργάτη από τον καπιταλισμό ή αν πιστεύει πως με τη βελτίωση της ζωής του δεν επιβεβαιώθηκαν οι προβλέψεις του Μαρξ, αφού ο εργάτης της Δύσης προτίμησε το προσωπικό του συμφέρον από το παγκόσμιο.

Για τους περισσότερους ιστορικούς προέχει σήμερα η σχέση παρόντος-παρελθόντος, τα ίχνη που το παρελθόν αφήνει στο παρόν και τα συμπεράσματα που μπορούμε να εξαγάγουμε. Με το τέλος των μεγάλων «αφηγήσεων», που χαρακτηρίζει τη μεταμοντέρνα εποχή, έχει χαθεί η παλιά έννοια της Ιστορίας ως πηγή σοφίας, και η Ιστορία μελετάται πλέον σε σχέση με το κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον. Το παρελθόν ερευνάται για τις δυνατότητες ερμηνειών που προσφέρει, και καθώς δεν υπάρχει μία Ιστορία, υπάρχουν πιθανές αφηγηματικές αναπαραστάσεις της<sup>13</sup>, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το θέατρο, ακόμη και το κλασικό, αφού η παράσταση είναι πάντα μία εκδοχή.

Η Ιστορία στα δύο έργα εμφανίζεται αποδομημένη λόγω της κατακερματισμένης δομής και του έντονα μετααφηγηματικού χαρακτήρα των κειμένων. Ως μετααφηγήσεις νοούνται εδώ οι αφηγήσεις δευτέρου βαθμού που κυριαρχούν στα έργα, στον Weiss το κείμενο της εγκιβωτισμένης παράστασης που παρουσιάζει την Ιστορία ή έστω μια εκδοχή της και στον Stoppard το έργο του Wilde<sup>14</sup>, ενώ οι συγγραφείς κρατούν αποστάσεις από αυτές και δεν παίρνουν θέση. Ο Weiss, επισημαίνει η Λίλα Μαράκα, «δημιούργησε δύο ισοδύναμους διαλεκτικά αντίθετους πόλους, για να δείξει το αδιέξοδο και των δύο θέσεων»<sup>15</sup>, αργότερα βέβαια, από τη θέση του αμέτοχου παρατηρητή θα μεταπηδήσει στη στράτευση, η οποία ίσως πρωτοεμφανίζεται

12 Βλ. M. Schmeling: *ό.π.*, σσ. 82-83 και Μάρτιν Έσολιν: *Πέρα από το παράλογο*, Εγνατία, χ.τ., χ.χ. σσ. 207- 210.

13 Βλ. Alun Munslow: *Deconstructing History*, Routledge, London and New York 1997, σσ. 1, 16.

14 Θα πρέπει να διακρίνουμε τις συγκεκριμένες μετααφηγήσεις από τις οι μετα-αφηγήσεις του Jean-François Lyotard, έντονες τον 18ο και 19ο αιώνα, τις κυρίαρχες δηλαδή αφηγήσεις που στηρίζουν, προστατεύουν και νομιμοποιούν τη γνώση, είτε την επιστημονική είτε την ιστορική. Βλ. *στο ίδιο*, σσ. 14-16. Παρ' όλα αυτά, η έννοια της Ιστορίας στα έργα μας μοιάζει να βρίσκεται στο πνεύμα του γάλλου φιλοσόφου, σύμφωνα με τον οποίο η μεταμοντέρνα εποχή είναι δόσπιση στις μετα-αφηγήσεις, γι' αυτό και οι συγγραφείς μας δεν παίρνουν θέση.

15 Λ. Μαράκα: *Κάφκα, Μπίκνερ, Βάις, ό.π.*, σ. 118.

έμμεσα στη *Δολοφονία του Μαρά*, με τον επαναστάτη να προεικονίζει τη θέση του στρατευμένου συγγραφέα και τον Σαντ να παραπέμπει στον Weiss της ουδετερότητας<sup>16</sup>.

Η αταξία χαρακτηρίζει τον τρόπο παρουσίασης της Ιστορίας στα δύο έργα. Στο *Μαρά/Σαντ*, μέσα από την αταξία μιας παράστασης τρελών, έχουμε μια εκδοχή της Ιστορίας που θα μπορούσε να εκληφθεί σαν παρωδία. Στον Stoppard η Ιστορία παρουσιάζεται μέσα από την αταξία της μνήμης του Karr, που ανακατεύει τη θεωρία του μαρξισμού, τη σοβιετική επανάσταση, το κίνημα του ντανταϊσμού με μια παράσταση του Oscar Wilde, σκηνοθετημένη από τον James Joyce, στην οποία ο Karr πρωταγωνιστούσε. Είναι εκπληκτικό με ποιο τρόπο ο συγγραφέας, μέσα από προβληματικές διεργασίες μνήμης, δίνει το θεωρητικό κομμάτι του μαρξισμού και την επανάσταση με ένα έργο ελαφρύ, δίνοντας την εντύπωση δύο διαφορετικών ειδών θεάτρου μέσα στο ίδιο έργο, ενός στρατευμένου και ενός αστικού. Στο *Travesties*, τα λάθη, η παραποίηση της Ιστορίας και της ιστορίας των αληθινών προσώπων, η επανάληψη σκηνών με διαφορετικό ύφος, συνήθως παρωδίας, συνηγορούν στο χαρακτηρισμό του έργου σαν «παιχνίδι θεάτρου, Ιστορίας και μνήμης».

Μνήμη και θέατρο, όπως ήδη ειπώθηκε, εκδηλώνονται με κοινούς τρόπους. Οι τρεις μνημονικοί τρόποι του Casey, υπενθύμιση (reminding), ενθύμιση (reminiscing), αναγνώριση (recognizing) χαρακτηρίζουν γενικότερα τη θεατρική πράξη και ειδικότερα τα έργα που εξετάζουμε. Η «υπενθύμιση» στοχεύει στην προστασία από τη λήθη. Η «ενθύμιση» ζωντανεύει το παρελθόν με τη μνήμη του ενός να ξυπνά τη μνήμη του άλλου. Η «αναγνώριση» ανασύρει κάτι από το παρελθόν και το μεταφέρει στο παρόν, είναι δηλαδή μία γνώση με αναδρομική φορά<sup>17</sup>. Η μνήμη είναι τόσο ατομική όσο και συλλογική υπόθεση, αφού έχει ανάγκη τους άλλους<sup>18</sup>. Ο Κουλμέ χρειάζεται τον Σαντ και τους αρρώστους του για να θυμίσει την επανάσταση και να τη συνδέσει με το παρόν, ώστε να προβληθεί η Αυτοκρατορία στο κοινό του, ο Karr έχει ανάγκη τις αναμνήσεις από τον Τζόνι και τον Λένιν, για να δημιουργήσει ένα λαμπρό παρελθόν. «Για να ανακαλέσεις το παρελθόν μέσα από εικόνες πρέπει να απομακρυνθείς από τη δράση του παρόντος, πρέπει να μπορείς να εκτιμήσεις το άχρηστο, πρέπει να θέλεις να ονειρευθείς» γράφει ο Henri Bergson<sup>19</sup>. Το θέατρο χρησιμοποιεί ζωντανές εικόνες για να αναπαραστήσει το παρελθόν, ενεργοποιεί μνήμη και αναμνήσεις, βρίσκει συχνά την ουσία στο περιττό και στοχεύει στο «όνειρο». Στο θέατρο μνήμης «η σκηνή συχνά μεταμορφώνεται με διάφορα τεχνάσματα: χρόνου –με την εισβολή του παρελθόντος στο παρόν– και χώρου –όταν το εδώ στοιχειώνεται από το αλλού– προκαλώντας τις μεταμορφώσεις των ηρώων»<sup>20</sup>. Ο Karr μεταμορφώνεται ηλικιακά με τη βοήθεια κάποιου ρούχου, όχι περούκας ούτε γενιάδας, κυρίως όμως με την αλλαγή φωνής και ίσως του φωτισμού, για να ζωντανέψει το παρελθόν του, στη σκιά τριών γιγάντων, μέσω των οποίων επιβεβαιώνει τη δική του ύπαρξη. «Η μνήμη αποτελεί μια “εσωτερική θέαση” του παρελθόντος, χωρίς να αποκλείει την προσωπική ανάμειξη και τη συναισθηματική φόρτιση, ενώ η ιστορία οφείλει να συγκροτεί μια “εξωτερική” θέαση

16 Βλ. Α. Μαράκα: *Θέατρο και δράμα. Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, Πολύτροπον/Δράμα και Δρώμενα, Αθήνα 2005, σσ. 198, 218.

17 Βλ. Paul Ricœur: *ό.π.*, σσ. 46-47.

18 Πρόκειται για τη θεωρία του Maurice Halbwachs. Βλ. *στο ίδιο*, σσ. 147, 151. Για τον Halbwachs, η συλλογική μνήμη είναι κυρίως ανακατασκευή του παρελθόντος, υπό το πρίσμα του παρόντος.

19 Στο *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Αναφέρεται από Paul Ricœur: *ό.π.*, σ. 31.

20 Αφροδίτη Σιβετίδου: «Théâtre de la mémoire et écriture spéculaire», στο Aphr. Sivetidou, Ath. Tsatsakou: *Le verbe et la scène. Travaux sur la littérature et le théâtre en l'honneur de Zoé Samara*, Honoré Champion, Paris 2005, σ. 341.

του παρελθόντος και να διατηρεί αποστάσεις από το εκάστοτε αντικείμενό της»<sup>21</sup>. Ο Καρρ προσπαθεί να δει, να θυμηθεί το παρελθόν του μέσα από μια καθαρά υποκειμενική και συναισθηματική οπτική, γι' αυτό το συγγέει με το παρόν<sup>22</sup>. Επιπλέον δεν έχει *μία* μνήμη για το ίδιο γεγονός, αλλά πολλές και αντικρουόμενες, έτσι που γίνεται αναξιόπιστος ως «αφηγητής-μάρτυρας» της Ιστορίας.

Οι πολλαπλές μνήμες στο έργο πνίγουν το παρόν<sup>23</sup>, ενώ ταυτόχρονα καταβάλλεται μεγάλη προσπάθεια για τη συντήρησή τους, σε σημείο να αναρωτιόμαστε αν πρόκειται πράγματι για μνήμη ή για λήθη. Φυσικά «όπου υπάρχει λήθη, εκεί υπάρχει και ίχνος-σημάδι [πραγματικότητας]»<sup>24</sup>, που σημαίνει πως η λήθη είναι αποδεικτικό στοιχείο του ότι κάτι έγινε ή υπήρξε. Καθώς το θέατρο, ως εχθρός της λήθης συντηρεί τη μνήμη, ίσως θα ήταν χρήσιμο να εξετάζαμε στα κείμενα τον τόπο δράσης ως χώρο μνήμης: ένα άσυλο τρελών στο *Maqál/Savt* και μια Βιβλιοθήκη – κυρίως – στο *Travesties*. Στην περίπτωση του ασύλου έχουμε έναν πραγματικό, λειτουργικό τόπο, που σχεδιάστηκε από την κοινωνία, αποτελεί ένα είδος αντί-θεσης, όπου οι πραγματικές θέσεις της κοινωνίας αντιπροσωπεύονται μέσα στο άσυλο, αμφισβητούνται και ανατρέπονται, βάσει της δράσης του έργου, έχουμε δηλαδή μια ετεροτοπία, που σε αυτήν την περίπτωση συνιστά μία ετεροτοπία απόκλισης, αφού εκεί τοποθετούνται άτομα με αποκλίνουσα συμπεριφορά σε σχέση με το μέσο όρο<sup>25</sup>. Η θεατρική σκηνή μοιάζει κατ' αρχήν με «ετεροτοπία απόκλισης», κατά την άποψη του Γ. Πεφάνη, καθώς λόγω του ενδιαφέροντος συγγραφέων και σκηνοθετών για θέματα οικονομικής, σεξουαλικής, ψυχικής ή ηλικιακής απόκλισης αναπαριστά ανάλογους τόπους και άτομα<sup>26</sup>. Οι ετεροτοπίες συνδέονται συχνά με τμήματα χρόνου, που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε ετεροχρονίες· η ετεροτοπία λειτουργεί απόλυτα όταν οι άνθρωποι βρίσκονται σε πλήρη ρήξη με τον παραδοσιακό τους χρόνο, όπως στην περίπτωση του Καρρ, αλλά και των ασθενών του ασύλου που αναγκάζονται να βιώσουν δύο διαφορετικούς χρόνους και τόπους, παραβιάζοντας τη δική τους αντίληψη για το χώρο και το χρόνο. Ετεροτοπία και ετεροχρονία αλληλοοργανώνονται με σύνθετο τρόπο. Η Βιβλιοθήκη, στη δεύτερη περίπτωση, είναι ετεροτοπία του επ' αόριστον συσσωρευμένου χρόνου, σύμφωνα με τον Michel Foucault<sup>27</sup> και ταυτόχρονα τόπος συλλογικής μνήμης για τον Pierre Nora. Για το Γάλλο στοχαστή των μνημονικών τόπων, η κυριαρχία των αρχείων και της «μνήμης του χαρτιού» καθιστά τη μνήμη ύλη (*matérialisation de la mémoire*)<sup>28</sup> και ίσως θα μπορούσαμε να αναρωτηθούμε μήπως αυτή η διεργασία αποτελεί την καρδιά της θεατρικής πράξης, με τη μνήμη να «υλοποιείται» στη σκηνή, δίνοντας υλική υπόσταση στα «φαντάσματα» του παρελθόντος, είτε αυτά αφορούν το κείμενο

21 Γιώργος Π. Πεφάνης: «Θεατρική μνήμη», ό.π., σ. 3. Ο μελετητής αναφέρεται στη συλλογική μνήμη του Maurice Halbwachs που ταιριάζει στην περίπτωση του Καρρ.

22 Η (συλλογική) μνήμη περιορίζει την εμβέλεια της στα όρια ζωής μιας ομάδας, δεν διαιρεί τίποτε και δεν διακρίνει το παρόν από το παρελθόν. Βλ. *στο ίδιο*.

23 Η Anne Whitehead, στηριζόμενη στους Freud, Bergson, Proust, παρατηρεί πως στις αρχές του 20ου αιώνα κυριαρχεί η «παθολογική μνήμη». Υπάρχει τόσο πολύ μνήμη που συντρίβει το παρόν, ενώ στο πρώτο μισό του αιώνα, ατομική και συλλογική μνήμη βρίσκονται σε αντιπαλότητα αν και δεν ήταν τόσο αντίθετες όσο αρχικά έμοιαζαν. Βλ. *ό.π.*, σσ. 7-8.

24 Paul Ricœur: *ό.π.*, σ. 374.

25 Βλ. Michel Foucault: «Des espaces autres» στο *Dits et écrits*, t. IV 1980-1988, Gallimard, Paris 1994, σ. 755-757.

26 Βλ. Γ. Π. Πεφάνης: «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια φουκωϊκή ανάγνωση της θεατρικής σκηνης», *Παράβασις*, τχ. 10, σ. 240.

27 Βλ. M. Foucault: *ό.π.*, σ. 759.

28 Βλ. Paul Ricœur: *ό.π.*, σ. 525.

με τα υπο-κείμενά του, είτε προηγούμενες παραστάσεις, είτε ακόμη ηθοποιούς σε ίδιους ή διαφορετικούς ρόλους είτε τέλος την ίδια την τέχνη<sup>29</sup>. Και τα δύο έργα, ολοκληρωτικά δομημένα με «ανακυκλωμένα» υλικά, φροντίζουν ώστε η αναπαράστασή τους να φέρει τη σφραγίδα της επανάχρησης, της επανεξιτόρησης, όχι μόνο στο κείμενο, αλλά και στην παράστασή του: ο φόνος στον Μαρά ολοκληρώνεται με ένα ηρωικό tableau vivant που αναπαριστά τον κλασικό πίνακα του David που τιτλοφορείται «Ο θάνατος του Μαρά», ενώ ο Stoppard θέλει τον Λένιν στην ομιλία του να μοιάζει πιστά στη γνωστή του φωτογραφία από την Κόκκινη Πλατεία, τον Μάιο του 1920 – «λίγο φαλακρός, με γένια, κι ένα κοστούμι τρουά-πιες» (131). Μήπως πρόκειται για μια προσπάθεια ακύρωσης του ψέματος της παράστασης, ένα είδος επιβεβαίωσης της καταγεγραμμένης, επίσημης Ιστορίας με την εγκυρότητα που προσφέρει η τέχνη της σταθερής απεικόνισης, η ζωγραφική και η φωτογραφία, σε αντίθεση με το εφήμερο του θεάτρου; Για μια νίκη των εικαστικών έναντι των παραστατικών τεχνών; Ή για ένα κλείσιμο του ματιού που λέει ότι δεν υπάρχει μεγαλύτερη αυταπάτη από τη βεβαιότητα της μιας και μοναδικής αλήθειας, ότι υπάρχουν τόσες Ιστορίες και μνήμες όσες και παραστάσεις;

---

29 Βλ. σχετικά M. Carlson: *ό.π.*.





ΠΕΤΡΟΣ ΒΡΑΧΙΩΤΗΣ

## Οι Πέρσες του Αισχύλου από το Εθνικό Θέατρο και το Θίασο Εξορίστων του Άη Στράτη

### *Η τραγωδία των Νικητών και των Ηττημένων στον Εμφύλιο Πόλεμο.*

Ο πόλεμος έχει νικητές και ηττημένους. Ο εμφύλιος πόλεμος έχει μόνο ηττημένους, γιατί οι πληγές που αφήνει εκατέρωθεν είναι βαθύτατες και αργούν να επουλωθούν. Όμοια με τον εμφύλιο πόλεμο, οι συγκρούσεις στην αρχαία τραγωδία έχουν κι αυτές «τους ηττημένους που είναι ηττημένοι και τους νικητές που είναι κι αυτοί ηττημένοι».<sup>1</sup> Και στις δύο περιπτώσεις οι έννοιες «νίκη» και «ήττα» είναι συγκεχυμένες και μπορούν να έχουν πολλές ερμηνείες. Πριν από εξήντα χρόνια, η Ελλάδα βίωσε την πικρή εμπειρία ενός σκληρού Εμφυλίου του οποίου την αρχή και το τέλος του σηματοδότησαν δύο παραστάσεις των *Περσών* του Αισχύλου. Η πρώτη από το Εθνικό Θέατρο τον Οκτώβριο του 1946 και η δεύτερη από το Θίασο Εξορίστων του Άη Στράτη το Σεπτέμβριο του 1951.

Παρά τη χρονική απόσταση που χωρίζει τις δύο παραστάσεις των *Περσών*, θα επιχειρήσω μια προσέγγισή τους ως αντιπαράθεση των αντιπάλων παρατάξεων του Εμφυλίου σε ιδεολογικό και καλλιτεχνικό επίπεδο. Ο Εμφύλιος Πόλεμος, η ένοπλη σύγκρουση του Εθνικού Στρατού με τον αντάρτικο «Δημοκρατικό Στρατό» άρχισε επίσημα την ημέρα των βουλευτικών εκλογών του 1946. Το εκλογικό αποτέλεσμα έδειξε συντριπτική νίκη της εθνικόφρονος παράταξης μιας και το ΚΚΕ είχε αποφασίσει να απέχει καταγγέλλοντας το κλίμα τρομοκρατίας που είχε επιβληθεί μετά τα Δεκεμβριανά και τη Συμφωνία της Βάρκιζας. Το 1946, την οργάνωση και ανασυγκρότηση της κρατικής σκηνης ανέλαβε ο καταξιωμένος Δημήτρης Ροντήρης. Απόλυτα εξαρτώμενο από την Κυβέρνηση, το Εθνικό Θέατρο απομάκρυνε από τις τάξεις του τούς καλλιτέχνες αριστερών πολιτικών φρονημάτων. Έτσι, σύμφωνα με την εφημερίδα «Ελεύθερη Ελλάδα», «δεν ήταν πια θέατρο Εθνικό, αλλά θέατρο των νόθων εκλογών, κομματικό περίπτερο μιας απερίγραπτης φανλοκρατικής ολιγαρχίας».<sup>2</sup>

Στις 27 Οκτωβρίου 1946, παραμονή της εθνικής επετείου, το Εθνικό Θέατρο παρουσίασε τους *Πέρσες*, ένα έργο που είχε ξαναπαίξει τους πρώτους μήνες<sup>3</sup> του ελληνοϊταλικού πολέμου. Όμοια με την παγκόσμια πρεμιέρα του το 472 π.Χ., δηλαδή οκτώ χρόνια μετά το θρίαμβο στη ναυμαχία της Σαλαμίνας, το έργο ανέβαινε έξι χρόνια μετά τη νέα ελληνική νίκη στον Πόλεμο του 1940. Παραθέτω από την εφημερίδα «Εστία»:

1 Walton, J. Michael. *Hit or Myth: The Greeks and Irish Drama*. Στον τόμο: Marianne McDonald και J. Michael Walton (επιμ.). "Irish Versions of Greek Tragedy". London: Methuen, 2002, σσ. 3-36.

2 Λεκατοσάς, Παναγής Γ. *Η παράσταση των «Περσών» του Αισχύλου στην Εθνική Σκηνή*. «Ελεύθερη Ελλάδα: Απογευματινή εφημερίδα, όργανο του πολιτικού Συνασπισμού των κομμάτων του ΕΑΜ». Χρόνος Β', περ. Β', αρ. 648, 30 Οκτ. 1946, σ. 2, στ. 4η-6η

3 Οι *Πέρσες* ανέβηκαν για πρώτη φορά σε σκηνοθεσία Ροντήρη τον Οκτώβριο του 1939 και επανελήφθησαν το Νοέμβριο του 1940.

«Με βαθύτατη συγκίνηση οι σημερινοί Αθηναίοι ανακαλύπτουν πόσο μετά δύσμιση χιλιάδες έτη ευρίσκονται κοντά στους προγόνους των, πόσον η χαρά και η υπερηφάνεια εκείνων ομοιάζει με τη χαρά και την υπερηφάνεια την δικήν των. Ακόμη και οι λέξεις με τις οποίες οι Πέρσες, πριν μάθουν την πανωλεθρία τους, υμνοούν την ακαταμάχητη δύναμη του στρατού τους υπενθυμίζουν καταπληκτικά τα λόγια μερικών Ιταλών στρατηγών».<sup>4</sup>

Στο ίδιο κλίμα και ο Στρατής Μυριβήλης, αντιπρόεδρος τότε του Εθνικού Θεάτρου, που έκανε ακόμα έναν παραλληλισμό μέσα στα εμφυλιοπολεμικά συμφραζόμενα. Διαβάζουμε στο άρθρο του «Η Χαρά της Φυλής» στην εφημερίδα «Ελληνικόν Αίμα»:

«Και μείς κάναμε τη Σαλαμίνα μας. Και μείς νιώσαμε την ίδια περηφάνια. Αλλά δεν έχουμε σήμερα ακόμα τη γαλήνη των Αθηναίων όταν έβλεπαν το έργο που παίζει σήμερα το Εθνικό Θέατρο. Δεν την έχουμε γιατί ο Πέρσης είναι πάλι έξω από τις πύλες της Ελλάδας, και εμείς πρέπει να παραφυλάμε άγρυπνοι πάνω στις επάλξεις της λευτεριάς μας που κινδυνεύει. Ο Ελληνικός λαός δεν έγραψε ακόμα τους «Πέρσες» του».<sup>5</sup>

Ο Μυριβήλης, διαπρύσιος εχθρός της κομμουνιστικής ιδεολογίας, έδινε ξεκάθαρο πολιτικό νόημα στην παράσταση, υπαινισσόμενος πως οι αντάρτες του ΔΣΕ ήταν οι σύγχρονοι «Πέρσες» που απειλούσαν την Ελλάδα.

Όσοι κριτικοί εστίασαν στην παράσταση (φωτ. 1) ως καλλιτεχνική δημιουργία τη βρήκαν μάλλον μέτρια, αν όχι κακή. Σύμφωνα με τον Μάρκο Αυγέρη «εξελίχθηκε με την ακρίβεια ωρολογιακού μηχανισμού και έδωσε ένα σύνολο στατικό και μονότονο, χωρίς έκφραση. Οι κινήσεις του χορού ήταν κρύες φιγούρες, χωρίς νόημα και οι μνημειακοί όγκοι της σκηνογραφίας έδιναν περισσότερο την εντύπωση της αδειοσύνης, παρά του μεγαλείου που επεδίωκε ο σκηνογράφος».<sup>6</sup> Στο ίδιο κλίμα και η «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση»: «Ένα πνεύμα στεγνής μηχανικής εκφράσεως κυριαρχούσε παντού. Η «πάροδος» έγινε χωρίς λόγο, και η απαγγελία των στίχων άρχισε αφού ο τραγικός χορός παρατάχθηκε στη σκηνή, ακριβώς όπως γινόταν άλλοτε με τα «κόρα» των επαρχιακών μελοδραμάτων».<sup>7</sup> Για τον Καραγάτση η παράσταση ήταν ένα συνονθύλευμα σκηνοθετικών αυθαιρεσιών του Ροντήρη<sup>8</sup> ενώ σύμφωνα με τον Πλωρίτη δεν είχε να προσφέρει «καμιά νέα λύση στα προβλήματα της Τραγωδίας».<sup>9</sup> Αλλά και η απόδοση των ηθοποιών χαρακτηρίστηκε μέτρια. Εξαιρέση φαίνεται να αποτέλεσε ο Μάνος Κατράκης (φωτ. 2), στο ρόλο του Ξέρξη, με τον οποίον «η σκηνή πήρε κάποια ζωή».<sup>10</sup>

4 Ω. Η πρώτη του «Εθνικού». «Εστία», έτος ΝΒ', αρ. 19687, Αθήνα, 28 Οκτ. 1946, σ. 1, στ. 4η-5η (Επίτιτλος: Από το θέατρον)

5 Μυριβήλης, Στρατής. *Η χαρά της Φυλής*. «Ελληνικόν Αίμα: Η αρχαιότερα εφημερίς του μετώπου της Εθνικής Αντιστάσεως». Έτος Ε', αρ. φ. 675, 10 Νοεμ. 1946, σ. 3, στ. 1η και σ. 6, στ. 8η (Επίτιτλος: Τέχνη και Θέατρο).

6 Αυγέρης, Μάρκος. *Εθνικό Θέατρο: οι «Πέρσες» του Αισχύλου. Ριζοσπάστης*, χρόνος 30ος, αρ. φ. 9901, 30 Οκτ. 1946, σ. 2, στ. 1η-2η.

7 Γεωργίου, Ι. *Αισχύλου «Πέρσαι», Σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη*. «Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», τόμ. Β', αρ. 9, Νοέμ. 1946, σ. 303

8 Καραγάτσης, Μ. *Οι «Πέρσαι» του Αισχύλου*. «Βραδυνή», έτος 23ο, αρ. 526 (8128), 2 Νοεμ. 1946, σ. 2, στ. 1η (Α' μέρος) και αρ. 527 (8129), 4 Νοεμ. 1946, σ. 2, στ. 1η (Β' μέρος).

9 Πλωρίτης, Μάριος. *Οι Πέρσες του Αισχύλου στο Εθνικό Θέατρο*. «Ελευθερία», περ. Β', αρ. 661, 31 Οκτ. 1946, σ. 2, στ. 7η-8η (Επίτιτλος: Το Θέατρο και η Ζωή).

10 Αυγέρης (ό.π.).

Οι εφημερίδες της Αριστεράς συνέδεσαν την αποτυχία της παράστασης με την πολιτική κατάσταση που επικρατούσε στη χώρα για δύο, κυρίως, λόγους: Πρώτον, γιατί το Εθνικό Θέατρο είχε απολύσει τα καλύτερα στελέχη του και, δεύτερον, διότι πρόθεση των διοικούντων του ήταν η πολιτική και ιστορική καπήλευση του νοήματος της τραγωδίας. Διαβάζουμε σχετικά στην «Ελεύθερη Ελλάδα». Συντάκτης του άρθρου ο Παναγής Λεκατσάς:

*«Το έργο αυτό δοξολογούσε τη νίκη της δημοκρατικής Ελλάδας εναντίον του Περσικού δεσποτισμού και δεν το ανέβασαν τότε οι δοσίλογοι του πολέμου εκείνου –γιατί όσοι πρόφθασαν να γλυτώσουν το λιθοβολισμό είχαν φύγει για πάντα εκπατρισμένοι. Την ώρα που ο χορός χτυπούσε τη γη καλώντας την ψυχή του Δαρείου, οι θεατές έβλεπαν ν' αναθρόσκουν οι σκιές των αναπήρων της Αλβανίας που επειδή δεν είχαν πόδια για να σταθούν, τα τάγματα Ασφαλείας τους κρεμούσαν από τις μασχάλες για να τους τουφεκίσουν. Τί φρόνημα θα μπορούσε να εμπνυχώσει, να δώσει ενότητα και ανάταση Ήθους και Λόγου στο έργο; Γενικά θεωρώ την παράσταση τούτη από μια εθνική σκηνή σα λάθος».*<sup>11</sup>

Το καλοκαίρι του 1947 το Εθνικό περιοδεύει με τους *Πέρσες* στη Ρόδο, την Κύπρο και την Αλεξάνδρεια. Οι παραστάσεις στη Ρόδο, στα πλαίσια του εορτασμού για την προσάρτηση των Δωδεκανήσων στην Ελλάδα, και έγιναν δεκτες με ενθουσιασμό.<sup>12</sup> Στην Κύπρο, ωστόσο, η υποδοχή του Τύπου ήταν επιφυλακτική.<sup>13</sup> Ο Μυριβήλης, που ακολουθούσε το κλιμάκιο του Εθνικού, προλόγισε την πρεμιέρα στη Λευκωσία διαβάζοντας το κείμενο που είχε δημοσιεύσει τον προηγούμενο χρόνο στο «Ελληνικόν Αίμα» και προκάλεσε τις διαμαρτυρίες των αριστερών εφημερίδων. Σύμφωνα με την εφημερίδα «Δημοκράτης» (20 Ιουλ. 1947) «με τους υπαινιγμούς του ο Μυριβήλης υπέβαλλε στο θεατή ότι στο πρόσωπο του κάθε Πέρση θα έπρεπε να βλέπει και έναν Έλληνα αντάρτη ή έναν Ρώσο... επιδρομέα».<sup>14</sup> Την προηγούμενη μέρα, η ίδια εφημερίδα κατηγορούσε τον Μυριβήλη θεωρώντας ότι «εργάζεται πίσω από τη μάσκα του πνευματικού καθοδηγητή» και διατύπωνε την ανάγκη για μια διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο Εθνικό Θέατρο και τον αντιπρόεδρό του.<sup>15</sup>

Όμως οι *Πέρσες* διατηρήθηκαν στο δραματολόγιο του Εθνικού και το 1948, και μάλιστα ξαναπαίχτηκαν την παραμονή της 28ης Οκτωβρίου. Έτσι, η τραγωδία αντιμετωπίστηκε ως πατριωτικό δράμα που εξυμνεί το «ηρωικό πεπρωμένο» της ελληνικής φυλής μολοντί ο Αισχύλος δεν την είχε γράψει με πολιτικό αντικειμενικό σκοπό.<sup>16</sup>

Το στρατιωτικό σκέλος του Εμφυλίου έληξε το 1949 με τη νίκη του Εθνικού Στρατού. Οι ηττημένοι αντάρτες που συνελήφθησαν και αρνήθηκαν να υπογράψουν δηλώσεις μετανοίας

11 Λεκατσάς (ό.π.).

12 Στις 11 Ιουλ. 1947 σε κλειστό θέατρο της Ρόδου και στις 12 Ιουλ. 1947 στο αρχαίο θέατρο της πόλης (βλ. Μαμάκης, Αχιλλέας. *Τα Θεατρικά Νέα: Εικονογραφημένα*. «Το Έθνος», έτος 34ο, αρ. 10.264, σ. 2, στ. 4η).

13 Πρώτη παράσταση στο κινηματοθέατρο «Μαγικό Παλάτι» της Λευκωσίας (17 Ιουλ. 1947). Ακολούθησαν τρεις ακόμα παραστάσεις στην Αμμόχωστο (24 Ιουλίου), στις Πλάτρες (3 Αυγούστου) και στη Λεμεσό (4 Αυγούστου). Στη συνέχεια ο θίασος αναχώρησε για την Αλεξάνδρεια της Αιγύπτου όπου συνέχισε την περιοδεία του με τους *Πέρσες* και άλλα έργα (βλ. Ψηφιακό Αρχείο Εθνικού Θεάτρου, ό.π.).

14 Εφημερος. *Πέρσες*. «Δημοκράτης», αρ. φ. 254, 20 Ιουλ. 1947, σ. 1, στ. 1.

15 Μαμάκης, Αχιλλέας. *Τα Θεατρικά Νέα: Εικονογραφημένα*. «Το Έθνος», έτος 34ο, αρ. φ. 10.281, 1 Αυγ. 1947, σ. 2, στ. 6η, με παράθεση αποσπασμάτων από άρθρα των εφημερίδων της Λευκωσίας «Ανεξάρτητος» (19 Ιουλ. 1947), «Δημοκράτης» (19 Ιουλ. 1947) και «Ελεύθερος Τύπος» (24 Ιουλ. 1947).

16 Lesky, Albin. *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων*. Τόμ. Α'. Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή. Μετ. Νίκος Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1997, σ. 151.

οδηγήθηκαν στο απόσπασμα ή ακολούθησαν τους χιλιάδες πολιτικούς κρατούμενους στους διάφορους τόπους εξορίας. Ένας από αυτούς ήταν και ο Άη Στράτης, ένα μικρό νησί στο βόρειο Αιγαίο που μετά το τέλος του Εμφυλίου λειτούργησε ως στρατόπεδο πειθαρχημένης διαβίωσης από το 1950 έως το 1962. Κέντρο των δραστηριοτήτων στο νησί ήταν η «Ομάδα Συμβίωσης Πολιτικών Κρατουμένων» που φρόντιζε για την κάλυψη καθημερινών αναγκών των εξόριστων, τη διεξαγωγή μαθημάτων για τους αγράμματους και την οργάνωση θεατρικών παραστάσεων και άλλων ψυχαγωγικών εκδηλώσεων.<sup>17</sup> Αυτή η δραστηριότητα υποστηρίχθηκε με θέρμη από τους εξόριστους γιατί πρωταρχικός τους στόχος ήταν η καταπολέμηση των προ-καταλήψεων που είχαν γι' αυτούς οι ντόπιοι, αφού η προπαγάνδα τους παρουσίαζε ως βάρβαρους, απολίτιστους και πνευματικά καθυστερημένους.<sup>18</sup>

Μετά τη λήξη του Εμφυλίου στον Άη Στράτη βρέθηκαν ο Τζαβαλάς Καρούσος, βασικός πρωταγωνιστής του Εθνικού προπολεμικά, και ο Μάνος Κατράκης, που είχε λάβει μέρος στην παράσταση που είδαμε παραπάνω. Οι δύο κομμουνιστές ηθοποιοί είχαν απολυθεί από το Εθνικό επειδή αρνήθηκαν να αποκηρύξουν την ιδεολογία τους. Στη συνέχεια εξορίστηκαν στη Μακρόνησο και από εκεί στον Άη Στράτη, όπου το Σεπτέμβριο του 1951 ανέβασαν μαζί με συγκρατούμενούς τους ένα μέρος από τους *Πέρσες* του Αισχύλου.

Η σκηνοθεσία ήταν του Καρούσου. Στους υπόλοιπους τομείς συνέδραμαν οι Γιάννης Ρίτσος (χορογραφία), Χρίστος Δαγκλής (σκηνικά-κοστούμια) και Στάθης Αλημίσης (μουσική). Ο Καρούσος ερμήνευσε τον πρώτο Κορυφαίο, ο Κατράκης τον Εξάγγελο, την Άτοσσα έπαιξε ο Φάνης Καμπάνης, το δεύτερο Κορυφαίο ο Γιώργος Γιολάσης, ενώ για το Χορό χρησιμοποιήθηκαν δεκαοκτώ ερασιτέχνες ηθοποιοί, όλοι τους εξόριστοι στον Άη Στράτη.<sup>19</sup>

Παρόλο που τα μέσα του θιάσου ήταν πενιχρά, οι μαρτυρίες κάνουν λόγο για μια παράσταση αξιώσεων. Το στήσιμό της ήταν κλασικό, σύμφωνο με την έως τότε παγιωμένη αντίληψη για το ανέβασμα του αρχαίου δράματος, γεγονός που προσέδιδε κύρος και έδινε την αίσθηση μιας επαγγελματικής δουλειάς.<sup>20</sup> Η συμβολή του Κατράκη και του Καρούσου στον τομέα αυτόν ήταν καθοριστική. Κατά την προετοιμασία των ηθοποιών, ο Καρούσος (φωτ. 3) επέμενε στην όσο το δυνατόν καθαρότερη εκφορά του λόγου, ο δε Κατράκης στο πάθος και την έκφραση που έπρεπε να έχουν ώστε «να μπολιάσουν με ζωή την παράδοση» για «να τη νιώσουν δική τους οι σύγχρονοι».<sup>21</sup> Η παράσταση έκανε μεγάλη εντύπωση στο κοινό το οποίο αποτελούσαν οι κάτοικοι του νησιού, δυόμιση χιλιάδες πολιτικοί κρατούμενοι, οι δεσμοφύλακές τους, καθώς και μια αντιπροσωπεία του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού που δήλωσε ενθουσιασμένη από το αποτέλεσμα.<sup>22</sup>

Οι *Πέρσες* στον Άη Στράτη απέκτησαν έναν ιδιαίτερο συμβολισμό. Ο ζωγράφος Γιώργος Φαρσακίδης που είδε την παράσταση, θυμάται πως όταν ο Κατράκης απήγγειλε το «Ίτε παίδες Ελλήνων» (φωτ. 4) η συγκίνηση του κοινού ήταν διάχυτη: «[...] βουρκώσαμε εμείς, η

17 Βόγλης, Πολυμέρης. *Η εμπειρία της φυλακής και της εξορίας: Οι πολιτικοί κρατούμενοι στον Εμφύλιο Πόλεμο*. Μετ. Κώστας Καστανάρας. [Αθήνα]: Αλεξάνδρεια, [2004], σσ. 143-144.

18 Κριτζώνας, Κώστας. *Ομάδες Συμβίωσης 1925-1924: Η συντροφοική απάντηση στη βία και τον εγκλεισμό*. Επιμ. Μαρία Σκαραμαγκά. [Αθήνα]: Φιλίστωρ, [2001], σ. 100.

19 Τσέλλος, Τάσος. Πολιτιστική ζωή και δραστηριότητα του Στρατοπέδου Πολιτικών Εξοριστών του Άη Στράτη (1950-1962). [Αθήνα]: Πάραλος, [2002], σσ. 78-79.

20 Μάργαρης, Νίκος και Διαφωνίδης, Κώστας. *Μαρτυρίες*. Στον τόμο: «Ο Χρίστος Δαγκλής και το Θέατρο της Εξορίας». [Αθήνα]: ΜΙΕΤ, 1994, σσ. 19-20 και 23-26.

21 Φαρσακίδης, Γιώργος. *Τόποι εξορίας: Στρατόπεδα πολιτικών εξοριστών: 1948-1972: Μακρόνησος, Άη Στράτης, Γάρος-Λέρος*. Αθήνα: Τυποεκδοτική, 1994, σ. 54.

22 Μάργαρης, (ό.π.), σ. 20.

γενιά της Αντίστασης, ξαναζώντας –λες και ήταν δικά μας– συμβάντα και πάθη δυόμισι χιλιάδων ετών [...]».<sup>23</sup> Και ο σκηνογράφος Χρίστος Δαγκλής ανέφερε, περιγράφοντας την υποδοχή των συγκαταουμένων του: «*Η ανάσα σταματάει και οι καρδιές των ανθρώπων ριγούν από τη συγκίνηση. Οι αθάνατες αλήθειες, ξαναζωντανεμένες, μπαίνουν ίσια στην ψυχή όλων...*».<sup>24</sup>

Το έργο είχε φυσικά την έγκριση της λογοκρισίας. Υπήρχε η πεποίθηση –ή τουλάχιστον η προσδοκία– πως θα παιζόταν σαν πατριωτική κατήχηση, επομένως ο παραλληλισμός της ήττας του Δημοκρατικού Στρατού στον Εμφύλιο με την ήττα των Περσών στη Σαλαμίνα ήταν αναμενόμενος.<sup>25</sup> Σύμφωνα, όμως, με τις μαρτυρίες θεατών, στόχος της συγκεκριμένης παράστασης ήταν να ξορκίσει την ανάμνηση της ήττας από τη συλλογική μνήμη των κρατουμένων.<sup>26</sup> Στην τραγωδία του Αισχύλου οι νικητές δεν χλευάζουν τους ηττημένους και αντιμετωπίζουν την πτώση τους με σεβασμό.<sup>27</sup> Οι νικητές του Εμφυλίου όχι μόνο δεν σταμάτησαν να διώκουν τους ηττημένους αλλά εξακολούθησαν να τους θεωρούν «μίασμα» και επικίνδυνους ακόμα και μετά τη λήξη του. Γι' αυτό ένας άλλος θεατής της παράστασης, ο ποιητής Τίτος Πατρίκιος, υποστηρίζει ότι στόχος του Θιάσου Εξοριστών ήταν να παρουσιάσει την τραγωδία και ως προειδοποίηση για τα δεινά που φέρνει η υπέρμετρη αρχομανία των νικητών και να υπογραμμίσει το τρίπτυχο Άτις-Υβρις-Νέμεσις.<sup>28</sup>

Οι *Πέρσες*, έργο φορτισμένο με το μήνυμα της νίκης των ολιγάριθμων Ελλήνων επί των υπέρτερων εχθρικών δυνάμεων, χρησιμοποιήθηκαν ανά τους αιώνες για τον εορτασμό νικών και την ενίσχυση του εθνικού φρονήματος. Ας θυμηθούμε την ημι-θρυλική παράσταση του 1571 από ζακυνθινούς ευγενείς, μετά τη νίκη της χριστιανικής αρμάδας επί του οθωμανικού στόλου στη ναυμαχία της Ναυπάκτου<sup>29</sup> και την απαγγελία αποσπάσματος του έργου από Έλληνα μαθητή στην Κωνσταντινούπολη λίγους μήνες πριν την Επανάσταση του 1821.<sup>30</sup> Η παράσταση του Εθνικού, μέσα στα πλαίσια του Εμφυλίου, μπορεί να ενταχθεί στην παράδοση που θέλει το πατριωτικό στοιχείο να προκρίνεται έναντι του τραγικού νοήματος του έργου. Ο Πλάτων Μαυρομούστακος σημειώνει εύστοχα πως: «*οι όροι παράστασης του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα σχετίζονται άμεσα με τους όρους δημιουργίας και ανάπτυξης του ελληνικού κράτους, σχετίζονται άμεσα με τη διαμόρφωση της ελληνικής αντίληψης της ελληνικής ιστορίας*».<sup>31</sup> Πίσω από την εθνικοπατριωτική βιτρίνα των *Περσών*, ο Θιάσος Εξοριστών επικεντρώθηκε στο ανθρώπινο στοιχείο, στο θρήνο και στην απόγνωση. Κάτω από αυτό το πρίσμα, η παράσταση του Αη Στράτη, μ' όλες τις ατέλειές της, δεν παρέκλινε από το νόημα το έργου και οπωσδήποτε δεν πρόδωσε το πνεύμα του Σαλαμινομάχου Αισχύλου.

23 Φαρσακίδης (ό.π.).

24 Απόσπασμα από γράμμα του Δαγκλή προς την εξόριστη Βικτωρία Θεοδώρου (29 Σεπτ. 1951).

25 Van Steen, Gonda. *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*. Oxford University Press, 2011, σ. 138 (Σειρά: Classical Presences).

26 Van Steen, Gonda, (ό.π.), σ. 131.

27 Lesky, (ό.π.)

28 Van Steen, Gonda, (ό.π.), σσ. 144-145.

29 Μαυρομούστακος, Πλάτων. *Η παράσταση των Περσών του Αισχύλου στη Ζάκυνθο το 1571. Νέα ερωτήματα για ένα παλιό αίνιγμα*. Στον τόμο: Νικηφόρος Παπανδρέου και Έφη Βαφειάδη, (επιμ.). «Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου: Μελέτες αφιερωμένες στο Δημήτρη Σπάθη». Ηράκλειο Κρήτης: Πανεπ. Εκδόσεις Κρήτης, 2007, σσ. [1]-23.

30 Van Steen, Gonda. *Rehearsing Revolution: Aeschylus' Persians and the Greek War of Independence*. Διάλεξη στο Γ' συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών με θέμα: «Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και τον εικοστό αιώνα» (2-4 Ιουνίου 2006). Ημερομηνία πρόσβασης 27 Ιανουαρίου 2012, από: [www.eens-congress.eu/?main\\_page=1&main\\_lang=de&ceensCongress\\_cmd=showPaper&ceensCongress\\_id=127](http://www.eens-congress.eu/?main_page=1&main_lang=de&ceensCongress_cmd=showPaper&ceensCongress_id=127)

31 Μαυρομούστακος, (ό.π.), σ. 22.









ΛΙΝΑ ΡΟΖΗ

## Η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής ταυτότητας στο ελληνικό θέατρο της μεταπολίτευσης: Αφηγήσεις της ιστορίας

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να προσεγγίσει μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα όψη του ελληνικού θεάτρου στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης, τις απόπειρες ιδεολογικής επαναδιαπραγμάτευσης της ελληνικής ιστορίας.

Ειδικότερα, μέσα από την ανάγνωση επιλεγμένων θεατρικών έργων με τη συγκεκριμένη θεματική, στοχεύει να εντοπίσει τη συμβολή της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας στον διάλογο που αναπτύσσεται στους κύκλους των διανοούμενων και των καλλιτεχνών κατά την περίοδο αυτή γύρω από την αναθεώρηση της εθνικής ταυτότητας.

Κατά την πρώτη περίοδο της μεταπολίτευσης στον πολιτικό και πολιτιστικό λόγο κυριαρχεί η επαναδιαπραγμάτευση της εθνικής αφήγησης, η οποία συνδέεται άρρηκτα με τη σταδιακή επικράτηση, σε πολιτιστικό και ιδεολογικό επίπεδο, του λόγου της αριστεράς. Την επαναδιατύπωση αυτή της εθνικής αφήγησης επισημαίνουν και οι περισσότεροι ιστορικοί της περιόδου. Ο Κύρκος Δοξιάδης περιγράφει πώς, μέσα από τον ιδεολογικό προβληματισμό που αναπτύσσεται στο πλαίσιο των αντιδικτατορικών κινημάτων, διαμορφώνεται ένας λόγος για την εθνική ταυτότητα που σταδιακά υπονομεύει και εκτοπίζει την ιδεολογία της εθνικοφροσύνης, όπως αυτή είχε επιβληθεί στη μετεμφυλιακή περίοδο. Ο Δοξιάδης υπογραμμίζει ότι πρόκειται για λόγο «απρόβλεπτα συγγενικό» με τις θέσεις της Αριστεράς.<sup>1</sup> Παρόμοια άποψη υποστηρίζει και ο Γιάννης Βούλγαρης. «Μετά τη δικτατορία το ελληνικό πολιτικό σύστημα θεμελιώθηκε σε νέα βάση. Ο αντικομμουνισμός έδωσε τη θέση του στον αντιφασισμό [...]. Η εθνικοφροσύνη έδωσε τη θέση της στην ηγεμονία της “προοδευτικής-δημοκρατικής” κουλτούρας, ο Γράμμος στον Γοργοπόταμο. Ο Λαός έγινε θεματοφύλακας του Έθνους, το λαϊκό ταυτίστηκε με το εθνικό».<sup>2</sup> Στη διαδικασία της επαναδιαπραγμάτευσης της εθνικής αφήγησης η πρόσφατη αλλά και η παλαιότερη ιστορία αποτέλεσαν, αναμφίβολα, ένα είδος προνομιακού πεδίου αναφοράς.<sup>3</sup>

Το θέατρο της περιόδου συμμετείχε ενεργά από την πρώτη στιγμή της ανατροπής του δικτατορικού καθεστώτος στη διαδικασία ιδεολογικής αναθεώρησης της κυρίαρχης εθνικής αφήγησης. Η ιδέα ενός θεάτρου που παρουσιάζει με κριτική ματιά τη σύγχρονη κοινωνική πραγματικότητα

1 «Εθνικόφρων διχασμός και εθνική συσπείρωση: η διπλή ιδεολογική αποτυχία της δικτατορίας», στον τόμο: Γιάννα Αθανασάτου, Άλκης Ρήγος, Σεραφείμ Σεφεριάδης (επιμ.): *Η δικτατορία 1967-1974, Πολιτικές πρακτικές – Ιδεολογικός λόγος – Αντίσταση*, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σσ. 166-173, ιδίως σσ. 167-169.

2 Γιάννης Βούλγαρης: *Η Ελλάδα της μεταπολίτευσης 1974-1990, Σταθερή δημοκρατία σηματοδεδειμένη από τη μεταπολεμική ιστορία*, Θεμέλιο, Αθήνα 2008, σ. 29.

3 Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος: «Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικός εκσυγχρονισμός, πολιτικός αρχαϊσμός, πολιτισμικός πλουραλισμός», στον τόμο: Βασίλης Βαμβακάς, Παναγής Παναγιωτόπουλος (επιμ.): *Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80, Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό*, Το πέρασμα, Αθήνα 2010, σσ. XXXI-LXXI, ιδίως σσ. LIV-LV.

και διατυπώνει μια εναλλακτική εκδοχή για την εθνική ταυτότητα αποτέλεσε, άλλωστε, ένα από τα βασικά αιτήματα του ρεύματος για την ανανέωση του θεάτρου, που πρωτοεμφανίστηκε στη δεκαετία του '60 και επανέκαμψε με ιδιαίτερο δυναμισμό στις αρχές της δεκαετίας του '70.

Με την οριστική άρση της λογοκρισίας του «κράτους των εθνοκοφρώνων», η πολιτικοποίηση του θεατρικού λόγου απέκτησε μια νέα δυναμική, ενώ ανάμεσα στα θέματα που προσέλκυσαν το ενδιαφέρον των θεατρικών συγγραφέων και των σκηνοθετών ήταν και η επαναδιαπραγμάτευση της ελληνικής ιστορίας. Αφετηρία προς την κατεύθυνση αυτή αποτέλεσε, αναμφίβολα, η παράσταση του θεατρικού έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Το μεγάλο μας τσίρκο*, από τον θίασο του Κώστα Καζάκου και της Τζένης Καρέζη. Η παράσταση, που ανέβηκε για πρώτη φορά λίγο πριν από την πτώση της δικατορίας, το 1973, επανέφερε στο προσκήνιο την ιστορία από μια διαφορετική δραματουργική και ιδεολογική οπτική, με στόχο την υπονόμευση της κυρίαρχης εκδοχής της εθνικής ιστορίας που το δικτατορικό καθεστώς είχε επιβάλει.<sup>4</sup> Η επαναφορά της ιστορίας στη σκηνή συνδέθηκε έτσι άρρηκτα με την ευρύτερη ιδεολογική κίνηση για την αναδιατύπωση της εθνικής αφήγησης, η οποία εγκαινιάζεται στην πρώτη περίοδο της μεταπολίτευσης. Έχει, άλλωστε, επισημανθεί ότι η παρουσίαση στη σκηνή επεισοδίων ή θεμάτων που σχετίζονται με την παλαιότερη ή την πρόσφατη ιστορία συνδέθηκε πάντοτε με τις διαφορετικές αφηγήσεις για την εθνική ταυτότητα.<sup>5</sup>

Ωστόσο, αν η ενασχόληση του θεάτρου με θέματα της ιστορίας εξυπηρέτησε κυρίως, στις προηγούμενες περιόδους, την επινόηση και «τεκμηρίωση» μιας εθνικής γενεαλογίας, την εποχή της μεταπολίτευσης η επιστροφή στην ιστορία έχει μια πιο συγκεκριμένη στόχευση, την ανατροπή του επίσημου λόγου για την εθνική ιστορία και ταυτότητα που κυριαρχεί στη μετεμφυλιακή περίοδο. Πεδίο αναφοράς, από το οποίο οι συγγραφείς αντλούν υλικό, δεν αποτελούν μόνο τα κείμενα των (αριστερών) ιστορικών, αλλά και η μνήμη όσων είχαν για χρόνια παραμείνει αποκλεισμένοι από την επικράτεια της εθνικής αφήγησης. Έτσι, εκείνο που τελικά παρουσιάζεται επί σκηνής είναι μια εικόνα της πάλης «για την κυριαρχία της ανάμνησης και της παράδοσης».<sup>6</sup>

Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να διευκρινίσουμε πώς μπορεί να προσδιοριστεί το πεδίο της εθνικής επικράτειας –με ποιους πολιτιστικούς, ιστορικούς, γεωγραφικούς, κοινωνικούς και πολιτικούς όρους–, ένα πεδίο μέσα στο οποίο διαμορφώνονται, δηλαδή κατασκευάζονται και «επιτελούνται», οι εθνικές ταυτότητες. Βασική αφετηρία στην προσέγγισή μας είναι ότι η έννοια της εθνικής ταυτότητας δεν αναφέρεται σε μια δεδομένη ή «οριστική» ιδιότητα που υιοθετεί το υποκείμενο και η οποία συνδέεται «οργανικά» με κάποια παράδοση, αλλά σε μια αφήγηση την οποία διατυπώνει το ίδιο το υποκείμενο και η οποία τελεί υπό διαρκή διαπραγμάτευση. Η εθνική αφήγηση, σε κάθε δεδομένη ιστορική στιγμή, αντλώντας από μια παρακαταθήκη εικόνων ή άλλων, παλαιότερων, αφηγήσεων συνθέτει ένα νέο κείμενο. Στις περισσότερες περιπτώσεις το «κείμενο» αυτό υπαινίσσεται μια μανιχαϊκή λογική, η οποία υπογραμμίζει

4 Για τη συγκεκριμένη παράσταση βλ. Gonda Van Steen: «Joining *Our Grand Circus*», *Journal of Modern Greek Studies*, τόμ. 25, τχ. 2, 2007, σσ. 301-332, Φίλιππος Χάγερ: «Η παράσταση ως πρόφαση. *Το Μεγάλο μας Τσίρκο* του Ι. Καμπανέλλη ή η Αφήγηση της Ιστορίας σε Χρόνο Ενεστώτα», στον τόμο: Νίκος Χρυσοχόος, Μαρία Ρενιέρη (επιμ.): *Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σσ. 244-253.

5 Μια σχέση που επισημαίνει και εξετάζει διεξοδικά ο Θόδωρος Χατζηπανταζής παρακολουθώντας τη διαδρομή του ιστορικού δράματος από τον 19ο στον 20ο αιώνα (*Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006). Για την προέλευση και μια γενική επισκόπηση της σχέσης αυτής βλ. ειδικότερα σσ. 15-45.

6 Ζακ Λε Γκοφ: *Ιστορία και μνήμη*, μετ. Γιάννης Κουμπουρλής, Νεφέλη, Αθήνα 1998, σ. 143.

την αντίθεση μεταξύ του «εμείς» και του οι άλλοι.<sup>7</sup> Η λογική αυτή, ωστόσο, δεν καταφέρνει πάντοτε να αποτυπώσει την πολυσύνθετη διαδικασία της διαπραγμάτευσης με τα γνωρίσματα που συγκροτούν την ταυτότητα του μη-εθνικού, του Άλλου, αν μάλιστα λάβουμε υπόψη τις πιο προσφατες θεωρήσεις για την εθνική ταυτότητα, οι οποίες αναδεικνύουν ως κυρίαρχη όψη την πολιτισμική διάσταση του εθνικού και όχι την πολιτική.<sup>8</sup>

Στο πλαίσιο αυτό, εκείνο που υπογραμμίζεται είναι η διαδικασία εκείνη διαπραγμάτευσης κατά την οποία επιτελείται ένα είδος «συνδιαλλαγής» ανάμεσα στο εθνικό και το μη εθνικό, συνδιαλλαγή που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας ταυτότητας η οποία περιλαμβάνει στοιχεία και από τα δύο, μιας ταυτότητας, δηλαδή, υβριδικής που, σύμφωνα με την περιγραφή του Homi Bhabha, αυτοκαθορίζεται αλλά και ετεροκαθορίζεται.<sup>9</sup> Στη συγκρότηση των εθνικών ταυτοτήτων ο Bhabha αναδεικνύει ως κυρίαρχη την αμφισημία, μια αμφισημία που υπονομεύει τη μανιχαϊκή λογική και παράγεται κυρίως στους οριακούς χώρους –στα σημεία εκείνα που δεν «ανήκουν» ξεκάθαρα σε κάποια πλευρά–, στα *ανοίκεια* σημεία του χάρτη της εθνικής επικράτειας.<sup>10</sup>

Σύμφωνα με την αντίληψη αυτή, οι εθνικές ταυτότητες είναι κείμενα που, κατά κανόνα, υπόκεινται στη λειτουργία αυτή της αμφισημίας, περιλαμβάνουν δηλαδή ορισμένα σημεία στα οποία μπορεί κανείς να εντοπίσει την αντιφατική σχέση ανάμεσα στον εαυτό και τον Άλλο, ανάμεσα σε ό,τι θεωρείται «εθνικό» και ό,τι προσλαμβάνεται ως ξένο (ή αντεθνικό). Το μοντέλο αυτό μας βοηθά, ως ένα βαθμό, να προσεγγίσουμε τον τρόπο με τον οποίο χαρτογραφείται η εθνική επικράτεια στα θεατρικά έργα με θέμα την ιστορία στην εποχή της μεταπολίτευσης, επειδή αναδεικνύει τη διαδικασία της διαπραγμάτευσης/σύγκρουσης η οποία χαρακτηρίζει την «πάλη για την διαχείριση της ιστορικής μνήμης» που διεξάγεται την εποχή εκείνη. Την απόπειρα, δηλαδή, όσων παρέμειναν αποκλεισμένοι από το πεδίο της επίσημης εθνικής αφήγησης να προβάλουν δυναμικά τη δική τους εκδοχή μέσα από την εναλλακτική εξιστόρηση του παρελθόντος. Το στοιχείο που έχει ενδιαφέρον να αναζητήσουμε μέσα από την ανάγνωση των θεατρικών έργων είναι κατά πόσο οι θεατρικές αυτές αφηγήσεις είναι «πολυφωνικές», αναδεικνύουν δηλαδή τα οριακά σημεία της εθνικής επικράτειας, ή υιοθετούν το μανιχαϊκό μοντέλο που οριοθετεί αυστηρά σύνορα ανάμεσα στους «δικούς» και τους «άλλους».

Είναι γεγονός ότι το θέατρο συμμετείχε με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους στην αναθεώρηση της εθνικής αφήγησης, τόσο στον τομέα της σκηνικής πρακτικής όσο και σε αυτόν της δραματουργίας, ειδικά στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης. Στον τομέα της σκηνικής πρακτικής, λόγου χάριν, οι απόπειρες ανάδειξης μιας εναλλακτικής αισθητικής της «ελληνικότητας» αφορούν τόσο την επιλογή του ρεπερτορίου όσο και την αισθητική της παράστασης στο επίπεδο της σκηνοθεσίας, της υποκριτικής και της σκηνογραφίας. Στη δραματουργία η διαδικασία της αποδόμησης του κυρίαρχου εθνικού λόγου πραγματοποιείται καταρχήν στο επίπεδο της θεματολογίας. Η πλειοψηφία των θεατρικών έργων αποτυπώνει το σύγχρονο ελληνικό κοινωνικό τοπίο ακολουθώντας πολύ συχνά μεθόδους του ρεαλιστικού θεάτρου. Στο επίκεντρο τοποθετείται η ανάδειξη της ιστορικής διαδρομής του νεοέλληνα και των κοινωνι-

7 Παντελής Ε. Λέκκας: *Η Εθνικιστική ιδεολογία, Πέντε υποθέσεις εργασίας στην ιστορική κοινωνιολογία*, Κατάρτι, Αθήνα 2006 (γ' έκδοση αναθεωρημένη) (1 1992), σ. 134.

8 Αντώνης Λιάκος: *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*, Εκδόσεις Πόλις, Αθήνα 2005, σσ. 152-156.

9 Αντώνης Λιάκος: *Πώς στοχάστηκαν το έθνος αυτοί που ήθελαν να αλλάξουν τον κόσμο*, σ. 100.

10 Homi Bhabha, «Introduction: narrating the nation» και «DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation» στον τόμο: Homi Bhabha (ed.): *Narrating the Nation*, Routledge, London 1990, σσ. 3-7 και σσ. 291-322.

κών συνθηκών που καθόρισαν τη συμπεριφορά και τις επιλογές του. Σε πολλά από τα έργα αυτά η πρόσφατη ελληνική ιστορία παρουσιάζεται μέσα από τις μνήμες και τις προσωπικές διαδρομές των δραματικών προσώπων.<sup>11</sup>

Οι θεατρικοί συγγραφείς που επιλέγουν ως θέμα εικόνες ή επεισόδια από την παλαιότερη ή την πρόσφατη ελληνική ιστορία έχουν συνήθως την πρόθεση να αναδείξουν τις πτυχές εκείνες που μέχρι τότε είχαν αποσιωπηθεί ή ερμηνευθεί από άλλο πρίσμα,<sup>12</sup> ενώ συχνά επιστρατεύουν δραματουργικές τεχνικές που ξεφεύγουν από τον ρεαλισμό αλλά και από τα παραδοσιακά γνωρίσματα του ιστορικού δράματος. Καθοριστικό ρόλο στην κατεύθυνση αυτή παίζει η επίδραση που άσκησε το επικό θέατρο του Μπρεχτ,<sup>13</sup> το γερμανικό θέατρο-ντοκουμέντο ενώ επίσης, σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιούνται στοιχεία από την επιθεώρηση, που την εποχή εκείνη γνωρίζει δυναμική επάνοδο,<sup>14</sup> και από το λαϊκό θέατρο σκιών.

Η επιλογή των έργων έγινε με κριτήριο τη διαφορετική δραματουργική αισθητική που κάθε συγγραφέας επεξεργάζεται αλλά και τη διαφορετική αντίληψη που προβάλλει για την ιστορία, ενώ η εξέτασή τους επικεντρώθηκε στο ερώτημα κατά πόσο η δραματουργική φόρμα προωθεί μια κλειστή ή ανοιχτή αφήγηση της ιστορίας.

Το πρώτο θεατρικό έργο που εξετάζουμε, οι *Προστάτες* του Μήτσου Ευθυμιάδη, εκφράζει το κυρίαρχο πνεύμα που επικράτησε στα πρώτα χρόνια μετά την πτώση της δικτατορίας, την πρόθεση της ηχηρής προβολής μιας εναλλακτικής ερμηνείας για την ελληνική ιστορία. Οι *Προστάτες* ανέβηκαν το 1975 από το Θέατρο Τέχνης σε σκηνοθεσία του Γιώργου Λαζάνη και η υποδοχή του έργου από τους κριτικούς, αν και αρκετά συγκρατημένη, ήταν θετική. Οι περισσότεροι αναγνώρισαν τις προθέσεις του συγγραφέα αλλά θεώρησαν δύσκολο το εγχείρημα της «συμπύκνωσης» της ιστορικής αφήγησης στην συγκεκριμένη δραματουργική φόρμα που επέλεξε να επεξεργαστεί.<sup>15</sup>

Ο ίδιος ο Ευθυμιάδης διευκρινίζει ότι στόχος του ήταν να υπηρετήσει το λαϊκό θέατρο όπως ο ίδιος το αντιλαμβανόταν, ένα αληθινά «προοδευτικό» θέατρο, που θα απευθύνεται στις μάζες και θα αποτελεί προϊόν συλλογικής δουλειάς.<sup>16</sup> Αναμφίβολα οι *Προστάτες* μπορούν να τοποθετηθούν στην ίδια κατηγορία με έργα που για να παρουσιάσουν επεισόδια της ιστορίας χρησιμοποιούν στοιχεία από λαϊκές μορφές θεάματος, όπως, για παράδειγμα, *Το μεγάλο μας τσίρκο* ή το *Ρωμέικο πανόραμα*.<sup>17</sup> Η απεύθυνση στο κοινό, τα αυτόνομα επεισόδια, οι κωμικές ή γκροτέσκες φιγούρες με συμβολική ή αλληγορική λειτουργία, η εκτενής χρήση αναχρονισμών που προσδίδουν στα επεισόδια παραβολική διάσταση, η χρήση των τραγουδιών, είναι ορισμένες από τις τεχνικές που ο Ευθυμιάδης χρησιμοποιεί εκτενώς.

Είναι χρήσιμο να αναφέρουμε πως τη χρήση τεχνικών που προέρχονται από διαφορετικά

11 Στην κατεύθυνση αυτή κινούνται αρκετοί συγγραφείς, όπως η Λούλα Αναγνωστάκη, ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο Δημήτρης Κεχαΐδης, ο Μάριος Ποντίκας, ο Γιώργος Σκούρτης.

12 Για μια πρώτη καταγραφή των θεατρικών έργων με τη θεματική αυτή βλ. Γιώργος Πεφάνης: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σσ. 28-44.

13 Βλ. τις παρατηρήσεις του Πέτρου Μάρκαρη: «Ταύτιση και παρεξήγηση, Ο “βίος του Μπρεχτ” στην Ελλάδα», στον τόμο: Νάντια Βαλαβάνη (επιμ.): *Μπέριτολτ Μπρεχτ. Κριτικές Προσεγγίσεις*, Εκδόσεις Στάχυ, Αθήνα 2002, σσ. 253-267, ιδίως σσ. 254-255.

14 Πλάτων Μαυρομούστακος: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σσ. 149-152.

15 Βλ., για παράδειγμα, τις κριτικές των: Θόδωρου Κρητικού, Μπάμπη Κλάρα, Θυμής, Αλκιβιάδη Μαργαρίτη, που παρατίθενται στο *Χρονικό '76*, Αθήνα 1977, σσ. 208-210, και του Κώστα Γεωργουσόπουλου, *Κλειδιά και κώδικες του θεάτρου II. Ελληνικό θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1984, σσ. 162-165.

16 «Δύο προβλήματα για λύση», *Χρονικό '76*, σ. 199.

17 Παράσταση που ανέβηκε το 1977 από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά και επικεντρώθηκε στην περίοδο του Εθνικού Διχασμού.

είδη του λαϊκού θεάτρου σε συνδυασμό με την ανάδειξη μιας συγκεκριμένης πολιτικής θέσης συναντούμε και στις παραστάσεις αρκετών ξένων θιάσων,<sup>18</sup> που είχαν γίνει γνωστοί στους Έλληνες σκηνοθέτες και συγγραφείς κυρίως μέσα από αφιερώματα περιοδικών, όπως το *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου. Η αναφορά στο λαϊκό θέατρο, ωστόσο, συνδέεται και με μια «αυτόχθονη» παράδοση λαϊκού θεάτρου, η οποία ξεκινά με το θέατρο του βουνού και επανέρχεται ως ιδέα στη συζήτηση για την ανανέωση του ελληνικού θεάτρου.

Βασικός στόχος του Ευθυμιάδη γράφοντας τους *Προστάτες* είναι να φωτίσει τις ρίζες των σύγχρονων δεινών του ελληνικού κράτους ξεκινώντας από την εποχή της γέννησής του. Στο πλαίσιο της λογικής του λαϊκού θεάματος, ο συγγραφέας αφηγείται την ιστορία των πρώτων χρόνων της ελληνικής επανάστασης σαν παραμύθι. Πρωταγωνιστής είναι ο λαός, ο οποίος, ωστόσο, δεν εκπροσωπείται παρά ελάχιστα στη «σκηνή» της ιστορίας. Εκείνοι που μονοπωλούν τον λόγο στη σκηνή του θεάτρου είναι οι εξουσιαστές του: οι κοτζαμπάσηδες, οι Έλληνες αστοί της διασποράς, οι ιερείς και οι εκπρόσωποι των ξένων δυνάμεων. Η θυσία του ελληνικού λαού για την κατάκτηση της δικής του πατρίδας παραμένει ένα περιφερειακό γεγονός: για τους ιθύνοντες εκείνο που μετρά είναι η μοιρασιά του κέρδους και η διατήρηση των προνομίων τους.

Ο λόγος του Ευθυμιάδη είναι καταγγελτικός και προωθεί μια μανιχαϊκή αντίληψη, διαχωρίζοντας με απόλυτο τρόπο τις αντίπαλες ομάδες: εμείς/οι Άλλοι, ο λαός/οι εκπρόσωποι της εξουσίας. Επιχειρώντας να καταδείξει τις αιτίες των γεγονότων τότε και τώρα, τη δουλική εξάρτηση της χώρας από τις ξένες δυνάμεις, ο συγγραφέας προβαίνει σε μια σειρά από αναχρονισμούς που φανερώνουν την προϊστορία των τωρινών δεινών.<sup>19</sup> Είναι σαφές ότι οι *Προστάτες* απαντούν στο επιτακτικό αίτημα της πολιτικοποίησης του θεάτρου. Στο έργο του Ευθυμιάδη ο λαός πρωταγωνιστεί: έχοντας παραμείνει αποκλεισμένος από την επίσημη εθνική αφήγηση, τώρα πρέπει να πάρει το λόγο και να αφηγηθεί τη δική του οπτική.<sup>20</sup> Όπως όμως συμβαίνει συχνά την εποχή εκείνη, ο λαός παραμένει μια αφηρημένη έννοια. Βρίσκεται στο επίκεντρο του πολιτικού λόγου μόνο ως αντικείμενο αναφοράς και σπάνια ως υποκείμενο που εκφέρει το δικό του λόγο.

Στο πλαίσιο της εναλλακτικής αφήγησης για τις απαρχές της ιστορίας του νεοελληνικού κράτους που προτείνει ο Ευθυμιάδης,<sup>21</sup> ο χώρος της εθνικής επικράτειας προσλαμβάνει πολλές και αντιφατικές σημασίες. Ως γεωγραφική έκταση απειλείται από τη διεκδικητική μανία των κοτζαμπάσηδων και όλων όσοι αντιλαμβάνονται την έννοια της «πατρίδας» ως ακίνητη περιουσία και αστείρευτη πηγή κέρδους. Από την άλλη πλευρά, όταν η γεωγραφική επικράτεια αναφέρεται στο λαό, προσλαμβάνει σωματικές διαστάσεις. Η πατρίδα ταυτίζεται με το σώμα του λαού: είναι το τοπίο που υποφέρει, με τον ίδιο τρόπο που υποφέρει και το μεγάλο πλήθος των ανθρώπων του λαού.

Ο Ευθυμιάδης τοποθετεί σαφέστατα στην πλευρά των «κακών» όλους εκείνους που συνεισέφεραν στην εκ νέου «υποδούλωση» της εθνικής επικράτειας στο ξένο κεφάλαιο και τους

18 Όπως, για παράδειγμα, το θέατρο του Ντάριο Φο, το Living Theater, το Bread and Puppet Theatre και το Θέατρο του Ήλιου της Αριάν Μίνουσκιν.

19 Το θέμα αυτό παρουσιάζει στην αρχή του έργου ένας Ηθοποιός – Αφηγητής (Μήτοος Ευθυμιάδης: *Προστάτες, Ο Φώτις, Το υπόστεγο, Ψόφοι κοριοί*, Εκδόσεις Αστάρτη Αθήνα, 2009 († 1981), σ. 9-10). Στο εξής οι παραπομπές στο θεατρικό έργο σημειώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση.

20 Υπάρχουν σποραδικές εμφανίσεις του λαού μέσω των εκπροσώπων του, οι οποίοι συνήθως τιμωρούνται και εκτελούνται, όπως, λ.χ., ο Λαγός και ο Καψάλης (11) ή εξαφανίζονται, όπως ο Μπαλής (35-36). Σε κάποιες άλλες στιγμές ο Λαός εμφανίζεται ως Χωρικοί, ως Στρατιώτες (εκείνοι που υπερασπίστηκαν με το σώμα τους την «πατρίδα») ή, σπανιότερα, ως «Λαός».

21 Επαναλαμβάνοντας τα βασικά σημεία του έργου του Γιάννη Κορδάτου, «Η Κοινωνική σημασία της Επανάστασως του 1821», όπως υπενθυμίζει ο Μπάμπης Κλάρας (*Χρονικό '76*, σ. 209).

παρουσιάζει ως γκροτέσκες δισδιάστατες φιγούρες. Από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει ένα μάλλον ατελές πορτρέτο της ομάδας των «καλών». Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι η παρουσία του λαού στα παρασκήνια (οι φωνές που ακούγονται και οι παρεμβάσεις του) σηματοδοτούν την «πολιορκία» της σκηνής (της σκηνής της ιστορίας), χωρίς ωστόσο ο συγγραφέας να μας παρουσιάζει την τελική κατάληψή της. Μπορούμε ωστόσο να υποθέσουμε ότι για ένα κοινό που έχει παρακολουθήσει αρκετές εκδοχές αυτής της αφήγησης την εποχή εκείνη, τα εθνικά χαρακτηριστικά του λαού που βρίσκονται διάσπαρτα στο έργο εντοπίζονται ευκολότερα: γενναιότητα, οξυμμένο αίσθημα κοινωνικής δικαιοσύνης, πραγματική αγάπη για τον τόπο, εμμονή στην ντόπια κι όχι στην ξενόφερτη παράδοση.

Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας και της συντονισμένης προσπάθειας για την δημιουργία ενός πολιτικοποιημένου, λαϊκού θεάτρου, ο συγγραφέας δεν μπορεί παρά να υιοθετήσει έναν εμφανώς διδακτικό τόνο. Η εικόνα της εθνικής επικράτειας είναι τελικά μια θεατρική σκηνή, μια δικαστική έδρα πάνω στην οποία η ιστορία αναθεωρείται και ξαναγράφεται. Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία στη φάση αυτή είναι να διαχωριστούν οριστικά, σε επίπεδο κυρίως ενδο-εθνικό, οι αυθεντικοί υπερασπιστές της πατρίδας από τους υποκριτές-εθνικόφρονες.

Με *Το μπουκάλι* του Βασίλη Ζιώγα μεταφερόμαστε και πάλι στα πρώτα βήματα του νεοελληνικού κράτους, παρακολουθώντας όμως τα γεγονότα από διαφορετική οπτική και από απόσταση. Γραμμένο το 1973, το έργο ανέβηκε σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα από το Θεατρικό Εργαστήρι, το 1979.

*Το μπουκάλι* επικεντρώνεται σε ένα συγκεκριμένο ιστορικό επεισόδιο, στην Πολιορκία και την Έξοδο του Μεσολογγίου.<sup>22</sup> Ο Ζιώγας δεν στοχεύει σε μια ιδεολογική ανάγνωση της ιστορίας. Τον ενδιαφέρει περισσότερο να «διαβάσει» τα γεγονότα της ιστορίας μέσα από την ιδιαίτερη, υπαρξιακή του κοσμοαντίληψη. Ωστόσο, ο τρόπος με τον οποίο συνυφαίνει το ιστορικό υλικό με τον υπαρξιακό του στοχασμό αναδεικνύει μια πολύ ενδιαφέρουσα τοποθέτηση αναφορικά με την ιστορία, το μύθο της και τον τρόπο που λειτουργεί σε σχέση με την πραγματικότητα.<sup>23</sup> Επιλέγοντας ένα διακειμενικό παιχνίδι με παλαιότερα κείμενα,<sup>24</sup> ανακατεύει τους παρελθοντικούς χρόνους της ιστορίας, τον ενεστώτα του μύθου και των κειμένων με το σκηνικό παρόν του δραματικού μύθου.

Στο πρώτο μέρος, χρησιμοποιώντας ως αφορμή τη συνθήκη της πολιορκίας, μια κατά-

22 Το έργο, μάλιστα, χωρίζεται σε δύο μέρη, το πρώτο με τον τίτλο «Πολιορκία» και το δεύτερο με τον τίτλο «Έξοδος» (Βασίλης Ζιώγας: *Το μπουκάλι, Πολιορκία και Έξοδος*, Ερμής, Αθήνα 1983). Στο εξής οι παραπομπές στο θεατρικό έργο σημειώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση.

23 Οι περισσότεροι κριτικοί υπογραμμίζουν την υπαρξιακή-μεταφυσική αντίληψη θεωρώντας το ζήτημα της ιστορίας δευτερεύον. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής επισημαίνει ότι ο Ζιώγας επιχειρεί ένα εξαιρετικά δύσκολο και με αβέβαιο αποτέλεσμα εγχείρημα, να μετατοπίσει το ζήτημα της ελευθερίας από το πολιτικό επίπεδο στο υπαρξιακό (*Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, σ. 248). Ο Βάλτερ Πούχγερ υποστηρίζει πως ο συγγραφέας ενδιαφέρεται κυρίως να υπονομεύσει τον εθνικό μύθο για να δημιουργήσει έναν προσωπικό μύθο που εκφράζει το μπουκάλι (*Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα, Πανθεϊσμός και φυσιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σ. 210). Η Ελένη Βαροπούλου σημειώνει: «Το Μεσολόγγι χρησιμοποιείται ως απλό πρόσχημα. Και εφοδιάζει τον συγγραφέα με αναντικατάστατο υλικό προκειμένου να στιγαιοθετήσει τους ποιητικούς συλλογισμούς, τις προεκτάσεις στο σήμερα» (*Το θέατρο στην Ελλάδα, Η παράδοση του καινούργιου 1974-2006*, Άγρα, Αθήνα 2011, σσ. 453-456, ιδίως σ. 455).

24 Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής αναφέρει τον *Νικήρατο* της Ευανθίας Καϊρη και το *Να ζει το Μεσολόγγι* του Βασίλη Ρώτα, καθώς και το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ (*Το ελληνικό ιστορικό δράμα από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, σ. 247). Ο Βάλτερ Πούχγερ αναφέρει και το *Χρονικό του Σπυρομήλιου* (στο οποίο παραπέμπει και ο ίδιος ο Ζιώγας), τα δημοτικά τραγούδια και άλλες μαρτυρίες (*Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, σσ. 209-210).

σταση μεταβατική μεταξύ ζωής και θανάτου, ο συγγραφέας τοποθετεί τους πρωταγωνιστές σε μια κατάσταση «αναμονής» του τέλους: υπό την επήρεια του αρμυρόχορτου επιδίδονται σ' έναν διάλογο χωρίς ειρμό, που θυμίζει τον Βλαντιμίρ και τον Εστραγκόν.<sup>25</sup> Οι δύο Πολωνοί φιλέλληνες, ο Γιαν και ο Γιάνκι, προσπαθούν να κατανοήσουν την κατάσταση που βιώνουν έχοντας βρεθεί για διαφορετικούς, προσωπικούς, λόγους ο καθένας στην απόμακρη αυτή περιοχή του νότου. Και για τους δύο, η ενεργή συμμετοχή σε έναν «ξένο» απελευθερωτικό αγώνα είναι σύμφωνη με αυτό που ο καθένας τους αντιλαμβάνεται ως τη βαθιά πίστη στην αόριστη έννοια της «ελευθερίας». Ανάμεσα στις εικόνες-μνήμες που προβάλλουν στο ερειπωμένο και νεκρικά ήσυχο τοπίο στην τάμπια παρεμβάλλεται το πραγματικό –η πείνα, ο πόνος και ο επικείμενος θάνατος–, που κινητοποιεί και τη συζήτησή τους. Στον διάλογο του Γιαν και του Γιάνκι συμμετέχει και ο Αγωνιστής Καρανάσος, ο οποίος, ωστόσο, δεν νιώθει την ανάγκη να στοχαστεί, αφού τη δική του διαδρομή υπαγορεύει ο σκοπός του αγώνα, η απελευθέρωση της πατρίδας.<sup>26</sup> Ο λόγος του είναι ο λόγος της πατρίδας, το δημοτικό τραγούδι. Ο Αγωνιστής έχει ήδη πραγματοποιήσει το πέρασμα στον ακίνητο ενεστώτα του μύθου. Δεν υπάρχουν ούτε μνήμες ούτε εικόνες έξω από την πορεία της ιστορίας, του απελευθερωτικού αγώνα στον οποίο συμμετείχε.

Στο δεύτερο μέρος του έργου, ο Ζιώγας μάς παρουσιάζει την ιστορία να πραγματοποιεί την «ηρωική της Έξοδο» προς την επικράτεια του μύθου. Τα πραγματικά γεγονότα, η αναμονή των εγκλωβισμένων πολεμιστών στο Μεσσολόγγι, «εμφιαλώνονται» και δραπετεύουν από τα όρια του ιστορικού χρόνου. Για το λόγο αυτό, εκτός από το διάλογο των εγκλωβισμένων στη φυλακή του μύθου πρωταγωνιστών, ο συγγραφέας ξεκινά το δεύτερο αυτό μέρος παρουσιάζοντας τα υπόλοιπα «υλικά» από τα οποία έχει φτιαχτεί ο μύθος αυτός. Βουβές εικόνες από τη σφαγή, που μοιάζουν να ζωντανεύουν έναν από τους τόσους πίνακες που απαθανάτισαν το γεγονός της Εξόδου του Μεσσολλογγίου, αποσπάσματα από τα απομνημονεύματα του στρατηγού Σπυρομήλιου, στίχοι από δημοτικά τραγούδια. Μνήμες προσωπικές και ιστορίες ατομικές που «εγκλωβίστηκαν» στα τραγούδια ή στο κείμενο των απομνημονευμάτων είναι αυτές που συνθέτουν τελικά την πρώτη ύλη του μύθου. Στις μνήμες αυτές καταγράφεται η βία του πολέμου αλλά αποκαλύπτεται και ο μεγαλύτερος εχθρός: η υπόγεια διαδρομή της προδοσίας. Και στο έργο αυτό, η εικόνα της εμφύλιας «σύγκρουσης» επαναλαμβάνεται: η προϊστορία της εθνικής επικράτειας περιλαμβάνει μια πράξη προδοσίας.<sup>27</sup>

Στο *Μπουκάλι*, ωστόσο, η «εμφιάλωση» της ιστορίας αποκτά και μία επιπλέον διάσταση. Στο τέλος του έργου, οι δύο ήρωες, ο Γιαν και ο Γιάνκι, προσπαθούν να υπολογίσουν τα όρια της ελευθερίας, της λέξης που έχει κινητοποιήσει την περιπέτειά τους. Η ελευθερία, μια

25 Οι περισσότεροι κριτικοί αναφέρουν το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ, και θα μπορούσαμε ίσως να προσθέσουμε *Τα παραβάν* του Ζενέ, αλλά και τον διάλογο μεταξύ του Αρχιτέκτονα και του Αυτοκράτορα της Ασσυρίας στο ομώνυμο έργο του Φερνάντο Αρραμπάλ. Μια ενδιαφέρουσα ανάλυση σε σχέση με το παράλογο αναπτύσσει η Εύη Προύσαλη, η οποία επιχειρεί να ανασυνθέσει το διάλογο που ανοίγει ο Ζιώγας, ειδικότερα με το έργο του Καμύ *Ο μύθος του Σισύφου* και το θεατρικό έργο του Σαρτρ *Κεκλεισμένων των θυρών*. Επίσης στην εικόνα του μπουκαλιού και του εγκλεισμού σε αυτό ανιχνεύει ορισμένα αισθητικά στοιχεία που παραπέμπουν στον υπερρεαλισμό και εντοπίζει τις χριστιανικές απηχήσεις («Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματουργία του Βασίλη Ζιώγα», διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών 2010, σσ. 266-282).

26 Όπως σχολιάζει ο Γιάνκι: «Έτσι είναι άμα γίνεις ένα με τη μάζα. Άμα σ' ενώνει μια ιδέα. Περνάς στην ανυπαρξία δίχως να το μυριστείς. Όταν ο λαός έχει ένα μεγάλο σκοπό, το άτομο αγιάζει» (39).

27 Ο Κίτσο-Βαγγέλης περιγράφει με πολύ γλαφυρό τρόπο την προδοσία αλλά και την οικονομική διαπλοκή με τις ξένες δυνάμεις που στοίχισαν τη ζωή τόσων ανθρώπων (66-68).



έννοια ρευστή, δεν μπορεί να κλειστεί μέσα στα όρια ενός μπουκαλιού.<sup>28</sup> Ο Ζιώγας ολοκληρώνει το έργο υπενθυμίζοντάς μας ότι, από την εποχή της Εξόδου του Μεσολογγίου μέχρι και σήμερα, κάθε γενιά προσπαθεί να «εντοπίσει» τα όρια της ελευθερίας και να την μετατρέψει σε μια έννοια στέρεα και όχι ρευστή. Αλλά οι γενιές, η μία μετά την άλλη, χάνονται, ίσως επειδή βρίσκονται πάντοτε κάποιοι που «περιχαράκωνουν» τα όρια της ελευθερίας σ' ένα μπουκάλι. Κάποιοι που «εγκλωβίζουν» τη ζωντανή ιστορία σε ένα αυστηρά οργανωμένο κείμενο, το μύθο, και το περιφρουρούν με ιδιαίτερη επιμέλεια, όπως ακριβώς οι μυστηριώδεις φιγούρες που ανοιγοκλείνουν το πώμα του μπουκαλιού και εξαγοράζουν τους πρωταγωνιστές του έργου πετώντας τους τότε κάποιο καρτό, τότε κάποιο λαχταριστό γλυκό.

Στο *Μπουκάλι*, η εθνική επικράτεια δραπετεύει από τα γεωγραφικά σύνορα αλλά και από τη βία της πραγματικότητας μέσα από την οποία τα σύνορα αυτά χαρτογραφήθηκαν, για να περάσει στον μεταφορικό χώρο του μύθου. Τα πραγματικά επεισόδια της ιστορίας παρουσιάζονται αποσπασματικά, μέσα από τον παραληρηματικό διάλογο των δραματικών προσώπων, τα κείμενα της παράδοσης και τις εικόνες που έχουν απαθανάτισει την Πολιορκία και την Έξοδο. Παρόλο που η επικράτεια του μύθου παρουσιάζεται ως ένα πεδίο ερμητικά κλειστό, κυριολεκτικά «εμφιαλωμένο», ο τρόπος με τον οποίο ο Ζιώγας μάς δείχνει τη διαδρομή των γεγονότων –την «παραγωγή» της εθνικής ιστορίας στο ενδιάμεσο σημείο ανάμεσα στην προσωπική επιθυμία και τον συλλογικό αγώνα– μας επιτρέπει μια λιγότερο μονοσήμαντη ανάγνωση της ιστορίας, ενώ η εμφύλια διαμάχη ως καταστατικό γεγονός της συγκρότησης του ελληνικού κράτους, αν και υποδηλώνεται φανερά, δεν οδηγεί στην τελική διάκριση «καλοί» και «κακοί».

Ο Παύλος Μάτεσις στην *Εξορία* μάς δίνει μια ακόμη πιο «ανοιχτή» εκδοχή της ιστορίας και μια περισσότερο «πολυσήμαντη» εικόνα της εθνικής επικράτειας. Το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά το 1983 από το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του Λεωνίδα Τριβιζά. Οι κριτικές στην πρώτη αυτή παράσταση ήταν πολύ θετικές. Το έργο θεωρήθηκε από τα πρώτα κείμενα που έθιγαν με τόλμη και ψυχραιμία την τραυματική διαδρομή των «ηττημένων» του εμφυλίου.<sup>29</sup> Μεγάλη έμφαση δόθηκε στη μορφή της πρωταγωνίστριας, η οποία συχνά παραλληλίστηκε με μια σύγχρονη εκδοχή τραγικής ηρωίδας.<sup>30</sup>

28 Όπως μονολογεί ο Γιάνκι: «Η ελευθερία είναι ρευστή έννοια. Χρειάζεται πολύ μεγάλη παρακολούθηση. Αν καταφέρναμε να την εντοπίσουμε πειραματικά. Αν μπορούσαμε από ρευστή να την μετατρέψουμε σε στερεά. [...] Αν την περιζεύαμε κυκλικά, αρχίζοντας από το κέντρο της, κάποια στιγμή θα βρίσκαμε τα όριά της» (82-83).

29 «Τι τυχεροί που θα ήμασταν αν είχαμε συχνά ένα τέτοιο οιονεί πολιτικό θέατρο, που πέρα από πολίτες με αφατρίαστη ιστορική μνήμη, εμπνέει πολίτες υπερπολιτικούς, επειδή είναι ένα θέατρο αδέσμευτα ιδεολογικό, άρα ελεύθερο, άρα αμειλικτό στις διεισδύσεις, στις απαρέσκειες και στις μετρήσεις του» (Γιάννης Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Β' Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, Εστία, Αθήνα 1991, σσ. 185-188, ιδίως σ. 185). Πρόκειται για την κριτική του στην δεύτερη παράσταση του έργου από το Εθνικό Θέατρο, το 1987, σε σκηνοθεσία Κώστα Μπάκα. Παρόμοια άποψη είχε διατυπώσει και ο Στάθης Δρομάζος στην κριτική της πρώτης παράστασης, το 1983 (*Νεοελληνικό θέατρο, κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σσ. 193-196, ιδίως σ. 193). Η Ελένη Βαροπούλου, στην κριτική της για τη δεύτερη παράσταση του έργου το 1987, θεωρεί ότι ο τρόπος με τον οποίο ο Μάτεσις κατορθώνει να ισορροπήσει το συναισθηματικό φορτίο της πρόσφατης ιστορίας οφείλεται στο εύστοχο δραματοουργικό του εύρημα, την παρουσίαση της αναμέτρησης ανάμεσα στην «ατομική» πράξη εκδίκησης και την συλλογική εμπόλεμη κατάσταση (*Το Θέατρο στην Ελλάδα, Η παράδοση του καινούργιου 1974-2006*, σσ. 476-478).

30 Την ιδέα αυτή είχε πρώτος διατυπώσει στην κριτική του για την πρώτη παράσταση του έργου, το 1983, ο Γιάννης Βαρβέρης (*Η κρίση του θεάτρου (1976-1984)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985, σσ. 174-175). Στο πλαίσιο

Παρακολουθώντας την προσωπική περιπέτεια των δραματικών προσώπων, ο Μάτεσις αφηγείται την τραυματική διαδρομή που ακολούθησαν όλοι όσοι ήταν εξόριστοι από την τάξη των «εθνικοφρόνων», από την εποχή της δικτατορίας του Μεταξά μέχρι την μεταπολίτευση. Παρά το γεγονός ότι επικεντρώνεται στις ατομικές διαδρομές των προσώπων, χρησιμοποιεί διαφορετικές τεχνικές και αποφεύγει τη συγκινησιακή φόρτιση που θα προκαλούσε μια ρεαλιστική, με ηθογραφικές αποχρώσεις, εικονογράφηση της περιπέτειάς τους.<sup>31</sup> Επικές τεχνικές, όπως η χρήση φλας μπακ με την παρεμβολή σπεταότων όπου αναγράφεται ο χώρος ή ο χρόνος στον οποίο εκτυλίσσονται τα επεισόδια ή οι παράλληλες σκηνές, του επιτρέπουν να διασφαλίσουν ένα είδος απόστασης από τα τραύματα των γεγονότων. Η συγκινησιακή αυτή αποφόρτιση οφείλεται ωστόσο κυρίως στην ανατρεπτική λειτουργία της χιουμοριστικής του οπτικής, την οποία έχει ήδη επεξεργασθεί στα πρώτα του έργα. Η οπτική αυτή εντοπίζεται πρώτα απ' όλα στην αντιστικτική σύνδεση αρκετών σκηνών: για παράδειγμα, ο συγγραφέας παρουσιάζει τη μάλλον ευτράπελη σκηνή του προξενιού του Μίμη λίγες μέρες αφότου η Μαρία-Μάρθα έχει επιστρέψει από το Ηράκλειο, έχει αναγνωρίσει το πρόσωπο του βασανιστή της στον πατέρα του Ιωσήφ και προετοιμάζει την εκδίκησή της (41-48).<sup>32</sup>

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η σύνδεση αυτή των επιμέρους επεισοδίων βοηθά γενικότερα τον συγγραφέα να αναδειξεί το σύνθετο πλέγμα των νοσηματοδοτήσεων του δραματικού μύθου του έργου. Η διαδοχή ή η παράλληλη παρουσίαση των σκηνών στις οποίες εμφανίζονται η Μαρία-Μάρθα και ο Θανάσης αλλά και εκείνες στις οποίες παρακολουθούμε τη διαδρομή των παιδιών, του Νάσου και του Μίμη, εκτός από το να εξισορροπεί το συγκινησιακό φορτίο των σκηνών στηρίζει σε μεγάλο βαθμό και τον τρόπο με τον οποίο ο Μάτεσις σκιαγραφεί τις διαφορετικές στάσεις κάθε γενιάς απέναντι στην πρόσφατη ιστορία. Με την ίδια λογική της αντίστιξης παρουσιάζεται και η περιπέτεια των δύο «αντίπαλων» ομάδων, των αριστερών και των εθνικοφρόνων, αφού ο συγγραφέας φροντίζει να αναδείξει την παράλληλη πορεία της αριστερής αγωνίστριας και του δεξιού ΕΣΑτζή: και οι δύο τελικά περνούν από την ίδια διαδικασία, την αναγνώριση του πτώματος των δικών τους ανθρώπων.<sup>33</sup> Τέλος, παρόμοια μέθοδο ακολουθεί και στις σκηνές που «αντιπαραβάλλουν» το παρόν με το παρελθόν, αναδεικνύοντας όχι μόνο τον τρόπο που το παρελθόν εισβάλλει στο παρόν, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο η μνήμη αποτελεί ίσως την πιο ισχυρή οδό προς την αλήθεια της ιστορίας.

---

αυτό ο Γιώργος Πεφάνης επιχειρεί να παρουσιάσει το πορτρέτο της πρωταγωνίστριας μέσα από τις μυθολογικές μορφές της Μήδειας και της Εκάβης (*Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, σσ. 205-209). Τις αναφορές στη μυθολογική και τη χριστιανική παράδοση ανιχνεύει ο Βάλτερ Πούχνερ (*Ο Μαγικός κόσμος του υπεργολογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσις, Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 76-89).

31 Οι παρατηρήσεις του στις αρχικές σκηνικές οδηγίες δείχνουν ξεκάθαρα τις προθέσεις του: «Το σκηνικό δεν έχει καμία γραφικότητα. Τίποτα το “καλόγουστο” ή φολκλορικό, και, φυσικά, τίποτα “τσαρουχικό”. [...] Τα χρώματα, σε πόρτες και παράθυρα, θα υπηρετούν τη θεατρική αναγκαιότητα και καθόλου το “αλάθητο λαϊκό γούστο”» (Παύλος Μάτεσις: *Εξορία*, Εστία, Αθήνα 1982, σ. 6). Στο εξής οι παραπομπές στο θεατρικό έργο σημειώνονται με τον αριθμό της σελίδας σε παρένθεση.

32 Ένα άλλο παράδειγμα είναι η παρουσίαση της συντηρητικής και καθωσπρέπει κυρίας Ελένης Γέρακα στο κρατητήριο, όπου επιχειρεί να συνεννοηθεί με τις δύο ιερόδουλες που βρίσκονται στο ίδιο κελί (62-63).

33 Ο τρόπος με τον οποίο ο Μάτεσις περιγράφει τη σκηνή που η Μαρία-Μάρθα πήγε να αναγνωρίσει το πτώμα του αδελφού της (24-26) και εκείνη που ο Μαρκάκης έρχεται για να αναγνωρίσει το πτώμα του Ιωσήφ μοιάζουν πράγματι σαν να καθρεφτίζουν η μία την άλλη (74-76). Εκτός από τις επιμέρους λεπτομέρειες, εκείνο που ενισχύει την ομοιότητα είναι το γεγονός ότι τελικά εκτυλίσσονται στον ίδιο σκηνικό χώρο.

Κεντρικός άξονας στην ανάπτυξη του δραματικού μύθου είναι η διαδρομή της Μαρίας-Μάρθας, η οποία εκπροσωπεί τη διαδρομή όλων όσων, όπως εκείνη, βρέθηκαν στη δίνη της ιστορίας και η προσωπική τους περιπέτεια ταυτίστηκε με την ροή των εξωτερικών γεγονότων. Ο Μάτεσις δεν ηρωοποιεί την διαδρομή αυτή. Η ιστορία, μοιάζει να μας λέει, δεν είναι τα εξωτερικά γεγονότα όπως καταγράφονται στις επίσημες αφηγήσεις, αλλά η βιωμένη εμπειρία και ο αντίκτυπός της, η εισβολή της στο παρόν. Η ιστορία, συνεπώς, και ο τρόπος που «εγγράφεται» μέσα από τις πράξεις των πρωταγωνιστών (την εκδίκηση) στηρίζεται στη δύναμη της μνήμης.

Η ίδια η δομή της *Εξορίας* αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο ο συγγραφέας διαπλέκει τη μνήμη με την ιστορία. Όλα τα επιμέρους επεισόδια και στα δύο μέρη του έργου κινούνται γύρω από την αφήγηση της προσωπικής ιστορίας της Μαρίας-Μάρθας, όπως η ίδια την ανασύρει από τη μνήμη της και την παρουσιάζει.<sup>34</sup> Όταν θα φτάσει στη σκηνή του «βιασμού» –στο απωθημένο τραύμα που για χρόνια την επισκέπτεται στα όνειρά της–, θα αποφασίσει να πάρει «το νόμο στα χέρια της» και να εκδικηθεί τον πατέρα του Ιωσήφ. Ο μόνος τρόπος για να μπορέσει να πορευτεί στο παρόν είναι να αποδεχτεί, να ξορκίσει και να συμφιλιωθεί με τη μνήμη της. Η πορεία αυτή καθρεφτίζεται και στη διαδρομή του θετού της γιου. Ο Μίμης θα μπορέσει τελικά να ενηλικιωθεί μόνο όταν θα αποφασίσει να αποδεχτεί ότι έχει μνήμη και θα θυμηθεί το όνομα της πραγματικής του μητέρας.

Η εθνική επικράτεια στην *Εξορία* είναι ένα τοπίο ναρκοθετημένο, γεμάτο πολλούς μικρούς «οριακούς τόπους», περάσματα ανάμεσα στα δύο μεγάλα στρατόπεδα της μετεμφυλιακής Ελλάδας. Η εθνική επικράτεια είναι το πεδίο στο οποίο αναμετρώνται οι προσωπικές μνήμες, όπου καθένας διεκδικεί το μερίδιό του στην ιστορία, την αναγνώρισή του στην εθνική ιστορία-μνήμη. Η ελληνική επικράτεια που μας παρουσιάζει ο Μάτεσις είναι ένας τόπος που έχει ήδη υβριδοποιηθεί, παρά το γεγονός ότι οι δύο πλευρές εξακολουθούν να διαφυλάσσουν τα σύνορά τους. Η υβριδοποίηση αυτή αποτυπώνεται στη νέα γενιά. Ο Νάσος, ο Μίμης και ο Ιωσήφ γεννήθηκαν και μεγάλωσαν σε χώρους ενδιάμεσους, οριακούς, ανάμεσα στα δύο στρατόπεδα, τους αριστερούς και τους εθνικόφρονες, σε χώρους όπου, αν και η μνήμη ήταν αυστηρά απαγορευμένη, το βάρος της ιστορίας παρέμενε τραυματικά αισθητό.

Το τραύμα της βιωμένης ιστορίας μάς το δείχνει, ωστόσο, η Μαρία-Μάρθα. Όσο πιο βίαιο είναι, όσο πιο βαθιά προσωπικό, τόσο μεγαλύτερη δύναμη αποκτά. Η πράξη της εκδίκησης, την οποία ο Μάτεσις εύστοχα επενδύει με αποχρώσεις που θυμίζουν το τραγικό δράμα, γίνεται αναγκαία για να μπορέσει η πρωταγωνίστρια αλλά και όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα να αποδεχτούν τη μνήμη τους, να αποκτήσουν τη θέση τους στη νέα εθνική αφήγηση. Η πράξη της Μαρίας-Μάρθας να σκοτώσει τον Ιωσήφ έχει στόχο να κλείσει την εμφύλια διαμάχη που, τελικά, –στα μάτια της– ήταν ενδοοικογενειακή: σκότωσε το παιδί του άντρα εκείνου που είχε κάποτε επιθυμήσει, όταν για μια στιγμή ξέφυγε από τη συνθήκη της ιστορίας, από την πραγματικότητα της εξορίας, και έχασε την προσωπική της μάχη με τον «εχθρό».

Η εποχή που γράφτηκαν και παρουσιάστηκαν οι *Προστάτες*, *Το μπουκάλι* και η *Εξορία* ήταν μια εποχή στην οποία ο λόγος της ιστορίας και της μνήμης κυριάρχησε στην απόπειρα αναθεώρησης της κυριαρχής εθνικής αφήγησης. Αναζητώντας το καταστατικό «κείμενο» που

34 Με μια πολύ ευδιάκριτη χρονολόγηση. Ξεκινώντας από τις μνήμες της ιδιαίτερης πατρίδας της, περνώντας στις μνήμες του νεκρού αδελφού της, του άντρα της Γιάννη, και του Μίμη, του παιδιού που την «υιοθέτησε» στο στρατόπεδο.

έδωσε το έναυσμα για τη διαδικασία αυτή, αναμφίβολα θα πρέπει να ανατρέξουμε στο χώρο του κινηματογράφου, και συγκεκριμένα στο *Θίασο* του Θόδωρου Αγγελόπουλου.

Αξίζει να θυμηθούμε μία από τις σκηνές της ταινίας, που εικονογραφεί με εξαιρετικά εύστοχο τρόπο τη διεκδίκηση για τα «πνευματικά δικαιώματα» της εθνικής αφήγησης όπως αυτή στιγμάτισε τη διαδρομή της ελληνικής κοινωνίας τα μετεμφυλιακά χρόνια. Πρόκειται για τη σκηνή της «μάχης των τραγουδιών».

Σε ένα κέντρο διασκέδασης, παραμονή της πρωτοχρονιάς του 1946, οι δύο παρέες που αναμετρώνται πραγματοποιούν ένα είδος γενικής δοκιμής για τον εμφύλιο πόλεμο που έχει σχεδόν ξεκινήσει. Τραγουδώντας και οι δύο την ίδια μελωδία καθένας παλεύει, φωνάζοντας ακόμα πιο δυνατά, να επιβάλει τον δικό του στίχο.

«Γιούπι για για, γιούπι γιούπι για  
Δεν τον θέλουμε τον βασιλιά!  
Θέλουμε λαοκρατία, λαϊκή κυριαρχία  
Γιούπι για για, γιούπι γιούπι για!  
[...]  
Γιούπι για για, γιούπι γιούπι για  
Των Ταγμάτων Ασφαλείας τα παιδιά  
Με τους Άγγλους χέρι χέρι και με τα παιδιά της “Χ”  
Ως τη Μόσχα θε να κάνουν κατοχή».<sup>35</sup>

---

35 Θόδωρος Αγγελόπουλος: *Ο Θίασος*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ.163.



ΧΡΙΣΤΙΝΑ Α. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

## Δραματολογικές προσεγγίσεις του θέματος της εξορίας στο θέατρο της Fatima Gallaire

Στο αυτοβιογραφικό θεατρικό έργο με τον τίτλο *Πριγκίπισσες*<sup>1</sup> της Fatima Gallaire, η πρωταγωνίστρια Λελλά, επιστρέφοντας μετά από είκοσι χρόνια εκούσιας απουσίας από το Παρίσι στη γενέτειρά της, ένα μικρό χωριό του Μαγκρέμπ, ομολογεί: «Πέρασα τις θάλασσες και τα βουνά. Αυτό όμως δεν είναι τίποτα! Διέσχισα και τους αιώνες και αυτό, και αυτό με πόνεσε! Έκαψα πολλά από τα μέρη του κορμιού μου, και μου έμειναν σημάδια ανεξίτηλα...»<sup>2,3</sup>. Αντιπροσωπευτικό δείγμα της θεατρικής οπτικής της Fatima Gallaire για την εξορία και την ετερότητα, η φράση αυτή συνοψίζει τις βασικές συνισταμένες της παρούσας μελέτης: ανάλυση του κοινωνικού και πολιτιστικού πλαισίου συγγραφής και τοπιογραφίας των έργων, θεματική και αισθητική προσέγγιση της ξενιτιάς και, τέλος, ανάδυση της φύσης της σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ Μαγκρέμπ και Δύσης.

Γεννημένη το 1944 στο El-Argouch της Αλγερίας, κωμόπολη στα βορειοανατολικά της χώρας, η Fatima Bourega ολοκληρώνει τις φιλολογικές της σπουδές στο Πανεπιστήμιο του Αλγερίου το 1967, ενώ την ίδια χρονιά μεταβαίνει στο Παρίσι για να παρακολουθήσει μαθήματα κινηματογράφου στο Πανεπιστήμιο Vincennes, Παρίσι 8. Επιστρέφει στην Αλγερία το 1970 και διορίζεται υπεύθυνη της Ταινιοθήκης του Αλγερίου. Το 1975 παίρνει την απόφαση να εκπατριστεί οριστικά στο Παρίσι. Το 1980 παντρεύεται και κάνει δύο παιδιά, ενώ υπογράφει πια όλα της τα έργα με το επώνυμο του συζύγου της Claude Gallaire. Σε ηλικία 40 ετών, έχοντας ήδη στο συγγραφικό ενεργητικό της νουβέλες, διηγήματα, παραμύθια και κινηματογραφικά σενάρια, ξεκινά να γράφει θεατρικά έργα. Το έναυσμα αποτέλεσε ο θάνατος της παραμάνας της σε ηλικία 103 ετών, ο οποίος της προκάλεσε έναν «βαθύ ακρωτηριασμό, έναν ακρωτηριασμό της μνήμης»<sup>4</sup> η οποία έπρεπε πάση θυσία να διασωθεί. Καρπός αυτής της προσπάθειας αποτέλεσε το έργο της *Πριγκίπισσες*, γραμμένο το 1985, το οποίο εγκαινιάζει μία πλούσια θεατρική συγγραφική παραγωγή αποτελούμενη από περισσότερα έως σήμερα σαράντα έργα, εκ των οποίων τα τριάντα πέντε δημοσιευμένα και παρασταθέντα<sup>5</sup>.

1 Για την παρούσα ανακοίνωση μελετήθηκαν οι δύο διαφορετικές εκδόσεις του έργου *Princesses* από τον εκδοτικό οίκο L'Avant-scène: η πρώτη του 1988 και η δεύτερη του 2004.

2 Όλα τα αποσπάσματα από τα θεατρικά έργα της Fatima Gallaire που αναφέρονται στην παρούσα μελέτη καθώς και οι βιβλιογραφικές παραπομπές στη γαλλική γλώσσα έχουν μεταφραστεί από τη γράφουσα.

3 Fatima Gallaire: «Princesses», στον τόμο: *Théâtre I, L'Avant-scène théâtre*, Paris 2004, πρώτο μέρος, σ. 34.

4 Anne Schimdt: «Fatima Gallaire à la recherche de la langue perdue», *Études littéraires maghrébines*, τχ. 16-17, 1998, σσ. 28-31, ιδίως σ. 29. Βλ. επίσης Jan Berkowitz-Gross: «Rêves d'utopie dans le théâtre de Fatima Gallaire», στον τόμο: *Subversion du réel: stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, σσ. 157-172, ιδίως σ. 162.

5 Για τον εκτενή κατάλογο των έργων της και τη συναφή παραστασιογραφία βλ. την επίσημη ιστοσελίδα της συγγραφέως <http://www.gallaire.com/fatima/theatre.html>.

Πιο συγκεκριμένα, ήδη από το ανέβασμα των πρώτων θεατρικών της, η Fatima Gallaire καταξιώνεται ως μία από τις σημαντικότερες γυναικείες φωνές της σύγχρονης γαλλόφωνης λογοτεχνίας και δη δραματουργίας· ο Jean Déjeux θα δηλώσει σχετικά: «Η Fatima Gallaire είναι η κατεξοχήν αλγερινή δραματουργός»<sup>6</sup>. Έχοντας ξεπεράσει τα γαλλικά σύνορα, η υποδοχή των έργων της αποδεικνύεται αξιοσημείωτη τόσο σε επίπεδο παράστασης, προσέλευσης θεατών και θεατρικής κριτικής όσο και σε επίπεδο ακαδημαϊκής και πανεπιστημιακής μελέτης. Μεταφρασμένα σε περισσότερες από δώδεκα γλώσσες<sup>7</sup>, τα θεατρικά της έργα έχουν παιχτεί και εξακολουθούν να ανεβαίνουν σε πολύ σημαντικές θεατρικές αίθουσες και φεστιβάλ τόσο της Γαλλίας όσο και σε πάρα πολλές χώρες της Ευρώπης αλλά και όλου του κόσμου, όπως στην Αγγλία, τη Γερμανία, το Βέλγιο, την Ιταλία, τις σκανδιναβικές χώρες, τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, την Αυστραλία, το Μαρόκο, το Ουζμπεκιστάν, το Μπαγκλαντές, αλλά και όψιμα στην Αλγερία<sup>8</sup>, δεδομένου ότι μέχρι πρόσφατα τα έργα της κυκλοφορούσαν κρυφά εξαιτίας της κρατικής λογοκρισίας, η οποία τα είχε απαγορεύσει ως έργα που προσέβαλαν το αλγερινό κράτος και τη θρησκεία του Ισλάμ<sup>9</sup>. Για την προσφορά της στη θεατρική τέχνη και στη γαλλόφωνη λογοτεχνία, η Fatima Gallaire έχει βραβευθεί με το Βραβείο της Εταιρείας Δραματουργών, το Βραβείο Arletty για τη συμβολή της στη διάδοση της γαλλικής γλώσσας, το Βραβείο του Συλλόγου κριτικών για το έργο της *Πριγκίπισσες*, το Βραβείο Malek Haddad και Kateb Yacine του Ιδρύματος Noureddine Aba, καθώς και το Βραβείο Amic της Γαλλικής Ακαδημίας για το σύνολο της δραματουργίας της<sup>10</sup>. Αξίζει εδώ να σημειωθεί ότι τα θεατρικά της έργα, παρόλο που σπάνια εντάσσονται στο πρόγραμμα σπουδών των γαλλικών πανεπιστημίων, αποτελούν αντικείμενο συνεχούς και εκτενούς μελέτης πλείστων ακαδημαϊκών ιδρυμάτων κυρίως των Ηνωμένων Πολιτειών, όπως του Πανεπιστημίου της Νέας Υόρκης, του Τέξας, του Μέρυλαντ, της Μινεσότας, της Αϊόβα, της Φλόριντας και της Μασαχουσέτης<sup>11</sup>.

Εντασσόμενο στην πιο πρόσφατη και σύγχρονη περίοδο της γαλλόφωνης λογοτεχνικής παραγωγής του Μαγκρέμπ, η οποία χαρακτηρίζεται αφενός από την χωρική απομάκρυνση και την εθελούσια εξορία των δημιουργών της από τη γενέτειρά τους εξαιτίας της επικράτησης ενός ολοκληρωτικού ισλαμικού καθεστώτος στην εξουσία, και αφετέρου από την ανάγκη για μία ρεαλιστική καταγραφή του κοινωνικο-πολιτικού, πολιτιστικού και θρησκευτικού γίνεσθαι της σύγχρονης Αλγερίας<sup>12</sup>, το έργο της Fatima Gallaire δεν τροφοδοτείται στο σύνολό του απλά

6 Fatima Gallaire: «Princesses», ό.π., πρόλογος του Jean Déjeux, σ. 7.

7 Βλ. την επίσημη ιστοσελίδα της συγγραφέως <http://www.gallaire.com/fatima/traductions.html>. <http://www.gallaire.com>.

8 Για τις παραστάσεις των έργων της Fatima Gallaire βλ. την επίσημη ιστοσελίδα της <http://www.gallaire.com/fatima/representations.html>.

9 Κατά τη διάρκεια του «Λογοτεχνικού Ανταμώματος» στο Εθνικό Θέατρο του Αλγερίου, το οποίο συντόνισε η Fatima Gallaire, η δραματουργός είχε την ευκαιρία να αναγνώσει ένα απόσπασμα από το έργο της *Η Ανδρική γιορτή*. Βλ. σχετικά Amnay Idir: «Rencontres Échos de plume», *El Watan*, 12 Απριλίου 2005, σ. 1, στην ιστοσελίδα <http://www.elwatan.com/Rencontre-Echos-de-plume>. Για τα ταξίδια και τις επισκέψεις της Fatima Gallaire στην Αλγερία βλ. επίσης Jan Berkowitz-Gross, ό.π., σ. 158, υποσημείωση αρ. 4.

10 Βλ. Nafissa Boudalia: «We cannot do any more acting-The real drama is all around us», *The Independent*, 21 Ιουνίου 1995, σ. 2, στην ηλεκτρονική ιστοσελίδα <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/we-cannot-do-any-more-acting-the-real-drama-is-all-around-us-1587493.html>, και Fatima Gallaire: «Princesses», ό.π., πρόλογος του Jean Déjeux, σ. 7.

11 Βλ. στην επίσημη ιστοσελίδα της συγγραφέως <http://www.gallaire.com/fatima/biographie.html>.

12 Βλ. σχετικά <http://www.gallaire.com/fatima/etudes.html>.

13 Βλ. Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner (s. d.): «Témoignages et/ou subversion: une relation

από την ενδοσκοπική ανάγκη για συγγραφή αλλά, και κυρίως, από τη νοσταλγία που προκαλεί η συνεχής κατάσταση εξορίας και απομάκρυνσης από τον τόπο καταγωγής, τις παιδικές και νεανικές αναμνήσεις, και από τα εθνικά ήθη και έθιμα<sup>14</sup>.

«Συμφιλιώνοντας όλα τα ασυμβίβαστα: το Βορρά και το Νότο, τον Μαύρο και τον Λευκό, τον Αδύναμο και τον Ισχυρό, τον Άντρα και τη Γυναίκα, το Λεγόμενο και το Ανείπωτο»<sup>15</sup>, το θέατρο της Fatima Gallaire προσανατολίζεται με σαφήνεια σε μια πολύπλευρη ερμηνεία απτών, αυθεντικών, συνηθισμένων και καθημερινών καταστάσεων και προβλημάτων στα οποία εμπλέκεται ο άνθρωπος ως ατομικότητα αλλά και ως μέλος της κοινότητας. Κατά αυτόν τον τρόπο, έχοντας ως αφετηρία έναν απλό θεματικό κορμό ο οποίος ως επί το πλείστον αφορά στιγμιότυπα και καταστάσεις από τη σύγχρονη κοινωνικο-πολιτική ζωή της Αλγερίας, η Fatima Gallaire δράττει την ευκαιρία για να θέσει καίρια ερωτήματα όπως η κρίση και η συμφιλίωση μεταξύ εθνών και κρατών, η σύγκρουση μεταξύ ατόμου και κοινωνίας<sup>16</sup>, οι σχέσεις μεταξύ γονιών και παιδιών, ο ρόλος της παράδοσης και των εθίμων, η γυναίκα και τα περιθώρια χειραφέτησής της, η ανοχή και ο θρησκευτικός φανατισμός, ο έρωτας και η βία, ο θάνατος και η γέννηση<sup>17</sup>.

Γεμάτη ποιητική αμεσότητα που σχοινοβατεί τολμηρά μεταξύ λυρισμού, συγκινησιακής ευαισθησίας, λεκτικής βιαιότητας, σημειολογικής επιθετικότητας και σκληρότητας, η γλώσσα της δραματουργίας της Fatima Gallaire δικαιολογεί την προτίμησή της για την προφορική παράδοση, «αυτόν τον ανεκτίμητο θησαυρό»<sup>18</sup>. Γραμμένα στη μεγαλύτερη πλειονότητά τους στη γαλλική γλώσσα, για την οποία η συγγραφέας δηλώνει ότι την προτιμά από την αραβική διότι της επιτρέπει «περισσότερο ρυθμό, έμφαση, τρυφεράδα και ηδονή»<sup>19</sup>, τα θεατρικά της έργα πρωτοτυπούν υφολογικά, καθώς διανθίζονται από μία ανεξάντλητη ποικιλία εικόνων και μεταφορών αντλημένων από τη φύση ή την ανθρώπινη κοινότητα και τους κώδικές της, φάρσες, σαρκασμούς και υπαινικτικές ειρωνείες, απίθανες ανατροπές και δραματουργικά ευρήματα δανεισμένα από την αρχαία ελληνική τραγωδία<sup>20</sup>, τα μαγκρεμπίνικα θρησκευτικά τελε-

paradoxe?», στον τόμο: *Subversion du réel: stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, σσ. 9-23, ιδίως σ. 9., και Denise Brahimi: *Langue et littératures francophones*, Ellipses, Paris 2001, σ. 36.

14 Βλ. Christiane Choulet-Achour: «Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture», στον τόμο *Littératures autobiographiques du Maghreb*, L'Harmattan, Paris 1996, σσ. 291-308, ιδίως σ. 293, και Jan Berkowitz-Gross, ό.π., σσ. 157-158.

15 Fatima Gallaire: «Molly des sables et Au cœur, la brûlure», *L'Avant-scène théâtre*, τχ. 954, L'avant-scène, Paris 1994, πρόλογος της Isabelle Starkier, σ. 2.

16 Denise Brahimi: «Les Tragédies algériennes de Fatima Gallaire», *Notre librairie*, τχ. 188, Ιούλιος-Σεπτέμβριος 1984, σ. 53, στο Laura Chakravarty Box: «“Maman, je te parle!” Voicing the intergenerational feminine», στον τόμο: *Francophone Voices*, επιμέλεια της Kamal Salhi, Elm Bank Publications, Exeter, 1999, σσ. 171-186, ιδίως σ. 173.

17 Βλ. Jan Berkowitz-Gross, ό.π., σ. 157, και Laura Chakravarty Box, ό.π., σ. 172., καθώς και τη συνέντευξη της Fatima Gallaire στην εφημερίδα *Cameroon Tribune*, 28 Μαΐου 1991, στην ιστοσελίδα της συγγραφέως <http://www.gallaire.com/fatima/ellememe.html>.

18 Συνέντευξη της Fatima Gallaire στην Rachid Hammoudi στην εφημερίδα *El Moudjahid*, 30 Σεπτεμβρίου 1991, στο Fatima Gallaire: «Princesses», στον τόμο: *Théâtre I*, ό.π., σ. 274, και Jean Déjeux: *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris 1994, σ. 193.

19 Fatima Gallaire: «Princesses», ό.π., πρόλογος του Jean Déjeux, σ. 9.

20 Jean Déjeux: *Littérature féminine au Maghreb*, ό.π., σ. 136, και πρόλογος του ίδιου στο Fatima Gallaire: «Princesses», ό.π., σ. 8.



τουργικά<sup>21</sup> ή ακόμα και τη θεώρηση του Artaud περί δραματικής τέχνης<sup>22</sup>. Ο στόχος παραμένει πάντα ο ίδιος: το θέατρο ως «πηγή επανάστασης και απελευθέρωσης για την ίδια και για τον άλλο»<sup>23</sup>, και ο προσανατολισμός του θεατή σε έναν κόσμο όπου τα ανθρωπιστικά μηνύματα της αγάπης, της ισότητας, της ισονομίας, της ελευθερίας και της ανεξιθρησκίας βρίσκουν την πλήρη έκφρασή τους<sup>24</sup>.

Ξεκινώντας από το εθνικό-κοινωνικό-θρησκευτικό και πολιτιστικό πλαίσιο συγγραφής των έργων της Fatima Gallaire, θα πρέπει αρχικά να επισημάνουμε ότι τις περισσότερες φορές ταυτίζεται με αυτό το οποίο αναπαριστάται μέσα στα έργα της, καθιστώντας τα πραγματικές κοινωνικο-πολιτικές μαρτυρίες<sup>25</sup>. Πιο συγκεκριμένα, στη μεγαλύτερη πλειονότητά τους, τα θεατρικά της βαδίζουν σχεδόν παράλληλα με τα κοινωνικά τεκταινόμενα στην Αλγερία των τριών τελευταίων δεκαετιών, τα οποία η δραματουργός παρακολουθεί με τη συγκινησιακή ματιά της ξενιτεμένης νοσταλγού αλλά και με τη λογική και την καθαρότητα της ατομικότητας που έχει εξελιχθεί μέσα στο πεδίο της δυτικοευρωπαϊκής ετερότητας.

Για παράδειγμα, στο πρώτο θεατρικό της έργο *Πριγκίπισσες*, η συγγραφέας, περιγράφοντας την άφιξη της εξόριστης Αλγερινής παντρεμένης με Γάλλο μετά από πολλά χρόνια στην πατρίδα της, πραγματεύεται το θέμα της θρησκευτικής αδιαλλαξίας όπως και της πραγματικής απαγόρευσης και αυστηρής ποινικοποίησης έως επιβολής θανάτου των μεικτών γάμων που έχει επιβληθεί μέσα από τη Chari'a -τον εθιμικό και θρησκευτικό ισλαμικό κώδικα- και τις ειδικές διατάξεις του Αστικού Κώδικα το 1984<sup>26</sup>. Η ίδια δηλώνει σχετικά: «Το έργο αυτό είναι τραγωδία. Αποτελεί το σύμβολο του ακρωτηριασμού μίας ολόκληρης γενιάς γυναικών, αυτής της Ανεξαρτησίας, που κατακρεούργησε τη χώρα»<sup>27</sup>.

Κατά τον ίδιο τρόπο, ο θεατρικός της μονόλογος *Ριμμ η γαζέλα* γραμμένο το 1992 αναφέρεται στην ομώνυμη ηρωίδα η οποία, ξεδιπλώνοντας τις αναμνήσεις της από την κηδεία της μητέρας και όλων των όμορφων στιγμών που τη συνέδεαν μαζί της, δίνει τη δική της εσωτερική μάχη για το αν θα αποφασίσει να επιστρέψει οριστικά από το Παρίσι στην Αλγερία ώστε να συμμετάσχει ενεργά σε όλες τις κινητοποιήσεις και τις ενέργειες κατά του επιβαλλόμενου σκοταδισμού<sup>28</sup>, της καταπίεσης, της βίας και της υποβάθμισης της γυναίκας, για τις οποίες η χώρα της Αλγερίας κατείχε καθ'όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 τα θλιβερά ποσοστά του 75% αναλφαβητισμού, 80% οικογενειακής βίας και μόλις 25% γυναικείας απασχόλησης σε κλάδους παραγωγικής εργασίας<sup>29</sup>.

21 Βλ. τα θέματα των θεατρικών έργων της Fatima Gallaire *Πριγκίπισσες*, *Η Ανδρική γιορτή*, *Ριμμ η γαζέλα*, *Η ομορφιά της εικόνας*.

22 Βλ. Laura Chakravarty Box, ό.π., σ. 172.

23 Βλ. Jan Berkowitz-Gross, ό.π., σ. 170.

24 Βλ. Laura Chakravarty Box, ό.π., σ. 172.

25 Βλ. Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner, ό.π., σσ. 9-10.

26 Fatima Gallaire: «Princesses», ό.π., πρόλογος του Jean Déjeux, σ. 8.

27 Συνέντευξη της Fatima Gallaire στην Dalila Hakem, *L'Observateur*, τχ. 30, 9 Οκτωβρίου 1991 στο Jean Déjeux: *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris 1994, σ. 137, υποσημείωση αρ. 5. Βλ. επίσης Laura Chakravarty Box, ό.π., σ. 176, σημείωση αρ. 18, και Fatima Gallaire: *Princesses*, Quatre-vents, Paris 1988, πρόλογος των Jean-Pierre Vincent και Bernard Chartreux με τίτλο *La scène d'un rêve ou la place du mort*, σ. 3.

28 Βλ. Denise Brahimi: *Langue et littérature francophones*, Ellipses, Paris 2001, σ. 36, και Γιώργος Φρέρης: *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1999, σ. 247.

29 Joni Seager: *Atlas des femmes dans le monde – Émancipation ou oppression: un paysage contrasté*. Autrement, Paris 1998, σ. 76, και πρβλ. Lawrence Rosen: *Varieties of Muslim Experience – Encounters with Arab political and*

Ερμηνεύοντας τη σημασία της εξορίας στο θέατρο της Fatima Gallaire, θα πρέπει εν πρώτοις να υπογραμμιστεί ότι αποτελεί ένα από τα τρία βασικά και αναγνωρίσιμα θέματα της δραματουργίας της, δίπλα σε αυτά της προσέγγισης της γυναικείας φύσης και χειραφέτησης καθώς και της δικαίωσης των ατομικών ελευθεριών που απειλούνται από τις εθνικές, κοινωνικές, εθμικές και θρησκευτικές προκαταλήψεις.

Συγκεκριμένα, η εξορία στα έργα της Αλγερινής συγγραφέως αποτελεί την κύρια θεματική γύρω από την οποία χτίζεται όλη η υπόθεση του έργου, όπως για παράδειγμα στα έργα *Πριγκίπισσες* και *Ριμμ η γαζέλα*, ή χρησιμεύει ως δευτερεύον μοτίβο που ενισχύει την προσέγγιση των κυριών θεμάτων, όπως στα έργα *Στην καρδιά, το κάψιμο*, *Η Μόλλυ της άμμου*, *Από μακριά οι χαρουπιές*, *Τα Πλούτη του χειμώνα* και *Η Ανδρική γιορτή*.

Για ποιους, όμως, λόγους η Gallaire αποδίδει μία ιδιαίτερη προτεραιότητα στην ένταξη της θεματικής της εξορίας και της ετερότητας στο θέατρό της; Η πρώτη και ουσιαστικότερη απάντηση αφορά στους στενούς προσωπικούς, βιοματικούς, συγκινησιακούς και δεσμούς μνήμης που διατηρεί η δημιουργός με την Αλγερία από την εποχή της αυτοεξορίας της το 1975, καθώς και την απαγόρευση επιστροφής της στη χώρα για περισσότερο από 15 συνεχόμενα χρόνια<sup>30</sup>. Κατά συνέπεια, παρόλη τη δική της «χωροχρονική απόσταση»<sup>31</sup> από την πατρίδα, τα περισσότερα από τα έργα της εκπληρώνουν την ανάγκη της για τη διατήρηση της «ατομικής και συλλογικής ταυτότητας»<sup>32</sup> μέσα από μία αυθεντική και αντικειμενική αναπαράσταση της σύγχρονης μαγκρεμπίνης κοινωνικής και πολιτικής πραγματικότητας<sup>33</sup>, και όπως αυτή ξετυλίγεται από το συναίσθημα και τη δράση της εν αποστάσει και αποστασιοποιημένης ηρώιδας, γηγενούς Αλγερινής σε εθελούσια εξορία. Η ίδια η συγγραφέας εκμυστηρεύεται: «η συγγραφή είναι η κατάληξη μίας κατάστασης έντασης ή μίας απώλειας (ενός τόπου, ενός προσώπου, του παρελθόντος), μίας καλής απώλειας, γιατί είναι δημιουργική, και για μένα, η μόνη μου απώλεια είναι η Αλγερία...»<sup>34</sup>.

Όμως, θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι στο θέατρο της Fatima Gallaire η εξορία ως θέμα δεν αναπαριστάται αποκλειστικά ως πεδίο βιοματικής κατάστασης που πλαισιώνεται αυστηρά από τους φορείς του εκπατρισμού, δηλαδή τον εγκαταλειπόμενο τόπο καταγωγής, τον εξόριστο νοσταλγό και το νέο εθνικό έδαφος στο οποίο καλείται να δράσει και να εξελιχθεί. Επιπροσθέτως και πέρα από αυτά, η Αλγερινή δραματουργός χρησιμοποιεί την εξορία σαν μία πλατφόρμα επάνω στην οποία τοποθετεί ως συμπαγές πλέγμα προβληματισμούς, ερωτήματα, σκέψεις και προτάσεις για καίρια θέματα της ανθρώπινης φύσης, τα οποία συνδέονται ως επί το πλείστον με την καταπάτηση των δικαιωμάτων και των ελευθεριών του ατόμου, ανεξαρτήτου φύλου, ηλικίας, θρησκείας και χώρας.

*cultural life*, The University of Chicago Press, Chicago 2008, σ. 64.

30 Σχετικά με τις επισκέψεις και τα ταξίδια της Fatima Gallaire στην Αλγερία βλ. Jan Berkowitz-Gross, ό.π., σ. 158, σημ. αρ. 4.

31 Beate Burtscher-Bechter et Birgit Mertz-Baumgartner, ό.π., σ. 14.

32 Lilyane Rachédi: «Les Littératures maghrébines issues de l'immigration en France», *Le Français dans le monde – Recherches et applications*, ειδική έκδοση, Ιούλιος 2004, σσ. 80-91, ιδίως σ. 90.

33 Charles Bonn: «L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance», στον τόμο: *Littératures autobiographiques du Maghreb*, L'Harmattan, Paris 1996, σσ. 203-222, ιδίως σ. 203.

34 Βλ. Fatima Gallaire: «Princesses», ό.π., πρόλογος του Jean Déjeux, σ. 6, Συνέντευξη της Fatima Gallaire στο περιοδικό *L'Événement* (Alger), τχ. 42, 13 Οκτωβρίου 1991. Βλ. επίσης Jean Déjeux: *Littérature féminine de langue française au Maghreb*, ό.π., σ. 193.

Για παράδειγμα, στο έργο *Πριγκίπισσες*, το οποίο ο Jean Déjeux χαρακτήρισε ως «τραγωδία χειραφέτησης»<sup>35</sup>, η επιστροφή της αυτοεξόριστης Λελλά στον τόπο καταγωγής της σημάδεύεται από τη λεκτική αντιπαράθεση και την καταδίκη της σε θάνατο από τις Πρεσβύτερες του χωριού<sup>36</sup> -εύγλωττα σύμβολα του φανατισμού και των άτεγκτων κανόνων της κοινότητας-, υπεύθυνες για τη ρητή εκτέλεση της διαθήκης που άφησε ο πατέρας της. Η εικόνα, λοιπόν, του εξαγριωμένου και μνησικακού πατέρα που δε μπόρεσε ποτέ να αποδεχτεί την αυτόβουλη μετανάστευση της κόρης του και το γάμο της με έναν Δυτικό, έναν «άπιστο, που δεν έχει κάνει καν περιτομή»<sup>37</sup>, λειτουργεί στο θεατή από τη μια ως αρνητικό παράδειγμα θρησκευτικού δογματισμού και μίσους, και από την άλλη ως έναυσμα για τη γενναιότητα που μπορεί να επιδείξει το άτομο για τις αποφάσεις που έχει πάρει για τη ζωή και την πορεία του.

Αναλόγως, το έργο *Στην καρδιά, το κάψιμο*, στο οποίο η εξόριστη κόρη διαβάζει επιστολές του Αλγερινού ηλικιωμένου πατέρα της, γεμάτες από αγάπη, τρυφερότητα και πόνο για τη μακρόχρονη απουσία της, θίγονται καταστάσεις και προβληματισμοί για την πατριαρχική δομή της μαγκρεμπίνικης οικογένειας, τις σχέσεις μεταξύ γονιών και παιδιών, όπως και θέματα ρατσισμού που σχετίζονται με την κοινωνική αποδοχή ή απόρριψη του γιου και της κόρης αντίστοιχα.

Προσεγγίζοντας τώρα λεπτομερέστερα το θέμα της εξορίας και της ετερότητας στο θέατρο της Fatima Gallaire, το πρώτο σχόλιο αφορά τον ήρωα ο οποίος βρίσκεται σε κατάσταση εξορίας και την αρχική καταβολή και έμπνευση της θεατρικής του απεικόνισης. Κατέχοντας κατά κύριο λόγο τον πρωταγωνιστικό ρόλο στα έργα της, το πρόσωπο σε κατάσταση εξορίας είναι σχεδόν πάντα γυναίκα, επιλογή που επαληθεύει την προτίμηση της δραματουργού για θεματικές που σχετίζονται με το γυναικείο φύλο, και καταδεικνύει και τον αμιγώς αυτοβιογραφικό χαρακτήρα των θεατρικών της.

Αναλυτικότερα, η πρωταγωνίστρια, την οποία το θεατρικό στιγμιότυπο συλλαμβάνει στην ηλικία μεταξύ νεότητας και ωριμότητας, εμφανίζεται ως μόνιμη κάτοικος Γαλλίας, έχοντας εγκαταλείψει αυτοβούλως εδώ και πολλά χρόνια τα Αλγερινά πάτρια εδάφη. Μετανάστρια όχι για οικονομικούς λόγους αλλά για να βρει την ελευθερία της και «να αναπνεύσει αλλού»<sup>38</sup>, η εξόριστη γυναίκα, με το όνομα Λελλά στις *Πριγκίπισσες*, Ριμμ στο μονόλογο *Ριμμ η γαζέλα*, ανώνυμη κόρη στο *Στην καρδιά, το κάψιμο* και Μόλλυ στο *Η Μόλλυ της άμμου* εμφανίζεται ως εκπατριμένο υποκείμενο με πλήρη συνείδηση και δικαίωση της παρελθοντικής του απόφασης. Η Ριμμ στο ομώνυμο θεατρικό, κρίνοντας αναδρομικά την απόφασή της να ζήσει στη Γαλλία, δηλώνει: «Αν θα το ξαναέκανα; Χωρίς καμία αμφιβολία θα έκανα ακριβώς το ίδιο πράγμα! Αγαπάω την πορεία της ζωής μου γεμάτη λάθη και ανακαλύψεις, και δεν σκοπεύω να αλλάξω τίποτα από όλα αυτά!»<sup>39</sup>.

Αναφορικά με τον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα των θεατρικών έργων της Fatima Gallaire, θα πρέπει να επισημανθεί ότι λαμβάνει τις διαστάσεις μίας ξεκάθαρης, αυτούσιας και πιστής μεταγραφής συμβάντων, καταστάσεων, επιλογών και γεγονότων της ζωής της συγγραφέως. Για παράδειγμα, η σκιαγράφηση της πρωταγωνίστριας Λελλά στις *Πριγκίπισσες* παραπέμπει ολοκληρωτικά στην Fatima Gallaire, από τα χρόνια απουσίας της στο Παρίσι, το γάμο της

35 Αυτ., σ. 136.

36 Fatima Gallaire: «Princesses», στον τόμο: *Théâtre I*, ό.π., δεύτερο μέρος, σ. 69.

37 Αυτ., δεύτερο μέρος, σ. 65, 72.

38 Fatima Gallaire: «Molly des sables et Au cœur, la brûlure», ό.π., σ. 27.

39 Fatima Gallaire: «Rimm la gazelle», στον τόμο: *Théâtre I*, ό.π., σ. 272.

με ένα Γάλλο και την απόκτηση παιδιών σε μεγάλη σχετικά ηλικία, έως το επάγγελμά της, αυτό της συγγραφέως, της απαγόρευσης εισόδου της στη χώρα για πολλά χρόνια εξαιτίας των επιλογών της, και τη συνάντησή της με την ηλικιωμένη παραμάνη της. Μάλιστα, για το έργο αυτό η συγγραφέας θα δηλώσει: «Αυτό το έργο είναι ένας συμβολικός θάνατος. Αυτό το έργο συνοψίζει τη σχέση μου με τη χώρα»<sup>40</sup>. Κατά τον ίδιο τρόπο, στον μονόλογο *Ριμμ η γαζέλα*, η θέληση και η οριστική απόφαση της πρωταγωνίστριας να επιστρέψει διαπαντός στην πατρίδα της και να εργαστεί στο σχολείο, συμβάλλοντας έτσι στην εκπαίδευση των γυναικών, αποτελεί μία μεταφορά των πραγματικών δραστηριοτήτων της συγγραφέως, η οποία από το 1998 πραγματοποιεί ετήσια ταξίδια μεγάλης διάρκειας κυρίως στην περιοχή της Καμπυλίας, συμμετέχοντας σε σεμινάρια επιμόρφωσης και δημιουργικής γραφής των γυναικών<sup>41</sup>. Ένα τελευταίο παράδειγμα είναι αυτό του θεατρικού *Στην καρδιά*, το κάψιμο για το οποίο η Fatima Gallaire έχει δηλώσει ότι ο πατέρας που θρηνεί την απουσία της κόρης του και αναπνέει μόνο για την επιστροφή της αποτελεί τον ελάχιστο φόρο τιμής στο δικό της πολυαγαπημένο της πατέρα<sup>42</sup>.

Σχετικά με την απομάκρυνσή τους από τη γενέτειρα και το διακαή πόθο για επιστροφή, οι ηρωίδες της Fatima Gallaire πρωτοτυπούν ως προς τον τρόπο με τον οποίο βιώνουν την εξορία και εξελίσσονται μέσα σε αυτήν, αλλά και ως προς τη σχέση τους με την ετερότητα.

Με άλλα λόγια, οι πρωταγωνίστριες της Γαλλόφωνης δραματουργού εμφανίζονται, παρόλα τα αρχικά εμπόδια και τις δυσκολίες, ως πλήρως ενταγμένες στο δυτικοευρωπαϊκό μοντέλο ζωής. Η Λελλά, αλλοτινή Πριγκίπισσα στον τόπο της, εξομολογείται στον παλιό υποτακτικό του πατέρα της: «Σε διαβεβαιώνω ότι είναι πολύ ξεπερασμένο να αποκαλείς μια γυναίκα “Πριγκίπισσα”. Και κυρίως όταν δεν είναι. Φαντάζεσαι, παππού, ότι στη γαλλική πρωτεύουσα που ζω εδώ και τόσα χρόνια όλος ο κόσμος με θεωρεί μια απλή γυναίκα;»<sup>43</sup>. Η αφομοίωση μάλιστα αυτή καλύπτει ένα ευρύ και πολυποίκιλο πεδίο ανθρώπινων συμπεριφορών οι οποίες περιγράφονται με λεπτομέρεια στα εν λόγω θεατρικά ως κεκτημένα των ίδιων των ηρωίδων. Είτε πρόκειται για απλές καθημερινές συνήθειες, όπως για παράδειγμα το λιτό διαιτολόγιο που απέχει από τις λουκουλλείες γαστριμαργικές συνήθειες του Μαγκρέμπ, και η αντικατάσταση του μεσημεριανού ύπνου με εργασία<sup>44</sup>, είτε πρόκειται για κοινωνικές αντιλήψεις όπως ο γάμος σε σχετικά μεγάλη ηλικία και η επιλογή συζύγου με κριτήρια τον έρωτα και την αγάπη που αντιτίθενται στα αλγερινά πατροπαράδοτα θρησκευτικά, εθνικά και πολιτισμικά έθιμα, η θεσμική και οικονομική ανεξαρτητοποίηση της γυναίκας η οποία της αποδίδει συγκεκριμένη οντότητα και ταυτότητα μέσα στην κοινωνία και έναντι του κράτους, οι πρωταγωνίστριες της Fatima Gallaire έχουν μεταλλάξει την πολύχρονη βίωση της ετερότητας σε μία θετική προσωπική υπαρξιακή εξέλιξη. Ενδεδυμένες με μία συγκεκριμένη «πολιτιστική χειραφέτηση»<sup>45</sup>, αυτή της Δυτικής Ευρώπης και ειδικότερα της Γαλλίας, έχουν καταφέρει να αποτάξουν άλογα

40 Συνέντευξη της Fatima Gallaire στην Dalila Hakem, ό.π., σ. 137, υποσημείωση αρ. 5.

41 Βλ. στην επίσημη ιστοσελίδα της Fatima Gallaire <http://www.gallaire.com/fatima/activites.html>.

42 Επεξηγηματικό ηλεκτρονικό μήνυμα της Fatima Gallaire προς τη γράφουσα σχετικά με την ερμηνεία των προσώπων των θεατρικών της, 11 Σεπτεμβρίου 2010: «Το έργο *Στην καρδιά*, το κάψιμο δραματοποιεί έναν πολυαγαπημένο Πατέρα. Όχι, δεν είναι το ίδιο πράγμα! Είναι ο Δικός μου Πατέρας!».

43 Fatima Gallaire: «Princesses», στον τόμο: *Théâtre I*, ό.π., πρώτο μέρος του έργου, σ. 22.

44 Απτ., πρώτο μέρος, σ. 51, 56.

45 Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς: *Η επινόηση της ετερότητας: «ταυτότητες» και «διαφορές» στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, σ. 96., και Μυρτώ Ρήγου: *Η ετερότητα του άλλου – δοκίμιο για μια τρέχουσα μεταθική*, Πλέθρον, Αθήνα 1995, σ. 23.

και άδिका έθιμα και συνήθειες που επικρατούσαν στη χώρα τους, όσο και να επιβεβαιώσουν ή και να αναδείξουν την ατομικότητά τους<sup>46</sup>, έννοια ανύπαρκτη στον ισλαμικό χώρο καταγωγής τους<sup>47</sup>. Στην ανακριτική ερώτηση της Πρεσβύτερης σχετικά με το γάμο της με τον «άπιστο Γάλλο»<sup>48</sup>, η Λελλά απαντά: «Και έξω από τη δική μας χώρα, υπάρχουν άντρες. Ο ίδιος ο Θεός το επέτρεψε αφού υπάρχουν και άλλες θρησκείες και άλλου είδους κοινωνίες...»<sup>49</sup>, και πιο κάτω στο ίδιο έργο: «Είμαστε όλοι ανθρώπινα όντα, ίσοι μπροστά στο Δημιουργό μας»<sup>50</sup>.

Αξιοσημείωτο είναι, όμως, ότι αναδύεται μία δεύτερη αλλά όχι δευτερεύουσας σημασίας ετερότητα, η οποία σκιαγραφείται από τη δραματουργό με τελείως αντίστροφο τρόπο από την πρώτη. Αναλυτικότερα, δεν αφορά την ιδιοποίηση από την ηρωίδα των νέων της βιωμάτων, εικόνων και εμπειριών στην χώρα υποδοχής, δηλαδή τη Γαλλία, αλλά τον αρνητικό, αν όχι κακόσημο, τρόπο που αντιμετωπίζεται η ίδια από τους ομοεθνείς της στη χώρα καταγωγής της, δηλαδή την Αλγερία. Έτσι, όταν οι ηρωίδες, αλλαγμένες εξωτερικά και εσωτερικά από την πολύχρονη παραμονή τους στην Ευρώπη, επισκέπτονται την πατρίδα τους, βιώνουν τον αποκλεισμό, την απόρριψη ακόμα και την καταδίκη της κοινωνίας, εξαιτίας των αποφάσεων και του τρόπου ζωής τους που διαφέρει αισθητά από αυτόν της Μαγκρεμπίνας γυναίκας. Μάλιστα, «η διεκδίκηση και πραγμάτωση [αυτής] της εξατομικευμένης ετερότητας μπορεί (...) να επισημαίνεται ως παραβατική παρέκκλιση ή ατιμωτικό στίγμα»<sup>51</sup>, όπως στην περίπτωση του έργου *Πριγκίπισσες*, όπου η Λελλά, έχοντας παρακούσει τις εντολές του πατέρα της και επιλέξει ως σύντροφο έναν αλλόθρησκο, περιθωριοποιείται από την κοινότητα, αντιμετωπίζεται από τις Πρεσβύτερες του χωριού ως «αμαρτωλή», «βρώμα», «προδότρα» και «γυναίκα του δρόμου»<sup>52</sup>, και έρχεται αντιμέτωπη με την ποινή του θανάτου, πατρική παρακαταθήκη την οποία καλούνται να εκτελέσουν με ζήλο και μένος οι γηραιότερες γυναίκες της κοινότητας<sup>53</sup>.

Η αποστασιοποίηση των ηρωίδων από τη συνήθη παρηγορητική μυθοποίηση της πάτριας πραγματικότητας δεν αποκλείει ωστόσο την αγάπη προς την πατρίδα και τη νοσταλγία. Κατά αυτόν τον τρόπο, οι πρωταγωνίστριες ανάγονται σε πρόσωπα που ισορροπούν με απόλυτη ασφάλεια συνείδησης μεταξύ των ρεαλιστικών πλεονεκτημάτων του δυτικοευρωπαϊκού τρόπου ζωής και των ενδεδυμένων με συγκινησιακή διαύγεια μειονεκτημάτων της γενέτειρας. Η Ριμμ στο ομώνυμο έργο δηλώνει: «Ένοιωθα ασταμάτητα την παρουσία αυτού του Μεσαίωνα, να πέφτει βαρύς στους ώμους μου. Τον κουβάλησα παντού μαζί μου και προσπάθησα με μεγάλη προσοχή να τον διαφυλάξω στη Γαλλία. Είναι μία παρουσία επίμονη, συνεχής, απειλητική, μα τόσο οικεία που μου απαγορεύει τον πόθο της λήθης...»<sup>54</sup>.

Στο θέατρο της Fatima Gallaire αυτή η συνύπαρξη στη συνείδηση και τη ζωή των ηρωίδων δύο διαμετρικά αντίθετων εθνικών, κοινωνικών, πολιτιστικών και θρησκευτικών πλαισίων, με

46 Samia Kassab-Charfi (dir.): *Altérité et mutations dans la langue: pour une stylistique des littératures francophones*, Bruylant, Paris 2010, σ. 59.

47 Βλ. Mahienne Bachetarzi: *Mémoires 1919-1939*, SNED, Αλγέρι 1968, σ. 401 στο Jean Déjeux: «Au Maghreb, la langue française, "Langue natale du je"», στον τόμο: *Littératures autobiographiques du Maghreb*, ό.π., σσ. 181-193 ιδίως σσ. 182-187, και Jean Déjeux: *Littérature féminine de langue française au Maghreb*, ό.π., σ. 66.

48 Fatima Gallaire: «Princesses», στον τόμο: *Théâtre I*, ό.π., δεύτερο μέρος του έργου, σ. 65, 72.

49 Αυτ. σ. 65.

50 Αυτ. σ. 66.

51 Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, ό.π., σ. 103.

52 Fatima Gallaire: *Princesses*, στον τόμο: *Théâtre I*, ό.π., δεύτερο μέρος, σ. 67.

53 Αυτ., σ. 69.

54 Fatima Gallaire: «Rimm la gazelle», ό.π., σ. 265.

άλλα λόγια της δυτικοευρωπαϊκής κουλτούρας την οποία οι πρωταγωνίστριες έχουν ενστερνιστεί και αφομοιώσει μέσα στην κατάσταση εξορίας που βρίσκονται, και του μαγκρεμπίνικου πολιτισμού αλλά και νοσταλγίας για μία πατρίδα που εξακολουθεί να τις απογοητεύει με τις προκαταλήψεις και την καταπάτηση των ανθρώπινων δικαιωμάτων, καταλήγει σε μία αρμονική και συμπαγή ζεύξη που μετουσιώνεται σε απόφαση λήψης δράσεων στη γενέτειρα για κοινωνικούς, πολιτικούς και ανθρωπιστικούς σκοπούς. Η σύμπραξη αυτή του ατομικού με το συλλογικό, του εξατομικευμένου με το κοινωνικά ευρύ, των προσωπικών δεξιοτήτων με την αλληλεγγύη και την αλληλοβοήθεια<sup>55</sup> με στόχο την εξάλειψη των κοινωνικών ανισοτήτων και αδικιών στη χώρα καταγωγής, αποτελεί τον πρωταρχικό στόχο του θεάτρου της Fatima Gallaire. Η δραματουργός λέει: «Το μήνυμά μου απευθύνεται σε όλους όσους, εις το όνομα οποιασδήποτε εξουσίας, καταδικάζουν ολόκληρους λαούς στην καταπίεση και την υποδούλωση»<sup>56</sup>.

Κατά αυτόν τον τρόπο, το ταξίδι στην πατρίδα με τη μορφή απλής επίσκεψης ή μόνιμης επιστροφής μετατρέπεται σε αποφασιστικές ενέργειες που αναλαμβάνει ή σκοπεύει να αναλάβει η ηρωίδα, και οι οποίες αποσκοπούν στη διόρθωση των κακών κειμένων της σύγχρονης Αλγερινής πραγματικότητας. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της Λελλά, η οποία αντιστέκεται με γενναιότητα στο σχέδιο εξόντωσής της από τις Πρεσβύτερες, μιλώντας με σθένος και απενοχοποιητική παρρησία για τις προσωπικές της επιλογές και αποφάσεις. Έτσι, η Λελλά, αναζητώντας να «νομοθετήσει μόνη την ευτυχία της»<sup>57</sup>, δίνει το σύνθημα της επανάστασης η οποία θα οδηγήσει στην εξόντωση των γηραιότερων και την απόφασή της να επιστρέψει «και πάλι στο φως»<sup>58</sup>, δηλαδή στην ατομικής της πορεία ζωής όπου επικρατούν η καθαρότητα και η ελευθερία της σκέψης και της πράξης, ανεπηρέαστες από κάθε προκατάληψη και απολυτότητα.

Αντιστοίχως, η Ριμμ, έχοντας παλιά συναντήσει στο Αλγέρι γυναίκες που «κινδύνευαν να δολοφονηθούν»<sup>59</sup>, αποφασίζει να επιστρέψει οριστικά στην πατρίδα της. Προς το τέλος του μονολόγου της, δηλώνει: «Δεν πιστεύω ότι είμαι η πολεμίστρια που θα καταφέρει να σώσει από την αδυσώπητη τύχη τους τα εκατομμύρια κοριτσιών, νέων ή ηλικιωμένων γυναικών, αλλά νοιώθω ότι η θέση μου είναι εκεί. Μία γυναίκα λιγότερη στη Γαλλία δεν μετράει. Μία αποφασισμένη, όμως, γυναίκα, που φθάνει στη γη της Αλγερίας, αυτό, ναι, μετράει. Χαμογελάς, με ξέρεις καλά, είμαι πάντα έτοιμη να πολεμήσω για καλό σκοπό»<sup>60</sup>.

Ενδιαφέρον θα ήταν εδώ να τονίσουμε ότι, προκειμένου η Fatima Gallaire να καταδειξει την αρμονική σχέση που μπορεί να αναπτυχθεί μεταξύ των δυτικοευρωπαϊκών ανθρωπιστικών αντιλήψεων και του μαγκρεμπίνικου τρόπου ζωής με στόχο την εκκαθάριση αυτού του τελευταίου από στενόμυαλες πεποιθήσεις, εντάσσει ή συνδέει σχεδόν πάντα στο θέατρό της την επιστροφή της εξόριστης ηρωίδας με μία χαρακτηριστική θρησκευτική ή εθιμοτυπική τελετουργία της Αλγερίας, η οποία θα αποτελέσει κατά τη διάρκεια του έργου την αφορμή τόσο για καταγγελία του παράλογου νοήματος των προκαταλήψεων όσο και για την απόφαση της ηρωίδας να εκπαιτριστεί για να συνδράμει στην ανθρωπιστική παλινόρθωση της μαγκρεμπίνι-

55 Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, ό.π., σ. 147.

56 Συνέντευξη της Fatima GALLAIRE στην *Cameroon Tribune*, ό.π.

57 Fatima Gallaire: *Princesses*, Quatre-Vents, ό.π., πρόλογος του Mohammed Harbi, σ. 7.

58 Fatima Gallaire: «Princesses», στον τόμο: *Théâtre I*, ό.π., δεύτερο μέρος του έργου, σ. 78.

59 Fatima Gallaire: «Rimm la gazelle», ό.π., σ. 265.

60 *Aut.*, σ. 266.

κης κοινωνίας. Κάνοντας λοιπόν χρήση ενός παραδοξολογικού μοτίβου, αυτού της εκτενούς και λεπτομερούς δραματοποίησης μίας συγκεκριμένης πολιτιστικής παράδοσης με σκοπό την έντονη κριτική κανόνων, συμπεριφορών και καταστάσεων που συνδέονται ή αναδύονται από αυτήν, η γραφή εξορίας της Fatima Gallaire αναδεικνύεται σαν γραφή «αμφισβήτησης και απομυθοποίησης»<sup>61</sup>. Όταν η Λελλά επιστρέφει στο χωριό της, δίνεται ένα μεγάλο παραδοσιακό δείπνο προς τιμήν της όπου συμμετέχουν όλες οι παλιές φίλες της και συγγενείς. Και είναι αμέσως μετά τη λήξη αυτής της γιορτής, της οποίας το τελετουργικό αναπαριστάται με πολύ μεγάλη ρεαλιστική ακρίβεια και λεπτομέρεια, όπου η Λελλά θα έρθει αντιμέτωπη με το μίσος και την αμείλικτη συμπεριφορά των Πρεσβύτερων. Στην περίπτωση της Ριμμ, το έναυσμα για να αποφασίσει η ηρωίδα να επιστρέψει στην πατρίδα της είναι και πάλι μία θρησκευτική τελετή, αυτή της κηδείας της μητέρας της, η οποία και εδώ περιγράφεται στην πλήρη αυθεντικότητά της μέσα από πλήθος λεπτομερειών, όπως η υποδοχή των συγγενών στο σπίτι της θανούσας, τα μοιρολόγια των γυναικών, το σερβίρισμα του καφέ της παρηγοριάς και η επιβολή συγκεκριμένου ενδυματολογικού κώδικα ανάλογου της περίπτωσης<sup>62</sup>.

Ανακεφαλαιώνοντας την ανάλυση της εξορίας στα έργα της Fatima Gallaire, θα λέγαμε ότι αποτελεί μείζον θέμα της δραματοουργίας της. Προσεγγίζοντάς την με τρόπο διττό, αυτό της δραματοποιημένης αυτοβιογραφίας και της πιστής κοινωνικο-πολιτιστικής μαρτυρίας, η συγγραφέας προικίζει την ξενιτεμένη πρωταγωνίστριά της με τη δύναμη και τη γενναιότητα μίας ετερότητας σε πλήρη και παραγωγική δυναμική, με στόχο την προσωπική της ωρίμανση και τη συμβολή της στην καταπολέμηση των ανελευθεριών, των κοινωνικών και θρησκευτικών ανισοτήτων στην πάτρια γη. Φορέας ενός αισιόδοξου μηνύματος<sup>63</sup> που διακηρύσσει μια ιδανική ανθρωπιστική κοινωνία και μια ιδεατή ειρήνη μεταξύ Ανατολής και Δύσης, η εξόριστη γυναίκα της Fatima Gallaire μοιάζει να έχει γιατρευτεί από αυτό που η ίδια η δραματοουργός αποκαλεί «πολιτισμικά μεταδοτική αρρώστια των συνόρων»<sup>64</sup>, και να απαιτεί έτσι το δικαίωμά της στη διαμόρφωση της ζωής και του μέλλοντός της.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- BONN, Charles: «L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance», στον τόμο: *Littératures autobiographiques du Maghreb*, L'Harmattan, Paris 1996, σσ. 203-222.
- BRAHIMI, Denise: *Langue et littératures francophones*, Ellipses, Paris 2001.
- BURTSCHER-BECHTER, Beate et MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit (s. d.): «Témoignages et/ou subversion: une relation paradoxale?», στον τόμο: *Subversion du réel: stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, σσ. 9-23.
- CHAKRAVARTY BOX, Laura: «“Maman, je te parle!”», Voicing the intergenerational feminine», στον τόμο: *Francophone Voices*, επιμέλεια της Kamal Salhi, Elm Bank Publications, Exeter, 1999, σσ. 171-186.
- CHAULET-ACHOUR, Christiane: «Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive: se définir entre mémoire et rupture», στον τόμο *Littératures autobiographiques du Maghreb*, L'Harmattan, Paris 1996, σσ. 291-308.
- DEJEUX, Jean: «Au Maghreb, la langue française, “Langue natale du je”», στον τόμο: *Littératures autobiographiques du Maghreb*, L'Harmattan, Paris 1996, σσ. 203-222.

61 Βλ. Sonia Zlitni-Fitouri: *Le Sacré et le Profane dans les littératures de langue française*, Entrelacs, Bordeaux 2006, σ. 15.

62 Fatima Gallaire: «Rimm la gazelle», ό.π., σσ. 256-257.

63 Βλ. Jan Berkowitz-Gross, ό.π., σ. 163.

64 Συνομιλία της Fatima Gallaire με την Jane E. Evans, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Πανεπιστημίου του Τέξας, Ελ Πάσο, <http://www.youtube.com/watch?v=k74Saf5VXp8>.

- DEJEUX, Jean: *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, Paris 1994.
- GALLAIRE, Fatima: «Molly des sables et Au cœur, la brûlure», *L'Avant-scène théâtre*, τχ. 954, L'avant-scène, Paris 1994.
- GALLAIRE, Fatima: *Princesses*, Quatre-vents, Paris 1988.
- GALLAIRE, Fatima: «Princesses», στον τόμο: *Théâtre I*, L'Avant-scène théâtre, Paris 2004.
- GROSS-BERKOWITZ, Jan: «Rêves d'utopie dans le théâtre de Fatima Gallaire», στον τόμο: *Subversion du réel: stratégies esthétiques dans la littérature algérienne contemporaine*, L'Harmattan, Paris 2001, σσ. 157-172.
- KASSAB-CHARFI (dir.): *Altérité et mutations dans la langue: pour une stylistique des littératures francophones*, Bruylant, Paris 2010.
- RACHÉDI Lilyane: «Les Littératures maghrébines issues de l'immigration en France», *Le Français dans le monde – Recherches et applications*, ειδική έκδοση, Ιούλιος 2004, σσ. 80-91.
- PHGOY, Μυρτώ: *Η ετερότητα του άλλου – δοκίμιο για μια τρέχουσα μεταθτική*, Πλέθρον, Αθήνα 1995.
- ROSEN, Lawrence: *Varieties of Muslim Experience – Encounters with arab political and cultural life*, The University of Chicago Press, Chicago 2008.
- SCHMIDT, Anne: «Fatima Gallaire à la recherche de la langue perdue», *Études littéraires maghrébines*, τχ. 16-17, 1998, σσ. 28-31.
- SEAGER, Joni: *Atlas des femmes dans le monde – Émancipation ou oppression: un paysage contrasté*, Autrement, Paris 1998.
- ΦΡΕΡΗΣ, Γιώργος: *Εισαγωγή στη Γαλλοφωνία*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1999.
- ZLITNI-FITOURI, Sonia: *Le Sacré et le Profane dans les littératures de langue française*, Entrelacs, Bordeaux 2006.

#### ΙΣΤΟΓΡΑΦΙΑ-ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΑΛΛΗΛΟΓΡΑΦΙΑ

- BOUDALIA, Nafissa: «We cannot do any more acting-The real drama is all around us», *The Independent*, 21 Ιουνίου 1995, σ. 2, στην ηλεκτρονική ιστοσελίδα <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/we-cannot-do-any-more-acting-the-real-drama-is-all-around-us-1587493.html>.
- GALLAIRE, Fatima, επίσημη ιστοσελίδα <http://www.gallaire.com/fatima/>.
- GALLAIRE, Fatima, ηλεκτρονικό μήνυμα προς τη γράφουσα, 11/9/2010.
- GALLAIRE, Fatima, συνομιλία με την Jane E. Evans, αναπληρώτρια καθηγήτρια του Παν/μίου του Ελ Πάσο, Τέξας, <http://www.youtube.com/watch?v=k74Saf5VXp8>.
- IDIR, Amnay: «Rencontres Échos de plume», *El Watan*, 12 Απριλίου 2005, σ. 1, στην ιστοσελίδα <http://www.elwatan.com/Rencontre-Echos-de-plume>.





*Παγκόσμιο Θέατρο*  
*Θεωρία, Παράσταση, Πρόσληψη Ι*





## Τα ίχνη των θεατρικών παραστάσεων από το 16ο μέχρι τις αρχές του 18ου αιώνα στη νοτιοανατολική Ευρώπη

Το θέατρο, σε σχέση με τα σημερινά δεδομένα, από τα τέλη του 15ου έως τις αρχές του 18ου αιώνα ήταν ένα σπάνιο, αλλά υπαρκτό, φαινόμενο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Τα πολυάριθμα έργα συντάσσουν οι νότιοι Σλάβοι των δαλματικών ακτών, καθώς και οι Έλληνες που κυρίως κατοικούν στα νησιά. Στην εποχή της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, οι κατακτημένοι αναφερόμενοι λαοί καλλιεργούν: το θρησκευτικό και το ποιμενικό δράμα, την κωμωδία, την τραγωδία, την τραγικωμωδία και τα ιντερμέδια. Τις πληροφορίες για τις παραστάσεις και τον τρόπο της οργάνωσής τους, καθώς και για τους ερασιτεχνικούς θιάσους προσφέρει η αρχαική έρευνα και έμμεσα τα ίδια τα θεατρικά κείμενα διασκορπισμένα στον ευρύτερο χώρο της Βαλκανικής Χερσονήσου.

