



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Επιστημονική Συνάντηση
αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot

**Παγκόσμιο Θέατρο:
Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία**

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Επιμέλεια

Αλεξία Αλτουβά – Μαρία Σεχοπούλου

Προλογικό Σημείωμα - Χαιρετισμός

Άννα Ταμπάκη

ΑΘΗΝΑ 2017

Επιστημονική Συνάντηση
αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot

Παγκόσμιο Θέατρο:
Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία



Εικόνα εξωφύλλου:

William Hogarth, *David Garrick as Richard III*, περ. 1745 (ελαιογραφία, Liverpool, Walker Art Gallery).

Εικόνα οπισθόφυλλου:

Charles-André Van Loo, *Mademoiselle Clairon en Médée*, 1760 (ελαιογραφία, Potsdam, Neues Palais).

ISBN 978-618-82918-5-0

1837
2017
ΧΡΟΝΙΑ



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

Επιστημονική Συνάντηση
αφιερωμένη στα 300 χρόνια από τη γέννηση του Denis Diderot

Παγκόσμιο Θέατρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία

ΠΡΑΚΤΙΚΑ

Επιμέλεια
Αλεξία Αλτουβά – Μαρία Σεχοπούλου

Προλογικό Σημείωμα - Χαιρετισμός
Άννα Ταμπάκη



ΑΘΗΝΑ 2017

Περιεχόμενα

ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ	
Προλογικό σημείωμα	13
ANNA ΤΑΜΠΑΚΗ	
Χαιρετισμός	15
ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ – Ι	
ΙΡΕΝΑ ΜΠΟΓΚΝΤΑΝΟΒΙΤΣ	
Τα αρχαία μοτίβα στα μπαρόκ κοσμικά θεατρικά έργα της Νοτιανατολικής Ευρώπης	25
ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ (ΕΡΗ) ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ	
Αναβίωση αρχαίου δράματος τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα: Από την <i>Άλκηστη</i> του Χρηστομάνου στην <i>Εκάβη</i> του Μελαχρινού	39
ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΛΙΟΝΤΑΚΗ	
Παραστάσεις Αρχαίου Δράματος στην Ελλάδα, με στοιχεία από τις λαϊκές μορφές θεάτρου: Κουκλοθέατρο και Θέατρο Σκιών	49
ΔΙΟΝΥΣΙΑ ΜΠΟΥΖΙΩΤΗ	
Φαινομενολογία του πάσχοντος σώματος στην αρχαία ελληνική τραγωδία. Η <i>εν-σωμάτωση</i> του πόνου στα έργα: <i>Προμηθέως Δεσμώτης</i> , <i>Οιδίπους Τύραννος</i> , <i>Μήδεια</i> , <i>Βάκχαι</i> , <i>Ιφιγένεια εν Ταύροις</i>	69

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ – II

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΠΟΥΛΟΥ

- Η αρχαία ελληνική τραγωδία και η έννοια του «ριζώματος».
Το παράδειγμα της τετραλογίας *Syrma Antigones*
της ιταλικής ομάδας *Motus* 85

ΧΡΗΣΤΟΣ ΓΑΛΙΤΗΣ

- Μουσικοθεατρικές προσεγγίσεις αρχαίου δράματος.
Ο *Πυλάδης* και η *Ιοκάστη* του Γιώργου Κουρουπού 103

ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΜΙΧΑΛΟΠΟΥΛΟΣ

- Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944) 125

ΜΑΡΙΑ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ

- Αναζητώντας τον «άλλο» Στρίντμπεργκ.
Το *Όνειρο* του Αλέξη Σολομού 135

ΠΕΓΚΥ ΜΙΧΕΛΗ

- Κρίση-μες επιλογές και αισθητικές μεταβολές*
Εθνικό θέατρο 2007-2013, ένας σύντομος απολογισμός 155

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 19ος αι.

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Π. ΔΕΜΕΣΤΙΧΑ

- Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α΄
(1864-1900). Οι παραστάσεις 163

ΟΛΙΒΙΑ ΠΑΛΛΗΚΑΡΗ

- Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη
από τις αρχές του 19ου αιώνα έως το 1916 185

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ΜΑΝΑΣΣΗ

- «Κάτι τι, το οποίο πρέπει ν' αναγνωσθή».
Πρόλογοι – Αφιερώσεις 201

ΗΡΩ ΚΑΤΣΙΩΤΗ	
Η ουσία του τύπου	221

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 20ός-21ος αι.

ΟΛΓΑ ΠΑΠΑΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ	
Οι απαρχές του Ελληνικού θεάτρου στην πολύ-πολιτισμική Αυστραλία	231

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΣΤΑΜΑΤΟΓΙΑΝΝΑΚΗ	
Ο Φώτος Πολίτης «μέσα σε ατμόσφαιρα μεγάλης εγκαρδιότητας»	247

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ	
Μετανάστευση και στερεότυπα στο νεοελληνικό δράμα (1996-2010)	255

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ, 20ός αι.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ	
Παραμυθιακά στοιχεία στο μονόπρακτο <i>Το Μπαλασαμωμένο αγόρι</i> του Μίλτου Κουντουρά	269

ΙΩΑΝΝΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΗ	
Ανιμισμός αντικειμένων και αντικειμενοποίηση δραματικών προσώπων στο υπερβατικό σύμπαν του Παύλου Μάτεσι	283

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

ΜΑΡΙΑ ΑΝΔΡ. ΣΠΥΡΟΠΟΥΛΟΥ	
Αναφορές του Θεάτρου στην Εκπαίδευση στην ελληνική Νομοθεσία-Νομολογία: 1900-1940	301

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΜΠΡΕΝΤΑΝΟΥ	
Θεατρικές τεχνικές στη διδασκαλία της Ιστορίας	315

ΣΠΥΡΟΣ ΠΕΤΡΙΤΗΣ

Ταξίδι δημιουργίας στον κόσμο του παραμυθιού και του θεάτρου
σύμφωνα με τις λειτουργίες του Προπ..... 327

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΜΕΣΑ

ΣΠΥΡΟΣ ΚΥΒΕΛΟΣ

Θέατρο του παραλόγου και ευρωπαϊκός κινηματογράφος:
Μια εισαγωγή..... 343

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ

Ο κινηματογραφικός Tennessee Williams..... 357

ΕΛΕΝΑ ΚΑΜΗΛΑΡΗ

Ζητήματα εστίασης στις ραδιοφωνικές διασκευές
θεατρικών έργων για το E.I.P. κατά την περίοδο 1954-1967..... 371

ΕΛΕΝΗ ΤΙΜΠΛΑΛΕΞΗ

Η θεατρική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων..... 387

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΘΩΜΗ ΣΦΗΚΟΠΟΥΛΟΥ

Ο «άγνωστος» σκηνογράφος Νίκος Εγγονόπουλος..... 395

ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ

Προσεγγίσεις του «άδειου χώρου» στις παραστάσεις
τραγωδίας κατά τη μεταπολεμική περίοδο..... 425

ΙΛΙΑ ΛΑΚΙΔΟΥ

Κάπου ή «Πουθενά»; Αναζητώντας τον εθνικό σκηνικό χώρο
της νεοελληνικής σκηνογραφίας..... 453

ΞΕΝΟΙ ΘΙΑΣΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΟΥ

Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα:

Οι επισκέψεις της Κομεντί Φρανσέζ στην Αθήνα,
οι κριτικές και η πρόσληψη των έργων από το αθηναϊκό κοινό 467

ΙΩΑΝΝΗΣ ΚΑΠΠΑΣ

Η πρώτη εμφάνιση του γεωργιανού ακαδημαϊκού

θεάτρου Ρουσταβέλι στην Ελλάδα 483

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΩΣΤΟΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

Η πρόσληψη του Théâtre de Boulevard του Σασά Γκιτρώ από
το ελληνικό κοινό των αρχών του 20ού αιώνα και η επίδρασή του
στην ελληνική δραματουργία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο 503

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

ΕΡΙΦΥΛΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΟΥ-ΓΚΟΔΙΜΗ

Γυναίκες εν δράσει στο έργο του Μενάνδρου και του Γκολντόνι:

Ιστορικό πλαίσιο και θεατρική αναπαράσταση..... 515

ΜΑΡΙΝΑ ΜΕΡΓΟΥ

Η αόρατη ιστορία της γυναικείας δραματουργίας στην Ελλάδα.

Πορτρέτα Δραματουργών του 19ου και 20ού αιώνα..... 527

ΜΑΡΙΑ ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΥ

«Το θηλυκόν ζήτημα» μέσα από τη συνομιλία των δημιουργών

του *Αρχιτέκτονος Μάρθα* και της *Νέας Γυναίκας*..... 547

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ - I

ΕΙΡΗΝΗ-ΙΡΙΑ ΚΑΤΣΑΝΤΩΝΗ

Η πρόσληψη του Όσκαρ Ουάιλντ στην Ελλάδα (1930-1974) 563

ΑΦΡΟΔΙΤΗ ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΥ

Βρετανικό πολιτικό θέατρο: Η περίπτωση του John Arden

και η πρόσληψη του έργου του στην Ελλάδα..... 571

ΕΛΕΝΗ ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική
σκηνή από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το 2010 583

ΕΙΡΗΝΗ Μ. ΜΟΥΝΤΡΑΚΗ

Το γκολντονικό σύμπαν μέσα από μια σύγχρονη ελληνική ματιά.
Το παράδειγμα του Βασίλη Παπαβασιλείου 603

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ - II

ΟΛΥΜΠΙΑ ΓΛΥΚΙΩΤΗ

Η αισθητική του άμορφου στο σκηνοθετικό έργο
του Tadeusz Kantor της δεκαετίας του 1960 623

ΕΛΕΝΗ ΚΟΥΤΣΙΛΑΙΟΥ

Performance & M. Abramović 645

ΤΑΝΙΑ ΝΕΟΦΥΤΟΥ

Μελετώντας το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματουργία
του 20ού αιώνα 661

ΑΝΘΟΥΛΛΗΣ ΔΗΜΟΣΘΕΝΟΥΣ

Από τη θεωρία στην ερμηνεία και από την ερμηνεία
στη θεατρική πράξη 677

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Πρόγραμμα εργασιών 703

Αλφαβητικός κατάλογος συνέδρων 709

Προλογικό σημείωμα

Με ιδιαίτερη χαρά προλογίζω τον παρόντα τόμο, καρπό της Επιστημονικής Συνάντησης που διοργάνωσε το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών με τη συμμετοχή μεταπτυχιακών φοιτητών, υποψηφίων διδασκτόρων και διδασκτόρων, το 2013. Η θεματική, όπως διαπιστώνει ο αναγνώστης, είναι πολύμορφη και καλύπτει ποικίλες εκφάνσεις του θεατρικού γίγνεσθαι: την αναβίωση και πρόσληψη του αρχαίου θεάτρου, ζητήματα του νεοελληνικό θεάτρου και της νεοελληνικής δραματοουργίας από τον 19ο ως τον 21ο αιώνα, σελίδες από την ιστορία του Εθνικού θεάτρου, το θέατρο στην εκπαίδευση, το θέατρο σε σχέση με άλλα μέσα (ραδιόφωνο, κινηματογράφος, νέες τεχνολογίες), ζητήματα σκηνογραφίας, την παρουσία ξένων θιάσων στην Ελλάδα, την εικόνα της γυναίκας στη δραματοουργία, γυναίκες δραματογράφους, και *last but not least* ζητήματα πρόσληψης του παγκοσμίου θεάτρου.

Περιτρέχοντας τις θεματικές ενότητες και διαβάζοντας τις μελέτες ο ενδιαφερόμενος θα αντλήσει χρήσιμες πληροφορίες και ιδέες, καθώς κατοπτρίζουν στο σύνολό τους έναν πλούσιο και σύνθετο προβληματισμό, τον οποίο καταθέτουν με τη ζωντάνια της ματιάς τους νέοι επιστήμονες, ένιοι ώριμοι και άλλοι, οι περισσότεροι, που αναζητούν το επιστημονικό τους προφίλ. Αυτή η ανθοφορία είναι το απόσταγμα, εν πολλοίς, του μεταπτυχιακού προγράμματος με τίτλο: «Παγκόσμιο θέα-

τρο: Πράξη – Δραματουργία – Θεωρία», του οποίου είχα τότε τη Διεύθυνση, που τροφοδότησε και καλλιέργησε αναζητήσεις σε πολλά επίπεδα. Αυτές ακούστηκαν στην Επιστημονική Συνάντηση, έδωσαν έναυσμα σε ωραίες συζητήσεις και φιλοξενούνται στα Πρακτικά.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τις δύο επιμελήτριες του τόμου, την αγαπητή συνάδελφο Αλεξία Αλτουβά, λέκτορα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, καθώς και την αριστούχο διδάκτορα του Τμήματός μας Μαρία Σεχοπούλου, νυν διδάσκουσα σε αυτό, για την ευσυνειδησία και τη φροντίδα τους. Επίσης ευχαριστώ μέσα από την καρδιά μου την παλαιά μου συνεργάτρια Σοφία Αργυροπούλου και τη Φιλιώ Αποστολίδου για την εκδοτική τους φροντίδα και την καλαισθησία τους. Χωρίς την πολύτιμη βοήθεια όλων τους δεν θα είχαμε αυτό το άρτιο αποτέλεσμα.

*Αννα Ταμπάκη
Πρόεδρος του Τ.Θ.Σ.
(Απρίλιος 2017)*

Χαιρετισμός

*Αγαπητέ κύριε Πούχγερ,
Αγαπητέ κύριε Πρόεδρε του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών,
Αγαπητές, Αγαπητοί Συνάδελφοι,
Αγαπητές Φοιτήτριες, Αγαπητοί Φοιτητές,*

Ασφαλώς όταν τον Ιούνιο του 2013, κάναμε τη σκέψη να διοργανώσουμε μια Επιστημονική Συνάντηση του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, να φέρουμε κοντά μας και να δώσουμε τον λόγο σε παλαιούς διδάκτορες, υποψήφιους διδάκτορες και μεταπτυχιακούς φοιτητές μας, η δεινή κατάσταση στην οποία έχει περιπέσει το Πανεπιστήμιο με τη συνεχιζόμενη απεργία δεν θα μπορούσε να είναι καν αποκύημα της πιο νοσηρής φαντασίας.

Προσωπικά αισθανόμουν ότι θα ήταν, αγαπητοί μου διδάκτορες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών, τέως και νυν μεταπτυχιακοί μας φοιτητές, η δική σας στιγμή, το δικό σας επιστημονικό βήμα που θα το ζωντανεύατε με τη ζεστασιά και τη φρεσκάδα της σκέψης σας.

Το φθινόπωρο ήταν κρίσιμο και η κατάσταση είναι πλέον ιδιαιτέρως ανησυχητική. Δεν σας κρύβω ότι αρκετές φορές αναρωτηθήκαμε με άλλους συναδέλφους αν θα ήταν εφικτή η Συνάντηση, μήπως έμοιαζε ουτοπική μέσα στην κρισιμότητα της κατάστασης. Σε πείσμα της θλίψης και της ανησυχίας μας, μακριά από τα γραφεία μας και τους χώρους της ακαδημα-

ϊκής διδασκαλίας, αντιτάξαμε το δικαίωμά σας και το δικό μας να συναντηθούμε, να σας ακούσουμε, να ακούσετε ο ένας τον άλλον και να ανταλλάξουμε όλοι μαζί απόψεις, αυτό που αρμόζει δηλαδή σε ένα δρων Πανεπιστήμιο που είναι ζωντανό κύτταρο παιδείας και χώρος ευγενούς άμιλλας και ανταλλαγής ιδεών.

Το «ριπίδι» όπως έλεγε, με χαριτωμένη επιτήδευση, ο δάσκαλός μου Κ.Θ. Δημαράς των ομιλιών που θα ακουστούν εδώ αγκαλιάζει ποικίλες πλευρές του θεατρικού γίγνεσθαι: την πρόσληψη του αρχαίου δράματος, το νεοελληνικό και το παγκόσμιο θέατρο αλλά και άλλα ζητήματα, όπως το θέατρο στην εκπαίδευση, θέατρο και άλλα μέσα, σκηνογραφία και φωτισμός.

Μεταφέρω τους θερμούς χαιρετισμούς της Κοσμήτορος Καθηγήτριας κ. Αμαλίας Μόζερ, που για επαγγελματικούς λόγους δεν μπορεί να είναι κοντά μας, και τις ευχές της για την επιτυχία των εργασιών της Συνάντησης.

Επιθυμώ να ευχαριστήσω τον Πρόεδρο του Τμήματος και όλους τους αγαπητούς συναδέλφους που υιοθέτησαν ευθύς εξαρχής με θέρμη την πρότασή μου, τα μέλη της Συντονιστικής Επιτροπής του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών, το καθένα ξεχωριστά, τους μεταπτυχιακούς μας φοιτητές που ανέλαβαν τη γραμματειακή υποστήριξη, με τον συντονισμό του κ. Ιωάννη Κάππα, όλως ιδιαίτερος την κ. Μαρία Σεχοπούλου, τον κ. Νίκο Μαθιουδάκη για τον σχεδιασμό του προγράμματος, τις εκδόσεις Καζαντζάκης για την ευγενική τους προσφορά, την κ. Σοφία Αλεξιάδου για τον σχεδιασμό της αφίσας και τις κκ. Αιμιλία-Αλεξάνδρα Κρητικού και Ελένη Τριανταφυλλοπούλου για τη βοήθειά τους στην τεχνική υποστήριξη.

ΜΙΚΡΟ ΣΧΟΛΙΟ ΓΙΑ ΤΟΝ DENIS DIDEROT

Το έτος 2013 που βαίνει προς το τέλος του είναι η επέτειος των τριακοσίων χρόνων από τη γέννηση του πολυπράγμονος φιλοσόφου Denis Diderot (γεννήθηκε στην επαρχιακή πόλη Langres στις 6 Οκτωβρίου 1713 και απεβίωσε στο Παρίσι στις 31 Ιουλίου 1784, πέντε μόλις χρόνια πριν από την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης. Αυτός ο ριζοσπαστικός αλλά και αισθαντικός εγκυκλοπαιδιστής φιλόσοφος υπήρξε ένας μεγάλης εραστής του θεάτρου και της τέχνης, δραματουργός ό ίδιος αλλά και θεωρητικός του δράματος.

Παρόλη την άστατη ζωή των νεανικών του χρόνων, διατήρησε από τα παιδικά του χρόνια έντονη την εικόνα του «πατέρα της οικογένειας» («père de famille»), σε μια ενάρετη τριαδική υπόσταση, αυτήν του καλού συζύγου, του καλού πατέρα και του καλού πολίτη (citoyen), αδιαίρετα στοιχεία του αστικού δράματος που θα εισηγηθεί. Αυτήν την εικόνα διατηρεί ζωντανή στην καρδιά του ως τα γεράματά του (πρβλ. με τη *Συνομιλία ενός πατέρα με τα παιδιά του / Entretien d'un père avec ses enfants*, «conte moral», 1770). Την εικόνα δηλαδή μιας απλής ζωής, αφιερωμένης στην εργασία, που εδώ και δυο αιώνες περίπου, πλούτιζε, με την αποταμίευση την τάξη των βιοτεχνών και των μικρεμπόρων, κοινωνικό στρώμα σίγουρο για τις ηθικές του αξίες και αρετές.

Η εκπαίδευση, που επιλέγει ο ίδιος, ανάμεσα στα 20 και στα 30 του χρόνια, τον φέρνει κοντά στη φιλοσοφία του Διαφωτισμού, οπαδό ενσυνείδητο, που πρεσβεύει ότι η πάλη εναντίον του αυταρχισμού και του Παλαιού Καθεστώτος, πρέπει να υιοθετήσει νέες μορφές. Μελετά ελευθερόφρονες στοχαστές (Bayle, Fontenelle, Montesquieu και Βολταίρο). Ακολουθώντας το παράδειγμα του τελευταίου, καθώς θαυμάζει τις *Αγγλικές Επιστολές* του, μαθαίνει τη γλώσσα του Locke και

του Newton και μεταφράζει το δοκίμιο του Άγγλου δειστή φιλοσόφου Shaftesbury, *Essai sur le mérite et la vertu* (Δοκίμιο περί αξίας και αρετής). Διαβάζει επίσης τα απαγορευμένα γραπτά των πρώτων υλιστών: Boulainvilliers, Fréret, Marsais, που κυκλοφορούν κρυφά.

Ο Ντιντερό αφήνει τα ίχνη του στην ιστορία όλων των λογοτεχνικών ειδών με τα οποία καταπιάνεται. Θέτει τις βάσεις του αστικού δράματος και της σοβαρής κωμωδίας. Συνδυάζει τη θεωρία με την πρακτική, δημοσιεύοντας το 1757 τον *Νόθο Γιο* (*Le Fils Naturel, ou les épreuves de la vertu*), που παίχτηκε χωρίς επιτυχία στα 1771, και τις *Συζητήσεις για τον Νόθο Γιο* (*Entretiens sur le Fils Naturel*). Το έργο προκαλεί διαμάχη, όταν ο Fréron και έπειτα ο Palissot κατηγορούν τον συγγραφέα ότι έκανε λογοκλοπή από το έργο του Carlo Goldoni, *Ο αληθινός φίλος* (*Il vero amico*), πράγμα που αμφισβητήθηκε όμως από τον τελευταίο.

Στα 1758 δημοσιεύει ένα δοκίμιο *Περί δραματικής ποιήσεως* (*De la poésie dramatique*) και τον *Οικογενειάρχη* (*Le Père de famille*), που ανέβηκε στη σκηνή στα 1761. Και αυτό το έργο προκαλεί διαμάχες, αφού ο Fréron και ο Palissot, κατηγορήσαν εκ νέου τον συγγραφέα ότι στις τρεις πρώτες πράξεις αντιγράφει το ομώνυμο έργο του Goldoni, *Ο πατέρας της οικογένειας* (*Il padre di famiglia*). Ωστόσο, ο Ιταλός συγγραφέας αμφισβητεί την κατηγορία στα *Απομνημονεύματά του*.

Αργότερα, αφήνοντας κατά μέρος για λίγο τις αρχές του και την ηθικοδιδασκτική επιθυμία του που περιόριζε την ορμή της πέννας του, γράφει μια αρκετά ζωντανή κωμωδία *Είναι καλός; Είναι κακός;* (*Est-il bon? est-il méchant?* (την ολοκληρώνει στα 1781), όπου εμφανίζεται και ο ίδιος πίσω από τον ήρωα M. Hardouin.

Στοχάζεται γύρω από την τέχνη του ηθοποιού, και υποστηρίζει τη ρηξικέλευθη για την εποχή του άποψη, ότι οι μεγάλοι ηθοποιοί, αντί να κατακλυστούν από τα βίαια πάθη των ηρώων που ενσαρκώνουν παραμένουν απαθείς και ελέγχουν απολύτως τα εκφραστικά τους μέσα: πρόκειται για το περίφημο *Παράδοξο με τον ηθοποιό* (*Paradoxe sur le comédien*, 1773).

Ο Ντιντερό θέλγεται πολύ από τα θέματα της αισθητικής. Συντάσσει ο ίδιος το λήμμα «Ωραίο» (article «Beau») της *Εγκυκλοπαίδειας*. Στα 1759, επινοεί την κριτική της τέχνης με τα *Σαλόνια [Εκθέσεις Ζωγραφικής]*, (*Salons*, 1759-1781). Σταχυολογούμε στο σύνολο των γραπτών του, π.χ. στις *Επιστολές* του στη Sophie Volland, στον *Ανεψιό του Ραμώ*, στις *Συζητήσεις περί του Νόθου Γιου*, στο δοκίμιό του *Περί της δραματικής ποιήσεως*, πλήθος αναφορών συχνά αντιφατικών, μα πάντοτε ζωηρών και θελκτικών γύρω από το λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ωραίο.

Ο ψυχισμός του είναι συνδυασμός πολλών αντιθετικών παραγόντων. Ο Ντιντερό ξεχειλίζει από ζωτικότητα και το έργο του μοιάζει λίγο με ένα παρθένο δάσος, καθώς κατοπτρίζει τον πλούτο και συνάμα την αταξία αλλά και την προφανή έλλειψη συνοχής που διέπει την ίδια τη ζωή. Καλοφαγάς και μεγάλος πότης, ο Ντιντερό κυνηγά με απληστία τις συγκινήσεις και τις εμπειρίες. Συγκερνά τις ιδέες μέσα σε μια κατάσταση «πνευματικής μέθης». Υποταγμένος όσο κανένας άλλος στις απαιτήσεις και τα καπρίτσια του ταμπεραμέντου του, είναι υπερβολικός, ακραίος σε όλα, και μοιάζει ευμετάβλητος. Δέχεται έντονα την επίδραση του περιβάλλοντος χώρου και των κάθε λογής συγκινήσεων. Συσσωρεύει τις αντιθέσεις μέσα στο έργο του, όπως ακριβώς το κάνει στον προφορικό του λόγο.

Διακατέχεται από μια βασική αντίθεση, καθώς επηρεάζεται τόσο από τα φώτα και τον ορθολογισμό όσο και από τις εξάρσεις της ευαισθησίας (*sensibilité*). Ακροβατεί μεταξύ δυο αντιδιαμετρικών αντιλήψεων της *ευφυΐας* (*génie*): το ψυχρό πνεύμα που παραμένει απαθές, καθώς στηρίζεται στο έλλογο και στην αυτοκυριαρχία (π.χ. *Το Παράδοξο με τον ηθοποιό*), και το ενστικτώδες πνεύμα, που στηρίζεται στην έμπνευση και στη σχεδόν ρομαντική ακραία συγκίνηση. Είναι ένας παράδοξος εκπρόσωπος της καμπής του 18ου αιώνα, που κατοπτρίζει τη μετάβαση από τον ορθολογισμό στην ανάδειξη του ενστίκτου και του πάθους. Ο Ντιντερό έχει συνείδηση αυτής της εσωτερικής σύγκρουσης και την αποδέχεται χωρίς να τη θεωρεί δραματική. Είναι ένας «πληβείος» ηδονιστής, φλύαρος και

επιδεικτικός. Το σώμα κατέχει μεγάλη θέση στη διαμόρφωση της ευαισθησίας και του στοχασμού του Ντιντερό: πολύ γήινος ο ίδιος, μοιάζει να έχει προδιάθεση στον υλισμό.

Το δράμα έχει ως στόχο να σκιαγραφήσει ρεαλιστικές καταστάσεις με τόπο δράσης το αστικό περιβάλλον. Με το νέο είδος που εισάγει, ο Ντιντερό επιδιώκει να συγκινήσει τον θεατή με τρόπο άμεσο και αποτελεσματικό, μέσα από την ακριβή μίμηση της τρέχουσας πραγματικότητας και των σύγχρονων ηθών, προσφέροντας ταυτοχρόνως ένα ηθικό δίδαγμα. Δημιουργός αυτού του είδους, προσεγγίζει το θέατρο με ένα σύστημα, το οποίο αναδεικνύει μέσα από τα δράματα: *Ο Νόθος Γιος* (*Le Fils Naturel*, 1757) και *Ο Οικογενειάρχης* (*Πατέρας της οικογένειας: Le Père de famille*, 1758). Συνοδεύονται από δύο μανιφέστα, στα οποία ο συγγραφέας εκθέτει ένα πλήθος ιδεών σχετικά με την ουσία, τη μορφή και τη σκηνική παράσταση ενός θεατρικού έργου. Πρόκειται για τις *Συνομιλίες για τον Νόθο Γιο* (*Entretiens sur le Fils Naturel*) και για το *Περί δραματικής ποιήσεως* (*De la poésie dramatique*).

Στις ιδέες αυτές θα στηριχθεί, επιφέροντας ορισμένες τροποποιήσεις, και ο Μπωμαρσαί στο *Δοκίμιο για το σοβαρό δραματικό είδος* (*Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767). Το δράμα αποτελεί για τον Ντιντερό μια «οικογενειακή και αστική τραγωδία»¹ σε αντίθεση με την ηρωική τραγωδία που θέτει επί σκηνής ηγεμόνες και πρίγκιπες. Αρκεί «μια ανατροπή της τύχης», ο φόβος της ατίμωσης, οι συνέπειες της ένδειας, το πάθος που οδηγεί τον άνθρωπο στην καταστροφή του και στην απελπισία κι από εκεί στον βίαιο θάνατο: όλα αυτά δεν σπανίζουν στη ζωή μας. Πιστεύει μήπως κανείς ότι όλα αυτά δεν είναι ικανά να συγκινήσουν στον ίδιο βαθμό με τον μυθικό θάνατο ενός τυράννου ή τη θυσία ενός παιδιού στους βωμούς των θεών, στην Αθήνα ή στη Ρώμη;²

1. Diderot, *Ile Entretien* [2η Συνομιλία], σ. 65, στο: Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur le Fils naturel*. Garnier-Flammarion, Παρίσι 1967.

2. Diderot, *IIIe Entretien* [3η Συνομιλία], ό.π., σ. 92.

Ο συγγραφέας εκθέτει λοιπόν επί σκηνής ένα δραματικό γεγονός που αντλεί από την καθημερινή ζωή μιας αστικής οικογένειας. Θα αναπαραστήσει τα ήθη, τις ιδέες, τις αρετές των αστών. Σ' αυτήν την προοπτική, η σκιαγράφηση των *ιδιοτήτων* (*conditions* [professions]) και των σχέσεων των μελών της οικογένειας, αντικαθιστά την απεικόνιση των *χαρακτήρων* της κλασικής κωμωδίας και των *παθών* της κλασικής τραγωδίας. Πρέπει η κατάσταση/ιδιότητα να αποτελεί το κύριο αντικείμενο, και ο χαρακτήρας να είναι δευτερεύον στοιχείο. Πρέπει η ιδιότητα, τα καθήκοντα και οι υποχρεώσεις, τα οφέλη και οι αμηχανίες, τα προβλήματα που απορρέουν απ' αυτήν, να αποτελούν τη βάση του έργου. Πρέπει να απεικονίζεται ο λόγιος, ο φιλόσοφος, ο έμπορος, ο δικαστής, ο δικηγόρος, ο πολιτικός, ο πολίτης, ο μεγάλος άρχοντας, καθώς επίσης και όλες οι σχέσεις που διέπουν τα μέλη μιας οικογένειας: ο πάτερ φαμίλιας, ο σύζυγος, η αδελφή, οι αδελφοί.³

Το δράμα είναι ένα σχολείο ηθικής.⁴ Εκθειάζει τις αστικές αρετές, σε αντιπαράθεση με τα κακά ήθη της αριστοκρατίας, κυρίως με τις κοινωνικές προκαταλήψεις των αρχόντων. Το αριστοκρατικό πνεύμα διαδέχεται το πνεύμα του αστού, του πολίτη. Ασκείται κριτική στην κοινωνική ανισότητα, στη μισαλλοδοξία και την έλλειψη ανοχής, στις ποικίλες καταχρήσεις, και όλα αυτά στο όνομα του *ορθού λόγου*, της φύσης και του *συναισθήματος*.

Υπακούοντας στις παραπάνω επιταγές, ο Ντιντερό επιχειρεί να εισαγάγει μια τεχνική επανάσταση. Αποδέχεται τις κλασικές ενότητες (κυρίως της ενότητας δράσης και χρόνου), ευχόμενος ταυτοχρόνως μια πιο ευρύχωρη σκηνή να επιτρέψει την απαλλαγή από την ενότητα του τόπου, ιδίως όταν αυτή ερμηνεύεται με στενά κριτήρια. Επίσης, δεν πειραματίζεται με τη μείξη των ειδών: το δράμα δεν είναι συνονθύλευμα κωμι-

3. Diderot, *IIIe Entretien*, σσ. 96-97.

4. Diderot, *IIIe Entretien*, σ. 95, *Paradoxe*, σσ. 159, 167. Βλ. και Denis Diderot, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*. Μετάφραση: Αιμίλιος Βέζης. Πρόλογος: Βασίλης Παπαβασιλείου. Εκδ. Πόλις, Αθήνα 1998².

κών και δραματικών σκηνών. Διαπνέεται από ενότητα ύφους και δεν είναι ούτε κωμικό ούτε αληθινά τραγικό.

Αναφορικά με τη δράση, προτιμά τη δημιουργία ζωντανών πινάκων (*tableaux vivants*), προκρίνει τους παθητικούς αυτούς πίνακες από τα θεατρικά εφέ.⁵ Επιθυμεί να δει στο θέατρο, επί σκηνής, τις οικογενειακές και τρυφερές σκηνές που αγαπά τόσο στον ζωγράφο Greuze. Ο σκηνογραφικός διάκοσμος γίνεται πιο συγκεκριμένος και ρεαλιστικός. Έχει μεγάλη σημασία για τη δημιουργία της ατμόσφαιρας. Ο συγγραφέας προσδιορίζει το κουστούμι, τη στάση, τις χειρονομίες και τα αισθήματα των δραματικών προσώπων. Οι σκηνικές οδηγίες είναι εκτενείς και πολλαπλασιάζονται. Ο πεζός λόγος επικρατεί γιατί θεωρείται πιο φυσικός, πιο αληθινός. Στις στιγμές έντονης συγκίνησης, ο λόγος κατατεμαχίζεται, διακόπτεται από σιωπές, αναστεναγμούς, κ.λπ.

Η μιμική των ηθοποιών έχει για τον Ντιντερό τόση σημασία όσο και το κείμενο. Οφείλουν να διεισδύσουν βαθιά στην κατάσταση και να μεταφράσουν, να εκφράσουν τα αισθήματα που απαιτούνται, μέσα από το παιγνίδι της φυσιογνωμίας, τις κινήσεις τους, τις στάσεις τους, εν ολίγοις μέσα από μια παντομίμα. Ενδεχομένως, όταν η συγκίνηση φθάνει στον παροξυσμό της, είναι δυνατόν και να αυτοσχεδιάσουν τις λεπτομέρειες του διαλόγου τους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, θα έχουμε την ολική αναπαραγωγή της πραγματικότητας.

Τα θεωρητικά του κείμενα, εξαιρετικά διεισδυτικά και σημαντικά για την εποχή τους, σφραγίζουν κατά τη γνώμη μου την εποχή της νεωτερικότητας. Είναι μεγάλη χαρά και τιμή μας που ο κ. Βασίλης Παπαβασιλείου αποδέχθηκε την πρόσκλησή μας να κάνει την εναρκτήρια ομιλία με θέμα: «Ο Denis Diderot και το νέο Παράδοξο».

Με αυτά τα τελευταία λόγια τον καλώ να πάρει τον λόγο.

Άννα Ταμπάκη

5. Diderot, *1er Entretien*, σσ. 36-38· *IIIe Entretien*, σ. 91.

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ – Ι

Τα αρχαία μοτίβα στα μπαρόκ κοσμικά θεατρικά έργα της Νοτιανατολικής Ευρώπης

Τα ελληνικά και ρωμαϊκά μοτίβα της αρχαιότητας εντοπίζονται στην αναγεννησιακή και μπαρόκ κοσμική θεατρική παραγωγή των νοτίων Σλάβων που ζουν στις δαλματικές ακτές, καθώς και σε ορισμένα ελληνικά έργα. Τα θέματα και οι ποιητικοί κανόνες σημαντικών δημιουργών της αρχαιότητας προσαρμόζονται σε διάφορα θεατρικά είδη (ποιμενικό δράμα, κωμωδία, τραγωδία, τραγικωμωδία και ιντερμέδια) κατά τον 16ο και 17ο αιώνα στη νοτιοανατολική Ευρώπη.¹ Τα μυθο-

1. Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, Londres 1940, σσ. 9 κ.εξ. (= *Η επιβίωση των αρχαίων θεών. Δοκίμιο για το ρόλο της μυθολογικής παράδοσης στον ουμανισμό και την τέχνη της Αναγέννησης*, μετ. Ναταλία Αγαπίου, Δήμος Ηρακλείου/Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1996). Τα τρία πιο σημαντικά εγχειρίδια του 16ου αιώνα, που περιγράφουν τις περιπέτειες των θεών, είναι η *Ιστορία των Θεών* του Lillo Gregorio Gyraldi (*De deis gentium varia et multiplex historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur...*, 1548), η *Μυθολογία* του Natale Conti (*Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, 1551), καθώς και οι *Εικόνες των θεών* του Vincenzo Cartari (*Le Immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi*, 1556). Το πόσο πολύτιμα και αγαπημένα ήταν αυτά τα έργα μαρτυρούν οι πολλές ανατυπώσεις, καθώς και η συγκέντρωσή τους στα τέλη του 16ου αιώνα στη μνημειώδη *Εικονολογία* του Cesare Ripa (*Iconologia*, 1593).

λογικά θέματα αποτέλεσαν σημαντική έμπνευση και για τη θεατρική παραγωγή του Μπαρόκ,² το οποίο εκτείνεται χρονικά από το 1600 μέχρι το 1750.³ Ευνοϊκή συγκυρία για την παρουσίαση μυθολογικών φαντασμαγορικών προσώπων και έργων αποτέλεσαν τα αναπτυγμένα τεχνικά μέσα. Ο σκοπός των καλλιτεχνών ήταν να μεταδώσουν την έκπληξη και τον θαυμασμό, δηλαδή τη «meraviglia».⁴ Σήμερα η έννοια «μπαρόκ» γίνεται συνώνυμο του ασυνήθιστου και του παράδοξου για κάτι ψεύτικο και στομφώδες, αλλά ταυτόχρονα καινούργιο, ξαφνικό και περίεργο.

Με το κίνημα του Μπαρόκ εμφανίζεται στη σλαβόφωνη παραγωγή της Ραγούζας (σημερινό Ντουμπρόβνικ) και ένα μεικτό είδος, η τραγικωμωδία.⁵ Για τη δημιουργία της στά-

2. Η έννοια «μπαρόκ» εισάγεται στο πολιτιστικό λεξιλόγιο από Γάλλους και Ιταλούς μελετητές του 18ου και 19ου αιώνα για τα έργα των ζωγράφων του ιταλικού seicento. Βλ. Bruno Migliorini, «Etimologia e storia del termine Barocco», στον τόμο *Manierismo, Barocco, Rococò*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962, σσ. 39-49. Το Μπαρόκ τοποθετείται χρονικά ανάμεσα στην Αναγέννηση και στον Διαφωτισμό και διαφοροποιείται μέσα στον χρόνο, διατηρώντας, ωστόσο, τα κυρίαρχα στοιχεία του. Για τις διαφορετικές εκφάνσεις του, βλ. Frank J. Warnke, *Versions of Baroque*, New Haven 1972.

3. Βλ. Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888 (στα αγγλικά = *Renaissance and Baroque*, translated by Kathrin Simon, introduction by Peter Murray, The Fontana Library, Glasgow 1964, στα σερβοκροατικά = *Osnovni pojmovi istorije umetnosti*, Sarajevo 1965). Για τη χρήση της έννοιας «μπαρόκ» μετά το 1900, βλ. René Wellek, «The concept of Baroque in Literary Scholarship», στον τόμο *Concepts of Criticism*, New Haven 1963 (= «Pojam baroka u književnom znanstvu», στον τόμο *Kritički pojmovi*, Beograd 1966, σσ. 69 κ.εξ.).

4. Τη νέα τάση, ο G. B. Marino εκφράζει απλά ως «è del poeta il fin la meraviglia».

5. Dragoljub Pavlović, «O problemu baroka u jugoslovenskoj književnosti» [Προβλήματα του Μπαρόκ στη γιουγκοσλαβική λογοτεχνία], *Prilozi* 22 (1958), σσ. 230-237· Dragutin Prohaska, «Ignjat Đorđić i Antun Kanižlić. Studija o baroku u našoj književnosti» [Ο Ignjat Đorđić και ο Antun

θηκε σημαντική η γέννηση και η εξάπλωση της όπερας, που εμφανίσθηκε ως προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος.⁶ Τα εκτυπωμένα κείμενα, ή λιμπρέτα, κυκλοφορούσαν ελεύθερα στην αγορά, τρέφοντας τη φαντασία για τα λαμπερά θεατρικά γεγονότα στην Ιταλία. Η πρόσληψη του καινούργιου αυτού είδους στη Ραγούζα γίνεται μέσω πυρετών μεταφράσεων των φαντασμαγορικών υποθέσεων,⁷ ενώ η έλλειψη της τραγικωμωδίας στον ελληνικό χώρο αντισταθμί-

Kanižlić: Δοκίμιο για το Μπαρόκ στη δική μας λογοτεχνία], *Rad JAZU* 178 (1909). Για την ιστορία της ορολογίας στη σλαβόφωνη δραματουργία και γενικά για το ρεύμα, βλ. Pavao Pavličić, *Barokni pakao. Rasprave iz hrvatske književnosti* [Κολασμένο Μπαρόκ. Δοκίμιο για την κροατική λογοτεχνία], Zagreb 2003, καθώς και του ίδιου, *Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti* [Δοκίμιο για την κροατική μπαρόκ λογοτεχνία], Split 1979· Rafo Bogišić, «Hrvatski barokni slavizam» [Κροατικός Μπαρόκ σλαβισμός], στον τόμο: *Zrcalo duhovno. Književne studije*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 1997, σσ. 138-164· Zoran Kravar, «The Style of Croatian Baroque Literature», στον τόμο: *Comparative Studies in Croatian Literature*, επιμ. Beker Miroslav, Zavod za znanost i književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1981, σσ. 159-180, καθώς και του ίδιου, «Analitika hrvatskog književnog baroka» [Αναλυτικά για το κροατικό λογοτεχνικό Μπαρόκ], στον τόμο: *Studije o hrvatskom književnom baroku*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb 1975, σσ. 271-301.

6. Αναδρομικά το είδος εκδηλώνεται από τις απαρχές του θεάτρου. Ο Αισχύλος τελειώνει αίσια την *Ορέστειά* του, ο Ευριπίδης καταλήγει σε ευτυχισμένο τέλος στις τραγωδίες του *Ορέστης*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Άλκηστις* και *Ίων*, καθώς και στο σατυρικό έργο του *Κύκλωψ*. Ο Τερέντιος αναμειγνύει τις τάξεις στο *Κορίτσι από την Άνδρο* και ο συναδέλφος του, ο Ρωμαίος κωμωδιογράφος Πλάυτος, για πρώτη φορά εισάγει τον όρο «tragicomoedia» στον πρόλογο του *Αμφιτρύωνα* (στιχ. 59-61) που εκφωνείται από τον Ερμή. Βλ. D. L. Hirst, *Tragicomedy*, Methuen, London/New York 1984, σσ. 3-17· A. P. Burnett, *Catastrophe survived: Euripides' plays of mixed reversal*, Clarendon Press, Oxford 1971, καθώς και Marvin T. Herrick, *Tragicomedy. Its Origin and Development in Italy, France and England*, Illinois University Press, Urbana 1962, σσ. 1-15.

7. Τη σχέση ανάμεσα στα ιταλικά λιμπρέτα και τις σλαβικές μεταφράσεις, εξετάζει στη μονογραφία του ο Slobodan P. Novak, *Komparativističke zagonetke* [Συγκριτικά αινίγματα], Izdavački centar Revija, Osijek 1979.

ζεται με τα θεαματικά ιντερμέδια,⁸ τα οποία εντοπίζονται ως ενδιαμέσες παραστάσεις στα κρητικά έργα.⁹

Οι πρώτες δύο τραγικωμωδίες της Ραγούζας ήταν οι ελεύθερες αποδόσεις της *Euridice* και της *Arianna*, δηλαδή των δύο λιμπρέτων με το μυθολογικό θέμα του Ottavio Rinuccini (1562-1621).¹⁰ Η *Euridice*¹¹ του Pasko Primojević (1565-1619) πιθανόν συμπεριλήφθηκε στο ρεπερτόριο των θεατρικών εκδηλώσεων για τις Απόκριες το 1617, οπότε και εκδόθηκε στη Βενετία.¹² Σε πέντε πράξεις εξελίσσεται η ιστορία του Ορφέα και της Ευρυδίκης, που συναντώνται για μία μόνο φορά προς το τέλος του έργου που έχει ευτυχή κατάληξη.

Την *Arianna* (1608) χρησιμοποίησε ως άμεσο πρότυπο του ο Ivan Gundulić (1589-1638) για τη δική του *Arijadna*.¹³ Η σλα-

8. Βάλτερ Πούχνερ, «Η ειρωνεία στον Χορτάτση», στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου: Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 349-361.

9. Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, «Θρήνος του Φαλλίδου του πτωχού», *Θησαυρίσματα* 23 (1993), σ. 236.

10. Βλ. Armin Pavić, *Historija dubrovačke drame [Ιστορία του ραγουζαίικου δράματος]*, JAZU, Zagreb 1871, σσ. 102-105, καθώς και σσ. 167-168· Franjo Marija Appendini, *Notizie storico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei divise in due tomi e dedicate all' eccelso Senato della Republica di Ragusa*, Tomo II, Dalle stampe di Antonio Martechini (con licenza de' superiori), Ragusa 1803, σ. 284.

11. Το έργο εκδίδεται στο Wilfried Potthoff - Pasko Primojević, et al., *Dubrovniker Dramatiker des 17. Jahrhunderts*, Wilhelm Schmitz, Giessen 1975, σσ. 5-45.

12. Βλ. Miroslav Pantić, «Arhivske vesti o dubrovačkom pozorištu u doba Gundulića i Palmotića» [Αρχαιακή έρευνα για το ραγουζαίικο θέατρο στην εποχή των Gundulić και Palmotić], *Pitanja književnosti i jezika* 4.1 (1958), σ. 67

13. Εκδίδεται στο Đuro Korbler - Milan Rešetar, *Djela Ćiva Frana Gundulića*, 3^η έκδ., JAZU Zagreb 1938, σσ. 137-197 (Stari pisci hrvatski 9). Ο Gundulić δεν αναφέρει πουθενά τον Rinuccini και υπογράφει το έργο ως αυτοτελή δημιουργία του. Για τη σύγκριση των δύο έργων, βλ. Svetlana Stipčević, *Italijanski izvori dubrovačke melodrame [Ιταλικές πηγές του ραγουζαίικου μελοδράματος]*, Institut za književnost i umetnost, Beograd 1994, σσ. 66-85· Nikica Kolumbić, «Gundulićeve rane drame i formiranje njego-

βική εκδοχή της μυθολογικής ιστορίας για την κόρη του Μίνωα πιθανόν ανέβηκε το 1615.¹⁴ Την αρπαγή της Περσεφόνης δραματοποιεί ο ίδιος ο συγγραφέας στη *Prozerpina ugrabljena*,¹⁵ που συγγενεύει με τον μυθολογικό κόσμο της χαμένης του *Čerera* (Δήμητρας). Η τραγικωμωδία γράφτηκε πιθανόν το 1612.¹⁶ Τα πιο εντυπωσιακά εφέ αυτής της τραγικωμωδίας είναι το θεαματικό άνοιγμα της πύλης της κόλασης, καθώς και η αρχική οργή του Άδη. Η *Dijana*¹⁷ του Gundulić, όπως προδίδει ο τίτλος της, έχει για κεντρική ηρωίδα την παρθένα θεότητα του κυνηγιού, που ισοδυναμεί με την Άρτεμη της ελληνικής μυθολογίας. Η σύντομη δραματική σκηνή εξιστορεί το επει-

ve pjesničke ličnosti» [Τα πρώιμα έργα του Gundulić και η διαμόρφωση της ποιητικής του προσωπικότητας], *Mogućnosti* 24.2-3 (1977), σσ. 144-179, ιδίως σσ. 149-155· Luka Zore, «Gragja za književno-povijesnu ocjenu Gundulićeve Arijadne» [Υλικό για την λογοτεχνικο-ιστορική αξιολόγηση της *Arijadna* του Gundulić], *Rad JAZU* 63 (1882), σσ. 129-180.

14. Βλ. Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta* [Ιστορία του κροατικού θεάτρου], Školska knjiga, Zagreb 1978, σσ. 99-100. Ο ίδιος ο συγγραφέας μερίμνησε να την εκδώσει το 1633. Το έργο πιθανόν να παρουσιάσθηκε στη Ραγούζα, στις 4 Σεπτεμβρίου 1632, από τον θίασο που διηύθυνε κάποιος Tudešić. Τη δημοφιλία του έργου επιβεβαιώνει και ένα «lamento di Arienne», δηλαδή η λαϊκή εκδοχή ως τραγούδι του νησιού Vis. Βλ. Novak, *Povijest hrvatske književnosti: Od Gundulićeve "poroda od tmine" do Kačićeva "Razgovora ugodnog naroda slovinskoga" iz 1756* [Ιστορία της κροατικής λογοτεχνίας], τόμ. Γ', Antibarbarus, Zagreb 1999, σσ. 231-233.

15. Εκδίδεται στο Körbler – Rešetar, *Djela Ćiva Frana Gundulića*, σσ. 199-259.

16. Ως απώτερο πρότυπό της εντοπίσθηκε το έπος *De raptu Proserpinae* του Λατίνου ποιητή Claudius Claudianus που ζούσε στον 4ο αιώνα. Το άμεσο πρότυπο παραμένει άγνωστο με επισήμανση ότι την πιο γνωστή μετάφραση του λατινικού έπους φιλοτέχνησε, το 1585, ο Giandomenico Bevilacqua, ο οποίος σχολιάζει κάθε χαρακτήρα, δίνοντάς του κατάλληλο αλληγορικό και ηθικό-διδασκτικό υπόβαθρο. U. Talija, «O Gundulićevoj Proserpini ugrabljenoj» [Περί της *Proserpina ugrabljena* του Gundulić], *Program CK Velike Državne Gimnazije u Dubrovniku za šk. god. 1897-8* (1898).

17. Εκδίδεται στο Körbler – Rešetar, *Djela Ćiva Frana Gundulića*, σσ. 320-323.

σόδιο που η θεά ξυπνά τον Ενδυμώνα με ένα φιλή. Ως έμμεσο πρότυπο του μικροσκοπικού έργου με την έντονη σκηνική δράση θεωρείται το *L'Adone* (1623) του Giambattista Marino (1569-1625), ένα ευρύτερα γνωστό ποίημα που ήταν μία κοινή, άμεση και έμμεση, πηγή των δραματοουργών της νοτιοανατολικής Ευρώπης. Στο δεύτερο άσμα του ιταλικού ποιήματος εισάγεται η σύντομη ιστορία για «το μήλο της έριδος». Το μυθολογικό επεισόδιο της «Κρίσης του Πάρη» (*Parisov sud*) δραματοποιεί για τη σκηνή της Ραγούζας στον 17ο αιώνα ο Antun Krivonosović (1600-1638),¹⁸ ενώ διασώζονται τρία κρητικά ιντερμέδια για τη μοιραία κρίση του. Το ένα, ως σύντομη σύνοψη γεγονότων, βρίσκεται ανάμεσα στα τρία μυθολογικά ιντερμέδια στο τρίτο χειρόγραφο (Δαπέργολα) της *Πανώριας* του Χορτάτση,¹⁹ ενώ τα δύο εκτενέστερα ιντερμέδια ενσωματώνονται στον *Φορτουνάτο* (1655) του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου ως τα πρώτα εκ των τεσσάρων.²⁰

Η πρώιμη νοτιοανατολική ευρωπαϊκή δραματοουργία απαριθμεί μερικά ραγουζαϊκά θεατρικά έργα και κρητικά ιντερμέδια, με περιεχόμενο συνυφασμένο με το έπος για τον μεγάλο προϊστορικό πόλεμο που είχε εμπνεύσει τον Όμηρο.

Οι συνέπειες της κρίσης του Πάρη δραματοποιούνται στο σλαβικό τρίπρακτο έργο *Elena ugrabljena*²¹ (*Raptus Helenae*) του Junije Palmotić (1607-1657). Η αρπαγή της Ελένης ανέ-

18. Τη συνέχεια της ιστορίας, δύο χρόνια μετά τον θάνατο του Krivonosović, το 1640, θα δώσει ο Junije Palmotić στη σλαβική τραγικωμωδία *Elena ugrabljena* (*Raptus Helenae*), για την οποία γίνεται λόγος παρακάτω.

19. Το τρίτο χειρόγραφο (γνωστό ως Δαπέργολα) του ποιμενικού δράματος *Γύπαρη* ή *Πανώριας* αποκάλυπτε ότι ο ποιητής του ποιμενικού δράματος είναι ο Γεώργιος Χορτάτσης. Βλ. Μανούσος Ι. Μανούσσκας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου», *Πεπραγμένα του ΣΤ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, 1991, τόμ. Β', σσ. 317-328.

20. Βλ. Vincenzo Pecoraro, «Contributi allo studio del teatro cretese. I. I prologhi e gli intermezzi», *Κρητικά Χρονικά* 24 (1972), σσ. 367-413.

21. Εκδίδεται στο Pavić, *Djela Gjona Gjora Palmotića*, έκδ. Α. Pavić, JAZU, Zagreb 1882, σσ. 231-286 (*Stari pisci hrvatski* 12).

βηκε στην Ραγούζα, το 1640. Ο Ραγουζαίος δραματουργός δανείζεται την υπόθεση από τις *Ηρωίδες*, βιβ. 16-17 του Οβίδιου.²² Η κρητική «Καταδίωξη της Ελένης»,²³ το τρίτο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου* (1655) του Φόσκολου, φέρνει στη σκηνή τα γεγονότα που προέκυψαν μετά την αρπαγή.

Ένα επεισόδιο που συνέβη πριν από την εκστρατεία των Αχαιών ήταν η ανθρωποθυσία της κόρης του βασιλιά των Μυκηνών. Το 1720, ο Κεφαλονίτης Πέτρος Κατσαΐτης (1660/65-1738/42) στην *Ιφιγένεια*²⁴ δραματοποιεί αυτόν τον παραδοσιακό μύθο, κλείνοντας την τραγωδία του με αίσιο τέλος. Ο ίδιος ο συγγραφέας, ένα χρόνο μετά, γράφει την αρχαιόμυθη τραγωδία για το καταραμένο γένος των Τανταλιδών, τον *Θυέστη*.

Μία ψηφίδα του μωσαϊκού του Τρωικού πολέμου είναι η ανακάλυψη του Αχιλλέα στη Σκύρο, μία υπόθεση που επιλέγει να δραματοποιήσει ο Palmotić γράφοντας τον *Akile*²⁵ το 1637.²⁶

22. Pavić, «Junije Palmotić», *Rad JAZU* 68, 1883α, σσ. 133-134. Το συγκεκριμένο έργο του Οβίδιου βρίσκεται, σε μετάφραση στα ιταλικά, στη βιβλιοθήκη «Male brće» στο Ντουμπρόβνικ με τίτλο *Epistole d' Ovidio*. Di Remigio Fiorentino. Divise in nove libri. Con le dichiarazioni in margine delle Favole, e dell' Historie. Et con Tavole dell' Epistole. Di nuovo ristampata, e ricorretta per M. Borgarutio Borgarucci., Per gli heredi di Jacomo Simbeni, In Venetia MDLXXXVI.

23. Βλ. Alfred L. Vincent, *Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, Φορτουνάτος, κριτική έκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο* Alfred Vincent, Ηράκλειο Κρήτης 1980, σσ. 120-126 (Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Κρητικόν Θέατρον 2).

24. Βλ. Εμμανουήλ Κριαράς, *Κατσαΐτης, Ιφιγένεια - Θυέστης - Κλαυθμός Πελοποννήσου*. Ανέκδοτα έργα. Κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και γλωσσάρια Εμμ. Κριαρά, Αθήνα 1950 (Collection de l' Institut français d' Athènes 43).

25. Εκδίδεται στο Pavić, *Djela Gjona Gjora Palmotića*, σσ. 113-200.

26. Η πιθανή άμεση πηγή του Palmotić εντοπίζεται στα αποσπάσματα από την *Achilleis* (Αχιλλειάδα) του ελληνικής καταγωγής Ρωμαίου ποιητή Publius Papinius Statius. Βλ. Ivan Kasumović, «Izvori Palmotićevih drama *Ipsipile i Akile*» [Οι πηγές των *Ipsipile* και *Akile* του Palmotić], *Rad JAZU* 156 (1904), σσ. 153-172. Για τη λεπτομερειακή ανάλυση των δύο έργων, βλ. Fedorra Ferluga-Petronio, *Fonti greco-latino nel teatro di Junije Palmotić*, Padova 1990,

Η άφιξη του Μενέλαου στην Τροία με τους μεσολαβητές του δραματοποιείται στο δεύτερο ιντερμέδιο «Πρίαμος και Μενέλαος»²⁷ του τρίπρακτου *Στάθη*.

Στο Ντουμπρόβνικ, το 1639, ανέβηκε το μονόπρακτο *Η μάχη του Αίαντα και Οδυσσέα για τα όπλα του Αχιλλέα* (*Natjecanje Ajača i Ulisa za oružje Akilovo*)²⁸ του Palmotić, που δραματοποιεί τα γεγονότα μετά τον θάνατο του κεντρικού ήρωα της *Ιλιάδας* και συγκεκριμένα έχει σχέση με την κατάκτηση των όπλων του.²⁹ Στην εκδοχή του Palmotić, οι Αχαιοί στρατάρχες της εκστρατείας αποφασίζουν ομόφωνα να διεκδικήσει τα όπλα η σωφροσύνη του Οδυσσέα και να ηττηθεί το ηρωικό δόγμα του Αίαντα.³⁰ Το έργο χαρακτηρίζεται ως τραγικωμωδία, αφού θεωρείται θετικό γεγονός η νίκη της λογικής.

Το τέταρτο ιντερμέδιο του *Φορτούνατου*, «Ο Δούρειος Ίππος»,³¹ κλείνει τον τρωικό κύκλο, ενώ για να ησυχάσει η θάλασσα και να μπορούν να φύγουν οι νικητές από την Τροία χρειάζεται πάλι η ανθρωποθυσία, η οποία δραματοποιείται σε τρεις σύντομες σκηνές στο κρητικό ιντερμέδιο «Η Θυσία της Πολυξένης».³² Το ιντερμέδιο βασίζεται στις *Μεταμορφώσεις*

σσ. 67-77 και Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters in Dubrovnik im 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 1973, σσ. 189-197.

27. Lidia Martini, *Στάθης*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σημειώσεις και λεξιλόγιο Lidia Martini, Θεσσαλονίκη 1976, σσ. 116-121 (Βυζαντινή και νεοελληνική βιβλιοθήκη 3).

28. Εκδίδεται στο Pavić, *Djela Gjona Gjora Palmotića*, σσ. 201-230.

29. Η υπόθεση εκτείνεται σε 1036 στίχους (είναι το μικρότερο δραματικό έργο του Palmotić) που μεταφέρουν σε διαλογική μορφή το 13^ο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων* του Οβίδιου. Βλ. Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, σ. 197 κ.εξ., καθώς και Ferluga-Petronio, σσ. 79-84.

30. Τα δύο κεντρικά μυθολογικά πρόσωπα, ο Οδυσσέας και ο Αίαντας, φανερώνουν τις μαπαρόκ αντιθέσεις σε διάφορες έννοιες, όπως η δύναμη (πνευματική-σωματική), η αντίδραση (στωική-παρορμητική), η δράση (λεκτική-πρακτική), κ.τ.λ.

31. Βλ. Vincent, *Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου, Φορτούνατος*, σσ. 127-134.

32. Βλ. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου», *Κρητικά Χρονικά* 1 (1947), σσ. 563-568.

(XIII 144-77) του Λατίνου ποιητή Οβίδιου σε μετάφραση του dell' Anguillara,³³ που ήταν ανεξάντλητη και πρόσφορη πηγή για ορισμένες τραγικωμωδίες του Ντουμπρόβνικ,³⁴ καθώς και στα πέντε κρητικά μυθολογικά ιντερμέδια που είναι συνδεδεμένα με τα κείμενα της Πανώριας και του Κατζούρμπου.³⁵

Στο πρώτο μισό του 17ου αιώνα, ο αριστοκράτης Džore Palmotić (1606-1675) γράφει τη μικρή δραματική σκηνή *Ači i Galatea*,³⁶ όπου οι δύο εραστές φιλιούνται στην ακρογιαλιά, ανταλλάσσοντας τους συνήθεις μπαρόκ στίχους περί του έρωτα. Το ειδύλλιο τους διακόπτεται απότομα από τον παράφρονα μονόφθαλμο γίγαντα Πολύφημο, που σκοτώνει με μια πέτρα τον Άχιδα για να αρχίσουν τα απαρηγόρητα κλάματα της Γαλάτειας.

Ενδιαφέρουσες μεταμφιέσεις εντοπίζονται και στο κρητικό ιντερμέδιο «Γλαύκος και Σκύλλα»³⁷ του χειρόγραφου Βεργω-

33. Αυτή η ποιητική ανθολογία (σε 15 βιβλία) –που βασίζεται κυρίως σε ελληνικούς, αλλά και ρωμαϊκούς μύθους και θρύλους– ως βασικό πυρήνα είχε τα πάθη και το συναίσθημα που προκαλούν το έντονο ενδιαφέρον για τις απεριόριστες εναλλαγές της ανθρώπινης εμπειρίας. Το 1561, ο dell'Anguillara, παραφράζοντας και δημιουργώντας ευρύτερες φανταστικές και ρομαντικές σκηνές, εκδίδει, σε «ottava rima», το *Metamorfosi d'Ovidio*. Βλ. Rosemary E. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», *Κρητολογία* 5 (1977), σσ. 29-34.

34. Στο Ντουμπρόβνικ σώζονται οι εκδόσεις *Le Metamorfosi di Ovidio. Ridotte da Gio. Andrea Dell' Angillara in ottava rima...* από το 1597, 1614, και δύο του 1624. Βλ. Stipčević, «Italijanski prepevi *Metamorfoza* L. Dolčea i D. Angvilare u Palmotićevom melodramskom teatru» [Ιταλικές αποδόσεις των *Μεταμορφώσεων* από τους L. Dolce και Dell'Anguillara στο μελοδραματικό θέατρο του Palmotić], *XI Medzinardny zjazd slavistov*, Bratislava 1993.

35. Βλ. Bancroft-Marcus, «Ιντερμέδια», στον τόμο *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. David Holton, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1999, σσ. 211-217.

36. Βλ. Petar Kolendić, «Ači i Galatea, gospodina Džore Palmotića vlastelina dubrovačkog» [*Ači i Galatea* του Ραγουζαίου αριστοκράτη Džore Palmotića], *Glasnik skopskog naučnog društva* 5 (1929), σσ. 205-207.

37. Βλ. Μανούσασκας «Ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου», σσ. 555-559.

τή, που είναι συνδεδεμένο με το ποιμενικό δράμα *Πανώρια* και την κωμωδία *Κατζούρμπος* του Γεωργίου Χορτάτση. Η υπόθεση είναι ερωτική και αναφέρεται στο πάθος του θαλάσσιου θεού Γλαύκου (Γκλάβιος) προς την όμορφη Σκύλλα (Σίλα), την οποία η μάγισσα Κίρκη (Τσίρτσε) μεταμορφώνει σε πραγματική σκύλα.³⁸

Στα μέσα του 17ου αιώνα, ο Ivan Gučetić ο νεότερος (1623/24-1667) στην τρίπρακτη *Io*³⁹ (1652/53) παρουσιάζει τη μυθολογική ιστορία για την ερωμένη του Δία, την οποία ο ίδιος μεταμόρφωσε σε αγελάδα για να τη σώσει από τη ζηλιάρα γυναίκα του Ήρα. Το προσόν του έργου είναι η πλούσια σκηνογραφία και το εντυπωσιακό ζωώδες ένδυμα της πρωταγωνίστριας.

Δύο έργα από τις δαλματικές ακτές μοιράζονται την ίδια ιστορία με τα κρητικά ιντερμέδια. Πρόκειται για παραλλαγή του μύθου από το τέταρτο βιβλίο των *Μεταμορφώσεων*, που δραματοποιεί τον έρωτα της Θίσβης με τον Πύραμο και της Ανδρομέδας με τον Περσέα.

Με το άτυχο ζευγάρι, τη Θίσβη και τον Πύραμο, ασχολήθηκε στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα ο Brne Karnarutić (1515-?) από την πόλη Zadar.⁴⁰ Το σλαβικό έργο υιοθετεί το δυστυχημένο μυθολογικό τέλος, ενώ το ιντερμέδιο «Πύραμος και Θίσβη»⁴¹ της *Πανώριας* (χειρόγραφο Δαπέργολα)⁴² έχει

38. Στο ίδιο χειρόγραφο βρέθηκε και το ιντερμέδιο «Η θυσία της Πολυξένης», όπου μετά την πτώση της Τροίας η κόρη του Πριάμου θυσιάζεται πάνω στον τάφο του Αχιλλέα και από τη λύπη η μάνα της, Εκάβη, μεταμορφώνεται σε σκυλί. Λόγω του θεματικού περιεχομένου, το ιντερμέδιο κατατάσσεται και σχολιάζεται με τα έργα του Τρωικού κύκλου (βλ. παρακάτω).

39. Βλ. Potthoff, *Dubrovniker Dramatiker des 17.*, σσ. 223-347.

40. Το έργο υπέγραψε ως το *Izvarsitoj ljubavi i narokon nemiloj i nesričnoj smarti Pirama i Tizbe*. Βλ. Kolendić, «Krnarutićev Piram i Tizba» [*Piram i Tizba* του Krnarutić], *Južna Srbija* 29 (1925).

41. Βλ. Μανούσασκας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου», σσ. 329-334.

42. Μπάμπης Οικονόμου, «Άγνωστο χειρόγραφο του *Γύπαρη*», *Επιθεώρηση Τέχνης* 102 (1963), σσ. 516-528.

ευτυχισμένο τέλος, αφού μία φωνή από τον ουρανό σταματά την κοπέλα τη στιγμή που είναι έτοιμη να δώσει τέλος στη ζωή της.

Το δεύτερο κοινό μοτίβο της ελληνικής μυθολογίας των σλαβικών και ελληνικών έργων που βασίζεται στις *Μεταμορφώσεις* είναι η ιστορία της Ανδρομέδας.⁴³ Η τραγικωμωδία του Junije Palmotić έχει πλούσιο μπαρόκ εξοπλισμό,⁴⁴ ενώ ο τόπος δράσης και το σκηνικό αλλάζουν. Εμφανίζονται οι νεράιδες, το θαλάσσιο τέρας, το φτερωτό άλογο, το κεφάλι της μέδουσας, όλα φαντασμαγορικά με συχνή χρήση της μουσικής και του χορού. Το τρίπρακτο έργο είναι πιο θεαματικό από το κρητικό ιντερμέδιο «Περσέας και Ανδρομέδα»⁴⁵ της Πανώριας από το χειρόγραφο Δαπέργολα (IV 411-441),⁴⁶ που εξελίσσεται στο μονοτοπικό σκηνικό του δάσους.

Ένα μέρος της αργοναυτικής εκστρατείας δραματοποιεί ο Junije Palmotić στην *Ipsipile*⁴⁷ (*Ύψιπύλη*), ενώ το επεισόδιο του ταξιδιού του Ιάσονα στην Κολχίδα δραματοποι-

43. Βλ. Kolendić, *Jedna srpska melodrama o Andromedi* [Ένα σερβικό μελόδραμα για την Ανδρομέδα], έκδ. P. Kolendić, Beograd 1957, σσ. 1-69 (SAN Posebna izdanja 274).

44. Η ιστορία του Περσέα και της Ανδρομέδας παρομοιάζεται με την ιστορία της διάσωσης της Angelika από τον Ruggiero στο *Orlando Furioso*. Ο Anguillara, υπό την επίδραση του Ariosto, αλλάζει το τέλος, χρησιμοποιώντας το κεφάλι της Μέδουσας. Βλ. Zlata Bojović, *Džono Palmotić, Prosveta*, Beograd 1999, σσ. 76-79. Željko Puratić, *Ovidije u dubrovačkoj i dalmatinskoj književnosti* [Ο Οβίδιος στη λογοτεχνία του Ντουμπρόβνικ και των δαλματικών ακτών], Διδακτορική διατριβή, Beograd 1969, σσ. 110-114. Ταυτόχρονα το έργο είναι και η «δίδυμη αδελφή» του ομώνυμου λιμπρέτου του Benedetto Ferrari (c. 1603-1681), της όπερας που εγκαινίασε το πρώτο δημόσιο θέατρο στη Βενετία. Βλ. Novak, *Povijest hrvatske književnosti*, σσ. 350.

45. Βλ. Μανούσασκας, «Τα τρία τελευταία ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου», σσ. 334-336.

46. Βλ. Bancroft-Marcus, «Η πηγή πέντε κρητικών ιντερμεδίων», σσ. 37-39.

47. Εκδίδεται στο Pavić, *Djela Gjona Gjora Palmotića*, έκδ. A. Pavić, JAZU, Zagreb 1883β, σσ. 361-410 (Stari pisci hrvatski 13).

εί και το κρητικό ιντερμέδιο «Ιάσοντας και Μήδεια».⁴⁸

Το *magnum opus* του Βιργιλίου (Publius Vergilius Maro 70 π.Χ.-19 π.Χ.) σχετικά με τη θείκη αποστολή του Τρώα Αινεία, που μυθολογικά θεμελιώνει το ρωμαϊκό έθνος, ήταν σημαντική πηγή έμπνευσης των Ραγουζαίων ποιητών, αφού η *Αινειάδα* ήταν καθιερωμένη ως αναντικατάστατο κείμενο στην παιδεία εκείνης της εποχής. Από τα δώδεκα βιβλία του βιργιλιανού έπους τα τέσσερα δραματοποιήθηκαν για τη σκηνή της Κρήτης και της Ραγούζας.

Ακολουθώντας τη σειρά της περιγραφής της περιπέτειας του Αινεία, ο κρητικός «Δούρειος Ίππος», το τέταρτο ιντερμέδιο του *Φορτουνάτου* (1655) του Φόσκολου, εν μέρει δραματοποιεί τη δεύτερη ραψωδία του έπους του Βιργιλίου,⁴⁹ όπου ο Αινείας αναχωρεί για την εξορία, με τον ηλικιωμένο πατέρα, τη γυναίκα και το παιδί του, προς μια νέα πατρίδα.

Το πάθος για τη δόξα και τη νέα Τροία έχει και τα θύματά του. Στον δρόμο του ο Αινείας χάνει τα αγαπημένα του πρόσωπα, τη γυναίκα του Κρέουσα, τη βασίλισσα της Καρχηδόνας, Διδώ, μία ερωτική ιστορία από την τέταρτη ραψωδία που δραματοποιεί ο Jaketa Palmotić (1623-1680) και ανεβαίνει το 1646.⁵⁰ Δυστυχώς, και ο πατέρας του ήρωα χάνει το στοίχημα με τον χρόνο, και στην έκτη ραψωδία ο Αινείας τον επισκέπτεται στον Κάτω Κόσμο. Αυτήν τη συνάντηση δραματοποιεί ο Junije Palmotić στο αχρονολόγητο πεντάπρακτο έργο *Ο ερχομός του Αινεία στον πατέρα του Αγχίση (Došastje od Eneke Ankizu njezomu ocu)*.⁵¹ Σκηνικό ενδιαφέρον έχουν οι αντιθέσεις στα σκοτεινά και φωτεινά μέρη. Με τα αρχαία πρόσω-

48. Βλ. Μανούσακας, «Ανέκδοτα ιντερμέδια του Κρητικού θεάτρου», σσ. 559-562.

49. Το παραπάνω αναφερόμενο ιντερμέδιο παρουσιάζει στο δεύτερο μέρος (από τους στίχους 155 μέχρι το τέλος) τα γεγονότα μετά την πτώση της Τροίας.

50. Το έργο εκδίδεται στο S. Skurla (επιμ.), *Dubrovnik ponovljen i Dido-ne. Spjevao Jaketa Palmotić Gjonorić vlastelin dubrovački*, D. Pretner, Dubrovnik 1878.

51. Εκδίδεται στο A. Pavić, *Djela Gjona Gjora Palmotića*, σσ. 447-513.

πα συνυπάρχουν αρμονικά στη δράση και τα σύγχρονα, ενώ εισάγονται γεγονότα που δεν υπάρχουν στον Βιργίλιο, όπως η Γέννηση του Χριστού και η πτώση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.⁵²

Στην τραγικωμωδία *Lavinija*⁵³ (Λαβίνια) του Junije Palmotić οι δύο ήρωες, ο ξένος Αινείας και ο ντόπιος Τύρονος, μονομαχούν για το χέρι της πριγκίπισσας Λαβίνιας, κόρης του βασιλιά Λατίνου. Το έργο παρουσιάστηκε το 1648 και είναι η ελεύθερη δραματοποιημένη απόδοση των τελευταίων ραψωδιών του Βιργιλίου που συνδέονται με τον πόλεμο στο Λάτιο.⁵⁴

Κλεινόντας, πρέπει να επισημάνουμε ότι η Αντιμεταρρύθμιση ερμηνεύει συμβολικά τις μορφές των θεών. Η φαντασμαγορική θεατρική παραγωγή του 17ου αιώνα υποδέχεται στη σκηνή διάφορα μυθολογικά πρόσωπα, όντα και αρχαίους ήρωες ως πρότυπα που εμπνέουν την αγάπη για το καλό και το μίσος για το κακό. Τα έργα περιείχαν το απαραίτητο διδακτικό και ηθικό βάθος σύμφωνα με τη χριστιανική δεοντολογία.

52. Βλ. Pavić, «Junije Palmotić», σσ. 102-114.

53. Εκδίδεται στο Pavić, *Djela Gjona Gjora Palmotića*, σσ. 77-158.

54. Βλ. Pavić, «Junije Palmotić», σσ. 69-176, ιδίως σσ. 124-133, καθώς και Potthoff, *Die Dramen des Junije Palmotić*, σσ. 245-252 και Ferluga-Petronio, σσ. 85-94.

Αναβίωση αρχαίου δράματος τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα:
Από την *Άλκηστη* του Χρηστομάνου
στην *Εκάβη* του Μελαχρινού

Η εξελικτική πορεία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος περνάει μέσα από τη μετάφραση. Με την ιδέα της καταγραφής των μεταφράσεων των έργων του Ευριπίδη στα νέα ελληνικά, από τις πρώτες προσπάθειες του 19ου αιώνα έως και τα τέλη του 20ού, ξεκίνησα μια πολυετή και κοπιώδη έρευνα.¹ Η συλλογή του συνόλου των μεταφράσεων δεν ήταν δυνατή, ωστόσο ένα μεγάλο μέρος αυτών συγκεντρώθηκε. Η καταγραφή των μεταφράσεων των έργων του Ευριπίδη, από τον 19ο ως το τέλος του 20ού αιώνα, μας δίνει έναν πλούτο στοιχείων για την εξέλιξη της μεταφραστικής διαδικασίας, αλλά κυρίως μας φωτίζει τη διαδρομή της μετάβασης από τη φιλολογική στη θεατρική μετάφραση και άρα από τη σελίδα στη σκηνή. Η ανακοίνωση αυτή σκοπεύει να αναφέρει εν συντομία την εξελικτική πρόοδο σχετικά με τις παραστάσεις των ευριπίδειων δραμάτων στην Αθήνα κατά τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Τον 19ο αιώνα συναντάμε μεταφράσεις ευριπίδειων δραμάτων, οι οποίες σκοπό έχουν να εγείρουν το εθνικό φρόνημα

1. Η έρευνα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της εν εξελίξει εκπόνησης διδακτορικής διατριβής σχετικά με την πρόσληψη του Ευριπίδη στην Ελλάδα, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α.

και να εισάγουν την ιδέα ενός νέου ελληνικού θεάτρου, το οποίο, εκτός από την παραγωγή νέας δραματουργίας, θα έχει κύριο μέλημα να διαδώσει το αρχαίο δράμα. Χαρακτηριστικά, αναφέρονται οι πρόλογοι των Ιω. Χαβιαρά, στην έκδοση της *Εκάβης* (1835), και του Οικονομίδη, στον πρόλογο της έκδοσης της *Μήδειας* (1872).² Απαριθμεί κανείς μέσα σε εβδομήντα χρόνια περίπου, από το 1831 με την πρώτη μετάφραση που βρέθηκε, αυτή της *Εκάβης* του Αναστάσιου Κωνσταντά,³ ως το 1900, περίπου σαράντα πέντε μεταφραστικές προσπάθειες.

Τον 20ό αιώνα ο ρυθμός προόδου μεταφραστικής παραγωγής των έργων του Ευριπίδη αυξάνει, έτσι που να καταγράφονται πάνω από σαράντα μεταφράσεις τα πρώτα τριάντα χρόνια. Περισσότερο μεταφράζονται η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (6 μεταφράσεις), η *Εκάβη*, η *Μήδεια* και ο *Ιππόλυτος* (από 5 μεταφράσεις), η *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (4 μεταφράσεις). Τα υπόλοιπα έργα βρίσκουμε να έχουν μεταφραστεί από μία, δύο ή τρεις φορές (*Άλκηστις*, *Ηλέκτρα*). Από αυτές λίγες θα βρουν τον δρόμο για τη σκηνή και θα παρουσιαστούν από επαγγελματικό θίασο. Μάλιστα μία από αυτές χρησιμοποιήθηκε ξανά στο θέατρο, μετά από ενενήντα και πλέον χρόνια. Η *Άλκηστις* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.

Ο Χρηστομάνος διαλέγει την *Άλκηστη* του Ευριπίδη ως την εναρκτήρια παράσταση του οργανισμού της «Νέας Σκη-

2. Βλ. *Εκάβη*, *Τραγωδία του Ευριπίδου*, εκ της Ελληνικής εις την καθομιλουμένην γλώσσαν των Ελλήνων ελευθέως εις ιάμβους στίχους μεταφρασθείσα υπό Ιωάννου Χ. Ν. Χαβιαρά. Εκδίδεται ίδια δαπάνη και επιστασία, εν Βιέννη της Αουστρίας, εκ της τυπογραφίας Αντωνίου Χαϊκούλου, 1835, Πρόλογος, σ. ε', και *Μήδεια*, τραγωδία Ευριπίδου εις πέντε σκηνάς, μεταφρασθείσα εις ομοιοκατάληκτους στίχους εκ της αρχαίας εις την σημερινήν Ελληνικήν γλώσσαν υπό Α. Οικονομίδου, Θετταλομάγνητος, Αθήνησιν, εκ του τυπογραφείου Ερμού, 1872, Πρόλογος, σ. ζ'.

3. *Η Εκάβη του Ευριπίδου*, διηρημένη εις πράξεις κατά τον νέον ευρωπαϊκόν τρόπον, και μεταφρασμένη εις την ομιλουμένην Γραικικήν Γλώσσαν υπό Αναστασίου Γ. Κωνσταντά, εν Οδησώ, εν τη τυπογ. του των Ελλήνων Εμπόρων Σχολείου, 1831.

νής» το 1901.⁴ Τη σκηνοθεσία και τη μετάφραση στη δημοτική γλώσσα υπογράφει ο ίδιος. Για την εποχή της, η παράσταση έχει προφανώς προοδευτικά στοιχεία.⁵ Οι αναφορές που γίνονται από τους αρθρογράφους της εποχής⁶ εστιάζουν τόσο στην όψη της, που προσπάθησε να θυμίζει αναπαραστάσεις αρχαίων αγγείων, όσο και στην καταπληκτική εκφορά του λόγου των ηθοποιών, την αρμονία στην κίνηση του χορού, την αμεσότητα και τη σαφήνεια του λόγου.

Στην πραγματικότητα, το νέο που κομίζει η μετάφραση του Χρηστομάνου στις μέχρι τότε προσπάθειες είναι ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον και χρήσιμο στοιχείο: η θεατρικότητα.⁷ Η

4. «Θέατρον Βαριετέ. Νοέμβριος 1901. Ευριπίδου “Άλκηστις”, κατά μετάφρασιν εις την Νεοελληνικήν υπό Κ. Χρηστομάνου. Μουσική υπόκρουσις Χριστιανού Γλουκ υπ’ όρχήστρας και υποκρούσεως δι’ αρμονίου. Τα του δράματος πρόσωπα: Απόλλων: Σωτήρης Σκίπτης, Θάνατος: Μάριος Ρωμανός, Θεράπαινα: Ελένη Πασαγιάννη, Άλκηστις: Ειμαρμένη Ξανθάκη, Άδμητος: Νικόλαος Παπαγεωργίου, Εύμηλος: ****, Ηρακλής: Πέτρος Λέων, Φέρης: Αριστείδης Ζήνων, Θεράπων: Μ. Μυράτ. Χορός εκ πρεσβυτών και γυναικών Φεραίων. Διευθυντής Ορχήστρας Ιωσήφ Γουίδα», Γιάννης Σιδέρης, «Η Νέα Σκηνή. Έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά (1901-1905)», *Νέα Εστία* 826 (1.12.1961), σ. 1628.

5. «Η Ν.Σ. ήταν το θέατρο το μαχητικό του δημοτικισμού, όμως κρατάει τους τύπους της μετάφρασης του έργου ως δημοτικιστής της επιτεθήκανε άγρια. Ο Χρηστομάνος όμως και οι μύστες του ήταν παλληκάρια. Επαρουσίασαν το έργο με τη “μαλλιαρή” ενδυμασία του, αν και όλος ο Νοέμβριος είχε συνταραχθεί από τα γνωστά “Ευαγγελικά”, εξέγερση δηλ. εναντίον της μετάφρασης του Ευαγγελίου από τον Α. Πάλλη. – Ο σκηνικός διάκοσμος έκαν’ εντύπωση», *Ό.π.*

6. Βλ. σχετικά στο πρόγραμμα της παράστασης: Ευριπίδη *Άλκηστις*, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου, Ιούλιος 1995, σσ. 48-50. Επιμέλεια Κειμένων Προγράμματος: Κων. Κυριακός.

7. Για την έμφαση στη θεατρική γλώσσα ως μείζον ζητούμενο των μεταφράσεων αρχαίου δράματος, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Μεταφραστική πρακτική εμπειρία», *Το Δέντρο* 42-43 (1989), σσ. 85-92. Για το ζήτημα της παραστασιακής χρήσης της μετάφρασης, βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη νεοελληνική σκηνή: Από τους Πέρσες του 1571 στις προσεγγίσεις του 20ού αιώνα», στον τόμο *Επτανησιακή Γραμματεία Ελληνοιστών (Γ΄ Διεθνής Επιστημονική Συνά-*

άποψη ότι ο μεταφραστής της αρχαίας τραγωδίας επωμίζεται ουσιαστικά και τη σκηνοθεσία, καθώς ο ποιητικός λόγος της αρχαίας τραγωδίας είναι η κύρια πηγή πληροφοριών μας για αυτήν και άρα οι μεταφραστικές του επιλογές επηρεάζουν τη σκηνική παρουσίαση του έργου, βρίσκει εδώ ένα επιτυχημένο παράδειγμα, όπως αναλυτικότερα περιγράφει ο Γιώργης Γιατρομανωλάκης.⁸

Τον περασμένο Μάρτιο, με αφορμή τη συζήτηση «Από τη Σελίδα στη Σκηνή: Μια ανταλλαγή ανάμεσα στην Κλασική Φιλολογία και τη Θεατρολογία»,⁹ οι ομιλητές, καθηγητές Όλιβερ Τάπλιν και Πλάτων Μαυρομούστακος, αναφέρθηκαν στον όρο του Βάγκνερ *Gesamtkunstwerk*¹⁰ για να περιγράψουν την ενότητα της σύνθεσης των τεχνών που οδηγούν σε ένα ενιαίο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα, σε ό,τι αφορά στο ανέβασμα της αρχαίας τραγωδίας. Η μετάφραση του Χρηστομάνου εντάσσεται στην παράσταση ως αναπόσπαστο μέρος ενός Συνόλου

ντηση): *Παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους* (Κέρκυρα 4-6 Απριλίου 1997), Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σσ. 77-87· Βάλτερ Πούχνερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», στον τόμο *Δραματολογικές Αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 15-79.

8. Βλ. Γιώργης Γιατρομανωλάκης, «Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Ορισμένα Μεταφραστικά Προβλήματα», ανάπτυπο από τον τόμο *Πρωτότυπο και Μετάφραση. Πρακτικά Συνεδρίου 11-15 Δεκεμβρίου 1978*, Εκδόσεις Σπουδαστήριο Κλασικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1980, σσ. 102-103.

9. «Από τη Σελίδα στη Σκηνή: Μια ανταλλαγή ανάμεσα στην Κλασική Φιλολογία και τη Θεατρολογία», Εκδήλωση στο κεντρικό κτήριο του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, (Αμφιθέατρο Ι. Δρακόπουλος, 12 Μαρτίου 2013). Ομιλητές: Πλάτων Μαυρομούστακος, Όλιβερ Τάπλιν. Ημερομηνία πρόσβασης [10/11/2014] από <http://www.blod.gr/lectures/Pages/viewlecture.aspx?LectureID=745>.

10. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από τον Ρίχαρντ Βάγκνερ στη μελέτη του *Das Kunstwerk der Zukunft* [Το έργο τέχνης του μέλλοντος] που εκδόθηκε στη Λειψία το 1849.

Έργου Τέχνης.¹¹ Ο σκηνοθέτης καταπιάνεται με τη μετάφραση του έργου¹² για να εξασφαλίσει την ενότητα αυτού του συνόλου.¹³ Εξαιτίας αυτής της ενότητας, και της διάνοιας του Χρηστομάνου, η παράσταση της *Άλκηστιδος* αποκτά ξεχωριστή θέση στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα.

Το καινοτόμο εγχείρημα του Χρηστομάνου έρχεται να ενισχύσει την ανάγκη για μεταφράσεις στη δημοτική που να εμπεριέχουν το θεατρικό στοιχείο και την έννοια της προφορικότητας, χωρίς να προδίδουν τον ποιητικό λόγο. Η μετάφραση βρέθηκε πολλά χρόνια αργότερα στα χέρια του Κώστα Γεωργουσόπουλου, ο οποίος δημοσίευσε αποσπάσματά της το 1986 στο περιοδικό *Λέξη*.¹⁴ Η *Άλκηστις* του Χρηστομάνου εκδόθηκε ολόκληρη υπό την επιμέλεια του Γεωργουσόπουλου.

11. Δική μου προσπάθεια απόδοσης του όρου στα νέα ελληνικά.

12. Για την αμφισβήτηση της πατρότητας της μετάφρασης που προέκυψε μετά την παράσταση, βλ. Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, *Τάσεις ανανέωσης στο νεοελληνικό θέατρο. Ο Νουμάς και τα περιοδικά της Αριστεράς* (1903-1931), Ζήτης, Θεσσαλονίκη 2012, σσ. 118-122· Έφη Βαφειάδη, «Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η Άλκηστις της Νέας Σκηνής», στον τόμο *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου - Έφη Βαφειάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σ. 251· Πούχγερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1997, σσ. 168-173· Σιδέρης, «Η Νέα Σκηνή. Έργα, παραστάσεις και άλλα μερικά (1901-1905)», σ. 1639, υποσ. 1.

13. Τη βούληση του Χρηστομάνου για δημιουργία «καλλιτεχνικού συνόλου» στη «Νέα Σκηνή», περιγράφει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος: «Αλλά και χωρίς την ανάγκη των πραγμάτων, αυτό θα τόκανε ο Χρηστομάνος [το να στρατολογήσει νέους ηθοποιούς και να τους μορφώσει μόνος του από την αρχή], γιατί ήταν ο μόνος τρόπος να δημιουργήσει ένα καλλιτεχνικό σύνολο πειθαρχημένο κι αρμονικό, και προπάντων ικανό να παίξει με νέο τρόπο, με νέο ρυθμό, με νέα τέχνη», Ξενόπουλος, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και η Νέα Σκηνή*, Εκδοτικός Οίκος Α. Κασσιγόνη, 1933, σ. 21.

14. Γεωργουσόπουλος, «Η Άλκηστις του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Μια ανακοίνωση», *Η Λέξη* 56 (Ιούλιος-Αύγουστος 1986), σσ. 693-701.

Στον πρόλογο της έκδοσης¹⁵ ο επιμελητής της σημειώνει ότι η μετάφραση αυτή «αποτελεί την αφετηρία της μεταφραστικής εποποιΐας στη δημοτική, άρα την ατμομηχανή που από το 1901 και για εκατό περίπου χρόνια οδηγεί ένα μεγάλο και ένδοξο μεταφραστικό συρμό».¹⁶ Η άποψη αυτή ενισχύεται από το γεγονός ότι η *Άλκηστις*, στη μετάφραση του Χρηστομάνου, ξαναπαίχτηκε στην Ελλάδα ενενήντα τέσσερα χρόνια μετά, το 1995, από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Βόλου, χωρίς να ακούγεται καθόλου παρωχημένη.

Το επόμενο έργο του Ευριπίδη, που παίχτηκε από επαγγελματικό θίασο την περίοδο που εξετάζουμε, ήταν οι *Φοίνισσες* σε μετάφραση του Σταύρου Βουτυρά. Η παράσταση δόθηκε από το Βασιλικό Θέατρο, το 1904, σε σκηνοθεσία Θωμά Οικονόμου. Μαθαίνουμε από την αρθρογραφία της εποχής, καθώς το κείμενο δεν στάθηκε δυνατόν να βρεθεί, ότι η μετάφραση του Βουτυρά δεν ακολούθησε το παράδειγμα του Χρηστομάνου· είναι πιο συντηρητική. Παρόλο που ο Οικονόμου εργάστηκε με επαγγελματισμό για τις *Φοίνισσες*,¹⁷ φαίνεται ότι η παράσταση δεν έτυχε θετικής αποδοχής, κυρίως λόγω της καθαρεύουσας που «εμπόδισε τους ηθοποιούς να υποκριθούν όπως έπρεπε...», όπως επισημαίνει ο Γιάννης Σιδέρης.¹⁸

Δώδεκα χρόνια αργότερα, το 1916, ο Αλέκος Φωτιάδης διασκεύασε την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* για να παιχτεί από τον θίασο της Κυβέλης Αδριανού. Η παράσταση παίχτηκε τρεις φορές στην αίθουσα του Βασιλικού Θεάτρου. Η μετάφραση, στη δημοτική γλώσσα, εκδόθηκε από τον «Παρνασσό» σχε-

15. Ευριπίδου, *Άλκηστις*, μετ. Κωνσταντίνος Χρηστομάνος, έρευνα - φιλολογική επιμέλεια Κ. Γεωργουσόπουλος, Πατάκης, Αθήνα 2000.

16. Το ίδιο, σ. 29.

17. Κατερίνα Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τόμ. Α': *Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*, Νεφέλη, Αθήνα 2010, σ. 47.

18. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή (1817-1932)*, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 206.

δόν ύστερα από είκοσι χρόνια, το 1935.¹⁹ Στον υπότιτλο της έκδοσης διαβάζουμε: «Νεοποίηση από την τραγωδία του Ευριπίδη». Με τον όρο «νεοποίηση» ο Φωτιάδης εννοεί την έμμετρη διασκευή με πολλές προσθαφαιρέσεις, προορισμένη για τη σύγχρονη σκηνή.²⁰ Πράγματι, η *Ιφιγένεια* του Φωτιάδη είναι σε δεκαπεντασύλλαβο ομοιοκατάληκτο στίχο, ρυθμό που ο μεταφραστής θεωρεί ταιριαστό στα αυτιά των Νεοελλήνων, ακολουθώντας την παράδοση των δημοτικών τραγουδιών.²¹ Στον πρόλογο της έκδοσης αιτιολογεί την επιλογή του, θέτοντας ως στόχο τη δυνατότητα κατανόησης της τραγωδίας από τον καθένα, κι όχι μόνο από τους προνομιούχους γνώστες του αρχαίου δράματος.²² Ανεξάρτητα από το αποτέλεσμα της μετάφρασης του Φωτιάδη, η ανάγκη της πρόσληψης του αρχαίου δράματος από το ευρύ κοινό αποκτά για τους μεταφραστές προτεραιότητα, ως στοιχείο που καθορίζει τις επιλογές τους.

Στα χρόνια που ακολουθούν παίζονται επιπλέον: η *Ηλέκτρα* σε μετάφραση του Ιωάννη Πολέμη²³ και σκηνοθεσία Πάνου Καλογερίκου το 1923, η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* σε μετάφραση του Ν. Κυπαρίσση²⁴ και ο *Ιππόλυτος* σε παράφραση

19. Φωτιάδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, Νεοποίηση από την τραγωδία του Ευριπίδη, Εκδοτικός Οίκος Παρνασσός, Αθήνα 1935.

20. Το ίδιο, «Πρόλογος», σ. 5.

21. Προαναγγέλλοντας την παράσταση από τον θίασο της Κυβέλης, ο Νουμάς προδημοσίευσε απόσπασμα της μετάφρασης του Φωτιάδη με το εξής σχόλιο: «Η μετάφραση του Φωτιάδη κρίνεται, απ' όσους την ακούσανε, όχι ως ξερή μετάφραση μα ως δημιουργική εργασία, γιατί ο ποιητής κατάφερε κ' έδωσε με τους καλοδουλεμένους στίχους του όλη την ψυχή της αρχαίας τραγωδίας». Βλ., [Ανυπ.], «Η *Ιφιγένεια* του Ευριπίδη», Ο Νουμάς (1916), σ. 20.

22. Φωτιάδης, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, σ. 4.

23. Ευριπίδου, *Ηλέκτρα*, έμμετρος μετάφρασις Ιωάννου Πολέμη, εκδότης Ι. Ν. Σιδέρης, Αθήναι [χ.χ.].

24. Ευριπίδου, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, έμμετρος μετάφρασις Ν. Κυπαρίσση, εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη, εν Αθήναις 1910.

του Γεώργιου Τσοκόπουλου το 1924.²⁵ Τους πρωταγωνιστικούς γυναικείους ρόλους ερμηνεύει η Αγγελική Κοτσάλη. Οι παραστάσεις δεν προσφέρουν κάτι καινούριο από τη σκοπιά της εξέλιξης της μεταφραστικής διαδικασίας, ωστόσο φαίνεται ότι ο Ευριπίδης αρχίζει να επιλέγεται συχνότερα στο ρεπερτόριο των θιάσων.

Μέσα από την εκδοτική δραστηριότητα, την αρθρογραφία και τις παραστάσεις που πληθαίνουν, το ζήτημα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος απασχολεί πλέον εντονότερα τους κύκλους των ακαδημαϊκών, των ποιητών, των συγγραφέων, των καλλιτεχνών. Με τη δράση συλλόγων, θιάσων και οργανισμών (ενδεικτικά αναφέρονται ο δραματικός σύλλογος Ευριπίδης, η Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, το Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά), προωθείται ολοένα και περισσότερο η αρχαία ελληνική τραγωδία, ως επιλογή ρεπερτορίου και πεδίο καλλιτεχνικής αναζήτησης. Οι διαφορετικές απόψεις που παρατηρούνται δημιουργούν διαφωνίες και εντάσεις, αλλά στην πραγματικότητα τοποθετούν το αρχαίο δράμα σε μία πιο κεντρική θέση του θεατρικού, λογοτεχνικού και ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος.

Στο κλίμα αυτό εντάσσεται και η πρωτοποριακή για την εποχή της προσπάθεια παρουσίασης αρχαίας ελληνικής τραγωδίας από την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, με την παράσταση του *Προμηθέα Δεσμώτη*, στο πλαίσιο των Δελφικών Εορτών που διοργάνωσε το ζεύγος Σικελιανού το 1927. Ο μεγάλος απόηχος της προσπάθειας αυτής, που βρήκε υποστηρικτές και αντιπάλους, κάνει επιτακτικότερη την ανάγκη στους ανθρώπους του θεάτρου να καταπιαστούν πιο υπεύθυνα με το αρχαίο δράμα. Έτσι, τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς ανεβαίνει στο Παναθηναϊκό Στάδιο η *Εκάβη* με την Μαρίκα Κοτοπούλη. Η σκηνοθεσία είναι του Φώτου Πολίτη και η μετάφραση του Απόστολου Μελαχρινού.²⁶

25. Σε σκηνοθεσία-διδασκαλία Θωμά Οικονόμου, στο θέατρο Ηρώδου του Αττικού, «τη εγκρίσει του Υπουργού Παιδείας». Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή*, σ. 292.

26. Ευριπίδου, *Τραγωδία*, τόμ. Α': *Εκάβη*. *Ιφιγένεια ή εν Αυλίδι*, μετ. Απόστολου Μελαχρινού, Ελληνικός Εκδοτικός Οργανισμός, Αθήνα [χ.χ.].

Έχοντας ήδη δοκιμαστεί με τον *Οιδίποδα Τύρανο* το 1919, ο Φώτος Πολίτης παρουσιάζει με την *Εκάβη* μια πιο ολοκληρωμένη σκηνοθετική άποψη για την αρχαία τραγωδία. Παρεμβαίνει στη σκηνογραφία,²⁷ ώστε να προκύψει αρμονία του σκηνικού με τον ανοιχτό χώρο του Σταδίου, στηρίζεται στην ερμηνευτική δυνατότητα των ηθοποιών και αντιμετωπίζει τον Χορό –που απαρτιζόταν από περίπου ενενήντα γυναίκες– ως ένα δραματικό πρόσωπο, αφαιρώντας από αυτόν την όρχηση, όπως την πρότεινε η Εύα Σικελιανού στους Δελφούς, αλλά επενδύοντας στο ενιαίο του συναίσθημα. Από τα δημοσιεύματα που ακολούθησαν μετά την παράσταση, τα οποία αξιολογούν θετικά ή αρνητικά την προσπάθεια, στεκόμαστε στην αδιαμφισβήτητη αναγνώριση του Φώτου Πολίτη ως ενός αξιόλογου σκηνοθέτη, στον έπαινο για την Κοτοπούλη και τους Βεάκη και Μινωτή, και στην άτυχη επιλογή του Σταδίου ως θεατρικού χώρου, λόγω της αδύναμης ακουστικής του.²⁸

Η θεατρική μετάφραση του Μελαχρινού, που έχει ειδικά παραγγελθεί από την Κοτοπούλη, είναι στη δημοτική γλώσσα και επιχειρεί να προωθήσει, στον βαθμό που είναι εφικτό, την προφορικότητα, χωρίς να χαθεί ο ποιητικός λόγος.²⁹

Η παράσταση της *Εκάβης* δίνει μία άλλη δυναμική στο ανέβασμα της αρχαίας τραγωδίας. Προσθέτει το στοιχείο του επαγγελματισμού. Οι πρόβες διαρκούν ένα μήνα, οι συντελεστές της παράστασης είναι κυρίως επαγγελματίες καλλιτέχνες, ο ρόλος του σκηνοθέτη ενδυναμώνεται, η παράσταση παρακολουθείται από τουλάχιστον 15.000 θεατές σε ανοιχτό χώρο.

27. Μία συνοπτική και κατατοπιστική περιγραφή της παρέμβασης του Φ. Πολίτη ως προς το σκηνικό της *Εκάβης* δίνει η Αρβανίτη, σσ. 93-96.

28. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή*, σσ. 376-383.

29. «Από το *Ελεύθερο Βήμα* της 23^{ης} Αυγούστου πληροφορούμαστε ότι, κατά την ανάγνωση της μετάφρασης σε κύκλο ανθρώπων των γραμμάτων, ο Ι. Γρυπάρης συγχάρηκε τον Μελαχρινό. Η μετάφρασή του ήταν στη δημοτική και ο Μελαχρινός σε συνέντευξή του υποστήριξε ότι η μετάφρασή του στηρίχτηκε στο δημοτικό τραγούδι και ότι δεν προσπάθησε να αποδώσει το κείμενο κατά λέξη αλλά την ουσία του, την ψυχή του: *Έθνος*, 15.9.1927», Αρβανίτη, σ. 91, υποσ. 161.

Η σελίδα έχει γυρίσει. Από την Άλκηστη και έναν θίασο που μόλις άνοιγε τα φτερά του το 1901, είκοσι έξι χρόνια μετά, με την παράσταση της *Εκάβης*, η πορεία προς την αναβίωση του αρχαίου δράματος μπαίνει σε πιο σταθερές βάσεις. Η αρχαία τραγωδία αντιμετωπίζεται με μεγαλύτερη συνέπεια και αυτό αποδεικνύεται από την ανταπόκριση που έχει από το κοινό. Σύντομα θα αρχίσει μία νέα περίοδος που θα φέρει το κοινό στα αρχαία θέατρα και τον Ευριπίδη πιο συχνά στη σκηνή. Αυτή όμως η εξιστόρηση αξίζει να έχει τον δικό της χρόνο.

Παραστάσεις Αρχαίου Δράματος στην Ελλάδα, με στοιχεία από τις λαϊκές μορφές θεάτρου: Κουκλοθέατρο και Θέατρο Σκιών

Οι μορφές του λαϊκού θεάτρου, Κουκλοθέατρο και Θέατρο Σκιών, δεν αποτελούν μονάχα μέσο ψυχαγωγίας για παιδιά, αλλά και τρόπο έκφρασης, προσδίδοντας ποιητική διάσταση και διαφορετική ανάγνωση σε μια θεατρική παράσταση.

Η παραστατική τους λειτουργία είναι ειδολογικά διαφορετική σε σχέση με το αρχαίο δράμα. Στην παρούσα εργασία, ωστόσο, θα εξετάσουμε κατά χρονολογική σειρά πέντε παραστάσεις αρχαίου δράματος που παραστάθηκαν στην Ελλάδα, και είχαν ως βασικό οργανικό στοιχείο στη σκηνική τους παρουσίαση στοιχεία του λαϊκού θεάτρου από το είδος του Κουκλοθέατρου και Θεάτρου Σκιών. Οι παραστάσεις αυτές είναι α) η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, το 1977, στο θέατρο Λυκαβηττού, β) ο *Μύθος του Οιδίποδα*, το 1980, αμφότερες παραγωγές του «Μαριονεττεάτερον», σε συμπαραγωγή με το Εθνικό θέατρο Σουηδίας και σκηνοθεσία του διεθνούς φήμης μαριονετίστα Μίκαελ Μέσκε, γ) η *Άλκηστις* του Ευριπίδη με κούκλες από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου, που παίχτηκε το 1995 σε σκηνοθεσία Λυδίας Κονιόρδου, δ) η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, το 1998, από το «Θέατρο Κούκλας», που παρουσιάστηκε με μαριονέτες στο θέατρο «Αμόρε», σε σκηνοθεσία Τάκη Σαρρή, και ε) ο *Αίαντας* του Σοφοκλή, το 2008, από το Εθνικό Θέατρο, με στοιχεία του θεάτρου σκιών, σε σκηνοθεσία Μάρθας Φριντζήλα.

Για τον όρο «λαϊκό θέατρο», τον οποίο χρησιμοποιήσαμε στον τίτλο της παρούσας εργασίας για να ορίσουμε τα είδη Κουκλοθέατρο και Θέατρο Σκιών, ακολουθήσαμε τον ειδο-λογικό χωρισμό του Βάλτερ Πούχγερ, που κατατάσσει τον Φασουλή (αντιπροσωπευτικό ήρωα του κουκλοθέατρου) και τον Καραγκιόζη (αντιπροσωπευτικό ήρωα του θεάτρου σκιών) στις σύνθετες μορφές λαϊκού θεάτρου.¹ Το έντεχνο κουκλοθέατρο που συναντάμε στον 20^ο αιώνα, κυρίως στις ανατολικές χώρες, όχι μόνο με γενική αποδοχή από τον χώρο της θεατρικής τέχνης, αλλά και με κρατική υποστήριξη,² έχει τις βάσεις του στις λαϊκές μορφές έκφρασης.³

Στην αρχαία Ελλάδα ήταν γνωστή η χρήση της μαριονέτας στο θέατρο. Η πρώτη περιγραφή θεάτρου νευρόσπαστων ανήκει στον Ξενοφώντα, ο οποίος στο *Συμπόσιό* του αναφέρεται στην επίσκεψη ενός Συρακούσιου στο σπίτι του πλούσιου

1. «Εξετάζοντας τη μορφολογία του λαϊκού θεάτρου στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια γενικότερα, παρατηρούμε πως φαίνεται χρήσιμος και ο διαχωρισμός της ύλης σε πρωτοβάθμιες μορφές του λαϊκού θεάτρου, θεατρικές μορφές δηλαδή με τελετουργική και ημερολογιακή δέσμευση (παραστατικά έθιμα, δρώμενα), και σε σύνθετες μορφές, ευκαιριακές ή σταθερές, πάντως απαλλαγμένες από στεγανές εθιμοτυπίες και πιο ελεύθερες στην αναπαραγωγή των σταθερών της λαϊκής αισθητικής. Σ' αυτή την κατηγορία ανήκουν οι Ομιλίες, οι λαϊκές παραστάσεις της *Ερωφίλης*, ο *Καραγκιόζης* και ο *Φασουλής*, και γενικότερα τα θεάματα και τα καρναβάλια των πόλεων...», Βάλτερ Πούχγερ, *Θεωρία του Λαϊκού Θεάτρου: Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας Παράρτημα, Αθήνα 1985, σ. 13.

2. Αναφερόμαστε κυρίως στις κούκλες bunraku στην Οσάκα της Ιαπωνίας, από τις οποίες επηρεάστηκαν κυρίως οι παραστάσεις αρχαίου δράματος του Μέσκε που εξετάζουμε παρακάτω. «Το 1929 με τον πόλεμο στην Μαντσουρία γράφθηκαν έργα για το bunraku με πατριωτικό περιεχόμενο, τα οποία συγκίνησαν τις αρχές, που έδωσαν επιχορηγήσεις αναγνωρίζοντας το ως εθνικό καλλιτεχνικό θησαυρό. Οι επιχορηγήσεις αυτές αυξήθηκαν κατά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο», Μπάμπης Δερμιτζάκης, *Εισαγωγή στο θέατρο της Ιαπωνίας και της Κίνας*, ΑΛΔΕ, Αθήνα 2010, σ. 77.

3. Πούχγερ, *Είδωλα και Ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 15.

Αθηναίου Καλλία, τον οποίο είχε προσλάβει για να διασκεδάσει τους προσκεκλημένους του.⁴ Η κούκλα, εικάζουν ορισμένοι μελετητές, χρησιμοποιήθηκε επίσης στις τραγωδίες και τις κωμωδίες των αρχαίων, παριστάνοντας, υπό μορφή ομοιώματος, κάποιο πρόσωπο ή θεό.⁵

Αναφορικά με το Θέατρο Σκιών, το είδος αυτό εμφανίστηκε στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα.⁶ Ο Χατζηπανταζής αναφέρει ότι η αρχαιότερη γνωστή αγγελία παράστασης Καραγκιόζη που δημοσιεύτηκε σε ελληνική εφημερίδα εμφανίστηκε τον Αύγουστο του 1841 και αφορά ένα έργο, προφανώς τούρκικης προέλευσης, αλλά σε ελληνική γλώσσα, που επρόκειτο να παιχτεί στο Ναύπλιο για μία μόνο βραδιά.⁷ Μία ακόμη πόλη της Πελοποννήσου που έπαιξε σημαντικό ρόλο για την εξέλιξη του Καραγκιόζη, είναι η Πάτρα με τη μεταρρύθμιση του Μίμαρου, η οποία και θεωρεί μέχρι και σήμερα τον εαυτό της πατρίδα του εξελληνισμένου Καραγκιόζη.⁸ Ο ιστορικός,

4. Τα θεάματα με μαριονέτες ήταν συνήθη την εποχή εκείνη. Ο Συρακούσιος μεταξύ άλλων είχε και την ειδικότητα του νευροσπάστη. «Επί νη Δία τοις άφροσιν. Ούτοι γαρ τα εμά νευρόσπαστα θεώμενοι τρέφουσί με», (Ξεν. Συμπ. I V. 55) Ξενοφών, *Συμπόσιον – Απολογία Σωκράτους*, μετ. Αλόη Σιδέρη, Αθήνα 2000, σσ. 122-123.

5. Μαρία Αργυριάδη, *Η κούκλα από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Λούση Μπρατζιώτη, Αθήνα 1991, σ. 46.

6. Για τα πρώτα βήματα του Καραγκιόζη στην Ελλάδα, βλ. Πούχγερ, *Οι Βαλκανικές διαστάσεις του Καραγκιόζη*, Στιγμή, Αθήνα 1985, σσ. 28-43. Βλ. επίσης, για «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα», καθώς και τη «Θέση του Καραγκιόζη στην ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου» στον τόμο Πούχγερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 259-272 και 409-416.

7. Πρόκειται για την αθηναϊκή εφημερίδα *Ταχύπτερος Φήμη*, 18.08. 1841, (Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Η εισβολή του Καραγκιόζη στην Αθήνα του 1890*, Στιγμή, Αθήνα 1984, σ. 23).

8. Ενδιαφέροντα στοιχεία στη συστηματική έρευνα σχετικά με τον Καραγκιόζη στην Πάτρα, τα οποία δεν μπορούμε να αναφέρουμε στην περιορισμένη έκταση της παρούσας εργασίας, αναφέρονται στο: Ευανθία Στιβανάκη, *Θεατρική Ζωή Κίνηση και Δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, Περί Τεχνών, Πάτρα 2001, σσ. 314-317 και 360-366.

επίσης, του θεάτρου, Γιάννης Σιδέρης, αναφέρει την αλληλεπίδραση του Καραγκιόζη με το θέατρο, παραθέτοντας πολλά παραδείγματα για την άμεση σχέση τους.⁹

Επιπροσθέτως, ο Πούχγερ συνδέει τον Καραγκιόζη με τον «σοφό τρελό» του Μπαρόκ, χωρίς να κατατάσσει σε αυτή την περίοδο την προέλευσή του, αλλά με προσδιοριστικό στοιχείο το κύριο γνώρισμά τους να λένε απερίφραστα την αλήθεια:

«Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο “σοφός τρελός” της Ελλάδας είναι ο Καραγκιόζης, παραβλέποντας προς στιγμήν τη διαφορά των πολιτισμικών συμφραζομένων, την καταγωγή, το θεατρικό είδος, και άλλες παραμέτρους...».¹⁰

Οι παραστάσεις αρχαίου δράματος που εξετάζουμε παρακάτω, πήραν στοιχεία από τα είδη του λαϊκού θεάτρου –Κουκλοθέατρο και Θέατρο Σκιών–, στα οποία προσέδωσαν μια έντεχνη μορφή στη σκηνική τους απόδοση, δημιουργώντας μια ενδιαφέρουσα πρόσμιξη αυτών των δύο διαφορετικών ειδών, του έντεχνου και του λαϊκού.

Αντιγόνη Σοφοκλή (Λυκαβηττός, 1977)

Η παράσταση της *Αντιγόνης* δόθηκε στο θέατρο «Λυκαβητού» στις 14 και 15 Ιουλίου 1977, από το Marionetteatern, σε συμπαραγωγή με το Εθνικό Θέατρο Σουηδίας, εφαρμόζοντας ως βασικό συστατικό στη σκηνική της παρουσίαση την τεχνική προσαρμογή του ιαπωνικού μπουνρακού. Ανάμεσα, όμως, στις πρώτες εντυπώσεις του Μίκαελ Μέσκε από το μπουνρακού και στην πραγματοποίηση του έργου, ακολούθησαν δύο χρόνια σπουδών, έρευνας, κατασκευής των χαρακτήρων και πρόβας. Τα πρόσωπα στις κούκλες ήταν εμπνευσμένα από τη ζωγραφική των αγγείων και, προκειμένου να αποκτήσει όσο

9. Γιάννης Σιδέρης, «Θέατρο και Καραγκιόζης: Μια πρώτη ματιά στη σχέση τους», *Θέατρο* 10 (1963), σσ. 35-39.

10. Πούχγερ, *Κείμενα και Αντικείμενα: Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 110.

το δυνατόν περισσότερες εμπειρίες και γνώσεις για την εποχή που έζησε η Αντιγόνη, ο Μέσκε επισκέφθηκε τη Θήβα για να δει από κοντά τη γη των ηρώων.¹¹

Στην προαναγγελία της παράστασης, στα δημοσιεύματα Τύπου, διαφαίνεται μια ουδέτερη στάση απέναντι στο επικείμενο θέαμα, τονίζοντας ιδιαίτερα τον πειραματικό χαρακτήρα.¹² Επισημαίνουν τα ιστορικά στοιχεία του θεάτρου Μαριονεττεύατερν, τα βιογραφικά στοιχεία του ιδρυτή του Μίκαελ Μέσκε, καθώς και τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα των παραστάσεων του. Αναφορές γίνονται, επίσης, στο ρεπερτόριο, το οποίο συμπεριλαμβάνει παραστάσεις για παιδιά, αλλά και παραστάσεις για μεγάλους με σημαντικά έργα. Στη συνέντευξη Τύπου που έδωσε ο Μέσκε εκφράζει την αγωνία του που θα δείξει ένα ελληνικό δράμα στο ελληνικό κοινό και τονίζει τον πολιτιστικό χαρακτήρα της επίσκεψής του στην Ελλάδα, καθώς γίνεται στο πλαίσιο των ελληνοσοουδικών πολιτιστικών ανταλλαγών. Σε ανταπόδοση, όπως αναφέρει το δημοσίευμα, ο Κάρολος Κουν επρόκειτο να περιοδεύσει με το Θέατρο Τέχνης, τον Σεπτέμβριο, σε όλη τη Σκανδιναβία¹³ για να παρουσιάσει τους *Αχαρνές* του Αριστοφάνη.¹⁴

11. Michael Meschke, *Τρεις ελληνικοί μύθοι*, μετ. Μαργαρίτα Κουλεντιανού, Gutenberg-Γιώργος Δαρδανός, Αθήνα 2007, σ. 43.

12. [Ανυπόγραφο], «*Αντιγόνη* του Σοφοκλή σε πειραματική παράσταση από Σουηδούς στο Λυκαβητό», *Τα Νέα*, 22.6.1977, σ. 2.

13. Πολλά δημοσιεύματα αναφέρονταν σε αυτή την πολιτιστική ανταλλαγή. Ενδεικτικά, αναφέρουμε: «Στοκχόλμη, 8 Σεπτεμβρίου. Ο σκηνοθέτης Κάρολος Κουν ανέπτυξε χθες, σε δημοσιογραφική συγκέντρωση, που οργανώθηκε σε αίθουσα του Δραματικού Θεάτρου της Στοκχόλμης, την εξέλιξη και τη δράση του Θεάτρου Τέχνης. Η εφημερίδα της Στοκχόλμης “*Σβένσκα Νταγκμπλαντέτ*”, που καταχώρησε χθες μακρό άρθρο για τον Κάρολο Κουν, πλέκει σήμερα το εγκώμιο του Έλληνα σκηνοθέτη. [...] Ας σημειωθεί ότι οι εφημερίδες της Στοκχόλμης επεφύλαξαν ενθουσιώδη υποδοχή στις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης», [Ανυπόγραφο], «*Ενθουσιώδης υποδοχή του Θεάτρου Τέχνης στη Στοκχόλμη*», *Το Βήμα*, 9.9.1977, σ. 4.

14. Φάνης Κλεάνθης, «*Μια παράσταση αλλιώς απ’ τις άλλες: Αντι-*

Κριτικογραφία

Ο Γιώργος Λεωτσάκος, αν και μουσικοκριτικός, γράφει εκτενή κριτική για την παράσταση της *Αντιγόνης* και δείχνει θετικά προσκείμενος στην καινοτομία για τη χρήση της μαριονέτας στην παράσταση. Δίνει πολύ χρήσιμες πληροφορίες αναφορικά με τα μουσικά όργανα και τα μουσικά μοτίβα που πλαισιώνουν τη δράση, φωτίζοντας με ενδιαφέροντα και πρωτότυπο τρόπο την παράσταση. Κρίνει πολύ θετικά την έμπνευση του θιάσου στην «προσαρμογή των μεταφερόμενων στοιχείων και τεχνικών στις βαθύτερες απαιτήσεις του σοφόκλειου κειμένου» και χαρακτηρίζει σπάνιας ευαισθησίας το μελέτημα του Βασίλη Ρώτα, «η τραγωδία και οι παραστάσεις των αρχαίων δραμάτων», όπου «θέτει πρόβλημα ανεβάσματος αρχαίας τραγωδίας από κουκλοθέατρο, αναφέρεται στο “Μπουρνάκου” (μιλά για “γιαπωνέζικο κουκλοθέατρο”) και βλέπει τον αρχαίο υποκριτή με το προσωπείο, τους κοθόρνους κ.τ.λ. σαν μια πελώρια κούκλα κουκλοθέατρου».¹⁵

Στην κριτική του για τους ηθοποιούς, ο Λεωτσάκος αναφέρει:

«Εδώ, οι ηθοποιοί που δάνειζαν τη φωνή τους στις κούκλες ήταν όχι ένας αλλά 3, κυρίως μεγάλοι καλλιτέχνες: ο Γιαν Μάλμσαι (Τειρεσίας – Αίμονας), η Σιφ Ρούουντ (Αντιγόνη – Ισμήνη) και ο Γιαν Μπλόμπεργκ, συνταραχτικός Κρέοντας που σχεδόν έκλεψε την παράσταση».¹⁶

γόνη με μαριονέττες 14 και 15 Ιουλίου στο θέατρο Λυκαβηττού», *Τα Νέα*, 28.6.1977, σ. 2.

15. Σε κάποιο άλλο σημείο, επίσης, του μελετήματός του ο Ρώτας αναφέρει: «...Το θεατρόφιλο κοινό τόσο πια έχει συνηθίσει να βλέπει ζωντανούς ανθρώπους στη σκηνή, που παραξενεύεται και δυσφορεί είτε αδιαφορεί, βλέποντας κούκλες, καραγκιόζηδες και τέτοια. Αλλιώς όμως είναι με τον πολύ λαό. Ο λαός έχει φυλάξει γερό το αισθητήριο του για τις συμβολικές παραστάσεις και μπαίνει με πολύ περισσότερη κατανόηση στο ονειρώδες και λυρικό στοιχείο», Βασίλης Ρώτας, *Θέατρο και γλώσσα (1925-1977)*, τόμ. Β', *Επικαιρότητα*, Αθήνα 1986, σ. 512.

16. Γιώργος Λεωτσάκος, «Θέατρο Μαριονέττας της Στοχαστικής: Μια αλησμόνητη απόδοση της *Αντιγόνης*», *Το Βήμα*, 23.7.1977, σσ. 1, 7.

Ο Ν. Φ. Μικελίδης βλέπει θετικά τη χρήση των μαριονετών στην παράσταση:

«Και πρώτα, εκείνο που θαυμάζει κανείς είναι: η φυσικότητα με την οποία δίνονται οι κινήσεις τους, φυσικότητα που σε ορισμένα σημεία είναι πραγματικά αξιοθαύμαστη...».

Ξεχωρίζει τη σκηνή της σύγκρουσης του Κρέοντα με τον γιο του και με τον Τειρεσία, και θεωρεί ότι:

«οι κινήσεις, ο λόγος, η μουσική δένονται θαυμάσια για να ξεπεράσουν το μειονεκτικό κόσμο της άψυχης κούκλας και ν' αγγίξουν τα όρια τού πραγματικά τραγικού. Και που δείχνουν τη μελέτη και τη σκληρή δουλειά του σκηνοθέτη και των συνεργατών του».

Συνολικά κρίνει αξιόλογη την παράσταση, η οποία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «φέρει μια καινούργια πνοή στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας».¹⁷

Ο Άγγελος Δόξας επαινεί τη δραματικότητα που δημιουργεί ο λόγος, όπως αποδόθηκε από τους ηθοποιούς, καθώς και την έκφραση στην κίνηση των μαριονετών. Θεωρεί όμως ότι:

«Εκείνο που εμποδίζει την ολοκληρωμένη προσοχή του θεατή στ' ανδρείκελα είναι τόσο το ότι οι ηθοποιοί που τα κουνάν με τα χέρια τους φαίνονται ολόσωμοι, όσο και το ότι οι ηθοποιοί που λένε τα λόγια, βρίσκονται έξω από τη σκηνή...».

Θα προτιμούσε, όπως αναφέρει, να είναι αφανείς οι χειριστές και μονάχα η ορχήστρα να είναι ορατή, ενώ βρίσκει κακόγουστο το μαύρο ακίνητο γλυπτό που βρισκόταν ακίνητο μπρος στη σκηνή «αντιπροσωπευτικό δήθεν του Χορού».¹⁸

17. Ν. Φ. Μικελίδης, «“Θέατρο Λυκαβηττού”: Μαριονέττες της Σουηδίας: Αντιγόνη», *Ελευθεροτυπία*, 20.7.1977, σ. 5.

18. Άγγελος Δόξας, «Η Αντιγόνη στο Λυκαβηττό», *Εμπρός*, 22.7.1977, σ. 13.

Υπάρχει επίσης η μαρτυρία της Αντιγόνης Παρούση, η οποία ήταν θεατής της *Αντιγόνης* στο Λυκαβηττό, και περιγράφει την αίσθησή του θεάματος:

«Το πρώτο ξάφνιασμα ήταν η μουσική της εισαγωγής. Δεν έμοιαζε με τίποτε απ' όσα είχα μέχρι τότε ακούσει, ωστόσο ηχούσε παράξενα οικεία. Και μετά εμφανίστηκαν οι μαριονέτες. [...] με συμπαρέσυραν τόσο στη δράση, ώστε τίποτε πια να μην μου είναι ακατανόητο ή ξένο ή παράταιρο, ούτε το κείμενο του Σοφοκλή στα σουηδικά, ούτε οι κούκλες στη θέση των ανθρώπων...».¹⁹

Στο Θέατρο του Λυκαβηττού την παράσταση παρακολούθησαν σχεδόν τέσσερις χιλιάδες θεατές.²⁰

Ο Μύθος του Οιδίποδα (Λυκαβηττός, Θέατρο Δάσους 1980)

Επρόκειτο για μια παράσταση που συνέδεε τους τρεις κλασικούς, μέσα από τον μύθο του Οιδίποδα με πέντε τραγωδίες: *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου, *Οιδίπους Τύραννος*, *Αντιγόνη* και *Οιδίπους επί Κολωνώ* του Σοφοκλή, και *Φοίνισσες* του Ευριπίδη.

Η μεταγραφή των πέντε κειμένων κρατούσε σε σκηνική διάρκεια δυόμιση ώρες, ενώ η συνολική τους διάρκεια υπολογίστηκε πάνω από δέκα ώρες. Για τον λόγο αυτό, ο Μέσκε επισημαίνει πως υπήρξε από τη μεριά τους σεβασμός και προσοχή στην αφαίρεση των κειμένων, τονίζοντας ότι «κάθε θυσία μερικών αποσπασμάτων ήταν ένας αγώνας με τη συνείδησή μας».²¹

Ο Μέσκε προσέγγισε σκηνοθετικά την τύφλωση του Οιδίποδα τη στιγμή που βγαίνει από το παλάτι, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Όπως ο ίδιος αναφέρει:

19. Meschke, σσ. 9-10.

20. *Το ίδιο*, σ. 34.

21. *Το ίδιο*, σ. 108

«Κατά τη γνώμη μου, ο Οιδίποδας, χωρίς να μπορεί να κάνει τίποτε γι' αυτό, ήταν τυφλός σε όλη του τη ζωή. Η τρομερή συνειδητοποίηση στο τέλος της ιστορίας του σημαίνει ότι αρχίζει επιτέλους να βλέπει. Κατά συνέπεια, στην ανάλυσή μου, ο Οιδίπους βγαίνει από το ανάκτορο, κρατώντας πάνω από το κεφάλι του μια μεγάλη μάσκα με ορθάνοιχτα μάτια. Αργά-αργά κατεβάζει τη μάσκα στο πρόσωπό του».²²

Κριτικογραφία

Η κριτική του Αλκ. Μαργαρίτη για την παράσταση στην Αθήνα περιορίζεται σε μία μικρή παράγραφο, σε αντίθεση με τη μακροσκελή κριτική του Γιώργου Κιτσόπουλου για την παράσταση στη Θεσσαλονίκη. Ο Μαργαρίτης περιορίστηκε να χαρακτηρίσει εν συντομία ως «συμπαθητική» και «αξιοπεριεργή» την πειραματική προσπάθεια, εντοπίζοντας κάποιες αντιφάσεις στην εξέλιξη της «υποθέσεως», χωρίς ωστόσο να τις αιτιολογεί. Επιπλέον χαρακτήρισε αρνητικό το αισθητικό αποτέλεσμα, όχι για την εικαστική του πλευρά, αλλά γιατί οι περισσότεροι ερμηνευτές «ήσαν υπερήλικες και αρκετές από τις κυρίες παχύσαρκες!».²³

Αντιθέτως, ο Κιτσόπουλος τεκμηριώνει τις απόψεις του και στα θετικά, αλλά και στα αρνητικά σημεία της παράστασης. Σε γενικές γραμμές, ο Κιτσόπουλος θεώρησε την παράσταση αξιόλογη με υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα σε πολλά επίπεδα, εντοπίζοντας στη σκηνοθετική διδασκαλία καλλιτεχνική ευαισθησία και υπεύθυνη ερμηνευτική σκέψη. Θεωρεί θετική την πειραματική απόπειρα, καθώς είναι καιρός, όπως τονίζει, να αναζητηθεί κάποια έξοδος από το τραγωδιακό τέλμα, που έχει επιφέρει η μεταφορά της απόψεως του Ράϊνχαρτ και ο συγγενής μ' αυτήν ερμηνευτικός στόμφος. Κρατά ουδέτερη την κρίση του αναφορικά με τη δραματουργική δομή σύνδε-

22. Το ίδιο, σ. 119.

23. Αλκ. Μαργαρίτης, «Κριτική παρουσίαση θεατρικών παραστάσεων: Ο μύθος του Οιδίποδα», *Τα Νέα*, 25.7.1980.

σης των μύθων, καθώς η γλώσσα ήταν στα σουηδικά, με αποτέλεσμα να μην είναι εφικτό να αξιολογηθεί, κυρίως στους συνδεδεικούς αρμούς των έργων.²⁴

Η Αντιγόνη Παρούση είδε με καλλιτεχνική και διεισδυτική ματιά την παράσταση του *Οιδίποδα* για την οποία αναφέρει:

«Στη δεύτερη παράσταση του Μέσκε που είδα στον Λυκαβηττό, τον *Θρύλο του Οιδίποδα*, έπαψα να ψάχνω τα σκοινιά σε αυτό που αποκαλούσαμε θέατρο μαριονέτας. Εδώ ήταν πια ένα θέατρο με ηθοποιούς, μόνο που οι κούκλες, οι πέτρες, τα σκηνικά αντικείμενα έπαιζαν επίσης τον ρόλο τους, ένα ρόλο εξίσου σημαντικό μ' αυτό των ηθοποιών. Επρόκειτο για ένα άνοιγμα, μια σύνδεση πολλών τεχνών μαζί, αρμονική όσο και η σύνδεση των κειμένων των τριών κλασικών. Το αποτέλεσμα ήταν μια αισθητική ικανοποίηση σε πολλά επίπεδα, κάτι εξαιρετικά νεωτερικό εκείνη την εποχή. Η παράσταση διαρκούσε δυόμισι ώρες, αλλά δεν έμενε ούτε μια στιγμή για να “πάρει ανάσα” ο θεατής».²⁵

Άλκηστις Ευριπίδη (ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου, 1995)

Το 1995 παραστάθηκε από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου, σε σκηνοθεσία Λυδίας Κονιόρδου και σκηνικά Διονύση Φωτόπουλου, η *Άλκηστις* του Ευριπίδη. Στην παράσταση επιλέχθηκε ως σκηνοθετική λύση το στοιχείο της κούκλας, ενώ η τεχνική της εμφύχωσης προέκυψε μέσα από τις πρόβες και διέφερε από τις συνήθειες τεχνικές.

Το σκηνικό ανέβασμα του έργου παρουσίαζε ενδιαφέρον, καθώς ενσωμάτωνε ως βασικό στοιχείο την κούκλα που συνόδευε όλους τους ρόλους, αφήνοντας να αιωρείται μια διαφοροποιημένη αίσθηση γύρω από τη ζωντανή και υλική υπόσταση των δρώντων προσώπων και κυρίως της Άλκηστις. Η κούκλα ως

24. Γιώργος Κιτσόπουλος, «Κριτική: Θέατρο Δάσους: Ο μύθος του *Οιδίποδα*», *Ελληνικός Βορράς*, 1.7.1980.

25. Meschke, σ. 11.

σκηνικό αντικείμενο εμπεριέχει αυτή τη διττή αίσθηση ζωής και θανάτου. Οι ηθοποιοί ήταν ντυμένοι με μαύρη περιβολή, και έφεραν στο εμπρόσθιο μέρος του σώματός τους το σώμα της κούκλας και το κεφάλι, που υπάκουε στις κινήσεις των ηθοποιών, δημιουργώντας με τη μετωπική τους κίνηση μια άμεση σχέση με το κοινό. Με αυτήν την παραδοξότητα στην κίνηση έμοιαζε σαν να ήθελαν να προτρέψουν τους θεατές να καθρεφτιστούν για να δουν τη διπλή όψη του έργου και εν τέλει της ζωής, που περιέχει τους δύο αντιθετικούς πόλους, το ιλαρό και τραγικό στοιχείο.

Κριτικογραφία

Η κριτική αναφέρθηκε αρνητικά στην επιλογή της Κονιόρδου να χρησιμοποιήσει κούκλες για την παράσταση της *Άλκηστης*, θεωρώντας ότι δεν ανταποκρίθηκε επάξια στις σκηνικές απαιτήσεις του αρχαίου δράματος. Συγκεκριμένα, η Ελευθερία Ντάνου θεώρησε πως η Κονιόρδου δεν αντιμετώπισε την *Άλκηστη* με τον αναμενόμενο ορθόδοξο τρόπο, σύμφωνα με την επικρατούσα αντίληψη περί αρχαίας τραγωδίας. Θεώρησε πρωτοτυπία τα νέα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποίησε, κάνοντας χρήση υποτιμητικών όρων, χωρίς πειστική αιτιολόγηση στην κριτική της. Ενδεικτικά αναφέρουμε: «Φιλοτέχνησε το μισό σώμα κούκλας και το τοποθέτησε σαν καλούπι στο εμπρός μέρος του σώματος του ηθοποιού...». Ο όρος «καλούπι» δίνει μια υποτιμητική χροιά σε σχέση με τον δόκιμο όρο «μάσκα», που η σκηνοθέτις χρησιμοποιεί στο πρόγραμμα της παράστασης. Η υποτιμητική αντιμετώπιση γίνεται ακόμη περισσότερο εμφανής στο παρακάτω απόσπασμα, γεγονός που μας κάνει να διαπιστώνουμε την προκατάληψη που υπάρχει γύρω από την έννοια του κουκλοθέατρου,²⁶ αλλά και

26. Η προκατάληψη αυτή είναι, πιστεύουμε, απόρροια της έλλειψης κρατικής παιδείας σε αντίθεση με άλλες χώρες, όπου όχι μόνο έχουν ιδρυθεί ανώτατες σχολές κουκλοθέατρου, αλλά υπάρχουν και κρατικές σκηνές, όπου υποστηρίζονται έργα μεγάλων δραματουργών με τη σκηνική χρήση της κούκλας, για παραστάσεις που δεν απευθύνονται αποκλειστικά για παιδιά, αλλά και για ενήλικο κοινό.

τη στερεότυπη αντίληψη γύρω από την έννοια της τραγωδίας. Αντίληψη η οποία έχει διαμορφωθεί μέσα από ένα φαινομενικό στερεότυπο μιας εξωτερικής φόρμας, που έχει εντυπωθεί στη συνείδηση, και όχι μέσα από μια ουσιαστική σκηνική αναζήτηση της έννοιας του τραγικού.

«Και διερωτάται κανείς. Σε τι εξυπνήτησε την Αρχαία Τραγωδία ο πλαγγωνοειδής θίασος της κ. Κονιόρδου. [...] Έπρεπε να δούμε και την α λα μπάραμπα–Μυτούση Άλκηστη...».

Στα θετικά συμπεριλαμβάνει, ωστόσο, το γεγονός ότι «...η κ. Κονιόρδου αυτό που θέλησε να κάνει το έκαμε σωστά με συνέπεια και ευθύνη».²⁷

Αρνητική αντιμετώπιση είχε και η κριτική του Βαρβέρη:

«...για ποιο λόγο διάλεξε ως πρώτη της σκηνοθετική προσέγγιση στο αρχαίο δράμα αυτό το ... κακοσουλούπωτο αίνιγμα! Χάθηκε κάτι άλλο; [...] Εφαρμόζοντας προαποφασισμένα τη “λύση” με τις κούκλες, η συγκεκριμένη παράσταση παρέκαμψε τα ερμηνευτικά ερωτήματα και κατά ένα τρόπο τα ισοπέδωσε στον βωμό της καλλιτέπειας του ίδιου του μέσου που χρησιμοποιήθηκε...».²⁸

Ο Γιώργος Πεφάνης θεωρούμε πως επιχειρηματολογεί εύστοχα και εμπεριστατωμένα σε σχέση με τις άλλες κριτικές, αναφορικά με τη σκηνοθετική λύση που δόθηκε για την *Άλκηστη*:

27. Ελευθερία Ντάνου, «Κριτική Θεάτρου: Ηρώδειο Ευριπίδη *Άλκηστης* ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Βόλου», *Ελεύθερος*, 6.10.1995.

28. Γιάννης Βαρβέρης, «Ίσως “ζών” ή μήπως “τέρας”; Η *Άλκηστις* του Ευριπίδη από το ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ Βόλου στο Ηρώδειο σε σκηνοθεσία της κ. Λ. Κονιόρδου», *Η Καθημερινή*, 15.10.1995, σ. 37. Βλ. επίσης: Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου Δ': κείμενα θεατρικής κριτικής 1994-2003*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, σσ. 93-95.

«Ενώ το προσωπείο είναι ίδιον του μοναχικού ήρωα και αρμύζει στην τραγική κλίμακα, η κούκλα αναζητεί κυρίως τον κόσμο και το κλίμα του παραμυθιού. Η Κονιόρδου τη χρησιμοποίησε έξυπνα και ως διακριτικό μέσο αποστασιοποίησης: παρεμβάλλοντάς την μεταξύ ηθοποιού και δραματικού προσώπου δημιούργησε ένα μεσοδιάστημα, όπου ο ηθοποιός διατηρεί μια ελάχιστη διαφορά από τον ρόλο του, ενώ μπορεί ταυτοχρόνως να τον ελέγξει με την ίδια την κίνηση του κορμιού του...».²⁹

Συνεπώς, ο λόγος που η σκηνοθέτις αποφάσισε να χρησιμοποιήσει ως εκφραστικό μέσο την κούκλα στην παράσταση δεν ήταν για λόγους «καλλιπέπειας», όπως αναφέρθηκε, αλλά αντιθέτως αποτέλεσε το καταλληλότερο ερμηνευτικό μέσο των ιδεών που εξέφρασε ο συγγραφέας μέσα από την *Άλκηστη*. Η σκηνοθετική αυτή λύση πιστεύουμε πως ήταν μια εύστοχη επιλογή για την απόδοση των αντιθέσεων και των ανατροπών, καθώς και την αποτελεσματική έκφραση του τραγικού και ταυτόχρονα ιλαρού στοιχείου που διέπει το έργο. Η χρήση ολόσωμης κούκλας ήταν τολμηρή πρωτοποριακή σύλληψη και μια πρόκληση για τους ηθοποιούς να διερευνήσουν διαφορετικούς κώδικες έκφρασης και ερμηνείας του ρόλου τους.

Αντιγόνη Σοφοκλή («Θέατρο της Κούκλας» Τάκη Σαρρή, 1998)

Με αφορμή τα εικοστά γενέθλια του θιάσου «Θέατρο της Κούκλας», οργανώθηκε μια τριπλή εκδήλωση: έκθεση κούκλας στο κτίριο «Κωστή Παλαμά» στην Αθήνα, διεθνές συμπόσιο με τον τίτλο «Ονειρικά ταξίδια»³⁰ και θεατρική παράσταση με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή.

29. *Fragmenta 3* (1995), (Γιώργος Π. Πεφάνης, *Επί Σκηνής: Κριτική Θεάτρου 1994-2004*, Ergo, Αθήνα 2004, σσ. 67-69).

30. Το συμπόσιο πραγματοποιήθηκε στο Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 23 και 24 Μαΐου 1998.

Στο συμπόσιο³¹ πήραν μέρος, εκτός από την ομάδα του Τάκη Σαρρή, και ξένοι ειδικοί. Συγκεκριμένα, ο ιδρυτής του κουκλοθεάτρου «Bread and Puppet Theatre», Πήτερ Σούμαν, ο οποίος έγινε γνωστός από τις παραστάσεις δρόμου στη δεκαετία του '60 κατά του Βιετνάμ, ο Μίκαιελ Μέσκε, διευθυντής του Marionetteatern της Στοκχόλμης, ο Μάλκομ Νάιτ, διευθυντής του Scottish Mask and Puppet Theatre Center της Γλασκώβης, ο Τζον Μπούναλ, πρόεδρος της Βρετανικής Ένωσης Κουκλοπαιχτών και ο Φρικ Νέιρικ, διευθυντής του Θεάτρου Tarpoe της Γάνδης του Βελγίου.³²

Η προεργασία για την κατασκευή των χαρακτήρων με κούκλες και οι πρόβες για την προετοιμασία της παράστασης της Αντιγόνης από τον Τάκη Σαρρή και τους συνεργάτες του διήρκεσε συνολικά έξι μήνες. Με επίγνωση του ποιητικού μεγέθους του κειμένου, το προσέγγισαν με σεβασμό, χωρίς να το αλλοιώσουν, και μέσα από την εμπειρία που ήδη είχαν με την κούκλα, να αποδώσουν το διαχρονικό και πανανθρώπινο πνεύμα της τραγωδίας. Το θέμα της εξουσίας, που θίγεται μέσα στο έργο, προσπάθησαν να το μεταφέρουν και μορφικά, σχεδιάζοντας με αδρά χαρακτηριστικά ένα τετράγωνο κεφάλι για την κούκλα του Κρέοντα. Η πρόθεση του Τάκη Σαρρή δεν ήταν, όπως αναφέρει, να κάνει καινοτομία, αλλά να δώσει το ρίγος που διαπερνούσε και τον ίδιο, όταν μετέφραζε το έργο. Στη μετάφραση έδωσε σχηματικότητα, εντοπίζοντας την ουσία, όπως και στις οδηγίες του για την εκφορά του λόγου, δεν στάθηκε σε λεπτομέρειες. Μέσα από τα μεγάλα σχήματα στη φωνή και στον λόγο, ήθελε να αποδώσει τη δύναμη των

31. «Τα θέματα του συμποσίου που έχουν χωριστεί σε ενότητες είναι τα εξής: 1. “Το προσωπικό οδοιπορικό του φτωχού κουκλοπαίχτη”, 2. “η γέννα”, 3. “Η οικογένεια”, 4. “Κούκλα παιδί – Κούκλα μεγάλος”, 5. “Συνομιλία με την σκιά της κούκλας”», Μαρία Μηλιώνη (συνέντευξη), «20 Χρόνια Θέατρο της Κούκλας», *Νήμα* 22 (1998), σσ. 12-14.

32. [Ανυπόγραφο], «Ονειρικά ταξίδια της κούκλας», *Ριζοσπάστης*, 8.5.1998. Βλ. επίσης: [Ανυπόγραφο], «Στη “χώρα” με τις κούκλες», *Ριζοσπάστης*, 1.4.1998.

συγκρούσεων που διαπερνούν το έργο. Έχει δεχτεί επιρροή από την καλλιτεχνική πορεία του Μέσκε, τον οποίο θεωρεί προσωπικότητα μεγάλης εμβέλειας, και έχει επηρεάσει όχι μόνο τον ίδιο, αλλά και όσους ασχολούνται με αγάπη και σοβαρότητα με το κουκλοθέατρο.³³

Σε συνέντευξη που έδωσε εκείνη την περίοδο, ο Τάκης Σαρρής, αναφερόμενος στο ερέθισμα, που του έδωσε το κίνητρο να επιλέξει ένα έργο που απευθύνεται σε ενήλικες, αναφέρει:

«Τώρα που κλείνουμε τα 20 χρόνια, υπήρξαν κάποιες σκέψεις που με οδήγησαν στο ν' ανεβάσουμε ένα έργο για μεγάλους. Όταν ξεκίνησα, επηρεάστηκα από το θέατρο "Bread and Puppet" του Σούμαν, που ήταν κουκλοθέατρο για μεγάλους. Όμως, εδώ στην Ελλάδα δεν είχαμε καμιά παράδοση τέτοιου είδους. [...] Το 1981 έκανα μια προσπάθεια, (πάντα με κούκλες και μάσκες), με τον Καλό άνθρωπο του Σε-Τσουάν του Μπρεχτ, που ήταν ένα έργο που απευθυνόταν σε μεγάλους, σε σκηνοθεσία Γ. Κουβαρδά. Η παράσταση είχε παταγώδη αποτυχία, εμπορική, όχι καλλιτεχνική. Δεν ήρθε κόσμος, όσοι όμως την είδαν την θυμούνται μέχρι σήμερα».³⁴

Κριτικογραφία/δημοσιεύματα

Κριτικογραφία, λόγω του περιορισμένου αριθμού παραστάσεων και το ισχύον ενδιαφέρον του κόσμου, δεν γράφτηκε, όπως ανέφερε και ο Τάκης Σαρρής για την παράσταση. Βρέθηκαν μονάχα δημοσιεύματα που την προανήγγειλαν, αναφέροντας συγκεκριμένα:

33. Τα παραπάνω προέκυψαν από τη συνομιλία που είχαμε με τον Τάκη Σαρρή στο «Θέατρο Κούκλας» στις 15.11.2013, όπου τον συναντήσαμε για να δούμε τη μαγνητοσκοπημένη παράσταση της Αντιγόνης από το Θέατρο «Αμόρε».

34. Μηλιώνη (συνέντευξη), σσ. 12-14.

«Με αυτή την τραγωδία το συγκεκριμένο θέατρο επιδιώκει να φέρει κοντά το αρχαίο δράμα με τις κούκλες, δίνοντας μιαν άλλη διάσταση στη δική του πορεία στον χώρο της τέχνης του. Με γνώμονα νέους εκφραστικούς δρόμους, με έναν θίασο που αποτελείται από κούκλες, φωτογραφίες και φυσικά κουκλοπαίχτες, η *Αντιγόνη* αισιοδοξεί, μένοντας πιστή στον μύθο της, να δώσει το δικό της στίγμα».³⁵

Το παραπάνω δημοσίευμα δείχνει την πρόθεση μιας διαφορετικής προσέγγισης του αρχαίου δράματος από έναν καλλιτέχνη, ο οποίος δραστηριοποιείται κυρίως στο θέατρο για παιδιά. Θα είχε ενδιαφέρον αν μπορούσαμε να δούμε να υλοποιείται αυτός ο προβληματισμός από σκηνοθέτες, που ασχολούνται συστηματικά με τη σκηνική παρουσίαση του αρχαίου δράματος. Εξάιρεση αποτελεί η Λυδία Κονιόρδου, η οποία έκανε την αρχή μιας νέας σκηνοθετικής πρότασης, με την κούκλα ως βασικό στοιχείο στην παράσταση της *Άλκηστης*, χωρίς να σημειωθεί ανάλογο εγχείρημα από άλλους σκηνοθέτες στην ελληνική σκηνή.

Αίας Σοφοκλή (Εθνικό Θέατρο, 2008)

Με αφορμή τα αποτελέσματα σεμιναρίου με τίτλο «Το αρχαίο δράμα μέσα από το θέατρο σκιών», που έλαβε χώρα σε συνεργασία με το Κέντρο Αρχαίου Δράματος, το 2006, η θεατρική ομάδα «Δρόμος με δέντρα» της Μάρθας Φριντζήλα παρουσίασε το 2008 μια σύγχρονη εκδοχή της τραγωδίας, στη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου.³⁶

Ο κεντρικός ήρωας, ο Αίας, εμφανίζεται ως υπερφυσική φιγούρα του θεάτρου σκιών, εμπνευσμένη από τις απεικονίσεις του ήρωα στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία. Η παρά-

35. [Ανυπόγραφο], «Γενέθλια με την *Αντιγόνη* κουκλοθέατρο», *Το Βήμα*, 17.5.1998.

36. Μάρθα Μπουζιούρη (συνέντευξη), «Μάρθα Φριντζήλα: Η πολυτεχνίτισσα», *Καθημερινή*, 20.4.2008.

σταση, σε γενικές γραμμές, ακολούθησε τη δομή του κειμένου, με εξαίρεση την έναρξη του έργου, όπου εμφανίζεται ο Οδυσσέας από τη Νέκυια, (ραψωδία λ της Οδύσσειας), καλώντας τις ψυχές.

Σε γενικές γραμμές, στην παράσταση υπήρξε μια προσπάθεια σύζευξης των παραδοσιακών στοιχείων με τα σύγχρονα, τα οποία ως συνέχεια της παράδοσης υποστηρίχτηκαν με τρόπο, που κατάφεραν σκηνικά να αποδώσουν ένα ενιαίο αισθητικά σύνολο.

Κριτικογραφία

Η σύνδεση της αρχαίας τραγωδίας με το λαϊκό θέατρο σκιών χαρακτηρίστηκε από την κριτική ως καινοτομία, ως ένα πείραμα που πέτυχε. Υπήρχαν ωστόσο και αντικρουόμενες απόψεις.

Ο Σπύρος Παγιατάκης παραλληλίζει την παράσταση με καινοτόμες εκφράσεις παλαιότερων καλλιτεχνών, καταλήγοντας σε ένα ενθουσιώδες συμπέρασμα:

«Ε, να, κάπως έτσι είναι και η “προχωρημένη” γεύση που αφήνει ο Αίαντας, έτσι όπως στήθηκε για τη Νέα Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου [...], η Μάρθα Φριντζήλα δούλεψε συνειδητά “ενάντια” στην τρέχουσα αισθητική. Ακόμα και η λογική της δεν πολυστέκεται με σιγουριά στα πόδια της. Ευτυχώς! Ριφοκινδυνεύει και εκπλήσσει. Καγχάζει οτιδήποτε μπορεί να ονομάζεται “σωστό” κι “ωραίο”. Μήπως με τον ίδιο τρόπο δεν αμφισβητεί άλλωστε και η εποχή μας λίγο πολύ τα πάντα;».³⁷

Η Θυμέλη, αν και θεωρεί πολυτάλαντη τη Μάρθα Φριντζήλα, χαρακτηρίζει τον πειραματισμό της άκριτο και αταίριαστη την τραγική ποίηση με το θέατρο σκιών:

37. Σπύρος Παγιατάκης, «Το πείραμα πέτυχε ευτυχώς: Ριφοκινδυνεύει και εκπλήσσει ο Αίαντας της Φριντζήλα», *Καθημερινή*, 25.5.2008.

«Πειραματισμός γενικά ενδιαφέρων, κοπιώδης, αλλά “αβασάνιστος” και εντέλει άκριτος, αφού φιλοδόξησε να συνταιριάξει ανόμοια αισθητικά μεγέθη, ήθη και είδη...».

Ενώ για τη μικτή αισθητική της παράστασης θεωρεί ότι δεν είναι από επιλογή της σκηνοθέτιδος, αλλά προέκυψε από αδυναμία:

«Επειδή η ιδέα του θεάτρου σκιών δεν της έβγαινε... απολύτως, η σκηνοθεσία το χρησιμοποίησε εν μέρει. Μετέτρεψε σε “είδωλο”, σε “σκιά ανθρώπου” σε μπερντέ μόνο το κυρίως πάσχον πρόσωπο, τον Αίαντα, και την είσοδο του Χορού...».³⁸

Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης χαρακτηρίζει την παράσταση του Αίαντα ως μια τυπικά μεταμοντέρνα απόδοση, με διάθεση εξαρχής για αποδόμηση, την οποία ωστόσο υπερσκελίζει η διάθεση για πρωτοπορία, οδηγώντας εν τέλει, σε ένα «υπερβολικά ελιτίστικο φορμαλισμό». Βρίσκει θετικό, για τη θεωρητική υποστήριξη του έργου, τη δισδιάστατη φιγούρα του Αίαντα, αναφέροντας συγκεκριμένα:

«Κεντρικό εύρημα, βέβαια, ο δισδιάστατος Αίαντας, ερμηνευμένος από την τεχνοτροπία του Θεάτρου Σκιών από τον Άθω Δανέλλη. Μια πρόταση που υποστηρίζεται θεωρητικώς από τη σχέση φωτός και σκότους στη σοφόκλεια τραγωδία, και –ιδιοφυώς– στη σκηνή από την περιγραφή της μεταθανάτιας φιγούρας του Αίαντα από τον Οδυσσέα στη Νέκυιά του. Η παράσταση αποκτά, έτσι, έναν χαρακτήρα προδικασμένου: πριν ξεκινήσει το έργο, ο ομηρικός ήρωας ανήκει ήδη στον κόσμο των σκιών. Ο Αίας, εξάλλου, είναι από τις μορφές που ασφυκτιούν στον κόσμο της αναπαράστασης. Πρόκειται για εξαιρετική, σχεδόν υπερβατι-

38. Θυμέλη (κριτική θεάτρου), «Αίαντα πειραματική προσέγγιση», *Ριζοσπάστης*, 7.5.2008.

κή μορφή, που θαρρείς και αγγίζει με την τελειότητά της την ύβριν...».³⁹

Στην εφημερίδα *Αυγή* γράφονται αρνητικά σχόλια για τις πολυποίκιλες επιλογές της Φριντζήλα για τον Αίαντα, αναφέροντας:

«Αυτά όλα όμως απαιτούν οργάνωση, σκηνική οικονομία, και κυρίως μια αίσθηση του μέτρου. Η σκηνική μαγειρική, απαιτεί και γνώση και μαστοριά. [...] Που κολλάει π.χ. το Ιαπωνικό Θέατρο Καμπούκι και η Τέκμησσα ντυμένη Γκέισα, με την κλασική, “από περιουσίας” ερμηνεία της Μαρί-ας Κεχαγιόγλου, η οποία θα μπορούσε ανέτως να σταθεί σε μια άλλη παράσταση, διαφορετικού σκεπτικού; Ή που χωρούσε ο καρτουνίστικος Χορός, που ήταν για τα πανηγύρια, και η αστεία σχεδιασμένη Αθηνά;».

Βρίσκει, ωστόσο, ότι το μόνο που λειτούργησε θετικά ήταν ο Αίαντας ως Καραγκιόζης, αλλά όχι σε συνάρτηση με το έργο:

«Το μόνο που λειτουργούσε ήταν ο Καραγκιόζης, αλλά όπως ήδη σημείωσα, σε λάθος μέγεθος και προοπτική. Έτσι όπως προβαλλόταν, σε πρώτο πλάνο στον μπερντέ της σκηνής η πελώρια φιγούρα του ήρωα, κατάπινε κι εξαφάνιζε τελείως τον τραγικό ρόλο, αφήνοντας τη σκιά του να “βγάλει απ’ τη φωτιά τα κάστανά”...».⁴⁰

Με αφορμή τα θεατρικά αυτά γεγονότα, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι αν παραμερίσουμε την πάγια αντίληψη σύνδεσης της κούκλας και του θεάτρου σκιών με το παιδικό θέαμα,

39. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Καλές ιδέες, μα σκόρπιες: “Αίας”» από το Εθνικό Θέατρο», *Ελευθεροτυπία*, 10.5.2008.

40. [Ανυπόγραφο] (κριτική Θεάτρου), «Ο άνθρωπος και η σκιά του: Αίας στο Εθνικό συν μια παράσταση σε καφέ-θέατρο», *Αυγή*, 25.5.2008.

αυτές οι δύο μορφές λαϊκού θεάτρου μπορούν να αναδειχθούν σε ποιητικά σκηνικά αντικείμενα, κατάλληλα να εκφράσουν την υπερβατική διάσταση και αντιθετικότητα που χαρακτηρίζουν το αρχαίο δράμα και να μετουσιώσουν την ανάγνωση του κειμένου σε μια εξίσου υψηλής στάθμης σκηνική ανάγνωση, διατηρώντας τα ποιητικά του μεγέθη.

Φαινομενολογία του πάσχοντος σώματος στην αρχαία
ελληνική τραγωδία. Η εν-σωμάτωση του πόνου στα έργα:
*Προμηθεύς Δεσμώτης, Οιδίπους Τύραννος, Μήδεια, Βάκχαι,
Ιφιγένεια εν Ταύροις*

Εισαγωγή

Στην παρούσα ανακοίνωση θα επιχειρήσουμε μια εφαρμογή της φαινομενολογικής θεωρίας σε σχέση με την αντίληψη και ενσωμάτωση του πόνου σε ορισμένα έργα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Παρότι κοινό άξονα θα αποτελέσει η διερεύνηση των αντιληπτικών πεδίων του ενσώματου υποκειμένου σε κατάσταση πόνου, εντούτοις η εκάστοτε περίπτωση διαφέρει και το κάθε έργο εξετάζεται ξεχωριστά ως προς την εν-σωμάτωση του πόνου, όπως αυτή πραγματοποιείται στους ήρωες. Σε γενικές γραμμές, η θεωρία της φαινομενολογίας βασίζεται στην ιδέα της ενσωμάτωσης της εμπειρίας, ορίζοντάς την ως βασικό φορέα της αντίληψης, η οποία αποκτάται μέσω των αισθητηριακών οδών του ενσώματου υποκειμένου. Το θέατρο προσφέρει πλήθος παραδειγμάτων όπου εμφανίζεται η εμπειρική ενσωμάτωση στο υποκείμενο, προβάλλοντας τις εσωτερικές και εξωτερικές διαμορφώσεις της.¹

1. Σχετική θεωρία εντοπίζεται στα: Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας: Ανοιχτά Πεδία στη Θεωρία και την Κριτική του Θεάτρου*, Παπαζήση, Αθήνα 2007· Το θέατρο και τα Σύμβολα: Διαδικασίες Συμβόλι-

Το σώμα είναι ο κύριος φορέας και αγωγός της εμπειρίας, καθώς οι αισθήσεις επιτρέπουν τη βίωση και ενσωμάτωση της.² Η ενσωμάτωση της εμπειρίας εξετάζεται μέσα από ένα δίκτυο αλληλεπιδράσεων στις σχέσεις ανάμεσα στα υποκείμενα (διαπροσωπικές σχέσεις), αλλά και από τον τρόπο που αυτή διαμορφώνεται από το περιβάλλον και τις συνθήκες που επικρατούν. Η γλώσσα, ως ανεξάρτητο και αυτόνομο σώμα, ενέχει τη δυνατότητα να εκφράσει την εμπειρία, ενεργοποιώντας τα ερμηνευτικά πεδία του υποκειμένου.³ Ο πόνος, όπως

σης του Δραματικού Λόγου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999· Stanton Garner jr., *Bodied Spaces, Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Cornell University Press, 1994.

2. Η υποκειμενικότητα θα επανενσαρκωθεί μέσα από τη θεωρία ενός νεότερου φαινομενολόγου, που θα επηρεαστεί από τις χουσερλιανές θέσεις περί φαινομένων. Όπως σημειώνει ο Philip Auslander στο έργο του *Theory for Performance Studies*, ο Maurice Merleau-Ponty ερεύνησε τις σχέσεις μεταξύ μυαλού και σώματος, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του γύρω από την έννοια και τη λειτουργία της αντίληψης του υποκειμένου. Αναφερόμενος στον άνθρωπο, ως σώμα συνδεδεμένο με έναν υλικό κόσμο, ανήγαγε το σώμα σε συντελεστή δημιουργίας της αντιληπτικής διαδικασίας και της μορφοποίησης της υποκειμενικότητας, απομακρύνοντας κάθε είδους ιδεολογία που το υποβιβάζει σε απλή μάζα ή κάτι αποστασιοποιημένο και εξωγενές. Η υποκειμενικότητα, κατά τον Merleau-Ponty, δεν είναι διάφορη του κόσμου, αλλά απαραίτητη και άρρηκτα συνδεδεμένη με αυτόν, εφόσον μέσα από το σώμα επικοινωνούμε με το εξωτερικό περιβάλλον και η γέννηση αυτού αποτελεί την είσοδο του ανθρώπου στον κόσμο. Ο κόσμος είναι η βάση της εμπειρίας και η αντιληπτικότητα είναι κύριο χαρακτηριστικό της υποκειμενικότητας. Η ύπαρξη –για τον Merleau-Ponty– υφίσταται λόγω της ενσωμάτωσης και η σκέψη προέρχεται από τη συνείδηση που αναπτύσσει η αντίληψη του ενσώματου υποκειμένου, καθώς το σώμα λειτουργεί ως δέκτης των εμπειρικών ερεθισμάτων από το περιβάλλον του. Βλ. Philip Auslander, «Maurice Merleau-Ponty», στον τόμο *Theory for Performance Studies*, Routledge, London 2008, σσ. 136-139, καθώς και όλη η θεωρία του Ponty περί φαινομενολογίας και αντίληψης στο έργο του ίδιου *The Phenomenology of Perception*, Routledge, London 2002.

3. Οι λέξεις είναι δυνατό είτε να πλήττονται από την ομιλησιακή δυσχέρεια των πρωταγωνιστών (κατακερατισμός, κατάτμηση, αποκοπή,

προκύπτει ή εκδηλώνεται μέσω της βίας σε οποιαδήποτε μορφή, ακυρώνει τις αισθητηριακές διόδους και μεταβάλλει την εμπειρία στα αντιληπτικά πεδία της ενσώματης υποκειμενικότητας. Εδώ, εξετάζονται ορισμένες παράμετροι της εμπειρικής ενσωμάτωσης του γυναικείου φύλου ως έμφυλου υποκειμένου, όπως προκύπτει ιστορικά και κοινωνικά, και όχι βάσει της φυσιολογίας ή βιολογίας του,⁴ σε σχέση με την εμπειρία της κήσης, της μητρότητας και υπό το πρίσμα των κοινωνικών πιέσεων που έχει υποστεί στην ιστορία. Τέλος, ερευνάται το πολιτικό σώμα ως φορέας της επανάστασης και της ελευθερίας και ο τρόπος που εν-σωματώνεται ο πόνος, όταν η ενσώματη υποκειμενικότητα αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως σύμβολο.

απουσία λέξεων, παύσεις κ.λπ.), είτε να εκφράζουν καταστάσεις ψυχοσωματικής οδύνης, εντούτοις κατορθώνουν να μεταφέρουν το περιεχόμενο της ομιλίας χάρη στην ενσωμάτωση της γλώσσας. Αυτή η ενσωμάτωση μπορεί να γίνει εύκολα αντιληπτή μέσα από τις προσεγγίσεις της ψυχολογίας. Πιο συγκεκριμένα, κατά την επικοινωνιακή κατάσταση όπου εμπλέκονται τουλάχιστον δύο ή και περισσότερα υποκείμενα, ένα ποσοστό μεγαλύτερο του 90% από τη συνολική επικοινωνία αφορά το μη λεκτικό της μέρος και παρέχεται από τα εξωλεκτικά μηνύματα της γλώσσας του σώματος –όπως αποκαλείται–, μεταβιβάζοντας το κύριο βάρος των συναισθημάτων ή γενικότερα του περιεχομένου της ομιλίας. Σύμφωνα με τον Gordon Weinwright, οι εκφράσεις του προσώπου, η στάση του σώματος και οι μη λεκτικές πλευρές της ομιλίας συνιστούν το 93% της μετάδοσης ενός μηνύματος, ενώ μόνον το 7% αφορά το λεκτικό ποσοστό έκφρασης. Βλ. G. R. Weinwright, *Η Γλώσσα του Σώματος*, μετ. Αλ. Ντανάκα - Ι. Δημολιάτης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σσ. 192-193· Δ. Κατή - Μ. Κονδύλη - Κ. Νικηφορίδου, *Γλώσσα και Νόηση: Επιστημονικές και Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1999.

4. Η διάκριση μεταξύ sex (βιολογικού φύλου) και gender (κοινωνικού φύλου) είναι προϊόν της φεμινιστικής θεωρίας. Αρχικά, την πρότεινε η φεμινίστρια θεωρητικός Simone de Beauvoir στο έργο της *Le Deuxième Sexe* και στη συνέχεια υποστηρίχθηκε από σύγχρονες θεωρητικούς, όπως οι Judith Butler, Luce Irigaray, Julia Kristeva κ.ά.

Το Πάσχον Σώμα και η εν-σωμάτωση του Πόνου

Στο τραγικό θέατρο, η παρουσία του πόνου στο σώμα δύναται να γίνει αισθητή σε τέτοιο βαθμό, που τα αντιληπτικά πεδία των θεατών να είναι σε θέση να επιτύχουν την αισθητηριακή τους ενεργοποίηση, ιδίως μέσω των αισθήσεων της όρασης (μέσω εικόνας) και της ακοής (μέσω του λόγου ή του ήχου), ώστε να ενοποιηθούν οι θεατές σε ένα συλλογικό σώμα. Το τραγικό θέατρο πραγματεύεται το υπαρξιακό πρόβλημα της υλικής υπόστασης, προβάλλει το υποκειμένο ως το κέντρο της υπερβατικότητας της υποκειμενικότητας, αλλά και του υλιστικού στοιχείου που ενυπάρχει στον κόσμο, περιβάλλει την υποκειμενικότητα και την προσδιορίζει ως ενσώματη.⁵ Εδώ,

5. Ο Χούσερλ, ο Καντ, ο Καρτέσιος και άλλοι θεωρητικοί και φιλόσοφοι απασχολήθηκαν με το εμπειρικό φαινόμενο και τον άνθρωπο. Ο υπαρξισμός έθεσε ως κέντρο του κόσμου την ανθρώπινη ύπαρξη, ενώ ο εσσενσιαλισμός προήγαγε την ουσία. Η φαινομενολογία τείνει προς την εμπειρική αντίληψη και απορρίπτει την έρευνα που στηρίζει τα πορίσματά της στην αναφορικότητα και την εξωτερική σύσταση των πραγμάτων. Πιο αναλυτικά, οδηγούμαστε στη διάκριση εμπειρικού και αναφορικού, φαινομένου και σημείου, εσωτερικού και εξωτερικού, πνεύματος και ύλης. Η καρτεσιανή παράδοση, βασιζόμενη στις αισθήσεις, θέτει τα όρια μεταξύ υλικού και πνευματικού κόσμου, υποστηρίζοντας πως από τις αισθήσεις για το βιωμένο ή το παρατηρηθέν προκύπτει η αμφιβολία και, ως η μόνη που δεν μπορεί να αμφισβητηθεί για την ύπαρξή της, δύναται, μέσω της διαίρεσης των σύνθετων πραγμάτων σε απλούστερα πράγματα, να προβάλλει τη βεβαιότητα (επιχείρημα του *cogito*). Επομένως, οι αισθήσεις μπορούν να αποτελέσουν οδηγούς για την αντιληπτική διαδικασία. Από την άλλη, υπάρχει και η θεωρία του υλισμού που αποδίδει την παρουσία της βεβαιότητας στα υλικά πράγματα, υποβαθμίζοντας την αίσθηση και τη φαντασία σε κατώτερες γνωστικές δυνάμεις. Η νόηση ενυπάρχει στον εξωτερικό κόσμο, γνωρίζει τον εαυτό της και μεσολαβεί στη γνώση του αισθητού κόσμου. Όσον αφορά την επικοινωνία της ύλης με το πνεύμα, εφόσον το τελευταίο δεν καταλαμβάνει έκταση στον χώρο, δεν έχει δηλαδή υλική υπόσταση, προωθείται η θεία παρέμβαση που ευνοεί την επικοινωνία αυτή και επιτρέπει στο πνεύμα να συλλέξει τα δεδομένα των αισθήσεων. Σε αντίθεση με αυτή τη θεώρηση, ο Σαρτρ και ο Κίρκεγκωρ υποστήριξαν πως ο κυρίαρχος κανόνας είναι ο άνθρω-

επιχειρείται μια προσέγγιση του σώματος μέσω της ενσωμάτωσης του πόνου, δηλαδή υπό τους όρους του πάσχοντος σώματος. Στο πλαίσιο του τραγικού, η δραματουργία αναδεικνύει τις φαινομενικές περιοχές της ενσώματης υποκειμενικότητας μέσα από την οδύνη, τον εγκλεισμό, την απομόνωση, τη θυσία και αυτοθυσία, την αυτοτιμωρία και τη σύγκρουση, εσωτερική ή εξωτερική, η οποία σε κάθε περίπτωση αφήνει τον αντίκτυπό της στο σώμα. Η αρχαία ελληνική τραγωδία αναδεικνύει σε μεγάλο βαθμό το σώμα μέσα από τον πόνο του, τοποθετώντας το στο κέντρο της ανα-παράστασης και δεσμεύοντας σε αυτό το βλέμμα του θεατή, δημιουργώντας μια αμφίδρομη σχέση ενσωμάτωσης και ταύτισης.

Ο Ευριπίδης στα ακόλουθα έργα, *Μήδεια*, *Βάκχαι* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, δομεί γυναικείους χαρακτήρες που ωθούν την ύπαρξή τους στα όρια της υπέρβασης μέσω αυτο-επεκτατικών πράξεων, επιδιώκοντας την απόκτηση μιας ταυτότητας αντιπροσωπευτικής της υποκειμενικότητάς τους και δηλώνοντας διαρκώς την παρουσία της αποκτηθείσας υλικής εμπειρίας, που προκύπτει από το σώμα και τη δράση του, αλλά και από τον κόσμο που το περιβάλλει.

Μήδεια: Η εν-σωμάτωση του πόνου μέσω του Άλλου

Η κατάσταση της κυοφορίας και της μητρότητας εγείρει ένα μακρύ κατάλογο συζητήσεων για θέματα που απασχολούν τη φαινομενολογική έρευνα, καθώς εξερευνώνται περιοχές, όπως ο χώρος, η κίνηση, η υποκειμενικότητα, η ετερότητα και η ενσωμάτωση, που υφίστανται μια διαρκή μεταβλητότητα,

πος, παραμερίζοντας την πεποίθηση που θέλει τα εξωτερικά σημεία να προσανατολίζουν τη νόηση, βασιζόμενοι στο αναπόδραστο στοιχείο της ελευθερίας, όπου ο άνθρωπος έχει τη δυνατότητα να αυτο-καθορίζει τη συμπεριφορά του. Περαιτέρω φιλοσοφική ανάλυση σχετικά με το δράμα, την παράσταση και σχετικές έννοιες, βλ. στο βιβλίο της Χαράς Μπακονικόλα *το Τραγικό, η Τραγωδία και ο Φιλόσοφος*, Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1997.

η οποία διαφοροποιεί την εικόνα για τον εαυτό, την αντιληπτικότητα και την ερμηνεία των εξωτερικών φαινομένων και τη βιωμένη εμπειρία του ενσώματου θηλυκού υποκειμένου.⁶ Το υποκείμενο ανακαλύπτει την ταυτότητά του μέσα από την ύπαρξη ενός Άλλου εντός του. Επιπλέον, αυτός ο Άλλος φέρει –τρόπο τινά– την αιωνιότητα, σημαίνει τη σύνδεση (υλική και φυσική) της γυναίκας με τον κόσμο, ακόμη και έπειτα από τον θάνατό της (μετά την αποδέσμευση, δηλαδή, της θηλυκής υποκειμενικότητας από το σώμα). Έτσι, επιτυγχάνεται η ολοκλήρωση της υποκειμενικότητας, καθώς πραγματώνεται η σωματοποίησή της μέσα σε ένα δια-υποκειμενικό πλέγμα, ενώ την ίδια στιγμή συλλαμβάνει το νόημα της ζωής μέσα από τα δυναμικά πεδία που διαμορφώνει η βίωση της σωματικής εμπειρίας.

Στη *Μήδεια* έχουμε την προσπάθεια επίτευξης οριστικής ρήξης αυτού του δεσμού και ολοκληρωτικής διάσπασης του Εγώ από τον Άλλο που το ορίζει. Επομένως, δυνάμεθα να προσεγγίσουμε ερμηνευτικά τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η αντίληψη και εν-σωμάτωση του ψυχικού της πόνου βάσει της εμπειρίας της, όπως αυτή προκύπτει ή διαμορφώνεται, μέσα από την κατάσταση της μητρότητας. Τα αρσενικά παιδιά αποτελούν την αντανάκλασή της στο άλλο φύλο και

6. Η κυοφορία στάθηκε ισχυρό επιχείρημα των φιλοσόφων του φεμινισμού (Young και Bartky) για την αναθεώρηση των φαινομενολόγων (Merleau-Ponty και E. Straus) στο θέμα της υποκειμενικότητας υπό το πρίσμα της θηλυκής οπτικής, πέρα από τα παραδοσιακά ανδρικά κριτήρια. Βλ. St. Garner, *Bodied Spaces*, Cornell University Press, 1994, σσ. 218-219. Περαιτέρω ανάλυση σχετικά με την εμπειρία της εγκυμοσύνης, βλ. στο άρθρο της Emily Martin, «Το ωάριο και το σπερματοζωάριο: πώς η επιστήμη έπλασε ένα ειδύλλιο βασισμένο στους στερεότυπους ανδρικούς και γυναικίους ρόλους», στον τόμο *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική*, επιμ. Α. Αθανασίου, μετ. Π. Μαρκέτου - Μ. Μηλιώρη - Αιμ. Τσεκένης, Νήσος, Αθήνα 2006, σσ. 313-334. Επίσης, σχετικά με το γυναικείο θέατρο, βλ. Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο: Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική παράσταση*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 2006.

ταυτόχρονα τη συνδέουν με τον κόσμο. Ο ψυχικός της πόνος δεν σωματοποιείται άμεσα στο υλικό της σώμα, αλλά έμμεσα και πιο ουσιαστικά μέσα από τα σώματα των δύο αγοριών που αποτελούν τη φυσική της συνέχεια και αυτο-επέκταση. Ο θάνατός τους είναι η αποκοπή της από τον κόσμο και η ταυτόχρονη αποδέσμευση από το ανδρικό είδωλο που αντικατοπτρίζουν. Η παιδοκτονία, στο εν λόγω έργο, δύναται να ερμηνευτεί ως μια προσπάθεια αυτο-αναίρεσης της θηλυκής υποκειμενικότητας και ως δήλωση άρνησης της σύνδεσής της με τον κόσμο.

Βάκχαι: Νοητική εν-σωμάτωση του πόνου και σωματικός διαμελισμός

Οι Βάκχες του Ευριπίδη οδηγούνται σε φυχωσική συμπεριφορά, που προκύπτει από τον πόνο που υφίστανται ως αντικείμενα καταπίεσης.⁷ Κατά συνέπεια, η παράνοια θεωρείται ως το μέσον αποδέσμευσης από το σώμα, μέσα στο οποίο κατοικεί η κοινωνικά τραυματισμένη θηλυκή υποκειμενικότητα, λόγω των συμπεριφοριστικών περιγραμμάτων που έχουν τεθεί από την ανδροκρατική αντίληψη. Εδώ καθίσταται δυνατή μια εξερεύνηση στα παραστατικά πεδία της υλικής υπόστασης, στην πορεία για την απελευθέρωση της ενσώματης υποκειμενικότητας.

7. Σχετική θεωρία για να υποστηριχθεί η καταπίεση που υφίσταται το υποκείμενο μέσα στα πλαίσια του κοινωνικού συστήματος, αλλά και η εν-σωμάτωση και εκδήλωση του πόνου που βιώνει από αυτήν, εντοπίζεται στα ακόλουθα έργα: Judith Butler, *The Psychic Life of Power: Theories of Subjection*, Stanford UP, Stanford 1997· Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1, 2, 3 transl. Robert Hurley, Pantheon books, New York 1990· του ίδιου, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, Random House, New York 1988· του ίδιου, *The Subject and Power. Afterword to Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, H. L. Dreyfus - P. Rabinow (eds), University of Chicago Press, Chicago 1983· Julia Kristeva, *The System and the Speaking Subject*, Toril Moi (ed.), Columbia UP, N.Y. 1986.

Το κοινό ανάμεσα στις Βάχχες και τις κλινικές περιπτώσεις αντιληπτικής δυσλειτουργίας, στις οποίες αναφέρεται ο Ponty στη μελέτη του *Phenomenology of Perception*, είναι η έννοια της ενυπόστατης μετατόπισης (μετατόπιση υποκειμενικότητας), όπου το σώμα βιώνεται ως ξένο. Στις περιπτώσεις παράνοιας αναγνωρίζουμε τη λεγόμενη κατάσταση της απούσης παρουσίας⁸ και τη διάσπαση της ενσώματης υποκειμενικότητας ταυτόχρονα σε Υποκείμενο και Αντικείμενο, ούτως ώστε να προβληθεί το ίδιο το σώμα μέσα στο πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων, υπό το βλέμμα ενός Άλλου κι όχι όπως το αντιλαμβάνεται το ίδιο το Υποκείμενο μέσα από τις αισθητηριακές του λειτουργίες. Η υπερβατικότητα του υποκειμένου έγκειται ακριβώς σε αυτήν του την προσπάθεια να υλοποιήσει τις επιθυμίες, τις οποίες του έχει επιβάλει ή απαγορεύσει το κοινωνικό σύστημα. Το άτομο, επειδή αντιλαμβάνεται την αποξένωση και εκμηδένιση που υφίσταται ως υποκειμενικότητα σε ένα τέτοιο σύστημα, στρέφεται στον ίδιο του τον εαυτό, επιδιώκοντας την προσωπική του ελευθερία. Αντίληψη και αισθήσεις λειτουργούν σε διαφορετικά επίπεδα, με συνέπεια τη διαφοροποίηση της εικόνας για τον κόσμο. Η νέα συνθήκη της συνείδησής του παράσχει μεν τη δυνατότητα βίωσης της ελευθερίας, ενέχει, εντούτοις, τον κίνδυνο της κοινωνικής απομόνωσης. Ο κόσμος των παραισθήσεων, ωστόσο, για τον πάσχοντα είναι το ίδιο αληθινός με τον κόσμο των αισθήσεων για τον μη πάσχοντα.

Καθώς η βία σε όλες τις εκφάνσεις της προκαλεί και συχνά εξουδετερώνεται με βία, στο εν λόγω έργο συναντούμε μια ανακύκλωση του πόνου. Από την ενσωμάτωσή του σε ψυχικό-συνειδησιακό επίπεδο (στις θηλυκές υποκειμενικότητες) περνάμε στην υλιστική του αποτύπωση πάνω στο σώμα του

8. Εκτός από τη συγκεκριμένη μελέτη, σχετική θεωρία αναφορικά με την έννοια της παρουσίας/απουσίας εντοπίζεται και στο έργο του: Fuchs Elinor, *Presence and the Revenge of Writing: Rethinking Theatre after Derrida in Performance: Critical Concepts*, vol. II, P. Auslander (ed.), Routledge, London 2003. Περισσότερο αναλυτική η θεωρία στο έργο του Leder Drew, *The Absent Body*, The University of Chicago Press Books, 1990.

Πενθέα (αρσενική υποκειμενικότητα). Η δράση έχει ως συνέπεια την αντίδραση, με αποτέλεσμα τα Υποκείμενα και Αντικείμενα της βίας να μετατοπίζονται.⁹

9. Ο Michel Foucault, μέσα από τα έργα του *The Subject and Power* (1983) και *The History of Sexuality* (1976), προέβη στην ανάλυση της έννοιας της δύναμης μέσα από την ιστορική της παρουσία στον κόσμο, υποστηρίζοντας ότι δύναται να παράσχει «συγκεκριμένα είδη υποκειμένων» και ότι ουσιαστικά δεν περιορίζεται εννοιολογικά στην απλή δυνατότητα επιβολής, αλλά προσδιορίζεται από τη γενεαλογική ιστορία ως κομβικό σημείο διαφορετικών συντεταγμένων, όπως ο χώρος, ο χρόνος, οι ιδεολογίες και τα εκάστοτε κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά πλαίσια. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Auslander, ο Marx θεωρούσε ότι η δύναμη προέρχεται από τις κυβερνήσεις και όσους ελέγχουν τα οικονομικά μέσα παραγωγής, ενώ την ίδια στιγμή, ο ορισμός της δύναμης διέφερε στις αντιλήψεις του φεμινισμού για την πατριαρχική κυριαρχία. Στη δύναμη, κατά τον Foucault, διακρίνονται δύο συνισταμένες: η επιβολή και η αντίσταση. Εμφανίζεται, επομένως, η δυνατότητα δημιουργίας υποκειμένων και, χάρη στην ελαστικότητα που χαρακτηρίζει τις σχέσεις, εμπεριέχεται και η πιθανότητα αντιστροφής των θέσεων και ρόλων των μερών της. Η εφαρμογή της σχέσης δράσης και αντίδρασης στο πεδίο της δύναμης φανερώνει την ύπαρξη ενός δρώντος υποκειμένου (που ενεργεί) και ενός αντιδρώντος υποκειμένου –και υπό μια έννοια αντικειμένου– (που υφίσταται) και τείνει προς την αποδέσμευση από την παθητικότητα που χαρακτηρίζει τη θέση του. Στις περιπτώσεις, συνεπώς, που δεν υφίσταται αντίδραση, το παθητικό υποκείμενο μεταβαίνει στην αντικειμενικοποίηση της υποκειμενικότητάς του ως μη ενεργό. Καθώς η δύναμη είναι «ένα πολλαπλό και αεικίνητο πεδίο σχέσεων ισχύος [...] και δεν είναι ποτέ σταθερό, παράγει αποτελέσματα κυριαρχίας», τα οποία τροφοδοτούνται και αναπτύσσονται μέσα από τις σχέσεις των ατόμων στην κοινωνία· αποτελούν, δηλαδή, κοινωνικοπολιτικό παράγωγο, που έχει ως αφετηρία τα υποκείμενα λόγω του περιβάλλοντός τους, κινείται και διοχετεύεται μέσα στο ίδιο το περιβάλλον και επιστρέφει πιο ισχυρό στα ίδια τα υποκείμενα. Η βία, επομένως, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια αυτοκαταστροφική τάση του ατόμου και, κατά συνέπεια, ολόκληρης της ανθρωπότητας· η υποκειμενικότητα συγκρούεται με τον ίδιο της τον εαυτό (ατομικά) και με τον κόσμο στον οποίο υφίσταται (κοινωνικά). Βλ. Auslander, *Theory for Performance Studies*, σσ. 100-101 και Foucault, *The History of Sexuality*, τόμ. 1, Gallimard, Paris 1976, σ. 102.

Οι Βάχχες εκπροσωπούν τα Αντικείμενα στα οποία κατευθύνεται η κοινωνική καταπίεση, ενώ ο Πενθέας το Υποκείμενο που ασκεί την κοινωνική επιβολή. Ο διαμελισμός και αποκεφαλισμός του Πενθέα από την ίδια του τη μητέρα, την Αγαθή, εν αγνοία της, δηλοί την υποσυνείδητη και ταυτόχρονα συνειδητή εναντίωση στις υπάρχουσες κοινωνικές δομές και εκφράζει την ανάγκη της θηλυκής υποκειμενικότητας για απελευθέρωση και αποκεφαλισμό της ανδροκρατίας. Το σώμα του Πενθέα αποτελεί την αντανάκλαση της κοινωνικής αντίδρασης, εμφανίζοντας τα σημάδια της επανάστασης πάνω στη σάρκα του. Τα σκισμένα του πλευρά και το κομμένο κεφάλι επιτρέπουν την άμεση θέαση των πληγμάτων και αντιληπτική βίωση της εμπειρίας της οδύνης και του θανάτου.

Ιφιγένεια εν Ταύροις: η βία και η πράξη της θυσίας

Οι κύριες εφαρμογές της γλώσσας, που εκφράζει τον πόνο που υφίσταται η ενσώματη υποκειμενικότητα, συνοψίζονται, σε γενικές γραμμές, στο θεατρικό τοπίο μέσα σε τεχνικές βασιμένες στην πραγματικότητα ενός πάσχοντος σώματος.¹⁰ Η

10. Η ενσωμάτωση της γλώσσας επιτρέπει έως κάποιο βαθμό την προσωποποίησή της: οι λέξεις φέρονται ως συνδηλωτικοί αγωγοί, απεικονίζοντας τη σημασία που τους προσδίδει η υποκειμενικότητα, ενώ τους παραχωρείται η δυνατότητα γένεσης συνειρμών και σύνδεσής τους με τα αντιληπτικά πεδία της ανθρώπινης νοητικής λειτουργίας. Οι λέξεις αποκαλύπτουν έναν ολόκληρο κόσμο συναισθημάτων, χωρίς να αποτελούν συναισθηματικά παράγωγα, έχοντας το προνόμιο να παρουσιάσουν με τον ίδιο βαθμό εγκυρότητας κάτι ιδεατό ή άυλο (όπως το άρωμα, η γεύση, ο πόνος). Οι λέξεις δύνανται να περιγράψουν τα αποτυπώματα των αισθήσεων και να τα μεταφέρουν στο αντιληπτικό πεδίο του δέκτη σε τέτοιο σημείο, ώστε να επιτυγχάνεται η διέγερση της αισθητηριακής του αντιληπτικότητας. Συνεπώς, είναι αισθητή η φαινομενική λειτουργία της ομιλίας, άρα και της ίδιας της γλώσσας σε μια παρουσία των λέξεων, όταν περιγράφουν την αγωνία του σώματος είτε τους φόβους της σάρκας, όπου η δυναμική της εκφοράς τους στοχεύει στην προσωπική εμπειρία του θεατή και την ενσαρκώνει λεκτικά, διότι η γλώσσα διεκδικεί το πλε-

έκφραση του πόνου προβάλλει την ένταση, την πηγή (προέλευση) και τα σημεία της οδύνης. Οι εκφράσεις που χρησιμοποιούνται για την αποτύπωση της τραυματικής εμπειρίας υπογραμμίζουν και εντείνουν τη μετάδοση της εμπειρίας του πόνου, όπως ακριβώς συμβαίνει στο έργο του Ευριπίδη *Ιφιγένεια εν Ταύροις*. Η Ιφιγένεια υπόκειται σε μια διαρκή ενσωμάτωση του πόνου που φέρει η ίδια, προοριζόμενη ως σώμα-αντικείμενο θυσίας (με μνήμες του παρελθόντος, που διαμόρφωσαν και επαναπροσδιόρισαν την εμπειρία και την αντίληψή της για την ύπαρξη και τον κόσμο), καθώς η σωτηρία της απαιτεί καθημερινά την τοποθέτησή της στη θέση του θύτη. Όταν η Ιφιγένεια χαράζει «την απαίσια αιματοράντιστη θυσία των ξένων, που βγάζουν θλιβερές κραυγές και δάκρυα χύνουν θλιβερά»,¹¹ αποτυπώνει τον ψυχικό της πόνο στα σώματα των θυμάτων. Παράλληλα, ως ενσώματη υποκειμενικότητα, της οποίας το τραυματισμένο είδωλο διασπάται στα θύματά της, βιώνει τη διαρκή παρουσία του θανάτου και φαινομενικά, μέσα από την απομόνωση που υφίσταται για τη σωτηρία της.

Οι γλωσσικές περιγραφές στο α' επεισόδιο (στ. 280-284), όπου μαρτυρείται λεπτομερώς το αδυσώπητο κινήγι του Ορέστη και του Πυλάδη, ο λιθοβολισμός τους και η κατάρρευση του πρώτου (στ. 307-309), καθώς «τινάζει πάνω κάτω το κεφάλι, βογκάει, τρέμουν τα χέρια του, τον πιάνει τρέλα», και αφού «πέρασε η κρίση της μανίας και πέφτει με αφρούς

ονέκτημα να καταστεί πιο αιχμηρή, πιο ζωντανή και ενδεχομένως πιο βασανιστική από την ίδια την εικόνα. Εδώ, επομένως, γίνεται αντιληπτή και η θέση, όπου η σημασία προηγείται της αναφοράς και σε ένα βαθμό είναι δυνατό να την υπερβεί – βασιζόμενοι στο γεγονός ότι οι λέξεις αποτελούν φορείς σημασιολογικού περιεχομένου. Επίσης, σχετικά με ζητήματα ερμηνείας: Umberto Eco, *Τα Όρια της Ερμηνείας*, μετ. Μαριάννα Κονδύλη, Γνώση, Αθήνα 1993, και του ίδιου, *Ερμηνεία και Υπερερμηνεία*, μετ. Α. Παπακωνσταντίνου, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα 1993.

11. Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, μετ. Θρ. Σταύρου, Δραματική Ποίηση, 1991, στ. 225-229, Ημ/νία πρόσβασης [10/10/2013] από: <http://www.mikrosapoplous.gr/eyriipedes/tayrois/tayrois.html>.

στο στόμα», «βάλθηκαν όλοι από μακριά ή από κοντά να τον χτυπούν», υποκαθιστούν τη βιαιότητα της πραγματικής σκηνικής πράξης¹² απέναντι στον Ορέστη. Η βία, λοιπόν, προέρχεται εδώ από δύο πηγές, με κοινή κατεύθυνση προς έναν δέκτη: προέρχεται, δηλαδή, από έναν εξωτερικό παράγοντα (τους κατοίκους της περιοχής που τον διώκουν ως σφάγιο) και από την εσωτερική σύγκρουση που υφίσταται ο ίδιος, λόγω παρελθοντικών εμπειριών και πράξεων (Ερινύες, αφροί και σπασμοί). Το τριπλό πένθος του¹³ και η απόφαση να προβεί σε πατροκτονία αποτυπώνουν τις τραυματικές εμπειρίες στο σώμα του. Η βία, που άσκησε ως Υποκείμενο, τον καθιστά τώρα Αντικείμενο, επιστρέφοντας στον ίδιο διπλάσια – αρχικά υπό τη μορφή των παραισθήσεων και του νευρικού κλονισμού και, στη συνέχεια, θέτοντάς τον θύμα των βαρβάρων. Στο έργο, λοιπόν, η Ιφιγένεια και ο Ορέστης αποτελούν δύο ετερόφυλες υποκειμενικότητες με συγγενικό δεσμό που εν-σωματώνουν τον πόνο, που πηγάζει από ένα κοινό βιωματικό περιβάλλον και μνήμες του παρελθόντος με διαφορετικό τρόπο η καθεμία.

Προμηθεύς Δεσμώτης και Οιδίπους Τύραννος: άσκηση βίας μέσω εκούσιου ή ακούσιου περιορισμού

Ένας τελείως διαφορετικός τρόπος άσκησης βίας στο σώμα εντοπίζεται μέσω του περιορισμού του ίδιου του σώματος: είτε εσωτερικού, όπου το υποκείμενο παγιδεύεται στο ίδιο του το σώμα, είτε εξωτερικού (με φυλάκιση, δέσμευση, σταύρωση ή άλλες μεθόδους). Και οι δύο μορφές σωματικού περιορισμού εκφράζονται από την έννοια του *εγκλεισμού* και, εάν

12. Άποψη των P. W. Harsh και Γ. Γιατρομανωλάκη περί της δύναμης του λόγου στο θέατρο για τον *Προμηθέα Δεσμώτη*, Ημ/νία πρόσβασης [12/12/13] από: <http://el.wikipedia.org/wiki>

13. Λέγοντας τριπλό πένθος εννοούνται: α) η θυσία της Ιφιγένειας, β) η πατροκτονία που διέπραξε και γ) η αυτοκτονία της μητέρας του.

αυτός ληφθεί ως η δράση της δύναμης¹⁴ που προκύπτει από την πηγή της βίας, τότε ως αντίδραση ορίζεται η ανάγκη της απελευθέρωσης.