Οι νότιοι Σλάβοι που ζουν στις ακτές της Αδριατικής βρίσκονται στην πνευματική σφαίρα της Ρώμης<sup>1</sup> και απολαμβάνουν (πιο τακτικά από τους Έλληνες<sup>2</sup>) από το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, τις θρησκευτικές παραστάσεις οι οποίες εξαπλώνονται από τον βορρά κατά μήκος των δαλματικών ακτών.<sup>3</sup> Η άνθιση της συγγραφής των θρησκευτικών έμμετρων δραματικών κειμένων,<sup>4</sup> καθώς και η ενδεχομένη παρουσίαση των έργων κατά τον 16ο και 17ο αιώνα εστι-

- 
- 1 Οι νότιοι Σλάβοι που ακολουθούν το καθολικό δόγμα αναπτύσσουν το θρησκευτικό δράμα σε διάφορες φάσεις, αρχικά ως μοναδικό θεατρικό γεγονός. Βλ. F. S. Perillo: *La sacre rappresentazioni croate*, Bari 1975, 146 σ.
  - 2 Οριστική λύση στο πρόβλημα της ύπαρξης του θεάτρου στο Βυζάντιο έδωσε ο Βάλτερ Πούχγερ. Βλ. Β. Πούχγερ: «Το Βυζαντινό Θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό για την ύπαρξη θεάτρου στο Βυζάντιο», *Επετηρίς του Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, τόμ. 11, Λευκωσία 1981/82, σσ. 169-274 (σε διευρυμένη μορφή = *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία. Ένδεκα μελετήματα*, Ίδρυμα Γουλανδρή Χορν, Αθήνα 1984, σσ. 15-92, καθώς και του ίδιου: «Miscellanea Byzantina historionica. Μελέτες για το θέατρο στο Βυζάντιο», στον τόμο: *Ο μύθος της Αριάνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Εστία, Αθήνα 2001, σσ. 15-93). Στα αγγλικά βλ. W. Puchner: «Acting in Byzantine theatre: evidence and problem», στον τόμο: *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, επιμ. P. Easterling και E. Hall, Cambridge 2002, σσ. 304-324.
  - 3 Πρώτα δραματοποιούνται τα Πάθη του Χριστού και οι Θρήνοι της Μαρίας. Στη δεύτερη φάση, κατά τον 16ο αιώνα, υπό την επιρροή ιταλικών «sacre rappresentazioni», δηλ. «ιερών παραστάσεων», αναπτύσσονται τα «prikazanja», που το έρεισμά τους παραμένει η λαϊκή παράδοση, καθώς και η διατήρηση του ηθικοδιδασκαλικού στόχου. Στην τρίτη φάση εισχωρούν καλλιτεχνικά στοιχεία σε ένα λαϊκό πλαίσιο, ενώ βελτιώνεται ο στίχος και η μετρική φόρμα. Για πρώτη φορά σε αυτά τα έργα εμφανίζονται τα ονόματα των συγγραφέων, διασκευαστών ή μεταφραστών. Βλ. A. Leskien: *Altkroatische geistliche Schauspiele*, Leipzig 1884. M. Medini: *Povijest hrvatske knjizevnosti u Dalmaciji i u Dubrovniku* [Ιστορία της κροατικής λογοτεχνίας στις δαλματικές ακτές και στο Ντουμπρόβνικ], Zagreb 1902, σσ. 3-30. J. Rojic: «Starohrvatska crkvena prikazanja» [Παλαιοκροατικά θρησκευτικά έργα], *Nastavni vjesnik*, τόμ. 23, 1915, σσ. 169-176. F. Fancev: «Hrvatska crkvena prikazanja» [Κροατικά θρησκευτικά έργα], *Narodna starina*, τόμ. 11, 1932. M. Kombat: *Povijest hrvatske knjizevnosti do Narodnog preporoda* [Ιστορία της κροατικής λογοτεχνίας μέχρι την εθνική παλινόρθωση], Zagreb 1961, σσ. 51-56. V. Stefanic: *Hrvatska knjizevnost srednjega vijeka* [Κροατική μεσαιωνική λογοτεχνία], Zagreb 1969. N. Batusic: *Povijest hrvatskog kazalista* [Ιστορία του κροατικού θεάτρου], Zagreb 1978, σσ. 1-17, κτλ.
  - 4 Τα έργα γραμμένα σε στίχους, με διδασκαλίες συνήθως σε πεζό λόγο, ήταν προορισμένα περισσότερο για ένα ακροαστικό κοινό. Βλ. B. Senker: «Didaskalije u srednjovekovnoj drami s teatrološkos aspekta» [Διδασκαλίες στο μεσαιωνικό δράμα από τη θεατρολογική σκοπιά], *Mogućnosti*, τόμ. 32 (1-3), 1985, σσ. 312-332.

άζεται στο νησί Hvar, ενώ τα αποσπασματικά χειρόγραφα από διάφορες περιοχές, τα οποία περιείχαν μόνο ορισμένους ρόλους, προδίδουν ότι μερικοί ερασιτέχνες ηθοποιοί είχαν μόνο το κείμενο του χαρακτήρα που υποδύονταν.<sup>5</sup>

Μία ενδιαφέρουσα πληροφορία προέρχεται από μία δίκη επτά νεαρών μοναχών που ανέβασαν, όχι για πρώτη φορά, μία χριστουγεννιάτικη παράσταση για το προσκύνημα των Τριών Μάγων στη φάτνη (*Tri kralja*), στο γυναικείο μοναστήρι Αγία Σωτηρία (S. Salaudore) το 1615 στο Šibenik.<sup>6</sup> Οι γυναίκες έπαιζαν ντυμένες με ανδρική εθνική στολή, ιταλική και οθωμανική, και αυτή η απρεπής μεταμφίεση τις οδήγησε σε δίκη της οποίας η ποινή δεν διασαφηνίζεται· ωστόσο οι «θεατρίνες» καλόγριες πιθανόν να μην τιμωρήθηκαν σκληρά λόγω της αριστοκρατικής καταγωγής τους. Αξιοσημείωτο είναι ότι η συμμετοχή των γυναικών σε μία παράσταση αποτελούσε απόκλιση από την κοινή πρακτική της χρονικής στιγμής του Ευρωπαϊκού θεάτρου, καθώς οι άνδρες ήταν εκείνοι που παρουσίαζαν αποκλειστικά τα έργα.

Η εικόνα του θρησκευτικού θεάτρου αλλάζει ριζικά με την εμφάνιση των Ιησουιτών, στα τέλη του 16ου και στις αρχές του 17ου αιώνα, στις περιοχές της Χερσονήσου του Αίμου. Στο Zagreb εγκαινιάζεται, το 1606, το κολέγιο<sup>7</sup> και ένα χρόνο μετά, ανεβαίνει η πρώτη παράσταση στα λατινικά, ενώ το 1618 άλλη παράσταση αυτή τη φορά σε ντόπια σλαβική διάλεκτο (*kajkavski*).<sup>8</sup> Στη δεύτερη αποστολή των Γάλλων Ιησουιτών στην Κωνσταντινούπολη, το 1609, διαφαίνονται τα ίχνη συμμετοχής και Ελλήνων μαθητών σε πιθανές παραστάσεις στο διάστημα 1612-1615,<sup>9</sup> καθώς και το 1623.<sup>10</sup> Αποδεδειγμένο γεγονός άλλωστε είναι και η ύπαρξη του ιησουιτικού θεά-

5 Ενδεικτικός είναι ο «ρόλος» της Μαρίας-Θεοτόκου από την πόλη Rijeka που αποτελείται από 118 οκτασύλλαβους στίχους, πιθανόν παρμένους από τα εκτενή κυκλικά Πάθη (*Muka Spasitelja nasega*) του 1556. Βλ. V. Stefanic: «Jedno nepoznato hrvatsko prikazanje» [Ένα άγνωστο κροατικό θρησκευτικό έργο], *Nastavni vjesnik*, τόμ. 38, 1929/30, σσ. 224-227. Αντίστοιχα από τις Κυκλάδες απέμειναν μόνο τα λόγια, σε περίπου 100 στίχους, κάποιου δευτερευόντος προσώπου από το χαμένο ιησουιτικό θρησκευτικό έργο για τον Άγιο Γεώργιο. Την κριτική του έκδοση ετοιμάζει η Μαρία Πολίτη.

6 Στα επίσημα έγγραφα αναφέρεται ότι το «rappresentazione spirituale» ήταν γραμμένο σε ένα βιβλίο με θρησκευτικά κείμενα και ότι το ίδιο έργο παιζόταν και πριν πέντε, έξι χρόνια. Το έργο χάθηκε και δεν μαθαίνουμε ποιος ήταν ο συγγραφέας του, αλλά δίνονται σημαντικές πληροφορίες για το σκηνικό και τα κοστούμια. Στη μία σκηνή βρισκόταν η οικογένεια της Βηθλεέμ και μπροστά της παρουσιάζονταν όλα τα γεγονότα. Όλοι οι ρόλοι, έκτος από έναν, ήταν ανδρικοί: άγγελος, αγγελιοφόροι, τρεις μάγοι, Ηρώδης, Παρθένα, Χριστός, Ιωσήφ και δούλοι. Οι γυναίκες έπαιζαν ντυμένες με εθνική στολή, «all' italiana» ή «alla turchescha». Αυτή η απρεπής μεταμφίεση ήταν και η αφορμή για τη δίκη. Βλ. P. Kolendic: «Predstava *Triju kralja* u Šibeniku godine 1615», *Grada*, τόμ. 7, 1913, σσ. 393-400.

7 Βλ. J. Berle: «Predstave kod zagrebackih isusovaca» [Οι παραστάσεις των Ιησουιτών στο Ζάγκρεμπ], *Vienac*, 1897, σ. 375· F. Fancev: «Iz daleke prošlosti hrvatskih gimnazija I» [Από την παλαιά ιστορία των κροατικών γυμνασίων], *Narodna starina*, τόμ. 41, 1931/32, σσ. 1-9· M. Vanino: *Isusovci i hrvatski narod* [Οι Ιησουίτες και ο κροατικός λαός], Graficki zavod Hrvatske, Zagreb 1969.

8 F. Fancev: «O drami i teatru kaptolskog Zagreba» [Για το δράμα και το θέατρο του καπιτωλίου του Ζάγκρεμπ], *Hrvatsko kolo*, τόμ. 13, 1932, σσ. 134-149· N. R. Pribic: «Literary Influences in the Kajkavian Croatian Literary Baroque», *The Slavic and East European Journal*, τόμ. 15 (1), 1971, σσ. 47-53.

9 Βλ. Β. Πούγχερ: «Νέες ειδήσεις για θεατρικές παραστάσεις των Ιησουιτών στην Κωνσταντινούπολη 1614/15», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 28, 1998, σσ. 349-355· του ίδιου: «Ελληνικές παραστάσεις του ιησουιτικού θεάτρου στην Υψηλή Πύλη (1612-1615), στον τόμο: *Theatrum Mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 31-39.

10 Βλ. Β. Πούγχερ: «Θεατρική παράσταση στην Κωνσταντινούπολη το 1623 με έργο για τον Άγιο Ιωάννη Χρυσόστομο», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 24, 1994, σσ. 235-262 (= *Ανικνεύοντας τη θεατρική παράδοση: Δέκα μελετήματα*, Οδυσσεάς, Αθήνα 1995, σσ. 197-240).

τρον στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο του 17ου και τις αρχές του 18ου αιώνα, όπου εντοπίστηκαν οκτώ έργα, ένα προσχέδιο δραματικού κειμένου και ένας «ρόλος»· δηλαδή δέκα δραματικά έργα από τη Χίο και το χώρο των Κυκλάδων την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης.<sup>11</sup>

Πιο πλούσια παραγωγή των ιησουιτικών έργων φανερώνεται στο σλαβόφωνο καθολικό κόσμο. Εκατοντάδες παραστάσεις παίχθηκαν στα κολέγια που λειτούργησαν στις πόλεις της σημερινής βόρειας Κροατίας<sup>12</sup> και της Σλοβενίας.<sup>13</sup> Στη Δημοκρατία της Ραγκούζας,<sup>14</sup> η οποία τηρούσε αρνητική στάση προς το Τάγμα,<sup>15</sup> δρούσε ενεργά ο πιο σημαντικός Ιησουίτης των νότιων Σλάβων, ο Bartol Kasic (1575-1650),<sup>16</sup> που παράλληλα με την προπαγανδιστική του αποστολή γράφει το 1627 την ιησουιτική τραγωδία *Ayia Venefrida*, η οποία πιθανόν παριστάνεται, την επόμενη χρονιά, σε πλούσια μπαρόκ σκηνογραφία και με πολυτελή κοστούμια.<sup>17</sup>

11 Στη Νάξο μαρτυρείται, ήδη ένα χρόνο μετά την άφιξη των Ιησουιτών, η πρώτη παράσταση το 1628. Βλ. Β. Πούχγερ: *Ανθολογία νεοελληνική δραματολογίας. Από την κρητική αναγέννηση ως την επανάσταση του 1821*, τόμ. Α', Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2006, σσ. 263-400.

12 Τα κολέγια ιδρύονται στο Zagreb το 1606, στη Rijeka το 1627, στο Varazdin το 1636, στο Osijek το 1687, στη Petrovgradin το 1693, στη Pozega το 1698, στο Split το 1722 κτλ. Τις αναφερόμενες χρονολογίες δείχνει το επίσημο διαδίκτυο του *Croatian province of the Society of Jesus*.

13 Στη Ljubljana, σημερινή πρωτεύουσα της Σλοβενίας, οι Ιησουίτες φθάνουν το 1596, ενώ το 1664, ανοίγουν το πρώτο τυπογραφείο στο Zagreb. Διασώζονται μόνο οι πέντε «periohe» (κάτι σαν αφίσα και σύνοψη της παράστασης), από τις χρονιές 1710, 1718, 1719, 1728 και 1752. Βλ. Batusic (1978), ό.π., σ. 145 και σ. 182, καθώς και του ίδιου: «Skolska kazalista u 18. stoljecu kao oblik scenskog izraza» [Σχολικά θέατρα του 18ου αιώνα ως μορφή σκηνικής έκφρασης], *Mogucnosti*, τόμ. 25 (2-3), 1978, σσ. 219-231.

14 Η Δημοκρατία της Ραγκούζας προκειμένου να μη διαταράξει τις σχέσεις της με την Οθωμανική Αυτοκρατορία επιβράδυνε την ίδρυση του κολεγίου. Τα θεμέλια του Collegiuma Ragusinuma τοποθετήθηκαν το 1662 και το κτήριο ολοκληρώθηκε στα τέλη του αιώνα. Βλ. M. Korade/M. Aleksic/J. Matos: *Isusovci i hrvatska kultura* [Οι Ιησουίτες και η κροατική κουλτούρα], Zagreb 1992, 302 σ.· M. Sapro-Ficovic: «Knjicnica isusovaca u Dubrovniku: od Collegiuma Ragusinuma do danasnje rezidencije Druzbe Isusove» [Η βιβλιοθήκη των Ιησουιτών στο Ντουμπρόβνικ: από το Collegiuma Ragusinuma μέχρι σήμερα], *Vjesnik bibliotekara Hrvatske*, τόμ. 50 (3), 2007, σσ. 16-30.

15 Όμοια αρνητική στάση προς τους Ιησουίτες πιθανόν να τηρούσε και η Μεγαλόνησος, όπου υπήρχε ένα κολέγιο του Τάγματος, στο Χάνδακα, το οποίο έκλεισε πιθανόν μετά τη δίωξή τους από τις βενετοϊανικές αρχές, το 1606. Βλ. Στ. Ξανθουδίδης: «Δύο νέα βιβλία περί της εκκλησίας Κρήτης επί Ενετοκρατίας», *Χριστιανική Κρήνη*, τόμ. 2, 1915, σσ. 247-286.

16 Για την αποστολή του Τάγματος στις σλαβικές πόλεις και τις «τουρκικές επαρχίες» στα Βαλκάνια γράφει στην *Αυτοβιογραφία*. Σπουδάζοντας στη Ρώμη συντάσσει από το 1599, κατ' εντολή του Claudio Aquaviva, την πρώτη σλαβική γραμματική «Institutiones linguae Illyricae» που εκδίδεται το 1604 στη Ρώμη. Ήταν ο πρώτος που συνέλαβε την ιδέα για μία ενιαία λογοτεχνική γλώσσα όλων των νότιων Σλάβων διαλέγοντας ως πιο καθαρή μορφή τη διάλεκτο της Βοσνίας-Ερζεγοβίνης. Πρωτοφτάνει στη Ραγκούζα στα τέλη του 1609 και μέχρι το 1612 διδάσκει τα χριστιανικά δόγματα στο «dalmatico idioma». Το 1620 ξαναγυρίζει, παρ' όλες τις αντιδράσεις της συγκλήτου της Ραγκούζας, και σε αυτή τη δεύτερη αποστολή θα παραμείνει δεκατρία χρόνια. Για τη ζωή και την ολόκληρη εργογραφία του Bartol Kasic τα πρώτα στοιχεία δημοσιεύει ο M. Stojkovic: «Bartuo Kasic, D. I. Pazanin. Prilog za njegov zivot i knjizevni rad» [Bartol Kasic από το Pag. Η ζωή και τα έργα του], *Rad JAZU*, τόμ. 220, 1919, σσ. 170-263. Υπάρχει και πρόσφατη μονογραφία του V. Horvat: *Bartol Kasic-otac hrvatskoga jezikoslovija* [Bartol Kasic-πατέρας της κροατικής γλώσσας], Hrvatski studij, Zagreb 1999, 332 σ. Στην αυτοβιογραφία του στα λατινικά ονομάζεται Bartolomeo Cassio Dalmata ή Cassius, όπως και Bartolomeo Kasic Bogdanicic «-Deodatus». Βλ. S. Srsan (μετ.): *Zivot Bartola Kasica* [Η ζωή του Bartol Kasic], Matica hrvatska, Osijek 1999, 206+32 σ.· I. Mustac: «Dusobriznicki, knjizevni i prevodilacki rad Bartola Kasica u Dubrovniku» [Θεολογική, λογοτεχνική και μεταφραστική δραστηριότητα του Bartol Kasic στο Ντουμπρόβνικ], *Analiz Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku*, τόμ. 29, 1991, σσ. 81-97.

17 Το πλήρες κείμενο εκδίδεται από τον F. Fancev: «B. Kašić Sv. Venefrida», *Vrela i prinosi*, τόμ. 8 (1938), σσ. 116-

Με τους Ιησουίτες δασκάλους συνδέεται και μία αυτοσχέδια κωμωδία, ανεβασμένη αντί του προλόγου του *Pastor Fido*,<sup>18</sup> στη Ραγκούζα, στις 25 Φεβρουαρίου το 1688, η οποία με έντονη χλευαστική διάθεση κατηγιάζε το κολέγιό τους.<sup>19</sup>

Είναι πάντως γεγονός ότι τα σχετικά ιησουϊτικά έργα, γραμμένα στην ντόπια γλώσσα των κατοίκων,<sup>20</sup> αποτελούν πολύτιμη συνεισφορά στη θεατρική δραστηριότητα των λαών που ζούσαν στη Νοτιοανατολική Ευρώπη.<sup>21</sup>

Μετά τη σύντομη ανασκόπηση των πιο ενδιαφερόντων τεκμηριωμένων στοιχείων για τις παραστάσεις του θρησκευτικού δράματος θα επικεντρωθούμε στο πιο πλούσιο κοσμικό θέατρο που προέρχεται κυρίως από το ελεύθερο κρατίδιο της Ραγκούζας (σημερινό Ντουμπρόβνικ) και την Κρήτη. Σημαντικό ρόλο για την ανάπτυξη του έντεχνου λόγου έπαιξαν οι Ακαδημίες, οι οποίες εντοπίστηκαν και σε δύο τόπους, κατά τον 16ο και 17ο αιώνα. Νωρίτερα το 1510 στη Ραγκούζα, ο Ilija Crijevi (1463-1520) ιδρύει την ουμανιστική σχολή, όπου μνει στις λατινικές κωμωδίες τους μαθητές του.<sup>22</sup>

Τα ίχνη της πρώτης παράστασης μίας κλασικής κωμωδίας του Πλαύτου στην ανεξάρτητη νοτιοσλαβική πόλη-κράτος μαρτυρούνται στις 27 Ιανουαρίου 1525,<sup>23</sup> την οποία οργάνωσαν οι νεαροί αριστοκράτες στον εσωτερικό χώρο ιδιωτικής κατοικίας.<sup>24</sup> Οι πηγές των αρχείων μάς ενη-

168. Επίσης βλ. Darija Gabrić-Bagarić (επιμ.): *Bartol Kašić. Venefrida: eine Tragödie*. Text, Einleitung und Index von Darija Gabrić-Bagarić, Bamberg 1991, 137 σ.

18 Βλ. R. Bogišić: *Hrvatska pastoralna* [Το κροατικό ποιμενικό δράμα], Zagreb 1989, σ. 123

19 Το ποιμενικό έργο *Pastor Fido* είναι σε μετάφραση του Petar Kanavelonić (1637-1719). Υπάρχει μνεία ότι η συγκεκριμένη μετάφραση παρουσιάστηκε δύο φορές το 1690 για τις Απόκριες στο νησί Hvar. Βλ. Batušić (1978), ό.π., σ. 119 και σσ. 124-126, καθώς και Bogišić (1989), ό.π., σσ. 122-125.

20 Στον κατακτημένο ελληνικό χώρο, η ύπαρξη λιγοστών ελληνικών, αντί λατινικών κειμένων, εξηγείται ως προσηλυτιστική δράση των ιησουϊτικών σχολών που άρχιζαν να εμφανίζονται από τα τέλη του 16ου αιώνα. Αρχικά στη Χίο το 1592 ο Castagnola ιδρύει ιησουϊτική μονή στο νησί, η οποία επιδίδεται αμέσως στην οργάνωση σχολείου, όπου στις αρχές του 17ου αιώνα παρουσιάζονται, τις τρεις τελευταίες ημέρες του καρναβαλιού, οι θεατρικές παραστάσεις για να ανταγωνιστούν τις μασκαράτες. Στη συνέχεια, στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, ιδρύονται στη Σμύρνη το 1623, στη Νάξο το 1627, στο Ναύπλιο και την Πάτρα το 1640, στην Πάρο το 1641, και τελικά, το 1642, στη Σαντορίνη και την Τήνο. Βλ. Μ. Ν. Ρούσσοσ-Μηλιδώνης: *Ιησουίτες στον ελληνικό χώρο (1560-1915)*, Αθήνα 1991, καθώς και του ίδιου, *Έλληνες Ιησουίτες (1560-1773)*, Αθήνα 1993, καθώς και Πούγγερ (2000), ό.π., σσ. 179-180, ιδίως σημ. 83.

21 Βλ. Μ. Murko: *Die Bedeutung der Reformation und Gegenreformation für das geistige Leben der Südslaven*, Prag/Heidelberg 1927, 184 σ., καθώς και το συλλογικό έργο από το διεθνές συνέδριο V. Horvat (επιμ.): *Isusovci u Hrvata: Zbornik radova međunarodnog znanstvenog simpozija "Isusovci na vjerskom, znanstvenom i kulturnom području u Hrvata"*, Zagreb 1992.

22 Βλ. P. Kolendić: «Krunisanje Ilije Crijevića u Akademiji Pomponija Leta» [Στέψη του Ilija Crijević στην Ακαδημία του Iulius Pomponius Laetus], *Zbornik radova SAN*, τόμ. 10, 1951, σσ. 65-76. R. Bogišić: «Ilija Crijević i Marin Držić», στον τόμο: *Riječ književna stoljećima*, Zagreb 1982, σσ. 71-94. D. Mrdeža Antonina: «Crijevićeva rasprava *Super comoedia veteri, et satyra, et nova, cum Plauti apologia*», *Mogućnosti*, τόμ. 38 (1-2), 1991, σσ. 133-147, ιδίως σσ. 138 εξ. M. Foretić: «Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika» [Ο Marin Držić και η θεατρική ζωή στην αναγεννησιακή Ραγκούζα], στον τόμο: *Marin Držić: Zbornik radova*, Matica Hrvatska, Zagreb 1969, σ. 235.

23 P. Kolendić: «Premijera Držićeva *Dunda Maroja*» [Η πρεμιέρα του *Dunda Maroje*], *Glas SAN*, τόμ. 201, 1951, σσ. 49-65.

24 Οι ερασιτέχνες θεατρίνοι είχαν την ειδική άδεια για «representaciones comoediarum Plautinarum». Βλ. M. Pantić: «Manji prilozii za istoriju naše starije književnosti i kulture» [Μικρό δοκίμιο για την ιστορία της πρώιμης λογοτεχνίας και του παλαιότερου πολιτισμού], *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, τόμ. 19 (3), 1971, σσ. 6-9.

μερώνουν για την πραγμάτωση και μίας άλλης ουμανιστικής λατινικής παράστασης το 1536.<sup>25</sup>

Οι ξενόγλωσσες παραστάσεις γίνονταν πιθανόν και στην Κρήτη πριν την «όψιμη Αναγέννηση», η οποία τοποθετείται γύρω στα 1600. Το νησί επισκέφθηκαν Ιταλοί κωμωδιογράφοι και ηθοποιοί, με επικεφαλής τον Antonio da Molino, ο οποίος στη δεκαετία του '30, παρουσίασε, πιθανόν στα ιταλικά, μερικές κωμωδίες.<sup>26</sup>

Θα επιστρέψουμε και πάλι στη Ραγκούζα, όπου στο πρώτο μισό του 16ου αιώνα, πραγματοποιήθηκαν λαμπρές αναγεννησιακές παραστάσεις κατά την περίοδο του αποκρτίτικου καρναβαλιού, καθώς και σε ευκαιρίες γάμου των πλούσιων αριστοκρατικών οικογενειών. Από τις αρχές του αναγεννησιακού αιώνα εμφανίζεται το ποιμενικό δράμα και η κωμωδία στην ντόπια γλώσσα των κατοίκων, ενώ στη δεκαετία 1549-59 στη σκηνή βασιλεύουν οι βοσκοί με ανατρεπτικό χιούμορ, τα μυθολογικά πρόσωπα και οι τυποποιημένοι χαρακτήρες της λόγιας κωμωδίας σχεδιασμένοι από τον κορυφαίο δραματουργό των δαλματικών ακτών, τον Marin Držić (1508-1567).<sup>27</sup> Τα ίδια τα θεατρικά του κείμενα αποκαλύπτουν έμμεσα πολύτιμες πληροφορίες για τις θεατρικές συγκυρίες της εποχής. Ο πρόλογος της κωμωδίας *Dundo Maroje*, του Držić που παρουσιάστηκε μπροστά στο Παλάτι του Δούκα, το 1551, δεικνύει ότι οι παραστάσεις συσπείρωναν όλα τα κοινωνικά στρώματα, ενώ η παρωδία ποιμενικού δράματος (*Dzuho Kerpete*) που ανέβηκε σε ευκαιρία αριστοκρατικού γάμου, το 1554, προδίδει σε ένα μονόλογο ότι ο νεοσύστατος θίασος («Odzdeni») φοβόταν τη συνήθεια της ρίψης σάπιων πορτοκαλιών στους ηθοποιούς.<sup>28</sup>

Ο Marin Držić εισάγει και την τραγωδία στη Βαλκανική Χερσόνησο μεταφράζοντας την Εκάβη (*Hekuba*) του συνομήλικού του Lodovico Dolce (1508-68).<sup>29</sup> Η πρεμιέρα της πρώτης σλαβόφωνης αναγεννησιακής τραγωδίας έγινε τις Απόκριες του 1559.<sup>30</sup> Στον ελλαδικό χώρο υπάρχει μία αμφιλεγόμενη μνεία για την πρώτη τραγωδία το 1571.<sup>31</sup> Πρόκειται για μία μετάφραση των *Περσών* του Αισχύλου, πιθανόν στα ιταλικά,<sup>32</sup> που ανέβηκε στη Ζάκυνθο στο εορταστικό πλαίσιο μετά τη νίκη της Ναυπάκτου, την 7η Οκτωβρίου 1571.<sup>33</sup> Οι υπόλοιπες τραγωδίες της

25 M. Pantić: «Predstava nepoznate dubrovačke komedije iz 1536» [Η παράσταση άγνωστης ραγκουζικής κωμωδίας από το 1536], *Prilozi za istoriju renesansnog pozorišta u Dubrovniku, Zbornik istorije književnosti SAN*, τόμ. 3, 1962, σσ. 204–205.

26 A. L. Vincent: «Antonio da Molino in Greece», *Ελληνικά*, τόμ. 26, 1973, σσ. 113-117· Β. Πούγχερ: «Θεατρολογικά προβλήματα στο κρητικό και εφτανησιακό θέατρο (1550-1750)», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σ. 143, καθώς και Ν. Μ. Παναγιωτάκης: «Ο Antonio Molino στην Κέρκυρα, στην Κρήτη και στη Βενετία», *Αριάδνη: Αφιέρωμα στον Στ. Αλεξίου*, τόμ. 5, 1989, σσ. 261-278, καθώς και του ίδιου: «Le prime rappresentazioni teatrali nella Grecia moderna: Antonio da Molino a Corfù e a Creta», *Θησαυρίσματα*, τόμ. 22, 1992, σσ. 345-360.

27 F. Čale (επιμ.): *Marin Držić. Djela*, Liber, Zagreb 1979, 958 σ.

28 Βλ. Čale (1979), ό.π., σ. 525, σημ. 23.

29 Βλ.Ρ. Kolendić: «Srpsko-hrvatski prijevod Dolceove Hekube» [Σέρβο-κροατική μετάφραση της *Εκάβης* του Dolce], *Izvištaj gimnazije u Kotoru*, 1909.

30 Βλ. Kombol (1961), ό.π., σ.153.

31 Η πρώτη πληροφορία για αυτήν την παράσταση στο Σπ. Δε Βιάζη: «Αγώνες εν Ζακύνθω από των αρχαίων χρόνων μέχρι των καθ' ημάς», *Ολύμπια*, τόμ. 10, 1896, σσ. 76-77.

32 Για την παράσταση των *Περσών* του 1571 βλ. Δ. Ρώμας: «Το Επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία*, τόμ. 76, Χριστούγεννα 1964, σσ. 104-105, καθώς και Γ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου: *Το θέατρον εν Ζακύνθω από τον ΙΖ' μέχρι τον ΙΘ' αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1958, σσ. 10-11.

33 Για την εκτενή μελέτη και τη βιβλιογραφία για το θέμα αυτό βλ. Π. Μαυρομούστακος: «Η παράσταση των *Περσών* του Αισχύλου στη Ζάκυνθο το 1571: Νέα ερωτήματα για ένα παλιό αίνιγμα», στον τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, επιμ. Έφη Βαφειάδη και Νικηφόρος Παπανδρέου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 1-23.



Νοτιοανατολικής Ευρώπης, τέσσερις εκτενείς του δεύτερου μισού του 16ου αιώνα της Ραγκούζας, καθώς και οι τρεις γνωστές κρητικές, πιθανόν να μην έφτασαν στην αναπαράσταση.<sup>34</sup>

Κατά τον 17ο αιώνα η Ραγκούζα με πάνω από 100 δραματικά κείμενα συνεχίζει να 'ναι η θεατρική «πρωτεύουσα» των Βαλκανίων, με σημαντικότερη παραγωγή πριν το 1667,<sup>35</sup> δηλαδή πριν τον καταστροφικό σεισμό που ισοπέδωσε την πόλη και μείωσε δραματικά τον πληθυσμό.<sup>36</sup> Να υπενθυμίσουμε ότι δύο χρόνια μετά, γίνεται η Άλωση της Κρήτης, που σήμανε τον ολοσχερή τερματισμό της θεατρικής ζωής της Μεγαλονήσου.

Στις 8 Φεβρουαρίου το 1628,<sup>37</sup> με τεράστια επιτυχία μπροστά στο παλάτι του Δούκα, παίχθηκε πιθανόν το αλληγορικό, εγκόσμιο ποιμενικό δράμα *Dubravka* που εξυμνούσε την ημέρα της ελευθερίας του Dubronnik.<sup>38</sup> Ο Ivan Gundulić (1589-1638) οργάνωσε το έργο με έντονη χρήση της μουσικής και του τραγουδιού,<sup>39</sup> σαν να επρόκειτο για τραγικωμωδία<sup>40</sup> ένα είδος που κυριαρχεί στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα βασιζόμενο κυρίως στα μεταφρασμένα ιταλικά λιμπρέτα.<sup>41</sup> Στις περισσότερες ραγκουζικές περίπλοκες έμμετρες τραγικωμωδίες, με φαντασμαγορικό μυθολογικό και ιπποτικό θέμα, συναντάμε πληθώρα προσώπων και εξελιγμένα τεχνικά σκηνικά μέσα.<sup>42</sup> Το ερώτημα αν όλα τα μπαρόκ έργα ανέβηκαν στη φτωχή σκηνή της Ραγκούζας παραμένει ανοιχτό. Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα το κοινό στρέφει το ενδιαφέ-

34 Για τον *Zήnwna* ο Β. Πούγνερ αναφέρει σχετικά: «Το 1683 φαίνεται πως η ελληνική εκδοχή παραστάθηκε στη Ζάκυνθο, όπως συμπεραίνεται από την αναφορά ιστορικών προσώπων στο εγκώμιο του προλόγου». Βλ. Πούγνερ (2006), ό.π., σ. 173.

35 Μία πολύ ελεύθερη απόδοση του *Aminta* του Torquato Tasso, από την πέννα του Savko Gučetić Benđević (1531-1603), κυκλοφόρησε γύρω στα 1600 με το ολαβικό τίτλο *Raklica*, η οποία πιθανόν και να παρουσιάστηκε. Βλ. P. Kolendić: «Tasov *Aminta* u prevodu Savka Gučetića», *Južni pregled*, τόμ. 10, 1934, σσ. 380-393. Εκατό χρόνια αργότερα τον *Aminta* ως *Radmio* ή *Raklica* (1700) φιλοτεχνεί και ο Ivan Šiškov Gundulić (c. 1678-c. 1721) τον οποίο ένα χρόνο μετά, το 1701, ανεβάζει ο θίασος «Šmeteni» στο μοναδικό θέατρο της πόλης, το «Orsan». Βλ. Bogišić (1989), ό.π., σσ. 125-130.

36 Σε σχέση με άλλες πόλεις των δαλματικών ακτών, όπου άνθιζε το θρησκευτικό θέατρο υπό την αιγίδα της εκκλησίας και της Αντιμεταρρύθμισης, η Ραγκούζα συνεχίζει ακλόνητα να καλλιεργεί το κοσμικό θέατρο. Αυτή η εξαίρεση εξηγείται λόγω της ιδιότροπης εξουσίας της πόλης-κράτους που διατηρούσε, μέχρι το τέλος του 17ου αιώνα, το νόμο που απαγόρευε την οργάνωση των παραστάσεων στα μοναστήρια και γενικά τη συμμετοχή των κληρικών. Μεγάλη σημασία στο θέατρο του πρώτου μισού του 17ου αιώνα δίνει ο F. M. Appendini: *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de Ragusei*, τόμ. Β', Ragusa MDCCCIII, σσ. 282-291. Α. Kolendić: «Dramaturgija i režija XVII vijeka» [Δραματουργία και σκηνοθεσία του 17ου αιώνα], *Mogućnosti*, τόμ. 2-3, 1977, σ. 137.

37 Βλ. M. Pantić: «Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu u doba Gundulića i Palmotića» [Αρχαιακή έρευνα για το θέατρο στην εποχή των Gundulić και Palmotić], *Pitanja književnosti i jezika*, τόμ. 4 (1), 1958, σσ. 65-75, καθώς και Batušić (1978), ό.π., σσ. 100-101.

38 Ερμηνεύεται ως μία αλληγορία για το σύγχρονο πολιτικό κόσμο του Ντούμπροβνικ. Βλ. τα πρώτα άρθρα για το έργο του Gundulić από τον F. Marković: «O Dubravci drami Ivana Gundulića», *Rad JAZU*, τόμ. 89, 1888. J. Pasarić: «Dubravka», *Vienac*, τόμ. 20 (4), 1888. P. Skok: «Gundulićeva Dubravka», *Vijenac*, τόμ. 6 (8), 1928.

39 P. Pavličić: «Kojemu književnom žanru pripada Gundulićeva Dubravka» [Σε ποιο λογοτεχνικό είδος ανήκει η *Dubravka* του Gundulić], *Republika*, τόμ. 11, 1976, σ. 1247.

40 Την έναρξη του καινούργιου αιώνα σηματοδοτεί η έκδοση, στη Βενετία το 1617, της μετάφρασης στα ολαβικά του λιμπρέτου της *Euridice* του Ottavio Rinuccini, που φιλοτέχνησε ο Pasko Primojević (1565-1619). Η τραγικωμωδία θα ανθίσει στη Ραγκούζα με δύο μεγάλους δραματουργούς του νοτιοολαβικού Μπαρόκ, τον Ivan Gundulić (1589-1638) και τον Junije Palmotić (1607-1657). Αναμφισβήτητα αυτοί οι δύο κυριαρχούν σε όλη την περίοδο πριν από το σεισμό του 1667.

41 Τη σχέση ανάμεσα στα ιταλικά λιμπρέτα και τις ολαβικές μεταφράσεις εξετάζει στη μονογραφία του ο S. P. Novak: *Vučistrah i dubrovačka tragikomedijska*, Split 1979, 223 σ., καθώς και η S. Stipčević: *Italijanski izvori dubrovačke melodrame* [Ιταλικές πηγές του ραγκουζικού μελοδράματος], Institut za književnost i umetnost, Beograd 1994, 314 σ.

42 Η έλλειψη της τραγικωμωδίας στη Κρήτη, αντισταθμίζεται με τα θεαματικά ιντερμέδια. Βλ. Β. Πούγνερ: «Η Ειρωνεία στον Χορτάτσι», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου: Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 349-361.

ρον του προς την κωμωδία σε πεζό λόγο, συνήθως με απλό τρίπρακτο δραματουργικό σχήμα, που παρουσιάζει ωμά τη ζωή με χυδαία υπονοούμενα.<sup>43</sup> Μία από τις δέκα «μπαρόκ» ανώνυμες κωμωδίες<sup>44</sup> (*Sin vjerenik jedne matere*) που ανέβηκε στις 27 Φεβρουαρίου 1683, ξεσήκωσε τους ντόπιους Εβραίους λόγω της τερατώδους διαστροφής των γεγονότων περί της «περιτομής», που ήταν το επίκεντρο των κωμικών επεισοδίων.<sup>45</sup> Τη σκανδαλιστική παράσταση παρουσίαζε ο αστικός θίασος και μερικοί συμμετέχοντες πήγαν στο δικαστήριο, αφού παραβίαζαν το ραγκουζικό νόμο της θρησκευτικής ανεκτικότητας.

Πολύτιμες πληροφορίες για την οργάνωση των παραστάσεων προσφέρει η Ραγκούζα. Κατά τους δύο εξεταζόμενους αιώνες τακτικά δημιουργούνται αριστοκρατικοί και αστικοί ερασιτεχνικοί θίασοι, με αλλόκοτα ονόματα,<sup>46</sup> συχνά πολυάριθμοι<sup>47</sup> περίπου της ίδια ηλικίας.<sup>48</sup> Η εσωτερική οργάνωση των θιάσων ήταν απλή, ο αρχηγός (*magistratus*) διεύθυνε αποκλειστικά άνδρες ηθοποιούς, συγχρόνως ήταν ο σκηνοθέτης και ο δραματουργός, συμμετείχε ενεργά στην παράσταση ως ηθοποιός, ήταν κάποιες φορές και ο παραγωγός ή αυτός που έψαχνε την απαραίτητη άδεια (όλα αυτά παντρεύονται στην προσωπικότητα του Marin Držić). Οι χορηγοί των παραστάσεων ήταν η σύγκλητος, οι αδελφότητες ή και οι αριστοκρατικές οικογένειες.

43 Η θεατρολογική έρευνα έδειξε ενδιαφέρον για αυτά τα ανεξερεύνητα κωμικά έργα κυρίως στο διάστημα 1921 έως 1938 οπότε και εκδόθηκαν σχεδόν όλες αυτές οι κωμωδίες. Βλ. F. Švelec: «Dubrovačka komedija XVII st.» [Κωμωδία στο Ντουμπρόβνικ κατά τον 17ο αιώνα], *Mogućnosti*, τόμ. 21 (10), 1974, σσ. 1073-1085, του ίδιου: «Nasljeđe u dubrovačkim komedijama XVII stoljeća» [Η κληρονομιά στις κωμωδίες της Ραγκούζας του 17ου αιώνα], *Mogućnosti*, τόμ. 2/3, 1977, σσ. 113-126. F. Čale: «Komedija dell' arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku» [Commedia dell' arte και η κροατική κωμωδία του 17ου αιώνα στο Ντουμπρόβνικ], *Dani hvarskog kazališta*, τόμ. 12, 1986, σσ. 47-77.

44 Για τις Απόκριες, στις 27 Φεβρουαρίου του 1612, στο σπίτι του Sorkočević παρουσιάζονταν μία κωμωδία και στο διάστημα 1651-1656 πιθανόν να παρουσιάσθηκε το *Jerko Škripalo*, η μοναδική κωμωδία γραμμένη στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα. Η επόμενη κωμωδία *Džono Funkjelica* ανέβηκε πιθανόν στις 18 Φεβρουαρίου 1676 (*martedi grasso*). Οι ντόπιοι θίασοι γιόρταζαν τις Απόκριες του 1699 με πολλές θεατρικές παραστάσεις συμπεριλαμβανόντας στο ρεπερτόριό τους και τις τρεις κωμωδίες: *Jerko Škripalo* καθώς και πρεμιέρες των *Beno Poplesija* και *Pijero Muzuvijer*. Ακόμα παραμένουν άγνωστες οι χρονολογίες των παρακάτω κωμωδιών: *Lukrecija*, *Mada*, *Starac Klimoje*, *Ljubavnici* και *Šimun Dundurilo*, που πιθανόν να παρουσιάσθηκαν ανάμεσα στα 1689 και 1697. Βλ. Batušić (1978), ό.π., σ. 123.

45 Βλ. M. Pantić: «Sin vjerenik jedne matere, dubrovačka komedija iz XVII veka» [*Sin vjerenik jedne matere*, η ραγκουζική κωμωδία του 17ου αιώνα], *Analitički historijski institut JAZU u Dubrovniku*, τόμ. 2, 1953, σσ. 209-215.

46 Μένουν αθάνατα τα αλλόκοτα ονόματα των ερασιτεχνικών θιάσων του 16ου αιώνα: «Pomet-družina», «Gardzarija», «Njarnjarsi», «Družina od bizara», «Odždeni». Βλ. M. Rešetar (επιμ.): *Djela Marina Držića*, Zagreb 1930, σ. CLX (Stari pisci hrvatski 7). του ίδιου: «Kako su se pretstavljale Držićeve drame» [Πώς παρουσιάσθηκαν τα έργα του Držić], στον τόμο: *450 godina od rođenja Marina Držića*, SKZ, Beograd 1958, σσ. 347-358. Στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, δηλαδή μετά τους θίασους «Isprazni», «Smeteni» και «Orlovni», οι οποίοι παρουσιάζαν τα έργα του Palmotić, εμφανίζονται καινούργιες θεατρικές ομάδες που δρουν και στις αρχές του 18ου αιώνα. Γνωστά είναι τα εξής ονόματα: «Ždralovi» (1653), «Veseli» (γύρω στα 1681), «dei barbieri» (1682), αριστοκρατικός θίασος «Nedobitni» (1688), «Razborni» (1696), ανανεωμένος ο «Nedobitni» (1699), «Smeteni», «Plodni», ο θίασος «Iazarina», «Hrabreni», «Sjedinjeni» (στις αρχές του 18ου αιώνα), «Nepoznani», θίασος ο οποίος παρουσιάζει αποκλειστικά την κωμωδία. Βλ. Batušić (1978), ό.π., σσ. 126-127.

47 Π. χ. ο «Iazarinski» είχε 12 μέλη και ο «Plodni» 14 ηθοποιούς. Για αυτούς τους δύο αστικούς θίασους βλ. F. Fancev: «Dvije ručanske dubrovačke družine iz kraja 17. st.» [Δύο θίασοι του Ντουμπρόβνικ από τα τέλη του 17ου αιώνα], *Nastavni vjesnik*, τόμ. 39 (5-8), σσ. 136-164.

48 Οι αδελφότητες χρηματοδοτούσαν τους θίασους τους και οι αριστοκράτες εισέπρατταν από το ταμείο του κράτους. Στο τέλος κάθε επιτυχημένης βραδιάς ο θίασος σαν μοναδική αμοιβή είχε το γεύμα. Κατά τον 18ο αιώνα τους τοπικούς θίασους, καθώς και την ντόπια παραγωγή, εκθρόνισαν τα ιταλικά μπουλουκία Βλ. N. Beritić: «Iz ronijesti kazališne i glazbene umjetnosti u Dubrovniku» [Από την ιστορία του θεάτρου και της μουσικής τέχνης στο Ντουμπρόβνικ], στον τόμο: *Otkrića iz arhiva*, Književni krug, Split 2000.

Κάθε θίασος είχε το αναγνωρίσιμο έμβλημα και ρητό,<sup>49</sup> και αυτά τα σύμβολα διακρίσεών τους κατείχαν περίοπτη θέση στο χώρο, όπου διεξάγονταν οι παραστάσεις.

Οι παραστάσεις γίνονταν στην αίθουσα της συγκλήτου,<sup>50</sup> στις πλατείες, στις εκκλησίες, στις μεγαλύτερες αίθουσες των κολεγίων ή των αριστοκρατικών σπιτιών, ενώ το σημαντικότερο γεγονός είναι η ίδρυση το 1612 του πρώτου θεατρικού οικοδομήματος στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Το νησί Hvar αποκτά το 1611 ένα οπλοστάσιο,<sup>51</sup> του οποίου ο πρώτος όροφος διαμορφώνεται, ένα χρόνο μετά, σε πρώτη δημοτική θεατρική αίθουσα στην περιοχή.<sup>52</sup> Το θέατρο που ιδρύθηκε το 1612 λειτουργεί έως σήμερα και παραμένει γνωστό από το όνομα του δημιουργού του, ως «Semitecolo».<sup>53</sup> Να υπενθυμίσουμε ότι με το όνομα αυτού του Βενετού προβλεπτή Pietro Semitecolo συνδέεται νωρίτερα, όταν υπηρετούσε στην Κέρκυρα, το ανέβασμα ή το διάβασμα, στις 21 Νοεμβρίου 1583, της κωμωδίας *La Fanciulla* του Giovanni Battista Marzi.<sup>54</sup>

Η Ραγκούζα απέκτησε, καθυστερημένα, το θέατρο «Orsan» στις 5 Φεβρουαρίου του 1682.<sup>55</sup> Μόνιμο θεατρικό κτήριο μάλλον δεν υπήρχε στην Κρήτη,<sup>56</sup> ενώ στον ελληνικό χώρο, ως πρώτο θέατρο θεωρείται το «San Giacomo» της Κέρκυρας, το οποίο δημιουργήθηκε το 1733.<sup>57</sup>

Από την Ιταλία, τη θεατρική «μητρόπολη», η βαλκανική «περιφέρεια» προσλαμβάνει τα είδη, τα θέματα, και τις ιδέες κατά τους δύο εξεταζόμενους αιώνες μεταπλάθοντάς τους για να γεννηθεί η πρωτότυπη δημιουργία. Πολλοί δραματουργοί ξεπερνούν τη μιμητική επίδραση και τα έργα τους αποκτούν έναν προσωπικό και εθνικό χαρακτήρα που τους χαρίζει τη διαχρονικότητα καθώς και την ευκαιρία να παρασταθούν και σήμερα, παρά τους τέσσερις ή πέντε αιώνες που μας χωρίζουν από τη συγγραφή τους.

49 Κάθε θίασος είχε τα αναγνωρίσιμα σύμβολά του, π. χ. για τον θίασο «Plodni» της αδελφότητας «antunini» ξέρουμε ότι η σημαία είχε κεντημένο κλαδί ελιάς, και ότι στο οικόσημο της αριστοκρατικής ομάδας «Nedobitni» διακρινόταν ένας φοίνικας

50 Στη Ραγκούζα μέχρι την απαγόρευση το 1554. Βλ. Batušić (1978), ό.π., σ.141.

51 Το οπλοστάσιο χρησιμοποιείται ως προσωρινός θεατρικός χώρος και σε άλλες περιοχές των δαλματικών ακτών, π. χ. μία παράσταση στις 30 Μαρτίου 1680 στο Zadar (απόκτα το θέατρο το 1697). Στις αρχές του 18ου αιώνα υπήρχον κλειστές αίθουσες στο Trogir και το Split. Βλ. Batušić (1978), ό.π., σ. 144.

52 Στο νησί Korčula αναφέρεται στα αρχεία η οικονομική ενίσχυση για μία θεατρική ομάδα (compagnia) που ετοίμασε κάτι για τις Απόκριες, το 1514, όπως και η ύπαρξη θεατρικής σκηνής σε ένα δημόσιο εντυπωσιακό κτήριο, όπου παίζθηκε, το 1583, κάποιο πάλι άγνωστο έργο. Βλ. C. Fisković: «Pokladne svečanosti i kazališne igre XVI stoljeća u Korčuli» [Αποκριάτικες γιορτές και θεατρικά δράματα του 16ου αιώνα στο νησί Korčula], *Mogućnost*, τόμ. 22 (5), 1975, σσ. 558-567.

53 Για τα πρώτα εκατό χρόνια δεν υπάρχουν πληροφορίες για το τι ακριβώς παιζόταν σε αυτό το μοναδικό θέατρο του νησιού. Βλ. G. Novak: *Naše najstarije kazalište* [Το παλαιότερό μας θέατρο], *Scena*, τόμ. 1, 1950· του ίδιου: «Petar Semitecolo, posrednik u izmirivanju plemića i ručana i graditelj Arsenala, Belvedera i teatra u Hvaru (1611-1613)» [Pietro Semitecolo, ο μεσολαβητής στη διαπραγμάτευση μεταξύ των αριστοκρατών και του λαού, χτίστης του οπλοστασίου, του παλατιού με μεγάλη ταράτσα και του θεάτρου στο Χβάρ (1611-1613)], *Zbornik Historijskog instituta JAZU*, τόμ. 4, 1961, σσ. 93-142, καθώς και του ίδιου: *Hvar kroz stoljeća* [Το Χβάρ μέσα στους αιώνες], Zagreb 1972, σσ. 171-172.

54 Ο Βενετός προβλεπτής Pietro Semitecolo είχε πάθος για το θέατρο. Φτάνοντας, το 1610, στο ολαβικό νησί αποφασίζει να πραγματοποιήσει τη λαμπρή ιδέα του, να δημιουργήσει δηλαδή το πρώτο μόνιμο θεατρικό οικοδόμημα στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Βλ. A. Vincent: «Ένας θεατρόφιλος Βενετός στην Κέρκυρα και στη Δαλματία: Τα θεατρικά ενδιαφέροντα του Pietro Semitecolo», *Παράβασις*, τόμ. 4, 2002, σσ. 35-38.

55 Λειτουργούσε μέχρι το 1817, όταν κάηκε σε πυρκαγιά. Βλ. Batušić (1978), ό.π., σσ. 123-124, καθώς και Foretić (1969), ό.π., σ. 248.

56 Βλ. Σ. Αλεξίου: «Το Κάστρο της Κρήτης και η ζωή του στον ΙΣΤ' και ΙΖ' αιώνα», *Κρητικά Χρονικά*, τόμ. 19, 1965, σ. 164.

57 Τότε μία loggia της πόλης μεταμορφώθηκε σε θεατρική αίθουσα για τις κυρίως μελοδραματικές παραστάσεις. Βλ. Π. Μαυρομούστακος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιακόμο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις*, τόμ. 1, 1995, σσ. 147-191.

ΕΙΡΗΝΗ Μ. ΜΟΥΝΤΡΑΚΗ

Τομές και συγκλίσεις στο χώρο και το χρόνο.  
Το παράδειγμα του *Αρλεκίνου, Υπηρέτη*  
*Δύο Αφεντάδων* του Κάρλο Γκολντόνι

Ανάμεσα στα άλλα θαυμαστά το θεατρικό κείμενο, όπως κάθε μορφή τέχνης άλλωστε, διαθέτει δυναμική κίνηση στον χρόνο και τον χώρο. Τα έργα που φέρουν την αλήθεια του δημιουργού και της εποχής τους συνδέουν, ή αν θέλετε ενίοτε καταργούν, εποχές και χώρους τόσο μέσα από τις αναγνώσεις τους όσο και μέσα από τις σκηνικές τους ερμηνείες.

Τα σημεία σύγκλισης του χρόνου ενός θεατρικού έργου είναι πολλαπλά: ο πραγματικός χρόνος συγγραφής, ο δραματικός χρόνος, ο εκάστοτε χρόνος ανάγνωσής του (σκηνικής ή μη). Ο Χρόνος σε όλες αυτές τις περιπτώσεις συνεπάγεται και ένα πολιτικό, κοινωνικό, οικονομικό, πολιτιστικό πλαίσιο ενώ δεν μπορούμε να αγνοήσουμε επιρροές και επιδράσεις του παρελθόντος. Αντίστοιχη αναλογία αφορά στον Χώρο.

Αυτές οι αλληλεπιδράσεις καθορίζουν επομένως σε μεγάλο βαθμό όχι μόνο το αποτέλεσμα της δραματουργικής παραγωγής ενός συγγραφέα αλλά και την πρόσληψη του έργου του στο διηνεκές. Το θεατρικό έργο παραμένει σταθερά ανοιχτό σε ερμηνείες συμπεριλαμβάνοντας ταυτόχρονα εν δυνάμει -αλλά όχι κατ' ανάγκη- όλες τις πρότερες ερμηνείες που δέχθηκε. Αναπόφευκτα ο κάθε δημιουργός το προσεγγίζει μέσα από το φάσμα της εποχής και του τύπου του και το κάθε ανέβασμα είναι η συνάντηση του έργου με τους εκάστοτε συντελεστές, η συνάντηση της εποχής της συγγραφής του με την εποχή ανεβάσματός του, συχνά μέσα από το φίλτρο του δραματικού του χρόνου αλλά και μια σύζευξη του χώρου. Αυτή η κίνηση στον χωροχρόνο επιφέρει, ή ακόμη και επιβάλλει, αλλαγές και προσαρμογές καθώς μεταβάλλονται συνεχώς τα δεδομένα.

Εξαιρετικό παράδειγμα για μελέτη αποτελεί ο *Υπηρέτης δύο αφεντάδων* του Κάρλο Γκολντόνι. Ο αναμορφωτής της ιταλικής κωμωδίας αφηγείται στα *Απομνημονεύματά* του πως το 1745 και ενώ βρισκόταν στην Πίζα και εργαζόταν ως δικηγόρος έλαβε ένα γράμμα από τον ηθοποιό Αντόνιο Σάκι, διάσημο Τρουφαλντίνο της κομέντια ντελ άρτε. Η πρόκληση ήταν διπλή: ο Σάκι του ζητούσε να του γράψει έργο, αλλά ταυτόχρονα του έδινε και το θέμα. Ο Γκολντόνι δεν μπορούσε να αντισταθεί: “*Τι πειρασμός για μένα! Ένωσα να ξαναγεννιέται εντός μου το παλιό μεράκι, η ίδια φλόγα, ο ίδιος ενθουσιασμός. Έβλεπα πόσο θα μπορούσα να εκμεταλλεντώ την πλοκή του έργου καθώς και τον συγκεκριμένο πρωταγωνιστή που θα το έπαιζε. Τρελαινόμωνα από την επιθυμία να δοκιμάσω τις δυνάμεις μου για μια ακόμη φορά*”<sup>1</sup>.

Ο Ιταλός μελετητής Pietro Gibellini<sup>2</sup> μας πληροφορεί ότι ο Γκολντόνι ακολούθησε ένα σενάριο που είχε παιχτεί το 1718 στο Παρίσι, από τον Λουίτζι Ρικομπόνι και τον θίασο του

1 Κάρλο Γκολντόνι *Απομνημονεύματα*, Πρώτο μέρος, κεφάλαιο XLIX.

2 Pietro Gibellini, *Introduzione* στον τόμο Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni, La vedova scaltra*, εκδ. Arnoldo Mondadori, 1993 Milano.

Ιταλικού Θεάτρου. Επρόκειτο για ένα γαλλικό σενάριο με τίτλο *L'Arlequin valet de deux maîtres* του Jean Pierre des Ours de Mandajors. Το έργο του Γκολντόνι βασίστηκε στον καμβά αυτό και μόνο τρεις - τέσσερις σκηνές, οι πιο καθοριστικές σε κάθε πράξη, ήταν ολοκληρωτικά δικές του. Για τις υπόλοιπες σκηνές έδινε τις βασικές γραμμές της εξέλιξης και οι ηθοποιοί, ακολουθώντας την παράδοση της κομέντια ντελ άρτε, αυτοσχεδίαζαν. Οχτώ χρόνια μετά ο Γκολντόνι γράφει ολόκληρο το έργο και στο προλογικό του σημείωμα για την έκδοση του τρίτου τόμου του *Θεάτρου* του το 1753 στη Φλωρεντία σημειώνει πως στο πρώτο ανέβασμα του έργου οι ηθοποιοί το είχαν συμπληρώσει τόσο καλά ώστε ο ίδιος πίστευε ότι αυτός δεν θα μπορούσε να το γράψει καλύτερα, όμως καθώς εν τω μεταξύ είχε δει πολλούς να μην τα καταφέρνουν το έγραψε ολόκληρο θέλοντας να ξεκαθαρίσει τις προθέσεις του και να καθοδηγεί τους ηθοποιούς με ασφάλεια στο φινάλε. Αυτή τη μορφή του *Υπηρέτη* γνωρίζουμε εμείς σήμερα.

Ήδη από τη γέννησή του το έργο, -που κατέχει μια ξεχωριστή θέση στο σύνολο της γκολντονικής δραματουργίας-, ξεκινάει με μια περίεργη σύγκλιση στον χώρο και στον χρόνο και το αποτέλεσμά του επιφέρει μία τομή όχι μόνο στο ιταλικό μα και στο ευρωπαϊκό θέατρο. Με ένα ήδη γνωστό θέμα γίνεται μια πρώτη προσπάθεια να ανατρέψει ο δραματουργός την ισχύουσα θεατρική φόρμα η οποία μπορεί να είχε προσφέρει μέρες δόξας στο ιταλικό θέατρο είχε όμως πια φορτωθεί με υπερβολές, βωμολοχίες και σολοικισμούς από τους ηθοποιούς (αρκεί να θυμηθούμε τον πρόλογο της έκδοσης του έργου του όπου ο Γκολντόνι παρακαλεί τους ηθοποιούς να τα αποφεύγουν)<sup>3</sup>. Η τελική εκδοχή του κειμένου συνδέεται και με τις εν τω μεταξύ παραστάσεις καθώς ο συγγραφέας το είχε παρακολουθήσει να συμπληρώνεται άλλοτε με επιτυχία άλλοτε χωρίς επιτυχία από τους τεχνίτες ηθοποιούς της κομέντια. Επομένως έχουμε ήδη τρεις ημερομηνίες-σταθμούς σχετικές με τη συγγραφή του: 1718, 1745, 1753. Το πέρασμα από την κωμωδία τύπων στην κωμωδία χαρακτήρων συντελείται σε μια κρίσιμη χρονική στιγμή όπου οι ισορροπίες αλλάζουν και γίνεται με μια εκ των έσω ανατροπή καθώς ο Κάρλο Γκολντόνι είναι ένας άνθρωπος που έχει μελετήσει συστηματικά την κομέντια ντελ άρτε. Η πολεμική που αντιμετώπιζει φυσικά ο Γκολντόνι, με κύριους εκπρόσωπους τον αβά Πιέτρο Κιάρι και τον Κάρλο Γκότσι είναι πολύ έντονη και σκληρή. Ο Τζόρτζιο Στρέλερ και ο Πάολο Γκράσι έλεγαν χαρακτηριστικά το 1958: «Αυτό το έργο παρουσιάζει μια ενεδιαφέρονσα ιδιοτυπία: είναι το αποκορύφωμα και το τέλος της κομέντια ντελ άρτε»<sup>4</sup>.

Η πλοκή βασίζεται στην πλάνη της ταυτότητας των προσώπων. Το έργο μπορεί να μην καταργεί ακόμη τους «τύπους» τους δίνει όμως ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Ο πονηρός και καταφερτζής υπηρέτης Τρουφελντίνο, με τις κατεργαριές και τα μπερδέματα που προκαλεί, είναι απευθείας απόγονος των αρχαίων μίμων και των πονηρών δούλων της αττικής και της ρωμαϊκής κωμωδίας, των γελωτοποιών του Μεσαίωνα αλλά και των τρελών του Σαίξπηρ, των Σκαπίνων του Μολιέρου, όπως σημειώνει ο Μάριος Πλωρίτης<sup>5</sup>. Ο Γκολντόνι όμως ήταν απόλυτα ενταγμένος στην εποχή του και επιχειρούσε τις αλλαγές στο θέατρο την ίδια εποχή που ο Ντιντερό στη Γαλλία προσπαθούσε να ανιχνεύσει μια νέα ποιητική που να εκφράζει τον ρεαλισμό. Η Ζινέτ Ερί, μεταφράστρια του Γκολντόνι στα γαλλικά, μελετώντας τις μετακινήσεις του Γκολντόνι παρατηρεί πως ο Γκολντόνι τόσο δουλεμένος από τις ίδιες τις τριβές ανάμεσα στις

3 Carlo Goldoni, *Il servitore di due padroni, L'autore a chi legge*, εκδ. Arnoldo Mondadori, Milano 1993.

4 Bernard Dort, *Strehler et Goldoni: entre le monde et le theatre*. Αναδημοσίευση στα *Θεατρικά Τετράδια* -16, 1987 σε μετάφραση Νικηφόρου Παπανδρέου.

5 Μάριος Πλωρίτης, *Ένας υπηρέτης – αφέντης*, εφημ. *Το Βήμα*, 29/9/1996.

χώρες, τους περίγυρους και τους πολιτισμούς ήταν ταυτόχρονα Βενετσιάνος και Ευρωπαίος. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε πως ο Γκολντόνι μιλούσε για την καθοριστική αλληλεπίδραση του Κόσμου και του Θεάτρου, ούτε και ο θαυμασμός του Βολταίρου ο οποίος τον αποκαλούσε «γιο και ζωγράφος της φύσης». Στον *Υπηρέτη* με λίγα λόγια συναντάμε συμπυκνωμένη μια πορεία αιώνων σε άμεση σχέση με την πραγματικότητα της εποχής, τις επιρροές και τις σύγχρονες θέσεις και αγωνίες απέναντι στη ζωή.

Ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα που είχε να αντιμετωπίσει το ρεαλιστικό θέατρο του 20ού αιώνα ήταν να απαντήσει πρώτον στο ερώτημα «γιατί να ανέβει ο Γκολντόνι;» και στη συνέχεια στο πώς σκηνοθετείται το γκολντονικό έργο. Σημαντικοί σκηνοθέτες της Ευρώπης και της Ρωσίας -ο Ζακ Κοπώ<sup>6</sup>, ο Μαξ Ράινχαρτ<sup>7</sup>, ο Κωνσταντίν Στανισλάβσκι<sup>8</sup>, ο Τζόρτζιο Στρέλερ<sup>9</sup>, ο Λουκίνο Βισκόντι<sup>10</sup>, ο Ζαν Βιλάρ<sup>11</sup>- δοκιμάστηκαν με τον Γκολντόνι εντάσσοντάς τον άλλοτε σε ένα νατουραλιστικό περιβάλλον και άλλοτε στο στυλιζαρισμένο σχήμα της κομέντιας και της μάσκας. Η Ελλάδα είχε και αυτή με τη σειρά της ενεργή συμμετοχή. Έργα του Γκολντόνι είχαν μεταφραστεί στα ελληνικά ήδη από τον 18ο αιώνα και παραστάσεις του ανέβαιναν κυρίως από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

Ο *Υπηρέτης δύο κυριών* παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1937 από το Βασιλικό τότε Θέατρο. Το έργο έχει ήδη απασχολήσει την Ευρώπη κυρίως με τα ανεβάσματα του αυστριακού σκηνοθέτη Μαξ Ράινχαρτ, πρώτα στη Βιέννη το 1924 (Theater in der Josefstadt), ύστερα στο Βερολίνο, το Σάλτσμπουργκ και άλλες πόλεις της Ευρώπης για να φτάσει στο Μιλάνο το 1932. Ο άνθρωπος που το σκηνοθετεί δεν είναι άλλος από τον Δημήτρη Ροντήρη, ο οποίος το 1930 με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών πήγε στη Βιέννη και φοίτησε στο περίφημο Σεμινάριο Ράινχαρτ.

Ο Μιχάλης Κόκκαλης μεταφράζει το έργο σε μια απλοποιημένη, σύγχρονη, αβίαστη γλώσσα, με μετρημένη ελευθερία. Τα σκηνικά υπογράφει ο Κλεόβουλος Κλώνης και τα κοστούμια ο Αντώνης Φωκάς. Τον ρόλο του Υπηρέτη κρατούσε ο Ευάγγελος Μαμιάς ενώ στο πλάι του ήταν η Βάσω Μανωλίδου (Κλεαρέτη), η Μιράντα Μυράτ (Βεατρίκη), ο Νίκος Δενδραμής (Φλωρίνδος), ο Άρης Μαλλιαγρός (Σίλβιος), ο Χρήστος Ευθυμίου (Λομπάρδης), ο Τάκης Λεπενιώτης (Μπριγκέλας), η Μαρία Αλκαίου (Σμεραλδίνα), ο Μιχαήλ Ιακωβίδης (Πανταλόνε), ο Σπύρος Ολύμπιος (Καμαριέρης) και οι Χαράλαμπος Χρέλιας και Σταύρος Νικολαΐδης ως γκαροόνια. Η πρεμιέρα έγινε την Τρίτη 11 Μαΐου στις 10 μ.μ. στη σημερινή Κεντρική Σκηνή.

Την περίοδο αυτή μόνιμος σκηνοθέτης του Βασιλικού Θεάτρου ήταν ο Δημήτρης Ροντήρης ενώ ο Ιωάννης Μεταξάς είχε αναθέσει τη γενική διεύθυνση του θεάτρου στον Κωστή Μπασιτιά, τον οποίο είχε επιφορτίσει και με τη διεύθυνση Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου

6 Ανέβασε τον Φεβρουάριο του 1923 την *Πριγκίπισσα Τουραντό* του Γκότσι και τον Οκτώβριο του 1923 την *Λοκαντιέρα* του Γκολντόνι με ταυτόσημο τρόπο, ως κομμένα ντελ άρτε.

7 Ο Μαξ Ράινχαρτ ανέβασε τον *Αρλεκίνο*, *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* το 1924 στη Βιέννη (Theater in der Josefstadt), παράσταση με την οποία περιόδευσε σε πόλεις της Ευρώπης τα επόμενα χρόνια για να φτάσει στο Μιλάνο το 1932.

8 Ο Στανισλάβσκι ανέβασε το 1914 την *Λοκαντιέρα* στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Ο μαθητής του, ο Βαχτάνγκοφ ανέβασε την *Πριγκίπισσα Τουραντό* το 1922, ένα από τα πιο σημαδιακά θεάματα του σοβιετικού θεάτρου της εποχής εκείνης. Ίσως αυτό έκανε τον Κοπώ να στρέψει την προσοχή του στον Γκότσι

9 Η ενασχόλησή του με τον Γκολντόνι αρχίζει το 1947 με τη σκηνοθεσία του *Υπηρέτη*.

10 *Λοκαντιέρα* 1956 στο Θέατρο των Εθνών.

11 *Αγροίκοι* 1961 στο φεστιβάλ της Αβινιόν.

Παιδείας. Το έργο ανεβαίνει μέσα σε ένα ρεπερτόριο που επιθυμεί να συνδυάσει σύγχρονους συγγραφείς (*Πόθοι κάτω από τις λεύκες* του Ό Νηλ, *Υπερωκεάνιο Τενάσιτν* του Σαρλ Βιλντράκ, *Πριν από το ηλιοβασιλέμα* του Γκέρχαρντ Χάουπτμαν) και παλαιότερους συγγραφείς (*Κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου, *Πριγκίπισσα Τουραντό* του Γκότσι, *Επιθεωρητής* του Γκόγκολ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Σαίξπηρ) με νεοέλληνες (*Πειρασμός* του Ξενόπουλου) και ταυτόχρονα να αναβιώσει το αρχαίο δράμα. Το σχετικά νεοσύστατο Βασιλικό Θέατρο προσπαθεί να επιδείξει εξωστρέφεια. Στο ταραγμένο πολιτικά περιβάλλον καθιερώνεται φεστιβάλ αρχαίου δράματος, προωθούνται παραστάσεις τραγικών στα αρχαία θέατρα, δημιουργείται το Άρμα Θέσπιδος (1939), ιδρύεται η Λυρική Σκηνή. Το 1939 πραγματοποιείται μεγάλη περιοδεία σε Αίγυπτο, Αγγλία, Γερμανία σε μια απόπειρα καθιέρωσης του Εθνικού Θεάτρου ανάμεσα στα σημαντικά της Ευρώπης. Τα στοιχεία αυτά είναι πολύτιμα για να δούμε το κλίμα και το πλαίσιο αλλά και το μακροπρόθεσμο πλάνο μέσα στο οποίο ανεβαίνει ο *Υπηρέτης*.

Έχει εξαιρετικό ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε την κριτική εκείνης της περιόδου η οποία διχάζεται. Την επόμενη της πρεμιέρας, στις 12 Μαΐου του 1937 στην εφημερίδα *Έθνος* ο κριτικός της Κώστας Οικονομίδης αναφωνεί: «*Είνε καιρός να υψωθεί φωνή. Και μάλιστα φωνάρα! Τι συμβαίνει, τέλος πάντων, με το Βασιλικόν Θέατρον; Τι επιδημία ατυχούς εκλογής έργων είναι η φωτεινή, έργων παλαιών που μόνον τον ιστορικόν της λογοτεχνίας μπορούν ακόμη ν' απασχολούν, ή νεώτερων, που περιέργως επαναλαμβάνονται, ενώ από καιρό επήγαν να συναντήσουν τα πρώτα; Σαν να μην έφθανανη "Πριγκίπισσα Τουραντό" του Γκότσι, το "Τενάσιτν" του Σαρλ Βιλντράκ και οι "Πόθοι κάτω από τις λεύκες" του Ονίλ, χθες το βράδυ ανεβιβάσθη και ο Υπηρέτης δύο κυρίων του Κάρλο Γκολντόνι! Με τον Βενετσάνον κωμωδιογράφον η κρατική σκηνή θα έπρεπε να είχε εξοφλήσει με την "Λοκαντιέρα"<sup>12</sup>, την οποίαν έπαιξε προ ετών. Δεν υπήρχε κανείς απολύτως λόγος να δοθή και άλλη κωμωδία του μακαρίτου»<sup>13</sup>.*

Στο ίδιο πνεύμα ο Κριτικός στην εφημερίδα *Εθνική* της 13ης Μαΐου 1937 γράφει: «*Εάν το έργο του Γκολντόνι δεν παιζέτο στο Βασιλικό αλλ' σ' ένα άλλο θέατρο, έστω κι από τα πιο καλά συγκροτημένα τεχνικώς και ποιοτικώς, θα εσημείωνε, δίχως άλλο, θριαμβευτικήν... αποτυχίαν. Η προχθεσινή «πρώτη» θα έμενε ασφαλώς και η μοναδική παράστασις του «Υπηρέτου Δύο Κυρίων». Περί αυτού δεν επιτρέπεται, ούτε η παραμικρά αμφιβολία. Κανένα ευσυνειδήτο παίξιμο, καμμιά φιλότιμη προσπάθεια των ηθοποιών δεν θα μπορούσαν να φέρουν ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Το έργο θα εσφριζέτο και από το κοινόν πολύ χαμηλοτέρας πνευματικής στάθμης από εκείνο, που παρακολουθεί τας πρώτας παραστάσεις του Βασιλικού. [...] Οι προγραμματοθέται φαίνεται να εξέκασαν, ότι από τον 1742, που πρωτοπαίχτηκεν ο Υπηρέτης Δύο Κυρίων έως σήμερα που ξαναγύρισε στη ζωή – βρυκόλακας της θεατρικής τέχνης – έχουν περάσει εκατόν ενενήντα πέντε χρόνια. Δηλαδή απόστασις τόση, που αν ο Ελληνικός λαός την έχει περάσει χωρίς να εξελιχθεί πνευματικώς και να ωριμάσει τεχνικώς θα άξιζε να καταταχθή στην κατηγορία των Κάφρων και των Ζουλού» για να καταλήξει στο εξής συμπέρασμα: «*Θα ηθέλαμεν όμως να πληροφορηθώμεν το εξής: Ποιό ιταλικό θέατρο θα ετολμούσε σήμερα ν' ανεβάσθη τον Υπηρέτην δύο Κυρίων ή άλλο θεατρικόν σκαλάθυρμα του Γκολντόνι;*»<sup>14</sup>*

Ο Α. Παπαδήμας στην *Ακρόπολη* έγραφε για την επιλογή του *Υπηρέτη*: «*Τόσον οι αντιτεινόντες όμως όσον και οι διερωτόμενοι γιατί συμβαίνουν όλα αυτά εις την Κρατικήν μας Σκηνήν, θα γνω-*

12 Πρόκειται για την παράσταση του 1934 σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη με την Κατερίνα Ανδρεάδη.

13 Κ.Ο., *Βασιλικόν Θέατρον. «Υπηρέτης δύο κυρίων» του Κάρλο Γκολντόνι*, εφημ. *Έθνος*, 12/5/1937.

14 Κριτικός, *Η προχθεσινή πρώτη του Βασιλικού θεάτρου. Η ευθύνη της αποτυχίας*, εφημ. *Εθνική*, 13/5/1937.

ρίζουν ότι τελευταίως τα έργα που βλέπουν το φως του Β. Θεάτρου εκλέγονται με τον ίδιον τρόπον, με τον οποίον ο ανίδεος αγοραστής καρπουζιών διαλέγει το καλοκαιρινό αυτό φρούτο: *Ας το πάρει κ' ό,τι βγει*<sup>15</sup>. Ο Άγγελος Δόξας στην εφημερίδα *Ελεύθερος Άνθρωπος* σημείωνε: «Φαίνεται ότι υπάρχει εις το πνεύμα της εκλογής η πλάνη ότι αρκεί ένα έργον να έχει γραφή προ διακοσίων ετών για να είναι ανεπιλήπτως απρόσβλητον. Αλλά το θεατρικόν έργον δεν μοιάζει με το παληό κρασί, ούτε και κάθε αντικείμενον εκ του λόγου και μόνον ότι είνε αρχαίον έχει την αξίαν των θησαυρών της αρχαιότητος. Κατά τον ίδιον τρόπον ημπορεί εις το σύγχρονον θέατρον να διατηρούν την αξία τους έργα πολλών αιώνων, έργα κλασσικά που έχουν τόσο ακατάλυτον περιεχόμενον, ώστε να υπερνικούν τους τεχνικούς αναχρονισμούς των. Αυτό, όμως, δεν μπορεί να λεχθή δια τον «Υπηρέτην δύο κυρίων» του Γκολντόνι, που είνε έργον αφορήτως γυμνόν παντός περιεχομένου, στερούμενον και του μύθου ακόμη και πρωτόγονον από τεχνικής σκηνης. [...] Μήπως οι θεαταί του Βασιλικού είνε μαθηταί παρακολουθούντες φροντιστήριον της εξελίξεως της θεατρικής τέχνης δια μέσου των αιώνων; Διότι μόνον ως μία τοιούτου είδους φροντιστηριακή διδακτική παράστασις, θα είχε τον λόγον της η προχθεσινή»<sup>16</sup>.

Στον αντίποδα των παραπάνω κριτικών ο Γεώργιος Πράτσοικας γράφει στον Τύπο: «*Η παράστασις της κωμωδίας αυτής είναι μια αναμφισβήτητος επιτυχία του Βασιλικού Θεάτρου και τούτο πρέπει να καταλογοισθή εις το ενεργητικόν του κ. Ροντήρη*»<sup>17</sup>. Ο Μιχάλης Ροδάς στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* σημειώνει: «*Εκείνο που είνε αξιοθαύμαστο και καταπληκτικό, εκείνο που κυριαρχεί ως μεγάλη τέχνη και ως μεγάλη διδασκαλία, είνε η σκηνική δεξιοτεχνία του συγγραφέως, η φυσική πλοκή της κωμωδίας, τα απρόοπτα της, οι απολαυστικοί τύποι της. Η υπόθεσις είνε ένα επεισόδιο, μα από αυτό το επεισόδιο δημιουργούνται άπειρα απρόοπτα και βγαίνει η μεγάλη δεξιοτεχνία του συγγραφέως. Μέγας μάεστρος ο Γκολντόνι κινεί τα πρόσωπά του άνετα και ανανεώνει διαρκώς την δράσιν των. Και είνε εντύχημα που το Βασιλικό Θέατρο μας έδωσε αυτή την κωμωδία, εντύχημα πνευματικό και καλλιτεχνικό*»<sup>18</sup>.

Στην *Καθημερινή* ο Γ. Νάζος σημειώνει: «*Όπως όταν βλέπουμε κάποιον που βιάζεται να σκοντάφτη στο δρόμο και να ξανασηκώνεται σκονισμένος γελούμε, όχι μόνο οι χαζοί μα και οι σοβαροί με το πάθημά του, πάντοτε σε όλους τους τόπους και σε όλες τις εποχές, έτσι θα συμβαίνει και με την Κομέντια ντελ άρτε που σκοντάφτη και αυτή με τον παρόμοιο απλό και αιώνιο τρόπο της γεννέσεως του κωμικού*»<sup>19</sup>. Τέλος εγκωμιαστικός ο Λέων Κουκούλας στην *Πρωία* για την επιλογή του έργου από τον Δημήτρη Ροντήρη και για την παράσταση που έκανε, θέτει κάτι που λίγο αργότερα θα απασχολήσει ολόκληρη την Ευρώπη: «*Γοργός ρυθμός, ένας τόνος θεμιτής υπερβατικότητας, αναγκαίας για τον χρονικόν εντοπισμό ενός θεάματος που η σημασία του δεν παύει νανε εποχική, εσκεμμένη υπογράμμιση από μέρους των ηθοποιών των σημείων εκείνων, που φανερώνουν στο κεφάλαιο της μιμικής την μοιραίαν επίδραση της «κωμωδίας τέχνης» πάνω στο νέον είδος, δημιουργία με λίγα λόγια ατμόσφαιρας και περιβάλλοντος που δεν επιτρέπουν το γκρέμισμα του υποθετικού τείχους, που χωρίζει το θεατή από το θέαμα. Κι άλλοτε, γράφοντας για τον Μολιέρο, εθίζαμε το σημείον αυτό, ξεκινώντας από την αφετηρία πως έργα του Μολιέρου και του Γκολντόνι δεν επιτρέπεται να ερμηνεύονται ρεαλιστικά λόγω των αυστηρώς διακεκριμένων χαρακτηριστικών που έχουν της κοινωνίας και της εποχής που τα εδημιούργησε*»<sup>20</sup>.

15 Α. Παπαδήμας, *Ο Υπηρέτης δύο κυρίων εις το Β. Θέατρον*, εφημ. Ακρόπολις, 13/5/1937.

16 Αγγ. Δόξας, *Υπηρέτης δύο κυρίων*, εφημ. *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 13/5/1937.

17 Γεώργιος Πράτσοικας, *Βασιλικόν Θέατρον. Υπηρέτης δύο κυρίων* του Κάρλο Γκολντόνι, εφημ. *Τύπος*, 12/5/1937.

18 Μιχ. Ροδάς, *Υπηρέτης δύο κυρίων* του Γκολντόνι, εφημ. *Ελεύθερον Βήμα*, 13/5/1937.

19 Γ. Νάζος, *Ο Υπηρέτης δύο κυρίων* του Γκολντόνι εις το *Βασιλικόν Θέατρον*, εφημ. *Καθημερινή*, 13/5/1937.

20 Λέων Κουκούλας, *Υπηρέτης δύο κυρίων. Η προχθεσινή πρώτη του Βασιλικού*, εφημ. *Πρωία*, 13/5/1937.



Η εκτενής αναφορά στις κριτικές είναι ενδεικτική. Η πρόσληψη του έργου ήταν μια υπόθεση αντιδικίας καθώς η κριτική της εποχής δεν μπορούσε στο σύνολό της να διακρίνει τη σημασία του έργου μέσα στον χρόνο ή καλύτερα να βρει τα σημεία αναφοράς του έργου στο παρόν. Η παράσταση του Ροντήρη προσπάθησε να μεταφέρει ένα κλίμα ευφορίας σε ένα σκηνικό περιβάλλον σχετικά αφαιρετικό κρατώντας ωστόσο αρκετά στοιχεία της τεχνικής της κομάντια. Η συγκεκριμένη παράσταση έθεσε και πάλι τα βασικά ερωτηματικά για το έργο και την ισχύ του σε άλλη από τη δική του εποχή και ανανέωσε γόνιμα τον προβληματισμό. Εξάλλου, είναι σημαντικό να έχουμε κατά νου πως την περίοδο εκείνη το ελληνικό θέατρο είχε να χειριστεί τα δικά του ζητήματα και προσπαθούσε να δημιουργήσει τη δική του παράδοση και τους δικούς του κώδικες. Ο Γκολντόνι με την έντονη ιταλικότητά του ξένιζε και ακόμη δοκιμάζονταν τα κλειδιά για το άνοιγμα του κόσμου του. Χρειάστηκε να αναζητηθεί ο αρμόζοντας στη δραματολογία του σκηνικός τρόπος, να γίνουν δοκιμές, με εξέχουσα την παράσταση του Τζόρτζιο Στρέλερ με τον Μαρτσέλο Μορέτι στο Πίκολο Τεάτρο του Μιλάνου το 1947, μέχρι να αποκαλυφθούν οι ανθρώπινοι τύποι της κομάντια μέσα από την οπτική του Γκολντόνι σαν ένα πλήθος από έναν άλλο κόσμο που έρχεται κουβαλώντας το αστραφτερό παρελθόν του. Θα αποκαλυφθεί ένα θέατρο αλήθειας, καθώς ο δραματουργός παρατηρούσε με ψυχραιμία τον Κόσμο γύρω του, συγκέντρωνε το υλικό του και έγραφε Θέατρο έχοντας σύμμαχό του τη λογική. Και αυτά όλα αντανακλώνται στην αλήθεια που έχει το έργο του και στην καθαρότητά του η οποία βρίσκει ανταπόκριση στο σήμερα.

Οι ποικίλες σκηνοθετικές οπτικές πάνω στον Γκολντόνι δεν κάνουν άλλο από το να αποδεικνύουν τη δύναμη του θεάτρου του. Ίδωμένος μέσα από μια δεδομένη θεατρική φόρμα – την κομάντια, μέσα από τον νατουραλισμό ή τον ρομαντισμό ο Γκολντόνι ανοίγει νέους κόσμους, πέρα από τον χρόνο και το χώρο. Σήμερα έχοντας το έργο διανύσει μια μακριά πορεία στις ελληνικές σκηνές (ενδεικτικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε ανάμεσα σε άλλες τις παραστάσεις του Σωκράτη Καραντινού (Νέα Δραματική Σχολή, 1938), του Τάκη Μουζενίδη (Θίασος Κοτοπούλη, 1952), του Κανέλλου Αποστόλου (ΚΘΒΕ, 1967), του Γιώργου Λαζάνη (Θέατρο Τέχνης, 1976), του Κωνσταντίνου Αρβανιτάκη (Κάτια Δανδουλάκη, 1996), του Θέμη Μουμουλίδη (ΔΗΠΕΘΕ Πάτρας, 2001) και την πιο πρόσφατη (2011) του ΔΗΠΕΘΕ Κρήτης σε σκηνοθεσία Γιάννη Κακλέα.

Θα σταθώ σε ένα απόσπασμα από την Ποιητική Τέχνη του Οράτιου: *Στο χέρι του είναι – πάντα θα είναι ο ποιητής μια λέξη να παράγει, με τη σφραγίδα του καιρού του*. Ο Γκολντόνι σίγουρα τα κατάφερε. Όμως η σφραγίδα του παραμένει ανοιχτή ως προς την ημερομηνία.

ΧΑΡΑ ΜΠΑΚΟΝΙΚΟΛΑ

## Η γεωμετρία στο θέατρο του Maeterlinck

Τα γεωμετρικά σχήματα στα σκηνικά ενός έργου δεν είναι εύρημα του Μάτερλινκ. Ανεξάρτητα από τις εκάστοτε προσωπικές προτιμήσεις του εκάστοτε σκηνογράφου ή του σκηνοθέτη, η παγκόσμια θεατρική παράδοση μας αποκαλύπτει ότι υπάρχει ένας τεράστιος αριθμός έργων, στον οποίων τις σκηνικές οδηγίες περιλαμβάνεται η περιγραφή τριών θυρών (και μάλιστα παραλληλογράμμων), από τις οποίες η μία βρίσκεται στο κέντρο του βάθους της σκηνής, ενώ οι άλλες δύο στην αριστερή και τη δεξιά πλευρά της σκηνής αντιστοίχως. Αυτό δεν έχει τίποτε το παράδοξο, αφού οι τρεις πόρτες καθορίζουν τις εισόδους και εξόδους των δραματικών προσώπων, αλλά και υποδεικνύουν σκηνικούς χώρους μερικώς ή απολύτως αθέατους για το κοινό, οι οποίοι έχουν, αναλόγως προς την περίπτωση, μικρή ή σημαντική δραματουργική λειτουργία.

Θα μπορούσε, λοιπόν, κανείς να διερωτηθεί τι νόημα έχει να προσεγγίσουμε ειδικά τις γεωμετρικές επιλογές του Μάτερλινκ, αφού, σε τελευταία ανάλυση, τα πάντα στο θέατρο είναι γεωμετρία, ακόμη και η εκφραστική κίνηση του ηθοποιού. Επί πλέον, στο θέατρο του Μάτερλινκ, δεν είναι μόνο τα γεωμετρικά κατασκευάσματα που λειτουργούν δυναμικά, αλλά τα πάντα (φυσικά τοπία, κήποι, ποταμοί κ.λπ.). Η απάντηση, εδώ, θα ήταν ότι τα σχήματα και η διάταξη του χώρου που υποδεικνύονται από τον Βέλγο δραματουργό δεν είναι απλώς συμβολικά (αφού τα πάντα, σε κάθε είδος θεάτρου, συμβολίζουν κάτι), αλλά συμβολιστικά. Κι επειδή ο Μάτερλινκ είναι ο κύριος εκπρόσωπος του συμβολισμού στο θέατρο, αξίζει, ίσως, να δούμε ποιες είναι οι φόρμες που προτιμά, και τον ρόλο που παίζουν, εν προκειμένω, οι φόρμες αυτές.

Προς αποφυγήν παρανοήσεων, επισημαίνουμε ότι η χρήση του σκηνικού χώρου, εν προκειμένω, δεν αποτελεί ούτε αποτύπωση μιας αντικειμενικής πραγματικότητας, αλλά ούτε και μια απλή παραστατική, αισθητηριακή νύξη της πνευματικής ή ψυχικής διάθεσης των προσώπων που συνάπτονται μ' αυτόν τον χώρο. Ο Laoureux διευκρινίζει εύστοχα αυτή την πολύ ιδιαίτερη χρήση του χώρου: «[το σκηνικό] δεν είναι πλέον μια μετατόπιση της πραγματικότητας, αλλά μια δομή που συμβάλλει στην επεξεργασία του νοήματος μέσω της διάδρασης του με τα πρόσωπα. Στον συμβολισμό, ο εικαστικός χώρος θεατροποιείται με τον ίδιον τρόπο, αφού τα νοήματα προκύπτουν από τον δεσμό που εξυφαίνεται ανάμεσα σε μια φιγούρα και στον τόπο εντός του οποίου αυτή είναι τοποθετημένη»<sup>1</sup>.

Το γεωμετρικό υλικό, το αντλούμε τόσο από τις σκηνικές οδηγίες, όσο και από σχετικές αναφορές των προσώπων μέσα στο έργο. Και ας σημειωθεί εκ των προτέρων ότι το εν λόγω υλικό συρρικνώνεται αισθητά στα έργα που αρχίζουν να απομακρύνονται από τη συμβολιστική αισθητική. Η πιο ενδιαφέρουσα περίοδος για το θέμα μας είναι, συμβατικά, εκείνη μεταξύ του 1890 και του 1905, χωρίς να σημαίνει αυτό πως ο συγγραφέας επιχειρεί από εκεί και πέρα μια απόλυτη ρήξη με τον συμβολισμό.

Στον Μάτερλινκ, συναντούμε επιβλητικές επιφάνειες, δηλαδή διοδιάστατα, ορθογώνια σχήματα, που χαρακτηρίζονται από κάποια ιδιαίτερη ποιότητα, ως προς το υλικό, το χρώμα,

---

1 Denis Laoureux: *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image*, Pandora, Brasschaat, 2008, σ. 213.

τον βαθμό διαφάνειας ή αδιαφάνειας, τον αριθμό τους, το βάρος τους ή τις διαστάσεις τους. Έχουμε μπροστά μας άλλοτε επτά πόρτες εβένινες, έξη τεράστια παράθυρα στο βάθος (*Αριάννη και Κυανοπόγων*)<sup>2</sup>, άλλοτε πόρτες σφραγισμένες με σιδερένιες αμπάρες πάνω στους τοίχους ή μια «τρομακτική» πόρτα από σίδηρο μασίφ, που κάποτε μισανοίγει αργά και απειλητικά (*Ο θάνατος του Τενταζίλ*)<sup>3</sup>. Αλλού, στο πλάι ενός άγριου κήπου, ορθώνεται «ένας τοίχος πελώριος και σκοτεινός, που τον διαπερά μια δικτυωτή πόρτα» (*Ζουαζέλ*)<sup>4</sup>. Αλλού, υπάρχουν πόρτες πεισματικά, θα λέγαμε, κλειστές, που περιπαίζουν την αγωνιώδη ανθρώπινη προσπάθεια για να τις ανοίξει (*Οι επτά πριγκίπισσες*)<sup>5</sup>, πόρτες κλειδωμένες<sup>6</sup>, πόρτες ασφαλισμένες με γερά μάνταλα<sup>7</sup>, όπως και πόρτες που αρνούνται να κλείσουν (*Η παρείσακτη*)<sup>8</sup> ή που ξανανοίγουν από μόνες τους, ενώ κάποιος τις έχει κλείσει (*Η παρείσακτη*)<sup>9</sup>. Άλλοτε, ακούμε πως τριάντα πόρτες ανοίγουν σε τυφλά δωμάτια και μια τελευταία ανοίγει πάνω σε μια λίμνη (*Αλλαντίνη και Παλομίδης*)<sup>10</sup>.

Κατά το πλείστο, οι πόρτες του Μάτερλινκ είτε παραμένουν κλειστές αιχμαλωτίζοντας πίσω τους δυστυχημένες ζωές (*Αλλαντίνη και Παλομίδης, Οι επτά πριγκίπισσες*)<sup>11</sup>, είτε ανοίγουν για να σηματοδοτήσουν ή να σημάνουν κάποιον θάνατο (*Η παρείσακτη, Αλλαντίνη και Παλομίδης*)<sup>12</sup>. Οι πόρτες κρύβουν μυστικά, και μάλιστα μοιραία ή και αδιάγνωστα μυστικά. Ένας ήρωας θα πει: «Δεν πρέπει ποτέ να κρυφακούμε στις πόρτες. Έρχεται δυστυχία, όταν ακούμε πίσω απ' τις πόρτες». Είτε παραπέμπει σε πρόληψη είτε σε διαίσθηση του ήρωα, αυτή η φράση ανταποκρίνεται απόλυτα στον τρόπο χρήσης του μοτίβου της θύρας από τον δραματουργό, ο οποίος ολοφάνερα το χρησιμοποιεί και ως φιλοσοφικό μοτίβο: «Σ' ένα από τα δράματά μου για μαριονέτες, στον *Θάνατο του Τενταζίλ*, βλέπουμε μια κοπέλα που την ονομάζω Υγκραίν να πληγώνει τα χέρια της χτυπώντας μια πόρτα τεράστια, συμπαγή, αδυσώπητη και χωρίς αντηχήσεις, πίσω από την οποία ψυχορραγεί ο μικρός αδελφός, τον οποίο πήρε μαζί του ο θάνατος. Βρισκόμαστε όλοι σε αναμονή μπροστά σ' αυτήν την πόρτα, που δεν χωρίζει μόνο τη ζωή από τον θάνατο, αλλά και το παρελθόν από το μέλλον, το γνωστό από το άγνωστο και τον άνθρωπο από τον Θεό του. Εκεί έχω τραυματίσει τις λέξεις μου και τις σκέψεις μου, όπως η Υγκραίν τραυμάτιζε τα χέρια της. Και η πόρτα δεν άνοιξε»<sup>13</sup>.

Τέλος, τα νοτισμένα από ανάσες παράθυρα και οι πόρτες με βιτρό (*Η παρείσακτη, Οι επτά πριγκίπισσες*)<sup>14</sup>, που θολώνουν τα περιγράμματα και 'λογοκρίνουν' το φως που τα διαπερνάει, δεν θα μπορούσαν να λείπουν από τις συχνά γοτθικές ατμόσφαιρες που δημιουργεί ο δραμα-

2 *Ariane et Barbe-Bleue*, στον τόμο Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, τ. III, Eugène Fasquelle, Paris, 1925, σ. 169 (σκηνικές οδηγίες πράξης I).

3 *La mort de Tintagiles*, πράξη III, στον τόμο Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, τ. II, Eugène Fasquelle, Paris, 1920, σσ. 289 και 301-2.

4 Maurice Maeterlinck: *Joyzelle*, πράξη II, 1η σκηνή, Eugène Fasquelle, Paris, 1903, σ. 41.

5 Maurice Maeterlinck: *Les sept princesses*, Paul Lacomblez, Bruxelles, 1891, σ. 47.

6 Πβ. Maurice Maeterlinck: *La princesse Isabelle* 15η εικόνα, Fasquelle, Paris, 1935, σ. 140.

7 Maurice Maeterlinck: *Les sept princesses*, ό.π., σ. 6.

8 *L'intruse*, στον τόμο Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, τ. I, Paul Lacomblez, Bruxelles, 1911, σσ. 212-3.

9 *L'intruse*, ό.π., σ. 224.

10 *Alladine et Palomides*, πράξη I, στον τόμο Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, τ. II, Eugène Fasquelle, Paris, 1920, σ. 163.

11 *Alladine et Palomides*, πράξη V, ό.π., σ. 225.

12 *L'intruse*, ό.π., σ. 245 και *Alladine et Palomides*, ό.π., σ. 229.

13 Maurice Maeterlinck: *La grande porte*, Fasquelle, Paris, 1939, σ. 7.

14 *L'intruse*, ό.π., σ. 201, και *Les sept princesses*, ό.π., σ. 20.

τουργός. Συναντούμε ακόμη και κάτοπτρα, πάνω στα οποία «υπάρχει κάτι, απόψε», χωρίς να είναι σαφές αυτό το ‘κάτι’<sup>15</sup>.

Η σκηνική χρήση των θυρών στο θέατρο γενικά εξυπηρετεί, όπως είπαμε παραπάνω, κατά κανόνα πρακτικές ανάγκες του εκάστοτε έργου (είσοδοι, έξοδοι των προσώπων) και πολύ λιγώτερο δραματουργικές. Στον Μάτερλινκ, όμως, είδαμε πως αυτές οι παραλληλόγραμμες επιφάνειες λειτουργούν διαδραστικά: είναι οιονεί ρόλοι, ανάμεσα στους ανθρώπινους ρόλους. Η θύρα εικονοποιεί το μυστήριο, εκείνο που υπερβαίνει την αισθητηριακή εποπτεία ή τη διανοητική ικανότητα του ανθρώπου. Ή, για την ακρίβεια, εκπροσωπεί το όριο, πέρα από το οποίο δεν μπορεί να προχωρήσει ο άνθρωπος με τις γνωστές διανοητικές του ικανότητες. Η επικράτεια του μυστηρίου εμπεριέχει τις μεγάλες αλήθειες της ζωής και, συνακόλουθα, του σύμπαντος: όχι τις μικρές, σχετικές και καθημερινές αλήθειες που αντλαμβάνεται ο άνθρωπος με το λογικό του, αλλά αλήθειες απροσμέτρητου βάθους που, ακριβώς γι’ αυτό, περιβάλλονται από σκοτάδια. Αυτές οι σκοτεινές αλήθειες είναι το μυστήριο του θανάτου, το μυστήριο της μοιραίας και ακατανίκητης έλξης μεταξύ δύο πλασμάτων πέρα από τους φραγμούς της τυπικής ηθικής, ακόμη και πέρα από το κάλλος και την καλωσύνη (Πελλέας/Μελιζάνδη, Παλομίδης/Αλλαντίνη, Μελέανδρος/Αγκλαβαίν), το μυστήριο του κακού που προκαλείται από ένα πλάσμα σοφό (Αμπλαμόρ, Μερλέν), το μυστήριο που διαψεύδει τους κανόνες της φύσης (ανεξήγητοι θάνατοι και ασθένειες), τέλος το μυστήριο της σιωπής ανάμεσα σε δύο πρόσωπα που επικοινωνούν δίχως τη βοήθεια της γλώσσας, των σωμάτων ή των νευμάτων.

Ωστόσο, ο Μάτερλινκ ολοφάνερα ενδιαφέρεται περισσότερο για τη δυναμική όχι των επιφανειών, αλλά του χώρου<sup>16</sup>. Και πιο συγκεκριμένα, η στερεομετρία του εμμένει σε τρεις κυρίως σκηνικές φόρμες: στο σχήμα του εσωτερικού διαδρόμου (ή της στοάς<sup>17</sup>), στο σχήμα του θόλου (αψιδωτού ή όχι) και στο σχήμα του κυλίνδρου<sup>18</sup> (*Η προγκίπισσα Μαλένα*)<sup>19</sup> ή του ημικυλίνδρου. Αυτά τα σχήματα μερικές φορές αλληλοσυμπληρώνονται, στην περίπτωση που η περιγραφή μιλάει για θολωτούς διαδρόμους. Μια σκηνογραφική υπόδειξη (*Αλλαντίνη και Παλομίδης*) δίνει λιτά, αλλά πολύ εύγλωττα, το μέγεθος αλλά και την ποιότητα της εντύπωσης που προκαλεί ένας τέτοιος διάδρομος: «Είναι τόσο μακρύς, ώστε οι τελευταίες του καμάρες χάνονται μέσα σ’ ένα είδος νεφελώδη ορίζοντα»<sup>20</sup>. Επίσης, στη *Ζουαζέλ*, συναντούμε ένα σκηνικό που περιέχει «έναν φράχτη από θάμνους κουρεμένους αψιδωτά, όπου ανθίζουν κρίνοι»<sup>21</sup>.

Ο διάδρομος είναι κατά κανόνα ένα παραλληλεπίπεδο, και δεν θα μας έλεγε τίποτε το ιδιαίτερο, αν δεν διέθετε κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά ανοίκεια για την καθημερινή εμπει-

15 *Les sept princesses*, ό.π., σ. 20.

16 Δεν θα μας απασχολήσουν εδώ οι εξωτερικές αρχιτεκτονικές που εμφανίζονται σκηνικά ή περιγράφονται από πρόσωπα, και που συχνότατα είναι ανάκτορα, ναοί, παρεκκλήσια, κάστρα και πύργοι (από την *Προγκίπισσα Μαλένα* μέχρι την *Ιωάννα ντ’ Αρκ*).

17 Βλ. *Joyzelle*, ό.π., πράξη I, 1η σκηνή, σ. 3.

18 Σημειώνουμε, επίσης, ότι κύκλοι ή, καλύτερα υποτυπώδεις κύλινδροι, είναι το στέμμα και το δαχτυλίδι που χάνει η Μελιζάνδη μέσα στο νερό των κρηνών (*Pelléas et Mélisande*, ό.π., πράξη I, 2η σκηνή και πράξη II, 1η σκηνή, στον τόμο Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, τ. II, Eugène Fasquelle, Paris, 1920, σσ. 12 και 34-5 αντιστοίχως). Στο *Εσωτερικό*, επίσης, γίνεται λόγος για ένα δαχτυλίδι που φορούσε η νεκρή (*Intérieur*, στον τόμο Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, τ. II, Eugène Fasquelle, Paris, 1920, σ. 255).

19 *La princesse Maleine*, πράξη III, 5η σκηνή, στον τόμο Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, τ. I, Paul Lacomblez, Bruxelles, 1911, σ. 94 («ο μύλος σταμάτησε») και σ. 149 («ο μύλος καίγεται»).

20 *Alladine et Palomides*, πράξη V, ό.π., σ. 217.

21 *Joyzelle*, πράξη III, 2η σκηνή, ό.π., σ. 97.

ρία. Πράγματι, υπάρχουν διάδρομοι εξαιρετικά επιμήκεις (*Αλλαντίνη και Παλομίδης*)<sup>22</sup>, που αντηχούν από βήματα ή λατινικούς θρησκευτικούς ύμνους (*Η πριγκίπισσα Μαλένα*)<sup>23</sup>, διάδρομοι διακλαδούμενοι, ή ακόμη και αδιέξοδοι, τυφλοί (*Ο θάνατος του Τενταζίλ*)<sup>24</sup>, διάδρομοι «που έχουν αναίτιες καμπές και άλλοι που δεν στρίβουν», αλλά «χάνονται ανάμεσα στους τοίχους» (*Αλλαντίνη και Παλομίδης*)<sup>25</sup>.

Μερικές φορές, μια αίθουσα ή μια στοά υποβαστάζεται από μαρμάρινους κίονες (*Μόννα Βάννα, Το γαλάζιο πουλί*)<sup>26</sup>. «Ατέρμονες προοπτικές κίωνων από ζαφείρια, που υποβαστάζουν θόλους από τουρκουάζα»<sup>27</sup>. Οι θόλοι εμφανίζονται σχεδόν παντού. Στα *Αρραβωνιάσματα*, υπάρχουν «τεράστιες σάλλες, στοές από κίονες, και αιφίδες»<sup>29</sup>. Βλέπουμε και «μια κάμαρα θολωτή μέσα σ' ένα ακροπύργιο», στην *Πριγκίπισσα Μαλένα*<sup>29</sup>.

Τέλος, η εικόνα του πυργίσκου ενός ανακτόρου ή κάστρου, ή η αναφορά σ' αυτόν, είναι κάτι πολύ συνηθισμένο στο θέατρο του Μάτερλινκ, αλλά όχι και ασήμαντο δραματουργικά. Από το παράθυρο του πυργίσκου γίνονται νυκτερινές επικοινωνίες ονειρικές (*Πελλέας και Μελιζάνδη*)<sup>30</sup>, από τον ερειπωμένο πυργίσκο γίνονται αινιγματικές πτώσεις θανατηφόρες (*Αγκλαβαίν και Σελυζέτ*)<sup>31</sup>.

Οι αναφορές σε τεχνητές, μαρμάρινες λίμνες ή δεξαμενές ή κρήνες με συντριβάνια κήπων παραπέμπουν επίσης αβίαστα στην έννοια της κυλινδρικότητας, ακόμη κι αν δεν δηλώνεται αυτό ρητά στις σκηνικές οδηγίες<sup>32</sup>.

Η καμπύλη, και μάλιστα η κοίλη καμπύλη, είναι φανερό πως εμπνέεται από ένα κοσμοειδωλό 'αγαπητικό', από μια ιδέα αρραγούς ενότητας που περιέχει, προστατεύει, συνενώνει όλα τα όντα μέσα του. Αντίθετα, τα παραλληλεπίπεδα και τα γωνιώδη πρίσματα παραπέμπουν στην αγωνία, στον φόβο ή ακόμη και την απέχθεια<sup>33</sup>, και, με μια ευρύτερη έννοια, στις αιχμές της ζωής, κι όχι στην ηδύτητά της.

Είναι βέβαιο ότι ο Μάτερλινκ είχε πολλούς λόγους για να υποδεικνύει τέτοιες μεγαλοπρεπείς κατασκευές στις σκηνικές οδηγίες των έργων του. Πρώτα-πρώτα, για να ξεκινήσουμε από τον απλούστερο, ο ίδιος *έζησε* σε οικήματα που ήταν πύργοι, παλιά αββαεία, ή σχεδόν ανάκτορα (Saint-Wandrille, Médan, Orlamonde)<sup>34</sup>. Ένας άλλος λόγος, σοβαρότερος, για τις

22 *Alladine et Palomides*, πράξη V, ό.π., σ. 217.

23 *La princesse Maleine*, πράξη IV, 4η σκηνή, ό.π., σσ. 115 κ.εξ.

24 *La mort de Tintagiles*, πράξη II, ό.π., σ. 283.

25 *Alladine et Palomides*, πράξη I, ό.π., σ. 162.

26 Βλ. Maurice Maeterlinck: *Monna Vanna*, πράξη I, 3η σκηνή, Fasquelle, Paris, 1955, σσ. 64 και 143. Πρβλ. Maurice Maeterlinck: *L'oiseau bleu*, 2η εικόνα και 4η εικόνα, Fasquelle, Paris, 1956, σσ. 25 και 51.

27 *L'oiseau bleu*, 10η εικόνα, ό.π., σ. 127.

28 Maurice Maeterlinck: *Les fiançailles*, 9η εικόνα, Fasquelle, Paris, 1922, σ. 143.

29 *La princesse Maleine*, πράξη I, 4η σκηνή, ό.π., σ. 22. Ακόμη και στην όψιμη *Jeanne d'Arc* (1η εικόνα, Editions du Rocher, Monaco, 1948, σ. 1), οι σκηνικές οδηγίες υποδεικνύουν: «στο βάθος της σάλλας, ένας ουρανός θρόνου, του οποίου τα πετάσματα είναι κλειστά». Επίσης, στην *Princesse Isabelle* (12η εικόνα, ό.π., σ. 125), βλέπουμε μια ντουζίνα τρελούς που έχουν καταφύγει «σε μια γωνιά της κρύπτης».

30 *Pelléas et Mélisande*, πράξη III, 2η σκηνή, ό.π., σσ. 65-70.

31 *Aglavaine et Sélysette*, πράξη IV, 7η σκηνή, στον τόμο Maurice Maeterlinck: *Théâtre*, t. III, Eugène Fasquelle, Paris, 1925, σ. 145.

32 Βλ. *Joyzelle*, πράξη II, 1η σκηνή, ό.π., σ. 56.

33 Βλ. Maurice Maeterlinck: *La princesse Isabelle*, 9η εικόνα, ό.π., σ. 109 («ένα είδος κυβικού τέρατος, δασύτρυχου, μαλλιαρού μέχρι την άκρη των δαχτύλων» κ.λπ.).

34 Πβ. Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, La Manufacture, Paris, 1990, σ. 148.

τέτοιες επιλογές του θα ήταν η δημιουργία μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας, υποβλητικής και με κανέναν τρόπο καθημερινής, αφού τα περισσότερα έργα της περιόδου που αναφέραμε διαθέτουν ένα σαφές παραμυθοδραματικό στοιχείο, αποκαθαρμένο από τη σκουριά της κοινοτοπίας. Ο τρίτος, όμως, και κυριώτερος λόγος αυτών των γεωμετριών, που κατά το πλείστο παραπέμπουν στην κυκλικότητα και τη σφαιρικότητα ή την καμπυλότητα εν γένει, φαίνεται να είναι η αποτύπωση του αισθητικού συστοίχου του κοσμοειδώλου του.

Εδώ, ας κάνουμε μια παρένθεση: ο Μάτερλινκ από αρκετά νωρίς εμφανίζεται υποχωρητικός μπροστά στις δυσκολίες απόδοσης των σκηνικών, που συχνά είναι πολυάριθμα και ποικίλα. Στη μικρή συνέντευξη που είχε δώσει το 1893 στον Georges Docquois, ομολογεί ότι τα δεκαεννιά σκηνικά του έργου *Πελλέας και Μελιζάνδη*, δέχθηκε να περιορισθούν σε δύο μόνον<sup>35</sup>. Εξ άλλου, οι σκηνικές οδηγίες, όπως άλλωστε και στον Ghelderode, είναι μερικές φορές περιγραφές που δεν υπαγορεύουν μια ‘υλική’ εκτέλεση, αλλά μάλλον υποδεικνύουν και υποβάλλουν μια ατμόσφαιρα κι όχι τόσο μια εικόνα<sup>36</sup>.

Εκείνο που στοιχειώνει σταθερά τον Μάτερλινκ είναι το μυστήριο: μυστήριο του σύμπαντος, μυστήριο της ζωής, μυστήριο της ανθρώπινης ψυχής. Μέσα στο μυστηριώδες σύμπαν, όλα τα όντα –έμψυχα ή άψυχα– συνυπάρχουν σε μια ενότητα άρρηκτη και ζωντανή, που καταργεί τις ιεραρχίες. Ταυτόχρονα, όμως, αυτή η κοσμική μαγεία είναι αδιάγνωστη και άρρητη, καθότι μυστική<sup>37</sup>. Το θάμβος, που συχνά συνυπάρχει με το δέος (και ενίοτε με τον τρόπο μπροστά στο άγνωστο), εικονοποιείται με όλα εκείνα τα γεωμετρικά σχήματα που φαίνονται να κρύβουν ένα μυστικό και να αποδίδουν –μέσα ακριβώς από τη συμπαγή υλικότητά τους– το άυλο και το μη παραστατό: το πεπρωμένο, τις αλήθειες που δεν αποκωδικοποιούνται διανοητικά, τις πραγματικότητες που ισχύουν πέρα και πίσω από τις αισθήσεις και το λογικό. Πράγματι, η λογική γνώση, την οποία μας παρέχει η διάνοια, δεν μπορεί καθόλου να ξεκλειδώσει αυτό το μυστήριο. Ωστόσο, η φαντασία και το ασυνείδητο μας οδηγούν σε κάποια ξέφωτα, από όπου μπορούμε να έχουμε κάποιες ενορατικές εμπειρίες της πραγματικότητας αυτού του απείρου, μέσα στο οποίο ζούμε κι εμείς, και να έρθουμε σε μια στιγμιαία κοινωνία μαζί του.

Όλοι εκείνοι οι διάδρομοι, κατά μήκος των οποίων βλέπουμε πόρτες κλειστές, ή το τέρμα των οποίων χάνεται στο βάθος, φιλοξενούν άγνωστα βήματα, ψιθύρους, προσευχές, που εικονοποιούν το δέος ή την ελλειμματικότητα του ανθρώπου μπροστά στο ανοίκειο και ανεξήγητο. Οι κλειστές πόρτες, επίσης, δεν είναι απλά σκηνικά στοιχεία, αλλά οιωνοί, όπως υπογραμμίζει ο Compère, που εύστοχα παρατηρεί ότι «η εικόνα [...] παύει να αντιμετωπίζεται αποκλειστικά ως μέθοδος. Συμμετέχει στη *μαγεία* του συνόλου και, μερικές φορές, αφήνοντας κατά μέρος τη διακοσμητική της αξία, μας επιτρέπει να τη θεωρήσουμε ως καθαρό αντικείμενο στοχασμού»<sup>38</sup>. Θα προσθέσουμε, όμως, εδώ, ότι δεν πρόκειται μόνο για οιωνούς που έξωθεν υποβάλλουν μια ιδέα καταστροφής ή ένα αίσθημα έσχατου κινδύνου, αλλά για οιωνούς που λειτουργούν, μ’ έναν παράδοξο τρόπο, ως σύμφυτοι με το αντικείμενό τους: η πόρτα δεν υπαινίσσεται μόνον τον κίνδυνο, τον θάνατο ή το κακό στην όμοια του μορφή, αλλά *είναι* και η ίδια συνεργός, κατά κάποιον τρόπο, του πεπρωμένου.

35 Βλ. Maurice Maeterlinck: *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, Labor, Bruxelles, 1985, σ. 159.

36 Πρβλ. Guy Doneux: *Maurice Maeterlinck. Une poésie - Une sagesse - Un homme*, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Bruxelles, 1961, σ. 76.

37 Πρβλ. Paul Gorceix: *Maeterlinck l'arpenteur de l'invisible*, Le Cri/Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Bruxelles, 2005, σ. 312.

38 Gaston Compère, *Maurice Maeterlinck*, ό.π., σ. 146.

Κλειστές πόρτες, διάδρομοι δίχως τέρμα, τάφροι με νερό και κρήνες, των οποίων ο βυθός είναι ανεντόπιστος, και οι οποίες καταπίνουν για πάντα ό,τι πέφτει μέσα τους: όλες αυτές οι εικόνες λειτουργούν ως σύμβολα του αγνώστου, στο οποίο ο άνθρωπος δεν μπορεί να έχει μια στέρεη πρόσβαση γνωσιακή, αλλά μόνο ενορατική και αβέβαιη. Η αλήθεια του επικείμενου θανάτου, του επέκεινα, της μοίρας που πλησιάζει ανελέητη, υποβάλλεται εδώ με την πρόκληση ενός αισθήματος αιχμαλωσίας, εγκλεισμού ή αποκλεισμού που συνάπτεται μ' αυτές τις γοθτικές, μεσαιωνικές κατασκευές που τόσο αγαπάει ο συγγραφέας. Αυτό το αίσθημα του χωρικού περιορισμού (ή εξοστρακισμού) παραπέμπει συνάμα σ' ένα οντολογικό έλλειμμα, που και η ίδια η αποσπασματική ή ελλειπτική γλώσσα των προσώπων μαρτυρεί ολοφάνερα. Οι θύρες, όπως και οι λέξεις σ' αυτό το θέατρο, κρατούν μυστικά και διαθέτουν μια μαγική δυναμική χωρίς προηγούμενο στην ιστορία του θεάτρου. Οι θόλοι απορροφούν τις ανεπαίσθητες ανάσες των πραγμάτων και των ψυχών. Οι ατέρμονες, αυστηροί –ας μας επιτραπεί η λέξη– διάδρομοι πολλαπλασιάζουν τις μυστικές γλώσσες της ζωής και του θανάτου.

Αν, βέβαια, αυτό το θέατρο δανειζόταν μόνο τις γεωμετρικές φόρμες για να μας εισαγάγει στο αδιάγνωστο και το άρρητο, δεν θα κατόρθωνε και πολλά πράγματα, και ίσως να κινδύνευε να χαρακτηριστεί κυβιστικό ή κονστρουκτιβιστικό. Αλλά ο Μάτερλινκ φροντίζει να ρίξει πάνω σ' αυτά τα σχήματα ένα κάλυμμα, σαν κι εκείνα που βλέπουμε να σκεπάζουν στοργικά τα παλιά, πολύτιμα έπιπλα ενός ακατοίκητου αρχοντικού. Μόνο που αυτό το κάλυμμα είναι εδώ ημιδιαφανές, σαν πέπλο που προσδίδει μια ακαθοριστία<sup>39</sup>, και συνάμα μια μεταφυσική ταυτότητα στην εικόνα. Μισοσκοτάδα και σκιές, σιγανές φωνές και ψίθυροι, θροΐσματα φύλλων ή ενδυμάτων, ψαλμωδίες, πνιχτοί λυγμοί «ντύνουν» τον σκηνικό χώρο με τη γλώσσα των λέξεων, των ήχων και των φωτοσκιάσεων, που προκαλεί θάμβος και δέος.

Η γεωμετρία του Μάτερλινκ, σε τελευταία ανάλυση, είναι μια προσπάθεια 'αρχιτεκτόνησης' του μυστηρίου, έστω κι αν αυτή η προσπάθεια παραμένει και θα παραμείνει εσαεί σισύφεια.

---

Πρβλ. Gérard Dessons: *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Laurence Teper, Paris, 2005, σσ. 53-61.

ΑΘΗΝΑ ΚΟΡΩΝΗ

Η διασκευή του ιψενικού *Ένας εχθρός του λαού*  
για την αμερικανική σκηνή από τον Α. Μίλλερ.  
Οι θεωρίες του Μίλλερ για το σύγχρονο  
θέατρο και κοινωνία

Το 1950, ο Α. Μίλλερ (1915-2005) διασκεύασε το έργο του Ίψεν (1828-1906) *Ένας Εχθρός του Λαού* (1882) για την αμερικανική σκηνή. Το έργο, το οποίο παρουσιάστηκε την ίδια χρονιά στο Broadhurst Theater της Νέας Υόρκης, δεν έτυχε ευμενούς υποδοχής εξαιτίας των πολιτικών μηνυμάτων που εμπεριείχε κατά του Μακαρθισμού της περιόδου. Η παρούσα μελέτη εξετάζει, μέσα από τη Μιλλερική διασκευή του Ιψενικού έργου, τις ιδέες του αμερικανού συγγραφέα σε σχέση με το θέατρο και την κοινωνία.

Ο Μίλλερ στράφηκε στο παραπάνω έργο κατόπιν προτροπής του σκηνοθέτη Bobby Lewis (1909-1997), ο οποίος έκρινε ότι το θέμα που πραγματευόταν ο Ίψεν στο *Ένας Εχθρός του Λαού* ήταν απόλυτα σχετικό με το καταπιεστικό πολιτικό κλίμα της περιόδου εκείνης.<sup>1</sup> Μέσα από το έργο του αυτό ο Νορβηγός συγγραφέας έδειχνε κατηγορηματικά τη γροθιά του στην κοινωνία και πρόβαλλε την ηθική και την ειλικρίνεια του βασικού χαρακτήρα, του Dr Stochmann, ο οποίος υπερασπιζόταν με θάρρος τις ιδέες του μπροστά στους υποκριτές συμπολίτες τους.<sup>2</sup>

Σε επιστολή του προς τον Ηλία Καζάν (1909-2003), ο Μίλλερ εκμυστηρευόταν ότι το πρωσωπείο του Ίψεν του έδινε την δυνατότητα να πει πράγματα που διαφορετικά δεν θα ήταν σε θέση να εκφράσει εξαιτίας της περιρρέουσας πολιτικής κατάστασης και του Μακαρθισμού.<sup>3</sup> Το έργο είχε, επίσης, συμβολικό χαρακτήρα και για τους δυο πρωταγωνιστές του στην αμερικανική εκδοχή του: ο Fredric March (1897-1975) και η σύζυγός του Florence Eldridge (1901-1988), στους ρόλους του Dr Stochmann και της συζύγου του αντίστοιχα, υπήρξαν θύματα του Μακαρθισμού,<sup>4</sup> όπως και ο ίδιος ο Μίλλερ.

Στον “Πρόλογο”<sup>5</sup> του διασκευασμένου έργου ο Μίλλερ τονίζει τη σπουδαιότητα του Ίψεν ως θεατρικού συγγραφέα και του αποδίδει φόρο τιμής για την επιρροή που άσκησαν τα έργα κι οι ιδέες του Νορβηγού συγγραφέα σε αυτόν, τις οποίες ανεπιφύλακτα χαρακτηρίζει κοινωνικές αναφορές ακόμα και στα μέσα του εικοστού αιώνα. Απορρίπτει την αντίληψη ορισμένων ατόμων του θεατρικού κόσμου ότι ο Ίψεν είναι ξεπερασμένος (old-fashioned) ως συγγραφέας, και κρίνει ότι είναι ασέβεια αυτού του είδους η αντίληψη και συμπεριφορά, που σε καμία περίπτωση δεν προάγει το θέατρο. Υποστηρίζει ότι αυτοί που κατηγορούν τον Ίψεν είναι τα ίδια άτομα, που με ανόητες συναισθηματικότητες και ασημαντότητες (senseless sensibility and

1 Martin Gottfried, *Arthur Miller: His Life and Work*. Cambridge, MA.: Da Capo Press, 2003, σ. 163.

2 Brooks Atkinson, *New York Times*, 29/12/1950.

3 Gottfried, *ό.π.*.

4 *Ό.π.*.

5 Arthur Miller, *An Enemy of the People: An Adaptation of the Play by Henrik Ibsen*. New York: Viking, 1951, σ. 7-12. Επίσης: R. A. Martin, ed., *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Penguin Books 1978.



triviality) υποβαθμίζουν το θέατρο και αποτυγχάνουν να μεταφέρουν στη σκηνή την περιπλοκότητα της ζωής.<sup>6</sup>

Αναφερόμενος στην αποστολή του συγγραφέα, ο Μίλλερ υπεραμύνεται του δικαιώματος να διασκεδάζει τους θεατές τόσο με τις ιδέες του όσο και με τα συναισθήματά του. Θεωρεί ότι η ιδέα αποτελεί σημαντικότατο στοιχείο του δραματικού έργου, γιατί, όταν προβάλλεται με ρεαλισμό στη σκηνή, έχει τη δύναμη να καταδείξει την αλήθεια και να επιφέρει κοινωνικές αλλαγές. Για τον Μίλλερ, ο συγγραφέας παράγει τέχνη μόνον εφόσον ασχοληθεί σοβαρά με θέματα, τα οποία άπτονται της ανθρώπινης ύπαρξης. Αποφαινεται επίσης ότι είναι πρόκληση η δημιουργία ενός θεατρικού έργου, του οποίου οι ιδέες έχουν “υψηλούς στόχους”. Μέσα από αυτές τις παραμέτρους, ο Μίλλερ χαρακτηρίζει τον Ίψεν αυθεντία, “a master”, της παράδοσης του δραματουργού-φιλόσοφου και δραματικού προβοκάτορα (provocateur).<sup>7</sup>

Όσον αφορά στο κοινό ο Μίλλερ υπογραμμίζει ότι είναι επιτακτική η εμπλοκή του συγγραφέα στη συζήτηση σοβαρών κοινωνικών θεμάτων, τα οποία πρέπει να αναδεικνύει στη θεατρική σκηνή. Τονίζει ότι *είναι σημαντικό να αντιληφθεί το κοινό ότι η σκηνή είναι ο χώρος για ιδέες, φιλοσοφίες, και για εξόχως έντονες συζητήσεις σχετικά με τη μοίρα του ανθρώπου* (It is necessary that the public understand again that the stage is the place for ideas, for philosophies, for the most intense discussion of man’s fate).<sup>8</sup>

Αυτές ακριβώς οι αρχές δεσπόζουν στο έργο *Ένας Εχθρός του Λαού*. Χωρίς διδαχές και ωραιοποιήσεις, αλλά με σθένος, επιμονή και απόλυτη πίστη γι αυτό που κάνει, ο Ίψεν προβάλλει τις σκέψεις του για τη μοίρα του ανθρώπου. Έτσι, συνδιαλέγεται από σκηνής με το κοινό του για ποικίλα θέματα, με βασικότερο την εμμονή και την προσπάθεια του ατόμου να αποδείξει την αλήθεια, όταν η πλειονότητα του περίγυρού του υποστηρίζει το αντίθετο. Και αυτό πράγματι είναι το ερώτημα που πρέπει να απαντηθεί, δηλαδή εάν το όραμα της αλήθειας μπορεί να αποτελεί πηγή ενοχής για το άτομο που εμμένει σε αυτό, μέσα σε μια κοινωνία που προσποιείται και το καταδικάζει ως ένα επικίνδυνο και διαολεμένο ψέμα. Την απάντηση στο ερώτημα αυτό τη βρίσκει ο Μίλλερ στο θεατρικό έργο του Ίψεν.

Μέσα από τη διασκευασμένη εκδοχή του *Ένας Εχθρός του Λαού*, ο Μίλλερ είχε τη δυνατότητα να αμφισβητήσει τις σύγχρονες άδικες κοινωνικές πρακτικές της εποχής του, να τις καταδείξει και να καταδικάσει τα Μακαρθικά γεγονότα. Παράλληλα μπορούσε να εκφράσει έμμεσα αριστερές αξίες και πεποιθήσεις μέσα σε μια απειλητική πολιτική ατμόσφαιρα,<sup>9</sup> και με τον δικό του τρόπο να συμβάλει στη διαμόρφωση μιας πολιτικής συνείδησης, στην οποία δεν θα είχαν θέση το ψέμα, η προδοσία και η αδικία.

Ο Μίλλερ σε πολλές περιπτώσεις κατά τη συγγραφική του καριέρα έκανε αναφορές στο βασικό χαρακτήρα του έργου, τον Dr Stochmann. Για τον Αμερικανό συγγραφέα, ο Stochmann αποτελεί διαχρονικό σύμβολο ειλικρίνειας και ηθικής. Είναι ο αντικομφορμιστής, ιδεαλιστής επιστήμονας, ο οποίος ανακαλύπτει το κακό που βαρύνει το παραθαλάσσιο θέρετρο στο οποίο ζει, και που χωρίς να υπολογίζει το κόστος γι’ αυτόν προβαίνει στην αποκάλυψή του. Οι θάνατοι ορισμένων τουριστών οφείλονται στο μολυσμένο νερό των ιαματικών λουτρών της περιοχής, γεγονός που επιμελώς αποκρύπτεται από τους εκπροσώπους της εξουσίας της τοπικής κοινωνίας. Καυτηριάζει και καταδικάζει την στάση των επίσημων αρχών και την απόφασή τους να μη δημοσιοποιήσουν την αλήθεια σχετικά με την ακαταλληλότητα των υδάτων, με την

6 Martin, ό.π., σ. 17.

7 Ό.π., σ. xix.

8 Ό.π., σ. 17.

9 Gottfried, ό.π., σ. 162.

πρόφαση ότι η κοινοποίησή της θα ήταν οικονομική απειλή για το θέρετρο και κυρίως για τους ντόπιους επενδυτές. Στην πραγματικότητα, συμπεριφέρονται κατ' αυτόν τον τρόπο επειδή φοβούνται ότι θα αποκαλυφθεί ο αληθινός χαρακτήρας τους. Είναι συνωμότες και ταπεινοί συμφεροντολόγοι, οι οποίοι έχουν στραφεί εναντίον ενός τίμιου ανθρώπου, παρουσιάζοντας τους εαυτούς τους ως θεσμικούς εκπροσώπους του Δήμου, της Κοινωνίας, της Φιλελεύθερης Πλειοψηφίας και γενικότερα της Δημοκρατίας.<sup>10</sup>

Ο Dr Stochmann, αντίθετος με την πρακτική των “ισχυρών” του θέρετρου και με πεποίθηση για την εγκυρότητα των ισχυρισμών του, εισηγείται έρευνα σχετικά με το θέμα των μολυσμένων υδάτων, φρονώντας ότι παράταση της συγκάλυψης θα έβαζε σε κίνδυνο τη ζωή πολλών άλλων ανθρώπων. Η εμμονή και η αλλοπρόσκληση, όπως χαρακτηρίζεται, συμπεριφορά του Dr Stochmann αποδοκιμάζεται από τους κρατούντες, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ο δήμαρχος αδελφός του. Μεταμφιεσμένοι πλέον ως ιδεαλιστές, κατηγορούν τον Dr Stochmann ότι με τις επιθετικές ιδέες και πράξεις του γίνεται εχθρός της κοινωνίας και προδότης της δημοκρατίας.<sup>11</sup> Ο ίδιος, μη μπορώντας να πείσει για την ορθότητα των ισχυρισμών του, απομονωμένος κοινωνικά κι εγκαταλειμμένος κι από τους λίγους που αρχικά τον είχαν στηρίξει, εξοστρακίζεται και προσαγορεύεται “ένας εχθρός του λαού”. Σε ένα συμβολικό επίπεδο, η απόρριψη και εξοστρακισμός του Stochmann από τους συμπολίτες του παραπέμπει στις παρόμοιες εμπειρίες που είχε ο ίδιος ο Ίψεν με τους Νορβηγούς συμπατριώτες του, οι οποίοι αντί να εκτιμήσουν τις ριζοσπαστικές ιδέες του τις απόρριψαν και τις κατέκριναν, ενώ με την παγερή κι απαξιωτική συμπεριφορά τους τον οδήγησαν στην αποξένωση και την μακρόχρονη αυτοεξορία.

Η σκιαγράφηση του χαρακτήρα του Dr Stochmann ως ενός εντίμου και δοτικού ατόμου, προστάτη της δημόσιας υγείας και του γενικού καλού, παρά τη σχετικά κουραστική επιμονή του να υπερασπίζεται συνέχεια την αλήθεια, είναι μια λαμπρή μελέτη της ανθρώπινης ψυχής και πώς αυτή απαντά σε ένα ηθικό δίλημμα. Αντιπαραβάλλοντα τον χαρακτήρα και την ηθική του Stochmann με αυτή του δημάρχου αδελφού του, εισπράττει κανείς αυτό που ο Ίψεν είχε ως στόχο: να καταδείξει την ιδιοτέλεια και διαφθορά ενός πολιτικού, προικισμένου στη συγκάλυψη του ψεύδους και την παρουσίασή του με τον μανδύα της αλήθειας, ακόμα κι αν αυτό σήμαινε προδοσία απέναντι στον ίδιο του τον αδελφό.

Καθώς ο Dr Stochmann μένει μόνος, αξιολογεί την κοινωνία που τον περιβάλλει και κρίνει ότι στηρίζεται σε μια μiasματική, ψευδή βάση. Παραλληλίζει το μολυσμένο νερό των ιαματικών λουτρών με τις πηγές της πνευματικής ζωής του τόπου και αποφαίνεται ότι όλες είναι όμοια μολυσμένες, μια εκτίμηση που με παρρησία μοιραζόταν για τη δική του κοινωνία κι ο ίδιος ο Ίψεν.

Οι παραπάνω αποφάνσεις των Dr Stochmann και Ίψεν φαίνεται ότι ισχύουν εξίσου για τον Μίλλερ. Το θέμα της αλήθειας, η αλλοίωση και παραποίησης της για ίδιους σκοπούς απασχόλησε σοβαρά τον Μίλλερ και ήταν από τα συχνότερα επαναλαμβανόμενα και σημαντικότερα θέματα στο έργο του. Μελετώντας το, γίνεται σαφές ότι ο Αμερικανός συγγραφέας πιστεύει πως αυτοί που επιχειρούν τη διαστρέβλωση της αλήθειας είναι και οι ίδιοι διεστραμμένοι και διεφθαρμένοι. Το ερώτημα εάν κάποιου το όραμα για αλήθεια θα έπρεπε να είναι αιτία ενοχής, όταν η πλειονότητα το καταδίκασε ως ένα επικίνδυνο και διαβολικό ψέμα, ήταν ατελέσφορο. Κι αυτό γιατί θεωρούσε ότι ποτέ δεν υπήρξε και ούτε θα υπάρξει μια οργανωμένη κοινωνία ικανή να στηρίξει το άτομο που ισχυρίζεται ότι έχει δίκιο, τη στιγμή που στη πλειονότητά της

10 Μπερνάρ Σω, *Η πεμπουσία του Ίψενισμού*, μετ. Γ. Χριστογιάννη, Αθήνα, Δωδώνη 1993, σ. 126.

11 Ό.π..

είναι η ίδια λανθασμένη.<sup>12</sup> Για να παρουσιάσει το θέμα της αλήθειας στο αμερικανικό κοινό των μέσων του εικοστού αιώνα, ο Μίλλερ αναφέρει στο “Πρόλογο” της διασκευής του Ίψενικού έργου ότι έπρεπε να κάνει ορισμένες αλλαγές, επιτακτικές όχι μόνον για την κοινωνία της εποχής του, αλλά και για τις δικές συγγραφικές ανάγκες και πολιτικοηθικές πεποιθήσεις. Στο σημείο αυτό, πρέπει να σημειωθεί ότι ο Μίλλερ απορρίπτει τον όρο “διασκευή - adaptation”, επειδή θεωρεί ότι ο όρος παραπέμπει στην ιδέα ότι κάποιος συγγραφέας μπαίνει στα χωράφια της προσωπικής δημιουργίας κάποιου άλλου, και χωρίς καμία άδεια “αναδιarrυθμίζει” την υπόθεση.<sup>13</sup> Ο Αμερικανός συγγραφέας δεν είχε κανένα τέτοιο στόχο ούτε και με το συγκεκριμένο θεατρικό έργο του Ίψεν. Βασική επιδίωξή του ήταν να το εκσυγχρονίσει, χωρίς να το αλλάξει, αλλά κρατώντας το “ανανεωμένα” ακέραιο να το παρουσιάσει τόσο ζωντανά στους Αμερικανούς, όσο και ο Ίψεν στους Νορβηγούς στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα.<sup>14</sup>

Για μια ζωντανή και προσιδιάζουσα για τα γούστα του αμερικανικού κοινού παράσταση, σπουδαίο ρόλο κατείχε για τον Μίλλερ η γλώσσα. Ως εκ τούτου ήταν πρόκληση γι’ αυτόν η μετάφραση του έργου από τα νορβηγικά στα αγγλικά, και έπρεπε να γίνει το συντομότερο. Ο Μίλλερ εξηγεί ότι ο παραγωγός Lars Nordenson, πλούσιος επιχειρηματίας, γιος Σουηδού γεροισιαστή, του άσκησε πίεση να τελειώσει τη μετάφραση σε σύντομο διάστημα και να προβάλλει το έργο του Ίψεν στην αμερικανική σκηνή, γιατί έβλεπε ένα όλο και περισσότερο διογκούμενο φασιστικό κύμα να διαπλέει τις Ηνωμένες Πολιτείες.<sup>15</sup> Ο Μίλλερ διηγείται ότι ο Nordenson βοήθησε στη μετάφραση, παρέχοντας σελίδες σε pidgin-English (η φθαρμένη γλώσσα - μισά νορβηγικά, μισά αγγλικά), χωρίς να δημιουργεί καν σωστές προτάσεις. Σταδιακά και με αφοσίωση, ο Αμερικανός συγγραφέας περιγράφει πώς προχώρησε μαζί του στη λέξη προς λέξη μετάφραση του έργου, και έτσι μπόρεσε να αποδώσει την έννοια όχι μόνον κάθε έκφρασης και λόγου, αλλά και κάθε σκηνής, σε σύγχρονά αγγλικά χωρίς να εκμαυλίσει τη δομή της ίδιας της γλώσσας.<sup>16</sup>

Ο Μίλλερ προσθέτει, επίσης, στον “Πρόλογο” ότι στην διασκευή του έργου προσπάθησε να αφαιρέσει όλες τις λεπτομέρειες που παρέπεμπαν σε περιττές κι ανιαρές Βικτωριανές λεπτομέρειες. Στόχος του ήταν να δείξει ότι ο Ίψεν είχε πλάσει ένα θεατρικό έργο με την ακρίβεια και την οξυδέρκεια, που άλλοι κατασκεύαζαν ρολόγια, και είχε εσωκλείσει σ’ αυτό, όχι απλά τη στιγμή και την ώρα, αλλά μια ολόκληρη εποχή.<sup>17</sup> Μερικές όμως από τις ιδέες που εμπειρείχε το έργο φαίνεται ότι δεν έβρισκαν σύμφωνο τον Μίλλερ. Στην αυτοβιογραφία του *Στη Δίνη του Χρόνου*, ο Μίλλερ σημειώνει ότι όσο περισσότερο διάβαζε το ιψενικό έργο, τόσο λιγότερο άνετα ένοιωθε με ορισμένες αναφορές του.<sup>18</sup>

Συγκεκριμένα, ο Μίλλερ κάνει λόγο για τον Dr Stochmann, ο οποίος, ενώ υπερασπίζεται με θαυμαστό τρόπο το απόλυτο δικαίωμα που έχει να φανερώσει στην κοινωνία την αλήθεια, αναφέρεται συγχρόνως στην ύπαρξη μιας elite, η οποία θα υπαγορεύει στους ανθρώπους τι πρέπει να πιστεύουν. Επηηρεασμένος από δαρβινικές θεωρίες, ο Ίψεν δανείζει στον πρωταγωνιστή του την ιδέα ότι στην κοινωνία υπάρχουν ορισμένα άτομα τα οποία έχουν ανώτερη

12 *Essays*, ό.π., σ. 17-18.

13 Ό.π., σ. 17.

14 Ό.π., σ. 18.

15 Arthur Miller, *Timebends*. London: Minerva Paperbacks, 1990, σ. 323. Βλ.: Άρθουρ Μίλλερ, *Στη Δίνη του Χρόνου*, μετ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα, Καστανιώτης 1988.

16 *Essays*, ό.π., σ. 20.

17 Ό.π., σ. 21.

18 *Timebends*, σ. 323.

αντίληψη της αλήθειας, και αυτά έχουν το φυσικό δικαίωμα να ηγηθούν, εάν μη τι άλλο να κυβερνήσουν. Ο Μίλλερ υποστηρίζει ότι τέτοιου είδους σχόλια θα μπορούσαν να χαρακτηρίσουν τον Ίψεν ρατσιστή και φασίστα.<sup>19</sup> Αυτός, όμως, ο ισχυρισμός είναι απορριπτέος και αβάσιμος, εφόσον ο ίδιος ο Ίψεν, όταν ρωτήθηκε από μια ομάδα εργατών μετά την παράσταση του *Εχθρού*, εάν πράγματι πίστευε σε αυτού του είδους την ανθρώπινη ανωτερότητα, η απάντησή του ήταν κατηγορηματικά αντίθετη. Ο Νορβηγός συγγραφέας βεβαίωσε ότι με τα λόγια του Dr Stochmann δεν εννοούσε την αριστοκρατική καταγωγή, την κατοχή πλούτου ή ακόμη την αριστοκρατία της διάνοησης. Αντίθετα, ήθελε να υποδείξει ότι η αριστοκρατία του χαρακτήρα, της θέλησης και της διάνοιας ήταν τα μόνα δεδομένα, που θα μπορούσαν να απελευθερώσουν τους ανθρώπους.<sup>20</sup>

Απαράδεκτη θεωρεί, επίσης, ο Μίλλερ και την αναφορά, σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχει επιβεβαιωμένη αλήθεια, που είναι δυνατόν να εξακολουθεί να είναι ζωντανή περισσότερο από δεκαεπτά, δεκαοκτώ ή το πολύ είκοσι χρόνια. Για τον Μίλλερ, επιβεβαιωμένες αλήθειες, όπως η εβραϊκή γενοκτονία και το ολοκαύτωμα, πράξεις τυφλής ρατσιστικής ιδεολογίας, είναι αδύνατον να ξεπεραστούν ποτέ. Στην αμερικανική απόδοση του Ίψενικού έργου, ο Μίλλερ αφαίρεσε αυτά τα δυο προαναφερθέντα σημεία, δηλαδή την ανωτερότητα ορισμένων ανθρώπων, όπως και το θέμα της επιβεβαιωμένης αλήθειας, καθώς πίστευε ότι ήταν αδιανόητο ο άνθρωπος που έγραψε το *Κουκλόσπιτο* (1879) και ανέδειξε το θέμα της ισότητας των γυναικών να ήταν ρατσιστής και να κατατασσόταν δίπλα στον Χίτλερ. Ο Αμερικανός συγγραφέας υποστήριξε ότι, εάν ο Ίψεν ήταν σύγχρονός του, με κανένα τρόπο δεν θα περιλάμβανε τέτοιες ιδέες στα έργα του. Πρόσθεσε ακόμη ότι η δομή της σκέψης του Ίψεν ήταν τέτοια που δεν θα του επέτρεπε ούτε μια ημέρα να ζήσει κάτω από εξουσιαστικά καθεστώτα οποιασδήποτε μορφής ή άκαμπτης ιδεολογίας. Ο Ίψεν ήταν για τον Μίλλερ ένα ανεξάρτητο άτομο σε σημείο αναρχισμού.<sup>21</sup>

Παρουσιάζοντας τον Dr Stochmann στη σκηνή, ο Ίψεν πρόβαλε το άτομο, και κατ'επέκταση τον εαυτό του, να υπερασπίζεται το δίκιο του και την αλήθεια που καλά γνώριζε. Ο Dr Stochmann του Μίλλερ υπερασπίζεται το δικαίωμά του να στέκεται "at the outpost of society", στην εμπροσθοφυλακή της κοινωνίας, μόνος του με την αλήθεια, κι από εκείνο το σημείο να συνδιαλέγεται με τους συμπατριώτες του, εξηγώντας τους ότι έχει δίκιο και, εάν δεν συμφωνούν με τη γνώμη του, αυτό από μόνο του δεν συνιστά λόγο να του ζητάει κάποιος να την καταπέσει και να την αναθεωρήσει. Πρόκειται για μια άμεση τοποθέτηση, η οποία άπτεται του δημοκρατικού δικαιώματος της ελευθερίας της σκέψης, του δικαιώματος να πιστεύει το άτομο αυτό που θέλει.<sup>22</sup> Ως εκ τούτου, για τον Μίλλερ είναι ανάγκη, αν όχι ιερό δικαίωμα, να αντιστέκεται κανείς στις πιέσεις που του ασκεί η κοινωνία, ώστε να συμμορφώνεται με τα δικά της δεδομένα.<sup>23</sup>

Από τις βασικές, λοιπόν, ιδέες του έργου *Ένας Εχθρός του Λαού*, είναι το απαραβίαστο της αντικειμενικής αλήθειας,<sup>24</sup> τι είναι καλό ή κακό μέσα στην κοινωνία, αν το άτομο πρέπει να συντάσσεται με αφηρημένες αρχές ή να επαναστατεί με τις υπερβολές μιας νόμιμα εκλεγμένης κυβέρνησης, ή αν πρέπει να φθάσει στα άκρα προκειμένου να προστατευθούν τα ατομικά

19 *Essays*, ό.π., σ. 19.

20 Ό.π..

21 Ό.π..

22 Σάββας Πατσαλίδης, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος. Από την Αμερική στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. Α', Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2010, σ. 606.

23 *Timebends*, ό.π., σ. 324.

24 "Πρόλογος", *Essays*, ό.π., σ. 18.

δικαιώματα.<sup>25</sup> Είναι θέματα που κυριαρχούν σε όλα σχεδόν τα έργα του Μίλλερ, ο οποίος, σχολιάζοντάς τα παράλληλα με την τέχνη του, δηλώνει ότι αντλεί τις ιδέες του από την κοινωνία και χαρακτηρίζει τον εαυτό του συγγραφέα κοινωνικών δραμάτων. Ορίζει επίσης ως κοινωνικό δράμα, το δράμα του συλλογικού ανθρώπου (“the drama of the whole man”).<sup>26</sup> Ισχυρίζεται ότι η κοινωνία είναι μέσα στον κάθε άνθρωπο και κάθε άνθρωπος είναι μέσα στην κοινωνία και διατείνεται ότι ως συγγραφέας δεν είναι δυνατόν να δημιουργήσει μια οντότητα για τη σκηνή, πριν να κατανοήσει τις κοινωνικές του σχέσεις. Κατ’ επανάληψη, στα θεωρητικά του δοκίμια ο Μίλλερ έχει αποκαλύψει ότι στράφηκε στην κοινωνική σχέση προκειμένου να καταδείξει ότι το δράμα και ο δραματουργός αντανακλούν το κοινωνικό βαρόμετρο.<sup>27</sup>

Προκειμένου να στηρίξει και να ενισχύσει τις ιδέες του για το κοινωνικό θέατρο, ο Μίλλερ προσφεύγει, εκτός του Ίψεν, και στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ο Μίλλερ αναφέρεται στην Ελληνο-Ιψενική παράδοσή του (Greco-Ibsen tradition),<sup>28</sup> και πώς αυτή αποτελούσε τη ραχοκοκαλιά του έργου του. Ο Μίλλερ κατ’ επανάληψη είχε εκφράσει το θαυμασμό του για το ρόλο που έπαιξε το θέατρο στην αρχαία ελληνική κοινωνία, και είχε προτρέψει τους δραματουργούς της εποχής του να μιμηθούν τους αρχαίους Έλληνες. Η ελληνική αρχαιότητα ήταν αξιοθαύμαστη για τον Μίλλερ, γιατί, όπως ο ίδιος είχε υποστηρίξει, ο άνθρωπος τότε ήταν μέρος της πόλης, μέρος του συνόλου, ενός συνόλου που ήταν κοινωνικό, ενός συνόλου που ήταν ο Άνθρωπος, ο κοινός άνθρωπος, και το δράμα έθετε σοβαρά ερωτήματα για την ύπαρξή του.<sup>29</sup> Οι αρχαίες ελληνικές τραγωδίες ήταν για τον Μίλλερ αριστουργήματα που πρόβαλαν τον αγώνα τον οποίο έκανε ο άνθρωπος όντας αντιμέτωπος με την κοινωνία, τις ψευδαισθήσεις και τις πεποιθήσεις της. Ο Αμερικανός συγγραφέας χαρακτήριζε το αρχαίο ελληνικό δράμα ως μια κοινωνική μαρτυρία κι όχι τετριμμένη μικροσυζήτηση.<sup>30</sup>

Είναι γεγονός ότι όταν πρωτοπαίχτηκε η Μιλλερική έκδοση του *Ένας Εχθρός του Λαού* στο Broadway δεν “πήραν ποτέ φωτιά [τα ταμεία]” (never caught fire), παρά το γεγονός ότι επρόκειτο για μια δυνατή και ακέραια παράσταση, η οποία όμως έγινε η αιτία να κατηγορηθεί ο Μίλλερ ότι κατέστησε τον Ίψεν “εμπροσθοφυλακή των Κουμμουνιστών” (a front for the Reds),<sup>31</sup> οι οποίοι την περίοδο εκείνη δεχόντουσαν σοβαρές επιθέσεις.<sup>32</sup> Στις παραγωγές όμως που ακολούθησαν τις δεκαετίες των 1980 και 1990 το ίδιο έργο ενθουσίασε το κοινό και έτυχε ευμενών κριτικών. Η διασκευή του Ιψενικού έργου από τον Μίλλερ θεωρήθηκε ως η “φανταστική σύζευξη” (fantastic marriage) “μεταξύ των δυο μεγάλων θεατρικών συγγραφέων που έδιναν τα χέρια”.<sup>33</sup> Το αποτέλεσμα αυτής της σύμπραξης ήταν ένα θεατρικό έργο που, όπως οι αρχαίες ελληνικές τραγωδίες, κατέστη κοινωνικό ντοκουμέντο.<sup>34</sup> Οι διαφοροποιήσεις του

25 Thomas P. Adler, “Conscience and Community in *An Enemy of the People* and *The Crucible*” στο Christopher Bigsby, ed., *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, σ. 89.

26 *Essays*, ό.π., σ. xix.

27 Ό.π..

28 *Timebends*, ό.π., σ. 144. Επίσης: Christopher Bigsby, *Arthur Miller: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, σ. 140. Enoch Brater, ed., *Arthur Miller’s America. Theater and Culture in a Time of Change*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005, σ. 26.

29 *Essays*, ό.π., σ. xix, 64.

30 Olga Carlisle, Rose Styron, “The Art of Theater II: Arthur Miller,” *The Paris Review* 10 (1966), σ. 25.

31 *Timebends*, ό.π., σ. 325.

32 Arthur Miller, “Ibsen’s Warning” στο Steven R. Centola, ed., *Arthur Miller: Echoes Down the Corridor*. New York: Viking, 2000, σ. 221.

33 Gottfried, ό.π., σ. 166.

34 Bigsby, *Arthur Miller: A Critical Study*, ό.π., σ. 143.

Μίλλερ από τον Ίψεν αξιολογήθηκαν αναγκαίες για την βελτίωση του πρωτοτύπου. Θετικά, επίσης, εκτιμήθηκε ότι στη Μίλλερική έκδοση ο Stochman ήταν πιο ηθικός από τον αρχέτυπο και ότι γενικά απουσίαζε ο τυφλός Ίψενικός δαρβινισμός. Παράλληλα, ο αβέβαιος τόνος του Ίψενικού έργου είχε προσαρμοστεί στην αμερικανική πραγματικότητα και είχε υπογραμμιστεί περισσότερο η κοινωνική ηθική.<sup>35</sup> Ο στόχος του Μίλλερ ως συγγραφέα να διαπεράσει το χάος της ζωής, να δώσει ουσιαστική συνοχή σε αυτή και να μεταφέρει στις επόμενες γενιές την αιχμηρή σαν ξίφος αλήθεια ότι πρέπει να αντιστέκονται στην καταπίεση,<sup>36</sup> είχε βρει πλήρη καταξίωση στη διασκευή του Ίψενικού πρωτοτύπου.

Τα θεωρητικά κείμενα του Μίλλερ, όπως και το υπόλοιπο έργο του, αντικατοπτρίζουν τις ιδέες και σκέψεις του σχετικά με το θέατρο και την κοινωνία. Ο Μίλλερ μαζί άλλους μεγάλους συγγραφείς, όπως οι Ίψεν, Σω (1856-1950), Τσέχωφ (1860-1904), και Μπρεχτ (1898-1956), μοιράζονται τη φιλοσοφική θέση ότι η μοίρα του ανθρώπου είναι κοινωνική. Ως εκ τούτου, σύμφωνα με τον Μίλλερ το σύγχρονο δράμα θα έπρεπε να έχει κοινωνικούς και διδακτικούς στόχους και να διατυπώνει τις υψηλές ιδέες και τα κοινωνικά ερωτήματα που πρόβαλλαν οι αρχαίοι Έλληνες στη σκηνή. Ο Αμερικανός συγγραφέας θεωρεί την σκηνή σπουδαίο μέσο προβολής ιδεών και λιγότερο μέσο ψυχαγωγίας.<sup>37</sup> Φρονεί ότι το δράμα, όπως και κάθε ανθρωπινή πράξη, είναι ένας αγώνας κατά της φθοράς και της θνητότητας και η ιδέα η ύψιστη αμοιβή για τη ζωή που έχει ζήσει κανείς.<sup>38</sup> Χωρίς αμφιβολία, η διασκευή του Ίψενικού *Ένας Εχθρός του Λαού* από τον Μίλλερ, όπως και οι άλλες δημιουργίες του, αποτελούν εύγλωττες εκφράσεις όλων αυτών των αρχών και πεποιθήσεών του.

#### ΕΝΔΕΙΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Atkinson Brooks. *New York Times*, 29/12/1950.
- Bigsby Christopher, ed.. *The Cambridge Companion to Arthur Miller*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Bigsby Christopher. *Arthur Miller: A Critical Study*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Brater Enoch, ed., *Arthur Miller's America. Theater and Culture in a Time of Change*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- Carlisle Olga, Styron Rose. "The Art of Theater II: Arthur Miller," *The Paris Review* 10 (1966), σ. 25.
- Gentola Steven R., ed.. *Arthur Miller: Echoes Down the Corridor*. New York: Viking, 2000.
- Cotfried Martin. *Arthur Miller: His Life and Work*. Cambridge, MA.: Da Capo Press, 2003.
- Ibsen Henrik. *An Enemy of the People*, trans. By R.Farquharson Sharp. Fairfield, IA.: 1<sup>st</sup> World Library, 2004.
- Martin R. A., ed.. *The Theater Essays of Arthur Miller*. New York: Penguin Books 1978.
- Mason Jeffrey D., *Stone Tower. The Political Theater of Arthur Miller*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.
- Μίλλερ Άρθουρ, *Στη Δίνη του Χρόνου*, μετ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα, Καστανιώτης 1988.
- Miller Arthur. *An Enemy of the People: An Adaptation of the Play by Henrik Ibsen*. New York: Viking, 1951.
- Miller Arthur. *Timebends*. London: Minerva Paperbacks, 1990.
- Otten Terry. *The Temptation of Innocence in the Dramas of Arthur Miller*. Columbia, MO.: The University of Missouri Press, 2002.
- Πατσαλίδης Σάββας, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος. Από την Αμερική στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. Α', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010.
- Σω Μπερνάρ, *Η πεμπτοσσία του Ίψενισμού*, μετ. Γ. Χριστογιάννη, Αθήνα, Δωδώνη 1993.

35 Ό.π..

36 "Ibsen's Warning", ό.π., σ. 221.

37 *Essays*, ό.π., σ. xix.

38 Ό.π., σ. 64.



ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

Αύγουστου Στρίντμπεργκ: *Προ του Δήμου!*  
Μια απρόσμενη μεταφραστική επιλογή  
του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου

Ο Στρίντμπεργκ αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση συγγραφέα και δημιουργού, με πολυάριθμες διακυμάνσεις, επικαλύψεις, αντιθέσεις, είτε σε προσωπικό είτε σε ιδεολογικό επίπεδο, καθώς καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του αναζητά διαρκώς νέες καλλιτεχνικές φόρμες και χρησιμοποιεί όλες τις πιθανές μορφές του γραπτού λόγου για να εμψυχήσει την καλλιτεχνική του πνοή, να διοχετεύσει τον οίστρο του, να τιθασεύσει τις εμμονές του. Ο πολυγραφότατος συγγραφέας αφήνει πίσω του περισσότερους από πενήντα πέντε τόμους κειμένων<sup>1</sup>, χωρίς να υπολογίζει κανείς την εκτενέστατη αλληλογραφία του<sup>2</sup>. Ανάμεσα σ' αυτήν την καταιγιστική παραγωγή ξεχωρίζουμε ένα μικρό κείμενο, μεταφρασμένο στα ελληνικά από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, το οποίο δημοσιεύεται στο περιοδικό *Λογοτεχνία* στα 1920, τη χρονιά του θανάτου του Χατζόπουλου και μόλις οκτώ χρόνια μετά τον θάνατο του Σουηδού δημιουργού.

Ο Στρίντμπεργκ δεν απασχολεί τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο μονάχα με το συγκεκριμένο έργο. Ο τελευταίος συναντιέται με το έργο του Σουηδού και άλλες φορές είτε με τρόπο έμμεσο, επιλέγοντας να παρουσιάσει έργα του, είτε με τρόπο άμεσο, καταγινόμενος ο ίδιος με μεταφράσεις. Στην πρώτη κατηγορία ανήκει η μετάφραση της *Δεσπονίδας Τζούλιας*, του φίλου του Γιάννη Καμπύση, την οποία ο Χατζόπουλος αποφασίζει να συμπεριλάβει στο βραχύβιο περιοδικό του, την *Τέχνη*, και η οποία αποτελεί, εξάλλου, την πρώτη μετάφραση έργου του Σουηδού δραματουργού στα ελληνικά<sup>3</sup>. Στην ίδια κατηγορία εντάσσουμε και την παρουσίαση – που δημοσιεύεται στον *Διόνυσο* και που υπογράφει με ψευδώνυμο ο ίδιος – ενός ιστορικού δράματος του Στρίντμπεργκ, άγνωστου γενικώς στην Ελλάδα, του *Καρόλου ΙΒ*<sup>4</sup>. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν οι μεταφράσεις του Χατζόπουλου έργων του Σουηδού, που ολο-

---

1 Η πρώτη συνολική έκδοση των κειμένων του, που εκτείνεται σε 55 τόμους, επιμελημένη από τον John Landquist και με τίτλο *Samlade skrifter av August Strindberg (Albert Bonniers förlag – Alb. Bonniers tryckeri – A.-B. Fablerantz' boktryckeri, Stockholm 1912-21)*, αποτελεί μέχρι σήμερα τη βάση για τη μελέτη του Σουηδού συγγραφέα. Παράλληλα, από το 1981 ξεκίνησε η νέα αναθεωρημένη κριτική έκδοση των κειμένων του Στρίντμπεργκ, που επιμελείται μία σειρά από γνωστούς Σουηδούς μελετητές, υπό τον τίτλο *Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade verk (Almqvist & Wiksells Förlag – Norstedts, 1981-)* και η οποία θα αποτελείται, όταν ολοκληρωθεί, από 72 τόμους.

2 Torsten Eklund-Björn Meidal επιμ.: *August Strindbergs brev I – XXII*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1948-2001.

3 Αύγουστος Στρίντμπεργκ: «*Η Δεσπονίδα Τζούλια*, νατουραλιστική τραγωδία μεταφερμένη στο Ελληνικό», Γιάννης Καμπύσης μετ., *Η Τέχνη*, τχ. 10-11, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1899, σσ. 243-270. Προτάσσονται «Λίγες σημειώσεις» του Καμπύση σχετικά με τη μετάφρασή του: *Η Τέχνη*, ό.π., σσ. 241-3.

4 Η παρουσίαση δημοσιεύεται υπογεγραμμένη από δύο αστερίσκους, βλ. \*\* [Κωνσταντίνος Χατζόπουλος]: «Σουηδική φιλολογία: *En νέον δράμα του Στρίντμπεργκ*», *Ο Διόνυσος*, τόμ. Α', τχ. 4, 1901, σσ. 248-52.



κληρώνει κατά τη διάρκεια της συνεργασίας του με το Βασιλικό Θέατρο. Την περίοδο εκείνη, έπειτα από προτροπή του Θωμά Οικονόμου να μεταφράσει έργα για τις παραστάσεις του *Βασιλικού*, μεταφράζει μεταξύ άλλων και δύο θεατρικά του Στρίντμπεργκ, τον *Πατέρα* και το *Πάσχα*. Δυστυχώς κανένα από τα δύο δεν θα περιληφθεί τελικά στο ρεπερτόριο του Βασιλικού θεάτρου, και μόνο το *Πάσχα* θα δημοσιευτεί στο περιοδικό *Διόνυσος*<sup>5</sup>, ενώ η μετάφραση του *Πατέρα* θα παραμείνει ανέκδοτη<sup>6</sup> και θα ξεχαστεί.

Το τρίτο και τελευταίο θεατρικό έργο του Στρίντμπεργκ που μεταφράζει ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, εκτός από το *Πάσχα* και τον *Πατέρα*, αποτελεί μία παράξενη επιλογή και το λιγότερο γνωστό από τα τρία: το σύντομο και αιρετικό *De Creatione et sententia vera mundi* ή *Coram populo*. Πρόκειται για ένα έργο μέσα στο έργο, μία σύντομη σκηνή θεάτρου εν θεάτρω. Το μικρό αυτό κείμενο, σημαντικό αν και βραχύ, αποτελεί μία συμπύκνωση της ιδεολογίας του Στρίντμπεργκ και ακολουθεί μία ιδιαίτερη διαδρομή από γλώσσα σε γλώσσα, ώσπου να καταλήξει στα ελληνικά.

Όπως είναι γνωστό, ο Στρίντμπεργκ συνήθως έγραφε τα κείμενά του σε σύντομο χρονικό διάστημα, σχεδόν σε κατάσταση πνευματικού παροξυσμού, και έπειτα σπάνια επανερχόταν σε αυτά για περαιτέρω διορθώσεις. Εξάιρεση αποτελεί η ακόλουθη περίπτωση, όπου κατ'επανάληψη επιστρέφει στο ίδιο έργο. Στα 1872, σε ηλικία μόλις είκοσι τριών ετών, ο συγγραφέας καταπιάνεται με το είδος του ιστορικού δράματος και γράφει σε πεζό λόγο το θεατρικό έργο *Mäster Olof* (*Αφέντης Όλοφ*)<sup>7</sup>, που παρουσιάζει ως κεντρικό πρόσωπο τον Olaus Petri, τον πρώτο κληρικό στη σουηδική ιστορία που αποστασιοποιήθηκε από τον καθολικισμό και πρωταγωνίστησε στα γεγονότα της θρησκευτικής μεταρρύθμισης της χώρας<sup>8</sup>. Ο Στρίντμπεργκ το υποβάλλει στο Βασιλικό θέατρο (Kungliga Teatern) της Σουηδίας για να παρασταθεί, αλλά απορρίπτεται επειδή δεν είναι γραμμένο σε στίχο, αλλά σε πρόζα και σε γλώσσα απλή, ενώ παράλληλα παρουσιάζει τους ήρωες ως πρόσωπα καθημερινά και όχι ωραιοποιημένα, παραλλάσσοντας συνάμα στοιχεία των ιστορικών γεγονότων<sup>9</sup>. Τα ιστορικά δράματα όμως, που προτιμά την εποχή εκείνη το κοινό, αντιμετωπίζουν τους ήρωές τους εξιδανικευτικά και με σεβασμό προς τα ιστορικά γεγονότα και όχι με τον πρωτογενή ρεαλισμό του Στρίντμπεργκ και με το επαναστατικό πνεύμα του απέναντι στην χρήση των ιστορικών προσώπων<sup>10</sup>. Εν τούτοις, ο νεαρός τότε συγγραφέας επιμένει στην προσπάθειά του και, προκειμένου το έργο να

5 Αύγουστος Στρίντμπεργκ: «*Πάσχα*, δράμα των παθών εις τρεις πράξεις», \*\* μετ., Διόνυσος, τόμ. Β', τχ. 5, 1901, σσ. 14-30 και τόμ. Β', τχ. 6, 1902, σσ. 120-134.

6 Στο αρχείο Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης (Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ.), σώζεται το χειρόγραφο σε τετράδιο με μαύρο σκληρό εξώφυλλο, 150 σελ., 20,7 x 16,3 εκατ.

7 Ο πρωταρχικός τίτλος του έργου ήταν *En avfalling* (*Ενας αποστάτης*). Βλ. Martin Lamm: *August Strindberg*, Harry G. Carlson μετ. – επιμ., Benjamin Blom, New York 1971, σ. 34.

8 Σχετικά με τον Olaus Petri, βλ. Lars Anton Anjou: «Olaus Petri, the Friend and Pupil of Luther», στο *The History of the Reformation in Sweden*, Gorgias Press, New Jersey 2006, σσ. 61-6.

9 Βλ. Walter Johnson: *Strindberg and the Historical Drama*, University of Washington Press, Seattle 1963, σσ. 34-6.

10 Η απόρριψη συνοδεύτηκε από την αιτιολογία ότι το έργο δεν διέθετε τον απαιτούμενο σεβασμό προς την ιστορική αλήθεια. (Βλ. Olof Lagercrantz: *August Strindberg*, Anselm Hollo μετ., Farrar - Strauss & Giroux Inc., New York 1984, σ. 45). Από την επιτροπή του θεάτρου ο συγγραφέας 'εισέπραξε' αρκετές συστάσεις όχι μόνο για την 'απορριπτεία' πεζή γλώσσα, η οποία θα έπρεπε να αντικατασταθεί, αλλά και για το 'ασεβές' ύφος και για ορισμένα επίμαχα σημεία, που θα έπρεπε να αφαιρεθούν προκειμένου να κριθεί παραστάσιμο. (Βλ. George Archibald Campbell: *Strindberg*, Duckworth, London 1933, σ. 36. Πρβλ. Martin Lamm: *August Strindberg*, ό.π., σ. 34).

γίνει αποδεκτό για να παρασταθεί, το ανασκευάζει και το περικόπτει σημαντικά, αφαιρώντας όμως έτσι πολλά από τα πρωτοποριακά στοιχεία του, που θα συντελέσουν αργότερα στην καθολική αποδοχή της αξίας του. Η απόπειρα αυτή μένει και πάλι χωρίς αποτέλεσμα, καθώς οι υπεύθυνοι του θεάτρου αρνούνται εκ νέου να το ανεβάσουν<sup>11</sup>.

Ωστόσο ο Στρίντμπεργκ δεν εγκαταλείπει το έργο του, αλλά επανέρχεται σ' αυτό λίγα χρόνια μετά και το ξαναγράφει στα 1876, αυτή τη φορά σε στίχο<sup>12</sup>, προσαρμοζόμενος στα ζητούμενα της εποχής σχετικά με τη φόρμα των ιστορικών τραγωδιών<sup>13</sup>. Με την ελπίδα επιτέλους να πληροί τα κριτήρια του θεάτρου, ο συγγραφέας το υποβάλλει για άλλη μία φορά στο Βασιλικό θέατρο, που όμως το απορρίπτει ξανά<sup>14</sup>.

Η δεύτερη, έμμετρη εκδοχή του *Mäster Olof*<sup>15</sup>, ολοκληρώνεται με μία συμπλήρωση του συγγραφέα, έναν νέο επιλογό (*Efterspel*)<sup>16</sup>, τον οποίο προσθέτει ένα χρόνο αργότερα, στα 1877. Στο πλαίσιο του επιλόγου περιέχεται και το έργο που μας ενδιαφέρει, με τίτλο *De Creatione et sententia vera mundi* (*Η δημιουργία του κόσμου και το πραγματικό νόημά της*)<sup>17</sup>. Αν και η περιπέτεια με τις διαφορετικές εκδοχές του *Mäster Olof* ολοκληρώνεται για τον συγγραφέα, η ιστορία του επιλόγου ακολουθεί μία διαφορετική τροχιά.

Για άλλη μία φορά, ο Στρίντμπεργκ επεξεργάζεται κείμενό του, αυτή τη φορά ύστερα από είκοσι ολόκληρα χρόνια και το επιλογικό έργο του *Mäster Olof*, κάνει και πάλι την εμφάνισή του με τίτλο *Coram Populo* και υπότιτλο τον αρχικό τίτλο *De Creatione et sententia vera mundi*. Δημιουργείται έτσι μία σπάνια ιδεολογική γέφυρα με την προηγούμενη δημιουργική περίοδο του συγγραφέα, αυτή της νεότητας. Η δεύτερη γραφή του λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια μίας ιδιαίτερα δύσκολης περιόδου στη ζωή του Στρίντμπεργκ. Ύστερα από την πνευματική κατάρρευση που υπέστη, γνωστή ως «κρίση της Κόλασης» (*Infernokris*)<sup>18</sup>, ανασύρει το σύντομο κείμενο της νεότητάς του, το επεξεργάζεται εξ αρχής και το περιλαμβάνει, αυτή τη φορά εν είδει προλόγου, στο *Inferno*, το οποίο γράφει απευθείας στα γαλλικά και όχι στα σουηδικά (1897)<sup>19</sup>. Με αυτόν τον τρόπο το ίδιο κείμενο αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα στο corpus της δημιουργίας του συγγραφέα, έτσι όπως εγγράφεται σε δύο διαφορετικές γλώσσες και σε δύο διαφορετικές εποχές, και διαγράφει έναν πλήρη κύκλο, καθώς από επιλογικό κομμάτι ιστορικού δράματος τοποθετείται ως πρόλογος αυτοβιογραφικού μυθιστορήματος.

11 Βλ. Walter Johnson: *Strindberg and the Historical Drama*, ό.π., σσ. 43-5.

12 Κατ' ουσίαν ξαναγράφει το έργο από την αρχή εναλλάσσοντας μέρη σε στίχο (τον σουηδικό knittelvers) και σε πρόζα. (Βλ. Martin Lamm: *August Strindberg*, ό.π., σ. 37).

13 Michael Meyer: *Strindberg: A Biography*, Random House, New York 1985, σ. 56.

14 Ειρωνεία αποτελεί το γεγονός ότι όταν εν τέλει το *Mäster Olof* θα παρασταθεί στο Nya teatern της Στοκχόλμης, στις 30 Δεκεμβρίου 1881, ανάμεσα στις δύο εκδοχές, σε πρόζα ή σε στίχο, θα επιλεγεί τελικά η πρώτη. Πάντως λίγα χρόνια αργότερα, θα παρουσιαστεί και η έμμετρη εκδοχή, στις 15 Μαρτίου 1890, από το Βασιλικό θέατρο της Σουηδίας. (Βλ. Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik*, Sveriges radio förlag, Stockholm 1982, σσ. 40-42).

15 Εκδίδεται δύο χρόνια μετά, βλ. August Strindberg: «*Mäster Olof*». *Ett skådespel. Med «Efterspel» (Fragment)*, Gleerups förlag - Centraltryckeriet, Stockholm 1878. Η εκδοχή σε πρόζα θα εκδοθεί ακόμα αργότερα, βλ. August Strindberg, «*Mäster Olof*». *Skådespel i fem akter. Tryckt efter första manuskriptet 1872*, A. Bonnier, Stockholm 1881.

16 August Strindberg: «*Mäster Olof*». *Ett skådespel...*, ό.π., σσ. 97-109.

17 August Strindberg: «*Mäster Olof*». *Ett skådespel...*, ό.π., σσ. 104-108.

18 Βλ. σχετικά, Gunnar Brandell: *Strindbergs Infernokris*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1950.

19 Auguste Strindberg: *L' Inferno*, Société du «Mercure de France», Paris 1898. Η γαλλική έκδοση περιλαμβάνει επίσης και το «Avant-propos» του Marcel Réja (ψευδώνυμο του ψυχιάτρου Paul Meunier), ο οποίος βοήθησε τον Στρίντμπεργκ στη διόρθωση της απόδοσης του έργου στα γαλλικά.

Το έργο, εμπνευσμένο από τα μεσαιωνικά δράματα<sup>20</sup>, ένα είδος *mystery play*, παρουσιάζει μία ιδιότυπη ερμηνεία της Γένεσης από τον Στρίντμπεργκ, στην οποία κυριαρχεί όχι μόνο η προσωπική του θεώρηση περί Καλού και Κακού, αλλά αποτελεί και μία επιτομή των απόψεων του, περί ζωής και θανάτου, όπως αυτές εκφράζονται σε όλα τα σημαντικά θεατρικά έργα του. Πρόκειται για μία σκοτεινή Κοσμογονία, ένα αντεστραμμένο είδωλο της δημιουργίας του Κόσμου, στο οποίο ο Θεός είναι δαιμονικός και ο Εωσφόρος με αγαθές προθέσεις.

Στην πρώτη του γραφή στα σουηδικά, που περιλαμβάνεται, όπως αναφέρθηκε, στον επίλογο του *Måster Olof*, ο ομώνυμος ήρωας, Όλοφ, μακριά πια από το αγωνιστικό του παρελθόν, γερασμένος και με ξεχειλωμένο στομάχι από το πολύ φαΐ, παρακολουθεί το «μυστήριο» στην πλατεία της πόλης, στα πλαίσια ενός εορτασμού τις ημέρες των Χριστουγέννων. Το «μυστήριο» ξεκινά με τον Θεό, ο οποίος αποφασίζει να δημιουργήσει έναν κόσμο για την προσωπική διασκέδασή του και τη διασκέδαση των αγγέλων, όπου το παίγνιο θα είναι οι άνθρωποι. Όντας θνητοί δεν θα έχουν επίγνωση της κατάστασής τους, αλλά θα αυταπατώνται νομίζοντας ότι είναι θεοί. Ο αδελφός του Θεού, Εωσφόρος, διαμαρτύρεται για αυτή τη σκληρότητα και τιμωρείται με τη ρίψη του στην άβυσσο. Προσπαθεί ωστόσο να βοηθήσει τον Άνθρωπο να ξεφύγει από αυτή την παρωδία ύπαρξης και τον παροτρύνει να δοκιμάσει τον καρπό του δέντρου της Γνώσης, που εδώ δεν είναι άλλος από το θάνατο, την εθελούσια έξοδο από τον πόνο της ζωής. Όμως και ο Θεός δεν μένει άπραγος στην αντίσταση του Εωσφόρου και δημιουργεί την Αγάπη με σκοπό να παρακινήσει τον άνθρωπο να πολλαπλασιαστεί πριν να πεθάνει κι έτσι να συνεχιστεί το θεϊκό αστείο. Ο Εωσφόρος επιμένει στην προσπάθειά του να απελευθερώσει τον Άνθρωπο από τα δεινά και στέλνει τον Χριστό. Ο Χριστός, γιος του Εωσφόρου σε αυτό το ανάποδο σύμπαν, προσφέρει στους θνητούς με τον θάνατό του ένα μεγάλο μάθημα, την κατάλυση του φόβου του θανάτου. Το «μυστήριο» τελειώνει απότομα, χωρίς νικητή ανάμεσα στις δύο αντιμαχόμενες θεϊκές δυνάμεις· ακολουθούν τα παράπονα του κοινού του «έργου μέσα στο έργο» που το παρακολουθεί και θα ήθελε ένα χαρούμενο τέλος, μία «συμφιλίωση». Όταν ο θεατρώνης του υπαίθριου θεάτρου διαμαρτυρείται ότι «έτσι το έγραψε το έργο ο συγγραφέας του», το κοινό που παρακολουθεί την παράσταση, τον ξυλοφορτώνει<sup>21</sup>.

Στην δεύτερη εκδοχή του, είκοσι χρόνια μετά, ως πρόλογος του *Inferno*, (με τίτλο *Coram populo* – και υπότιτλο τον αρχικό τίτλο *Creatione et sententia vera mundi, Mystère*), ο Στρίντμπεργκ όχι μόνο το ξαναγράφει εξ αρχής σε άλλη γλώσσα αλλά και το επεξεργάζεται μορφικά. Τα σκηνικά πρόσωπα είναι περισσότερα, μεταξύ αυτών ο Αδάμ και η Εύα, ενώ προστίθενται και σκηνικές οδηγίες, που περιγράφουν την εξωτερική εμφάνιση των δύο αντιμαχόμενων δυνάμεων· ο Θεός έχει έκφραση «σχεδόν κακή» και «κέρατα, καθώς ο Μωσής του Μιχαηλαγγέλου», ενώ ο Εωσφόρος «είναι νέος και ωραίος, έχει κάτι από τον Προμηθέα, τον Απόλλωνα και τον Χριστό»<sup>22</sup>. Η πιο σημαντική από τις αλλαγές είναι η προσθήκη ενός τέλους διαφορετικού. Ο Στρίντμπεργκ παρουσιάζει μία οντότητα ανώτερη από τους δύο αντιπάλους, τον Αιώνιο<sup>23</sup>. Η αμφίρροπη μάχη ανάμεσα στον Θεό και τον Εωσφόρο δεν μένει χωρίς λύση, αλλά

20 Carl Enoch William Leonard Dahlström: *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor, University of Michigan, Michigan 1930, σ. 91.

21 Βλ. Martin Lamm: *August Strindberg*, ό.π., σσ. 36-7.

22 Αύγουστος Στρίντμπεργκ, «Προ του Δήμου! Περί δημιουργίας και αληθούς κόσμου κρίσεως», Κωνσταντίνος Χατζόπουλος μετ., Λογοτεχνία, τόμ. Α', τχ. 2, 12.3.1920, σ. 65.

23 Βλ. Carl Enoch William Leonard Dahlström: *Strindberg's Dramatic Expressionism*, ό.π., σ. 92. Εξηγήσεις για αυτή την 'απόκλιση' περί Ανώτερης δύναμης δίνονται από τον ίδιο τον συγγραφέα και σε ένα άλλο έργο του,

τελειώνει με την εκθρόνιση του Θεού και την υποταγή του μπροστά στη δύναμη του Αιώνιου<sup>24</sup>.

Το σύντομο έργο δεν παρουσιάζει πια την ίδια εσωτερική σύνδεση που είχε στην πρώτη του γραφή, ως θέατρο εν θεάτρω, αλλά λειτουργεί ανεξάρτητα από το *Inferno* και αποκτά αυτονομία. Ενδεικτικό της μορφικής αυτοτέλειάς του αποτελεί το γεγονός ότι, όταν το *Inferno* εκδίδεται τελικά στα σουηδικά, δεν ασχολείται ο ίδιος ο Στρίντμπεργκ με τη μεταφορά του στη μητρική του γλώσσα, αλλά αναλαμβάνει άλλος Σουηδός να το μεταφράσει, ο οποίος παραλείπει πλήρως το *Coram Populo*<sup>25</sup>. Μολοντί αυτό το σχεδόν βλάσφημο «μυστήριο», δεν παρουσιάζει την ίδια συνεκτική δόμηση με το αυτοβιογραφικό μυθιστορηματικό *Inferno*, όπως πριν με το ιστορικό δράμα *Måster Olof*, εν τούτοις τα ιδεολογικά νήματα που τα συνδέουν αποδεικνύονται ισχυρά. Η ιδεολογική φόρτιση που διατρέχει το *Inferno*, επιτάσσει στον συγγραφέα να προτάξει το «μυστήριο» στο δημιούργημα της πλέον σκοτεινής περιόδου του, ως εύγλωττη σύνοψη των κυρίαρχων μοτίβων που διαπραγματεύεται. Η ανθρώπινη μοίρα, η πηγή των δεινών της ζωής και η έννοια του κακού<sup>26</sup>, αποτελούν τα δομικά στοιχεία του έργου. Ο πικρός πεισιμσμός που εκφράζει ο Στρίντμπεργκ, απόρροια της φιλοσοφίας του Schopenhauer και του Eduard von Hartmann<sup>27</sup>, συμφύεται με την αποδοκιμασία του Nietzsche για τη χριστιανική θρησκεία.

Και τα δύο έργα στα οποία συμπεριλαμβάνεται το εν λόγω *mystery play*, δηλαδή και το *Måster Olof* και το *Inferno*, παραμένουν έως και σήμερα αμετάφραστα και μόνο το σύντομο *Coram Populo* μεταφέρεται στην ελληνική γλώσσα. Όταν ο Χατζόπουλος προχωράει στη μετάφρασή του αποδίδει στα ελληνικά τίτλο και υπότιτλο, *ως Προ του Δήμου! Περί δημιουργίας και αληθούς κόσμου κρίσεως*<sup>28</sup>, καθιστώντας ήδη προφανές ότι δεν μεταφράζει την πρώτη εκδοχή γραμμένη στα σουηδικά, αλλά από το γαλλικό πρωτότυπο<sup>29</sup>, από τη δεύτερη γραφή, που προτάσσεται στο *Inferno*.

---

στο αυτοβιογραφικό *Ο Γιος της δούλας*, όπου αιτιολογεί ακριβώς αυτή την επιλογή, γιατί επέλεξε δηλαδή να τοποθετήσει ως υπέρτατη όν τον Αιώνιο, πάνω από τον Θεό και τον Εωσφόρο. (Βλ. Strindberg August, «Författaren», στο *Tjänstekvinnans son, Del. 2* [*Ο Γιος της δούλας* μέρος 2ο], Albert Bonniers förlag, Stockholm 1913, σσ. 159-160).

24 Για το *Coram populo*, βλ. Harry Gilbert Carlson: *Strindberg and the Poetry of Myth*, University of California Press, Berkeley California 1982, σσ. 19-22. Πρβλ. Harry Gilbert Carlson: «*Coram populo*: Medieval Pastiche», στο *Out of Inferno: Strindberg's Reawakening as an Artist*, University of Washington Press, Seattle & London 1996, σσ. 103-6 και Christopher D. Innes: *Avant-garde Theatre, 1892-1992*, Routledge Inc., London & New York 1993, σσ. 112-3. Βλ. επίσης, Manfred Karnick: «Strindberg and the Tradition of Modernity», στο Göran Stockenström επιμ.: *Strindberg's dramaturgy*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1988, ό.π., σ. 69 και Matthew H. Wikander: «Out of Egypt: Strindberg's historical drama», στο Michael Robinson επιμ.: *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge University Press, New York 2009, σσ. 124-6.

25 Υπεύθυνος για τη μετάφραση από τα γαλλικά στα σουηδικά υπήρξε ο Eugène Fahlstedt, ο οποίος ανέλαβε να μεταφράσει και άλλα έργα του Στρίντμπεργκ στα σουηδικά. Αντίθετα προς τη σουηδική μετάφραση, στη γερμανική μετάφραση του έργου, το *Coram Populo* κάνει και πάλι την εμφάνισή του. Βλ. August Strindberg, *Inferno*, Auktorisierte Überetzung von Christian Morgenstern, Georg Bondi, Berlin 1898.

26 Όπως επεξηγεί ο ίδιος ο συγγραφέας: «In *Inferno* I have portrayed my own experiences. [...] The basic idea or point of view, the problem of Evil, is taken from myself, from the Postlude to *Master Olof* (the verse edition of 1877), which dealt with Satanism before it became fashionable in France. (That's why this mystery play now precedes *Inferno* in the German edition)». (Βλ. Michael Robinson μετ. – επιμ., *Strindberg's letters, 1892-1812*, vol. 2, Athlone Press Ltd., London 1992, σ. 617).

27 Martin Lamm: *August Strindberg*, ό.π., σ. 36. Πρβλ. Harry Gilbert Carlson: *Out of Inferno: Strindberg's Reawakening as an Artist*, ό.π., σσ. 128-30.

28 Αύγουστος Στρίντμπεργκ, «*Προ του Δήμου! Περί δημιουργίας και αληθούς κόσμου κρίσεως*», ό.π., σσ. 65-8. Στο αρχείο Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, στο Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., σώζεται και το χειρόγραφο σε τετράδιο με μαύρο σκληρό εξώφυλλο, 13 σελ., 20,7 εκ. x 16,3 εκ.

29 Ενδεχομένως μεταφράζει από τη γερμανική μετάφραση του *Inferno* του Christian Morgenstern, στην οποία επίσης περιλαμβάνεται το *Coram Populo*, όπως προαναφέρθηκε.

Γιατί επιλέγει όμως ο Χατζόπουλος να μεταφράσει ειδικά αυτό το κείμενο, το οποίο διακατέχεται από έναν ξεκάθαρο αντιχριστιανισμό; Η απάντηση θα μπορούσε να αναζητηθεί στα δύο περιοδικά που εκδίδουν ο Κωνσταντίνος και ο Μήτσος Χατζόπουλος, στην *Τέχνη* και τον *Διόνυσο* αντίστοιχα, και στην παρακάτω καίρια επισήμανση του Δημήτρη Λαμπρέλλη:

«Η *Τέχνη* – πιο ήπια, και ο *Διόνυσος* – πιο έντονα, εμφορούνται από αντιχριστιανισμό, αντιχριστιανισμό τον οποίο, συχνά, συνδέουν άμεσα με το “νιτσεϊσμό” τους»<sup>30</sup>.

Ο στριντμπεργικός Εωσφόρος παρομοιάζεται, όπως είδαμε, με τον Προμηθέα<sup>31</sup>, και όπως αυτός, τιμωρείται για την προσπάθειά του να λυτρώσει τους ανθρώπους από μία άτεγκτη θέληση χωρίς νόημα. Επιπλέον, ο Εωσφόρος παρουσιάζεται και ως Διόνυσος, καθώς δίνει στους ανθρώπους για να τους βοηθήσει, «ένα φυτό που το ονομάζουν κλήμα και ο κυμός του γιατρώνει τη μωρία»<sup>32</sup>. Ο Προμηθέας, μαζί με τον Διόνυσο, ως απόρροια της νιτσεϊκής φιλοσοφίας, αποτελούν τα δύο απόλυτα σημεία αναφοράς για τον κύκλο του Χατζόπουλου, την περίοδο έκδοσης των περιοδικών. Στην προσπάθειά τους μίας «ριζικής αμφισβήτησης του κυρίαρχου ελληνοχριστιανισμού»<sup>33</sup> επιστρατεύεται η φιλοσοφία του Nietzsche για να προκληθεί η ρήξη. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο επιλέγονται ξένοι δημιουργοί, οι οποίοι σχετίζονται ιδεολογικά με το γερμανό φιλόσοφο<sup>34</sup>. Η επίδραση του Nietzsche, κοινή τόσο στον Χατζόπουλο όσο και στον Στριντμπεργκ, αποτελεί τελικά τη γέφυρα επικοινωνίας του Έλληνα μεταφραστή με τον Σουηδό συγγραφέα.

Παραμένει αμφίβολο εάν ο Χατζόπουλος το μετέφρασε κοντά στη χρονιά της δημοσίευσης του στο περιοδικό *Λογοτεχνία*, δηλαδή το 1920. Μολονότι, λοιπόν, η μετάφραση εκδίδεται τη χρονιά του θανάτου του Χατζόπουλου, ανήκει ωστόσο στον κύκλο των ενδιαφερόντων που είχε πολύ νωρίτερα, καθώς μετά τη στροφή του στον σοσιαλισμό<sup>35</sup>, η στάση του απέναντι στον Nietzsche αλλάζει εντελώς<sup>36</sup>. Οι σοσιαλιστικές ιδέες, που θα αγκαλιάσει κατά την δεύ-

30 Δημήτρης Ν. Λαμπρέλλης: *Η συνειδητοποίηση του ελληνοισμού ως «Νιτσεϊσμός»*. Τα περιοδικά «*Τέχνη*» και «*Διόνυσος*», Νέα Πορεία, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 50.

31 Robert Brustein: “Male and female in August Strindberg”, *The Tulane Drama Review*, τόμ. 7, τχ. 2, Χειμώνας 1962, 130-174, σ. 134. Η νιτσεϊκή ιδιοσυστασίας συσχέτιση Διόνυσου – Προμηθέα εμφανίζεται στο διήγημα του Μήτσου Χατζόπουλου, με τίτλο «Καβάλλα στην μοίρα μου». Γενικότερα, καθ’ όλη τη διάρκεια που εκδίδεται ο *Διόνυσος*, δίνεται μεγάλη έμφαση στο μύθο του Προμηθέα, δημοσιεύονται αποσπάσματα μετάφρασης του ομώνυμου έργου και του Αισχύλου και του Γκαίτε, με εισαγωγικό σημείωμα του Καμψύχη για το δεύτερο, καθώς και η «Μελέτη στον Προμηθέα» του Γ. Καλοσούρου. Βλ Χαράλαμπος Λ. Καραόγλου: *Ο Διόνυσος (1901-1902)*, στη σειρά «Περιοδικά Λόγου και Τέχνης», Διάττων, Αθήνα 1992, σσ. 25-6.

32 Αύγουστος Στριντμπεργκ, «*Προ του Δήμου!...*», ό.π., σ. 67.

33 Δημήτρης Ν. Λαμπρέλλης: *Η επίδραση του Νίτσε στην Ελλάδα: «Τέχνη» και «Διόνυσος»*, Βλαστός και Καζαντζάκης, Παπαζήσης, Αθήνα 2009, σ. 199.

34 Δημήτρης Ν. Λαμπρέλλης: *Η επίδραση του Νίτσε στην Ελλάδα...*, ό.π., σ. 113.

35 Με το ψευδώνυμο Πέτρος Βασιλικός, γνωστοποιεί την προσχώρησή του στο σοσιαλισμό, με το κείμενό του «Το κοινωνικό μας ζήτημα», (*Νομμός*, τόμ. 5, τχ. 267, 28.10.1907, σσ. 1-4).

36 Στο κείμενό του με τίτλο «Η ψυχολογία του συμβολισμού» (*Νομμός*, τόμ. 7, τχ. 336, 22.3.1909, σ. 2), η σοσιαλιστική ιδεολογία έχει ήδη επηρεάσει τον τρόπο με τον οποίο βλέπει τον Nietzsche: «Έργο της φιλοσοφίας και της τέχνης είναι δεν είναι να μας σκεπάζουν την πραγματικότητα σε σοφίσματα ή μυστήρια, μα να μας την εξηγούν. [...] Με την αντίληψη αυτή ο Νίτσε δε μπορεί να πάρει θέση στη μεγάλη δημιουργική γραμμή Αριστοτέλη, Σπινόζα, Καντ, Έγκελ και Μαρξ με το φανταστικό επινόημα του υπερανθρώπου, μα μένει ένας μεγάλος αισθητιστής της ζωής, με δυνατή όσφρηση για την αξία των πολιτισμών του περασμένου, αλλά και με αξιοθρήνητη αδυναμία να εξηγήσει το φαινόμενό τους». Ακόμα πιο καυστικός σχετικά με τη φιλοσοφία του Nietzsche αποδεικνύεται στο κείμενό του «Για ένα άλλο δράμα και μια κοινωνία» (*Νομμός*, τόμ. 6, τχ. 284, 24.2.1908, σ. 5, με το ψευδώνυμο Πέτρος Βασιλικός), όπου στέκεται αυστηρός απέναντι στις απατάτες

τερη παραμονή του στη Γερμανία, θα κυριαρχήσουν στη σκέψη του και θα εξοβελίσουν τις προηγούμενες φιλονιτσιεϊκές, αριστοκρατικές ιδέες. Αποτύπωση αυτής της στροφής ως προς το Nietzsche θα αποτελέσει το αφήγημα *Υπεράνθρωπος*, που θα δημοσιευτεί στον *Νουμά*<sup>37</sup>. Με τον *Υπεράνθρωπο*, όπως φαίνεται και από τον τίτλο, ο Χατζόπουλος «ξεκαθαρίζει τους λογαριασμούς του με το παρελθόν το δικό του και πολλών ομοτέχνων της εποχής του, που ακολούθησαν φανατικά και τις φιλοσοφικές αντιλήψεις του Νίτσε»<sup>38</sup>. Όμως οι συχνές μεταπτώσεις που του αποδίδονται, η «συνέπεια της ασυνέπειας»<sup>39</sup>, δεν μπορούν να αποκλείσουν ολωσδιόλου ότι, όντως, η μετάφραση αυτή δεν έγινε την περίοδο της συνεργασίας του με το Βασιλικό θέατρο, αλλά αποτελεί μία όψιμη μεταφραστική επιλογή<sup>40</sup>. Ενδεχομένως, ο Χατζόπουλος καταπάστηκε ξανά με το συγκεκριμένο έργο, όταν πια οι εντάσεις ανάμεσα στις νιτσιεϊκές επιρροές που δέχθηκε στην αρχή και στις σοσιαλιστικές αντιλήψεις που διαμόρφωσε αργότερα είχαν πια καταλαγιάσει εντελώς στην ωριμότητά του αφήνοντάς του μόνο μια γεύση απογοήτευσης<sup>41</sup>. Αυτή η απώλεια πίστης αποτελεί ίσως και τον κυριότερο συνδετικό δεσμό ανάμεσα σε δημιουργό και μεταφραστή.

Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος δεν έγραψε μεν θεατρικά έργα, αλλά η συμβολή των μεταφράσεων του σε καλοδουλεμένη δημοτική στάθηκε σημαντική για την εξέλιξη της θεατρικής ζωής της Ελλάδας, καθώς «κύριος στόχος του ήταν να αναταράξει τα λιμνάζοντα νερά της ελληνικής πνευματικής ζωής»<sup>42</sup>. Όπως εύστοχα σημειώνει ο Γιώργος Βελουδής, «ως θεατρικός κριτικός», θα προσθέταμε και ως μεταφραστής, «διδείδε [...] πολύ έγκαιρα, και

---

που δημιούργησε η νιτσιεϊκή φιλοσοφία ακόμα και στον χαμένο από τη ζωή, φίλο του, Γιάννη Καμπύση. Γράφει σχετικά αποκηρύσσοντας και δικά του παλιότερα ιδανικά: «Επαναστάτης γνήσιος [σημ. ο Καμπύσης], πολεμιστής του καθεστώτος στην αρχή από ένστιχτο, τυλίχτηκε έπειτα μοιραία στα δίχτυα μιας φιλοσοφίας πλάνας, για να μεταμορφωθεί σε αναρχικό, εγωιστικό, ατομικιστικό επαναστάτη. Τον ξάφνισε η ζωή μιας ξένης χώρας με το δίκιο. Μα θαύμασε σ' αυτή το πηλινό της μεγαλείο και ο αντάρτης γύρισε από κει "αριστοκράτης". Πόλεμος για τον πόλεμο, άρνηση των πάντων, το σφυρί για το σύντριμμα άκακων ειδώλων, όχι για το γκρέμισμα του σάπιου καθεστώτος».

37 Κωνσταντίνος Χατζόπουλος: «Υπεράνθρωπος», *Νουμάς*, τόμ. 9, τχ. 442, 24.9.1911, σσ. 402-7 (εξ. έως το τεύχος 454).

38 Τάκης Καρβέλης: *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 133. (Για τον *Υπεράνθρωπο* βλ. επίσης και στις σελ. 135-8). Ο Mario Vitti (*Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ. 354) χαρακτηρίζει το έργο ως «παρωδία άκακη», μέσω της οποίας ο Χατζόπουλος «λυτρώνεται από τη μαγγανεία του Nietzsche». Βέβαια στην εποχή του το κείμενο θεωρήθηκε πιο αιχμηρό: «Είναι ένα κατηγορητήριο το διήγημα αυτό του Χατζόπουλου, – έτσι το ορίζει, – μια δυνατή καμτοικιά» (Πέτρος Χάρης: «Ο πεζογράφος», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τχ. 332, 15.10.1940, σ. 1266).

39 Βλ. Τάκης Μπαρλάς: «Ο μεταφραστής», *Νέα Εστία*, τόμ. 28, τχ. 332, 15.10.1940, σ. 1278. Ο Πέτρος Χάρης («Ο πεζογράφος», ό.π., σ. 1266) κάνει λόγο για ψυχικό διχασμό «και, σαν άμεση, αναπότρεπτη συνέπεια», για εκφραστικό διχασμό, ενώ σε ολόκληρο το αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* συχνά επανακάμπτει το θέμα των 'αντιφάσεων' του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου.

40 Ο Τάκης Μπαρλάς είχε γνωρίσει τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο στα γραφεία του περιοδικού *Λογοτεχνία*. Στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*, στο κείμενο του για τον Χατζόπουλο ως μεταφραστή, μνημονεύει μεταξύ άλλων και το *Coram populo, το αποκαλεί εσφαλμένα «τα Μυστήρια του Στρίνμπεργκ»*, αποδίδοντας ως τίτλο του έργου το είδος (βλ. Τάκης Μπαρλάς: «Ο μεταφραστής», ό.π., σ. 1278).

41 Μετά την επιστροφή της οικογένειας Κ. Χατζόπουλου, το 1914, στην Αθήνα, οι σχέσεις του τελευταίου με τους σοσιαλιστές ψυχραίνονται και ζητά να μην αποτελεί πλέον μέρος του Σ. Κ. Α. (Σοσιαλιστικού Κέντρου Αθηνών). Τη ρήξη πιστοποιεί και η σύζυγός του στα απομνημονεύματά της. (Βλ. Τάκης Καρβέλης: *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος*, ο πρωτοπόρος, ό.π., σσ. 378-9).

42 Τάκης Καρβέλης: *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ο πρωτοπόρος*, ό.π., σ. 325.

συνακόλουθα πρωτοποριακά [...] ότι το πρόβλημα της δημιουργίας ενός νέου θεάτρου, και για την Ελλάδα, δεν ήταν, πρωταρχικά, πρόβλημα δημιουργίας ενός νέου θεατρικού “έργου”, αλλά πρόβλημα δημιουργίας ενός νέου θεατρικού “κοινού”. [...] Επόμενο και σύμφωνο με τη θεωρητική του αυτή θέση ήταν να στρέψει την προσπάθειά του προς αυτή την κατεύθυνση: την εκπαίδευση ενός νέου κοινού μέσω της μετακένωσης μιας ποιοτικά ανώτερης, απ’ τον ίδιο αφομοιωμένης κι’ αναδημιουργημένης ευρωπαϊκής – κλασικής και μοντέρνας – θεατρικής-λογοτεχνικής παιδείας – κι’ αυτή ήταν η καλύτερη θεατρική δημιουργία του»<sup>43</sup>.

Αξίζει να σημειωθεί τέλος ότι, στα ελληνικά γράμματα, το *Coram populo* κάνει την εμφάνισή του και με άλλες δύο μεταφράσεις, που προηγούνται χρονικά της έκδοσης αυτής του Χατζόπουλου. Πρωτοεκδίδεται το 1906 στον *Νομμά*<sup>44</sup>, σε μετάφραση με τα αρχικά Σ. Α<sup>45</sup>. Ακολουθεί δεύτερη μετάφραση, στα *Γράμματα* Αλεξάνδρειας<sup>46</sup>, σε μετάφραση κάτω από τα αρχικά Ρ. Π. Και οι δύο μεταφράσεις έχουν γίνει από τα γαλλικά και αφήνουν τον λατινικό τίτλο αμετάφραστο, σε αντίθεση με τη μετάφραση του Χατζόπουλου. Το *Coram populo* θα γνωρίσει επιπλέον και τα φώτα της ελληνικής σκηνής. Η μοναδική παράσταση του έργου στην Ελλάδα δόθηκε μόλις το 2004, από την ομάδα «Περσόνα», που συμπεριέλαβε κάτω από τον κοινό τίτλο *Ante portas*, το *Coram populo* μαζί με δύο μονόπρακτα: την *Κρυστάλλινη αράχνη* της Madame Rachilde και τον *Οδοιπόρο* του Valerii Briusov<sup>47</sup>.

Πέρα από την αδιαμφισβήτητη μεταφραστική προτίμηση σε σύντομα κείμενα για λόγους πρακτικούς, κείμενα δηλαδή που οι μεταφράσεις τους μπορούν να περιληφθούν στον περιορισμένο χώρο των εντύπων της εποχής, η επιλογή του *Coram populo* ανάμεσα στο πολυποίκιλο και ιδιαίτερος εκτεταμένο έργο του Στρίντμπεργκ δε μοιάζει τυχαία. Αντιθέτως, το ότι μεταφράζεται το ιδιότυπο «μυστήριο» από τόσο νωρίς αποδεικνύει το ενδιαφέρον των ελλήνων μεταφραστών όχι μόνο για τα γνωστά θεατρικά και μη κείμενα του συγγραφέα, αλλά και ένα σωστό ένστικτο για έργα που λειτουργούν ως επιτομή των κυρίαρχων μοτίβων που διατρέχουν το έργο του· και το *Coram populo* ανήκει σ’ αυτό το είδος.

43 Γιώργος Βελουδής εισαγωγή - φιλολογική επιμ.: *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πύργος του Ακροποτάμου*, Οδυσσέας, Αθήνα 1986, σ. 40, υποσ. 8.

44 Auguste Strindberg: «*Coram populo! De creatione et sententia vera mundi*», Σ. Α. μετ., *Νομμάς*, τόμ. 4, τχ. 206, 23.7. 1906, σσ. 11-12.

45 Ίσως πρόκειται για μετάφραση του Σπύρου Αλιμπέρτη, ο οποίος αποτελεί συνεργάτη του περιοδικού την περίοδο εκείνη. Βλ. Γεώργιος Χ. Καλογιάννης: *Ο Νομμάς και η εποχή τον (1903-1931). Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1984, σ. 49.

46 Aug. Strindberg: «*Coram populo! De creatione et sententia vera mundi*, μυστήριο», Ρ. Π. μετ., *Γράμματα* (Αλεξάνδρεια), τόμ. 3, τχ. 28-30, 1916, σσ. 315-318.

47 Παίχθηκε σε νέα μετάφραση της Φρειδερίκης Σιδηροπούλου. Σχετικά με την ταυτότητα της παράστασης, βλ. Βιβή Παπαστεφάνου: «Ανοιξιάτικες πρεμιέρες», *Ριζοσπάστης*, 15.4.2005.

# *Χρήσεις του Θεάτρου*







ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΜΑΓΟΥΛΙΩΤΗΣ  
Κούκλες: Αυθόρμητες εκφράσεις  
παιδιών του νηπιαγωγείου

*A. Εισαγωγή*

Οι άνθρωποι κατασκευάζουν ομοιώματα του πραγματικού και φανταστικού κόσμου, με σκοπό να ικανοποιούν ψυχοβιολογικές και κοινωνικές ανάγκες, όπως ισχυρίζονται πολλοί ερευνητές (Hillier, 1985· Μουρέλος, 1985· Πούχγερ, 1985, 2000· Αργυριάδη, 1991· Bofinger & Bofinger, 1992· Shershow, 1995). Είναι εικαστικά έργα και γίνονται από διάφορα υλικά, ενώ εμφανίζουν μια ποικιλία όρων, με επικρατέστερους: ομοιώματα, ανδρείκελα, γλυπτά, ξόανα, κούκλες, φιγούρες κ.ά.. Και πιο συγκεκριμένα οι κούκλες κατά των Bofinger & Bofinger (1992) και Μαγουλιώτη (2009) διακρίνονται σε διάφορες κατηγορίες ανάλογα με τη μορφή ή το χώρο χρήσης τους δηλαδή: α) *Κούκλες Κοινωνίας*: σχετίζονται με τις θρησκευτικές πεποιθήσεις, τις γιορτές, την τύχη, τα ενθύμια, την «ομορφιά» ή την «ασχήμια», τη διακόσμηση κ.ά. β) *Κούκλες Τεχνών*: εμφανίζονται στα έργα της Λογοτεχνίας, των Εικαστικών τεχνών, του Θεάτρου, του Κινηματογράφου, της Τεχνολογίας. γ) *Κούκλες Εκπαίδευσης*: χρησιμοποιούνται ως σύμβολα ή μέσα παιχνιδιών ή αγωγής.

Στο χώρο της εκπαίδευσης, η κούκλα γίνεται μέσο μάθησης, γιατί μαγνητίζει τη φαντασία των παιδιών, πιστεύουν αρκετοί ερευνητές (Frolich-Ward, 1979· Dunn, 1983· Tyrrell, 2003· Κακανά & Καραντζα, 2004). Η παρουσία της μπορεί να αποτελέσει κίνητρο για γραφή, για ανάγνωση, για αφήγηση, για κοινωνικές εκδηλώσεις, για ανίχνευση πληροφοριών, για κάλυψη αδυναμιών, για αντικατάσταση προσώπων, για σεξουαλική διαπαιδαγώγηση, για θέματα υγείας και υγιεινής διατροφής, σχέσεων και συνηθειών, για θέματα προσέγγισης πολιτισμού, ιστορίας, λογοτεχνίας, μυθολογίας, μαθηματικών, φυσικών εννοιών, κ.ά. (Αλκηστis, 1992· Τσιούμης & Κατσινάκη, 2000· Μαγουλιώτης 2009). Ειδικά οι αρθρωτές κούκλες, κάποιοι ερευνητές πιστεύουν (Αργυριάδη, 1991· Λάζος, 2002· Gardner, 2010) ότι κατασκευάζονται, για να τις χειρίζονται τα παιδιά σε συμβολικά παιχνίδια και παιχνίδια ρόλων. Όμως η αξία των κούκλων στο χώρο της εκπαίδευσης, μπορεί να εμφανίζεται κατά τη διαδικασία κατασκευής τους ή με την εμπύχυσή τους (Μαγουλιώτης, 2006). Με αφορμή αυτές τις αξίες της κούκλας ασχολήθηκε παρούσα έρευνα. Αυτή η εργασία ασχολείται με μια μελέτη περίπτωσης που εφαρμόστηκε σε νηπιαγωγεία και αφορά το σχεδιασμό μιας πρότασης που στόχευε στην ανάπτυξη αυθόρμητων δραστηριοτήτων μάθησης των παιδιών και ειδικά στην έκφραση ιδεών και συναισθημάτων μέσω: των εικαστικών, του προφορικού λόγου και του θεάτρου που θα προκαλούσαν από την παρουσία διαφόρων μορφών κούκλας.

### *B. Η μάθηση και έκφραση των παιδιών*

Η μάθηση του ανθρώπου στηρίζεται στην πολλαπλή νοημοσύνη ισχυρίζεται ο Gardner (2010) ή στη διανοητική και συναισθηματική νοημοσύνη πιστεύει ο Goleman (1998). Βέβαια άλλοι ερευνητές (Ντολιοπούλου & Κοντογιάννη, 2000) υποστηρίζουν ότι τα σύγχρονα προγράμματα προσχολικής αγωγής δίνουν έμφαση στη συναισθηματική ανάπτυξη. Εξάλλου τα συναισθήματα επηρεάζουν την ανάπτυξη γενικά και τη μάθηση ειδικά, όταν αυτά καθοδηγούν τη συμπεριφορά και στηρίζουν τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων.

Επίσης εξετάζοντας περισσότερο τα σύγχρονα προγράμματα σπουδών της Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης και ιδιαίτερα της Προσχολικής Εκπαίδευσης των χωρών της Δύσης (Τάφα, 2005), διαπιστώνεται ότι το παιχνίδι είναι ένα βασικό εργαλείο μάθησης και έκφρασης των παιδιών. Γιατί το παιχνίδι είναι ένα ζήτημα σημαντικό που αγγίζει το ενδιαφέρον των γονιών, των εκπαιδευτικών, αλλά και της κοινωνίας και της πολιτείας, και βοηθά στη σωματική, διανοητική, συναισθηματική και κοινωνική ανάπτυξη του παιδιού (Kamii & Devries, 1979· Χουϊζίνγκα, 1989), αρκεί να στηρίζεται στη σωστή χρήση ισχυρίζεται ο Piaget (1946). Τα παιδιά έχουν την ικανότητα να μικρογραφούν τον πραγματικό και φανταστικό κόσμο και να τον εμπλέκουν στα παιχνίδια για να τον μαθαίνουν, να αποκτούν δεξιότητες, να εκφράζουν τις ιδέες και τα συναισθήματα, όπως κάνουν οι μεγάλοι (Χουϊζίνγκα, 1989).

**1. Έκφραση ιδεών και συναισθημάτων.** Για κάποιους ερευνητές (Winnicott, 1971· Dalley-Case κ.ά., 1995· Αναστασόπουλος, 1991) η κούκλα «ως μικρογραφία του κόσμου» λατρεύεται από το παιδί και λειτουργεί ως «μεταβατικό αντικείμενο», το οποίο ορίζεται ως ένα από τα αγαπητά αντικείμενα, για να το συντροφεύει σε κάθε του δραστηριότητα, έστω και ως βουβό πρόσωπο. Παραδείγματος χάριν το παιδί μπορεί να φέρει την κούκλα μαζί του, όταν πάει βόλτα ή στο φαγητό ή στον ύπνο συνομιλώντας μαζί της ακόμη και για τις μικρές ανακαλύψεις του. Για το παιδί γίνεται μέσο ή σύμβολο: μίμησης ή βίωσης εμπειριών, έκφρασης συναισθημάτων (αδυναμιών, επιθυμιών), σύντροφος σε καλές ή κακές στιγμές της ζωής του, και πηγή έμπνευσης (Rambert, x.x.· Thyssen, 2001).

Βέβαια, για τα παιδιά, υπάρχουν και στιγμές έκφρασης βίας και επιθετικότητας, όταν χτυπούν ή σπάζουν ή καταστρέφουν τις κούκλες, αλλά και περιπτώσεις που τους συμπεριφέρονται με πολλή αγάπη και στοργή, εκφράζοντας έτσι τα δικά τους συναισθήματα ή επιθυμίες. Ακόμη οι κούκλες λειτουργούν ως ασφαλέστατο υποκατάστατο αληθινής πληροφόρησης για τους μικρούς περίεργους ανιχνευτές του φύλου, πιστεύουν κάποιοι άλλοι (Dalley-Case κ.ά., 1995). Επίσης με τη χρήση των κουκλών τα παιδιά υποδύονται διάφορους ρόλους και ειδικά του φύλου (Bandura, 1977· Fagot, 1978· Αυδίκος, 1996).

**2. Εικαστική έκφραση.** Οι ερευνητές που έχουν μελετήσει την καλλιτεχνική ανάπτυξη των παιδιών αναφέρουν ότι τα εικαστικά έργα χαρακτηρίζονται για την «*υπέρμετρη φαντασία*» και τη «*μεγάλη δημιουργικότητα*» (Gardner, 1980· Malchiodi, 2009). Κατά τα λεγόμενα του Vygotsky (1994), το μικρό παιδί έχει την ικανότητα να ορίζει ως κούκλα οποιοδήποτε αντικείμενο, στο οποίο αποδίδει ένα νόημα, για να λειτουργεί σύμφωνα με τις επιθυμίες και τις ανάγκες του. Παραδείγματος χάριν, η παρουσία ενός κομματιού ξύλου για το παιδί μπορεί να θεωρηθεί ότι είναι μια «κούκλα», προκειμένου να παίξει το παιχνίδι, που έχει φανταστεί, Δηλαδή το μικρό παιδί χαρακτηρίζεται για την πλούσια φαντασία και με αυτή μπορεί να μετατρέπει σε κούκλες απλά υλικά με αφαιρετικές ή συμβολικές μορφές για να εκφράσει όλες τις φαντασιώσεις

του, όπως περιγράφονται σε διάφορες άλλες έρευνες (Stöcklin-Meier, 1980· Costa, 1982· Hof, 1982· Humbert, 1987· Μαγουλιώτης, 1994, 2009).

**3. Γλωσσική έκφραση.** Οι κούκλες μπορούν να λειτουργήσουν ως μέσο έκφρασης των πρώτων λέξεων των παιδιών (Cole & Cole, 2002) ειδικά όταν τα ονόματα των κουκλών, αναδύονται από εκφραστικά χαρακτηριστικά των κουκλών (Cradock, 1997). Επίσης η αγάπη προς τις κούκλες φαίνεται, όταν τα παιδιά δημιουργούν ιστορίες και ημερολόγια εμπλουτισμένα με στοιχεία φανταστικής ζωής (Jennings & Minde, 1996). Ακόμη, για το παιδί, είναι πιο εύκολο να μιλάει μέσα από το στόμα μιας κούκλας, παρά να λέει απευθείας αυτά που δυσκολεύεται να εκφράσει ισχυρίζονται κάποιοι ερευνητές (Oaklander, 1978· Malchiodi, 2009). Γι' αυτό, τα νήπια μιλούν άνετα στις κούκλες και απαντούν αντί γι' αυτές (Jennings & Minde, 1996:31). Επιπλέον το παιδί επιδιώκει να συμμετέχει ή να παρακολουθεί δραστηριότητες που, για το ίδιο, συνδέονται με ευχάριστες εμπειρίες ή που οδηγούν σε αποτελέσματα που επιθυμεί, μας πληροφορεί ο Gardner (2010). Τέτοιες δραστηριότητες είναι και τα τηλεοπτικά προγράμματα που χρησιμοποιούν κούκλες, για να διδάξουν διάφορα αντικείμενα της εκπαίδευσης, όπως είναι το «Σουσάμι άνοιξε» («Sesame Street» και «Electric Company»), τα οποία διδάσκουν τα βασικά στοιχεία της ανάγνωσης σε ολόκληρη γενιά παιδιών σχολικής ηλικίας.

**4. Θεατρική έκφραση.** Οι Gardner (1980) και Malchiodi (2009) αποκαλούν ορισμένα νήπια «*θεατρικούς συγγραφείς*», γιατί τελειώνοντας τα εικαστικά έργα τους αναπτύσσουν διάφορες ιστορίες γεμάτες περιπέτειες και δράση σχετικά με τα έργα τους. Δηλαδή τους αρέσει να παριστάνουν κάτι μέσα από την διήγηση, για να απολαμβάνουν την κοινωνική επαφή με ενήλικες και συνομήλικους. Όσο για την Κούκλα μπορεί να είναι ένα άψυχο αντικείμενο, αλλά στα χέρια του παιδιού μπορεί να ζωντανέψει, και να αναπαραστήσει τα όνειρα, τις ιστορίες, τα παραμύθια του, να στήνει θεατρικές παραστάσεις και να επικοινωνεί με τους ανθρώπους. Για τους Τσιούμη και Κασινακή (2000), στα παιδιά αρέσει να παρακολουθούν κούκλες που ξετυλίγουν ιστορίες ή να αναπτύσσουν διάλογο. Άλλα ενθουσιάζονται πιο πολύ, όταν παίζουν τα ίδια κουκλοθέατρο για τους συμμαθητές τους και με το δικό τους αυθόρμητο τρόπο αναπτύσσουν διάλογο με τα άλλα νήπια, ενώ παράλληλα μπαίνουν εύκολα στο πνεύμα της ιστορίας. Οι Goleman (1998) και Gardner (2010) ισχυρίζονται ότι οι κούκλες είναι ένα εύρηστο μέσο επικοινωνίας μεταξύ των παιδιών, ειδικά όταν πειραματίζονται με ρόλους ή συμπεριφορές ή τις συνδέουν με συγκεκριμένα άτομα ή περιστάσεις. Μέσα από αυτούς τους πειραματισμούς τα παιδιά αποκτούν την ικανότητα να συσχετίζουν τις δικές τους προσωπικές εμπειρίες με τις συμπεριφορές και τις καταστάσεις άλλων προσώπων.

### *Γ. Η παρούσα έρευνα*

Έχοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, η παρούσα έρευνα στήθηκε, για να στηρίξει τις παρακάτω υποθέσεις και ερωτήματα:

Η *πρώτη υπόθεση* που διατυπώθηκε για την έρευνα ήταν, ότι οι κούκλες, ως αντικείμενα αγωγής στο χώρο του νηπιαγωγείου, θα γίνουν κίνητρα για την έκφραση αυθόρμητων δραστηριοτήτων.

Η *δύτηρη υπόθεση* που διατυπώθηκε ήταν, ότι η παρουσία των κουκλών μπορεί να ωθήσει τα νήπια σε εικαστικές, γλωσσικές και θεατρικές δραστηριότητες και στην έκφραση ιδεών και συναισθημάτων.

### **1. Ερωτήματα**

Για τη διερεύνηση των δεδομένων σχεδιάστηκαν τα εξής ερωτήματα:

Ποιές μορφές κουκλών μπορούν να προκαλέσουν αυθόρμητα τη εικαστική έκφραση;

Ποιές μορφές κουκλών μπορούν να προκαλέσουν αυθόρμητα τη γλωσσική έκφραση;

Ποιές μορφές κουκλών μπορούν να προκαλέσουν αυθόρμητα τη θεατρική έκφραση;

Τι ιδέες και τι συναισθήματα μπορεί να εκφράσουν αυθόρμητα τα παιδιά μέσω των κουκλών;

### **2. Μέθοδος και δείγμα**

Για την συλλογή των στοιχείων της έρευνας σχεδιάστηκαν *πίνακες παρατήρησης* τοποθετώντας: σε οριζόντια θέση τις παρεμβαλλόμενες κούκλες κάθε φορά και κάθετα τα παραπάνω ερωτήματα. Το δείγμα της έρευνας αποτέλεσαν 100 παιδιά με μέση ηλικία 5,4 χρόνια, τα οποία φοιτούσαν σε 6 διαφορετικά δημόσια νηπιαγωγεία του Νομού Καρδίτσας καθώς και οι νηπιαγωγοί αυτών των νηπιαγωγείων, οι οποίοι κατέγραφαν στους *πίνακες παρατήρησης* τις αυθόρμητες συμπεριφορές – εκφράσεις των παιδιών, όταν προσεγγίζαν ή χρησιμοποιούσαν τις κούκλες.

### **3. Υλικά και διαδικασία**

Όπως προαναφέρθηκε, οι κούκλες θεωρούνται ως μέσα δραστηριοτήτων του παιδιού, μέσω των οποίων «ανοίγει η σκέψη» του και προετοιμάζεται για την ενήλικη ζωή του (Sutton-Smith, 1979). Γι' αυτό στην παρούσα έρευνα προτείναμε κούκλες ως μέσα για δράση, εκτόνωση, αυθορμητισμό και ελεύθερη επιλογή ενδιαφερόντων, είτε σε ώρες διαλειμμάτων, είτε ως αυθόρμητες δραστηριότητες των παιδιών και όχι σε οργανωμένες δραστηριότητες (Πουρκός & Κοντοπόδης, 2005), (James, 2001).

Αρχικά έγινε ένας προέλεγχος στις γωνιές των κουκλόσπιτων των 6 συνεργαζόμενων νηπιαγωγείων και διαπιστώθηκε ότι οι κούκλες τους παρίσταναν μόνο μορφές - βρέφη. Στη συνέχεια προκειμένου να διερευνηθούν οι αξίες και οι χρήσεις των κουκλών ως αντικείμενα αυθόρμητων εκφράσεων των μικρών παιδιών χρησιμοποιήθηκαν 18 κούκλες από τις τρεις κατηγορίες (Μαγουλιώτης, 2009).

Δηλαδή, στο χώρο της γωνιάς των κουκλών (μαζί με τις άλλες κούκλες με μορφές βρέφους) τοποθετήθηκαν για δέκα ημέρες ένα σύνολο μορφών από κούκλες. Έτσι στις ώρες των ελεύθερων δραστηριοτήτων ή στα διαλείμματα, τα νήπια που ενδιαφέρονταν να παίξουν με τις κούκλες προσέρχονταν στο χώρο του κουκλόσπιτου, όπου είχαν την ευκαιρία να παρατηρήσουν τις μορφές κουκλών, για να επιλέξουν ελεύθερα αυτές που θα τους προκαλούσαν την προσοχή. Αυτή η παρέμβαση άρχισε το μήνα Δεκέμβριο του 2008 και ολοκληρώθηκε το Μάιο του 2009 αλλάζοντας τα 6 σύνολα κουκλών.

### **Δ. Αποτελέσματα**

Γενικά η ανάλυση των δεδομένων της έρευνας δείχνει ότι όλες οι μορφές κούκλας δεν προσεγγίζονταν το ίδιο από τα παιδιά. Οι παρακάτω πίνακες μας φανερώνουν τους τρόπους χρήσης των κουκλών μέσα από τις αυθόρμητες εκφράσεις των νηπίων.

### 1η παρέμβαση

Ο Πίνακας 1 δηλώνει πως κάποια παιδιά εμπύχωναν με χαρά μόνο την κούκλα (κατηγορία Τεχνών-θεάτρου) και παρατηρούσαν τις κινήσεις των φτερών. Στη συνέχεια εμπνεύστηκαν από την κατασκευή και έφτιαξαν τις δικές τους κούκλες.

Πίνακας 1ος Παρέμβαση με κούκλες από την κατηγορία «Κοινωνία» (αντικείμενο γιορτών) και «Τέχνες-θέατρο (θέμα γιορτών)

| ΕΚΦΡΑΣΗ      | ΚΟΥΚΛΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ-ΓΙΟΡΤΩΝ  | ΚΟΥΚΛΕΣ ΤΕΧΝΩΝ -ΘΕΑΤΡΟΥ  |
|--------------|--|--|
|              | Μια Κούκλα με μορφή «Αγγέλου», που χρησιμοποιείται ως αντικείμενο διακόσμησης γιορτών και είναι βιομηχανοποιημένη - φτιαγμένη από πλαστικό, υφάσματα, κορδέλες | Μια Κούκλα με μορφή «Αγγέλου», τύπου Μαρότας και είναι χειροποίητη - φτιαγμένη από ξύλο, νήματα και υφάσματα |
| Εικαστική    | -  | Κατασκευή κούκλας  |
| Γλωσσική     | -  | -  |
| Θεατρική     | -  | Εμπύχωση   |
| Ιδέες        | -  | Κατασκευή  |
| Συναισθήματα | -  | Θετικά   |

### 2η παρέμβαση

Ο Πίνακας 2 παρουσιάζει κυρίως τα αγόρια να εμπυχώνουν με ενθουσιασμό και πάθος τις κούκλες Τσολιά και Στρατιώτη αναπαριστώντας ρόλους ανδρισμού με αποτέλεσμα να προκαλούν το γέλιο των άλλων παιδιών-θεατών. Επίσης ανέπτυξαν ιδέες και συναισθήματα περί πατριωτισμού. Η παρουσία της κούκλας-σύγχρονης γυναίκας προκάλεσε σε κάποια αγόρια την περιέργεια ανίχνευσης του σώματός της, για να ανακαλύψουν τα χαρακτηριστικά του άλλου φύλου. Αντίθετα αυτή την κούκλα αρνήθηκαν να την προσεγγίσουν ορισμένα κορίτσια, λέγοντας ότι στο σπίτι τους έχουν «καλύτερες κούκλες». Επίσης ορισμένα κορίτσια παρατηρούσαν την κούκλα-γυναίκα πολιτισμού και σχολίαζαν την παραδοσιακή ενδυμασία της.

Πίνακας 2ος Παρέμβαση με κούκλες από την κατηγορία «Κοινωνία» (εθνικότητα- ενθύμια και σύγχρονη εποχή)

| ΕΚΦΡΑΣΗ   | ΚΟΥΚΛΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ - ΕΘΝΙΚΟΤΗΤΑΣ   | ΚΟΥΚΛΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ - ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΕΠΟΧΗΣ  |
|-----------|---|---|
|           | Δύο Κούκλες με μορφές «Άντρα-τσολιά και Γυναίκας» «ενθύμια εθνικότητα Ελληνική», φτιαγμένες από πλαστικό σώμα και ρούχα από υφάσματα και άλλα υλικά | Δύο Κούκλες με μορφές «Άντρα- στρατιώτη και Γυναίκας» «σύγχρονης εποχής». Το σώμα της γυναίκας είναι φτιαγμένο από πλαστικό και ντυμένο με υφάσματα, ενώ ο άντρας έχει μορφή στρατιώτη και είναι όλος από πλαστικό. |
| Εικαστική | -   | -   |

|              |   |  |
|--------------|---|--|
| Γλωσσική     | Διάλογοι, Συζήτηση  | Διάλογοι, Συζήτηση   |
| θεατρική     | Εμφύχωση<br>Αναπαράσταση χαρακτήρων<br>-ρόλων. Αντιδράσεις θεατών | Εμφύχωση<br>Αναπαράσταση χαρακτήρων-ρόλων<br>Αντιδράσεις θεατών. |
| Ιδέες        | Πατριωτισμός, Ανδρεία,<br>Παραδοσιακή ενδυμασία                   | Χαρακτηριστικά των δύο φύλων                                     |
| Συναισθήματα | Θετικά, αρνητικά  | Θετικά, αρνητικά   |

### 3η παρέμβαση

Ο Πίνακας 3 δείχνει ότι κανένα παιδί δεν ασχολήθηκε με τις κούκλες αυτές.

*Πίνακας 3ος Παρέμβαση με κούκλες από την κατηγορία «Εκπαίδευση» (παιχνίδι)*

| ΕΚΦΡΑΣΗ      | ΚΟΥΚΛΕΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ (ΠΑΙΧΝΙΔΙΟΥ)   |  |
|--------------|--|--|
|              | Τέσσερις κούκλες με μορφές «Άντρα, Γυναίκα, Κοριτσιού, Αγριοιού» τύπου «Παιχνίδι με αφαιρετικές παιδικές μορφές», είναι βιομηχανικές, φτιαγμένες από ξύλο και κορδόνια ντυμένες με υφάσματα. |  |
| Εικαστική    | -  |  |
| Γλωσσική     | -  |  |
| θεατρική     | -  |  |
| Ιδέες        | -  |  |
| Συναισθήματα | -  |  |

### 4η παρέμβαση

Ο Πίνακας 4 παρουσιάζει σχεδόν όλα τα παιδιά να εμπυχώνουν και τις δύο κούκλες Κλόουν, αναπαριστώντας αυτοσχέδια κωμικά σενάρια ή αποκριάτικους αστειόμους, διασκεδάζοντας τόσο τους εαυτούς τους, όσο και τους θεατές-παιδιά. Επιπλέον τη θεατρική κούκλα κάποια παιδιά τη χρησιμοποιούσαν, για την αφήγηση παραμυθιών, ιστοριών και τραγουδιών.

*Πίνακας 4ος Παρέμβαση με κούκλες από την κατηγορία «Κοινωνία» (γιορτών) και «Τέχνη-θέατρο (θέμα γιορτών)*

| ΕΚΦΡΑΣΗ   | ΚΟΥΚΛΕΣ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ-ΓΙΟΡΤΩΝ  | ΚΟΥΚΛΕΣ ΤΕΧΝΩΝ -ΘΕΑΤΡΟΥ  |
|-----------|--|--|
|           | Μια κούκλα με μορφή «Κλόουν» «ενθύμιο γιορτών», είναι βιομηχανοποιημένη με πλαστικό κεφάλι και υφασμάτινα ρούχα. | Μια κούκλα με μορφή «Κλόουν» «γαντόκουκλα», είναι χειροποίητη φτιαγμένη από υφάσματα, νήματα και άλλα. |
| Εικαστική | -  | -  |
| Γλωσσική  | Αστεία αποκριάτικα πειράγματα  | Αφήγηση παραμυθιών, τραγουδιών.  |

|                     |   |   |
|---------------------|---|---|
| <i>θεατρική</i>     | Εμφύχωση<br>Κ/Θεατρική παράσταση<br>Αυτοσχέδια κωμικά σενάρια | Εμφύχωση<br>Κ/Θεατρική παράσταση<br>Αυτοσχέδια κωμικά σενάρια |
| <i>Ιδέες</i>        | Αποκριατικές κωμικές ιδέες                                    | Αποκριατικές κωμικές ιδέες                                    |
| <i>Συναισθήματα</i> | Χαρά, διασκέδαση  | Χαρά, διασκέδαση  |

### 5η παρέμβαση

Ο Πίνακας 5 δείχνει ότι ελάχιστα κορίτσια έπαιρναν τη κούκλα-γυναίκα σύγχρονης εποχής και την θεωρούσαν αδελφή ή φίλη τους. Μαζί της έκαναν θεατρικές ομάδες και παίζοντας - αναπαριστούσαν θέματα ομορφιάς, αγοράς και άλλα. Και πάλι κάποια αγόρια συζητούσαν για τα φύλα. Αντιθέτως η κούκλα με την εκφραστική της μορφή κινητοποίησε τα παιδιά: Κάποια έκαναν ζωγραφιές, εμπνεόμενα από την εκφραστική μορφή της. Άλλα επινοούσαν διάφορες ονομασίες, π.χ. «μπανανόκουκλα» ή «χταποδούλα» ή «ντοματούλα» και στη συνέχεια ανέπτυσσαν κωμικούς διαλόγους ή ιστορίες. Ορισμένα κορίτσια την έκαναν παιδί τους και ως μητέρες αναπαρίσταναν θέματα σχετικά με τη διατροφή ή τη συμφιλίωσή τους. Σε άλλες περιπτώσεις την έπιαναν από τα μακριά χέρια και ατομικά ή ομαδικά μιμούνταν διάφορους χορούς. Όμως κάποια αγόρια εκδήλωσαν συμπεριφορές χλευασμού και επιθετικότητας, π.χ.: την πετούσαν ψηλά σαν μπάλα ή την κλωτσούσαν, επειδή το σώμα της, ήταν σαν μπάλα. Γενικά προκάλεσε την αναπαράσταση σκηνών σχέσεων ανθρώπων. Σε κάποιες περιπτώσεις η απαλότητα του σώματός της αφύπνισε συναισθήματα στοργής, τρυφερότητας, αγάπης, χαράς, γέλιου, διασκέδασης, αλλά και επιθετικότητας.

*Πίνακας 5ος Παρέμβαση με κούκλες από την κατηγορία «Κοινωνία» (ομορφιά) και «Εκπαίδευση» (εικαστική έκφραση)*

| ΕΚΦΡΑΣΗ             | ΚΟΥΚΛΑ ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ-ΟΜΟΡΦΙΑΣ  | ΚΟΥΚΛΑ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ-ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ  |
|---------------------|--|--|
|                     | Μια κούκλα με μορφή «Γυναίκας», «τύπου Ομορφιά», είναι βιομηχανοποιημένη με σώμα από πλαστικό, ντυμένη με υφασμάτινα ρούχα και πλαστικά μπότες και τσάντα. | Μια κούκλα με μορφή «Γυναίκας», «Εικαστική έκφραση -με πολύ στενόμακρα άκρα», είναι χειροποίητη, φτιαγμένη όλη από υφάσματα και γεμισμένη από συνθετικό βαμβάκι. |
| <i>Εικαστική</i>    | -  | Ζωγραφικά έργα.  |
| <i>Γλωσσική</i>     | Επινοήσεις ρόλων<br>Απλοί διάλογοι<br>Συζήτηση   | Επινοήσεις όρων<br>Κωμικοί διάλογοι<br>Ιστορίες  |
| <i>θεατρική</i>     | Θεατρικές και κ/θεατρικές παραστάσεις  | Παιχνίδια Θεατρικά και Χοροί   |
| <i>Ιδέες</i>        | Ομορφιά, ένδυση, σχέσεις ανθρώπων, χαρακτηριστικά φύλων  | Σχέσεις ανθρώπων   |
| <i>Συναισθήματα</i> | Θετικά   | Στοργή, τρυφερότητα, χαρά, γέλιο, επιθετικότητα.   |



### **6η παρέμβαση**

Ο Πίνακας 6 δείχνει τα παιδιά να προσεγγίζουν την κούκλα -γιαγιά προσδίδοντας διάφορους ρόλους και σενάρια: Την χρησιμοποιούσαν σε ρόλους γιαγιάς, την έπαιρναν στους περιπάτους τους ή, όταν έτρωγαν ή όταν έλεγαν τραγούδια και όταν κοιμόντουσαν ή την αγκάλιαζαν, την φρόντιζαν όταν την θεωρούσαν άρρωστη. Την εμφύχωναν στο κουκλοθέατρο και ανέπτυσσαν διαλόγους με τους θεατές - παιδιά και άλλες φορές, την έκαναν αφηγήτρια ιστοριών ή παραμυθιών. Επίσης μαζί με τον λύκο έπαιζαν σκηνές από το έργο της κοκκινοσκουφίτσας. Με τις κούκλες (λύκος, λιοντάρι και άλογο) τύπου Μάπιπτε τα παιδιά ασχολήθηκαν με μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί ανοιγόκλειναν το στόμα τους. Έτσι αρχικά ασχολήθηκαν πρακτικά με το ανοιγόκλεισιμο του στόματός τους και τη μίμηση των φωνών τους, αλλά και με την έκφραση αρνητικών συναισθημάτων (για να φοβίζον τις άλλες κούκλες ή τα παιδιά) ή με παιχνίδια κανόνων (κρυφό ή κυνηγητό με τα παιδιά). Επίσης τις εμφύχωναν στο κουκλοθέατρο, αλλά και κάτω από το τραπέζι και ανέπτυσσαν απίθανους διαλόγους και αναπαριστούσαν αυθόρμητες συμπεριφορές ή προκαλούσαν διαλόγους μεταξύ των θεατών - παιδιών. Ειδικά με την κούκλα-γιαγιά αυτοσχεδίαζαν σενάρια και ανέβαζαν παραστάσεις με απίθανα έργα και πολλές παραλλαγές. Όλες οι κούκλες προκάλεσαν την ανάδυση ιδεών σε ζητήματα επικοινωνίας, σχέσεων και την έκφραση θετικών και αρνητικών συναισθημάτων.

*Πίνακας 6ος Παρέμβαση με κούκλες από την κατηγορία «Τέχνη-θέατρο»*

| <b>ΕΚΦΡΑΣΗ</b>      | <b>ΚΟΥΚΛΕΣ ΤΕΧΝΩΝ-ΘΕΑΤΡΟΥ</b>  | <b>ΚΟΥΚΛΕΣ ΤΕΧΝΩΝ-ΘΕΑΤΡΟΥ</b>   |
|---------------------|--|---|
|                     | Μια Κούκλα με μορφή «Γιαγιάς» «τύπου μαρότα», μεγάλη, χειροποίητη, φτιαγμένη από υφάσματα, νήματα, ξύλο, καλσόν, μεταξο-βάμβακα κ.ά. | Τρεις κούκλες με μορφές «Λύκου, Λιονταριού και αλόγου», «τύπου Μάπιπτε», μεγάλες, χειροποίητες φτιαγμένες από υφάσματα, σφουγγάρι νήματα κ.ά..            |
| <i>Εικαστική</i>    | -  | -   |
| <i>Γλωσσική</i>     | Αφήγηση παραμυθιών, ιστοριών<br>Σενάρια διαλόγων   | Μίμηση φωνών ζώων<br>Αφήγηση παραμυθιών, ιστοριών<br>Σενάρια διαλόγων, παραμυθιών   |
| <i>Θεατρική</i>     | Αναπαραστάσεις ρόλων και σκηνών<br>Εμφύχωση<br>Θεατρικοί διάλογοι με τα παιδιά θεατές<br>Κ/θεατρικές παραστάσεις                     | Παιχνίδια φωνών και ρόλων<br>Αναπαραστάσεις συναισθημάτων<br>Κ/θεατρικές παραστάσεις<br>Επινόηση σκηνικών χώρων<br>Θεατρικοί διάλογοι με τα παιδιά θεατές |
| <i>Ιδέες</i>        | Επικοινωνίας, σχέσεων ανθρώπων   | Επικοινωνίας, σχέσεων ανθρώπων  |
| <i>Συναισθήματα</i> | Θετικά, αρνητικά   | Θετικά, αρνητικά  |

### **Ε. Συζήτηση- Συμπεράσματα**

Μετά την αξιολόγηση των δεδομένων της έρευνας διαπιστώθηκε ότι γενικά οι κούκλες είναι ένα μαγευτικό αντικείμενο στα παιδιά και με την παρουσία τους προκαλούν αυθόρμητες εκφραστικές δραστηριότητες πλημμυρισμένες από ιδέες και συναισθήματα. Επίσης οι κούκλες προκαλούν το ενδιαφέρον των παιδιών, περισσότερο, όταν παριστάνουν μορφές με πρόσωπα αγαπητά ή πολύ γνωστά σ' αυτά και όχι μόνο βρέφη (όπως συνηθίζονταν πριν την παρέμβαση). Ακόμη οι κούκλες, που είναι εύχρηστες και εκφραστικές, διεγείρουν αβίαστα

τη δημιουργικότητα των παιδιών, ενώ οι κούκλες που δεν μπορούν να χρησιμοποιηθούν ή καταστρέφονται εύκολα, τα απογοητεύουν. Ακόμη η παρουσία των κουκλών μπορεί να προκαλέσει την περιέργεια των παιδιών, τα οποία προσπαθούν να τις προσεγγίσουν και κατά συνέπεια μπορεί να οδηγηθούν σε αυθόρμητες δραστηριότητες εικαστικών, γλώσσας και θεάτρου, εκφράζοντας διάφορες ιδέες και συναισθήματα.

Με όλα αυτά επαληθεύονται οι δύο υποθέσεις της παρούσας έρευνας. Ειδικότερα:

Όταν τα παιδιά προσεγγίζουν μια κούκλα, αρχικά ανιχνεύουν τη μορφή της, μετά το σώμα και στη συνέχεια τα υλικά κατασκευής. Γι' αυτό, σε αυθόρμητες κατασκευές κουκλών, οδηγούνται τα παιδιά, όταν προσεγγίζουν κούκλες φτιαγμένες με απλά υλικά και απλές τεχνικές όπως στην 1η παρέμβαση. Επίσης τα αυθόρμητα ζωγραφικά έργα γίνονται από τα παιδιά, όταν αυτά εμπνέονται από τις εκφραστικές μορφές κουκλών όπως στη 5η παρέμβαση.

Σε αυθόρμητους διαλόγους ωθούνται τα παιδιά, όταν εμπλέκουν στις παρέες τους κούκλες με μορφές που θυμίζουν γνωστά πρόσωπα της ζωής τους, όπως οι κούκλες της 2ης, της 5ης και της 6ης παρέμβασης. Επίσης οι κούκλες με ορατό το φύλο ή κούκλες πολιτισμού μπορεί να προκαλέσουν τα παιδιά για συζητήσεις, όπως οι κούκλες της 2ης και 5ης παρέμβασης. Σε επινοήσεις αυθόρμητων όρων μπορούν τα παιδιά, να οδηγηθούν μετά από την παρατήρηση κουκλών με εκφραστικές μορφές, όπως της 4ης και της 5ης παρέμβασης. Σε αφηγήσεις παραμυθιών και ιστοριών καταφεύγουν τα παιδιά όταν έχουν στα χέρια τους κούκλες με πρόσωπα που συνήθως παίζουν το ρόλο του αφηγητή π.χ. κωμικά πρόσωπα ή γιαγιάδες όπως της 4ης και της 6ης παρέμβασης. Σε επινοήσεις παραμυθιών ή ιστοριών καταγίνονται τα παιδιά, όταν έχουν στα χέρια τους κούκλες που οι μορφές τους θυμίζουν ήρωες γνωστών παραμυθιών ή ιστοριών όπως της 6ης παρέμβασης.

Τα παιδιά όταν ανακαλύπτουν στοιχεία κίνησης των κουκλών, τα εκμεταλλεύονται για να τις ζωντανεύουν, όπως στην 1η, 4η και 6η παρέμβαση. Ειδικά οι κούκλες που κινούν το στόμα τους π.χ. όπως οι κούκλες της 6ης παρέμβασης εμπυχνώνονται με ενθουσιασμό. Επίσης υπάρχουν κούκλες που ωθούν τα νήπια στην αυθόρμητη και αυτοσχέδια θεατρική έκφραση με δράση ή με περιπέτειες, δραματικές ιστορίες ή και παραμύθια όπως ισχυρίζονται οι Gardner (1980) και Malchiodi (2009). Το ενδιαφέρον βέβαια επικεντρώνεται στη μορφή που παριστάνει και ειδικά στην ανακάλυψη τρόπων με τους οποίους μπορούν να τη χειριστούν για να τη ζωντανέψουν και αυτό είναι το μεγάλο μέλημα των παιδιών. Το τελευταίο διακρίνεται στο ενθουσιασμό που εκφράζουν, όταν οι κούκλες ζωντανεύουν στα χέρια των παιδιών με τη φωνή και τους ρόλους που τους προσδίδουν. Οι κούκλες τύπου μαρότα και γαντόκουκλας είναι εύχρηστες από τα παιδικά χέρια γι' αυτό τις εμπυχνώνουν με άνεση. Βέβαια τις κούκλες τύπου Μάμπιτ της 6ης παρέμβασης τα παιδιά τις χειρίζονται περισσότερο από τις άλλες, σε μια προσπάθεια να κατανοήσουν τη λειτουργία του ανοιγοκλεισίματος του στόματος, όπως ισχυρίζεται και ο Gardner (2010).

Τα παιδιά εκφράζουν διάφορα θετικά συναισθήματα όταν ορίζουν την κούκλα ως παιδί τους ή ως σύντροφο ή φίλη ή ως άλλο πρόσωπο συγγενικό –αδελφής ή γιαγιάς. Αυτό φαίνεται όταν τις περιποιούνται ή όταν κάνουν τα παράπονά τους και αισθάνονται ότι η μορφή της τους προκαλεί ανάδυση ιδεών για συζήτηση. Στις περιπτώσεις που οι κούκλες παριστάνουν και τα δύο φύλλα προκαλούν το ενδιαφέρον ρόλων των κοριτσιών και των αγοριών. Έτσι τα μεν κορίτσια ασχολούνται αρχικά με την εμφάνιση των κουκλών και μετά τους αποδίδουν διάφορους ρόλους γυναίκας. Τα δε αγόρια επιδίδονται στην πάλη μεταξύ των κουκλών-αντρών και, όταν προσεγγίζουν κούκλα-γυναίκα την ανιχνεύουν, για να γνωρίσουν τα σωματικά χαρακτηριστικά του άλλου φύλου.

**ΣΤ. Βιβλιογραφία**

- Άλκηστις, (1992), *Κουκλο-θέατρο-σκιών*, Αθήνα: Άλκ. Κοντογιάννη.
- Αναστασίου, Χ. (1991), *Κουκλοθεατρικά και όχι μόνο*, Πάτρα: Αχαϊκές Εκδόσεις.
- Αργυριάδη, Μ. (1991), *Η κούκλα, στην ελληνική ζωή και τέχνη, από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Αθήνα: Λ. Μπραζιώτη.
- Αυδίκος, Ε. (1996), *Το παιδί στην παραδοσιακή και σύγχρονη κοινωνία*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Bandura, A. (1977), *Social learning theory*, Prentice Hill, New Jersey.
- Bofinger, B. & Bofinger, I. (1992), *Puppen aus fünf Konti-nenten*, Germany: Battenberg Verlag.
- Cole, M. & Cole, S. R. (2002), *Η ανάπτυξη των παιδιών, γνωστική και ψυχοκοινωνική ανάπτυξη κατά τη νηπιακή και μέση παιδική ηλικία, Β' τ.*, μετφ. Μ. Σολμάν, Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Costa, L. (1982), *Les petites marionnettes*. Paris: Dessaign et Totra.
- Cradock, H. C. (1997), *Η Αλίκη και οι κούκλες της*, μετφ. Η. Διαμαντούρου, Αθήνα: Άμμος.
- Dalley, T.- Case, C. -Schaverien, J.- Weir, F.- Halliday, D. -Hall, P.- Waller, D. (1995). *Θεραπεία μέσω τέχνης*. Μετφ. Γ. Σκαρβέλη & Ν. Αναγνωστοπούλου Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Dunn, O. (1983), *Beginning English with Young Children*, London: Macmillan.
- Fagot, B. (1978), Reinforcing contingencies for sex role behaviours: Effect of experience with children. *Child Development*, 49, 30-36.
- Frohlich-Ward, L. (1979), *Keeping the children interested* in Freudstein (ed.).
- Gardner, H. (1980), *Artful scribbles: The significance of children's drawings*. New York: Basic Books.
- Gardner, H. (2010), *Frames of Mind Η θεωρία των Πολλαπλών Τύπων Νοημοσύνης*, μετφ. Π. Γεωργίου, Αθήνα: Μαραθιά.
- Goleman, D. (1998). *Η συναισθηματική νοημοσύνη*, μετφ. Α. Παπασταύρου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Goleman, D. (1999). *Η συναισθηματική νοημοσύνη στο χώρο της εργασίας*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Hillier, M. (1985), *The history of wax dolls*, London: Souvenir Press.
- Hof, B. (1982), *Hände hoch! Ideen für das Puppenspiel*, Germany: Rororo Rotfuchs, Hamburg
- Humbert, R. (1987), *La vie des marionnettes*. Paris: Dessaign et totra.
- James, A. (2001), «Παίζοντας και μαθαίνοντας», στο Σ., Αυγητίδη, (επιμ. εισ.), *Το παιχνίδι, σύγχρονες ερευνητικές και διδακτικές προσεγγίσεις*, μετφ. Α. Γολέμη, Αθήνα: Τυπωθήτω Γ. Δαρδανός.
- Jennings, S. & Minde, A. (1996). *Μάσκες της ψυχής, Εικαστικά και θέατρο στη θεραπεία*. Μετφ. Γ. Σκαρβέλη & Ν. Αναγνωστοπούλου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κακανά, Δ. Μ. & Καραντζά, Δ. (2004), «Πρόγραμμα-πρόταση για τη διδασκαλία των αγγλικών ως ξένης γλώσσας στο ελληνικό νηπιαγωγείο: σχεδιασμός, εφαρμογή και αξιολόγηση», στο Ν. Ζούκης & Θ. Μητάκος (επιμ.), Πρακτικά Ι Διεθνούς Συνεδρίου Παιδαγωγικής Εταιρείας Ελλάδος, *Ελληνική Παιδεία κ Παγκοσμιοποίηση*. (ηλεκτρ. μορφή) Ανατέθηκε 20-10-2008 από <http://www.peee.gr/praktika-synedriou/synedrio-nanplioy/c/2/Kakana-Karantza.htm>.
- Kamii, C. & Devries, R. (1979), *Η θεωρία του Jean Piaget και η προσχολική αγωγή*, μετφ. Ε. Βασιλειάδου, Αθήνα: Δίπτυχο.
- Λάζος, Χ. (2002), *Παίζοντας στο χρόνο*, Αθήνα: Αίολος.
- Μαγουλιώτης, Α. (1994), *Κουκλοθέατρο Ι*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μαγουλιώτης, Α. (2009). *Κούκλες στην Κοινωνία, στις Τέχνες, στην Εκπαίδευση*. Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας.
- Malchioldi, A. C. (2009), *Κατανοώντας τη ζωγραφική των παιδιών*, μετφ. Χρ. Ξενάκη, Λ. Παπαδοπούλου, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μουρέλος, Γ. (1985), *Θέματα αισθητικής & φιλοσοφίας της τέχνης*, τ.2, Αθήνα: Νεφέλη.
- Ντολιοπούλου, Ε. & Κοντογιάννη, Ά. (2000), «Αναγνώριση και κατανόηση συναισθημάτων από παιδιά προσχολικής ηλικίας». *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, τ. 4, σσ. 34-52.
- Oaklander, V. (1978), *Windows to our Children*. Moab, UT: Real People Press.
- Piaget, J., 1946, *La formation du symbole chez l'enfant*, Neuchâtel: Delachaux et Niestlé.
- Πουρκός, Μ. & Κοντοπόδης, Μ. (2005), Πως βιώνουν τον χρόνο στο σχολείο οι μαθητές 16 ετών. *Ψυχολογία*, 12 (2), 149-275).
- Πούγχερ, Β. (1985), *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα: Ελ. Λαογραφικής Εταιρείας.
- Πούγχερ, Β. (2000), *Είδωλα και ομοιώματα*, Αθήνα: Νεφέλη.
- Rambert, M. (x.x.), *Η συναισθηματική και ηθική ζωή του παιδιού*, Αθήνα: Δίπτυχο.

- Shershow, S. (1995), *Puppets & Popular Culture*, New York: Cornell University Pres.
- Stöcklin-Meier, S. (1980), *Sprechen und Spielen*, Germany: Ravensburger.
- Sutton-Smith, B. (1979), Introduction. In B. Sutton-Smith. *Play and Learning* (pp. 1-6). New York: Gardner Press.
- Τάφα, Ε. (2005). *Ανάγνωση και Γραφή στα Προγράμματα Προσχολικής Εκπαίδευσης της Ευρωπαϊκής Ένωσης*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα
- Thyssen, S., 2001, «Το παιχνίδι και η ανάπτυξη της σκέψης στην προσχολική ηλικία», στο Σ., Αυγητίδη, (επιμ. εισ.), *Το παιχνίδι, σύγχρονες ερευνητικές και διδακτικές προσεγγίσεις*, μετφ. Α. Γολέμη, Αθήνα: Τυπωθήτω Γ. Δαρδανός.
- Τσιούμης, Κ. & Κατσινάκη, Α. (2000), «Σχεδιασμός, υλοποίηση και αποτελέσματα μιας εκπαιδευτικής παρέμβασης διαπολιτισμικής εκπαίδευσης για το νηπιαγωγείο με επίκεντρο τον πολιτισμό». *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, τ. 4, σσ.79-90.
- Tytrel, J. (2003), *Η δύναμη της φαντασίας στα πρώτα χρόνια της μάθησης*, μετφ. Μ. Κάκουρου, Αθήνα: Σαββάλας.
- Vygotsky, L. S. (1994), «Ο ρόλος του παιχνιδιού στην ανάπτυξη», στο Σ. Βοσνιάδου (επιμ.), *Κείμενα εξελικτικής ψυχολογίας*, τ. Β΄: Σκέψη, Αθήνα: Gutenberg.
- Winnicott, D. (1971). *Playing and Reality*. London: Tavistock.
- Χουϊζίνγκα, Γ. (1989), *Ο άνθρωπος και το παιχνίδι*, μετφ. Σ. Ροζάνης - Γ. Λυκιαρδόπουλος, Αθήνα: Γνώση.



ΕΥΑΝΘΙΑ ΑΝΔΡΙΚΟΠΟΥΛΟΥ

Eco Theatre / Οικολογικό θέατρο.  
Μια παρουσίαση του «οικολογικού θεάτρου»,  
του νέου θεατρικού είδους, που ως θεματική  
έχει την οικολογία και το περιβάλλον

Μέσα στις τελευταίες τρεις δεκαετίες, η ολοένα αυξανόμενη οικολογική κρίση, δημιούργησε την ανάγκη για ολοένα και περισσότερη οικολογική υπευθυνότητα από μέρους των ανθρώπων. Βέβαια αυτό είναι ένα αρκετά ευρύ πεδίο, όπου συναντιούνται τόσο πολιτικές, όσο και οικονομικές ιδεολογίες. Όταν οι καλλιτέχνες επεμβαίνουν σε σημεία ανάφλεξης όπως αυτά, οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ ακτιβισμού και τέχνης, διαχέονται. Όμως, σε μια εποχή που κυριαρχεί η λεγόμενη «διαμάχη των πολιτισμών», ο ρόλος των τεχνών σαν ένα πεδίο αντίστασης και επαναπροσδιορισμού των αξιών, οφείλει να είναι ξεκάθαρος<sup>1</sup>. Οι «πράσινες» καλλιτεχνικές αξίες επηρέασαν όλες τις μορφές τέχνης, τα εικαστικά (τέχνη της γης), τον χορό (τοπικοί χοροί), την λογοτεχνία (λογοτεχνία της φύσης), την μουσική (μουσική με φάλαινες)<sup>2</sup> και το θέατρο, με την εμφάνιση του νέου θεατρικού είδους, του λεγόμενου «οικολογικού θεάτρου» (eco theatre), που συνδυάζει τις τέχνες του θεάτρου με τις περιβαλλοντικές ανησυχίες και ευαισθησίες.

Τι είναι όμως το «eco theatre» ή «οικολογικό θέατρο»; Ποια είναι τα χαρακτηριστικά του και πώς μπορούμε να το ξεχωρίσουμε από τα άλλα θεατρικά είδη; Το «οικολογικό θέατρο» έχει και πολλές άλλες ονομασίες. Υπάρχει περίπτωση να το συναντήσουμε ως «οικο – θέατρο», «Πράσινο θέατρο», «βιώσιμο θέατρο», «περιβαλλοντικό θέατρο», ακόμα και «ανακυκλώσιμο θέατρο». Ο κάθε ένας όρος από αυτούς μπορεί να αναφέρεται είτε στην συγγραφή θεατρικών έργων που επιμορφώνουν για τα περιβαλλοντικά θέματα και προάγουν την οικολογία, (ecodramas), είτε στις βιώσιμες και οικολογικές πρακτικές που χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία μιας θεατρικής παραγωγής<sup>3</sup>.

Το ecodrama σαν είδος, περιλαμβάνει θεατρικά έργα τα οποία είτε απλά υπαινίσσονται τον δεσμό μεταξύ ανθρώπινου και μη ανθρώπινου κόσμου, είτε απευθείας ασχολούνται με περιβαλλοντικά θέματα και ανησυχίες<sup>4</sup>, με την ελπίδα να αφυπνίσουν συνειδήσεις ή να πιέσουν για αλλαγή. Έργα που εξερευνούν την ίδια την υπόσταση του φυσικού κόσμου, με τέτοιο τρόπο ώστε όταν ο θεατής φύγει από το θέατρο να έχει μια βαθύτερη επίγνωση της οικολογικής του ταυτότητας<sup>5</sup>.

1 Miriam Kammer: «Eco-Epic Theatre: Materiality, Ecology, and the Mainstream», *The Journal of American Drama and Theatre*, Winter 2009

2 Theresa J. May: «Greening the Theater: Taking Ecocriticism from page to stage», *Journal of Interdisciplinary Studies*, Fall 2005, p. 84-103

3 Sharon Swingle: «The Green Theatre (Or Teaching Sustainable Theatre)» Acts-Sou, March 2008

4 Miriam Kammer: «Eco-Epic Theatre: Materiality, Ecology, and the Mainstream», *The Journal of American Drama and Theatre*, Winter 2009

5 Theresa J. May: «Greening the Theater: Taking Ecocriticism from page to stage», *Journal of Interdisciplinary Studies*

Πρέπει εδώ να αναφερθεί, ότι αυτό το νέο και μάλλον άγνωστο στο ευρύ ελληνικό κοινό, θεατρικό είδος, διανύει ήδη την τρίτη δεκαετία παρουσίας του στην Αμερική και στην Ευρώπη, με θεατρικά έργα και παραστάσεις, φεστιβάλ και συνέδρια. Υπάρχουν αντικρουόμενες απόψεις σχετικά με τον αριθμό των θεατρικών έργων που έχουν παραχθεί καθώς και για την απήχησή τους. Για παράδειγμα η Erika Munk, εκδότρια του επιστημονικού περιοδικού "Theatre" επισημαίνει σε ένα τεύχος του 1994: «η σιωπή των θεατρικών συγγραφέων όσον αφορά το περιβάλλον ως πολιτικό θέμα καθώς και η παράβλεψη των κριτικών για τις περιβαλλοντικές επιπτώσεις στην θεατρική φόρμα, είναι εντυπωσιακές»<sup>6</sup>. Η Una Chaudhuri, καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο New York της Νέας Υόρκης, εξηγεί πως «οι σύγχρονοι θεατρικοί συγγραφείς που ασχολούνται με οικολογικά θέματα έρχονται αντιμέτωποι με μια θεατρική παράδοση που ορίζει το δράμα, ως σύγκρουση μεταξύ ανθρώπων, κάτι που κάνει το θέατρο «αντί – οικολογικό»<sup>7</sup>. Ο αντίλογος έρχεται από τον Downing Cless, καθηγητή στο πανεπιστήμιο Tufts, ο οποίος υπογραμμίζει πως «η ιστορία του δυτικού θεάτρου, βρήκε από έργα στα οποία η φύση παίζει σημαντικό ρόλο – από το *Όνειρο Θερινής Νυκτός* του Σαίξπηρ και τον *Βυσσινόκηπο* του Άντον Τσέχωφ, ως το μετά – αποκαλυπτικό τοπίο στο *Περιμένοντας τον Γκοντό*, του Σάμιουελ Μπέκετ.»<sup>8</sup>. Επίσης η Theresa J. May, καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο του Όρεγκον, προτείνει να γίνει καινούργια ανάγνωση κλασικών θεατρικών έργων, υπό το οικολογικό πρίσμα και σημειώνει πως «μια ζωντανή τέχνη αμέσως αντιλαμβάνεται την κοινωνική αλλαγή, έτσι το θέατρο κατέχει μια μοναδική ικανότητα να δημιουργήσει καινούργιες ιστορίες που να μας οδηγήσουν σε ένα βιώσιμο μέλλον»<sup>9</sup>.

Η Theresa J. May είναι η εμπνεύστρια του φεστιβάλ EMOS (Earth Matters On Stage) που διεξήχθη το 2004 στο πανεπιστήμιο Humboldt και το 2009 στο πανεπιστήμιο του Όρεγκον. Σκοπός του φεστιβάλ είναι να 'ανάψει' μια καλλιτεχνική φωτιά στο διεθνές θεατρικό γίνεσθαι, για το σημαντικό ρόλο που μπορεί να παίξει το θέατρο στην δημιουργία ενός βιώσιμου αύριο και στην ίαση των κοινωνιών μας και του πλανήτη μας<sup>10</sup>. Ο πυρήνας του φεστιβάλ είναι ο διαγωνισμός νέων οικολογικών θεατρικών έργων (ecodramas), ο οποίος πυροδοτεί και εμπνέει την δημιουργία νέας δραματολογίας.

Στο πρώτο φεστιβάλ EMOS το 2004 υποβλήθηκαν 147 νέα έργα από όλη την Αμερική και τον Καναδά. Τα θεατρικά έργα που κέρδισαν το πρώτο και το δεύτερο βραβείο είναι το «*Odin's Horse*» του Robert Koon, και το «*Girl Science*» του Larry Loebell, τα οποία μετά 'ανέβηκαν' από επαγγελματικούς θιάσους σε Σικάγο και Νέα Υόρκη. Στο έργο «*Odin's Horse*» παρακολουθούμε ένα συγγραφέα ο οποίος, πιεσμένος από την απρόσμενη επιτυχία του βιβλίου του, ακολουθεί την φίλη του σε ένα δάσος στην Βόρεια Καλιφόρνια. Εκεί θα αναπτύξει μια ιδιαίτερη σχέση με έναν αινιγματικό treesitter σύντομα θα βρεθεί μπλεγμένος σε μια διαμάχη μεταξύ αυτών που ζουν από την ξυλεία και αυτών που ρισκάρουν την ζωή τους για την προστασία της φύσης. Στο έργο «*Girl Science*», η Lois, μια ανερχόμενη ιστορικός, επιλέγει τη μεγάλη θεία της Johanna, μια διαπρεπή βιολόγο και «ξεχασμένη πρωτοπόρο της επιστήμης» ως θέμα για το καινούργιο

ies, Fall 2005, p. 84-103

6 Erika Munk: «A beginning and end», *Theater*, 25.1, 1994, p. 5-6

7 Una Chaudhuri: «"There must be a lot of fish in that lake": Toward an Ecological Theater», *Theater*, 25.1, 1994, p. 23-31.

8 Downing Cless: «Ecocriticism of Western Theatre History: Not so green.» ASLE Conference Boston, MA, June 2002

9 Theresa J. May: «Greening the Theater: Taking Ecocriticism from page to stage», *Journal of Interdisciplinary Studies*, Fall 2005, p. 84-103

10 [www.uoregon.edu/~ecodrama](http://www.uoregon.edu/~ecodrama)

βιβλίο της. Απρόθυμη αρχικά, η Johanna «ανοίγεται» σύντομα, και μοιράζεται με την ανιψιά της κατασκευασμένες ιστορίες από το φαινομενικά γοητευτικό παρελθόν της. Όταν όμως η εργασία της Lois αποκαλύπτει ακούσια τη αναπάντεχα τραγική αλήθεια, και οι δύο γυναίκες αλλάζουν για πάντα. Στο δεύτερο φεστιβάλ EMOS το 2009, υποβλήθηκαν 158 έργα όχι μόνο από Αμερική και Καναδά, αλλά και από την Αγγλία, την Ρωσία, την Ταϊβάν και την Κένυα. Το πρώτο βραβείο πήρε η EM Lewis με το «*Song of Extinction*», και το δεύτερο η C. Denby Swanson με το «*Atomic Farmgirl*». Στο «*Song of Extinction*» ακολουθούμε τον Phan, έναν καμποτζιανό πρόσφυγα, που έγινε δάσκαλος επιστημών. Πρέπει να χρησιμοποιήσει τη γνώση του όσον αφορά την εξάλειψη και επιβίωση για να σώσει έναν σπουδαστή και να βοηθήσει την μητέρα του που πεθαίνει. Ο πατέρας του αγοριού, ένας επιστήμονας, που απελπισμένα προσπαθεί να σώσει ένα είδος κανθάρου στη Νότια Αμερική από την εξάλειψη, έχει παραμελήσει το γιο και τη σύζυγό του στην ιδεοληψία του. Είναι η οικεία γνώση της γενοκτονίας και θλίψης του Phan που φωτίζει τις σχέσεις της αμερικανικής οικογένειας και συνδέει τις δυνάμεις της ζωής από τρία διαφορετικά μέρη του κόσμου. Το έργο «*Atomic Farmgirl*» ερευνά τον αντίκτυπο της πυρηνικής βιομηχανίας, τη μυθολογία της αμερικανικής δύσης, και την ιστορία ενός οικογενειακού αγροκτήματος και τις γενεές των ανθρώπων που έχουν ζήσει εκεί.

Το τρίτο φεστιβάλ EMOS έχει ήδη ανακοινωθεί και θα λάβει χώρα την άνοιξη του 2012, στο Πανεπιστήμιο του Όρεγκον.

Η άλλη παράμετρος που καλύπτει ο όρος «οικολογικό θέατρο» είναι η πρακτική και έχει να κάνει τόσο με την παραγωγή μιας παράστασης όσο και με τις κτηριακές εγκαταστάσεις του θεάτρου. Όλο και περισσότεροι θίασοι στο εξωτερικό στρέφονται σε μια «φιλική προς το περιβάλλον» παραγωγή. Τοποθετούν κάδους ανακύκλωσης στα θέατρα, χρησιμοποιούν ανακυκλωμένο χαρτί, χρησιμοποιούν για τον φωτισμό λάμπες οικονομίας ή φωτοβολταϊκά συστήματα, χρησιμοποιούν μη τοξικά υλικά και μπογιές, επαναχρησιμοποιούν μέρος του σκηνικού, δίνουν οδηγίες στους θεατές για συνετή χρήση νερού, βάζουν βιολογικά τρόφιμα και καφέ στα κυλικεία τους. Υπάρχουν επίσης ιστότοποι που φιλοξενούν λίστες με θέατρα που γίνονται «πράσινα», οι οποίες μέρα με την μέρα μεγαλώνουν<sup>11</sup>, καθώς και οδηγίες για το πώς ένα θέατρο μπορεί να μετεξελιχθεί σε «οικολογικό»<sup>12</sup>.

Στην περιοχή Dalston του Ανατολικού Λονδίνου χτίζεται το πρώτο οικολογικό θέατρο, το Arcola. Πρόκειται για το πρώτο κτίριο τεχνών διεθνώς που τοποθετεί την οικολογική βιωσιμότητα στην καρδιά της κατασκευής του, του προγράμματός του και του τρόπου λειτουργίας του. Στο θέατρο Arcola συστεγάζονται, ένα θέατρο χωρητικότητας 350 ατόμων, εκθεσιακοί χώροι, ένας δημόσιος κήπος, μπαρ και εστιατόριο<sup>13</sup>. Άλλο ένα οικολογικό θέατρο είναι στα σχέδια και πρόκειται να είναι έτοιμο μέσα στο 2011, στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στο Σαο Πάολο της Βραζιλίας. Μια τοπική θεατρική ομάδα, η TeatroSilva αποφάσισε να χτίσει, με την βοήθεια της ομάδας αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου του Σάο Πάολο, ένα καθαρά οικολογικό κτήριο. Θα χρησιμοποιηθούν τεχνικές βιο – κατασκευής, θα υπάρχουν «πράσινες ταράτσες», σύστημα συλλογής βρόχινου νερού, καθώς και γεννήτριες αιολικής και ηλιακής ενέργειας<sup>14</sup>. Άλλο ένα «οικολογικό» κτήριο υπάρχει στην Σεούλ, στην Νότια Κορέα. Ονομάζεται «Platoon

11 <http://ecoteater.wordpress.com/2008/03/16/the-new-and-improved-greenlist/>

12 <http://www.thegreentheater.org/50Things.html>

13 <http://www.futurearcola.com/>

14 <http://www.psfk.com/2010/03/teatrosilva-brazils-first-eco-theater.html>



Kunsthalle» και είναι κατασκευασμένο από 28 κοντέϊνερς. Δεν είναι αμιγώς θέατρο, λειτουργεί κυρίως ως εκθεσιακός χώρος, αλλά δίνει βήμα και σε θεατρικές παραστάσεις<sup>15</sup>.

Μέσα στα πλαίσια δημιουργίας νέων θεατρικών χώρων φιλικών προς το περιβάλλον κινείται και η σκέψη για μια...οικολογική τέντα που θα φιλοξενεί μουσικά φεστιβάλ και θα χρησιμοποιεί για τον φωτισμό της την ηλιακή ενέργεια. Στην Νέα Ζηλανδία περάσανε από τα λόγια στα έργα κατασκευάζοντας ειδικά κράνη για τα μέλη των συνεργείων των φεστιβάλ, τα οποία φορτίζουν μέσω ηλιακής ενέργειας κατά την διάρκεια της μέρας και παρέχουν φως το βράδυ!<sup>16</sup>

Τι συμβαίνει όμως στην χώρα μας; Το οικολογικό θέατρο έχει βρει χώρο στην καλλιτεχνική ζωή του τόπου; Και αν ναι σε ποιο βαθμό; Όσον αφορά στην συγγραφή και παραγωγή οικολογικών θεατρικών έργων, υπάρχει ελάχιστη κινητοποίηση. Το 2007 ανεβαίνει στη νέα σκηνή του Θεάτρου Χώρα, «Μικρή Χώρα», το οικολογικό έργο «Η σιωπή πριν...» από την ομάδα «Κρίσιμη μάζα» με επικεφαλής την ηθοποιό και σκηνοθέτιδα Αλεξάνδρα Παυλίδου. Χαρακτηρίστηκε από τον τύπο ως η πρώτη «πράσινη» θεατρική παράσταση στην Αθήνα και σωστά αφού τόσο το κείμενο όσο και ο τρόπος ανεβάσματος (σκηνικά και κοστούμεια από ανακυκλώσιμα υλικά) υπηρετούσαν τα πιστεύω του οικολογικού θεάτρου<sup>17</sup>. Το 2008 ανεβαίνει στο Θέατρο Φούρνος η παράσταση με τίτλο «*Χιόνια πολλά κι εντυχισμένος ο καινούργιος κόσμος*» της Ευγενίας Μαραγκού. Είναι ένα οικολογικό έργο γραμμένο το 1998, δέκα χρόνια πριν το ανέβασμά του όπου με χιουμοριστική διάθεση, η συγγραφέας αποτυπώνει τους προβληματισμούς της γύρω από το φλέγον θέμα του περιβάλλοντος. Επιλέγεται για τα σκηνικά πλαστικό το οποίο είναι βιο-αποικοδομήσιμο. Όλες οι κατασκευές είναι από ανακυκλωμένα ή προς ανακύκλωση υλικά<sup>18</sup>. Την περσινή θεατρική σεζόν παρουσιάστηκε στο Θέατρο Ιλίσια – Μιμή Ντενίση, Β' σκηνή, το θεατρικό έργο «Η φωνή της Λουντιμίλα» διασκευή από το ομώνυμο βιβλίο του Γκούναρ Μπεργκντάλ (σκηνοθεσία-διασκευή Άρης Μπαφαλούκας). Μάλιστα το έργο έχει σαν υπότιτλο «*Η προστασία του περιβάλλοντος μέσα από τη θεατρική πράξη*» και η παράσταση πραγματοποιήθηκε με την υποστήριξη της WWF και της Greenpeace<sup>19</sup>.

Στον λεγόμενο τομέα του παιδικού θεάτρου, τα πράγματα είναι σαφώς καλύτερα. Όλο και περισσότερα θεατρικά έργα έχουν ως θεματικό τους πυρήνα το περιβάλλον, με σκοπό να ευαισθητοποιήσουν τα παιδιά από μικρές ηλικίες. Ιστορίες με σκουπίδια που θέλουν ανακύκλωση, δάση που κινδυνεύουν, ματαιόδοξοι βασιλιάδες που οδηγούν τα βασίλεια τους σε οικολογική καταστροφή στρατεύονται για να υπηρετήσουν την ιδέα του σεβασμού προς το περιβάλλον και τον φυσικό κόσμο.

Ακόμα και ο κόσμος του κουκλοθέατρου καθώς και του θεάτρου σκιών έχει επηρεαστεί από τις αρχές του οικολογικού θεάτρου και αξίζει να μνημονεύσουμε κάποιες παραστάσεις που δόθηκαν τόσο στην χώρα μας, όσο και στο εξωτερικό. Στα πλαίσια του Ευρωπαϊκού προγράμματος "ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ 2000" το "ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΚΟΥΚΛΑΣ" ανέλαβε την πραγματοποίηση του προγράμματος "EURO – PUP – ECO", που αφορά την ευαισθητοποίηση των παιδιών σε θέματα περιβάλλοντος και οικολογίας μέσω του κουκλοθέατρου. Συμμετείχαν τρεις ακόμα χώρες – Ελβετία, Ιταλία, Αγγλία – μαζί με την Ελλάδα, με αντίστοιχες παραστάσεις<sup>20</sup>.

15 <http://www.kunsthalle.com/about>

16 [www.ecotheatre.co.uk/?page\\_id=11](http://www.ecotheatre.co.uk/?page_id=11)

17 Μελίνα Σιδηροπούλου: *Ελευθεροτυπία*, 06/12/2007

18 <http://www.in2life.gr/culture/theatre/articles/152564/article.aspx>

19 <http://www.theaterinfo.gr/theatrenews/press/2009/09/16/index.html>

20 [http://www.buildings.gr/greek/ipiresies/environment\\_organizations/Greek\\_Puppet\\_Theatre.htm](http://www.buildings.gr/greek/ipiresies/environment_organizations/Greek_Puppet_Theatre.htm)

Το βραβευμένο «*The Man Who Planted Trees*» (2007) που παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ του Εδιμβούργου το 2008. Ο Ηλίας Γιαννίρης έχει ανεβάσει πολλές παραστάσεις Καραγκιόζη με οικολογικά θέματα, όπως «*Τα τρελά γίδια του Μπαρμπαγιώργου*» (2001), «*Ανάπτυξη στην Παράγκα του Καραγκιόζη*» (2002), «*Ο Μπαρμπαγιώργος βιοκαλλιεργητής*» (2003), «*Ο Καραγκιόζης... Οικολόγος*» (2004), «*Ηλιακή Παράγκα*», (2005)<sup>21</sup>.

Τέλος να αναφέρω πως το ολοένα αυξανόμενο ενδιαφέρον καλλιτεχνών, εκπαιδευτικών και ερευνητών για αυτή την σύμπραξη οικολογίας και θεάτρου διαφαίνεται και από την αυξανόμενη διοργάνωση φεστιβάλ, ημερίδων και συνεδρίων. Εκτός από το EMOS (Earth Matters On Stage) (2004 και 2009) στο οποίο αναφέρθηκανωρίτερα, έχουν επίσης γίνει το Edinburgh Festival Fringe (2008)<sup>22</sup>, το Rome Film Festival (2009), η «Συνάντηση Οικολογικού Θεάτρου» (2009), το «Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου και Εικαστικών Τεχνών – Ecofilms» (Ιούνιος 2010) και πολλά ακόμα.

Η ευαισθητοποίηση για το περιβάλλον και τον φυσικό κόσμο μέσα στον οποίο ζούμε, πηγάζει από την ψυχή και το συναίσθημα. Για να κάνουμε την οικολογία μέρος της ζωής μας, πρέπει πρώτα να ανοίξουμε την καρδιά και ύστερα το μυαλό μας. Στην καρδιά και στο συναίσθημα «στοχεύουν» πρωτίστως οι τέχνες. Γι αυτό και πάντα θα είναι ο κυριότερος σύμμαχος του περιβάλλοντος σε αυτή την «μάχη» επιβίωσης.

Όσον αφορά το θέατρο ειδικότερα, πιστεύω στην δύναμη του να προασπίσει τις αρχές και τις αξίες της οικολογίας και της βιωσιμότητας. Όπως αναφέρει και η Theresa J. May σε ένα άρθρο της, «το θέατρο μπορεί να γίνει το εργαλείο με το οποίο εξερευνούμε όχι μόνο το αρχέγονο ανθρωπιστικό ερώτημα «ποιοι είμαστε;», αλλά και το επίκαιρο οικολογικό ερώτημα «πού είμαστε;»<sup>23</sup>

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

- Chadhuri, Una. "There Must Be A Lot of Fish in that Lake': Toward and Ecological Theater.", *Theater* 25:1 (Spring/Summer, 1994): 23-31.
- Cless, Downing. "Ecocriticism of Western Theatre History: Not so Green.", *ASLE Conference Boston, MA*, (June 2002).
- Gray, Nelson – Rabillard Sheila. "Theatre ia an Age of Eco – crisis". *Canadian Theatre Review*, Volume 144, (Fall 2010): 3 – 4
- Kammer, Miriam. "Eco-Epic Theatre: Materiality, Ecology, and the Mainstream", *Journal of American Drama and Theatre* (Winter 2009).
- May, Theresa J. "Beyond Bambi: Toward a Dangerous Ecocriticism." *Theatre Topics* 17:2 (September 2007): 95-110.
- May, Theresa J. "Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage", *Journal of Interdisciplinary Studies*. (Fall 2005): 84-103.
- Munk, Erika. "A Beginning and End." *Theater* 25.1 (1994): 5-6.
- Swingle, Sharon. "The Green Theatre (or Teaching Sustainable Theatre)", *ACTS-SOU*, March 2008.

21 <http://www.asda.gr/hgianniris/karagioz.htm>

22 [www.edfringe.com](http://www.edfringe.com)

23 Theresa J. May: «Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage», *Journal of Interdisciplinary Studies*, Fall 2005, p. 84-103



*Παγκόσμιο Θέατρο*  
*Θεωρία, Παράσταση, Πρόσληψη II*





ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ  
Ο Γκότχολντ Εφραίμ Λέσσιγκ στην Ελλάδα

Ο Γκότχολντ Εφραίμ Λέσσιγκ (1729-1781) αποτελεί αντιπροσωπευτικό δείγμα του σύγχρονου ανθρώπου, έτσι όπως τον αντιλαμβάνεται ο Διαφωτισμός του 18ου αιώνα, του ανθρώπου που διακατέχεται από τις θεμελιώδεις αρχές της ελευθερίας του πνεύματος και της κριτικής, της ανεκτικότητας και του ιδεαλισμού.

Η Γερμανία του 18ου αιώνα, στην οποία έζησε ο Λέσσιγκ, βίωσε πολλά και σημαντικά γεγονότα. Στο θρόνο της Πρωσίας ανέβηκε ο Φρειδερίκος II (1740), υποστηρικτής των ιδεών του Διαφωτισμού, των επιστημών και των τεχνών, στην Αυστρία βασίλευε η Μαρία Θηρεσία (1740-1780), που άφησε σημαντικό μεταρρυθμιστικό έργο, ενώ η Ευρώπη όλη συγκλονίστηκε από τον Επταετή Πόλεμο, ο οποίος ανέδειξε ως πέμπτη Μεγάλη Δύναμη στον ευρωπαϊκό χώρο την Πρωσία, η αντιπαράθεση της οποίας με την Αυστρία παρέμεινε κυρίαρχο στοιχείο της πολιτικής μέχρι το 1766. Η περιοχή της Σαξονίας στην οποία μεγάλωσε ο Λέσσιγκ, ανέπτυξε μετά τον Τριακονταετή Πόλεμο (1618-1648) διεθνές εμπόριο και παρουσίασε έντονη πνευματική δραστηριότητα, ενώ η Λειψία και η Δρέσδη αναπτύχθηκαν σε πολιτιστικά κέντρα του Διαφωτισμού<sup>1</sup>.

Το έργο του περιλαμβάνει διάφορα λογοτεχνικά είδη: τραγούδια, ωδές, επιγράμματα, μύθους, κωμωδίες, τραγωδίες, διαλόγους, μεταφράσεις, μελέτες ποικίλου περιεχομένου. Αναμφισβήτητα όμως ο τομέας που τον καθιέρωσε ως ένα από τα κορυφαία ονόματα του γερμανικού θεάτρου ήταν η κριτική.

Τις πρώτες του κριτικές ο Λέσσιγκ τις γράφει στο Βερολίνο για την *Berlinische privilegierte Zeitung*. Με ψυχρή ματιά παρατηρεί τη λογοτεχνική ζωή της εποχής του, για να αποκτήσει σύντομα τη φήμη του σπουδαίου κριτικού. Το Νοέμβριο του 1766 του ανοίγεται μια καινούρια προοπτική. Ο Johann Friedrich Loewen, διευθυντής του νεοϊδρυθέντος Γερμανικού Εθνικού Θεάτρου στο Αμβούργο, του προσφέρει τη θέση του θεατρικού συγγραφέα, εκείνος όμως την απορρίπτει γιατί δεν ταιριάζει στις απόψεις και την ιδιοσυγκρασία του η μαζική παραγωγή δραμάτων<sup>2</sup>. Επιλέγει τη θέση του δραματουργού προκειμένου να αναλάβει τη διαμόρφωση και έκδοση του θεατρικού προγράμματος. Έτσι ξηπήδησε η ιδέα της *Δραματολογίας του Αμβούργου*, ενός περιοδικού που εκδιδόταν δύο φορές την εβδομάδα και στόχο είχε την κριτική παρουσίαση όλων των θεατρικών έργων που ανέβαιναν στη σκηνή του Αμβούργου. Το περιοδικό ξεκί-

---

1 Βλ. ενδεικτικά για τον Λέσσιγκ και την εποχή του: Hugh Barr Nisbert: *Lessing: eine Biographie*, Beck, Muenchen 2008, Monica Fick: *Lessing Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzeler, Weimar 2004, όπου μπορεί κανείς να βρει πολλές πληροφορίες σχετικά με τον Λέσσιγκ και τη λογοτεχνική ζωή της Γερμανίας εκείνη την εποχή, Wilfried Barner: *Lessing: Epoche-Werk-Wirkung*, Beck, Muenchen 1998, Juergen Jacobs: *Lessing: Eine Einfuehrung*, Artemis-Verlag, Muenchen-Zuerich 1986.

2 Ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει στο 101ο κείμενο της «Δραματολογίας του Αμβούργου» πως αυτό που έκανε ο Γκολντόνι για το ιταλικό θέατρο, δηλ. το να γράψει μέσα σε ένα χρόνο 13 θεατρικά έργα, είναι κάτι που δεν θα έκανε ποτέ ο ίδιος, ακόμα και αν μπορούσε· βλ. G.E.Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, Reclam, Stuttgart 1995, σ. 506.

νησε με αισιοδοξία και υψηλές απαιτήσεις, για να συναντήσει γρήγορα τις πρώτες δυσκολίες με τις αντιδράσεις ηθοποιών στη σκληρή κριτική, με το θυμό χρηματοδοτών και διοργανωτών, την αδιαφορία του κοινού, την έλλειψη καλών θεατρικών έργων, την πικρία του Λέσσιγκ για το κοινό, που δεν απαιτούσε καλύτερα θεατρικά έργα. Τότε άρχισε να γράφει στο περιοδικό θεωρητικά κείμενα περί δράματος, που έκαναν γνωστό το έργο του στους σύγχρονούς του και τον κατέταξαν στα σημαντικότερα ονόματα της παγκόσμιας λογοτεχνίας<sup>3</sup>.

Ως κριτικός, πρώτος εκείνος εντοπίζει την σχεδόν απόλυτη εξάρτηση της γερμανικής λογοτεχνίας από το δογματισμό του πεθαμένου Ουμανισμού και την αυθεντία των βιβλίων και απαιτεί από τη γερμανική λογοτεχνία να αναπτύξει ελεύθερα το δικό της πνεύμα. Απώτερος στόχος του είναι να θέσει τις βάσεις για ένα καινούργιο, αυτόνομο γερμανικό θέατρο, μακριά από τις επιρροές και τη μίμηση της γαλλικής δραματοουργίας<sup>4</sup>, αποδεδειγμένο από το ύφος και το περιεχόμενο του Μπαρόκ<sup>5</sup>. Θεωρούσε απαραίτητο ένα θεμελιακό και θεωρητικό διαφωτισμό του θεάτρου, προβάλλοντας ως παράδειγμα το αγγλικό θέατρο και τον Σαίξπηρ<sup>6</sup>.

Για πρώτη φορά βάζει στη Γερμανία τα θεμέλια του αστικού δράματος<sup>7</sup>, χωρίς να λάβει υπόψη του τη μέχρι τότε θεατρική παράδοση. Το δράμα ήταν εκείνο που σε ένα μεγάλο βαθμό ανέδειξε το διαλεκτικό πνεύμα του και ακόμη περισσότερο την άποψή του για την τέχνη, προβάλλοντας τη σημασία της δομής, το συσχετισμό των μερών, την έμφαση στην ένταση και την κορύφωση, την προετοιμασία της καταστροφής. Ο Λέσσιγκ προσεγγίζοντας την αρχαία ελληνική τραγωδία ανακαλύπτει το τραγικό, όχι σαν μια απλή αισθητική φόρμα, αλλά σαν επίδραση στην ανθρώπινη ψυχή<sup>8</sup>. Ο ίδιος λέει χαρακτηριστικά για το στόχο της τραγωδίας: «Το δράμα πρέπει να εγείρει όσο το δυνατόν περισσότερη συμπόνια. Όλα τα πρόσωπα που δυστυχούν πρέπει να έχουν καλές ιδιότητες και το καλύτερο από αυτά πρέπει να υποφέρει περισσότερο από όλους»<sup>9</sup>.

3 Βλ. σχετικά με την παραμονή του Λέσσιγκ στο Αμβούργο και τη «Δραματοουργία του Αμβούργου»: Karl Siegfried Guthke: "Hamburg: Dramaturg und Altertumskundiger (1767-1770)" στον τόμο: *Gotthold Ephraim Lessing*, Metzeler, Stuttgart 1979, σσ. 53-63, Jan Philipp Reemtsma: "Lessing und Hamburg", στον τόμο: *Lessing in Hamburg: 1766-1770*, Beck, Muenchen 2007, σσ. 9-11, Klaus L. Berghahn: "Entstehungsgeschichte", στον τόμο: *G.E.Lessing: Hamburgisch Dramaturgie*, Reclam, Stuttgart 1995, σσ. 525-530.

4 Ο Γιόχαν Κρίστοφ Γκότσεντ, με τον οποίο ο Λέσσιγκ διαφώνησε απόλυτα, προσπάθησε να επιβάλει μια ανανέωση στο γερμανικό θέατρο, ακολουθώντας πολύ στενά τα γαλλικά πρότυπα. Αγνοώντας ηθελημένα τις αρετές του αγγλικού δράματος έναντι του γαλλικού, υποστήριξε σθεναρά πως το δράμα πρέπει να υπόκειται σε κανόνες.

5 Βλ. ενδεικτικά για τη λογοτεχνία του Μπαρόκ και του Διαφωτισμού στη Γερμανία και την επιρροή του Λέσσιγκ στο γερμανικό θέατρο: Nicholas Boyle: "Das Zeitalter der Aufklaerung-Das Zeitalter des Idealismus", στον τόμο: *Kleine deutsche Literaturgeschichte*, Beck, Muenchen 2009, σσ. 65-125, Kai Bremer: "Die Barockliteratur 1630-1720", στον τόμο: *Literatur der fruehen Neuzeit: Reformation-Spaethumanismus-Barock*, Fink, Padeborn 2008, σσ. 137-209, Wolfgang Beutin: "Literatur des barock-Literatur der Aufklaerung", στον τόμο: *Deutsche Literaturgeschichte: von den Afaengen bis zur Gegenwart*, Metzeler, Stuttgart 2008, σσ. 101-115, 148-180.

6 Εξάλλου στη Γερμανία στα μέσα του 18ου αιώνα εμφανίστηκε μια πληθώρα μεταφράσεων αγγλικών έργων που βοήθησε το κοινό να ανακαλύψει τις αρετές του αγγλικού δράματος.

7 Το έργο του Λέσσιγκ *Μις Σάρα Σάμσον (1755)* θεωρείται το πρώτο γερμανόφωνο αστικό δράμα. Στο έργο αυτό η πολιτική, ο δημόσιος βίος και η ιστορία δίνουν τη θέση τους στην ιδιωτική, οικογενειακή, ανθρώπινη ζωή.

8 Βλ. σχετικά με τον Λέσσιγκ και τις απόψεις του για την τραγωδία: Gotthold Ephraim Lessing: "Briefwechsel ueber das Trauerspiel mit Mendelssohn und Nicolai", στον τόμο *Werke und Briefe* Bd. 3, Dt. Klassiker-Verlag, Frankfurt am Main 2003, σσ. 662-730, Thomas Martinec: *Lessings Theorie der Tragoedienwirkung: humanistische Tradition und aufklaererische Erkenntniskritik*, Niemeyer, Tuebingen 2003.

9 Βλ. Gotthold Ephraim Lessing: *Dramaturgische Schriften. Briefwechsel ueber das Trauerspiel*, Carl Hauser, Muenchen 1972.

Ωστόσο δεν ασχολήθηκε μόνο με την τραγωδία αλλά και με την κωμωδία<sup>10</sup>. Την εποχή που άρχισε να κάνει την εμφάνισή του ως συγγραφέας και ποιητής δεν υπήρχε στη Γερμανία μια αξιόλογη παρουσία κωμωδιών. Για τον Λέσσιγκ η κωμωδία ήταν ένα θεατρικό είδος, που δεν έπρεπε να εξαφανιστεί, έπρεπε όμως να ξεφύγει από το παλαιό, στυλιζαρισμένο κωμικό στοιχείο και να ανακαλύψει το ζωντανό ρεαλισμό που επέβαλε η εποχή<sup>11</sup>.

Η αξία του Λέσσιγκ ως δραματικού ποιητή δεν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη στην Ελλάδα. Στην παρούσα ομιλία θα μας απασχολήσουν κυρίως οι σπουδαιότερες μεταφράσεις των θεατρικών του έργων, αλλά και η σκηνική παρουσιάσή τους από ελληνικούς θιάσους.

Δεν μεταφράστηκαν ίσως πολλά, αν αναλογιστεί κανείς την τεράστια συγγραφική του παραγωγή, αλλά πάντως τα σημαντικότερα από τα θεατρικά του έργα: τέσσερις τραγωδίες-*Φιλώτας* (1759), *Νάθαν ο σοφός* (1779), *Αιμιλία Γαλόττη* (1772) και *Μις Σάρα Σάμσον* (1755), μέσα από τις οποίες αναδεικνύεται με τρόπο σαφή η έννοια της τραγωδίας κατά τον Λέσσιγκ, και μια κωμωδία –η *Μίνα φον Μπάρνγκελμ* (1763), η οποία σίγουρα αντανακλά τα πρότυπα που ήθελε να θέσει σχετικά με το είδος ο Γερμανός ποιητής.

Τα περισσότερα από τα έργα αυτά –αν και έχουμε μεταφράσεις τους και στον 20ο αλλά και στον 21ο αιώνα– μεταφράστηκαν κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, σε μια περίοδο, η οποία ταυτίζεται με τη γέννηση, την ανάπτυξη και την παρακμή του Ρομαντισμού στον ελληνικό χώρο<sup>12</sup>. Ο Ρομαντισμός διεισδύει στη χώρα μας στις αρχές του 19ου αιώνα, φέρνοντας μαζί του, μεταξύ άλλων, την τεράστια σημασία που δόθηκε στον Σαίξπηρ έναντι των κλασικών. Η προσπάθεια του Λέσσιγκ να αναδείξει τη σημασία του Σαίξπηρ, την ποιότητα και την υπεροχή του απέναντι στο γαλλικό θέατρο, είναι ίσως ένας από τους λόγους, για τους οποίους μεταφράστηκε στην Ελλάδα. Και ίσως ακόμα επειδή ο γερμανικός Διαφωτισμός, αυτόνομος σε μεγάλο βαθμό από τη Γαλλία, λειτούργησε ως αγωγός της αγγλικής λογοτεχνίας προς την Ελλάδα.

Ένα ακόμη πνευματικό φαινόμενο που επικρατεί στην πνευματική ζωή του 19ου αιώνα είναι η καθαρεύουσα ποίηση. Φαινόμενο που δεν εκδηλώνεται αντίθετα προς το ρομαντικό κίνημα, αλλά παράλληλα και μέσα σ' αυτό, σαν μια από τις πολλές εκφάνσεις του. Οι οπαδοί του αρχαϊσμού προσπαθούν να εισάγουν μια καινούργια γλώσσα καθαρή και όχι λαϊκή. Στρέφονται γλωσσικά προς την αρχαιότητα, φαινόμενο όχι απομονωμένο, αλλά ενταγμένο μέσα στις τάσεις της εποχής, συγχρονισμένο με την αρχή της εθνικής συνειδητοποίησης, ταυτισμένο με την αναζήτηση σύνδεσης με το παρελθόν και τη δικαίωση και συνέχιση του παρόντος<sup>13</sup>.

Μέσα σ' αυτό το κλίμα γίνονται οι μεταφράσεις των έργων του Λέσσιγκ στην Ελλάδα του 19ου αιώνα.

Πρώτη επαφή του ελληνικού κοινού με το θεατρικό του έργο αποτελεί ο *Φιλώτας*, μια μονόπρακτη τραγωδία, γραμμένη το 1759. Ο *Φιλώτας* μεταφράζεται για πρώτη φορά στη Βιέννη το 1776 ενώ πιθανότατα η ίδια μετάφραση επανεκδίδεται το 1820 στη Βιέννη και πάλι, αλλά το όνομα του μεταφραστή παραμένει άγνωστο. Αυτό που είναι ενδιαφέρον, σε σχέση τουλάχιστον με τα υπόλοιπα έργα του Λέσσιγκ που μεταφέρονται στα ελληνικά, είναι

10 Εκτός από τα θεωρητικά του κείμενα για το είδος, δημοσιεύει το 1767 μια κωμωδία με τον τίτλο «Μίνα φον Μπάρνγκελμ», η οποία θεωρείται από τις πιο σημαντικές κωμωδίες της γερμανόφωνης λογοτεχνίας.

11 Βλ. σχετικά με τον Λέσσιγκ και τις απόψεις του περί κωμωδίας: Agnes Kornbacher-Meyer: *Komödientheorie und Komödienschafften Gotthold Ephraim Lessings*, Dunckler und Humblot, Berlin 2003.

12 Βλ. για τον ρομαντισμό στην Ελλάδα: Κ.Θ. Δημαράς: *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1994.

13 Βλ. για την καθαρεύουσα ποίηση στην Ελλάδα: Κ.Θ. Δημαράς: *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1994.



το γεγονός πως η πρώτη αυτή εμφάνιση του *Φιλώτα* γίνεται είκοσι χρόνια μετά την πρωτότυπη συγγραφή του, σε ένα σχετικά σύντομο δηλαδή χρονικό διάστημα. Δυστυχώς στάθηκε αδύνατον να εντοπίσουμε τις δύο αυτές μεταφράσεις, κάτι που θα μας επέτρεπε να έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη άποψη σχετικά με τα κείμενα και τις επιλογές των μεταφραστών<sup>14</sup>.

Το 1886 εμφανίζεται στο περιοδικό *Επιτάλοφος* της Κωνσταντινούπολης<sup>15</sup> μια μετάφραση του *Φιλώτα* από τον Αριστομένη Σταυρίδη.<sup>16</sup> Το έργο μεταφράστηκε σε μια απλή καθαρεύουσα, κάτι που σίγουρα το κάνει οικείο και ευανάγνωστο. Ο Αριστομένης Σταυρίδης δεν ακολουθεί την τακτική της πιστής μετάφρασης, ενώ τον ενδιαφέρει περισσότερο να αποδώσει το πνεύμα του κειμένου, δεν κατορθώνει όμως να αποδώσει το λυρικό ύφος του ήρωα. Για το κείμενο αυτό εξάλλου δεν γνωρίζουμε αν παραστάθηκε ποτέ, τόσο στις πρώτες του μεταφράσεις, όσο και σε αυτή του Α. Σταυρίδη.

Η *Αιμιλία Γαλόττη*, το επόμενο έργο του Λέσσιγκ που παρουσιάστηκε στην Ελλάδα, γράφτηκε το 1772 και αποτελεί μια νέα τραγωδία, μια νέα άποψη του τραγικού. Είναι ένα δράμα χαρακτήρων παρουσιασμένο με τρόπο ρεαλιστικό.

Μεταφράστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το 1874, σχεδόν 100 χρόνια μετά τη συγγραφή του και 115 χρόνια μετά την πρώτη μετάφραση του *Φιλώτα* ενώ κατά τον 19ο αιώνα έχουμε μια δεύτερη μετάφραση το 1889. Η μετάφραση του 1874 που προσεγγίσαμε ήταν από άγνωστο μεταφραστή<sup>17</sup>, ενώ η δεύτερη του 1889 από τον πρίγκιπα Βερνάρδο, διάδοχο της Σαξονίας-Μάινιγγεν<sup>18</sup>.

Στόχος του πρίγκιπα της Σαξονίας-Μάινιγγεν –έτσι όπως τον προσδιορίζει στον πρόλογο της μετάφρασής του– είναι να γνωρίσει στο ελληνικό κοινό έργα μεγάλων Γερμανών συγγραφέων, ενώ επιλέγει τον Λέσσιγκ μεταξύ άλλων και γιατί θεωρεί πως επηρεάστηκε από τους αρχαίους Έλληνες στη συγγραφή των δραμάτων του. Ως προς τη γλώσσα, επιλέγει να μεταφράσει σε μια απλή καθομιλουμένη, γιατί, όπως τονίζει και ο ίδιος<sup>19</sup>, προσπάθησε να τηρήσει τη φυσικότητα του πρωτότυπου και να κάνει τους ανθρώπους να μιλήσουν πάνω στη σκηνή, όπως θα μιλούσαν και στην πραγματικότητα. Η παρατήρηση αυτή μας επιτρέπει να βγάλουμε το συμπέρασμα πως σκοπός του δεν είναι απλώς η ανάγνωση του έργου αλλά και η παράστασή του. Ο στόχος αυτός δικαιολογεί και την απόφασή του να επιλέξει τη συγκεκριμένη γλώσσα για μετάφραση, κάτι που αποκαλύπτει εξάλλου και μια γενικότερη ίσως αντίληψή του για τον τρόπο μετάφρασης θεατρικών έργων, ώστε να είναι δυνατή η σκηνική τους παρουσίαση. Ο στόχος της σκηνικής παρουσίασης του έργου εξάλλου γίνεται ακόμη φανερός από την παράθεση σκηνικών οδηγιών, οι οποίες δεν υπάρχουν στο πρωτότυπο κείμενο.

Η άλλη μετάφραση της *Αιμιλία Γαλόττη* φέρει χρονολογία έκδοσης 1874, ενώ τόπος έκδοσης είναι η Ερμούπολη. Το όνομα του μεταφραστή δεν αναφέρεται στην έκδοση αυτή, κάτι

14 Η πληροφορία για τη μετάφραση αυτή προέρχεται από: Γεωργία Λαδογιάννη-Τζούφη: *Αρχές του νεοελληνικού Θεάτρου, Βιβλιογραφία Εντύπων Εκδόσεων 1637-1879*, Πανεπιστήμιο, Ιωάννινα 1982.

15 Γκότχολντ Εφραΐμ Λέσσιγκ: «Φιλώτας», μετ. Αριστ. Σταυρίδη, *Επιτάλοφος*, τεύχος Β, Κωνσταντινούπολη 1869, σελ. 524-544.

16 Η πληροφορία για τη μετάφραση αυτή δόθηκε από την κυρία Σταματοπούλου-Βασιλάκου, καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

17 Γοθόλδου Εφραΐμ Λέσσιγκ, *Αιμιλία Γαλόττη, Τραγωδία μεταφρασθείσα υπό\*\*\**, τύποις πατρίδος, εν Ερμουπόλει 1874.

18 Γοδεφρείδου Εφραΐμ Λέσσιγκ, *Αιμιλία Γαλόττη*, μεταφρασθείσα εκ της γερμανικής εις την ελληνικήν γλώσσαν υπό Βερνάρδου πρίγκιπος διαδόχου της Σαξονίας-Μάινιγκεν, εν Αθήναις 1889.

19 Ό.π., στον πρόλογο της μετάφρασης.

όμως που αξίζει να σημειωθεί είναι πως στην πρώτη σελίδα της μετάφρασης αναγράφονται τα ονόματα των ηθοποιών της παράστασης, οι οποίοι είναι μέλη του θιάσου Μένανδρος. Ενδεικτικά αναφέρουμε πως τον πρίγκιπα της Γκουαστάλα υποδύεται ο Διονύσιος Ταβουλάρης, τον Μαρινέλλι ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης, την κόμισσα Ορσίνια η Πολυξένη Σούτσα, τον Εδουάρδο Γκαλόττη ο Παντελής Σούτσας και την Αιμιλία Γκαλόττη η Σοφία Νέρη.

Από πληροφορία που μας δίνει ο Χατζηπανταζής στο βιβλίο του *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως*<sup>20</sup> η μετάφραση αυτή είναι του Ιωάννη Δημητριάδη, ενώ σύμφωνα με μια άλλη εκδοχή της κυρίας Βασιλάκου στο βιβλίο της *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα* και η μετάφραση αυτή ανήκει στον πρίγκιπα της Σαξονίας Μάινιγγεν<sup>21</sup>. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο μεταφραστής είναι σχεδόν δημοτική, ενώ η μετάφραση είναι πολύ πιο ελεύθερη από εκείνη του 1889.

Υπάρχει ακόμη μια μετάφραση της *Αιμιλίας Γαλόττη* από τον Σ. Μαράτο, την οποία όμως δυστυχώς δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε. Αυτό που γνωρίζουμε είναι, πως το έργο σε αυτή τη μετάφραση παραστάθηκε από τον ελληνικό δραματικό θίασο «Μένανδρος» στην Αλεξάνδρεια στο θέατρο «Ζιζίνια» στις 16 Φεβρουαρίου 1881.<sup>22</sup> Η ίδια μετάφραση ανεβαίνει από το Εθνικό Θέατρο το 1910 στην Αθήνα.<sup>23</sup> και το 1944 και πάλι στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη<sup>24</sup>.

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα σημειώνονται αρκετές παραστάσεις της *Αιμιλίας Γαλόττη*. Ως πρώτη παράσταση του έργου ο Χατζηπανταζής στο βιβλίο του *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως* αναφέρει την παράσταση στην Αθήνα στις 10 Δεκεμβρίου του 1867 από το θίασο «Σοφοκλής» του Σοφοκλή Καρύδη<sup>25</sup>. Δεν γνωρίζουμε τη διανομή του έργου, ξέρουμε όμως πως στο θίασο συμμετείχαν γνωστά ονόματα της εποχής, όπως ο Παντελής Σούτσας, ο Διονύσιος Ταβουλάρης, η Σοφία Ταβουλάρη και άλλοι. Δεν είναι γνωστό ποιος είναι ο μεταφραστής αυτού του κειμένου, όμως ένα άρθρο στην εφημερίδα «Αυγή» στις 11 Δεκεμβρίου του 1867 ασκεί δριμύτατη κριτική στη γλώσσα της μετάφρασης.

Έκτοτε το έργο παραστάθηκε αρκετές φορές στην Αθήνα, την Κωνσταντινούπολη, τη Σύρο, την Πάτρα, τη Σμύρνη και την Βραϊλα, από γνωστούς θιάσους της εποχής όπως τον «Σοφοκλή», τον «Μένανδρο», τον Αισχύλο, τον θίασο των Σούτσα-Αρνιωτάκη, των Αλεξιάδη-Αρνιωτάκη και άλλους. Η τελευταία παράσταση της *Αιμιλίας Γκαλόττη* τον 19ο αιώνα, που καταφέραμε να εντοπίσουμε, ήταν το 1885 στην Κωνσταντινούπολη στο θέατρο Βέρδη από το θίασο «Ευριπίδη» του Μιχαήλ Αρνιωτάκη<sup>26</sup>. Η *Αιμιλία Γκαλόττη* παρουσιαζόταν πολλές φορές

20 Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβεως* τόμ. Α2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 836.

21 Χρυσόθεμις Σταματοπούλου - Βασιλάκου: *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τόμ. Β, Νέος Κύκλος Κωνσταντινοπολιτών, Αθήνα 1996, σ. 257.

22 Φάκελος θεατρικών προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αρ. 17/15.

23 Βλ. Γιάννης, Σιδέρης: *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 46.

24 Η πληροφορία αυτή προέρχεται από το ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

25 Χατζηπανταζής ό.π., σ. 618. Η πληροφορία αυτή του Χατζηπανταζή μας κάνει να θεωρήσουμε ως πρώτη χρονολογία μετάφρασης της «Αιμιλία Γαλόττη» το 1867 ή ίσως και νωρίτερα. Δεν γνωρίζουμε αν το έργο μεταφράστηκε αποκλειστικά για τις ανάγκες της σκηνικής του παρουσίασης, ή κυκλοφόρησε και σε έντυπη μορφή, την οποία δεν μπορέσαμε να προσεγγίσουμε.

26 Συνολικά εντοπίσαμε τις ακόλουθες παραστάσεις του έργου στην ελληνική επικράτεια κατά τον 19ο αιώνα: 10/12/1867 στην Αθήνα από τον θίασο «Σοφοκλή» του Σ. Καρύδη (βλ. Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 618), 12/1/1873 στην Κωνσταντινούπολη από τον θίασο Σούτσα-Ταβουλάρη (Μένανδρος) (βλ. ό.π., σ. 836), 21/1/1873 στην

σε διαφορετικά μέρη της επικράτειας από τον ίδιο θίασο, όπου υπήρχε αντίστοιχα περισσότερη ζήτηση για θεατρική δραστηριότητα, ενώ το συγκεκριμένο έργο του Λέσσιγκ εμφανιζόταν ανάμεσα σε έργα πιο ανάλαφρου ρεπερτορίου, προκειμένου να προσδώσει σοβαρότητα και αξία στην καλλιτεχνική δημιουργία του εκάστοτε θιάσου.

Τον 20ό αιώνα η *Αιμιλία Γκαλόττι* παρουσιάζεται από το Εθνικό Θέατρο το 1944 σε μετάφραση Σ. Μαράτου και σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη. Υπάρχουν αρκετές κριτικές στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής σχετικά με την παράσταση αυτή, οι οποίες παρουσιάζονται στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Όλοι οι κριτικοί συμφωνούν στις αρετές του έργου και επαινούν τη δραματική τέχνη του Λέσσιγκ, δεν συμφωνούν όμως όλοι στην ποιότητα της σκηνικής παρουσίασης, έχοντας ενστάσεις τόσο για τις δυνατότητες των ηθοποιών να παρουσιάσουν με τρόπο άρτιο ένα μεγάλο έργο, όσο και για την αποτελεσματικότητα της διδασκαλίας του Κατσέλη.

Τέλος η *Εμίλια Γκαλόττι*, όπως προφέρεται πια σήμερα ο τίτλος, παρουσιάζεται στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά και καλύπτει την καλλιτεχνική περίοδο 2010-11, ενώ συνοδεύεται από ταυτόχρονη μετάφραση-διασκευή του έργου από τον Γιώργο Δεπάστα, η οποία εκδόθηκε από τις εκδόσεις «Νεφέλη»<sup>27</sup> και όπως και η παράσταση αποτελεί την πιο σύγχρονη πρόταση για την παρουσίαση έργου του Λέσσιγκ στην Ελλάδα.

Ο *Náthan ο σοφός*, έργο γραμμένο το 1779, μεταφράζεται τρεις φορές μέσα στα πλαίσια του Οικονομείου διαγωνισμού<sup>28</sup>. Η πρώτη προκήρυξη του διαγωνισμού γίνεται το 1873, όπου υποβάλλονται δύο μεταφράσεις, καμιά από τις οποίες δεν βραβεύτηκε τελικά.

Το 1875 προκηρύσσεται δεύτερος διαγωνισμός. Τα έργα που ορίζονται για μετάφραση είναι: *Náthan ο σοφός*, *Γουλιέλμος Τέλλος*, και *Goetz von Berlichingen*. Η μετάφραση των δύο πρώτων είναι υποχρεωτική, ενώ του τρίτου προαιρετική. Ο Ιωάννης Πανταζίδης, εισηγητής της έκθεσης του ίδιου διαγωνισμού το 1876, δηλώνει πως πρόκειται για σημαντικά έργα, σημαντικών ποιητών και πως κάθε μετάφραση για τον ελληνικό χώρο είναι πολύ μεγάλο κέρδος. Όσο για το έργο του Λέσσιγκ ο εισηγητής πιστεύει, πως το κεντρικό του θέμα θα μπορούσε να παραδειγματίσει κατάλληλα τους Έλληνες, μιας και ο γεωγραφικός χώρος στον οποίο ζουν συνορεύει με την Ανατολή, στην οποία πρέπει να συνυπάρχουν αρμονικά Χριστιανοί, Εβραίοι και Μουσουλμάνοι<sup>29</sup>.

Κωνσταντινούπολη από τον θίασο Σούτσα-Ταβουλάρη (βλ. ό.π., σ. 838), 14/3/1873 στην Κωνσταντινούπολη από τον παραπάνω θίασο (βλ. ό.π., σ. 842), 8/11/1873 στη Σύρο από τον θίασο «Μένανδρο» (βλ. ό.π., σ. 894), 1/4/1874 στην Πάτρα από τον θίασο Σούτσα-Αρνωτάκη (βλ. ό.π., σ. 952), 16/4/1874 επανάληψη της πιο πάνω παράστασης (βλ. ό.π., σ. 952), 5/10/1874 στη Σμύρνη από τον θίασο Σούτσα-Ταβουλάρη (Μένανδρος) (βλ. ό.π., σ. 970), 25/11/1874 στην Αθήνα από τον θίασο Αλεξιάδη-Αρνωτάκη (βλ. ό.π., σ. 988), 17/5/1875 στην Πάτρα από τον θίασο Σούτσα-Ταβουλάρη (βλ. ό.π., σ. 1006), 4/12/1875 στη Βραϊλα από τον θίασο Γεωργίου Πετρίδη (βλ. ό.π., σ. 1054), 14/11/1875 στην Κωνσταντινούπολη από τον θίασο Αρνωτάκη (Αισχύλος), η οποία επαναλήφθηκε και την επόμενη μέρα λόγω της επιτυχίας της (βλ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου ό.π., σ. 66), 5/1/1879 στην Κωνσταντινούπολη από τον θίασο Αρνωτάκη, ο οποίος λόγω της επιτυχίας των παραστάσεων που έδωσε εκεί τους τελευταίους μήνες του 1878, αποφάσισε να παρατείνει την παραμονή του (βλ. ό.π., σ. 81), 13/11/1879 στην Κωνσταντινούπολη από τον θίασο Ευριπίδη του Μ. Αρνωτάκη (βλ. ό.π., σ. 91), 4/12/1880 στην Κωνσταντινούπολη από τον θίασο Ένωσις που δημιουργήθηκε από τη σύμπραξη των θιάσων Δ. Αλεξιάδη και Μ. Αρνωτάκη (βλ. ό.π., σ. 104), 26/10/1885 στην Κωνσταντινούπολη από τον θίασο Ευριπίδη του Μ. Αρνωτάκη (βλ. ό.π., σελ. 132).

27 Gothhold Ephraim Lessing: *Εμίλια Γκαλόττι*, μετ. Γιώργος Δεπάστας, Νεφέλη, Αθήνα 2006.

28 Βλ. Κυριακή Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

29 Ό.π., σσ. 151-152.

Την επιτροπή του διαγωνισμού του 1876 αποτελούν οι Ε. Κόκκινος και Θεόδωρος Αφεντούλης, ενώ οι μεταφράσεις που υποβάλλονται στην επιτροπή είναι δύο. Η μία περιέχει και τα τρία έργα, ενώ η άλλη μόνο το *Náthan*. Και οι δύο κρίθηκαν ως πολύ κακές και μέσα σε ένα κλίμα απογοήτευσης, δικαιολογιών και εξηγήσεων δεν βραβεύτηκε καμία. Ο εισηγητής της έκθεσης κατηγορεί τους μεταφραστές για έλλειψη παιδείας, κριτικού πνεύματος, αλλά και για αδεξιότητα<sup>30</sup>.

Τα ονόματα των μεταφραστών δεν αναφέρονται στην έκθεση, μπορούμε όμως να υποθέσουμε πως ήταν ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, ο οποίος μετέφρασε και τα τρία έργα, και ο Άγγελος Βλάχος. Σχετικά με τον Ραγκαβή μπορούμε να είμαστε σχεδόν σίγουροι, μιας και στην εισαγωγή του Ε΄ τόμου των *Απάντων* του στον πρόλογο του *Γουλιέλμου Τέλου*, αναφέρεται ότι υπέβαλε δύο φορές τη μετάφραση στον Οικονομείο Διαγωνισμό<sup>31</sup>.

Ο διαγωνισμός διεξάγεται για άλλη μια φορά στις 25 Φεβρουαρίου του 1879, με εισηγητή αυτή τη φορά τον Θ. Αφεντούλη<sup>32</sup>.

Συνολικά υποβλήθηκαν 15 μεταφράσεις. Οι τρεις τελευταίες θεωρούνται οι καλύτερες, τελικά βραβεύεται η τρίτη, αλλά επειδή ο μεταφραστής δεν είχε μεταφράσει τον *Γουλιέλμο Τέλλο*, η επιτροπή του απονέμει το μισό βραβείο. Το όνομα του μεταφραστή δεν αναφέρεται και πάλι στην έκθεση, γίνεται όμως γνωστό από τον Τύπο. Είναι ο Άγγελος Βλάχος, ο οποίος δεν φάνηκε ευχαριστημένος από την απόφαση της επιτροπής<sup>33</sup>.

Στον ίδιο διαγωνισμό είχε υποβάλει δε τις μεταφράσεις του, μία του *Náthan* και μία του *Γουλιέλμου Τέλλου* και ο Αλ. Ρίζος Ραγκαβής. Τέλος πρέπει να αναφέρουμε πως και ο Θεόδωρος Αφεντούλης είχε κάνει μια μετάφραση του *Náthan*<sup>34</sup>, την οποία όμως τελικά δεν υπέβαλε στο διαγωνισμό, μιας και ο ίδιος ήταν εισηγητής του.

Πιστός ο Αφεντούλης στις μεταφραστικές απόψεις του ξεκινά το εγχείρημά του με μία κατά λέξη μετάφραση και φτάνει πολλές φορές στο σημείο να διατηρεί ακόμη και στερεότυπες εκφράσεις της γερμανικής γλώσσας. Η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι καθαρεύουσα, ενώ σε αρκετά σημεία του έργου υπάρχουν υποσημειώσεις, μέσω των οποίων προσπαθεί να δικαιολογήσει ή να διασαφηνίσει τις επιλογές του.

Όμως η πιστότητα, την οποία προσπαθεί με ευλαβική σχεδόν προσήλωση να ακολουθήσει, τον οδηγεί πολλές φορές σε ακρότητες και υπερβολές.

Ο Ραγκαβής από την πλευρά του εναντιώνεται στην αρχή της πιστότητας, ενώ παράλληλα επιπλήττει έμμεσα τους κριτές του προηγούμενου διαγωνισμού για τις μη επεικείς τους κρίσεις. Το κείμενο είναι μεταφρασμένο στην καθαρεύουσα και αυτό, είναι όμως πιο ελεύθερο.

Ο Άγγελος Βλάχος ήταν αυτός που τελικά βραβεύτηκε στο διαγωνισμό. Στον πρόλογο της μετάφρασής του υποστηρίζει, πως είναι λάθος να αναζητά κανείς την πιστή μετάφραση, γιατί η κάθε γλώσσα έχει το δικό της πνεύμα, τη δική της ατομικότητα και μορφή, τους δικούς της εξωτερικούς χαρακτήρες που δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν στην άλλη γλώσσα, όσο και αν θεωρηθεί συγγενική γλώσσα προς εκείνη του πρωτότυπου. Υποστηρίζει τέλος, πως εφόσον το κείμενο που μεταφράζεται είναι δραματικό έργο και θα παιχθεί από σκηνης, πρέπει και η

30 Ό.π., σ. 152.

31 Α. Ρ. Ραγκαβής: *Απαντα τα Φιλολογικά*, τόμ. 5ος, Αθήνα 1874-1889.

32 Κυριακή Πετράκου: *Οι θεατρικοί Διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 154.

33 Ό.π., σ. 156.

34 Θεόδωρος Αφεντούλης: «Náthan ο σοφός», στον τόμο: *Φιλολογικά Πάρεργα*, εκ του τυπογραφείου της Παλιγγενεσίας, Αθήνησι 1879.

γλώσσα του να είναι τέτοια που να ταιριάζει σε κάθε πρόσωπο και να είναι γυμνή από κάθε τεχνητή φρασεολογία. Γι' αυτό άλλωστε και ο ίδιος δεν δίστασε να απλοποιήσει όπου αυτό ήταν απαραίτητο τη γλώσσα του κειμένου.<sup>35</sup>

Ο Δημήτριος Κορομηλάς εξέδωσε το 1880 μια κριτική σχετική με τις μεταφράσεις αυτές, αλλά και με το ίδιο το έργο και το συγγραφέα του<sup>36</sup>. Ο Κορομηλάς επιτίθεται στους εισηγητές του διαγωνισμού γιατί επέλεξαν τον Λέσσιγκ και το συγκεκριμένο έργο προς μετάφραση, μειώνοντας την αξία του Γερμανού συγγραφέα, αλλά και του συγκεκριμένου έργου, χαρακτηρίζοντάς το περισσότερο φιλοσοφικό παρά θεατρικό, και καταδικάζει ανεπιφύλακτα και τις τρεις μεταφράσεις.

Τέλος θα έπρεπε να σημειώσουμε πως ένα μικρό απόσπασμα από τον *Náthan* δημοσιεύτηκε σε μετάφραση Νικήτα Βακέλου στο περιοδικό *Παρασκήνια* το 1924<sup>37</sup>. Το περιοδικό παρουσιάζει τους Γερμανούς ποιητές, ανάμεσα σε αυτούς και τον Λέσσιγκ, παραθέτοντας την ιστορία του δαχτυλιδιού που διηγείται ο Νάθαν στο σουλτάνο Σαλαντίν, ως ίσως το πιο χαρακτηριστικό απόσπασμα που αποδίδει το πνεύμα και τη φιλοσοφία ολόκληρου του έργου.

Το 2002 εμφανίζεται από τις εκδόσεις Ερευνητές μία διασκευή του *Náthan* για παιδιά, όπου εγκαταλείπεται η μορφή του θεατρικού διαλόγου και υιοθετείται η αφήγηση με διαλογικά στοιχεία<sup>38</sup>.

Από όσο μπορούμε να γνωρίζουμε ο *Náthan ο σοφός* δεν παραστάθηκε ποτέ στην Ελλάδα. Ούτε ο ίδιος ο Λέσσιγκ πρόφτασε να δει τη σκηνική παρουσίασή του έργου στην πατρίδα του, μιας και παραστάθηκε για πρώτη φορά μετά το θάνατό του, το 1801. Το έργο αυτό όμως, μέχρι και σήμερα αποτελεί σταθερή επιλογή του ρεπερτορίου των γερμανικών θιάσων

Η *Μίνα φον Μπάρνχελμ* ή του στρατιώτη η τύχη» ολοκληρώνεται το 1765 και ανεβαίνει στη σκηνή για πρώτη φορά στο Αμβούργο το 1767.

Στην κωμωδία αυτή μέσα από τους χαρακτήρες που σκιαγραφούνται, ιδίως του Τέλχαϊμ, παρουσιάζεται ένα κομμάτι καθημερινής ζωής, ενώ το έργο έχει όλα τα στοιχεία της κωμωδίας: το γέλιο, την παντομίμα, την ίντριγκα και φυσικά ένα αίσιο τέλος.

Μεταφράστηκε στην Ελλάδα το 1934 από τον Αιμίλιο Μισσίρ και δημοσιεύθηκε στη *Νέα Εστία* την ίδια χρονιά<sup>39</sup>. Υπάρχει άλλη μια μετάφραση, αυτή του Μ. Μπέζου, την οποία δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε. Είναι πιθανόν η μετάφραση του έργου να έγινε προκειμένου να παρασταθεί το 1944 στο Εθνικό Θέατρο<sup>40</sup>.

Η μεταφραστική προσπάθεια του Αιμίλιου Μισσίρ είναι οπωσδήποτε αξιόλογη, αν σκεφτεί κανείς τη δυσκολία του εγχειρήματός του, μια δυσκολία που έγκειται κυρίως στη διαφορετική χρήση της γλώσσας από τα διάφορα πρόσωπα του έργου, προκειμένου με αυτόν τον τρόπο να υποδηλωθεί η κοινωνική τους καταγωγή, αλλά και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν κάθε κοινωνικό στρώμα.

Ο Μισσίρ προσπαθεί να μεταφέρει τις λεπτές αυτές διαφορές χρησιμοποιώντας πολλές φορές ιδίωμα, χρησιμοποιώντας λέξεις τουρκικές ή επτανησιακές εκφράσεις.

35 Εφρ. Λέσιγγ, *Náthan ο σοφός*, μετάφραση υπό Αγγέλου Βλάχου, βραβευθείσα εν τω Οικονομειω αγώνι του 1879, εν Αθήναις 1879.

36 Δημήτριος Κορομηλάς, *Περί Náthan του Σοφού*, Λέσχη, εν Αθήναις 1880.

37 Γκότχολντ Εφραίμ Λέσσιγκ: «Náthan ο σοφός», μετ. Νικήτα Βακέλου, *Παρασκήνια*, τόμ. 1, τευχ. 15, Αθήνα 1924.

38 Γκότχολντ Εφραίμ Λέσσιγκ: *Náthan ο σοφός*, Ερευνητές, Αθήνα 2002.

39 Αιμίλιος Μισσίρ: «Μίνα ή του στρατιώτου η τύχη», *Νέα Εστία*, τόμ. ΙΣΤ, Ιούλιος-Δεκέμβριος 1934.

40 Η μετάφραση αυτή αναφέρεται στο ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

Μπορούμε σίγουρα να επισημάνουμε πως πρόκειται για μια αρκετά προσεγγμένη μετάφραση. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε, πως το έργο παραστάθηκε από το «Θέατρο της Άνοιξης» σε μετάφραση του Μισσίρ το 1982 και τη θεατρική περίοδο 1985-86<sup>41</sup>, κάτι που μας επιτρέπει να υποστηρίξουμε πως η μετάφραση αυτή είναι ακόμη και σήμερα άξια λόγου.

Το έργο *Mina* σε μετάφραση Μ. Μπέζου ανέβηκε τη θεατρική περίοδο 1943-44 στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη<sup>42</sup> και αναγνωρίστηκε σχεδόν από όλους τους κριτικούς ως μια επιτυχία του Εθνικού, τόσο ως προς την επιλογή του έργου, όσο και ως προς τη μεταφορά του στη σκηνή από τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς<sup>43</sup>. Σε μετάφραση Αιμίλιου Μισσίρ ανέβηκε από το «Θέατρο της Άνοιξης» το 1985-86 σε σκηνοθεσία Σάββα Χαρατοΐδη, ενώ ο γερμανικός θίασος «Die Buecke» παρουσίασε το ίδιο έργο στα γερμανικά το 1969 σε σκηνοθεσία Άλεξ φον Άμπεσερ<sup>44</sup>. Καταφέραμε ακόμη να εντοπίσουμε το έργο αυτό ως ραδιοφωνική μεταφορά το 1967 σε μετάφραση Μήτση Κουγιουμτζόγλου, σκηνοθεσία Λάμπρου Κωστόπουλου και στους κύριους ρόλους τον Κώστα Καζάκο και τη Βέρα Ζαβιτσιάνου<sup>45</sup>.

Τέλος το 2006 μεταφράζεται από τον Γιώργο Δεπάστα και ανεβαίνει στη σκηνή του θεάτρου Αμόρε σε σκηνοθεσία Γιάννη Χουβαρδά το έργο του Λέσσινγκ *Σάρα Σάμσον*<sup>46</sup>, που άνοιξε το δρόμο για την μετέπειτα Αιμίλια Γκαλόττι στο Εθνικό το 2010 και δείχνει μια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για το Γερμανό συγγραφέα τον 21ο αιώνα.

41 Φάκελος θεατρικών προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου αρ. 204.

42 Φάκελος θεατρικών προγραμμάτων του ΕΛΙΑ αρ. Α/2.

43 Βλ. το ψηφιοποιημένο αρχείο του Εθνικού Θεάτρου.

44 Φάκελος θεατρικών προγραμμάτων Θεατρικού Μουσείου, αρ. 258/Α16.

45 Το έργο βρήκαμε στο ψηφιακό αρχείο της ΕΡΤ.

46 Το έργο υπάρχει και σε έντυπη έκδοση: Gotthold Ephraim Lessing: *Σάρα Σάμσον*, Νεφέλη, Αθήνα 2006.



ΒΑΡΒΑΡΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ

## Οι σαιξπηρικές κωμωδίες στην μεσοπολεμική ελληνική σκηνή

Ο ανθρωπιστικός χαρακτήρας των κειμένων του, η ικανότητα προσαρμογής τους σε διαφορετικές πολιτισμικές παραδόσεις καθώς και η δυνατότητα ποικίλων ερμηνειών που εμπεριέχουν, είναι ορισμένοι από τους λόγους στους οποίους ο κορυφαίος Άγγλος δραματουργός οφείλει το παγκόσμιο και διαχρονικό κύρος του.

Η μακρόχρονη και γόνιμη συνάντησή του με το ελληνικό θέατρο, εγκαινιάζεται τον 19ο αιώνα με τις τραγωδίες –κυρίως τον Άμλετ, τον *Μάκβεθ* και τον *Οθέλλο*– καθώς με την επίδραση που άσκησε ο μεγάλος Ελισαβετιανός στην ελληνική δραματουργία της εποχής. Η συστηματικότερη βιβλιογραφία που διαθέταμε μέχρι τελευταία συνίστατο κυρίως στην αρθρογραφία του Γιάννη Σιδέρη<sup>1</sup>, ενώ σήμερα έχει εμπλουτιστεί με σχετικές διδακτορικές και γενικότερες μελέτες<sup>2</sup>.

Αντίθετα με τις τραγωδίες, των οποίων την παρουσίαση ευνοούσε το θιασαρχικό καθεστώς και η κυριαρχία του πρωταγωνιστή –δεσπόζοντα θεατρικά δεδομένα ήδη από την δημιουργία της ελληνικής θεατρικής σκηνής– η κωμική σαιξπηρική ενδοχώρα παρουσιάζει δυσκολίες σε όλους τους θεατρικούς συντελεστές, συνθήκη που διαρκεί μέχρι και την μεσοπολεμική περίοδο με αποτέλεσμα την αδιαφορία, υποτίμηση και συχνά νοηματική διαστρέβλωση των έργων. Με κυρίαρχα στοιχεία τον λυρισμό και την μαγεία και κύριους φορείς τους την ποικιλία των μεταμορφώσεων, την αμφισημία και συχνά πολυσημία των συναισθημάτων και

---

1 Γ. Σιδέρης: «Ρομαντισμός», *Ιστορία Ελληνικού Θεάτρου*, τόμ. Α', εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1990, σσ. 48-82, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή», περ. *Θέατρο*, τχ. 13, Γεν.-Φλεβ. 1964, σσ. 27-33, «Φωτισμένοι και στείοι μεταφραστές», *Θέατρο* τχ. 15, Μάιος-Ιούνιος 1964, σσ. 21-28, «Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στο ΙΘ' αιώνα», *Θέατρο*, τχ. 16, Ιούλιος-Αύγουστος 1964, σσ. 28-38, «Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στον Κ' αιώνα», *Θέατρο*, τχ. 17, Σεπτ.-Οκτ. 1964 σσ. 35-46, «Οι σκηνοθεσίες του Φώτου Πολίτη», τχ. 18, Νοέμβ.-Δεκ. 1964, σσ. 23-35, «Οι σκηνοθεσίες Δημ. Ροντήρη», *Θέατρο*, τχ. 19, Γεν.-Φλεβ. 1965, σσ. 22-3, «Σκηνοθεσίες τα τελευταία 25 χρόνια», *Θέατρο*, τχ. 20, Μάρτ.-Απρ. 1965, σσ. 21-34, «Σκηνοθεσίες τα τελευταία 25 χρόνια», *Θέατρο*, τχ. 21, 1965, σ. 23-34, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τόμ. 29, 1941, σσ. 46-50 «Τα έργα του Σαίξπηρ εις το Ελληνικόν θέατρον», *Αθηναϊκά Νέα*, 25. 10. 1937.

2 Αναφέρουμε την μονογραφία του Ανδρέα Δημητριάδη, που εξετάζει τις παραστάσεις του Σαίξπηρ τον 19ο αιώνα με επίκεντρο τον σαιξπηριστή ηθοποιό Νικ. Λεκατσά, (Αντρέας Δημητριάδης: *Σαιξπηριστής άρα περιτός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσκολος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006) και την διδακτορική διατριβή της Θεοδώρας Μαυροπούλου, που αναφέρεται στην πρώτη πενηκονταετία του 20ού αιώνα εντάσσοντας τις παραστάσεις στο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της εποχής και συνδέοντας συχνά την ελληνική με την ευρωπαϊκή πραγματικότητα, (Θεοδώρα Μαυροπούλου: *Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι εθνικές και κοινωνικές ζυμώσεις στην Ελλάδα 1900-1950*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, Τομέας Αγγλικής Λογοτεχνίας, Θεσσαλονίκη 2007, [www.lib.auth.gr](http://www.lib.auth.gr). Επίσης σημαντικές είναι οι μελέτες της Τίνας Κροντήρη, που αφορούν την δραματουργία αλλά και την πρόσληψη του Σαίξπηρ από τις οποίες διακρίνουμε –συνδεδεμένη άμεσα με την παρούσα– την: *Σαίξπηρ εν καιρώ πολέμου 1940-1950*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2007. Πληρέστερη βιβλιογραφία βλ. Θεοδώρα Μαυροπούλου, ό.π., σσ. 2-3, καθώς και Τίνα Κροντήρη: «Ελληνικός Σαίξπηρ: πρόσφατη βιβλιογραφία», Βιβλιοθήκη *Ελευθεροτυπίας*, 10.3.2006, σ. 25.