Η επανάσταση μπορεί να έχει ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα τη βία επί του σώματος και συχνά τον θάνατο της ενσώματης υποκειμενικότητας, ενσαρκώνει πάραυτα την έννοια του πολιτικού οράματος, της αυτοθυσίας και της αυτό-υπερβατικότητας για έναν ανώτερο σκοπό ή ιδανικό.¹⁵ Το σώμα επαναστατεί για να γίνει άτρωτο με τον ίδιο του τον θάνατο στο ιστορικό πέρασμα· η κορύφωση της ύπαρξής του θα σημάνει και την απελευθέρωσή του. Μια απελευθέρωση που το αποδεσμεύει από την υλικότητα και το καθιστά σύμβολο της ελευθερίας μέσα στα όρια που έχουν τεθεί από την κοινωνία. Το σώμα, συνεπώς, και ιδίως όπως το παρουσιάζει το έργο *Προμηθέας Δεσμώτης*, εκφράζει την επιθυμία να μην υποφέρει από τις εκάστοτε ιστορικές συγκυρίες και κοινωνι-

14. Foucault, *The History of Sexuality*, τόμ. 1, σ. 102 και Auslander, *Theory for Performance Studies*, σσ. 100-101.

15. Η βία, που προέρχεται από το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, χτυπά το υποκείμενο και αντανακλάται μέσα από αυτό και το σώμα του. Ο πόλεμος και τα βασανιστήρια έχουν την εκμηδένιση της υποκειμενικότητας και την υποταγή της με όπλο την επιβολή βίας στο σώμα και την επιδίωξη της πειθαρχίας του μέσα από τον πόνο. Στην περίπτωση του πολέμου, βέβαια, διακυβεύονται αξίες και συμφέροντα που αποπροσανατολίζουν το άτομο, ρίχνοντάς του το δόλωμα της διεκδίκησης μιας καλύτερης κοινωνίας και μιας πιο ποιοτικής ζωής. Η διάκριση της βίας από τον Georges Bataille ρίχνει φως σε εκείνη τη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στη θυσία (ακούσια πράξη) και την αυτοθυσία (εκούσια πράξη), καθώς και στις υπόλοιπες μορφές βίας, όπως εκείνης του πολέμου, επισημαίνοντας ότι «σε αντίστιξη με τις εθνικές-πατριωτικές προκηρύξεις, όπου ο θάνατος ενός στρατιώτη στη μάχη αποτελεί θυσία για έναν ιερό σκοπό (το Θεό, το Έθνος, τον καπιταλισμό), οι απώλειες του πολέμου δεν έχουν χαρακτήρα θυσίας, διότι εξυπηρετούν αξίες κοινωνικής σκοπιμότητας. Στον πόλεμο τα πράγματα και τα σώματα που ένας λαός ή ένα έθνος καταναλώνει είναι το τίμημα που πληρώνει για την ανάπτυξη ή διατήρηση κάποιων αξιών μέσα στην τάξη των πραγμάτων». Βλ. Auslander, «Georges Bataille», *Theory for Performance Studies*, σσ. 52-55.

κές συνθήκες που το επηρεάζουν¹⁶ και λειτουργεί ως μεταρρυθμιστικός παράγων του παρόντος του, ο οποίος, ως φορέας υλικότητας, δύναται να αυτοκαταστραφεί για την υλοποίηση και πραγμάτωση των οραμάτων του.

Το πολιτικό σώμα είναι τόπος συγκρούσεων εσωτερικών και εξωτερικών, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο. Τα τραύματα στη σάρκα αποδεικνύουν ότι το σώμα πράγματι υπήρξε αποδέκτης και θύμα της βίας, συμβολίζοντας την ένταση της επιβολής. Η περιγραφή των αποτελεσμάτων της βιαιότητας στο σώμα του Προμηθέα αναπλάθει τις τραυματικές εικόνες του βιωμένου πόνου στα αντιληπτικά πεδία του θεατή.¹⁷ Στο έργο τίθεται το θέμα του αυτοπροσδιορισμού της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα από την ιδιότητα του ενσώματου Υποκειμένου ως πολίτη.

Επιπλέον, η επιλογή των βασανιστηρίων που περιγράφει το έργο απέναντι στον Προμηθέα (σταύρωση, απομόνωση και τμηματική αφαίρεση οργάνου), αλλά και ο αυτοτραυματισμός του Οιδίποδα στο έργο *Οιδίπους Τύραννος* (με αφαίρεση των οφθαλμών), καθιστούν εμφανή την παραβίαση του σώματος μέσα από την ακύρωση των αισθήσεων, που οδηγεί κατά συνέπεια στην απώλεια των εμπειριών που αποκτώνται μέσω αυτών, παγιδευόντας το υποκείμενο σε μια ανυπόφορη αδρά-

16. Στο εν λόγω έργο αναφερόμαστε στην απουσία της φωτιάς, της γνώσης και των τεχνών από το ανθρώπινο είδος.

17. Επεκτείνοντας τη βάση περί συναισθηματικής παρεύρεσης του θεατή στις σκηνές έντονης βίας και πόνου, είτε σε πραγματικές συνθήκες είτε στο θέατρο και τον κινηματογράφο, ο θεατής συμμετέχει ενεργά, υπό μια έννοια, καθώς παρατηρείται αύξηση των καρδιακών του παλμών, εγρήγορση της αναπνοής, εφίδρωση, συμπτώματα πανικού, αποφυγή οπτικής επαφής –είτε με στιγμιαίο κλείσιμο των ματιών είτε καλύπτοντάς τα με τα χέρια–, κατάσταση που δηλώνει την προσωπική συναίσθηση του πόνου, την αμοιβαιότητα, τη συναισθηματική επίδραση και φόρτιση που ασκείται· προτείνει, εν ολίγοις, την πλήρη ενσωμάτωσή του μέσω των αισθήσεων, σαν να υφίσταται ο ίδιος τις συνέπειες μιας κατάστασης που προκαλεί πόνο στο σώμα του (νευρομιμητική μετάδοση με ψυχοπαθολογικές ενδείξεις).

νεια εντός του υλικού του περιβλήματος. Ως αποτέλεσμα, η υποκειμενικότητα φυλακίζεται εντός των σωματικών ορίων, με κατάληξη την εξάλειψη του Εγώ από τα σημεία επαφής του σώματος με τον κόσμο.

Ο αντιληπτικός εγκλεισμός αφήνει έναν πιο ηχηρό αντίκτυπο στην ενσώματη υποκειμενικότητα από ό,τι ο φυσικός περιορισμός, διότι βιώνει ταυτόχρονα τον πόνο και την ανικανότητα να απεγκλωβιστεί, εφόσον οι αισθήσεις του σώματος έχουν ήδη αναιρεθεί. Η τιμωρία που επιβάλλει ο Οιδίποδας στον εαυτό του για εξορία, ή η επιλογή του να αυτοτυφλωθεί, τον κλειδώνουν αυτομάτως σε μια υλική φυλακή: ο στόχος του δε είναι να ωθήσει τον εαυτό του σε ένα ατελείωτο σκοτάδι, αφαιρώντας από τον ίδιο του τον εαυτό τη δυνατότητα να επικοινωνήσει οπτικά με τον κόσμο. Ο φυσικός περιορισμός αφήνει το περιθώριο στον άνθρωπο να ελπίζει ότι μπορεί να τον υπερνικήσει, ενώ ο αντιληπτικός καθυποτάσσει το άτομο, διαποτίζοντας το Εγώ του με μια ανικανότητα και βυθίζοντας την όποια αντίδραση για αποδέσμευση. Ο θάνατος, σε ορισμένες περιπτώσεις, θεωρείται ως η μόνη λύση για την οριστική απελευθέρωση.

Ουσιαστικά, ο Προμηθέας και ο Οιδίποδας ενσωματώνουν τον κοινωνικό νόμο, διαγράφοντας την επίπονη διαδρομή από την κοινωνική καταγγελία στην οντολογική διερώτηση περί ανθρώπινης υπάρξεως. Αμφότεροι βιώνουν την εν-σωμάτωση του πόνου μέσω του εγκλεισμού τριπλά: από το φυσικό τους περιβάλλον (σταύρωση, εξορία), από το κοινωνικό-πολιτικό σύστημα (που περιορίζει ή και εξοντώνει τη διαφορετικότητά τους) και από το ίδιο τους το σώμα που δεν δύναται να ξεφύγει από την ψυχο-κοινωνική συνθήκη ύπαρξης που του έχει επιβληθεί.

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ – ΙΙ

Η αρχαία ελληνική τραγωδία και η έννοια του «ριζώματος».
Το παράδειγμα της τετραλογίας *Syrma Antigones*
της ιταλικής ομάδας Motus

Το 1980 ο Γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze και ο Γάλλος ψυχίατρος Félix Guattari έγραψαν μαζί (ταυτόχρονα και όχι ξεχωριστά) το έργο *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux* (*Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια, Χίλια Πλατό*), τον δεύτερο τόμο του έργου τους *Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*, μελετώντας τη σχιζοφρένεια στον καπιταλισμό και εισάγοντας μια σειρά όρων, προσεγγίσεων, ερμηνειών. Στο εν λόγω δίτομο συνεργατικό έργο, οι Deleuze και Guattari επιχειρούν να διερευνήσουν ζητήματα οντολογικής φύσης, τη σημασία του πολιτικού και του κοινωνικού στην καρδιά της ύπαρξης, την έννοια της διαφοράς, τη σημασία του νοήματος. Επιχειρείται η χαρτογράφηση του ασυνείδητου με βάση τη σχιζοφρένεια: ο σχιζοφρενής ως ρίζωμα, δηλαδή ως καθολική σύνδεση ή απόλυτη αποσύνδεση, χωρίς καθόλου ενιαίο γλωσσικό ή νοηματικό υπόβαθρο. Έργο που η ανάγνωσή του δεν περιορίζεται στο πεδίο της ψυχιατρικής-ψυχανάλυσης, αλλά σε συνδυασμό και με το συνολικό έργο και θεωρητικό ενδιαφέρον του Deleuze για την τέχνη, μπορεί και αξιοποιείται από τη θεωρία της λογοτεχνίας, της τέχνης, την πολιτική και την ανθρωπολογία και, πρόσφατα, από τους καλλιτέχνες και θεωρητικούς των νέων μέσων και της πληροφορικής.

Στην παρούσα ανακοίνωση μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα η έννοια

του «ρίζωματος» (rhizome), έτσι όπως την αναπτύσσουν ήδη στην εισαγωγή του *Milles Plateaux* οι Deleuze και Guattari. Το ρίζωμα δεν θυμίζει σε τίποτε τα κλασικά μοντέλα της πυραμίδας, του δένδρου ή της οργανικής ενότητας, αλλά διακρίνεται για τις μεικτές συναρμογές, τις αλυσώσεις και τις διατάξεις, οι οποίες διαπλέκουν γραμμές φυγής. Το ρίζωμα χρησιμοποιείται εδώ μεταφορικά, καθώς συμπυκνώνει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που ενδιαφέρουν τους Deleuze και Guattari: τη μη ιεραρχική λογική, την πολλαπλότητα σε αντίστιξη με τον διπολικό τρόπο σκέψης· τα «ανοίγματα», τις γραμμές ρήξης και φυγής, τις αλληλοσυνδεόμενες επιφάνειες. Με τα λόγια των ίδιων, το ρίζωμα:

«Δεν είναι το Ένα που γίνεται δύο, ούτε μετά γίνεται απευθείας τρία, τέσσερα ή πέντε. Δεν είναι το πολλαπλό, που προήλθε από το Ένα. Δεν είναι φτιαγμένο από ενότητες, αλλά από διαστάσεις, ακόμη καλύτερα από κινούμενες κατευθύνσεις. Δεν έχει αρχή ούτε τέλος, αλλά πάντοτε ένα μέσο, από το οποίο φράζει και ξεχύνεται. [...] Μια τέτοια πολλαπλότητα, εμπεριέχοντας τόσες διαστάσεις, αλλάζει συνεχώς φύση και μεταμορφώνεται. [...] Αντίθετα από μια δομή που ορίζεται από διπολικές σχέσεις ανάμεσα στα σημεία της, και από μονοσήμαντες σχέσεις ανάμεσα στις θέσεις της, το ρίζωμα δεν είναι φτιαγμένο παρά από γραμμές: γραμμές τεμαχοποίησης, διαστρωμάτωσης, αλλά και από γραμμές φυγής ή αποεδαφοποίησης, απ' όπου διαφεύγει διαρκώς. Η αποεδαφοποίηση, σαν μέγιστη διάσταση, σύμφωνα με την οποία, ακολουθώντας την, η πολλαπλότητα μεταμορφώνεται, αλλάζοντας φύση [...] Ένα πλατό βρίσκεται συνέχεια στο μέσον, ούτε αρχή, ούτε τέλος, Ένα ρίζωμα είναι φτιαγμένο από πλατό».¹

Το 2010, η Ιταλική Ομάδα Motus ολοκλήρωσε την τετραετή έρευνα και ενασχόλησή της με το αρχαίο δράμα και πιο

1. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Milles Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris 1981, σσ. 31-32.

συγκεκριμένα με τον μύθο της Αντιγόνης, παρουσιάζοντας την παράσταση *Alexis, una tragedia greca* (Αλέξης, μια ελληνική τραγωδία), με αφητηρία τον μύθο της Αντιγόνης, ακολουθώντας την αφηγηματική δομή του ομώνυμου έργου του Σοφοκλή. Στην παράσταση είναι κυρίαρχη η ανάγνωση αυτή της εξέγερσης, δοσμένη μέσα από τα γεγονότα του Δεκέμβρη του 2008 στην Αθήνα, και τον θανάσιμο πυροβολισμό εναντίον του δεκαπεντάχρονου Αλέξη Γρηγορόπουλου από αστυνομικό. Ανάμεσα στο χθες και το σήμερα, η παράσταση θέτει δυναμικά το ζήτημα της πολιτικής δέσμευσης των καλλιτεχνών και των θεατών. Σημειώνει ο Σάββας Πατσαλίδης:

«Ζητούμενο κάθε σύγχρονης προσέγγισης της αρχαίας τραγωδίας, 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».²

Οι Motus με το έργο τους εγγράφονται στην παραπάνω προσπάθεια νοηματοδότησης του τραγικού στο τώρα. Το να κάνεις θέατρο σε απευθείας σύνδεση με τις ταλαντεύσεις του παρόντος σημαίνει να εκτοξευθείς στην ταχύτητα του συμβάντος και να θέσεις τον εαυτό σου σε κατάσταση ακροατή, το οποίο και έπραξαν οι Motus, για περίπου δύο μήνες, στο ταξίδι-έρευνά τους στην Αθήνα το καλοκαίρι του 2010. Η σκηνή στο θέαμά τους έγινε τόπος πολυπρόσωπης παρουσίας, συναισθηματικά φορτισμένης δράσης με βάση ένα πολυφωνικό και στρωματοποιημένο κείμενο, με βάση ένα υβρίδιο που άλλαζε συνεχώς φύση: διάλογοι, συνεντεύξεις, μοναχικές σκέ-

2. Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις, η Ελληνική Τραγωδία και η Θεωρία του Εικοστού Αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997, σ. 427.

ψεις, απόπειρες μετάφρασης από τα ελληνικά στα αγγλικά και στα ιταλικά, θραύσματα ήχου και εικόνας από το διαδικτυο, περιγραφή της ατμόσφαιρας στη μετά την εξέγερση Αθήνα, πολιτικές δηλώσεις και μαρτυρίες. Όπως οι ίδιοι γράφουν στην παρουσίαση του *Syrma Antigones*:

«Προσπαθήσαμε να ανοίξουμε έναν χώρο, χωρίς χρονική ταυτότητα, όπου οι ερωτήσεις αντηχούν σαν μια έμμομη ηχώ, όπου αγανάκτηση εκφράζεται και μέσα στην πολυπλοκότητα της σύγχρονης ιστορίας, όπου η δράση αντιδρά στην αδιαφορία. Είναι ταυτόχρονα ένα ντοκιμαντέρ και μια ποιητική έρευνα».³

Από το 2009, οι Motus διεξάγουν το πρότζεκτ έρευνας και δημιουργίας *Syrma Antigones*.⁴ Στο πλαίσιο αυτό οργάνωσαν εργαστήρια, σεμινάρια, εκδηλώσεις-εμπειρίες, που κατέληξαν στη δημιουργία τριών αυτόνομων site specific παράστασεων: *Let the Sunshine In (antigone)contest#1* (Ιούνιος 2009, στο Φεστιβάλ delle Colline de Turin), *Too Late! (antigone)contest#2* (στο Φεστιβάλ Prospettiva 09 - Teatro Stabile de Turin) και *Iovadovia (antigone)contest#3* (Μάιος 2010, στο Φεστιβάλ Théâtre en mai - Théâtre Dijon Bourgogne). Η συγκεκριμένη εντατική ενασχόληση με τη θεματική των εξεγέρσεων του παρόντος είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία της πολυμεσικής παράστασης *Alexis, una tragedia greca* στο Φεστιβάλ Vie de Modène, Οκτώβριος 2010. Η παράσταση έκτοτε ταξίδεψε στην Ευρώπη και τις Η.Π.Α.

Rhizome-ρίζωμα

Βασικές ιδιότητες της έννοιας του «ρίζωματος»:

- Σύνδεση (connexion) και Ετερογένεια (hétérogénéité).⁵

3. Οι Motus γράφουν για τη δουλειά τους στο πρόγραμμα-παρουσίαση του *Syrma Antigones*, 2010-2011, σ. 15.

4. Τόπος στη Θήβα όπου λεγόταν ότι η Αντιγόνη είχε σύρει το σώμα του Πολυνείκη προς τη νεκρική πυρά τού αδελφού του Ετεοκλή.

5. *Syrma Antigones*, σσ. 13-14.

- Πολλαπλότητα (multiplicité).⁶
- Ρωγμή χωρίς σημαίνον/νόημα (rupture asignifiante).⁷
- Χαρτογράφηση και ξεπατίκωμα (Cartographie και Décalcomanie).⁸

Σύνδεση και ετερογένεια: κάθε σημείο μπορεί να συνδεθεί με *n* πιθανά σημεία. Οι Deleuze και Guattari τονίζουν ότι τα στοιχεία που μπορούν να συνδεθούν δεν είναι κατ' ανάγκην της ίδιας τάξης, μπορεί να έχουν πολύ διαφορετική και ετερογενή προέλευση. Για παράδειγμα, ένα γλωσσικό σήμα μπορεί να αναφέρεται σε ένα ηχητικό ή κινητικό σήμα. Αυτή είναι και η ιδιότητα της ετερογένειας.

Το χαρακτηριστικό της πολλαπλότητας: δεν αφορά στο ένα που γίνεται δύο, κ.ο.κ., διαφέρει από τη δυαδική λογική. Αντιθέτως, η πολλαπλότητα αφορά σε ποικίλες διαστάσεις, που αλληλεπιδρούν και αναπτύσσουν περαιτέρω συνδέσεις, συντελώντας έτσι στη διαδικασία της πολλαπλότητας. Η πολλαπλότητα είναι πρόταγμα παρόντος, επίκαιρο, που απαιτεί άμεση ικανοποίηση: «Δεν αρκεί να πούμε ζήτω το πολλαπλό [...] Το πολλαπλό, πρέπει να το κάνουμε. Πώς; Όχι προσθέτοντας μια διάσταση ανώτερη σε ένα δεδομένο-βάση».⁹

Το ριζωμα θέτει σε εγκάρσια σύνδεση ετερογενείς τομείς, χωρίς να τους δένει σε μονάδα του ίδιου πεδίου, αλλά πολλαπλασιάζει αυτόν τον δεσμό μέσα από την πολλαπλή σύνδεση. Η σύνδεση πολλαπλασιάζεται μέσα από την ετερογένεια.

Η πολλαπλότητα ανοίγεται στην τέταρτη ιδιότητα, αυτή της **μη σημαίνουσας-της χωρίς σημασία ρωγμής/ρήξης:** οι γραμμές φυγής, που μπορούν να προκύψουν οποιαδήποτε στιγμή, με οποιαδήποτε αφορμή, λαμβάνοντας υπόψη την ετερογένεια των εν λόγω συνδέσεων και την ανάγκη τους να μετασχηματιστούν σε κάτι άλλο, ή τη μην ανοχή τους στην ισχύουσα σύμβαση.

Χαρτογράφηση και μεταφορά: χρήση της πολλαπλότητας

6. Το ίδιο, σσ. 14-16.

7. Το ίδιο, σσ. 16-19.

8. Το ίδιο, σσ. 19-22.

9. Το ίδιο, σ. 13.

σαν ανοιχτή χαρτογράφηση, προσωρινή και κυμαινόμενη, που δεν αποτελείται από στρωματώσεις, ούτε από αφηρημένα κλισέ, αλλά που έχει περισσότερο να κάνει με την κίνηση, τη ροή, με τις δυνάμεις, με τη διαρκώς ανανεούμενη δυνατότητα επεξηγηματικότητας. Η χαρτογράφηση σημαίνει ειδικότερα ότι δεν είναι δυνατός ο τεμαχισμός ενός ριζώματος. Το ρίζωμα μοιάζει με χάρτη που δομείται, με την ικανότητα της αφαίρεσης, της σύνδεσης, της ανατροπής, της τροποποίησης, με πολλαπλές εισόδους και εξόδους, με τις γραμμές φυγής του. Η μεταφορά αφορά κυρίως στην πρόσληψη. Επιτρέπει την κυκλοφορία ποικίλων αποτελεσμάτων, επιρροών, δυνατοτήτων προς τον αναγνώστη (στην περίπτωσή μας, θεατή). Με άλλα λόγια, κάθε αναγνώστης-θεατής μπορεί ή πρέπει να κρατήσει από το ρίζωμα, αυτό που του κάνει. Το ρίζωμα προσκαλεί σε μια απομάκρυνση από το γράμμα του κειμένου και δίνει απόλυτη ελευθερία στον χρήστη, με αποτέλεσμα το συνεχές ανοίγμα. Η πειραματική ανάγνωση που προτάσσει ο Deleuze μπορεί να απεδαφοποιήσει, δηλαδή να απαγκιστρώσει ένα κείμενο από τις χωροχρονικές του συντεταγμένες, μεταφέροντάς το σ' έναν άλλο κόσμο, προσδίνοντάς του νέα υλική αξία.

Syrma Antigones Motus Έργο-ρίζωμα

Σε συνέχεια της επισκόπησης των βασικών λειτουργιών-χαρακτηριστικών του ριζώματος, θα θέλαμε να υποστηρίξουμε πως η συνολική δουλειά των Motus προσομοιάζει με το «ρίζωμα». Πιο συγκεκριμένα, θα επιχειρήσουμε παρακάτω να αναδείξουμε τη ριζωματική φύση της δουλειάς τους, μέσα από παραδείγματα που προκύπτουν από την ανάλυση της παράστασης *Alexis, Una tragedia greca*. Επιλέγουμε να σταθούμε στη συγκεκριμένη παράσταση, καθώς δεν παρουσιάστηκε ως work in progress –όπως οι τρεις προηγούμενες της τετραλογίας–, αλλά σαν συμπύκνωση της έρευνας-δραστηριότητας τους όλα αυτά τα χρόνια πάνω στον μύθο της Αντιγόνης.

Στον πυρήνα της ομάδας Motus είναι οι: Enrico Casagrande (σκηνοθεσία, βίντεο, φωτισμοί), Daniela Nicolò (σκηνοθεσία,

δραματουργία, φωτισμοί), Silvia Calderoni, Vladimir Aleksic, Benno Steinegger (οι performers), Andrea Comandini (σχεδιασμός ήχου).

Οι τέσσερις παραστάσεις που αποτελούν την τετραλογία *Syrma Antigones* μοιάζουν να μην έχουν αρχή ή τέλος, παρά μόνο ένα μέσον, ένα κέντρο. Και αυτό είναι ο μύθος της Αντιγόνης, η αναζήτηση των Motus να βρουν την «Αντιγόνη» στο σήμερα. Να βρουν τις εξεγέρσεις της νέας εποχής. Ο μύθος της Αντιγόνης επιλέχθηκε «ώστε να ανασυνθέσουμε-χαράξουμε-οριοθετήσουμε-εχθέσουμε την προβληματική της εξέγερσης στις μέρες μας, μια διαδικασία που δεν είναι καθόλου εξαντλητική, αλλά αποσπασματική και γεμάτη κενά».¹⁰

Επέλεξαν να διερευνήσουν τον καιρό μας, μέσα από τη μυθολογική φιγούρα της Αντιγόνης, αναγνωρίζοντας την ικανότητα του μύθου να εξηγεί τα γεγονότα,

«να δίνει απαντήσεις σε ερωτήματα πραγματικής υπόστασης, να ερμηνεύει το ιστορικά προσδιορισμένο με όρους ανιστορικούς, να αποδίδει την αλήθεια των πραγμάτων με τρόπο έμμεσο, κάποτε συμβολικό, υπαινικτικό και συνδηλωτικό. Με τη σημασία αυτή, η “ιστορική αλήθεια” μετράτεται σε “μυθολογική αφήγηση”, η οποία με τη σειρά της μεταπλάθεται σε “θεατρική αλήθεια”, την οποία προσλαμβάνουν στη συνέχεια, οι Αθηναίοι και όλοι οι άλλοι θεατές».¹¹

Η αναζήτηση των σκηνοθετών και η ανανέωση του τρόπου προσέγγισης του αρχαίου δράματος,

10. Οι Motus γράφουν για τη δουλειά τους στο πρόγραμμα-παρουσίαση του *Syrma Antigones*, 2010-2011, σ. 2.

11. Θόδωρος Γραμματάς, «Η απομυθοποίηση της τραγωδίας συνθήκη του νέου τραγικού», στον τόμο *Τραγικό και τραγωδία στην εποχή της παγκοσμιοποίησης*, επιμ. Θόδωρος Γραμματάς, Γιάννης Παπαδόπουλος, Διάδραση, Αθήνα 2011, σ. 68.

«δεν εξυπηρετεί μόνο την προφανή λειτουργία να δείξει πώς διαφοροποιούνται οι επανειλημμένες αναπαραστάσεις ενός μύθου στο τελετουργικό πλαίσιο των τραγικών παραστάσεων, αλλά προχωρά ως το απώτατο δυνατό όριο, την αναζήτηση της αλήθειας στον χώρο του μύθου, την αναζήτηση του αυθεντικού στοιχείου της πολιτισμικής ταυτότητας και του πολιτισμικού νοήματος».¹²

Σύνδεση και ετερογένεια / Πολλαπλότητα / Γραμμές Διαφυγής / Χαρτογράφηση

Είδαμε προηγουμένως τις βασικές ιδιότητες του «ριζώματος», τις οποίες και συναντούμε στην τετραλογία *Syrma Antigones* συνολικά, και πιο συγκεκριμένα στην παράσταση *Alexis, una tragedia greca*:

1. Οι τέσσερις παραστάσεις της τετραλογίας διαπλέκονται μεταξύ τους, το ένα στοιχείο της μιας παράστασης παραπέμπει σε κάποιο σημείο της άλλης. Καθεμιά τους μπορεί να ιδωθεί ξεχωριστά, αλλά και οι τέσσερις μαζί να θεωρηθούν ως μια αφήγηση. Καθεμιά παράσταση της τετραλογίας συνδέεται με την άλλη, σε κάποιες μάλιστα επαναλαμβάνονται μοτίβα και διάλογοι. Η Αντιγόνη και ο Πολυνείκης στην παράσταση *Let the sunshine in*, η Αντιγόνη και η σύγκρουσή της με τον Κρέοντα στην παράσταση *Too late*, η Αντιγόνη και ο Τειρεσίας στην *IOVADOVIA*. Τέλος, η Αντιγόνη, ο Πολυνείκης, ο Κρέων, ο Τειρεσίας, όλοι επί σκηνής, να αξιοποιούν υλικό των προηγούμενων παραστάσεων, και να συνθέτουν νέο στην παράσταση *Alexis, una tragedia greca*.

2. Ο τρόπος δημιουργίας των *Motus* έχει τη λογική του «ριζώματος». Αναζητούν οι *Motus* τις γραμμές φυγής. Κάθε τους θέαμα ερευνά, ερωτά, επιχειρεί και τους φέρνει μπροστά

12. Edith Hall, «Η κοινωνιολογία της αθηναϊκής τραγωδίας», στον τόμο *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία, από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, επιμ. Patricia Elizabeth Easterling, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 142.

σε νέα ερωτήματα, τους οδηγεί στο επόμενο έργο τους. Ακόμη και ο τρόπος χτισίματος της παράστασης: πρόβες, δραματουργικό υλικό, κείμενο, έρευνα, συνεχής συνδιαλλαγή με την κοινωνία, το τώρα, μαρτυρίες. Στις πρόβες των ηθοποιών αποφεύγεται η επαναληπτικότητα, προτάσσονται οι ρήξεις: κάθε φορά που κάτι πάει να γίνει μανιέρα, ένας ηθοποιός τείνει να επαναπαυτεί σ' αυτό που ήδη κατέχει, του θέτουν νέα εμπόδια, νέες παραμέτρους και διαστάσεις. Η παράσταση είναι «ανοιχτή», αφού όπως και οι ίδιοι δήλωσαν:

«η έρευνα δεν έχει τελειώσει. Επιδιώκουμε, σε άλλη μορφή και με διαφορετικές δυναμικές, να συνεχίσουμε την έρευνά μας για τις σχέσεις και τις συγκρούσεις των γενεών, την αγάπη μεταξύ των συνομηλίκων και των αδελφών, και τέλος, πάνω στα εγχειρήματα πολιτικής εξέγερσης».¹³

Η δουλειά των Motus προτείνει, μιλά για τις γραμμές διαφυγής που κάθε ρίζωμα έχει. Στο ρίζωμα δεν υπάρχουν αδιέξοδα. Για τον Deleuze, αυτό που έχει σημασία δεν είναι τόσο το τελικό καλλιτεχνικό προϊόν, αλλά οι υποκείμενες εν τω μεταξύ καταστάσεις του γίγνεσθαι, η δουλειά των καλλιτεχνών που στέλνει τους θεατές σε μία ετεροτοπία προς τη δική τους υπέρβαση.

3. Η δραματουργία των παράστασών τους: Δραματουργία με πολλαπλά ανοίγματα-αναφορές στο τώρα, μ' ένα διαρκές «πήγαινε-έλα» ανάμεσα στον μύθο, την τραγωδία, και το παρόν. Καλλιτεχνικό έργο, διακειμενικό, που πηγαινοέρχεται στις εποχές, που σπάει την πλοκή και ξεχύνεται στο τώρα.

Η χρονοχωρική αυτή κινητικότητα συντελείται ανάμεσα:

- Στον μύθο και το κοντινό τώρα μας (τα Εξάρχεια και ο Αλέξης).
- Στον μύθο και τον πραγματικό χρόνο της παράστασης (οι τρεις ηθοποιοί απεκδύονται τη δραματική περσό-

13. Οι Motus γράφουν για τη δουλειά τους στο πρόγραμμα-παρουσίαση του *Syrma Antigones*, 2010-2011, σ. 2.

να και απευθύνονται ο ένας στον άλλο με τα κανονικά τους ονόματα, μέσα στην ιδιότητα του ηθοποιού, εκθέτοντας τον προβληματισμό για το πώς να μιλήσουν για την Αντιγόνη, για το ταξίδι τους στην Αθήνα, για την τέχνη). Παρόμοια, απευθύνουν τον λόγο στο κοινό.

4. Στην εν λόγω παράσταση στήνουν πολλαπλά πλατό σκηνηκής πρόσληψης, δημιουργούν εικόνες, ήχους, ατμόσφαιρα πολυδιάστατα: ο ηθοποιός, η βιντεο-οθόνη, ο υπολογιστής, περίτεχνοι φωτισμοί, μικρόφωνα. Στη γυμνή σκηνή, η οθόνη και ο υπολογιστής συνιστούν το μοναδικό ντεκόρ, παρουσιάζεται μια ανδρόγυνη σιλουέτα σε σπασμωδική οργή διαρκείας και επανάληψης. Στη συνέχεια, προβάλλονται μαρτυρίες για τις διαδηλώσεις και τα επεισόδια, γκράφιτι για τον Αλέξη, αφίσες στους δρόμους, εικόνες στο διαδίκτυο, μαγνητοσκοπημένες μαρτυρίες γυρισμένες το καλοκαίρι του 2010 στα Εξάρχεια.

Η παράσταση εμφανίζει πολλές διαστάσεις (dimensions) και όχι «layers», είναι μια μη οριζόντια performance. Σ' αυτό συνέβαλλαν και οι τεχνολογίες ήχου και εικόνας. Δεν υπάρχει μία οπτική, οι θεατές μπορούν και κοιτούν το σκηνηκό πράττειν από πολλές πλευρές: μέσα από την ιστορία που οι προβολές στις οθόνες λένε, μέσα από την «ανοιχτή πρόβα» που οι τρεις performers στήνουν, μέσα από τον μύθο και την ιστορία-πλοκή.

Χαρτογράφηση και ξεπατίκιωμα

Οι Motus είναι σαν να χαρτογραφούν την εποχή μας. Δεν ενδιαφέρονται να φωτογραφίσουν, να αναπαραστήσουν στατικά, σαν σε φωτογραφία, την εποχή, αλλά περισσότερο ανοίγονται στη μελέτη της, στην ανάδειξη και χαρτογράφηση της δυναμικής της, των δυνατοτήτων της. Ψάχνουν να βρουν τη σύγχρονη Αντιγόνη. «Να περάσεις στη δράση ή όχι;» Αυτή είναι η ερώτηση που με διάφορους τρόπους τίθεται και επανέρχεται κατά τη διάρκεια του θεάματος. «Ποια είναι η σύγχρονη Αντιγόνη;», αναρωτιέται επί σκηνης η Silvia-Αντιγόνη, για να

συνεχίσει τον προβληματισμό της σε άλλη στιγμή ο Benno-Πολυνείκης: «Χρόνια έφαχνα να βρω τι Πολυνείκης να γίνω». Αναζητούν να βρουν σύγχρονα ισοδύναμα για να κάνουν την τραγωδία να μιλήσει στο τώρα. Δεν ακολουθούν την εύκολη και αυτόματη διαδικασία «ιστορικοποίησης» (historicisation) ή «μεταφοράς» (transposition) της τραγωδίας. Αλλά χρησιμοποιούν συγκεκριμένα αποσπάσματα της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή σε ιταλική μετάφραση, θέτοντάς τα σε διαρκή διάλογο και εναλλαγή με τις μαρτυρίες της εξέγερσης του 2008, τους προβληματισμούς των performers για την τέχνη και την πολιτική, για τη νοηματοδότηση των ρόλων τους στο σήμερα.

Βρισκόμαστε μπροστά σε ένα παράδοξο. Ενώ οι Motus, παρουσιάζουν μια διασκευή της αρχαίας τραγωδίας, παρόλα αυτά αποδεικνύονται «αυθεντικοί». Παρόλο που δεν κράτησαν ολόκληρο το κείμενο, που δεν ανέπτυξαν επί σκηνής όλες τις συμβάσεις του είδους, προσέγγισαν εν τούτοις την «αυθεντικότητα»,¹⁴ μέσα από την ακραία «συγχρονικότητα» με το παρόν. Τακτική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας ήταν η έμπνευση από τον μύθο, η παραλλαγή του και η συγγραφή θεατρικού κειμένου. Παρομοίως έπραξαν και οι Motus, μιμούμενοι την παραπάνω εγγενή λειτουργία της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Αν προχωρήσουμε τον συλλογισμό μας, φτάνουμε στο θέμα της λειτουργίας του θεάτρου εντός της πόλης. Όπως σχολιάζει η Easterling:

«Οι θεατρικές εορτές του Διονύσου χρησίμευαν περαιτέρω ως μέσο για να οριστεί η ταυτότητα του Αθηναίου πολίτη, που σήμαινε ο καθένας τους να διερευνήσει και να βεβαιώσει, αλλά και να διερωτηθεί, τι νόημα είχε να είναι πολίτης μιας δημοκρατίας, αυτής της εντελώς νέας μορφής

14. Αυθεντικότητα, όχι με την έννοια της πρωτοτυπίας, αλλά περισσότερο με την έννοια της μιμητικής προς το «ιδεατό μοντέλο» της αρχαίας τραγωδίας, όπως αυτό μελετάται και χτίζεται από τους θεωρητικούς του αρχαίου δράματος. Π.χ. οι σκηνικές συμβάσεις του είδους, ο χορός, η προφορικότητα, η ποίηση, η δράση, η πόλη, ο διάλογος των τεχνών.

λαϊκής αυτοδιοίκησης. Το αθηναϊκό τραγικό δράμα δεν είχε απλώς ως πολιτικό υπόβαθρο, ως παθητικό σκηνικό την πόλη των Αθηναίων. Αλλά μάλλον η ίδια η τραγωδία ήταν ενεργό συστατικό του πολιτικού προσκηνίου, μείζονος σημασίας μάλιστα». ¹⁵

Σε παραλληλία με την παραπάνω σημείωση, οι Motus εμφανίζονται σαν σε σύγχρονο ισοδύναμο του «τραγικού ποιητή»: Μαζεύουν την πόλη και τη βάζουν να κουβεντιάσει πάνω στο τώρα της. Για τη σχέση της με μια ήττα του παρελθόντος, για τη σχέση πολίτη και κράτους, για τις συγκρούσεις της ζωής. Να δράσεις ή να μη δράσεις; Στην παράσταση το ερώτημα αυτό μεταφράζεται σκηνικά μέσα από τη σκηνή στο τέλος του θεάματος, όπου ένας νέος με κουκούλα και μοναδική πλαστικότητα κινήσεων, σε μια εξαιρετικά στημένη παντομίμα, αναμετριέται με την πέτρα που κρατάει στο χέρι του. Στο τέλος την αφήνει να πέσει κάτω και αποχωρεί. Για να θυμηθούμε τον Giorgio Agamben που έγραφε:

«Σύγχρονος είναι εκείνος που κρατά σταθερά το βλέμμα του στον καιρό του, έτσι που να προσλαμβάνει όχι το φως του, αλλά το σκοτάδι του. Όλες οι εποχές, για εκείνους που βιώνουν τη συγχρονικότητα, το μοντερνισμό, είναι ασαφείς. Σύγχρονο είναι ακριβώς το πρόσωπο που ξέρει πώς να δει αυτό το σκοτάδι, που είναι σε θέση να γράψει, βυθίζοντας την πένα του στο σκοτάδι του παρόντος». ¹⁶

Γραμμές ρήξης-φυγής

Η παράσταση *Alexis, una tragedia greca* δεν αρκείται στο να θέσει μόνο τα ερωτήματα, αλλά σαν «ρίζωμα» δείχνει και πιθανές

15. Easterling, εισαγωγή στον τόμο *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία, από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, σ. 8.

16. Giorgio Agamben, *What is an apparatus and other essays*, Stanford University Press, Stanford 2009, σ. 60.

γραμμές ρήξης και φυγής: σε άπλετο φως μέσα στο άδειο πλατώ, μια ηθοποιός, προσωποποίηση της μανίας, μετρά τους θεατές που ανεβαίνουν στη σκηνή για να συμμετάσχουν στον λιθοβολισμό του σύγχρονου Κρέοντα, συνεχίζοντας να σχολιάζει κάθε νέα άφιξη κάποιου θεατή, με την επωδό «λοιπόν υπάρχει ακόμη ελπίδα».

Η αρχαία τραγωδία ως ρίζωμα

Σε αυτό το σημείο δεν θα μπορούσε να μην προκύψει το ερώτημα μήπως και η αρχαία τραγωδία φέρει στο σώμα της χαρακτηριστικά και λειτουργίες της φιλοσοφικής αυτής κατηγορίας του «ριζώματος», καθώς στην αρχαία ελληνική τραγωδία, το κύριο διακύβευμα δεν είναι ηθικό, δεν είναι το καλό και κακό, δεν είναι το σωστό και το λάθος, αλλά περισσότερο το ζήτημα της ταυτότητας, της ύπαρξης-συνύπαρξης, της μοίρας, του μέτρου. Γράφει χαρακτηριστικά ο Vassilis Lambropoulos:

«Το τραγικό είναι η αναζήτηση ανθρώπινου μέτρου πεισματικά πιστού στην αντιφατική ουσία της αλήθειας, επειδή δεν βρίσκει διέξοδο σε μια εξωτερική, ανώτερη εξουσία –η αναζήτηση που αποδέχεται ότι δεν υπάρχει άλλο μέτρο πέρα από το ανθρώπινο. Γι' αυτό τον λόγο διακατέχεται από απορίες, ερωτήσεις, ριζοσπαστικές αμφιβολίες, πράξεις, αγώνες και εκρήξεις απελευθέρωσης».¹⁷

Επιπρόσθετα, όλη την ώρα έχει τραβήγματα ο εαυτός του ήρωα από εδώ και από εκεί. Και προκύπτει διαρκώς το κεντρικό ερώτημα «ποιος είμαι».

Οι Deleuze και Guattari έγραψαν για το ρίζωμα και τις διασυνδέσεις εντός του. Κάθε στοιχείο του ριζώματος ξανοίγεται και συνδέεται με τα άλλα. Ισοδύναμα, η αρχαία ελληνική τραγωδία αποτελεί «μια έκφραση της δημιουργικής φαντασί-

17. Vassilis Lambropoulos, «Justice and Good Governance», *Thesis Eleven* 49/1 (Μάιος 1997), σ. 6.

ας της κοινωνίας που ενσωματώνει όλο εκείνο το χάος μέσα από το οποίο προσπαθεί να φανταστεί (και να θεσμοθετήσει) τον εαυτό της ως ένα άλλο». ¹⁸ Σ' αυτήν, τα πρόσωπα έχουν ανάγκη να οριστούν διαμέσου του άλλου, δεν υπάρχουν από μόνα τους, και αυτό που τα καθιστά πρόσωπα είναι η σχέση με τον άλλον. Είναι σαν να μας λέει η τραγωδία: «Δε θα είστε ποτέ ολοκληρωμένοι, παρά μόνο μέσα από την αλληλεπίδραση με τους άλλους». Χαρακτηριστικά, στην υπό μελέτη παράσταση, λέει η Silvia Calderoni –που κρατά και τον ρόλο της Αντιγόνης: «Εσύ, εσύ, εσύ... Η Αντιγόνη πάντοτε λέει “εσύ”. Ίσως να αντιλαμβάνεται τον ίδιο της τον εαυτό διαμέσω όλων αυτών των “εσύ”».

Οι Motus εμμένουν στην ερώτηση για την απόκτηση ταυτότητας: Ποιος είμαι; Αυτό που βλέπεις στη σκηνή; Η εικόνα μου που αναμεταδίδεται; Το φάσμα μου; Το είδωλό μου; Τι είναι πιο αληθινό; Ποιος είναι ο σύγχρονος Πολυνείκης; Ποια είναι η Αντιγόνη της νέας εποχής; Διόλου τυχαία, στην προπαρασκευαστική έρευνά τους, το 2010 στην Αθήνα, έθεταν στους συνομιλητές τους το ερώτημα «ποια είναι για εσένα η σύγχρονη Αντιγόνη;».

Με διάθεση υπερβολής, θα μπορούσαμε να αντιλαμβανόμαστε το παρόν του αρχαίου δράματος σαν ριζωμα: Ο μύθος, τα κείμενα των ποιητών, οι διασκευές, οι διαφορετικές εκδοχές του μύθου, οι σύγχρονες αποδόσεις. Νέες συνδέσεις, αλυσώσεις, στοιχεία, ονόματα, μοίρες. Νέες αναγνώσεις, διαδικασία που δεν τελειώνει ποτέ.

Στο έργο του για τον Francis Bacon, ο Deleuze ορίζει την τέχνη ως κυρίευση, ως αιχμαλωσία δυνάμεων (*capture des forces*), και όχι ως απλή αναπαράσταση συγκροτημένων δομών που προϋπάρχουν. Η τέχνη δεν είναι ποτέ το τέλος-τέρμα, αλλά,

18. Stathis Gourgouris, «Philosophy's need for Antigone», στον τόμο *Does literature think? Literature as theory for an antimythical Era*, Stanford University Press, Stanford 2003, σ. 157.

«ένα όργανο για να χαράξουμε τις γραμμές της ζωής, τα γίνεσθαι που δεν παράγονται απλώς εντός της τέχνης. Για να χαράξουμε όλες αυτές τις ενεργές διαρροές-φυγές, τις θετικές απεδαφοποιήσεις».¹⁹

Οι Ιταλοί Motus συμμετείχαν συναρπαστικά στο παιχνίδι αυτό «σύλληψης» δυνάμεων, δυναμικών, ανοιγμάτων του παρελθόντος προς το παρόν και το μέλλον, της κοινωνίας προς την τέχνη, και αντιστρόφως. Έστησαν θέαμα πολιτικό και ζωντανό.

19. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Presses Universitaires de France, Paris 2009, σ. 183.

Μουσικοθεατρικές προσεγγίσεις αρχαίου δράματος. Ο *Πυλάδης* και η *Ιοκάστη* του Γιώργου Κουρουπού¹

Ο Γιώργος Κουρουπός, ένας από τους κορυφαίους Έλληνες συνθέτες με διεθνή αναγνώριση και νυν καλλιτεχνικός διευθυντής του Μεγάρου Μουσικής, δείχνει να δημιουργεί μια συγγένεια διανοητική ανάμεσα στον λόγο και τη μουσική. Ο δημιουργός προσέγγισε τους εκάστοτε μύθους-κείμενα με τέτοιο τρόπο, ώστε να μεταφερθούν εύστοχα σε ένα μουσικοθεατρικό πλαίσιο. Δείχνει να έχει, επίσης, έναν πολύ μεθοδικό τρόπο να σκέφτεται και να συνθέτει, συνδυάζοντας μια βαθιά διανοητικότητα με μια αμεσότητα, έχοντας ένα θεωρητικό υπόβαθρο και μια αίσθηση ενότητας των αξιών βάσει των οποίων λειτουργεί.

Η επιστροφή στον αρχαίο μύθο έχει συγκεκριμένες ερμηνευτικές αφετηρίες, δεμένες με κοινωνικά, πολιτικά και ανθρωπινα προβλήματα της εποχής και της ιδεολογικής τοποθέτησης του κάθε συγγραφέα. Σημαντικό στοιχείο, μιας και πρόκειται

1. Το κείμενο αποτελεί μέρος της διπλωματικής μου εργασίας με θέμα «τα μουσικοθεατρικά έργα του Γιώργου Κουρουπού», και συγκεκριμένα: 1. *Πυλάδης* (όπερα δωματίου του Γιώργου Κουρουπού, σε κείμενο του Γιώργου Χειμωνά και σκηνοθεσία του Διονύση Φωτόπουλου), που βασίζεται στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη. 2. *Ιοκάστη* (λυρική τραγωδία σε κείμενα Ιουλίας Ηλιοπούλου), που βασίζεται στον *Οιδίποδα Τύρανο* του Σοφοκλή.

για μουσικοθεατρικές μεταφορές των μύθων αυτών, αποτελεί η συμβολή των ήχων και του ακούσματος στην εμφύχωση των πολιτισμικών και κοινωνικών πρακτικών στα περιβάλλοντα της ύστερης νεωτερικότητας. Η συμβολή αυτή είναι ιδιαίτερη στον χαρακτήρα όσο και τη σημασία της, διότι το ακουστικό περιβάλλον συγκροτεί τελεστικές πραγματικότητες σε ατομικό-συλλογικό επίπεδο, οι οποίες ενδημούν, αλλά και υπερβαίνουν τη λογική της υπερφορτωμένης οπτικής εμπειρίας και των συσχετιζόμενων κοινωνικο-πολιτισμικών μορφωμάτων της νεωτερικότητας. Προσεγγίζοντας, αρχικά, την ακουστική αίσθηση του χώρου, του χρόνου και του σώματος, διακρίνουμε ότι η κοινωνική, πολιτισμική και επικοινωνιακή σημασία του ήχου μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα μέσω των αισθήσεων και των εμπειριών, παρά μέσω πληροφοριών.²

Οι παραδοσιακές σχέσεις κειμένου και μουσικής θεωρούνται τώρα πια από μερικούς σαν μια ειδική περίπτωση ενός πολύ ευρύτερου πεδίου σχέσεων ανάμεσα στις λέξεις, τη γλώσσα, τον ήχο και τη μουσική. Το νόημα, το εκφραζόμενο διά του λόγου, και η δομή βρίσκονται σε αλληλεπίδραση με τον ήχο και τη μουσική σε πολλά επίπεδα: στην ποιότητα του νοήματος και του ήχου, την καθαρότητα και τη συνθετικότητα, τη γραμμικότητα και τη μη-γραμμικότητα, την καθαρότητα και τη σύγχυση, την καταληπτικότητα και το ακατάληπτο. Σημαντικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο ανασημασιοδοτούνται οι μύθοι και οι ήρωες των έργων. Αυτοί είναι, προφανώς, τα πρόσωπα τα οποία κινούν τα νήματα και που ενέπνευσαν τον Γιώργο Κουρουπό, οπότε υπάρχουν αντίστοιχες αναλογίες. Οι τραγικοί ήρωες αντιπροσωπεύουν διαχρονικές οριακές καταστάσεις, συμπυκνώνουν όλη την ανθρώπινη

2. Νίκος Μπουμπάρης, «Αναλύοντας την ακουστική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου», *Επιστήμη και Κοινωνία. Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας* 10 (Άνοιξη 2003). Ημερομηνία πρόσβασης [25/2/14] από http://www2.media.uoa.gr/sas/issues/10_issue/index.html.

ψυχολογία.³ Η ιδέα της αποκατάστασης της ισορροπίας αυτής μέσω της απονομής δικαιοσύνης ελκύει τους σύγχρονους δημιουργούς να καταπιαστούν με τα έργα αυτά και να αποδώσουν το δικό τους νόημα στη σύγχρονη πραγματικότητα. Επιπλέον, με τις επιμειξίες σύγχρονων μορφών και τραγικών αρχετύπων, η ιστορία εκλαμβάνεται ως μία συνέχεια, στην οποία δεν υπάρχουν διακρίσεις ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Τα πρόσωπα διατηρούν τη μυθική τους καταγωγή και οι καταστάσεις ανάγονται σε διαχρονικά ζητήματα, όπως η απιστία, ο φόνος και η εκδίκηση.

Ο δημιουργός αναγιγνώσκει το κείμενο συγχρόνως με δύο διαφορετικούς τρόπους, οι οποίοι ούτε αλληλοαναιρούνται, αλλά ούτε αλληλοσυμπληρώνονται. Είναι μια «διαλεκτική» που δεν οδηγεί σε σύνθεση, αλλά σε σύγκρουση. Από τη μια μεριά προσπαθεί να αποκαλύψει το νόημα του κειμένου, κάνοντας επομένως μια επιστροφή στην «αλήθεια» που κρύβεται στο κείμενο, κι από την άλλη αποδεικνύει ότι η ύπαρξη σταθερού νοήματος είναι μια αυταπάτη. Πρόκειται για μια προσέγγιση που ο Ντεριντά⁴ προτείνει για την ανάγνωση των λογοτεχνικών κειμένων. Δεν είναι μέθοδος, αλλά οδός προς τον ελεύθερο διάλογο με τον γραπτό λόγο.⁵ Στόχος του είναι να καταδείξει ότι το νόημα, το οποίο προκύπτει από τις πολλαπλές αναγνώσεις, εμπεριέχεται στον τρόπο προσέγγισης και όχι στο κείμενο. Το μουσικό θέατρο συνολικά και, εν προκειμένω, αυτό που γενικά εννοούμε στα ελληνικά «μελόδραμα», δηλαδή το οπερατικό ρεπερτόριο μετά τον κλασικισμό έως και τα έργα του Πουτσίνι, είναι όντως ένα σύνθετο και ιδιαίτερο είδος. Μπορεί να αντιμετωπιστεί και να μελετηθεί, τόσο

3. Σύμφωνα με δήλωση του ίδιου του συνθέτη.

4. Gerasimos Kakoliris, «How Radical is Derrida's Deconstructive Reading?», *Derrida Today* 2/2 (2009). Ημερομηνία πρόσβασης [25/2/14] από http://www.academia.edu/885805/How_Radical_is_Derrida's_Deconstructive_Reading.

5. Ζωή Σαμαρά, *Τα Άδυστα του Σημείου, προοπτικές του θεατρικού κειμένου*, επιμ. Δημήτρης Τσατσούλης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2002, σ. 16.

από την πλευρά της μουσικής όσο και του θεάτρου, συνήθως, όμως, αντιμετωπίζεται με βάση την ιδιαίτερη τυπολογία, τις ιδιαίτερες συνθήκες και συμβάσεις που το χαρακτηρίζουν.⁶ Επιπλέον, σε όλες του τις μορφές έβρισκε πάντοτε τρόπους να χρησιμοποιεί τη γοητευτική και την (ανα)παραστατική λειτουργία της μουσικής με στόχο να δημιουργήσει θεατρικά γεγονότα, ενσωματώνοντας ουσιαστικές παραμέτρους και κρίσιμα χαρακτηριστικά.⁷ Η όπερα, στην καλύτερή της έκφραση, σχεδόν ποτέ δεν λειτουργεί μονοδιάστατα μέσα από μία μόνο μορφή τέχνης. Αντίθετα, στηρίζεται στην αρμονική συνύπαρξη πολλών τεχνών. Κατά τον ίδιο τρόπο, στην όπερα δεν θα μπορούσε ποτέ να δεσπόζει με επιτυχία η εκπροσώπηση μόνο μίας τέχνης, ανεξάρτητα αν θα επρόκειτο για την ποίηση ή τη μουσική. Η ανάλυση του μελοδράματος επιτάσσει μια διαφορετική διαδικασία προσέγγισης και αντιμετώπισης του μελοδραματικού έργου.⁸

Στον *Πυλάδη*, όπερα δωματίου του Γιώργου Κουρουπού, σε κείμενο του Γιώργου Χειμωνά και σκηνοθεσία του Διονύση Φωτόπουλου –που βασίστηκε στην *Ορέστεια* του Αισχύλου, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη–, υπάρχει ένα ρηξικέλευθο στοιχείο, το οποίο είναι εν τέλει η αναγωγή του ομώνυμου ήρωα στον ίδιο τον θεό Απόλλωνα, γεγονός που δεν αποκαλύπτεται στον θεατή παρά μόνο στο φινάλε. Το δεύτερο ουσιώδες στοιχείο είναι η οικονομία του λόγου, εφόσον μια όπερα θα πρέπει να στηριχθεί σε ένα συμπυκνόμενο κείμενο, προσαρμοσμένο στις επιταγές ενός λιμπρέτου.

Ο μουσικός, θεωρεί ο Γιώργος Κουρουπός, πρέπει να προ-

6. Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, «Όπερα, δραματικό και μουσικό θέατρο, υποκριτική και ο ρόλος του λυρικού πρωταγωνιστή», στο *Ο Μαγικός Αυλός του Ορφέα, δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2010, σ. 41.

7. Αλεξιάδης, «Για τη Φύση και τα Όρια του Μουσικού Θεάτρου στον 20^ο αιώνα», *Παράβασις* 7 (2006), σ. 17.

8. Mary Hunter – James Webster, «Understanding opera buffa: Analysis=Interpretation», *Opera Buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, σσ. 340-377.

σαρμωστεί στις ανάγκες και τις κατευθύνσεις της ανάγνωσης του έργου από τον σκηνοθέτη, καθώς ο μουσικός δεν υλοποιεί το δικό του όραμα, αλλά ένα συνολικό. Αυτό, βέβαια, ισχύει για την αποκαλούμενη μουσική σκηής. Εδώ πρόκειται, όμως, για όπερα, όπου το κείμενο και η ανάγνωσή του υπάγονται στη μουσική εκφορά και στο οργανικό σύνολο.

Οι περιορισμοί είναι περιορισμοί αισθητικής, καθώς ο συνθέτης είναι, προφανώς, επηρεασμένος από τη συνεργασία του με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, ο οποίος επιθυμούσε πάντα το μίνιμουμ της παρουσίας της μουσικής στις σκηνοθεσίες του. Η έλλειψη των «πολλών» οργάνων⁹ αντικαθίσταται με τον χορό, ο οποίος μπορεί να τραγουδήσει και πράγματα αρκετά απαιτητικά, κάτι που βεβαίως φαίνεται και από την παρτιτούρα. Τα συγκεκριμένα μέσα αποτελούν έναν μέσο όρο. Η χρήση ζωντανής μουσικής απελευθερώνει τους ηθοποιούς από τη «δουλεία» που τους επιβάλλει η ηχογραφημένη μουσική, τους υποχρεώνει όμως να τραγουδούν πάνω σ' αυτή, να προσπαθούν να προλαβαίνουν τους ρυθμούς και να αντιμετωπίζουν τις δυσκολίες της επίτευξης λειτουργίας του κειμένου. Στην περίπτωση της ζωντανής μουσικής, ακόμα και μια αναπνοή του τραγουδιστή ή και των χορωδών έχει τη δυνατότητα της υπογράμμισης και της ακριβούς απόδοσης σε σχέση με το ύφος του κειμένου, και το ενδιαφέρον εστιάζεται ακριβώς στο σημείο αυτό. Επιπλέον, η χρήση του περιορισμένου οργανικού συνόλου υπαγορεύεται κατά κάποιον τρόπο και από την οικονομική λιτότητα μιας όπερας μουσικής δωματίου. Τηρουμένων των αναλογιών, λοιπόν, καλείται κανείς να πραγματοποιήσει το δικό του όραμα. Επομένως, η συνθήκη είναι πρωτίστως μουσική και κατόπιν θεατρική, αφού ο σκηνοθέτης επιστρατεύεται εκ των υστέρων να θεατρικοποιήσει την παράσταση, έχοντας κατά νου την εκ των πραγμάτων μουσική υπεροχή έναντι της σκηηνικής πραγμάτωσής της.¹⁰

9. Ο Γιώργος Κουρουπός θα χρησιμοποιήσει σε αυτό το έργο πιάνο και κρουστά.

10. Γιώργος Κουρουπός, σημείωμα στο: *Πυλάδης*, δεμένο λεύκωμα.

Ηχοχρωματική παρέμβαση χαρακτηρίζει ο δημιουργός τα όργανα που επιλέχθηκαν. Ο σκοπός δεν ήταν να χρησιμοποιηθούν τα όργανα με τρόπο που να εξαντλήσουν τεχνικά τις δυνατότητές τους, ώστε ν' αντικαταστήσουν τον όγκο της ορχήστρας, κάτι που είχε εφαρμοστεί κατά κόρον για αρκετές δεκαετίες προηγουμένως και αποτελούσε την κύρια συνθετική τάση παγκοσμίως, αλλά, αντιθέτως, να ανακαλυφθούν οι σχέσεις μεταξύ των οργάνων και οι συνηχήσεις τους, εφαρμόζοντας έτσι καινούριους ήχους χωρίς επιτηδεύσεις. Το στοίχημα λοιπόν φαίνεται να είναι πώς το πιάνο δεν θα ακούγεται σαν πιάνο και πώς τα κρουστά δεν θα ηχούν σαν κρουστά. Ο *Πυλάδης* φέρνει, εν τέλει, ένα καινούργιο ηχητικό αποτέλεσμα μέσα από τη συγκεκριμένη χρήση, και αυτό, δηλαδή η απρόσμενη σχέση μεταξύ των δύο οργάνων, αποτελεί το πλεονέκτημά του. Με τον επιχρωματισμό επιτυγχάνεται το αποτέλεσμα όπου, με τη χρήση πολλών και διαφορετικών κρουστών σε συνάρτηση με την ιδιαίτερη γραφή του πιάνου, τα δύο όργανα μοιάζουν να συνομιλούν μεταξύ τους.

Οι ιδέες που ενσωματώθηκαν ήταν στην ουσία προσθήκες που ο Δ. Φωτόπουλος ένωσε να λείπουν από τη μουσική – την οποία είχε πολύ καλά κατανοήσει και άρα μπορούσε να επέμβει, γεγονός πολύ σημαντικό για έναν σκηνοθέτη όπερας. Εκεί, λοιπόν, όπου αισθάνθηκε ότι είχαν εξαντληθεί οι δυνατότητες της μουσικής του χορού, έρχεται μια ιδέα σκηνοθετική για να την απογειώσει σκηνικά, όπως για παράδειγμα στο χορικό του φόνου που αποτελεί την κορύφωση του έργου και ο χορός βρίσκεται σε μια κατάσταση αλλοφροσύνης. Οι τρεις απανωτές μουσικές κορυφώσεις έρχονται να συμπληρωθούν από το αίμα που στάζει από την οροφή της αίθουσας, που λόγω του ύψους της, η συγκεκριμένη αίθουσα θα μπορούσε να θεωρηθεί η καταλληλότερη για να παιχτεί ο *Πυλάδης*. Στην κορύφωση του έργου (χορικό του φόνου) είχαν εξαντλη-

Μουσική σύνθεση: Γιώργος Κουρουπός – σίχοι: Γιώργος Χειμωνάς – σκηνοθεσία, σκηνικά, κοστούμια: Διονύσης Φωτόπουλος, Καστανιώτης, Αθήνα 1992.

θεί όλες οι δυνατότητες και κυρίως της χορεύτριας, που αποτελούσε τον πυρήνα του σκηνικού στην τελευταία παύση πριν από τη μουσική κορύφωση. Στη συγκεκριμένη στιγμή, λοιπόν, το αίμα στάζει στη σκηνή και ο χορός πασαλείβεται μ' αυτό.

Οι βιντεοσκοπήσεις, άλλη μια ιδέα του Δ. Φωτόπουλου, προσαρμόστηκαν πάνω στη μουσική (όσον αφορά στις διάρκειες). Η Μελίνα Μερκούρη γινόταν εύκολα αναγνωρίσιμη από το κοινό. Η προβολή κάλυπτε όλη την επιφάνεια και υπήρχαν κάποιες θόνες (επτά τηλεοράσεις), οι οποίες έδειχναν ακριβώς το ίδιο πράγμα. Εκτός από το λειτουργικό-χρηστικό ρόλο τους, που ήταν να διευκολύνουν την οπτική επαφή όλων των συντελεστών με τα γεγονότα και τη χρονική ακολουθία των σκηνών, λειτούργησαν και εικαστικά ως σκηνικό, δίνοντας μάλιστα την εντύπωση μιας προχωρημένης για την εποχή παράστασης με τη χρήση πολυμέσων που δεν ήταν συνηθισμένη έως τότε.

Ο φόνος διαπράττεται από τον Ορέστη σε μια κατάσταση παιδικής αθωότητας εκ μέρους του, σε μια κατάσταση παλιμπαδισμού. Γυρεύει την αγκαλιά της μάνας, έχοντας μόνο την αδερφή του. «Μείνε ακόμα εδώ... Μη μ' αφήνεις...» Η παράσταση τελειώνει μ' ένα μουσικό κουτί επί σκηνής και πάνω στον παιδικό αυτό ήχο ο ήρωας ουσιαστικά θρηνεί.¹¹

Για την *Ιοκάστη*, λυρική τραγωδία του Γιώργου Κουρουπού, σε κείμενα Ιουλίτας Ηλιοπούλου, βασισμένη στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, θα δηλώσει ο Γιώργος Κουρουπός: «Θεωρώ ό,τι αυθεντικότερο και ό,τι καλύτερο έχω κάνει στο μουσικό Θέατρο. [...] Το πιο τολμηρό».¹² Ο ίδιος ονομάζει

11. Το κλείσιμο αυτό είναι εμπνευσμένο από την *Στέψη της Ποππαί-ας* του Μοντεβέρντι, συγκεκριμένα από το ντουέτο του κλεισίματος. Με τα επαναληπτικά μοτίβα σηματοδοτείται η δυστυχία, που ουσιαστικά είναι το ότι έμειναν μόνοι. Ο Μοντεβέρντι δεν έκανε εις γνώσιν του το ίδιο, χρησιμοποιώντας το ίδιο στοιχείο για μια τέτοιου είδους σηματοδότηση, αλλά λειτούργησε αυθόρμητα με ανάλογο τρόπο, δίνοντας το κίνητρο να το χρησιμοποιήσει ο Γιώργος Κουρουπός.

12. Πρόγραμμα Κέντρου Πολιτιστικών Πρωτοβουλιών και Επικοινωνίας Ο.Τ.Α. Δήμου Βέροιας – Επικράτεια Πολιτισμού σε συνεργασία με

το έργο λυρική τραγωδία, γιατί επιχειρήθηκε να πραγματοποιηθεί ένα ελληνικού τύπου *Sprechgesang*.¹³ Το κύριο ενδιαφέρον του έργου είναι αυτό. Πολλές φορές δεν έχει ρυθμικές ενδείξεις, αλλά το μεγαλύτερο μέρος είναι αυστηρά ρυθμικό. Εντοπίζεται η πρόθεση του συνθέτη να θέλει την ορχήστρα να συνομιλεί συνεχώς με τη φωνή με μιμητικά σχήματα. Άλλοτε συμπληρώνει τη συναισθηματική κατάσταση της ηρωίδας, άλλοτε αποκαλύπτει, ίσως, τα ενδόμυχα συναισθήματά της. Επομένως, η άρρηκτη σχέση της ορχήστρας σε σχέση με τη φωνή αποτελεί το αξιοσημείωτο στοιχείο που προκύπτει από την απόλυτη και πολύ προσεχτική γραφή της. Το άλλο στοιχείο είναι η συνήθης ύπαρξη τραγουδιστικών μερών. Στην αρχή έχουμε το ουρλιαχτό από τη σοπράνο και στο τέλος, ως επίλογο –πολύ πιο σύντομο αυτή τη φορά–, μια κραυγή με τη λέξη «τίποτα», πάνω στην οποία στηρίζεται και η ιδέα του φινάλε και του τέλους της *Ιοκάστης*. Η κεντρική ιδέα βασίζεται στην ανάγνωση της τραγωδίας του *Οιδίποδα Τύραννου* από την πλευρά της *Ιοκάστης*, άρα είναι η δική της αντίληψη διευρυμένη σε σχέση με το δράμα. Η ιδέα του Γιώργου Κουρουπού είναι ότι την ώρα που πρόκειται να τιμωρηθεί, να κρεμαστεί, εκείνη τη στιγμή ανάμεσα στην κραυγή και τη στιγμή της τέλεσης της τιμωρίας, η *Ιοκάστη* βλέπει όλη της τη ζωή να περνάει μπροστά απ' τα μάτια της μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα, από τη γέννηση του *Οιδίποδα* και την εγκατάλειψή του, στον θάνατο του *Λαΐου* και τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ μητέρας και γιού. Πρόκειται για ένα ποιητικό

το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Γιώργου Κουρουπού, *Ιοκάστη*, Λυρική Τραγωδία του Γιώργου Κουρουπού, σε κείμενα Ιουλίτας Ηλιοπούλου, Βέροια 2002.

13. Όχι τύπου Σένπεργκ και των μαθητών του, αλλά ένα άλλο, το οποίο να έχει κυρίως σημειωμένο τον ρυθμό και την κίνηση της φωνής σε κάθε στίχο. Δεν πρόκειται για συγκεκριμένες νότες που πρέπει να τραγουδήσει κανείς ως ανάγνωση, αλλά κίνηση της φωνής με πολύ αυστηρό ρυθμικό σχήμα. Είναι μια προσέγγιση της μουσικής στην αρχαιότητα, στα μέρη που δεν ήταν αδόμενα. Αυτό που οι Γάλλοι είχαν ονομάσει *mélodrame* και επικράτησε το όνομα της όπερας.

κείμενο που βγάζει το δικό του βιωματικό και συναισθηματικό επίπεδο μέσα από τον μύθο. Τα πενήντα περίπου λεπτά που διαρκεί το έργο είναι, στην ουσία, η πλήρης διαστολή των λίγων δευτερολέπτων που βλέπει η ίδια τη ζωή της και την αφηγείται. Μια κραυγή που περικλείει εντός της ένα ολόκληρο δράμα, όπως εκείνη το έχει βιώσει.

Τα συστατικά του έργου συμπληρώνει ο χορός δεκαέξι ανδρών (οι τιμωροί), που είναι εκείνοι οι οποίοι επισπεύδουν την αυτοχειρία της Ιοκάστης μαζί με τον Οιδίποδα –ρόλο που ενσαρκώνει ένας μπασοβαρύτονος που τραγουδά ως κορυφαίος-καθοδηγητής ανάμεσα στον χορό. Εκεί τοποθετείται και το τελευταίο χορικό, όπου ακούμε τον χορό να τραγουδά σε μετάφραση. Ο Οιδίποδας τραγουδά στο πρωτότυπο. Πρόκειται για ένα σημείο, όπου ο χορός συνομιλεί με τον Οιδίποδα. Η ορχήστρα αποτελείται από δεκατρία όργανα, ξύλινα κρουστά και χάλκινα.

Το έργο αποτελείται από την εισαγωγή, το χορικό και τα εμβόλιμα τραγούδια ανάμεσα στα τρία μέρη κατά τα οποία χρησιμοποιείται όλη η ορχήστρα. Τα μέρη στα οποία έχουμε μουσική απαγγελία του κειμένου συνοδεύονται από μέρος της ορχήστρας με ένα συμβολικό μουσικό χαρακτήρα. Στο πρώτο μέρος, κατά το οποίο έχουμε την ανάμνηση του παιδιού και της εγκατάλειψής του, όπου συνοδεύεται από τα ξύλινα και κάποια κρουστά, η μουσική δίνει την αίσθηση τρυφερότητας μέσω της συνομιλίας της με τον Οιδίποδα μωρό. Η δεύτερη ενότητα, στην οποία έχουμε την καθαρά ερωτική διάθεση και εμπεριέχεται όλη η ερωτική διάσταση της σχέσης αυτής με τον Οιδίποδα, συνοδεύεται από έγχορδα, που επιλέγονται ως το πιο γλαφυρό σύνολο με μεγάλες εντάσεις εκφραστικότητας. Η τρίτη ενότητα, που είναι η στιγμή της αλήθειας, είναι το μέρος που συνοδεύεται από τα χάλκινα, ενώ επανέρχονται και τα κρουστά. Η ένταση είναι φανερή, αλλά ο χορός βαδίζει αποφασιστικά και αργά, σαν να μετράει τον χρόνο έως ότου έρθει η τιμωρία.

Οι δύο ρόλοι της Ιοκάστης (ηθοποιού-σοπράνο)¹⁴ προκύπτουν αναγκαστικά, λόγω της σπάνιας περίπτωσης να υπάρξει κάποια ερμηνεύτρια που θα μπορούσε να υπηρετήρει και τους δύο με ικανοποιητικό αποτέλεσμα. Τα αντικειμενικά προβλήματα οφείλονται στο γεγονός πως οι ιδιότητες και τα χαρακτηριστικά μιας σοπράνο είναι εκ διαμέτρου αντίθετα με αυτά μιας ηθοποιού. Το “ποστάρισμα” μιας σοπράνο είναι τέτοιο που θα ήταν δύσκολο να έχουμε καλά αποτελέσματα στην πρόζα, ενώ, φυσικά, μια ηθοποιός δεν θα μπορούσε να αντεπεξέλθει στις απαιτήσεις των μερών μιας όπερας.¹⁵

Σχετικά με την *Ιοκάστη* και τον δραματικό χρόνο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, θα έλεγε κανείς ότι η παράσταση μπορεί να μοιάζει με διαφανές ρολόι, που δεν δείχνει τόσο την ώρα και τα εκάστοτε συμφραζόμενά της γι’ αυτόν που την παρακολουθεί, όσο ότι επιδεικνύει τον μηχανισμό του, τη διαδικασία με την οποία κινούνται οι λεπτοδείκτες και οι ωροδείκτες για να προκαλέσουν άγχος, ανυπομονησία ή εφησυχασμό και, πάντως, για να δείξουν ότι πίσω από την παρουσία του ρολογιού και της ώρας δεν κρύβεται κάποια μεταφυσική έννοια, αλλά ένας απλός μηχανισμός. Διαγράφεται μία αντίστροφη πορεία: από τον ερμηνευτή και τη σκηνική πράξη προς το ποιητικό κείμενο και πιο πίσω, στον δραματικό και ποιητικό μύθο, αφού έχουμε πλέον ένα σημείο εκκίνησης για παρατηρήσεις, που αφορούν μια συγκεκριμένη, κρίσιμη σχέση μεταξύ δραματικού και μουσικού θεάτρου: τις όπερες που προέρχονται από ή βασίζονται σε (προϋπάρχοντα) θεατρικά έργα.¹⁶ Το ζήτημα αυτό είναι ακόμη πιο σύνθετο. Εδώ, ο στόχος και η ευθύνη του λυρικού ερμηνευτή δεν είναι απλά το να είναι συνεπής στο μουσικό κείμενο, στα υποκριτικά καθήκοντα,

14. Τον ρόλο της ηθοποιού τον ερμηνεύει η Θέμις Μπαζάκα, και τα τραγουδιστικά μέρη αποδίδονται από τη σοπράνο Σόνια Θεοδωρίδου.

15. Κατάλληλη ίσως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η Ειρήνη Καράγιαννη, η οποία είχε τον ρόλο της *Ηλέκτρας* στην όπερα *Πυλάδης*.

16. Αλεξιάδης, «Όπερα, δραματικό και μουσικό θέατρο, υποκριτική και ο ρόλος του λυρικού πρωταγωνιστή», σ. 24.

στην απόδοση του χαρακτήρα του μουσικοδραματικού ύφους κ.ο.κ. πίσω και μαζί με όλο το πλέγμα υπάρχουν επιπροσθέτως οι συντεταγμένες θεατρικού έργου (αυτόν τον συσχετισμό ως τον ονομάσουμε «δραματικό κείμενο εκφοράς»¹⁷).

Η προσπάθεια και η ευθύνη του λυρικού πρωταγωνιστή σε αυτές τις περιπτώσεις δεν συνδέονται μόνο με τη σφαίρα του οπερατικού έργου, αλλά εξ ορισμού «μαζί και πίσω» από τη σφαίρα του μουσικού δράματος βρίσκεται το δραματικό κείμενο αναφοράς και η παρουσία του, και το κάθε πρωτότυπο θεατρικό έργο με την παράδοση και το βάρος,¹⁸ με την ιστορία και την ήδη διαμορφωμένη απήχυσή του στο θεατρόφιλο κοινό.¹⁹ Αναμφίβολα, αποτελεί μεγάλη πρόκληση για το κοινό να υπερβεί τους τρόπους που έχει διδαχτεί για να εκλογικεύει και να τιθασέυει την παραστασιμότητα της ετερότητας, αναζητώντας μια νέα δυναμική σε ένα κείμενο ήδη φορτωμένο με σημασίες. Δεν είναι καθόλου αυτονόητο το ότι ένα δραματικό κείμενο μπορεί να εκφέρεται (καθ' ολοκληρίαν ή σχεδόν καθ' ολοκληρίαν) τραγουδιστά επί σκηνής.²⁰

Τα ερωτήματα που αφορούν στις ισορροπίες ανάμεσα στον επί σκηνής ηθοποιό και (ή) τον τραγουδιστή παραμένουν και είναι κρίσιμα: προτεραιότητα στην ερμηνεία-έκφραση ή στη στοχευμένη αντικειμενική «μεταφορά» ενός δραματικού κειμένου; Προτεραιότητα στον σκηνικό παράγοντα και την υποκριτική δεινότητα ή στις φωνητικές ικανότητες; Το άριστο και το ευκταίο είναι, βέβαια, το να συνδυάζονται και οι δύο παράγοντες έτσι, ώστε ο πρωταγωνιστής να διαθέτει και

17. Ό.π.

18. Η αφήγηση των νεκρών προσώπων είναι ομηρικό χαρακτηριστικό. Ο Αγαμέμνων διηγείται τον φόνο του, ο Οδυσσεάς διηγείται τη μόνη εξέλιξη στη ζωή της Ιοκάστης. Ενώ και στην *Τέταρτη Διάσταση* του Γιάννη Ρίτσου έχουμε μια γραφή σε μορφή δραματικών μονολόγων με ολοφάνερη θεατρικότητα από όπου φαίνεται ότι ο Ρίτσος εμπνέεται απ' την αρχαιοελληνική μυθολογία και την εισαγάγει στο έργο του.

19. Αλεξιάδης, «Όπερα, δραματικό και μουσικό θέατρο, υποκριτική και ο ρόλος του λυρικού πρωταγωνιστή», σ. 25.

20. *Το ίδιο*, σ. 27.

άριστη φωνητική δεινότητα και σκηνικό κάλλος και αυξημένες υποκριτικές ικανότητες. Αυτό όμως, εύλογα, δεν είναι πάντοτε εφικτό ή αυτονόητο.²¹

Είναι αλήθεια ότι η αποθέωση της σωματικότητας, που επιχειρήθηκε ποικιλοτρόπως από τις τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα μέχρι σήμερα, διαφοροποιείται από τις εκδοχές του σώματος που προέβαλε η δεκαετία του '60. Τότε, το σώμα έφερε χαραγμένο πάνω του κάποιο κοινωνικό ή πολιτικό μήνυμα, ένα φιλοσοφικό ή ηθικό περιεχόμενο. Μετά τη δεκαετία του '70 και το μεσουράνημα της performance και των ετερόκλητων σκηνικών δράσεων, τα σώματα, γράφει η Ελένη Βαροπούλου,²² αναλαμβάνουν ένα διπλό έργο: να μεταβληθούν, εν πρώτοις, «σε καθαρά σημεία του εαυτού τους» και να συγκρουσθούν έτσι με τον κόσμο της πλασματικότητας που προάγει σήμερα η εποχή μας.²³ Η κλειστή αυτοαναφορικότητα του σώματος είναι ένα μεταμοντέρνο μύθευμα, αφού το σώμα δεν είναι σημείο του εαυτού του, αλλά και δυνητικά πολλών άλλων πραγμάτων.

Η *Ιοκάστη* αναφέρεται σε έναν διηγητικό χώρο μέσα από τις αναμνήσεις της και αυτό δεν ήταν εύκολα αντιληπτό. Οι εικόνες που περιγράφει η ηρωίδα αναφέρονται τόσο στον μυθικό χώρο όπου έζησε όσο και στον δυνητικό σκηνικό χώρο, τον οποίο ένας σκηνοθέτης και ένας σκηνογράφος θα δημιουργήσουν, για να ανοικηθεί και να επενδυθεί από τους ηθοποιούς.²⁴ Από την άλλη μεριά, στη σφαίρα της σκηνικής εκπλήρωσης τα ανάλογα θεατρικά σημεία θα παρουσιάζουν συγχρόνως και τα τρία συστατικά και το αναφερόμενο αντικείμενο. Ένα σκηνικό αντικείμενο ενδέχεται ταυτοχρόνως να ονομάζεται από έναν ηθοποιό –στο πλαίσιο ενός μονολόγου

21. Το ίδιο, σσ. 38-39.

22. Ελένη Βαροπούλου, *Το Ζωντανό Θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρια, Αθήνα 2002, σ. 98.

23. Γιώργος Π. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας, ανοιχτά πεδία και κριτική του θεάτρου*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 289-290.

24. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 368-369.

ή διαλόγου— και να υπάρχει αυτούσιο επί σκηνής. Δεδομένου ότι το θεατρικό φαινόμενο είναι δισυπόστατο, συμπεραίνεται ότι και η εκκρεμότητα του διηγηματικού χώρου είναι δισπόστατη και, ως εκ τούτου, εμμενής σε όλες τις φάσεις (συγγραφική, σκηνική εκπλήρωση και πρόσληψη) του θεατρικού φαινομένου. Ο διηγηματικός χώρος και χρόνος δεν μπορεί να εκληφθεί αυτούσιος και ανεξάρτητος από τον παριστώμενο.²⁵

Το μεταδραματικό θέατρο αμφισβητεί την παντοδυναμία της σύνθεσης και της προοπτικής, αναπτύσσοντας φυγόκεντρες δυνάμεις σε όλα τα επίπεδα της παράστασης και σε όλες τις τέχνες που απαρτίζουν το θεατρικό γεγονός. Ο κεντρικός αφηγηματικός χαρακτήρας της παράστασης διασπάται, έτσι, σε επιμέρους μικροαφηγήσεις, η καθεμία από τις οποίες διατηρεί τη δική της αυτοτέλεια έναντι των άλλων.²⁶ Κάθε λεπτομέρεια στη σκηνή διατηρεί το δικό της ενδιαφέρον και τη δική της σπουδαιότητα, όμως αυτή τη φορά όχι σε συνάρτηση με το όλον, αλλά μεμονωμένα και αποσπασματικά. Σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα αισθητική που χαρακτηρίζει το μεταδραματικό θέατρο, οι διαφορετικές τέχνες που αφομοιώνονται στη θεατρική πράξη (ο χορός, η μουσική, οι φωτισμοί, η αφήγηση), τώρα αυτονομούνται, διεκδικεί η καθεμία ίση παρουσία και σπουδαιότητα μέσα στα σκηνικά δρώμενα. Με αυτόν τον τρόπο οι θεατές δεν μπορούν να καταλάβουν εν συνόλω ό,τι γίνεται στη σκηνή. Η αντίληψή τους πρέπει να συλλάβει κάποιες πτυχές των σκηνικών δρωμένων και των νοημάτων που συνδέονται με χαλαρούς ή και ανοίκειους δεσμούς.²⁷ Ως προς το κείμενο, κατά την επιχειρούμενη αναχρονιστική και επικαιροποιητική διαδικασία, κατά την οποία ένα κείμενο εκτίθεται αποσπασματικά και μετασχηματίζεται, προσαρμόζονται σε αυτό ετερογενείς ενότητες λόγου, ανάμεσα στις οποίες αναπτύσσονται παραλλαγές, αντιθέσεις, αντιφά-

25. Το ίδιο, σ. 371.

26. Πεφάνης, *Σκηνές της Θεωρίας, ανοιχτά πεδία και κριτική του θεάτρου*, σ. 262.

27. Το ίδιο, σ. 263.

σεις, πολύ συχνά δε και σχέσεις απλής παράταξης, χωρίς κανένα βαθύτερο δεσμό.

Ως αποκλειστική βάση δεν μπορεί να έχει την παραδοσιακή διάκριση διαλόγου-αφήγησης, αφού οι δύο αυτοί όροι δεν συνιστούν αμετακίνητα όρια χωριστών εδαφών, αλλά δύο πόλους μίας ταλάντευσης, που περνά από τον «ζωντανό» διάλογο στην αποστασιοποιημένη / αποστασιοποιούσα αφήγηση. Το ίδιο ισχύει και για την παρεμφερή διάκριση μονολόγου-αφήγησης: στην πρώτη, όπως και στη δεύτερη περίπτωση, έχουμε να παρατηρήσουμε μια πληθώρα, αφενός αφηγηματικών έργων έμπλεων διαλόγων ή/και μονολόγων, αφετέρου δραματικών έργων, που παρουσιάζουν ανεπτυγμένες αφηγήσεις και περιγραφές στον λόγο των προσώπων.²⁸

Ο μονόλογος, ως δραματική τεχνική, είχε συναρτηθεί με την έκφραση των μύχιων σκέψεων και συναισθημάτων των προσώπων και, πίσω από αυτά, του συγγραφέα. Μια τέτοια πρακτική όμως ασκεί ισχυρές δυνάμεις τριβής στην κίνηση της δράσης και, υψώνοντας τους λυρικούς της τόνους, αποδιαιθρώνει τους ψευδαισθησιακούς της σχηματισμούς. Όπως πολύ εύστοχα συμπληρώνει εδώ ο Pavis, ο μονόλογος όχι μόνο δεν συνθλίβει τη θεατρική ψευδαίσθηση, αλλά την ενδυναμώνει περισσότερο, αφού αποτελεί μιαν ευθέως επικοινωνούμενη μυθοπλασία μέσα στη μεσολαβημένη μυθοπλασία όλου του έργου.²⁹ Η στατικότητα και η αυτοτέλεια του μονολόγου, σε αντίθεση με την ελλειπτικότητα και τη δυναμικότητα του διαλόγου, λειτουργεί ως επεκταταμένη μορφή της αναφώνησης, ενώ η επικέντρωσή του στον ομιλητή και ο αποκλεισμός που απαιτεί των άλλων προσώπων, εν ολίγοις όλα τα αντι-δραματικά του στοιχεία, αφομοιώνονται τελικά από τον δραματικό διάλογο και τον εμπλουτίζουν.

28. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, σ. 170.

29. *Το ίδιο*, σ. 216. Βλ. επίσης Patrice Pavis, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille 1985, σ. 48. Βλ. επίσης: Ημερομηνία πρόσβασης [10/3/14] από <http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-No3/Vol1.No3.Pavis.pdf>.

Με βάση αυτόν τον συμβολικό ρόλο κάθε μονολόγου, μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα τις διαλογικές τάσεις των μονολόγων, όπως και τις μονολογικές τάσεις των διαλόγων. Αποδεχόμενοι λοιπόν ένα διάστημα ταλάντευσης, στα δύο άκρα του οποίου βρίσκονται ο διάλογος και ο μονόλογος, διακρίνουμε κάποια σημεία-περιπτώσεις, από τα οποία θα αντλήσουμε στοιχεία για τον συσχετισμό με τις δικές μας περιπτώσεις. Ένα χαρακτηριστικό και αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί ο εσωτερικός ή εσωτερικευμένος διάλογος, όπως ορίστηκε εν γένει κάθε μονόλογος, εξαιρετικά δείγματα του οποίου έχουμε στον *Οιδίποδα Τύρανο* (*Ιοκάστη*). Άλλο ένα σημείο αποτελεί ο λόγος προς τον ουρανό, τη φύση, τους θεούς, τις μεταφυσικές οντότητες (*Προμηθέας Δεσμώτης*, *Ερμής και Προμηθέας*).³⁰ Άλλα δείγματα είναι επίσης ο λόγος που απευθύνεται σε αντικείμενα, σε αφηρημένες ιδέες ή στα πτώματα (*Οιδίπους Τύρανος*, *Ιοκάστη*). Οι λυρικές παρεμβάσεις των προσώπων και αυτόνομα ποιητικά τμήματα του κειμένου που λειτουργούν κυρίως ως εκφράσεις συναισθημάτων και μεταφυσικών εξάρσεων. Ο μονόλογος που αναπαράγει έναν παρελθόντα διάλογο, όπου στο σημείο αυτό προκύπτει έντονος διηγηματικός χαρακτήρας του λόγου. Τα κείμενα, λοιπόν, που υπακούουν σε μονολογικές τάσεις, προσδίδουν έναν ισχυρό και σταθερό μηχανισμό συμβόλισης, κατά τον οποίο έχουμε συμπύκνωση της θεμελιώδους δομής του διαλόγου και ταυτόχρονη μετάθεση του διπλού πόθου ομιλίας σε ένα πρόσωπο. Επομένως, το υποκείμενο του μονολόγου, όπως και το υποκείμενο κάθε συμβόλισης, έχει διπλή ταυτότητα: είναι υποκείμενο και, την ίδια στιγμή, αντικείμενο της ομιλίας του.³¹

Η διπλή διαδικασία της συμπύκνωσης και της μετάθεσης του μονολόγου ενεργοποιείται και στο πλαίσιο δύο άλλων επικών τάσεων του δραματικού λόγου: στο μοντάζ και στο κολάζ. Πρόκειται για δύο διαφορετικές τεχνικές που το θέα-

30. Πρόκειται για άλλο μουσικοθεατρικό έργο του συνθέτη.

31. Πεφάνης, *Το Θέατρο και τα Σύμβολα*, σ. 220.

τρο ακολούθησε, μαζί με τον κινηματογράφο και τη ζωγραφική. Και οι δύο τεχνικές, πάντως, σκοπό έχουν να τονίσουν περισσότερο την τεχνική πλευρά του κειμένου, να αναδείξουν την ευρηματικότητα και τη δεξιοτεχνία του συγγραφέα.³²

Όσον αφορά στη μουσική, πρόκειται για μια αισθητική αρχή σύνθεσης, που αποσκοπεί στην ολόκληρη, χρησιμοποιώντας προϋπάρχον υλικό (αποσπάσματα παραδοσιακών συνθέσεων, ακουστικά δρώμενα του περιβάλλοντος, μέχρι και καθημερινούς θορύβους κ.λπ.). Οριοθετείται αφενός από την έννοια του παραθέματος, που συνιστά έναν σχετικά απλό μηχανισμό με τον οποίο ένα γνωστό στοιχείο μουσικής παράδοσης ενσωματώνεται ως ξένο στο πλαίσιο μιας νέας μουσικής γλώσσας, και αφετέρου από την (ακόμα δυσκολότερη) ουδέτερη συνθετική διαδικασία του μοντάζ. Το κολάζ από τη χρήση «δανεισμένου» υλικού τοποθετείται στο πλαίσιο της μεταπολεμικής μουσικής του 20ού αιώνα. Είναι σημαντική η χρήση αυτή, διότι, αφενός σημασιοδοτεί την έννοια της «πρωτοτυπίας», μια έννοια που εξελίχθηκε αλλάζοντας ριζικά σημασία και αξία κατά τη διάρκεια της ιστορίας της δυτικοευρωπαϊκής μουσικής, και αφετέρου οριοθετεί τον συμβολικό χαρακτήρα της μουσικής, καθώς τα μουσικά παραθέματα έχουν –τις πιο πολλές φορές– συγκεκριμένη συμβολική σημασία. Στη μεταπολεμική μουσική, συγκεκριμένα, το κολάζ χαρακτηρίζεται από την απουσία καθολικής μουσικής γλώσσας, λειτουργεί ανεξάρτητα και «φυγοκεντρικά», αντικατοπτρίζοντας έτσι την απουσία καθολικού κώδικα.³³

Ο επίλογος, καθαρά διακριτός από τη λύση του μύθου, επιτελεί μια συγκεφαλαιωτική λειτουργία, εξάγει κάποια συμπεράσματα από την ολοκλήρωση του έργου, ευχαριστεί τους θεατές και προσπαθεί να κερδίσει την εκτίμησή τους. Κύρια αποστολή του είναι να κινείται στον μεταιχμιακό χώρο

32. Το ίδιο, σ. 223.

33. Μιχάλης Λαπιδάκης, «Το κολάζ στη Μουσική: Η χρήση “δανεισμένου” υλικού στη μουσική δημιουργία», *Μουσικός Λόγος* Α'2, Νεφέλη, Αθήνα 2000, σ. 25.

της μυθοπλασίας και της πραγματικότητας. Επομένως, δεν ανήκει ουσιαστικά ούτε στη μία ούτε στην άλλη. Είναι το κατώφλι των δύο κόσμων και λειτουργεί ως πεδίο τομής και συμβολικής συνάντησής τους.

Είναι αναμφίβολα μεγάλη πρόκληση για έναν δημιουργό ή αναγνώστη να υπερβεί τους τρόπους και τα μοντέλα που έχει διδαχτεί για να εκλογικεύει και, κατά συνέπεια, να τιθασει την παραστασιμότητα της ετερότητας και την όποια επικινδυνότητα αυτή εμπεριέχει, αναζητώντας μια νέα δυναμική σε ένα κείμενο ήδη φορτωμένο με σημασίες. Αλλά βέβαια, το ίδιο συμβαίνει και για έναν δέκτη, που και αυτός έχει διαμορφωμένες προσλαμβάνουσες τις οποίες πρέπει να αναθεωρήσει.

Με άλλα λόγια, καλούμαστε να μιλήσουμε από τη θέση του τελικού κριτή, του θεατή, όχι όμως του όποιου θεατή, αλλά εκείνου που κατά πάσα πιθανότητα είχε στο νου ο δημιουργός όταν πήρε, σε μία συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, κάποιο αρχαίο κείμενο με πρόθεση να το διασκευάσει, αναλαμβάνοντας έναν διπλό ρόλο: του μετα-φορέα και του μετα-γραφέα, γνωρίζοντας ότι για να είναι όσο το δυνατό λειτουργικότερος ο δάνειος μύθος του ως παραστάσιμο γεγονός, αλλά και ως μοντέλο ανάλυσης της πολιτικής διάστασης, θα έπρεπε να επανακωδικοποιηθεί σε επίπεδο χαρακτήρων, φιλοσοφίας ζωής, θεατρικής φόρμας, κοινωνιολογικών και ανθρωπολογικών παραμέτρων, δηλαδή να αποκτήσει νέες σκηνικές σημασίες.

Πρόκειται για θεμιτές, εποικοδομητικές και βεβαίως διαφοριστικές παρεμβάσεις, που κομίζουν στην επιφάνεια διάφορους προβληματισμούς, που δεν αφορούν αποκλειστικά και μόνον τα συγκεκριμένα κείμενα, αλλά κάτι πολύ πιο γενικό και σύνθετο: το θέμα των διαπολιτιστικών και προφανώς διακειμενικών ορίων και περιθωρίων, και κατά συνέπεια σχέσεις αυθεντικού και παράγωγου, παραστασιμότητας (performativity) και αναπαράστασης (representation), ανάγνωσης και παραανάγνωσης. Το πώς διεκπεραιώνεται αυτή η ανταλλαγή είναι σφαλώς θέμα του εκάστοτε δημιουργού, ο οποίος μπορεί να σμικρύνει την απόσταση ανάμεσα στα δύο κείμενα ή να τη μεγαλώσει, να ακουμπήσει σε κάτι πολύ ειδι-

κό ή σε κάτι πολύ ευρύ, να εκκεντρώσει ή να συγκεντρώσει, αναλόγως με το πού στοχεύει.

Τέτοια διακείμενα έχουν ιδιαίτερη σημασία, δεδομένου ότι προβάλλουν δυναμικά –ακόμη και μέσα από τα ενδεχόμενα προβλήματα τους– πολλά από τα βασικά ερωτήματα που αφορούν στην πράξη της διαπολιτισμικής επικοινωνίας και δημιουργίας. Με τον τρόπο και τις μεθοδεύσεις τους μας αναγκάζουν να επανεξετάσουμε τις σχέσεις κέντρου και περιφέρειας, Βορρά-Νότου, Ανατολής-Δύσης, εθνικού-υπερεθνικού, αυθεντικού και υβριδικού, οικείου και αλλότριου, παράστασης και παραστασιμότητας, ανάγνωσης και παρανόησης. Μας ωθούν να διερωτηθούμε κατά πόσο ο διαπολιτισμός έχει να επιτελέσει μία συγκεκριμένη αποστολή μέσα στα όρια μιας εθνικής κουλτούρας ή κατά πόσο οι φιλοδοξίες του είναι πιο γενικές σε σημείο να θεωρηθούν παγκόσμιες.

Ασφαλώς, υπάρχει και η άλλη όψη του δι-εθνικού ταξιδιού, όπου πρυτανεύει η παραλυσία, δηλαδή η ακινητοποίηση του θεάτρου σε έναν περίεργο τοπικισμό, ο οποίος, στο όνομα ενός αμυντικού εθνικού σχεδιασμού και μιας αναγκαστικής καθαρότητας, αποκλείει τον πλουραλισμό και την επικινδυνότητα της διαπολιτιστικής παρανόησης.

Ανεξάρτητα από τις όποιες εύλογες επιφυλάξεις, μία διαπολιτισμική διασκευή έχει από μόνη της ειδικό ενδιαφέρον, καθώς μας δίνει την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε πώς ένας εν ζωή δημιουργός «συνομιλεί» με έναν νεκρό, πώς επενδύει σε αυτόν ερωτήματα των καιρών μας και χρώματα της ιστορικής μας προσωπικότητας. Τώρα, το ποιο μπορεί να είναι το τελικό νόημα ή εκτόπισμα αυτής της μετα-μορφωτικής, παραναγνωστικής διαδικασίας δεν μπορεί να προεξοφληθεί, δεδομένου ότι παράγεται τη στιγμή της κατανάλωσής του. Η ίδια η διαδικασία της παρανόησης είναι αυτή που προσδίδει (ή όχι) στο έργο νόημα και συμβάλλει (ή όχι) στην ανανέωσή του.

Η ενασχόληση με τους κλασικούς και τα έργα τους, με τα οποία ασχολήθηκε ο συγκεκριμένος δημιουργός, είναι έργα τα οποία δεν εγκλωβίζονται εύκολα σε τελεολογικές και τελει-

ολογικές αποτιμήσεις, παγιωμένα αναπαραστατικά μοντέλα, εθνικά και πολιτισμικά σύνορα και, κατά συνέπεια, προσφέρονται για να εκφραστεί το τοπίο των σύγχρονων πολιτισμών, με τα συνεχώς διευρυνόμενα και διαχεόμενα κέντρα και όρια.

Πρόκειται για τη γνωστή νεότερη τάση τού να σκηνοθετούνται όπερες από σκηνοθέτες του δραματικού θεάτρου ή του κινηματογράφου, ώστε να υπάρχει μια εναλλακτική, σύγχρονη, ανανεωτική άποψη ή ανάγνωση του μελοδράματος.³⁴

Στην *Ιστορία της Μουσικής* του Emil Vuillermoz, στο Επίμετρο του μεταφραστή Γιώργου Λεωτσάκου, γίνεται αναφορά στους σημαντικότερους συνθέτες της μεταπολεμικής περιόδου. Ανάμεσά τους αναφέρεται και ο Γιώργος Κουρουπός, στον οποίο αποδίδεται ο τίτλος του «εξάιρετου εμφυχωτή του μουσικού θεάτρου». Ως υποσημείωση –πολύ σημαντική, θα λέγαμε– έχουμε ένα σχόλιο σχετικά με την τάση των Γάλλων να οικειοποιηθούν και να επαναπατρίσουν τους δημιουργούς που ζουν στη Γαλλία την εποχή εκείνη, και που τους θεωρούν Γάλλους. Παραθέτω εδώ την υποσημείωση αυτολεξεί:

«Επισημαίνουμε την από μέρους των Γάλλων ευφυέστατη υιοθεσία προικισμένων ξένων συνθετών, όπως οι δικοί μας Απέργης και Κουρουπός ή ο Βιετναμέζος Νγκουγιέν Τιέν-Ντάο. Αν τους Γάλλους κάτι τέτοιο τους τιμά, εμάς θα 'πρεπε να μας βάζει σε κάποιες σκέψεις».³⁵

34. Αλεξιάδης, «Όπερα, δραματικό και μουσικό θέατρο, υποκριτική και ο ρόλος του λυρικού πρωταγωνιστή», σ. 39.

35. Emil Vuillermoz, *Ιστορία της Μουσικής*, τόμ. 2, μετ. Γιώργος Λεωτσάκος, Υποδομή, Αθήνα 1980, σ. 301.

ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)

Στο ιστοριογραφικό σχήμα για τη θεατρική ζωή στην Ελλάδα, την περίοδο από την είσοδο της χώρας στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως τη λήξη του Εμφυλίου Πολέμου, που κυριάρχησε μετά τη Μεταπολίτευση, προτάσσονται σε γενικές γραμμές τα εξής φαινόμενα: η οικονομική δυσπραγία, η αντίσταση των καλλιτεχνών, τα ζητήματα της λογοκρισίας, οι τάσεις ανανέωσης της θεατρικής πρακτικής στο Ελεύθερο Θέατρο (κατά τη διάρκεια της Κατοχής με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, που επρόκειτο να καθορίσει τις θεατρικές εξελίξεις για δεκαετίες, και μετά την Απελευθέρωση με τις βραχύβιες προσπάθειες του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών, του Τάκη Μουζενίδη κ.ά.), καθώς και το πολιτικό θέατρο στην ύπαιθρο από τον Βασίλη Ρώτα και τον Γιώργο Κοτζιούλα στην τελευταία φάση της Κατοχής. Σ' αυτή τη χαρτογράφηση της περιόδου η αποτίμηση των πεπραγμένων του Εθνικού Θεάτρου δεν φαίνεται να κατέχει αξιόλογη θέση. Αν απασχολεί τους ιστορικούς του θεάτρου η κρατική σκηνή, αυτό συμβαίνει κυρίως για τις προσπάθειες του Γιώργου Θεοτοκά να ανασυγκροτήσει το ίδρυμα, αμέσως μετά την αποχώρηση των Γερμανών, και για τη θητεία του Δημήτρη Ροντήρη, που διήρκεσε ουσιαστικά όσο μαινόταν ο Εμφύλιος Πόλεμος. Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου, μάλλον αυτονόητα, και ίσως όχι άδικα, βρίσκεται στο περιθώριο των συζητήσεων.

Πρέπει ωστόσο να σημειωθεί πως και η ιστορία του θεά-

τρου έχει διαμορφωθεί, εν πολλοίς, με τους ίδιους όρους που διαμορφώθηκε η πολιτική και κοινωνική ιστορία: όπως εκεί, έτσι και στο θέατρο, οι άνθρωποι που έζησαν τα γεγονότα και έγραψαν γι' αυτά, ως οι πρώτοι «ιστορικοί» της περιόδου αυτής, συχνά το έπραξαν υπό το βάρος του συναισθηματισμού, σε εποχές που τα πολιτικά πάθη δεν επέτρεπαν ακόμα την απόλυτη ελευθερία λόγου για τα γεγονότα εκείνης της ταραγμένης δεκαετίας.¹

Είναι, όμως, απαραίτητες δύο ακόμα επισημάνσεις. Αν η επίδραση των ιστορικών γεγονότων στη θεατρική ζωή θεωρηθεί δεδομένη και πολύ συχνά καθοριστική, τούτο αποκτά καθολική ισχύ στην περίπτωση ενός κρατικού θεάτρου. Αν επίσης η συνήθης περιοδολόγηση της δεκαετίας 1940-1950 (Ελληνοϊταλικός Πόλεμος, Κατοχή, Απελευθέρωση, Εμφύλιος) συχνά αδυνατεί να ερμηνεύσει, ή δεν ερμηνεύει επαρκώς, σημαντικά γεγονότα της καλλιτεχνικής ζωής, αυτό δεν ισχύει για το Εθνικό Θέατρο. Γιατί, απλώς, οι τύχες της κρατικής σκηνής σ' εκείνη τη σκοτεινή περίοδο καθορίζονται απόλυτα από τις τρεις κατοχικές κυβερνήσεις.

Στο Εθνικό Θέατρο, λοιπόν, σε αντίθεση βεβαίως με το Ελεύθερο, από τον Μάιο του 1941 έως τον Οκτώβριο του 1944, δεν καταγράφονται κρούσματα λογοκρισίας στο ρεπερτόριό του, που έτσι κι αλλιώς κινείται στις ίδιες κατευθύνσεις με την προπολεμική περίοδο, ούτε ανθίζει στον υποκριτικό κώδικα η έμμεση αναφορά και ο υπαινιγμός ή άλλες μορφές έμμεσης και από σκηνής αντίστασης, όπως συμβαίνει κυρίως στην Επιθεώρηση και στο μουσικό θέατρο. Μια παρένθεση όμως:

1. Είναι ενδεικτικό πως έως σήμερα η εικόνα για τη θεατρική ζωή στην Ελλάδα τη δεκαετία 1940-1950, όπως αποτυπώνεται σε επιστημονικές εργασίες, διαμορφώνεται σε σημαντικό βαθμό από τα αφιερώματα περιοδικών πριν και μετά τη Δικτατορία: το αφιέρωμα στην Αντίσταση από την *Επιθεώρηση Τέχνης* σε κλίμα σχετικής πολιτικής ομαλότητας (τχ. 87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962) και τα αφιερωματικά τεύχη του περιοδικού *Θέατρο* στη μεταπολιτευτική περίοδο για τον Γιώργο Κοτζιούλα (τχ. 53-54, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976) και τον Βασίλη Ρώτα (τχ. 55-56, Γενάρης-Απρίλης 1977).

ειδικά για το ευαίσθητο θέμα της λογοκρισίας οφείλουμε να είμαστε πιο επιφυλακτικοί, αφού η επικρατούσα έως σήμερα αντίληψη πως στο Εθνικό «τότε παίχτηκαν Γερμανοί, Ιταλοί και Γάλλοι και εξορίστηκε ο Σαίξπηρ» δεν μοιάζει ακλόνητη. Για παράδειγμα, μαρτυρείται πως απορρίφθηκαν από τους λογοκριτές οι Ληστές του Γερμανού Σίλλερ,² ενώ από τα Πρακτικά του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου³ μαθαίνουμε πως δύο φορές προτάθηκε (και εγκρίθηκε) να παιχθεί έργο του Σαίξπηρ, τη δεύτερη φορά μάλιστα επί προεδρίας του ίδιου του πρωθυπουργού της δωσίλογης κυβέρνησης Ιωάννη Ράλλη.⁴ Από την άλλη, αξίζει να σημειωθεί πως κρούσμα έμμεσης λογοκρισίας έχουμε από τους Άγγλους, την περίοδο μετά την Απελευθέρωση.⁵ Στην κρατική σκηνή, λοιπόν, η μόνη εστία αντίστασης εντοπίζεται στις κινητοποιήσεις του προσωπικού του θεάτρου, που υφίσταται την οικονομική εξαθλίωση, τις αποχωρήσεις στελεχών λόγω της δρά-

2. Μιχ[αήλ] Ροδάς, «Το θέατρο επί Κατοχής. Ο διωγμός του Σαίξπηρ», *Αγγλο-ελληνική Επιθεώρηση*, Α/2 (Απρ. 1945), σ. 15.

3. Στο εξής: Δ.Σ.Ε.Θ.

4. Συζητήθηκαν τα έργα *Μάκμπεθ* (Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 11/26.7.1943) και *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι* (Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 70/4.9.1944). Για τον *Μάκμπεθ* κάνει μνεία και ο Ροδάς (ό.π.), που προσθέτει τον *Ιούλιο Καίσαρα* και τον *Βασιλιά Ληρ* στα σαιξπηρικά έργα που προγραμματίζε τότε να παρουσιάσει το Εθνικό. Τα έργα δεν παρουσιάστηκαν ποτέ, το γεγονός όμως ότι προτεινονταν φανερώνει πως το κλίμα μέσα στους κόλπους της κρατικής σκηνής δεν ήταν εντελώς ασφυκτικό στον καταρτισμό του ρεπερτορίου.

5. Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Τάσεις εκσυγχρονισμού στο Εθνικό Θέατρο μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο (1945-1946)», στον τόμο *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, επιμ. Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου στο πλαίσιο του εορτασμού: 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*, Αθήνα 26-30 Ιανουαρίου 2011, Αθήνα 2014, σ. 234. Ημερομηνία πρόσβασης [20.9.2015] από: http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNDRIOUfinal.pdf

σης τους ή της καταγωγής τους,⁶ και τις διώξεις ή ακόμα και τις εκτελέσεις εργαζομένων (από το ενδυματολογικό τμήμα). Καλλιτεχνικά, όμως, θα μπορούσε να ειπωθεί πως η κρατική σκηνή, τόσο σε επίπεδο προθέσεων όσο και αποτελέσματος, συνεχίζει χωρίς ιδιαίτερους τριγμούς το έργο της.

Η είσοδος των Γερμανών στην Αθήνα τον Απρίλιο του 1941, σηματοδοτεί τη λήξη μιας κατά γενική ομολογία επιτυχημένης πορείας του Εθνικού Θεάτρου. Με τον Κωστή Μπαστιά στη διεύθυνσή του, στενό συνεργάτη του δικτάτορα Μεταξά, το Εθνικό εξασφάλισε τους αναγκαίους οικονομικούς πόρους, παρουσίασε σε σκηνοθεσίες Ροντήρη και Μουζενίδη μια σειρά άρτιων παραστάσεων ενός κλασικού ρεπερτορίου, σταθερά προσανατολισμένου στα πρότυπα των κεντροευρωπαϊκών κρατικών θεάτρων, ενίσχυσε την παρουσία του στην επαρχία με την ίδρυση του Άρματος Θέσπιδος και πραγματοποίησε ένα επιτυχημένο άνοιγμα στο εξωτερικό με τις περιοδείες στο Λονδίνο και το Βερολίνο. Η συνθηκολόγηση της χώρας, όμως, βρίσκει το Εθνικό Θέατρο αποδυναμωμένο οικονομικά από την εμπόλεμη περίοδο που προηγήθηκε, να έχει χάσει σημαντικό μέρος του υλικότεχνικού του εξοπλισμού λόγω των επιτάξεων και να έχει στερηθεί καλλιτεχνικό προσωπικό που συμμετείχε στις πολεμικές επιχειρήσεις. Η τελευταία παραγωγή, πριν από τη σκοτεινή περίοδο της Κατοχής, ήταν ο *Ερρίκος Ε΄* του Σαίξπηρ, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη και με τον Αλέξη Μινωτή στον ομώνυμο ρόλο, που παρουσιάζοταν, για λόγους προστασίας από τους βομβαρδισμούς, στο κινηματοθέατρο Παλλάς.

Στις 15 Μαΐου 1941 συνέρχεται για πρώτη φορά το Διοικητικό Συμβούλιο, που όρισε η πρώτη κατοχική κυβέρνηση Τσολάκογλου. Στο Εθνικό, πλέον, Θέατρο (είχε μετονομαστεί σε Βασιλικό από τα τέλη του 1935) τοποθετείται διευθυντής

6. Ο σκηνοθέτης Ρενάτο Μόρντο και ο μάστρος Βάλτερ Πφέφερ απομακρύνθηκαν «διά λόγους γενικωτέρας σκοπιμότητας και κατόπιν υποδείξεως» (Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 1/15.5.1941). Προφανώς επειδή είχαν εβραϊκή καταγωγή.

ένας άνθρωπος των Ιταλών, ο δημοσιογράφος Νικόλαος Γιοκαρίνης.⁷ Από τις πρώτες ενέργειές του είναι ο έλεγχος των οικονομικών της περιόδου Μπαστιά, στον οποίο προσάπτει κακοδιαχείριση, και η τοποθέτηση (μετά την παραίτηση του Πέλου Κατσέλη) του Νίκου Παπαγεωργίου στη διεύθυνση του Άρματος Θέσπιδος, που μετά από μια σύντομη περιπλάνηση στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και στα Ολύμπια, αναστέλλει τελικά τις εργασίες του, τον Ιανουάριο του 1942. Επίσης, αντικαθιστά τον Άγγελο Τερζάκη στη θέση του Διευθυντή Δραματολογίου με τον Κ. Καρθαίο και διορίζει Καλλιτεχνική Επιτροπή με μέλη τους Αιμίλιο Χουρμούζιο, Μιχαήλ Ροδά και Κώστα Βάρναλη (που αναλαμβάνουν επίσης κατά παραγγελία τις νέες μεταφράσεις). Ο Γιοκαρίνης θα παραμείνει στο Εθνικό Θέατρο σχεδόν για δύο χρόνια. Κατά τη διάρκεια της θητείας της δεύτερης κατοχικής κυβέρνησης Λογοθετόπουλου, η συσσωρευμένη δυσαρέσκεια στο πρόσωπο του Γιοκαρίνη, που εκδηλώθηκε τον Δεκέμβριο του 1942 από το προσωπικό του θεάτρου, οδήγησε αρχικά, από τον Ιανουάριο του 1943, σε ένα σχήμα συνυπαρξής στη διεύθυνση με τον Άγγελο Τερζάκη και έπειτα στην τοποθέτηση του τελευταίου στη Γενική Διεύθυνση τον Μάιο του ίδιου έτους. Από τον Ιούνιο, Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου αναλαμβάνει ο τρίτος κατοχικός πρωθυπουργός Ιωάννης Ράλλης. Ο Τερζάκης, πρόσωπο ευρείας αποδοχής στον κρατικό οργανισμό, εκφράζει τουλάχιστον δύο φορές την επιθυμία να απαλλαγεί από τα καθήκοντα της διεύθυνσης, δηλώνοντας αδυναμία να ανταποκριθεί λόγω της έκρυθμης κατάστασης.⁸ Τον Φεβρουάριο του 1944 η παραίτησή του γίνεται τελικά δεκτή και στα τέλη Μαρτίου αντι-

7. 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)*, τόμ. Γ', Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σσ. 61-62, και Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Βιογραφία. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σσ. 348-352.

8. Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 1/12.6.1943 και Συνεδρία 20/24.9.1943.

καθίσταται από τον ιστορικό του θεάτρου Νικόλαο Λάσκαρη. Μεγάλος αριθμός των ηθοποιών του Εθνικού εκείνη την περίοδο πρόσκειται πλέον στο Ε.Α.Μ., η κατάσταση μοιάζει να μην ελέγχεται από τη διοίκηση, συγκροτούνται επιτροπές των εργαζομένων που δηλώνουν έτοιμοι ν' αναλάβουν τη διεύθυνση, και τον Οκτώβριο του 1944 ο Λάσκαρης δηλώνει στο Διοικητικό Συμβούλιο πως στο θέατρο «επικρατεί αναρχία».⁹ Αφού αποχωρήσουν οι Γερμανοί από την Αθήνα, αφού το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών διαγράψει οκτώ ηθοποιούς για αντεθνική δράση στη –μοιραία για την Ελένη Παπαδάκη– συνεδρίαση της 20ής Οκτωβρίου, αφού εορταστεί η Απελευθέρωση στην Κεντρική Σκηνή στις 26 Οκτωβρίου, το Εθνικό Θέατρο με απόφαση του Γεωργίου Παπανδρέου αναστέλλει τη λειτουργία του τον Νοέμβριο του 1944, λίγες ημέρες πριν ξεσπάσουν τα Δεκεμβριανά.

Οι σκηνοθέτες που εργάστηκαν τα χρόνια της Κατοχής στην κρατική σκηνή ήταν αρχικά ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Τάκης Μουζενίδης (με την εξαίρεση μιας παράστασης σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη). Σκηνοθέτες του Εθνικού Θεάτρου, ήδη από την εποχή Μπαστιά, έφυγαν ο καθένας για διαφορετικούς λόγους στα μέσα της περιόδου 1942-1943. Ο Μουζενίδης απολύθηκε τον Ιανουάριο του 1943, λόγω των κινητοποιήσεων του περασμένου Δεκεμβρίου (όταν για τον ίδιο λόγο τιμωρήθηκαν με ενός μηνός αργία οι Γιώργος Γληνός, Νίκος Δενδραμής, Μάνος Κατράκης και Τζαβαλάς Καρούσος).¹⁰ Η αποχώρηση του Ροντήρη, την ίδια περίοδο, οφείλεται ενδεχομένως στην απροθυμία της διοίκησης να ικανοποιήσει τα αιτήματά του. Από τους πρώτους μήνες της διοίκησης Γιοκαρίνη, ο Ροντήρης διεκδίκησε, με την απειλή της αποχώρησης, συμμετοχή στο Διοικητικό Συμβούλιο και στην Καλλιτεχνική Επιτροπή,¹¹ την ίδια στιγμή που στον Τύπο διέρρεαν φήμες

9. Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 76/3.10.1944.

10. Δ.Σ.Ε.Θ./ Συνεδρία 9/28.1.1943.

11. Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 2/5.9.1941 και Συνεδρία 3/6.9.1941.

για την ίδρυση δραματικής σχολής από τον ίδιο.¹² Το Εθνικό βρίσκεται στα μέσα της περιόδου 1942-1943 χωρίς σκηνοθέτη και, αφού συζητούνται και τα ονόματα των Σπύρου Μελά και Γιαννούλη Σαραντίδη,¹³ προσλαμβάνει αρχικά τον Πέλο Κατσέλη, συνεργαζόμενο και παλαιότερα με το Εθνικό στο Άρμα Θέσπιδος, και στη συνέχεια, για πρώτη φορά, τον Σωκράτη Καραντινό. Έως τη διακοπή της λειτουργίας του, τις σκηνοθεσίες υπογράφουν οι δύο αυτοί σκηνοθέτες, που τελικά θα συνεχίσουν την εργασία τους και στην πρώτη μεταπολεμική περίοδο, κατά τη διεύθυνση Θεοδοκά.

Δυσκολίες, όμως, στον προγραμματισμό των παραστάσεων και στην επιλογή του ρεπερτορίου, εκτός από τη ρευστή κατάσταση στο ζήτημα του σκηνοθέτη, προκαλούσε κυρίως η αποδυνάμωση του καλλιτεχνικού δυναμικού. Ύπηρξαν κατά καιρούς κύματα φυγής ηθοποιών για οικονομικούς λόγους, που αποζητούσαν έναν μισθό επιβίωσης στο Ελεύθερο Θέατρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ομαδικής μετακίνησης είναι η συσπείρωση γύρω από τον Μπαστιά, όταν ο τελευταίος ίδρυσε το «Θέατρο Αθηνών» και τον ακολούθησαν σημαντικά στε-

12. Στα απομνημονεύματα του σκηνοθέτη, που γράφτηκαν σε μεταγενέστερο χρόνο, δυστυχώς απουσιάζει εντελώς η περίοδος της Κατοχής (Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας, επιμέλεια-σχόλια Δηώ Καγγελάρη, πρόλογος Δημήτρης Σπάθης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999*). Η επιμελήτρια της έκδοσης παραθέτει στην εισαγωγή της ένα απόσπασμα από μία σελίδα που βρέθηκε στο Αρχείο Ροντήρη, στο οποίο ο σκηνοθέτης περιγράφει τις στιγμές της τελευταίας ημέρας παραμονής του στο Εθνικό Θέατρο. Δεν αναφέρονται ωστόσο οι αιτίες της αποχώρησής του (Ροντήρης, σ. 24). Η Ασπασία Παπαθανασίου αναφέρει τα ακόλουθα: «Στην Κατοχή ο Ροντήρης έδειξε μια παλικαριά που λίγοι έδειξαν. Ανέβασε τη Λουίζα Μίλερ του Σίλλερ και σηκώθηκε κι έφυγε απ' το Εθνικό Θέατρο. Ως κι από τη Γερμανία ήρθαν αντιπρόσωποι για να γίνει διευθυντής του θεάτρου. Εκείνος όμως έβγαλε ένα λόγο στο Εθνικό και σηκώθηκε κι έφυγε», (Θανάσης Λάλας [επιμ.], *Με τους μαθητές του Ροντήρη για τον Ροντήρη, πρόλογος Κώστα Γεωργουσόπουλος, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 112*).

13. Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 9/28.1.1943.

λέχη του Εθνικού (Ελένη Παπαδάκη, Θάνος Κωτσόπουλος, Μάνος Κατράκης, Χρήστος Ευθυμίου κ.ά.), για να επιστρέψουν αργότερα στην κρατική σκηνή. Παράλληλα, ακόμα και σ' εκείνες τις πνιγηρές συνθήκες, δεν έλειψαν ποτέ τα φαινόμενα βεντετισμού εντός του Εθνικού Θεάτρου. Χαρακτηριστικός είναι ο αγώνας για την υπεροχή στη μισθολογική κλίμακα ανάμεσα στην Ελένη Παπαδάκη και τη Βάσω Μανωλίδου, που προφανώς σηματοδοτούσε και την καλλιτεχνική υπεροχή μέσα στο ίδρυμα (δεδομένης της απουσίας της Κατίνας Παξινοπού με τον Αλέξη Μινωτή, στην Αμερική),¹⁴ ή ο όρος στο συμβόλαιο της Παπαδάκη «να μην αντικαθίσταται εις ρόλους της άνευ της συγκαταθέσεώς της».¹⁵

Οι 16 νέες παραγωγές, που πραγματοποιήθηκαν την κατοχική περίοδο, είναι αυτονόητα ευάριθμες, ασφαλώς λιγότερες σε σχέση με την περίοδο Μπαστιά. Κατά το πρώτο μισό αυτής της περιόδου, ο Ροντήρης σκηνοθέτησε τον *Φιλάργυρο* του Μολιέρου, τον *Φάουστ* του Γκαίτε και τη *Λουίζα Μίλλερ* του Σίλλερ, ο Μουζενίδης την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη, τη *Βεντάλια* του Γκολντόνι, τη *Μήδεια* του Ευριπίδη και τη *Γυναίκα στοιχείο* του Καλντερόν και ο Κ. Μιχαηλίδης τον *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου. Κατά τη δεύτερη περίοδο, που εργάστηκαν οι Καραντινός και Κατσέλης, παρουσιάστηκαν σε σκηνοθεσία του πρώτου η *Εκάβη* του Ευριπίδη, το έργο του Θ. Συναδινού *Στην κάψα του καλοκαιριού* και ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου, ενώ ο δεύτερος, ιδιαίτερα παραγωγικός, σκηνοθετεί μέσα σε δύο μήνες το *Σπίτι της κούκλας* του Ίψεν και τη *Μίνα φον Μπάρνχελμ* του Λέσινγκ, και το καλοκαίρι στο θερινό θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος την *Αιμιλία Γκαλόττι* του Λέσινγκ, το *Μεγάλο παιχνίδι* του Τερζάκη και τα *Αρραβωνιάσματα* του Δ. Μπόργη. Επιμελημένες ασφαλώς παραστάσεις, καλαίσθητες (το μονοπώλιο του Κλεόβουλου Κλώνη στα σκηνικά και του Αντώνη Φωκά στα κοστούμια

14. Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 35/7.3.1942, Συνεδρία 9/28.1.1943, Συνεδρία 11/23.3.1943, Συνεδρία 10/20.7.1943.

15. Δ.Σ.Ε.Θ./Συνεδρία 70/ 4.9.1944.

συνεχίζεται αδιάλειπτα την κατοχική περίοδο), δεν προκάλεσαν ιδιαίτερες αντιδράσεις από την κριτική (με τη γνωστή, σχεδόν μόνιμη ένσταση για την έλλειψη καλλιτεχνικού δυναμικού) και συνέχισαν, ή έστω προσπάθησαν να συντηρήσουν, την προπολεμική παράδοση των φροντισμένων παραστάσεων κλασικού ρεπερτορίου.

Συμπερασματικά, το Εθνικό Θέατρο κατά την περίοδο της ξένης κατοχής και κάτω από τον ασφυκτικό έλεγχο των κατοχικών κυβερνήσεων, κατάφερε να μη διακόψει τη λειτουργία του, προχώρησε σε νέες παραγωγές (και του Λυρικού Τμήματος, από το οποίο για οικονομικούς λόγους ήθελε, αλλά δεν κατάφερε τότε ν' απαλλαγεί), ενώ αποπειράθηκε την επέκτασή του και εκτός του κτηρίου της Αγίου Κωνσταντίνου.¹⁶ Επίσης, δεν επανδρώθηκε από εγκάθετους (με τις γνωστές, αναπόφευκτες εξαιρέσεις στη διεύθυνση και στην προεδρία του Διοικητικού Συμβουλίου), δεν απέκλεισε στελέχη και ηθοποιούς που απροκάλυπτα ανήκαν στην Αριστερά, όπως συνέβη κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου,¹⁷ και παρουσίασε μεν έργα Γερμανών και Ιταλών δραματουργών, αλλά από τη γνώριμή του δεξαμενή της κλασικής δραματουργίας. Στην πραγματικότητα, η καλλιτεχνική αποτίμηση της περιόδου αυτής την εντάσσει στην προπολεμική ιστορία της κρατικής σκηνής, ασφαλώς σε επίπεδο σχεδιασμού και προθέσεων, μερικώς σε επίπεδο επιτευγμάτων. Στις ακραίες συνθήκες της Κατοχής, όμως, δίπλα στα αιτήματα που πρόβαλαν, άλλοτε δειλά και άλλοτε δυναμικά, όχι μόνο στην τέχνη, αλλά ευρύτερα στην ελληνική κοινωνία, ο κανόνας των καλοφτιαγμένων

16. Η διοίκηση σχεδίαζε την ενοικίαση του κινηματοθεάτρου Σινέ-Νιους στην οδό Σταδίου, ώστε μια δεύτερη σκηνή εκεί να καταστεί «το φυτώριον των νέων καλλιτεχνικών στελεχών του» (Δ.Σ.Ε.Θ./ Συνεδρία 32/13.12.1943). Λίγους μήνες μετά οι διαπραγματεύσεις απέβησαν άκαρπες.

17. Μιχαλόπουλος, «Απόηχοι του Εμφυλίου Πολέμου στο Εθνικό Θέατρο (1946-1949)», *Πρακτικά Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, αφιερωμένου στον καθηγητή Βάλτερ Πούχγκερ, με τίτλο: Θέατρο και Δημοκρατία*, Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014 (υπό έκδοση).

παραστάσεων ενός «ακαδημαϊκού» ρεπερτορίου φάνταζε πιο παράταιρος από ποτέ. Η βραχύβια προσπάθεια του Θεοδοκά μετά την Απελευθέρωση, με κυρίαρχη επιδίωξη τον καλλιτεχνικό πλουραλισμό και την ανανέωση του ρεπερτορίου, καθώς και η «μονοκρατορία» Ροντήρη, αμέσως μετά και έως το τέλος της ταραγμένης δεκαετίας, δεν θα αλλάξουν θεαματικά τα δεδομένα.

Αναζητώντας τον «άλλο» Στρίντμπεργκ. Το Όνειρο του Αλέξη Σολομού

Αντίθετα προς τον Θωμά Οικονόμου, τον πρώτο διδάξαντα από την εποχή του Βασιλικού Θεάτρου, που έδωσε μεγάλη ώθηση στην υποδοχή του Στρίντμπεργκ κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι κατοπινοί σκηνοθέτες και διευθυντές του Εθνικού Θεάτρου θα στρέψουν κυριολεκτικά τα νώτα στον Σουηδό δραματουργό. Θα χρειαστεί να μεσολαβήσουν εικοσιπέντε ολόκληρα χρόνια από την εποχή της πρώτης λειτουργίας της κρατικής σκηνής, το 1932, για να περιληφθεί ο Στρίντμπεργκ στο δραματολόγιο του Εθνικού, ενώ αναλογικά ο έτερος Σκανδιναβός συγγραφέας, Ίψεν, έχει γνωρίσει μέχρι τότε την παρουσίαση πέντε διαφορετικών έργων του από την εθνική σκηνή και λίγο αργότερα και ενός έκτου.¹ Έτσι, μόλις το 1957 θα φιλοξενηθεί για πρώτη φορά ο Στρίντμπεργκ στο Εθνικό με το έργο *Δεσποινίς Τζούλια* (σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη και με πρωταγωνιστές τους Άννα Συνοδινού και Θάνο Κωτσόπουλο), και ακολούθως, το 1962, με τον *Πατέρα*

1. *Ιωάννης Γαβριήλ Μπόργκμαν* το 1933 και *Βρυκόλακες* το 1934, και τα δύο σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, *Πέερ Γκύντ* σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη το 1935, *Το σπίτι της κούκλας (Νόρα)* το 1944 και *Οι μνηστήρες του θρόνου* το 1945 σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, ενώ τον Νοέμβριο του 1957 παρουσιάζεται, επίσης, η *Έντα Γκάμπλερ* σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη.

(σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή, με τον ίδιο και την Κατίνα Παξινού στους πρωταγωνιστικούς ρόλους).

Το 1963, την ίδια χρονιά που ο Ingmar Bergman προετοιμάζει στη Σουηδία την τηλεοπτική εκδοχή του έργου *Ett drömspel*, στην Ελλάδα κυκλοφορείται η πρώτη σκηνική αναμέτρηση με το ιδιότυπο *Ονειρόδραμα* χάρη στον σκηνοθέτη Αλέξη Σολομό. Την περίοδο εκείνη, ο Σολομός σκηνοθετεί σταθερά για την κρατική σκηνή. Μετά τη σύντομη συνεργασία του με τον Κώστα Μουσούρη (με τον οποίο ανέβασε την *Πιο δυνατή* του Στρίντμπεργκ),² ο Σολομός εργάζεται κατόπιν αδιάλειπτα για το Εθνικό Θέατρο, παρά τις αλλαγές των διοικήσεων, από τον Γ. Θεοτοκά στον Δημ. Ροντήρη και κατόπιν στον Αιμ. Χουρμούζιο. Από τα τέλη Οκτωβρίου του 1950, οπότε και ετοιμάζει την πρώτη του σκηνοθεσία για το Εθνικό, έως το 1963, που ανεβαίνει το έργο του Στρίντμπεργκ, έχει ήδη διαγράψει μία λαμπερή πορεία, υπογράφοντας σκηνοθετικά πενήντα εννέα παραγωγές για λογαριασμό του κρατικού θεάτρου.

Όμως, με το *Drömspelet* του Στρίντμπεργκ είναι η πρώτη φορά που, αν και το Εθνικό επιλέγει ένα έργο «που επιβάλλει χαρακτηριστικά μεγάλης παραγωγής», το έργο αυτό διαφέρει πλήρως από τα συνήθη και δεν εντάσσεται στις «παράδοσιακές επιλογές ενός συντηρητικού θεάτρου».³ Η επιλογή αυτή αποτελεί από μόνη της μία ρηξικέλευθη διαφοροποίηση σε σχέση προς το υπόλοιπο ρεπερτόριο του Εθνικού της εποχής εκείνης. Δεν είναι μόνον οι απαιτήσεις που επιβάλλει το έργο στον τομέα της σκηνικής πραγμάτωσης, αλλά και το ίδιο το περιεχόμενό του και κυριότερα η μορφή του, τα οποία

2. Η *πιο δυνατή* παρουσιάζεται κατά τη διάρκεια της θεατρικής περιόδου 1949-50 στο θέατρο Αλίχης του Κώστα Μουσούρη, στο «πρώτο πρόγραμμα των εκτάκτων καλλιτεχνικών παραστάσεων» του *Προσκήνιου* του Αλέξη Σολομού, όπως τιτλοφορείται η παράσταση. Βλ. σχετικά, Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή – προσκήνιο – παρασκήνιο*, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 54.

3. Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 56.

συνιστούν μια πρόκληση για τον θίασο του Εθνικού. Όμως, και συνολικά για την πρόσληψη του συγγραφέα, είναι μόλις η δεύτερη φορά – ύστερα από την παράσταση του *Σουάνεβιτ* σε σκηνοθεσία του Καρ. Κουν, το 1942– που επιλέγεται ένα πολυπρόσωπο έργο του Στρίντμπεργκ, το οποίο δεν εμπίπτει στη “νατουραλιστική” περίοδο του συγγραφέα, όπως τα γνωστά *Δεσποινίς Τζούλια* και *Πατέρας*.

«Ο Στρίντμπεργκ εξακολουθεί να μένει στην Ελλάδα ένας μεγάλος άγνωστος», τονίζει ο Σολομός στη συνέντευξη Τύπου που δίνεται πριν από την παράσταση⁴ για να προσθέσει ότι άλλωστε «ο Στρίντμπεργκ δεν είτανε γνωστός στην Ελλάδα παρά σαν το σουηδικό αντίστοιχο του Ίψεν ίσαμε τη μέρα που το Εθνικό παρουσίασε την πιο ακραία έκφραση της θεατρικής του φαντασίας, το *Όνειρόδραμα*».⁵ Πράγματι, με την παράσταση αυτή, ένα άλμα πραγματοποιείται στην ελληνική υποδοχή του δραματουργού: οι Έλληνες θεατές μπορούν να δουν ενώπιόν τους τους λόγους για τους οποίους ο Σουηδός λογίζεται παγκοσμίως ως ο πρόδρομος του νεώτερου θεάτρου, κι έτσι να κατανοήσουν ουσιαστικά την εκτίμηση και τον θαυμασμό που τρέφουν για αυτόν οι περισσότεροι μεταγενέστεροι θεατρικοί συγγραφείς. Με το άλμα αυτό, επίσης, η πρόσληψή του απομακρύνεται πλέον από το πλαίσιο των ήδη γνωστών νατουραλιστικών αποχρώσεων, πέρα πια από τις ομοιότητες και τις διαφορές του με τον Ίψεν που ως τότε κυριαρχούν: η δραματοουργία του ξαφνικά φανερώνεται να διαθέτει νέα –άγνωστα, μέχρι πρότινος– επίπεδα και διαφορετικές ποικίλες ποιότητες. Ο Στρίντμπεργκ δεν είναι πια μόνον ο μισογύνης, ο τρελός ή ο εμμονικός συγγραφέας με τον ιδιοφυή χειρισμό των θεμάτων του και του δραματικού λόγου, αλλά ένας δραματουργός που πρωτοπορεί και διανοίγει νέους δρόμους για τη θεατρική έκφραση.

4. [Ανυπόγραφο], «Ανεβαίνει στο Εθνικό θέατρο εντός του Φεβρουαρίου το *Όνειρόδραμα*. Είναι από τα καλλίτερα έργα του δραματουργού Στρίντμπεργκ», *Εμπρός*, 23.2.1963.

5. Σολομός, *Βίος και παίγνιον*. *Σκηνή – προσκήνιο – παρασκήνια*, σ. 178.

Ο Σολομός συντελεί σε αυτήν τη μετάβαση με κάθε τρόπο, προσεγγίζοντας με ιδιαίτερο πάθος τον κόσμο τού συγγραφέα που ενσαρκώνεται στο *Ονειρόδραμα*. Κατά τη διάρκεια των προβών, δημοσιεύει παράλληλα τέσσερα εκτεταμένα σημειώματα για τον Στρίντμπεργκ,⁶ εκθέτοντας τους προβληματισμούς του γι' αυτόν: ως προδρομική μορφή και εισηγητή των καινοτομιών της τέχνης του 20^{ου} αιώνα (ο πρωτοπόρος),⁷ ως αυτοβιογραφούμενο συγγραφέα (ο απροσάρμοστος),⁸ ως παλίνδρομο ιδιοφυή ανάμεσα στις έννοιες και στα πράγματα (ο διχασμένος),⁹ ενώ στο τέταρτο σημείωμα ασχολείται με το ίδιο το *Ονειρόδραμα*, επισημαίνοντας «το “χιαστό” πλέγμα ατιμώρητης ενοχής και τιμωρημένης αθωότητας» ως κεντρικό μοτίβο τόσο της ψυχοσύνθεσης του δραματουργού όσο και του ίδιου του έργου.¹⁰

Παράλληλα, προσεγγίζει το έργο και μεταφραστικά, υπο-

6. Τα τέσσερα άρθρα συντίθενται αργότερα και αποτελούν το «Ένας πνευματικός προφήτης: Αύγουστος Στρίντμπεργκ, 1849-1912», στον τόμο Σολομός, *Ηλικία του θεάτρου: ένδεκα σταθμοί στην ιστορία της θεατρικής τέχνης*, Δίφρος, Αθήνα 1973, σσ. 95-110.

7. Σολομός, «Σημειώματα τέχνης: Στρίντμπεργκ, ο πρωτοπόρος», *Καθημερινή*, 10.2.1963.

8. Σολομός, «Σημειώματα τέχνης: Στρίντμπεργκ, ο απροσάρμοστος», *Καθημερινή*, 17.2.1963.

9. Σολομός, «Σημειώματα τέχνης: Στρίντμπεργκ, ο διχασμένος», *Καθημερινή*, 24.2.1963.

10. Σολομός, «Σημειώματα τέχνης: Ονειροκριτικά», *Καθημερινή*, 10.3.1963. Ο Σολομός κάνει λόγο για την «παράξενη αυτήν έννοια ισορροπίας που τυράννησε όχι λίγο το μυαλό του Στρίντμπεργκ. Στα παιδικά του χρόνια ο Αξιωματικός είχε σκίσει ένα βιβλίο παραμυθιών, αφήνοντας να τιμωρηθεί γι' αυτό ο αδελφός του, μα κι ο ίδιος τιμωρήθηκε αργότερα για κλεψιά που δεν είχε κάνει – όπως ο νεαρός Στρίντμπεργκ, όντας αθώος, είχε τιμωρηθεί απ' τον πατέρα του για κάποιο μπουκάλι κρασί που βρέθηκε άδειο». Το περιστατικό περιγράφεται στη βιογραφία του Στρίντμπεργκ γραμμένη στα αγγλικά από τη Vivian Gerould McGill, που εκδίδεται στα 1930, και την οποία πρέπει να είχε υπόψη του ο Σολομός (McGill, *August Strindberg: The Bedeviled Viking*, Brentano's, New York 1930, σ. 19).

γράφοντας ο ίδιος τη μετάφραση.¹¹ Προβληματίζεται, ωστόσο, για την απόδοση του τίτλου στα ελληνικά. Μολονότι επισημαίνει ότι ο τίτλος δεν παύει να δηλώνει μόνο το όνειρο, αλλά και να σημαίνει ταυτόχρονα το «ονειρικό παιχνίδι», καθώς «στα σουηδικά, όπως και στις περισσότερες ευρωπαϊκές γλώσσες, παιχνίδι και θεατρικό έργο είναι συνώνυμα»,¹² ο Σολομός αναφέρεται σε αυτό άλλοτε ως *Ονειρόδραμα* και άλλοτε ως *Όνειρο*. Τελικώς, επιλέγεται ο τίτλος *Όνειρο* αντί για *Ονειρόδραμα*, επιλογή που δεν μοιάζει να είναι απαραίτητα δική του προτίμηση¹³ και η οποία ενδεχομένως οφείλεται σε διαφημιστικούς λόγους, καθώς άλλους συνειρμούς προκαλεί στον θεατή η λέξη *Όνειρο* και άλλους η λέξη *Ονειρόδραμα*.

Τόση είναι η αγάπη του Έλληνα σκηνοθέτη προς το έργο του Σουηδού που, αν και φημίζεται για τα “κοψίματα” στα οποία συνήθως προχωρά προκειμένου για τη σκηνική παρουσίαση των έργων που σκηνοθετεί («το χρυσό ψαλίδι του Θεάτρου», τον αποκαλεί ο Βασ. Κανάκης),¹⁴ εν τούτοις το έργο του Στρίντμπεργκ μένει σχεδόν απείραχτο, με αποτέλεσμα η τελική διάρκεια του *Όνειρου* να είναι περίπου τριώρη.¹⁵ Η πρεμιέρα δίνεται στις 28 Φεβρουαρίου 1963 και οι παραστάσεις διαρκούν έως τις 17 Μαρτίου (με πολλές διπλές παραστάσεις, εκτός Τετάρτης και Παρασκευής).

11. Η απόδοση του σκηνοθέτη είναι βασισμένη στην πιο πρόσφατη τότε αγγλική μετάφραση του έργου: *Six Plays of Strindberg. In New Translations by Elizabeth Sprigge*, Doubleday, Garden City - N.Y. 1955.

12. Σολομός, *Ηλικία του θεάτρου...*, σ. 100.

13. Θεωρεί ακριβέστερες αποδόσεις του τίτλου τα «*Ονειρόδραμα* ή *Ονειρικό παιχνίδι*» (βλ. Σολομός, «Σημειώματα τέχνης: Στρίντμπεργκ, ο διχασμένος», *ό.π.*). Άλλωστε όταν δημοσιεύεται η μετάφρασή του, ο τίτλος *Όνειρο* απορρίπτεται. (*Το ονειρόδραμα*, μετ. Αλέξης Σολομός, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1986).

14. Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό θέατρο: εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα 1999, σ. 423.

15. «Παρά τις φημολογούμενες “συντμήσεις”, το ονειρόδραμα κράτησε περίπου τρεις ώρες, με ένα, μοναδικό δεκαπεντάλεπτο διάλειμμα...», αναφέρει η Μαρία Καραβία στην εφημερίδα *Μεσημβρινή*, 1.3.1963.

Εντυπωσιασμένος ο Σολομός από τη δραματουργική τεχνική του Στρίντμπεργκ, θεωρεί εξ αρχής τη δική του συγκεκριμένη σκηνοθεσία ως μία από τις σημαντικότερες εργασίες της ήδη πλούσιας θεατρικής του σταδιοδρομίας.¹⁶ Παράλληλα, έχοντας ήδη διαμορφώσει μία σαφή σκηνοθετική ταυτότητα, που θεωρείται, χάριν ύφους, ως η πλησιέστερη στα εξπρεσιονιστικής υφής ζητήματα του έργου, αποτιμάται και ως ο αρμοδιότερος για να παρουσιάσει το *Όνειρο* του Στρίντμπεργκ στο ελληνικό κοινό.¹⁷ Ο παλμός του μεταφέρεται και στον πολυμελή θίασο, που καλείται να ενσαρκώσει το έργο επί σκηνής.¹⁸ Πολυάριθμα σημαντικά ονόματα του Εθνικού, όπως η Άννα Συνοδινού, ο Λυκούργος Καλλέργης, ο Νίκος Τζόγιας, ο Πέτρος Φυσσούν, η Ελένη Χαλκούση, ο

16. «Το γεγονός είναι πως, με το έργο τούτο, είχα βρει ένα συγγραφέα πολύ δικό μου. Μα και το θεατρικό κοινό έναν παράξενο κόσμο πολύ δικό του», Σολομός, *Βίος και παίγνιον...*, σ. 178.

17. «Η παράσταση του σκηνοθέτη Αλέξη Σολομού στο Ε.Θ. έκανε πάταγο. Ο Σολομός ήταν ο κατ' εξοχήν διδάσκαλος του σκηνικού εξπρεσιονισμού. Γι' αυτό η παράστασή του καταγράφηκε ως σταθμός στο νεοελληνικό θέατρο. Είχαμε έναν εξαιρετο θίασο. Ο κάθε ηθοποιός ήταν μια προσωπικότητα. Όλοι μαζί αποτελέσαμε ένα σύνολο που ξεχώριζε στην οικογένεια του ελληνικού θεάτρου», Άννα Συνοδινού, *Πρόσωπα και Προσωπεία – αυτοβιογραφικό χρονικό*, Αδελφοί Γ. Βλάσση, Αθήνα 1999, σ. 118.

18. Η Άννα Συνοδινού («Αλέξης Σολομός», στον τόμο *Πρόσωπα και Προσωπεία – αυτοβιογραφικό χρονικό*, σ. 219), που ερμήνευσε την κόρη του Ίντρα στην παράσταση, θα τονίσει την ένταση και το πάθος που συνέιχε τον Έλληνα σκηνοθέτη για το έργο του Στρίντμπεργκ: «Ο Σολομός ήταν ο πρώτος σκηνοθέτης που ανέβασε τους κλασικούς και πρωτοποριακούς συγγραφείς του παγκόσμιου θεάτρου, με λιτότητα και αφαιρετική θεαματικότητα, αλλά με ευθύνη για την ορθή απόδοση του συγγραφικού πνεύματος. Και ανέβασε πολλά. Στον Στρίντμπεργκ δημιούργησε. Οι ηθοποιοί δεν μπορούσαμε να τον παρακολουθήσουμε. Ήταν πολύ μελετημένος και ερωτικά οιστρηλατημένος με το έργο που έστηνε. [...] Η παράσταση *Ονειρόδραμα* ήταν υποδειγματική, δεν χωρούσε τίποτα περισσότερο. Μας απογείωσε σαν ανεμοστρόβιλος. Η παράστασή του ήταν μουσική, χορός, εικαστική αποκάλυψη και ο λόγος είχε το μερίδιό που του έδωσε ο ποιητής».

Στέλιος Βόκοβιτς, ο Θόδωρος Μορίδης, η Όλγα Τουρνάκη κ.ά, τίθενται στη διάθεση του σκηνοθέτη. Παρ' ότι το έργο δεν προσφέρεται για πρωταγωνιστικές διακρίσεις, αλλά αποζητά έναν κατεξοχήν θίασο συνόλου να το υπηρετήσει, οι σαράντα τρεις ηθοποιοί του Εθνικού (όσοι και οι ρόλοι του έργου), που συμμετέχουν στην παράσταση, καθοδηγούνται από τον σκηνοθέτη σε μία αρραγή ενότητα, χωρίς βεντετισμούς, ιδιαίτερα σπάνια για την κρατική σκηνή της εποχής.

Όπως και στις παραστάσεις του εξωτερικού, έτσι και στην ελληνική “πρώτη” του έργου, η απρόσκοπτη και συνεχής μετάβαση από τη μία σκηνή στην άλλη, χωρίς να μεσολαβεί το κλείσιμο της αυλαίας, αποτελεί ένα ζήτημα για τον σκηνοθέτη, που αναζητά τη συνδρομή ενός ικανού συνοδοιπόρου-σκηνογράφου. Ο Σολομός τη βρίσκει στο πρόσωπο του ζωγράφου Σπύρου Βασιλείου, «που ξαναεργάζεται με το Εθνικό, ύστερα από μια αρκετά μεγάλη απουσία».¹⁹ Ο τελευταίος, έχοντας μόλις παρακολουθήσει την παρισινή έκθεση του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης με τίτλο *Οι πηγές της τέχνης του 20ού αιώνα*, στην οποία εκτίθενται και πίνακες του Στρίντμπεργκ, δέχεται αμέσως την πρόταση του Σολομού να φιλοτεχνήσει τα σκηνικά για το *Όνειρο*.²⁰ Η συνεργασία τους εξελίσσεται πάνω σε ταυτόσημους άξονες, καθώς ο Βασιλείου συμμερίζεται απόλυτα την άποψη του Σολομού ως προς τη ρεαλιστική χροιά με την οποία πρέπει να παρουσιαστεί το ονειρικό στοιχείο, χωρίς φαντασιακές υπερβολές και “θολές” εικόνες:

«...και η συγκρότηση του κειμένου και οι οδηγίες του ίδιου του δραματουργού μας τοποθετούν σε μια πολύ πιο αλη-

19. Συνέντευξη του Αλέξη Σολομού στο περιοδικό *Εικόνες* 383 (22.2.1963).

20. Συνέντευξη του Σπύρου Βασιλείου στον Δ. Α. Βαρούτση με τίτλο, «Ο Σπύρος Βασιλείου μας αποκαλύπτει: Ο Αύγ. Στρίντμπεργκ πρόδρομος του εξπρεσιονισμού στη ζωγραφική! Μερικοί ερασιτεχνικοί πίνακές του, που απεκαλύφθησαν πρόσφατα, τον κατατάσσουν ανάμεσα εις τους προάγγελους του γερμανικού εξπρεσιονισμού», *Το Βήμα*, 21.2.1963.

θινή ενατένιση του ονείρου. Νομίζω ότι κανένας μας δεν βλέπει στον ύπνο του παραμορφωμένα τα αντικείμενα τού γύρω μας κόσμου, όπως θέλησε να μας τα επιβάλει ο Νταλί, λόγου χάριν. Τα βλέπουμε όπως είναι στην πραγματικότητα».²¹

Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Σολομός δεν σκοπεύει να παρουσιάσει το έργο:

«ονειρικά, [...] δηλ. με την έννοια του θαμπού και του ακαθόριστου. Τα όνειρα μας παρουσιάζονται πάντα υπερβολικά επίμονα σε ρεαλιστικές λεπτομέρειες και εκτυφλωτικά σε φως. Γι' αυτό διαλέγει κι ο συγγραφέας την μορφή του ονείρου: Για να εκφράση με πιο έντονες εικόνες και πιο γοερές κραυγές τη φρίκη που του προξενεί η ανθρώπινη μοίρα. Κ' η προσπάθειά μας έγκειται στο να αποδώσουμε πειστικά τον εφιάλτη του, που τότε τον θέλει τραγικό και τότε κωμικό».²²

Η καλλιτεχνική επιτυχία που σημειώνει η παράσταση είναι αξιοσημείωτη. Το σύνολο της κριτικής επευφημεί το αποτέλεσμα ως ένα σκηνικό κατόρθωμα της κρατικής σκηνής. Κατά πρώτον, αναγνωρίζεται το γεγονός ότι ορθώς το Εθνικό επέλεξε να παρουσιάσει όχι πια τον “νατουραλιστή” Στρίντμπεργκ, αλλά τον “άλλο” Στρίντμπεργκ, που παραμένει ακόμα άγνωστος στην Ελλάδα.²³ Εγκωμιάζεται, επίσης, η αριτιότητα της

21. Ό.π.

22. Συνέντευξη του Αλέξη Σολομού στο περιοδικό *Εικόνες*, ό.π.

23. «Ορθή η απόφαση της διεύθυνσης του “Εθνικού” να προσθέσει στο ρεπερτόριό του το *Όνειρο* του Αυγούστου Στρίμπεργκ. [...] Πέρα από τον “νατουραλιστή” Στρίμπεργκ γράφαμε, υπάρχει και ένας άλλος Στρίμπεργκ, το ίδιο μεγαλοφυής, άγνωστος σχεδόν στην Ελλάδα, (εκτός από ένα μονόπρακτο [sic] ανεβασμένο από τον κ. Κάρολο Κουν, τίποτε άλλο, νομίζω, από την τελευταία περίοδο της δημιουργίας του δεν παίχθηκε στην Αθήνα) που δικαιούται και πρέπει να τον γνωρίσει το ελληνικό κοινό. Μπορεί το *Όνειρο* που επελέγη να υστερεί της *Σονάτας*

παράστασης,²⁴ η ουσιαστική εργασία συνόλου²⁵ και η καλλιτεχνική ωριμότητα των συντελεστών της.²⁶ Επισημαίνεται, τέλος, η διαφορά επιπέδου της συγκεκριμένης παραγωγής σε σχέση με τις υπόλοιπες του Εθνικού,²⁷ καθώς και το γεγο-

των *Φαντασμάτων* του αντιπροσωπευτικότερου, ίσως, από τα ονειροδράματα του συγγραφέα των *Δανειστών*. Παραμένει όμως αυθεντικό “δείγμα γραφής” των τολμηρών οραματισμών και της δαιμονικής φύσης του Στρίντπεργκ», Βάσος Βαρίκας, «Το *Όνειρο*», *Τα Νέα*, 7.3.1963.

24. «...η παράσταση του Εθνικού ήταν άρτια», βλ. Μπάμπης Κλάρας, «Το *Όνειρο* Αυγ. Στρίντπεργκ – μετ. Αλ. Σολομού, από τον θίασο του Εθνικού», *Βραδυνή*, 4.3.1963· «Μια αξιόλογη και ενδιαφέρουσα παράστασι», βλ. Ειρήνη Καλκάνη, «Το *Όνειρο* Αυγούστου Στρίντπεργκ εις το Βασιλικόν Θέατρον», *Απογευματινή*, 2.3.1963.

25. «...δεν ακούσθηκε ούτε η πιο αμυδρή υποψία παραφωνίας. [...] Όλη η παράσταση ήταν ένα χάριμα, μια μεταφορά στους κόσμους της πιο αγνής τέχνης. [...] Η παράσταση του *Ονείρου* εντυπώθηκε στη μνήμη μου σε πολύ ξεχωριστή θέση και έτσι νοιώθω ότι δεν πρόκειται να σβήσει», βλ. Άλκης Θρούλος, «Το *Όνειρο*, σε δύο μέρη», *Νέα Εστία* 73/857 (15.3.1963), σσ. 408-9. Αναδημοσιεύεται στο *Ελληνικό θέατρο*, τόμ. Θ': 1962-3, Ακαδημία Αθηνών – Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980, σσ. 230-2· «Η παράσταση ήταν καρπός μιας συνολικής προσπάθειας. [...] Ισορροπεί θαυμάσια πάνω στην πιο αιχμηρή όψη της τολμηρότερης φαντασίας και της πραγματικότητας», βλ. Γεράσιμος Σταύρου, «Το *Όνειρο* του Αύγουστου Στρίντπεργκ στο Εθνικό θέατρο», *Αυγή*, 5.3.1963.

26. «Η παράστασι που είδαμε χθες είναι, στο σύνολό της, ένα δείγμα καλλιτεχνικής ωριμότητας των εργατών του ελληνικού θεάτρου· είναι, νομίζω – με επιφυλάξεις ως προς τις λεπτομέρειες μόνον – το καλύτερο δείγμα εργασίας του Σολομού, του Βασιλείου, της Τατιάνας Βαρούτη, που έχουμε δει», βλ. Αλέξης Διαμαντόπουλος, «Το *Όνειρο* (του Στρίντπεργκ)», *Μεσημβρινή*, 1.3.1963· «Η παράσταση είναι εξαιρετική. [...] Γενικά μια παράσταση που προσελκύει ιδιαίτερα και που είναι απόλυτα στο ενεργητικό του Σολομού και όλων των διαλεκτών καλλιτεχνών που συνθέτουν το λαμπρό επιτελείο της ερμηνείας», βλ. Αχιλλέας Μαμάκης, «Δύο ακόμη πρεμιέρες: Το *Όνειρο* και *Είμαστε όλοι συνυπεύθυνοι*», *Εικόνες* 385, 8.3.1963.

27. «Γενικά, μια παράσταση απ' αυτές που δεν βλέπουμε συχνά στο Εθνικό», βλ. Ν. Ανδρέου, «*Όνειρο*», *Επιθεώρηση Τέχνης* 99 (Μάρτιος 1963), σ. 236.

νός ότι δύσκολα άλλος θίασος, πέραν της κρατικής σκηνης, θα μπορούσε να φιλοξενήσει και να προσφέρει ένα αντίστοιχο θέαμα.²⁸

Κατά τον ίδιο τρόπο, οι κριτικοί στέκονται σχεδόν διθυραμβικοί στις κρίσεις τους για τον σκηνοθέτη και μεταφραστή του έργου, Αλέξη Σολομό, στο ενεργητικό του οποίου εγγράφεται η παράσταση του *Ονείρου* ως μία μεγάλη επιτυχία, ενώ οι περισσότεροι κάνουν λόγο για την καλύτερη σκηνοθεσία του. Παραδεχόμενοι τις σημαντικές και ποικίλες δυσκολίες που θέτει το ανέβασμα ενός έργου όπως αυτό του Στρίντμπεργκ, το οποίο ακροβατεί μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας,²⁹ οι κριτικοί επαινούν τον τρόπο με τον οποίο ο Σολομός κατορθώνει να αποφύγει τελικά τους επικίνδυνους σκοπέλους.³⁰ Γίνεται, παράλληλα, καταφανώς αντιληπτό ότι μεταξύ Στρίντμπεργκ και Σολομού υπήρξε ένα σημείο συνάντησης, ότι το έργο κατόρθωσε όχι μόνο να εμπνεύσει τον

28. «Η παρουσίαση του έργου είναι άρτια, δύσκολα σε άλλο ελληνικό θέατρο θα μπορούσε, για πολλούς λόγους να παρουσιαστεί με τόση πληρότητα το *Όνειρο*», βλ. Κλέων Παράσχος, «Θεατρικά πρώται: Το *Όνειρο* Αυγ. Στρίντμπεργκ (Εθνικόν Θέατρον)», *Καθημερινή*, 2.3.1963.

29. «Δεν χρειάζεται να σημειώσω πόσες δυσκολίες περικλείνει το ανέβασμα ενός τέτοιου έργου. Η ανακολουθία, ο παραλογισμός, η διάλυση κι' η ανασύνθεση του ονείρου πρέπει να δοθούν με στοιχεία ρεαλιστικά, που, ωστόσο, ν' απελευθερώνονται απ' το "πραγματικό" τους βάρος. Ο σκηνοθέτης Α. Σολομός μπόρεσε να πλάση μ' αρκετήν επιτυχία αυτήν την "αμφίβια" ατμόσφαιρα...», βλ. Μάριος Πλωρίτης, «Το Θέατρο: Το *Όνειρο* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στο Εθνικό θέατρο», *Ελευθερία*, 8.3.1963.

30. «Το ανέβασμα του *Ονείρου* θέτει τον σκηνοθέτη μπροστά σ' ένα μόνιμο δίλημμα: να δώσει κυριαρχική σημασία στην ονειρική ατμόσφαιρα ή να τονίσει τη λογικοφάνεια της καθημερινότητας; Υπάρχει, βέβαια, και μια τρίτη, δυσπρόσιτη λύση. Να πετύχει μια "ποιητική μετατόπιση", δίνοντας στο εξωτερικά αναγνωρίσιμο διάγραμμα της πραγματικότητας, τον ανήσυχο παλμό του εξωπραγματικού. [...] Ο Αλέξης Σολομός –που μετέφρασε πολύ καλά το έργο– έδωσε σχήμα και ειρμό σε μια παράσταση που θα κινδύνευε, στα χέρια ενός λιγώτερο ικανού σκηνοθέτη, να γίνη άμορφη ή αναρχική», βλ. Κ.[ωστής] Σκαλιόρας, «Το *Όνειρο* – Εθνικό θέατρο», *Ταχυδρόμος*, 9.3.1963.

σκηνοθέτη,³¹ αλλά κυριολεκτικά να τον συνεπάρει,³² συνιστώντας ένα πρόσφορο πεδίο συγγενικής θερμοκρασίας για τις αναζητήσεις του τελευταίου.³³ Έτσι, σύμφωνα με την Κριτική, επιστρατεύοντας ο σκηνοθέτης όλα τα διαθέσιμα μέσα από πλευράς έμπνευσης και διατρέχοντας συνάμα όλες τις δυνατότητες της υφολογικής κλίμακας,³⁴ κατορθώνει την «αρμονική σύζευξη του φανταστικού με το ρεαλιστικό»,³⁵ «σε μια ενότητα συνόλου, που αναδεικν[ύει] τον πλούτο της φαντασίας και το πνεύμα του λόγου». ³⁶ «Με μια αξιέπαινη σε μόχθο και ευρηματικότητα»³⁷ σκηνοθεσία, «με μαστοριά και δημι-

31. «Η υφή του έργου έδωσε την ευκαιρία στην επινοητικότητα του Αλέξη Σολομού (που φιλοτέχνησε και τη μετάφραση) να σκηνοθετηθεί μια πολύ καλή παράσταση», βλ. Κ.[ώστας] Ο.[ικονομίδης], «Εθνικών Θέατρον: Το *Όνειρο* του Αυγούστου Στρίντμπεργκ», *Έθνος*, 1.3.1963.

32. «Είναι φανερό πως ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός έβαλε σ' ενέργεια όλο το κέφι, όλη του τη φαντασία και την εμπειρία – δούλεψε συνεπαρμένος από *Το όνειρο* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ», βλ. Σταύρου, «*Το Όνειρο* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στο Εθνικό θέατρο», *ό.π.*

33. «Περισσότερο απ' όποιο άλλο έργο, το ιδιόρρυθμο έργο του Στρίντμπεργκ προσαρμοζότανε στην ευφάνταστη ιδιοσυγκρασία του σκηνοθέτη κ. Σολομού· έτσι ο κ. Σολομός μεγαλούργησε περισσότερο ακόμα από οποιαδήποτε άλλη φορά. [...] σκόρπισε πλούσια, άφθονα, σπάταλα στη σκηνή τα επινοήματά του, τα ευρήματά του, εμπότισε την κάθε σκηνή με τη μαγεία που είναι το γνώρισμα των καλών σκηνοθεσιών του», βλ. Θρούλος, «*Το Όνειρο*, σε δύο μέρη», σ. 409.

34. «Στην παράσταση του *Ονείρου* ο σκηνοθέτης κ. Αλέξ. Σολομός (που είναι και ο μεταφραστής του έργου) βρέθηκε “μέσα στο στοιχείο του”. Και πραγματικά το επεξεργάστηκε σκηνικά με πολλή δεξιοτεχνία: ήχοι, φωνές, φώτα, χρώματα, ξαφνιάσματα, παράντες [sic], ρυθμικές κινήσεις, χορός, παντομίμα, μάσκες, όλα τα μέσα επιστρατεύθηκαν (και τις περισσότερες φορές, με επιτυχία) για να παρουσιαστούν οι σκηνές του ονείρου με τον πυρετικό δυναμισμό και τη γραφική ασυναρτησία τους», βλ. Ε.[υάγγελος] Π. Παπανούτσος, «*Όνειρο* του Στρίντμπεργκ (Στο Εθνικό θέατρο)», *Το Βήμα*, 8.3.1963.

35. Βαρίκας, «*Το Όνειρο*», *ό.π.*

36. Κλάρας, «*Το Όνειρο* Αυγ. Στρίντμπεργκ...», *ό.π.*

37. Άγγελος Δόξας [Ν. Ν. Δρακουλίδης], «*Το Όνειρο* στο Εθνικό θέατρο», *Νίκη*, 2.3.1963.

ουργικότητα»,³⁸ «με προσοχή και ορθότητα»,³⁹ επιτυγχάνει «πραγματικά έναν καλλιτεχνικό άθλο»,⁴⁰ αποδεικνύοντας τη «σκηνοθετική βιρτουοζιτέ» του,⁴¹ σε ύφος «πολύ “μοντέρνο”». ⁴² Τέλος, αν και το περίγραμμα στο οποίο εγγράφεται η ονειρική ποιότητα της σύλληψης του Στρίντμπεργκ παραμένει ρεαλιστικό, ο πρυτανεύων τόνος της σκηνοθεσίας του Σολομού αποτιμάται ως εξπρεσιονιστικός.⁴³

Όταν παρουσιάζεται για πρώτη φορά το *Όνειρο* του Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα, οι θεατές έχουν παρακολουθήσει ήδη στις ελληνικές σκηνές πολλά έργα των Αμερικανών συγγραφέ-

38. Ανδρέου, «Όνειρο», *ό.π.*

39. Περσεύς Αθηναίος, «Βασιλικό θέατρο, Αύγ. Στρίντμπεργκ: Το *Όνειρο*», *Ημέρα Πατρών*, 8.3.1963.

40. Μαμάκης, «Δύο ακόμη πρεμιέρες...», *ό.π.*

41. ΚΟΚ [Γιάννης Κοκκινάκης], «Στο Βασιλικό Θέατρο, Το *Όνειρο* – Ένας ασυνάρτητος εφιάλης απαισιοδοξίας του Αυγούστου Στρίντμπεργκ», *Ακρόπολις*, 3.3.1963.

42. Ι.[ωάννης] Λ.[άμψας], «Το *Όνειρο*», *Εστία*, 1.3.1963.

43. «Ο Αλ. Σολομός, μεταφραστής και σκηνοθέτης, απέδωσε, με την πολύτιμη συμπαράσταση του Σπ. Βασιλείου, στο ακέραιο το κλίμα και την ονειρική υφή του έργου, μέσα σε μια τονικότητα εξπρεσιονιστική ή με δεσπόζοντες εξπρεσιονιστικούς τόνους. [...] Και οι σύμμιχτες φωνές “των απόκληρων του μαύρου βάλτου” (όλης δηλ. της ανθρωπότητας), που έχουν κάτι το δαντικό, και ο μονόφθαλμος που κρατά υψωμένη τη λάμπα, και οι κούκλινοι μαθητές και η γριά υπηρέτρια, που σαν φάντασμα, σαν πνεύμα σκοτεινό και κακοποιό, πότε φαίνεται, πότε χάνεται, πότε βλέπουμε τα χέρια της να κινούνται γαντζωμένα στο κάγκελο της πόρτας, πότε τη βλέπουμε να γλιστρά μες στο σπίτι, κι’ αν δεν περιέχονται στις υποδείξεις του συγγραφέα, είναι μες στο κλίμα του έργου. Πάντως η παρουσίαση του *Ονείρου* πρέπει να εγγραφεί, νομίζω, στις μεγάλες σκηνοθετικές επιτυχίες του Αλ. Σολομού. Και η καθαυτό ερμηνεία εγγράφεται στο ενεργητικό του, γιατί δεν ήταν καθόλου εύκολο να πειθαρχήσουν τόσοι ηθοποιοί –σαράντα τρεις– και να έχει τόση ενότητα το παίξιμό τους», βλ. Παράσχος, «Θεατρικά πρώται: Το *Όνειρο* Αυγ. Στρίντμπεργκ (Εθνικόν Θέατρον)», *ό.π.*· Μοναδική ένσταση αποτελεί η άποψη της κριτικού Καλκάνη που θεωρεί ότι η «κλίσι του κ. Σολομού στο αστέιο γκροτέσκο» δεν συνάδει με το ύφος του συγγραφέα, βλ. Καλκάνη, «Το *Όνειρο* Αυγούστου Στρίντμπεργκ εις το Βασιλικόν Θέατρον», *ό.π.*

ων ή του αποκαλούμενου θεάτρου του παραλόγου κ.λπ. Αντιθέτως, η δραματοουργία του Στρίντμπεργκ, στο σύνολό της, παραμένει εν πολλοίς άγνωστη, ιδιαιτέρως τα έργα της ώριμης περιόδου του συγγραφέα. Ακόμη, όμως, και έργα, όπως η *Δεσποινίς Τζούλια* και ο *Πατέρας*, έχουν μόλις πρόσφατα επανακάμψει επί σκηνής χάρη στις παραστάσεις του Εθνικού. Έτσι, και οι Έλληνες κριτικοί, χωρίς μέτρο σύγκρισης προερχόμενο από την ύστερη δραματοουργία του, προσλαμβάνουν το *Όνειρο* μέσα από κατοπινά επιτεύγματα άλλων συγγραφέων. Ακολούθως, το *Όνειρο* δεν αναλύεται σε σχέση προς την υπόλοιπη δραματοουργία του Στρίντμπεργκ, ούτε τοποθετείται στη συγγραφική πορεία που ακολουθεί ο ίδιος, αλλά εντάσσεται στην ιστορία του θεάτρου ως αφετηρία των μεταγενέστερων πειραματισμών. Η έμφαση δίνεται μεν στην πρωτοπορία του Στρίντμπεργκ –που με την παράσταση του *Ονειρού* ως σημείου αναφοράς γίνεται τώρα απτά χειροπιαστή, καταφανώς ορατή–, αλλά εξετάζεται πάντοτε σε σχέση με τις γενικότερες εξελίξεις στη δραματοουργική γραφή που ακολούθησαν. Με τον τρόπο αυτό, το ζήτημα της πρωτοπορίας δεν εξετάζεται από τους κριτικούς τόσο ως προς τον Σουηδό συγγραφέα, όσο ως προς την επίγνωση ενός πρωθύστερου σχήματος επί των ελληνικών σκηνών. Αποτέλεσμα, λοιπόν, αυτής της αντίστροφης πορείας, δηλ. από τις παραστάσεις των μεταγενέστερων συγγραφέων στον προγενέστερο χρονικά Στρίντμπεργκ, είναι η συνειδητοποίηση των κριτικών ότι πολλοί από τους πειραματισμούς που παρακολουθούσαν τα τελευταία χρόνια εμπεριέχονται προ πολλού στο *Όνειρο* των αρχών του 20^{ου} αιώνα, που, όμως, η ελληνική σκηνή έως τώρα αγνοούσε. Σύσσωμη σχεδόν η ελληνική κριτική απομένει έκθαμβη και σπεύδει να θαυμάσει τον τρόπο με τον οποίο ο Στρίντμπεργκ αναδεικνύεται γεννητορας του σύγχρονου θεάτρου και, ενίοτε, πιο μοντέρνος από τους κατοπινούς μοντέρνους.⁴⁴ Εν τέλει, ο ίδιος καταχωρίζε-

44. «...ο Στρίντμπεργκ κλείνει μέσ' το έργο του πολύ περισσότερα απ' όσα καταλάβαμε [...] εξακολουθεί να είναι όχι μόνο ο πρόδρομος του νεώτερου θεάτρου, αλλά μια φυσιολογία πάντα νέα και πάντα

ται ως πρωτοπόρος και το έργο, κυρίως, ως προανάκρουσμα

σημαντικά μέσα στο θέατρο, που δεν γνωρίζει εποχές», βλ. Καλκιάνη, «*Το Όνειρο* Αυγούστου Στρίντμπεργκ εις το Βασιλικόν Θέατρον», *ό.π.*: «Στο κατώφλι του αιώνα μας ο Στρίντμπεργκ προωθούσε τη θεατρική τέχνη πέρα από πολλούς “μοντέρνους” σημερινούς», βλ. Σταύρου, «*Το Όνειρο* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στο Εθνικό θέατρο», *ό.π.*: «Αν ένας συγγραφέας έχει επηρεάσει αισθητά το σύγχρονο θέατρο, αυτός, αναμφισβήτητα, είναι ο Σουηδός Αύγουστος Στρίντμπεργκ, που η τολμηρή τεχνική του και οι ελεύθερες ιδέες του έχουν, εμφανώς εναποθέσει τη σφραγίδα τους στα έργα των σημερινών “επαναστατών” της σκηνης», βλ. Παράσχος, «*Το Όνειρο* του Αύγ. Στρίντμπεργκ, στο Εθνικό», *ό.π.*: «Από το “μέσα βάθος” [...], που αξιοποίησε πρώτος ο Στρίντμπεργκ, τρέφεται το μοντέρνο θέατρο Αμερικανών κυρίως (Ονίλ, Σέργουδ, Άρθουρ Μίλλερ, Μάξγουελ Άντερσον, Ουίλλιαμ Τέννεσου) και των Ευρωπαίων Σάρτρ, Ιονέσκο, Μπέκετ, Αντάμωφ, Όσμπορν κ.ά.», βλ. Κ. Ο., «Εθνικόν Θέατρον: Το *Όνειρο* του Αυγούστου Στρίντμπεργκ», *ό.π.*: «Όσο περνάνε οι καιροί, τόσο –φαντάζομαι– θ’ αναγνωρίζεται και πλατύτερα πως ο Στρίντμπεργκ στάθηκε ο πρόδρομος όλου του σύγχρονου θεάτρου. Τι άλλη απόδειξη χρειάζεται για τούτο, από το *Όνειρο*, που ανέβασε το Εθνικό θέατρο; Στο καιρίο αυτό δράμα της τελευταίας του συγγραφικής περιόδου, ο μεγάλος Σουηδός, λυτρωμένος από τις φωτογραφικές τροχοπέδες του νατουραλισμού (που, άλλωστε, ποτέ δεν τον υπηρέτησε σχολαστικά), ανακαλύπτει την ψυχανάλυση και την ψυχοπαθολογία του ονείρου πριν απ’ τον Φρόυντ, τον εξπρεσιονισμό πριν απ’ τους Γερμανούς του μεσοπολέμου, τον υπερρεαλισμό πριν απ’ τον Μπρετόν, τον παραλογισμό της λογικής πριν απ’ τον Ιονέσκο [...] Αφήνοντας, μ’ ένα τεράστιο άλμα, πίσω του την εποχή του, ο Στρίντμπεργκ ανοίγει τις πύλες του καινούργιου θεάτρου», βλ. Πλωρίτης, «*Το Όνειρο* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στο Εθνικό θέατρο», *ό.π.*: «Ακόμη μια φορά διαπιστώνουμε ή μάλλον όσο κανένα άλλο θεατρικό έργο του Στρίντμπεργκ, το *Όνειρο* μας κάνει να διαπιστώσουμε ότι στο μεγάλο Σουηδό έχουν την αφετηρία τους, σ’ αυτόν και πραγματοποιούνται πρώτη φορά όλες οι επαναστάσεις και οι κατακτήσεις του νεώτερου θεάτρου», βλ. Παράσχος, «*Θεατρικά πρώται: Το Όνειρο* Αυγ. Στρίντμπεργκ (Εθνικόν Θέατρον)», *ό.π.*: «Ο Στρίντμπεργκ πηγαίνει μακρύτερα απ’ όλους τους αποσπασματικούς συνεχιστές του. Δίπλα στο “φρόνιμο”, συστηματικό τους τροχάδην, ανοίγει την γιγάντια κι’ ακατάστατη περπατησιά του. Πηγαίνει μακρύτερα. Αλλά δεν πηγαίνει μονάχα σε μια, την ίδια πάντα, κατεύθυνση. Στριφογυρίζει, σφεντονίζει τη σκέψη του και κάνει ρήγματα στο τείχος που ορθώνεται μπροστά στην “περιοχή του ανέκφραστου”. Είναι ένας επιδρομέας. Δεν είναι ένας γρα-

όλων των πειραματισμών στη διάλυση της θεατρικής μορφής, ως προάγγελος σε έργα στατικά, χωρίς δράση, χωρίς μύθο, με αποσπασματική πλοκή. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι ο τότε διευθυντής της κρατικής σκηνης, Χουρμούζιος, εκτιμά, μάλιστα, ότι η πρωτοπορία του έργου υπερβαίνει χρονικά κατά πολύ όχι μόνο την εποχή του Στρίντμπεργκ, αλλά και τη δική του, ότι «σαν σκηνικό επίτευγμα το *Όνειρο* κλείνει μέσα του τον οραματισμό μιας μορφής θεάτρου πολύ προχωρημένης, [...] ενός θεάτρου που είναι πολύ περισσότερο αυριανό παρά σημερινό». ⁴⁵ Κατά τον ίδιο τρόπο και η παρουσίασή του επί σκηνης αναγνωρίζεται ως ένα μεγάλο τόλμημα εκ μέρους του Εθνικού, παρά το γεγονός ότι πρόκειται για έργο των αρχών του 20ού αιώνα. ⁴⁶

φειοκράτης του παράλογου», βλ. Σκαλιόρας, «Το *Όνειρο* – Εθνικό θέατρο», ό.π.: «Δεν υπάρχει ρεύμα ή τάση στο σύγχρονο θέατρο, που να μην αναγνωρίζει τον Στρίντμπεργκ σαν άμεσο πρόγονό της ή που μια συστηματικότερη διερεύνηση να μην έφερε στην επιφάνεια τις μυστικές σχέσεις που την συνδέουν με το έργο του Σουηδού δραματουργού. Ο εξπρεσιονισμός των πρώτων χρόνων του Μεσοπολέμου, το αμερικανικό θέατρο από τον Ο' Νηλ ως τον Άρθουρ Μίλλερ και τον Τεννεσσή Ουίλιαμς, η σημερινή πρωτοπορία με τον Ιονέσκο, τον Αντάμωφ κ.λπ., κ.λπ. κάτι οφείλουν στον Στρίντμπεργκ, στους πειραματισμούς και τις περιπλανήσεις του. [...] ο στόχος της εκπληκτικής αυτής μεγαλοφυΐας, που κατάφερε να χρησιμοποιήσει την αντικειμενικότερη από τις τέχνες, το θέατρο, για να εκφράσει αποκλειστικά σχεδόν, υποκειμενικά συναισθήματα και αντιδράσεις, παραμένει ο ίδιος: Να δώσει μορφή στον δικό του κόσμο, ένα κόσμο, που και στα εξωτερικά του καθέκαστα και στην εσωτερική του υφή, έχει πολλά τα κοινά με κείνον που ζούμε σήμερα. Για να το διαπιστώσουμε, φτάνει να θυμηθούμε την έλλειψη ψυχικής και πνευματικής ισορροπίας, το καθολικό αδιέξοδο, την απαισιόδοξη και πεισιθανάτια διάθεση, την παρουσία του άλογου, την κυριαρχία των σκοτεινών ενστίκτων, που άνοιξαν τον δρόμο για την καινούργια βαρβαρότητα, το άγχος και την αγωνία, που χαρακτηρίζουν το έργο του», βλ. Βαρίκας, «Το *Όνειρο*», ό.π.

45. Αιμ. [Ίλιος] Χ. [ουρμούζιος], «Από το θέατρον: Το *Όνειρο* του Στρίντμπεργκ. (Η αποψινή "πρώτη" εις το Βασιλικόν)», *Καθημερινή*, 28.2.1963.

46. «Είναι ίσως αστείο να λέγεται ότι υπήρξε τολμηρή η απόπειρα ανεβάσματος ενός έργου του 1902· αλλά, προκειμένου περί του *Ονείρου*

Αν και ο συγγραφέας επαινείται, παρά ταύτα οι κρίσεις για το έργο του δεν περιορίζονται μονάχα σε εγκώμια. Συχνά, δίπλα-δίπλα σε σχόλια εξυμνητικά για τη ριζοσπαστική παρουσία του στην ιστορία του θεάτρου, φύεται και η συγκατάβαση, ενώ δεν λείπει και η πλήρης άρνηση.⁴⁷ Κυριότερα, όμως, ορισμένοι κριτικοί επηρεάζονται από μία φράση του Άγγελου Τερζάκη στο πρόγραμμα της παράστασης, όπου ο διευθυντής δραματολογίου αποφαινεται ότι «το πιο σημαντικό στοιχείο του *Ονειρου* δεν είναι βέβαια το περιεχόμενό του. Είναι η μορφή του. Εκεί βρίσκονται όλα τα πρωτοποριακά σπέρματα».⁴⁸ Η φράση αυτή του Τερζάκη παρερμηνεύεται πλήρως και οδηγεί εσφαλμένα στην απαξίωση του περιεχομένου του έργου, το οποίο κρίνεται ως αφελές και απλοϊκό,⁴⁹ κοινότοπο⁵⁰

του Αυγούστου Στρίνδμπεργ, η έκφρασις δεν είναι υπερβολική. Διότι το *Όνειρον* όχι μόνον είναι δυσκολώτατο εις το ανέβασμα (ακόμη και εις την Σουηδίαν δεν το αποτολμούν [sic]), αλλά και αποτελεί, κατά κάποιον τρόπον, πρωτοποριακόν έργον: Ενθυμίζει γνωρίμους σκηνάς του Σαρτρ, του Κάφκα, του Ιονέσκο...», βλ. Ι. Λ., «*Το Όνειρο*», ό.π.

47. «Με ασύνδετο, ασυνάρτητο, ετερόκλητο περιεχόμενο – “λίθοι και πλίνθοι και κέραμοι ατάκτως ερριμένα” – ανισόρροπη μορφή εξεζητημένης συζεύξεως υπερφυσικών και γήινων στοιχείων σε μια φρενήρη “καβαλκάντ” ανταγωνιζομένων νατουραλιστικών, συμβολικών, εξπρεσιονιστικών και σουρρεαλιστικών εκρήξεων, απογνώσεως, πόνου και απαισιοδοξίας για την κακή μοίρα των ανθρώπων...», βλ. ΚΟΚ, «Στο Βασιλικό Θέατρο, *Το Όνειρο* – Ένας ασυνάρτητος εφιάλτης απαισιοδοξίας του Αυγούστου Στρίντμπεργκ», ό.π.

48. Τερζάκης, «Στρίντμπεργκ, ο πρωτοπόρος», ό.π.

49. «Ο μύθος είναι πολύ απλός, σχεδόν απλοϊκός, [...] Βέβαια, τα επεισόδια που επινοεί ο Στρίντμπεργκ για να υποστηρίξει τη θέση του, ή ακριβέστερα για να επενδύσει με πλαστικές μορφές την απελπισία του, είναι αρκετά αφελή· αυτά καθ’ εαυτά δεν αναδίνουν πειστικότητα· δεν μας πείθουν ότι δεν διαπλάσθηκαν και δεν συσσωρεύθηκαν επίτηδες για να δώσουν υπόσταση σε μια θεωρία», βλ. Θρούλος, «*Το Όνειρο*, σε δύο μέρη», ό.π.

50. «Σημασία έχει εδώ όχι τι λέει ο Στρίντμπεργκ, αλλά πως το λέει. Για το περιεχόμενο θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ακόμα κ’ η βαρεία λέξις “κοινοτοπία”», βλ. Κ. Ο., «Εθνικόν Θέατρον: Το *Όνειρο* του Αυγούστου Στρίντμπεργκ», ό.π.: «Οι σκηνές ξετυλίγονται μέσα σ’ ένα ονειρικό περι-

και χωρίς πρωτοτυπία,⁵¹ πνιγηρό⁵² και πληκτικό.⁵³ Όσο κι αν εντυπωσιάζει η νεωτερική μορφή του έργου, στην τελική γνώμη των κριτικών μοιραία επιδρά η γνωριμία με τα σύγχρονά τους ρεύματα, δίνοντάς τους διαρκώς την αίσθηση ότι όλα όσα παρουσιάζονται στο *Όνειρο* είναι πλέον γνώριμα, τα έχουν ξαναδεί,⁵⁴ έχουν γίνει πια μια «θεατρική πεπατημένη: μια μανιέρα».⁵⁵

βάλλον δίχως ανάλογη μετουσίωση και η νεωτεριστική τεχνική δεν προβάλλει παρά παλιές απόψεις», βλ. Δόξας, «*Το όνειρο* στο Εθνικό θέατρο», *ό.π.*

51. «...η προφητική μορφή του, είναι η απαρομοίαστη αξία του *Όνειρου* [...] Όχι το “θέμα” του, που ούτε πρωτότυπο είναι, ούτε πάντα στέρεο», βλ. Πλωρίτης, «*Το Όνειρο* του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στο Εθνικό θέατρο», *ό.π.*· «Ούτε όμως για την πρωτοτυπία τους διακρίνονται τα “ενσταντανέ” ζωής, που συνθέτουν το *Όνειρο*. Τα επιβάλλει μονάχα το πυρακτωμένο πάθος, που υποδηλώνει την παρουσία του σε κάθε φράση, σε κάθε λέξη και οι εκλάμψεις της μεγαλοφυΐας, που μεταβάλλουν κατά διαστήματα τους κοινούς τόπους σε αποκαλυπτικές όψεις του εσωτερικού ανθρώπου και της μοίρας του», βλ. Βαρίκας, «*Το Όνειρο*», *ό.π.*

52. «Υπόθεσι, με κάποιον ειρμό στα επεισοδιακά της μέρη, δεν υπάρχει ουσιαστικά. Πρόσωπα και πράγματα ανακατεύονται σε μια ονειρική ασυναρτησία, που πολλές φορές σου βαραίνουν την καρδιά ή σε κάνουν να αναρωτιέσαι γιατί γράφτηκε αυτό το έργο! Κι’ ακόμα, που θα καταλήξη!», βλ. Παράσχος, «*Το Όνειρο* του Αύγ. Στρίντμπεργκ, στο Εθνικό», *ό.π.*

53. «Τη μεγάλη σημασία δεν την έχει το ίδιο το έργο, αλλά η επιχειρούμενη μ’ αυτό βάνουση παραβίαση κλεισμένων θυρών στον τομέα της φόρμας, εν έτει 1902. Κ’ ίσως γι’ αυτό δεν θάπρεπε να επιμείνει κανείς ούτε στο φαταλισμό του μηνύματος, ούτε στις επαναλήψεις και την ανία που συχνά προκαλείται στο θεατή», βλ. Ανδρέου, «*Όνειρο*», *ό.π.*

54. «Βλέποντας κανείς το *Όνειρο* του Στρίντμπεργκ [...] χαίρεται τον αληθινά πρωτοπόρο θεατρικό δημιουργό. Χαίρεται τον συγγραφέα και τον ποιητή. Χαίρεται τον άνθρωπο που χάραξε πραγματικά καινούργιους σκηνηκούς δρόμους. Σήμερα, βέβαια, [...] έπαψαν να έχουν το ριζοσπαστικό χρώμα, το οποίο είχαν την εποχή που γράφτηκε το έργο. [...] αν δεν κάνη σήμερα ξεχωριστή αίσθηση σαν θεατρική δομή, παραμένει εν τούτοις πάντοτε μια σκηνική επίτευξη με σφραγίδα ποιότητας και ιδιορρυθμίας», βλ. Μαμάκης, «Δύο ακόμη πρεμιέρες: *Το Όνειρο* και *Είμαστε όλοι συνυπεύθυνοι*», *ό.π.*

55. Διαμαντόπουλος, «*Το Όνειρο* (του Στρίντμπεργκ)», *ό.π.*

Από την άλλη, οι Έλληνες κριτικοί δυσκολεύονται να επικροτήσουν το *Όνειρο* εξαιτίας της ιδεολογικής απαισιοδοξίας του.⁵⁶ Καταβάλλονται προσπάθειες να επεξηγηθεί η φιλοσοφική θέση του Στρίντμπεργκ και να μετριαστεί η ένταση της αποφθεγματικής ρήσης “η ζωή είναι πόνος”.⁵⁷ Στην Ελλάδα των αρχών του '60, με τις ρευστές πολιτικές συνθήκες, με τον ανθούνα κινηματογράφο της εγχώριας κωμωδίας, το έργο του Στρίντμπεργκ μετεωρίζεται ως ένα καλλιτεχνικό πείραμα με άρτια αποτελέσματα μεν, αλλά χωρίς πραγματικούς αποδέκτες στο ευρύ κοινό, παρά την επιτυχία των παραστάσεων, καλλιτεχνική και εισπρακτική.⁵⁸ Η απαραίτητη προσέλευση θεατών εξασφαλίζεται, κυρίως χάρη στην περιορισμένη χρονική διάρκεια των παραστάσεων, που διαρκούν λιγότερο από ένα μήνα. Οι υποψιασμένοι και “μυημένοι” θεατές αρκούν για να γεμίσει προσωρινά το θέατρο.⁵⁹

56. «Ο έντονος πεσσιμισμός του δεν του επιτρέπει να ξεχωρίσει τις χαρές! Εντυπωσιάζεται απ’ τον πόνο και την αγωνία, το άγχος και τις ανεκπλήρωτες επιθυμίες των ανθρώπων. Κι’ αυτά όλα τα ζωγραφίζει όσο πιο έντονα μπορεί, στο *Όνειρό του*», βλ. Παράσχος, «*Το Όνειρο του Αύγ. Στρίντμπεργκ, στο Εθνικό*», *ό.π.*

57. «Σ’ αυτή τη “φιλοσοφία του πόνου”, έρχονται να προστεθούν επιδράσεις από τους φιλοσόφους που αμετακίνητα θαύμαζε ο Στρίντμπεργκ: από την ιδεοκρατία του Πλάτωνα (“ο κόσμος όπου ζούμε δεν είναι παρά ένα αντικαθρέφτισμα του κόσμου των ιδεών”), από την απαισιοδοξία του Σοπενχάουερ (“η ζωή είναι τόσο άθλια, που καλύτερα να μην τη ζής”), από την “ανακύκληση” του Νίτσε (“τίποτα δεν είναι καινούργιο, τίποτα δεν τελειώνει, όλα έρχονται, φεύγουν και ξανάρχονται σε αιώνια επιστροφή”)), βλ. Πλωρίτης, «*Το Όνειρο του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στο Εθνικό θέατρο*», *ό.π.* «Οι κατά μέρος σκηνές αντίθετα θυμίζουν με την ακρίβεια και την πιστότητά τους τη θητεία του Στρίμπεργκ στον ρεαλισμό. Απηχούν γνώριμες ιδέες, ένα περίεργο αμάλγαμα Πλάτωνος, Σοπενάουερ, Νίτσε ακόμα και Φρόυντ, που ωστόσο ποτέ δεν τον είχε διαβάσει ο συγγραφέας...», βλ. Βαρίκας, «*Το Όνειρο*», *ό.π.*

58. Σύμφωνα με δημοσίευμα, το έργο του Στρίντμπεργκ «εσημείωσαν καθ’ όλην την διάρκεια των παραστάσεων του όλως εξαιρετικής επιτυχίας», βλ. [Ανυπόγραφο], «*Τερματίζονται σήμερα οι παραστάσεις του Ονείρου*», *Καθημερινή*, 17.3.1963.

59. «Σ’ αυτή την αλληγορική θεατρική τεχνική του έργου, ο σύγχρονος

Όμως, για την πρόσληψη του συγγραφέα στην Ελλάδα, η απόσταση που διανύεται είναι ουσιώδης, καθώς η παράσταση του *Όνειρου* του Σολομού θα αποτελέσει μία σημαντική τομή, ανοίγοντας νέους δρόμους εμπλουτισμού θεώρησης του έργου του. Εν κατακλείδι, αν και αργοπορημένα, την περίοδο εκείνη το Εθνικό θα συντελέσει καθοριστικά στην προσέγγιση του Σουηδού δημιουργού. Αν με τις δύο πρώτες παραστάσεις του 1957 και του 1962 (των έργων *Δεσποινίς Τζούλια* και *Πατέρας αντίστοιχα*), ο Στρίντμπεργκ θα αναγνωριστεί ως σημαντική μορφή του θεάτρου του 19ου αιώνα, με την παράσταση του *Όνειρου* του 1963 θα καταξιωθεί ως ηγετική μορφή του 20ού.