των καταστάσεων, την αιφνίδια και αναπάντεχη εναλλαγή του κωμικού με το τραγικό, την συνύπαρξη του άκρατου λυρισμού με τον αποφθεγματικό παροϊμακό λόγο, την περίτεχνη πλοκή και τα τολμηρά σκηνικά τεχνάσματα, όπως για παράδειγμα το «θέατρο εν θεάτρω», οι κωμωδίες απαιτούν οργανωμένα σκηνικά σύνολα, υπεύθυνο και ταλαντούχο συντονιστή, άρτιο τεχνικό εξοπλισμό, επαρκείς κριτικούς και υποψιασμένο και δεκτικό κοινό. Στα πλαίσια αυτά μπορούμε να μιλάμε για το παράδοξο της κωμικής σαιξπηρικής πρόσληψης, το οποίο συναντάμε σε πολύ μικρότερη βέβαια κλίμακα μέχρι και το τέλος του Μεσοπολέμου.

Την σκηνική παρουσίαση των κωμωδιών εγκαινιάζει ο σαιξπηριστής Νικόλαος Λεκατοάς μετά την επιστροφή του από την Βικτωριανή Αγγλία το 1882 με τον *Έμπορο της Βενετίας*<sup>3</sup>, την πιο πολυπαιγμένη σαιξπηρική κωμωδία στην ελληνική σκηνή<sup>4</sup>. Σημαντική προώθηση στην παρουσίαση της κωμικής σαιξπηρικής δραματουργίας έδωσαν οι παραστάσεις του Βασιλικού θεάτρου (*Όνειρο καλοκαιρινής Νύκτας*, *Χειμωνιάτικο παραμύθι*, *Δωδέκατη Νύκτα*, *Το ημέρωμα της στρίγγλας*, *Ο Έμπορος της Βενετίας*), των οποίων όμως η πρόσληψη επικεντρώθηκε στην θεαματικότητα και την επίδειξη της πρώτης κρατικής σκηνής, τελούσα υπό τον άμεσο έλεγχο της βασιλικής δυναστείας, με κύριο στόχο την προβολή της και την εξύψωσή της στο επίπεδο των ευρωπαϊκών μοναρχιών<sup>5</sup>. Η δραματουργική διάσταση των έργων και η καλλιτεχνική τους αρτιότητα, τέθηκαν σε δεύτερη μοίρα με φανερή την αμηχανία και αδυναμία κατανόησης εκ μέρους των διανοουμένων<sup>6</sup>.

Την μεσοπολεμική περίοδο, οι παραστάσεις αυξάνονται σημαντικά και αναβαθμίζονται εντυπωσιακά λόγω των νέων δεδομένων της σκηνικής πράξης, ενώ παράλληλα έχουμε ενδιαφέρουσες θεωρητικές καταθέσεις από σημαντικούς διανοούμενους, που εύλογα μπορούσαν να διεκδικήσουν τον τίτλο του σαιξπηριστή.

Την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία την παρουσίαση των σαιξπηρικών έργων αναλαμβάνουν βραχύβιοι εκτάκτως καταρτισθέντες θίασοι, που φιλοδοξούν να βελτιώσουν ποιοτικά την θεατρική ζωή<sup>7</sup>. Στον τομέα της σαιξπηρικής κωμωδίας τον ρόλο αυτό αναλαμβάνει αρχικά το «Θέατρον του Ωδείου Αθηνών» και στη συνέχεια ο θίασος του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, η «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου». Το κωμικό σαιξπηρικό ρεπερτόριο του «Θεάτρου του Ωδείου» αποτελείται από τρία έργα, τα οποία είχαν ήδη παρουσιαστεί από το Βασιλικό θέατρο: *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, *Δωδέκατη Νύκτα* και *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, με τίτλο *Μέγαιρα*. Η παρουσίασή τους από το «Θέατρο του Ωδείου» επαναλάμβανε στην ουσία τις παραστάσεις του Βασιλικού θεάτρου, αφού παρουσιάστηκαν στον ίδιο χώρο –στο κτίριο της Αγίου Κωνστα-

3 Δημητριάδης, ό.π., σ. 71.

4 Το ευρύ ανθρωπιστικό νόημα του έργου, το σχετικά εύπεπτο περιεχόμενο καθώς και η κυριαρχία ενός χαρακτήρα ιδιαίτερα προκλητικού τόσο από θεατρική όσο και ιδεολογική άποψη, συνιστούν ορισμένες από τις αιτίες των διαρκών επαναλήψεων ακόμη και σε συνθήκες έκτακτης ανάγκης και πολιτικής φόρτισης, όπως για παράδειγμα στο θέατρο της εξορίας. Συγκεκριμένα παρουσιάστηκε στην Μακρόνησο το 1949 από την θεατρική ομάδα του Β' τάγματος, με υπεύθυνο τον ηθοποιό Νίκο Ευθυμίου και στον Άη-Στράτη το 1951 με τον ηθοποιό Τζαβαλά Καρούσο στον πρωταγωνιστικό ρόλο, Τίνα Κροντήρη, *Ο Σάιξπηρ σε καιρό πολέμου*, ό.π., σσ.181-193. Γεωργοπούλου, Βαρβάρα: «Εθνική και κοινωνική προσφορά των Ελλήνων ηθοποιών, 1940-1947», στον τόμο *Τα 80 χρόνια του Σ.Ε.Η, 1917-1997*, επιμ. Χρυσόθεμης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, εκδ. Σμπιλιας, Αθήνα 1999, σ. 322.

5 Γ. Σιδέρης, «Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στον Κ' αιώνα», ό.π., σσ. 36-37.

6 Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι το *Όνειρο Καλοκαιρινής νύκτας* χαρακτηρίστηκε «καλειδοσκοπιο ωραίων φαντασμάτων», Σημειώσεις Αθηναίου: «Από χθες έως σήμερα», *Νέον Άστυ*, 2.11.1902.

7 Γεωργοπούλου Βαρβάρα: «Απόπειρες αναβάθμισης και πρωτοπορίας», *Η Θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2008, τόμ. Α', σσ. 56-208.

ντίνου— στην ίδια μετάφραση, με τα ίδια σκηνικά και με τον ίδιο σκηνοθέτη, τον Θωμά Οικονόμου. Παράλληλα δεν διέθεταν τους επαγγελματίες ηθοποιούς της πρώτης κρατικής σκηνής, αφού οι ηθοποιοί εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων ήταν ερασιτέχνες.

Ο κριτικός διάλογος με αφορμή τις παραστάσεις του Ωδείου επικεντρώθηκε στην δυσκολία της απόδοσης εξ αιτίας κυρίως της ειδολογικής ασάφειας των έργων, κινουμένων μεταξύ τραγωδίας, κωμωδίας, λυρικού ποιήματος και φάρσας. Από τα κριτικά κείμενα ξεχώρισαν της Ελένης Ουράνη, —του θρυλικού Άλκη Θρύλου— η οποία την εποχή αυτή βρισκόμενη στην αρχή της καριέρας της εγκαινιάζει την γόνιμη συνεργασία της με τον *Νομμά*. Αναγνωρίζει στις σαιξπηρικές κωμωδίες καθολικότητα στην απεικόνιση της ανθρώπινης φύσης και δυνατότητα ελευθερίας στην απόδοση, ωστόσο εντοπίζει σημαντικά λάθη στην σκηνική πραγμάτωσή τους από το «Θέατρο του Ωδείου» και τον Θωμά Οικονόμου. Σχετικά με την παρουσίαση του έργου, *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, η βασική διαφωνία της κριτικού, είναι ότι η διδασκαλία διέσπασε την ενότητα και πρόδωσε το πνεύμα του έργου χωρίζοντας το πραγματικό από το φανταστικό στοιχείο, τα οποία αποδόθηκαν με διαμετρικά αντίθετους και υπερβολικούς υποκριτικούς τρόπους. Επίσης προς την ίδια κατεύθυνση διάσπασης της ενότητας του έργου, κινήθηκε η διασκευή του Οικονόμου, η οποία σε πολλά σημεία διαστρέβλωσε το νόημα<sup>8</sup>. Ιδιαίτερα ακαλαίσθητα τα σκηνικά και οι ενδυμασίες, ενώ ο χορός «ήταν τόσο φριχτός, που καταντούσε αστείος»<sup>9</sup>. Η παρουσίαση του Σαίξπηρ απαιτεί μελέτη και γνώση της ζωής και φτασμένους ηθοποιούς, όχι μαθητές. «Το θέατρο του Ωδείου [συνεχίζει η κριτικός] πρέπει να καταλάβει ότι είναι και θα είναι για καιρό ακόμη, μόνο ανώτερο σχολείο, όχι θέατρο<sup>10</sup>». Στο ίδιο πνεύμα είναι γραμμένη και η κριτική του Φώτου Πολίτη<sup>11</sup>. Αρχικά αναφέρεται στην υπόθεση του έργου τονίζοντας την ποιητικότητα και τον ανθρωπισμό του, που εκδηλώνονται κυρίως στα πρόσωπα του Λεοντίου και της Ερμιόνης. Έπειτα, αναφερόμενος στην παράσταση, τονίζει ότι η σκηνοθεσία δεν μπόρεσε να αποδώσει την ποιητική ενότητα του κειμένου και η υποκριτική συμπλήρωσε το λάθος. Το γεγονός εν μέρει δικαιολογείται, αφού όλοι οι ηθοποιοί, εκτός της Κοτσάλη, (Ερμιόνη), ήταν μαθητές. Απαιτείται η προσεκτική επιλογή των έργων, ο σεβασμός στον συγγραφέα και όχι αυθαίρετες επεμβάσεις.

Το σαιξπηρικό δραματολόγιο συνεχίζει να προκαλεί το ενδιαφέρον του θιάσου, ο οποίος επιχειρεί την παρουσίαση της *Δωδέκατης Νύχτας*, (1 Ιανουαρίου 1904), σε μετάφραση Κώστα Χατζόπουλου, την ίδια του Βασιλικού θεάτρου. Σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο, το έργο είναι μια από τις πιο «αδύνατες» κωμωδίες του Σαίξπηρ, μονότονη και κουραστική με πολλές επαναλήψεις, με κοινότυπο θέμα, επιπόλαια γραμμένο από τον συγγραφέα «για να διασκεδάσει τον εαυτό του ή για να τον ξεκουράσει από άλλη βαρύτερη δημιουργία<sup>12</sup>». Και η κριτικός συνεχίζει την υποτίμηση του σαιξπηρικού αριστουργήματος: «οι καλύτερές του σκηνές είναι οι μάλλον άσχετες με την κύρια δράση σατιρικές σκηνές, όπου πολύ ζωντανά παρουσιάζει και ειρωνεύεται διάφορους Τύπους». Στη συνέχεια η κριτικός αναγνωρίζει στο έργο μόνο «ιστορικοφιλολογικό ενδιαφέρον» και δηλώνει ότι πρέπει να παρουσιάζεται μόνο από σχολεία.

8 Άλκης Θρύλος: «Αισθητικές σελίδες. Το χειμωνιάτικο Παραμύθι», *Νομμάς*, 16. 11. 1919, σ. 761.

9 Ό.π., σ. 762.

10 Ό.π.

11 Φ.Π: «Θέατρον. Το Χειμωνιάτικο Παραμύθι του Σαίξπηρ από το θέατρο του Ωδείου», *Πολιτεία* 17. 10. 1919. και «Εκλογή από το έργο του. Είκοσι χρόνια κριτικής, Α' τόμος, 1914-1927, εκδ. Εστία, Αθήναι 1938, σσ. 95-96. Σημειώνουμε ότι από το άρθρο της *Εκλογής* αποσιωπάει η κριτική για την παράσταση, έλλειψη που επαναλαμβάνεται συχνά και στις δύο εκδόσεις των κριτικών του Πολίτη.

12 Άλκης Θρύλος: «Αισθητικές σελίδες. Η Δωδέκατη Νύχτα», *Νομμάς*, 29. 2. 1920, σ. 141.

Στα πλαίσια αυτά η επιλογή του έργου είναι πετυχημένη, αλλά η διδασκαλία του Οικονόμου δε πρόσφερε καμιά ουσιαστική βοήθεια στους ηθοποιούς. Αυτό που κυρίως επιβαλλόταν ήταν ένας ταχύς και σφικτός υποκριτικός ρυθμός, αντί μια συντομευμένη διασκευή, που απαιτεί «βαθιά καλλιτεχνική και επιστημονικοφιλογολογική συνείδηση, που δυστυχώς δεν την έχει όσο θα έπρεπε η Διεύθυνση του θεάτρου του Ωδείου»<sup>13</sup>. Η κριτικός διαφωνεί ριζικά με την σκηνοθετική αντίληψη της ενότητας του σκηνικού χώρου, σ' όλη τη διάρκεια του έργου και την ερμηνεία από την ίδια ηθοποιό, την Κούλα Ζερβού και των δύο ρόλων των δίδυμων αδελφιών. Ως εκ τούτου -σχολιάζει- η σκηνοθεσία οδηγήθηκε στο σημαντικό σφάλμα να αλλάξει εντελώς την σκηνή της αναγνώρισης, στην οποία παρουσιάζονται και τα δύο αδέρφια. Τα δύο αυτά «ευρήματα» θόλωναν το ήδη μπερδεμένο νόημα του έργου και δυσκόλευαν την παρακολούθηση εκ μέρους του κοινού. Οι παρατηρήσεις αυτές του Άλκη Θρύλου, εκπροσωπώντας την πιο πρωτοποριακή μερίδα της κριτικής σκέψης της εποχής, είναι ενδεικτικές για την αξιολόγηση και πρόσληψη των σαιξπηρικών κωμωδιών στις αρχές του Μεσοπολέμου.

Ιδιαίτερα θετική είναι η κριτικός απέναντι στην υποκριτική του Κοντογιάννη στο ρόλο του Μαλβόλιο, στον οποίο «δημιούργησε όπως πάντα μ' εξαιρετική φυσικότητα και ζωνρότητα» και ο οποίος κατορθώνει να είναι «εντελώς διαφορετικός, εντελώς αληθινός σε κάθε του εμφάνιση»<sup>14</sup>. Προτέρημα του ηθοποιού, ασυνήθιστο στο ελληνικό θέατρο, είναι η πρόθυμη αποδοχή όλων των ρόλων, γεγονός όμως που αποτελεί σφάλμα της διεύθυνσης, η οποία θα επωφελείτο τα μέγιστα, αν ανέθετε στον ηθοποιό πρωταγωνιστικούς ρόλους. Για παράδειγμα τον απαιτητικό ρόλο του γελωτοποιού στη *Δωδέκατη Νύχτα*. Ο Κοντογιάννης είναι ο μόνος φτασμένος ηθοποιός του θιάσου, οι άλλοι «δημιουργούνται ακόμη»<sup>15</sup>. Επίσης η κριτικός σημειώνει την πρόοδο του Ηλία Δεστούνη στο ρόλο του μεθυσμένου γλεντζέ, αποβάλλοντας κάθε υπερβολή και βαδίζοντας στην τελική υποκριτική δημιουργία: την παντελή απώλεια του εαυτού, την απόλυτη εμψύχωσή του από το πρόσωπο που παρουσιάζει. Στο έργο έπαιξε και ο Αντώνης Φωκάς, ο κατοπινός ενδυματολόγος της κρατικής σκηνης στο ρόλο του σερ Ανδρέα, του οποίου το παίξιμο η κριτικός χαρακτηρίζει «πολύ λεπτό, εσωτερικά κωμικό, πολύ καλλιτεχνικό»<sup>16</sup>. Και συμπληρώνει: «το εκλεπτυσμένο καλλιτεχνικό του γούστο μαρτυρούν άλλωστε κι όλες οι mises en scene του, πάντα πολύ όμορφες και πολύ σωστές»<sup>17</sup>.

Η σαιξπηρική κωμωδία, *Η Στρίγγλα που έγινε αγνάκι*, με τον τίτλο *Μέγαιρα* σε μετάφραση Νικ. Ποριώτη παρουσιάζεται για τρίτη φορά στο ελληνικό θέατρο αφού είχε παρουσιαστεί και στο Βασιλικό το 1905 και στη «Νέα Σκηνή» σε σκηνοθεσία Κων. Χρηστομάνου την ίδια χρονιά. Από το «Θέατρο του Ωδείου Αθηνών» παρουσιάζεται στις 19 Μαρτίου του 1920 με τον Ηλία Δεστούνη και την Αγγελική Κοτσάλη στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Η κωμωδία παρουσιάστηκε αρκετά συντομευμένη, αφού αφαιρέθηκε ολόκληρος ο πρόλογος. Ο Θρύλος συμφωνεί με την διασκευή υποστηρίζοντας ότι δεν υπάρχει λειτουργική σχέση του προλόγου με το έργο. Διαφωνεί ωστόσο με το ενιαίο σκηνικό, απαράδεχτο για σαιξπηρικό έργο. Επίσης διαφωνεί με την προχειρότητα των μεταφράσεων και την μη αναγραφή στο πρόγραμμα του μεταφραστή<sup>18</sup>.

13 Άλκης Θρύλος, *Νουμάς*, 29. 2. 1920, ό.π.,σ. 141.

14 *Ο.π.*

15 *Ο.π.*

16 *Ο.π.*

17 *Ο.π.*

18 Άλκης Θρύλος: «Αισθητικές σελίδες. *Η Μέγαιρα*», *Νουμάς*, 4. 4. 1920,σ. 221.

Ωστόσο οι κριτικές του Θρύλου παρά τις αρνητικές τους επισημάνσεις καλλιεργούν –αντίθετα με τις αντίστοιχες του Πολίτη– πνεύμα δημιουργικής κριτικής. Στα κείμενά του οι ηθοποιοί συναντούν μαζί με την παρουσίαση και αξιολόγηση του έργου, συγκεκριμένες υποκριτικές παρατηρήσεις και η κριτικός επαναλαμβάνει τις θετικές προθέσεις και την ανωτερότητα του θιάσου σε σχέση με τους υπόλοιπους.

Ο θίασος αποτέλεσε το φυτώριο σημαντικών ηθοποιών, που αργότερα θα γίνουν οι στυλοβάτες του κρατικού και του ελεύθερου θεάτρου, όπως της Κούλας Ζερβού, της Αγγελικής Κοτσάλη, του Ηλία Δεστούνη, του Ορέστη Κοντογιάννη. Στον ίδιο θίασο πήραν το «βάπτισμα του πυρός» στο θέατρο συμμετέχοντας ως ηθοποιοί ο σκηνοθέτης Δημ. Ροντήρης και ο ενδυματολόγος της κρατικής σκηνής Αντώνης Φωκάς.

Ως γενική αποτίμηση της σαιξπηρικής ενασχόλησης του θιάσου, κρατάμε την άποψη του Γ. Σιδέρης ο οποίος παρά το μειονέκτημα της επανάληψης θεωρεί τις παραστάσεις «πιο εντυπωσιακές και πιο «σαιξπηρικά» σοβαρές από του επαγγελματικού θεάτρου, του πνιγμένου μέσα στο βουλεβάρτο<sup>19</sup>». Την επισήμανση αυτή η διανοήση της εποχής όφειλε να είχε εντοπίσει και αξιολογήσει. Ωστόσο ο χρόνος λειτουργεί πάντοτε εξωραϊστικά. Το 1927 με αφορμή την επανεμφάνιση της ηθοποιού Βενετίας Σισιλιάνου, η κριτική κάνει λόγο για τις επιμελημένες παραστάσεις του Ωδείου με σκηνοθέτη τον Θωμά Οικονόμου και κυρίως για την θερμή ανταπόκριση του κοινού στην παράσταση του *Ρωμαίου και της Ιουλιέττας*<sup>20</sup>.

Οι σαιξπηρικές παραστάσεις του θιάσου του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, της «Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου» θα δώσουν την ευκαιρία στον Φώτο Πολίτη να δοκιμαστεί για πρώτη φορά ως σκηνοθέτης στο ιδιαίτερα προσφιλές του σαιξπηρικό δραματολόγιο και να εφαρμόσει πραγματικά καινοτομικές απόψεις, οι οποίες δυστυχώς δεν κατανοήθηκαν και δεν σχολιάστηκαν. Τον Απρίλη του 1927 η Ε.Σ.Θ. παρουσίασε τον *Έμπορο της Βενετίας* σε μετάφραση Αλ. Πάλλη και σκηνογραφία του Αρμενόπουλου. Στο ενημερωτικό άρθρο του στην εφημερίδα *Πολιτεία*<sup>21</sup> ο Πολίτης δηλώνει ότι προτιμήθηκε η μετάφραση του Πάλλη ως πιο ποιητική αντί της παλιότερης του Βικέλα. Τονίζει την σημαντική διαφοροποίηση της παράστασης σε σχέση με τις προηγούμενες, στις οποίες κυριαρχούσε ο Εβραίος έμπορος συνδεόμενος στενά με τους ηθοποιούς Λεκατσά και Περίδη, που τον πρωτοερμήνευσαν. Η δική του άποψη, την οποία ακολούθησε και στην σκηνοθεσία του έργου, είναι ότι ο Εβραίος έμπορος δεν κυριαρχεί στο έργο και δεν το διαποτίζει με την σκοτεινότητά του, αλλά αυτός υφίσταται χάρις στον Γενάρο. Στην κωμωδία κυριαρχούν τα νιάτα. Καινοτομία επίσης της παράστασης είναι ότι ο Σάυλωκ δεν μιλούσε με εβραϊκή προφορά. Η κριτική αγνόησε τις δηλώσεις του σκηνοθέτη, ενώ επαινέθηκε η μετάφραση του έργου. Όσο και στην πράξη οι εξαγγελίες του Πολίτη δεν μπόρεσαν απόλυτα να εφαρμοστούν<sup>22</sup>, –το έμπυχο δυναμικό ήταν στην πλειονότητά του μαθητές της Σχολής<sup>23</sup>– ωστόσο έπρεπε να αποτελέσει θέμα του κριτικού διαλόγου η σχέση θεωρητικών δηλώσεων του σκηνοθέτη και της σκηνικής τους πραγμάτωσης.

19 Γ. Σιδέρης: «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Σκηνοθέτες και ερμηνευτές στον Κ' αιώνα», περ. *Θέατρο*, τχ. 17., Σεπτ.-Οκτ. 1964, σ. 40.

20 «Α.Κ.»: «Μια Καλλιτέχνης», *Βραδινή*, 3. 3. 1927.

21 Φ.Π.: «Ο Έμπορος της Βενετίας. Η αποψινή παράσταση στο Εθνικό θέατρο», *Πολιτεία*, 14. 4. 1927.

22 Γ. Σιδέρης: «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Οι σκηνοθεσίες του Φώτου Πολίτη», *Θέατρο*, τ. 18, Νοέμ.-Δεκ. 1964, σσ. 25-26.

23 Άλκ.: «Αμετανόητα Σάυλωκ», *Εστία*, 15. 4. 1927, μ.ρ.: «Από το θέατρον. Ο Έμπορος της Βενετίας», *Ελεύθερον Βήμα*, 16. 4. 1927, Πέτρος Χάρης: «Ο Έμπορος της Βενετίας. Επαγγελματική Σχολή», *Ελληνική*, 16. 4. 1927.

Στην κωμωδία αυτή, επιστρέφει ο Πολίτης τον Οκτώβρη του 1932, σκηνοθέτης τώρα της κρατικής σκηνής, έχοντας στη διάθεσή του επιτελείο ικανών ηθοποιών και τα απαραίτητα τεχνικά μέσα. Θα επιχειρήσει ξανά να φωτίσει κοινό και κριτικούς, επαναλαμβάνοντας σε γενικές γραμμές –σε υψηλότερους ωστόσο τόνους– τις απόψεις της παράστασης του 1927. Στο έργο αυτό, η σκοτεινή και πολύπλοκη προσωπικότητα του Εβραίου έχει δώσει κατά καιρούς αφορμή για πολλές ερμηνείες ακόμη και για προβληματισμό για την ειδολογική του κατάταξη στην κωμωδία ή τραγωδία<sup>24</sup>. Ο Πολίτης, εμφορούμενος από την γερμανική παιδεία και παράδοση, συλλαμβάνει και επιχειρεί να αποδώσει την γοητευτική αντιφατικότητα της μεγάλης αυτής σαιξπηρικής δημιουργίας «περίεργο και μοναδικό κράμα, προφήτου και δαίμονος, ιδεολόγου και υλιστού, ήρωος και ανθρωπάκου»<sup>25</sup>. Η σύλληψη –για πρώτη φορά στην Ελλάδα– της γοητευτικής αντιφατικότητας της μεγάλης αυτής σαιξπηρικής δημιουργίας, ανήκει στις σημαντικές καταθέσεις του κριτικού στον τομέα της ελληνικής Σαιξπηρολογίας. Η σύγκριση που επιχειρεί με τον μονοδιάστατο και εκτός κοινωνικής πραγματικότητας μολιερικό «Φιλάργυρο», αναδεικνύει την δραματουργική ανωτερότητα του Άγγλου ποιητή, για τον οποίο στο τέλος του άρθρου του ο Πολίτης αναφωνεί: «ο Σαίξπηρ είναι ακένωτος»<sup>26</sup>. Η ερμηνεία του κεντρικού ρόλου, στην οποία φαίνεται να δέσποζε ακόμη η υποκριτική φιγούρα του Νικ. Λεκατσά, απασχόλησε ζωηρά την κριτική. Αξίζει να σημειώσουμε ότι τον δύσκολο ρόλο του Εβραίου εμπόρου έπαιξαν εκ περιτροπής ο Ροζάν και ο Παρασκευάς ο πρώτος «θεατρικότερα», ο δεύτερος «διανοητικότερα».<sup>27</sup>

Ο πάντοτε οξυδερκής Ξενόπουλος υποστηρίζει ότι τα σημαντικά θεατρικά έργα μπορεί να παιχτούν ή από ένα δαιμόνιο πρωταγωνιστή ή από ένα τέλειο σύνολο. Η παράσταση του Εθνικού ανήκει στην δεύτερη περίπτωση, επειδή δεν διέθετε έναν Λεκατσά, και ο Ροζάν δεν ήταν κατάλληλος για σαιξπηρικούς ρόλους. Ωστόσο η συνεργασία του σκηνοθέτη με τον σκηνογράφο και ενδυματολόγο και τα μηχανικά μέσα της κρατικής σκηνής οδήγησαν σε μια άρτια παράσταση, που αναπλήρωσε «τον μεγάλο πρωταγωνιστή». Η θεαματικότητα αυτή δίχασε την κριτική κοινότητα<sup>28</sup>, στάση που υποστηρίζουμε ότι αποτελούσε τον κανόνα της κριτικής πρόσληψης της σκηνοθετικής εργασίας του Φώτου Πολίτη στην κρατική σκηνή<sup>29</sup>.

Ο επίσης γερμανοτραφείς Δημ. Ροντήρης εγκαινίασε τη θητεία του στο σαιξπηρικό δραματολόγιο της κρατικής σκηνής<sup>30</sup> με την *Δωδέκατη Νύχτα* το 1937. Πριν την παράσταση

24 Πράγματι στο έργο αυτό παρατηρείται μια ρωγμή σε σχέση με την καθαρότητα της προηγούμενης κωμικής δραματουργικής παραγωγής του συγγραφέα, η οποία θα γίνει εμφανέστερη στις επόμενες καλούμενες «σκοτεινές κωμωδίες» του, *Τέλος καλό όλα καλά*, και *Με το ίδιο μέτρο*.

25 *Πρωία*, 5.10.1932.

26 Ό.π.

27 Μιχ. Ροδάς: «Σάλωκ», *Ελεύθερον Βήμα*, 25. 10. 1932.

28 Τις υπερβολές της σκηνοθεσίας επέκριναν οι: Οικονομίδης, *Έθνος*, 6. 10. 1932, Red, (Γιάννης Κοκκινάκης), *Ακρόπολις*, 6. 10. 1932. Στον αντίποδα, μερίδα της κριτικής ακριβώς στην θεαματικότητα αυτή, εντόπισε την μεγάλη επιτυχία της κρατικής σκηνής: Θεατρικός: «Εθνικόν θέατρον. *Ο Έμπορος της Βενετίας*», *Η Βραδινή* 6. 10. 1932, «α»: *Ο Έμπορος της Βενετίας*, *Καθημερινή*, 7. 10. 1932.

29 Γεωργοπούλου, ό.π., τόμ. Β, Αιγόκερως 2009, σσ. 262-269.

30 Αξίζει να σημειώσουμε ότι η ονομασία του θεάτρου, έχει μεταβληθεί –ακολουθώντας την πολιτειακή αλλαγή– από Εθνικό σε Βασιλικό, ενώ η δικτατορία του Μεταξά εδραίωσε ένα προσωποπαγές καθεστώς στη διοίκηση, αλλαγές που επέδρασαν και στην επιλογή και στην παρουσίαση του ρεπερτορίου. Στα πλαίσια αυτά εντάσσεται και η επιστροφή στους κλασικούς -Έλληνες και Ευρωπαίους- που χαρακτηρίζει την δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία. (Γεωργοπούλου Βαρβάρα: «Το θέατρο στη μεταξική περίοδο» στο Αφιέρωμα, *Η δικτατορία του Μεταξά, Νεολαία-Ιδεολογία-αισθητική, Ιστορικά* έκδ. Ελευθεροτυπία, Οκτ. 2010, σ. 125-150.

αξιόλογοι μελετητές του Σαίξπηρ, ο Π. Κατσέλης και ο μεταφραστής του έργου Β. Ρώτας, παρουσίασαν τον συγγραφέα και το έργο. Ο Κατσέλης τοποθετεί τον Σαίξπηρ στην εποχή του, υποστηρίζοντας ότι το έργο του εκφράζει την δική της ακμή και δόξα. Αναφερόμενος ιδιαίτερα στις κωμωδίες του, τις χαρακτηρίζει ως κωμωδίες χαρακτήρων και όχι πλοκής και επιχειρεί μια σύγκριση με τις κωμωδίες του Μολιέρου. Στη θέση της μολιερικής σάτιρας ο Σαίξπηρ αντιπαράσσει την συμπάθεια και τον οίκτο<sup>31</sup>. Ο Ρώτας μεταφέρει ως γενικότερη άποψη της κριτικής, ότι η *Δωδέκατη Νύκτα* είναι η καλύτερη κωμωδία του Σαίξπηρ, επιχειρώντας στη συνέχεια να παρουσιάσει τον λυρισμό, την αισιόδοξη διάθεση και συγχρόνως την φιλοσοφική της διάσταση με την αρμονική συνύπαρξη των αντιθέσεων<sup>32</sup>. Η σκηνοθεσία του Ροντήρη παρουσίασε μια παράσταση σε ύφος *Commedia dell' arte*. Οι ηθοποιοί, ο Βεάκης ως κυρ-Τόμπυ, ο Παρασκευάς ως Μαλβόλιο, ο Δενδραμής ως Οροίνιο, η Παξινού ως Ολίβια, η Μανωλίδου ως Βιόλα, απέδωσαν τους ρόλους τους με εξαιρετικό κέφι και μπρίο. Ο Γληνός ερμήνευσε πετυχημένα το ρόλο του μελαγχολικού τρελού.

Η κριτική σε γενικές γραμμές αποδέχθηκε θετικά την παράσταση καθώς και την μετάφραση του Β. Ρώτα<sup>33</sup> εστιάζοντας την προσοχή της στο γενικότερο ύφος, την υποκριτική ευστοχία και κυρίως στην στάση του κοινού<sup>34</sup>. Η τελευταία, η οποία στα κριτικά σημειώματα παρουσιάζεται αντιφατική, πυροδότησε έναν ζωηρό διάλογο, στον οποίο εκδηλώθηκαν οι απόψεις των εκπροσώπων της κριτικής και η γενικότερη στάση τους απέναντι στις δραματουργικές επιλογές της κρατικής σκηνής. Αξίζει να σημειώσουμε ότι μέρος της κριτικής μεταξύ των οποίων ο έγκυρος, γλωσσομαθής και πάντοτε συγκρατημένος Κ. Οικονομίδης εξακολουθεί να εκφράζει σοβαρές επιφυλάξεις για την δραματουργική αρτιότητα των σαιξπηρικών κωμωδιών και κυρίως για την ανταπόκρισή τους στο ελληνικό κοινό, ενώ προτείνει στην κρατική σκηνή να επεκτείνει και να ποικίλει το ρεπερτόριο της, στο οποίο καταλογίζει ανεπίτρεπτη μονομέρεια και εμμονή στο κλασικό ρεπερτόριο<sup>35</sup>. Σε γενικές γραμμές ωστόσο η παράσταση αποτέλεσε σταθμό στην πρόσληψη των σαιξπηρικών κωμωδιών, αφού το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην σκηνική ερμηνεία και την σκηνοθετική παρέμβαση και γίνεται λόγος για ύφος, ρυθμό και ατμόσφαιρα της παράστασης<sup>36</sup> και για θεατρικότητα της μετάφρασης.

Το *Όνειρο καλοκαιρινής νύκτας* -συνδεδεμένο μέχρι τώρα με την Μαρίκα Κοτοπούλη- ανταποκρινόμενο στους ευφάνταστους και ρηξικέλευθους πειραματισμούς του νεαρού καθηγητή του Κολλεγίου Αθηνών, Καρόλου Κουν, συνιστά και την πρώτη ενασχόληση του προαναφερθέντος με τον Σαίξπηρ. Το έργο σε μετάφραση Βασ. Ρώτα παρουσιάστηκε τον Δεκέμβρη του 1936, στο Κολλέγιο Αθηνών. Είναι η έβδομη παράσταση, που παρουσίασαν οι μαθητές και οι πρόβες κράτησαν τέσσερις μήνες. Η παράσταση με την φαντασμαγορική σκηνογραφία χαρακτηρίστηκε καλλιτεχνική και εμπνευσμένη και κυρίως έγινε για μια ακόμη φορά αισθητό το νέο πνεύμα, η έμπνευση, η φρεσκάδα και η καλλιτεχνική διάσταση που εισήγαγε στο νεοελληνικό θέατρο ο Κουν. Ιδιαίτερα επαινήθηκε η σκηνή του δάσους, η μαγεία

31 Π. Κατσέλης: «Ο Σαίξπηρ κωμωδιογράφος και η *Δωδέκατη Νύκτα*», *Καθημερινή*, 28. 10. 1935.

32 Βασ. Ρώτας: «*Η Δωδέκατη Νύκτα* εις το Εθνικόν», *Καθημερινή*, 28.10. 1935.

33 Ω: «*Η Δωδέκατη Νύκτα*», *Εστία*, 30. 10. 1935, Άγγ. Δόξας, *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 31. 10. 1935, Α.Λ.(ιδιωτικής), *Ακρόπολις*, 31. 10. 1935, Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β', Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σ. 123, Αιμ. Χουρμούζιος, *Καθημερινή*, 31. 10. 1935.

34 Ω: «*Η Δωδέκατη Νύκτα*», ό.π.

35 «Κ.Ο.», *Εθνος*, 30. 10.1935.

36 *Καθημερινή*, ό.π., 31. 10. 1935.

της οποίας προσφερόταν απόλυτα για να εφαρμόσει ο Κουν την αισθητική γραμμή του στην πιο λυρική και ερωτική κωμωδία του σαιξπηρικού και ίσως και παγκόσμιου δραματολογίου<sup>37</sup>.

Στον τομέα του ελεύθερου θεάτρου, η μέχρι τώρα παρουσίαση του Σαίξπηρ, περιοριζόμενη σχεδόν αποκλειστικά στις τραγωδίες, δεν διαθέτει αξιόλογη προϊστορία. Την εικόνα θα ανατρέψει το 1937, η Μαρίκα Κοτοπούλη, επιδεικνύοντας για μια ακόμη φορά εξαιρετική προσαρμοστικότητα, στάση που ενισχύεται από τον εντεινόμενο ανταγωνισμό με την κρατική σκηνή<sup>38</sup>. Διαθέτει σύγχρονη κτιριακή εγκατάσταση, το θέατρο, «Ρεξ», και κυρίως τη συνεργασία του νεαρού σκηνοθέτη Γιαννούλη Σαραντίδη. Ο τελευταίος έχει πρόσφατα επιστρέψει από το Παρίσι, έχοντας μεταξύ άλλων συνεργαστεί με τον Κοπώ στη σκηνοθεσία του *Όπως Αγαπάτε*<sup>39</sup>. Το ίδιο έργο θα παρουσιάσει στο θέατρο Κοτοπούλη.

Την επιτυχία της παράστασης η πλειονότητα της κριτικής απέδωσε στην καλλιτεχνική ομοιογένεια, η οποία επιτεύχθηκε χάρις στην συνεργασία ηθοποιών, σκηνοθέτη και του σκηνογράφου, του ζωγράφου Χατζηκυριάκου Γκίκα. Η συμβατική αντιρεαλιστική δημιουργία, του τελευταίου, χαρακτηριστικό στοιχείο της μοντερνικότητας της παράστασης, αποτέλεσε κομβικό σημείο του κριτικού διαλόγου. Επίσης παράγοντας επιτυχίας θεωρήθηκε η Ροζαλίνα της Κοτοπούλη, μια ακόμη δημιουργία της πρωταγωνίστριας<sup>40</sup>, με την οποία διαφώνησε ο Άλκης Θρύλος προβάλλοντας ως επιχείρημα την ηλικία της ηθοποιού<sup>41</sup>.

Αλλά αυτός που μας εκπλήσσει κυριολεκτικά με την ολοκληρωτική απόρριψη της παράστασης και μάλιστα με ασυνήθιστο για το κριτικό του ήθος απόλυτο και κατηγορηματικό τρόπο, είναι ο Κ. Οικονομίδης. Ο κριτικός διαφωνεί με τα ανεβάσματα σαιξπηρικών κωμωδιών, τις θεωρεί χάσιμο χρόνου, ανόητο πειραματισμό, κατάλληλες μόνο για διάβασμα και τις χαρακτηρίζει ως «συμβατικά, ψυχρά και γλυκανάλατα σκηνικά παιχνίδια»<sup>42</sup>. Την παράσταση του *Όπως Αγαπάτε*, θεωρεί απαράδεκτη σκηνική δοκιμή, που επιδεινώνει την θεατρική κρίση, ταλαιπωρεί άδικα το κοινό, και προσφέρει «πεδίο ελευθέρως δράσεως εις απεριγράπτους ακολασίας του πινέλου του σκηνογράφου κ. Γκίκα Χατζηκυριάκου»<sup>43</sup>. Λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη μας την εγκυρότητα της κρίσης του Οικονομίδη, στην οποία επανειλημμένα έχει αναφερθεί επαινετικά ο Σιδέρης, -ωστόσο τώρα δεν την αναφέρει- συμπεραίνουμε ότι η σαιξπηρική κωμωδία, η οποία μόλις έχει αρχίσει να γίνεται προσπελάσιμη από κριτική και κοινό, έχει δρόμο ακόμη να διανύσει. Ωστόσο ο θίασος της Κοτοπούλη με την παράσταση του όπως *Αγαπάτε*, συναγωνίζεται επάξια την κρατική σκηνή και διεκδικεί δάφνες πρωτοπορίας.

Ο κλασικός δραματουργός έχει γίνει της μόδας. Σύμφωνα με τον Σπ. Μελά: «Η Αθήνα παραληρεί από Σαίξπηρ. Λαμπρό εξάισιο παραμιλητό... «Θείο λουτρό καθαρμού στη ζωντανή κι ολόθερμη πηγή της ψυχικότητας»<sup>44</sup>. Τον Ιούνιο του ίδιου χρόνου, ο ανασυγκροτηθείς θίασος

37 Βασ. Ηλιάδης: «Εις το Κολέγιον του Ψυχικού. Το *Όνειρον Θερμής Νυκτός*. Μια καλλιτεχνική παράσταση», *Ελεύθερον Βήμα*, 20. 12. 1936, Σ. Καραντινός: «Κ. Κουν. Κολέγιο Αθηνών. Σαίξπηρ: *Όνειρο θερμής νυκτός*, *Νεοελληνικά. Γράμματα*, 26. 12. 1936, σ. 8.

38 Για τον ανταγωνισμό κρατικού και ελεύθερου θεάτρου την μεσοπολεμική περίοδο, βλ. Μαυροπούλου Αθανασία, *Οι παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι εθνικές και κοινωνικές ζυμώσεις στην Ελλάδα 1900-1950*, ό.π., σ. 230.

39 Μαρίκα Κοτοπούλη (συνέντευξη στον Γ. Πράτοικα), *Πρωία*, 2. 11. 1936, (Σιδέρης: «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. VIII. Σκηνοθεσίες τα τελευταία 25 χρόνια», *Θέατρο*, τχ. 20, Μάρτ.-Απρ. 1965, σ. 23).

40 Γ. Νάζος, *Καθημερινή*, 30. 3. 1937, Αχ. Μαμάκης, *Αθηναϊκά Νέα*, 29. 3. 1937, *Θεατρικός*, *Βραδινή*, 29. 3. 1937.

41 *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β' ό.π., σ. 216.

42 Κ.Ο.: «Θέατρον Κοτοπούλη. *Όπως αγαπάτε*. του Σαίξπηρ», *Έθνος*, 29. 3. 1937.

43 Ο.π.

44 Φορτούνιο: «Το Σημειωματάριο του Φορτούνιο. Ο ποιητής της μόδας», *Ελεύθερον Βήμα*, 25. 11. 1937.

της Κατερίνας Ανδρεάδη παρουσίασε το *Ημέρωμα της στρίγγλας* στη νέα μετάφραση του Ν. Ποριώτη. Στην τελευταία, η κριτική αναγνώρισε επιτυχία, αν και επεσήμανε γλωσσικές ακρότητες<sup>45</sup>, πάγια παρατήρηση στην ευσυνειδητή και λογοτεχνική εργασία του μεταφραστή. Η κριτική σε γενικές γραμμές αποδέχθηκε την παράσταση και αναγνώρισε την ευσυνειδητή εργασία της Ανδρεάδη τόσο στον πρωταγωνιστικό ρόλο, όσο και στην σκηνοθεσία του έργου, την οποία -τονίζει ο Αχιλλέας Μαμάκης<sup>46</sup>- είχε διδαχθεί η πρωταγωνίστρια στη Γερμανία από τον Ράινχαρτ και είχε η ίδια αποδώσει τον κύριο ρόλο της Κατερίνας.

Ο αυστηρότερος κριτής της παράστασης ήταν ο Π. Κατσέλης, ο οποίος την χαρακτήρισε ως «θεατρική εκτέλεση», θεωρώντας μεταξύ των άλλων σοβαρό ατόπημα την παράλειψη του ονόματος του συγγραφέα στα διαφημιστικά έντυπα της παράστασης<sup>47</sup>. Κατά την συνήθεια του ο κριτικός αφιερώνει τρία εκτεταμένα άρθρα στο έργο και την παράσταση, στα οποία αναφέρεται διεξοδικά στο κείμενο και την σκηνική του παρουσία. Με εξαιρετική επιδεξιότητα συνδέει αριστοτεχνικά την δραματουργική ανάλυση του κειμένου με την υποκριτική απόδοση του έργου. Η μέθοδος αυτή, προσφιλής στον Κατσέλη, αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της σαιξπηρικής του προσέγγισης, συνδέοντας αρμονικά την θεωρία με την πράξη. Ο κριτικός αποδεικνύει με λεπτομέρειες την παρερμηνεία του κειμένου από τον θίασο της Ανδρεάδη, εντοπίζοντας την παρανόηση τόσο στην υποκριτική<sup>48</sup>, όσο και στα κουστούμια του Τσαρούχη<sup>49</sup>. Ωστόσο υποστηρίζει ο κριτικός «το αλάθητο και αδιάφθορο καλλιτεχνικό ένστικτο του μεγάλου κοινού, ξέρει όπως τής πρέπει να εκτιμά τη μεγάλη ωκεάνια λαϊκή ψυχή των έργων του Σαίξπηρ<sup>50</sup>. Πραγματικά το κοινό ενθουσιάστηκε από την παράσταση, η οποία παίχθηκε 23 φορές και οι θεατές έφευγαν «μαγεμένοι»<sup>51</sup> συγχωρώντας τις ατέλειες.

Το 1938 απόηχος ο θίασος της Ανδρεάδη εγκαινιάζει την θερινή περίοδο με την κωμωδία *Πολύ κακό για το τίποτα*, η οποία παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα σε μετάφραση Νικ. Ποριώτη. Τα θέματα που συζητήθηκαν ήταν η ερμηνεία της πρωταγωνίστριας, η μετάφραση και κυρίως η στάση του κοινού. Μέρος της κριτικής επαίνεσε την παράσταση και κυρίως τον «διπλό άθλο» της Ανδρεάδη –πρωταγωνίστριας και σκηνοθέτιδος– εντοπίζοντας παράλληλα αρκετές ατέλειες, οι οποίες όμως δεν αλλοίωναν το αισθητικό αποτέλεσμα. Εκτός από την πρωταγωνίστρια και τον Αποστολίδη, επαινέθηκε η πρωτοεμφανιζόμενη στο θίασο Θάλεια Καλλιγά ως Ηρώ. Αξιόλογα επίσης κρίθηκαν τα σκηνικά και τα κουστούμια του Ν. Ζωγράφου<sup>52</sup>. Αντίθετα ο Θρύλος αμφισβήτησε ζωηρά τα υποκριτικά προσόντα της Ανδρεάδη, κυρίως όσον αφορά την φωνή –«μονότονη και ψυχρή και μια πολύ αισθητή έλλειψη εσωτερικού μαγνητισμού<sup>53</sup>– αλλά και συνολικά το έμφυχο δυναμικό του θιάσου. Υποστήριξε ότι είναι προτιμότερο να μην υφίσταται ο θίασος ανάλογη δοκιμασία και η πρωταγωνίστρια να επιστρέψει στο Εθνικό. Βασική ευθύνη για την έλλειψη ενδιαφέροντος –η ίδια κάνει λόγο για

45 Αχ. Μαμάκης, *Αθηναϊκά Νέα*, 5. 6. 1937, Νάζος, *Καθημερινή*, 6. 6. 1937, Θρύλος, *Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β', ό.π., σ. 230.

46 Αχ. Μαμάκης, ό.π.

47 Π. Κατσέλης: «Θεατρικές εκτελέσεις», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 12. 6. 1937, σ. 9.

48 Π. Κατσέλης: «*Το Ημέρωμα της στρίγγλας*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 19. 6. 1937, σ. 9, 15.

49 Π. Κατσέλης: «*Το Ημέρωμα της στρίγγλας*», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 26. 6. 1937, σσ. 8, 15.

50 Ό.π., *Νεοελληνικά Γράμματα*, 12. 6. 1937, σ. 9.

51 Γ. Νάζος, *Καθημερινή*, ό.π.

52 Αδ. Δ. Παπαδήμας: «*Πολύ κακό για το τίποτα*. Του Σαίξπηρ στο θέατρο Ανδρεάδη», *Ακρόπολις*, 8. 6. 38, Αχ. Μαμάκης, *Πολύ κακό για το τίποτα*, *Αθηναϊκά Νέα*, 7. 6. 1938.

53 *Το Ελληνικό θέατρο*, τόμ. Β', ό.π., σ. 313.



«ανία και αγανάκτηση» εκ μέρους του κοινού— η κριτικός καταλόγισε στην μετάφραση του Ποριώτη, της οποίας οι ακρότητες εμπόδιζαν το κοινό στην κατανόηση του κειμένου<sup>54</sup>.

Ο Λέων Κουκούλας επιχειρώντας να φωτίσει το φλέγον θέμα διαπιστώνει την αδυναμία του κοινού να απολαύσει την πνευματική χάρη των σαιξπηρικών κωμωδιών, την οποία αποδίδει κυρίως στην λανθασμένη υποκριτική γραμμή της παράστασης, που δεν διαφοροποιήθηκε από το ύφος της ηθογραφικής κωμωδίας. Παράλληλα ο κριτικός διαπιστώνει ότι την δυσκολία της πρόσληψης και κατανόησης των σαιξπηρικών κωμωδιών εκ μέρους του κοινού, επιτείνει και η άποψη μερίδας διανοουμένων, που τις θεωρεί αφελή λυρικά συνθέματα, ανάξια των τραγωδιών του Άγγλου δραματουργού<sup>55</sup>, ερμηνεία που μας παραπέμπει στην μομφή του Οικονομίδη. Η τοποθέτηση του Κουκούλα φωτίζει αρκετά, χωρίς βέβαια να ερμηνεύει την σκοτεινή σχέση του κοινού με τις «φωτεινές» σαιξπηρικές κωμωδίες.

Ο κύκλος των μεσοπολεμικών σαιξπηρικών παραστάσεων κλείνει με την επανάληψη του *Εμπόρου της Βενετίας* σε σκηνοθεσία του Δημ. Ροντήρη από την κρατική σκηνή το 1940. Η μοιραία σύγκριση με τη σκηνοθεσία του Φ. Πολίτη το 1932, την τοποθετεί σε έναν υπερβατικό άξονα, ο οποίος αναδεικνύει την μουσική ουσία του σαιξπηρικού αριστουργήματος<sup>56</sup>.

Κεντρικό θέμα του κριτικού διαλόγου αναδείχθηκε η απόδοση του πρωταγωνιστικού ρόλου από τον Αλέξη Μινωτή. Ο ίδιος ο ηθοποιός σε άρθρο του τόνισε ότι αντίθετα με τον ρόλο του Άμλετ, τον οποίο είχε δει πολλούς ηθοποιούς να ενσαρκώνουν, στον ρόλο του Σάλωκ, αποκλειστικοί καθοδηγητές του στάθηκαν ο Ροντήρης και η προσωπική του έμπνευση<sup>57</sup>. Ο ηθοποιός επιδίωξε την ολοκληρωμένη παρουσίαση της προσωπικότητας του Σάλωκ, και ειδικότερα της ανθρώπινης πλευράς του ρόλου, χωρίς όμως να τον εξιλεώνει. Στον αντίποδα ο Αιμ. Χουρμούζιος βλέπει «έναν δαιμονικό Σάλωκ<sup>58</sup>». Το ανατέλλον, λαμπερό αλλά και θνησιγενές αστέρι της Ελένης Παπαδάκη θα προσθέσει στο ενεργητικό του τον ρόλο της Πόρσιας, ενώ ο Μάνος Κατράκης θα υποδυθεί τον νεαρό Γενάρο.

Η παρουσίαση του Σαίξπηρ την μεσοπολεμική περίοδο αρχίζοντας από τις ημερασιτεχνικές παραστάσεις του Ωδείου Αθηνών και τελειώνοντας με τις άρτιες δημιουργίες της κρατικής σκηνής, αποκαθιστά κυρίως τις κωμωδίες, η παρουσίαση των οποίων μέχρι τότε ήταν ιδιαίτερα ανεπαρκής και αντικαλλιτεχνική, και η πρόσληψή τους άκρως προβληματική.

Ορισμένα από τα κριτικά κείμενα των παραστάσεων, αναφερόμενα διεξοδικά στον Ελισαβετιανό δραματουργό και το έργο του, καθώς και το συγκεκριμένο έργο που παρουσιάζεται, αποτελούν σημαντικές καταθέσεις στην σαιξπηρική μεσοπολεμική πρόσληψη. Μεταξύ των κειμένων αυτών σημαντική θέση κατέχουν τα κείμενα των Φ. Πολίτη, Άλκη Θρύλου, Πέλου Κατσέλη, Αιμ. Χουρμούζιου, Λ. Κουκούλα, Κ. Οικονομίδη. Εκτός από τις κριτικές των παραστάσεων το ενδιαφέρον των διανοουμένων για τον Σαίξπηρ, εκφράστηκε με την γραφή άρθρων και μελετών και με σχετικές διαλέξεις, που μας επιτρέπουν να δούμε καλύτερα τις απόψεις τους και να επιχειρήσουμε μια σαφή διάκριση τάσεων σχετικών με τον Ελισαβετιανό δραματουργό την μεσοπολεμική περίοδο.

Ανάμεσα στους μελετητές, εκτός από τον Φ. Πολίτη, η σαιξπηρική επίδοση του οποίου αναδεικνύεται κυρίως στις τραγωδίες, διακρίνουμε τον Πέλο Κατσέλη, μαθητή και διάδοχο

54 Την ίδια παρατήρηση για την μετάφραση κάνει και ο Αχ. Μαμάκης, ό.π.

55 Λ. Κουκούλας: «Πολύ κακό για το τίποτα. Η προχθεσινή πρώτη. *Πρωία*, 8. 6. 1938.

56 Λ. Κουκούλας: «*Ο Έμπορος της Βενετίας*». Η προχθεσινή πρώτη του «Βασιλικού θεάτρου», *Πρωία*, 23. 10. 1940.

57 Αλ. Μινωτής: «Ο ρόλος του Σάλωκ», *Πρωία*, 26. 10. 1940.

58 Ό.π.

του προαναφερθέντος. Ακολουθώντας τις ιδεολογικές και αισθητικές κατευθύνσεις του μεγάλου δασκάλου του, ο Πέλος Κατσέλης, αναδείχτηκε σε σημαντικό Σαιξπηρολόγο του Μεσοπολέμου<sup>59</sup>. Με σειρά άρθρων δημοσιευμένων σε εφημερίδες και περιοδικά, διαλέξεις και αυτοτελείς μελέτες, συνεχίζει και διευρύνει την νέα μέθοδο θεατρολογικής προσέγγισης, που εγκαινίασε ο Πολίτης σύμφωνα με τα διδάγματα του Γερμανού θεατράνθρωπου Max Reinhardt<sup>60</sup>. Σύμφωνα με την νέα μέθοδο, η δραματουργική ανάλυση συνδέεται άμεσα με την παράσταση, και αποτελεί εργασία ενός «εισηγητή ρεπερτορίου», ο οποίος «ερμηνεύει και προετοιμάζει σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη το έργο για την παράσταση...είναι με δυο λόγια ένα είδος μεσολαβητή ανάμεσα στον ποιητή-συγγραφέα και τον σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς»<sup>61</sup>.

Με ευαισθησία και γνώση ο Κατσέλης προσεγγίζει σε ειδική μελέτη τις «διάφανες και φωτεινές κωμωδίες» του Σαίξπηρ *Όπως αγαπάτε* και *Δωδεκάτη Νύχτα*. Προλογίζοντας τη σχετική με τις σαιξπηρικές κωμωδίες μελέτη του τονίζει τον πρακτικό σκοπό του μελετήματος: «Θέλουμε να πιστεύουμε –αυτός είναι κι ο κρυφός μας πόθος– πως οι συγγραφείς, οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες του θεάτρου, θα βρουν κάποια χρήσιμα στοιχεία για τη δουλειά τους». Στα πλαίσια αυτά ο συγγραφέας δηλώνει ότι ενδιαφέρεται να γνωρίσει «κύρια και πρώτα, τον Δραματουργό, τον τεχνίτη -Σαίξπηρ και όχι τον ποιητή και προφήτη, που συλλαμβάνει υψηλές ιδέες, μορφές, σύμβολα»<sup>62</sup>. Δεδομένης της μέχρι τότε αδιαφορίας κοινού και διανοουμένων για τις σαιξπηρικές κωμωδίες, η μελέτη αυτή του Κατσέλη, η οποία τις τοποθετεί καθαρά σε θεατρολογική βάση, αποτελεί την αρχή του επαναπροσδιορισμού τους.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Κατσέλης δημοσιεύει άρθρο –υπόδειγμα κριτικής ρόλου – αναφερόμενο στην αριστοτεχνική ερμηνεία του ηθοποιού Ν. Παρασκευά στο ρόλο του Μαλβόλιο στην παράσταση της *Δωδεκάτης Νύχτας* από το Βασιλικό Θέατρο το 1935 δηλώνοντας εμφαντικά ότι η δημιουργία ενός ιεροφάντη της σκηνης δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητη<sup>63</sup>. Αναλύοντας τα σημαντικότερα σημεία του κειμένου και την αντίστοιχη ερμηνεία του ηθοποιού, ο Κατσέλης υποστηρίζει ότι ο Παρασκευάς, πέτυχε την απόδοση της δραματικότητας του κωμικού αυτού προσώπου. Η επισήμανση αυτή σχετικά με την τραγική διάσταση κωμικών ρόλων, σύγχρονη θεώρηση του θέματος, δίνει στον Κατσέλη ιδιαίτερη θέση στην μεσοπολεμική πρωτοπορία.

Στα πλαίσια της σαιξπηρικής κίνησης που δημιούργησαν οι παραστάσεις του Εθνικού Θεάτρου, εντάσσεται το άρθρο του Αλέξανδρου Σ. Βεϊνόγλου στην *Νέα Εστία* για τον *Έμπορο της Βενετίας* το 1932<sup>64</sup>. Το άρθρο αναφέρεται στις πιθανές πηγές του έργου, την σχέση του με την *commedia dell' arte*, στους χαρακτήρες του, παραθέτοντας παράλληλα στοιχεία για την ζωή του Σαίξπηρ. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ερμηνεία του χαρακτήρα του Σάλωκ, η απόδοση

59 Ο Άγγλος δραματουργός απασχόλησε και στη συνέχεια τον Κατσέλη, όπως δείχνουν αδημοσίετες μελέτες του στο αρχείο του στο Ε.Λ.Ι.Α., καθώς και στο τμήμα του αρχείου και της βιβλιοθήκη του, που παραχωρήθηκαν πρόσφατα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. (Βλ. Β. Πούχγερ: «Ο Πέλος Κατσέλης αναλυτής του Σαίξπηρ. Πρώτες διαπιστώσεις και εκτιμήσεις», στο *Κλίμακες και Διαβαθμίσεις*, εκδ. Ιωλκός, Αθήνα 2003, σσ. 145-148).

60 Ό.π., Πούχγερ, σ. 143-144.

61 Ό.π., σ. 144.

62 Π. Κατσέλης: «Πρόλογος», *Γύρω από το Σαιξπηρικό θέατρο*, εκδ. Αθήνα 1983, σ. 17. Η πρώτη έκδοση της μελέτης έγινε το 1943 με εκδότη τον Αριστέϊδη Μαυρίδη και με υπέροχες ξυλογραφίες του χαράκτη Τάσσου.

63 Πέλος Κατσέλης: «Από την *Δωδεκάτη Νύχτα*. Ο Ν. Παρασκευάς ως Μαλβόλιο ή ο Μαλβόλιο ως Παρασκευάς», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 17. 11. 1935, σσ. 2, 15.

64 Αλέξανδρος Σ. Βεϊνόγλου: «Ο Έμπορος της Βενετίας και ο Σαίξπηρ», *Νέα Εστία*, τόμ. 12, 1932, σσ. 1086-1091.

του οποίου στην σκηνοθεσία του Φ. Πολίτη, προκάλεσε, όπως είδαμε, πολλές συζητήσεις. Σύμφωνα με τον αρθρογράφο «ο Σάυλοκ δεν είναι ένα φαινόμενο κακίας και απανθρωπιάς. Είναι η φωνή του αδικημένου Ισραήλ, που ξεφεύγει από το στόμα του, όχι βέβαια γιατί ο Σαίξπηρ ήταν εβραϊόφιλος ή είχε την πρόθεση να κινήσει κανενός το ενδιαφέρον, αλλά γιατί σε κάθε έργο του λαγαριστή και ατίθαση σπαρταράει η ζωή»<sup>65</sup>. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η άποψη του Βεϊνόγλου βρίσκεται στην ίδια κατεύθυνση με αυτή που θα διατυπώσει αργότερα ο Πολίτης, χωρίς όμως να βασίζεται στους ίδιους λόγους. Άλλωστε ο μελετητής σε προηγούμενη παράγραφο του άρθρου του είχε θεωρήσει πολύ τολμηρή την εκδοχή, που υποστηρίζεται από ορισμένους ότι «η πρόθεση του Σαίξπηρ ήταν να προσδώσει μια ευρύτερη κοινωνική ή ανθρωπιστική αποστολή στον έναν ή τον άλλον από τους ήρωές του»<sup>66</sup>, λόγω της γενικής «βαρβαρότητας», που κυριαρχούσε στην εποχή του. Είναι φανερό ότι οι παραδοσιακές ερμηνείες αμφισβητούνται και ο διάλογος διευρύνεται.

Η πρόσληψη των σαιξπηρικών κωμωδιών την μεσοπολεμική περίοδο μεταβάλλεται ριζικά και επαναπροσδιορίζεται σε σχέση με το παρελθόν. Ερείσματα της νέας συνθήκης οι καινοτομίες στη θεατρική πρακτική, οι νέες πολιτικές, ιδεολογικές και αισθητικές συνιστώσες, ο ανταγωνισμός του ελεύθερου με το κρατικό θέατρο, η παρουσία αξιολογών και επαρκέστερων κριτικών, οι αξιώσεις ενός απαιτητικότερου κοινού. Κύριοι συντελεστές του νέου πνεύματος στην σκηνική πράξη ο θεσμός του σκηνοθέτη και η δημιουργική συμμετοχή των εικαστικών καλλιτεχνών, των οποίων ο ρόλος είναι καθοριστικός στην απόδοση της ιδιαίτερης ατμόσφαιρας του κωμικού σαιξπηρικού σύμπαντος. Κινητήρια δύναμη της εμφανούς διαφοροποίησης σε σχέση με το παρελθόν και ο συνδετικός κρίκος με το μέλλον, αναδεικνύονται ευρωτραφέντες διανοούμενοι, που συνδυάζοντας αρμονικά την θεωρία με την πράξη, συμβάλλουν στην εδραίωση της σαιξπηρολογίας και της σαιξπηρικής πράξης. Ωστόσο η σχέση του κοινού με τις φωτεινές σαιξπηρικές κωμωδίες, εξακολουθεί να παραμένει σκιερή αν όχι σκοτεινή, και μερίδα των διανοουμένων δεν έχει ακόμη πειστεί για την δραματουργική και καλλιτεχνική αρτιότητα των σαιξπηρικών κωμωδιών. Και τις τελευταίες σκίες της σχέσης αυτής θα διαλύσουν την δεκαετία του '50<sup>67</sup> οι γεμάτες νεανική χάρη, φαντασία και αυτοσχεδιασμό προσεγγίσεις, του Αλέξη Σολομού (*Χειμωνιάτικο Παραμύθι* 1952, *Κυμβελίνος* 1957) και του Καρόλου Κουν, (*Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* 1952, *Δωδέκατη Νύχτα* 1956), που συνταιριάζοντας και κυρίως μετουσιώνοντας καλλιτεχνικά την αφέλεια με την πνευματικότητα, προκαλούν και πετυχαίνουν αβίαστα την συμμετοχή των θεατών σ' αυτό το παιγνίδι της «καρδιάς και του νου», που αποτυπώνουν οι σαιξπηρικές κωμωδίες.

65 Ό.π., σ. 1088.

66 Ό.π., σ. 1087.

67 Τη δεκαετία του '40 η σχέση αυτή δύσκολα ανιχνεύεται, καθόσον οι συνθήκες έντονης εθνικής και πολιτικής στράτευσης οδηγούν στην παρουσίαση κυρίως των σαιξπηρικών τραγωδιών, Τίνα Κροντήρη, *Ο Σαίξπηρ σε καιρό πολέμου*, ό.π.,

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ

## Η επίδραση του αμερικανικού θεάτρου στον Κάρολο Κουν και τη διαμόρφωση του Θεάτρου Τέχνης (1936-1952)

Η θεατρική Αθήνα θα αποτελέσει, κατά την περίοδο 1946-1960, ένα από τα σημαντικότερα και πιο ενημερωμένα κέντρα πρόσληψης της αμερικανικής δραματουργίας στην Ευρώπη. Το φαινόμενο αυτό συνδέεται άρρηκτα με το Θέατρο Τέχνης και τον Κάρολο Κουν<sup>1</sup>, ο οποίος από πολύ νωρίς παρουσιάζεται έτοιμος να αφομοιώσει καλλιτεχνικά και να πραγματώσει σκηνικά το νέο αυτό είδος θεάτρου.

Η επαφή του Κουν με την αμερικανική κουλτούρα, εντοπίζεται ήδη από την εποχή της φοίτησής του στο αμερικανικό σχολείο Robert's School στην Κωνσταντινούπολη, ενώ αργότερα ενισχύεται στο Αμερικανικό Κολλέγιο Αθηνών, όπου εργάζεται ως καθηγητής Αγγλικών. Εκεί, διατηρεί την επαφή του με την πνευματική κίνηση της Αμερικής<sup>2</sup>, κυρίως μέσα από τα περιοδικά και τα βιβλία που φτάνουν στο Κολλέγιο<sup>3</sup>. Ήδη από το 1930 αρχίζει να σκηνοθετεί τις σχολικές παραστάσεις, ιδρύοντας τον θεατρικό όμιλο Athens College Players<sup>4</sup>, ενώ το 1936 σκηνοθετεί για πρώτη φορά ένα σύγχρονο αμερικανικό έργο, *Το πετρωμένο δάσος* (*The Petrified Forest*) του R. E. Sherwood. Την ίδια χρονιά, οι Athens College Players εγκαινιάζουν το έθιμο της μηνιαίας ανάγνωσης σύγχρονων αμερικανικών και αγγλικών θεατρικών έργων<sup>5</sup>. Το έθιμο αυτό συνιστά ένδειξη για το πόσο ενημερωμένη υπήρξε η βιβλιοθήκη του Κολλεγίου, η οποία

---

1 Για την ζωή και το έργο του Κουν βλ. ενδεικτικά «Αφιέρωμα Κάρολος Κουν», *Θεατρικά γεγονότα και ζητήματα*, τχ. 2-3, 1990, σσ. 5-23, Θέατρο Τέχνης, *Θέατρο Τέχνης 1942-1948*, Ίκαρος, Αθήνα 1948, Θέατρο Τέχνης, *Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, χ.ε., Ιάκωβος Καμπανέλλης: «30 χρόνια Θέατρο Τέχνης», *Θεατρικά* 71, σσ. 449-452, Κάρολος Κουν, επιμ. Δηώ Καγγελάρη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2010, Κάρολος Κουν: *Οι Παραστάσεις*, επιμ. Πλάτων Μαυρομούστακος, Εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη, Αθήνα 2008, Πατρίτσια Κόκκορη: «Ο Κάρολος Κουν και ο θεατρικός μοντερνισμός», *Εκκύκλημα*, τχ. 21, Καλοκαίρι 1989, σσ. 34-40, «Κουν: μνήμη και ανάμνηση», επιμ. Πέγκυ Κουνενάκη, *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες*, 14.2.1999, Μάικλ Μάγιαρ: *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, μετ. Έρρικα Καίρη, ΕΛΙΑ, Αθήνα 2004, Γιώργος Πηλιχός: *Κάρολος Κουν, Συνομιλίες*, επιμ. Οδ. Χατζόπουλος, Κάκτος, Αθήνα 1987, Μάριος Πλωρίτης: «Τα 25χρονα του Κουν», *Ελληνικό Θέατρο*, τχ. 25, 1959, Δημήτρης Σπάθης: «Κάρολος Κουν. Η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα Ιστορικά*, τόμ. 20ος, τχ. 39, Δεκέμβριος 2003, σσ. 451-478, «Το Ξεκίνημα και η πορεία του Θεάτρου Τέχνης», *Ελληνικός Βορράς*, 2.9.1979, Σπύρος Χατζάρας: «Η ζωή του Κάρολου Κουν (Α' Μέρος)», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, τχ. 1, Οκτώβριος 1978, σσ. 47-53, Σπύρος Χατζάρας: «Κάρολος Κουν: 70 χρόνια ζωής, 1944-1978 (Β' Μέρος)», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, τχ. 2, Περίοδος Β', σσ.49-57.

2 Σπύρος Χατζάρας: *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, ό.π., σ. 50.

3 Ο Αλέξης Σολομός, μαθητής του Κολλεγίου αναφέρει: «Στη βιβλιοθήκη του Κολλεγίου Αθηνών είχα ανακαλύψει τα άπαντα του Μπ. Σω και του Ο'Νιλ κι ίσως γι αυτό οι δύο τούτοι δραματουργοί να στάθηκαν οι νεανικοί μου φάροι», βλ. Αλέξης Σολομός: *Βίος και παίγνιο-Σκηνή-Προσκήνιο-Παρασκήνιο*, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 167.

4 Για αναλυτική παραστασιογραφία των έργων που ανέβασε ο Κουν στο Κολλέγιο βλ. *Κάρολος Κουν*, ό.π., σσ. 266-267 και *Κάρολος Κουν: Οι Παραστάσεις*, ό.π., σσ. 44-55.

5 Ό.π., σ. 48.

θα αποτελεί συχνά πηγή πληροφόρησης του Κουν. Ενδεικτικό είναι ότι *Το Πετρωμένο δάσος* παρουσιάζεται στο Κολλέγιο ένα μόλις χρόνο μετά την πρεμιέρα του στο Broadway.

Το 1939, ο Κουν συνεργάζεται με τους δύο μεγαλύτερους θιάσους της εποχής, της Κατερίνας και της Κοτοπούλη. Τη χρονιά αυτή σκηνοθετεί για την Κοτοπούλη το έργο *Το παιδί με τη χρυσή τύχη* (*Golden Boy*) του Αμερικανού Clifford Odets, του συγγραφέα που ανέδειξε ο –έντονα επηρεασμένος από το Στανιολάφσκι– θιάσος του Group Theatre<sup>6</sup>. Το πώς προέκυψε η επιλογή του έργου το περιγράφει ο ίδιος ο Κουν σε συνέντευξή του το 1986: «Παράσταση σκηνοθετημένη από το Στανιολάφσκι δεν είχα δει. Με επηρέασε όμως μια στανιολαφσκική αμερικανική παράσταση που είδα στην Αγγλία: το “Golden Boy” του Κλίφορντ Όντετς που ανέβασα μετά με την Κοτοπούλη»<sup>7</sup>. Συνεπώς, η πρώτη (ίσως) σκηνική επαφή του με τη Μέθοδο προκύπτει το 1938 στο Λονδίνο, μέσα από μια αμερικανική παράσταση ενός αμερικανικού έργου, το οποίο θα παρουσιάσει ο ίδιος στο ελληνικό κοινό ένα χρόνο αργότερα. Μέσα από τη συνεργασία του με τους δύο επαγγελματικούς θιάσους, του δίνεται η δυνατότητα να προσεγγίσει μια ποικιλία έργων και αισθητικών τάσεων. Υπό την επίδραση, ωστόσο, κυρίως των έργων του «ψυχολογικού ρεαλισμού»<sup>8</sup>, ο Κουν αρχίζει να υιοθετεί ένα ύφος πιο εσωτερικό, το οποίο εξελίσσεται σταδιακά και συγκεκριμενοποιείται το 1942, με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης<sup>9</sup>.

Την περίοδο που ο Κουν βρίσκεται υπό την επίδραση του «ψυχολογικού ρεαλισμού» και της Μεθόδου, στην Αμερική εκδηλώνεται μια έντονη κινητικότητα ως προς την ανανέωση της θεατρικής γραφής και της θεατρικής πράξης<sup>10</sup>. Η οικονομική κρίση και η κατάρρευση του καπιταλιστικού συστήματος και του «αμερικανικού ονείρου», οδηγούν τους συγγραφείς στη δημιουργία ενός νέου θεάτρου. Υπό την επίδραση του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, το οποίο είχε επισκεφθεί την Αμερική ήδη από το 1923<sup>11</sup>, αλλά και των τεχνικών δυνατοτήτων του κινηματογράφου, οι Αμερικανοί συγγραφείς προσπαθούν να διευρύνουν τα όρια του

6 Για τον Clifford Odets και το Group Theatre βλ. C.W.E. Bigsby: *A Critical Introduction to 20th Century American Drama: 1990-1940*, τόμ. 1, Cambridge University Press, UK, 1982, σσ. 159-188, Malcolm Goldstein: “Clifford Odets and the Found Generation”, στον τόμο: *American Drama and its Critics. A Collection of Critical Essays*, Alan S. Downer (επιμ.), The University of Chicago Press, USA 1965, σσ. 133-146.

7 Η πληροφορία δημοσιεύεται στο Ελένη Βαροπούλου: «Η πρόβα είναι η ζωή μας», στο αφιέρωμα «Πενήντα χρόνια Θέατρο Τέχνης», *Το Βήμα, Νέες Εποχές*, 22.11.1992 και στο Δημήτρης Σπάθης: *Τα Ιστορικά*, ό.π., σσ. 470-471.

8 Ήδη από το 1939 και μέχρι την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης ανεβάζει τον *Γλάρο* (1939) και τον *Βουσσινόκηπο* (1940) του Τσέχωφ, την *Αγριόπαπια* (1939) και την *Έντα Γκάμπλερ* (1939) του Ίψεν.

9 Ο Αντώνης Γλυτζουρής αναφέρει ότι η μετάβαση της σκηνοθεσίας στον ψυχολογικό ρεαλισμό καλλιεργείται εντέλει από τον Κουν, μετά από την γνωριμία του με την Μέθοδο του Στανιολάφσκι, βλ. Αντώνης Γλυτζουρής: *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυσση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 512.

10 Δημήτρης Σπάθης: *Τα Ιστορικά*, ό.π., σσ. 469-470.

11 Τον Ιανουάριο του 1923, το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας επισκέπτεται τη Νέα Υόρκη για πρώτη φορά. Το ρεπερτόριο περιελάμβανε ρωσικά έργα, μεταξύ των οποίων τις *Τρεις αδελφές* του Τσέχωφ. Οι «νευρωτικοί» Ρώσοι που παρήλυναν στη σκηνή – οι οποίοι 20 χρόνια αργότερα πολιτογραφούνται Αμερικανοί μέσα από τα έργα του Tennessee Williams – και ο τρόπος με τον οποίο οι ηθοποιοί –εφαρμόζοντας την Μέθοδο και παίζοντας κυρίως με την πλάτη στο κοινό – ενσάρκωσαν περισσότερους από έναν ήρωες, κατενθουσίασαν κοινό και κριτική, που αναγνώρισαν τη διαφορετικότητα σε αυτό το νέο είδος θεάτρου, Foster Hirsch: *A Method to their Madness. The History of the Actors Studio*, Da Capo Press, USA 2002, σσ. 57-58.

ρεαλισμού<sup>12</sup>. Ο νέος αμερικανικός ρεαλισμός<sup>13</sup> μετουσιώνεται συγγραφικά μέσα από τα έργα κυρίως των Williams και Miller, ενώ σκηνικά και υποκριτικά, κυρίως μέσα από σκηνοθέτες και ηθοποιούς του Actors Studio<sup>14</sup>. Στην ουσία λοιπόν, έχουμε μια ευτυχή σύμπτωση αναζητήσεων: δεχόμενοι σχεδόν κοινές επιδράσεις, τόσο ο Κουν, όσο και οι Αμερικανοί συγγραφείς<sup>15</sup>, οδηγούνται στην αναζήτηση ενός «σύγχρονου ψυχολογικού ρεαλισμού», που θα ανταποκρίνεται στην πολυπλοκότητα του σύγχρονου ανθρώπου. Έτσι, το νέο αμερικανικό δράμα βρίσκει πολύ «φυσικά» τη θέση του στη σκηνή του νεοσύστατου Θεάτρου Τέχνης.

Το Νοέμβριο του 1946<sup>16</sup>, έχοντας ήδη παρουσιάσει δύο έργα του πρώιμου πολιτικού αμερικανικού θεάτρου, το *Για ένα κομμάτι γης* (θεατρική διασκευή του Jack Kirkland από το μυθιστόρημα του Erskine Caldwell *Tobacco Road*) και το *Μικρές Αλεπούδες* (*Little Foxes*) της Lillian Hellman<sup>17</sup>, ο Κουν ανεβάζει τον *Γυάλινο κόσμο* (*The Glass Menagerie*) του Williams οκτώ μόλις μήνες μετά την πρεμιέρα του στη Νέα Υόρκη. Είναι το έργο με το οποίο εγκαινιάζει ένα «πλαστικό» είδος θεάτρου, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας το ονομάζει<sup>18</sup>, διευρύνοντας τα όρια του ρεαλισμού μέσα από την ποιητικότητα, τα σύμβολα και την κινηματογραφική χρήση της μουσικής και του φωτισμού. Είναι ο «ποιητικός ρεαλισμός» του Tennessee Williams. Τα καινοτόμα στοιχεία του έργου αναγνωρίζονται ως πρωτοποριακά από την κριτική, ενώ γίνεται λόγος για την «επάνοδο του ποιητικού θεάτρου»<sup>19</sup>. Ο Κουν κατορθώνει, με πενιχρά ομολογουμένως μέσα που δεν του επιτρέπουν να ακολουθήσει τις αυστηρές σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα, να αναδείξει την ποίηση και τους συμβολισμούς του έργου<sup>20</sup>. Η πνευματική συγγένεια ανάμεσα

12 Μάριος Πλωρίτης: «Το αμερικανικό θέατρο, ένας έφηβος 100 μόλις χρόνων», *Νέα Εστία*, τόμ. 62, τχ. 723, 1957, σσ. 1147-1150.

13 Ο G.M. Berkowitz ονομάζει το είδος αυτό “realistic, contemporary, middle-class, domestic melodrama or comedy”, βλ. Berkowitz M. Gerald, *American Drama of the Twentieth Century*, Longman Literature in English Series, UK 1992, σ. 44.

14 Το Actors Studio ξεκινά τη δράση του στα θεμέλια του προγενέστερου του Group Theatre, το οποίο είχαν ιδρύσει το 1931 οι Lee Strasberg, Harold Clurman και Stella Adler, μαθητές και οι τρεις του American Laboratory Theatre, που εφάρμοζε τη Μέθοδο Στανισλάφσκι. Το 1947, ιδρύεται το Actors Studio από τους Cheryl Crawford, Elia Kazan και Bobby Lewis, στο οποίο από την επόμενη χρονιά θα σκηνοθετεί ο Lee Strasberg. Αναλυτικότερα βλ. Foster Hirsch: *A Method to their Madness. The History of the Actors Studio*, ό.π..

15 Αναφερόμαστε κυρίως στους Maxwell Anderson, William Inge, Eugene O'Neill, Clifford Odets, Thornton Wilder, Elmer Rice, John Steinbeck, William Saroyan, Irwin Shaw και Lillian Hellman.

16 Το ενδιαφέρον και η ενημέρωση του Κουν τον οδηγεί συχνά στην παρουσίαση σημαντικών ξένων έργων, πριν καν αυτά παρουσιαστούν σε άλλες σημαντικές θεατρικές πρωτεύουσες, βλ. Ιάκωβος Καμπανέλλης: «Η μέρα στο ελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Κάρολος Κουν, Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα 1987, σ. 188.

17 Το *Για ένα κομμάτι γης* παρουσιάζεται το 1943 ως γαλλικό, λόγω της κατοχικής λογοκρισίας.

18 Tennessee Williams: “*The Glass Menagerie*”, στον τόμο: *The Theatre of Tennessee Williams*, τόμ. 1, New Directions, New York 1971, σ. 131.

19 Άλκης Θρύλος: «Γυάλινος κόσμος», *Αίμα*, 21.11.1946, Λ.Κ., «Γυάλινος Κόσμος», *Μάχη*, 25.11.1946, Μάριος Πλωρίτης: «Γιάλινος Κόσμος», *Ελευθερία*, 21.11.1946, Σάβας Λ. [Γιώργος Σεβαστίκογλου]: «Θέατρο Τέχνης: Γυάλινος Κόσμος», *Ρίζος της Δευτέρας*, 25.11.1946, Μανώλης Σκουλούδης: «Ο Γυάλινος Κόσμος», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 21.11.1946.

20 Όταν ο Νίκος Σπάνιας μεταφράζει το *Γυάλινο κόσμο*, το έργο είχε εκδοθεί μόνο στην αρχική του μορφή (reading edition), στην οποία ο Williams περιλαμβάνει το «μανιφέστο» του περί «πλαστικού» θεάτρου: «Ο εξπρεσιονισμός [...] εξυπηρετεί μόνο ένα βασικό στόχο, τη μεγαλύτερη δυνατή προσέγγιση της αλήθειας [...] Το συνηθισμένο ρεαλιστικό έργο, με το αφελές ψυγείο και τα αυθεντικά παγάκια, με τους ήρωες που μιλούν όπως ακριβώς οι θεατές, είναι κάτι που ανήκει στο ακαδημαϊκό τοπίο, κάτι που αυτοπεριορίζεται στην αξία μιας φωτογραφικής απεικόνισης. Στις μέρες μας, θα όφειλε κανείς να γνωρίζει την ασημαντότητα του “φωτογραφικού” στην τέχνη:

σε σκηνοθέτη και συγγραφέα εντοπίζεται αμέσως από την κριτική<sup>21</sup>, καθιστώντας τον Κουν τον ιδανικότερο σκηνοθέτη του Williams στην Ελλάδα. Η επιτυχία της παράστασης συνδέθηκε επίσης με το όνομα της Έλλης Λαμπέτη, στο ρόλο της Λώρας<sup>22</sup>. Όπως και ο Kazan στην Αμερική, έτσι και ο Κουν κατορθώνει να «μυθοποιήσει» πολλούς από τους ρόλους του Williams, ταυτίζοντάς τους με συγκεκριμένες ηθοποιούς και συμβάλλοντας, έτσι, στην απογείωση της δημοτικότητας του συγγραφέα.

Αξίζει να σημειώσουμε ότι, ενώ η επαφή του σκηνοθέτη με το αμερικανικό θέατρο ξεκινά από πολύ νωρίς, το ενδιαφέρον του για τον σημαντικότερο μέχρι τότε Αμερικανό συγγραφέα, τον Eugene O'Neill, εκδηλώνεται μόλις το 1947 με το *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* (*Desire Under the Elms*). Το γεγονός ότι τα πλείστα έργα του O'Neill ήταν ιδιαίτερος προσφιλή στους αθηναϊκούς πρωταγωνιστικούς θιάσους και το Εθνικό Θέατρο, αλλά και το ότι βρίσκονταν μακριά από τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις του Κουν, ίσως να υπήρξαν ανασταλτικοί παράγοντες για τον σκηνοθέτη. Έτσι, το ενδιαφέρον του σκηνοθέτη για τον O'Neill, κορυφώνεται αλλά και εκτονώνεται μέσα σε δύο μόλις χρόνια, όταν εκτός από τους *Πόθους* ανεβάζει το *Στις θάλασσες του Βορρά* (*Ile*) και το *Όλα τα παιδιά του θεού έχουν φτερά* (*All God's Chillun Got Wings*). Επανερχεται μία μόνο φορά στον συγγραφέα αρκετά χρόνια αργότερα, το 1963, με ένα έργο πολύ πιο κοντά στις καλλιτεχνικές του αναζητήσεις, το *Ο παγοπώλης έρχεται* (*The Iceman Cometh*), όπου ο Κουν εμφανίζεται τελευταία φορά με την ιδιότητα του ηθοποιού.

Παρά τις προσπάθειες του Κουν για παρουσίαση έργων ρεπερτορίου, οι οικονομικές δυσκολίες του θιάσου τον οδηγούν την περίοδο αυτή στην επιλογή πιο εμπορικών έργων, χρησιμοποιώντας ως βασική πηγή τις επιτυχίες του Broadway<sup>23</sup>. Την ίδια χρονιά, ωστόσο,

---

η αλήθεια, η ζωή, η πραγματικότητα είναι κάτι το συστηματοποιημένο, κάτι που δεν μπορεί να αποκαλύψει τη βαθύτερη ουσία του αν η ποιητική φαντασία δεν κληθεί να το παραστήσει ή να το υποδηλώσει με μια μεταμορφωτική, μεταλλακτική δυναμική [...] Αυτές οι παρατηρήσεις δεν παρατίθενται εν είδει προλόγου που αφορά μόνο το συγκεκριμένο έργο. Έχουν να κάνουν με μια γενικότερη αντίληψη για ένα “πλαστικό” θέατρο, το οποίο οφείλει να πάρει τη θέση ενός θεάτρου ρεαλιστικών συμβάσεων που ήδη έχει εξαντληθεί [...]», *The Theatre of Tennessee Williams*, τόμ. 1, ό.π., σ. 131 (η μετάφραση προέρχεται από το πρόγραμμα της παράστασης του *Γυάλινου κόσμου* από το Θέατρο Εμπρός το 1998, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μαυρίκιου, βλ. *Tennessee Williams: Ο Γυάλινος Κόσμος*, Θεατρικός Οργανισμός Μορφές, Θέατρο Εμπρός, Χειμώνας 1998, σ. 16). Περιλαμβάνει επίσης εκτενείς σκηνοθετικές οδηγίες για τον φωτισμό και τη μουσική και το σημαντικότερο, την επί σκηνής προβολή 45 διαφορετικών εικόνων και τίτλων-λεζάντων οι οποίες θα επεξηγούσαν ή θα υπονοούσαν νοήματα στο έργο, θα τόνιζαν το στοιχείο της ανάμνησης και θα συνέδεαν τους δύο κόσμους των ηρώων: τον εξωτερικό κόσμο της δράσης με τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο. Επειδή ωστόσο ο πρώτος, όπως και οι μετέπειτα σκηνοθέτες του έργου, Eddie Dowling, θεώρησε ιδιαίτερα ριψοκίνδυνη τη χρήση της οθόνης, απέβαλε από το έργο τις προβολές, με αποτέλεσμα οι αλλαγές που έγιναν κατά τη διάρκεια των προβών να δημιουργήσουν μια άλλη εκδοχή του έργου, την “acting edition”, η οποία είναι και η πιο ευρέως διαδεδομένη σήμερα. Παρόλο λοιπόν που ο Κουν και ο Σπάνιας είχαν στη διάθεσή τους την “reading edition” του έργου (η “acting edition” εκδίδεται το 1948), φαίνεται να αποκόπτουν από τη μετάφραση και την παράσταση όλες τις προαναφερθείσες σκηνοθετικές οδηγίες του συγγραφέα.

21 Γεώργιος Νάζος: «*Ο Γυάλινος Κόσμος*», *Ακρόπολις*, 23.11.1946 *Ακρόπολις*, 23.11.1946, Μανώλης Σκουλούδης: ό.π., *Ελευθέρη Ελλάδα*, 21.11.1946.

22 Βλ. Γεώργιος Νάζος: ό.π., *Ακρόπολις*, 23.11.1946.

23 Για την Κατερίνα είχε ήδη σκηνοθετήσει τον Μάιο του 1941, το *Ένα τρελό σαββατοκύριακο* του Αμερικανού Marc Connelly. Επίσης το 1947, ανεβάζει την απόλυτη εμπορική επιτυχία *Η ζωή με τον πατέρα* (*Life with Father*, 1935), όπως επίσης και την κινηματογραφική επιτυχία *Χρυσή μου Ρουθ* (*My Dear Ruth*) του Norman Kransa για τον θάσο της Κατερίνας. Το 1950 ανεβάζει το *Άννα Λουκάστα* (*Anna Lucasta*) του Philip Yordan και το *Εγώ και το κουνέλι* (*Harvey*) της Mary Chase.

επιστρέφει στο ποιοτικό ρεπερτόριο συστήνοντας για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό τον Arthur Miller, με το έργο *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (*All my sons*)<sup>24</sup>, οκτώ μόλις μήνες μετά την πρεμιέρα του στη Νέα Υόρκη. Είναι το έργο με το οποίο ο συγγραφέας θέτει τον «παγκόσμιο πολίτη» προ των ηθικών ευθυνών του απέναντι στο κοινωνικό σύνολο, μέσα από την ψυχολογική διαδικασία της ενοχής. Ο Κουν εντοπίζει στο έργο τη σύζευξη δύο ειδών θεάτρου: του κοινωνικού (χωρίς να γίνεται προπαγανδιστικό) και του ψυχολογικού (χωρίς να γίνεται εξειδικευμένο, όπως στον Williams). Το έργο ερμηνεύεται τόσο από τον σκηνοθέτη όσο και από την κριτική, ως ένα καθαρά ρεαλιστικό κοινωνικό δράμα. Το γεγονός ότι το έργο εκθέτει την ηθική κυρίως, αποτυχία του αμερικανικού καπιταλισμού, προκαλεί τη σύγκλιση απόψεων της κριτικής (Αριστεράς<sup>25</sup> και Δεξιάς<sup>26</sup>), η οποία κάνει λόγο για μια σύγχρονη τραγωδία που εγκαρδιάζει το σύγχρονο κοινωνικό θέατρο.

Η απήχηση του *Γυάλινου κόσμου* και του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, αλλάζει την εικόνα του Broadway, αποδεικνύοντας ότι η ποιότητα μπορεί να είναι και εμπορικά δημοφιλής. Τα έργα που ακολουθούν (*Λεωφορείο ο πόθος* και *Ο θάνατος του εμποράκου*), παρουσιάζουν πρωτοφανή καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία, η οποία πολύ σύντομα, τα οδηγεί στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης. Το 1949, ο Κουν σκηνοθετεί το πολυπόθητο *Λεωφορείο ο πόθος* (*A Streetcar Named Desire*), λίγους μόλις μήνες μετά την πρεμιέρα του στη Νέα Υόρκη. Το έργο τηρούσε όλες τις προϋποθέσεις μιας μεγάλης εμπορικής επιτυχίας, όχι μόνο λόγω της φήμης που το συνόδευε, αλλά και λόγω του εξαιρετικά δελεαστικού ρόλου της Μπλανς, με τον οποίο ο Κουν κατορθώνει να αποσπάσει τη Μελίνα Μερκούρη από το Εθνικό. Παρά τις ευνοϊκότερες προϋποθέσεις, το *Λεωφορείο* δεν θα έχει τη θερμή υποδοχή του *Γυάλινου κόσμου*. Η κριτική<sup>27</sup> επικαλείται κυρίως την απουσία του ποιητικού στοιχείου. Η πολύ ιδιαίτερη περίπτωση της Μπλανς, τα στοιχεία βίας, αποπλάνησης ανηλικού και ομοφυλοφιλίας, βρίσκουν σοβαρές ενστάσεις από τη συντηρητική μερίδα της κριτικής. Ως προς την παράσταση, φαίνεται ότι ο Κουν δεν κατορθώνει να τιθασεύσει τον ρεαλιστικό χαρακτήρα του έργου. Ενώ ο σκηνοθέτης της αμερικανικής παράστασης Elia Kazan διέθετε όλη την τεχνική υποστήριξη για να δημιουργήσει μία άκρως στυλιζαρισμένη παράσταση, ο Κουν περιορίζει το σκηνικό στη μικρή σκηνή του Θεάτρου Αλίκη έχοντας στη διάθεσή του πενιχρά τεχνικά μέσα<sup>28</sup> και μόνο σύμμαχο τη μουσική του Χατζιδάκι. Η δε Μπλανς της Μερκούρη διχάζει την κριτική, η οποία είτε εξυμνεί την ερμηνεία της ηθοποιού<sup>29</sup> είτε κάνει λόγο για μια παρανοημένη ερμηνεία, που προβάλλει την

24 Το έργο ανεβαίνει στις 8.10.1947 σε σκηνοθεσία Κάρουλο Κουν, μετάφραση Λούη Δάνου και σκηνογραφία Γιάννη Στεφανέλλη.

25 Βλ. Π. Ρήγας: «*Ήταν όλοι τους παιδιά μου*», *Μάχη*, 13.10.1947.

26 Άλκης Θρύλος: «*Ήταν όλοι τους παιδιά μου*», στο: *Το Ελληνικό Θέατρο 1945-1948*, τόμ. Δ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 367, Μ. Καραγάτσης: «*Ήταν όλοι τους παιδιά μου*», *Βραδινή*, 11.10.1947.

27 Άγγελος Δόξας: «Εις το Θέατρον Αλίκης: *Το Λεωφορείον ο Πόθος* του Τέννεσου Γουίλλιαμς», *Εμπρός*, 15.3.1949, Θεατρικός [Γεώργιος Τσιμπιδάρος]: «*Λεωφορείον ο Πόθος*», *Τα Νέα*, 14.3.1949, Κ[ώστας]. Ο[ικονομίδης]: «*Λεωφορείον ο Πόθος*», *Έθνος*, 14.3.1949, Αγγαία Μητροπούλου: «Τέννεσου Γουίλλιαμς: «*Λεωφορείον ο Πόθος*», *Ελληνική Δημιουργία*, τόμ. 3, τχ. 28, 1949, σσ. 517-520, Μάριος Πλωρίτης: «*Λεωφορείον ο Πόθος*», *Ελευθερία*, 15.3.1949, Π. Ρήγας: «*Λεωφορείον ο Πόθος*», *Ελευθερά Γράμματα*, τχ. 3-4, Μάρτιος-Απρίλιος 1949, σσ. 154-155, Άγγελος Τερζάκης: «*Λεωφορείον ο Πόθος*», *Το Βήμα*, 15.3.1949.

28 Βλ. Μάριος Πλωρίτης: ό.π., *Ελευθερία*, 15.3.1949, Αγγαία Μητροπούλου: ό.π., *Ελληνική Δημιουργία*, τόμ. 3, τχ. 28, 1949, σ. 520.

29 Άγγελος Δόξας: ό.π., *Εμπρός*, 15.3.1949, Κ.Ο.: *Έθνος*, 14.3.1949, Κούκος Γαβριήλ, «Tennessee Wil-



Μπλανς σχεδόν ως νυμφομανή<sup>30</sup>. Με την πάροδο του χρόνου, ωστόσο, η εδραίωση της φήμης του έργου παγκοσμίως, της Μελίνας Μερκούρη αλλά και του θιάσου, σβήνει πολύ γρήγορα τις όποιες ενστάσεις και τοποθετεί την παράσταση ανάμεσα στις κλασικές της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου. Με αυτήν ο Κουν καθιερώνει τον Tennessee Williams στην Ελλάδα και συνδέει άρρηκτα την πορεία της πρόσληψής του με την πορεία του Θεάτρου Τέχνης.

Το 1949, ο Κουν επιχειρεί την μεταφορά του θιάσου στο Θέατρο Κοτοπούλη, του οποίου η μεγάλη χωρητικότητα αναγκάζει τον σκηνοθέτη να υποκύψει και πάλι σε επιλογές που παρεκκλίνουν της αισθητικής γραμμής του θιάσου. Η παταγώδης αποτυχία του έργου *Το χαμόγελο της Τζοκόντα* (*The Gioconda Smile*)<sup>31</sup>, οδηγεί στο άμεσο ανέβασμα (σε λιγότερο από ένα μήνα), του πολυβραβευμένου έργου του Arthur Miller, *Ο θάνατος του εμποράκου* (*Death of a Salesman*). Και πάλι όμως, η κριτική<sup>32</sup> δεν επιφυλάσσει στο έργο την υποδοχή του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, παρόλο που, ως προς την παράσταση, κάνει λόγο για μια από τις καλύτερες στιγμές του Κουν. Οι λεπτομερείς και πολύ εύστοχες παρατηρήσεις του Μάριου Πλωρίτη<sup>33</sup>, ωστόσο, τείνουν να μας πείσουν για ένα πρόχειρο ανέβασμα, που δεν έλαβε υπ' όψιν του τις αμερικανικές ιδιαιτερότητες του έργου και την ανάγκη προσαρμογής τους στα καθ' ημάς, κάτι που έγινε σε άλλες χώρες, όπως στην Αυστρία και τη Γερμανία. Ως προς το ίδιο το έργο,

---

liams Λεωφορείον ο Πόθος», *Αναμόρφωσις (Εβδομαδιαία Εφημερίς Α' Τάγματος Σκαπανέων)*, αρ.φ. 45, Έτος Α', 2.4.1949, σελ. 2, Αγλαΐα Μητροπούλου: ό.π., *Ελληνική Δημιουργία*, τόμ. 3, τχ. 28, 1949, σσ. 517-520, Π. Ρήγας, ό.π., *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 3-4, Μάρτιος-Απρίλιος 1949, Άγγελος Τερζάκης: ό.π., *Το Βήμα*, 15.3.1949, Αμύλιος Χουρμούζιος: «Λεωφορείον ο Πόθος», *Η Καθημερινή*, 15.3.1949.

30 «Το θλιβερό είναι ότι το ελληνικό κοινό θα σχηματίσει για το έργο και προπάντων για την ηρωίδα του πολύ διαφορετική γνώμη από εκείνη που έχει ο γεννήτωρ της. Την Μπλανς με τη “ντελικάτη ομορφιά που πρέπει ν' αποφεύγει τ' ωμό φως” την “άξια κι ευαίσθητη Μπλανς” του Καζάν, η κ. Μ. Μερκούρη την παρουσίασε σα μια νυμφομανή “ανάφτρα” που προκαλεί τους άντρες για σαρκική και μόνο τέρψη της [...]. Η Μπλανς έχει όλη τη συμπάθεια του συγγραφέα, που με κανένα τρόπο δε θ' ανεχόταν να την παρουσιάσουν σαν ένα ξεχαλιωμένο θηλυκό [...]. Η Μπλανς όμως που παρουσίασε, με τις χορευτικές κοκεταρίες και τα ερεθιστικά παιδιαρίσματα, ήταν ολότελα απαράδεκτη [...]», Μάριος Πλωρίτης: ό.π., *Ελευθερία*, 15.3.1949. Βλ. επίσης Άλκης Θρύλος: ό.π. *Το Ελληνικό Θέατρο*, σσ. 46-47.

31 Το έργο ανήκει στον Άγγλο Aldous Huxley.

32 Ηλίας Βενέζης: «Το αμερικανικό θέατρο: το έργο του Άρθουρ Μύλλερ», *Το Βήμα*, 6.12.1949, Άλκης Θρύλος: «Ο θάνατος του εμποράκου», στο: *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Ε', 1949-1951, Αθήνα 1979, σσ. 169-174, Κ.Ο.: «Θέατρον Τέχνης: Ο θάνατος του εμποράκου», *Έθνος*, 28.11.1949, Μ. Καραγάτσης, «Ο θάνατος του εμποράκου», *Βραδινή*, 29.11.1949, Αγλαΐα Μητροπούλου: «Ο θάνατος του εμποράκου», *Ελληνική Δημιουργία*, τόμ. 4, τχ. 44, 1949, σσ. 999-1001, Ο Θεατρικός: «Ο θάνατος του εμποράκου», Ο θίασος Κουν στην Κοτοπούλη», *Τα Νέα*, 29.11.1949, Κώστας Παράσχος: «Ο θάνατος του εμποράκου», *Εθνικός Κήρυξ*, 29.11.1949, Μάριος Πλωρίτης: «Ο θάνατος του εμποράκου», *Ελευθερία*, 30.11.1949, Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Θεατρικά πρώτα: Άρθουρ Μίλλερ, Ο θάνατος του εμποράκου», *Ακρόπολις*, 29.11.1949, Άγγελος Τερζάκης: «Το θέατρο και η μουσική: Ο θάνατος του Εμποράκου», *Το Βήμα*, 29.11.1949, Αμύλιος Χουρμούζιος: «Ο θάνατος του εμποράκου», *Η Καθημερινή*, 29.11.1949.

33 «Η παράσταση ήταν φυσικά φροντισμένη και μόχθος πολύς ήταν φανερός στις γενικές γραμμές της. Όχι όμως και βαθύτερη κατανόηση των αναγκών της ερμηνείας του έργου – και καθεαυτού και σαν μεταφρατευμένου από ξένον τόπο δημιουργήματος, που θάπρεπε να γίνει μια ιδιαίτερη προσπάθεια για να κατανοηθεί από το ελληνικό κοινό». Φαίνεται ότι ο Κουν προσπάθησε να δώσει οικουμενική αξία στο δράμα του Ουίλι, ενώ για τον Έλληνα θεατή η περίπτωση του *Εμποράκου* είναι ολότελα ειδική: «Ό,τι τραγικό έχει είναι η πενιχρότητα, η ασημαντικότητα του ήρωά της, όχι το μεγαλείο του [...]. Με τόσα ακατανόητα για τον Έλληνα θεατή μια διασκευή θα ήταν απόλυτα δικαιολογημένη [...]. Να φταίει το βιαστικό ανέβασμα του έργου; Σε ένα δράμα τόσο εσωτερικό, έλειπαν οι αποχρώσεις, οι τόνοι, οι λεπτομέρειες που συγκροτούν αυτή την ίδια την υπόστασή του», Μάριος Πλωρίτης: ό.π., *Ελευθερία*, 30.11.1949.

η κριτική αποτυγχάνει να κατανοήσει το βαθύτερο νόημά του και ίσως, όχι άδικα. Όπως συνέβη στις περισσότερες ευρωπαϊκές πόλεις<sup>34</sup>, αν και σε ηπιότερο βαθμό, το δράμα του Ουίλι Λόμαν δεν γίνεται κατανοητό γιατί εκφράζει στην ουσία μια ιδεολογία ξένη προς την Ευρώπη, αυτήν του «αμερικανικού ονείρου». Το δράμα του ήρωα προσλαμβάνεται ως δράμα υλισμού, που για την ταλαιπωρημένη από τον πόλεμο Ευρώπη, η οποία διατηρεί πάντα την υπεροψία της απέναντι στην υπερφύαλη υπερδύναμη, φαίνεται πιο πολύ κωμικό, παρά τραγικό. «Πώς ο μέσος έλληνας θεατής να συμπονέσει σαν «αποτυχημένο», έναν άνθρωπο που έχει σπίτι, αυτοκίνητο, τηλέφωνο, ψυγείο, που ο «αποτυχημένος» γιος του διαθέτει γκαρσονιέρα και δικό του αυτοκίνητο, την ώρα που τα «αγαθά» αυτά είναι το απροσπέλαστο όνειρο και των πιο εύπορων και «επιτυχημένων» Ελλήνων αστών;», αναρωτιέται στην κριτική του ο Πλωρίτης<sup>35</sup>, ο οποίος, όπως και η πλειοψηφία της κριτικής, εντοπίζει την παραπλανητική απόδοση του όρου «salesman» ως «εμποράκου». Το έργο, θα βρει στην Ευρώπη την ανταπόκριση που βρήκε στην Αμερική, αρκετά χρόνια αργότερα, όπως συνέβη στην αναβίωση του έργου στο Παρίσι το 1965<sup>36</sup>, στη Ρώμη το 1975 και στην Ελλάδα, το 1963.

Λίγους μήνες μετά την παράσταση του *Εμποράκου*, το Θέατρο Τέχνης, αναστέλλει για ακόμη μια φορά τη λειτουργία του. Ο θίασος επαναλειτούργει και πάλι το 1954, με μόνιμη στέγη του το υπόγειο του κινηματογράφου Ορφεύς, το οποίο προσαρμόζεται αρχιτεκτονικά στις ανάγκες όχι ενός απλού θεάτρου, αλλά ενός Κυκλικού Θεάτρου, όπου οι θεατές τοποθετούνται αμφιθεατρικά στις τρεις πλευρές της κεντρικής σκηνής. Αυτό που δεν είναι ωστόσο ευρέως γνωστό, είναι ότι η ιδέα του Κυκλικού Θεάτρου γεννήθηκε ή καθορίστηκε μέσα από ένα ταξίδι του Κουν στην Αμερική, για το οποίο σπανίως γίνεται λόγος στα μελετήματα που αφορούν στη ζωή και το έργο του σκηνοθέτη. Το 1952, και ενώ συνεργάζεται κατ' αποκλειστικότητα με το Εθνικό Θέατρο όπου μεταξύ άλλων σκηνοθετεί και το *Άνθρωποι και ποντίκια* (*Of Mice and Men*) του Αμερικανού John Steinbeck<sup>37</sup>, ο Κουν ζητά άδεια, για να πραγματοποιήσει εκπαιδευτικό ταξίδι στην Αμερική. Μέσα από έρευνα στον ημερήσιο Τύπο, πληροφορούμαστε ότι στις 14 Σεπτεμβρίου<sup>38</sup> ο σκηνοθέτης αναχωρεί για τη Νέα Υόρκη, έχοντας αποσπάσει υποτροφία από την υπηρεσία Fulbright (όπως αποδεικνύεται από τα αρχεία του Ιδρύματος) στο πλαίσιο

34 Ιδιαίτερα στο Παρίσι, τη Ρώμη και λιγότερο στο Λονδίνο, τη Βιέννη, τη Μαδρίτη και το Μόναχο. Για την πρόσληψη του έργου στην Ευρώπη βλ. Brenda Murphy: *Arthur Miller, "Death of a Salesman"*, Cambridge University Press, Great Britain 1995, σσ. 70-77, 106-126. Στην Αυστρία για παράδειγμα, παρόλο που ο πλασιέ πολύ λίγα σήμαινε για το αυστριακό κοινό, ο «μικρός άνθρωπος» ήταν μια αναγνωρίσιμη φιγούρα, αυτή του γραφειοκράτη που ήταν κεντρική φιγούρα στους Γερμανούς εξπρεσιονιστές. Ο Ουίλι παρουσιάστηκε με χαμηλότερους τόνους, πιο πολλή αξιοπρέπεια και ευφυΐα. Έτσι κατάφερε να πείσει το βιενέζικο κοινό ότι το δράμα που εξελισσόταν ανάμεσα στους ουρανοξύστες αφορούσε και το δικό του δράμα. Ήταν η τραγική μοίρα του κοινού ανθρώπου ("everyman"). Η ρωσική παράσταση μετέτρεψε το έργο σε μια καταδίκη του καπιταλιστικού συστήματος ενώ στο Δουβλίνο το 1951, όταν πια ο Μίλερ γίνεται στόχος των Μακαρθιστών, η παράσταση γίνεται αφορμή για διαμαρτυρία και επίθεση από αντικομμουνιστές.

35 Μάριος Πλωρίτης: ό.π., *Ελευθερία*, 30.11.1949.

36 Ο Μίλερ θεώρησε ότι η πρώτη παράσταση στο Παρίσι αδίκησε το έργο. Όταν όμως παρουσιάζεται ξανά το 1965, ο εμποράκος με τα χρέη, τα δάνεια, τα ανεδαφικά όνειρα για επιτυχία, ήταν μια εικόνα πολύ κοντινή στη γαλλική πραγματικότητα, βλ. Arthur Miller: "What Makes Plays Endure", *New York Times*, 15.8.1965.

37 Ανεβαίνει στις 10.1.1951.

38 Το ταξίδι του Κουν εντοπίζεται και στον ημερήσιο τύπο. Ενδεικτικά βλ. Πρόσπερος [Μάριος Πλωρίτης], «Ο κόσμος της τέχνης», *Ελευθερία* 28.8.1952, Ένας Θεατής, «Θεατρική ζωή», *Η Καθημερινή* 16.9.1952. Η επιστροφή του εντοπίζεται στις 6.12.1952, βλ. Ένας Θεατής, ό.π., *Η Καθημερινή* 2.12.1952 και 9.12.1952.

του International Visitors Program<sup>39</sup>, το οποίο αποστέλλει στην Αμερική διακεκριμένους στον τομέα τους Έλληνες πολίτες, με σκοπό την προώθηση του αμερικανικού πολιτισμού<sup>40</sup>. Η υποτροφία είχε διάρκεια τριών μηνών και είχε προορισμό το Πανεπιστήμιο του Yale. Πέρα από τα σεμινάρια που θα παρακολουθούσε ο σκηνοθέτης στο Πανεπιστήμιο, το ταξίδι του είχε και έναν άλλο σκοπό: να μελετήσει τα αμερικανικά κυκλικά θέατρα, εκφραστές της θεατρικής πρωτοπορίας την εποχή αυτή, με σημαντικότερα το Theatre '47 (1947) της Margo Jones στο Dallas, το Arena Stage στην Washington (1950) και το Circle in the Square Theatre (1951) στη Νέα Υόρκη<sup>41</sup>. Το τελευταίο μάλιστα, δεν ακολουθεί ακριβώς τις προδιαγραφές του «arena theatre», δηλαδή του κυκλικού θεάτρου, αλλά του ημικυκλικού, κατά κάποιον τρόπο. Οι θεατές τοποθετούνται στις τρεις πλευρές της σκηνής, το σχήμα της οποίας είναι τετράγωνο και όχι κυκλικό, όπως δηλαδή θα διαμορφώσει το 1954 ο Κάρολος Κουν, το δικό του Κυκλικό Θέατρο<sup>42</sup>. Θα ήταν σχεδόν απίθανο, ο Κουν να μην είχε επισκεφθεί και συνεπώς επηρεαστεί από το συγκεκριμένο θέατρο, το σημαντικότερο στο είδος του στη Νέα Υόρκη, το οποίο την περίοδο που ταξιδεύει ο σκηνοθέτης ανεβάζει το *Καλοκαίρι και καταχνιά* του Williams, το οποίο θα παρουσιάσει ο ίδιος έξι χρόνια αργότερα στην Ελλάδα.

Μετά από λεπτομερή έρευνα εντοπίζουμε στον ημερήσιο Τύπο, αρκετές ανταποκρίσεις που αφορούν στο ταξίδι του σκηνοθέτη. Η χαρακτηριστικότερη, στην εφημερίδα *Τα Νέα*, αναφέρει τα εξής: «Μετά τρίμηνον απουσίαν επανήλθε [...] ο σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου Κάρολος Κουν ο οποίος είχε επισκεφτεί τας ΗΠΑ κατόπιν επισήμου προσκλήσεως της αμερικανικής κυβερνήσεως [...] ο κ. Κουν εμελέτησεν ιδιαίτερος [...] τα ζητήματα του «Αρίνα

39 Η πληροφορία επιβεβαιώνεται από τα αρχεία του Ιδρύματος Fulbright, στα οποία ο Κάρολος Κουν είναι καταχωρημένος ως υπότροφος της χρονιάς 1952. Με το ίδιο πρόγραμμα ταξίδεψαν και οι: Μάριος Πλωρίτης, Ηλίας Βενέζης, Θόδωρος Κρίτας, Οδυσσεάς Ελύτης, Μ. Καραγάτσης, Κωνσταντίνος Τσάτσος, Ντόρα Στράτου, Γιώργος Θεοτοκάς, Ελένη Βλάχου, Χατζηκυριάκος Γκίκας, Ελένη Βακαλό, Αλέξης Σολομός, Άννα Συνοδινού, Ντίνος Δοξιάδης, Στέφανος Καλλιγιάς, Θανάσης Βαλτινός, Κώστας Κυριαζής, Πολύευκτος Ρέγγος, βλ. Θόδωρος Κρίτας: *Όπως τους γνώρισα*, τόμ. Β', Λιβάνης, Αθήνα 2000, σ. 252.

40 Στο πλαίσιο του ίδιου προγράμματος ταξιδεύει δύο μήνες πριν τον Κουν ο διευθυντής του Εθνικού, Γιώργος Θεοτοκάς. Τους δύο σκηνοθέτες ακολουθεί στις 13 Νοεμβρίου, κλιμάκιο του Εθνικού Θεάτρου, που θα παρουσίαζε τον *Οιδίποδα Τύραννο* και την Ηλέκτρα του Σοφοκλή. Μέσα από τα τετράδια ημερολογίου του Γιώργου Θεοτοκά, αντλούμε πολλές πληροφορίες για τα μέρη και τα θέατρα που επισκέφθηκε. Το γεγονός ότι συνάντηση με τον Κουν αναφέρει μόνο στις 30 Νοεμβρίου, επιβεβαιώνει το ανεξάρτητο πρόγραμμα που είχε καταρτίσει ο σκηνοθέτης, τουλάχιστον σε σχέση με αυτό που είχε το κλιμάκιο του Εθνικού. Ωστόσο, το ότι ο Κουν και ο Θεοτοκάς ταξιδεύουν την ίδια περίοδο στο πλαίσιο ενός κοινού προγράμματος, αλλά και το ότι συχνά ο Θεοτοκάς στο ημερολόγιό του αναφέρεται στο καθημερινό του πρόγραμμα στο πληθυντικό, αφήνει κάποιες νιοψίες ότι ίσως, ένα μέρος του προγράμματός τους να ήταν κοινό. Επιπλέον, κάποιες από τις πολιτείες που ο Θεοτοκάς αναφέρει ότι επισκέφθηκε (π.χ. Βοστώνη, Ουάσινγκτον, Κλήβελαντ), τις επισκέφθηκε και ο Κουν, όπως πληροφορούμαστε από δελτίο τύπου της εφημερίδας *Τα Νέα* (χ.σ., «Η επιστροφή του θιάσου του "Εθνικού". Αι εντυπώσεις του κ. Κουν εξ Αμερικής», *Τα Νέα*, 8.12.1952). Αναλυτικότερα για το πρόγραμμα του Θεοτοκά στην Αμερική βλ. Γιώργος Θεοτοκάς, *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*, επιμ. Δημήτρης Τζιόβας, *Εστία*, Αθήνα 2005 (11987), σσ. 645-701.

41 Πολλά από αυτά τα θέατρα τα επισκέπτεται και ο Θεοτοκάς κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του, συμπεριλαμβανομένου και του Circle in the Square Theatre. Στο ημερολόγιό του δεν παραλείπει να εκδηλώσει τον ενθουσιασμό του για το νέο αυτό είδος θεάτρου, ό.π., σ. 668.

42 Στην κριτική του για την παράσταση του *Καλοκαίρι και καταχνιά*, ο Brooks Atkinson περιγράφει με λεπτομέρεια το είδος της σκηνής του Circle in the Square Theatre, βλ. Atkinson Brooks, "Second Chance, *Summer and Smoke* Put On In Sheridan Square", *New York Times*, 4.5.1952. Αναλυτικότερα για την ιστορία του συγκεκριμένου θεάτρου βλ. Jose Quintero: *If You Don't Dance They Beat You*, St. Martin's Press, New York 1988.

Θήατερ» - «Κυκλικού Θεάτρου» όπως το αποκαλούν οι Έλληνες καλλιτέχναι που το είδαν και το θαύμασαν στην Αμερική. Πρόκειται περί ενός «νέου» είδους θεάτρου, που έχει τας ρίζες του εις την ρωμαϊκήν αρέναν [...] Η καλλιτεχνική σημασία των νεοτύπων αυτών θεάτρων είναι μεγάλη και πρόκειται να φέρει μιαν μικράν επανάστασιν εις την θεατρικήν τέχνην. Αλλά εξ ίσου σπουδαία είναι και η κοινωνική σημασία των Αρίνα Θήατερ διότι δι αυτών θα καταστή δυνατόν να δοθή θέατρο φθηνό εις μεγάλας μάζας λαού, τόσο των μεγάλων πόλεων όσο και των επαρχιακών κέντρων. Η οικοδόμησις των θεάτρων αυτών στοιχίζει ολιγότερα απ' ότι τα σημερινά κοινά θέατρα, επίσης δε η συντήρησις και η λειτουργία των είναι ολιγοέξοδη. Ο κ. Κουν που μελετά το σύστημα του Αρίνα Θήατερ από καιρού, διεπίστωσεν ότι υπάρχουν δυνατότητες εφαρμογής του και εις την χώραν μας, θα καταβάλει δε κάθε προσπάθειαν όπως πείση τους αρμοδίους να κτισθούν και εις την Ελλάδα «κυκλικά θέατρα» τα οποία πιστεύει ότι θα συντελέσουν αποφασιστικώς εις την προαγωγήν του νεοελληνικού θεάτρου»<sup>43</sup>. Στην Αμερική, ο Κουν παρακολουθεί παραστάσεις και έρχεται σε επαφή με το θεατρικό σύστημα της χώρας, με τις θεατρικές τάσεις αλλά και με πολλούς θεατρικούς συγγραφείς. Σε ανταπόκρισή του στην *Καθημερινή*<sup>44</sup> αναφέρει τη γνωριμία του με τους Thornton Wilder, Tennessee Williams και Arthur Miller, οι οποίοι του υποσχέθηκαν, τα προσεχή έργα τους.

Δεν είναι λοιπόν τυχαίο το γεγονός ότι τα δύο εναρκτήρια έργα του θιάσου το 1954, είναι το *Η μικρή μας πόλη* (*Our Town*) και το *Με τα δόντια* (*The Skin of Our Teeth*) του Wilder. Ούτε βεβαίως ότι, από το 1954 μέχρι και τις αρχές της επόμενης δεκαετίας, το αμερικανικό θέατρο και ιδιαίτερα αυτό του Williams, διανύει τη χρυσή εποχή του στο υπόγειο του Ορφέα και βρίσκει τη σκηνική του πραγμάτωση, στην αισθητική ενός δεινού σκηνοθέτη. Και η χρυσή αυτή εποχή, οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στο ταξίδι του σκηνοθέτη στην Αμερική και στις εμπειρίες που έφερε μαζί του. Όπως πολύ εύστοχα γράφει ο Σπύρος Χατζάρας, στην *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση* το 1978 (από τις σπάνιες περιπτώσεις που εντοπίζουμε να αναφέρονται στο ταξίδι αυτό): «[...] όταν[ο Κουν] βρισκόταν στην Αμερική, έμεινε στα φθηνότερα ξενοδοχεία, προσπαθώντας να κάνει οικονομίες, για να φέρει δώρα στα παιδιά του νέου Θεάτρου Τέχνης. Απ' την Αμερική, όμως, δεν έφερε μόνο δώρα, αλλά και την ολοκληρωμένη εικόνα του Κυκλικού Θεάτρου. Έφερε μέσα του, τον “Ορφέα”»<sup>45</sup>.

43 Χ.σ., ό.π., *Τα Νέα*, 8.12.1952. Άλλη ανταπόκρισή του αναφέρει: «[ο Κουν] ανεφέρθη στα μικρά θέατρα της Νέας Υόρκης και εις τα πλεονεκτήματα τα οποία προσφέρουν τα κυκλικά θέατρα με την έλλειψη σκηνογραφικού διάκοσμου, το μικρόν κόστος ανεβάσματος των θεατρικών έργων και την δράσιν εις το μέσον των θεατών». Βλ. επίσης χ.σ., «Εις το περιθώριον της ζωής: Απόψε το Εθνικόν παίζει εις Ν. Υόρκην», *Τα Νέα*, 18.11.1952, χ.σ., «Εις το περιθώριον της ζωής: Ο Κάρολος Κουν από την “Φωνήν της Αμερικής”», *Τα Νέα*, 19.11.1952.

44 Ένας Θεατής, «Θεατρική ζωή», *Η Καθημερινή*, 9.12.1952.

45 Σπύρος Χατζάρας: «Κάρολος Κουν: 70 χρόνια ζωής, 1944-1978 (Β' Μέρος)», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, τχ. 2, 1978, σ. 52.



ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

*Τα γούστα του κ. Όρτον: Το θέατρο του Τζο Όρτον  
και η πρόσληψή του στην Ελλάδα*

Η περίπτωση του Joe Orton είναι μια από αυτές που δημιουργούν προβλήματα στους μελετητές του αγγλικού θεάτρου, καθώς είναι εξαιρετικά αναγκαίο να δημιουργηθεί αρχικά μια αποτύπωση της χρονικής περιόδου και των κοινωνικών συνθηκών μέσα στις οποίες έδρασε ο συγγραφέας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση υπάρχει ένα πρόσθετο πρόβλημα: η δημοσιότητα που δόθηκε στην προσωπική ζωή του Orton συναγωνίζεται αυτή που δόθηκε στο έργο του. Το γεγονός ότι ο Orton κατάφερε μέσα σε μια τετραετία, από το 1963 έως το 1967, να γράψει πρωτοποριακά, για την εποχή τους, έργα τα οποία προκαλούσαν με το σεξουαλικό τους περιεχόμενο και την υπόγεια κριτική κοινωνικών θεσμών και αξιών επισκιάστηκε από τη δολοφονία του από τον επί χρόνια εραστή του, Kenneth Halliwell, και την αυτοκτονία του τελευταίου. Έτσι, ο μύθος που δημιουργήθηκε γύρω από το πρόσωπο του Orton συνοδεύει μέχρι σήμερα τα έργα του, με αποτέλεσμα να μην είναι απόλυτα διακριτό αν τα έργα του φέρνουν τη ζωή του στο προσκήνιο ή εαν ο μύθος γύρω από τη ζωή του συμβάλλει στην επιτυχία των έργων του.

Ένα άλλο ζήτημα που πρέπει να έχει στο μυαλό του κάποιος είναι το θέμα της λογοκρισίας. Από το 1737 έως και το 1968 κάθε έργο που επρόκειτο να παρασταθεί έπρεπε να πάρει την άδεια από το γραφείο του Lord Chamberlain. Λέξεις, σκηνές ή και ολόκληρα έργα μπορούσαν να απαγορευτούν εαν κρινόταν ότι προσέβαλαν τα χρηστά ήθη και την ηρεμία του κοινού. Από τη δεκαετία του πενήντα και έπειτα κάτι φαίνεται να αλλάζει στην αγγλική κοινωνία, όχι ως προς την αποδοχή συγκεκριμένων καταστάσεων, αλλά ως προς τη συζήτησή τους και αυτή η αλλαγή οδηγεί τον Lord Chamberlain το 1958 να αποφασίσει ότι «για αρκετό καιρό το θέμα της ομοφυλοφιλίας έχει συζητηθεί τόσο ευρέως ώστε δεν είναι πια δικαιολογημένο να συνεχίζεται ο αυστηρός αποκλεισμός του από τη σκηνή»<sup>1</sup>. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι τα έργα έπαψαν να περνούν από το γραφείο του Lord Chamberlain· υπήρχε κάποια ανοχή σχετικά με το ζήτημα, αλλά η άδεια παρουσίασης του έργου μπορούσε να μη δοθεί εφόσον κρινόταν ότι κάποιο έργο εκμεταλλευόταν το θέμα ή ήταν «ένθερμα υπέρ της ομοφυλοφιλίας»<sup>2</sup>, καθώς έως το 1967 η ομοφυλοφιλία ήταν παράνομη στο Ηνωμένο Βασίλειο.

Τα παραπάνω δίνουν στοιχεία για το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργήθηκαν και παρουσιάστηκαν τα έργα του Orton, ενός άκρως αντισυμβατικού νέου, που προερχόταν από μια οικογένεια της εργατικής τάξης και που είχε φυλακιστεί επειδή κατέστρεφε τα εξώφυλλα βιβλίων από δημόσιες βιβλιοθήκες. Σε αυτή την εισήγηση, λόγω του χρόνου, θα περιοριστούμε στην εξέταση των αντιδράσεων των κριτικών στην πρώτη παρουσίαση του έργου του Orton *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν* (*Entertaining Mr. Sloane*) στην Αγγλία και στην Ελλάδα. Το έργο έκανε

---

1 Δική μου μετάφραση από το άρθρο του BBC «Censored on stage», <http://news.bbc.co.uk/today/hi/newsid/7638000/7638553.stm>.

2 Ό.π.

πρεμιέρα στο Λονδίνο στις 6 Μαΐου 1964 στο Arts Theatre Club<sup>3</sup> και λίγο αργότερα μεταφέρθηκε σε θέατρο του West End. Τότε, ο θεατρικός επιχειρηματίας Emile Littler και ο διευθυντής του μεγαλύτερου γραφείου εισιτηρίων του Λονδίνου, Peter Cadbury, ένωσαν τις δυνάμεις του σε μια σφοδρή επίθεση εναντίον του έργου, το οποίο χαρακτήρισαν ως ένα «βρώμικο, διανοουμενίστικο έργο που δεν θα έπρεπε να έχει επιτραπεί [να παρουσιαστεί] στο West End»<sup>4</sup>.

Το έργο ξεκινά με τον νεαρό Σλόαν να νοικιάζει δωμάτιο στο σπίτι της Καθυ, μια σαραντάρας γεροντοκόρης. Αυτή ενδιαφέρεται περισσότερο για τις σεξουαλικές υπηρεσίες που μπορεί να της προσφέρει ο νεαρός. Το ίδιο πράγμα ενδιαφέρει και τον ομοφυλόφιλο αδερφό της, τον Έντι. Έτσι, ο Σλόαν καταφέρνει να εκμεταλλευτεί και τα δυο αδέρφια, να κάνει ό,τι θέλει με μοναδικό αντάλλαγμα τις σεξουαλικές υπηρεσίες του. Όταν, όμως, σκοτώνει τον πατέρα τους, ο οποίος έχει αναγνωρίσει στο πρόσωπο του νεαρού το δολοφόνο του πρώην αφεντικού του, τα αδέρφια αντιστρέφουν τους ρόλους και από θύματα γίνονται θύτες, αφού για να μην τον καταδώσουν στην αστυνομία τον υποχρεώνουν να μείνει μαζί τους και να συνεχίσει να τους προσφέρει τις υπηρεσίες του. Αυτή είναι, με λίγα λόγια, η υπόθεση του έργου, το οποίο δεν μοιάζει σε τίποτα με άλλα έργα που είχαν παρουσιαστεί μέχρι εκείνη τη στιγμή στη βρετανική σκηνή. Χάρη στους επιδέξιους διαλόγους, την καυστική γλώσσα και το πικρό, υπόγειο χιούμορ, ο Ορτον υπονομεύει την υποκρισία της αγγλικής μεσοαστικής οικογένειας όπου πίσω από την επιτηδευμένη ευγένεια και την καθωσπρέπει συμπεριφορά βρίσκονται καταπιεσμένα συναισθήματα, σεξουαλικά απωθημένα και βίαιες αντιδράσεις. Χαρακτηριστικά ειρωνική είναι η τελευταία φράση του έργου από τον Έντι. Αφού, λοιπόν, έχει ανακαλύψει το πτώμα του πατέρα του, έχει βρει το φονιά και έχει έρθει σε συμβιβασμό με την αδερφή του για το πόσο χρονικό διάστημα θα χρησιμοποιεί τον Sloane/δολοφόνο ο καθένας τους, λέει φεύγοντας:

«Αυτά. Πολύ ευχάριστο πρωινό, τελικά. Θα τα ξαναπούμε»<sup>5</sup>.

Οι πρώτες αντιδράσεις ήταν εξαιρετικά θετικές, ενώ σε ψηφοφορία του περιοδικού *Variety* αναδείχθηκε το καλύτερο έργο εκείνης της χρονιάς. Ο Sir Terence Rattigan, ο κυρίαρχος του θεατρικού Λονδίνου εκείνη την εποχή, ισχυρίστηκε ότι ήταν το καλύτερο έργο που είχε δει μέσα σε τριάντα χρόνια, τόσο ως προς τη δομή του όσο και ως προς τη γλώσσα του<sup>6</sup>. Στο ίδιο πλαίσιο κινήθηκε και η κριτική των *Times*, η οποία ανέφερε ότι το έργο «έκανε το αίμα να βράζει τόσο όσο κανένα άλλο βρετανικό έργο τα τελευταία δέκα χρόνια»<sup>7</sup>. Ο John Russell Taylor θεώρησε μεγαλύτερη επιτυχία του έργου το γεγονός ότι καταφέρνει να παρουσιάζει δυσάρεστες καταστάσεις με τέτοιο τρόπο που ο θεατής να γελά ξεχνώντας όλες τις πεποιθήσεις ή τις προκαταλήψεις του<sup>8</sup> και συνεχίζει λέγοντας ότι το έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το *Αρσενικό και παλιά δαντέλα* του 1964, μια μαύρη κωμωδία που δεν έχει κανέναν άλλο στόχο από το να προσφέρει «ανάλαφρη διασκέδαση»<sup>9</sup>. Παρά την προσπάθεια ορισμένων, λοιπόν, να

3 Francesca Coppa: *Joe Orton: a casebook*, Routledge, New York & London, 2003, p. 12.

4 Joe Orton: *The complete plays*, Introduction: John Lahr, Grove Press, New York, 1976, p. 16.

5 Τζο Όρτον. *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν*, μετ: Πάυλος Μάτεσις, Αστέρη, Αθήνα, 1982, σ. 96.

6 Joe Orton: *The complete plays*, ό.π.

7 Ό.π.

8 *New English Dramatists 8: Cockade, The Trigon, Entertaining Mr. Sloane.*-Charles Wood, James Broom, Joe Orton, Introduction: John Russell Taylor, Penguin Books, Middlesex, 1965, p. 11: «Far from being meant really to shock us out of our lethargy, our normal, routine, uncritical responses to life, it works insidiously round our prejudices and preconceptions, building its comedy so easily and agreeably out of materials we would usually think disagreeable and quite unsuited to comic treatment».

9 Ό.π. p. 12: «I think that all Mr. Orton has set out to do is to provide an evening's light comic entertainment».

οχυρώσουν το West End ενάντια σε τέτοια έργα, *Τα Γούστα του κυρίου Σλόαν* είχαν την αποδοχή των κριτικών και την προσέλευση του κοινού να αποδεικνύει ότι ο Ορτον είχε κάνει το πρώτο μεγάλο βήμα στις θεατρικές σκηνές του Λονδίνου.

Στη χώρα μας η πρώτη αναφορά στον Ορτον γίνεται με αφορμή το σχόλιο του Rattigan που αναφέρθηκε παραπάνω. *Το Βήμα*, στις 24 Ιουνίου του 1964, ένα μήνα περίπου μετά από την πρεμιέρα στο Λονδίνο, δημοσιεύει μια ανταπόκριση με τον τίτλο «Όχι πια οργανωμένοι νέοι: Ο Διασκεδαστικός κος Σλόαν: το καλύτερο έργο της τριανταετίας»<sup>10</sup>. Το έργο περιγράφεται απλά ως «μια κωμωδία μαύρου χιούμορ· είναι η ιστορία ενός νέου ενοικιαστή, τον οποίο προσπαθεί να σαηγεύσει η ιδιοκτήτρια του σπιτιού, ενώ αυτός έχει μια σαφή προτίμηση για τον αδελφό της»<sup>11</sup>, ενώ η κεντρική αναφορά είναι στη δήλωση του γνωστού στο ελληνικό κοινό Rattigan, ότι «πάνω από όλα το έργο έχει μια γλώσσα. Ο Νόελ Κάουαρντ έχει μια λεκτική ευκολία, ο Όσμπορν ρητορική. Εγώ... εγώ έχω την αίσθηση των χαρακτήρων. Αλλά ο Όρτον έχει ύφος»<sup>12</sup>.

Εννιά χρόνια χωρίζουν την παραπάνω δημοσίευση από την πρώτη, μάλλον άτυχη, παρουσίαση έργου του Ορτον στη χώρα μας το Νοέμβριο του 1973 στο θέατρο Κύβος του Πειραιά από ένα θίασο νέων ηθοποιών. Το *Τι είδε ο υπηρέτης* (*What the Butler Saw*) -το τελευταίο έργο του συγγραφέα που παίχτηκε μετά τη δολοφονία του- σε μετάφραση και σκηνοθεσία Γιάννη Γεωργιάδη δεν απασχόλησε πολύ τον τύπο, γεγονός κατανοητό, ακριβώς επειδή επρόκειτο για μια παράσταση από ένα νέο θίασο σε ένα καινούργιο θέατρο μακριά από το θεατρικό κέντρο της Αθήνας. Οι δυο κριτικές που δημοσιεύτηκαν μπορούν να χαρακτηριστούν ως επιεικές για την προσπάθεια των ηθοποιών, αλλά ξεκάθαρα αρνητικές για το ίδιο το έργο. Χαρακτηριστικό μπορεί να θεωρηθεί το παρακάτω απόσπασμα από την αυστηρή κριτική του Άγγελου Δόξα: «Περισσότερο από τα θεατρικά πρόσωπα, το έργο εκφράζει τον ανώμαλο ψυχισμό του συγγραφέα με παραισθήσεις, παρανοϊκές, σαδομαζοχιστικές, ομοφυλοφιλικές, εγκληματικές, με σάτιρα των ψυχιατρικών διαγνώσεων, και με ένα τέλος που ίσως να στάθηκε ο καημός του και η ανεκπλήρωτη επιθυμία του»<sup>13</sup>.

Αυτή, λοιπόν, η πρώτη απόπειρα παρουσίασης έργου του Όρτον ήταν καταδικασμένη να μείνει στην αφάνεια. Θα χρειαστεί να περάσουν ακόμα εννιά χρόνια για να έρθει το πρώτο ουσιαστικό ανέβασμα έργου του Όρτον, όταν το «Απλό Θέατρο» του Αντώνη Αντύπα και του Χρήστου Πολίτη ανεβάσει *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν* τη χειμερινή περίοδο 1982-1983, σε μετάφραση του Παύλου Μάτεσι και με τα σκηνικά της Λίζας Ζαϊμη. Στη συνέντευξη τύπου που δόθηκε πριν την πρεμιέρα τόσο ο πρωταγωνιστής όσο και ο σκηνοθέτης έδωσαν έμφαση στις αντιδράσεις που προκάλεσε το έργο στην Αγγλία και σε άλλες χώρες που παρουσιάστηκε. «Δεν ξέρω πόσο τολμηρό είναι για το ελληνικό κοινό και αν θα προκαλέσει τις ίδιες αντιδράσεις όπως στο εξωτερικό»<sup>14</sup> δήλωσε ο Χρήστος Πολίτης, ενώ ο Αντώνης Αντύπας ανέφερε ότι το έργο «ανήκει σε εκείνη την κατηγορία των έργων που όταν πρωτοπαρουσιάστηκαν, προκάλεσαν σοκ, ήταν πρωτοποριακό κατά κάποιον τρόπο. Σήμερα, όμως, είναι σύγχρονα και εξακολουθούν να μας μιλάνε, γιατί ακριβώς θίγουν τα προβλήματά μας»<sup>15</sup>.

Η ανταπόκριση των κριτικών στο έργο ήταν ως επί το πλείστον θετική. Εξαιτίας του

10 «Ο διασκεδαστικός κος Σλόαν: το καλύτερο έργο της 30ετίας», *Το Βήμα*, 24-6-1964, σ.2.

11 Ό.π.

12 Ό.π.

13 Άγγελος Δόξας: «Τι είδε ο υπηρέτης», *Ελεύθερος Κόσμος*, 13-11-1973, σ. 2.

14 Κάτια Βρεττού: «Ένα έργο χαστούκι για την αγγλική κοινωνία», *Απογευματινή*, 6-10-1982, σ. 4.

15 «Τα γούστα του κυρίου Σλόαν σήμερα από το Απλό Θέατρο», *Καθημερινή*, 27-10-1982, σ. 6.



γεγονότος ότι ο Όρτον παρουσιάζοταν, ουσιαστικά, για πρώτη φορά σε ελληνική σκηνή, στις περισσότερες κριτικές υπάρχει κάποια αναφορά στο συνολικότερο έργο του και τη ζωή του, αλλά και στη θέση του στο θέατρο της Αγγλίας, καθώς τον θεωρούν ως έναν από τους τελευταίους συγγραφείς της οργισμένης μεταπολεμικής γενιάς που έβγαλε η πατρίδα του και τον τοποθετούν δίπλα στον Όσμπορν, τον Πίντερ, τον Σαφφερ και τον Στόππαρντ και όλους τους άλλους οργισμένους νέους που ξεκίνησαν κυρίως από τις επαρχιακές περιοχές και τις εργατικές οικογένειες για να δημιουργήσουν, χωρίς να ανήκουν σε κάποια συγκεκριμένη σχολή, αυτό που ο Κώστας Γεωργουσόπουλος ονομάζει «το σημαντικότερο γαλαξία στο παγκόσμιο θέατρο»<sup>16</sup>. Και συνεχίζει ο ίδιος στο κείμενό του για την παράσταση, εξηγώντας πως ο Όρτον χρησιμοποιεί μια τυπική φόρμα, τη φάρσα, για να εκφράσει όσα θέλει να πει. Με τη λέξη φάρσα, όμως, δεν θα πρέπει να έρθει στο μυαλό η γαλλική, αφού η αγγλική φάρσα στηρίζεται στο μαύρο χιούμορ, το σαρκασμό και το αργό, περιπαιχτικό ρυθμό. Ο Όρτον, λοιπόν, διατηρεί τη δομή της αγγλικής φάρσας, αλλά προσθέτει την υπόγεια, ύπουλη κριτική. Και ο Μηνάς Χρηστίδης στην κριτική του αναφέρεται στην ένταξη του Όρτον στην οργισμένη γενιά, προσθέτοντας ότι, αν και το έργο του είναι προκλητικό, ο ίδιος μπορεί να θεωρηθεί «ο πιο τρυφερός, ο πιο ασυμβίβαστος και ο πιο αθώος» από τους συγγραφείς εκείνης της γενιάς<sup>17</sup>. Ένα σημαντικό στοιχείο που αναφέρεται στο κείμενο του Μηνά Χρηστίδη είναι η δυσκολία που υπάρχει, γενικότερα στα αγγλοσαξωνικά έργα και ειδικότερα στο συγκεκριμένο έργο, να διατηρηθεί μια ισορροπία· δηλαδή, οι χαρακτήρες «από τη μια μεριά δεν πρέπει να αγγλοφέρουν και από την άλλη δεν πρέπει να χάσουν την υπηκοότητά τους»<sup>18</sup>. Την ίδια άποψη φαίνεται να συμμερίζεται και ο κριτικός της Απογευματινής, ο οποίος σχολιάζει το πόσο δύσκολο είναι για το μεσογειακό κοινό ιδιαίτερα να αντιληφθεί τα όσα υπονοεί ο Άγγλος συγγραφέας, καθώς τα βιώματα είναι εντελώς διαφορετικά<sup>19</sup>.

Ένα ακόμα στοιχείο που τονίστηκε από ορισμένους κριτικούς είναι ο λόγος του έργου, το «ύφος» του, όπως είχε αναφέρει ο Rattigan. Στην κριτική που δημοσιεύει η *Αυγή*, ο Νάσος Νικόπουλος σημειώνει ότι «ο θεατρικός λόγος του Τζο Όρτον είναι ένας καινούργιος, φρέσκος, γεμάτος καθημερινότητα λόγος, που μετατρέπει την αβρή αιχμηρότητα των κειμένων του ομολόγου του Όσκαρ Ουάιλντ σε βαρυσήμαντη αποδεικτική καταγγελία»<sup>20</sup>. Το θαύμα του έργου, υποστηρίζει η Ροζίτα Σώκου, βρίσκεται στο ότι όλα «λέγονται μέσα από το διάλογο, σε συνεχές πάρε-δώσε των ηρώων, χωρίς μεγάλη βοήθεια από τα αφηγηματικά μέρη, που απλώς συνωμοτούν με τη λογική μας που απαιτεί να υπάρχει κάποια υπόθεση»<sup>21</sup>.

Όσον αφορά την παράσταση, οι κριτικές ήταν ομόφωνες ως προς την αρτιότητά της, με επιμέρους ενστάσεις ως προς τη σκηνοθεσία, όπως αυτή του Κώστα Γεωργουσόπουλου που θεωρούσε ότι θα έπρεπε να γίνει μια στροφή σε σκοτεινότερο ύφος.<sup>22</sup> Μοναδική εντελώς αρνητική κριτική που εντοπίστηκε είναι του Στάθη Δρομάζου στην *Καθημερινή*, στην οποία αναφέρει ότι οι ήρωες δείχνουν να μη διαθέτουν κοινή λογική, αλλά παρουσιάζουν «περισσότερο συμπτώματα ιατρικά που δεν χωρούν στο θέατρο, παρά διεστραμμένα που ζητούν το

16 Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Με πρόσχημα τη φάρσα», *Τα Νέα*, 24-11-1982, σ.2.

17 Μηνάς Χρηστίδης: «Ενδιαφέρον το έργο-προσεγμένη η παράσταση», *Έθνος*, 28-2-1983, σ. 27.

18 Ό.π.

19 Σπύρος Παγιατάκης: «Τζο Όρτον: Τα γούστα του κύριου Σλόαν», *Απογευματινή*, 11-1-1983, σ. 4

20 Νάσος Νικόπουλος: «Η επιστροφή του λόγου», *Αυγή*, 9-3-1983, σ. 4.

21 Ροζίτα Σώκου: «Τζο Όρτον: Τα γούστα του κύριου Σλόαν», *Ακρόπολις*, 25-2-1983, σ. 4.

22 Κώστας Γεωργουσόπουλος, ό.π..

συγγραφέα τους»<sup>23</sup>. Προσθέτει ακόμα ότι η αλληλεξάρτηση των χαρακτήρων δεν ξεπερνάει το επίπεδο της ηθογραφίας, μια γραμμή που ακολούθησε και η σκηνοθεσία.

Ξεχωριστή θέση σε όλες σχεδόν τις κριτικές έχει ο σχολιασμός της μετάφρασης του Παύλου Μάτεσι. Για πολλούς θεωρήθηκε η καλύτερη μετάφρασή του σε ένα κείμενο «δύσκολο και ολισθηρό»<sup>24</sup> όπως αναφέρει ο Μηνάς Χρηστίδης, ενώ ο Κώστας Γεωργουσόπουλος θεωρεί ότι η μετάφραση ήταν το μεγαλύτερο κέρδος της παράστασης επισημαίνοντας ότι «αυτά τα έργα δεν μεταφράζονται, ενοφθαλμίζονται, μπολιάζονται σε άλλη γλώσσα και ο κ. Μάτεσις έχει το σπάνιο ένστικτο να βρίσκει τις αναγκαίες υφολογικές αναλογίες»<sup>25</sup>. Το μοναδικό σχόλιο που εντοπίστηκε σχετικά με τη μετάφραση του τίτλου του έργου βρίσκεται στην κριτική του Σπύρου Παγιατάκη στην *Απογευματινή*, όπου καταθέτει τις επιφυλάξεις του για την επιλογή του τίτλου *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν* ως απόδοση του *Entertaining Mr. Sloane*, καθώς θεωρεί ότι ο αγγλικός τίτλος αναφέρεται «περισσότερο στον περίγυρο του κυρίου Σλόαν, στους άλλους, παρά στα προσωπικά του γούστα»<sup>26</sup>.

Φτάνοντας στο τέλος αυτής της εισήγησης πρέπει να επισημάνουμε το σημαντικό ρόλο που διαδραμάτισε το Απλό Θέατρο στην γνωριμία του ελληνικού κοινού με το έργο του Ορτον, αφού μέσα στη δεκαετία του 1980 παρουσίασε τα τρία από τα τέσσερα έργα του συγγραφέα. Έπειτα, λοιπόν, από *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν* ανέβασε την περίοδο 1983-1984 το *Τι είδε ο υπηρέτης* και την περίοδο 1989-1990 τη *Λεηλασία*, και τα δυο σε μετάφραση Παύλου Μάτεσι. Η επιμονή του θιάσου με τα έργα του Ορτον, οι προσεγμένες παραστάσεις του και η θετική ανταπόκριση των κριτικών κατάφεραν αυτό που δυσκολεύτηκε αρχικά να επιτύχει ο συγγραφέας ακόμα και στη χώρα του: να αναγνωριστεί περισσότερο ως ένας σημαντικός, συνειδητοποιημένος συγγραφέας με καυστικό χιούμορ παρά ως ένας ιδιαίτερος, ομοφιλόφυλος συγγραφέας που είχε ανάγκη από λάμψη. Άλλωστε, όπως φαίνεται ξεκάθαρα από τα κείμενα των περισσότερων κριτικών που προηγήθηκαν, πίσω από το γέλιο στα έργα του Ορτον υπάρχει πάντα ο σχολιασμός και η υπονόμηση όσων πιστεύει ο θεατής.

23 Στάθης Δρομάζος: «Τζο Όρτον: *Τα γούστα του κυρίου Σλόαν*», *Καθημερινή*, 10-11-1982, σ. 6.

24 Μηνάς Χρηστίδης, ό.π.

25 Κώστας Γεωργουσόπουλος, ό.π.

26 Σπύρος Παγιατάκης, ό.π.



ΞΕΝΙΑ ΑΗΔΟΝΟΠΟΥΛΟΥ

*Το δωμάτιο* του Χάρολντ Πίντερ  
στην πειραματική σκηνή του Δ. Κολλάτου:  
Η πρώτη παράσταση έργου του Πίντερ στην Ελλάδα

Το πρώτο έργο του Πίντερ, με τίτλο *The Room*<sup>1</sup>, *Το δωμάτιο*, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά τον Μάιο του 1957 στο Πανεπιστήμιο του Μπρίστολ από φοιτητές του νεοσύστατου Τμήματος Θεάτρου. Ο άνθρωπος που προκάλεσε το θεατρικό συγγραφικό ταλέντο του Πίντερ, όπως βεβαιώνει και ο ίδιος<sup>2</sup>, ήταν ο φίλος και παλιός συμμαθητής του, Χένρυ Γουλφ, μεταπτυχιακός φοιτητής τότε στο Πανεπιστήμιο του Μπρίστολ, ο οποίος προέτρεψε τον Πίντερ να γράψει ένα έργο για να το σκηνοθετήσει στα πλαίσια των σπουδών του.

Στις 30 Δεκεμβρίου του 1957 το *Δωμάτιο* παρουσιάζεται ξανά ως συμπαραγωγή του Τμήματος Θεάτρου του Πανεπιστημίου του Μπρίστολ και του παραρτήματος της Δραματικής Σχολής του Old Vic στο Μπρίστολ, με σκηνοθέτη τον διευθυντή της Σχολής Ντιούκαν Ρος. Η παράσταση πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του Εθνικού Φεστιβάλ Φοιτητικού Θεάτρου, που εκείνη τη χρονιά έγινε στο Μπρίστολ με χορηγό την *Sunday Times*<sup>3</sup>. Αυτή η συγκυρία εξασφάλισε στον Πίντερ την υποστήριξη του Χάρολντ Χόμπσον, ο οποίος ήταν ο κύριος κριτικός θεάτρου των *Sunday Times* και επρόκειτο να παίξει σημαντικό ρόλο στη μελλοντική πορεία του συγγραφέα<sup>4</sup>.

Παρά το γεγονός ότι πρόκειται για ένα έργο πρώιμο και κατά συνέπεια με ορισμένες αδυναμίες, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι εύκολα εντοπίζουμε σε αυτήν την πρώτη απόπειρα συγγραφής θεατρικού κειμένου τα χαρακτηριστικά της δραματουργίας του Πίντερ όπως και του ιδιαίτερου συγγραφικού του ύφους. Η απειλητική ατμόσφαιρα, το σασπένς που κλιμακώνεται σταδιακά, το ιδιαίτερο χιούμορ, η ποίηση που προκύπτει από τον καθημερινό διάλογο, οι καθημερινοί ήρωες που δεν εξηγούν τίποτα για την κατάστασή τους και η χρήση του λόγου ως μέσου απόκρυψης της αλήθειας και ως στοιχείου που αποκαλύπτει την καταγωγή των προσώπων, είναι μερικά από τα γνωρίσματα της πιντερικής δραματουργίας που εμφανίζονται ήδη στο *Δωμάτιο*. Ακόμα, δεν είναι τυχαίο ότι ο προσφιλής σκηνικός χώρος του Πίντερ, όπως θα αποδειχθεί με την ολοκλήρωση της συγγραφικής του πορείας, δεν είναι άλλος από το δωμάτιο. Εκεί βρίσκουν καταφύγιο οι ήρωές του από έναν επικίνδυνο και εχθρικό έξω κόσμο, αποτυπώνοντας την υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου απέναντι στην απεραντοσύνη του σύμπαντος. Στην περίπτωση του δωματίου της Ρόουζ Χαντ, όπως σημειώνει ο Γουόλτερ Κερ

1 Harold Pinter: *The Room*, στον τόμο: *Harold Pinter: Plays One*, Faber and Faber, London 1996, σσ. 85-110.

2 Βλ. Θανάσης Λάλας: *Χάρολντ Πίντερ, Μια συνομιλία και η ομιλία στην απονομή του Νόμπελ*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 37.

3 Michael Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, Faber and Faber, London 1996, σ. 73.

4 Harold Hobson: "Larger than Life at the Festival", *The Sunday Times*, Ιανουάριος 1958, προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο [www.haroldpinter.org](http://www.haroldpinter.org).

«το κενό που το πλαισιώνει υπονοείται. Το κενό βρίσκεται έξω από το δωμάτιο, στους επάνω ορόφους, στους κάτω, οπουδήποτε πέρα από τους τοίχους. Το πραγματικό είναι πραγματικό. Το κενό περιτυλίγει το πραγματικό»<sup>5</sup>. Η, όπως το περιγράφει ο Μάρτιν Έσλιν, πρόκειται για «ένα δωμάτιο με μια πόρτα και έξω από την πόρτα ένας ψυχρός, εχθρικός κόσμος. Το δωμάτιο είναι ζεστό και φωτεινό. Έξω υπάρχει ο χειμώνας, το κρύο και το σκοτάδι»<sup>6</sup>.

Τελικά, αν εξαιρέσουμε το μελοδραματικό και σχετικά άτεχνο φινάλε, καθώς και τον κάπως απροκάλυπτα συμβολικό χαρακτήρα του τυφλού νέγρου, το *Δωμάτιο* ως έργο θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι υποδειγματικό, σε σχέση με την κατανόηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της πιντερικής γραφής, αφού εμφανώς φέρει τη σφραγίδα του δημιουργού του.

Η ημερομηνία που σήμανε την έναρξη των ανεβασμάτων έργων του Πίντερ στην ελληνική σκηνή και που σηματοδοτεί γενικότερα την πρώτη επαφή του αθηναϊκού κοινού με το έργο του άγγλου δραματουργού είναι η 9η Ιανουαρίου 1961, όταν ο θίασος της Πειραματικής Σκηνης, με σκηνοθέτη τον Δημήτρη Κολλάτο, παρουσιάζει στο θέατρο Αθηνών το *Δωμάτιο*. Το πρώτο θεατρικό έργο του Πίντερ ανεβαίνει στην Ελλάδα από έναν επίσης νεαρής ηλικίας εκκολαπτόμενο έλληνα σκηνοθέτη, τέσσερα χρόνια μετά το πρώτο του ανέβασμα στο Μπρίστολ, ένα διάστημα πολύ σύντομο για τα δεδομένα της εποχής.

Η Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης<sup>7</sup> ιδρύεται στις 15 Φεβρουαρίου 1959 από τον Δημήτρη Κολλάτο, σπουδαστή της Σχολής Κινηματογράφου Λυκούργου Σταυράκου. Οι συνεργάτες του ήταν στην πλειοψηφία τους νέοι συμφοιτητές του από τη Σχολή Σταυράκου, ορισμένοι από τους οποίους έγιναν αργότερα γνωστοί στο χώρο του θεάτρου, όπως η Μαριέττα Ριάλδη και η Αθηνά Μερτύρη. Μέχρι τον Μάρτιο του 1962 η Πειραματική Σκηνή θα ανεβάσει επτά διαφορετικές παραστάσεις, οι οποίες συνήθως παρουσιάζονται για μία και μοναδική φορά σε διάφορους χώρους, άλλοτε θεατρικούς και άλλοτε όχι. Αξίζει να σημειωθεί ότι η Πειραματική Σκηνή ανέβασε για πρώτη φορά Μπέκετ στην Ελλάδα και συγκεκριμένα το *Τέλος του παιχνιδιού* στις 28.2.1960, ενώ όπως σημειώνει και η Έφη Βαφειάδη με την παράσταση της *Φαλακρής τραγουδίστριας* στις 14.5.1960 «θα κατείχε και την πρωτιά της παρουσίας Ιονέσκο στην Ελλάδα, εάν δεν είχε προηγηθεί, μία και μοναδική, καθαρά ερασιτεχνική, παράσταση του μονόπρακτου *Το μάθημα*» από τους αποφοίτους του Γαλλικού Ινστιτούτου της Αθήνας<sup>8</sup>.

Το *Δωμάτιο* του Πίντερ που παρουσιάστηκε μαζί με τα μονόπρακτα *Το γκρίζο* πουλόβερ του Τεό Σαλαπασίδη και *Μαγεία* κάποιου ή κάποιας, δεν είναι σαφές αν πρόκειται για άντρα ή γυναίκα δραματουργό, ονόματι Μ. Κέλλυ<sup>9</sup>, παρακολούθησε το σύνολο σχεδόν των ελλήνων κριτικών θεάτρου, μια συγκυρία που πιθανότατα συνδέεται και με τη δημοσίευση μιας πολύ καλής κριτικής του Θρύλου για την παράσταση της *Φαλακρής τραγουδίστριας*<sup>10</sup>.

5 Walter Kerr: "Harold Pinter" στο *Harold Pinter*, Columbia University Press, 1967, παρατίθεται στο Rebecca Blanchard, Justin Karr, (επιμ.), *Drama Criticism*, τόμ. 15, Thomson Learning, Detroit κ.α. 2001, σ. 215.

6 Martin Esslin: *Pinter the Playwright*, Methuen, London 2000, (1970), σ. 51.

7 Αρχικά το 1959 εμφανίζεται με το όνομα «Πειραματική Σκηνή» και με τη δεύτερη παράστασή της, την *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, προστίθεται στο όνομα το «Θέατρο Τσέπης».

8 Έφη Βαφειάδη: «Η συμβολή του θιάσου "Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης" (1959-1962) στη γνωριμία με το θέατρο του παραλόγου», στον τόμο: *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματολογίας από την αναγέννηση ως σήμερα*, Ergo, Αθήνα 2004, σ. 411.

9 Ορισμένοι κριτικοί θεωρούν πως η Μαγεία γράφτηκε από άντρα, ενώ άλλοι από γυναίκα. Σε κάθε περίπτωση, όσοι αναφέρουν το ονοματεπώνυμό της την αποκαλούν Μαίρη Κέλλυ. Ο ίδιος ο Κολλάτος δεν θυμάται την ταυτότητα του/της συγγραφέα της Μαγείας και με κανέναν άλλο τρόπο δεν καταφέραμε να την εντοπίσουμε.

10 Βλ. Άλκης Θρύλος: «Οι τελευταίες παραστάσεις της χειμωνιάτικης περιόδου», *Νέα Εστία*, τχ. 789, 15.5.1960, σ. 690.

Τα τρία μονόπρακτα ανεβαίνουν για μία και μοναδική παράσταση μέσα στο κατάμεστο από φοιτητές θέατρο Αθηνών, σε βραδινή παράσταση μιας Δευτέρας. Όπως αναφέρει ο Κολλάτος<sup>11</sup>, επειδή το 1961 δεν επιτρεπόταν η συμμετοχή ηθοποιών χωρίς άδεια<sup>12</sup> σε παραστάσεις, τα μέλη της Πειραματικής Σκηνης είχαν καταλήξει στη λύση να ανεβάζουν τις παραστάσεις τους υπό την αιγίδα των φοιτητών του πανεπιστημίου Αθηνών, οι οποίοι έπαιρναν και τις εισπράξεις από τα εισιτήρια<sup>13</sup>. Όπως τονίζει η Ριάλδη, ο θίασος της Πειραματικής Σκηνης απευθύνθηκε στους νέους γιατί και οι ίδιοι ήταν νέοι και πιστεύανε σε ένα τέτοιο κοινό και όχι στο «κατεστημένο» κοινό<sup>14</sup>.

Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι οι συνθήκες αυτές ήταν ιδανικές για την πρόσληψη ενός πειραματικού θεατρικού εγχειρήματος, πράγμα, όμως, που δε συνέβη. Λαμβάνοντας υπόψη την άνοδο του αριστερού ριζοσπαστισμού στον φοιτητικό χώρο ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50, καταλαβαίνουμε ότι η πλειοψηφία των φοιτητών που παρακολούθησαν τα τρία μονόπρακτα έκρινε ότι αυτή η μορφή θεάτρου δεν είναι αρκετά στρατευμένη, αλλά αντίθετα πολύ απομακρυσμένη από την καθημερινότητά τους, καθώς και από τα πολιτικά, εθνικά, οικονομικά προβλήματα της ελληνικής κοινωνίας. Ειδικά το *Δωμάτιο*, όπως μας πληροφορεί ο Κολλάτος, «τους έκανε έξαλλους», και ο σκηνοθέτης υποχρεώθηκε μετά τη λήξη της παράστασης να βγει και να μιλήσει στο κοινό<sup>15</sup>. Ακολούθησε συζήτηση για πολλή ώρα, στη διάρκεια της οποίας ο Κολλάτος υποστήριξε ότι όντως το έργο δεν είχε σχέση με την ελληνική πραγματικότητα, «ότι ασφαλώς το θέατρο αυτό δεν είναι το θέατρό μας», ωστόσο δεν παύει να είναι θέατρο και να «ανοίγει δρόμους»<sup>16</sup>.

Το *Δωμάτιο*, θυμάται η Ριάλδη που έπαιξε τον πρωταγωνιστικό ρόλο του έργου, αυτόν της κ. Ρόουζ Χαντ, δίχασε τους θεατές και προκάλεσε μεγάλη αναστάτωση στην πλατεία. Ήταν αρκετοί εκείνοι που εξέφρασαν τη δυσαρέσκειά τους μεγαλοφώνως κατά τη διάρκεια της παράστασης, αντιδρώντας στο ακατανόητο περιεχόμενο του έργου αλλά και στον τρόπο με τον οποίο ανέβηκε που πρέπει να ήταν ξένος προς τις ως τότε σκηνικές τους προσλαμβάνουσες<sup>17</sup>.

Το *Γκριζο πουλόβερ*, η *Μαγεία*, και το *Δωμάτιο* δεν συνδέονταν με κάποιο θεματικό άξονα, ούτε και οι συγγραφείς τους θα μπορούσαν να συνυπάρξουν με βάση κάποιο κοινό κριτήριο. Το πιο πιθανό είναι ότι επιλέχθηκαν για διαφορετικούς λόγους το καθένα και ότι όλα μαζί συμπλήρωναν την απαιτούμενη διάρκεια μιας παράστασης. Ίσως ένα κοινό σημείο που εντοπίζει ο Κλέων Παράσχος στην κριτική του είναι η «ίδιας ποιότητας ατμόσφαιρα. [...] μια ατμόσφαιρα βαριά [...] καταθλιπτική και που γίνεται στο τρίτο»<sup>18</sup> [...] «σχεδόν εφιαλτική, γκρανγκινολική»<sup>19</sup>. Αυτή η κοινή ατμόσφαιρα ωστόσο, φαίνεται να δημιουργείται αποκλειστικά από τη σκηνοθετική γραμμή του Κολλάτου, η οποία θα αναλυθεί παρακάτω, και όχι να οφείλεται σε κοινά στοιχεία των έργων.

Σύσσωμη η κριτική σπεύδει να αναγνωρίσει να ενδιαφέρον που παρουσιάζει το *Γκριζο*

11 Συνέντευξη του Δημήτρη Κολλάτου στη γράφουσα, 15.9.2009.

12 Υπήρχε άδεια ασκήσεως επαγγέλματος η οποία καταργήθηκε το 1981.

13 Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

14 Συνέντευξη της Μαριέττας Ριάλδη στη γράφουσα, 11.1.2010.

15 Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

16 Ό.π.

17 Συνέντευξη Μαριέττας Ριάλδη, ό.π.

18 Εννοεί στο *Δωμάτιο*.

19 Κλέων Β. Παράσχος: «Τρία μονόπρακτα», *Καθημερινή*, 13.1.1961.

πουλόβερ, «όχι μόνο επειδή είναι εγχώριο προϊόν, αλλά και για το λόγο πως ο συγγραφέας του δεν αγνοεί, ας μας επιτραπεί το οξύμωρο, τη λογική του παραλογοισμού»<sup>20</sup>. Ωστόσο, τα όποια θετικά σχόλια γίνονται κυρίως στο πλαίσιο της σύγκρισης με τα άλλα δύο μονόπρακτα και ειδικότερα με εκείνο του Πίντερ. Το δεύτερο έργο με τον τίτλο *Μαγεία* ήταν ένα σύντομο ήσσονος σημασίας και πολύ μικρής διάρκειας μονόπρακτο, ένα «εντελώς ασήμαντο σκετς»<sup>21</sup> κατά τον Βάσο Βαρίκα.

Τελευταίο στη σειρά το *Δωμάτιο* του Πίντερ, ως αντιπροσωπευτικό δείγμα του «θεάτρου πρωτοπορίας», που συγκέντρωσε τα βέλη σύσσωμης της κριτικής, με εξαίρεση τον Παράσχο της *Καθημερινής* και μέχρι ενός σημείου τον Βαρίκα των *Νέων*. Θα πρέπει, ωστόσο να αναγνωρίσουμε μια κοινή αφετηρία σε όλους τους κριτικούς, με εξαίρεση αυτή τη φορά τον Λέωντα Κουκούλα της *Αθηναϊκής*, που αφορά στη γενική τους πεποίθηση ότι η προσπάθεια των νέων της Πειραματικής Σκηνης δεν μπορεί, και λόγω της αφοσίωσής τους στο έργο που επιτελούν με συνέπεια και λόγω των αγνών κινήτρων τους, παρά να προκαλεί το ενδιαφέρον της κριτικής.

Ο Κουκούλας γράφει για το *Δωμάτιο* ότι «είναι από τα έργα της εσκεμμένης παρανοίας»<sup>22</sup>, ο Τερζάκης συμπληρώνει ότι είναι «εκνευριστικό στο έπακρο, ανιαρό, αφόρητο»<sup>23</sup> και ο Σπηλιωτόπουλος υποστηρίζει ότι δεν υπάρχουν χαρακτήρες στο έργο γιατί οι φρενοβλαβείς δεν έχουν χαρακτήρα και συνεχίζει: «Εξωφρενικοί μονόλογοι που, πότε πότε, παίρνουν τη μορφή διαλόγου και πράξεις που δεν πηγάζουν από καμία λογική, ψυχολογική ή φυσική αναγκαιότητα. Αυτό είναι το *Δωμάτιο*»<sup>24</sup>. Οι τρεις κριτικοί μέμφονται ευθέως τον Πίντερ για εσκεμμένη έλλειψη λογικής και συνέπειας στο έργο του, για ανικανότητα χειρισμού ενός μύθου με αρχή μέση και τέλος, μια ανικανότητα που κρύβεται πίσω από τα δήθεν πρωτοποριακά κενά νοήματος συγγραφικά του ευρήματα. Όπως παρατηρεί η Έφη Βαφειάδη<sup>25</sup>, ο Θρύλος κατατάσσει τον Πίντερ στην ίδια κατηγορία με τους Σαλαπασίδη και Κέλλυ, γράφοντας ότι και τα τρία μονόπρακτα είναι «ομοίμορφα αρλουμποειδή»<sup>26</sup>. Οι κριτικοί δυσφορούν επειδή τα πρόσωπα του *Δωματίου* κρύβουν τα μυστικά τους και δεν αποκαλύπτουν το παρελθόν τους ή τα κίνητρα των πράξεων τους, φτάνουν σε ακρότητες αλλά αυτά τα ξεσπάσματά τους δεν προετοιμάζονται δραματουργικά.

Οι κριτικοί αρνούνται να κάνουν μια κάποια προσπάθεια ανάλυσης του έργου, δηλώνουν ότι δεν τους αφορούν τέτοιου είδους ξενόφερτα κατασκευάσματα, τα οποία περιγράφουν έναν κόσμο που δεν ανταποκρίνεται στη δική τους πραγματικότητα. Συγχρόνως επιτίθενται και στους ενδεχόμενους υποστηρικτές του Πίντερ, τοποθετώντας τους στην κατηγορία των «απλοϊκών αστών»<sup>27</sup>, ενός κοινού δηλαδή που όσο περισσότερα πράγματα δεν κατανοεί στην τέχνη τόσο περισσότερο τη θαυμάζει. Ο Σπηλιωτόπουλος σημειώνει: «Δεν ξέρω αν το αγγλικό κοινό εντυπιά σε τέτοια παρανοϊκά κατασκευάσματα και τους εξασφαλίζει, όπως

20 Λέων Κουκούλας: «Η Πειραματική Σκηνή στο Θέατρο Αθηνών», *Αθηναϊκή*, 13.1.1961.

21 Βάσος Βαρίκας: «Η Πειραματική Σκηνή», *Τα Νέα*, 19.1.1961.

22 Λέων Κουκούλας: «Η Πειραματική Σκηνή στο Θέατρο Αθηνών», ό.π.

23 Άγγελος Τερζάκης: «Η Πειραματική Σκηνή στο “Θέατρο Αθηνών”», ό.π.

24 Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

25 Έφη Βαφειάδη: «Η συμβολή του θιάσου “Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης”...», ό.π., σ. 416.

26 Άλκης Θρύλος: «Δύο αξιόλογες παραστάσεις, Τρία πρωτοποριακά μονόπρακτα και δύο παραδοσιακά έργα», *Νέα Εστία*, τχ. 806, 1.2.1961, σ. 202.

27 Βλ. Λέων Κουκούλας: «Η Πειραματική Σκηνή στο Θέατρο Αθηνών», ό.π.

έμαθα εκατοντάδες παραστάσεων. Ευτυχώς, το δικό μας κοινό διαθέτει ακόμα ψυχική και πνευματική υγεία αρκετή για να τα εξοστρακίσει από τις ελληνικές σκηνές»<sup>28</sup>. Φαίνεται ότι ο κριτικός είναι ενημερωμένος για την επιτυχία που γνωρίζει ο Πίντερ στη χώρα του, όπου το δεύτερο κανονικής διάρκειας έργο του *Ο επιστάτης*, παίζεται για δεύτερη συνεχόμενη χρονιά στο Λονδίνο, αλλά αυτό δεν τον ωθεί σε μια λιγότερο αφοριστική στάση.

Για τους υπόλοιπους κριτικούς δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι είναι ενήμεροι για την πρώτη φάση της αναγνώρισης του Πίντερ στη Βρετανία. Το επισημαίνει η Έφη Βαφειάδη: «Ενώ για τον Μπέκετ και τον Ιονέσκο η κριτική δεν είχε εκφράσει ιδιαίτερες επιφυλάξεις, ίσως γιατί τα νέα από την Ευρώπη είχαν προλάβει να ενημερώσουν για την ολοένα επιβαλλόμενη αξία τους, ο μετέπειτα διάσημος Πίντερ δεν γίνεται καθόλου ευνοϊκά δεκτός, και δεν γίνεται καμιά προσπάθεια για την ερμηνεία του»<sup>29</sup>.

Παρατηρούμε ότι η κριτική επιτέθηκε κυρίως στον Πίντερ και σε μικρότερο βαθμό στον Κολλάτο, διαχωρίζοντας το ζήτημα της σκηνοθεσίας από εκείνο της συγγραφής. Ο Κολλάτος κατακρίθηκε για την επιλογή του έργου, όχι όμως και για τη σκηνοθετική του απόπειρα. Αντίθετα, μάλιστα, πολλά σχόλια υπήρξαν ιδιαίτερος ενθαρρυντικά.

Πολλοί κριτικοί στάθηκαν στις «τούλινες μάσκες» οι οποίες κάλυπταντα πρόσωπα των ηθοποιών, ένα εύρημα που προέκυψε από τη συνεργασία του Κολλάτου με τον σκηνογράφο του Λεωνίδα Χρηστάκη και λανθασμένα σε κάποιες περιπτώσεις αποδίδεται στον Πίντερ<sup>30</sup>. Όπως μας αφηγείται ο Κολλάτος: «Ο Χρηστάκης είχε βάλει ένα δίχτυ μπροστά στους ηθοποιούς.[...] Ήταν ιταλική σκηνή το θέατρο Αθηνών. Υπήρχε ένα δίχτυ και οι ηθοποιοί έπαιζαν από πίσω, φορώντας κάλτσες στο πρόσωπο»<sup>31</sup>. Με αυτόν τον τρόπο ο Κολλάτος «χτίζει» έναν διάτρητο τέταρτο τοίχο και πετυχαίνει τον συμβολικό διαχωρισμό σκηνής-πλατείας<sup>32</sup>. Η επιλογή του θυμίζει τις αντίστοιχες τεχνικές του συμβολιστικού θεάτρου και ιδιαίτερα των παραστάσεων του Théâtre d' Art του Πολ Φορ ή και σκηνοθεσίες του Λυνιέ-Πο. Εγκλωβισμένοι βρίσκονται και οι πρωταγωνιστές του Δωματίου μέσα στο χώρο της σκηνής, έξω από τον οποίο υπάρχει ένας απειλητικός κόσμος, και οι κάλτσες στα πρόσωπά τους, οι «τούλινες μάσκες»<sup>33</sup> δηλαδή, κάνουν ακόμα πιο έντονη αυτήν την αίσθηση της ασφυξίας.

Όσο για την κίνηση των ηθοποιών πίσω από το δίχτυ, μας λέει ο Κολλάτος: «Δεν είχαν και πολλές κινήσεις να κάνουν απ' ό,τι θυμάμαι. Ήταν μικρός ο χώρος, πίσω από ένα δίχτυ παίζαν, οι κινήσεις ήταν πολύ αργές δεν υπήρχαν μεγάλες κινήσεις. Και ήταν αποπνικτικό, ήταν τρομακτικό το πόσο σε πλάκωνε ο χώρος αυτός»<sup>34</sup>. Το δίχτυ και οι αργές κινήσεις, όπως και οι μάσκες, είναι χαρακτηριστικά της συμβολιστικής αισθητικής. Με αυτού του είδους τα σκηνοθετικά τεχνάσματα το *Δωμάτιο* αποκτά μια απόκοσμη διάσταση και η ατμόσφαιρά του

28 Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

29 Έφη Βαφειάδη: «Η συμβολή του θιάσου "Πειραματική Σκηνή-Θέατρο Τσέπης"...», ό.π.

30 Ο Παράσχος [*Καθημερινή*] αποδίδει τη χρήση των τούλινων μασκών στον Πίντερ και ο Σπηλιωτοπούλος [*Ακρόπολις*] δεν είναι σίγουρος αν είναι εύρημα του σκηνοθέτη ή «απαίτηση του συγγραφέα».

31 Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

32 Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

33 Ο Παράσχος γράφει ότι ένα πρόσωπο δε φορούσε τούλινη μάσκα, ωστόσο δεν καταφέραμε να εντοπίσουμε σε ποιο πρόσωπο αναφέρεται, εάν βέβαια ισχύει κάτι τέτοιο. Γνωρίζουμε ότι η Μ. Ριάλδη στο ρόλο της κ. Ρόουζ Χαντ φορούσε μάσκα, οπότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι ο μυστηριώδης κάτοικος του υπογείου Ρίλεϋ, που εμφανίζεται προς το τέλος του έργου, θα ταίριαζε να είναι το πρόσωπο χωρίς μάσκα.

34 Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.



γίνεται «σχεδόν εφιαλτική»<sup>35</sup>. Οι ηθοποιοί, με ένα παίξιμο παράξενο, επιτηδευμένο, αντι-ρεαλιστικό αποκλείουν οποιαδήποτε σύνδεση με το θέατρο της ψευδαίσθησης που προσπαθεί να μιμηθεί τη ζωή.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση του Σπηλιωτόπουλου, ο οποίος αναγνωρίζει στην αίσθηση του «αφόρητου» που «επέτυχε» να δημιουργήσει ο σκηνοθέτης, όχι μια αποτυχία αλλά μια καλλιτεχνική επιλογή: «...ο Δ. Κολλάτος, με τις τούλινες μάσκες που φόρεσε στα πρόσωπα – απαίτηση του συγγραφέως ίσως – και με τον οξύτατο φωνητικό τόνο που έδωσε στον διάλογο, επέτυχε – αν αυτό ονομάζεται επιτυχία – να δημιουργήσει μια εκνευριστική ατμόσφαιρα, μια εφιαλτική αίσθηση, αληθινά αφόρητη για το κοινό»<sup>36</sup>. Ο Κλάρας βρίσκει μεν «αξιόπροσεκτες» τις μάσκες καθώς και τον τρόπο «που κινήθηκαν και μίλησαν» οι ηθοποιοί, όπως και τους ήχους και τη σκηνογραφία, αλλά αναρωτιέται για το νόημα που μπορεί να έχει «μια τέτοια πρωτοποριακότητα»<sup>37</sup>.

Ο Παράσχος από την άλλη μεριά, αντιμετωπίζει με θετική ματιά αυτήν την «φρίκη» που αποτελεί για το σύνολο σχεδόν των κριτικών, χαρακτηριστικό των έργων πρωτοπορίας. Γράφει συγκεκριμένα για το *Δωμάτιο*: «Το τρίτο αυτό μονόπρακτο με την υφή του, με την αοριστία του, που εντείνει τη δραματική του ενέργεια, τη δραματική του υποβολή, με το θέμα του, που αισθάνεσαι ότι πίσω απ' αυτό που φανερώνει, κρύβεται κάτι πιο βαθύ, ίσως και ο ακατάπαυτος, τυραννικός στοχασμός του θανάτου, με το άγχος, που το ποτίζει πέρα-πέρα, κινεί σε μεγαλύτερο βαθμό, παρ' όσο τα δύο άλλα μονόπρακτα, το ενδιαφέρον μας»<sup>38</sup>. Ο Παράσχος εμβαθύνει στο έργο και κάνει μια πρώτη απόπειρα ανάλυσής του. Δεν εστιάζει στην ερμηνεία των χαρακτήρων και των πράξεών τους με βάση τη λογική, αντιλαμβανόμενος ότι αλλού βρίσκεται η ουσία του πιντερικού λόγου.

Καταλήγοντας, αναφέρεται στο ζήτημα του συμβολισμού του περιβόητου υπογείου, ο οποίος ορθώς μεν δεν ξεκαθαρίζεται, κατά τον κριτικό, μιας και «αυξάνει τη δραματική ενέργεια» του έργου, «κρατεί όμως, εξ αιτίας της όλης ατμόσφαιρας του έργου, σε μια κατάσταση όχι ευχάριστη τον θεατή, εντείνει μέσα του, μέχρι άγχους, την επιθυμία του να δει λίγο φως μες σ' αυτό το σκοτάδι, να καταλάβει, και όχι απλώς να διαισθανθεί, τι συμβολίζει το υπόγειο δωμάτιο»<sup>39</sup>. Η «αοριστία» του *Δωματίου*, στην οποία πολλοί κριτικοί στηρίχθηκαν όπως είδαμε για μια κατά μέτωπο επίθεση στον Πίντερ, αντιμετωπίζεται επομένως ως προτέρημα από τον Παράσχο. Δέχεται ότι στο θέατρο δεν χρειάζεται να τα εξηγήσει όλα ο συγγραφέας, ότι πρέπει να υπάρχουν συμβολικές έννοιες, αλλά τι γίνεται με τον θεατή που δυσανασχετεί και που θέλει απαντήσεις;

Θετική αρχικά είναι η ανταπόκριση και του Βαρίκα, ο οποίος έγραψε ότι από τα τρία μονόπρακτα: «Περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το *Δωμάτιο* [...]. Με εμφανείς τις απηγήσεις του Κάφκα και του Ιονέσκο, προσπαθεί να δημιουργήσει γύρω από το επεισόδιο του σκοτωμού ενός νέγρου, την εφιαλτική ατμόσφαιρα της σύγχυσης και του αδιεξόδου, που χαρακτηρίζει τη σύγχρονη ζωή»<sup>40</sup>. Ο Βαρίκας είναι ο μόνος που αναγνωρίζει στον Πίντερ την επιρροή του Κάφκα και του Ιονέσκο, προσδίδοντάς του αμέσως ένα κύρος συγγραφικό, σε

35 Κλέων Β. Παράσχος: «Τρία μονόπρακτα», ό.π.

36 Στάθης Σπηλιωτόπουλος: «Η Πειραματική Σκηνή...», ό.π.

37 Βλ. Μπάμπης Δ. Κλάρας: «Τρία μονόπρακτα...», ό.π.

38 Κλέων Β. Παράσχος: «Τρία μονόπρακτα», ό.π.

39 Ό.π.

40 Βάσος Βαρίκας: «Η Πειραματική Σκηνή», ό.π.

αντίθεση με τον Θρύλο που αντιμετωπίζει τον Πίντερ ως μιμητή που δεν καταλαβαίνει ούτε τι γράφει ούτε τι εννοεί με αυτά που γράφει, κατατάσσοντάς τον στην κατηγορία των «ουραγών»<sup>41</sup>. Αλλά και ο Βαρίκας είναι τελικά αρνητικός και κλείνει τη σύντομη κριτική του διαπιστώνοντας για το έργο ότι «η αξία του εξαντλείται στη διαπίστωση ότι μπορεί να θεωρηθεί σαν δείγμα θεατρικής “πρωτοποριακής γραφής”»<sup>42</sup>.

Πέρα από τις συγκλίνουσες ή αποκλίνουσες απόψεις που διατυπώθηκαν, ενδεικτικό παραμένει το γεγονός ότι η παράσταση της Πειραματικής Σκηνης κατάφερε να συγκεντρώσει τα βλέμματα όλων των σημαντικών κριτικών της εποχής. Αυτό μας επιτρέπει να μιλήσουμε βάσει ενός αντιπροσωπευτικού δείγματος για την αντίδραση της ελληνικής κριτικής απέναντι στον Πίντερ. Μια πρώτη παρατήρηση αφορά στην πατερναλιστική διάθεση της κριτικής, που ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι η παράσταση ανεβαίνει από έναν θίασο νέων καλλιτεχνών, που δεν έχουν ακόμη πάρει το χρίσμα του «επαγγελματία». Σχεδόν κανείς δεν αρνείται στους νέους της Πειραματικής Σκηνης το δικαίωμα, ακόμα και το χρέος, να απομακρυνθούν από την πεπατημένη και να χαράξουν καινούριες προοπτικές στο ελληνικό θέατρο, αρκεί αυτό να γίνεται με κάποιο μέτρο, χωρίς οι όποιοι πειραματισμοί τους να ξεφεύγουν από ορισμένα πλαίσια. Η λογική συνέπεια στους χαρακτήρες και την πλοκή του έργου αναδεικνύεται σε κυρίαρχο αξιολογικό χαρακτηριστικό.

Το ότι ο Πίντερ δε φθάνει στην Ελλάδα ήδη διάσημος εξηγεί την αποκάλυπτα αρνητική στάση της κριτικής, ενδεικτική του συντηρητισμού απέναντι σε εγχειρήματα παράτολμα αλλά και της έλλειψης αναλυτικών εργαλείων που θα βοηθούσαν στην πρόσληψή τους. Σήμερα φαντάζει υπερβολική μια τόσο ακραία στάση, όταν μάλιστα συνδέεται και με έναν παγκοσμίως αναγνωρισμένο δραματουργό. Ωστόσο, πρόκειται για μια ιστορικά γνώριμη πορεία από την απόρριψη στην αναγνώριση. Από την απόρριψη άλλωστε ξεκινά και η πορεία του Πίντερ στην ίδια του τη χώρα.

Ο Δημήτρης Κολλάτος, δεν περιορίζεται στην παρουσίαση ενός ακόμη «πρωτοποριακού» μονόπρακτου, αλλά το στηρίζει και με μια «πρωτοποριακή» σκηνοθεσία. Οι μορφές των ηρώων με τις τούλινες μάσκες και ο σκηνικός χώρος με το δίχτυ, ξεπερνούν το επίπεδο της απλής αντιγραφής των σκηνικών οδηγιών του συγγραφέα. Πρωτότυπη ήταν και η δουλειά του σκηνοθέτη πάνω στο λόγο, συγκεκριμένα η επιμονή του στον «τόνο της φωνής»<sup>43</sup> με βάση τον οποίο προέκυπτε το συναίσθημα, και όχι το αντίστροφο. Φαίνεται, όμως, ότι το πρόταγμα της επιδίωξης ενός «πρωτοποριακού» θεάτρου παρέσυρε τον άπειρο σκηνοθέτη σε ερμηνευτικές προσεγγίσεις ενδεχομένως ξένες προς τη φύση του ίδιου του έργου, με μόνο γνώμονα την «πρωτοτυπία». Ίσως πάλι, ο Κολλάτος να θέλησε να επαναλάβει μια «συνταγή» που είχε πετύχει – αναφερόμαστε στις μάσκες και στο παιχνίδι με τον τόνο της φωνής – στην περίπτωση της *Φαλακρής τραγουδίστριας*<sup>44</sup>, την οποία ανέβασε τον Μάιο του προηγούμενου χρόνου, και που απέσπασε τα θετικά σχόλια του Θρύλου σε σχέση με την «ατμόσφαιρα» που «οι νέοι της Πειραματικής Σκηνης επέτυχαν να δημιουργήσουν»<sup>45</sup>. Είναι πιθανό η επιδίωξη σκηνοθετικών «πρωτοτυπιών» να υπονόμωσε την πρόσληψη του κειμένου, ενισχύοντας την εντύπωση ότι

41 Βλ. Άλκης Θρύλος: «Δύο αξιόλογες παραστάσεις...», ό.π.

42 Βάσος Βαρίκας: «Η Πειραματική Σκηνή», ό.π.

43 Ο Κολλάτος στην συνέντευξη που μου παραχώρησε υποστηρίζει ότι τον ενδιέφερε ο λόγος ως μουσική.

44 Πρόκειται για την πρώτη παρουσίαση της *Φαλακρής τραγουδίστριας* στην Ελλάδα, στις 14.5.1960 στο Θέατρο Αθηνών, σε ενιαίο πρόγραμμα με τα έργα *Ένα βροχερό απόγευμα* του Ουίλιαμ Ινγκ και *Προς κατεύθυνση* του Τένεσι Ουίλιαμς.

45 Άλκης Θρύλος: «Οι τελευταίες παραστάσεις...», ό.π.

ο Πίντερ γράφει έργα «εσκεμμένης παρανοίας». Αν δεχτούμε ότι μία από τις βασικές αρετές των έργων του Πίντερ ενυπάρχει ακριβώς στην απλότητα και την αμεσότητα του διαλόγου του, ένας εξεζητημένος τρόπος εκφοράς του είναι πιθανό ότι θα υπονόμει τη δύναμή του όπως και την κατανόηση της λειτουργίας του μέσα στο κείμενο. Αλλά ας μην ξεχνάμε ότι είναι η πρώτη επαφή με μια νέα δραματουργία, για την οποία δεν είχε διαμορφωθεί ακόμη κανένας υποκριτικός κώδικας. Χαρακτηριστικά η Ριάλδη λέει ότι το ένστικτο ήταν αυτό που τους οδηγούσε<sup>46</sup>.

Είναι φανερό ότι ο Κολλάτος και οι συνεργάτες του ακολούθησαν μια πορεία βασισμένη στο ένστικτο και όχι στη γνώση του θεάτρου. Πρότειναν το «καινούριο» γιατί, όπως υποστηρίζει ο ίδιος ο Κολλάτος, «δεν μπορούσαμε να κάνουμε κι άλλο θέατρο. Κανονικά θα κάναμε το δικό μας θέατρο, της γενιάς μας το θέατρο και κάναμε αυτό το θέατρο που ήταν πολύ, πολύ μπροστά»<sup>47</sup>.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και κάποιες ιστορικές αντιστοιχίες ανάμεσα στο ελληνικό και στο βρετανικό πρώτο ανέβασμα του *Δωματίου*. Σκηνοθέτης και ηθοποιοί που είναι στην πλειοψηφία τους ακόμη σπουδαστές, κοινό κυρίως φοιτητικό, που ωστόσο συμπεριφέρθηκε διαφορετικά. Στην Ελλάδα η αντίδραση των φοιτητών όπως είδαμε ήταν αρνητική ενώ στη Βρετανία σύμφωνα με τον ανώνυμο αρθρογράφο της *Bristol Evening World*: «Το κοινό που θα μπορούσε τόσο εύκολα να έχει καταστρέψει τη βραδιά συμπεριφέρθηκε θαυμάσια. Ανταποκρίθηκαν με θέρμη στο αρχικό υποβώσκον χιούμορ του έργου, εντούτοις έμειναν απολύτως ασάλευτοι όσο η ατμόσφαιρα γινόταν όλο και περισσότερο τεταμένη»<sup>48</sup>.

Αναλογίες παρατηρούμε και στα αισθήματα κάποιων ηθοποιών που πήραν μέρος στις δύο παραστάσεις. Η Όριολ Σμιθ, που έπαιξε τον ρόλο της κ. Σαντς, λέει για το έργο: «Αποδεχτήκαμε την ιδιομορφία του και το γεγονός ότι δεν επρόκειτο να καταλάβουμε τα πάντα. Αλλά μας παρείχε τόσο πλούσιους διαλόγους που εμπιστευτήκαμε το υλικό. Ήταν σαν να μπαίνεις στο σπίτι κάποιου για μια μέρα και να νιώθεις τους περιέργους κραδασμούς που συμβαίνουν. Δε χρειάζεται να ξέρεις κάθε λεπτομέρεια των σχέσεων για να συλλάβεις την ατμόσφαιρα»<sup>49</sup>. Η Μαριέττα Ριάλδη υποστηρίζει ότι εμπιστεύτηκε το κείμενο χωρίς δεύτερη σκέψη: «Ήτανε μαγεία. Ήτανε μαγεία γιατί πήγαινες και εσύ μαζί με τον θεατή στο άγνωστο. Ενώ συνήθως λέει αυτό είναι το έργο, αυτή είναι η παράσταση και τα λοιπά»<sup>50</sup>. Και στις δύο περιπτώσεις η ανασφάλεια της πορείας προς το άγνωστο λειτούργησε θετικά, ως κινητήρια δύναμη και όχι ως τροχοπέδη, όπως θα περίμενε κανείς.

Όσον αφορά στην υποδοχή της κριτικής, περισσότερες αντιστοιχίες παρατηρούμε σε σχέση με το πρώτο ανέβασμα του *Πάρτι γενεθλίων* στο Λονδίνο, όταν οι κριτικοί της αγγλικής πρωτεύουσας τον Μάιο του 1958 το ανέδειξαν σε «μια από τις πιο διάσημες παταγώδεις αποτυχίες στην ιστορία του θεάτρου»<sup>51</sup>. Αλλά έμεινε στην ιστορία και ο Χάρολντ Χόμπσον, ως ο μόνος άγγλος κριτικός που διέκρινε στον Πίντερ τον πολύ σημαντικό δραματουργό που επρόκειτο να κυριαρχήσει και στο μέλλον, με αντίστοιχη κατά κάποιο τρόπο περίπτωση τον

46 Συνέντευξη Μαριέττας Ριάλδη, ό.π.

47 Συνέντευξη Δημήτρη Κολλάτου, ό.π.

48 "This Young Author Scores a Hit", *Bristol Evening World*, Μάιος 1957, προσβάσιμο στον δικτυακό τόπο [www.haroldpinter.org](http://www.haroldpinter.org).

49 Michael Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 72.

50 Συνέντευξη Μαριέττας Ριάλδη, ό.π.

51 Michael Billington: *The Life and Work of Harold Pinter*, ό.π., σ. 74.

Κλέωνα Παράσχο, τον μόνο έλληνα κριτικό που διέβλεψε τη συγγραφική αξία του Πίντερ.

Στα τέλη της δεκαετίας του '50 και στις αρχές του '60, όταν οι ανανεωτικές τάσεις στο ευρωπαϊκό και το αμερικάνικο θέατρο είχαν ήδη διαφανεί, ο Κολλάτος και οι συνεργάτες του επιχείρησαν να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους με κάτι νέο και προκλητικό. Υπό το πρίσμα αυτό, το πρώτο ανέβασμα Πίντερ στην Ελλάδα συνδέεται με την ανάγκη ανανέωσης του θεάτρου και η ιστορική του σημασία αποκτά μεγάλη βαρύτητα που αξίζει ίσως να του αναγνωριστεί.



ΜΑΡΩ ΓΕΡΜΑΝΟΥ

## Ο διάλογος του θεάτρου του Μπέκετ με τη σκηνοθεσία

Η στενή σχέση του Μπέκετ με τη σκηνοθεσία χρονολογείται από την αρχή της θεατρικής του καριέρας και διέπεται από μια αντιφατική εικόνα. Από τη μια μεριά ο Μπέκετ αποποιείται τον ρόλο του συγγραφέα /ερμηνευτή που «υποτίθεται», όπως έλεγε ο ίδιος, ότι έχει με το έργο του μια σχέση «προνομιακής πληροφόρησης». Έτσι στην επικοινωνία του με σκηνοθέτες οι οποίοι επιθυμούσαν διευκρινήσεις από έναν κοινώς αποδεκτό δυσνόητο συγγραφέα δήλωνε πως ό,τι γνώριζε για τα έργα του το είχε συμπεριλάβει μέσα σε αυτά<sup>1</sup>. Ταυτόχρονα οι προτιμήσεις του για συγκεκριμένους σκηνοθέτες και ηθοποιούς, η ανάληψη από τον ίδιο της σκηνοθεσίας των έργων του και οι αντιρρήσεις του με άλλους σκηνοθέτες, που κάποιες φορές κατέληξαν στα δικαστήρια, δημιούργησαν την εικόνα του αυταρχικού συγγραφέα. Αυτός επιθυμεί να ελέγξει τη μεταφορά των έργων του στη σκηνή ώστε να μην επαλειφθεί η ιδιαιτερότητα του λόγου του, ένας κίνδυνος εγγενής σε κάθε σκηνική απόδοση του συγγραφικού κειμένου. Αυτές οι δυο κυρίαρχες εικόνες, όπως θα προσπαθήσω να δείξω, δεν είναι αντιθετικές αλλά συμβατές μεταξύ τους. Η ανάληψη από τον Μπέκετ της σκηνοθεσίας των έργων του δεν ήταν αποκλειστικά αποτέλεσμα των διαφωνιών του με τις εκδοχές άλλων σκηνοθετών. Ήταν ακόμα η επιθυμία του να γνωρίσει το θεατρικό γεγονός στο σύνολό του. Όπως ορθά σχολιάζει ο Gontarski, καθώς η αλληλογραφία, τα σημειωματάρια και τα χειρόγραφα του συγγραφέα δημοσιοποιούνται, αποκαλύπτεται η πολυφωνία που υιοθετεί στην ανάγνωση των έργων του, μια πολυφωνία παραπλήσια με εκείνη των ίδιων του των χαρακτήρων<sup>2</sup>. Η μελέτη της σκηνοθετικής του συμβολής μας επιτρέπει, εξετάζοντας τη στάση του απέναντι στο θεατρικό γίγνεσθαι, να εμβαθύνουμε περισσότερο στο έργο του και να καταλάβουμε την προβληματική που το διατρέχει. Διερευνώντας τη λογική που διέπει τον διάλογο ανάμεσα στον Μπέκετ/συγγραφέα και τον Μπέκετ/σκηνοθέτη, θα δούμε ότι η σκηνοθεσία ενισχύει την αντίληψη του Μπέκετ ότι το κείμενο είναι μια ανοικτή, πολυσήμαντη και εξελισσόμενη κατηγορία.

Η έννοια του κειμένου, η σχέση του συγγραφέα με αυτό, και το ερώτημα αν το νόημά του είναι εγγενές ή προϊόν της πρακτικής της ανάγνωσης έχει αποτελέσει προνομιακό πεδίο θεωρητικών αντιπαράθεσεων στο πλαίσιο του μεταδομισμού το οποίο έχει αμφισβητήσει πολλά δεδομένα του παρελθόντος. Ενώ το κείμενο εξακολουθεί να καθιστά δυνατή την παραγωγή νόηματος, δεν μπορεί να υπάρξει ανεξάρτητα από την ανάγνωσή του. Το νόημα δεν θεωρείται πια εγγενές ενός αιώνιου και αναλλοίωτου κειμένου αλλά προϊόν ενός διαλογικού σχήματος επικοινωνίας μεταξύ του κειμένου και του αναγνώστη μέσα σε συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες. Μια τέτοια αντίληψη επηρεάζει και την κατηγορία του συγγραφέα. Ενώ οι προθέσεις του, στο βαθμό που είναι γνωστές, μπορούν να έχουν προβάδισμα απέναντι σε

---

1 S. E. Gontarski: «Greying the Canon: Beckett in Performance», στον τόμο: *Beckett after Beckett*, επιμ. S. E. Gontarski and Anthony Uhlmann, University Press of Florida, Gainesville, 2006, σ. 142.

2 Στο ίδιο, σ. 143.

άλλες αναγνώσεις, αυτό δεν στοιχειοθετεί λόγο για να επικυρωθεί η θέση του ως η μοναδική αξιόπιστη ερμηνεία και να λειτουργήσει ως το σταθερό σημείο αναφοράς με βάση το οποίο να αξιολογείται η αυθεντικότητα άλλων αναγνώσεων.

Στο χώρο του θεάτρου αυτές οι αντιπαράθεσεις ξεκίνησαν πολύ νωρίτερα αφού το ζήτημα του κειμένου καθίσταται ακόμα πιο πολύπλοκο από τον παράγοντα της παράστασης. Η λογοτεχνική κριτική στο δυτικό κόσμο προώθησε αρχικά την ιεραρχική σχέση μεταξύ των δυο. Η παράσταση θεωρείται παράγωγο του κειμένου και κρίνεται με βάση την πιστότητα σε αυτό. Επανειλημμένα όμως αυτό το μοντέλο αίρεται στο χώρο του θεάτρου. Η εξάρτηση του δραματικού κειμένου από την παράσταση σημαίνει ότι το νόημά του είναι πάντα το προϊόν μιας «διαμάχης»: η παράσταση προσπαθεί να προσαρμοστεί στο κείμενο ενώ ταυτόχρονα και αναπόφευκτα κινείται ενάντια στην επιρροή του αφού τα μέσα και εργαλεία τους διαφέρουν<sup>3</sup>. Το γραπτό κείμενο υποβάλλεται σε μια διαδικασία μεταμόρφωσης μέσα από τη διαμεσολάβηση των συντελεστών της παράστασης με αποτέλεσμα την πληθώρα των ετερογενών παραστάσεων που δύναται να παράγει ένα κείμενο. Έτσι η έννοια του εγγενούς νοήματος ακυρώνεται ενώ δεν είναι σπάνιο η σκηνική ερμηνεία να αποκλίνει από τις προθέσεις του συγγραφέα. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι μόνο στη σπάνια περίπτωση που ο συγγραφέας και ο σκηνοθέτης ήταν το ίδιο πρόσωπο θα μπορούσε το γραπτό κείμενο να ταυτιστεί με το προφορικό όσο αυτό είναι δυνατόν<sup>4</sup>.

Στην αρχή της καριέρας του, επανειλημμένα ο Μπέκετ καθοδήγησε τις πρώτες σκηνοθεσίες των έργων του έτσι ώστε να κατασκευαστεί μια παράσταση εξουσιοδοτημένη από τον ίδιο. Αρχικά, δηλαδή, είδε τη σκηνή σαν ένα χώρο που του έδινε την ευκαιρία να θέσει κάποια «κριτήρια πιστότητας» στο κείμενο. Τότε μόνο παραχωρούσε το δικαίωμα παραγωγής του έργου σε μικρότερα θεατρικά σχήματα<sup>5</sup>. Γρήγορα όμως αντιλήφθηκε ότι η σκηνή του προσέφερε κάτι σημαντικότερο και εντελώς διαφορετικό, την κατάλυση ακριβώς αυτών των κριτηρίων. Στην περίπτωση του το ταξίδι από τη χώρα του κειμένου στο βασίλειο της σκηνής ήταν ένα ταξίδι με επιστροφή. Μετά την έκθεση σε κάποια παράσταση, ο σκηνοθετικά διαφωτισμένος Μπέκετ επέστρεφε στο κείμενό του και άλλαζε τον συγγραφέα Μπέκετ, παρεμβαίνοντας τόσο στον διάλογο όσο και στις σκηνικές οδηγίες. Η συνάντηση δηλαδή με τον «άλλο» του εαυτό, τον σκηνοθέτη, οδήγησε τον Μπέκετ να «επινοήσει εκ νέου τον εαυτό του ως καλλιτέχνη»<sup>6</sup>. Μέσα από αυτό το ταξίδι, το συγγραφικό του έργο επαναπροσδιορίζεται καθιστώντας την έννοια του κειμένου ιδιαίτερα ασταθή. Η δημιουργία του δεν μπορούσε να διαχωριστεί πα από την παράσταση η οποία φαίνεται να μεταμορφώνεται από παράγωγο του γραπτού κειμένου σε όρο ύπαρξής του. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να μην δημοσιεύει τα έργα του πριν παρακολουθήσει τουλάχιστον κάποιες πρόβες, δικές του ή άλλων σκηνοθετών<sup>7</sup>.

Οι αλλαγές που έκανε όμως δεν επέφεραν τη σύγκλιση, όσο αυτή είναι εφικτή, μεταξύ των δυο κειμένων όπως αναμένεται όταν συγγραφέας και σκηνοθέτης είναι το ίδιο πρόσωπο. Πράγματι ο Μπέκετ ήθελε το δημοσιευμένο κείμενο να απεικονίζει τη γνώση που αποκόμιζε από τις σκηνοθεσίες αφού από αυτό θα ξεκινούσαν οι επόμενες παραστάσεις. Αυτή η

3 Steven Connor: *Samuel Beckett. Repetition, Theory and Text*, Basil Blackwell, Oxford 1988, σ. 185.

4 Gerald Rudkin: «Is There a Text on This Stage? Theatre/ Authorship/ Interpretation», *Performing Arts Journal*, τχ. 9, αρ. 2/3, 1985, σ. 158.

5 S. E. Gontarski: «Revising Himself: Performance as Text in Samuel Beckett's Theatre», *Journal of Modern Literature*, τχ. 22, αρ. 1, 1998, σ. 133.

6 Στο ίδιο, σ. 131.

7 Στο ίδιο, σ. 134.

διαδικασία όμως δεν αποκαθιστά στο γραπτό κείμενο την αίγλη του αμετάβλητου προϊόντος απέναντι στο περαστικό κείμενο της παράστασης. Με κάθε σκηνοθεσία, το γραπτό κείμενο τίθεται υπό αναθεώρηση. Έτσι το δημοσιευμένο και ανακατασκευασμένο κείμενο δεν ήταν ποτέ το τελικό αφού οι επόμενες παραστάσεις κατέληγαν σε περαιτέρω αλλαγές που έπρεπε να ενσωματωθούν σε αυτό. Έτσι η «δημιουργική πράξη δεν τέλειωσε με τη δημοσίευση, και σίγουρα όχι με την πρώτη παράσταση ... αλλά ήταν συνεχής»<sup>8</sup>. Αν σε αυτήν την εικόνα των ανόμοιων εκδόσεων προσθέσουμε και τις διαφορές που προκύπτουν από τις αγγλικές και γαλλικές μεταφράσεις που έκανε ο ίδιος ο Μπέκετ στα έργα του, καταλήγουμε σε ένα ιδιαίτερα ετερογενές τοπίο στο οποίο το ίδιο έργο υπάρχει σε διάφορες κειμενικές εκδοχές.

Η πρακτική του Μπέκετ ανακατασκευάζει την ιεραρχία μεταξύ γραπτού και προφορικού κειμένου η οποία έδινε το προβάδισμα στο πρωτότυπο γραπτό κείμενο. Παρόλα αυτά δεν την αντιστρέφει. Δεν καθιερώνει δηλαδή ένα νέο κέντρο το οποίο καταλαμβάνει το προφορικό κείμενο που τώρα πια καθορίζει το γραπτό. Αντιθέτως τα δυο κείμενα συνυπάρχουν ως εκδοχές της θεατρικής γραφής στο νοηματικό πλαίσιο του συγγραφέα. Το ένα παραπέμπει στο άλλο και το αναδιαμορφώνει χωρίς να αποδίδεται σε κάποιο από τα δυο ο τίτλος του κυρίαρχου. Η ανάληψη από τον ίδιο της σκηνοθεσίας των έργων του δηλώνει μια ιδιοκτησιακή σχέση εξουσίας με αυτά αλλά ταυτόχρονα και την κίνηση προς κάτι άλλο: ο ρόλος του σκηνοθέτη συνιστά μια αποστασιοποίηση από εκείνον του συγγραφέα έστω κι αν είναι το ίδιο πρόσωπο. Κάθε προσπάθεια προστάσις του κειμένου από τον συγγραφέα/Μπέκετ αποσταθεροποιείται από τις διαφορές που αναδεικνύονται στην παράσταση από τον σκηνοθέτη/Μπέκετ<sup>9</sup>. Η διαδικασία της σκηνοθεσίας σαν μια πράξη κειμενικής αναμόρφωσης ήταν συνεχής, όπως είδαμε. Έτσι το ολοκληρωμένο κείμενο καθίσταται μια κατηγορία η ύπαρξη της οποίας μονίμως διέφυγε τόσο του συγγραφέα όσο και των εκδοτών του<sup>10</sup>.

Αυτή η απουσία οριστικοποίησης είναι συμβατή με τη γενικότερη πρακτική του Μπέκετ στο θέατρο. Η στιγμή της ολοκλήρωσης είναι αδύνατη όπως βλέπουμε στην τεχνική της επανάληψης που ακολουθεί σε όλα του τα έργα. Συμβάντα, διάλογοι, φράσεις, επαναλαμβάνονται ενώ το τέλος αναβάλλεται. Έτσι καθίσταται ανέφικτη τη στιγμή της αποκάλυψης, της κατάληξης, της ολοκλήρωσης. Το θέατρό του αίρει την εξελεγκτική έννοια του χρόνου που είναι συνυφασμένη με ένα τέλος, το σημείο μιας «*συσσωρευμένης γνώσης*», και αποτρέπει έτσι την κυριαρχία ενός συγκεκριμένου λόγου<sup>11</sup>. Το κάθε κείμενο, γραπτό ή προφορικό, δεν αντιπροσωπεύει κάποια οριστική σχέση του Μπέκετ/συγγραφέα/σκηνοθέτη με αυτό. Μπορούμε να πούμε ότι η αρχική φράση του Κλοβ στο *Τέλος του παιχνιδιού*, φράση που παραπέμπει στο πιθανό τέλος της κοινής ζωής του με τον Χαμ, χαρακτηρίζει τη σχέση του Μπέκετ με τη σκηνοθετική και συγγραφική πράξη: «Τελείωσε, έχει τελειώσει, σχεδόν τελειώσει, πρέπει να έχει σχεδόν τελειώσει»<sup>12</sup>. Η

8 Στο ίδιο, σ. 140. Ο Gontarski υπογραμμίζει ακόμα ότι επειδή δε δεν ήταν πάντοτε πρακτικά εφικτό οι δημοσιεύσεις και επανεκδόσεις να ακολουθούν τις παραστάσεις, το δημοσιευμένο έργο του Μπέκετ παρουσιάζει μια συγκεχυμένη εικόνα. Έτσι συχνά τα κείμενα της αγγλικής και αμερικανικής έκδοσης διαφέρουν μεταξύ τους. Βλ., σσ. 136-140.

9 Connor, ό.π. σ. 199.

10 Gontarski: «Revising», ό.π., σ. 136.

11 Anthony Uhlmann: *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σ. 125.

12 Samuel Beckett: *Endgame*, Faber and Faber, London 1964 (1958), σ. 12. Η μετάφραση είναι δική μου. Η ενασχόληση με την απουσία κατάληξης στο θεατρικό του έργο αποτελεί σημαντικό μέρος του βιβλίου μου *Το ακατονόμαστο θέατρο του Σάμουελ Μπέκετ*, νήσος, Αθήνα 2007. Βλ. σσ. 23-28 και 61-82.



κάθε φράση αναιρεί την προηγούμενη όπως ακριβώς συμβαίνει και με τα κείμενά του, αφήνοντας σε εκκρεμότητα τη διαδικασία της έκβασης με αποτέλεσμα την αδυναμία κατάληξης.

Αυτή η αναδιαμόρφωση των κειμένων του μέσω της σκηνοθεσίας ήταν πιο έντονη στα παλαιότερα έργα. Μια τέτοια περίπτωση ήταν η σκηνοθεσία του *Περιμένοντας τον Γκοντό* σε δυο παραστάσεις που κυριαρχούν στην ιστορία της μπεκετικής σκηνοθεσίας: η πρώτη έγινε το 1975 στο θέατρο Schiller στο Βερολίνο και η δεύτερη το 1984 όταν ο Μπέκετ συνεργάστηκε με τον σκηνοθέτη Walter Asmus και το San Quentin Drama Workshop, για να συμμετάσχει το έργο στο Adelaide Festival στην Αυστραλία και μετά να κάνει περιοδείες στην Ευρώπη και τις ΗΠΑ. Ο Bud Thorpe που έπαιξε τον Βλάντιμιρ στη δεύτερη παράσταση θυμάται ότι στις αρχές των δοκιμών ο Μπέκετ έλεγε: «Δεν μπορώ να κάνω τίποτα γιατί δεν γνωρίζω το κείμενο»<sup>13</sup>. Ο Μπέκετ στέκεται απέναντι στα παλαιότερα κείμενά του όπως οι χαρακτήρες των έργων του απέναντι στο παρελθόν τους: αδυνατώντας να το αναγνωρίσουν και ανασυγκροτήσουν, το ανασυνθέτουν χωρίς να τους απασχολούν ζητήματα πιστότητας.

Παρεμβαίνοντας στο έργο για να το φέρει σε αντιστοιχία με τη σύγχρονη εποχή, κάποιες δεκαετίες μετά την πρώτη του παράσταση, ο Μπέκετ έκτισε ένα διάλογο όχι μόνο με τον άλλο του εαυτό, τον σκηνοθέτη, αλλά και με τις νέες κοινωνικές συνθήκες. Η πρώτη του παρέμβαση διαφοροποιεί την παρουσίαση της βασικής κατάστασης του έργου, αυτή της αναμονής. Το αρχικό κείμενο δημιουργούσε συνέχεια προσδοκίες δράσης στο κοινό ακόμα και από το πρώτο επεισόδιο όταν ο Βλάντιμιρ εμφανίζεται επί σκηνής όπου ήδη υπάρχει ο Έστραγκον προσπαθώντας να βγάλει τις μπότες του. Η έλευση του νέου χαρακτήρα προαναγγέλλει μια αλλαγή, την αποκάλυψη μιας πληροφορίας, μια σύγκρουση. Η προσδοκία αυτή που δεν ικανοποιείται ούτε στο συγκεκριμένο επεισόδιο αλλά ούτε και σε ολόκληρο το έργο είχε αφήσει το κοινό της δεκαετίας του 1950 σε σύγχυση. Το σύγχρονο κοινό όμως ήδη γνωρίζει ότι σε αυτό το μυθικό πια έργο δεν συμβαίνει τίποτα, οπότε είναι μάταιο ο συγγραφέας να προσπαθεί να δημιουργήσει προσδοκίες για να τις ακυρώσει αργότερα. Αντίθετα, όπως διαπιστώνει και ο Knowlson στην ενδελεχή του μελέτη των σημειώσεων του Μπέκετ για αυτές τις παραστάσεις, ο συγγραφέας/σκηνοθέτης φέρνει το κοινό αμέσως σε επαφή με τη βασική κατάσταση της μάταιης και πολύχρονης αναμονής. Ξεκινά το έργο τοποθετώντας εξ αρχής και τους δυο χαρακτήρες πάνω στη σκηνή, ακίνητους και σιωπηλούς, δημιουργώντας ένα «σημείο αναμονής». Και προσθέτει σε διάφορα μέρη του έργου άλλα δώδεκα αντίστοιχα «στατικά ταμπλό», δηλαδή εικόνες σιωπηλής και ακινητοποιημένης αναμονής<sup>14</sup>. Τόσο οι χαρακτήρες όσο και το κοινό γνωρίζουν εξ αρχής ότι ο Γκοντό δεν θα έρθει στο έργο αλλά ούτε και στη ζωή. Τώρα πια ζούμε χωρίς την προσδοκία της σωτηρίας αλλά δεν φαίνεται αυτό να έχει κάποια σημασία, ισχυρίζονται οι συντελεστές της παράστασης του 1984. Αυτή η αλλαγή φαίνεται και από τον τρόπο με τον οποίον χειρίστηκαν τις επαναλαμβανόμενες επικλήσεις του Έστραγκον να θέσουν ένα τέλος στην αναμονή:

Έστραγκον: Ας φύγουμε.

Βλάντιμιρ: Δεν μπορούμε.

Έστραγκον: Γιατί όχι;

13 Colin Duckworth: «Beckett's New *Godot*», στον τόμο: *Beckett's Later Fiction and Drama. Texts for Company*, επιμ. James Acheson and Kateryna Arthur, Macmillan Press, Hampshire and London 1987, σ. 180.

14 James Knowlson: Introduction. *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Waiting for Godot*, επιμ. Dougald McMillan and James Knowlson, Faber and Faber, London 1993, σ. xiii.

Βλάντιμιρ: Περιμένουμε τον Γκοντό.

Έστραγκον: Αχ!<sup>15</sup>

Οι ηθοποιοί στο παρελθόν είχαν εκφέρει με απελπισία, θυμό ή κάποιο άλλο σχετικό συναίσθημα το επιφώνημα (Αχ!), με το οποίο ανταποκρίνεται ο Έστραγκον στην υπενθύμιση του Βλάντιμιρ. Σε αυτή την παράσταση όμως το επιφώνημα «Αχ!» μετατρέπεται σε «Αχ ναι» όπου η προσθήκη του «ναι» φέρει την αίσθηση της αποδοχής, της κόπωσης και της παραίτησης χωρίς να εκφράζεται κάποια απελπισία για τη ματαιότητα της αναμονής: «Αχ ναι, ακόμα τα ίδια, ακόμα τα ίδια»<sup>16</sup>.

Τέλος ο συγγραφέας στον ρόλο του σκηνοθέτη επαναπροσδιορίζει τους χαρακτήρες τους κοινωνικά αλλάζοντας κατά κύριο λόγο την εμφάνισή τους και τη σχέση τους με τα αντικείμενα: έτσι ο Πόζο έχει χάσει την πίπα του, σύμβολο της αστικής δύναμης και άνεσης και ούτε χρησιμοποιεί το μαστίγιο<sup>17</sup>. Εξανθρωπίζεται, δεν φορά κάλτσες και τα παντελόνια του είναι τρύπια στα γόνατα, θυμίζει τους Βλάντιμιρ και Έστραγκον<sup>18</sup>. Σύμφωνα με τον Rick Cluchey, ο Μπέκετ ήθελε να καταδείξει ότι οι αστοί γαιοκτήμονες έχουν πια εισέλθει σε ένα καθεστώς παρακμής, εξάρτησης και αδυναμίας καθώς η κοινωνία αλλάζει<sup>19</sup>. Ακόμα ο Μπέκετ αποδέχεται την πρόταση του ηθοποιού J. Pat Miller που έπαιζε τον Λάκυ το 1984 να είναι καραφλός και να μην έχει τα μακριά, άσπρα μπερδεμένα μαλλιά με τα οποία ο συγγραφέας και εμείς τον είχαμε συνδέσει επί δεκαετίες. Έτσι σύμφωνα με τον Μπέκετ αναδεικνύεται, με ένα τρόπο που ούτε ο ίδιος είχε αντιληφθεί, η συγγένεια μεταξύ του ήδη καραφλού Πόζο με τον Λάκυ: θα πορευτεί κι αυτός στο δρόμο της παρακμής, θα γίνει σαν τον δούλο του<sup>20</sup>. Το διακύβευμα του Μπέκετ μας δείχνει ότι τα θεατρικά κείμενα συνδιαλέγονται με τις δυνάμεις της κοινωνίας, του πολιτισμού και της ιστορίας κατά τη διάρκεια της πορείας τους μέσα στον χρόνο. Στόχος δεν είναι ο εντοπισμός του πρωτότυπου νοήματος. Είναι η εξέταση των συνθηκών σηματοδότησης του κειμένου και οι επακόλουθες διαφοροποιήσεις τους.

Βλέπουμε ότι ο Μπέκετ υιοθετεί τον τριπλό ρόλο του συγγραφέα, σκηνοθέτη, μεταφραστή ενδεχομένως, όπως έχει ειπωθεί, για να διαφυλάξει την αυθεντικότητα της φωνής του στη διαδικασία της αναπαραγωγής. Η φωνή αυτή όμως δεν είναι μονοσήμαντη και συνεκτική. Αντιθέτως έχουμε μια πρακτική που αποσκοπεί στη διάσπαση της φωνής του συγγραφέα σε πολλαπλές φωνές όπως και στην απώλεια του σταθερού κειμένου. Παρ' όλη την προσπάθεια του Μπέκετ να διαφυλάξει τη μοναδικότητα των έργων του με την ανάληψη της σκηνοθεσίας και της μετάφρασης του εαυτού του, το μόνο που κατάφερε ήταν «να δημιουργήσει νέες εκδοχές και περισσότερες διαφοροποιήσεις»<sup>21</sup>. Μπορεί οι πολλαπλοί ρόλοι να συγκλίνουν στο πρόσωπο του Μπέκετ. Αυτός είναι το μοναδικό σημείο αναφοράς που εμφανίζεται ως δημιουργός των διάφορων κειμένων -γραπτών, σκηνοθετημένων και μεταφρασμένων. Αυτό το σημείο όμως δεν

15 Samuel Beckett: *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 1965 (11956), σ. 48. Η μετάφραση είναι δική μου.

16 Duckworth, ό.π., σ. 183. Ο Knowlson επισημαίνει ότι κάθε φορά που εκφέρεται αυτή η ανταλλαγή, το επιφώνημα εκφράζει και μεγαλύτερη πλήξη. Βλ. Introduction, ό.π., σ. xv.

17 Knowlson: Introduction, ό.π. σ. xvi.

18 Duckworth, ό.π., σσ. 185-86.

19 Στο ίδιο, σ. 186.

20 Dougald McMllan and Martha Fehsenfeld: *Beckett in the Theatre. The Author as Practical Playwright and Director*, τόμ. 1, John Calder, London 1988, σ. 74.

21 Wilma Sicamma: «Beckett's Many Voices. Authorial Control and the Play of Repetition», *Poetry and Other Prose, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, τχ. 8, επιμ. Matthijs Engelberts, Marius Buning, and Sjeff Houppemans, Rodopi, Amsterdam 2000, σ. 184.

είναι ούτε σταθερό ούτε ομοιογενές. Το ότι όλα έχουν εξουσιοδοτηθεί από τον Μπέκετ ενώ σε ένα επίπεδο υπογραμμίζει την προσπάθεια ελέγχου σε ένα άλλο την καθιστά σχετική. Ο Μπέκετ κατέχει το κέντρο αλλά αυτό είναι διασπασμένο, ανομοιογενές και ασταθές.

Πολλοί κριτικοί έχουν εντοπίσει ένα παράδοξο στο θεατρικό του έργο. Αν και ως συγγραφέας επανειλημμένα στα έργα του διακωμωδεί τις φιγούρες εξουσίας, ο ίδιος εξ ίσου συχνά φαίνεται να επιδιώκει να ασκεί έλεγχο στις παραστάσεις των έργων του<sup>22</sup>. Και αυτή δεν είναι η μόνη αντίφαση. Αν αυτό που επιθυμούσε να διαφυλάξει ήταν μια συγκεκριμένη ερμηνεία του έργου, πώς εξηγείται ότι σκηνοθετούσε τα ίδια έργα με διαφορετικό τρόπο και συναινούσε σε σκηνοθεσίες διαφορετικές από τις δικές του?

Ας μην ξεχνάμε ότι η λέξη κλειδί του θεάτρου του ήταν, κατά τα λεγόμενα του ίδιου, η λέξη «ίσως», ομολογία που υπογραμμίζει τη σημασιολογική αβεβαιότητα που διατρέχει τα έργα του<sup>23</sup>. Μελετώντας τις αντιδράσεις του Μπέκετ σε κάποιες σκηνοθεσίες, φαίνεται ότι διαφωνούσε όταν ο/η σκηνοθέτης κατέλυε την αοριστία της αναφοράς που εγγράφεται στο ασαφές, μη ιστορικό και μη ρεαλιστικό πλαίσιο των έργων του. Έτσι αντέδρασε στην επιλογή του Πήτερ Χωλ το 1955 να συντομεύσει τις παύσεις στον Γκοντό και να τις καλύψει με μια «ουράνια μουσική»<sup>24</sup>. Αυτό προσέδιδε στο έργο μια θρησκευτική νότα και κατέλυε τη δύναμη της σιωπής. Η σιωπή όμως στο θέατρο του Μπέκετ δεν είναι απλά η απουσία ήχου και γλώσσας. Η σιωπή είναι και αυτή ένα σημασιοδοτικό μέσο. Καθώς παρεμβαίνει και διασπά τη γλώσσα κάνοντάς την αποσπασματική, δημιουργεί ένα άλλο πλαίσιο για την πρόσληψή της και τα όριά της<sup>25</sup>. Είχε ακόμα αντιρρήσεις για το μπαρόκ σκηνικό του Svonoda στο Σάλτσμπουργκ το 1970 το οποίο μετέτρεψε τον Γκοντό σε ένα έργο που παραπέμπει αποκλειστικά στην «αστική παρακμή»<sup>26</sup>. Τέλος στα δικαστήρια κατέληξε η διαμάχη του με την JoAnne Akalaitis το 1984 για την παράσταση του *Τέλους του παιχνιδιού* στη Νέα Υόρκη. Η σκηνοθέτης μετέφερε τη δράση από ένα άδειο δωμάτιο με δυο παράθυρα σε έναν εγκαταλελειμμένο υπόγειο σταθμό τραίνου μετά από μια έκρηξη βόμβας ενώ ο Χαμ και ο Ναγκ παιζόντουσαν από μαύρους ηθοποιούς. Περίορισε έτσι τη δράση σε ένα μόνο πεδίο αναφοράς: μια αμερικανική πόλη μετά από μια πυρηνική καταστροφή, εγείροντας ζητήματα επιβίωσης, φτώχειας και φυλής<sup>27</sup>.

Φαίνεται ότι ο Μπέκετ είχε αντιρρήσεις όταν ο σκηνοθέτης προωθούσε μια παράσταση που υποσκέλιζε το «ίσως» του θεατρικού του λόγου. Όταν προωθούσε μιαν ανάγνωση που περιείχε ένα μήνυμα το οποίο ο σκηνοθέτης θεωρούσε υποχρέωσή του να μεταδώσει. Έτσι δημιουργούσε ένα πλαίσιο ανάγνωσης που αποσιωπούσε το άρρητο και αόριστο προς όφελος της σαφήνειας<sup>28</sup>. Αντίθετα ο μινιμαλισμός του θεάτρου του, όπως υπογραμμίζει η

22 Anna McMullan: «Samuel Beckett as director: the art of mastering failure», στον τόμο: *The Cambridge Companion to Beckett*, επιμ. John Pilling, Cambridge University Press, Cambridge 1994, σ. 196.

23 Knowlson: Introduction, ό.π., σ. xix.

24 Coby Bordewijk: «The Integrity of the Playtext: Disputed Performances of *Waiting for Godot*», *Samuel Beckett: 1970-1989, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, τχ. 1, επιμ. Marius Buning, Sjef Houppemans, and Daniele de Ruyter, Rodopi, Amsterdam 1992, σ. 145.

25 Carla Locatelli: «Unwording beyond Negation, Erasures, and *Reticentia*. Beckett's *Committed Silence*», στον τόμο: *Engagement and Indifference. Beckett and the Political*, επιμ. Henry Sussman and Christopher Devenney, State University of New York Press, New York 2001, σ. 25.

26 Bordewijk, ό.π.

27 Jonathan Kalb: *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, σσ. 80-81 και σ. 84.

28 Όπως το θέτει η Angela Moorjani, οι σκηνοθέτες δεν πρέπει να αφαιρούν από το κοινό τη δυνατότητα να «μάχεται με το ανεπίπλωτο». Βλ. το άρθρο της «Directing or In-directing Beckett: Or What Is Wrong with *Catas-*

McMullan, καλεί το κοινό να επικεντρωθεί σε ορισμένα και λίγα αντικείμενα. Αυτά δεν γίνονται κατά κύριο λόγο αντιληπτά με το μυαλό μέσα σε ένα κοινωνικά και ιστορικά αναγνωρίσιμο εννοιολογικό ερμηνευτικό πλαίσιο. Γίνονται αντιληπτά με τις αισθήσεις και το συναίσθημα, αποτέλεσμα που αποδυναμώνουν τα φορτωμένα, επιτηδευμένα και πολύπλοκα σκηνικά όταν είναι αναγνωρίσιμα ως μίμηση μιας κοινωνικο-ιστορικής πραγματικότητας<sup>29</sup>. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Μπέκετ επιλέγει τη μουσική, την πιο αφηρημένη και μη απεικονιστική τέχνη, για να περιγράψει το θέατρό του. Οι σημειώσεις του βρίθουν από τη μουσική ορολογία με την οποία παραλλήλιζε τις διάφορες πτυχές του έργου του. Είναι γνωστή η άποψή του για ένα από τα πιο δύσκολα έργα του, το *Τέλος του παιχνιδιού*. Ο Μπέκετ θεωρεί ως βασικό στοιχείο του έργου την «ηχώ». Αυτή διέπει όχι μόνο τις στιχομυθίες του διαλόγου και την κίνηση των ηθοποιών επί σκηνής αλλά και τα διάφορα τμήματα του έργου με αποτέλεσμα «η κάθε μία [ηχώ] [να] αντηχεί την άλλη»<sup>30</sup>. Στα *Βήματα* δε συμβούλεψε την ηθοποιό να προσεγγίσει το ρόλο της όχι ψυχολογικά ή ρεαλιστικά αλλά με ένα «μουσικό τρόπο»<sup>31</sup>.

Ο Μπέκετ πιστεύω ήθελε να εκφράσει τον σκεπτικισμό του απέναντι στη σκηνοθετική προσέγγιση εκείνη που συρρικνώνει την πολλαπλότητα των φωνών και ενθαρρύνει την εξαγωγή συμπερασμάτων και τον καταληκτικό χαρακτήρα μιας δήλωσης. Προέκτεινε τον συγγραφικό έλεγχο στο χώρο της σκηνής και έτσι κέρδισε τον χαρακτηρισμό του αυταρχικού συγγραφέα. Αυτός ο χαρακτηρισμός όμως είναι συμβατός με αυτόν που τον θέλει να αντιστέκεται στο ρόλο του συγγραφέα/ερμηνευτή. Ο έλεγχος που ασκούσε δεν επεδίωκε την επιβολή μιας ορθής, συγκεκριμένης, στενής ερμηνείας αλλά μιας ορθής ανάγνωσης, μιας ανάγνωσης που θα ανεδείκνυε τον πλουραλισμό του νόηματος και το απροσδιόριστο της ταυτότητας, του χώρου και του χρόνου.

Όπως όλοι οι άνθρωποι του θεάτρου έτσι κι ο Μπέκετ γνώριζε ότι η μετατροπή του κειμένου σε παράσταση ενέχει αναγκαστικά μεταμορφώσεις αφού τα εργαλεία συγγραφέα και σκηνοθέτη διαφέρουν. Ο ίδιος επωφελήθηκε από αυτή τη διαδικασία που τον βοήθησε να αναδιαμορφώσει το καλλιτεχνικό του έργο. Ήθελε όμως αυτές οι μεταμορφώσεις να μην μετατρέπουν τη θεατρική του γλώσσα από μια γλώσσα που υποθέτει, αμφιταλαντεύεται, μπερδεύει και παραδοξολογεί σε μια γλώσσα που αποσαφηνίζει, συγκεκριμενοποιεί και συνδέει.

---

*trophe's Director?»*, *Historicising Beckett/ Issues of Performance, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, τχ. 15, επιμ. Matthijs Engelberts, Marius Buning, Sjef Houppermans, Dirk van Hull and Danièle de Ruyter, Rodopi, Amsterdam 2005, σ. 189.

29 McMullan, ό.π., σ. 199.

30 James Knowlson: «Beckett as Director», στον τόμο: *Beckett in Dublin*, επιμ. S. E. Wilmer, The Lilliput Press, Dublin 1992, σ. 16. Την πρόθεση του Μπέκετ να φέρει το θέατρο πιο κοντά στη μουσική και να το απομακρύνει από το μιμητικό, αναφορικό επίπεδο υπογραμμίζεται ο S. E. Gontarski: *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Indiana University Press, Bloomington 1985, σ. 184.

31 Στο ίδιο, σ. 13.



ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΙΤΗΣ\*

## Η πρόσληψη του θεάτρου του παραλόγου στην Ελλάδα: Η περίπτωση του Samuel Beckett και το Εθνικό Θέατρο

*Το έργο μου είναι βασικά θέμα ήχων –δεν πρόκειται για αστείο– που αποδίδονται όσο το δυνατόν με περισσότερη ακρίβεια. Εάν οι άνθρωποι θέλουν να πονοκεφαλιάζουν για να βρουν σημασίες, είναι ελεύθεροι να το κάνουν.*

*Samuel Beckett*

Η αποθαρρυντική αυτή –για τους θεατρολόγους τουλάχιστον– φράση που έγραψε ο Ιρλανδός δραματογράφος στον Alan Shneider στις 19 Μαρτίου 1958<sup>1</sup> θυμίζει την αντίστοιχη παροιμιώδη φράση του Stéphane Mallarmé με την οποία απάντησε στις αιτιάσεις του Edrar Degas για τη δυσκολία της ποιητικής σύνθεσης – «οι στίχοι, αγαπητέ μου Degas, δεν γίνονται με ιδέες. Γίνονται με λέξεις», φέρεται να είπε ο ποιητής στον ζωγράφο.

Εμείς οι θεατρολόγοι λοιπόν, αν και καλώς κι ορθώς επιμένουμε να ασχολούμαστε θεωρητικά με την τέχνη του θεάτρου, δεν θα πρέπει ωστόσο ποτέ να ξεχνάμε πως οι καλλιτέχνες μπορεί να είναι διανοούμενοι, όπως άλλωστε και οι θεολόγοι και οι επιστήμονες, όμως δεν είναι και φιλόσοφοι, εφόσον «όλοι τους, καθένας με τον δικό του τρόπο, προσανατολίζουν την σκέψη τους εν σχέσει προς την πραγματικότητα και την χειρίζονται διαφορετικά. [...] Οι καλλιτέχνες [...] μας καλούν να δούμε τις δυνατότητες των πραγμάτων και των καταστάσεων που συνθέτουν την ζωή μας και, γενικότερα, τον κόσμο μέσα από ήχους, χρώματα, μαρμάρινες ή μετάλλινες μορφές, λέξεις ή κινήσεις του ανθρώπινου σώματος – ανάλογα με το είδος της τέχνης που ασκούν»<sup>2</sup>.

Παρομοίως και ο Samuel Beckett, αφού κατά τη δήλωση του ίδιου το θέατρό του παίζει με τους ήχους, καλλιτέχνης είναι – κι ας πονοκεφαλιάζουμε εμείς οι θεατρολόγοι να τον βγάλουμε φιλόσοφο. Κι όπως μας υπενθυμίζει ο Θεοδόσης Πελεγρίνης, αφελώς διατείνονται ορισμένοι «ότι η ποίηση –και, γενικώς, η τέχνη– μπορεί να θεωρηθεί σαν είδος της φιλοσοφίας»<sup>3</sup>.

Στον χρόνο που μας αναλογεί θα προσπαθήσουμε λοιπόν να προσεγγίσουμε τον Ιρλανδό δραματογράφο ως άνθρωπο της τέχνης και όχι ως έναν από σκηνης φιλόσοφο. Άλλωστε, παρά τη γοητεία που μας ασκεί μια τέτοια προσέγγιση ειδικά του συγκεκριμένου δραματογράφου, όπως και των υπολοίπων που εντάσσονται συμβατικά στο λεγόμενο «Θέατρο του Παραλόγου», η προειδοποίηση του ίδιου για τον πονοκέφαλο που караδοκεί είναι από μόνη της πειστική...

---

\* Υποψήφιος Διδάκτορας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ηλεκτρονική διεύθυνση: spetrit@gmail.com.

1 Γράμμα στον Alan Shneider, *Village Voice*, New York, 19 Μαρτίου 1958.

2 Θεοδόσιος Ν. Πελεγρίνης, *Οι πέντε εποχές της φιλοσοφίας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1998<sup>3</sup>, σσ. 12-16.

3 Ό.π., σσ. 16-17.

Φαίνεται λοιπόν πως ο Beckett υπήρξε μέχρι στιγμής ο πλέον προσφιλής στην Ελλάδα από τους δραματογράφους αυτούς. Από τις συνολικά 195 παραστάσεις έργων των Beckett, Ionesco, Genet, Arrabal κι Adamov που έχουν παρουσιαστεί στην Ελλάδα, σύμφωνα με το αρχείο θεατρικών προγραμμάτων που τηρείται στο Θεατρικό Μουσείο, με άλλα περισσότερα και άλλα λιγότερα παιγμένα έργα –σημειώνεται επίσης πως στην περίπτωση των ενιαίων παραστάσεων διαφορετικών έργων η παρουσίαση του κάθε έργου λογίζεται ως διαφορετική παράσταση–, οι 91, ανάμεσά τους και κάποιες ξενόγλωσσες, είναι έργων του Beckett, ενώ το πιο πολυπαιγμένο έργο φαίνεται να είναι το *Περιμένοντας τον Γκοττό* με 24 παραστάσεις, κι ακολουθούν οι *Δούλες* του Genet με 18 και το *Τέλος του παιχνιδιού* με 16.

Ο Samuel Beckett και το Εθνικό μας Θέατρο λοιπόν... Είναι τόσο εντυπωμένη στη συλλογική μνήμη η σύνδεση του Θεάτρου του Παραλόγου –αλλά και του Ιρλανδού δραματογράφου ειδικά– στη χώρα μας με το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, που προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση η σύνδεσή του με έναν άλλο θεατρικό χώρο και γενικότερα οργανισμό – ιδιαίτερα με το Εθνικό Θέατρο. Ωστόσο η –εν εξελίξει βέβαια– έρευνά μας για την εκπόνηση της διδακτορικής μας διατριβής έχει μέχρι στιγμής αναδείξει τη συμβολή και άλλων φορέων πέραν του Θεάτρου Τέχνης στη διαδικασία πρόσληψης του θεάτρου του Beckett στη χώρα μας.

Ειδικότερα η παρουσίαση του Beckett από το Εθνικό μας Θέατρο, παρά τις λίγες αριθμητικά παραστάσεις, συγκριτικά με αυτές του Θεάτρου Τέχνης τουλάχιστον, σηματοδότησε την αποδοχή των έργων του από μια πνευματική ελίτ που ήταν σαφώς πιο αποδεκτή ως ακαδημαϊκή κι επίσημη από τον κύκλο του Κουν, αλλά και από ένα κοινό που ήταν σαφώς πλατύτερο και πολυπληθέστερο από τους «μύστες» του Θεάτρου Τέχνης.

Με άλλα λόγια, το Εθνικό Θέατρο συνέβαλε ώστε τα έργα του Beckett να καθιερωθούν ως «έργα-φετίχ», για να θυμηθούμε και τον Umberto Eco, ο οποίος έχει διατυπώσει ορισμένες άκρως ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με τη φετιχιστική αντιμετώπιση των έργων τέχνης από το κοινό, αναφερόμενος κυρίως στα έργα που εκτίθενται στα μουσεία<sup>4</sup>, ωστόσο οι παρατηρήσεις του βρίσκουν εφαρμογή και στα έργα που εκτίθενται σε θεατρικούς χώρους. Εάν μια υποτιμητική αναφορά στον Beckett σήμερα φαντάζει ιεροσυλία –για να θυμηθούμε τη θρησκευτική προέλευση του όρου «φετίχ»–, αυτό θα πρέπει ενδεχομένως να το αποδώσουμε όχι μόνο στον Θεάτρο Τέχνης και τον Κάρολο Κουν, αλλά και στο Εθνικό Θέατρο και τον Αλέξη Μινωτή.

Βέβαια η αποδοχή του Beckett ως «ιερού τέρατος» της δραματοουργίας από ένα πλατύτερο κοινό σηματοδότησε παράλληλα, αν και –φαινομενικά έστω– παράδοξα, και μια «απο-ιεροποίησή» του, αφού το κοινό αυτό δεν ήταν απαραίτητα «μύστες», και άρα η παράσταση δεν ήταν πια μια επί σκηνής «τελετή», καθώς η παράσταση ως τελετή προϋποθέτει την αναίρεση της διάκρισης μεταξύ ηθοποιών και θεατών, οι οποίοι λειτουργούν συνολικά ως «μύστες»<sup>5</sup>.

Αυτές οι εξελίξεις –δηλαδή η φετιχιστική αντιμετώπιση του Beckett από ένα πιο ευρύ κοινό, το πλήθος του οποίου όμως ταυτόχρονα σήμαινε και την «απο-ιεροποίησή» του– δεν θα πρέπει εντούτοις να μας κάνουν να παραθεωρήσουμε το γεγονός πως, ταυτόχρονα με τον υποτονισμό της «ιερότητας» του Beckett, τις τελευταίες δεκαετίες δεν είχαμε μόνο τις εξελίξεις αυτές,

4 Umberto Eco, *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*, απόδοση-ανθολόγηση Αντώνης Τσοπάνογλου, Μαλλιάρης-Παιδεία, Αθήνα 1992<sup>4</sup>, σσ. 109-112.

5 Για μια θεώρηση της παράστασης ως τελετής βλ. το λήμμα «τελετουργικό (και θέατρο)» στο Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, μετ. Αγνή Στρομπούλη, γλωσσική επεξεργασία Εύα Γεωργουσοπούλου, θεατρολογική και δραματολογική έρευνα, ορολογία και σημασιολογία Έλσα Ανδριανού και Νατάσα Σιουζουλή, γενική εποπτεία Κώστας Γεωργουσόπουλος, Gutenberg, Αθήνα 2006, σσ. 482-484.

αλλά και άλλες: «δεν είναι πια το Παρίσι, στο οποίο είναι στραμμένα τα μάτια της ελληνικής διανόησης»<sup>6</sup>.

Επτά είναι λοιπόν τα έργα του Beckett που έχουν παρουσιαστεί από το Εθνικό Θέατρο, σύμφωνα τουλάχιστον με την ηλεκτρονική έκδοση του αρχείου του στο διαδίκτυο, και συγκεκριμένα –κατ’ αλφαβητική σειρά– τα: *Αναπνοή*, *Ευτυχισμένες μέρες*, *Πιγκ*, *Πράξη χωρίς λόγια*, *Τέλος του παιχνιδιού*, *Τόπος κλειστός* και *Χαμένοι*. Κι ο «πονοκέφαλος» φαντάζει πια αναπόφευκτος, καθώς, διαβάζοντας τα προγράμματα των παραστάσεων αυτών καθώς και τις κριτικές που γράφτηκαν, προκύπτει έντονα το ερώτημα: Είναι ο Beckett τραγικός ή όχι; Ή, για να είμαστε πιο σαφείς, πώς αντιμετωπίστηκε από τους συντελεστές των παραστάσεων αλλά και από τους κριτικούς η τραγική διάσταση που ασφαλώς έχει το έργο του Beckett, τουλάχιστον σύμφωνα με μια πιο ευρεία άποψη της έννοιας αυτής;

Τα ερωτήματα αυτά ειδικά στη χώρα μας δεν μπορεί παρά να προκαλούν έντονες συζητήσεις, ακόμη και διενέξεις, λόγω των δηλώσεων και συμπαραδηλώσεων που προκαλεί και μόνο η αναφορά του όρου «τραγωδία» σε μια χώρα που και σήμερα ακόμη δεν έχει απαλλαγεί οριστικά και πλήρως από την αρχαιολατρεία. Ο ίδιος ο Beckett –ο οποίος ήταν πάντα σε στενή επικοινωνία και συνεργασία με τους σκηνοθέτες των έργων του για να αποφύγει τις «παρανοήσεις»– ήταν ξεκάθαρος, τουλάχιστον όσον αφορά το *Τέλος του παιχνιδιού*, εφόσον στις 17 Ιανουαρίου 1977 έγραφε στον δικό μας Αλέξη Μινωτή: «το έργο αυτό δεν το βλέπω ως τραγωδία – όπως δεν βλέπω και γιατί ένα τραγικό έργο δεν θα έπρεπε να προξενεί ευχαρίστηση...»<sup>7</sup>. Ωστόσο ήδη από το 1964 ο μεγάλος σκηνοθέτης Peter Brook είχε ουσιαστικά αντιτεθεί στη θέση αυτή και είχε γράψει στο περιοδικό *Encore*, με αφορμή την πρώτη παράσταση του *Τέλους του παιχνιδιού* στο Λονδίνο: «Αυτή ήταν επιτέλους η τραγωδία που περιμέναμε από καιρό»<sup>8</sup>.

Το ερώτημα επομένως μετατίθεται σε ένα άλλο ζητούμενο, που είναι ουσιαστικά: Τι σημαίνει στον νεότερο κόσμο, και ιδίως στη μεταπολεμική Ελλάδα, ο όρος «τραγωδία», πέρα από το δραματικό είδος που άκμασε στην κλασική Αθήνα; Θα πρέπει σαφέστατα λοιπόν να ψάξουμε πίσω και πέρα από το δραματικό αυτό είδος, αφού και μόνο η πρόσληψή του σήμερα καταδεικνύει το γεγονός της ύπαρξης μιας «τραγικής» ουσίας της οποίας η κατανόηση σήμερα, σύμφωνα και με τη θεωρία της πρόσληψης του Hans Robert Jaub den επικαθορίζεται μόνο από τις τραγωδίες που έχουν σωθεί ως έργα, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο τις «προσλαμβάνουμε» εμείς, αφού η πρόσληψη είναι μια δισυπόστατη πράξη που περιλαμβάνει όχι μόνο την επίδραση του εκάστοτε έργου, αλλά και τον «αισθητικό ορίζοντα προσδοκίας» του κάθε αποδέκτη του όπως καθορίζεται από την ιστορική συγκυρία<sup>9</sup>.

Για την τραγική αυτή ουσία, δηλαδή για το «τραγικό», έχουν όμως γραφτεί σελίδες επί σελίδων, ακόμη κι αν αγνοήσουμε όσα γράφτηκαν πριν από τον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο για να επικεντρωθούμε στη θεωρία του παραλόγου, που σύμφωνα με τον Martin Esslin τουλάχιστον, και βέβαια όσους ασπάζονται τις θέσεις του, μας αφορά άμεσα. Όπως αποδέχεται

6 Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 166.

7 Από το ψηφιοποιημένο πρόγραμμα της παράστασης του έργου το 1977, στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.asp?playID=434&programID=309>. Προσπελάστηκε την 17-9-2011.

8 Ό.π.

9 Hans Robert Jaub, *Η θεωρία της πρόσληψης. Τρία μελετήματα*, εισαγωγή, μετάφραση, επίμετρο Μίλτος Πεχλιβάνος, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 1995.



και σημειώνει και ο Patrice Pavis, η προέλευση του Θεάτρου του Παραλόγου ανάγεται στον άθεο υπαρξισμό του Albert Camus και του Jean-Paul Sartre, των οποίων βέβαια τα έργα «δεν ανταποκρίνονται σε κανένα από τα μορφικά κριτήρια του παραλόγου, ακόμη κι αν οι ήρωες είναι τα φιλοσοφικά του φερέφωνα»<sup>10</sup>.

Εάν λοιπόν δεχτούμε τη θέση του Henri Gouhier πως «τραγωδία υπάρχει χάρη στην παρουσία μιας υπέρβασης, όποια κι αν είναι αυτή η υπέρβαση»<sup>11</sup>, τότε θα πρέπει να δεχτούμε και ότι η παρουσία του παραλόγου προσδίδει μια τραγική διάσταση στο έργο του Beckett. Πώς είδαν το θέμα οι σκηνοθέτες των έργων του που έχουν ανέβει στο Εθνικό μας Θέατρο και πώς το αντιλήφθηκαν οι κριτικοί; Κι ακόμη, δεδομένου πως ο ίδιος ο Beckett ήταν θεατρικός συγγραφέας κι όχι φιλόσοφος, παρόμοια με τον Mallarmé που επίσης δεν ήταν φιλόσοφος αλλά ποιητής, κατά πόσο το γεγονός αυτό ελήφθη ή όχι υπόψη; Πώς παρουσιάστηκε ο Beckett επί σκηνής και πώς κρίθηκε αυτή η παρουσίαση;

Τα επτά έργα λοιπόν στα οποία αναφερθήκαμε παρουσιάστηκαν από το Εθνικό Θέατρο σε τρεις παραγωγές – οι δύο μάλιστα έτυχαν επαναλήψεων ή και περιοδειών. Τον Beckett εισήγαγε στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου ο Αλέξης Μινωτής το 1977 με το *Τέλος του παιχνιδιού*, δηλαδή είκοσι ολόκληρα χρόνια μετά το άρθρο του Άλκη Θρύλου στο περιοδικό *Νέα Πορεία* με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Το θέατρο της απαισιοδοξίας»<sup>12</sup> – χαρακτηριστικό επειδή θέτει αμέσως ένα επίσης σημαντικό πρόβλημα που θα πρέπει να μας απασχολήσει, αν και κατά πόσο δηλαδή είναι το Θέατρο του Παραλόγου και «θέατρο της απαισιοδοξίας» – και θέμα τη *Φαλακρή τραγουδίστρια* του Ionesco και το *Τέλος του παιχνιδιού* του Beckett, που έμελλε είκοσι χρόνια αργότερα να επιλέξει κι ο Μινωτής για να εισαγάγει τον εν λόγω συγγραφέα στο δραματολόγιο του Εθνικού Θεάτρου.

Όπως επισημαίνει ο κριτικός Γιάννης Βαρβέρης, με άλλη αφορμή, ο Αλέξης Μινωτής, «υιοθετώντας με εμμονή στο σκηνοθετικό και ερμηνευτικό επίπεδο τη διάκριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από όλο το υπόλοιπο θέατρο, προασπίζει το Λόγο ως όχημα προς τη μυστική σήραγγα της τραγικής ουσίας»<sup>13</sup>. Δεν προκαλεί επομένως έκπληξη το γεγονός πως ο Αλέξης Μινωτής έγραψε στο σκηνοθετικό του σημείωμα αναφορικά με την τραγική διάσταση που ο ομότεχνός του Peter Brook αναγνώριζε στο *Τέλος του παιχνιδιού*: «Τραγωδία! Υπερβολές; Ίσως»<sup>14</sup>.

Άρα πώς να δεχτεί το εν λόγω έργο ως τραγωδία όταν δεν δέχεται ούτε το παράλογο ως «όχημα προς τη μυστική σήραγγα της τραγικής ουσίας»; Κι ακόμη πώς να δεχτεί το παράλογο ως όχημα προς το τραγικό όταν ο ίδιος απορεί πώς ο Antonin Artaud, «η πιο αμιγής αποκρυστάλλωση [...] της επιστροφής στις πηγές του θεατρικού γεγονότος», σύμφωνα με τον Pavis,<sup>15</sup> «με την τόση του καλλιτεχνική ευαισθησία, που υποτίθεται πως ήταν και αρματωμένος με τη μνήμη της ελληνικής αρχαιότητας, άφησε να τον αιφνιδιάσει το θέατρο της Ανατολής σαν καθάρια και κατάλληλη

10 Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, ό.π., σ. 369.

11 Henri Gouhier, *Το θέατρο και η ύπαρξη*, μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Ινστιτούτο του Βιβλίου — Μ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, σ. 39.

12 Άλκη Θρύλος, «Το θέατρο της απαισιοδοξίας», στο *Νέα Πορεία* Γ' 34, Δεκέμβριος 1957, σσ. 387-389.

13 Γιάννης Βαρβέρης, *Πλατεία Θεάτρου. Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της σκηνής*, Σοκόλης, Αθήνα 1994, σ. 135.

14 Βλ. υποσημείωση υπ' αριθμ. 7.

15 Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, ό.π., σ. 483.

πηγή ιερουργικού, μεταφυσικού αναβαπτισμού του ευρωπαϊού καλλιτέχνη και θεατή»<sup>16</sup>, κι αναφωνεί: «Το διονυσιακό θέατρο των Ελλήνων δεν του ήταν αρκετό»<sup>17</sup>;

Κι όλα αυτά όταν, σύμφωνα με τον Martin Esslin, ο Artaud ανήκε στην παράδοση του παραλόγου και «από τις αρχές του 1930 διατύπωνε κιόλας μερικές από τις βασικές τάσεις του»<sup>18</sup>, αλλά «δεν του δόθηκε ποτέ η ευκαιρία, είτε σαν συγγραφέας, είτε σαν σκηνοθέτης, να εφαρμόσει αυτές τις ιδέες»<sup>19</sup>. Άρα τα περιθώρια για την εκ μέρους του Έλληνα σκηνοθέτη συμφωνία με τον Άγγλο ομότεχνό του Peter Brook σε μια τόσο ρητή και απεριφραστη αναγνώριση του *Τέλους του παιχνιδιού* ως τραγωδίας περιορίζονται αισθητά και σημαντικά. Εντούτοις το σημείωμά του ολοκληρώνεται με την αναγνώριση του ίδιου του Beckett ως μιας γνήσιας τραγικής φύσης, αλλά και με λίγα λόγια για το μιμικό έργο του Beckett *Πράξη χωρίς λόγια*, το οποίο προτασσόταν του *Τέλους του παιχνιδιού* ως μια κινησιολογική έκφραση του κοσμοειδώλου ενός μεγάλου δημιουργού.

Η παράσταση αυτή επαναλήφθηκε τον ίδιο χρόνο στη Θεσσαλονίκη και δύο ακόμη φορές στην Αθήνα, με τη δεύτερη απ' αυτές να παίζεται δέκα χρόνια αργότερα. Το *Τέλος του παιχνιδιού* φαίνεται να ήταν ιδιαίτερα αγαπητό στον Μινωτή, αφού επέλεξε να το ξανανεβάσει και μαζί με το *Εντυχισμένες μέρες* το 1980, σε μια παράσταση που επαναλήφθηκε το 1987, τρία χρόνια πριν από τον θάνατό του. Και επιμένει για τα έργα του Beckett ρητώς: «δεν είναι τραγωδίες [...], αλλά δεν είναι ούτε κωμωδίες ούτε απλά δράματα. Είναι συνόψεις ίσως ενός ταραγμένου βάθους γνώσεως που ορίζεται θεωρητικά σαν “αγνωστικισμός”. Είναι η ανάποδη όψη του τραγικού»<sup>20</sup>. Ωστόσο, στο νέο του σημείωμα μιλάει και για «τραγική μεταφορική φόρμουλα»<sup>21</sup>, αναφερόμενος στις *Εντυχισμένες μέρες*.

Η Βάσω Μανωλίδου όμως στο δικό της σημείωμα ως πρωταγωνίστρια στις *Εντυχισμένες μέρες* αρχίζει αναφέροντας αυτολεξεί πως «το έργο [...] καθιέρωσε τον Σάμουελ Μπέκετ σαν τραγικό συγγραφέα»<sup>22</sup>. Μεγάλη σημασία έχει και το σημείωμα της μεταφράστριας του έργου Μαρίας Λαμπαδαρίδου-Πόθου, η οποία καταλήγει: «Στο *Εντυχισμένες μέρες* αυτή η προετοιμασία για το βράδυ “που θα σημάνει” είναι μια ποιητική τελετουργία σ' όλη την ανθρώπινη μεγαλοπρέπεια»<sup>23</sup>, θέτοντας βέβαια εκ νέου και το ερώτημα περί της «απαισιοδοξίας» του συγγραφέα, αφού αναφέρεται στον κατά Beckett άνθρωπο ως μεγαλοπρεπή, αλλά και υπενθυμίζοντας την τάση όχι μόνο του Θεάτρου του Παραλόγου, αλλά και γενικότερα του μοντέρνου θεάτρου του 20ού αιώνα, για μια επιστροφή «στις πηγές του θεατρικού γεγονότος», που ο Artaud οραματίστηκε και που έμελλε να υπηρετηθεί και στη θεατρική πράξη από σκηνοθέτες όπως ο Jerzy Grotowski και ο Peter Brook<sup>24</sup>, δηλαδή δεν έμεινε στο επίπεδο των ιδεών.

16 Αλέξης Μινωτής, *Εμπειρική θεατρική παιδεία. Δοκίμια*, πρόλογος Άγγελος Τερζάκης, Οι Εκδόσεις των Φύλων, Αθήνα 1988<sup>2</sup> σ. 102.

17 Ό.π.

18 Μάρτιν Έσολιν, *Το θέατρο του παραλόγου*, μετάφραση Μάγια Λυμπεροπούλου, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1996, σ. 433.

19 Ό.π.

20 Από το ψηφιοποιημένο πρόγραμμα της παράστασης του έργου *Εντυχισμένες μέρες το 1980*. Στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archiv.gr/viewFiles1.aspx?playID=109&programID=487>. Προσπελάστηκε την 17-9-2011.

21 Ό.π.

22 Ό.π.

23 Ό.π.

24 Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, ό.π., σσ. 483-484.

Ωστόσο το σημείωμα της μεταφράστριας και η αναφορά της στην επανατελετουργοποίηση του θεάτρου με αφορμή του Beckett δεν στάθηκαν ικανά να προκαλέσουν το ενδιαφέρον των κριτικών. Γενικότερα, όσον αφορά τη συμβολή του Αλέξη Μινωτή στην υποδοχή του Beckett από το Εθνικό μας Θέατρο, η κριτική<sup>25</sup> «πονοκεφάλιασε» αναλύοντας το φιλοσοφικό υπόβαθρο του Ιρλανδού συγγραφέα με κύριο άξονα τη διερώτηση για την παρουσία ή απουσία του «τραγικού» στα έργα του, καθώς και για την απαισιόδοξη ή μη διάθεσή του, και πολύ λίγο ασχολήθηκε με άλλα καθαρά καλλιτεχνικά ζητήματα, όπως η παρουσία –ή απουσία πάλι– του τελετουργικού χαρακτήρα που κι ο ίδιος ο Μινωτής οραματιζόταν, αλλά μέσα από την αρχαιοελληνική τραγική ποίηση.

Και φτάνουμε στην τρίτη παραγωγή, η οποία παίχτηκε στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου τη θεατρική περίοδο 1998-1999. Πρόκειται για τη *Μυθική ζώνη*, μια δραματουργική σύνθεση από τέσσερα κείμενα του Beckett, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονται ένα θεατρικό (η *Αναπνοή*) αλλά και τρία μη δραματικά έργα (τα *Πηνυκ*, *Τόπος κλειστός* και *Χαμένο*). Ο σκηνοθέτης της παράστασης Νίκος Χατζηπαπάς οραματίστηκε «ένα θέαμα-πρόταση σχετικό με τη χρήση των μικτών μέσων»<sup>26</sup>. Στο σκηνοθετικό του σημείωμα δεν καταπιάνεται με τη «διάνοια» των έργων που παρουσιάζονται, παρά αναλύει και υποστηρίζει θεωρητικά τη σκηνοθετική του πρόταση.

Όσον αφορά τις κριτικές που γράφτηκαν γι' αυτή την παράσταση, μπορούμε να παρατηρήσουμε πως ασφαλώς και ο κριτικός δικαιούται να κρίνει το σκηνοθετικό όραμα του σκηνοθέτη, οφείλει όμως και να αναγνωρίσει πρώτα απ' όλα και κυρίως αν το εγχείρημα έχει επιτύχει να φέρει σε πέρας τους στόχους που ο ίδιος έχει θέσει και που βέβαια έχει διατυπώσει στο σκηνοθετικό του σημείωμα. Ωστόσο οι κριτικοί δεν ασχολήθηκαν μόνο με το εικαστικό μέρος της εν λόγω παράστασης, παρά επέμειναν να κρίνουν και το μέρος της «διάνοιας», αποτιμώντας μάλλον αρνητικά το όλο σκηνοθετικό εγχείρημα στη βάση του ότι δεν καταδείχτηκε το φιλοσοφικό υπόβαθρο των έργων, παρόλο που είναι σαφές πως κάτι τέτοιο δεν ήταν καν στις προθέσεις του σκηνοθέτη αν κρίνουμε από το σημείωμά του, όπου μιλάει, όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, για την παρουσίαση ενός «θεάματος-πρότασης» με καθαρά καλλιτεχνικό και όχι διανοητικό προσανατολισμό.

Βλέπουμε με άλλα λόγια μια μετάβαση από το μοντέρνο στο μεταμοντέρνο, που βρισκόταν την εποχή εκείνη στο επίπεδο των πειραματισμών, και γι' αυτό άλλωστε το όλο εγχείρημα φιλοξενήθηκε σε έναν εναλλακτικό για την εποχή θεατρικό χώρο, όπως είναι το Γκαράζ του Εθνικού Θεάτρου. Όπως εξάλλου σημείωνε ο Βάλτερ Πούχγερ στο τέλος του 20ού αιώνα, όταν δηλαδή κατέθετε και τη δική του πρόταση ο Χατζηπαπάς, «έχουμε περάσει σε μιαν άλλη φάση προσληπτικών διαδικασιών, όπου δεν κυριαρχεί πια το “παράλογο” [...], αλλά η ασυναρτησία του μεταμοντέρνου»<sup>27</sup>.

Έτσι, για να θυμηθούμε και τη θεωρία της πρόσληψης του Hans Robert Jauss, η –σχεδόν

25 Βλ. τις ψηφιοποιημένες κριτικές και λοιπά δημοσιεύματα στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=434#publications>  
<http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=109#publications>  
<http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=530#publications>  
Προσπελάστηκαν την 17-9-2011.

26 Από το ψηφιοποιημένο πρόγραμμα της παράστασης. Στον ιστότοπο του Αρχείου του Εθνικού Θεάτρου, <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=266&programID=111>. Προσπελάστηκε την 17-9-2011.

27 Βάλτερ Πούχγερ, ό.π.

κατ' αποκλειστικό τρόπο— ενασχόληση του εν λόγω σκηνοθέτη με την «όψη» της θεατρικής, ή έστω παραθεατρικής, προσπάθειάς του υπαγορευόταν όχι μόνο από την τόσο γλαφυρά διατυπωμένη θέση του Beckett σχετικά με την τέχνη του ως φορέα ήχων —κι όχι ιδεών—, αλλά κι από τις ιστορικές συνθήκες της τελευταίας δεκαετίας του 20ού αιώνα και τον «αισθητικό ορίζοντα προσδοκίας» του σύγχρονου θεατή, όπως οι συνθήκες αυτές είχαν αρχίσει από τότε να τον διαμορφώνουν — βεβαίως αρχικά σε πειραματικό επίπεδο. Επομένως η *Μυθική ζώνη* έχει τη σημασία της ως μια από τις πρώτες μεταμοντέρνες ματιές στον εν λόγω συγγραφέα, όταν μάλιστα φιλοξενήθηκε —έστω και σε πειραματικό επίπεδο— από το Εθνικό Θέατρο.

Εν κατακλείδι, βλέπουμε πως, όσο κι αν ο Μπέκετ έχει «απο-ιεροποιηθεί», έχει καταφέρει να ξεγλιστρήσει από τα δίχτυα του «ακαδημαϊσμού» και έχει πολλά ακόμη να «πει» με τη δική του ξεχωριστή αισθητική και καλλιτεχνική έκφραση στη σύγχρονη εποχή, πιθανότατα και στο άμεσο τουλάχιστον μέλλον.



ΚΑΛΛΙΟΠΗ ΕΞΑΡΧΟΥ

Από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ στην *Γερτρούδη*  
του Μπάρκερ: Η περιπέτεια της σωματικότητας  
του δραματικού λόγου

Η παρούσα μελέτη παρακολουθεί την παραλληλία της περιπέτειας του δραματικού λόγου στον *Άμλετ* του Σαίξπηρ και στην *Γερτρούδη* (*Η κραυγή*) του Χάουαρντ Μπάρκερ, αίροντας τους δυο κεντρικούς ήρωες από το ιστορικό τους πλαίσιο. Αντιμέτωπη με δυο κείμενα, τα οποία συνδέονται με ένα αόρατο νήμα εκλεκτικής συγγένειας και συνέχειας, η εργασία αυτή στήνει ένα νέο σκηνικό για να φιλοξενήσει τη διασταύρωση της φαντασιακής διαλεκτικής των πράξεων των προσώπων. Ο Μπάρκερ είναι ένας σύγχρονος άγγλος θεατρικός συγγραφέας που σπειρεί δαιμόνια εναντιωμένος «στην γλωσσική ένδεια της σύγχρονης θεατρικής γραφής [...] Ο συγγραφέας αυτός αποσταθεροποιεί [τα στερεότυπα] με ένα σοφά δοσολογημένο αμάγαμα κτηνωδίας, που αναβλύζει άμεσα από το ασυνείδητο»<sup>1</sup>.

Υπό το καθεστώς της πάλης του κοινωνικού λόγου και του λόγου της ηδονής, ο σαιξπηρικός *Άμλετ* και η *Γερτρούδη* του Μπάρκερ, αντίστοιχα, αποσυντίθενται και ανασυντίθενται σε νέα όντα αναπλασμένα μέσα από τις λέξεις τους και εκτιθέμενα στην ανάγνωση και στο θέαμα με φιλοσοφική πρόθεση γενεαλογικής αιτίας. Επιπλέον η *Γερτρούδη* του Μπάρκερ αναλαμβάνει μετά από τόσους αιώνες να ξεκαθαρίσει την αινιγματική της παρουσία στο σαιξπηρικό τοπίο και να εκπέμψει την τρομερή της κραυγή ως δικαίωμα αντιφώνησης και προάσπισης της θεατρικής της υπόστασης. Έτσι, υπακούοντας στον δεύτερο τίτλο του έργου, *Η κραυγή*, αυτονομείται από το σαιξπηρικό περιβάλλον και απαντά σε όλες τις πιθανές απορίες για τη συμμετοχή της στην σκοτεινή υπόθεση της δολοφονίας του συζύγου της.

Ο λόγος που οδήγησε αυτήν την έρευνα στη φαντασιακή εκδοχή της συνάντησης του λόγου των ηρώων προέκυψε από τη θεωρία του Μπάρκερ περί μιας νέας μορφής δραματουργίας, η οποία δομείται από δραματικά στοιχεία ανάλογα της τραγωδίας. Εξηγούμαι. Το θέατρο του Μπάρκερ αποκαλείται από το δημιουργό του, *Θέατρο της Καταστροφής*. Ο ίδιος έχει δώσει πλείστους όσους ορισμούς επικυρώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ευρύτητα της έννοιας της καταστροφής. «Το θέατρο της Καταστροφής», υποστηρίζει ο Μπάρκερ, «είναι για τους προσβεβλημένους. Δεν κάνει διάλογο με αυτούς που [...] διακηρύσσουν την διαύγεια και την ευθύνη. [...] Που ονειρεύονται ότι το θέατρο λέει την αλήθεια. [...]»<sup>2</sup>. Αντίστοιχα, όσον αφορά στην έννοια της Τραγωδίας, ο Μπάρκερ εστιάζει το ενδιαφέρον του στο γεγονός ότι «δεν είναι ανθρωπιστική και δεν θέλει το καλό του ανθρώπου. Αλλά επειδή δεν θέλει το καλό του, το ενισχύει. Εδώ έγκειται το μυστήριο της και ακριβώς η δύναμή της στην αποσταθεροποίηση της ψυχής»<sup>3</sup>.

1 Mike Sens: «Γαβγίζοντας το θέατρο» στο πρόγραμμα της παράστασης, *Υστατο σήμερα*, Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Αθήνα Οκτώβριος 2009, σσ. 271-277, ιδίως σσ. 272-273.

2 Howard Barker: «Le public, l'âme et la scène», στον τόμο: *Arguments pour un théâtre, Les Solitaires intempestifs*, Besançon 2006, μετ. Élisabeth Angel-Perez, σσ. 95-98, ιδίως σ. 96.

3 Howard Barker: «La maison de la contamination: le théâtre à l'âge de l'hygiène sociale», στο *ίδιο*, μετ. Élisabeth

Σε ένα άλλο σημείο ενισχύοντας την αναλογία μεταξύ τραγωδίας και *Θεάτρου της Καταστροφής*, υποστηρίζει ότι «η τραγωδία σύρει το ασυνείδητο στη δημόσια πλατεία»<sup>4</sup>, ενώ παράλληλα προσδίδει έναν αντίστοιχο χαρακτηρισμό στο θέατρό του, αυτόν του *Θεάτρου χωρίς Συνείδηση*. Πρόκειται για ένα θέατρο που μακράν απέχει, σύμφωνα με τον Μπάρκερ, από το Θέατρο της Συνείδησης, δηλαδή το θέατρο που είναι πάνω από όλα «μια διακήρυξη τιμότητας [...] μια δραστηριότητα όπου είναι απόν το αμάρτημα»<sup>5</sup>. Αντίθετα στο *Θέατρο χωρίς Συνείδηση* ή στο *Θέατρο των Ενστίκτων*, το οποίο ο Μπάρκερ φαντάζεται σαν ένα μαύρο σκοτεινό κουτί με πληθώρα αισθήσεων, «ο ηθοποιός αμαρτάνει»<sup>6</sup>. Αυτή η διαρκής και έκδηλη παραβατικότητα της ηθικής στο θέατρο του Μπάρκερ τον οδήγησε σε έναν ακόμη χαρακτηρισμό του, αυτόν του *Θεάτρου του Σκότους*, όπου «η ευτυχία δεν τίθεται ποτέ ως αυτοσκοπός»<sup>7</sup>, αλλά και σε έναν άλλον, αυτόν του *Θεάτρου των Μυστικών*, κάνοντας έναν εύστοχο παραλληλισμό με την έννοια της τραγωδίας: ο θεατής ταξιδεύει στον κόσμο του θεάτρου, ανάμεσα στην «επίμονη ελπίδα [...] της προσωπικής καταστροφής –που είναι επίσης και η υπέρτατη ουσία κάθε ερωτικής συνάντησης. [...] Αυτό είναι το ερωτικό μυστικό της τραγωδίας»<sup>8</sup>.

Η τρίτη αναλογία έχει σχέση με ένα θέατρο το οποίο δεν ενδιαφέρεται για την διασκέδαση του θεατή, δεν θέλει «να διευρύνει τις συμπάθειες, να γίνει καλύτερα κατανοητό»<sup>9</sup>, αντίθετα επιδιώκει να «προκαλέσει ένα αγιάτρευτο συναίσθημα αλλοτρίωσης της πόλεως»<sup>10</sup> γιατί πιστεύει ο Μπάρκερ ότι «μόνο αυτό το συναίσθημα της αλλοτρίωσης μπορεί να μας επιτρέψει να αποκτήσουμε μιαν αυθεντική εμπειρία της τραγωδίας»<sup>11</sup>.

Τέταρτον, τόσο η σαιξπηρική Τραγωδία όσο και το *Θέατρο της Καταστροφής* του Μπάρκερ θέτουν επί σκηνής πρόσωπα που δεν έχουν καμία σχέση με την πραγματικότητα. Πρόκειται για μια βασική αρχή της τραγικής δομής, αλλά αναγνωρίζεται και στο *Θέατρο της Καταστροφής* που στρέφεται, σύμφωνα με τον Μπάρκερ, «προς το μη ορατό (δηλ. την φαντασία), γιατί η πραγματική ζωή είναι προσαρτημένη, αναπαραγόμενη, υπνωτική»<sup>12</sup>.

Εφορμώντας από τη ρήση του Μπάρκερ ότι «η τραγωδία είναι η δουλειά του θανάτου»<sup>13</sup>, διαπιστώνουμε ότι και οι δυο ήρωες εκθέτουν την εσωτερική τους τρομερή κραυγή χωρίς καμία διάθεση ευφημισμού, αλλά αντίθετα κινούνται κάτω από την ακατανίκητη σαγήνη του θανάτου. Ο Μπάρκερ το επιβεβαιώνει στη δική του δημιουργία λέγοντας ότι «Δέχ[εται] ευχαρίστως την συνεισφορά του [του θανάτου] στην έκσταση...»<sup>14</sup>. Ο σαιξπηρικός Άμλετ και η μπαρκερική

Angel-Perez, σσ. 276-289, ιδίως σ. 283.

4 Howard Barker: «Quarante-neuf apartés pour un théâtre tragique», στο *ίδιο*, μετ. Elisabeth-Angel-Perez, σσ. 17-22, ιδίως σ. 21.

5 Howard Barker: «Le théâtre sans conscience», στο *ίδιο*, μετ. Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, σσ. 100-111, ιδίως σ. 103.

6 Στο *ίδιο*, σ. 105.

7 Howard Barker: «Le culte de l'accessibilité et le théâtre de l'obscurité», στο *ίδιο*, μετ. Elisabeth Angel-Perez, σσ. 121-129, ιδίως σ. 129.

8 Howard Barker: «Chien sur scène», στο *ίδιο*, μετ. Sarah Hirschmuller et Sinéad Rushe, σσ. 240-241, ιδίως σ. 240.

9 Howard Barker: «Négocier l'impossible: le théâtre de la spéculation morale à une époque consensuelle», στο *ίδιο*, μετ. Isabelle Famchon, σσ. 130-158, ιδίως σ. 134.

10 Στο *ίδιο*.

11 Στο *ίδιο*.

12 Howard Barker: «Γέλα», στο πρόγραμμα της παράστασης, *Το ύστατο σήμερα, όπ. π.*, σσ. 239-251, ιδίως σ. 247.

13 Howard Barker: *La Mort, l'unique et l'art du théâtre*, Les Solitaires intempestifs, Besançon 2008, μετ. Elisabeth Angel-Perez et Vanasy Khamphommala, σ. 32.

14 Στο *ίδιο*, σ. 79.

Γερτρούδη γεύονται με την ίδια ένταση το παραλήρημα του θανάτου, αλλά στο πλαίσιο διαφορετικής τοπογραφίας κινήτρων. Ο Μπάρκερ παραχωρεί στην καταστροφική *Γερτρούδη* του το δικαίωμα της διεκδίκησης, πέρα από τα όρια της ηθικής πραγματικότητας, της ερωτικής της επιθυμίας στο μεταίχμιο του θανάτου. Αντίστοιχα ο Άμλετ, ως τραγικός ήρωας, ίσως και ως ρομαντικός, («το μαχαίρι μου θα το κρατάει ο λόγος μου» (*Άμλετ*, Τρίτη πράξη, σκηνή 2, σ. 113), μάχεται υπερασπιζόμενος μέχρις εσχάτων το ηθικο-κοινωνικό-πολιτικό του πλαίσιο και προσβλέπει στην αποκατάσταση της τάξης μέσω της εκδίκησης, ως λύσης της τραγωδίας («Να έχει ο φόνος μου ορμή, σα να ήταν έρωτας» (*Άμλετ*, Πρώτη πράξη, σκηνή 5, σ. 45). Ο Άμλετ είναι, καθώς λέει ο Χειμωνάς, ένα από εκείνα «τα όντα [...] περιπλανώμενα και ιπτάμενα που το δράμα τα ελκύει. [...] Τα όντα αυτά, επειδή είναι, προπάντων, αυτοκαταστροφικά [...] δεν αντέχουν στο καθεστώς των ανθρώπινων πραγμάτων»<sup>15</sup>.

Με την ένταση της ηδονής που αντλούν και οι δυο ήρωες από την αναμέτρησή τους με το θάνατο, ο Άμλετ κατατρυχόμενος από το θεμελιώδες ερώτημα, *Να ζεις. Να μη ζεις*, και η Γερτρούδη διαρρηγμένη από την αίσθηση της τραγικότητας της γυναικείας ύπαρξης, θέτουν στην υπηρεσία της εκφοράς του λόγου ή της κραυγής το πάσχον σώμα τους.

Η παρούσα μελέτη λαμβάνει υπόψη την ιστορικά διαχωριστική θέση του Lehmann που εντοπίζει στη «δραματική διαδικασία [που] διαδραματιζόταν ανάμεσα στα σώματα, [και τη] μεταδραματική διαδικασία [που] παίζει πάνω στο σώμα. [...] Αν το δραματικό σώμα ήταν ούτε λίγο ούτε πολύ ο φορέας του αγώνα, το μεταδραματικό σώμα διαμορφώνει την εικόνα της *αγωνίας* του»<sup>16</sup>, αλλά και γίνεται μάρτυρας, σε πείσμα των αιώνων και των ειδών, μιας ταυτόσημης εναγωνίας εμπλοκής των σωμάτων δια μέσου του λόγου και των δυο ηρώων κατά την πτώση τους. Είναι χαρακτηριστική η περιγραφή της εικόνας του Άμλετ από την Οφηλία:

[...] *Ο Άμλετ, με στέγνο γυμνό*

Τα μαλλιά του στον αέρα.

[...] *Χλωμός σαν το πανί – τα γόνατά του έτρεμαν*

Μια λύπη βαθιά κοίταζε μέσα από τα μάτια του

Και σαν να τον είχε στείλει η κόλαση

για να την περιγράψει.

[...] *Κι ένας πελώριος στεναγμός*

Τον τράνταξε σαν να έσπασε η ζωή του.<sup>17</sup>

Ο ίδιος ο Άμλετ συμπεκνώνει αυτήν τη σωματική αναμέτρηση με το θάνατο σε δυο καίριες φράσεις: «Βάρυνε ο κόσμος μέσα μου. Κι αυτό το θαύμα που είναι η γη δεν είναι θαύμα είναι γη» (*Άμλετ*, σ. 72), «Με λεν Άμλετ. Πεθαίνω. Η ψυχή μου σκοτεινίασε προχώρησε μέσα στο σκοτάδι» (*Άμλετ*, σ. 196). Η Γερτρούδη του Μπάρκερ επίσης υπερβαίνει την ανθρώπινη σωματική διάσταση του πόνου και κραυγάζει την ηδονή του. Σερβίροντας ολόγυμνη, σε κατάσταση έκστασης το δηλητήριο στον Άμλετ, και ενώ τον παρακολουθεί να πεθαίνει, υμνεί εκστασιασμένη τη διάλυση του σώματός της:

15 Γιώργος Χειμωνάς: «Το πρόσχημα και το σχήμα», στο: *Σαίξπηρ, Άμλετ*, μετ. Γ. Χειμωνάς, Κέδρος Αθήνα 1988, σσ. 7-10, ιδίως σσ. 7-8.

16 Hans-Thies Lehmann: *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris 2002, μετ. Philippe-Henri Ledru, σ. 264.

17 Σαίξπηρ, *Άμλετ*, *όπ. π.*, σ. 57.



Γερτρούδη:  
*Η ουροδόχος κύστη μου*  
*Οι ωοθήκες μου*  
*Τα εντόσθιά μου*  
*Αυτή η καθίζηση μέσα τους σαν καταγιόδα μέσα στα χαντάκια*  
*Πλένει, πλένει,*  
*Τα νεφρά μου*  
*Την κοιλιά μου*  
*Τον κόλπο μου*  
*Ποταμοί βράζουν μέσα τους*  
 [...]
 *Που φουσκώνουν καθώς το αίμα τους πλημμυρίζει περισσότερο*  
*Αίμα που κανένα σώμα δεν μπορεί να περιέχει.*  
 (Γερτρούδη, σ. 98)

Μελετώντας δυο είδη δραματικής γραφής με κέντρο βάρος την υποστασιοποίηση του σωματικού και ψυχικού πόνου, το καθένα με τη δική του σφραγίδα αισθητικής και φιλοσοφικής προβληματικής, διαπιστώνουμε ότι έχουν έναν ακόμη κοινό παρανομαστή: ο λόγος που εκφέρεται από το στόμα των ηρώων για να περιγράψει την αγωνία και την οδύνη τους υπακούει στο ελκυστικό προσωπείο του θανάτου και του τρόμου, («το βάθος της ευχαρίστησης στα τραγικά πράγματα», κατά τον Σίλλερ) και αναπαριστά διαρρηγμένα σώματα που απέχουν μακράν του ιδεώδους της αισθητικής ωραιότητας. Είναι χαρακτηριστική η ρήση ενός μπαρκερικού ήρωα από το έργο του *Το ύστατο σήμερα* περί ομορφιάς: «οι άνθρωποι είναι πολύ πιο ωραίοι πεσμένοι καταγής παρά όρθιοι». Το σώμα και στα δύο έργα αντιμετωπίζεται μέσα από την συνείδηση του πόνου, με τον τρόπο που το αναγνωρίζει ο Lehmann ειδικά στο μεταδραματικό θέατρο: «ένα σταυροδρόμιό που [...] αναφαίνεται συνεχώς το όριο ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο, με αποτέλεσμα να γίνεται ταυτόχρονα θέμα και πρόβλημα»<sup>18</sup>.

Στο εισαγωγικό σημείωμα της μετάφρασης του Άμλετ, ο Χειμωνάς διακρίνει στο πρόσωπο του Άμλετ το πλάσμα που ως το τέλος θα μείνει ξένο και που το δράμα [...] το παρασούρει και το εμπλέκει [...] προορίζοντας το, από την αρχή, για την αναγκαία πράξη – αυτήν που ωφελεί το δράμα και το εκπληρώνει»<sup>19</sup>. Το ίδιο ξένισμα μιας ύπαρξης «απ' αλλού φερμένης» αναγνωρίζεται από την αρχή και στο πρόσωπο της Γερτρούδης του Μπάρκερ, η οποία από την πρώτη κιόλας σκηνή θριαμβολογεί την θανατηφόρα ηδονή της ως ερωμένης του Κλαύδιου και ως εγκληματία, κάνοντας έρωτα πάνω στο ετοιμοθάνατο σώμα του βασιλιά. Η Γερτρούδη είναι μια γνήσια παραβατική μπαρκερική ηρωίδα, αποφασισμένη να μη συμφιλιωθεί με καμία εκδοχή αρμονίας. Μάχεται «για την υπέρβαση της ανθρώπινης θέλησης και γνώσης με μόνιμους αντιπάλους το θάνατο και το θείο, δηλαδή το επέκεινα της ζωής»<sup>20</sup>, σε μια μοντέρνα εποχή του θεάτρου που ονομάζει ο Peter Sloterdijk, «εποχή του τερατώδους»<sup>21</sup>.

Έχοντας ως φόντο το τερατώδες, (ο Αρραμπάλ το ονόμασε Πανικό), ο Άμλετ αναφωνεί ήδη από τότε, «η χώρα αυτή ονομάζεται Κτηνωδία» (Πρώτη πράξη, σκηνή 4, σ. 40), έτσι

18 Hans -Thies Lehmann, *όπ. π.*, σ. 268.

19 Γιώργος Χειμωνάς: «Το πρόσημα και το σχήμα», *όπ. π.*, σ. 7.

20 Ελισάβετ Σακελλαρίδου: «Το τραγικό και η αναίρεσή του», στο πρόγραμμα της παράστασης, *Το ύστατο σήμερα*, *όπ. π.*, σσ. 215-223, ιδίως σ. 220.

21 Στο Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*, Circé, Paris 2004, σ. 11.

ώστε να παρατηρείται μια συνέχεια τρόμου που ξεκινά από την οργιάζουσα θεατροφαντασία του Σαίξπηρ και καταλήγει στον αδιάντροπο αλλά και ποιητικό, αναίσχυντο αλλά και λυρικό λόγο του Μπάρκερ. Ο Άμλετ περιγράφει αδιάλειπτα το άφατο της ταραγμένης ψυχής του («Όμως εγώ δεν φαίνομαι. Τίποτε από μένα δεν φαίνεται», Πρώτη πράξη, σκηνή 2, σ. 59) και την ερημία της ύπαρξής του όλης («Απ' αυτήν την ώρα ο νους μου παύει να είναι νους. Τον στέφω Αίμα», Τέταρτη πράξη σκηνή 4, σ. 141). Η σύγχρονη Γερτρούδη εκχωρείται προκλητική, εγκαταλελειμμένη, ασύλληπτη, χωρίς υποθέσεις και μυστικά, εκθέτοντας σώμα και λόγο σε έδαφος παροξυσμικό. Ο σαιξπηρικός Άμλετ της καταλογίζει «απόπληκτο νου» (Τρίτη πράξη, σκηνή 4, σ. 122), κατά μια εκδοχή την καθορίζει ιστορικά και την ανακοινώνει υπ' αυτή τη μορφή της ρημαγμένης, εκμαυλισμένης και διαβρωμένης μπαρκερικής ηρωίδας, σαν αναφέρεται στη γυναικεία φύση:

Άμλετ: Προδοσία, είσαι γυναίκα.

(Άμλετ, Πρώτη πράξη, σκηνή 2, σ. 27)

Ξέρω για τις μεταμορφώσεις σας. Τις ξέρω καλά.

Ο Θεός σας έδωσε μια μορφή κι εσείς παίρνετε άλλη.

Χοροπηδάτε λιγώνεστε. Ψευδίζοντας γεμίζετε με σάλια

τα ονόματα που έδωσε ο Θεός στα πλάσματά του

Ακόλαστες (Άμλετ, τρίτη πράξη, σκηνή 1, σ. 92)

Η αποκάλυπτα αδιαχώριστη σύζευξη ερωτικής έκστασης και θανάτου στο πρόσωπο της Γερτρούδης του Μπάρκερ παραπέμπει και επιβεβαιώνει πάραυτα το γνωστό ορισμό του Bataille περί ερωτισμού: «Είναι πιθανόν να πει κανείς ότι είναι η επιδοκιμασία της ζωής μέχρι το θάνατο [...]. Πράγματι, αν και η ερωτική δραστηριότητα είναι κατ' αρχάς μια πληθωρικότητα της ζωής, το αντικείμενο αυτής της ψυχολογικής έρευνας, ανεξάρτητης όπως το είπα, από την έννοια για αναπαραγωγή της ζωής, δεν είναι ξένη προς το θάνατο»<sup>22</sup>.

Όσον αφορά στην υφολογική όψη των θεατρικών λόγων που αναμετρούνται με το νόημα της ζωής, του θανάτου και του ερωτισμού, τόσο δια στόματος Άμλετ όσο και δια στόματος Γερτρούδης, διαπιστώνεται μια εξίσου παραληρηματική ποιητικότητα που συναντιέται με τη χώρα του φαντασιακού, όπως την αντιλαμβάνεται ο Σαίξπηρ, αλλά και ο Μπάρκερ («παγκοσμιοποίηση της φαντασίας»<sup>23</sup>), διαπερνώντας κυριολεκτικά τον χρόνο και την ιστορικότητα της σκηνικής τους αναπαράστασης. Εν μέσω μιας σειράς εγκλημάτων, εξωφρενικών συναισθηματικών συγκρούσεων και θανατηφόρας περιρρέουσας ατμόσφαιρας, και στα δύο κείμενα, ο λόγος αποποιείται το πραγματικό, διαστέλλεται και εισχωρεί στην ευφάνταστη σφαίρα της κρίσης, πνεύματος και σώματος. Ο Μπάρκερ δίνει και μιαν άλλη εύγλωττη ονομασία για αυτήν την παραβατική ατμόσφαιρα προς όφελος του φαντασιακού του, αυτήν του *Θεάτρου της Μόλυνσης*, θεωρώντας την, σαν την σκοτεινότητα της τραγωδίας, «απαραίτητη για την ανθρώπινη ψυχή, όπως η αρρώστια είναι ανάγκη [...] [ως] μεταφορά της απόλυτης ατέλειας της ανθρώπινης εμπειρίας»<sup>24</sup>. Ο Σαίξπηρ επίσης, υπογραμμίζει ο Μπάρκερ, «θεωρεί τη μαγεία του λόγου ευνόητη, την ποίηση και τη μεταφορά ευνόητες, νόμιμα εργαλεία στη διάθεση του δραματουργού

22 Georges Bataille: *L'Érotisme*, Minuit, Paris 1957, σ. 31 και σ. 17.

23 Howard Barker: «Tout dire: la politique du langage dans la démocratie en faillite», στο: *Arguments pour un théâtre*, όπ. π., μετ. Isabelle Fanchon, σσ. 295-306, ιδίως σ. 305.

24 Howard Barker: «La maison de la contamination: le théâtre à l'âge de l'hygiène sociale», στο *ίδιο*, μετ. Élisabeth Angel-Perez, σσ. 276-289, ιδίως σσ. 286-287.

για να ανασύρει τις εξωφρενικές και ασταθείς αισθήσεις ενός προσώπου σε κρίση»<sup>25</sup>. Στην *Γερτρούδη* του Μπάρκερ παρατηρείται η εικόνα που δίνει ο ίδιος ο συγγραφέας για το λόγο του: «ένα ιδίωμα [...] που απορρίπτει παντελώς την επιδημία του νατουραλιστικού λόγου στο θέατρο. [...] Πολλές από τις ατάκες έχουν ειδικό ρυθμό. Αυτός ο ρυθμός απορρέει από την ποίηση, τη δική μου εμπειρία ως ποιητή»<sup>26</sup>. Και εξυπηρετεί με τον καλύτερο τρόπο αυτό που υποστηρίζει, όταν καλεί «να διαπραγματευτούμε το αδύνατο»<sup>27</sup>. Η εικόνα της διάταξης μάλιστα κάποιων φράσεων, κομμένων σε απαγορευτικά σημεία για την κανονικότητα της σύνταξης στο εσωτερικό του λόγου, οι μεταφορές, οι ψυχολογικές εναλλαγές επιβεβαιώνουν την ποιητική διάθεση του Μπάρκερ ή την πρόθεση «των παρορμήσεων διακοπής»<sup>28</sup> ως φαντάσματος του πόνου. Επ' αυτού θα συμφωνούσε και ο Νοβαρινά, ο οποίος υποστηρίζει ότι «κάθε αληθινός λόγος φυλάγει για μας μια κρυμμένη πλευρά. Γιατί ο λόγος μας έρχεται από τη νύχτα»<sup>29</sup>.

Αυτή τη νύχτα δυο άκαμπτων προσώπων φέρνουν τελικά στο φως τα υπό μελέτη κείμενα με τους αιώνες να τα διαχωρίζουν και να τα ενώνουν ταυτόχρονα. Φαντάσματα σωμάτων, παρεκκλίνοντα, αγωνιόντα, άρρωστα κυριολεκτικά ή μεταφορικά, ωραία στον τρόπο τους, ή τρομερά στην ωραιότητά τους, επιβεβαιώνουν το κύριο χαρακτηριστικό που εντοπίζει ο Lehmann στο μεταδραματικό θέατρο, ότι δηλαδή «παραβιάζει ασταμάτητα το κατώφλι του πόνου για να ξαναθυμίσει τη διάσπαση του σώματος από το λόγο και να επαναγράψει ασταμάτητα την οδυνηρή σωματικότητα στο χώρο του πνεύματος – τη φωνή και το λόγο»<sup>30</sup>. Είναι πολύ εύστοχο το σχόλιο του Δημήτρη Δημητριάδη για τον λόγο του Μπάρκερ που τον αποκαλεί «λόγο δραστικό και δραστήριο, παραγωγό δράσης και δράματος, ενεργητικό και τελέσφορο ανά πάσα στιγμή»<sup>31</sup>. Όσο για τον «φύσει κραυγαλέο δραματικό λόγο»<sup>32</sup> του σαιξπηρικού Άμλετ, αυτός εγκιβωτίζει άμα τη προσφωνήσει του την ίδια την πράξη, «Θάνατε Πρέπει ν' αντέξω. [...] Την μνήμη μου καταλύω. [...] Όλα τα καταργώ. Και μοναχά αυτό κρατώ» (Πρώτη πράξη, σκηνή 5, σ. 47).

Μέσα σ' αυτή τη δραματική εστία της βίας και της οδύνης, ο λόγος παίρνει υπόσταση και ακολουθεί το πεπρωμένο του. Στον Άμλετ στέφεται εν δόξει και τιμή:

Φόρτεμπρας: *Θα δώσουμε σ' αυτόν τον ξένο τον φιλόδοξο πόνο*

*Τέλος ανάλογο σε θέα και λύπη*

[...]

*Με όλες τις τιμές [...] ας κηδέψουμε αυτό το δράμα* (Άμλετ, Πέμπτη πράξη, σκηνή 2, σ. 198).

Στην *Γερτρούδη* του Μπάρκερ, ο λόγος γίνεται χθόνια κραυγή, αποχωρίζεται του σώματος και χάνεται σαν την άδοξη στάχτη των πτωμάτων του δράματος της Καταστροφής: «να τους κάψουν και να διασκορπίσουν τις στάχτες τους» (*Γερτρούδη*, σ. 113).

25 Howard Barker: «Tout dire: La politique du langage dans la démocratie en faillite», στο *ίδιο*, μετ. Isabelle Famchon, σσ. 295-306, ιδίως σ.302.

26 Howard Barker: «Η συναίνεση: ναρκωτικό που καταστρέφει την ψυχή», συνέντευξη στον Mike Sens, στο πρόγραμμα της παράστασης, *Υστιατο Σήμερα*, *όπ. π.*, σσ. 225-235, ιδίως σ. 226.

27 Howard Barker; «Négociier l'impossible: le théâtre de la spéculation morale à une époque consensuelle», στο: *Arguments pour un théâtre*, *όπ. π.*, μετ. Isabelle Famchon, σσ. 130-158, ιδίως σ. 135.

28 Howard Barker; «Dialogue avec David Ian Rabey», στο *ίδιο*, μετ. Mike Sens, σσ. 323-345, ιδίως σ. 333.

29 Valère Novarina: *Pendant la matière*, P.O.L., Paris 1991, σ. 26.

30 Hans-Thies Lehmann, *όπ. π.*, σ. 151.

31 Δημήτρης Δημητριάδης: «Δραματουργία εν εξελίξει», στο πρόγραμμα της παράστασης, *Το Υστιατο σήμερα*, *όπ. π.*, σσ. 163-174, ιδίως σσ. 172-173.

32 Γιώργος Χειμωνάς, *όπ. π.*, σ. 10.

ΜΗΝΑΣ ΙΩΝΟΣ ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

«Η Ψευτοπεριβολάρισα με τον Μαγεμένο Αυλό»:  
Τίτλοι μουσικο-θεατρικών έργων και η απόδοσή τους  
στην ελληνική γλώσσα

Οι παρατηρήσεις αυτές συντείνουν απλά, στο να τεθεί το θέμα ενεργά, και να γίνουν, να γίνονται πλέον με θάρρος οι απαραίτητες διορθώσεις και βελτιώσεις. Πολλές λέξεις και έννοιες είχαν πριν από λίγους αιώνες διαφορετική ή αποκλίνουσα σημασία στην πρωτότυπη γλώσσα του τίτλου της κάθε όπερας, ενώ και οι «μεταφράσεις» στα ελληνικά (οι εξελληνισμένες εκδοχές των τίτλων), μοιραία εμφάνιζαν προβλήματα: τα ζητήματα γλωσσομάθειας, η επιστημονική ακρίβεια, η επιστημονική ματιά (μουσικολογική ή θεατρολογική), δεν είχαν ακόμη αναπτυχθεί στην Ελλάδα ή και διεθνώς κ.ο.κ.

Οι όπερες του Mozart γράφτηκαν κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα, όταν κρίσιμη ήταν η εμφάνιση του ντόπιου γερμανόγλωσσου μελοδράματος, δηλαδή του Singspiel. Έντονο και εδώ το εν λόγω ζήτημα της μετάφρασης των τίτλων, και της απόδοσής τους στην ελληνική γλώσσα.

*La finta giardiniera*: «Η ψευδο- ή (και) ψευτο-περιβολάρισα», είναι επίσης ως (ο) παγιωμένος τίτλος, ο ίδιος, αρκετά ψευδής, αφού κηπουρός και περιβολάρης δεν είναι συνήθως ένα και το αυτό (είναι άλλο η ενασχόληση με λουλούδια, δέντρα και φυτά, και άλλο η με λαχανικά και φρούτα), ενώ «εν αμφιβολία» είναι πιθανό το να θεωρηθεί ότι «ψευτοπεριβολάρισα» είναι μια περιβολάρισα... η οποία ψεύδεται (κατά το ο «Ψευτοθόδωρος» κ.λ.π.). Άλλωστε, ο τίτλος της γερμανόγλωσσης εκδοχής της όπερας αυτής είναι *Die Gärtnerin aus Liebe* (δηλαδή *Η εξ έρωτος κηπουρός*) ή επίσης *Die verstellte Gärtnerin* (*Η εκπροσώπησε ως κηπουρός*). Έστω: *Η ψευδ(τ) ο κηπουρός*. Ο τίτλος θα πρέπει να μεταφραστεί στα ελληνικά εμπεριέχοντας όντως τη λέξη «κηπουρός», κυρίως διότι υπάρχουν στο έργο αυτό αναφορές και υπονοήσεις περί αρχαιοελληνικών κήπων, αγαμάτων και προσωποποιημένων θεών, στοιχεία τα οποία προφανώς πρέπει να βρίσκονται όντως μέσα σε [μπαρόκ] κήπο (και όχι εν μέσω ... λαχανικών).

*Die Zauberflöte*: η από παλιά γνωστή στην Ελλάδα και πονεμένη περίπτωση με τον «Μαγεμένο Αυλό» συνεχίζεται μέχρι και τις μέρες μας. Προφανώς από το γνωστό αυτό σφάλμα στη μετάφραση του τίτλου (πρβλ. και το γαλλικό *La Flûte enchantée*) προκύπτει η εντελώς αντίθετη δραματουργική συνθήκη, αφού: μαγεμένος δεν είναι ο αυλός που μπορεί να μαγεύει (*Ο μαγικός αυλός*, *The magic flute*) αλλά ένας αυλός που τον έχουν μαγέψει (δηλ. που έχει μαγευτεί ο ίδιος).<sup>1</sup>

Η όπερα, ή μάλλον η κωμωδία μετά μουσικής *Der Schauspieldirektor* μάλλον δεν είναι αναγκαίο να αποδίδεται πλέον στα ελληνικά ως *Ο μπρεσάριος*. Τότε είχε μεταφραστεί όρθα ο τίτλος της μονόπρακτης αυτής όπερας στα αγγλικά ως *The Impresario*. Όμως, η συγκεκριμένη

---

1 Πρβλ. και Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Reclam, Ditzingen, 1996, σσ. 54-60 και σσ. 554-565.

λέξη εδώ και αρκετόν καιρό έχει ουσιαστικά εγκαταλειφθεί από το ελληνικό λεξιλόγιο (και από αυτό του μουσικοθεατρικού χώρου στην Ελλάδα) και ταυτόχρονα η σημασία της είναι ήδη και θα είναι άγνωστη στις νεότερες γενιές του ελληνικού κοινού. Παλιότερα στην Ελλάδα, «μπρε-σάριος» στην αγορά της θεατρικής και της show business σήμαινε «καλλιτεχνικός πράκτωρ» (εμπορευόμενο πρόσωπο) ή έστω μάνατζερ ή οργανωτής θεαμάτων. Schauspieldirektor (γερμ., κατά λέξη ο «θεατρικός διευθυντής») είναι ουσιαστικά στο συγκεκριμένο έργο, ο θεατρικός παραγωγός. Άλλωστε, το έργο είναι κωμικό Singspiel, επομένως εκ των πραγμάτων και συνειδητά με γερμανόγλωσσο (και όχι λατινογενή) τίτλο.

Περαιτέρω θα τολμήσω να εκφράσω αμφιβολίες και για το αν η όπερα του Ρίχαρντ Βάγκνερ *Die Meistersinger von Nürnberg*, πρέπει να αποδίδεται στα ελληνικά ως *Οι «Αρχι»τραγουδιστές της Νυρεμβέργης*, όσο κι αν αυτό έχει βέβαια παγιωθεί. Κι αυτό, όχι μόνο διότι ένας αρχι- (αρχιμάγειρος κ.λ.π.) είναι ο υπεύθυνος, ο διευθυντής ενός έργου που επιτελείται, αλλά κυρίως διότι (στον χώρο της μουσικής) ο Αρχι-μουσικός είναι ο έχων το γενικό πρόσταγμα, ο Διευθυντής της Ορχήστρας. Αυτό δεν συμβαίνει στους Meistersinger, για τους οποίους ισχύει το αντίθετο: δεν ήσαν «διευθυντές» (π.χ. μιας χορωδίας), αλλά ήσαν οι ίδιοι μέλη ενός συνόλου, ενός σωματείου. Επίσης (σε αντίθεση με ότι φαίνεται από την λέξη «αρχιτραγουδιστές», δηλ. επαγγελματίες) οι Meistersinger ήσαν, ως μουσικοί, ερασιτέχνες, ασκούσαν δηλαδή στην καθημερινότητά τους άλλα επαγγέλματα, όπως ακριβώς συμβαίνει και στη συγκεκριμένη όπερα. Οι Meister εκρίνοντο κυρίως και ως λυρικοί ποιητές- στιχουργοί και συνθέτες, δηλαδή ωδαιοδιδάσκαλοι, ασματοδιδάσκαλοι, και επίσης ως τραγουδιστές. «Μαϊστορες»- θα ήταν η ανήκεια αλλά ίσως μόνη ταιριαστή απόδοση.<sup>2</sup>

Ένας άλλος αρχηγός είναι ο «Αρχιασιγγανός» της οπερέτας του ΓιόχανΣτράους II *Der Zigeunerbaron*. Το *Ο Αρχιασιγγανός*, αλλά ακόμα και το προτιμότερο *Ο βαρόνος ασιγγανός*, τίτλοι με τους οποίους η οπερέτα αυτή σταδιοδρόμησε και στην Ελλάδα, είναι ανακριβείς, κυρίως διότι εδώ, οι τσιγγάνοι αναγορεύουν τον κεντρικό ήρωα του έργου Sandor Barinkay σε βαρόνο (δηλαδή σε φύλαρχο, σε «βασιλιά» τους), παρ' όλο που αυτός είναι Ούγγρος και όχι τσιγγανός.<sup>3</sup> Άρα ο εδώ τίτλος θα πρέπει να είναι (το αντίστοιχο και συνεπές) *Ο Τσιγγανοβαρόνος*, ή ορθότερα *Ο Βαρόνος των τσιγγάνων*.<sup>4</sup>

Η όπερα του Ρίχαρντ Στράους op. 59 τιτλοφορείται *Der Rosenkavalier*, και στην αγγλική απόδοση αντίστοιχα (*The Knight of the Rose*). Στα ελληνικά όμως είναι πάντοτε ο *Ιππότης με το ρόδο* και όχι το ακριβές *Ο Ιππότης του ρόδου* κ.ο.κ.

2 Αναλυτικά για τους κανόνες, το σύστημα ίδρυσης, ένταξης, διαχείρισης κ.λ.π. και τις δραστηριότητες ενός σωματείου Meistersinger (περίοδος 1610-1701), βλ. Horst Brunner, Waltraud Dischner, Eva Klesatschke και Brian Taylor, *Die Schulordnung und das Gemerkbuch der Augsburger Meistersinger*, Niemeyer, Tübingen, 1991.

3 Βλ. και Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ο μαγικός ανλός του Ορφέα: 10 μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2010, σσ. 132-133.

4 Το ανοίκειο και ίσως πλέον και κακόηχο των εξελληνισμένων εκδοχών του τίτλου αυτού είναι ευδιάκριτο και έπαιξε ρόλο, όταν πρόσφατα συζητήθηκε η πιθανότητα να παρασταθεί το έργο από την Εθνική Λυρική Σκηνή κατά την οαζόν 2011- 12. Η κατ' αρχήν διαπίστωση και σκέψη της ΕΛΣ ήταν ότι η ύστερη ευρωπαϊκή οπερέτα έχει παραγκωνισθεί και απουσιάζει από την ελληνική μουσικοθεατρική σκηνή εδώ και χρόνια. Ο προβληματισμός ως προς τον ελληνικό τίτλο αυτού του έργου (*Ο Αρχιασιγγανός*, ή *Ο βαρόνος ασιγγανός*) ήταν επίσης εύλογος και αναμενόμενος: Ή έπρεπε να παρασταθεί το έργο με έναν από αυτούς, τους «ιστορικούς» τίτλους, ή πλέον με τον ορθό *Ο Βαρόνος των τσιγγάνων* και τον γνωστό κίνδυνο του ότι το κοινό ίσως θεωρήσει πως πρόκειται για άλλο έργο (ή για διασκευή)... Τελικά προτιμήθηκε από την ΕΛΣ, και θα παρασταθεί (22.02 - 04.04.2012) η *Εύθυμη Χήρα* του Φραντς Λέχαρ.

Φαίνεται επίσης ότι πολλά προβλήματα οφείλονται στο ότι συχνά ο τιτλοδότης αποδίδει ή μεταφράζει έναν τίτλο στα ελληνικά (αν τον αποδίδει και αν τον μεταφράζει), μένοντας συχνά στο γράμμα της λέξης, είτε χωρίς να συνυπολογίζει κάποια πιθανή άλλη (διαφορετική ή βαθύτερη) σημασία της, είτε μην γνωρίζοντας επακριβώς (ή καθόλου) την δραματουργική πλοκή. Ο τίτλος συνήθως παγιώνεται και στη συνέχεια συνεχίζει να αποκαλείται το έργο στα ελληνικά έτσι. Παράλληλα, αν εμείς διαφωνήσουμε, ακούμε τη γνωστή απάντηση - δικαιολογία «Έτσι (όμως) έχει επικρατήσει, έτσι το βρήκαμε, έτσι το λέγαμε, έτσι το λέμε στα ελληνικά», και το πλέον κρίσιμο και εύλογο: «αν το αλλάξουμε τώρα, το κοινό θα μπερδευτεί, θα νομίζει ...ότι πρόκειται για άλλο έργο!». Τα πράγματα όμως δεν είναι καθόλου απλά.

*Η όπερα της πεντάρας*, όντως δεν χρειάζεται την (μία) πεντάρα, διότι περιλαμβάνει ήδη τρεις... δεκάρες: αν μεταφράσουμε πιστά τον πρωτότυπο τίτλο *Die Dreigroschenoper, The Threepenny Opera*, που είναι *Η όπερα των τριών γροσιών, ή καλύτερα Η όπερα για τρεις δεκάρες*. Γενικά, στις αποδόσεις ελληνόγλωσσων τίτλων σε δραματικά (και μουσικοθεατρικά) έργα του Μπρεχτ, ως μη θεατρολόγος, αλλά απλός γερμανομαθής, ας μου επιτραπεί απλά να ψελλίσω, ότι υπήρξε και υπάρχει ακόμη σοβαρό ζήτημα. Π.χ.: Το «Μάνα κουράγιο» (καμιά φορά και με θαυμαστικό, δηλαδή ως προστακτική, και με τις συνακόλουθες χρήσεις, δηλ. ως «Μάνα, κουράγιο!») που έχουμε συνηθίσει, είναι εκ των πραγμάτων μόνο το 50% του πρωτότυπου τίτλου του έργου: *Mutter Courage und ihre Kinder*, δηλαδή *Η Μάνα κουράγιο και τα παιδιά της*. Αντίστοιχα «μισός» είναι ο παγιωμένος ελληνόγλωσσος τίτλος του μουσικοθεατρικού «Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα», τα οποία δεν είναι των οποιωνδήποτε, αλλά είναι «Τα επτά θανάσιμα αμαρτήματα των μικροαστών» (*Die sieben Todsünden der Kleinbürger*).

Ένα άλλο ζήτημα είναι ο *Γαλιλαίος* του Μπρεχτ, που είναι και κάπως «διττά οπερατικός». Ο γνωστός φυσικός και αστρονόμος λεγόταν Galileo Galilei. Μάλιστα ο πατέρας του, ο Vincenzo Galilei, μελέτησε και ταξινομήσε κρίσιμα κείμενα της Αρχαίας Ελληνικής μουσικής, συνεισφέροντας αποφασιστικά στη θεωρητική απόφαση για τη δημιουργία του είδους το οποίο γεννήθηκε και ονομάστηκε «όπερα». Ας σημειωθεί, ότι η διατύπωση στον πρωτότυπο τίτλο του μπρεχτικού έργου δεν είναι «Galileo» (Γαλιλαίος, δηλαδή με χρήση του μικρού ονόματος). Δεν είναι καν (μόνο) Galilei (δηλαδή το επώνυμό του). Ο τίτλος είναι «Leben des Galilei», δηλαδή: η λέξη Leben (βίος) χωρίς άρθρο και... «του Galilei» δηλαδή αφορά στο επώνυμο και όχι το μικρό όνομα του αστρονόμου. Άρα; Η μετάφραση στα ελληνικά θα έπρεπε να είναι «Βίος του Galilei» ή έστω, «Βίος του Γαλιλαίου» και πάντως όχι σκέτο «Γαλιλαίος». Εξ άλλου στα ελληνικά το «Γ(γ)αλιλαίος» έχει παγιωθεί και ως επιθετικός προσδιορισμός που δηλώνει καταγωγή. Η κύρια απόδοση του τίτλου αυτού στα αγγλικά είναι όντως *Life of Galilei*, αλλά εκεί υπάρχει δυστυχώς και ο εναλλακτικός μονολεκτικός τίτλος *Galileo*, που μάλλον έχει δρομολογήσει την ελληνόγλωσση σύγχυση. Και επ' αυτού, να, τώρα εξηγείται μάλλον το τι σημαίνει το οπερατικό («Galileo- Galile-i-o, Figaro, magnifico»: οι παλαιότεροι φιλόμουσοι ίσως θυμηθούν εδώ το φωνητικό αυτό στο διάσημο κομμάτι Bohemian Rhapsody από το *A night at the opera* του συγκροτήματος Queen).

Ο *κύκλος με την κιμωλία* είναι μια (λιγότερο, αλλά πάντως) επίσης περίεργη ιστορία. Πρωτότυπος τίτλος: *Der kaukasische Kreidekreis*. Μόλις τα τελευταία χρόνια άρχισε ο τίτλος να διορθώνεται σιγά-σιγά στο *Ο καυκάσιανός κύκλος με την κιμωλία*. Θα τολμήσω μιαν υπερβολή με στόχο πιθανή ευαισθητοποίηση, λέγοντας, ότι εδώ δεν πρόκειται για κύκλο με κιμωλία, αλλά για κύκλο από κιμωλία. Όντως λέμε συχνά «σχέδιο με μολύβι» (όμως, είναι ζήτημα της νεοελληνικής, το ότι λέμε μολύβι και εννοούμε «μολυβογράφο»). Άλλος ισχυρός αντίλογος: το ότι λέμε «έπιπλο, σπίτι, κατασκευή από μέταλλο, από ξύλο, από πέτρα, από μάρμαρο», και όχι

«έπιπλο, σπίτι, κατασκευή με μέταλλο, με ξύλο, με πέτρα, με μάρμαρο»- διότι αυτό το «με» συνήθως σημαίνει την προσθήκη του υλικού. Επομένως, αν δεν ευαισθητοποιηθούμε, οι όποιοι αυτοί κύκλοι, μάλλον θα μείνουν για πάντα... με τις κιμωλίες τους. Η κατά λέξη μετάφραση για το Kreidekreis θα ήταν «κιμωλιόκυκλος», κάτι που βέβαια απορρίπτεται. Το «καυκασιανός» πάντως, χρειάζεται. «Καυκα-σιανός;» Μάλλον, το ορθότερο «καυκάσιος»: «Όλυμπος» ολύμπιος (όχι βεβαίως «ολυμπιανός»), Καύκασος, κ.λ.π. Άρα, τελικά θα έπρεπε να είναι >> Ο *καυκάσιος κύκλος από κιμωλία*. Το αναφέρω εδώ, διότι χωρίς το επίθετο αυτό, πέρα από τα της δραματουργίας του έργου, καταργείται και κάτι μουσικο- σκηνικό: η ιδέα της πρωτότυπης μουσικής του Paul Dessau (1954) που ειδικά λόγω της συγκεκριμένης γεωγραφικής συνθήκης βασίστηκε και σε αυθεντικές γεωργιανές λαϊκές μελωδίες από την περιοχή του Καυκάσου. Επίσης, μια σημαντική καινοτομία εδώ: αυτή ήταν η πρώτη γνωστή σκηνική μουσική που περιελάμβανε προετοιμασμένο (prepared) πιάνο.

Σε διάλεξη στην Εθνική Λυρική Σκηνή στις 18 Φεβρουαρίου 2010, ο ομιλών επεσήμανε ότι ο τίτλος της μικρο-όπερας του Paul Hindemith *Hin und zurück*, που παιζόταν εκείνες τις μέρες στην ΕΛΣ, δεν είχε αποδοθεί σωστά, και ότι ο τίτλος *Μπρος και πίσω*, με τον οποίον ανέβασε το έργο η ΕΛΣ ήταν ανακριβής. Η μετάφραση/ απόδοση του τίτλου στα ελληνικά, ιδίως σε σχέση με το περιεχόμενου έργου, είναι δύσκολη. Ούτε καν «Προς τα μπρος και προς τα πίσω» δηλαδή με *προς* τόπον και *από* τόπου κίνηση, θα μπορούσε να αποδοθεί. Το «Hin und zurück» στα γερμανικά υποδηλώνει μετάβαση (εδώ, και διαδικασία) και μπορεί να σημαίνει και «πήγαιν'-έλα», και «μετ' επιστροφής» (ταξίδι, εισιτήριο κ.λ.π.). Εδώ σημαίνει «Κατ' ευθείαν και αντίστροφη φορά, σειρά ή διάταξη». Κοντολογίς, «ευθέως και αντιστρόφως». Αυτή η αναφορά γίνεται, διότι αποδεικνύεται έτσι, ότι πολλές φορές οι τίτλοι (και ποιητικά κείμενα, στίχοι κ.λ.π.) γερμανικών μουσικοθεατρικών έργων, έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά όχι από το πρωτότυπο, αλλά από την αγγλόγλωσση μετάφρασή τους (περίπτωση «Galileo»). Δηλαδή δυστυχώς, και στο εδώ προκείμενο *Hin und zurück*, ακόμη πιο ανακριβής είναι η, παγιωμένη μάλιστα, απόδοση του τίτλου στην αγγλική γλώσσα, η οποία είναι *There and Back* (sic), δηλαδή «Εκεί και πίσω»(!).

Το πρώτο έργο που θεωρείται ως οπερέττα (1858), είναι η ορέγα bouffon του Jacques Offenbach *Orphée aux enfers*. Ο τίτλος στα αγγλικά με το ακριβές *Orpheus in the Underworld*, στα γερμανικά με το αντίστοιχο *Orpheus in der Unterwelt*, στα ελληνικά όμως... *Ο Ορφέας στον Άδη*. Εάν στα ελληνικά Άδης και Κάτω Κόσμος είναι απολύτως ένα και το αυτό, τότε είναι σωστές και οι δύο εκδοχές. Εάν όχι, θα πρέπει να υπερισχύσει η ακριβής μετάφραση του πρωτότυπου, δηλαδή *Ο Ορφέας στον Κάτω Κόσμο*. Το αναφέρω διότι *ακριβώς* με τον ίδιο τίτλο, ως *Ο Ορφέας στον Άδη*, έχει παγιωθεί και το δραματικό έργο του Τενεσοσή Ουίλλιαμς *Orpheus descending*. Βέβαια, το descending δηλώνει ότι είναι εν κινήσει, άρα «Ορφεύς κατερχόμενος», ενώ το άλλο σημαίνει ότι είναι ήδη στον Άδη, ότι έχει ήδη φτάσει εκεί, ίσως και προ πολλού. Πάντως, παρ' ημίν: *Orphée aux enfers*= *Orpheus descending* (*Ορφέας Κατερχόμενος*)= *Ο Ορφέας στον Άδη*, αμφότερα...<sup>5</sup>

5 Τενεσοσή Ουίλλιαμς, και αναφέρω, απλά προς προβληματισμόν. Του ιδίου: *The kingdom of earth*, ή *The Seven Descents of Myrtle*. Μετάφραση του τίτλου στα ελληνικά > *Το τέλος του κόσμου*. Summer and smoke > μετάφραση: *Καλοκαίρι και καταχνιά*. *The milk train doesn't stop here any more* > μετάφραση: *Ο τελευταίος επισκέπτης*. *Cat on a hot tin roof*: γερμ. *Die Katze auf dem heißen Blechdach* > μετάφραση στα ελληνικά: *Η λυσοασμένη γάτα*.. *Glass menagerie* > μετάφραση: *Ο γυάλινος κόσμος*. *The Rose Tattoo* > μετάφραση: *Τριαντάφυλλο στο στήθος*, *Moise and the world of reason* > μετάφραση *Μια γυναίκα που την λέγαν Μωυσή* (sic).

Στα μιούζικαλ το ζήτημα με τους τίτλους είναι πιο απλό, διότι συνήθως δεν χρειάζεται καν μετάφραση: *Chicago, Anny, Evita, Mary Poppins, Victor-Victoria, Cabaret...* Όπου όμως όντως απαιτείται μετάφραση, αρχίζουν τα παράδοξα (με συχνά, ούτε καν μια λέξη από το πρωτότυπο). *The sound of music*. Μετάφραση: *Η μελωδία της ευτυχίας*. Ολική παραποίηση του απλού και ξεκάθαρου “Ο ήχος της μουσικής”: και διότι η αγωνιώδης προσπάθεια της οικογένειας φον Τραπ να ξεφύγει από τους ναζί δεν αποτελεί γενικά “Μελωδία της ευτυχίας”, και επίσης διότι το εν λόγω είναι μουσικοθεατρικό έργο, που περιλαμβάνει τραγούδια και μουσικά μέρη, άρα δεκάδες μελωδίες και όχι μόνον μία (αυτήν “της Ευτυχίας”). Η π.χ.: *Sweet Charity* => *Νύχτες της Καμπόρια* (μετάφραση δηλ. όχι του τίτλου του μουσικοθεατρικού έργου, άλλα της κειμενικής πηγής του) κ.ο.κ.

Η λίστα των περιπτώσεων δεν έχει τέλος. Πάντοτε οι «εξελληνισμένες εκδοχές» των τίτλων οπερών και άλλων μουσικοθεατρικών έργων παρουσίαζαν ξεχωριστό ενδιαφέρον και ήσαν / είναι, θα έλεγε κανείς, κάθε λογής: ευφάνταστες, παράξενες, έξυπνες, απaráδεκτες, παράλογες, απίστευτες. Μερικά σύντομα (παλιότερα) παραδείγματα: *La muette de Portici* (του Πόρτιτσι) => «Η βωβή των Πορτίκιων», *Le pré aux clercs* => «Το λιβαδάκι της τιμής», *Faust* => «Φαύστος», *Le canarda trois becs* => «Το χαμένο παππί», *Orphée aux enfers* => «Ο Ορφεύς εν άδει» (sic!) κ.ο.κ. <sup>6</sup>

Ως προς το ρεπερτόριο του 20ου αιώνα: Π.χ. η όπερα του Igor Stravinsky *The Rake's Progress*, δηλ. *Η πορεία του ασώτου*. Στα ελληνικά όμως, συνήθως, «Η ζωή ενός ακόλαστου» (ανακριβείς και οι τρεις λέξεις του τίτλου) κ.ο.κ.

Η συνέχεια αφορά τις ... πανομοιόχες αγγλικές λέξεις screw και shrew. Το κορυφαίο μυθιστόρημα του Henry James «The Turn of the screw» και κυρίως η βασισμένη σε αυτό πολύ γνωστή ομώνυμη όπερα του Benjamin Britten, αποδίδεται και παγιώθηκε στα ελληνικά με τον τίτλο «Το στρίψιμο της βίδας». Ωστόσο, ο τίτλος του έργου είναι «The turn» και όχι *The turning of the screw*. Είναι απλά: the turn. Δηλαδή η στροφή, το γύρισμα, ο γύρος της βίδας, κυρίως, εάν και διότι: εδώ η βίδα, γυρίζει από μόνη της. Άλλωστε, *The Turn of the screw* >> Στα ιταλικά *Il giro di vite*, στα γαλλικά *Le Tour d'écrou*. Επομένως, μάλλον, ούτε καν «Το γύρισμα της βίδας» απαιτείται στον τίτλο, αλλά είναι «Ο γύρος» ή έστω «Η στροφή της βίδας». The screw, και τέλος: «The shrew» --- η στρίγγλα.

Πέρασαν πολλά χρόνια μέχρι να δεχτούν οι τιτλοδοδότες, οι ακολουθητές τους και το ελληνικό κοινό, ότι η θεατρική σαιξπηρική στρίγγλα, τελικά «δεν έγινε αρνάκι», ούτε εκεί, ούτε στο μιούζικαλ *Kiss me Kate* του Cole Porter (1947). Μετά από πάμπολλες δεκαετίες, η «στρίγγλα» σταμάτησε βαθμηδόν (αλλά όχι εντελώς) να «γίνεται αρνάκι» στις ελληνικές θεατρικές σκηνές, στις οποίες καθιερώθηκε ο «ορθός» (;) τίτλος «Το ημέρωμα της στρίγγλας». Απλά θέτω το ερώτημα του αν και αυτός ο τίτλος, δηλαδή «Το ημέρωμα της στρίγγλας» είναι η απολύτως ορθή απόδοση του σαιξπηρικού «The taming of the shrew». Πρώτον διότι η λέξη «ημέρωμα» δεν είναι συνηθισμένη (περιλαμβάνει τον ήχο την λέξης «ημέρα»). Αλλά κυρίως διότι μια στρίγγλα μπορεί να «ημερώσει» (ή μπορεί να την παρακολουθούμε εμείς να «ημερώνει» επί σκηνής) ... από μόνη της. Επειδή έχει κουραστεί, νυστάζει, ζαλιστεί, έχει πάρει κάποιο ηρεμιστικό, ή έχει

6 Βλ. Γιώργος Λεωτοάκος, «(Ξε)χάσαμε την Αθήνα... στόπ (ερευνώντας τα Επτάνησα)...», στα Πρακτικά του Συνεδρίου «Επτανησιακή Όπερα και Μουσικό Θέατρο έως το 1953», Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών-Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (ηλεκτρονική έκδοση, <http://www.theatre.uoa.gr>), Αθήνα, 2011, σσ. 10-14.



απλά απαυδήσει να φωνασκει. Το αγγλικό taming όμως σημαίνει κάτι άλλο. Lion tamer π.χ., είναι ο εξημερωτής, ο θηριοδαμαστής (ακριβέστερα: ο δαμαστής λεόντων). Άρα, μήπως και το «ημέρωμα» δεν είναι επαρκές ή ακριβές και θα πρέπει το «The taming of the shrew» να γίνει (κατά λέξη «Ο δαμασμός», αλλά ως πιο εύηχο) «Η εξημέρωση της στρίγγλας», αφού αυτό εννοείται στον πρωτότυπο τίτλο; Και τον κάθε πρωτότυπο τίτλο.

Θέλω έτσι απλά να εκφράσω, όχι έναν φόβο, αλλά μάλλον μιαν ελπίδα, ότι η επιστημονική κοινότητα, όλοι εμείς, που οφείλουμε να ανταποκριθούμε, θα «δαμάσουμε» τις όποιες ανακριβείς ονοματοδοσίες και τιτλοδοσίες. Πολλές φορές οι τίτλοι γράφονται ή δίδονται έτσι, για να είναι πιο εμπορική ή έκδοση του κειμένου, ή η παράσταση. Πολλές φορές ο θεατρικός παραγωγός ή ο διαφημιστής του διαδίδουν ή βαφτίζουν το έργο με όρους και σφραγίδες κατά το δοκούν, συχνά ερήμην και των καλλιτεχνών. Είναι σαφές, ότι ένα: επί σκηνης αρνάκι, μια λυσσασμένη γάτα, ένας Μωϋσής- γυνάικα, είναι κάτι σαφώς πιο εμπορικό, πιο «παισιάρικο» από την αντίστοιχη πρωτότυπη: εξημέρωση, τη διαβίωση πάνω σε μια τοίγκινη στέγη ή στον κόσμο της λογικής. Το αν η ενδημική προχειρότητα ή η στόχευση στην αύξηση του εμπορικού κέρδους ταυτίζεται ή έστω συμβαδίζει με την επιστημονική ακρίβεια και αντικειμενικότητα, το αφήνω να το σκεφτούμε, να το σκεφτούν όλοι. Ας αναλογιστούμε απλά, το τι συμβαίνει αν π.χ. αποτελούν αντικείμενο (επιστημονικής ανακοίνωσης, μεταπτυχιακής, διδακτορικής έρευνας, ακαδημαϊκής διδασκαλίας, ύλης συγγραμμάτων κ.λ.π.), τα συνοδευτικά σχόλια, τα προγράμματα, και οι κριτικές που διαφημίζουν και σχολιάζουν π.χ. την «Όπερα της Πεντάρας» ως την πιο «πετυχημένη μουσική κωμωδία του 20ου αιώνα».

Ας αφήσουμε λοιπόν στην άκρη το όποιο «Καπέλο από ψάθα Ιταλίας» του Νίνο Ρότα, κι ας φορέσουμε σφιχτά «*To capello από φλωρεντινή ψάθα*» (*Il cappello di paglia di Firenze*, 1945/1955)<sup>7</sup>, το οποίο είναι συνειδητά από ψάθα Φλωρεντίας διότι εκεί γεννήθηκε η όπερα.

Πιστεύω, προσωπική γνώμη εκφράζω, ότι απλά δεν είναι δυνατόν η επιστημονική κοινότητα να ασκεί η ίδια σήμερα το εκπαιδευτικό και ερευνητικό της έργο, λειτουργώντας με τίτλους που κάποιος, κάπως, κάπου, κάποτε (προ αιώνων ή δεκαετιών) πρότεινε ή έδωσε ή δίνει, και οι οποίοι έχουν έκτοτε παγιωθεί. Σήμερα δεν θα πρέπει πλέον να θεωρούμε ως θέσφατο, αμετακίνητο και αδιαπραγμάτευτο, ό,τι είναι δοσμένο και εξελληνισμένο αυθαίρετα σε εποχές που η θεατρολογία και η μουσικολογία δεν υπήρχαν στην Ελλάδα, όχι απλά στον ακαδημαϊκό χώρο, αλλά ούτε καν ως επιστήμες. Κι αυτό σημαίνει ότι όλα αυτά, τα προαναφερθέντα και άλλα, περιμένουν από εμάς να τα βελτιώσουμε και να τα διορθώσουμε.

7 Η όπερα στα αγγλικά: *The Florentine Straw Hat* αλλά συνηθέστερα και ως *The (ή An) Italian Straw Hat*, όπως και το δραματικό έργο του Eugène Labiche *Un chapeau de paille d'Italie*, στο οποίο βασίζεται η όπερα αυτή (πρβλ. Eugène Labiche, *An Italian Straw Hat* [Drama Classics], Nick Hern Books Ltd., London, 1996). Προφανώς η διαφοροποίηση στον τίτλο της όπερας είναι συνειδητή, ώστε να διακρίνεται το μουσικοθεατρικό από το πρωτότυπο δραματικό έργο.

*Ιστορία, Θέατρο, Βιογραφία*





ANNA ΤΣΙΧΛΗ

## Οι ιστορίες αυτού του κόσμου, η μνήμη και το σώμα. Μια σύντομη μελέτη των κειμένων στις Performances

Στο παρόν κείμενο γίνεται μια σύντομη αναφορά στον χαρακτήρα και στη λειτουργία των κειμένων τα οποία χρησιμοποιούνται στις θεατρικές performances<sup>1</sup> καθώς και των κειμένων που προηγούνται και έπονται αυτών των παραστάσεων αλλά σχετίζονται άμεσα με αυτές. Πιο συγκεκριμένα, τα κείμενα που χρησιμοποιούνται κατά τη διάρκεια των performances μπορεί να είναι αμιγώς θεατρικά, λογοτεχνικά, άρθρα από εφημερίδες, κείμενα από τηλεοπτικές σειρές ή σποτ, τραγούδια, κείμενα που επινοήθηκαν κατά τη διάρκεια των προβών από τους συντελεστές. Οι διαδικασίες σύνθεσης των κειμένων ποικίλουν και καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος: ομαδική γραφή, κείμενα που γράφονται κατά παραγγελία, συρραφή –συχνά φαινομενικά ασύνδετων– κειμένων. Ως προς την θεματολογία και τα σημεία εκκίνησης και αναφοράς ξεχωρίζουν: η αντανάκλαση του κόσμου που περιβάλλει τους συντελεστές, το σώμα, οι μνήμες, οι πεποιθήσεις, η δημιουργική σκέψη, οι εμπειρίες των performers. Τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των κειμένων αποτελούν: οι επαναλήψεις, οι αυτοαναφορές, η αποσπασματικότητα, τα αυτοβιογραφικά στοιχεία, τα πολλαπλά επίπεδα διάδρασης και η αλληλεπίδραση με τον χώρο της εκάστοτε παράστασης. Παραδείγματα δίνονται από παραστάσεις και εκτενέστερη αναφορά γίνεται, μεταξύ άλλων, στο έργο των ομάδων Forced Entertainment και Théâtre de Complicité.

Τα κείμενα που «περιβάλλουν» μια παράσταση και με τα οποία έρχεται σε επαφή ο θεατής πριν, μετά και πιθανώς κατά τη διάρκεια της παράστασης, συνίστανται: α. στα κείμενα που χρησιμοποιούνται από τους παραγωγούς ή / και τους συντελεστές για την προβολή της παράστασης: αφίσες, φλάνερς, δελτία τύπου, βίντεο στο διαδίκτυο, ιστοσελίδες και blogs<sup>2</sup> των συντελεστών ή της ομάδας. Στα κείμενα αυτά δίνεται η δυνατότητα δημιουργικής, συχνά και διαδραστικής, συμμετοχής των δημιουργών – ενίοτε και των αναγνωστών – με στόχο να δοθεί το στίγμα της συγκεκριμένης παράστασης, β. στα κείμενα που γράφονται για την παράσταση: παρουσιάσεις της παράστασης, αναφορές και αναλύσεις σε βιβλία, άρθρα, ιστοσελίδες, θεατρικές κριτικές, γνώμες του κοινού.

---

1 Στη συνέχεια του κειμένου οι θεατρικές performances θα αναφέρονται ως performances ή απλώς παραστάσεις, διατηρώντας τα χαρακτηριστικά μιας πολυεπίπεδης/διαδραστικής θεατρικής σχέσης μεταξύ πλατείας και σκηνής και επιδιώκοντας να οριοθετηθούν και να αποδοθούν οι όροι staged performance, performance theatre, theatrical performance. Βλ. Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996, Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg, Αθήνα, 2006, Βάλτερ Πούτχερ, «Βιβλιοκρισίες», *Παράβασις*, τόμ. 3, Καστανιώτης, Αθήνα, 2000, σσ. 305-320, Σάββας Πατσαλίδης, *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση. Σπονδή Ορίων και Περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004, σσ. 199 – 200, Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία Γραφής Κώδικες Σκηνής στο Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σ. 45.

2 Στις ιστοσελίδες και στα blogs των ομάδων/συντελεστών συχνά παρουσιάζονται τα ημερολόγια των προβών, οι σημειώσεις του σκηνοθέτη και οι σκέψεις των συντελεστών. Τα παραπάνω δίνουν συχνά την δυνατότητα ηλεκτρονικών συζητήσεων, καθιστώντας συνδημιουργούς τους αναγνώστες/πιθανούς θεατές.