μέσος θεατής στον τόπο μας θα σταθή αδιάφορος και πιθανόν να δυσφορήσει. Δεν είναι λοιπόν το *Όνειρο* εμπορικό έργο, κι' ούτε είναι δυνατόν να προσβλέψουμε σε μια ταμειακή επιτυχία. Ο κόσμος μας δυστυχώς, όπως έχει αποδειχθή, αποφεύγει συστηματικά τα έργα υψηλής πνοής. Ο κόπος λοιπόν και τα έξοδα για το τόσο φροντισμένο ανέβασμα του έργου έγινε για να ικανοποιηθούν μερικές εκατοντάδες διανοουμένων και ανθρώπων των "γράμματων και των τεχνών", βλ. Αθηναίος, «Βασιλικό θέατρο, Αύγ. Στρίντμπεργκ: Το *Όνειρο*», ό.π.

ΠΕΓΚΥ ΜΙΧΕΛΗ

Κρίση-μες επιλογές και αισθητικές μεταβολές: Εθνικό Θέατρο 2007-2013, ένας σύντομος απολογισμός

Η παρούσα εργασία αποτελεί σύντομη ανασκόπηση της διαδρομής του Εθνικού Θεάτρου, από το 2007 έως το 2013, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Γιάννη Χουβαρδά, και είναι απόρροια συστηματικής παρακολούθησης παραστάσεων και κριτικών σε αυτό το διάστημα.

Η αιφνίδια ανάληψη της διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου, τον Απρίλιο του 2007, αντιμετωπίστηκε από την κριτική θετικά, ως αναμενόμενη επιλογή, λόγω των οργανωτικών ικανοτήτων και της εμπειρίας του Γιάννη Χουβαρδά στο Θέατρο Αμόρε, αν και ως σκηνοθέτης παρέμενε έως τότε αρκετά αμφιλεγόμενος. Πιστός στον μεταμοντερνισμό, άριστος γνώστης του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου και του τι σημαίνει «μεγάλο ρεπερτόριο», οι μετέπειτα κινήσεις του θα είναι αποφασιστικές και ανάλογες της προσωπικής του αισθητικής. Εξαρχής, θα διαφανεί πως είχε συγκεκριμένο όραμα για ένα «Νέο Εθνικό Θέατρο». Ορισμένες ενέργειες των δύο πρώτων ετών διαπνέονται από έλλειψη συντονισμού σε σχέση με το ρεπερτόριο, αλλά κυρίως με την αναστολή λειτουργίας της Πειραματικής Σκηνης. Γίνεται, όμως, άμεσα αντιληπτό, πως διέρρηξε –σχεδόν εν μία νυκτί– τους δεσμούς με την προηγούμενη διεύθυνση, η οποία άφησε μεν ένα Εθνικό εύρωστο και με κύρος, ήταν συνεπής, αλλά καλλιτεχνικά διστακτική.¹

1. Γλειάνα Δημάδη, «Εθνικό Θέατρο: μετά τον Χουβαρδά, τι;», *Αθηνόγραμμα*, 14.5.2013.

Η πολιτική της νέας διοίκησης οργανώνεται γύρω από συγκεκριμένους πυλώνες-στόχους, οι οποίοι θα καθορίσουν το σύνολο των καλλιτεχνικών και λοιπών δράσεων. Αναλυτικότερα, πρώτος στόχος ο πλουραλισμός σε ρεπερτόριο και συνεργασίες: στο Εθνικό, τα τελευταία έξι χρόνια, θα σκηνοθετήσουν μερικοί από τους σημαντικότερους Έλληνες σκηνοθέτες. Δεύτερος στόχος, η διαμόρφωση του ρεπερτορίου με έμφαση στο σήμερα, γι' αυτό και κάθε χρόνο η κατεύθυνση και το περιεχόμενό του, βρισκόταν κάτω από έναν κεντρικό άξονα, ένα επίκαιρο μότο (όπως ένας στίχος του Καβάφη ή του Πολέμη). Τρίτος στόχος, η εφαρμογή εναλλασσόμενου ρεπερτορίου, που είχε ως αποτέλεσμα να ανέβουν συνολικά 104 παραγωγές, σχεδόν οι μισές τα δύο πρώτα χρόνια, πριν από τη βαθιά ύφεση. Τέταρτο, η έμφαση στην παιδεία, με σημαντικές παραστάσεις σε νεανική και παιδική σκηνή (όπως οι παραστάσεις του Τάκη Τζαμαργιά), τα θεατρικά εργαστήρια και οι παραστάσεις της δραματικής σχολής. Πέμπτος στόχος, η σφικτή οικονομική πολιτική, από την οποία προκύπτει πλεονασματικός προϋπολογισμός και απόλυτη διαφάνεια σε κάθε διαδικασία. Επόμενο, η σχολαστική εσωτερική οργάνωση, η οποία προκάλεσε τις κατηγορίες περί ανακύκλωσης καλλιτεχνικού προσωπικού και δημιουργίας ενός νέου θεάτρου Αμόρε· άνοιγμα στο εξωτερικό, όπως οφείλει ένα Εθνικό Θέατρο, πραγματοποιώντας περιοδείες, συμμετοχή σε διεθνή φεστιβάλ και σημαντικές μετακλήσεις, και τέλος, ο διάλογος με την κοινωνία, που ήταν ανοιχτός και προήλθε, κυρίως, μέσα από τις (ιδιαίτερα προσιτές) δραστηριότητες της Άλλης Διάστασης, τον Οδηγό σκηνής και τις θεματικές συζητήσεις με καλλιτέχνες και θεωρητικούς του θεάτρου.²

Η θητεία του Γ. Χουβαρδά και συνολικά η λειτουργία του Εθνικού μπορεί να διακριθεί σε δύο φάσεις. Η πρώτη φάση, η

2. Βλ. τον επίσημο απολογισμό του Εθνικού Θεάτρου (2007-2013), όπου παρουσιάζονται λεπτομερώς όλοι οι τομείς της λειτουργίας του, από το ρεπερτόριο μέχρι την οικονομική κατάσταση ανά έτος.

τριετία 2007 έως 2009, θα είναι η περίοδος εκσυγχρονισμού, με την επανοικοδόμηση του κτηρίου Τσίλλερ, τα εγκαίνια της Κεντρικής Σκηνής και το Εθνικό να λειτουργεί με σφοδρό ρυθμό και σταθερότητα στον προγραμματισμό του. Στο τέλος αυτής της τριετίας, θα αποφασιστεί συνολικός επανασχεδιασμός και αλλαγή –ποσοτική και ποιοτική– του ρεπερτορίου. «Κάποιες δραστηριότητες δεν τις συνεχίσαμε. Η κρίση ήταν ανελήθη και κάτι έπρεπε να περικοπεί», θα δηλώσει γι' αυτό ο Γιάννης Χουβαρδάς.³

Το κλισέ, λοιπόν, «η κρίση αποτελεί ευκαιρία» θα επαληθευτεί στη δεύτερη και πιο σημαντική φάση, από το 2010 έως το 2013. Το μότο του 2010, «Στες κρίσιμες στιγμές θα ξαναβρίσκω το πνεύμα μου, σαν πριν, ασκητικό», από τα *Επικίνδυνα* του Καβάφη, αποτελεί το έναυσμα για την επερχόμενη αλλαγή προοπτικής. Με πνεύμα ασκητικό, όχι όμως μίζερο, δίνεται η ευκαιρία στο Εθνικό Θέατρο να συγκεντρώσει, εκτός από καλές παραγωγές, τους πιο επίκαιρους εθνικούς προβληματισμούς.

Σε αυτό που αξίζει να εστιάσουμε ιδιαίτερος, είναι η τελευταία διετία, η –χωρίς αμφιβολία– πιο ενδιαφέρουσα περίοδος στη σύγχρονη ιστορία του Εθνικού. Το 2011, ο Γιάννης Χουβαρδάς ανακοινώνει την πρόθεσή του να στεγάσει το σκεπτικό των ρεπερτοριακών επιλογών του στις δύο ακόλουθες σεζόν, κάτω από τον στίχο του ποιήματος του Ι. Πολέμη «Τι είναι η Πατρίδα μας;», θέτοντας ταυτόχρονα και δύο σοβαρά ζητήματα: το ένα σχετικά με τον ρόλο ενός εθνικού θεάτρου και το άλλο σχετικά με τον ορισμό της εθνικής δραματουργίας (ποιο, δηλαδή, μπορεί να θεωρηθεί «εθνικό έργο;»). Σχετικά με αυτήν την επιλογή, ο Γ. Χουβαρδάς θα σημειώσει στο συλλογικό πρόγραμμα (2011-2012) τα εξής:

«Τα επόμενα δύο χρόνια, στο Εθνικό Θέατρο, ανοίγουμε το κεφάλαιο “Ελλάδα”. Μέσα σε μια εξαιρετικά δύσκολη συ-

3. [Ανυπόγραφο], «Αποχώρηση Χουβαρδά, τέλος μιας εποχής», *Καθημερινή*, 15.5.2013.

γκυρία, που τείνει να μας βυθίσει στο τέλμα της σύγχυσης, που γεννά θεμελιώδη ερωτήματα γύρω από τον ορισμό και τη συνέχεια της εθνικής μας ταυτότητας, επιχειρούμε να διερευνήσουμε την ουσία και τη δυναμική της, όπως αυτές αποτυπώνονται στην πολιτιστική παρακαταθήκη μας. [...] Να διατρέξουμε πολλούς αιώνες ιδεών, συγκρούσεων, πληγών, δημιουργίας, φάχνοντας μία σταθερά, μία όσο το δυνατόν πιο πειστική απάντηση στο μότο της επόμενης διετίας: *Τι είναι η Πατρίδα μας;*»

Έτσι, για έναν συστηματικό θεατή, το ρεπερτόριο αυτής της περιόδου θα αποτελέσει μια μικρή σπουδή στην ελληνική δραματολογία και την ελληνικότητα εν γένει.

Σε μια στιγμή βαθιάς κρίσης και βίαιης μετάβασης από τις άνετες βεβαιότητες του μοντερνισμού στην άβολη σχετικότητα του μεταμοντερνισμού, μιας κρίσης που ζητούσε επίμονα μια νέα ποιητική της αναπαράστασης, καθώς και των συστατικών (εθνικών) μας υλικών, το Εθνικό πήρε θέση, υπό την έννοια ότι ανέλαβε με τις επιλογές του να διερευνήσει εντάσεις και διαστάσεις, εντρυφώντας σε θέματα –μεταξύ άλλων– ταυτότητας, ιστορίας, μετανάστευσης. Έργο επίπονο όσο και επίφοβο, γιατί σε μία στιγμή δοκιμασίας το συλλογικό σώμα κάθε άλλο παρά ομοιογενές είναι. Έτσι, λοιπόν, εγείρονται ερωτήματα, εάν το ζητούμενο είναι ένα θέατρο στην υπηρεσία της εθνικής ταυτότητας και ενότητας, ποιο κομμάτι του λαού θα εκληφθεί ως το πλέον αντιπροσωπευτικό και ποιο έργο ταιριάζει καλύτερα για να περιγράψει την κατάσταση.⁴ Κάπως έτσι ξεκίνησε ένας γόνιμος διάλογος και, σε αυτό το κλίμα, το κοινό είχε τη δυνατότητα να παρακολουθήσει παραστάσεις που διεύρυναν την υπάρχουσα αντίληψη περί πολιτικού, κοινωνικού και αισθητικού.

Επιλογικά, συνοψίζοντας τα οφέλη της θητείας Χουβαρδά, συμπεραίνουμε πως είναι συλλογικά, προσωπικά και πάνω

4. Σάββας Πατσαλίδης, «Ο μεταμοντερνισμός του Εθνικού Θεάτρου», *Ελευθεροτυπία*, 28.4.2013.

απ' όλα εθνικά. «Ο Χουβαρδάς, δεν είχε κάποιο όραμα για ένα Εθνικό Θέατρο, αλλά για ένα θέατρο που ο ίδιος θα ήθελε να θεωρείται “εθνικό”», θα γράψει ο Γρηγόρης Ιωαννίδης.⁵ Στόχος του ήταν να συγκεντρώσει τις καλύτερες καλλιτεχνικές δυνάμεις της χώρας. Και για πρώτη φορά, το Εθνικό Θέατρο θα λειτουργήσει ως ενιαίο σύνολο. Άρτιοι συντελεστές δουλεύουν σαν ομάδα, που κάνει ταυτόχρονα πολλά πράγματα, εξαιρετικά. Αυτή η ποικιλία ωθεί το κοινό προς την εξοικείωση με εναλλακτικές σκηνοθεσίες, νέους καλλιτέχνες και κρατά σταθερό το ενδιαφέρον του, με ετήσιο προγραμματισμό ανάλογο ενός μικρού Φεστιβάλ. Ο ίδιος ο Γιάννης Χουβαρδάς θα έχει την ευκαιρία να αποδείξει πως, εκτός από άριστος οργανωτής, είναι εξίσου ικανός και ως σκηνοθέτης με τον *Επιδάυριο Ορέστη* και *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*.

Ο πειραματισμός θα καθιερωθεί όχι ως άλλοθι ή συμπλήρωμα στη λειτουργία του θεάτρου, αλλά θα αποτελέσει αδιάσπαστο κομμάτι της λειτουργίας του. Η ποιότητα θα συμβαδίσει με την εμπορικότητα και η αναπτυξιακή πολιτική θα είναι αδιάκοπη, σε μια εποχή υπερχρέωσης και υπολειτουργίας (με τρανταχτό παράδειγμα την *Οδύσσεια* του Μπομπ Γουίλσον). Το Εθνικό απέκτησε ένα νέο κοινό, πιο φανατικό, λόγω της επικοινωνιακής εξωστρέφειας και όλων των δράσεων που προωθούν τον ουσιαστικό διάλογο.

Εν τέλει, ο Γιάννης Χουβαρδάς, με τις αλλαγές που επέφερε στη δομή και το ύψος του θεάτρου, ώθησε το Εθνικό σε μία νέα εποχή, επαναπροσδιορίζοντας τη χρησιμότητα ενός καλλιτεχνικού οργανισμού σε αντικαλλιτεχνικούς καιρούς.

Σήμερα, η αγωνία και η απορία για τη νέα περίοδο που διανύει το Εθνικό Θέατρο, είναι μεγάλη. Θα κλείσω, με το σχόλιο του Σωτήρη Χατζάκη για τον προκάτοχό του:

«... αισθάνομαι ότι διαδέχομαι έναν άνθρωπο, ο οποίος είχε ένα όραμα δικό του και το εφάρμοσε με συνέπεια. Ο

5. Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Δεν πήγαινε ο Χουβαρδάς στο Εθνικό, το Εθνικό πήγαινε στον Χουβαρδά», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 26.4.2013.

Γιάννης Χουβαρδάς σε σχέση με τη δική του αισθητική, τα πήγε πολύ καλά. Εγώ έχω μια άλλη αντίληψη για το δημόσιο θέατρο».⁶

6. Μαρία Κρύου, «Σωτήρης Χατζάκης: “Το Εθνικό Θέατρο είναι δημόσιο αγαθό”», *Αθηνόραμα*, 2.12.2013.

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 19ος αι.

Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α΄ (1864-1900). Οι παραστάσεις

Η διατριβή, από την οποία εξάγονται τα συμπεράσματα που θα ακολουθήσουν,¹ στηρίχθηκε σε πρωτογενή έρευνα (περιοδικά,

1. Το παρόν άρθρο αποτελεί την περίληψη και τα συμπεράσματα της διδακτορικής μου διατριβής (Αικατερίνη Δεμέστιχα, *Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α΄ (1864-1900). Οι παραστάσεις, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Αθηνών, Ε.Κ.Π.Α., 2013*), με κυρίως κείμενο τέσσερα κεφάλαια, συμπεράσματα, πρωτογενή και δευτερογενή βιβλιογραφία, που φτάνει τις 1513 σελίδες, καθώς και δύο παραρτήματα. Ένα είναι η παραστασιογραφία που επισυνάπτεται στη διδακτορική διατριβή με 5.831 παραστάσεις (σσ. 1-411) και ένα δεύτερο μέρος αποτελούν οι εκδόσεις και δημοσιεύσεις πρωτότυπων νεοελληνικών έργων, μεταφράσεων ευρωπαϊκών και αρχαίων ελληνικών δραμάτων (σσ. 412-580). Οι υποσημειώσεις του παρόντος άρθρου δεν θα μπορούσαν να αναφέρονται αναλυτικά στις πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές, αφού αναφέρονται στη διδακτορική διατριβή με μεγάλη ακρίβεια (5.962 υποσημειώσεις) σε όλο το κυρίως κείμενο της διατριβής (σελίδες 1513). Έτσι, γίνεται αναφορά μόνο στις αντίστοιχες σελίδες της διατριβής. Ο αναγνώστης αυτής της περίληψης μπορεί να αναζητήσει τις πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές στο κείμενο της διατριβής. Θεώρησα επίσης σωστό να γράψω εδώ συμπεράσματα της υποστήριξής μου, που προέκυψαν από τη διατριβή, γιατί δείχνουν την εμπάθυνση της μελέτης στο θέμα μου. Η διατριβή πέρα από την αναφορά στην εποχή και στις παραστάσεις (με κριτικές και ημερήσια αναφορά σε παραστάσεις, έργα, συγγραφείς, θιάσους, θεατρικούς χώρους), συγκεντρώνει και στατι-

εφημερίδες, λογοτεχνικά ημερολόγια κ.λπ.)² και σε δευτερογενή μελέτη βιβλιογραφίας.³ Το πόνημα αποτελείται από δύο μέρη. Το πρώτο μέρος διαιρείται σε τέσσερα κεφάλαια και στο γενικό συμπέρασμα. Τα τρία πρώτα ερευνούν το πλαίσιο της εποχής. Έτσι, στο πρώτο κεφάλαιο⁴ αναπτύσσεται η πολιτική, οικονομική, κοινωνική και πνευματική κατάσταση της εποχής. Αναλύονται το πολίτευμα και οι θεσμοί της βασιλείας, οι κυβερνήσεις και τα χαρακτηριστικά της εποχής, οι πόλεμοι, οι περίοδοι της ειρήνης και οι επιπτώσεις τους. Στην κοινή γνώμη και στους πολιτικούς ηγέτες κυριαρχούν δύο τάσεις: η συντηρητική, πιστή στην ελληνική παράδοση και στο ένδοξο παρελθόν, και η φιλελεύθερη και προοδευτικότερη, εμπνεόμενη από τα ιδεώδη της γαλλικής και αμερικανικής επανάστασης. Οι τάσεις αυτές επιδρούν βαθιά στο σώμα της νεοελληνικής κοινωνίας και παράγουν αναπόφευκτες συγκρούσεις.

Στην οικονομική κατάσταση αναφέρεται η ανάπτυξη του εμπορίου, της βιοτεχνίας, της βιομηχανίας και της ναυτιλίας, οι επενδύσεις του ξένου ομογενειακού κεφαλαίου, τα μεγάλα μνημειακά κτιριακά έργα που κόσμησαν την Αθήνα. Οι συνταγματικές ελευθερίες του 1864 δεν αξιοποιήθηκαν από τις κυβερνήσεις για το όφελος του λαού, αλλά για το κέρδος των ολίγων, και οδήγησαν την οικονομία σε εξάρτηση από το ξένο κεφάλαιο με συνέπειες καταρράκωσης των ελληνικών οικονομικών δυνάμεων και της ανάπτυξης. Προσεγγίζεται η κοινωνική στρωματοποίηση του πληθυσμού της Αθήνας, η διάρθρωσή του, τα επαγγέλματα, η γυναίκα και το κίνημα της χειραφέτησής της, η άνοδος της αστικής τάξης. Γίνεται

στικά στοιχεία και πίνακες (συνολικά 215), από τους οποίους εξάγονται εξαιρετικά συμπεράσματα. Η δευτερογενής βιβλιογραφία στις υποσημειώσεις της διατριβής αναφέρεται σύντομα και αναλυτικά μόνο στο τέλος της, όπου επεξηγούνται οι συντομεύσεις της. Στις υποσημειώσεις του παρόντος μελετήματος θα βρείτε αναφορές στη διδακτορική διατριβή και ελάχιστες αναφορές στην πρωτογενή και δευτερογενή έρευνα.

2. Δεμέστιχα, σσ. 1512-1513.

3. Το ίδιο, σσ. 1487-1512.

4. Το ίδιο, σσ. 8-119.

αναφορά στο θέμα της παιδείας, στο εκπαιδευτικό και γλωσσικό ζήτημα και προσεγγίζεται η Μεγάλη Ιδέα. Ερευνάται η κοινωνική οργάνωση μέσω των συλλόγων που δραστηριοποιούνται στην Αθήνα. Η περίοδος 1864-1900 χαρακτηρίστηκε από απελευθερωτικά κινήματα των υπόδουλων Ελλήνων με σκοπό την ένωση με την Ελλάδα, όπως η πολύχρονη εξέγερση των Κρητών, το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου (1866), οι απελευθερωτικοί αγώνες της Θεσσαλίας και της Ηπείρου (1881).⁵

5. Βιβλιογραφία για το πρώτο κεφάλαιο της διδακτορικής διατριβής σχετικά με την πολιτική, οικονομική και κοινωνική κατάσταση της εποχής στην Αθήνα (κατά αλφαβητική σειρά): Σπύρος Ι. Ασδραχάς, *Ελληνική κοινωνία και οικονομία, ιη' και ιθ' αι. (Υποθέσεις και προσεγγίσεις)*, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1988, σ. 454· Απόστολος Ε. Βακαλόπουλος, *Νέα ελληνική ιστορία (1204-1985)*, Εκδόσεις Βάνιας, 19η έκδοση [1979], Θεσσαλονίκη 2000, σσ. 256-323· Ελένη Βαρίκα, *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μίας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Εκδόσεις Κατάρτι, 5η έκδοση, Αθήνα 2007, σ. 419· R.A.H. Bickford-Smith, *Η Ελλάδα την εποχή του Γεωργίου του Α', μετάφραση-εισαγωγή-σχόλια: Λυδία Παπαδάκη*, Εκδόσεις Octavision, Αθήνα 2008, σ. 374· Τάσος Βουρνάς, *Ιστορία της νεώτερης και σύγχρονης Ελλάδας*, τόμος Α': *Ιστορία της νεώτερης Ελλάδας, Από την Επανάσταση του 1821 ως το κίνημα του Γουδί (1909)*, Εκδόσεις Πατάκη, 9η έκδοση, [1974], Αθήνα 2009, σσ. 415-541· Γεώργιος Α', «Φίλτατε...», *Επιστολές από την Ελλάδα 1897-1913*, μετάφραση-επιμέλεια-σχόλια: Αριστέα Παπανικολάου-Κρίνστενσεν, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 2006, σ. 169· Γιάννης Γιαννιτσιώτης, *Η κοινωνική ιστορία του Πειραιά, Η συγκρότηση της αστικής τάξης (1860-1910)*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2006, σ. 444· Βίκα Δ. Γκιζέλη, *Απλά μαθήματα κοινωνιολογίας*, Εκδόσεις Επικαιρότητα, Αθήνα 1992, σσ. 232-241· Δ. Γρ. Καμπούρογλου, *Αι παλαιαί Αθήναι*, Αναστατικές Εκδόσεις Διον. Νότη Καραβία, Αθήνα 1990, σ. 479· Κώστας Μπαρούτας, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα. Οι εκθέσεις Τέχνης, η τεχνοκριτική, οι διαγωνισμοί, τα έντυπα τέχνης, οι έριδες των καλλιτεχνών και άλλα γεγονότα*, Εκδόσεις Σμίλη, Αθήνα 1990, σ. 237· Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος, *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, μετά προσθηκών, σημειώσεων και βελτιώσεων επί τη βάσει των νεωτέρων πορισμάτων της ιστορικής ερεύνης υπό Παύλου Καρολίδου, τόμ. 8, χ.χ., σσ. 5-41· Ματούλα Χ. Σκαλτσά, *Κοινωνική ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19ου αιώνα*, διδ. δια-

Στο δεύτερο κεφάλαιο περιγράφονται οι θεατρικοί χώροι της Αθήνας, τα χειμερινά και τα υπαίθρια θέατρα και οι υπόλοιποι χώροι, όπου δίνονταν παραστάσεις.⁶

Στο τρίτο κεφάλαιο⁷ αναλύεται το δραματολόγιο και η δραματουργία της εποχής από το 1864 έως το 1900. Η πνευματική ζωή βίωσε τη συντέλεση της αστικής αλλαγής και τις συνέπειές της, άλλοτε ευεργετικές και άλλοτε καταστροφικές, επηρεάσθηκε, ευαισθητοποιήθηκε και συμμετείχε, επικοινωνώντας με τη δική της γλώσσα. Η απομάκρυνση από τον ρομαντισμό και το ιστορικό μυθιστόρημα και δράμα σήμανε την εμφάνιση του ρεαλισμού και του ευρύτερου τύπου της ηθογραφίας. Η αθηναϊκή παιδεία του ρομαντισμού έλαβε τον όρο «κλασικο-ρομαντισμός», υπερέβη τα όρια της λογοτεχνικής παραγωγής και προσέλαβε την πολιτική διάσταση της εθνικής αλυτρωτικής Μεγάλης Ιδέας. Εμφύτευση κλασι-

τρ., Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Επιστημονική Επετηρίδα Πολυτεχνικής Σχολής, Παράρτημα 2 τόμου Θ', 1983, 704 σελ.· Βασίλης Ι. Φίλιας, *Δεκατέσσερα Δοκίμια Κοινωνιολογίας*, Εκδόσεις Μπουκουμάνη, Αθήνα 1991, σ. 220· του ίδιου, *Κοινωνία και εξουσία στην Ελλάδα. 1. Η νόθα αστικοποίηση (1800-1864)*, Βιβλιοθήκη Κοινωνικής Επιστήμης και Κοινωνικής Πολιτικής, Gutenberg, Αθήνα 1996, σ. 191· του ίδιου, *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις, Σύγχρονη Εποχή*, 17η έκδοση, Αθήνα 1999, σ. 340. Συλλογικοί τόμοι: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμος ΙΓ', Από 1833 ως 1881, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, σσ. 230-543 και τόμος ΙΔ', Από 1881 ως 1913, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1977, σσ. 8-167· *Ιστορία των Ελλήνων, Νεώτερος Ελληνισμός (1862-1895)*, τόμος 13ος, Εκδόσεις Δομή, Αθήνα χ.χ., σσ. 573.

6. Βασική βιβλιογραφία για τους θεατρικούς χώρους των Αθηνών κατά τον 19ο αιώνα εκτός από τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο της εποχής: Δεμέστιχα, σσ. 120-133· Χαρίλαος Πατέρας, *Τα θέατρα των Αθηνών και η ιστορία τους (1835-1920)*, Εκδόσεις Αργύρης Βουρνάς, Αθήνα 1997, σ. 199· Άρτεμις Σκουμπουρδή, *Θέατρα της παλιάς Αθήνας*, Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων, Αθήνα 1997, σ. 132· Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου (1720-1940)*, τόμ. Α', Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών και Ίδρυμα Ιωάννη Φ. Κωστοπούλου, 1994, σ. 422· Σκαλτσά, ό.π.

7. Δεμέστιχα, σσ. 134-456.

κιστικών στοιχείων στο ρεύμα του ρομαντισμού επιχείρησαν δύο σημαντικοί συγγραφείς: ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και ο Δημήτριος Βερναρδάκης. Στον νεοελληνικό ρομαντισμό διαμορφώθηκαν δύο τάσεις, εκείνη του συντηρητισμού και αυτή του ριζοσπαστισμού. Έτσι, οι φορείς της πρώτης τάσης ήταν συγγραφείς συντηρητικοί, θρησκευτικοί και νοσταλγικοί (π.χ. ο Δημήτριος Βερναρδάκης, ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής κ.ά.) και της δεύτερης ήταν συγγραφείς ανατρεπτικοί, αρνητές, ενίοτε επικριτικοί προς τη θρησκεία (όπως ο Κλέων Ρίζος Ραγκαβής στον *Ιουλιανό τον Παραβάτη* κ.ά.). Στροφή προς τον ρεαλισμό στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε, όταν το δράμα άσκησε κοινωνική κριτική στον αστισμό. Καταδίκασε τις συμβατικότητες της ζωής και κατέδειξε τα αποτελέσματα των συνεπειών αυτών.

Οι Νεοέλληνες συγγραφείς, είτε ως δραματογράφοι είτε ως μεταφραστές-διασκευαστές, αποτελούν ένα πλαίσιο για την ανάπτυξη του κυρίως θέματος του πονήματος, τις παραστάσεις. Στο τρίτο κεφάλαιο έγινε κατάταξη των ελληνικών έργων σε αρχαίο ελληνικό δράμα, αρχαιοθέμη ή αρχαιομυθική τραγωδία, ιστορικό δράμα, μυθιστορηματικό, ρεαλιστικό, συμβολιστικό δράμα, πολύπρακτες και μονόπρακτες κωμωδίες, παντομίμα, κωμειδύλλιο, δραματικό ειδύλλιο, επιθεώρηση και παιδικό θέατρο.⁸ Επίσης το ευρωπαϊκό δραματολόγιο και δραματολογία διακρίθηκε σε νεοκλασικές τραγωδίες, αρχαιοθέμα ή αρχαιομυθία, ρομαντικά, μυθιστορηματικά, ρεαλιστικά/«καλοφτιαγμένα» δράματα, σε μονόπρακτες και πολύπρακτες κωμωδίες.⁹

Το κυρίως θέμα της διατριβής αναπτύσσεται στο τέταρτο κεφάλαιο¹⁰ και περιλαμβάνει το ρεπερτόριο, ελληνικό και

8. Το ίδιο, σσ. 134-246.

9. Το ίδιο, σσ. 250-435.

10. Το ίδιο, σσ. 457-1367. Ο Θόδωρος Χατζηπανταζής αναφέρεται συνολικά σε όλους τους ελληνικούς επαγγελματικούς θιάσους που έπαιξαν από τον Νείλο έως τον Δούναβη, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει από τα έτη 1828 έως 1897 (βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλο μέχρι του Δουνάβεως (1828-1875). Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού*

ξένο, τους θιάσους, τους ηθοποιούς, τους θεατρικούς χώρους, τις ημερομηνίες και την κριτική των παραστάσεων, τους μουσικοσυνθέτες και ό,τι άλλο αφορά τη σκηνική πρακτική, αλλά και ό,τι αναφέρεται ως συμπλήρωμα της θεατρικής βραδιάς, όπως απαγγελία ποίησης, απόδοση ασμάτων, εκτέλεση μουσικών κομματιών και χορού. Το τέταρτο κεφάλαιο έχει χωρι-

επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, τόμοι Α1 και Α2, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σσ. 394 και 1151, και του ίδιου, Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως (1876-1897). Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, τόμοι Β1, Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού και Β2, Παράρτημα-Κίνηση ελληνικών θιάσων, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σσ. 321 και 1018). Η διαφορά με τη δική μου διδακτορική διατριβή είναι ότι γράφω και τους ελληνικούς ερασιτεχνικούς θιάσους και το ρεπερτόριό τους. Επίσης, στους επαγγελματικούς θιάσους, εκτός από ημερήσια αναφορά του ρεπερτορίου στην Αθήνα από το 1864 έως το 1900, πραγματοποιώ στατιστικές και συμπεριλαμβάνω στο Υποκεφάλαιο 4Δ: Ανακεφαλαίωση-Συμπέρασμα (Δεμέστιχα, σσ. 1067-1367) πίνακες (1 έως 121, σσ. 1067-1275) με τα παιζόμενα έργα, χωριζόμενα σε δράματα και κωμωδίες, σε ευρωπαϊκά και ελληνικά έργα και σε μονόπρακτες και πολύπρακτες κωμωδίες. Στη συνέχεια αναφέρονται συνολικά ανά θίασο τα έργα που παίχθηκαν χωρισμένα σε είδος, σύμφωνα με τον διαχωρισμό που έγινε στο τρίτο κεφάλαιο (πίνακας 122-206, σσ. 1275-1337). Στο τέλος, στο ίδιο κεφάλαιο, αναφέρω αναλυτικά πόσες φορές παίχθηκε το κάθε έργο (πίνακας 207-213, σσ. 1338-1362). Στο Γενικό Συμπέρασμα γράφονται ο γενικός αριθμός κάθε είδους έργου, όπως και τα πιο πολυπαιγμένα έργα, όπως αναφέρω πιο κάτω στο παρόν άρθρο. Εκτός από τα παραπάνω που σημειώνονται στη διδακτορική διατριβή, βασική διαφορά με το έργο του Θόδωρου Χατζηπανταζή είναι οι αναφορές που γίνονται σε διαλέξεις και ομιλίες της εποχής (περίπου 100), στις μελέτες (περίπου 330 - Κεφάλαιο 1ο) και στα δημοσιευμένα ή εκδοθέντα θεατρικά έργα (1280 έργα - Παράρτημα ΙΙ και Κεφάλαιο 3ο), με απώτερο σκοπό την αποτύπωση και αναβίωση της εποχής σε όσο το δυνατό ευρύτερο φάσμα της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής.

σθεί σε ερασιτεχνικές¹¹ και επαγγελματικές παραστάσεις.¹²

Το πρώτο μέρος περιέχει τα τέσσερα προαναφερόμενα κεφάλαια, το γενικό συμπέρασμα και τη βιβλιογραφία, ενώ το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει την παραστασιογραφία¹³ και τον κατάλογο των εκδοθέντων και δημοσιευθέντων πρωτότυπων θεατρικών έργων, και των μεταφράσεων των ευρωπαϊκών έργων και των αρχαίων ελληνικών δραμάτων.¹⁴

Η θεατρική ζωή, δραστηριότητα και κίνηση στην Αθήνα κατά την εποχή του Γεωργίου του Α' από το 1864 έως το 1900 ήταν εξαιρετικά πλούσια (ειδικά από το 1880 και μετά), με τις περίπου 5.830 παραστάσεις ελληνικών θιάσων που καταμετρήθηκαν,¹⁵ τους 250 Νεοέλληνες συγγραφείς, κάποιους μείζονες και άλλους ήσσονος σημασίας,¹⁶ και τους 120 μεταφραστές,¹⁷ που τροφοδότησαν το θέατρο με τα 800 περίπου πρωτότυπα θεατρικά έργα τους και τις 480 καταγεγραμμένες εκδόσεις των μεταφράσεων ευρωπαϊκών έργων και αρχαίων ελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών,¹⁸ με τις 330 μελέτες και άρθρα,¹⁹ με τις 100 διαλέξεις ή ομιλίες, που καταγράφηκαν,²⁰ και τους 140 περίπου ηθοποιούς,²¹ που ερμήνευαν σημαντικούς ρόλους στις παραστάσεις και στήριξαν τους θιάσους με την παρουσία τους. Οι επαγγελματικοί θίασοι που δραστηριοποιήθηκαν στην Αθήνα την περίοδο 1864-1900 ανέρχονται στους 23 και αναφέρονται πιο κάτω.

11. Δεμέστιχα, σσ. 457-503.

12. Το ίδιο, σσ. 503-1067.

13. Το ίδιο, σσ. 1-411 (Παράρτημα Ι).

14. Το ίδιο, σσ. 412-580 (Παράρτημα ΙΙ).

15. Βλ. σημείωση 13 του παρόντος.

16. Ο κατάλογος βρίσκεται στο υποκεφάλαιο 3Κ «Συμπέρασμα», σσ. 435-441.

17. Ο κατάλογος βρίσκεται στο υποκεφάλαιο 4Δ «Ανακεφαλαίωσιν-Συμπέρασμα», σσ. 1362-1365, πίνακας 214.

18. Βλ. σημείωση 14 του παρόντος.

19. Το ίδιο, σσ. 87-119.

20. Το ίδιο, σσ. 73-86.

21. Πλήρης κατάλογος των ηθοποιών βρίσκεται στο Γενικό Συμπέρασμα της διατριβής, σσ. 1482-1485, πίνακας 215.

Τα χειμερινά θέατρα της Αθήνας από το 1864 έως 1900 ήταν το θέατρο «Αθηνών» του Μπούκουρα (1838-1896), το «Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών» (1872/1888-1940), το θέατρο «Κωμωδιών» –κατοπινό «Πολυθέαμα»– (1891-1898) και το «Βασιλικόν Θέατρον» (1891/1901 έως σήμερα).

Με την έναρξη λειτουργίας του θεάτρου «Αθηνών» του Μπούκουρα (από τις αρχές του 1840), η κοινωνική και πνευματική ζωή των Αθηναίων απέκτησε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το θέατρο κατασκευάστηκε από τον Ιταλό Βασίλειο Σανσόνι το 1838 στη σημερινή οδό Μενάνδρου. Ονομάστηκε θέατρο «Αθηνών» και παρέμεινε το πρώτο λιθόκτιστο έως το 1871. Αργότερα αναφέρθηκε στον Τύπο ως «Παλαιόν Θέατρον Αθηνών». Το 1844 αγοράστηκε από τον Ιωάννη Μπούκουρα και έμεινε στην ιστορία με το όνομα του ιδιοκτήτη του. Το 1896 ξεκινάει η κατεδάφιση του ιστορικού αυτού θεάτρου και οι Αθηναίοι χάνουν μία από τις ωραιότερες θεατρικές αναμνήσεις τους.²²

Το «Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών» βρισκόταν στη σημερινή πλατεία Κοτζιά, φτιαγμένο σε σχέδια του Ernst Ziller. Ολοκληρώθηκε μεταξύ των ετών 1872-1888 και κατεδαφίστηκε το 1940. Την αποπεράτωσή του ανέλαβε ο Ανδρέας Συγγρός το 1887. Εγκαινιάστηκε από γαλλικό θίασο το 1888 με το μελόδραμα *Μινιόν* του Α. Thomas. Το αρχιτεκτόνημα ταίριαζε με τον αθηναϊκό νεοκλασικισμό, αλλά υστερούσε ως προς τα άλλα θέατρα που είχε σχεδιάσει ο E. Ziller, λόγω της μεγαλύτερης δομικής κλίμακας του.²³

Η πολυτελέστερη χειμερινή αίθουσα της δεκαετίας του 1890, μετά το «Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών», ήταν το θέατρο «Κωμωδιών», το κατοπινό «Πολυθέαμα», σε σχέδιο του Κοσμά Μπαλάνου. Ήταν μια μίμηση των γαλλικών θεάτρων, παρουσιάστηκε, όμως, αδυναμία συντήρησής του και μετασκευάστηκε σε κτίριο γραφείων. Κτίστηκε το 1891 στην οδό Προαστείου, τη σημερινή Εμμανουήλ Μπενάκη. Το θέατρο «Κωμωδιών»

22. Το ίδιο, σσ. 120-121.

23. Το ίδιο, σσ. 127-128, Φεσσά-Εμμανουήλ, σσ. 301-302.

χωρούσε περίπου 1.000 θεατές και ήταν ηλεκτροφωτισμένο.²⁴ Το θέατρο –κατά τον συγγραφέα του άρθρου της εφημερίδας *Ακρόπολις*, τον επονομαζόμενο *Δος*– κτίσθηκε όμοια με τα θέατρα «Εδέμ», που βρίσκονταν στο Παρίσι, στις Βρυξέλλες και στο Άμστερνταμ, ενώ –κατά την Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ– θύμιζε το «Ελδοράδο» του Παρισιού. Ο πρώτος θίασος που παρουσίασε σε αυτήν τη σκηνή ήταν αυτός των Δημοσθένη Αλεξιάδη-Ευάγγελου Παντόπουλου.²⁵

Το «Βασιλικόν (Εθνικόν) Θέατρον» είναι μνημειώδες έργο του E. Ziller. Εγκαινιάσθηκε στις 24 Νοεμβρίου 1901 με τα μονόπρακτα *Ο θάνατος του Περικλέους* του Δημ. Κορομηλά, *Ζητείται υπηρέτης* του Χαράλαμπου Άννινου, με ένα μονόλογο από τη *Μαρία Δοξαπατρή* του Δημ. Βερναρδάκη και με εισαγωγές από τρεις όπερες. Η ίδρυσή του είχε ως σκοπό τη δημιουργία μόνιμου θεατρικού οργανισμού, που δια των κρατικών επιχορηγήσεων, θα αφιερωνόταν στην ανάπτυξη της θεατρικής παιδείας και της δραματικής τέχνης του τόπου.²⁶ Ήταν στην εποχή του φτωχό υποκατάστατο των ευρωπαϊκών σκηνών και αρκετά μικρότερο του «Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών». Ο E. Ziller και σε αυτό το σχέδιο, κατά την Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, απέτυχε στην απόδοση κομψότητας, όπως του «Δημοτικού Θεάτρου Ζακύνθου» ή του θεάτρου «Απόλλων» της Πάτρας.²⁷

Υπήρχαν, όμως, και υπαίθρια θέατρα, που μπορούν να χωρισθούν σε δύο περιόδους: από το 1871 έως το 1886 και από το 1887 έως το 1900. Τα σημαντικότερα υπαίθρια θέατρα των Αθηνών από το 1871 έως το 1886 ήταν το Σκορπάρου (1871-1873) (πλατεία Ομοιοίας), το «Άντρον των Νυμφών» (κατο-

24. Δεμέστιχα, σσ. 129-130.

25. *Ακρόπολις*, 31.1.1891, σ. 3· Φεσσά-Εμμανουήλ, σσ. 279-280.

26. Δεμέστιχα, σσ. 130-132.

27. Φεσσά-Εμμανουήλ, σ. 317. Για το «Βασιλικόν Θέατρον» ερευνώ αυτήν την εποχή από προσωπικό ενδιαφέρον μέσα από βιβλία και τον Τύπο της εποχής, από το 1901 και μετά ως συνέχεια της διδακτορικής μου διατριβής.

πινό «Ζάππειον») (1872-1895), οι «Γλισίδες Μούσαι» (κατοπινό «Παράδεισος») (1873-1896), ο «Απόλλων» (1873-1883), το «Ολύμπια» (1881-1887) στα Παριλίσια Πεδία, το «θέατρο των Χαυτείων» ή «Ευτέρπη» (1876-1877), το βραχύβιο «Ορφεύς» (1880). Από το 1887 έως το 1900 ήταν το θέατρο της πλατείας Ομονοίας (1887-1916), ο «Κήπος του Ορφανίδου» στη λεωφόρο Αμαλίας (1891-1896), το θέατρο του Τσόχα στην οδό Σταδίου (1893-1913), το θέατρο των «Ποικιλιών» ή «Βαριετέ» (1895-1924), το «Αθήναιον» (1895-σήμερα) στην οδό Πατησίων, απέναντι από το Αρχαιολογικό Μουσείο, το «Νεάπολις» στην οδό Ιπποκράτους (1899-1916), το θέατρο «Πευκάκια» της Νεαπόλεως (1893-;) κ.ά.²⁸

Τα υπαίθρια θέατρα ήταν δύο ειδών. Στον πρώτο τύπο ανήκαν τα εφήμερα και τα αυτοσχέδια, με τις ανοικτές ξύλινες σκηνές-πατάρια, που δεν έχουν περιφραγή και γίνονται ένα με το αττικό τοπίο, ενώ στον δεύτερο τύπο οι περιφραγμένες μάντρες, με στεγασμένες ξύλινες σκηνές, πλατείες με ξύλινους πάγκους, ιταλική σκηνή και ζωγραφιστή αυλαία.²⁹

Κατά τη βασιλεία του Γεωργίου Α' (από 1864 έως 1900) πραγματοποιήθηκαν σε διάφορους χώρους της Αθήνας και ιδίως στον Φιλολογικό Σύλλογο «Παρνασσός» διαλέξεις και ομιλίες. Καταμετρήθηκαν περίπου 100. Χωρίζονται στις εξής κατηγορίες: α) ανάγνωση πρωτότυπων ελληνικών θεατρικών έργων, β) ανάγνωση μεταφράσεων ξένων (ευρωπαϊκών) έργων ή αρχαίων ελληνικών δραμάτων, γ) ανάλυση θεατρικών έργων, δ) ομιλίες σχετικές με διάφορα θεατρολογικά ζητήματα.³⁰

Ακόμα, καταγράφηκαν περίπου 330 μελέτες κατά την ίδια περίοδο, που δημοσιεύθηκαν στην Αθήνα. Μπορούν δε να χωρισθούν στις εξής κατηγορίες: α) βιογραφίες ή βιογραφικά σημειώματα για θεατρικούς συγγραφείς και ηθοποιούς, β) σημαντικές κριτικές για παραστάσεις και για ηθοποιούς, γ) βιβλιοκρισίες για πρωτότυπα θεατρικά έργα, μεταφρά-

28. Δεμέστιχα, σσ. 121-127.

29. Φεσσά-Εμμανουήλ, σσ. 269-271.

30. Δεμέστιχα, σσ. 73-86.

σεις ευρωπαϊκών έργων και αρχαίων ελληνικών δραμάτων, δ) μελέτες και άρθρα σχετικά με θεατρικά κτίρια, είτε αρχαία ελληνικά είτε σύγχρονα, ε) άρθρα και βιβλία σχετικά με διάφορα θεατρολογικά ζητήματα.

Διαπιστώνεται ότι υπάρχει πλούσια αρθρογραφία από γνωστούς λόγιους της περιόδου αυτής, όπως τον Κωστή Παλαμά, τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, τον Κωνσταντίνο Σάθα, τον Ιωάννη Καμπούρογλου, τον Δημήτριο Καμπούρογλου κ.ά. Δημοσίευαν τις μελέτες και τα άρθρα τους σε περιοδικά, εφημερίδες και λογοτεχνικά ημερολόγια, στον Τύπο ή σε αυτοτελή βιβλία. Το ενδιαφέρον τους προκαλούν περίοδοι όπως η αρχαία ελληνική, η ρωμαϊκή, η βυζαντινή και η σύγχρονή τους εποχή. Όλη αυτή η δραστηριότητα δείχνει επαφή με το θεατρικό γίγνεσθαι, τόσο το νεοελληνικό, όσο και το ευρωπαϊκό, αλλά και το παγκόσμιο, μια και βρίσκουμε άρθρα ακόμα και για το ασιατικό θέατρο. Αποδεικνύεται μια πλούσια θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα, που υπήρχε στην Αθήνα του δεύτερου μισού του 19ου αιώνα.³¹

Προσεγγίζοντας τους Ευρωπαίους συγγραφείς στο τρίτο κεφάλαιο, διαπιστώθηκε ότι ο καθένας από αυτούς, από τον μεγάλο Σαίξπηρ έως τους Γάλλους συγγραφείς του βουλευβάρτου και τις βόρειες λογοτεχνίες του τέλους του 19ου αιώνα, έχουν κοινό χαρακτηριστικό ότι παρουσιάζουν κάποια θεατρολογικά στοιχεία και ιδέες στο έργο τους που εισάγουν το καινούργιο, το νέο στην ευρωπαϊκή δραματική παραγωγή. Το κάθε νέο στοιχείο δημιούργησε στροφή στη δραματογραφία, οδήγησε προς νέες κατευθύνσεις στον τομέα των ειδών της δραματογραφίας. Έτσι τα είδη, εκτός από τα καθιερωμένα «τραγωδία» και «κωμωδία», διευρύνονται και εμφανίζονται τα διάφορα είδη του δράματος, επηρεασμένα από το κοινωνικό περιβάλλον, όπου οι συγγραφείς αποτυπώνουν τις αντιλήψεις του κόσμου της εποχής τους, προβάλλουν διδάγματα ηθικού τύπου. Δημιούργησαν, εκτός από τις διάφορες κωμωδίες χαρακτήρων, ηθών και πλοκής, είδη όπως τα ιστορικά δρά-

31. Το ίδιο, σσ. 87-119.

ματα, τα κοινωνικά δράματα, έργα «με θέση», vaudevilles, λιμπρέτα (για οπερέτα και όπερα για το λυρικό θέατρο), συναισθηματικά δράματα, φιλοσοφικά δράματα, αντιτυραννικές τραγωδίες, «μελόδραμα» ή μυθιστορηματικά περιπετειώδη δράματα, βουλεβάρτο, «καλοφτιαγμένο» έργο, έργο επιστημονικής φαντασίας. Αντιπαράθεσαν οι Γάλλοι τη μόδα του «βουλεβάρτο» προς το κλασικό θέατρο και το «καλοφτιαγμένο» έργο προς το ρομαντικό δράμα. Έγραψαν έργα προς διδασχή, αλλά και έργα για τέρψη.³²

Γρήγορα προσλαμβάνουν οι Έλληνες συγγραφείς και οι Έλληνες ηθοποιοί την ευρωπαϊκή δραματοουργία. Ο Έλληνας έχει το χάρισμα να βρίσκεται σε πνευματική εγρήγορση και να επικοινωνεί με τα τεκταινόμενα στην πνευματική Ευρώπη. Γρήγορα πληροφορείται, μιμείται, αφομοιώνει και καλλιεργεί και άλλοτε υποχωρεί και απορρίπτει. Θα προσεταιρισθεί στην αρχή τον ρομαντισμό, κατόπιν θα τον αποκηρύξει, και θα προσπαθήσει να φιλοτεχνήσει «εθνική», δική του αποκλειστικά δραματοουργία, θέατρο και εθνική υποκριτική σχολή, με σκοπό την ανύψωση του εθνικού δραματολογίου, τον εμπλουτισμό των σκηνικών έργων και την ανύψωση της αισθητικής και της πνευματικής αντίληψης του κοινού. Οι Έλληνες συγγραφείς, αλλά και ο Τύπος, περιοδικός και ημερήσιος, οι εκδότες βιβλίων, θα μπουν στη διαδικασία πρόσληψης της ευρωπαϊκής δραματοουργίας, μεταφράζοντας και εκδίδοντας τα έργα των Ευρωπαίων δημιουργών, με σκοπό την πρόσληψή τους από τους Νεοέλληνες. Θα ακολουθήσουν οι ηθοποιοί και οι θιασάρχες με τη σκηνική παρουσίαση των έργων των Ευρωπαίων και Νεοελλήνων. Θα επιτελέσουν σημαντικό έργο στη διάδοση της καλλιτεχνικής αφύπνισης και καλλιέργειας του κοινού.³³

Ο αριθμός των έργων των Νεοελλήνων συγγραφέων είναι μεγάλος και αποδεικνύει τη συμμετοχή των συγγραφέων στα πράγματα της εποχής τους, καθώς και τη συμμετοχή στις επικρατούσες ιδεολογίες και στα κινήματα πολιτικής υφής. Είναι

32. Το ίδιο, σσ. 246-247.

33. Το ίδιο, σσ. 247-248.

υποστηρικτές καταστάσεων, προσώπων και πολιτικών, ή καυτηριάζουν θέσεις, καταστάσεις και πρόσωπα. Στην πλειονότητά τους είναι νομικοί, φιλόλογοι, γιατροί, στρατιωτικοί, δημοσιογράφοι και πολιτικοί. Γράφουν οι περισσότεροι αρχαιότητες νεοκλασικές και ρομαντικές τραγωδίες, ιστορικές τραγωδίες ή δράματα, κωμωδίες, όπου ασκούν κριτική στην πολιτική και την κοινωνική κατάσταση, κωμωδίες χαρακτήρων, ηθών και πλοκής, κωμικά μονόπρακτα, κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια και επιθεωρήσεις. Ασχολούνται με μεταφράσεις της αρχαίας γραμματείας, ενδιαφέρονται για τη βυζαντινή γραμματολογία, ενημερώνονται και μεταφράζουν ξένους συγγραφείς. Είναι εκδότες περιοδικού και καθημερινού τύπου. Αναπτύσσουν την κριτική, το δοκίμιο και την αρθρογραφία, εμπνέονται από την πολιτική ιδεολογία της εποχής, μετέχουν στην προσπάθεια για την αναζήτηση, την περιγραφή και την καταγραφή της εθνικής νεοελληνικής ταυτότητας. Πολλοί υποστηρίζουν τη Μεγάλη Ιδέα. Εμπνέονται από το ένδοξο παρελθόν της αρχαίας Ελλάδας και αντλούν θέματα από όλες τις ιστορικές περιόδους της Ελλάδας, μετέχουν στους ποιητικούς και δραματικούς διαγωνισμούς. Η κωμωδία, ακόμα και η σάτιρα, επικροτούνται, όταν κινούνται μέσα στα πλαίσια της Μεγάλης Ιδέας και όταν η κωμική ιδέα ενώνει και δεν διχάζει. Τάσσονται υπέρ της καθαρεύουσας ή υπέρ της δημοτικής ή της μεικτής γλώσσας, με αποτέλεσμα να αναφέρονται μεταξύ τους τριβές και επικρίσεις των μεν για τους δε.³⁴

Η γενιά του 1880 είχε προσπαθήσει να βρει την ταυτότητα του Νεοέλληνα και των προβληματισμών του στον λαϊκό πολιτισμό, στη λαϊκή λογοτεχνία και στη δημοτική γλώσσα. Εντοπίσθηκε, όμως, ο κίνδυνος «οθνείων» ξενόφερτων στοιχείων αισθητικής και ήθους και έτσι σημειώνεται η στροφή στην αρχαιοπρέπεια της κλασικής Ελλάδας. Κατά τη συγκρότηση του αστικού νεοελληνικού κόσμου και των προβλημάτων που απορρέουν, οι Νεοέλληνες συγγραφείς θα ταυτισθούν με τις βόρειες λογοτεχνίες, όπου συντελείται μια σημαντική

34. Το ίδιο, σσ. 441-455.

κίνηση στις τέχνες. Ότι παρακολουθούσαν και δέχονταν από το Παρίσι και τη γαλλική ιδεολογική κίνηση, θα το αντικαταστήσουν με ό,τι γίνεται, λέγεται και γράφεται στη βόρεια Ευρώπη.³⁵

Το κοινό που παρακολουθούσε τις παραστάσεις, ιδιαίτερα έργων της κλασικής φιλολογίας από την ελληνική αρχαιότητα μέχρι τις ημέρες της σύγχρονης εποχής, ήταν κοινό ενημερωμένο. Τα δράματα επιζητούσαν αναγνώριση της ουσίας τους και των μηνυμάτων των συγγραφέων, για να επακολουθήσει η αφομοίωση, η αποδοχή ή η απόρριψη της ιδέας του έργου. Το κοινό που ήθελε διασκέδαση συγκεντρωνόταν σε παραστάσεις έργων χωρίς φιλολογικές αξιώσεις, αλλά και σε παραστάσεις καθαρά εύθυμων και αστείων διαθέσεων, σε συνδυασμό με τη μουσική απόλαυση και τη θεαματικότητα.³⁶

Από το 1864 έως το 1900 εμφανίσθηκαν στην Αθήνα είκοσι τρεις (23) επαγγελματικοί θίασοι και συγκεκριμένα είναι οι εξής: του Σωτήριου Καρτέσιου ή Κουρτέση, του Παντελή Σούτσα, «Σοφοκλής» του Σοφοκλή Καρύδη, «Μένανδρος» των αδελφών Ταβουλάρη, του Βασίλειου Ανδρονόπουλου, του Αντώνιου Βαρβέρη, του Δημοσθένη Αλεξιάδη «Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος», της οικογένειας Βονασέρα, «Ευριπίδης» του Μιχαήλ Αρνωτάκη, «Αριστοφάνης» του Γεωργίου Νικηφόρου, του Νικόλαου Λεκατσά, του Αλέξανδρου Πίστη, του Ευάγγελου Παντόπουλου, «Πρόοδος» του Δημήτριου Κοτοπούλη, της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου, της Αικατερίνης Βερώνη, της Ελένης και του Κομνηνού Λουλουδάκη, του Κωνσταντίνου Σ. Πέρβελη, του Γεωργίου Πετρίδη, «Αβέρωφ» της Σοφίας Νέρη, «Αναγέννησις» της Αρτέμιδος Ζάμπου, «Σοφοκλής» των Σφήκα και Αργυρόπουλου, του Θεοδόσιου Πεταλά.

Οι είκοσι τρεις επαγγελματικοί θίασοι που παρουσιάστηκαν στην Αθήνα, με βάση τις επιλογές του ρεπερτορίου τους και τον τρόπο υπόκρισής τους, μπορούν να χωρισθούν σε παλαιά και νεότερη γενιά.

35. Το ίδιο, σ. 448.

36. Το ίδιο, σ. 456.

Στην παλαιά γενιά ανήκουν οι θίασοι του Διον. Ταβουλάρη, του Δημοσθ. Αλεξιάδη, του Μ. Αρνωτάκη, της Πιπίνας Βονασέρα, του Γ. Πετρίδη, με ρεπερτόριο κυρίως έργα ρομαντικά, μυθιστορηματικά και έμμετρα καθαρευουσιάνικη ιστορική τραγωδία και με υποκριτική υπερβολική, ρομαντική και μελοδραματική.

Στη νεότερη γενιά ανήκουν οι θίασοι του Ν. Λεκατσά, του Γ. Νικηφόρου, του Δημ. Κοτοπούλη, του Ευτ. Βονασέρα, του Ευάγγ. Παντόπουλου, της Ευαγγ. Παρασκευοπούλου, της Αικ. Βερώνη, του Ν. Καρδοβίλλη, του Ν. Ζάνου και του Θ. Πεταλά, με ρεπερτόριο κατά κύριο λόγο κωμωδίες, κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια και επιθεωρήσεις, με έμφαση στο ρεαλιστικό δράμα και με υποκριτική όσο γίνεται πιο φυσική.³⁷

Την περίοδο 1864 έως 1900 όλοι οι επαγγελματικοί θίασοι μαζί παρουσίασαν συνολικά στην Αθήνα 150 ελληνικά δράματα από τα οποία 25 αρχαιόθεμα ή αρχαιόμυθα, με πιο πολυπαιγμένο τη *Γαλάτεια* του Σπ. Βασιλειάδη (69 φορές), 55 ιστορικά δράματα, με πρώτο σε παραστάσεις το ιστορικό βυζαντινό του Δ. Βερναρδάκη *Φαύστα* (64 φορές), 30 ρεαλιστικά δράματα, με παραστάσεις που υπολογίζονται σε μονοψήφιο αριθμό για όλο το χρονικό διάστημα, 25 δραματικά ειδύλλια, με πρώτο στις προτιμήσεις, του Δημ. Κορομηλά *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (103 φορές).

Το σύνολο των ελληνικών κωμωδιών αριθμούσε περίπου 160 μονόπρακτες και πολύπρακτες. Πρώτη κωμωδία σημειώθηκε *Η Βαβυλωνία* του Δημ. Κ. Βυζάντιου (43 φορές), που εκδόθηκε τις πιο πολλές φορές αυτήν την εποχή στην Αθήνα (17 φορές). Από τις κωμωδίες αυτές 35 ήταν κωμειδύλλια. Το πιο πολυπαιγμένο *Οι μυλωνάδες* (που προαναγγέλλουν το είδος με 161 φορές) και ακολουθεί *Η τύχη της Μαρούλας* του Δημ. Κορομηλά (107 φορές). Οι επιθεωρήσεις ήταν 6, με πρώτη σε δημοτικότητα (1894-1900) το *Λίγο απ όλα* των Μ. Λάμπρου και Λ. Αστέρη (97 φορές).

Έπαιξαν ακόμα 260 ξένα δράματα: 5 αρχαιόθεμα, 10 νεο-

37. Το ίδιο, σ. 1478.

κλασικά, 60 ρομαντικά, 95 μυθιστορηματικά, 88 ρεαλιστικά. Το πιο πολυπαιγμένο ήταν η *Μήδεια* του Cesare della Valle (80 φορές).

Το σύνολο των ξένων μονόπρακτων και πολύπρακτων κωμωδιών ήταν 200 έργα. Πρώτος στις προτιμήσεις των θιάσων ήταν ο Μολιέρος με 12 κωμωδίες και σε σειρά προτίμησης: *Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης* (60 φορές), *Αρχοντοχωριάτης* (55 φορές), *Ταρτούφος* (40 φορές), *Αμφιτρώων* (38 φορές).³⁸

Οι κριτικογράφοι της εποχής παρατηρούν σχετικά με τα πρωτότυπα θεατρικά έργα: τη μορφή, τη δομή και το ύφος (αν είναι γλαφυρό, αν ακολουθεί τους αριστοτέλειους κανόνες του χρόνου, του τόπου και της δράσης), τη γλώσσα (από την υπεραρχαΐζουσα έως την καθομιλουμένη και την ιδιόλεκτο), την πρωτοτυπία και την πλοκή, τη σκηνική οικονομία, την ψυχολογική εμβάθυνση των χαρακτήρων, τη ζωηρότητα και τη φυσικότητα του διαλόγου, τη δραματική και την κωμική ευφυΐα, τα επιτυχή λογοπαίγνια στις κωμωδίες, την κορούφωση, τη λύση και τη δέση, τη μίμηση ξένων χαρακτήρων, ρεμάτων και συγγραφέων. Επιθυμούν όλα να εκφράζονται με μέτρο και ισορροπία.

Στις παραστάσεις ο Τύπος κρίνει και παρατηρεί: τον τρόπο απαγγελίας και υπόκρισης (φυσικός, ανεπιτήδευτος και αφελής, σε αντίθεση με τον ρομαντικό και μελοδραματικό, με τις υπερβολές στην κίνηση και στη φωνή), τον στόμφο και την απλή απαγγελία χωρίς ερμηνεία, τη μελέτη και την προετοιμασία των ηθοποιών και την ψυχολογική εμβάθυνση στους χαρακτήρες, τη χρήση υποβολέα, την άρθρωσή τους (αν οι ηθοποιοί ακούγονταν σε όλη την πλατεία και στο υπερώο), την προσπάθεια αποφυγής της τυποποίησης των ηθοποιών στους ρόλους τους, την απόδοση στο πνεύμα και στο ύφος του συγγραφέα, τις φωνητικές και χορευτικές ικανότητες των ηθοποιών (ειδικά στα κωμειδύλλια), τα πλούσια ή πτωχά σκηνικά και ενδυμασίες, τη μουσική. Επίσης αναφέρονται στους μου-

38. Το ίδιο, σσ. 1478-1481.

σικοδιδάσκαλους και στη μουσική των διαλειμμάτων, ως και στην καταλληλότητα του θεάτρου. Συχνά οι ηθοποιοί, αλλά και οι συγγραφείς, υπάκουαν στις παρατηρήσεις των κριτικών, και η δεύτερη και η τρίτη παράσταση εμφανιζόταν καλύτερη. Υπήρχε η σχετική αλληλεπίδραση και πρέπει να γίνει αποδεκτό ότι η θεατρική κριτική, σύμφωνα με τα μέτρα της εποχής, λειτούργησε για τη βελτίωση των παραστάσεων, την εξέλιξη της υποκριτικής, της σκηνικής παρουσίας, της προσρμογής των συγγραφέων σε πιο σύγχρονα θέματα, την ανάπτυξη της ελληνικής μουσικής.³⁹

Επιλέγεται να αναφερθούν στο περιληπτικό αυτό κείμενο τέσσερις σημαντικοί για την εποχή επαγγελματικοί θίασοι, λόγω του πλήθους των έργων που παρουσίασαν κατά τη μακρόχρονη παρουσία τους στην αθηναϊκή σκηνή. Είναι οι θίασοι: «Μένανδρος» των αδελφών Ταβουλάρη, ο «Πανελληνιος Δραματικός Θίασος» του Δημ. Αλεξιάδη, ο «Ευριπίδης» του Μ. Αρνωτάκη και η «Πρόδος» του Δ. Κοτοπούλη.

Ο Ζακυνθινός Διονύσιος Ταβουλάρης (1840-1928), από μικρή ηλικία ανεβαίνει στο θεατρικό σανίδι, πρωτοεμφανιζόμενος στην Κωνσταντινούπολη.⁴⁰ Μέντοράς του ο Παντελής Σούτσας, ο οποίος συμπρωταγωνιστεί στον θίασό του έως το 1875, οπότε και πεθαίνει στην Πάτρα. Πρωταγωνιστής σε δραματικούς ρόλους ο Διονύσιος Ταβουλάρης, μεγαλουργεί με την κατάλληλη και αισθηματική απαγγελία του, τις έντεχνες κινήσεις, τις ζωγραφικές στάσεις, τις προσφυείς εκφράσεις του προσώπου του. Ξεκινάει από το 1857 περιοδείες σε πολλές πόλεις με μεγάλη επιτυχία, μαζί με τον αδελφό του Σπυρίδωνα. Στην Κωνσταντινούπολη θα συνεργασθεί με τον θία-

39. Συμπέρασμα που δεν αναφέρεται στη διδακτορική μου διατριβή, αλλά συγκεντρώθηκε από διάφορες σελίδες του κειμένου και αναφέρθηκε στην υποστήριξη της ενώπιον της επταμελούς επιτροπής (τον Ιανουάριο 2013).

40. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, τόμ. Β': *Παραστάσεις*, Νέος Κύκλος Κωνσταντινουπολιτών, Αθήνα 1996, σσ. 3-4.

σο του Βασιλείου Ανδρονόπουλου και θα γνωρίσει την πρώτη του σύζυγο, επίσης ηθοποιό. Αργότερα δίνει παραστάσεις και πάλι με δικό του θίασο, με συμμετέχοντες τον Σπ. Ταβουλάρη και τη δεύτερη σύζυγο, Σοφία Πανά-Ταβουλάρη.

Συγγράφει απομνημονεύματα και μεταφράζει θεατρικά έργα από τα γαλλικά, τα ιταλικά και τα αγγλικά. Ταξίδεψε σε πολλά μέρη του ελληνισμού, καταρτίζοντας ερασιτεχνικούς θιάσους. Με την έκρηξη της Κρητικής Επανάστασης ήλθε στην Αθήνα για ευεργετικές παραστάσεις υπέρ των μαχόμενων, αλλά στο μοναδικό τότε θέατρο «Μπούκουρα» μπόρεσε να δώσει μόνο τρεις παραστάσεις, διότι έδιναν ευεργετικές και οι φοιτητές του Πανεπιστημίου Αθηνών υπό τον Αντ. Βαρβέρη.⁴¹

Τον Ιανουάριο του 1868 συνεργάστηκαν ο Παντελής Σούτσας και ο Διον. Ταβουλάρης. Ο τελευταίος γράφει⁴² ότι η ίδρυση του θιάσου «Αισχύλος» (1868-1869) είχε άριστα αποτελέσματα. Ο θίασος, με τη συμμετοχή του Παντελή Σούτσα, μετονομάστηκε το 1870 σε θίασο «Μένανδρος». Από τις συνολικά 5.830 παραστάσεις της περιόδου 1864-1900, οι 1.330 αφορούν τον θίασο «Μένανδρο». Η παρουσία του θιάσου του Δ. Ταβουλάρη άρχισε στην Αθήνα το 1867. Ο Σπυρίδων Ταβουλάρης εμφανίστηκε το 1868. Η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου πρωτοπαρουσιάστηκε με τον θίασο το 1883 και ο κωμικός Ευάγγελος Παντόπουλος το 1887, η Αικατερίνη Βερώνη και τα αδελφιά της, Σμαράγδα και Δημήτριος, το 1893. Από τη συγκέντρωση του συνόλου των παρασταθέντων έργων του θιάσου «Μένανδρος» προκύπτει ότι το ξένο ρεπερτόριο ανερχόταν στον αριθμό των 240 έργων και το ελληνικό στον αριθμό των 125. Στο ξένο ρεπερτόριο των δραμάτων την πρώτη θέση κατείχε το μυθιστορηματικό είδος, με το ρομαντικό και το ρεαλιστικό να ακολουθούν, και στο ελληνικό ρεπερτόριο υπερτερούσε το ιστορικό και το αρχαιόθεμο δράμα, για

41. Διονύσιος Ταβουλάρης, *Απομνημονεύματα*, μετά προλόγου υπό Νικολάου Ι. Λάσκαρη, τύποις «Πυρσού», εν Αθήναις 1930, σ. 93.

42. *Το ίδιο*, σ. 103.

τους γνωστούς λόγους της προβολής της ελληνικής ιστορίας από την αρχαιότητα, τη μεσαιωνική-βυζαντινή έως τη νεότερη ελληνική ιστορία. Στο ελληνικό κωμικό είδος, εκτός από τις μονόπρακτες και πολύπρακτες κωμωδίες, ο θίασος παρουσίασε στο διάστημα των αθηναϊκών παραστάσεων του 17 κωμειδύλλια και 2 επιθεωρήσεις.⁴³

Ο Δημοσθένης Αλεξιάδης (1836-1916) είναι από τους πρωτοπόρους της ελληνικής σκηνής. Γεννήθηκε στη Σύρο το 1836. Όταν γνωρίστηκε με τον Παντελή Σούτσα και τον Αθανάσιο Σίσυφο συμμετείχε ως ερασιτέχνης σε κάποιες παραστάσεις, οπότε και τον κέρδισε το επάγγελμα του ηθοποιού. Στην αρχή έπαιξε στον θίασο του Σωτ. Καρτέσιου και τον ελληνικό θίασο που ίδρυσε με τον Μιχαήλ Αρνιωτάκη (1866), με τον οποίο εμφανίστηκαν στην Αλεξάνδρεια. Την ίδια επιτυχία γνώρισε και στην Κωνσταντινούπολη. Ταξίδεψε στη Ρωσία και στις πόλεις του ελληνισμού, όπου παρουσίασε αρχικά τη *Μερόπη* του Δημ. Βερναρδάκη.

Φρονούσε ότι η δημιουργία «εθνικού θεάτρου» πρέπει να στηρίζεται στην αναζήτηση των ελληνικών θεμάτων και μοτίβων. Αν και αυτοδίδακτος, παρουσίασε εντυπωσιακή επίδοση σε διάφορους ρόλους. Προώθησε το νεοελληνικό δράμα και ανέβασε πολλά δράματα και κωμωδίες.

Ο Δημοσθένης Αλεξιάδης ήταν περισσότερο ρολίστας, εργατικός και επιμελής, πιο συγκρατημένος από τον ηφαιστειώδη Δ. Ταβουλάρη. Η ξακουστή ηθοποιός Πιπίνα Βονασέρα στάθηκε δίπλα του βοηθός στην προσωπική του ζωή και στο θέατρο.⁴⁴

43. Δεμέστιχα, σσ. 519-689 (αναλυτικά οι παραστάσεις του θιάσου στην Αθήνα με κριτικές από τον Τύπο, βιβλιογραφία, αναφορά στους ηθοποιούς που πρωταγωνιστούσαν και ξεχώριζαν), σσ. 1080-1139 (συμπερασματικά τα έργα που έπαιξαν με πίνακες και στατιστικά στοιχεία), σσ. 1430-1440 (συμπέρασμα για τον θίασο και το ρεπερτόριό του). Παρακάτω δίνονται κατά τον ίδιο τρόπο οι σελίδες στις οποίες αναφέρονται οι θίασοι και το ρεπερτόριό τους, σε τρία σημεία της διδακτορικής διατριβής.

44. Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο Συριανός θιασάρχης Δημοσθένης Αλεξιάδης και οι παραστάσεις του στο θέατρο της πατρίδας του», στον

Από το 1882 ο θίασός του αποκαλείται «Πανελλήνιος Δραματικός», με μόνη εξαίρεση τα έτη 1895-1896 που ονομάζεται «Δραματικός Θίασος Αθηνών» και πρωταγωνιστούν σε αυτόν η Ευαγγ. Παρασκευοπούλου και η Μέλπω Κωνσταντοπούλου.

Από τις 5.830 συνολικά παραστάσεις, οι 1.000 αφορούν τον θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη. Στο ρεπερτόριό του, τα 115 έργα ήταν ελληνικά και τα 210 ξένα. Υπερτερούσε το ελληνικό ιστορικό δράμα (15), τα ξένα μυθιστορηματικά (50) και τα ρομαντικά (30) δράματα και τα κωμειδύλλια (14). Το 1885 συνεργάζεται για πρώτη φορά με την Αικατερίνη Βερώνη, το 1886 με την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου και το 1880 με τον Ευάγγελο Παντόπουλο.⁴⁵

Ο Μιχαήλ Αρνωτάκης (1841-1910) ήταν ηθοποιός, θιασάρχης και καθηγητής υποκριτικής. Γεννήθηκε στην Αθήνα, το 1841, σπούδασε νομικά και εργαζόταν ως υπογραμματέας, όταν ξεκίνησε την καριέρα του ως ηθοποιός το 1865 και έπαιξε μαζί με τον Παντελή Σούτσα στο θέατρο «Αθηνών» του Μπούκουρα. Εκεί ερμήνευσε, το 1866, τον ρόλο του Αίψυτου στη *Μερόπη* του Δημ. Βερναρδάκη. Έκτοτε αφιερώθηκε στο θέατρο και συνεργάστηκε με τον Παντελή Σούτσα και τον Διονύσιο Ταβουλάρη. Καθιερώθηκε πολύ γρήγορα και, το 1876, ίδρυσε τον θίασο «Ευριπίδης», εγκαινιάζοντας τη θιασαρχική του δραστηριότητα. Ανέδειξε το ελληνικό δραματολόγιο με περιοδείες με τον θίασό του στα κέντρα του ελληνισμού (Τουρκία, Ρωσία και Ρουμανία). Υπήρξε μέλος στο Συμβούλιο του πρώτου «Συλλόγου Ελλήνων Ηθοποιών» και καθηγητής υποκριτικής στη Σχολή του «Εθνικού Δραματικού

τόμο *Για την Μαρίκα Κοτοπούλη και το θέατρο στην Ερμούπολη, Πρακτικά Συμποσίου, Ερμούπολη Σύρου (Αύγουστος 1994)*, ΚΝΕ/ΕΙΕ, Αθήνα 1996, σσ. 227-245· Μ. Βάλας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, εισαγωγή-μετάφραση Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εκδόσεις Ειρμός, Αθήνα 1994, σ. 441 (σημ. 374) και 486· Νικόλαος Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α', Εκδοτικός οίκος Μ. Βασιλείου & Σια, Αθήνα 1938, σ. 136· «Αλεξιάδης Δημοσθένης», *Εγκυκλοπαίδεια του «Ηλίου»*, τόμ. Β', σ. 274.

45. Δεμέστιχα, σσ. 699-808, 1143-1179, 1441-1448.

Συλλόγου». Έγραψε δύο θεατρικά έργα, το έργο *Κοινωνικάί πληγαί*, που παρουσιάζεται για πρώτη φορά στο θέατρο «Απόλλων» το 1887, και το έργο *Οι προνομιούχοι* (1902), που παραστάθηκε από τον θίασο του Ευάγγελου Παντόπουλου. Δημοσίευσε, το 1888 στην *Καθημερινή*, πραγματεία με τον τίτλο «Ταρτούφος Κοκλέν», όπου διατύπωσε αντίθετη γνώμη σχετικά με την υπόκριση του ρόλου του Μολιέρου, όπως τον υποδύθηκε ο γνωστός ηθοποιός Κοκλέν. Για τον Μ. Αρνιωτάκη ο Ταρτούφος, σύμφωνα με την ορθή ερμηνεία του μολιερικού χαρακτήρα, είναι άτομο διεφθαρμένο και διαφθορέας, και όχι ευσεβής και ενάρετος. Με αυτόν τον τρόπο κατέκρινε την υποκριτική του Κοκλέν κατά τις λίγες παραστάσεις του 1887.⁴⁶

Έδωσε περίπου 320 παραστάσεις στην Αθήνα από το 1876 έως το 1900. Το σύνολο των δραμάτων και των κωμωδιών του ρεπερτορίου του ήταν ισομερές και περιλάμβανε 75 ελληνικά και 75 ξένα έργα. Προβλήθηκαν κυρίως το ελληνικό ιστορικό δράμα (17 έργα συνολικά) και το ξένο μυθιστορηματικό (16), το ρομαντικό (13) και το ρεαλιστικό (13) δράμα.⁴⁷

Ο Δημήτριος Κοτοπούλης (1848-1919) ήταν γενάρχης οικογένειας ηθοποιών, υποκριτής και θιασάρχης. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη. Εμφανίστηκε στη σκηνή αρχικά ως ερασιτέχνης, σημείωσε μεγάλες επιτυχίες και διέπρεψε σε πολλούς ρόλους. Σύζυγός του ήταν η Ελένη Συλιβάκου, που πείσθηκε από τον Δ. Ταβουλάρη να ακολουθήσει το επάγγελμα της ηθοποιού, παίζοντας κυρίως σε κωμικούς ρόλους.

Ο Δημ. Κοτοπούλης εμφανίζεται ως ηθοποιός σε πολλούς ρόλους στον θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη. Είναι ηθοποιός που παίζει κυρίως ρόλους ζεν πρεμιέ. Ιδρύει το 1891 θίασο με την ονομασία «Πρόοδος», που θα εμφανίζεται συχνά έκτοτε

46. *Νέα Εφημερίς*, 7.1.1888, σ. 4· Θεόδωρος Έξαρχος, *Έλληνες ηθοποιοί*, «Αναζητώντας τις ρίζες», τόμ. Α': Από τα τέλη του 18ου αιώνα, μέχρι το 1899, πρόλογος· Κώστας Γεωργουσόπουλος. Εκδόσεις «Δωδώνη», Αθήνα 1995, σσ. 33-34· Βάλσας, σ. 487.

47. *Δεμέστιχα*, σσ. 813-856, 1182-1198, 1449-1452.

στα θεατρικά χρονικά και ειδικά στην Αθήνα, υποστηρίζοντας σημαντικές πρωταγωνίστριες της εποχής, όπως την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου (1892) και την Αικατερίνη Βερώνη (1898). Το ζεύγος Κοτοπούλη στήριξε την ελληνική σκηνή και τους θιάσους με τη συνεχή υπεύθυνη παρουσία του.

Έδωσε περίπου 730 παραστάσεις στην Αθήνα από το 1892 έως το 1900 με τον θίασο «Πρόοδος». Στο ρεπερτόριό του υπερέχουν τα ελληνικά έργα (82) έναντι των ξένων (68) με 10 δραματικά ειδύλλια και 10 ρεαλιστικά έργα, 9 ιστορικές τραγωδίες, 14 κωμειδύλλια και 2 επιθεωρήσεις. Στο ξένο δραματολόγιό του τα ρεαλιστικά και τα ρομαντικά έργα είναι ίσα (12) και ακολουθούν τα μυθιστορηματικά (10) και έξι μολιερικά έργα.⁴⁸

Το κοινό των ελληνικών παραστάσεων ήταν η μεσαία και η πτωχότερη τάξη, ενώ η ανώτερη τάξη παρακολουθούσε κυρίως τους ξένους (ιταλικούς και γαλλικούς) μελοδραματικούς και μη θιάσους. Χαρακτηριστικό ήταν ότι στις ξένες παραστάσεις ήταν γεμάτα η πλατεία και τα θεωρεία των θεάτρων, ενώ στις ελληνικές η πλατεία και το υπερώο, όπως διαμαρτύρεται ο Τύπος της εποχής.

Όλα αυτά τα έτη γινόταν μια προσπάθεια δημιουργίας «εθνικού θεάτρου», «εθνικού δραματολογίου» και «εθνικού θιάσου» που ευοδώθηκε στις αρχές του 20ού αιώνα με τη δημιουργία του «Βασιλικού Θεάτρου» και της «Βασιλικής Δραματικής Σχολής», παρόλο που πολλοί από τους παλαιμάχους ηθοποιούς αποκλείστηκαν και η δραματική σχολή αργότερα ναυάγησε.

48. Το ίδιο, σσ. 925-960, 1230-1244, 1459-1463.

Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη από τις αρχές του 19ου αιώνα έως το 1916

Το 1809 ο Σκωτσέζος μυθιστοριογράφος John Galt επισκέφτηκε τη Θεσσαλονίκη, η οποία υπήρξε ένας σύντομος σταθμός του ταξιδιού του προς την Κωνσταντινούπολη, τη Φιλιππούπολη και τη Σόφια.¹ Στο βιβλίο του,² που εκδόθηκε λίγα χρόνια αργότερα στο Λονδίνο, υπάρχει και μια αναφορά στις διασκεδάσεις των κατοίκων της. Ο Galt βρέθηκε εκεί κατά την περίοδο του ραμαζανιού και γράφει χαρακτηριστικά:

«Στο ραμαζάνι, κατά τη διάρκεια του οποίου οι Τούρκοι απέχουν όλη μέρα από κάθε απόλαυση και μετατρέπουν τη μέρα σε νύχτα, υπάρχουν διάφορες νυχτερινές απολαύσεις. Μεταξύ άλλων, μάθαμε ότι παρουσιάζεται μια κωμωδία με μαριονέτες και κανονίσαμε με τους γνωστούς μας να δούμε την παράσταση. Ήταν άξεστη και πολύ απρεπής και θύμιζε σε όλα τα στοιχεία της τις αρχέγονες τελετές λατρείας του Πρίαπου».³

1. Αλέξανδρος Χ. Γρηγορίου - Ευάγγελος Χεχίμογλου, *Η Θεσσαλονίκη των περιηγητών 1430-1930*, Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών-Μίλητος, Θεσσαλονίκη 2008, σ. 106.

2. John Galt, *Voyages and travels in the years 1809, 1810 and 1811; containing statistical, commercial, and miscellaneous observations on Gibraltar, Sardinia, Sicily, Malta, Serigo and Turkey*, printed for T. Cadell and W. Dawies, London 1812.

3. *Το ίδιο*, σ. 230.

Χωρίς να γνωρίζουμε περισσότερες λεπτομέρειες, είναι ίσως η πρώτη μαρτυρία που διαθέτουμε για τη θεατρική δραστηριότητα στη Θεσσαλονίκη κατά τον 19ο αιώνα. Πάντως, με εξαίρεση την παράσταση αυτή, δεν στάθηκε δυνατόν, αν και η έρευνά μας ήταν ενδελεχής,⁴ να βρούμε άλλη πληροφορία για παραστάσεις οποιουδήποτε είδους στη Θεσσαλονίκη κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Έτσι, μπορούμε με αρκετή βεβαιότητα να υποστηρίξουμε πως το θέατρο κάνει με συστηματικότητα την εμφάνισή του στην πόλη μετά το 1850, όταν το κλίμα ήταν πια ευνοϊκότερο, εξαιτίας της μεγαλύτερης ελευθερίας που προέβλεπαν οι οθωμανικές μεταρρυθμίσεις.⁵

Για να μπορέσει κανείς να παρακολουθήσει τα θεατρικά πράγματα της πόλης κατά τον 19ο αιώνα και μέχρι το 1916 πρέπει καταρχήν να έχει υπόψη του πως στη Θεσσαλονίκη

4. Πηγή της έρευνάς μας ήταν κυρίως οι πολυάριθμες εφημερίδες, ελληνικές, αλλά και κάποιες ξένες, που κυκλοφόρησαν στην περιοχή της Θεσσαλονίκης κυρίως από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά. Ακόμα, μελετήθηκαν τα περιηγητικά κείμενα, τα οποία εμφανίστηκαν από τις αρχές του 19ου αιώνα μέχρι και τις αρχές του 20ού, χωρίς όμως δυστυχώς να εντοπιστούν σημαντικές πληροφορίες σ' αυτά. Ακόμα, σε ό,τι αφορά το ελληνικό θέατρο της πόλης, μελετήσαμε απομνημονεύματα ανθρώπων του θεάτρου, που βρέθηκαν στη Θεσσαλονίκη την εποχή που μας ενδιαφέρει, χωρίς και πάλι να καταφέρουμε να συλλέξουμε κάποια σημαντικά στοιχεία για τη θεατρική δραστηριότητα στην πόλη. Τέλος, σε ό,τι αφορά το ελληνικό ερασιτεχνικό θέατρο, το οποίο αναπτύχθηκε κυρίως από σχολικές κοινότητες και φιλεκαπαιδευτικούς συλλόγους, προσεγγίσαμε τα καταστατικά ίδρυσης πολλών από αυτούς, στα οποία διαφαινόταν η σημασία που δόθηκε στο θέατρο, αλλά και οι σκοποί που έπρεπε να υπηρετήσει. Σε ό,τι αφορά το θέατρο που αναπτύχθηκε στα πλαίσια των άλλων κοινοτήτων της πόλης, οι πηγές μας ήταν κυρίως βιβλιογραφικές, γιατί η πρόσβαση σε πρωτογενείς πηγές ήταν δύσκολη.

5. Με δύο σουλτανικά διατάγματα που εκδόθηκαν, προκειμένου για την προώθηση των μεταρρυθμίσεων που έπρεπε να γίνουν, το επονομαζόμενο Χάτι Σεριφ του 1839 και το Χάτι Χουμαγιούν του 1856, προβλεπόταν η ισότητα και η ισονομία ανάμεσα στους κατοίκους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, γεγονός που έκανε πιο ελεύθερη τη μετακίνηση ανθρώπων, αλλά και τη διάδοση ιδεών μέσα στα πλαίσια της αυτοκρατορίας.

την εποχή αυτή συνυπήρχαν τρεις βασικές εθνότητες, οι Τούρκοι, οι Εβραίοι και οι Έλληνες.⁶ Ένα εύλογο ερώτημα που γεννάται από την απλή γνώση αυτής της ιστορικής πραγματικότητας είναι αν το θέατρο υπήρξε κοινός παρονομαστής για τις τρεις εθνότητες, αν οι θεατρικές παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν στη Θεσσαλονίκη αφορούσαν εξίσου όλες τις κοινότητες, αν κάθε κοινότητα ανέπτυξε και τη δική της ξεχωριστή θεατρική δραστηριότητα, αν το θέατρο τελικά υπήρξε ο χώρος που ένωνε τις τρεις εθνότητες.

Το ερώτημα αυτό είναι δύσκολο να απαντηθεί με τρόπο κατηγορηματικό και εμπειριστατωμένο, δεδομένου του ότι τα στοιχεία που διαθέτουμε για την εβραϊκή και την τουρκική κοινότητα της Θεσσαλονίκης είναι ελλιπή, λόγω πρακτικών δυσκολιών στην προσέγγιση των πρωτογενών πηγών. Παρόλα αυτά, στη συνέχεια της ανακοίνωσης αυτής θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε, εκτός από τη θεατρική δραστηριότητα που αναπτύχθηκε στα πλαίσια της ελληνικής κοινότητας, και τη θεατρική δραστηριότητα της εβραϊκής και τουρκικής κοινότητας, τουλάχιστον σε κάποια γενικά τους χαρακτηριστικά, ώστε να μπορέσουμε να απαντήσουμε σε ζητήματα σύγκρισης και προσδιορισμού της θεατρικής πράξης, αλλά και του ρόλου της για τις κοινότητες της πόλης.

Το 1858, για πρώτη φορά επισκέφτηκε τη Θεσσαλονίκη ένα ελληνικό θεατρικό συγκρότημα, το όνομα του οποίου δεν μας είναι γνωστό. Το συγκρότημα αυτό έδωσε ξανά παραστάσεις στην πόλη το 1860. Ο Χατζηπανταζής στο βιβλίο του

6. Για το ζήτημα της εθνολογικής σύστασης της Θεσσαλονίκης κατά τον 19ο αι., ενδεικτικά βλ. Μερóπη Αναστασιάδου, *Θεσσαλονίκη 1830-1912, Μια μητρόπολη την εποχή των οθωμανικών μεταρρυθμίσεων*, Εστία, Αθήνα 2008· Π. Κ. Ενεπεκίδης, *Η Θεσσαλονίκη στα χρόνια 1875-1912*, εκδ. αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 1998· Π. Ριζάλ, *Θεσσαλονίκη η περιπόθητη πόλη, Νησίδες*, Θεσσαλονίκη 1997· *Θεσσαλονίκη 1850-1918, Η πόλη των Εβραίων και η αφύπνιση των Βαλκανίων*, Εκάτη, Αθήνα 1994· Κωστής Μοσκόφ, *Θεσσαλονίκη, Τομή της μεταπρατικής πόλης*, Στοχαστής, Αθήνα 1973· Ι. Κ. Χασιώτης, «Η Θεσσαλονίκη της Τουρκοκρατίας», *Νέα Εστία* 1403 (1985), σσ. 161-172.

Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως εικάζει πως ο θίασος αυτός ήταν μια ημιερασιτεχνική ομάδα Επτανησίων ηθοποιών, καθώς στις παραστάσεις τους εναλλάσσονταν κωμωδίες και μελοδράματα.⁷ Ο θίασος, σύμφωνα με μαρτυρίες, έδωσε σαράντα παραστάσεις στην πόλη, περνώντας εκεί ολόκληρη την άνοιξη, ενώ πιθανότατα συνέχισε τις εμφανίσεις του στο Μοναστήρι για έναν ολόκληρο χρόνο.⁸ Μια άλλη μαρτυρία, όμως, από τον *Φάρο της Μακεδονίας* αυτή τη φορά, 23 χρόνια αργότερα, αναφέρει πως ο Βασίλης Ανδρονόπουλος, το 1860, δίδαξε πρώτος ελληνικά έργα στη Θεσσαλονίκη.⁹ Ανεξάρτητα από την ταυτοποίηση του ελληνικού αυτού συγκροτήματος, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, μέσα από τη συστηματική αποδελτίωση του Τύπου της εποχής, πως μετά το συγκρότημα αυτό, ο πρώτος γνωστός ελληνικός επαγγελματικός θίασος που έφτασε στην Θεσσαλονίκη ήταν του Δημοσθένη Αλεξιάδη στις αρχές Μαρτίου του 1870.¹⁰

Ο χώρος και ο χρόνος της ανακοίνωσης αυτής είναι πολύ περιορισμένος για να μπορέσουμε να αναφερθούμε εκτενώς σε όλους τους επαγγελματικούς θιάσους που πέρασαν από τη Θεσσαλονίκη το χρονικό διάστημα που μας απασχολεί

7. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως, Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως την Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμ. Α2, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 487.

8. *Ζουρνάλ ντε Κωνσταντινόπλ*, 28.12.1859· *Αθηνά*, 20.1.1860 και *Φιλόπατρις*, 23.1.1860.

9. *Φάρος της Μακεδονίας*, 17.9.1883. Χαρακτηριστικά αναφέρεται στην εφημερίδα: «Φτάνει στην πόλη ο Βασίλης Ανδρονόπουλος, ο οποίος πριν από 23 χρόνια δίδαξε ελληνικά έργα στη Θεσσαλονίκη».

10. Χατζηπανταζής, σ. 730. Ο Αλεξιάδης ήρθε στη Θεσσαλονίκη από τη Σύμωρη μέσω Σύρου για να δώσει συνολικά επτά παραστάσεις με άγνωστο ρεπερτόριο. Η παρουσία αυτή του Αλεξιάδη ως θιασάρχης στη Θεσσαλονίκη συγκαταλέγεται μάλλον στις πρώτες του θιασαρχικές προσπάθειες, μιας και τον «Ελληνικό Δραματικό Θίασο», που αποτελεί τον μόνιμο θίασό του, τον ιδρύει για πρώτη φορά το 1876.

εδώ. Ούτε φυσικά μπορούμε να παρουσιάσουμε διεξοδικά το ρεπερτόριό τους. Θα αρκεστούμε μόνο σε λίγα χαρακτηριστικά ονόματα και θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε κάποια γενικά συμπεράσματα, που βγήκαν από αυτή την έρευνα.

Μέχρι το 1916 επισκέφτηκαν τη Θεσσαλονίκη αρκετοί –και σε κάθε περίπτωση οι πιο σημαντικοί– ελληνικοί επαγγελματικοί θίασοι της εποχής, ενώ υπήρχαν πολλοί ανάμεσά τους που εμφανίστηκαν εκεί παραπάνω από μια φορά, γεγονός που δείχνει πως η πόλη έγινε μόνιμος σταθμός της περιοδείας τους, πιθανόν λόγω ανταπόκρισης του κοινού στις παραστάσεις που παρουσίαζαν. Μερικά από τα χαρακτηριστικά ονόματα που πέρασαν από τη θεατρική ζωή της Θεσσαλονίκης ήταν –εκτός από τον θίασο του Δημοσθένη Αλεξιάδη, ο οποίος επισκέφτηκε την πόλη συνολικά τέσσερις φορές– ο θίασος των Βασιλειάδη-Χαλκιοπούλου, των Σπυρόπουλου-Βεκιαρέλλη, ο θίασος «Ευριπίδης» του Ιωάννη και της Αικατερίνης Βασιλειάδη, ο θίασος «Σοφοκλής», ο θίασος «Αριστοφάνης», ο «Μένανδρος» του Διονυσίου Ταβουλάρη και η ομάδα του Βασίλη Ανδρονόπουλου, που ήταν μάλλον μια ιδιαίτερη περίπτωση για τη Θεσσαλονίκη, γιατί αποτέλεσε ίσως τη μία και μοναδική προσπάθεια αυτής της εποχής να δημιουργηθεί μια ομάδα που να παρουσιάζει μόνιμα παραστάσεις στην περιοχή, με τη συμμετοχή του ελληνικού κοινού. Ακόμα, περιόδευσαν στην πόλη ο θίασος της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου, του Ιωάννη Ράλλη, του Εμμανουήλ Λοράνδου, ενώ έργα παρουσίασαν στην τοπική σκηνή το ζεύγος Κωνσταντινίδη και ο «Ελληνικός δραματικός σύλλογος Αθηνών» του ζεύγους Δημητρακόπουλου. Στο κοινό της πόλης έδωσε ακόμα παραστάσεις ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη, ενώ οι κάτοικοί της είχαν τη δυνατότητα να απολαύσουν την οπερέτα Λαγκαδά, την οπερέτα Παπαϊωάννου, την οπερέτα της Νίτσας Ράλλη, τον θίασο της Βασιλείας Στεφάνου, των Νίκα-Φυρστ, τον θίασο της Κυβέλης και άλλους.¹¹

11. Την παρουσία των θιάσων αυτών στην πόλη γνωρίζουμε από τη συστηματικά αποδελτίωση των ελληνόφωνων εφημερίδων της Θεσσαλο-

Οι περισσότεροι ελληνικοί θίασοι που εμφανίστηκαν στην πόλη της Θεσσαλονίκης προτιμούσαν τα γαλλικά πρωτίτως και δευτερευόντως τα ιταλικά δράματα της εποχής, ανάμεσα στα οποία υπήρχαν συγγραφείς και έργα μεγαλύτερης και μικρότερης σημασίας. Ανάμεσα σε αυτούς ο Σαίξπηρ, με τον Άμλετ και τον Οθέλλο, έκανε συχνά την εμφάνισή του στη θεατρική σκηνή της Θεσσαλονίκης, όπως και ο Μολιέρος κι ο Ουγκώ.

Οι δημοφιλείς γαλλικές κωμωδίες της εποχής αποτελούσαν, από την άλλη πλευρά, συχνά, δεξαμενή άντλησης έργων που θα εξασφάλιζαν επιτυχία στους περιοδεύοντες ελληνικούς θιάσους, ενώ μια συνηθισμένη πρακτική, προκειμένου για την εξασφάλιση των εσόδων τους, ήταν το να συνδυάζουν σε μια παράσταση μια κωμωδία, συνήθως μονόπρακτη, με ένα δράμα.¹² Ακόμα, πολλές φορές συνδυαζόταν η πρόζα με την όπερα, μιας και το μουσικό θέατρο γενικότερα έδινε μεγαλύτερη δυνατότητα πρόσβασης στο κοινό, καθώς ξεπερνούσε το εμπόδιο της γλώσσας και τα συγκεκριμένα όρια μιας εθνικής κοινότητας.¹³

Οι ελληνικοί επαγγελματικοί θίασοι παρουσίασαν ακόμη ελληνικά έργα στις θεατρικές σκηνές της Θεσσαλονίκης, τα οποία προτιμούσαν, όμως, πολύ λιγότερο απ' ό,τι τα έργα ξένου ρεπερτορίου. Πάντως, όλα τα ελληνικά έργα που παρουσιάστη-

νίκης αυτό το διάστημα. Οι εφημερίδες που αποδελτιώθηκαν σχεδόν στο σύνολό τους ήταν: *Ερμής*, *Φάρος της Μακεδονίας*, *Αλήθεια*, *Νέα Αλήθεια*, *Μακεδονία*, *Παμμακεδονική* και *Φως*.

12. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του θιάσου του Δημοσθένη Αλεξιάδη, ο οποίος επισκέφτηκε τέσσερις φορές την πόλη της Θεσσαλονίκης. Ο θιασάρχης, μαζί με το δράμα του Θεόδωρου Ορφανίδη *Χίος δούλη*, παρουσίασε και την κωμωδία *Το κόκκινο παντελόνι*, ενώ με τους *Δύο λοχίες* του D'Aubigny έπαιξε και *Τα βάσανα του Βασιλάκη*. Βλ. *Ερμής*, 11.4.1880.

13. Ο Δημοσθένης Αλεξιάδης, και πάλι, ήταν αυτός που, ουσιαστικά, εγκαινίασε αυτή την τακτική το 1880, παρουσιάζοντας μαζί με το θεατρικό έργο *Ο Διάβολος ή ο κόμης του Αγίου Γερμανού* και τον *Χορό των μεταμφιεσμένων* του Βέρντι. Βλ. *Ερμής*, 8.4.1880.

καν στην πόλη ήταν τα πιο δημοφιλή και παίζονταν σε όλες τις σκηνές της ελληνικής περιφέρειας. Ο Δημήτρης Βερναρδάκης έγινε γνωστός στην πόλη με τη ρομαντική έμμετρη τραγωδία του *Μαρία Δοξαπατρή*.¹⁴ Ο Λευκαδίτης ποιητής Χριστόφορος Σαμαρτζίδης παραβρέθηκε στην παράσταση του έργου του *Αρματωλοί και Κλέπται*, που ανέβηκε στη Θεσσαλονίκη το 1874.¹⁵ Τον Σπυρίδωνα Βασιλειάδη, τον καθαρευουσιάνο ποιητή από την Πάτρα γνώρισε το θεσσαλονικιώτικο κοινό με τα έργα του *Καλλέργαι*, *Σκύλλα και Γαλάτεια*.¹⁶ Ο Θεόδωρος Ορφανίδης πρωτοεμφανίστηκε στη Θεσσαλονίκη με το έργο του *Χίος δούλη*.¹⁷ Ο Δημοσθένης Μισιτζής με τον *Φιάκα* και ο Βυζάντιος με τη *Βαβυλωνία* έδειξαν στο κοινό αντιπροσωπευτικές ελληνικές κωμωδίες. Ο Μιχαήλ Αρνωτάκης, ηθοποιός και συγγραφέας, παρουσίασε στη Θεσσαλονίκη το έργο του *Κοινωνικάί τάξεις* και ο Μαρίνος Κουτούβαλης, ντόπιος γιατρός και θεατρικός συγγραφέας, το έργο του *Δάφνη*, που παίχτηκε για πρώτη φορά στην πόλη από τον θίασο «Σοφοκλής».¹⁸

Ενδιαφέρον παρουσιάζει πάντως το γεγονός πως, καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, αλλά και στις αρχές του 20ού, δεν έγιναν στη Θεσσαλονίκη προσπάθειες για τη σύσταση ενός μόνιμου επαγγελματικού ελληνικού θεάτρου, που θα παρουσίαζε με συχνότητα και συστηματικότητα παραστάσεις στο ελληνικό κοινό της πόλης. Ίσως, μοναδική εξαίρεση αποτέλεσε η περίπτωση του Βασίλη Ανδρονόπουλου, ο οποίος έφτασε στην πόλη το 1894, μετά από μια μακροχρόνια περι-

14. Το έργο *Μαρία Δοξαπατρή* παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη το 1874 από τον θίασο Σπυροπούλου-Νέρη-Βεκιαρέλλη. Βλ. Χατζηπανταζής, σ. 730.

15. *Το ίδιο*, σ. 903.

16. Τα έργα του Σαμαρτζίδη παίχτηκαν για πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη από τον θίασο Διονυσίου Ταβουλάρη το 1883. Βλ. *Φάρος της Μακεδονίας*, 11.5.1883.

17. Για πρώτη φορά ο θίασος του Αλεξιάδη παρουσίασε το έργο αυτό στο κοινό της Θεσσαλονίκης το 1880.

18. *Ερμής*, 11.11.1880.

πλάνηση σε διάφορα σημεία της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Ο Ανδρονόπουλος προσπάθησε να κάνει θέατρο στη Θεσσαλονίκη με τη συμμετοχή του ελληνικού πληθυσμού. Αποφάσισε να παρουσιάσει έργα που ξέφευγαν από τη λογική του καλοστημένου έργου, προκειμένου να ευχαριστήσει το κοινό, και επέλεξε έργα από το ελληνικό και ξένο ρεπερτόριο για να ξεσηκώσει το πατριωτικό τους αίσθημα. Παρουσίασε έργα του Ζαμπέλιου με θέματα από την Επανάσταση, αλλά και ξένα έργα με αντιτυραννικά μηνύματα, και χρησιμοποίησε το θέατρο όχι μόνο ως μέσο διασκέδασης και ψυχαγωγίας, αλλά ως μέσο διαφωτισμού και αφύπνισης της εθνικής συνείδησης.¹⁹

Εξάλλου, το θέατρο, συχνά μέσα σε αυτήν την ταραγμένη εποχή και κυρίως μέχρι το 1912, έγινε αφορμή ξεσηκωμού από μέρους του ελληνικού κοινού φιλοπατριωτικών αισθημάτων και κατ' επέκταση έντονων αντιδράσεων από την οθωμανική διοίκηση. Γνωρίζουμε για παράδειγμα πως οι αρχές της πόλης ανέστειλαν τις άδειες όλων αδιακρίτως των θιάσων, εξαιτίας του πατριωτικού ενθουσιασμού που προκάλεσε η παράσταση του έργου *Χριστίνα* [Αναγνωστοπούλου] του Ζαμπέλιου από τον θίασο «Ευριπίδη» το 1880,²⁰ ή πως ο Βασίλης Ανδρονόπουλος αναγκαζόταν το 1896 να παίρνει μεγάλες προφυλάξεις για να μπορέσει να παρουσιάσει τα πατριωτικά του έργα στο κοινό της Θεσσαλονίκης.²¹

Η ένταση της περιόδου αυτής μέσα από τους εθνικούς ανταγωνισμούς ανάμεσα στις κοινότητες και τη διεκδίκηση εδαφών, ενόψει της κατάρρευσης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, δημιούργησε συχνά έχθρες μεταξύ των μελών των κοινοτήτων, οι οποίες αντικατοπτρίζονταν ανάγλυφα πολλές φορές και στον χώρο του θεάτρου. Χαρακτηριστικό είναι ένα περι-

19. Σχετικά με τον Βασίλη Ανδρονόπουλο και τη δράση του στη Θεσσαλονίκη, βλ. «Θεσσαλονίκη: Πρωτοπόρες θεατρικές αναζητήσεις», *Καθημερινή*, *Επτά Ημέρες*, 21.9.1997.

20. Χατζηπανταζής, σ. 1017.

21. «Θεσσαλονίκη: Πρωτοπόρες θεατρικές αναζητήσεις», *ό.π.*

στατικό που έλαβε χώρα το 1912, λίγο πριν από την απελευθέρωση της πόλης. Στη Θεσσαλονίκη είχε φτάσει η οπερέτα Λαγκαδά για να παρουσιάσει γνωστά έργα, όπως το *Ονειρώδες Βαλς* του Στράους²² και τον *Κόμη του Λουξεμβούργου* του Φράντς Λέχαρ. Και ενώ η οπερέτα μέσα από τα διεθνή έργα που παρουσίαζε και με εργαλείο της περισσότερο τη μουσική παρά τον λόγο απευθυνόταν σε ένα ευρύ κοινό, το βράδυ της 9ης Φεβρουαρίου 1912, εν μέσω έντονων εθνικών ανταγωνισμών για το μέλλον της Θεσσαλονίκης, πέντε αξιωματικοί πήγαν στο Πάρκο της Ενώσεως λίγο πριν από την έναρξη της παράστασης της οπερέτας υπέρ της αδελφότητας «Ομόνοια» και έσκησαν τα αναρτημένα προγράμματα στην πόρτα του πάρκου. Έσκησαν εκείνο το κομμάτι, όπου το πρόγραμμα αναφερόταν στα τουρκικά.²³

Από την άλλη πλευρά έχουμε κάποιες ενδείξεις πως οι ελληνικοί επαγγελματικοί θίασοι που έκαναν την εμφάνισή τους στην πόλη δεν είχαν απήχηση μόνο στο ελληνικό κοινό. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του έργου *Ισραήλ* του Μπέρνσταϊν, που παρουσίασε το 1912 η Κοτοπούλη και το οποίο, όπως μαθαίνουμε από εφημερίδες της εποχής, παρακολούθησαν και πολλοί Ισραηλίτες της πόλης.²⁴ Εξάλλου, το θέατρο υπήρξε τόπος επαφής των κοινοτήτων και μέσα από τις φιλανθρωπικές παραστάσεις που συχνά διοργάνωναν οι ελληνικοί θίασοι, προκειμένου για την ενίσχυση ιδρυμάτων, συλλόγων, αλλά ακόμα και ιδιωτών.²⁵ Ευεργετικές παραστάσεις δίνονταν συχνά και για τους ίδιους τους ηθοποιούς, ενώ ήταν αδιάφορο σε ποια εθνική κοινότητα ανήκε ο ευεργετούμενος. Ο θίασος «Αριστοφάνης» για παράδειγμα έδωσε το 1875 παρά-

22. *Μακεδονία*, 10.1.1912.

23. *Μακεδονία*, 10.2.1912.

24. *Μακεδονία*, 29.3.1912.

25. Σύμφωνα με μαρτυρία από την εφημερίδα *Κωνσταντινούπολις* Κωνσταντινουπόλεως, στις 17 Φεβρουαρίου 1870, κάποιος θίασος, άγνωστης επωνυμίας και με άγνωστο έργο, έδωσε παράσταση προς όφελος του Γραικικού Νοσοκομείου.

σταση υπέρ του Οθωμανικού Ορφανοτροφείου.²⁶ Τέλος, πολλές φορές Τούρκοι αξιωματούχοι παρακολούθησαν ελληνικές παραστάσεις, οι οποίες δίνονταν προς τιμήν τους, προκειμένου να εξασφαλίσουν την υποστήριξή τους. Οι Τούρκοι αξιωματούχοι από την πλευρά τους έκαναν την εμφάνισή τους στις παραστάσεις αυτές για να αναδείξουν το εκσυγχρονιστικό πρόσωπο της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του γενικού διοικητή Αβεδδίν Πασσά, ο οποίος τίμησε το 1880 με την παρουσία του την παράσταση του Δημοσθένη Αλεξιάδη με το έργο του Σαίξπηρ *Οθέλλος*.²⁷ Την εποχή αυτή, άλλωστε, το ευρωπαϊκό θέατρο είχε αρχίσει να εισχωρεί και στην τουρκική ζωή, μέσα στα πλαίσια των αλλαγών και των μεταρρυθμίσεων.

Οι Έλληνες κάτοικοι της πόλης είχαν ακόμα την ευκαιρία να παρακολουθήσουν παραστάσεις ευρωπαϊκών επαγγελματιών θιάσων, κυρίως μελοδραματικών, συνήθως γαλλικών ή ιταλικών. Η πρώτη καταγραμμένη μαρτυρία που έχουμε είναι το 1870 σχετικά με κάποιον ξένο θίασο, άγνωστης επωνυμίας, που ανέβασε στην πόλη έργα σε ιταλική γλώσσα.²⁸ Διάφοροι γνωστοί θίασοι της εποχής πέρασαν από την πόλη, όπως ο ιταλικός θίασος Λαμπρούνα, ή η πρωταγωνίστρια του ιταλικού μελοδράματος Adelina Calzoletti. Ο πρώτος έκανε την εμφάνισή του στην πόλη τα Χριστούγεννα του 1874 (με πρωταγωνίστρια τη σοπράνο Άντζελα Ρόσι), και παρουσίασε παραστάσεις στο Γαλλικό Θέατρο. Η έναρξη των παραστάσεων έγινε με τον *Ερνάνη* του Βέρντι.²⁹ Η δεύτερη παρουσίασε τις όπερες *Traviatta*, *Trovatore*, *Condessa d'Amalfi*, *Rigoletto*, *Ruy Blas* και άλλες.³⁰

Αυτό που μπορούμε με αρκετή βεβαιότητα να υποστηρί-

26. *Ερμής*, 12.8.1875.

27. *Ερμής*, 12.4.1880.

28. *Κωνσταντινούπολις*, 17.2.1870.

29. Κώστας Τομανάς, *Το θέατρο στην παλιά Θεσσαλονίκη*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 21.

30. *Φάρος της Μακεδονίας*, 20.2.1882.

ξουμε είναι πως οι θίασοι αυτοί είχαν μια γενικότερη απήχηση και δεν απευθύνονταν μόνο στους Δυτικοευρωπαίους που ήταν εγκατεστημένοι στη Θεσσαλονίκη, ήδη από τον 17ο αιώνα. Η κοινότητα των Φράγκων βέβαια ήταν μια οικονομικά και πολιτικά ισχυρή κοινότητα της πόλης, μιας και οι Μεγάλες Δυνάμεις προσπαθούσαν να επιβάλουν την επιρροή τους στις διάφορες εθνότητες της Βαλκανικής Χερσονήσου, εν όψει της κατάρρευσης της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Επίσης, ασκούσε και μια ιδιαίτερη πολιτιστική επιρροή, μιας και από αυτήν ξεκινούσαν όλες οι νεωτερικές τάσεις. Όμως, η κοινότητα των Φράγκων δεν ήταν τόσο πολυάριθμη για να υποθέσουμε πως οι ξένοι θίασοι έρχονταν στην πόλη μόνο γι' αυτούς. Εξάλλου, με τη διάδοση της ευρωπαϊκής παιδείας και του πολιτισμού γενικότερα,³¹ ολοένα και περισσότεροι Έλληνες, Εβραίοι και Τούρκοι είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν τέτοιου είδους παραστάσεις. Το ότι οι παραστάσεις αυτές, εξάλλου, απευθύνονταν και στους Έλληνες, μπορούμε να το συμπεράνουμε και από τις πολυάριθμες ειδήσεις που βρίσκουμε στις ελληνόφωνες εφημερίδες της Θεσσαλονίκης σχετικά με αυτές.

Σημαντικό ρόλο στη διάδοση των παραστάσεων των ελληνικών επαγγελματικών θιάσων και τη στήριξή τους από το κοινό της Θεσσαλονίκης έπαιξε και ο ελληνικός Τύπος της πόλης. Από την πρώτη εμφάνιση του *Ερμή* στη Θεσσαλονίκη – και όσο περνούσαν τα χρόνια ακόμα πιο συχνά και συστηματικότερα – εμφανίζονταν ειδήσεις για την άφιξη των διαφόρων θιάσων. Οι εφημερίδες πάντα φρόντιζαν να αναγγέλλουν τις επικείμενες παραστάσεις, να παροτρύνουν το κοινό να στηρί-

31. Αξίζει ίσως στο σημείο αυτό να αναφερθεί ότι ιδιαίτερα μετά τα μέσα του 19ου αιώνα η σημασία της παιδείας είχε αναγνωριστεί από τους κατοίκους και των τριών κοινοτήτων της πόλης, γι' αυτό, άλλωστε, την περίοδο αυτή παρατηρήθηκε μια ιδιαίτερη διάδοση της παιδείας σε όλα τα κοινωνικά στρώματα και στο πλαίσιο όλων των εθνικών ομάδων. Ήταν επόμενο πως η αναγνώριση της σημασίας της εκπαίδευσης οδήγησε και στη διάδοση του ευρωπαϊκού πολιτισμού, γιατί σε μεγάλο βαθμό στράφηκαν σε αυτόν και οι τρεις κοινότητες, προκειμένου να διαμορφώσουν το εκπαιδευτικό τους πρόγραμμα.

Ξει τον εκάστοτε θίασο, αλλά και σχολίαζαν, συνήθως με τρόπο θετικό, το ανέβασμα ενός έργου στη σκηνή. Αναφέρονταν πολύ συχνά στην υποκριτική δεινότητα των συντελεστών μιας παράστασης, δεν παρέλειπαν όμως να διατυπώσουν και τις ενστάσεις τους, όταν το έκριναν αναγκαίο, διαμορφώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και τη θεατρική συνείδηση του κοινού της Θεσσαλονίκης.

Ο ελληνικός Τύπος της Θεσσαλονίκης δεν αντιμετώπισε το θέατρο τόσο ως διασκέδαση, και ειδικά το θέατρο που παρουσίαζαν οι ελληνικοί επαγγελματικοί θίασοι, αλλά περισσότερο ως τέχνη και διδασχή, ως ευκαιρία πνευματικής ανύψωσης του ελληνικού κοινού. Την προώθηση του θεάτρου και της ελληνικής σκηνής συχνά οι εφημερίδες της Θεσσαλονίκης αντιλαμβάνονταν ως εθνικό καθήκον, από το οποίο απέρρευε η πίστη και η ευλάβεια προς τα πάτρια. Το θέατρο πολλές φορές ήταν ένα εργαλείο για την ανάπτυξη της εθνικής συνείδησης και της καλλιέργειας του εθνικού φρονήματος. Γι' αυτό και το θέατρο αποτελούσε ηθική ωφέλεια για το κοινό. Άλλωστε, συχνό ήταν το αίτημα για ελληνικό θέατρο, αν και κάθε εφημερίδα και κάθε συντάκτης έδινε έμφαση και σε ένα διαφορετικό στοιχείο της ελληνικότητας. Άλλος ζητούσε ελληνικό θέατρο και εννοούσε έναν θίασο και ένα θέατρο που να παίζει μόνιμα ελληνικές παραστάσεις, ενώ άλλος εννοούσε μόνο την παρουσία ελληνικών έργων στη θεατρική σκηνή ή γενικότερα την εξοικείωση του κοινού με τα ελληνικά έργα, ακόμα και αν αυτό γινόταν μέσω της δημοσίευσής τους σε εφημερίδες.

Ο ελληνόφωνος Τύπος της πόλης προσπάθησε να καλλιεργήσει στο κοινό μια σωστή θεατρική αγωγή. Πολλά ήταν τα αρνητικά σχόλια για την ανάρμοστη μερικές φορές και «φωνακλάδικη» συμπεριφορά του κοινού κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, ενώ συνηθισμένη ήταν και η προσπάθεια προσέλκυσης του κοινού σε θεατρικές παραστάσεις, που δεν είχαν σημειώσει μεγάλη εισροή θεατών.

Στα φύλλα των εφημερίδων βρίσκει κανείς ακόμα απόψεις και για την αξία των έργων, αλλά και των μεταφράσεών τους, που ανέβαιναν κάθε φορά στη θεατρική σκηνή, ενώ δεν ήταν

σπάνια η παράκληση να επιλέγονται για παράσταση έργα ελληνικά, που θα μπορούσαν να συνεισφέρουν καλύτερα στην εθνική υπόθεση. Τα έργα κρίνονταν συνήθως αναφορικά με τη γλώσσα τους, την ποιότητα και το είδος της υπόθεσης και γενικότερα της δραματικής τέχνης του συγγραφέα.

Η υποκριτική δεινότητα και το ταλέντο των ηθοποιών φυσικά δεν περνούσαν ασχολίαστα. Με τον τρόπο αυτό δημιουργήθηκε μια πολύ συγκεκριμένη εικόνα για το τι είναι ή τι θα έπρεπε να είναι υποκριτική τέχνη. Η φυσικότητα και ο ρεαλισμός στην απόδοση ενός ρόλου, αλλά και η ωραία απαγγελία ήταν τα βασικά κριτήρια θετικού σχολιασμού της υποκριτικής τέχνης ενός ηθοποιού σχεδόν από όλες τις εφημερίδες.

Η ελληνική κοινότητα επέδειξε, ακόμα, μια αρκετά αξιόλογη παραγωγή ερασιτεχνικών παραστάσεων, που ήταν άλλωστε και η μοναδική πρωτοβουλία που πραγματοποιήθηκε, προκειμένου για την υλοποίηση ενός ντόπιου θεάτρου. Μέσα στο πλαίσιο των φιλανθρωπικών ομίλων και των φιλεκπαιδευτικών συλλόγων, που ιδρύονταν εκείνη την εποχή, βρήκε τη θέση του και το θέατρο, καταρχήν ως μέσο εξασφάλισης πόρων για εκπαιδευτικές δραστηριότητες, για την οικονομική στήριξη ευπαθών ομάδων, αλλά και τη διάδοση των εθνικών ιδεωδών, όχι μόνο την παραμονή της απελευθέρωσης της πόλης, αλλά και αργότερα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η ευεργετική παράσταση που δόθηκε από «φιλότιμους και έμμουσους» νέους, με πολλούς θεατές και των δύο φύλων, υπέρ του Φιλεκπαιδευτικού Συλλόγου Θεσσαλονίκης με το έργο του Hugo *Ερνάνης*,³² αλλά και η παράσταση που δόθηκε, τις ημέρες των Χριστουγέννων του 1881, από ομάδα μαθητών του γυμνασίου προκειμένου να μαζέψει χρήματα για τα όργανα φυσικής.³³

Εξάλλου, αποκλειστικά ερασιτεχνικό ήταν και το θέατρο που ανέπτυξε η εβραϊκή κοινότητα, αν και μπορούμε μάλλον να υποθέσουμε πως μπόρεσε να παρακολουθήσει και ευρω-

32. *Ερμής*, 6.5.1880.

33. *Φάρος της Μακεδονίας*, 16.12.1881.

παϊκά έργα, μιας και από τα μέσα του 19ου αιώνα και μετά άρχισε να δέχεται ισχυρή την επιρροή της δυτικής και κυρίως της γαλλικής κουλτούρας. Το εβραϊκό θέατρο έκανε την εμφάνισή του στη Θεσσαλονίκη το 1880, αργότερα βέβαια από ό,τι στην Κωνσταντινούπολη και στη Σμύρνη και αποτέλεσε το μίγμα της ισπανοεβραϊκής κουλτούρας και του ευρωπαϊκού πολιτισμού. Όταν η κυριαρχία των ραβίνων άρχισε κάπως να υποχωρεί και να εδραιώνεται το δυτικό, μεταρρυθμιστικό και εκσυγχρονιστικό πνεύμα, ισπανοεβραϊκά έργα ανέβηκαν για πρώτη φορά στη σκηνή της Θεσσαλονίκης. Το κοινό τους ήταν συνήθως εκείνοι που δέχτηκαν την επίδραση της ευρωπαϊκής παιδείας μέσα από τη δυτική εκπαίδευση, η οποία ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη την εποχή αυτή μέσα από τα πολλά δυτικά σχολεία, στα οποία φοιτούσε ένας αρκετά μεγάλος αριθμός Εβραίων μαθητών. Το εβραϊκό θέατρο παιζόταν μέσα στο πλαίσιο φιλανθρωπικών συλλόγων –προκειμένου για την οικονομική ενίσχυση του έργου τους–, σε σχολικές ομάδες, ακόμα και σε εβραϊκές γιορτές, ενώ έντονη ήταν η επίδραση της γαλλικής παιδείας, η οποία σημειώθηκε από τη διείσδυση και την επίδραση της Alliance Israélite. Οι παραστάσεις δεν γίνονταν μόνο στα ισπανοεβραϊκά. Ειδικά όταν εκείνες λάμβαναν χώρα στο πλαίσιο κάποιας σχολικής παράστασης, τότε μπορεί να βρει κανείς διαλόγους και μονολόγους στα ιταλικά, στα γαλλικά, ή στα τουρκικά. Μετά την εγκαθίδρυση του τοπικού θεάτρου στη Θεσσαλονίκη, ο αριθμός των έργων που μεταφράζονταν και διασκευάζονταν μεγάλωνε ραγδαία, ενώ το εβραϊκό θεατρικό έργο αυτής της περιόδου, μαζί με τα επεισόδια από τη Βίβλο, στρέφεται και στην κοινωνική ζωή των Εβραίων. Το εβραϊκό θέατρο στη Θεσσαλονίκη, εξάλλου, υπήρξε παραδοσιακό μοντέλο και για άλλες εβραϊκές κοινότητες, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Τουρκία.³⁴

34. Σχετικά με το εβραϊκό θέατρο στη Θεσσαλονίκη απολύτως κατατοπιστικά είναι τα βιβλία της Elena Romero, *Repertorio de noticias sobre el mundo teatral de los Sefardies orientales*, C.S.I.C., Madrid 1983, και *El mundo teatral de los Sefardies orientales*, C.S.I.C., Madrid 1979, όπου με συστηματι-

Ενδιαφέρον για το θέατρο στη Θεσσαλονίκη έχει και η παρουσία επαγγελματιών αρμενοτουρκικών θιάσων κατά τον 19ο αιώνα. Το 1884 επισκέφτηκε την πόλη ο αρμενοτουρκικός θιάσος του Βενλιάν. Ο Τύπος –και ιδιαίτερα εκείνος των Αθηνών– είχε κάνει πολλά και κολακευτικά σχόλια για τον θιάσο αυτό, ενώ ήταν επίσης χαρακτηριστικό της φήμης του θιάσου με πόση προσμονή αναμενόταν στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Ο θιάσος ξεκίνησε τις παραστάσεις του με το έργο *Giroflé-Girofla*, ένα κωμικό γαλλικό μελόδραμα (*opéra bouffe*), και πλήθος κόσμου στην παράσταση. Παρουσίασε ακόμα τον *Λεπλεπιτζή Χορ-Χορ αγά*, τουρκική οπερέτα που είχε κάνει πάταγο στην Αθήνα όταν πρωτοπαίχτηκε. Η συρροή του κοινού ήταν τέτοια, που πεντακόσιοι άντρες έμειναν απέξω λόγω έλλειψης θέσεων.³⁵

Οι Έλληνες κάτοικοι της Θεσσαλονίκης ήρθαν σε επαφή με το θέατρο μέσα από διάφορες πρακτικές. Παρακολούθησαν επαγγελματικές παραστάσεις ελληνικών θιάσων που περιόδευαν σε μεγάλα ελληνόφωνα κέντρα, είτε της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας είτε του μόλις νεοσύστατου ελληνικού κράτους, όπου παρουσίαζαν το ρεπερτόριό τους. Είδαν αρκετούς ξένους μελοδραματικούς θιάσους, γαλλικούς και ιταλικούς ως επί το πλείστον, οι οποίοι παρουσίαζαν τα έργα τους σε ένα μάλλον ευρύτερο και όχι αμιγώς ελληνικό κοινό στη Θεσσαλονίκη. Ακόμα, οι Έλληνες της πόλης είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν πολυάριθμες ερασιτεχνικές παραστάσεις από μαθητές της ελληνικής κοινότητας, καθώς και από τα μέλη διαφόρων φιλανθρωπικών και άλλων συλλόγων, οι οποίοι δραστηριοποιούνταν την περίοδο αυτή στην περιοχή της Θεσσαλονίκης. Ένα μέρος του κοινού αυτού είχε τη δυνατότητα από την άλλη πλευρά να πάρει το ίδιο μέρος σε θεατρικές παραστάσεις, μιας και το ερασιτεχνικό θέατρο, όπως ήταν αναμενόμενο εξάλλου, στηρίχθηκε και υλοποιήθηκε από

κόττητα έχει καταγράψει όλες τις θεατρικές παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της εβραϊκής κοινότητας της Θεσσαλονίκης.

35. *Φάρος της Μακεδονίας*, 28.1.1884.

τα μέλη της ελληνικής κοινότητας. Επιπλέον, το ελληνόφωνο κοινό της πόλης διαμόρφωσε τη σχέση του με το θέατρο και μέσα από την επαφή με τις ελληνόφωνες εφημερίδες, οι οποίες παρείχαν τη στήριξή τους σε θεατρικές παραστάσεις, αλλά ασκούσαν και γενικότερα την επιρροή τους στο θέατρο. Τέλος, οι Έλληνες της πόλης παρακολούθησαν θεατρικές παραστάσεις σε διαφόρων ειδών χώρους: άλλοτε σε ξύλινες εξέδρες, άλλοτε σε αποθήκες, αλλά και σε κάποια αμιγώς θεατρικά κτίρια, ξύλινα κυρίως, που σε καμία περίπτωση δεν ήταν εμβληματικά. Άλλωστε το πρώτο εμβληματικό της κτίριο η πόλη το αποκτά μόλις το 1940, με τη δημιουργία του Βασιλικού Θεάτρου. Οι διάφοροι αυτοί χώροι επηρέασαν και διαμόρφωσαν με τη σειρά τους την αντίληψη των κατοίκων της πόλης γύρω από τα θεατρικά πράγματα.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα έως το 1916, δόθηκαν στη Θεσσαλονίκη πάνω από 150 παραστάσεις ελληνικών και ξένων έργων, από ερασιτεχνικούς και επαγγελματικούς θιάσους, που κάλυπταν τις ανάγκες των περισσότερων κοινοτήτων της πόλης. Πέρασαν από εκεί οι πιο σημαντικοί ελληνικοί και ξένοι επαγγελματικοί θίασοι, παρουσιάστηκαν τραγωδίες, κωμωδίες, μελοδράματα και οπερέτες γαλλικές, ιταλικές, τουρκικές, αλλά και ελληνικές, ενώ το κοινό γνώρισε μάλλον τα πιο γνωστά, συχνά και τα πιο σημαντικά έργα της εποχής. Όλα αυτά δείχνουν πως η Θεσσαλονίκη υπήρξε σίγουρα μια θεατρική πόλη.

«Κάτι τι, το οποίον πρέπει ν' αναγνωσθή».¹
Πρόλογοι – Αφιερώσεις

Οι πρόλογοι προλαμβάνουν, προκαταβάλλουν, εξηγούν τις προθέσεις του συγγραφέα. Επικαλούνται την επιεική κρίση του. Διηγούνται ιστορίες, αναλύουν ιστορικά, πολιτικά, θρησκευτικά, αισθητικά... θέματα. Έχουν ύφος εξομολογητικό, ψυχρό, αντικειμενικό, ανθρώπινο, φλογερό... Κάθε πρόλογος είναι, συνήθως, μια μικρή ιστορία, πολύ ενδιαφέρουσα αλλά και πολύτιμη, για το πώς μια εποχή αντιλαμβάνεται κάποια θέματα (ιστορικά, πολιτικά, ηθών, αισθητικά κ.λπ.), που επανέρχονται, καθώς τα χρόνια περνούν και φθάνουν ως τις μέρες μας συγκλονιστικά επίκαιρα.

«Κάτι τι, το οποίον πρέπει ν' αναγνωσθή» θεωρούν τον πρόλογο οι συγγραφείς. Ο Παντελής Τσιστεκλής, στην κωμωδία του *Ο υποψήφιος*,² βάζει αυτόν τον τίτλο στον πρόλόγο του, προκειμένου να πείσει τον αναγνώστη να τον διαβάσει, και χρησιμοποιεί αυτό το τέχνασμα με τον τίτλο «...Τι θα πει επίτελους πρόλογος;...», επειδή δεν αντέχει εκ «φιλαυτίας» να βγάλει βιβλίο χωρίς πρόλογο.

Κάποιες φορές, οι εξηγήσεις, οι διευκρινίσεις, οι πληροφορίες,

1. Παντελής Τσιστεκλής, *Ο υποψήφιος*, κωμωδία έμμετρος εις πράξεις δύο, τυπογραφείο «Πατρίς», εν Ερμουπόλει Σύρου 1890. Πρόλογος: (ο τίτλος του) «Κάτι τι, το οποίον πρέπει ν' αναγνωσθή».

2. Ο.π.

που δίνει ο συγγραφέας στον πρόλογό του, δεν τον γλιτώνουν από τα νύχια της κριτικής και των σχολίων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Ανδρέας Δε Κάστρο και το «πρωτότυπον, φανταστικοτραγικόν, λίαν διδακτικόν, εις πράξεις πέντε» δράμα του, με τίτλο *Η μάρτυς Αικατερίνη και ο ζηλότυπος σύζυγός της*.³

Σημειώνει στον πρόλογό του:

«...Ούτε κενοδοξία, ούτε λόγοι ιδιοτέλειας με παρώτρυναν εις έκδοσιν του παρόντος δράματος. Ουδόλως έχω αξιώσεις συγγραφέως δοκίμου, αν έγραφα τι, τούτο είναι μάλλον απόρροια μακράς και επιπόνου μελέτης επί των διαφορών της ψυχής παθών...».

Επιπλέον αναφέρει: «Επιτρέπεται μόνο η παράστασις αυτού χάριν επωφελούς σκοπού». Αυτά σημειώνει ο συγγραφέας, ενώ ο υπογράφων με το ψευδώνυμο Τενεκές, στο περιοδικό *Μη Χάνεσαι* (1881, τχ. 2) σχολιάζει σε άρθρο του με τίτλο «Κόμης Ανδρέας Δε Κάστρο»:

«Ο κύριος κόμης, λοιπόν, Ανδρέας δε Κάστρο, γεννηθείς εν Κερκύρα έλκει την καταγωγήν εξ' Ισπανών, καθά μαρτυρεί το όνομά του. Ο κόμης συνέγραψεν εν δράμα φανταστικοτραγικόν ού μόνον, αλλά και διδακτικόν... Κατά πόσον δε είνε διδακτικόν το δράμα τούτο δυνάμεθα και ημείς, οι οπωσδήποτε απογευθέντες ψυχία τινά αυτού να μαρτυρήσωμεν, βεβαιούντες ότι διδάσκει πράγματι μέχρι τίνος βαθμού ο ανθρώπινος εγκέφαλος δύναται να αλλοιωθεί επί τοσούτον, ώστε να προβή εις έργα, άτινα μόνον οι περί το τέλος του δράματος δυο κεραυνοί δύνανται καταλλήλως να τιμωρήσωσι. Διότι πρέπει να μάθηται, ότι ο κ. δε Κάστρο, Ζευς Υψιβρεμέτης, έχων τους κεραυνούς πάντοτε εις την διάθεσίν του...».

3. Ανδρέας Δε Κάστρο, *Η μάρτυς Αικατερίνη και ο ζηλότυπος σύζυγός της*, δράμα πρωτότυπον, φανταστικοτραγικόν, λίαν διδακτικόν, εις πράξεις πέντε, υπό Ανδρέου Σ. Δε Κάστρο, Κερκυραίου, τύποις Ν. Α. Δαμιανού, εν Σμύρνη 1881.

Και ως προς την παράσταση «αυτού χάριν επωφελούς σκοπού» σημειώνει ο Τενεκές:

«...Η ζωηρά νεολαία, απεδέξατο μετά χαράς το εύρημα προσενηθείσα να παραστήση το έξοχον προϊόν της φαντασίας του χάριν φιλανθρωπικού σκοπού, ο κράτιστος των οποίων ήθελεν είσθαι κατά την ταπεινήν μου γνώμην η ανέγερσις Φρενοκομείου εν Αθήναις πράγματι αναγκαιοτάτου, αφού αρχίζει τώρα να γείνηται και εισαγωγή του είδους τούτου από του εξωτερικού...».

Αν θέλουμε να χωρίσουμε τα θέματα που εμφανίζονται στους προλόγους σε κατηγορίες, θα μπορούσαμε να σημειώσουμε τις ακόλουθες. Ενδεικτική και αρκετά σχηματική η κατηγοριοποίηση. Οι πληροφορίες είναι διάφορες και διαφορετικές και δεν ομαδοποιούνται πάντα.

Υπόθεση του έργου, τι πραγματεύεται, δίδαγμα, τι κατηγορεί ή υπερασπίζεται

Από τα πιο συνηθισμένα συστατικά ενός προλόγου είναι η αναφορά στην υπόθεση του έργου, τι πραγματεύεται, τι κατηγορεί και τι υπερασπίζεται.

Στον πρόλογο του έργου *Ιωάννης ο Καλυβίτης*,⁴ ο άγνωστος συγγραφέας αναφέρει ότι θέμα αλλά και αφετηρία αυτού του δράματος είναι: «...η της καλογηρομανίας, ως ιστορικού γεγονότος λαβόντος χώραν κατά τον μεσαίωνα, επίκρισις».

Στην *ιτιά από κάτω*,⁵ ο ίδιος ο συγγραφέας, Δημήτριος Καμπούρογλου, αναλύει το έργο:

4. Αγνώστου, *Ιωάννης ο Καλυβίτης*, (Καλογηρισμού επίκρισις), δράμα Βυζαντινόν, πρωτότυπον, ιστορικόν και διδακτικώτατον εις μέρη τέσσαρα, εν Κωνσταντινουπόλει (αδεία της αρχής) 1880.

5. Δημήτριος Καμπούρογλου, *Στην ιτιά από κάτω*, δράμα ειδυλλιακόν εις πράξεις τέσσαρας, πρόχειρος έκδοσις εκ του χειρογράφου του υποβόλεως εις ολίγα αντίτυπα, χάριν των ηθοποιών, τυπογραφείον «Νομικής», εν Αθήναις 1898.

«Η εν τη ανθρωπίνη φύσει παρατηρουμένη και εν τη κοινωνία εκδηλουμένη σύγκρουσις της στοργής προς τον έρωτα –κατά τα πρώτα μάλιστα κατακτητικά αυτού βήματα– ως και της αδελφότητος προς το συμφέρον».

Για ποιο σκοπό έγραψαν το έργο

Από τα πιο ενδιαφέροντα στοιχεία των προλόγων είναι όταν αναφέρεται ο σκοπός, γιατί ο συγγραφέας επέλεξε και έγραψε για το συγκεκριμένο θέμα.

Ο άγνωστος συγγραφέας του *Ιωάννη Καλυβίτη*,⁶ παρόλη την άπταιστη καθαρεύουσά του, με τη θέρμη που αναφέρεται, στον πρόλογο, στον σκοπό για τον οποίο έγραψε το δράμα του, κατορθώνει να σε συγκινήσει:

«...Το επ' εμοί δημοσιεύω απλούν και αυτοσχέδιον ανόγνωσμα όπερ μοι εφάνη χρήσιμον, καθό προτιθέμενον να επικρίνη ελλόγως το της ρασομανίας άτοπον, το την Βυζαντινήν Αυτοκρατορίαν από άκρον εις άκρον τοπικώς τε και χρονικώς

Αλλού διαβάζουμε:

«Ηθικός σκοπός του δράματος όχι μόνο να αγγίξη τις καρδιές μας, αλλά να διαπραγματευθή το σπουδαιότατον αυτό επεισόδιον του ιερού αγώνος, γιατί πολλοί εξακόντισαν το δηλητήριό τους και είπαν ότι τα Ψαρά καταστράφηκαν γιατί δεν ζήτησαν τη βοήθεια άλλων, όμως τα ιστορικά έγγραφα άλλα μαρτυρούν. Υπογραφή: Κεφαλληνία, 10 Φεβρουαρίου 1883, Γεώργιος Γ. Άβλιχος, *Η καταστροφή των Ψαρών*».⁷

6. Αγνώστου, *Ιωάννης ο Καλυβίτης*, σ. 2.

7. Γεώργιος Γ. Άβλιχος, *Η καταστροφή των Ψαρών*, δράμα εις πράξεις πέντε, τυπογραφείο «Η Ηχώ», εν Κεφαλληνία 1883.

Τα λόγια περιττεύουν.

Στην περίοδο της Τουρκοκρατίας αναφέρεται και *Το παιδομαζώμα*⁸ του Δημητρίου Καμπούρογλου. Ήδη, στον υπότιτλο του έργου σημειώνει: «Κατακαϊμένη μας γενιά και κατασκληρωμένη/ πότε θα πάψης να πονής και πότε θ' αρχίνισης/ να χύνης δάκρυα μοναχά για χρόνια περασμένα». Στον μακροσκελέστατο και πλήρη πληροφοριών και οδηγιών πρόλογο, που υπογράφει ο ίδιος ο συγγραφέας, αναφέρει ότι προσπάθησε να αναπαραστήσει μια μαύρη σελίδα: «...εκ του ιστορικού βίου του πολυτλήμονος ημών έθνους...». Για να θυμούνται και οι σημερινοί Έλληνες που σφίγγουν με ασφάλεια τα παιδιά στην αγκαλιά τους τους μητρικούς θρήνους στην Τουρκοκρατία, που άρπαζαν Ελληνόπουλα για να τα διδάξουν να σκοτώνουν τους αδελφούς τους.

Εθνικό έργο επιτελεί το θέμα του δράματος *Θεοδώρα*,⁹ «ποίημα δραματικών εις μέρη πέντε μετά σημειώσεων» του Κλέωνα Ραγκαβή. Ο ίδιος ο συγγραφέας σημειώνει στον πρόλογο:

«...εκ του θέματος ο πραγματεύεται, κέκτηται σημασίαν τινά εθνικήν, ουδενός εφείσθημεν μόχθου όπως εξάρωμεν τον χαρακτήραν τούτον και δη επιμόνως εγκύψαντες εις τους συγχρόνους συγγραφείς, ενεφορήθημεν του πρωτοτύπου εκείνου πνεύματος του μεγάλου Βυζαντινού κόσμου, ού η κατάληψις και πιστή αντανάκλασις μόνο τω ελληνιστί γράφοντι αποβαίνη δυνατή...».

8. Δημήτριος Καμπούρογλου, *Το παιδομαζώμα*, δραμάτιον εις πράξεις τρεις (ων η μία πρόλογος) και εις μέρη τέσσαρα. Βραβευθέν εις τον Ρετσίνειον Δραματικόν Αγώνα του 1895, μετ' εικόνων και ποικίλων σημειώσεων, εκδόσεις Γρηγόριος Λάμπρος εν Αθήναις, Βιβλιοπωλείον Γρηγορίου Λάμπρου, εκ του Τυπογραφείου Παρασκευά Λεώνη, 1896.

9. Κλέων Ραγκαβής, *Θεοδώρα*, ποίημα δραματικών εις μέρη πέντε μετά σημειώσεων, εκ της ανατολικής Τυπογραφίας Γ. Δρουγουλίνου, εν Λειψία 1884.

Σε ποια σχολή εντάσσονται (ρομαντική – κλασική), σε τι γλώσσα είναι γραμμένοι

Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο των προλόγων είναι όταν γίνεται η αναφορά σε ποια σχολή, κλασική ή ρομαντική, κατατάσσει το έργο του ο συγγραφέας και μάλιστα το γιατί επέλεξε τη συγκεκριμένη σχολή. Όσον αφορά, βέβαια, στο θέμα της γλώσσας, είναι κάτι που έχει πάντα το δικό του ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μια που μας ταλαιπώρησε μέχρι σχεδόν στις μέρες μας. Συνήθως στους προλόγους των έργων αυτών, το θέμα της γλώσσας τίθεται ως επεξηγήση, γιατί χρησιμοποιήθηκε δημοτική ή έστω καθομιλουμένη, και η συνήθης εξήγηση είναι γιατί ταιριάζει στη συγκεκριμένη κάθε φορά περίπτωση. Δεν τίθενται θέματα γλωσσικού ζητήματος. Μόνο καθώς πλησιάζουμε τον εικοστό αιώνα και με τα έργα του Καμψύση και του Εφταλιώτη.

Στο *Η καταστροφή των Ψαρών*¹⁰ ο Γεώργιος Άβλιχος σημειώνει πως η γλώσσα του δράματος είναι η δημοτική και τούτο διότι:

«αρμοδιότεραν και φυσικώτεραν ενόμισα την γλώσσαν ταύτην, γλώσσαν της καρδιάς, γλώσσαν δι' ής εκφράζει τις κοινώς τας ιδέας του και τα αισθήματά του. Η Σχολή του δράματος είναι η Ρωμαντική. Προτίμησα αυτή από της κλασικής, λόγω του θέματος, το είδος της πλοκής που σχηματίστηκε στην φαντασία μου».

Ο εκδότης υπογράφει τον πρόλογο του *Αθανάσιου Διάκου*,¹¹ αγνώστου συγγραφέα, και σημειώνει ότι:

«...ο συγγραφέας τηρήσας τας τρεις κατά τον Αριστοτέλην ενότητας, εισήγαγε κατά τε την πρώτην και τελευταίαν

10. Άβλιχος, *Η καταστροφή των Ψαρών*, σ. 3.

11. Αγνώστου, *Ο Αθανάσιος Διάκος*, τραγωδία εις πράξεις τρεις, τύποις Ιωάννου Χ. Βαρβαρρήγου, δαπάνη Νικολάου Σταΐκοβιτς, οδ. Θεμιστοκλέους 10, εν Αθήναις 1884.

πράξιν και την ωδήν, συμμορφωθείς με τα ως ανωτέρω περί του Διάκου ιστορίας. Ο συγγραφέας χρησιμοποίησε τον δεκαπεντασύλλαβον πολιτικόν στίχον, στον οποίον είναι γραμμένα και τα ηρωικά τραγούδια μας».

Το θέμα της γλώσσας απασχολεί τον Κλέωνα Ραγκαβή στους προλόγους των έργων του. Προσπαθώντας να χαράξει έναν μέσο δρόμο, αναφέρεται διεξοδικά στη γλώσσα που χρησιμοποιεί.

«...Περί της γλώσσης ήν μεταχειρίσθημεν... Ελπίζομεν ότι ευρεθήσεται αύτη ρέουσα, και όμως... ουδ' εν υπάρχει απαρέμφατον, ουδ' εν να, θα, ή δεν εν ταις τετρακοσίαις σελίσι του ημετέρου βιβλίου... Επεδιώξαμεν την αποφυγήν και της Σκύλλας και της Χαρύβδεως, δι' αλλοίας εν εκάστη περιπτώσει διαπλάσεως του λόγου...».

Αυτά σημειώνει στον πρόλογο της *Θεοδώρας*,¹² στη Σόφια, τον Μάρτιο του 1884.

Ο Καμπούρογλου, στον πρόλογο στο *Παιδομάζωμα*,¹³ κάνει εκτενή αναφορά στο θέμα της γλώσσας που χρησιμοποιεί. Αναφέρει επίσης τον Ροΐδη που στην κρίση του για το έργο στον Ρετσίνιο διαγωνισμό (1895) μιλάει για τη γλώσσα. «...Η γλώσσα των τότε Αθηνών δύναται να χαρακτηρισθή ως Πανελλήνιος δημώδης, ευθύς ως στερηθή μόνον της ιδιορρυθμού προφοράς διφθόγγων τινών και συμφώνων...» και μπορούσε να χρησιμοποιηθεί. Αναφέρει ακόμα ότι η Αθήνα ήταν πάντοτε πόλη, μικρή ή μεγάλη και ποτέ χωριό, οπότε δεν είναι παράδοξο το ότι η γλώσσα που μιλούσαν ήταν πάντα αρκετά πλούσια και κατάλληλη να εκφράσει και τους πιο ανεπτυγμένους Έλληνες.

Η αναφορά του Γιάννη Καμπύση στο θέμα της γλώσσας, στον πρόλογο της έκδοσης των έργων του *Οι Κούρδοι και Η*

12. Ραγκαβής, *Θεοδώρα*, σ. 4.

13. Καμπούρογλου, *Το παιδομάζωμα*, σ. 3.

μης Άννα Κούξλεϊ¹⁴ στα 1897, γίνεται μέσα από τελείως διαφορετικό πρίσμα. Μιλάμε για συνειδητό δημοτικιστή, όλο το βιβλίο του άλλωστε αφιερώνεται στον Ψυχάρη. Η ορθογραφία, εξάλλου, είναι συνεπής με τις ιδέες τους για τη γλώσσα και τη γραφή της. Όταν αναφέρεται στη γλώσσα που χρησιμοποιεί και για την οποία κάποιοι «βλακέντιοι» τον κατηγορούν, σημειώνει:

«...Η γλώσσα μου είνε κι' αφτή γούστο μου ...να την επιβάλω εγώ, όπως και την Τέχνη μου, ούτε το σκέφτηκα, ούτε το θέλω... Σε ξένη, για μένα, γλώσσα διαβάζω τόσα και δε με πιάνουν τα νέβρα μου. Και το Θάνο Βλέκα τονέ διάβασα και τονέ ξαναδιάβασα. Τι τάχα; Ο αληθινός άνθρωπος, όπως κι αν έχει, και στην καθαρεύουσα μου παρουσίασε έργο. Μάλιστα, φίλοι μου, ο δασκαλισμός δεν κουρνιαάζει στη γλώσσα, κουρνιαάζει στην ψυχή!».

Από πού έχει πάρει ο συγγραφέας το θέμα

Πολλοί συγγραφείς συνηθίζουν να αναφέρουν στον πρόλογο του έργου τους από πού έχουν πάρει το θέμα που πραγματεύονται. Μπορεί να είναι κάποιο μυθιστόρημα γνωστού ή αγνώστου συγγραφέα που τους συγκίνησε, κάποιος μύθος από την αρχαιότητα, κάποιος θρύλος ή ιστορικό γεγονός, το οποίο πραγματεύονται περισσότερο ή λιγότερο ελεύθερα· ή ακόμη κι ένα δημοσίευμα εφημερίδας που ξυπνάει αναμνήσεις μέσα από την ένταση γεγονότων. Αναφερόμαστε στο *Διατί ενικήθημεν*¹⁵ του ηθοποιού Πέτρου Λαζαρίδη. Ο ίδιος αναφέρει στον πρόλογό του:

14. Γιάννης Καμπύσης, *Οι Κούρδοι – Η μισ Άννα Κούξλεϊ*, τυπογραφείο της «Εστίας» Κ. Μάϊσενερ και Ν. Καργαδούρη, Αθήνα 1897.

15. Πέτρος Λαζαρίδης (ηθοποιός), *Διατί ενικήθημεν*, πανόραμα πολιτικών και κοινωνικών εις τρεις εικόνες, τυπογραφείο Π. Λεώνη, οδός Λέκα, στοά Σιμοπούλου, εν Αθήναις 1898.

«Τω ανά χείρας έργω ελήφθη εκ της τηλεγραφικής ανταποκρίσεως των διαφόρων γνωμών περί ελέγχου, τας οποίας εδημοσίευσεν η Ακρόπολις. Γνώμη των εν Μεσολογίω επιζώντων Αγωνιστών του 1821. Εξευτελίσθητε διότι εγείνατε φαύλοι. Ησυχάσατε τώρα, δια να μη χάσετε ό,τι ημείς σας εδώσαμεν. Γενήτε ως ημείς και τότε εκδικήσατε την τιμήν της Πατρίδος. Ακρόπολις, αριθ. 5.572, της 12ης Σεπτεμβρίου 1897».

Ιστορικές αναφορές

Πολλές φορές, όταν το θέμα ενός έργου είναι ιστορικό ή το πρωταγωνιστικό πρόσωπο είναι πρόσωπο ιστορικό, οι συγγραφείς αναφέρουν λιγότερο ή περισσότερο λεπτομερειακά τα ιστορικά γεγονότα.

Προσωπικά στοιχεία

Ενίοτε παρεισφρέουν και προσωπικά, ανθρώπινα στοιχεία στους προλόγους. Στον πρόλογο του έργου *Ασωτεία και Μετάνοια*¹⁶ αναφέρει ότι έχει καιρό να γράψει [στον αποδέκτη του] γιατί ήταν άρρωστος, αλλά και γιατί ήθελε να του στείλει κάτι μαζί, εννοεί ένα έργο.

Ο Μαρίνος Κουτούβαλης, στην έκδοση της *Δάφνης*¹⁷ του, απευθύνει γράμμα στον ιατροφιλόσοφο Ιωάννη Πρασσακάκη σε γλώσσα καθαρεύουσα, όπου με έντονο λυρισμό και συναισθηματισμό μιλάει για την απώλεια του γιου του, Ιωάννη, ενός έτους.

16. Φερέοικος Κωνώπιος, *Ασωτεία και Μετάνοια*, κωμωδία εις πράξεις τρεις, εκδίδοιτι υπό Δημητρίου Ειρηνίδου, τυπογραφείο Ερμής, παρά την οδόν Μουσών αρ. 2, εν Αθήναις 1880.

17. Μαρίνος Κουτούβαλης, *Η Δάφνη*, δράμα εις πράξεις τέσσαρας διδαχθέν, ειδικόι εκδόται δραματικών έργων Στέφανος Ν. Μ. - Α. Μπαλάνος - Ι. Χατζηπέτρου, τύποις Ι. Παλαμάρη, μεγάλη οδός του Πέραν, πλησίον του Bon-Marchè, αρ. 1, εν Κων/πόλει 1881.

Ο Παντελής Τσιτσεκλής ενημερώνει τους αναγνώστες του, στον πρόλογο της έμμετρης κωμωδίας του *Ο υποψήφιος*,¹⁸ πως το έργο του το έγραψε σε λίγες μέρες και με το να τον αποσπούν πολλές φροντίδες.

Πρωτότυπα ελληνικά έργα - Εκδοτική προσπάθεια για εθνικό δραματολόγιο

«...είναι έργον πρωτότυπον Ελληνικόν και ουχί μετάφρασις ή απομίμησις ξένων πονημάτων...», σημειώνει στα 1880 ο εκδότης του *Ασωτεία και Μετάνοια*.¹⁹

Έργο πρωτότυπο ελληνικό, λέξεις που θα ακούγονται πολύ και τα επόμενα χρόνια, λέξεις που θα απασχολούν το ελληνικό θέατρο, ακόμα δεκαετίες αργότερα.

«Κακώς γέλως υπεδέχτο πάντοτε τα ελληνικά έργα και επιτηδευμένη δυσπιστία εξεδηλούτο εις πάσαν έκφρασιν πόθου περι παραστάσεως πρωτοτύπου δράματος...».²⁰

Ο Δημήτρης Κορομηλάς, πάντα καιρίως όταν αναφέρεται σε θέματα του καιρού του και περιεκτικός στον λόγο του, στον πρόλογο της *Κακιάς Ώρας*²¹ πραγματεύεται το θέμα της συγγραφής και παράστασης πρωτότυπων ελληνικών έργων.

Ο Γλαρίων σημειώνει –πολύ παραστατικά θα επισημαίναμε– στον πρόλόγό του στο *Ο Ζευς Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον*:²²

«Μεταβαίνω ενίστε εις τα θέατρα αποδυόμενος τα ράσα μου και περιβαλλόμενος ενδυμασίαν κομφήν του τελευ-

18. Τσιτσεκλής, *Ο υποψήφιος*, σ. 1.

19. Κωνώπιος, *Ασωτεία και μετάνοια*, ό.π.

20. Δημήτριος Κορομηλάς, *Κακή ώρα*, κωμωδία, τυπογραφείο Ανδρέα Κορομηλά, εν Αθήναις 1882.

21. Στο ίδιο, σ. 7.

22. Γλαρίων, *Ο Ζευς Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον*, δράμα ιλαρόν εις πράξεις τρεις, τυπογραφείο Π. Λεώνη, εν Αθήναις 1888.

ταίου συρμού και χειρίδας δερμάτινας. Ήκουσα και από Γαλλικού Θεάτρου, σεμνά τινά δράματα, ως τον Βοκκάκιον, τους κώδωνας της Κερατουπόλεως, την Γιλέτταν, την μεγάλην Δούκισσαν του Γερολστάιν και άλλα».

Με αυτή την εντύπωση γύρισε ένα βράδυ στο κελί του και έγραψε και αυτός το έργο αυτό, που το πήρε από την ελληνική μυθολογία. Κι αν από αυτά δεν διδαχθεί τίποτα άλλο το κοινό, τουλάχιστον θα ακούει ονόματα ελληνικά και θα μάθει λίγη ιστορία και μυθολογία.

Η ελληνικότητα του θέματος, αλλά και της πραγμάτευσης του θέματος, τονίζεται στον πρόλογο της *Θυμιούλας της Γαλαξειδιώτισσας*²³ του Μελισσιώτη, που φέρει την υπογραφή Δικ. (Αθήνησι τη 24 Φεβρουαρίου 1896 – γλώσσα καθαρεύουσα):

«Η κεντρική ιδέα του έργου του Μελισσιώτη είναι αρτία, αι λεπτομέρειαι ανάξιαι του μεγάλου σκοπού όν η υπόθεσις επιδιώκει. Έρωσ και θρησκεία ιδού οι δυο φωτεινότατοι πόλοι περί ούς στρέφεται η Θυμιούλα... Δεν αναπαριστά ξένα ήθη, αντιγράφει Ελληνικά έθιμα, προβάλλει εις διδαχήν και μίμησιν τα ελληνικά ήθη ίνα Έλληνες και μη τα ενστερνισθούν...».

Στο Γαλαξειδι τα ήθη και τα έθιμα είναι τέτοια, που δεν επιτρέπουν τη δημιουργία μυθιστορηματικών επεισοδίων με ζηλοτυπίες, εκδικήσεις, φόνους, δηλητηριάσεις κ.λπ. Το θέμα της ελληνικότητας και της γνησιότητας των ηθών και των καταστάσεων, που πραγματεύεται ο Μελισσιώτης, εξάιρεται και στη δεύτερη έκδοση της *Θυμιούλας*.²⁴ Αυτήν τη φορά τον πρόλογο υπογράφει ο Νικόλαος Λάσκαρης.

23. Πανάγος Μελισσιώτης, *Θυμιούλα η Γαλαξειδιώτισσα*, ναυτικόν δραματικόν ειδύλλιον εις πράξεις τρεις, τυπογραφείο Α. Κτενά, εν Αθήναις 1896.

24. Μελισσιώτης, *Θυμιούλα η Γαλαξειδιώτισσα*, δραματικόν ειδύλλιον εις πράξεις τρεις, 2α έκδοσις, εις το «Θέατρον», μετά του ιδίου: *Χάιδω η λυγερή, Η καλαματιανή*. Μετά προλόγου υπό Νικολάου Λάσκαρη, τυπογραφείο «Κορίννης», οδός Φωκίωνος αρ. 5, εν Αθήναις 1897.

Ο εκδότης Αναστάσιος Φέξης θέλει να δημιουργήσει μέσα από τα έργα που επιλέγει να εκδώσει ένα «ευπρόσωπον τουλάχιστον εθνικόν δραματολόγιον». Η έκδοση περιλαμβάνει τα: *Ο θάνατος του Περικλέους*, *Υπό εχεμύθειαν*, *Ζητείται υπηρέτης*, *Το ανδρείκελον*, *Η διαθήκη του θείου*, *Ενοικιάζεται*, *Εις αναζήτησιν δραματικού συγγραφέως* (Ελληνικόν Θέατρον, εκδ. Αναστασίου Φέξη, εν Αθήναις, 1898).

«...Και οι ηθοποιοί μας δυσκολεύονται ν' αναβιβάσωσι τον *Θάνατον του Περικλέους*, διότι ο κόσμος δεν γελά... αφού τους εσυνήθισαν εις το χονδροκοπανισμένον λαθρεμπορικόν αλάτι, είναι αδύνατον να εύρουν γούστο εις το Αττικόν άλας του Κορομηλά, του Αννίνου του Λάσκατρη ή του Καμπούρογλου... Θέλουν χονδρά καλαμπούρια και ασέμνους βωμολοχίας...».

Ποιητικοί διαγωνισμοί

Οι ποιητικοί διαγωνισμοί, παρά τις επιμέρους επιφυλάξεις και αντιρρήσεις, φαίνεται να λειτουργούν στη συνείδηση της εποχής ως ένας τρόπος ενίσχυσης του εθνικού δράματος, αλλά και ως πρόκριση, τουλάχιστον για ένα βραβευμένο έργο, προκειμένου να επιλεγεί από θίασο για να παρουσιαστεί στη σκηνή. Η καθυστέρηση πραγματοποίησης του Ρετσίνειου διαγωνισμού φέρνει δυσαρέσκεια στους συγγραφείς, γιατί μειώνει την πιθανότητα να παρασταθούν τα έργα τους, μια και οι θίασοι ήδη καταρτίζουν το ρεπερτόριο της καλοκαιρινής περιόδου.

«...αι αλλεπάλληλοι αύται αναβολαί επόμενον ήτο να προκαλέσωσι την δυσαρέσκειαν των διαγωνισθέντων... Ουδέ δυνάμεθα να θεωρήσωμεν ταύτα ως όλω αδικαιολόγητα, αφού η περίοδος των υπαιθρίων θεατρικών παραστάσεων, της οποίας η ακμή συμπίπτει παρ' ημίν μετά των κυνικών καυμάτων, ήρχισεν ήδη, και, πλην της απονομής της δάφνης, την οποίαν είχαν βεβαίως πάντες οι διαγωνισθέ-

ντες το δικαίωμα να ελπίζωσιν, απεστέρει αυτούς πάσα παρερρομένη ημέρα, των κατά την ενδεχομένην παράστασιν του έργου των ευφημιών και άλλων θεατρικών ωφελημάτων...».²⁵

Ο Δημήτριος Κορομηλάς υποβάλλει στον πρώτο Λασσάνειο διαγωνισμό, που γίνεται το 1889, την κωμωδία του *Εφημερίδες*²⁶ και ο Αντώνιος Αντωνιάδης το πεντάπρακτο δράμα του *Σκεντέρμπεης, ο βασιλεύς των Ηπειρωτών*.²⁷ Η επιτροπή βραβεύει τον Αντωνιάδη, όχι όμως τον Κορομηλά. Ο Κορομηλάς, νοιώθοντας αδικημένος, τυπώνει την ίδια χρονιά το έργο του, μαζί με ένα μακροσκελέστατο πρόλογο με μεγάλο ενδιαφέρον. Τίτλος του προλόγου «ΤΩ ΕΝΤΕΥΞΟΜΕΝΩ».

Η κρίση της Αγωνοδίκου Επιτροπής διαβάστηκε στην Αίθουσα του Εθνικού Πανεπιστημίου από τον εισηγητή της κ. Γ. Μιστριώτη στις 26 Μαρτίου:

«*Εφημερίδες*, κωμωδία. Εν τω δράματι τούτω διακωμωδείται η τελευταία επιστράτευσις και οι τότε κυβερνώντες την πατρίδα ημών. Δεν δύναται η κωμωδία να κριθή, αν μη προστεθή η κριτική προσφάτου πολιτικής ιστορίας. Αλλά το έργον τούτο το ημέτερον πολίτευμα ανέθηκεν αλλαχού. Ας κρίνη η Βουλή και η μέλλουσα πολιτική ιστορία. Εμείς όμως δράματα εν οίς διακωμωδούνται απρεπώς έξοχοι της πολιτείας άνδρες, δεν κρίνομεν... Ο ποιητής τας μεγάλας ευεργέτιδας δυνάμεις παραβάλλει προς αρπακτικά θηρία,

25. Από τον πρόλογο στο έργο του Δημητρίου Καμπούρογλου *Το παιδομάζωμα*. Βλ. επίσης, Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί, 1870-1925*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 297.

26. Κορομηλάς, *Εφημερίδες*, κωμωδία, τυπογραφείο Ανέστη Κωνσταντινίδη, εν Αθήναις 1889.

27. Αντώνης Αντωνιάδης (πρώην γυμνασιάρχης), *Σκεντέρμπεης, ο βασιλεύς των Ηπειρωτών*, δράμα εις μέρη πέντε, βραβευθέν εις τον ποιητικόν διαγωνισμόν του αιιδίμου Γεωργίου Λασσάνη τη 25η Μαρτίου 1889, τυπογραφείο Κ. Αντωνιάδου, οδ. Περικλέους αρ. 40, οδ. Πόμβης αρ. 16, εν Αθήναις 1889.

ως προς Ύαινα, Καρχαρία, Τίγριν. Ίσως το παράπονον του ελληνικού έθνους είναι δίκαιον, αλλ' ίσως πάλιν και αυταί ως διατηρούσαι την ειρήνην του κόσμου δικαίως απείδον εις υψηλότερα της όλης Ευρώπης συμφέροντα. Αλλ' η Ελλάς και αδικημένη αν υποτεθή, όμως διατηρεί και τον σεβασμόν προς τας μεγάλας δυνάμεις ακμαίον και την ευγνωμοσύνην προς τας ευεργέτιδας αμείωτον». «Το βέβαιον είναι», σημειώνει ο Κορομηλάς, «ότι κατά σύμπτωσιν οι κριταί ανήκον εις το διακωμωδούμενον σύστημα. Δ.Α.Κ.».

Πώς αλήθεια ένας πρόλογος γραμμένος το 1889 μοιάζει απόλυτα επίκαιρος.

Ο Δημήτριος Καμπούρογλου στον εκτενή πρόλογο της έκδοσης του έργου του, το *Παιδομάζωμα*, δημοσιεύει απόσπασμα από την έκθεση των κριτών (εισηγούμενου Εμμανουήλ Ροΐδη):

«...Οπωσδήποτε το έργον τούτο είνε το μόνο εκ των υποβληθέντων το δυνάμενον να αναγνωσθή ακόπως και ευχαρίστως... Εις τούτο συντελεί κατά πολύ και η ομαλότης της γλώσσης, της ακριφνώς μεν δημοτικής, αλλά και τελείως απηλλαγμένης από παντός δυσχεραίνοντος την κατάληψιν ή πικραίνοντος την ακοήν ιδιωματισμού. Η τοιαύτη γλώσσα δύναται να αντιταχθή ως ακαταμάχητον επιχείρημα εις τους τολμώντας να ισχυρισθώσιν ότι δεν υπάρχει μία ζωντανή και κοινή εις πάντας τους Έλληνας γλώσσα, αλλά μόνον ανεπαρκείς προς κοινήν συννενόησιν διάλεκτοι τοπικοί...».²⁸

Σκηνική παρουσίαση έργου – ηθοποιοί – κριτικές

Ανάμεσα στα άλλα ενδιαφέροντα στοιχεία και πληροφορίες, που εμφανίζονται στους προλόγους των εκδόσεων των θεατρικών έργων, όπως είναι φυσικό, τίγονται και θέματα όπως:

28. Καμπούρογλου, *Το παιδομάζωμα*, ό.π.

η πρόθεση ή όχι του συγγραφέα να παιχθεί στη σκηνή το έργο του, η σκηνική απόδοση του έργου –αν αυτό είδε τα φώτα της ράμπας–, οι ηθοποιοί που ενσάρκωσαν τους ρόλους, η επιτυχία ή όχι του έργου, καθώς και η υποδοχή του από τους κριτικούς.

Η *Δάφνη* του Μαρίνου Κουτούβαλη²⁹ περιέχει κείμενο με τίτλο «Αντί προλόγου», το οποίο αναφέρεται εκτενέστατα στη σκηνική παρουσίαση και επιτυχία του έργου.

Στον πρόλογο της *Κακής Ώρας*³⁰ του Δ. Κορομηλά παρατίθενται αποσπάσματα από διάφορες εφημερίδες, που δείχνουν την αποδοχή του έργου από το κοινό αλλά και από τους κριτικούς.

Ο αναγνώστης μπορεί να αποτελεί το άμεσο ενδιαφέρον του εκδότη, αλλά η σκηνή φαίνεται να είναι το «όνειρο» που μπορεί και να γίνει πραγματικότητα.

Ο Γεώργιος Ανδρικόπουλος, πάλι, στον πρόλογο του έργου του *Αρκαδίον ή αι εν Κρήτη σφαγαί*³¹ δηλώνει στον πρόλογο ότι δραματοποίησε τα κατορθώματα της Μπουμπουλίνιας και το ολοκαύτωμα του Αρκαδίου με σκοπό:

«...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 της σκηνής των ελληνικών θεάτρων...».

29. Δράμα εις πράξεις τέσσαρας, διδαχθέν κατ' επανάληψιν από της εν Θεσ/νίκη εθνικής σκηνής υπό του ελληνοδραματικού θιάσου Σοφοκλέους. Ειδικοί εκδότηι δραματικών έργων Στέφανος Ν. Μ. - Α. Μπαλάνος - Ι. Χατζηπέτρου, τύποις Ι. Παλαμάρη, μεγάλη οδός του Πέραν, πλησίον του Bon-Marchè, αρ. 1, εν Κων/πόλει 1881.

30. Κορομηλάς, *Κακή ώρα*, κωμωδία, «Θεατρική Βιβλιοθήκη», έτος Β', τόμ. Η', Αύγουστος 1882, ιδρυταί: Στέφανος Ν. Μ. - Α. Μπαλάνος, τύποις Ι. Παλαμάρη, εν Κων/πόλει 1882.

31. Γεώργιος Ανδρικόπουλος, *Υπαλλήλου πάρεργα*, *Αρκαδίον ή αι εν Κρήτη σφαγαί*, δράμα, πράξεις πέντε, 2α έκδοσις, τυπογραφείον «Αττικόν Μουσείον», εν Αθήναις 1884.

Η σκηνή δεν φαίνεται να τον ενδιαφέρει.

Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τον Κλέωνα Ραγκαβή και τη Θεοδώρα³² του, που δηλώνει μεν στον πρόλογο ότι το ονομάζει «δραματικόν ποίημα, και ουχί δράμα εκλήθη». Αλλά στις παρακάτω σελίδες της έκδοσης δίνει οδηγίες ποια κομμάτια να παραληφθούν σε περίπτωση σκηνικής παρουσίασης του έργου.

Για την πολιτική κατάσταση

Τα πολιτικά έργα, κυρίως κωμωδίες, στους προλόγους τους ασχολούνται, όπως είναι φυσικό, με το θέμα που θέλουν να φέξουν, να διακωμωδήσουν ή να στηλιτεύσουν. Αν και κωμωδίες, οι πρόλογοι δεν έχουν τίποτα το κωμικό, συνήθως εκφράζουν την πικρία, την αγανάκτηση, την αγωνία του συγγραφέα για την πολιτική κατάσταση. Η διαχρονικότητα της κατηγορίας αυτής των έργων, και φυσικά και των προλόγων τους, εντυπωσιάζει και προβληματίζει τον σημερινό ερευνητή.

Στα 1884 τυπώνεται στη Σύρο η μονόπρακτη κωμωδία *Ο υποψήφιος βουλευτής εν Ελλάδι*.³³ Ο πρόλογος αναφέρεται στα μέσα που χρησιμοποιούν οι υποψήφιοι για να εκλεγούν και που είναι γνωστά σε όλους όσους κατοικούν στην Ελλάδα, με αποτέλεσμα «...κατασταίνοντας πολλούς των πολιτών δια των τοιούτων ψευδών υποσχέσεών των αργούς τυχοδιώκτας...». Μεστός και επίκαιρος, ακόμη και σήμερα, ο λόγος του. Στη συγγραφή αυτής της κωμωδίας τον οδήγησε η λύπη του για την πατρίδα. Δεν θέλει με το έργο αυτό να κάνει τον κόσμο να γελάσει, αλλά να χύσει δάκρυα για την πατρίδα, στης οποίας την πρόοδο δεν μπορεί να ελπίζει κανείς όσο υπάρχει αυτό το ολέθριο σύστημα. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και ο πρόλογος του έργου του Ιωάννη Φραγκιά *Η πολιτική συναλλαγή*,³⁴ παρόλο που πια προχωρούμε προς το τέλος του

32. Ραγκαβής, Θεοδώρα, σ. 4.

33. *Ο υποψήφιος βουλευτής εν Ελλάδι*, υπό *** , κωμωδία μονόπρακτος, τύποις Ρενιέρη Πρίντζη, εν Ερμούπολει Σύρου 1884.

34. Ιωάννης Φραγκιάς, *Η πολιτική συναλλαγή*, πιστή ελληνική εικών

αιώνα, τυπώνεται το 1893. «Η εν τω ανά χείρας βιβλίω παραστανομένη εικών σκοπεύει απλώς ν' αναπαραστήση εν μικρογραφία πιστή την αληθή εικόνα του εν Ελλάδι συγχρόνου πολιτικού βίου...». Όσο, σύμφωνα με το ισχύον πολίτευμα, ο υπουργός για να διοικήσει έχει ανάγκη την πολιτική υποστήριξη του βουλευτή, η πολιτική συναλλαγή θα διοικεί, με τους ικανούς και έντιμους να απομακρύνονται γι' αυτό από την πολιτική και τους επιτήδειους να στηρίζουν την εξουσία «... δια την χάριν του κόμματος σπατάλης των πόρων του κράτους και επί προϋούση αείποτε ηθική του λαού διαφθορά...».

Βρισκόμαστε στα 1887. Στις δημοτικές εκλογές της χρονιάς αυτής ο Ανδρέας Συγγρός εγγράφηκε από οπαδούς του ως υποψήφιος δήμαρχος Αθηναίων, ενώ ο ίδιος έλειπε στο εξωτερικό. Στις εκλογές που έγιναν, εκλέχτηκε δήμαρχος με 5.149 ψήφους, αλλά η εκλογή του ακυρώθηκε, γιατί δεν ήταν εγγεγραμμένος στον εκλογικό κατάλογο. Αυτό το συμβάν διηγείται και διακωμωδεί ο συγγραφέας του έργου *Εις δήμος εν αμχανία* που υπογράφει ως «Ένας ετεροδημότης».

Ζητούν την ευμένεια των αναγνωστών και της κριτικής

Πολλοί συγγραφείς μέσα από τους προλόγους τους ζητούν την ευμένεια των αναγνωστών και της κριτικής.

Οι δύο φοιτητές, Βρασίδης Δημάκος και Γεώργιος Οικονομόπουλος, ζητούν την ευμενή κρίση των αναγνωστών για το έργο τους *Η αξία των γυναικών*,³⁵ λόγω των δύσκολων περιστάσεων κάτω από τις οποίες γράφτηκε το έργο, καθώς και το ελάχιστο χρονικό διάστημα συγγραφής, δέκα ημέρες.

Ο Φερέοικος Κωνώπιος, στον πρόλογο της κωμωδίας του

εκ του φυσικού, τύποις και δαπάναις «Πατρίδος», εν Ερμούπολει 1893.

35. Βρασίδης Δημάκος – Γεώργιος Οικονομόπουλος, *Η αξία των γυναικών*, δράμα εις πράξεις πέντε μετά προλόγου, διασκευή εκ του ομώνυμου μυθιστορήματος του Jules Rugette, υπό Βρασίδου Θ. Δημάκου και Γεωργίου Ι. Οικονομοπούλου (φοιτητών), τυπογραφείο Ν. Γ. Πάσσαρη, εν Αθήναις 1880.

Ασωτεία και Μετάνοια,³⁶ αναρωτιέται τι έχει να ακούσει αν πέσει το έργο στα χέρια λογίων και σοφών, η απάντησή του όμως είναι απλούστατη:

«Ότι ποτέ κι αν έγραψα και ότι πάντα γράφω,/ τα γρά-
φω δι' αναφυχήν για γιατρικόν να τάχω./ Αν δεν αρέσουν
στους σοφούς, εμένα δεν με μέλει/ είτε πικρόν είτε γλυκόν
της γλώσσας των το μέλι».

Ο Γεώργιος Ανδρικόπουλος, στον πρόλογο του δράματός του *Αρχάδιον ή αι εν Κρήτη σφαγαί*,³⁷ δηλώνει ότι δεν επαγγέλλεται τον δραματικόν ποιητήν. Πιστεύει ότι μ' αυτή την ομολογία θα εξευμενίσει «τον ευπαίδευτον αναγνώστην».

Με ειλικρίνεια και αυθορμητισμό διατυπώνει την παράκλησή του για επιεική κρίση ο Αντώνιος Τερζάκης για τη μονόπρακτη κωμωδία του *Ο Πιρπιρίγκος*.³⁸

Αφήσαμε για το τέλος το σημείωμα του Γιάννη Καμπύση στα προλεγόμενα του *Μυστικού του γάμου και της Φάρσας της ζωής*.³⁹ Η κατανόηση που ζητά από τον αναγνώστη υπηρετεί και αυτή το καινούργιο θέατρο και τη δημοτική γλώσσα:

«Μας ξέφυγαν κάμποσα τυπογραφικά λάθη. Η παρατηρη-
τικότητα του αναγνώστη που θα τα διακρίνει, ας μας τα
συμπαθήσει, αφού μάλιστα συλοηστεί πως η γραμματική
δε δίνει μήτε την ουσία μήτε τη μορφή στο καλλιτέχνημα
κι είνε κοντά στα άλλα –άμα φορμαριστεί σαν κώδικας–
μια γρουσουζα μάνα που θέλει να πνίξει τα νέα της παι-
διά, που κάθε τόσο κάνει, από την ανόητή της τη στοργή
στα παλιά, τα πεθαμένα κάποτες...».

36. Κωνώπιος, *Ασωτεία και μετάνοια*, σ. 7.

37. Ανδρικόπουλος, *Αρχάδιον ή αι εν Κρήτη σφαγαί*, ό.π.

38. Αντώνιος Τερζάκης, *Ο Πιρπιρίγκος*, κωμωδία έμμετρος σατυρική εις πράξιν μίαν εκδίδεται δαπάνη Νικολάου Γ. Καραγιάννη, τυπογραφείο του «Κόσμου», εν Αθήναις 1895.

39. Γιάννης Καμπύσης, *Το μυστικό του γάμου – Η φάρσα της ζωής*, τυπογραφείο «Κορίννα», Αθήναι 1896.

Καμπύσης, Εφταλιώτης

Ιδιαίτερη μνεία αξίζει στα προλεγόμενα των έργων του Καμπύση και του Εφταλιώτη.

Ο Καμπύσης και ο Εφταλιώτης, με το καινούργιο θέατρο που επαγγέλλονται και την πίστη τους στη δημοτική γλώσσα, προβάλλουν και μέσα από τους προλόγους των έργων τους, τα νέα ιδεώδη.

«...και λαός, που έκαμε τα δημοτικά μας τραγούδια δεν είνε αιώνια καταδικασμένος να διώχνει την Τέχνη! Ο δασκαλισμός, εβδομήντα τόρα χρόνια, αρώστεια μας είνε περαστική... Μετά τον Τούρκο ο δάσκαλος... Είταν κι αφτό γραφτό μας... Όμως θα φύγει κι αφτός σιγά-σιγά!...» σημειώνει ο Γιάννης Καμπύσης στον πρόλογο του *Μυστικού του γάμου*,⁴⁰ για να συνεχίσει «...και συ ξέρεις, ποια ιδέα έχω εγώ για πολλά σκηνικά έργα της Ελληνικής παραγωγής, που κίνησαν μάλιστα περισσότερο θόρυβο, στην παράστασή τους, τόσο από το κοινό, όσο κι' από την κριτική. Ο *Βασιλικός* του Μάτεση κι ο *Βουρκόλακας* του Εφταλιώτη δεν παραστάθηκαν φίλε μου και πόσοι τους ξέρουν;... Αλλά τι έχει να κάνει;... Αμ ο Ψυχοπατέρας του κ. Ξενοπούλου κι αν παραστάθηκε και τι;».

Πιο αισιόδοξος ο Αργύρης Εφταλιώτης σημειώνει στον πρόλογο του *Βουρκόλακα*:⁴¹

«Δεν είναι κάστρο φιλολογικό που δε βάλθηκε να το πάρη, [ο Ρωμιός εν.] από τη στιγμή που έπιασε κοντύλι στο χέρι του. Μη βλέπεις που απότυχε – αυτό είνε άλλος λόγος... Η όρεξη και το θάρρος δε τούλειψε... Ας τον αφήνουμε να παίρνη το δρόμο του κάτι θα μας φτιάξη μια μέρα. Το μεγάλο κακό είναι πως οι άλλοι Ρωμιοί που δεν πιάνουνε κοντύλι, δεν πιάνουνε μήτε βιβλίο στο χέρι τους... Ίσως γιατί αυτοί που τους γράφανε μέχρι τώρα δεν κατεβαίνα-

40. Ό.π.

41. Αργύρης Εφταλιώτης, *Ο Βουρκόλακας*, δράμα σε τρεις πράξεις, τυπογραφείο της Εστίας, Μάϊσνερ και Ν. Καργαδούρη, Αθήνα 1900.

νε στην ψυχή του, δεν περνούσαν στην ψυχή του, μπορεί να είναι και άλλοι λόγοι...».

Όμως, ο Εφταλιώτης θέλει να τα αλλάξει αυτά. Θα γράφει για τους νέους. Κι ένας στους χίλιους να διαβάσει, αυτό θα είναι κέρδος...

«...Το δραματάκι αυτό γράφηκε σ' εποχή που φαίνονταν ανάγκη να προσέχουμε όχι μοναχά το υλικό μας να είνε εθνικό, μα και η παράσταση, σκοπός μου δεν είτανε να δείξω δραματικό πρότυπο παρά μόνο το δρόμο...».

Παραφράζοντας τα λόγια του Εφταλιώτη, μπορούμε να πούμε πως οι πρόλογοι δεν μας δείχνουν πάντοτε τα δραματικά πρότυπα του συγγραφέα και της εποχής του, αλλά σίγουρα μας δείχνουν το δρόμο για να τα προσεγγίσουμε. Ανθρώπινοι, αυστηροί, διδαχτικοί, λυρικοί, τρυφεροί οι πρόλογοι είναι πολύτιμοι. Προέχει, βέβαια, πάντα το έργο, που μπορεί να είναι εμπνευσμένο, καλό, μέτριο ή κακό, όμως μέσα από τις λίγες σελίδες που προηγούνται, ο συγγραφέας συνήθως καταθέτει την αγωνία του, τη λαχτάρα του, τις προθέσεις του, αυτό που θέλει να κάνει, ας μη το καταφέρνει στο τέλος. Κλείνουμε με αυτά τα λόγια του Καμπύση:

«...Δεν θα με νιάσει, αν η Μόδα θελήσει άβριο να με σηκώσει και στον Ουρανό, όπως δε μένιασε, όταν την άνοιξη, νόμισε, πως μέριξε στα Τάρταρα. Γιατί η Τέχνη μου είνε Ζωή σε μένα, κι όσο την Τέχνη μου τη θέλω εγώ, τι είνε ναν το φοβηθώ;...».⁴²

42. Καμπύσης, *Οι Κούρδοι - Η μισ Άννα Κούζλεϋ*, πρόλογος, σ. 14.

Η ουσία του τύπου

*Αφιερώνεται
της Πατρικίας Ζωστής*

Να μην προσκολληθούμε στον τύπο. Η ουσία ενδιαφέρει: αυτό ακούμε, χρόνια τώρα, από σεβάσμια χείλη.

Η ουσία μάς ενδιαφέρει. Ασφαλώς. Μόνο που είναι, θαρρώ, μέγεθος μεταβλητό: αλλού ψάχνανε την ουσία χτες, αλλού την ψάχνουμε σήμερα και μάλλον αλλού θα την ψάχνουν αύριο. Γι' αυτό νομίζω πως είναι πια ανάγκη να καταστήσουμε τον τύπο αξιόπιστη μονάδα διαπίστευσης και της θεωρούμενης από μας, σήμερα, ουσίας και της περιουσίας εκείνων που θα μας διαδεχτούν.

Η ακρίβεια στην απόδοση ονομάτων ηθοποιών, συγγραφέων, ρόλων, τίτλων έργων, ημερομηνιών, θυσιάζεται μερικές φορές για χάρη της ουσίας, όπως μας λένε. Οι επιπτώσεις κάποτε είναι χειροπιαστές: χάνουμε πολύτιμο χρόνο ώσπου ν' αποκαταστήσουμε όσα θεωρούσαμε δεδομένα (και δεν ήτανε, φυσικά). Άλλοτε, οι εκπτώσεις, για χάρη της ουσίας πάντα, οδηγούν σε σφαλερά συμπεράσματα, που, ενδέχεται, αν δεν το θεωρήσουμε βέβαιο, να πολλαπλασιαστούν με τον καιρό. Γι' αυτό, νομίζω πως είναι αναγκαίο να συμφωνήσουμε πρώτα μεταξύ μας, στο θέμα των ονομάτων. Με μια μικρή παραλλαγή, θα το έλεγα λατινικά *de nominibus non disputandum*. Ας συμφωνήσουμε σε μια κοινή πλευση, που θα μας απαλλάξει τουλάχιστον από ένα σκόπελο.

Το πρώτο πρόβλημα που αντιμετωπίζουμε είναι η αναγραφή των ονομάτων σε βιβλία ή προγράμματα παραστάσεων με κεφαλαία, χωρίς τόνους: δεν ξέρουμε, δηλαδή, αν ο συγγραφέας ή ο ηθοποιός λέγεται Κούγκουλης ή Κουγκούλης ή Κουγκουλής, Κούρτελης ή Κουρτέλης ή Κουρτελής, Πέρβελης ή Περβέλης ή Περβελής. Δεν ξέρουμε πού τονίζεται το μικρό όνομα του Μυριβήλη: Στράτης ή Στρατής;

Αν, αντί του ορθού Κούγκουλης, γραφτεί, όπως το βλέπουμε συνήθως, Κουγκούλης, ή αντί του ορθού Κούρτελης, γραφτεί Κουρτέλης, ή αντί του ορθού Πέρβελης, γραφτεί Περβέλης, ή αντί του ορθού Στράτης, γραφτεί Στρατής (κοινότατο σφάλμα), δεν παραβιάζεται ένα βασικό ιστορικό στοιχείο; Είναι επουσιώδης η παραβίαση αυτή;

«Η αναθροφή η μεγαλύτερη, κ' ίσως η πιο χρήσιμη σ' όλα, κ' η πιο σπουδαία, είναι η αναθροφή της προσοχής», έγραφε ο Ψυχάρης στον πρόλογο του βιβλίου του *Για το Ρωμαίικο Θέατρο*.¹ Το κυριότερο, δηλαδή, μέλημα της αγωγής, κι ίσως το πιο χρήσιμο σ' όλα και το πιο σπουδαίο, είναι η καλλιέργεια, η ενδυνάμωση, η αύξηση της προσοχής: με την αυξημένη προσοχή αποφεύγουμε σφάλματα που, δυστυχώς, διαιωνίζονται και πολλαπλασιάζονται, όσο κι οι ανάλογες επιπτώσεις.

Για να βρούμε τον ακριβή τονισμό ενός ονόματος, πρέπει φυσικά να το ανιχνεύσουμε σε μικρογράμματη γραφή: στον πρόλογο του βιβλίου ή στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής ή σε ιστορικά μελετήματα. Όσο για τους ηθοποιούς, τα περισσότερα θεατρικά προγράμματα σ' αυτό δε μας βοηθούν: τα ονόματα αναγράφονται με κεφαλαία και τα βαφτιστικά, πολλές φορές, μόνο με το αρχικό, ή, το πολύ, με τρία-τέσσερα γράμματα. Αυτά τα λίγα γράμματα κάνουν και ζημιές καμιά φορά: έτσι, από τρία αρχικά μικρού ονόματος, άλφα, ύψιλον, γάμα, ένας ερευνητής έβγαλε συμπέρασμα και

1. Ψυχάρης, *Για το Ρωμαίικο Θέατρο: Ο Κυρούλης, δράμα - Ο Γουανάκος, κωμωδία*, βιβλιοπωλείο της Εστίας, à Paris, chez: H. Welter, Éditeur, Αθήνα 1901, σ. 7. Στο παράθεμα η ορθογραφία έχει απλοποιηθεί ως προς το τονικό σύστημα.

το ἔγραψε ολογράφως και χωρίς αγκύλες, πως ο ηθοποιός λεγόταν Αύγουστος!

Το δεύτερο πρόβλημα με τα ονόματα είναι η τρομερή γενική πτώση, που τη χρησιμοποιούσαν παλιότερα, για να θυμίζει, υποθέτω, πως ο Νεοέλληνας συγγραφέας έλκει την καταγωγή του απ' τον Πλάτωνα, τον Θουκυδίδη ή τον Σοφοκλή. Στο πρόβλημα της γενικής προστίθεται κι η θέση του επωνύμου, που πολλοί το τοποθετούν πριν απ' το μικρό, όπως στο στρατό. Έτσι, όταν έχουμε να μετατρέψουμε στην ονομαστική τα ονόματα (παίρνω τυχαία παραδείγματα), Μιχαήλ Λάμπρου, Μιχαήλ Δημητρίου, Κλεάνθους Τριανταφύλλου, Μελισσηνού Χριστοδούλου, Θεοφίλου Καΐρου, Αρίστου Καμπάνη, Λεωνίδου Καπέλλου, Ηλία Ωρολογά Δασαρίτου, Σταυράκη Αριστάρχου, Ι. Μ. Ραπτάρχου, τα πράγματα δυσκολεύουν: πρέπει να ψάξουμε για να βρούμε το σωστό στις πηγές που αναφέραμε προηγουμένως, γιατί η απόσταση απ' τα χρόνια της αρχαιοπρέπειας κι η πολυτυπία (στ' όνομα, πάντα, της περιιάλητης και περιπόθητης ουσίας), έχουν οδηγήσει σ' αποτελέσματα τραγελαφικά: ο Άριστος Καμπάνης, ας πούμε, γίνεται Αρίστος (λεβεντόπαιδο Αρίστο, μπες στο μαγαζί και κλείσ' το!), ο Δασαρίτης γίνεται Δασαρίτος και, το κορυφαίο, ο Αριστάρχης γίνεται Αρίσταρχος κι ο Ραπτάρχης Ράπταρχος (κατά το ναύαρχος, προφανώς!). Αφήνω τις απίστευτες περιπέτειες του Ι. Ισιδωρίδου Σκυλίση... Θα πω μονάχα τούτο: λεγόταν Ιωάννης κι ο πατέρας του Ισιδωρος. Το Ισιδωρίδης, γιος του Ισιδωρου (επί το αρχαιοπρεπέστερον), το υιοθετεί στο τρίτο εκδεδομένο έργο του. Με το επώνυμο Σκυλίσης υπέγραψε μόνο τα τρία πρώτα του βιβλία (μεταφράσεις): 1834, 1839 και 1841. Απ' το τέταρτο βιβλίο, του 1845, υπογράφει Σκυλίσης. Όταν λοιπόν αναφερόμαστε σε κάποιο έργο του, πρέπει να γράφουμε τ' όνομά του, όπως εμφανίζεται στη σελίδα τίτλου του βιβλίου του. Αλλιώς, παραβιάζουμε την ιστορική διαδρομή του ονόματος και κάνουμε σκυλίσια τη ζωή του αναγνώστη μας.

Και δεν είναι μονάχα η γενική που παράγει μαργαριτάρια, είναι κι η αιτιατική, που, σε συνδυασμό με τα κεφαλαία, τη

Μαριάν Δοξαπατρή την κάνει στην ονομαστική *Μαριάν Δοξαπάτρη!* Είναι κι οι συντμήσεις ονομάτων, που βαφτίζουν τον Σταμ.[άτη] Καρατζά, Σταμάτιο και τον Ερατ.[οσθένη] Καψωμένο, Ερατώ!

Το τρίτο πρόβλημα που παρουσιάζεται με τα ονόματα είναι πιο σύνθετο, γιατί νομίζω πως έχει σχέση με το συναίσθημα του ερευνητή: όσο πιο πολύ ερευνά, τόσο μεγαλύτερη οικειότητα αποκτά με τα πρόσωπα, κι έτσι, λ.χ., ο Μιχαήλ Αρνωιτάκης γίνεται Μιχάλης, ο Δημήτριος Κόκκος Δημήτρης, ο Γεώργιος Λασσάνης Γιώργος, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος Γρηγόρης, ο Σωτήριος Κουρτέσης ή Καρτέσιος Σωτήρης (τον έχω βρει και Σωκράτη), ο Κωστής Μπαστιάς Κώστας, ο Ψυχάρης Γιάννης, ο Κ. Θ. Δημαράς Κώστας, ο Νικόλαος Λεκατσάς Νίκος (στην καλύτερη περίπτωση, γιατί στη χειρότερη γίνεται Παναγής, όπως κι ο Ανδρέας Κορομηλάς γίνεται Λάμπρος κι ο Χουρμούζης, Μιχ. Χουρμούζιος).