Η γνώση και εμπειρία του θεατή που επιθυμεί να παρακολουθήσει μια παράσταση εμπλουτίζεται επίσης μέσα από τις πληροφορίες που λαμβάνει σχετικά με τα στοιχεία της εκάστοτε ομάδας-παραγωγής και του χώρου (αμιγώς θεατρικού ή μη) της παράστασης. Στις πληροφορίες αυτές, εκτός άλλων, περιλαμβάνεται το τηλέφωνο και η διεύθυνση που συχνά οδηγούν σε περαιτέρω αναζήτηση π.χ. στην ιστοσελίδα, σε ηλεκτρονικούς χάρτες π.χ. google maps. Με την επαφή με τα παραπάνω κείμενα δημιουργείται μια δυναμική σχέση, που εγγράφει τη σκέψη και το σώμα του θεατή στο δυναμικό παρόν (πριν, μετά, τώρα) της εκάστοτε παράστασης.

Τα κείμενα που λέγονται, ακούγονται, διαβάζονται, εν γένει υπάρχουν κατά τη διάρκεια των performances είτε με την μορφή του διαλόγου, του μονολόγου ή του υπερκειμένου<sup>3</sup> δίνουν το στίγμα, τον ιδιαίτερο χαρακτήρα αυτών των παραστάσεων. Το θεατρικό κείμενο λειτουργεί παραδοσιακά ως η «παρτιτούρα» των θεατρικών παραστάσεων. Σε αυτό συνήθως ενυπάρχουν οι πληροφορίες για τα πρόσωπα, τον χώρο και τον χρόνο, την όψη, το παρελθόν και το μέλλον. Οι πληροφορίες αυτές άλλοτε δίνονται ως σκηνικές οδηγίες και άλλοτε είναι εγγεγραμμένες-κωδικοποιημένες στο κυρίως σώμα του κειμένου, στον διάλογο π.χ. Σαίξπηρ. Το κείμενο της παράστασης συνοδεύεται από τα κείμενα του προγράμματος ή από άλλα κείμενα που πιθανώς καθίστανται διαθέσιμα στους θεατές, τα οποία παρουσιάζουν την ταυτότητα της παράστασης, εστιάζουν στα στοιχεία ή στα σημεία που επιθυμεί η ομάδα, ο δραματολόγος, ο σκηνοθέτης ή ο υπεύθυνος του προγράμματος να τονίσει ή να εξηγήσει. Όλα τα παραπάνω δημιουργούν το σώμα που αποτελεί και περιβάλλει μια παράσταση.

Η σχέση των δημιουργών με το κείμενο είναι ερωτική. Η επιλογή των δημιουργών ως προς το κείμενο, το μη-κείμενο ή τη σιωπή εντάσσονται στον τρόπο προσέγγισης, στην ερωτική πράξη. Το ερώτημα επομένως που προκύπτει έχει να κάνει με το πώς ο εκάστοτε δημιουργός (σκηνοθέτης, επινοητής, σκηνογράφος, χορογράφος, video artist, σχεδιαστής φωτισμών, performer) προσεγγίζει, επινοεί, επιλέγει το οποίο κείμενο (και όχι το ποιό είναι το προϋπάρχον κείμενο) πάνω στο οποίο θα οικοδομηθεί η παράσταση. Ο Simon Mc Burney, σκηνοθέτης της ομάδας Théâtre de Complicité επιμένει στο να φέρνει το πνεύμα και τις στρατηγικές του θεάτρου της επιπόησης σε όλες τις δουλειές της ομάδας, είτε πρόκειται για ένα προϋπάρχον θεατρικό κείμενο, μια σύντομη ιστορία, ένα διήγημα ή μια λευκή σελίδα χαρτί. Ο ίδιος χαρακτηριστικά αναφέρει: «Οι βασικές διαφορές ανάμεσα στις παραστάσεις σωματικού θεάτρου και στις θεατρικές παραστάσεις οι οποίες βασίζονται στο κείμενο είναι: α. η φύση της σχέσης με το κείμενο το οποίο προϋπάρχει (αν υπάρχει κείμενο) β. ο δημιουργικός, συγγραφικός, ρόλος του performer γ. η διαφορά, η οποία πηγάζει από την προσέγγιση του σώματος του performer ως σημείο εκκίνησης, στις συνθετικές και στις δραματολογικές στρατηγικές που χρησιμοποιούνται στη σύνθεση του κειμένου της παράστασης το οποίο προκύπτει».<sup>4</sup>

Βάση της κωδικοποίησης των παραπάνω χαρακτηριστικών των performances, σε αντιδιαστολή με τις κειμενο-κρατούμενες θεατρικές παραστάσεις, έμφαση δίνεται στην προσέγγιση ενός προϋπάρχοντος κειμένου ή ενός κειμένου που παράγεται εκ νέου ή ενός συνδυασμού των προηγούμενων, αφενός μέσω της δημιουργικής σκέψης, εμπειρίας, φαντασίας των performers και αφετέρου μέσω του σώματος (και των αισθήσεων) των performers.

Την βάση των περισσότερων performances αποτελούν οι ιστορίες. Οι ιστορίες ανθρώπων, καταστάσεων, πόλεων, σχέσεων, είτε αυτές είναι ήδη καταγεγραμμένες είτε θα πηγάσουν από

3 Ένα ακόμα επίπεδο πληροφοριών δημιουργείται συχνά στις performances από κείμενα σε βιντεοπροβολές, από λέξεις ή λεζάντες που σχηματίζονται με φώτα νέον, φράσεις σε υπέρτιτλους και πλακάτ.

4 Βλ. Simon Murray and John Keefe, *Physical Theatres. A Critical Introduction*, Routledge, Oxon, 2007, σ. 19.

την διαδικασία της πρόβας. Πολλές φορές, πρόκειται για καθημερινές ιστορίες, οι οποίες έχουν βιωθεί από τους ίδιους τους συμμετέχοντες στη δημιουργική διαδικασία. Το ενδιαφέρον των δημιουργών και των θεατών έχει μετατοπιστεί από τις «σπουδαίες» και μυθικές ιστορίες στις «μικρο-ιστορίες» της καθημερινότητας, των δελτίων ειδήσεων και της διπλανής πόρτας.

Συχνά ένα κλασικό θεατρικό κείμενο στέκεται η αφορμή ή η αφετηρία για να ξαναγραφεί η ιστορία (ή οι ιστορίες) με νέα οπτική. Με τον τρόπο αυτό μια «μυθική» ιστορία μπαίνει στα μέτρα τα ανθρώπινα, προσαρμόζεται στους συγκεκριμένους χαρακτήρες των δημιουργών και δημιουργεί αμεσότητα τόσο με τους ίδιους τους δημιουργούς όσο και με το κοινό που παρακολουθεί ιστορίες που το αφορούν. Στην παράσταση *Dionysus in 69* του Richard Schechner, τα πρόσωπα και η ιστορία βασίζονται στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, όμως όλοι οι ρόλοι γράφτηκαν ξανά με άξονα τα προβλήματα και τις ιστορίες των performers που τους υποδύονταν. Ο «διαμελισμός» του κλασικού κειμένου είχε ως αποτέλεσμα να επαναπροσδιοριστούν οι σχέσεις α. ανάμεσα στον ρόλο και τον performer, β. ανάμεσα στους performers και γ. ανάμεσα στους performers και τους θεατές.<sup>5</sup> Οι θεατές της παράστασης είχαν μπροστά τους ζωντανούς τους ρόλους αλλά και τους performers σε μια ιδιαίτερη σχέση: οι performers αποκαλούσαν ο ένας τον άλλον με το πραγματικό του όνομα αλλά και με το όνομα του ρόλου και τα λόγια τους αποτελούσαν ένα κολάζ μεικτού κειμένου από το κλασικό κείμενο και από τις δικές τους βιογραφίες - ιστορίες δημιουργώντας μια «ενδιάμεση ταυτότητα».<sup>6</sup>

Η παραπάνω περίπτωση παράστασης αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ως προς το προσωπικό στοιχείο και τον τρόπο με τον οποίο αυτό τονίζεται. Σαφώς κάθε ηθοποιός δίνει μια προσωπική προσέγγιση στον ρόλο που ερμηνεύει στην εκάστοτε παράσταση, όμως στις performances δημιουργείται, τις περισσότερες φορές, και ένα δεύτερο επίπεδο προσέγγισης – ταύτισης με τον «ρόλο», ο οποίος παύει να είναι ξένος προς τον χαρακτήρα του ίδιου του performer αλλά δανείζεται στοιχεία, ιστορίες, βιώματα από αυτόν, τα οποία και διαπραγματεύεται στην παράσταση. Το επίπεδο της ταύτισης ή της αποστασιοποίησης από τον ρόλο, σαφώς, καθορίζεται από την αισθητική της παράστασης και την agenda των performers και των θεατών της εκάστοτε παράστασης.

Οι περισσότερες performances χαρακτηρίζονται από αυτοαναφορικότητα και πολυπρισματικότητα. Οι ιστορίες αποκτούν διαφορετικά επίπεδα και προσεγγίζονται με διαφορετικό τρόπο. Ο ομαδικός τρόπος δουλειάς και η προβολή της εικόνας ενός μεταμοντέρνου κόσμου που περιβάλλει τους δημιουργούς «δεν προάγουν την μία, αυταρχική 'εκδοχή' ή ερμηνεία, και το γεγονός αυτό αντανακλά την πολυπλοκότητα της σύγχρονης εμπειρίας και την ποικιλία των αφηγήσεων, οι οποίες συνεχώς επηρεάζουν, διασταυρώνονται, και, στην πραγματικότητα, αποτελούν την ίδια μας τη ζωή».<sup>7</sup> Επίσης ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας (ιστορίες, σκέψεις, όνειρα, επιθυμίες, σωματικότητα) των δημιουργών, όπως προαναφέρθηκε, προσφέρει μια ιδιαίτερη προσέγγιση στις παραστάσεις, δημιουργώντας αμεσότητα στις σχέσεις των performers μεταξύ τους και με τους θεατές. Η σχέση των performers με τους ρόλους τους, με τα κείμενα του αλλά και με τους θεατές βρίσκεται σε διαρκή διαπραγμάτευση, δημιουργώντας μια δυναμική, διαδραστική σχέση.

5 Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual, Exploring Forms of Political Theatre*, Routledge, Oxon and New York, 2005, σ. 224.

6 «in-between identity», Erika Fischer-Lichte, 2005, ό.π., σ. 225.

7 Βλ. Deidre Heddon and Jane Milling, *Devising Performance*, Palgrave Macmillan, Hampshire and New York, 2006, σ. 192.

Στις ομάδες στις οποίες υπάρχει ένας μόνιμος πυρήνας καλλιτεχνών, που συνεργάζονται σε σταθερή βάση, δημιουργούνται θεματικές και μοτίβα που επανέρχονται στη δουλειά τους. Δημιουργείται έτσι ένα ακόμα επίπεδο αυτοαναφορών στον διαχρονικό άξονα, το οποίο αφορά, εκτός από τους ίδιους τους δημιουργούς, και το κοινό τους που παρακολουθεί την εξέλιξη, τη διασύνδεση και την περαιτέρω διαπραγμάτευση θεμάτων, καταστάσεων και μοτίβων. Η γαλλίδα σκηνοθέτις Ariane Mnouchkine αναφερόμενη στο γεγονός ότι η δουλειές του Théâtre du Soleil συχνά αλληλοσυνδέονται δηλώνει ότι μια παράσταση μπορεί να λειτουργήσει ως «γέφυρα που προαγγέλλει» και ότι «[υ]πάρχουν παραστάσεις μεταβατικές και παραστάσεις – μήτρες».<sup>8</sup> Αντίστοιχα, στην παρουσίαση – παράσταση, που πραγματοποιήθηκε το 1995 για τα δέκα χρόνια δράσης της βρετανικής ομάδας Forced Entertainment στο Ινστιτούτο Σύγχρονης Τέχνης του Λονδίνου (Institute of Contemporary Art – ICA),<sup>9</sup> οι ίδιοι δήλωσαν ότι «υπήρχε κάτι στον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιούσαμε τα θέματα και μετά τα ανακυκλώναμε, τα ξαναχρησιμοποιούσαμε. Τα θέματα έμπαιναν και έβγαιναν στις παραστάσεις μας. Μια ατάκα από μια παράσταση μπορούσε να γίνει τίτλος μιας άλλης παράστασης ή ένας χαρακτήρας μερικά χρόνια αργότερα. Μεγάλο κομμάτι της δουλειάς μας έφερε αυτή τη σύνθετη εσωτερική διασύνδεση».<sup>10</sup>

Η ανακύκλωση συντελείται ως δραματολογική και συγγραφική τεχνική α. με τη χρήση κειμένων (ή προφορικών αστικών μύθων και ιστοριών) που προϋπάρχουν (λογοτεχνικών, θεατρικών, σκριπτ, μαγειρικών συνταγών κτλ.), β. με την αναφορά σε κείμενα, φράσεις, ονόματα, λέξεις κλειδιά που προέρχονται από άλλα κείμενα, γ. με την επανάληψη-αναφορά στο κείμενο ή έστω στον τίτλο άλλων παραστάσεων της ίδιας ομάδας/σχολής ή μη, δ. με τη χρήση προσωπικών ιστοριών των μελών της ομάδας ή άλλων. Η χρήση των παραπάνω σε συνδυασμό ή μεμονωμένα δημιουργεί ένα κολάζ ιστοριών – διακειμενικών σημείων αναφοράς. Ο Marvin Carlson αναφερόμενος στην ανάκληση της μνήμης των θεατών μέσω της θεατρικής εμπειρίας αναφέρεται στο θέατρο ως «[τ]η στοιχειωμένη σκηνή, το θέατρο ως μηχανή μνήμης» και συγκεκριμένα σε σχέση με την παραστασιακή γραφή αναφέρει ότι «[η] συνειδητή και σκόπιμη ανακύκλωση υλικού από τη ζωή και τη δουλειά κάποιου ή κάποιων αναγνωρίζεται ευρέως ως το χαρακτηριστικό γνώρισμα της μεταμοντέρνας έκφρασης, όχι μόνο στα λογοτεχνικά κείμενα αλλά και στις θεατρικές παραστάσεις».<sup>11</sup>

Στις performances οι επαναλήψεις, οι εμμονές στους αριθμούς<sup>12</sup> (η πτήση αριθμός X), οι λίστες (σημειώματα που βρέθηκαν στον δρόμο, λίστες με ψώνια) - η απαρίθμηση πραγμάτων, συναισθημάτων, λέξεων δημιουργούν ενίοτε ένα μουσικό μοτίβο, ένα *lite motif* που διατρέχει τις παραστάσεις ή εστιάζει την προσοχή στη δημιουργία –ποιητικών– εικόνων. Στην παράσταση *Exquisite Pain* των Forced Entertainment η ηθοποιός Cathy Naden διηγείται την ιστο-

8 Αριάν Μνουσκίν, *Η τέχνη του Τώρα*. Συζητήσεις με την Φαμπιέν Πασκώ, ΚΟΑΝ, Αθήνα, 2010, σ. 125.

9 Η παρουσίαση-παράσταση *A Decade of Forced Entertainment* δόθηκε στο ICA στις 3 Δεκεμβρίου 1994. Έξι ηθοποιοί καθισμένοι σε τραπέζια μπροστά στο κοινό παρουσίασαν ένα κολάζ αποσπασμάτων από τις προηγούμενες παραστάσεις τους με σκηνικό τους χάρτες της Αγγλίας γραμμένους με σλόγκαν και τις προβολές φωτογραφιών του Hugo Glendinning. Βλ. Tim Etchells, *Certain Fragments, Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Routledge, London and New York, 1999, σσ. 29 – 47.

10 Βλ. Tim Etchells, «*A Decade of Forced Entertainment*», 1999, ό.π., σ. 40.

11 Βλ. Marvin Carlson, *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003, σ. 14.

12 Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση *A Disappearing Number*, της ομάδας Théâtre de Complicité σε σκηνοθεσία του Simon Mc Burney, συμπαραγωγή με το Wiener Festwochen και το Holland Festival (2007).

ρία του χωρισμού της από τον άντρα που αγάπησε X φορές. Σε αυτή τη διήγηση το δωμάτιο 261 του Imperial Hotel με το κόκκινο τηλέφωνο στο Δελχί, το νυφικό που φόρεσε το πρώτο βράδυ που τον αποπλάνησε, η αναχώρησή της για την Ιαπωνία στις 25 Οκτωβρίου του 1984 επανέρχονται ως μοτίβα και εμπλουτίζονται σε κάθε επανάληψη με λεπτομέρειες.<sup>13</sup>

Στη συνέχεια θα γίνει αναφορά στη θεματολογία που καθορίζει τα κείμενα της ομάδας Forced Entertainment, ως ενδεικτική περίπτωση ομαδικής δημιουργίας του κειμένου των παραστάσεων και σε αυτή της ομάδας Théâtre de Complicité, η οποία αφ' ενός χρησιμοποιεί κείμενα (θεατρικά ή μη) που προϋπάρχουν και αφ' ετέρου δημιουργεί κείμενα από συγκεκριμένα ερεθίσματα. Και τις δύο αυτές ομάδες χαρακτηρίζει η ποιητικότητα τόσο στο κείμενο όσο και στον τρόπο παρουσίασής του μέσω των εικόνων (σκηνικό, βίντεο, κτλ.) καθώς και της σωματικότητας των performers.

Η ομάδα Forced Entertainment δουλεύει από το 1984 με κοινούς άξονες και σταθερά μέλη που επινοούν το κείμενο της κάθε παράστασης σε συνεργασία συνήθως με τον σκηνοθέτη Tim Etchells. Όπως προαναφέρθηκε, είναι συχνή η χρήση κοινής θεματολογίας και στόχου στις παραστάσεις. Αναπόφευκτες επομένως στο έργο τους είναι οι αυτοαναφορικές εικόνες και κείμενα.

### *Η θεματολογία των Forced Entertainment μπορεί σχηματικά να χωριστεί:*

A. στις παραστάσεις που διαπραγματεύονται τις συμβάσεις του θεάτρου και του παραστασιακού κώδικα καθώς και το τι θα μπορούσε να συμβεί αν οι θεατρικές αυτές συμβάσεις ανατραπούν π.χ. *Showtime* (1996), *Pleasure* (1997), *First Night* (2001).

B. στις παραστάσεις που διαπραγματεύονται τη μοναξιά, την απώλεια, τον πόνο του σύγχρονου κατοίκου των μεγαλουπόλεων αλλά και την άγρια ομορφιά της ζωής σ' αυτές. Μελλοντολογικές εικόνες καταστροφής, όνειρα για ένα τέλειο πάρτυ, μνήμες από ερωτικές εξομολογήσεις, αποσπάσματα της ζωής μας στην πόλη και θραύσματα της pop κουλτούρας, δελτία ειδήσεων, μηνύματα στον τηλεφωνητή ενός αγνώστου, δημιουργούν ένα μπαράζ εικόνων, κείμενα που διαβάζονται σε μικρόφωνα με ταυτόχρονες προβολές βίντεο και ηχογραφημένα ηχητικά εφέ π.χ. *Emanuelle Enchanted (or a Description of this World as if it Were a Beautiful Place)* (1992),<sup>14</sup> *Club of No Regrets* (1993),<sup>15</sup> *Void Story* (2009).

13 Η παράσταση *Exquisite Pain* δόθηκε στα Riverside Studios, στον Λονδίνο, τον Νοέμβριο του 2005, σε σκηνοθεσία του Tim Etchells. Η παράσταση βασιζόταν σε ένα project με κείμενο της Sophie Calle. Το στήσιμο της παράστασης ήταν πολύ απλό: δύο τραπέζια δεξιά και αριστερά της σκηνής με την Cathy Naden και τον Jerry Killick αντίστοιχα καθισμένους να διαβάζουν και να θυμούνται εναλλάξ ιστορίες αποχωρισμού, θανάτου, μηνυμάτων που δεν έφτασαν ποτέ στον προορισμό τους.

14 Στην παράσταση *Emanuelle Enchanted (or a Description of this World as if it Were a Beautiful Place)* σε σύλληψη και επινοήση της ομάδας και σκηνοθεσία του Tim Etchells γινόταν η χρήση πλακάτ για να δηλωθεί η ταυτότητα του κάθε ρόλου, ενώ ταυτόχρονα δημιουργούνταν ένα ντελίριο από εναλλαγές στα κοστούμια και στη διάθεση των ηθοποιών. Η θεματική της παράστασης περιστρεφόταν γύρω από μια «παράξενη νύχτα κατά την οποία σταμάτησε η βροχή» και είχε στόχο να προβάλει το πολιτικό, πολιτιστικό, ουρμπανιστικό αδιέξοδο και την αντανάκλασή τους στο προσωπικό αδιέξοδο του κάθε χαρακτήρα. Βλ. Tim Etchells, 1999, ό.π., σσ. 142 – 161.

15 Στην παράσταση *Club of No Regrets* σε σύλληψη και επινοήση της ομάδας και σκηνοθεσία του Tim Etchells ακούγονταν, μεταξύ άλλων, τηλεγραφήματα προς έναν αγαπητό άγνωστο και προσωπικές ερωτήσεις της πρωταγωνίστριας προς τους άλλους ηθοποιούς. Υπήρχαν πολλές επαναλήψεις στη δράση και στο κείμενο και σε ορισμένα σημεία η πρωταγωνίστρια σχολίαζε για τις σκηνές: «πολύ θλιβερή», «τελείως λάθος», «κράτησε πολύ λίγο, ας την ξανακάνουμε». Για το κείμενο και τη δομή της παράστασης βλ. Tim Etchells, 1999, ό.π., σσ. 162 – 176.



Γ. στην παράσταση *The World in Pictures* (2006), όπου γίνεται αναφορά στην ιστορία της ανθρωπότητας με άξονα αναφοράς το εδώ και το τώρα – την πραγματικότητα δηλαδή που βιώνουν οι ηθοποιοί. Ταυτόχρονα παρουσιάζονται οι σχέσεις μεταξύ τους, με το κοινό τους καθώς και οι αντιλήψεις τους σχετικά με την στερεότυπη πρόσληψη των παρελθόντων εποχών και της ανθρώπινης ιστορίας

Δ. στις παραστάσεις που στήθηκαν με αφορμή ένα κείμενο που προϋπάρχει π.χ. *Exquisite Pain* (2005).

Στην περίπτωση της ομάδας Théâtre de Complicité, το ρεπερτόριο εκτείνεται από επινοημένες παραστάσεις σε προσαρμογές κλασικών θεατρικών κειμένων π.χ. *The Visit*<sup>16</sup> του Friedrich Dürrenmatt, *The Caucasian Chalk Circle*<sup>17</sup> του Bertolt Brecht, *The Chairs*<sup>18</sup> του Eugène Ionesco, κ.ά. Οι επινοημένες παραστάσεις στήνονται κατά το δημιουργικό στάδιο των προβών και επικεντρώνονται σε παράλληλες ιστορίες ανθρώπων σε διαφορετικές χρονικές και γεωγραφικές διαστάσεις και στις πιθανές εσωτερικές συνδέσεις που δημιουργούνται από τις αντιστοιχίες ή τις διαφορές ανάμεσα στις ιστορίες αυτές. Πιο συγκεκριμένα, οι επινοημένες παραστάσεις της ομάδας μπορεί να είναι: α. βασισμένες σε ιστορίες και ιδέες των performers π.χ. *Anything for a Quiet Life*,<sup>19</sup> β. βασισμένες σε άρθρα από τις εφημερίδες, π. χ. *Mnemonic*,<sup>20</sup> σύντομες ιστορίες - νουβέλες γνωστών συγγραφέων π. χ. *The Streets of Crocodiles*.<sup>21</sup>

Τέλος, σύντομη μνεία αξίζει να γίνει στο θέμα της γλώσσας που χρησιμοποιείται στις performances. Οι περιοδείς αλλά και η παγκοσμιοποίηση και η χρήση ξένων –κυρίως αγγλικών– φράσεων στην δυτική κουλτούρα, οδηγούν πολλούς καλλιτέχνες στην ενσωμάτωση των ιδιαίτερων αυτών χαρακτηριστικών στη δουλειά τους και συγκεκριμένα στην δομή των κειμένων.

Το Θέατρο Οντίν, με πρωτεργάτη τον σκηνοθέτη Eugenio Barba, επίσης πειραματίζεται τόσο με τις κινησιολογικές και φωνητικές τεχνικές τις οποίες έχει δημιουργήσει μέσα από ένα κράμα ευρασιατικών τεχνικών καταλήγοντας στο «κοινό υπόστρωμα», την προεκφραστικότητα,<sup>22</sup> όσο και με την χρήση διαφορετικών γλωσσών.<sup>23</sup>

16 Η παράσταση *The Visit* παίχτηκε το 1989 και το 1991 σε διασκευή του θεατρικού συγγραφέα Maurice Valency και σε σκηνοθεσία των Annabel Arden και Simon McBurney.

17 Η παράσταση *The Caucasian Chalk Circle* παίχτηκε το 1997 στο National Theatre στο Λονδίνο σε σκηνοθεσία του Simon McBurney. Οι θεατές κάθονταν κυκλικά γύρω από τη σκηνή και οι ηθοποιοί πραγματοποιούσαν τις αλλαγές των ρόλων τους επί σκηνής. Όπως σε όλες τις παραστάσεις του Théâtre de Complicité, γινόταν έντονη χρήση τεχνικών του σωματικού θεάτρου και του θεάτρου δρόμου π.χ. ξυλοπόδαροι. Ταυτόχρονα στο ταβάνι του θεάτρου γίνονταν προβολές βίντεο.

18 Η παράσταση *The Chairs* δόθηκε το 1997-1998 σε μετάφραση του θεατρικού συγγραφέα Martin Crimp και σκηνοθεσία του Simon McBurney.

19 Η παράσταση *Anything for a Quiet Life* παίχτηκε το 1987 και το 1989 σε σύλληψη της ομάδας και σκηνοθεσία του Simon McBurney. Στο θίασο συμμετείχαν ηθοποιοί από την Ιταλία, τη Γιουγκοσλαβία, την Ελλάδα, την Ελβετία και την Αγγλία, δίνοντας το πολυεθνικό στίγμα της ομάδας.

20 Η παράσταση *Mnemonic* παίχτηκε από το 1999 έως το 2003 σε διαφορετικούς χώρους και χώρες σε σκηνοθεσία του Simon McBurney και επινόηση της ομάδας. Η αρχική εκδοχή ήταν συμπαραγωγή με το Φεστιβάλ του Salzburg. Βλ. Théâtre de Complicité, *Mnemonic*, Methuen, London, 2000

21 Η παράσταση *The Streets of Crocodiles* βασίστηκε σε ιστορίες του Πολωνού συγγραφέα Bruno Schulz, σε διασκευή των Simon McBurney και Mark Wheatley. Η σκηνοθεσία της παράστασης ήταν του Simon McBurney. Η παράσταση παίχτηκε για πρώτη φορά το 1992 στο National Theatre του Λονδίνου και σε περιοδεία το 1992 - 1993 και σε επανάληψη το 1998-1999.

22 «Η προεκφραστικότητα οικοδομείται από τις τεχνικές αρχές οι οποίες επιτρέπουν στους ηθοποιούς και χορευτές να διαμορφώσουν την ενέργειά τους στην εκτός καθημερινότητας συμπεριφορά της σκηνικής πραγματικότητας». Βλ. Eugenio Barba, and Nicola Savarese, *A Dictionary of Theatre Anthropology, The Secret Art of the Performer*, Routledge, London, 1991, σσ. 186-204.

23 Στις παραστάσεις του Θεάτρου Οντίν οι ηθοποιοί χρησιμοποιούν: α. την ιδιαίτερή τους γλώσσα (*Talabot* (1988), *Kaosmos* (1993), β. τη γλώσσα της χώρας στην οποία δίνεται η παράσταση (*The Castle of Holstebro*,

Η «παγκοσμιοποίηση» στα διαφορετικά παραστατικά μέσα και στη γλώσσα αναπόφευκτα εγκυμονεί τον κίνδυνο να κριθεί η παράσταση ακατάληπτη σε ορισμένες πολιτιστικές συνθήκες ή να τυποποιηθεί ως προς την μορφή και την τεχνική η ομάδα ή ο σκηνοθέτης. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο σκηνοθέτης ή οι συντελεστές της παράστασης επιδιώκουν να αποστασιοποιήσουν το κοινό ή να πειραματιστούν με τις αποστάσεις που δημιουργούν οι διαφορετικοί πολιτισμικοί κώδικες, μέσω της ακατάληπτης γλώσσας ή της πολιτισμικής συνθήκης που χρησιμοποιείται από την παράσταση. Στην παράσταση *The Dragons' Trilogy* σε σκηνοθεσία του καναδού Robert Lepage χρησιμοποιούνται σχεδόν ταυτόχρονα τα αγγλικά, τα καναδικά γαλλικά, τα κινέζικα και τα γιαπωνέζικα. Ο τόπος καταγωγής, ο τόπος που ζει ο κάθε ήρωας αποτελεί κεντρικό θέμα της παράστασης και το ταξίδι στον χώρο και στον χρόνο επιτυγχάνεται για τον θεατή με την εναλλαγή των ήχων των διαφορετικών γλωσσών. Το «ξένο» -γλωσσικό - στοιχείο δημιουργεί ενίοτε αποτελέσματα σε πολλά διαφορετικά επίπεδα ταύτισης, αποξένωσης, ρατσισμού όπως στην περίπτωση της ελληνίδας γράφουσας η οποία παρακολουθεί την συγκεκριμένη παράσταση στην Ελβετία, με γερμανικούς υπέρτιτλους, και ξαφνιάζεται όταν ακούει το –πολυεθνικό– κοινό να γελάει στο πρώτο άκουσμα των κινέζικων επί σκηνής. Στην περίπτωση της συγκεκριμένης παράστασης δημιουργήθηκε ένα πολυεπίπεδο σύνολο γλωσσικών-πολιτισμικών αναφορών, το οποίο αφορούσε προσωπικά και ξεχωριστά (σε άλλες σκηνές περισσότερο ή λιγότερο) τον κάθε θεατή.

Αντίστοιχα, στην παράσταση *Le Dernier Caravanserail* από το Théâtre du Soleil οι ηθοποιοί μιλούν τις διαλέκτους του τόπου καταγωγής τους (των ηθοποιών και των ρόλων: farsi, dari, pidgin) με υπέρτιτλους στα γαλλικά. Είναι χαρακτηριστικό ότι το 2005 για την συγκεκριμένη παράσταση απασχολήθηκαν εβδομήντα πέντε συντελεστές από τριάντα πέντε χώρες, οι οποίοι μιλούσαν είκοσι δύο διαφορετικές γλώσσες. Με τον πολυεθνικό του χαρακτήρα και με τις πολιτικοποιημένες παραστάσεις του το Théâtre du Soleil αποδεικνύει την θέση του και την τοποθέτησή του στη διαρκώς μεταλλασσόμενη γεωπολιτική πραγματικότητα με τους μετανάστες, τις μειονότητες, τον ρατσισμό και τις ευαίσθητες σχέσεις με τις πρώην αποικίες.

---

α' (1990), Β' (1999), *Itsi-Bitsi* (1991), γ. ένα «επινοημένο» είδος γλώσσας (π.χ. ρώσικα, *Min Fars Hus* (1972), δ. κοπτικά, ελληνικά και εβραϊκά, *Oxyrhincus Evangeliet*, 1985), ε. τραγούδια σε μια γλώσσα και κείμενο στη γλώσσα της χώρας στην οποία δίνεται η παράσταση (*Memoria* (1990), στ. αποσπάσματα σε διάφορες γλώσσες, οι οποίες άλλοτε μεταφράζονται στη γλώσσα της χώρας στην οποία δίνεται η παράσταση (*Brecht's Aske*, Α' (1980), Β' (1982) και άλλοτε όχι.



CRISTIANO LUCIANI

## Κοινωνικές καταγγελίες στο *Βασιλικό* του Α. Μάτεσι (1794-1875)

Το “δράμα”, έτσι το αποκαλεί ο συγγραφέας του<sup>1</sup>, *Ο Βασιλικός* γράφτηκε στη Ζάκυνθο από τον Α. Μάτεσι κατά τα χρόνια 1829-’30, όταν στα Επτάνησα δημιουργήθηκε, ήδη από το 1815, το Ενωμένο Κράτος των Ιονίων Νήσων κάτω από την προστασία των Άγγλων, έως το 1864. Τη σκηνή του δράματος, όμως, ο συγγραφέας επέλεξε να την τοποθετήσει χρονολογικά στον προηγούμενο αιώνα, το 1712, δηλαδή όταν στα Επτάνησα κυριαρχούσε η βενετική διοίκηση<sup>2</sup>. Κύριο θέμα της παράστασης είναι μια ιστορία αγάπης («ρομαντική», όπως την αποκαλεί ο Μάτεσις) ανάμεσα σε μια αριστοκρατικής καταγωγής νεαρή κοπέλα της Ζάκυνθος, την Γαρουφαλιά, και ένα ευγενή δεύτερου βαθμού, αστικής τάξης δηλαδή, τον Φιλιππάκη Γιαργυρόπουλο. Ο πατέρας του κοριτσιού, ο σκυθρωπός και δεσποτικός Δαρειός Ρονκάλας, αντιτίθενται για ζητήματα αρχής στο γάμο· αυτός δεν θέλει με κανένα τρόπο να αναμειχθεί το γνήσιο αριστοκρατικό του αίμα με άλλους εκπρόσωπους κατώτερου κοινωνικού βαθμού, σύμφωνα με την αυστηρότατη παράδοση της οικογένειάς του. Και, ως προς την κόρη του, ο Ρονκάλας είχε σκοπό να την στείλει σε μοναστήρι, ώστε να την απομακρύνει από τον Φιλιππάκη. Η τυφλή και αυθάδης συμπεριφορά του Ρονκάλα αντιτίθεται από τον άλλο γιο του, τον νεαρό με καλά συναισθήματα, φιλομαθή και με προοδευτικές ιδέες, τον Δραγανίγο. Στο τέλος όμως, όταν μαθαίνει ότι η κόρη της είναι έγκυος, ο Δαρειός Ρονκάλας είναι αναγκασμένος να υποταχθεί, για να διαφυλάσσει το καλό όνομα του σπιτιού του. Πίσω από αυτά τα δύο κύρια αρσενικά πρόσωπα αποκρύβεται ασφαλώς μια ανήσυχη διαλεκτική ιδεολογία η οποία εκπροσωπεί, αφενός, την αριστοκρατία της εξουσίας, με τις τετριμμένες αξίες της και την εκθειασμένη κοινωνική περηφάνια και, αφετέρου, την ευγένεια των ανθρώπινων αισθημάτων, που ενσαρκώνεται από τη νέα μεσοία τάξη που διεκδικεί τα δικαιώματά της. Ο Δαρειός Ρονκάλας ενεργεί μόνο για το συμφέρον του, για προστασία του οικογενειακού ονόματος πάση θυσία. Γι’ αυτό ασκεί όλην τη δύναμή του ως την καλύτερη εγγύηση των συμφερόντων του, με οποιοδή-

1 Βλ. Αντώνιος Μάτεσις, «Προειδοποίηση» (1860), *Ο Βασιλικός*. Εισαγωγή Άγγελος Τερζάκης, Ερμής [Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη, ΘΕ 24], Αθήνα 1991, σ. 1: «Το παρόν όθεν δύναται μάλλον να ονομασθή ιστορική μυθιστοριογραφία δραματικώς παριστανόμενη ή κωμωδία και τούτου ένεκα τω απέδωκα το γενικόν όνομα Δράματος». Η ταύτιση του είδους του *Βασιλικού* προβληματίσε από καιρό τους ερευνητές· για μια πρόσφατη διευκρίνιση του ζητήματος, βλ. Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματολογίας από τον Χοριάτση έως τον Καμπανέλλη*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2007, σσ. 127-168, κυρίως σσ. 130 κι εξ. Γενικά βλ. Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Δίαυλος, Αθήνα 2005, σσ. 257-282. Πλήρη βιβλιογραφία για τον συγγραφέα και το έργο του στη μελέτη μας (με ιταλική μετάφραση του δράματος): Antonio Matesis, *Il Basilico. Drame in cinque atti*, a cura di Cristiano Luciani, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2009, σσ. 29-31.

2 Για μια εξονυχιστική ανάλυση του δράματος βλ. Γιώργος Π. Πεφάνης, «Ρίζες και άνθη του Επτανησιακού Θεάτρου. Ο *Βασιλικός* του Αντώνιου Μάτεσι», στον τόμο: *Τοπία της δραματικής γραφής. Δεκαπέντε μελετήματα για το Ελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2003, σσ. 15-75.

ποτε μέσο, νόμιμο ή και (κυρίως) παράνομο. Απεναντίας, ο Δραγανίγος, ο αντάρτης γιος του, αρνείται εντελώς κάθε ενέργεια αυταρχικής κακοποίησης, που υποστηρίζεται από τον πατέρα του, γιατί πιστεύει στην κοινωνική δικαιοσύνη και στα ιδανικά της ανανέωσης που ανακινεί ο νέος αιώνας.

«Ο Μάτεσις –σχολιάζει ο Μ. Βίττι– γράφει ένα δράμα επικαιρότητας. Αντί όμως να καταπιαστεί με την ηθική αποκατάσταση και με τους ήρωες του Αγώνα, καταπιάνεται με τον κοινωνικό αναβρασμό που προσλαμβάνει όλο και μεγαλύτερη οξύτητα μέσα από τις απρόοπτες ανατροπές των καθεστώτων, την αλληλοδιαδοχή των κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων και το κλίμα αποκατάστασης της φεουδαρχίας που επέβαλαν οι Άγγλοι στα νησιά»<sup>3</sup>. Πράγμα που, για λόγους ασφάλειας, θα μπορούσε να προκαλέσει φρόνιμα την αναδρομή του δράματος στα 1712, ώστε να εξασθενήσει (όχι όμως να εξαλειφθεί εντελώς) κάθε κριτική αναφορά στις συγκυρίες της εποχής του, που οι Άγγλοι προστάτες δεν θα δέχονταν εύκολα. «Έτσι, η Βενετοκρατία –παρατηρεί ο Γ. Πεφάνης– χρησιμοποιείται ως ένα πρώτο πεδίο αναφοράς, κάτω από το οποίο βρίσκεται η αγγλική “προστασία”. Με αυτήν τη διπλή αναφορά ο Μάτεσις στοχεύει στην κριτική κάθε ξένης κατοχής και εκφράζει την πίστη που στην ελευθερία και την κοινωνική δικαιοσύνη»<sup>4</sup>.

Η ιστορική αναδρομή για λόγους πολιτικής σύνεσης και προσωπικούς είναι αρκετά κοινή στη λογοτεχνία, αρκεί να σκεφτούμε την σύγχρονη με τον Μάτεσι περίπτωση του Ιταλού συγγραφέα Alessandro Manzoni (1785–1873) με το ιστορικό μυθιστόρημά του *Οι Αρραβωνιασμένοι*. Ιστορία μιλανέζικη του 17ου αιώνα (*I Promessi sposi*: 1827, 1840 σε 2η έκδοση). Η επιλογή του να τοποθετήσει το μυθιστόρημα στο δέκατο έβδομο αιώνα, επιτρέπει στον συγγραφέα να δείξει ήσυχα μια άδικη κοινωνία, η οποία βασίζεται στην αδικία και τη βία, χάρη στην οποία ισχυροί άνθρωποι συχνά ενεργούν παράνομα εις βάρος του καταπιεσμένου λαού<sup>5</sup>. Σε αυτό το μοντέλο της διεφθαρμένης κοινωνίας ο Manzoni αντιθέτει το ιδανικό της δικαιοσύνης και της κοινωνικής ισορροπίας, της ατομικής ελευθερίας που αντανακλά βέβαια τις θρησκευτικές και φιλοσοφικές συμβάσεις του: η ηθική σύλληψή του αποσαφηνίζεται μέσω παραδειγματικών χαρακτήρων και ιστορικών περιπετειών, που αποκτούν καθολική αξία.

Αλλά μήπως δεν σύχαζε και ο ίδιος ο Μάτεσις στην Κέρκυρα και στη Ζάκυνθο τον κύκλο του Σολωμού<sup>6</sup>, όπου οι επαναστατικές ιδέες, γλωσσικές και πολιτικές, τροφοδοτούσαν τις καθη-

3 Mario Vitti, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Εκδόσεις Οδυσσέας, Αθήνα 2003, σ. 247.

4 Γ. Πεφάνης, «Ρίξες και άνθη του Επτανησιακού Θεάτρου», ό.π., σ. 72.

5 Είναι τεκμηριωμένο ότι στα Επτάνησα και οι βενετικές αρχές τροφοδοτούσαν έμμεσα ή άμεσα φαινόμενα κοινωνικού εκμαυλισμού, λόγω της δύσκολης διαχειριστικής και οικονομικής τοπικής κατάστασης στις χώρες κάτω από την εξουσία τους· πβλ. Λεωνίδα Χ. Ζώης, *Ιστορία της Ζακύνθου*, Αθήνα 1955, σ. 181: «Η απόλεια των τριών της Βενετίας βασιλείων, Κύπρου, Κρήτης και Πελοποννήσου, ένεκα των συνεχών πολέμων, η άθλια οικονομική κατάσταση της Πολιτείας, αι οσημέραι ανά την Ευρώπην διαδιδόμεναι νέαι πολιτικά δοξασάαι, αι καταχρήσεις των δημοσίων υπηρεσιών και πολλά άλλα αίτια εξησθένησαν την έως τότε ισχυράν Βενετιάν, στάσεις δε και παντοειδή εγκλήματα εσημειούντο συχνότατα εις τας Νήσους μεταξύ των αρχόντων και του λαού, αμβλυοπόντων των προβλεπτών εις τα διαπραττόμενα εγκλήματα και αδυνάτων να επιβάλλουν το κύρος των νόμων, διότι πρωχοί ούτοι, ως επί το πλείστον, στελλόμενοι εκ της πρωτενούσης εφρόντιζον μάλλον περί εξοικονομήσεως κρημάτων, ή περί της εουσυνειδήτου εκπληρώσεως των καθηκόντων των». Πιο γενικά βλ. Ερμάννου Λούντζη, *Περί της πολιτικής καταστάσεως της Επτανήσου επί Ενετών*, εν Αθήναις 1856, Γεράσιμος Χυτήρης, «Δομή και λειτουργία της εφτανησιώτικης κοινωνίας (από τον 16ο ως τον 19ο αιώνα)», *Δελτίον Αναγνωστικής Εταιρείας Κερκύρας*, τχ. 12 (1975), σσ. 133-158. Για την ιστορική κατάσταση των βενετοκρατούμενων Επτανήσων, βλ. Χρύσα Μαλτέζου, «*Νησιά του Ιονίου. Η τελευταία περίοδος της βενετικής κυριαρχίας* (1669-1797): *Κοινωνικές εξελίξεις*», στον τόμο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΙΑ', Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975, σσ. 213-218.

6 Η συνεργασία του Μάτεσι με τον Σολωμό υπήρξε, καθώς φαίνεται, πολύ στενή και το θέμα αυτό θα έπρεπε

μερινές συζητήσεις ανάμεσα στους πιο διάσημους μορφωμένους συγγραφείς με προοδευτικές και φιλελεύθερες ιδέες, όπως τον Νικόλαο Μάντζαρο, τον Ιωάννη και Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο, τον Ερμάννο Λούντζη, τον Nicolò Tommaseo, τον Ανδρέα Μουστοζύδη, τον Πέτρο Βράιλα Αρμένη, τον Ιάκωβο Πολυλά, τον Ιούλιο Τυπάλδο, για να κάνουμε μόνο κάποια ονόματα;

Η αναπόφευκτη αντίθεση –για να επιστρέψουμε στο έργο του Μάτεσι– ανάμεσα στη θέση του πατρός Δαρειού και του γιού Δραγανίγου, στον οποίο αναγνωρίζουμε την επιρροή εν μέρει της φιλοσοφικής σκέψης του Ρουσσώ, είναι λογικό επακόλουθο της διείσδυσης του φιλελεύθερου πνεύματος που έχει τις ρίζες του στον ευρωπαϊκό Διαφωτισμό<sup>7</sup>. “Εν μέρει”, λέγαμε, επειδή οι αντιλήψεις του δυτικού Διαφωτισμού φαίνονται, ωστόσο, να συμπορεύονται στο έργο με την αριστοτελική άποψη της ηθικής πράξης και της χριστιανικής πίστης, όπως προσπάθησε να αποδείξει πρόσφατα ο Αθ. Μπλέσιος, κατά την ανάλυσή του του δράματος<sup>8</sup>. Ο Μάτεσις επηρεάζεται από τη διδασκαλία του Βολταίρου όσον αφορά το πρόβλημα των Εβραίων, και διακρίνει την πολιτική ενέργεια από τη δικαιοσύνη, που είναι πράγματα ανεξάρτητα μεταξύ τους. Ο Ζακυνθινός συγγραφέας δέχεται, όμως, και τις επιρροές του Ρουσσώ, ο οποίος υποστήριξε την κατά βάση καλή φύση του ανθρώπου. Φροντίζει επίσης το πρόβλημα της γυναίκας μέσα στην οικογένεια και στην κοινωνία: «Η εξάλειψη της μισαλλοδοξίας –συμπεραίνει ο Πεφάνης– και των κοινωνικών διακρίσεων, η ανεξιθρησκεία, η ισότητα των πολιτών και η ελεύθερη ανάπτυξή τους, η ορθολογική διαχείριση των δημοσίων υποθέσεων, η αδέκαστη δικαστική εξουσία και η ανεξαργησία της από τους ισχυρούς του τόπου, η εκτίμηση του πάθους ως κινητήριας δύναμης, αλλά και η εμπιστοσύνη στην ανθρώπινη λογική, ο σεβασμός της κοινωνικής θέσης της γυναίκας και η πίστη στον κατά βάση καλό χαρακτήρα του ανθρώπου είναι το φιλοσοφικό και ιδεολογικό οπλοστάσιο του *Βασιλικού*, που μάλιστα προτάσσεται χωρίς περιφράσεις, αλλά και χωρίς διδακτισμούς»<sup>9</sup>. Με βάση τα προαναφερθέντα δεδομένα, θα προσθέσαμε εμείς, μήπως πρέπει και στην περίπτωση του Μάτεσι, όπως έγινε για τους ομότεχνους αδερφούς Αλέξανδρο και Παναγιώτη Σούτσους, να μιλήσουμε για «ουτοπικό σοσιαλισμό», για να αναφερθούμε σε μια σπουδαία μελέτη του Νάσου Βαγενά<sup>10</sup>;

Η αναφορά στα συμβάντα του 1712 τεκμηριώνεται στην πράξη Ε΄, σκ. 5η, του δράματος, όταν διαβάζεται μια επιστολή της 29ης Σεπτεμβρίου που έστειλε στο παλάτι του Ρονκάλα ο Καγκελάριος. Έτσι, είμαστε ακόμα στην περίοδο της Ενετοκρατίας. Όλη η κοινωνία είναι οργανωμένη σύμφωνα με τους κανόνες και τις φεουδαρχικές ιεραρχίες που επέβαλε η Γαληνότητα

να μελετηθεί διεξοδικότερα· βλ. πρόχειρα: Κωνσταντίνος Θ. Δημαράς, «Σημειώσεις γύρω στον “Διάλογο”», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* τχ. 3,9 (Μάρτιος-Απρίλιος 1948), σσ. 272-275 (= *Εισαγωγή στην Ποίηση του Σολωμού. Επιλογή κριτικών κειμένων*, επιμέλεια Γ. Κεχαγιόγλου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σσ. 175-188); Louis Couelle, *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, *Ερμής*, Αθήνα 1977, σ. 500, του ίδιου, *Πλασιώνοντας τον Σολωμό (1965-1989)*, Αθήνα 1990, σσ. 51-53, 77-79, Γ. Παπακόστας, *Διονύσιος Σολωμός-Αντώνιος Μάτεσις: Σχέση διαλόγου*, στον τόμο: *Διονύσιος Σολωμός: «Κανών» νεοελληνικού πνευματικού βίου*, Αθήνα 1999, σσ. 339-346; Ευριπίδης Γαραντούδης, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*, Καστανιώτη, Αθήνα 2001, σσ. 148-152.

7 Για το φιλοσοφικό περιεχόμενο του έργου βλ. Δημήτριος Σπάθης, «“Ο Βασιλικός” του Α. Μάτεση στο εύφορο χόμα του Διαφωτισμού», *Ο Πολίτης* τχ. 100 (1989), σσ. 54-63.

8 Βλ. Αθ. Μπλέσιος, *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματολογίας*, ό.π., σσ. 153-168.

9 Γ. Πεφάνης, «Ρίζες και άνθη του Επτανησιακού Θεάτρου», ό.π., σ. 74.

10 Βλ. Νάσος Βαγενάς, «Ο ουτοπικός σοσιαλισμός των αδελφών Σούτσων», στον τόμο: *Από τον Λέανδρο στον Λουκί Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880*, επιμέλεια Ν. Βαγενά, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σσ. 43-58 (για μια διαφορετική άποψη βλ. και Γεώργιος Βελουδής, *Το γράμμα και το πνεύμα: αισθητικά, κριτικά, γραμματολογικά*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2004, σσ. 93-97).

Δημοκρατία σε όλες τις αποικίες της στην Ανατολή, μέσα από τον ανώτερο υπάλληλο που ήταν ο γενικός Προβλεπτής. Αυτός επικουρείται από δύο Συμβούλους, ενώ και οι τρεις αποτελούσαν το «Reggimento per governo», όπως το αποκαλεί ο ίδιος ο Μάτεσις (στη σημείωση του στην πράξη Α', σκ. 8η, όπου σχολιάζει τη λέξη «Ρεγγιμέντος»). Δεν λείπουν ούτε ως φρουροί οι λεγόμενοι «Marcolini», δηλαδή οι στρατιώτες του Αγίου Μάρκου. Η κοινωνική διαστρωμάτωση αφορά κυρίως στις τρεις κατηγορίες: των ευγενών, των αστών και των αγροτών.

Έτσι, από τη μία πλευρά έχουμε οι πλέον έγκυροι και ισχυροί, δηλαδή η φεουδαρχική αριστοκρατία, που εκπροσωπείται στο έργο από τον Δάρειο Ρονκάλα, με τους πιστούς υπηρέτες του (τον «σέμπρο» Μπουσάκα) και, από την άλλη, οι άνθρωποι του λαού και της αστικής τάξης. Η συνύπαρξη όλων αυτών των τάξεων, ειδικά αν εμπλέκεται στην παραδοσιακή φυλετική προκατάληψη, δεν ήταν πάντα εύκολη: ο Μάτεσις δεν σιωπά ακόμη και τις πιο προβληματικές περιπτώσεις της συνύπαρξης. Όταν, π.χ., μια Εβραία(η «Οβριά») που συχνάζει το παλάτι του Ρονκάλα καταγγέλλει στη γυναίκα του, την κυρία Ρονκάλενα, τα εξής (πράξη Β', σκ. 2η):

*Θυμάμαι εδώ κ' έξι μήνες, κυρά μου, που μας αδικόβαλαν πως εσκοτώσαμε το παιδί, που ενρέθηκε πνιμένο εις το περιγιάλι, εις τον Νταβία, και μας εγδύσανε, που δεν μας αφήσανε σάλιο;... Μου πήραν κ' εμέ της δύστηνης, κυρά μου, μία ποδιά, το λυκνοστάτη μου και το δοξάρι μου, κ' επήρε και του γιού μου το τσαγκαρόσουγλο ένας χωριάτης, κ' ήθελε και με δαύτο να του βγάλη το μάτι – το μάτι του Γιοχανά μου! δεν κάνει παρά να φέρει στο φως το ακανθώδες ζήτημα της δυσαρέσκειας και αναταραχής ανάμεσα στους αγρότες, πάντα στο χρέος, και τους τοκογλύφους Εβραίους για την άσκηση του εντόκου δανείου και την εκμετάλλευση των αφελών. Οι βενετικές αρχές είχαν επιβάλει την απαγόρευση στους Εβραίους της κατοχής ακίνητης περιουσίας, επαύλεων στην ύπαιθρο, με εξαίρεση το πρώτο τους σπίτι, καθώς και της μίσθωσης των κεφαλαίων σε τρίτους<sup>11</sup>.*

Από μια προσεκτικότερη εξέταση οι ιδεολογικές και κοινωνικές συγκρούσεις στο έργο δεν περιορίζονται στο μακροσκοπικό επίπεδο και στην επιφάνεια. Με άλλα λόγια, οι εντάσεις μεταξύ των γενεών, του πατέρα και του γιου, ή τα κοινωνικά θέματα που αφορούν στην αριστοκρατία και την αστική τάξη, δεν είναι παρά την πιο ορατή πλευρά της κοινωνική ανάλυση του Μάτεσις, στη μεγαλοφυΐα του οποίου και άλλα λιγότερης σημασίας στοιχεία δεν τους έχουν ξεφύγει. Ας σκεφτούμε π.χ. στο πρόσωπο του πουλητή Γέρο-Νικόλα, το οποίο δεν είναι καθαυτό αντιπροσωπευτικό σε σύγκριση με την κύρια γραμμή του έργου, αλλά και από ορισμένα από τα λόγια του αντικατοπτρίζεται ένα είδος κοινωνικού σχολιασμού με τη συμπεριφορά των ομοθρήσκων του. Στην πράξη Γ', σκ. 5η, όταν αυτός στο μαγαζί του υποφέρει ατασθαλίες από την αστυνομία, εκπροσωπούμενη από το δεκανέα Καποράλ Τράπουλα (το πρωτότυπο εδώ του καυχησιάρη στρατιώτη) με τους έξι μαρκουλίνους του, έτσι παραπονιέται:

*Τόση Τουρκιά εδιάβηκα απείρακτος, και μού έμελλε στην χριστιανοσύνη και στην πατρίδα μου να βασανιστώ τώρα, στα γεράματά μου; Μ' έναν αδύνατον, παιδιά μου, θέλετε να δείξετε την ανδρεία σας;*

11 Πρβλ. Ε. Λούντζι, *Περί της πολιτικής καταστάσεως της Επτανήσου επί Ενετών*, ό.π., σσ. 180-181.

Είναι η δεύτερη φορά στο έργο, ύστερα από το επεισόδιο της Εβραίας, ότι η χριστιανική δυτική κοινωνία κατηγορείται ρητά για κατάχρηση και τώρα, επιπλέον, από Έλληνα που, παραδόξως, νοσταλγεί ένα είδος τουρκικής “ειρηνοφιλίας”, ή τουλάχιστον ανεξιθρησκίας. Αρκετά σαφώς ο τύπος του Γέρο-Νικόλα είναι η σχηματοποιημένη έκφραση, μια από τις πολλές, από τη δυσαρέσκεια του λαού εναντίον του αχαλίνωτου δεσποτισμού στα Επτάνησα, και αυτό που ασκήθηκε παλαιότερα από τους Ενετούς, και αυτό που τώρα, μετά την ενδιάμεση περίοδο γαλλοκρατίας, ασκεί η αγγλική διαχείριση<sup>12</sup>: «Η αναφορά – γράφει ο Μπλέσιος – από τον ήρωα στη Χριστιανισμένη παραπέμπει έμμεσα και στις βαρβαρότητες των Σταυροφόρων εναντίον των Ιονίων νήσων, αλλά και άμεσα στη μη αρμονική ζωή των χριστιανών, αντίθετα απ’ ό,τι η ευρωπαϊκή. Συμπερασματικά, αυτός παρουσιάζει μιαν άλλη πραγματικότητα απέναντι στα στερεότυπα, αλλά και στην προβεβλημένη πραγματικότητα της βαρβαρότητας της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας»<sup>13</sup>.

Ο πυρήνας της ιστορίας διηγείται από την Γαρουφαλιά στην πράξη Β’, σκ. 3η. Η κόρη του Ρονκάλα ήταν από τις σπάνιες φορές που άφησε το σπίτι της μεταμφιεσμένη με μάσκαρες μαζί με άλλες γυναίκες. Σε κάποια στιγμή, όμως, λόγω μιας απότομης βροχής τρέχει προς ένα ερημικό καλύβι, όπου βρίσκεται εντελώς μοναχή και αποπροσανατολισμένη. Στο μεταξύ, μπαίνει στο ίδιο καλύβι ένας «γιαπουντζωμένος» (δηλαδή άρχοντας), ο Φιλιππάκης, εντελώς μεθυσμένος, και την βίασε.

Από αυτό το απλό επίκαιρο από ελάχιστη ηθική βαρύτητα εκ μέρος ενός αριστοκράτη, μετανοιωμένου στη συνέχεια, ο Μάτεσις θα κάνει μια ανελέητη ανάλυση της ανθρώπινης κοινωνίας (του καιρού του;), χωρίς να παραμεληθούν ακόμη και οι πιο απαίσιες πτυχές της (μάλιστα το έργο μοιάζει, κατά κάποιον τρόπο, με μια ανοικτή καταγγελία): η διαφθορά των θεσμών, οι καταχρήσεις που πραγματοποιούνται από τις τοπικές αρχές, που εκπροσωπούνται στο έργο από τη μορφή του Γερασιμάκη, ο «φαττούρος» (πράκτορας) του Προβλεπτή, σπορέας ζιζάνιων μεταξύ των πολιτών και του επιστάτη, προκειμένου να επωφεληθεί από την προνομιακή του θέση ως επιθεωρητή και έτσι να εξαλειφθούν ανεπιθύμητοι αντίπαλοι.

Ο Γερασιμάκης αποτελεί την κοινωνική εξέλιξη της παραδοσιακής μορφής του παρασίτου που θριάμβευσε σε πολλές κωμικές παραστάσεις του παρελθόντος. Ο Μάτεσις δεν φείδεται ούτε την Εκκλησία (και γιατί θα έπρεπε;), που βρίσκεται εμπλεκόμενη σε μικρής σημασίας σκάνδαλα που σχεδόν πάντα παραβλέπονται. Ο σέμπρος Μπουσάκας, που θέλει να γίνει εφημέριος στην χώρα του με την εγγύηση του Δαρείου Ρονκάλα (πράξη Δ’, σκ. 2η) είναι ένα σαφές νεύμα στη διαφθορά που κατοικεί σε αυτούς τους θεσμούς. Αν ο Μπουσάκας είχε ζητήσει το επάγγελμα του συμβολαιογράφου, όπως ήταν αναμενόμενο στην προηγούμενη συγγραφή του *Βασιλικού*, ίσως η καταγγελία δεν θα ήταν τόσο έντονη και θα μπορούσε να εξεταστεί με τη σειρά της ως “φυσική”, ενώ με την εμπλοκή του κλήρου στην υπόθεση ο Μάτεσις πιθανότατα ήθελε να διευρύνει τον ορίζοντα του διεφθαρμένου κοινωνικού περιβάλλοντος, μιας κοινωνίας που ακόμη και εκατό χρόνια αργότερα θα υποστεί τα ίδια δεινά.

12 Η κατάσταση των Επτανήσων στα χρόνια της γαλλικής και, ύστερα, της αγγλικής κυριαρχίας περιγράφεται από τον Νικόλαο Μοσχονά, «Τα Ιόνια Νησιά κατά την περίοδο 1797-1821», στον τόμο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. ΑΓ’, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1975, σσ. 382-402.

13 Αθ. Μπλέσιος, *Μελέτες Νεοελληνικής Δραματολογίας*, ό.π., σσ. 152-153.



*Ο Βασιλικός*, επομένως, προβάλλει ένα δραματικό διττό χαρακτήρα: το ένα εσωτερικό, που συνδέεται με την υπόθεση της οικογένειας και, το άλλο, η εξωτερική κοινωνία. Οι δύο απόψεις αυτές αλληλοδιαδέχονται από μια πράξη σε άλλη χωρίς καμιά επικάλυψη, αλλά ρυθμισμένες σύμφωνα με αυστηρό έλεγχο από τον συγγραφέα: η πρώτη και η τρίτη πράξη διεξάγονται στην έξω κοινωνία, ενώ η δεύτερη, η τέταρτη και η πέμπτη εξελίσσονται μέσα στο παλάτι του Ρονκάλα.

Το 1830, όταν *Ο Βασιλικός* έχει πλέον ολοκληρωθεί, κυκλοφορούν ήδη *Οι τάρφοι* του Ούγο Φώσκολο, το *Φάουστ* του Γκαίτε, η πρώτη έκδοση των *Αρραβωνιασμένων* του Α. Μανζονί, καθώς και το *Ivanhoe* του Scott. Στην Ελλάδα, ενώ ο βασιλιάς Λεοπόλδος του Σαξ-Κόμπουργκ παραιτήθηκε από το θρόνο του, ο πρώτος κυβερνήτης του ελεύθερου Κράτους (1828-1831) υπήρξε ο Ιωάννης Καποδίστριας, που άνοιξε το δρόμο για μια νέα εθνική διοίκηση, όχι χωρίς την μεγάλη δυσaréσκεια ορισμένων τοπικών, οι οποίοι υπό την οθωμανική κυριαρχία είχαν αρκετά προνόμια. Έτσι, σε επίπεδο οικονομίας, ο Καποδίστριας είχε αφιερωθεί σε μια μεταρρυθμιστική και ισόρροπη χωροταξική διάρθρωση με την οποία επεδίωξε την αναδιανομή της γης ανάμεσα στο μεγαλύτερο μέρος των αγροτών. Αλλά αντιλήφθηκε, την ίδια στιγμή που έβαλε χέρι στα μέτρα αυτά, πόσες δυσκολίες έπρεπε να δημιουργηθούν από τους αρχηγούς του στρατού και τους πλούχιοντες: «Ο Καποδίστριας –γράφει ο ιστορικός Ρίτσαρντ Κλογγ– ήλπιζε ότι οι κτηματίες χορικοί θα σχημάτιζαν τη σταθερή ραχοκοκαλιά του νέου κράτους, συνάντησε όμως την αντίδραση των στρατιωτικών αρχηγών και των Πελοποννησίων προκρίτων οι οποίοι ήταν αποφασισμένοι να εξασφαλίσουν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο μερίδιο από τις διαθέσιμες γαίες»<sup>14</sup>.

Δεν αποκλείεται ότι πίσω από ορισμένες τιράντες του Ρονκάλα ως προς την παράνομη διαχείριση και αρπαγή γαιών εις βάρος των μικρών αγροτών, αποκρύπτεται μια λεπτή κατηγορία κατά την ισχύουσα κατάσταση των πραγμάτων, που προσπαθούσε να καταπολεμήσει ο Καποδίστριας με την αγροτική πολιτική του.

Αν μια συγκαλυμμένη συμπάθεια με τις ιδέες του πρώτου κυβερνήτη του νέου ελληνικού κράτους από τον Μάτεσι μπορεί να υπάρξει, αυτό δικαιολογείται και από άλλα κοινά, μεταξύ των δύο, στοιχεία: ο Ιωάννης Καποδίστριας, εξάλλου, καταγόταν κι αυτός από τα Επτάνησα (την Κέρκυρα) και γεννήθηκε κάτω από το σύμβολο του Αγίου Μάρκου, και επιπλέον από μια αριστοκρατική οικογένεια με πολιτική παράδοση από πλευρά του πατέρα, που εγγράφηκε στο Χρυσό Βίβλο της τοπικής ευγένειας<sup>15</sup> από το 1679, ενώ, από πλευρά της μητέρας (της Διαμαντίνας Γονέμη, κόρης ευγενικής οικογένειας από την Κύπρο) ακόμα πιο πριν (1606)<sup>16</sup>. Παρά την αριστοκρατική του καταγωγή, όμως, οι απόψεις του Καποδίστρια ήταν φιλελεύθερες και δημοκρατικές.

Αυτός γνώρισε από τα νιάτα του, τις άσφατες τύχες του νησιού του: το 1797, όταν διαλύθηκε η αιώνια κυριαρχία της βενετικής Δημοκρατίας, η Κέρκυρα είχε τεθεί στη γαλλική τροχιά, και έγινε μέρος των Ιλλυριών επαρχιών<sup>17</sup>. Έτσι, ο Καποδίστριας αποφάσισε να ακολουθήσει την διπλωματική του σταδιοδρομία: το Μάρτιο του 1800, όταν τα Ιόνια νησιά αποτέλεσαν αντικείμενο βρετανικού προτεκτοράτου, ο Καποδίστριας διορίστηκε διαχειριστής στα νησιά της Κεφαλονιάς, Ιθάκης και Αγίας Μαύρας, και αργότερα γραμματέας της Γερουσίας. Με την ιδι-

14 Richard Clogg, *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας 1770-1990*, Εκδόσεις Ιστορητής, Αθήνα, 1995, σ. 47.

15 Σχετικά με τον Μάτεσι, βλ. Δημήτριος Γ. Τσάκωνας, «Το αρχοντολόι και ο Μάτεσις», *Επτανησιακά Γράμματα* 5, τχ. 12 (1951), σσ. 147-148.

16 Βλ. Ελευθερία Ντάνου, *Μητέρες μεγάλων Ανδρών*, Εκδόσεις Μπάστας - Πλέσσας, Αθήνα 1998, σ. 33.

17 Πρβλ. Γ. Πεφάνης, «Ρίζες και άνθη του Επτανησιακού Θεάτρου», ό.π., σσ. 32-36.

ότητα αυτή συνεργάστηκε με τον Θεοτόκη και τον Μοσενίγο και τη σύνταξη του Συντάγματος της πρώτης Δημοκρατίας των Ιονίων Νησιών (1800-1807), και εξελέγη το 1803 ως υπουργός Εσωτερικών και στη συνέχεια Εξωτερικών.

Το 1807 είναι το έτος της εξέγερσης των Ιωαννίνων εναντίον των Τούρκων, και ο Καποδίστριας ήταν επικεφαλής του στρατού των Ιονίων Νήσων με μια σειρά από επιτυχείς εκστρατείες, μέχρι στις 8 Ιουλίου, όταν υπεγράφη στην πόλη Τιλοίτ (τη σημερινή Sovetsk της Ρωσίας), μια συνθήκη μεταξύ του Μ. Ναπολέοντα (Γαλλία) από το ένα μέρος και του Φρειδερίκου Γουλιέλμου Γ' (Πρωσία) και του τσάρου Αλέξανδρου Α' (Ρωσία) από το άλλο. Η συνθήκη αυτή παρέδωσε τα νησιά στη Γαλλία, και μόνο τότε ο Καποδίστριας πείστηκε να αποσυρθεί στα κτήματά του.

Ωστόσο, δύο χρόνια αργότερα, ο Καποδίστριας κλήθηκε στην Αγία Πετρούπολη στο ρωσικό υπουργείο Εξωτερικών, όπου υπηρέτησε ως διπλωματικός. Το 1813 ακολούθησε ο Τσάρος Αλέξανδρος Α' στον πόλεμο κατά του Ναπολέοντα, όπου κέρδισε την εμπιστοσύνη του Ρωσικού αυτοκράτορα, ώστε να επιτυγχάνεται, από εκείνη τη στιγμή, η διοίκηση των πιο σημαντικών κρατικών επιχειρήσεων. Ποτέ, όμως, δεν ξέχασε να προωθήσει την υπόθεση της ελληνικής απελευθέρωσης, που επεδίωξε με κάθε τρόπο, ακόμη και παρά την έλλειψη υποστήριξης που έλπιζε από τη φιλία με τη Ρωσία. Μεταφέρθηκε τότε στην Ελβετία, ενώ στις 18 Απριλίου 1828, η Ελληνική Εθνική Συνέλευση, που συνήλθε στο Ναύπλιο, τον εξέλεξε πρώτο πρόεδρο της Ελλάδας. Η ανάγκη να αυξηθεί η Ελλάδα από τη μακρόχρονη καθυστέρησή της, ωστόσο, οδήγησε τον Καποδίστρια να πραγματοποιήσει δραστικές και, δυστυχώς, συχνά αντιλαϊκές μεταρρυθμίσεις, οι οποίες του απομάκρυναν την ευνοϊκή υποστήριξη αρκετών πολιτικών και σημαντικών οικογενειακών φυλών. Ως εκ τούτου ξέσπασαν ταραχές που κατέληξαν, όπως είναι γνωστό, στη δολοφονία του Καποδίστρια στις 9 Οκτωβρίου του 1831. Ο Μάτεσις μόλις είχε ολοκληρώσει τη σύνθεση του *Βασιλικού*.



ΖΩΗ ΒΕΡΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ

## Βιογραφίες στη σκηνή: Θεωρητικό πλαίσιο και μηχανισμοί

Μια από τις βασικές δραματουργικές κατηγορίες, με άξονα τις οποίες ο Jean-Pierre Ryngaert και η Julie Sermon συγκροτούν τη θεωρία τους για το σύγχρονο θεατρικό πρόσωπο, είναι και η «αναφορικότητα», η πιθανή προϋπαρξη του προσώπου δηλαδή στο σύμπαν αναφοράς του θεατή. Η εν λόγω συνιστώσα εμφανίζεται ενισχυμένη όταν ο θεατρικός ήρωας όχι μόνο βρίσκει αντίστοιχο στην κοινή μνήμη<sup>1</sup>, αλλά είναι και πρόσωπο πραγματικό του φυσικού κόσμου<sup>2</sup>, όπως κατεξοχήν συμβαίνει στις θεατρικές βιογραφίες. Ανασυστήνοντας τη ζωή και την προσωπικότητα ενός ξεχωριστού ατόμου, και υιοθετώντας, κατά περίπτωση, χρονολογική ή αιτιολογική ροή, τα δραματοποιημένα αυτά πορτρέτα αποδεικνύουν έμπρακτα σε ποιο βαθμό η πρότερη γνώση του προσώπου μπορεί να επηρεάσει τόσο την κατασκευή της θεατρικής μυθοπλασίας όσο και τις συνθήκες πρόσληψης<sup>3</sup>.

Από τη μπρεχτική *Ζωή του Γαλιλαίου* μέχρι την πιο πρόσφατη *Γυναίκα της Πάτρας*, είναι προφανής η *συνάφειά τους αφενός με το ιστορικό θέατρο, αφετέρου με το θέατρο-ντοκουμέντο: και εδώ, το επινοημένο προσμιγνύεται στο πραγματικό, κατά κανόνα προηγείται έρευνα ή μελέτη και χρησιμοποιείται αυθεντικό υλικό τεκμηρίωσης από πρωτογενείς πηγές*<sup>4</sup>. Διαφοροποιείται ωστόσο, εν προκειμένω, η εστίαση, καθώς στις θεατρικές βιογραφίες δεν είναι πια το γεγονός στο επίκεντρο, αλλά το άτομο και η ταυτότητά του. Πάντως η σκηνή δείχνει να αποφεύγει την παραδοσιακή, γραμμική απεικόνιση μιας ζωής «από το λίκνο ως τον τάφο»<sup>5</sup>, όπως συμβαίνει σε συμβατικότερες βιογραφικές φόρμες, δίνοντας έμφαση σε εκείνες τις χρονικές περιόδους και τα επεισόδια, που φωτίζουν καθαρότερα τις ποιότητες του υποκειμένου.

Είδος υβριδικό, που συνδυάζει τα επαληθεύσιμα δεδομένα με την ευφάνταστη ανασύνθεσή τους<sup>6</sup>, η βιογραφία εντάσσεται στη γενικότερη, εξόχως δημοφιλή αν και αμφιλεγόμενη, τάση του *life writing*, η οποία τα τελευταία χρόνια ερευνάται και θεωρητικοποιείται συστηματικότερα,

---

1 Βλ. Jean-Pierre Ryngaert & Julie Sermon: *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Éditions théâtrales, Paris 2006, σσ. 27, 124, 147.

2 Εκτός από ιστορικό, ένα θεατρικό πρόσωπο με ισχυρή αναφορικότητα μπορεί να είναι μυθολογικό, παλαιότερος θεατρικός ήρωας (π.χ. ο Άμλετ), πρόσωπο των παραμυθιών (π.χ. η Χιονάτη) κ.λπ.

3 Πρβλ. J.-P. Ryngaert & J. Sermon: *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, ό.π., σ. 17.

4 Ενίοτε βέβαια και δευτερογενείς, αν ο βιογραφούμενος είναι απομακρυσμένος χρονικά από τον βιογράφο του, οπότε η συγγένεια είναι κοντινότερη με το ιστορικό θέατρο, σε αντίθεση με ήρωες που έζησαν πρόσφατα, οπότε πρόκειται για μορφή γεγονοτικού θεάτρου.

5 Η έκφραση επανέρχεται συχνότατα σε μελέτες που αφορούν τη βιογραφία: βλ. Catherine Peters: «Secondary Lives: Biography in Context», στον τόμο: John Batchelor (επιμ.): *The Art of Literary Biography*, Clarendon Press, Oxford 1995, σσ. 43-56, ιδίως σ. 44 και Michael Benton: *Literary Biography. An Introduction*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, σ. 218.

6 Βλ. M. Benton: *Literary Biography. An Introduction*, ό.π., σ. 45.

επιχειρώντας να αποτινάξει από πάνω της το χρόνιο στίγμα ενός είδους δεύτερης κατηγορίας, νόθου, εύκολου και εφήμερου<sup>7</sup>, που υπηρετεί τη λογική των ευπώλητων και τις καταναλωτικές συνήθειες ενός όχι και τόσο καλλιεργημένου κοινού<sup>8</sup>. Στην πραγματικότητα, πρόκειται για έναν θεμελιώδη και σχεδόν αρχετυπικό τρόπο γνώσης, που συνδέεται αφενός με την ανάγκη της εκάστοτε κοινωνίας να αφήσει το αποτύπωμά της μέσα από την υπόμνηση σημαντικών μελών της, αφετέρου με την ανθρωπολογική διαδικασία διαμόρφωσης του υποκειμένου και τη σιούφεια προσπάθεια αναζήτησης νοήματος στην ανθρώπινη εμπειρία<sup>9</sup>. Διαμορφώνεται διαχρονικά ως πρακτική διαπεδική και πολύμορφη, η οποία ελίσσεται ευέλικτα ανάμεσα στις επιστήμες, τα ΜΜΕ, τις τέχνες, τα είδη του λόγου. Ιστορική, δοκιμακή, δημοσιογραφική ή λογοτεχνική, μεθοδολογικά συγγενής με την κοινωνιολογία όσο και με την ψυχανάλυση<sup>10</sup>, γραπτή, εικονογραφημένη, τηλεοπτική<sup>11</sup>, κινηματογραφική και σήμερα πλέον ψηφιακή και διαδικτυακή<sup>12</sup>, η βιογραφία μετατοπίστηκε διαδοχικά από την αγιοποίηση και το παραδειγματικό πρότυπο, στην ψυχολογική εξερεύνηση της προσωπικότητας, θεωρήθηκε σύμφυτη με τα δυτικά ιδεώδη της ατομικότητας και της δημοκρατίας στον 20ό αιώνα και δεν έχασε το κύρος της ακόμα και στο πλαίσιο της μεταμοντέρνας συνθήκης, που αμφισβητεί την αυθεντία της προσωπικής εμπειρίας. Μάλιστα, παρά την απώλεια γενικής σημασίας του όποιου ατομικού βίου σήμερα, η δημοτικότητά της παραμένει σταθερή, αν όχι και αυξανόμενη<sup>13</sup>.

Στη θεατρική της τώρα εκδοχή έχει παραδόξως, διεθνώς, ελάχιστα μελετηθεί. Εντούτοις, έχει ήδη αποδώσει στις θεατρολογικές σπουδές τον όρο «βιοδράμα» (biodrama), ο οποίος χαρακτηρίζει οποιαδήποτε παράσταση θέτει στον πυρήνα της την ατομική ζωή ενός υπαρκτού προσώπου, γύρω από το οποίο περιστρέφεται και όλη η δράση του έργου<sup>14</sup>, είναι

7 Βλ. Richard Holmes: «Biography: Inventing the Truth», στον τόμο: J. Batchelor (επιμ.): *The Art of Literary Biography*, ό.π., σσ. 15-25, ιδίως σ. 20 και Jürgen Schlaeger: «Biography: Cult as Culture», στον τόμο: J. Batchelor (επιμ.): *The Art of Literary Biography*, ό.π., σσ. 57-71, ιδίως σ. 63.

8 Πρβλ. Pierre Bourdieu: «L'illusion biographique», *Actes de la recherche en sciences sociales*, τόμ. 62-63, 1986, σσ. 69-72, ιδίως σ. 71, Daniel Madelenat, «La biographie aujourd'hui», *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, τόμ. 52, 2000, σσ. 153-168, ιδίως σσ. 153-155, William St Clair: «The Biographer as Archaeologist», στον τόμο: Peter France & William St Clair (επιμ.): *Mapping Lives: The Uses of Biography*, British Academy/Oxford University Press, Oxford 2004, σσ. 219-234, ιδίως σ. 223, François Rosset: «La Biographie à l'épreuve de l'écriture», στον τόμο: Philippe Kaenel, Jérôme Meizoz, François Rosset & Nelly Valsangiacomo (επιμ.): «La Vie et l'oeuvre»? *Recherches sur le biographique*, Université de Lausanne, Lausanne 2008, σσ. 9-26, ιδίως σ. 9 και Elizabeth Podnieks: «Introduction: "New Biography" for a New Millennium», *Auto/Biography Studies*, τόμ. 24, τχ. 1, 2009, σσ. 1-14, ιδίως σ. 4

9 Πρβλ. Bernard Andrès: «L'Essai biographique: incarner l'archive», *Voix et Images*, τόμ. 30, τχ. 2(89), 2005, σσ. 67-78, ιδίως σ. 74 και F. Rosset: «La Biographie à l'épreuve de l'écriture», ό.π., σσ. 13-14.

10 Πρβλ. π.χ. τη βιογραφία του Λεονάρντο ντα Βίντσι που συνέγραψε ο Φρόνυτ το 1910.

11 Υπάρχει, μάλιστα, το ειδικό κανάλι Biography Channel.

12 Πρβλ. Nigel Hamilton: *How to Do Biography: A Primer*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts)/London 2008, σ. 17, Lindsay Adamson Livingston: «"To Be Said to Have Done It Is Everything": The Theatrical Oscar Wilde and Possibilities for the (Re)Construction of Biography», *Auto/Biography Studies*, τόμ. 24, τχ. 1, 2009, σσ. 15-33, ιδίως σ. 15, E. Podnieks: «Introduction: "New Biography" for a New Millennium», ό.π., σ. 2 και Paul Longley Arthur: «Saving Lives: Digital Biography and Life Writing», στον τόμο: Joanne Garde-Hansen, Andrew Hoskins & Anna Reading (επιμ.), *Save As... Digital Memories*, Palgrave Macmillan, New York 2009, σσ. 44-59.

13 Βλ. J. Schlaeger: «Biography: Cult as Culture», ό.π., σ. 62, F. Rosset: «La Biographie à l'épreuve de l'écriture», ό.π., σσ. 10-11 και N. Hamilton: *How to Do Biography: A Primer*, ό.π., σ. 19.

14 Βλ. Michael R. Schiavi, «Willean War: Politics of Fins-de-siècle Spectatorship», *Modern Drama*, τόμ. 47, τχ. 3,

δηλαδή μονοαναφορική<sup>15</sup>. Ένα μικροσώμα τέτοιων παραστάσεων των τελευταίων χρόνων θα αποτελέσει αντικείμενο και της δικής μας μελέτης, με δεδομένο, μάλιστα, ότι οριομένες από αυτές διέγραψαν ιδιαίτερα μακρά και επιτυχημένη πορεία στην ελληνική σκηνή, επιβεβαιώνοντας τη μαζική αποδοχή ενός είδους, που καταλήγει να συνιστά «πολιτισμικό φαινόμενο»<sup>16</sup>. Πράγματι, πάντα με γεγονοτικό καμβά, τα βιοδράματα ενέχουν σχεδόν όλα τα γνωρίσματα, αλλά και τα προβλήματα της βιογραφικής φόρμας. Ζητήματα όπως η ηθική της έρευνας και ο βιογράφος ως κάπηλος της προσωπικής ζωής ενός ατόμου<sup>17</sup>, οι πηγές και η αξιοπιστία τους, η εμμονή με τους διασήμους που μπορεί να στρεβλώσει την αντίληψη του κοινού για την αξία ενός βίου, ο βαθμός ενσυναίσθησης του βιογράφου, δηλαδή η συμμετοχική κατανόηση για το μελετώμενο υποκείμενο και μαζί η χίμαιρα της αντικειμενικότητας ξεκινούν από τον, αλλά και απολήγουν όλα στον, γενεαλογικό δυισμό του είδους, που συζευγνύει στρατηγικά το αίτημα της τεκμηρίωσης με εκείνο της αισθητικής και την αληθινή ζωή με τη δημιουργική αναφαντασίωσή της<sup>18</sup>.

Προσφιλής τακτική παρόμοιων εγχειρημάτων, η τιλική έμφαση στο όνομα του ήρωα, που αποδίδει αξονική πληροφόρηση και διαμορφώνει καθοριστικά τον ορίζοντα προσδοκιών του θεατή: «nomen est omen», καθώς είδος, ήρωας, θέμα και στοιχεία πλοκής προδηλώνονται<sup>19</sup> ήδη σε τίτλους όπως *Ιδού εγώ*, *Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι*, *Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου*, *Persona. Marilyn*<sup>20</sup>. Ωστόσο, εκτός από εκλιπόντες καλλιτέχνες ή διασημότητες στον τομέα τους που έχουν ήδη περιέλθει στη σφαίρα του μύθου, οι επί σκηνής βιογραφούμενοι ενδέχεται να είναι και πρωταγωνιστές της ειδησεογραφίας<sup>21</sup>, δηλαδή καθημερινοί άνθρωποι με ξεχωριστές ιστορίες, ηρωικές, τραγικές ή αποτρόπαιες, κάποιιοι ακόμα ζώντες και πάντως οπωσδήποτε εκτός νόρμας<sup>22</sup>, οι οποίοι συνδέονται ενίοτε με επίκαιρα ή επίμαχα ζητήματα που απασχολούν

2004, σσ. 399-422, ιδίως σ. 400 και L. Adamson Livingston: «“To Be Said to Have Done It Is Everything”: The Theatrical Oscar Wilde and Possibilities for the (Re) Construction of Biography», ό.π., σ. 16.

15 Δανειζόμαστε τον όρο από τις επιστήμες της γλώσσας, όπου «μονοαναφορικό» χαρακτηρίζεται το είδος του λόγου που διασφαλίζει την κειμενική συνοχή και τη θεματική συνέχειά του εστιάζοντας σε ένα και μόνο αναφερόμενο (réfèrent). Βλ. Cathérine Schnedecker: *Nom propre et chaînes de référence*, Université de Metz, Metz 1998, σ. 89.

16 Peter France & William St Clair: «Introduction», στον τόμο: P. France & W. St Clair (επιμ.): *Mapping Lives: The Uses of Biography*, ό.π., σσ. 1-5, ιδίως σ. 3.

17 Πρβλ. τον όρο «post-mortem exploiter», που χρησιμοποιούσε για τους μελλοντικούς βιογράφους του ο μυθιστοριογράφος Henry James, καθώς και έτερους μειωτικούς χαρακτηρισμούς που έχουν χρησιμοποιηθεί κατά καιρούς, όπως «δολοφόνος (της φήμης)», «τυμβωρύχος», «εφιάλτης», «βρικόλακας» κ.λπ. Αναφέρονται στο John Stallworthy: «A Life for a Life», στον τόμο: J. Batchelor (επιμ.): *The Art of Literary Biography*, ό.π., σσ. 27-42, ιδίως σσ. 29-33.

18 Βλ. M. Benton: *Literary Biography. An Introduction*, ό.π., σσ. 4, 7, R. Holmes: «Biography: Inventing the Truth», ό.π., σσ. 15, 18-20, 22-25 και F. Rosset: «La Biographie à l'épreuve de l'écriture», ό.π., σ. 24.

19 Πρβλ. τις απόψεις που διατυπώνονται σχετικά με το μειωμένο κύρος του βιογράφου ως δημιουργού, εφόσον, όπως λέγεται, όλο το υλικό του είναι εκ των προτέρων δεδομένο και ο ίδιος πραγματοποιεί απλώς τη σύνθεση: Colette Cosnier: «Les pièges de la biographie», στον τόμο: Marta Dvorak (επιμ.): *La Création biographique / Biographical Creation*, Presses Universitaires de Rennes & Association Française d'Études Canadiennes, Rennes 1997, σσ. 25-33, ιδίως σ. 26.

20 Το *Persona. Marilyn* αποτελεί ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον project του Kristian Lupa (Παρίσι, 2011), τμήμα της τριλογίας του, που αφορά σημαντικές προσωπικότητες του 20ού αιώνα, μαζί με το *Factory 2*, αφιερωμένο στον Andy Warhol και το *Le Corps de Simone*, αφιερωμένο στη Γαλλίδα φιλόσοφο Simone Weil.

21 Βλ. J.-P. Ryngaert & J. Sermon: *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, ό.π., σ. 27.

22 Βλ. B. Andrès: «L'Essai biographique: incarner l'archive», ό.π., σ. 71.

τη δημόσια σφαίρα: *Το όνομά μου είναι Ρέιτσελ Κόρν*<sup>23</sup> αναφέρεται στην νεαρή ακτιβίστρια που σκοτώθηκε από ισραηλινά τανκς στην προσπάθειά της να υπερασπιστεί κατοικίες Παλαιστινίων, το *Τζόρνταν*<sup>24</sup> στην παιδοκτόνο Σίρλεϋ Τζόουνς, η *Κολασμένη κωμωδία-Οι εξομολογήσεις ενός κατά συρροήν δολοφόνου*<sup>25</sup> στον συγγραφέα, δημοσιογράφο και δολοφόνο κοινών γυναικών Τζακ Ουντερβέγκερ, *Η φωνή της Λουντμίλα*<sup>26</sup> στη Λουντμίλα Ινιαντένκο και τη συνταρακτική εμπειρία της από το πυρηνικό ατύχημα του Τσερνόμπιλ.

Η πρώτη ύλη των βιοδραμάτων ποικίλλει. Κάποιες φορές, πρόκειται για ολοκληρωμένα θεατρικά έργα, όπου το πραγματικό ενυφαίνεται αφομοιωτικά στις κειμενικές δομές της δημιουργικής γραφής, όπως για παράδειγμα στο *Μινέτι*<sup>27</sup> του Τόμας Μπέρνχαρντ και στο *QED ή Τι απέδειξε ο κύριος Φάννμαν*<sup>28</sup>, του Πίτερ Παρνέλ. Πιο κοντά στην έννοια της μυθιστορηματικής βιογραφίας, άλλοτε ρεαλιστικά, άλλοτε πιο αφαιρετικά, ο θεατρικός συγγραφέας επινοεί σκηνές, αλλά και μνήμη, συναισθήματα και συνείδηση για τα πρόσωπά του, αξιοποιώντας τις τεχνικές και ερμηνευτικές δυνατότητες της μυθοπλασίας, προκειμένου να καταλήξει σε μια βαθύτερη αλήθεια, που υπερβαίνει την ασημαντότητα των καθαρών γεγονότων και αναδεικνύει εντονότερες τις κρυμμένες διαστάσεις του πραγματικού<sup>29</sup>.

Αρκετά συχνά, η θεατρική εκδοχή αποτελεί διασκευή γραπτής βιογραφίας, όπως συνέβη με τη *Φωνή της Λουντμίλα*, την *Εντυχία Παπαγιαννοπούλου*<sup>30</sup>, την *Αγγέλα Παπάζογλου*<sup>31</sup>, αλλά και το *Σωτηρία, με λένε* της δημοσιογράφου Σοφίας Αδαμίδου<sup>32</sup>, η οποία μετέγραψε η ίδια το υλικό της για τη σκηνή. Η δευτερογενής καταγωγή του έργου και οι διεργασίες «σεναριοποίησης»<sup>33</sup> του, δεν επικυρώνουν μόνο τη διαμεσική και ενδοειδολογική πλαστικότητα του είδους, αλλά εξηγούν

23 Παρουσιάστηκε στο «Θέατρο του Νέου Κόσμου», σε σκηνοθεσία Μάνιας Παπαδημητρίου, με τη Δήμητρα Σύρου στον ρόλο της Ρέιτσελ.

24 Των Άννα Ρέινολντς και Μόιρα Μπουφίνι, σκηνοθεσία Νίκος Μαστοράκης, με την Μαρίνα Ασλάνογλου στον ρόλο της Σίρλεϋ.

25 Του Μίκαελ Στούρμινγκερ, με τον Τζον Μάλκοβιτς στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Παρουσιάστηκε στην Αθήνα στο πλαίσιο του φεστιβάλ «Θέατρο πέρα από τα όρια», που διοργάνωσε η Αττική Πολιτιστική Εταιρεία.

26 Διασκευή από το ομώνυμο βιβλίο του Σουηδού σκηνοθέτη και δημοσιογράφου Γκούναρ Μπεργκντάλ, σκηνοθεσία Άρης Μπαφαλούκας, Λουντμίλα η Ηρώ Μουκίου.

27 Παρουσιάστηκε σε διαφορετικές διαδοχικές εκδοχές από το Κέντρο Θεατρικής Έρευνας στη Θεσσαλονίκη, σε σκηνοθεσία Πέτρου Ζηβανού και με τον Δημήτρη Βάγια στον ρόλο του διάσημου ηθοποιού Μινέτι.

28 Σκηνοθεσία Ιωσήφ Βαρδάκης, πρωταγωνιστής ο Γιώργος Κοτανίδης.

29 Πρβλ. Robert Dion & Frances Fortier: «Péculat biographique et enchevêtrement générique: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*», *Protée*, τόμ. 31, τχ. 1, 2003, σσ. 51-64, ιδίως σ. 51 και Anne-Marie Monluzon & Agathe Salha: «Introduction: fictions biographiques XIXe-XXIe siècles: un jeu sérieux?», στον τόμο: Anne-Marie Monluzon & Agathe Salha (επιμ.): *Fictions biographiques XIXe-XXIe siècles*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2007, σσ. 7-32, ιδίως σσ. 23-26.

30 Βασίστηκε στο βιβλίο της Ρέας Μανέλη *Η γιαγιά μου η Εντυχία*. Κείμενο παράστασης-σκηνοθεσία Πέτρος Ζούλιας, με τη Νένα Μεντή στον ομώνυμο ρόλο.

31 Βασίστηκε στο βιβλίο του Γιώργη Παπάζογλου (και γιου της βιογραφούμενης) *Ονειράτα της άκαυτης και της καμένης Σμόρνης* και συνεχίζει να παίζεται για έντεκα χρόνια, από τη σεζόν 2000-1. Σκηνοθεσία Λάμπρος Λιάβας-Άννα Βαγενά, με τη δεύτερη στον πρωταγωνιστικό ρόλο.

32 Θέατρο «Στοά», σκηνοθεσία Κωνσταντίνος Κωνσταντόπουλος, με τη Λήδα Πρωτοψάλτη στον ρόλο της Σωτηρίας. Εν προκειμένω διαπιστώνεται και η συγγένεια της βιογραφίας με τις τεχνικές του δημοσιογραφικού πορτρέτου.

33 Τον όρο «θεατρική σεναριοποίηση» χρησιμοποιούν οι Frances Fortier, Caroline Dupont & Robin Servant: «Quand la biographie se dramatise: le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral», *Voix et Images*, τόμ. 30, τχ. 2(89), 2005, σσ. 79-104, ιδίως σ. 80.

εν μέρει και την κλίση του προς τις αφηγηματικές δομές, οι οποίες επίμονα διαμεσολαβούν ή και αντικαθιστούν τη μιμητική δράση, ζωντανεύοντας πλάσματα που ανακεφαλαιώνουν, συνειδητοποιούν ή διαπραγματεύονται επί τόπου και πρωτοπρόσωπα<sup>34</sup> την ταυτότητά τους. Πρόκειται βέβαια, στην ουσία, για φωνές μικτές, όπου βιογράφος και βιογραφούμενος συνηχούν και όπου ατομική, κοινωνική και συλλογική μνήμη διαλέγονται και συνενεργούν.

Άλλοτε πάλι, αρμολογούνται παραστασιακά κείμενα από ποικίλα και αμιγώς αυθεντικά ντοκουμέντα, προτάσσοντας τη γεγονοτική ακρίβεια της προσωπογραφίας ως αξία, αλλά και ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας συλλογής υλικού, που μετέρχεται μεθόδους της ιστορικής, αστυνομικής<sup>35</sup>, κοινωνιολογικής ή δημοσιογραφικής έρευνας, κατά περίπτωση. Δεν είναι τυχαίο ότι τα προγράμματα τέτοιων παραστάσεων ή το δημοσιευμένο –ως έργο πια– κειμενικό υλικό περιλαμβάνουν συχνά σημειώσεις και λίστα ή αποσπάσματα πηγών, όπως συνηθίζεται σε επιστημονικές εργασίες. Με έντονη διακειμενικότητα, η συγκεκριμένη προσέγγιση υιοθετείται κυρίως όταν είναι μειωμένη η χρονική απόσταση βιογράφου-βιογραφούμενου, οπότε ο συγγραφέας-δημιουργός υποκαθίσταται από τον γραφέα ή μάλλον από την τρισθενή οντότητα ενός ερευνητή-(κατα)γραφέα-επιμελητή (ενίοτε και σκηνοθέτη), που δεν περιορίζεται στη βιβλιογραφική και αρχειακή αναδίφηση, αλλά επιχειρεί επιτόπια έρευνα, πραγματοποιεί διαπροσωπικές επαφές, συλλέγει μαρτυρίες και εξομολογήσεις. Ενδεικτικά, η *Γυναίκα της Πάτρας*<sup>36</sup> του Γιώργου Χρονά προέκυψε από την πραγματική συνέντευξη της πόρνης Πανωραίας, συναρθρώνοντας επί σκηνής την κοινωνιολογική σπουδή με την ποιητική του περιθωρίου, ενώ ένας σκηνοθέτης και μια δημοσιογράφος δραματοποίησαν τα ημερολόγια και τα ηλεκτρονικά μηνύματα της Ρέιτσελ Κόρου στο ομώνυμο έργο, εξάγοντας από το πορτρέτο της μήνυμα πολιτικό, αλλά και αποδεικνύοντας πώς οι νέες τεχνολογίες μπορούν να ανανεώσουν το υλικό και της πηγές της βιογραφίας. Ενίοτε πολυμεσικά, με βιντεοπροβολές, φωτογραφικές εικόνες, ηχητικά ντοκουμέντα κ.λπ., τα βιοδράματα επιδεικνύουν επίσης, ανάλογα με τον βιογραφούμενο, προσαρμοσμένη πολυτροπικότητα<sup>37</sup>, αξιοποιούν δηλαδή για τη μετάδοση των μηνυμάτων τους τον αρμόζοντα συνδυασμό σημειωτικών τρόπων, όπως συνέβη στην παράσταση *Εντίθ Πιαφ: Ζωή σε ροζ και μαύρο*<sup>38</sup>, όπου οι θεατρικοί κώδικες διασταυρώθηκαν με εκείνους της μουσικής.

Σε κάθε περίπτωση, η θεατρική βιογραφία, όπως εξάλλου και οι ομόλογες μορφές της, δεν ταυτίζεται με την πραγματική ανθρώπινη ζωή, αλλά συνιστά νοητική και πολιτισμική κατασκευή<sup>39</sup>, που οικοδομεί τη δική της αλήθεια, πλήρως εξαρτημένη από την οπτική του βιογράφου και τη σκαληνή σχέση αυτού με το υποκείμενό του και με τις προσδοκίες του θεατή. Ό,τι μαγνητίζει τον τελευταίο, είναι εκείνο το είδος «βιουργίας»<sup>40</sup>, που επιτελείται μέσα από το θεατρικό storytelling, καθώς συμπληρώνονται επινοητικά τα κενά της τεκμηρίωσης και οι διαφεύγουσες αποχρώσεις· ό,τι η θέαση συνεισφέρει είναι το συγκροτημένο, κατανοητό και ενσώματο ανθρώπινο σχήμα

34 Σε αντίθεση με τις γραπτές βιογραφίες, που είναι συνήθως γραμμένες σε τρίτο ενικό πρόσωπο.

35 Πρβλ. Colette Cosnier: «Les pièges de la biographie», ό.π., σ. 27.

36 Σε σκηνοθεσία Λένας Κιτσοπούλου, με την Ελένη Κοκκίδου στον ρόλο του τίτλου.

37 Το θέατρο, βέβαια, είναι εξ ορισμού πολυτροπικό, λόγω των πολλαπλών κωδίκων που το απαρτίζουν. Αναλυτικά για την έννοια της πολυτροπικότητας βλ. Gunther Kress & Theo van Leeuwen: *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, Arnold, London, 2001.

38 Παρουσιάστηκε το 2010 στην Αθήνα (Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και Θέατρο Λυκαβηττού). Του δημοσιογράφου, συγγραφέα και ιστορικού της μουσικής Ζακ Πεσίς, σε σκηνοθεσία Ρουμπιά Ματινιόν, με τη Ναταλί Λερμίτ στον ρόλο της Πιάφ.

39 Πρβλ. F. Rosset: «La Biographie à l'épreuve de l'écriture», ό.π., σσ. 15-16.

40 Ο όρος ανήκει στον D. Madelenat: «La biographie aujourd'hui», ό.π., σ. 163.



που προτείνεται αντί για τη συγκεχυμένη, πολύπλοκη και αποσπασματική εικόνα του υπαρκτού προσώπου. Επενδύοντας τη ζωή του υποκειμένου με λογική και χρονική αλληλουχία, με συνοχή, συνέχεια και σκοπό, ο βιογράφος αναπαράγει την περίφημη «βιογραφική ψευδαίσθηση» που ανέλυσε ο Bourdieu<sup>41</sup>, η οποία συνεπάγεται την αποδοχή του αξιώματος ότι η ζωή έχει συγκεκριμένο νόημα, ότι αποτελεί ένα ενιαίο όλον, μια σημαίνουσα ακολουθία γεγονότων με δομή αφήγησης, μια διαδρομή, εν ολίγοις, με τελεολογική προοπτική<sup>42</sup>. Ακόμη και όταν υλοποιείται επί σκηνής ο κοινός βιογραφικός «τόπος» των τελευταίων ημερών<sup>43</sup>, όταν δηλαδή το πρόσωπο απεικονίζεται στο κατώφλι του θανάτου του, όπως π.χ. η Μαρία Κάλλας στο *Μαρία Κ. Morendo*<sup>44</sup> ή η Σωτηρία Μπέλου στο *Σωτηρία, με λένε*, τα συνεχόμενα flash back, που θέτουν σε κίνηση τον μηχανισμό των αναμνήσεων και του απολογισμού της ζωής, επιτρέπουν βέβαια τη δραματική δόμηση σε δύο χρονικότητες, ωστόσο δεν φαίνονται να αμφισβητούν την έννοια της ζωής ως πορείας, ως ιστορίας με αρχή, μέση και τέλος. Εκλαμβάνοντας τον θάνατο του ήρωα συνήθως ως δεδομένο, το βιοδράμα καταπιάνεται να αποδείξει ότι η ζωή που προηγήθηκε άξιζε να βιωθεί και, ως εκ τούτου, να απεικονιστεί θεατρικά<sup>45</sup>.

Η ελληνική σκηνή άλλωστε, ακόμη και όταν ασχολείται με εξόχως αποκλίνουσες προσωπικότητες ή δίνει τον λόγο σε άτομα κοινωνικά αποκλεισμένα, συμβάλλοντας έτσι ώστε να γίνουν γνωστά, κλίνει έκδηλα προς τις πιο ανώδυνες και πολιτισμικά mainstream βιογραφικές προσεγγίσεις. Αντίσταται, δηλαδή, στα σύγχρονα αποδομητικά μοντέλα και ανθεί εμπορικά όχι μόνο επειδή ανταποκρίνεται στην περιέργεια και στο ενίοτε νοσηρό κοινό ενδιαφέρον για την προσωπική ζωή των διασήμων, αλλά και επειδή παρέχει στον θεατή την αντισταθμιστική ασφάλεια της αναφορικότητας: γεγονότα, βιωμένες εμπειρίες και συγκεκριμένες ταυτότητες, αυτά δηλαδή ακριβώς που αμφισβητούν σήμερα οι μεταμοντέρνες θεωρήσεις<sup>46</sup>, παρόλο που, και η ίδια, φέρει εν δυνάμει μεταμοντέρνα χαρακτηριστικά, όπως η κατάλυση των ειδολογικών ορίων, η σύντηξη του αληθούς και του πλασμένου, οι μη οριστικές εκδοχές για το πραγματικό πρόσωπο, στο μέτρο που κάθε επόμενη βιογραφική προσέγγιση μπορεί να τροποποιήσει ή και να ανατρέψει την προηγούμενη<sup>47</sup>.

Επαμφοτερίζοντας ανάμεσα στη μυθοβιογραφία, την ταυτοτική φολκλοροποίηση, τη νεο-αγιογραφία<sup>48</sup>, το ζαχαρένιο ανθρώπινο δράμα και τον εκλαϊκευμένο ακτιβισμό, η σκη-

41 Βλ. «L'illusion biographique», ό.π., σσ. 69-72.

42 Πρβλ. F. Rosset: «La Biographie à l'épreuve de l'écriture», ό.π., σσ. 11-13.

43 Βλ. R. Dion & F. Fortier: «Péculat biographique et enchevêtrement générique: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*», ό.π., σ. 58 και F. Fortier, C. Dupont & R. Servant: «Quand la biographie se dramatise: le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral», ό.π., σ. 95.

44 Παρουσιάστηκε σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη, με την Εύα Κεχαγιά στον ρόλο της Κάλλας. Κείμενο-σκηνοθεσία: Όλγα Λασκαράτου.

45 Πρβλ. J. Schlaeger: «Biography: Cult as Culture», ό.π., σ. 68 και M. Benton: *Literary Biography. An Introduction*, ό.π., σ. 25.

46 Η ερμηνεία μας βασίζεται στη θεωρητική άποψη που αναπτύσσει ο J. Schlaeger: «Biography: Cult as Culture», ό.π., σσ. 63, 67.

47 Θα ήταν εντούτοις περιοριστικό να χαρακτηρίσουμε «μεταμοντέρνα» τη σύγχρονη βιογραφική μυθοπλασία, πιστεύουν οι A.-M. Monluçon & A. Salha: «Introduction: fictions biographiques XIXe -XXIe siècles: un jeu sérieux?», ό.π., σσ. 31-32.

48 Πρβλ. M. Benton: *Literary Biography. An Introduction*, ό.π., σσ. 47-48, Colette Cosnier: «Les pièges de la biographie», ό.π., σ. 33 και Alexandre Gefen: «“Soi-même comme un autre”: présupposés et significations du recours à la fiction biographique dans la littérature française contemporaine», στον τόμο: A.-M. Monluçon & A. Salha (επιμ.): *Fictions biographiques XIXe-XXIe siècles*, ό.π., σσ. 55-75, ιδίως σσ. 56, 68.

νική βιογραφία προβάλλει εξ ορισμού αλληλένδετη με την προβληματική της ταυτότητας<sup>49</sup>, της συγκρότησης του εαυτού, συχνά δε και της αυτοβιογραφίας. Πράγματι, είναι δύσκολο να προσδιοριστεί η ειδολογική κατηγορία ενός έργου, όταν χρησιμοποιούνται ημερολόγια, επιστολές, συνεντεύξεις, δηλώσεις και δημοσιεύματα του βιογραφούμενου, όταν ο ίδιος ο βιογραφούμενος είναι ο παραγωγός και μαζί ο εκφορέας του σκηνικού λόγου (*Το όνομά μου είναι Ρέιτσελ Κόρν, Η Γυναίκα της Πάτρας, Να μου στείλετε μια ρεπούμπλικα*<sup>50</sup>), όταν ο λογοτέχνης ή ο ποιητής που προσωπογραφείται συνυπάρχει με αποσπάσματα του έργου του όπως στο *Ιδού εγώ, Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι*<sup>51</sup>. Ο διάλογος δεν αποκλείεται, όμως η μονοπρόσωπη αφηγηματικότητα που κυριαρχεί στην ελληνική βιοδραματική παραγωγή υποδηλώνει συγγένειες με την αυτοβιογραφική solo performance<sup>52</sup> και με την αυτομυθοπλασία (όπως, πιθανόν, συμβαίνει στη *Γυναίκα της Πάτρας*), ενώ δεν καθίσταται ποτέ εντελώς σαφές σε ποιο μέτρο απηχείται εντός της η αληθινή ή επινοημένη εαυτότητα του υποκειμένου και σε ποιο βαθμό οι επιλογές και η στάση του θεατρικού βιογράφου απέναντί του.

Η σύμφυση βιογραφικού (ετεροδιηγητικού) και αυτοβιογραφικού (ομοδιηγητικού) λόγου κορυφώνεται με τη χρήση του μονολόγου, που μοιάζει ιδανικός για να αποδώσει την εσωτερική ζωή του προσώπου<sup>53</sup>, να το εξεικονήσει ως μάρτυρα της ίδιας του της ύπαρξης και της εποχής του<sup>54</sup>, να συνδυάσει την ομφαλοσκοπηση με τη μνήμη, αλλά και να λειτουργήσει δυνάμει πολυφωνικά, όπως στην παράσταση *Ο Μαξ στο Σόχο*<sup>55</sup>, όπου η αφήγηση σφύζει από φωνές-παρουσίες απόντων τρίτων. Συνυπολογίζοντας και το προσόν του μικρού κόστους παραγωγής – εφόσον πρόσωπα και σκηνικά περιορίζονται –, καθίσταται προφανές γιατί ο μονόλογος θεωρείται σχεδόν σύμφυτος με τη σκηνική βιογραφία: φυγοκεντρίζει με τον πιο εύληπτο τρόπο την ατομικότητα, διατηρώντας αμετάβλητη την εστίαση στον ομιλούντα θεματικό πυρήνα του είδους, μονώνει δελεαστικά την πρόσληψη, δηλαδή εντείνει την αίσθηση της μετωπικής εκμυστήρευσης και άρα μιας οιωνεί προσωπικής οικειότητας με τον κάθε θεατή κατ' ιδίαν, ενώ, ταυτόχρονα, αποτελεί πρόκληση για τον ηθοποιό και εύφορο πεδίο προβολής των δυνατοτήτων του<sup>56</sup>.

Οι ουσιαστικότερες, εντούτοις, ιδιαιτερότητες της σκηνικής βιογραφίας και η απόστασή της από άλλες, ομόλογες βιο-γραφές προκύπτουν από την πολλαπλώς διαμεσολαβημένη, επιτελεστική και οπτική φύση της θεατρικής πράξης. Κωδικοποιημένη αναδημιουργία μιας παρελθούσας πραγματικότητας, υλοποιείται εν είδει *βιομίμησης*, αφού ενεργοποιεί τριτοδιάστατο το υποκείμενο στο παρόν, χάρη στη ζωντανή εικόνα<sup>57</sup>, την τοπολογική

49 Βλ. L. Adamson Livingston: «“To Be Said to Have Done It Is Everything”: The Theatrical Oscar Wilde and Possibilities for the (Re)Construction of Biography», ό.π., σ. 28.

50 Συμπυκνωμένη βιογραφία του Ρώμου Φιλύρα, που βασίστηκε στο αυτοβιογραφικό του κείμενο «Η ζωή μου εις το Δρομοκαϊτειον» (1929), σε διασκευή-σκηνοθεσία του Γιάννη Αναστασάκη (Θεατρικός Οργανισμός Στιγμή). Στον ρόλο του Ρώμου Φιλύρα, ο Δημήτρης Κοτζιάς.

51 Διακειμενική σύνθεση και επεξεργασία του Ιερώνυμου Πολλάτου, σκηνοθεσία-δραματουργική επεξεργασία του Τάκη Τζαμαργιά. Τον ρόλο του Μαγιακόφσκι επωμίστηκε ο Γεράσιμος Μιχαηλίδης.

52 Σχετικά με αυτήν, πρβλ. Σάββας Πατσαλίδης: *Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπονδή ορίων και περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σσ. 199-242.

53 Πρβλ. M. Benton: *Literary Biography. An Introduction*, ό.π., σ. 14 και Aphrodite Sivetidou: «Récit intime et monologue dans la dramaturgie grecque et européenne du XXe siècle», *Neohelicon*, τόμ. 31, τχ. 2, 2004, σσ. 141-150, ιδίως σ. 142.

54 Βλ. Jean-Pierre Sarrazac: *L'Avenir du drame*, Circé, Belfort 1999, σ. 133.

55 Του Χάουαρντ Ζιφ. Παρουσιάστηκε από το Θέατρο «Προσκήνιο», σε σκηνοθεσία Αθανασίας Καραγιαννοπούλου, με τον Άγγελο Αντωνόπουλο στον ομώνυμο ρόλο.

56 Όπως συνέβη π.χ. με τη Νένα Μεντή στην *Εντυχία* και τη Μαρίνα Ασλάνογλου στο *Τζόρνταν*.

57 Βλ. F. Fortier, C. Dupont & R. Servant: «Quand la biographie se dramatise: le biographique d'écrivain transposé

πλαisiώση και την ενεστωτική στερέωση και εκφορά. Ενσαρκώνοντας το αναφορικό κέντρο του στο σώμα του ηθοποιού, το βιοδράμα αγκιστρώνεται στο πραγματικό, την ίδια στιγμή που ο θεατής, βιώνοντας την εμπειρία που ο Marvin Carlson αποκαλεί «ghosting»<sup>58</sup>, βλέπει στη σκηνή κάτι που έχει ξαναδεί, αν και εν προκειμένω σε κάπως διαφορετικά συμφραζόμενα: μια φυσική παρουσία, η οποία με την όψη, τη φωνή και την κίνησή της καλλιεργεί είτε την ψευδαίσθηση της ομοιότητας είτε την απόσταση από τη δημόσια εικόνα του βιογραφούμενου. Στην πρώτη πιθανότητα το σώμα αντιστέκεται στις προσδοκίες του κοινού, στη δεύτερη τις επιβεβαιώνει, σε κάθε περίπτωση όμως η απόκλιση ανάμεσα στο ανθρώπινο πρότυπο και τη σκηνική του αντανάκλαση παράγει νόημα και δηλώνει την καλλιτεχνική θέση σχετικά με τα ζητήματα της αυθεντικότητας, της στερεοτυπικής βιογραφικής αλήθειας και της ταυτότητας. Και αν οι περισσότερες ελληνικές παραστάσεις διαλέγουν να κινηθούν κάπου ανάμεσα, δίχως να επιδιώκουν την απόλυτη μμητική ταύτιση, αναπαράγοντας επιλεκτικά κάτι από την αύρα ή τα χαρακτηριστικά του ατόμου<sup>59</sup>, τονίζοντας την ανθρώπινη πλευρά και συνήθως χωρίς να αμφισβητούν την καθιερωμένη υποδοχή του (*Σωτηρία, με λένε, Εντυχία Παπαγιαννοπούλου*), έργα ή παραστασιακά εγχειρήματα του εξωτερικού, με μετατοπισμένους ήρωες και το κατάλληλο casting, υπονομεύουν την παραδοσιακή βιογραφική αφήγηση, τα ιστορικά δεδομένα και τις προκατειλημμένες αναπαραστάσεις του ανθρώπινου υποκειμένου, όπως συμβαίνει λ.χ. με τον στιβαρό, ανδροπρεπή Όσκαρ Ουάιλντ στο έργο *The Judas Kiss (1998) του Ντέιβιντ Χέαρ*<sup>60</sup>.

Αν όντως, εξάλλου, βιογραφία είναι «η καταγραφή και ερμηνεία μιας πραγματικής ζωής»<sup>61</sup>, οι δραματοποιημένες εκδοχές της προκρίνουν κατάφωρα το δεύτερο σκέλος του ορισμού, πρωτίστως επειδή πρόκειται για βιο-υλικό, που διηθείται τόσο από το συγγραφικό, όσο και από το υποκριτικό και σκηνοθετικό φίλτρο. Με δεδομένη την αισθητική διάσταση του θεάτρου, το βιοδράμα δεν νοείται, επομένως, ως το αντίθετο της μυθοπλαστικής πλοκής, αλλά ως εκείνο που την παράγει<sup>62</sup>, αντλώντας το κύρος του από την αναδομημένη και εμπλουτισμένη αναφορικότητα του πραγματικού προσώπου. Ό,τι έχει σημασία δεν είναι η απόλυτη ευθυγράμμιση με τα γεγονότα, παρά η δημιουργική αλληλεπίδραση με την πραγματικότητα, ακόμα και η επανορθωτική ή κριτική παρέμβαση σε αυτήν<sup>63</sup>, μέσω της κατανοητικής και αναπαραστατικής φαντασίας. Εντέλει, αν και παραμένει όμηρος συρμών και οικονομικών συνθηκών, ανώδυνα ελεγκτική ακόμη και όταν στρατεύεται, κολακεύοντας τον κοινό νου και το συναίσθημα και δίχως, προς το παρόν, να δοκιμάζει τα ειδολογικά και ιδεολογικά της περιθώρια, η ελληνική σκηνική βιογραφία συντηρεί εν υπνώσει την ανεξάντλητη δυναμική<sup>64</sup> που εγκρύπτει η αμφίβια και περίπλοκη υπόστασή της. Και τούτο γιατί μπορεί να πραγματώνεται εσαεί ως άσκηση ερμηνευτικής, ως πρακτική παλίμψηστη και διυποκειμενική, όχι απλώς διαλογική, αλλά πολυλογική, εξίσου λόγος του Άλλου, λόγος για τον Άλλο και συμμετοχική έκφραση του «εγώ» μέσω της ταυτοτικής ερμηνείας του Άλλου.

en texte théâtral», ό.π., σ. 104.

58 *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, σ. 7.

59 Π.χ. η πλούσια λευκή κόμη του ηθοποιού Άγγελου Αντωνόπουλου στον ρόλο του Μαρξ (*Ο Μαρξ στο Σόχο*).

60 Πρβλ. L. Adamson Livingston: «“To Be Said to Have Done It Is Everything”: The Theatrical Oscar Wilde and Possibilities for the (Re)Construction of Biography», ό.π., σσ. 19-20.

61 N. Hamilton: *How to Do Biography: A Primer*, ό.π., σ. 21.

62 Πρβλ. Alain Buisine: «Biofictions», *Revue des sciences humaines*, τχ. 224, 1991, σσ. 7-13, ιδίως σ.10.

63 Πρβλ. A.-M. Monluçon & A. Salha: «Introduction: fictions biographiques XIXe-XXIe siècles: un jeu sérieux?», ό.π., σ. 31.

64 Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι τα ίδια διάσημα πρόσωπα βιογραφούνται ξανά και ξανά, ούτε ότι κάθε εποχή αναθεωρεί με νέες εκδοχές τις βιογραφίες της.

# *Τάσεις και Αναζητήσεις*





ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ

## Η ειδολογική περιπέτεια της σκηνικής γραφής

Συμβαίνουν σήμερα, στο θέατρο, ποικίλοι νεωτερισμοί και ανακατατάξεις που ανατρέπουν καθιερωμένα σχήματα και ρόλους. Για παράδειγμα το παραδοσιακό σχήμα κείμενο/σκηνή/θεατής μπορεί να λειτουργεί χωρίς τον τρίτο συντελεστή του. Υπάρχουν περιπτώσεις που ο κειμενοκεντρισμός ατονεί, συχνά στο όνομα μιας συνθετότερης καλλιτεχνικής συνεργασίας, ενώ, παράλληλα, ο ρόλος του σκηνοθέτη επαναπροσδιορίζεται. Επίσης, θεατρικές μορφές δημιουργούνται πέρα από τα όρια του θεάτρου, πέρα από το προαπαιτούμενο του κειμένου, καταργώντας τον κλασικό κανόνα πριν/μετά. Δεν είναι λίγοι οι συγγραφείς-σκηνοθέτες που αναλαμβάνουν συγγραφικό και σκηνοθετικό έργο, ενώ διευθύνουν και θεατρικές ομάδες, σε μια φανερή επιδίωξη ενός συνολικού καλλιτεχνικού δημιουργήματος, με στόχο την ανάδειξη του οράματός τους, και ακόμα αποκλείοντας τη λεγόμενη σκηνοθετική αυθαιρεσία. Θα ανέφερα ενδεικτικά τον Joël Rommerat και τον Didier-Georges Gabily, που ανήκουν στο γαλλικό θέατρο από όπου θα αντλήσω και το υλικό της εισήγησής μου. Αν σ' αυτό το «συγκεχυμένο» σκηνικό προστεθεί και η ρευστότητα των ορίων μεταξύ των λογοτεχνικών ειδών –εγγενής στη λογοτεχνία– που συνεπάγεται την παρείσδυση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του ενός είδους και στα άλλα, με συνέπεια την κυριαρχία στις μέρες μας ενός καθεστώτος υβριδικότητας, βλέπουμε να διαμορφώνεται ένα άλλο θέατρο και μια λογοτεχνία στο όνομα της απόλυτης ελευθερίας, και το δράμα να μην ανταποκρίνεται πλέον στην ετυμολογική του προέλευση.

Γίνεται, εδώ και καιρό, λόγος για δραματοουργίες της μη-δράσης που έχουν την αφετηρία τους στο μπεκετικό θέατρο. Ωστόσο, σε πιθανή και εύλογη αμφισβήτηση του ειδολογικού τους χαρακτηρισμού, «πρόκειται για δραματοουργίες», επιμένει ο Joseph Danan, συγγραφέας, σκηνοθέτης, πανεπιστημιακός δάσκαλος, εξηγώντας ότι «οργανώνουν τη μη-δράση, όπως οι δραματοουργίες του παρελθόντος οργάνωναν τη δράση»<sup>1</sup>, υπό την προϋπόθεση, σημειώνει, ότι διατηρείται κάποια, έστω αμυδρή, σχέση με τη μίμηση. Τα πράγματα, όμως, φαίνεται να περιπλέκονται, όταν «κοιτάζοντας προς τη μεριά του χορού ή της performance, το θέατρο δεν επιδιώκει πια να αναπαραστήσει αλλά να παρουσιάσει κινήσεις, καθαρές σκηνικές πράξεις έξω από κάθε μίμηση.»<sup>2</sup> Μια τέτοια πληθωρική κατάσταση αναπτύσσεται σήμερα, δίπλα σε κείμενα που επιμένουν να συνεχίζουν την παράδοση, και η συζήτηση περί «μεταδραματικού», «παραδραματικού», «μη-δραματικού» ή πιο πρόσφατα «αδραματικού» θεάτρου εντείνεται, παράλληλα με την ανησυχία για το μέλλον του, καθώς οι μορφές θεάτρου έξω από τη δραματική φόρμα πυκνώνουν τα τελευταία χρόνια.

Σ' αυτή τη θεατρική συγκυρία, θα ισχυριζόταν κανείς ότι η γνωστή ρήση του μεγάλου Antoine Vitez «Μπορούμε να κάνουμε θέατρο με οτιδήποτε», που χρονολογείται από το 1975, εξέφρασε τη διορατικότητα του σκηνοθέτη, καθώς όχι μόνο γνώρισε, κυρίως από τα

---

1 Joseph Danan: *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Actes Sud – Papiers, Αρλ, 2010, σ. 46.

2 Στο ίδιο, σ. 47.

τέλη του προηγούμενου αιώνα και μετά, μια εντυπωσιακή απήχηση στον θεατρικό κόσμο, αλλά υλοποίησε ένα είδος επιβολής, αφού η έκφρασή του λειτούργησε «σαν ένας νόμος του σύγχρονου θεάτρου εγγράφοντας οριστικά στην πρακτική της σκηνης το σχίσμα ανάμεσα στο θέατρο και το δράμα»<sup>3</sup>. Έτσι, μυθιστορηματικές δομές ανταγωνίζονται τη δραματικότητα σε κείμενα προορισμένα για τη σκηνή, ενώ η ποιητικότητα εισβάλλει στη θεατρική γραφή και η σύγχυση ακυρώνει τις καθιερωμένες νόρμες. Μ' άλλα λόγια το επονομαζόμενο αριστοτελικό θέατρο, δηλαδή το ρεαλιστικό ή νατουραλιστικό δράμα, που υπακούει με σεβασμό στην Ποιητική, φαίνεται ότι παύει πια να κυριαρχεί στις σκηνές και η γνωστή κρίση του δράματος παίρνει τώρα άλλες διαστάσεις, καθώς το σύμπλεγμα επικό/δραματικό/λυρικό υπονομεύει αποφασιστικά τη θεμελιακή μίμηση, με απτό παράδειγμα τον θεατρικό μονόλογο που αναδεικνύεται σε επιλεκτική φόρμα.

Επικεντρωμένο στο πρόσωπο του ηθοποιού, που ξαναβρίσκει τη χαμένη του αίγλη, με την παρουσία ενός – ενίοτε περισσότερων αφηγητών στο σανίδι – και με σαφή στόχο τη δημοσιοποίηση των κρυφών προσωπικών σκέψεων και συναισθημάτων, το «θέατρο του ενός» φαίνεται να συνεχίζει με συνέπεια στο δρόμο που χάραξε η ευρωπαϊκή δραματουργία στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα. Μ' άλλα λόγια ενταγμένα στο πνεύμα της εσωστρέφειας, τα μονολογικά κείμενα τοποθετούνται μακριά από το «δράμα» με τη συνήθη έννοια της δράσης, ενώ συχνά προσεγγίζουν στο ποιητικό είδος. Δομημένα πέρα από τους αποδεκτούς θεατρικούς κανόνες, με εμφανώς κλονισμένη τη ρεαλιστική διάσταση και με θεμελιακό στοιχείο την αφηγηματικότητα, μέσω της κυριαρχίας του ενός, τα κείμενα αυτά, πριμοδοτώντας τον λόγο, είναι προορισμένα για τη σκηνή. Καθώς λοιπόν το θέατρο φαίνεται να γυρνά την πλάτη στη συνήθη εξιστόρηση γεγονότων και το ενδιαφέρον του εστιάζει στο συναίσθημα, ο επίμαχος μηχανισμός της πρόσληψης διαγράφει υποχώρηση ως προς τον παραδοσιακό του χαρακτήρα, αφού η στόχευση του θεάτρου μετατίθεται, ενταγμένη στη «λογική των αισθήσεων». Και ο συγγραφέας, σκηνοθέτης, ηθοποιός, ποιητής, ζωγράφος, Valère Novarina υπογραμμίζει: «Ο θεατής είναι η αληθινή σκηνή – ο θεατής, όχι το κοινό!»<sup>4</sup>, γιατί το ποιητικό θέατρο δεν στοχεύει στη συλλογικότητα, αλλά στην ατομικότητα, ο διάλογος εδώ γίνεται με τον καθένα χωριστά.

Σε ένα καθεστώς θεατρικού πλουραλισμού, δεν εκπλήσσει η μεταφορά στη σκηνή κειμένων πέρα από τα καθιερωμένα όρια της λογοτεχνίας, για παράδειγμα μιας διάλεξης ή της διασκευής ενός ημερολογίου, ενώ είναι ενδεικτική η παρουσίαση του θεάτρου του Valère Novarina από τη μεγάλη κρατική σκηνή του Οδέον στο Παρίσι η οποία τιμά, τη σαιζόν 2010-2011, ένα συγγραφέα που κάνει καθαρό θέατρο λόγου<sup>5</sup>.

3 Στο ίδιο, σ. 49.

4 Valère Novarina, στο πρόγραμμα του Οδέον, σαιζόν 2010-2011.

5 Προηγουμένως τιμήθηκαν ο Howard Barker και ο δικός μας Δημήτρης Δημητριάδης. Το Θέατρο Οδέον στο Παρίσι, που έχει καθιερώσει να τιμά κάθε χρόνο έναν συγγραφέα, με παραστάσεις έργων του και παράλληλες εκδηλώσεις λόγου και τέχνης, επέλεξε για τη σαιζόν 2010-2011 τον Valère Novarina, ηθοποιό, ζωγράφο, ποιητή, σκηνοθέτη, με καταγωγή από την Κροατία, συγκαταλέγοντας πέντε κείμενά του στο πρόγραμμά του. Τα πέντε κείμενα του Novarina είναι: *L'Operette imaginaire*, *Le Vrai sang*, *L'Envers et l'esprit*, *Pour Louis de Funès*, *Le Babil des classes dangereuses*. Ο V.N. που εργάζεται τώρα πάνω στο ανέκδοτο κείμενο, *Le Vrai sang*, και θα δημοσιευτεί στις εκδόσεις P.O.L. το 2011, θα το ολοκληρώσει πάνω στη σκηνή του θεάτρου, με τους πιστούς συνεργάτες του. Βλ. στο πρόγραμμα του Οδέον, σαιζόν 2010-2011, σ. 9. Από το αναλυτικό και συνοπτικό πρόγραμμα του Οδέον προέρχονται και οι πληροφορίες που συγκεντρώθηκαν εδώ.

«Όποιος αγγίζει τη γλώσσα αγγίζει το βάθος», είναι το πιστεύω του Novarina, όπως το διατυπώνει ο ίδιος. Σ' αυτό

Χαρακτηριστική είναι η σκηνική μεταφορά θεωρητικού κειμένου του γνωστού Γάλλου συγγραφέα, ηθοποιού, σκηνοθέτη Olivier Py. Ο νυν διευθυντής του θεάτρου Οδέον στο Παρίσι επιχειρεί να δώσει απάντηση στο κρίσιμο ερώτημα «τί είναι ο λόγος;», να ορίσει αυτή τη χλιοειπωμένη λέξη. Πιο συγκεκριμένα, σε σχετικό αίτημα του διευθυντή της ανώτατης κρατικής Δραματικής Σχολής, ο O. Py απαντά με το θεωρητικό κείμενο μιας διάλεξης, που απευθύνεται σε μαθητευόμενους ηθοποιούς. Με τον τίτλο *Επιστολή* και με τη διευκρίνιση «Στους νέους ηθοποιούς για να αποδοθεί ο Λόγος στον Λόγο», το κείμενο, που παίχθηκε τον Μάρτιο του 2000, πλέκει το εγκώμιο του λόγου. «Πες μου πως μιλάς, να σου πω ποιος είσαι», λέει ο μεταμφιεσμένος «σε τραγωδία» Ποιητής και, για το βάρος της ευθύνης του ηθοποιού απέναντι στο κοινό του, προσθέτει:

Αλλά για τον ηθοποιό, είναι ακόμη φοβερότερο. Ένας λαός διψασμένων, αν είναι δύο άτομα κάνουν έναν λαό, ένας λαός λοιπόν διψασμένος του λέει: «Δείξε μας πως μιλάμε για να δούμε ποιοι είμαστε.»<sup>6</sup>

Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα θεατροποιημένης θεωρίας, το κείμενο του Olivier Py είναι χωρισμένο σε δέκα μέρη (σκηνές), όλα τιτλοφορημένα με την ιδιότητα του δεύτερου προσώπου που συνομιλεί με τον Ποιητή για το μοναδικό θέμα του λόγου, εκτός από το πρώτο που ονομάζεται «προοίμιο» και το τελευταίο «θαύμα» και είναι μονολογικά. Με σύντομες

---

το θέατρο, που υπάρχει μόνο μέσω του λόγου και του ηθοποιού, η γλώσσα «φέρει μέσα της, μαζί με όλα τα οργανικά και λογοτεχνικά ρεύματα, σώμα και ιστορία, προσωπική ή συλλογική». Με απόλυτη συνείδηση της εξαιρετικής σημασίας του ηθοποιού, ο N. έγραψε δυο θεωρητικά βιβλία *Γράμμα στους ηθοποιούς* και *Για τον Louis de Funès*, για να πει τις απόψεις του για το παίξιμο του ηθοποιού. Η λατρεία της γλώσσας, που αναδύεται από τον ξεχωριστό του λόγο, είναι το θεμέλιο του «τερατώδους γλωσσικού του δημιουργήματος». «Τα γαλλικά, δηλώνει, είναι η ωραιότερη γλώσσα του κόσμου, γιατί είναι μαζί ελληνικά του τσίρκου, διάλεκτος της εκκλησίας, λατινικά αραβουργήματα, αγγλικά μασκαρεμένα, αρκκό της αυλής» («Chaos», in *Le Théâtre des paroles*. Βλ. πρόγραμμα). Είναι αναμενόμενο σ' αυτό το θέατρο που γίνεται αποκλειστικά με λέξεις ο ρόλος του ηθοποιού να αναβαθμίζεται, γεγονός που εξηγεί και το μεγάλο ενδιαφέρον και γιατί όχι την ανησυχία του ποιητή για το παίξιμο του ηθοποιού. «Ο Louis de Funès, γράφει, έμπαινε πάντα αφήνοντας και απωθώντας πίσω την ημέρα του. Όπως κάνουν οι μεγάλοι έμπαινοι ηθοποιοί. Έμπαινε πάντα με τα μάτια κλειστά και με αποφασιστικό βήμα, σαν ένας τυφλός που γνωρίζει απέξω τον χώρο. Ο Louis de Funès έβρισκε κάθε βράδυ τον δρόμο του μέσα στο σκοτάδι» (Απόσπασμα από το πρόγραμμα του Οδέον, «Présent composé. Lectures, rencontres, concepts...») Στο πλαίσιο αυτών των εκδηλώσεων εντάσσεται και η βραδιά που διοργανώθηκε από το Οδέον με τον ηθοποιό Dominique Pinon να «ερμηνεύει» στη σκηνή το κείμενο *Pour Louis de Funès*: Μ' άλλα λόγια ο ηθοποιός οφείλει να εγκαταλείψει τον εαυτό του, να δημιουργήσει ένα κενό, να τον καταστρέψει για να μπορέσει να χτίσει, να δημιουργήσει, να παίξει στη σκηνή. Αλλά ο V. N. γνωρίζει καλά ότι το θέατρό του ανήκει στον χώρο της ποίησης και αυτό εξηγεί την άποψη του για τον μηχανισμό της πρόσληψης, διακρίνοντας ανάμεσα σε κοινό και θεατή: «Ο θεατής είναι η αληθινή σκηνή – ο θεατής, όχι το κοινό! – μέσα του πλέκεται, παίζεται και λύνεται η λεκτική πράξη: μακριά και αντίστροφα από το δράμα, ο θεατής είναι ο τυφλός και ο βλέπων. Σε αντίθεση με τη σκηνή, το σώμα του είναι το σημείο φυγής όπου συναντούνται όλες οι γραμμές της προοπτικής: εδώ στο σώμα του ενός, σε ένα πρόσωπο».

«Ανάμεσα στους συγχρόνους ο Novarina μετά και μας μετά με το γλωσσικό κύμα των απειρημίσεων του που δεν έχουν τέλος, που είναι συχνά διασκεδαστικές, προερχόμενες από έναν μπαρόκ λυρισμό, γίνεται ο τελετάρχης ενός μεγάλου βουητού μονολόγων, με τους ηθοποιούς να εναλλάσσονται. Ο Novarina είναι εξαίρεση», επισημαίνει η Raymonde Temkine σε αναφορά της για την πληθωρική παρουσία μονολόγων τη σαιζόν 2001-2002, στο Παρίσι. Στο R. Temkine: «Le théâtre du monologue», *Europe* (Αύγουστος-Σεπτέμβριος 2002), τχ. 880-881, σ. 266.

<sup>6</sup> Olivier Py: *Épître aux jeunes acteurs pour que soit rendue la Parole à la Parole*, Actes Sud – Papiers, Αρλ, 2000, σ. 26.



σκηνικές οδηγίες εισόδου και εξόδου των συνομιλητών, η *Επιστολή* οργανώνεται γύρω από το κεντρικό πρόσωπο του Ποιητή που μπαίνει στη σκηνή και ενώπιον των νέων ηθοποιών φορά το κοστούμι της τραγωδίας. Ο ρόλος παίχτηκε από άνδρα με απλό φόρεμα και στεφάνι στο κεφάλι που παρέπεμπε στον Έσταυρωμένο, ενώ μια πινακίδα στον λαιμό έγραφε τη λέξη «Τραγωδία»<sup>7</sup>. Στο κρίσιμο ερώτημα «τι είναι ο λόγος;», ο ποιητής, με πεποίθηση στην ιερή αποστολή του ηθοποιού που πετυχαίνει μια άλλη επικοινωνία μεταξύ των ανθρώπων, ορίζει τον Λόγο, ανυψώνοντάς τον στο επίπεδο της Υπόσχεσης και αναγνωρίζοντας την ανθρώπινη θνητότητα απέναντι στην αιωνιότητα των λέξεων: «Ο Λόγος είναι Υπόσχεση. / Ο Λόγος είναι εκείνος ο έρωτας που ενσαρκώνεται στην προφορικότητα με τη μορφή της Υπόσχεσης», και ο ίδιος ο ηθοποιός χαίρεται να τον ακούει, εκθέτοντας τον εαυτό του σ' αυτή την απίστευτη σύγκρουση.

Παραμένοντας στην επί σκηνής παρουσία του ενός προσώπου και στη θεατρική παραγωγή που κινείται στα όρια της λογοτεχνίας, η διασκευή του προσωπικού ημερολογίου του Jean-Luc Lagarce θα απορροφήσει κατά κύριο λόγο το ενδιαφέρον μας στη συνέχεια αυτής της εισήγησης, αφού προηγηθεί μια σύντομη αναφορά στο έργο αυτού του άγνωστου στην Ελλάδα συγγραφέα, με στόχο την ανάδειξη στοιχείων που χαρακτηρίζουν το μοντέρνο δράμα. Συγγραφέας, σκηνοθέτης, ιδρυτής και διευθυντής του θιάσου La Roulotte, ο Lagarce θεωρείται ένας σύγχρονος κλασικός συγγραφέας έργων που εντάσσονται ανεπιφύλαχτα στο θέατρο της μη δράσης. Μεταφρασμένος σε περισσότερες από είκοσι πέντε γλώσσες, ως συγγραφέας αναγνωρίστηκε καθυστερημένα, κυρίως μετά τον θάνατό του (1995) – ήταν περισσότερο γνωστός για τις σκηνοθεσίες του – λόγω της νεωτερικότητας της γραφής του, αν και πολλά από τα έργα του είχαν ήδη παιχθεί με επιτυχία. Στο πλαίσιο μιας συζήτησης ο Lagarce αποκαλύπτει τις δύο ξεχωριστές πλευρές της γραφής του: «Την πλευρά της γραφής με βάση το collage ή άμεσες αναφορές σε προηγούμενα κείμενα [...]. Και την άλλη πλευρά», εξηγεί, «όπου ξεκινώ από... μένα... ή από αυτό που παρατηρώ... όπου αφήνω να μιλούν πιο προσωπικά πράγματα...»<sup>8</sup>. Είναι αυτές οι δύο συνιστώσες, δηλαδή η σχέση του θεάτρου του με προηγούμενα κείμενα και η αυτοβιογραφική του διάστασή, στις οποίες θα επικεντρωθεί η προσοχή μας στη συνέχεια της παρούσας παρέμβασης, με επίκεντρο τη δράση του λόγου.

Η ενασχόληση του Lagarce με την ελληνική Αρχαιότητα δεν είναι άνευ σημασίας. Δύο συνθέσεις του, εμπνευσμένες από την ιστορία των Ατρείδων και από τον Οδυσσέα, ανέβηκαν διαδοχικά το 1977 και 1978 αντίστοιχα, σε ένα montage κειμένων του Ομήρου, Ευριπίδη, Αισχύλου και Σοφοκλή –κατά δήλωσή του ίδιου<sup>9</sup>– εγχείρημα που μαρτυρά αφενός το ενδιαφέρον του για το άτομο, την οικογένεια, το θέμα της επιστροφής και αφετέρου την επίδραση που οι δραματικοί ποιητές άσκησαν στη δομή των κειμένων του, όπως υποδεικνύει η παρουσία της μονολογικής φόρμας και του χορού στο έργο του. Ο οικογενειακός χώρος, η ιδιωτικότητα, η αδελφική σχέση, η σχέση μάννας-γιού, είναι κοινά στοιχεία στα δράματα του Lagarce. Τα τρία αυτοβιογραφικά έργα, *Juste la fin du monde* (1990), *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* (1994) και το τελευταίο *Le Pays lointain* (1995) έχουν κοινό το

7 Η περιγραφή έγινε με βάση τη φωτογραφία της παράστασης που υπάρχει στην έκδοση του *Epître*, ό.π.

8 Αναφέρεται από την Julie Valero: «Diarisme et écriture dramatique: du journal à l'espace autobiographique», στο *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Συνέδριο IV, Paris III-Sorbonne nouvelle, Les Solitaires Intempestifs, Μπεζανσόν, 2008, σ. 237.

9 Βλ. Jean-Pierre Thibaudat: «Lagarce, de Clytemnestre à Ulysse», στο Jean-Luc Lagarce, *Europe* Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2010, τχ. 969-970, σσ. 97-106.

θέμα του άσωτου γιού που επιστρέφει στο σπίτι μετά από μακρόχρονη απουσία. Άλλωστε η ιστορία της επιστροφής του Οδυσσέα στην πατρίδα του ενέπνευσε επίσης τη σύνθεση και σκηνοθεσία του Lagarce με τίτλο *Elles disent...*<sup>10</sup>. Σε δυο από τα έργα (*Juste la fin du monde*, *Le Pays lointain*), το κύριο πρόσωπο του γιού, με το όνομα Louis, γύρω από το οποίο υφαίνεται η ιστορία, επιστρέφει για να αναγγείλει το θάνατό του, φεύγει και πεθαίνει αλλού. Στο τρίτο, ο γιός πεθαίνει κλεισμένος στην κάμαρά του και γίνεται το αντικείμενο των σκέψεων και των αναμνήσεων των άλλων. Πρόκειται για «μια τελετή αποχαιρετισμού» του πρωταγωνιστικού προσώπου, στον τελευταίο σταθμό της ζωής του<sup>11</sup>. Η δομή των έργων, στον άξονα της αποσπασματικότητας και της ασυνέχειας, μαζί με τη συστηματική επανάληψη του λόγου, στην ιδιαίτερη πρακτική της «επανόρθωσης» – που συνιστά χαρακτηριστικό του ύφους του – απελευθερώνουν τη θεατρική γραφή από τους αριστοτελικούς κανόνες, ενώ το πρωταγωνιστικό πρόσωπο, «βαθιά παθητικό», «δεν συγγενεύει σε τίποτε με τον ήρωα “πρόσωπο σε δράση” της αρχαίας τραγωδίας»<sup>12</sup>. Με εμφανή την άρνηση του παραδοσιακού δράματος, ο Lagarce πετυχαίνει το ζητούμενο της θεατρικής κίνησης, αφού «τη θέση του δράματος καταλαμβάνει ένα υβριδικό κείμενο, λυρικό-επικο-δραματικό που, με τη μορφή μιας ζωντανής αφήγησης, μέσω της υλικότητας των ηθοποιών και του θεάτρου, υποβάλλει θέματα στους θεατές για να τα οπτικοποιήσουν οι ίδιοι, γεγονός που τους επιτρέπει να συμμετέχουν ενεργητικά στη θεατρική επικοινωνιακή πράξη»<sup>13</sup>. Σ’ αυτή την απόρριψη του παραδοσιακού δράματος, θα μπορούσε να διακρίνει κανείς έναν επαναπροσδιορισμό της μίμησης που δεν συνιστά πλέον αντιγραφή ή απομίμηση της εξωθεατρικής πραγματικότητας με την πλατωνική έννοια, «αλλά που οφείλει να προσεγγίζει τον αριστοτελικό ορισμό, ο οποίος θεωρούσε τη μίμηση σαν μια διαδικασία που απαιτείται να συμπληρώνεται από τον παραλήπτη»<sup>14</sup>.

Στο *Juste la fin du monde* ο προλογικός και επιλογικός μονόλογος του πρωταγωνιστή πλαισιώνουν μια σειρά αφηγήσεων και διαλόγων μεταξύ των άλλων προσώπων που αποκαλύπτουν τη μετάβαση από το διαπροσωπικό στο ενδοπροσωπικό. «Η πλοκή εξαφανίζεται προς όφελος μιας ατμόσφαιρας» και η δράση χάνεται πίσω από “τη στασιμότητα των ζώων”<sup>15</sup>, όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας, παραλληλίζοντας το έργο του με το θέατρο του Τσέχωφ. Στο *J’étais dans ma maison et j’attendais que la pluie vienne*, ένας χορός ανώνυμων γυναικών λέει και ξαναλέει με διαφορετικό τρόπο ή και αντιφατικά για την επιστροφή του αδελφού, για ένα πρόσωπο που απουσιάζει, «ανασυνθέτοντας ένα κοινό παρόν ή παρελθόν γύρω από την αποχώρηση του γιού ή αδελφού»<sup>16</sup>, και η αφήγηση επιστρέφει στον τελειωμένο χρόνο για να ανασυστήσει το χρονικό ολόκληρης της ύπαρξης του πρωταγωνιστικού προσώπου. Ο λόγος περνά από τη μια γυναίκα στην άλλη, συμπληρώνεται ή αντιτίθεται στον άξονα της αναπόλησης του παρελθόντος, αφήνοντας ανοιχτή την κατάσταση της αιώνιας αναμονής

10 Βλ. σχετικά J.-P. Thibaudat, ό.π., σ. 98.

11 Jean-Pierre Sarrazac: «De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie», στο *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, ό.π., σ. 283.

12 Στο ίδιο, σ. 281.

13 Mateusz Borowski και Malgorata Sugiera: «Non, ça ne passe pas là, devant moi», στο *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, ό.π., σ. 92.

14 Στο ίδιο.

15 Αναφέρεται από την Hélène Kuntz: «Aux limites du dramatique», στο *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, ό.π., σ. 12.

16 Geneviève Jolly: «La choralité ou la mise en mouvement de la parole théâtrale», στο *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, ό.π., σ. 223.

και της επανάληψης. Και ο ποιητής δηλώνει: «Θα μπορούσαν ακόμη να ονομάζονται Ηλέκτρα, Χρυσόθεμις, Ιφιγένεια, Κλυταιμνήστρα και η αιχμάλωτη γυναίκα, η Τρωαδίτισσα. Και ο νέος, Ορέστης»<sup>17</sup>. Είναι μερικά μόνο από τα ονόματα για να περιγράψει τις πέντε ανώνυμες γυναίκες, που συνέλαβε στο σχέδιό του, με τίτλο *Synopsis*, στο πλαίσιο της πρότασης που έκανε στην παραγγελία του Théâtre Ouvert. Αλλά, εκτός από την τραγική ιστορία της οικογένειας των Ατρείδων, ο συγγραφέας αναφέρεται στο σχέδιό του και στις *Τρεις αδελφές* του Τσέχωφ, αποκαλύπτοντας την κατάσταση της μάταιης αναμονής ως σημείο συνάντησης των ηρώιδων.

Η παράσταση που παίχθηκε με τίτλο *Ebauche d'un portrait*, στο πλαίσιο του έτους Lagarce (2008), με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον της να εστιάζεται στο γεγονός ότι πρόκειται για τη διασκευή του προσωπικού ημερολογίου του Jean-Luc Lagarce, έρχεται να επιβεβαιώσει την αρχική μας διαπίστωση της ελευθερίας στο σύγχρονο θέατρο και της απομάκρυνσης από τη δράση. Ο καθαρά προσωπικός λόγος του ποιητή έδωσε το υλικό στον σκηνοθέτη François Bergeur – επιμελητή της έκδοσης του μακροσκελούς Ημερολογίου – για να αποδώσει «εύγλωττα» το εσωτερικό δράμα του συγγραφέα, όπως καταγράφεται από τον ίδιο στο ημερολόγιο που σκιαγραφεί το πορτραίτο του, συνιστώντας εξομολόγηση μοναξιάς και θανάτου. Αν ένα μυθιστόρημα, ένα ποίημα ή ακόμη και ένα θεωρητικό κείμενο προϋποθέτουν την ύπαρξη παραλήπτη, το είδος του προσωπικού ημερολογίου έχει την εξαιρετική ιδιαιτερότητα να μην έχει άμεσο αποδέκτη, αφού ο κατ' αρχήν αποδέκτης του είναι ο ίδιος ο συντάκτης του, γι αυτό και ο λόγος εδώ είναι πιο προσωπικός, πιο συναισθηματικός, πιο ελεύθερος να αποκαλύψει καταπιεσμένα συναισθήματα και μύχιες σκέψεις, δίπλα σε επεισόδια της καθημερινότητας. Συναρτώντας το είδος του ημερολογίου με το αυτοβιογραφικό δράμα, η Julie Valero παρατηρεί: «Αν το ημερολόγιο είναι ο τόπος της άμεσης άλωσης του εαυτού, χώρος όπου ο Jean-Luc Lagarce επιχειρεί να πει τη δική του αλήθεια, τα δράματα είναι η ευκαιρία να περάσει ο λόγος στους άλλους, να τους ακούσουμε»<sup>18</sup>, γιατί εκεί ο συγγραφέας μιλά για τον εαυτό του με έμμεσο τρόπο. Άλλωστε το ημερολόγιο λειτουργεί για τον ίδιο τον συγγραφέα σαν πηγή έμπνευσης και πληροφορίας που οδηγεί στη λογοτεχνική δημιουργία.

Το θέαμα –το οποίο είχα την τύχη να παρακολουθήσω– βασίστηκε στη μουσική και τον λόγο, ενώ η χρήση του *video* πρόσθεσε την αναγνωστική δραστηριότητα στο καθεστώς της πρόσληψης, υπενθυμίζοντας την ύπαρξη του βιβλίου από το οποίο προήλθε η παράσταση. Η δραματική κίνηση, με αφετηρία τις λέξεις, διευκολύνθηκε από το ύφος του Ημερολογίου. Επανειλημμένα στα προσωπικά του τετράδια – που ο συγγραφέας έπαιρνε συχνά μαζί του στα καφέ<sup>19</sup> – η αφήγηση γίνεται στο τρίτο πρόσωπο, ενώ άλλοτε ο χρόνος παρεμβάλλονταν ανάμεσα στο γεγονός και την καταγραφή του, αφήνοντας χώρο στην παρέμβαση της φαντασίας, αφού το γεγονός περνούσε στη σφαίρα της ανάμνησης, ενώ συχνές είναι οι διορθώσεις, οι σχολιασμοί, οι υποσημειώσεις, με εμφανή την ανάγκη αποστασιοποίησης του γράφοντα. Φαίνεται να δημιουργείται λοιπόν μια συνέχεια ανάμεσα στο ημερολόγιο και τα θεατρικά έργα· σ' αυτή τη διαδικασία, ο Lagarce, περνώντας από το ρόλο του δρώντος σ' αυτόν του θεατή της ζωής του,

17 Jean-Luc Lagarce: *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, Les Solitaires Intempestifs, Μπεζανσόν, 1997, σ. 61.

18 Julie Valero, ό.π., σ. 248. Από το συγκεκριμένο άρθρο προέρχονται και οι σχετικές με τη δομή και το περιεχόμενο του Ημερολογίου πληροφορίες.

19 Βλ. Jean-Luc Lagarce: *Du luxe et de l'impuissance*, (δοκίμια), Les Solitaires Intempestifs, Μπεζανσόν, 2004, σ. 29.

από «παρατηρητής και ηθοποιός της ζωής του»<sup>20</sup> δημιουργεί στα δράματά του πρόσωπα κατ' εικόνα του. Εντοπίζεται μια ενδοπροσωπική κατάσταση, ένας εσωτερικός διάλογος και ένα βλέμμα του εγώ στο εγώ, που θυμίζει πολύ εκείνη στις μαγνητοταινίες του γνωστού μπεκετικού ήρωα. Εξάλλου, το ημερολόγιο του Lagarce δεν μοιάζει με το μαγνητόφωνο του Κραπ, δεν είναι κι αυτό «ένα οχυρό ενάντια στην πλημμυρίδα της λήθης»<sup>21</sup>, αλλά μαζί και μια ευκαιρία ενδοσκοπήσης, παρατήρησης του εαυτού; Αν τελικά η έκδοση του Ημερολογίου του Lagarce καλεί σε μια νέα ανάγνωση του έργου του, η πετυχημένη σκηνική του μεταφορά επιβεβαίωσε θεατρικά την αυτοβιογραφική διάσταση της γραφής του ποιητή, που πέθανε από έιτζ ένα χρόνο μετά το *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* και, ακόμη, ενίσχυσε τη δυναμική τάση του θεάτρου του λόγου που κερδίζει το δράμα τα τελευταία χρόνια.

Η σύγχρονη προβληματική που διερευνά το θέατρο του τέλους του 20ου αιώνα και των αρχών του 21ου διαπιστώνει μια εξέλιξη της θεατρικής γραφής, η οποία ερμηνεύεται, τεκμηριωμένα, ως προς το μορφικό της σκέλος, σαν επιστροφή στις απαρχές της δραματικής τέχνης. Η περίπτωση του Lagarce, αλλά και άλλων θεατρικών συγγραφέων, που γράφουν στα όρια του δραματικού, παρουσιάζει τελικά το εξής παράδοξο: αφενός αυτά τα κείμενα απομακρύνονται από τους αριστοτελικούς κανόνες, αφετέρου διαγράφουν μέσω άλλων θεματικών και κυρίως μορφικών στοιχείων, όπως η ποιητικότητα του λόγου και η χρήση δομών της τραγωδίας, ένα είδος υποχώρησης στις απαρχές της θεατρικής τέχνης, κλονίζοντας έτσι την επικρατούσα πρακτική της ολοκληρωτικής απόρριψης του αριστοτελικού θεάτρου που συστηματοποιήθηκε από τους συγγραφείς του παραλόγου. Στο πνεύμα της διαρκούς εξέλιξης και ανανέωσης του θεάτρου, που οφείλει να παρακολουθεί την εποχή του, εγγράφεται και η άποψη του Lagarce σε μια συζήτηση ακριβώς πριν από τον θάνατό του. «Οι συγγραφείς του ρεύματος του παραλόγου στη δεκαετία του πενήντα – δεν μιλώ εδώ για τον Μπέκετ – έπαιξαν σημαντικό ρόλο με τις προσπάθειες αποδόμησης που έκαναν... Έπρεπε όμως αυτό μετά να ξεπεραστεί... Να περάσουμε σε άλλα»<sup>22</sup>, δήλωνε ο ποιητής που στα έργα του δεν βλέπουμε εικόνες του κόσμου, αλλά ακούμε την εξιστόρηση αυτών που έγιναν. Άλλωστε, την πίστη στη δύναμη του λόγου και στο θέατρο, την οποία μοιράζονται πολλοί σύγχρονοι συγγραφείς, αποκαλύπτουν τα ίδια τα λόγια του Jean-Luc Lagarce:

Να λες στους άλλους. Να προχωράς μέσα στο φως και να ξαναλές στους άλλους, ξανά. [...] Να τολμάς να μιλάς [...] και να προσφέρεις, και να περπατάς πάνω στη σκηνή και να μπαίνεις μέσα στο φως και να απαιτείς να σιωπούν και να ακούν<sup>23</sup>.

20 Βλ. Julie Valero, ό.π., σ. 249 και σ. 252.

21 Georges Banu: *L'Oubli*, Les Solitaires Intempestifs, Μπεζανσόν, 2002, σ. 63.

22 Πρόκειται για συζήτηση του ποιητή με τον Lucien Attoun, «Vivre le théâtre et sa vie». Αναφέρεται από Mateusz-Borowski και Malgorata Sugiera: «Non, ça ne passe pas là, devant moi», στο *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, ό.π., σ. 77.

23 Jean-Luc Lagarce: *Du luxe et de l'impuissance*, ό.π., σ. 35 και σ. 43.



ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ

## Δραματικό κείμενο - σκηνική πράξη: Ανιχνεύοντας τις απαρχές μιας ρήξης

Η Erica Fischer – Lichte κάνοντας τη δήλωση ότι η θεατρική πράξη μπορεί να αποτελέσει «το παράδειγμα και το εργαστήριο» για την κουλτούρα ως σύνολο<sup>1</sup>, καθώς και για τη διερεύνηση πτυχών της, δίνει ουσιαστικά την επιτομή μίας μακράς περιόδου εξελίξεων αλλά και πειραματισμών γύρω από τη μελέτη του θεατρικού φαινομένου. Μεταξύ των αποτελεσμάτων αυτής της διαδικασίας ήταν και η δημιουργία γενεαλογικού δικτύου ακαδημαϊκών γνωστικών αντικειμένων, από τα οποία κάποια είναι επίγονοι του κλάδου των θεατρικών σπουδών, ενώ άλλα ανέπτυξαν εκλεκτικές συγγένειες με την επιστήμη του θεάτρου.

Όμως σε έναν πειραματισμό απαιτείται κάποιος καταλύτης που θα οδηγήσει στη δρομολόγηση και επιτάχυνση των διαδικασιών. Σε αυτήν την ανακοίνωση θα γίνει αναφορά στο γεγονός ότι η εγκατάλειψη της λογοκεντρικής στάσης<sup>2</sup>, δηλαδή η αμφισβήτηση της θεώρησης του δραματικού κειμένου ως ραχοκοκαλιάς της παράστασης, υπήρξε μεταξύ των συνιστωσών που οδήγησαν στην ανάπτυξη των performance studies. Τα σχετικά στοιχεία που παρατίθενται εδώ έχουν αντληθεί, ως επί το πλείστον, από τον αγγλόφωνο χώρο καθώς ο συγκεκριμένος κλάδος αλλά και η επικρατούσα ορολογία προέρχονται από εκεί. Σε ένα δεύτερο επίπεδο θα μας απασχολήσει επίσης και το γεγονός ότι οι παραπάνω εξελίξεις ήταν από τους παράγοντες που, έμμεσα, συνετέλεσαν στην προσέγγιση της επιστήμης του θεάτρου με τον χώρο των κοινωνικών επιστημών.

Από τις αρχές ακόμα του 20ου αιώνα είναι σαφής ο κλωνισμός της κειμενικής πρωτοκαθεδρίας. Ενδεικτικά ας θυμηθούμε τον Max Hermann που, ήδη από το 1914, είχε δηλώσει ότι η μελέτη του θεάτρου θα έπρεπε να είναι ανεξάρτητη από εκείνη της δραματικής λογοτεχνίας<sup>3</sup>, ενώ ο Αντονέν Αρτώ σε επιστολή του, που στάλθηκε το 1931, αναφέρει γλαφυρά: «το θέατρο, τέχνη ανεξάρτητη και αυτόνομη, για να ζωντανέψει ή, απλούστερα, για να ζήσει, πρέπει να συνειδητοποιήσει τι πράγμα το διαφοροποιεί από το κείμενο, από τον αμιγή λόγο, τη λογοτεχνία, και απ' όλα τα λοιπά παγωμένα γραπτά είδη»<sup>4</sup>. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Jonas Barish που θεωρεί πως ο σχετικός προβληματισμός αναδύεται κατά τη διάρκεια

---

1 Η αναφορά βρίσκεται σε άρθρο της Reinelt, η οποία μεταφέρει στοιχεία από ανέκδοτο χειρόγραφο της Lichte. Βλ. Janelle Reinelt: “The Politics of Discourse: Performativity meets Theatricality”, *SubStance* 98/99, τόμ. 31, αρ. 2 & 3, 2002, σ. 207. Αν δεν αναφέρεται αλλιώς οι ελληνικές μεταφράσεις αγγλικών παραθεμάτων είναι της εισηγήτριας.

2 Ο όρος «λογοκεντρική στάση» προέρχεται από το: Patrice Pavis: *Λεξικό του θεάτρου*, μετ.: Αγνή Στρομπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006 (Αρχειό Θεωρητικής Παιδείας 11), σ. 260.

3 Julia Walker: “Why Performance? Why Now? Textuality and the Rearticulation of Human Presence”, *The Yale Journal of Criticism*, τόμ. 16, αρ. 1, 2003, σ. 150.

4 Αντονέν Αρτώ: *Το θέατρο και το είδωλό του*, μετ.: Παύλος Μάτεσις, Δωδώνη, Αθήνα [1992], σ. 119.

περιόδων σημαντικής θεατρικής δραστηριότητας και κοινωνικής επιρροής<sup>5</sup>.

Όμως για μία ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη εξέλιξη επί του θέματος χρειάστηκε η συστηματική έρευνα θεατρικών δρώμενων εκτός του Δυτικού γίγνεσθαι, μέσα από τη δουλειά πρωτοπόρων, όπως ο Schechner και ο Turner, καθώς και η εμφάνιση πειραματικών μορφών θεατρικής έκφρασης, που από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και εξής έκαναν αισθητή την ανάγκη ανάπτυξης νέου θεωρητικού πλαισίου που θα μπορούσε να συμπεριλάβει και παραστάσεις οι οποίες δεν εμπίπτουν στο δραματικό θέατρο. Η μεθοδολογική κατεύθυνση που αναπτύχθηκε, τέθηκε σε πορεία παράλληλη και ενίοτε αντιθετική με τα δεδομένα των θεατρικών σπουδών. Έχοντας ως υφιστάμενο υπόβαθρο τη ρήξη του δεσμού στο δίπολο κείμενο – παράσταση, εκτόπισε ουσιαστικά το δράμα από το πεδίο μελέτης με αποτέλεσμα η performance να ορίζεται σε αντίθεση με τις δομές και τις συμβάσεις του θεάτρου<sup>6</sup>. Η έμφαση δεν βρίσκεται πλέον στην ερμηνευτική απόδοση του χαρακτήρα που δημιούργησε ο δραματογράφος αλλά στη διάδραση με το κοινό και στην παρουσίαση μίας δουλειάς που περιλαμβάνει και στοιχεία της προσωπικής εμπειρίας<sup>7</sup>.

Επτά χρόνια πριν την ίδρυση του πρώτου τμήματος παραστασιακών σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, ο Schechner, σε άρθρο του που δημοσιεύτηκε το 1973 στο *The Drama Review*, μεταφέροντας απόσπασμα της αλληλογραφίας του με τον θεατρικό συγγραφέα Sam Shepard, παραθέτει τμήμα των απόψεων του τελευταίου, όπου και αναδεικνύεται η μεταβολή του τρόπου με τον οποίον αντιμετωπίζεται το δραματικό κείμενο και η σταδιακή θέασή του ως κοινωνικού και πολιτισμικού τεκμηρίου.

Πιο συγκεκριμένα ο Shepard αναφέρει: «Για μένα ο λόγος για τον οποίο γράφεται ένα θεατρικό έργο, οφείλεται στο ότι ο συγγραφέας λαμβάνει ένα όραμα το οποίο δεν μπορεί να μεταφράσει με κανέναν άλλον τρόπο παρά μόνο με τη συγγραφή ενός θεατρικού έργου»<sup>8</sup>. Πρόκειται για θέση που μέσα από την ιδιαίτερη διατύπωσή της αναδεικνύει το πρώτο στάδιο της θεατρικής δημιουργίας, η οποία τελικά πραγματώνεται στη σκηνή. Ο Schechner σχολιάζοντας την άποψη του Shepard, επεκτείνει ταυτόχρονα το σκεπτικό του, τονίζοντας την ύπαρξη ενός πλέγματος διπλής «μετάφρασης», όπου το όραμα του θεατρικού συγγραφέα – το οποίο ο μελετητής υποθέτει ότι του παρουσιάζεται υπό τη μορφή σκηνών – «μεταφράζεται» στον γραπτό λόγο σε διαλόγους και σκηνικές οδηγίες, ενώ κατά το ανέβασμά του επανασκηνοθετείται, ίσως όχι όπως θα επιθυμούσε ο συγγραφέας, αλλά όπως επιτάσσουν οι εκάστοτε περιστάσεις<sup>9</sup>.

Με βάση αυτό το σχήμα, το δραματικό κείμενο ευρισκόμενο μεταξύ της εσωτερικής σκηνοθεσίας του συγγραφέα και της εξωτερικής του σκηνοθέτη, εμπεριέχει ιδιαίτερο δυναμικό ιδεολογικών αποχρώσεων και νοημάτων, τα οποία δεν είναι ανεξάρτητα από τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς δεδομένης περιόδου, καθώς το αρχικό όραμα που είναι συνδεδεμένο με συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτισμικό πλέγμα αποσυντίθεται μαζί με αυτό<sup>10</sup>. Και το ίδιο όμως το κείμενο αποδομείται και μεταβάλλεται σε σενάριο, μία ευμετάβλητη πρώτη ύλη, την οποία μπορούν να μορφοποιήσουν οι έχοντες αναλάβει τη «διδασκαλία» μίας παράστασης<sup>11</sup>.

5 Walker: ό.π.

6 W. B. Worthen: “Drama, Performativity and Performance”, *PMLA*, τόμ. 113, αρ. 5, Οκτώβριος 1998, σ. 1093.

7 Βλ. ενδεικτικά: Σάββας Πατσολίδης: *Από την Αναπαράσταση στην Παράσταση: Σπουδή Ορίων και Περιθωρίων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σσ. 202 – 203.

8 Richard Schechner: “Drama, Script, Theatre, and Performance”, *The Drama Review*, τόμ. 17, αρ. 3, Theatre and the Social Sciences, Σεπτέμβριος 1973, σ. 12.

9 Ό.π., σ. 13.

10 Ό.π.

11 Ό.π., σ. 8. Πιο συγκεκριμένα ο Schechner θεωρεί το σενάριο ως σύνολο όσων μπορούν να μεταφερθούν από

Ο Lehmann εκφράζει εύστοχα αυτήν την περιθωριοποίηση όταν δηλώνει πως το κείμενο είναι ουσιαστικά μόνο ένα υλικό της σκηνικής δημιουργίας και όχι ο αφέντης<sup>12</sup>. Κατά συνέπεια δεν μιλάμε πλέον για την παραστασιακή λειτουργία της γλώσσας, όπως αυτή εντοπίζεται στο λογοτεχνικό δράμα.

Με την ακαδημαϊκή θεσμοθέτηση των performance studies το ενδιαφέρον μετατίθεται στο μη-δραματικό, το τελετουργικό και το καθημερινό<sup>13</sup>. Το ερευνητικό τους αντικείμενο εμπεριέχει όλων των ειδών τις παραστάσεις – όχι μόνο στην τέχνη αλλά και στην κοινωνική, πολιτική, οικονομική και ιδιωτική ζωή<sup>14</sup>. Το κείμενο πολύ συχνά απουσιάζει από την ευρύτερη εικόνα.

Ενώ όμως η ιστορικά κυρίαρχη, και ακόμα επικρατούσα, τάση στις θεατρικές σπουδές περιλαμβάνει ως γνωστό τομέα «το δραματικό κείμενο, αλλά και όλες τις καλλιτεχνικές πρακτικές που υπεισέρχονται στη χρήση της σκηνης και στην τέχνη του ηθοποιού»<sup>15</sup>, η ευρύτητα του πεδίου των παραστασιακών σπουδών είχε ως συνέπεια, μεταξύ άλλων, και τη δυσκολία οικονομικής επιβίωσης κάποιων από αυτά τα τμήματα, τα οποία θεωρήθηκε ότι επιδίδονται σε νεφελώδεις έρευνες.

Ο Schechner καταθέτοντας την άποψή του στον σχετικό προβληματισμό, δήλωσε πως χωρίς εμπάθυνση και επέκταση της μελέτης της παράστασης, η οποία να εκτείνεται πέρα από τα όρια της εκπαίδευσης στις παραδόσεις του Δυτικού θεάτρου, το όλο εγχείρημα της ακαδημαϊκής παρουσίας των performance studies θα καταρρεύσει. Ως ευτυχή εναλλακτική λύση θεωρεί το ενδεχόμενο να επεκταθούν προς τις κοινωνικές μελέτες, έτσι ώστε να αποτελέσουν ένα μέσο κατανόησης των ιστορικών, κοινωνικών και πολιτισμικών διαδικασιών<sup>16</sup>.

Με τα λεγόμενά του εξέφρασε τη γενικότερη τάση προσέγγισης των κλάδων που μελετούν εκφάνσεις του θεατρικού φαινομένου με τις κοινωνικές επιστήμες –και ιδιαίτερα με την ανθρωπολογία – η οποία, τάση, δεν είναι βέβαια καινούργια και ούτε υπήρξε άμεσο παρεπόμενο της εμφάνισης των performance studies. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Pavis, η ανθρωπολογία βρήκε στο θέατρο «ένα πεδίο εξαιρετού προβληματισμού, αφού έχει ενώπιόν της ανθρώπους, που υποδύονται άλλους ανθρώπους»<sup>17</sup>, ενώ παράλληλα η σχετικοποίηση των πολιτισμών οδήγησε θεατράνθρωπους, και ας θυμηθούμε τον Eugenio Barba, και «σε μία σχετικοποίηση των παλαιών τους πρακτικών και τους προσέδωσε ένα εθνολογικό βλέμμα επί του ηθοποιού»<sup>18</sup>.

Η δεδομένη όμως περίοδος που παρατηρείται επίταση αυτής της προσέγγισης έχει να κάνει, μεν, με την προσπάθεια για τον εντοπισμό νέων βεβαιοτήτων μέσα σε ένα κλίμα αμφισβήτησης των παλαιών, αλλά ταυτόχρονα, σε πρακτικό επίπεδο, σχετίζεται και με την υφιστάμενη περιθωριοποίηση των ανθρωπιστικών και κοινωνικών κλάδων, όσον αφορά τη χρηματο-

---

χρόνο σε χρόνο και από μέρος σε μέρος, αλλά όχι από έναν απλό μαντατοφόρο μα από κάποιον που έχει ενδελεχή γνώση του σεναρίου και μπορεί να το διδάξει σε άλλους. Ενώ το δράμα ανήκει στην κυριότητα του συγγραφέα, το σενάριο ανήκει σε εκείνη του δασκάλου.

12 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, translated and with an introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, London and New York 2006, σ. 17.

13 Ό.π.

14 Richard Schechner: “Mainstream Theatre and Performance Studies”, *The Drama Review*, τόμ. 44, αρ. 2, Καλοκαίρι 2000, σ. 5.

15 Pavis: ό.π., σ. 170.

16 Richard Schechner: “Performance Studies: The Broad Spectrum Approach”, *The Drama Review*, τόμ. 32, αρ. 3, Φθινόπωρο 1988, σ. 6.

17 Pavis: ό.π., σ. 176.

18 Ό.π., σ. 177



δότηση της έρευνας. Πρόκειται για γεγονός που δημιουργεί την τάση για συνεργασίες μεταξύ γνωστικών αντικειμένων τα οποία βρέθηκαν στο οικονομικό περιθώριο.

Η ερευνητική διαδικασία και ο επιστημονικός συγκερασμός που παράγει καινοτόμα γνώση οφείλονται, μεν, στις απαιτήσεις των καιρών που κάνουν αναγκαία τη δημιουργία ενός καινούργιου θεωρητικού και μεθοδολογικού οπλοστασίου, που θα δώσει απαντήσεις σε νέα ερωτήματα, αλλά όχι σπάνια συντηρούνται από αναγκαιότητες εκτός των πλαισίων της επιστήμης. Η Jill Dolan εκφράζει πολύ χαρακτηριστικά αυτό το γεγονός όταν διερωτάται για το πώς μπορούν να δημιουργηθούν «συμμαχίες όχι μόνο μεταξύ απειλούμενων επιστημονικών κλάδων, αλλά επίσης και σε άλλους τομείς της καθημερινής ζωής και της κοινωνικο-οικονομικής σφαίρας»<sup>19</sup>.

Αυτή η επέκταση προς το χώρο των μελετών της ανθρώπινης κοινωνίας, περιέλαβε επίσης και μία πιο θετικιστική αλλά και πιο δυσχερή προσέγγιση με την κοινωνιολογία, που σαν επιστήμη πλησιάζει συχνά το αντικείμενό της μέσα από ποσοτικά δεδομένα, σε αντίθεση με την ποιοτική μεθοδολογία της ανθρωπολογίας<sup>20</sup>. Η υιοθέτηση κοινών μεταφορών στον θεωρητικό στοχασμό των κοινωνικών επιστημών και του θεάτρου<sup>21</sup>, η αναγνώριση της παράστασης ως καθημερινής αλλά και καλλιτεχνικής έκφρασης, αποσαφηνίζει μεν ευρύτερα ζητήματα, αλλά δημιουργεί πλαίσιο μάλλον γενικόλογο και όχι πάντα κατάλληλο για την εστίαση σε συγκεκριμένα θέματα.

Η Maria Shevtsova αναφέρει ότι ο λόγος που η κοινωνιολογία δεν είχε τόσο δυναμική αλληλεπίδραση με την επιστήμη του θεάτρου, όπως συνέβη με την περίπτωση άλλων κλάδων, οφείλεται, κατά κύριο λόγο, στην αβεβαιότητα για το τι είναι ταιριαστό να ειπωθεί και να εξεταστεί<sup>22</sup>. Για να διευκολύνει την προσέγγιση προτείνει ένα σχήμα 14 σημείων το οποίο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ως «οδοδείκτης» ερευνητικής εστίασης<sup>23</sup>. Πέρα, λοιπόν, από την αναφορά στην παράσταση, στο κοινό, στο κείμενο, στον σκηνοθέτη, στους ηθοποιούς και στους υπόλοιπους συντελεστές του σκηνικού ανεβάσματος περιλαμβάνεται και μνεία στις οικονομικές παραμέτρους, αλλά και στην ευρύτερη πολιτική για το θέατρο.

Μέσα στην απλότητά του, το σχήμα της Shevtsova, αποτελεί ένα έμμεσο σχόλιο για το γεγονός ότι εκτός του χώρου της μελέτης του θεάτρου, το άμεσα αναγνωρίσιμο στοιχείο της θεατρικής διαδικασίας είναι το ζεύγος κείμενο – σκηνικό ανέβασμα, χωρίς να είναι πάντα διακριτές οι ιδιαίτερες αποχρώσεις που μπορεί να λάβει αυτή η συνύπαρξη. Η αρωγή που έχει τη δυνατότητα να προσφέρει η μελέτη του θεατρικού φαινομένου στη διερεύνηση ιστορικών και κοινωνικών ζητημάτων γίνεται να πραγματωθεί μόνο μέσα από την ανάπτυξη ενός εύκολα

19 Jill Dolan: “Producing Knowledges that Matter: Practicing Performance Studies through Theatre Studies”, *The Drama Review*, τόμ. 40, αρ. 4, Χειμώνας 1996, σσ. 14 – 15.

20 Η ανθρωπολογία, ειδικά κατά τα τέλη του 20ου αιώνα, υιοθετεί ερμηνευτικές προσεγγίσεις που την φέρνουν σε στενή επαφή με τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Είναι αξιοσημείωτο ότι έχει ενταχθεί σε ανθρωπιστικές σχολές, ειδικά σε ορισμένα πανεπιστήμια του αγγλοσαξονικού χώρου. Βλ. ενδεικτικά: Peter Just και John Monaghan: *Social and Cultural Anthropology: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford 2000, (Very Short Introductions).

21 Marvin Carlson: “The resistance to Theatricality”, *SubStance* 98/99, τόμ. 31, αρ. 2 & 3, 2002, σ. 238.

22 Maria Shevtsova, “The sociology of the theatre, Part 1: Problems and Perspectives”, *New Theatre Quarterly*, τόμ. 5, τχ. 17, 1989, σ. 24.

23 Ο.π., σσ. 30 – 33. Πρόκειται για τα εξής 14 σημεία: 1. Theoretical Bases, 2. Actors – Actresses, 3. Directors, 4. Stage Designers, Costume Designers, Composers, Musicians, Technicians, 5. Playwrights, 6. Administration, Finance and Economy, 7. Theatre Politics, Policies for Theatre, 8. Social types of theatre, 9. Performance, 10. Audiences, 11. Dissemination and Distribution, 12. Dramatic texts, 13. Dramatic genres, 14. Merging theatrical genres.

προσβάσιμου διεπιστημονικού «λεξιλογίου». Η κατηγοριοποίηση που προτείνει η Shevtsova είναι απλή έως αυτονόητη και για αυτό μπορεί να αποδειχθεί αποτελεσματική.

Εδώ, ας μου επιτραπεί να κάνω σύντομη παρένθεση και να καταθέσω την προσωπική μου εμπειρία επί του θέματος, καθώς η διατριβή μου κινήθηκε σε αυτά τα πλαίσια αντλώντας από τη θεατρολογία αλλά και τις μεταναστευτικές σπουδές με σκοπό τη διερεύνηση ζητημάτων αναπαράστασης της μεταναστευτικής και προσφυγικής ετερότητας σε τμήμα του ρεπερτορίου των κρατικών θεάτρων της Ελλάδας και της Κύπρου. Σε έρευνα αυτής της μορφής ανακύπτουν πρακτικά ερωτήματα του τύπου: πώς γίνεται να υφίσταται κάποιος διάλογος, όταν υπό το πρόσχημα της αποφυγής πλατιασμού δεν δίνονται οι απαραίτητες εξηγήσεις και για τις δύο πλευρές ή όταν οι συνομιλητές αναλώνονται σε ατέρμονες και περιττές επεξηγήσεις<sup>24</sup>.

Ένας λειτουργικός συγκερασμός μπορεί να επιτευχθεί, κατά βάση, μέσω της αποδοχής του γεγονότος ότι τα σημεία προσέγγισης μεταξύ δύο πολυεπίπεδων κλάδων, όπως η μελέτη του θεατρικού φαινομένου και της ανθρώπινης κοινωνίας, είναι μεν πολλά αλλά δεν μπορεί να υπάρξει ταυτόχρονη επαφή μεταξύ τους. Άλλωστε με δεδομένο το πολυδιάστατο και συλλογικό στοιχείο της φύσης του θεάτρου προκύπτει ότι η δραματουργική και σκηνική αναπαράσταση κοινωνικών διεργασιών δεν εξαρτάται μόνο από τις ιστορικές και πολιτισμικές συνθήκες αλλά, ενίοτε, περνάει και μέσα από το φίλτρο της προσωπικής εμπειρίας ενός, ή μίας ομάδας, εμπλεκόμενων στη θεατρική διαδικασία, από όπου και καθορίζεται πιθανώς η εμβάθυνση στη διερεύνηση συγκεκριμένων καταστάσεων<sup>25</sup>.

Προβάλλει, λοιπόν, πάντα η ανάγκη επιλογής, και υπό αυτήν την έννοια η αμφισβήτηση της δομικής σχέσης κειμένου – παράστασης υπήρξε αρωγός προσεγγίσεων αυτού του τύπου. Επικυρώνει – τρόπον τινά – την αναγκαιότητα εστίασης όχι στο όλον αλλά σε τμήματα της θεατρικής δημιουργίας, έτσι ώστε να μπορούμε να έχουμε εύληπτα αποτελέσματα από συνδυαστική μελέτη τέτοιου είδους.

Αντί επιλόγου πιστεύω ότι εδώ μπορεί να τεθεί ένα ερώτημα το οποίο έχει να κάνει με το που ακριβώς εντάσσεται η μελέτη των πτυχών της θεατρικής πράξης επί των πλαισίων του ακαδημαϊκού χώρου. Για την απάντηση θα δανειστώ από άρθρο της Shannon Jackson, η οποία μιλάει για την, εν μέρει, παράταιρη<sup>26</sup> παρουσία του θεάτρου στο χώρο των ανθρωπιστικών επιστημών, το οποίο όμως ανήκει εκεί.

Η αναγνώριση του γεγονότος ότι το θέατρο του κειμένου / της αφήγησης / του χαρακτήρα<sup>27</sup>, είναι μόνον τμήμα ενός ποικιλόμορφου συνόλου θεατρικών εκφάνσεων, δεν αναιρεί το ότι αποτελεί την αφετηρία για όλες τις μετέπειτα αναζητήσεις. Η αποδόμηση θεμελιωδών βεβαιωτήτων ανέδειξε μία σειρά δυνατοτήτων διερεύνησης και ταυτόχρονα μπόλιασε τις θεατρικές σπουδές, κάνοντάς τες δεκτικές σε νέες θεωρητικές προσεγγίσεις. Το αν αυτή η, εν εξελίξει, διαδικασία θα οδηγήσει στη θεσμοθέτηση, νέου, κοινώς αποδεκτού κανόνα για τη μελέτη και την έρευνα, ή σε περαιτέρω διάσπαση των υφιστάμενων ακαδημαϊκών κλάδων, είναι ακόμα άδηλο.

24 Παναγιώτα Σωτήρχου: *Το θέμα της μετανάστευσης και του εκπατρισμού στη νεοελληνική δραματουργία (ρεπερτόριο κρατικών θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου: 1932 – 1994)*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών – Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Αθήνα 2010 – 2011, σ. 337.

25 Ό.π., σ. 347.

26 Shannon Jackson: “Professing Performance: Disciplinary Genealogies”, *The Drama Review*, τόμ. 45, αρ. 1, Άνοιξη 2001, σ. 92.

27 Gay McAuley: *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor [c. 1999], (Theater: Theory / Text / Performance), σ. 278.



ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΤΣΑΤΣΟΥΛΗΣ

## Διακοσμική ταυτότητα: Όταν τα δραματικά πρόσωπα ταξιδεύουν

Η έννοια της διακοσμικής ταυτότητας συνιστά έναν από τους βασικούς τόπους με τον οποίο προσεγγίζει το αντικείμενό της η Σημειωτική Θεωρία των Πιθανών Κόσμων. Και τούτο διότι το συγκεκριμένο πεδίο είναι συνυφασμένο αφ' ενός με την αποδοχή ότι οι Πιθανοί Κόσμοι δεν είναι άδειες θεωρητικές υποθέσεις αλλά είναι κόσμοι κατοικημένοι από συγκεκριμένες οντότητες και, αφ' ετέρου, με το ότι τα άτομα που τους κατοικούν διαθέτουν μία ταυτότητα που τα συνδέει με τον συγκεκριμένο μυθοπλαστικό κόσμο όπου δρουν αλλά ταυτόχρονα και με πιθανά πραγματικά ή μυθοπλαστικά τους πρότυπα που κατοικούν εναλλακτικούς προς τον δικό τους Κόσμο.

Όσοι ασχολούνται με τους μυθοπλαστικούς κόσμους υποδέχτηκαν την Σημαντική των Πιθανών Κόσμων ως μια ανανεωτική θεωρία ήδη με τις πρώτες απόπειρες εφαρμογών της κατά την δεκαετία του 1980. Οι Πιθανοί Κόσμοι της μυθοπλασίας διαφοροποιούνται από τη μεταφυσική διάσταση που τους είχε προσδώσει ο πρώτος που αναφέρθηκε σε αυτούς γερμανός φιλόσοφος Leibnitz τον 17ο αιώνα και που εν πολλοίς υιοθέτησε την δεκαετία του 1950 η φιλοσοφία όσο και η τροπική λογική. Σε αντίθεση με τους Πιθανούς Κόσμους της λογικής, εκείνοι της μυθοπλασίας δεν είναι αξιωματικοί, πλήρεις και αφηρημένα σύνολα καταστάσεων αλλά σημειωτικές πολιτισμικές κατασκευές<sup>1</sup>, ατελείς, πιθανότατα ανομοιογενείς σημασιολογικά -ήτοι, διεπόμενοι από διαφορετικούς νόμους-, πιθανότατα επίσης λογικά αδύνατοι -μπορούν δηλαδή να παραβιάζουν μαθηματικούς ή λογικούς νόμους όπως αυτοί της μη αντίθεσης-, διατηρούν παρασιτική σχέση με τον πραγματικό κόσμο υπονοώντας την ύπαρξη σε αυτούς ουσιαστικών ιδιοτήτων του και, τέλος, είναι κατοικημένοι από οντότητες που διαθέτουν συγκεκριμένες ιδιότητες. Παρ' όλο που η Σημαντική των Πιθανών Κόσμων θεωρήθηκε ως μια εξήγηση της «αλλοκοσμίας» (otherworldliness) που χαρακτηρίζει τη μυθοπλασία εν γένει<sup>2</sup>, διαφοροποιείται από τους Πιθανούς ή Παράλληλους Κόσμους της Κβαντοφυσικής για τον λόγο ότι οι τελευταίοι έχουν στόχο να αποδειχτούν κάποια στιγμή, στο μέλλον, ως πραγματικοί: με άλλα λόγια, το αξίωμα της ύπαρξής τους υπόκειται σε επαλήθευση ή διάψευση<sup>3</sup>. Αντίθετα,

- 
- 1 Ακολουθώ εδώ συνοπτικά την παρουσίαση των χαρακτηριστικών των Π.Κ. όπως τη διατυπώνει ο E. Semino: "Possible Worlds: Stylistic Applications", *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Elsevier, Lancaster, 2006<sup>2</sup>, σσ. 777-781, ιδίως, σ. 777 και έχει προκύψει από τα θεωρητικά έργα των Eco, Elam, Pavel, Doležel, Ryan κ.ά. στους οποίους θα αναφερθώ αναλυτικότερα στη συνέχεια.
  - 2 Lubomír Doležel: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1998, σ. 16.
  - 3 Βλ. σχετικά με τη διάκριση μεταξύ Πιθανών Κόσμων Μυθοπλασίας και Κβαντοφυσικής: Marie-Laure Ryan: «Des mondes possibles aux univers parallèles», *La théorie des Mondes possibles*, Σεμινάριο που διοργανώθηκε από το C.L.A.M. και το Πανεπιστήμιο Paris VII - Denis Diderot, Νοέμβριος 2005-Ιούνιος 2006, Πρακτικά διαλέξεων, Διάλεξη της 4/5/2006. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <http://www.univ-paris-diderot.fr/sc/site>.

οι Πιθανοί Κόσμοι της μυθοπλασίας είναι κατασκευάσματα του ανθρώπινου μυαλού και των ανθρώπινων χειρών, είναι καλλιτεχνήματα παραγόμενα από αισθητικές δραστηριότητες, είναι, εν ολίγοις, σημειωτικά συστήματα<sup>4</sup>.

Ένας συγγραφέας ή ένας σκηνοθέτης δημιουργεί, στο χαρτί ή στη σκηνή, έναν κόσμο που δεν υπήρχε πριν. Ο κόσμος αυτός συντίθεται από οντότητες που δεν είναι ούτε αυτοαναφορικές αλλά ούτε κενές νοήματος. Συνιστούν, αντίθετα, μη πραγματώσιμες πιθανότητες, δηλαδή οντότητες που ανήκουν σε έναν πιθανό, εναλλακτικό κόσμο ενός δραματικού έργου ή μιας σκηνής. Έτσι, το πρόσωπο του «Άμλετ» δεν αναφέρεται σε κάποιο πρόσωπο του πραγματικού κόσμου αλλά στον εναλλακτικό κόσμο του σαιξπηρικού έργου από τον οποίο και λαμβάνει τις ιδιότητες που το χαρακτηρίζουν<sup>5</sup>. Η παλιά θεωρία της μίμησης σύμφωνα με την οποία οι μυθοπλαστικές οντότητες πηγάζουν από πραγματικά πρότυπα<sup>6</sup> καταρρέει: όλα τα μυθοπλαστικά πρόσωπα ακολουθούν την αρχή της οντολογικής τους ομοιογένειας, αναγκαία προϋπόθεση για να εξασφαλιστεί η συνύπαρξη, διάδραση και μεταξύ τους επικοινωνία εντός ενός κειμενικού ή σκηνικού κόσμου. Αυτό γίνεται σαφέστερο αν αναλογιστούμε έργα στα οποία συνυπάρχουν αμιγώς μυθοπλαστικά πρόσωπα με πρόσωπα που έχουν ιστορικές καταβολές. Η «Μαρία Στιούαρτ» του Σίλλερ ή εκείνη της παράστασης «Alarme» του Τερζόπουλου δεν είναι λιγότερο μυθοπλαστικές από οποιαδήποτε άλλα αμιγώς μυθοπλαστικά πρόσωπα των αντίστοιχων έργου ή παράστασης με τα οποία το πρόσωπο «Μαρία Στιούαρτ» συγκατοικεί. Απλώς, εγείρεται εδώ ένα θέμα που έχει συστηματικά απασχολήσει τους θεωρητικούς των Πιθανών Κόσμων και αφορά στις σχέσεις προσβασιμότητας μεταξύ πραγματικού κόσμου και εναλλακτικών πιθανών κόσμων της μυθοπλασίας οι οποίες κυμαίνονται μεταξύ μέγιστου έως μηδαμινού βαθμού προσβασιμότητας<sup>7</sup>. Στην άλλη πλευρά, άλλωστε, υπάρχουν εκείνοι που υποστηρίζουν

---

phr?bc=clam&np=SSEM1&g=sm&m2=no [τελευταία επίσκεψη: 18/8/2010]. Αυτό δεν σημαίνει ότι πορίσματα της Κβαντικής Φυσικής και της Θεωρίας των Παράλληλων Κόσμων δεν μπορούν να εμπλουτίσουν τον προβληματισμό των ανθρωπιστικών επιστημών επί του αντικειμένου. Κάτι τέτοιο επιχείρησα εν μέρει, υιοθετώντας τον προβληματισμό της κβαντομηχανικής για το «παράδοξο της γάτας του Σρέντιγκερ», για να ερμηνεύσω την διπλή υπόσταση του Αντόνιο στο έργο της Λούλας Αναγνωστάκη, *Αντόνιο ή το μήνυμα*, σε άρθρο μου. Βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Ανοιχτές πιθανότητες, λογικά ασύμπτωτα και εναλλακτικοί κόσμοι στη δραματουργία της Λούλας Αναγνωστάκη», *Θεατρογραφίες*, τχ. 16, 2011, σσ. 57-78. Σχετικά με το «παράδοξο της γάτας του Σρέντιγκερ», βλ., μεταξύ άλλων, Michio Kaku: *Παράλληλοι Κόσμοι*, μετ. Έλενα Πισσία, Τραυλός, Αθήνα, 2005, σσ. 219 & εξ., 519. - Γιώργος Γραμματικάκης: *Η αυτοβιογραφία του φωτός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σσ. 168, 169, 216 & εξ. - John Barrow: «Το παράδοξο των άπειρων αντιγράφων», στο: *Άπειρο. Τα μαθηματικά της αθανασίας*, μετ. Θεοφάνης Γραμμένος, Τραυλός, Αθήνα, 2007.

4 Lubomír Doležel: "Possible Worlds of Fiction and History", *New Literary History*, τόμ. 29.4, 1998, σσ. 785-809, ιδίως σ. 787.

5 *Αυτόθι*, σσ. 787-788..

6 Για μια αναλυτική προσέγγιση θεωριών περί μυθοπλασίας και σχέσης τους με την πραγματικότητα υπό το πρίσμα της θεωρίας των Πιθανών Κόσμων, βλ. Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, ό.π., «Prologue T», σσ. 1 & εξ.

7 Το ζήτημα της προσβασιμότητας μεταξύ Κόσμου του Δράματος και Κόσμου της Πραγματικότητας έχει επί μακρόν απασχολήσει όλους τους θεωρητικούς των Πιθανών Κόσμων. Ως προσβασιμότητα ορίζεται η σχέση Σ μεταξύ δύο κόσμων (K1 και K2) στο πλαίσιο της οποίας ο ένας Κόσμος μπορεί να γεννηθεί από τον άλλο με αποτέλεσμα να διαθέτουν έναν σημαντικό αριθμό κοινών χαρακτηριστικών. Έτσι, στη σχέση Kπ Σ Kδ δηλώνεται ότι ο Κόσμος του Δράματος έχει προσβασιμότητα στον Κόσμο της Πραγματικότητας. Βλ. Keir Elam: *Η σημειωτική θέατρον και δράματος*, μετ. Καίτη Διαμαντάκου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σ. 128. - Marie-Laure Ryan: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, σσ. 32-33. Με αυτή τη λογική υποστηρίζεται ότι το Θέατρο του Παραλόγου διαθέτει στην πραγματικότητα μηδενική προσβασιμότητα αφού σε μεγάλο βαθμό αποουσιάζει το αναγκαίο συνεκτικό υπόβαθρο. Βλ.

ότι ο αποκαλούμενος πραγματικός κόσμος δεν είναι παρά ένας ακόμη Εναλλακτικός Πιθανός Κόσμος<sup>8</sup>: τα πάντα εξαρτώνται από την οπτική θέασης των πραγμάτων αφού, για παράδειγμα, ο κόσμος στον οποίο κινείται η μικρή «Αλίκη» στο έργο του Λιούις Κάρολλ ή η «Ιφιγένεια» στην Ταυρίδα είναι γι' αυτές οι μόνοι πραγματικοί κόσμοι ενώ, ο δικός μας κόσμος, για τα δικά τους μάτια, δεν αποτελεί παρά μια εναλλακτική εκδοχή<sup>9</sup>. Θα πρέπει, άλλωστε, να τονιστεί εδώ το πρόσθετο στοιχείο ότι όσο ευρύτερη είναι η «εγκυκλοπαίδεια» κάθε αναγνώστη-θεατή, τόσο μειώνονται οι κόσμοι που αναγνωρίζει αυτός ως πιθανούς<sup>10</sup> ενώ ταυτόχρονα ο βαθμός προσβασιμότητας διαφοροποιείται, για ανάλογους γνωσιακούς λόγους, από εποχή σε εποχή<sup>11</sup>.

Παρ' όλο που η Σημαντική των Πιθανών Κόσμων εμμένει στην αρχή της ότι οι μυθοπλαστικοί κόσμοι δεν είναι απομιμήσεις ή αναπαραστάσεις του πραγματικού (*realia*) αλλά κυρίαρχα βασιλεία του πιθανού (*possibilia*) και ως τέτοια εγκαθιδρύουν διαφοροποιημένες και διαφορετικού βαθμού απόστασης σχέσεις με τον πραγματικό κόσμο<sup>12</sup>, δέχεται ότι πρόσωπα, τοποθεσίες, γεγονότα που αναφέρονται σε πραγματικά ή ιστορικά αντίστοιχά τους

---

Katerina Vassilopoulou: «Possible Worlds in the Theatre of the Absurd», στο: Costas Gabrielatos, Richard Slessor & J. W. Unger (ed.): *Papers from the Lancaster University Postgraduate Conference on Linguistics and Language Teaching*, τόμ. I, Lancaster, 2007. Διαπίστωση που δεν γίνεται απόλυτα αποδεκτή. Πρβλ. Keir Elam, ό.π., σ. 129.

- 8 Marie-Laure Ryan: *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, ό.π., σ. 24. Συναφείς με την έννοια της προσβασιμότητας είναι εκείνες της 'αρχής της ελάχιστης απόκλισης', της 'επικέντρωσης' του αναγνώστη/θεατή στην οπτική του αφηγητή ή κατασκευαστή της ιστορίας και της λειτουργίας των 'δεικτών'. Όλα τα παραπάνω θέτουν αναγκαστικά στη συζήτηση το θέμα της οπτικής γωνίας και τη σχέση της με την πρόσληψη των Πιθανών Κόσμων από τον αναγνώστη/θεατή αλλά και του τρόπου που αντιλαμβάνονται τον κόσμο τους τα ίδια τα δραματικά πρόσωπα. Τη σχέση αυτή εξετάζει στη μελέτη του ο Dan McIntyre: *Point of View in Plays. A Cognitive Stylistic Approach to Viewpoint in Drama and Other Text-types*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 2006, ιδίως κεφάλαιο 5: «Possible Worlds, Possible Viewpoints», σσ. 123-141.
- 9 Όπως έχει υποστηρίξει ο Ουμπέρτο Έκο, από τους πρωτοπόρους της θεωρίας των Πιθανών Κόσμων, «η έκφραση 'πραγματικός κόσμος αναφοράς' υποδεικνύει έναν οποιονδήποτε κόσμο με βάση τον οποίο ο κάτοικός του θα έκρινε και θα αξιολογούσε τους άλλους εναλλακτικούς πιθανούς κόσμους». Βλ. Umberto Eco: *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, μετ. Myriem Bouzajer, Grasset, Paris, 1985, σ. 173. Η απόδοση από τα γαλλικά δική μου όπως και σε όποια άλλη στο εξής δεν αναφέρεται μεταφραστικής. Πρβλ. και την διαπίστωση για την απειλή που αισθανόμαστε αν αποδεχτούμε το φαινομενολογικά απαράδεκτο γεγονός ότι ο κόσμος μας δεν είναι παρά ένας μεταξύ άλλων πιθανών κόσμων του Philippe Monneret: «Fiction et croyance: les mondes possibles fictionnels comme facteurs de plasticité doxastique», *La théorie des Mondes possibles*, Σεμινάριο που διοργανώθηκε από το C.L.A.M., ό.π., διάλεξη που δόθηκε στις 2/3/2006, όπου ο ομιλητής συγκεκριμένα υποστηρίζει: "Dans une conception du possible logique, il est difficile de concevoir le réel autrement que comme un possible parmi d' autres, ce qui est inacceptable phénoménologiquement. L' infini du possible menace notre présence à la vie».
- 10 Βασικός εδώ ο ρόλος της «εγκυκλοπαίδειας», δηλαδή του συνόλου των γνώσεων που διαθέτει ο αναγνώστης/θεατής κατά τη διάρκεια των «συναγωγικών του περιπάτων» (*promenades inférentielles*) που αναγκαστικά τον βγάζουν εκτός της συγκεκριμένης ανάγνωσης ή θέασης, καθώς επιχειρεί τις "προβλέψεις" του (*prévisions*) για την εξέλιξη, όπως έχει παρατηρήσει ο Ουμπέρτο Έκο. Βλ. Umberto Eco: *Lector in fabula*, ό.π., σσ. 142 & εξ. Στην, είναι αλήθεια, ιστορικο-κοινωνικά περιορισμένη έννοια της "εγκυκλοπαίδειας, ο Doležel προσθέτει εκείνη όλων των μυθοπλαστικών εγκυκλοπαιδειών που διαφοροποιούνται έντονα από την πραγματική με την έννοια ότι αναφέρονται σε όντα και καταστάσεις που είναι ολοκληρωτικά ξένα προς την καθημερινότητά μας. Βλ. Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, ό.π., σ. 177. Στην ουσία, εισερχόμαστε στον τομέα της διακειμενικότητας και της γνώσης όλων των πιθανών διακεμένων (πιθανών κόσμων άλλων μυθοπλασιών) τα οποία μπορεί να υπονοεί ή να εξυπακούει ως γνωστά ο συγκεκριμένος πιθανός κόσμος. Πρβλ. Δημήτρης Τσατσούλης, "Αρρητα, προϋποτιθέμενα και υπονοούμενα του διαλόγου στο θέατρο του Ανδρέα Στάικου", στο: *Ανδρέας Στάικος, Φρεγά Στρουθοκαμήλον - Θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σσ. 21-41, όπου και σχετική βιβλιογραφία.
- 11 Keir Elam, ό.π., σ. 134.
- 12 Lubomír Doležel: «Possible Worlds of Fiction and History», ό.π., σ. 788.

συνιστούν μια ιδιαίτερη σημασιακή τάξη υπό συγκεκριμένη έννοια: υπάρχει πράγματι κάποια σχέση μεταξύ ενός ιστορικού προσώπου, για παράδειγμα της βασίλισσας Ελισάβετ, με όλα τα μυθοπλαστικά πρόσωπα της Ελισάβετ, μια σχέση, ωστόσο, που υπερβαίνει τα όρια του πραγματικού κόσμου<sup>13</sup>. Μυθοπλαστικά πρόσωπα και ιστορικό πρωτότυπο βρίσκονται εξίσου δέσμια της διακοσμικής τους ταυτότητας<sup>14</sup>. Με αυτή την έννοια, ακόμη κι αν διαφοροποιούνται ως προς κάποια, ακόμη και ουσιαστικά τους, χαρακτηριστικά, αποτελούν όλα τους πιθανά ομοιώματα που κατοικούν σε εναλλακτικούς πιθανούς κόσμους.<sup>15</sup> Γίνεται έτσι άμεσα αντιληπτό ότι η θεωρία της διακειμενικότητας αποκτά με τη Σημαντική των Πιθανών Κόσμων, έναν πρόσθετο σύμμαχο που επιλύει κάποια ιδιαίτερα προβλήματα.

Ας δούμε, για παράδειγμα, το θέμα των τοποθεσιών: αν κάποιος προσπαθήσει να χαράξει στον χάρτη τις διαδρομές που κάνει στο Λονδίνο ο Σέρλοκ Χολμς σε κάποιο από τα μυθιστορήματα στα οποία αυτός δρα, ίσως απογοητευτεί από τη λάθος χαρτογράφηση του Λονδίνου που θα αποκομίσει διότι το Λονδίνο που περπατάει ο γνωστός ντετέκτιβ δεν είναι το πραγματικό<sup>16</sup>. Με την ίδια λογική, ένας κριτικός έκρινε ως μειονέκτημα του έργου της Λούλας Αναγνωστάκη *Σ' εσάς που με ακούτε* το γεγονός ότι το Βερολίνο στο οποίο αναφερόταν δεν είχε καμιά σχέση με το Βερολίνο που ο ίδιος γνώριζε πολύ καλά<sup>17</sup>. Όμως, το Βερολίνο της Αναγνωστάκη είναι το Βερολίνο του εναλλακτικού Πιθανού Κόσμου εντός το οποίου κινούνται οι ήρωες του *Σ' εσάς που με ακούτε* και όχι εκείνο που περπάτησε ή έζησε στον πραγματικό του κόσμο ο κριτικός. Τα δύο Βερολίνα βρίσκονται σε συνάφεια μεταξύ τους αλλά συναντώνται σε δύο διαφορετικούς κόσμους.

Είναι το όνομα αυτό που θα μας κάνει να πιστέψουμε ότι πρόκειται για το ίδιο Βερολίνο; Με άλλα λόγια, αποτελεί το κύριο όνομα έναν αυστηρό ενδείκτη, όπως υποστήριξε ο Κρίγκε, ώστε να θεωρήσουμε ότι δύο άτομα διαφορετικών κόσμων διατηρούν σχέση πρωτοτύπου-ομοιώματος; Πράγματι, για τη λογική θεωρία του Κρίγκε<sup>18</sup>, το όνομα συνιστά έναν αυστηρό

13 *Αυτόθι*, σσ. 788-789.

14 Για τον όρο διακοσμική ταυτότητα (*identité à travers les mondes, transworld identity*) βλ. U. Eco, *Lector in fabula*, ό.π., σσ. 183 & εξ. - Ουμπέρτο Έκο, *Τα όρια της ερμηνείας*, μετ. Μαριάννα Κονδύλη, Γνώση, Αθήνα, 1993, σσ. 252 & εξ. όπου εξετάζονται αναλυτικά οι «αναγκαίες ιδιότητες» της ταυτότητας του προσώπου. - Keir Elam, ό.π., σ. 131 & εξ. - Lubomír Doležel: «Possible Worlds of Fiction and History», ό.π., σ. 788. - Lubomír Doležel: *Heterocosmica*, ό.π., σ. 16, 255.

15 Παραλλαγές της έννοιας της διακοσμικής ταυτότητας εισήγαγον ο Hintikka, μιλώντας για την «ατομικοποιημένη λειτουργία» (*individuation function*) ή «ρόλο» που παίζει το πρόσωπο κάτω από τις εκάστοτε διαφορετικές συνθήκες ή κειμενικό περιβάλλον και ο Rescher, μιλώντας για «εκδοχές» (*versions*) του προσώπου, δηλαδή για διαφορετικούς τρόπους έκφρασης του ίδιου υποκειμένου σε διαφορετικούς Πιθανούς Κόσμους. Βλ. σχετικά: Jaakko Hintikka: *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*, Reidel, Dordrecht, 1975, σ. 30. - Nicholas Rescher: *A Theory of Possibility: A Constructivist and Conceptualist Account of Possible Individuals and Possible Worlds*, Blackwell, Oxford, 1975, σ. 88.

16 Το παράδειγμα αναφέρει ο Lubomír Doležel: «Possible Worlds of Fiction and History», ό.π., σ. 788.

17 Σπύρος Παγιατάκης: «Τραγικά μόνιμο στο Βερολίνο», *Η Καθημερινή*, 2/3/2003, σ. 8. Για μια πληρέστερη αναφορά της υποδοχής από την κριτική της παράστασης του Λευτέρη Βογιατζή που πρώτος ανέβασε το συγκεκριμένο έργο, βλ. Δημήτρης Τσατσούλης: «Η μετα-προτοποριακή γραφή της Λούλας Αναγνωστάκη. Με αφορμή το τελευταίο έργο της *Σ' εσάς που με ακούτε*», στο: *Σημεία γραφής - Κώδικες σκηνης στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*, Νεφέλη, Αθήνα, 2007, σσ. 280-303.

18 Saul A. Kripke: *Naming and Necessity*, Harvard University Press, Cambridge, 1980, σσ. 48-49. Πρβλ. Thomas G. Pavel: *Fictional Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, 1986, σ. 37: “[...] within fiction names work like usual proper names, that is a rigid designators attached to individuate objects, independent of the objects’ properties”.

ενδείκτη αν σε κάθε Πιθανό Κόσμο που αυτό συναντάται προσδιορίζει το ίδιο αντικείμενο. Σε αντίθετη περίπτωση, θα πρέπει να το θεωρήσουμε ως μη αυστηρό ή συμπτωματικό ενδείκτη.

Το παράδειγμα που συνήθως αναφέρεται είναι εκείνο ενός αμερικανού Προέδρου -ας πούμε ο Μπους- που σε ένα μυθοπλαστικό κείμενο παρουσιάζεται ως ένας απλός αγρότης. Αν θεωρήσουμε το όνομα ως αυστηρό ενδείκτη, θα λέγαμε ότι, παρά τις ουσιαστικές διαφορές, ο αγρότης του μυθοπλαστικού κόσμου είναι διπλότυπο του Προέδρου των ΗΠΑ αφού, σε αντίθεση με τις ουσιοκρατικές αντιλήψεις, όπως επισημαίνει ο Doležel<sup>19</sup>, η μυθοπλαστική πρακτική έχει την τάση να αναιρεί ακόμη και τις πλέον ουσιαστικές και κοινά γνωστές ιδιότητες ιστορικών ή μυθοπλαστικών προσώπων όταν τα μετακινεί σε έναν άλλο Πιθανό Κόσμο. Η μετακίνηση συνοδεύεται από ριζικές αλλοιώσεις. Για παράδειγμα, στον *Τελευταίο Πειρασμό* του Καζαντζάκη, η ουσιαστική ιδιότητα της αγαμίας του «Χριστού» ακυρώνεται. Αποτελεί ο καζαντζακικός «Χριστός» διπλότυπο του ηγέτη του Χριστιανισμού;

Νομίζω ότι από την ουσιοκρατική σχολή θα πρέπει να συγκρατήσουμε αυτό που λέει ο Hintikka αναφερόμενος έμμεσα στην έννοια της διακοσμικής ταυτότητας: αυτό που μεταφέρεται σε έναν πιθανό κόσμο είναι “ο ρόλος τον οποίο παίζει το άτομο αυτό υπό συγκεκριμένες εξελίξεις”<sup>20</sup>. Ακόμη καλύτερα θα πρέπει να εξεταστεί κατά πόσο ένα πρόσωπο που μετακινείται σε έναν άλλο Πιθανό Κόσμο διαθέτει τις αναγκαίες εκείνες ιδιότητες οι οποίες θα το αναγάγουν σε ουσιαστικό δρώντα για την εξέλιξη της μυθοπλαστικής δράσης.

Έτσι, στον καζαντζακικό «Χριστό» το θέμα δεν είναι κατά πόσο θίγονται οι εδραιωμένες αντιλήψεις μας για το πρόσωπο και τη διδασκαλία Του αλλά αν ο ρόλος Του ως δρώντος είναι συναφής με του πρωτοτύπου. Σε ένα άλλο πλαίσιο, δεχόμαστε το πρόσωπο της «Ελένης» στο ομώνυμο έργο του Ευριπίδη να στερείται μιας βασικής της ιδιότητας, αυτής του να είναι σύζυγος του Πάρι και κατά συνέπεια εγκατεστημένη στην Τροία. Πρόκειται για έναν εναλλακτικό, τόσο προς τον ομηρικό όσο και των άλλων γνωστών τραγωδιών κόσμο, στον οποίο μάλιστα γίνεται ρητά λόγος για το «ειδωλον» της Ελένης το οποίο, αυτό, οδηγήθηκε στην Τροία. Εκδοχή που έχει δώσει υλικό σε σύγχρονες παρωδιακές παραλλαγές του μύθου<sup>21</sup>. Ωστόσο, αναγκαίες και ουσιαστικές ιδιότητες<sup>22</sup> της μυθικής Ελένης παραμένουν ισχυρές σε όλους τους Πιθανούς Κόσμους στους οποίους αυτή ταξιδεύει.

Το πρόβλημα του ονόματος-αυστηρού ενδείκτη τίθεται μάλλον σε περιπτώσεις όπως αυτές του *Γάμου της Αντιγόνης* της Κωνσταντίνης Βέργου<sup>23</sup>, του *Προξενίου της Αντιγόνης* του Βασιλή Ζιώγα<sup>24</sup>, της *Ομόνοια - 3* της Στέφανι Φλάισμαν<sup>25</sup>. Στο τελευταίο αυτό έργο εμφανί-

19 Lubomír Doležel: *Heterocosmica*, ό.π., σ. 17 ο οποίος αντιπαράκειται στις απόψεις των Jaakko Hintikka, ό.π., σ. 30, Nicholas Rescher, ό.π., σ. 88 που προαναφέρθηκαν αλλά και στον David Lewis: *Philosophical Papers*, τόμ. I, Oxford University Press, New York, 1983, σσ. 27-28 που μιλάει για μια σχέση διπλοτύπων.

20 Ό.π., υποσ. 15.

21 Πρβλ. Βασιλής Ζιώγας: *Οι Κάφροι ή η αληθινή ιστορία του Μενελάου και της Ελένης (κωμωδία φλυάκων)*, Ερμής, Αθήνα, 1996.

22 Για τις αναγκαίες και ουσιαστικές ιδιότητες του προσώπου βλ. U. Eco: *Lector in fabula*, ό.π., σσ. 174-180 «Les propriétés nécessaires» και σσ. 180-186 «Les propriétés essentielles». Στο θέμα επανέρχεται και στο: Ουμπέρτο Έκο, *Τα όρια της ερμηνείας*, σσ. 249 & εξ. όπου η αναγκαία ιδιότητα ενός προσώπου χαρακτηρίζεται και από τη σχέση που διατηρεί με άλλα πρόσωπα.

23 Κωνσταντίνα Βέργου: *Ο γάμος της Αντιγόνης*, οδεβ, Αθήνα, 1983.

24 Βασιλής Ζιώγας: *Το προξενικό της Αντιγόνης - Η κωμωδία της μύγας*, Ερμής, Αθήνα, 1996, σσ. 6-38.

25 Stephanie Fleischmann, *Omonia -3, an Epistolary Play*. Ανέκδοτο. Το έργο μου παραχωρήθηκε από τη συγγραφέα προκειμένου κάποια αποσπάσματά του να ακουστούν στο “Φόρουμ Σύγχρονης Δραματουργίας” του Ελληνικού



ζονται μεταξύ των προσώπων μια δεκατριάχρονη Αμερικανίδα «Ιφιγένεια» και ένας Έλληνας μπόγιας ονόματι «Αγαμέμνων» που ουδέποτε επικοινωνούν μεταξύ τους. Παρά την απουσία οιασδήποτε σχέσης των παραπάνω με τα μυθικά ή τραγικά αρχαιοελληνικά συνονόματά τους πρόσωπα, θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι ο μηχανισμός αναίρεσης της αρχής της ταυτότητάς τους<sup>26</sup> προϋποθέτει ότι σε κάποιον άλλο κόσμο αυτή ισχύει: με άλλα λόγια, αν δεν υπάρχει η μήτρα ενός κόσμου όπου η Αντιγόνη πεθαίνει ανύμφευτη, η Ιφιγένεια θυσιάζεται και ο Αγαμέμνων οδηγεί σε πόλεμο θυσιάζοντας τα παιδιά του, οι αναιρέσεις της αρχής της ταυτότητας που επιχειρούνται στα παραπάνω έργα δεν θα μπορούσαν να υπάρξουν<sup>27</sup>. Διότι, μόνο μια «Αντιγόνη» δικαιολογεί μια νύφη σε αποσύνθεση, όπως συμβαίνει στο έργο του Ζιόγα, μόνο η παρουσία ενός, έστω και μπόγια, «Αγαμέμνονα» δημιουργεί την αναγκαία διασύνδεση με τον πολεμοχαρή Μπους και τον πόλεμο στο Ιράκ και μόνο μια «Ιφιγένεια» παραπέμπει στις νεαρές γυναίκες, όπως η Τζέσικα, που επιστρατεύονται για τον πόλεμο με αβέβαιη την επιστροφή τους, θέματα που πραγματεύεται το έργο της Φλάισμαν. Η έννοια της διακοσμικής ταυτότητας εδώ απαγκιστρώνεται πλήρως από το πλαίσιο και τις αναγκαίες ιδιότητες του προσώπου για να λειτουργήσει μεταφορικά. Έτσι, όσο κι αν το όνομα, στις περιπτώσεις αυτές λειτουργεί ως «συμπτωματικός ενδείκτης», θα λέγαμε ότι η εγκυκλοπαιδική μας γνώση για τις ιδιότητές του μας οδηγεί να δούμε τις μεταφορικές του σημασίες που ένα άλλο όνομα, στον συγκεκριμένο Πιθανό Κόσμο του έργου της Βέργου, του Ζιόγα, της Φλάισμαν, δεν θα αποκτούσε. Πρόκειται για τη σημασιολογική διακρίσιμότητα του ονόματος που ο Barthes αποκάλεσε «γλωσσική μορφή ανάμνησης»<sup>28</sup> και που προϋποθέτει, βέβαια, την γνώση και μιας μυθοπλαστικής εγκυκλοπαιδείας ήτοι μιας διευρυμένης ικανότητας αναγνώρισης των υπαρχουσών διακειμενικών σχέσεων. Εξάλλου, ακόμη και το γεγονός ότι πραγματικοί και δραματικοί κόσμοι παραμένουν δύο κόσμοι με διαφορετικό οντολογικό καθεστώς και το προσπελάσιμο του ενός στον άλλο εξασφαλίζεται μόνον μέσω σημειωτικών διαύλων, δεν αναιρεί τη διαπίστωση ότι οι δραματικοί και, γενικότερα, οι μυθοπλαστικοί κόσμοι κερδίζουν τη σημειωτική τους ύπαρξη ανεξάρτητα και από αυτό τούτο το κείμενο που τους κατασκεύασε: μετατρέπονται σε αντικείμενα ενεργούς, αναπτυσσόμενης και ανακυκλούμενης πολιτισμικής μνήμης<sup>29</sup>, γεγονός που εξηγεί το πώς τα δραματικά (φανταστικά) πρόσωπα παραμένουν πάντα ενεργά παραδείγματα, ισοτίμα με τα πραγματικά.

---

Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου του οποίου υπήρξα υπεύθυνος της Οργανωτικής Επιτροπής, σε μορφή αναλογίου και σε σκηνοθεσία Έλενας Πέγκα, στις 3 & 4/5/2010, στο Auditorium του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών. Τα αποσπάσματα ακούστηκαν σε μετάφραση Μυρτώς Αθανασοπούλου.

26 U. Eco: *Lector in fabula*, ό.π., σ. 193.

27 Αυτό δικαιολογεί και τη θέση του Keir Elam όταν υποστηρίζει ότι μεταξύ δραματικού κόσμου και πραγματικού κόσμου του θεατή υπάρχει πάντοτε ένας σημαντικός βαθμός επικάλυψης. Έτσι, ακόμα και τα πλέον σουρρεαλιστικά έργα ή εκείνα του Θεάτρου του Παραλόγου «εκλαμβάνονται ως παρεκκλίσεις από εκείνους ακριβώς τους νόμους που διέπουν τον πραγματικό κόσμο και των οποίων η αναγκαιότητα προβάλλει μέσα από την κατάφωρη παραβίασή τους». Keir Elam, *Η σημειωτική θέατρον και δράματος*, ό.π., σσ. 129-130.

28 Roland Barthes: *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972, σ. 124. Πρβλ. ελληνική έκδοση: Ρολάν Μπάρτ: *Ο βαθμός μηδέν της γραφής*, μετ. Κώστα Παπαγεωργίου, Εκδόσεις 70, Αθήνα 1971 από όπου παραθέτω ακόμα: «Κάτω από κάθε λέξη της σύγχρονης ποίησης στεγάζεται ένα είδος υπαρξιακής γεωλογίας όπου συγκεντρώνεται το πλήρες περιεχόμενο του ονόματος [...] Η λέξη είναι εγκυκλοπαιδική, περιέχει ταυτόχρονα όλες τις εκδοχές [...] το όνομα μπορεί να ζήσει χωρίς το άρθρο του, οδηγημένο σε ένα είδος μηδενισμένης κατάστασης και κνοφορώντας όλες τις περασμένες και μελλοντικές ειδικεύσεις» (σ. 60).

29 Lubomír Doležel: *Heterocosmica*, ό.π., σ. 201.

Υπό αυτή την έννοια, η ξεπεσμένη σύγχρονη τραβεςτί «Κασσάνδρα» στο έργο του Σέρχιο Μπλάνκο *Κασσάνδρα*<sup>30</sup> που απαριθμεί τις ερωτικές της περιπέτειες με όλους τους Έλληνες στρατηλάτες στην Τροία αλλά και με τον αδελφό της Έκτορα, η οποία δηλώνει γιος του Πρίαμου και της Εκάβης και διαθέτει την μαντική ικανότητα χωρίς να μπορεί, για ακόμη μια φορά, να προστατέψει ούτε τον ίδιο της το εαυτό από τον επερχόμενο θάνατο, δεν διαφέρει, αν εξαιρέσει κανείς τη χρονική της μετατόπιση στο σήμερα, σε τίποτα από την μυθική συνονοματή της εκτός από την ουσιαστική ιδιότητα του ότι είναι άντρας. Όμως, δεδομένης της διευρυμένης σύγχρονης εγκυκλοπαιδικής μας γνώσης και ανεκτικότητας, αυτό δεν αποτελεί τελικά ουσιαστική αλλαγή, τέτοια που να μας απαγορεύει να δεχτούμε ότι σε έναν άλλο Πιθανό Κόσμο η Κασσάνδρα θα μπορούσε να είναι τραβεςτί με όποιες συνέπειες είχε αυτό για τον αντρισμό όλων των ηρώων του Τρωικού Πολέμου και ειδικότερα για τη δολοφονία του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα. Αντίστοιχα, εύκολα θα μπορούσαμε να αποδεχτούμε μια τρυφερή αιμομικτική σχέση μεταξύ Αντιγόνης και Πολυνείκη όπως αυτή που δηλώνεται στο έργο του Ζοέλ Ζουαννώ *Η ματιά του Οιδίποδα*<sup>31</sup> αφού πάντα προβληματίζει τον σύγχρονο (και υποψιασμένο από τις σύγχρονες ψυχαναλυτικές, κυρίως, αποκαλύψεις) θεατή η προσκόλληση της Αντιγόνης στον ένα και μόνο αδελφό της ώστε να αγνοεί τον μνηστήρα της αλλά και να θυσιάζει τη ζωή της.

Με άλλα λόγια, τα σύγχρονα δραματικά έργα συχνά δημιουργούν εναλλακτικούς Πιθανούς Κόσμους διατηρώντας στις παραλλαγές τους εμφανή την προσβασιμότητά τους στο πρωτότυπο, έστω κι αν αυτή εντοπίζεται σε μια εν υπνώσει γραμματική πιθανοτήτων που ενυπάρχουν σε αυτό<sup>32</sup>. Δεχόμαστε έτσι ότι μπορούμε να έχουμε 1. παράλληλους κόσμους, 2. συμπληρωματικούς κόσμους -όπου γεμίζουν τα κενά του αρχικού κειμένου με μετα-ιστορία ή προ-ιστορία<sup>33</sup>, όπως *Στη χώρα Ίψεν* του Ιάκωβου Καμπανέλλη- και, τέλος, 3. εχθρικούς αντικόσμους με πλήρη άρνηση της νομιμότητας του αρχικού κειμένου<sup>34</sup>. Η σύγχρονη μεταμοντέρνα επανεγγραφή κατασκευάζει, απέναντι στον κανονικοποιημένο πρωτο-κόσμο έναν νέο, εναλλακτικό. Η μεταμοντέρνα ειρωνεία σηματοδοτεί τη διαφορά με το παρελθόν αλλά η διακειμενική της ηχώ επιβεβαιώνει ταυτόχρονα τη σύνδεσή της με το παρελθόν<sup>35</sup>.

30 Sergio Blanco: *Kassandra*. Το κείμενο, ανέκδοτο στα ελληνικά, παραχωρήθηκε από τον συγγραφέα για να διαβαστεί, με μορφή θεατρικού αναλογίου, στο «Φόρουμ Σύγχρονης Δραματουργίας» του ΕΚΔΙΘ, 3 & 4 /5/2010, σε σκηνοθεσία Σάββα Στρούμπου και μετάφραση Μαρίας Χατζηεμμανουήλ.

31 Joël Jouanneau: *Sous l'œil d'Œdipe* (D'après Sophocle et Euripide), Actes-Sud, Paris, 2009. Απόσπασμα στα ελληνικά της ανωτέρω Τριλογίας ακούστηκε (κατόπιν αδείας του συγγραφέα) στο προαναφερθέν «Φόρουμ» με μορφή αναλογίου, σε μετάφραση Ανδρέα Στάικου και Μαρίας Μπαϊρακτάρη και σκηνοθεσία Έλλης Παπακωνσταντίνου.

32 Marc Escola: «Mondes possibles et textes possibles», στο: *La théorie des Mondes possibles*, Σεμινάριο που διοργανώθηκε από το C.L.A.M., ό.π., διάλεξη που δόθηκε στις 26/1/2006. Ο ομιλητής διακρίνει τρία είδη πιθανοτήτων. Συγκεκριμένα: «[...] de tout texte, on peut déduire une grammaire des possibles qui est celle dans laquelle le texte s'est élaboré, celle par laquelle il s'offre à la réécriture ou à la continuation, mais aussi celle dans laquelle le commentaire peut s'échafauder comme 'variante' ou système des variantes. Un 'monde textuel' est ainsi pour moi ce monde que nous donne le texte et l'ensemble des variantes qu'il est toujours possible d'en envisager». Η υπογράμμιση δική μου.

33 Προσέγγιση που παραπέμπει εν μέρει στην έννοια του «παρακειμένου» (paratexte) ως μια από τις εκδοχές της διακειμενικότητας σύμφωνα με την κατηγοριοποίηση του Gérard Genette: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, σσ. 10-11.

34 Lubomír Doležel: *Heterocosmica*, ό.π., σ. 206.

35 *Αντίθη*, σ. 206 & 222.

Το κύριο όνομα, ωστόσο, ως συνδεδετικό νήμα που ενώνει τις έστω και ακραίες παραλλαγές ενός ατόμου σε διαφορετικούς κόσμους δεν είναι διόλου αξιόπιστο. Διότι υπάρχουν περιπτώσεις όπου πίσω από ένα παρανόμι, ένα παρατσούκλι ή και ψευδώνυμο κρύβεται ένα καθόλα αναγνωρίσιμο, λόγω δράσης και ιδιοτήτων του, ιστορικό ή μυθοπλαστικό πρόσωπο. Έτσι, στο έργο της Μαρίνα Καρρ *Στο βάλλο της γάτας...*<sup>36</sup> πίσω από τα ονόματα Χέστερ, Κάρτατζ, Ξαβιέ Κάσσιντυ, Καρολάιν κρύβονται η Μήδεια, ο Ιάσων, ο Κρέων και η Γλαύκη αντίστοιχα με ανάλογη δράση προσαρμοσμένη όμως στο ιρλανδικό τοπίο. Από τη στιγμή που συναγάγουμε την υπάρχουσα αναλογία με το μυθολογικό και τραγωδιακό πρότυπο χάρη στις συγκεκριμένες δράσεις των προσώπων, επικυρώνεται η διακοσμική τους ταυτότητα.

Σε παραστασιακό επίπεδο, πολλοί είναι οι τρόποι που μπορεί να υποδηλωθεί η ταυτότητα δίχως καν να ονοματιστεί το πρόσωπο: ενδυματολογικά, συμπεριφορικά, ακόμη και χειρονομιακά. Με αυτό τον τρόπο, ο Ρομέο Καστελλούτσι φέρνει επί σκηνής, όπως σε επεισόδια της *Tragedia Endogonidia* (2002-2004)<sup>37</sup>, ιστορικά πρόσωπα εύκολα αναγνωρίσιμα από το κοστουμί τους ή τη συμπεριφορά τους όπως ο Μουσολίνι, ο Σαρλ ντε Γκωλ ή και ο Χριστός και μάλιστα σε σκηνικά περιβάλλοντα τελείως ξένα προς τη γνωστή τους δράση. Σε ένα μάλιστα από αυτά ο «Χριστός» φαίνεται να συνδιαλέγεται σκηνικά με τη Σφίγγα του Οιδίποδα: η συνέντευξη, ακριβώς, δύο προσώπων από διαφορετικά περιβάλλοντα σε ένα νέο αποδεικνύει ότι η συγκεκριμένη σκηνοθεσία εγκαθιδρύει έναν νέο εναλλακτικό Πιθανό Κόσμο όπου διαφορετικής προέλευσης πρόσωπα μπορούν να συνυπάρχουν. Υποβάλλει, ταυτόχρονα, τη σκηνική παρουσία μιας υβριδικής ταυτότητας Ιησού-Οιδίποδα. Τα υβρίδια τρομάζουν διότι καταλύουν τα όρια φυσικού και υπερφυσικού, ελεγχόμενου και ανεξέλεγκτου. Η *Μεταμόρφωση* του Κάφκα δημιούργησε το πρώτο βασικό ρήγμα<sup>38</sup>. Ως προς το θέμα των «παράδοξων» συνενυρέσεων δραματικών προσώπων, το έχει ήδη προτείνει δραματουργικά ο Τεννεσσή Ουίλλιαμς με το *Camino Real*<sup>39</sup> όπου συνυπάρχουν ο Δον Κιχώτης με τον Καζανόβα, την Εσμεράλδα, τον Μπάυρον, την Μαργαρίτα Γκωτιέ και άλλους μυθοπλαστικούς ήρωες.

Στην ίδια λογική, στη σαιξπηρική παράσταση του *Giulio Cesare* (1997) του Καστελλούτσι<sup>40</sup> εισάγεται ο «...vski», υπονοώντας τον Στανιολάφσκι ο οποίος, στο όνομα της μεθόδου του και διδάσκοντας τον Βρούτο το τι σημαίνει ρεαλιστική δολοφονία, αυτοκτονεί ο ίδιος. Το όνομα δεν συνιστά αναγκαίο ενδείκτη για να καταδηλωθεί το διακοσμικό ταξίδι του Στανιολάφσκι

36 Marina Carr: *By the Bog of Cats...* Faber and Faber, London, 2004. Απόσπασμα στα ελληνικά ακούστηκε στο προαναφερθέν «Φόρουμ» με τη άδεια της συγγραφέως σε μετάφραση Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη και σκηνοθεσία Γιάννη Τσορτέκη.

37 Βλ. ενδεικτικά, Claudia & Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleher, Nicholas Ridout: *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, London and New York, 2007, κυρίως τα κείμενα και φωτογραφίες που αφορούν στα επεισόδια *P. # 06 Paris - R. #07 Rome*, σσ. 118-147. - Enrico Pitozzi & Annalisa Sacchi: *Iitnera. Trajectoires de la forme. Tragedia Endogonidia*, μετ. από ιταλικά Jean-Louis Provoyeur, Actes Sud, Paris, 2008 όπου, επίσης, πλούσιο φωτογραφικό υλικό από τις συγκεκριμένες παραστάσεις με τα ιστορικά πρόσωπα.

38 Lubomír Doležel: *Heterocosmica*, ό.π., σ. 186 κ.εξ. όπου αναφέρονται και άλλα παραδείγματα. Από την ελληνική δραματολογία, θα μπορούσε να αναφερθεί το έργο του Μάριου Ποντίκα: «Ο δολοφόνος του Λαΐου και τα Κοράκια», στο: *Άπαντα τα θεατρικά*, τόμ. Γ', Αιγόκερως, Αθήνα, 2007, σσ. 223-242, του Ιάκωβου Καμπανέλλη: «Ο Γορίλας και η ορτανοσία», *Θέατρο*, τόμ. Δ', Κέδρος, Αθήνα, 1989, σσ. 159-234, κ.ά.

39 Τεννεσσή Ουίλλιαμς, *Καμίνο Ρεάλ (Ο δρόμος της αλήθειας)*, μετ. Αλέξης Σολομός, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα, 1995.

40 Σχετικά με την παράσταση βλ. ενδεικτικά: Claudia & Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, μετ. από τα ιταλικά: Karin Espinosa, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001, σσ. 80-98. - Bruno Tackels: *Les Castellucci, Les Solitaires Intempestifs*, Besançon, 2005, σσ. 106 κ.εξ.

από τον πραγματικό κόσμο στη σαιξπηρική σκηνή του Καστελλούτσι<sup>41</sup>.

Θεωρώ ότι από την ελληνική δραματολογία, δύο έργα πρέπει να τύχουν ιδιαίτερης προσοχής ως καταδηλώνοντα στο κειμενικό τους σώμα την αποδοχή των Πιθανών Κόσμων, τα οποία αναφέρω εν συντομία: Το πρώτο είναι το έργο του ανήσυχου σε κοσμολογικές-μεταφυσικές αναζητήσεις Βασίλη Ζιώγα *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*<sup>42</sup> του οποίου ο σκηνικός χώρος δηλώνεται εξ αρχής ως «κβαντικό δωμάτιο» -παραπέμποντας στους παράλληλους κόσμους της κβαντοφυσικής- εντός του οποίου Δον Κιχώτης και Σάντσο έχουν προσγειωθεί και όπου ο Δον Κιχώτης θα γνωρίσει επιτέλους και θα ενωθεί με τη Δουλτοινέα του που θα εκκολαφθεί από ένα τεράστιο κουκούλι. Το κείμενο του Ζιώγα ρητά αυτο-ορίζεται ως ένας άλλος Πιθανός Κόσμος σε σχέση με εκείνον του μυθιστορήματος του Θερβάντες.

Το δεύτερο έργο είναι το *Αντόνιο ή το μήνυμα*<sup>43</sup> της Λούλας Αναγνωστάκη: εδώ ο Αντόνιο ζει ταυτόχρονα σε δύο παράλληλους κόσμους συγκεντρώνοντας, εκτός από την εξωτερική ομοιότητα των δύο παραλλαγών του, τελείως διαφορετικές δραστικές ιδιότητες. Δεν είναι τυχαίο ότι πίσω από τη διακοσμική ταυτότητα του προσώπου βρίσκεται κρυμμένο το πολιτικό μήνυμα της συγγραφέως<sup>44</sup>.

Ολοκληρώνοντας τις συνοπτικές αυτές αναφορές, θα ήθελα να πω ότι αν η παγκόσμια δραματολογία γνωρίζει την ελευθερία να μετακινεί ιστορικά ή μυθοπλαστικά πρόσωπα σε εναλλακτικούς πιθανούς κόσμους, το ίδιο ισχύει και για τη σκηνική δραματολογία: κάθε οντότητα ή κόσμος, με το πέρασμά του από το χαρτί στη σκηνή, είναι αυτόματα οντολογικά διαφορετικός και άρα εναλλακτικός του κειμενικού. Η συνειδητοποίηση του γεγονότος θα μπορούσε να βάλει ένα τέλος στη διαμάχη του επιτρεπτού ή μη της σκηνικής διασκευής και των ορίων της. Ούτως ή άλλως, αυτό που μετράει στη δραματική ή σκηνική γλώσσα δεν είναι η αναφορά αλλά η συναγωγή. Και όλοι αυτοί που υπεραμύνονται της πιστότητας, δηλαδή της όποιας αναφορικότητας, δεν κάνουν άλλο από το να επιδιώκουν τον εγκλωβισμό της φαντασίας στα πεπερασμένα όρια ενός και μονοσήμαντου κόσμου. Δηλαδή ενός κόσμου αφόρητα βαρετού.

Διότι, σε τελευταία ανάλυση, όπως έχει πει και ένας από τους πρώτους εισηγητές της Σημαντικής των Πιθανών Κόσμων, ο Thomas Pavel, «ο κόσμος μας, έτσι όπως είναι, ούτε είναι απολύτως απαραίτητος σε όλες του τις λεπτομέρειες ούτε ο μόνος πιθανός. Γι' αυτό, η λογική των Πιθανών Κόσμων, υιοθετείται από αυτούς που αγαπούν την ελευθερία»<sup>45</sup>.

41 Συναφές θα μπορούσε να θεωρηθεί το πρόβλημα της εισαγωγής νέων προσώπων σε ένα ήδη δεδομένο κειμενικό περιβάλλον, όπως το θέτει δικαίως ο Marc Escola (ό.π.), φέροντας ως παράδειγμα την εισαγωγή από τον Ρακίνα του καθοριστικού για την έκβαση προσώπου της Ériphile στη δική του εκδοχή της *Iphigénie*.

42 Βασίλης Ζιώγας: *Ο Δον Κιχώτης σε νέες περιπέτειες*, Ερμής, Αθήνα, 1996.

43 Λούλα Αναγνωστάκη, *Αντόνιο ή το μήνυμα*, Κέδρος, Αθήνα, 1980.

44 Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση και σχετική βιβλιογραφία, βλ. Δημήτρης Τοατσούλης, «Ανοιχτές πιθανότητες, λογικά ασύμπτωτα...», ό.π., σσ. 76 κ.εξ.

45 Thomas Pavel, «Mondes possibles, normes et biens», στο: *La théorie des Mondes possibles*, Σεμινάριο που διοργανώθηκε από το C.L.A.M., ό.π., διάλεξη που δόθηκε στις 27/4/2006.



ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

## Από την εθνική αγορά του μοντερνισμού στην υπεραγορά του μεταμοντερνισμού: Η περίπτωση του Shakespeare

### *Bardbiz: Supermarket «Shakespeare»*

Ξέρουμε ότι εκεί όπου υπάρχουν κλασικοί υπάρχει και ένας μόνιμα ανοικτός διάλογος ανάμεσα στους ειδικούς ως προς τον τρόπο αντιμετώπισης και συνεχούς αξιολόγησής τους. Στην Αγγλία, για παράδειγμα, ένας συγγραφέας που πυροδοτεί εδώ και πολλές δεκαετίες έντονες συζητήσεις είναι ο Shakespeare ο οποίος, σύμφωνα με μία έρευνα που δημοσιεύτηκε το 2000, ανήκει στις πλέον σημαντικές προσωπικότητες των τελευταίων 1000 ετών. Για την ακρίβεια, μοιράζεται την τέταρτη θέση μαζί με τον Μαρξ, σε απόσταση αναπνοής από τους Αϊνστάιν, Λούθηρο, Νεύτωνα και Κολόμβο, που κατέχουν τις πρώτες θέσεις. Το όνομά του κυκλοφορεί παντού, κοινώς πουλάει. «Πουλάει» στη δευτεροβάθμια και στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, αλλά και στην πρωτοβάθμια (μέσα από εικονογραφημένες κλασικές σειρές, διασκευές ειδικά για παιδιά μικρής ηλικίας κ.λπ). Πουλάει στην τηλεόραση, στο Χόλιγουντ, σε ιστοσελίδες. Το δανείζονται δημοτικές αρχές για να ονομάσουν τα θεματικά τους πάρκα. Το συναντούμε σε φαν κλαμπ, σε τουριστικά γραφεία, σε υπουργεία παιδείας και πολιτισμού, σε μπλουζάκια στο Μοναστηράκι, σε γραμματόσημα στη Γερμανία, σε πιστωτικές κάρτες στην Αγγλία, σε μαρκίζες νυχτερινών κέντρων στις μεγαλουπόλεις του κόσμου. Δεκάδες είναι και τα φεστιβάλ αφιερωμένα στο έργο του. Δεν θα ήταν, φαντάζομαι, υπερβολή εάν λέγαμε ότι ποτέ άλλοτε στο παρελθόν δεν έχαιρε τέτοιας δημοτικότητας και εμπορευματικής αξίας.

Είναι κάτι παραπάνω από προφανές ότι η εποχή της παγκοσμιοποίησης κάνει καλό στην υγεία και μακροήμερευση των χρηστών μίας μεγάλης γλώσσας, μίας *lingua franca* όπως είναι σήμερα η αγγλική, η οποία, αν και εθνικό περιουσιακό στοιχείο των ολίγων, αποτελεί πια ένα είδος κοινής κληρονομιάς. Είναι η γλώσσα της μεγάλης λογοτεχνικής παράδοσης, της Βίβλου, του Shakespeare βεβαίως, του εμπορίου και της τεχνολογίας. Είναι ένα διαβατήριο στον πολιτισμό της νέας εποχής. Γι' αυτό και όλοι οι μη ιθαγενείς χρήστες προβάλλουν τη γνώση της ως μέγα προσόν που για να το αποκτήσουν ξοδεύουν μια περιουσία.

Το θέμα, ωστόσο, που φαίνεται να απασχολεί περισσότερο την ακαδημαϊκή κοινότητα δεν είναι κατά πόσο ο Shakespeare πουλάει, αλλά ποιος από όλους τους εν κυκλοφορία Shakespeare πουλάει και γιατί; Πουλάει ο μαρξιστής, ο φορμαλιστής, ο ομοφυλόφιλος, ο αντιφεμινιστής, ο εστέτ, ο βρετανοκεντρικός, ο ανθρωποκεντρικός, ο ρατσιστής, ο συγγραφέας των *standard English* ή των *Gold English*, ο *Man of Letters*, ο *Universal Man* ή ο *Everyman*; Μήπως τελικά ο *Englishman*; Τι μπορεί να σημαίνει, άραγε, ο Shakespeare για έναν Ουαλό ή για έναν Ιρλανδό; Ότι είναι φορέας μιας διαχρονικής οικουμενικότητας ή ένα ακόμη τεκμήριο που λέει ότι η πολιτιστική ταυτότητα της Βρετανίας ήταν και εξακολουθεί να είναι κατά βάση αγγλική –η Αγγλία ως το μέρος που συμβολίζει το όλον; Γιατί στον πόλεμο των Falklands, λ.χ., καταναλώθηκαν τόσο πολλά σεξπηρικά αποφθέγματα (σε ομιλίες, δημοσιεύσεις, σλόγκαν, συνθήματα);

Μήπως για να υπογραμμιστεί (για άλλη μια φορά) ότι ο Shakespeare είναι ένα πολύ ισχυρό ιδεολογικό όπλο που μπορεί κανείς να χρησιμοποιήσει για να καλύψει ιδεολογικά κενά και εθνικές παλινδρομήσεις<sup>1</sup>; Πόσο κοντά στην αλήθεια είναι άραγε η σκέψη που λέει, έστω και υπό τύπον αστειεύσεως, ότι ο Shakespeare είναι τόσο σημαντικός στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας των Βρετανών όσο είναι και η πατροπαράδοτη κατανάλωση τσαγιού τις απογευματινές ώρες<sup>2</sup>; Και τι σημαίνει η βρετανικότητα του Shakespeare για τη χώρα που της προμηθεύει το τσάι, η μετα-αποικιοκρατική Ινδία; Ή τι σήμαινε για τη Νότιο Αφρική του απαρτχάιντ, γιατί τον αγαπούσε τόσο πολύ το σύστημα, εκπαιδευτικό και πολιτικό; Και, τέλος, δεν είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι ενώ οι περισσότερες δυτικοευρωπαϊκές χώρες προσπαθούν σήμερα να προβάλουν έναν πιο “διεθνή” (μεταδραματικό) Shakespeare, ως ένδειξη απομάκρυνσης από τα όποια εθνικιστικά τους κατάλοιπα, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο στις πρώην ανατολικές χώρες και, γενικά, στους λαούς εκείνους που ξαναφαντάζονται ή σφυρηλατούν εκ νέου την ταυτότητα και την εθνικότητά τους; Γιατί εκεί ο Shakespeare ενδύεται μάλιστα εθνικιστικά και περιβάλλεται από αναγνώσεις αυταρχικές<sup>3</sup>;

- 
- 1 Ο Hawkes, πάντως, μας υπενθυμίζει ότι κάτι ανάλογο είχαμε και στο ξέσπασμα του Α' Παγκόσμιου Πολέμου και στην εμπλοκή των Αμερικανών, όταν είχε ανακύψει η ανάγκη να σφυρηλατηθεί η αγγλοσαξονική ενότητα διά της γλώσσας και των κοινών καταβολών. Και τότε ο Shakespeare είχε επιλεγεί για να αποτελέσει το κοινό σημείο αναφοράς. Από τη μια τοποθετούνταν οι «άξεστοι» Κάλιμπαν του πολιτισμού –οι Γερμανοί «Fritz» και «Boche»– και, από την άλλη, ο καθηγητής Πρόσπερο με τις ορθές ιδέες και, φυσικά, τα ορθά αγγλικά. Βλ. Terence Hawkes: “Swisser-Swatter: Making a Man of English Letters”, στον τόμο: *Alternative Shakespeares*, John Drakakis (επιμ.), Routledge, London, 1985, σσ. 26-46, ιδίως σσ. 41-43.
  - 2 Michael Dobson: *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford UP, Oxford, 1992, σ. 7.
  - 3 Στην Τσεχία, για παράδειγμα, μετά το επιτυχές εγχείρημα μετάφρασης του Shakespeare στα τσεχικά διαβάζουμε την άποψη των εγχώριων ειδικών που λέει ότι, από τη στιγμή που μια γλώσσα “αντέχει” να φιλοξενήσει τη μορφή και το περιεχόμενο του καλύτερου δράματος (και ο Shakespeare ανήκει εδώ), είναι μια τρανταχτή απόδειξη πως είναι ένα επαρκέστατο όχημα μεταφοράς υψηλών ιδεών. Στην Ουγγαρία, πολλοί διανοούμενοι από τα τέλη του 18ου αιώνα και μετά, θα χρησιμοποιήσουν τον Shakespeare για να προωθήσουν την ανωτερότητα της ουγγρικής κουλτούρας. Σύμφωνα με την εκτίμησή τους, είναι το τέλει παράδειγμα το οποίο πρέπει οι εγχώριοι συγγραφείς να μιμηθούν, εφόσον θέλουν να φτάσουν στα ίδια επίπεδα με την προηγμένη Ευρώπη και εφόσον ευελπιστούν, μέσα από τις δημιουργίες τους, να εκπολιτίσουν τον λαό τους (βλ. Lieven D' Hulst & Dirk Delabastita, επιμ.: *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*, J. Benjamin, Philadelphia, 1992, σσ.148-164). Όσο για την Πολωνία, οι μεταφραστές ακόμη συζητούν, και ενίοτε συγκρούονται, για την ορθή απόδοση του Shakespeare στα πολωνικά, τη στιγμή που πολύ λίγοι είναι εκείνοι που χρησιμοποιούν το αγγλικό πρωτότυπο- το γαλλικό κλασικό μοντέλο και, κυρίως, το ρομαντικό της γερμανικής σχολής (οι μεταφράσεις των Schlegel και Tieck) είναι τα δύο που εξακολουθούν να κυριαρχούν (βλ. Thomas Healy: «Past and Present Shakespeares: Shakespearean Appropriations in Europe», στον τόμο: *Shakespeare and National Culture*, John J. Joughin (επιμ.), Manchester UP, Manchester, 1997, σσ. 206-232). Και αφού αναφερθήκαμε στη Γερμανία να πούμε ότι, μπορεί για τους νεοκλασικιστές ο Shakespeare να ήταν “ανεπιθύμητος”, καθώς τα έργα του θεωρούνταν πλαδαρά, ανεξέλεγκτα και επαναστατικά, όμως για τους ρομαντικούς Γερμανούς της Sturm und Drang αυτά ήταν ακριβώς τα στοιχεία που τους ενθουσίαζαν. Σ' αυτό να προσθέσουμε και το γεγονός ότι τότε, τέλη του 18ου αιώνα, δεν υπήρχε ενιαίο γερμανικό κράτος αλλά ανεξάρτητα κρατίδια, χωρίς κοινή εθνική λογοτεχνία, οπότε είχαν ανάγκη από ένα σημαίνον πρόσωπο που να λειτουργεί ως συσπειρωτική δύναμη. Βλέποντας, λοιπόν, τον τρόπο με τον οποίο οι Άγγλοι είχαν αρχίσει να προβάλλουν τον Shakespeare ως εθνικό ποιητή, οι Γερμανοί εθνικιστές θεώρησαν ότι θα μπορούσαν να πράξουν κάτι ανάλογο. Έτσι, τόσο για τον Goethe όσο και για τον Friedrich Schiller, ο Shakespeare προβάλλεται ως μια πιθανή βάση για την ανάπτυξη ενός θεάτρου που θα ευαισθητοποιούσε όλους τους γερμανόφωνους λαούς ως προς την ανάγκη δημιουργίας ενός κοινού έθνους. Όσο για το γεγονός ότι δεν ήταν μέρος της τοπικής ιστορίας, ελάχιστα απασχολούσε. Μάλιστα, η κυρίαρχη άποψη έλεγε ότι το αλλότριο της καταγωγής του θα μπορούσε να μετατραπεί σε μεγάλο πλεονέκτημα, καθώς έδινε την ευκαιρία στους ρομαντικούς καλλιτέχνες να τον “αναδημιουργήσουν” με τέτοιο τρόπο ώστε να φαντάζει ως ο οραματιστής της ελευθερίας τους. Εξ ου και η γνωστή φράση “Unser Shakespeare”, ο “δικός μας Shakespeare”.

Και ξανά το ερώτημα: ποιος τελικά από όλους τους εν κυκλοφορία Shakespeare είναι ο Shakespeare; Ποιος θα μας υποδείξει τους “καλούς” και τους “κακούς”, τους “αυθεντικούς” και τους “ανθεκτικούς”; Πόση αλήθεια κρύβει η διατύπωση του Peter Holland που βλέπει τον Shakespeare σαν “εμβόλιο για την ευλογία”<sup>4</sup>; Να πιστέψουμε μήπως τον Tillyard, έναν από τους κορυφαίους μελετητές του, που γράφει αμέσως μετά τον Β’ Παγκόσμιο Πόλεμο ότι ο Shakespeare είναι διαχρονικός, γιατί μπόρεσε να καταλάβει το σύμπαν και τις εγγενείς ιεραρχίες του, καθώς επίσης και την πολιτική τάξη που πηγάζει από αυτές; Ή, μήπως, να πιστέψουμε τον εξίσου σημαντικό μελετητή του, τον Ian Kott, ο οποίος, γράφοντας ως Πολωνός που είδε τον Ναζισμό να εκθρονίζεται από τον Σταλινισμό και κατόπιν έζησε τον έντονο μεταναστευτισμό προς τις Ηνωμένες Πολιτείες, θα πει ότι τα πάντα αλλάζουν και μαζί με αυτά και η “χρησιμότητα” του όποιου Shakespeare; Εντέλει, πώς είναι δυνατόν ανάμεσα σε τόσο ανόμοιες (παρ)αναγνώσεις να βγάλουμε άκρη<sup>5</sup>;

Το βέβαιο είναι ότι το θέμα δεν εξαντλείται με μία επιστημονική ανακοίνωση ή ένα άρθρο. Συνεπώς, για να αποφευχθούν οι άστοχες γενικεύσεις θα επικεντρωθούμε εδώ στο κλίμα που επικρατεί σήμερα, ανάμεσα σε μία νέα γενιά Βρετανών (και όχι μόνο) σεξπηρολόγων που όντως έχουν πετύχει να αλλάξουν πολλά πράγματα, σε σχέση πάντοτε με τις αναγνώσεις που κυριαρχούσαν κάποια χρόνια πριν.

### *Η ποιητική του κειμένου και της κουλτούρας*

Σύμφωνα, λοιπόν, με αυτούς τους μελετητές, κάθε νέα παραγωγή ενός κειμένου, κυρίως κλασικού, ακόμη και όταν δεν το επιδιώκει, δημιουργεί μια νέα ιστορικότητα, τουτέστιν με τον τρόπο της νομοθετεί, θέτει τους νέους νόμους της ανάγνωσης όπως και της πρόσληψής του. Άποψη που σαφώς και δεν ήταν κοινός τόπος κάποιες δεκαετίες πριν, στα χρόνια της εδραίωσης του μοντερνισμού, τότε που η Αγγλία εξελίσσονταν γοργά σε υπερδύναμη και ένιωθε την ανάγκη σφυρηλάτησης μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας που θα τη βοηθούσε να τιθασεύσει, όπως έχουμε σύντομα σχολιάσει, τους «άλλους», τους «Κάλιμπαν» των αλλότριων πολιτισμών.

<sup>4</sup> Όπως, υπ’ αυτή την έννοια, δεν είναι τυχαία και η φράση του Ferdinand Freiligrath, “Η Γερμανία είναι ο Άμλετ” (1844). Ακόμη και σε στιγμές εμπόλεμης κατάστασης, όπως το 1915, υπήρχαν περισσότερες παραγωγές έργων του Shakespeare στις βερολινέζικες σκηνές από ό,τι στις λονδρέζικες. Για πολλούς Γερμανούς, ο Shakespeare απλώς έτυχε να γεννηθεί στην Αγγλία. Όπως είχε πει κάποτε ο δραματικός συγγραφέας Ludwig Fulda, ο Shakespeare αγαπήθηκε πιο πολύ και ερμηνεύτηκε πιο σωστά στη Γερμανία απ’ ό,τι στην Αγγλία (Dennis Kennedy: “Shakespeare Worldwide”, στον τόμο: *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Margreta de Grazia & Stanley Wells (επιμ.), Cambridge UP, London: 2001, σ. 254 και Wilhelm Hortmann: *Shakespeare on the German Stage: The Twentieth Century*, Cambridge UP, London, 1998, σσ. 3-4).

Βλέπουμε, λοιπόν, μέσα από τα σκόρπια παραδείγματά μας ότι η οικειοποίηση του Shakespeare, έχει άμεση σχέση με την υπόθεση δημιουργίας έθνους αλλά και εθνικής λογοτεχνίας, δηλαδή με τη δημιουργία ενός ομοιογενούς σώματος στο όνομα της διαφοράς (Daniel Fischlin & Mark Fortier, επιμ.: “General Introduction”, στον τόμο: *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays From the Seventeenth Century to the Present*, Routledge, London: 2000, σ. 11 και Martin Esslin: “Introduction”, στον τόμο: Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary*, Norton, New York, 1974, σ. xii).

<sup>4</sup> Στο: Τίνα Κροντήρη (επιμ.): *Η προσαρμοστικότητα του Shakespeare*, Ergo, Αθήνα, 2005, σ. 199. Βλ. επίσης την εισαγωγή στην ενδιαφέρουσα επιμέλεια κειμένων των Peter Holland & Stephen Orgel: *From Performance to Print in Shakespeare’s England*, Palgrave, London, 2008.

<sup>5</sup> Για περισσότερα βλ. τις μελέτες του Hawkes: “Swisser-Swatter: Making a Man of English Letters”, στον τόμο: *Alternative Shakespeares*, John Drakakis (επιμ.), Routledge, London, 1985, σσ. 26-46 και *Meaning by Shakespeare*, Routledge, London, 1992, καθώς επίσης και τη μελέτη του Graham Holderness: *Shakespeare’s History, Gil and Macmillan*, Dublin, 1985.



Να θυμίσουμε ότι περίπου τότε (το 1870) επιβάλλεται η υποχρεωτική δημοτική εκπαίδευση. Και μάλιστα είναι η πρώτη «επανάσταση» που σημειώνεται στην Αγγλία με όπλο τα Γράμματα. Μέσα σε αυτό το πνεύμα κάθε άλλο παρά τυχαία μπορεί να θεωρηθεί η κυκλοφορία του *New English Dictionary* (αργότερα OED), καθώς επίσης και της *Encyclopædia Britannica*, του *Dictionary of National Biography*, του *Studies of English Author*, και της περίφημης σειράς του εκδοτικού οίκου Macmillan, *English Men of Letters*. Στο ίδιο πνεύμα διόλου τυχαίο δεν είναι το γεγονός ότι ιδρύεται το 1894 η πρώτη έδρα Αγγλικής Λογοτεχνίας στην Οξφόρδη και το 1903 η Βρετανική Ακαδημία. Το 1907 η σειρά *English Men of Letters* καλωσορίζει το μεγάλο της όνομα, τον Shakespeare, τον οποίο αναλαμβάνει να γνωρίσει στο κοινό ο πρώτος καθηγητής Αγγλικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Γλασκώβης και αργότερα της Οξφόρδης, Walter Raleigh. Για αυτή την προσπάθειά του θα του απονεμηθεί ο τίτλος του Sir το 1911. Ο Raleigh διαβάζει τον Shakespeare από τη μια βρετανοκεντρικά, επενδύοντας στο έργο του τα οράματα και τις αξίες ενός ολόκληρου λαού και από την άλλη κειμενοκεντρικά, υποστηρίζοντας την άποψη ότι δεν μπορούμε να τον εκτιμήσουμε σωστά εάν δεν τον διαβάσουμε, τονίζοντας μάλιστα ότι τα καλύτερα κομμάτια της δουλειάς του δεν είναι καν αποτελεσματικά στη σκηνή.<sup>6</sup>

Κάπως έτσι, ο Shakespeare αρχίζει να γίνεται σταδιακά και μεθοδικά το απόλυτο «βιβλίο» στην αγγλική εκπαίδευση, όπως το Βιβλίο του Πρόσπερο στην «Τρικυμία», στο οποίο όλοι οι μαθητές είναι υποχρεωμένοι να ξεταστούν για να αποδείξουν ότι είναι καλοί γνώστες της γλώσσας και της παράδοσης, τουτέστιν άξιοι Άγγλοι. Από το «ιερό κείμενο», την αμετακίνητη σταθερά, εκκινούσαν και προφανώς κατέληγαν οι διάφορες επί μέρους αναλύσεις που κυρίως επικεντρώνονταν στη δομή των έργων, στη γλώσσα, στις ηθικές αξίες, στους χαρακτήρες, στο στυλ, στη σύνταξη, στις εικόνες, κ.λπ.<sup>7</sup> Η ιστορία προφανώς ενδιέφερε, όμως στον βαθμό που δεν επηρέαζε τη σταθερότητα του κειμένου και των εγγενών αξιών του. Συνεπώς, πολλά και σημαντικά πράγματα που είχαν να κάνουν με τον θεατρικό και ελισαβετιανό Shakespeare, δεν εξετάζονταν.<sup>8</sup> Όπως το γεγονός ότι τα έργα παρουσιάζονταν στο άπλετο φως της ημέρας, με θόρυβο και συχνά κάτω από αντίξοες καιρικές συνθήκες που κάθε άλλο παρά επέτρεπαν να φτάσει καθαρά η ποίηση των λέξεων στα όχι και τόσο ευήκοα ώτα ενός πλήθους, που ελάχιστη αίσθηση είχε τι πάει να πει ιδιωτικός ή καλλιτεχνικός/δημόσιος χώρος, ενός πλήθους που εκσφενδόνιζε αντικείμενα στα κεφάλια των ηθοποιών όταν ήθελε να σπάσει πλάκα ή διαφωνούσε, που έτρωγε, φωνακούσε, ενοχλούσε και γενικά κουβαλούσε τη νοοτροπία μαζικού αθλητικού θεάματος. Ένα τέτοιο πλήθος μετά χαράς θα παρακολουθούσε, υποθέτουμε, ένα δημόσιο αποκεφαλισμό παρά τον Άμλετ να φωνάζει αν θα πρέπει να ζήσει ή να πεθάνει.

Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το θέατρο δεν ήταν η μοναδική επιλογή ψυχαγωγίας. Το Λονδίνο της εποχής προσέφερε ποικίλα θεάματα όπως περιφορά πνευματικά καθυστερημένων, απαγορισμούς, σόου στο πανηγύρι του Αγίου Βαρθολομαίου από κάθε λογής απατεωνίσκο, εντυπωσιακές βασιλικές πομπές και αυλικά θεάματα (court masques) που έκαναν επίδειξη πλούτου, δύναμης και εξουσίας. Κι όλα αυτά ανταγωνίζονταν το θέατρο, υπό την έννοια ότι του «έκλεβαν» το δυνάμει κοινό του. Το ζητούμενο, λοιπόν, ήταν ποιος θα κερδίσει το «βλέμμα» του πλήθους, δηλαδή τα λεφτά του.

6 Walter Raleigh: *William Shakespeare, English Men of Letters*, series, Macmillan, London, 1907, σσ. 2, 146.

7 Για περισσότερα βλ. Hawkes ό.π. 1985, σσ. 26-46.

8 Για περισσότερα γύρω από το μάρκετινγκ των έργων του Shakespeare τον 17ο αιώνα βλ. Gary Taylor: "Making Meaning Marketing Shakespeare 1623", στον τόμο: Peter Holland & Stephen Orgel: *From Performance to Print in Shakespeare's England*, Palgrave, London, σσ5-72

Πρώτο βήμα (κοινώς, κρίσης) προς αυτή την κατεύθυνση ήταν προφανώς το ίδιο το κείμενο, η εμπορεύσιμη μεταποίησή του. Όμως, σημειώνουν οι σεξτηρολόγοι, για να αντιληφθούμε το εύρος των επεμβάσεων, πρέπει να έχουμε υπόψη μας τα εξής σημαντικά. Έννοιες όπως πηγή, αυθεντικότητα, πρωτοτυπία, πλαγιαρισμός, πνευματικά δικαιώματα κ.λπ., που σήμερα μας απασχολούν κατά κόρον, είχαν πολύ ιδιόμορφες ερμηνείες τότε. Η κυρίαρχη άποψη ανάμεσα στους ανθρώπους του θεάτρου έλεγε ότι, από τη στιγμή που ο ίδιος ο συγγραφέας δεν σέβονταν τον λόγο κάποιου άλλου (μπορούσε να αντιγράψει χωρίς καμία αναγνώριση των πηγών του)<sup>9</sup>, δεν συνέτρεχε λόγος και αυτοί να σεβαστούν τον δικό του.

Το κείμενο αντιμετωπιζόταν σαν ένα αναλώσιμο αγαθό που έπρεπε να “πειραχτεί” έτσι ώστε να μπει με αξιώσεις στην αγορά του θεάματος και να πουληθεί. Μάλιστα, ο θίασος όχι μόνον δεν απέκρυπτε, αλλά διαφήμιζε κιόλας τις διορθωτικές παρεμβάσεις του, αφού γνώριζε ότι η νέα εκδοχή θα λειτουργούσε ως δέλεαρ, υποσχόμενη νέες απολαύσεις με ένα ήδη οικείο κείμενο. Ακόμη και έργα τα οποία δεν ήταν αλλοιωμένα από ξένες επεμβάσεις, διαφημιζόνταν ότι ήταν για να προσελκύσουν κόσμο <sup>10</sup>.

Με σημερινούς όρους θα λέγαμε ότι έχουμε να κάνουμε με μια πρώτη μορφή μάρκετινγκ, με πολύ σοβαρές επιπτώσεις στη μορφή επιβίωσης του κειμένου, το οποίο, για λόγους αναγνωρισιμότητας, μπορεί να έφερε το όνομα του πρώτου δημιουργού, ωστόσο πολύ αμφιβάλλουμε ότι έφερε αέρινη και την πρωτότυπο γραφή του. Από τη στιγμή που όλα ήταν διαπραγματεύσιμα, το κείμενο της παράστασης ήταν και αυτό μια συνεχής ανακάλυψη.

Γι’ αυτό και οι σύγχρονοι μελετητές επιμένουν να τονίζουν ότι ο Shakespeare που διαβάζουμε σήμερα δεν είναι ο Shakespeare που διαμορφώθηκε τον 17ο αιώνα, αλλά ο Shakespeare των φιλολόγων και των “βιβλιογράφων”, όπως τους ονόμαζαν στα τέλη του 19ου αιώνα, εκείνων δηλαδή που είχαν βάλει στόχο ζωής να βρουν τα, κατά τη γνώμη τους, πραγματικά κείμενα πίσω από το αμαρτωλό παρελθόν της εκδοτικής και σκηνικής διαδικασίας και έτσι να αποκαταστήσουν την “χαμένη τιμή” του πρωτότυπου. Έτσι έκοψαν, έραψαν, άλλαξαν τη σύνταξη, εκμοντέρνισαν τον λόγο, άλλαξαν την πρωτότυπη ορθογραφία με τα περιέργα προ-

9 Στον Shakespeare, λ.χ., ο Αμλετ έχει πολύ εμφανείς ομοιότητες με το έργο *The Spanish Tragedy* του Thomas Kyd, όπως και με το χαμένο *Ur-Hamlet* –που αποδίδεται μάλλον στον Kyd. *Η κωμωδία των παρεξηγήσεων* παραπέμπει στον Πλάυτο και τα αποκαλούμενα “ρωμαϊκά του έργα” (βλ. *Ιούλιος Καίσαρας, Αντώνιος και Κλεοπάτρα, Κοριολανός*) στον Πλούταρχο (Fischlin & Fortier ό.π., σ. 9). Βέβαια, η ικανότητα του Shakespeare να παίρνει το ξένο υλικό και να του δίνει άλλες διαστάσεις, όπως κάνει στον *Κοριολανό* και σε πολλά άλλα έργα, είναι αυτή που θα αναδείξει το μεγαλείο του, δεδομένου ότι εδώ δεν έχουμε μια παθητική/δουλική πράξη επανερμηνείας, αλλά μια πράξη δημιουργική. Για περισσότερα βλ. τα κείμενα που περιλαμβάνει ο τόμος των Peter Holland & Stephen Orgel, ό.π., κυρίως τις σσ. 13-110. Επίσης: Σάββας Πατοαλίδης: *Θέατρο και θεωρία*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη, 2004, κυρίως τα κεφάλαια που αφορούν τον θάνατο του συγγραφέα και το θέατρο μετά τη σημειωτική. Του ίδιου: *Από την παράσταση στην αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2006.

10 Δίκην πρόχειρου παραδείγματος να αναφέρουμε εδώ την περίπτωση του έργου *Mucedorus and Amadine*, το οποίο τυπώθηκε και παρουσιάστηκε σε δεκαεπτά διαφορετικές εκδοχές και κάθε εκδοχή όχι μόνο δεν απέκρυπτε αλλά αναγνώριζε την προηγούμενη και τόνιζε τις διαφορές της. Ήταν πολύ σημαντικό για την εμπορική επιτυχία της παράστασης να διαφημίζονται οι νεωτερισμοί της. (Βλ. W. W. Greg: *A Bibliography of the English Printed Drama to the Restoration*, London, 1939. cat. 151, I: 247 και Gerald Bentley Eades: *The Profession of the Dramatist in Shakespeare's Time 1590-1642*, Princeton UP, Princeton 1971, σ. 46). Ακόμη και ο ίδιος ο Shakespeare, από τη θέση του ηθοποιού, πολλές φορές έκανε μεγάλες αλλαγές στα κείμενά του, με βάση τις ανάγκες της παράστασης (Graham Holderness & Andrew Murph: “Shakespeare's England: Britain's Shakespeare”, στον τόμο: *Shakespeare and National Culture*, John Joughin (επιμ.), Manchester UP, Manchester, 1997, σσ. 35-37, όπως και Stephen Orgel: “The Book of the Play”, στον τόμο των Peter Holland & Stephen Orgel ό.π., σσ.13-54.

σφύματα, τη δυσδιάκριτη διάρθρωση των σκηνών και των σκηνικών οδηγιών και προώθησαν τα κείμενα στην αγορά ως “ιστορικά ντοκουμέντα”, επιβάλλοντας με τον τρόπο τους έναν διαχρονικό, υπερϊστορικό Shakespeare, καθαρμένο από όλα τα αμφιλεγόμενα σημεία<sup>11</sup>. Αυτός ο Shakespeare, λοιπόν, θα κυριαρχήσει για αρκετές δεκαετίες, συγκεκριμένα μέχρι την εμφάνιση των πρώτων αποδομιστών μελετητών τη δεκαετία του 1960 και μετά, οπότε βλέπουμε να διαμορφώνεται ξανά μια τάση επανεγκατάστασης του Shakespeare στον χώρο της αγοράς και της παραγωγής. Δεν αναζητείται πλέον η φοβερή προσωπικότητα που περνά αλώβητη από πολιτισμό σε πολιτισμό και από περίοδο σε περίοδο. Αντίθετα, τίθενται εν αμφιβόλω βασικές αρχές που για χρόνια είχαν στηρίξει την οικουμενοποίησή του, όπως λ.χ. ότι η ανθρώπινη φύση είναι μόνιμη και ενιαία, ανεξάρτητη από τον χώρο, τη φυλή, το φύλο και άλλα πολλά. Ότι, δηλαδή, κάτω από το δέρμα είμαστε όλοι ίδιοι, ιδίως σε σχέση με βασικά θέματα που έχουν να κάνουν με τη ζωή, το γήρας και τον θάνατο και πως αυτή την ομοιότητα προβάλλει ο Shakespeare με το έργο του, γι’ αυτό συγκινεί το σύνολο της ανθρωπότητας. Όποιος δεν συγκινείται έχει πρόβλημα.

Επίσης, η γλώσσα γίνεται θέμα συζήτησης. Δεν είναι δυνατόν, λένε οι μελετητές, να συζητούμε για την παγκοσμιότητα και τη διαχρονικότητα του ποιητή, χωρίς αναφορά στον παράγοντα γλώσσα· και δεν εννοούμε φυσικά τον πλούτο ή την αρτιότητά της. Όπως σημειώσαμε στην αρχή του κειμένου, αυτή τη στιγμή η αγγλική κυριαρχεί σε όλες τις ηπείρους και σε όλους τους πολιτισμούς. Θα είμασταν αφελείς να πιστεύουμε ότι αυτή η εμβέλεια δεν έχει την πολιτική και οικονομική της διάσταση, η οποία προφανέστατα περιλαμβάνει και τον Shakespeare ο οποίος, ως ο κατ’ εξοχήν εκφραστής και διαχειριστής της γλώσσας, πολύ εύκολα μπορεί να μετατραπεί σε όχημα προώθησης πολιτιστικών και άλλων μοντέλων, σίγουρα πολύ πιο εύκολα και με λιγότερες αντιστάσεις και αντιρρήσεις από ό,τι ένας Έλληνας κλασικός, φέρ’ ειπείν. Είναι απόλυτα σεβαστή η άποψη που λέει ότι το μυστικό της υπεροχής του Shakespeare, που είναι η ικανότητά του να επικοινωνεί με διαφορετικούς πολιτισμούς, “έγκειται στο γεγονός ότι

11 Είναι πολύ αποκαλυπτικά τα σχόλια του Lewis Theobald, του πρώτου σοβαρού επιμελητή του Shakespeare, ο οποίος εν έτει 1733 ψέγει τους προηγούμενους εκδότες των έργων του ότι δεν είχαν μεριμνήσει να διορθώσουν τα λάθη ως όφειλαν. Ο ίδιος μιλά για τη δουλειά του ότι ήταν η “επαναφορά της καθαρότητας της πρωτότυπης δημιουργίας του μεγαλύτερου ποιητή” (Barbara Mowat: “The Reproduction of Shakespeare’s Texts”, στον τόμο: *The Cambridge Companion to Shakespeare*, Margreta de Grazia & Stanley Wells (επιμ.), Cambridge UP, London, 2001, σ. 15). Με τον καιρό θα αρχίσει η συστηματική εκδοτική εκμετάλλευση των σεξτηρικών έργων από μεγάλους εμπορικούς οίκους, όπως τους Penguin, Signets, Ardens, Cambridge, Oxford, κ.λπ. που δημοσιεύουν τα έργα του σε περίπου πανομοιότυπες εκδοχές, και τούτο γιατί όλες υπηρετούν, όπως αναφέρεται στο βιβλίο των Thompson κ.ά., τις ίδιες αρχές μιας κειμενικής θεωρίας που γεννήθηκε στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, προερχόμενης από τον χώρο των Βιβλικών Σπουδών. Εκεί που διαφέρουν είναι το αρχικό κείμενο που χρησιμοποιούν. Για παράδειγμα, έχουμε τρεις Άμλετ σήμερα που αποδίδονται στον Shakespeare. Είναι οι ατομικές εκδόσεις quarto του 1603 και 1604/5 (Q1, Q2) και το πρώτο Folio του 1623 (F). Τα κείμενα διαφέρουν σημαντικά μεταξύ τους. Το Q1 είναι ένα σύντομο κείμενο 2.200 στίχων. Το Q2 έχει 3.800 στίχους, το δε Folio είναι κατά 230 στίχους μικρότερο από το Q2, όμως έχει 70 στίχους που δεν περιλαμβάνονται στις άλλες δύο εκδόσεις. (Βλ. Ann Thompson, Thomas L. Berger, A. R. Braumuller, Phillip Edwards & Lois Potter: *Which Shakespeare? A User’s Guide to Editions*, Open UP, Milton Keynes, 1992, σ. 25). Επίσης, έχουμε δύο *Taming of the Shrew*. Η πρώτη εκδοχή εμφανίστηκε το 1594 και η άλλη τριάντα χρόνια αργότερα και ακόμη δεν έχει ξεκαθαρίσει η σχέση τους. Άλλοι μιλούν για σύμπτωση, άλλοι υποστηρίζουν ότι είναι έργα του Shakespeare δομημένα σε δύο διαφορετικές εκδοχές και με τις διορθώσεις να έπονται της πρώτης παράστασης (Holderness & Murphy ό.π. 26-32).

κατέστη ιστορικά δυνατό για κάποιον του δικού του θεατρικού και ποιητικού βεληνεκού να δραματοποιήσει ιστορίες της εποχής του από την οπτική ενός μελλοντικού κοινωνικού σχήματος, του οποίου την άφιξη ακόμα περιμένουμε” (Ryan 2005: 40),<sup>12</sup> όμως θα έπρεπε παράλληλα να διερωτηθούμε τι θα γινόταν εάν αυτό το «μέλλον» το εξέφραζε γράφοντας σε μια μικρή γλώσσα: θα είχε το ίδιο εκτόπισμα; Εάν όχι –προφανέστατα– τότε θα συνέχιζε να αντιμετωπίζει μέρος της παγκοσμιότητας και της διαχρονικότητας των ιδεών ως εγγενείς ιδιότητες των έργων, όπως γράφει στο κείμενό του ή θα τις έβλεπε ως “συμπτώματα” και κάποιων άλλων πραγμάτων που ξεφεύγουν από το κείμενο και στρέφουν την προσοχή μας σε εκείνες τις δομημένες σχέσεις που έχουν να κάνουν με ορισμένες θεσμικές και πολιτικά σημαντικές απόψεις που αφορούν καθεστώτα, παίγνια εξουσίας, καθώς επίσης και έννοιες όπως κανόνες, αυθεντικότητα, αφετηρία, πρωτοτυπία, συγγραφικά δικαιώματα, γλώσσα, ηθική, αλλά και πατριωτισμός, εθνικισμός, κέντρο, περιφέρεια;

Τι σημαίνουν όλα αυτά; Ότι τα πράγματα αυτού του κόσμου δεν σημαίνουν από μόνα τους, αλλά εμείς τα επενδύουμε με νοήματα (*we mean by them*, μας λένε οι Άγγλοι θεωρητικοί) και αξίες. Που πάει να πει ότι, δεν μπορούμε να σχολιάζουμε την «ποιητική του κειμένου» χωρίς αναφορά στην «ποιητική της κουλτούρας»<sup>13</sup>. Αυτήν ακριβώς την αναθεωρητική καταϊγίδα έφεραν στο προσκήνιο διανοούμενοι όπως οι Strauss, Lacan, Barthes, Althusser, Foucault, Derrida, η παρουσία των οποίων σήμανε και το τέλος του συγκεντρωτικού πρότζεκτ του μοντερνισμού και τις απαρχές του διασπορικού μεταμοντερνισμού, με τους θιασώτες του να προέρχονται από όλους τους χώρους. Οι φίλοι της ψυχανάλυσης, για παράδειγμα, αντλούν από τον Freud μέχρι και τον Lacan για να μιλήσουν για το υποσυνείδητο, το οιδιπόδειο του Άμλετ, το χιούμορ των σεξτηρικών κωμωδιών ως παροδική απελευθέρωση καταπιεσμένων πνευματικών διεργασιών κ.ο.κ. Οι θιασώτες του μαρξισμού δεν αναζητούν στο κείμενο το οικουμενικό ή την ιδιοφυία του συγγραφέα, αλλά τις υλικές συνθήκες, τις οικονομικές και πολιτικές πραγματικότητες που κυριαρχούσαν όταν γράφτηκε. Εκεί όπου οι Νεοκριτικοί έβλεπαν το έργο πέρα από την ιστορία και οι φορμαλιστές πέρα από τη ζωή, οι υλιστές το αγκυροβολούν μέσα στα συγκεκριμένα δεδομένα της ζωής, δηλαδή το διαβάζουν σε σχέση με το φύλο, την τάξη, τις ιστορικές και υλικές συνθήκες παραγωγής του. Ο πλούτος του λόγου, τα νοήματα του κειμένου, και το στυλ θυσιάζονται, όπως θυσιάζεται και ο χαρακτήρας ο οποίος δίνει τη θέση του στις ιδέες. Αυτού του είδους η μαρξίζουσα κριτική, θα στεγαστεί κάτω από ποικίλους όρους, όπως “πολιτιστικός υλισμός” (cultural materialism) στην Αγγλία, με σημαντικότερους εκπροσώπους τους Raymond Williams και Terence Hawkes, και “νέος ιστορικισμός” (New Historicism) στην Αμερική, με κυρίαρχο το όνομα του Stephen Greenblatt. Είναι και οι φίλοι της διακειμενικότητας και της θεωρίας της πρόσληψης, όπου και εδώ την προτεραιότητα έχει το περιβάλλον-πλαίσιο παρά το κείμενο. Η προσοχή στην περίπτωση αυτή δεν είναι αποκλειστικά στον Shakespeare ως η απόλυτη, η μοναδική εικόνα, αλλά στον Shakespeare ως έναν ανάμεσα σε πολλούς άλλους που “δημιουργούν” οι δέκτες-αναγνώστες-«μετα-δημιουργοί». Από αυτή την άποψη, κάθε έργο αντιμετωπίζεται και σαν ένα μωσαϊκό από ψηφίδες οι οποίες στην τελική τους σύνθεση μας δίνουν κάτι καινούριο. Είναι ακόμη και η ομάδα των φεμινιστριών που ελέγχει αυστηρά τα σεξτηρικά έργα, λέγοντας ότι είναι εκφραστές αρσενικών, ετεροφυλικών και σεξιστικών θέσεων.

12 Michael Ryan: «Narcissus Autobiographer», *English Literary History*, τόμ. 43, 1976, σσ. 184-208.

13 Stephen. Greenblatt: *Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare*, U of Chicago P, Chicago, 1980, σ. 5.

Στις αναλύσεις τους τονίζεται και σχολιάζεται η γυναικεία φιλία, η σεξουαλική ταυτότητα, οι εξουσιαστικοί μηχανισμοί, οι σχέσεις των φύλων, οι ιεραρχίες κ.λπ.

Το θέμα είναι: «Τι έγινε με όλους αυτούς»; Θα έλεγα, ό,τι γίνεται πάντα. Ενώ θα περίμενε κανείς τουλάχιστο την περιθωριοποίησή τους (με το σκεπτικό ότι με τις αιρετικές τους θέσεις έθεταν σε σοβαρή δοκιμασία τη σημαία των Βρετανικών Γραμμάτων), το σύστημα έκανε ό,τι κάνει με τους «αντιπάλους» του: τους έδωσε ευκαιρίες να οργανωθούν, να διευρύνουν την αγορά τους, τους συντήρησε παντί τρόπο, τους χρηματοδότησε, τους έβαλε σε καλές θέσεις (οι περισσότεροι έγιναν ακαδημαϊκοί) και, γενικά, τους έδωσε δύναμη και προγράμματα για να δημοσιοποιήσουν τις «επικίνδυνες» ιδέες τους.<sup>14</sup> Δηλαδή, τους μετέτρεψε σε εθνική είδηση. Και ξέρουμε τι γίνεται όταν κάτι μετατρέπεται σε εθνική είδηση. Παύει να απειλεί, γιατί απλούστατα γίνεται mainstream, ήτοι ανήκει πλέον στα περιουσιακά στοιχεία όλων μας. Είναι όπως τα παντελόνια τζηνς. Όταν πρωτοεμφανίστηκαν ήταν το ρούχο των περιθωριακών νέων, των αποτυχημένων, των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων και των παράνομων. Πριν εκπνεύσει η δεκαετία του 1960 που τα προώθησε, η χρήση τους πέρασε σε όλες τις τάξεις, οπότε έχασαν οριστικά κάθε νόημα και, κυρίως, κάθε «αντι-νόημα».

Μετά τα πρώτα αλλεπάλληλα σοκ, εμφανίστηκαν οι εκδοτικοί οίκοι, οι οποίοι οικειοποιήθηκαν προς ίδιον όφελος τις ανοίξεις ιδέες τους, διοχετεύοντάς τες σε μια όσο γινόταν μεγαλύτερη κοινωνική ομάδα, ακολουθώντας μια επιθετική πολιτική μέσω διαδικτύου, διαφημιστικών flyers, τηλεοπτικών σποτ, πάνελς, συνεδρίων, ειδικών καταλόγων όπου όλα είθισται να τακτοποιούνται σύμφωνα με τις πλέον δημοφιλείς τάσεις. Όλα σε «κουτάκια», ώστε να μην χρειάζεται ιδιαίτερο ψάξιμο, ακόμη και ιδιαίτερες γνώσεις. Οι εκδότες με τις επιλογές τους αφενός βοηθούν στην εισαγωγή και καθιέρωση ορισμένων αξιών, ενώ ταυτόχρονα σταθεροποιούν τα ίδια τα (εμπορικά) μέσα διά των οποίων οι αξίες αυτές διασπείρονται και φτάνουν στον καταναλωτή<sup>15</sup>.

Κάπως έτσι στήνεται γύρω από τον Shakespeare μια ολόκληρη βιομηχανία αποτελούμενη από οικονομικούς, πολιτικούς, τουριστικούς και πολιτιστικούς παράγοντες, οι οποίοι έχουν κάθε λόγο να ενισχύουν την προβολή του μέσα από μεταφράσεις, διασκευές, προσάρτησεις, προσαρμογές κ.ο.κ. Άλλωστε το ζητούμενο, για τους περισσότερους τουλάχιστο, δεν είναι τόσο η ποιότητα, η όποια αλήθεια ή ο νους του κειμένου, όσο η κυκλοφορία του. Και όλοι γνωρίζουν πως η κυκλοφορία επιταχύνεται μέσα από την τεχνική της “προσάρτησης”, δηλαδή της

14 Είναι γνωστή η διαδικασία που ακολουθείται. Συνήθως, οι νεότεροι και οι πλέον φιλόδοξοι, εξ αρχής εντάσσονται σε κάποια ομάδα, στηρίζουν τους ομοϊδεάτες, ενώ δεν χάνουν την ευκαιρία να κατασπαράξουν τους αντιπάλους. Οι ομάδες αυτές ή “σχολές” λειτουργούν περίπου όπως και μια ανώνυμος εταιρεία. Γνωστοποιούν και πολιτικοποιούν τις δραστηριότητές τους με τρόπο καθαρά εμπορικό. Από τη στιγμή που μία ομάδα καθιερωθεί –κατά κανόνα γύρω από τις ιδέες ενός μεγάλου ονόματος– το επόμενο βήμα είναι η εύρεση του κατάλληλου περιοδικού για τη φιλοξενία των κειμένων τους. Μαζί με το περιοδικό στρατολογείται, παράλληλα, και κάποιος εκδοτικός οίκος ή κάποια συγκεκριμένη εκδοτική σειρά. Ο στόχος είναι να φανεί ότι όλο το πεδίο της σοβαρής έρευνας έχει περάσει τώρα στα χέρια της εν λόγω ομάδας (βλ. Dennis Donaghu: «In Their Masters' Step.» *Times Literary Supplement*, φ. 16-22, Δεκέμβριος 1988, σ. 1399).

15 Έτσι, βλέπουμε η ετήσια βιβλιογραφία του περιοδικού *Shakespeare Quarterly*, λ.χ., να ταξινομεί την κριτική/θεωρία σε κατηγορίες, καταφεύγοντας σε λέξεις-κλειδιά όπως: αποικιοκρατισμός, ερωτισμός, φεμινισμός, ιστορισμός, ιδεολογία, πατριαρχία, μετα-δομισμός, ψυχανάλυση, πρόσληψη, σεξουαλικότητα, θεατρικότητα κ.ο.κ. Πρόκειται για αναγνωρίσιμους ενδείκτες που θυμίζουν εν πολλοίς τα διαφημιστικά που κυκλοφορούν στα σούπερ μάρκετ με τα αλλαντικά, τα τυροκομικά, τα απορριπτικά κ.ο.κ.

οικειοποίησης των συστημάτων διαμόρφωσης και διασποράς του λόγου<sup>16</sup>. Εκείνος που ελέγχει τον λόγο, ελέγχει και την παραγωγή υποκειμένων και τις θέσεις των υποκειμένων (subject position), συνεπώς ελέγχει μέρος της αγοράς και, βεβαίως, μέρος της εξουσίας. Δεν είναι διόλου συμπτωματικό που στις μέρες μας οι κριτικοί που θαυμάζονται και επηρεάζουν πιο πολύ είναι όσοι έχουν σχέση με μια συγκεκριμένη trendy μέθοδο ή δέσμη θεωρητικών ιδεών, γι' αυτό και όλα τα φιλόδοξα και “εξουσιαστικά” πανεπιστήμια, ιδίως της Αμερικής, προσλαμβάνουν εκείνον που φέρει μια επώνυμη ετικέτα, όπως αποδομιστής, φεμινίστρια, νεομαρξιστής κ.λπ.<sup>17</sup>

Στόχος των διακινητών, λοιπόν: ευρεία κατανάλωση χωρίς εμπόδια ή καθυστέρηση<sup>18</sup>. Και όπως ήδη αναφέραμε, το βέβαιον είναι ότι όσο θα μεγαλώνει η χρήση της αγγλικής ως μέσον επικοινωνίας, άλλο τόσο θα μεγαλώνει και η χρηματιστηριακή αξία του Shakespeare. Από τη στιγμή που μιλά τη γλώσσα της παγκοσμιοποίησης, είναι σχετικά εύκολο για κάθε ενδιαφερόμενο να βρει link με την πραγματικότητα της αγοράς, με εκείνο δηλαδή που υποτίθεται βρίσκεται στην αντίπερα όχθη. Άλλωστε, είναι γνωστό ότι οι σχέσεις διανοήσης και κατεστημένου είναι αρκετά στενές πια και, το κυριότερο, απενοχοποιημένες. Και αυτό ισχύει και για την πρακτική του θεάτρου. Αν ρίξει κανείς μια ματιά στις πλέον πρωτοποριακές ομάδες, θα διαπιστώσει ότι οι περισσότερες χρηματοδοτούνται από οικονομικές δυνάμεις του κατεστημένου (τράπεζες, κρατικούς φορείς κ.λπ). Υπάρχει μια εντυπωσιακή αρμονία ανάμεσα στην αίρεση και το κατεστημένο. Και αυτό αποτελεί και μια εξήγηση γιατί οι κλασικοί είναι παντού. Εκτός από τους φυσικούς τους χώρους –το θέατρο, τη βιβλιοθήκη, κάποιες αίθουσες διδασκαλίας– δεν ξενίζει κανέναν πια η, με ποικίλους τρόπους, παρουσία τους σε κάποιο διαφημιστικό φυλλάδιο του ΕΟΤ λ.χ ή σε κάποιο κιτς μπρελόκ, σε κάποιο κακόγουστο πορτατίφ, σε σεξ λονγκ κάποιας εξωτικής παραλίας, σε εσώρουχα, σε κόμικ, σε παιδικές σειρές, σε playmobil, σε κινηματογραφικές ταινίες κ.λπ. Η λογική της μαζικής κουλτούρας έχει καταφέρει να τους εναρμονίσει με τα πάντα, για όλα τα γούστα και όλες τις ηλικίες. Και δεν είναι σημερινό το φαινόμενο. Απλώς τώρα είναι πιο έντονο, γιατί είναι πιο κυκλωτικοί και αποτελεσματικοί οι μηχανισμοί αναπαραγωγής και προώθησης καταναλωτικών αγαθών. Διακρίσεις του τύπου υψηλό και λαϊκό ανήκουν πια στην ιστορία. Βρισκόμαστε στον αστερισμό των υβριδίων<sup>19</sup>.

Εάν δεχτούμε τη σκέψη του Μαρξ που λέει ότι η αξία ενός αγαθού ορίζεται από τον όγκο εργασίας που χρειάστηκε για την παραγωγή του –η άορατη πλευρά του εμπορεύματος– τότε

16 Frank Letricchia: *After the New Criticism*, London, 1980, σ. 138.

17 Frank Kermode: *An Appetite for Poetry: Essays in Literary Interpretation*, London, 1989, σ. 41.

18 Ακόμη και μια τραβηγμένη μετα-γραφή που ενδεχομένως παραποιεί βάνουσα ή ιδεολογικά συγκρούεται με το έργο ή δομικά διαλύει τους συνεκτικούς του ιστούς, είναι προτιμητέα από την απόλυτη σιωπή.

19 Από τη στιγμή που μπήκε στη ζωή του ανθρώπου η μαζική κουλτούρα και οι μηχανισμοί της, τους πρώτους που συμπαρέσυρε ήταν τους κλασικούς και το παρελθόν γενικότερα. Η αναζήτηση και εξερεύνηση αρχαιολογικών χώρων και ερειπίων, η ανέγερση μουσείων, η δημιουργία φεστιβαλικών αμφιθεάτρων, δηλαδή όλο το πολυσυζητημένο φλερτ με την παράδοση αρχίζει ταυτόχρονα με τη βιομηχανική επανάσταση. Και προφανώς, δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από την ανακατάταξη της γνώσης ο Shakespeare, ο οποίος όχι μόνον ήταν εξαρχής παρών, αλλά ήταν το πιο σίγουρο χαρτί για τους λογής λογής νεότευκτους μπρεσάριους οι οποίοι τον πουλούσαν πεσοκομμένο για να ικανοποιήσουν τα γούστα μιας πελατείας ετερογενούς και θεατρικά αστοιχείωτης. Όπως οι ελισαβετιανοί θεατρίνοι, έτσι και αυτοί δεν είχαν κανένα πρόβλημα αλλοίωσης των κειμένων, ακόμη και αν αυτό οδηγούσε σε ακραίες παραποιήσεις, όπως η περίπτωση εβραϊκής παράστασης του *Ρωμαίου και της Ιουλιέτας* στη Νέα Υόρκη, όπου «ξαναζωντανεύουν» οι ερωτευμένοι νέοι προς μεγάλη ικανοποίηση (και απαίτηση) του πλήθους και προς μεγάλη απογοήτευση των φιλολόγων οι οποίοι, υπεραμυνόμενοι των αξιών της υψηλής τέχνης, επέμεναν στην προστασία του Shakespeare από τη λαίλαπα των μαζών μέσα από τον εγκλεισμό του στη βιβλιοθήκη. Δηλαδή στον ένα (λαϊκό) “θάνατο”, αντιπρότειναν τον άλλο, τον ελιτίστικο.

και η κατά εποχή αξία του εμπορεύματος “Shakespeare” εν πολλοίς ορίζεται σε σχέση με τα πολιτιστικά προϊόντα που παράγονται με την παρουσία του. Δηλαδή, το σεξπηρικό δράμα δεν είναι απλώς ένα τεράστιο πνευματικό αγαθό που κουβαλά αποκλειστικά και μόνο τις εγγενείς του αξίες ως έργο αφεαυτού, αλλά και ένα εμπορεύσιμο αγαθό, η αξία του οποίου πολλαπλασιάζεται σε συνάρτησή με τα τεράστια έξοδα, την ενέργεια και τις εργατοώρες που επενδύονται επάνω του<sup>20</sup>.

### *Εν κατακλείδι*

Και για να απαντήσουμε το ερώτημα με το οποίο αρχίσαμε αυτή τη συζήτηση: γιατί παρατηρείται μια τέτοια κινητικότητα γύρω από τους κλασικούς, και τον Shakespeare ειδικότερα; Γιατί απλούστατα αποτελούν πλέον περιουσιακό στοιχείο των λαών, δηλαδή ανήκουν σε μια παγκοσμιοποιημένη οικονομία, συνεπώς είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι, κυκλοφορούν χωρίς “διαβατήριο” και, άρα, προσφέρονται για πιο γρήγορο κέρδος.

Επιπλέον, ακριβώς επειδή δεν εγκλωβίζονται εύκολα σε ορισμούς, αναπαραστατικά μοντέλα και εθνικά σύνορα, προσφέρονται για να εκφραστεί πιο εύκολα το τοπίο των σύγχρονων πολιτισμών, με τα συνεχώς διευρυνόμενα και διαπλεκόμενα όρια. Το σώμα τους λειτουργεί σαν μια δεξαμενή όπου επενδύονται εκείνα τα στοιχεία που συνθέτουν το φανταστικό τοπίο της σύγχρονης πολιτιστικής και κοινωνικής ζωής, που περιλαμβάνει υπερβάσεις, διασκευές, μεταφράσεις, παραφράσεις, παίγνια μεταξύ υψηλής και λαϊκής κουλτούρας, καθώς και παίγνια μεταξύ εθνών και εθνοτήτων, αλλά και, όπως είπαμε, παίγνια καθαρά οικονομικά.

Γενικό συμπέρασμα: το πώς προωθείται ο οποίος κλασικός Shakespeare, γιατί προωθείται, πότε προωθείται και πού, καταδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους οι ζωντανοί κάθε γενιάς επιλέγουν να μιλήσουν στους νεκρούς και για τους νεκρούς. Κάποτε ο Shakespeare είχε πει ότι “όλος ο κόσμος είναι μια σκηνή, και όλοι, άνδρες και γυναίκες, απλοί ηθοποιοί”. Στο πλαίσιο της σύγχρονης μανίας με τις θεωρίες και τις οικονομίες, θα λέγαμε, παραφράζοντας το σεξπηρικό απόφθεγμα, ότι ο κόσμος τώρα είναι ένα κείμενο και όλοι, άνδρες και γυναίκες, απλοί αναγνώστες-καταναλωτές. Και σε μια καταναλωτική αγορά, η τέχνη είναι, «ήταν ήδη» εμπορευματοποιημένη. Κάθε ιστοριογραφία είναι δεμένη και με τους τρόπους και τους νόμους της κατανάλωσης. Πράγμα που απαιτεί και μια σκέψη που αναγνωρίζει την ανάγκη ιστοριοποίησης και τοποθέτησης της δραματικής κριτικής, καθώς και την ανάγκη θεωρητικοποίησης της ιστορίας. Οφείλουμε να “ανακρίνουμε” το παρελθόν, με στόχο να ενημερώσουμε το παρόν, Έχουν σημασία οι υλικές συνθήκες μέσα στις οποίες λειτούργησε και λειτουργεί το θέατρο, γιατί δεν καθορίζουν μόνο τον τρόπο παραγωγής και διακίνησής του, αλλά και των ιστορικών αναγνώσεών του. Αυτό σημαίνει ότι το όποιο νόημα έχει το θέατρο είναι αποτέλεσμα διαπραγματεύσεων. Από τη μια είναι οι συγγραφείς, από την άλλη

20 Υπ’ αυτήν την έννοια, τα ποικίλα σεξπηρικά φεστιβάλ, ανεξάρτητα από το συνολικό θέαμα που προσφέρουν κάθε σεζόν, θα συνεχίσουν να λειτουργούν όσο υπάρχουν τα τουριστικά γραφεία, οι περίεργοι περιηγητές πολιτισμών, οι εφημερίδες, οι τηλεοράσεις, οι συνεντεύξεις, οι φωτογραφίες, τα σκανδαλάκια, το κους κους, ο κίτρινος Τύπος και γενικά υλικό και τρόποι να αποκομίσει κάποιος κέρδη. Όσο σκληρό και αντιπνευματικό ακούγεται, εκτιμώ πως ό,τι και να πράξουν από μόνοι τους οι ακαδημαϊκοί στις αίθουσες διδασκαλίας, ο Shakespeare θα πάψει να υπάρχει, τουλάχιστον στη μορφή που τον γνωρίζουμε σήμερα, όταν πάψουν να ενδιαφέρονται γι’ αυτόν οι εκπρόσωποι της αγοράς. Το ίδιο σκεπτικό ισχύει φυσικά και για τους δικούς μας κλασικούς.

οι κατασκευαστές, οι παραγωγοί, οι επιχειρηματίες-επενδυτές οι οποίοι λειτουργούν με βάση εκείνο που θεωρούν ότι είναι ή δεν είναι θέατρο ή θα 'πρεπε να είναι κ.ο.κ. Δηλαδή, έχουμε να κάνουμε με μια συνεχή ανακάλυψη του χώρου. Και η σημασία του κριτικού ιστορικισμού έγκειται στο ότι μας βοηθά να καταλάβουμε τα πλαίσια της δημιουργίας και, παράλληλα, να σκεφτούμε πώς οι καλλιτέχνες και οι παραγωγοί επιδιώκουν να διαπραγματευτούν αυτά τα πλαίσια. Μας ενδιαφέρει το τι, το πώς, το πού, το γιατί. Και αυτά δεν μπορεί να τα απαντήσουμε μόνοι μας. Μια θεατρική ιστορία εμπλέκει πολλά άτομα και πολλά αντικείμενα. Μία καλή θεατρική ιστορία μας υποψιάζει γύρω από τις υλικές συνθήκες που όχι μόνο διαμορφώνουν τη θεατρική παραγωγή αλλά και τις ιστορικές ερμηνείες της παραγωγής.





ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΑΚΗΣ

## Μεταδραματικοί Προμηθείς. Από τον Heiner Müller στους Rimini Protokoll<sup>1</sup>

### 1. Ανακατασκευή, η γονιμότητα της προδοσίας

Σε μια από τις τελευταίες συνεντεύξεις του ο τυμβωρύχος Heiner Müller μιλούσε για τη νεκροφιλία και την “πτωματολαγνεία” που από την αρχή της συγγραφικής του καριέρας είχε αναγάγει σε δραματολογικούς μηχανισμούς αναδιατύπωσης των μεγάλων ιστοριών:

Πρέπει να ξεθάβουμε τους νεκρούς ξανά και ξανά, γιατί μόνον από αυτούς είναι δυνατόν να εξασφαλίσουμε ένα μέλλον. Νεκροφιλία είναι η αγάπη για το μέλλον. Πρέπει να αποδεχθούμε την παρουσία των νεκρών ως συνομιλητών μας ή ως ενοχλητικών ταραξιών των συνομιλιών μας. Το μέλλον θα προκύψει μόνον μέσα από τον διάλογο με τους νεκρούς.<sup>2</sup>

Σκοπός της παρούσας εισήγησης είναι να εξετάσει δυο δείγματα μεταδραματικής χρήσης του αισχύλειου Προμηθέα: την *ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΑ* (1972) του Heiner Müller και τον *Προμηθέα στην Αθήνα* (2010) των Rimini Protokoll. Η ταξινόμηση των μεταγραφών των κλασικών κειμένων δεν είναι πλέον εύκολη θεατρολογική υπόθεση, καθώς διανύουμε μια εποχή ακραία μετασχηματιστικής χρήσης των έργων-μοντέλων έως τα όρια της παραμορφωτικής υφαρπαγής τους από τους καλλιτέχνες, η οποία ωστόσο δεν είναι μια νία πεγατίνα για να φτάσουμε πίσω στους κλασικούς, αλλά ένας δρόμος για να ξεθάψουμε τους νεκρούς, διαρρηγνύοντας τους τόνους κανονιστικών παραδόσεων που σκεπάζουν τον τάφο τους. Σύμφωνα, εξάλλου, με κάποιους συγκριτολόγους «η λογοτεχνική ιστορία ενός μύθου έχει συχνά θεωρηθεί ως η ιστορία μιας υποτίμησης»<sup>3</sup>, εφόσον μάλιστα και η μετα-μπρεχτική Δύση επικυρώνει την αρνητική θέαση των κλασικών.

Τα παραδείγματα που πρόκειται να αναλυθούν εδώ ανήκουν στη γερμανική παράδοση μεταδραματικού θεάτρου, η οποία συγκροτήθηκε ειδολογικά μέσα από τη σύγκλιση του Επικού Θεάτρου, του Περιβαλλοντικού Θεάτρου (και της παράδοσης της performance), όπως και του Θεάτρου του Παραλόγου, σε μια μετα-παραδοσιακή συνισταμένη κατά την οποία το θέατρο δεν είναι δυνατό να δεσμεύεται πλέον από «καθηλώσεις» σε παραδοσιακές νομολογίες, αφού ως κοινωνικό γεγονός στρέφεται προς την καλλιτεχνική «αυτο-πραγματοποίηση» μιας χειραφέτησης<sup>4</sup>.

1 Θερμές ευχαριστίες οφείλω στον Daniel Wetzel και την Helgard Haug για τις συζητήσεις και τη συνεργασία, καθώς και για την ευγενική παραχώρηση οπτικοακουστικού υλικού.

2 Heiner Müller: “Germany’s Identity Crisis”, μτφρ. Catharine Gay, *New Perspectives Quarterly*, τόμ. 10, 1993, σ. 16 (σσ.16–19). Όπου δεν αναφέρεται μεταφραστής, η μετάφραση είναι του γράφοντος.

3 Pierre Brunel - Claude Pichois - Andre-Michel Rousseau: *Τι είναι η συγκριτική γραμματολογία*, μτφρ. Δ. Αγγελάτος, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 1998, σ. 202.

4 Η θεωρία του κοινωνιολόγου Anthony Giddens για τον ορισμό της μοντερνικότητας στις σύγχρονες μετα-παραδοσιακές κοινωνίες χρησιμοποιείται εδώ ως γενικό θεωρητικό παράδειγμα: πβ. του ίδιου: *Modernity and Self-*

Ο Hans-Thies Lehmann εξηγεί ιστορικά την ανάδυση του μεταδραματικού θεάτρου ως αποτέλεσμα ενός απτού «πολιτισμικού δεδομένου» και συγκεκριμένα «της αποσύνθεσης των ιδεολογικών βεβαιωτήτων»<sup>5</sup> (μια από τις οποίες θα μπορούσε να ήταν και η παραδοσιακή δραματική φόρμα). Ταυτόχρονα, αυτή η νέα Weltanschauung (κοσμοαντίληψη) και η απροθυμία να αποδεχτούμε μια θεμελιωμένη –πάνω σε πάλαι ποτέ οικουμενικές αλήθειες– Ιστορία<sup>6</sup>, πυροδότησε την “ασύδοτη” γραφή, εφόσον μάλιστα ενισχύθηκε η πεποίθηση ότι οι παλαιοί τρόποι-κειμενικές δομές που θα νομιμοποιούσαν τη θεμελίωση κάποιας συλλογικής αλήθειας, απορρίπτονται μετά και την κλιμακούμενη απάλειψη του δραματικού χαρακτήρα και του λογικά δομημένου διαλόγου από τα κείμενα για το θέατρο.<sup>7</sup> Ακολουθώντας, τα μεταδραματικά κείμενα, αν και εξαιρετικά πολύμορφα, συναντώνται ειδολογικά σε κάποιους κοινούς δραματουργικούς μηχανισμούς<sup>8</sup>, οι πιο αναγνωρίσιμοι από τους οποίους είναι οι εξής:

- η ασυνέχεια και η αποσπασματοποίηση του λόγου ή και του νοήματος,
- η λογική ανακολουθία ή η σύγχυση της αφήγησης,
- το λεκτικό κολάζ και το αφηγηματικό μοντάζ (με μια διάθεση δομικής ασυνέπειας τις πιο πολλές φορές),
- η απουσία δραματικών χαρακτήρων στη θέση των οποίων εμφανίζονται απλώς ομιλούντα ή και δρώντα υποκείμενα.
- η ανωνυμία της ομιλούσας φωνής (ο λόγος δεν αποδίδεται σε κανέναν επώνυμο χαρακτήρα),
- η αποσιώπηση της φωνής που μιλάει,
- η υποχώρηση ή και αναστολή του νοήματος,
- η αποσπασματικότητα (της αφήγησης, του λόγου, του νοήματος, της φωνής, κ.ο.κ.),
- και κατά περίπτωση η ανιστορικότητα της δράσης (η οποία συχνά εκκρεμεί πάνω από μια αχρονία).

Πολλοί από τους παραπάνω μηχανισμούς χρησιμοποιούνται, όπως γίνεται αντιληπτό, και στο Θέατρο του Παραλόγου, αν και βασική διαφορά του μεταδραματικού θεάτρου είναι η ανοιχτά αντι-μεταφυσική του διάθεση<sup>9</sup>, εφόσον μάλιστα στα κείμενα αυτά δεν εμφανίζονται

*Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge 1991, σ. 214-16. Πβ. επίσης τον οδηγό στο έργο του Giddens: Ian Craib, *Anthony Giddens*, Routledge, London 2011 [1992], σσ. 120-27.

5 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, μτφρ. Karren Jürs-Munby, Routledge, London and New York 2006, σ. 54.

6 Η κριτική στάση των δραματουργών απέναντι στην ιστορία και τις υποτιθέμενες ιστορικές αλήθειες αποτέλεσε συχνά συστατικό κριτήριο κατηγοριοποίησής τους στο μεταμοντέρνο θέατρο. Πβ. ενδεικτικά με τη βιβλιογραφία: Jeanette R. Malkin: *Memory-Theater and Postmodern Drama*, The University of Michigan Press, Michigan 1999 (για τον Müller οι σσ. 71-114), Sanja Bahun-Radunović: “History in Postmodern Theater: Heiner Müller, Caryl Churchill, and Suzan-Lori Parks”, *Comparative Literature Studies*, τόμ. 45, 2008, σσ. 449-53 (σσ. 446-70).

7 Πβ. Steinar Kvale: “Themes of Postmodernity”, στον τόμο: W. T. Anderson (επιμ.), *The Fontana Postmodernism Reader*, Fontana Press, London 1996, σ. 21 (σσ. 18-25). Πβ. επίσης Philip Auslander: “Postmodernism and Performance”, στον τόμο: Steven Connor (επιμ.): *The Cambridge Companion to Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σσ. 97-115.

8 Περιγραμματακά στο Lehmann, ό.π. (σημ. 5), 54.

9 Ο Lehmann, ό.π. (σημ. 5), 54 αναφέρει πως το θέατρο του παραλόγου «ανήκει στη γενεαλογία (και όχι στον τύπο) του μεταδραματικού θεάτρου», επειδή ακριβώς, εάν το Θέατρο του Παραλόγου αναδεικνύει το μεταφυσικό άγχος από τον παραλογισμό του κόσμου, το μεταδραματικό θέατρο αντιπροσωπεύει ένα «πολιτισμικό δεδομένο».

διακριτά δίκτυα νοημάτων, ούτε οργανωμένη δέση της ιστορίας ή κοινωνικά και ψυχολογικά αναγνωρίσιμοι χαρακτήρες, παρά μόνον μια εγγενής έφεση για διάλυση της παραδοσιακής δραματουργικής ευταξίας ως γενεαλογική επισφράγιση του μηδενισμού του Θεάτρου του Παραλόγου. Ειδικότερα όμως,

[...] στο σύγχρονο θέατρο ο παλαιότερος και ιδεολογικά φορτισμένος τύπος αναπαράστασης παραχωρεί τη θέση του σε μια άμεση εμπειρία χαοτικής πληθώρας εντυπώσεων, ερεθισμάτων και ενεργειών που ποτέ δεν προσλαμβάνει μια εύτακτη καλλιτεχνική (και συνεπώς ιδεολογική) μορφή. Κι όταν η γλώσσα του δράματος απελευθερώνεται από την προηγούμενη βασική λειτουργία της αναπαράστασης του λόγου των σκηνικών χαρακτήρων, τότε αποκτά την πραγματική υπόσταση ενός κειμένου γραμμένου να εκφωνηθεί στο θέατρο. Δεν αναπαριστά πια λογικά οργανωμένες ιστορίες, αλλά απόπειρες να ενεργοποιηθούν συγκεκριμένες αντιληπτικές και γνωσιακές διαδικασίες.<sup>10</sup>

Ένα καινούργιο παράδειγμα χρήσης της αρχαιοελληνικής δραματουργίας απαντά στα θεατρικά κείμενα του Heiner Müller (1929-1995), τα οποία συνεχίζουν τη μεγάλη Γερμανική παράδοση μεταγραφών της αθηναϊκής τραγωδίας. Η μόνιμη αγωνία του Müller για την “εκταφή” των κλασικών δεν καθορίζει μόνο τη συγκρότηση ενός νέου θεατρικού σύμπαντος, οι επενδύσεις του οποίου είναι ακραία α-τραγικές (αφού η Ιστορία επιβλήθηκε ως Auftrag), αλλά και τη σύγκρουση του συγγραφέα με τις κλασικές δραματουργικές δομές ως “κριτική στην παραδοσιακή Τέχνη παραγωγής νοήματος”<sup>11</sup>.

Ως γνήσιος κληρονόμος του Brecht, ο Heiner Müller κατήγγειλε την ιδεολογική κατάπτωση της Ευρώπης με τρόπο ριζοσπαστικό (παράδοξα ειρωνικό κάποιες φορές), χρησιμοποιώντας τα τραγικά “ινδάλματα” ως δούρειους ίππους για τον εμβολισμό των κατεστημένων πολιτισμικών δομών. Ο Müller γεννήθηκε το 1929 στο Erpendorf της Σαξονίας. Έγινε μέλος του Σοσιαλιστικού Κόμματος της Ενότητας το 1947, άρχισε να υπηρετεί τη Γερμανική Ένωση Συγγραφέων το 1954, και σταδιακά έγινε ένας από τους σημαντικότερους δραματουργούς της Λαϊκής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Οι σχέσεις του με το κράτος διαταράχθηκαν, όταν το 1961 απαγορεύτηκε το έργο του *Η Άποικος* ή *Η Ζωή στην Εξοχή*, έπειτα από μόνο μία παράσταση, με αποτέλεσμα να διαγραφεί από την Ένωση Συγγραφέων. Δεν είναι τυχαίο εξάλλου ότι σε πολλά κείμενα του Müller η αποτυχία της Ανάγνωσης ως πράξης ερμηνευτικής αναδίδεται μεταφορικά ως κραυγή των αποτυχημένων Επαναστάσεων<sup>12</sup> και των φιμωμένων φωνών, όχι απαραίτητα για να θριαμβολογήσει ο ανατολικογερμανός ποιητής πίσω από το παραπέτασμα της ιδεολογικής του εξορίας, αλλά για να θρηνήσει ειρωνικά πάνω από τα πτώματα των Ιδεολογιών (*Πού είναι το αύριο που βλέπαμε χτες; [...] Διαβάζω ό,τι έχω γράψει πριν τρία πέντε είκοσι χρόνια Σαν κείμενα πεθαμένου συγγραφέα, από άλλοτε..., ΠΡΟΒΟΛΗ* 1975). Τη δεκαετία του 1970 άρχισε να συνεργάζεται με θιάσους της Δυτικής Γερμανίας, όπου και σκηνοθέτησε πολλές από τις πρώτες παραστάσεις έργων του (*Γερμανικός Θάνατος στο Βερολίνο*, το 1978 στο Βερολίνο, *Μηχανή Άμλετ* στο Essen το 1979, και *Αποστολή στο Bochum* το 1982). Χάρη

10 Malgorzata Sugiera: “Beyond Drama. Writing for Postdramatic Theatre”, *Theatre Research International*, τόμ. 29, 2004, σ. 26 (σσ. 6-28).

11 Dagmar Jaeger: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*, Aisthesis, Bielefeld 2007, σ. 8.

12 Πβ. Jonathan Kalb: *The Theatre of Heiner Müller*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, σσ. 7-13 και 52-55.

στη διεθνή αναγνώρισή του, ο Müller ανέκτησε ευρεία αποδοχή και στην Ανατολική Γερμανία και προσκλήθηκε στην Ακαδημία των Τεχνών της DDR το 1984 (δύο χρόνια πριν γίνει μέλος της Ακαδημίας των Τεχνών του Δυτικού Βερολίνου). Πέθανε στις 30 Δεκεμβρίου του 1995, αναγνωρισμένος ήδη ως ο σημαντικότερος δραματουργός της σύγχρονης Γερμανίας μετά τον Brecht<sup>13</sup>.

Αν θέλαμε να κατηγοριοποιήσουμε -κάπως διαχειριστικά- τη δουλειά του Müller, θα διαπιστώναμε ότι χρησιμοποίησε δύο μεθόδους προσέγγισης των αρχαιοελληνικών μοντέλων: η πρώτη στηριζόταν στην αποδόμηση (την εκ των θεμελίων υπονόμηση του τραγικού προσώπου με την προσπάθεια αφηρωποίησης και ειρωνικής μεταποίησης του), ενώ η δεύτερη στην αναδόμηση (την ανασύνθεση της ταυτότητας του ήρωα με τον συμφυρμό νέων κειμενικών δεδομένων). Η *ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΑ* (1972) ανήκει στην πρώτη κατηγορία, ενώ στο *Υλικό Μήδειας* (1983) ο Müller ενεργεί ως συγγραφέας μιας νέας Μήδειας με τα υλικά της παλιάς<sup>14</sup>.

Μεθοδολογικά, ο Müller ως γνήσιος τυμβωρύχος ενδιαφέρεται πρώτα για τη διάρρηξη της επιφανειακής σάρκας του έργου-μοντέλου έως την αποκάλυψη του σκελετού<sup>15</sup>, για να παρουσιάσει, μετά την κατασπάραξη των ιχνών του λειψάνου, μια ομιλούσα μηχανή προερχόμενη από τον τάφο της ιστορίας του. Πιο συγκεκριμένα, ο συγγραφέας ακολουθεί μια διαδικασία δραματουργικής αποπροσαρμογής της μυθικής persona από την ιστορία της και ταυτόχρονης ανασύνταξής της πάνω σε ένα δραματουργικό τοπίο, όπου κάθε υποκείμενο λειτουργεί ως παραμορφωμένο φάντασμα του εαυτού του με ανακαινισμένη ιδεολογική εξάρτηση.

Το πεζό κείμενο *Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΑ* (1972) αποτελεί τμήμα του θεατρικού έργου *Τσιμέντο-Η Απελευθέρωση των Νεκρών* και συχνά απομονώνεται ως πραγματεία από το σώμα του έργου σε τέτοιο βαθμό που να θεωρείται αυτόνομο σώμα<sup>16</sup> (ο Heiner Goebbels έλυσε το πρόβλημα της μεταδραματικότητας του κειμένου παρουσιάζοντάς το αρχικά ως έργο για το ραδιόφωνο το 1985 και αργότερα σε παράσταση-κοντσέρτο λέξεων το 1991 στη Γαλλία και το 1993 στη Γερμανία<sup>17</sup>). Το πεζό αυτό κομμάτι είναι μια αφήγηση του μαρτυρίου του δεσμώτη Προμηθέα (από ποιον άραγε;). Κάποιοι αιώνιος αυτόπτης μάρτυς των παθών του Τιτάνας τα διηγείται με δημοσιογραφική απάθεια, σα να κάνει ανταπόκριση από τον Καύκασο χωρίς ίχνος συναισθηματικής φόρτισης. Αν και εκπεπληγμένος από τη φαιδρότητα της κατάστασης (από την αφέλεια του Προμηθέα και του ελευθερωτή Ηρακλή), το “ρεπορτάζ”

13 Για εργοβιογραφικά στοιχεία βλ. Norbert Otto Eke et al: “Zeit und Person”, στον τόμο: Hans-Thies Lehmann – Patrick Primavesi (Hsg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart und Weimar 2003, σσ. 1-25 και H.-T. Lehmann, «HEINER MÜLLER (1929-1995)», στον τόμο: H. Müller: *Μορφές από τον Ευριπίδη: Ρημαγμένη Όχθη – Μήδειας Υλικό – Τοπίο με Αργοναύτες, Ηρακλής 5 – Ηρακλής 2 ή Η Ύδρα – Ηρακλής 13*, μτφρ. Ελένη Βαροπούλου, Άγρα, Αθήνα 1997, σσ. 85-106. Ανασκόπηση του πολιτικού βίου του Müller: Theresa M. Ganter: *Searching for a New German Identity. Heiner Müller and the Geschichtsdrama*, Peter Lang, Oxford 2008, σσ. 13-46.

14 Για τον δραματουργικό “επικοδομισμό” του Müller πβ. Peter A. Campbell: “Medea as Material. Heiner Müller, Myth, and Text”, *Modern Drama*, τόμ. 51, 2008, σσ. 84-103.

15 Πβ. Heiner Müller: *Rotwelsch*, Merve, Berlin 1982, σ. 43.

16 Πβ. Gerhard Fischer: “Zement”, στον τόμο: Hans-Thies Lehmann – Patrick Primavesi (Hsg.): *Heiner Müller Handbuch*, ό.π. (σημ. 13), σσ. 298-302.

17 Πβ. Michael Rösel: *Musik im Hörspiel. Der Hörspielkomponist Heiner Goebbels*, GRIN Verlag, Norderstedt 1995, σσ. 17-19. Βλ. και το ηλεκτρονικό αρχείο: <http://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/material/read/515> (τελευταία πλοήγηση: 9.9.2011).

παρατίθεται με τηλεοπτική ακρίβεια και επαγγελματική πώρωση:

Ο Προμηθέας που παρέδωσε την αστραπή στους ανθρώπους χωρίς όμως να τους μάθει πώς να τη χρησιμοποιήσουν ενάντια στους θεούς, επειδή ήταν ομοτράπεζος των θεών σε δείπνα που αν τα είχε μοιραστεί με τους ανθρώπους θα ήταν λιγότερο πλουσιοπάροχα, καρφώθηκε για αυτήν την πράξη, μάλλον την αμέλειά του, από τον Ήφαιστο τον σιδηρουργό, με εντολή των θεών, στον Καύκασο κι εκεί ένας σκυλοκέφαλος αετός του 'τρώγε καθημερινά το συκώτι που φύτρωνε διαρκώς ξανά. Επιπλέον ο αετός που τον είχε περάσει για κομμάτι του βράχου, εν μέρει φαγώσιμο, ικανό όμως να κάνει μικροκινήσεις και μάλιστα όταν το τρώει να τραγουδάει παράφωνα άφηγε τις κουτσουλές επάνω του. Τα περιττώματα έγιναν η τροφή του. Και όταν τα έκανε δικά του περιττώματα, τα έδινε παραπέρα, στην πέτρα από κάτω του, έτσι που όταν ο ελευθερωτής Ηρακλής ανέβηκε στην έρημη οροσειρά ύστερα από τρεις χιλιετίες, μολοντί μπορούσε να διακρίνει από απόσταση τον δεσμώτη, κάτασπρο απ' τις κουτσουλές, αναγκάστηκε να κάνει κύκλους γύρω από τα όρη για τρεις χιλιετίες ακόμη, επειδή τον απωθούσε κάθε τόσο το τείχος της δυσωδίας, ενώ στο μεταξύ ο σκυλοκέφαλος αετός συνέχιζε να τρώει το συκώτι του δεσμώτη και να τον τρέφει με τα περιττώματά του (έτσι ώστε η δυσωδία να μεγαλώνει ενόσω τη συνήθιζε ο ελευθερωτής). Επιτέλους ευνοημένος από μια βροχή που κράτησε πεντακόσια χρόνια, ο Ηρακλής κατάφερε να πλησιάσει σε απόσταση βολής. Όλο αυτό το διάστημα κρατούσε με το ένα χέρι τη μύτη του κλειστή. Τρεις φορές του ξέφυγε ο αετός γιατί μόλις τραβούσε το χέρι απ' τη μύτη για να τεντώσει το τόξο, παρέλυε από τα κύματα της δυσωδίας που έρχονταν κατά πάνω του κι έκλεισε άθελά του τρεις φορές τα μάτια. Το τρίτο βέλος πλήγωσε τον δεσμώτη ελαφρά στο αριστερό πόδι, το τέταρτο σκότωσε τον αετό. Ο Προμηθέας, λένε, έκλαιψε γοερά για το πουλί, τον μοναδικό του σύντροφο επί τρεις χιλιάδες χρόνια και τροφοδότη για δύο επί τρεις χιλιάδες χρόνια.<sup>18</sup>

Το κατασκευαστικό πνεύμα (Baugeist<sup>19</sup>) που διαπνέει τη μέθοδο του Müller χρησιμοποιεί το μυθολογικό μοντέλο ως πρώτη ύλη κτισίματος ενός κειμένου βιαίως απομακρυσμένου από το αυθεντικό οικοδομικό του περιβάλλον. Το μοντέλο παρέχει ένα θέμα ιδεολογικού ενδιαφέροντος (εξέγερση εναντίον της εξουσίας), το οποίο ο Müller θέτει επισήμως ως δι-ιστορικό πρόβλημα σχετικά με την έκβαση των επαναστάσεων. Οι μηχανισμοί για την περαιτέρω ιστορικοποίηση και ανοικείωση του υλικού, ώστε να παρατεθεί ανοικτό στην κριτική είναι οι εξής:

1. Η ιδιοποίηση του μοντέλου. Τα πρόσωπα δεν είναι πια υπερϊστορικά ινδάλματα ευγενικής απλότητας και ήρεμου μεγαλείου (*edle Einfalt und stille Größe*<sup>20</sup>), αλλά απομυθοποιημένα φάσματα που διαψεύδουν τις βεβαιότητες και τις προσδοκίες της ευγενικής καταγωγής τους.

18 Heiner Müller: «Η ΑΠΕΛΕΥΘΕΡΩΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΜΗΘΕΑ», στον τόμο του ίδιου: *Δύστηνος Άγγελος. Επιλογή από κείμενα για το θέατρο, ποιήματα και πεζά*, μτφρ. Ελένη Βαροπούλου, Άγρα, Αθήνα 2001, σσ. 152-53 (σσ. 152-54).

19 Η βασικότερη αρχή του Bauhaus. Σκοπός της θεατρικής αρχιτεκτονικής, κατά τον Walter Gropius (1883-1969), ήταν να κάνει το θέατρο ένα όργανο όσο πιο μεταμορφώσιμο γίνεται, έτσι ώστε να μη θέτει κανένα εμπόδιο στον σκηνοθέτη και να του επιτρέπει να εκφράζει τις πιο αντικρουόμενες καλλιτεχνικές συλλήψεις. Πβ. W. Gropius: "Introduction", στον τόμο του ίδιου και άλλων: *The Theater of Bauhaus*, μτφρ. Arthur S. Wensinger, Wesleyan University Press, Middletown 1961, σσ. 7-16.

20 Η ιστορική φράση του Johann J. Winckelmann για τα ελληνικά γλυπτά, που διατυπώθηκε στο έργο του *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) και ανάχθηκε σε γενική αισθητική θέση. Πβ. Helmut Holzhauser (Hsg.): *Winckelmanns Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976, σ. 20.

2. Η διαλυτική αφηρωσποίηση του μυθικού προσώπου. Η αίγλη και το ηρωικό μεγαλείο αποσπώνται, καθώς αποκαλύπτεται αυτό που ο πέπλος των παραδόσεων διακριτικά υπέκρυπτε: την α-μυθική προοπτική των ινδαλμάτων του δυτικού ψευδο-ουμανισμού. Γενικότερα όμως, «[η] αποσύνθεση των δραματικών προσώπων του Müller δεν προκύπτει απλώς από την ιστορικά συρρικνούμενη σημαντικότητα του ενός ανθρώπινου υποκειμένου. Σχετίζεται περισσότερο με την αναγνώριση περιοχών όπου ο χρόνος, η λογική και ο χώρος δεν λειτουργούν, και όπου το υποκείμενο δεν βιώνει τον εαυτό ως συγκεντρωμένο, αλλά ως ένα αντιφατικό φανταστικό τοπίο».<sup>21</sup>

3. Η απουσία δραματικής πράξης ως επένδυσης στην θεατρικότητα. Αντιθέτως, απαντά μόνον μια αντι-θεατρική πράξη αφήγησης προγραμματισμένη να κλονίσει τις γνωσιακές βεβαιότητες των ακροατών με την ειρωνική ανοικείωση του στόρου.

4. Η αναδιατύπωση της ιστορίας με αισθητικά αντιλογοτεχνικούς όρους. Οι σωροί των περιτωμάτων, ο κάτασπρος από τις κουτσουλιές του αετού Προμηθέας, η “βρώμα” από τους άθλους του Ηρακλή, ο αυνανιζόμενος ήρωας, το παλιάλογο του νικητή Προμηθέα, μα κυρίως η απουσία των θεών μεταθέτουν τα πρόσωπα από το χώρο του μύθου, στις παρυφές της σύγχρονης Ιστορίας, όπου οι ήρωες χρησιμοποιούνται μόνον για την αποχαύνωση του παρακολουθούντος πλήθους.

5. Η αφηγηματικότητα και η αντιθεατρικότητα του λόγου συνηγορούν και αυτές στην κριτική εξαγωγή ενός ασφαλέστερου συμπεράσματος πάνω στο ζήτημα της απελευθέρωσης των νεκρών από τα δεσμά της ιστορίας τους, το οποίο πιθανότατα θα εμποδιζόταν, αν κατίσχυαν ο λυρισμός και η ποιητικότητα. Και αντίθετα προς τον κλασικισμό που απαιτούσε ποιητική ευταξία, ο Müller εγκιβωτίζει το υλικό του στα ασφυκτικά όρια μιας ειρωνικής αφήγησης.

Εξαιρετικά ενδιαφέρων είναι, εξάλλου, και ο τρόπος με τον οποίο το κείμενο περιγράφει τον πόνο της αποκόλλησης του Προμηθέα-μοντέλου από το βράχο της ηρωικής καθήλωσης (*Ουρλιάζοντας και βρίζοντας υπεράσπιζε με νύχια και με δόντια τις αλυσίδες του από τη λαβή του ελευθερωτή. Ελευθερωμένος πια, [...] κλαίγοντας απ’ τον πόνο για το μαρτύριο της μετακίνησης [...] αναζητούσε με κραυγές την ήσυχη θέση του πάνω στο βράχο, κάτω απ’ τις φτερούγες του αετού*).

Ο μυλλερικός Προμηθέας είναι μια νεκραναστημένη persona (ένα λογοτεχνικό zombie)<sup>22</sup> που δεν επιθυμεί να ξαναζήσει, αφού το σύνδρομο εξάρτησης από τα αισχυλικά δεσμά τον έλκει πίσω στον τάφο του. Αν και εύκολα διαφαίνεται το μοντέλο του συγγραφέα αποδομητή που απελευθερώνει τον Ήρωα από την Ιστορία του (κι εκείνος με τη σειρά του *σαν θεατρίνος [...] δεν θέλει να εγκαταλείψει τη σκηνή*, και το πτώμα του νεκρού συγγραφέα), αυτός ο «χειραφετημένος»<sup>23</sup> Προμηθέας με τα σκατά της Δύσης νιμμένα από επάνω του αποποιείται τη θέση του ως επαναστατικού ινδάλματος του Ρομαντισμού<sup>24</sup>, αρνούμενος ταυτόχρονα να επικυρώσει εκ νέου την υπερ-λογική των επαναστάσεων και να θέσει εαυτόν «στην υπηρεσία του συλλογικού»<sup>25</sup> γίνεσθαι, εφόσον κάθε απόπειρα εξέγερσης που τον κατηλεύτηκε, γνώρισε

21 Hans-Thies Lehmann: “Theater der Blicke: Zu Heiner Müllers *Bildbeschreibung*”, στον τόμο: Ulrich Proflich (Hsg.): *Dramatik der DDR*, Suhrkamp, Frankfurt-on-Main 1987, σ.186 (σσ. 186-202).

22 Για την εμμονή του Müller με την επιστροφή των νεκρών και την επιστροφή της μνήμης πβ. Kirk Williams: “The Ghost in the Machine: Heiner Müller’s Devouring Melancholy”, *Modern Drama*, τόμ. 49, 2006,σσ. 188-90 (188-205).

23 Gerhard Fischer: “Zement”, ό.π. (σημ. 15), σ. 300.

24 Πβ. Rainer Nagele: “Heiner Müller. Theater als Bild- und Leibraum”, *MLN*, τόμ. 120, 2005, σσ. 608-9 (σσ. 604-20).

25 Ελένη Βαροπούλου: «Ο Χάινερ Μύλλερ και οι ελληνικοί μύθοι», στον τόμο: Η. Müller: *Μορφές από τον Ευριπίδη*, ό.π. (σημ. 13), σ. 15.

τη διάψευση<sup>26</sup>. Όμως η καταστροφή/απελευθέρωση του παραδοσιακού εαυτού επιτυγχάνεται μόνο με τον Θάνατο, στον οποίο ο Müller ούτως ή άλλως έβλεπε την ουσία του θεάτρου, καθώς «ο φόβος από αυτή την έσχατη μεταμόρφωση είναι καθολικός, και μπορεί κανείς να βασιστεί σε αυτόν, μπορεί κανείς να τον εμπιστευτεί»<sup>27</sup>.