Υπάρχουν και λάθη σε ονόματα που φαντάζομαι πως γίνανε, επειδή αυτός που τα συνάντησε πρώτος, σκέφτηκε να τα διορθώσει, σιωπηρά βεβαίως (αυτή η σιωπηρή διόρθωση είναι η άλλη μεγάλη πληγή): η Μυρτώ Μαυρίκου-Αναγνώστου, λ.χ., για πολλά χρόνια εμφανιζότανε στις βιβλιογραφίες ως Μαυρικίου (το copy-paste είναι παλιά φάμπρικα!). Ο Ηροκλής Βασιιάδης, ο πυλώνας του εν Κωνσταντινουπόλει Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου, δεν γλίτωσε απ' τους πρόθυμους διορθωτές ή αντιγραφείς κι έγινε, θέλοντας και μη, Ηρακλής. Με ηράκλειες, πράγματι, προσπάθειες κατάφερε ο δυστυχής, εδώ και λίγα χρόνια, ν' ανακτήσει επιτέλους τ' όνομά του: Ηροκλής.² Δεν ξέρω αν όλοι οι θαυμαστές του Ηρακλή αποκαταστήσανε το Βασιιάδη ως Ηροκλή, αλλά εμένα, έστω κι ένας, μου φτάνει (copy-paste ένεκα).

Ο Χουρμούζης δεν φαίνεται να τα 'χει καταφέρει ακόμα (κρατάει χρόνια αυτή η κολόνια...). Σ' όλα τα έργα του ο συγγραφέας εμφανίζεται ως Μ. Χουρμούζης. Και στην *Αρμονία*, την εφημερίδα του, και στον *Νεολόγο* της Πόλης, Μ. Χουρμούζης υπογράφει. Στο φυλλάδιο *Η νήσος Αντιγόνη* γράφει

2. Κ. Θ. Δημαράς, «Ηροκλής Βασιιάδης», *Το Βήμα*, 14.11.1975, σ. [1].

πως ο πατέρας του λεγότανε Κωνσταντίνος Τριανταφύλλου.³ Το λέει ο ίδιος, όπως λέει και το δικό του όνομα, Χουρμούζης: αυτό ήτανε το βαφτιστικό του και το επιβεβαιώνει κι ο Μανουήλ Γεδεών που τον γνώρισε προσωπικά.⁴ Μπορεί να μας ξενίζει λίγο, αλλά με το βαφτιστικό Χουρμούζιος μνημονεύεται μουσικοδιδάσκαλος και μελοποιός, συγγραφέας κι εκδότης κειμένων εκκλησιαστικής μουσικής, ένας απ' τους τρεις εφευρέτες της εν χρήση παρασημαντικής, δεξιός ψάλτης, απ' το 1786 ως το 1792, στον εν Γαλατά ναό του Αγίου Ιωάννου των Χίων, πρωτοψάλτης αργότερα στον Άγιο Δημήτριο Ταταούλων και το σιναιϊτικό μετόχι του Μπαλατά και Χαρτοφύλαξ της Μεγάλης Εκκλησίας.⁵ Το 1836, εξάλλου, στον ίδιο ναό του Γαλατά, αναφέρεται επίτροπος Χουρμούζης Ιακώβου.⁶ Αυτά ως ελάχιστη συνεισφορά στην έρευνα.

Άρα, Χουρμούζης βαφτιστικό υπάρχει, όπως υπάρχει κι επώνυμο, αρμένικο, Hürmüz στα τουρκικά, που πιθανώς προέρχεται απ' το τοπωνύμιο των Στενών του Ορμούζ (Μαντίκ Χουρμούζ στ' αραβικά): ας θυμηθούμε τον Αρμένη συγγραφέα και δημοσιογράφο Krikor Hürmüz και τον ανταποκριτή των *Times* του Λονδίνου στην Οθωμανική αυτοκρατορία Kevork Hürmüz, που εξοντωθήκανε στις 24 Απριλίου 1915, αλλά και τον παλιό-

3. Μ. Χουρμούζης, *Η νήσος Αντιγόνη*, τυπογραφείον Ι. Α. Βρετού, εν Κωνσταντινουπόλει 1869, σ. 4.

4. Στο ίδιο, σ. 82. Βλ. και Μανουήλ Ιω. Γεδεών, *Αποσημειώματα Χρονογράφου: 1800-1913*, τύποις “Φοίνικος”, εν Αθήναις 1932, σσ. 31-32.

5. «Χουρμούζιου Χαρτοφύλακος, ενός των εφευρετών του ειρημένου [νέου της Μουσικής] συστήματος», αναγράφεται στο εξώφυλλο της συλλογής τραγουδιών *Βίβλος καλουμένη Ευτέρπη*, του 1830. Βλ. και Γεώργιος Ι. Παπαδόπουλος, *Συμβολαί εις την ιστορίαν της παρ' ημίν εκκλησιαστικής μουσικής*, τυπογραφείον και βιβλιοπωλείον Κουσουλίνου & Αθανασιάδου, εν Αθήναις 1890, σσ. 331-332. Επίσης, Γεώργιος Π. Γεωργιάδης, *Ο εν Γαλατά ιερός ναός του Αγίου Ιωάννου των Χίων*, τύποις Κ. Ζιβίδου, εν Κωνσταντινουπόλει 1898, σ. 364. Επίσης, Επίσκοπος Παμφίλου Μελισσηνός Χριστοδούλου, *Τα Ταταύλα και η ιστορία τους*, εκδόσεις ιστός / istos yayın, Πόλη 2013, σ. 298.

6. Γεωργιάδης, σ. 328.

τερο, Εδουάρδο Hurmuz, συγγραφέα και μεταφραστή, με έδρα το αρμένικο μοναστήρι του San Lazzaro στη Βενετία.⁷

Το επώνυμο του δικού μας συγγραφέα το ξέρουμε απ' τον ίδιο: Τριανταφύλλου. Το ότι υπέγραφε Μ. Χουρμούζης είναι γεγονός. Ας καταγράψουμε λοιπόν τ' όνομά του, όπως το ήθελε εκείνος, για να μην πελαγοδρομούμε στον ωκεανό της βιβλιογραφίας και να μην αποπροσανατολίζουμε τους αναγνώστες μας με την πολυτυπία. Άλλωστε, αυτό πρέπει να γίνεται με όλους τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες.⁸ Σκέφτεται κανείς να πει τον Κωστή Παλαμά Κωνσταντίνο ή Ντίνο, τον Μιλτιάδη Μαλακάση Μίλτο, τον Μίκη Θεοδωράκη Μιχαήλ και τον Μάνο Χατζιδάκι Εμμανουήλ; Ο Ψυχάρης υπέγραφε Ψυχάρης σκέτο, κι έτσι ήθελε να τον λένε.⁹ Εμείς, με το ζόρι, Γιάννη. Θέλοντας ο βλάχος και μη θέλοντας ο ζωγράφος, έβαλε ο Χριστός κόκκινα τσαρούχια!

Με τον Χουρμούζη τα ίδια και χειρότερα: Μιχαήλ, Μιλτιάδης, Μιχ. και Μιλ.: τα βρίσκουμε χωριστά ή κι όλα μαζί, πακέτο. Βρίσκουμε παραλλαγμένους στη βιβλιογραφία (από απροσεξία ή κι από πρόθεση), μέχρι και τους τίτλους που έχουν βάλει ερευνητές στα βιβλία τους για τον Χουρμούζη και βασανιζόμαστε ακόμα πιο πολύ.

Ας συναποφασίσουμε πια ν' αφήνουμε τα ονόματα των συγγραφέων όπως αναγράφονται στη σελίδα τίτλου των έργων τους και στα δημοσιεύματά τους. Κι ας αντιγράφουμε τους

7. Τα σχετικά με το αρμένικο επώνυμο, την πιθανή προέλευσή του και τους φερώνυμους συγγραφείς οφείλω στον τουρκομαθή Αντώνη-Φοίβο Νομικό και τον ευχαριστώ θερμά.

8. Κυριάκος Ντελόπουλος, *Νεοελληνικά φιλολογικά ψευδώνυμα*, βιβλιοπωλείον της "Εστίας" Ι. Δ. Κολλάρου & Σίας Α. Ε., Αθήνα 32005, σ. 15.

9. Ηρώ Κατσιώτη, «"Το μύρισμα, το αφτί και η αφή" του Ψυχάρη από τα γράμματά του στον Πάβλο Κωσταντινίδη», στον τόμο *Ο Ψυχάρης και η εποχή του: ζητήματα γλώσσας, λογοτεχνίας και πολιτισμού*, Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 527, σημ. 39. Επίσης, της ίδιας, «Το "πολίτιμο γράμμα του παππού"», στον τόμο *Ρωμαίικο Ημερολόγιο 2014*, εκδόσεις ιστός / istos yayın, Πόλη 2014, σ. 135.

τίτλους με προσοχή. Αυτό, άλλωστε, απαιτεί η διεθνής πρακτική. Αν θέλουμε να σχολιάσουμε κάτι ή και να συμπληρώσουμε, υπάρχουν οι αγκύλες κι οι σημειώσεις.

Για την πονεμένη ιστορία των ξένων ονομάτων, την πολυτυπία στα ονόματα των ηθοποιών, τους παραπλανητικούς τίτλους έργων, τα χοντροειδή λάθη στους ρόλους, τις τραγελαφικές επιπτώσεις με τις εσφαλμένες χρονολογίες, τη βάνανυση και κατά συρροήν κακοποίηση των παραθεμάτων, για όλ' αυτά, τα δήθεν τυπικά, τα θεωρούμενα άνευ ουσίας, που, ωστόσο, μας ταλανίζουν μια ζωή κι υπονομεύουν την επιστήμη, δεν προλαβαίνω να μιλήσω τώρα. Θα σας θυμίσω μόνο τον Θωμά, τον άπιστο Θωμά, τον Άγιο του επιστήμονα: «τον τύπον των ήλων» ήθελε να δει ο Θωμάς και να βάλει το δάχτυλό του «εις τον τύπον των ήλων» και το χέρι του στο πλευρό του Ιησού. Τον τύπο, το αποτύπωμα γύρευε, πριν προχωρήσει στην ουσία. Κι ο Χριστός κατάλαβε το πάθος του για έρευνα και του το 'καμε το χατίρι. Κι έτσι πίστεψε ο Θωμάς.

Για να έχετε κι εσείς ένα ελάχιστο πειστήριο γι' αυτά που είπα, θα σας δείξω φωτογραφίες του τάφου του Χουρμούζη στην Αντιγόνη, όπου πήγα επίτηδες, τον Δεκέμβριο του 2009.¹⁰



10. Στην προφορική ανακοίνωση έγινε προβολή εικόνων του τάφου του Χουρμούζη και του χώρου που τον περιβάλλει. Εδώ παραθέτω μόνο μία φωτογραφία του μνήματος.

Όπως είδατε, στο μάρμαρο γράφει μονάχα ένα όνομα: Χουρμούζης. Σκέτο. Οι χριστιανοί, ενώπιον του Θεού, παρουσιάζονται μόνο με το βαπτιστικό τους, κι όταν βαφτίζονται, κι όταν μεταλαβαίνουν, κι όταν παντρεύονται, κι όταν πεθαίνουν. Όσο ζούμε όμως εμείς, ας μη λησμονούμε το ρητό: *in nomen laborare...*

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 20ός-21ος αι.

Οι απαρχές του Ελληνικού θεάτρου στην πολύ-πολιτισμική Αυστραλία

1. Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία διερευνά τις απαρχές του ελληνικού θεάτρου στην πολυ-πολιτισμική Αυστραλία. Αντλώντας στοιχεία από αρχειακό υλικό, που αφορά κυρίως στον ελληνοαυστραλιανό Τύπο από τα τέλη του 19ου αιώνα έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, φιλοδοξεί να αναδείξει τη φυσιογνωμία της θεατρικής δραστηριότητας της ελληνικής κοινότητας, αλλά και της θεατρικής δραστηριότητας εν γένει, που αφορά στο ελληνικό θέατρο στην ήπειρο της Ωκεανίας κατά την υπό εξέταση περίοδο. Ο στόχος της εργασίας είναι διττός κι αφορά αφ' ενός στην ανίχνευση της λειτουργίας του θεάτρου στη διαμόρφωση της ελληνικής ταυτότητας, κι αφ' ετέρου στην κατανόηση της πρόσληψης της ελληνικής –κυρίως κλασικής– δραματολογίας στο πλαίσιο ενός πολυ-πολιτισμικού περιβάλλοντος.

2. Το πολυ-πολιτισμικό περιβάλλον της Αυστραλίας

Η ήπειρος της Αυστραλίας, γνωστή και ως Terra Australis Incognita, εποικίσθηκε αρχικά από Άγγλους του Βασιλικού Ναυτικού το έτος 1788, οι οποίοι έφεραν μαζί τους καταδίκους για να εκτίσουν την ποινή τους με εθελοντική εργασία στο λιμάνι

του Σίδνεϋ. Πολύ σύντομα έφθασαν στη νέα γη και ελεύθεροι πολίτες από όλα τα μέρη του κόσμου, εφόσον προσφέρονταν σε αυτήν ευκαιρίες πλουτισμού και προόδου. Ήδη, ένα χρόνο μετά, το 1789, παίχθηκε και η πρώτη θεατρική παράσταση, από Άγγλους καταδίκους –ηθοποιούς, που στην συνέχεια εκτελέστηκαν.¹ Από τους Κυβερνήτες, το θέατρο ευνοείτο ως μέσο φυχαγωγίας, αλλά και ως τρόπος αποφυγής της παραβατικότητας. Γενικά, έως τη χρυσή εποχή του 1850, κατά την οποία έφθασαν μαζί με τους χρυσοθήρες και καλλιτεχνικές εταιρίες περιοδεύοντων θεάτρων,² που αναβάθμισαν το επίπεδο των θεαμάτων, ανθούσαν οι παραστάσεις βαριετέ και θεάτρου ποικιλιών.³ Στη συνέχεια, με την άφιξη νέων αποίκων, συντηρητικών προτεσταντών, άρχισαν οι πρώτες παραστάσεις όπερας, δραματικών έργων και κυρίως έργων του Σαίξπηρ. Ωστόσο, τόσο οι ανώτερες κοινωνικές τάξεις όσο και τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, παρακολούθουσαν ταυτόχρονα όλα τα είδη των θεαμάτων, καθώς δεν είχαν πολλές ευκαιρίες επιλογών.⁴

Η άφιξη των πρώτων Ελλήνων συνδέεται με την περιπέτεια έξι Ύδραίων ναυτικών που έφθασαν για να δικασθούν στην Αυστραλία, το έτος 1928, για πειρατεία στα ανοιχτά της Μάλτας. Αθωώθηκαν όλοι και ένας από αυτούς, ο Γκίκας Βούλγαρης, έμεινε στην Αυστραλία, λειτουργώντας ως γέφυρα και σύνδεσμος μεταξύ των υπολοίπων αποίκων από την Ελλά-

1. Joanne Tompkins, *Unsettling Space: Contestations in Contemporary Australian Theatre*, Palgrave, London 2006, σ. 22.

2. Highlights in Australian theatre history, *Scene Stealers: Australian Theatre 1870-1955*, Australian Archives, Canberra, Australia, (undated exhibition catalogue), Ημερομηνία πρόσβασης [20/9/2013] από: <http://australia.gov.au/about-australia/australian-story/highlights-in-austn-theatre-history1435607>.

3. Australian Variety Theatre Archive, popular, culture, entertainment, 1850-1930, Pandora, Australian Web Archives, Ημερομηνία πρόσβασης [15/9/2013] από: <http://nla.gov.au/nla.arc-143747>.

4. A short history of the Australian theatre to 1910, Australian Archives, Canberra, Australia, Ημερομηνία πρόσβασης [20/9/2013] από: <http://hat-archive.com/shorthisory-1320893>.

δα και τα νησιά.⁵ Το πρόσωπο, όμως, που λειτούργησε ως ο πρώτος σημαντικότερος παράγοντας μεταφοράς της ελληνικής παιδείας στην Αυστραλία υπήρξε η Αικατερίνη Πλέσσο, προσωπική φίλη του λόρδου Βύρωνα,⁶ η οποία το έτος 1835 καταφθάνει ως σύζυγος του Άγγλου ναυτικού Κράμμερ.⁷

3. Αυστραλοί και αρχαία κλασική γραμματεία

Με την ίδρυση της Αυστραλιανής Κοινοπολιτείας και τη δημιουργία Πανεπιστημιακών Τμημάτων, λειτουργούν τμήματα αρχαίων ελληνικών κλασικών σπουδών. Το 1886 φοιτητές του πανεπιστημίου ανεβάζουν για πρώτη φορά αρχαία ελληνική τραγωδία, τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Την παράσταση αυτή διαδέχονται κι άλλες, όπως: *Οιδίπους Τύραννος*, *Μήδεια*, *Αντιγόνη*, *Άλκηστις*, *Τρωάδες*, *Βάκχες*, *Όρνιθες*.⁸ Το ενδιαφέρον των Αυστραλών για την αρχαία ελληνική τραγωδία εξακολουθεί να είναι αδιάπτωτο και αμείωτο επί σειρά ετών. Στο ενδιαφέρον αυτό συντείνουν και οι μεταφράσεις σε έμμετρη απόδοση στα αγγλικά των τραγικών, Αισχύλου, Σοφοκλή, Ευριπίδη, καθώς και του Αριστοφάνη, από τον Αυστραλό καθηγητή στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, Γκίλμπερτ Μάρει, στο τμήμα ελληνικών κλασικών σπουδών, γύρω στο 1910.⁹

5. Γιώργος Καναράκης, *Η Λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, Ίδρυμα Νεοελληνικών Μελετών, Μελετήματα, Αθήνα 1985, σ. 14.

6. James Jupp, *The Australian People: An Encyclopedia of the Nation, Its People and Their Origins*, Cambridge University Press, 2001, σ. 387.

7. «Lord Byron's Last Friend, A notable career», *The Maitland Weekly Mercury* (NSW: 1984-1931), Saturday 17 August 1907, σ. 9, Ημερομηνία πρόσβασης [1/9/2013] από: <http://nla.gov.au/nla.news-article126793750>.

8. «Greek Players, To Present the *Oedipus* of Sophocles in Sydney, University Interested», *Sunday Times* (Sydney, NSW: 1895-1930), Sunday 15 July 1923, σ. 3, National Library of Australia, Ημερομηνία πρόσβασης [8/9/2013] από: <http://nla.gov.au/nla.news-article120540795>.

9. «Greek Play – Remarkable Production», *Queensland Times (Ipswich)* (Qld.: 1909-1954), Thursday 18 January 1912, Edition: DAILY σ. 5,

Ο Μάρει πίστευε ότι μόνο «μέσα από την ελληνική γλώσσα είναι δυνατόν να διατυπωθούν ολοκληρωμένες σκέψεις» και ότι «η ελληνική γλώσσα είναι μία τέλεια γλώσσα που προορίζεται για τέλειους ανθρώπους». Μάλιστα, η κλασική του παιδεία τον ενέπνευσε στο να ιδρύσει την κοινωνία των Εθνών. Παράλληλα με την παρουσίαση ελληνικών τραγωδιών δίνονται και διαλέξεις, στις οποίες πανεπιστημιακοί καθηγητές αναλύουν τον ρόλο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και τις υποθέσεις των έργων που παρουσιάζονται.¹⁰

Ως αποτέλεσμα, η πρόσληψη της αρχαίας τραγωδίας από τους Αυστραλούς παρουσιάζει ενδιαφέρον. Καταβάλλουν φιλότιμες προσπάθειες προκειμένου να την κατανοήσουν. Έχοντας, ωστόσο, τα σαιξπηρικά έργα ως πρότυπα, αντιλαμβάνονται την αρχετυπική φιγούρα της Κλυταιμνήστρας σαν τη Σαιξπηρική λαίβη Μάκβεθ, ενώ ερμηνεύουν τις έννοιες Ύβρις και Άτη σύμφωνα με την αρά του Εβραϊκού Νόμου. Το τραγικό τέλος του Αγαμέμνονα, που τον βαρύνει το παρελθόν του πατέρα του Ατρέα, οφείλεται στο: «αμαρτίες γονέων παιδεύουσι τέκνα». Όμως, οι Αυστραλοί δεν αναπαράγουν μόνο την κλασική βικτωριανή παιδεία. Έχοντας και τις προσλαμβάνουσες των αυτοχθόνων Αβοριγίνων, ξεφεύγουν από τα συντηρητικά πρότυπα και δημιουργούν δικές τους Σχολές. Για παράδειγμα, υπό τις σκηνοθετικές οδηγίες του Μάρει, συμπεριλαμβάνονται χοροί γυμνών ημιαγρίων στα χορικά μέρη του *Οιδίποδα*, αιτιολογώντας ότι ο *Οιδίποδας* είναι προ-ελληνικός, είναι εν μέρει Μινωίτης, Μυκηναίος, Ανατολίτης ή και Ασιάτης, επομένως ανάγεται στη σφαίρα εκείνη του πρωτογονισμού που στέκεται μακριά από την εξευγενισμένη Αθήνα του κλασικού 5ου αιώνα.¹¹

Ημερομηνία πρόσβασης [10/9/2013] από: <http://nla.gov.au/nla.news-article11059853>.

10. «Greek Plays For The Modern Stage, Lecture Before Repertory Theatre Society», *The Mercury* (Hobart, Tas: 1860-1954), Wednesday 30 November 1927, σ. 10, National Library of Australia, Ημερομηνία πρόσβασης [8/9/2013] από: <http://nla.gov.au/nla.news-article24192280>.

11. Ο.π.

4. Ελληνικές παραστάσεις βαριετέ και Έλληνες θεατρικοί επιχειρηματίες

Πέραν, όμως, από τις παραστάσεις σοβαρών θεατρικών έργων, εκείνη την εποχή, όπως είναι αναμενόμενο, ανθούσαν όλα τα είδη θεαμάτων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Κανάρη, ο οποίος αυτοτιτλοφορείτο ως Έλληνας μάγος και καθηγητής. Ο Κανάρης, στο πλαίσιο διεθνών περιοδειών, κατέφθασε το 1888 στην Αυστραλία κι έδωσε παραστάσεις που αποτελούσαν ένα μείγμα από βαριετέ, ταχυδακτυλουργία και πνευματισμό, τραβώντας την προσοχή όχι μόνο του ελληνοαυστραλιανού, αλλά και του συνόλου τού αυστραλιανού Τύπου.¹²

Παράλληλα με την πρώτη παράσταση του *Αγαμέμνονα* το 1886, καταφθάνει το ίδιο έτος στη Μελβούρνη και ο Μαρίνος Λεκατσάς ή Λούκας και, λίγο αργότερα, ο αδελφός του Αντώνιος, που μελλοντικά αναδεικνύονται σε επιχειρηματίες βαριετέ.¹³ Τα δύο αδέλφια συνδυάζουν τις επιχειρήσεις με το ενδιαφέρον τους για το θέατρο, σε μια εποχή που ανθούν οι βιομηχανικές κατασκευές στην ήπειρο. Ανοικοδομούν, λοιπόν, θέατρα στις νότιες πολιτείες της Αυστραλίας. Το θέατρο Victory, που κατασκευάζει ο Μαρίνος και το θέατρο Capitol, που κατασκευάζει ο Αντώνιος, υπάρχουν έως και σήμερα στο κέντρο της Μελβούρνης. Στη συνέχεια, ο Μαρίνος Λούκας, το 1907, επεκτείνει τα συμφέροντα του στην Τασμανία, στο Χόμπαρτ, όπου κτίζει άλλα επτά θέατρα και διευθύνει την εταιρία του Grand Tivoli Theatre.¹⁴ Αργότερα, ασχολείται με τον κινηματογράφο. Σχετικά με τα θέατρα που ανοικοδομήθηκαν από τον Λούκα, ενδεικτικά αναφερόμαστε στο Prin-

12. «Theatre Royal, Professor Canaris, The Greek Illusionist and Wizard», *Queensland Figaro and Punch* (Brisbane, Qld: 1885-1889), Saturday 20 September 1888, σ. 22, Ημερομηνία πρόσβασης [10-9-2013] από: <http://nla.gov.au/nla.news-article84132155>.

13. Hugu Gilchrist, *Australians and Greeks: The Early Years*, Halstead Press, Rushcutters Bay 1992, σσ. 254-255.

14. Australian Variety Theatre Archives, ό.π.

cess Theatre και το Majestic, που υπάρχουν ως σήμερα στο Λόντσεστον, τα οποία ο αυστραλιανός Τύπος της εποχής τα αναφέρει σαν τα πλέον σύγχρονα τότε παγκοσμίως. Αλλά και ο αδελφός του Μαρίνου, ο Αντώνιος, ασχολείται επιτυχώς με τις επιχειρήσεις και, μεταξύ άλλων, κτίζει και café στο κέντρο της Μελβούρνης, το The Town Hall Café.¹⁵

5. Τα ελληνικά café ως χώροι προαγωγής καλλιτεχνικής δραστηριότητας

Το The Town Hall Café του Αντώνιου Λούκας αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα των ελληνικών café στην Αυστραλία, τα οποία συνεισέφεραν τόσο στην ανάπτυξη και την τόνωση του ελληνικού στοιχείου των παραιοικιών, όσο και ευρύτερα στην αυστραλιανή κουλτούρα και πολιτισμό. Η ακαδημαϊκός Risson, σε σχετικό βιβλίο της,¹⁶ αναφέρει ότι αυτά ήταν άρρηκτα συνδεδεμένα με την καθημερινότητα των Αυστραλών και λειτουργούσαν κατ' αναλογία με τα σημερινά McDonald's.¹⁷ Για τους Αυστραλούς αποτελούσαν τόπο συνάντησης, αλλά για τους Έλληνες μετανάστες σήμαιναν πολλά περισσότερα. Λειτουργήσαν ως μέσο εθνικής αφύπνισης, καλλιέργειας της ελληνικής γλώσσας και παιδείας, σε μία προ-θεατρική περίοδο, πριν ακόμα ιδρυθούν οι ελληνικές λέσχες. Μέσα σε αυτά αναδύθηκαν αρκετά στιχουργήματα, που συντέθηκαν από λαϊκούς ριμαδόρους, αλλά και στίχοι προπολεμικών ελληνο-αυστραλιανών δημοτικών τραγουδιών, που αντανάκλασαν τον τρόπο ζωής του μέσου Έλληνα μετανάστη.¹⁸

15. Gilchrist, σ. 257.

16. Toni Risson, *Aphrodite and The Mixed Grill - Greek Cafés in twentieth century Australia*, 2007, Ημερομηνία πρόσβασης [24/9/2013] από:

http://www.ipswich.qld.gov.au/documents/heritage/aphrodite_and_the_mixed_grill.pdf.

17. Courtesy Beulah Castan, «Ya'ssoo! Go Greek», Brisbane, 1978, Ημερομηνία πρόσβασης [20/9/2013] από: http://www.ipswich.qld.gov.au/documents/heritage/aphrodite_and_the_mixed_grill.pdf.

18. Καναράκης, σ. 17.

6. Έλληνες ηθοποιοί σε αυστραλιανά κι ελληνικά έργα

Ένας, μάλιστα, ιδιοκτήτης café, ο Χαράλαμπος Φλορίας, που διευθύνει το Bob's café στη Μελβούρνη, είναι ταυτόχρονα και ηθοποιός, ο οποίος λαμβάνει μέρος σε αυστραλιανή παράσταση, το 1914.¹⁹ Είναι η εποχή που σημαντικός αριθμός ελληνικών ονομάτων συμπεριλαμβάνονται μεταξύ των ηθοποιών που συμμετέχουν σε πλήθος θεατρικών έργων και θεατρικών ταινιών.

Αντίστοιχη περίπτωση αποτελεί ο ηθοποιός Ραφτόπουλος, που διακρίνεται για συμμετοχή σε αυστραλιανό έργο το 1916, ενώ αργότερα συνεργάζεται και με Έλληνες ηθοποιούς. Ο Ραούλ Καρδαμάτης, που έχει σπουδάσει ιατρική και φιλοσοφία στο Βερολίνο και έχει γνωρίσει, επίσης, τον Μαξ Ράινχαρντ, έχοντας θεατρική εμπειρία στη Γερμανία με συμμετοχές σε έργα των Στρίντμπεργκ, Γκράιτε και Σαίξπηρ, όταν φθάνει στην Αυστραλία παρουσιάζεται στο έργο *Τέχνη και η Μις Μπουκάλι*, το 1930. Στη συνέχεια ιδρύει δική του θεατρική εταιρία με παραγωγές έργων των Στρίντμπεργκ, Τσέχωφ, Όσκαρ Ουάιλντ.²⁰

Άλλη περίπτωση αποτελεί ο μεγάλος θεατράνθρωπος Γεώργιος Παΐζης, ο οποίος λαμβάνει μέρος σε θεατρικό καλλιτεχνικό διαγωνισμό στο Σίδνεϊ και διακρίνεται με το Α' βραβείο για την ερμηνεία του, καθώς και σε αυστραλιανή ταινία.²¹

Γενικότερα, το φαινόμενο της παρουσίας των Ελλήνων μεταναστών ηθοποιών στο αυστραλιανό θέατρο παραμένει πεδίο αχαροτογράφητο. Ενδεικτικά αναφέρουμε το παράδειγμα της

19. Anastasios M. Tamis, «The Artistic presence of the Hellenes – The Theatre», στον τόμο *The Australian People, An Encyclopedia of the Nation, Its people and their Origins*, σ. 411.

20. George Kanarakis, «The Theatre of Australian Hellenism in Historical Perspective», *Etudes Helleniques/Hellenic Studies* 16/2 (Autumn/Automme 2008), σ. 181.

21. Tamis, «The theatre, cinema and performing arts», στον τόμο *The Greeks in Australia*, Cambridge University Press, Port Melbourne 2005, σσ. 145-146.

παρουσίας τριών τέκνων του διευθυντή της εφημερίδας *Πανελλήνιος Κήρυκας* Αλέξανδρου Γρίβα, των Milton, Roland και Cecil, οι οποίοι συμμετείχαν σε παραγωγές του Henry Lawson Theatre, αλλά και στην τηλεόραση και το ραδιόφωνο.²²

Πέραν, όμως, απ' το θέατρο της ομογένειας, στην Αυστραλία εμφανίζονται και Έλληνες ηθοποιοί της μητροπολιτικής Ελλάδας. Το έτος 1922 φθάνει στο Σίδνεϋ ένας πολύ σημαντικός θίασος, που τυγχάνει μεγάλης αποδοχής. Πρόκειται για τον ελληνικό θίασο των Ποφάντη-Νέζερ-Κουρούκλη, που, προηγουμένως, το 1921, ταξίδεψε σε Σουδάν, Αιθιοπία, Αφρική. Σε αφιέρωμα του αυστραλιανού Τύπου για τον θίασο αυτό αναφέρεται ότι στη συνέχεια σκοπεύουν να επισκεφθούν την Ανατολή και την Αμερική, όπου ζουν 600.000 Έλληνες. Το ρεπερτόριο του θιάσου συμπεριλαμβάνει έργα Σοφοκλή, ιδίως τον *Οιδίποδα Τύρανο*, *Οιδίποδα επί Κολωνών*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, αλλά και *Αισχύλο*, *Αριστοφάνη*, *Σαίξπηρ*, καθώς και σύγχρονους Γάλλους και Ιταλούς δραματογράφους. Το δημοσίευμα αναφέρει ότι την παράσταση του *Οιδίποδα* που παρουσιάζουν την έχουν παρακαλουθήσει όχι μόνο Έλληνες, αλλά και Αυστραλοί που αγαπούν την ελληνική γλώσσα κι ενδιαφέρονται γι' αυτήν. Ο θίασος αυτός, μετά από το Σίδνεϋ, παραμένει στη Βρισβάνη για ένα μήνα. Άλλη εφημερίδα της Αυστραλίας αναφέρει για τις δύο Ελληνίδες ηθοποιούς, Άννα Νέζερ και Λίζα Κουρούκλη, ότι έχουν έξοχη ερμηνεία και φωνή και είναι εκπάγλου καλλονής, ενώ ο Ποφάντης ερμηνεύει τον ρόλο του με βαρύτητα, σύμφωνα με την παλαιά σχολή. Ακόμα και σήμερα, ο Ποφάντης θεωρείται στυλοβάτης του ελληνικού θεάτρου στο Σίδνεϋ.²³

Οι εφημερίδες της Αυστραλίας, αλλά και ο ομογενειακός Τύπος, αναφέρονται επίσης κολακευτικά για τις παραστάσεις,

22. Kanarakis - Alexander Grivas, *In the Wake of Odysseus: Portraits of Greek Settlers in Australia*, PMIT University, Melbourne 1977, σσ. 119-120.

23. *The Brisbane Courier* (Qld.: 1864-1933), Wednesday 24 October 1923, σ. 5, Ημερομηνία πρόσβασης [8/9/2013] από: <http://nla.gov.au/nla.news-article20657257>.

το 1924, του Φωτεινού, που έρχεται από την Αίγυπτο. Πρόκειται για ένα one man show και ο Φωτεινός παρουσιάζεται ως ο άνθρωπος του γέλωτος και της ευθυμίας. Εκτός από την παράσταση ανδρικήλων και μαριονετών που παρουσιάζει, υποδύεται και ο ίδιος πολλούς ρόλους, άλλοτε κάνει τη γριούλα, τον στρατιώτη, ή τον πλανόδιο. Τις παραστάσεις του τις παρακολούθησαν και Αυστραλοί, χωρίς το εμπόδιο της ελληνικής γλώσσας, καθώς η παντομίμα είναι μία γλώσσα παγκόσμια, όπως αναφέρει το δημοσίευμα.²⁴

7. Θεατρικά έργα και παραστάσεις της ελληνικής ομογένειας

Εκτός όμως από ελληνικές συμμετοχές, σημαντική είναι η δραστηριότητα της ομογένειας, τόσο ως προς τη συγγραφή έργων όσο και ως προς τις παραστάσεις που ανεβαίνουν. Το πρώτο ελληνικό έργο που γράφτηκε στην Αυστραλία, τυπώθηκε στην Αθήνα από τις εκδόσεις Πάλλης κι ανέβηκε ως παράσταση το 1917. Πρόκειται για το έργο *Ο αδιάκριτος μουσαφίρης* – ένα σατυρικό κωμειδύλιο. Συγγραφέας του ήταν ο ιατρός Γ. Κυριαζόπουλος.²⁵ Το έργο αυτό αρχικά παρουσιάσθηκε, σύμφωνα με τον Τάμη, στην αγγλική γλώσσα και κατόπιν στα ελληνικά, για φιλανθρωπικό σκοπό.²⁶

Από τον Γεώργιο Παϊζή –που ήλθε από την Αθήνα, έχοντας σπουδάσει τη δραματική τέχνη– σε συνεργασία με τον Αλ. Γρίβα, το 1915, συστήνεται και ο πρώτος θεατρικός παροικιακός όμιλος στο Σίδνεϊ, με την επωνυμία Ελληνική Φιλοδραματική Εταιρεία, με σκοπό την παρουσίαση θεατρικών

24. «Greeks Entertained In Own Tongue, Visiting Artist Puts On One-Man Show», *Recorder* (Port Piri, SA: 1919-1954), Friday 3 March 1939, σ. 4, National Library of Australia, Ημερομηνία πρόσβασης [8/9/2013] από: <http://nla.gov.au/nla.news-article96297274>.

25. Καναράκης, «Κωνσταντίνος Κυριαζόπουλος», στον τόμο *Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, Ίδρυμα Νεοελληνικών Σπουδών, Μελετήματα, Αθήνα 1985, σσ. 21, 68-69.

26. *The Australian People, An Encyclopedia of the Nation, Its people and their Origins*, ό.π.

έργων στα ελληνικά. Περίπου 60 θεατρικά έργα ανεβάζονται σε σύντομο χρονικό διάστημα, ανάμεσά τους, *Το κουρέλι*, *Φιλουμένα* *Μαρτουράνο*, *Σκάνδαλο στο γυμνάσιο* *Θηλέων* κ.ά. Το θεατρικό, όμως, αυτό σχήμα διαλύεται σύντομα, λόγω της διαφωνίας των παροικιακών οργανώσεων με την εκκλησία.²⁷

Δυστυχώς, οι διαφωνίες της εκκλησίας με τους κοινοτικούς διχάζουν και ταλανίζουν για πολλά χρόνια τον απόδημο ελληνισμό της Αυστραλίας.²⁸ Τροφοδοτούνται και από τον ελληνόγλωσσο παροικιακό ελληνικό Τύπο και αποτυπώνονται σε αυτόν. Ενδεικτικά, την περίοδο από το 1928 έως το 1937, μία σειρά από μικρά θεατρικά κείμενα —έμμετροι διάλογοι, εν είδει σκετς— εμφανίζονται με έντονο σατιρικό και καυστικό περιεχόμενο, που απηχεί την αγωνία και το ενδιαφέρον του Έλληνα μετανάστη να κρατήσει την ταυτότητά του. Οι τίτλοι των έμμετρων θεατρόμορφων κειμένων είναι οι εξής: *Συνέλευσις συνελεύσεων*, *Χαιρετισμοί*, αλλά και οι πιο περιπαικτικοί *Χαίρε δεσπότη αδέσποτε*, *Ξυπόλυτος κι ομογενής τα δύο παλληκάρια επιάσανε για το σχολειό* *μεγάλη λογοδιάρροια*, *Ο ξυπόλυτος θέλει να γίνει ξεμολόγος του Μαραβέλη*, *Ο ξυπόλυτος τ' Αδαμόπουλου τας σχέσεις εκλιπαρεί*, *κρούει την θύρας και φωνάζει να τ' ανοίξει παρακαλεί*, *Ο Δόκτωρ Αδαμόπουλος αλληλοεξηγούνται μαζί με τον ξυπόλητο κι αυτοτιτλοφορούνται*.²⁹

Παρόλο που τελικά δεν υπάρχει ένας οργανωμένος θεατρικός οργανισμός των Ελλήνων ομογενών εκείνη την περίοδο, ωστόσο, πάντοτε με κάποια αφορμή εθνικών επετείων ή

27. Καναράκης, «Γιώργος Παΐζης», στον τόμο *Η λογοτεχνική παρουσία των Ελλήνων στην Αυστραλία*, Ίδρυμα Νεοελληνικών Σπουδών, Μελετήματα, Αθήνα 1985, σ. 75.

28. Tamis, *Οι Έλληνες της Αυστραλίας. Ιστορικό της Εγκατάστασης*, University of Notre Dame Australia, 2009, σ. 89.

29. «Θεατρική Εσπερίς», *Πανελλήνιος Κήρυξ*, *Hellenic Herald Greek-Australian Journal / Εφημερίς των Ελλήνων Αυστραλίας*, *Weekly Social and Commercial Greek Newspaper*, 8.3.1928, σ. 6· το ίδιο, 11.7.1935, σ. 5· το ίδιο, 12.9.1935 κ.ά.

για φιλανθρωπικούς σκοπούς, παρουσιάζονται αρκετά θεατρικά έργα.³⁰ Από τον αυστραλιανό Τύπο έχουμε για παράδειγμα την πληροφορία ότι, το 1931, στο υπαίθριο ελληνικό πανηγύρι στο Μόσμαν, παίχθηκαν οι *Τρωάδες* του Ευριπίδη, υπό την διεύθυνση της Ντόρις Φίτον, από ανεξάρτητη θεατρική εταιρία, υπέρ των αστέγων της περιοχής.³¹ Το 1932, ένα τοπικό ερασιτεχνικό σχήμα ανεβάζει επιτυχώς στην Αδελαΐδα δύο μονόπρακτα εγχώριας παραγωγής του Κωνσταντίνου Παναγιωτίδη, το *Μία γυναίκα στους στρατώνες* (κωμωδία) και τον *Τρελό χαρτοπαίκτη της ξενιτειάς* (δράμα). Μεταξύ 1930 και 1932 ανεβάζονται στη Μελβούρνη *Η Σκλάββα* και *Η Μόρφω* του Περεσιάδη. Το 1933, το ελληνικό καμπ της Βρισβάνης παρουσιάζει το ελληνικό εθνικό δράμα *Αθανάσιος Διάκος* του Μελά, σε παραγωγή του Αιγυπτιώτη Ευσταθίου Βενλή, που ιδρύει και τον ελληνικό Τύπο στην Αυστραλία. Το 1935, η μακεδονική αδελφότητα ανεβάζει στη Μελβούρνη την παράσταση *Αγαθόπουλος* του Ξεν. Κραμπελιά, ενώ από την κυπριακή αδελφότητα ανεβαίνει το *Η κόμισσα ζητιάνα*, συγκινητική δραματική κωμωδία, καθώς και η κωμωδία *Η επιστήμονες* της Κυπρίας συγγραφέως Ιουλίας Περιστάνη.³²

Αντίστοιχα μεγάλος αριθμός παραστάσεων παρουσιάζεται και στο Σίδνεϋ. Το 1936, ανεβαίνει στην αίθουσα Ορφέας η παράσταση *Η Ανάσταση του Λαζάρου*, ενώ ο αθλητικός σύλλογος νέων στην αίθουσα Κλάριντζ Τεάτρ διοργανώνει εσπερίδα με τις εξής κωμωδίες: α) *Ο Μπιμπίκος Κατσαρομάλης*, β) *Οι απαρηγόρητοι χήροι* και γ) *Οι βασιλείς της ρέγγας*. Το 1938, στο θέατρο Ημπήριαλ, ανεβαίνει το έργο *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* και στην αίθουσα Μακένζι, πριν από την κοπή της βασιλόπιτας, παρουσιάζεται η κωμωδία *Η*

30. Μαρία Ηροδότου, «Ο Συλλογικός χαρακτήρας της ελληνοαυστραλιανής λογοτεχνίας», στον τόμο *Ο Ελληνισμός στον 21ο αιώνα*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα 2000, σ. 428.

31. «Greek fete at Mossman», *The Sydney Morning Herald* (NSW: 1842-1954), Monday 9.11.1931, σ. 11.

32. *Πανελλήνιος Κήρυξ*, 12.9.1935 και 1.10.1935.

Παγώνα στο Δικαστήριο, ενώ, σε άλλη ευκαιρία, η κωμωδία *Ο Μάγκας* με τη συνοδεία μαντολινάτου.³³

Το 1939, επίσης στο Σύδνεϋ, παρουσιάζεται με επιτυχία η *Στέλλα Βιολάντη* του Ξενόπουλου από τον ομογενή Κωνσταντίνο Λαζαρίδη, απόφοιτο του Ωδείου Αθηνών, που ήρθε πλήρως καταρτισμένος για να δημιουργήσει μια καλλιτεχνική κίνηση στην ομογένεια, υπό την αιγίδα της καστολοριζιακής αδελφότητας. Αφού αναφέρονται στον ομογενειακό Τύπο και εκθειάζονται λεπτομερώς όλοι οι συντελεστές του έργου, ιδιαίτερη μνεία γίνεται στην πρωταγωνίστρια Νίκη Βέλη, που ενσάρκωσε τη Στέλλα, όπως και στην Κοτοπούλη. Η ηθοποιός ήρθε στην Αυστραλία, ενώ προηγουμένως ήδη είχε διαπρέψει επί σκηνής σε Κων/πολη, Αθήνα, Αίγυπτο και τις Βαλκανικές πρωτεύουσες. Η Νίκη Βέλη διευθύνει, επίσης στο Σίδνεϋ, το τμήμα αρωμάτων και καλλυντικών μεγάλων καταστημάτων. Η παράσταση αυτή επαναλαμβάνεται άλλες τρεις φορές και στη συνέχεια ανεβαίνει ο *Πειρασμός* του Ξενόπουλου από τον ίδιο θίασο, επίσης με επιτυχία. Το 1939, ανεβαίνουν στο Πορτ-Πίρι οι κωμωδίες *Γαμπρός με δανεική νύφη* και *Το μονό κρεβάτι*.³⁴

Το 1935, στο σχολικό κοντσέρτο του κοινοτικού σχολείου του Σίδνεϋ ανεβαίνει η *Μήδεια*, ενώ υπό την καθοδήγηση των δασκαλισσών, ανεβαίνουν το 1936 τα έργα *Ο αποχωρισμός του Έκτορος από την Ανδρομάχη* και η κωμωδία *Διδασκαλία Γαλλικών* –τα δύο τελευταία ανεβαίνουν εκτός από το Σίδνεϋ και στη Μελβούρνη. Σε άλλη σχολική εορτή στο Πορτ Πίρι, οι μαθητές παρέστησαν τον Σωκράτη που ήπια το κώνειο και το 1937 στη Βρισβάνη, οι μαθητές ανέβασαν ένα δραματικό έργο με τον τίτλο *Η φωτιά καθαρίζει το χρυσάφι*.

Σε ό,τι αφορά στα θεατρικά τεκταινόμενα της ελληνικής ομογένειας, ο Δημήτριος Ιωαννίδης είναι από τις πιο εξέχουσες φυσιογνωμίες. Απόφοιτος της Βαρβακειού Σχολής, έρχεται στο Πέρθ μετά από οκταετή διαμονή στο Πόρτ-Σάϊδ, όπου

33. *Το ίδιο*, 3.5.1938.

34. *Το ίδιο*, 8.4.1939.

εκτελούσε χρέη δημοσιογράφου ανταποκριτή, προκειμένου να εργασθεί ως εμπορικός αντιπρόσωπος εταιρείας παραγωγής καπνού. Συγγράφει μουσικές επιθεωρήσεις, κωμωδίες και ρομαντικά μελοδράματα με τη σύμπραξη του Αιγυπτιώτη μουσικού Σαλίγκαρου. Τα έργα του γίνονται αγαπητά όχι μόνο από τους Έλληνες, αλλά και από τους Αυστραλούς, καθώς παρουσιάζονται στην αγγλική γλώσσα.³⁵

Το μουσικό έργο του, *Κάποτε στο Πέρθ*, σχολιάστηκε ευμενώς από τον αυστραλιανό Τύπο το 1939, ενώ το τραγούδι του έργου κυκλοφόρησε αυτοτελώς και έγινε το εμβατήριο της πόλεως του Πέρθ, καθώς τόσο ο ρυθμός όσο και οι στίχοι του αγαπήθηκαν από ομογενείς αλλά και Αυστραλούς.

«Μόνο το Πέρθ με κάνει να ονειρεύομαι
Ταξίδεψα όλο τον κόσμο για αναψυχή,
αναζητώντας την ομορφιά,
το ρομάντσο και την περιπέτεια
Σε όλες τις χώρες από το βορά έως το νότο,
τα μάτια μου είδαν πολλά.
Αλλά βρήκα τον τελευταίο στη γη
ονειρεμένο τόπο.
Βρήκα το Περθ το όμορφο και κατάφυτο».³⁶

Επίσης, ο Ιωαννίδης ανεβάζει, το 1939, τη σπαρταριστή επιθεώρηση *Αυστραλομάνια*, υπέρ της βασιλικής αεροπορίας, που, όπως αναφέρει ο Τύπος της εποχής, έκανε τους θεατές να γελάσουν με την καρδιά τους, καθώς σατίριζε τη διάθεση των Ελλήνων για εύκολο πλουτισμό στην Αυστραλία. Άλλα έργα του Ιωαννίδη ήταν οι μουσικές κωμωδίες: α) *Η πριγκήπισα της καρδιάς*, β) *Νεοφερμένη στην Αυστραλία*, ενώ επί-

35. «Greek Band Plays Praise of Perth», *The Daily News*, (Perth, WA: 1882-1950), Thursday 15.6.1939, σ. 12, National Library of Australia, Ημερομηνία πρόσβασης [8/9/2013] από: <http://nla.gov.au/nla.news-article79424266>.

36. Ο.π.

σης συνέγραψε –με τη σύμπραξη πάντοτε του Σαλίγκαρου– το έργο *Αθηναϊκές νύκτες*, ένα έργο που περιείχε στοιχεία καμπαρέ και ανατολίτικου μπαλέτου. Επίσης, συνέγραψε και τις κωμωδίες: *Ο θεός από την Αυστραλία*, *Ένας ανεπιθύμητος γαμπρός*, *Η θεία Πουλχερία*, *Ο Ανανίας στην Αυστραλία*, αλλά και δραματικά έργα, όπως: *Η Φώτω*, *Οι ήρωες στο Σούλι*, *Οι Γυναίκες Σκλάβοι*.³⁷

Ωστόσο, ενώ υπάρχει μία έντονη θεατρική παρουσία μεταξύ 1924 έως 1939, κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου το ενδιαφέρον των ελληνικών κοινοτήτων επικεντρώνεται στην υποστήριξη των προσφύγων και των ορφανών της Αιγύπτου και της Μέσης Ανατολής. Για τον λόγο αυτό, ατονούν οι θεατρικές παραστάσεις και έχουμε πληροφορίες για δύο έργα μόνο, που ανέβηκαν το 1944 με σκοπό τη συγκέντρωση χρημάτων για τα θύματα του πολέμου, 1) στο θέατρο Μινέρβα στο Σίδνεϋ και 2) από την Πανεπιστημιακή Δραματική Εταιρεία του Σίνδεϋ, με το έργο *Βασιλιάς Οιδίποδας*, σε μετάφραση του Yeats.³⁸

Η πορεία του ελληνικού θεάτρου συνεχίζεται και αναπτύσσεται μετά το 1950, κυρίως με την άφιξη του Αιγυπτιώτη Χρυσόστομου Μαντουρίδη,³⁹ ενώ στη συνέχεια συγγράφονται αρκετά αξιόλογα θεατρικά έργα στα ελληνικά από τους: Βάσω Καλαμάρα, Θεόδωρο Πατρικαρέα, Κούλα Τεό, Γιάνη Βασιλάκο, αλλά και αγγλόγλωσσα.⁴⁰

37. Kanarakis, *In the Wake of Odysseus: Portraits of Greek Settlers in Australia*, RMIT University, Greek-Australian Archives Publications, Melbourne 1997, σσ. 155-176.

38. Κωνσταντίνος Α. Δαρής, *Ο Ελληνισμός του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου μέσα από τον Αγγλοαυστραλιανό Τύπο*, Εκδόσεις Μάτι, σσ. 182-189.

39. Καναράκης, *Μία Οδύσσεια στο ελληνικό θέατρο της Αυστραλίας*, *Το φαινόμενο του Χρυσόστομου Μαντουρίδη*, Σίδνεϋ 1993, σσ. 17-20.

40. Kanarakis, «The Theatre of Australian Hellenism in Historical Perspective», σσ. 182-200.

8. Συμπεράσματα

Το θέατρο της ελληνικής κοινότητας της Αυστραλίας είναι μία ιδιαίτερη και αυτόνομη περίπτωση: εξελίσσεται παράλληλα, και όχι αποσπασματικά και μεμονωμένα, μέσα στο ποικίλο θεατρικό γίγνεσθαι και την καλλιτεχνική δημιουργία άλλων πολιτισμών που εκπροσωπούνται από τις κοινότητες Ιταλών, Εβραίων, Ασιατών κ.ά.

Από τη διαπίστωση της ύπαρξης των παράλληλα αλληλοεπιδρούμενων πολιτισμών έχει δημιουργηθεί η έννοια της πολυπολιτισμικότητας ως εργαλείο έρευνας της κοινωνίας της Αυστραλίας. Η ιδέα αυτή, παρ' ότι αρχικά ξεκίνησε από τους κύκλους των ακαδημαϊκών και διανοουμένων, επεκτάθηκε στη συνέχεια και εκφράστηκε ως κυβερνητική πολιτική με τη δημιουργία του τμήματος μετανάστευσης, που μελετά τον πολιτισμό της κάθε πληθυσμιακής ομάδας ως εθνική υπόθεση. Σύμφωνα με τις σχετικές διακηρύξεις κυβερνητικών παραγόντων, η Αυστραλία σέβεται την κάθε πολιτιστική ταυτότητα: το δικαίωμα όλων των Αυστραλών, εντός προσεκτικά καθορισμένων ορίων, να εκφράσουν και να μοιραστούν την ατομική πολιτιστική τους κληρονομιά, συμπεριλαμβανομένης της γλώσσας και της θρησκείας τους.

Υπό την έννοια αυτή, η ιστορία του ελληνικού θεάτρου στην Αυστραλία είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με ένα μέρος της ιστορίας του αυστραλιανού θεάτρου, καθώς αυτό αποτελείται και από την καλλιτεχνική παραγωγή όλων των λαών που συμπορεύονται και παρευρίσκονται από κοινού στη χώρα αυτή, αλληλοεπηρεαζόμενοι μεταξύ τους.⁴¹ Σύγχρονοι Αυστραλοί κριτικοί θεάτρου διερωτώνται εάν τελικά υπάρχει ως αυτόνομο είδος το θέατρο της Αυστραλίας ή εάν αυτό αποτελείται από το θέατρο μεμονωμένων εθνοτήτων. Στο ερώτημα αυτό, σαν παράδειγμα, τίθεται το θέμα της αναπαράστασης έργων αρχαίας τραγωδίας, όπου ασχέτως αν η σκη-

41. Gerhard Fischer, *Collective Creativity: Collaborative Work in Literature, the Sciences and the Arts*, Amsterdam/New York 2010, σσ. 25-48.

νοθεσία, το κάστ των ηθοποιών και όλοι οι παράγοντες είναι θεωρητικά Αυστραλοί, εντούτοις δεν πρόκειται για εγχείρημα που πολιτογραφείται ως καθαρά δικό τους, καθώς πρόκειται για ένα ελληνικό έργο.

Με την οπτική αυτή το ελληνικό θέατρο όχι μόνο υπάρχει, αλλά και συνεχώς αναπαράγεται αυτοτελώς –έως και σήμερα– στην αυστραλιανή σκηνή. Και στην κατηγορία αυτή δεν αναφερόμαστε στους θιάσους Ελλήνων μεταναστών, που παίζουν σε ελληνόγλωσσα θέατρα έως και σήμερα, ή σε Έλληνες δεύτερης και τρίτης γενιάς που παράγουν θεατρικά έργα, με τον απόηχο της πολιτιστικής κληρονομιάς του παρελθόντος στον οποίο αναφερθήκαμε.

Η αναγνώριση της ύπαρξης και της απήχησης του ελληνικού θεάτρου στην πολυπολιτισμική Αυστραλία, ίσως και να αποτελεί μία ιδέα περισσότερο αποδεκτή από τους Αυστραλούς παρά από τους ίδιους τους Έλληνες.⁴²

42. Ioanna Lallou, «Diaspora and the politics of Empire», στον τόμο Melvin Ember - Carol Rember - Ian Skogged (eds.), *Encyclopedia of Diasporas: Immigrant and Refugee Cultures Around the World*, Springer-Verlag US, 2005, Vol. II, σσ. 85-91.

Ο Φώτος Πολίτης «μέσα σε ατμόσφαιρα μεγάλης εγκαρδιότητας»

«Το Δ' Συνέδριο Βόλτα, αφιερωμένο τούτη τη φορά στο θέατρο, επεράτωσε πριν από μια βδομάδα τις συνεδριάσεις του, μέσα σε ατμόσφαιρα μεγάλης εγκαρδιότητας». Μ' αυτά τα λόγια, ο Φώτος Πολίτης ξεκίνησε μια σειρά άρθρων του στην εφημερίδα *Η Πρωία*, όπου παρουσίασε απολογιστικά τις εργασίες ενός συνεδρίου, στο οποίο είχε λάβει κι ο ίδιος μέρος.¹

Το τέταρτο συνέδριο Volta (IV Convegno Volta) είχε πραγματοποιηθεί στη Ρώμη, 8 ως 14 Οκτωβρίου 1934.² Το είχαν διοργα-

1. Βλ. Φώτος Πολίτης, «Το Θεατρικόν Συνέδριον της Ρώμης», *Η Πρωία*, 28.10.1934, σσ. 1, 5· «Το Συνέδριον Βόλτα. Η κρίσις του θεάτρου», *Η Πρωία*, 30.10.1934, σσ. 1, 3· «Το Συνέδριον Βόλτα. Θεατρική Αρχιτεκτονική», *Η Πρωία*, 2.11.1934, σσ. 1, 3.

2. Για το τέταρτο συνέδριο Volta, βλ. ενδεικτικά: Jeffrey T. Schnapp, *Building fascism, communism, liberal democracy*. Gaetano Ciocca. Architect, inventor, farmer, writer, engineer, Stanford University Press, Stanford 2004, σσ. 64-65· Mary Ann Frese Witt, *The search for modern tragedy. Aesthetic fascism in Italy and France*, Cornell University Press, 2001, σσ. 29-31, 62-63· Doug Thompson, «The organisation, fascistisation and management of theatre in Italy, 1925-1943», στον τόμο Günter Berghaus (επιμ.), *Fascism and theatre. Comparative studies of the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945*, Berghahn Books, Providence (Rhode Island) 1996, σσ. 94-98· Susan Bassnett - Jennifer Lorch (επιμ.), *Luigi Pirandello in the theatre. A documentary record*, Harwood Academic Publishers 1993, σ. 172· Walter Starkie, *Luigi*

νώσει το Ίδρυμα Alessandro Volta και η Reale Accademia d'Italia (Βασιλική Ακαδημία της Ιταλίας), οργανισμός που είχε ιδρυθεί από το φασιστικό καθεστώς του Μουσολίνι, το 1926, (με πρότυπο την περίφημη Γαλλική Ακαδημία), κι έμελλε να διαλυθεί το 1943.

Οι εργασίες του συνεδρίου ήταν αφιερωμένες στο «Δραματικό Θέατρο» (Teatro Drammatico), δηλαδή στο θέατρο πρόζας. Πρόεδρος του είχε οριστεί ο τότε υποψήφιος για Νόμπελ λογοτεχνίας (βραβείο που του απονεμήθηκε δύο μήνες αργότερα) Λουίτζι Πιραντέλλο και γραμματέας, ο θεμελιωτής του φουτουριστικού κινήματος και παλιός στυλοβάτης του φασιστικού καθεστώτος, Φιλίππο Τομμάζο Μαρινέτι.³

Το ιδεολογικό κι αισθητικό πλαίσιο του συνεδρίου γίνεται σαφές από τις θεματικές ενότητες των συνεδριών: η οικονομική κρίση του παγκόσμιου θεάτρου κι η σχέση του με άλλα μέσα μαζικής ψυχαγωγίας (κινηματογράφος, ραδιόφωνο, όπερα, αθλητισμός)· αρχιτεκτονική του θεάτρου και σκηνογραφία: θέατρα για τις μάζες και μικρά θέατρα· το θέαμα και τα «λαϊκά ήθη»· η σχέση του θεάτρου με το κράτος, κρατικά θέατρα.

Προκειμένου να προβάλουν τη φασιστική Ιταλία ως διεθνές κέντρο θεάτρου και δράματος, οι διοργανωτές του συνεδρίου προσκάλεσαν εξέχοντες ομιλητές απ' όλες τις χώρες. Στην πρόσκληση ανταποκρίθηκαν μεταξύ άλλων ο Μωρίς Μαίτερλιγκ, ο Έτορε Ρομανιόλι, ο Αλεξάντρ Τάιροφ, ο Έντουαρντ Γκόρντον Κραιγκ, ο Βάλτερ Γκρόπιους, ο Εμίλ Φαμπρ κι ο Ζυλ Ρομαίν. Προσκληθέντες, αλλά απόντες, ανάμεσα σ' άλλους, ο Αντρέ Αντουάν, ο Τζαίημς Μπάρρι, ο Νόελ Κάουαρντ, ο Ζακ Κοπώ, ο Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, ο Μαξίμ Γκόρκι, ο Γκέρχαρτ Χάουπτμαν, ο Γιουτζίν Ο' Νηλ, ο Μαξ Ράινχαρντ κι ο Μπέρναρντ Σω.⁴

Pirandello 1867-1936, University of California Press/Cambridge University Press, Berkeley, Los Angeles/London ³1965, σσ. 274-276.

3. Τα στοιχεία για τους συνέδρους και το περιεχόμενο των ανακοινώσεων αντλήθηκαν από την έκδοση των πρακτικών του συνεδρίου: *Convegno di Lettere. 8-14 Ottobre 1934-XII. Tema: Il teatro drammatico*, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935 (*Atti dei Convegni*, 4).

4. Βλ. *Το ίδιο*, σσ. 5-14.

«Τα συνέδρια άλλο σκοπό δεν έχουν, παρά να σε βοηθούν ν' ανακτάς κάθε τόσο την αυτοπεποίθησή σου». Ο Φώτος Πολίτης κλείνει το πρώτο άρθρο του για το συνέδριο Βόλτα με τον πιο πάνω –«σοφώτατο», όπως γράφει– αφορισμό του Βάλτερ Γκρόπιους.⁵ Πολύ πιθανόν, η συμμετοχή του Πολίτη στο συνέδριο, ως επίσημου εκπροσώπου του ελληνικού κράτους,⁶ να είχε τονώσει τη δική του αυτοπεποίθηση, σ' εποχή που ο σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου δεχότανε πυρά από τα φόρα, αλλά και από το Διοικητικό Συμβούλιο και την Καλλιτεχνική Επιτροπή της κρατικής σκηνής.⁷

Ο Πολίτης μίλησε στη Ρώμη, στις 13 Οκτωβρίου 1934. Η ανακοίνωσή του δόθηκε στη γερμανική γλώσσα, την οποία χειριζότανε με άνεση από τα νεανικά του χρόνια, κι είχε τίτλο «Staat und Theater in Griechenland» (Κράτος και θέατρο στην Ελλάδα). Το κείμενο της ανακοίνωσης του Πολίτη, που δημοσιεύεται εδώ μεταφρασμένο στα ελληνικά, παρουσιάζει ενδιαφέρον κυρίως για τον εξής λόγο: αποτελεί πιθανόν την τελευταία επίσημη δημόσια τοποθέτησή του, και μάλιστα σε διεθνές περιβάλλον, και εκδόθηκε το 1935 στον τόμο των πρακτικών του συνεδρίου Volta, ενώ είχε νωρίτερα κυκλοφορήσει και σε ανασελιδοποιημένο ανάτυπο.⁸ Ωστόσο, στην ελληνική θεατρολογική κοινότητα, το περιεχόμενο της ομιλίας φαίνεται ότι μέχρι σήμερα παραμένει άγνωστο. Σ' όλες τις σχετικές μελέτες που μπόρεσα να ελέγξω, η ανακοίνωση αυτή του Πολίτη είτε δεν απαντά, είτε καταχωρίζεται απλώς στη βιβλιογρα-

5. Πολίτης, «Το Θεατρικόν Συνέδριον της Ρώμης», σ. 5.

6. Ο Πολίτης εκπροσώπησε την κυβέρνηση Παναγή Τσαλδάρη, που έμελλε ν' ανατραπεί στις 10 Οκτωβρίου 1935, με το πραξικόπημα του Γεωργίου Κονδύλη.

7. Βλ. Γιάννης Κ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Βιογραφία. Δημοσιογραφία, θέατρο, λογοτεχνία*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 206.

8. Βλ. Photos Politis, «Staat und Theater in Griechenland», στον τόμο *Convegno di Lettere, tema: Il teatro drammatico, 8-14 Ottobre 1934-XII*, σσ. 458-462, και του ίδιου, «Staat und Theater in Griechenland», *Reale Accademia d'Italia, Roma 1934 (IV Convegno «Volta», tema: Il teatro, Rapporti sui teatro di stato)*.

φία χωρίς καμιά αναφορά στο εσωτερικό των κειμένων, είτε περνά κάπως λαθραία και πάντως γενικόλογα σε υποσημειώσεις, που θυμίζουν τις υποσημειώσεις για τις οποίες ο Αλέξης Πολίτης έχει γράψει ότι «φανερώνουν περισσότερα από όσα καλύπτουν».⁹

Ακολουθεί η ανακοίνωση του Φώτου Πολίτη. Στη μετάφραση αποδίδω πιστά το γερμανικό κείμενο, με ελάχιστες, εντελώς αναγκαίες, επεξηγηματικές υποσημειώσεις.¹⁰

«ΚΡΑΤΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Φώτος Πολίτης

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Μόλις τα τελευταία χρόνια, το ελληνικό κράτος δείχνει δημιουργικό ενδιαφέρον για το θέατρο. Το 1930, η κυβέρνηση Βενιζέλου, με την παρότρυνση του υπουργού Παιδείας Γεωργίου Παπανδρέου, ίδρυσε το Εθνικό Θέατρο.¹¹

Προσπάθειες για τη συγκρότηση εθνικού θεάτρου είχαν σημειωθεί και τα προηγούμενα χρόνια, χωρίς ωστόσο να έχουν κάποιο πραγματικό αποτέλεσμα, πέρα από την πανηγυρική έκφραση του πόθου των φίλων του θεάτρου. Στις αρχές του 1890 μερικοί εύποροι Έλληνες δώρισαν στον βασιλιά Γεώργιο Α' ένα εκατομμύριο χρυσά φράγκα, προκει-

9. Αλέξης Πολίτης, *Υποσημειώσεις και παραπομπές*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1998, σ. 29.

10. Μια ελληνική εκδοχή του κειμένου, με τίτλο «Κράτος και θέατρον εν Ελλάδι», βρίσκεται δημοσιευμένη χωρίς στοιχεία προέλευσης και χρονολόγησης στο περιοδικό *Εκκύκλημα* 13 (Απρίλιος – Ιούνιος 1987), σ. 46 («Αφιέρωμα στον Φώτο Πολίτη. Μια πρώτη προσέγγιση», επιλογή-επιμέλεια κειμένων Νταίζη Καγγελάρη).

11. Βλ. α) Γεώργιος Παπανδρέου, *Εισηγητική έκθεση επί του σχεδίου νόμου «περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου»*, Εν Αθήναις 24.3.1930, και β) «Νόμος 4615 περί ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* 1/141 (5.5.1930), σσ. 1161-1164.

μένου να τα διαθέσει για οποιονδήποτε εθνικό σκοπό.¹² Μ' αυτό το σκεπτικό ο βασιλιάς έχτισε ένα σύγχρονο χειμερινό θέατρο, το κτίριο στο οποίο στεγάζεται σήμερα το Εθνικό Θέατρο. Πρέπει να σημειωθεί, εδώ, ότι και η ανέγερση του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών οφείλεται στη δωρεά ενός εύπορου Έλληνα.¹³ Το Βασιλικό Θέατρο λειτούργησε από το 1901 μέχρι το 1908. Τις οικονομικές ανάγκες του κάλυπτε το βασιλικό ιδιωτικό ταμείο. Αποδείχτηκαν, όμως, υπερβολικά υψηλές κι ο βασιλιάς έφρινε αναγκαίο το κλείσιμο του θεάτρου.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, το κράτος επέβαλε στο θέατρο υψηλές εισφορές. Η φορολογία των εσόδων από τα εισιτήρια κυμάνθηκε σε ποσοστά από 15% ως 50%, χωρίς να λαμβάνεται υπόψιν το είδος της κάθε θεατρικής παραγωγής, ενώ σ' αυτόν το φόρο επιβλήθηκε επιπλέον ποσοστό 30%, για την εξυπηρέτηση του αναγκαστικού δανείου.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ. ΤΑΜΕΙΑ – ΦΟΡΟΙ

Το 1918, εκδηλώθηκε για πρώτη φορά κρατικό ενδιαφέρον προς όφελος του θεάτρου. Αν και προστέθηκε ένας νέος μικρός φόρος στα εισιτήρια, τα έσοδά του ορίστηκε να διατεθούν κατά το ήμισυ για την ίδρυση ταμείου συντάξεων για συγγραφείς, ηθοποιούς, μουσικούς και τεχνικούς του θεάτρου και κατά το ήμισυ για την επιδότηση των ιδιωτικών θιάσων.¹⁴ Η οικονομική ενίσχυση των ιδιωτικών θιά-

12. Πιθανόν να εννοεί τον Ευστράτιο Ράλλη, τη δωρεά του οποίου (10.000 λίρες Αγγλίας) ο Ανδρέας Μ. Ανδρεάδης χρονολογεί το 1880 –βλ. *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908). Διάλεξις γενομένη εις τον Σύλλογον Παρνασσόν την 10 Ιανουαρίου 1933*, Εκδοτικός οίκος Δημ. Ν. Τζάκα, Στεφ. Δελαγραμμάτικα και Σία, εν Αθήναις 1933, σ. 9. Ο Ανδρεάδης αναφέρει επίσης συμπληρωματικές δωρεές στις οποίες προέβησαν «οι Κοργιαλένιος, Μαρασλής, Ζαφειρόπουλος, Ερλάγγερ, βαρώνος Ρώυτερ, Ντούμπας και αδελφοί Φαβιέροι (απόγονοι του στρατηγού Φαβιέρου)», (Το ίδιο, σσ. 12-13, υποσημείωση 2).

13. Εννοεί τον Ανδρέα Συγγρό.

14. Βλ. το νόμο 1237 «Περί φορολογίας δημοσίων θεαμάτων», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* 1/74 (7.4.1918), σσ. 453-456.

σων αποδείχτηκε εξολοκλήρου ανεπαρκής και άσκοπη, κι έτσι ο σχετικός νόμος άλλαξε: τα τρία τέταρτα του νέου φόρου διατέθηκαν στο ταμείο συντάξεων,¹⁵ το ένα όγδοο σε ταμείο ιατρικής κάλυψης των διαφόρων θεατρικών οργανισμών¹⁶ και το τελευταίο ένα όγδοο χρησιμοποιήθηκε για την επιδότηση δραματικής σχολής που διοικούσε το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών και η οποία είχε τεθεί υπό την εποπτεία του κράτους.¹⁷ Αυτή η δραματική σχολή λειτούργησε από το 1924 ως το 1930 κι ενσωματώθηκε στη συνέχεια στη δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου. Ο αριθμός των συνταξιούχων του θεατρικού επαγγέλματος ανέρχεται σήμερα περίπου σε 600, αλλά η σύνταξή τους είναι άκρως χαμηλή. Φτάνει κατά μέσο όρο τις 600 δραχμές μηνιαίως, ποσό που πρόκειται ωστόσο ν' αυξηθεί.

Μετά την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου, το ποσοστό του φόρου που είχε αποδοθεί στη δραματική σχολή του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών χρησιμοποιήθηκε για τη σύσταση ενός Ταμείου Εργασίας.¹⁸ Το Ταμείο στοχεύει στην οικονομική στήριξη συνεταιρικών θιάσων πρόζας, αλλά και λυρικών, που θα συσταθούν από Έλληνες ηθοποιούς με μακρά ηγεσία στο επάγγελμα. Τουλάχιστον δέκα ηθοποιοί, που

15. Εννοεί το Ταμείον Συντάξεων Ηθοποιών, Μουσικών και Τεχνικών Θεάτρου (έτος ίδρυσης 1924), βλ. το νομοθετικό διάταγμα «Περί συμπληρώσεως των νόμων “περί φορολογίας των κέντρων διασκεδάσεως και δημοσίων θεαμάτων”», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* 1/291 (30.12.1922), σσ. 1761-1762.

16. Εννοεί το Ταμείον Αλληλοβοηθείας Ηθοποιών (έτος ίδρυσης 1922), βλ. *ό.π.*

17. Εννοεί την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου (έτος ίδρυσης 1923), βλ. το βασιλικό διάταγμα «Περί οργανισμού της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου και περί του τρόπου αποδόσεως ποσοστού υπέρ του Ταμείου αυτής», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* 1/360 (13.12.1923), σσ. 2616-2617.

18. Εννοεί το Ταμείο Εργασίας Ηθοποιών (έτος ίδρυσης 1932), βλ. το διάταγμα «Περί ιδρύσεως ταμείου εργασίας ηθοποιών και περί τρόπου αποδόσεως ποσοστού υπέρ του ταμείου τούτου», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* 1/18 (18.1.1922), σσ. 121-122.

θα συμπράττουν στον ίδιο θίασο, μπορούν να λαμβάνουν βραχυπρόθεσμα από το Ταμείο χρηματικό ποσό με τη μορφή δανείου. Το ποσό αυτό δεν επιτρέπεται να υπερβαίνει τις 50.000 δραχμές κι οι ηθοποιοί υποχρεούνται να το εξοφλούν σε δόσεις κατά τη διάρκεια της συνεργασίας τους. Όλα τα μέλη του θιάσου από κοινού και το καθένα ξεχωριστά αναλαμβάνουν την ευθύνη για την αποπληρωμή του δανείου. Η μη αποπληρωμή του συνεπάγεται για τους δικαιούχους την απώλεια κάθε μελλοντικής αξίωσής τους για νέο δάνειο.

Από το 1932 ο φόρος των δημοσίων θεαμάτων μειώθηκε. Ανέρχεται σήμερα στο 10% των εσόδων από τα εισιτήρια για τους δραματικούς θιάσους, το Θέατρο Σκιών (ένα είδος ελληνικής *Commedia dell'Arte*) και τις συναυλίες, και στο 10-20% για τους θιάσους της οπερέτας και της επιθεώρησης.

ΜΕΡΟΣ ΤΡΙΤΟ. ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το 1930 ιδρύθηκε, όπως είπαμε, το Εθνικό Θέατρο. Δεν πρόκειται για κρατικό θέατρο με την κυριολεκτική έννοια του όρου, αλλά για έναν αυτόνομο οργανισμό, νομικό πρόσωπο δημοσίου δικαίου,¹⁹ που διοικείται από εξαμελές Συμβούλιο, στο οποίο προσμετρώνται ο γενικός διευθυντής κι ο πρώτος σκηνοθέτης του θεάτρου. Πλάι στο Συμβούλιο δρα Καλλιτεχνική Επιτροπή, επίσης εξαμελής, στην οποία λαμβάνουν μέρος ο γενικός διευθυντής, ως επικεφαλής, κι ο πρώτος σκηνοθέτης. Η Επιτροπή λειτουργεί συμβουλευτικά επί καλλιτεχνικών ζητημάτων, με ουσιαστική εργασία της τη συγκρότηση του ρεπερτορίου, καθώς και την επιλο-

19. Βλ. το προεδρικό διάταγμα «Περί εγκρίσεως του οργανισμού του Εθνικού Θεάτρου» (29.12.1930) που δημοσιεύτηκε στην *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* στις 31 Δεκεμβρίου 1930 και αναδημοσιεύτηκε στο: Μιχαήλ Α. Ροδάς, *Θεατρικά χρονικά 1930*, [Αθήνα] 1931 (*Παράρτημα «Μουσικών Χρονικών»*), σσ. 129-150, και το προεδρικό διάταγμα «Περί Διοικήσεως του Εθνικού Θεάτρου», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* 1/37 (11.2.1932), σσ. 233-234.

γή και πρόσληψη των ηθοποιών. Τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου²⁰ ορίζει κάθε τρία χρόνια το Υπουργείο Παιδείας, από τους κύκλους των θεατρικών συγγραφέων και των λογοτεχνών. Τα μέλη της Καλλιτεχνικής Επιτροπής²¹ προτείνει ομάδα από ειδήμονες του θεάτρου. Το Διοικητικό Συμβούλιο διορίζει τον γενικό διευθυντή και τον πρώτο σκηνοθέτη.

Το Κράτος δεν μεριμνά για τον προϋπολογισμό του Εθνικού Θεάτρου. Η επιχορήγηση του οργανισμού είναι σταθερή: 3% των εσόδων από τον φόρο των στοιχημάτων του ιπποδρόμου (τα έσοδα από τον προαναφερθέντα φόρο ανέρχονται ετησίως σε 4.000.000 δραχμές) και 1% επί των εισπράξεων του φόρου δημοσίων θεαμάτων (θεάτρων και κινηματογράφων), η ετήσια απόδοση του οποίου ανέρχεται σε 1.000.000 δραχμές περίπου. Το Εθνικό Θέατρο έχει στην ιδιοκτησία του το κτίριο του πρώην Βασιλικού Θεάτρου και λειτουργεί απαλλαγμένο από το φόρο δημοσίων θεαμάτων.»²²

20. Τότε: Ιωάννης Δαμβέργης (πρόεδρος), Κωνσταντίνος Κατσίμπαλης (αντιπρόεδρος), Αχιλλεύς Κύρου (γενικός γραμματέας), Γεώργιος Πεσμαζόγλου (οικονομικός σύμβουλος), Θεόδωρος Πετρακόπουλος και Αλέξανδρος Διομήδης (μέλη). Στις 15 Οκτωβρίου 1934, ο Γεώργιος Βλάχος θα αντικαθιστούσε τον παραιτηθέντα Αλέξανδρο Διομήδη. Γενικός διευθυντής της κρατικής σκηνής ήταν ο Ιωάννης Γρυπάρης, πρώτος σκηνοθέτης ο Φώτος Πολίτης.

21. Τότε: Ιωάννης Γρυπάρης (επικεφαλής ως γενικός διευθυντής), Γρηγόριος Ξενόπουλος, Παύλος Νιρβάνας, Γεώργιος Βλάχος, Θεόδωρος Ν. Συναδινός, Φώτος Πολίτης.

22. Βλ. τα προεδρικά διατάγματα «Περί εκτελέσεως του άρθρου 11 του νόμου 4615 “περί ιδρύσεως” Εθνικού Θεάτρου», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* 1/69 (19.3.1931), σ. 478, και «Περί καθορισμού τού προσθέτου τέλους δημοσίων θεαμάτων υπέρ του Εθνικού Θεάτρου», *Εφημερίς της Κυβερνήσεως* 1/125 (7.5.1931), σ. 888.

Μετανάστευση και στερεότυπα στο νεοελληνικό δράμα (1996-2010)

Στην παρούσα ανακοίνωση εξετάζεται η παρουσία στερεοτυπικών στοιχείων που άπτονται δραματουργικών αναπαραστάσεων, σχετιζόμενων με τους εισερχόμενους μετανάστες στην ελληνική επικράτεια κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού και τις αρχές του 21ου αιώνα. Καλύπτεται η δεκαπενταετία 1996 έως 2010, όταν κορυφώνεται η μόνιμη εγκατάσταση σημαντικού μέρους των οικονομικών μεταναστών στη χώρα, ενώ εξακολουθεί να επιβιώνει η επίπλαστη οικονομική ευμάρεια των προηγούμενων χρόνων, η οποία θα καταρρεύσει στο τέλος αυτής της περιόδου, υπό το βάρος μίας πολυπαραγοντικής οικονομικής κρίσης. Μέσα από την αναφορά σε ενδεικτικά και προβεβλημένα έργα αυτών των ετών, διερευνάται η χρήση και μετεξέλιξη –ή και η αμφισβήτηση– συμβατικών και απλουστευτικών στοιχείων, που εντάχθηκαν στη δραματουργική αναπαράσταση των οικονομικών μεταναστών.

Όπως επισημαίνει η Στρατουδάκη σε ανασκόπησή της αναφορικά με τις μελέτες που αφορούν την εισερχόμενη μετανάστευση των δύο τελευταίων δεκαετιών, το γεγονός ότι οι εισερχόμενοι μετανάστες θεωρήθηκε πως εισήλθαν παράνομα στη χώρα, καθώς και το ότι το ελληνικό κράτος δεν προχώρησε σε σειρά ρυθμίσεων, οι οποίες θα οδηγούσαν στη νομιμοποίηση της παρουσίας και της εγκατάστασής τους,¹ οδή-

1. Χαρά Στρατουδάκη, Έρευνες για τους μετανάστες στην Ελλά-

γησε στην εστίαση σε ζητήματα που κρίθηκαν περισσότερο προσβάσιμα από τους ερευνητές. Μεταξύ αυτών εντάσσεται και η διερεύνηση των αντιλήψεων και στάσεων του γηγενούς πληθυσμού και των Μ.Μ.Ε., και ο ρόλος που έπαιξαν στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης απέναντι στους νεοεισερχόμενους μετανάστες.²

Κατά συνέπεια, υπάρχει διαθέσιμο ένα αξιοσημείωτο ερευνητικό υπόβαθρο που θα μας επιτρέψει να αναγνωρίσουμε και να εντοπίσουμε τα κυρίαρχα στερεότυπα στα επιλεγμένα κείμενα, έτσι ώστε να αναδειχτεί η ιδεολογική χροιά που περιβάλλει αυτές τις αναπαραστάσεις μέσα σε ένα αμφίδρομο πλαίσιο προσφοράς και ζήτησης. Με βάση αυτό, η αναγνωρισιμότητα και η κυριαρχία συγκεκριμένων στερεότυπων οφείλεται στο ότι γίνονται θετικά αποδεκτά από το κοινό, για τον λόγο ότι είναι ήδη προβεβλημένα.

Αλλά τι είναι ένα στερεότυπο; Από την πληθώρα των θεωρητικών αναφορών για τη συγκεκριμένη έννοια, ξεχωρίζει για την αμεσότητά της εκείνη του Eugene Weber, ο οποίος μιλάει για τυποποιημένες γνώμες, επαναλαμβανόμενες και κοινότητες φράσεις, προερχόμενες σχεδόν από το ίδιο καλούπι,³ που περιγράφουν την τάση των ανθρώπων να εντάσσουν άλλους ανθρώπους σε κατηγορίες με γενικευμένα και, ενίοτε, υπεραπλουστευτικά χαρακτηριστικά, χωρίς να λαμβάνουν υπόψη την ύπαρξη ιδιαίτερων προσωπικών στοιχείων.

Η Φανή Κουντούρη, στη μελέτη της για τον ρόλο που έπαιξε ο ημερήσιος Τύπος στην κατασκευή ή και στην επιβολή μίας εικόνας της εισερχόμενης μετανάστευσης, αναφέρει ότι μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1980:

δα: *Ερευνητικές εμμονές και εκκρεμότητες*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών – National Centre for Social Research, Αθήνα 2008, σ. 19, Ημερομηνία πρόσβασης [5/11/2013] από: <http://www.ekke.gr/publications/wp/wp20.pdf>.

2. Ο.π.

3. Eugene Weber, «Of Stereotypes and of the French», *Journal of Contemporary History* 23, 2/3 (1990), σ. 169.

«... ο αλλοδαπός μετανάστης παρουσιάζεται χωρίς ιδιαίτερα ταυτοτικά χαρακτηριστικά, παγιώνοντας ακόμα περισσότερο την αίσθηση ενός “Άλλου” ξένου και άγνωστου. [...] προσδένεται στη συνέχεια αναπαραστασιακά στην εικόνα του επικίνδυνου, εξαιτίας της ιδιαίτερης ορατότητας της παραβατικής του δράσης σε όλη τη δεκαετία του '90, έως ότου αρχίσει να γίνεται αντιληπτός, στις αρχές του 2000 και κυρίως το 2005, ως οικονομικός μετανάστης».⁴

Αυτή η διαπίστωση περιγράφει μία δεδομένη εξελικτική πορεία αποκλεισμού – ενσωμάτωσης, που οδήγησε στη διαμόρφωση ενός βασικού στερεοτυπικού δίπολου, εκείνου του κακομοίρη που επιζητά οποιαδήποτε δουλειά ή του εκμεταλλευτή μετανάστη,⁵ και –κατά άλλη διατύπωση– σε δύο αντιθετικές αναπαραστάσεις, όπου το στερεότυπο του μετανάστη εγκληματία εξισορροπείται μέσω της προβολής του καλού μετανάστη που είναι θύμα προκατάληψης.⁶ Είναι αξιοσημείωτο ότι οι δεδομένες αναπαραστάσεις μπορούν να ενταχθούν σε ευρύτερη ομάδα μεταναστευτικών στερεότυπων, που έχουν ήδη εντοπιστεί σε χώρες με εισερχόμενα μεταναστευτικά ρεύματα.⁷ Η επιφανειακή

4. Φανή Κουντούρη, *Ο μετανάστης στον ελληνικό τύπο: 1950-2005: Η περίπτωση της εφημερίδας “Τα Νέα”*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών – National Centre for Social Research, Αθήνα 2008, σ. 86, Ημερομηνία πρόσβασης [5/11/2013] από: <http://www.ekke.gr/publications/wp/wp15.pdf>.

5. Βλ. Στρατουδάκη, σσ. 49-51, όπου περιλαμβάνεται η παρουσίαση και τα συμπεράσματα της μελέτης της Αγγελικής Κοίλιαρη με τίτλο: *Ξένος στην Ελλάδα: Μετανάστες, γλώσσα και κοινωνική ένταξη: Στάσεις της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στους μετανάστες ομιλητές*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1997. Η σχετική αναφορά προέρχεται από τη συγκεκριμένη μελέτη.

6. Το ίδιο, σ. 19. Εδώ, η Στρατουδάκη παραθέτει αναφορά στη μελέτη της Χριστίνας Κωνσταντινίδου, με τίτλο *Κοινωνικές αναπαραστάσεις του εγκλήματος: Η εγκληματικότητα των Αλβανών μεταναστών στον αθηναϊκό τύπο*, Σάκκουλας, Αθήνα/Κομοτηνή 2001.

7. Nancy L. Green, *Οι δρόμοι της μετανάστευσης: Σύγχρονες θεωρη-*

προσέγγιση καταλήγει σε ανακύκλωση υφιστάμενων γενικεύσεων,⁸ που, ιδιαίτερα τις μετανάστριες, τις οδηγεί σε περαιτέρω υποβάθμιση της θέασης του κοινωνικού τους status, αποδίδοντάς τους θέση σεξουαλικού αντικειμένου ή βοηθητικού προσωπικού σε ελληνικό νοικοκυριό⁹ ή σε επιχείρηση. Η θέση του ξένου μοιάζει να είναι προκαθορισμένη, ασχέτως του τύπου διαμονής του, καθώς *Αυτοί δεν είναι σαν εμάς*,¹⁰ και εδώ δανείζομαι τον τίτλο πρόσφατης μελέτης για τις μεταναστευτικές κινήσεις.

Η δεύτερη ενότητα της ανακοίνωσης εστιάζει σε δεδομένα από οκτώ νεοελληνικά έργα, γραμμένα κατά τη διάρκεια της τελευταίας δεκαπενταετίας, τα οποία πρωτοανέβηκαν από το 1996 έως και το 2008, και είναι αναγνωρίσιμα σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, καθώς είτε παίχτηκαν για δεύτερη –τουλάχιστον– χρονιά μετά το πρώτο ανέβασμά τους είτε παίζονται διαρκώς έως και σήμερα. Σε όλα υπάρχει ένας τουλάχιστον σκηνικός χαρακτήρας που ανήκει στο ρεύμα της πρόσφατης εισερχόμενης εκούσιας ή και ακούσιας μετανάστευσης στην ελληνική επικράτεια.

τικές προσεγγίσεις, μετ. Δημήτρης Παρσάνογλου, Σαββάλας, Αθήνα 2004, σ. 137.

8. Αλέξανδρος Ζαβός, Ομιλία χωρίς τίτλο στην Α' ενότητα «ΜΜΕ – Στερεότυπα και ρατσισμός», στον τόμο *Πρακτικά συνεδρίου: Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας και διαμόρφωση στερεοτύπων*, Αθήνα 14.02.2007, Διοργάνωση: Ινστιτούτο Οπτικοακουστικών Μέσων – Ξένιος Δίας, σ. 30, Ημερομηνία πρόσβασης [31/10/2013] από: <http://www.iom.gr/inst/iom/gallery/Events/MME%20&%20Stereotupa/%CE%A0%CF%81%CE%B1%CE%BA%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AC%20%CE%A3%CF%85%CE%BD%CE%B5%CE%B4%CF%81%CE%AF%CE%BF%CF%85.pdf>

9. Ι. Αυδή-Καλκάνη, Ομιλία χωρίς τίτλο στην Α' ενότητα «ΜΜΕ – Στερεότυπα και ρατσισμός», ό.π., σσ. 36-37.

10. Χαρακτηριστικά, στη συγκεκριμένη έκδοση, αναφέρεται η προσπάθεια πολλών κρατών «να αποτρέψουν τη μόνιμη εγκατάσταση συγκεκριμένων μεταναστών στο έδαφός τους, αλλά και να μηχανευτούν τρόπους για να διακρίνουν τους “δικούς τους” πολίτες από τους ξένους», Ιαν Γκόλντιν - Τζέφρι Κάμερον - Μίρα Μπαλαρατζάν, *Αυτοί δεν είναι σαν εμάς: Το παρελθόν και το μέλλον της μετανάστευσης*, μετ. Ελένη Αστερίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο/Αθήνα 2013, σ. 33.

Έτσι, έχουμε τα εξής, τα οποία και αναφέρονται με βάση τη χρονολογία της αρχικής τους παράστασης: 1) *Μπαμπάδες με ρούμι* των Θανάση Παπαθανασίου και Μιχάλη Ρέππα (1996, Θέατρο Βεάκη, Αθήνα),¹¹ 2) *Η Κυριακή των παπουτσιών* του Λάκη Λαζόπουλου (1997, Θέατρο Φιξ, Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο των εκδηλώσεων «Θεσσαλονίκη Πολιτιστική Πρωτεύουσα '97»),¹² 3) *Ο Έβρος απέναντι* των Θανάση Παπαθανασίου και Μιχάλη Ρέππα (2000, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, Λευκωσία),¹³ 4) *Το γάλα* του Βασίλη Κατσικονούρη (2006, Εθνικό Θέατρο, Αθήνα),¹⁴ 5) *Φωτιά και νερό* της Χρύσας Σπηλιώτη (2007, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Καβάλας και Σύγχρονη Θεατρική Σκηνή, Καβάλα),¹⁵ 6) *Ένας στους δέκα*, που βασίζεται σε εμπειρίες μεταναστών, όπου ο Λαέρτης Βασιλείου ανέλαβε την τελική διαμόρφωση του κειμένου (3 Οκτωβρίου 2007, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Αθήνα),¹⁶ 7) *Απόψε τρώμε στης Ιοκάστης* του Άκη Δήμου (2008, Πειραματική Σκηνή

11. Σχετικά με την πρώτη παράσταση, βλ. Θανάσης Παπαθανασίου - Μιχάλης Ρέππας, *Μπαμπάδες με ρούμι*, Σοκόλη - Κουλεδάκης, Αθήνα 2007, σ. 110.

12. Το κείμενο εκδόθηκε το 1998. Βλ. Λάκης Λαζόπουλος, *Η Κυριακή των παπουτσιών*, Κέδρος, Αθήνα 1998. Για αναφορά στην πρώτη παράσταση, βλ. Μυρτώ Λοβέρδου, «Ο Λαζόπουλος, το Φιξ και τα παπούτσια», *Το Βήμα*, 13.4.1997, Ημερομηνία πρόσβασης [20/10/2013] από: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=87335>.

13. Για τη χρονολογία της πρώτης παράστασης, βλ. Παπαθανασίου - Ρέππας, *Ο Έβρος απέναντι*, Καστανιώτης, Αθήνα 2001, σ. 152.

14. Για αναφορά στη χρονολογία της πρώτης παράστασης, βλ. Βασίλης Κατσικονούρη, *Το γάλα*, Κέδρος, Αθήνα 2008 (2006), σ. 12.

15. Το κείμενο εκδόθηκε το 2007. Βλ. Χρύσα Σπηλιώτη, *Φωτιά και νερό*, Σοκόλη - Κουλεδάκης, Αθήνα 2007. Για την πρώτη παράσταση, βλ. «Φωτιά και νερό για τις συγκρούσεις Ανατολής - Δύσης», *Εβδόμη*, 26.10.2007, Ημερομηνία πρόσβασης [25/10/2013] από: http://www.evdomi.gr/pub/starcms/repository/static/articles/ar_18926_1.asp.

16. Το κείμενο του έργου περιλαμβάνεται στο πρόγραμμα της πρώτης παράστασης του 2007. Βλ. Συλλογικό έργο (Λαέρτης Βασιλείου διαμόρφωση κειμένου), *Ένας στους δέκα: Μια παράσταση βασισμένη σε εμπειρίες μεταναστών*, Θέατρο του Νέου Κόσμου, Χειμώνας 2007-2008.

Τέχνης, Θεσσαλονίκη),¹⁷ και 8) *Συμπέθεροι από τα Τίρανα* των Θανάση Παπαθανασίου και Μιχάλη Ρέππα (2008, Θέατρο Λαμπέτη, Αθήνα).¹⁸

Το πρώτο ενδιαφέρον στοιχείο που παρατηρούμε μέσα στο πλαίσιο μίας τυπολογικής δραματουργικής κατηγοριοποίησης έχει να κάνει με το ότι τα μισά από τα παραπάνω είναι κωμωδίες, είτε μιλάμε για μαύρες κωμωδίες (*Μπαμπάδες με ρούμι*, *Απόψε τρώμε στην Ιοκάστης*), κωμωδίες ηθών (*Συμπέθεροι από τα Τίρανα*), ή για προσπάθειες ανανέωσης της επιθεωρησιακής φόρμας¹⁹ (*Η Κυριακή των παπουτσιών*). Οι Παπαθανασίου και Ρέππας έχουν σταθερή παρουσία ως συγγραφείς κωμικών επιτυχιών που αναφέρονται σε μετανάστες, καθώς η εύπεπτη και απλουστευτική εικόνα των μεταναστών ηρώων τους κέρδισε το κοινό.

Από τα υπόλοιπα, το ένα εντάσσει το μεταναστευτικό μοτίβο μέσα σε ένα πλαίσιο κοινωνικής κριτικής (*Ο Έβρος απέναντι*) και τα άλλα δύο αγγίζουν πτυχές ψυχολογικής διερεύνησης της εμπειρίας της μετοίκησης από τη μεριά των μεταναστών (*Το γάλα*, *Φωτιά και νερό*). Αυτά τα τελευταία είναι και τα μόνα όπου οι μέτοικοι ήρωες, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, εξελίσσονται ως χαρακτήρες κατά το ξεδίπλωμα του δραματικού μύθου, ενώ στα άλλα έξι είναι κατά κύριο λόγο

17. Για τη χρονολογία της πρώτης παράστασης, βλ. Άκης Δήμου, *Απόψε τρώμε στην Ιοκάστης: A pop family story*, Αιγόκερω, Αθήνα 2008, σ. 105.

18. Δεν έχει εντοπιστεί κάποια έκδοση του κειμένου και μελετήθηκε φωτοτυπημένο δακτυλόγραφο που βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεάτρου του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου στη Θεσσαλονίκη. Σχετικά με την πρώτη παράσταση, βλ. «Οι παραγωγές της “Ελληνικής θεαμάτων” για την περίοδο 2008-2009», *Ημερομηνία πρόσβασης* [29/10/2013] από: <http://www.ellthea.gr/index.php?module=news&newsid=20&lang=el>.

19. Για την *Κυριακή των παπουτσιών* ως προσπάθεια ανανέωσης της επιθεωρησιακής φόρμας, βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Θέατρο ή θέαμα» <Αντί Κριτικής>, *Ελευθεροτυπία* 18-19.4.1998, *Ημερομηνία πρόσβασης* [30/10/2013] από: <http://invenio.lib.auth.gr/record/79396/files/arc-2007-37710.pdf>.

στατικοί. Τέλος, αποσπασματικά δομημένο είναι το *Ένας στους δέκα*, καθώς μέσα από τις μαρτυρίες των μεταναστών το ζητούμενο είναι να αποδοθεί η συνολική εικόνα των δοκιμασιών που βίωσαν ομάδες μετοίκων, κατά την προσπάθειά τους για μόνιμη εγκατάσταση στην Ελλάδα.

Είναι αξιοσημείωτο ότι, όσον αφορά την εθνική καταγωγή των νεοφερμένων, υπάρχει σημαντική ποικιλομορφία. Έτσι, η Βουλγάρικη Βέσκα του *Μπαμπάδες με ρούμι*, ο Αλβανός Ακίμ της *Κυριακής των Παπουτσιών*, ο Κούρδος Σερχάτ του *ο Έβρος απέναντι*, οι Ελληνορώσοι Ρήνα, Αντώνης και Λευτέρης από το *Γάλα*, η Ιρανή Χαγιάτ και ο Ιρακινός Σαΐντ από το *Φωτιά και νερό*, ο Αλβανός Enke, ο Γεωργιανός David και ο Βούλγαρος Kris από το *Ένας στους δέκα*, ο Εσθονός Γιούρι και η Λετονή Νάντια από το *Απόψε τρώμε στην Ιοκάστης* και, τέλος, η αλβανική οικογένεια Ντουρχάι (Αλφρεντ, Μπουκουράν, Κλαμπέτα) στο *Συμπέθεροι από τα Τίρανα*, δίνουν μία πολύχρωμη αλλά και αρκετά αντιπροσωπευτική εικόνα από τον μεταναστευτικό πληθυσμό στην Ελλάδα κατά τα τελευταία χρόνια.

Από εκεί και πέρα, όμως, ξεθωριάζουν οι όποιες διαβαθμίσεις στη δραματουργική αναπαράστασή τους και αρχίζουν να γίνονται διακριτά σαφή αντιθετικά δίπολα. Έτσι, όλοι είναι οικονομικοί μετανάστες, με την εξαίρεση των ηρώων στο *ο Έβρος απέναντι* και *Φωτιά και νερό*, για τους οποίους ο πόλεμος και η καταπίεση στις χώρες προέλευσής τους καθόρισαν πολύ περισσότερο την απόφασή τους να μετοικήσουν, από ό,τι η οικονομική ένδεια.

Από επαγγελματική άποψη οι ήρωες είτε είναι άνεργοι και κунνηγμένοι και γνωρίζουν την εκμετάλλευση, όπως ο Σερχάτ, είτε έχουν κατοπληρωμένες ή περιφρονημένες δουλειές. Αυτές περιλαμβάνουν τη φροντίδα ηλικιωμένων, την εργασία σε γραφείο κηδειών και σε νοσοκομείο, τις οικιακές υπηρεσίες, αλλά και την περιστασιακή παραχώρηση σεξουαλικών υπηρεσιών με ανταλλάγματα –και αυτό αφορά και άντρες και γυναίκες. Παράλληλα, κατά περιστάσεις, έχουν να αντιμετωπίσουν την άρνηση των εργοδοτών τους να τους πληρώσουν

τα δεδουλευμένα, ενώ η ακριβοθώρητη πράσινη κάρτα που θα τους νομιμοποιήσει ως εργαζόμενους αποκτά σχεδόν μυθική χροιά στα μάτια αρκετών, όπως περιγράφει πολύ χαρακτηριστικά ο Αλβανός Ακίμ, ο οποίος τη βλέπει ακόμα και στον ύπνο του. Οι γυναίκες είτε προσπαθούν με τη σεξουαλικότητά τους να εξασφαλίσουν τα προς το ζην είτε απασχολούνται σε δουλειές εξίσου κακοπληρωμένες όπως και οι άντρες, και συχνά βρίσκονται στη σκιά τους. Η Ιρανή Χαγιάτ είναι η πιο ισχυρή ανάμεσά τους, ως χαρακτήρας, καθώς παίρνει την απόφαση να εγκαταλείψει τον Σαΐντ και τον ξένο, που θέλησαν να τη διεκδικήσουν παίζοντας μία παρτίδα σκάκι. Από την άλλη, η Ρήνα, μία γυναικεία παρουσία με ψυχολογικό βάθος, θα υποκύψει τελικά στις πιέσεις που δημιουργεί ο πνευματικά ασθενής γιος. Και αν εδώ τεθεί το ερώτημα: «Μα καλά, δεν υπάρχει ανάμεσά τους ένας που να γνώρισε κάποια σχετική επιτυχία;», η απάντηση είναι «Ναι». Πρόκειται για τον Αντώνη από το Γάλα, ο οποίος θα αποκτήσει καλή δουλειά και πιθανόν θα παντρευτεί την κόρη του αφεντικού. Το χαρακτηριστικό του; Αν και έχει μητέρα Ρωσίδα, ο πατέρας του ήταν ελληνικής καταγωγής και ο ίδιος είναι διατεθειμένος να αποστασιοποιηθεί από την πατρική του οικογένεια και τον άρρωστο αδερφό του, αρνείται να μιλήσει οποιαδήποτε άλλη γλώσσα πέρα από τα ελληνικά και δεν θέλει να θυμάται τίποτα από το παρελθόν του. Δεν είναι ούτε ξένος, ούτε ακριβώς δικός μας, αλλά αν αποδεχτεί την απόλυτη ενσωμάτωση, θα βρει θέση σε έναν ευυπόληπτο κοινωνικό κύκλο.

Η πλειοψηφία των ηρώων έχει γνωρίσει την εκμετάλλευση και κάποιοι ανάμεσά τους υπήρξαν και εκμεταλλευτές, όπως η Βέσκα και ο Γιούρι, χωρίς όμως να επιδοθεί κανένας τους σε κάποια βίαιη παράβαση. Ο βίαιος μετανάστης δεν υφίσταται στο δραματουργικό σύμπαν των έργων. Και η απόφαση του Σαΐντ, να κρατήσει με το ζόρι τον ντόπιο άντρα στο σπίτι του για να τον διδάξει πτυχές της αραβικής κουλτούρας, δεν αποτελεί κοινή παραβατικότητα, αλλά εντάσσεται σε υποβόσκουσα πολιτισμική αντιπαλότητα γηγενών και νεοφερμένων.

Σχεδόν σε όλους μπορεί να εντοπιστεί το τριπλό σχήμα

οικονομική ανέχεια/κατατρεγμός – μετανάστευση – οικονομική εκμετάλλευση. Πρόκειται για ένα καλούπι στο οποίο ταιριάζουν οι περισσότεροι, και η βασική δραματουργική λειτουργικότητα της προσωπικής τους ιστορίας είναι να τους εντάξει σε αυτό. Μόνο οι ήρωες από το *Γάλα* και το *Φωτιά και νερό* δείχνουν να ξεφεύγουν. Τα προβλήματά τους είναι και μεταναστευτικά, αλλά και προσωπικά. Οδηγήθηκαν σε εκούσια ή ακούσια μετανάστευση, αλλά η ταυτότητά τους δεν ορίζεται αποκλειστικά από αυτό το γεγονός.

Επιλογικά, για να δώσουμε την εικόνα των βασικών συμπερασμάτων που προκύπτουν από τα παραπάνω δεδομένα ας θυμηθούμε ότι, ήδη από την αρχή αυτής της ανακοίνωσης, μιλήσαμε για αμφίδρομη σχέση προσφοράς και ζήτησης, καθώς αναγνωρίσιμα στερεότυπα γίνονται αποδεκτά από το κοινό, γιατί είναι προβεβλημένα και προβάλλονται λόγω της αποδοχής τους. Όπως έχει προαναφερθεί, η απλουστευτική εικόνα του ξένου ως καλού – κακού, θύματος ή και θύτη, διαπερνά τα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας. Κατά συνέπεια, δεν είναι εύκολο να καθοριστεί αν μιλάμε για στερεοτυπική αναπαράσταση, προερχόμενη από τον χώρο των Μ.Μ.Ε. ή προσλαμβανόμενη από αυτά και ανατροφοδοτούμενη στο κοινό τους. Μία πρόσφατη μελέτη κάνει λόγο για «μεταφορά της ανασφάλειας [...] από το οικονομικό στο ποινικό πεδίο»,²⁰ όσον αφορά την καλλιέργεια του στερεότυπου του μετανάστη ως προβλήματος από τα Μ.Μ.Ε., που ενισχύθηκε και από τη στάση της δημόσιας διοίκησης, η οποία αντιμετώπισε τον ξένο αρνητικά.²¹

Πρόκειται για ενδιαφέρουσα διαπίστωση, υπό το πρίσμα της υπέρπουσας οικονομικής αστάθειας, και της παρ' ολίγον

20. Ιωάννα Τσίγκανου - Ιουλία Λαμπράκη - Ιωάννα Φατούρου - Ευάγγελος Χαϊνάς, *Μετανάστευση και εγκληματικότητα: Μύθοι και πραγματικότητα*, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών – National Centre for Social Research, Αθήνα 2010, σ. 137, Ημερομηνία πρόσβασης [1/11/2013] από: http://www.ekke.gr/open_books/EKKE_BOOK_11.pdf.

21. *Το ίδιο*, σ. 131.

πλήρους οικονομικής κατάρρευσης στα τέλη της δεκαετίας, στην οποία αναφερόμαστε. Αυτή η «μεταφορά της ανασφάλειας»,²² και η συμβολή της στη δημιουργία στερεοτυπικών απλουστεύσεων, είναι εμφανής στο δείγμα της δραματοουργίας που εξετάσαμε. Και μιλάμε για περίοδο που υπήρξε φιλελεύθερη, γεγονός που, κατά βάση, ευνοεί τη δραματοουργική αναπαράσταση του μετανάστη και του ξένου.²³ Όμως, στην πλειοψηφία των πιο αναγνωρίσιμων έργων που εμπεριέχουν αναφορές ή επικεντρώνονται στη μεταναστευτική θεματική, αυτή η αναπαράσταση δεν ξεπέρασε κάποια διακριτά δίπολα κατηγοριοποιήσεων τύπου: περιθωριακός – κοινωνικά ενσωματωμένος, εκμεταλλευόμενος – εκμεταλλευτής.

Ο θεατρικός λόγος τελικά λειτούργησε ως ευαίσθητος δέκτης της δεδομένης κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτό που βλέπουμε στα συγκεκριμένα κείμενα δεν έχει να κάνει τόσο με την ύπαρξη κάποιου ιδεολογικού πλαισίου αντιμετώπισης του μετανάστη, όσο με την προσπάθεια διαχείρισης μίας ανασφάλειας, πάντα παρούσας κάτω από στρώματα φτιασιδωμένης ευμάρειας. Άλλωστε, αν δεχτούμε ότι η ύπαρξη των στερεοτύπων αποτελεί μέρος των προσπαθειών που κάνουν οι άνθρωποι για να διαχειριστούν τις δυσκολίες της καθημερινότητάς τους, προσπαθώντας να διευρύνουν την προβλεψιμότητα των όποιων καταστάσεων αντιμετωπίζουν σε καθημερινή βάση,²⁴ γίνεται σαφές ότι η χρήση στερεοτυπικών αναπαράστασεων αποτελεί γεγονός απότοκο της υφιστάμενης ρευστότητας στο κοινωνικό πλαίσιο, κατά τη διάρκεια των ετών που άρχισε και κορυφώθηκε μία πλειάδα κοινωνικο-οικονομικών και πληθυσμιακών μεταβολών.

22. *Ο.π.*

23. Παναγιώτα Σωτήρχου, *Το θέμα της μετανάστευσης και του εκπατρισμού στη νεοελληνική δραματολογία: Ρεπερτόριο κρατικών θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου 1932–1994*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, 2011, σ. 184.

24. Richard Jenkins, *Κοινωνική ταυτότητα*, μετ. Κατερίνα Γεωργοπούλου, Σαββάλας, Αθήνα 2007, σ. 245.

Ο Μπλέσιος θεωρεί πως «η συχνή [...] παρουσία των μεταναστών [...] στη σύγχρονη ελληνική δραματολογία ανοίγει νέους δρόμους και προοπτικές».²⁵ Το ενδιαφέρον είναι να διερευνήσουμε αυτές τις προοπτικές, εμβαθύνοντας την έρευνα προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση. Αυτό που προσωπικά θεωρώ συναρπαστικό είναι το ενδεχόμενο να διαπιστώσουμε ότι σε δεδομένη στιγμή στον δραματικό μας λόγο ο «άλλος» θα πάψει να αποτελεί ένα απλό τμήμα κάποιας ομάδας με αδρά χαρακτηριστικά και θα γίνει συγκεκριμένο πρόσωπο με συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες, συγκάτοικος στην καθημερινότητά μας.

25. Αθανάσιος Μπλέσιος, «Ταυτότητα και ετερότητα στην ελληνική δραματολογία του τέλους του 20ού αιώνα και των αρχών του 21ου: Η περίπτωση των μεταναστών στην Ελλάδα», στον τόμο *Identities in the Greek world (from 1204 to the present day)*, *Proceedings of the 4th European Congress of Modern Greek Studies, Granada, 9-12 September 2010*, edit. by Konstantinos A. Dimadis, Vol. 1, European Society of Modern Greek Studies, Athens 2011, σ. 660, Ημερομηνία πρόσβασης [2/11/2013] από: <http://www.scribd.com/doc/99243848/Identities-in-the-Greek-World-Granada-2010-Congress-Vol-1-2011-Isbn-978-960-99699-3-2>.

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ, 20ός αι.

Παραμυθιακά στοιχεία στο μονόπρακτο *Το Μπαλσαμωμένο αγόρι του Μίλτου Κουντουρά*

Ο Μίλτος Κουντουράς, που γεννήθηκε το 1889 στη Λέσβο και πέθανε το 1940 στην Αθήνα, υπήρξε ένας καινοτόμος παιδαγωγός και εισηγητής των εκπαιδευτικών μεταρρυθμίσεων κατά την περίοδο 1927-1930.

Φοιτητής στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, δημοσιεύει ποιήματα του στον *Νουμά* του Ταγκόπουλου με το ψευδώνυμο «Μίλτος Λέσβης». Από νωρίς εντάχθηκε στον κύκλο των μαχόμενων δημοτικιστών και, μαζί με τους Βασίλη Ρώτα, Μάνο Βατάλα, και Φίλιππο Δραγούμη, υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη του σωματίου Φοιτητική Συντροφιά¹ και μέλος του Εκπαιδευτικού Ομίλου, σκοπός των οποίων ήταν η προώθηση του δημοτικισμού² και η εκπαιδευτική μεταρρύθμιση. Καθ'

1. Βλ. Β. Αρχοντίδης «Μίλτος Κουντουράς», *Αιολικά Γράμματα* 24 (Νοέμβρης-Δεκέμβρης 1974), σσ. 411-496, και Θ. Γραμματάς, *Το θέατρο στο σχολείο*, Ατραπός, Αθήνα 2004, σσ. 147-165.

2. Ο Ρώτας σημειώνει σχετικά: «Το Πανεπιστήμιο το Αθήνησι εστάθη πρωτεργάτης για την καταστροφή της παράδοσης στη χώρα τούτη, μ' εξαίρεση μόνον τον καθηγητή τότε Νικόλαο Πολίτη». Αναφερόμενος στον Κουντουρά και την αντίδρασή του στο γλωσσικό ζήτημα, σημειώνει: «Πως είναι δυνατό να στερεωθεί Παιδεία χωρίς γλώσσα. Έτσι μ' αυτή τη γλώσσα τα παιδιά γίνονται γενίτσαροι. Μαζί με τη μητρική τους γλώσσα αρνούνται και τη μάνα που τους γέννησε και τη χώρα που τους ανατρέφει και τους σπουδάζει». Βλ. Βασίλης Ρώτας, «Μίλτος Κουντουράς», *Αιολικά Γράμματα* 24, σ. 411.

όλη τη διάρκεια της ζωής του, ο Κουντουράς βρίσκεται στην πρωτοπορία των γλωσσικών και εκπαιδευτικών μεταρρυθμίσεων και υποστηρίζει την ορθογραφική και τονική απλοποίηση. Από το 1915 μέχρι το 1923 εργάζεται ως εκπαιδευτικός.

Το 1923, δημοσιεύει στη εφημερίδα *Καμπάνα* του Στράτη Μυριβήλη το άρθρο «Κλείστε τα σχολεία», στο οποίο χαρακτηρίζει το σχολείο ως:

«μια σάπια και ξεχαρβαλωμένη μηχανή, όπου από ανάγκη ρίχνουμε μέσα μια καθαρή κι αγνή ζωική παραγωγή – τα ευκολόπλαστα παιδιά μας – για να μας τα μεταβάλει ύστερ' από λίγα χρόνια σε μούμιες κατάξερές και φασκιωμένες ή σε κινούμενα μιάσματα ανασυρμένα σαν από τάφους».³

Την ίδια χρονιά, με κρατική υποτροφία, φεύγει για μεταπτυχιακές σπουδές στη Γερμανία, όπου σπουδάζει Παιδαγωγική, Διδακτική και Ψυχολογία. Εκεί διαμορφώνει τις απόψεις του για την εκπαίδευση και την αγωγή, υπό την επίδραση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων που εφαρμόζονταν στη Γερμανία: τα «Εξοχικά Παιδαγωγεία»⁴ και τον «Σύνδεσμο της ριζικής σχολικής μεταρρύθμισης».⁵ Τα δύο αυτά εκπαιδευτικά προγράμματα υποστηρίζουν ότι το σχολείο δεν πρέπει να είναι ένα ίδρυμα καταπίεσης και καταστολής, αλλά αντίθετα ένας χώρος στον οποίο θα παρέχεται μια πολυεπίπεδη εκπαίδευση.⁶ Στο εκπαιδευτικό αυτό σύστημα, το σχολείο λειτουρ-

3. Πρόκειται για άρθρο του Κουντουρά, δημοσιευμένο σε δέκα συνέχειες, στην εφημερίδα *Καμπάνα* της Μυτιλήνης, το 1923. Βλέπε επίσης, Αλέξης Δημαράς (επιμ.), «Μίλτος Κουντουράς – Κλείστε τα σχολεία», *Εκπαιδευτικά Άπαντα*, Γνώση, Αθήνα 1985.

4. [Länderziehungsheime].

5. [Band der Entschiedenen Schulreformer].

6. Ο Αρχοντίδης σημειώνει ότι ο Κουντουράς είχε ως πρότυπο τον Γερμανό παιδαγωγό των Εξοχικών Παιδαγωγικών Οικοτροφείων Martin Luserke, ο οποίος υποστήριζε θερμά το θέατρο στην παιδαγωγική διαδικασία. Βλ. Αρχοντίδης, «In Memoriam», *Αιολικά Γράμματα* 24, σ. 415.

γούσε ως μια μικρή αυτοδιοικούμενη κοινωνία, στην οποία η μόρφωση βασιζόταν σε στοιχεία του νεότερου πολιτισμού, στην τέχνη και την εργασία.⁷

Το 1926, ο Κουντουράς, επηρεασμένος από το νέο αυτό εκπαιδευτικό σύστημα, στέλνει στον Μυριβήλη μια επιστολή, στην οποία χαρακτηριστικά σημειώνει:

«...Θα ήθελα να ετοιμάσω ένα σχολείο αλλιώς που θα είναι τόπος πολιτισμού –όχι μόνο για τα παιδιά... Μερικοί θα με πουν ονειροπόλο. Ίσως είμαι, αλλά ονειροπόλους χρειάζεται η ζωή –ονειροπόλους όμως με πίστη και με τόλμη».⁸

Ενώ σε άλλη επιστολή του, προς τον Αριστείδη Δελή στη Μυτιλήνη, γράφει: «Κάτι πρέπει να γίνει εντελώς δικό μας, κάτι παράξενο, ωραίο, πρωτότυπο. Σχολείο, θέατρο, τέχνη».⁹

Την ίδια χρονιά επιστρέφει στην Ελλάδα και διορίζεται διευθυντής στο Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης (Δ.Θ.Θ.), το οποίο και διευθύνει μέχρι το 1930. Κατά τη διάρκεια της τριετίας 1927-1930,¹⁰ ο Κουντουράς εφαρμόζει πρωτοποριακές μεθόδους διδασκαλίας που προωθούν την κριτική σκέψη. Το 1928, όμως, θα ξεσπάσουν σκάνδαλα¹¹ εναντίον του Διδα-

7. Ο Martin Luserke, όταν διεύθυνε την «Ελεύθερη Σχολική Κοινότητα» του Wickersdorf, καλλιέργησε ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της προοδευτικής παιδαγωγικής, το παιδικό θέατρο. Ο Luserke, κατά κανόνα, ενθάρρυνε παραστάσεις γραμμένες από τα ίδια τα παιδιά. Προτιμούσε τους κλασικούς δραματουργούς, πιστεύοντας ότι έτσι απελευθερώνονταν καλύτερα η προσωπική έκφραση μέσα από ερμηνείες μεγάλων ρόλων, όπως και μέσα από μορφές της τέχνης: ζωγραφική, σχέδιο, χορό, και μουσική. Βλ. Δημαράς, σ. σ'.

8. Το ίδιο, σ. ξθ'.

9. Βλ. Π. Αργύρης, «Μίλτου Κουντουρά: Γράμματα από το Μόναχο», *Παιδαγωγικό Βήμα Αιγαίου* 4, (1989), σσ. 22-28.

10. Αναφέρεται ως *Ιερή τριετία* για τα ελληνικά γράμματα.

11. Τα σκάνδαλα της Θεσσαλονίκης έμειναν στην εκπαιδευτική ιστορία γνωστά ως «Διδασκαλειακά».

σκαλείου και ο Κουντουράς θα κατηγορηθεί για το εκπαιδευτικό του σύστημα, το οποίο οδηγούσε τις μαθήτρες σε μια περιφρόνηση για την παράδοση και τη θρησκεία,¹² ενώ, το 1931, δημοσιεύει στην εφημερίδα *Μακεδονία* της Θεσσαλονίκης το άρθρο του «Η διαμαρτυρία ενός ανθρώπου, η αγανάκτηση ενός παιδαγωγού» και τιμωρείται με ποινή επιπλήξεως από τον τότε υπουργό Παιδείας Γ. Παπανδρέου. Το 1933 απολύεται από το Εκπαιδευτικό Γνωμοδοτικό Συμβούλιο, ενώ το 1936 εκδίδει για ένα εξάμηνο το περιοδικό *Παιδεία*, στο οποίο δημοσιεύονται μελέτες για την αναμόρφωση του εκπαιδευτικού συστήματος.

Ο Κουντουράς συγκαταλέγεται στις μεγάλες προσωπικότητες της νεοελληνικής εκπαίδευσης και το έργο του διακρίνεται για το εύρος των ιδεών και τον συγκερασμό παιδαγωγικής και καλλιτεχνικής προσέγγισης.¹³ Οι παιδαγωγικές του απόψεις εναρμονίζονται με τις αντιλήψεις του για την τέχνη, για την οποία υποστηρίζει ότι:

«είναι το αβίαστο, φυσιολογικό, αληθινό και αιώνιο δημιουργήμα του ανθρώπου, προϊόν αναγκαίο και ανάλογο με την αρμονική εκδήλωση των δυνάμεών του και θεϊκό δείκτης κάθε φορά του σωστού δρόμου του [...] Είναι η αβίαστη και φυσιολογική τάση προς αυτοπραγμάτωση του Εγώ, ο κόσμος των Ιδεών του Πλάτωνα, η Εντελέχεια του Αριστοτέλη».¹⁴

12. Βγαίνει απαλλακτικό πόρισμα και συνεχίζει να εργάζεται στο Δ.Θ.Θ. μέχρι το 1930, οπότε και διορίζεται σύμβουλος στο Εκπαιδευτικό Γνωμοδοτικό Συμβούλιο.

13. Πιστεύει πως το σχολείο δεν πρέπει να είναι μόνον σχολείο γνώσεων, αλλά και «σχολείο αγωγής». Οραματίζεται ένα σχολείο δημιουργίας, στο οποίο δάσκαλοι, με ευρεία κατάρτιση και ευαισθησία, θα αφυπνίζουν τις δημιουργικές δυνάμεις του παιδιού.

14. Βλ. Στυλιανός Τσιπούρας, *Φιλοσοφικές προϋποθέσεις και κοινωνικές προεκτάσεις στο παιδαγωγικό έργο του Μίλτου Κουντουρά*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001, σ. 35.

Με το θέατρο, ο Κουντουράς έρχεται σε επαφή σε νεαρή ηλικία, όταν, μαθητής ακόμα του γυμνασίου, γνωρίζεται με τον Δημήτριο Βερναρδάκη, ο οποίος του χαρίζει έναν τόμο με τα δράματά του, *Μαρία Δοξαπατρή, Μερόπη και Φαύστα*. Η ενασχόλησή του με τα θεατρικά δρώμενα ξεκινά στη Μυτιλήνη και ειδικότερα στη Γέρα, όπου πήρε μέρος σε σχολικές και λαϊκές παραστάσεις πατριωτικού περιεχομένου.

Το 1912 μεταφράζει το ονειρόδραμα του Χάουπτμαν *Έλγα*,¹⁵ ενώ το 1913 ανεβάζει στη Γέρα τον *Οιδίποδα Τύρανο*, μεταφρασμένο στη δημοτική γλώσσα από τον ίδιο, με ερασιτέχνες ηθοποιούς. Στο χρονικό διάστημα 1909-1913 γράφει τέσσερα πρωτότυπα θεατρικά έργα: την τρίπρακτη τραγωδία *Το Γραφτό* (1909), που ανέκδοτη δεν σώθηκε, το μονόπρακτο ονειρόδραμα *Ο Άρρωστος* (1909),¹⁶ το μονόπρακτο δράμα¹⁷ *Το μπαλσαμωμένο αγόρι*¹⁸ (1911) και το τρίπρακτο ονειρόδραμα *Στάβρος Τραντάλης* (1913).¹⁹

Το μονόπρακτο δράμα το *Μπαλσαμωμένο Αγόρι* είναι

15. Σώθηκε στο αρχείο του ανέκδοτη. Πρόκειται για χειρόγραφο μεγάλο σχήματος από κόλλες λιτές, φύλλα 57, με τον τίτλο «Gerhart Hauptman: Έλγα». Στο τέλος σημειώνεται: «Αθήνα, 9/5/1912 – μετάφραση του έργου στη δημοτική».

16. Ο *Άρρωστος* τυπώθηκε τους δύο τελευταίους μήνες του 1910 και κυκλοφόρησε στις αρχές του 1911. Ο ίδιος το προσδιορίζει ως «ονειρόδραμα σε μία πράξη». Στην έκδοση σημειώνεται ως τόπος συγγραφής: Σκόπελος [Μυτιλήνης], 12-20 Ιουλίου 1909. Ο Γιώργος Βαλέτας της δίνει τον χαρακτηρισμό «έκδοση πολυτελής». Έχει σελίδωση στο πλάι και φέρει την αφιέρωση: «του αδελφού μου / του Γιάννη / του γιατρού / τ' αφιερώνω / Μίλτος».

17. Στον *Νουμά* δημοσιεύτηκε με αφορμή τον θάνατο του μικρού ανιψιού του, γιου της αδελφής του Ευαγγελινής Νίκου.

18. Το κείμενο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Νουμάς*, 10/471 (1912), σσ. 161-164 και 10/472 (1912), σσ. 181-184. Το ίδιο έτος εκδόθηκε στην Αθήνα από το τυπογραφείο Κρανωτάκη. Βλ. Μίλτος Κουντουράς, *Το μπαλσαμωμένο αγόρι*, τυπογραφείο Κρανωτάκη, Αθήνα 1912. Στην έκδοση αυτή, ο συγγραφέας αφιερώνει το μονόπρακτο στην αδερφή του.

19. Βλ. Γ. Βαλέτας, «Ο ειδωλοθραύστης αναγεννητής παιδαγωγός Μίλτος Κουντουράς», *Αιολικά Γράμματα* 24, σ. 477, (σσ. 473-478).

εμπνευσμένο από τον θάνατο του γιου της αδελφής του, Ευαγγελινής. Ο άδικος και ανεξήγητος θάνατος του μικρού παιδιού απασχολεί τον Κουντουρά. Η αφιέρωση στην αρχή του δράματος αναδεικνύει το ύφος μιας εξομολόγησης, ενός θρήνου για το οικογενειακό δράμα του συγγραφέα. Το έργο αρχίζει με μια εκτενή περιγραφή του παιδικού δωματίου, στο οποίο βρίσκεται, μέσα σε ένα καροτσάκι, ένα σεντούκι με το νεκρό βαλσαμωμένο αγόρι. Ο πατέρας πλησιάζει το νεκρό παιδί και ψελλίζει: *μια φορά κι έναν καιρό*. Η στατικότητα, η απουσία εξωτερικών γεγονότων, οι κοφτοί διάλογοι, που αναδεικνύουν τον πόνο και τον φόβο των προσώπων, καθώς και η μεταφυσική ατμόσφαιρα, χαρακτηρίζουν αυτό το δράμα. Το γεγονός του θανάτου, ο θρήνος και η άρνηση των γονιών να αποδεχθούν την απώλεια του παιδιού τους αποτελούν την υπόθεση του έργου.

Ο Μάνος και η Γιούλια είναι οι νέοι γονείς που έχασαν τον γιο τους. Η θλίψη τους είναι τόσο μεγάλη, ώστε αρνούνται να αντιμετωπίσουν αυτήν την απώλεια: «Μέρες τώρα δοκιμάζουμε μα φοβούμαστε να πιστέψουμε πως το παιδί είναι πεθαμένο»,²⁰ αναφωνεί χαρακτηριστικά ο πατέρας. Βαλσαμώνουν το αγόρι και στολίζουν το φέρετρό του για να έχουν την ψευδαίσθηση πως είναι ακόμη ζωντανό, πως απλώς κοιμάται, «τόσο πρόσχαρα τα πράγματα βαλμένα γύρω του που σου αφαιρούνε την ιδέα του θανάτου».²¹ Στη συνέχεια, ο πατέρας δίνει εντολές στους δύο υπηρέτες να ανάψουν μια λαμπάδα και να μεταφέρουν το στολισμένο λείψανο στο υπόγειο του σπιτιού. Δίπλα στο άψυχο σώμα πλησιάζει ο παππούς, «σαν ίσκιος», και κάθεται αμίλητος. Η παρουσία του μοιάζει να μην γίνεται αντιληπτή από τον πατέρα και τους υπηρέτες. Τον αντιλαμβάνονται μόνον, όταν εκείνος, συντετριμμένος από τον πόνο και την απελπισία, ξεσπά σε λυγμούς, τη στιγμή που σκύβει επάνω από το λείψανο του νεκρού παιδιού.

20. Βλ. Κουντουράς, «Το μπαλσαμωμένο αγόρι», *Ο Νουμάς* 471 (17.3.1912), σ. 162.

21. *Το ίδιο*, σ. 161.

Οι δύο υπηρέτες, συγκλονισμένοι από το θλιβερό γεγονός, φοβούνται τις αντιδράσεις της μάνας και του παππού, οι οποίοι, όπως λένε, δεν έχουν συνειδητοποιήσει ακόμη αυτή την απώλεια. Η ατμόσφαιρα είναι βαριά και όλοι μοιάζουν να φοβούνται ότι θα επακολουθήσει κάτι ακόμη χειρότερο.

Ο άδικος θάνατος του παιδιού μοιάζει ανεξήγητος, σχεδόν μεταφυσικός. Όλοι τον αντιμετωπίζουν σαν μοιραίο γεγονός. Ο υπηρέτης αναφέρεται σε μια κατάρα που ακολουθούσε το σπίτι, σε ένα Στοιχειό που θύμωσε με την οικογένεια και την τιμώρησε με τον θάνατο του παιδιού. Χαρακτηριστικά λέει:

«Νόμιζες πως ο Καταραμένος έκανε τη φωλιά του σ' ετούτο το καινούργιο σπίτι. [...] Εκείνα τα λόγια της τσιγγάνας. [...] Γκρέμισαν, έλεγε το παλιό σπίτι κι' έδιωξαν το Στοιχειό· μάνιωσε το καλό Στοιχειό· αλλοί τους, αλλοί τους...».²²

Ο θάνατος του παιδιού εκλαμβάνεται ως τιμωρία. Όλοι αναφέρονται σε μίαν ανεξήγητη δύναμη, «τον Καταραμένο», που έχει φωλιάσει στο σπίτι. Οι τσιγγάνες και οι μάντισσες που λένε τη μοίρα, ο «Καταραμένος», το Στοιχειό που ζητά εκδίκηση, είναι στοιχεία που απομακρύνουν το έργο από κάθε ρεαλιστική σύμβαση και του προσδίδουν διαστάσεις μεταφυσικές και παραμυθιακές. Όλοι πιστεύουν ότι η Μοίρα αποφάσισε για τον θάνατο αυτό, ότι ήταν γραμμένο στα χαρτιά: «Δέκα φορές τα έρριξα [τα χαρτιά, λέει η υπηρέτρια] όλο άσκημα έβγαϊναν...».²³ Οι υπηρέτες αναφέρονται επίσης σε λαϊκές δοξασίες που προαναγγέλλουν τον θάνατο, όπως «Το χαροπούλι [που] μοιρολογούσε κ' οι κότες [που] έκραζαν...».²⁴ Τα πρόσωπα του έργου, ανήμπορα να κατανοήσουν

22. Το ίδιο, σ. 162.

23. Ο.π. Πολλές φορές η λαϊκή συνείδηση καταφεύγει στη μαντεία (χαρτομαντεία) για να προβλέψει γεγονότα, να αντιμετωπίσει τον φόβο του αγνώστου και να μάθει για το μέλλον.

24. Ο.π.

τον θάνατο του παιδιού, αποδίδουν το γεγονός σε μεταφυσικά αίτια. Διάφορα σημάδια, όνειρα προφητικά, εντείνουν το πένθιμο κλίμα, αλλά και την εξωπραγματική αίσθηση. Το μεταφυσικό στοιχείο ενισχύεται και από τον συσχετισμό του θανάτου του παιδιού με την αρρώστια ενός καναρινιού. Οι υπηρέτες συγκεκριμένα λένε πως το παιδί πέθανε επειδή το καναρίνι αρρώστησε. Ακόμη και ο γιατρός δεν θα δώσει επιστημονική εξήγηση για τον θάνατό του. Αντίθετα, δίνει την παράδοξη, για τα ελληνικά ταφικά έθιμα, εντολή να φυλάξουν το παιδί σαν λείψανο, ώστε να το έχουν σαν ζωντανό μπροστά τους.

Η μάνα εμφανίζεται αργά, «σεμνόπρεπα και θλιμένα, με πρόσωπο χλωμό. Τα μάτια της κοιτάζουν αόριστα κι αφηρημένα, και φαίνεται σα να ζει σε άλλους κόσμους –σα σε ονειράτα».²⁵ Καταβεβλημένη από τον πόνο, σαν οπτασία, στέκεται επάνω από το νεκρό παιδί και «σα σε όνειρο αργά κ' υπνωτισμένα απαγγέλει το φθινοπωρινό τραγούδι», που ο Κουντουράς είχε δημοσιεύσει τον Αύγουστο του 1910²⁶ και που, τότε, το αφιέρωνε στην αδελφή του:

«Στη γειτονιά μας και πάλι τριγυρνάει/ ο Χάρος κι ο αγέρας
λιβάνι μυρίζει./ Το χαροπούλι κι απόψε μυρολογάει
και κάπου-κάπου το παραθύρι τρίζει./ Και μες του έρμου
του δρόμου αντάμα κάποιου παιδιού θρηνολογάει το κλάμα.../
Του θρήνου η αφορμή δεν ξέρω ποια/ μα μένα σπαρταράει
μου η καρδιά».²⁷

Η μάνα προσδοκά παρηγοριά. Αναζητά την ανακούφιση σε ένα παραμύθι, μια ιστορία, ένα όνειρο που θα την κάνει να ζήσει σε μια άλλη πραγματικότητα, λιγότερο οδυνηρή. Παρακαλεί τον άνδρα της να τη νανουρίσει με παλιά παραμύθια,

25. Το ίδιο, σ. 163.

26. Βλ. Κουντουράς, «Θανάτου Συναυλία», *Ο Νουμάς* 371 (1910), σ. 8.

27. Βλ. Κουντουράς, «Το μπαλσαμωμένο αγόρι», *Ο Νουμάς* 471 (17.3.1912), σ. 163.

που εκείνος ψιθύριζε στον ύπνο του. Θέλει να της μιλήσει για τις νεράιδες που καλούσε, όταν εκείνος ήταν μικρός, στην ηλικία του γιού τους:

«Πες μου το παραμύθι του σπιτιού που γκρεμίσαμε [του λέει], το σπίτι που μοιρολογούσες κι έκλαιγες [...] που γύριζες τη νύχτα στα χαλάσματα [...] και προσκαλούσες τα στοιχειά και τις νεράιδες του παλιού καιρού. [...] Λέγε τα παραμύθια σου Μάνο. Να πεις “το σκυλάκι της πόρτας”...». ²⁸

Το παραμύθι αυτό είναι σαν μια παιδική ονειροφантаσία, σαν ένα παιχνίδι των μικρών παιδιών, που ανακαλύπτουν εικόνες και δημιουργούν γύρω από αυτές έναν ολόκληρο προσωπικό μύθο. Έναν τέτοιο μύθο είχε δημιουργήσει ο άντρας της, με αφορμή ένα σχέδιο που υπήρχε στην πόρτα του δωματίου του. Τότε εκείνος συγκινημένος της διηγείται: «... είταν ένας ρόζος που έμοιαζε σα σκυλάκι. [...] Κι όταν μια μέρα βρήκα την πόρτα βαμμένη [...] και το σκυλάκι σβυσμένο; [...] αρρώστησα βαριά...». ²⁹

Τα παραμύθια, όμως, δεν φαίνονται ικανά να παρηγορήσουν τη μάνα. Ο πατέρας, η μάνα, οι άνθρωποι του σπιτιού μοιρολογούν για το πρόωρα χαμένο παιδί. Στο μοιρολόι αυτό βυθίζονται όλοι, χάνοντας την αίσθηση του χρόνου. Ανήμποροι να ακούσουν ο ένας τον άλλο, απομονώνονται στη θλίψη τους. Η αίσθηση, όμως, της απομόνωσης τους τρομάζει ταυτόχρονα. Τα τζάμια που τρίζουν και οι δώδεκα χτύποι του ρολογιού εντείνουν την αγωνία τους και προαναγγέλλουν μια ακόμη συμφορά. Στις οδηγίες του συγγραφέα όλοι μοιάζουν σα να έχουν ξυπνήσει από έναν βαθύ λήθαργο. Βρίσκονται μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας, ζωής και θανάτου, χωρίς να αντιλαμβάνονται ότι το σπίτι παραδίδεται στις φλόγες.

28. Το ίδιο, σ. 164.

29. Βλ. Κουντουράς, «Το μπαλσαμωμένο αγόρι», *Ο Νουμάς* 472 (24.3.1912), σ. 181.

Έξαφνα, ακούγονται οι φωνές των πυροσβεστών και των γειτόνων, ενώ ο υπηρέτης επικαλείται το Στοιχειό του σπιτιού, που έβαλε φωτιά για να κάψει το νεκρό παιδί:

«Την είδα! Την είδα! [...] Η γάτα [...] ολόμαυρη με μάτια φλογισμένα. [...] Η ίδια, η κατάμαυρη. Το κακό Στοιχειό του σπιτιού [...] Ο Καταραμένος, Έρριψε τη λαμπάδα στο μπαλσαμωμένο αγόρι...».³⁰

Η μάνα, μην αντέχοντας, χάνει τα λογικά της και «φεύγει προς τη νύχτα», ενώ ο πατέρας την ακολουθεί απελπισμένος, εκλιπαρώντας την να γυρίσει. Το σπίτι με το μπαλσαμωμένο αγόρι τυλίγεται στις φλόγες και μόνον οι δύο υπηρέτες καταφέρνουν να διασωθούν.

Οι κριτικές δεν ήταν ευνοϊκές για το μονόπρακτο αυτό του Κουντουρά. Ο Δήμος Βερενίκης σημειώνει, χαρακτηριστικά, στον *Νουμά*:

«Κάτι θέλει να πη στο Μπαλσαμωμένο Αγόρι του ο συγγραφέας, μα, με όλο το σφίξιμο που κάνει ως το τέλος, δεν κατορθώνει να πη τίποτα. Έως τώρα ξέραμε ότι και ο πιο αδύναμος τεχνίτης προσπαθεί στο τέλος του έργου του να δώκη τη μεγαλύτερη τραγική συγκίνηση. Ο κ. Κουντουράς στην αρχή φλυαρεί, λίγο παρακάτω αραδιάζει όλες τις λαϊκές πρόληψες και δεισιδαιμονίας, εκεί κατά τα μέσα έχει μερικές στιγμές γεμάτες τέχνη και μυστικισμό, και στο τέλος παρουσιάζει τους πυροσβέστες με τα άου άου και τους υπηρέτες με τη φιλοσοφία τους, αν είναι δυνατό σε μια τέτια κακή στιγμή να φιλοσοφούν, όχι μονάχα οι υπηρέτες, που δε ξέρουν τίποτα άλλο από το κουσέλι της κουζίνας, μα και άνθρωποι μορφωμένοι και προνομιούχοι».³¹

30. Το ίδιο, σ. 183.

31. Βλ. Δήμος Βερενίκης, «Νέα Βιβλία. Μίλτου Κουντουρά. Το Μπαλσαμωμένο Αγόρι», Ο *Νουμάς* 477 (28.04.1912), σ. 265.

Ο Ηλίας Βουτιεριδής, στα *Παναθήναια*, γράφει την ίδια χρονιά:

«Τα πρόσωπα του δράματος αυτού –εξόν από τον παππού που παίζει μέρος βουβό– μιλούνε με αδιάκοπο τρόμο και φόβο κι' ίσως γι' αυτό δεν μιλούν σαν άνθρωποι συνειθισμένοι· έχουν δικό τους τρόπο ομιλίας. Και οι υπηρέτες ακόμη, επειδή όλο για στοιχειά κι εξωτικά μιλούν, έχουν κάτι το εξωτικό στην ομιλία τους. Ομολογώ ότι αδυνατώ να νοιώσω την ιδιότροπη αυτή τέχνη με τα τόσα σύμβολα και την απομάκρυνση από την πραγματικότητα της ζωής. Ίσως να έχω άδικο που δεν εννοώ, μα έως που να με πείση κανείς ότι και οι ιδιοτροπίες αυτές είναι τέχνη, θα ομολογώ την αδυναμία μου».³²

Στα θεατρικά έργα του Κουντουρά ευδιάκριτες είναι οι επιδράσεις από τη δραματολογία του Βορρά. Στο *Μπαλσαμωμένο αγόρι*, η ατμόσφαιρα μυστηρίου, ο μυστικισμός και ο συμβολισμός φανερώνουν ίσως επιδράσεις από τα ονειροδράματα του Μαίτερλινγκ, ενώ η φωτιά στο τέλος του έργου, που κατακαίει τόσο το στοιχειωμένο σπίτι όσο και το λείψανο του παιδιού, παραπέμπει στο έργο του Στρίντμπεργκ, ο *Πελεκάνος* (1907), στο οποίο η φωτιά δρα λυτρωτικά, οδηγώντας σ' έναν επιθυμητό εξαγνισμό.

Στο μονόπρακτο ονειρόδραμα *Ο Άρρωστος*, εντοπίζονται

32. Συγκεκριμένα ο Βουτιεριδής αναφερόμενος στην υπόθεση του έργου σημειώνει: «Το παιδάκι πέθανεν, οι γονείς του δεν τόθαψαν αλλά το μπαλσαμώσαν και το κρατούνε σπίτι τους. Η μάνα δε θέλει να πιστέψη πως πέθανε το παιδί της. Ο πατέρας αποφασίζει να το κατεβάση στο κατώγι κι' εκεί να μείνη το λείψανο ανθοστολισμένο νεκρική λαμπάδα να καίγεται πάντοτε εμπρός του. Μια μαύρη γάτα –το κακό στοιχείο του σπιτιού– ρίχνει την αναμμένη λαμπάδα και παίρνει φωτιά η κάσσα. Καίγεται το λείψανο, ύστερα το σπίτι, οι άνθρωποι μόλις σώζονται και η μητέρα τρελαίνεται έξω στο δρόμο...». Βλ. Ηλίας Βουτιεριδής, «Το δεκαπενθήμερον. Μίλτου Κουντουρά. *Το Μπαλσαμωμένο Αγόρι*. Δράμα σ' ένα μέρος», *Παναθήναια* ΚΔ/277 (Απρίλιος-Σεπτέμβριος 1912), σ. 26.

στοιχεία από τους *Βρυκόλακες* του Ίψεν. Η κληρονομικότητα, ο εκφυλισμός της ψυχής, η αμαρτία, ο έκλυτος πρότερος βίος, η τιμωρία αναδεικνύονται στο έργο αυτό. Οι βρυκόλακες του παρελθόντος εξουσιάζουν τη σκέψη του ήρωα, βασανίζουν το μυαλό και συντείνουν στην ψυχική του κατάρρευση. Στο δεύτερο μέρος, στο «Ονειρού οργίασμα», ο ρεαλισμός υποχωρεί, ενώ τα όνειρα, οι εφιάλτες, που τυραννούν την ψυχή του ήρωα, κατακλύζουν τη σκηνή.³³ Πόθοι ανομολόγητοι, αμαρτωλοί έρωτες, αιμομικτικές σχέσεις αναπτύσσονται στο όνειρό του. Με καθαρά ψυχαναλυτική διάθεση, σε ένα ερωτικό παραλήρημα, η κόρη προκαλεί τον πόθο του πατέρα. Στο πρόσωπό της αναβιώνουν οι παλιές αμαρτίες της μητέρας της. Σαν ένας νέος Όσβαλντ ανακαλύπτει την ύπαρξη ενός αδελφού που δεν γνώριζε και εκλιπαρεί τον πατέρα της να της προσφέρει τη λύτρωση, οδηγώντας την στον θάνατο. Σε κριτική της εποχής σημειώνεται ότι:

«... ο Άρρωστος είναι ένας οικτρός τύπος αγωνιών υπό το βάρος εκφύλων ιδεών. [Το έργο] είναι γραμμένον με ρεαλιστικήν ωμότητα, με ψευδαισθησίαν, ακατάλληλον προς παράστασιν, με μιαν επίδρασιν ιφηνικήν».³⁴

Τέλος, στο ανέκδοτο τρίπρακτο ονειρόδραμα *Σταύρος Τραντάλης*, ο Κουντουράς προβάλλει έντονα κοινωνικά μηνύματα που συνδυάζονται με σκηνές τρόμου. Το έργο αυτό, σύμφωνα με τον Βαλέτα, είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη δραματουργία του Καμπύση. Στο έργο αυτό, ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι

33. Στις σκηνικές οδηγίες ο συγγραφέας σημειώνει: «... Η αυλαία ξανανοίγει αμέσως και παρουσιάζεται η σκηνή φωτισμένη όπως και πριν. Ο Λαέρτης τινάζεται απάνω, ξυπνώντας από κάτι γέλια που ακούγονται απόξω. Έξαφνα πετιέται με ορμή στη σκηνή η κόρη του η Αυγή, βάζοντας δυνατά γέλια. Φορεί έν' άσπρο μόνο νυχτικό με γυμνά τα μπράτσα ξεπλεγμένα τα μαλλιά, ξυπόλητη, μισόγυμνη...». Βλ. Κουντουράς, *Ο Άρρωστος*, χ.ε., Αθήνα 1911, σ. 30.

34. Βλ. [Ανυπόγραφον], «Νέαι εκδόσεις», *Πινακοθήκη* ΙΑ/126 (1911), σ. 127.

τη μεγάλη αλλαγή «θα τη φέρουν μόνο οι νέοι· [καθώς] οι παλιοί είναι ανεπανόρθωτα δεμένοι με τον άρρωστο κόσμο», λόγια που απηχούν τις ιδέες του για την εκπαίδευση των νέων.

Ο ίδιος ο συγγραφέας έκρινε αυστηρά τα θεατρικά του έργα και αναγνώρισε την επίδραση που άσκησε στην γραφή του το έργο των συγγραφέων του Βορρά, σημειώνοντας χαρακτηριστικά:

«Οι νέοι της Αθήνας μάταια γύριψαν το θόρυβο με απειρόκαλα κατασκευάσματα, παρεξηγώντας βόρειες προσωπικότητες. Σ' ένα τέτοιο ίσως ρέμα κουτρουβαλώντας κι εγώ, κατάστρεψα στα 1909 τις λίγες αρετές του *Αρρώστου* μου με άλλο τόσο αναφρόδιτες και βάρβαρες σκηνές».³⁵

Τα τέσσερα θεατρικά έργα του Κουντουρά γράφτηκαν κατά τη διάρκεια των νεανικών του χρόνων. Από το 1913 δεν ασχολείται με τη συγγραφή θεατρικών έργων. Η αγάπη του, όμως, για το θέατρο, την ποίηση και την τέχνη είναι ευδιάκριτη στα κείμενα του για την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση, στην οποία αφοσιώθηκε με πάθος.

35. Βλ. Βαλέτας, σσ. 473-478.

Ανιμισμός αντικειμένων και αντικειμενοποίηση δραματικών προσώπων στο υπερβατικό σύμπαν του Παύλου Μάτεσι

Ο δραματικός κόσμος του Παύλου Μάτεσι είναι ένας κόσμος που εποικείται από μυθικές παραστάσεις, τελετουργικά δρώμενα, ιδιάζουσες εστίες θεατρικότητας και ποικιλόμορφες ειρωνικές καταστάσεις. Είναι ένας κόσμος που οπτικοποιεί σε μέγιστο βαθμό τον δραματικό λόγο και τις δραματικές καταστάσεις, την ίδια στιγμή που κάνει διαρκή επίκληση στην ύλη. Οι δύο πόλοι, λοιπόν, της δραματοουργίας του Μάτεσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι από τη μια η εικονοποιία της και από την άλλη η εμμενής υλική υπόσταση του σκηνικού της σύμπαντος. Τα αντικείμενα στο θέατρο του Μάτεσι συνιστούν κυρίαρχο μέσο της σκηνικής συγκρότησης του δραματικού λόγου. Συμβάλλουν στην οπτικοποιημένη του απόδοση και ταυτόχρονα καταλαμβάνουν τον σκηνικό χώρο, ενεργοποιώντας πολλαπλά αισθητηριακά βιώματα στον θεατή. Στο θέατρο του Μάτεσι, το βλέμμα του θεατή δεν εστιάζεται κάθε φορά σε ένα σημείο της σκηνής, εκεί όπου η κύρια δράση λαμβάνει χώρα, αλλά διανοίγεται σε όλη την περιφέρεια της σκηνής. Και αυτό διότι στον σκηνικό κόσμο παρεισφρέουν διαρκώς και σε ανύποπτους χρόνους στοιχεία παράταιρα, διαφορετικού οντολογικού καθεστώτος, προερχόμενα από ποικίλες συμβάσεις και διαφοροποιημένες περιοχές της ανθρώπινης εμπειρίας, τα οποία εν τέλει ανοικειώνουν τα επί σκηνής τεχταινόμενα και καθορίζουν την προσληπτική εμπειρία του θεατή.

Προκειμένου να κατανοηθεί σε μεγαλύτερο βάθος η λειτουργία των σκηνικών αντικειμένων στη δραματουργία του Μάτεσι, θα ήταν ίσως χρήσιμες ορισμένες επισημάνσεις γύρω από το σκηνικό αντικείμενο. Ως αντικείμενα στον σκηνικό χώρο θα θεωρήσουμε οτιδήποτε επί σκηνής (είτε μέρος του ντεκόρ, είτε μέρος της ενδυμασίας των ηθοποιών) εισέρχεται σε ένα καθεστώς κίνησης, ανεξαρτήτως μεγέθους ή όγκου. Αρκεί να προβληθεί επάνω του η χειρονομιακή προθετικότητα του ηθοποιού, προκειμένου ένα μέρος του σκηνικού διακόσμου ή των κοστούμιών να εκληφθεί ως σκηνικό αντικείμενο.¹ Πέρα, όμως, από την ενεργοποίησή του διά της χειρονομίας, ένα αντικείμενο καθίσταται σκηνικό και όταν επιτελείται αναφορά σε αυτό μέσω του δραματικού λόγου.² Η τελευταία αυτή περίπτωση στη δραματουργία του Μάτεσι δημιουργεί πολλές εκπλήξεις, καθώς εκβάλλει πολύ συχνά σε ειρωνικές χρήσεις των αντικειμένων, υπονομεύοντας τη σκηνική δράση.

Στο θέατρο του Μάτεσι τα σκηνικά αντικείμενα εν γένει αίρονται πάνω από την αναπαραστατική τους λειτουργία. Δεν λειτουργούν πια ως σημεία που σηματοδοτούν μια συγκεκριμένη τάξη αντικειμένων, αλλά αποκτούν έναν χαρακτήρα ανοίκειο, ο οποίος εδράζεται στην ένταση που δημιουργείται μεταξύ του σκηνικού αντικειμένου και της αναπαραστατικής του φύσης.³ Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα αντικείμενα εδώ συνα-

1. Σε αυτόν τον ορισμό του σκηνικού αντικειμένου συμφωνούν πολλοί μελετητές που έχουν ασχοληθεί θεωρητικά με το σκηνικό αντικείμενο. Βλ. ενδεικτικά: Andrew Sofer, *The Stage life of Props*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, σσ. 11-12· Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Belin, Paris 1996, σ. 126· Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, μετ. Jeremy Gaines - Doris L. Jones, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis [1992], σ. 107· Βάλτερ Πούχνερ, *Σημειολογία του θεάτρου*, Παϊρίδης, Αθήνα 1985, σσ. 55-56· Maryvonne Saison, «Les objets dans la création théâtrale», *Revue de Métaphysique et de Morale* 79 (1974), σσ. 253-254.

2. Στην ενεργοποίηση του σκηνικού αντικειμένου διαμέσου του λόγου αναφέρεται η Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, σ. 176.

3. Alice Rayner, «Presenting Objects, Presenting Things», στον τόμο

ντούν την έννοια της πραγμότητας (*thingness*) κατά Heidegger, που ορίζεται ως ένα χρονικό συμβάν, μια στιγμή φανέρωσης, κατά την οποία το αντικείμενο διεισδύει στη σκέψη ως πράγμα καθεαυτό και όχι ως αναπαράσταση.⁴ Η πραγμότητα συνιστά μια λανθάνουσα κατάσταση του αντικειμένου και αποκορύνεται στην υπερβατική του υπόσταση.⁵ Με άλλα λόγια, τα σκηνικά αντικείμενα στον Μάτεσι προβάλλουν συχνά ως αυτόδοτα (*self-given*) και συντελούν στη διαρκή αποσημειοποίηση του σκηνικού κόσμου και στην υπέρβαση των νοημάτων που λανθάνουν στα σκηνικά σημεία.⁶

Στην παρούσα προσέγγιση θα εστιάσουμε στα στοιχεία εκείνα του σκηνικού κόσμου, τα οποία πριμοδοτούν μια τέτοια θεώρηση στο θέατρο του Μάτεσι. Και αυτά είναι σκηνικά αντικείμενα που αποκτούν μια ανιμιστική διάσταση, καθώς και δραματικά πρόσωπα που εκπίπτουν στο καθεστώς του αντικειμένου. Ο ανιμισμός των αντικειμένων παραπέμπει σε μια κατάσταση προηθική, στην οποία δεν έχει ακόμα παρεισφρήσει ο νόμος και το δίκαιο, μια κατάσταση στην οποία άνθρωπος και πράγμα μοιράζονται το ίδιο οντολογικό καθεστώς, καθώς θεωρείται ότι και τα δύο διαθέτουν ζωή και ψυχή. Αντίστοιχα, άνθρωποι που καθλώνονται στο καθεστώς του αντικειμένου, μας οδηγούν σε μια θεώρηση που υπερβαίνει τον ανθρωποκεντρισμό και τη θετικιστική προσέγγιση του κόσμου των πραγμάτων που έχει εδραιώσει η δυτική σκέψη. Υπό αυτό το πρίσμα, άνθρωποι και αντικείμενα δεν τοποθε-

David Krasner - David Z. Saltz (eds), *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2009, σ. 182.

4. Για την έννοια της πραγμότητας, βλ. Martin Heidegger, *What is a Thing*, μετ. W. B. Barton, Jr - Vera Deutsch, Gateway Editions, South Bend, Indiana 1967 και του ιδίου, «The Thing», στον τόμο *Poetry, Language, Thought*, μετ. και εισαγωγή Albert Hofstadter, Harper and Row, New York 1971, σσ. 165-182.

5. Bill Brown, «Thing Theory», *Critical Inquiry* 28/1 (2002), σ. 5.

6. Bert O. States, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1987, σ. 23.

τούνται σε μια ιεραρχική σχέση μεταξύ τους, αλλά συναντώνται σε έναν κοινό χώρο ως αυτόνομες οντότητες. Και ο χώρος αυτός στο σκηνικό σύμπαν του Παύλου Μάτεσι θα μπορούσε να προσδιοριστεί ως ένα «τοπίο της ετερότητας»,⁷ όπου επισυμβαίνει η αμοιβαία αναγνώριση του Άλλου, προτού αυτό το «άλλο» κατηγοριοποιηθεί και ενταχθεί σε μια τάξη. Τέλος, ενδιαφέρον στη δραματουργία του Μάτεσι παρουσιάζει και η μετάβαση όλων αυτών των σκηνικών στοιχείων από το ένα καθεστώς στο άλλο –μια μετάβαση η οποία διαμορφώνει έναν ρευστό επί σκηνής κόσμο, όπου καμία σημασία δεν δύναται να παγιωθεί και κανένα νόημα να επισφραγιστεί.

Προκειμένου τα παραπάνω να γίνουν αντιληπτά, θα εστιάσουμε στα τέσσερα τελευταία έργα του Παύλου Μάτεσι,⁸ στα οποία συναντάμε μεγάλη συγκέντρωση των προαναφερθέντων σκηνικών στοιχείων. Πρόκειται για τα έργα: *Περιποιητής Φυτών* (1987),⁹ *Προς Ελευσίνα* (1994),¹⁰ *Βουή* (1996)¹¹ και *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος* (1999).¹² Στα έργα του αυτά, ο Μάτεσις επιχειρεί μια συνειδητή στροφή προς το οπτικοποιη-

7. Ο όρος είναι δανεισμένος από τη σχετική μελέτη του Γ. Π. Πεφάνη, «Μορφές και Τοπία της Ετερότητας στη δραματουργία του Παύλου Μάτεσι», στον τόμο *Κείμενα και Νοήματα: Μελέτες και Άρθρα για το Θέατρο*, Σοκόλης, Αθήνα 2005, σσ. 141-152.

8. Τα έργα αυτά ανήκουν στην ώριμη περίοδο της δραματουργίας του κατά την περιοδολόγηση που επιχειρεί ο Βάλτερ Πούχνερ στη σχετική μονογραφία του για τον Μάτεσι: Βάλτερ Πούχνερ, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ. 94 κ. εξ.

9. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1989 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου και η πρώτη του έκδοση έγινε την ίδια χρονιά από τις εκδόσεις Κέδρος.

10. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά το 1995 από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Κοραή Δαμάτη και εκδόθηκε την ίδια χρονιά από τις εκδόσεις της «Εστίας».

11. Το έργο εκδόθηκε το 1997 από τις εκδόσεις Καστανιώτη.

12. Το έργο παραστάθηκε για πρώτη φορά τη θεατρική περίοδο 2002-2003 από το Θέατρο «Σημείο» σε σκηνοθεσία Νίκου Διαμαντή και εκδόθηκε την ίδια χρονιά από τις εκδόσεις της «Εστίας».

μένο θέατρο,¹³ ενσωματώνοντας συστηματικά το στοιχείο της τελετουργίας και της θεατρικότητας.¹⁴

Άγγελοι και Αρχάγγελοι: Από τον μύθο στην αποκαθήςλωση

Ένα πρώτο πεδίο εκδίπλωσης των παραπάνω στοιχείων αποτελεί το ταξίδι της «επιστροφής», της αποδημίας από τα εγκόσμια. Συνοδοί στο ταξίδι αυτό των δραματικών προσώπων είναι οι άγγελοι, η παρουσία των οποίων γίνεται αντιληπτή με διάφορους τρόπους στη δραματολογία του Μάτεσι. Η εξέταση της μορφής του αγγέλου σε διαχρονικό και διατοπικό επίπεδο μας οδηγεί στη διαπίστωση ότι ο άγγελος εν γένει ενσαρκώνει μια εναλλακτική ταυτότητα: προβάλλει από τη μια υπερσημασιοδοτημένος λόγω της ένταξής του σε μια πληθώρα θρησκευτικών και εθνικών αφηγήσεων και εικονογραφιών, αλλά από την άλλη διαφεύγει του εύκολου ντετερμινισμού –φυλετικού, εθνικού, έμφυλου.¹⁵ Στον σκηνικό κόσμο του Μάτεσι η μορφή του αγγέλου εισχωρεί είτε ως ομοίωμα (όπως είναι η πλαγγόνα στον *Περιποιητή Φυτών*) είτε συνεχδοχικά ως φτερό (στο *Προς Ελευσίνα* και το *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*) και δι' αυτών των απεικονίσεων εισχωρεί στις αρχετυπικές και ενίοτε ειρωνικές καταστάσεις που παριστάνονται επί σκηνής.

Πιο συγκεκριμένα, στο *Προς Ελευσίνα* φτερούγες ύψους δύο μέτρων υψώνονται πίσω από το κρεβάτι της Μητέρας τη

13. Ο ίδιος δηλώνει στο *Προς Ελευσίνα*: «Στο έργο μου αυτό η “όψις” έχει ίσο βάρος με τον λόγο», στο οπισθόφυλλο του έργου *Προς Ελευσίνα*, Εστία, Αθήνα 1995. Βεβαίως, αντίστοιχη μεταχείριση της «όψεως» συναντάμε και στα άλλα τρία έργα.

14. Ο όρος χρησιμοποιείται εδώ υπό το πρίσμα της εμφατικής αξιοποίησης των σκηνικών μέσων για την επίτευξη ενός σκηνικού αποτελέσματος που αίρεται πάνω από τη γραμμικότητα του κειμένου και του λόγου. Βλ. σχετικά: Patrice Pavis, «Θεατρικότητα», στον τόμο *Λεξικό του Θεάτρου*, μετ. Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σσ. 203-205.

15. Una Chaudhuri, *Staging place: The Geography of Modern Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, σ. 251.

στιγμή που αυτή ξεψυχά. Οι φτερούγες εδώ λειτουργούν ως συνεκδοχή του αγγέλου που συνοδεύει τη Μητέρα στο ύστατο ταξίδι της, και ανάγουν τη συγκεκριμένη σκηνή στην αρχετυπική εικόνα της αποδημίας από τα εγκόσμια, όπως αυτή αποτυπώνεται σε θρησκευτικές αναπαραστάσεις. Στο *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος* ο επονομαζόμενος στον τίτλο Άγγελος προβάλλεται πάνω στη μορφή ενός Οδοκαθαριστή, ο οποίος σέρνει έναν κάδο με φτερά. Στον κάδο ο Οδοκαθαριστής θα μαζέψει στην εναρκτήρια σκηνή του έργου τα απομεινάρια του άρτι «κατεδαφισθέντος» σπιτιού. Στην αρχή του Β' Μέρους θα περιμαζέψει διάφορα πεταμένα αντικείμενα, ενώ θα κάνει απόπειρα να περισυλλέξει και το σώμα της Κυρίας, την οποία ο ίδιος θεωρεί νεκρή. Με την απειλή, όμως, του Κυρίου θα υπαναχωρήσει. Ωστόσο, στο τέλος του έργου μέσα στον κάδο του θα βρεθούν οι ψυχές του ζεύγους, τυλιγμένες σε πλαστική σακούλα. Συναντάμε, ουσιαστικά, εδώ την οπτικοποίηση ενός λεκτικού κλισέ, που επιφέρει μια ειρωνική ματιά στα σκηνικά δρώμενα: ο Οδοκαθαριστής με τον κάδο του, ως άλλος ψυχοπομπός Ερμής, επιτελεί με συνοπτικές διαδικασίες το καθήκον του, χωρίς καν να απορρήσει για το μακάβριο περιεχόμενο της πλαστικής σακούλας. Οι ψυχές συναιρούνται με τα απορρίμματα και η έννοια του ψυχοπομπού αγγέλου με την πεζή διεκπεραίωση ενός εργάτη της καθαριότητας.

Με αντίστοιχη περιπαικτική διάθεση αντιμετωπίζεται και ο Αρχάγγελος, σε μορφή πλαγγόνας με πολύ μακριά φτερά, που πέφτει από τον σκηνικό ουρανό στον *Περιποιητή Φυτών*, όταν ο Κωνστάντιος πυροβολεί προς τα πάνω. Εδώ η μορφή του αγγέλου αναπαρίσταται μέσω ενός ομοιώματος, του οποίου όμως η λειτουργία επίσης υπονομεύεται διά των σκηνικών δρωμένων: σαν περαστικό πτηνό δέχεται τις βολές του Κωνσταντίου και με μια ευθεία πορεία στον κάθετο άξονα της σκηνής καταλήγει στο ίδιο επίπεδο με τα δύο δραματικά πρόσωπα. Η έκπτωση αυτή του αγγέλου στον οριζόντιο άξονα της σκηνής αυτόματα του αφαιρεί το μυθικό και υπερβατικό του φορτίο και τον καθυποτάσσει στο πεπερασμένο της

ανθρώπινης εμπειρίας.¹⁶ Αυτό, άλλωστε, αντανακλάται και στον δραματικό λόγο. Στην αρχή της σχετικής σκηνής ο Φρίξος με τον Κωνστάντιο υποδέχονται τον Αρχάγγελο με χλευαστικά σχόλια: «Καχεκτικούλης, πάντως. Εγώ τους περίμενα ψηλότερους. Τον περνάω», θα πει ο Φρίξος, για να του ανταπαντήσει ο Κωνστάντιος: «Δεν πρόλαβε να μεγαλώσει. Τον πέτυχα πάνω στην ανάπτυξη».¹⁷ Ύστερα, οι δυο τους θα τον περιεργαστούν, θα τεντώσουν τη φτερούγα του, θα του βγάλουν δύο πούπουλα για λάφυρο και στο τέλος θα τον πετάξουν στη λιμνοθάλασσα. Διατηρούν δε μια αμφίθυμη στάση απέναντί του: ο μεν Κωνστάντιος προτείνει να τον εντάξουν στο έργο τους ως ντεκόρ, αφού τον ταριχεύσουν, ο δε Φρίξος να τον ξεφορτωθούν, γιατί μπορεί να αμαυρωθεί η καλλιτεχνική τους φήμη εξαιτίας της δολοφονίας του.

Το στοιχείο που ενεργοποιεί την ανιμιστική λειτουργία της μορφής του αγγέλου είναι στην περίπτωση του *Περιποιητή Φυτών* η προθετικότητα των δραματικών προσώπων έναντι του: εδώ, ο «έκπτωτος» άγγελος αντιμετωπίζεται ως υπό ανάπτυξη ον, που χρήζει ταρίχευσης, διότι διαφορετικά εγκυμονεί ο κίνδυνος οι δύο συνοδοιπόροι-ηθοποιοί να κατηγορηθούν για φόνο. Στα άλλα δύο έργα η συμβολοποίησή του (διά των φτερών που συνιστούν τη συνεκδοχή του) είναι τόσο έντονη, ώστε δεν μπορούμε παρά να μιλάμε για μια αυθύπαρκτη επί σκηνής οντότητα που ορίζει το ύστατο ταξίδι. Επιπλέον, όπως έχει ήδη επισημανθεί, στο *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος* η έννοια του αγγέλου-ψυχοπομπού Ερμή διά της μορφής του Οδοκαθαριστή συνιστά ένα ειρωνικό σχόλιο στην εγγενή του λειτουργία. Πρόκειται, συνεπώς, για μια δραματολογική και σκηνική επιλογή, η οποία, ακριβώς επειδή ανάγεται σε ένα ευρύ φάσμα οικουμενικών παραδόσεων, επιτρέποντας

16. Για μια ανάλυση των δυναμικών λειτουργιών του κάθετου και του οριζόντιου άξονα της σκηνής, βλ. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris 1996, σσ. 138-140 και της ίδιας, *Lire le théâtre II*, σσ. 79-84.

17. Παύλος Μάτεσις, *Περιποιητής Φυτών*, Καστανιώτης, Αθήνα 1997, σ. 52.

εναλλακτικές και εναλλάξιμες απεικονίσεις, αξιοποιείται εδώ τόσο προς επίρρωση του ρόλου του αγγέλου όσο και προς υπονόμειυσή του.

Αγάλματα: Απολιθωμένες μορφές ή δυνάμει δρώντα πρόσωπα;

Το “στάτους” του αγάλματος είναι κατ’ αρχήν απεικονιστικό. Πρόκειται για μια υλική κατασκευή που ενέχει τη λειτουργία της απεικόνισης, της αναπαράστασης. Καθώς, όμως, το θέατρο διαμορφώνει εξ ορισμού ένα πλαίσιο αναπαράστασης, η τοποθέτηση επί σκηνής αγαλμάτων μορφών πλάι στις φιγούρες των ηθοποιών που υποδύονται τα εκάστοτε δραματικά πρόσωπα, επιφέρει μια σύγχυση ως προς τη σκηνική λειτουργία των αγαλμάτων. Η εμμενής υλικότητα του αγάλματος, αντιτιθέμενη στην πλαστικότητα της ανθρώπινης κίνησης και χειρονομίας, οδηγεί σε μια απίσχναση της αναπαραστατικής του λειτουργίας, αφού η δυναμική του υποχωρεί μπροστά στη δυναμική της ανθρώπινης παρουσίας. Στη δραματολογία του Μάτεσι το άγαλμα αξιοποιείται ακριβώς για να εξωθήσει στα άκρα τη σχέση αυτή. Άλλοτε ως αμιγείς υλικές αναπαραστάσεις, που όμως προσελκύουν αντιδράσεις των δραματικών προσώπων, τέτοιες σαν να επρόκειτο για ανθρώπινες μορφές, άλλοτε ως δυνάμει ζωντανές παρουσίες και άλλοτε ως η μετάβαση από ένα οντολογικό καθεστώς σε ένα άλλο, τα αγάλματα, καθώς και τα οιωνεί αγάλματα στους σκηνικούς κόσμους του Μάτεσι, ταλαντεύονται μεταξύ υλικών αντικειμένων και ενσώματης παρουσίας.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του *Περιποιητή Φυτών*, όπου συναντάμε ένα πραγματικό επί σκηνής άγαλμα. Πρόκειται για το άγαλμα της γυναίκας, με το οποίο εισέρχεται στη σκηνή ο Περιποιητής. Η χειρονομιακή και λεκτική πρόθεση των δραματικών προσώπων απέναντί του προσδίδουν τελικά στο άγαλμα αυτό χαρακτηριστικά δραματικού προσώπου. Ο Περιποιητής μιλά στη «γυναίκα» με στοργή, ο Κωνστάντιος ζητά εξηγήσεις για την παρουσία της («Και η μαντάμ;», θα

ρωτήσει αφοπλιστικά),¹⁸ όλοι μαζί συζητούν για το τί θέση θα της δώσουν στον θίασο, ο Περιποιητής την αγκαλιάζει, τη φιλά και της σκεπάζει τους ώμους με το σακάκι του, ενώ στην αρχή του Β' Μέρους ο Κωνστάντιος πληροφορεί τον Περιποιητή ότι την «αγαλμάτινη» την μετακόμισε στο βεστιάριο και ότι ίσως κάποτε τους βοηθήσει σε κάποια τους παράσταση. Το άγαλμα της γυναίκας στο έργο αυτό αναδεικνύει τη διαρκή αντινομία του ως σκηνικού αντικειμένου, καθώς παραπαίει μεταξύ ανόργανης ύλης και ανθρώπινης παρουσίας διά της αναπαραστατικής του λειτουργίας.

Ο Μάτεσις, όμως, αξιοποιεί και την αντίστροφη διαδικασία: επιφέρει ένα καθεστώς αγάλματος στα ίδια τα δραματικά πρόσωπα των έργων του. Στη *Βουή*, και συγκεκριμένα στις εναρκτήριες σκηνικές οδηγίες του έργου, πληροφορούμαστε την ύπαρξη τριών αγαλμάτων στο βάθος της σκηνής. Ο συγγραφέας υποδεικνύει ότι το ένα είναι πραγματικό άγαλμα και παριστάνει την Εκάβη, ενώ τα άλλα δύο είναι ηθοποιοί, προς το παρόν ακίνητοι, με υποψία όμως κίνησης στη διάρκεια του έργου, η οποία όλο και μεγεθύνεται. Η Ξεναγός εξηγεί ότι είναι οι απολιθωμένοι ένοικοι του ανακτόρου των Ατρείδων, στους οποίους έχει παραχωρηθεί μόνο άδεια ονείρου. Πράγματι, οι δύο Νέες θα ζωντανέψουν μετά από νεύμα του Αίγισθου, όταν αυτός εισέλθει στο όνειρό του και επιστρέφει στο παρελθόν, προκειμένου να τον ντύσουν και να τον στολίσουν. Ο Γ' Ηθοποιός, μάλιστα, αποκαλεί τις δύο Νέες «αναμνήσεις», οι οποίες θα βοηθήσουν τον θίασο στην παράστασή τους. Στιγμαϊές θέσεις αγαλμάτων λαμβάνουν και τα δραματικά πρόσωπα του *Προς Ελευσίνα*, καταρχάς κάτω από τα κρεμάμενα μανίκια της Νύχτας και προς το τέλος του έργου σαν ζωφόρος υπό τη σκέπη της Μητέρας.

Αντίστοιχη απόπειρα αντικειμενοποίησης των δραματικών προσώπων ανιχνεύεται και στο *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, αυτή τη φορά όμως επιχειρείται από τον συγγραφέα η μετατόπισή της στο επίπεδο του δραματικού λόγου. Η απαρ-

18. Το ίδιο, σ. 56.

χή της δράσης στο έργο αυτό σηματοδοτείται με την καταστροφή ενός σπιτιού. Πρόκειται για το σπίτι των δύο πρωταγωνιστών, της Κυρίας και του Κυρίου –ένα σπίτι μικροσκοπικό, σε ύψος ανθρώπου. Άπαξ και το ζεύγος αποκοπεί από την εστία του, το σημείο αναφοράς του, αρχίζει η πορεία της αγιοποίησής του, πάντα υπό το άγρυπνο βλέμμα της Μητέρας. Η Μητέρα είναι το πρόσωπο από το οποίο, άλλωστε, εκπορεύεται η καταστροφή του σπιτιού: βγάζοντας από τον σάκο της ένα τεράστιο ξυράφι και αφού το τροχίσει καλά, η Μητέρα αρχίζει και κόβει το σπίτι, με αποτέλεσμα αυτό να πέσει με πάταγο πάνω στη σκηνή. Λίγο αργότερα, αφού οι δύο πρωταγωνιστές απολέσουν τα ονόματά τους (τους τα «πήρε» ο Οδοκαθαριστής) και αφού αποτύχουν στην αναγνώρισή τους από τους γείτονες, τους οποίους επικαλούνται ως μάρτυρες για τον τόπο κατοικίας τους, ο Κύριος πλησιάζει την ακινητοποιημένη σε μια μεριά της σκηνής Μητέρα και αναφέρεται σε αυτήν αποκαλώντας την άγαλμα. Συγκεκριμένα, όταν βλέπει τη Μητέρα, αρχίζει να αμφιβάλλει για την τοποθεσία του σπιτιού τους, ομολογώντας ότι δεν θυμάται ένα τέτοιο άγαλμα έξω από το σπίτι τους. Με τη φιγούρα της Μητέρας από τη μια επισφραγίζεται και από την άλλη υπονομεύεται η αποδημητική πορεία των συζύγων. Η Μητέρα, με την πράξη της, κόβει τους δεσμούς του ζεύγους με την οικογενειακή εστία, τους εφοδιάζει με την απαραίτητη απώλεια για την έναρξη της διαδικασίας αγιοποίησής τους, τους συνοδεύει σε όλο το ταξίδι τους, αλλά το βλέμμα του Κυρίου την αντιμετωπίζει ως άγαλμα, ενώ στο τέλος του έργου αποδεικνύεται ότι δεν είναι η μητέρα κανενός από τους δύο πρωταγωνιστές.

Ιδιάζον σκηνικό καθεστώς παρουσιάζει, τέλος, το πρόσωπο του Αίγιθου στη Βουή. Καθηλωμένος σε αναπηρικό καροτσάκι, στην αρχή βγάζει άναρθρες κραυγές πουλιού και βελάζει τη στιγμή που η Κλυταιμνήστρα με την Ηλέκτρα προκαλούν με ποικίλους τρόπους τις αισθήσεις του: του καλύπτουν το κεφάλι με σάλι, του τρίβουν στο πρόσωπο φαγητά και του περνούν μπροστά από τη μύτη του το σερβίτσιο για να τεστάρουν την όσφρησή του, του ψιθυρίζουν το όνομά του στο

αυτί για να δουν αν θα αντιδράσει, του κλωτσούν το πόδι και τον σκουντάνε για να διαπιστώσουν αν ζει, και παίζουν με το καρότσι του, τσουλώντας το η μία στη μεριά της άλλης. Εν ολίγοις, η αρχική σκηνική παρουσία του Αίγισθου προσλαμβάνει ζώωδη χαρακτηριστικά, εγείροντας τις αντίστοιχες αντιδράσεις εκ μέρους των δύο γυναικών. Όταν, όμως, ο Αίγισθος εισέρχεται στο όνειρό του, σηκώνεται από το καρότσι και αναλαμβάνει ο ίδιος τα ηνία της δράσης. Εδώ, το “στάτους” του προσομοιάζει στο “στάτους” των υπολοίπων δραματικών προσώπων· ο Αίγισθος, δηλαδή, φέρει μια καθ’ όλα ανθρώπινη συμπεριφορά. Μάλιστα, αυτή του η μετατόπιση θα ενοχλήσει τους Ηθοποιούς, που θα αναρωτηθούν αν θα πρέπει να τον επαναφέρουν «στην τάξη του», δηλαδή στην προ ονείρου ζώωδη κατάσταση.

Όταν ο Αίγισθος εξέλθει οριστικά πλέον από το όνειρό του, θα μετατραπεί σε άγαλμα, θα υποστεί δηλαδή ακόμα μια μετατόπιση, περνώντας σε ένα τρίτο οντολογικό καθεστώς. Η διέλευση του Αίγισθου από τα τρία αυτά σκηνικά “στάτους” συνοψίζει και την πρόθεση του συγγραφέα έναντι των δραματικών του προσώπων: δεν τα προτάσσει των άλλων όντων που παρεισφρέουν στους σκηνικούς του κόσμους, αντίθετα θεωρεί τα δραματικά του πρόσωπα απολύτως εναλλάξιμα με αυτά τα όντα και δυνάμενα να ιδιοποιηθούν τη φύση τους. Όπως έχει ειπωθεί και παραπάνω, οι σκηνικές παρουσίες στη δραματολογία του Μάτεσι διαφεύγουν της ιεραρχικής κατάταξής τους και διαμορφώνουν έναν κοινό τόπο δράσης και λόγου, επιβεβαιώνοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο την υπερβατική διάσταση του σκηνικού σύμπαντος κάθε έργου.

Κοσμικά στοιχεία και απόκοσμες μορφές

Από όλα τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι χαρακτηριστικό γνώρισμα της δραματολογίας του Μάτεσι είναι ο συμφυρμός διαφορετικών οντολογικών “στάτους”, που με τη σειρά του οδηγεί σε μια σύγχυση ως προς το ποια πραγματικά είναι η «τάξη» του κάθε όντος στα έργα του. Μια ανάλογη αίσθηση

εγείρουν και οι φιγούρες των τριών φυτών που αναδύονται από το κάτω μέρος της σκηνης στον *Περιποιητή Φυτών*. Πριν από την εμφάνισή τους, ο Περιποιητής πληροφορεί τον Φρίξο και τον Κωνστάντιο ότι πρόκειται για ανθρώπους υπερβολικής ηλικίας, τους οποίους φροντίζει. Διευκρινίζει, όμως, ότι είναι άτομα και όχι γέροι, καθώς έχουν παραιτηθεί από το δικαίωμα του φύλου. Όταν, λοιπόν, εμφανίζονται οι τρεις μορφές, διαπιστώνουμε ότι φορούν μάσκες, από τις οποίες λείπουν ορισμένα χαρακτηριστικά του προσώπου τους, απουσιάζουν από πάνω τους οι ενδείξεις του φύλου, μιλούν και περπατούν εν αγνοία του Περιποιητή, που έχει αναλάβει τη φροντίδα τους, και φέρονται τελικά να ελέγχουν τη ζωή του, ενώ μέχρι τώρα ο ίδιος πίστευε το αντίστροφο. Πρόκειται για μορφές που ζητούν την άδεια για να υπάρξουν, αλλά το ίδιο το καθεστώς ύπαρξής τους καλύπτεται από ένα πέπλο αμφισημίας.

Στην περίπτωση των τριών φυτών διακρίνουμε ένα σχόλιο για την ίδια την ανθρώπινη υπόσταση. Οι τρεις κοσμικές αλλά ταυτόχρονα μακάβριες μορφές, υπερήλικα, άφυλα και παραμορφωμένα «άτομα», μοιάζουν να ακολουθούν κατά πόδας τον Περιποιητή, όχι επιζητώντας από αυτόν τη φροντίδα του, όπως αποδεικνύεται, αλλά, τρόπον τινά, καταδιώκοντάς τον, αφαιρώντας του ταυτόχρονα στοιχεία της ταυτότητάς του. Οι ίδιες ομολογούν ότι έχουν κάψει το κοινό τους με τον Περιποιητή σπίτι, μαζί με όλα του τα ρούχα και την ταυτότητά του. Αυτή η απέκδυση, η απογύμνωση που έχει υποστεί ο Περιποιητής από τις τρεις μορφές, σε συνδυασμό με την ανοικεία όψη και τη δυσεξήγητη συμπεριφορά τους, αναδύουν μια έντονη αμφιβολία για τη φύση και τον ρόλο του ίδιου του Περιποιητή: μαθητής των δύο ηθοποιών, του Φρίξου και του Κωνσταντίου, οι οποίοι τον αναβαπτίζουν, ζητάει επίμονα καθ' όλη τη διάρκεια του έργου να μάθει το νέο του όνομα. Στο τέλος, όταν ο Ψυχοπομπός Ερμής έρθει με τη βάρκα του να παραλάβει τους δύο ηθοποιούς, ο Περιποιητής μένει μόνος στη θεατρική τους σκηνή να συνεχίσει ίσως το έργο τους. Κρατά στα χέρια του ένα ομοίωμα σπιτιού, ολοκλη-

ρώνοντας την αφήγησή του περί της γενεαλογίας του: εξηγεί πώς «έφυγαν» οι γονείς του και καταλήγει ότι κατόπιν έφυγε και αυτός και έγινε Περιποιητής Φυτών. Είναι η μόνη στιγμή κατά την οποία ο Περιποιητής αναλαμβάνει μια ταυτότητα. Αλλά και αυτή η ταυτότητα μένει μετέωρη ως προς τον σκοπό της ύπαρξής του.

Πλάι στα φυτά μπορούν να συνεξεταστούν και οι μορφές των στοιχείων της φύσης που κάνουν την εμφάνισή τους στο *Προς Ελευσίνα*. Εδώ, διακρίνεται το στοιχείο του ανθρωπομορφισμού για τις περιπτώσεις της Νύχτας και της Φωτιάς, αφού αναπαρίστανται επί σκηνής από δύο νέα κορίτσια με τα ανάλογα ενδύματα. Η παρουσία τους ενέχει τελετουργικά χαρακτηριστικά: η μεν Νύχτα παίρνει μια στάση δέησης, η δε Φωτιά χορεύει τον τελετουργικό χορό της, με τον πολύπτυχο μανδύα της να σημαίνει τις φλόγες. Η τελετουργοποίησή τους αυτή συνενώνει σε ένα μοναδικό καθεστώς το ανθρώπινο και το κοσμικό στοιχείο, καθιστώντας τις μορφές αυτές ημι-ανθρώπινες. Στην περίπτωση του ποταμού το υγρό στοιχείο αναπαρίσταται σκηνικά με ένα μακρύ ύφασμα, που κατέρχεται από την οροφή της σκηνής. Ο Μικρός, στη θέα του, θα αναφωνήσει: «Το ποτάμι έρχεται!».¹⁹ Η λεκτική αυτή αναφορά αυτόματα προσδίδει στο ποτάμι υπερφυσικές διαστάσεις: είναι το ίδιο που θα πλησιάσει την οικογένεια, ωσάν να έχει πρόθεση και βούληση.

Στα τρία στοιχεία της φύσης –νύχτα, φωτιά, ποτάμι– που συναντάμε στο *Προς Ελευσίνα* διακρίνουμε μια αντιστροφή μεγεθών. Ενώ τα στοιχεία αυτά θα έπρεπε να περιβάλλουν και να υπερτίθενται των σκηνικών μορφών των δραματικών προσώπων, ουσιαστικά τοποθετούνται παρατακτικά με αυτά μέσα στον σκηνικό χώρο. Καταλαμβάνουν ανάλογους όγκους, αντιστρέφοντας έτσι τη φυσική τάξη. Με τον τρόπο αυτό διαυγάζεται η τραγικότητα των προσώπων εντός του ασφυκτικού σύμπαντος στο οποίο ενοικούν. Επιπλέον, ο ανιμισμός των στοιχείων αυτών διά της προσωποποίησής τους και της

19. Μάτεσις, *Προς Ελευσίνα*, σ. 75.

απόδοσης σε αυτά προθετικών κινήσεων ενισχύει την υπερβατική διάσταση των σκηνικών δρωμένων, ολοκληρώνοντας την εικόνα ενός ανοίκειου δραματικού σύμπαντος.

Ομοιώματα: Προς έναν επαναπροσδιορισμό του δραματικού προσώπου

Μια τελευταία κατηγορία αντικειμένων είναι εκείνα τα οποία συνιστούν ομοιώματα των δραματικών προσώπων, επιφέροντας έτσι έναν αναδιπλασιασμό της σκηνικής τους παρουσίας. Τέτοια αντικείμενα είναι στον *Περιποιητή Φυτών* οι φωτογραφίες του Φρίξου και του Κωνστάντιου επί της θεατρικής σκηνής που αποκαλύπτεται στο πίσω μέρος της σκηνής. Ομοίως, στο *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος* μια φωτογραφία του Νέου περιφέρεται στη σκηνή, μέχρι που ο ίδιος θα την τοποθετήσει στη θέση του προσώπου του. Επίσης, στο *Προς Ελευσίνα* συναντάμε το τριπλό ομοίωμα της Μητέρας: σε φωτογραφία, σε κούκλα φυσικού μεγέθους στον τόπο ταφής και σε εικόνισμα, στο οποίο μετουσιώνεται το φέρετρό της. Στο ίδιο έργο, τις δύο ζωντανές φιγούρες των Αντρών, προς το τέλος, συνοδεύουν τρία ομοιώματά τους σε χαρτοκοπτική φυσικού μεγέθους, τα οποία μάλιστα ο μικρός γιος αποκεφαλίζει. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις τα ομοιώματα δεν περνούν απαρατήρητα από τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα –αντίθετα ελκύουν τουλάχιστον το βλέμμα τους και πολύ συχνά γίνονται δέκτες χειρονομιακών προθέσεων απέναντί τους. Με αυτόν τον τρόπο, τα ομοιώματα διαμορφώνουν σκηνικούς πληθυσμούς σε αλληλεπίδραση με τα δραματικά πρόσωπα, διεκδικώντας να ιδιοποιηθούν το καθεστώς τους.

Και στην περίπτωση των ομοιωμάτων θα συναντήσουμε το παιχνίδι μεγεθών και διαστάσεων, με το οποίο ο συγγραφέας επιχειρεί να συμπληρώσει τη σκηνική ποιητική του. Οι φωτογραφίες του Φρίξου και του Κωνστάντιου, δισδιάστατες, σε φυσικό μέγεθος, πληρούν τον χώρο της δεύτερης θεατρικής σκηνής-παταριού, που αποκαλύπτεται στο τέλος του Α' Μέρους του έργου. Εδώ υπάρχει ευθεία αντιστοιχία μεγεθών, έτσι που τα συγκεκριμένα ομοιώματα επιτελούν τη λειτουργία

γία της υποκατάστασης, αφού υποκαθιστούν τους δύο ηθοποιούς, που έχουν ανέβει στην αρχική σκηνή για να κοιμηθούν, κλείνοντας πίσω τους την αυλαία.

Στο *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος* η φωτογραφία του Νέου, μεγάλη και κάπως “φλου”, με την επιγραφή «Απολεσθείς», σύμφωνα με τις οδηγίες του συγγραφέα, τοποθετείται από τη Μητέρα και τον Οδοκαθαριστή μαζί με άλλα ανόμοιας τάξης αντικείμενα στο πίσω μέρος της σκηνής για να υποδηλώσουν τον δρόμο με τις «μπουτίκι», τις «τράπεζες» και τις «βιτρίνες» κατά τα λεγόμενα του Κυρίου.²⁰ Αργότερα, η Μητέρα μετατοπίζει τη φωτογραφία, για να στολίσει την άχρηστη πια λεκάνη του αποχωρητηρίου, από τη στιγμή που το ζευγάρι παύει πια να αφοδεύει. Η τελευταία χρήση της φωτογραφίας είναι όταν ο Νέος την παραβάλλει με το πρόσωπό του, ώστε το κοινό να αντιληφθεί ότι πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο, κατά τις υποδείξεις του συγγραφέα. Ο απολεσθείς υιός βρίσκει το είδωλό του και από το σημείο εκείνο και εξής συμμετέχει στον διάλογο με το ζεύγος, για να το οδηγήσει σταδιακά στην ύστατη στιγμή της αριστοποίησής του. Η φωτογραφία γίνεται έτσι ο κινητήριος μοχλός για την ενεργή συμμετοχή του Νέου στα επί σκηνής τεκταινόμενα.

Τα ομοιώματα της Μητέρας στο *Προς Ελευσίνα* ακολουθούν τους σταθμούς της πορείας της προς τον τόπο ταφής: ανάληψη (φωτογραφία Μητέρας), έναρξη ταξιδιού προς τον τόπο ταφής (η ίδια φωτογραφία διαγραμμένη με ένα Χ), απόληξη του ταξιδιού (το σανίδι του φέρετρου που έχει γίνει εικόνα της Μητέρας), τόπος ταφής (πάνινη κούκλα σαν σκιάχρο). Άλλοτε δισδιάστατα και άλλοτε τρισδιάστατα, αναγόμενα σε ποικίλους απεικονιστικούς τρόπους (φωτογραφία, θρησκευτική εικόνα, λαϊκή κατασκευή), τα ομοιώματα αυτά πληρούν την απουσία της Μητέρας, τη στιγμή που η ίδια, ως άορατη για τα υπόλοιπα δραματικά πρόσωπα φιγούρα, εποπτεύει το μακρύ ταξίδι της επιστροφής στη γενέθλια γη.

20. Μάτεσις, *Ενοικιάζεται Φύλακας Άγγελος*, Εστία, Αθήνα 2002, σ. 31.

Η γκροτέσκα απόδοση των ομοιωμάτων των δύο Αντρών, που εισέρχονται στο τέλος του έργου ως φιγούρες χαρτοκοπτικής σε μέγεθος ανθρώπου, προσδίδει μια ακόμα διάσταση στη δραματουργική επιλογή των ομοιωμάτων εκ μέρους του συγγραφέα. Τα τρία ομοιώματα κρατούν οι δύο Άντρες ανάμεσά τους, πολλαπλασιάζοντας έτσι τη σκηνική δυναμική τους. Μάλιστα, η βίαιη κίνηση του αποκεφαλισμού τους από τον μικρό γιο επιτείνει τη δραματικότητα της παρουσίας τους, αναγκάζοντας τους δυο Άντρες να τραπούν σε φυγή, σέρνοντας μαζί τους τις καταχρεουργημένες φιγούρες. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώνεται το μωσαϊκό των ειδώλων και των σύστοιχων απεικονίσεων στη δραματουργία του Μάτεσι, που διαμορφώνει έτσι έναν παράλληλο επί σκηνης κόσμο, αποτελούμενο από βουβές παρουσίες.