## 2. *Θέατρο Reality*

Τα μεταδραματικά είδη προτείνουν νέους τρόπους θεατρικής έκφρασης που δεν δεσμεύονται από την αξίωση της παρουσίας ενός πλαστού -μυθοπλαστικά κατασκευασμένου- κόσμου, απορρίπτοντας ταυτοχρόνως την περαιτέρω “ιδρυματοποίηση” του θεάτρου ως τόπου ψευδαίσθησης. Όπως παρατηρεί ο Lehmann, «το βήμα προς το μεταδραματικό θέατρο επιτεύχθηκε μόνο όταν τα θεατρικά μέσα πέρα από τη γλώσσα τοποθετήθηκαν ισότιμα δίπλα στο κείμενο και έγιναν *συστηματικώς κατανοητά χωρίς αυτό*»<sup>28</sup>, δημιουργώντας μια παρατακτική σύνθεση (και όχι ένα Gesamtkunstwerk), όπου η θεατρικότητα καταργείται και εγκαθίστανται απόλυτες συνέχειες μεταξύ των θεατρικών μέσων, απόλυτες καταργήσεις ορίων, ταυτοχρονίες, ή και συναισθησίες. Όλα αυτά είναι δυνατό βέβαια να θεωρηθούν επιγονικές προεκτάσεις των βασικών αρχών του Περιβαλλοντικού Θεάτρου και ιδιαίτερα του πρώτου κατά Richard Schechner αξιώματος, σύμφωνα με το οποίο «ΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΓΕΓΟΝΟΣ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΣΕΙΡΑ ΑΠΟ ΑΛΛΗΛΟΣΧΕΤΙΖΟΜΕΝΕΣ ΣΥΝΑΛΛΑΓΕΣ» (μεταξύ όλων των στοιχείων της παράστασης, αλλά και του κοινού), όπως και ένα σύνολο από αλληλοσυμπληρούμενες συνέχειες (μεταξύ πραγματικού εαυτού και ρόλου)<sup>29</sup>, με σκοπό να καταργηθεί η διάκριση μεταξύ ζωής και θεάτρου ως βάση της ορθόδοξης θεατρικής αισθητικής. Σήμερα όμως, το σημαντικότερο μεταδραματικό φαινόμενο απεμπόλησης της θεατρικότητας είναι η παρουσία του δρώντος προσώπου με την πραγματική του ταυτότητα -και όχι ως ρόλου- μέσα σε ένα παραστασιακό πρόγραμμα/συνθήκη, το οποίο καλείται να επιτελέσει ως «μεσολαβητής» μεταξύ αναπαράστασης και πραγματικότητας<sup>30</sup>, παραθέτοντας κείμενα που συχνά έχουν επινοηθεί από τον ίδιο. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η παράσταση εφορμά από μια *στρατηγική τεκμηρίωση*<sup>31</sup> της περιφερειακής πραγματικότητας που σε εποχές αναπαράστασης των υποτιθέμενων συλλογικών αληθειών θα θεωρείτο σκηνικά ακατάλληλη. Ταυτόχρονα, η πολιτισμική αυτή στροφή από την αναπαράσταση στην απλή παρουσία σηματοδότησε τη μετακίνηση από την υποτιθέμενη αντικειμενικότητα του παραδοσιακού θεάτρου στην υποκειμενικότητα<sup>32</sup> μιας ριζικά πιο συγκεκριμένης μυθοπλασίας<sup>33</sup>.

26 Πβ. Gerald Gillespie: “Prometheus in the Romantic Age”, στον τόμο: Gerhart Hoffmeister (ed.): *European Romanticism. Literary Cross-Currents, Modes, and Models*, Wayne State University Press, Detroit 1990, σσ.197-210.

27 Παράθεμα στο Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, ό.π. (σημ. 5), σ. 47.

28 Απτ., σ. 55.

29 Richard Schechner: “Six Axioms for Environmental Theater”, στον ίδιο: *Environmental Theater*, expanded new ed., Applause, London and New York 1994 [1967], σσ. xix-xxvi (σσ. xix-li).

30 Florian Malzacher: “The Scripted Reality of Rimini Protokoll”, στον τόμο: Carol Martin (ed.): *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2010, σ. 81 (σσ. 80-88).

31 Σε σχέση με το θέατρο των Rimini Protokoll πβ. Thomas Irmer: “A Search for New Realities. Documentary Theatre in Germany”, *The Drama Review*, τόμ. 50, 2006, σσ. 25-26 (σσ. 16-28).

32 Πβ. Erika Fischer-Lichte: “From Theatre to Theatricality. How to Construct Reality,” *Theatre Research International*, τόμ. 20, 1995, σ. 103 (σσ. 97-105)

33 Πβ. Josette Féral: “Theatricality. The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance: A Review of Theory and*



Αν κάθε μεταγραφή αρχαίας τραγωδίας είναι εν μέρει ή εν πολλοίς μια ιδιοποίηση του πρωτότυπου έργου, στην περίπτωση του *Προμηθέα στην Αθήνα* (15.7.2010) των Rimini Protokoll έχουμε την απόλυτη “υποκλοπή” του αισχύλειου *Προμηθέα*, για την παρουσίαση μιας shortcut εκδοχής του. Ο *Προμηθέας στην Αθήνα* παρουσιάστηκε στο Ηρώδειο στο πλαίσιο του διεθνούς project *Προμητιάδα*<sup>34</sup> που υπεράσπιζε την εκ νέου πολιτικοποίηση της μυθολογικής κληρονομιάς του Τιτάνα ως συμβόλου εκπολιτισμού και πάλης με την εξουσία<sup>35</sup>. Ο Daniel Wetzel και η Helgard Haug δούλεψαν σαν κοινωνικοί ανθρωπολόγοι, παρουσιάζοντας ένα ντοκιμαντέρ για την αστική πραγματικότητα της Αθήνας, αφού διεξήγαγαν επιτόπιες έρευνες και διερευνητικές συνεντεύξεις με απόλυτο σεβασμό στη διαφορετικότητα της πρόσφατα πολυπολιτισμικής Αθήνας, χωρίς ωστόσο να εκτρέπονται σε σωστικούς εθνογράφους που ήρθαν να παρατηρήσουν μια εξωτική φυλή (την ίδια μεθοδολογία είχαν ακολουθήσει και στην παράστασή τους *Βερολίνο 100%* το 2008). Η επιλογή του πληθυσμού της παράστασης έγινε σύμφωνα με τις πιο πρόσφατες μελέτες της Ελληνικής Στατιστικής Υπηρεσίας, (υπάλληλος της οποίας συμμετείχε και στην παράσταση) έτσι ώστε η πόλη να εκπροσωπείται όσο το δυνατόν αντικειμενικότερα και άρα να ανα-συγκληθεί σκηνικά ως αστική *εκκλησία*. Όπως χαρακτηριστικά ακουγόταν στην αρχή της παράστασης:

- Είμαστε η Αθήνα, γιατί είμαστε 48% άνδρες και 52% γυναίκες.
- Είμαστε η Αθήνα, γιατί αντιπροσωπεύουμε την ηλικιακή πυραμίδα σύμφωνα με τα τελευταία στοιχεία της Στατιστικής Υπηρεσίας.
- Είμαστε η Αθήνα, γιατί αντιπροσωπεύουμε όλες της περιοχές της πόλης σύμφωνα με τα τελευταία στοιχεία της Στατιστικής Υπηρεσίας.
- Είμαστε η Αθήνα, γιατί ερχόμαστε από διαφορετικές χώρες και ηπειρούς.
- Είμαστε η Αθήνα, γιατί τουλάχιστον τρεις από εμάς δεν είναι καταγεγραμμένοι πουθενά.
- Δεν είμαστε ηθοποιοί, είμαστε ένας πρωταγωνιστής με 103 κεφάλια. Είμαστε η Αθήνα, αφού ο καθένας από εμάς αντιπροσωπεύει 32.000 ανθρώπους.
- Είμαστε ένας χορός που δεν είναι συγχρονισμένος. Είμαστε ένας χορός που δεν έχει μάθει τραγούδια. Η σκηνή είναι η πόλη μας. Το καμαρίνι είναι το σαλόνι μας. Βλέπουμε την πόλη με εκατόν τρεις διαφορετικούς τρόπους.

Ως σημείο αναφοράς/γειννίασης/συγγένειας των Αθηναίων, το οποίο θα μπορούσε να τους “ταξινομήσει” ιδεολογικά, αλλά και “ειδολογικά” τέθηκε ο αισχύλειος *Προμηθέας* και η ερώτηση «Με ποιον ήρωα της τραγωδίας ταυτίζεστε;». Η ερώτηση δεν ήταν καθόλου αφελής (όπως ομολογουμένως πίστεψα στη συνάντησή μαζί τους μερικούς μήνες πριν από την παράσταση), καθώς από αυτήν θα προέκυπτε μια ταξινομία τάσεων απέναντι στην Εξουσία και τη διαφορετικότητα (που ήταν τελικά και ο πυρήνας της παράστασης). Η χωροθέτηση των αντιηθοποιών προσidiaζε σε ζωντανό στατιστικό γράφημα, καθώς η σκηνική δράση προβαλλόταν πάνω σε μια κυκλική οθόνη μέσω κάμερας που ήταν τοποθετημένη σε μεγάλο ύψος πάνω από τη σκηνή. Μετά την αυτοπαρουσίαση των συμμετεχόντων, η ευθέτηση των “σχημάτων” του εναλλασσόμενου γραφήματος (και άρα η απεικόνιση μιας ιδεολογικής χωροταξίας της Αθή-

*Literary Criticism*, τόμ. 31, 2002, σ. 97 (σσ. 94-108).

34 Βλ. τον συλλογικό τόμο του project: Frank M. Raddatz (Vsg.): *Promethiade*, Klartext, Essen 2011.

35 Πβ. το προγραμματικό μανιφέστο “MANIFESTO 2010”, στον τόμο: Frank M. Raddatz (Vsg.): *Promethiade*, ό.π. (σημ. 34), σ. 7.

νας) επιτεύχθηκε με κάποιες ερωτήσεις που βοηθούσαν την τοποθέτηση τους επί σκηνής, μετά την οριστική στοίχισή τους πίσω από τα πλακάτ που έφεραν τα ονόματα των δραματικών προσώπων του *Προμηθέα*. Η σκηνή ήταν χωρισμένη σε δύο μέρη με το ΕΓΩ στα δεξιά και το ΕΓΩ ΟΧΙ στα αριστερά κάτω από τα οποία καλούνταν να παραταχθούν με μαζικές μετακινήσεις, απαντώντας αυτομάτως σε συστατικές ερωτήσεις, όπως για παράδειγμα:

- Ποιος από εσάς πιστεύει πως είναι φιλάνθρωπος;
- Ποιος περιμένει από τους άλλους να θυσιαστούν γι' αυτόν;
- Ποιος πιστεύει ότι πίσω από κάθε φιλανθρωπική πράξη κρύβεται η επιθυμία επίδειξης δύναμης;
- Ποιος έχει εξουσία;
- Ποιος νομίζει ότι μπορεί να κυβερνήσει;
- Ποιος πιστεύει ότι ο λαός είναι κυρίαρχος;
- Ποιος ασχολείται επαγγελματικά με αυτό που ξέρει να κάνει καλύτερα;

Το οπτικό αποτέλεσμα της ταυτόχρονης προβολής της σκηνής στην οθόνη, καθώς οι εκατόν τρεις συμμετέχοντες μετακινούνταν για να απαντήσουν, αποτύπωνε τις διαδικασίες πολιτισμικής και ιδεολογικής ζύμωσης (ή απλώς κινητικότητας) των αντιθέτων μέσα σε ένα ζωντανό αστικό κύτταρο με κεκτημένο το δικαίωμα της επιλογής και της ελεύθερης διακίνησης των ιδεών.

Το αρτιότερο δραματουργικά σημείο ανασύνδεσης του αισχύλειου μοντέλου με τις προσωπικές ιστορικότητες των εκπροσώπων της τραγωδίας αποτελούσαν οι μεγάλοι εξομολογητικοί μονόλογοι των ιδίων. Πρώτος Προμηθέας ήταν ο αντιρρησίας συνείδησης Λάζαρος Πετρομελίδης και δεύτερη Προμηθέας η Κωνσταντίνα Κούνεβα. Η μεταφορική χρήση της έννοιας του 'βράχου' ως προσωπικού μαρτυρίου ωφέλησε ριζικά τη δραματουργία του Sebastian Brünger, όχι επειδή συγκίνησε στα όρια του ωφέλιμα μελοδραματικού, αλλά επειδή θεμελίωσε την ιδιοποίηση του μοντέλου πάνω σε ιδεολογικές γειτνιάσεις μεταξύ του τραγικού μύθου και του «mystory»<sup>36</sup> των σύγχρονων Προμηθέων έναντι του history.

Το 1992, όταν ο Λάζαρος Πετρομελίδης ήταν 29 ετών, η ελληνική κυβέρνηση του αφάιρεσε το διαβατήριό, επειδή αρνήθηκε να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία. Μέχρι το 2007 του είχε απαγορευτεί η έξοδος από τη χώρα, παραπέμφθηκε δεκαέξι φορές σε δίκη, τρεις φορές καταδικάστηκε σε φυλάκιση και εξέτισε και τις τρεις φορές την ποινή του. Το 2007, όταν έκλεισε τα 45, το Κράτος βάσει της νέας νομοθεσίας δεν είχε πλέον τη δύναμη να τον καθλώνει στον νεοελληνικό βράχο του και ήρε τους περιορισμούς: «Έκτοτε προσπαθώ να καλύψω τον χαμένο χρόνο και ταξιδεύω όσο μπορώ περισσότερο. Την τελευταία χρονιά μόνο πήγα στη Βαρκελώνη, τις Βρυξέλλες και τον Μαυρίκιο»<sup>37</sup>. Σε ό,τι αφορά τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου, αποφάσισε ότι ταυτίζεται με τον Προμηθέα, «γιατί όπως κι αυτός τιμωρήθηκα κι εγώ για κάτι που πίστευα ότι ήταν το σωστό. Έτσι ακριβώς όπως ο Προμηθέας, παγιδεύτηκα σε ένα μέρος»<sup>38</sup>.

36 Για την έννοια της προσωπικής ιστορικότητας έναντι της ρευστότητας των ιστορικών, πολιτισμικών και ιδεολογικών πραγματικοτήτων πβ. Bruce Barton: "Paradox as Process. Intermedial Anxiety and the Betrayals of Intimacy", *Theatre Journal*, τόμ. 61, 2009, σ. 598 (σσ. 575-601).

37 Από την αποθήκη υλικού της παράστασης στο: <http://rimini-protokoll.de/materialbox/prometheus/80-0-+.html> (τελευταία πλοήγηση 4.9.2011).

38 Αυτ.



Η συμβολική “παρουσία” της οικονομικής μετανάστριας και συνδικαλίστριας Κωνσταντίνας Κούνεβα ήταν καταλυτική για την συγκεκριμενοποίηση του concert της παράστασης. Το “herstory” ήταν πολιτικά δραστικό, αν και καθόλου αισχρικό. Συγκεκριμένα, το βράδυ της Δευτέρας 22 Δεκεμβρίου 2009, η γραμματέας του Παναττικού Σωματείου Καθαριστριών και Οικιακών Εργαζομένων Κωνσταντίνα Κούνεβα, δέχτηκε επίθεση με βιτριόλι έξω από το σπίτι της στα Άνω Πετράλωνα. Η Κούνεβα είχε απειληθεί πολλές φορές στο παρελθόν εξαιτίας της δράσης της εναντίον της εργοδοτικής αυθαιρεσίας. Ο μαγνητοφωνημένος μονόλογος της Κούνεβα, η οποία εκπροσωπήθηκε επί σκηνής από τη φίλη της Έφη Κιουρτίδου που φορούσε ειδικά κατασκευασμένη μάσκα (βλ. φωτογραφία), οριστικοποίησε καθαρότατα την πολιτική διάσταση ενός project με κεντρικό θεματικό άξονα την πάλη με κάθε μορφή εξουσίας μέσα από τις στρατηγικές δημογραφικής παρουσίασης ενός αστικού περιβάλλοντος:

Ο βράχος μου ξεκίνησε τη νύχτα που μου επιτέθηκαν και μου έριξαν το βιτριόλι. Γύρναγα από τη δουλειά μου τα μεσάνυχτα, δεν υπήρχε ψυχή στο δρόμο, δεν υπήρχε κανείς. Αυτό πολύ σπάνια συμβαίνει. Ίσως επειδή ήταν μια μέρα πριν από τα Χριστούγεννα. Η τωρινή μου κατάσταση είναι σα να είμαι δεμένη σ’ ένα βράχο. Κάθε μία ώρα μου κάνουν διάφορες θεραπείες. Τρεις φορές την ημέρα δέχομαι πιο βαριές νοσηλείες. Η οικογένειά μου δε συμφωνεί πολύ να βγαίνω έξω, επειδή φοβούνται να μη μου συμβεί κάτι στο δρόμο. Υπάρχει φύλακας έξω από το σπίτι μας. Αν θα κάνετε μια μάσκα για μένα, μέρος της μάσκας μπορεί να συμπεριλαμβάνει και την τραχειοτομή, η οποία θα είναι το κόσμημά μου που θα κρατήσω ακόμα χρόνια, άγνωστο. Αυτή η τραχειοστομία με βοηθάει να αναπνέω, να μπορώ και να μιλήσω. Εκείνη φταίει (γελώντας) και για την καλή φωνή που βγάζω. Συνήθως κάνει μεγάλη εντύπωση στους αρρώστους οι οποίοι

φοράνε τραχειοτομή, αυτή που έχω εγώ. Δεν ξέρω πόσο θα φαίνονται τα μάτια και τα λοιπά, όπως νομίζετε εσείς, εμένα δε με πειράζει αν θα είμαι με δύο μάτια ή ένα μάτι. Έτσι κι αλλιώς εγώ το ένα χρησιμοποιώ (γελάει), όσο μπορώ. Το άλλο... Σαν έκφραση του προσώπου; Σκεπτόμενη συνήθως, σκεπτόμενη. Και ήσυχη σκεπτόμενη όσο κι αν είναι τραγικό, ήσυχη σκεπτόμενη. Και το ένα αυτό είναι μαζεμένο απλά, δεν είναι κομμένο έτσι κομμάτι, έχει μαζευτεί, δηλαδή μένει η φόρμα του, απλά έχει μαζευτεί. Ήταν ακόμη πιο μικρό, τώρα η μαμά μου λέει πως άνοιξε λιγάκι. Εγώ νομίζω σαν κομμένο το είχα, αλλά μετά σιγά-σιγά, όταν έβλεπα, κατάλαβα ότι υπάρχει όλο το αυτό εκτός από αυτό κάτω το εντελώς το μαλακό κομμάτι που έχει φύγει, είναι ολόκληρο το αυτό, αλλά έχει μικρύνει. Έχει συμπυκνώσει. Και εδώ αυτό το κομμάτι δέρμα δεν υπήρχε έτσι, ήταν πολύ κομμένο και φουσκωμένο και πήραν από το πόδι μου δέρμα. Πριν ηρεμήσει η κατάσταση, να κολλήσει καλά το δέρμα, ήταν πολύ ελαστικό το δέρμα, ήταν πολύ πιο πάνω αυτό. Τι να πω; Δεν είχα μιλήσει πολύ και τώρα που μιλάω (γελάει)...

Η εξομολογητική αυτο-παρουσίαση του ομιλούντος προσώπου μεγέθυνε την αντι-λογοτεχνικότητα (πιθανώς και αντι-δραματικότητα) του σκηνικού λόγου, για να αποκαλύψει το βαθύ ενδιαφέρον των Rimini Protokoll, αλλά και της μεταμοντέρνας αισθητικής, για το «μη-τέλειο»<sup>39</sup>. Επιπλέον, αποφεύγοντας τις παραδοσιακές στρατηγικές της στρατευμένης τέχνης, τέτοιες μεταδραματικές μορφές θεάτρου εστιάζουν σε μια «άμεση ηθικότητα» που γίνεται αντιληπτή πέρα από τις αμφισημίες των πολιτικών συστημάτων<sup>40</sup>, ρίχνοντας φως ακόμη και στην περιφέρεια του κοινωνικά ορατού.

Για τους θεατρολόγους Rimini Protokoll, η μεταδραματικότητα δεν είναι η υλοποίηση μιας θεωρίας την οποία διδάχτηκαν στο Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Θεατρολογίας της Γκίσεν, όπου και σπούδασαν. Αντίθετα, είναι ένα ερευνητικό άσυλο για τη διεύρυνση των ορίων του θεατρικά νόμιμου και του παραστασιακά εφικτού. Με τον τρόπο αυτό διευκολύνεται η συμπαρατάξη της τραγωδίας ως πολιτισμικής ανάμνησης μέσα σε ένα αστικό περιβάλλον υποδοχής και ιδεολογικής αναπραγμάτευσης της σε πραγματικό χρόνο, χωρίς να παρεμβάλλεται η αισθητική “θεατροποίηση”, αν και οι πραγματικές εμπειρίες συνυφαίνονται<sup>41</sup> μέσω ενός είδους θεατρικής δραματοουργίας και δηλαδή δέσης και δόμησης των προσωπικών ιστοριών με τη μορφή δραματοποιημένου ντοκιμαντέρ.

39 Jens Roselt: “Making an Appearance. On the Performance Practice of Self-Presentation”, στον τόμο: Miriam Dreyse - Florian Malzacher (eds.): *Rimini Protokoll Experts of the Everyday Life. The Theatre of Rimini Protokoll*, Alexander Verlag, Berlin 2008, σσ. 61-63 (σσ. 46-63).

40 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic Theatre*, ό.π. (σημ. 5), σ. 177.

41 Miriam Dreyse: “The Performance is Starting Now. On the Relationship between Reality and Fiction”, στον τόμο: Miriam Dreyse - Florian Malzacher (eds.): *Rimini Protokoll Experts of the Everyday Life*, ό.π. (σημ. 39), σ. 81 (σσ. 76-97).

### 3. Αντι-τραγωδίες

Θυμάμαι πολύ έντονα αυτό που μας έλεγε στο μάθημα η τιμώμενη δασκάλα μας Χαρά Μπακονικόλα, ότι δηλαδή απεχθάνεται να ακούει τους δημοσιογραφικούς χαρακτηρισμούς «σύγχρονη Μήδεια», «σύγχρονος Προμηθέας» και τα τέτοια, και πως το παθητικό στοιχείο ούτε προϋποθέτει, ούτε συνεπάγεται την παρουσία του τραγικού<sup>42</sup>. Στις περιπτώσεις που εξετάστηκαν εδώ, η αναπραγμάτευση του αισχύλειου δράματος επιτεύχθηκε μέσα από ιδεολογικές γεινιάσεις της τραγωδίας με εθνικές ή προσωπικές ιστορίες, αν και ως σύγχρονες αντι-τραγωδίες οι μεταδραματικοί αυτοί Προμηθείς προέκυψαν από την περιστολή του έργου-μοντέλου σε έναν απλό θεματικό άξονα (την εξέγερση εναντίον της εξουσίας), ο οποίος διευκόλυνε την “ιστορικοποίηση” και τη συμπαράταξή τους με την τραγωδία. Σε δεύτερο χρόνο, πολλοί σχεδίασαν σύνορα και έθεσαν όρια με το βλέμμα στραμμένο σε μεγάλους κανόνες και μεγάλες παραδόσεις. Η παραμορφωτική όμως ατένιση της τραγωδίας είναι μια αξίωση θεατρολογικά νόμιμη και καλλιτεχνικά δίκαιη, πολύ περισσότερο σήμερα που βρισκόμαστε, όπως η μηχανή του Άμλετ, με την πλάτη στραμμένη στα ερείπια της Ευρώπης ΟΜΟΙΟΣ ΣΤΟΝ ΟΜΟΙΟ ΚΡΕΑΣ ΣΤΟ ΚΡΕΑΣ.

---

42 Πβ. Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου: *Το τραγικό, η τραγωδία και ο φιλόσοφος*, 2η έκδ., εκδ. Αρσενίδη, Αθήνα 1990, σ. 9.

*Ηθοποιός, Ρόλος, Υποκριτική*





ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς Ρόλους.  
Τα όρια του ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη  
των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα

Έπειτα από την ελληνική πρεμιέρα των *Βρικόλακων* (1894) και την πρώτη γνωριμία του ελληνικού θεατρικού κοινού με τον Νορβηγό,<sup>1</sup> οι λιγοστές ιψενικές παραστάσεις στο γύρισμα του αιώνα δόθηκαν στα συμφραζόμενα του υπό διαμόρφωση τότε νεοελληνικού βεντετισμού. Μετά μάλιστα και το κλείσιμο της Νέας Σκηνής (1901-1906) και του Βασιλικού Θεάτρου (1901-1908), ο ηθοποιός και σκηνοθέτης Θωμάς Οικονόμου (1866-1927) ήταν η μόνη παρουσία στο θέατρο πρόζας που προσπαθούσε συστηματικά να προσφέρει κάτι διαφορετικό από το εγχώριο κατεστημένο: το εισαγόμενο γαλλικό βουλεβάρτο. Ήταν επίσης ο κατεξοχήν Ιψενιστής καλλιτέχνης της ελληνικής σκηνής καθώς συμμετείχε στο ανέβασμα οκτώ ιψενικών δραμάτων στο πρώτο τέταρτο του 20ού αιώνα, πέντε από τα οποία ήταν πανελλήνιες πρώτες. Η σχέση με τον Ίψεν ξεκίνησε, όπως τουλάχιστον αναφέρουν μεταγενέστεροι πληροφοριοδότες, την εποχή που εργαζόταν στο γερμανικό θέατρο, όπου έπαιξε Έγκστραντ και Όσβαλντ στους *Βρικόλακες* και Γιάλμαρ στην *Αγριόπαπια*. Για τις παραστάσεις αυτές δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα.<sup>2</sup> Οι πρώτες ιψενικές εμπειρίες πάντως στην ελληνική πραγματικότητα ήταν μάλλον δυσάρεστες. Η αρχή έγινε με δύο παραγωγές που επιμελήθηκε στο Βασιλικόν Θέατρον. Η πρώτη ήταν η θεαματική παράσταση των *Στηριγμάτων της κοινωνίας*, τον Γενάρη του 1902, σε μια «φρικώδη», κατά τον Ξερόπουλο, μετάφραση.<sup>3</sup> Η δεύτερη ήταν ένα βιαστικό ανέβασμα της *Νόρας*, δυο μήνες αργότερα, καθαρή παραχώρηση στις απαιτήσεις της πρωταγωνίστριας Ολυμπίας Λαλαούνη.<sup>4</sup> Οι παραστάσεις έδειξαν απλά ότι ο Νορβηγός ήταν εκτός κλίματος στη βασιλική σκηνή που δεν επιχείρησε άλλο ανέβασμα ιψενικού έργου. Η επόμενη παράσταση, *Η Κυρά της θάλασσας*, δόθηκε δυο βραδιές τον Ιούλη του 1906, με τον Οικονόμου να σκηνοθετεί το θίασο του Δημητρίου Κοτοπούλη στο θερινό θέατρο Παλαιό Βαριετέ· και, κατά κάποιον τρόπο, πρόδιδε ακόμα πιο καθαρά την κακοτράχαλη ατραπό που θα ακολουθούσε στα επόμενα χρόνια τόσο ο Έλληνας καλλιτέχνης όσο και η σκηνική πρόσληψη του Νορβηγού.<sup>5</sup>

1 Για το θέμα, βλ. Ν. Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Κέδρος, Αθήνα, 1982.

2 Για τη δράση του στη Γερμανία και τη σχέση του με το θέατρο του Σαξ-Μάινικεν, βλ. Α. Γλυτζουρής, «Νέες πληροφορίες για τη δράση του Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο», *Τα Ιστορικά*, τ. 27, τχ. 53, Δεκέμβριος 2010, σ. 494-500.

3 Γρ. Ξερόπουλος, «Θεατρική ζωή», *Παναθήναια*, τχ. 32, 31 Ιανουαρίου 1902 σ. 264-265. Ο ιψενιστής λόγιος συμπέρανε ότι το δράμα «παρουσιάσθη εντελώς παραμορφωμένον εντελώς αγνώριστον, και δια τούτο ήρρεσεν ακόμη ολιγώτερον». Η παράσταση πάντως διαφημίστηκε ιδιαίτερα για τις θεαματικές σκηνογραφίες της, «παρισινή κομψότητα» (*Νέον Άστυ*, 9 Ιανουαρίου 1902), που είχαν παραγγελθεί στη Γερμανία (βλ. *Εστία*, 9 Ιανουαρίου 1902, *Ακρόπολις*, 10 Ιανουαρίου 1902, *Το Άστυ*, 15 Ιανουαρίου 1902).

4 Η Νόρα δόθηκε «δια να ικανοποιηθή η επιθυμία της κ. Λαλαούνη» που είχε παίξει με επιτυχία το ρόλο το 1899 (*Εστία*, 22 Φεβρουαρίου 1902, *Το Άστυ*, 25 Μαρτίου 1902).

5 Όπως σχολίαζε ο Αριστοτέλης Κουρτίδης, «μέσα εις τον κατακλυσμόν της φάρσας της σαχλής», ο Οικονόμου



Στην ουσία, η συμβολή του Οικονόμου σ' αυτή τη διαδικασία ξεκίνησε τον Οκτώβρη του 1909, όταν αποφάσισε να συμμετάσχει, ως ηθοποιός πια, στην ερμηνεία των ψφενικών δραμάτων· έτσι, διακρίθηκε στα επόμενα χρόνια ως Όσβαλντ στους *Βρικόλακες*, Ούλρικ Μπρέντελ στο *Ρόσμερσκολμ*, Ρανκ στο *Κουκλόσπιτο*, Γιάλμαρ Έκνταλ στην *Αγριόπαπια* και Αρχιτέκτονας Σόλνες στο ομώνυμο έργο. Με βάση τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας, μπορεί κανείς να διακρίνει μια περίοδο ακμής στα χρόνια 1909-15 με τριάντα περίπου ψφενικές αθηναϊκές παραστάσεις σε δικούς του θιάσους ή σε έκτακτες εμφανίσεις του με τον θίασο της ελληνίδας πρωταγωνίστριας Κυβέλης Αδριανού.

Αναμφίβολα, οι συνεργασίες με την Κυβέλη, από τον χειμώνα του 1911/12 ως το 1917, ήταν σοβαρές παραχωρήσεις του πενήντάχρονου ιδεαλιστή καλλιτέχνη στο θεατρικό καθεστώς της εποχής, που ήρθαν μετά από τα στραπάτσα που είχαν προηγηθεί.<sup>6</sup> Τόσο η επιτυχία του *Κουκλόσπιτου* το καλοκαίρι 1912 όσο και οι έξι συνεχόμενες παραστάσεις της *Αγριόπαπιας* τον Ιούλη του 1915 ήταν καλά υπολογισμένες κινήσεις της επιχείρησης του Κώστα Θεοδωρίδη, ενταγμένες στο πλαίσιο των γνωστών 'λουτρών της Ήρας', με την πρωταγωνίστρια σε πρώτο πλάνο να μετατρέπει σε ρόλους ενζενύ τη Νόρα και την Έντβιγκ.<sup>7</sup> Υπήρχε όμως και η άλλη όψη του νομίσματος: η εξοικείωση ενός μεγαλύτερου θεατρικού κοινού με τον Ίψεν, ή, πιο σωστά, η εξοικείωση με τα προβλήματα που εγείρουν οι σκηνικές ερμηνείες των δραμάτων του. Οι παραστάσεις στάθηκαν αφορμή για μια δημόσια συζήτηση γύρω από τη σχέση δραματικού λόγου και σκηνικής πράξης καθώς κινητοποιήσαν σημαντικούς Έλληνες δραματουργούς της εποχής, όπως οι Γρηγόριος Ξενόπουλος, Σπύρος Μελάς, Παντελής Χορν και Φώτος Πολίτης.

Μια ενδιαφέρουσα πτυχή αυτής της συζήτησης συνδέεται με την ιδιαίτερη συμβολή των ψφενικών παραστάσεων του Οικονόμου: την καλλιέργεια της ιδέας ότι η υποκριτική μπορεί να

---

είχε την τολμηρή «παραφροσύνη» να παρουσιάσει την *Κυρά της θάλασσας*, και μάλιστα δυο φορές («δύο, δεν είναι και αυτό πολύ»;, *Παναθήναια*, τχ. 141-142, 15-31 Αυγούστου 1906, σ. 264-265). Σε γενικές γραμμές, οι κριτικές επαίνεσαν την φιλότιμη προσπάθεια της επιχείρησης αλλά τα ανυπόγραφα σχόλια της *Ακρόπολης* προέδιδαν τα όρια της πρόσληψης. Εάν ένα τέτοιο έργο (όπου κυριαρχεί ο «υστερισμός») παιζόταν σε στενό κύκλο «λογίων και φιλοτέχνων», θα ήταν μια μοναδική παράσταση. Δυστυχώς όμως παίχτηκε ενώπιον «πλήθοντος αθηναϊκού ακροατηρίου» που δεν έχει μελετήσει Ίψεν. Έτσι, όχι μόνον δεν ευχαριστήθηκε αλλά, «συμβοηθούσης και της ζέσης», έπαθε «υπερκόπωσην και υπερέντασιν των νεύρων» και μάλιστα μια νεαρή δεσποινίς λιποθύμησε. Ο γαλουχημένος με βόρεια ιδανικά Οικονόμου μπορεί να καυχείται «δια την διδασκαλίαν την οποίαν προετοίμασεν» αλλά ως θεατρώνης θα πρέπει να αναγνωρίσει ότι είχε «μιαν κακίην έμπνευσιν, γρήγωρα δε ο ταμίης του θεάτρου του θα τον αναγκάση να αλλάξη ιδέας και γνώμας» και να επιλέγει έργα πλησιέστερα προς το αθηναϊκό κοινό «να θίγουν την καρδιάν και όχι τα νεύρα του».

6 Βλ. Α. Γλυτζούρης, «Δημοτικισμός και θεατρική πρωτοπορία. 'Το θέατρον των μαλιαρών' και ο Θωμάς Οικονόμου» στο Α. Γλυτζούρης - Κ. Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ως τη Μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2010, σ. 211-221.

7 Τα 'λουτρά της Ήρας', ήταν μια μεθοδευμένη τελετή καθαγιασμού των πρωταγωνιστριών από τις πικάντικες φάρμες του βουλευάρτου, που θύμιζε την θεά Ήρα: «λουομένη άπαξ του έτους εις την μυθολογουμένην πηγήν των δειράδων του Παρνασσού, ανέκτα την χαμένην παρθενίαν της» (Π. Νιρβάνας, *Εστία*, 9.10.1913). Επρόκειτο δηλαδή, για μια συνηθισμένη πρακτική των βεντετοκρατούμενων θεατρικών επιχειρήσεων που στόχευε στην καλλιτεχνική καταξίωση των πρωταγωνιστριών και στόχευε σ' ένα περισσότερο καλλιεργημένο κοινό. Στη *Νόρα*, η Κυβέλη «είχε στιγμάς υπερόχους αληθώς» αλλά η σκηνή της ταραντέλας αποδόθηκε «εις τόνον υψηλότερον εκείνου ο οποίος θα ήτο αρμονικός προς το σύνολον του έργου» (*Εστία* 12 Ιουλίου 1912). Το 1916 ως Έντβιγκ, ρόλο που είχε ξαναπαίξει το 1901, ήταν και πάλι «μια νοικοκυρεμένη κοκλίτσα, με συγκινητική αφέλειαν και φυσικότητα, παιδιακίστικο τρέξιμο, γέλιο, κλάμα και με την αθωότεραν εκδήλωσιν των τρικυμίων της ψυχής της» (*Πατρίς* 12 Ιουλίου 1915).

αποτελέσει μια αυτόνομη τέχνη και ότι ο ηθοποιός μπορεί να σταθεί ως ένας μεγάλος καλλιτέχνης-δημιουργός και όχι απλά ένας εκτελεστής. Βέβαια, η σχετική συζήτηση μας πάει πίσω στο 19ο αιώνα, στη μορφή ενός άλλου Έλληνα ηθοποιού, του Νικόλαου Λεκατσά. Ίσως δεν είναι διόλου τυχαίο ότι είχε έρθει κι εκείνος απ' το εξωτερικό (είχε εργαστεί στο βικτωριανό θέατρο) πριν εγκαινιάσει τη σχετική διαδικασία στην Ελλάδα. Μ' αυτόν, «για πρώτη φορά η ερμηνεία του ηθοποιού γίνεται αντικείμενο προσοχής και θαυμασμού, καταλαμβάνοντας θέση τουλάχιστον ισάξια με εκείνη του συγγραφέα».<sup>8</sup> Η συμβολή του Οικονόμου ωστόσο ήταν πιο μεγάλη σε διάρκεια και εμπλούτισε την απελευθέρωση των παραστατικών στοιχείων στο θέατρο πρόζας με αποτέλεσμα μια πιο συνειδητοποιημένη χειραφεσία της παράστασης από το κείμενο. «Ομιλώ βεβαίως περί δημιουργών ηθοποιών», σχολίαζε ο Μελάς το 1909, που μεταχειρίζονται το κείμενο ως

«αφετηρίαν. Από το σημείον αυτό κι εντεύθεν οφείλει να πνήη άνεμος ελευθερίας, ως το απαραίτητον στοιχείον μιας αληθινής δημιουργίας [...] ο δημιουργός είνε φύσει ελεύθερος. Και ο κ. Οικονόμου μάς το απέδειξε χθες. Εντελώς υποταγμένος εις το πνεύμα του ρόλου του, Παρνασσικός εις την μορφήν και όμως τόσο ελεύθερος ώστε εκείνος ο Οσβάλδος, τον οποίον ενειψύχωσε προχθές την νύκτα, είνε ο Οσβάλδος του κ. Οικονόμου. [...] Και αξίζει τόσο περισσότερο ότι εστάθη ελεύθερος όσον συλλογίζεται κανείς πόσον ήτο δύσκολον. Εις τους τόσο ωρισμένους ρόλους πρέπει να γνωρίζει κανείς να χρησιμοποιή την ελευθερίαν του. Τολμηρά να την μεταχειρίζεται, αλλά με βαθείαν επίγνωσιν».<sup>9</sup>

Σε αντίθεση με την εποχή του Λεκατσά, υπήρχαν πλέον εκείνες οι νεωτερικές θεατρικές δυνάμεις που εντόπισαν, αγκάλιασαν και ανάδειξαν τη σημασία του ζητήματος κάνοντας λόγο για «την ανατολήν του πρώτου Έλληνο δραματικού υποκριτού».<sup>10</sup> Συγκεκριμένα, η διαδικασία χειραφέτησης της υποκριτικής τέχνης διασταυρώθηκε με την εγχώρια ρεαλιστική παράδοση, με τις πρώτες ψυχογραφικές αναζητήσεις του Λεκατσά αλλά και την μεγάλη ηθογραφική τέχνη του Ευάγγελου Παντόπουλου. Κι εδώ σημειώθηκε μια σημαντική εξέλιξη που προέκυψε εν μέρει από τη θητεία του Οικονόμου στη γερμανική σκηνή και εν μέρει από το μοντέρνο δραματολόγιο που παρουσίαζε· από το γεγονός δηλαδή ότι δεν καλούνταν να ενσαρκώσει συμβατικούς λίγο-πολύ τύπους αλλά τα σύνθετα εξατομικευμένα πορτρέτα του Ϊψεν:

«Είτε διότι και η φωνή του και το λεπτοφυές σώμα του τον εβοήθουν, ο κ. Οικονόμου παρουσιάσθη ως Όσβαλτ αληθινός, εμφυχωθείς. Κόκκινος από την συρροήν του αίματος εις την κεφαλήν και με σωματικόν στίγμα ακόμη πλην των ψυχικών τοιούτων, εις τους οφθαλμούς, ανήσυχος, νευροπαθής, ασθενικός, βηματίζων ταχύτατα, σταματών, κλαίων, ολολύζων. Τι θαυμασίως αποδοθείσα εκείνη η διάλειψις της εγκεφαλικής λειτουργίας. Εφαίνετο τελείως

8 Α. Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2006, σ. 246.

9 Σ. Μελάς «Σκέψεις και κρίσεις. Ο πρώτος», *Πατρίς*, 14 Ιανουαρίου 1909.

10 Ό.π.

ψυχολογήσας, μελετήσας, χωνεύσας τον ρόλον του· ακόμη εφαινετο και ζητήσας και ειδικών ιατρών συμβουλάς. Χωρίς δε φωνάς και κραυγάς διατόρους, όπως άλλοι Όσβαλτ [...] Και έπειτα το τέλος, το θαυμάσιον τέλος. Ούτε έπεσε, ούτε εκρημνίσθη με τας χείρας πλήττων το διάστημα όπως άλλοι διδάξαντες. Χωμένος εις την πολυθρόναν του, όταν η μητέρα του τού συνιστά να ιδή τας πρώτας ακτίνας του ηλίου έκαμε έναν απαίσιον μορφασμόν, συνέσπασε τους μυς του προσώπου, και ετενώθη εις ένα επιληπτικόν σπασμόν με μίαν τρομώδη ασυνείδητον κίνησιν των χειρών».<sup>11</sup>

Άλλοι, πάλι κριτικοί, όπως ο Μελάς, θαύμασαν πιο πολύ «τας ήρεμους σκηνάς». Ενώ ο Ξενόπουλος τον επαινούσε επειδή διέθετε

«ακρίβειαν, βαθύτητα και, αν επιτρέπεται η έκφρασις, ψυχικότητα. Μετρημένος εις τας χειρονομίας, εγκρατής εις τας φωνάς, περιορίζει όλην του την δύναμιν εις την έκφρασιν του προσώπου, που γίνεται πράγματι ο καθρέπτης της ψυχής. Προφέρει τας φράσεις του με τον υποβλητικώτερον τρόπον και έχει πάντοτε την στάσιν ή την κίνησιν που αρμόζει τελείως. Περισσότερον από το στόμα, ομιλούν τα μάτια του. Το σύνολον είνε τόσο μελετημένον, όσον και κάθε λεπτομέρεια. Διότι δεν παρουσιάζει μόνον τας μεγάλας γραμμάς του ανθρώπου που ζωγραφίζει υποκρινόμενος, αλλά και τας λεπτοτέρας φωτοσκιάσεις. Ένας ρυθμικός, έξαφνα, μαθηματικός βηματισμός που κάμνει ως Οσβάλδος εις τους *Βρικόλακας* μάς λέγει όσα δεν θα μας έλεγαν τα πλέον παράφορα, τα πλέον τρελλά κινήματα ενός μεσημβρινού ηθοποιού».<sup>12</sup>

Ο Αυγέρης, τέλος, έκανε γενικότερα λόγο για μια υπόκριση που «καταντά επιστημονικόν δοκουμέντο. Είναι αυτό το γνήσιον ύφος της ρωσσονορβηγικής θεατρικής Σχολής, το οποίον ενέπνευσεν εις τον Στρίντιμπεργκ την ιδέαν του ιδιούτου μικρού θεάτρου του. Και είναι αι ιδέαι τας οποίας συστηματικά υπεστήριξεν εις την Γαλλίαν πρώτος ο Αντουάν πολεμών την παράδοσιν της Γαλλικής κωμωδίας».<sup>13</sup>

Βέβαια, καλό θα είναι να 'χει κανείς κατά νου ότι τέτοιου είδους πληροφορίες ήταν δακτυλοδεικτούμενες εξαιρέσεις που προήλθαν από τους πιο ώριμους δραματοουργούς πρόζας της εποχής, εκείνους που δεν έρεπαν προς την ομφαλοσκοπήση αλλά ενδιαφέρονταν για τον κόσμο της σκηνης. Οι σιωπές, οι γενικότητες και η ερμηνευτική αμηχανία των κριτικών είναι ο κανόνας, αποτελούν όμως κι αυτές τμήμα της πρόσληψης των παραστάσεων· μ' αυτήν άλλωστε, την πρόσληψη, ασχολείται ο ιστορικός του θεάτρου. Δεν θα μάθουμε ποτέ πόσο ρεαλιστικά έπαιζε ο Οικονόμου αλλά πώς αυτό αποτυπώθηκε στη δημόσια σφαίρα της εποχής του κι έγινε ιστορία. Το υλικό που έχουμε όμως στη διάθεσή μας αναδεικνύει και κάποιες άλλες

11 χ.υ. «Οι Βρικόλακες του Ίψεν», *Η Εικονογραφημένη*, τχ. 51, Ιανουάριος 1909, σ. 39.

12 «Αι παραστάσεις του κ. Οικονόμου», *Ελλάς*, τχ. 170, 10 Οκτωβρίου 1910, σ. 7.

13 «Θερινόν θέατρον», *Παναθήναια*, τχ. 266, 31 Οκτωβρίου 1911, σ. 58-59.

παραμέτρους που θέτουν άλλου είδους όρια στα παραπάνω επιτεύγματα. Τα όρια σχετίζονται με την έννοια της τυποποίησης που αντιβαίνει θεμελιώδεις αρχές του ώριμου ρεαλισμού. Τυποποίηση πρώτα απ' όλα ως προς τις συνθήκες παραγωγής: μιλάμε για παραστάσεις αστέρος και όχι συνόλου. Είτε πρόκειται για τις μοιραίες παραχωρήσεις στο εγχώριο οχυρό της βεντετοκρατίας, σε θερινές μάντρες πολυτελείας με ηθοποιούς που δεν ήξεραν καλά-καλά τα λόγια τους.<sup>14</sup> είτε για ρεσιτάλ υποκριτικής πλαισιωμένα από ερασιτέχνες μαθητές του Οικονόμου.<sup>15</sup> Οπότε οι συνάφειες δεν θα πρέπει να αναζητηθούν τόσο στις ψηνικές σκηνοθεσίες του Αντουάν, όπως επιθυμούσε τότε ο ενθουσιώδης Αυγέρης. Αντίθετα, οι σχετικές αναφορές θυμίζουν περισσότερο νατουραλιστικές υποκριτικές ερμηνείες του «Osvald 'tremuli'» ανάλογες, ας πούμε, μ' εκείνην του Ερμέτε Τσακόνι.<sup>16</sup> Σε κάθε περίπτωση, οι υλικοί όροι ανάπτυξης της εγχώριας επαγγελματικής σκηνής δεν επέτρεπαν να πραγματοποιεί μια ρεαλιστική παράσταση που, κατά κάποιο τρόπο, να πλησιάζει τα οράματα ενός συγγραφέα με μεγάλη μαθητεία στη σκηνοθετική τέχνη.

Από ένα σημείο κι έπειτα, μάλιστα, η πετυχημένη απόδοση του ασθενούς Όσβαλντ οδήγησε τον Οικονόμου σε μια άλλου είδους τυποποίηση: καταξιώθηκε ως ερμηνευτής 'αποτυχημένων' και παρακμιακών ηρώων, όπως, ήταν όντως όλοι ανεξαιρέτως οι ψηνικοί ρόλοι που ενσάρκωσε. Ο καλλιτέχνης έμοιαζε να πραγματώνει πάνω στη σκηνή την ανημποριά του να αλλάξει την ανελέητη νεοελληνική πραγματικότητα, την ματαιότητα του δικού του αγώνα προς την επίτευξη ενός πιο ώριμου ρεαλισμού. Αποτυπώνεται έτσι, μια ενδιαφέρουσα ρομαντική παλινδρόμηση, ένα βραχυκύκλωμα, που τον έστρεψε σταδιακά στην ηθογραφική τυποποίηση και τη μανιέρα. Από τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας, κάποιοι είχαν αρχίσει να κουράζονται με τους ρόλους «τρελλού ή εκφύλου» και τους τύπους «απογοητευμένων, δυστύχων, ανισορρόπων» στους οποίους είχε ειδικευτεί.<sup>17</sup> Ήδη από την *Αγριόπαπια* του 1915 οι κριτικές δυσφορούσαν επειδή ο Οικονόμου «δεν απεμακρύνθη του μονοτόνου και νοσηρού και διαρκώς κουρασμένου ύφους του».<sup>18</sup> ή, επειδή «επλειοδότησεν εις νοσηρότητα εκφράσεως, υστερήσας εις αφέλειαν» και διέθετε «χρωματισμόν αποδίδοντα περισσοτέραν μισανθρωπίαν παρά κούφον εγωισμόν, όπως απαιτεί ο ρόλος του Γιάλμαρ».<sup>19</sup> Η πιο ολοκληρωμένη αμφισβήτηση ήρθε από τον Φώτο Πολίτη, σύμφωνα με τον οποίο ο Γιάλμαρ είναι «ένας καλοκάγαθος αστός [...] ευτυχής, ευτυχέστατος, μέσα εις την οικογενειακήν του γαλήνη [...] και αυτή ακόμη η φυσική διάπλασις

14 Είναι πραγματικά δύσκολο για μας να κατανοήσουμε τα καλλιτεχνικά ήθη της εποχής. Ο Θεόδωρος Βελλανίτης ομολογούσε ότι έφυγε από την παράσταση της *Αγριόπαπιας* με την ψυχή «συνεσφυγμένην» και «με τα δάκρυα εις τα μάτια» και υποστήριζε ότι οι ηθοποιοί «έπαιζαν εξάίρετα καίτοι είχαν την ανάγκην υποβολέως όπως τους βοήθη εις τους διαλόγους» («Ο Ψηνισμός», Αθήναι 11 Ιουλίου 1915).

15 Τα άλλα πρόσωπα του θιάσου ήταν «σκιαί πλανώμενα περίξ αυτού» («Θέατρα Αθηνών», *Πινakoθήκη*, τχ. 160-161, Ιούνιος - Ιούλιος 1914, σ. 64). Άλλη κριτική κατηγορούσε τον διαλεχτό «ερμηνευτή του σοβαρού θεάτρου» επειδή μάζεε γύρω του όλες τις μετριότητες «που ασχημίζουσε το σύνολο» («In paucis verbis», *Κριτική*, τχ. 4, 30 Σεπτεμβρίου 1923, σ. 39). Ακόμα πιο βίαιη ήταν η επίθεση του Κουκούλα για «τον γνωστό ερασιτεχνικό θίασον» του Οικονόμου που «μας υποχρεώνει να βλέπομε [...] όλες τις ασήμαντες κι ανίδεες ανωνυμίες της ελληνικής σκηνής» («Τι παίζουν τα θεάτρα μας. Ο Αρχιτέκτων Σόλνες» *Παρασκήνια*, τχ. 2, 1 Φεβρουαρίου 1925, σ. 9-11).

16 Fr. J. Marker and L.-L. Marker, *Ibsen's Lively Art; A Performance Study of the Major Plays* (Cambridge University Press, 1989) p. 93-96.

17 «Θέατρα Αθηνών», *Πινakoθήκη*, τχ. 160-161, Ιούνιος - Ιούλιος 1914, σ. 64.

18 «Θεατρική ζωή» *Πινakoθήκη*, τχ. 172-173, Ιούνιος - Ιούλιος 1915, σ. 65.

19 Μ. Ιωσήφ, «Από τα θεάτρα. Η *Αγριόπαπια*», *Εστία* 13 Ιουλίου 1915.

[του Οικονόμου] δεν συνεφώνει με τον χαρακτήρα, που ηθέλησε να πλάση. Ο Γιάλμαρ πρέπει να είναι ένας παχύς, ροδοκόκκινος αστός, του οποίου η ηχηρά φωνή να γεμίζει την σκηνή. Ο κ. Οικονόμου παίζει θαυμάσια μελαγχολικούς και σοβαρούς ρόλους αλλά η ψευτοσοβαρότης του Γιάλμαρ δεν του ταίριαζε.<sup>20</sup> Κι έτσι, πολύ συχνά εκτελούσε με σοβαρότητα

«πράγματα που έπρεπε να φαίνονται επιπόλαια. Ελησμόνει σχεδόν πάντοτε την έμφασιν, η οποία πρέπει να χρωματίζει όλες τις ψευτολυρικές εκφράσεις του Γιάλμαρ. Ή μάλλον ο συνήθης τόνος της φωνής του δεν τον εβοήθει να την φανερώση. Και η κλίσις του προς τα δραματικά στοιχεία ενός ρόλου, τον έκαμνε να μην εκμεταλλεύεται, όπως έπρεπε, ωρισμένα σημεία με κωμικόν βάθος, που χρωματίζουν εξαιρετικά τον χαρακτήρα, και συχνά να παραλείπει πράγματα, που έχει υποδείξει και ο Ίψεν».<sup>21</sup>

Ο Πολίτης εξέταζε μάλιστα εκ του σύνεγγυς ορισμένες σημαντικές λεπτομέρειες που είχαν διαφύγει της προσοχής του Οικονόμου εξαιτίας ακριβώς της μανιέρας. Ο Γιάλμαρ π.χ. έπρεπε να σκίσει αργά το δωρητήριο του Βέρλε (υπό την πίεση του Γκρέγκερς) έτσι ώστε να καταλάβουμε γιατί το ξανακολλά στο τέλος. Η κριτική του Πολίτη είναι δείγμα μιας νεόκοπης δραματολογικής ανάλυσης αλλά και μιας αναδυόμενης σκηνοθετικής αντίληψης που εστίαζε πλέον στο σύνολο του έργου και όχι το ρόλο. Ήταν η φωνή νέων καλλιτεχνικών δυνάμεων που θα έπαιρναν σε λίγο τη σκυτάλη της ανανέωσης.

Προς το παρόν όμως, ο Οικονόμου αγωνιζόταν σε δύσκολους καιρούς, την εποχή των πολέμων, με την παντοκρατορία του μουσικού θεάτρου και του βουλευβάρτου αλλά και μέσα σ' ένα κλίμα πατριωτικής φρενίτιδας που δεν ευνοούσε διόλου ιψενικές παραστάσεις. Όσο κι αν πάσχιζε ο Οικονόμου, η νεόπλουτη κοινωνία της ελληνικής μετ-επώκ έθετε τα δικά της όρια σε μια εποχή που προτιμούσε παραμύθια για συζυγικές απιστίες και μαρμαρωμένους βασιλιάδες που θα ανάσταναν την βυζαντινή αυτοκρατορία. Ήδη από το 1915 οι εφημερίδες αρχίζουν να χαρακτηρίζουν τον Οικονόμου «ακριβοθώρητον».<sup>22</sup> Το επόμενο νέο ιψενικό έργο θα έρθει το 1919 με τον *Μικρό Εγιόλφ* από το Θέατρον Ωδειού, ένα φιλολογικό μάλλον παρά θεατρικό γεγονός. Έξι χρόνια αργότερα, ακολούθησε η επόμενη ελληνική πρεμιέρα του Νορβηγού: *Αρχιμάστορας Σόλνες*.<sup>23</sup> Στο κύκνειο ιψενικό άσμα του 60χρονου πια Οικονόμου, ο Έλληνας ηθοποιός έμοιαζε να συνομιλεί μ' έναν άλλο γηραλέο ιδεαλιστή, τον Σόλνες, για τα φαρμάκια και τις χαρές της δημιουργίας, έχοντας δίπλα του τη νεαρή μαθήτριά του Τασία Αδάμ ως Χίλντα. Καθώς η παράσταση πέρασε εντελώς απαρατήρητη, δεν έμεινε κάτι απ' αυτόν τον διάλογο στις πηγές μας. Τέτοιου είδους σιωπές όμως είναι μερικές φορές εύγνωστες. Μας λένε απλά ότι οι μόδες στο νεοελληνικό θέατρο είχαν αλλάξει, ότι ο Ίψεν είχε δώσει τη θέση του στον Λουίτζι Πιραντέλο κι ότι το 1925 οι θεατρικοί κύκλοι της πρωτεύουσας δεν ασχολούνταν με τους Σόλνες αλλά με τους Ράγκαρ, τους Νέους του Θεάτρου Παγκρατίου, το Θέατρον

20 Φ. Πολίτης «Θεατρική Επιθεώρησις», *Νέα Ελλάς*, 19 Ιουλίου 1915.

21 Ό.π.

22 «Η Αγριόπαπα του Ίψεν», *Ακρόπολις* 9 Ιουλίου 1915.

23 Ο Οικονόμου ανέφερε στον Φώτο Γιοφύλλη ήδη από το 1914 ότι ήθελε να παίξει «τον Αρχιτέκτονα Σόλνες, τους Υφαντάδες και το Δακτυλίδι της μάνας, του Καμπύση. Έκαμα προσπάθειες για να παιχτούν και τα τρία αυτά έργα. Μα ως τώρα απέτυχα. Ελπίζω να επιτύχω όμως να τα παίξω. Είναι τ' όνειρό μου» («Ο κ. Θ. Οικονόμου», *Ελλάς*, τχ. 542, 4 Μαΐου 1914, σελ. 3).

Τέχνης του Μελά, την προετοιμασία των Δελφικών παραστάσεων. Σε αντίθεση πάντως με τον Λεκατσά, στην περίπτωση του Οικονόμου είχε χτιστεί μια παράδοση για τις μελλοντικές γενιές, έστω κι αν αυτή περιοριζόταν πίοτερο στην ιδέα του αγώνα, στην ανυποχώρητη αναζήτηση της αλήθειας που μοιραζόταν ο Έλληνας ηθοποιός με τον Σκανδιναβό ποιητή.

Αυτή την κοινή κληρονομιά και προπαίδεια στον Ϊψεν ακολούθησε ο Φώτος Πολίτης που παρουσίασε δυο σημαντικές μεσοπολεμικές παραστάσεις: τον *Γιάννη Γαβριήλ Μπόρκμαν* (1933) και τους *Βρικόλακες* (1934).<sup>24</sup> Και, πάνω απ' όλους, ένας ακόμα καλλιτέχνης που είχε ξένη παιδεία, ο Κάρολος Κουν (1908-1987), που οδήγησε, τελικά, την πρόσληψη του Νορβηγού στην ελληνική σκηνή στην ιστορική της ωρίμανση.

---

24 Βλ. Β. Γεωργοπούλου, «Η πρόσληψη του Ϊψεν στο ελληνικό θέατρο του Μεσοπολέμου», στο: Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα, Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ergo, Αθήνα, 2004, σ. 303-322, Α. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 313-317.



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ

Ο Βασίλης Παπαβασιλείου ερμηνεύει  
την *Ελένη* του Γιάννη Ρίτσου:  
Θέατρο λόγου και σκηνική παρενδυσία

«Υποκριτικά μετεωρίζεσαι ανάμεσα στην Κατίνα Παξινού και την Σαπφώ Νοταρά. Ισορροπείς, μ' άλλα λόγια, ανάμεσα στη λόγια και λαϊκή υποκριτική». Το σχόλιο αφορά έναν άνδρα ηθοποιό που καλείται να δώσει σχήμα στα υπαρξιακά ερωτηματικά μιας γηραιάς κυρίας που μονολογεί άλλοτε ξαπλωμένη στο σαλόνι της, και άλλοτε καθισμένη σε μια μπλε μπερζέρα, καρφωμένη στην κορυφή ενός αμμόλοφου, ανακαλώντας μνήμες από το μπεκετικό σκηνικό σύμπαν. Η μακρόβια, πολυσυζητημένη και βραβευμένη<sup>1</sup>, ωριαία διάρκεια παράσταση της *Ελένης* (1970, έκδοση 1972)<sup>2</sup> του Γιάννη Ρίτσου που παρουσιάζεται, με διαλείμματα, επί μια δεκαετία (1999-2009)<sup>3</sup>, ξεκινά ως σπουδή εν προόδω γύρω από την παράσταση των αρχαιό-

1 Η παράσταση βραβεύεται με το βραβείο καλύτερης ανδρικής ερμηνείας «Κάρολος Κουν» από την Ένωση Ελλήνων Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών (2001).

2 Βλ. Γιάννης Ρίτσος: *Η Ελένη, Ποιήματα. Τέταρτη διάσταση* (1956-1972), Κέδρος, 20ή έκδοση, Αθήνα 2001, σσ. 267-289. Ο μονόλογος πρωτοπαρασταίνεται στην ελληνική σκηνή από το «Θίασο Ρεπερτορίου» [Νίκος Χατζίσκος και Τίτικα Νικηφοράκη]: *Η συνάτα του σεληνόφωτος-Αποχαιρετισμός-Η Ελένη* (στο θέατρο «Κάβα» (13 Μαΐου 1975, με σκηνοθετική φροντίδα-κοστούμια Γιάννη Τσαρούχη και μουσική Γιάννη Χρήστου, κατ' επιλογήν Στέλιου Αργύρη). Βλ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα: *Βιβλιογραφία Γιάννη Ρίτσου 1924-1989*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας Σχολής Μωραΐτη, Αθήνα 1993, σσ. 624, 633-634.

3 Η παράσταση, ως συμπαραγωγή των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Αγρινίου και Λάρισας, του Πανεπιστημίου Αθηνών και της Ε.Τ.1, παρουσιάζεται 16 Φεβρουαρίου 2001, με τους εξής συντελεστές: Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου. Σκηνικά-κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας. Μουσική επιμέλεια: Γιάννης Μεταλλινός. Φωτισμοί: Αντώνης Παναγιωτόπουλος. Βοηθός σκηνοθέτη: Ανδρέας Μαυρογάνης. Διανομή: Βασίλης Παπαβασιλείου (Ελένη) και Νίκος Σακαλίδης. Το ημερολόγιο παραστάσεων έχει ως εξής: «Δημοτικό Θέατρο Αγρινίου»: 16 έως 22 Φεβρουαρίου 2001. «Νέο Ελληνικό Θέατρο»: 5 έως 27 Μαρτίου 2001 (10 παραστάσεις). «Δημοτικό Θέατρο Λάρισας»: 7 Απριλίου 2001. «Δημοτικό Θέατρο Σερρών»: 9 και 10 Νοεμβρίου 2001. «Θέατρο Τέχνης» («Υπόγειο Ορφέα»): 4 έως 28 Απριλίου 2002 (22 παραστάσεις). Νάξος (11 Αυγούστου 2002). «Θέατρο Τέχνης» («Υπόγειο Ορφέα»): 23 Οκτωβρίου έως 1 Δεκεμβρίου 2003 (42 παραστάσεις). «Δημοτικό Θέατρο Καλαμαριάς» (Θεσσαλονίκη): 16 Ιανουαρίου έως 16 Φεβρουαρίου 2003 (28 παραστάσεις). «Θέατρο Παλλάς» (Καβάλα): 29 και 30 Μαρτίου 2003. «Θέατρο Επίκεντρο» (Πάτρα): 21 Νοεμβρίου 2003. Στις παραστάσεις της περιοδείας συμμετέχει ο Γιάννης Καλαβριανός. Η εκδοχή ανοιχτού χώρου αποτελεί παραγωγή του θιάσου «*Εποχή 20.06*». Συντελεστές της παράστασης: Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου. Μουσική επιμέλεια: Γιάννης Μεταλλινός. Φωτισμοί: Ελευθερία Ντεκώ. Σκηνικό-κοστούμια: Μαρί Νοέλ Σεμέ. Διεύθυνση παραγωγής: Βασίλης Χαλακατεβάνης. Συμμετέχει ο Γιώργος Γιαννακάκος (11 παραστάσεις, σε περιοδεία). Συνολικά δίνονται 130 παραστάσεις εκ των οποίων οι 67 στην Αθήνα και οι 63 σε περιοδεία. Επιλογή από την κριτικογραφία: Λεάνδρος Πολενάκης, «Ματιές στο νεοελληνικό θέατρο», εφημ. *Η Κυριακάτικη Αυγή*, 14 Απριλίου 2001. Γιάννης Βαρβέρης, «Κρημνοβασιές υψηλών (εν)τάσεων», εφημ. *Η Καθημερινή*, 17 Ιουνίου 2001. Ματίνα Καλτάκη, «Μάθημα υποκριτικής η Ελένη του Βασίλη Παπαβασιλείου», εφημ. *Ο Κόσμος του Επενδότη*, 13 Απριλίου 2002. Ειρήνη Μουντράκη, «Ολόκληρος ο έρωτας... της τέχνης», περ. *Αντί*, 761 (19 Απριλίου 2002). Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Ο ποιητής ως ηθοποιός», εφημ. *Τα Νέα*, 3 Μαΐου 2002. Χριστίνα Κόκοτα, «Για μιαν Ελένη», εφημ. *Πελοπόννησος Πατρών*, 25 Νοεμβρίου 2003. Καλλιόπη Ραπα-



θεμων ποιητικών σκηνικών μονολόγων του ποιητή: από το θεατρικό αναλόγιο και την ανθολόγηση μιας σκηνικής προσωπογραφίας του Ρίτσου στην εντελή παράσταση, κλειστού (2000) και ανοιχτού χώρου (2009), στην Ελλάδα και την αλλοδαπή. Η γενεαλογία του θεάματος και οι φάσεις του προσωπικού πειράματος του Βασίλη Παπαβασιλείου, ως αυτοσκηνοθετούμενου ηθοποιού, με τις ποιητικές σκηνικές σπουδές του Γιάννη Ρίτσου, ορίζεται από μια πειραματική παράσταση του 1999, ως διαδικασία γένεσης και μεθοδικής επεξεργασίας<sup>4</sup>. Τότε, ο Παπαβασιλείου «παρίστανε» τον εαυτό του, τον «σκηνοθέτη Βασίλη Παπαβασιλείου», να συζητά, με τον «βοηθό του Νίκο Σακαλίδη», το ενδεχόμενο να ανεβάσει την *Ελένη*, σχολιάζοντας εκείνα τα βιοεργογραφικά στοιχεία του ποιητή Γιάννη Ρίτσου που «φωτίζουν» το συγκεκριμένο έργο και να εκθέτει τις απόψεις του περί την ερμηνεία του ποιητικού προσώπου του Ρίτσου, παίζοντας, ενδεικτικά, μικρά αποσπάσματα και σπαράγματα στίχων του έργου (σε μια αρχική εικοσάλεπτη συμπεριληψη στο συνολικό σχέδιο). Θα ακολουθήσουν δύο εκδοχές: σε «κλειστό χώρο», με σκηνικά του Γιώργου Ζιάκα, όπου «πριμοδοτούνται τα πρόσωπα και η ψυχολογική ή ψυχολογίζουσα παράμετρος τους» και, σε «ανοιχτό χώρο», με σκηνικά της Μαρί Νοέλ Σεμέ, όπου ο κίνδυνος και η πρόκληση της υπαίθρου γίνεται «αναμέτρηση της γλώσσας και των μορφών με τα άστρα και με άλλα στοιχεία της φύσεως και του κοινωνικοπολιτισμικού περιβάλλοντος». Η θέση της παράστασης στη θεατρική αγορά ευρίσκεται στα όρια ενός «φτωχού θεάτρου» που εντάσσεται στο δημοφιλές ρεύμα του μονοπρόσωπου σκηνικού θεάματος. Μια παραγωγή χαμηλού οικονομικού προϋπολογισμού, όπου η σκηνική απογύμνωση του ενός ηθοποιού μπροστά στους πολλούς καθλώνει την προσοχή του θεατή, κατά τη συνάντηση της με το ευρύ κοινό. Παρότι πρόκειται περί ενός απαιτητικού φιλοσοφικού, ακόμη και μακρόσυρτου, μονόλογου, σ' ένα, περισσότερο, εικονοπροσανατολισμένο σκηνικό βασίλειο στην νεοελληνική σκηνή της περιόδου. Ο Παπαβασιλείου, κάνοντας λόγο για την «ποιότητα της σύναξης», θέτει τους όρους πρόσληψης της παράστασης: «Υπάρχει η ομοιοπαθητική δύναμη της γλώσσας, μέσω της οποίας ο άνθρωπος σώζεται από τον ίδιο τον εαυτό του. Αυτό το επιτελεί κατεξοχήν η μεγάλη ποίηση, σαν την *Ελένη*. Μπορεί να απευθυνθεί, λοιπόν, ακόμη και σε εποχές που η γλώσσα χρησιμοποιείται ως εργαλείο επικοινωνίας, εξυπηρετώντας σκοπούς πρακτικής σκοπιμότητας. Το στοίχημα που σήμερα δίνουμε πάνω στη δυνατότητα της γλώσσας είναι να παραγάγει, πέρα από μηνύματα, ενεργήματα συγκίνησης»<sup>5</sup>.

---

νάκη, εφημ. *Νίκη*, 21 Απριλίου 2002. «Θυμέλη», εφημ. *Ριζοσπάστης*, 30 Απριλίου 2002. Ελ. Χατζηγιάννου, «Ανεξάντητη», εφημ. *Τα Νέα*, 27 Νοεμβρίου 2002. Σάββας Πατσαλίδης, «Ποιητικός λόγος και (ανα)παράσταση», εφημ. *Αγγελιοφόρος της Κυριακής*, 2 Φεβρουαρίου 2003. Βλ. επίσης τα σχόλια στην τηλεοπτική εικονομη *Παράβαση*: Βασίλης Παπαβασιλείου / *Ελένη* του Γιάννη Ρίτσου», (Ε.Τ. 1, 12 Ιανουαρίου 2010).

- 4 Αναφορικά με την παράσταση του 1999, ο Βασίλης Παπαβασιλείου σχολιάζει «Προσπαθήσαμε τότε, ανθολογώντας το έργο του ποιητή, να συνθέσουμε ένα είδος σκηνικής προσωπογραφίας του. Στη σύνθεση αυτή συμπεριλάβαμε και ένα μεγάλο απόσπασμα από την *Ελένη*. Η όλη βραδιά είχε χαρακτήρα θεατρικού αναλογίου. Δεν επρόκειτο για κανονική παράσταση, αν και, προκειμένου περί σκηνής, τι είναι κανονικό και τι όχι μόνο ο θεός Διόνυσος το ξέρει. Το βέβαιο είναι ότι είχαμε τότε την αφορμή να κάνουμε κάποιες πιο συγκεκριμένες σκέψεις για τον ποιητή γενικά και για τον χαρακτήρα, την υφή, την εμβέλεια των θεατρικών του κειμένων ειδικότερα». Βλ. Γιώργος Δ. Κ. Σαρηγιάννης, «Ο Βασίλης Παπαβασιλείου σε «γυναικείο» μονόλογο του Γιάννη Ρίτσου. *Ελένη* υπεράνω φύλων», εφημ. *Τα Νέα*, 5 Ιουνίου 2009.
- 5 Βλ. Βασίλης Παπαβασιλείου / συνέντευξη Ιωάννας Κλεφτογιάννη: «Είναι δυνατόν να «βρέξει» 700 ηθοποιούς τον χρόνο;», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 11 Ιουνίου 2009.

Από τη συνολική προσέγγιση των σημασιών της παράστασης θα σταθμεύσουμε στα δύο σημεία που παρατίθενται στον τίτλο της ανακοίνωσης. Στην προσέγγιση που ακολουθεί, θα εξετασθούν στοιχεία που αφορούν το χαρακτήρα και την εμβέλεια του αρχαιόθεμου γυναικείου μονολόγου. Συγκεκριμένα, πώς παίζεται η ποίηση και ειδικά η ποίηση του Ρίτσου (ζητήματα γύρω από τη θεατρόμορφη ποίηση και την υποκριτική λειτουργία του ηθοποιού)<sup>6</sup> και πως οργανώνεται το θέατρο λόγου. Παραπέρα, πώς ο σκηνικός μονόλογος<sup>7</sup> αποτελεί ανάγνωση της γραφής ως σκηνική παρτιτούρα που δίνει μέγεθος στην ακουστική διάσταση της σκηνικής τέχνης και πώς ο Παπαβασιλείου διαχειρίζεται το φύλο του ρόλου, το γένος της φωνής κατά τη σκηνική έκφραση προσώπων που δεν μπορούν να αναχθούν σε ψυχολογικές οντότητες.

### *Απαιτήσεις μονολόγου και οργάνωση θεάτρου λόγου*

Αν οι μονόλογοι επιτρέπουν τηλεσκοπικές ματιές στους χαρακτήρες, πέραν των δυνατοτήτων ενός διαλόγου, εξασφαλίζοντας έτσι μια μεγαλύτερη πιθανότητα «να γνωρίσουμε τον χαρακτήρα» πέρα από τη λειτουργία του στην πλοκή, όπου λειτουργεί περιοριστικά ως «όργανο δράσης», από την άλλη πλευρά, ενδέχεται, το είδος να εκφράζει μια στατική δραματουργία, κατέχοντας ιδιότητες προσχεδιασμένες, καθώς ο χαρακτήρας μοιάζει να «γνωρίζει» που κατευθύνεται, τόσο από άποψη σκοπού, όσο και ιδεολογίας. Η μονολογική αλλά όχι μονοπρόσωπη *Ελένη* δεν ανήκει στα έργα που βασίζονται στην τρέχουσα πραγματικότητα· ο μονόλογος του Ρίτσου τείνει να θεατροποιεί αυτό που έχει περιγραφεί ως «διάφανο μυαλό», επιτρέποντας στο κοινό να εισέλθει στη συνείδηση του χαρακτήρα: κίνητρα, (προ)ϊστορία, θέσεις<sup>8</sup>. Στον πυρήνα του μονολογικού τεχνάσματος ευρίσκε-

6 «Δεν ξέρω αν είμαι έτοιμος να αποδεχτώ τον όρο-χαρακτηρισμό «δραματουργός» για τον Γιάννη Ρίτσο (και αναφέρομαι κατεξοχήν, βέβαια, στα κείμενα της *Τέταρτης διάστασης*). Σκέφτομαι ότι η ονομασία γένους για το δράμα, στην αρχαία του εκδοχή, ήταν, πολύ απλά, «ποίησης». Προτιμώ να βλέπω, λοιπόν, τους αρχαιόθεμους αυτούς μονολόγους ως σκηνικές ποιητικές σπουδές». Βλ. Βασίλης Παπαβασιλείου / συνέντευξη Σίσους Παπαθανασίου: «Τόσο μακριά, τόσο κοντά...», εφημ. *Η Αυγή*, 25 Δεκεμβρίου 2009.

7 Για τον μονόλογο βλ. πρόχειρα: Patrice Pavis: *Λεξικό του θεάτρου*, μετ. Αγνή Στρομπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σσ. 317-319. G. Byron: *Dramatic Monologue*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2003. M. Pfister: *The Theory and Analysis of Drama*, translated from the German by J. Halliday, Cambridge University Press, Cambridge 1991, σσ. 126-127. K. Frieden, *Genius and Monologue*, Cornell University Press, Ithaca London 1985, σσ. 17-22. Culler A. Dwight, «Monodrama and the Dramatic Monologue», *Publications of the Modern Language Association of America*, 90 (1975), 366-375. A. L. Sinfield, *Dramatic Monologue*, Methuen & Co Ltd, Λονδίνο 1977. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου: «Τραγικοί ήρωες μόνοι επί σκηνής, στην αρχαία και σύγχρονη δραματουργία: η αυτονόμηση της μονολογικότητας», *Παράβασις*, τόμ. 10, εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2010, σσ. 55-84: 64-67. Σάββας Πατσαλίδης: «Ο θεατρικός μονόλογος στην εποχή του ναρκισισμού», *Παράβασις*, τόμ. 8, εκδόσεις Ergo, Αθήνα 2008, σσ. 227-242. Βάλτερ Πούχγερ: «Μονόλογος και διάλογος στην κλασικίζουσα δραματουργία του 17ου και 18ου αιώνα», στον τόμο *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, εκδόσεις X. Μπούρα Αθήνα 1991, σσ. 211-259. Γ. Π. Πεφάνης: *Το θέατρο και τα σύμβολα. Διαδικασίες συμβόλισης του δραματικού λόγου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 218-220.

8 Μπροστά σε ένα ζωντανό κοινό, με τη συνδρομή φωτισμού και τα σκηνικών εφέ που υποστηρίζουν τη δυναμική της έκφρασης του ηθοποιού, ενδέχεται η επίδραση του μονολόγου να είναι ισχυρή. Στην καθημερινή ζωή ο μονόλογος εξυπηρετεί ένα διεκπεραιωτικό και λιγότερο αλληλοεπιδραστικό ρόλο, όπου δεν αναμένεται κάποια ομιλητική απόκριση, εκφράζοντας, συγχρόνως, ιδιότητες στατικές και προσχεδιασμένες. Σε θεατρικά έργα που αναφέρονται στην πραγματικότητα, ο μονόλογος μπορεί να θεατροποιήσει αυτό που έχει περιγραφεί ως «διάφανο μυαλό», συνθήκη κατά την οποία η ψυχολογική «σφαιρικότητα» εξυπηρετεί την ύφανση της δραματοποιημένης δράσης. Μοιάζει σαν η αριστοτελική

ται εκείνη η παράδοση, σύμφωνα με την οποία τα έντονα συναισθήματα του χαρακτήρα πυροδοτούν την άρθρωση μιας προσεχτικά οργανωμένης γλώσσας. Οι περισσότεροι μονόλογοι χρησιμοποιούν επιλεκτικές επαναλήψεις, σχήματα λόγου και αρνητικά διαστήματα, τα οποία διευκρινίζονται μέσα από παύσεις, σιωπές και ελλείψεις. Ο Ρίτσος δεν μεταμφιέζει το μονόλογο δια καταστάσεων που είναι ουσιαστικά (εν γένει) διαλογικές ή διαδραστικές, παρουσιάζοντας διαφωνίες, παρανοήσεις και διακοπές αντί μια αλυσίδα αδιάκοπης συνέχειας ή συμφωνίας<sup>9</sup>. Παράλληλα, η συμβατότητα του μονολόγου συνεπάγεται τη σημειογράφηση του απόντος / παρόντος «άλλου» δια της χρήσης οπτικών συμβόλων<sup>10</sup>. Ο Νίκος Σακαλίδης, βωβό πρόσωπο, ντυμένο με σημερινά ρούχα και φορώντας, επί μακρόν, μαύρα γυαλιά (υπόμνηση στο βλέμμα), εκφράζει συγκατάβαση ή προσήλωση, ανατρέχοντας σε νεύματα, κινήσεις και στην σωματική επαφή (άγγιγμα συμπάθειας προς την Ελένη, σε στιγμές πόνου). Ο Νέος (επισκέπτης), τηρώντας μια ομαλή κίνηση στον χώρο, και σε διαλεκτική γραμμή επικοινωνίας με την Ελένη, καταπραΰνει τις επάρσεις της συγκατανευτικά, δομώντας έναν δραματικό ρόλο ιδανικού ακροατή και ουσιώδη παράγοντα για την απορρόφηση των δονήσεων του ρόλου «Ελένη». Στην παράσταση «ανοιχτού χώρου», ο βωβός «συνομιλητής» (Γιώργος Γιαννακάκος), παριστάνεται ως επισκέπτης της μοιραίας γριάς γυναίκας, που φωτογραφίζει το χώρο και την ίδια, αιφνιδιάζοντας όσους από τους θεατές εκλαμβάνουν την παρουσία του ως ενός περιέργου θεατή.

### *Φύλο-ρόλος / Φύλο-ηθοποιός*

Στα ζητήματα προς προβληματισμό που αφορούν την ταύτιση ή τη διαφορά του φύλου του ηθοποιού με το φύλο της θεατρικής «περσόνας» (ειδικά την πρόταση ερμηνείας του συγγραφέα Γιάννη Ρίτσου μέσω του μυθικού προσώπου), η εξέταση των ονομασιών του γένους<sup>11</sup>

δράση να επεκτείνεται ώστε να συμπεριλάβει την άρθρωση διαδικασιών σκέψης, συναισθηματικών καταστάσεων και οπτικών μεταφορών.

9 Γύρω από το θέμα βλ. Δ. Ν. Μαρωνίτης: «Ρίτσος: Η αφηγηματική υπόκριση» στον τόμο *Κειμενοφιλικά*, Κέδρος, Αθήνα 1997, σσ. 36-45.

10 Μία από τις επινοημένες πλευρές του μονολόγου και ένα από τα προβλήματα της πρόβας σχετίζεται με τα πρόσωπα που είναι ακροατές αλλά δεν συμμετέχουν στη δράση. Στην πραγματικότητα, μέρος του εφέ επιτυγχάνεται, καθιστώντας τους ακροατές απόμακρους χαρακτήρες. Συχνά το αντικείμενο που αντικαθιστά κάποιο (απόν) άλλο γίνεται, κατά τη σημειογραφική διαδικασία, και οπτικό σύμβολό του. Παρέχοντας δείκτες στον ηθοποιό και δείχνοντας την «αφύσικη» προσκόλληση του χαρακτήρα σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, αναπτύσσεται ένα επίπεδο οπτικού ενδιαφέροντος για το κοινό και σχεδιάζεται μια διαλογική σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο-φετίχ και τη συναισθηματική κατάσταση του χαρακτήρα.

11 «Τίθεται, ωστόσο, το ερώτημα πόσο “γυναικείες” είναι αυτές οι φωνές. Το ερώτημα, δηλαδή, αν ο όρος “γυναικείες φωνές” σημαίνει ότι αυτές συγκροτούνται ή αναπαρίστανται ως διαφορετικές από τις αντίστοιχες “ανδρικές φωνές” [...] Στον δραματικό μονόλογο η γυναικεία φωνή δεν παρουσιάζεται διαφορετική από την ανδρική, ως προς το σχήμα του υποκειμένου που μετατρέπει τον άλλο σε αντικείμενο. Κάτι τέτοιο εξάλλου, η αναπαράσταση μιας υποτιθέμενης αληθινής υπόστασης του Άνδρα ή της Γυναίκας, δεν θα μπορούσε να είναι το ζητούμενο. Τόσο η “γυναικεία” όσο και η “ανδρική” φωνή έχουν κειμενική υπόσταση και δεν βρίσκονται σε σχέση ευθείας μίμησης μιας μη-κειμενικής πραγματικότητας (βιολογικά καθοριζόμενης π.χ. τάξης). Με τον γυναικείο όμως δραματικό μονόλογο αναδιατάσσεται ο κατεστημένος κώδικας όπως αυτός εμφανίζεται στον εκφραστικό μονόλογο, και με αυτόν τον τρόπο ανοικιόνεται ακριβώς ως κώδικας, δηλαδή ως κατασκευή η οποία δεν έχει αναπαραστατική αξιοπιστία, αληθινή αναφορά». Βλ. Αικατερίνη Καρατάσου, *Λανθάνων διάλογος. Το είδος του δραματικού μονολόγου στην ελληνική ποίηση (19ος-20ος αι.)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Βυζαντι-

στις πολιτισμικές πρακτικές επιτρέπει όχι μόνο να συμβεί μια αποδόμηση της ιδεολογίας του, αλλά και να αναδυθούν επιπλέον διαφορές: σχέση του υποκρινόμενου με τον μεταφορικό τραβεντισμό.<sup>12</sup> Η σκηνική ιστορία των αρχαιόθεμων γυναικείων μονολόγων της Τέταρτης διάστασης θέλει να παίζονται από γυναίκες ηθοποιούς και να παραπέμπουν στις ανάγκες και τα χαρακτηριστικά του κόσμου του ψυχολογικού θεάτρου. Για τον Παπαβασιλείου, η ταύτιση του φύλου του ερμηνευτή με το φύλο της θεατρικής «περσόνας» είναι υπεύθυνη γι' αυτήν την παραπλανητική αναγωγή, επειδή «ο Ρίτσος είναι πολύ πιο κοντά στον αρχαίο συνάδελφό του παρά στον Τενεσί Ουίλιαμς. Θα έλεγε κανείς ότι ο Ουίλιαμς είναι γι' αυτόν η αφετηρία για να αναπλεύσει τον ποταμό του θεάτρου και να συναντήσει τον Ευριπίδη». Ας μην ξεχνάμε ότι το «θέατρο του Ρίτσου είναι ένα θέατρο γλώσσας και ιδεών. Το ανθρώπινο πάθος, είτε τη “γυναικεία” ψυχή αφορά είτε την “ανδρική”, φωτίζεται στοργικά και συνάμα ανελέητα ως έρμαιο μιας υπέρτερης διαπλοκής δυνάμεων που φέρουν τα ωραία ονόματα (...) Στους «μονολόγους» του Ρίτσου το πάθος δεν εκτίθεται ως άμεσο βίωμα αλλά ως αναδρομή. Όχημα αυτής της αναδρομής είναι η γλώσσα. Κάτι περισσότερο: η γλώσσα και το παιχνίδι της είναι η μόνη ταυτότητα των ηρώων του. Οι κατά συνθήκη ονομασίες Αίας, Ορέστης, Ελένη κ.λπ. δεν σηματοδοτούν ατομικές οντότητες αλλά κόμπους του Μύθου». Ως προέκταση του προβληματισμού θα πρέπει να εκλάβουμε την εκτίμηση του σκηνοθέτη ότι στο θέατρο τα πρόσωπα δεν έχουν φύλο: «Οι ήρωες της σκηνης υψώνονται στον συντελεστή μιας άλλης δύναμης και εκεί δεν υφίσταται η διάκριση των φύλων σε άντρες και γυναίκες Άλλωστε η πρωταγωνίστρια είναι μεγάλης ηλικίας και σ' αυτές τις ηλικίες τα ίχνη των φύλων σβήνουν. Ίσως αυτός ήταν και ο λόγος που δεν χρησιμοποίησε περούκα και κάποιο άλλο στοιχείο που να σηματοδοτεί το φύλο. Πιστεύω πως το στοίχημα της μεταμορφωτικής δυνατότητας ήταν τόσο ακραίο και οριακό, που δεν χρειαζόταν να βοηθηθεί με εξωτερική υποστήριξη. Καθετί στο έργο ήταν απόρροια της προσωπικής του μελέτης στο θηλυκό βασίλειο, είδα με άλλη ματιά τη μεγάλη γυναίκα που λέγεται γλώσσα, η οποία αγωνίζεται να επιβιώσει δίπλα σε μια άλλη γυναίκα την εικόνα»<sup>13</sup>.

### *Τι παρακολουθεί επί σκηνης ο θεατής*

Μια ηλικιωμένη γυναίκα, κατάκοιτη στο κρεβάτι της, με σβησμένα τα ίχνη του φύλου, καθώς το «στοίχημα της μεταμορφωτικής δυνατότητας ήταν τόσο ακέραιο και οριακό που δεν χρειαζόταν να βοηθηθεί με εξωτερική υποστήριξη». Το σημαίνουν άντρας ενδύεται το σημαίνόμενο “Ελένη”. Μια σύμβαση που πετυχαίνει την μεταμόρφωση του ηθοποιού σε ρόλο-Ελένη μπροστά τους θεατές με την χρήση κραγιόν. Πρόκειται για τη στιγμή των αποστάσεων από τον ρόλο αλλά και ένα σήμα προς τους θεατές: τώρα θα γίνετε μέτοχοι μιας διαδικασίας, την οποία αποδέχεστε ως μη αληθινή, αλλά και την οποία έχετε έρθει να παρακολουθήσετε. Συναφές με το λεκτικό

νών και Νεοελληνικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Κύπρου, 2004, σ. 291.

12 Ένας άνδρας μέσω της παρένδυσης δεν ερμήνευσε την Ελένη, αλλά πίσω από το προσωπίο της προσέγγισε τον Ρίτσο: Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος (δ.π.), εκτιμώντας ότι ο Ρίτσος «έκανε θέατρο τα βιώματά του, την κρυπτεία του», θεωρεί ότι «ο Παπαβασιλείου δεν ερμήνευσε το μυθικό πρόσωπο αλλά τον συγγραφέα. Με την μεταμφίεση που χρησιμοποίησε πάνω του έφθασε στο σημείο να υπογραμμίσει τολμηρά το στοιχείο της παρένδυσης».

13 Βλ. «Άντρες που έγιναν (έστω για λίγο) γυναίκες», επιμ. αφιερώματος Άρης Βασιλειάδης και Τατιάνα Καποδίστρια, περ. *Ταχυδρόμος*, 9 Μαρτίου 2003.

σήμα-σύνθημα “πάμε!” που θέτει το όριο έναρξης της παράστασης, ένα παράγγελμα της δράσης για το θεατρικό γίγνεσθαι. Η Ελένη δεν είναι αμιγής και δη γυναικείος ρόλος: δεν είναι η ωραία Ελένη της Τροίας αλλά η Ελένη του γήρατος και της παραίτησης, χωρίς ηλικία<sup>14</sup>. «*Σαν κάποιος άλλος να θροιάστηκε εντός μου, ένας αδιάντροπος, κακόβουλος άντρας και τα δικά του γένια βγαίνουν απ’ το δικό μου δέρμα*». Ένας μεσήλικας αρρενωπός άνδρας με πουδραρισμένο πρόσωπο, κεκαρμένη κεφαλή<sup>15</sup>, με βαμμένο έντονα κόκκινο στόμα (μια παραπομπή στο *Όχι εγώ* του Μπέκετ). Προγραμματικά, στην σκηνική προσέγγιση του Παπαβασιλείου όνομα και σώμα βρίσκονται σε μια παράδοξη αναντιστοιχία, σύμφωνα με τις τρέχουσες πολιτισμικές προσλαμβάνουσες. Ωστόσο, δεν λείπουν και επενδύσεις συναφείς με αναγνωρίσιμα εμφανισιακά στοιχεία γηραιάς Ελληνίδας: στίγματα στο πρόσωπο, μιας ταλανιζόμενης σύγκορμα ασθματικής που καπνίζει πίπα και παίζει χαρτιά με το φάντασμα του Πάρι, αποκοιμείται και ροχαλίζει. Προγραμματικά, δεν υπήρξε στόχος στην σκηνική προσέγγιση του Παπαβασιλείου η ερμηνεία του μυθικού προσώπου, αλλά το βάθος ανίχνευσης του «ποιητικού Εγώ» του συγγραφέα Ρίτσου, μέσα από τις προσωπικότητες που επιλέγονται προκειμένου να δανεισθεί ο Ρίτσος το προσωπίο τους. «Ένας άνδρας μέσω της παρένδυσης δεν ερμηνεύει την Ελένη, αλλά πίσω από το προσωπίο της προσεγγίζει τον Ρίτσο».

### *Φωνή-Εκφορά λόγου / Μάσκα προσώπου / Στάση σώματος*

Η Ελένη είναι το μοναδικό ομιλούν πρόσωπο της παράστασης. Αν το μόνο θηλυκό σημείο στο σώμα του άντρα-ηθοποιού, που υποδύεται την Ελένη, είναι η χρήση του κραγιόν (μια χρωματική αρμονία στο μοτίβο του πορφυρού που στην παράσταση «ανοιχτού χώρου» γίνεται σκούρο γαλάζιο), τότε παραμένει ως στοιχείο εμφανές σε όλη τη διάρκεια παράστασης, και μετατρέπεται σε στόμιο από όπου η φωνή εκπέμπεται με ποικίλες εκφορές και προβάλλει το σημείο κραγιόν ως θεατρική σύμβαση. Το στόμα ως σώμα. Τα σκηνικά αντικείμενα οριοθετούν το χώρο ενός δωματίου στο εμπρός μέρος της σκηνής και οριοθετούν, συγχρόνως, την ζωή της Ελένης. Παράλληλα, κατασκευάζεται ένας ευέλικτος, ως ανοιχτός, χώρος με την είσοδο και αξιοποίηση πολλαπλών επιπέδων. Το σκηνικό περιβάλλον (παράσταση κλειστού χώρου) αποτελείται από έναν καναπέ (κρεβάτι στο κείμενο) με κυματιστή πλάτη, σε πορφυρό χρώμα, ένα χαμηλό τραπέζι με γραμμόφωνο, τασάκι και φωτιστικό που εκπέμπει απαλό λευκό φως. Στο πάτωμα, μπροστά από τα

14 Το σεξουαλικό υποκείμενο προσδιορίζεται άλλοτε σε σχέση με την διαφορετικότητα και άλλοτε σε σχέση με την ομοιότητα: «είναι ένα ελεύθερο παιχνίδι ταύτισης και αποστασιοποίησης. Το θέατρο άλλωστε δεν ξέρει από φύλα ή πρόσωπα και στις μεγάλες του στιγμές, με τους τραγικούς και τον Σαίξπηρ, οι ήρωες του δεν είχαν φύλο. Και η Ελένη του Ευριπίδη από άνδρα δεν παιζόταν στην αρχαιότητα;». Βλ. Βασίλης Παπαβασιλείου / συνέντευξη Μυρτώς Λοβέρδου: «Στο Υπόγειο με την *Ελένη*», εφημ. *Το Βήμα*, 30 Μαρτίου 2002.

15 Ο Δημήτρης Μαρωνίτης αναφέρεται στον φυσιογνωμικό τρόπο με τον οποίο ο Παπαβασιλείου «καθιστά τη σιωπή του βωβού συνομιλήτη του υποχρεωτική. Έτσι ο μονόλογος μετατρέπεται καθ’ οδόν σε διάλογο με δύο φωνές: εντέλλουσα τη μία, εντελλόμενη την άλλη και γι’ αυτό άφωνη. Το δεύτερο σχόλιο, φυσιογνωμικό και αυτό, έχει να κάνει με το θεατρικό προσωπίο του Βασίλη ως Ελένης. Τίποτε θηλυκό. Αλλά και τίποτε αντρίλιτικό. Σάμπως το πρόβλημα και το δίλημμα των δύο φύλων να έχει εδώ εκ των πραγμάτων ξεπεραστεί; όχι όμως με τη μέθοδο της μείξης, αλλά της υπέρβασης. Κατά τα άλλα, το κεφάλι του Παπαβασιλείου-Ελένης θύμισε σ’ εμένα το ανεπανάληπτο κεφάλι του Έριχ φον Στροχάιμ στην αλησμόνητη Λεωφόρο της Δύσεως». Βλ. «Η ωραία Ελένη», εφημ. *Το Βήμα*, 17 Μαρτίου 2002.

σκηνικά αντικείμενα, ένα λεπτό πορφυρό ύφασμα κυλά ως μίτος της Αριάδνης από πίσω αριστερά προς τα εμπρός και δεξιά. Άδεια μπουκάλια αναγράφουν κατά την οπτική του θεατή το τέλος-άδειασμα (πλήρωμα) του χρόνου, όντας μια σκηνική άποψη καταγραφής του χρόνου. Ο ηθοποιός ερμηνεύει το πρόσωπο σε καθιστή θέση. Η παράσταση κλειστού χώρου δίνεται από τον καναπέ. Η ηρωίδα δεν πατάει το σανίδι της σκηνής· δεν γειώνεται. Κινείται μεταξύ της ύπαρξης και της ανυπαρξίας, ζώντας με τις αναμνήσεις του έρωτα και την απειλή του θανάτου: Μια «Ελένη» σωματικά ακίνητη μπροστά σε ένα χείμαρρο λόγου, συναισθήματος και ιστοριών, πλησίον στον αποδομένο σκηνικά κόσμο του Μπέκετ. Η δραματουργική επεξεργασία του ρόλου «Ελένη» από τον Παπαβασιλείου στηρίζεται στη φωνή, στον περιορισμό της κίνησης στα άνω άκρα και το πρόσωπο μάσκα<sup>16</sup>. Η χρήση χειρονομιών νευμάτων και κινήσεων χεριών και κεφαλής ως παραγλωσσικά σημεία υποβοηθούν και σχολιάζουν την ανυπαρξία της κίνησής της ηρωίδας και την πρωτοκαθεδρία του λόγου. Η προβολή προσώπου και χεριών του ηθοποιού και η χρήση του πορφυρού υφάσματος ως αυτοσχέδια σκηνή κουκλοθεάτρου ερμηνεύονται προς δύο κατευθύνσεις: αφενός, επιβεβαιώνεται η συγχή στους μονολόγους, έως και αφύσικη, προσκόλληση του δραματικού χαρακτήρα σ' ένα αντικείμενο και αφετέρου, ανανεώνεται το ενδιαφέρον του κοινού με την εισαγωγή ενός νέου επιπέδου οπτικού ενδιαφέροντος. Οργανώνεται μια διαλογική σχέση ανάμεσα στο αντικείμενο-φετίχ και τη συναισθηματική κατάσταση του χαρακτήρα. Ένα αντέρεισμα στην παντοκρατορία του λόγου ως κλειδί για την παραστασιμότητα. Το τεντωμένο κάλυμμα, σε οριζόντια θέση, κάτω από το σαγόνι της Ελένης, μετονομάζει τον χώρο θέατρο σε κουκλοθέατρο και τον ρόλο-ηθοποιό σε ρόλο-μαριονέτα. Εντάσσει τον θεατή σε ένα παιχνίδι με αναμνηστικές εικόνες των παιδικών του χρόνων αλλά συμβαδίζει και με παραστάσεις λαϊκού θεάτρου, επιτρέποντας να εισβάλουν, ως στίξεις, στιγμές γέλιου που έρχονται ως υπομειδιάμα. Έτσι, η Ελένη-ρόλος δίνει την δική της παράσταση από τον σκηνικό της χώρο, που δεν είναι άλλος από τον καναπέ· έχει ως θεατή τον επισκέπτη της, ενώ οι θεατές παρακολουθούν την παράσταση της Ελένης και τον επισκέπτη που την παρακολουθεί. Αναγνωρίζουμε δύο επίπεδα θέασης του κεντρικού ρόλου: ως πρώτο βαθμό θέασης αυτόν του επισκέπτη και ως δεύτερο βαθμό την παρακολούθηση από τον θεατή (του θεατρικού γίνεσθαι) της Ελένης και του επισκέπτη-θεατή. Η συγκεκριμένη σύνθεση ενέχει σπέρματα θεάτρου εν θεάτρω με όλα τα βλέμματα να συγκλίνουν στον πρωταγωνιστικό ρόλο «Ελένη». Η ολοκλήρωση της παράστασης γίνεται με τα πασούμια, τα οποία μετέχουν σε μια διττή χρήση των χεριών (και ως πόδια και ως χέρια με γάντια) και μιμούνται τις κινήσεις που η Ελένη αρνείται ή δεν δύναται πλέον να πραγματοποιήσει· αντικείμενα, τα οποία, στη δεύτερη εκδοχή, ως ζευγάρι γοβάκια, μένουν μισοθαμμένα με τη μύτη στον αμμόλοφο.

Στο πλαίσιο της σκηνικής στρατηγικής που έρχεται να καλύψει ορισμένες αρχές και απαιτήσεις που διέπουν τη χρήση του μονολόγου ως γλωσσική εκφορά, θα πρέπει να θέσουμε το ερώτημα πως οργανώνεται η εκφορά λόγου σε σκηνικά πρόσωπα που δεν αποτελούν αποκλειστικά ψυχολογικές οντότητες. Πέρα από τις προφανείς δυσκολίες που αφορούν την απομνημόνευση ενός απαιτητικού κειμένου, όπως αυτό του Ρίτσου, προϋποτίθεται ένας ηθοποιός με υψηλή γλωσσική καλλιέργεια στη διεκδίκηση και επένδυση της προσοχής του θεατή:

16 «Πάγιοι κώδικες και εκφραστικοί τρόποι αιτούνται ευθέως τη σωματοποίηση τους, ζητούν να αναχθούν από το επίπεδο της γραπτής λέξης σ' αυτό της ζωντανής αναπνοής, προκειμένου να επιστραφούν, προς συμμερισμό, ως πλέγμα ήχων και εικόνων, στη μικρογραφία της ανθρώπινης κοινότητας που είναι η θεατρική σύναξη». Βλ. Βασίλης Παπαβασιλείου / συνέντευξη Σίσους Παπαθανασίου: «Τόσο μακριά, τόσο κοντά...», εφημ. *Η Αυγή*, 25 Δεκεμβρίου 2009.

η φωνητική περιουσία του ηθοποιού θα συντονιστεί στο μέγεθος του ποιητικού λόγου και η ρητορική συνείδηση του ουσιώδους θα δώσει μέγεθος στην ακουστική διάσταση της σκηνικής τέχνης με την εναλλαγή επιθετικότητας και αποκαωμένης παραίτησης<sup>17</sup>. Επειδή τα λεγόμενα της Ελένης δεν αποτελούν προφορικό λόγο αλλά εγείρουν απαιτήσεις ανάγνωσης μιας γραφής με χαρακτήρα σκηνικής παρτιτούρας, δεν αρκεί η μηχανική απομνημόνευση και αναπαραγωγή: λόγος δοκιμακού και φιλοσοφικού περιεχομένου, κοντά στις μονολογικές δομές του Μπέκετ, που επαναφέρει τον ομιλούντα ποιητή στη θέση του προσώπου του δράματος. Αν πίσω από το «προσωπείο Ελένη» ακούγεται η φωνή του εκλιπόντος Ποιητή Γιάννη Ρίτσου, τότε ο Παπαβασιλείου έρχεται να συναντηθεί με το αναγνωστικό ύφος του ποιητή ακόμη και στη φωνή του. Παίζει το Ρίτσο τη στιγμή που δημιουργεί και παίζει την Ελένη ως ρόλο με σκηνική αυτονομία: εσωτερική ρύθμιση του ποιητικού λόγου και στηρίζεται ως προς την εκφορά του στον εσωτερικό ρυθμό, στον σφυγμό και την ανάσα, στην αναπνοή και εκπνοή, στην ταχύρρυθμη ή αργόρρυθμη ροή. Ο Παπαβασιλείου αξιοποιεί ένα ευρύ φάσμα τεχνικών σε επίπεδο δηλωτικότητας (σημασίας) και υποδηλωτικότητας (σημασιολογικές αποχρώσεις). Εκτελεί μια αναδρομική ιστορία των αναπνοών όπου μέσα από την παύση ανανεώνεται η υπόσχεση των νοημάτων. Στην «συμβολική επικράτεια», όπου η ποίηση συμβαδίζει με τη μουσική ως προς τις παύσεις και με το θέατρο ως προς τη σιωπή, ο ηθοποιός ανατρέχει ακόμη και στον βήχα δονώντας και κακοποιώντας λέξεις και αξιοποιώντας τις αναπνοές με ενοχλητικό ρεαλισμό. Εντοπίζει λέξεις κλειδιά και νοηματικούς κόμβους του ποιητικού κειμένου και υπηρετεί τον κυματισμό του νοήματος με δυνατές κυμάνσεις της φωνής, επιτονισμό και διαφοροποιητική ποικιλία, μινύρισμα και κλαυσίγελω. Με ταχύρρυθμη και στακάτη αίσθηση στην αφήγηση των επικών τμημάτων, κοντά σε μια δημιουργική γειτνίαση-αναπαραγωγή του προφορικού λόγου του Ρίτσου, και την οικεία και ηδονική εκφορά των φθόγγων στις περιγραφές των ιδιωτικών ερωτικών στιγμών της Ελένης. Δίνοντας το προσφορότερο σχήμα στις γενικευτικές εκτιμήσεις του Παπαβασιλείου για τον ποιητή: «Ο Ρίτσος διέθετε ένα δεύτερο σώμα: πλάι στον ποιητή υπάρχει το σώμα του ηθοποιού, του χορευτή, ενώ παράλληλα λειτουργεί η σχέση του με τη μουσική-έπαιζε πιάνο-, και τη ζωγραφική-ζωγράφιζε. Δεν ήταν ένας τυπικός γραφιάς, είχε μια βιωματική εμπλοκή με το παίζεις και να εκφράζεσαι μουσικά. Και αυτό, πιστεύω, συγκροτεί τον πυρήνα της θεατρικότητάς του: είναι ένας κατ' εξοχήν σωματικός και αισθησιακός ποιητής. Και αυτό το εξέφρασε στην Τέταρτη διάσταση, στους μονόλογους, όπου χτίζει τη συνομιλία των σωμάτων μέσα στο θεατρικό πεδίο. Νομίζω πως αυτή η πλευρά του έργου του έχει σήμερα πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, το οποίο και αναγνωρίζεται. Είναι μια ανοιχτή υπόθεση ο Ρίτσος»<sup>18</sup>.

17 «Πιστεύω ότι ο Ρίτσος είναι ο ποιητής της μεγάλης αναπνοής, με την οποία δεν ξεμπερδεύεις εύκολα. Είναι μια ανάσα που αγκαλιάζει την ολότητα του κόσμου. Στην *Ελένη* βλέπεις στην ίδια αγκαλιά τα μεγάλα ονόματα και τα εφήμερα πράγματα. Και από τη σύγκριση αυτή, το πολύ ενδιαφέρον είναι ότι αν υπάρχει νικητής αυτός είναι τα εφήμερα. Έπειτα υπάρχει μια πολύ ενδιαφέρουσα αντιστροφή. Στον κλειστό χώρο η γλώσσα κατά κάποιο τρόπο πριμοδοτεί το πρόσωπο. Στον ανοικτό, όπου τώρα δοκιμάζεται η *Ελένη*, καλείται το πρόσωπο να λειτουργήσει υπέρ της υπόθεσης που λέγεται γλώσσα, υπέρ της κίνησης και του κυματισμού της». Βλ. Βασίλης Παπαβασιλείου / συνέντευξη Ιωάννας Κλεφτογιάννη: «Είναι δυνατόν να «βρέχει» 700 ηθοποιούς τον χρόνο;», εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 11 Ιουνίου 2009.

18 Βλ. Βασίλης Παπαβασιλείου / συνέντευξη Μυρτώς Λοβέρδου: «Στο Υπόγειο με την Ελένη», εφημ. *Το Βήμα*, 30 Μαρτίου 2002.

ΑΛΕΞΙΑ ΑΛΤΟΥΒΑ

## Το ζήτημα της δυναμικής ανάμεσα στον ηθοποιό και τον δραματουργό<sup>1</sup> ως προς τη δημιουργία ενός ρόλου

“Auteur, acteur, spectateur [...] L’acte s’accomplit à trois”

Louis Jouvet<sup>2</sup>

Σε μια εποχή έντονων καλλιτεχνικών αναζητήσεων στο ελληνικό θέατρο, στην οποία διαφορετικές τάσεις τείνουν προς τον περιορισμό του ρόλου του συγγραφέα ή ακόμα και στην κατάργησή του με το πρόσχημα του «τυραννικού» οροθέτη απέναντι στον «υπόδουλο» ηθοποιό, το θέμα της σχέσης ανάμεσα στον δραματουργό και τον ηθοποιό, των αιτιών που την καθιστούν αναγκαία, καθώς και των αποτελεσμάτων αυτής μοιάζει να είναι πιο επίκαιρο από ποτέ.

Αφορμή για την εγγύτερη ενασχόλησή μου με το θέμα στάθηκε ένα άρθρο δημοσιευμένο στο περιοδικό *Μανδραγόρας* με τίτλο «Αέρας και πνοή» που υπογράφει ο θεατρικός συγγραφέας Βασίλης Κατοικονούρης<sup>3</sup>. Στο μικρό αυτό σε έκταση κείμενο τίθεται το ερώτημα κατά πόσον ένας ηθοποιός μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για ένα δραματουργό και να τον οδηγήσει στη δημιουργία ενός ρόλου ή στην επίτευξη ενός ακόμα πιο σύνθετου εγχειρήματος, όπως είναι η παραγωγή ενός θεατρικού έργου. Ο συντάκτης του, προφανώς βάσει της προσωπικής του εμπειρίας, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι αν και οι δύο τέχνες - αυτή του δραματουργού και αυτή του ηθοποιού - συναντώνται για να αλληλοσυμπληρωθούν και να αναδειχθούν σκηνικά, ο κάθε δημιουργός οφείλει να λειτουργεί αυτόνομα<sup>4</sup>.

---

1 Ο όρος χρησιμοποιείται με την παραδοσιακή του σημασία όπως αποδίδεται από τον Patrice Pavis: *Λεξικό του Θεάτρου*, Gutenberg, Αθήνα 2006.

2 Louis Jouvet: *Le comédien désincarné*, Flammarion / Champs, Paris 2009, σ. 370.

3 Βασίλης Κατοικονούρης: «Αέρας και πνοή», *Μανδραγόρας*, τχ. 41, 11/2009, σ. 145.

4 Το ζήτημα της θεατρικής γραφής και του τρόπου σύνθεσης ενός έργου έχει απασχολήσει εκτενώς τη διεθνή βιβλιογραφία, τα τελευταία, δε, χρόνια με μεγαλύτερη ένταση. Την εμπειρία και τις απόψεις τους έχουν καταθέσει επί του θέματος τόσο ακαδημαϊκοί όσο και επαγγελματίες της θεατρικής τέχνης, ορισμένοι εκ των οποίων έχουν εστιάσει στους τρόπους δημιουργίας χαρακτήρων ή θεατρικών προσώπων ειδικότερα. Παραπέμπω σχετικά στους: Jeffrey Hatcher: *The Art and Craft of Playwriting*, Story Press, US 2000, Louis E. Catron: *The Elements of Playwriting*, Waveland Pr Inc, US 2001, Stuart Spencer: *The Playwright's Guidebook: An Insightful Primer on the Art of Dramatic Writing*, Faber & Faber, US 2002, Prof. Sam Smiley, Norman Bert: *Playwriting: The Structure of Action*, Yale University Press, US 2005, Janet Neipris: *To Be a Playwright*, Routledge, New York 2005, Noël Greig: *Θεατρική γραφή*, Ένας πρακτικός οδηγός, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2007, Will Dunne: *The Dramatic Writer's Companion: Tools to Develop Characters, Cause Scenes, and Build Stories*, University Of Chicago Press, US 2009, Michael Wright: *Playwriting in Process: Thinking and Working Theatrically*, Focus Publishing / R. Pullins Company, US 2009, Angelo Parra: *Playwriting For Dummies*, For Dummies, US 2011, Paul C. Castagno: *New Playwriting Strategies: Language and Media in the 21st Century*, Routledge, New York 2011.



Προϋπόθεση για τον δραματουργό είναι να έχει την ελευθερία να παραγάγει ιδέες, που θα συνθέσει σε ένα ολοκληρωμένο δραματικό έργο, το οποίο στη συνέχεια θα δώσει νέες δυνατότητες παραγωγής τέχνης στον ηθοποιό. Επανέρχεται με αυτόν τον τρόπο το ζήτημα του τρόπου λειτουργίας του δημιουργού (συγγραφέα ή ηθοποιού), που με την πολυπλοκότητα που την χαρακτηρίζει και την δυσκολία αποκωδικοποίησης και καταγραφής της από επιστήμονες και ειδικούς, δεν σταματάει να εγείρει ερωτήματα και να βρίσκεται στο επίκεντρο των ερευνητικών αναζητήσεων, αφήνοντας το θέμα ανοιχτό σε συμπληρώσεις και επαναδιατυπώσεις.

Με αφορμή, λοιπόν, τα παραπάνω θα επιχειρήσουμε, εδώ, να προσεγγίσουμε το θέμα της δυναμικής που αναπτύσσεται ανάμεσα στον δραματουργό και τον ηθοποιό, όσον αφορά στη δημιουργία ενός ρόλου ή του θεατρικού κειμένου καθ' αυτό. Θα προσπαθήσουμε να απομονώσουμε τους διαφορετικούς παράγοντες που συντελούν στην ανάπτυξη αυτής της ειδικής σχέσης.

Παρακολουθώντας το θέμα ιστορικά, διαπιστώνει κανείς πως ανάλογες τάσεις εμφανίζονταν κάθε φορά που οι απαιτήσεις για ένα ευρύτερο και πιο σύγχρονο ρεπερτόριο, γίνοντουσαν εξαιρετικά πιεστικές, κυρίως κατά την περίοδο της σκηνικής κυριαρχίας του ηθοποιού-πρωταγωνιστή. Από τον 17ο αιώνα στην Αγγλία και την κυριαρχία του *actor-manager*, διαφορετικές πτυχές της σκηνικής πράξης συγκεντρώνονταν στο πρόσωπο ενός και μόνου θεατρανθρώπου που αποτελούσε τον βασικό μοχλό κίνησης και λειτουργίας της θεατρικής διαδικασίας, ανάμεσα σε άλλα και της συγγραφικής<sup>5</sup>. Αργότερα, μέσα στον 19ο αιώνα, επιφανείς θεατρικοί συγγραφείς βάσισαν μεγάλο μέρος της εν ζωή δραστηριότητας και της υστεροφημίας τους σε μακροχρόνιες συνεργασίες με μεγάλα ονόματα της διεθνούς σκηνής που αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία κορυφαίων δραμάτων και ρόλων της παγκόσμιας δραματουργίας. Παραπέμπω σχετικά στον τίτλο «μούσα» που αποδιδόταν στις γυναίκες ηθοποιούς, όποτε αυτές ανάγονταν σε σημείο αναφοράς για τους συγγραφείς.

Τέτοιες ενδεικτικές περιπτώσεις αποτέλεσαν οι συνεργασίες του Victorien Sardou με τη Sarah Bernhardt, και του Gabriele D' Annunzio με την Eleonora Duse. Πρόκειται για τυχαία παραδείγματα, αλλά χαρακτηριστικά της παράλληλης πορείας που ακολούθησαν η ηθοποιός με τον συγγραφέα, αναπτύσσοντας σχέση αλληλεπίδρασης και αλληλεξάρτησης όσον αφορά το αντικείμενο δουλειάς και των δύο<sup>6</sup>.

Αναντίστοιχη αλλά εξίσου ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση της βρετανίδας βεντέτας Ellen Terry που μετά θάνατον αποτέλεσε σημείο αναφοράς για την Virginia Woolf. Η πρωτοπόρος συγγραφέας και εκπρόσωπος του μοντερνισμού της αγγλικής λογοτεχνίας, όχι μόνο εμπνεύστηκε από την Terry, αλλά την τοποθέτησε ως βασική ηρωίδα της στο μοναδικό θεατρικό που έγραψε με τίτλο *Freshwater* (1935). Η επιλογή της Terry δεν έγινε αβίαστα, αφού η Woolf είχε μελετήσει την προσωπικότητά της και ενδιαφερόταν να την εντάξει στο έργο της, προκειμένου να ενισχύσει το πλαίσιο της φεμινιστικής θεωρίας που υποστήριζε<sup>7</sup>.

5 Βλ. σχετικά: Nora Johnson: *The Actor as Playwright in Early Modern Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2009 και Mary Luckhurst: «Dramaturgy in nineteenth-century England», στον τόμο: *Dramaturgy, A Revolution in Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, σσ. 45-77.

6 Ανάλογες συνεργασίες δεν περιορίζονταν στη σύνθεση του δράματος ή του δραματικού προσώπου, αλλά επεκτείνονταν και στη σκηνική μεταφορά του έργου με τους δύο συντελεστές να αναλαμβάνουν επιπλέον τον ρόλο του σκηνοθέτη ή/και του καθοδηγητή των άλλων μελών του θιάσου κατά το πρότυπο του Ηθοποιού-Σκηνοθέτη και του Συγγραφέα-Σκηνοθέτη αντίστοιχα. Σχετικά με την εξέλιξη και τον τρόπο συνεργασίας τους παραπέμπω ενδεικτικά: Arthur Gold, Robert Fisdale: *The Divine Sarah: A life of Sarah Bernhardt*, Alfred A. Knopf, New York 1991 και Helen Sheehy: *Eleonora Duse: A biography*, Alfred A. Knopf, New York, 2003.

7 Βλ. σχετικά: Penny Farfan: «Unimagined parts, unlived selves: Virginia Woolf on Ellen Terry and the art of act-

Η συμβολή του βεντετισμού, εξάλλου, στη διεύρυνση της δραματουργικής παραγωγής, τόσο σε εθνικό όσο και σε παγκόσμιο επίπεδο, υπήρξε αδιαμφισβήτητη<sup>8</sup>. Οι ηθοποιοί βεντέτες, τόσο κατά την περίοδο της ευρείας ανάπτυξης και ακμής του φαινομένου, που χρονικά τοποθετείται πριν από την εισαγωγή της σκηνοθετικής τέχνης στη θεατρική πρακτική, όσο και κατά την πιο σύγχρονη εποχή, μέσω της προσωπικής τους προβολής, συντέλεσαν στη δημιουργία νέας δυναμικής ώθησης στην παραγωγή πρωτότυπων θεατρικών έργων, είτε προσφέροντας τις κατάλληλες συνθήκες, κυρίως από άποψη ανθρώπινου δυναμικού, για την παράσταση νέων δραμάτων, είτε δίνοντας με την παρουσία τους έμπνευση σε δοκιμασμένους ή/και σε νέους συγγραφείς<sup>9</sup>.

Ποιοι είναι όμως οι ιδιαίτεροι παράγοντες που κατέστησαν, κατά καιρούς, αναγκαία την αμεσότερη προσέγγιση του συγγραφέα με τον ηθοποιό και δημιούργησαν τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την παραγωγή πρωτότυπης καλλιτεχνικής δημιουργίας;

Κατ' αρχήν δομικό εργαλείο δουλειάς για τον συγγραφέα είναι η φαντασία και ένα από τα πρώτα στοιχεία που συχνά ο θεατρικός συγγραφέας πλάθει με την φαντασία του ώστε να το χρησιμοποιήσει ως βάση ανάπτυξης της δομής του έργου του είναι ο ήρωάς του, όχι μόνο ο χαρακτήρας του, αλλά και το παρουσιαστικό του. Η εξωτερική εμφάνιση βάζει σε λειτουργία, παρακινεί τον συγγραφέα να δημιουργήσει, να αναπτύξει το φάσμα του δραματικού προσώπου σε όλες τις πτυχές του, τον τρόπο που μιλάει, που συμπεριφέρεται, που κινείται. Με τη γενική του παρουσία ο ηθοποιός ανάγεται εύκολα σε ζωντανό παράδειγμα, αφού μέσω της δουλειάς του είναι σε θέση ανά πάσα στιγμή να δώσει χειροπιαστές αποδείξεις του τρόπου του, του ύφους του, της ικανότητάς του να μεταμορφώνεται, να αλλάζει την ομιλία του, την κίνηση, την εικόνα του. Όλα αυτά τα στοιχεία συνθέτουν την καλλιτεχνική του προσωπικότητα, αποκαλύπτουν τη δυναμική του, αλλά παράλληλα διαμορφώνουν ένα περίγραμμα σκέψης, που οδηγεί στη σκιαγράφηση επιμέρους χαρακτηριστικών και τελικά στη σύνθεση ενός ξεχωριστού χαρακτήρα, του ρόλου. Την αντίστροφη διεργασία καλείται να κάνει και ο ηθοποιός, προκειμένου να χτίσει τον ρόλο του και να τον ενδυθεί. Επομένως, γίνεται συχνά ο ίδιος, ως προσωπικότητα, σημείο αναφοράς και πηγή έμπνευσης για τον συγγραφέα είτε ακούσια, είτε πολλές φορές εκούσια<sup>10</sup>.

ing», *Women, Modernism and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, σσ. 49-64 και τον πρόλογο του Lucio P. Ruotolo από την πιο πρόσφατη έκδοση του έργου: Virginia Woolf: *Freshwater: A Comedy*, Mariner Books, US 1985.

8 Βλ. σχετικά: Ελίζα-Άννα Δελβερούδη: «Βεντετισμός ή έργα με θέση: Η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων, Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής 1994, σσ. 219-242 και Αλεξία Αλτουβά: *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού τον 19ο αιώνα στην Ελλάδα*, Διδακτορική διατριβή στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2008.

9 Η τάση αυτή αποτυπώνεται και στην αντίστοιχη εκδοτική παραγωγή θεατρικών έργων. Πρόσφατη σχετική έρευνα δείχνει ότι, όσον αφορά στην Αθήνα της Belle Époque, κατά την περίοδο άνθισης του φαινομένου του γυναικείου βεντετισμού την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα, το ποσοστό εκδόσεων θεατρικών έργων στην πρωτεύουσα παρουσιάζει εντυπωσιακή άνοδο, παρά την κατά τα άλλα φτωχή εκδοτική παραγωγή σε εθνικό επίπεδο. Ειδικότερα η Αθήνα φαίνεται να συγκεντρώνει ποσοστά της τάξης του 65%-70% τις χρονιές 1892-3, περίοδο σκηνικής κυριαρχίας των Αικατερίνης Βερώνη και Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου στην πρωτεύουσα και ποσοστά της τάξης του 76%-83% τις χρονιές 1896-8, περίοδο κατά την οποία οι βεντέτες-ηθοποιοί του ελληνικού θεάτρου έχουν συνεχή παρουσία στα αθηναϊκά θέατρα. Βλ. σχετικά: Βάλτερ Πούχγερ / Χρυσ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Βιβλιογραφικές ασκήσεις στην ελληνική δραματουργία του 19ου αιώνα», *Παράβασις*, τόμ. 10, 2010, σσ. 309-375, ιδίως σσ. 313-314.

10 Οι όροι που παρατίθενται στο κείμενο για να περιγράψουν τις διαφορετικές πτυχές της τέχνης του ηθοποιού

Τα παραδείγματα παραπέμπουν αναπόφευκτα σε επιφανείς εκπροσώπους και των δύο κλάδων, καθώς η επαγγελματική επιτυχία και η προσωπική ακτινοβολία φαίνεται ότι παίζουν καθοριστικό ρόλο στην επιλογή των προσώπων. Υπενθυμίζω την περίπτωση του Νίκου Καζαντζάκη που εμπνεύστηκε από την Μαρίκα Κοτοπούλη την ηρωίδα του πρωτολείου του *Ξημερώνει*<sup>11</sup>, αλλά και της Κυβέλης που, καθώς διέπρεπε σε ρόλους νεαρών γυναικών, ενέπνευσε μια σειρά τέτοιων στον Γρηγόριο Ξενοπούλο, ενώ απαιτούσε ανάλογους χαρακτήρες κι από άλλους συγγραφείς στη διάρκεια της καριέρας της, μερικούς από τους οποίους της εξασφάλισε ο Σπύρος Μελάς, για παράδειγμα, στα έργα του *Κόκκινο πουκάμισο*, *Χαλασμένο σπίτι*, *Άσπρο και μαύρο*, *Μια νύχτα μια ζωή*<sup>12</sup>.

Πιο ειδικά προτερήματα ενός ηθοποιού, όπως είναι η σωστή άρθρωση, η ικανότητα στο τραγούδι, ο σωστός ρυθμός στην κίνηση και στον λόγο, η χροιά της φωνής, μπορούν να συμβάλουν εξίσου στη σύνθεση ενός σκηνικού χαρακτήρα. Αυτό συνέβη, για παράδειγμα, όταν ο Oscar Wilde άκουσε τη Sarah Bernhardt να απαγγέλει *Φαίδρα*. Μόνο τότε, όπως ομολόγησε ο ίδιος, ανακάλυψε τη μελωδικότητα των στίχων του Racine και ο θαυμασμός του ήταν τέτοιος που τον έκανε να γράψει για εκείνη το θεατρικό του *Σαλώμη*<sup>13</sup>. Καθώς καθήκον του ηθοποιού είναι να εμβαθύνει στο δραματικό κείμενο, θέτοντας σαν στόχο την αποτελεσματικότερη διάδοση του θεατρικού λόγου, ώστε να τον κάνει ταυτόχρονα πιο άμεσο, κατανοητό και θελκτικό στο κοινό, βρίσκει αρωγό σε αυτή του την προσπάθεια την καλλιέργεια της φωνής και της άρθρωσης. Τα δύο αυτά στοιχεία αποτελούν αναμφίβολα δομικά εργαλεία δουλειάς για τον κάθε ηθοποιό. Αν και πολλές φορές η άσκηση του σώματος και της φωνής θεωρείται λανθασμένα δευτερεύον ζήτημα από τους σύγχρονους ηθοποιούς<sup>14</sup>, παραμένει πρωτεύουσα σημα-

---

αντλούνται από την μέθοδο ή το σύστημα Stanislavsky, καθώς η δική του γραμμή ακολουθείται ακόμα και σήμερα από τις σχολές υποκριτικής διεθνώς -κυρίως, όμως, στο αμερικάνικο θέατρο-, ενώ μεταγενέστεροι μέθοδοι διδασκαλίας της υποκριτικής τέχνης σε μεγάλο βαθμό προέκυψαν, είτε ως μετεξέλιξη της μεθόδου, είτε ως αντίδραση σε αυτήν. Βλ. Κωνσταντίν Στανισλάβσκι: *Η ζωή μου στην τέχνη*, Γκόνης, Αθήνα 1998, του ίδιου: *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, Γκόνης, Αθήνα 1999 και του ίδιου: *Πλάθοντας ένα ρόλο*, Γκόνης, Αθήνα 1999. Επίσης πβλ. Ρίτσιαντ Μπολεσλάβσκι: *Εξη μαθήματα ηθοποιίας*, εκδ. Παρατηρητού, Λεμεσός 1965, Nikolai Gorkhakov: *Βασιλόγευτος: Μαθήματα σκηνοθεσίας και υποκριτικής*, Μέδουσα, Αθήνα 1997, Στέλλα Άντερ: *Η τέχνη του ηθοποιού*, Ίνδικτος, Αθήνα 2007. Για την εξέλιξη της μεθόδου και την επίδραση που εξακολουθεί να ασκεί στη σύγχρονη υποκριτική βλ. Bella Merlin: *Beyond Stanislavsky: The Psycho-Physical Approach to Actor Training*, Routledge, New York 2001, της ίδιας: *The Complete Stanislavsky Toolkit Quite*, Specific Media Group Ltd, US 2007, Sharon Marie Carnicke: *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*, Routledge, New York 2008, Maria Ignatieva: *Stanislavsky and Female Actors: Women in Stanislavsky's Life and Art*, University Press Of America, US 2008, Mel Gordon: *Stanislavsky in America: An Actor's Workbook*, Routledge, New York 2009, Robert Blumenfeld: *Stagecraft: Stanislavsky and External Acting Techniques*, Hal Leonard Corporation, US 2011, Rose Whyman: *The Stanislavsky System of Acting: Legacy and Influence in Modern Performance*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

11 Ας σημειωθεί πάντως ότι τον ρόλο πρωτοεργήθηκε, τελικά, η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (Βάλτερ Πούχγερ: *Ανικνεύοντας τη θεατρική παράδοση: Δέκα μελετήματα*, Οδυσσέας, Αθήνα 1995, σ. 322, Κυριακή Πετράκου: «Ο Νίκος Καζαντζάκης και η θεατρική κριτική», *Για το θέατρο του Νίκου Καζαντζάκη: Πρακτικά ημερίδας για τον εορτασμό των δέκα χρόνων από την ίδρυση της Διεθνούς Εταιρείας Φίλων Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα, 10-10-1998, Διεθνής Εταιρεία Φίλων Νίκου Καζαντζάκη, Αθήνα 2000, σ. 97 και της ίδιας: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*, Μίλητος, Αθήνα 2005, σ. 52).

12 Σπύρος Μελάς: *Πενήντα χρόνια θέατρο*, Γ. Φέξη, Αθήνα 1960.

13 Arthur Gold, Robert Fizdale, ό.π., σ.151.

14 Michael Luger: *Expressive Actor, The: Integrated Voice, Movement, and Acting Training*, Heinemann Drama, US 2007.

σίας για την τέχνη τους, καθώς το σώμα μαζί με τη φωνή που διέρχεται από αυτό, αποτελεί το ένα από τα δύο όργανα -το άλλο είναι το πνεύμα-, με τα οποία καλείται ο καλλιτέχνης να οργανώσει και να εκφράσει τη σκέψη και το συναίσθημα.

Βασικός, όμως, παράγοντας για την επιλογή του προσώπου-προτύπου για τη δημιουργία του ρόλου είναι το υποκριτικό ύφος και η τεχνική. Σε αυτήν περικλείονται η μέθοδος που ακολουθεί για την έκφραση και τον χρωματισμό των συναισθημάτων του, η εσωτερική διεργασία που απαιτείται προκειμένου να καταστεί ικανή η σκηνική ερμηνεία κι απόδοση του ρόλου, η εκφραστικότητα του σώματός του, η πλαστικότητα της κίνησής του, η κυριαρχία και η σκηνική γοητεία που διαθέτει. Αυτά είναι στοιχεία που έχουν να κάνουν με την ερμηνευτική απόδοση του δραματικού προσώπου και άρα θεμελιώδη για τη σύνθεσή του, προκειμένου για την αποτελεσματικότερη σκηνική μετουσίωση του ήρωα.

Κι αντίστροφα ένας «καλοφτιαγμένος» ρόλος, που περικλείει εύρος αισθηματικών επιπέδων ή πληθώρα ιδεών, όσο μικρός κι αν είναι σε έκταση, είναι ικανός να κινήσει το ενδιαφέρον του έμπειρου τεχνίτη. Εξαιρετική, βέβαια, είναι η περίπτωση που ο ηθοποιός αναλαμβάνει να αναδείξει ένα ρόλο, που θεωρείται ασήμαντος ακόμα κι από τον δημιουργό του. Η Ελένη Παπαδάκη, όταν το 1938 το Εθνικό Θέατρο πρωτοανέβασε τη *Ζακυνθινή Σερενάτα* του Διονυσίου Ρώμα, παρακάλεσε τον συγγραφέα να της εμπιστευθεί ένα δευτερεύοντα ρόλο μιας Ιταλίδας πριμαντόνας. Ήταν τότε ήδη «φτασμένη» πρωταγωνίστρια, όμως επέμεινε να αναλάβει ένα μικρό ρόλο πενήντα δύο μόλις λέξεων που ανέδειξε και μεγάλυνε επί σκηνής με το ταλέντο της, κερδίζοντας δικαίως τον θαυμασμό του κοινού, αλλά και του ίδιου του συγγραφέα<sup>15</sup>.

Γενικά διαπιστώνουμε ότι σε περιόδους που υπήρξε μέγιστο ενδιαφέρον εστιασμένο στα θεατρικά πράγματα, λόγω κυρίως της καλλιτεχνικής παρουσίας κι ενέργειας προσωπικοτήτων με σημαντικό εκτόπισμα και ευρεία απήχηση στο κοινό, παρατηρήθηκε πρώτον έντονη συγγραφική δραστηριότητα και δεύτερον, επιτακτική ανάγκη από πλευράς του ηθοποιού να γίνει μέρος της δραστηριότητας αυτής, προσδιορίζοντας, κατά το δυνατόν, σημειολογικά τη θέση του στο έργο.

Ανατρέχοντας στην ελληνική θεατρική ιστορία, συναντάμε πλήθος δραμάτων και δραματικών χαρακτήρων που γεννήθηκαν καθ' υπόδειξη κάποιου πρωταγωνιστή ή εξ αφορμής της καλλιτεχνικής του παρουσίας. Ο Δημήτρης Χορν προέτρεψε τον Άγγελο Τερζάκη να γράψει το θεατρικό του *Θωμάς ο Δίψυχος*, δίνοντάς του την κεντρική ιδέα και τα βασικά στοιχεία του ρόλου<sup>16</sup>. Θα υπενθυμίσω το περιβόητο σημείωμα του Δημητρίου Βερναρδάκη, όπως δημοσιεύθηκε στην εισαγωγή της πρώτης έκδοσης της *Μερόπης* του, όπου υπογραμμίζει τον ουσιαστικό ρόλο που έπαιξε στη διαμόρφωση του κεντρικού χαρακτήρα, αλλά και στην επιλογή του θέματος του έργου η υποκριτική ιδιοφυία της Πιπίνας Βονασέρα<sup>17</sup>, καθώς και την κατοπινή του απόφαση να ολοκληρώσει τη *Φάνουσα* και να την πρωτοαναθέσει στις πρωταγωνίστριες Αικατερίνη Βερώνη και Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, παρακινημένος από τον θαυμασμό του

15 Γιάννης Σιδέρης: «Ελένη Παπαδάκη», στο: Γιώργος Γληνός: *Ωρες Σκηνης*, Αθήναι 1961.

16 Ο Άγγελος Τερζάκης παραδέχτηκε ότι η ιδέα για την δημιουργία του ρόλου και του δράματος ήταν του Δημήτρη Χορν και ότι ήταν αρκετή για να «πάρει η φαντασία του φωτιά» (Ευανθία Βαφειάδου: «Ο ηθοποιός Δημήτρης Χορν (1921-1998)», *Πρακτικά Δημεριδίας στη μνήμη της Αγής Μουζενίδου με θέμα «Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής: Θεωρία και πράξη, ιστορία και παρόν»*, Επιμ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ergo, Αθήνα 2010, σ. 47).

17 Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης: *Μερόπη, Τραγωδία εις πράξεις πέντε διδαχθείσα το πρώτον από της εν Αθήναις σκηνης τη 12 Μαρτίου 1866*, τύπ. Π. Α. Σακελλαρίου, Αθήναι 1866.

για τις υποκριτικές τους επιδόσεις<sup>18</sup>. Κι ακόμα τις μυθικές Μαρίκα Κοτοπούλη και Κυβέλη Ανδριανού που πρωτοστάτησαν στην παρουσίαση έργων νέων Ελλήνων συγγραφέων και στη συνολική ώθηση του ελληνικού δράματος, καταφέροντας να προκαλέσουν είτε με την τέχνη τους, είτε μέσω της θέσης τους, μια έκρηξη συγγραφικής δημιουργικότητας και δραματουργικής παραγωγής. Και οι δύο υπήρξαν καλλιτέχνιδες με σημαντικό εύρος ρεπερτορίου και ικανότητα να μεταμορφώνονται και να δοκιμάζονται σε πολλά δραματικά είδη. Ως αποτέλεσμα αυτού επιζητούσαν την εναλλαγή των ρόλων και αποτελούσαν οι ίδιες πρόσφορο έδαφος για τους επίδοξους συγγραφείς που επιθυμούσαν να ξεδιπλώσουν το ταλέντο τους, αν και συχνά οι τελευταίοι αναγκάζονταν να προσαρμόζουν τους χαρακτήρες των ηρώιδων τους στα χαρακτηριστικά της κάθε μιας, μερικές φορές μετά από παρότρυνση των ίδιων των πρωταγωνιστριών. Ας μην ξεχνάμε ότι με τις απαιτήσεις τους οδήγησαν τον Γρηγόριο Ξενόπουλο στη δραματοποίηση των διηγημάτων του *Έρως Εσταυρωμένος* και *Κόκκινος βράχος* από τις οποίες αναδύθηκαν οι διαχρονικά κλασικές *Στέλλα Βιολάντη* και *Φωτεινή Σάντη* αντίστοιχα.

Δεν είναι πρωτόγνωρο το φαινόμενο αυτό, δηλαδή του ηθοποιού που ασκεί πίεση, με σκοπό όχι να περιορίσει τη συγγραφική διαδικασία, αλλά να της δώσει άλλη κατεύθυνση, να την οδηγήσει σε νέα μονοπάτια, αναλαμβάνοντας ο ίδιος τον ρόλο του οροθέτη, για τον οποίο κατηγορεί άλλοτε τον συγγραφέα. Αλλά η πρόθεσή του δικαιολογείται. Ο Jacques Copeau στο βιβλίο του *Notes sur le métier de comédien* υποστηρίζει ότι δεν αρκεί ο ηθοποιός να μπαίνει στο πετσί του ρόλου, αλλά πρέπει ο ρόλος να πλησιάζει τον ηθοποιό, ώστε τελικά ο τελευταίος να διακατέχεται από αυτόν. Το δεδομένο αυτό του δημιουργεί την ανάγκη να παρέμβει δυναμικά στο έργο του συγγραφέα, έχοντας ως στόχο να το κατευθύνει στο βαθμό που του γίνεται επιτρεπτό<sup>19</sup>.

Αυτή η επιταγή δικαιολογεί την ανάγκη σύμπραξης διακεκριμένων ηθοποιών με συγκεκριμένους θεατρικούς συγγραφείς, όπως αυτή έχει καταγραφεί διαχρονικά. Η σταθερή ή στενή συνεργασία ανάμεσα στα δύο μέρη αποδείχτηκε αποδοτική, καθώς η άμεση επαφή και συνέργεια των δύο πλευρών κυρίως ως προς τη σκιαγράφηση του δραματικού προσώπου, έγινε εξ αρχής με τρόπο που κάλυπτε τις εκφραστικές ανάγκες και των δύο, περιορίζοντας κατά συνέπεια ή εξαλείφοντας ακόμα τα περιθώρια παρερμηνείας, κακής μεταφοράς ή στρέβλωσης του πρωτογενούς υλικού.

Ο ηθοποιός, όταν συμμετέχει στη διεργασία της συγγραφής του ρόλου του, έχει τη δυνατότητα να δουλέψει πάνω του, να τον περιεργαστεί εν τη γενέσει του και σύμφωνα με τα δικά του «θέλω». Έρχεται από την πρώτη στιγμή άμεσα αντιμέτωπος με τον χαρακτήρα του δράματος, δράττεται της ευκαιρίας να αποσαφηνίσει τις «εντολές» που τον αφορούν και που υποκρύπτονται στο κείμενο -τις εσωτερικές του γραμμές, τους αντικειμενικούς του σκοπούς-, και του δίνεται η δυνατότητα να συμβάλει στον εμπλουτισμό του, στην ανάδειξη των διαφορετικών πτυχών του και στην τελική μορφή της σύνθεσής του.

Κυριότερη απαίτηση του θεατρικού συγγραφέα από τον ηθοποιό είναι να μετουσιώσει τις ιδέες του σε πράξη, κάνοντάς τες ευρέως γνωστές και κατανοητές στο κοινό. Για τον συγγραφέα επομένως σημαντικός είναι ο ηθοποιός εκείνος που θα αποδειχθεί ικανός να κατανοήσει σε βάθος τη σκέψη του, να εκφράσει ολοκληρωμένα τον λόγο του, να γίνει φορέας των ιδεών του. Απαραίτητη προϋπόθεση αποτελεί ο σωστός τρόπος δόμησης και λειτουργίας του εσωτερικού κειμένου, δηλαδή του τρόπου σύνθεσης του ρόλου, ώστε να προβάλλονται με σαφήνεια

18 Αλεξία Αλτουβά, ό.π.

19 Jacques Copeau: *Notes sur le métier de comédien*, M. Brient, Paris 1955

και σε διαφορετικά επίπεδα τα πολλαπλά αισθήματα που προσδίδονται στο δραματικό πρόσωπο, προκειμένου να γίνουν λόγος και ο λόγος να γίνει σκηνική πράξη. Πρόκειται για μια αρκετά σύνθετη διεργασία που ακολουθείται προκειμένου να επενδυθεί ο δραματικός χαρακτήρας, να διαμορφωθεί το εσωτερικό πλάνο του ρόλου και να οδηγηθεί ταυτόχρονα σε έναν απώτερο σκοπό, σε μια ολοκληρωμένη ιδέα.

Από την άλλη, μεγάλο και σημαντικό μέρος της δουλειάς του ηθοποιού είναι η εστίαση στην βαθύτερη κατανόηση του κειμένου, του πλαισίου του δράματος και των περιγραφόμενων συνθηκών (κοινωνικών, ιστορικοπολιτικών, κ.ά.), ώστε να προχωρήσει στην ουσιαστικότερη ερμηνευτική απόδοση του χαρακτήρα<sup>20</sup>. Στόχος του είναι να αναλύσει τον ρόλο, να απομονώσει τα σημαντικά του στοιχεία, να χρωματίσει καλλιτεχνικά και να κάνει ευδιάκριτα τα πλάνα του λόγου. Για να συνθέσει και να αποδώσει σκηνικά την εικόνα του ήρωά του θα πρέπει πρώτα να την αντικρίσει σε όλο της το εύρος. Σε αυτό το στάδιο ο ηθοποιός φαίνεται να έχει ανάγκη να διεισδύσει στην αναλυτική σκέψη του συγγραφέα, ενώ και ο συγγραφέας μπορεί να βοηθηθεί αποτελεσματικά έχοντας ουσιαστική γνώση της διαδικασίας που καλείται να ακολουθήσει ο ηθοποιός.

Στη διάρκεια του προηγούμενου αιώνα η σχέση που εξετάζουμε της δυναμικής ανάμεσα σε συγγραφέα και ηθοποιό πέρασε από στάδια πειρατισμού θέλοντας να προσαρμοστεί στις νέες τάσεις και συνθήκες που εμφανίστηκαν και επικράτησαν στη θεατρική πράξη. Αναφέρονται ενδεικτικά στο είδος της συλλογικής γραφής, κατά την οποία οι ηθοποιοί μιας παράστασης καλούνται να συμβάλουν στη δομή του έργου που ανεβάζουν μέσα από τον αυτοσχεδιασμό, ακολουθώντας τα διαφορετικά εναύσματα που τους δίνει ο συγγραφέας -όπου και όταν είναι παρών- ο οποίος παίζει, εδώ, τον ρόλο του εμπνευστή. Στόχος κατά τη διαδικασία αυτή είναι η ρήξη των στεγανών και η ανάμειξη των ρόλων των δύο πλευρών που γίνεται με αμεσότητα, καθώς ο ένας παρακολουθεί και συμμετέχει στον τρόπο δημιουργικής λειτουργίας του άλλου, φτιάχνοντας ένα πλέγμα που θα αποτελέσει την πρώτη ύλη για την θεατρική παράσταση<sup>21</sup>.

Η σύγχρονη τάση απαιτεί, εξάλλου, όλο και πιο επίμονα, τη συνέργεια των δύο δημιουργών, καθώς μεγαλώνει η πεποίθηση ότι ο ηθοποιός θα πρέπει να γνωρίσει τον τρόπο δουλειάς του συγγραφέα και ο συγγραφέας τον τρόπο λειτουργίας του ηθοποιού αντίστοιχα, προκειμένου να αποκτήσουν αμφότεροι μια σφαιρικότερη εικόνα και βαθύτερη γνώση της τέχνης που υπηρετεί ο καθένας<sup>22</sup>.

20 Η διαδικασία της δημιουργίας του ρόλου, της δόμησης του χαρακτήρα αποτελεί διαχρονικά ζητούμενο για τον ηθοποιό κι εξακολουθεί να ερευνάται ως πεδίο εξέλιξης από ακαδημαϊκούς δασκάλους, δασκάλους της σκηνικής τέχνης, επαγγελματίες ηθοποιούς και ερευνητές. Λόγω της εξαιρετικά ευρείας βιβλιογραφίας που πραγματεύεται με το θέμα αυτό, παραθέτω εδώ επιλογή από τις πιο πρόσφατες σχετικές δημοσιεύσεις: Robert Barton: *Acting Reframes: Using NLP to Make Better Decisions In and Out of the Theatre*, New York, Routledge 2011, Brooke M Haney: *The actor's role in developing new plays*, University of Central Florida, Orlando 2011, Anne L. Fliotics: *Interpreting the Play Script: Contemplation and Analysis*, Palgrave Macmillan, US 2011, Bruce Miller: *Actors Alchemy - Finding the Gold in the Script*, Hal Leonard Corporation, US 2011, Gary Sloan: *In Rehearsal: In the World, in the Room, and On Your Own*, Routledge, New York 2012.

21 Για μια γενική εισαγωγή στις σύγχρονες τάσεις βλ. Jacqueline Jomaron: *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας: 1914–1940*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2009.

22 Βλ. τις συνεντεύξεις νέων Αμερικανών θεατρικών συγγραφέων που παραχώρησαν την περίοδο 2010-2011 σχετικά με τον ουσιαστικό ρόλο που μπορεί να παίζει ένας ηθοποιός στην ανάπτυξη μιας νέας (θεατρικής) δουλειάς (The Actor's Role in Developing New Work) στον ιστότοπο: <http://theactorsroleindevelopingnewworks.wordpress.com>. Ανάλογη φιλοσοφία έχουν υιοθετήσει και συγγραφείς άλλων λογοτεχνικών ειδών, που ενδιαφέρονται για την υποκριτική τέχνη, προκειμένου να δημιουργήσουν πιο ολοκληρωμένους χαρακτήρες. Βλ. σχετικά: Brandilyn Collins: *Getting into Character: Seven Secrets a Novelist Can Learn from Actors*, Wiley, New York 2002.



# *Καταληκτήρια Συνεδρία*







ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

## Από τη θεωρία στην πράξη ή από την πράξη στη θεωρία;\*

Το θέμα μου είναι πάρα πολύ απλό: από τη θεωρία στην πράξη ή από την πράξη στη θεωρία; Βεβαίως μιλάμε για το θέατρο, αυτό μας απασχολεί σήμερα. Και κατ' αρχήν να ξεκαθαρίσουμε κάποιες έννοιες. Όταν λέω πράξη, εννοώ κάθε μορφή καλλιτεχνικής ενέργειας που σχετίζεται με μια παράσταση: συγγραφή του έργου, μετάφραση, μουσική, σκηνικά, κοστούμια, χορογραφία και βεβαίως σκηνοθεσία. Όταν μιλάω για θεωρία, οφείλω να αποσαφηνίσω ότι εννοώ δύο κατευθύνσεις. Η πρώτη είναι αυστηρά επιστημονική, ερευνητική, δηλαδή προσπάθεια συλλογής στοιχείων για τη θεατρική ιστορία ενός τόπου, ή για τη βιογραφία παλαιότερων συγγραφέων, σκηνοθετών, ηθοποιών κ.λπ. και τη δράση τους. Επίσης, είναι η φιλολογική μελέτη κειμένων, εντύπων ή χειρογράφων. Σ' αυτές τις μελέτες χρωστάμε διορθώσεις και αποκαταστάσεις χωρίων. Τη δεύτερη κατεύθυνση της θεωρητικής προσέγγισης θα την ονόμαζα δοκιμιογραφική. Είναι δηλαδή μια εργασία που αναλύει τη σχέση κάποιων χαρακτήρων, συγκρίνει θεατρικά με άλλα θεατρικά ή γενικότερα λογοτεχνικά κείμενα, πραγματεύεται φιλοσοφικές προσεγγίσεις, αλλά και κάποτε επιδιώκει να προβάλει ένα νόημα αντίθετο από ό,τι η τρέχουσα αντίληψη έχει αποδεχθεί. Σ' αυτήν τη δοκιμιογραφική τάση της θεωρίας χρωστάμε πολλά αξιόλογα ή και σπουδαία μελετήματα, ενέχει όμως και σημαντικούς κινδύνους. Σ' αυτή τη θεωρητική αντιμετώπιση καταφεύγουν όχι σπανίως συγγραφείς που δεν έχουν τίποτα να πουν. Εμπλέκονται «λόγια, λόγια, λόγια», κάποτε με περισσή σοβαροφάνεια, και εμφανίζεται ένας ηθελημένα δυσνόητος τρόπος προβολής των εννοιών. Και απευθύνομαι στους νεότερους: Να είσαστε πάντοτε καχύποπτοι, όταν δεν καταλαβαίνετε κάτι. Μην το παραδεχτείτε αμέσως και πείτε «εγώ φταίω που δεν το κατάλαβα». Βασανίστε το ξανά, παρακολουθείστε τη δομή της σκέψης, για να εντοπίσετε αν φταίτε εσείς, ή ο συγγραφέας και σε άλλες περιπτώσεις ο μεταφραστής.

Στο ερώτημα που τίθεται στον τίτλο της ομιλίας μου, η απάντησή μου είναι ρητή και σαφής: τα πάντα ξεκινούν από την πράξη, χωρίς πράξη είναι αδύνατον να υπάρχει θεωρία. Τι σημαίνει θεωρία του θεάτρου αν δεν έχει προηγηθεί κάποιο θεατρικό έργο ή κάποιο δρώμενο, έστω μια καλλιτεχνική κίνηση, μια δράση; Αφού έχει προηγηθεί η πράξη, μπορεί να ακολουθήσει η θεωρητική ανάλυση. Και στη θεατρική πρακτική άλλωστε, δύσκολα μπορεί κάποιος να γράψει ή να σκηνοθετήσει ακολουθώντας τυφλά μια σχολή ή μια θεωρία, αν και κάποτε μπορεί να φανούν θεωρητικές απόψεις, οι οποίες έχουν επηρεάσει κάποιους εκ των δημιουργών μιας παράστασης. Αυτό είναι αυτονόητο.

Πρώτος θεωρητικός του θεάτρου ήταν βέβαια ο Αριστοτέλης. Αλλά κι αυτός έχει παρεξηγηθεί. Γράφει «έστιν ουν τραγωδία...» κ.λπ. και καταλήγει με την περίφημη κάθαρση. Αλλά όλα τα έργα των αρχαίων τραγικών δεν είναι τραγωδίες. Δεν μπορούμε να αναζητούμε «κάθαρση» στα ονομαζόμενα ειρωνικά δράματα του Ευριπίδη (*Αλκηστis, Ίων, Ιφιγένεια εν*

\*Απομαγνητοφώνηση άνευ χειρογράφου ομιλίας

*Ταύροις, Ελένη*), γιατί εκτός από το ότι το τέλος τους είναι «ευτυχές», διαθέτουν και κωμικές σκηνές, που κάποτε φτάνουν στα όρια της φάρσας (π.χ. η σκηνή Ίων-Ξούθος στον *Ίωνα*).

Βέβαια επιδράσεις δέχεται ένας δημιουργός και από θεωρητικά κείμενα και γενικότερες αναγνώσεις και από παραστάσεις. Θα σας αφηγηθώ μια δική μου προσωπική εμπειρία: ένας από τους σκηνοθέτες που θαυμάζω σε παγκόσμιο επίπεδο είναι ο Peter Stein. Έχω δει αρκετές παραστάσεις του στη Γερμανία, παλαιότερα στα νεανικά μου χρόνια. Είδα στο Βερολίνο μια παράστασή του που αργότερα την έφερε και στην Αθήνα, την *Ορέστεια*. Ξεκινούσε με μια μνημειώδη παράσταση του *Αγαμέμνωνος*, ήταν μια εκπληκτική σύλληψη, με σύγχρονη ματιά που απέπνεε ποίηση. Στο δεύτερο μέρος της τριλογίας, στις *Χοηφόρους*, εμφάνισε μια πολύ καλή παράσταση, αλλά δεν διέθετε, κατά τη γνώμη μου, τη συναρπαστική γοητεία του *Αγαμέμνωνος*. Οι *Ευμενίδες*, το τρίτο μέρος της τριλογίας, ήταν μια απογοήτευση –κι όχι μόνο κατά τη δική μου κρίση. Σαν να ήταν από άλλο σκηνοθέτη. Πώς οδηγήθηκε εκεί ένας τόσο σπουδαίος καλλιτέχνης; Διότι κατήγγησε το «θείον» ήδη από τον *Αγαμέμνονα* και δεν μπορούσε να υπάρχει σύγκρουση μεταξύ πατριαρχίας και μητριαρχίας. Όταν δεν υπάρχει η έννοια του θείου, ακόμη κι ο «ιστορικός συμβιβασμός» που επέρχεται (μετά την αθώωση του Ορέστη με την ψήφο της Αθηνάς) είναι αδιανόητος. Αυτή η ιδιορρυθμία της τριλογίας του Stein με οδήγησε στο να ξεκινήσω την αναμέτρησή μου με την *Ορέστεια*, με το Αμφι-Θέατρο, στην Επίδαυρο, αντίστροφα. Πίστεψα ότι το τέλος προσδιορίζει την αρχή κι όχι η αρχή το τέλος. Έτσι σκηνοθέτησα πρώτα τις *Ευμενίδες*, την επόμενη χρονιά τις *Χοηφόρους*, την τρίτη τον *Αγαμέμνονα*, την τέταρτη έκανα ένα διάλειμμα με τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη και την πέμπτη παρουσιάσαμε ολόκληρη την τριλογία με συντμήσεις και της μετάφρασης του Κ. Χ. Μύρη και της μουσικής του Μ. Θεοδωράκη. Το αναφέρω αυτό σαν παράδειγμα επιδράσεως, γιατί επίδραση μπορεί να ασκηθεί και από θαυμασμό και από την ατυχία κάποιων. Ξέρετε, ο Πικάσο έλεγε ότι όλοι επηρεαζόμαστε από κάποιον, αλλά αλλοίμονο στον καλλιτέχνη που μιμείται τον εαυτό του.

Υπάρχουν, όμως, περιπτώσεις θεωρητικών που επηρεάζουν τη θεατρική πράξη. Το υπαινίχθηκα πριν, το λέω τώρα σαφέστερα. Βεβαίως και οι θεωρητικοί αυτοί στηρίζονται στα θεατρικά κείμενα. Θα μεταφέρω δύο παραδείγματα: ο ένας είναι ο Jan Kott και το πασίγνωστο βιβλίο του *Σαίξπηρ ο σύγχρονος μας*, όπου πραγματικά έδωσε μια άλλη πνοή στην μελέτη των σαιξπηρικών θεμάτων και στη σκηνοθετική τους προσέγγιση. Είναι ένα ιδιοφυές βιβλίο, πολύ ανώτερο από το άλλο του, τη *Θεοφαγία*, που αφορά στο αρχαίο δράμα. Ενδεικτικά, στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* υπάρχει ένα πρόσωπο, που στην Ελλάδα το λέμε Πουκ. Ο τρόπος που παρουσίασε ο Kott την όλη σύλληψη του για το έργο, και ιδιαίτερα για τον Πουκ, υπήρξε κάτι το μοναδικό και επηρέασε σκηνοθέτες σε όλη την Ευρώπη. Ένα δεύτερο παράδειγμα είναι αυτό του σπουδαίου Γερμανού θεατρολόγου Siegfried Melchinger. Είναι, απ' όσο γνωρίζω, ο πρώτος που είδε ότι το έργο *Ίων* δεν είναι δραματικό, δεν είναι τραγωδία, παρ' όλο που διαθέτει υπέροχα λυρικά κομμάτια. Στο έργο υπάρχουν και σκηνές που αγγίζουν τη φάρσα, όπως η σκηνή του Ίωνα με τον Ξούθο, όπου αυτός βγαίνοντας απ' το ναό τρέχει ν' αγκαλιάσει τον Ίωνα, διότι ο θεός Απόλλων του είχε μηνύσει ψευδώς ότι όποιον συναντήσει βγαίνοντας απ' το ναό αυτός είναι ο γιος του. Αντίθετα, ο νεαρός Ίων νομίζει ότι κάποιος γέρος ομοφυλόφιλος τού ρίχνεται. Και τον διώχνει με αποστροφή.

Η σύλληψη του Melchinger με βοήθησε να αποκτήσω μια άλλη αντίληψη για το έργο. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις βοήθειας στη θεατρική πράξη από επιστημονικές μελέτες. Ένα πρώτο παράδειγμα σχετίζεται με τις *Νεφέλες* του Αριστοφάνη. Ο Σωκράτης είναι το πρόσωπο που ειρωνεύεται και γελοιοποιεί ο Αριστοφάνης. Εμείς όμως γνωρίζουμε στηριζόμενοι στον

Πλάτωνα και στον Ξενοφώντα που παρέχουν πάμπολλα στοιχεία για το βίο και την πολιτεία του Σωκράτη, ότι είναι εντελώς αδικαιολόγητες οι κατηγορίες που εκτοξεύει ο κορυφαίος κωμωδιογράφος εναντίον του κορυφαίου φιλόσοφου. Όχι. Ο Σωκράτης δεν χρηματιζόταν, δεν ήταν απατεώνας ούτε δίδασκε τον «Άδικο Λόγο», δηλαδή νομικίστικα τερτίπια με στόχο τη συγκάλυψη βρώμικων υποθέσεων. Αυτό αποτελεί διαστρέβλωση της ιστορικής αλήθειας. Ωστόσο, οι *Νεφέλες* είναι ένα πολύ ωραίο έργο, που από χρόνια ήθελα να ανεβάσω. Μελετούσα το κείμενο και παράλληλα Πλάτωνα και Ξενοφώντα. Πώς να συνεργήσω στον εξευτελισμό του Σωκράτη, αφού η αντίληψη για την εντιμότητά του επικρατεί σ' όλο τον κόσμο· ότι δηλαδή ο μεγάλος φιλόσοφος είναι ένας ιδεώδης πολίτης. Δεν μπορούσα να το δεχτώ. Και τότε μου ήρθε μια ιδέα που «έλυσε τα μάγια». Το έργο αρχίζει με μια σκηνή όπου κοιμούνται ο Στρεψιάδης (είναι ο αγροίκος που θέλει να στείλει το γιο του στη σχολή του Σωκράτη για να διδαχθεί τον «Άδικο Λόγο»), ο γιος του ο Φειδιππίδης κι ένας δούλος. Οργάνωσα έτσι την παράσταση ώστε όλο το έργο να φανεί σαν ένα όνειρο του Στρεψιάδη. Τώρα ο απατεών Σωκράτης ήταν ο Σωκράτης που έβλεπε σε ενύπνιό του ο αγροίκος Στρεψιάδης. Σ' ένα τέτοιο όνειρο ο Σωκράτης μπορεί να είναι οτιδήποτε. Είναι ο Σωκράτης ενός άμουσου γελοίου και όχι ο Σωκράτης του Πλάτωνα και του Ξενοφώντα. Η παράσταση άρχιζε και τελείωνε, υπογραμμίζοντας την αίσθηση ονείρου.

Ένα άλλο παράδειγμα. Ο *Φορτουνάτος* του Μαρκαντώνιου Φόσκολου είναι το έργο που σκηνοθέτησα (Πανελλήνια Πρώτη) στην πρώτη μου σκηνοθεσία. Τότε ήμουν 21 ετών. (Τώρα έχω περάσει τις 200 σκηνοθεσίες.) Ξανασκηνοθέτησα το ίδιο έργο πολλά χρόνια αργότερα ως εναρκτήριο στη νέα στέγη του Αμφι-Θεάτρου στην Πλάκα (1984-1985). Αυτή ήταν μια εντελώς διαφορετική παράσταση. Στον πρώτο μου *Φορτουνάτο* ήμουν παιδί, στον δεύτερο ένας ώριμος άνθρωπος. Σε τι με βοήθησε η θεωρητική γνώση; Από πολύ νέος είχα στραφεί στη μελέτη θεατρικών κειμένων, αλλά και εργασιών κορυφαίων ειδικών επιστημόνων για τη λογοτεχνική παραγωγή της Κρήτης κατά την περίοδο της Βενετοκρατίας, όπως οι αείμνηστοι Λίνος Πολίτης, Μ. Ι. Μανούσακας και Νικόλαος Παναγιωτάκης, αλλά και οι κ.κ. Εμμανουήλ Κριαράς, Στυλιανός Αλεξίου, Α. L. Vincent κ.ά. Ο *Φορτουνάτος* είναι ένα πολύ χαριτωμένο κείμενο με πολλές χιουμοριστικές στιγμές και με υπέροχη γλώσσα. Δεν παύει ωστόσο να διαθέτει τη συμβατικότητα παρόμοιων κωμωδιών, που ξεκινούν από την *commedia erudita*, και η πλοκή του ξετυλίγεται σε μία πλατεία με φόντο κάποια σπίτια. Αισθανόμουν ότι το κείμενο χρειαζόταν μια ανανεωτική πνοή. Και δεν εννοώ βέβαια την «αποδόμηση» του έργου –όπως συχνά τώρα συνηθίζεται– για την επίδειξη σκηνοθετικών ικανοτήτων. Επηρεασμένος τώρα από τις ιστορικές γνώσεις μου για τη ζωή στον Χάνδακα στα μέσα του 17ου αιώνα, έστησα κάθε σκηνή του έργου σε άλλο χώρο, δηλαδή: το σπίτι του Φορτουνάτου, το κατάστημα ενός ράφτη, την αυλή ενός καθολικού μοναστηριού, μετά ένα άσυλο-τρελοκομείο, το παλάτι του Δούκα, το προαύλιο ενός μικρού ορθόδοξου ναού, το στούντιο ενός μουσικοδιδασκάλου, το σχολείο, μια ταβέρνα κ.ά. Οι ρόλοι δρούσαν σύμφωνα με τη θεατρική πορεία του έργου, ενώ οι χώροι άλλαζαν και έδιναν την ευκαιρία για δημιουργία σκηνών συνόλου και για πολλούς «οργανωμένους» αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών. Είναι βέβαια γνωστό ότι παράλληλα με το θέατρο και τη μουσική ο τρίτος «έρωτάς» μου είναι η φιλολογική έρευνα. Μέχρι τώρα ακόμη –όταν οι συνθήκες το επιτρέπουν–πηγαίνω στη Βενετία για έρευνες, κυρίως στα Κρατικά Αρχεία. Συγκεντρώνω συμπληρωματικά στοιχεία για τον Γεώργιο Χορτάτση, του οποίου η ταύτιση με τον Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη πρέπει να θεωρείται πια βέβαιη, και νεότερα στοιχεία για τους Βιτσέντζους Κορνάρους της Σητείας (είναι γνωστό πως είμαι ριζικά αντίθετος με τη θεωρία της ταύτισης του ποιητή με τον καθολικό Βενετό ευγενή Βιτσέντζο του Ιακώβου).

Τελειώνοντας, θα ήθελα να επανέλθω στο θέμα της «αποδόμησης», δηλαδή της διάλυσης των έργων, γεγονός που κάποιοι χαρακτηρίζουν ως μεταμοντερνισμό. Στην αίθουσα αυτή λίγο νωρίτερα ειπώθηκαν πολλά περί της αξίας ή της μη αξίας του κειμένου. Εγώ έχω πεισθεί ότι γίνονται κάποιες παραστάσεις με κείμενο, ενώ είναι σαν να γίνονται χωρίς κείμενο. Όταν το κείμενο δεν υπηρετεί κάποιο νόημα, δεν είναι κείμενο, είναι λέξη. Είναι αυτό που είπε η νέα σκηνοθέτις [Κατερίνα Ευαγγελάτου] λίγο πριν περί τηλεφωνικού καταλόγου. Το έχω πει εγώ, ότι ένας έξυπνος σκηνοθέτης με την βοήθεια ενός καλού σκηνογράφου, μουσικού και χορογράφου μπορεί να κάνουν με τον τηλεφωνικό κατάλογο μια παράσταση. Λοιπόν, άλλο μόδα και άλλο ουσιαστική αναβίωση. Η μόδα έρχεται και περνάει, το ουσιαστικό αφήνει ίχνη που επιβιώνουν. Ο Άγγελος Τερζάκης, κορυφαίος δάσκαλός μου, γράφοντας ένα εισαγωγικό σημείωμα για τη μετάφραση έργων του Τσέχωφ από τον Λυκούργο Καλλέργη, αρχίζει με την ακόλουθη διατύπωση: «Υπάρχουν δυο ειδών συγγραφείς καινοτόμοι: εκείνοι που φέρνουν κάτι το καινούριο. Το καινούριο παλιώνει. Και υπάρχουν εκείνοι που φέρνουν κάτι το ανεπανάληπτο. Απ' αυτούς ο Τσέχωφ».

Η αναβίωση για να έχει νόημα πρέπει να προβάλλει έναν εμπνευσμένο στόχο κι όχι μονάχα «εξυπνάδα για την εξυπνάδα». Την ανανεωτική τάση μπορούν να υποστηρίξουν νεότεροι, αλλά και πρεσβύτεροι. Στο θέατρο, και γενικότερα στην τέχνη, η πνευματική πορεία χαράζεται από ανθρώπους-νησίδες. Ευχαριστώ πολύ.



ISBN: 978-618-80943-3-8