Επίλογος

Ολοκληρώνοντας αυτή μας την περιδιάβαση στον σκηνικό κόσμο του Παύλου Μάτεσι, διαπιστώνουμε την ύπαρξη ενός διευρυμένου ζωτικού χώρου, στον οποίο πρόσωπα και πράγματα συναιρούνται σε μια μεταφυσική πραγματικότητα. Την πραγματικότητα αυτή καλούμαστε να την χαρτογραφήσουμε, ενεργοποιώντας εμπειρίες, που υπερβαίνουν την ορθολογική εξήγηση και διανοίγονται στον χώρο του ανοίκειου, εκεί όπου ανήκουν και τα πλάσματα του Μάτεσι: οι άγγελοι και οι Αρχάγγελοι, τα απολιθωμένα πρόσωπα, τα άφυλα όντα, τα ανθρωπόμορφα στοιχεία της φύσης, τα ανθρώπινα ομοιώματα. Η τάξη αυτών των πλασμάτων διαφεύγει της μιας και μοναδικής ερμηνείας και η υπόστασή τους δεν μπορεί να στοχευθεί με βεβαιότητα. Τα σκηνικά όντα του Μάτεσι διαβιούν εν τέλει σε ένα ενδιάμεσο καθεστώς, που αποτυπώνει και την αγωνία της ανθρώπινης ύπαρξης.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Αναφορές του Θεάτρου στην Εκπαίδευση στην ελληνική Νομοθεσία-Νομολογία: 1900-1940

Η παρούσα ανακοίνωση με θέμα: «Αναφορές του Θεάτρου στην Εκπαίδευση στην ελληνική Νομοθεσία-Νομολογία: 1900-1940» είναι μέρος της διδακτορικής μου έρευνας με θέμα: *Ιστορία του Θεάτρου στην Εκπαίδευση στον ελλαδικό χώρο: 1900-1940*, η οποία βρίσκεται σε εξέλιξη. Ως πηγές έρευνας αξιοποιήθηκαν τα Φύλλα της Εφημερίδας της Κυβερνήσεως για τα χρόνια 1900-1940 από ψηφιοποιημένο ιστότοπο του Εθνικού Τυπογραφείου, ο διαδικτυακός τόπος της Βουλής των Ελλήνων, το Ιστορικό Αρχείο της Βιβλιοθήκης της Βουλής, το δίτομο έργο του Αλέξη Δημαρά *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε*,¹ τα επίσης δίτομα έργα του καθηγητή της Ιστορίας της Εκπαίδευσης στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Πατρών, Σήφη Μπουζάκη, *Γεώργιος Α. Παπανδρέου 1888-1968: Ο Πολιτικός της Παιδείας*² και *Εκπαιδευτικές Μεταρρυθμίσεις στην Ελλάδα: Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Γενική και Τεχνικοεπαγγελματική Εκπαίδευση*³ του ίδιου, καθώς επίσης και το βι-

1. Αλέξης Δημαράς, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε: Τεκμήρια Ιστορίας*, τόμ. Α': 1821-1894, Εστία, Αθήνα 1997.

2. Σήφης Μπουζάκης, *Γεώργιος Α. Παπανδρέου 1888-1968: Ο πολιτικός της Παιδείας*, τόμ. Α': 1888-1932, Gutenberg, Αθήνα 1997.

3. Μπουζάκης, *Εκπαιδευτικές Μεταρρυθμίσεις στην Ελλάδα: Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Γενική και Τεχνικοεπαγγελματική Εκπαίδευση*, τόμ. Α', εκδ. Δ', Gutenberg, Αθήνα 2007.

βλίο του Θανάση Ν. Καραγιάννη, *Ιστορία της Δραματοουργίας για παιδιά: Στην Ελλάδα (1871-1949) και στην Κύπρο (1932-1949)*⁴, και πλήθος άλλων ερευνητικών εργασιών.

Κάθε έρευνα που επικεντρώνει το ενδιαφέρον της σε ιστορικά γεγονότα και παλιά κείμενα θα μπορούσε να παρομοιαστεί με ταξίδι στα οικογενειακά αρχεία και κειμήλια, που προσπαθεί να γεφυρώσει, να γνωρίσει, να κατανοήσει και να ερμηνεύσει ένα τεράστιο χρονικό χάσμα, συγκεντρώνοντας στοιχεία από όσο το δυνατόν περισσότερες αναφορές, προκειμένου να φωτίσει και να αναδείξει το ιστορικό μόρφωμα που εξετάζει. Μοιάζει λοιπόν, ούτε λίγο ούτε πολύ, με ένα ταξίδι που αναζητά στοιχεία από τους επισκέψιμους τόπους, τα οποία θα οδηγήσουν τον ταξιδευτή στην πηγή του προορισμού του.

Έτσι λοιπόν, ως πρώτος σταθμός στην έρευνα της Ιστορίας του Θεάτρου στην Εκπαίδευση στον ελλαδικό χώρο (1900-1940) στάθηκε η μελέτη και η έρευνα στη Νομοθεσία, Βασιλικά και Προεδρικά Διατάγματα και Αναγκαστικούς Νόμους, που ψηφίστηκαν και εφαρμόστηκαν στην περίοδο 1900-1940 και άπτονται του θέματος του Θεάτρου της Ιστορίας στην Εκπαίδευση. Τα ευρήματα είναι λιγοστά από τη μια, αρκετά όμως από την άλλη για να καταδείξουν την επίσημη εκπαιδευτική πολιτική απέναντι στο θέατρο στην εκπαίδευση σε μια από τις πιο ενδιαφέρουσες και κρίσιμες ιστορικές περιόδους στην Ελλάδα, δεδομένου ότι η εκπαιδευτική ζωή κάθε χώρας επηρεάζεται σχεδόν πάντα από τις πολιτικές εξελίξεις. Το γλωσσικό ζήτημα έμελλε να γίνει το επίκεντρο σοβαρότατων πολιτικών αντιπαραθέσεων, ενώ οι εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις και αντιμεταρρυθμίσεις ακολούθουσαν πιστά τις κυβερνητικές εναλλαγές.

Έτσι λοιπόν, ο 20ός αιώνας βρίσκει την Ελλάδα να προσπαθεί να ανασυντάξει τις δυνάμεις και το κύρος της μετά την ταπεινωτική ήττα που είχε υποστεί από τον πόλεμο με τους Τούρκους, το 1897.⁵

4. Θανάσης Ν. Καραγιάννης, *Ιστορία της Δραματοουργίας για παιδιά: Στην Ελλάδα (1871-1949) και στην Κύπρο (1932-1949)*, Σταμούλης Αντ., Θεσσαλονίκη 2012.

5. Χρήστος Κάτσικας – Κώστας Ν. Θεριανός, *Ιστορία της Νεοελληνικής*

Η ήττα και η επιβολή της Επιτροπής του Διεθνούς Οικονομικού Ελέγχου, η οποία θα ήλεγχε την καταβολή της πολεμικής αποζημίωσης στην Τουρκία, προκάλεσε αναστάτωση και οικονομική κρίση στην ελληνική κοινωνία, η οποία οδήγησε σε αμφισβήτηση της βασιλικής δυναστείας και του πολιτικού κόσμου, τους οποίους θεώρησε υπεύθυνους για την κατάσταση της χώρας. Από τον Απρίλιο του 1897 έως τον Αύγουστο του 1909 είχαμε 13 κυβερνήσεις που ανήκαν στα δυο κόμματα: το τρικουπικό, με αρχηγό τον Γεώργιο Θεοτόκη και το δηλιγιαννικό, άλλοτε με αρχηγό τον ίδιο τον Θεόδωρο Δηλιγιάννη και άλλοτε με τον Δημήτριο Ράλλη.⁶

Η διείσδυση του ξένου κεφαλαίου στην Ελλάδα, σε συνδυασμό με τις συνθήκες στη γεωργία, πολώνει τόσο τις σχέσεις αγροτών και μεγαλοκτηματιών όσο και τις σχέσεις ανάμεσα στη διαμορφωμένη εργατική τάξη και στους κεφαλαιοκράτες. Μέσα σ' αυτό το κλίμα οδηγηθήκαμε στη στάση του Γουδή, το 1909, και την ανάληψη της διακυβέρνησης της χώρας από τον Ελευθέριο Βενιζέλο.⁷

Έντονες αντιθέσεις συνοδεύουν την έναρξη του 20ού αιώνα. Το 1901 καταργείται η έδρα της Παιδαγωγικής στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Με παρότρυνση του καθηγητή Γ. Μιστριώτη και ομάδας αρχαϊστών φοιτητών προκαλούνται επεισόδια, εξαιτίας του ότι η εφημερίδα *Ακρόπολις* δημοσίευσε μετάφραση των Ευαγγελίων, η οποία πραγματοποιήθηκε με πρωτοβουλία της βασίλισσας Όλγας και είχε ανατεθεί στον Αλ. Πάλλη. Τα «Ευαγγελικά», όπως έμειναν γνωστά στην ιστορία τα αιματηρά αυτά γεγονότα, έληξαν με την παρέμβαση της αστυνομίας και του στρατού και ο απολογισμός τους ήταν οκτώ νεκροί και ογδόντα τραυματίες.⁸

Δυο χρόνια μετά τα «Ευαγγελικά» (1903) δημιουργούνται τα «Ορεσטיακά» με αφορμή το ανέβασμα στο Βασιλικό Θέα-

νικής Εκπαίδευσης: Από την ίδρυση του ελληνικού Κράτους μέχρι το 2007, Σαββαλός, Αθήνα 2007, σσ. 117-121.

6. Ο.π.

7. Μπουζάκης, *Νεοελληνική Εκπαίδευση (1821-1998)*, εκδ. Ε', Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 69.

8. Το ίδιο, σσ. 70-71.

τρο της Ορέστειας του Αισχύλου, σε μετάφραση στη δημοτική. Οι φοιτητές πρωτοστατούν και πάλι στις διαμαρτυρίες και συγκεντρώνονται μπροστά στο Βασιλικό Θέατρο, απαιτώντας να διακοπεί η παράσταση της Ορέστειας.

Οι παραπάνω κινητοποιήσεις ενάντια στη δημοτική γλώσσα αποκτούν ιδεολογικοπολιτικό περιεχόμενο, το οποίο παραμένει και σηματοδεύει και τις επόμενες δεκαετίες τον εκπαιδευτικό χώρο: διαδικασίες οι οποίες αφενός συνδέονται με τις γενικότερες θεσμικές αλλαγές στην εκπαίδευση και αφετέρου συμβαίνουν σε μια ιδιαίτερος ανησυχητική εποχή για την κατάσταση στην παιδεία. Το 1901 η φοίτηση στο τετρατάξιο δημοτικό σχολείο κάλυπτε μόνο το 8,5% του πληθυσμού ηλικίας 6-10 ετών. Για το ίδιο έτος, οι δαπάνες για την πρωτοβάθμια εκπαίδευση ανέρχονταν σε 6.000.000 δραχμές, από τα οποία το κράτος πλήρωνε το 1.000.000 και οι δήμοι τα υπόλοιπα 5.000.000.⁹

Επισφράγιση της ανάληψης των δαπανών για την πρωτοβάθμια εκπαίδευση από τους δήμους αποτελεί το άρθρο 4 του Βασιλικού Διατάγματος «Περί Σχολικών Βιβλιοθηκών», Φ.Ε.Κ. 260/4-12-1901, το οποίο υπογράφουν ο Βασιλεύς Γεώργιος Α΄ του Βασιλείου της Ελλάδας και ο Υπουργός επί των Εκκλησιαστικών κ.λπ., Α. Μομφεράτος, όπου γίνεται σαφές ότι:

«Πόροι της σχολικής βιβλιοθήκης είναι α΄) το κατ' έτος ειδικώς ψηφιζόμενον υπό του δημοτικού συμβουλίου ποσόν κατά πρότασιν του δημάρχου επί τη προς αυτόν εισηγήσει του Εποπτικού Συμβουλίου η του Νομάρχου, β΄) τα εκ δωρεών, κληροδοτημάτων, εισφορών και εκτάκτων εν γένει πόρων προερχόμενα».

Το 1903, με πρωτοβουλία του επίσημου κράτους, λειτουργούν δυο εμπορικές σχολές, στην Πάτρα και στην Αθήνα, που δέχονται απόφοιτους του Ελληνικού Σχολείου. Το 1904, διοργανώνεται το Πρώτο Εκπαιδευτικό Συνέδριο, την ευθύνη του οποίου έχει η Βιομηχανική και Εμπορική Ακαδημία, όπου γί-

9. Ο.π.

νετ αι λόγος για τη γυναικεία εκπαίδευση, την παιδαγωγική κατάρτιση του διδακτικού προσωπικού, την ανανέωση των διδακτικών βιβλίων με διαγωνισμό του περιοδικού *Νουμάς*, την ανάγκη επαφής με την Ευρώπη, που επηρεάζει τον ελληνικό παιδαγωγικό χώρο, αφού αρκετοί παιδαγωγοί είχαν σπουδάσει στη Γερμανία και είχαν επηρεαστεί τόσο από το «Σχολείο Εργασίας» του Kerschensteiner όσο και από την εμπειρική μάθηση «Learning by doing – Learning through experience», και από την αρχή της παιδοκεντρικότητας (child centered) του John Dewey· ούτε λόγος όμως για θεατρική εκπαίδευση.

Το 1908 σημαδεύεται από την ίδρυση του Ανώτερου Δημοτικού Παρθεναγωγείου Βόλου, πρόκειται δηλαδή για την προσθήκη δυο τάξεων σ' ένα από τα εξατάξια Παρθεναγωγεία του Βόλου, η διεύθυνση του οποίου ανατέθηκε στον Α. Δελμούζο.¹⁰

Ο Δημήτρης Σαράτσης, ιατρός και μέλος του Δημοτικού Συμβουλίου στον Δήμο Παγασών, πρωτοστάτησε στην ίδρυση του Ανώτερου Δημοτικού Παρθεναγωγείου Βόλου, στο οποίο σύμφωνα με το διευθυντή του, Α. Δελμούζο, εφαρμόζονταν σύγχρονες παιδαγωγικές αρχές:

«Προσπάθεια μας ήταν να μη μένουν τα παιδιά παθητικά στην ώρα της διδασκαλίας, αλλά να αυτενεργούν [...] να παρατηρούν συστηματικά [...], το παιδί να μπορεί να εκφράζεται και να συνεννοείται με τον δάσκαλό του ελεύθερα και φυσικά [...] θα ζει (ο δάσκαλος) με τα παιδιά, θα προσπαθεί να συλλάβει την κάθε ατομικότητα, την ιδιότητα της και να βοηθά στην εξέλιξη της».¹¹

Επίσης, σε άλλο σημείο ανάπτυξης των παιδαγωγικών του θέσεων ο Αλ. Δελμούζος, υποστηρίζει:

«... για τον αρχαίο Ελληνισμό η ιστορία της αρχαίας τέχνης, στο μάθημα της ωδικής αρχαία χορικά τονισμένα, της

10. Το ίδιο, σ. 73.

11. Δημαράς, *Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε: Τεκμήρια Ιστορίας*, τόμ. Β': 1895-1967, Εστία, Αθήνα 2003, σ. 59.

ζωγραφικής αγγεία, κ.ά. ή για τον νέο Ελληνισμό, εκτός από την ιστορία, τη γεωγραφία και τη λογοτεχνία, υλικό από τη νεοελληνική τέχνη, δημοτικά τραγούδια, χοροί κ.ά.».¹²

Όμως, δεν έχει εντοπιστεί μνεία για το θέατρο στην εκπαίδευση ή στο σχολείο, γενικά. Ο τοπικός συντηρητικός Τύπος αντέδρασε στις καινοτομίες που εφάρμοσε ο Α. Δελμούζος, η λειτουργία του Ανώτερου Δημοτικού Παρθεναγωγείου Βόλου έπαυσε στα 1911 και οι πρωταγωνιστές του σχολείου παραπέμφθηκαν σε δίκη για αθεΐα και ασέβεια. Η δίκη έγινε στο Ναύπλιο, το 1914, και έμεινε γνωστή ως «Αθεικά». Στη δίκη οι κατηγορούμενοι αθώωθηκαν.¹³

Στις 16 Δεκεμβρίου 1909 (Φ.Ε.Κ. 296/16-12-1909) με τον Νόμο ΓΥΠΓ' (υπ' αριθ. 3483), υπογεγραμμένο από τον Βασιλέα του Βασιλείου της Ελλάδας, Γεώργιο Α', και τους υπουργούς Κ. Π. Μαυρομιχάλη (Επί των Εξωτερικών και επί της Δικαιοσύνης), Ν. Τριανταφυλλάκο (επί των Εσωτερικών) και Παναγ. Θρ. Ζαΐμη (ο επί της Δικαιοσύνης Υπουργός), δημοσιεύεται ο «Περί Συγγραφικών δικαιωμάτων των θεατρικών έργων» νόμος ΓΥΠΓ' (υπ' αριθ. 3483), πράξη που δηλώνει τη ρύθμιση των συγγραφικών δικαιωμάτων στο επαγγελματικό θέατρο και επιτρέπει να συνειδητοποιήσουμε την κρατική νομική ενασχόληση με το θέμα, σε περίοδο ιστορικά κρίσιμη για την κατάσταση της χώρας.

Το 1910, ιδρύεται ο Εκπαιδευτικός Όμιλος (Ε.Ο.), που στους κόλπους του συγκέντρωνε διανοούμενους δημοτικιστές και για 17 χρόνια μέχρι τη διάσπασή του (1927), υπήρξε ο θεμέλιος αστικοδημοκρατικός εκπαιδευτικός λόγος που στήριξε τις μεταρρυθμίσεις του 1913 και 1917.

Ανάλογη ευαισθησία στα συγγραφικά θεατρικά δικαιώματα φανερώνει και το Βασιλικό Διάταγμα του 1912 (Φ.Ε.Κ. 175/7-6-1912), το οποίο τιτλοφορείται «Σύμβασις Περί Προστασίας της Διδασκαλίας των Θεατρικών Έργων (œuvres dramatiques) Ελλάδας και Γαλλίας», το οποίο υπογράφεται

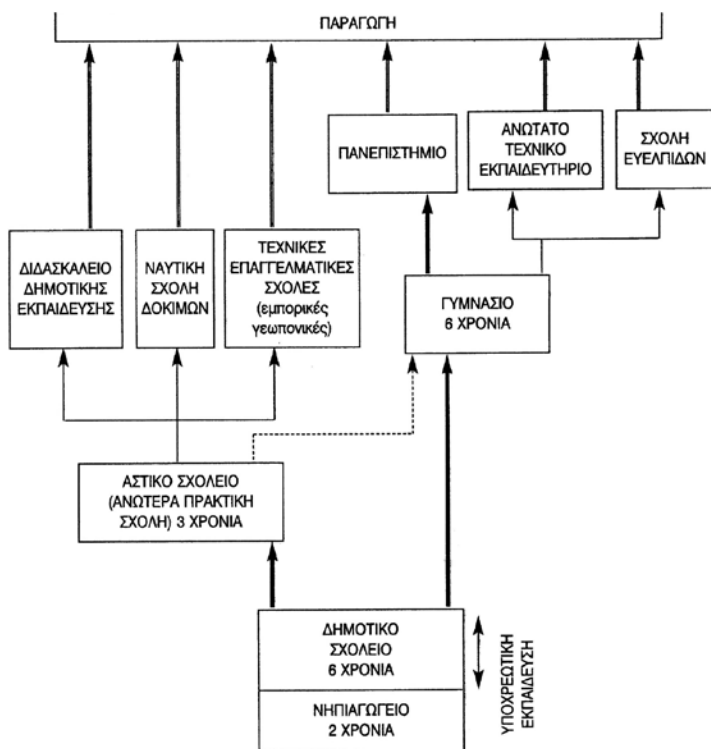
12. Το ίδιο, σ. 57.

13. Μπουζάκης, *Νεοελληνική Εκπαίδευση (1821-1998)*, σ. 74.

από τον Βασιλέα Γεώργιο Α΄, τον υπουργό επί των Εξωτερικών Α. Λ. Κορομηλά και τους συντάκτες της δίγλωσσης νομοθετικής πράξης Ι. Γρουπάρη και του Γ. Δεβίλ.

Τον Νοέμβριο του 1913 θα υποβληθούν στη Βουλή από τον Υπουργό Παιδείας, Ι. Τσιριμώκο, το νομοσχέδιο που συντάττει ο Δ. Γληνός, σύμφωνα με το οποίο η διάρθρωση του ελληνικού εκπαιδευτικού συστήματος είναι η ακόλουθη:

Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση του 1913¹⁴



- Με εξετάσεις
- Χωρίς εξετάσεις
- > Κατατακτήριες εξετάσεις

14. Το ίδιο, σ. 76.

Με το Νομοθετικό Διάταγμα 2585 του 1917 καταργούνται τα αρχαία ελληνικά στις τέσσερις πρώτες τάξεις του δημοτικού σχολείου και καθιερώνεται η δημοτική γλώσσα. Με το ίδιο Νομοθετικό Διάταγμα καθιερώνεται η παράλληλη διδασκαλία δημοτικής και καθαρεύουσας στις δύο τελευταίες τάξεις του δημοτικού.

Στα χρόνια 1917-1919 κυκλοφορούν 10 νέα αναγνωστικά στη δημοτική, μεταξύ τους είναι τα *Ψηλά Βουνά* του Ζ. Παπαντωνίου και το *Αλφαβητάριο* (Αλφαβητάριο με τον ήλιο), όλα γραμμένα με βάση τη γραμματική του Μ. Τριανταφυλλίδη.¹⁵

Με Βασιλικό Διάταγμα του 1917 (Φ.Ε.Κ. 221/10-10-1917), το οποίο υπογράφεται από τον Βασιλέα των Ελλήνων Αλέξανδρο και τον Υπουργό των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, Δ. Δίγκα, γίνεται αναφορά «Περί του χρόνου της τελέσεως της εορτής της Σημαίας». Έτσι λοιπόν, σύμφωνα με το 1^ο άρθρο του Διατάγματος:

«Η εορτή της Σημαίας εις τα σχολεία του Κράτους τελείται την 25ην Οκτωβρίου, παραμονήν της επετείου της εισόδου του Ελληνικού στρατού εις την Θεσσαλονίκην. Συμπιπτούσης της 25ης Οκτωβρίου Κυριακήν, η εορτή τελείται την 24ην Οκτωβρίου. Τα του τρόπου της τελέσεως της εορτής ορίζονται υπό του συλλόγου εκάστου σχολείου δια πρακτικού αυτού».

Με τη ρύθμιση αυτή λοιπόν, αποδεικνύεται η θεσμική ελευθερία περί της οργανώσεως του εορτασμού της «Σημαίας». Το άρθρο του Διατάγματος συνεχίζει ότι οι προϊστάμενοι των σχολείων είναι υποχρεωμένοι να υποβάλλουν στον αρμόδιο επιθεωρητή, εντός δέκα ημερών, έκθεση αναφορικά με τον τρόπο τελέσεως του εορτασμού.

Με τον νόμο 2243 του 1920 ιδρύεται η Παιδαγωγική Ακαδημία Αθηνών με σκοπό τη διετή εκπαίδευση καθηγητών για τα διδασκαλεία του κράτους. Το Μαράσλειο Διδασκαλείο θα

15. Το ίδιο, σσ. 77-78.

ιδρυθεί με το νομοθετικό διάταγμα της 11^{ης} Οκτωβρίου 1923 και θα προσαρτηθεί στην Παιδαγωγική Ακαδημία. Διευθυντής της Παιδαγωγικής Ακαδημίας ήταν ο Δ. Γληνός και διευθυντής του Μαράσλειου Διδασκαλείου ο Α. Δελμούζος. Η μεταρρυθμιστική προσπάθεια που άρχισε στο Μαράσλειο με τη συνεργασία Δελμούζου – Γληνού, δεν κράτησε πολύ, αφού στο τέλος της πρώτης σχολικής χρονιάς ξέσπασαν αντιδράσεις (1925). Αφορμή στάθηκε η διαμαρτυρία τριών δασκάλων που υποστήριξαν πως η Ρόζα Ιμβριώτη δίδασκε το μάθημα της Ιστορίας με υλιστικές απόψεις. Τα γεγονότα που έμειναν στην ιστορία γνωστά με τον χαρακτηρισμό «Μαρασλειακά», αναστάτωσαν τη λειτουργία του Μαράσλειου και διέκοψαν τη συνεργασία Δ. Γληνού και Α. Δελμούζου. Ο Α. Δελμούζος και οι συνεργάτες του κατηγορήθηκαν για αντεθνική διδασκαλία. Ο Α. Δελμούζος ζήτησε την απομάκρυνση από το Διδασκαλείο των τριών δασκάλων που κατηγόρησαν τη Ρόζα Ιμβριώτη. Όμως, η ανάληψη της εξουσίας από τον Θ. Πάγκαλο θα δώσει το οριστικό τέρμα στις μεταρρυθμιστικές προσπάθειες των Δ. Γληνού - Α. Δελμούζου, στις αρχές του 1926. Τα «Μαρασλειακά» θα κλείσουν μετά την ανατροπή του Θ. Πάγκαλου από τον Κονδύλη. Ο Αεροπαγίτης Γ. Αντωνακάκης, ο οποίος διενήργησε τις ανακρίσεις γύρω από το θέμα, απεφάνθη ότι το πρόβλημα δημιουργήθηκε εξαιτίας της χρήσης της δημοτικής γλώσσας στα δύο ιδρύματα.¹⁶

Με Νομοθετικό Διάταγμα (Φ.Ε.Κ. 220/5-7-1926), στις 5 Ιουλίου 1926, ορίζεται η 26^η Ιουλίου ως ημέρα Εθνικής Εορτής και Πανηγυρισμού για την Πελοπόννησο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο άρθρο 1 του Νομοθετικού Διατάγματος:

«Ορίζεται ημέρα ειδικής Εθνικής εορτής και πανηγυρισμού δια την Πελοπόννησον η 26^η Ιουλίου, εις ανάμνησην της κατά την ημέρα ταύτην του έτους 1822 καταστροφής της υπό του Δράμαλην Τουρκικής στρατιάς εις τα Στενά των Δερβενακίων. Η ημέρα αύτη θέλει εορτάζηται εκάστοτε υπό

16. Το ίδιο, σσ. 87-91.

του λαού της Εκκλησίας του εν τη ως άνω περιφέρεια ευρισκομένου κατά γην και θάλλαταν στρατού και των εκπαιδευτικών ιδρυμάτων, κατά τα υπό των αρμοδίων Υπουργών καθορισθησόμενα...».

Και σ' αυτό το νομοθετικό Διάταγμα, ο νομοθέτης ορίζει τον εορτασμό ενός ιστορικού γεγονότος από τα εκπαιδευτικά ιδρύματα της χώρας και αφήνει περιθώρια επιλογής του τρόπου εορτασμού στους διδάσκοντες.

Το 1928, ξεκινούν στη Θεσσαλονίκη «σκάνδαλα» για το Διδασκαλείο Θηλέων Θεσσαλονίκης υπό τη διεύθυνση του Μίλτου Κουντουρά (ανέλαβε τη διεύθυνση του Δ.Θ.Θ. στο τέλος Μαΐου του 1927 έως το 1930). Πρόκειται για έναν παιδαγωγό με απόλυτα ριζοσπαστικές θέσεις αναφορικά με τη χρήση της δημοτικής γλώσσας. Στο Δ.Θ.Θ. εφαρμόζει την παιδαγωγική του Σχολείου Εργασίας, θέτει ως στόχο του σχολείου το μορφώσιμο του ανθρώπου και υποστηρίζει ότι δεν είναι τίποτε άλλο στη ζωή του ανθρώπου που να τον ανεβάζει πάνω από τον εαυτό του, όσο η δημιουργία της Τέχνης, γιατί –όπως χαρακτηριστικά λέει–, η Τέχνη δεν περιέχει την ακρότητα και τη μονομέρεια, παρά τη μεσότητα. Το θέατρο και οι θεατρικές παραστάσεις των παιδιών δεν είχαν τίποτα το κοινό με τα συνηθισμένα θέατρα, γιατί στηρίζονται στη δημιουργικότητα και στη σωματική, πνευματική και ψυχική εξέλιξη του παιδιού, στην καλλιέργεια της τέχνης, που αντανακλά στην ψυχή του παιδιού τη δημιουργική της εξέλιξη, και στη χαρά του παιδιού. Για να καταλάβουμε, λέει, το σχολικό θέατρο, πρέπει πρώτα να καταλάβουμε την παιδική ψυχή.¹⁷

Στις 2 Απριλίου 1929, με κυβέρνηση Ελ. Βενιζέλου και Υπουργό Παιδείας τον Κ. Γόντικα, κατατίθενται στη Βουλή τα νομο-

17. Αρχείο Αφρούλας Κανάκη-Πασχαλίδου, Ε.Λ.Ι.Α. Θεσσαλονίκης. Γεννήθηκε το 1914 στη Σηλυβρία της Αν. Θράκης, πέθανε το 2007. Το αρχείο δώρισαν στο Ε.Λ.Ι.Α. Θεσσαλονίκης τα παιδιά της Πόπη Μοσκόφ και Μάκης Πασχαλίδης, τον Φεβρουάριο του 2008.

σχέδια για τη στοιχειώδη και μέση εκπαίδευση.¹⁸ Για ακόμα μια φορά, από την κεντρική εκπαιδευτική πολιτική δεν γίνεται ουδεμία αναφορά στο θέατρο στην εκπαίδευση ή το σχολικό θέατρο.

Με Διάταγμα, στις 31 Δεκεμβρίου 1930 (Φ.Ε.Κ. 406/31-12-1930, Ν. 4613/1930), προβλέπεται η έγκριση του οργανισμού του Εθνικού Θεάτρου. Εμπνευστής του νομοθετήματος είναι ο Γ. Παπανδρέου, Υπουργός Παιδείας και Θρησκευμάτων. Στην εισηγητική έκθεση επί του Σχεδίου Νόμου «Περί Ιδρύσεως Εθνικού Θεάτρου», ο Γ. Παπανδρέου υπογράμμισε ότι:

«Εάν αναλογισθώμεν [...] ότι σήμερα, όχι μόνον τα μεγάλα Ευρωπαϊκά Κράτη τα ηγούμενα του σύγχρονου πολιτισμού, αλλά και αυτά τα Βαλκάνια και η Τουρκία έχουν ιδρύσει Εθνικά Θέατρα, τα οποία γενναίως επιχορηγούν, καθίσταται προφανής και ασύγγνωστος η διαφορά της Ελλάδας, υπό την σκιάν του Ιερού Βράχου της οποίας η τέχνη εγεννήθη, ετελειώθη και θαυματούργησεν. [...] Ο σκοπός τον οποίον σήμερα εμπιστευόμεθα εις το Εθνικόν Θέατρον είναι ακριβώς όπως και εις την αρχαιότητα, η μόρφωσης και διαπαιδαγώγησις του λαού. Και δια τούτο προνοούμεν και δια την οργάνωσιν ιδιαιτέρων παραστάσεων με ελάχιστο τίμημα εισόδου χάριν απορωτέρων λαϊκών τάξεων και των μαθητών των σχολείων. Και δια την οργάνωσιν περιοδειών εις τα κυριωτέρας πόλεις της Ελλάδας και τας ακμάζουσας παροικίας του Ελληνισμού εν τη αλλοδαπή και δια την οργάνωσιν περιόδου μεγάλων φιλολογικών και καλλιτεχνικών εορτών εις τα σωζόμενα αρχαία θέατρα με βάσιν τη διδασκαλίαν των αριστουργημάτων της αρχαίας Ελληνικής δραματουργίας...».¹⁹

Πρόκειται για την πρώτη ξεκάθαρη επίσημη νομική αναφορά στην εξασφάλιση συνθηκών παρακολούθησης θεατρικών

18. Μπουζάκης, *Νεοελληνική Εκπαίδευση (1821-1998)*, σ. 96.

19. Μπουζάκης, *Γεώργιος Α. Παπανδρέου 1888-1968: Ο πολιτικός της Παιδείας*, σσ. 263-264.

παραστάσεων από μαθητικό κοινό. Στα εγκαίνια του Εθνικού Θεάτρου ο ίδιος ο Γ. Παπανδρέου θα δηλώσει ότι:

«η πολιτική του Υπουργείου των Γραμμάτων και των Καλών Τεχνών κατά τα τελευταία έτη ενεπνεύσθη από την αρχήν ότι η Τέχνη είναι είδος όχι πολυτελείας, αλλά πρώτης ανάγκης».²⁰

Με τον Νόμο 5058 (Φ.Ε.Κ. 173/30-6-1931), «Περί ενισχύσεως των Ελληνικών Γραμμάτων και Τεχνών», υπό κυβερνήσεως Ελ. Βενιζέλου και Υπουργού Παιδείας και Θρησκευμάτων Γ. Παπανδρέου, αποφασίζεται η κατάθεση 350.000 δραχμών στη διάθεση της Ακαδημίας Αθηνών για την επιμέλεια και μετάφραση σε μια ή περισσότερες ξένες γλώσσες σύγχρονων λογοτεχνικών έργων. Επίσης, διατίθενται και άλλες 50.000 δραχμές για απονομή επτά βραβείων ποιητικού, ή λογοτεχνικού, ή θεατρικού έργου, ή μελέτης κριτικής ή αισθητικής, ή αρχιτεκτονικού έργου, ή έργου ζωγραφικής, ή γλυπτικής, ή και πρωτότυπης μουσικής σύνθεσης.

Είναι φανερό πως υποστηρίζονται οι τέχνες και τα γράμματα και δίνονται κίνητρα καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Η δικτατορία, όμως, του Κονδύλη, το 1935, θα αναστείλει κάθε μεταρρυθμιστική προσπάθεια. Τη χαριστική, όμως, βολή θα δώσει σ' αυτήν η δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου 1936 του Ι. Μεταξά.²¹

Στις 17 Φεβρουαρίου 1936 (Φ.Ε.Κ. 95/17-2-1936), θεσπίζεται διάταγμα «Περί λειτουργίας του Γραφείου του Μορφωτικού Κινηματογράφου», το οποίο υπογράφουν ο Βασιλεύς Γεώργιος Β΄ και ο Υπουργός Παιδείας και Θρησκευμάτων Γ. Λογοθέτης. Όπως ορίζεται από το Βασιλικό Διάταγμα:

«... Ο καθορισμός του προγράμματος των εργασιών της υπηρεσίας του Μορφωτικού Κινηματογράφου, τη εισηγή-

20. Το ίδιο, σσ. 264-265.

21. Μπουζάκης, *Νεοελληνική Εκπαίδευση (1821-1998)*, σ. 107.

σει του Διευθυντού του Γραφείου Μ. Κ. και των μέσων προς ευρύτεραν διάδοσιν του Μορφωτικού Κινηματογράφου εις τα σχολεία...».

Στο 18^ο φύλλο της πατρινης εφημερίδας *Νεολόγος*, έτος ΑΘ', στις 19 Ιανουαρίου 1933, τρία χρόνια δηλαδή πριν από το Βασιλικό Διάταγμα «Περί λειτουργίας του Γραφείου του Μορφωτικού Κινηματογράφου», δημοσιεύτηκε άρθρο με τίτλο «Ο Κινηματογράφος στο Σχολείο», που εξυμνεί την τεράστια επίδραση του κινηματογράφου στην παιδική ψυχή και τη μυστηριώδη περιοχή του υποσυνείδητου και εξηγεί, ότι τα παιδιά παρακολουθούν επιστημονικές προβολές χωρίς κόπο και κούραση. Για τον λόγο αυτό συστήνει την εγκατάσταση κινηματογράφου σε κάθε σχολείο και, εάν δεν είναι δυνατόν λόγω οικονομικών δυσπραγιών, τονίζεται ότι όπως ακριβώς ο τέως Υπουργός Γ. Παπανδρέου ενέκρινε την παρουσίαση διδακτικών θεατρικών παραστάσεων από περιοδεύοντες θιάσους, έτσι ακριβώς θα έπρεπε να εγκριθεί και η προβολή διδακτικών ταινιών από περιοδεύοντα χειριστή κινηματογραφικής μηχανής.

Με την επιβολή της δικτατορίας του Ι. Μεταξά αναστέλλεται η λειτουργία των άρθρων του Συντάγματος που κατοχυρώνουν τις ανθρώπινες ελευθερίες, καταργείται ο συνδικαλισμός και ιδρύεται η Εθνική Οργάνωση Νεολαίας (Ε.Ο.Ν.), σύμφωνα με τα πρότυπα της χιτλερικής νεολαίας (*hitlerjugend*). Ο Δ. Γληνός εξορίζεται αρχικά στην Ανάφη. Έπειτα, μεταφέρεται στην Ακροναυπλία και κατόπιν στη Σαντορίνη. Τον εσωτερικό φασισμό του Ι. Μεταξά θα διαδεχθεί ο εξωτερικός ιμπεριαλιστικός των Γερμανοϊταλών. Οι επιπτώσεις είναι καταλυτικές. Το σχολικό έτος 1940-1941 διήρκεσε μόνον 3 μήνες και το σχολικό έτος 1941-1942 μόλις 30 ημέρες.²²

Μέσα σε αυτό το ταραγμένο πολιτικό κλίμα, στις 4 Ιανουαρίου 1939 (Φ.Ε.Κ. 5/4-1-1939), με Αναγκαστικό Νόμο, υπογεγραμμένο από τον Βασιλέα Γεώργιο Β' και τον Ι. Μεταξά, προβλέπεται επιχορήγηση του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπού-

22. Το ίδιο, σ. 109.

λη από το Κράτος και αυτομάτως ορίζεται καλλιτεχνικός έλεγχος από τη Διεύθυνση Γραμμάτων και Θεάτρου.

Με το ίδιο Φ.Ε.Κ. 5/4-1-1939 και τον 1549^ο Αναγκαστικό Νόμο, προβλέπεται αναγκαστική απαλλοτρίωση ακινήτων υπέρ του Βασιλικού Θεάτρου και παραχωρήσεως σε αυτό ακινήτου του Δημοσίου, στο οικοδομικό τετράγωνο περιβαλλόμενου από τις οδούς Αγίου Κωνσταντίνου, Μενάνδρου, Σατωβριάνδρου και Κουμουνδούρου.

Η παράλληλη εξέταση της Νομοθεσίας και της Ιστορίας της Εκπαίδευσης κατά την περίοδο 1900-1940 με τη μελέτη Νόμων, Προεδρικών Διαταγμάτων, Νομοθετικών Προεδρικών Διαταγμάτων, Νομοθετικών Διαταγμάτων, Αναγκαστικών Νόμων, Εκτελεστικών Νόμων και Εισηγητικών Εκθέσεων Εκπαιδευτικών Νομοσχεδίων, μας επιτρέπει να κατανοήσουμε ότι το θέατρο στην Εκπαίδευση για τα χρόνια αυτά, αφενός είναι στο περιθώριο της θεσμοθετημένης εκπαιδευτικής πολιτικής κατά το σύνολο της, εκτός της φωτεινής περίπτωσης του Γ. Παπανδρέου την περίοδο 1930-1932, την ύστερη δηλαδή περίοδο διακυβέρνησης του Ελ. Βενιζέλου, είναι όμως αφετέρου κύριο μέλημα και ανησυχία καινοτόμων εκπαιδευτικών, που πιστεύουν στην παιδαγωγική, εκπαιδευτική και καλλιτεχνική λειτουργία της τέχνης του θεάτρου στις ψυχές των παιδιών.

Θεατρικές τεχνικές στη διδασκαλία της Ιστορίας

Θεατρικές τεχνικές στη διδασκαλία της Ιστορίας

Με τον όρο Θέατρο, όπως αυτός ορίζεται στο Λεξικό της κοινής νεοελληνικής του Τριανταφυλλίδη, νοείται:

«α. η δραματική τέχνη που, ακολουθώντας ορισμένες συμβάσεις, αναπαριστάνει μπροστά σε κοινό μια σειρά γεγονότων με τη χρησιμοποίηση ανθρώπων (ηθοποιών) που μιλούν και δρουν, β. η παράσταση σε θέατρο, η θεατρική παράσταση, γ. το λογοτεχνικό είδος, το σύνολο κειμένων, έργων, συνήθως διαλογικής μορφής, που προορίζονται για παράσταση σε θέατρο, δ. το κτίριο, η αίθουσα ή η κατασκευή που προορίζεται για θεατρικές παραστάσεις, ε. ο θεατρικός οργανισμός, η θεατρική επιχείρηση και στ. ο τόπος στον οποίο συμβαίνει ένα σημαντικό γεγονός (Το Θέατρο του πολέμου)».¹

Ωστόσο, πίσω από την ποικιλία αυτών των ορισμών, οι θεατρολόγοι συγκλίνουντας στην ουσία του θεατρικού γίγνεσθαι, αρκούνται στον συντομότερο ορισμό του θεάτρου, τον

1. Ημερομηνία πρόσβασης 9/1/2017 από: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B8%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BF&dq=

ορισμό κατά Bentley: «Θέατρο έχουμε κάθε φορά που ο Α παριστάνει τον Β και ο Γ παρακολουθεί».² Συνυπογράφει άλλωστε και ο σκηνοθέτης Πήτερ Μπρουκ, λέγοντας:

«Μπορώ να πάρω οποιοδήποτε άδειο χώρο και να τον ονομάσω σκηνή. Κάποιος διασχίζει αυτόν τον άδειο χώρο, ενώ κάποιος άλλος τον παρατηρεί και αυτό αρκεί για να αρχίσει μια θεατρική πράξη».³

Η ευρύτητα, αλλά και η απλότητα ταυτόχρονα του θεατρικού φαινομένου συνιστούν την ιδιαιτερότητα αυτής της τέχνης. Το θέατρο είναι παράλληλα πλούσιο και αυτόνομο, ανοικτό και δημιουργικό και, ωστόσο, πολύ συγκεκριμένο.

Το θέατρο μπορεί να συνδυάσει όλες τις άλλες τέχνες: τη μουσική, τη ζωγραφική, τον χορό, τη λογοτεχνία, ακόμα και τον κινηματογράφο, αλλά και δεν έχει ανάγκη καμιά τους για να πραγματωθεί. Έχει νόμους και κανόνες πολύ ελαστικούς, αλλάζει στόχους, σενάρια, τρόπους εφαρμογής και χώρους, χωρίς να χάνει τον βασικό προσανατολισμό του, που είναι η επικοινωνία με τον θεατή. Είναι μια έννοια ανοικτή σε πολλές προσλαμβάνουσες και επιδέχεται πολλές ερμηνείες, όπως την ερμηνεία του συγγραφέα, του σκηνοθέτη, του ηθοποιού, του θεατή. Αυτοπραγματώνεται μόνο μέσα από την πράξη και χρειάζεται μόνο το σώμα και την ψυχή του ηθοποιού για να φτάσει στον αποδέκτη του μέσω της θεατρικής σύμβασης.

Το θέατρο στο σχολείο έχει πολλαπλές χρήσεις και επιφέρει σημαντικά παιδαγωγικά οφέλη. Η σχολική παράσταση, η δραματοποίηση (κυρίως λογοτεχνικών έργων), το θεατρικό παιχνίδι και οι αυτοσχεδιασμοί, το εκπαιδευτικό δράμα (drama in education), τα θεωρητικά μαθήματα ιστορίας θεάτρου και δραματολογίας –όταν υπάρχουν– και κυρίως η χρήση των θεατρικών-δραματικών τεχνικών ως μεθόδων διδα-

2. Β. Πούγγερ, *Η Σημειολογία του Θεάτρου*, εκδ. Παϊρίδης, Αθήνα 1985, σ. 24.

3. Π. Μπρουκ, *Η ανοικτή πόρτα*, εκδ. ΚΟΑΝ, Αθήνα 1998, σ. 15.

σκαλίας παρέχουν σπάνια βιώματα στους μαθητές και εκπληρώνουν πολλαπλούς παιδαγωγικούς σκοπούς.

Η συλλογικότητα και η κοινωνικότητα, η εκμάθηση των κοινωνικών ρόλων και η ανάπτυξη της κριτικής σκέψης, η οργάνωση του προφορικού λόγου και η αμεσότητα στην επικοινωνία αποτελούν μερικούς μόνο από τους σκοπούς αυτούς. Μέσω της θεατρικής παιδείας η νοητική ενέργεια συμφύεται με τη συναισθηματική πληρότητα και η ατομικότητα συνυφαίνεται με την ομαδικότητα και τη συνεργατικότητα.

Με δεδομένο ότι «το θέατρο εμπλέκει τον συμμετέχοντα με τον πληρέστερο από όλες τις τέχνες τρόπο: νοητικά, συγκινησιακά, σωματικά, γλωσσικά, κοινωνικά»⁴ και ότι η καλύτερη εκπαιδευτική μέθοδος, προκειμένου να πετύχουμε το προσδοκώμενο μαθησιακό αποτέλεσμα, είναι—σύμφωνα με την έρευνα του Mucchielli—⁵ αυτή που εμπλέκει ενεργά τον εκπαιδευόμενο στη διαδικασία της μάθησης, ο εμπλουτισμός της διδακτικής με θεατρικές τεχνικές δεν αποσκοπεί μόνο στο να διανθίσουμε το μάθημα και να το κάνουμε ελκυστικότερο, αλλά στο να γίνουμε αποτελεσματικότεροι εμείς ως δάσκαλοι και συνειδητότεροι οι μαθητές μας ως ενεργοί πολίτες. Η “μαγική” δύναμη του θεάτρου βρίσκεται στο ότι όχι μόνο ψυχαγωγεί και αναπτύσσει την αισθητική αντίληψη, αλλά και ενισχύει και χτίζει τη φαντασία και τη σκέψη, προωθεί τις ομαδοσυνεργατικές διαδικασίες και μας «αναγκάζει» να βιώσουμε μια άλλη ζωή (θεατρική ψευδαίσθηση).

Στην περίπτωση της διδασκαλίας της Ιστορίας, διδασκαλία που αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα διακυβεύματα της

4. N. McCaslin, *Creative drama in the classroom*, Longman, Players Press, New York 1990, σ. 52.

5. Σύμφωνα με τον P. Mucchielli «Εάν προσέχουμε, συγκρατούμε κατά προσέγγιση: 10% από αυτά που διαβάζουμε, 20% από αυτά που ακούμε, 30% από αυτά που βλέπουμε, 50% από αυτά που βλέπουμε και ακούμε ταυτόχρονα, 80% από αυτά που λέμε, 90% από αυτά που λέμε ενώ ταυτόχρονα εκτελούμε πράξεις που απαιτούν σκέψεις και στις οποίες εμπλεκόμαστε ενεργητικά», S. Courau, *Τα βασικά εργαλεία του εκπαιδευτή ενηλίκων*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2000, σ. 28.

εποχής μας, η χρήση των θεατρικών τεχνικών και μεθόδων και η σχέση τους με την ιστορική αφήγηση, τον παραδοσιακό τρόπο διδασκαλίας του μαθήματος, ανοίγει νέους δρόμους για την αποτελεσματικότερη διδασκαλία της Ιστορίας.

Ιστορία είναι:

«η γνώση των συμβάντων του παρελθόντος, η επιστημονική μελέτη μιας εξέλιξης ενός παρελθόντος, αλλά και το σύνολο των γνώσεων που αναφέρονται στο παρελθόν και στην εξέλιξη της ανθρωπότητας· η επιστήμη και η μέθοδος που μας επιτρέπει να αποκτήσουμε αυτές τις γνώσεις· η εξέλιξη του ανθρώπου ως αντικείμενο μελέτης».⁶

Η Ιστορία, λοιπόν, όπως διαφαίνεται μέσα από τους ορισμούς της, είναι άμεσα συνυφασμένη με το παρελθόν. Ωστόσο, οι δύο έννοιες δεν είναι ταυτόσημες. Η Ιστορία είναι η αφήγηση του παρελθόντος. Ενός παρελθόντος που δεν γνωρίζουμε πραγματικά, αφού, όταν διαδραματίζονταν τα όσα σήμερα αφηγούμαστε, δεν ήμασταν παρόντες. Για να μιλήσουμε για το παρελθόν, είτε είμαστε ιστορικοί είτε όχι, χρησιμοποιούμε τη γλώσσα και τη σκέψη του σήμερα. Προσπαθούμε να ερμηνεύσουμε τι έγινε, γιατί έγινε, πώς έγινε, προσπαθούμε να δούμε με τα μάτια του σήμερα τις πράξεις του χθες. Εκ των πραγμάτων, λοιπόν, ανασκευάζουμε το παρελθόν.

Τα γεγονότα που διαδραματίστηκαν στο παρελθόν δεν μας απασχολούν επειδή αυτά καθαυτά είναι ή μπορεί να είναι ηρωικά, μοναδικά, σημαντικά ή οτιδήποτε άλλο. Μας απασχολούν γιατί υπάρχει πάντα μέσα μας η ανάγκη –ρητή ή άρρητη– να δώσουμε απαντήσεις στα διλήμματα, τα προβλήματα, τις ανησυχίες που μας θέτει το σήμερα. Και οι απαντήσεις αυτές συχνά βρίσκονται στο παρελθόν.

Οι στόχοι της διδασκαλίας της Ιστορίας είναι ευρύτατοι.

6. Ημερομηνία πρόσβασης 9/1/2017 από: http://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1&dq=

Ανάμεσά τους βρίσκεται η συγκρότηση εθνικής, ατομικής, κοινωνικής και πολιτισμικής ιστορικής ταυτότητας, η πολιτική κοινωνικοποίηση, η καλλιέργεια στάσεων και αξιών όπως: αλληλεγγύη, υπευθυνότητα, ανεκτικότητα, αποδοχή της διαφορετικότητας, δημοκρατική συμμετοχή. Βασικοί στόχοι επίσης είναι η καλλιέργεια ευρωπαϊκής συνείδησης, η κατανόηση της αιτιότητας των ιστορικών φαινομένων, ο περιορισμός της άγνοιας, η άμβλυνση των προκαταλήψεων, των παρερμηνειών και των ιστορικών μύθων, η κατανόηση της ιστορικότητας και της ιδιαιτερότητας άλλων εποχών, κοινωνιών, πολιτισμών και η ανάδειξη της παγκόσμιας, της οικουμενικής διάστασης της Ιστορίας.

Διά μέσω όλων αυτών των επιμέρους στόχων, εξυπηρετείται ένας θεμελιώδης σκοπός: η διδασκαλία της Ιστορίας οφείλει να βοηθήσει τους μαθητές να αντιληφθούν τη σημασία και την επίδραση των ιστορικών γεγονότων στη ζωή μας σήμερα. Οι μαθητές πρέπει να κατανοήσουν ότι η Ιστορία έχει τη δύναμη να διαμορφώσει τον τρόπο σκέψης μας και να σημαδέψει τις ατομικές μας πράξεις. Πρέπει να συνειδητοποιήσουν ότι οι ιστορικές συνθήκες, όπως διαμορφώνονται κάθε στιγμή από τις επιλογές μας, καθορίζουν τη μοίρα μας. Γιατί:

«η μαθητεία στην Ιστορία είναι ένας συστηματικός διανοητικός και ηθικός εξοπλισμός, όχι μόνο επειδή βοηθά στην ένταξη του ατόμου μέσα στο κοινωνικό και ιστορικό γίγνεσθαι αλλά επειδή συμβάλλει τα μέγιστα στην επικοινωνία με τους “άλλους” και στην αντιμετώπιση των εσωτερικών αντιφάσεων του ίδιου μας του εαυτού».⁷

Για να επιτευχθεί ο σκοπός αυτός της διδασκαλίας και να γίνει κατανοητή η σχέση του παρελθόντος με το παρόν, είναι απαραίτητο να συνδεθεί η ιστορική γνώση με την καθημερινό-

7. R. Simon, «The Pedagogical Insistence of Public Memory», στον τόμο Peter Seixas (επιμ.) *Theorizing Historical Consciousness*, University of Toronto Press, Toronto/Buffalo/London 2004, σ. 189.

τητα, τη ζωή και τα προβλήματα που οι μαθητές αντιμετωπίζουν σήμερα. Ο εκπαιδευτικός απαιτείται λοιπόν να γνωρίζει όχι μόνο ποιο παρελθόν θα αφηγηθεί, αλλά και πώς θα το αφηγηθεί για να προκαλέσει το ενδιαφέρον των μαθητών και για να αναδείξει τη σημασία της ιστορικής γνώσης στη διαμόρφωση της ζωής μας σήμερα. Η σχέση αυτή δεν είναι αρκετό να είναι θεωρητική. Χρειάζεται μια διδασκαλία που θα καταφέρει όχι μόνο να προωθήσει την ιστορική γνώση και να διαμορφώσει τη συλλογική μνήμη και την ιστορική ταυτότητα, αλλά και να καλλιεργήσει την κριτική σκέψη, ξεσκεπάζοντας τα παραμύθια και αναπτύσσοντας έναν συνεχή και ουσιαστικό διάλογο μεταξύ των ανθρώπων –απαραίτητο στοιχείο κάθε δημοκρατικής κοινωνίας.

Η δική μας ευθύνη, η δική μας «συνενοχή» ως διδασκόντων βρίσκεται ακριβώς σε αυτό το σημείο, στο να δημιουργήσουμε μέσα στην τάξη εκείνη την απαραίτητη μέθεξη που θα καταφέρει να μετουσιώσει το παρελθόν, διαμεσολαβημένο από την ιστορική ερμηνεία και ανάλυση, σε παρόν.

Αυτό σημαίνει να δημιουργήσουμε:

«ένα βήμα διαλόγου για μια σε βάθος συζήτηση και πραγμάτευση του θέματος, ώστε να μπορέσουν οι μαθητές να μπου ενσυναισθητικά στη θέση αυτών που υπέφεραν στο παρελθόν, να αξιοποιήσουν τη διανοητική εμπειρία τους, να επιδείξουν νηφαλιότητα, ανεκτικότητα και σεβασμό απέναντι στον Άλλον στο παρόν και στο μέλλον, [έτσι ώστε] η ιστορική γνώση να συμβάλλει στην επούλωση των ιστορικών τραυμάτων και στη θεραπεία των δεινών του κόσμου μας».⁸

Δυστυχώς, στη σύγχρονη εκπαιδευτική πραγματικότητα, με την κυριαρχία της στείρας απομνημόνευσης, του βαθμοθηρικού συστήματος και της τεχνοκρατικής αντίληψης, το μάθημα της Ιστορίας αποτελεί «αναπαραγωγή συμφωνημένων κοι-

8. Γ. Κόκκινος - Δ. Μαυροσκούφης - Π. Γατσωτής - Ε. Λεμονίδου, *Τα συγχροσιακά θέματα στη διδασκαλία της Ιστορίας*, Νοόγραμμα Εκδοτική, Αθήνα 2010, σ. 60.

νοτοπιών»⁹ και οι μαθητές το αντιμετωπίζουν χωρίς κανένα ενδιαφέρον. Για να πετύχουμε να μετατρέψουμε τα “αδιάφορα” για τους μαθητές ιστορικά γεγονότα σε προσωπική υπόθεση, για να προκαλέσουμε ρωγμές στις προκαταλήψεις και τα στερεότυπά τους και για να διαμορφώσουμε κριτική σκέψη, προκρίνεται με έμφαση από τις σύγχρονες διδακτικές προτάσεις, σύμφωνα με τον Percoco,¹⁰ η βιωματική, ενσυναίσθητική μέθοδος.

Σύμφωνα με τη μέθοδο αυτή, οι μαθητές αποκτούν τη δεξιότητα της ιστορικής ενσυναίσθησης, δηλαδή της ανάπτυξης της ικανότητας να “ζήσουν” άλλων ανθρώπων ζωές, να “μεταφερθούν” σε μια άλλη πραγματικότητα, να “βιώσουν” τα διλήμματα και τα αδιέξοδα τους και να αναζητήσουν το “γιατί” οι άνθρωποι της ιστορίας έπραξαν όπως έπραξαν, σε συγκεκριμένες στιγμές και συνθήκες.

Μέσα από την ενσυναίσθηση ο μαθητής όχι μόνο εμπλέκεται ενεργητικά στη μαθησιακή διδασκαλία, αλλά κινητοποιείται συναισθηματικά και γίνεται ικανός να προσεγγίσει, να κατανοήσει και να αναλύσει σε βάθος τις ανθρώπινες πράξεις που συνιστούν την Ιστορία. Με τον τρόπο αυτό η Ιστορία μετατρέπεται σε βίωμα.

Για να πετύχουμε τη βίωση αυτή, χρειαζόμαστε τις θεατρικές εκπαιδευτικές τεχνικές. Οι τεχνικές αυτές δεν αφορούν, ούτε εξαντλούνται στη δραματοποίηση σκηνών, δεν αναφέρονται σε συγκεκριμένο θεατρικό έργο, δεν απαιτούν γνώσεις ή ταλέντο στην υποκριτική και δεν έχουν ανάγκη από συγκεκριμένο θεατρικό χώρο, σκηνικά ή κοστούμια.

Χρειάζεται μόνο να δημιουργηθούν οι συνθήκες που θα επιτρέψουν στον μαθητή “να πάει στη θέση του άλλου”, επομένως να αναπτύξει ενσυναίσθηση. Συγκεκριμένα, ο εκπαιδευτικός κατευθύνει την εκπαιδευτική διαδικασία σε μια συγκεκριμένη πλευρά της ζωής, επιλέγει το υλικό του από τα

9. Στο ίδιο, σσ. 103-4.

10. James Percoco, *Divided we Stand. Teaching about Conflict in US History*, NH Heinemann, Portsmouth 2001.

ιστορικά γεγονότα, σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο και το χειρίζεται με τρόπο τέτοιο, ώστε επιτρέπει στον μαθητή να ζήσει ο ίδιος την εμπειρία και να εκφράσει την όποια αντίδραση και τα όποια συναισθήματα αυτό θα του γεννήσει.

Κάθε Ιστορία ή ιστορία είναι μια εν δυνάμει θεατρική πράξη. Κάθε κείμενο, θεατρικό ή όχι, προσλαμβάνεται διαφορετικά από τον αναγνώστη και από τον θεατή. Κάθε ιστορία παίρνει άλλες διαστάσεις και εισπράττεται με άλλον τρόπο, όταν διαβάζεται, και με άλλον, όταν αναπαρίσταται. Το σκηνικό στήσιμο τροποποιεί τα δεδομένα. Ακόμα και τα κλασικά θεατρικά κείμενα σπουδαίων δραματουργών (από τον Σοφοκλή έως τον Σαίξπηρ και έως τον Ιονέσκο) αποκτούν θεατρική οντότητα μόνο όταν τοποθετούνται μέσα σε μια σκηνική δράση. Τόσο το δραματικό κείμενο όσο και το σκηνικό στήσιμο είναι απαραίτητα ημιτελή και δεν εκφράζουν όλα όσα πρέπει να εκφραστούν για τη σημασία ενός χαρακτήρα, μιας δράσης, ή ενός μη λεκτικού στοιχείου. Ο αναγνώστης ή ο θεατής είναι εκείνος που θα συμπληρώσει τα κενά της έλλειψης, των σημείων που εκκρεμούν, του υπονοούμενου και αυτού που δεν μπορεί να ειπωθεί.¹¹

Για να περάσουμε, λοιπόν, από την ιστορική αφήγηση στη θεατρική πράξη απαιτείται ένα είδος “σκηνικής” παρουσίας, που θα επιφέρει τη μετατροπή των αισθήσεων και των συναισθημάτων σε κίνηση και λόγο. Μέσα από τους κώδικες της θεατρικής πράξης και τις σκηνικές μεταμορφώσεις, οι ασυνείδητες ψυχικές δονήσεις που προκαλούνται από την επικοινωνία με τα ιστορικά γεγονότα θα μετουσιωθούν σε θεατρικά συμβατά σημεία χώρου, χρόνου και δράσης και θα προκληθεί η μέθεξη που θα οδηγήσει την όλη διαδικασία στο αναμενόμενο μαθησιακό αποτέλεσμα, στην ενσυναίσθηση.

11. Απόδοση εννοιών από τον P. Pavis, *Dictionary of the theatre, terms, concepts and analysis*, C. Shantz (trans.), University of Toronto, Press Incorporated, Toronto/Buffalo 1998. Ελληνική μετάφραση *Λεξικό του θεάτρου*. Επιμέλεια Κώστας Γεωργουσόπουλος – Μετάφραση Αγνή Στρουμπούλη, Εκδ. Gutenberg, Αθήνα 2006.

Επί του πρακτέου και διδακτέου, για να μετατρέψουμε τη διδασκαλία της Ιστορίας σε βίωμα χρειάζεται να ακολουθήσουμε τα παρακάτω βήματα:

1. Εντοπίζουμε τον χώρο, τον χρόνο και τα πρόσωπα
2. Εστιάζουμε στη δραματική πλοκή και τη σύγκρουση
3. Αναζητούμε τις αιτίες που προκαλούν τις δραματικές συγκρούσεις
4. Καταδυόμαστε στα συναισθήματα των ηρώων
5. Σκιαγραφούμε την προσωπικότητα των δρώντων προσώπων
6. Συνυπολογίζουμε τις ιδέες, τις αξίες της εποχής και το γενικότερο κοινωνικό- πολιτικό κλίμα
7. Και “ζωντανεύουμε” την Ιστορία.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα διδασκαλίας με βιωματικό τρόπο αποτελεί η «“Αλληλέγγυα” Διδασκαλία της Ιστορίας»,¹² όπου οι μαθητές χωρισμένοι σε ομάδες κατασκευάζουν και διηγούνται τις προσωπικές ιστορίες τεσσάρων φανταστικών προσώπων. Τα πρόσωπα αυτά –δύο άντρες και δύο γυναίκες εκ των οποίων δύο μουσουλμάνοι και δύο χριστιανοί– υποτίθεται ότι γεννήθηκαν το 1900 και έζησαν μέχρι το 1923 (Σύμβαση της Λοζάνης, Ανταλλαγή πληθυσμών) στη Σμύρνη, την Αττάλεια, τη Θεσσαλονίκη και την Κρήτη. Οι άνθρωποι αυτοί έζησαν σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, σε ειδικές συνθήκες, και βίωσαν πολύ δύσκολες καταστάσεις. Όλοι τους ήταν “ανταλλάξιμοι”. Υποθέτουμε λοιπόν ότι, με τον μαγικό τρόπο του θεάτρου, οι άνθρωποι αυτοί ξέφυγαν από τις σελίδες της ιστορίας και ζωντανεύουν στο σήμερα. Στην πορεία της ζωής τους, την οποία θα αναπλάσουμε, θα πρέπει να μάθουμε:

- Τι τους συνέβη;
- Πώς επηρεάστηκε η ζωή τους από τις ιστορικές συνθήκες;

12. Κατερίνα Μπρεντάνου, «“Αλληλέγγυα” Διδασκαλία της Ιστορίας», στον τόμο Νίκος Γκόβας - Μάρθα Κατσαρίδου - Δημήτρης Μαυρέας (επιμ.), *Θέατρο και Εκπαίδευση: δεσμοί αλληλεγγύης, Πρακτικά 7ης Διεθνούς Συνδιάσκεψης, Δεκέμβριος 2012, Μεταίχμιο, Αθήνα 2012*, σσ. 281-291.

- Ποιές αποφάσεις πήραν;
- Ποιά ήταν τα γεγονότα που καθόρισαν τη μοίρα τους;
- Ποιές ήταν οι συναισθηματικές ή πρακτικές αντιδράσεις τους σε αυτά που συνέβαιναν;

Η διαδικασία έχει ως εξής: Ο καθηγητής αφηγείται (υπενθυμίζει) τα ιστορικά γεγονότα, σταματά σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, δίνει στους μαθητές υλικό και πηγές (χάρτες, αποσπάσματα, φωτογραφίες) και τους ζητά να δημιουργήσουν το σενάριο της ζωής του προσώπου με το οποίο η κάθε ομάδα έχει ταυτιστεί.

Οι μαθητές συζητούν σε κάθε ομάδα, πλάθουν την προσωπική ιστορία του προσώπου και επιλέγουν έναν από αυτούς, ο οποίος αναλαμβάνει, υποδυόμενος το πρόσωπο, να παρουσιάσει την ιστορία του με την τεχνική της “καυτής καρέκλας”, που θα έχει στηθεί στο κέντρο της αίθουσας.

Ο/η μαθητής/μαθήτρια που κάθεται στην καρέκλα αυτή μιλάει σε πρώτο ενικό πρόσωπο, εξηγεί και αναλύει σκέψεις, συναισθήματα και αντιδράσεις και μπορεί να απαντήσει στις ερωτήσεις όλων, σαν να πρόκειται για την ίδια του/της τη ζωή. [Αναλυτικά η διδασκαλία αυτή βρίσκεται επίσης στην ιστοσελίδα: <http://users.sch.gr/theatro/Praktika2012%20Gr/D11Mprendanou%20ndn%20Gr.pdf>].

Επίλογος

Ήδη, από τον Μεσαίωνα, διατυπώθηκε η άποψη ότι ο κόσμος είναι θέατρο και αντίστοιχα ότι το θέατρο είναι κόσμος, αφού η σχέση θεάτρου και πραγματικότητας είναι αδιαμφισβήτητη πολύ στενή. Κάθε παράσταση δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα και κάθε πραγματικότητα είναι μια εν δυνάμει θεατρική παράσταση. «Το θέατρο μας βοηθά να συνειδητοποιήσουμε τη θεατρικότητα της καθημερινής κοινωνικής ζωής»,¹³ αλλά και της ζωής γενικότερα.

Τόσο η Ιστορία όσο και το Θέατρο αναφέρονται στις ποι-

13. Πούχγερ, σ. 63.

κίλες εκφάνσεις αυτής της ζωής. Συγκεκριμένα, η Ιστορία καταγράφει γεγονότα, ερμηνεύει πράξεις, αναλύει δράσεις, αναζητά αίτια, παρουσιάζει συνέπειες, εξηγεί και κρίνει συμπεριφορές. Το θέατρο αντίστοιχα αναπαράγει γεγονότα, αναπαριστά πράξεις, συνομιλεί με τους ανθρώπους μιας εποχής, αναλύει δράσεις και συμπεριφορές, προβληματίζει σχετικά με τα αίτια και τις συνέπειες των πράξεων.

Εύκολα θα μπορούσε κανείς να πει ότι η μόνη διαφορά τους βρίσκεται στο ότι η Ιστορία καταγράφει την πραγματικότητα, ενώ το θέατρο είναι αποτέλεσμα φαντασίας. Ωστόσο, τόσο η Ιστορία όσο και το Θέατρο αναφέρονται στην ίδια πραγματικότητα, σε μια πραγματικότητα άγνωστη σε μας, αφού όπως διευκρινίστηκε ήδη στην εισαγωγή, το παρελθόν κάθε φορά που προσεγγίζεται, ανασκευάζεται. Καθεμία από αυτές τις προσεγγίσεις κάνει τις ερμηνείες της και σχολιάζει τον κόσμο με τα δικά της υλικά και μάτια. Και οι δύο, όμως, αποτελούνται από ιστορίες ανθρώπων, που είτε ως αληθινές είτε ως ψεύτικες, ως φανταστικές ή ως ρεαλιστικές –(μάλλον δεν έχει σημασία)– μπορεί να συμβούν ή έχουν ήδη συμβεί και μάλιστα περισσότερες από μία φορές.

Οι άνθρωποι που πρωταγωνιστούν σε αυτές τις ιστορίες, είτε κατά μόνες είτε ως σύνολα, έπαιξαν στο παρελθόν τον ρόλο ή τους ρόλους που επέλεξαν, ή που τους ανατέθηκαν, και διαμόρφωσαν συνειδητά ή ασυνείδητα τη ζωή τους, χαράσσοντας το μέλλον που εμείς σήμερα βιώνουμε ως παρόν.

Το πώς νοηματοδοτούμε και το πώς αντιλαμβάνομαστε τις ιστορίες των ανθρώπων του παρελθόντος σήμερα διαμορφώνει την ιστορική γνώση. Οι ερμηνείες των ιστορικών γεγονότων δεν είναι προσωπικές, γιατί ο χρόνος, ο χώρος, οι συνθήκες, το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζούμε, έχει ήδη διαμορφώσει τον τρόπο πρόσληψής τους. Ωστόσο, είναι χρέος προσωπικό και αποτελεί ατομική ευθύνη να βάλουμε τη δική μας πινελιά στις όποιες προκατασκευασμένες ερμηνείες, να ανασυνθέσουμε το παρόν με τα δικά μας εφόδια, με τις δικές μας σκέψεις και τα δικά μας αισθήματα, με συγκινήσεις δικές μας και με τις αξίες μας.

Διαβάζοντας Ιστορία (ονόματα, χρονολογίες, τοπωνύμια, μάχες, εξεγέρσεις, νόμους...), έχουμε την ψευδαίσθηση ότι μαθαίνουμε την αλήθεια... Κάνοντας θέατρο (πάθη, καημοί, βάσανα, ελπίδες και απογοητεύσεις, χαρές και λύπες...), ζούμε αυτήν την ψευδαίσθηση... Όταν αυτά τα δύο συναντώνται, οι ψευδαισθήσεις καταργούνται.

Τα ονόματα αποκτούν πάθη και οι χρονολογίες, τα τοπωνύμια και τα γεγονότα γεμίζουν ανθρώπους που κλαίνε και που γελούν, που ελπίζουν και που απογοητεύονται, που χάνουν και νικούν. Και τότε, όχι μόνο οι ιστορίες των ανθρώπων γίνονται και δικές μας ιστορίες, αλλά και η Ιστορία αποκτά νόημα και η γνώση περιεχόμενο.

Όπως η θεατρική δημιουργία στοχεύει στην πρόκληση συγκινήσεων και προβληματισμών που σταδιακά θα οδηγήσουν τον θεατή στην απελευθέρωση, στην κάθαρση –με αρχαιοελληνικούς όρους–, έτσι και η διδασκαλία στοχεύει μέσα από την αυτονόμηση του μαθητή, την ανάληψη πρωτοβουλιών και τη συνεργασία, να προκαλέσει μια βραδυφλεγή διάτρηση συνειδήσεων, τέτοια που να οδηγήσει με σταθερά βήματα τον μαθητή στην ανάπτυξη κριτικής σκέψης και αφομοιωμένης γνώσης.

«Γιατί η μάθηση είναι όπως το βίωμα: ...δυναμική, ...προσωπική, ...εκούσια...»¹⁴ και «το σχολείο είναι το πιο ωραίο θέατρο στον κόσμο», όπως είπε ο Αντουάν Βιτέζ.

14. Alan Rogers, *Η Εκπαίδευση Ενηλίκων*, Μεταίχμιο, Αθήνα 1999, σ. 102.

Ταξίδι δημιουργίας στον κόσμο του παραμυθιού και του θεάτρου σύμφωνα με τις λειτουργίες του Προπ

«Το επάγγελμά μου είναι να λέω ιστορίες στους άλλους. Πρέπει να τις λέω. Δεν μπορώ να μην τις λέω. Λέω τις ιστορίες κάποιων ανθρώπων σε κάποιους άλλους ανθρώπους. Ή λέω τις δικές μου ιστορίες τότε σε μένα, τότε στους άλλους. Τις λέω πάνω στα σανίδια μιας σκηνής, όπου είναι κι άλλοι άνθρωποι, ανάμεσα σε πράγματα και φώτα».

Τζόρτζιο Στρέλερ

Το λαϊκό παραμύθι είναι ένα διεθνές είδος προφορικής λαϊκής λογοτεχνίας με ευρύτατη διάδοση σε κάθε εποχή και σε όλα τα μήκη και πλάτη της γης. Το κάθε λαϊκό παραμύθι δεν ανήκει πνευματικά σε έναν μονάχα δημιουργό, παρά σε έναν λαό ή και σε ολόκληρο τον κόσμο. Αυτό διαχωρίζει το είδος από το λεγόμενο λογοτεχνικό παραμύθι, που αφ' ενός ως είδος έχει πολύ μικρότερη ιστορία, αφ' ετέρου το κάθε λογοτεχνικό παραμύθι ανήκει σε έναν δημιουργό –συγγραφέα παιδικής, μάλιστα, λογοτεχνίας. Για να καταλάβουμε τη διαφορά, θα πρέπει ίσως να σκεφτούμε το σημερινό ανάλογο των «ανέκδοτων», που κανείς δεν ξέρει ποιός τα πρωτοδημιούργησε και διαδίδονται από στόμα σε στόμα. Παράλληλα, όμως, η επιστήμη της κοινωνικής ανθρωπολογίας έχει ανακαλύψει και αναδειξεί τις αναλογίες του αστικού πολιτισμού των με-

γάλων ή και μικρότερων αστικών κέντρων με εκείνον του παλαιού χωριού, των αγροτικών κοινοτήτων του παρελθόντος, με χαρακτηριστικό παράδειγμα, μεταξύ άλλων, εκείνο των διαφόρων κοσμικών τελετουργικών της ενηλικίωσης ή τους αστικούς μύθους, με ήρωες γνωστά, άγνωστα, αλλά συνηθέστερα, φανταστικά πρόσωπα, που απασχολούν κυρίως τους χρήστες του διαδικτύου και των υπηρεσιών του ηλεκτρονικού ταχυδρομείου.¹ Επομένως, πέραν των πολλών παραμυθιών που υπάρχουν σε διάφορες παραλλαγές διεθνώς, γεγονός που έχει οδηγήσει και σε πολλές θεωρίες για την κοινή καταγωγή τους,² και που έχουν καταγραφεί από ερευνητές ή διαδίδονται ακόμη προφορικά, νέα οπτικοακουστικά κυρίως μέσα έχουν, επίσης, δράσει και επιδράσει, διαδίδοντας, αλλά και διαμορφώνοντας εκ νέου –λόγω της ιδιαιτερότητάς τους–, το ίδιο προφορικό υλικό, άλλοτε καθαρά λαϊκό, άλλοτε λαογραφικό.

Πολύ πιο ενδιαφέρουσες και ποικίλες από τις θεωρίες για την κοινή καταγωγή των παραμυθιών είναι, ίσως, εκείνες για το περιεχόμενο και τη φύση τους, δηλαδή για τη βαθύτερη ανάγκη που αυτά καλύπτουν,³ αφού, ενώ έχουν πολλά κοινά στοιχεία με τους μύθους, τόσο στο περιεχόμενο όσο και στη μορφή, έχουν ουσιώδεις ειδοποιούς διαφορές από εκείνους. Άλλωστε, πώς αλλιώς θα μπορούσε να αιτιολογηθεί λογικά αυτή η ευρύτατη διάδοση, αλλά και το διαχρονικό ενδιαφέρον του ανθρώπου για αυτό το είδος, που άλλοτε μας εμπνέει τη δημιουργικότητα και άλλοτε την κριτική μας διάθεση και προσέγγιση πάνω σε αυτό το μοναδικό φαινόμενο;

Θα πρέπει ίσως να το δούμε ως τη «μήτρα», την εμβρυακή μορφή κάθε αφηγηματικής μορφής και με οποιοδήποτε μέσο αφήγησης, αλλά οι θεωρίες της αφήγησης έχουν τόσο πολύ προχωρήσει σε πλάτος και σε βάθος, ώστε πραγματικά να

1. Προς ενημέρωση σχετικά με τους αστικούς μύθους, βλ. http://en.wikipedia.org/wiki/Urban_legend

2. Δημήτριος Σ. Λουκάτος, *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*, Δ' έκδοση, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1992, σ. 141.

3. Το ίδιο, σσ. 141-142.

καλύπτουν όλο το φάσμα των ιστοριών, δηλαδή και των λεγόμενων πραγματικών, γεγονός που δικαιολογεί έως ένα σημείο και τη μεταφορική χρήση του όρου «παραμύθια», αφού πολλές φορές ο τρόπος αφήγησης, ακόμη και της ιστορίας ενός έθνους ή της βιογραφίας μιας σημαντικής ιστορικής προσωπικότητας ή του αποθανόντος πατέρα μας, μπορεί να γίνει έντεχνα και με τρόπο που πραγματικά να τείνει στο «παραμύθι», έστω με την έννοια της παραμυθίας, της παρηγοριάς, του εξωραϊσμού της μνήμης, ίσως ακόμη και της λογοτεχνίας, της μυθιστορηματικής βιογραφίας κ.λπ.

Η πρώτη πάντως επιστήμη που ασχολήθηκε συστηματικά με τα παραμύθια και τα έβγαλε από την αφάνεια αιώνων και το σκοτάδι στο φως της επιστημονικής έρευνας ήταν η λαογραφία, όμως η προσέγγισή της ήταν μάλλον σε πλάτος και όχι σε βάθος και πέρασαν αρκετά χρόνια μέχρι ότου άλλες επιστήμες, όπως η ψυχολογία και η κοινωνική ανθρωπολογία να διερευνήσουν ζητήματα ουσίας, όπως είναι ακριβώς και η πανανθρώπινη ανάγκη που τα δημιουργήσε και που ακόμη τα συντηρεί. Αν κρίνουμε από την ετυμολογία της λέξης «παραμύθι», το παραμύθι είναι ένας λόγος, μια ιστορία που παρηγορεί τον άνθρωπο που την ακούει, αλλά πρωτίστως και κυρίως αυτόν που την αφηγείται. Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική άποψη, αρχής γενομένης με τον Φρόυντ και τους μαθητές του, το κάθε παραμύθι φτιάχτηκε «από όνειρα και ψυχικές καταστάσεις του ατόμου»,⁴ ενώ για την κοινωνική ανθρωπολογία τα παραμύθια γενικώς είναι επιβίωση αρχαίων τελετουργικών, με τα οποία οι κοινότητες των ανθρώπων δέχονταν στους κόλπους τους τα νέα ενήλικα μέλη, μόνο που σήμερα πια αυτή η διαδικασία εισδοχής των νέων μελών, στον δυτικό τουλάχιστον κόσμο και κυρίως τα μεγάλα αστικά κέντρα, γίνεται στο επίπεδο της φαντασίας.⁵

Τα παραμύθια –και μέσω αυτών οι αρχαίες αυτές τελετές της ενηλικίωσης– επιβιώνουν σήμερα μέσω όλων των τεχνών,

4. Το ίδιο, σ. 141.

5. Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Gallimard, Paris 1963, σσ. 247-248.

συμπεριλαμβανομένου του θεάτρου, του κινηματογράφου, των νέων ψηφιακών μορφών τέχνης κ.λπ., όχι μόνο ως αυτούσιες ιστορίες, αλλά κυρίως ως μεμονωμένα μορφολογικά στοιχεία-μοτίβα. Μάλιστα, λόγω της θεατρικότητας, αλλά κυρίως της δραματικής λιτότητας που χαρακτηρίζει τα λαϊκά παραμύθια,⁶ σε αντίθεση με το λογοτεχνικό παραμύθι, αλλά και τη «γραπτή» λογοτεχνία γενικότερα, είναι προφανές πως ιδίως οι «εικαστικές μορφές θεάτρου», αλλά και ο κινηματογράφος, είναι πολύ πιο κοντά στο λαϊκό παραμύθι, εξ ου και οι αναρίθμητες θεατρικές διασκευές και παραστάσεις παραμυθίων ή οι πολύ επιτυχημένες εμπορικά και καλλιτεχνικά μεταφορές παραμυθίων στη μεγάλη οθόνη, όπως π.χ. στην περίπτωση της *Pretty woman*, το 1990, η οποία είναι κατ' αναλογία μία μεταφορά της Σταχτοπούτας.⁷ Τα παραμύθια επιβιώνουν ακόμη, σχεδόν σε κάθε τομέα της ανθρώπινης δραστηριότητας, κυρίως σε ό,τι αφορά το παιδί –π.χ. τηλεοπτικά προγράμματα για παιδιά, βιομηχανία παιχνιδιών, ηλεκτρονικά βιντεοπαιχνίδια κ.ά. Ωστόσο, το παραμύθι δεν ήταν πάντα μία ιστορία για τα παιδιά, καθώς και η παιδαγωγική επιστήμη έχει πολύ λίγους αιώνες ιστορίας ως ξεχωριστός κλάδος, αφού έως τον Μεσαίωνα τα παιδιά θεωρούνταν ως μικρογραφίες των μεγάλων και δεν υπήρχε η συνείδηση ότι πρόκειται για ένα ξεχωριστό ηλικιακό στάδιο με τις δικές του ιδιαίτερες ανάγκες. Τα παραμύθια λοιπόν, ψυχαγωγούσαν κυρίως τους μεγάλους και δευτερευόντως τους μικρούς, μολονότι κάποια απ' αυτά συνήθιζαν να τα αφηγούνται στα παιδιά, ενώ υπήρχαν μέχρι και «άσεμνα» παραμύθια, που απαγορευόταν να τα ακούσουν οι ανήλικοι ακροατές και που τα έλεγαν μεταξύ τους οι ενήλικοι, αφότου όμως τα παιδιά είχαν κοιμηθεί.

Αυτή η πραγματικότητα άλλαξε άρδην, όταν στη Γερμανία του 1812 οι διάσημοι ερευνητές λαογράφοι και γλωσσολόγοι

6. Βασίλης Δ. Αναγνωστόπουλος, *Τέχνη και τεχνική του παραμυθιού*, Β' έκδοση, Καστανιώτης, Αθήνα 2002, σ. 32.

7. Προς ενημέρωση σχετικά με τα στοιχεία της ταινίας, βλ. <http://www.imdb.com/title/tt0100405/>

αδελφοί Γκριμ αποφάσισαν να εκδώσουν εντύπως για πρώτη φορά τη συλλογή των λαϊκών παραμυθιών τους, έχοντας καταγράψει τις προφορικές αφηγήσεις λαϊκών αφηγητών, διασκευάζοντάς τες, ωστόσο, σε μορφή που θεωρούσαν ότι θα ήταν πιο κοντά στη «γραπτή» λογοτεχνία και που θα είχε αξία για την ηθικοπλαστική διαπαιδαγώγηση των παιδιών. Το εγχείρημα αυτό έμελλε να ολοκληρωθεί αργότερα και να οδηγήσει στην έκδοση που όλοι γνωρίζουμε και που άλλαξε τον ρου της ιστορίας. Παρά την κριτική που έχει δεχτεί αυτό το εγχείρημα, αφού το παραμύθι με αυτόν τον τρόπο παύει να διαδίδεται μόνο μέσω του προφορικού λόγου, γεγονός που έχει πολλές συνέπειες, μερικές από τις οποίες ιδιαίτερας αρνητικές,⁸ είναι κοσμοϊστορικής σημασίας και απ' αυτήν την άποψη ήταν εντελώς δίκαιο και αναμενόμενο το έτος 2012 να αφιερωθεί διεθνώς, αλλά και στην Ελλάδα, στα παραμύθια των αδελφών Γκριμ, διακόσια χρόνια έπειτα από εκείνη την πρώτη έκδοση.

Παρομοίως, το 2013 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως το έτος των ελληνικών λαϊκών παραμυθιών λόγω της πρόσφατης έκδοσης σε αγγλική μετάφραση της επιτομής του καταλόγου των ελληνικών μαγικών παραμυθιών –μια μόνο κατηγορία από αυτό το ευρύτερο είδος– σε μια από τις παλαιότερες και σημαντικότερες στον κόσμο σειρές, όπου δημοσιεύονται βιβλία που αφορούν τα παραμύθια και την προφορική παράδοση.

Ο κατάλογος των ελληνικών παραμυθιών είναι ένα έργο που ξεκίνησε ο λαογράφος και ακαδημαϊκός Γεώργιος Μέγας, έπειτα από προτροπή του δασκάλου του και πατέρα της ελληνικής λαογραφίας, Νικόλαου Πολίτη, πριν από πολλές δεκαετίες, με σκοπό να κατατάξει και να εντάξει τα ελληνικά παραμύθια της προφορικής παράδοσης στην παγκόσμια πολιτιστική κληρονομιά (ακολουθώντας τον διεθνή κατάλογο Aarne-Thompson). Το έργο αυτό αποδείχτηκε τόσο ευρύ, που και σήμερα ακόμη είναι εν εξελίξει, προκειμένου να εκδοθούν και

8. Nicole Belmont, *Poétique du conte, Essai sur le conte de tradition orale*, Gallimard, Paris 1999, σσ. 93-95.

οι υπόλοιποι κατάλογοι των άλλων κατηγοριών παραμυθιών, και αποτελεί πρόγραμμα του Ιστορικού Αρχείου Ελληνικής Νεολαίας του Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών.⁹

Παράλληλα, όμως, είναι αλήθεια πως το ελληνικό, κυρίως λαϊκό παραμύθι, που απέχει κατά πολύ από το λογοτεχνικό παραμύθι και τα σημερινά του πρότυπα, αλλά και από τις επεξεργασμένες επί το «λογοτεχνικότερον» εκδοχές των αδελφών Γκριμ, του Σαρλ Περρώ, αλλά και των περισσότερων από τους υπόλοιπους καταγραφείς και συλλέκτες προφορικών ιστοριών, έχει δεχτεί έως και δριμεία κριτική επί παιδαγωγικής βάσης, τόσο από παιδαγωγούς όσο και από σημαντικούς λογοτέχνες, όπως π.χ. από τη Λιλή Ζωγράφου με τη φεμινιστική μελέτη της με τίτλο: *Από τη Μήδεια στη Σταχτοπούτα* και τον υπότιτλο: *Η ιστορία του φαλλού*,¹⁰ η οποία όμως βασίζεται στη μη αποδεδειγμένη υπόθεση που πρώτη είχε υποστηρίξει η γνωστή λογοτέχνις και σύντροφος του Ζαν-Πωλ Σαρτρ, Σιμόν ντε Μπωβουάρ, περί ύπαρξης περιόδου μητριαρχίας κατά την προϊστορική περίοδο. Γενικότερα, τείνουμε να ξεχάσουμε τη σημασία των παραμυθιών αυτών, παρά τη συγγένειά τους με τους κοσμογονικούς και άλλους ιερούς μύθους, που βέβαια ποτέ δεν αμφισβητούνται, καθώς ανάγονται σε ένα ηρωικό κι ένδοξο παρελθόν και μιλούν για το εθνικό μας, ίσως, «Υπερεγώ».

Ζούμε, ίσως, σε μια εποχή ενοχοποίησης του λαϊκού μας πολιτισμού ή απλά παραθεώρησης της σημασίας του, αλλά και του ενστίκτου γενικά και των στερεοτύπων και αρχετύπων που ενδεχομένως αναπαράγονται από τα παραμύθια, στο όνομα, όμως, μιας πολιτικώς ορθής ευπρέπειας, σύμφωνα με την οποία τα όσα λέγονται σε αυτά τα παραμύθια είναι ανήκουστα, ίσως και αποκρουστικά, ακόμη και συμβολικά

9. Προς ενημέρωση σχετικά με το Ιστορικό Αρχείο Ελληνικής Νεολαίας και καταβίβαση σε ηλεκτρονική μορφή των μέχρι στιγμής τόμων του καταλόγου των ελληνικών παραμυθιών, βλ. www.iaen.gr.

10. Λιλή Ζωγράφου, *Από τη Μήδεια στη Σταχτοπούτα, Η ιστορία του φαλλού*, Αλεξάνδρεια 1998.

νοούμενα, ενώ κανείς δεν διανοείται να κατηγορήσει αναλόγως όσους π.χ. ασχολούνται –και ιδιαίτερα στην εκπαίδευση– με το αρχαίο ελληνικό δράμα, το οποίο, παρά τις τόσες εθνοκοπατριωτικές συνδηλώσεις και συμπαραδηλώσεις του, αναφέρεται τελικά σε πράξεις οι οποίες, όντως, δεν απαντώνται τόσο πρόδηλα ούτε στα πιο «σκοτεινά» παραμύθια. Παράλληλα, η παράδοση νοείται ως κάτι στατικό, ως κάτι προς μελέτη από τους ειδικούς σε αρχαία και μουσεία, και όχι ως κάτι δυναμικά εξελισσόμενο, ως κάτι δικό μας, καθώς και των παιδιών, που με τη «λοξή», ωστόσο, ματιά τους θα μπορούσαν να παίξουν μαζί του, να συζητήσουν ενδεχομένως κι εν τέλει να φανταστούν κάτι καινούργιο και να ανανεώσουν, έτσι, αυτή την παράδοση.

Στην παρούσα εισήγηση σκοπό έχουμε, ανασύροντας από τη μνήμη μας την προσωπική μας εμπειρία από την ακρόαση των αφηγήσεων αγαπημένων συγγενικών προσώπων, στη νηπιακή κυρίως και την πρώτη παιδική ηλικία, αλλά κυρίως έχοντας πρόσφατη τη θεωρητική γνώση μας από την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας για τον πρώτο κύκλο του μεταπτυχιακού προγράμματος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών σε συνεργασία με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου, από το οποίο αποφοιτήσαμε το 2004, με θέμα «Θέατρο και παραμύθι»,¹¹ και την εμπειρία από διάφορες δράσεις και κυρίως τα Πολιτιστικά Προγράμματα που υλοποιήσαμε πλέον από την πλευρά του ενήλικου συντονιστή, κυρίως με παιδιά σε δημοτικά σχολεία των Διευθύνσεων Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης της Αθήνας και του Πειραιά, Ολοήμερα ή με Ενιαίο Αναμορφωμένο Εκπαιδευτικό Πρόγραμμα, αλλά και με ενήλικους στον Πανελλήνιο Επιστημονικό Σύλλογο Θεατρολόγων, το 2013, και στην 7η Διεθνή Συνδιάσκεψη του Δικτύου για το Θέα-

11. Σπύρος Πετρίτης, *Θέατρο και παραμύθι*, διπλωματική εργασία διανεπιστημιακού-διατμηματικού Π.Μ.Σ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2003.

τρο στην Εκπαίδευση, το 2012, να αναδείξουμε τον αδιάρρηκτο δεσμό και τη σχέση που έχει το θέατρο με το λαϊκό παραμύθι, του οποίου η παράδοση θα μπορούσε κάλλιστα να ανανεωθεί μέσα από τη θεωρία και πράξη της διδασκαλίας του μαθήματος της Θεατρικής Αγωγής στο Δημοτικό Σχολείο, και όχι μόνο.

Στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτού του σκεπτικού, επιλέγεται να παρουσιαστεί ο σχεδιασμός και η υλοποίηση, κατά το σχολικό έτος 2012-2013, του Πολιτιστικού Προγράμματος με θέμα «Εργαστήριο δημιουργίας παραμυθιών», που υποβλήθηκε στην Υπεύθυνη Πολιτιστικών Θεμάτων της Διεύθυνσης Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης Δ' Αθήνας, κυρία Σταυρούλα Πετροπούλου, και συντονίστηκε στο 10ο Δημοτικό Σχολείο Γλυφάδας από τον υποφαινόμενο ως εκπαιδευτικό Θεατρικής Αγωγής στα τέσσερα από τα πέντε τμήματα όπου εφαρμόστηκε (Α2, Α3, Β1, Β2). Πολύτιμη υπήρξε η συνεργασία όλων των εμπλεκόμενων εκπαιδευτικών και ιδίως της συναδέλφου θεατρολόγου, κυρίας Νεκταρίας Λαμπιδώνη, ως εκπαιδευτικού Θεατρικής Αγωγής στο τμήμα Α1 και της εκπαιδευτικού των εικαστικών τεχνών, κυρίας Κατερίνας Κουτεντάκη. Πολύτιμη ήταν επίσης η υποστήριξη της Διευθύντριας του Σχολείου, κυρίας Δήμητρας Φλώρου, αλλά και της κυρίας Εμμανουέλλας Κατρινάκη, που ως μέλος της ομάδας που συντάσσει τον κατάλογο των ελληνικών παραμυθιών, αλλά και μητέρας δύο μικρών παιδιών που ενδιαφέρεται έτσι διπλά για το θέμα, μας εφοδίασε με πολύτιμη γνώση επί των παραμυθιών και οργάνωσε δραστηριότητες στο Εργαστήρι Μελέτης της Παιδικής Ηλικίας, του οποίου είναι επιστημονικά υπεύθυνη, σε μερικές από τις οποίες είχαμε τη δυνατότητα να συμμετάσχουμε. Το πρόγραμμα υλοποιήθηκε σε γενικές γραμμές σύμφωνα με τον σχεδιασμό από τον Ιανουάριο έως τον Ιούνιο. Δόθηκε και ανώνυμο ερωτηματολόγιο με σκοπό να διερευνηθεί η προηγούμενη γνώση των παιδιών για το λαϊκό αλλά και το λογοτεχνικό παραμύθι, οι τρόποι που έρχονται σε επαφή με αυτές τις ιστορίες τα παιδιά (π.χ. γονείς, σχολείο, βιβλίο, άλλα παιδιά, τηλεόραση), η ηλικία που τους άρεσε ή τους άρεσει περισσότερο το παραμύθι, διάφορες άλλες προτιμήσεις,

καθώς και η διάθεση να φτιάξουν δικές τους ιστορίες. Βγήκαν και συμπεράσματα για το οικογενειακό υπόβαθρο των παιδιών, ενώ οι γονείς γενικότερα στήριζαν την προσπάθεια.

Εν συνεχεία, το θέμα έγινε αντικείμενο επεξεργασίας και εκπαιδευτικής πράξης κατά διαφορετικό τρόπο από την κυρία Λαμπιδώνη για το Α1 τμήμα και από τον υποφαινόμενο για τα υπόλοιπα τμήματα, καθώς η κυρία Λαμπιδώνη ακολούθησε την αγγλοσαξονική εκδοχή του εκπαιδευτικού δράματος και πιο συγκεκριμένα της δραματοποίησης, επιλέγοντας να επεξεργαστεί με τους μαθητές της, να δραματοποιήσει και να παρουσιάσει ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό παραμύθι, που οι ίδιοι οι μαθητές επέλεξαν. Ως προς τον γράφοντα, τα παιδιά άκουσαν από τον εκπαιδευτικό της Θεατρικής Αγωγής ή από ηχογραφήσεις, σχεδόν αποκλειστικά, λαϊκά παραμύθια και ελάχιστα λογοτεχνικά, αλλά έφεραν με δική τους πρωτοβουλία και άλλα, που, είτε τους είπαν συγγενικά τους πρόσωπα –σύμφωνα με σχετική οδηγία του εκπαιδευτικού– και εκείνα τα κατέγραψαν, είτε τα είχαν σε βιβλία. Με τον τρόπο αυτό ανετράπη η πραγματικότητα που είχε παρατηρηθεί μέσα από τη διερεύνηση του θέματος με το ερωτηματολόγιο, –δηλαδή η γενική παρατήρηση ότι τα παιδιά στην καλύτερη περίπτωση γνώριζαν ακόμα και τα παραμύθια των αδελφών Γκριμ ως επί το πλείστον μέσω DVD–, και μάλιστα τα παιδιά μέσα από το ενδιαφέρον, τον ενθουσιασμό τους, επανέφεραν τα ίδια την προφορική παράδοση της αφήγησης των παραμυθιών στην οικογένειά τους, έστω και σε τοπικό επίπεδο. Επιπλέον, σε συνεργασία με τις δασκάλες των τμημάτων όπου εφαρμόστηκε το πρόγραμμα, κλήθηκε στο σχολείο η ομάδα επαγγελματιών αφηγητριών «Παραμυθοκόρες», οι οποίες και αφηγήθηκαν στα παιδιά λαϊκά παραμύθια.

Προκειμένου τα παιδιά να οδηγηθούν στο επόμενο και βασικό στάδιο και να φτιάξουν τα δικά τους παραμύθια, να τα συνθέσουν σε μια σφιχτή ενότητα, διδάχτηκαν ξεχωριστά και τις δέκα πλέον βασικές από τις τριάντα μία «λειτουργίες» από την αφηγηματική θεωρία του Ρώσου φορμαλιστή Βλαντιμίρ Προπ, του γενάρχη του σύγχρονου δομισμού, που με

τη «μορφολογία του παραμυθιού»,¹² που εξέδωσε στη ρωσική γλώσσα το 1928 και έμεινε σχεδόν άγνωστη έως τη μετάφρασή της το 1958, έμελλε να επηρεάσει καθοριστικά μεγάλους στοχαστές, όπως τον Κλωντ-Λεβί Στρως, τον Ρολάν Μπάρτ και άλλους. Επιδόθηκαν, λοιπόν, σε “ιδεοθύελλα”, προκειμένου να επενδύσουν με τη φαντασία και την εν γένει δημιουργικότητά τους αυτήν την άψυχη, από μόνη της, δομή και ζωγράρισαν αντίστοιχες μορφές, με τη βοήθεια της εκπαιδευτικού των εικαστικών, που με την κατάλληλη επεξεργασία συνέθεσαν σε μια τράπουλα του Προπ, όπως την περιγράφουν ο Ιταλός παιδαγωγός και συγγραφέας παιδικής λογοτεχνίας Τζάννι Ροντάρι¹³ και ο δικός μας καθηγητής λαογραφίας Ευάγγελος Αυδίκος.¹⁴ Η τράπουλα αυτή στηρίζεται στην παρατήρηση των ειδικών της αφηγηματικής θεωρίας για τον στερεότυπο χαρακτήρα των μορφών στα λαϊκά, τουλάχιστον, παραμύθια.

Ειδικότερα, ο Κλωντ Μπρεμόν, στηριζόμενος στον Προπ και παρομοιάζοντας πολύ εύστοχα τα πρόσωπα του παραμυθιού με τις φιγούρες των χαρτιών στην τράπουλα,¹⁵ οδήγησε –ίσως άθελά του– σε μία σειρά εκπαιδευτικών εφαρμογών, σε παιχνίδια δηλαδή και εν γένει δραστηριότητες που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για τη δημιουργία οποιασδήποτε νέας ιστορίας, όχι μόνο με τα παιδιά αλλά και με ενηλίκους –δηλαδή ευρύτερα ως μια τεχνική επινόησης ιστοριών, που συγγενεύ-

12. Βλαντιμίρ Γ. Προπ, *Μορφολογία του παραμυθιού, Η διαμάχη με τον Κλωντ Λεβί-Στρως και άλλα κείμενα*, μετ. Αριστέα Παρίση, Β' έκδοση, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991.

13. Τζάννι Ροντάρι, *Γραμματική της φαντασίας, Εισαγωγή στην τέχνη να επινοείς ιστορίες*, μετ. Γιώργος Κασαπίδης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σσ. 91-103.

14. Ευάγγελος Γρ. Αυδίκος, *Μια φορά κι έναν καιρό... αλλά... μπορεί να γίνει και τώρα, Η εκπαίδευση ως χώρος διαμόρφωσης παραμυθάδων*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999.

15. Claude Brémont, «Le Méccano du conte», *Magazine littéraire* 150 (1979), σσ. 13-16.

ει ιδιαίτερα με το story boarding ή ιστορία σε καρτέ,¹⁶ αλλά και με τις δυναμικές εικόνες,¹⁷ όπου τα ίδια τα σώματα των παιδιών ή των ενηλίκων αποτελούν μία ακίνητη εικόνα, ένα σύμβολο προς ερμηνεία, και φυσικά τις «εικαστικές μορφές θεάτρου», που είναι εκτός των άλλων πολύ πιο κοντά σε αυτό που μπορούν τα μικρά παιδιά να αποδώσουν στο θέατρο, και ειδικότερα σε σχέση με το λαϊκό παραμύθι.¹⁸ είναι πολύ εύκολο να παρεκτραπεί μία παιδαγωγική δουλειά σε φολκλόρ, χωρίς καμία σημασία πλην της τουριστικής, ή σε μία αντιαισθητική έκθεση αυτής της παιδικής αδυναμίας ως προς την επίτευξη της ενσυναίσθησης γενικότερα, αλλά πολύ περισσότερο επί σκηνής, όπου υπάρχει παράλληλα συνήθως το άγχος και η γενικότερη απαίτηση για απομνημόνευση λόγου.¹⁹

Στο κλείσιμο, λοιπόν, του Πολιτιστικού μας Προγράμματος, το οποίο συνέπεσε με τη λήξη του σχολικού έτους 2012-2013, πραγματοποιήθηκε η κεντρική ανοιχτή εκδήλωση, μία καθημερινή και μάλιστα σε πρωινή ώρα, η οποία συμπεριλήφθηκε σε μια σειρά εκδηλώσεων στο πλαίσιο του καθιερωμένου στα περισσότερα σχολεία εορτασμού για τη λήξη του σχολικού έτους. Στο πλαίσιο αυτό, παρουσιάστηκε, εκτός από τη σύντομη θεατρική παράσταση με το τμήμα Α1, της οποίας επιμελήθηκε η κυρία Λαμπιδώνη, και το αποτέλεσμα του εργαστηρίου δημιουργίας παραμυθιών με τα υπόλοιπα τμή-

16. Βλ. Brian Wooland, *Η διδασκαλία του δράματος στο δημοτικό σχολείο*, μετ. Ελένη Κανηρά, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 255-257.

17. Βλ. Νίκος Γκόβας, *Για ένα νεανικό δημιουργικό θέατρο, Ασκήσεις, παιχνίδια, τεχνικές*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2003, σσ. 81-89.

18. Ζωρζ Ζαν, *Η δύναμη των παραμυθιών*, μετ. Μαρία Τζαφεροπούλου, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 310.

19. Για μια γενικότερη επισκόπηση του σχολικού θεάτρου, βλ.: Πετρίτης, «Σχολικό θέατρο: πράγμα “καλό και άγιο” ή “πληγή”», στον τόμο *Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Συνεδρίου, Νέο εκπαιδευτικό υλικό του ΥΠΕΠΘ. Αξιολόγηση και διοίκηση Α΄βάθμιας και Β΄βάθμιας Εκπαίδευσης, Άρτα 14-16/3/2008*, επιμ. Παντ. Γεωργογιάννης, Κέντρο Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Πατρών, Πάτρα 2008, τόμ. 1, σσ. 601-610.

ματα. Συγκεκριμένα, τα τέσσερα αυτά τμήματα είχαν δημιουργήσει ισάριθμα παραμύθια, τα οποία εντάσσονται στην κατηγορία των μαγικών παραμυθιών. Η αφήγησή τους γινόταν από ένα παιδί από το κάθε τμήμα κάθε φορά, ενώ παράλληλα τα υπόλοιπα παιδιά του ίδιου τμήματος συνδιαμόρφωναν δυναμικές εικόνες, οι οποίες άλλαζαν ανάλογα με τη λειτουργία στην οποία αναφερόταν η κάθε φράση. Την όλη εκδήλωση είχε προλογίσει η Διευθύντρια του Σχολείου και στη συνέχεια τη «σκυτάλη» έλαβε ο υποφαινόμενος ως συντονιστής, ο οποίος είχε καλέσει γραπτώς τους γονείς να συμμετάσχουν κι εκείνοι αν το επιθυμούσαν με το «μοίρασμα» ενός δικού τους αγαπημένου παραμυθιού από τα παιδικά τους χρόνια, μία πρόσκληση που είχε μικρή μεν ανταπόκριση, αλλά οδήγησε τη μία και μοναδική μητέρα να κάνει μια πολύ ωραία αφήγηση μιας πολύ ενδιαφέρουσας ιστορίας, με την οποία έκλεισε η εκδήλωση, ενώ λίγες μέρες αργότερα, στο πλαίσιο παρουσί-ασης του προγράμματος σε εκδήλωση του Σχολικού Συμβούλου για τους εκπαιδευτικούς της περιοχής της αρμοδιότητάς του, το διαδραστικό μέρος αφορούσε στην από κοινού δημιουργία ενός παραμυθιού με χρήση της ιδεοθύελλας πάνω στις δέκα λειτουργίες.

Τόσο μέσα από το συγκεκριμένο Πρόγραμμα όσο και με όλες τις άλλες δραστηριότητες που έχουμε σχεδιάσει, οργανώσει και τελικά υλοποιήσει πάνω στο θέμα αυτό του θεάτρου και του παραμυθιού στην εκπαίδευση, αλλά και εκτός αυτής, φαίνεται πως αυτός ο ενδιάμεσος σταθμός της εκπόνησης της εργασίας για τον πρώτο κύκλο του μεταπτυχιακού προγράμματος και τη λήψη του σχετικού διπλώματος δεν ήταν παρά ο ενδιάμεσος σταθμός σε ένα ταξίδι δημιουργίας και έρευνας, που ωστόσο δεν είναι μόνο προσωπικός, με την έννοια του συλλογικού ασυνειδήτου, αλλά και των πανανθρώπινων συμβόλων και των γενικών κανόνων ως προς τη συγκρότηση των ταυτοτήτων, της ετερότητας, αλλά και των διαπροσωπικών σχέσεων σε κάθε κοινότητα και γενικότερα ομάδα ανθρώπων. Από τη στιγμή, όμως, που ιδιαίτερα στο Δημοτικό Σχολείο τίθενται οι βάσεις γι' αυτό το μετέπειτα ταξίδι, ανε-

ξάρτητα από την όποια μελλοντική εξέλιξη ή μάλλον επειδή κανείς δεν μπορεί να γνωρίζει αυτή την εξέλιξη, η ενδυνάμωση που μπορεί προκαταβολικά να δοθεί από αυτή και μόνο την παιδαγωγική σχέση που θεμελιώνεται πάνω στην αφήγηση ενός παραμυθιού από τον διδάσκοντα της Θεατρικής Αγωγής στους μαθητές του, είναι ουσιαστικής και καθοριστικής ακόμη σημασίας, ιδιαίτερα σήμερα που φαίνεται ακριβώς να ατονεί η προφορική παράδοση και οι γονείς να αγνοούν την ανάγκη των παιδιών για την ακρόαση των αφηγήσεων πρώτα από εκείνους και έπειτα από οποιονδήποτε άλλον.

Όταν δε, η αφήγηση και η δημιουργία νέων παραμυθιών από τα ίδια τα παιδιά ακολουθούν αυτό το πρωτόλειο στάδιο της ακρόασης, με αποτέλεσμα να συγκροτείται ένα ολόκληρο Πολιτιστικό Πρόγραμμα ή κι ένα πρόγραμμα προαγωγής της ψυχικής υγείας, πρόληψης της ουσιοεξάρτησης κ.λπ. –όπου επίσης έχουν δικαιωματικά θέση η αφήγηση και η δημιουργία παραμυθιών, το θεατρικό παιχνίδι και η δραματοποίηση– άσχετα αν αυτό είναι τυπικό ή άτυπο, και όταν καταλήγουμε στη δραματοποίηση και τη θεατρική παράσταση χωρίς να υπάρχουν παράλογες απαιτήσεις σε σχέση με το ηλικιακό στάδιο των μαθητών, τότε τα αποτελέσματα είναι καταφανώς θετικά και αγγίζουν πλέον, μέσω των γονέων, ολόκληρη την τοπική κοινωνία.

Σε επίπεδο δε, καθιέρωσης της διδασκαλίας της Θεατρικής Αγωγής ή διεύρυνσης αυτής της διδασκαλίας από τους θεατρολόγους σε όλες τις βαθμίδες και τους τύπους των σχολείων, η επίσημη εφαρμογή αυτών των προγραμμάτων είναι σχεδόν επιβεβλημένη προς όφελος όχι συντεχνιακών συμφερόντων, αλλά πραγματικών εκπαιδευτικών αναγκών των μικρών μαθητών.

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΜΕΣΑ

Θέατρο του παραλόγου και ευρωπαϊκός κινηματογράφος: Μια εισαγωγή

Η τέχνη και ο άνθρωπος

Για τα σπουδαία ζητήματα που απασχολούν διαχρονικά την ανθρωπότητα δεν θα ήταν αδόκιμος ο ισχυρισμός πως ο κατ'εξοχήν τόπος αναψηλάφησης και εναγωνίας αναζήτησης δεν είναι άλλος από εκείνον της τέχνης. Το νόημα της ύπαρξης, τα ανθρώπινα πάθη, η ζωή, ο θάνατος, το Θείο, κάθε άλλη σημαντική αναζήτηση της κοινότητας των θνητών δεν έχουν μόνο απασχολήσει, αλλά αποτελούν και την ουσία κάθε αυθεντικού έργου τέχνης. Με τα ζητήματα αυτά έχουν ασχοληθεί όλες οι μορφές της, καθεμία μέσα από το δικό της πλαίσιο αναφοράς. Και παρά τον διαφορετικό τρόπο έκφρασης, μπορούμε να εντοπίσουμε ομοιότητες, παράλληλες διαδρομές, αντιφάσεις και αντιπαραθέσεις.

Οριοθέτηση της μελέτης

Αυτή είναι και η δική μας πρόθεση στη μελέτη αυτή. Από δύο διαφορετικούς τομείς της τέχνης να ανακαλύψουμε τις κοινές συνιστάμενες, αλλά και τις διαφορές που ανακύπτουν, μέσα από έναν ουσιαστικό συσχετισμό του έργου τους.

Η επιλογή των δημιουργών: οι συγγραφείς, ανήκουν και οι δύο στο λεγόμενο «Θέατρο του Παραλόγου». Με τις όποιες ενστάσεις και αν έχει κανείς ως προς αυτή την κατηγοριο-

ποίηση, σίγουρα ο τρόπος γραφής και το είδος του θεάτρου, το οποίο εκπροσωπούν, αποτελούν μέρος της ίδιας περιόδου, αλλά και παρεμφερών πρωτοποριακών στοιχείων που εισήγαγαν.

Οι εκπρόσωποι της 7ης τέχνης μπορούν να συνδεθούν μέσα από τις διάφορες και πληθωρικές παραμέτρους που χαρακτηρίζουν τις δημιουργίες τους, ακτινοβολώντας μια κοινή καλλιτεχνική οπτική με διαφορετικές εκφάνσεις.

Αναφορικά τώρα με τη σύνδεση των συγγραφέων και των σκηνοθετών, εδώ εκτός από το γραπτό κείμενο, που αρκετές φορές τους συνδέει, είναι και κανόνες αισθητικής και ρεύματα που απαντούμε στους εκπροσώπους των δύο τεχνών, αλλά κυρίως είναι ο κοινός τρόπος που βλέπουν –όχι μόνο την τέχνη, αλλά και τον άνθρωπο, η κοινή συλλογιστική και αντίληψη για τα ανθρώπινα δεδομένα. Φυσικά, τα δεδομένα αυτά αλλάζουν από περίοδο σε περίοδο, αντίστοιχα και της τέχνης. Σημαντικό κομμάτι της το «Θέατρο του Παραλόγου». Και από τους κορυφαίους εκπροσώπους του, ο Samuel Beckett.

Γνωριμία με το έργο του

Πως διαχειρίζεται άραγε τα θεμελιώδη μεταφυσικά ζητήματα ο Ιρλανδός θεατρικός συγγραφέας; Ακολουθεί η δική μας οριθέτηση των ενοτήτων του έργου του.

Η ύπαρξη

Πως αντιλαμβάνεται τον εαυτό του ο άνθρωπος μέσα στην πραγματικότητα, η σχέση του με τη ζωή και τον θάνατο. Η αμφισβήτηση και άρνηση, με τους ενδιαμέσους κλυδωνισμούς, προσπάθειες ανασυγκρότησης, παραίτησης, κάθε στάδιο που σύμφωνα με τον Ευρωπαϊό δραματουργό περνά η ανθρώπινη ύπαρξη, από την αφετηρία έως το τέλος.

Το σώμα

Ουσιαστικά αποτελεί το σαρκίο που περιβάλλει την ύπαρξη, της οποίας τη μεταφυσική αγωνία αντανακλά.

Η φθορά που υφίσταται, οι αδυναμίες που παρουσιάζει, είναι μόνιμο μοτίβο που ακολουθεί τις περιγραφές που το συνοδεύουν. Μια καταθλιπτική, περιφρονητική, αποκρουστική σε πολλές περιπτώσεις εικόνα για το ανθρώπινο σώμα. Αποτελεί την αλληγορία της αδυναμίας του ανθρώπου, όχι μόνο να ελέγξει τη βιολογική απόληξη της πρόσκαιρης ζωής που βιώνει, αλλά και να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα που τον περιβάλλει, με μέσο το υλικό περίβλημα της σάρκας.

Το πνεύμα

Σκέψη, συνείδηση, αντίληψη, φαντασία και μνήμη, είναι οι διαφορετικές εκφάνσεις του πνεύματος, όπως παρουσιάζονται στα κείμενα του Ιρλανδού δραματουργού. Ο τρόπος χειρισμού, συμπερασματικά, κάθε μιας χωριστά, αλλά και ως συνολική αποτίμηση, ταυτίζεται: μια προσπάθεια της ύπαρξης να τις διαχειριστεί, να τις υποτάξει, να συμβιβαστεί μαζί τους, ενίοτε να τις αγνοήσει, έτσι ώστε να ενταχθεί στην πραγματικότητα, προσπάθεια όμως που καθίσταται μάταιη και αποτυχημένη, αφήνοντας τελικά μετέωρο τον άνθρωπο, ανίκανο να συμβιβαστεί με τον κόσμο, στον οποίο έχει ακούσια βρεθεί.

Οι άλλοι – ο κόσμος

Εκτός από αμελητέες εξαιρέσεις, η ανικανότητα επικοινωνίας, η μοναχικότητα, ο διχασμός εξάρτησης-απώθησης, αρνητικά συναισθήματα, ένας κόσμος παρουσιασμένος ως μια βασανιστική, υποχρεωτική συνύπαρξη των ανθρώπων.

Μεταφυσική

Το βάρος του αδιεξόδου της ύπαρξης συνοδεύει κάθε άνθρωπο, ανεξάρτητα από τη στάση του στα μεταφυσικά ζητήματα.

Φως – σκοτάδι

Το φως αντικατοπτρίζει, σε σπάνιες περιπτώσεις, μια καινούρια προσπάθεια, μια ομοιογένεια, συνήθως την αδήριτη, βασανιστική, αναπόφευκτη πραγματικότητα. Το σκοτάδι παραπέ-

μπει στη σιωπή, την αρνητική διάθεση, μια συνθήκη αντιφατική, επιθυμητή αλλά και συντριπτική, το αναπόφευκτο τέλος.

Ομιλία

Ανίκανη η ομιλία να βοηθήσει τον άνθρωπο στην ένταξή του στην πραγματικότητα. Πολλές φορές χωρίς καν ειρμό ή νόημα, ακόμα και εκτός ελέγχου. Μια λειτουργία απαξιωμένη, χωρίς ουσιαστικό αποτέλεσμα.

Το εγώ

Παλινδρόμηση ανάμεσα σε “εγώ” και μη “εγώ”. διάσπαση του εγώ – αλλοτρίωση της ύπαρξης· τρίτο πρόσωπο: αποστασιοποίηση και αποξένωση· το εσωτερικό εγώ· αδυναμία αυτοπροσδιορισμού του ανθρώπου· αίσθηση καθολικής ανυπαρξίας· μεμονωμένα στοιχεία ψυχοπαθολογίας.

Η ενιαία προσωπικότητα δεν υπάρχει στο έργο του Μπέκετ. Εμφανίζεται διασπασμένη και έτσι ανίκανη να εντάξει τον άνθρωπο στον κόσμο, να τον συμβιβάσει με την παρουσία του σε αυτόν.

Τρόπος γραφής. Ύφος, σημασία, νόημα

Παραδοξότητες. Αναιρέσεις λόγου και δεδομένων. Γεγονότα ως αφήγηση που γράφεται. Ακραίες, ακόμα και ασεβείς αναφορές. Συμβολικές, αλληγορικές εκφράσεις. Το εκφραστικό πλαίσιο που χρησιμοποιείται για να καταδειχθεί η ματαιοπονία του ανθρώπου να υπάρξει, η εικόνα του συνολικού αναπόδραστου.

Μητέρα - οικογένεια

Απολύτως προβληματικές οι όποιες οικογενειακές σχέσεις, εμπέσωσ οιδιπόδειες, ξεθωριασμένες από τον χρόνο, νοσηρής εξάρτησης. Δεν απαξιώνει τις σχέσεις αυτές ο Μπέκετ· μεταφέρει αλληγορικά την αδυναμία τους να στηρίξουν τον άνθρωπο στην υπαρξιακή του αγωνία.

Κατάσταση, διάθεση, δράσεις

Οι τρεις αυτές παράμετροι, μπροστά στην απελπισία του υπαρξιακού αδιεξόδου, με την απεγνωσμένη προσμονή του τέλους.

α) Κατάσταση: Έλλειψη προοπτικής και αυτοκαταστροφική συμπεριφορά, ενεργητικός ή στοχαστικός, εσωστρεφής, ήρεμος ή σε παροξυσμό, προσανατολισμένος στην παραίτηση ή να ασφυκτιά, ανασφαλής, με αυτοκριτική ή αυτοσαρκασμό: σε κάθε περίπτωση χωρίς αποτέλεσμα. Πλήρης αδυναμία ανεξαρτησίας, αυτάρκειας του ανθρώπου.

β) Διάθεση: Μαζοχιστική διάθεση. Σπαρασσόμενος. Συγκρουόμενες επιθυμίες – συναισθήματα. Απογοήτευση και ξανά από την αρχή. Μέχρι την τελική απόγνωση. Ποτέ αγάπη: ή αγάπη ή όχι. Τα δάκρυα του ανθρώπου: δύσκολα, αλλά και σημάδι ζωής.

γ) Δράσεις: Πράξεις και δραστηριότητες είτε δεν βοηθούν τον άνθρωπο, είτε τον απογοητεύουν: μίζερες, εκνευρίζουν, ανολοκλήρωτες, χωρίς νόημα, αντιθετικές, δεν προσφέρουν καμιά ανακούφιση, δεν του χρησιμεύουν παρά για να περνάει μάταια ο χρόνος. Η μέρα δεν γεμίζει με όποια δραστηριότητα.

Πεπωμένο

Ο κάθε άνθρωπος είναι μόνος. Κοινή μοίρα που αγνοείται από τον ίδιο τον άνθρωπο που τον αφορά. Αναπόφευκτη μοίρα που ακολουθεί τον καθένα.

Αντικείμενα

Τα αντικείμενα επανέρχονται μάταια: ο τραγικός χαρακτήρας έχει συνείδηση αυτού;

Αισθήσεις

Αμφιβολίες για αισθήσεις, αδυναμία αισθήσεων, αισθήσεις αλληλοκαλυπτόμενες, αλληλοδιαψευδόμενες. Αποτυχημένη ταύτιση προσώπου με αισθητήρια όργανα.

Χώροι

Είτε σε ρεαλιστική, είτε σε αλληγορική απεικόνιση, αναπαρά-

γουν κατά κύριο λόγο μια άθλια και ζοφερή εικόνα του κόσμου.

Κίνηση

Δηλωτικό στασιμότητας. Με δυσκολία όποτε επιχειρείται. Κάθε τι που την αφορά δημιουργεί αρνητική εντύπωση για τη λειτουργικότητά της στη ζωή του ανθρώπου.

Χωροχρόνος

Διαφορετικές χρονικότητες, ερήμην μας. Αοριστία, σχετικότητα, και σύγχυση του χρόνου. Ο χρόνος, ο δυνάστης και συνάμα λυτρωτής. Χώρος απροσπέλαστος, ακατανόητος, χρόνος στο διηνεχές, επαναλαμβανόμενος. Αλληλεπίδραση-διάχυση, παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος. Ποτέ εδώ και τώρα: παρών-απών ο άνθρωπος: να μην είναι εδώ. Άνευ σημασίας η κανονική ροή των δεδομένων. Διαχρονία, χώρος, άπειρο: ο άνθρωπος ανυπεράσπιστος και χωρίς απάντηση, εμπρός στο μεταφυσικό ερώτημα.

Ερωτισμός

Ο ερωτισμός στον κόσμο του Μπέκετ μόνο υγιής, ολοκληρωμένος και ζωτικός δεν παρουσιάζεται. Από το ανέφικτο και ανικανοποίητο, μέχρι το χυδαίο και διαστροφικό. Αλληγορική η σημασία αυτής της παραμέτρου του έργου του: ενισχύει τον εκφυλισμό και την καταρράκωση που προκαλεί η υπαρξιακή αγωνία.

Θείο

Καμιά βοήθεια από το Θείο, ανάλογες και οι αναφορές του Μπέκετ. Από απλώς ειρωνικές, έως και ασεβείς.

Ο παράλογος κόσμος του Ιονέσκο

1) Σκηνικές επισημάνσεις

Στοιχεία γκροτέσκου. Απωθήσεις της συνείδησης παίρνουν σκηνική μορφή. Υπερρεαλιστικά στοιχεία στη σκηνογραφία

και στο κείμενο. Επαναλήψεις στις φράσεις και στις κινήσεις. Στυλιζάρισμα μορφής.

2) Η παράλογη διορατικότητα των έργων του

Η επιβολή του κάθε είδους ολοκληρωτισμού μετατρέπει τις προθέσεις και τις σχέσεις. Η ματαιοδοξία αποτελεί ιδανικό υπόβαθρο. Η επιστημονική σκέψη εκμεταλλεύεται την ισχύ των προηγούμενων επιτευγμάτων προς επικράτηση μιας διαστρεβλωμένης νέας πραγματικότητας απέναντι σε ιδεολογικά ανεργάτιστα υποκείμενα. Άμυνα η διαίσθηση. Οι διανοούμενοι στην ίδια παγίδα, όπως η αξεχώριστη μάζα. Μεταλλαγή των άλλων από τη δική μας λάθος συμπεριφορά. Αμφισβήτηση φυσιολογικού. Ξεφεύγουν μόνον οι σκεπτικιστές.

Μέσω της αποδιάρθρωσης του λόγου, στοιχείων κωμικού και παράλογου: αδυναμία επικοινωνίας, αποξένωση, υποκειμενικότητα του χρόνου, κατάρρευση της λογικής και της υπάρχουσας πραγματικότητας. Ο άνθρωπος εμπρός στο μεταφυσικό φόβο των γηρατειών και του θανάτου. Τα βιώματα μάς καταδιώκουν, διείσδυση του παρελθόντος στο παρόν. Το υπαρκτό άλγος σωματοποιημένο με στοιχεία διάσπασης του εγώ. Σταδιακή κυριαρχία της αποσύνθεσης. Αντιφάσεις λόγου και προθέσεων, πραγματικότητας και γεγονότων. Υποκειμενικότητα των αισθήσεων. Αεικίνητος από το ανικανοποίητο του ανέφικτου. Αδυναμία του ανθρώπου να υπάρξει μόνος. Μάταιη προσμονή και απογοήτευση. Εγωκεντρική ομφαλοσκοπία και αδιαφορία για το υπαρξιακό δράμα των άλλων. Απόσταση ανάμεσα στη σκέψη και στη Ζωή· σε μένα και τον εαυτό μου. Ολόκληρος ο κόσμος δεν φτάνει να καλύψει τη συνείδηση της υπαρξής. Νεκρός που αργοπεθαίνει. Η αίσθηση του ελάχιστου που θα μπορούσε να μας λυτρώσει και δεν θα έρθει ποτέ. Η ατομική συναίσθηση του κοινού, αναπόφευκτου πεπρωμένου.

Η αναζήτηση του απόλυτου, της μη έγκαιρης εκτίμησης όσων μας προσφέρει η ζωή θα μας φέρει αντιμέτωπους, αργά ή γρήγορα, με μια μη αναστρέψιμη συνειδησιακή κατάρρευση, ένα υπαρξιακό τέλμα, από όπου δεν υπάρχει σωτηρία. Μακριά από την ασφάλεια, τη γαλήνη, την αγάπη.

3) Οι απόψεις του

Το υπο-ρεαλιστικό είναι ρεαλιστικό. Διάσταση μεταφυσική. Υπερβολή· εξάρθρωση της γλώσσας. Καταρράκωση υπαρκτού δημιουργεί νέα πραγματικότητα. Κωμικό και δραματικό ως συνισταμένες του τραγικού. Υπέρβαση των ειδών. Μέσω τετριμμένου στο παράδοξο της ύπαρξης. Δεν υπάρχει θέατρο χωρίς αντιφατικότητες. Ο λόγος πρέπει να φτάνει στον παροξυσμό. Μειωμένη η αποτελεσματικότητα του “ιδεολογικού” θεάτρου. Αντικειμενικοί μέσω υποκειμενικότητας. Επιβολή γλώσσας αυθόρμητης. Ιστορικό και αντιστορικό συγκολλούνται. Διαχρονική αίσθηση στους δημιουργούς. Υπερρεαλισμός επαναπροσδιορίζει βασικές ανάγκες. Καλλιτέχνης φιλόσοφος: συλλαμβάνει πραγματικό. Μόνο το αντιλαϊκό θέατρο έχει πιθανότητες να γίνει λαϊκό. Πρωτοπορία η αρχική κατεύθυνση. Αντίληψη εκ των υστέρων. Να ενσωματώνεται στη θεατρική παράδοση. Ρήξη με ισχύουσα αντίληψη. Αμοιβαιότητα της αλήθειας της τέχνης και των άλλων χώρων του πνεύματος. Αλλοιωμένη αντίληψη, λέξεις και γλώσσα. Αδιαχώριστο το φανταστικό από το πραγματικό. Εγκλωβισμένοι. Από υπαρξιακό κενό οι κωμωδίες. Από φαντάσματα, πάθη βίαια, τα δράματα. Αντιφατικές οι αισθήσεις της ύπαρξης. Το θέατρο ως συνειδητοποίηση του τραγικού και της μοίρας του ανθρώπου, στη διαχρονία.

Μπέκετ και Ιονέσκο

Παράλληλες διαδρομές

Αδυναμία άρθρωσης ουσιαστικού λόγου. Η πραγματικότητα εξαρθρώνει το κείμενο. Παραδοξολογίες και ανορθόδοξα συμπεράσματα. Σχετικότητα χρόνου. Αδυναμία να τον ελέγξουμε. Επαναλήψεις διασπούν τη λογική συνέχεια. Ανεστραμμένα γεγονότα: η σημασία και η διαδοχή τους αναιρείται· αντιφατικές ενέργειες. Σχέση αίτιου-αιτιατού: καταδεικνύει την αμφισημία των επιλογών. Μόνη πρόταση για την ισχύ του έργου τέχνης: η ανάδειξη και υπογράμμιση του ζοφερού αδιέξοδου υπαρξιακού αισθήματος. Η ύπαρξη του ανθρώπου υπό

την οπτική μιας μάταιης και ανούσιας διαδρομής. Η διαρκής αίσθηση του τέλους που δε δύναται ο άνθρωπος να αποφύγει. Ύπαρξη – απουσία των άλλων ανθρώπων. Ομογενοποιούνται χαρακτηριστικά, ονόματα: αναιρείται η σημασία τους.

Διαφορετικές προσέγγισεις

Διάφορες προσωπικότητες στον Ιονέσκο: οι διάφορες υποστάσεις του Εγώ στον Μπέκετ. Αντικατάσταση λέξεων με αντικείμενα. (Ιονέσκο) Πεποίθηση του Ιονέσκο πως όταν το «Εγώ» δεν υφίσταται πλέον ως ύπαρξη, η ουσία της θα συνεχίσει να επηρεάζει «τις μελλοντικές αλλαγές». Μια ασυνείδητη εκδήλωση της ανάγκης για τη διατήρηση μιας αβέβαιης υστεροφημίας. Μπέκετ πλην του έργου *Catastrophe*: καθαρά υπαρξιακό έργο. Ιονέσκο και με ιδεολογική, κοινωνική, πολιτική αναφορά.

Η ομάδα των σκηνοθετών

Παράπλευροι προβληματισμοί.

Τα ζητήματα που απασχολούν στο σύνολο τους έξι κινηματογραφικούς δημιουργούς δεν διαφέρουν από εκείνα που έχουν ήδη αναφανεί. Βιγκό, Μπέργκμαν, Μπουγιουέλ, Ντράγιερ, Ταρχόφσκι και Φελίνι: επίκεντρο ο άνθρωπος και η παρουσία του στον κόσμο. Ο τρόπος προσέγγισης και τα μέσα που χρησιμοποιούν, όπως προκύπτουν από τη διασύνδεσή τους με τους δύο Ευρωπαίους δραματουργούς.

Ενδεικτικοί συσχετισμοί μεταξύ των δημιουργών των δύο τεχνών

Χωροχρόνος

Ο τρόπος κίνησης και ακινησίας, δικής του και του σπιτιού που βρίσκεται ο χαρακτήρας στο *Molloy*.¹ Το τελικό πλάνο

1. Σάμουελ Μπέκετ, *Μολλόυ*, μτφρ Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Ύψιλον / Βιβλία, 2^η έκδ, Αθήνα 1993, σ. 65.

από το *Solaris*.² Το τοπίο ως εσωτερικός τόπος, από το ίδιο έργο.³ Το τελικό πλάνο της *Νοσταλγίας*.⁴ Ο Molloy ακίνητος, «σαπίζει εν ειρήνη σε σπηλιά». ⁵ Ακίνησία στη σπηλιά του *Stalker*.⁶ Τοπία από τις αφηγήσεις του Ζαν στην υπερβατική *Πείνα και δίψα*⁷ δεν απέχουν πολύ από τα εμφανιζόμενα στη *Νοσταλγία*,⁸ τον *Καθρέπτη*,⁹ το *Stalker*.¹⁰ Σπίτι τριγυρισμένο από νερό στις *Καρέκλες*,¹¹ αλλά και στο *Τέλος του παιχνιδιού*:¹² μεταφυσικός συμβολισμός του εξωπραγματικού. Στο τέλος του *Solaris* το σπίτι επιπλέει στο νερό της συμπαντικής συνείδησης.¹³ Τα ανδρείκελα, οι ανθρώπινες τραγικές μονάδες εγκλωβισμένα στον *Ερημωτή*.¹⁴ Σε αναπόδραστο αδιέξοδο, όπως οι έγκλειστοι στον *Εξολοθρευτή άγγελο*.¹⁵

Με τα μάτια του τώρα βλέπει τον προηγούμενό του εαυτό, αναζητά οικογενειακές μνήμες. Ελπίζει να δει τον εαυτό του

2. *Σολάρις*, παραγ. Σοβ. Ένωση, 1972, σκην. Αντρέι Ταρκόφσκι.

3. Μπέκετ, σσ. 83-4

4. *Νοσταλγία*, παραγ. Ιταλία-Σοβ. Ένωση, 1983, σκην. Αντρέι Ταρκόφσκι.

5. Μπέκετ, σ. 96

6. *Στάλκερ*, παραγ. Σοβ. Ένωση, 1979, σκην. Αντρέι Ταρκόφσκι.

7. Ευγένιος Ιονέσκο, «Η πείνα και η δίψα», στον τόμο *Η πείνα και η δίψα, Η φαλακρή τραγουδίστρια*, μτφρ. Γιώργος Πρωτοπαπάς, Δωδώνη, Παγκόσμιο θέατρο 83, Αθήνα 1982, σσ. 81-92.

8. *Νοσταλγία*

9. *Καθρέπτης*, παραγ. Σοβ. Ένωση, 1975, σκην. Αντρέι Ταρκόφσκι.

10. *Στάλκερ*

11. Ευγένιος Ιονέσκο, *Οι Καρέκλες, Φάρσα Τραγική*, μτφρ. Νίκη Μιχαλά, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2005, σ. 3 [πανεπιστημιακές σημειώσεις].

12. Μπέκετ, *Τέλος του παιχνιδιού*, μτφρ. Κωστής Σκαλιώρας, Ύψιλον / Θέατρο, Αθήνα 2000, σσ. 51, 55.

13. *Σολάρις*

14. Μπέκετ, «Ο ερημωτής», στον τόμο *Πέντε κείμενα του Samuel Beckett στα ελληνικά, με διάφορα παραλειπόμενα του μεταφραστή*, μτφρ. Νάσος Δετζιώρτζης, Γαβριηλίδης, Αθήνα 1995, σσ. 37-80.

15. Ο *εξολοθρευτής άγγελος*, παραγ. Μεξικό, 1962, σκην. Λουί Μπουγιουέλ.

ζωντανό μικρό (*Κείμενα για το τίποτα 6*¹⁶ και 8¹⁷ αντίστοιχα). Διαφορετικές χρονικότητες, ερήμην του Molloy.¹⁸ Παρακολουθεί τον εαυτό του σε παρελθοντικό χρόνο.¹⁹ Παρόμοια και στο βίντεο που παρακολουθεί η νεκρή σύντροφος του πρωταγωνιστή, στο υπερκόσμιο σύμπαν του Solaris.²⁰ Αναπόληση γηρατειών από τον Μαλόν.²¹ Υπαρκτή πραγματικότητα μεταφυσικού προβληματισμού στις *Αγριοφράουλες*.²²

*Η τελευταία μαγνητοταινία του Κράπ: παρελθοντικό που έχει γίνει παρόν και του παρόντος “μελλοντικό βλέμμα του γέρου”.*²³ Παρόμοια και στο *Solaris*, με χρήση οπτικού αντί ακουστικού μέσου.²⁴ Τρεις χρόνοι σε ένα. Παρελθόν, το τότε μέλλον που έγινε παρόν και το παρόν που θα γίνει μέλλον, το παρόν.

Παράλληλοι υπαρξιακοί προβληματισμοί

Ο θάνατος στον Μπέκετ: ευκταίος-απευκταίος; αναπόφευκτος. *Κραυγές και ψίθυροι: ακραία δραματοποίηση του τραγικού*.²⁵ 7^η σφραγίδα: υπερφυσική απεικόνιση²⁶ *Αγριοφρά-*

16. Μπέκετ, «Κείμενα για το τίποτα 6», στον τόμο *Πρόζες 1945-1980*, μτφρ. Εριφύλη Μαρωνίτη, Πατάκης, Ναυτίλος, Αναγνώσματα 11, Αθήνα 2002, (1998) σσ. 149-154.

17. Μπέκετ, «Κείμενα για το τίποτα 8», στον τόμο *Πέντε κείμενα του Samuel Beckett στα ελληνικά* σσ. 160-165.

18. Μπέκετ, *Μολλόυ*, σ. 65.

19. *Ό.π.*

20. *Σολάρις*.

21. Μπέκετ, *Ο Μαλόν πεθαίνει*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Ύψιλον, Βιβλία, 2^η έκδ., Αθήνα 1993, σ. 76.

22. *Αγριοφράουλες*, παραγ. Σουηδία, 1957, σκην. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

23. Μπέκετ, «Η τελευταία μαγνητοταινία του Κράπ», στον τόμο *Samuel Beckett, θεατρικά έργα*, μτφρ Νίκη Μιχαλά, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2007, σ. 1-7 [πανεπιστημιακές σημειώσεις].

24. *Σολάρις*

25. *Κραυγές και ψίθυροι*, παραγ. Σουηδία, 1972, σκην. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

26. 7^η σφραγίδα, παραγ. Σουηδία, 1957, σκην. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

ουλες: αναμνήσεις και απολογισμός.²⁷ *Vampyr*: πλαίσιο γοτθικό-εξπρεσιονιστικό.²⁸ Οι κατάκοιτοι περιμένουν το θάνατο στο *Molloy*.²⁹ Ομοίως: *Κραυγές και ψίθυροι*³⁰ και *Vampyr*.³¹ Ο Μαλόν³² και ο ήρωας της *Νοσταλγίας*,³³ βαδίζουν προς το τέλος, καθέννας με το δικό του ιδιαίτερο τρόπο.

Ετερόκλητοι συσχετισμοί

Σιωπές και λέξεις στον Μπέκετ. Η χρήση τους από τον Ταρκόφσκι και τον Μπέργκμαν. Ερωτισμός στον Μπέργκμαν, στον Μπέκετ. Στοιχεία τσίρκου: Μπέκετ στο Γκοντό,³⁴ Φελίνι, η φιγούρα της Μασίνα. Μπέργκμαν, *Οι τιποτένιοι*: θεατρικό-σουρεαλιστικό πλαίσιο,³⁵ *Η νύχτα των σαλτιμπάγκων*: εξευτελιστικό,³⁶ *Η ώρα του λύκου*: δραματικό.³⁷

Το θείο

Αμφισβήτηση της θείας πρόνοιας στο έργο του Μπέκετ και του Μπέργκμαν.

Σώμα

Το σώμα-άνθρωπος που υποφέρει (Μπέκετ). *Κραυγές και ψί-*

27. *Αγριοφράουλες*

28. *Vampyr*, παραγ. Γερμανία, 1932, σκην. Καρλ Ντράγιερ.

29. Μπέκετ, *Molloy*, σσ. 7-9, 84.

30. *Κραυγές και ψίθυροι*.

31. *Vampyr*.

32. Μπέκετ, *Ο Μαλόν πεθαίνει*, 150 σ. [γενικό σχόλιο].

33. *Νοσταλγία*.

34. Μπέκετ, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Ύψιλον, Θέατρο, 2^η έκδ., Αθήνα 1994, 127 σ. [γενικό σχόλιο].

35. *Οι τιποτένιοι*, παραγ. Σουηδία, 1969, σκην. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

36. *Η νύχτα των σαλτιμπάγκων*, παραγ. Σουηδία, 1953, σκην. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

37. *Η ώρα του λύκου*, παραγ. Σουηδία, 1968, σκην. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

θυροι,³⁸ *Η νύχτα των σαλτιμπάγκων*,³⁹ *Γη χωρίς φωμί*.⁴⁰ Τυφλοί στον Μπέκετ· τυφλός στο *Los Olvidados*⁴¹ και στον Ανδαλουσιανό σκύλο.⁴² Αλληγορική χρήση του κεριού στο *Μολλό*⁴³ και στη *Νοσταλγία*.⁴⁴ Η μητέρα στο έργο του Μπέκετ, στο έργο του Ταρκόφσκι.

Στοιχεία σουρεαλιστικά

Η εναλλάσσόμενη απογύμνωση του γυναικείου σώματος στον *Ανδαλουσιανό σκύλο*: ανέφικτος, ακραίος ερωτικός πόθος.⁴⁵ Η σταδιακή στο Βιγκό: εξωτερίκευση της ερωτικής σκέψης.⁴⁶ Φλεγόμενη γυναίκα στο τζάκι (*Πείνα και η δίψα*): ενοχές από το παρελθόν.⁴⁷ Η θαμμένη γυναίκα του *Ανδαλουσιανού*,⁴⁸ έμπνευση για την Ουίνου.⁴⁹ Εμφάνιση ενός πορτραίτου ή ηθοποιού κατά την περιγραφή της φωτογραφίας στα *Θύματα του καθήκοντος*:⁵⁰ το σκίτσο που ζωντανεύει μετά τον σχηματισμό του από το δάσκαλο στο οικοτροφείο: *Διαγωγή μηδέν*.⁵¹

Παράλληλοι της συνείδησης

Εμφάνιση ενός πορτραίτου ή ηθοποιού κατά την περιγραφή

38. *Κραυγές και ψίθυροι*.

39. *Η νύχτα των σαλτιμπάγκων*.

40. *Γη χωρίς φωμί*, παραγ. Ισπανία, 1933, σκην. Λουί Μπουνιουέλ.

41. *Los Olvidados*, παραγ. Μεξικό, 1950, σκην. Λουί Μπουνιουέλ.

42. *Ανδαλουσιανός σκύλος*, παραγ. Γαλλία, 1929, σκην. Λουί Μπουνιουέλ.

43. Μπέκετ, *Μολλό*, σσ. 33-4.

44. *Νοσταλγία*.

45. *Ανδαλουσιανός σκύλος*.

46. *Σχετικά με τη Νίκαια*, παραγ. Γαλλία, 1930, σκην. Ζαν Βιγκό.

47. Ιονέσκο, «Πείνα και η δίψα», σ. 49.

48. *Ανδαλουσιανός σκύλος*.

49. Μπέκετ, *Ω οι ωραίες μέρες!*, μτφρ. Μαρία Λαμπαδαρίδου, Δωδώνη, Παγκόσμιο θέατρο 5, Αθήνα 1996, 120 σ. [γενικό σχόλιο].

50. Ιονέσκο, *Victimes du devoir*, στο Théâtre 1, Gallimard, Παρίσι 1954, σ. 194.

51. *Διαγωγή μηδέν*, παραγ. Γαλλία, 1933, σκην. Ζαν Βιγκό.

της φωτογραφίας στα *Θύματα του καθήκοντος*. Παραλλαγή της αναπαράσταση της μνήμης που συναντούμε στο μεταγενέστερο *Φάντασμα της ελευθερίας*.

Το εγώ

Οι πολλαπλές προσωπικότητες του *Ακατανόμαστου*:⁵² το *Περσόνα* του Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.⁵³

Επίλογος: ο Καλλιτέχνης-Δημιουργός και ο Άνθρωπος

«Δεν ήρθαμε στον κόσμο για να ευτυχούμε», λόγια του σπουδαίου Αντρέι Ταρκόφσκι,⁵⁴ που αποτελεί και την ουσία της μεταφυσικής του Μπέκετ. Γι' αυτό και η προσπάθειά τους να απαλύνουν τον ανθρώπινο πόνο. Επειδή όμως στους σπουδαίους ανθρώπους και δημιουργούς μόνο αντάξιό τους δικαιούνται να απευθύνονται, να συνομιλούν με τις απόψεις και το έργο τους, αφήνουμε τις τελευταίες σκέψεις στον μέγα Ιονέσκο:

«Μόνο η ουσία του ανθρώπου συνδέει τους μεγάλους συγγραφείς, η μοναχική περίσκεψη και όχι οι ευρύτερες κοινωνικές λειτουργίες αναδεικνύουν τη φύση του.⁵⁵ [...] Για να φτάσουμε στους άλλους ξεκινάμε από εμάς.⁵⁶ [...] Με τη μοναχικότητα του επαναστάτη, αντιμέτωπου ακόμα και με τη συνείδησή του».⁵⁷

52. Μπέκετ, *Ο Ακατανόμαστος*, μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Ύψιλον, Βιβλία, 2^η έκδ. Αθήνα 1993, σσ. 114-116.

53. *Περσόνα*, παραγ. Σουηδία – Ιταλία, 1976, σκην. Ίνγκμαρ Μπέργκμαν.

54. *A Poet in the Cinema*, παραγ. Ιταλία, 1984, σκην. Donatella Boiglivo.

55. Ιονέσκο, *Σημειώσεις και αντισημειώσεις*, μτφρ. Ιουλία Ιατρίδη, Θεωρία, Αθήνα 1982 (Αρίων, 1971), σσ. 80-81.

56. *Το ίδιο*, σ. 147.

57. *Το ίδιο*, σ. 136.

Ο κινηματογραφικός Tennessee Williams

«Ήθελα να σκαφαλώσω πάνω στη σκηνή και να μπω μέσα στη δράση της εικόνας. Η μητέρα μου έπρεπε διαρκώς να με συγκρατεί στη θέση μου»,¹ περιγράφει ο ίδιος ο Williams, όταν, παιδί ακόμη, επισκεπτόταν τις κινηματογραφικές αίθουσες που βρίσκονταν δίπλα στο σπίτι του στο Saint Louis, περιοχή όπου η οικογένεια αναγκάστηκε να μετακινηθεί λόγω των επαγγελματικών υποχρεώσεων του πατέρα, εγκαταλείποντας για πάντα τον «μυθικό» Νότο. Νέος πια, σχεδόν 20 ετών, βρίσκει και πάλι διέξοδο στην ψευδαίσθηση του κινηματογράφου, όταν αναγκάζεται, και πάλι από τον πατέρα του, να εγκαταλείψει το Πανεπιστήμιο, όπου σπούδαζε δημοσιογραφία, για να δουλέψει ως δακτυλογράφος στην εταιρεία παραγωγής παπουτσιών (Continental Shoe Makers) στο Saint Louis. Τα δύο χρόνια που εργάζεται στην εταιρεία αυτή αποδεικνύονται ανεκτίμητα για τη συγγραφική του πορεία. Εκεί, μεταμορφώνεται στον Τομ που γνωρίζουμε στον *Γυάλινο Κόσμο*: τον ονειροπόλο νέο που είναι παγιδευμένος σε μια ρουτίνα την οποία απεχθάνεται, που γράφει ποιήματα σε κουτιά παπουτσιών και βρίσκει διέξοδο στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Εκεί αντιλαμβάνεται για πρώτη φορά τις συνθήκες διαβίωσης της εργατικής τάξης κατά την περίοδο

1. Gilbert Maxwell, *Tennessee Williams and Friends*, World Publishing, Cleveland 1965, σ. xii.

της Μεγάλης Ύψεσης, αναπτύσσοντας την ιδιαίτερη συμπάθειά του γι' αυτούς τους καθημερινούς «αντιήρωες» της ζωής και την αντιπάθειά του για το αμερικανικό καπιταλιστικό κοινωνικό σύστημα.²

Ο κινηματογράφος δεν θα αποτελέσει μόνο την ψυχική διέξοδο του συγγραφέα και καταφύγιο της φαντασίας του, αλλά θα είναι και η αιτία που θα ασχοληθεί, επαγγελματικά πια, με τη συγγραφή. Τα πρωτόλεια μονόπρακτά του θα φέρουν τη συνεργασία με τη μετέπειτα θεατρική παραγωγό του, Audrey Wood, η οποία σύντομα του εξασφαλίζει συμβόλαια ως σεναριογράφου με την εταιρεία παραγωγής ταινιών Metro Goldwyn Mayer (M.G.M.), στο Hollywood. Αυτή η δουλειά λύνει το οικονομικό του πρόβλημα, ενώ του παρέχει την πολυτέλεια να πληρώνεται για να γράφει. Το γεγονός ότι ο Williams, από τα πρώτα επαγγελματικά του βήματα, ασχολήθηκε με τη συγγραφή κινηματογραφικών σεναρίων δεν πρέπει να περνά απαρατήρητο. Όλα σχεδόν τα έργα του, και ιδιαίτερα αυτά της περιόδου 1944-1960, έχουν έντονα κινηματογραφικά χαρακτηριστικά, ο οποίος συμβάλλει αισθητά στη δημιουργία του ρεαλισμού που χαρακτηρίστηκε ως ο «μαγικός» ή «ποιητικός» ρεαλισμός του Tennessee Williams. Αυτός ο ρεαλισμός βρίσκει την ιδανικότερη, ίσως, πραγμάτωσή του, ήδη από τον *Γυάλινο κόσμος*, έργο με το οποίο ο Williams εγκαινιάζει ένα νέο είδος «πλαστικού» θεάτρου, όπως ο ίδιος το ονομάζει στον πρόλογο μανιφέστο, που προτάσσει στο έργο:

«Το συνηθισμένο ρεαλιστικό έργο [γράφει], 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: η αλήθεια, η ζωή, η πραγματικότητα είναι κάτι

2. Lyle Leverich, *Tom: The unknown Tennessee Williams*, W. W. Norton and Company, New York 1995, σσ. 136-137.

το συστηματοποιημένο, κάτι που δεν μπορεί να αποκαλύψει τη βαθύτερη ουσία του αν η ποιητική φαντασία δεν κληθεί να το παραστήσει ή αν το υποδηλώσει. [...] 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».³

Με άλλα λόγια, ο Williams ζητά την απελευθέρωση του θεάτρου από τον σκηνικό ρεαλισμό, επιθυμεί ρευστότητα στον σκηνικό χώρο και χρόνο, στους χαρακτήρες, στον λόγο, στη μουσική, στην κίνηση, στον φωτισμό. Στην ουσία, ζητά τις ελευθερίες του κινηματογράφου, στο θέατρο.

Ο *Γυάλινος κόσμος* αποτελεί πιθανότατα το πιο κινηματογραφικό απ’ όλα τα έργα του συγγραφέα και αυτό φαίνεται να μην είναι διόλου τυχαίο, αφού το έργο βασίστηκε⁴ στο κινηματογραφικό σενάριο με τίτλο *The Gentleman Caller*,⁵ το οποίο ωστόσο είχε απορριφθεί από την M.G.M. Στην ουσία του, ο *Γυάλινος κόσμος*⁶ είναι περισσότερο κινηματογράφος

3. *The Theatre of Tennessee Williams*, New Directions, New York 1971, τόμ. 1, σ. 131 (μετάφραση από το πρόγραμμα Tennessee Williams, *Ο Γυάλινος Κόσμος*, Θεατρικός Οργανισμός Μορφές, Θέατρο Εμπρός, Χειμώνας 1998, σ. 16).

4. Το κινηματογραφικό αυτό σενάριο βασίζεται σε ένα από τα πρώτα διηγήματα του Williams με τίτλο *A Portrait of a Girl in Glass*, και το οποίο συμπεριλαμβάνεται στη συλλογή διηγημάτων *One Arm*.

5. «The screenplay-turned-stage-script shows a number of elements more familiar, and perhaps more suited, to the cinema than to the theatre» (Αυτό το σενάριο ενός έργου που προσαρμόστηκε στην ουσία στη σκηνή παρουσιάζει πολλά χαρακτηριστικά τα οποία, ίσως είναι πιο κατάλληλα για τον κινηματογράφο παρά για το θέατρο), Alycia Howard-Smith - Greta Heintzelman, *Critical Companion to Tennessee Williams. A Literary Reference to His Life and Work*, Facts On File, U.S.A. 2005, σσ. 88-89.

6. Βλ. C. W. E. Bigsby, «Entering *The Glass Menagerie*», στον τόμο *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge University Press,

που προσαρμόζεται στη σκηνή, παρά ένα θεατρικό έργο με κινηματογραφικές επιρροές. Ο συγγραφέας διατηρεί την κινηματογραφική χρήση του χρόνου μέσα από τα φλας μπακ, τα οποία τον βοηθούν να πετύχει την αίσθηση της ανάμνησης. Χρησιμοποιεί τη γρήγορη εναλλαγή εικόνων, χωρίς να φροντίζει για τη μεταξύ τους λογική σύνδεση –άλλωστε είναι έργο μνήμης, γι' αυτό και ακολουθεί την άτακτη, άλογη, συναισθηματική και συχνά ονειρική ή φαντασιακή δομή της ανάμνησης,⁷ αντιτασσόμενος έτσι στη ρεαλιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας. Η δομή είναι συχνά αποσπασματική, ακολουθώντας τη λογική των «επεισοδίων», και χρησιμοποιεί τον αφηγητή που απευθύνεται κατευθείαν στους θεατές, με έναν καθαρά κινηματογραφικό τρόπο: όπως στον κινηματογράφο ο αφηγητής είναι ταυτόχρονα ένα υπαρκτό πρόσωπο και πρωταγωνιστής της ιστορίας, έτσι και εδώ, ο Τομ, με ένα νοητό βήμα τοποθετείται κυριολεκτικά και μεταφορικά εντός και εκτός δράσης.

Η έντονη επίδραση του κινηματογράφου στο συγκεκριμένο έργο, ωστόσο, επιβεβαιώνεται μέσα από την επιθυμία του συγγραφέα για χρήση μιας «συσκευής προβολών» (ο ίδιος την ονομάζει “screen device”), η οποία θα πρόβαλλε 45 διαφορετικές εικόνες και τίτλους-λεζάντες σε έναν τοίχο στο βάθος του δωματίου, που θα υπογράμμιζαν, θα επεξηγούσαν ή θα υπο-

U.K. 1997, σσ. 29-44· Harold Bloom (επιμ.), *Tennessee Williams's "The Glass Menagerie": Modern Critical Interpretations*, Chelsea House, New York 1988.

7. Στις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα για την πρώτη σκηνή, σχετικά με το πώς ο ίδιος αντιλαμβάνεται την «ανάμνηση» (memory), αναφέρει: «This scene is memory and is therefore non-realistic. Memory takes a lot of poetic license. It omits some details; others are exaggerated, according to the emotional value of the articles it touches, for memory is seated predominantly in the heart» (Αυτή η σκηνή είναι ανάμνηση και συνεπώς δεν είναι ρεαλιστική. Η ανάμνηση επιδέχεται μεγάλη δόση ποιητικής αδείας. Παραλείπει κάποιες λεπτομέρειες· κάποιες άλλες τονίζονται υπερβολικά, σύμφωνα με τη συναισθηματική αξία του σημείου που αγγίζει, γιατί η ανάμνηση αναβιώνει κατά κύριο λόγο στην καρδιά), *The Theatre of Tennessee Williams*, σ. 143.

νοούσαν συγκεκριμένες καταστάσεις ή νοήματα του έργου, θα τόνιζαν το στοιχείο της ανάμνησης και θα συνέδεαν τους δύο κόσμους των ηρώων: τον κόσμο του συνειδητού με το ασυνείδητο, τον εξωτερικό κόσμο της δράσης με τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο.⁸ Κάτι, περίπου, σαν βωβός κινηματογράφος. Κανέννας σκηνοθέτης, ωστόσο, δεν θα τολμήσει να χρησιμοποιήσει τη συσκευή, γεγονός που αναγκάζει τον συγγραφέα να δημιουργήσει μια δεύτερη εκδοχή του έργου, αποκόπτοντας τις προβολές, εκδοχή που εξακολουθεί, μέχρι και σήμερα, να είναι η πιο διαδεδομένη.

Η προσήλωση του Williams στον κινηματογράφο θα είναι εμφανής σε όλο το συγγραφικό του έργο. Από τα πρώτα του μονόπρακτα, πολλά από τα οποία γράφτηκαν για να παιχτούν είτε στη σκηνή είτε στον κινηματογράφο, όπως π.χ. *Το πορτραίτο μιας Μαντόνας* ή *Το τελευταίο από τα χρυσά μου ρολόγια*, μέχρι και τα τελευταία (λιγότερο αναγνωρισμένα) έργα του, ο κινηματογράφος καθορίζει τις τεχνικές, τις εικόνες, τον τόνο και τον ρυθμό του θεατρικού του κόσμου.

8. Το 1941, ο σκηνογράφος Robert Edmond Jones προβλέπει στο βιβλίο του που εκδίδει την ίδια χρονιά τον ερχομό ενός συγγραφέα που θα συνενώσει με τη χρήση της κινηματογραφικής εικόνας τους δύο αυτούς κόσμους, ότι ακριβώς κάνει ο Williams στο *Γυάλινο κόσμο*: «Some new playwright will presently set a motion-picture screen on the stage above and behind his actors and will reveal simultaneously the two worlds of the Conscious and the Unconscious which together make up the world we live in – the outer world and the inner world, the objective world of actuality and the subjective world of motive. On stage we shall see the actual characters of the drama; on the screen we shall see their hidden secret selves» (Ένας νέος θεατρικός συγγραφέας θα θέσει σύντομα επί σκηνής μια κινηματογραφική οθόνη, πάνω και πίσω από τους ηθοποιούς του και θα αποκαλύπτει ταυτόχρονα τους δύο κόσμους του συνειδητού και του ασυνείδητου, οι οποίοι συνθέτουν τον κόσμο στον οποίο ζούμε –τον έξω κόσμο και τον ενδότερο κόσμο, τον αντικειμενικό κόσμο της ακρίβειας και τον υποκειμενικό κόσμο της αιτίας. Επί σκηνής θα παρακολουθούμε τους πραγματικούς χαρακτήρες του έργου· στην οθόνη τους κρυφούς τους εαυτούς), Robert Edmond Jones, *The Dramatic Imagination*, Theatre Art Books, New York 1941, σσ. 18-19.

Η αποσπασματικότητα του χώρου και του χρόνου (με αποκορύφωμα το *Καμίνο Ρεάλ*), η ανορθόδοξη δομή των «σκηνών» και των «πράξεων», η άλογη δομή των διαλόγων και κυρίως των μονολόγων, οι έντονοι συμβολισμοί, η συμμετοχή των εξωκειμενικών στοιχείων στη δράση (φωτισμός, μουσική, σκηνικά, οθόνες, προβολές –χρήση οθόνης γίνεται και στο *Γλυκό πουλί της νιότης*), είναι τα βασικά στοιχεία που διαφοροποιούν το «τεννεσικό» θέατρο από το υπόλοιπο θέατρο της εποχής του και προκύπτουν, σχεδόν όλα, μέσα από τον κόσμο του κινηματογράφου. Μέσα από τα έργα του Williams, το εμπορικό και «ελαφρύ» θέαμα του Hollywood κατορθώνει να απελευθερώσει το σοβαρό θέατρο από τις συμβάσεις που το κρατούσαν περιορισμένο, θεματικά, γλωσσικά και σκηνικά. Το Hollywood εισβάλλει στο Broadway. Και πολύ σύντομα, το σχήμα αυτό θα αντιστραφεί και η σχέση Hollywood-Broadway θα γίνει αμφίδρομη. Και πάλι, μέσα από τα έργα του Williams.

Η πρωτοφανής επιτυχία του *Γυάλινου κόσμου* φέρνει στον συγγραφέα τη δημοτικότητα που θα του ανοίξει τον δρόμο για τα θέατρα του Broadway. Η εξαιρετική, κατά γενική ομολογία, σκηνική ερμηνεία του *Λεωφορείου ο πόθος*, έστω και αν αυτό θεωρήθηκε από πολλούς κατώτερο του *Γυάλινου κόσμου*, καθιερώνει τον συγγραφέα όχι μόνο στην Αμερική, αλλά και την Ευρώπη. Από το 1944 μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1950, το όνομα του Williams γίνεται συνώνυμο της επιτυχίας: *Καλοκαίρι και καταχνιά*, *Τριαντάφυλλο στο στήθος*, *Λυσσασμένη γάτα*, *Ορφέας στον Άδη*, *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, *Γλυκό πουλί της νιότης*, *Η νύχτα της ιγκουάνα*. Μέσα σε μια δεκαπενταετία, ο Williams αποκτά πολυάριθμα βραβεία, δόξα, χρήμα, συνδέει το όνομά του με τα σημαντικότερα ονόματα σκηνοθετών και αστέρων της υποκριτικής τέχνης και κατακτά τον τίτλο του σημαντικότερου εν ζωή συγγραφέα. Με την εκπληκτική εμπορική επιτυχία των έργων του, η οποία ξεκίνησε ήδη με το ρεκόρ παραστάσεων του *Λεωφορείου ο πόθος*, ήταν απλά θέμα χρόνου να ανοίξουν διάπλατα οι πόρτες του Hollywood. Η μεταφορά των έργων του στη μεγάλη οθόνη ήταν, σχεδόν, επιβεβλημένη.

Ο μεταπολεμικός αμερικανικός κινηματογράφος, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1950, διανύει μια περίοδο ριζικών αλλαγών, όπως και η ίδια η αμερικανική κοινωνία και, συνεπώς, το κοινό των θεατών. Ο πόλεμος προκαλεί ρήγματα στην φαινομενικά στέρεη δομή της αμερικανικής οικογένειας μέσα από την αμφισβήτηση των πατροπαράδοτων αρχών και αξιών. Η σεξουαλική επανάσταση καταρρίπτει σε μεγάλο βαθμό την αξία του γάμου και της οικογένειας, ενώ ταυτόχρονα επαναπροσδιορίζει τη λειτουργία της γυναίκας όχι μόνο ως αντικείμενο, αλλά και ως υποκείμενο του σεξουαλικού πόθου. Η ανάπτυξη της τεχνολογίας φέρνει, επίσης, σε κάθε αμερικανικό σπίτι, τον εχθρό του κινηματογράφου: την τηλεόραση. Το Hollywood έπρεπε να αλλάξει. Έψαχνε απεγνωσμένα νέες φωνές, νέα πρόσωπα, νέα θέματα.⁹ Σε αυτό το κλίμα αναζήτησης, τα έργα του Williams έρχονται να δώσουν μια νέα, μοναδική φωνή, που θα φέρει ριζικές αλλαγές στον αμερικανικό κινηματογράφο. Όπως τα θεατρικά του έργα φέρνουν τον κινηματογράφο στο θέατρο ως προς το τεχνικό μέρος, έτσι θα φέρουν και το θέατρο στον κινηματογράφο ως προς τη θεματική, τους ανορθόδοξους χαρακτήρες, αλλά και την ποιητική χρήση της γλώσσας. Μέχρι τότε, τα θέματα που προέβαλλαν οι ταινίες για ενήλικες μπορούσαν εύκολα να γίνουν κατανοητά, ακόμη και από ανήλικους. Η επίσημη λογοκρισία, αλλά και άγραφοι κανόνες των εταιρειών παραγωγής καθόριζαν πολύ συγκεκριμένα όρια για το τι μπορούσε να προβληθεί στις δημόσιες οθόνες.¹⁰ Ο Williams έρχεται να προκαλέσει αυτά τα όρια και η φήμη του να τα εξαναγκάσει σε σημαντική επέκταση και ανοχή, ακόμη και από την πλευρά των θεατών. Φέρνει ένα κοινό, το οποίο ζητά απεγνωσμέ-

9. Αναλυτικότερα για τη σχέση της μεταπολεμικής Αμερικής με τον κινηματογράφο και τα έργα του Williams, βλ. Barton R. Palmer - Robert Bray William, *Hollywood's Tennessee. The Williams Films and Post War America*, University of Texas Press, Austin 2009.

10. Maurice Yacowar, *Tennessee Williams and Film*, Frederick Ungar Publishing Co., New York 1977, σ. 137.

να αλλαγή, αλλά διστάζει να εγκαταλείψει τις δοκιμασμένες συνταγές επιτυχίας, αντιμέτωπο με θέματα σεξουαλικής ετερότητας, σεξουαλικού πόθου, ομοφυλοφιλίας, ομοφυλοφοβίας, αφροδίσιων νοσημάτων, βιασμού, αλκοολισμού, νυμφομανίας, λοβοτομής, ανθρωποφαγίας, αμφισβήτησης του Καθολικισμού, ανατροπής της οικογενειακής ισορροπίας, και όλα αυτά μέσα από την εξωτική και γοητευτικά διεστραμμένη κουλτούρα του Νότου.

Όσο προκλητικά κι αν υπήρξαν τα θέματα των έργων του, το αποτέλεσμα ήταν να συμβάλουν στην ωρίμανση του αμερικανικού κινηματογράφου.¹¹ Μέσα σε μία μόλις εικοσαετία, από το 1950 μέχρι το 1969, 15 έργα του Williams προσαρμόζονται στη μεγάλη οθόνη, άλλοτε με μεγαλύτερη και άλλοτε με μικρότερη καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία: ο μάλλον αποτυχημένος κινηματογραφικά *Γυάλινος κόσμος* (1950) – συχνά οι αφίσες των ταινιών είναι ενδεικτικές για την παραποίηση του έργου, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του *Γυάλινου κόσμου*–, το οσκαρικό *Λεωφορείο ο Πόθος* (1951), σε σκηνοθεσία Elia Kazan, με τη Vivien Leigh και τον Marlon Brando ως Μπλανς και Στάνλεϊ, το μεσογειακό *Τριαντάφυλλο στο στήθος*, προσαρμοσμένο στο ταμπεραμέντο της Anna Magniani (η οποία κέρδισε και το Όσκαρ Α΄ γυναικείου ρόλου ως Σεραφίνα) και του Burt Lancaster (1955), έναν χρόνο αργότερα το σκανδαλώδες *Baby Doll – Λολίτα στα ελληνικά*– (1956), που ξεσήκωσε θύελλα αντιδράσεων στον χώρο των καθολικών, ακόμη και με την προκλητική και τεραστίων διαστάσεων αφίσα της, σχεδιασμένη από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, Elia Kazan, η οσκαρική *Λυσσασμένη γάτα* (1958) σε σκηνοθεσία Richard Brooks και τους Elizabeth Taylor και Paul Newman ως Μάγκι και Μπρικ –η μεγαλύτερη εμπορική επιτυχία του Williams και η μεγαλύτερη εισπρακτική επιτυχία του 1958 με έσοδα 18 εκατομμύρια δολάρια. Ακολουθεί το σκοτεινό *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* (1959) με επιστράτευση χολλυγουντιανών αστέρων (Katherine Hepburn,

11. Palmer - William, σ. 15.

Montgomery Clift και Elizabeth Taylor), ταινία που θεωρήθηκε, ακόμη και από τους πιο αυστηρούς καθολικούς, μια από τις καλύτερες ελεύθερες διασκευές που έγιναν σε θεατρικό έργο, ενώ ακολουθεί ο μάλλον αποτυχημένος *Φυγός* (η διασκευή του θεατρικού *Ορφέας στον Άδη*, 1960) με την κακή χημεία ανάμεσα στον Marlon Brando και την Anna Magnani. Το 1961 διασκευάζεται το *Καλοκαίρι και καταχνιά* με μια ιδιαίτερα ευαίσθητη διασκευή και, τον ίδιο χρόνο, η νουβέλα *Η ρωμαϊκή άνοιξη της κας Στόουν* (*Το τέλος μιας αγάπης*, 1961), με τους Vivien Leigh και Warren Beatty. Ένα χρόνο μετά έρχεται η πολυδάπανη (μόνο το κόστος δικαιωμάτων της παραγωγής προς τον Williams ανερχόταν στις 500.000) και φιλόδοξη, αλλά μάλλον αποτυχημένη κινηματογραφική εκδοχή του έργου *Γλυκό πουλί της νιότης*, σε σκηνοθεσία Richard Brooks, με τους Paul Newman και Geraldine Page στους πρωταγωνιστικούς ρόλους (1962). Την ίδια χρονιά προβάλλεται και η «σοβαρή κωμωδία», όπως την ονομάζει ο Williams, *Περίοδος προσαρμογής* (1962). Το 1964, προσαρμόζεται στην οθόνη η τελευταία μεγάλη θεατρική επιτυχία του συγγραφέα, *Η νύχτα της ιγκουάνα*, με τους αστέρες Ava Gardner, Richard Burton και Deborah Kerr, διασκευή που απέσπασε 5 υποψηφιότητες Χρυσής Σφαίρας και τέσσερις για τα βραβεία Oscar. Το 1966 ο Sidney Pollack σκηνοθετεί το μονόπρακτο *Προς κατεδάφισιν* σε μια πολύ ελεύθερη διασκευή του Francis Ford Coppola, με τους Natalie Wood και Robert Redford. Ακολουθεί το *Boom!* (1968) δύο χρόνια αργότερα –μια διασκευή του μονόπρακτου *Το τρένο με το γάλα δεν σταματά πια εδώ–*, σε μια φιλόδοξη διανομή με τους Elizabeth Taylor και Richard Burton, αλλά χωρίς την αναμενόμενη καλλιτεχνική και εισπρακτική επιτυχία, και, τέλος, το 1969, το *The Last of the Mobile Hot Shots*, μια μάλλον ατυχής διασκευή του θεατρικού *Το τέλος του κόσμου*.

Ο κινηματογράφος έδωσε στον Williams αυτό που κανένα θέατρο δεν θα μπορούσε να του δώσει. Το «σοβαρό» «κοινωνικό» θέατρο, ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του '40 και του '50, αφορούσε σε ένα περιορισμένο, σχεδόν ελιτίστικο κοινό.

Αντιθέτως, ο κινηματογράφος, κυρίως στην Αμερική, αλλά και στην Ευρώπη, αποτελούσε το δημοφιλέστερο είδος ψυχαγωγίας και απευθυνόταν στον καθένα, ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης, μόρφωσης και ηλικίας. Ο Williams κατόρθωσε να φτάσει σε αυτό το κοινό μέσα από τον κινηματογράφο. Τα έργα του φτάνουν ακόμη και στο κοινό της επαρχίας, ένα κοινό που συχνά δεν είχε καμία επαφή με το θέατρο. Συνεπώς, είτε πρόκειται για τη μεταφορά ενός θεατρικού έργου στην οθόνη, είτε για τη δημιουργία ενός σεναρίου, βασισμένου σε κάποιο μονόπρακτο, το αποτέλεσμα είναι ότι τα έργα του πέρασαν στο κοινό μέσα από διπλή πρόσληψη: από τη μια τα θεατρικά του έργα φτάνουν στο περιορισμένο, θεατρικά εκπαιδευμένο και απαιτητικό κοινό, ενώ από την άλλη οι ταινίες του τον κάνουν γνωστό σε ένα ευρύτερο, μαζικό κοινό, χαρίζοντας στον ίδιο και στα έργα του πρωτοφανή δημοσιότητα.

Παραμένει, ωστόσο, το ζήτημα, κατά πόσον το κοινό που παρακολουθεί τις κινηματογραφικές διασκευές προσλαμβάνει μια πιστή απόδοση των θεατρικών έργων του συγγραφέα ή όχι. Και στις πλείστες περιπτώσεις η απάντηση είναι μάλλον αρνητική. Οι συμβάσεις, τις οποίες επιβάλλει το Hollywood, αποσκοπώντας από τη μια στην εμπορική επιτυχία και από την άλλη στην ικανοποίηση των θρησκευτικών και κοινωνικών ηθών που απαιτούσε η Καθολική Επιτροπή Λογοκρισίας (Catholic Legion of Decency), αναγκάζουν συχνά τους συντελεστές της ταινίας να αναπροσαρμόσουν ή ακόμη και να απαλείψουν σημαντικά στοιχεία των πρωτότυπων θεατρικών έργων. Κάτι τέτοιο συμβαίνει, για παράδειγμα, στον *Γυάλινο κόσμος*, όπου η Λώρα χάνει κάθε ιδιαιτερότητά της και μετατρέπεται σε ένα φυσιολογικό κορίτσι με ένα μικρό σωματικό ελάττωμα. Στο τέλος, δεν σβήνει τα κεριά της μόνη και σε απόγνωση, αλλά εντελώς ανεξαρτημένη από τον αδερφό της Τομ, περιμένει με αυτοπεποίθηση τον κατάλληλο άντρα που θα την ερωτευτεί πραγματικά.

Στην περίπτωση του *Λεωφορείου*, τα πράγματα γίνονται ακόμη πιο περίπλοκα, αφού έθιγε σωρεία απαγορευμένων θεμάτων, που προκάλεσαν έντονες αντιδράσεις στην Επιτρο-

πή. Έτσι, η ξεκάθαρη ομοφυλοφιλία του νεαρού συζύγου της Μπλανς απαλείφεται εντελώς, μετά από σθεναρή αντίσταση του Kazan και του ίδιου του Williams η σκηνή του βιασμού παραμένει, αλλά υπονοείται με το πλάνο μέσα από τον καθρέφτη που σπάει, ενώ στο τέλος η Στέλλα εγκαταλείπει τον Στάλνι, αφήνοντας έτσι να εννοηθεί ότι ακόμη και μέσα από το ψυχιατρείο η Μπλανς είναι που θριαμβεύει και όχι ο Στάνλεϊ. Η ανεκτικότητα, όμως, που έδειξε η Επιτροπή στο Λεωφορείο επρόκειτο να μετατραπεί σε πρωτοφανή θύελλα αντιδράσεων στο *Baby Doll*, αφού προσλαμβάνεται ως ένα έργο που προβάλλει την εκπόρνευση ενός δεκαεπτάχρονου κοριτσιού από τον ίδιο της τον σύζυγο.¹² Κεντρικό πρόσωπο στην εκστρατεία εναντίον της ταινίας ο Καρδινάλιος Francis Spellman, ο οποίος κατακεραυνώνει την ταινία δημοσίως, απαγορεύοντας στους καθολικούς να την παρακολουθήσουν, αποκαλώντας την «ανήθικο, εμετικό, βρώμικο, το πιο χυδαίο έργο που προβλήθηκε ποτέ νόμιμα».¹³ Ο Spellman επιτυγχάνει, εν τέλει, να χαρακτηριστεί η ταινία κατηγορίας «X», και έτσι να περιοριστούν κατά πολύ οι αίθουσες που μπορούσαν να την προβάλλουν, με αποτέλεσμα μια καλή –αλλά όχι την αναμενόμενη– εισπρακτική επιτυχία.¹⁴

Η Επιτροπή θα είναι η αιτία που θα γίνουν πολλές αλλαγές και στο σενάριο της *Λυσσασμένης Γάτας*, όπου αποσιωπάται πλήρως η πιθανή ομοφυλοφιλική σχέση του Μπρικ με τον Σκίπερ, η Μάγκι και ο Σκίπερ δεν είχαν σεξουαλική σχέση, αλλά απλά φιλήθηκαν, δεν αναφέρεται η λέξη καρκίνος, ενώ απαλείφεται εντελώς η θρησκευτική σάτιρα του συγγραφέα ως προς τα σεξουαλικά θέματα ανάμεσα στο ζευγάρι. Η μεγαλύτερη, ωστόσο, αλλαγή σχετίζεται με το τέλος της ταινί-

12. Αναλυτικότερα για τον σάλο που προκάλεσε το έργο στους καθολικούς, βλ. Palmer, «*Baby Doll: The Success of Scandal*», *The Tennessee Williams Annual Review* 4 (2001), σσ. 12-32.

13. Howard-Smith - Heintzelman, σ. 33.

14. Το ίδιο, σσ. 147-148.

ας, με το οποίο ο Williams διαφώνησε δημόσια.¹⁵ Η απόφαση του Μπρικ να υποστηρίξει το φέμα της Μάγκι περί εγκυμοσύνης και η τελική συμφιλίωση του ζευγαριού στο κρεβάτι, μετατρέπουν το έργο σε μια ταινία που προτείνει την «κοινωνική σημαντικότητα του ετεροσεξουαλικού ζευγαριού».¹⁶ Για να ικανοποιηθούν οι απαιτήσεις του συντηρητικού οικογενειακού μελοδράματος, οι αμφισημίες του έργου απλοποιούνται εντελώς, και στην προβληματική ή αβέβαιη σεξουαλική φύση του Μπρικ δεν αφήνεται καμιά άλλη επιλογή πλην αυτής του συζυγικού ετεροφυλοφιλικού σεξ, το οποίο γίνεται με την έγκριση της κοινωνίας και της θρησκείας. Με άλλα λόγια, η ταινία στηρίζει την κυρίαρχη αμερικανική ιδεολογία της δεκαετίας του 1950: την επουλωτική δύναμη της οικογενειακής αλληλεγγύης.¹⁷

Αυτά είναι μόνο κάποια ενδεικτικά παραδείγματα από τις αλλαγές στις οποίες έπρεπε να υποβληθούν τα θεατρικά έργα του συγγραφέα για να κατορθώσουν να φτάσουν στη μεγάλη οθόνη, και σίγουρα οι αιτίες δεν περιορίζονταν μόνο στην Επιτροπή Λογοκρισίας. Όσο, όμως, κι αν απομακρύνονταν τα σενάρια αυτά από τα πρωτότυπα έργα, το αποτέλεσμα ήταν ότι οι ταινίες αυτές αποτέλεσαν το μέσο, μέσα από το οποίο ο Williams θα κερδίσει τη διεθνή αναγνώριση, την οποία θα εκμεταλλευτεί για να γίνει ένας πραγματικά εύπορος συγγραφέας. Μέσα από τον κινηματογράφο κατορθώνει να γίνει η διασημότερη λογοτεχνική μορφή μιας εποχής, όπου οι συγγραφείς ποτέ δεν αποκτούσαν πραγματική φήμη, ούτε καν ο νομπελίστας Eugene O'Neill.¹⁸ Στις διαφημίσεις των ταινιών

15. Alice Griffin, *Understanding Tennessee Williams*, University of South Carolina Press, South Carolina 1995, σ. 168.

16. Palmer - Bray, σ. 164.

17. Το ίδιο, σσ. 172-174.

18. Palmer - Bray, σ. 15. Σε αντίθεση με την περίπτωση του Williams, τα έργα του Miller, όσα κατορθώνουν να φτάσουν στη μεγάλη οθόνη –και κατά κύριο λόγο αρκετά μεταγενέστερα από τις θεατρικές τους «πρώτες», σε καμία περίπτωση δεν σημειώνουν την επιτυχία των έργων του συγγραφέα του Νότου.

το όνομά του προβαλλόταν πρώτο, πριν καν αναφερθούν οι πρωταγωνιστές και ο σκηνοθέτης. Τα δε ποσά που ζητούσε για τα δικαιώματα των έργων του, υπήρξαν αστρονομικά για την εποχή. Συνδέει το όνομά του με τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του Broadway και του Hollywood, αλλά και με τους μεγαλύτερους αστέρες της υποκριτικής τέχνης. Πολλοί, μάλιστα, εξ αυτών γίνονται αστέρες μέσα από τα έργα του Williams και τις «οσκαρικές» ερμηνείες που αυτά τους προσφέρουν. Χάρη σε αυτές τις ερμηνείες, καταξιώνεται και η υποκριτική Μέθοδος του Actors Studio, η οποία θα αποτελέσει τη βασικότερη μέθοδο διδασκαλίας των ηθοποιών του θεάτρου και του κινηματογράφου για πολλές δεκαετίες. Στην ουσία, όμως, ο απόλυτος «σταρ» υπήρξε ο ίδιος ο Williams.

Το γόητρο και η φήμη που απέκτησε ο Williams, κυρίως μέσα από το μαζικό κοινό που κατόρθωσε να του δώσει ο κινηματογράφος, εδραιώνει στην ουσία τη σημασία της – συχνά υποτιμημένης– θέσης του συγγραφέα μέσα στο σύστημα του Hollywood, επιτρέποντας και σε άλλους συγγραφείς και σκηνοθέτες να θίξουν πιο τολμηρά θέματα μέσα από τη μεγάλη οθόνη.¹⁹ Το κοινό καλείται να παρακολουθήσει προσωπικές ιστορίες, μακριά από τη συνταγή της σέξι πρωταγωνίστριας και του ατρόμητου γοητευτικού πρωταγωνιστή, που εν τέλει καταλήγουν σε ένα “happy-end”. Πέραν, όμως, από την επανάσταση που φέρνει στη θεματολογία, αλλά και την τεχνική των ταινιών για ενήλικες, ο Williams φέρνει και μιαν άλλη, σημαντικότερη επανάσταση: ανατρέπει την τετριμμένη και ορθόδοξη χρήση του λόγου στον κινηματογράφο. Ο λόγος αντικαθιστά τη δράση. Προσφέροντας μια ποιητική γλώσσα στους διαλόγους και επαναπροσδιορίζοντας την αξία των μονολόγων, τα έργα του Williams ξεφεύγουν από το απλό θέμα. Γίνονται τέχνη.

Η σχέση του Williams με τον κινηματογράφο υπήρξε πολύπλευρη, πολυποίκιλη, αμφίδρομη και ενίοτε ταραχώδης. Η μαγεία της κινούμενης εικόνας έδωσε καταφύγιο στη φαντα-

19. Το ίδιο, σσ. 138-139.

σία του, αλλά του παρείχε και τα εφόδια και τις τεχνικές δυνατότητες για να αλλάξει το αμερικανικό μεταπολεμικό θέατρο. Το θέατρο τον ανέδειξε και του έδωσε τη δυνατότητα να εισέλθει, με άλλους όρους πια, στον λαμπερό κόσμο του Hollywood. Ποτέ, όμως, δεν έπαψε να είναι άνθρωπος του λόγου, της ποίησης και του μυστικιστικού κόσμου του θεάτρου. Και όσο κι αν αγάπησε τον κινηματογράφο, τα λόγια του Τομ στον *Γυάλινο κόσμο* φαίνεται να αποκαλύπτουν την πλήρη επίγνωση του συγγραφέα για την επικινδυνότητα του φαντασμαγορικού αυτού κόσμου και την επίδραση που είχε στον μέσο Αμερικανό:

«Κοίταξέ τους! Όλος αυτός ο λαμπρός κόσμος βλέπει περιπέτειες και τις καταβροχθίζει! [...] Ο κόσμος πάει στον κινηματογράφο για να δει σκιές που κινούνται αντί να κουνηθεί ο ίδιος! Οι αστέρες του Hollywood ζουν τις περιπέτειες για λογαριασμό του καθενός στην Αμερική, ενώ ο καθένας κάθεται σε μια σκοτεινή αίθουσα και τους παρακολουθεί. [...] Μέχρι να γίνει επανάσταση. Μόνο τότε η περιπέτεια φτάνει στις μάζες! Περιπέτεια ακόμη και για τον τελευταίο ανθρωπάκο, όχι μόνο για τον Gable! [...] Βαρέθηκα να βλέπω σκιές να περνούν και να φεύγουν. Τώρα, θα φύγω εγώ!».²⁰

20. Τεννεσσή Ουίλλιαμς, *Ο γυάλινος κόσμος*, μετ. Νίκος Σπάνιας, Δωδώνη, Αθήνα 1987, σ. 60.

ΕΛΕΝΑ ΚΑΜΗΛΑΡΗ

Ζητήματα εστίασης στις ραδιοφωνικές διασκευές θεατρικών έργων για το Ε.Ι.Ρ. κατά την περίοδο 1954-1967

Στο ελληνικό ραδιόφωνο των δεκαετιών του '50 και '60, οι διασκευαστές και οι σκηνοθέτες αναζητούν τρόπους να φέρουν κοντά στο κοινό των ακροατών έργα από το παγκόσμιο δραματολόγιο. Κλασικά κυρίως κείμενα, αλλά και σύγχρονα ελληνικά και ξένα έργα διασκευάζονται για το ραδιόφωνο του Ε.Ι.Ρ. Οι ραδιοφωνικοί κώδικες, οι οποίοι διαφέρουν από τους θεατρικούς, και η περιορισμένη διάρκεια των θεατρικών εκπομπών επιβάλλουν την προσαρμογή των πρωτότυπων κειμένων για τη ραδιοφωνική τους μετάδοση. Αν λάβουμε υπόψη και την επιμορφωτική αποστολή με την οποία ήταν επιφορτισμένο το κρατικό ραδιόφωνο της εποχής, είναι αναμενόμενες οι επεμβάσεις στο κείμενο (τάσεις συμπύκνωσης και απαλοιφών, αλλαγή στη διαδοχή των σκηνών και πράξεων). Στο παρόν άρθρο θα εξετάσω πώς οι στρατηγικές που χρησιμοποιούν οι διασκευαστές και οι ραδιοσκηνοθέτες για την προσαρμογή των θεατρικών έργων στο ραδιόφωνο επιδρούν στο σχήμα αφήγησης της ιστορίας και συγκεκριμένα στην οπτική γωνία από την οποία λέγεται η ιστορία.

Με βάση τον διαχωρισμό του Genette,¹ η διασκευή θα μπο-

1. Βλ. Gérard Genette, *Σχήματα III: Ο Λόγος της Αφήγησης: Δοκίμιο Μεθοδολογίας και άλλα κείμενα*, Πατάκης, Αθήνα 2007.

ρούσε να θεωρηθεί ένα υπερκείμενο (hypertexte) που προέρχεται από ένα προϋπάρχον υπο-κείμενο (hypotexte) που το πρώτο μεταμορφώνει, τροποποιεί, αναπτύσσει ή επεκτείνει. Το πρωτότυπο αποτελεί ένα είδος πληροφοριακού δικτύου, που η διασκευή έχει τη δυνατότητα να αφομοιώσει, να επεκτείνει, να αγνοήσει, να υπονομεύσει ή να παραλλάξει.² Στη διασκευή, εκείνο που αποτελεί αντικείμενο μελέτης είναι οι διαδικασίες επιλογής, επέκτασης, συγκεκριμενοποίησης και πραγματοποίησης, που υπαγορεύουν οι διαφορετικές αναγνώσεις του υπο-κειμένου. Προσφέρεται λοιπόν ένα ευρύ πεδίο για τη θεωρητική ανάλυση.

Σύμφωνα με τον Wolf, το σχήμα της αφήγησης σε μια ιστορία μεταφέρεται, όταν «οι θεμέλιοι λίθοι της αφήγησης», δηλαδή τα στοιχεία της ιστορίας –δράση, χώρος δράσης και δρώντα πρόσωπα– συσχετίζονται μέσω διαδικασιών «επιλογής, διευθέτησης και παρουσίασης».³

Στο πλαίσιο της μετακλασικής αφηγηματολογίας, συναντάμε κάποιους όρους, οι οποίοι επανέρχονται, όπως «δόμηση», «οργάνωση», ή «εστίαση». Σύμφωνα με τον Wolf, η συνταγματική οργάνωση των αφηγηματικών θεμέλιων λίθων είναι αποφασιστικής σημασίας:

«Οι θεμέλιοι λίθοι που κατατάσσονται στο επίπεδο της *histoire*, δηλαδή το σκηνικό, τα πρόσωπα, η δράση, απαι-

2. Βλ. R. Stam, «Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation», στον τόμο: *Film Adaptation*, New York 2000, σ. 68. 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, σ. 25. Βλ. και Elke Huwiler, *Erzählströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*, Mentis, Paderborn 2005, σσ. 95-128.

3. Werner Wolf, «Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie», στον τόμο Vera Nünning - Ansgar Nünning, *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, σσ. 46-47.

τούν μια συγκεκριμένη διαδικασία επιλογής, διευθέτησης του υλικού και παρουσίασης, συνεπώς ενός συντακτικού, που λαμβάνει χώρα στο επίπεδο του discours [...].⁴

Ο Manfred Jahn αποδίδει αντίστοιχες λειτουργίες στον «αφηγηματικό φορέα» του δράματος, «...που είναι υπεύθυνος για την έκθεση-exposition, που αποφασίζει τι πρέπει να ειπωθεί, πώς θα ειπωθεί (ιδιαίτερα από ποια πλευρά και με ποια σειρά) και τι θα μείνει απ' έξω».⁵

Αυτή η αφηγηματική αρχή ελέγχει την επιλογή, τη διευθέτηση του υλικού και την παρουσίαση. Σχετικά με το ραδιοφωνικό έργο, ο Rainer Hannes διαπιστώνει ότι, εκεί όπου δεν υπάρχει αφηγητής, μπορούμε να αναγνωρίσουμε μια «αφηγηματική αρχή του μέσου», μια λειτουργία στην οποία ανάγονται οι χωρικές και χρονικές συνδέσεις, όπως και η εστίαση κατά τη μετάδοση της δράσης.⁶

Εστίαση μέσω της δομής της πλοκής

Η δομή της πλοκής και η ύπαρξη μιας ή περισσότερων γραμμών δράσης συνεπάγεται και την ύπαρξη πολλών προσώπων. Οι ρήσεις του κάθε δραματικού προσώπου αντανακλούν την οπτική γωνία του προσώπου αυτού. Έτσι, λοιπόν, στο επίπεδο του συστήματος εσωτερικής επικοινωνίας, το δραματικό κείμενο είναι μια σύνθεση διαφορετικών προοπτικών.

Ο Pfister διευκρινίζει, όμως, ότι δεν είναι μόνο ο αριθμός και η έκταση των ρήσεων που καθορίζουν την οπτική γωνία πρόσληψης, αλλά και η έμφαση και η ποιητική έκφραση.⁷ Η

4. Ο.π.

5. Manfred Jahn, «Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama», *New Literary History* 32 (2001), σ. 671.

6. Rainer Hannes, «Erzählen und Erzähler im Hörspiel. Ein linguistischer Beschreibungsansatz», στον τόμο Wolfgang Brandt - Rudolf Freudenberg, *Marburger Studien zur Germanistik*, τόμ. 15, Marburg 1990, σ. 52.

7. Βλ. Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, W. Fink, München 2001, σσ. 90-93 και 96-98.

προοπτική του Μάκβεθ είναι η επιλεγμένη από τον συγγραφέα κυρίαρχη οπτική γωνία, όχι μόνο επειδή οι ρήσεις του υπερτερούν ποσοτικά των ρήσεων των υπόλοιπων προσώπων, αλλά και χάρη στην υψηλή τους ποιητική αξία.

Το ζήτημα της εστίασης συνδέεται, λοιπόν, με το ζήτημα της συνταγματικής οργάνωσης του δράματος (χωρισμός σε σκηνές και πράξεις και αλλαγές στη σύσταση των προσώπων), αφού το ζήτημα της επιλογής των προσώπων, των σκηνών και των πράξεων και η διευθέτησή τους ανάγονται στην αφηγηματική αρχή, η οποία είναι υπεύθυνη για το τι θα ειπωθεί.

Στην ελληνική ραδιοφωνία της περιόδου που εξετάζουμε, ο διασκευαστής, πέρα από το ζήτημα της οπτικής γωνίας που επιλέγει για να μεταφέρει την ιστορία, έρχεται αντιμέτωπος με μια επιπρόσθετη δυσκολία, την ανάγκη συμπύκνωσης της δράσης λόγω του περιορισμένου χρόνου εκπομπής, αλλά και την προσαρμογή της σύμφωνα με τους ραδιοφωνικούς κώδικες. Έτσι, λοιπόν, ήταν αναπόφευκτη για τους διασκευαστές η απαλοιφή προσώπων, γραμμών δράσης και κειμένου. Αυτή η επέμβαση στο κείμενο οδηγεί σε ένα νέο κείμενο. Η σύσταση των προσώπων και η σειρά των σκηνών και των πράξεων αλλάζουν, όπως επίσης οι γραμμές δράσης και, φυσικά, η κυριαρχία κάποιων προσώπων μέσω της έκτασης των ρήσεών τους και της συχνότητας ομιλίας τους. Έτσι, για παράδειγμα, στη διασκευή του Άμλετ (1959, από τον Β. Ρώτα και ραδιοσκηνοθεσία Μινωτή)⁸ η γ' σκηνή της Γ' Πράξης, στην οποία ο Κλαύδιος καταστρώνει με τη βοήθεια των Ρόζενκραντζ και Γκίλδεστερν το σχέδιο για την απομάκρυνση του Άμλετ από το βασίλειο, απαλείφεται. Στην προηγούμενη σκηνή, οι Ρόζενκραντζ και Γκίλδεστερν και αργότερα ο Πολώνιος μετα-

8. Οι παραστασιολογικές αναφορές βασίζονται σε προσωπική έρευνα στο αρχείο του θεατρικού τμήματος της Ε.Ρ.Α. και στην αποδελτίωση του περιοδικού *Ραδιοπρόγραμμα*. Επίσης, χάρη στην ευγενική προσφορά της κ. Φωτεινής Παπαλάμπρου, η οποία μου παραχώρησε το προσωπικό της αρχείο, απέκτησα πρόσβαση σε πάνω από 500 ηχογραφημένες εκπομπές θεατρικών διασκευών.

φέρουν στον Άμλετ το αίτημα της Γερτρούδης να τον δει στο δωμάτιό της. Η σκηνή αυτή τελειώνει με τον Άμλετ να προαναγγέλλει την επικείμενη συνάντηση με τη μητέρα του. Συνεπώς, η δράση στη διασκευή παρουσιάζεται από την οπτική γωνία του Άμλετ. Αντί στη διασκευή να παρουσιαστεί στη συνέχεια η οπτική γωνία του Κλαύδιου, ο οποίος από τη μια μηχανορραφεί και από την άλλη μετανοεί για το έγκλημά του, όπως γίνεται στο σαιξπηρικό κείμενο, η πλοκή συνεχίζει στη δ' σκηνή και στη συνάντηση του Άμλετ με τη μητέρα του. Δεν παρουσιάζεται λοιπόν τι έγινε στο «εν τω μεταξύ». Η ίδια τακτική ακολουθείται και αργότερα στη ραδιοφωνική διασκευή όταν, μετά τον φόνο του Πολώνιου, δεν παρουσιάζεται η α' σκηνή της Δ' Πράξης, η αναφορά δηλαδή που δίνει η Γερτρούδη στον Κλαύδιο, (πληροφορίες που έχουν μεταφερθεί ήδη στο εξωτερικό σύστημα επικοινωνίας) και η αξιολόγηση της κατάστασης από την οπτική γωνία του Κλαύδιου. Αντίθετα, η πλοκή παρουσιάζεται πάντα από την οπτική γωνία του Άμλετ, ο οποίος στην β' σκηνή περιπαίζει τους Ρόζενκραντζ και Γκίλδενστερν και στη συνέχεια (γ' σκηνή) τον Κλαύδιο.

Αντίστοιχα, στον ραδιοφωνικό Μάχβεθ (1960, σε διασκευή και ραδιοσκηνοθεσία Δ. Μυράτ), η ιστορία λέγεται αποκλειστικά μέσα από την οπτική γωνία του Μάχβεθ. Συνεπώς, η δ' σκηνή της Β' Πράξης, στην οποία η δολοφονία του Ντάνκαν εξηγείται από την οπτική γωνία των εκδικητών του Μάχβεθ, απαλείφεται, όπως και η στ' σκηνή της Γ' Πράξης, κατά την οποία ο Λένοξ με έναν άρχοντα καταστρώνουν το σχέδιο ενάντια στον Μάχβεθ. Στη διασκευή, μετά τη γιορτή και την απόφαση του Μάχβεθ να συναντήσει πάλι τις μάγισσες, η δράση προχωρά στη συνάντηση αυτή (α' σκηνή, Δ' Πράξη). Η ενδιάμεση σκηνή με τις μάγισσες και την Εκάτη απαλείφεται, ενώ στην Ε' Πράξη αποφεύγονται οι συχνές αλλαγές εστίασης από τον στρατό του Μάχβεθ στο στρατόπεδο των εχθρών του.

Η συχνή αλλαγή στη σύσταση των προσώπων αποφεύγεται στο ραδιόφωνο και κατά συνέπεια η συχνή αλλαγή της εστίασης. Έτσι, η ροή των πληροφοριών αλλάζει και κάποιες γραμμές δράσης ή θεματικές δεν αναπτύσσονται.

Η σημασία ενός δραματικού προσώπου δεν καθορίζεται μόνο από την παρουσία του (στο ραδιόφωνο βέβαια αυτή συνδέεται άρρηκτα με τον λόγο, αφού όποιος δεν μιλά, δεν υπάρχει για τον ακροατή), αλλά και από το ποσοστό των ρήσεων. Οι ποσοτικές σχέσεις μας δίνουν πληροφορίες σχετικά με τη λειτουργία των δραματικών προσώπων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα διαφοροποίησης των σχέσεων κυριαρχίας των προσώπων συναντάμε στη διασκευή του *Ερρίκου IV* (1954, σε διασκευή Ι. Καμπανέλλη και ραδιοσκηνοθεσία Μ. Λυγίζου), όπου ο Φόλσταφ κυριαρχεί έναντι του Χαλ, ενώ ο χαρακτήρας του Πέρση διαγράφεται. Η στρατηγική της συμπύκνωσης έχει ως επακόλουθο τη μείωση του μεγέθους της κειμενικής παρουσίας, ακόμη και των βασικών προσώπων και, παράλληλα, τον περιορισμό της συχνότητας της σκηνικής παρουσίας τους.⁹ Ως γενική αρχή, οι διασκευαστές συμπυκνώνουν ή απαλείφουν τις ρήσεις των δευτερευόντων προσώπων. Όπως έχουμε ήδη διαπιστώσει, η στρατηγική που ακολουθείται είναι η εκ νέου δόμηση της πλοκής με βάση ένα βασικό πρόσωπο. Ο Άμλετ, ο Μάκβεθ, ο Φάουστ, ο Αργκάν, ο Φιλόγονος είναι τα βασικά πρόσωπα που κινούν τη δράση. Κατά συνέπεια, σε αυτά τα πρόσωπα αντιστοιχεί το μεγαλύτερο ποσοστό ρήσεων, ενώ οι ρήσεις των δευτερευόντων προσώπων συμπυκνώνονται ή απαλείφονται. Σε περιπτώσεις πολυπρόσωπων έργων με υπο-πλοκές, όπως ο *Φορτουνάτος*¹⁰ του Μάρκου Αντώνιου Φώσκολου ή ο *Βασιλικός* του Αντωνίου Μάτεση,¹¹ οι υπο-πλοκές είτε απαλείφονται είτε παρουσιάζονται ιδιαίτερα συμπυκνωμένες. Στον *Βασιλικό* για παράδειγμα κυριαρχεί μια γενικότερη τάση κατάργησης της μονολογικότητας και επιτάχυν-

9. Οι περιπτώσεις τέτοιων διασκευών αφθονούν: *Άμλετ* (1959), *Μάκβεθ* (1960), *Ερωφίλη* (1959), *Φάουστ* (1954), *Κατά φαντασίαν ασθενής* (1962), *Βασιλικός* (1962) κ.ά.

10. 1957, διασκευή Πέτρος Σκιαδαρέσης, ραδιοσκηνοθεσία Κ. Κρονηράς.

11. 1962, διασκευή Ευθύμιος Κούζος, ραδιοσκηνοθεσία Λιάκος Χριστογιαννόπουλος.

σης του ρυθμού αλλαγής ταυτότητας ομιλούντος προσώπου. Το μεγαλύτερο ποσοστό ρήσεων αντιστοιχεί στο πρόσωπο του Ρονκάλα και ο Δραγανίγος, ο οποίος λειτουργεί δραματουργικά ως αντίπαλος, παρουσιάζεται στη διασκευή πιο αποδυναμωμένος, όπως και ο Φιλιππάκης. Οι ρόλοι του Γερασιμάκη, του Κοσμά και του Θωμά στην πλοκή υποβαθμίζονται.

Εκτός από το ποσοστό των ρήσεων του κάθε δραματικού προσώπου, δηλαδή το μέγεθος της κειμενικής του παρουσίας στη διασκευή,¹² ένα άλλο εργαλείο για να αντλήσουμε συμπεράσματα σχετικά με την πριμοδότηση ή μη μιας γραμμής δράσης ή ενός *genre* εις βάρος κάποιου άλλου, είναι η καταγραφή των σκηνικών συνδυασμών, έτσι ώστε να διαπιστωθεί ποια πρόσωπα συναντώνται με ποια κατά τη διάρκεια της διασκευής, πόσες φορές και σε ποιες πράξεις ή σκηνές. Ο περιορισμένος βαθμός συνεμφάνισης κάποιων προσώπων συνεπάγεται την υποβάθμιση μιας γραμμής δράσης. Στη διασκευή του *Άμλετ*, για παράδειγμα, στην *Α'* σκηνή της *Γ'* Πράξης διαγράφεται ο σκηνικός συνδυασμός των Ρόζενκραντζ και Γκίλδερστερν με τον Κλαύδιο, το σημείο της δράσης δηλαδή κατά το οποίο οι Ρόζενκραντζ και Γκίλδερστερν δίνουν την αναφορά τους στον Κλαύδιο, σχετικά με την ψυχική κατάσταση του *Άμλετ*. Και αργότερα όμως, στην *Α'* σκηνή της *Δ'* Πράξης διαγράφεται ο σκηνικός συνδυασμός των Ρόζενκραντζ και Γκίλδερστερν με τον Κλαύδιο και τη Γερτρούδη. Η *γ'* σκηνή στη διασκευή ξεκινά με την είσοδο του Κλαυδίου στον χώρο όπου βρίσκεται ο *Άμλετ* και όχι με τον σκηνικό συνδυασμό των Ρόζενκραντζ και Γκίλδερστερν με τον Κλαύδιο. Από αυτό

12. Το μέγεθος της κειμενικής παρουσίας ενός δραματικού προσώπου ισοδυναμεί με την αναλογία της συνολικής κειμενικής αντιπροσωπευσίας του προς το σύνολο των στίχων της διασκευής και εξαρτάται από τη συχνότητα της σκηνικής παρουσίας του. Η τελευταία ισοδυναμεί με την αναλογία του αριθμού των σκηνών, όπου ακούγεται κάθε πρόσωπο, προς τον συνολικό αριθμό σκηνών της διασκευής. Βλ. σχετικά, Βάλτερ Πούχνο, *Μελετήματα θεάτρου: Το κρητικό θέατρο*, εκδόσεις Χ. Μπούρα, Αθήνα 1991, σσ. 211-259.

το παράδειγμα είναι σαφές ότι η ευθυγράμμιση της δομής της πλοκής συνεπάγεται τη διαγραφή ή τη συμπίκνωση των σκηνών. Στοχεύοντας σε μια συνοχή, οι διασκευαστές απαλείφουν τις εισόδους προσώπων που καθυστερούν την προώθηση της δράσης.¹³

Για να διασφαλιστεί η συνοχή και η λογική ακολουθία στην αφήγηση των δραματικών γεγονότων, αλλά και για να παρουσιαστεί η ιστορία μέσα από μία κι όχι πολλές οπτικές γωνίες, το πρόσωπο του Φόρτενμπρας –και συνεπώς η παρουσία της ιστορίας μέσα από την οπτική γωνία του φιλόδοξου πρίγκιπα– δεν παρουσιάζεται. Ο σκηνικός συνδυασμός του Κλαύδιου με τους Ρόζενκραντζ και Γκίλδενστερν εκφράζει την πολιτική πλευρά του έργου, της οποίας η σημασία υποβαθμίζεται στη διασκευή. Οι αυλοκόλακες, οι συνωμοσίες και το πολιτικό παιχνίδι των φιλοδοξιών περνάνε σε δεύτερη μοίρα για να αναδειχτεί το αστυνομικό δράμα της παγίδευσης, πρώτα του Κλαύδιου, μέσω της παράστασης, και μετά του Άμλετ, μέσω της συνωμοσίας με τον Λαέρτη. Το πολιτικό δράμα δεν έχει θέση στη διασκευή. Και τα νέα των πρεσβευτών, σχετικά με την επιστράτευση του Φόρτενμπρας, απαλείφονται.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα διασκευών, στις οποίες η δομή της διαδοχής των συνδυασμών σκηνικών προσώπων παρουσιάζεται τελείως διαφορετική απ' ό,τι αυτή στο πρωτότυπο, είναι ο *Βασιλικός* (1962), σε διασκευή Ευθύμιου Κούζου και ραδιοσκηνοθεσία Λιάκου Χριστογιαννόπουλου, ο *Κατά φαντασίαν ασθενής* (1962), σε διασκευή Μ. Ζαρόκωστα και ραδιοσκηνοθεσία Μ. Λυγίζου, η *Ερωφίλη* (1959) σε διασκευή Τάσου Παπά και ραδιοσκηνοθεσία Κώστα Κροντηρά, η *Ερωφίλη* (1966), σε δραματική πύκνωση και διασκευή Νότη Περγιάλη και ραδιοσκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη, ο *Φάουστ* (1954), σε ραδιοφωνική προσαρμογή Νίκου Προεστόπουλου και ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, ο *Φάουστ* (1959), με τους ίδιους συντελεστές, και ο *Φορτουνάτος* (1957), σε δια-

13. Στο σημείο αυτό ο διασκευαστής θέλει να προωθήσει τη δράση στο σημείο της συνάντησης του Άμλετ με την Οφηλία.

σκευή Πέτρου Σκιαδαρέση και ραδιοσκηνοθεσία Κώστα Κρονητήρα. Στη διασκευή της *Ερωφίλης* (1959) απαλείφεται όλη η Γ' Πράξη. Οι δύο ερωτευμένοι δεν συναντώνται ποτέ. Η ερωτική ιστορία και η ποίηση θυσιάζονται προς όφελος του θρίλερ. Αφού στο εξωτερικό επίπεδο επικοινωνίας ο ακροατής γνωρίζει σχετικά με τα προξενιά και τα αισθήματα της Ερωφίλης για τον Πανάρετο, ο διασκευαστής θυσιάζει τη συνάντηση των δύο ερωτευμένων για να προωθήσει τη δράση στο σημείο όπου η Νένα ανακοινώνει στον Σύμβουλο ότι ο Βασιλιάς έμαθε για την απαγορευμένη σχέση. Από τη β' σκηνή της Β' Πράξης μεταφερόμαστε αμέσως στην α' σκηνή της Δ' Πράξης. Είναι φανερό ότι η υποβάθμιση των ρόλων του Πανάρετου και της Ερωφίλης και η διαγραφή της σκιάς του νεκρού αδελφού από τον κατάλογο των δραματικών προσώπων συνεπάγεται ότι ο Βασιλιάς κινεί τα νήματα της πλοκής.

Στη διασκευή του *Βασιλικού*, από τη δομή της διαδοχής των σκηνικών συνδυασμών των προσώπων, το μέγεθός τους και τη διάρκειά τους προκύπτουν τα εξής: πριμοδοτείται το *genre* του οικογενειακού δράματος σε βάρος της κωμωδίας, της ίντριγκας ή της κοινωνικής κριτικής και της ιδεολογικής αντιπαράθεσης. Οι στρατηγικές που ακολουθεί ο διασκευαστής είναι η διαγραφή και η συμπύκνωση. Ο Γερασιμάκης και ο Φιλιππάκης εμφανίζονται λιγότερες φορές, ενώ η συνεμφάνισή τους στην η' σκηνή της Α' Πράξης παραλείπεται. Το μέγεθος της κειμενικής παρουσίας των Κοσμά και Θωμά είναι κατά πολύ μικρότερο, πράγμα που σημαίνει ότι η κωμωδία θυσιάζεται προς χάρη του οικογενειακού δράματος. Η συνεμφάνιση της Γαρουφαλιάς και της Ρονκάλαινας στην α' σκηνή της Β' Πράξης παραλείπεται και η θέση που κατέχουν στη διασκευή υποβαθμίζεται.

Στον *Φάουστ*, επίσης, ο ρόλος του Μεφιστοφελή υποβαθμίζεται. Ενώ στο πρωτότυπο ο Μεφιστοφελής είναι ο αντίπαλος του Φάουστ στην προσπάθειά του να κερδίσει το στοίχημα, στη διασκευή υποβαθμίζεται σε έναν απλό συνοδό που τον ωθεί στην ηθική κατάπτωση. Ο ρόλος του Φάουστ αλλάζει στη διασκευή, με αποτέλεσμα την μετατόπιση της εστία-

σης από «το πιο τραγικό στοίχημα της ανθρωπότητας» στην «τραγωδία της Μαργαρίτας».¹⁴

Εστίαση μέσω ενός αφηγητή

Η χρήση ενός αφηγητή εγκαθιδρύει με ακόμα μεγαλύτερη σαφήνεια ένα διαμεσολαβητικό επίπεδο επικοινωνίας. Ο αφηγητής απευθύνεται άμεσα στον ακροατή. Μπορεί να αυτοπαρουσιάζεται και να εκθέτει τις συνθήκες της αφήγησης ή μπορεί να είναι παρών μόνο μέσω μιας απρόσωπης φωνής, όπως σε περιπτώσεις ραδιοφωνικών έργων στα οποία η δράση διακόπτεται και παρεμβάλλεται μια φωνή που παρουσιάζει τον χώρο ή τον χρόνο της επικείμενης δράσης. Σε αυτήν την περίπτωση η αφηγηματική αρχή, ενώ είναι παρούσα μέσω της φωνής, δεν παρουσιάζεται προσωποποιημένη και η λειτουργία της αντιστοιχεί στη λειτουργία μιας μη-προσωποποιημένης ετεροδιηγητικής αφηγηματικής αρχής σε ένα γραπτό κείμενο. Στην περίπτωση της διασκευής του έργου του Φελισιέν Μαρσώ *Αυγό* (1960), σε ραδιοσκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη και διασκευή Ιουλίας Ιατρίδη, έχουμε να κάνουμε με έναν ομοδιηγητικό αφηγητή, ο οποίος ως τέτοιος βρίσκεται στο εξωδιηγητικό επίπεδο, ενώ ως δραματικό πρόσωπο τοποθετείται στο διηγητικό επίπεδο. Οι μεταβάσεις από το ένα επίπεδο στο άλλο γίνονται με πολλούς τρόπους: μέσω του αφηγητή, με μουσική, fade out - fade in κ.λπ.

Ο αφηγητής σε κάποιες διασκευές εισάγεται μόνο στην αρχή και αμέσως μετά την εκφώνηση του τίτλου του έργου και των συντελεστών. Η λειτουργία του είναι σαφής. Υποκαθιστά το δευτερεύον κείμενο και παρουσιάζει τις χωροχρονικές συντεταγμένες, το σκηνικό ή και τα πρόσωπα.

Στη διασκευή του *Άμλετ* του 1954, που έγινε για τη Ραδιοφωνία της Κύπρου και μεταδόθηκε στο Ε.Ι.Ρ. σε ραδιοσκη-

14. Βλ. Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, «Σημειώσεις για τον *Φάουστ*», στο πρόγραμμα της παράστασης του Κ.Θ.Β.Ε. σε σκηνοθεσία Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, 1970, σ. 50.

νοθεσία Δημήτρη Χορν, εκτός από την αναγγελία του σκηني-
κού χώρου στην αρχή κάθε σκηνής –μια επιλογή που λειτουργεί
όπως οι τίτλοι στις βουβές ταινίες–, ο αφηγητής στην Γ΄
Πράξη συμπυκνώνει τη δράση που έχει απαλειφθεί. Με φωνή
ουδέτερη και κοντά στο μικρόφωνο, χωρίς τη 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, Κλαύ-
διου, και της μητέρας του, Γερτρούδης, και για να πειστεί
ολότελα εκμεταλλεύεται την παρουσία ενός περιοδεύοντος
θεατρικού ομίλου για να παραστήσει από σκηνής το δρά-
μα του φόνου ενός δούκα της Βιέννης με λίγες παραλλα-
γές, 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 (Δημή-
τρης 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 στη μέση του έργου αποτελεί, κατά
πάσα πιθανότητα, μια λύση ανάγκης, αφού οι σκηνές που
έχουν απαλειφθεί στη διασκευή, περιλαμβάνουν χρήσιμες
πληροφορίες για την κατανόηση της πλοκής.

Στη διασκευή του έργου του Τσιφόρου, *Πινακοθήκη ηλι-
θίων* (1957), σε διασκευή Νίκου Ιγγλέση και ραδιοσκηνοθε-
σία Ίωνος Νταϊφά, οι σκηνικές υποδείξεις μετατρέπονται σε
κείμενο, το οποίο αποδίδεται στον χαρακτήρα του ονειροπό-
λου κυρίου, ο οποίος, και στο πρωτότυπο, έχει μια λειτουργία
αφηγητή.

Συναντάμε, όμως, και διασκευές στις οποίες η παρουσία
του αφηγητή δεν περιορίζεται στην αρχή του έργου. Η δια-
κοπή της ροής της δράσης και η εισαγωγή ενός εξωδιηγητι-
κού αφηγητή που συνοψίζει τα βασικά δραματικά γεγονότα
αποτελεί συνηθισμένη στρατηγική των διασκευαστών, προκει-

μένου να μεταφερθούν οι απαραίτητες δραματικές πληροφορίες που περιλαμβάνονταν στο υλικό του πρωτότυπου που έχει απαλειφθεί στη διασκευή για λόγους οικονομίας χρόνου. Παράλληλα, ο αφηγητής σηματοδοτεί την αλλαγή σκηνής, καθώς και την αλλαγή στη σύσταση των προσώπων, γεφυρώνει τα χρονικά άλματα και αναπληρώνει τα κενά στην κατανόηση που δημιουργούνται από τις απαλοιφές των διασκευαστών.

Στο παράδειγμα της διασκευής του *Βασιλικού*, η παρουσίαση της ιστορίας είναι σαφές ότι γίνεται από την οπτική γωνία του Φιλίππακη και κατ' επέκταση του ερωτευμένου ζευγαριού. Αυτό διαφαίνεται από την παρουσίαση του νεαρού ως «τίμιου άντρα», αλλά και από τον ρομαντικό τόνο της φωνής του αφηγητή και την αντίστοιχη μουσική. Ο αφηγητής εστιάζει, λοιπόν, σε μια γραμμή δράσης, αυτή της ερωτικής ιστορίας στο γραφικό Τζάντε.

Στη Γ' Πράξη, μετά την απόπειρα του Κοσμά και του Θωμά να κλέψουν τον βασιλικό και τον δέθεν φόνο του Θωμά, η ε' σκηνή παρουσιάζεται πολύ συνεπτυγμένη. Εισάγεται μουσική και ακούγεται η φωνή του αφηγητή:

«Ο καημένος, ο φτωχός Κοσμάς... Πού να περνούσε από το μεθυσμένο του κεφάλι πως θα τελείωνε έτσι άγρια η όμορφη βραδιά... Για έναν βασιλικό μέσα στη γλάστρα. Έναν βασιλικό στο πνιγμένο από λουλούδια Τζάντε. Μα τούτος ο βασιλικός ήταν του άρχοντα Ρονκάλα. Που η τιμή του και η υπόληψή του ήτανε τόσο ακριβή.»

Ο αφηγητής στο σημείο αυτό, όχι μόνο επεξηγεί και ανακεφαλαιώνει τη δράση, αλλά επηρεάζει και τον ακροατή, καλώντας τον έμμεσα να συμπονέσει τον «καημένο, τον φτωχό Θωμά» και να κατακρίνει την άκαμπτη στάση του άρχοντα Ρονκάλα.

Παρόμοια στρατηγική ακολουθείται και στη διασκευή του έργου του Μολιέρου *Κατά φαντασίαν ασθενής* (1962), σε διασκευή Μ. Ζαρόκωστα και ραδιοσκηνοθεσία Μ. Λυγίζου. Ο αφηγητής διαφοροποιείται από τον ουδέτερο κομιστή πληρο-

φοριών. 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. Όπως διαφαίνεται στη συνέχεια, 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 τη δική του οπτική γωνία. Ο αφηγητής τάσσεται υπέρ του ερωτευμένου ζευγαριού, κατευθύνει την προσοχή αλλά και τα αισθήματα του ακροατή, μεταφέρει τις χρήσιμες για την κατανόηση της πλοκής πληροφορίες και λειτουργεί ως γέφυρα ανάμεσα στο εξωδιηγητικό και το διηγητικό επίπεδο.

Εστίαση μέσω του *pol* (*point of listening*)¹⁵ ή αλλιώς «από που ακούμε»

Στις διασκευές, όμως, η εστίαση εκφράζεται στον τρόπο παρουσίασης της δράσης και πιο συγκεκριμένα από πού ακούνε οι ήρωες τη δράση (π.χ. από τη δική τους *ακουστική γωνία*) ή από πού ακούει ο ακροατής τη δράση. Η εστίαση και η αλλαγή της εστίασης επιτυγχάνεται με κάποιες τεχνικές και την αξιοποίηση της ραδιοφωνικής γλώσσας (μιξάζ, τοποθέτηση μικροφώνων, ρύθμιση στάθμης της έντασης του ήχου, επιλογή ακουστικής, *fade in - fade out*).

Η μετάβαση από το ένα σημείο εστίασης στο άλλο μπορεί να γίνεται με τη ρύθμιση στάθμης της έντασης του ήχου, τη χρήση διαφορετικών θορύβων στο υπόβαθρο, ή ακόμα με τη χρήση μουσικής ή διαφορετικής ακουστικής.

15. Ο όρος “point of listening” θα μπορούσε να αποδοθεί “ακουστική γωνία”. Βλ. Alan Beck, «Point of listening in Radio Plays», *Sound Journal* 981, σσ. 6-12 και Michel Chion, *Ο ήχος στον κινηματογράφο*, Πατάκης, Αθήνα 2010, σσ. 75-87.

Σε πολλές διασκευές γίνεται αλλαγή εστίασης από το εξωδιηγητικό στο διηγητικό επίπεδο (Αυγό κ.ά.). Η μετάβαση από το ένα επίπεδο στο άλλο μπορεί να γίνεται με *fade in*, *fade out* ή με τη χρήση τυποποιημένων μουσικών φράσεων. Και οι εσωτερικοί μονόλογοι όμως διαχωρίζονται από τη δράση μέσω της διαφορετικής ακουστικής, της κοντινής απόστασης του ηθοποιού από το μικρόφωνο και της απουσίας θορύβων στο παρασκήνιο.

Ο αφηγητής στον *Βασιλικό* λειτουργεί σαν κάμερα που εστιάζει στις αυλές του Τζάντε, στην αυλή του αρχοντικού του Ρονκάλα, στο εσωτερικό του σπιτιού και στις δύο γυναίκες (εξωτερική εστίαση), και, τέλος, εστιάζει στις σκέψεις της Γαρουφαλιάς (εσωτερική εστίαση). Η τελευταία φράση λειτουργεί σα γέφυρα μεταξύ του εξωδιηγητικού και του διηγητικού επιπέδου.

Η εστίαση διαφαίνεται, όχι μόνο στη διάθρωση της πλοκής, αλλά και στον τρόπο που ο ακροατής ακούει τη δράση. Στη διασκευή του έργου του Χορν, *Πετροχάρηδες* (1961), σε ραδιοσκηνοθεσία Νίκου Φιλιππόπουλου, ο ακροατής ακούει πάνω από μια μουσική φράση, αρχικά τον ήχο ανέμου και στη συνέχεια τον ήχο καμπάνας. Προστίθεται ο ήχος τιτιβίσματος και γαβγίσματος. Οι ήχοι αυτοί στην αρχή ακούγονται μακριά. Στη συνέχεια προστίθεται ήχος γρυλίσματος σκύλου από πιο κοντά και μετά από λίγο ο ήχος βημάτων που πλησιάζουν. Ακούγεται η φωνή του Πετροχάρη: «-Χτύπησαν 11. Κοντεύουνε μεσάνυχτα κι ακόμα να φανεί ο Μάνθος.» Ακούγεται σε πρώτο πλάνο ο ήχος πόρτας που ανοίγει και κλείνει και η φωνή του Πετροχάρη πιο μακριά, ενώ η φωνή της γυναίκας του από κοντά.

Στο παράδειγμα αυτό οι ήχοι λειτουργούν σαν πλάνα κινηματογραφικής αφήγησης. Στην αρχή οι ήχοι σηματοδοτούν τον εξωτερικό χώρο, ο ακροατής συνθέτει στη φαντασία του ένα γενικό πλάνο: «ελληνική ύπαιθρος, βράδυ». Στη συνέχεια, όταν ο ήχος του γρυλίσματος του σκύλου ακούγεται πιο κοντά και ακούγονται βήματα, το πλάνο γίνεται πιο κοντινό: «στην αυλή ενός σπιτιού». Στη συνέχεια τα βήματα που πλησιάζουν

και η φωνή του Πετροχάρη συνθέτουν το κοντινό πλάνο. Ο ακροατής τον παρακολουθεί να προχωράει, να μπαίνει στο σπίτι, όπου ξαφνικά η φωνή του ακούγεται πιο μακριά, γιατί το point of listening (PoL) είναι τώρα από την πλευρά της γυναίκας του, η φωνή της οποίας ακούγεται πιο κοντά.

Το ζήτημα από πού ακούει ο ακροατής τη δράση συνδέεται και με άλλους παράγοντες. Στη διασκευή του Άμλετ, στην β' σκηνή της Β' Πράξης, ο Πολώνιος στήνει ενέδρα στον Άμλετ, ελπίζοντας να μάθει τα πραγματικά αίτια της δυσθυμίας του. Η φωνή του Άμλετ ακούγεται πιο μακριά σε σχέση με τη φωνή του Πολώνιου, την οποία ο ακροατής ακούει πιο κοντά. Επιπλέον, τα κατ' ιδίαν του Πολώνιου απευθύνονται χαμηλόφωνα κοντά στο μικρόφωνο –ένα διαμεσολαβητικό επίπεδο επικοινωνίας– στον ακροατή. Μια και τα νήματα της δράσης κινεί ο Πολώνιος, είναι δικαιολογημένο να ακούει ο ακροατής τη συνομιλία του με τον Άμλετ από τη δική του οπτική γωνία.

Αντίστροφα, στη σκηνή της παράστασης των θεατρικών τα νήματα της δράσης τα κινεί ο Άμλετ. Εισάγονται φωνές συζήτησης σε αίθουσα μεγάλη (με αντήχηση). Γίνεται cut και εισάγεται η μουσική φράση που σηματοδοτεί την είσοδο του βασιλικού ζεύγους. Γίνεται πάλι cut στη μουσική και ακούγεται η φωνή του Κλαύδιου από το rol του Άμλετ. Η μουσική φράση που εισάγεται σηματοδοτεί την αλλαγή εστίασης από τον χώρο της πλατείας στον χώρο της σκηνής και την έναρξη της παράστασης. Το σχόλιο που κάνει ο Άμλετ ακούγεται πιο κοντά.

Η τακτική αυτή της κατάτμησης του χώρου και των αλληπάλληλων αλλαγών εστίασης, καθώς και η παρουσίαση της δράσης μέσα από την οπτική γωνία του Άμλετ, κάνει τον ρυθμό της αφήγησης πιο γρήγορο και αναζωογονεί το ενδιαφέρον του ακροατή, κορυφώνοντας την αγωνία για την αντίδραση του Κλαύδιου. Σε πολλές διασκευές η αλλαγή rol λειτουργεί κατ' αντιστοιχία με την κινηματογραφική τεχνική του shot/reverse shot. Παραδείγματα αλλαγής εστίασης συναντάμε και στη διασκευή του Βούτσεκ (1964), σε διασκευή Δημήτρη Μπέσκου και ραδιοσκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζιά, του Πέερ

Γκουντ (1961), σε ειδική δραματουργική διασκευή Μανώλη Σκουλούδη και ραδιοσκηνοθεσία Μήτσου Λυγίζου, αλλά και σε αυτήν του *Λεωφορείου ο Πόθος* (1954), σε διασκευή Νίκου Γκάτσου και ραδιοσκηνοθεσία Καρόλου Κουν.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι τα ζητήματα εστίασης συνδέονται με την οπτική γωνία που επιλέγει ο διασκευαστής για την αφήγηση της ιστορίας, με τις ανάγκες σύντμησης της πλοκής και, φυσικά, με το ίδιο το ραδιοφωνικό μέσο και τους κώδικές του. Στις ραδιοφωνικές διασκευές στην ελληνική ραδιοφωνία των δεκαετιών του '50 και '60, διαπιστώνουμε ότι οι στρατηγικές των διασκευαστών ευθυγραμμίζουν και απλοποιούν την πλοκή, απαλείφοντας ό,τι καθυστερεί τη δράση. Η πλοκή δομείται με βάση έναν κεντρικό χαρακτήρα και ο ρόλος του αφηγητή αποκτά συχνά έναν επεξηγηματικό χαρακτήρα. Μ' αυτόν τον τρόπο, όμως, καταργείται η στρατηγική της μερικής πληροφόρησης. Ο ακροατής δεν συνθέτει πια τις διάσπαρτες δραματικές πληροφορίες που διαθέτει, ώστε να συνάγει την πραγματική χρονική διάταξη των γεγονότων και την τελεολογική δομή της δράσης ή τη μυθοπλασιακή πρόθεση των ηρώων. Η δομή της πλοκής, αλλά και πρόσθετες επεξηγήσεις σχετικά με τη δράση, τις σχέσεις και τα κίνητρα των προσώπων, του παρέχουν *a priori* αυτές τις πληροφορίες. Η πολυπλοκότητα του κειμένου θυσιάζεται και ο ακροατής ενθρονίζεται σε μια προνομιακή θέση.

Η θεατρική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων

Η υβριδοποίηση των τεχνών έχει επιφέρει κάποιες αλλαγές στη θεωρία και την πράξη των αναπαραστικών τεχνών. Κυβερνοθέατρο (cyber-theatre) και κυβερνοδράμα (cyber-drama), ιντερνετικό θέατρο (internet theatre), δικτυωμένη (networked performance) και ψηφιακή παράσταση (digital performance), όροι που φαίνονται να χαράζουν νέους ορίζοντες στη θεατρική τέχνη.¹ Παράλληλα, όμως, παρατηρείται και μια εσωστρέφεια της θεωρίας του θεάτρου που φαίνεται να δηλώνει δυσπιστία,² με τα ψηφιακά μέσα να θεωρούνται ότι μολύνουν τη θε-

1. Helen Varley Jamieson, *Adventures in Cyberformance: experiments at the interface of theatre and the internet*, Ημερομηνία πρόσβασης [19/9/2013] από: http://eprints.qut.edu.au/28544/1/Helen_Jamieson_Thesis.pdf (2008).

2. Η δυσπιστία αυτή εκφράζεται από θεωρητικούς όπως η Phelan και ο Pavis. «Η μοναδική ζωή της παράστασης είναι στο παρόν. Η παράσταση δεν μπορεί να σωθεί, να καταγραφεί, ή να συμμετάσχει με κάποιον άλλο τρόπο στην κίνηση αναπαραστάσεων/εμφύχωση των αναπαραστάσεων: από τη στιγμή που το κάνει, γίνεται κάτι άλλο πέρα από παράσταση. Στο σημείο που η παράσταση αποπειράται να εισχωρήσει στην οικονομία της αναπαραγωγής, προδίδει και μικραίνει την υπόσχεση της οντολογίας της. Το είναι της παράστασης γίνεται ο εαυτός του μέσω της εξαφάνισής του», Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London/New York 1993, σ. 146. Ο Pavis θεωρεί ότι η ζωντανή παράσταση δεν μπορεί να γλιτώσει από την κοινωνικο-οικονομικο-τεχνολογική κυριαρχία που χαρακτηρίζει κάθε έργο τέχνης στην εποχή της

ατρική καθαρότητα. Και όμως, ο τομέας της παιγνιολογίας (ludology) έχει αναγάγει σε αναφορά-κλειδί την παράσταση.³ Ο υπολογιστής παρομοιάζεται με θέατρο,⁴ η διαδραστικότητα των ψηφιακών παιχνιδιών λέγεται ότι έχει παραστατικό χαρακτήρα,⁵ ενώ στον σχεδιασμό τους χρησιμοποιούνται η θεωρία του Boal⁶ και ο δραματικός “λογισμός” του Polti.⁷

Η Laurel⁸ συσχετίζει θέατρο και υπολογιστές, υπογραμμίζοντας την αναγκαιότητα οι δεύτεροι να προσεγγιστούν από μια ανθρωπιστική οπτική γωνία.⁹ Κεντρικός της στόχος είναι η αξιοποίηση της έννοιας του θεάτρου στη διάδραση ανθρω-

τεχνικής του αναπαραγωγής, ενώ βλέπει τα μέσα και τις τεχνικές αναπαραγωγής ως «μόλυνση» για το θέατρο, Steve Dixon, «Liveness», στον τόμο *Digital Performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation*, Mit Press, Cambridge MA 2007, σ. 124 (κεφάλαιο 6, σσ. 115-134).

3. Michael Nitsche, «Games or Structured for Mediated Performances», στον τόμο Stephan Gunzel - Michael Liebe - Dieter Mersch (επιμ.), *Logic and Structure of the Computer Game*, Potsdam University Press, 2010, σσ. 110-129, ιδίως σ. 110. Ημερομηνία πρόσβασης [17/9/13] από:

http://lmc.gatech.edu/~nitsche/download/Nitsche_GamesStructuresMediatedPerformance_10.pdf.

4. Brenda Laurel, *Computers as Theatre*, Addison-Wesley Publishing Company Incorporated, Boston 1991/1993.

5. Espen Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1997, σ. 4.

6. Gonzalo Frasca, «Videogames of the Oppressed-Videogames as a means for critical thinking and debate», Ημερομηνία πρόσβασης [20/9/13] από: <http://www.ludology.org/articles/thesis/FrascaThesisVideogames.pdf>.

7. Richard Hall - Kirsty Baird, «Improving Computer Game Narrative Using Polti Ratios», Ημερομηνία πρόσβασης [20/9/13] από: http://gamesstudies.org/0801/articles/hall_baird.

8. Laurel, ό.π.

9. «Οι τεχνολογίες προσφέρουν νέες δυνατότητες για δημιουργικές διαδραστικές εμπειρίες και κυρίως για νέες μορφές δράματος: όμως αυτές οι ευκαιρίες θα ευοδωθούν μόνο αν ο έλεγχος της τεχνολογίας αφαιρεθεί από τον τεχνολόγο και δοθεί σε αυτούς που κατανοούν τα ανθρώπινα όντα, την ανθρώπινη διάδραση, την επικοινωνία, την ευχαρίστηση και τον πόνο», (Laurel, σ. xi).

που-υπολογιστή.¹⁰ Συγκεκριμένα, η συγγραφέας εξηγεί ότι οι σχεδιαστές και οι προγραμματιστές νιώθουν συχνά σαν το δημιουργημά τους να “δίνει παράσταση” στη “σκηνή” του υπολογιστή. Παρομοιάζει τους παίκτες ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων με μέλη του κοινού, που ανεβαίνουν στη σκηνή και υποδύονται ρόλους, αλλάζοντας τη δράση με αυτά που λένε ή κάνουν.

Και η Murray,¹¹ χρησιμοποιώντας τον όρο «κυβερνοδράμα», βλέπει τον υπολογιστή ως μια νέα σκηνή για συμμετοχικό θέατρο. Ως κυβερνοδράμα ορίζει μια νέα μορφή ιστορίας, το «παιχνίδι-ιστορία» (game-story), την αναπαράσταση δηλαδή μιας ιστορίας στο συγκεκριμένο μυθοπλαστικό πλαίσιο του ψηφιακού παιχνιδιού.

Η Ryan¹² αντιπαραβάλλει την έννοια του υπερκειμένου (hypertext) με τα ψηφιακά παιχνίδια, παρατηρώντας ότι τα τελευταία παρέχουν πολύ μεγαλύτερα επίπεδα διαδραστικότητας και μπορούν –υπό προϋποθέσεις– να χαρακτηρισθούν ως «διαδραστικό δράμα» (interactive drama). Ένα από τα πλέον εμβληματικά διαδραστικά δράματα είναι το *Facade* των Mateas και Stern.¹³ Ο παίκτης, λαμβάνοντας σε πρώτο πρόσωπο τον ρόλο του φίλου της Grace και του Trip, τους επισκέπτεται ένα απόγευμα. Κατά τη διάρκεια της επίσκεψης εμπλέκεται στη μεταξύ τους σύγκρουση. Φεύγοντας, οι ζώες των ηρώων θα έχουν αλλάξει.

Τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων, που αποτελούν υποκατηγορία των ψηφιακών παιχνιδιών, χαρακτηρίζονται συχνά ως διαδραστικά δράματα. Οι εκδοχές τους προορίζονται για έναν (single-player) ή για πολλαπλούς παίκτες (multiplayer-Massi-

10. Το ίδιο, σσ. 14-22.

11. Jamieson, σ. 25.

12. M.-L. Ryan, «Interactive Drama: Narrativity in a Highly Interactive Environment», *Modern Fiction Studies* 43/3 (1997), σσ. 607-707.

13. Michael Mateas - Andrew Stern, *Facade: An Experiment in Building a Fully-Realized Interactive Drama*, Ημερομηνία πρόσβασης [20/09/2013] από: <http://classes.soe.ucsc.edu/cmeps148/Spring08/MateasSternGDC03.pdf>.

vely Multiplayer Online Role-Playing Games ή MMORPGs). Τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων είθισται να χρησιμοποιούν την προοπτική πρώτου προσώπου (first person perspective) ή τρίτου (third person perspective), αλλά δεν σπανίζουν τα παιχνίδια που διαθέτουν επιλογή και δυνατότητα εναλλαγής προοπτικής.

Τα ψηφιακά παιχνίδια ρόλων αντλούν δύναμη από τη λειτουργία του ρόλου με όρους θεατρικούς· για να θεωρηθεί ένα παιχνίδι παιχνίδι ρόλων, ο παίκτης πρέπει να αναλάβει τον ρόλο ενός χαρακτήρα σε πλαίσιο μυθοπλαστικό. Διαμορφώνει μια οντότητα που σταδιακά βελτιώνεται, αναβαθμίζεται, βάσει ενός συνήθως περίπλοκου στατιστικού συστήματος, καθώς προχωρά σε αναζητήσεις (quests) στον κόσμο του παιχνιδιού. Η οντότητα αυτή ονομάζεται avatar.

Το avatar, εκτιθέμενο στο δυνητικό περιβάλλον, λειτουργεί ως εκπρόσωπος του παίκτη στον παιγνιώδη κόσμο, ως πρόσθεση και μοντέλο που διαμεσολαβεί για την επίτευξη της από μέρους μας μυθοπλαστικής δράσης.¹⁴ Λειτουργεί ως πρόσθεση, προέκταση, επειδή εξαρτάται από τον έλεγχο του υποκειμένου σε χρόνο πραγματικό και παρουσιάζει δράση (agency) συναρτημένη με αυτόν. Όταν το avatar παρουσιάζει συμπεριφορές που υποδηλώνουν δική του ανεξάρτητη δράση,¹⁵ τότε λειτουργεί όλο και λιγότερο ως πρόσθεση.¹⁶

Το avatar “αποικιοποιεί” το σώμα του παίκτη.¹⁷ Δεν υπάρχει χώρος για μυθοπλαστική συμμετοχή ανεξάρτητα από αυτό. Ο παίκτης δρα στον μυθοπλαστικό χώρο, έχοντας μια έμμεση, διαμεσολαβημένη παρουσία και εκπροσώπηση μέσα στο περιβάλλον του παιχνιδιού.

14. Rune Klevjer, *What is the avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games*, (2006), σ. 94. Ημερομηνία πρόσβασης [20/09/2013] από:

http://folk.uib.no/smkrk/docs/RuneKlevjer_What%20is%20the%20Avatar_finalprint.pdf

15. Όπως για παράδειγμα με τον προγραμματισμό ευφυών συστημάτων (AI).

16. Klevjer, σ. 130.

17. Το ίδιο, σ. 125.

Η γοητεία των παιχνιδιών με avatars βασίζεται στη γενική φαινομενολογία του σώματος,¹⁸ σύμφωνα με την οποία το είναι δεν μπορεί να διαχωριστεί από το πράττειν. Η εκπροσώπηση του σώματος μας κάνει να συσχετιζόμαστε με το avatar διαισθητικά ως ένα «εγώ μπορώ» (I can) και μας καθιστά ικανούς να αποκτήσουμε εμπειρία ενός προσομοιωμένου περιβάλλοντος, ως ενός χώρου όπου μπορούμε να πλοηγηθούμε και να κατοικήσουμε.¹⁹ Στην αντίληψη αυτή του «εγώ μπορώ» αντιστοιχεί το σύνολο των προσφερόμενων δυνατοτήτων (affordances),²⁰ το σύνολο των πιθανών τρόπων δράσης και διάδρασης μέσα σε ένα δυναμικό περιβάλλον. Ο χώρος του σώματος καθίσταται περιβάλλον, αποκτώντας νόημα μέσω της σωματικής προσπάθειας.²¹

Η έννοια του παιξίματος ρόλων υιοθετεί δύο βασικές όψεις στα ψηφιακά παιχνίδια: η πρώτη, η πρακτική υπόδυσης ρόλου από μέρους του παίκτη, που αντανακλά στο πως μιλάει, δρα και εμπλέκεται με τους άλλους παίκτες· η δεύτερη, η υιοθέτηση προοπτικής ενός χαρακτήρα που ελέγχεται από τον παίκτη.

Στην πρώτη περίπτωση, κάποιοι παίκτες ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων, εκτός του να ελέγχουν το avatar μέσα στον κόσμο του παιχνιδιού, μιλούν και δρουν υποδυόμενοι ρόλους, χρησιμοποιώντας συσκευές διεπαφής, όπως μικρόφωνα, χώρους διαλόγου και κάμερες. Δεν είναι ωστόσο ξεκάθαρη η συχνότητα και η ένταση αυτής της πρακτικής.²²

18. Maurice Merleau-Ponty, «Phenomenology of Perception», Routledge Classics, London 2002 (1962), στον τόμο *What is the avatar? Fiction and Embodiment in Avatar-Based Singleplayer Computer Games*, σ. 89.

19. Klevjer, σ. 90.

20. J.J. Gibson, *Η οικολογική προσέγγιση στην οπτική αντίληψη*, μετ. Α. Γολέμη - Μ. Πούρκος, Gutenberg, Αθήνα 2002, σ. 140.

21. Klevjer, σ. 93.

22. Dimitri Williams - Tracy L.M. Kennedy - Robert J. Moore, «Behind the Avatar: The Patterns, Practices, and Functions of Role Playing in MMOs», *Games and Culture* 6 (2/171-200, Sage 2011) σ. 174. Ημερομηνία πρόσβασης [21/09/2013] από: <http://gac.sagepub.com/content/early/2010/03/16/1555412010364983.full.pdf+html>.

Στη δεύτερη περίπτωση, της απλής και αναγκαίας αβαταριακής προοπτικής στον κόσμο του παιχνιδιού, οι παίκτες δεν θεωρούν ότι κατ' ανάγκη «παίζουν ρόλο». Το κατά πόσο ο απλός έλεγχος ενός χαρακτήρα μπορεί να θεωρηθεί «παίξιμο ρόλου» άπτεται του κατά πόσο ο έλεγχος αυτός βιώνεται ως εμφύχωση από τον παίκτη, δηλαδή προκύπτει προβολή ανθρώπινων ιδιοτήτων από μέρους του στο avatar.

Με την αυστηρή έννοια του όρου, παίκτης ρόλου (role player) είναι μόνο αυτός που μιλά και δρα υποδουόμενος.²³ Η Heliö²⁴ υποστηρίζει ότι είναι δυνατό κάποιος να παίξει ρόλους ακόμη και σε ψηφιακά παιχνίδια στρατηγικής ή σε shoot 'em up. Ακόμη και όταν το σύστημα ενός μαζικού διαδικτυακού παιχνιδιού ρόλων πολλαπλών παικτών δεν ενθαρρύνει το παίξιμο ρόλων με όρους θεατρικούς, ο παίκτης ρόλων μπορεί να υιοθετήσει μια διανοητική κατάσταση (mindset) και να εκμεταλλευθεί τις όποιες επικοινωνιακές λειτουργίες για να παίξει ρόλο. Κλείνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι παίξιμο ρόλου και έλεγχος μοντέλου-avatar δεν είναι αλληλοαποκλειόμενοι μηχανισμοί, αλλά μπορούν να συνυπάρχουν, όπως στο παιδικό δραματικό παιχνίδι, στο οποίο παιχνίδι με αντικείμενα και παίξιμο ρόλων συμβαδίζουν.

23. *Το ίδιο*, σ. 173.

24. Satu Heliö, *Role-Playing: A Narrative Experience and a Mindset*, σσ. 65-74. Ημερομηνία πρόσβασης [21/09/2013] από: <http://www.ropecon.fi/brap/brap.pdf>.

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ

Ο «άγνωστος» σκηνογράφος Νίκος Εγγονόπουλος¹

Στο θέατρο «ουσία είναι η εικόνα», υποστήριξε κάποτε ο Γ. Χειμωνάς. Από νωρίς τα ποιήματα και τη ζωγραφική του Εγγονόπουλου διέκρινε κάποια «θεατρικότητα»,² και ανάμεσα από αυτά τα δύο αναδύεται η δουλειά του για το θέατρο πάνω στη γερή βάση του υπερρεαλισμού, που ήταν για εκεί-

1. Η παρουσίασή μου αφορά τη σκηνογραφική δουλειά του ζωγράφου και ποιητή Νίκου Εγγονόπουλου. Πρόκειται για το τρίτο μέρος της εργασίας μου για το μάθημα του κ. Μ. Στεφανίδη, «Στοιχεία της αισθητικής του 20ού αιώνα: Οι Τέχνες της Εικόνας και το Θέατρο», με τίτλο: *Το όνειρο στον Αριστοτέλη, στον Φρόυντ, στους Σουρρεαλιστές και στον “άγνωστο” σκηνογράφο Ν. Εγγονόπουλο*, η σκηνογραφική δραστηριότητα του οποίου αφορά κυρίως το αρχαίο δράμα και το χορόδραμα, για τα οποία είχε ιδιαίτερη προτίμηση, και λιγότερο το ευρωπαϊκό και νεοελληνικό θέατρο.

2. «Η θεατρικότητα στη διευθέτηση του θέματος είναι συνηθισμένη στη ζωγραφική των υπερρεαλιστών. Συμπυκνώνει και ακινητεί τον χρόνο, ενώ συγχρόνως τον προεκτείνει πέρα από τα όρια, στο ατέρμονο. Η σκηνογραφική λειτουργία του φόντου, όπου συναντιέται, αναλαμβάνει την υποβολή μιας τέτοιας προέκτασης με τον συγχρονισμό αλληπάλληλων πλάνων. Η μέθοδος αυτή εφαρμόζεται και στο έργο του Εγγονόπουλου», Ελένη Βακαλό, «Υπερρεαλισμός και ιστορική συνείδηση», στον τόμο *Ν. Εγγονόπουλος, η αγάπη είναι ο μόνος τρόπος. Εκατό χρόνια από τη γέννησή του*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 2007, σ. 28.

νον «η πιο σωστή μορφή τέχνης που μπορούσε να γίνει».³ Οι πίνακές του είναι σαν «δρώμενα».

Τα περίφημα μανεκέν του, επίδραση που δέχτηκε από τον Ντε Κίρικο (του οποίου τα μανεκέν είναι μηχανικά, ενώ του Εγγονόπουλου αγαλματώδη),⁴ δείχνουν να κινούνται σ' έναν χώρο που λειτουργεί ως σκηνικό θεάτρου, όπου δεν αναβιώνουν, όμως, απωθημένες επιθυμίες του υποσυνειδήτου, αλλά ιστορικές μνήμες. Πάνω στην παλέτα του, μικρογραφία του ευρύτερου γεωγραφικού χώρου που γεννήθηκε, έσμιγαν οι πολιτισμικοί δρόμοι Ανατολής και Δύσης, σφιχτοδεμένοι με τα χρώματα και το φως του δικού του ήλιου.

Με τη βυζαντινή αντίληψη και τεχνοτροπία, αλλά και πολλά στοιχεία της αρχαίας τέχνης να αναβιώνουν στους πίνακές του, οι επιδράσεις αυτές τον βοήθησαν να περάσει εύκολα από το καβαλέτο στο παλκοσένικο. Απορρίπτοντας από τη σκηνογραφία του το «αφηγηματικό» και το «διακοσμητικό» στοιχείο, έβλεπε το θέατρο με το μάτι του ποιητή και του ζωγράφου. «τι αρτιότης, τι πλούτος, τι ποίησης!», έλεγε για το Κρητικό Θέατρο, κι ακόμη απορούσε:

«...τι περίεργη ιδέα είναι πάλι και τούτη, το Κρητικό Θέατρο να προβάλλεται τελείως μόνο, χωρίς τα φυσικά του πλαίσια, χωρίς την ανάλογή του ποίηση και την ανάλογή του ζωγραφική».⁵

Οι αδελφοί Μένεχμοι, ή Ο κόσμος ανάποδα

Τον Ιούνιο του 1938 έκανε την πρώτη του σκηνογραφική δουλειά. «Το έκανε από οικονομική ανάγκη», ομολόγησε η γυναίκα του, Λένα Εγγονοπούλου, σε παλαιότερη συνέντευξή της.⁶

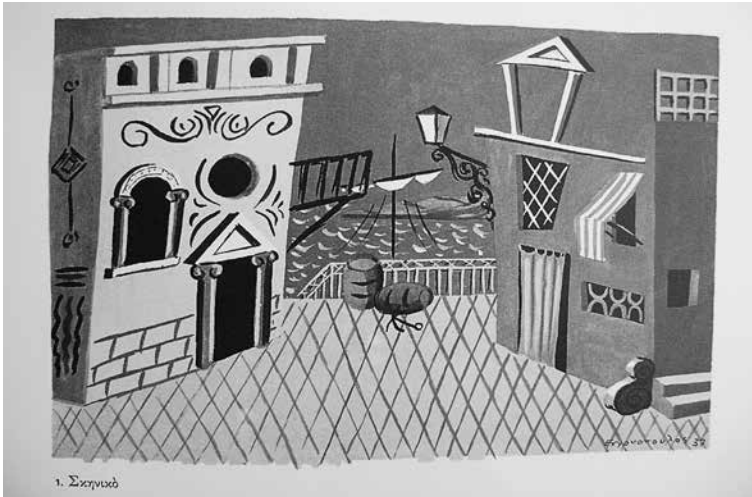
3. Μαρία Γυπαράκη (κειμ.), *Το Σχέδιο ή το Χρώμα*, Ίκαρος, Αθήνα 2007, σ. 55.

4. Βακαλό, ό.π.

5. Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά Κείμενα*, Ίψιλον, Αθήνα 1987, σσ. 32-33.

6. Κάτια Αρφαρά, «Σκηνικά θεάτρου και ζωής», *Το Βήμα*, 12.11.

Ακόμα κι έτσι να ήταν, εκείνος υπηρέτησε το θέατρο με την ίδια συνέπεια που χαρακτήριζε όλες τις δουλειές του, χαρίζοντάς του τον πλούτο της έμπνευσης, του ταλέντου και των ονείρων του.⁷ Έτσι, ξεκίνησε τη συνεργασία του με τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη (κατόπιν δικής της παρότρυνσης), η οποία είχε καλέσει επίσης από το Παρίσι και τον σκηνοθέτη Γιαννούλη Σαραντούλη. Έτσι, φιλοτεχνεί τα σκηνικά και τα κοστούμια για την κωμωδία παρεξηγήσεων *Οι αδελφοί Μένεχμοι*, ή *Ο κόσμος ανάποδα*, μία διασκευή του Δημήτρη Φωτιάδη από τους *Μέναιχμους* του Τίτου Μάκκιου Πλαύτου. Ήταν μία επιτυχής δουλειά του Εγγονόπουλου, η οποία σύμφωνα με την κριτική «έσωσε την παράσταση».⁸



Το Σχέδιο ή το Χρώμα

2000, Ημερομηνία πρόσβασης [3/4/2013] από: <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=127960>

7. «...ανιδιοτελώς προσφερθείς και αυτός όπως όλοι οι άλλοι», αποκαλύπτει εν τούτοις η Ραλλού Μάνου, (Ραλλού Μάνου, «...ου των ραδιών... ούσαν την τέχνην...», Γνώση, Αθήνα 1987, σ. 191).

8. Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, Νίκος Εγγονόπουλος, ο ζωγραφικός του κόσμος, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2007, σσ. 55-56.

Παρατηρούμε στο σκηνικό ομοιότητες με αυτό που θα επακολουθήσει στην παράσταση της *Κόρης*: Τα κτίρια δεξιά-αριστερά και στο βάθος το άνοιγμα της θάλασσας και η προκυμαία με το κιγκλίδωμα. Το αέτωμα επάνω από την πόρτα του αριστερού κτηρίου δίπλα στο στρογγυλό παράθυρο, οι σπείρες (όπως και στη βάση του δεξιού κτηρίου) και πάλι οι μικροί στρογγυλοί φεγγίτες από πάνω (βυζαντινή αρχιτεκτονική), αλλά και ο «λιθόκτιστος» τοίχος δίπλα στην πόρτα, που μας παραπέμπει στη λαϊκή αρχιτεκτονική, δηλώνουν την ιστορική πορεία του τόπου.

Στο δεξί κτήριο το γνωστό παραβάν, το παράθυρο με το κιγκλίδωμα και πιο πάνω άλλο ένα με αέτωμα δίπλα στο φανάρι της γωνίας, που δεν θα έλειπε από κάποιο στενό της Πλάκας.

Η ενδυματολογική δουλειά του σκηνογράφου ακολουθεί το παιχνίδι των παρεξηγήσεων του έργου. Η άνετη ρωμαϊκή μπέρτα τυλίγει τον *Μέναιχο* με κάποιο αρχαϊκό σχέδιο για τελείωμα και από κάτω να προβάλλει το ημίκοντο, φαρδύ παντελόνι με τα κρόσσια μιας πολύ μεταγενέστερης εποχής, μεσαιωνικής ή αναγεννησιακής, σαν αμφίεση κάποιου γελωτοποίου με ανάλογα παπούτσια. Στο κεφάλι καπέλο που θυμίζει καθολικό ιερέα και μούσι ραβίνου.



Η Ευτυχία δίπλα με μακρύ φόρεμα, το οποίο από την μέση και πάνω δείχνει μοντέλο του τέλους 19ου με αρχές 20ού αιώνα, με τον μακρύ κλειστό λαιμό γαρνιρισμένο με βολάν, όπως και οι άκρες των μανικιών, και γάντια. Από τη μέση και κάτω η φαρδιά φούστα, αν και σχεδιασμένη με μαιάνδρους, θυμίζει πολύ, με την ποδιά στη μέση που παραπέμπει σε λαϊκή φορεσιά, την «άνεση» της τσιγγάνικης φούστας. «Θύμηση» που επιβεβαιώνει και το κρεμασμένο ντέφι στο πλάι. Την ίδια «γραμμή» ακολουθούν και τα υπόλοιπα κοστούμια του έργου.

Ηλέκτρα

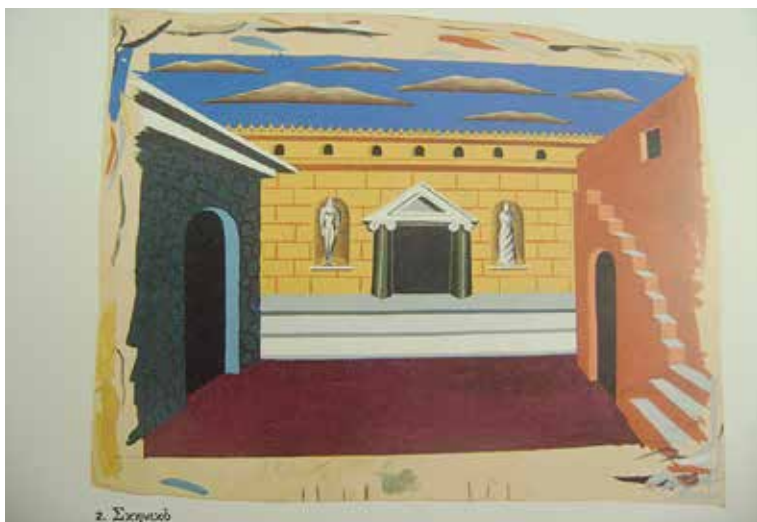
Την επόμενη χρονιά (1939) συνεργάζεται και πάλι με τη Μαρίκα Κοτοπούλη και κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλέους, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν.

Επειδή, λοιπόν, η παράσταση θα ανέβαινε στη σκηνή του Θεάτρου Κοτοπούλη, ο Εγγονόπουλος δεν ασχολήθηκε καθόλου με την τριμερή διαίρεση του προσκηνίου, που αποτελεί βασικό πρόβλημα στο ανοικτό θέατρο. Στο βάθος της σκηνής «έστησε» την πρόσοψη του ανακτόρου, που έμοιαζε περισσότερο με αρχαϊκό ή προελληνικό, τονίζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την εποχή του μύθου και όχι του ποιητή.⁹ Μία καινοτόμος «λεπτομέρεια» που ερχόταν σε αντίθεση με την οπτική των περισσότερων σκηνογράφων, αλλά και σκηνοθετών της εποχής για το εν λόγω θέμα, που δημιούργησε «σύγχυση» σε ορισμένους κριτικούς.

Η τοιχοποιία του ανακτόρου με τις «βυζαντινές» πολέμιστρες και τα αρχαϊκά αγάλματα στις κόγχες, δεξιά και αριστερά από την είσοδο του ανακτόρου, δημιουργούν έναν έντονο αναχρονισμό, χαρακτηριστικό των προθέσεων του σκηνογράφου να συνδέσει διαχρονικά με μία σουρεαλιστική οπτική τα γηγενή ιστορικά δρώμενα. Μπροστά στην είσοδο τρία χαμηλά σκαλοπάτια, σε όλο το μήκος του ανακτόρου και στα

9. Αναστασία Κοντογιώργη, *Η Σκηνογραφία του Ελληνικού Θεάτρου 1930-1960*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 117.

πλαϊνά της σκηνής δύο καμάρες, οι οποίες προφανώς χρησίμευαν για την είσοδο και έξοδο των ηθοποιών στη σκηνή, όπως και η κλίμακα στη δεξιά πλευρά του σκηνικού. Οι χρωματικές αντιθέσεις είναι αυτές που παρατηρούμε στους πίνακες, αλλά και στην υπόλοιπη σκηνογραφική δουλειά του ζωγράφου με έντονα και φωτεινά χρώματα. Το σκούρο μπλε κτήριο αριστερά έρχεται σε αντίθεση με το λευκό γείσο και την κλίμακα, επίσης λευκή και γκρι ανοιχτή, όπως και το βυσσινί σκούρο δάπεδο της σκηνής με την κίτρινη πρόσοψη του ανακτόρου (απόρροια της βυζαντινής επίδρασης στη ζωγραφική του). Ο ουρανός στο βάθος και πάνω από το ανάκτορο, πάντα μπλε, ίσως όχι τόσο φωτεινός όσο σε άλλες σκηνογραφίες του, προεικάζει τη σοβαρότητα των τραγικών καταστάσεων που θα «σχεπάσει» στη συνέχεια, ενώ τα «ξυλόγλυπτα» σύννεφα μάς παραπέμπουν σε πολλούς πίνακες και σκηνογραφίες του, ως επιπλέον δείγμα της βυζαντινής του «παιδείας».



Το Σχέδιο ή το Χρώμα

Τα κοστούμια, μίξη κλασικής και αρχαϊκής περιόδου, είναι «μελέτες» της αττικής αγγειογραφίας, σύμφωνα με την προ-

σφιλή συνήθεια του δημιουργού να εντρυφά σε μουσεία και αρχαιολογικούς χώρους. Από την παράσταση, που δεν έτυχε ευμενούς υποδοχής από την κριτική, σώζονται ελάχιστες φωτογραφίες, γι' αυτό και δεν μπορεί κανείς να ξέρει το τελικό σκηνικό αποτέλεσμα. Από τις ζωγραφικές μακέτες, όμως, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι τα αρχιτεκτονήματα του σκηνικού ήταν κατασκευές, όπου οι διάφορες λεπτομέρειες προστέθηκαν ζωγραφικά.¹⁰



Το Σχέδιο ή το Χρώμα

Ο Καποδίστριας

Επόμενη σκηνογραφική δουλειά του ήταν ο *Καποδίστριας* του Νίκου Καζαντζάκη στο Εθνικό Θέατρο, επ' ευκαιρία της Εθνικής Εορτής,¹¹ για δύο μόνον παραστάσεις στις 25 και 26 Μαρτίου 1946, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού.

10. Το ίδιο, σσ. 117-119.

11. Στην επίσημη ιστοσελίδα του Ν. Εγγονόπουλου, στο βιογραφικό του, αναφέρεται η παράσταση τον Σεπτέμβριο του 1945, Ημερομηνία πρόσβασης, [22/5/2013], από: http://www.engonopoulos.gr/_homeEL/bio.html. Το ίδιο και στο Αφιέρωμα της *Καθημερινής*, Κυριακή 25.5.1997.



Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Εδώ, δεν έχουμε μακέτες σκηνικών και κοστούμιών της παράστασης, αλλά από τις φωτογραφίες του αρχείου διαπιστώνουμε ότι ο Εγγονόπουλος έκανε μία πιστή αναπαράσταση της εποχής. Δεν θα μπορούσε να γίνει άλλωστε διαφορετικά μιας και η παράσταση αφορούσε στην εθνική επέτειο. Έτσι, βλέπουμε στο σκηνικό (σε τρία επίπεδα), την παραδοσιακή ελληνική αυλή. Αριστερά ο λιθόκτιστος τοίχος, όπως τον βλέπουμε στα παραδοσιακά σπίτια που έχει ζωγραφίσει (Πηλίου), με τη μεγάλη καμάρα της κυρίας εισόδου σε σκούρο χρώμα (δεν μπορούμε να ξέρουμε ακριβώς ποιό ήταν γιατί η φωτογραφία είναι μαυρόασπρη) και αριστερά ένα κτίριο σε ανοιχτότερη απόχρωση, μπορεί της ώχρας, γιατί διαφέρει ελαφρώς από τον λευκό τοίχο με τις καμάρες του απέναντι ισογείου. Στον πρώτο όροφο το «χαγιάτι» με το γνωστό κιγκλίδωμα και αριστερά, επάνω από τον λιθόκτιστο τοίχο μαντεύουμε να ανοίγεται ο ελληνικός γαλανός ουρανός του Εγγονόπουλου. Τα φαναράκια κρεμασμένα από το γείσο του πρώτου ορόφου, από το κιγκλίδωμα και πάνω από την είσοδο στην καμάρα, μας παραπέμπουν στην Ανάσταση, εκείνη που αναμενόταν και για το Έθνος.

Στο σκηνικό της δολοφονίας του Καποδίστρια, στο κέντρο της σκηνής, μπροστά στη στρογγυλή θύρα της εκκλησίας – όπου από το άνοιγμά της διακρίνεται στο βάθος ο πολυέλαιος– υπάρχουν δεξιά και αριστερά τα παραδοσιακά ελληνικά σπίτια, το ένα με τον χαρακτηριστικό λιθόκτιστο τοίχο και τα στρογγυλά παράθυρα της βυζαντινής αρχιτεκτονικής με τα γνωστά κιγκλιδώματα.

Οι ενδυμασίες, παραδοσιακές με μακρύ φουστάνι, πουκάμισο, ζωνάρι και γιλέκι ή καφτάνι (πανωφόρι) για τις γυναίκες σε διάφορες αποχρώσεις, όπως μπορούμε να διακρίνουμε στις γυναίκες του χορού, αλλά και λευκές και μαύρες, φορούν μακριές μαντήλες-κεφαλοδέσματα στο κεφάλι. Οι άντρες ντυμένοι με τις φουστανέλες, μακριές έως το γόνατο και πιο κάτω ακόμα, με πολλές πτυχές, λαγκιόλια όπως τις έλεγαν, που φορούσαν οι καπεταναίοι ή οι γέροντες. Από πάνω άσπρο πουκάμισο φαρδουμάνικο (κυρίως τα μεταγενέστερα χρόνια), ξεκούμπωτο και ανοιχτό στο στήθος και γελέκι. Μερικοί φορούν και φέρμελη, που είχε μεγάλα ασημοκέντητα κουμπιά, και στη μέση το σελλάχι, περισσότερο εμφανές στην ενδυμασία του Κολοκοτρώνη, όπου έβαζαν και τις κουμπούρες.¹² Στο κεφάλι, άλλοι έχουν μικρά στρογγυλά φέσια και άλλοι τουρλωτά, προφανώς κόκκινα. Ορισμένοι φορούν σερβέτα¹³ απ' όπου περίσσευαν τα μακριά καλοχτενισμένα μαλλιά τους, όπως ο Τζαβέλας Καρούσος που παίζει τον Μακρυγιάννη, και ο Κολοκοτρώνης με τη χαρακτηριστική περικεφαλαία που είχε από τότε που υπηρετούσε ως ταγματάρχης του αγγλικού στρατού στα Επτάνησα (1808). Οι αγωνιστές φορούσαν τσαρούχια, οι ηθοποιοί της παράστασης υποδήματα που καλύπτονταν από μακριές γκέτες. Ο Καπο-

12. Ιστορικά Θέματα, *Ντύσιμο και οπλισμός την εποχή της Επανάστασης του 1821*, Ημερομηνία πρόσβασης [20/5/2013], από: http://www.istorikathemata.com/2010/03/1821_23.html.

13. Ζωνάρι μήκους περίπου 2 μέτρων, μάλλινο ή βαμβακερό, το οποίο τύλιγαν στο κεφάλι, αφήνοντας ενίοτε να κρέμεται στην πλάτη μία χροσσωτή άκρη.

δίστριας είναι ντυμένος με τα ευρωπαϊκά ρούχα των αριστοκρατών της εποχής του, παντελόνι, μακρύ φράκο, πουκάμισο με κοντή γραβάτα (παπιγιόν) και ανάλογα υποδήματα.



Αρχείο
Εθνικού Θεάτρου

Ο Καλόκαρδος Γκρινιάρης

Τη θεατρική περίοδο 1950-1951, συνεργάζεται και πάλι με το Εθνικό Θέατρο και κάνει τα σκηνικά και τα κοστούμια για την παράσταση του έργου *Ο Καλόκαρδος Γκρινιάρης* του Κάρλο Γκολντόνι, σε μετάφραση Γερ. Σπαταλά και σκηνοθεσία Σωκ. Καραντινού. Ημερομηνία έναρξης παραστάσεων το Σάββατο 7 Απριλίου 1951, στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς.

Τρεις ημέρες αργότερα, ο Στάθης Σπηλιωτόπουλος κλείνει την κριτική του για το εν λόγω έργο, λέγοντας:

«Ο ζωγράφος κ. Ν. Εγγονόπουλος έχει δώσει στο διάκοσμο του έργου –σκηνικά και κοστούμια– τον τόνο της εποχής εκείνης, ελαφρότητα συνδυασμένων με τις δικές του νεωτεριστικές τάσεις, έκδηλες στους πίνακες που αποτελούν τη φριζα του σκηνικού».¹⁴

14. Στάθης Σπηλιωτόπουλος, «Ο Καλόκαρδος Γκρινιάρης», *Ακρόπολις*, 10.4.1951, σ. 2.



Αλέκος Δεληγιάννης (Βαλέριος), Θάλεια Καλλιγά (Αγγελική), Έλσα Βεργή (Κυρία Νταλανκούρ), Χριστόφορος Νέξερ (Γερόντες), Αποστόλος Αβδής (Ντορβάλ), Λούλα Ιωαννίδου (Μαριουτίτσια), Γρηγόρης Βαφιάς (Νταλανκούρ). Φωτ. Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

Ελληνικό Χορόδραμα

«Βαθιά» ομολογεί την αγάπη του για το θέατρο και θεωρεί το χορόδραμα άμεσο κληρονόμο του αρχαίου χορού, αλλά και των λαϊκών και εθνικών μας χορών, θέατρο Λόγου και Παντομίμας. «Αγαπώ το χορόδραμα με πάθος» δηλώνει και το 1951 ξεκινά τη συνεργασία του με τη Ραλλού Μάνου, από τις πρώτες κιόλας παραστάσεις στο Θέατρο Κοτοπούλη-Ρεξ. Το Ελληνικό Χορόδραμα έδωσε την ευκαιρία σε αξιόλογους ζωγράφους να συμπράξουν με το δικό τους «ύφος» στη μαγεία της θεατρικής σκηνης, σύμφωνα με την ιδέα του Μάνου Χατζιδάκι να σκηνογραφούν συστηματικά ζωγράφοι αντί σκηνογράφοι.¹⁵ Μόραλης, Νικολάου, Μαυροΐδης ήταν μερικοί από αυτούς κι ανάμεσά τους ο Εγγονόπουλος, ο

15. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ (επιμ.), *Χορός και Θέατρο*, Έφεσος, Αθήνα 2004, σ. 270.

οποίος δημιούργησε σκηνικά και κοστούμια για τρεις παραστάσεις του. Από αυτές τις δουλειές έχει δηλώσει ότι προτιμά την πρώτη: *Μορφές μιας γυναίκας*, το 1951, σε μουσική Αργύρη Κουνάδη και χορογραφία Ραλλούς Μάνου στο Θέατρο Κοτοπούλη.



Το Σχέδιο ή το Χρώμα

Με έντονα ελληνικό χαρακτήρα, η παράσταση αποδίδεται και στα σκηνικά με τη γνωστή χρωματική κλίμακα που χρησιμοποιεί ο Εγγονόπουλος και στη ζωγραφική του. Φωτεινός γαλάζιος ουρανός, με τα λιγοστά χαρακτηριστικά της τεχνοτροπίας του, σύννεφα και η γαλανή επίσης θάλασσα, ενώ το καφέ χρώμα του δαπέδου έρχεται σε αντίθεση με το άσπρο ή παστέλ χρώμα των νεοκλασικών σπιτιών δεξιά και αριστερά της σκηνής, έτσι ώστε να μένει αρκετός χώρος στο κέντρο για τους χορευτές. Τα αετώματα πάνω από τις πόρτες, τα κάγκελα των μπαλκονιών, διακοσμημένα με σπείρες, και το κοντάρι της ελληνικής σημαίας δεν αφήνουν περιθώρια αμφισβήτησης για την εθνικότητα του τόπου όπου διαδραματίζεται η ιστορία. Την πιστοποίηση της ταυτότητάς του έρχεται να συμπληρώσει στο βάθος «η εικόνα

μιας νησιώτικης προκυμαίας, με τα βράχια αποδοσμένα με τη γνωστή βυζαντινότροπη τεχνοτροπία».¹⁶

Στο σύνολό της, η σκηνογραφία θυμίζει πίνακες που είχε ζωγραφίσει στο παρελθόν, όπως το *Τοπίο Πειραιώς με άγαλμα ντυμένο* (1944) και *Ο ναύτης* (1948), αλλά και εκείνους που θα δημιουργήσει στο μέλλον, όπως το *Καφενείο/Τα παλληκάρια* (1956). Επίσης, μεταξύ άλλων, η Σέλελη υποστηρίζει ότι «το σκηνικό για τις *Μορφές μιας γυναίκας* θυμίζει αρκετά εκείνο του Μόραλη για τις *Έξι λαϊκές ζωγραφιές*».¹⁷ Άποψη με την οποία συμφωνούμε.

Για τα κοστούμια, η Κοντογιώργη αναφέρει ότι «δεν σώζονται ζωγραφικές μακέτες»,¹⁸ ωστόσο, στο *Σχέδιο ή το Χρώμα*, καθώς και στο *N. Εγγονόπουλος, ο ζωγραφικός του κόσμος*, βιβλία αρκετά μεταγενέστερα, τα οποία εκδόθηκαν την ίδια χρονιά (2007), εντοπίζουμε πλέον μακέτες της παράστασης.



Το Σχέδιο ή το Χρώμα

16. Κοντογιώργη, σσ. 231-232.

17. Αλεξάνδρα Σέλελη, *Ζωγράφοι σκηνογραφούν για το Ελληνικό Χορόδραμα (1950-60)*, Διπλωματική εργασία Α΄ κύκλου Μεταπτυχιακών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, Τομέας Αρχαιολογίας και Ιστορίας της Τέχνης, Αθήνα 2010, σ. 141.

18. Κοντογιώργη, σ. 232.

Από δύο παληούς πίνακες

Η δεύτερη συνεργασία του με το Ελληνικό Χορόδραμα πραγματοποιήθηκε το 1954 στη Θεσσαλονίκη, όπου στις 10 Μαΐου δόθηκαν τρεις παραστάσεις: *Μαρσύας*, *Από δύο παληούς πίνακες* και *Ελληνική Αποκρηά*. Τα σκηνικά και τα κοστούμια για το δεύτερο έργο, *Από δύο παληούς πίνακες*, τα έκανε ο Νίκος Εγγονόπουλος. Η μουσική ήταν του Μότσαρτ και στο πιάνο έπαιζε ο Τώνης Γεωργίου. Η χορογραφία του Λεωνίδα Βακούλη, με πρώτους χορευτές τον Γιάννη Μέτση και τη Ντόρα Τσάτσου.¹⁹ Η παράσταση επαναλήφθηκε την 1η Ιουνίου 1954, μαζί με τα έργα: *Ειδύλλια στο Καρναβάλι*, *Έξι Λαϊκές Ζωγραφιές* και *Ελληνική Αποκρηά*. Είναι μία σκηνογραφική δουλειά του Εγγονόπουλου που δεν αναφέρεται πουθενά αλλού, τουλάχιστον όσον αφορά στη βιβλιογραφία που έχω ερευνήσει. Στη διαφημιστική δε αφίσα του Ελληνικού Χοροδράματος στην εφημερίδα *Μακεδονία* (Κυριακή, 9 Μαΐου 1954), αναφέρονται τα σκηνικά και τα κοστούμια των τριών έργων της παράστασης, *Μαρσύας*, *Από δύο παληούς πίνακες* και *Ελληνική Αποκρηά* ως δημιουργία του Σ. Βασιλείου.

Κόρη

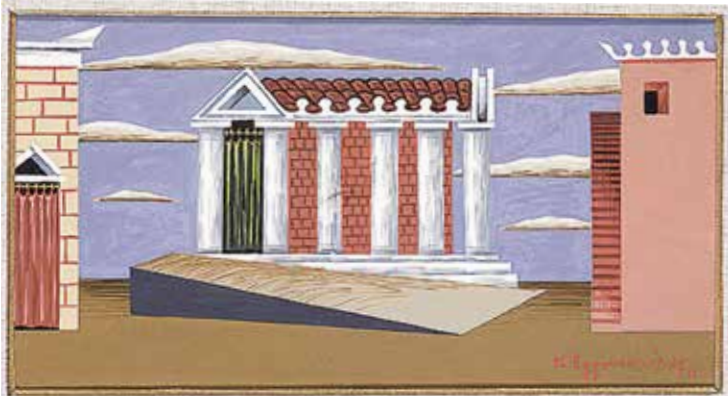
Η τρίτη συνεργασία του με το Ελληνικό Χορόδραμα ήταν το 1956 με το χορόδραμα *Κόρη*, σε μουσική Νίκου Σκαλκώτα, χορογραφίες Ραλλούς Μάνου και Ντόρας Τσάτσου, στο Θέατρο Εθνικού Κήπου.

Το σκηνικό του Εγγονόπουλου ήταν εμπνευσμένο από τον μύθο της *Περσεφόνης*,²⁰ με αρχαιοελληνικές παραπομπές, ανά-

19. Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ.), *Αρχείο Ραλλούς Μάνου*, Έφεσος, Αθήνα 2005, σσ. 148-155.

20. «Πρόκειται για παραλλαγή του χοροδράματος *Ορφέας και Ευρυδίκη*, που πρωτοπαίχτηκε το 1952. Βασισμένο σε κείμενα του Νότη Περγιάλη, το χορόδραμα αυτό στην αρχική μορφή του απομακρυνόταν σημαντικά από τον αρχαίο μύθο. Σε δεύτερη φάση αναπλάσθηκε ριζικά και επανασυνδέθηκε με τον αρχαίο μύθο», (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, σ. 161).

λογες με το μυθολογικό ύφος της παράστασης, όπως ο ναός στο βάθος της σκηνής, είτε σε ρυθμό δωρικό²¹ είτε της γεωμετρικής περιόδου,²² αναμφισβήτητα όμως στο πνεύμα του «ορθόδοξου σουρεαλιστή»,²³ ενώ πίσω από αυτόν προβάλλει πάλι ο γαλάζιος ουρανός με τα γνωστά «εγγονοπουλικά» σύννεφα.



Τα κοστούμια, με αρχαιοελληνικές ή προελληνικές αναφορές, απέκτησαν τη χάρη της *belle-époque*, φορώντας μακριά γάντια, σύμφωνα με τη γνωστή προτίμηση του δημιουργού τους, να τα αναμορφώνει διά μέσου των εποχών. Οι αποχρώσεις τους γενικώς κυμαίνονται από το ψυχρό γαλάζιο έως το θερμό καφέ (δεν ξεφεύγει και πάλι από τις βυζαντινές επιρροές του), ενώ «για τις Ερινύες επιλέχθηκαν πολύ πιο απλά κοστούμια, σε αποχρώσεις πολύ σκούρου γκρι και κεραμιδί με σκούρες γκρι πτυχές, που τόνιζαν τη σχέση των προσώπων αυτών με τον Κάτω Κόσμο. Η χρωματική κλίμακα υπηρέτησε το πνεύμα της παράστασης, που παρουσίαζε την αντίθεση του Πάνω με τον Κάτω Κόσμο».²⁴ Έτσι, ο Έρεβος φορεί μαύρο

21. Σέλελη, σ. 142.

22. Κοντογιώργη, σ. 234.

23. Ανάλογο μοτίβο παρατηρούμε στους πίνακές του: *Αυτοπροσωπογραφία* (1935), *Πνεύμα της μοναξιάς* (1939), *Λεπτομέρειες του μηχανισμού μιας Εθνεγερσίας* (1939), (βλ. Σέλελη, *ό.π.*).

24. Κοντογιώργη, σ. 234.

εφαρμοστό παντελόνι και τυλίγεται σε έναν σκούρο μανδύα. Τα κοστούμια του είναι συνδυασμός του μαύρου και λευκού, αέρας και νερό κατά τον Εμπεδοκλή, η αντιστοιχία του οποίου είναι: γη, αέρας, φωτιά, νερό - κίτρινο, μαύρο, κόκκινο, άσπρο.



Το Ριγκ και η τρομπέττα

Το επόμενο αμέσως έτος (1957)²⁵ φιλοτέχνησε το σκηνικό και τα κοστούμια για *Το Ριγκ και η τρομπέττα*, σε μουσική Darius Milhaud και χορογραφίες του Άγγελου Γριμάνη. Το σκηνικό του έργου τελείως διαφορετικό απ' όσα έχουμε δει μέχρι τώρα, «πρόσκειται φανερά στον υπερρεαλισμό».²⁶

25. Στην παράσταση του έργου, το 1958, διαβάζουμε ότι η ιδέα και το θέμα είναι του Μάνου Χατζιδάκι (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, σ. 194).

26. Γυπαράκη, σ. 194.



Χώρος κλειστός, σκοτεινός, χωρίς «βάθος», οι ενδυματολογικές συνθέσεις με σορτς και ολόσωμες φόρμες και οι παλαιστές με χρώματα και σχέδια αντίθετα.



Μήδεια

Η τελευταία συνεργασία του Εγγονόπουλου με το Ελληνικό Χορόδραμα δεν ολοκληρώθηκε. Το έργο ήταν η *Μήδεια* (1958), σε χορογραφίες Ραλλούς Μάνου και μουσική του Αμερικανού Samuel Barber, στο Θέατρο Κοτοπούλη. Τα σκηνικά για την

εν λόγω παράσταση ήταν τα πλέον αφαιρετικά που είχε φιλοτεχνήσει έως τότε, με τις χαρακτηριστικές προσθήκες που του άρεσαν πάντα, όπως: τα αετώματα επάνω από τις πόρτες, το μικρό μπαλκόνι με φόντο τον ουρανό, το κόκκινο παραπέτασμα στο άνοιγμα της πόρτας και πίσω από τα κτήρια, ενός χρόνου χωρίς αρχή και τέλος, το απέραντο γαλάζιο της ελληνικής γης και το φως του ελληνικού καταμεσήμερου. Ο Εγγονόπουλος δημιούργησε σχεδόν ένα σκηνικό «ονειρικό», όπου θα εξελίσσονταν ένας μύθος διαχρονικός και παγκόσμιος.



Όσον αφορά στα κοστούμια, φέρουν και αυτά, κατά την προσφιλή του συνήθεια, στοιχεία διαφόρων εποχών για να ντύσουν ανθρώπους χωρίς χρόνο και τόπο, κυρίως σε καφέ, μωβ και μπλε αποχρώσεις, όπως παρατηρούμε στις μακέτες.



Όμως, η έμπνευση και το «όραμα» του Εγγονόπουλου αυτή τη φορά δεν είχαν ανταπόκριση.²⁷ Το έργο ανέβηκε αρχικώς με τα κορμάκια που φορούσαν οι χορευτές στην πρόβα και ακολούθως με κοστούμια που σχεδίασε ο Νίκος Νικολάου, προσεγγίζοντας περισσότερο την οπτική της χορογράφου για την παράσταση. Κάπως έτσι τελείωσε η συνεργασία του με το Ελληνικό Χορόδραμα.

Ο Εγγονόπουλος, θεωρώντας την τραγωδία «μία από τις δύο μόνες νόμιμες μορφές του πραγματικού θεάτρου», όπως ήδη αναφέραμε, συμπράττει στην αναβίωσή της με τον Θυμειλικό Θίασο του Λίνου Καρζή, το 1959, φιλοτεχνώντας τα σκηνικά και τα κοστούμια για δύο τραγωδίες: *Ίων*²⁸ του Ευριπίδη και *Προμηθεύς Δεσμώτης* του Αισχύλου.



Ίων

27. «Η σύλληψη του Εγγονόπουλου για τη *Μήδεια* ήταν άκρως αντίθετη από τη δική μου. Το στίλ ήταν τελείως διαφορετικό. Βρέθηκα σε μεγάλο δίλημμα! Ή θα πίκραινα τον Εγγονόπουλο, παίρνοντας άλλον ζωγράφο, ή θα ζημίωνα το έργο», (Μάνου, σ. 191).

28. Εγγονόπουλος 1959, σκηνικό. Αναρτήθηκε στην κατηγορία «Διάφορα» στις 15.4.2013, Ημερομηνία πρόσβασης [23/5/2013] από: <http://www.ricardo.gr/buy/antikes-texni/zografiki/diafora/eggonopoulos-1959-skiniko/v/an707870136/>.



Προμηθεύς Δεσμώτης

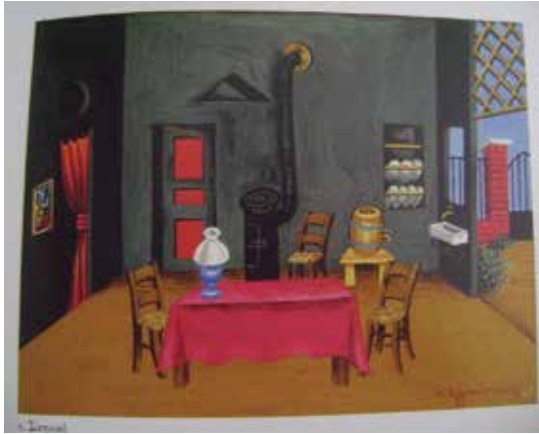
Καρδιά Περιβόλι

Το 1961, συνεργάστηκε με τον θίασο του Αλέξη Δαμιανού, φιλοτεχνώντας τα σκηνικά και τα κοστούμια για το έργο *Καρδιά Περιβόλι* του Βρετανού δραματουργού Ρόμπερτ Μπολτ. «Όταν ο δραματικός συγγραφέας γράφει το έργο του, έχει κατά νουν, λίγο ως πολύ, με ακρίβεια, τον χώρο μέσα στον οποίο εξελίσσονται τα πρόσωπα», λέει ο Πιέρ Λαρτομάς.²⁹ Μέσα σε αυτό το «σκεπτικό» ζωγράφισε και ο Εγγονόπουλος, δημιουργώντας την ατμόσφαιρα όπου ζει και κινείται ο Τσέρυ.

Το ένα τμήμα αριστερά, μέσα σε ένα σπίτι φτωχικό με μαύρους τοίχους που παίρνει λίγο φως από το καφέ δάπεδο και τη γαλάζια λάμπα με το λευκό γυαλί επάνω στο τραπέζι – σκηνική λεπτομέρεια που φέρνει στον νου τον πίνακά του *Σύνθεση με τη λάμπα* (1958), αλλά και τον Βασιλείου –, το οποίο καλύπτεται με ένα κόκκινο τραπεζομάντηλο. Το γνωστό μας, επίσης, κόκκινο παραπέτασμα αριστερά, όπου διευκολύνει τους ηθοποιούς κατά την είσοδο και την έξοδό τους από τη σκηνή, το μικρό αέτωμα επάνω σχεδόν από την πόρτα και δεξιά το μεγάλο άνοιγμα στον κήπο, στο τοπίο που δημιουργεί το βάθος της σκηνής, όπου πίσω από το οικείο κιγκλίδωμα

29. Γυπαράκη, σ. 190.

Ξανοίγεται ένας καταγάλανος ουρανός. Ένα σκηνικό που στο σύνολό του φέρει τη γνώριμη σφραγίδα του δημιουργού.



Όσο για τα κοστούμια, δηλώνουν απρόσκοπτα την εποχή τους, μέσα σε μία πολύχρωμη πανδαισία που τόσο πολύ αγαπά ο μεγάλος χρωματιστής. Έτσι ώστε τα σκηνικά του να λειτουργούν περισσότερο «ως “προσωπείο χώρου” πάνω στο οποίο ερμηνεύεται η δραματουργία διά μέσου της ποιητικής τού χρώματος».³⁰



Το Σχέδιο ή το Χρώμα

30. Το ίδιο, σ. 129.



Το Σχέδιο ή το Χρώμα

Το Ρομάντζο της Πεντάρας

Τον Ιούνιο του 1962 συνεργάζεται με τον θίασο του Νίκου Χατζίσκου για τα σκηνικά και τα κοστούμια της παράστασης *Το Ρομάντζο της Πεντάρας* του Μπέρτολτ Μπρεχτ. Η πεζότητα και ο κυνισμός, αποτυπωμένοι επάνω στους γκρι εξπρεσιονιστικούς τοίχους του αφαιρετικού σκηνικού, προβάλλουν τη ματαιότητα της ύλης και την ανέλπιδη πορεία αυτών που ζουν και κινούνται στο κέντρο της σκηνής, ενώ τους φωτίζει με σκωπτική, ίσως, διάθεση ένα φανάρι. Υπερρεαλισμός και εξπρεσιονισμός συνάδουν στη δημιουργία των κοστούμιών.

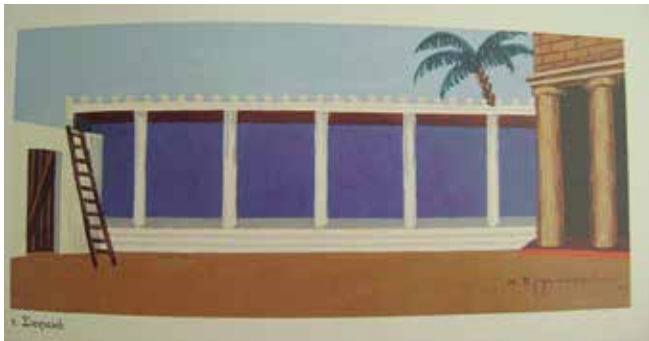


«Γοτθικό μορφασμό και ολύμπια αταραξία» αποτύπωσε ο σκηνογράφος στα πρόσωπα του Δημίου, αλλά και του Πάστορα Κίμπαλ, και του Αρχιφύλακα Σμιτ αντιστοίχως. Παρατηρούμε ότι ο Πάστορας και ο Δήμιος είναι από τις ελάχιστες μαύρες, άχρωμες μορφές που έχει δημιουργήσει ο Εγγονόπουλος, ερευνώντας τις ψυχικές διαθέσεις των μπρεχτικών ηρώων.



Καίσαρ και Κλεοπάτρα

Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους φιλοτέχνησε τα σκηνικά και τα κοστούμια (τα οποία τον είχαν προβληματίσει αρκετά), για το έργο του Μπέρναρ Σω *Καίσαρ και Κλεοπάτρα*, σε δύο μέρη και εννέα εικόνες, από τον θίασο Αλίκης Βουγιουκλάκη-Μάνου Χατζιδάκι, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, στο Θέατρο Κοτοπούλη-Ρεξ.



Στα σκηνικά, ως γνώστης εμβριθής της ιστορίας και του κόσμου, δίνει τα χρώματα της αρχαίας Αιγύπτου, μπλε και πράσινο, χρωματική μεταγραφή του Νείλου και του πάπυρου, σύμβολα της φαραωνικής Αιγύπτου, ενώ, πάνω από τη σκουρόχρωμη λάπις λάζουλι (αιγυπτιακό μπλε) θάλασσα, ο ελληνικός γαλάζιος ουρανός των Λαγιδών. Βρίσκεται, έτσι, κοντά στη χρωματική φιλοσοφία του Εμπεδοκλή, για τον οποίο τα χρώματα είναι η σχέση των τεσσάρων στοιχείων: φωτιά, νερό, αέρας και γη. Ο Εγγονόπουλος αφήνει κι εδώ να φανεί καθαρά το πάθος του για τους προσωκρατικούς στα σκηνικά και στα κοστούμια του,³¹ όπως διαπιστώσαμε ήδη και στα κοστούμια της *Κόρης*.



Περπινιώτη-Αγκαζίο

Αρχοντοχωριάτης

Την ίδια χρονιά (20.12.1962, πρεμιέρα) συνεργάζεται με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και δημιουργεί τα σκηνικά

31. Γυπαράκη, σ. 126.

και τα κοστούμια για την παράσταση *Αρχοντοχωριάτης* του Μολιέρου, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού.



Το Σχέδιο ή το Χρώμα

Ιππόλυτος

Δύο χρόνια αργότερα (25.7.1964, πρώτη στο θέατρο των Φιλίππων), συνεργάζεται εκ νέου με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, όπου φιλοτεχνεί το σκηνικό και τα κοστούμια της τραγωδίας του Ευριπίδη *Ιππόλυτος*, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού.



«Θαυμάσιο το σκηνικό του Εγγονόπουλου. Ίσως είναι η πρώτη φορά που σκηνικό αποδίδει πλήρως την ατμόσφαιρα του έργου, εδώ και τέσσερα χρόνια στους Φιλίππους. Σωστή η δουλειά του ίδιου στα κοστούμια που ήταν εναρμονισμένα με την ψυχολογία των ηρώων».³²

32. Α., «*Ιππόλυτος* του Ευριπίδη στους Φιλίππους με το Κ.Θ.Β.Ε.», *Πρωινή Καβάλας*, 27.7.1964, Ημερομηνία πρόσβασης [3.3.2014] από: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2503&mode=19&pg=4&item=8183>.



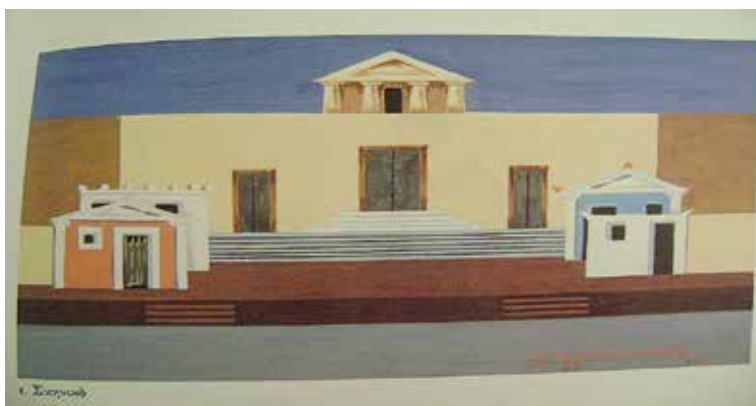
Το Σχέδιο ή το Χρώμα

Λυσιστράτη

Στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος θα κάνει την επόμενη χρονιά την τελευταία σκηνογραφική και ενδυματολογική δουλειά του για την κωμωδία του Αριστοφάνη *Λυσιστράτη* (πρεμιέρα, 24.7.1965), σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, μετάφραση Κώστα Βάρναλη, μουσική Νικηφόρου Ρώτα και χορογραφία Ρένας Καμπαλλάδου, όπου:

«Η δουλειά του Εγγονόπουλου στη σκηνογραφία και στα κοστούμια, άφραστη όπως πάντα. Έδωσε τις εξετάσεις του στο κοινό μας πέρσι με τον *Ιππόλυτο* και το κατέκτησε».³³

33. Λευτέρης Νεγρεπόντης, «Η πρώτη της *Λυσιστράτης*», *Θάρρος Δράμας*, 27.7.1965, Ημερομηνία πρόσβασης [3/3/2014] από: <http://www.ntng.gr/default.aspx?lang=el-GR&page=2&production=2589&mode=19&pg=2&item=8266>.



Κι έτσι, ο Νίκος Εγγονόπουλος τελειώνει τη γόνιμη και ρηξικέλευθη καλλιτεχνική προσφορά του στη θεατρική σκηνή, σαν... «μέσα σ' ένα θερμό χρυσοκίτρινο φως...». Σε όλη του

την πορεία βρέθηκε αντιμέτωπος με αυτό που οι ανθρωπολόγοι αποκαλούν «μισονείσμό», δηλαδή βαθύ φόβο, δεισιδαιμονικό του καινούργιου.³⁴ Πρωτόγονοι και άγρια ζώα έχουν τις ίδιες αντιδράσεις, όταν πρόκειται να αντιμετωπίσουν κάτι δυσάρεστο, το ίδιο και ο «πολιτισμένος» άνθρωπος στην προσπάθειά του να προστατευτεί από το σοκ του νεωτερισμού. Ο Εγγονόπουλος συγκρούστηκε σκληρά με αυτή την αταβιστική συντηρητικότητα και στον χώρο του θεάτρου. Μπορεί η σκηνογραφική του δουλειά να μην ήταν τόσο παραγωγική όσο η εικαστική, αλλά είχε την ίδια δημιουργική δύναμη του συνολικού του έργου και έφερε την ανεξίτηλη σφραγίδα του προσωπικού, καλλιτεχνικού του οίστρου, σ' έναν χώρο, όπου η απουσία του «τέταρτου τοίχου» τον ανάγκαζε ν' απαρηγηθεί την επιθυμητή για εκείνον απομόνωση του ατελιέ του.

Υπήρξαν ευτυχημένες στιγμές, ωστόσο, αλλά υπήρξαν και κακές, και οι κριτικές, άλλοτε ευνοϊκές και άλλοτε με λόγια πικρά, ή πικρότερα με μία εκκωφαντική σιωπή, αξιολογούσαν την δουλειά του, ορισμένες φορές ακόμα και αλληγορικά, μόνο που τίποτα στη ζωή δεν είναι αίνιγμα, μεγάλο ή μικρό, γι' αυτό:

«Νικόλαε Εγγονόπουλε, σε αυτόν τον κόσμο δύο είναι τα μεγαλύτερα και πιο πολύτιμα στοιχεία. Ο Έρωτας και το Σπαθί. Όλα τα άλλα έρχονται κατόπιν και τελευταία από όλα η κριτική».³⁵

34. Δρ. Axel, Φρόντ - Άντλερ - Γιουγκ, Ψυχανάλυση, Ατομική-Συμπλεγματική Ψυχολογία, διασκ. Γ. Κ., Η βιβλιοθήκη για όλους, Αθήνα 1964, σ. 31.

35. Ανδρέας Εμπειρίκος, Νικόλαος Εγγονόπουλος ή Το Θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου και διάλεξη για τον Νίκο Εγγονόπουλο, Άγρα, Αθήνα 1999, σ. 7.



Τίποτα στη ζωή δεν είναι αίνιγμα (1969)

Προσεγγίσεις του «άδειου χώρου» στις παραστάσεις τραγωδίας κατά τη μεταπολεμική περίοδο¹

Γυμνή σκηνή και άδειος/κενός χώρος

Ως αισθητικές και χωρικές έννοιες που αποπειρώνται να αποδώσουν τη συνθήκη του κενού σκηνικού χώρου, η «γυμνή σκηνή» και ο «άδειος χώρος» ανήκουν στο βασικό λεξιλόγιο του σύγχρονου θεάτρου και προέρχονται από μια εδραιωμένη παράδοση του μοντερνισμού του 20ού αιώνα, η οποία δεν αφορά μόνον το πεδίο της σκηνογραφίας και της «όψης», αλλά την ευρύτερη μορφή, δομή και λειτουργία του σκηνικού χώρου σε σχέση στενής αλληλεπίδρασης με τους βασικούς σκηνοθετικούς και υποκριτικούς κώδικες.

Η σημασία της απογυμνωμένης σκηνής υπήρξε καταλυτική για την αναμόρφωση των σκηνικών αντιλήψεων του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, αποτελώντας βασικό πεδίο της αμφισβήτησης των παραδεδομένων ιλουζιονιστικών και νατουραλιστικών σκηνικών προτύπων στο θέατρο προσκηνίου. Οι ποικίλες διαμορφώσεις της γυμνής σκηνής έχουν πολυσχιδείς ρίζες στους πρωτοπόρους της σκηνικής τέχνης του 20ού αιώ-

1. Θα ήθελα εξ αρχής να ευχαριστήσω θερμά το Ίδρυμα Παιδείας και Ευρωπαϊκού Πολιτισμού για την ευγενική οικονομική του υποστήριξη κατά την περίοδο 2011-2012 στη μεταδιδακτορική μου έρευνα πάνω στη σκηνική παρουσίαση των μεταπολεμικών παραστάσεων αρχαίου δράματος.

να, όπως τους Appia και Craig,² τη γαλλική πρωτοπορία με προεξάρχοντα τον Copeau,³ τους πειραματισμούς του Ρώσου σκηνοθέτη Meyerhold,⁴ τον Brecht,⁵ μεταπολεμικά τον Grotowski⁶ και τις θεωρητικές και πρακτικές προσεγγίσεις του Peter Brook.⁷ Στον μοντερνισμό η «εκ-κένωση» του σκηνικού χώρου προτείνεται ως πρωτοποριακή αντιρεαλιστική συνθήκη, αντι-ιλουζιονιστική προσέγγιση, και ερευνητική πλατφόρμα.

Στη σύγχρονη τέχνη «η επιθυμία να δουλέψει κανείς πάνω στον κενό χώρο εμφανίζεται με πολλούς συμπληρωματικούς τρόπους, γεννώντας πλήθος προσεγγίσεων: “καθαρά” κενά, χώρους που αφήνονται άδαιοι, [...] κενά που πηγάζουν από την επιθυμία να αδειάσουν όλα ή να μην προστεθεί τίποτα, κενά ως προσωπικές υπογραφές, απραγματοποίητα κενά και

2. Στα 1922, ο Gordon Craig ζητά από το θέατρο να γίνει ένας είδος *tabula rasa*, ένας «άδειος χώρος» όπου να μπορεί να τοποθετησει κανείς σχεδιαστικές προτάσεις για τη σκηνογραφία και τον χώρο του κοινού ανάλογα με την κάθε παράσταση, βλ. Denis Bablet et. al., *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Παρίσι 1963, σ. 22.

3. Απορρίπτοντας τη χρήση σκηνογραφίας, σκηνικών μηχανισμών και πληθώρας σκηνικών αντικειμένων, ο Copeau υπήρξε από τους πρώτους διαμορφωτές της αισθητικής της γυμνής σκηνής, δηλώνοντας ότι η σκηνή «δεν είναι ποτέ τόσο όμορφη όσο στην φυσική της κατάσταση, πρωτόγονη και άδεια, όταν δεν συμβαίνει τίποτε εκεί», βλ. Jacques Copeau, «La Scène et l'acteur», στον τόμο Jacqueline Jomaron (εκδ.), *Le théâtre en France 2*, Armand Colin, Παρίσι 1989, σ. 219.

4. Βλ. Χρήστος Αθανασόπουλος, *Προβλήματα στις εξελίξεις του σύγχρονου θεάτρου*, Σιδέρης, Αθήνα 1976, σσ. 135-136.

5. Βλ. Joslin McKinney - Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge University Press, Κάιμπριτζ 2009, σσ. 44-51.

6. Για τη διατύπωση της ασκητικής αισθητικής του φτωχού θεάτρου του Πολωνού σκηνοθέτη, βλ. Γιέρζι Γκροτόφσκι, *Για ένα φτωχό θέατρο*, μετ. Φώντας Κονδύλης - Μαίρη Γαϊτή-Βορρέ, Αρίων, Αθήνα 1971, με επανεκδόσεις από τις εκδόσεις Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1976 & Θεωρία, Αθήνα 1982.

7. Peter Brook, *The empty space*, Penguin, Λονδίνο 1990 (1968, McGibbon & Kee).

εννοιολογικά κενά, κενά ως αρνήσεις, κ.ο.κ.».⁸ Κατά τον σύγχρονο καλλιτέχνη Anish Kapoor, «το κενό δεν είναι σιωπηρό», αλλά πολύ περισσότερο «ένας μεταβατικός χώρος, ένας ενδιάμεσος χώρος [...] ένας χώρος του γίγνεσθαι».⁹ Παράλληλα, κοντά στη φιλοσοφική προσέγγιση της πιο εμπειρικά και βιωματικά εγγραφόμενης «tabula rasa», έχει εδραιωθεί στις σύγχρονες κοινωνικές και χωρικές επιστήμες η αναθεώρηση της ουσιοκρατικής οντολογίας του χώρου ως «άδειου» –λ.χ. στις κοινωνικές και πολιτισμικές αναλύσεις του χώρου των Lefebvre και Foucault–,¹⁰ αλλά και στη θεωρία και ιστορία της σύγχρονης τέχνης.¹¹

Στον μοντερνισμό, η έννοια του κενού σκηνικού χώρου είναι στενά συνδεδεμένη με την αφαιρετική και μη απεικονιστική τάση του θεάτρου του 20ού αιώνα. Σύμφωνα με τη θεωρητικό Anne Ubersfeld, η «πορεία προς το κενό» αναδεικνύεται ως μια γενικότερη τάση στην εξελικτική πορεία του σύγχρονου μεταπολεμικού θεάτρου τόσο σκηνικά όσο και δραματουργικά: με τη σκηνή να βαδίζει προς τον άδειο χώρο, «προς το κενό».¹² Επιπρόσθετα, ο κενός θεατρικός χώρος αποτελεί ένα βασικό σημείο εκκίνησης της θεατρικής σημειωτικής θεωρίας,¹³

8. Mathieu Copeland, «Qualifying the Void», στον τόμο Hendricks Jon et al., *Voids/Vides: A Retrospective of Empty Exhibitions*, Editions du Centre Pompidou, Παρίσι 2009, σ. 167.

9. Βλ. Anish Kapoor et al., *Making Emptiness*, University of California Press, Berkeley 1998, σσ. 11-41.

10. Βλ. σχετικά Maria Konomis, «Theatre and the City: Theoretical, Spatial and Performative Perspectives», *Παράβασις* 12 (2014), σσ. 29-45.

11. Ενδεικτικά βλ. Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, Λονδίνο 1977, σ. 23.

12. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, L'École du spectateur*, Éditions Sociales, Παρίσι 1981, σ. 99. Βλ. και Les Essif, «Introducing the “Hyper” Theatrical Subject: The Mise en Abyme of Empty Space», *Theatre Journal of Dramatic Theory and Criticism* IX/1 (1994), σσ. 67-86.

13. «The stage is, in the first instance, an “empty” space, to use Peter Brook’s phrase, distinguished from its surroundings by visible markers [...] and potentially “fillable” visually and acoustically», Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Routledge, Λονδίνο 2005 (1980, Methuen), σ. 34.

έχοντας ταυτόχρονα αμφισβητηθεί –όπως προαναφέραμε– από αρκετές σύγχρονες επιστημολογικές θεωρήσεις του χώρου, ως ου-τοπία των μοντέρνων πρωτοποριακών κινημάτων.

Για τους σκοπούς αυτού του άρθρου, η χρησιμοποίηση των εννοιών «γυμνή σκηνή» και «άδειος χώρος», ευρύτερα από τη στενή ιστορική τους σημασία, προσφέρεται ως προς την αναζήτηση εκλεκτικών συγγενειών,¹⁴ αλλά και ως μια πλαisiώση της συζήτησης για τη διαμόρφωση των σκηνικών κωδίκων στις παραστάσεις αρχαίου δράματος και της απόπειρας αναμόρφωσης και εκσυγχρονισμού τους. Βασική επιδίωξη του παρόντος άρθρου είναι να διερευνηθούν, ως μορφολογία και ως λειτουργία, υπάρχουσες σκηνικές εκδοχές της γυμνής σκηνής και του άδειου σκηνικού χώρου ή άτυπες μορφές της, όπως έχουν εντοπιστεί στις παραστάσεις τραγωδίας κατά τη μεταπολεμική περίοδο, τόσο τις υπαίθριες όσο και τις παραστάσεις κλειστού χώρου.

Η έννοια της γυμνής σκηνής έχει συνδεθεί, εννοιολογικά και μορφολογικά, περισσότερο με τις συνθήκες του κλειστού σκηνικού χώρου στις διάφορες σκηνικές τυπολογίες του 20ού αιώνα και τη ριζοσπαστική διαδικασία απο-φόρτωσης και εκ-κένωσης του σκηνικού χώρου, αλλά και τη διαδρομή από την αναπαράσταση στην παράσταση.

Παράλληλα, ορισμένα μορφολογικά χαρακτηριστικά της γυμνής σκηνής και σπερματικές προδρομικές διατυπώσεις της

14. Αναφορά στην επιρροή του Brook κάνει η Ασπασία Παπαθανασίου, αλλά αποτελεί θέμα που χρήζει περαιτέρω διερεύνησης. Η μεταφραστική και εκδοτική δραστηριότητα αποτελούν, επίσης, σημαντικό δείκτη της διάδοσης των απόψεων του Brook και της δυναμικής επιρροής του στο ελληνικό θέατρο της εποχής. Το δοκίμιο του Brook μεταφράζεται στα ελληνικά με διαφορά μόλις δύο ετών από την πρώτη αγγλική έκδοση –και επιπλέον εν μέσω της δικτατορίας– ως Πήτερ Μπρουκ, *Η σκηνή χωρίς όρια: δοκίμιο πάνω στα προβλήματα του σύγχρονου θεάτρου*, μετ. Μαρί-Πωλ Παπαρά, Αρίων, Αθήνα 1970, και επανεκδίδεται έξι χρόνια αργότερα –με τον ίδιο τίτλο και μεταφράστρια– από τις εκδόσεις Εγνατία, Θεσσαλονίκη 1976. Σχεδόν παράλληλα, το 1971, μεταφράζεται και το βασικό σύγγραμμα του Jerzy Grotowski, το οποίο προλογίζει ο Brook.

απαντούν σε ποικίλες δυτικές και εθνολογικές θεατρικές μορφές, με πιο χαρακτηριστικές τις ασιατικές και αφρικανικές,¹⁵ γεγονός που ώθησε τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας να στραφούν και σε τέτοιες πηγές. Έτσι, αποτελεί την εφελθύρια μορφολογική και χωρική τάση βασικών ιστορικών μορφών που, σύμφωνα με τις σύγχρονες αντιλήψεις, θα χαρακτηρίζαμε εν γένει αντινατουραλιστικές ή αντι-ιλουζιονιστικές, όπως το ελισαβετιανό και το αρχαιοελληνικό θέατρο, όπου υπάρχει ένα μόνιμο αρχιτεκτονικό πλαίσιο της σκηνής –το οποίο λειτουργεί διττά και ως σκηνογραφικό πλαίσιο–, εκτεταμένη χρήση φορητών σκηνικών αντικειμένων και πλούσια ενδυματολογία και προσωπεία. Κοινή συνισταμένη στις παραπάνω σκηνικές μορφές αποτελεί η απουσία έντονης και συστηματικής σκηνογραφικής πλαisiώσης κατά την πρακτική των νεότερων χρόνων, ενώ δεν αποκλείεται η χρήση αποσπασματικών σκηνογραφικών λύσεων, οι οποίες δεν συνιστούν ένα θεαματικό ιλουζιονιστικό πλαίσιο θέασης κατά τα δυτικά μετα-αναγεννησιακά ή κατά τα νεότερα πρότυπα ρεαλισμού.

Ο άδειος χώρος κατά Peter Brook

Η προσέγγιση της γυμνής σκηνής απέκτησε εμβληματική θέση μέσα από την πράξη και τη θεωρία του Brook για τον «άδειο χώρο» ως ιδανικό παραστασιακό τόπο, συνοφίζοντας μια σημαντική ερευνητική μετατόπιση από τη δεκαετία του 1960, η οποία δίνει το στίγμα της και κατά τις δεκαετίες του 1970 και του 1980.

Οι παραπάνω πειραματισμοί του πρωτοποριακού και ερευνητικού θεάτρου εδραίωσαν τη συνθήκη της λιτής, συνθετικά και οπτικά, σκηνής και του ανοιχτού, άδειου χώρου στην εποχή μας ως βασική συνθήκη ευδοκίμησης για το θέατρο του ηθοποιού, το αυτοσχεδιαστικό θέατρο, τους μη αναπαραστατικούς σκηνικούς κώδικες, και πιο πρόσφατα και για το

15. Α.χ. την κινεζική Όπερα, το ινδικό Κατακάλι, τα ιαπωνικά Νο και Καμπούκι, κ.ά.

σωματικό θέατρο, το είδος του θεάτρου που ανατρέπει την ηγεμονία του γλωσσικού κειμένου και του γραπτού ή/και προφορικού λόγου ως προς τη σκηνική αφήγηση.

Ειδικότερα, η χρησιμότητα της εμβληματικής θεωρητικής έννοιας του σκηνικού άδειου χώρου κατά Brook έχει πολλαπλή αξία ως προς τη συζήτηση των πιο σύγχρονων παραστάσεων, και ιδιαίτερα των κλασικών έργων. Καταρχάς ως προς την πιο πυρηνική έννοια του όρου, ως προς τη χωρικά προσδιορισμένη ταύτιση του άδειου χώρου ως απογυμνωμένης σκηνης. Κατά τη διάσημη ρήση του Brook:

«Μπορώ να πάρω οποιονδήποτε άδειο χώρο και να τον ονομάσω γυμνή σκηνή. Κάποιος διασχίζει αυτόν τον άδειο χώρο, ενόσω κάποιος άλλος τον παρακολουθεί κι αυτό μόνον επαρκεί για την πρόκληση μιας θεατρικής πράξης».¹⁶

Πρόκειται για μια προσέγγιση ταυτόχρονα νεωτερική και αφαιρετική, όσο και πρωτο-θεατρική, ως προς την ουσία του θεάτρου ως ελάχιστου/έσχατου σημείου συγκέντρωσης και θέασης του δράματος: ο Brook κατάφερε να αναπτύξει ένα θέατρο απλότητας που είναι συναρπαστικό επειδή λειτουργεί σε μια κατάσταση αφαίρεσης και αυθόρμητης αθωότητας – με απουσία τεχνασμάτων – παρόμοια με τη φιλοσοφία Zen.¹⁷

Κατά δεύτερο λόγο, η ρήση αυτή αποτελεί το εμβληματικό κάλεσμα προς ένα διευρυμένο συσχετισμό με τον «προϋπάρχοντα χώρο» (found space), ερευνητική και πειραματική πρακτική, που γέννησε μια πληθώρα αισθητικών και χωρικών ριζοσπαστικών διατυπώσεων, ορισμένες από τις οποίες βρήκαν γρήγορα τη θέση τους και στο πιο θεσμοποιημένο θέατρο.¹⁸

16. Brook, σ. 7.

17. James Roose-Evans, *Experimental Theatre, From Stanislavski to Peter Brook*, Routledge, Λονδίνο 1989, σ. 185. Βλ. και David Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Καίμπριτζ 2003, σ. 245.

18. Wiles, σσ. 260-266.

Η τρίτη διάσταση αφορά τις μεταφορικές εννοιολογικές προεκτάσεις της παραπάνω έννοιας του Brook, ως «σκηνης χωρίς όρια», δηλαδή το θέατρο που εκκινεί κάθε φορά εκ νέου, εκ του μηδενός με βάση του την άδεια σκηνή, αλλά και τις «κενές σκηνικές συμβάσεις», που πρέπει να νοηματοδοτηθούν κάθε φορά εκ νέου στα πλαίσια της ζωντανής σκηνικής πράξης και της διαλεκτικής, ενεργητικής σκηνικής πρόσληψης, έναντι του κατεστημένου ή κατά Brook απονεκρωμένου θεάτρου.¹⁹

Οι πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες του 1950 και 1960

Η συζήτηση για τις σκηνικές πρωτοπορίες του θεάτρου ίσως φαντάζει πολύ απομακρυσμένη σε σχέση με το παραστασιολογικό πεδίο του αρχαίου δράματος τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, το οποίο –αν και σε περίοδο άνθησης με την ίδρυση των καλλιτεχνικών φεστιβάλ στα αρχαία θέατρα, όπου η Επίδαυρος αναδεικνύεται κυρίαρχη– σημειώνει μια υστέρηση ως προς την προβληματική της ανανέωσης και του εκσυγχρονισμού στο ελληνικό θέατρο.²⁰ Χαρακτηρίζεται, έτσι, από τον «χαιρετισμό του παλαιού και την απόρριψη του καινούργιου»,²¹ την κλασικίζουσα αισθητική της ιστορικά ορθής «αναβίωσης», αλλά και από τη χρήση των αρχαίων υπαίθριων θεατρικών χώρων ως μνημεία, παρά ως σύγχρονες σκηνές, όπου η αναμνηστική και ιστορική χρήση υπερέχει της καλλιτεχνικής και συγχρονικής.²²

Στο παραπάνω πλαίσιο εντάσσεται η χρήση της «κενής ως

19. Brook, «The deadly theatre», σσ. 7-48.

20. Βλ. σχετικά Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το Θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000, Μια Επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, ιδίως σσ. 55-61.

21. Μαρία Κονομή, *Οι «Τρωάδες» στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των Ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Νοέμβριος 2011, σ. 573.

22. Βλ. σχετικά Alois Riegl, «The Modern Cult of Monuments: its Character and its Origin», *Oppositions* 25 (1982), σσ. 21-51 (1903 Βιέννη).

έχει ορχήστρας» στις παραστάσεις του Δημήτρη Ροντήρη²³ και των άλλων σκηνοθετών της ίδιας περιόδου, όπου αντιμετωπίζεται ως ένα είδος υπαίθριου αρχαιολογικού άδειου χώρου, και ταυτόχρονα ως ιστορική μήτρα μιας ιδεώδους σύγχρονης υποδοχής των παραστάσεων, όπως εκφράστηκε στη λιτή επιδαύρια εφαρμογή της *Ηλέκτρας* (1938).²⁴ Πρόκειται για μια προσέγγιση που, αποδεχόμενη τις κλασικές συμβάσεις, είναι περισσότερο «ταυτολογική» με τη μορφή και λειτουργία της αρχαίας ορχήστρας για την έδραση του χορού και την ουδέτερη απόδοση του κεντρικού εξωτερικού δραματικού χώρου.²⁵

Μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η ανανεωτική «εκκένωση» του σκηνικού χώρου στις παραστάσεις τραγωδίας του Αλέξη Σολομού. Κινούμενος ανάμεσα στον αρχαϊσμό και τον νεωτερισμό,²⁶ ο Σολομός επιχειρεί μια πρώιμη απόπειρα προσέγγισης της απογυμνωμένης υπαίθριας σκηνής, αποφορτίζοντας συνθετικά τον χώρο, διανοίγοντας το οπτικό πεδίο και

23. Βλ. *Η σκηνοθετική προσέγγιση του αρχαίου ελληνικού δράματος από τον Δημήτρη Ροντήρη*, Έκθεση Συμποσίου Εργασίας, Απρίλης 1999, Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί», Αθήνα.

24. Για τις συγγενείς απόψεις του Κωστή Μπαστιά στα 1935, βλ. Κ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης*, τόμ. Α', Νεφέλη, Αθήνα 2010, σσ. 159-167.

25. Για τις επικρατούσες αντιλήψεις της εποχής, βλ. ενδεικτικά, Nicolaos C. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides, Form and Function of the Scenic Space*, Greek Society for Humanistic Studies, Αθήνα 1965 και Peter Arnott, *Greek Scenic Conventions in the Fifth Century B.C.*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1962.

26. Κατά την Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, μια κοινή συνισταμένη της ανανεωμένης όψης και στα δύο είδη του αρχαίου δράματος κατά Σολομό ήταν ότι «εγκαταλείπονται η ψυχρή επισημότητα της κεντροευρωπαϊκής σχολής και ο δρόμος της πλαστικής-αφαιρετικής σκηνογραφίας, που άνοιξαν οι Appia και Craig» (βλ. Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, «Το αρχαίο δράμα στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των Ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων», στον τόμο *Έλληνες σκηνογράφοι-ενδυματολόγοι και αρχαίο δράμα*, Υπουργείο Πολιτισμού, Αθήνα 1999, σ. 50).

εξαφανίζοντας τον όγκο της σκηνής. Αντίθετα, στην ακαδημαϊκότερη προσέγγιση της σκηνικής όψης στα φεστιβάλ αρχαίου δράματος, ο Σολομός αντιπροτείνει την ελαχιστοποίηση του σκηνικού και της σκηνογραφίας, χάριν της έμφασης στο ανθρώπινο στοιχείο του ηθοποιού:

«Σαν λάτρης του Αισχύλου και του Σαίξπηρ, που περιφρονούσαν το σκηνικό, προσπαθούσα κι εγώ να το περιορίσω στο ελάχιστο –εξαφανίζοντάς το κι ολότελα, αν είταν δυνατό– για να υπερτονίσω το ανθρώπινο στοιχείο, τον ηθοποιό, μέσα στην αίγλη του θεατρικού προβολέα».²⁷

Με έμμεσες νεωτερικές διεκδικήσεις, οι απόψεις του Σολομού συγγενεύουν με πιο σύγχρονες θεατρικές τάσεις για τη λιτότητα των σκηνικών μέσων, το άνοιγμα του χώρου και την απλοποίηση της σκηνογραφίας. Ο Σολομός πρέσβευε επίσης τον μη περιγραφικό χαρακτήρα του αρχαίου θεάτρου, τη δύναμη της θεατρικής σύμβασης, το πρωτόγονο δυναμικό της και την έμφαση στην τελετουργικότητα, ενώ έχει επισημάνει, ως προς τη σκηνική του όψη, την υπεροχή του κυκλικού στοιχείου και την «πλαστική αίσθηση του θεάματος».²⁸

Στις *Ικέτιδες* (1964) με την πολύτιμη συμβολή του γλύπτη Γιάννη Παππά, μέσα από την κατάργηση του σκηνικού και την οπτική «διάτρηση» του σκηνικού χώρου,²⁹ φτάνουμε σε μια συνολικότερη διαπραγμάτευση του άδειου σκηνικού χώρου: σκηνής και ορχήστρας. Με την απελευθερωμένη ματιά του εικαστικού, ο Παππάς προσεγγίζει ελεύθερα και επιλεκτικά τη σκηνική γεωμετρία της Επιδάουρου, αποφεύγοντας τα

27. Στο αυτοβιογραφικό: Αλέξης Σολομός, *Βίος και παίγνιον*, Δωδώνη, Αθήνα 1980, σ. 56.

28. Σολομός, *Τί προς Διόνυσον*, Κέδρος, Αθήνα 1972 σ. 94 κε., 122 κε., 127 κε.

29. Βλ. Κονομή, σσ. 211-212 και Νάντια Φώσκολου, «Όψη: Σκηνογραφία - Η αρχιτεκτονική της ουτοπίας στα Επιδάουρια», στον τόμο *Επίδαυρος*, Μίλητος, Αθήνα 2002, σσ. 125-126, για τη σύσωμη επικρότηση της κριτικής. Επίσης, Φεσσά- Εμμανουήλ, σσ. 51, 196-198.

συμπαγή αρχιτεκτονήματα και την ανασύσταση του σκηνικού οικοδομήματος. Αφήνει τον ήδη πολλαπλά φορτισμένο χώρο –ιστορικά, αρχαιολογικά, παραστασιολογικά– να αναπνεύσει, προτείνοντας μια διάσπαρτη σκηνογραφία γλυπτικών «νησίδων», η οποία περιέβαλε παραλλήλως τον χώρο της αρχαίας σκηνής και ημικυκλικά την ορχήστρα με τα δεκατρία αγάλματα του Δωδεκάθεου και του Διονύσου. Χωρίς ρομαντική διάθεση ανασύστασης των σωζόμενων αρχαίων ερειπίων, τα αγάλματα εμπεριέχουν στο πλάσιμό τους τη συνάντηση της προϊστορικής γλυπτικότητας με ένα σύγχρονο τζιακομετικό πλάσιμο, ενώ το φυσικό τοπίο προβάλλει ανάγλυφο στο φόντο.



Το σκηνικό του Γιάννη Παππά στις *Ικέτιδες* (1964), Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος (Πηγή: Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο Ελληνικό Θέατρο*, Έκδοση Εμπορικής Τραπέζης, 1987, σ. 262).

Η απλοποιημένη και ανάλαφρη σκηνική κατεύθυνση των *Ικέτιδων* αποτέλεσε πρότυπο και για άλλες ανανεωτικές προσεγγίσεις του Σολομού, όπως λ.χ. τους *Επτά επί Θήβας* (1968), τις *Βάχχες* (1969), σε σκηνικά-κοστούμια του Βακαλό, την *Αντιγόνη* (1974), σε σκηνικά-κοστούμια Νικολάου, και τις *Τρωάδες* (1975) σε μια «άδεια» σκηνογραφία κατά Κλώνη, αλλά και διάφορες παραστάσεις που επιλέγουν τη διάτρηση της συμπαγούς αρχιτεκτονικής προσέγγισης στο σκηνικό.³⁰

30. Όπως στα έργα *Ηρακλείδες* (1970/1971), *Ορέστεια* (1972), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1970), κ.ά., βλ. Κονομή, σ. 208 κ.ε.

Η τομή της δεκαετίας του 1970: γυμνά πατάρια και περι-οδεύουσες σκηνές

Την περίοδο αυτή, σταδιακά το τοπίο εμπλουτίζεται με νέα εκφραστικά μέσα, ενώ εμφανίζεται και στις παραστάσεις αρχαίου δράματος στην Ελλάδα η εδραιωμένη πρωτοποριακή κατεύθυνση του άδειου χώρου ως μια ανανεωμένη ερευνητική συνθήκη, με συγγενείς εκλεκτικές εφαρμογές τόσο στον κλειστό χώρο, όσο και σε υπαίθριους χώρους εκτός φεστιβάλ.³¹ Η κατεύθυνση αυτή φαίνεται πως λειτούργησε, κατά περίπτωση, πολυσυλλεκτικά, ως εκσυγχρονιστικός κώδικας, ως ερευνητική διάσταση του χώρου, και ως ο κατεξοχόν χώρος της τελετουργικής και πιο σωματικής προσέγγισης, αλλά ταυτόχρονα σε πολιτισμικό επίπεδο και κάπως συμβολικά, ως μια νέα, «άγγραφη σελίδα».

Η τολμηρή για την εποχή της σκηνοθετική πρόταση του Θανάση Παπαγεωργίου με το νεοσύστατο Θεατρικό Οργανισμό Στοά στις *Τρωαδίτισσες* (1971) αποτέλεσε μια από τις πρώτες εφαρμογές της γυμνής κλειστής σκηνής στις παραστάσεις αρχαίου δράματος στο ελληνικό θέατρο –λύση που κατά τον Παπαγεωργίου δεν εξυπηρέτησε μόνο πρακτικές ανάγκες εξοικονόμησης χώρου, αλλά και μια αισθητική ανανέωση, απορρίπτοντας τις τυποποιημένες επιλογές του θεατρικού κατεστημένου χάριν νέων εκφραστικών μέσων. Συνδυάστηκε, έτσι, η άποψη Κουν ως προς τον ρεαλιστικό εξανθρωπισμό της τραγωδίας, η ηλεκτρονική μουσική του Νίκου Ρώτα, η πιο λαϊκότεροψη όψη των κοστουμιών του Πατρικαλάκι³² και ο

31. Η εντονότερη πειραματική αυτή τάση επισημάνθηκε ιδιαίτερα στην παραστασιογραφία των *Τρωάδων* κατά την δεκαετία του 1970, βλ. Κονομή, σ. 349 κ.ε.

32. Κοντά στην αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης και της προγενέστερης Λαϊκής Σκηνής. Συνεργάστηκε με τον Κάρολο Κουν συνεργάστηκε από το 1967 σε σύγχρονα έργα και στο ανέβασμα της *Λυσιστράτης* (1969) για το θέατρο Aldwych του Λονδίνου. Οι *Τρωαδίτισσες* αποτέλεσαν την πρώτη του απόπειρα στην τραγωδία, βλ. Φαίδων Πατρικαλάκις, *Ιστορία της σκηνογραφίας, Το αρχαίο θέατρο*, Αιγόκερω, Αθήνα 2004, σσ. 57-58.

απογυμνωμένος σκηνικός χώρος στην οικειότερη συνθήκη του εσωτερικού χώρου.

Εμφανίζοντας εκλεκτικές συγγένειες με νέα ρεύματα και διεθνείς τάσεις του εξωτερικού,³³ η μόνη επέμβαση του Πατρικαλάκι στον άδειο χώρο της σκηνής υπήρξε ένα ουδέτερο και αφαιρετικό φόντο: ένα τεράστιο «τελάρο», περίπου έξι επί δύο μέτρων, ντυμένο με πατιναρισμένη λινάτσα στο φυσικό της χρώμα.³⁴ Η σκηνογραφία, απελευθερώνοντας τον περιορισμένο χώρο της κλειστής σκηνής, εξυπηρέτησε καλύτερα τη ρευστή κίνηση του χορού και την πολυπρόσωπη διανομή. Το ξύλινο πάτωμα κρατήθηκε ως είχε, χωρίς επιπρόσθετη επέμβαση, αξιοποιώντας και ένα υπάρχον υπερυψωμένο επίπεδο στο πίσω μέρος της σκηνής. Στις σκηνογραφικές επιλογές του Πατρικαλάκι συνυπολογίστηκαν εύλογα και πρακτικά ζητήματα, καταλήγοντας συνάμα σε μια λιτότερη εκδοχή της βασικής άποψης του δημιουργού για τον «ουδέτερο επιβλητικό χώρο» της σκηνής του αρχαίου δράματος.³⁵

Την περίοδο της Μεταπολίτευσης, ένα ακόμη χαρακτηριστικό παράδειγμα της κατεύθυνσης του άδειου χώρου στις υπαίθριες παραστάσεις τραγωδίας αποτελεί το γυμνό περιόδευον πατάρι και η αισθητική λιτότητας στις πρώτες παραστάσεις των Δεσμών με βασικό τους ιδρυτικό μέλος την Ασπασία Παπαθανασίου, βασική ερμηνεύτρια των παραστάσεων του Ροντήρη. Η Παπαθανασίου –που κατά την περίοδο της δικτατορίας βρέθηκε στην Ευρώπη και είχε ενημερωθεί για τη δουλειά σκηνοθετών, όπως ο Peter Brook και η Ariane Mnouchkine– φαίνεται να εκφράζει πλέον τη διάθεση πειραματισμού για τη σύγχρονη προσέγγιση του αρχαίου δράματος, χωρίς συγκεκριμένες αναγωγές στην αρχαιότητα. Χαρακτηριστική των απόψεων αυτών είναι οι *Τρωάδες* (1978) από τους Δεσμούς στην «ανατολίζουσα» σκηνοθεσία του Σταύρου

33. Ο ίδιος έκανε σπουδές στο Παρίσι και επηρεάστηκε από το μεταπολεμικό θέατρο του Παρισιού.

34. Βλ. και Πατρικαλάκις, σ. 29.

35. *Το ίδιο*, σ. 53.

Ντουφεξή και με σχεδιασμό χώρου, κοστούμιών και προσωπείων του Νίκου Βεληνόπουλου. Ο σκηνικός χώρος κρατήθηκε γυμνός, κατά την πρόθεση του σκηνοθέτη και τη συνθήκη της περιοδείας σε ποικίλους υπαίθριους εξω-θεατρικούς χώρους. Οι Δεσμοί διέθεταν ένα λυόμενο ξύλινο πατάρι, συνολικού εμβαδού δέκα επί δώδεκα μέτρα –που δέχονταν παραλλαγές στην τοποθέτηση ανάλογα με τους εκάστοτε χώρους της περιοδείας και τις ανάγκες βάθους και πλάτους της σκηνής. Το αν τελικά οι πρακτικές ανάγκες της περιοδείας και της λυόμενης σκηνογραφίας συνέστησαν με συνεπή τρόπο «ύφος» για τους Δεσμούς, και όχι μια επιλογή με περιορισμένη χρονικά εμβέλεια, αυτό παραμένει όντως ζήτημα ανοιχτό σε περαιτέρω αξιολόγηση.³⁶

Πάντως, καθώς η δεκαετία του 1970 χαρακτηρίζεται έντονα από ποικίλους αντικλασικούς πειραματισμούς σε υπαίθριους χώρους εκτός της «ιερής» Επιδαύρου, αναδεικνύεται η σημασία της χωρικής και παραστασιακής εμπειρίας, που προσκομίσθηκε από τις πιο ερευνητικές και λιγότερο επίσημες αυτές παραστασιακές προσεγγίσεις των αρχαίων κειμένων, ενώ στη συνέχεια ο ερευνητικός απόηχος μεταφέρεται σε κάποιο βαθμό και στα πλαίσια των πιο θεσμοθετημένων χώρων.

Το γυμνό ξύλινο πατάρι ως κύρια, ή και αποκλειστική, σκηνική παρέμβαση έκανε την εμφάνισή του τα επόμενα χρόνια σε αρκετές παραστάσεις, όπως λ.χ. στην *Εκάβη* (1981), σε σκηνοθεσία Λεωνίδα Τριβιζά και σκηνογραφία Γιώργου Πάτσα, όπου η σύλληψη του σκηνικού χώρου στηρίζεται σε ένα γυμνό κυκλικό ξύλινο πατάρι και το εύρημα των κινήτων τριγωνικών υφασμάτινων ιστίων.³⁷

36. Οφείλω την εύστοχη επισήμανση στον Πλάτωνα Μαυρομούστακο κατά τις εργασίες του συνεδρίου. Στα επόμενα χρόνια από την ίδρυσή τους στα 1975 οι Δεσμοί παρουσίασαν μεταξύ άλλων τις λιτές περιοδευούσες παραγωγές τους για την *Ηλέκτρα* και την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, τον *Πλούτο*, και τις *Φοίνισσες* (1979).

37. Βλ. *Επίδαυρος, 40 χρόνια φεστιβάλ*, Λιβάνης, Αθήνα 1990, σσ. 166, 168.

Οι Τρωάδες του Γιάννη Τσαρούχη (1977): το προϋπάρχον αστικό κενό και η γυμνή σκηνή

Κοινό γνώρισμα των πειραματισμών της δεκαετίας του 1970 αποτελεί η απομάκρυνση από τα παλιότερα, τυποποιημένα εικονογραφικά πρότυπα και η αναζήτηση μιας νέας σχέσης της σκηνογραφικής σύνθεσης με τον εκάστοτε χώρο υποδοχής των παραστάσεων. Η αξιοποίηση της δυναμικής του ίδιου του φυσικού θεατρικού χώρου και η έμφαση στη διάπλαση ενός ολόπλευρα τρισδιάστατου σκηνικού χώρου σηματοδοτεί τη μετατόπιση του κέντρου βάρους από την παλαιότερη λογική του σχεδιασμού μιας σκηνικής εικόνας προς μια ολοκληρωμένη σύλληψη ενός δυναμικού σκηνικού χώρου –θεμελιώδη διατύπωση της νεωτερικής σκηνογραφίας.

Η αντισυμβατική παράσταση των *Τρωάδων* (1977) του Τσαρούχη στο πάριγκ της Καπλανών αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της αιχμής αυτού του προβληματισμού, που βρήκε καινοτόμες λύσεις, όχι μόνο ως προς το επικαιροποιημένο θεματολογικό ή εικονογραφικό περιεχόμενο του χώρου, μια «ερειπιώδη εικόνα» στον αστικό ιστό,³⁸ αλλά και με την επιλογή μιας ριζοσπαστικά νέας τυπολογίας, του «προϋπάρχοντος χώρου» (found space). Η συγκεκριμένη επιλογή υπήρξε αποτέλεσμα έντονης και στοχευμένης αναζήτησης για ένα αστικό ρήγμα, έναν ερειπωμένο αστικό χώρο «που θα δημιουργούσε τους συνειρμούς της κατεστραμμένης Τροίας» στη σύγχρονη πόλη.³⁹ Μέσα στον χώρο τα περισσότερα στοιχεία από το προϋπάρχον περιβάλλον κρατήθηκαν ανέπαφα και οι επεμβάσεις ήταν ελάχιστες –ένα ξύλινο πατάρι για τη σκηνή

38. «Στήθηκε το ικρίωμα για την κατασκευή του θεάτρου στο χώρο ενός πάριγκ [...] Από τις δύο πλευρές υπήρχαν τοίχοι που είχαν απομείνει από την κατεδάφιση του κτιρίου που υπήρχε προηγουμένως εκεί, με εσοχές από κατεστραμμένες κόγχες και εντοιχισμένα ντουλάπια ξεχαρβαλωμένα. Αυτή η ερειπιώδης εικόνα θα αποτελούσε το σκηνικό», *Ιωάννης Τσαρούχης* υπό Αλεξίου Σαββάκη, Καστανιώτης, Αθήνα 1993, σ. 14.

39. Κονομή, σσ. 296-317, ιδίως 301.

και η ξύλινη σκαλωσιά για τους θεατές. Σε συνδυασμό με την πρωτόγνωρη επιλογή του χώρου μέσα στην πόλη, η ρεαλιστική ενδυματολογία και οι άλλες σύγχρονες αναφορές απέδωσαν μια πρώιμη αίσθηση «ιδιό-τοπου χαρακτήρα» (site-specificity) στο ελληνικό θέατρο.



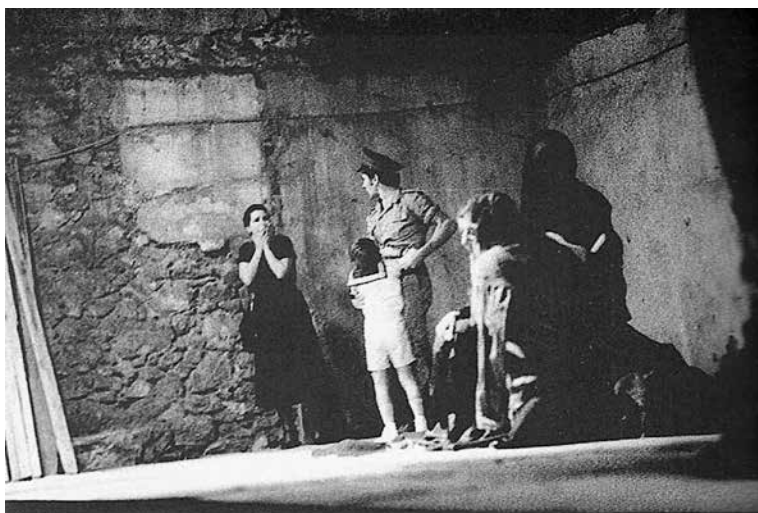
Το
αδιαμόρφωτο
πάρκινγκ
της οδού
Καπλανών το
1977
(Πηγή: Αρχείο
Ιδρύματος
Γιάννη
Τσαρούχη).

Ο Τσαρούχης εμφανίζεται μνημένος σε μια σκηνική φιλοσοφία και πρακτική, που ξεκινά από τα πειράματα των δημιουργών της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας, φτάνοντας ως τη ριζοσπαστική μεταπολεμική άνθησή της. Για τη μεταφορά των Τρωάδων από τον διαμορφωμένο χώρο του πάρκινγκ της Καπλανών στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, ο Τσαρούχης επιλέγει τη λύση της γυμνής σκηνής με αναφορά στις θεατρικές πρωτοπορίες, αξιοποιώντας την αρχιτεκτονική της γυμνής ιταλικής σκηνής, την οποία εκθέτει μαζί με τους μηχανισμούς της.⁴⁰ Χωρίς αυλαία, κουίντες και φόντα, ο Τσαρούχης θεμελιώνει την αισθητική της γυμνής σκηνής και του μαύρου κουτιού (black box) στην τραγωδία κλειστού χώρου.⁴¹ Αλλά και

40. Βλ. μια παρισινή σπουδή με γκουάς (1970) του Τσαρούχη, *Ευρωπαϊδου Ορέστης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, ένθετα χ.σ.

41. Κατά τα λεγόμενα της κυρίας Γρουπάρη από το Ίδρυμα Τσαρούχη,

ως υπέρμαχος του θεάτρου με φτωχά υλικά,⁴² για τη μία και μοναδική παράσταση στο Μαρκόπουλο θα φτιάξει στα γρήγορα ένα ενιαίο φόντο από καφετί κραφτ χαρτί και θα κρεμάσει έναν κατακόρυφο «προβολέα-κουβά» για φωτισμό. Και μετέπειτα, στην εκδοχή της παράστασης στους Δελφούς (1985), ενδιαφέρον είχε ο χειρισμός του αχανούς χώρου του Σταδίου. Ο Τσαρούχης δημιουργεί μια σκηνική πλάτη από κόντρα πλακέ, την οποία επενδύει, κρεμώντας πάνω της βαμμένο κάμποτο και χρησιμοποιώντας έναν μοναδικό δυνατό προβολέα, τον οποίο δανείστηκε από την προηγούμενη παράσταση ενός γερμανικού θιάσου.⁴³



Σκηνή από τις *Τρωάδες* (1977) του Τσαρούχη
(Πηγή: Γιάννης Τσαρούχης, *Τρωάδες*, Οδός Πανός, 1995).

«η μόνη επέμβαση ήταν ένα σκούπισμα για τις πρόκες», καθώς και η κατασκευή ενός ξύλινου κουβούκλιου για το επί σκηνής υποβολείο.

42. Βλ. Γιάννης Τσαρούχης, *Αγαθόν το εξομολογείσθαι*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 14.

43. Σύμφωνα με μαρτυρία της κυρίας Γρυπάρη για την παράσταση στις 15.6.1985.

Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις ο Τσαρούχης φαίνεται να ολοκληρώνει μια πορεία αφαίρεσης, που επικεντρώθηκε στο απλό, ουδετεροποιημένο φόντο, χωρίς άλλες σκηνογραφικές επεμβάσεις. Η απαρχή της διαδρομής αυτού του σκηνογραφικού προβληματισμού μπορεί να ανιχνευθεί ήδη από το πλαίσιο, επενδεδυμένο με φυσική λινάτσα στους *Πέρσες* (1965), σε σκηνοθεσία Κουν. Με τις *Τρωάδες* στην Καπλανών, ο Τσαρούχης εντάσσεται δημιουργικά, ως εκλεκτική συγγένεια, στο ανανεωτικό πλαίσιο του «άδειου χώρου» και ως προς τις τρεις παραμέτρους του: ως ριζικά εκσυγχρονιστική προσέγγιση, ως αφαιρετική διάθεση, αλλά και ως διεύρυνση του θεατρικού χώρου σε εναλλακτικούς «προϋπάρχοντες χώρους».

Η πληρότητα του άδειου χώρου στις συνεργασίες των Σεβαστίκογλου-Χαρατσίδα: *Ορέστης* (1982) & *Βάκχες* (1985)

Μετά τη Μεταπολίτευση, οι τολμηροί αντικλασικοί πειραματισμοί εντείνονται, ενώ λαμβάνει χώρα και το άνοιγμα της Επιδαύρου, συμπεριλαμβάνοντας και το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας, το οποίο διαδραματίζει έναν σημαντικό ρόλο, παρουσιάζοντας μια σειρά από ανανεωτικές προσεγγίσεις στην ερμηνεία του αρχαίου δράματος –λ.χ. την προαναφερθείσα *Εκάβη* (1981). Εκεί βρήκε γόνιμο έδαφος συνεργασίας και ο Γιώργος Σεβαστίκογλου,⁴⁴ ο οποίος σκηνοθέτησε με το Εθνικό Θέατρο μια συγκροτημένη νεωτερική πρόταση για τον *Ορέστη* (1982), σε σκηνογραφία Σάββα Χαρατσίδα, αμιγώς ως προσέγγιση «άδειου χώρου»: με λιτή και εκσυγχρονιστική σκηνοθεσία, αλλά και γυμνή, αφαιρετική σκηνογραφία, όπου γινόταν χρήση ενός μόνο ξύλινου παταριού.⁴⁵ Πρόκειται για

44. Σκηνοθέτησε το *Ημέρωμα της Στρίγγλας* (11.1978) σε μια σύμπνοη προσέγγιση γυμνής σκηνής από τον Σάββα Χαρατσίδα.

45. Κατά τον Χαρατσίδα, επρόκειτο για μια σκηνοθετική άποψη με σπάνια καθαρότητα και εντιμότητα, όπου «η τραγωδία αποκτά μια οπτική απλή, καθαρή, σημερινή, χωρίς ύποπτους εκσυγχρονισμούς και δήθεν ανανεώσεις», Σάββας Χαρατσίδης, *Η σκηνή και η γραφή*, Καστανιώτης,

μια παράσταση εμβληματική της θεατρικής θέσης του «άδειου χώρου» στο ελληνικό θέατρο, μια προγραμματική θέση αυτάρκειας της σκηνικής γυμνότητας στην Επίδαυρο –παράσταση που παίχτηκε με επιτυχία για τρεις συνεχείς χρονιές.⁴⁶

Στον *Ορέστη* (1982) ο Σεβαστίκογλου ήρθε αντιμέτωπος με τη σκηνική παράδοση του Εθνικού Θεάτρου και κατάφερε να κινηθεί πέρα από τα παραδοσιακά πρότυπα, προς λιγότερο δογματικές και περισσότερο σύγχρονες ερευνητικές κατευθύνσεις.⁴⁷ Όπως λέει και ο ίδιος,

«...η εργασία ανάστασης των κλασικών, η προσπάθειά τους να τους βγάλει κανείς από τη νόρμη και να τους ξαναδώσει πρωτοποριακή αξία, είναι μια από τις βαθύτερες πεποιθήσεις μου».⁴⁸

Αντλώντας από την προγενέστερη έρευνά του στο έργο που παρουσιάστηκε στο Παρίσι το 1975 (ως μέρος της ερευνητικής ομάδας που σύστησε ο ίδιος ο Σεβαστίκογλου ως θίασο Praxis, από το 1973), ο Σεβαστίκογλου αντιμετωπίζει το έργο πρωταρχικά σε επίπεδο ιδεών, υποβάλλοντας σύγχρονους παραλληλισμούς και αξιοποιώντας μια πλουραλιστική ρεαλιστική προσέγγιση. Αμφισβητώντας την ιερότητα των κειμένων, προσεγγίζει απομυθοποιητικά την κλασική παράδοση, αποφεύγοντας ταυτόχρονα και το μπαρόκ που κυριαρχούσε στο γαλλικό θέατρο την περίοδο εκείνη.⁴⁹

Αθήνα 1992, σ. 35.

46. Επαναλήφθηκε για δύο επιπλέον συνεχείς χρονιές (Επίδαυρος 1983, Ηρώδειο 1983).

47. Γιώργος Σεβαστίκογλου, *Πράξις*, Καστανιώτης, Αθήνα 1992, σσ. 21-22.

48. *Το ίδιο*, σσ. 31-12.

49. *Το ίδιο*, σσ. 14-15, 18-19, 22.



Ο σκηνικός χώρος στον *Ορέστη* (1982), Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος
(Πηγή: Αρχείο Χαρατσιδής, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Πατρών)

Οργανικό μέρος της σκηνοθετικής προσέγγισης του Σεβαστίκογλου υπήρξαν οι διατυπώσεις της σκηνικής γλώσσας του άδειου χώρου. Πρόκειται για παράσταση βασισμένη στη μοντέρνα αισθητική και με μοντέρνα ενδυματολογική γραμμή, όπου η γυμνή σκηνή –που επεξεργάστηκε ο Χαρατσιδής– έγινε αντιληπτή ως βασικό δομικό αισθητικό στοιχείο της νεωτερικότητας. Ο Χαρατσιδής αναφέρει πως διδάχτηκε «την αναγκαιότητα της αφαιρέσεως στη σκηνογραφία» αρχικά δίπλα στον Κάρολο Κουν και από τις συνεργασίες του στο Θέατρο Τέχνης.⁵⁰ Εξαιρετικά σημαντικός σταθμός στη σκηνογραφική πορεία του Χαρατσιδής αποδείχτηκαν και οι συνεργασίες με τον Σεβαστίκογλου, με τις από κοινού αφαιρετικές διαμορφώσεις της σκηνής και τις προτάσεις άδειου χώρου, από την πρώτη τους συνεργασία στο *Ημέρωμα της Στρίγγλας* (11.1978) στο Κ.Θ.Β.Ε.⁵¹

50. Συνέντευξη του Σ. Χαρατσιδής. «Οι σκηνές των θεάτρων μας φέρουν σε αδιέξοδο...», *Επίκαιρα*, 4.2.1972. Η μύηση του Χαρατσιδής στην αισθητική της λιτότητας γίνεται κατά τη θητεία του στο Θέατρο Τέχνης (1969-1971) και τις σκηνογραφίες του για έργα του Πίντερ, Μπέκετ, Ιονέσκο, Πιραντέλο, Αναγνωστάκη, κ.ά.

51. Χαρατσιδής, σσ. 33 κ.ε., 86-7.

Κατά την εύγλωττη μαρτυρία του Χαρατσίδα, η διάσταση του «εθνικού δέους», που τον συνόδευε ως τότε ως προς το αρχαίο δράμα, υποχωρεί με τον *Ορέστη*.⁵² Η μαρτυρία του Χαρατσίδα αποτελεί και μια πολύτιμη μαρτυρία για την περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής, όταν πλέον οι αρχαίοι θεατρικοί χώροι προβάλλουν λιγότερο ως γενέθλιοι χώροι του δράματος, μνημεία, ή χώροι εθνικής πολιτισμικής συνέχειας, και περισσότερο ως πολυδύναμοι, ουδέτεροι χώροι-υποδοχείς διαφορετικών σκηνικών προσεγγίσεων, οι οποίοι βρίσκονται κοντύτερα στη σύγχρονη αντίληψη του άδειου χώρου. Αναδεικνύονται ως χώροι με τη δική τους ιδιαίτερη ποιητική –δυναμική, γεωμετρία, ατμόσφαιρα και εικαστικότητα–, αρχίζοντας να λειτουργούν ως πιο ευαίσθητες πλατφόρμες συγχρονικού προβληματισμού.

Όπως στο *Ημέρωμα της Στρίγγλας*, έτσι και στον *Ορέστη* θεωρήθηκε ιδιαίτερα επιτυχημένη η συμβολή της αφαιρετικής διαμόρφωσης του χώρου από τον Χαρατσίδα, η οποία στόχευε στο να ενισχύσει τις θέσεις της μετάφρασης και της σκηνοθεσίας,⁵³ υποβοηθώντας τη μοντέρνα ενδυματολογία και την υποκριτική σε μια πιο ρεαλιστική προσέγγιση με σύγχρονικά πολιτικά συμφραζόμενα. Ο Χαρατσίδης σχεδίασε μια κεκλιμένη ράμπα πάνω από τα ίχνη του σκηνικού οικοδομήματος, κωδωνόσχημη, ως μια είσοδο-γέφυρα προς την ορχήστρα.⁵⁴ Ιδιαίτερη σημασία έχει η συνειδητή διαφοροποίηση από τις παραδεδομένες λύσεις, η οποία καταγράφεται επιπλέον και ως απόκλιση από τις ανάγκες του δραματικού σκη-

52. Ο Χαρατσίδης ομολογεί ότι έως τον *Ορέστη* (1982) σε σκηνοθεσία Σεβαστίκογλου αντιμετώπιζε την τραγωδία με δέος: «Ίσως γιατί [...] οι παραστάσεις που είχα δει ως τότε ακολουθούσαν τις αρχές μιας συγκεκριμένης σχολής: ένιωθα πως ο αυστηρός αυτός κώδικας αποσκοπούσε να κάνει το κοινό να δεχθεί το μήνυμα της τραγωδίας περισσότερο ως “Έλληνα απόγονος” και λιγότερο ως σημερινός άνθρωπος», βλ. *Το ίδιο*, σ. 87.

53. Ελένη Βαροπούλου, «Μια συσταλτική ερμηνεία του *Ορέστη*», *Μεσημβρινή*, 30.8.1982.

54. Αρχείο Χαρατσίδα, Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών, *Ορέστης*, 1982.

νικού χώρου, όπου γίνεται αναφορά στη γνωστή τυπολογία της ανακτορικής πρόσοψης.

Την τρίτη πρόταση γυμνής σκηνής στη συνεργασία Σεβαστίκογλου-Χαρατσίδα⁵⁵ αποτελούν οι *Βάκχες* (1985), προτείνοντας ένα απλό γεωμετρικό σκηνικό, μια μικρής κλίμακας γεωμετρική διαμόρφωση ενός σπειροειδούς πατώματος που αλληλεπικαλύπτει τμήμα της σκηνής και της ορχήστρας, ενώ συνδιαλέγεται με το ευρύτερο φυσικό τοπίο της Επίδαυρου.⁵⁶



Ο σκηνικός χώρος στις *Βάκχες* (1985), Εθνικό Θέατρο, Επίδαυρος
(Πηγή: Αρχείο Χαρατσίδα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Πατρών)

55. Οι τρεις συνεργασίες αυτές των Σεβαστίκογλου-Χαρατσίδα μπορούν να αποτιμηθούν ως μια κοινή ερευνητική ενότητα σε θέματα σκηνοθεσίας και σκηνικής παρουσίασης, διαμόρφωσης του σκηνικού χώρου, εκσυγχρονισμένης αισθητικής και εισαγωγής νεωτερικών σκηνικών εννοιών.

56. «Με πολλές ερμηνείες ήταν επίσης και η δουλειά του Σ. Χαρατσίδα [...] Το απλό γεωμετρικό σκηνικό παρέπεμπε περισσότερο εγκεφαλικά, ενώ τα κοστούμια οδηγούσαν σε κλασικότερες εξηγήσεις», Βάιος Παγκουρέλης, «Διαλεκτική καθαρότητα», στον τόμο *Λόγος Θεάματος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 232.

Ο Χαρατσιίδης εφάρμοσε την ίδια λιτή προσέγγιση στον χώρο⁵⁷ στις *Τρωάδες* (1983), σε σκηνοθεσία Σταύρου Ντουφεξή από το Εθνικό Θέατρο. Εκεί, σε μια πιο τοπιογραφική παραλλαγή, η ορχήστρα μετατρέπεται σε αμμώδη ακτή.

Ο κενός χώρος ως αρχέγονη ύλη και δομικό συστατικό στις παραστάσεις του Θεάτρου Άτις

Η παρουσία του κενού χώρου αποτελεί βασικό δομικό συστατικό της μοντέρνας γεωμετρικής αφαίρεσης, όχι μόνο στο οπτικό, αλλά και στο εννοιολογικό επίπεδο. Σε αρκετές πρωτοπορίες του 20ού αιώνα, η αφαιρετική γεωμετρική μορφή συσχετίστηκε εξ αρχής με το εσωτερικό νόημα και την πνευματικότητα στην τέχνη,⁵⁸ καθώς και την ικανότητα να μορφοποιηθεί ενορατικά το αόρατο στη φαντασία, ή ενίοτε με ακόμη πιο μεταφυσικές και κοσμολογικές κατευθύνσεις. Μολαταύτα, συχνά στο άλλο άκρο, οι απόλυτες αξίες του φορμαλισμού θεωρήθηκαν ακρότητες, αντίθετες με την ανθρώπινη πνευματικότητα.

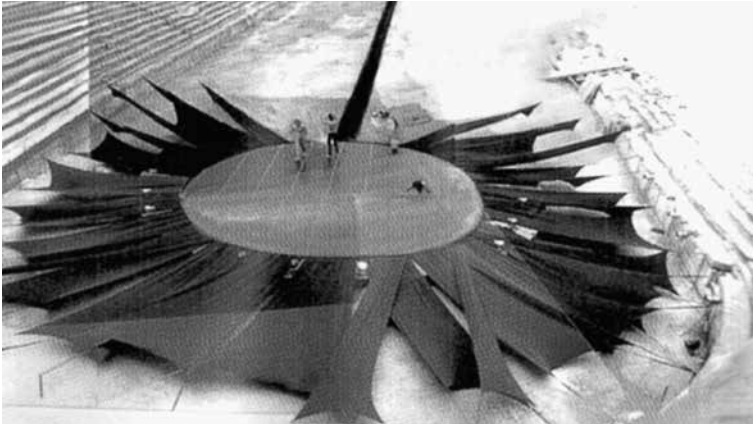
Στις παραστάσεις αρχαίου δράματος του σκηνοθέτη Θεόδωρου Τερζόπουλου με το Θέατρο Άτις, ήδη από τις πρώτες *Βάχχες* (1986),⁵⁹ συνδυάζονται αντιλήψεις του άδειου χώρου

57. Αλλά όχι και στη γενικότερη αισθητική και την ενδυματολογία με τη χρήση ογκωδών προσωπείων, βλ. Κονομή, σσ. 391-402.

58. Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην Τέχνη*, μετ. Μηνάς Παράσχης, Νεφέλη, Αθήνα 1981 ('1911).

59. Όπως αποτιμά η Ελένη Βαροπούλου: «Με τις *Βάχχες*, το 1986, ο Θεόδωρος Τερζόπουλος τάραξε το ελληνικό θεατρικό τοπίο. Επρόκειτο για ένα ριζοσπαστικό διάβημα που υποστήριξε την απελευθέρωση της τραγωδίας από τα σκηνικά δεσμά των παραδοσιακών ερμηνειών και των καθιερωμένων μοντέλων. Ακόμη και στη δεκαετία του 1980, η μεγαλύτερη μερίδα του ελληνικού κοινού και των κριτικών θεωρούσε βλάσφημο το κοίταγμα της τραγωδίας μέσα από άλλους πολιτισμούς. Πρόκληση εξακολουθούσε να είναι εξάλλου η στροφή σε θρησκευτικά και τελετουργικά δεδομένα που σηματοδοτούσαν πρωτόγονες κοινωνίες. Ασεβής η ιδέα της αποδόμησης ενός κλασικού κειμένου. Απωθητική η αισθητική του παρορμητισμού, του αυθεντικού, του σκοτεινού, του τερατώδους», (βλ.

και ενός ψυχοσωματικού θέατρου φόρμας με τις πρωτοποριακές παραδόσεις της γεωμετρικής αφαίρεσης,⁶⁰ συμβολικά και κοσμολογικά μορφοποιημένες. Πολλές από τις αντισυμβατικές συλλήψεις του Τερζόπουλου υλοποιήθηκαν σε δημιουργική σύμπνοια με τον σκηνογράφο Γιώργο Πάτσα, ο οποίος έχει χρησιμοποιήσει συστηματικά και ευρηματικά ποικίλες γεωμετρικές και αφαιρετικές διατυπώσεις⁶¹ –πολλές από αυτές σβομποντικής έμπνευσης–, και πιο πρόσφατα σε συνεργασία με τον Ερμόφιλο Χοντολίδη και τον Αντώνη Κόκκινο.



Το σκηνικό του Γιώργου Πάτσα για τις *Βάκχες* (1986), Αρχαίο Στάδιο Δελφών (Πηγή: Θεόδωρος Τερζόπουλος (2000), σ. 73).

Χαρακτηριστικά, στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1995), η σκηνική αίσθηση του άδειου χώρου συστήνει ένα τελετουργικό πεδίο, αλλά και το αρχέγονο συμπαντικό υπόβαθρο, όπου εγ-

Ελένη Βαροπούλου, «Πρόλογος», στον τόμο *Θεόδωρος Τερζόπουλος και Θέατρο "Άττις", Αναδρομή, Μέθοδος, Σχόλια*, Άγρα 2000, σ. 9).

60. Βλ. Θεόδωρος Τερζόπουλος, «Αναδρομή και Μέθοδος», στο *ίδιο*, ιδίως σσ. 48-49, 50-51. Επίσης, Πηνελόπη Χατζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος, Από το Προσωπικό στο Παγκόσμιο*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2010, σσ. 101-104.

61. Βαροπούλου, «Γραφή με ύφασμα», στον τόμο *Γιώργος Πάτσας: Σκηνικά-κοστούμια*, ERGO, Αθήνα 1995, σσ. 7-8.

γράφονται –μετασχηματιζόμενοι σκηνικά και κινησιολογικά κατά τη διάρκεια της παράστασης– και οι κοσμολογικοί συμβολισμοί του ουράνιου κύκλου, του γήινου τετραγώνου, αλλά και των δύο κόκκινων δια-σταυρούμενων αξόνων (X).⁶² Όπως αποτυπώνεται ήδη από τον *Προμηθέα*, ο Τερζόπουλος φαίνεται πως «ειδικά στις παραστάσεις αρχαιοελληνικών τραγωδιών, ακολούθησε πορεία από τον εντελή κύκλο σε πιο ευθύγραμμες διατυπώσεις»,⁶³ ενώ στο έργο του επανεμφανίζονται και άλλες κύκλιες μορφές, όπως η σπείρα, αλλά και άλλα βασικά γεωμετρικά σχήματα, όπως τα τρίγωνα, ορθογώνια, τραπέζια, κ.ά.

Εκπέμποντας παράλληλα ποικίλες μεταφυσικές αναγωγές, η επεξεργασία και κωδικοποίηση της σκηνικής μορφής κυριαρχεί στο έργο του Τερζόπουλου.⁶⁴ Όπως μας φανερώνει η διαδρομή του Τερζόπουλου από τις *Βάχχες* (1986/2001), στους *Πέρσες* (1990/1991/2003/2006), την *Αντιγόνη* (1994), έως τον *Ηρακλή μαινόμενο* (2000), προτεραιότητα αποδίδεται στο εκστατικό σώμα, την τελετουργική κίνηση και τον ζωτικό ενεργειακό ρυθμό των ηθοποιών. Ταυτόχρονα, ο χώρος μοιάζει να διατρέχεται και από μια φιλοσοφική και μυστικιστική διάσταση: ως κενό, πλήρες αόρατης ύλης, το οποίο μορφοποιείται σε εν δυνάμει αενάως εγγραφόμενα επίπεδα, όπου πραγματώνεται εφήμερα η ορατή και νοητή σκηνική γεωμετρία με βάση γεωμετρικά σχήματα, άξονες, επίπεδα, κύκλιες και γραμμικές συνθέσεις. Στο λιτό, σωματικό και παράλληλα πνευματικό σύμπαν του Τερζόπουλου, η ορατή μορφή της σκηνικής γεωμετρίας δημιουργείται με λίγα επίλεκτα και εμβληματικά σκηνικά στοιχεία

62. Βλ. Dimitris Tsatsoulis, «Zirkel und Winkelmass/The circle and the square», στον τόμο Frank M. Raddatz (επιμ.), *Journey with Dionysos, The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, Theater der Zeit, Βερολίνο 2006, σσ. 42-54.

63. Γιώργος Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το Χάος, Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2008, σ. 26.

64. Ο συσχετισμός μορφής και μεταφυσικής έχει μελετηθεί εκτενώς στο Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το Χάος, ό.π.*, όπου γίνονται πολύ ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τη βιωματική και γεωγραφική διάσταση της γεωμετρικής αφαίρεσης του Τερζόπουλου, σσ. 25-6, 109 κ.ε.

–λ.χ. τους κοθόρνους στου *Πέρσες*–, αλλά πάντοτε και σε συνδυασμό με τα κινούμενα ή στατικά σώματα των ηθοποιών.

Μια άλλη όψη της αντισυμβατικής χωροπλασίας του Τερζόπουλου εκφράστηκε στην καλλιέργεια μιας τόσο σταθερής όσο και ανήσυχης σχέσης με μια πλουραλιστική τυπολογία θεατρικών, αλλά και εξω-θεατρικών ή επαναχρησιμοποιημένων χώρων, σχέση που μαρτυρεί την προσωπική ανταπόκρισή του στο εμβληματικό κάλεσμα του «άδειου χώρου» στα εννοιολογικά και ιδεολογικά πλαίσια του σύγχρονου ερευνητικού θεάτρου.⁶⁵ Ήδη από τις *Βάκχες* (1986) και την *Αντιγόνη* (1994) στο Teatro Olimpico, τον *Προμηθέα Δεσμώτη* (1995) στην εκκλησία του Αγ. Φραγκίσκου στην Τοσκάνη και το εργοστάσιο της Ελευσίνας, και τις *Βάκχες* (2001) στο εργοστάσιο Siemens στο Düsseldorf, έως τους *Πέρσες* (2006) στη βυζαντινή εκκλησία της Αγ. Ειρήνης στην Κωνσταντινούπολη και τις πιο πρόσφατες παραστάσεις του, ο Τερζόπουλος χρησιμοποιεί συστηματικά τα κελύφη υποδοχής αρχαίων και νέων θεατρικών και μη χώρων, υπαίθριων και κλειστών, ιστορικών, βιομηχανικών και θρησκευτικών χώρων, ως αντισυμβατική και πολυσήμαντη στρατηγική πλαισίωσης της ανάγνωσης των παραστάσεών του.⁶⁶



Πέρσες (2006), Βυζαντινή Εκκλησία της Αγ. Ειρήνης, Κωνσταντινούπολη (Πηγή: Χατζηδημητρίου, Θεόδωρος Τερζόπουλος, (2010), σ. 176).

65. Βλ. Wiles, σσ. 240-266.

66. Βλ. παραστασιογραφία στους Σαμπατακάκης, σσ. 223-257 και Χατζηδημητρίου, σσ. 287-332.

Ορισμένα συμπεράσματα

Ανακεφαλαιώνοντας, δείγματα παραστάσεων αρχαίου δράματος που χρησιμοποιούν τον άδειο σκηνικό χώρο και την απογυμνωμένη σκηνή εμφανίζονται στο ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο, τόσο στον κλειστό όσο και τον υπαίθριο χώρο. Η εξέταση του παραπάνω θέματος παρουσιάζει ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη διερεύνηση εννοιών και πρακτικών, που προέκυψαν στα πλαίσια της επαναδιαπραγμάτευσης του εσωτερικού χώρου από τις πρωτοπορίες του μοντερνισμού και της διαδικασίας δημιουργικής μεταγραφής τους στην υπαίθρια συνθήκη των μεταπολεμικών παραστάσεων τραγωδίας και την τυπολογία των αρχαίων και αρχαιόμορφων θεάτρων.

Ιχνηλατώντας τη χρήση αυτών των σκηνικών κατευθύνσεων σε ένα διευρυμένο νεωτερικό πλαίσιο, παρατηρούμε ότι λειτουργούν άλλοτε ως φορείς ενός διάχυτου και συγχωνευτικού νεωτερισμού και άλλοτε ως πιο συγκεκριμένοι νεωτερικοί σκηνικοί κώδικες, ιδίως κατά τις δεκαετίες του 1970 και 1980, με εκλεκτικές συγγένειες στην προσέγγιση της σκηνής από τον Brook και άλλους σύγχρονους σκηνοθέτες, αλλά και υπό την επίδραση της παράδοσης σκηνικής λιτότητας του Θεάτρου Τέχνης και του σκηνοθέτη Κάρολου Κουν. Η τάση προς την απογυμνωμένη σκηνογραφικά σκηνή –τόσο συνθετικά όσο και ως προς τα αναπαραστατικά της μέσα– εμφανίζεται πιο έντονα κατά την πειραματική και αντικλασική δεκαετία του 1970 (Στοά, Τσαρούχης, Δεσμοί, κ.ά.). Κατά τη δεκαετία του 1980 παρατηρείται μια πύκνωση, καθώς και μια καθαρότητα και τόλμη στις νεωτερικές μορφολογικές προσεγγίσεις της άδειας σκηνής, θεμελιώνοντάς την ως μια σύγχρονη αισθητική κατεύθυνση, που εγκλιματίστηκε συμβιωτικά με την υπάρχουσα υπαίθρια θεατρική τυπολογία –έτσι, καρποφορούν αυτούσια ώριμα δείγματα (Σεβαστίκογλου-Χαρατσίδης, κ.ά.), αλλά και μορφοποιήσεις άλλων όμορων τάσεων, λ.χ. της γεωμετρικής αφαίρεσης (Θεόδωρος Τερζόπουλος-Άττις).

Η εκ-κένωση του θεατρικού χώρου και η γυμνότητα της σκηνογραφίας δεν αντιστοιχεί σε νοηματική ή θεατρική απο-

γύμνωση, αντιθέτως αναδεικνύει την πολύπλευρη συμβολή του άδειου χώρου ως βασική συνιστώσα της παράδοσης του καινούργιου,⁶⁷ της διαπραγμάτευσης της νεωτερικότητας στο παραστασιολογικό πεδίο της τραγωδίας, αλλά και ως βασικό συντελεστή στην εξέλιξη μιας περισσότερο οργανικής χωρικής πρόσληψης στη διαμόρφωση της ελληνικής μεταπολεμικής σκηνογραφίας για το αρχαίο δράμα.

67. Δανείζομαι την εύστοχη έκφραση της Ελένης Βαροπούλου, βλ. Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Η παράδοση του καινούργιου, 1974-2006*, τόμ. Α', Άγρα, Αθήνα 2009.

Κάπου ή «Πουθενά»; Αναζητώντας τον εθνικό σκηνικό χώρο της νεοελληνικής σκηνογραφίας

Η σκηνογραφία, ως εφαρμοσμένη τέχνη, είναι το αποτέλεσμα μίας συνάρτησης ανάμεσα σε τρεις παράγοντες: τον σχεδιασμό του καλλιτέχνη σκηνογράφου, το οικονομικό μερίδιο που της αναλογεί από τον προϋπολογισμό της παραγωγής και φυσικά τη σκηνή που θα τη δεξιωθεί. Το χρήμα και ο χώρος επηρεάζουν και άλλες φορές καθορίζουν το αισθητικό αποτέλεσμα. Επίσης, δίνουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο οφείλει να κινηθεί η δημιουργία του καλλιτέχνη-σκηνογράφου. Γι' αυτό, η παρούσα εργασία επιχειρεί να εξετάσει τη σχέση της νεοελληνικής σκηνογραφίας με τους χώρους που τελικά τη δεξιώθηκαν, με αφορμή την επαναλειτουργία της κεντρικής σκηνής του Εθνικού Θεάτρου στο κτήριο Τσίλερ επί της οδού Αγίου Κωνσταντίνου στην Αθήνα. Ως απώτερος στόχος τίθεται η απάντηση στο ερώτημα αν υπάρχει ένας εθνικός χώρος για τη νεοελληνική σκηνογραφία, δηλαδή ένας χώρος που προωθεί και αναδεικνύει την εργασία των Ελλήνων σκηνογράφων και αν ναι, ποιος είναι αυτός.

Στην Ελλάδα, παρά την πληθώρα των θεατρικών παραστάσεων, οι περισσότερες εκ των οποίων ανεβαίνουν στην Αθήνα, υπάρχουν αναλογικά ελάχιστοι χώροι που έχουν κατασκευαστεί εξ αρχής για να λειτουργούν ως θέατρα, και από αυτά τα κτήρια, ακόμη λιγότερα διαθέτουν όλες τις τεχνικές προδιαγραφές που να εξυπηρετούν ακόμη και την πιο τολμηρή σκη-

νογραφική φαντασία. Αυτοί οι χώροι είναι, από τους παλαιότερους, το Θέατρο Παλλάς, το Θέατρο Ρεξ, η κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου στο Κτήριο Τσίλλερ, το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά, και από τους νέους, η σκηνή του Θεάτρου Badminton, η σκηνή «Αλεξάνδρα Τριάντη» του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών, το Θέατρον του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού.

Τον Οκτώβριο του 2009, το Εθνικό Θέατρο εγκαινιάζει την επαναλειτουργία του κτηρίου της οδού Αγίου Κωνσταντίνου και την αρχιτεκτονικά απεκατεστημένη και ριζικά ανακαινισμένη κεντρική του σκηνή, με ένα χορογραφικό θέαμα που επινόησε και οργάνωσε ο Δημήτρης Παπαϊωάννου. Τίτλος: *Πουθενά*.¹



Σκηνή από
την παράσταση
Πουθενά.²

Σκοπός της παράστασης ήταν να στηθεί ένα θέαμα άρρηκτα συνδεδεμένο με τη σκηνή-μηχανή του ιστορικού κτηρίου,

1. *Πουθενά*, σύλληψη/σκηνοθεσία: Δημήτρης Παπαϊωάννου, σκηνικός σχεδιασμός: Ζάφος Ξαγοράρης, μουσική: Coti K, Εθνικό Θέατρο – Κεντρική Σκηνή: 13.10.2009-6.12.2009. Πηγή: Ιστότοπος Εθνικού Θεάτρου, <http://www.n-t.gr/el/events/poithena/?gp=2>.

2. Σ.σ.: Όπου δεν αναφέρεται η πηγή, οι φωτογραφίες αντλήθηκαν από το διαδίκτυο.

«που μεταβάλλεται διαρκώς και καθορίζεται από την ανθρώπινη παρουσία για να σημαίνει αμέτρητους τόπους, ενώ έχει σχεδιαστεί για να είναι μη-τόπος», όπως δηλώνεται στο Δελτίο Τύπου. Ουσιαστικά, επρόκειτο για μία site-specific ζώσα εγκατάσταση του Ζάφου Ξαγοράρη, του εικαστικού καλλιτέχνη με τον οποίο συνεργάστηκε ο Δημήτρης Παπαϊωάννου στον σκηνικό σχεδιασμό, ένα θέαμα με απώτερο στόχο την παρουσίαση στο κοινό των τεχνικών δυνατοτήτων της νέας σκηνης. Ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι το 1901, όταν το θέατρο άρχισε να λειτουργεί για πρώτη φορά –τότε ως Βασιλικό, με τη χρηματοδότηση και την εποπτεία του θρόνου–, δύο μέρες πριν από την πρεμιέρα, οι δημοσιογράφοι κλήθηκαν να δουν τις μηχανικές του εγκαταστάσεις.³ Έστω και αν το 1901 (24.11) το Βασιλικό Θέατρο ξεκινά με τον *Θάνατον του Περικλέους* του Δημήτρη Κορομηλά και την κωμωδία *Ζητείται υπηρέτης* του Χ. Άννινου,⁴ το διακύβευμα και τότε, αλλά και στις μέρες μας, δεν είναι το περιεχόμενο του θεάματος, αλλά ο χώρος και κυρίως οι δυνατότητες για θέαμα που παρέχει η καινούργια σκηνή. Το ερώτημα που ανακύπτει είναι το ακόλουθο: εάν ο θρόνος επιδιώκει, μέσω της τεχνολογικής αρτιότητας του νέου κτηρίου και παραστάσεων που θα χρηματοδοτεί και θα παρουσιάζει, την υπογράμμιση της ισχύος του, ποιος είναι ο στόχος μίας παρόμοιας χρήσης της νέας σκηνης από το Εθνικό Θέατρο του 21ου αιώνα;

Το 1901 και μέχρι τη λήξη της λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου, ουδείς Έλληνας σκηνογράφος εργάστηκε γι' αυτό, καθώς όλα τα σκηνικά παραγγέλνονταν σε ειδικά εργαστήρια στο εξωτερικό, στον οίκο Ουγκώ-Μπαρούζ της Βιέννης ή στον

3. Γιάννης Σιδέρης, «Η “Νέα Σκηνή” και το “Βασιλικόν Θέατρον”», στον τόμο *Ιστορία του νέου Ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμ. Α': 1794-1908, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 235.

4. Αντώνης Γλυτζουρής, «Θωμάς Οικονόμου (1864-1927)», στον τόμο *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 645.

οίκο Ζανί-Μπουσάρ.⁵ Το 2009, το Εθνικό Θέατρο επαναλειτουργεί τη μεγαλύτερη σκηνή του χωρίς σκηνικά. Οι θερμοί υποστηρικτές του χοροθεάματος του Παπαϊωάννου μιλούν για την ποίηση της σκηνης-μηχανής, που συναντάται με το ανθρώπινο σώμα, και για την ουσία του θεάτρου, που καθρεφτίζεται στα γυμνά σώματα του φινάλε.⁶ Όσοι εκφράζουν επιφυλάξεις ή αντιρρήσεις επισημαίνουν τη μικρή διάρκεια, την απουσία θεατρικότητας και θεαματικότητας από την εναρκτήρια παράσταση της πρώτης και πιο αδρά επιχορηγούμενης σκηνης της χώρας,⁷ μίας σκηνης που με τη δράση της τόσο στα πρώτα χρόνια, αλλά κυρίως με την επαναλειτουργία της ως Εθνικό υπό τον Φώτο Πολίτη, ορίζεται ως το κέλυφος που δύναται και μπορεί να υποστηρίξει τη μεγάλη σκηνογραφία, περιορίζοντας την εκτός Εθνικού σκηνογραφία σε μικρότερες σε έκταση –όχι σε καλλιτεχνική αξία και σημασία φυσικά– διατυπώσεις.

Το Εθνικό του Γιάννη Χουβαρδά, που αναμφίβολα θα μείνει στην ιστορία ως μία διακριτή καλλιτεχνικά περίοδος, όπως κι εκείνη του προκατόχου του Νίκου Κούρκουλου, εμφιαστικά τονίζει με την εναρκτήρια παράσταση ότι η κεντρική σκηνή δεν δύναται πια να λειτουργήσει όπως παλιά. Κι αυτό δεν τεκμαίρεται μονάχα από το *Πουθενά*, αλλά και από το γεγονός ότι στις δύο από τις τρεις παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο καλλιτεχνικός διευθυντής του οργανισμού Γιάννης Χουβαρδάς, στην ανακαινισμένη σκηνή της Αγίου Κωνσταντίνου, δεν συνεργάστηκε με κάποιον σκηνογράφο, αλλά αντίθετα ανέλαβε ο ίδιος τη διαμόρφωση του σκηνικού χώρου.⁸

5. Διονύσης Φωτόπουλος, *Σκηνογραφία στο ελληνικό θέατρο*, Εμπορική Τράπεζα, Αθήνα 1987, σ. 34.

6. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Έμφυχον όργανον», *Τα Νέα*, 24.10.2009, σ. 53· Λεάνδρος Πολενάκης, «Πουθενά: ένας παραδεισίσος “ού τόπος”», *Η Αυγή*, 8.11.2009, σ. 50.

7. Παναγιώτης Παναγόπουλος, «Μικρά εγκαινία», *Η Καθημερινή*, 16.10.2009, σ. 17· Νίκος Μπακουνάκης, «Πουθενά στο Εθνικό», *Το Βήμα της Κυριακής-Βήμα 2*, 27.09.2009, σ. 20· Βασίλης Αγγελικόπουλος, «Υποβολείο», *Η Καθημερινή της Κυριακής-Τέχνες*, 25.10.2009, σ. 13.

8. Πρόκειται για τις παραστάσεις *Εμιλία Γκαλότι* του Γκότχολντ

Ας δούμε τώρα πιο προσεκτικά την ιστορική πορεία ορισμένων σκηνών-μηχανών της χώρας. Μία είναι εκείνη του Δημοτικού Θεάτρου του Πειραιά. Το θέατρο χτίστηκε για να στεγάσει την εξωστρέφεια και την ευρωπαϊκή προοπτική της αστικής τάξης του Πειραιά, δυστυχώς όμως δεν κατάφερε να συντηρήσει έναν σταθερό θίασο για πολύ καιρό και τελικά λειτούργησε ως σκηνή υποδοχής, που τακτοποίησε στο εσωτερικό της σκηνογραφίες παραγωγών που δημιουργήθηκαν για άλλες σκηνές ή υποστήριξε τους περιοδεύοντες θιάσους με τις μόνιμες σκηνογραφίες της.⁹ Μένει να δούμε αν η πρωτότυπη παραγωγή του, που προετοιμάζεται αυτή την εποχή, θα αναδείξει την πολύπλοκη λειτουργία των μηχανισμών του, όπως κάνουν άλλες ανάλογες σκηνές που αποκαταστάθηκαν και λειτουργούν, φυσικά, περιστασιακά ή δικήν φεστιβάλ στην Τσεχία ή στη Σουηδία.¹⁰



Το εσωτερικό του Θεάτρου Παλλάδας.

Έφρεμ Λέσινγκ (πρώτη παράσταση: 19.11.2010), και *Το Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ευγένιου Ο'Νηλ (πρώτη παράσταση: 22.02.2013). Δεν συνεργάστηκε με σκηνογράφο ούτε για την παράσταση *Περίκλής* του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ (πρώτη παράσταση: 16.11.2011), όμως επρόκειτο για μία παράσταση που συμμετείχε στο φεστιβάλ Σαίξπηρ του θεάτρου Globe στο Λονδίνο για τους Ολυμπιακούς Αγώνες του 2012.

9. Κατερίνα Μπρεντάνου, «Η λειτουργία του θεάτρου», στον τόμο *Δημοτικό Θέατρο Πειραιά*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2013, σσ. 55-61.

10. Αναφέρομαι στο θέατρο του κάστρου της πόλης Τσέσκου Κρούμλοφ στην Τσεχία και στο θέατρο του Drottningholm Palace στη Σουηδία.

Το Παλλάς, παρότι χτίστηκε ως κινηματοθέατρο, είχε μία μεγάλη σκηνή εξαρχής με ικανοποιητικό εξοπλισμό για την εποχή του, όπως σημειώνει η Ελένη Φεσσά,¹¹ όμως, ακριβώς, λόγω ίσως της μεγάλης του χωρητικότητας, λειτούργησε ως σινεμά και μόλις πρόσφατα, κατά την μετα-Ολυμπιακή περίοδο, παρουσιάζονται εκεί μεγάλα θεάματα. Το Εθνικό Θέατρο, που δείχνει να το αποφεύγει είτε λόγω της καλλιτεχνικής θέσης του εκάστοτε σκηνοθέτη είτε λόγω οικονομικής ένδειας, έστω και αν επιλέξει να οργανώσει μεγαλειώδεις σκηνογραφικά παραστάσεις, θα πρέπει το οικονομικό αντίτιμο του εισιτηρίου να είναι ανάλογο. Όπως σημείωνε πολύ εύστοχα ο Πάνος Αραβαντινός, στην Ελλάδα δεν μπορεί να γίνει σκηνογραφία¹² (και εννοούσε τη μεγάλη σκηνογραφία), καθώς «το Δημοτικό Θέατρο έχει πλατεία και δεν έχει σκηνή και το Εθνικό έχει σκηνή αλλά δεν έχει πλατεία», ήτοι όπου μπορούν τα έσοδα της παράστασης να καλύψουν τα έξοδα της παραγωγής δεν υπάρχουν οι τεχνικές δυνατότητες και όπου υπάρχουν οι τεχνικές δυνατότητες η χωρητικότητα της αίθουσας δεν μπορεί να καλύψει το κόστος παραγωγής. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι, αντίθετα από τις δυνατότητες της κεντρικής σκηνής του Εθνικού Θεάτρου (650 θέσεις συνολικά σε πλατεία και εξώστες),¹³ εκτός του Παλ-

11. Ελένη Φεσσά, *Η αρχιτεκτονική του νεοελληνικού θεάτρου 1720-1940*, τόμ. Β', Ίδρυμα Φ. Κωστοπούλου, Αθήνα 1994, σ. 122.

12. «Τουλάχιστο, τονίζει ο κ. Αραβαντινός, θα έπρεπε να κτιζότανε ένα θέατρο σύμφωνα με τους στοιχειώδεις κανόνες και τις απαιτήσεις του σημερινού Θεάτρου», Κλεόβουλος Κλώνης, «Ο σκηνογράφος Πάνος Αραβαντινός μιλάει για τα προβλήματα του θεάτρου», *Ελληνικά Γράμματα* 5, 15.08.1927. Επίσης, σε χειρόγραφο υπόμνημά του για την ανέγερση θεάτρου 2.500 θέσεων στον χώρο των Βασιλικών Στάβλων, χαρρακτηρίζει το Δημοτικό Θέατρο [της Αθήνας εννοεί] λειψό, αφού έχει σάλα χωρίς σκηνή, Φεσσά, τόμ. Α', σ. 414, υποσ. 1241.

13. Αντιγόνη Καράλη, «Με ερωτιδείς και Πουθενά το Εθνικό της νέας εποχής», *Έθνος*, 3.10.2009. Ημερομηνία πρόσβασης [10/03/2014] από <http://www.ethnos.gr/article.asp?catid=22784&subid=2&pubid=6618821>. Το θέατρο Κοτοπούλη-Ρέξ, που λειτουργεί ως δεύτερη μεγάλη σκηνή του

λάς, οι νέες αίθουσες¹⁴ διαθέτουν ικανό αριθμό θέσεων, ώστε να μπορούν με ένα λογικό αντίτιμο στο εισιτήριό τους να επιτύχουν ισοσκέλιση του προϋπολογισμού τους και τελικά να έχουν κερδοφορία μέσα από τις πιο επιτυχημένες τους παραγωγές.

Το ερώτημα, επομένως, που ανακύπτει, είναι εάν ένα επιχορηγούμενο θέατρο, το πρώτο της χώρας, σε μια περίοδο που δεν υπάρχουν επιχορηγήσεις σε ιδιωτικούς θιάσους, αν δύναται και επιθυμεί να υποστηρίξει τη μεγάλη παραγωγή, διατηρώντας τη θέση που έδωσε στο κτήριο Τσίλερ ο Φώτος Πολίτης, ο πρώτος καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου. Ο Πολίτης όρισε το Εθνικό Θέατρο ως χώρο δεξίωσης της νεοελληνικής σκηνογραφίας μεγάλου μεγέθους, καθορίζοντας την καλλιτεχνική πορεία των Ελλήνων σκηνογραφών και παγιώνοντας τη δομή του σκηνογραφικού πεδίου στη χώρα. Ουσιαστικά, εξοβέλισε την καλλιτεχνική πρωτοπορία από τη σκηνή της Αγίου Κωνσταντίνου και την ώθησε να αξιώνει με ισχνά οικονομικά μέσα το καλύτερο δυνατό καλλιτεχνικά αποτέλεσμα.

θέατρου, διαθέτει 648 θέσεις. Ημερομηνία πρόσβασης [10/03/2014] από http://koyinta.gr/index.php?option=com_sobi2&sobi2Task=sobi2Details&candid=0&sobi2Id=60&Itemid=140.

14. Το Θέατρο Παλλάς, που είναι και το μεγαλύτερο, διαθέτει 2.750 θέσεις. Βλ. <http://www.ellthea.gr/index.php?module=venues&venueid=001003&lang=el&show=history> Το θέατρο Badminton διαθέτει 2.500 καθίσματα σε αμφιθεατρική διάταξη. Βλ. <http://www.badmintontheater.gr/badminton/theater/>. Η αίθουσα «Αλεξάνδρα Τριάντη» του Μεγάρου Μουσικής Αθηνών έχει τη δυνατότητα φιλοξενίας 1.750 θεατών. Βλ. <http://www.greekfestival.gr/gr/venueExtention24-megaromoysikis-athinwn.htm>, ενώ το «Θέατρον» του Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού διαθέτει 1.000 θέσεις. Βλ. <http://www.theatron254.gr/index.php?pid=13>.



Παντελή Χορν, *Το φιντανάκι*, σκηνογραφία:
Κλεόβουλος Κλώνης, Εθνικό Θέατρο, 20.12.1933.¹⁵

Είναι, μάλιστα, εξαιρετικά ενδιαφέρων ο τρόπος που εκείνος ενήργησε. Πήρε δύο νέους, έναν σχεδιαστή και καλλιτέχνη του εμπορικού θεάματος κι έναν ερασιτέχνη τραπεζικό υπάλληλο, τους Κλεόβουλο Κλώνη και Αντώνη Φωκά, τους καθιέρωσε ως μόνιμους και αποκλειστικούς συνεργάτες του Εθνικού Θεάτρου και πλειοδότησε πολύ γρήγορα σε μεγάλες, εντυπωσιακές και συχνά ρεαλιστικές διατυπώσεις, έστω και αν ως κριτικός διακρινόταν για την ισχυρή του εναντίωση στη σκηνογραφική φαντασμαγορία,¹⁶ που φυσικά προερχόταν από το μουσικό θέατρο, την επιθέωση και την οπερέτα, είδη που χάρη σε αυτή τη στρατηγική κέρδιζαν κατά κράτος σε θεαματικότητα και φυσικά δημοφιλία, το δραματικό θέατρο. Οι σκηνογράφοι που έμειναν εκτός νυμφώνος δεν του το συγχώρεσαν και φυσικά του το επισήμαναν έμπρακτα με τις δημιουργίες τους και με τα γραφόμενά τους. Η παράσταση *Όπως*

15. Πηγή εικόνας: Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, εικόνες επιλόγου, σ. η'.

16. Φώτος Πολίτης, «Αι φαντασμαγορικοί σκηνογραφίαι», *Νέα Ελλάδα*, 14.08.1916.

Αγαπάτε, σε σκηνικά-κοστούμια Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα, στο τεχνολογικά άρτιο Κοτοπούλη-Ρεξ, την άνοιξη του 1937, το κείμενο του ζωγράφου στο πρόγραμμα της παράστασης¹⁷ και το κείμενο-μανιφέστο του Σπύρου Βασιλείου που τη δεξιώνεται στα *Νεοελληνικά Γράμματα*,¹⁸ υπογραμμίζουν την ανάγκη της νεοελληνικής σκηνής για μία σύγχρονη σκηνογραφία μακριά από διακοσμητικές διατυπώσεις και εντυπωσιασμούς, που άλλωστε είναι εφικτές μονάχα σε δυο-τρεις σκηνές της χώρας εκείνης της εποχής.

Θα πρέπει να έρθει ο Γιώργος Θεοδοκάς για να σπάσει το σχετικό μονοπώλιο των Κλώνη-Φωκά, ώστε καλλιτέχνες όπως ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας και ο Γιώργος Βακαλό να μπορέσουν να χρησιμοποιήσουν τις δυνατότητες και την οικονομική ευρωστία της Αγίου Κωνσταντίνου.¹⁹ Έστω κι αν συστρατεύονται στον καλλιτεχνικό αντίποδα, όπως δείχνω στο σχήμα που περιγράφει τη δομή του σκηνογραφικού πεδίου στις αρχές της δεκαετίας του 1940, ανάλυση σύμφωνα με τη θεωρία του Bourdieu,²⁰ η εργασία εντός του Εθνικού είναι εκείνη που τους ικανοποιεί και τους εκφράζει, κρίνοντας από το παράδειγμα του Σπύρου Βασιλείου. Ο ζωγράφος, στην αυτοβιογραφική του έκδοση *Φώτα και Σκιές*,²¹ δαπανά τις 15 από τις 29 συνολικά σελίδες που αφιερώνει στο σκηνογραφικό του έργο στις παραγωγές για το Εθνικό και το Κ.Θ.Β.Ε. Επιπλέον, σύμφωνα με τη δική

17. Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, «Τα σκηνικά του Όπως Αγαπάτε», Σαίξπηρ, Όπως αγαπάτε, Θίασος-θέατρο Κοτοπούλη, Πρόγραμμα παράστασης, Θ.Μ. 65B/16, σσ. 2-3.

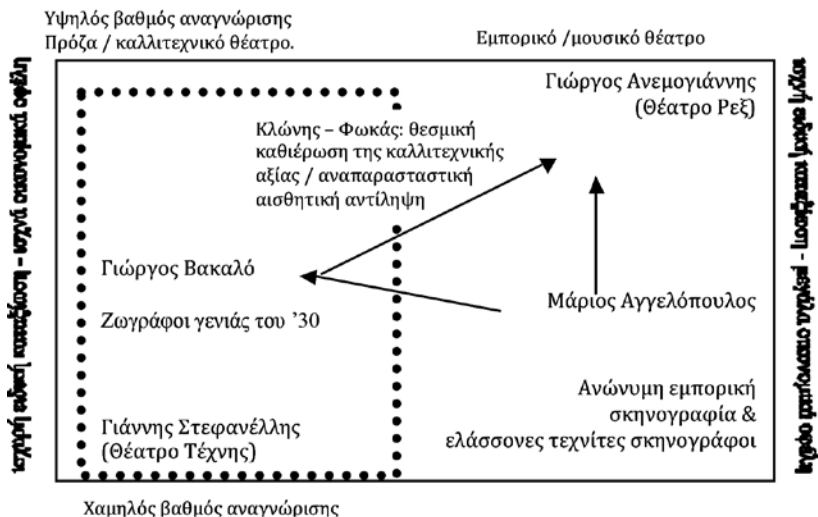
18. Σπύρος Βασιλείου, «Σκηνογραφία», *Νεοελληνικά Γράμματα* 19, 10.04.1937.

19. Γιώργος Θεοδοκάς, «Η πρώτη μεταπολεμική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου», *Νέα Εστία* 451, 15.4.1946, σ. 468.

20. Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης: γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μετ. Έφη Γιαννοπούλου, πρόλογος Νίκος Παναγιωτόπουλος, εκδόσεις Πατάκης, Αθήνα 2002, σ. 200 κ. εξ.

21. Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές*, Έκδοση Βασιλείου/Φραντζεσκάκης, Αθήνα 1969, σσ. 124-154.

του καταγεγραμμένη προφορική μαρτυρία, με αφορμή το *Ονειρόδραμα* του Στρίνμπεργκ, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολομού, το 1963, «...τα πρώτα χρόνια η σκηνογραφία γινόταν με πολύ πρωτόγονα μέσα. Δεν ξέρω ποιο είναι καλύτερο. Αν τα τεχνικά μέσα δίνουν πάντοτε την ομορφιά... Αλλά παρ' όλ' αυτά χρειάζονται». ²²



Το Εθνικό Θέατρο θα μονοπωλήσει και τον χώρο και τα έξοδα παραγωγής των Επιδαυρίων μέχρι τη Μεταπολίτευση. Ουσιαστικά, το άνοιγμα του Φεστιβάλ σε άλλους θιάσους επιτρέπει στους Έλληνες σκηνογράφους να δημιουργήσουν σε συνθήκες μεγαλύτερης οικονομικής ελευθερίας, εκμεταλλεζόμενοι την κρατική χρηματοδότηση. Από τη στιγμή δε, που οι παραστάσεις του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου περιodeύουν στα υπαίθρια θέατρα όλης της χώρας, η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου επιτυγχάνει εκεί που η μικρή σάλα του

22. Σπύρος Βασιλείου (1976): *Talking to Alice Papazachariou*. Πρόκειται για ηχογραφημένη συνέντευξη στην Αλίκη Παπαζαχαρίου τον Οκτώβριο του 1976. Αρχείο Σπύρου Βασιλείου.

Εθνικού είχε αποτύχει: δηλαδή να εξασφαλίσει τα εισιτήρια που θα αποσβέσουν το κόστος μίας δαπανηρής (όχι αναγκαστικά μεγάλης σε μέγεθος) σκηνογραφικής δημιουργίας.

Η απουσία σκηνικών, για να επιστρέψουμε στο παράδειγμα του *Πουθενά*, είναι μία ασφαλής λύση, όταν το θέαμα είναι απότοκο δημόσιας χρηματοδότησης. Εκφράζει μία καλλιτεχνική πρόθεση λίαν επικροτούμενη από το υποφιασμένο κοινό και την κριτική, καθώς δηλώνει αποφυγή του εντυπωσιασμού. Επίσης, είναι μία επιλογή που επιτρέπει η δαπάνη για τα σκηνικά να διοχετευθεί στο έμφυχο δυναμικό της παραγωγής: στο *Πουθενά* ούτε λίγο ούτε πολύ συμμετείχαν 26 χορευτές. Η απουσία δε σκηνικών στην Επίδαυρο είναι ακόμη πιο επιθυμητή, διότι απαλλάσσει το Κεντρικό Αρχαιολογικό Συμβούλιο από μία γνωμοδότηση και ο Τύπος μπορεί να υπογραμμίσει τον σεβασμό της εν δυνάμει παραγωγής προς τον αρχαιολογικό χώρο. Βέβαια, σπάνια αυτό συμβαίνει. Σκηνοθέτες και σκηνογράφοι αναζητούν τη δική τους όψη στα πολυπαιγμένα πια δράματα του αρχαίου θεάτρου. Μία τολμηρή ή καινοφανής πρόταση το πιθανότερο είναι να επιτιμηθεί –ας θυμηθούμε επιλεκτικά τις *Βάκχες* σε σκηνοθεσία Λάνγκχοφ και σκηνογραφία Ράνγκλ Κατρίν, το 1997–, σίγουρα, όμως, θα είναι ένα σκηνογραφικό γεγονός εθνικής παραγωγής και απήχησης. Η Επίδαυρος, ο «ιερός» χώρος της ορχήστρας της και τα ερείπια της σκηνής της και όχι οι σκηνές-μηχανές είναι οι χώροι που τελικά δεξιώνονται τις σκηνογραφικές προτάσεις των Ελλήνων σκηνογράφων, ως δημιουργίες που παράγονται σε συνθήκες μεγαλύτερης καλλιτεχνικής ελευθερίας, τουλάχιστον λόγω της καλύτερης οικονομοτεχνικής οργάνωσης της παραγωγής. Βέβαια, ο χώρος της πρεμιέρας, αλλά και η γνωμάτευση του Κ.Α.Σ. μπορούν αναμφίβολα να λειτουργήσουν ως χειρότερη τροχοπέδη από εκείνη των λειψών οικονομικών μέσων.

Η υπαίθρια σκηνική παραγωγή που δεν αναπτύχθηκε μονάχα εντός του αργολικού θεάτρου, αλλά και στα κηποθέατρα της δεκαετίας του '50 και του '60, ερχόταν να υποκαταστήσει τις ελλείψεις σε αίθουσες με ικανοποιητικό εξοπλισμό, αλλά κυρίως σε ικανοποιητικό αριθμό θέσεων. Σήμερα που

λειτουργούν σκηνές είτε άμεσα (Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και Κτήριο Τσίλερ του Εθνικού Θεάτρου) είτε έμμεσα, επιδοτούμενες από το κράτος (σκηνή «Αλεξάνδρα Τριάντη» του Μεγάρου Μουσικής, ως σκηνή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής), θα δοθούν προς χρήση από τους σπουδαιότερους παλαιότερους και νεότερους σκηνογράφους μας, ώστε εκείνοι σε καθεστώς οικονομικής και τεχνικής ελευθερίας να δημιουργήσουν; Ή η ελληνική σκηνογραφία θα πρέπει να επανεφευρίσκει τον εαυτό της, στερούμενη διαρκώς οικονομικούς πόρους και τεχνικά μέσα;

Για πόσο καιρό θα πρέπει να βλέπουμε θέατρο ρεπερτορίου χωρίς θέαμα; Το «Κάπου» θα είναι μόνο οι χώροι του Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου και το «Πουθενά» θα είναι ο κανόνας του χειμερινού θεάτρου; Ή μήπως, ως τουριστική παροικία, θα λειτουργούμε με όρους θερινής σαιζόν; Οι σκηνές-μηχανές, που χτίστηκαν σε εποχές οικονομικής ευφορίας, απαξιώθηκαν και ρήμαξαν σε εποχές οικονομικής δυσπραγίας, αποκαταστάθηκαν χάρη στα χρήματα των ευρωπαϊκών προγραμμάτων σε καιρούς ανάπτυξης και παραδόθηκαν δυστυχώς σε καιρούς ύφεσης. Θα είναι κέρδος για το θέατρό μας αν μπορέσουν να χρησιμοποιηθούν καλλιτεχνικά σε πλήρη ανάπτυξη, ώστε να μην είναι και η σκηνογραφία μας ένα από τα θύματα της οικονομικής κρίσης που περνά ο τόπος μας.

ΞΕΝΟΙ ΘΙΑΣΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Ξένοι θίασοι στην Ελλάδα:
Οι επισκέψεις της Κομεντί Φρανσέζ στην Αθήνα,
οι κριτικές και η πρόσληψη των έργων από το αθηναϊκό κοινό

Οι σχέσεις Ελλάδας-Γαλλίας σε πολιτισμικό επίπεδο είναι ήδη στενές από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και συνεχίζουν σε όλη τη διάρκεια του Μεσοπολέμου σε συνδυασμό με τα ρεύματα, τις τάσεις της εποχής, τη μετακίνηση των καλλιτεχνών. Ο δεσμός του γαλλικού με το ελληνικό θέατρο είναι πασιφανής, καθώς το αποδέχονται και νεότεροι σκηνοθέτες, όπως ο Ζακ Κοπώ (Jacques Coreau) ο οποίος σε μία συνέντευξή του στον ελληνικό Τύπο δηλώνει τον θαυμασμό του για την αρχαία ελληνική τραγωδία και την επιθυμία του για μια μελλοντική συνεργασία σε αυτό το είδος Ελλήνων και Γάλλων ηθοποιών.¹

Το πόσο πολύ γοητευμένο ήταν το κοινό της χώρας μας από τις Γαλλίδες καλλιτέχνιδες φαίνεται, όταν το 1888 είχε ανακοινωθεί από την εφημερίδα *Φάρος* στη Θεσσαλονίκη η άφιξη της Σάρα Μπερνάρ (Sarah Bernhard) για προσεχείς παραστάσεις, οι οποίες και δεν πραγματοποιήθηκαν, διότι επρόκειτο για πρωταπριλιάτικη φάρσα που απογοήτευσε τους θαυμαστές της.² Η εμφάνισή της έγινε το 1893 στο Δημοτικό Θέατρο

1. Βαρβάρια Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τόμος Β΄, Αιγόκερως, Αθήνα 2000, σσ. 10-11.

2. Σπύρος Παγιατάκης, «Το θέατρο πριν και μετά την Απελευθέρωση.

Αθηνών με τέσσερις παραστάσεις που ενθουσίασαν το αθηναϊκό κοινό και επαναλήφθηκαν το 1896. Μετά το καλλιτεχνικό αυτό γεγονός, ακολούθησε μια σειρά επισκέψεων Γάλλων θεατρανθρώπων, όπως ο Μουνέ-Σουλλύ (Mounet-Sully),³ το ζεύγος Σουλαίν (Sulain) και άλλοι, που επηρέασαν με το έργο τους την ελληνική θεατρική πραγματικότητα, επιβεβαιώνοντας τη στενή σχέση των δύο χωρών. Και σε αυτήν την περίπτωση παρατηρείται ένας διαχωρισμός του κοινού, όπου το αθηναϊκό κοινό αναζητά τις νέες οδούς, ενώ οι άνθρωποι της επαρχίας είναι θιασώτες των γαλλικών θεάτρων του boulevard.

Παρά τη γενικότερη προχειρότητά τους και την κυριαρχία του “bon pour l’orient”,⁴ θίασοι εταίρων της Κομεντί Φρανσέζ ξεχωρίζουν και, μέχρι το 1930, έρχονται ο θίασος της Σαρλότ (Charlotte), της Λυζέ (Lyze), της Ουγγέτι Ντυφλό (U. Dufloye), της Πιερά (Piera) και της Σεσίλ Σορέλ (Cécile Sorel), γνωστής εταίρου της Κομεντί Φρανσέζ, που ανεβάζει τον *Μισάνθρωπο* (*Le Misanthrope*), με πολύ θετικά σχόλια για το άρτιο σύνολο, την τεχνική της, την ερμηνευτική της ικανότητα στον ρόλο της πρωταγωνίστριας.⁵ Εντωμεταξύ, το Εθνικό Θέατρο ανεβάζει τον *Αρχοντοχωριάτη* (*Le Bourgeois gentilhomme*) του Μολιέρου,⁶ σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη, και λαμβάνει πολύ θετικές κριτικές, επίσης και ο θίασος του Αργυρόπουλου παρουσιάζει τον *Ταρτούφο* (*Le Tartuffe*), ενώ το 1938 ανεβαίνει βραδιά Μολιέρου στην κρατική σκηνή. Ένα χρόνο προτού έρθει ο γαλλικός θίασος στην Ελλάδα, ανεβαίνει ο *Μισάνθρωπος* από τον θίασο Αργυρόπουλου, με πρωταγωνιστή τον ίδιο. Ο ηθοποιός δεν έλαβε καλές κριτικές, καθώς δεν πέτυχε να

Ξένοι και ντόπιοι θίασοι με ποικίλο ρεπερτόριο», Αφιέρωμα στο θέατρο της Θεσσαλονίκης, 7 *Ημέρες Καθημερινή*, 22.9.1997, σ. 6.

3. Κ., «Ενθουσιασμοί», *Έθνος*, 24.3.1940, σ. 1.

4. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, σσ. 296-297.

5. Κ.Ο., «Η αποχαιρετηστήριος της Γαλλικής Κωμωδίας. Ο *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου», *Έθνος*, 22-3-1940, σ. 1.

6. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, σ. 13.

αποδώσει την πραγματική οπτική του δύσκολου ρόλου, ενώ η παράσταση, χωρίς να βασίζεται σε ικανοποιητική μετάφραση, έδωσε συνολικά την εντύπωση ότι δεν ήταν καλοδουλεμένη.

Τον Μάρτιο του 1940, επισκέπτεται την Αθήνα για πρώτη φορά η Κομεντί Φρανσέζ,⁷ με πέντε παραστάσεις, στελεχωμένη από νέους σκηνοθέτες που προτείνουν και προσπαθούν τη μείωση των παραδοσιακών οδών και την αντικατάστασή τους από τη φυσικότητα και την απλότητα, στοιχεία που ταιριάζουν περισσότερο στη νέα οπτική. Επαινήθηκε ο θίασος για τη συνολική του εμφάνιση, την ολοκληρωμένη κίνηση των ηθοποιών, την αρτιότητά τους,⁸ ενώ ο Ά. Θρούλος παρατήρησε, επίσης, ότι, κατά την εποχή αυτή, οι Έλληνες ηθοποιοί έχουν σημειώσει τεράστια βελτίωση, αποβλέποντας σε μια μελλοντική σύγκριση με τους Γάλλους.

Οι σχέσεις των δύο χωρών από το 1930 έως το 1940 επισημαίνονται στο καλλιτεχνικό επίπεδο από τις επισκέψεις θεατρανθρώπων, όπως του Λενορμάν (Henri-René Lenormand), των συγγραφέων Μαρσέλ Ασάρ (Marcel Achard) και Στεβ Πασσέρ (S. Passer). Μετά τις παραστάσεις της Κομεντί Φρανσέζ ο Ζακ Κοπώ έρχεται, επίσης, στη χώρα μας. Πρέπει να σημειωθεί και η αντίστροφη σχέση και επίδραση, αφού και το ελληνικό θέατρο γίνεται γνωστό στη Γαλλία μέσω του καθηγητή Ανδρεάδη.

Η παράσταση και η πρόσληψή της από το αθηναϊκό κοινό

Ήδη από τον Ιανουάριο του 1940 γίνεται λόγος στον Τύπο για την άφιξη της Κομεντί Φρανσέζ, ενώ ταυτόχρονα ανακοινώνεται η προσεχής επίσκεψη, χωρίς όμως να γνωρίζουν ούτε τους ηθοποιούς ούτε και τα έργα που επρόκειτο να παρουσιάσουν.⁹ Μέσα Φεβρουαρίου ανακοινώνεται η άφιξη του θιά-

7. Το ίδιο, σσ. 301-302.

8. Γ.Ν.Δ, «Η αποχαιρετιστήριος παράστασις του Γαλλικού Θιάσου. Ο Μισάνθρωπος», *Η Πρωία*, 23.3.1940, σ. 2.

9. Θεατρικός, «Η τουρνέ της Κομεντί Φρανσαίζ», *Βραδυνή*, 26.1.1940, σ. 2.

σου, δίχως ακόμη να γνωστοποιείται το ολοκληρωμένο πρόγραμμα.¹⁰ Τελικά, έξι ημέρες πριν από την άφιξή της στην Αθήνα, οι καλλιτεχνικές στήλες των εφημερίδων πληροφορούν το κοινό για τα μέλη του θιάσου και το ακριβές ρεπερτόριο.¹¹ Τα έργα ήταν επιλεγμένα από τον διευθυντή Καλών Τεχνών σε συνεργασία με τον διευθυντή του θιάσου. Αρχές Μαρτίου ανακοινώνεται ποιος θα είναι ο υπεύθυνος του θιάσου στην περιοδεία – ο Μπουρντέ (Édouard Bourdet), λόγω ατυχήματος, δεν θα τους συνόδευε και θα τον αντικαθιστούσε ο Γιόννελ (Jean Yonnel).

Το αθηναϊκό κοινό περίμενε με αγωνία να βρεθεί κοντά στους Γάλλους καλλιτέχνες. Ο αριθμός των εισιτηρίων που ζητήθηκαν ήταν πολύ μεγάλος, περισσότερα από δύο χιλιάδες εισιτήρια, ενώ οι θέσεις του θεάτρου ήταν εξακόσιες συνολικά. Οπότε οι αρμόδιοι προχώρησαν στην ελεύθερη πώληση για όλες τις παραστάσεις στις 15 Μαρτίου 1940.¹² Παράλληλα ελάχιστα εισιτήρια είχαν προκρατηθεί για τους επίσημους, όπως ήταν το σύνθημα, τα οποία ήταν περίπου εκατόν πενήντα. Η αμέσως επόμενη κίνηση των Αθηναίων θαυμαστών της Κομεντί Φρανσέζ είναι να βρεθούν έξω από το Βασιλικό Θέατρο άνθρωποι διαφόρων ηλικιών και από όλες τις κοινωνικές τάξεις από το ξημέρωμα της 15ης Μαρτίου, ώστε να έχουν ελπίδα για μια θέση στο θέατρο. Επειδή η προσέλευση ήταν τόσο μεγάλη τα εισιτήρια εξαντλήθηκαν μέχρι το μεσημέρι, ενώ οι περισσότεροι δεν πρόλαβαν να αγοράσουν.¹³

Ο γαλλικός θιάσος, εφόσον βρισκόταν σε περιοδεία, ερχό-

10. Τρις Σκαραβαίου, «Η Κομεντί Φρανσαίζ εις τας Αθήνας», *Βραδυνή*, 14.2.1940, σ. 2.

11. Σκαραβαίου, «Τι θα παίξει εις τας Αθήνας η Κομεντί Φρανσαίζ. Η διανομή των κυριότερων ρόλων», *Βραδυνή*, 15.3.1940, σ. 2.

12. [Ανυπόγραφο], «Βασιλικόν Θέατρον. Ανακοίνωσις», *Αθηναϊκά Νέα*, 14.2.1940, σ. 2.

13. Ενδεικτικά οι τιμές ήταν 300 δραχ. η ανώτερη και η κατώτερη θέση στον Β' εξώστη 30 δραχ., και για τις απογευματινές παραστάσεις η ανώτερη τιμή κυμαινόταν στις 130 δραχ. και η κατώτερη στις 25 δραχ. Βλ. [Ανυπόγραφο], «Η κίνησις της πόλεως», *Καθημερινή*, 12.3.1940, σ. 2.

μενος από το Ζάγκρεμπ και τη Βουδαπέστη, θα συνέχιζε μετά την Ελλάδα στο Βελιγράδι, τη Σόφια, την Κωνσταντινούπολη, την Άγκυρα, τη Δαμασκό, τη Βηρυτό και τη Συρία.¹⁴

Οι Γάλλοι που ήταν στενά δεμένοι με τα έργα του Ρακίνα, παρά την κατάσταση της χώρας τους και γενικότερα της Ευρώπης εν έτει 1940, γιόρτασαν στη Γαλλία τα τριακόσια χρόνια προς τιμήν του. Ταυτόχρονα, η επιλογή της *Ανδρομάχης* επιβεβαίωσε τις ελληνογαλλικές σχέσεις. Στις 19 Μαρτίου, η Κομεντί Φρανσέζ παρουσίασε το συγκεκριμένο δράμα στο Βασιλικό Θέατρο με τους ηθοποιούς να ακολουθούν τη γαλλική παράδοση, εγκαταλείποντας έναν μελοδραματικό τόνο. Στην αρχή ο ρητορισμός και η απαγγελία προκάλεσαν ίσως έκπληξη στους θεατές, γρήγορα όμως εξοικιώθηκαν και μπόρεσαν να παρακολουθήσουν τον ρυθμό και την αμίμητη τεχνική του θιάσου.¹⁵ Πρωταγωνίστριες ήταν η Ζερμαίν Ρουέρ (Germaine Rouer) στον ρόλο της Ανδρομάχης και η Μαρί Μπέλλ (Marie Bell) στον ρόλο της Ερμιόνης· στον ρόλο του Πύρρου ήταν ο Ριγκού (Pierre de Rigault). Η Ζερμαίν Ρουέρ διακρίθηκε για την ευγένειά της και τον αντικατοπτρισμό των συναισθημάτων της ηρωίδας στο πρόσωπό της με αυτοσυγκράτηση. Η Μαρί Μπέλλ, που όλοι την γνώριζαν και από τον κινηματογράφο, έδωσε μία ηπιότερη εικόνα στις πρώτες πράξεις, ενώ στις τελευταίες ξεχώρισε για την ακριβή έκφραση και την υποκριτική της ικανότητα. Ο Τύπος,¹⁶ πιο συγκεκριμένα, αναφέρει χαρακτηριστικά για την παράσταση και την υποκριτική:

14. Ο Άγγελος Τερζάκης υποδέχθηκε τους ηθοποιούς στα σύνορα και κατόπιν η ελληνική αντιπροσωπεία τους περίμενε στον σιδηροδρομικό σταθμό, επισφραγίζοντας τη στενή σχέση ανάμεσα στο γαλλικό και ελληνικό θέατρο. Βλ. Μ.[ιχαήλ] Ροδάς, «Το Γαλλικόν Θέατρον εις την Ελλάδα», *Ελεύθερον Βήμα*, 19.3.1940, σ. 2.

15. Αχιλλέας Μαμάκης, «Η Ανδρομάχη και η Άμαξα από την Γαλλική Κωμωδία. Εντυπώσεις-κρίσεις», *Αθηναϊκά Νέα*, 20.3.1940, σ. 2.

16. [Ανυπόγραφο], «Εις τον Βασιλικόν. Η Γαλλική Κωμωδία», *Εστία*, 20.3.1940, σ. 1.

«Μέσα εις το πνεύμα αυτό που χαρακτηρίζει την Γαλλικήν Κωμωδίαν ευρίσκετο τελείως η υποδουμένη την Ανδρομάχην κ. Ζερμαίν Ρουέρ. Η απαγγελία της αρμονική και μετρημένη, αι εκφράσεις του προσώπου της, προπαντός όμως αι αξιοθαύμαστοι στάσεις και χειρονομίαι της, ήσαν απολύτως σύμφωνοι με τας παραδόσεις του Γαλλικού θεάτρου».

Στο ίδιο άρθρο συνεχίζονται τα θετικά σχόλια για τους υπόλοιπους ηθοποιούς:

«Η Μαρί Μπέλλ, της οποίας η υπόδυσις της Ερμιόνης προεκάλεσεν και εις το μέσον της παραστάσεως ακόμη τα ενθουσιώδη χειροκροτήματα του κοινού [...] δια την οποίαν ησθάνεται κανείς ότι δυσκόλως υποτάσσεται εις τους αυστηρούς κανόνας μίας τοιαύτης ερμηνείας της τραγωδίας [...] έμενεν εντούτοις, πάντοτε εις το πλαίσιον της παραστάσεως».¹⁷

Συνεχίζει στο ίδιο άρθρο της εφημερίδας *Εστία*: «...επιβλητικός, ενθουσιώδης και συγκρατημένος ταυτοχρόνως εις τον ρόλον του Πύρρου ο κ. ντε Ριγκούλτ»,¹⁸ ενώ και ο Υονέλ, παρότι υποδύοταν τον νεαρό Ορέστη που δεν ταίριαζε με τη βιολογική του ηλικία, χρησιμοποίησε την εμπειρία και το ταλέντο του με τον καλύτερο δυνατό τρόπο.¹⁹ Η επιτυχία του συνόλου οφείλεται και στους δευτεραγωνιστές, οι οποίοι συνέβαλαν ενεργά στην αρτιότητα, γνωρίζοντας καλά τη θέση τους. Ο ελληνικός Τύπος τους θεωρεί όλους σημαντικούς ερμηνευτές και ο επαγγελματισμός τους γοήτευσε το αθηναϊκό κοινό που παρακολούθησε ένα πολύ προσεγμένο σύνολο, αντάξιο της φήμης του.²⁰

17. Ό.π.

18. Ό.π.

19. Ροδάς, «Η Ανδρομάχη. Θίασος Γαλλικής Κωμωδίας», *Ελεύθερον Βήμα*, 20.3.1940, σ. 2.

20. Στογ.[ιάννης Ιωάννης], «Η χθεσινή πρώτη παράστασις της Γαλλικής Κωμωδίας», *Βραδυνή* 20.3.1940, σ. 2.

Το σκηνικό ήταν αρκετά λιτό και παρέπεμπε στην αρχαιοελληνική γραμμική. Ωστόσο, είναι βέβαιο ότι κοπίασαν πολύ, διότι τα σκηνικά ήταν ογκώδη, και, όπως επισημαίνει δημοσίευμα της εποχής, ο θίασος για την άφιξή του στη χώρα «δεν κατόρθωσε να χρησιμοποιήσει το ατμόπλοιο δια την μετακίνησιν του έως εδώ, γιατί τον συνοδεύουν δύο βαγόνια σκηνικών. Χρειάστηκε να καταβληθούν υπεράνθρωπες προσπάθειες στο Βασιλικό για να πραγματοποιηθή το σκηνικό ανέβασμα και να εξασφαλισθή καλός φωτισμός...»,²¹ όπως και στο ενδυματολογικό κομμάτι που ήταν ένας συνδυασμός γαλλικής ποιότητας και απλότητας, αφού σε όλα τα κοστούμια κυριαρχούσε η μονοχρωμία, εκτός από εκείνο του Πύρρου που άφηνε την αίσθηση του πομπώδους.

Σύμφωνα με την οπτική του Μ. Σουλλύ ήταν το κοστούμι της Ανδρομάχης, που στην τελευταία πράξη, καθώς καθόταν, σχημάτιζε με τις πτυχές του έναν κορμό αγάλματος, με σκοπό να παραπέμψει στις ρίζες της τραγωδίας.²² Όπως είχε πει ο συγγραφέας του έργου, «καλό είναι να αφηθούμε σε ό,τι ζωντανό μπορεί να μας δώσει το έργο και να μας συναρπάξει», χωρίς βέβαια να περιμένουμε το στίγμα του αρχαίου ελληνικού πνεύματος, –που μόλις διακρίνεται, σύμφωνα με τις κριτικές της εποχής–, αν και αυτό που τελικά έμεινε σαν αίσθηση στο αθηναϊκό κοινό του 1940 ήταν ένα υπέροχα δοσμένο δράμα.²³ Ο ενθουσιασμός των Αθηναίων φάνηκε από τα θερμά χειροκροτήματα ακόμη και κατά τη διάρκεια της παράστασης, αλλά και από το ότι ανακάλεσαν τον γαλλικό θίασο μετά το τέλος του έργου για να του εκφράσουν την ικανοποίησή τους.

Η κριτική που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Εστία*²⁴, πιο συγκεκριμένα, αναφέρει:

21. Αρ. Αγγελόπουλος, «Η Γαλλική Κωμωδία εις τας Αθήνας», *Ακρόπολις*, 20.3.1940, σ. 3.

22. *Ο.π.*

23. *Ο.π.*

24. [Ανυπόγραφο], «Εις τον Βασιλικόν. Η Γαλλική Κωμωδία», *Εστία*, 20.3.1940, σ. 1.

«...Τέλος η τραγωδία αυτή του Ρακίνα αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικά εκείνα έργα με τα οποία ο οίκος του Μολιέρου ημπορεί να επιδείξει όλα τα χαρακτηριστικά της εμφανίσεως, της σκηνοθεσίας, της υποδύσεως, της απαγγελίας που εδημιούργησε τριών σχεδόν αιώνων παράδοσις ενός θεάτρου παράδοσις τηρηθείσα επιμελώς, ζηλοτύπως με ειλικρινή πίστιν και από τόσας γενεάς εταίρων και τροφίμων της Γαλλικής Κωμωδίας... Και παρακολουθών την Ανδρομάχην, οι χθεσινοί Αθηναίοι θεαταί το διεπίστωσαν με θαυμασμόν εις την απαγγελίαν και την ηθοποιίαν εις την τελειότητα, την λεπτότητα και την χιλιομελετημένη ομορφίαν κάθε στάσεως, κάθε χειρονομίας, κάθε εκφράσεως...».

Από την άλλη πλευρά δεν έλειψαν τα αρνητικά σχόλια που έκαναν λόγο για ανεπάρκεια και κατώτερη απόδοση σε σχέση με όσα απαιτούσε ο στίχος. Αν και οι ηθοποιοί χρησιμοποίησαν το πομπώδες ύφος, το οποίο χαρακτηρίστηκε ως πλασματικό, χωρίς οι ερμηνευτές να είναι σε θέση να υπερασπισθούν ότι υποκρίνονταν και να υποστηρίξουν τις μεταπτώσεις των ρόλων τους. Εντυπωσιακό όμως είναι ότι ακόμη και όσοι εντόπισαν αυτά τα αρνητικά σημεία στην παράσταση, επεσήμαναν εξίσου και τα θετικά στοιχεία για την οργανωμένη συνολική σκηνική παρουσίαση και την καθολικότερη οργάνωση, που είναι σπουδαία για «όσους ξέρουν από θέατρο».²⁵ Εκτός από τη βασιλική οικογένεια της χώρας και μέλη του υπουργικού συμβουλίου, την παράσταση παρακολούθησαν και άλλοι επίσημοι. Ακολούθησε δεξίωση, όπου παρευρέθηκαν περίπου τριακόσια άτομα.²⁶ Οι θεατές έμειναν στην καλλιτεχνική παράδοση που θέλει έναν τόσο μεγάλο θίασο να επιβάλλεται ως «ωρισμένη αντίληψη τέχνης και ενδόσημο μίας μεγάλης εποχής».²⁷

25. Σωκράτης Καραντινός, «Ρακίνα: Η Ανδρομάχη – Μεριμέ: Η Άμαξα. Κομεντί φρανσαίζ. Θέατρο Βασιλικό», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 23.3.1940, σ. 6.

26. [Ανυπόγραφο], *Η Πρωία*, 21.3.1940, σ. 2.

27. Λέων Κουκούλας, «Η πρώτη εμφάνισις της Γαλλικής Κωμωδίας. Η Ανδρομάχη του Ρακίνα», *Η Πρωία*, 21.3.1940, σ. 2.

Η παράσταση

Την Πέμπτη, στις 21.3.1940, ανεβαίνει στο Βασιλικό Θέατρο, σύμφωνα με το θεατρικό πρόγραμμα, *Ο Μισάνθρωπος*, κωμωδία εις πράξεις 3 του Μολιέρου, σε σκηνοθεσία του Ζακ Κοπώ, με τον Κλαριόν (Aimé Clariond) και τη Μαρί Μπέλλ στους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Παρότι οι ηθοποιοί που υποδύονται τους ήρωες στη Γαλλία είναι άλλοι, η παράσταση θεωρήθηκε αντάξια της γαλλικής υπό το πρίσμα του νέου πνεύματος. Ο θίασος μετέφερε την εμπειρία, τη γνώση και τον ενθουσιασμό του, καθώς θεωρήθηκε ο μόνος αρμόδιος για την ερμηνεία των έργων αυτών. Διδαγμένοι από τη νέα θέση πραγμάτων, απέφυγαν το σύνηθες και πέρα από το τετριμμένο ύφος, ασπάστηκαν έναν ανάλαφρο τόνο, με αποτέλεσμα όλα να κινούνται σε πιο ανθρώπινο επίπεδο.²⁸ συνεχίζοντας στο ίδιο άρθρο της Βραδυνής:

«οι γνωστές στη Γαλλική σκηνή καινοτόμες δημιουργίες του Κοπώ δεν φαίνεται να ανατρέπουν ολότελα στο ανέβασμα του έργου αυτού [...] παρά μόνον περιορίζουν τον στόμφο “της εποχής” και σπάζουν έτσι ένα στυλιζάρισμα [...] η απαγγελία των στρογγυλών μολιερικών στίχων δεν κουράζει τόσο [...] το χτυπητό γελοιογραφικό στοιχείο μειώνεται αισθητά και εξαιρείται [...] η κύρια, η αληθινή ουσία στο έργο».²⁹

Η εν λόγω σύζευξη του παλαιότερου με το νεότερο έγινε αισθητή στο τρίπτυχο ενδυμασίας-ομιλίας-κινήσεως, όπου οι ηθοποιοί, αν και ήταν ντυμένοι με ρούχα του 17ου αιώνα, χρησιμοποιήσαν λόγο και εκφράσεις σύγχρονες της παράστασης, προβάλλοντας στον χαρακτήρα του Αλσέστ έναν οποιονδήποτε απογοητευμένο άντρα της εποχής του 1940. Ο Κλαριόν το πέτυχε με ιδιαίτερα απλό τρόπο, εφαρμόζοντας τις καινοτομί-

28. [Ανυπόγραφο], «Η τελευταία παράσταση της Γαλλικής Κωμωδίας. Ο Μισάνθρωπος του Μολιέρου», Βραδυνή, 22.3.1940, σ. 2.

29. Ο.π.

ες του σκηνοθέτη. Ταυτόχρονα, από τους δύο πρωταγωνιστές εκλείπει σταδιακά το πομπώδες και κυριαρχεί η φυσικότητα, η οποία αναδεικνύει την εκφραστικότητα των ηθοποιών και την υποκριτική ικανότητά τους, που επιβεβαιώνεται και από την κίνησή τους στον χώρο. Ιδιαίτερα η Μαρί Μπέλλ, συγκρινόμενη με την Σ. Σορέλ, φέρει τη νέα διάσταση που είχε υιοθετήσει η πρώτη από τον Κοπώ.³⁰ Σχετικά με τους χαρακτήρες, ο Τύπος της εποχής γράφει ότι ο Αλσέστ δεν είναι εκ πεποιθήσεως «μισάνθρωπος», αλλά ότι εκεί κατέληξε λόγω των συνθηκών αιτία είναι η διαφθορά που τον περιβάλλει, την οποία ο συγγραφέας καυτηριάζει. Από την άλλη πλευρά, ο ρόλος της Σελιμέν κινείται γύρω από την προσωπική της φιλαρέσκεια, αποτελώντας ένα πρόσωπο εριστικό προς τους άλλους, αν και οι δύο ήρωες προκαλούν τους γύρω τους και κυρίως ανθρώπους του ίδιου με αυτούς φύλου.³¹ Ο Ροδάς παρατηρεί ότι ο Γάλλος ηθοποιός έδειξε την ικανότητά του σε όλη τη διάρκεια του έργου με άριστη απόδοση στο ύφος και τον τρόπο που υποκρινόταν, παρέχοντας έναν άλλο τόνο στο κλασικό, κάτι που εξέλαβε το αθηναϊκό κοινό και που το συγκίνησε βαθιά.³² Άγγιξε το κοινό εξίσου και η Μαρί Μπέλλ, που έπεισε ότι είναι υπερβολικά φιλάρεσκη και περιτριγυρισμένη από τους θαυμαστές της, όχι μόνο με την εξωτερική της ομορφιά, αλλά και με το πάτημά της στο σήμερα, αντίθετα με τους δευτεραγωνιστές, τον Σομπέ-ϋγ (Maurice Chambreuil), τους Μπερτώ (Julien Bertheau) και Σαρόν (Jacques Charon), που ήταν θιασώτες του κλασικότερου.³³ Ας σημειωθεί ότι θετικές εντυπώσεις άφησε και η κόρη του Μ. Σουλλύ, που θεωρήθηκε από την ελληνική κριτική αντίξια της οικογενειακής της παράδοσης υποδουμένη την Ελιάνθη.

30. [Ανυπόγραφο], «Η αποχαιρετιστήριος παράστασις του Γαλλικού Θιάσου. Ο Μισάνθρωπος», *Πρωία*, 22.3.1940, σ. 2.

31. Ό.π.

32. Ροδάς, «Ο Μισάνθρωπος. Η τελευταία της Γαλλικής», *Ελεύθερον Βήμα*, 22.3.1940, σ. 2.

33. [Ανυπόγραφο], «Η αποχαιρετιστήριος παράστασις του Γαλλικού Θιάσου. Ο Μισάνθρωπος», *Πρωία*, 22.3.1940, σ. 2.

Στη Βραδυνή οι έπαινοι είναι καταλυτικοί και γράφονται τα εξής:

«...το πιο καλογραμμένο έργο του Μολιέρου. Και η γνώμη αυτή για το έργο ισχύει απόλυτα και ως προς την εκτέλεσί του στην Κομεντί Φρανσαίζ. Ένα αριστούργημα που παίζεται αριστούργημα. Όποιος το είδε εκεί μία φορά του φτάνει. Είδε το τέλειο [...] συνεπώς αυτό που μας έδωσαν χθές μας το έδωσαν ως οι ειδικότεροι γνώσται, οι αρμοδιότεροι όλων εκτελεσταί του, για Γάλλους και ξένους...».³⁴

Στα Αθηναϊκά Νέα, στο Ελεύθερον Βήμα και στον αθηναϊκό Τύπο γενικότερα η κριτική είναι αποθεωτική κυρίως για τις δύο τελευταίες πράξεις, που ο Κλαριόν τις απέδωσε με ξεχωριστή εκφραστικότητα³⁵ και που σε όλη τη διάρκεια του έργου έδωσε την εικόνα του ερωτευμένου άντρα ο οποίος δεν αντιλαμβάνεται την κοροϊδία και τον εξευτελισμό, αλλά τα παρακάμπτει όλα, εμμένοντας στην εξωτερική ομορφιά, αφού η Μαρί Μπέλ ως Σελιμέν, εκμεταλλεζόμενη τα εξωτερικά της προσόντα, απέδωσε γησιότατα τον ρόλο της.³⁶ Στο ίδιο άρθρο των Αθηναϊκών Νέων ο Αχιλλέας Μαμάκης γράφει:

«...και ομολογουμένως η ερμηνεία του Μισανθρώπου εστάθηκε κάτι το ξεχωριστό. Αληθινή καλλιτεχνική μυσταγωγία. Μία παράστασις με απόλυτη σφραγίδα τέχνης και ευτυχή απόδοσις Μολιερικής ατμοσφαιράς [...] ό,τι όμως επιβάλλεται να εξαρθή ιδιαιτέρως [...] είναι η εμφάνισις του κ. Κλαριόν εις τον πρώτον ρόλον του έργου. Ένας μεγάλος καλλιτέχνης σε μία θαυμαστή ενσάρκωσι ρόλου

34. [Ανυπόγραφο], «Η τελευταία παράστασις της Γαλλικής Κωμωδίας. Ο Μισάνθρωπος του Μολιέρου», Βραδυνή, 22.3.1940, σ. 2.

35. Ροδάς, «Ο Μισάνθρωπος. Η τελευταία της Γαλλικής», Ελεύθερον Βήμα, 22.3.1940, σ. 2.

36. Μαμάκης, «Ο Μολιέρος. Εντυπώσεις – Κρίσεις», Αθηναϊκά Νέα, 22.3.1940, σ. 2.

[...] από την αρχή κάτοχος του ρόλου [...] με έντονο και εξαιρετο παίξιμο στις δύο τελευταίες πράξεις εις τις οποίες πραγματικά στάθηκε υπέροχος...».³⁷

Η ίδια άποψη εκφέρεται και στην εφημερίδα *Ακρόπολις*³⁸ τόσο για την Μαρί Μπέλλ, όσο και για τον συμπρωταγωνιστή της, όπου:

«...η κυρία Μαρί Μπέλλ επαρουσίασε μίαν νέαν έκδοσιν Σελιμέν [...] το “σεβάλ ντε μπατάιγ” της προχθεσινής βραδυάς ήτο ο κ. Αιμέ Κλαριόν ο απαράμιλλος καλλιτέχνης που με βαθείαν και λεπτήν κατανόησιν ενεψύχωσε τον τύπον του μισανθρώπου».

Σχετικά με το σκηνικό, οι κριτικοί το θεώρησαν αντιπροσωπευτικό και άριστα συνδυασμένο με τα κοστούμια όλων των ηθοποιών, ρούχα που απέπνεαν τη γαλλική φινέτσα χωρίς να χάνουν την υπερβολή, την πιστότητα και το πλουσιοπάροχο, ενώ ταυτόχρονα έδιναν ως σύνολο μία άρτια εικόνα, αντίστοιχη της φήμης τους. Ένα άλλο σημείο που αξίζει να σημειωθεί, είναι η ταπεινότητα των ερμηνευτών που εντοπίστηκε όταν ο Υοννέλ υποδύθηκε στον *Μισάνθρωπο* έναν κλητήρα με μία ολιγόλεπτη παρουσιάσή του, θέση που εντυπώσισε τους Έλληνες κριτικούς και που θεωρήθηκε αξιέπαινη, συνοδευόμενη από τα αντίθετα σχόλια για την τότε ελληνική θεατρική πραγματικότητα, εφόσον ο Τύπος ήταν βέβαιος ότι τέτοια εμφάνιση θα ήταν αδύνατη στην αθηναϊκή σκηνή από καλλιτέχνες που έχουν συνηθίσει να είναι πρωταγωνιστές.³⁹

Οι Γάλλοι απέδειξαν ότι η έλλειψη έπαρσης και προσω-

37. Ό.π.

38. Άγγελος Δόξας, «Ο *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου από τον θίασον της Γαλλικής Κωμωδίας», *Ακρόπολις*, 23.3.1940, σ. 2.

39. Διονύσης Κόκκινος, «Ο *Μισάνθρωπος* (του Μολιέρου). Θίασος Γαλλικής Κωμωδίας, Βασιλικόν Θέατρον», *Ελληνικόν Μέλλον*, 22.3.1940, σ. 2.

πικών φιλοδοξιών αποτελεί παράδειγμα για όλους τους ηθοποιούς, ώστε το κοινό καλό να υπερβεί την προσωπική ανάδειξη και ότι καλό θα είναι να μην μιλάμε για μικρούς ή μεγάλους ρόλους, αλλά για «ευσυνείδητους εργάτες του θεάτρου».⁴⁰

Το κοινό της χώρας μας εξέφρασε τη συγκίνηση και τον ενθουσιασμό του στο τέλος της παράστασης, καλώντας με τα θερμά του χειροκροτήματα επανειλημμένα τους ηθοποιούς στη σκηνή, αποθεώνοντας τη γαλλική ομάδα.⁴¹ Στα *Αθηναϊκά Νέα*⁴² επίσης αναφέρεται λεπτομερειακά ότι:

«...το κοινό γοητευμένο δεν χειροκρότησεν απλώς, αλλά απεθέωσε κυριολεκτικώς τους Γάλλους καλλιτέχνας μετά το τέλος της παραστάσεως. Η αυλαία ήνοιξεν άπειρες φορές και η ωραία βραδιά της Γαλλικής Τέχνης έληξε με τις πιο θερμές και ενθουσιώδεις εκδηλώσεις. Δικαιώτατες δε».

Η ευγένεια των Γάλλων ήταν υποδειγματική, αφού ο Γιοννέλ ευχαρίστησε –προσωπικά και εκ μέρους όλων των ηθοποιών– για την τιμή προς τον θίασο, τη βασιλική οικογένεια που παρακολούθησε όλες τις παραστάσεις, όπως και τους Αθηναίους θεατές που παρευρέθηκαν ανελλιπώς.

Ήδη, από την πρώτη μέρα της άφιξής τους εξέφρασαν την ευγνωμοσύνη τους για τη θερμή υποδοχή που δέχτηκαν από τους Έλληνες υπεύθυνους της επιτροπής, τους οποίους χαρακτήριζε η οικειότητα και η ζεστασιά προς τους ανθρώπους του θιάσου. Ακολούθησε μία επίσης ευγενική κίνηση από τον διευθυντή της Γαλλικής Κωμωδίας, με γράμμα που έστειλε στο *Ελεύθερον Βήμα*, κατά το τέλος των παραστάσεων, για

40. Ροδάς, «Ο Μισάνθρωπος. Η τελευταία της Γαλλικής», *Ελεύθερον Βήμα*, 23.3.1940, σ. 2.

41. Ο υποβολεύς, «Θεατρική Ζωή», *Καθημερινή*, 22.3.1940, σ. 2.

42. Αχιλλέας Μαμάκης, «Ο Μισάνθρωπος. Εντυπώσεις- Κρίσεις», *Αθηναϊκά Νέα*, 23.3.1940, σ. 2.

την κοινοποίηση των ευχαριστιών προς τους θεατές, όπου επεσήμαναν ότι «οι καρδιές μας πάλλουν με τον ίδιο ρυθμό» και επανέλαβαν τα λόγια του Λαφονταίν (Lafontaine), καταγγέλοντας ότι «όλοι είμεθα Αθηναίοι».⁴³

Οι παραστάσεις της Κομεντί Φρανσέζ στην Αθήνα το 1962

Τη Δευτέρα 16 Απριλίου 1962 έφτασαν στην Ελλάδα δέκα μέτοχοι (Sociétaires) της Κομεντί Φρανσέζ για να παρουσιάσουν τις *Κατεργαριές του Σκαπέν* (*Les Fourberies de Scapin*) του Μολιέρου, το μονόπρακτο του Μυσσέ (Alfred de Musset) *Δεν μπορείς να τα σκέπτεσαι όλα* (*On ne saurait penser à tout*), και το *Αδύνατον Φύλον* (*Le Sexe faible*) του Μπουρντέ (Edouard Bourdet).⁴⁴ Για το τελευταίο έργο ισχυρίστηκαν ότι πρόκειται, κατά κάποιον τρόπο, για ένα συνδυασμό μόδας και θεάτρου. Ο Μπουρντέ έδωσε μία πολύ ζωηρή και διασκεδαστική εικόνα του Παρισιού, μέσω της δύναμης του χρήματος και της πτώσης των ηθών. Το αθηναϊκό κοινό γοητεύτηκε από τους διαλόγους, το δυνατό ηθογραφικό πλαίσιο και τον τρόπο που το απέδωσαν οι Γάλλοι ηθοποιοί. Από την άλλη πλευρά, αρνητικά σημεία θεωρήθηκαν μία επιβράδυνση, που ήταν αισθητή στους διαλόγους, καθώς και η πλοκή, που ήταν κάπως χαλαρή.⁴⁵

Η μολιερική κωμωδία δεν είχε παιχτεί ποτέ ως τότε στην Ελλάδα, αλλά και στη Γαλλία παιζόταν σπάνια. Το έργο κέρδισε το κοινό, χωρίς να χρησιμοποιεί εδώ ο συγγραφέας τα γνωστά λεπτά κωμικά του μέσα. Ο σκηνοθέτης Ζ. Σαρόν, σύμφωνα με την κριτική της εποχής, έδωσε ένα πολύ γρήγορο ρυθμό, ο οποίος και θύμιζε κατά κάποιον τρόπο αυτοσχέδια

43. Ζαν Υονέλ, «Μια επιστολή του διευθυντού του θιάσου της 'Γαλλικής Κωμωδίας'», *Έθνος*, 23.3.1940, σ. 3.

44. [Ανυπόγραφο], «Εφθασε χθες το κλιμάκιον της Κομεντί Φρανσαίς», *Βραδυνή*, 17.4.1962, σ. 2.

45. Κλέων Β. Παράσχος, «Ασθενές Φύλον του Εντουάρ Μπουρντέ. Κλιμάκιον της Γαλλικής Κωμωδίας», *Βραδυνή*, 19.4.1962, σ. 2

κωμωδία. Τον συγκεκριμένο ρυθμό τον τήρησαν οι ηθοποιοί και ο πρωταγωνιστής, δίνοντας έναν γενικότερο ιδιαίτερο τόνο.⁴⁶ Το μονόπρακτο του Μυσσέ έλαβε θετικά σχόλια κυρίως για την ταχυδακτυλουργική δεξιοτεχνία λόγου των ηθοποιών και άρεσε στο κοινό.⁴⁷

Τα σκηνικά έγιναν αποκλειστικά για τις παραστάσεις στην Ελλάδα, ενώ είχε ήδη σταλεί το σκηνικό στην Ιαπωνία, όπου θα πήγαινε ο θίασος σε δύο μήνες. Ως μία γενική εικόνα, η επίσκεψη της Κομεντί Φρανσέζ τότε στη χώρα, θεωρήθηκε σημαντική και από τις δύο πλευρές για τη σύσφιξη των σχέσεων.⁴⁸

46. Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Μυσσέ και Μολιέρος από τη Γαλλική Κωμωδία. Στο Θέατρο Κοτοπούλη», *Βραδυνή*, 19.04.1962· Μάριος Πλωρίτης, «Η Κομεντί Φρανσαίζ: Οι κατεργαρίες του Σκαπέν, Δεν μπορείς να τα σκέφτεσαι όλα», *Ελευθερία*, 20.04.1962, σ. 2.

47. Πλωρίτης, *ό.π.*

48. Ροζίτα Σώκου, «Η Πρες Κόνφερνς για την Κομεντί Φρανσαίζ», *Καθημερινή*, 06.04.1962, σ. 4.

Η πρώτη εμφάνιση του γεωργιανού ακαδημαϊκού θεάτρου Ρουσταβέλι στην Ελλάδα

Μελέτη της παρούσας εισήγησης¹ αποτελεί η πρώτη επίσκεψη του γεωργιανού ακαδημαϊκού θεάτρου Ρουσταβέλι στην Ελλάδα, με δύο παραστάσεις του σε σκηνοθεσία του Ρόμπερτ Στούρουα. Ο θίασος εμφανίσθηκε στη Θεσσαλονίκη τον Οκτώβριο του 1980, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Δημητρίων, και στην Αθήνα στο Εθνικό Θέατρο.

Προτού όμως μελετήσουμε την επίσκεψη του θεάτρου καθεαυτήν, θα ήταν πρόσφορο να αναφερθούμε ακροθιγώς στην ιστορική του διαδρομή. Το Κρατικό Θέατρο Ρουσταβέλι – αναφερόμενο και ως Κρατικό Δραματικό Θέατρο Ρουσταβέλι– ιδρύθηκε, με τη σημερινή του θεσμική μορφή, το 1921 στην Τιφλίδα της Γεωργίας. Αποτελεί το Εθνικό Δραματικό Θέατρο της χώρας και το μακροβιότερο θέατρο της Δημοκρατίας της Γεωργίας.² Ιδρυτής του θεάτρου Ρουσταβέλι υπήρξε ο διάση-

1. Η ολοκλήρωση της εργασίας αυτής έγινε στο πλαίσιο της υλοποίησης του μεταπτυχιακού προγράμματος, με συγχρηματοδότηση από την Πράξη «Πρόγραμμα χορήγησης υποτροφιών Ι.Κ.Υ. με διαδικασία εξατομικευμένης αξιολόγησης ακαδ. έτους 2011-2012» από πόρους του Ε.Π. «Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση» του Ευρωπαϊκού Κοινωνικού Ταμείου (ΕΚΤ) και του ΕΣΠΑ (2007-2013).

2. Rustaveli Theatre, Theatre History, Ημερομηνία πρόσβασης [15/11/2013] από: <http://rustavelitheatre.ge/index.php?page=67&lang=eng>

μος Σοβιετικός σκηνοθέτης, Κοτέ Μαρτζανισβίλι. Σταθμό για τη γεωργιανή θεατρική τέχνη αποτέλεσε το ανέβασμα από το Ρουσταβέλι του έργου *Φουέντε Οβεχούνα* του Λόπε ντε Βέγκα το 1922, διότι ταυτίστηκε με την επαναστατική τάση της εποχής και την ενσάρκωση της έννοιας “λαός” μέσα από το έργο, ενώ παράλληλα ανέδειξε την παράσταση σε έκφραση των ιδεολογικών και καλλιτεχνικών αρχών της σοβιετικής θεατρικής τέχνης στη Γεωργία. Με έργα όπως *Ήρωες της Ερέτι* του Σανισασβίλι (1924), *Σεισμός στη Λισσαβόνα* του Κακαμπάτζε (1925), καθώς και άλλα έγινε μία προσπάθεια να υπογραμμιστούν οι επαναστατικές τάσεις και το απελευθερωτικό κίνημα της εποχής εκείνης. Σημαντικό ρόλο στην αισθητική διαμόρφωση του θεάτρου διαδραμάτισαν επίσης τα κλασικά γεωργιανά έργα.³

Βασικό φορέα του θεάτρου Ρουσταβέλι αποτελούσε το Θεατρικό Ινστιτούτο, στο οποίο φοιτούσαν οι μελλοντικοί ηθοποιοί του θεάτρου. Αξίζει να σημειωθεί ότι όλοι οι ηθοποιοί που έλαβαν μέρος στις παραστάσεις των έργων στην Ελλάδα είχαν αποφοιτήσει από το Θεατρικό Ινστιτούτο του Θεάτρου Ρουσταβέλι.⁴ Η πρώτη περιοδεία του θιάσου στο εξωτερικό πραγματοποιήθηκε το 1967, όταν ο θιάσος έδωσε σειρά παραστάσεων στη Ρουμανία.⁵ Η πρώτη έξοδος του Ρουσταβέλι στον δυτικό κόσμο πραγματοποιήθηκε το 1977 με εμφανίσεις του στη Δυτική Γερμανία, λίγο αργότερα στο Μεξικό και πάλι μετά στη Δυτική Γερμανία.⁶ Σύμφωνα με τον André Van Gyseghem, η κυρίαρχη και καθοριστική κατεύθυνση της εξέλιξης του ρωσικού θεάτρου ήταν η τελειοποίηση ενός θεάτρου

3. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία* - Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ριχάρδος ο Γ΄*, Εθνικό Θέατρο, Ρουσταβέλι της Σοβιετικής Δημοκρατίας της Γεωργίας, 18-23 Οκτωβρίου 1980.

4. Σπύρος Κουζινόπουλος, «Βαθιά κοινωνική υποδομή έχουν τα έργα του “Ρουσταβέλι”», *Ριζοσπάστης*, 16.10.1980, σ. 4.

5. Γ. Ξ., «Από σήμερα Ρουσταβέλι στη σκηνή του Εθνικού», *Ελευθεροτυπία*, 18.10.1980, σ. 14.

6. Π. Ξ., «Μπρεχτ και Σαίξπηρ από τη Γεωργία», *Ακρόπολις*, 18.10.1980, σ. 4.

συνόλου, κάτι που φαίνεται καθαρά στο θέατρο Ρουσταβέλι.⁷ Γενικότερα, το Ρουσταβέλι, την εποχή που επισκέφθηκε την Ελλάδα, εθεωρείτο ένα από τα έξι σημαντικότερα θέατρα της τότε Σοβιετικής Ένωσης και ένα από τα 16 σημαντικότερα της Τιφλίδας.⁸

Ο σκηνοθέτης των δύο παραστάσεων, Ρόμπερτ Στούρουα, σπούδασε υπό τον Mikhail Tumanishvili⁹ στη Σχολή Σκηνοθετών του Θεατρικού Ινστιτούτου της Τιφλίδας,¹⁰ από όπου αποφοίτησε το 1961.¹¹ Το 1963 εντάχθηκε στο δυναμικό του Θεάτρου Ρουσταβέλι,¹² από το 1979 αποτέλεσε τον κυριότερο σκηνοθέτη του θιάσου, ενώ το 1980 ορίστηκε καλλιτεχνικός διευθυντής του.¹³

Επιπλέον, η εμφάνιση του Ρουσταβέλι στο Εθνικό Θέατρο πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των διμερών μορφωτικών και πολιτιστικών ανταλλαγών μεταξύ των δύο χωρών, Ελλάδας και Γεωργίας, και σε ανταπόδοση των παραστάσεων που είχε πραγματοποιήσει το Εθνικό Θέατρο στη Μόσχα την εποχή εκείνη.¹⁴ Επιπλέον, ο θιάσος έφθασε στην Ελλάδα,

7. Andre Van Gyseghem, *Theatre in Soviet Russia*, Faber & Faber, London 1943, σ. 186.

8. Μπέρολτ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την χιμωλία* - Ουίλιαμ Σαίξπηρ, *Ριχάρδος ο Γ'*, Εθνικό Θέατρο, Ρουσταβέλι της Σοβιετικής Δημοκρατίας της Γεωργίας, 18-23 Οκτωβρίου 1980.

9. Martin Banham, *The Cambridge Guide to Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, σ. 1041.

10. Rustaveli Theatre, Robert Sturua, *Ημερομηνία πρόσβασης* [15/11/2013] από: <http://rustavelitheatre.ge/index.php?page=89&lang=eng>

11. Ό.π.

12. Banham, ό.π.

13. Rustaveli Theatre, Robert Sturua. Βλ. επίσης και Π.Ξ., «Μπρεχτ και Σαίξπηρ από τη Γεωργία», ό.π.

14. [Ανυπόγραφο], «Θάρθη και στην Αθήνα το διάσημο Ρουσταβέλι», *Αχρόπολις*, 8.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Το Ρουσταβέλι στην Αθήνα», *Αυγή*, 8.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Σαίξπηρ και Μπρεχτ στο Εθνικό», *Ελεύθερος Κόσμος*, 8.10.1980, σ. 2· Μαρία Θερμού, «Η αρχή του συγκροτήματος Ρουσταβέλι: "Θέατρο: το πιο δημοκρατικό είδος τέχνης"», *Καθημερινή*, 18.10.1980, σ. 6· [Ανυπόγραφο], «Παραστάσεις του σοβιε-

αφ' ότου είχε ολοκληρώσει μια μεγάλη περιοδεία στη Σοβιετική Ένωση.¹⁵

Θα ήταν πρόσφορο, για μια πιο σφαιρική θεώρηση, να αναφερούμε εν συντομία σε αξιοσημείωτα γεγονότα της θεατρικής πραγματικότητας της Ελλάδας, την εποχή που ο θίασος την επισκέφθηκε. Ένα κομβικό γεγονός της εποχής αποτέλεσε η νομική μεθόδευση της κατάργησης της άδειας του ηθοποιού.¹⁶ Τα μέλη του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (Σ.Ε.Η.), συγκαλώντας συνέλευση, εξέφρασαν την απόλυτη αντίθεσή τους στην εν λόγω απόφαση του Υπουργείου¹⁷ και απέστειλαν ψήφισμα διαμαρτυρίας προς τον πρωθυπουργό Γεώργιο Ράλλη. Από την άλλη πλευρά, ο ηθοποιός Μάνος Κατράκης, αντίθετος στη γενικότερη τάση, τάχθηκε με σχετικές δηλώσεις του υπέρ της κατάργησης της άδειας των ηθοποιών, την οποία θεωρούσε «ένα αίσχος».¹⁸

Την ίδια περίοδο, επισκέφθηκαν την Ελλάδα η κόρη του Μπέρτολτ Μπρεχτ, Μπάρμπαρα Μπρεχτ,¹⁹ μαζί με τον σύζυγό της, Έκκεχαρντ Σαλλ, ηθοποιό και διευθυντή του Μπερλίνερ Ανσάμπλ, ο οποίος έδωσε παραστάσεις σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη.²⁰ Επιπλέον, ενισχύθηκαν οι πολιτιστικές ανταλλαγές

τικού θεάτρου Ρουσταβέλι», *Καθημερινή*, 8.10.1980, σ. 6· [Ανυπόγραφο], «Ρουσταβέλλι», *Μακεδονία*, 9.10.1980, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Το Ρουσταβέλλι με Ριχάρδο Γ'», *Τα Νέα*, 8.10.1980, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Μπρεχτ και Σαίξπηρ από το "Ρουσταβέλι"», *Ριζοσπάστης*, 8.10.1980, σ. 4.

15. [Ανυπόγραφο], «Αποθεώθηκαν χθες κυριολεκτικά οι ηθοποιοί του γεωργιανού συγκροτήματος "Ρουσταβέλι"», *Θεσσαλονίκη*, 13.10.1980, σ. 2.

16. Η Άδεια Ασχίσεως Επαγγέλματος του Ηθοποιού καταργήθηκε τελικά με τον ν. 1158/81 (ΦΕΚ Α' 127, 13.5.1981), άρθρο 37.

17. [Ανυπόγραφο], «Δεν δέχεται κατάργηση της άδειας το Σ.Ε.Η.», *Αυγή*, 4.9.1980, σ. 4.

18. [Ανυπόγραφο], «Η άδεια του ηθοποιού ήταν ένα αίσχος», *Απογευματινή*, 6.9.1980, σ. 4.

19. [Ανυπόγραφο], «Η κόρη του Μπρεχτ στα Δημήτρια», *Ακρόπολις*, 11.9.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Η κόρη του Μπρεχτ στα Δημήτρια», *Απογευματινή*, 11.9.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Η κόρη του Μπρεχτ στη Θεσσαλονίκη», *Το Βήμα*, 11.9.1980, σ. 5· [Ανυπόγραφο], «Η κόρη του Μπρεχτ στη Θεσσαλονίκη», *Τα Νέα*, 11.10.1980, σ. 2.

20. [Ανυπόγραφο], «Φαραντούρη – Εκέχαρντ μαζί σε ρεσιτάλ Μπρε-

Ελλάδας και Βουλγαρίας,²¹ μετά από συνεργασία των Σωματείων Ελλήνων Ηθοποιών των δύο χωρών που είχε ως αποτέλεσμα την επίσκεψη του Θεάτρου της Σόφιας στην Ελλάδα.²² Αυτή η ενέργεια αποτελεί ένα γεγονός που δείχνει τη γενικότερη τάση που υπήρχε στην Ελλάδα για καλλιτεχνική αλληλεπίδραση με ξένες χώρες, κάτι που καταδεικνύεται και από την πρόσκληση του θεάτρου Ρουσταβέλι.

Ο θίασος Ρουσταβέλι παρουσίασε, στο διάστημα από 12 έως

χτ», *Ακρόπολις*, 15.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Ο Έκκεχαρντ Σαλλ σήμερα στην Αθήνα», *Ακρόπολις*, 17.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Μπρεχτ με νότες από Σαλλ και Φαραντούρη», *Ακρόπολις*, 22.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Έρχεται ο Σαλλ», *Απογευματινή*, 4.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Το ρεσιτάλ Μπρεχτ από τον Σαλλ», *Απογευματινή*, 21.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Ο Διευθυντής του Μπερλίνερ Ανσάμπλ στη χώρα μας», *Αυγή*, 4.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Ο Έκκεχαρντ Σαλλ στην Αθήνα», *Αυγή*, 11.10.1980, σ. 4.

21. [Ανυπόγραφο], «Διευρύνονται οι ανταλλαγές Ελλάδας-Βουλγαρίας», *Ακρόπολις*, 5.10.1980, σ. 6· [Ανυπόγραφο], «Συναυλίες Μίκη στη Βουλγαρία», *Βραδυνή*, 17.9.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Το κρατικό θέατρο Σόφιας στην Αθήνα», *Βραδυνή*, 18.9.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Ο Μίκης Θεοδωράκης στη Σόφια», *Βραδυνή*, 23.9.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Ανταλλαγές με τη Βουλγαρία», *Ελεύθερος Κόσμος*, 17.9.1980, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Σχέσεις Ελλάδας και Βουλγαρίας», *Ελευθεροτυπία*, 20.9.1980, σ. 5· [Ανυπόγραφο], «Η υπουργός Πολιτισμού της Βουλγαρίας έρχεται στην Αθήνα», *Καθημερινή*, 15.9.1980, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Επίσκεψη Βούλγαρων καλλιτεχνών», *Τα Νέα*, 13.9.1980, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Ο Βαλκανικός Πολιτισμός είναι κοινός», *Τα Νέα*, 20.9.1980, σ. 3· [Ανυπόγραφο], «Το θέατρο Σόφιας στο Δημοτικό», *Τα Νέα*, 21.11.1980, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «Συναυλίες του Μίκη στη Βουλγαρία», *Ριζοσπάστης*, 17.9.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Ραντεβού στη σκηνή», *Ριζοσπάστης*, 18.9.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Ενθουσίασε στη Βουλγαρία ο Μίκης και οι συνεργάτες του», *Ριζοσπάστης*, 30.9.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Πανεπιστημιακού επιπέδου η θεατρική παιδεία στη Βουλγαρία», *Ριζοσπάστης*, 31.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Κρατικό Θέατρο Σόφιας», *Ριζοσπάστης*, 28.11.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Θέατρο», *Ταχυδρόμος* 46 (27.11.1980), σ. 3.

22. [Ανυπόγραφο], «Το Θέατρο Σόφιας στην Αθήνα», *Ακρόπολις*, 8.10.1980, σ. 4.

23 Οκτωβρίου, τα θεατρικά έργα *Ριχάρδος Γ΄* του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ και *Ο κύκλος με την κιμωλία* του Μπέρτολτ Μπρεχτ, αρχικά στη Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο του Φεστιβάλ «Δημήτρια» στο θέατρο της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών για πέντε παραστάσεις,²³ και εν συνεχεία στην Αθήνα, για επτά παραστάσεις,²⁴ στην Κεντρική Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Να σημειώσουμε, επίσης, ότι οι παραστάσεις του Ρουσταβέλι, οι οποίες δόθηκαν στο Εθνικό Θέατρο, δεν είχαν αποφασιστεί εξ αρχής να δοθούν εκεί, όπως δείχνει και σχετικό δημοσίευμα. Αρχές του Σεπτεμβρίου είχε απλώς ανακοινωθεί επίσημα η εμφάνιση του θιάσου στα «Δημήτρια», ενώ στην Αθήνα συζητιόταν η σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, χωρίς όμως να έχει αποφασιστεί.²⁵ Στη συνέχεια, και λίγο πριν από την εμφάνιση του θιάσου στα Δημήτρια, αποφασίστηκε οι παραστάσεις να δοθούν στην κεντρική σκηνή του Εθνικού Θεάτρου.²⁶

Η προβολή του θιάσου από τον Τύπο και η υποδοχή του στην Ελλάδα

Η υποδοχή του θιάσου από τα ελληνικά μέσα ενημέρωσης υπήρξε κάτι παραπάνω από μαζική και ενθουσιώδης, καθώς εντοπίστηκε ένα πλήθος δημοσιευμάτων για την άφιξή του στην Ελλάδα.

23. Οι παραστάσεις στο πλαίσιο των Δημητρίων δόθηκαν ως εξής: α) *Ο κύκλος με την κιμωλία*: Κυριακή, 12.10 και Δευτέρα, 13.10, 9 μ.μ., β) *Ριχάρδος Γ΄*: Τρίτη 14.10, 9 μ.μ. και Τετάρτη 15.10, 5 μ.μ. & 9 μ.μ. Βλ. στο [Ανυπόγραφο], «5 παραστάσεις του σοβιετικού “Ρουσταβέλι”», *Θεσσαλονίκη*, 1.10.1980, σ. 2.

24. Το ακριβές πρόγραμμα των παραστάσεων στην Αθήνα ήταν το εξής: α) *Ο κύκλος με την κιμωλία*: Σάββατο 18.10, 9 μ.μ., Κυριακή 19.10, απογευματινή στις 5 μ.μ. και βραδινή στις 9 μ.μ., Πέμπτη 23.10, 9 μ.μ., β) *Ριχάρδος ο Γ΄*: Τρίτη 21.10, 9 μ.μ. και Τετάρτη 22.10, απογευματινή στις 5 μ.μ. και βραδινή στις 9 μ.μ. Βλ. στο [Ανυπόγραφο], «Επτά παραστάσεις θα δώσει το θέατρο “Ρουσταβέλι”», *Ελεύθερος κόσμος*, 14.10.1980, σ. 2.

25. [Ανυπόγραφο], «Το σοβιετικό “Ρουσταβέλι” στην Ελλάδα», *Το Βήμα*, 5.9.1980, σ. 5.

26. [Ανυπόγραφο], «Θάρθη και στην Αθήνα το διάσημο Ρουσταβέλι», *ό.π.*

Το σύνολο των εφημερίδων²⁷ περιελάμβαναν εκτενή άρθρα (όπως και φωτογραφικό υλικό των δύο παραστάσεων), τα οποία τόνιζαν ότι το Ρουσταβέλι εθεωρείτο, για την εποχή, ένα από τα σημαντικότερα θεατρικά συγκροτήματα της Σοβιετικής Ένωσης, εκπληκτικής τελειότητας και παγκοσμίου κύρους.²⁸ Επιπλέον, γράφτηκε ότι η έλευσή του στην Ελλάδα έπρεπε να θεωρηθεί πολύ σπουδαίο γεγονός, δεδομένου ότι σπάνια ταξίδευε εκτός Σοβιετικής Ένωσης και μονάχα για να συμμετάσχει σε ένα αναγνωρισμένου κύρους διεθνές φεστιβάλ ή καλεσμένο από ένα θέατρο υψηλής στάθμης.²⁹ Αρκετά δημοσιεύματα αναφέρθηκαν στο εξαιρετικό σύνολο ηθοποιών, του οποίου προίιστατο ο Ραμάζ Τσικβαντζέ,³⁰ αλλά και στις διθυραμβικές κριτικές, τις οποίες απέσπασε ο θίασος στο φεστιβάλ Εδιμβούργου και το Λονδίνο, παραθέτοντας και αποσπάσματα των εν λόγω κριτικών. Χαρακτηριστικά, είχε γραφτεί ότι οι συγκρατημένοι –συνήθως– Άγγλοι κριτικοί έμοιαζε να είχαν πέσει σε μια θάλασσα έκστασης με τις ριζοσπαστικές και καινοτόμες ερμηνείες του Σαίξπηρ και του Μπρεχτ από το γεωργιανό θέατρο.³¹

Κατόπιν αυτών, τόσο το κοινό της Θεσσαλονίκης όσο και το αθηναϊκό κοινό εκδήλωσαν ζωντανό ενδιαφέρον για τις παραστάσεις. Να αναφέρουμε χαρακτηριστικά ότι το ενδιαφέρον του αθηναϊκού κοινού ήταν πολύ μεγαλύτερο από τις θέσεις της Κεντρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου, και για αυτόν τον λόγο αποφασίσθηκε να μην δοθεί καμία απολύτως πρόσκληση –με εξαίρεση τις θέσεις των θεατρικών κριτικών– και, επιπλέον, δεν ίσχυσε καμία ατέλεια εισόδου.³²

27. Συνολικά αποδελτιώθηκαν 19 εφημερίδες και περιοδικά.

28. [Ανυπόγραφο], «Το παγκοσμίου φήμης “Ρουσταβέλι” στην ΕΜΣ», *Θεσσαλονίκη*, 11.10.1980, σ. 2.

29. [Ανυπόγραφο], «Θάρθη και στην Αθήνα το διάσημο Ρουσταβέλι», *ό.π.* [Ανυπόγραφο], «Το Ρουσταβέλι στην Αθήνα», *Αυγή*, 8.10.1980, σ. 4.

30. Γ. Ξ., «Από σήμερα Ρουσταβέλι στη σκηνή Εθνικού», *ό.π.*

31. [Ανυπόγραφο], «Πρωτοποριακό θέατρο», *Τα Νέα*, 5.9.1980, σ. 6.

32. [Ανυπόγραφο], «Ειδική Παράσταση για ηθοποιούς», *Βραδυνή*, 14.10.1980, σ. 4. [Ανυπόγραφο], «Επτά παραστάσεις θα δώσει το θέατρο

Στη Συνέντευξη Τύπου,³³ που προηγήθηκε των παραστάσεων της Αθήνας, ο Ρόμπερτ Στούρουα τόνισε χαρακτηριστικά ότι στον θιάσο αντιμετωπίζουν κάθε έργο σαν μία παρουσίαση γιορτής, η οποία συνδυάζει όλα τα στοιχεία: δηλαδή τον χορό, τη μουσική, το θέατρο και, μέσα από αυτά, το τραγικό και το κωμικό μαζί.³⁴ Επεσήμανε, επίσης, ότι, για τους ίδιους, το θέατρο είναι ίσως η δημοκρατικότερη μορφή τέχνης, ενώ τόνισε ότι ο θιάσος συγκινήθηκε βαθιά από τη συγκλονιστική υποδοχή που του επεφύλαξε το κοινό της Θεσσαλονίκης.³⁵ Ο σκηνοθέτης ανέφερε ότι στην Αθήνα, για πρώτη φορά στην ιστορία του Ρουσταβέλι, οι ηθοποιοί του έδωσαν δύο παραστάσεις την ίδια μέρα και μάλιστα με τον *Ριχάρδο Γ'*. Επιπλέον, η υπεύθυνη του Λογοτεχνικού Τμήματος του Ρουσταβέλι, Λίλιαν Κάπχαζε, εξήγησε ότι, προτού αρχίσουν οι πρόβες

“Ρουσταβέλι”» [Ανυπόγραφο], «Θορίαμβος Ρουσταβέλι», *Ελευθεροτυπία*, 14.10.1980, σ. 5.

33. Η Συνέντευξη Τύπου των μελών του θιάσου στη Θεσσαλονίκη δόθηκε το μεσημέρι του Σαββάτου 11.10.1980, στο ξενοδοχείο Καψής, υπό τον δήμαρχο Θεσσαλονίκης κ. Μιχ. Παπαδόπουλο. Τη γεωργιανή αποστολή συνόδευε και η μεταφράστρια και επικεφαλής του λογοτεχνικού τμήματος του θεάτρου, Λίλυ Παπχάντζε. (Βλ. [Ανυπόγραφο], «Αποθεώθηκαν χθες κυριολεκτικά οι ηθοποιοί του γεωργιανού συγκροτήματος “Ρουσταβέλι”».) Με το πέρας των παραστάσεων στη Θεσσαλονίκη, ο θιάσος έφτασε στην Αθήνα το απόγευμα της Πέμπτης, 16 Οκτωβρίου 1980. Αμέσως μετά την άφιξή τους στην Αθήνα, ηθοποιοί και σκηνοθέτης πραγματοποίησαν επίσκεψη στους Δελφούς. (Βλ. [Ανυπόγραφο], «6 παραστάσεις του πρωτοποριακού γεωργιανού θιάσου Ρουσταβέλι στο Εθνικό Θέατρο», *Απογευματινή*, 16.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Με “Ριχάρδο Γ'” του Σαίξπηρ συνεχίζει το “Ρουσταβέλι”», *Θεσσαλονίκη*, 14.10.1980, σ. 2). Την Παρασκευή 17.10.1980 ο θιάσος πραγματοποίησε γενική δοκιμή στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, ενώ το μεσημέρι της ίδιας ημέρας, οι επικεφαλής του θιάσου έδωσαν Συνέντευξη Τύπου στο φουαγιέ του Εθνικού Θεάτρου. (Βλ. [Ανυπόγραφο], «Το πρόγραμμα παραστάσεων του θεάτρου “Ρουσταβέλι”», *Ελεύθερος Κόσμος*, 16.10.1980, σ. 2).

34. Π. Ξ., «Μπρεχτ και Σαίξπηρ από τη Γεωργία», *ό.π.*

35. [Ανυπόγραφο], «Σοβιετική πρωτοπορία και ρεσιτάλ Μπρεχτ», *Απογευματινή*, 18.10.1980, σ. 4.

των επιλεγμένων έργων, η λογοτεχνική ομάδα επεξεργάζεται τα μεταφρασμένα κείμενα και, σε συνεργασία με τον σκηνοθέτη, προσέχει την κάθε λέξη.³⁶ Χαρακτηριστικό στοιχείο είναι το γεγονός ότι το λογοτεχνικό τμήμα του Θεάτρου Ρουσταβέλι επεξεργαζόταν, μαζί με τον σκηνοθέτη, τη μετάφραση του *Ριχάρδου Γ'* επί τρεις μήνες, πριν παραδώσει το τελικό κείμενο στους ηθοποιούς ώστε να ξεκινήσουν οι πρόβες.³⁷

Τέλος, αξίζει επιπλέον να ειπωθεί ότι, κατόπιν αιτήματος του Σ.Ε.Η., οι ηθοποιοί του θιάσου δέχθηκαν ευγενικά την ημέρα της αργίας τους³⁸ και παρουσίασαν τον *Κύκλο με την Κιμωλία* σε μια έκτακτη παράσταση, αποκλειστικά και μόνο για τους Έλληνες συναδέλφους τους. Μετά το πέρας των παραστάσεων, και ειδικότερα στις 24 Οκτωβρίου 1980, ο θιάσος Ρουσταβέλι αναχώρησε για τη Μόσχα,³⁹ ενώ θα εμφανιζόταν στη συνέχεια με τα ίδια έργα στη Νέα Υόρκη κατόπιν προσκλήσεως.⁴⁰

Η πρόσληψη της παράστασης του *Ριχάρδου Γ'*

Το έργο *Ριχάρδος Γ'* ανέβηκε για πρώτη φορά από τον θιάσο Ρουσταβέλι σε σκηνοθεσία Ρ. Στούρουα το 1979.⁴¹ Πριν φθάσει στην Ελλάδα, ο θιάσος είχε παρουσιάσει τον *Ριχάρδο Γ'* σε περιοδεία, στο Φεστιβάλ του Εδιμβούργου και στο Λονδίνο, αποσπώντας διθυραμβικές κριτικές. Χάρη στα πολύ θετικά σχόλια που απέσπασε και την επιτυχία που είχε η παρά-

36. Ό.π.

37. Κ. Κ., «Βαθιές οι ρίζες των σχέσεών μας με την Ελλάδα», *Ριζοσπάστης*, 18.10.1980, σ. 4.

38. Ημέρα αργίας των θεάτρων.

39. [Ανυπόγραφο], «Θάρθη και στην Αθήνα το διάσημο Ρουσταβέλι», ό.π.· [Ανυπόγραφο], «Γεωργιανή πρωτοπορεία στην Αθήνα», *Απογευματινή*, 13.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Το “Ρουσταβέλι” στις 18 Οκτωβρίου στο Εθνικό», *Το Βήμα*, 8.10.1980, σ. 5.

40. Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, Ουίλιαμ Σαίξπηρ - *Ριχάρδος ο Γ'*, Εθνικό Θέατρο, Ρουσταβέλι της Σοβιετικής Δημοκρατίας της Γεωργίας, 18-23 Οκτωβρίου 1980.

41. Κ. Κ., «Βαθιές οι ρίζες των σχέσεών μας με την Ελλάδα», ό.π.

σταση εκεί,⁴² το Ρουσταβέλι προσκλήθηκε μετά από τρεις μήνες, στις αρχές του 1980, στο Λονδίνο, όπου παρουσίασε το έργο για 18 παραστάσεις.⁴³

Μέσω του Τύπου της εποχής αντλήθηκαν και οι εντυπώσεις του κοινού των παραστάσεων. Ο θίασος χαρακτηρίστηκε εκπληκτικός και ότι συγκλόνισε το θεατρόφιλο κοινό με το αριστουργηματικό του παίξιμο.⁴⁴ Μάλιστα, η πρώτη παράσταση του έργου που δόθηκε στην Αθήνα, σε ένα Εθνικό Θέατρο γεμάτο κόσμο και κυρίως νέους, χαρακτηρίστηκε ως μια αληθινή καλλιτεχνική δημιουργία. Επιστημάνθηκε ότι το πρόβλημα της άγνωστης γλώσσας δεν εμπόδισε διόλου το κοινό να απορροφηθεί από το θέαμα.⁴⁵

Στη σκηνοθεσία του, ο Στούρουα πέτυχε όλους τους απαραίτητους συμβολισμούς που επιθυμούσε αρχικά. Το παιχνίδι για την εξουσία δηλώνεται με σαφή, διαυγή και σφαιρικό τρόπο. Το ίδιο και το σαρκαστικό σχόλιο που κάνει επ' αυτού. Οι μνηστήρες του θρόνου παραμονεύουν για να φορέσουν στο κεφάλι τους ένα πλαστικό και ξεθωριασμένο στέμμα. Η πάλη είναι συνεχής και δεν σταματά. Ο Στούρουα έστησε μια παράσταση, δίνοντας μια φιλοσοφική χροιά στην πάλη για εξουσία, η οποία δεν τελειώνει ποτέ. Χαρακτηριστικό ήταν το γεγονός ότι ο Ρίτςμοντ, στο τέλος του έργου, έχει ακριβώς την ίδια έκφραση την οποία είχε και ο Ριχάρδος όταν κατέκτησε τον θρόνο. Και το γεγονός ότι ο Ρίτςμοντ βρισκόταν καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης επί σκηνής φανερώνει ότι η εξουσία, ακόμη και έναν

42. [Ανυπόγραφο], «Γεωργιανό Θέατρο στην Ελλάδα», *Αυγή*, 5.9.1980, σ. 4.

43. [Ανυπόγραφο], «Το “Ρουσταβέλι” στην Αθήνα», *Αυγή*, 8.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Σαίξπηρ και Μπρεχτ στο θίασο της Γεωργίας», *Ελευθεροτυπία*, 5.9.1980, σ. 5.

44. [Ανυπόγραφο], «Με “Ριχάρδο Γ” του Σαίξπηρ συνεχίζει το “Ρουσταβέλι”», *ό.π.*· [Ανυπόγραφο], «“Ριχάρδος ο Γ” του Σαίξπηρ και ρεσιτάλ τραγουδιού σήμερα στα “ΙΕ’ Δημήτρια”», *Μακεδονία*, 14.10.1980, σ. 2.

45. [Ανυπόγραφο], «Εντυπωσίασαν χθες Ρουσταβέλι και Σαλλ», *Τα Νέα*, 22.10.1980, σ. 2.

οιονεί σωτήρα, μπορεί να τον διαβρώσει ανεπανόρθωτα.⁴⁶

Στα πλεονεκτήματα της παράστασης συγκαταλέγεται η εμφάνιση της Λαίδης Μαργαρίτας ως κοράκι, που ενέτεινε τη ζοφερή ατμόσφαιρα και προσέδωσε μια μεταφυσική διάσταση στην παράσταση. Κρατώντας το έργο στα χέρια της και διαβάζοντας μικρά χωρία απ' αυτό, αποτέλεσε μια κινούμενη μοίρα η οποία ξέρει τι μέλλει γενέσθαι. Το ίδιο δυνατή στάθηκε και η τελική σκηνή της μονομαχίας, με τον Ριχάρδο να ηττάται και, πνιγμένος στο πανί που τον βαραίνει, να σωριάζεται στο έδαφος.⁴⁷

Εννέα άρθρα από κριτικούς της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης εντοπίστηκαν στον Τύπο για την αποτίμηση της παράστασης του Ριχάρδου. Η κριτική, στο σύνολό της, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ενθουσιώδης.

Ο Στάθης Ιω. Δρομάζος δικαίωσε το σκηνικό αποτέλεσμα και χαρακτήρισε την παράσταση μια πρωτότυπη σύλληψη. Ο κριτικός βρήκε το σκηνικό εξαιρετικό και τόνισε ότι «ο σκηνοθέτης έδωσε τον Ριχάρδο σαν ένα παιχνίδι για την εξουσία. Ένα παιχνίδι όμως ανάμεσα στο ευτράπελο και το δαιμονικό». Σεβάστηκε τη σκηνική σύλληψη και την εμπνευσμένη εκτέλεση, ενώ καταλήγοντας έγραψε ότι «ήταν ένας Ριχάρδος γεωργιανός, κάπου όμως χανόταν ο Ριχάρδος του Σαίξπηρ».⁴⁸ Ο Φένεκ Μικελίδης στην ενθουσιώδη κριτική του υποστήριξε ότι «η παράσταση έκανε ένα σχόλιο στον αέναο αγώνα για την κατάληψη της εξουσίας και τόνισε ότι το Ρουσταβέλι αντιμετώπισε το έργο σαν κωμωδία, και το γεγονός αυτό όχι μόνο δεν της αφείρεσε τίποτα, αλλά της προσέδωσε και μια άλλη συγκλονιστική διάσταση!». Επεσήμανε εμφατικά ότι η σκηνοθεσία του έργου ήταν από την αρχή ως το τέλος ευρηματική.⁴⁹

46. Η παράσταση του Ριχάρδου Γ' μελετήθηκε σε μαγνητοσκοπημένη λήψη από DVD.

47. Ο.π.

48. Στάθης Ιω. Δρομάζος, «Ρουσταβέλι», *Καθημερινή*, 6.11.1980, σ. 8.

49. Φένεκ Μικελίδης, «Το αληθινό πρόσωπο της εξουσίας», *Ελευθεροτυπία*, 30.10.1980, σ. 5.

Στη *Βραδυνή*, ο Μπάμπης Κλάρας αποτύπωσε το πόσο εξεπλάγη από την παράσταση του *Ριχάρδου Γ΄*. Την χαρακτήρισε μια «απίθανη παράσταση με τίποτε το τραγικό και μόνο με ένα χαμόγελο σαρδόνιο». Ανέφερε χαρακτηριστικά ότι «πραγματικά η παράσταση αποτέλεσε μια έκπληξη» και ήταν μια επιτυχία.⁵⁰ Ο Βασίλης Ποριώτης χαρακτήρισε «μεγαλοφυή τον Στούρουα ο οποίος επικέντρωσε τις παραπομπές του στις αφηρημένες γενικεύσεις και παρήγαγε έναν φιλοσοφικό στοχασμό πάνω στην εξουσία και τις εσωτερικές της σχέσεις και αντιθέσεις».⁵¹

Η Πέγκυ Κουνενάκη της εφημερίδας *Αυγή* υποστήριξε ότι η παράσταση του *Ριχάρδου Γ΄* ήταν μια πραγματική θεατρική εμπειρία. Αυτό υποδηλώθηκε emphatically και από τον έξυπνο τίτλο του άρθρου της: «Δύο παραστάσεις που φανερώνουν τη γύμνια του θεάτρου μας». Παρ' όλη τη μοντέρνα σκηνική γραμμή και τεχνική, η κριτικός τόνισε ότι η παράσταση ήταν πάντα εναρμονισμένη με τη μεγάλη παράδοση του θεάτρου του 19ου αιώνα. Έκλεισε την ολόθερμη αναφορά της, αναγράφοντας ότι «οι ηθοποιοί κατάφεραν πραγματικά να δώσουν μαθήματα δεξιολογίας».⁵²

Η κριτικός Ηρώ Βακαλοπούλου σημείωσε τη δική της ένθερμη άποψη για την παράσταση. Διέκρινε ότι ο σκηνοθέτης είδε το έργο με σύγχρονη μπρεχτική ματιά, κριτική διάθεση και απόθεση διαλεκτικής ανάλυσης. Εξήρε όλους τους ηθοποιούς, μα κυρίως τη θαυμάσια, όπως χαρακτηρίστικά έγραψε, υποκριτική του Ραμάζ Τσικβαντζέ, ενώ συμπλήρωσε ότι η δική του ερμηνεία αποτέλεσε ένα αριστουργηματικό ρεσιτάλ ερμηνείας. Στο τέλος εξέφρασε την άποψη ότι το θέατρο Ρουσταβέλι σύστησε στο ελληνικό

50. Μπάμπης Κλάρας, «*Ριχάρδος Γ΄: Παρωδία τραγωδία*», *Βραδυνή*, 25.10.1980, σ. 4.

51. Βασίλης Ποριώτης, «Για τις παραστάσεις του Ρουσταβέλι», *Ριζοσπάστης*, 21.11.1980, σ. 4.

52. Πέγκυ Κουνενάκη, «Δύο παραστάσεις που φανερώνουν τη γύμνια του θεάτρου μας», *Αυγή*, 26.10.1980, σ. 4.

κοινό το μέτρο επαγγελματισμού του θεατρικού επαγγέλματος.⁵³

Δύο εκ των κριτικών κράτησαν μια συγκρατημένη έως αρνητική στάση. Ο Τάσος Λιγνάδης υπογράμμισε το εμπόδιο της γλώσσας, η οποία, όταν δεν είναι κατανοητή από το ακροατήριο, αποτελεί βασικό μειονέκτημα στην προσέγγιση μιας παράστασης. Μοιραία ο θεατής «προσηλώνει αυτόματα την προσοχή του στην όψη, στην κίνηση, στον ήχο. Αυτό κάνει πιο έντονη την επενέργεια των εξωτερικών εντυπώσεων». Ο κριτικός υποστήριξε ότι ο θιάσος «έδωσε μια καλά σχεδιασμένη και καλά εκτελεσμένη παρωδία του σαιξπηρικού έργου». Σημείωσε ότι η σκηνοθεσία επικεντρώθηκε στον αστερισμό της απομυθοποίησης, που την υπηρέτησε με μια σύνθεση γελοιογραφιών, κάτι που για τον ίδιο φανέρωνε μια εκδήλωση τρόμου απέναντι στον μύθο του έργου. «Επενεργεί σαν αναίρεση ή σαν εκδίκηση στα κείμενα εκείνα, που έχουν καταξιωθεί ως αριστουργήματα».⁵⁴

Επιπλέον, η υπερποικιλία σκηνικών εκφάνσεων δήλωνε μια αντίστιξη του σαιξπηρικού ήθους με το αντι-ήθος του πλαισίου της παράστασης, οδηγώντας μοιραία στην εντύπωση της παρωδίας. Ο κριτικός βρήκε ορισμένα σκηνοθετικά ευρήματα μη καινοτόμα, ενώ έγραψε χαρακτηριστικά ότι «η σπατάλη της ευρηματικότητας, όταν δεν μπορεί να εγγυηθεί το ποιητικό τεκμήριο της ειλικρίνειας, εκτίθεται, όχι σπάνια, στον επιδειξιμανή επαρχιωτισμό της κόπιας». Παρ' όλα αυτά, έδωσε τα εύσημα στους ηθοποιούς του θιάσου και ανέφερε ότι «οι ηθοποιοί έδειξαν να κυριαρχούν πάνω στο κορμί, στην κίνηση, στην έκφραση του προσώπου, στο μιμητικό φάσμα των ρόλων τους». Εκθείασε, όμως, και τον Ραμάζ Τσικβαντζέ, τον οποίο

53. Ηρώ Βακαλοπούλου, «Το τέλειο θεατρικό αποτέλεσμα», *Θεσσαλονίκη*, 17.10.1980, σ. 2.

54. Τάσος Λιγνάδης, «Μία γεωργιανή “εκδίκηση” του Σαίξπηρ σε εύθυμο ύφος», *Μεσημβρινή*, 30.10.1980, και του ίδιου, «“Ριχάρδος Γ’” του Σαίξπηρ και “Ο κύκλος με την κιμωλία” του Μπρεχτ», *Επίκαιρα* 640 (6.11.1980), σ. 98.

παρομοίασε με «ταύρο στην αρένα, έλκοντας αυτόματα την προσοχή είτε μιλάει είτε σωπαίνει».⁵⁵

Ο κριτικός Περσεύς Αθηναίος στάθηκε ακόμη πιο κατηγορηματικός. Από τις εικοσιένα παραγράφους του κριτικού υπομνήματος, ο κριτικός αφιερώνει στην παράσταση μόνο τις πέντε τελευταίες παραγράφους, διαφωνώντας κάθετα με τη σκηνοθετική οπτική που ακολουθήθηκε. Πιο συγκεκριμένα, ανέφερε: «Δεν θα συμφωνήσουμε με τη “μεταμόρφωση” που ο σκηνοθέτης έδωσε στην επιβλητική αυτή τραγωδία». Τέλος, συνόψισε σε δύο φράσεις την ουσία τής κριτικής του, αναφέροντας ότι «είναι κρίμα [...] να παρακολουθούμε μια παράσταση που, αν όχι τίποτα άλλο, δείχνει ασέβεια προς τον μεγάλο δραματουργό» και ότι «είναι ανεπίτρεπτο να περιφρονούμε την παράδοση με τέτοιους τρόπους για να εντυπωσιάσουμε».⁵⁶

Η πρόσληψη της παράστασης του *Κύκλου με την κιμωλία*

Η παράσταση του *Κύκλου με την Κιμωλία* από το Ρουσταβέλι θεωρήθηκε σταθμός στον τρόπο σκηνικής απόδοσης της υποκριτικής μεθόδου του Επικού Θεάτρου του Μπ. Μπρεχτ, ενώ μέχρι και σήμερα η παράσταση έχει παρουσιασθεί σε 35 περίπου χώρες.⁵⁷

Οι Θεσσαλονικείς επεφύλαξαν συγκλονιστική και ανεπανάληπτη υποδοχή στον θίασο Ρουσταβέλι, ο οποίος προσέφερε μια ανεπανάληπτη εμπειρία στο κοινό της πόλης.⁵⁸ Ο θίασος

55. Ό.π.

56. Περσεύς Αθηναίος, «Ριχάρδος - III», *Ημερησία*, 31.10.1980.

57. Parliament of Georgia, *The Caucasian Chalk Circle*, Ημερομηνία πρόσβασης [15/11/2013] από: <http://www.parliament.ge/~lika/culture/rustaveli/caucasus/caucas.htm>

58. [Ανυπόγραφο], «Κάθε έργο και μια γιορτή έστω κι αν είναι τραγωδία», *Τα Νέα*, 18.10.1980, σ. 2· [Ανυπόγραφο], «“Ριχάρδος” από Ρώσους απόψε στη Θεσσαλονίκη», *Ακρόπολις*, 14.10.1980, σ. 4· [Ανυπόγραφο], «Επτά παραστάσεις θα δώσει το θέατρο “Ρουσταβέλι”», [Ανυπόγραφο], «Τελειώνει σήμερα το “Ρουσταβέλι”», *Θεσσαλονίκη*, 15.10.1980, σ.

γνώρισε μια πραγματική αποθέωση,⁵⁹ οι θεατές καταχειροκρότησαν τους ηθοποιούς κατά την υπόκλισή τους,⁶⁰ ενώ οι τελευταίοι ανταπέδιδαν τις ελληνικές φιλοφρονήσεις με δικό τους χειροκρότημα.⁶¹ Στο τέλος της παράστασης, οι θεατές, όρθιοι για πολύ ώρα, αποθέωσαν με χειροκροτήματα και επευφημίες τα μέλη του θιάσου για την αριστουργηματική ερμηνεία του μπρεχτικού έργου.⁶² Σημειώθηκε επίσης ότι το αριστουργηματικό παίξιμο των ηθοποιών και τα υπέροχα σκηνοθετικά ευρήματα που χρησιμοποιήθηκαν καθήλωσαν το κοινό, το οποίο, παρά τη διαφορά γλώσσας, κατανόησε το έργο μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια.⁶³ Το αθηναϊκό κοινό επεφύλαξε παραληρηματική υποδοχή στους Γεωργιανούς καλλιτέχνες, χειροκροτώντας τους επί 20 λεπτά και αποθεώνοντας τον Ραμάζ Τσικβαντζέ και την Ταμάρα Ντολιντζέ, θριαμβευτές της βραδιάς.⁶⁴

Ο σκηνοθέτης παρουσίασε μια λαϊκή απ' όλες τις απόψεις παράσταση, η οποία περιελάμβανε πολλή μουσική και χορό. Ο αφηγητής είχε κοντά του πάντα ένα μικρόφωνο και με συνοδεία μουσικής τραγουδούσε ο ίδιος ή έδινε το βήμα στους ρόλους να το κάνουν. Η παράσταση συμπεριελάμβαν-

2· [Ανυπόγραφο], «Τελευταίες παραστάσεις του θιάσου Ρουσταβέλι και κλασική κιθάρα», *Μακεδονία*, 15.10.1980, σ. 3· [Ανυπόγραφο], «Δύο ακόμα παραστάσεις του Ρουσταβέλι στα “Δημήτρια”», *Ριζοσπάστης*, 15.10.1980, σ. 4.

59. Π. Ξ., «Μπρεχτ και Σαίξπηρ από τη Γεωργία», *ό.π.*

60. [Ανυπόγραφο], «“Ριχάρδος 3^{ος}” από το Ρουσταβέλι», *Το Βήμα*, 21.10.1980, σ. 4.

61. [Ανυπόγραφο], «Αποθεώθηκαν χθες κυριολεκτικά οι ηθοποιοί του γεωργιανού συγκροτήματος “Ρουσταβέλι”», *ό.π.*

62. [Ανυπόγραφο], «Αριστουργηματική ερμηνεία απ' το θιάσο Ρουσταβέλι», *Ριζοσπάστης*, 14.10.1980, σ. 4.

63. [Ανυπόγραφο], «Με “Ριχάρδο Γ’” του Σαίξπηρ συνεχίζει το “Ρουσταβέλι”», *ό.π.*· [Ανυπόγραφο], «“Ριχάρδος ο Γ’” του Σαίξπηρ και ρεσιτάλ τραγουδιού σήμερα στα “ΙΕ’ Δημήτρια”», *ό.π.*

64. [Ανυπόγραφο], «Αποθεώθηκε το Ρουσταβέλι», *Απογευματινή*, 20.10.1980, σ. 4.

νε, επίσης, χορευτικά σκετς, στα οποία συμμετείχαν αρκετοί ηθοποιοί, που γέμιζαν την περιστρεφόμενη σκηνή στις κατάλληλες σκηνές, ενώ, εκτός από τον χορό, ακολουθούσαν διαδοχικά παντομίμα και ακροβασίες.⁶⁵

Οι ηθοποιοί, στο σύνολό τους, συμβάδιζαν με τη σκηνοθετική γραμμική, ενώ ιδιαίτερη μνεία αξίζει στην πρωταγωνίστρια Τ. Ντολιντζέ, η οποία έπαιξε τη Γκρούσα με ψυχή, συναίσθημα και πάθος. Ο Στούρουα άφησε να φανερωθούν και κάποια πιο τραχιά, αλλά τόσο γήινα χαρακτηριστικά, ώστε να μην εξιδανικεύσει τον ρόλο, παρουσιάζοντας τη Γκρούσα ως μια ηρωίδα, η οποία εν καιρώ πολέμου σώζει ένα ανυπεράσπιστο πλάσμα. Ο σκηνοθέτης σεβάστηκε τον Μπρεχτ και προσπάθησε να ψυχαγωγήσει το κοινό, χωρίς να οδηγηθεί τελικά σε μια φαιδρή παράσταση. Ακολούθησε απόλυτα την άποψη του Μπρεχτ περί ψυχαγωγίας, ενώ παράλληλα τον απασχόλησε το δίπολο αποστασιοποίηση και συναισθηματική προσέγγιση.⁶⁶

Η αποδοχή της παράστασης από την κριτική υπήρξε η ακόλουθη. Ο Θόδωρος Κρητικός υπογράμμισε ότι ο θίασος αποκάλυψε την ψυχαγωγική λειτουργία της σκηνής, η οποία δεν αποκλείει την ταυτόχρονη μετάδοση σοβαρών μηνυμάτων. Εξήρε ιδιαίτερα τους ηθοποιούς, αναφέροντας ότι «οι Γεωργιανοί ηθοποιοί έπαιξαν τους ρόλους τους [...] με όλη τη λαϊκότητα και την καραγκιοζίστικη διαβολιά που επενδύει κανείς σε ένα επιθεωρησιακό νούμερο», ενώ επεσήμανε, επίσης, ότι «είναι σε θέση να ελέγχουν με ακρίβεια κλάσματος του δευτερολέπτου κάθε εισπνοή και εκπνοή τους, κάθε κίνηση και των πιο περιφερειακών μυώνων του προσώπου και του σώματος, κάθε ανεπαίσθητη ταλάντευση των φωνητικών χορδών τους».⁶⁷

Στο κριτικό του σημείωμα, ο Μπάμπης Δ. Κλάρας, εστίασε

65. Η παράσταση *Του Κύκλου με την Κιμωλία* μελετήθηκε σε μαγνητοσκοπημένη λήψη από DVD.

66. Ό.π.

67. Θόδωρος Κρητικός, «Μπρεχτικά Πρότυπα», *Ελευθεροτυπία*, 27.10.1980, σ. 5.

στον προικισμένο και έμπειρο σκηνοθέτη, ο οποίος «απάλλαξε την ερμηνεία από κάθε φορτίο σκυθρωπής διδακτικότητας, της έδωσε πρόσχαρο χαρακτήρα με τη διαμοιβή των έξυπνων διαλόγων, διασκεδαστικό χαρακτήρα με τα σωστά δοσμένα στην αρχή και στο τέλος χορευτικά σύνολα και ευφραντικό με τα θαυμάσια αποδομένα από εξαιρετικές ερμηνείες, καλλιεργημένες και σωστά διδαγμένες φωνές, σε μικρές και μεγάλες κλίμακες. Έκανε έτσι την παράσταση να πετάει». ⁶⁸ Στην εφημερίδα *Τα Νέα*, ο Άλκης Μαργαρίτης υποστήριξε ότι ο θίασος παρουσίασε «πολύ υψηλού επιπέδου θέατρο». «Το πλήθος των ευρηματικών στοιχείων πρόδιδαν την πρόθεση μιας παράδοξης συνθέσεως αποστασιοποίησης και συναισθηματικού πλησιάσματος. Το αποτέλεσμα ήταν συναρπαστικό χωρίς να παραμελείται το κοινωνικό δίδαγμα του Μπρεχτ». ⁶⁹

Ο Στ. Ιω. Δρομάζος έγραψε μια θερμή κριτική στην *Καθημερινή*. Τόνισε ότι ήταν μια θεαματική παράσταση. Διέκρινε ένα μπρεχτικό στυλιζάρισμα σε ορισμένες σκηνές, ενώ βρήκε θαυμάσιο εύρημα τη σκηνή του περάσματος του γεφυριού. Επιπροσθέτως, έγραψε ότι τα πάντα συγκλίνανε προς μια λαϊκή παράσταση. Για τον Ραμάζ Τσικβαντζέ ανέφερε χαρακτηριστικά ότι είναι κάτι πέρα από ηθοποιούς: «Κάτι μεταξύ σκηνικού τέρατος, ακατάβλητου κλόουν με απεριόριστη εκφραστική του λόγου, του προσώπου, των άκρων του κορμιού ολόκληρου». Ωστόσο, τόνισε ότι μερικές φορές στον πρωτεϊσμό του έδινε την εντύπωση ότι μανιέριζε. ⁷⁰

Από την άλλη πλευρά, ο Τάσος Λιγνάδης στην κριτική του επεσήμανε ότι ο γεωργιανός θίασος χειρίσθηκε το έργο με εντονότερη την πρόθεση να ψυχαγωγήσει παρά να διδάξει, στον τύπο ενός μιούζικαλ ποικιλιών. Το ανέβασμα αποσκοπούσε σε ένα σκηνικό παραλήρημα καλοστημένο και καλο-

68. Κλάρας, «Ένας γεωργιανός “Κύκλος με την κιμωλία”», *Βραδυνή*, 24.10.1980, σ. 4.

69. Άλκης Μαργαρίτης, «Ο κύκλος με την κιμωλία», *Τα Νέα*, 31.10.1980, σ. 6.

70. Δρομάζος, «Ρουσταβέλι», *ό.π.*

παιγμένο. Χαρακτηριστικά, έγραψε ότι «παρακολουθούσε κανείς περισσότερο τα τεχνάσματα μιας αυτοδύναμης παράστασης παρά την ερμηνευτική άποψη».⁷¹

Ο Βασίλης Ποριώτης προσέδωσε σημαντικό βάρος της κριτικής του στο στοιχείο της «αποστασιοποίησης» που κυριάρχησε στην παράσταση και επιτεύχθηκε μέσω της ιστοριοποίησης των ρόλων. Εξήρε την υποκριτική της Τ. Ντολιντζέ στον ρόλο της Γκρούσας, η οποία «πέραγε με ανεπαίσθητες αναφορές από την οπερέτα, το μπαλέτο, την αριστική σκηνοβασία, ακόμη και το βουλεβάρτο, το ψυχόδραμα, το θέατρο του Τσέχωφ, του Γκόγκολ...». Για τον Ρ. Τσικβαντζέ ανέφερε ότι «η υποκριτική του [...] είναι αδύνατο να κλειστεί στο χαρτί και να εκλογικευθεί». Επιπλέον, σύγκρινε την υποκριτική απόδοση του ηθοποιού στον *Κύκλο με την κιμωλία* με αυτήν του *Ριχάρδου Γ'*, σημειώνοντας ότι «ο Τσικβαντζέ του Άζντακ με τον Τσικβαντζέ του Ριχάρδου, δεν είχαν καμία ομοιότητα, ούτε στην παραμικρή λεπτομέρεια, πλήρως εκμηδένιση της μανιέρας -απίστευτα πράγματα...».⁷²

Στην κριτική της Ηρώς Βακαλοπούλου υπογραμμίστηκε ότι ο σκηνοθέτης «συνέθεσε, χωρίς να χάσει στιγμή το σημείο εκκίνησης, την ατμόσφαιρα της κινητοποιημένης πληρότητας και κριτικής δράσης που απαιτεί η μπρεχτική τεχνική της αποστασιοποίησης». Η κριτικός συμπλήρωσε ότι στη σκηνοθεσία του Ρ. Στούρουα δεν υπήρχε σκηνοθετική άποψη, αλλά «σκηνοθετική ερμηνεία και συναισθηματική γραμμή που φανέρωναν συνέπεια και υπευθυνότητα». Βρήκε τη σκηνογραφία τότε επική και τότε συμβολική, ενώ έγραψε ότι, ως σύνολο, η παράσταση «έδινε την εντύπωση στον θεατή ότι παρακολουθούσε ένα πείραμα, τη σύνθεση μιας αριστοτεχνικής δουλειάς, τέλεια εναρμονισμένων αντίθετων στοιχείων που χτίζονταν σε ένα “κλασικό” θεατρικό σκελετό».⁷³

71. Λιγνάδης, «“Ριχάρδος Γ’” του Σαίκσπηρ και “Ο κύκλος με την κιμωλία” του Μπρεχτ», ό.π.

72. Ποριώτης, «Για τις παραστάσεις του Ρουσταβέλι», ό.π.

73. Βακαλοπούλου, «Το τέλειο θεατρικό αποτέλεσμα», ό.π.

Ο Περσεύς Αθηναίος έγραψε μια πολύ επαινετική κριτική για την παράσταση, σε αντίθεση με την αρνητική κριτική αποτίμηση που είχε κάνει για τον *Ριχάρδο Γ'*. Όλοι οι ηθοποιοί, όπως τόνισε, δώσανε τον καλύτερο εαυτό τους, ενώ χαρακτηρίσε τέλειο δραματικό καλλιτέχνη τον Ραμάζ Τσικβαντζέ, που κατέπληξε στον ρόλο του Αζντάκ. Έκλεισε λέγοντας ότι «η φαντασία του σκηνοθέτη πρόσφερε ένα εκπληκτικό θέαμα με χρώμα και μάσκες ανθρώπινες, υποδειγματικές». ⁷⁴ Η κριτικός Πέγκυ Κουνενάκη, στη θερμότερη κριτική της, ανέφερε ότι «οι βασικές ιδέες του συγγραφέα εκφράστηκαν με ακρίβεια, με πάθος και ζωντάνια. Το γιορταστικό στοιχείο και η έντονη θεαματικότητα βοηθούσαν τον θεατή να κατανοήσει τα μηνύματα του Μπρεχτ, που στηρίζονται πάνω στις ηθικές αρχές της ανθρώπινης ζωής». ⁷⁵

Ολοκληρώνοντας την παρούσα εισήγηση, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η παρουσία του Θεάτρου Ρουσταβέλι στην Ελλάδα αποτιμάται ως μια μεγάλη καλλιτεχνική επιτυχία. Ο θίασος παρουσίασε δύο καινοτόμες παραστάσεις που εξυμνήθηκαν δικαίως από κοινό και κριτικούς, σε Ελλάδα και εξωτερικό, κατά τη διάρκεια μιας καθ' όλα επιτυχημένης περιόδου.

74. Αθηναίος, «Ο κύκλος με την κιμωλία», *Ημερησία*, 21.10.1980.

75. Κουνενάκη, «Δύο παραστάσεις που φανερώνουν τη γύμνια του θεάτρου μας», *ό.π.*

Η πρόσληψη του Théâtre de Boulevard του Σασά Γκιτρώ από το ελληνικό κοινό των αρχών του 20ού αιώνα και η επίδρασή του στην ελληνική δραματουργία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Η έρευνα στο αρχείο του Θεατρικού Μουσείου και του Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου (Ε.Λ.Ι.Α.) αποδεικνύει ότι, κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, το ελληνικό κοινό έχει την ευκαιρία να έλθει σε επαφή με ορισμένα από τα θεατρικά έργα του Σασά Γκιτρώ (1885-1957), ο οποίος αποτελεί τον πλέον σημαντικό εκπρόσωπο του γαλλικού μπουλβάρ εκείνης της εποχής. Οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες που επικρατούν στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα και ειδικά ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος προκαλούν ανησυχία. Οι οικονομικές δυσκολίες που έπονται του πολέμου δημιουργούν στους θεατές την ανάγκη διαφυγής από την καθημερινότητα και τους οδηγούν στην αναζήτηση της ψυχαγωγίας. Ως εκ τούτου, οι θεατές εκδηλώνουν ενδιαφέρον για το γαλλικό κωμικό θέατρο, το οποίο παρουσιάζεται μεταφρασμένο και ενίοτε διασκευασμένο, είτε από το Βασιλικό Θέατρο¹ είτε από τον θίασο «Νέα Σκηνή» του σκηνοθέτη Κωνσταντίνου Χρηστομάνου.² Από το 1914 έως το 1969, δεκατρία

1. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 111.

2. Βλ. *Το ίδιο*, σσ. 112-114.

θεατρικά έργα του Σασά Γκιτρώ παρουσιάζονται στο ελληνικό κοινό. Οφείλουμε να σημειώσουμε ότι τα εν λόγω έργα ανεβαίνουν στη σκηνή από επιφανείς θιάσους και διάσημους ηθοποιούς, οι οποίοι πρωταγωνιστούν στις θεατρικές σκηές της πρωτεύουσας, αλλά και από περιοδεύοντες θιάσους, οι οποίοι εκ των πραγμάτων απευθύνονται σε ένα κοινό μάλλον λαϊκό και ίσως λιγότερο μορφωμένο σε σχέση με αυτό της πρωτεύουσας. Αξίζει να σημειώσουμε ότι η μεγάλη ηθοποιός Μαρίκα Κοτοπούλη παρουσιάζει στα 1917 το θεατρικό έργο *Η εκπόρθησις του φρουρίου* (*La prise de Berg-Op-Zoom*),³ ενώ το αντίπαλον δέος της, η Κυβέλη Ανδριανού, παρουσιάζει το 1920 τον *Νυχτοφύλακα* (*Le veilleur de nuit*).⁴ Στα 1939, ο Βασίλης Λογοθετίδης, αξιόλογος κωμικός ηθοποιός της εποχής, επιλέγει να ανεβάσει το θεατρικό έργο *Η διαθήκη μου* (*Le nouveau testament*) μαζί με τη σπουδαία ηθοποιό Μαίρη Αρώνη.⁵ Πρέπει επίσης να τονίσουμε ότι, το 1943, η Μαίρη Αρώνη συμπράττει με τον Κώστα Μουσούρη, προκειμένου να παρουσιάσουν το έργο *Ένα καινούριο άστρο* (*Une étoile nouvelle*).⁶ Ο Κώστας Μουσούρης αποτελεί τον τελευταίο ηθοποιό που ενδίδει στη γοητεία του δραματικού λόγου του Γκιτρώ και το 1969 ανεβάζει το έργο *Μην ακούτε, Κυρίες μου!* (*N'écoutez pas, Mesdames!*).⁷ Εντούτοις, δεν έχουμε σαφή εικόνα της καλλιτεχνικής αρτιότητας των δεκατριών παραστάσεων. Παρατηρούμε ότι το όνομα του μεταφραστή, ο οποίος αναλαμβάνει την ευθύνη της απόδοσης του κειμένου στα ελληνικά, δεν σημειώνεται πάντα στο πρόγραμμα ή στην αφίσα της παράστασης. Επιπλέον, δεν γνωρίζουμε αν σε ορισμένες από τις περιπτώσεις η παράσταση υπήρξε ανεπαρκής.

3. Βλ. Γιώργος Ανεμογιάννης, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η Φλόγα*, Μουσείο και Κέντρο Μελέτης του Νεοελληνικού Θεάτρου, Αθήνα 1994, σ. 138.

4. Βλ. Μαρίνος Κουσουμίδης, *Γυναικοκρατία στο θέατρο*, Γιάννης Βασδέκης, Αθήνα 1984, σ. 59.

5. Βλ. Λίλιαν Καραμητσοπούλου, *Μαίρη Αρώνη. Η μεγάλη κυρία του Θεάτρου*, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 252.

6. Βλ. Κουσουμίδης, σ. 148.

7. Βλ. Μίλτος Α. Λιδωρίκης, *Κώστας Μουσούρης. Πάθος θεάτρου*, Καστανιώτης, Αθήνα 2002, σ. 115.

Ωστόσο, το ελληνικό κοινό έχει την ευκαιρία να εκτιμήσει ένα μέρος από το έργο του Σασά Γκιτρώ και συνεπώς να αντιληφθεί την αξία του θεάτρου του μπουλβάρ. Άλλωστε, οι θεατές έχουν ήδη έλθει σε επαφή με την παριζιάνικη κωμωδία και τους επιφανείς εκπροσώπους της, όπως τον Ζωρζ Φεντώ, τον Βικτοριέν Σαρντού και φυσικά τον Μολιέρο. Ως εκ τούτου, έχουν εξοικειωθεί με το χιούμορ, την ειρωνεία και το πνεύμα, στοιχεία τα οποία κυριαρχούν στο έργο των παραπάνω δημιουργών. Όσον αφορά στον Σασά Γκιτρώ, αποδεικνύει πως στην κορυφή των επιδιώξεών του βρίσκεται ο σεβασμός των επιθυμιών του κοινού. Κατά την άποψή του, το γέλιο των θεατών αποτελεί την ένδειξη, αλλά και την απόδειξη για την ύπαρξη δύο στοιχείων, τα οποία αλληλεξαρτώνται. Ειδικότερα, το γέλιο αποτελεί την έκφραση της ικανοποίησης του κοινού και την ίδια στιγμή σχηματοποιεί ένα μέσο, χάρη στο οποίο ο θεατής εκφράζει την ευγνωμοσύνη του απέναντι στον ερμηνευτή του ρόλου και κατά συνέπεια απέναντι στον δραματουργό.⁸ Ο Σασά Γκιτρώ, μέσα στο ζοφερό κλίμα το οποίο κυριαρχεί στη Γαλλία πριν από την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, μετατρέπεται σε εμψυχωτή του κοινού και αποδεικνύει ότι ο θεατής δύναται να αποκτήσει ήθος, παρατηρώντας την ανηθικότητα. Επιπλέον, επικρίνει το γυναικείο φύλο. Εντούτοις, δεν αποτελεί τον πρώτο δραματουργό ο οποίος ασκεί δριμύτατη κριτική στη γυναίκα. Οι προκάτοχοί του επιδιώκουν ομοίως να υποβαθμίσουν το γυναικείο φύλο και να το κατηγορήσουν για τα δεινά της ζωής των ανδρών, αλλά και για τις συμφορές, οι οποίες πλήττουν την οικογενειακή ζωή. Ωστόσο, ο εν λόγω μισογυνισμός του Σασά Γκιτρώ ενδεχομένως αποτελεί και ένα είδος αντίδρασης στον Ρομαντισμό του 19ου αιώνα, ο οποίος απεικονίζει τη γυναίκα ως αντικείμενο έμπνευσης και λατρείας.⁹ Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, ο δρα-

8. Βλ. Sacha Guitry, «Les desseins de la Providence», στον τόμο *Théâtre et Théâtre je t'adore*, Omnibus, Παρίσι 1996, σσ. 783-784.

9. Βλ. Patrick Buisson, *Sacha Guitry et ses femmes*, Albin Michel, Παρίσι 1996, σ. 199.

ματουργός παρουσιάζει τον άνδρα ως το θύμα της γυναίκας, δεδομένου ότι ο άνδρας αναλαμβάνει την ευθύνη να συντηρήσει οικονομικά τη σύντροφό του. Επιπροσθέτως, ο συγγραφέας αποδεικνύει ότι ο έρωτας αποτελεί μια αυταπάτη, καθώς «το τέλος του είναι αναπόφευκτο».¹⁰ Βάσει αυτής της ιδέας, ο Σασά Γκιτρώ μετατρέπεται σε υπερασπιστή της ελευθερίας. Τα αρσενικά θεατρικά πρόσωπα διεκδικούν την ελευθερία τους, όταν ο έρωτας φτάνει στο τέλος, και αποδέχονται, όπως φαίνεται στο θεατρικό έργο *La pèlerine écossaise*, ότι «ομοίως και η γυναίκα έχει το ίδιο δικαίωμα».¹¹ Έτσι, ο δραματουργός φέρνει στο προσκήνιο τη σημασία του σεβασμού της προσωπικότητας του συντρόφου, θέτει επί τάπητος το ζήτημα της αγάπης μεταξύ των συντρόφων, ενώ παράλληλα αρνείται την καταπίεση καθώς και την εκδικητικότητα.

Ο Σασά Γκιτρώ καταθέτει μια βαθιά σπουδή της σκέψης και της δράσης της αστικής τάξης, η οποία στοχεύει και επιδιώκει την κοινωνική και οικονομική άνοδο. Χάρη στα θεατρικά του πρόσωπα, εικονοποιεί με σαφήνεια την κοινωνία της εποχής του, αφήνοντας στον θεατή τη δικαιοδοσία να αντιληφθεί τα ηθικά παραπτώματά του και να προβεί ενδεχομένως σε αναπροσαρμογή της συμπεριφοράς του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ένας κωμωδιογράφος μετατρέπεται σε κοινωνικό αναμορφωτή. Ο συγγραφέας αναλαμβάνει αυτόν τον ιδιαίτερο ρόλο, μεταχειρίζεται τη δύναμη του δραματικού λόγου, παρουσιάζει με έμμεσο τρόπο ιδέες και προωθεί θέσεις, με τη βοήθεια των οποίων επιχειρεί την αναμόρφωση της κοινωνίας και την ενδεχόμενη σταθεροποίηση μιας νέας κοινωνικής πραγματικότητας. Χάρη στις κωμικές καταστάσεις, τα λογοπαίγνια και τις πνευματώδεις εκφράσεις, διεγείρει τη σκέψη του θεατή. Παρά το γεγονός ότι οι επικριτές του έργου του τον ταυτίζουν με την εμπορευματοποίηση του θεάτρου και την

10. Guitry, «Je sais que tu es dans la salle», στον τόμο *Théâtre XV*, Librairie Académique Perrin, Παρίσι 1964, σ. 200.

11. Guitry, «La pèlerine écossaise», στον τόμο *Théâtre et Mémoires d'un tricheur*, Presses de la Cité, Παρίσι 1991, σ. 314.

«παρακμή της σκηνής»,¹² ο Σασά Γκιτρώ αποδεικνύει την ηθοπλαστική διάσταση της κωμωδίας. Αναφέρεται σε ζητήματα, όπως η εκπαίδευση των παιδιών (μέσα από το θεατρικό έργο *Mon père avait raison*), η βραχύτητα της νεότητας (στα έργα *Jean de La Fontaine*, *Une folie* και *Deburau*), τα μυστικά της ευτυχίας (στον *Béranger*) και ο ρόλος της εργασίας (μέσα από τα έργα *Deburau* και *Pasteur*). Έτσι, χωρίς να αποπροσανατολιστεί από τον αρχικό επιδιωκόμενο στόχο του, δηλαδή την ευθυμία των θεατών, επιτυγχάνει να προκαλέσει την προσωρινή λύπη του κοινού, το οποίο αντιλαμβάνεται και εντοπίζει την αντιστοιχία μεταξύ κοινωνικής και παραστασιακής σκηνής.

Οι ήρωες του έργου του ανησυχούν για το πέρασμα του χρόνου και μεταφέρουν στη σκηνή τους πραγματικούς φόβους του ίδιου του συγγραφέα. Ο Σασά Γκιτρώ, μέσα από το έργο του, θέτει ως στόχο την προβολή της ιδέας ότι ο άνθρωπος δεν διαπράττει σφάλμα στην περίπτωση κατά την οποία ενδίδει στα πάθη του. Ο δραματουργός συνδέει τον έρωτα, ο οποίος υποκινεί τη δράση των προσώπων, με τον γάμο, την ευτυχία, τη δυστυχία, τη ζήλια και την απιστία. Μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ανέχεται την απιστία και το ψέμα. Αφενός τα θεατρικά του πρόσωπα υπερασπίζονται τη σημασία της πίστης στον σύντροφο και αφετέρου παραμελούν αυτό το δομικό στοιχείο της ερωτικής σχέσης. Πάνω απ' όλα όμως, ο Σασά Γκιτρώ απορρίπτει την κοινή ζωή ενός ζευγαριού, εφόσον αυτή οδηγεί στη δυστυχία. Θέτει υπό αμφισβήτηση τον γαμήλιο θεσμό, αποδεικνύοντας τη φυσική ροπή του ανθρώπου προς την απιστία και τονίζοντας τις καταστρεπτικές συνέπειες της κοινής ζωής των ζευγαριών, στην περίπτωση κατά την οποία η κοινή ζωή δεν βασίζεται στον έρωτα (όπως για παράδειγμα στο έργο *Un sujet de roman*). Επιπλέον, αντιτίθεται στα αταίριαστα ζευγάρια (στο έργο *Madame Bergeret*), τονίζει τον κίνδυνο της ανατροπής της ευτυχίας (στο *Mon père*

12. Bernard Lecherbonnier - Dominique Rince - Pierre Brunel - Christiane Moatti, *Littérature XXe siècle. Textes et documents*, Nathan, Παρίσι 2001, σ. 384.

avait raison) και αποδεικνύει ότι ο έρωτας αποτελεί ένα είδος παιγνιδιού που επιδρά στην ανθρώπινη ψυχολογία (στο θεατρικό έργο *La prise de Berg-Op-Zoom*). Αναφέρεται σε ζητήματα, τα οποία προκαλούν, όπως ήδη αναφέραμε, τη θλίψη του θεατή, δεδομένου ότι τα εν λόγω ζητήματα υπενθυμίζουν την πιθανότητα της ανατροπής μιας εξιδανικευμένης κατάστασης. Τα πρόσωπα είναι πεπεισμένα ότι η ευτυχία διαρκεί λίγο και ότι δύναται να καταργηθεί. Ως εκ τούτου, η αναζήτηση της ευτυχίας μετατρέπεται σε εμμονή των πρωταγωνιστών, οι οποίοι ζουν ως θύματα του έρωτα, οδηγούνται στην απιστία και υιοθετούν υποκριτική συμπεριφορά. Εντούτοις, ο συγγραφέας επιδιώκει να αποδείξει ότι η ιδιοσυγκρασία του ανθρώπου οδηγεί σε αυτή τη στάση και το επιτυγχάνει χάρη σε ήρωες, οι οποίοι προέρχονται από την κωμική παράδοση. Ωστόσο, τα θεατρικά του πρόσωπα δεν αποτελούν στείρα αναπαραγωγή του παρελθόντος, αλλά δύνανται να χαρακτηριστούν ως επίκαιρα, καθώς διαθέτουν αληθοφάνεια. Χάρη στα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους, μπορούμε να τα θεωρήσουμε ως αρχετυπικές φιγούρες, οι οποίες ενσαρκώνουν και αντικατοπτρίζουν τον σύγχρονο κοινωνικό άνθρωπο.

Η απεικόνιση της αστικής τάξης της γαλλικής πρωτεύουσας επιδρά και επηρεάζει τη σκέψη των Ελλήνων κωμωδιογράφων, οι οποίοι, έχοντας αφομοιώσει τις θεματικές επιλογές των Γάλλων προκατόχων τους και χωρίς αμφιβολία και αυτές του Σασά Γκιτρώ, αντικατοπτρίζουν με ακρίβεια τις επιδιώξεις και τους προβληματισμούς της ελληνικής κοινωνίας της περιόδου που έπεται του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Βαθμηδόν, οι δραματουργοί αντιλαμβάνονται πως υπάρχει αντιστοιχία ανάμεσα στην εικόνα της κοινωνικής ανόδου της γαλλικής αστικής τάξης των δεκαετιών του '20 και του '30 και στην εικόνα της ελληνικής κοινωνίας της περιόδου 1950-1960. Το χιούμορ, το πνεύμα, οι ερωτικές περιπέτειες και οι περίπλοκες καταστάσεις της ζωής αποτελούν οπωσδήποτε ιδέες δανεισμένες από το κωμικό θέατρο της Γαλλίας της περιόδου του Μεσοπολέμου. Επομένως, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως το θέατρο του μπουλβάρ αποτελεί ένα είδος

πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία εμπνέει τους Έλληνες συγγραφείς. Ένα μέρος τής εν λόγω δραματουργικής παραγωγής μεταφέρεται και στον κινηματογράφο της ίδιας εποχής. Αξίζει να αναφέρουμε το θεατρικό έργο *Το πρώτο ψέμα* του Γιώργου Ρούσσου, το οποίο παρουσιάζεται στη σκηνή το 1961 από τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη¹³ και εν συνεχεία, στα 1964, μεταφέρεται στον κινηματογράφο με τον τίτλο *Η σωφερίνα*, σημειώνοντας αξιοσημείωτη εμπορική επιτυχία. Επιπλέον, οι κωμωδίες του Αλέκου Σακελλάριου, όπως για παράδειγμα *Τα κίτρινα γάντια*, απεικονίζουν με σαφήνεια τη συμπεριφορά των μεσήλικων συζύγων, οι οποίοι ζηλεύουν την κατά πολύ νεότερη σύζυγό τους. Ακόμη, οι συγγραφείς χωρίς να επικρίνουν, τοποθετούν στη σκηνή θεατρικά πρόσωπα, τα οποία αναζητούν την οικονομική και κοινωνική ευημερία. Το θεατρικό έργο *Η κυρία του κυρίου* των Νίκου Τσιφόρου και Πολύβιου Βασιλειάδη, μέσα από γρήγορους και έξυπνους διαλόγους, εικονοποιεί επιδιώξεις αυτού του είδους. Κατ' αυτόν τον τρόπο, αντιλαμβανόμαστε ότι οι Έλληνες δραματουργοί μετατρέπονται σε διαδόχους του Σασά Γκιτρώ, δεδομένου ότι επιτυγχάνουν να αντικατοπτρίσουν την κοινωνική σκηνή της εποχής τους. Έτσι, το θέατρο έχει ως σημείο αναφοράς τον ίδιο τον άνθρωπο και όλες τις εκφάνσεις της δράσης του. Μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι, σε αυτή την περίπτωση, οι συγγραφείς ακολουθούν τις υποδείξεις του Ντενί Ντιντερό, ο οποίος τάσσεται υπέρ της σκηνής-καθρέφτη της κοινωνίας.¹⁴ Χάρη σε αυτό το είδος θεάτρου και οι δύο, τόσο ο πομπός όσο και ο δέκτης της σκηνικής δημιουργίας, νιώθουν ικανοποίηση. Ο Σασά Γκιτρώ, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, υποκινείται από την επιδίωξη της ικανοποίησης των θεατών. Στο θεατρικό έργο *Deburau* σημειώνει: «Δεν γνώρισα παρά μόνο έναν εξουσιαστή: το Κοινό, και δεν είχα παρά μόνο έναν σκο-

13. Βλ. Κουσουμίδης, σ. 115.

14. Βλ. Ντενί Ντιντερό, *Το παράδοξο με τον ηθοποιό*, μετ. Αιμίλιος Βέζης, πρόλογος Βασίλης Παπαβασιλείου, Πόλις, Αθήνα 2010 (1995), σ. 32.

πό: να το ευχαριστήσω». ¹⁵ Θεωρεί ότι «ο καλλιτέχνης, ο οποίος κάνει τους άλλους να χαμογελούν, αποτελεί μεγάλο ευεργέτη!». ¹⁶ Ωστόσο, η εν λόγω τάση ενός καλλιτέχνη αποτελεί είδος αλτρουισμού; Ο δραματουργός παρατηρεί πως υπάρχει αναλογία ανάμεσα στην αισθητική ικανοποίηση του θεατή και την πρόσληψη της καλλιτεχνικής δημιουργίας, καθώς και ότι «το δυνατό γέλιο που διαπερνά την πλατεία, συμπαρασύρει το καθετί, τις στενοχώριες, τις έγνοιες και τον πόνο». ¹⁷ Κατά συνέπεια, ο καλλιτέχνης επωφελείται από την ικανοποίηση του κοινού και συνεχίζει να δημιουργεί, προκειμένου να ευχαριστήσει τους θεατές για την επιδοκιμασία, την οποία του προσφέρουν. Αναμφισβήτητα και οι Έλληνες συγγραφείς έχουν την επιδίωξη να αρέσουν στο κοινό και επιτυγχάνουν μεγάλη εμπορική και συχνά καλλιτεχνική επιτυχία. Η κωμική δραματουργία στην Ελλάδα, μέσω του έρωτα, μιας θεματικής επιλογής, η οποία μοιάζει τετριμμένη, αποδεικνύει τη συνάφεια της σκέψης των δύο λαών. Οι συγγραφείς, σύμφωνα με την παράδοση του κωμικού θεάτρου, αποδίδουν περίτεχνα τον φαύλο κύκλο, ο οποίος συνδέει το φέμα με την απιστία και τη ζήλια. Το φέμα επιτρέπει την υλοποίηση των επιθυμιών και των επιδιώξεων, οι οποίες ικανοποιούν την ψυχή. Η απιστία αποτελεί αγαπημένη θεματική επιλογή των κωμωδιογράφων από την εποχή της φάρσας. Η ζήλια, ως παθολογική κατάσταση, προκαλεί την έκπληξη και το γέλιο του θεατή. Χάρη στον έρωτα, οι δραματουργοί δράττονται της ευκαιρίας και, με τη βοήθεια πνευματωδών εκφράσεων, απεικονίζουν το βάθος της σκέψης της πλειοψηφίας των θεατών. Θέτουν επί σκηνής τη συνεχή προσπάθεια του ανθρώπου, ο οποίος επιχειρεί να ανακαλύψει και να διατηρήσει την ευτυχία, η οποία κινδυνεύει να καταργηθεί εξαιτίας της διάψευσης των αρχικών προσδοκιών. Τέλος, επιχειρούν να «αποκαλύψουν το

15. Guitry, «Deburau», στον τόμο *Théâtre et Mémoires d'un tricheur*, σ. 590.

16. *Το ίδιο*, σ. 679.

17. *Το ίδιο*, σ. 693.

κωμικό στοιχείο το οποίο κρύβεται πίσω από τραγικές περιστάσεις της ζωής, πίσω από το γήρας, την προδοσία και την αδυναμία κάποιου να νιώσει ότι τον αγαπούν».¹⁸

18. Dominique Desanti, *Sacha Guitry. Cinquante ans de spectacle*, Grasset & Fasquelle, Παρίσι 1982, σ. 85.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Γυναίκες εν δράσει στο έργο του Μενάνδρου και του Γκολντόνι: Ιστορικό πλαίσιο και θεατρική αναπαράσταση

Αντικείμενο της ανακοίνωσής μου είναι οι γυναικείοι χαρακτήρες στο έργο του Μενάνδρου και του Γκολντόνι σε συσχέτιση με τα ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα της εποχής τους.

Το ερέθισμα για την ανίχνευση των γυναικείων μορφών στην κωμωδία, όπου οι χαρακτήρες δεν είναι ούτε υπερμεγέθεις ούτε ουτοπικοί και έχουν μεγαλύτερη σχέση με την πραγματικότητα, αποτέλεσε η απουσία των γυναικών από κάθε θεατρική δραστηριότητα, όπως η παραγωγή, η συγγραφή και η υποκριτική από το αρχαίο ελληνικό δράμα του 5ου π.Χ. αιώνα, ενώ την αναπαράσταση ολοκληρωμένων και σημαντικών γυναικείων χαρακτήρων ανέλαβαν άνδρες υποκριτές, –εκτός ίσως από την πιθανότητα συμμετοχής γυναικών ως αισθησιακών «βωβών» προσώπων στην Αρχαία Κωμωδία–,¹ και αυτή η απουσία συνεχίστηκε ως τα μέσα περίπου του 16ου αιώνα (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά την υποκριτική).²

1. Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η Γυναικεία Παρουσία στον Μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», στον τόμο *Αττική Κωμωδία Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*, επιμ. Θεόδωρος Γ. Παππάς - Ανδρέας Γερ. Μαρκωντάτος, Εκδόσεις Gutenberg, Αθήνα 2011, σσ. 631-632.

2. Ενδεχομένως να υπάρχουν κάποιες εξαιρέσεις, όπως μια επιφυλακτική αναφορά στη Σαπφώ, για την οποία υπάρχουν ανεπιβεβαίωτες

Ο Γκολντόνι σε αντίθεση με τον Μένανδρο, είχε τη δυνατότητα να γράφει τους γυναικείους χαρακτήρες των έργων του, προκειμένου να ερμηνευτούν από γυναίκες επαγγελματίες ηθοποιούς, τις οποίες πολλές φορές χρησιμοποιούσε ως πρότυπα,³ ενώ ανάμεσα στους θεατές υπήρχαν και γυναίκες, οι οποίες –μάλιστα– φλέρταραν και ερωτοτροπούσαν.⁴

«Ο Μένανδρος είναι το τέλος και η αρχή: το τέλος του αρχαίου θεάτρου και η αρχή του ευρωπαϊκού», όπως έγραψε ο Κ. Γεωργουσόπουλος.⁵ Από τη δωρική φάρσα, της οποίας σύνθετη μετεξέλιξη, μέσα από διάφορες άλλες επιδράσεις, αποτελεί η Αρχαία Κωμωδία, ο Μένανδρος παίρνει –μέσω της Μέσης Κωμωδίας– τη σκυτάλη για να διαμορφώσει την «αστική κωμωδία», την οποία παρέλαβαν οι άμεσοι επίγονοί του, Πλαύτος και Τερέντιος, οι οποίοι με τη σειρά τους αποτελούν τα άμεσα πρότυπα της αναγεννησιακής κωμωδίας, της *commedia erudita* και της *commedia dell'arte*,⁶ ο απόηχος των οποίων φτάνει ως τις μέρες μας μέσα από την κωμική γραφίδα του Γκολντόνι και του Μολιέρου.

πληροφορίες ότι εκτός από λυρική έγραψε και δραματική ποίηση. Επίσης πρέπει να αναφερθεί η πρώτη γνωστή γυναίκα συγγραφέας δραματικών έργων, η μοναχική Ροσβίτα, τον 10ο αιώνα. Βλ. Έλση Σακελλαρίδου, *Σύγχρονο Γυναικείο Θέατρο. Από τη μετα/μπρεχτική στη μετα/φεμινιστική αναπαράσταση*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2006, σσ. 21-40, ιδιαίτερα σσ. 21-22, 31-32.

3. Όπως τα 15 έργα που έγραψε για την ευνοούμενή του ηθοποιό Μαυλιάνι, τα οποία έγιναν γνωστά ως Κύκλος Κοραλίνα. Βλ. Ελένη Βαροπούλου, *Το Θέατρο στην Ελλάδα. Η Παράδοση του Καινούργιου 1974-2006*, Άγρα, Αθήνα 2009, σ. 400.

4. «Στα θεωρεία άνθιζαν τα χαριτολογήματα ή οι ερωτοτροπίες των αριστοκρατών και των πλούσιων αστών [...] σχεδόν κάθε θεωρείο ήταν και ένας ναός της Αφροδίτης». Βλ. Κάρολο Γκολντόνι, *Η Τριλογία του Παραθερισμού*, Κτίριο Τσίλλερ, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 2011.

5. Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Από το Μένανδρο στον Ίψεν*, Πατάκης, Αθήνα 1997, σ. 18.

6. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας. Οκτώ Διαδρομές στο Τραγικό και το Κωμικό Θέατρο*, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, σσ. 331-436, ιδιαίτερα σ. 334.

Η θεματολογία του Γκολντόνι, όπως και του Μενάνδρου, επικεντρώνεται στην ιδιωτική ζωή, απέχοντας από πολιτικά και θρησκευτικά ζητήματα.⁷ Αντιστοιχίες παρατηρούνται σε θέματα, όπως ο έρωτας, ο γάμος, η τιμή και η αγνότητα, οι σχέσεις των φύλων, η ισότητα, ο πλούτος και η φτώχεια, και ακόμη οι αρετές των κατοίκων της υπαίθρου έναντι αυτών της πόλης.

Ίσως, ο κοινός διακειμενικός ιστός που διατρέχει το έργο των δυο ομοτέχνων οφείλεται στο γεγονός πως βίωσαν ανάλογες κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις, μεγαλωμένοι σε εύπορες οικογένειες, οι οποίες επιμελήθηκαν τη μόρφωσή τους. Ο Μενάνδρος απευθυνόταν κυρίως σε ένα εύπορο και μορφωμένο κοινό, το οποίο απαρτιζόταν από Αθηναίους και μη Αθηναίους πολίτες, καθώς στο τέλος του 4ου π.Χ. αιώνα κατοικούσε στην Αθήνα μεγάλος αριθμός μετοίκων,⁸ ενώ το κοινό στα θέατρα της Βενετίας την εποχή του Γκολντόνι απαρτιζόταν από αριστοκράτες και πλούσιους αστούς, οι οποίοι παρακολουθούσαν, ερωτοτροπούσαν, κουτσομπόλευαν και έτρωγαν στα θεωρεία.

7. Ο Νορμπέρ Ζονάρ παρατηρεί την εξέλιξη του Πανταλόνε της *commedia dell'arte*, στον αστό, ώριμο έμπορο του Γκολντόνι, που διαθέτει φρόνηση, εντιμότητα και εμπειρία, με σεβασμό στην καθεστηκυία τάξη, χωρίς να ανακατεύεται σε θρησκευτικά ή πολιτικά ζητήματα, ο οποίος διακρίνεται για τον συντηρητισμό του, τόσο στις οικογενειακές του υποθέσεις, όσο και στα οικονομικά θέματα. Οι έμποροι αποτελούν «τον πλούτο και το καμάρι του έθνους», οι οποίοι όχι μόνο δεν παίρνουν μαθήματα, αλλά αντίθετα δίνουν μαθήματα στους αριστοκράτες. Βλ. Κάρλο Γκολντόνι, *Οι αγροίκοι*, Θέατρο Οδού Κυκλάδων, Εταιρεία Θεάτρου Η Σκηνή, 1983-1984.

8. Ανδρέας Φουντουλάκης, *Αναζητώντας τον Διδακτικό Μενάνδρο. Μια προσέγγιση της κωμωδίας του Μενάνδρου και μια διερεύνηση της Σαμίας*, Δαρδανός, Αθήνα 2004, σσ. 91-93. Βλ. επίσης, R. L. Hunter, *Η Νέα Κωμωδία στην Αρχαία Ελλάδα και τη Ρώμη*, μετ. Βασίλης Α. Φυντίκογλου, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Μ. Καρδαμίτσας, Αθήνα 1994, σσ. 27-28 και David Konstan, *Greek Comedy and Ideology*, Oxford University Press, New York 1995, σ. 167.

Παρά τη γεωγραφική, πολιτισμική και κυρίως τη χρονική απόσταση που χωρίζει τους δυο δραματοουργούς, κοινή συνισταμένη στο έργο τους αποτελεί ο ρεαλισμός και ο διδακτικός χαρακτήρας, ο οποίος εκφράστηκε μέσω της διάπλωσης χαρακτήρων, ικανών να παραδειγματίσουν με έναν ευχάριστο και παιγνιώδη τρόπο, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι οι κωμωδίες τους αποτελούν πιστή αναπαράσταση της ζωής της Αθήνας του 4ου π.Χ. αιώνα ή της Βενετίας του 18ου αιώνα.

Για να εξετάσουμε τη θέση των γυναικείων χαρακτήρων, είναι σκόπιμο να διερευνήσουμε τη γυναικεία ταυτότητα, όπως αναδεικνύεται μέσα από τις ετερόφυλες σχέσεις της, την κοινωνική της θέση, καθώς και το ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό και οικονομικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύσσεται, το οποίο καθορίζεται από την πατριαρχική ιδεολογία.

Από τα έργα τους επέλεξα, ως παραδείγματα από το κατ'εξοχήν αποσπασματικό έργο του Μενάνδρου, τον *Δύσκολο* και τους *Επιτρέποντες*, ενώ από τις κωμωδίες του Γκολντόνι την *Παμέλα* και τη *Λοκαντιέρα*.

Στον *Δύσκολο* του Μενάνδρου από τα 12 ομιλούντα πρόσωπα του έργου, μόνο 3 είναι γυναικεία, εάν συμπεριλάβουμε και τη μητέρα του Σώστρατου, για τη συμμετοχή της οποίας, ως ομιλούν πρόσωπο, έχουν διατυπωθεί αντικρουόμενες απόψεις από τους ερευνητές.⁹ Τα πρόσωπα αυτά είναι: η Παρθένος, η οποία αποκαλείται με την ιδιότητά της¹⁰ και όχι με το όνομά της,¹¹ η γριά δούλα Σιμίκη και ίσως η μητέρα του Σώστρατου.

9. Μαρία Τσαφάρá, *Η Γυναικεία Παρουσία στο έργο του Μενάνδρου. Κείμενο – Παράσταση – Κοινωνικό Συγκείμενο*, Διπλωματική εργασία, Π.Μ.Σ., Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α. (Βιβλιοθήκη Τμήματος Θεατρικών Σπουδών), 2009-2010, σ. 13.

10. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά του Konstan ότι Παρθένος αποκαλείται η κοπέλα που δεν είναι παντρεμένη, χωρίς να έχει σημασία αν ξεκίνησε τη σεξουαλική της ζωή, βλ. Konstan, σ. 149. Εάν έτσι είχαν τα πράγματα, γεννάται το ερώτημα γιατί τόσο έλεγχος και περιορισμός, τόσο στις ελεύθερες κόρες όσο και στις παντρεμένες γυναίκες.

11. «daughter (unnamed)» σχολιάζει ο Konstan, σ. 93· το ίδιο παρατηρεί και η Ariana Traill, *Women and the Comic Plot in Menander*, Cambridge

Η γυναικεία σκηνική παρουσία είναι μικρή, καθώς και η κειμενική εκπροσώπησή τους. Στο έργο κυριαρχεί σε παριστάμενο και αφηγηματικό επίπεδο η κόρη του Κνήμωνα, η οποία δίνει την ευκαιρία να περιγραφεί ο δύστροπος χαρακτήρας του πατέρα της, μέσα από ένα ρομαντικό έρωτα, ο οποίος, όμως, αφορά μόνο τις αντρικές επιθυμίες και επιλογές, εφόσον στην Αθήνα της ελληνοιστικής εποχής οι κόρες εκχωρούνται από τον πατέρα ή τον αδελφό στον γαμπρό μαζί με την προκαθορισμένη προίκα,¹² χωρίς κανείς να ενδιαφέρεται για τη γνώμη τους και τα συναισθήματά τους,¹³ διότι δεν αποτελούν ισότιμα μέλη της κοινωνίας, αφού η ανδροκρατούμενη κοινωνία περιόριζε τις γυναίκες στον ρόλο της αναπαραγωγής και της φροντίδας των παιδιών και του σπιτιού. Η ολοκλήρωση της προγαμιαίας σύμβασης αποτελεί «συμφωνία κυρίων»,¹⁴ ανεξάρτητα από την κοινωνική και οικονομική κατάσταση της οικογένειας, εφόσον ο σκοπός του γάμου είναι οικονομικός, καθώς και η συνέχιση και το στέριωμα του οίκου με γνήσια τέκνα.¹⁵

Έτσι, λοιπόν, η υπόθεση οδηγείται σε «αίσιο τέλος» με τους

University Press, New York 2008 σ. 51· αντιθέτως, ο Bernhard Zimmermann (*Η Αρχαία Ελληνική Κωμωδία*, μετ. Ηλίας Τσιριγκάκης, Παπαδήμας, Αθήνα 2002, σσ. 235, 236, 237), αποδίδει στην κόρη του Κνήμωνα το όνομα Μυρρίνη, παραθέτοντας τη μετάφραση του Ν. Σφυρόερα. (Πάπυρος, Αθήνα 1975).

12. Σχετικά με τον θεσμό της προίκας, βλ. Μένανδρος, *Δύσκολος*, μετ. Τάσος Ρούσσο, επιμ. Βασίλειος Μανδηλαράς, Κάκτος, Αθήνα 1993, σ. 142, σημ. 29.

13. Για τη γυναίκα ως αντικείμενο της ανδρικής προσοχής, βλ. Vincent J. Rosivach, *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, Routledge, London & New York 1998, σ. 1.

14. Σύμφωνα με τον αττικό νόμο, ο «κύριος» της οικογένειας με εξουσία στη σύζυγο, τα παιδιά ακόμη και την ανύπανδρη αδελφή, έπρεπε να είναι ενήλικας άνδρας πολίτης. Βλ. Konstan, σσ. 97-98.

15. Για να είναι ένας γάμος νόμιμος, από τον οποίο θα προκύψουν γνήσια τέκνα, πρέπει να είναι μεταξύ δύο Αθηναίων πολιτών. Βλ. Rosivach, σ. 7.

διπλούς γάμους του Σώστρατου και της Παρθένου, ο οποίος ανταποκρίνεται στη ρομαντική πτυχή της μενάνδρειας κωμωδίας, ενώ ο γάμος Γοργία-Πλαγγόνας, ο οποίος στερείται συναισθηματικής βάσης και είναι αποτέλεσμα συμφωνίας, στη ρεαλιστική πτυχή, εναρμονισμένος με τα κοινωνικο-οικονομικά ήθη της εποχής, παίζει τον ρόλο της γέφυρας στο χάσμα μεταξύ πλούσιων και φτωχών.

Όπως εύστοχα παρατήρησε η Κ. Διαμαντάκου, τόσο η θυσία όσο και το γαμήλιο συμπόσιο, τα οποία ήταν αυστηρά οικογενειακή υπόθεση, έγιναν εντός της σπηλιάς, σε έναν χώρο αθέατο για το κοινό, το οποίο, στην καταληκτήρια αποστροφή προς αυτό, εκλήθη να χειροκροτήσει και όχι να συμμετάσχει στο γλέντι για το αίσιο τέλος.¹⁶ Στην ίδια αποστροφή καλούνται *μειράκια, παιδιάς, άνδρες*, ως θεατές, οι οποίοι θα επικροτήσουν το αποτέλεσμα, κάτι που μας επιτρέπει να σκεφτούμε ότι ίσως μεταξύ των θεατών δεν υπήρχαν γυναίκες.¹⁷

Στους *Επιτρέποντες*, από τα 11 ομιλούντα πρόσωπα του δράματος, τα 2 ή 3 είναι γυναικεία (ανάλογα με την έκδοση). Πρόκειται για τη νεαρή εταίρα –δούλα– και κιθαρίστρια Αβρότονον, την Παμφίλη, γυναίκα του Χαρίσιου, και, κατά περίπτωση, τη γριά δούλα Σωφρόνη, ίσως παραμάννα της Παμφίλης.

«Τις εταίρες έχουμε για την απόλαυση, τις παλλακίδες για την καθημερινή φροντίδα του σώματος και τις συζύγους για τη δημιουργία νόμιμων απογόνων και για να διαφυλάσσουν πιστά την εστία μας».¹⁸

16. Διαμαντάκου-Αγάθου, *Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας*, σ. 221.

17. Για την κοινωνική σύνθεση των θεατών, πρβλ. Φουντουλάκης, σσ. 92-93, Hunter, σσ. 27-28, Konstan, σ. 167.

18. Με αυτά τα λόγια ο ρήτορας Απολλόδωρος αναφέρθηκε στη διάκριση των γυναικών στην αρχαία Αθήνα, κατά τη φραστική επίθεσή του στο δικαστήριο στην πόρνη Νέαιρα. Βλ. James Davidson, *Αρχαίοι Αθηναίοι: ηδονές, καταχρήσεις και πάθη*, μετ. Χίλντα Παπαδημητρίου, Περίπλους, Αθήνα 2003, σ. 123.

Η εταιρά, σαν σημαντικό για την πλοκή δραματικό πρόσωπο, θα βρεθεί στο επίκεντρο στο έργο του Μενάνδρου, υπό το πρίσμα μιας καινούργιας οπτικής (ο χαρακτήρας της εταιράς φαίνεται να εισάγεται από τον Φερεκράτη).¹⁹ Στους *Επιτρέποντες* ο Μένανδρος σκιαγράφησε δύο γυναικίους χαρακτήρες, διαφορετικής κοινωνικής τάξης και, κατά συνέπεια, οικονομικής και μορφωτικής κατάστασης, μια «ελεύθερη» και μια εταιρά, όμως με συγκροτημένο λόγο και σκέψη, με άποψη και στόχους,²⁰ τους οποίους δεν δίστασαν να εκφράσουν και να υπερασπιστούν, ανεξάρτητα από τα κίνητρα της κάθε μιας και το αποτέλεσμα που τελικά επετεύχθη.

Σχετικά με την Αβρότονον, της οποίας η προσωπικότητα και ο αλτρουισμός έχουν άλλοτε υπερτιμηθεί²¹ και άλλοτε υποτιμηθεί,²² πιστεύω ότι ο Μένανδρος αφήνει αναπάντητα ερωτηματικά για την ανιδιοτέλεια των κινήτρων της. Όπως και να έχει, η Αβρότονον συμβάλλει στη λύση των «παρεξηγήσεων»,

19. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία Παρουσία στον Μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας», σ. 636.

20. Η Traill επισημαίνει τη δυνατότητα επιλογής των δύο γυναικών, όπου ο Μένανδρος τις άφησε να εξηγήσουν τους λόγους των επιλογών τους, βλ. Traill, σ. 240.

21. Ο Zimmermann σχολιάζει για τον ανθρωπισμό της Αβροτόνου και των στερεότυπων ρόλων, καταλήγοντας ότι χάρη σ' αυτόν «αποδεικνύεται ότι οι σκλάβοι και οι εταιρές υπερτερούν έναντι των πρωταγωνιστών», δίνοντας μια κοινωνικοπολιτική χροιά, η οποία θεωρώ ότι δεν ήταν στους σκοπούς του Μενάνδρου και δεν θα ήταν ευπρόσδεκτη από το εύπορο κοινό του. Βλ. Zimmermann, σ. 263· επίσης, «συμπόνια για το μωρό, φιλαλληλία για τους γονείς» αναφέρονται μεταξύ των κινήτρων της και χαρακτηρίζεται από ανωτερότητα του ήθους της και ηθική γενναιοδωρία. Βλ. Τσαφαρά, σσ. 18-19· ακόμη σχετικά με την υποστήριξη της Αβροτόνου έχουν τοποθετηθεί οι: Henry, Goldberg και Brown στο Rosivach, σ. 187, σημ. 96.

22. Οι Gomme και Sandbach: «Η Αβρότονον είναι ελκυστική γιατί είναι νέα, θερμή, και έξυπνη. Αλλά τα μόνα βαθειά αισθήματά της είναι για τον εαυτό της», στο *ίδιο*, σ. 187, σημ. 96. Επίσης, ο G. Arnott, «η εταιρά Αβρότονον [...] συνδυάζει τον αντιπροσωπευτικό της τάξης της ομορφισμού με ένα καταπιεσμένο μητρικό ένστικτο». Βλ. Τσαφαρά, σ. 18.

ώστε να επιτευχθεί η διάσωση και η συνέχιση του «οίκου». Ωστόσο, δεν φαίνεται να έχει θέση στο αίσιο τέλος του έργου. Πριν κλείσω με τους *Επιτρέποντες*, ίσως είναι σκόπιμο να αναφερθεί ότι ο Χαρίσιος, αφού άκουσε τα λόγια αγάπης της Παμφίλης, είχε τύψεις που δεν τη συγχώρεσε αμέσως για τον βιασμό που υπέστη, γιατί ατύχησε να πέσει στο ίδιο σφάλμα με εκείνον. Συμφηρισμός του θύματος με τον θύτη, του βιαστή με τη βιασθείσα. Επίσης, «ατύχημα» χαρακτήρισε και η Παμφίλη την πράξη του συζύγου της, άποψη η οποία ενδεχομένως εκφράζει τη σύγχρονη περί δικαίου θεώρηση για τις σχέσεις των δυο φύλων.²³

Γενικότερα, οι γυναίκες ήταν πιστές στον ρόλο που απαιτούσαν οι κοινωνικές συμβάσεις της εποχής: οι ελεύθερες, προσηλωμένες στη συνέχιση και στο στέριωμα του «οίκου», διαχειρίζονταν το σπίτι και το υπηρετικό προσωπικό, ενώ συμμετείχαν δημόσια μόνο στις γιορτές και στις θρησκευτικές εκδηλώσεις. Η κόρη του Κνήμωνα, η οποία δούλευε στα χωράφια με τον πατέρα της και έβγαινε από το σπίτι ασυνόδευτη αποτελούσε την εξαίρεση. Οι δε δούλες ήταν επιφορτισμένες με τις δουλειές, αλλά και με τη διασκέδαση, όπως οι νεαρές «πρόσπολοι» στο γαμήλιο γλέντι του *Δυσκόλου*.

Πριν περάσουμε στα έργα του Γκολντόνι, θα ήθελα να αναφέρω την παρατήρηση της Traill:

«η μενάνδρεια πλοκή έδωσε στη δυτική κωμική παράδοση μια μέθοδο, που να ευχαριστεί τον καθένα, μια τεχνολογία ελεύθερης κωμωδίας που αναγνωρίζει τη γοητεία του απαγορευμένου και ταυτόχρονα αρκετά συντηρητική, ώστε να επιτρέψει μια πραγματική αμφισβήτηση στους κανόνες».²⁴

23. Οι Körte-Thierfelder διατυπώνουν με σαφήνεια τη διαφορά μεταξύ ατυχήματος και αδικήματος, όπου το πρώτο γίνεται από ατυχία, ενώ το δεύτερο από επιλογή. Βλ. Konstan, σ. 146.

24. Traill, σ. 268.

Στην Παμέλα, από τα 11 πρόσωπα του έργου, τα 3 είναι γυναίκες: Η Μαντάμ Τζέβρε –οικονόμος–, η Παμέλα –καμαριέρα– και η Μιλαΐδη Ντάουρε –αδελφή του μιλόρδου Μπόνφιλ. Τα τρία γυναικεία δραματικά πρόσωπα του έργου, τα οποία ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, έχουν κοινό σκοπό τη διατήρηση της τιμής, η οποία όμως δεν νοηματοδοτείται με τον ίδιο τρόπο και στις τρεις. Η τιμή της Ντάουρε έγκειται στην αποφυγή νόθευσης του «ευγενικού αίματος» σύμφωνα με τον κώδικα αξιών της τάξης της,²⁵ ενώ της Παμέλας και της Τζέβρε στη διατήρηση της αγνότητας σύμφωνα με τις αρχές που επέβαλλε στις γυναίκες η πατριαρχική κοινωνία.

Η Παμέλα πλησιάζει περισσότερο προς το αστικό δράμα, λόγω της οικογενειακής θεματογραφίας της, η οποία μεταφέρει μηνύματα της αστικής ιδεολογίας της εποχής του Διαφωτισμού και παρουσιάζει ενδιαφέρουσες αντιστοιχίες με τα έργα του Μενάνδρου ως προς τη θεματολογία γάμος, σχέσεις των δύο φύλων, ισότητα, τιμή και αισχύνη, πλούσιοι και φτωχοί,²⁶ επίσης ως προς τη χρήση των δραματικών στοιχείων της «παρεξήγησης» και της «αναγνώρισης» –στην προκειμένη περίπτωση αποκάλυψη μυστικού– και, ακόμη, ως προς τον διδακτικό χαρακτήρα του έργου.²⁷

25. Η Gunsberg επισημαίνει ότι ο Γκολντόνι στην περιγραφή των κοινωνικών τάξεων χρησιμοποιεί ένα παράδοξο μείγμα ρεαλισμού και ιδεαλισμού. Ο ρεαλισμός βασίζεται στην παρατήρηση των σχέσεων των κοινωνικών τάξεων στην καθημερινή τους ζωή. Από κοινού με τον ρεαλισμό, ο ιδεαλισμός για τη διαφύλαξη του status quo μιας σταθερής και εύτακτης κοινωνίας των τάξεων είναι φαινομενικός στα έργα του, δεδομένου ότι εργαζόταν κάτω από το άγρυπνο βλέμμα των λογοκριτών και των πατρώνων του. Βλ. Maggie Gunsberg, *Playing with Gender: The Comedies of Goldoni*, Northern Universities Press, Great Britain 2001, σ. 184.

26. Θέματα που απαντώνται και στις όψιμες κωμωδίες του Αριστοφάνη, όπως οι *Εκκλησιάζουσες* και ο *Πλούτος*, αντικαθιστώντας την παλαιότερη θεματολογία, που αφορούσε τα τρέχοντα πολιτικά ζητήματα. Βλ. Φουντουλάκης, σσ. 93-94.

27. Ο Γκολντόνι πίστευε ότι η κωμωδία είναι, ή οφείλει να είναι, ένα σχολείο, στο οποίο διδάσκεται η ορθότητα και η ευπρέπεια και μέσα από

Τέλος, οι αιτίες που βασανίζουν τον Μπόνφιλ και τον κάνουν να αμφιταλαντεύεται σχετικά με τον γάμο του με την Παμέλα, θυμίζουν τις αιτίες για τις οποίες ο Δημέας στη *Σαμιά* δεν δίστασε να εκδιώξει τη Χρυσίδα και να απορρίψει την απόκτηση ενός νόθου παιδιού –με σκοπό τη διατήρηση και συνέχιση του οίκου, μέσω του θετού γιου του.²⁸

Στη *Λοκαντιέρα*, «την πιο ηθική, την πιο χρήσιμη και την πιο μορφωτική»²⁹ κωμωδία του, όπως τη χαρακτήρισε ο ίδιος ο Γκολντόνι, σχιαγραφούνται τρεις γυναικείες προσωπικότητες, οι οποίες είναι ανεξάρτητες οικονομικά, ενώ δεν προέρχονται από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και δεν έχουν σκοπό της συναναστροφής τους με τους άνδρες τον γάμο. Η Μιραντολίνα και οι δυο θεατρίνες, σε διαφορετικό βαθμό και με διαφορετικό τρόπο η κάθε μία, εκμεταλλεύονται τη θηλυκότητά τους, αποσπώντας δώρα και οικονομικά οφέλη από τους αριστοκράτες άνδρες, οι οποίοι παρουσιάζονται ως επιδειξιμανείς, ανόητοι, αλαζόνες και μισογύνηδες.

Ο Γκολντόνι αναδεικνύει στον πρωταγωνιστικό ρόλο μια χειραφετημένη γυναικεία προσωπικότητα, η οποία τελικά παρουσιάζεται ανώτερη από τους αριστοκράτες που την περιτριγυρίζουν. Η Γρηγορίου παρατηρεί ότι τα δεδομένα, τα οποία απαρτίζουν την προσωπικότητα της Λοκαντιέρας, «συνθέτουν ένα καινούρ-

αυτό οι άνθρωποι να αφυπνιστούν, ώστε να διορθώσουν τα λάθη τους. Βλ. Carlo Goldoni, *Memoirs of Goldoni Written by Himself*, μετ. John Black, vol. I, Henry Colburn, London 1814, σ. 381.

28. Ο Γκολντόνι στα απομνημονεύματά του αναφέρει ότι πριν γράψει το έργο, επειδή τα ήθη και οι νόμοι της Βενετίας ήταν διαφορετικοί από τους αγγλικούς, αναζήτησε τις νομικές διαφορές. Στη Βενετία, σε ένα γάμο ευγενούς με γυναίκα άλλης τάξης τα παιδιά στερούνταν των τίτλων ευγενείας και τα δικαιώματα στην εξουσία, ενώ στη Αγγλία δεν είχαν νομικές επιπτώσεις. Στο ίδιο, σσ. 380-381.

29. «La più morale, la più utile, la più istruttiva», από όσες είχε γράψει μέχρι τότε, ενώ τη Μιραντολίνα «την πιο πλανεύτρα και την πιο επικίνδυνη (più lusinghiera, più pericolosa)», από όσες γυναίκες είχε σχιαγραφήσει μέχρι τότε. Βλ. Γκολντόνι, *Η Λοκαντιέρα*, μετ. Αγαθή Δημητρούκα, Πατάκης, Αθήνα 2008, σ. 12.

γιο φαινόμενο στην ιστορία της κωμωδιογραφίας και από την άποψη αυτή αποτελούν ένα σημαντικό ιστορικό φαινόμενο».³⁰

Η ευφυΐα, η εφευρετικότητα και η ευελιξία, καθώς και τα τεχνάσματα της Μιραντολίνας για να κάνει τον ιππότη να την ερωτευτεί, απηγούν τα τεχνάσματα της Αβροτόνου –στην ιστορία του δακτυλιδιού–, προκειμένου να πείσει τον Χαρίσιο πως το παιδί είναι δικό της. Και οι δύο γυναικείοι χαρακτήρες εκμεταλλεύονται τη θηλυκότητά τους για να πετύχουν τον σκοπό τους, ενώ και οι δύο έχουν ένα απώτερο στόχο –περισσότερο ή λιγότερο εμφανή και αποδεκτό–, η πρώτη να ταπεινώσει τον ιππότη, η δεύτερη να αποκτήσει την ελευθερία της, ενώ και οι δύο οδηγούν στην άρση των «παρεξηγήσεων» και στο αίσιο τέλος του έργου. Παρατηρείται, λοιπόν, μια παράλληλη πορεία στην αρχιτεκτονική των δύο γυναικείων προσωπικοτήτων, στη χρήση των δραματικών στοιχείων, καθώς και στον διδακτικό χαρακτήρα των έργων.

Κλείνοντας, οι διαφορές στη θέση της γυναίκας από τον Μένανδρο ως τον Γκολντόνι αφορούν τις λεπτομέρειες.³¹ Η ιδανική γυναίκα, σύμφωνα με τις αξίες της πατριαρχικής ιδεολογίας, παραμένει περιορισμένη στα οικιακά της καθήκοντα και στην επιμέλεια των παιδιών, ως συνέπεια της κοινωνικής της απομόνωσης και της οικονομικής της εξάρτησης. Εξαιρέση αποτελούν οι εταίρες, οι γυναίκες των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων –λόγω της συμμετοχής τους στην παραγωγική διαδικασία– και οι ηλικιωμένες, αφού έχει λήξει η αναπαραγωγική τους δυνατότητα. Όμως αυτές δεν ανήκουν στις ιδανικές γυναίκες.

30. Ρέα Γρηγορίου, «Η συμβολή του επαγγελματικού θεάτρου στην καθιέρωση των κωμωδιών του Κάρλο Γκολντόνι στο ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα», στον τόμο *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, επιμ. Έφη Βαφειάδη-Νικηφόρος Παπανδρέου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 211, υποσ. 11.

31. Η Τσαφαρά παρατηρεί: «η εικόνα της γυναίκας από την εποχή του Μενάνδρου και των ελληνιστικών μυθιστορημάτων μέχρι τη ρομαντική λογοτεχνία του 19ου αιώνα παραμένει με ελαφρές παραλλαγές η ίδια». Βλ. Τσαφαρά, σ. 113.

ΜΑΡΙΝΑ ΜΕΡΓΟΥ

Η αόρατη ιστορία της γυναικείας δραματουργίας στην Ελλάδα. Πορτρέτα Δραματουργών του 19ου και 20ού αιώνα

Όταν πρωτοξεκίνησα την έρευνα της διδακτορικής μου διατριβής, ο αριθμός των γυναικών δραματουργών που γνώριζα ήταν διψήφιος. Κίνητρο στην ενασχόλησή μου με το συγκεκριμένο αντικείμενο υπήρξε η ιστορία της Ζακυνθινής δραματουργού Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, η οποία –πραγματικά κεκλεισμένη των θυρών μέσα στο αρχοντικό της οικογένειας της– συνέγραψε μια πλούσια συλλογή θεατρικών έργων και άλλων πονημάτων, τα οποία σχεδόν όλα έχουν χαθεί, καθώς και την αυτοβιογραφία της που με συγκίνησε βαθύτατα. Έτσι, λοιπόν, ξεκίνησα αυτό το μακρύ ταξίδι, το οποίο αποδείχτηκε και αποδεικνύεται ακόμα ιδιαίτερα περιπετειώδες, καθώς ο αριθμός των δραματουργών από διψήφιος έγινε τριψήφιος και οι αόρατες δραματουργοί εμφανίζονταν μπροστά μου στα πιο απίθανα σημεία.

Στη συγκεκριμένη εισήγηση θα προσπαθήσω να παρουσιάσω πορτρέτα δραματουργών από τις απαρχές της σύστασης του σύγχρονου νεοελληνικού κράτους μέχρι το 1980. Φυσικά, δεν θα κατορθώσω να μιλήσω διεξοδικά για όλες. Στόχος μου είναι να κάνω μια πρώτη σκιαγράφηση του τοπίου της σύγχρονης γυναικείας νεοελληνικής δραματουργίας και να αναδείξω έναν πλουσιότατο χώρο, ο οποίος χρειάζεται και αξίζει περαιτέρω μελέτης και έρευνας. Δεν θα αναφερθώ σε γυναίκες δραματουργούς που ασχολήθηκαν με το παιδικό θέατρο,

αλλά ούτε σε δραματοουργούς της Κύπρου, καθώς υπάρχει πλούσιο υλικό, το οποίο δεν μπορεί να καλύψει η συγκεκριμένη εισήγηση.

Ο 19ος αιώνας

Οι πρώτες γυναίκες δραματοουργοί που δραστηριοποιούνται στην προεπαναστατική κι επαναστατική περίοδο της νεότερης Ελλάδας είναι η Μητιώ Σακελλαρίου (1789 - μετά το 1863), η Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832) και η Ευανθία Καΐρη (1799 - μετά το 1866). Το κοινό τους στοιχείο είναι μια πρώιμη, αλλά έκδηλη γυναικεία συνείδηση, που παρουσιάζουν απευθυνόμενες κυρίως στις Ελληνίδες γυναίκες, μέσα από τους προλόγους των έργων τους, καθώς και το αυτοβιογραφικό στοιχείο που διαπνέει τα έργα τους.

Η Σταμάτα Σακελλαρίου, γνωστή ως Μητιώ,¹ παρόλο που δεν έγραψε πρωτότυπα θεατρικά έργα, ήταν η πρώτη γυναίκα η οποία σε ηλικία 29 ετών εξέδωσε «κατόπιν παρότρυνσης του πατέρα της, του συζύγου της, καθώς και φίλων της από τη Βιέννη» τις μεταφράσεις από τα ιταλικά των έργων: *Η πατρική αγάπη*, ή, *Η ευγνώμων δούλη και Η πανούργος χήρα: κωμωδία του κυρίου Γολδώνη*.

Η Μητιώ γεννήθηκε στην τουρκοκρατούμενη Κοζάνη το 1789. Ήταν κόρη του ιερέα Χαρίσιου Μεγδάνη, και δεύτερη σύζυγος του ιατροφιλόσοφου και θεατρικού μεταφραστή Γεωργίου Σακελλάριου (1767-1838), ο οποίος εκτός από προσωπικός ιατρός του Αλή Πασά είχε μεταφράσει και έξι δραματικά έργα από τα γαλλικά και τα γερμανικά.²

1. Η Σταμάτα κράτησε το υποκοριστικό Μητιώ, όνομα της θεάς της φρόνησης Μήτιδος. Βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της επανάστασης: Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη: χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2001, σ. 23.

2. Μεταξύ των έργων που μετέφρασε, συγκαταλέγεται και η πρώτη

Το αυτοβιογραφικό στοιχείο και οι επαναστατικές ιδέες της Μητιώς αναδύονται από τη θεματολογία των έργων του Γκολντόνι, και ιδιαίτερα της δεύτερης κωμωδίας του *Η πανούργος χήρα*, όπου πραγματεύεται το θέμα το γάμου, την επιλογή του καλύτερου συζύγου και την καυστική κριτική για προξενιά και για τον γάμο με ηλικιωμένους άνδρες. Αξίζει εδώ να κάνουμε τον παραλληλισμό με τη ζωή της Μητιώς, η οποία παντρεύτηκε σε ηλικία 16 ετών τον 38χρονο Σακελλάριο, σχεδόν συνομήλικο με τον πατέρα της.

Παρόμοια θεματολογία βρίσκουμε και στο έργο της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου. Ένα από τα δύο διασωθέντα κείμενα που έχουν απομείνει από την πολυγραφότατη αυτή συγγραφέα και δραματοουργό, είναι η *Αυτοβιογραφία* της, η οποία εκδόθηκε το 1881 λογοκριμένη από τον γιο της Ελισαβέτιο.³ Η *Αυτοβιογραφία* αποτελεί ένα σημαντικό κοινωνικό-ιστορικό ντοκουμέντο της εποχής, το οποίο καθιερώνει τη δραματοουργό ως πρόδρομο του αγώνα για τη γυναικεία απελευθέρωση. Μέσα στο αυτοβιογραφικό έργο της, η Μαρτινέγκου αυτοπαρουσιάζεται ως καταπιεσμένη και αδικημένη από τις κοινωνικές συνθήκες της εποχής γυναίκα, η οποία όμως παίρνει πρωτοβουλίες και κρατά μαχητική στάση απέναντι στα οικογενειακά προβλήματα. Γράφοντας, ανοίγει έναν διάλογο με τον έξω κόσμο, εκφράζοντας τα παράπονα και τα προβλήματα που αντιμετωπίζει λόγω του φύλου και της τάξης της. Μέσα από το κείμενό της επαναστατεί σε μια ακραία κοινωνική πρακτική, που καταπίεζε ασφυκτικά τις γυναίκες, ζητά απαλλαγή από ακραίους περιορισμούς, αυτο-υπευθυνότητα και δικαίωμα στη μόρφωση.

μετάφραση έργου Σαίξπηρ στην Ελλάδα με το *Ρωμαίος και Ιουλία*. Βλ. Πούχνερ, σ. 25· Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Α' Πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή», *Θέατρο* 13 (1964)· Γ. Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον*, Αθήναι 1871, σσ. 242 κ. εξ.

3. *Η μήτηρ μου*. Αυτοβιογραφία της κυρίας Ελισάβετ Μουτσάν-Μαρτινέγκου εκδιδομένη υπό του υιού αυτής Ελισαβέτιου Μαρτινέγκου μετά διαφόρων αυτού ποιήσεων, εν Αθήναις εκ του τυπογραφείου της Κορρίνης, 1881.

Η Ελισάβετ γεννήθηκε στην ενετοκρατούμενη Ζάκυνθο το 1801. Ήταν κόρη του Φραγκίσκου Μουτσά(ν) (1769-1851) και της Αγγελικής Σιγούρου (1777-1844). Μεγάλωσε σε αυστηρά κλειστό περιβάλλον δίπλα στο πλευρό μιας μητέρας φυλακισμένης στη σιωπή. Ήταν οικοδίδακτη, με δασκάλους κατώτερους ορθόδοξους κληρικούς και ως ένα μεγάλο βαθμό αυτοδίδακτη. Η Ελισάβετ είχε μεγάλη δίψα για γνώση, παρόλη την απομόνωση –ήταν σχεδόν φυλακισμένη στο αρχοντικό της–, που της επέβαλαν οι προκαταλήψεις της εποχής, και το μεγάλο όνομα που έφερε, όπως σχολιάζει στο βιβλίο της η καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη.⁴

Η Μαρτινέγκου έγραψε 22 δραματικά έργα (14 στα ιταλικά και 8 στα ελληνικά) κατά τη διάρκεια της πενταετίας 1820-1825. Το μοναδικό θεατρικό έργο της Μαρτινέγκου που έχει διασωθεί είναι η μετάφραση/διασκευή του *Φιλάργυρου*, που γράφτηκε στα τέλη του 1823 και στις αρχές του 1824. Πρόκειται για ένα τολμηρό εγχείρημα, το οποίο μεταφέρει την ιστορία του Μολιέρου στη Ζάκυνθο της εποχής. Γραμμένο όχι ως κωμωδία, αλλά με ύφος σοβαρό και δίνοντας ιδιαίτερο βάρος στην περιγραφή της οικογενειακής καταπίεσης γυναικών και παιδιών, ο *Φιλάργυρος* της Μαρτινέγκου αντικατοπτρίζει τη δική της ενδοοικογενειακή πραγματικότητα και τα προβλήματα που βίωνε με μικρές διαφορές. Οι ιδέες της Μαρτινέγκου, ωστόσο, αντανακλούν μια οριοθετημένη επανάσταση, καθώς η ανδρική εξουσία δεν καταργείται ή αμφισβητείται, παρά μόνο καταδικάζεται η κατάχρησή της, χωρίς αυτό φυσικά να μειώνει στο παραμικρό τη σπουδαιότητα της συμβολής του έργου της Ζακυνθινής λογίας.

Η πρώτη δραματουργός που έχει στο ιστορικό της τη σύνθεση πρωτότυπου θεατρικού έργου που έχει διασωθεί ολόκληρο, είναι η Ευανθία Καΐρη,⁵ η οποία γεννήθηκε στην Άνδρο

4. Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.)*, Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Διάυλος, Αθήνα 2005, σ. 225.

5. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ευανθίας Καΐρη, βλ. Βασ. Σφυρόερας, «Καΐρη Ευανθία», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 4,

το 1799 και πέθανε μετά το 1866.⁶ Ήταν κόρη του Νικόλαου Καΐρη και της Ασημίνας Καμπάνη και μέλος μιας από τις επιφανέστερες και αρχαιότερες οικογένειες της Άνδρου.⁷ Σημαντικός μέντορας και διδάσκαλος, που έπαιξε καθοριστική πορεία στη ζωή και το έργο της, υπήρξε ο αδερφός της, λόγιος, θεολόγος και αγωνιστής, Θεόφιλος Καΐρης (1784-1853), ο οποίος πήρε την Ευανθία σε νεαρή ηλικία να μαθητεύσει κοντά του, όταν ανέλαβε τη διεύθυνση της σχολής των Κυδωνιών. Έτσι, η Ευανθία είχε το σπάνιο, για τις γυναίκες της εποχής, προνόμιο της εκπαίδευσης και, με αυτόν τον τρόπο, μυήθηκε στο πνεύμα του Διαφωτισμού.

Η Ευανθία Καΐρη συνέθεσε το πρώτο πατριωτικό δράμα για την Ελληνική Επανάσταση, το οποίο γράφτηκε και εκδόθηκε κατά τη διάρκειά της, στο Ναύπλιο, το 1826. Τίτλος του είναι: *Νικήρατος. Δράμα εις τρεις πράξεις υπό Ελληνίδος τινός συντεθέν και θέμα του η τότε πρόσφατη Άλωση του Μεσολογγίου*. Ο *Νικήρατος* μεταφράστηκε και στα ιταλικά και δημοσιεύτηκε στο *Album Ionio* το 1841, προωθώντας ένα πνεύμα πατριωτισμού και αυτοθυσίας.

Μια ακόμα δραματουργός, της οποίας το σημαντικότερο κίνητρο για τη συγγραφική της δραστηριότητα υπήρξε η πίστη στην πατρίδα,⁸ είναι η Αντωνούσα Καμπούρογλου (ή

Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985· Ελένη Παμπούκη, «Διανοούμενες γυναίκες της προεπαναστατικής περιόδου», *Διαβάζω* 36 (11.1980), σσ. 38-40· Κούλα Ξηρηδάκη, *Ευανθία Καΐρη, 1799-1866*, Αθήνα 1956· Δ. Π. Πασχάλης, «Καΐρη Ευανθία», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 13, Πυρσός, Αθήνα 1933· Ι. Μ. Χατζηφώτης, «Καΐρη Ευανθία», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμ. 7, Χάρη Πάτση, Αθήνα.

6. Σύμφωνα με το βιβλίο του Πούχνερ, σ. 158. Σύμφωνα με στοιχεία του Ε.ΚΕ.ΒΙ., ο θάνατός της χρονολογείται στα 1861, βλ. Ημερομηνία πρόσβασης [3/5/2009] από:

<http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=461&t=476>.

7. Πούχνερ, σ. 163.

8. Ειρήνη Ριζάκη, *Οι γράφουσες Ελληνίδες, Σημειώσεις για τη γυναικεία λογοσύνη του 19ου αιώνα*, Κατάρτι, Αθήνα 2007, σσ. 139-

Καμπουράκη), γεννημένη στα Χανιά της Κρήτης. Η Καμπούρογλου έγραψε τρεις πεντάπρακτες τραγωδίες με θέματα εμπνευσμένα από τον Εθνικό Αγώνα: το *Γεώργιος Παπαδάκης*, που εκδόθηκε από την τυπογραφία Κ. Αντωνιάδου στην Αθήνα, το 1847, τη *Λάμπρω*, που εκδόθηκε από τους τύπους Ελληνικών Χρονικών στο Μεσολόγγι, το 1861, και *Η έξοδος του Μεσολογγίου* από το τυπογραφείο του Σ. Κ. Βλαστού στην Αθήνα, το 1875. Η Καμπούρογλου, εμπνευσμένη από τις αξίες του Διαφωτισμού, υποστήριζε θερμά την αξίωση του γυναικείου φύλου να συμμετάσχει στον Εθνικό Αγώνα, και, μάλιστα, συνέθεσε και μια επιστολή, όπως μας πληροφορεί η Ριζάκη στο βιβλίο της,⁹ προς τον τότε διοικητή της Σύρου, όπου υποστηρίζει «έμμετρα» τη θέση της αυτή.

Αξιόλογη δραματουργός, πεζογράφος και δημοσιογράφος της ίδιας περιόδου είναι και η Ευγενία Ζωγράφου (Ναύπλιο, 1878-1963).¹⁰ Η Ζωγράφου έγραψε και δημοσίευσε, από νεαρή ηλικία, διηγήματα, μυθιστορήματα, μελέτες, δοκίμια και άρθρα. Έγραψε, επίσης, επτά θεατρικά έργα: *Η μοναχή*, *Ο εξιλασμός*, *Η κλεφτοπούλα*, *Όταν λείπει το χρήμα*, *Η Τζένυ με το γέλιο της*, *Το στοίχημα* και *Η άνοιξη*. Το πρώτο της έργο, το τρίπρακτο ιστορικό δράμα *Η μοναχή*, παρουσιάστηκε το 1894 σε θέατρο της πλατείας Ομονοίας από τον θίασο της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου. Λόγω της μεγάλης επιτυχίας του έργου, οι παραστάσεις επαναλήφθηκαν και το 1895. Την ίδια θετική πρόσληψη είχε και το δεύτερο θεατρικό της έργο, το ιστορικό δράμα *Η κλεφτοπούλα*, που πρωτοπαρου-

140. Και Σοφία Ντενίση, *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή: Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού διαφωτισμού-ρομαντισμού*, Νεφέλη, Αθήνα 2014.

9. Το ίδιο, σ. 139.

10. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ευγενίας Ζωγράφου, βλ. Μαριέττα Ιωαννίδου, «Η Γκούραινα της Ευγενίας Ζωγράφου. Ένα αγνοημένο μυθιστόρημα μιας λησμονημένης συγγραφέως», *Διαβάζω* 363 (5.1996), σσ. 70-77· Κώστας Μιχ. Σταμάτης, «Ζωγράφου Ευγενία», στον τόμο *Πελοποννησιακή λογοτεχνία: Η λογοτεχνία της Αργολίδας*, Αθήνα 1995, σ. 221.

σιάστηκε στο θέατρο Νεαπόλεως το 1899, και είχε ως θέμα του την Επανάσταση του '21. Τα άλλα πέντε θεατρικά της ήταν κοινωνικά δράματα, εκ των οποίων δύο απ' αυτά μεταφράστηκαν στα αγγλικά και στα γαλλικά κι ένα στα ιταλικά, ενώ το έργο της *Όταν λείπει το χρήμα* ξανανέβηκε το 1912 στο Θέατρο της Κυβέλης. Οι κριτικοί της εποχής την αποκαλούσαν «Ελληνίδα Γεωργία Σάνδη» και το κοινό την αγαπούσε πολύ.

Ο 20ός αιώνας

(1900-1939)

Ορόσημο στην ιστορία της γυναικείας δημοσιογραφικής και δραματουργικής δραστηριότητας, που σηματοδοτεί την αρχή του εικοστού αιώνα, αποτελεί η ζωή και το έργο της πρώτης Ελληνίδας φεμινίστριας, της Καλλιρρόης Σιγανού-Παρρέν¹¹ (1861-1940), η οποία γεννήθηκε στην Κρήτη.

Τόσο μέσα από τη δημοσιογραφική όσο και μέσα από τη συγγραφική της δραστηριότητα, η Σιγανού Παρρέν αγωνίστηκε για τη χειραφέτηση των Ελληνίδων γυναικών. Το 1887 ίδρυσε την πρώτη ελληνική φεμινιστική εφημερίδα, την *Εφημερίδα των Κυριών*, που συντασσόταν αποκλειστικά από γυναίκες και η οποία κυκλοφόρησε μέχρι και το 1917. Συνεργάστηκε επίσης με τις εφημερίδες *Ακρόπολις*, *Εστία* και *Εμπρός*, καθώς και με το *Ημερολόγιο του Σκόκου*. Παράλληλα με τη δημοσιογραφική της δραστηριότητα, η Παρρέν ανέπτυξε και πολιτική δράση, αγωνιζόμενη για τη βελτίωση της κοινωνικής θέσης της Ελληνίδας στις κυβερνήσεις Δηλιγιάννη και Τρι-

11. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Καλλιρρόης Παρρέν, βλ. Ράνια Πολυκανδριώτη, «Καλλιρρόη Παρρέν», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τόμ. Ζ': 1880-1900, Σοκόλης, Αθήνα 1999, σσ. 338-351· «Παρρέν Καλλιρρόη», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 8, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1988· Αιμιλία Καραβία, «Παρρέν Καλλιρρόη», *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τόμ. 19, Πυρσός, Αθήνα 1932.

κούπη. Συμμετείχε, επίσης, σε διεθνή φεμινιστικά συνέδρια και δραστηριοποιήθηκε υπέρ της γυναικείας προστασίας και εκπαίδευσης στην Ελλάδα, με την ίδρυση ποικίλων κοινωφελών ιδρυμάτων και οργανώσεων.

Η Παρρέν εμφανίστηκε στη λογοτεχνία το 1900 με το μυθιστόρημα *Η χειραφετημένη*. Εκτός από μυθιστορήματα, ιστορικά και ταξιδιωτικά έργα, έγραψε επίσης και τέσσερα θεατρικά: τη *Νέα Γυναίκα* (1907), *Το σχολείον της Ασπασίας* (1908), την *Ισαβέλλα Θεοτόκη* και την *Πηνελόπη*.¹² Κύριο χαρακτηριστικό, τόσο της δημοσιογραφικής όσο και της λογοτεχνικής και δραματικής της παραγωγής, είναι η στράτευση στον αγώνα υπέρ του γυναικείου ζητήματος. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η πρωταγωνίστρια του έργου της, *Νέα Γυναίκα*, Μαρία Μύρτου, μέσα από την οποία διαφαίνεται η προσπάθεια της συγγραφέως να δημιουργήσει ένα νέο γυναικείο πρότυπο χειραφετημένης γυναίκας.

Μια ακόμα πολύ αξιόλογη συγγραφέας που ασχολήθηκε με το θέατρο, τόσο ως δραματουργός όσο και ως κριτικός θεάτρου, είναι η Ελένη Ουράνη-Νεγρεπόντη,¹³ γνωστή με το λογοτεχνικό ψευδώνυμο Άλκης Θρούλος (1896-1971). Η Ελένη Ουράνη γεννήθηκε και δραστηριοποιήθηκε στην Αθήνα. Ήταν σύζυγος του ποιητή και δημοσιογράφου Κώστα Ουράνη. Συνεργάστηκε με πληθώρα περιοδικών της εποχής, όπως ο *Νουμάς* και *Η Ακρόπολη*, και από το 1927 είχε τη στήλη θεατρικής κριτικής του περιοδικού *Νέα Εστία*, την οποία και κράτησε μέχρι το τέλος της ζωής της.

Ο Άλκης Θρούλος έγραψε τρία μονόπρακτα δράματα: τον

12. Κατάλογος θεατρικών έργων, βλ. Θ. Συνοδινού, «Η Κ. Παρρέν ως συγγραφέας», στον τόμο *Εικοσιπενταετηρίς του Λυκείου των Ελληνίδων (1911-1936). Πενταηκοετηρίς της δράσεως της ιδρύτριας αυτού Κ. Παρρέν (1886-1936)*, Αθήνα 1937, σ. 26.

13. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ελένης Ουράνη, βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Θρούλος Άλκης», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985 και Χατζηφώτης, «Θρούλος Άλκης», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμ. 7, Χάρη Πάτση, Αθήνα.

Χορό του Βοριά και την Ομορφιά που σκοτώνει, που εκδόθηκαν από την Εστία το 1915, και τον *Φλοίσβο*, που παραστάθηκε το 1916. Εκτός από το λογοτεχνικό και δημοσιογραφικό της έργο, η Ουράνη-Νεγρεπόντη διετέλεσε μέλος της επιτροπής των Κρατικών Βραβείων Λογοτεχνίας, μέλος της καλλιτεχνικής επιτροπής του Εθνικού Θεάτρου και σύμβουλος της Ένωσης Θεατρικών και Μουσικών Κριτικών. Υπήρξε επίσης ιδρυτικό μέλος της Ομάδας των Δώδεκα και το 1969 αναγορεύτηκε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, τιμώμενη για το σύνολο του έργου της.

Μια συγγραφέας με πολύπλευρη προσωπικότητα και πλούσιο λογοτεχνικό έργο, που την απασχόλησε η θέση της γυναίκας, τόσο σε κοινωνικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο, αλλά και η ανάδειξη της γυναικείας ταυτότητας στην ελληνική κοινωνία του Μεσοπολέμου, είναι η Γαλάτεια Αλεξίου-Καζαντζάκη (1881-1962).¹⁴ Η Γαλάτεια, αν και όχι τόσο αναγνωρισμένη από το ευρύ κοινό, αποτελεί μια από τις σημαντικότερες φωνές της γυναικείας λογοτεχνίας της Ελλάδας του Μεσοπολέμου, της Κατοχής και της μεταπολεμικής περιόδου. Ήταν κόρη του λόγιου και εκδότη Στυλιανού Αλεξίου και της Ειρήνης Ζαχαριάδη, και αδελφή της συγγραφέως Έλλης Αλεξίου και του ποιητή Λευτέρη Αλεξίου. Υπήρξε, επίσης, διαδοχικά σύζυγος του Νίκου Καζαντζάκη και του Μάρκου Αυγέρη. Γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Κρήτης, σπούδασε σε γαλλικό σχολείο και ξεκίνησε από νεαρή ηλικία να δημοσιεύει ποιήματα και μεταφράσεις της. Συνεργάστηκε με πληθώρα περιοδικών της εποχής της, όπως η *Πινακοθήκη*, ο *Νουμάς* και η *Νέα Ζωή*, και δημοσίευσε με τα ψευδώνυμα: Lalo de Castro και Πετρούλα Ψηλορείτη. Στον Μεσοπόλεμο υπήρξε η αρχισυντάκτρια του περιοδικού *Νέοι Πρωτοπόροι*.

14. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Γαλάτειας Καζαντζάκη, βλ. Αγγέλα Καστρινάκη, «Γαλάτεια Καζαντζάκη», στον τόμο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*, τόμ. Γ': 1900-1914, Σοκόλης, Αθήνα 1997 και Αλέξ. Αργυρίου «Καζαντζάκη Γαλάτεια», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985.

Παρόλο που η Γαλάτεια Καζαντζάκη ασχολήθηκε με όλα τα είδη του λόγου, έδειξε ιδιαίτερη αδυναμία στο θέατρο. Το 1921 δημοσιεύθηκε η πρώτη συλλογή θεατρικών έργων της: *Τη νύχτα τ' Αη Γιάννη (κι άλλα δράματα)*. Το 1925 παρουσιάστηκε από το Θέατρο Τέχνης το τρίπραχτο έργο της *Πληγωμένα πουλιά* και το 1931 από τη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου το τρίπραχτο *Ενώ το πλοίο ταξιδεύει*, σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Τα θεατρικά έργα της συγκεντρώθηκαν σ' έναν τόμο, που δημοσιεύτηκε το 1957, με τον τίτλο *Αυλαία*, στον οποίο συμπεριλαμβάνονταν εννέα τρίπραχτα δράματα και οκτώ μονόπρακτα της.¹⁵

1941-1960

Μια αξιωμακρινή συγγραφέας και δραματουργός, που ανέπτυξε αξιόλογη πνευματική δραστηριότητα με τα ποιήματά, τα διηγήματά, τα άρθρα, τις μελέτες και τα θεατρικά της έργα, είναι η Λιλή Ιακωβίδη-Πατρικίου (1900-1985).¹⁶ Η Λιλή Ιακωβίδη γεννήθηκε στην Αθήνα, σπούδασε στο Αρσάκειο και στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών και εργάστηκε στην Εθνική Βιβλιοθήκη και στη Βουλή των Ελλήνων. Παντρεύτηκε τον Μικέ Ιακωβίδη, από τον οποίο, όμως, αργότερα χώρισε. Η Ιακωβίδη συνεργάστηκε με πολλά περιοδικά και εφημερίδες της εποχής της. Υπήρξε, επίσης, συντάκτης του λογοτεχνικού περιοδικού *Νουμάς*. Τιμήθηκε με το κρατικό βραβείο ποίησης και το βραβείο «Χωρέμειο» της Ακαδη-

15. Για μια συνολική θεώρηση, βλ. Βαρθάρα Γεωργοπούλου, *Γυναίκες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο*, Εκδ. Αιγόκερως, Αθήνα 2012.

16. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Λιλής Ιακωβίδη, βλ. Αργυρίου, «Ιακωβίδη Λιλή», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985· Ε. Ν. Μόσχος, «Λιλή Ιακωβίδη», *Νέα Εστία* 118, έτ. ΝΘ', 1.12.1985, σσ. 1587-1588· Μ. Γ. Μερακλής, «Λιλή Ιακωβίδη», στον τόμο *Η ελληνική ποίηση: Ρομαντικοί – Εποχή του Παλαμά – Μεταπαλαμικοί: Ανθολογία-Γραμματολογία*, Σοκόλης, Αθήνα 1977, σ. 536· Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη, «Ιακωβίδη Λιλή», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμ. 7, Χάρη Πάτση, Αθήνα.

μίας Αθηνών. Για το θέατρο έγραψε οχτώ έργα: *Εύκολα θύματα*, *Τα κορίτσια*, *Αγγελίνα*, *Υπάρχουν δρόμοι για όλους*, *Ο δαίμονας*, *Η κυρία Σούρτα-Φέρτα*, *Παρτσινέβελος ή το αφεντικό*, *Το τυπογραφικό λάθος*. Μάλιστα το δράμα της *Τα κορίτσια* βραβεύτηκε από την Ακαδημία Αθηνών το 1938. Τα θεατρικά έργα της Ιακωβίδη διακρίνονται για τον ρεαλισμό και τον συναισθηματισμό τους. Η Ιακωβίδη αγριίζει συχνά στα έργα της το κοινωνικό φαινόμενο της καταπίεσης της γυναίκας.

Μια πρωτοπόρα γυναίκα, αγωνίστρια του γυναικείου και του φιλειρηνικού κινήματος και πολυγραφότατη δραματουργός και συγγραφέας της ίδιας περιόδου, είναι η Ελένη Βοΐσκου (1921-2005).¹⁷ Η Βοΐσκου γεννήθηκε στο Κάιρο, σπούδασε γαλλική φιλολογία κι εργάστηκε ως εκπαιδευτικός. Εκτός από τη θεατρική συγγραφή, ασχολήθηκε με την ποίηση και την πεζογραφία, και το 1974 τιμήθηκε με το Β΄ Κρατικό Βραβείο Δοκιμίου για τη συλλογή διηγημάτων της *Εννέα ιστορίες*. Η Βοΐσκου έγραψε δώδεκα θεατρικά έργα: *Κόσμοι που δεν χάθηκαν*, *Σαίξπηρ και Νόρμα*, *Επιχειρήσεις*, *Ο Βάλαρης από την Καλκούτα*, *Αγρύπνια*, *Όλα θα τα προλάβουμε*, *Συνέλευση πολυκατοικίας*, *Σουίτα πολυτελείας*, *Μια εκπομπή που δεν έγινε*, *Νύχτα*, *Πολιτικό και Εικασίες*. Πρωταγωνίστρια στο λογοτεχνικό έργο της Ελένης Βοΐσκου είναι η γυναίκα. Οι ηρωίδες της κυμαίνονται από τη γυναίκα αγωνίστρια μέχρι τη γυναίκα πρόσφυγα, όλες σκιαγραφημένες με λεπτότητα και σεβασμό. Μέλος και η ίδια σε πολλά αντιστασιακά και αντιφασιστικά κινήματα και οργανώσεις, η Ελένη Βοΐσκου αξίζει να μείνει στην ιστορία, τόσο για την αγωνιστική δράση της όσο και για τις ζωηρές περιγραφές της ζωής των γυναικών στο Ε.Α.Τ.-Ε.Σ.Α. που απαθανάτισε στο έργο της.

Σταθμό στην ελληνική λογοτεχνική ιστορία, τόσο για τα

17. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ελένης Βοΐσκου, βλ. «Βοΐσκου Ελένη», στον τόμο *Who's who*, 1998· *Επίτομο Βιογραφικό Λεξικό*, Μέτρον, Αθήνα 1998· Μανώλης Γιαλουράκης, «Βοΐσκου Ελένη», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμ. 4, Χάρη Πάτση, Αθήνα.

ποιήματα όσο και για τα θεατρικά της, αποτελεί η Χρυσούλα Αργυριάδου¹⁸ (1901-1998), γνωστή με το λογοτεχνικό της ψευδώνυμο ως Ζωή Καρέλλη. Η Ζωή Καρέλλη (το γένος Πεντζίκη) γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη. Ασχολήθηκε με την ποίηση, το θέατρο, το δοκίμιο και τη μετάφραση, εκδίδοντας δώδεκα ποιητικές συλλογές, πέντε θεατρικά έργα και πολλά δοκίμια και μεταφράσεις. Υπήρξε μέλος των λογοτεχνών του κύκλου του περιοδικού *Κοχλίας*. Η Καρέλλη τιμήθηκε δύο φορές με το Κρατικό Βραβείο Ποίησης, καθώς και με το έπαθλο Ουράνη. Το 1982 ήταν η πρώτη γυναίκα που αναγορεύθηκε αντεπιστέλλον μέλος της Ακαδημίας Αθηνών και το 1985 ο Πρόεδρος της Δημοκρατίας της απένειμε το Μετάλλιο του Ταξιάρχου του Φοίνικα της Ελληνικής Δημοκρατίας. Η τελευταία της διάκριση ήρθε από το Α.Π.Θ. της Θεσσαλονίκης, από το οποίο αναγορεύτηκε το 1988 σε επίτιμη διδάκτορα.

Για το θέατρο η Ζωή Καρέλλη έγραψε τα: *Ο διάβολος και η έβδομη εντολή*, *Ικετίδες*, *Σιμωνίς Βασιλόπαις του Βυζαντίου*, *Ορέστης*, *Η Φεβρωνία και ο Άγγελος* και το αδημοσίευτο ρεαλιστικό έργο *Περιμένοντας τη Μαρίνα*, ως απάντησή της στο έργο του Μπέκετ *Περιμένοντας τον Γκοντό*. Τα θεατρικά της Καρέλλη είναι γραμμένα σε ποιητική γλώσσα και διαποτισμένα από έντονη υπαρξιακή αγωνία και φιλοσοφική διάθεση.

1961-1980

Ξεχωριστή φιγούρα της μεταπολεμικής ελληνικής γυναικείας δραματουργίας, με κύριο στοιχείο στα έργα της την έμφαση στη γυναικεία φύση, τη βιωματική γραφή και το τελετουργικό διονυσιακό στοιχείο είναι η Μαργαρίτα Λυμπεράκη (1919-

18. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Ζωής Καρέλλη, βλ. Γιώργος Κεχαγιόγλου, «Καρέλλη Ζωή», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985· Αργυρίου, «Ζωή Καρέλλη», στον τόμο *Η ελληνική ποίηση: Νεωτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, Σοκόλης, Αθήνα 1979· Γιαλουράκης «Καρέλλη Ζωή», *Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, τόμ. 8, Χάρη Πάτση, Αθήνα.

2001).¹⁹ Η Λυμπεράκη γεννήθηκε στην Αθήνα, φοίτησε στο Αρσάκειο και σπούδασε νομικά στην Αθήνα.

Η λογοτεχνική παραγωγή της Λυμπεράκη είναι δίγλωσση, ελληνική και γαλλική. Στον χώρο της δραματοουργίας εμφανίστηκε με τη *Γυναίκα του Κανδαύλη*, το 1952, με κεντρική ηρώίδα της τη γυναίκα του βασιλιά της Λυδίας, βασισμένο στην γνωστή ιστορία του Ηροδότου.²⁰ Ακολούθησαν *Ο άλλος Αλέξανδρος*, *Οι Δαναΐδες*, *Ο Άγιος Πρίγκηψ*, *Σπαραγμός*, *Τα πάθη του Αστερίου*, *Ερωτικά κ.ά.*²¹ Στο σύνολο των θεατρικών έργων της, βασικό θέμα είναι η διαμάχη των δύο φύλων, η διαπραγματέυση της κοινωνικής και ατομικής ταυτότητας και ο νόστος του ξενιτεμένου. Η Λυμπεράκη χρησιμοποιεί τους μύθους αρχετυπικά και πλάθει μια νέα μυθολογία, ιδωμένη από μια μητριαρχική οπτική γωνία, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει για τη συγγραφέα ο Βάλτερ Πούχνερ.²²

Συγγραφέας θεατρικών έργων, ηθοποιός, αλλά και θιασάρχης υπήρξε η Άλκηστις Γάσπαρη (Αθήνα, 1928-2005). Απόφοιτη του Θεάτρου Τέχνης Κάρολος Κουν, αλλά και της Ακαδημίας Κινηματογραφικών Σπουδών, η Γάσπαρη πρωτοεμφανίστηκε στο θέατρο ως ηθοποιός. Το 1965 ίδρυσε το θέατρο

19. Για περισσότερα βιογραφικά στοιχεία της Μαργαρίτας Λυμπεράκη, βλ. Πούχνερ *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*, Δίαυλος, Αθήνα 2003· Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη, «Μαργαρίτα Λυμπεράκη», στον τόμο *Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67*, τόμ. Ε', Σοκόλης, Αθήνα 1988, σσ. 130-177· Λίζυ Τσιριμώκου, «Λυμπεράκη Μαργαρίτα», *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 5, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1986.

20. Μαίρη Παπαγιαννίδου, *Το Βήμα*, 6.7.1997. Ημερομηνία πρόσβασης [3/5/2009] από www.tovima.gr/default.asp?pid=2&ct=81&artid=89669&dt=06/07/1997.

21. Η πρώτη γραφή, στην πλειοψηφία των θεατρικών έργων της Λυμπεράκη, είναι γραμμένη στα γαλλικά και μεταφρασμένη από την ίδια τη συγγραφέα στα ελληνικά σε κατοπινή περίοδο.

22. Πούχνερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχετυπικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*, σ. 18.

Όρβο, στο οποίο ανέβασε έργα του ελληνικού και παγκόσμιου ρεπερτορίου επί τριάντα χρόνια. Μετά το κλείσιμο του θεάτρου Όρβο, η Γάσπαρη ίδρυσε ένα μικρό θέατρο επί της οδού Κυψέλης, στο οποίο ανέβαζε τα έργα που είχε γράψει η ίδια: *Δύο σκυλιά και μια γάτα*, *Ρέστια στο νησί των σφουγγαράδων*, *Οι συνυπεύθυνοι*, *Η πτώση από τον Γαλαξία* κ.ά. Εκτός από τη θεατρική της δραστηριότητα, η Άλκηστη Γάσπαρη διακρίθηκε και για την ενασχόλησή της με την ποίηση. Το 1994 βραβεύτηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού για την ποιητική συλλογή της *Εις αναζήτησιν*. Σύζυγος, αλλά και στενός συνεργάτης της στο θέατρο Όρβο, υπήρξε ο παιδαγωγός και λόγιος, Νικόλαος Αλβέρτης, από το 1973 έως το τέλος της ζωής του.

Μια γνωστή ηθοποιός και αόρατη δραματουργός, παρόλο που διακρίθηκε για τα θεατρικά της, είναι η Μέλπω Ζαρόκωστα. Γεννήθηκε στον Πειραιά το 1933. Μετά τον πόλεμο μετανάστευσε με την οικογένεια της στο Σύδνεϋ της Αυστραλίας. Στο Σύδνεϋ σπούδασε θέατρο στη σχολή του Μετροπόλιταν Θιάτερ, καθώς και σκηνοθεσία, σενάριο, υποκριτική στη σχολή Ραδιοφωνικών σπουδών Καναντέιλ. Πριν από την επιστροφή στην Ελλάδα, το 1958, παρέμεινε, επίσης, για ένα χρόνο στο Λονδίνο, όπου ασχολήθηκε με τη μετάφραση και τη διασκευή θεατρικών έργων για το ραδιόφωνο.

Το πρώτο πρωτότυπο θεατρικό έργο της είναι η κωμωδία ηθών *Φροντιστήριο Γυναικών*, όπου εκτός από τη συγγραφή του, συμπρωταγωνίστησε επίσης με μεγάλα ονόματα της εποχής, όπως ο Ντίνος Ηλιόπουλος και η Νόρα Βαλσάμη. Ακολούθησαν το *Σπέρα Μπαμπλ*, *Ερωτοκαυγάδες*, *Δασκαλάκος*, *Δύο γυναίκες ένας άντρας*, *Ο φίλος μου ο Τζο* και το *Δύο κοπέλες μόνες*, τα οποία παρουσιάστηκαν τόσο σε αθηναϊκές όσο και επαρχιακές σκηνές με επιτυχία. Η Ζαρόκωστα βραβεύτηκε για τα θεατρικά της έργα *Συμβιβαστήκαμε* και *Αουφίντεροζεν Μανόλη* με το πρώτο και τρίτο κρατικό βραβείο αντίστοιχα.

Πολυγραφότατη δραματουργός, σκηνοθέτιδα και ηθοποιός με έντονη πολιτική συνείδηση είναι η Ευσεβεία Τιτίκα Α. Σαρι-

γκούλη (Αθήνα, 1934). Επαναστατική στην ιδιοσυγκρασία της, η Σαριγκούλη εντάχθηκε το 1950 στο Κίνημα της Ειρήνης, αναφέροντας πως εκείνον τον καιρό οι ακτιβιστές αντιμετώπιζαν εκτελεστικό απόσπασμα.²³ Η Σαριγκούλη σπούδασε πιάνο, φοίτησε στο Αρσάκειο, στις καλόγριες της σχολής Saint-Joseph και σε δραματική σχολή.

Πρωτοπαρουσιάστηκε στα γράμματα, το 1962, από τις στήλες του περιοδικού *Αιών*, και το 1963 κυκλοφόρησε η ποιητική της συλλογή με τίτλο *Μορφές και Χρόνος*, ενώ ταυτόχρονα ανέβασε το πρώτο της θεατρικό μονόπρακτο *Προς σταθμόν Νο 4* στο θέατρο της Χ.Ε.Ν. Το 1964 ανέβασε στο θέατρο Όρβο ένα τρίπρακτο έργο της, την *Ιώ*. Το 1965 κυκλοφόρησε η πρώτη της πεντάπρακτη τραγωδία, *Βασιλιάς Κωνσταντίνος ο Μέγας*, γραμμένη σε επικό στίχο. Εν συνεχεία, μόλις η Χούντα έκανε άρση του νόμου της προληπτικής λογοκρισίας, η Σαριγκούλη εξέδωσε, το 1972, έναν τόμο με πέντε τραγωδίες, από τις οποίες, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει: «κάποιες είχα έτοιμες από καιρό στο συρτάρι μου, αλλά ένεκεν χαντζάρας συνταγματαρχών δεν τολμούσα».²⁴ Το 1973, έγινε μέλος της Ε.ΝΕ.Α. και παρουσίασε αποσπάσματα από την τραγωδία της *Στρατηγός Πιλάτος* με τη μορφή αναλογίου. Αξίζει, εδώ, να σημειωθεί πως στις διδασκαλίες της συμπεριλαμβάνεται, εκτός από τα δικά της έργα, η πρώτη παρουσίαση του θεατρικού έργου της Έλλης Αλεξίου *Μια μέρα στο γυμνάσιο*, το 1977.

Η Σαριγκούλη έχει συγγράψει πενήνταεπτά βιβλία, εκ των οποίων τα τριανταεννέα ανήκουν στην κατηγορία του επιικού

23. Συνέντευξη σε διαδικτυακό περιοδικό: Ημερομηνία πρόσβασης [25/5/2010] από: <http://www.womenonly.gr/loipon/kosmikaarticle.asp?catid=14103&subid=2&pubid=6660270>.

24. Βλ. Ημερομηνία πρόσβασης [17/3/2010] από: http://www.google.gr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=9&cad=rja&ved=0CEwQFjAI&url=http%3A%2F%2Fwww.eel.org.gr%2Fcv%2Ftitika_sarigkouh.pdf&ei=bsc2Ur6jBsjDswbynoH4DA&usq=AFQjCNF5wtWUQjdpfBfgHL7yT4SsAKc8A&sig2=HnYmIYwD2ih0MBuPnD-yA&bvm=bv.52164340.d.Yms.

θεάτρου. Η πολυγραφότατη αυτή δραματογράφος ασκεί κοινωνική κριτική στη σύγχρονη κοινωνία του θεάματος, αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Αντί να με ξέρουν τα σχολεία και οι μαθητές μέσα από τα βιβλία μου, με σταματάνε στο δρόμο για το «Μπαμπά, μην τρέχεις» και για τον «Λάκη το γλυκού-λη»», τηλεοπτικά σήριαλ στα οποία συμμετείχε ως ηθοποιός.

Μια ιδιαίτερα διακεκριμένη δραματογράφος, η οποία είναι σχεδόν άπαιχτη στις ελληνικές θεατρικές σκηνές και της οποίας τα κείμενα διαπνέονται τόσο από φιλοσοφικό στοχασμό όσο και πολιτική κριτική, είναι η Μαρία Λαμπαδαρίδου-Πόθου. Η Λαμπαδαρίδου-Πόθου γεννήθηκε στο Κάστρο της Λήμνου το 1933. Τέλειωσε το τοπικό Γυμνάσιο και εν συνεχεία ξεκίνησε να εργάζεται ως υπάλληλος στο Επαρχείο Λήμνου, ενώ παράλληλα σπούδαζε στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Αφού ολοκλήρωσε τις σπουδές της, πήγε με υποτροφία της γαλλικής κυβέρνησης στη Σορβόνη, όπου σπούδασε Αισθητική και Ιστορία Θεάτρου και γνωρίστηκε με τον Σάμιουελ Μπέκετ, με τον οποίο διατήρησε πολύχρονη αλληλογραφία και ο οποίος έπαιξε κομβικό ρόλο στις δραματουργικές της καταβολές. Όταν επέστρεψε από το Παρίσι, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα κι εργάστηκε στην κεντρική υπηρεσία του Υπουργείου Εσωτερικών.

Η Λαμπαδαρίδου-Πόθου ξεκίνησε να γράφει και να δημοσιεύει από νεανική ηλικία στον τοπικό Τύπο. Εκτός από θεατρικά έργα, η πλειοψηφία των οποίων έχει παρουσιαστεί στο εξωτερικό, η Λαμπαδαρίδου Πόθου ασχολήθηκε επίσης με την ποίηση, το διήγημα, το μυθιστόρημα και τη μετάφραση. Τα θεατρικά της Λαμπαδαρίδου-Πόθου διαποτίζονται από το μεταφυσικό στοιχείο και έντονη υπαρξιακή αγωνία, και η δραματογράφος σκιαγραφεί τους ήρωές της με πλούσιο εσωτερικό κόσμο. Εκτός από τη φιλοσοφική ατμόσφαιρα, στα έργα της Λαμπαδαρίδου-Πόθου είναι εμφανής και η πολιτική τους διάσταση, από την αρχή των πονημάτων της. Το 1957, έγραψε και σκηνοθέτησε το πρώτο της θεατρικό έργο, το δράμα με τίτλο *Ματωμένη Λευτεριά*, εμπνευσμένο από τον Κυπριακό Αγώνα, το οποίο παρουσίασαν μαθητές του Γυμνασίου της

Λήμνου και το οποίο είχε έντονο αντίκτυπο στους κατοίκους του νησιού. Στο Διεθνές Συνέδριο Γυναικών Θεατρικών Συγγραφέων,²⁵ που διεξήχθη το 1993, η Λαμπαδαρίδου-Πόθου αναφέρεται, επίσης, σ' ένα έργο που έγραψε, εξιστορώντας την ιστορία ενός φίλου της που συνελήφθη και βασανίστηκε κατά τη διάρκεια της δικτατορίας. Το έργο χαρακτηρίστηκε ως «αναρχικό», λογοκρίθηκε και δεν ανέβηκε ποτέ.

Θα κλείσω την εισήγησή μου με μια πραγματικά επαναστατική φωνή του πειραματικού μεταπολεμικού θεάτρου στην Ελλάδα, τη δραματουργό, σκηνοθέτιδα, ηθοποιό, αλλά και παραγωγό των θεατρικών της, Μαριέττα Ριάλδη. Πρωτοεμφανίστηκε στον χώρο του θεάτρου στη Θεσσαλονίκη, το 1963. Ήδη, από τα χρόνια που φοιτούσε στη δραματική σχολή, ξεκίνησαν έντονα οι αντιδράσεις της ενάντια στο κατεστημένο. Ελάχιστες πληροφορίες έχουν καταγραφεί, τόσο για την προσωπική ζωή όσο και για το έργο της Ριάλδη. Όπως χαρακτηριστικά καταθέτει και ο Σάββας Πατσαλίδης:

«Αναζητούμε έστω και μια μικρή αναφορά στην πρωτοποριακή, για την εποχή της, δουλειά, που δυστυχώς παραμένει ακόμα αδημοσίευτη και αναξιολόγητη. Πουθενά. Και το εύλογο ερώτημα: Μήπως δεν έχει θέση; Και εάν ναι με ποια αιτιολογία;...».²⁶

Η Ριάλδη δημιούργησε και διηύθυνε το «Πειραματικό Θέατρο» για τριάντα χρόνια. Το «Πειραματικό Θέατρο», εκτός από τα έργα της ίδιας, ανέβασε έργα σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων σε μια εποχή όπου το σύγχρονο ελληνικό έργο βρισκόταν στην αφάνεια, ενώ υποστήριξε νέους δραματουργούς και σκηνοθέτες.

Η Ριάλδη αποκαλεί το θέατρό της «θέατρο της σιωπής». Το «θέατρο της σιωπής» είναι ένα θέατρο που εγκαινίασε νέες φόρμες, χρησιμοποιώντας ελάχιστο λόγο και έντονη σωματι-

25. Anna Kas France – Philip J. Corso, *International Women Playwrights*, Metuchen, N. J, London 1993.

26. Σάββας Πατσαλίδης, *Μεταθεατρικά 1985-1995, Ελληνικό Γυναικείο (Φεμινιστικό;) Θέατρο*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 111.

κή κίνηση και δράση. Αξίζει να υπογραμμίσουμε σε αυτό το σημείο ότι το «θέατρο της σιωπής» είναι άμεσα συνδεδεμένο με την περίοδο της δικτατορίας, κατά τη διάρκεια της οποίας η Ριάλδη έμεινε ενεργή. Παράλληλα, με τη χρήση της σωματικής έκφρασης πήρε μέρος σε μια μορφή βαθιάς κοινωνικής διαμαρτυρίας, με το σώμα του ηθοποιού να έχει τον πρωταγωνιστικό ρόλο. Εκτός από το περιεχόμενο των έργων της Ριάλδη, το οποίο εναντιώνεται σε κάθε μορφή εξουσίας της καθεστηκυίας τάξης, τα έργα της εμπεριέχουν, επίσης, γνωρίσματα φεμινιστικού θεάτρου. Η εμμονή της με το γυμνό σώμα, αλλά και ο τρόπος που το παρουσιάζει, φέρνουν στο προσκήνιο την αποδόμηση των κοινωνικών εν-γραφών του σώματος, αποκαλύπτοντας τις υποκειμενικές νοηματοδοτήσεις του και την ανισότητα που επικρατεί. Φεμινιστικό στοιχείο είναι, επίσης, ο τελετουργικός τρόπος με τον οποίο προσεγγίζει τα θέματα της, αλλά και η συνθετική σκηνική φόρμα της, η οποία συνδυάζει τον μονόλογο, το ντοκουμέντο, τη σάτιρα, την εικαστική παρέμβαση, τον επιθεωρησιακό λόγο και την πολιτική κριτική.²⁷ Η αθυροστομία που χρησιμοποιεί στα θεατρικά της η Ριάλδη, με τον σκληρό λόγο να παίρνει τη μορφή ηγεμονικού ανδρισμού, έρχεται να καταρρίψει τον μύθο περί υπερβολικής ευαισθησίας και ευγένειας του λόγου των γυναικών.

Τέλος, όπως αναφέρει σε συνέντευξή της η δραματουργός: «υπάρχουν ελάχιστα έργα για γυναίκες και αυτός είναι ο κύριος λόγος για τον οποίο γράφει γυναικείους ρόλους».²⁸ Μερικά από τα πιο γνωστά της θεατρικά φέρουν τους τίτλους *Σκ... Σάτιρα πανικού* (1973), *Ηθική από μια ανήθικη γυναίκα* (1976) και *Καφέ Σαντάν* (1977).

Όπως διαφαίνεται από την περιήγησή μας στην ιστορία της γυναικείας νεοελληνικής δραματουργίας, παρατηρούμε πως οι Ελληνίδες δραματουργοί, από τις απαρχές του νεοσύστατου

27. Νάντια Ευαγγελινού, *Έργα γυναικών συγγραφέων στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο (1949-1999)*, Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 156.

28. *Το ίδιο*, σ. 158.

ελληνικού κράτους μέχρι και τη Μεταπολίτευση, ήταν γυναίκες με υψηλό μορφωτικό επίπεδο και έντονη κοινωνικοπολιτική δράση. Τα θέματα των θεατρικών τους ποικίλλουν από την πραγμάτευση της οικογενειακής ζωής μέχρι φιλοσοφικά και κοινωνικοπολιτικά ζητήματα που απασχόλησαν την εποχή τους. Μεγάλος αριθμός δραματουργών ασχολήθηκε, επίσης, με τη συγγραφή αρχαιοθεμών και ιστορικών δραμάτων. Τέλος, ποικίλα έργα τους είναι αφιερωμένα σε γυναίκες πρωταγωνίστριες ή γυναικεία θέματα, όπως το προξενικό ή η οικογενειακή καταπίεση, και πολλές από τις συγγραφείς άσκησαν κοινωνικοπολιτική κριτική στην άνιση θέση της γυναίκας σε μια πατριαρχική ελληνική κοινωνία, τόσο μέσα από το έργο τους όσο και από τις δραστηριότητές τους. Κλείνοντας, ευελπιστώ πως, μέσα από την παραπάνω σύντομη παρουσίαση των πορτρέτων των Ελληνίδων γυναικών δραματουργών, θα υπάρξει ενδιαφέρον από συναδέλφους θεατρολόγους και ερευνητές του θεάτρου για περαιτέρω μελέτη της ζωής και των έργων τους.

«Το θηλυκόν ζήτημα» μέσα από τη συνομιλία των δημιουργών του *Αρχιτέκτονος Μάρθα* και της *Νέας Γυναίκας*

Το ζήτημα της γυναικείας χειραφέτησης, της αδήριτης πλέον ανάγκης για αλλαγή του ρόλου της γυναίκας στην κοινωνία, αλλά και στις συνειδήσεις γυναικών και αντρών, αποκτά φωνή και στη θεατρική σκηνή με το λεγόμενο «θέατρο των ιδεών», στις αρχές του 20ού αιώνα. Μαζί με τις ιδέες περί ελευθερίας και αυτοδιάθεσης των ανθρώπων, απαλλαγής από τα δεσμά των προλήψεων και των κοινωνικών καταπιέσεων προσφύεται και το «θηλυκόν ζήτημα», η εξίσωση του γυναικείου και αντρικού φύλου σ' όλους τους τομείς της κοινωνικής δράσης. Ο φιλολογικός καβγάς που προτιθέμεθα να παρουσιάσουμε γίνεται ανάμεσα στην Καλλιρόη Παρρέν και τον Παύλο Νιρβάνα, έχοντας ως αφορμή τα έργα τους: *Νέα Γυναίκα* και *Αρχιτέκτων Μάρθας*, αντίστοιχα. Η διασταύρωση των γραφίδων τους στον Τύπο δεν απηχεί μόνο τις αντιλήψεις μιας παθιασμένης φεμινίστριας και ενός «φύσει» ρομαντικού και μάλλον «παραδοσιακού άντρα» συγγραφέα. Το γεγονός ότι και οι δύο είναι από τους πρωτεργάτες της νέας αντίληψης του θεάτρου, αποδεικνύει ότι το «θέατρο των ιδεών» και σ' αυτό το σημείο καινοτομούσε: δεν επεδίωκε την πλήρη υποταγή σ' ένα σύστημα αξιών. Οι εκπρόσωποί του δεν ήταν απαραίτητο να ασπάζονται τις ίδιες ιδέες, αλλά τον ίδιο ασίγαστο ενθουσιασμό να ασχοληθούν μ' αυτές, να γράψουν γι' αυτές, να επιχειρηματολογήσουν για το νέο, που μπορεί να

ερχόταν ως απειλή, αλλά και ως λύτρωση. Πράγματι, με το «θέατρο των ιδεών» κάτι άρχιζε να αλλάζει στη σκηνή και τη ζωή της Ελλάδας του 20ού αιώνα...

Η έως τότε θεατρική παραγωγή, ακολουθώντας τα διδάγματα του ρομαντισμού, ήθελε τη γυναίκα «καλαισθητικό αντικείμενο», έρμαιο των συμβάσεων της κοινωνίας, χωρίς καμιά διάθεση να απεχδυθεί το «κουστούμι του ρόλου της». Η έως τότε θεατρική παραγωγή στάθηκε στη σάτιρα της γυναικείας χειραφέτησης, όπως ήταν η σκηνή «Διδασκαλισσών» στην επιθεώρηση *Άνω Κάτω* (1895), ή «Σουφραζετών» στο *Λίγο απ' όλα* (1898), ή το έργο του Γεώργιου Σουρή *Χειραφέτησις*, που σχολιάζει σκωπτικά τις πολιτικές απαιτήσεις των γυναικών, κάτι ανάλογο δηλαδή με τις *Εκκλησιαζούσες* του Αριστοφάνη. Για να μην αδικήσουμε, όμως, τους άνδρες συγγραφείς της εποχής, πρέπει να αναφέρουμε ότι υπήρξαν και άλλοι, που γρήγορα τάχθηκαν υπέρ των φεμινιστικών διεκδικήσεων, όπως ο Γρηγόριος Ξενόπουλος με το διήγημα *Έρωσ εσταυρωμένος*, το οποίο αργότερα θα ανέβει στη σκηνή ως *Στέλλα Βιολάντη*, ή ο Κωστής Παλαμάς με την εξαιρετική ηρωίδα του, σύμβολο της αντισυμβατικής γυναίκας, την περίφημη *Τρισεύγενη*.¹

Ας γνωρίσουμε, λοιπόν, τους δύο συνομιλητές:

Καλλιρρόη Παρρέν: δημοσιογράφος, εκδότρια του πρώτου αποκλειστικά γυναικείου εντύπου, της *Εφημερίδος των Κυριών*, συγγραφέας μυθιστορημάτων και μετέπειτα δραμάτων, πάνω απ' όλα μαχητική φεμινίστρια, με συμμετοχή σ' όλα τα παγκόσμια γυναικεία συνέδρια της εποχής. Κύριος στόχος της, η εκπαίδευση και η εργασία των γυναικών. Μέσο της, η

1. Περισσότερα για το φεμινιστικό κίνημα στο θέατρο του 19ου αιώνα και του 20ού, βλ. Κυριακή Πετράκου, «Η εμφάνιση του φεμινισμού στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα, Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών, Βουκουρέστι 2-4/6/2006*, επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης, *Ελληνικά Γράμματα*, Αθήνα 2007, τόμ. Γ', σσ. 169-178.

συγκρότηση Σχολών (Σχολή Κυριακής Άπορων Γυναικών και Κορασίων), οργανώσεων και ιδρυμάτων (Άσυλον της Αγίας Αικατερίνης, Άσυλον Ανιάτων, Πατριωτικός Σύνδεσμος) για την προάσπιση των γυναικών και των αδύναμων κοινωνικών μελών.

Παύλος Νιρβάνας (Πέτρος Αποστολίδης): ποιητής, συγγραφέας που καταπιάστηκε με όλα τα είδη του γραπτού λόγου, δραματογράφος, χρονογράφος σε πολλά έντυπα της εποχής, και μετέπειτα τιμημένος με το βραβείο Γραμμάτων και Τεχνών, αλλά και μέλος της Ακαδημίας Αθηνών.

Το έναυσμα για τη «λογομαχία» των δύο συγγραφέων δίνεται με την παρουσίαση του πρώτου θεατρικού έργου της Καλλιρρόης Παρρέν, *Η Νέα Γυναίκα*,² στο θέατρο του Συντάγματος, στις 28 Σεπτεμβρίου του 1907. Η συγγραφέας, πέντε ημέρες πιο πριν, αναγγέλλει με μεγάλο ενθουσιασμό στις αναγνώστριες της *Εφημερίδος των Κυριών* την πρώτη απόπειρα θεατρικού έργου με θέμα τη γυναικεία χειραφέτηση.³ Την τρίτη ημέρα των παραστάσεων επανέρχεται για να περιγράψει αυτήν τη φορά τον ενθουσιασμό και τη συγκίνηση «του ευγενούς και πολυπληθούς κοινού», συναισθήματα που –όπως αναφέρει η ίδια– αναλύθηκαν σε δάκρυα κατά τη διάρκεια όλου του έργου, αλλά κυρίως στην «κορυφαία» τελευταία σκηνή. Εδώ, μάλιστα, βρίσκει την ευκαιρία να φέξει τη μέχρι τότε θεατρική συνήθεια του τέλους, που δεν ήταν άλλη από τον φόνο, αντιπαραβάλλοντας τη δική της επιλογή: ο «ψυχικός θάνατος, μια καταστροφή ευτυχίας, την οποίαν τα χέρια μιας μητέρας παλαιάς παρεσκεύασαν».⁴ Στο ίδιο άρθρο δεν

2. Για την Παρρέν και το θεατρικό έργο της, βλ. Μαρία Αναστασοπούλου, *Καλλιρόη Παρρέν, Η συνετή απόστολος της γυναικείας χειραφεσίας – Η ζωή και το έργο*, Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, Αθήνα 2012· Στράτος Κωνσταντινίδης, *Το νεοελληνικό θέατρο σε αναζήτηση του ελληνισμού*, Αρμός, Αθήνα 2011.

3. Καλλιρρόη Παρρέν, «Η Εφημερίς των Κυριών και το θέατρον», *Εφημερίς των Κυριών*, 23.9.07, σ. 1.

4. Παρρέν, «Η Νέα Γυναίκα», 30.9.07, σ. 1.

ξεχνά, βέβαια, να επαινέσει την υποκριτική ικανότητα των ερμηνευτών, Νίκου Παπαγεωργίου –ο οποίος αντικατέστησε τον Ευτύχιο Βονασέρα, λόγω ασθένειας του πρώτου– και της πρωταγωνίστριας, Μαρίκας Κοτοπούλη, «η οποία έβαλε μέσα εις τον ρόλον της κάτι από την χειραφετημένην ψυχήν της».⁵

Η «επίθεση» της Παρρέν στους άντρες της εποχής, μέσω της ανάλυσης των ιδανικών της *Νέας Γυναίκας*, θα συνεχιστεί σε έξι ακόμα άρθρα της,⁶ μέχρι να πάρει την απάντηση από έναν δημοφιλή πνευματικό άνδρα της εποχής, τον Παύλο Νιρβάνα. Σ' αυτά, πρώτα-πρώτα, επισημαίνει ότι η *Νέα Γυναίκα* «δεν έβαλε σκούφον επαναστάτου, αλλ' ούτε εξητέλισε την αβρότητα του φύλου της», γιατί «ξέρει να υποχωρή εις τα μικρά διά να σώση τα μεγάλα».⁷ Δηλαδή, «έμεινε πρωτίστως γυναίκα». Αλλά και ως μάνα πρέπει να αγωνιστεί ενάντια στο κοινωνικό κατεστημένο της οπισθοδρόμησης με κάθε τίμημα:

«θυσιάζεται και θυσιάζει δια να απομακρύνη το παιδί της από ένα περιβάλλον μολυσμένο, σάπιο, ψεύτικο. [...] Είναι η μάνα αυτή, ο στυλοβάτης που μένει ορθός μέσα εις ένα οικοδόμημα ερειπωμένο, με θεμέλια που κατέσκαψε σιγά, σιγά το ψεύδος και η πρόληψις».⁸

Απαραίτητη προϋπόθεση για την πολυπόθητη αλλαγή είναι η μόρφωση των γυναικών, γιατί μόνο με αυτό το εφόδιο θα

5. Στο ίδιο φύλλο περιλαμβάνονται κριτικές του Ξενοπούλου (αναδημοσίευση από το *Νέον Άστυ*), Τσοκόπουλου και Πιράνη για το έργο, οι οποίες είναι σε γενικές γραμμές θετικές. (Βλ. *Το ίδιο*, σ. 3).

6. Τα άρθρα της Παρρέν είναι τα εξής: «Η Νέα Γυναίκα. Ανάλυσις της συγγραφέως», *Εφημερίς των Κυριών*, 7.10.07· «Υπάρχει γυναικείον ζήτημα;», *Εφημερίς των Κυριών*, 14.10.07· «Η Νέα Γυναίκα. Τι λέει η συγγραφέυς της», *Εστία*, 8.10.07· «Η Νέα Γυναίκα. Ανάλυσις του δράματος», *Εστία*, 9.10.07· «Η Νέα Γυναίκα. Ανάλυσις του έργου», *Εστία*, 11.10.07 και 12.10.07.

7. Παρρέν, «Η Νέα Γυναίκα. Ανάλυσις της συγγραφέως», σ. 1.

8. Ο.π.

μπορέσουν «να κάμουν την ανθρωπότητα πειο καλή, πειο μεγάλη με την αγάπην να βασιλεύη παντού και να ανοίγη δρόμους ευτυχίας και χαράς».⁹ Στο ίδιο ύφος και με το ίδιο περιεχόμενο κινούνται τα άρθρα της Παρρέν και στην *Εστία*, φθάνοντας πολλές φορές να επαναλαμβάνουν όχι μόνο ίδια νοήματα, αλλά και αυτούσιες φράσεις, που αποδεικνύουν ότι έγραφε με σπουδή, και με μοναδικό κίνητρο να κάνει γνωστές τις νέες ιδέες περί φεμινισμού. Αρχίζει μάλιστα να διαφαίνεται ο εθνικός και διεθνικός χαρακτήρας, που πιστεύει ότι πρέπει να πάρει ο ρόλος της γυναίκας και ιδιαίτερα της μάνας, τονίζοντας ότι:

«δια τη Νέα Γυναίκα ο βωμός της εστίας επεκτείνεται, μεγαλώνει, ανοίγει τα τείχη του τόσον, ώστε να κλείη μέσα του όχι πλέον τα πέντε έξι μέλη της οικογενείας, όχι τον περιωρισμένον κύκλον των στενωτέρων και απωτέρων συγγενών, αλλά την Πατρίδα, την φυλήν, την ανθρωπότητα ολόκληρον».¹⁰

Ακριβώς στο ίδιο πνεύμα κινούνται και τα επόμενα άρθρα της στην ίδια εφημερίδα, στα οποία επισημαίνει διεξοδικά όλα τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της «Νέας Γυναίκας» και επαναλαμβάνει σ' όλους τους τόνους το βασικό αίτημα για μόρφωση και εργασία. Η αρχικά μονόπλευρη επίθεση στο αντρικό φύλο τελειώνει με άρθρο της Παρρέν στην *Εφημερίδα των Κυριών*,¹¹ έχοντας ως τίτλο το ερώτημα «Υπάρχει γυναικείον ζήτημα;», στο οποίο θα απαντήσει θετικά, εστιάζοντας για άλλη μια φορά στα προβλήματα των γυναικών που απορρέουν από την έλλειψη μόρφωσης και εργασίας.

Το ερώτημα που τίθεται από τη γυναίκα-συγγραφέα γίνεται αφορμή για την επερχόμενη απάντηση στα *Παναθήναια*¹² του

9. Ο.π.

10. Ο.π.

11. Παρρέν, «Υπάρχει γυναικείον ζήτημα;», σ. 1.

12. Π. Νβ, «Λόγοι και Αντίλογοι. Το θηλυκόν ζήτημα», *Παναθήναια* 169, 15.10.07, σ. 25.

άντρα-συγγραφέα, Παύλου Νιρβάνα, ο οποίος με τη γνωστή ειρωνεία του «προσποιείται» ότι συμφωνεί με την ύπαρξη «θηλυκού ζητήματος», αλλά αυτήν τη φορά το θέμα παρουσιάζεται από την πλευρά των αντρών: «οπωσδήποτε σήμερα έχουμε και γυναικίον ζήτημα εις την Ελλάδα». ¹³ Ουσιαστικά, λοιπόν, διαφωνεί με τις ιδέες που εκφράζει η Παρρέν, τόσο στο θεατρικό έργο, αλλά και στα άρθρα της, τονίζοντας από τις πρώτες αράδες του άρθρου τη δυσαρέσκειά του για την «πεζότητα» με την οποία αντιμετωπίζονται αυτά τα θέματα και την πίστη του ότι:

«η κυρία Παρρέν ήλθεν να σπάση τα δεσμά μιας δουλείας, η οποία υπήρξεν έως τώρα ο ωραιότερος τίτλος και η μεγαλύτερα δύναμις της γυναικός και να επικαλεσθή υπέρ αυτών την χυδαίαν και θλιβεράν ελευθερίαν του ανδρός». ¹⁴

Έτσι, θα αναλύσει τον ρόλο του άντρα και της γυναίκας με βάση τα ρομαντικά σύμβολα του «ιππότη» για τον πρώτο και των «λουλουδιών» για τη δεύτερη, εκφράζοντας την άποψη ότι οι γυναίκες δεν πρέπει να παρασυρθούν από τις διακηρύξεις της φεμινίστριας συγγραφέα ότι πρέπει να λυτρωθούν από τη «δουλεία των αντρών» με την εργασία, σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να ακολουθήσουν τους «νέους θεούς (που) εκθρονίζουν τους παλαιούς». Είναι αντίθετος στην αντίληψη ότι:

«το λουλούδι πρέπει να δημιουργήση μόνον του την ζωήν του και να συνεισφέρει εις την ζωήν των άλλων. Να ποτισθή μόνον του, να κλαδευθή μόνον του και, όταν έλθη η ώρα, να γίνη κατάπλασμα, αφέψημα, φράκτης δημοσίας οδού ή σκούπα διά τον δρόμον». ¹⁵

13. Ό.π.

14. Ό.π.

15. Ό.π.

Και για να γίνει πιο επικριτικός στις ιδέες που εκφράζει η Παρρέν, θα αναφερθεί σ' αυτήν στο αρσενικό γένος:

«Η κυρία Παρρέν, η οποία είνε ένας έξοχος Έλλην, εις δράσιν, κήρυγμα, ενέργειαν, δημιουργίαν, κοινωνικότητα και πάσαν αγαθοπραξίαν με τον αρσενικόν της νουν, ήλθε να καταλύση την ποίησιν των παλαιών καιρών».¹⁶

Στα 41 του χρόνια είναι πολύ δύσκολο να απαρνηθεί τα στερεότυπα του γυναικείου και αντρικού φύλου. Όσο και αν γαλουχήθηκε με τις ευρωπαϊκές ιδέες της επιστήμης¹⁷ και της τέχνης, όσο και αν στάθηκε στην πρωτοπορία του καιρού του, όσο και αν πρωτοστάτησε στο «θέατρο των ιδεών», δεν μπόρεσε να λυτρωθεί από τις παραδεδομένες αξίες που του επιτάσσει ο ρόλος του άντρα, θεωρώντας τις γυναίκες «άνθη» και τους άντρες «κόκκορες» του κοτετσιού της κοινωνίας. Έχοντας την πεποίθηση ότι τα διδάγματα του φεμινισμού στερούν από άντρες και γυναίκες την ομορφιά του ρόλου τους, θα υποστηρίξει, ως γνήσιος αισθητιστής, τη «θείαν αργίαν, την ουράνιον οκνηρίαν, την υπέροχον αχρηστίαν των ωραίων πραγμάτων», σε αντίθεση με τη ρεαλιστική αντιμετώπιση του θέματος από την Παρρέν. Ο Νιρβάνας, κρατώντας το

16. Ο.π.

17. Είναι πράγματι εντυπωσιακό ότι ο θετικιστής Νιρβάνας –μάλιστα, σ' αυτήν την περίοδο, έχει απομακρυνθεί τόσο πολύ από τον ρομαντισμό, ώστε φθάνει να ειρωνεύεται τις θεωρίες του– στο γυναικείο ζήτημα δεν συμπορεύεται με τα διδάγματα του θετικισμού, που ήθελαν τη γυναίκα ίση με τον άντρα, αλλά διατυπώνει θέσεις του ρομαντισμού, που ταυτίζονται συγχρόνως και με τους στερεότυπους ρόλους των δυο φύλων. Και ο Νίτσε, βέβαια, του οποίου ο Νιρβάνας υπήρξε εισηγητής στην ελληνική διανόηση, ήταν πιστός στον στερεότυπο ρόλο των δύο φύλων. Βλ. Παύλος Νιρβάνας, «Η φιλοσοφία του Νίτσε», *Τέχνη* 4, (σσ. 74-79)· 5, (σσ. 108-113) και 6 (Απρίλης, 1899), αλλά και *Απαντα Παύλου Νιρβάνας*, αναστύλωσε και έκρινε Γ. Βαλέτας, Εκδ. Χρ. Γιοβάνη 1968, τόμ. Γ', σσ. 147-170. Εκδόθηκε αργότερα και σε ξεχωριστό φυλλάδιο από την *Τέχνη* στην Αθήνα το ίδιο έτος.

άρωμα των ρομαντικών ποιητών, αλλά κυρίως τη στερεοτυπική αντίληψη του ρόλου του, δεν μπορούσε να δεχτεί την τότε επαναστατική θέση ότι η γυναίκα μπορεί μέσω της δικής της δουλειάς, και όχι του άντρα της, να προσπορίζεται τα απαραίτητα αγαθά. Οι γυναίκες, για τον Νιρβάνα, ήταν και έπρεπε να παραμείνουν ως το «καλαισθητικό» στοιχείο της ζωής, ενώ οι άντρες, «οι κόκκορες» που επιτίθενται στους αντίζηλους και εξασφαλίζουν την άνετη ζωή στις «κότρες»... δηλαδή τις γυναίκες... Επομένως, καταλήγει ο Νιρβάνας –με όλη του την ειρωνεία– ότι υπάρχει «θηλυκόν ζήτημα», αλλά όχι από την πλευρά των γυναικών, όπως διατείνεται η Παρρέν, αλλά από την πλευρά των αντρών, αφού αυτοί θα συνεχίσουν να υπερασπίζονται τις γυναίκες, γιατί «κανείς δεν θα καταργήσει τα θερμοκήπια των παλαιών καλών ημερών. Και τα έξοδα της θερμάνσεως θα τα καταβάλλη πάντοτε η λατρεία του άρρενος».¹⁸

Το επόμενο απαντητικό άρθρο της εκδότριας της *Εφημερίδος των Κυριών* έχει τον εύγλωττο τίτλο «Τα άνθη ενός Έλληνος ποιητού»¹⁹ και, όπως ήταν αναμενόμενο, καταφέρεται εναντίον των ρομαντικών απόψεων του Νιρβάνα «περί λουλουδιών», αλλά και του ίδιου του εκφραστή τους, στον οποίο δεν αναφέρεται ονομαστικά, αλλά αόριστα ως «Έλληνα ποιητή» και «esthète», χαρακτηρίζοντάς τον «σοφόν, αβρόν, ευγενή», ο οποίος, όμως, «επεφύλασσε μίαν μεγάλην απογοήτευσιν».²⁰ Κατακρίνει, για άλλη μια φορά, τη «νεκρανάστασιν» των λουλουδιών των ρομαντικών χρόνων, διευρύνοντας τη βάση του θηλυκού ζητήματος από ζήτημα φύλου σε ζήτημα έθνους, επισημαίνοντας ότι τέτοιες αντιλήψεις ωθούν το έθνος σε ανυπαρξία. Για μεγαλύτερη πρόκληση βδελυγμίας και αποστροφής, προχωρεί στην «τερατώδη» οπτικοποίηση του επιχειρήματός του, ταυτίζοντάς το με τον πίνακα του

18. Ό.π.

19. Παρρέν, «Τα άνθη ενός Έλληνος ποιητού», *Εφημερίς των Κυριών*, 21.10.07, σ. 1.

20. Ό.π.

Ηλιογάβαλου του Alma Tandem, στον οποίο οι γυναίκες που τον πλαισιώνουν ξεψυχούν σε μια θάλασσα από ροδοπέταλα. Έτσι, χρησιμοποιώντας την ειρωνεία του αντιπάλου της, συμπεραίνει η Παρρέν ότι, αν ήθελε ο ίδιος ο «Έλληνα ποιητή» να απαθανατίσει τον «ηδονικό θάνατο» των αντρών, θα τους έβαζε –κατ’ αναλογία προς τον πίνακα του Tandem– να πεθαίνουν «μέσα εις σάπια και βρωμερά σκέλεθρα γυναικών».²¹

Η απάντηση του «Έλληνα ποιητή» ήρθε με επιστολή του (με ημερομηνία 24.10.1907) στην *Εστία*.²² Με το γνωστό σαρκαστικό ύφος του, προσπάθησε να μετριάσει από τη μια τη βαρύτητα των προηγουμένων επιχειρημάτων του και από την άλλη να αποκαλύψει το υπερβολικά εμπαιχθέν μένος της αντιπάλου του:

«Η διακεκριμένη συνάδελφος και ευγενής μου φίλη, κυρία Καλλιρόη Παρρέν, μου έκαμε την τιμήν και την αδικίαν να συζητήση σοβαρώς ένα ελαφρόν μου χρονογράφημα δημοσιευθέν εις τα *Παναθήναια*».

Η ειρωνεία στο προσκήνιο:

«Το μέγα αμάρτημά μου υπήρξεν ότι ηθέλησα να διεκδικήσω υπέρ των γυναικών τα δικαιώματα των ανθέων και ν’ απολογηθώ διά την υπέροχον αχρηστίαν όλων των ωραίων πραγμάτων».

Με την ίδια ημερομηνία –πράγμα το οποίο σημαίνει ότι η Παρρέν δεν γνώριζε το άρθρο του αντιπάλου της–, δημοσιεύεται νέο άρθρο της στην *Εφημερίδα των Κυριών*.²³ Τώρα

21. Ό.π.

22. Νιρβάνας, «Φιλικά Γράμματα. Το θηλυκόν ζήτημα», *Εστία*, 28.10.07, σ. 1.

23. Παρρέν, «Το αρσενικόν ζήτημα. Ο Αρχιτέκτονας Μάρθας», *Εφημερίς των Κυριών*, 28.10.07, σ. 1.

το σημείο αναφοράς είναι το δράμα του Νιρβάνα *Αρχιτέκτων Μάρθας*, το οποίο είχε ανεβεί στη σκηνή με την Κοτοπούλη,²⁴ είχε ήδη δημοσιευτεί σε συνέχειες στο περιοδικό *Παναθήναια*,²⁵ αλλά και σε ξεχωριστό τόμο στις αρχές Οκτωβρίου,²⁶ όπου το ζήτημα μεταβάλλεται από «θηλυκόν» σε «αρσενικό-ν».²⁷ Η αποκαθήλωση του Μάρθα βασίζεται στην αντιστροφή των ίδιων των επιχειρημάτων του αντιπάλου της:

«ο άνδρας αυτός...δεν είναι άνδρας πλέον, όταν παρουσιάζεται θρηνολογών τον θάνατον ενός καναρινιού και αποφασίζων να εργασθή μόνο δια να κτίση το μνημείο του καναρινιού... δεν είναι άντρας πλέον... όταν αφήνει άσπλαχνα και εγωιστικά να πεθάνη ένα κορίτσι που τον αγαπά...».

Μετατρέποντας έτσι το ζήτημα από «θηλυκόν» σε «αρσενικό»,²⁸ ρίχνει τα βέλη της στην αεργία και την αδυναμία του χαρακτήρα του Μάρθα, ο οποίος –εν αντιθέσει με τους υπόλοιπους άντρες– δεν φαίνεται να εργάζεται, αλλά και τονίζει το «παράξενο» της ευαισθησίας του, να ελεεινολογεί από τη μια τον θάνατο ενός καναρινιού και από την άλλη να σκοτώνει τη γυναίκα που αγαπά –και τον ίδιο του τον εαυτό. Συγκρίνοντάς τον μάλιστα με τους άντρες-ήρωες στα έργα *Puifortechelamorte*

24. Η παράσταση του *Αρχιτέκτονα Μάρθα* έγινε στις 6.8.1907 στο Θέατρο Συντάγματος, με πρωταγωνίστρια τη Μαρίκα Κοτοπούλη.

25. Το 1907 δημοσιεύεται σε συνέχειες στα *Παναθήναια* (165-6, 15-31.8.07, σσ. 234-243· 167, 15.9.07, σσ. 290-297· 168, 30.9.07, σσ. 314-327).

26. Το 1907 τυπώνεται η πρώτη έκδοσή του από τα *Παναθήναια*, ως δώρο για τους αναγνώστες του περιοδικού. Στη σ. 3 διαβάζουμε αφέρωση του Νιρβάνα στην Κοτοπούλη: «Αφιερωμένο στην πρώτη φωτεινή ενσάρκωση της Μίνας». Ως προς τις επόμενες εκδόσεις του έργου: Το 1921 γίνεται η δεύτερη έκδοση σε ξεχωριστό τόμο μαζί με τη *Μαρία Πενταγώτισσα* από τον εκδοτικό οίκο Σιδέρη. Το 1968 γίνεται η τρίτη έκδοση στα *Άπαντα Νιρβάνα* που επιμελείται ο Γ. Βαλέτας.

27. Παρρέν «Το αρσενικό ζήτημα. Ο Αρχιτέκτονας Μάρθα», *ό.π.*

28. Ο ίδιος ο τίτλος το υποδηλώνει. (Ο.π.)

του Ντ' Αννούτσιο²⁹ και *Η φλογέρα του βασιλιά* του Κωστή Παλαμά, συμπεραίνει ότι οι ήρωες αυτοί είναι σαφώς πιο θετικοί χαρακτήρες από τον Μάρθα του Νιρβάνα.³⁰

Το φεμινιστικό της κήρυγμα, που στρέφεται εναντίον του *Αρχιτέκτονα Μάρθα*, συνεχίζεται την επόμενη ημέρα με τα ίδια επιχειρήματα.³¹ Θεωρεί «βεβήλωσιν» από πλευράς Νιρβάνα το όλο χτίσιμο του χαρακτήρα του βασιικού ήρωα πάνω στην «ασέβεια προς την παράδοσιν». Επιμένει ότι ο Νιρβάνας, αντί να παρουσιάσει τους άντρες «θωρακισμένους από σίδηρον», «ως ιππότας του καλού καιρού», τους εμφάνισε ως «στουπόχαρτον, το οποίον –φει– κατά τον κύριον Νιρβάναν πάντοτε δεν κλείει μέσα του τίποτε...». Το επιχείρημα μάλιστα για την αεργία και την υπερβολική ευαισθησία του Μάρθα –που είχε πρωτοεμφανιστεί στο προηγούμενο άρθρο της– επαναλαμβάνεται γι' άλλη μια φορά, επισημαίνοντας ότι αντί να χτίζει σπίτια –ως αρχιτέκτονας–, «κλαυθμηρίζει εμπρός εις ένα ψόφιο καναρίνι» και υπόσχεται να χτίσει «μαυσωλείον» γι' αυτό.³²

Αν και ο Νιρβάνας θίγεται πλέον ονομαστικά ως πνευματικός άνθρωπος και συγγραφέας, δεν απαντά στις προκλήσεις της. Η Παρρέν, όμως, συνεχίζει με νέο άρθρο, αν και δεν έχει να προβάλει καινούρια επιχειρήματα. Επανερχεται σε κάποια ζητήματα που είχαν θιγεί σε παλιότερα άρθρα της ίδιας ή του αντιπάλου της. Θυμάται πάλι την περίφημη «ανδροποίησή» της από τον Νιρβάνα, ο οποίος την είχε τότε ονομάσει «Ελληνα»,³³ ξαναθυμίζει τη σύγκριση που η ίδια είχε κάνει ανάμεσα στον Νιρβάνα και στον Παλαμά, ενισχύοντας τον δεύτερο, και ρίχνει πάλι τα βέλη της στον αδρανή και άπραγο χαρακτήρα του Μάρθα.

29. Gabriele D'Annunzio, 1863-1938.

30. Παρρέν, «Το αρσενικόν ζήτημα. Ο Αρχιτέκτων Μάρθας», σσ. 1-3.

31. Παρρέν, «Σημειώσεις. Τα άνθη και το αρσενικόν ζήτημα», *Εστία*, 29.10.07, σ. 2.

32. Ο.π.

33. Π. Νβ, «Λόγοι και Αντίλογοι. Το θηλυκόν ζήτημα», ό.π.

Την 1η Δεκεμβρίου του 1907, ο Νιρβάνας θα εμφανιστεί από τα φύλλα της *Εστίας*. Με διάθεση να κλείσει το ζήτημα, θα προσπαθήσει να συνενώσει τα δύο θέματα που δημιουργήθηκαν κατά τη φιλολογική διαμάχη τους, δηλαδή το αρσενικό και το θηλυκό, τιτλοφορώντας το άρθρο του «Το αρσενικοθήλυκον ζήτημα».³⁴ Σε μορφή επιστολής, απευθυνόμενη στον συντάκτη της στήλης «Φιλικά Γράμματα» –με ημερομηνία 29 Οκτωβρίου 1907, δηλαδή την ημέρα που είχε δημοσιευτεί το προτελευταίο άρθρο της Παρρέν στην *Εστία*–, απαντά εφ’ όλης της ύλης με τον γαλήνιο τόνο που χαρακτηρίζει και το ψευδώνυμό του. Η ευγένεια, η αποφυγή κάθε εμπάθειας, η ηρεμία και το αντιστάθμισμα όλων αυτών, η ειρωνεία, είναι στοιχεία του χαρακτήρα του, που διαφαίνονται στον «επίλογο» αυτής της φιλολογικής –ή καλύτερα ιδεολογικής– διένεξης. Η εξήγηση για όλες αυτές τις αντιφάσεις που επισημαίνει η Παρρέν, μεταξύ ήρωα και πραγματικής ζωής, είναι πολύ απλή για τον Νιρβάνα. Δεν είναι τίποτε άλλο παρά η διαμάχη ποίησης και ζωής, γιατί η ποίηση αντιστρατεύεται πολλές φορές την πραγματικότητα για να φθάσει στη δική της αλήθεια. Είναι, άλλωστε, από τις αγαπημένες του έννοιες η «αισθητική αλήθεια», η οποία συχνά, ή πάντα, μάχεται με την αλήθεια της πραγματικότητας και είναι αυτή που, κατά τον Νιρβάνα, πρέπει να νικά σε κάθε έργο τέχνης. Ως καθαρός αισθητιστής, από φύση και άποψη, πιστεύει στο τεχνητό, στο ωραίο, στο «καλλιτέχνημα» που δεν ταυτίζεται με το φυσικό, φθάνοντας μάλιστα και στην ακραία αντίληψη του αισθητισμού, διατυπωμένη διά στόματος Όσκαρ Ουάιλντ, ότι «το τεχνητό είναι ανώτερο από το φυσικό, η τέχνη είναι ανώτερη από τη ζωή». Στο «επιλογικό» του άρθρο επιμένει στην αξία της τέχνης που δεν μιμείται την πραγματικότητα, στην τέχνη που δεν υπηρετεί την πρακτικότητα. Επικαλείται μάλιστα, προς επίρωσιν των παραπάνω, τη ρήση του Ελβέτιου³⁵ για

34. Νιρβάνας, «Φιλικά Γράμματα. Το αρσενικοθήλυκον ζήτημα», *Εστία*, 1.11.07, σ. 1.

35. Claude-Adrien Helvétius, 1715-1771.

την υπεράσπιση «της τρέλας», λέγοντας ότι η «ορθοφροσύνη» δεν βοήθησε την τέχνη, αλλά ούτε και το έθνος, αφού δεν είναι ο καλύτερος σύμβουλος, όταν κάποιος πρόκειται να θυσιάσει τη ζωή του πολεμώντας για την πατρίδα.³⁶ Εμποτισμένος με τα διδάγματα του αισθητισμού, θα πει άλλη μια φορά ότι:

«εις τον τόπον αυτόν το πρακτικόν πνεύμα και η χαλύβδινη λογική, και ό,τι ονομάζεται μπονσενς, ενώ λάμπουν με την απουσίαν των εις όλας τας κινήσεις της πραγματικής ζωής, κάμνουν την εμφάνισίν των αμείλικτον κάθε φοράν που η Ποίησις τολμά να προβάλλη εις την μέσην».³⁷

Μ' αυτό το άρθρο γράφεται ο επίλογος³⁸ της φιλολογικής διαμάχης ανάμεσα στη φεμινίστρια Καλλιρρόη Παρρέν και τον αμετανόητο «αισθητιστή» Παύλο Νιρβάνα. Στην ουσία, η διαμάχη αυτή εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο του χαρακτήρα που πρέπει να έχει η Τέχνη. Το ερώτημα, αν η Τέχνη πρέπει να εξυπηρετεί την πραγματικότητα και, επομένως, κάποιους κοινωνικούς ή και πολιτικούς σκοπούς, ήταν –και είναι– ένα ερώτημα, που στις αρχές του 20ού –αλλά και σή-

36. Νιρβάνας, «Φιλικά Γράμματα. Το αρσενικοθήλυκον ζήτημα», ό.π. 37. Ό.π.

38. Για την ιστορία του φιλολογικού καβγά, αλλά και για τις σχέσεις των δυο συγγραφέων, Παρρέν και Νιρβάνα, θα θέλαμε να σημειώσουμε ότι στο ίδιο φύλλο της *Εστίας* (1.11.1907), στο οποίο δημοσιεύεται η επιστολή του Νιρβάνα, υπάρχει και μια άλλη επιστολή με υπογραφή «Αστός», στην οποία εμφανίζεται ως κοροϊδία ο καβγάς, αφού περιγράφει δύο γεγονότα στα οποία ήταν ο ίδιος αυτόπτης μάρτυς: στις προμερίες των δυο έργων, *Νέας Γυναίκας* και *Αρχιτέκτονα Μάρθα*, οι δύο πρωταγωνιστές του καβγά αλληλοσυγχαίρονταν μεταξύ τους. (Βλ. Αστός, «Γράμματα προς την *Εστίαν*. Μια κακή γλώσσα», *Εστία*, 1.11.1907, σ. 1). Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να εξηγηθεί το επόμενο άρθρο στην *Εφημερίδα των Κυριών* –ανυπόγραφο, αλλά το πιο πιθανό είναι να ανήκει στην Παρρέν– το οποίο, αφού αντιπαρέρχεται τις ιδέες του έργου, εκφράζει τον θαυμασμό για το έργο και τονίζει την «ωραιομανία» του συγγραφέα του. (Βλ. «Ο Αρχιτέκτων Μάρθας», *Εφημερίς των Κυριών*, 18.11.1907, σ. 2).

μερα– επιδέχεται πολλαπλές απαντήσεις. Η Τέχνη ενέχει πάντα ενός είδους υποκειμενισμό και ακριβώς αυτό είναι που την κάνει τόσο λυτρωτικά αποκαλυπτική. Ο Νιρβάνας, ήδη από την αρχή της πνευματικής του πορείας, έβλεπε την Τέχνη ως αυτοσκοπό. Έβλεπε την Τέχνη μακριά από κάθε πρακτικό πνεύμα, εκπρόσωπο του «ωραίου», και γι' αυτό, του αληθινού. Αντίθετα, η Καλλιρρόη Παρρέν έβλεπε την Τέχνη ως μέσο για να προωθήσει τις φεμινιστικές της ιδέες, την εξίσωση των δύο φύλων. Έβλεπε την Τέχνη «υπηρέτη» των ιδεών και των σκοπών της ζωής. Η φιλολογική διαμάχη που παρακολούθησαμε δεν είναι μια απλή διαμάχη «αισθητικής» αντίληψης. Είναι κάτι πολύ βαθύτερο. Θυμίζει έναν άλλο λογοτεχνικό καβγά από τις στήλες του *Νουμά*, μεταξύ Νιρβάνα και Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, στον οποίο ο πρώτος έθεσε τις βάσεις για το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη», ενώ ο δεύτερος για τον πρακτικό της χαρακτήρα μέσα από τις αναζητήσεις του κοινωνικού και πολιτικού ανθρώπου. Όπως ο Χατζόπουλος, έτσι και η Παρρέν, φέγουν τον Νιρβάνα όχι για τις αισθητικές του επιλογές στην τέχνη του θεάτρου, αλλά για τις ίδιες τις «ιδέες». Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι στην ομπρέλα του «θεάτρου των ιδεών» μπορούν να συνυπάρχουν αισθητιστές όπως ο Νιρβάνας, κοινωνιστές όπως ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, αλλά και φεμινίστριες με τάσεις εθνοκεντρικές όπως η Καλλιρρόη Παρρέν. Μήπως το μεγάλο πλεονέκτημα αυτού του θεάτρου ήταν τελικά «η πολυφωνία» που ανέπτυξε και όχι μόνο οι ίδιες οι ιδέες που άρθρωσε; Τελικά, και με μια δόση υπερβολής, μήπως οι διαφωνίες είναι πιο προωθητικές απ' ό,τι οι συμφωνίες στην Τέχνη;

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ
ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ - Ι

Η πρόσληψη του Όσκαρ Ουάιλντ στην Ελλάδα (1930-1974)

Η παρούσα ανακοίνωση έχει ως στόχο την παρουσίαση της πρόσληψης των έργων του Όσκαρ Ουάιλντ στην Ελλάδα κατά την περίοδο 1930-1974, μέσα από τις κριτικές των παραστάσεων που δόθηκαν σε αθηναϊκές θεατρικές σκηνές.

Η πρώτη γνωριμία

Κατά τη δεκαετία κυρίως του 1910-1920, το έργο του Όσκαρ Ουάιλντ εμφανίζεται στην Ελλάδα, ασκεί επιρροές στον καλλιτεχνικό και λογοτεχνικό χώρο και σταδιακά δημιουργείται ένας κύκλος ουαϊλδιστών.

Το πρώτο έργο του Όσκαρ Ουάιλντ που εμφανίζεται στην Ελλάδα είναι *Το τριαντάφυλλον και το αηδόνι*, στα Παναθήναια του 1901. Λίγα χρόνια αργότερα, το 1907, εμφανίζεται η πρώτη δημοσιευμένη μετάφραση του θεατρικού έργου *Σαλώμη* από τον Ν. Ποριώτη.¹

Ιστορικό πλαίσιο

Στις αρχές του 1930, ένα νέο κεφάλαιο ανοίγει για τη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου. Μετά την ψήφιση του νομοσχεδίου

1. Όσκαρ Ουάιλντ, *Σαλώμη*, μετ. Ν. Ποριώτης, *Παναθήναια* 14 (30.4. 1907), σσ. 33-49. Εκδόθηκε χωριστά τον ίδιο χρόνο από τα *Παναθήναια*.

ου σχετικά με τη λειτουργία του, ξεκινά η διαμόρφωση μιας νέας εικόνας στο δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων, όπου βασικός στόχος είναι η διαπαιδαγώγηση και η εκπαίδευση των ηθοποιών, των συντελεστών του θεάτρου, αλλά και του ίδιου του κοινού. Στο νέο δραματολόγιο που επιλέγεται προς μια τέτοια κατεύθυνση περιλαμβάνονται συγγραφείς, όπως ο Σαίξπηρ, ο Μολιέρος, ο Γκολντόνι, ο Ίψεν, ο Ουάιλντ και πολλοί άλλοι.²

Η πρόσληψη του Όσκαρ Ουάιλντ στην Ελλάδα από το 1930 κι έπειτα

Η χρυσή περίοδος κατά την οποία το έργο του Ουάιλντ θεωρείται πρωτοποριακό και εντυπωσιακό έχει παρέλθει. Το ενδιαφέρον πλέον δεν εστιάζεται τόσο στη μετάφραση του κειμένου, αλλά στην υποκριτική ικανότητα των πρωταγωνιστών, τη σκηνοθετική καθοδήγηση, αλλά και τα κοστουμια.

Αυτό που το κοινό και η κριτική αναζητά στις παραστάσεις έργων του Ουάιλντ είναι πλέον η ατμόσφαιρα και το πνεύμα του συγγραφέα. Έπειτα από μια περίοδο συνεχούς παρουσίας του Ουάιλντ στην ελληνική θεατρική σκηνή, σταδιακά το ενδιαφέρον για το έργο του φθίνει, για να φτάσει σε χρόνια απουσίας.

Οι παραστάσεις και η κριτική

Η βεντάλια της λαίδης Ουίντερμυρ

Η δεκαετία του 1930 οδεύει προς το τέλος της, με την εμφάνιση και παρουσίαση ενός έργου του Όσκαρ Ουάιλντ, το οποίο αποτέλεσε σημαντικό σταθμό τόσο την εποχή που ανέβηκε, όσο και στο μετέπειτα ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου. Πρόκειται για το έργο *Η βεντάλια της Λαίδης Γουίντερμυρ*, το οποίο παρουσιάστηκε από το Βασιλικόν Θέατρον (Οκτώ-

2. Αρετή Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρό-
ζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχιμο, Αθήνα 2004, σ. 291.

βριος 1937 – Μάιος 1938), σε μετάφραση του Βάσου Ηλιόπουλου και σε σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη.

Η παράσταση ξάφνιασε ευχάριστα τους κριτικούς, με αποτέλεσμα να συγκρίνεται με παραστάσεις του εξωτερικού, ενώ χαρακτηρίστηκε, από την αρχή έως το τέλος, ως «μια χαρά, μια απόλαυση».³ Κυριαρχούσε μια «νεότητα» και «μια δροσιά», που καθόλου δεν φανέρωνε πως το έργο είχε γραφτεί πριν από πενήντα περίπου χρόνια. Έλειπε εντελώς η επιτήδευση, η περιττολογία και το μάκρος, ενώ το «σπινθηροβόλο πνεύμα» ανέβλυζε πηγαίο.

Αρκετά χρόνια μετά την εμφάνιση και την εδραίωση του Ουάιλντ και των έργων του στο ελληνικό θέατρο, το θέατρο-θίασος της Έλσας Βεργή ανεβάζει ξανά τη *Βεντάλια της λαίδης Γουήντερμυρ* το 1962-63. Επρόκειτο για μια παράσταση που φανέρωσε τις αδυναμίες των ηθοποιών και ταυτόχρονα την υπερτίμηση των δυνάμεων του θιάσου, ενώ αμέσως θύμιζε την παραγωγή του Εθνικού Θεάτρου στο ίδιο έργο πριν από πολλά χρόνια.⁴

Το 1970, το έργο επαναλαμβάνεται στη σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η αρχική εντύπωση ήταν πως και πάλι η επιλογή του έργου ήταν ατυχής, αφού η παράσταση έπεσε στη νοοτροπία της σύγκρισης⁵ με το παλαιότερο ανέβασμα του έργου από την Κ. Παξινού και τον Αλ. Μινωτή. Η σκηνοθεσία του Σ. Καραντινού ίσως ήταν καλά ρυθμισμένη, δεν κατάφερε ωστόσο να μεταδώσει τον απαραίτητο «αέρα». Έδωσε ρυθμό στην παράσταση, αντισταθμίζοντας έτσι την αναιμική δράση.⁶

3. Άλκης Θρούλος, *Το Ελληνικό Θέατρο, 1934-1940*, τόμ. Β', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1977, σσ. 270-271.

4. Θρούλος, *Το Ελληνικό Θέατρο, 1962-1963*, τόμ. Θ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980, σσ. 204-205.

5. Κύπρος Φραγκούλης, «Όσκαρ Ουάιλντ *Η βεντάλια της λαίδης Γουήντερμυρ*, από τον θίασον του Εθνικού στο Δημοσικόν Θέατρον», *Ελληνική Ωρα Πειραιώς*, 10.4.1970.

6. Βαγγέλης Ψυρράκης, «*Η βεντάλια της λαίδης Ουίντερμυρ* στο Εθνικό», *Τα Σημερινά*, 12.2.1970.

Ο ιδανικός σύζυγος

Το Βασιλικό Θέατρο, μετά τη μεγάλη επιτυχία που σημείωσε το έργο του Ουάιλντ *Η βεντάλια της λαίδης Ουίντερμυρ*, ανεβάζει ακόμη ένα έργο του: *Ο ιδανικός σύζυγος*. Η παράσταση του *Ιδανικού συζύγου* χαρακτηρίστηκε ως «περιττή».⁷ Η σκηνοθεσία ήταν του Δημήτρη Ροντήρη,⁸ ενώ σύμφωνα με κριτικές της εποχής, οι ηθοποιοί απέδωσαν πολύ σωστά τους ρόλους τους, το σύνολο ήταν πολύ δεμένο, ενώ ξεχώρισε η Σαπφώ Αλκαίου στον ρόλο της λαίδης Μάκμπυ, ο Νίκος Δενδραμής ως λόρδος Γκόριγκ και, φυσικά, η Κατίνα Παξινού στον ρόλο της Κυρίας Τσέβλυ.⁹

Η επόμενη παράσταση του έργου σημειώνεται το 1968 από τον Οργανισμό Εθνικού Θεάτρου και ανεβαίνει στο Δημοτικό Θέατρον Πειραιώς. Γενικά, «η παράσταση, σκηνοθετημένη από τον Αλέξη Σολωμό, με την ευάρεστη γραφικότητα της και την υπογράμμισι των σατιρικών αναφορών, κινεί το ενδιαφέρον και κυλάει ευχάριστα».¹⁰ Βέβαια, υπάρχει και η άλλη άποψη της κριτικής που θεωρεί την επιλογή του συγκεκριμένου έργου ως ανούσια, άστοχη και περιττή.

Μια γυναίκα χωρίς σημασία

Ο Όσκαρ Ουάιλντ έχει παρουσία στο αθηναϊκό θέατρο και κατά τη διάρκεια του 1940. Η Μαρίκα Κοτοπούλη ανεβάζει στο Ρεξ το έργο του Ουάιλντ *Μια γυναίκα χωρίς σημασία*, σε σκηνοθεσία του Κάρουλου Κουν και μετάφραση του Ι. Κακριδή.

Είναι χαρακτηριστικό πως η «παράσταση σημείωσε ένα νέο θρίαμβο του Κ. Κουν».¹¹ Οι ηθοποιοί μετέφεραν στη σκηνή την αγγλική αριστοκρατία σε πολύ ικανοποιητικό βαθμό και το σύνολο φάνηκε πειθαρχημένο. Το μόνο μελανό σημείο της παράστα-

7. Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β', σ. 359.

8. Δημήτρης Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2000, σ. 224.

9. *Το ίδιο*, σσ. 360-361.

10. *Ό.π.*

11. Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Β', σ. 461.

σης, κατά την άποψη του Άλκη Θρούλου, αποτέλεσε η Μ. Κοτοπούλη, η οποία φάνηκε πως έπαιξε έξω τελείως από τις σκηνοθετικές οδηγίες του Κ. Κουν και τόνισε το τραγικό στοιχείο.

Δεκαπέντε χρόνια περίπου μετά την πρώτη παρουσίαση του έργου *Μια γυναίκα χωρίς σημασία* στην Ελλάδα, ο θίασος Λαμπέτη-Χορν-Παππά επαναφέρει το έργο επί σκηνής το 1953-54. Στην παράσταση γίνεται και μια έκτακτη εμφάνιση της Κυβέλης, η οποία «κατέπληξε και πάλι με την απλότητα, τη λιτότητα, μαζί με την παραστατικότητα όλων των εκφραστικών της τρόπων».¹²

Μια ακόμη επανάληψη του έργου *Μια γυναίκα χωρίς σημασία*, έρχεται το 1965, στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς,¹³ από τον θίασο Β. Διαμαντόπουλου-Μ. Αλκαίου. Ο θίασος «έδωσε πολύ βάρος και υπόσταση στο δευτερεύον ή και τριτεύον στοιχείο, στον μύθο, και αρκετοί ηθοποιοί, προπάντων ο Κ. Στρ. Παχής και η Κα. Χρ. Κουτσουδάκη, δεν μπόρεσαν καθόλου να μας πείσουν ότι είναι Άγγλοι αριστοκράτες». Ωστόσο, αναγνωρίζεται στον Β. Διαμαντόπουλο πως κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια, ώστε η παράσταση να έχει ομοιογένεια και σωστό ύφος.

Ο σοβαρός κ. Ερνέστος

Το 1944, στο θέατρο Πάνθεον, ο «Θίασος των Τεσσάρων» ανεβάζει την κωμωδία του Ουάιλντ *Ο σοβαρός κ. Ερνέστος*, σε σκηνοθεσία του Τ. Μουζενίδη. Η συγκεκριμένη παράσταση θεωρήθηκε χαρακτηριστικό παράδειγμα της προχειρότητας που επικρατεί την εποχή αυτή στον χώρο του θεάτρου, αν και ο «Θίασος των Τεσσάρων» αποτελούσε τον πιο «άρτιο θίασο της πρωτεύουσας».¹⁴ Η προσέγγιση του έργου, που ήταν ρεαλιστική, δεν μπόρεσε να κρατήσει δυνατό το μήνυμα του συγγραφέα.

12. Θρούλος, *Το Ελληνικό Θέατρο, 1952-1955*, τόμ. Στ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1979, σσ. 235-236.

13. Νίκος Αξαρχλής, *Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Θέατρο και πόλη*, Οδός Πανός, Αθήνα 2001, σ. 103.

14. Θρούλος, *Το Ελληνικό Θέατρο, 1941-1944*, τόμ. Γ', Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1978, σ. 342.

Η παράσταση φάνηκε πως δεν είχε «συνοχή, ενότητα, αρμονία».¹⁵ Στο σύνολό της επέφερε μια γενική απογοήτευση και η μόνη εξήγηση που μπορεί να δώσει ελαφρυντικά είναι πως «δεν έγιναν οι πολλές πρόβες που είναι απαραίτητες για ν' αποβάλει κανένας συνήθειες και να αποκτήσει νέες δυνατότητες».¹⁶ Το 1968, παρουσιάζεται ξανά το έργο *Ο σοβαρός κύριος Ερνέστος*, από τον θίασο Γιάννη Φέρτη-Ξένιας Καλογεροπούλου στο θέατρο Όρβο. Το έργο, όπως και σε άλλη περίπτωση, αντιμετωπίστηκε ως φάρσα και όχι ως κωμωδία. Το αποτέλεσμα ήταν να κυριαρχεί η υπερβολή στην υποκριτική των ηθοποιών και να μην διακρίνεται το περιεχόμενο του έργου.

Φλωρεντινή τραγωδία

Το Εθνικό Θέατρο επιστρέφει στον Όσκαρ Ουάιλντ το 1945, με τη *Φλωρεντινή τραγωδία* σε σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη. Ο σκηνοθέτης Π. Κατσέλης «επέτυχε χθες να στήσει μια μαθητική παράσταση όπου ο κ. Ροζάν αποτελούσε κακήν -...- παραφωνία. [...] η παράστασις ήτο περισσότερο μιμική παρά λόγος. Και μιμική όχι πρώτης ποιότητας»,¹⁷ φάνηκε σαν «μια προσπάθεια άκαρπη και χωρίς αισθητικό αποτέλεσμα».¹⁸ Η σκηνοθετική ικανότητα του Π. Κατσέλη ήταν αδιαμφισβήτητη, με αποτέλεσμα να θεωρηθεί λυπηρό το γεγονός πως δεν μπόρεσε να έχει στη διάθεσή του «καλλίτερο υλικό».¹⁹ Παράλληλα με τις αδυναμίες των ηθοποιών και την απειρία τους, την κατάσταση επιβάρυνε και ο κακός φωτισμός.²⁰

15. Το ίδιο, σ. 343.

16. Το ίδιο, σ. 344.

17. Αιμ.[ίλιος] Χ.[ουρμούζιος], «Η πρώτη του Εθνικού. Όσκαρ Ουάιλντ “Η Φλωρεντινή τραγωδία”, Μολιέρου “Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ”», *Η Καθημερινή*, 22.3.1945.

18. Αλ.[έκος] Δράκος, «“Φλωρεντινή τραγωδία” του Όσκαρ Ουάιλντ, “Ο κόμης ντε Πουρσονιάκ” του Μολιέρου, στο Εθνικό Θέατρο», *Ασύρματος*, 22.3.1945.

19. Ι.[ωάννης] Στογιάννης, «Η έναρξις του Εθνικού. Το δραματικό θέατρο, έργα και ερμηνεία», *Η Βραδυνή*, 23.3.1945.

20. Ό.π.

Το πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ

Το 1946 ο Ουάιλντ επανέρχεται με μια διασκευή του μυθιστορήματος *Το Πορτρέτο του Ντόριαν Γκρέυ* στο Θέατρο Κατερίνας από τον θίασο «Νέα Σκηνή». Η παράσταση είχε ελλείψεις και αδυναμίες, τόσο στις ερμηνείες όσο και στη σκηνογραφία, αλλά κατάφερε να αναδείξει μια όμορφη ατμόσφαιρα.

Το 1962, ο Ουάιλντ επανεμφανίζεται στη σκηνή μέσα από την ίδια τη ζωή του. Ο Άγγλος ηθοποιός Μακ Λιαμμόουρ συνέθεσε ένα κείμενο, στο οποίο συμπύκνωσε όλη την πολυτάραχη ζωή του συγγραφέα, και το αφηγήθηκε από σκηνής, καθλώνοντας το κοινό του για δύο ώρες με την τεχνική του, την αντοχή και το ταλέντο του.²¹

Επίλογος

Ο Όσκαρ Ουάιλντ στην Ελλάδα φαίνεται πως άσκησε μεγάλη επίδραση, τόσο σε λογοτεχνικό όσο και θεατρικό επίπεδο. Και αυτό συνέβη μετά από τον θάνατό του, αφού πεθαίνει το 1900 και τα έργα του καταφθάνουν στην Ελλάδα από το 1901 κι έπειτα. Το έργο του, όμως, έφτασε ζωντανό και διατηρήθηκε έτσι για αρκετά χρόνια.

Δίνονται αρκετές παραστάσεις των έργων του και καθιερώνεται στο ρεπερτόριο. Δεν καταφέρνει να μπει στο «πάνθεον» των κλασικών συγγραφέων, παρόλο που παραμένει μια διαρκής επιλογή του Εθνικού Θεάτρου κατά τη διάρκεια της ανακατάταξής του την περίοδο του '30, γεγονός που μαρτυράει την απήχυσή του. Με τις επαναλήψεις των έργων του φτάνει κάποια στιγμή ο κορεσμός και το σημείο κατά το οποίο ο Ιρλανδός συγγραφέας δεν έχει να δώσει κάτι νέο σε μια εποχή που αλλάζει διαρκώς. Έτσι, από το 1960 κι έπειτα οι παραστάσεις έργων του μειώνονται αισθητά.

Μέσα από την ειλικρίνεια που τον διέκρινε, ο Ουάιλντ θεωρήθηκε για την εποχή του εγωπαθής, αμοραλιστής και κυνι-

21. Θρύλος, *Το Ελληνικό Θέατρο*, τόμ. Θ', σ. 47.

κός. Κινήθηκε μέσα στις αντιθέσεις της ζωής και παράλληλα σε μια δική του αλήθεια. Παραμένει ένας συγγραφέας έξυπνος, που το ταλέντο και η ιδιοφυΐα του έγκεινται στην προσωπικότητα και τη διαλεκτική του. Χαρακτηριστικά, αναφερόμενος στη ζωή και το ταλέντο, ανέφερε: «Έχω βάλει την εξυπνάδα μου στη ζωή· αλλά έχω βάλει μόνο το ταλέντο μου στη δουλειά μου».²²

Αυτό που προσωπικά αναλογίζομαι είναι πως ο Ουάιλντ θα παραμείνει μια «δονζουανική» φιγούρα που θα αναρωτιέται, όταν ο Σγαναρέλ τον ρωτάει κάποια στιγμή:

«ΣΓΑΝΑΡΕΛ: Και ο ιππότης που σκοτώσατε εδώ πριν έξι μήνες;

Καθόλου δεν φοβάστε;

ΔΟΝ ΖΟΥΑΝ: Γιατί να φοβηθώ; Δεν τον σκότωσα καλά;»²³

Μπορεί ο Ουάιλντ να μην έχει να λογοδοτήσει για έναν φόνο, αλλά η στιχομυθία του Μολιέρου αποτυπώνει τη στάση ζωής του Ουάιλντ, ταυτόχρονα με την ευφυΐα και το ειρωνικό του πνεύμα. Γιατί να μετανιώσει;

22. John Sloan, *Authors in context: Oscar Wilde*, Oxford University Press, Oxford/New York 2003, σ. 99.

23. Μολιέρος, *Δον Ζουάν*, Κωμωδία σε πέντε πράξεις, μετ. Παναγιώτα Α. Πανταζή, ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. Βόλου, 1997, σ. 27.

Βρετανικό πολιτικό θέατρο: Η περίπτωση του John Arden και η πρόσληψη του έργου του στην Ελλάδα

Το τέλος της δεκαετίας του 1950 φέρνει μεγάλες αλλαγές στο βρετανικό θέατρο. Η εμφάνιση των νέων θεατρικών συγγραφέων, των «οργισμένων νέων», όπως ονομάστηκαν, μετέφερε το επίκεντρο των θεατρικών αναζητήσεων από τις κωμωδίες και τα δράματα του αστικού σαλονιού στο δράμα του νεροχύτη, όπως σχηματικά χαρακτηρίστηκε. Οι συγγραφείς, οι νέοι της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, εκφράζουν τον προβληματισμό και την απογοήτευση της εποχής τους, ο καθένας με τον δικό του τρόπο. Παιδιά της εργατικής ή της μέσης αστικής τάξης, ορισμένοι με πανεπιστημιακές σπουδές και όλοι τους πολιτικοποιημένοι, στην πλειονότητά τους προσκείμενοι στην αριστερή ιδεολογία. Ο τρόπος που μεταφέρουν τις πολιτικές και κοινωνικές τους ανησυχίες στη σκηνή ποικίλλει: ο Arnold Wesker, και αργότερα ο Trevor Griffiths και ο Howard Barker, επιλέγουν μία ρεαλιστική ή ακόμα και νατουραλιστική απεικόνιση της κοινωνίας σε μία προσπάθεια να προκαλέσουν τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τους ήρωες, ενώ ο John Arden και ο Edward Bond, επηρεασμένοι από το θέατρο του Brecht, επιλέγουν μία παρεμβατική προσέγγιση, επιχειρώντας να δώσουν τη δυνατότητα στον θεατή να κρίνει τους χαρακτήρες σε συνάρτηση με το κοινωνικό περιβάλλον που παρουσιάζεται από σκηνής.

Ο John Arden στη Βρετανία

Αν και ο Arden ανήκει στους «οργισμένους νέους», καθώς μοιράζεται τους ίδιους προβληματισμούς με αυτούς, ο τρόπος γραφής του τον διαφοροποιεί ως ένα βαθμό. Από τα πρώτα χρόνια της πορείας του πειραματίζεται με μία ποικιλία δραματικών δομών, εμπνέεται από τον Brecht, ενσωματώνει στα έργα του τη φόρμα της αγγλικής μπαλάντας, ενώ αξιοποιεί κομμάτια της αγγλικής και ιρλανδικής ιστορίας για να δημιουργήσει καινούργιες ιστορίες που να παραπέμπουν στη σύγχρονη κοινωνία.¹ Η συγγραφική του καριέρα μπορεί να χωριστεί σε τρεις περιόδους. Η πρώτη περίοδος ξεκινά με το ανέβασμα του πρώτου του έργου *All that fall*, το 1955, και φτάνει μέχρι το 1972, μία περίοδος κατά την οποία γράφει μόνος του και κυρίως για το θέατρο. Από το 1972 μέχρι το 1978 συνεργάζεται με τη σύζυγό του, Margaretta D'Arcy, η οποία κατηγορήθηκε από τους κριτικούς και μελετητές του για την μη εκπλήρωση των προσδοκιών που είχε δημιουργήσει ο συγγραφέας το αμέσως προηγούμενο χρονικό διάστημα. Από το 1980 και ως τον θάνατό του, το 2012, ο Arden επικεντρώνεται στο μυθιστόρημα και το ραδιοφωνικό δράμα, επειδή θεωρεί ότι υπάρχουν λιγότερες παρεμβάσεις ανάμεσα στη φαντασία του συγγραφέα και το κοινό του, ενώ παράλληλα ο ίδιος διαθέτει τον έλεγχο των εργασιακών συνθηκών.² Διαφο-

1. «However, Arden always exceeded the limits of the “kitchen-sink” drama. His quest for a popular theatre led him to experiment with a variety of dramatic structures and styles, and he drew a great deal upon Brecht for inspiration. In particular, he is noted for his inventive use of the English ballad form and his exploitation of British and Irish histories to narrate stories about contemporary society», Mary Brewer, «Empire and class in the theatre of John Arden and Margaretta D'Arcy», στον τόμο *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880-2000*, Mary Luckhurst (ed.), Blackwell Publishing, Oxford 2006, σ. 153.

2. «Arden's career is usually described as having three writing phases. From 1980 to the present he has been devoted to writing fiction and radio drama, forms which he prefers because there are fewer mediators between

ροποιήσεις δεν εντοπίζονται μόνο στη συγγραφική πορεία του Arden, αλλά και στον πολιτικό του προσανατολισμό, πιθανόν εξαιτίας της σχέσης του με την D'Arcy –καθώς από ειρηνιστής, όπως εμφανίζεται στην αρχή της πορείας του, εξελίσσεται σε μαχητικό μαρξιστή.

Στην παρούσα εισήγηση θα εστιάσουμε σε δύο έργα της πρώτης περιόδου της καριέρας του, στον *Χορό του λοχία Μάσγκρειβ* (*Serjeant Musgrave's Dance*) και το *Σαν γουρούνια* (*Live like pigs*), τα οποία είναι και τα μοναδικά έργα του που ανέβηκαν στην Ελλάδα. Το *Σαν γουρούνια* ανεβαίνει το 1958 από το Royal Court Theatre. Πρόκειται για ένα κείμενο που εξετάζει τις εντάσεις και τα προβλήματα που δημιουργούνται, όταν μία οικογένεια νομαδικής φύσης αναγκάζεται από την Πρόνοια να μετακομίσει σε εργατικές κατοικίες, δίπλα σε μία ήσυχη, τυπική αγγλική οικογένεια, η οποία κάνει τα πάντα για να τους καλωσορίσει, αλλά καταλήγει να διαλύεται εξαιτίας των νέων τους γειτόνων. Ο θεατής ουσιαστικά παρακολουθεί την εισβολή απρόβλεπτων δυνάμεων σε μία τακτοποιημένη κοινότητα και προσδοκά ότι ο συγγραφέας είτε θα υπερασπιστεί την τάξη και θα στραφεί ενάντια στους ταραξίες, είτε ότι θα εναντιωθεί στο κατεστημένο αίσθημα ασφάλειας και θα ταχθεί με αυτούς που το αντιμάχονται.³ Στην

the playwright's imagination and the audience and because he is more in control of working conditions. From the production in 1955 of his first play *All that fall* to 1972 Arden wrote alone for the stage. From 1972 to 1978 Arden wrote with D'Arcy», Brewer, σ. 155.

3. «In both *Soldier, soldier* and *Live like pigs* to evidently “social” subjects, since in each case we witness an unsettling incursion of uncontrollable outside forces into a hitherto settled community. The only trouble, from a conventional viewpoint, is deciding which side we should be on, that of the intruder or that of the intruded upon. Either, our preconceptions would lead us to suppose, the dramatist must be for order, authority, and all the rest of it and against the forces of anarchy and disorder, or he must be against established complacency and for those who rebel against it», John Russel Taylor, *Anger and after: A guide to modern British drama*, Methuen Drama, London 1988, σ. 90.

περίπτωση του Arden, όμως, αυτό δεν συμβαίνει, καθώς ο συγγραφέας δεν επιδοκιμάζει αλλά ούτε καταδικάζει τη στάση ζωής και τις αξίες των δύο οικογενειών· δέχεται ότι το κάθε άτομο έχει τους προσωπικούς του λόγους για τη συμπεριφορά του, ακόμα κι αν αυτοί οι λόγοι δεν γίνονται εύκολα αποδεκτοί από τη σύγχρονη κοινωνία.

Το *Σαν γουρούνια* είναι γραμμένο ως κωμωδία και περιέχει αρκετά από τα στοιχεία που εδραιώνονται στη συνέχεια στα έργα του Arden: τραγούδια, αποσπασματικές σκηνές και μία έντονη αίσθηση θεατρικότητας. Η παράσταση του Royal Court Theatre επέλεξε, όμως, να υπερτονίσει τα ρεαλιστικά στοιχεία, υπονομεύοντας την κωμωδία, αν και με αυτόν τον τρόπο την έκανε πιο προσιτή σε ένα κοινό συνηθισμένο στο ρεαλιστικό θέατρο.⁴ Μετά από είκοσι τρεις παραστάσεις, το έργο κατεβαίνει, αλλά κι αυτό ακόμα μπορεί να θεωρηθεί ως μία σχετική επιτυχία σε σύγκριση με το *Waters of Babylon*, το οποίο είχε παιχτεί για μία μόνο βραδιά μέσα στα πλαίσια των χαμηλού κόστους παραγωγών που διοργάνωνε το Royal Court εκείνη την περίοδο.

Το αμέσως επόμενο έργο του Arden είναι *Ο χορός του Λοχία Μάσγκρεηβ*, το οποίο ανεβαίνει και αυτό από το Royal Court το 1959. Ο συγγραφέας αντλεί την έμπνευσή του από ένα περιστατικό που συνέβη στην Κύπρο το 1958, όταν οι βρετανικές δυνάμεις σκότωσαν πέντε κατοίκους ως αντίποινα για τη δολοφονία της συζύγου ενός στρατιώτη. Ο Arden τοποθετεί την ιστορία του γύρω στα 1880 σε μία μικρή πόλη στον βορρά, η οποία βρίσκεται σε αναταραχή εξαιτίας της απεργίας των ανθρακωρύχων. Εκεί καταφτάνουν τέσσερις στρατιώτες δήθεν για να στρατολογήσουν νέους. Στην πορεία, και αφού έχουν κερδίσει την εμπιστοσύνη των κατοίκων, αποκαλύπτεται ότι μαζί τους μεταφέρουν τα οστά ενός νεκρού

4. «But then both productions stressed the realistic elements at the expense of the others and tended if anything to underplay the comedy; in any case, they made the plays seem more normal than *The waters of Babylon*», ό.π.

στρατιώτη, ο οποίος καταγόταν από τη συγκεκριμένη πόλη. Ο θάνατός του σε μία από τις αποικίες οδήγησε σε αντίποινα και στη δολοφονία πέντε αθώων. Ο λοχίας Μάσγκρεηβ έχει σκοπό, ως αντίποινα για τη σφαγή εκείνη, να σκοτώσει εικοσιπέντε κατοίκους. Η αναταραχή σταματά, όταν καταφτάνουν οι δραγόνι και συλλαμβάνουν τον λοχία.

Όπως και στο *Σαν γουρούνια*, έτσι και εδώ, ο Arden χρησιμοποιεί την εναλλαγή τραγουδιού και πρόζας, τις αποσπασματικές σκηνές, ενώ θέτει διαφορούμενα ζητήματα, στα οποία δεν παίρνει ξεκάθαρη θέση. Η τοποθέτηση της ιστορίας στο παρελθόν δίνει την απαραίτητη απόσταση που απαιτείται για να εξεταστούν τα πολιτικά ζητήματα πιο αντικειμενικά,⁵ ενώ μέσω των τριών συντρόφων του Μάσγκρεηβ παρουσιάζονται διαφορετικές απόψεις: ο Sparky ζητά εκδίκηση για τον θάνατο του φίλου του, ο Hurst είναι ένας κοινός τρομοκράτης που δεν διστάζει να σηκώσει το όπλο του για να πυροβολήσει το πλήθος, ενώ ο Attercliffe είναι ενάντια σε όλες τις μορφές πολέμου, ένας ειρηνιστής που, ωστόσο, κατά τραγική ειρωνεία, θα σκοτώσει τον ίδιο του τον συμπολεμιστή, τον Sparky. Οι τοπικοί άρχοντες, ο Δήμαρχος και ο Πάστορας, παρουσιάζονται σχεδόν σαν καρικατούρες, ενώ οι ανθρακωρύχοι χρησιμοποιούν τη βία, όχι ως μοχλό πίεσης για κοινωνική αλλαγή, αλλά ως μέσον πίεσης για την αύξηση των ημερομισθίων.

Διάφορες ερμηνείες έχουν δοθεί σχετικά με την κεντρική ιδέα του έργου: πρόκειται για μία προσπάθεια να τεθούν ηθικά ζητήματα σχετικά με τη φύση του милитарισμού και της βίας;⁶ Η μήπως πρόκειται για μία απόπειρα να αποδειχθεί

5. «Even more importantly, the historical setting allows Arden to set his chosen theme at a distance, in the same way that Brecht uses history in *Galileo* (1943) and *Mother Courage* to permit a more objective discussion of political issues than would be possible in a contemporary context», Michael Patterson, *Strategies of political theatre: post-war British playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, σ. 47.

6. «It is certainly clear, from its setting, the way the themes and character relationships are interwoven and the Brechtian use of songs that part of the drive of this extraordinarily powerful play is to expose moral

ότι η αποικιοκρατία λειτουργεί ως ένα εργαλείο ελέγχου που εξυπηρετεί την κυρίαρχη τάξη τόσο στις αποικίες όσο και στο εσωτερικό της χώρας;⁷ Πιθανόν να μην έχει ιδιαίτερη σημασία ποια ερμηνεία είναι πιο ακριβής. Ο Arden, τουλάχιστον σε αυτό το πρώτο στάδιο της καριέρας του, φαίνεται να επιθυμεί απλά να βοηθήσει τον θεατή να αναγνωρίσει τους μηχανισμούς ελέγχου ενός ιμπεριαλιστικού συστήματος και ταυτόχρονα να συνειδητοποιήσει τη σφοδρή δύναμη της βίας, που δεν κάνει διακρίσεις ανάμεσα σε αθώους και ενόχους και μπορεί να οδηγήσει ακόμα και τον πιο φανατικό πολέμιό της, όπως είναι ο Attercliffe, στον φόνο. Το πρώτο βήμα άλλωστε για τη σωστή αντίδραση σε οποιαδήποτε κατάσταση είναι η αναγνώριση του ουσιαστικού προβλήματος.

Μετά από είκοσι οκτώ παραστάσεις *Ο χορός του λοχία Μάσγκρηβ* κατεβαίνει, αφήνοντας ανάμεικτες εντυπώσεις. Οι περισσότεροι κριτικοί εκφράστηκαν αρνητικά, με αποκορύφωμα την άποψη του Harold Hobson, ο οποίος δήλωσε ότι πρόκειται για «ακόμα μία απαίσια δοκιμασία». Το περιοδικό *Encore*, όμως, έσπευσε προς υπεράσπιση του Arden με τον Albert Hunt να σημειώνει: «Μας έχει απομείνει ακόμα λίγο σημαντικό θέατρο. Για όνομα του Θεού, ας αποκτήσουμε και μερικούς σημαντικούς κριτικούς».⁸ Παρά την αρνητική πρώτη αντίδραση, ωστόσο, το έργο είχε πολύ καλή πορεία τα αμέσως επόμενα χρόνια. Το 1961 και το 1965 μεταφέρεται στην τηλεόραση από το I.T.V. και το B.B.C. αντίστοιχα, σε διασκευα-

questions about the nature of militarism and violence», Mihelene Wandor, *Post-war British drama: Looking back in gender*, Routledge, London 2001, σ. 73.

7. «The objective of the play is to demonstrate how colonialism functions as an instrument for control that serves the ruling class at home as much as abroad», Brewer, σ. 161.

8. «“Another frightful ordeal”, said Harold Hobson of Arden’s play. Although it filled less than a quarter of the Royal Court’s seats, the vibrant theatre magazine *Encore* rallied noisily to its defence. “We still have some vital theatre left”, Albert Hunt rousingly wrote. “For God’s sake let’s have some vital critics.”». Michael Billington, «*Serjeant Musgrave rides again*», *The Guardian*, 23.9.2003.

σμένο σενάριο του ίδιου του συγγραφέα, ενώ ακόμα και σήμερα θεωρείται η πιο γνωστή και επιτυχημένη δημιουργία του.

Ο John Arden στην Ελλάδα

Με μεγάλη καθυστέρηση παρουσιάζονται στη χώρα μας τα δύο έργα του Arden που συζητήθηκαν παραπάνω. Η αρχή γίνεται με τον *Χορό του λοχία Μάσγκρεηβ*, που ανεβαίνει από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, το 1978, σε μετάφραση Κώστα Ταχτσή και σκηνοθεσία Νίκου Περέλη – η παράσταση ανέβηκε τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς στο Θέατρο Λυκαβηττού στην Αθήνα και αξίζει να σημειωθεί ότι οι κριτικές που εντοπίστηκαν αφορούν μόνο τη συγκεκριμένη παρουσίαση.⁹ Ο ίδιος ο John Arden παρακολούθησε την παράσταση στη Θεσσαλονίκη, ως προσκεκλημένος του Κ.Θ.Β.Ε.¹⁰ Στα λίγα άρθρα που εντοπίστηκαν για το έργο, φαίνεται πως η υποδοχή του υπήρξε θετική. Στην κριτική της η Ελένη Βαροπούλου αναφέρεται στα διαφορετικά στοιχεία που συνυπάρχουν στον *Χορό του Λοχία Μάσγκρεηβ*:

«Βαθιά ριζωμένο στη λαϊκή αγγλική παράδοση, αλλά και επηρεασμένο από την μπρεχτική δραματουργία, το έργο αυτό είναι ένα πυκνό, σύνθετο κείμενο, όπου το γκροτέσκο στοιχείο συνυπάρχει με μια σύγχρονη τραγική διάσταση και το ποιητικό στυλιζάρισμα με τον ρεαλισμό».¹¹

Στη συνέχεια η κριτικός αναφέρεται στις ιδιαιτερότητες που εντοπίζει κάποιος σε όλα τα κείμενα του Arden:

9. Θέατρο Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών - Κεντρική Σκηνή, 6.4.1978, μετ. Κώστας Ταχτσής, σκην. Νίκος Περέλης.

10. «Προσκαλεσμένος από το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος φθάνει σήμερα το μεσημέρι στη Θεσσαλονίκη ο εκλεκτός Άγγλος θεατρικός συγγραφέας Τζων Άρντεν, που το έργο του *Ο χορός του λοχία Μάσγκρεηβ* παίζεται από χθες στη “Νέα Σκηνή” του κρατικού θεάτρου», [Ανυπ.], «Τα θέατρα: Ο Τζων Άρντεν», *Μακεδονία*, 7.4.1978, σ. 2.

11. Ελένη Βαροπούλου, «*Ο χορός του Λοχία Μάσγκρεηβ* από το Κ.Θ.Β.Ε.», *Ελευθεροτυπία*, 22.9.1978, σ. 5.

«καθαρή αφήγηση, αυστηρά συγκροτημένες ομάδες, εντάσεις που παράγονται από την ίδια την κατάσταση, παρὰ από συναισθηματικές εξάρσεις των προσώπων. Κανένα άτομο ή μήνυμα δεν εξιδανικεύεται ή διοχετεύεται σαν οριστική απάντηση σε ερωτήματα που προκύπτουν καθώς προχωρεί η δράση».¹²

Ο κριτικός του *Ριζοσπάστη* χαρακτηρίζει τον *Χορό του Λοχία Μάσγκρηβ* ως ένα «σημαντικό αντιπολεμικό έργο», το οποίο παρουσιάζει τη «βία που χρησιμοποιεί ο ιμπεριαλισμός για να υποτάξει τους λαούς και να επιβάλλει τα απάνθρωπα εκμεταλλευτικά σχέδιά του».¹³ Ορισμένες αδυναμίες στους ιδεολογικούς στόχους εντοπίζει ο ίδιος κριτικός, αλλά μια σωστή σκηνοθετική προσέγγιση, όπως αυτή του Νίκου Περέλλη, «βοηθάει να ξεκαθαριστούν αυτές οι αδυναμίες και αφαιρέσεις, ώστε να βοηθηθεί ο θεατής να βγάλει σωστά συμπεράσματα».¹⁴

Πέντε χρόνια μετά την πρώτη παρουσίασή του, *Ο χορός του λοχία Μάσγκρηβ* ξανανεβαίνει, αυτή τη φορά στην Αθήνα, και μάλιστα όχι σε μια κλασική θεατρική σκηνή, αλλά σε ένα παλιό εργοστάσιο από τον θίασο Διπλούς Έρωσ, σε μετάφραση Μάγιας Λυμπεροπούλου και σκηνοθεσία Μιχαήλ Μαρμαρινού.¹⁵ Ο Τάσος Λιγνάδης, στο κριτικό του σημείωμα, επισημαίνει ότι ο Arden αφήνει υπόνοιες πως η σχέση ανάμεσα στη βία και την προσπάθεια για την επίτευξη της ειρήνης δεν μπορεί να εξιχνιαστεί:

«Ο δρόμος για την ειρήνη προϋποθέτει μια διαρκή πάλη και η οποιαδήποτε συμβιβαστική κατάθεση των όπλων καταλή-

12. Ό.π.

13. Λ. Χ., «Κριτική: Ο λοχίας του χορού Μασγκρέβ», *Ριζοσπάστης*, 15.9.1978, σ. 6.

14. Ό.π.

15. Παλιό εργοστάσιο ΔΡΥΑΣ, Μάιος 1983, μετ. Μάγια Λυμπεροπούλου, σκην. Μιχαήλ Μαρμαρινός.

γει στη δικαίωση της βίας. Αυτό είναι το ηθικό δίλημμα του έργου, η επισήμανση δηλαδή μιας αντινομίας». ¹⁶

Συνεχίζοντας, υπογραμμίζει ότι το έργο ως λόγος είναι αρκετά πληκτικό και για αυτό ο συγγραφέας επιλέγει μια σύνθεση πρόζας και μπαλάντας, γεγονός που απαιτεί και το ανάλογο ύφος από την παράσταση. ¹⁷ Ο θίασος, ωστόσο, επέλεξε να τονίσει τα ιστορικά και κοινωνικά στοιχεία και να αγνοήσει εντελώς το λυρικό στοιχείο της μπαλάντας. ¹⁸ Την ίδια περίπου άποψη εκφράζει και ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ο οποίος σημειώνει ότι ο θίασος αποπειράθηκε να φέρει στην επιφάνεια μια λογική εξήγηση, η οποία όμως στο έργο δεν υπάρχει. ¹⁹ Κατά τη γνώμη του, άλλωστε, «το έργο του Άρντεν δεν εξηγείται. Βλέπεται. Δεν έχει άλλο περιεχόμενο από την απελπισία. Κάθε λογική εξήγηση το διαλύει, το κάνει ρηχό, διδακτικό». ²⁰

16. Τάσος Λιγνάδης, «Η μαύρη οπερέτα: Ο χορός του λοχία Μάσγκρειβ από τον θίασο Διπλούς Έρωες», *Μεσημβρινή*, 25.5.1983, σ. 5.

17. «Το έργο του Άρντεν, ως λόγος –ιδιαιτέρα στο πρώτο μέρος– είναι κάπως πληκτικό. Γι’ αυτό και ο συγγραφέας ανακουφίζει την πλήξη, προβλέποντας απaráβata μια σύνθεση πρόζας και μπαλάντας, δίνοντας δηλαδή ένα μουσικό χαρακτήρα στο έργο. Έτσι, προϋποθέτει όχι μόνο ένα ανάλογο ύφος παράστασης, αλλά και το ιδιαίτερο χρώμα μιας **μαύρης οπερέτας** (sic)», Ό.π.

18. «Ο θίασος δεν θέλησε να δει αυτή τη λύση και έμεινε στη σκοτεινή του και ήσυχη θάλασσα, προτιμώντας την εκδοχή ενός ιστορικοκοινωνικού δράματος με υπογραμμίσεις και απλουστεύσεις πολιτικού θεάτρου. [...] Γενικά, όλο το λυρικό στοιχείο, που είναι οργανικό τμήμα του έργου, έμεινε αδικαίωτο σε μια ορφανή απαγγελία που ισοπέδωσε την σύνθεση», Ό.π.

19. «Η παράσταση στο εργοστάσιο τόνισε τα ρεαλιστικά στοιχεία, αντιπαρήλασε τα λυρικά (το έργο είναι γεμάτο λαϊκότατες μπαλάντες –που πεζοποιήθηκαν ή δραματοποιήθηκαν) και προσπάθησε να αναδύσει ένα δραματικό μύθο, μια λογική. Το έργο όμως με όλη την ανθρωπιστική του κραυγή δεν έχει λογική, δεν έχει μύθο. Είναι μια τρέλα, ένας εφιάλτης, ένα “παράδοξο”». Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Παγκόσμιο Θέατρο 3: Από τον Μίλλερ στον Μύλλερ*, επιμ. Έλσα Ανδριανού, Πατάκης, Αθήνα 2010, σ. 281.

20. *Το ίδιο*, σ. 282.

Ο θίασος Διπλούς Έρωσ αναλαμβάνει τρία χρόνια μετά τον *Χορό του λοχία Μάσγκρειβ*, το 1986, να φέρει το αθηναϊκό κοινό σε επαφή με το δεύτερο έργο του Arden που συζητήθηκε παραπάνω, το *Σαν γουρούνια*,²¹ αλλά ο Τύπος περιορίζεται μόνο σε παρουσιάσεις της παράστασης και δεν δημοσιεύει καμία κριτική. Στις παρουσιάσεις αυτές γίνονται αναφορές στην υποδοχή του έργου στην Αγγλία, όπου το πρώτο ανέβασμά του συνοδεύτηκε από οξύτατες κριτικές, γεγονός που είχε αναγκάσει τότε τον συγγραφέα να δηλώσει ότι «το έργο δεν έχει την πρόθεση να είναι ένα κοινωνικό ντοκουμέντο, αλλά μια σπουδή πάνω σε δύο διαφορετικούς τρόπους ζωής που έρχονται σε φυσική σύγκρουση μεταξύ τους».²² Επισημαίνεται ακόμα ο τρόπος που ο Arden τοποθετεί μια σειρά από μπαλάντες –στοιχείο που είχε χρησιμοποιήσει και στον *Μάσγκρειβ*– σχεδόν πριν από κάθε επεισόδιο. Αυτό ακριβώς το στοιχείο είναι και η μεγαλύτερη δυσκολία του έργου, καθώς ο εκάστοτε σκηνοθέτης, όπως δήλωσε ο Μιχαήλ Μαρμαρινός, καλείται να αντιμετωπίσει προκλήσεις, όπως είναι η επιλογή «του αισθητικού ύφους των επιμέρους σκηνών, η αναζήτηση τρόπου θεατρικής απόδοσης των μπαλαντών, καθώς και η τελική σύζευξη αυτών των δύο –φαινομενικά διαφορετικού θεατρικού ύφους– επιπέδων σε ενιαία γραμμή».²³ Δυστυχώς δεν εντοπίστηκαν κριτικές για να μπορέσουμε να διαπιστώσουμε αν και κατά πόσον η παράσταση κατάφερε να ανταπεξέλθει στην πρόκληση αυτή.

Φτάνοντας στο τέλος της εισήγησης, οφείλουμε να επισημάνουμε ορισμένα ενδιαφέροντα στοιχεία. Ο John Arden δεν κατάφερε να κατακτήσει μία θέση στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων. Είναι εύλογο, λοιπόν, να αναρωτηθεί κάποιος

21. Θέατρο Εργοστάσιο, 19.1.1986, μετ. Παύλος Μάτεσις, σκην. Μιχαήλ Μαρμαρινός.

22. [Ανυπόγραφο], «Σύγκρουση περιθωριακών με το αστικό περιβάλλον», *Αυγή*, 17.1.1986, σ. 9.

23. [Ανυπόγραφο], «Σαν γουρούνια στο Εργοστάσιο», *Ελεύθερος Τύπος*, 31.1.1986, σ. 17.

γιατί συνέβη αυτό. Ένας γενικός –και πιθανόν επιφανειακός– λόγος είναι η ίδια η στάση του συγγραφέα από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα: η απόφασή του να αποσυρθεί από την κεντρική σκηνή και να ασχοληθεί με περιφερειακούς ή ερασιτεχνικούς θιάσους, τον απομάκρυνε από το προσκήνιο. Μία ακόμα πιθανή αιτία είναι ότι η δραματουργία του Arden, με τον συνδυασμό μπαλάντας και πρόζας και τις αποσπασματικές σκηνές, δεν είναι το είδος θεάτρου που έχει συνηθίσει ο Έλληνας θεατής.

Αν, όμως, κοιτάξουμε λίγο πιο σφαιρικά το θέμα, θα παρατηρήσουμε ότι, ενώ οι συγγραφείς που ανήκουν στη γενιά των οργισμένων νέων, σε γενικές γραμμές, είχαν μία σταθερή παρουσία στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων, όσοι από αυτούς ασχολήθηκαν σχεδόν αποκλειστικά με το πολιτικό θέατρο δεν είχαν ιδιαίτερη τύχη στη χώρα μας. Βλέπουμε λοιπόν έργα των Osborne, Shaffer, Stoppard και Orton, όπου κυριαρχεί ο κοινωνικός σχολιασμός έναντι της πολιτικής συζήτησης, να βρίσκουν σε τακτικά διαστήματα τον δρόμο τους για τις ελληνικές σκηνές, αλλά δεν συμβαίνει το ίδιο με τις δημιουργίες του Arden, του Wesker και του Brenton, ενώ συγγραφείς, όπως ο Trevor Griffiths και ο John McGrath αγνοήθηκαν. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρον να αναζητηθούν κάποια στιγμή τα αίτια για αυτό το φαινόμενο ή να διαπιστωθεί εάν πρόκειται απλά για σύμπτωση.

Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το 2010

Ο Luigi Pirandello, περισσότερο από κάθε άλλο θεατρικό συγγραφέα, υπήρξε υπεύθυνος για μια επανάσταση στη θέαση των ανθρώπων προς τον κόσμο. Έχει μετασχηματίσει τον τρόπο που αντιμετωπίζουμε το ζήτημα της ανθρώπινης προσωπικότητας και τη σύλληψη της πραγματικότητας στις ανθρώπινες σχέσεις, αποδεικνύοντας ότι η προσωπικότητα –ο χαρακτήρας, με τους όρους της σκηνής– δεν είναι μια σταθερή ουσία, αλλά μια απείρως ρευστή, θολή και σχετική σύλληψη. Ο συγγραφέας ξεκίνησε τη θεατρική αναζήτηση με μια διάθεση πειραματισμού, σακαρώνοντας μονόπρακτα έργα σε σικελική διάλεκτο¹ και, τελικά, κατόρθωσε να ανανεώσει το ευρωπαϊκό θέατρο² και να επανατοποθετήσει τον όρο της τραγωδίας στη σύγχρονη ευρωπαϊκή δραματουργία. Το θέατρο παύει να είναι για τον Pirandello μια περιθωριακή άσκηση,³ γίνεται το

1. Claudio Vicentini, «Il problema del teatro nell' opera di Pirandello», στο *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Il mulino, Bologna 1990, σσ. 151-168· Enzo Lauretta, «Il Teatro dialettale», στο *Luigi Pirandello: Storia di un personaggio «fuori di chiave»*, Mursia, Milano 1980, σσ. 305-308.

2. Vicentini, *Pirandello: il disagio del Teatro*, Marsilio, 1993, σσ. 112-151· Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1977, σσ. 200-239.

3. Annick Benoit-Dusausoy – Guy Fontaine, *Ευρωπαϊκά γράμματα: Ιστορία της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, τόμ. Γ', Σοκόλη, Αθήνα 1999, σ. 94.

εργαλείο για να αναδυθεί το ανείπωτο, η ψυχοπαθολογία της καθημερινότητας,⁴ ενώ παράλληλα, καταργούνται τα σύνορα ζωής-φαντασίας, εντοπίζονται φαινόμενα παρουσίας θεάτρου μέσα στο θέατρο, παιχνιδιού των ρόλων, σύνθεσης των τεχνών στο θέατρο και κάνει την εμφάνισή του το μυθικό στοιχείο.

Αυτός, που αμφισβήτησε με ιδιοφυή επιχειρήματα την ύπαρξη της “αντικειμενικής” πραγματικότητας, δεν μπορούσε να βρει για την ανάπτυξη της θεωρίας του πιο πρόσφορο πεδίο από τη σκηνή του θεάτρου, όπου ένας άνθρωπος –ο ηθοποιός– αλλάζει ολότελα διαστάσεις, όπου ο μύθος καταρρίπτει την ύλη, όπου η φαντασία εξαφανίζει την πραγματικότητα.⁵

Πολύ πριν οι σύγχρονες τεχνολογίες δώσουν διεξόδους σε σχέση με το πώς μπορεί να παρουσιαστεί ένα πρόσωπο επί σκηνής (κινηματογράφος, video, computerized images), ο Pirandello προβληματιζόταν για την επιρροή και την ενσωμάτωση του καλλιτεχνικού όντος στο σώμα του ηθοποιού. Πρόσωπο, φάντασμα ή μαριονέττα, αντικαθιστούν πίσω από το σύμβολο, το σώμα, προτείνοντας μία αντίθεση: τη λογική της εξαύλωσης σε αντιπαράθεση με τα ίδια τα υλικά του θεάτρου.

Ο Σικελός δραματουργός, με τους πειραματισμούς του πάνω στις φόρμες και στη δομή του θεατρικού κειμένου, τις πρωτοποριακές του τεχνικές σε σχέση με τη σκηνή, το δραματικό κείμενο και τη σχέση σκηνής-πλατείας, την ορμή του ενάντια στους κανόνες, τις θεατρικές συμβάσεις, τη ρήξη της αριστοτελικής ενότητας, σπάει την παραδοσιακή θεατρική φόρμα, σπάει τις θεατρικές και τις λογοτεχνικές δομές και εμπλουτίζει το θέατρο με καινούριες τεχνικές που θα υιοθετηθούν αργότερα ως μέθοδοι αποστασιοποίησης, ως τεχνικές performance, work in progress και happening.

Στην ελληνική σκηνή, η πρόσληψη του Luigi Pirandello αρχικά πραγματοποιήθηκε μέσα από πρωταγωνιστικούς θιάσους.

4. Giuseppe Petronio, *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Lucentia, Lucca 1950, σσ. 28-34.

5. Μάριος Πλωρίτης, «Η φανταστική πραγματικότητα», στο *Πρόσωπα του νεότερου δράματος*, Γαλαξίας, Αθήνα 1965, σ. 73.

Ο Τηλέμαχος Λεπενιώτης και η Κυβέλη είναι οι πρώτοι που παρουσιάζουν έργα του Σικελού συγγραφέα. Ο Λεπενιώτης, μάλιστα, ανέβασε τη *Μέγγενη*, το 1914, σε μία εποχή που ο Luigi Pirandello ήταν άγνωστος ως θεατρικός συγγραφέας, ακόμη και στην Ιταλία.⁶ Σταθμός στην ιστορία του πιραντελλικού θεάτρου, στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα στην Ελλάδα, ήταν οι παραστάσεις των έργων *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* και *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, σε σκηνοθεσία του Σπύρου Μελά, το 1925. Εκείνες οι παραστάσεις υπήρξαν πρωτοποριακές για την εποχή τους χάρη στις γρήγορες ταχύτητες, τους απρόσμενους φωτισμούς, τα σκούρα χρώματα, την κίνηση σε όλους τους άξονες της σκηνής, που αποτέλεσαν βασικά χαρακτηριστικά της διδασκαλίας του Μελά, σαφώς επηρεασμένα από τις σκηνοθεσίες των Pitoëff και Reinhardt, που έκαναν γνωστό τον Σικελό συγγραφέα παγκοσμίως.⁷ Πλάι σε αυτές τις παραστάσεις του Μελά, στο πρώτο ακόμη μισό του 20ού αιώνα, έργα του Pirandello παρουσιάζονται από τους θιάσους της Κυβέλης, της Μαρίκας Κοτοπούλη, του Μήτσου Μυράτ, του Αιμίλιου Βεάκη.⁸

Μετά τη βράβευση του συγγραφέα με το Νόμπελ λογοτεχνίας το 1935, η κρατική σκηνή μας φιλοξένησε με θέρμη πολλά από τα έργα του, με μοναδικές σκηνοθεσίες και ιστορικές ερμηνείες. Πρώτη από τις ιστορικές παραστάσεις έργων του Pirandello ήταν το *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, το οποίο σκηνοθέτησε ο Δημήτρης Ροντήρης στο Εθνικό Θέατρο το 1935, με πρωταγωνιστές την Ελένη Παπαδάκη, τον Μήτσο Μυράτ, τον Γιώργο Γληνό και τον Αλέξη Μινωτή.

Οι Έλληνες σκηνοθέτες που εξέλιξαν το πιραντελλικό θέατρο,

6. Σοφία Ιορδανίδου, *Το παιχνίδι των ρόλων: Η πρόσληψη του Πιραντέλλο στην Ελλάδα*, Ιανός, Θεσσαλονίκη 2005, σ. 23· Alkistis Proiou – Angela Armati, *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Dipartimento di Filologia Greca e Latina, Sezione Bizantino – Neoellenica, Università di Roma «La Sapienza», Roma 1998, σ. 1.

7. Σπύρος Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*, εκδ. Οίκος Γ. Φέξη, Αθήνα 1960, σσ. 163-168, 174, 189-195.

8. Proiou – Armati, σσ. 3-23.

προσεγγίζοντας τον πιραντελλισμό με μια διάθεση πρακτικής απεικόνισης των βαθύτερων νοημάτων των έργων και εξισορρόπησης των σημειακών συστημάτων της παράστασης, ώστε να τα υπηρετήσουν αρτιότερα και πολυσήμαντα, είναι οι: Σπύρος Μελάς, Δημήτρης Ροντήρης, Κάρολος Κουν, Αλέξης Σολομός, Κωστής Μιχαηλίδης, Δημήτρης Μυράτ, Σωκράτης Καραντινός, Λεωνίδας Τριβιζάς, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Μαριέττα Ριάλδη, Μίνως Βολανάκης, Δημήτρης Μαυρίκιος, Περικλής Μουστάκης.

Η εξέλιξη του πιραντελλικού θεάτρου στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε κυρίως μετά το 1940. Πρώτο πρόσωπο-κλειδί, αυτήν την περίοδο για την ανάδειξη του πιραντελλικού έργου στάθηκε ο Κάρολος Κουν μετά την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης. Ο Κουν, όχι μόνο παρουσίασε άπαιχτα έως τότε έργα στο ελληνικό κοινό, αλλά, ανανεώνοντας συνολικά την τέχνη του θεάτρου και τον κώδικα της υποκριτικής, πλησίασε τις ιδιαίτερες ατμόσφαιρες κάθε συγγραφέα και ανέδειξε τις ιδιαιτερότητές τους, με επίκεντρο το κείμενο και εστιάζοντας στην πολυσημία του και τη μοναδικότητά του. Πιο συγκεκριμένα και όσον αφορά στα έργα του Pirandello, ο Κουν είναι ο πρώτος που φροντίζει να αναδείξει τα γκροτέσκ χαρακτηριστικά τους, κάνοντας ορατό επί σκηνής το περίφημο *umorismo* του συγγραφέα. Παράλληλα, ανέδειξε τις ιδιαίτερες ατμόσφαιρες έργων του Σικελού συγγραφέα, που αγαπάει τις αμφισημίες, το ημίφως, τη νύχτα και τις σκιές, δημιουργώντας πρώτος στην ελληνική σκηνή ένα εσωτερικό πιραντελλικό θέατρο. Είναι ο πρώτος που εξισορρόπησε τις δυναμικές μεταξύ των πρώτων και των μικρότερων ρόλων, ενδυναμώνοντας το κείμενο με δράση και στοχεύοντας στο αποτέλεσμα ενός θιάσου συνόλου, επιφέροντας στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα μια νέα υποκριτική με έμφαση στη λεπτομέρεια της έκφρασης και της κίνησης, με χρωματικές αυξομειώσεις του λόγου (κυρίως όταν το Θέατρο Τέχνης στεγάστηκε στο υπόγειο του Ορφέα, όπου χάρη στη μορφοποίηση του θεάτρου ελαχιστοποιήθηκαν οι αποστάσεις ηθοποιών-θεατών).

Σημαντικό κεφάλαιο στη σκηνοθετική γραμμή του Pirandello

στην Ελλάδα αποτελεί όχι μόνο ο Κουν, αλλά και η σχολή που διαμόρφωσε και οι επιρροές που δέχτηκαν οι μαθητές-επίγονοί του, οι οποίοι με τη σειρά τους παρουσίασαν έργα του Pirandello. Είναι καθοριστική η επιρροή του δασκάλου-συνεργάτη, ακόμη κι όταν οι τεχνικές διαφοροποιούνται. Πρόσωπα σαφώς επηρεασμένα από τη διδασκαλία του Κουν είναι οι: Βασίλης Διαμαντόπουλος, Λεωνίδας Τριβιζάς, Γιώργος Λαζάνης, Μάγια Λυμπεροπούλου, Κώστας Μπάκας, Βασίλης Παπαβασιλείου. Εκείνος που ακολούθησε πιστά στις σκηνοθεσίες του των έργων του Pirandello τις τεχνικές του Κουν, ήταν ο Βασίλης Διαμαντόπουλος.⁹ Ο Λεωνίδας Τριβιζάς, αν και μετατόπισε την οπτική του σε ένα περισσότερο δραματικό πιραντελλικό θέατρο, στο οποίο το γκροτέσκ δεν υπερίσχυε της τραγωδίας των ηρώων, ανέδειξε, όπως ο δάσκαλός του, τις πιραντελλικές ατμόσφαιρες και τις αμφισημίες που σηματοδοτούν το πιραντελλικό χιούμορ.¹⁰ Επηρεασμένος από τα ευρωπαϊκά πρότυπα, αλλά και από το Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης, δημιούργησε το δικό του ατμοσφαιρικό κυκλικό θέατρο, που καθόρισε τη διαφορετική, εγγύτερη σχέση του θεατή με το θέαμα. Η Μάγια Λυμπεροπούλου¹¹ και ο Βασίλης Παπαβασιλείου,¹² αν και προχώρησαν σε ένα περισσότερο φορμαλιστικό είδος θεάτρου, κράτησαν τις ατμόσφαιρες, την εσωτερικότητα, τη λεπτομέρεια στην κίνηση και στην έκφρα-

9. Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, από το 1942 έως το 1967, ερμήνευσε 10 ρόλους σε 10 παραστάσεις έργων του Σικελού συγγραφέα, τις περισσότερες υπό τη σκηνοθετική διδασκαλία του Κουν, ενώ σκηνοθέτησε και 2 από αυτές. Με το πέρασμα των χρόνων χαρακτηρίστηκε ως πιραντελλικός ηθοποιός. Βλ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, *Τα Νέα*, 24.10.1989.

10. Ο Λεωνίδας Τριβιζάς σκηνοθέτησε τα έργα: *Ερρίκος Δ΄*, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 1967-1968 και *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο Λεωνίδα Τριβιζά, Χειμώνας 1984-1985.

11. Στην παράσταση που ανέβηκε το 1995 στο Θέατρο του Νότου με τον γενικό τίτλο *Δύο αινίγματα*, η Λυμπεροπούλου σκηνοθέτησε τα μονόπρακτα *Η μέγγενη* και *Ονειρεύομαι*, αλλά μπορεί και όχι.

12. Λουίτζι Πιραντέλλο, *Να βρεις τον εαυτό σου*, σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου, Θεατρικός Οργανισμός Εποχή, Χειμώνας 1989-1990.

ση, τις αναλογίες, τις αποχρώσεις, τους ρυθμούς, που μετάγγισε στο ελληνικό θέατρο ο Κάρολος Κουν. Ο Κώστας Μπάκας επιχείρησε τη μεταφορά των έργων που σκηνοθέτησε,¹³ με τη χρήση του χώρου και των κοστουμιών στη σύγχρονη εποχή, με περισσότερο εμφανή τρόπο από εκείνον του δασκάλου του που συνένωνε τις εποχές. Διατήρησε ακέραιες όμως τις υποκριτικές γραμμές, τις δυναμικές των αντιθέσεων, την εσωτερικότητα που διδάχτηκε από εκείνον.

Η πορεία του κειμένου του πιραντελλικού θεάτρου στην ελληνική σκηνή εξελίσσεται από την πιστή μετάφραση, ως προς το πρωτότυπο, στην απόδοση και τη διασκευή, συνταιριάζοντας, στη στροφή του αιώνα, στο μετακείμενο, εικόνες και δράσεις που φωτίζουν σφαιρικά την πιραντελλική σκέψη και τη σχέση του συγγραφέα με τα δημιουργήματά του.

Στη μεταφραστική διαδικασία των έργων του Pirandello διαπιστώνεται αρχικά μια τάση για πιστή μεταφορά του κειμένου.¹⁴ Σιγά-σιγά σε αυτήν την τάση προστίθενται εξελληνισμοί (εκφράσεις ή παροιμιώδεις φράσεις που μετατοπίζουν το κείμενο προς τη γλώσσα πρόσληψης).¹⁵ Κάποιες φορές το άγχος της απόδοσης των νοημάτων κινητοποιεί τον μεταφραστή να περιγράψει τις έννοιες που ενυπάρχουν στο έργο, επεκτείνοντας το μεταφρασμένο κείμενο και δημιουργώντας αμήχανες στιγμές στις περιγραφές των εννοιών.¹⁶ Άλλοτε ο μεταφραστής προχωράει σε μια διαδικασία τομής του κειμένου, κυρίως των επαναλήψεων και των δευτερευόντων διαλόγων, αναδεικνύοντας τα σημεία αιχμής του έργου.¹⁷ Άλλες φορές η πιστή μετάφραση και η προσοχή για μια πιστή απεικόνιση

13. Ο Μπάκας, εκτός από το ότι πρωταγωνίστησε σε κάποιες από τις παραστάσεις του Κουν, σκηνοθέτησε τα έργα: *Ο άνθρωπος το κτήνος και η αρετή*, Θέατρο Αθηνά (Άνοιξη 1975), *Ερρίκος Δ΄*, Εθνικό Θέατρο (Χειμώνας 1990-1991).

14. *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*, Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα, μετ. Μ. Πλωρίτη.

15. *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, μετ. Γ. Ρούσου.

16. *Χωρίς να ξέρεις πώς*, μετ. Άννας Βαρβαρέσου-Τζόγια.

17. Η απόδοση του Μ. Πλωρίτη στο *Όπως με θέλεις*.

του λόγου λειτουργεί άρτια γλωσσικά, αλλά δυσχεραίνει την αναπαράσταση στη γλώσσα πρόσληψης. Ενίοτε η μετάφραση μεταφέρει τη γλώσσα μιας συγκεκριμένης εποχής, μεταγρίζοντας το ύφος της ιταλικής γλώσσας στην ελληνική.¹⁸

Πολλοί οι άνθρωποι του θεάτρου και οι μεταφραστές που ασχολήθηκαν με το πιραντελλικό θέατρο (Οικονομίδης, Μπαρλάς, Ποριώτης, Ρούσσο, Σολομός, Σεβαστίκογλου, Βολανάκης, Μυριβήλης, Μυράτ, Ηλιάδης, Μαυρίκιος κ.ά.), εκείνος όμως που ξεχωρίζει ανάμεσα σε αυτούς είναι ο Μάριος Πλωρίτης, που μετέφρασε πολλά από τα έργα που ανέβηκαν στην ελληνική σκηνή και που στο πέρασμα των χρόνων κινήθηκε από την κατά λέξη μετάφραση στην απόδοση, ακολουθώντας τον σφυγμό κάθε εποχής.

Τα περισσότερα από τα έργα του Pirandello ανεβαίνουν από σκηνοθέτες που είναι κειμενοκεντρικοί. Οι πρώτοι πειραματισμοί με το κείμενο ξεκινούν μόλις τη δεκαετία του 1960, με το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Δημήτρη Μυράτ.¹⁹ Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι παραστάσεις στις οποίες η σκηνοθεσία καθορίζεται από τη μετάφραση, καθώς ο σκηνοθέτης είναι και ο μεταφραστής της παράστασης, όπως συμβαίνει με τους: Σολομό, Μυράτ, Βολανάκη, Παπαβασιλείου, Μαυρίκιο, Μουστάκη. Σε αυτές τις περιπτώσεις η σκηνοθεσία ξεκινάει από τις επιλογές επί της μετάφρασης. Με την ταύτιση μεταφραστή-σκηνοθέτη επιτυγχάνεται η πλέον άρτια χρήση του κειμένου στη σκηνική του απόδοση.

Κάποιοι από τους σκηνοθέτες επέλεξαν, συνδέοντας τα νοήματα των πιραντελλικών έργων άμεσα με τον δημιουργό τους, να τον παρουσιάσουν –με διαφορετικούς τρόπους, ανάλογα με την εποχή και το έργο – επί σκηνής. Αυτοί είναι οι Αλέξης Σολομός (*Να ντύσουμε τους γυμνούς*, Καλλιτεχνικός Οργανισμός Προσκήνιο, 1964), Λεωνίδας Τριβιζάς (*Εξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο, 1984), Δημήτρης Μαυρίκιος (*Work in progress – Ερρίκος Δ΄*, Εθνικό Θέα-

18. *Οι γίγαντες του βουνού*, μετ. Α. Γιαννόπουλου.

19. *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, Θέατρο Αθηνών, Χειμώνας 1961-1962.

τρο, 2006).

Ως προς τον φωτισμό, το πρώτο εγχείρημα (και μοναδικό για αρκετές δεκαετίες, αφού ο φωτισμός στην Ελλάδα για πολλά χρόνια αντιμετωπίστηκε μονοδιάστατα) μιας κάποιας μη συμβατικής χρήσης του χώρου και του φωτισμού του γίνεται από τον Σπύρο Μελά, το 1925.²⁰ Ο Κουν είναι ο επόμενος που με τα σκωτάδια του, ακόμη και πριν από το Υπόγειο, αναδεικνύει τις πιραντελλικές ατμόσφαιρες. Με επιμέλεια, ως προς τις εναλλαγές της ατμόσφαιρας στα πιραντελλικά έργα, και την εντύπωση κάποιας εξπρεσιονιστικής ατμόσφαιρας ή κάποιας εσωτερικότητας έσκυψαν οι Κωστής Μιχαηλίδης²¹ και Αλέξης Σολομός.²² Ωστόσο, η τομή στην τέχνη του φωτισμού στο πιραντελλικό θέατρο ξεκίνησε το 1961 από το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Δημήτρη Μυράτ, για τις ανάγκες του οποίου φωτίστηκε όλος ο χώρος του θεάτρου και η σκηνή με τα φωτιστικά “κοψίματα” λειτούργησε πολυτοπικά. Από τη δεκαετία του '70 και μετά, τα κρατικά θέατρα εξοπλίστηκαν φωτιστικά και επηρέασαν το ελεύθερο θέατρο, με αποτέλεσμα να εξελιχθεί η σκηνογραφία ταυτόχρονα με την αναβάθμιση του φωτισμού σε βασικό σημείο της παράστασης.

Στον τομέα της σκηνογραφίας, καταξιωμένοι καλλιτέχνες (Κλώνης, Νομικός, Στεφανέλλης, Μόραλης, Μυταράς, Φωτόπουλος, Βακαλό, Χαρατσιδής κ.ά.) αποδίδουν τις πιραντελλικές ατμόσφαιρες με στοιχεία γκροτέσκ, εξπρεσιονισμού ή συμβολισμού, καινοτομώντας συχνά ως προς τη χρήση του σκηνικού και αναδεικνύοντας οπτικά την πολυεπίπεδη δομή των πιραντελλικών έργων.

Στην απεικόνιση του δραματικού χώρου των έργων του Pirandello παρουσιάζεται μια ποικιλία επιλογών που κυμαίνεται

20. Μελάς, σσ. 189-195.

21. *Η ηδονή της τιμότητας*, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 1956.

22. *Όπως με θέλεις*, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 1954-1955· *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, Εθνικό Θέατρο, 1959-1960· *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, Ελεύθερος Καλλιτεχνικός Οργανισμός Προσκήνιο, 1964· *Η κυρία Μόρλι*, Ελληνική Σκηνή – Άννα Συνοδινού, Χειμώνας 1966-1967.

από τη ρεαλιστική απόδοση της εποχής του Μεσοπολέμου στην απόδοση της σύγχρονης εποχής της εκάστοτε παράστασης, έως την πρόσμειξη των δύο εποχών, και από τη συμβολική απόδοση με τις επιρροές κάποιας αισθητικής φόρμας, έως την απόδοση ενός αισθητισμού που ενσωματώνει μια ποικιλία στοιχείων και πληροφοριών.

Η εποχή του Μεσοπολέμου που καθρεφτίζεται στα πιραυτελλικά έργα, αναδείχτηκε από πολλούς σκηνοθέτες στην ελληνική σκηνή, κυρίως μέσω των σκηνικών, των κοστουμιών και της μουσικής. Δεν ήταν λίγοι όμως οι σκηνοθέτες που παρουσίασαν έργα του Pirandello, δένοντας την εποχή του συγγραφέα με την εποχή της παράστασης ή μεταφέροντάς τα εξολοκλήρου στη σύγχρονη εποχή. Μεταξύ αυτών διακρίνουμε τους: Κουν, Καραντινό, Σολομό, Ριάλδη, Μπάκα, Μαυρίκιο, Μουστάκη.

Στα νεότερα χρόνια –από τη δεκαετία του '80 και πολύ περισσότερο στη στροφή του αιώνα– ο σκηνοθέτης εκμεταλλεύεται τις δυνατότητες του χώρου για την εξέλιξη της δράσης και για την ανάπτυξη του παραστατικού κειμένου είτε διαμορφώνοντας τον χώρο προσχηματικά και πολυτοπικά είτε προσαρμόζοντας τη σκηνοθεσία στις δυνατότητες του χώρου. Σε αυτή τη δεύτερη επιλογή έχει, βεβαίως, προηγηθεί η δουλειά του Καρόλου Κουν στο Υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης πριν από τη δεκαετία του '80, αλλά όχι τόσο ως προς την αυτόνομη χρήση του θεατρικού οικοδομήματος για τον σχηματισμό της δράσης –που σε ένα βαθμό ακολουθείται αναγκαστικά από τους σκηνοθέτες και τους σκηνογράφους– όσο ως προς την απόδοση μιας συγκεκριμένης ατμόσφαιρας, που ενδυνάμωσε την εσωτερικότητα των κειμένων του Pirandello και έφερε τον θεατή δίπλα στη δράση.

Στο πέρασμα των χρόνων δύο ήταν οι Έλληνες ηθοποιοί που, λόγω της επιτυχημένης ερμηνείας τους σε διαφορετικά έργα του Pirandello, χαρακτηρίστηκαν από τους κριτικούς πιραυτελλικοί ηθοποιοί: η Ελένη Παπαδάκη και ο Βασίλης Διαμαντόπουλος.²³

23. Η Παπαδάκη έπαιξε στο *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* (1925), στο *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* (1925) και στο *Να ντύσουμε τους*

Η υποκριτική, την περίοδο που εξετάζεται, καθορίστηκε για πολλά χρόνια από τις δύο μεγάλες σχολές, του Εθνικού Θεάτρου και του Θεάτρου Τέχνης, που παρουσίασαν κατ' αντιστοιχία: α) ερμηνείες στυλιζαρισμένες, επικεντρωμένες στη σωστή εκφορά του λόγου, σκηνική συμμετρία, κινησιολογική λιτότητα, έμφαση στην ανάδειξη του κειμένου και β) ερμηνείες εσωτερικές, νατουραλιστικές, με λεπτομέρεια στην κίνηση και στην έκφραση, ρυθμολογικές, τονικές εναλλαγές, εναλλαγές δυναμικών.

Στον τομέα της υποκριτικής, στα έργα του Pirandello παρουσιάζονται οι εξής ιδιαιτερότητες: α) η μεταθεατρική τεχνική δημιουργεί την ανάγκη ενός παλαιότερου υποκριτικού ύφους, παράλληλα με τη φυσική, νατουραλιστική ερμηνεία, καθώς και μετατοπίσεων από τον ρόλο στον εαυτό, β) ενσωμάτωση και συνύπαρξη γκροτέσκ στοιχείων στη νατουραλιστική ερμηνεία, γ) μετατόπιση σε διαφορετικές ψυχολογικές καταστάσεις στα έργα που πραγματεύονται την τρέλα ή την κρίση ταυτότητας, δ) ενσωμάτωση μηχανικής κίνησης, κίνησης μαριονέττας, όπου το έργο επιβάλλει αυτή την υποκριτική συμπεριφορά, ε) ανάδειξη εαυτού-προσωπείου, όπου η υποκρισία ή οι κοινωνικές επιβολές δημιουργούν δισυπόστατους χαρακτήρες, στ) υποκριτική με μάσκες, ανάπτυξη των κινήσεων του σώματος, κατάλληλη φωνητική τοποθέτηση, όταν τα έργα του ανεβαίνουν με μάσκες.

Ένα άλλο βασικό σημείο της παράστασης –που διαφοροποιείται με την εξέλιξη της σκηνογραφίας, της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας– είναι τα αντικείμενα. Ο ηθοποιός καλείται να χρησιμοποιήσει και να επικοινωνήσει με αντικείμενα, που γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι του ρόλου και τα οποία είναι απολύτως απαραίτητα για την εξέλιξη της σκηνικής δράσης.

γυμνούς (1935), Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος έπαιξε στα έργα Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε (1942), Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή (1943 και 1953), Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα (1944), Ερρίκος Δ' (1950), Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα (1954, 1957, 1962), Η ηδονή της τιμότητας (1958), Όλα σε καλό (1962).

Ο χειρισμός αυτών των αντικειμένων μπορεί να φωτίσει αποκαλυπτικά, ανάλογα με τον συσχετισμό χρήσης τους, τον εκάστοτε ρόλο και να αποκαλύψει άγνωστες πτυχές του, ουσιαστικότερες και πιο λεπτομερείς. Η επιδεξιότητα και η τεχνική χρήση των αντικειμένων εισδύει βαθύτερα στα επίπεδα της σκηνικής πραγματικότητας, οδηγώντας τον ηθοποιό σε μια πιο ολοκληρωμένη σκηνική παρουσία, καθώς διαθέτει πλέον ένα πρόσθετο εκφραστικό μέσο. Η χρήση του αντικειμένου, καθώς και η επικοινωνία με αυτό επί σκηνής, που αποκτούν άλλοτε πρακτικό και άλλοτε συμβολικό χαρακτήρα, απαιτούν γνώση του υλικού από το οποίο είναι κατασκευασμένο, υψηλό επίπεδο συγκέντρωσης, εναρμόνιση των μελών του σώματος και επιπροσθέτως σαφήνεια και πλαστικότητα κινήσεων. Με δυο λόγια: απαιτούν έναν συνειδητό χειριστή και τεχνίτη. Αντικείμενα που παρουσιάζονται συχνά στα περισσότερα πιραντελλικά έργα είναι τα κείμενα (θεατρικά ή κείμενα εφημερίδας), τα περίστροφα, τα πορτρέτα και οι καθρέφτες.

Το στυλιζάρισμα στην υποκριτική ή ο νατουραλισμός, που επικράτησαν κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, διαφοροποιήθηκαν από τον συμβολισμό και τον φορμαλισμό, που ακολούθησαν ως αισθητικές γραμμές, διαφοροποιώντας το ύφος κάποιων παραστάσεων (*Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε της Μαριέττας Ριάλδη*,²⁴ *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα και Ερρίκος Δ΄ του Δημήτρη Μαυρίκιου*,²⁵ *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε του Περικλή Μουστάκη*).²⁶

Η μουσική στα έργα του Pirandello παίζει σημαντικό ρόλο, αφού σε κάποια από αυτά εντάσσεται οργανικά στην παράσταση από τον συγγραφέα.²⁷ Ως βασικό σημείο της παράστα-

24. Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, Χειμώνας 1989-1990.

25. *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, Κ.Θ.Β.Ε. Χειμώνας 1987 και Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 2003· *Work in progress στον Ερρίκο Δ΄*, Εθνικό Θέατρο, Καλοκαίρι 2006· *Ερρίκος Δ΄*, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 2006-2007.

26. Εταιρεία Θεάτρου Άσκηση, Χειμώνας 2010-2011.

27. *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*, *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*,

σης στο ελληνικό θέατρο, η μουσική άρχισε να αντιμετωπίζεται με το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Δημήτρη Μυράτ, παράσταση που ανέβηκε με μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, κυρίως όμως από τη δεκαετία του '70 και μετά. Πριν από αυτούς, στις παραστάσεις των μονόπρακτων από το Θέατρο Τέχνης τη δεκαετία του '50 ενσωματώθηκε μουσική (πάλι του Μ. Χατζιδάκι), αλλά λειτουργώντας συνδυαστικά ανάμεσα στα έργα και όχι οργανικά.

Οι μουσικοί που συνέθεσαν πρωτότυπες μουσικές συνθέσεις για έργα του Pirandello είναι οι: Μάνος Χατζιδάκις,²⁸ Στέφανος Γαζουλέας,²⁹ Νίκος Κυπουργός,³⁰ Σταμάτης Κραουνάκης,³¹ Στάθης Σκουρόπουλος.³² Ηχογραφημένη μουσική ή ζωντανή μουσική –που όμως δεν ήταν πρωτότυπη σύνθεση, αλλά εντάχθηκε οργανικά στα έργα του Pirandello– συναντάμε στις περισσότερες από τις παραστάσεις των έργων του Pirandello.

Εξετάζοντας συνολικά ανά τίτλο τις σκηνοθεσίες των θεατρικών έργων του Pirandello, παρατηρούμε μια εξέλιξη τόσο νοηματική όσο και υφολογική.

Το *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε*, ένα από τα έργα που έχουν ανέβει περισσότερο στην ελληνική σκηνή, αναπτύσσεται σκηνοθετικά από την εσωτερικότητα (Μελάς, Θίασος Ελληνικού Ωδείου, 1925) στο γκροτέσκ (Κουν, Θέατρο Τέχνης, 1942, 1967) κι από το γκροτέσκ στον φορμαλισμό (Χαραλάμπους,

Απόψε αυτοσχεδιάζουμε, Να ντύσουμε τους γυμνούς.

28. *Γυμνές Μάσκες*, σκην. Κ. Κουν, Θέατρο Τέχνης, 1954. *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, σκην. Δ. Μυράτ, Θέατρο Αθηνών, 1961.

29. *Οι γίγαντες του βουνού*, σκην. Σ. Α. Ευαγγελάτος, Εθνικό Θέατρο, 1971.

30. *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, σκην. Δ. Μαυρίκιος, Κ.Θ.Β.Ε., 1987.

31. *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, σκην. Μ. Κωνσταντόπουλος, Θέατρο Αναλυτή, 1987.

32. *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, σκην. Δ. Μαυρίκιος, Εθνικό Θέατρο, 2003, *Work in progress* και *Ερρίκος Δ΄*, σκην. Δ. Μαυρίκιος, Εθνικό Θέατρο, 2006.

Κ.Θ.Β.Ε., 1987, Ριάλδη Πειραματικό Θέατρο της Πόλης, 1989). Ο Κουν είναι ο σκηνοθέτης που ανέδειξε περισσότερο τα γκροτέσκ χαρακτηριστικά των έργων του Pirandello, διεκδικώντας την τραγικότητα μέσα από την παραμόρφωση. Το *Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε* και στις δύο σκηνοθεσίες του Κουν αποτέλεσε ένα άφογο παράδειγμα παράστασης συνόλου. Γρήγορες ταχύτητες, μεγάλα σύνολα ηθοποιών επί σκηνής, αντανακλάσεις και αντικατοπτρισμοί χαρακτήρισαν τη σκηνοθεσία του Χαραλάμπους. Στην παράσταση της Ριάλδη ο νατουραλιστικός, μικροαστικός δραματικός χώρος μετατράπηκε σε εργαστήριο αντικατοπτρισμών με έντονα εξπρεσιονιστικά στοιχεία.

Η ηδονή της τιμιότητας σκηνοθετικά παρουσιάζει μια εξέλιξη από την υπόνοια του συμβολισμού (Μιχαηλίδης, Εθνικό Θέατρο, 1956) στην υπόνοια της αφαίρεσης (Παπαγεωργίου, Θέατρο Στοά, 2005). Ο Μιχαηλίδης ανανέωσε την έως τότε οπτική απέναντι στο “αστικό” πιραντελλικό δράμα. Ο σκηνοθέτης εργάστηκε με τους ηθοποιούς του πάνω στο δίπολο ρεαλισμού-μάσκας, αποδίδοντας, στο μέτρο της εποχής, τις οδηγίες του Pirandello σχετικά με τους ρόλους. Το 1969, την *Ηδονή της τιμιότητας* σκηνοθέτησε ο Τίτος Φαρμάκης, στον θίασο Φέρτη-Καλογεροπούλου.³³ Ο Φαρμάκης προσέγγισε το έργο, αναδεικνύοντας τα εσωτερικά νήματα που το διατρέχουν, μέσα από μια κλασική απεικόνιση των οπτικών σημείων. Το 2005, οι Λήδα Πρωτοφάλη και Θανάσης Παπαγεωργίου γιόρτασαν τα 35 χρόνια του Θεάτρου Στοά με την *Ηδονή της τιμιότητας*. Στην κειμενοκεντρική και αφαιρετική, ως προς το σκηνικό, παράσταση του Παπαγεωργίου όλα τα σημεία λειτούργησαν με στόχο την ανάδειξη του κειμένου.

Το παιχνίδι των ρόλων στην ελληνική σκηνή, ως κείμενο, εξελίσσεται από την πιστή μετάφραση (Σεβαστίκογλου, σκην. Κ. Κουν, Θέατρο Αττικόν, 1970) σε μια περισσότερο ανοιχτή απόδοση (Σκην. και μτφρ. Μ. Βολανάκης, Θέατρο Οδού Κεφαλληνίας, 1998). Ο Κάρολος Κουν αναζήτησε και σε αυτή τη σκηνοθεσία, στο θέατρο Αττικόν, τα ατμοσφαιρικά σκοτά-

33. Θέατρο Αλάμπρα, Χειμώνας 1969-1970.

δια που έντυναν τα περισσότερα από τα έργα του στο υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης, τα οποία, σε συνδυασμό με την ερμηνευτική προσέγγιση και τη σκηνοθετική διδασκαλία, δημιουργούσαν το αποτέλεσμα ενός εσωτερικού θεάτρου. Στη σκηνοθεσία του Βολανάκη, κείμενο, σκηνικό, κοστούμια, φωτισμοί, ρυθμολογία, η ταλάντευση μεταξύ της αισθητικής του μπουλμπάρ, του συμβολισμού, του εξπρεσιονισμού, με εναλλαγές ρεαλισμού και στυλιζαρίσματος, συνέβαλλαν ισόρροπα για την ανάδειξη της εσώτερης αδυναμίας του εγκλωβισμένου ατόμου στη βιτρίνα της κοινωνίας να ισορροπήσει, ταλαντευόμενο, ανάμεσα στα θέλω του και στις επιθυμίες των άλλων.

Στο έργο *Ο άνθρωπος, το κτήνος και η αρετή* παρουσιάζεται η αποθέωση του γκροτέσκ σε κάθε σκηνοθετική απόπειρα (Κ. Κουν, *Θέατρο Τέχνης*, 1943, και *Θέατρο Ντορέ*, 1953, Κ. Μπάκας, *Θέατρο Αθηνά*, 1975, Γ. Ιορδανίδης, *Θέατρο Αμιράλ*, 1998).

Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, με το έργο *Όλα σε καλό*,³⁴ υπηρέτησε την πιραντελλική θεατρική γραφή ως σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής, παρουσιάζοντας σαφείς επιρροές από τον δάσκαλο και συνεργάτη του Κάρολο Κουν, προσεγγίζοντας το έργο κειμενοκεντρικά και στοχεύοντας σε μια παράσταση συνόλου.

Στην *Κυρία Μόρλι*, ο Αλέξης Σολομός,³⁵ μέσα από τις διχρωμίες της διπλής υπόστασης σκηνικού-κοστουμιών, επιχείρησε να αποδώσει οπτικά τα νοήματα του έργου, μεταφέροντάς το στη σύγχρονη της παράστασης εποχή.

Το *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, ένα επίσης από τα περισσότερο ανεβασμένα έργα του Pirandello στην ελληνική σκηνή, στο νήμα του χρόνου παρουσιάζει μια εξέλιξη από τον ρεαλισμό της έκφρασης (Κ. Κουν, *Θέατρο Τέχνης*, 1944 και 1967· Σολομός, *Εθνικό Θέατρο*, 1959) στην αποστασιοποίηση του προσωπείου (Τριβιζάς, *Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο*, 1984·

34. *Νέο Θέατρο*, Χειμώνας 1962-1963.

35. *Θέατρο Κεντρικόν*, *Ελληνική Σκηνή* – Άννα Συνοδινού, Χειμώνας 1966-1967.

Μαυρίκιος Κ.Θ.Β.Ε. και Εθνικό Θέατρο, 1987 και 2003, αντίστοιχα).

Στις ελληνικές σκηνές, ο *Ερρίκος Δ΄* κινείται από το γκροτέσκ στη βιογραφία και τον αισθητισμό και από την πιστή μετάφραση στη διακειμενικότητα (Κουν, Εθνικό Θέατρο, 1950 και Μαυρίκιος, Εθνικό Θέατρο, 2006, αντίστοιχα). Η φουτουριστική απεικόνιση του χώρου του Ερρίκου στην παράσταση του Καραντινού στο Κ.Θ.Β.Ε., το 1966, και τα στοιχεία σύγχρονου εξπρεσιονισμού και συμβολισμού στη σκηνογραφία του ίδιου έργου αργότερα σε σκηνοθεσία του Μπάκα,³⁶ σε συνδυασμό με το απροσδιόριστο του χρόνου, απέδωσαν οπτικά μια αοριστία, όμοια της πιραντελλικής σχετικότητας. Ο Λεωνίδας Τριβιζάς, το 1967, ανέδειξε μέσα από τη σκηνογραφική λιτότητα τις μεταθεατρικές αναφορές του έργου και εστίασε στην τρέλα του αμνησιακού ήρωα, ποντάροντας στην υποκριτική δεξιότητα του πρωταγωνιστή του, Δημήτρη Χορν.³⁷

Το *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, στην πορεία του χρόνου, εξελίσσεται από τον συμβολισμό του Σολομού³⁸ –ο οποίος το 1964 παρουσιάζει τον Συγγραφέα Νότα ως Pirandello και αναδεικνύει στον χώρο, με το σκηνικό εύρημα του Μόραλη, τη διαφορετική οπτική– έως τον νατουραλισμό του Κακογιάννη³⁹ –πίσω από τον οποίο, όμως, το σκηνικό του Διονύση Φωτόπουλου, απέδωσε οπτικά, με τις “μετέωρες” σκηνικές κατασκευές που όριζαν τον δραματικό χώρο, την “αστάθεια” των πιραντελλικών προσώπων. Χαρακτηριστικά της παράστασης του Μυράτ το 1983⁴⁰ αποτελούν η γλωσσική λιτότητα και η

36. *Ερρίκος Δ΄*, Εθνικό Θέατρο, Άνοιξη 1991.

37. *Ερρίκος Δ΄*, Εθνικό Θέατρο, Χειμώνας 1967-1968.

38. *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, Θέατρο Βεάκη, Ελεύθερος Καλλιτεχνικός Οργανισμός Προσκήνιο, Χειμώνας 1964-1965.

39. *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, Θέατρο Διονύσια, Θεατρικός Οργανισμός Δρώμενα, Χειμώνας 1989-1990.

40. *Να ντύσουμε τους γυμνούς*, Θέατρο Αθηνών, Θίασος Δημήτρη Μυράτ - Βούλας Ζουμπουλάκη, Χειμώνας 1983-1984.

πιστή απεικόνιση της εποχής του Μεσοπολέμου, σύμφωνη προς τις οδηγίες του συγγραφέα.

Στο έργο *Η ζωή που σου έχω δώσει*, που ανέβηκε το 1974 στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Γ. Θεοδοσιάδη, η προβολή του λόγου και η σκληρότητα των υλικών του χώρου αποτέλεσαν τα βασικά χαρακτηριστικά της παράστασης.

Το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* από τη θεματική του παρουσιάζεται ως έργο ανοιχτό για πειραματισμούς. Το 1961, ο Δημήτρης Μυράτ το ανεβάζει πρώτη φορά με μεγάλη ελευθερία ως προς το κείμενο, τη δομή του και τις οδηγίες του συγγραφέα, επιτυγχάνοντας μια μνημειώδη παράσταση, στην οποία λειτούργησαν καθοριστικά και οι μουσικές συνθέσεις του Μάνου Χατζιδάκι.⁴¹ Το 1992, ο Μηνάς Κωνσταντόπουλος σκηνοθέτησε το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* για τον θίασο Ρηγόπουλου-Καραγιάννη. Η διασκευή των Κωνσταντόπουλου-Κραουνάκη πάνω στο έργο διαμόρφωσε ένα νέο κείμενο, βασισμένο στον καμβά του πρωτοτύπου, που εξυπηρέτησε το ανέβασμα μιας καθαρά οργανωμένης μουσικής παράστασης με μουσική του Σ. Κραουνάκη και στίχους της Λ. Νικολακοπούλου.⁴² Το 1997, υπό τη σκηνοθεσία του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου,⁴³ η μετάφραση του Δημήτρη Μυράτ αποκαταστάθηκε ως προς το πρωτότυπο με τη δραματουργική αναδιάρθρωση από μέρους του σκηνοθέτη. Η προσέγγιση του Ευαγγελάτου καθορίστηκε από τις επιλογές του σε σχέση με το κείμενο, από τη χρήση του χώρου και από τη δυναμική της πρωταγωνιστρίας του Λήδας Τασοπούλου. Η ενσωμάτωση όλων των χώρων του θεάτρου στη δράση και η λειτουργία της σκηνής πολυτοπικά έδωσαν, για πρώτη φορά σε έργο του Pirandello, ανεβασμένο σε ελληνική σκηνή, τη δυνατότητα για παράλληλη δράση, σε

41. *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, Θέατρο Αθηνών, Θίασος Δημήτρη Μυράτ, Χειμώνας 1961-1962.

42. *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, Θέατρο Αναλυτή, Θίασος Κώστα Ρηγόπουλου - Μάρθας Καραγιάννη, Χειμώνας 1992-1993.

43. *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, Αμφιθέατρο Σπύρου Α. Ευαγγελάτου, Χειμώνας 1997-1998.

διαφορετικούς χώρους του θεάτρου, σε διαφορετικά επίπεδα και σε διαφορετικούς άξονες της σκηνής. Το 2010, ο Περικλής Μουστάκης σκηνοθέτησε το *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*,⁴⁴ επιμένοντας στην ανάδειξη της φθοράς του σώματος και της ίασης μέσω της τέχνης. Κίνησε τους δραματικούς ήρωες έξω από την κανονικότητα του ρεαλιστικού πλαισίου της εσωτερικής ιστορίας (ιστορία της οικογένειας Λα Κρότσε), σωματοποιώντας την ανάγκη των ηρώων για ύπαρξη.

Το 1955, ο Αλέξης Σολομός παρουσιάζει για πρώτη φορά το *Όπως με θέλεις* στο Εθνικό Θέατρο. Η δομή και η διαφοροποίηση των δύο σκηνικών χώρων (του Κλ. Κλώνη) ως προς τα σχήματα, τα χρώματα, τους όγκους και τις γραμμές, τροποποίησε τις ατμόσφαιρες και ανέδειξε με σαφήνεια τον ψυχικό κόσμο των κεντρικών ηρώων και των δορυφόρων τους. Η σκηνοθεσία της Jane Howell, το 1986,⁴⁵ στον θίασο Αντωνόπουλου-Δανδουλάκη, συνδύασε αρμονικά τα σημεία της παράστασης, εστιάζοντας στις επιπλέον ατμόσφαιρες που απέδωσε στο έργο ο σκηνικός χώρος με τις αντιθέσεις των χρωμάτων, οι οποίες λειτούργησαν ως αρνητικό φωτογραφίας που εξαύλωνε τις μορφές. Η παράσταση ανέδειξε την εποχή του Μεσοπολέμου με στοιχεία που μετέφεραν στη σκηνή την αίσθηση μιας εφιαλτικής ατμόσφαιρας ή μιας ρευστής πραγματικότητας.

Στη σκηνοθεσία του Παπαβασιλείου του έργου *Να βρεις τον εαυτό σου*⁴⁶ ισορρόπησαν όλα τα σημεία και, παρά το γεγονός ότι το κείμενο στρέφεται γύρω από την κεντρική πρωταγωνίστρια, ενδυναμώθηκαν οι δυνατότητες κάθε ρόλου, πετυχαίνοντας το αποτέλεσμα μιας παράστασης συνόλου. Συνταιριάζοντας τον εξπρεσιονισμό με τον ρεαλισμό, τη θεατρικότητα με την αλήθεια, την εκζήτηση με την απλότητα και τη φόρμα με το περιεχόμενο, ο σκηνοθέτης ανέδειξε τα δια-

44. *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε*, Θέατρο Άσκηση, Χειμώνας 2010-2011.

45. *Όπως με θέλεις*, Θέατρο Λαμπέτη, Χειμώνας 1986-1987.

46. *Να βρεις τον εαυτό σου*, Θέατρο Πορεία, Θεατρικός Οργανισμός Εποχή, Χειμώνας 1989-1990.

φορετικά επίπεδα του έργου και των ρόλων και προσέγγισε το έργο με μια διάθεση να αναδείξει την εικαστική χρήση των οπτικών σημείων και να μην αφήσει τις ερμηνείες να εκπέσουν σε ένα καθημερινό ρεαλισμό που θα απογύμνωνε το έργο από την ποιητικότητά του.

Το 1995, ο Γιώργος Λαζάνης σκηνοθέτησε το έργο *Χωρίς να ξέρεις πώς* στο Θέατρο Τέχνης της οδού Φρυνίχου και, με τις σκηνοθετικές επιλογές του, ένωσε το νήμα της εποχής του Μεσοπολέμου με την εποχή της παράστασης, συνδέοντας μέσα από τα σημεία του λόγου και του χώρου τον ρεαλισμό με τον συμβολισμό.

Για πρώτη φορά στην Ελλάδα μεταφράζονται από τον Α. Γιαννόπουλο κι ανεβαίνουν σε σκηνοθεσία Σ. Α. Ευαγγελάτου οι *Γίγαντες του Βουνού*, το 1972, στο Εθνικό Θέατρο. Οι εξπρεσιονιστικές σκηνογραφίες, ο φωτισμός, τα αντικείμενα και η μουσική συνέβαλαν στην ανάδειξη του ονειρικού στοιχείου. Στοιχείο που, δίπλα σε έναν επιτηδευμένο ρεαλισμό, έδινε χώρο για κριτική σκέψη. Στοιχείο που επικρατούσε και στις ερμηνείες των ηθοποιών. Η σκηνοθεσία του Ευαγγελάτου, με τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία και τα παιχνίδια των σκιών, με τις εξαϋλωμένες μορφές, έφερε, για πρώτη φορά, το ελληνικό κοινό σε επαφή με το κύκνειο άσμα του Pirandello με απόλυτη επιτυχία. Μέσα από την άχρονη στιγμή, μετέφερε στην εποχή του το έργο του Σικελού δραματουργού. Ανέδειξε με θαυμάσιο τρόπο την κάθε ονειρική πιθανότητα, σαν πολυδιάστατη πραγματικότητα.

Η σημαντικότητα των μονόπρακτων έργων του Pirandello, για το παγκόσμιο και το ελληνικό θέατρο, είναι διττή, καθώς μέσα από τη μονόπρακτη γραφή εκείνος εξελίχθηκε σε κορυφαίο θεατρικό συγγραφέα, πρόδρομο της θεατρικής αποδόμησης και του παραλόγου, αλλά και η σκηνική πρόσληψή του στο ελληνικό θέατρο πραγματοποιήθηκε, το 1914, με ένα μονόπρακτο, τη *Μέγγενη*, από τον θίασο του Τηλέμαχου Λεπενιώτη.

Στο ελληνικό θέατρο, μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, τα μονόπρακτα του Pirandello παίζονται με έμφαση στην εσωτερικότητα του κειμένου, κυρίως από το Θέατρο Τέχνης και τον

θίασο του Βασίλη Διαμαντόπουλου.

Όσον αφορά στις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, κάτω από ένα διαφορετικό κάθε φορά θεματικό πυρήνα, δεμένα μεταξύ τους ή με άλλα μονόπρακτα, ανεβαίνουν τα: *Ένας ηλίθιος* (1954 και 1956), *Νεράντζια από το νησί μας* (1954), *Μπελλαβίτα* (1954 και 1956), *Η πατέντα* (1958), *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα* (1954 και 1981). Το 1957 και το 1962, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, με σαφείς επιρροές από το Θέατρο Τέχνης και τη διδασκαλία του Κουν, ανεβάζει –σε ένα ρεσιτάλ ηθοποιίας και δεμένο με άλλα μονόπρακτα– το έργο του Pirandello *Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα*.

Με τον γενικό τίτλο *Δύο αινίγματα*, η Μάγια Λυμπεροπούλου –επίσης μαθήτρια του Κάρουλου Κουν, η οποία, το 1968, υποδύθηκε την Προγονή στην παράσταση *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα* του Θεάτρου Τέχνης– ανέβασε το 1995 στο θέατρο του Νότου τα μονόπρακτα *Η μέγγενη* και *Ονειρεύομαι αλλά μπορεί και όχι*. Η ονειρική ατμόσφαιρα, τα σκοτάδια, οι ρυθμολογικές εναλλαγές, η λεπτομέρεια στην κίνηση και στην έκφραση ήταν βασικά χαρακτηριστικά της παράστασης της Μάγιας Λυμπεροπούλου, που συναντώνται φυσικά και στις σκηνοθεσίες του Κουν, μαρτυρώντας την επιρροή του μεγάλου δασκάλου στους επιγόνους του.

Όπως αποδεικνύεται, σε κάθε σκηνοθετική απόπειρα παρατηρούνται νέες αφηγήσεις και ανασυντίθενται καινοτόμες πραγματικότητες, ικανές να επαναπροσδιορίσουν τη σχέση του ανθρώπου με τον συνάνθρωπο, με τη φύση και τη μεταφυσική στα πιραντελλικά δράματα. Η πιραντελλική γραφή, αλλά και οι σκηνοθεσίες των έργων του Pirandello στην ελληνική σκηνή, εμφανίζουν πολυδιάστατες εκδοχές των υπαρξιακών αναζητήσεων που απασχολούν το θεατρόφιλο κοινό και τους δημιουργούς του θεάτρου σε κάθε εποχή.

Το γκολντονικό σύμπαν μέσα από μια σύγχρονη ελληνική ματιά. Το παράδειγμα του Βασίλη Παπαβασιλείου

Η πρώτη σκηνική επαφή του Βασίλη Παπαβασιλείου με τον Ιταλό δραματουργό γίνεται το 1976, όταν ως νέος ηθοποιός συμμετέχει στην παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, Υπηρέτης δύο αφεντάδων, σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, ερμηνεύοντας τον ρόλο του Δοτόρου Λομπάρδη. Η κριτική, στο σύνολό της, υποδέχθηκε θετικά την παράσταση αυτή, και ο ίδιος ο Παπαβασιλείου κερδίζει μερικά από τα πιο θετικά σχόλια. Αναφέρω ενδεικτικά:

«Ο πιο σωστός ήταν ο κ. Βασίλης Παπαβασιλείου»,¹

«Είναι χρέος μας να τονίσουμε κι έναν Ντοτόρε αδιάσειστο σαν αυτόν του Βασίλη Παπαβασιλείου, πουριτανό κι αστό μέχρι το άσπρο του κολάρο, έναν Ντοτόρε που ακροπατούσε ανάμεσα στην κριτική της Κομέντια ερουντίτα (λόγιας ιταλικής κωμωδίας) και στη δεξιοτεχνική υποστήριξη ενός δύσκολου ρόλου»,²

«ο Βασίλης Παπαβασιλείου ο καλύτερος ηθοποιός της πα-

1. Άλκης Μαργαρίτης, «Ο υπηρέτης δύο αφεντάδων στο Θέατρο Βεάκη», *Τα Νέα*, 9.2.1977.

2. Άννη Κολτσιδοπούλου, «Υπηρέτης δύο αφεντάδων από το Θέατρο Τέχνης», *ANTI*, 27.11.1976.

ράστασης, που είχε αφομοιώσει και είχε πλάσει στην εντέλεια τη διδασκαλία»³

και

«Μόνον ο κ. Παπαβασιλείου είχε έναν ώριμο κώδικα και ένα γλωσσάρι που πήγαζε από τον τύπο, τον Ντοτόρε, πάνω σ' αυτόν, ο τύπος, ο χαρακτήρας και το σχήμα συμβάδιζαν».⁴

Στα χρόνια που ακολουθούν, σκηνοθέτης πια ο ίδιος, θα αναβιάσει τέσσερα ακόμη έργα του Γκολντόνι, τα τρία από αυτά για πρώτη φορά στην Ελλάδα.

Το 1984, ο τότε Καλλιτεχνικός Διευθυντής του Δημοτικού Περιφερειακού Θεάτρου Λάρισας, Κώστας Τσιάνος, τον καλεί για να καθοδηγήσει ως σκηνοθέτης μια κοινή τους επιλογή, το *Καφενείο* του Γκολντόνι. Σημαντικό έναυσμα για την ενασχόλησή του με τον Γκολντόνι αποτέλεσε το ενδιαφέρον του για τη δουλειά του Ιταλού σκηνοθέτη Τζόρτζιο Στρέλερ, χωρίς όμως να χαρακτηρίζει τη δική του σκηνοθετική εργασία.

Με το έργο αυτό, γραμμένο το 1750, ο δραματουργός βάζει στη σκηνή την κοινωνική παρατήρηση, την τέχνη τού να υπάρχουν δημόσια, να παρατηρείς, αλλά και να γίνεσαι ο ίδιος αντικείμενο παρατήρησης, ενώ η ενότητα του χώρου παίζει καθοριστικό ρόλο, ισοσκελίζοντας την ενότητα της δράσης. Επιπλέον, ως έργο προσφέρεται για τη δοκιμή ενός θεάτρου συνόλου, όπως οραματίζεται ο Έλληνας σκηνοθέτης. Σημειώνεται χαρακτηριστικά η Ελένη Βαροπούλου:

«Χορωδιακά αντιμετωπίζει ο Γκολντόνι τους βενετσιάνους έμπορους, τα γκαρσόνια, τους ξεπεσμένους ευγενείς και

3. Στάθης Δρομάζος, «Ο υπηρέτης των δύο αφεντάδων από το Θέατρο Τέχνης στο Θέατρο Βεάκη», *Καθημερινή*, 18.11.1976.

4. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Από την κωμωδία στη σάτιρα», *Το Βήμα*, 17.11.1976.

τις γυναίκες σε αναζήτηση πιστοποιητικών αγάπης, αφού το σκίτσο κάθε προσώπου λειτουργεί μονάχα μέσα στην ολική σύνθεση, στη Βενετία με τις μασκαράτες, τις παρτίδες χαρτιών, το μερκαντιλίστικο πνεύμα και στον μηχανισμό των διασταυρωμένων πλοκών».⁵

Το *Καφενείο* είχε ανέβει το 1968 από το Εθνικό Θέατρο στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, σε μετάφραση Γεράσιμου Σπαταλά και σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, όπου ο τελευταίος είχε προσπαθήσει να δώσει τον τόνο της Κομέντια ντελ άρτε. Ο Παπαβασιλείου ανεβάζει το έργο στην ίδια μετάφραση, που χρησιμοποιεί γλώσσα αρκετά απλή, όχι όμως ιδιαίτερα ρέουσα. Τα σκηνικά και τα κοστούμια επιμελείται ο Γιώργος Ζιάκας. Μέσα στο ίδιο το θέατρο, στην κινηματογραφική αίθουσα Γαλαξίας, στήθηκε μια νέα μπούκα θεάτρου με θεωρεία, αλλά και μια εγκατάσταση με κούκλες, ομοιώματα εμπνευσμένα από τους πίνακες του Βενετού ζωγράφου Πιέτρο Λόνγκι.⁶ Για τα κοστούμια ακολουθήθηκε μία ιστορική γραμμή χωρίς υπερβολές. Σύμφωνα με τον σκηνοθέτη, η βασιική του έγνοια ήταν μια δυναμική φορμαλιστική προσέγγιση, κάτι που σε μεγάλο βαθμό επιτυγχάνεται. Η παράσταση κάνει πρεμιέρα στις 8 Νοεμβρίου του 1984, στη Λάρισα.⁷ Το

5. Ελένη Βαροπούλου, «Εκφραστική εξωστρέφεια», *Το Βήμα*, 30.7.1985.

6. Pietro Longhi (1702-1785).

7. *Το Καφενείο*. Μετάφραση: Γεράσιμος Σπαταλάς, Σκηνοθεσία: Βασιλής Παπαβασιλείου, Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας, Φωτισμοί: Ανδρέας Μπελλής, Διανομή (με σειρά εμφάνισης): Σπύρος Παπαδόπουλος (Τράμπολας, γκαρσόνι του Ροδόλφου), Χρυσάνθος Καγιός (Γκαρσόνι, Υπάλληλος κουρείου), Τάκης Βαμβακίδης (Γκαρσόνι-αστυνόμος), Γιώργος Ζωγράφος (Ροδόλφος, καφετζής), Δημήτρης Δημητρούλιας (Παντόλφος, ιδιοκτήτης χαρτοπαίγνιου), Κώστας Τσιάνος (Δον Μαρκήσιος, ευγενής Ναπολιτάνος), Δωροθέα Στεργιώτη (Λιζάουρα, μπαλαρίνα), Κώστας Αρζόγλου (Ευγένιος, έμπορας), Πάνος Πανόπουλος (Λέανδρος, κόντες με ψευδώνυμο), Ρίκα Βαγιάνη (Πλάτσιντα, γυναίκα του Λέανδρου), Σοφία-Μαρία Πυρουνάκη (Βιττόρια, γυναίκα του Ευγένιου). 37 παραστάσεις έως 16.12.1984. Περιοδεία από 18.6 έως 23.8.1985 (15 παραστάσεις), με

αθηναϊκό κοινό και οι κριτικοί έχουν την ευκαιρία να δουν την παράσταση στην καλοκαιρινή της περιοδεία, στο Μέγαρο της Δούκισσας της Πλακεντίας, όπου το αρχοντικό υποκαθιστά το σκηνικό σε μια προωθημένη, θα τολμούσα να πω, για την εποχή *site specific* επιλογή.

Ο Βάιος Παγκουρέλης κάνει λόγο για μία έκπληξη. Λέει χαρακτηριστικά: «δίνει μια αίσθηση τόσο καθαρού θεάτρου, που σπάνια πια βρίσκει κανείς, ακόμα και στην πολυθεατρίζουσα Αθήνα»⁸ και σημειώνει πως:

«Η καθαρότητα του θεάματος (για την οποία κατά βάση υπεύθυνος είναι ο σκηνοθέτης του *Καφενείου* Βασίλης Παπαβασιλείου) έγκειται στην αποδέσμευσή του από κάθε εξωτερικό εφέ, από κάθε σκηνοθετικό κόλπο, που –δήθεν– θα προωθούσε μια εντυπωσιακή άποψη. Αντί για πάσης φύσης τερτίπια, ακολουθήθηκε εδώ μια γραμμή λιτότητας προς κάθε τι περιττό. Και άποψη πια σκηνοθετική εμφανίζεται η συγκρατημένη ερμηνεία, ώστε οι ηθοποιοί, αντί για κύμβαλα αλαλάζοντα να μεταβάλλονται σε μουσικά όργανα, ικανά να αποδώσουν το έργο του συγγραφέα-δημιουργού».⁹

Φυσικά, η φόρμα που προτείνει ο σκηνοθέτης δεν βρίσκει σύμφωνους όλους τους κριτικούς και δεν λείπουν οι αρνητικές κρίσεις. Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος κάνει λόγο για «μια παράσταση χωρίς νεύρο, χωρίς ζουμί και χωρίς μεδούλι, ένας Γκολντόνι απ' έξω και μεταξύ»¹⁰ ενώ ο Θόδωρος Κρητικός σημειώνει:

τις εξής αλλαγές στη διανομή: Τάκης Βαμβακίδης (Υπηρέτης, Αστυνόμος), Χρυσάνθος Καγιάς (Σερβιτόρος, Βοηθός Κουρέα).

8. Βάιος Παγκουρέλης, «Καθάριο Θέατρο στο εξάιρετο *Καφενείο* του Δημοτικού της Λάρισας», *Ελεύθερος Τύπος*, 8.8.1985.

9. Ο.π.

10. Γεωργουσόπουλος, «Υστερόγραφο στο καλοκαίρι», *Νέα*, 7.10.1985.

«Η παράσταση παραπαίει αμήχανη ανάμεσα στον φορμαλισμό και την ψυχογραφική προσέγγιση, χωρίς να μπορεί να βρει τη χρυσή τομή. Κάποιες ξώπετσες αναφορές στην Κομμέντια ντελλ' Άρτε, στο ξεκίνημα και στο κλείσιμο της βραδιάς, φυσικά δεν αλλάζουν την εντύπωση».¹¹

Αξίζει να σημειώσουμε πως η παράσταση του *Καφενείου* είναι και ο πρώτος Γκολντόνι που ανεβαίνει από Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο. Στο εγγύς μέλλον, ο Γκολντόνι θα είναι από τους πιο αγαπημένους συγγραφείς των ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. για πολλούς λόγους. Η ποιότητα της παράστασης του Παπαβασιλείου, ωστόσο, έπαιξε καταλυτικό ρόλο σε μια εποχή, που γίνονταν τα πρώτα καθοριστικά βήματα για τη δημιουργία ζωτικών θεατρικών πυρήνων (φυσικά η Λάρισα με το Θεσσαλικό κατέχει την πρωτιά στον τομέα αυτό) στην περιφέρεια.

Μόλις δύο χρόνια αργότερα, ο Παπαβασιλείου, με τον νεοσύστατο θιάσό του «Εποχή», θα ανατρέξει και πάλι στον Γκολντόνι. Αυτή τη φορά επιλέγει ένα έργο του άπαιχτο στην Ελλάδα, το *Καινούργιο σπίτι*. Θα πρέπει, ωστόσο, εδώ να αναφέρουμε πως ένα χρόνο νωρίτερα, ως μέλος του θιάσου Σκηνή, είχε προτείνει τους *Αγροίκους*, έργο που πράγματι ανέβηκε σε σκηνοθεσία Λευτέρη Βογιατζή, παρόλο που εκείνος είχε πλέον αποχωρήσει από το σχήμα.¹²

Η επιλογή του *Καινούργιου Σπιτιού* συνδέεται με δύο βασικά αιτήματα που απασχολούν ιδιαίτερα τον νεαρό σκηνοθέτη:

1ον. Τη δημιουργία ενός σχήματος που αντιλαμβάνεται το θέατρο ως μία συλλογική εργασία, όπου όλα ενέχουν την ίδια σημασία και όπου δεν υπάρχει μικρός ή δεύτερος ρόλος. Στο πλαίσιο αυτό, το έργο αποτελούσε μια ιδανική επιλογή, αφού απουσιάζει αυτό που αποκαλούμε «πρωταγωνιστής», αλλά το βάρος είναι μοιρασμένο σε πολλούς ρόλους.

11. Θόδωρος Κρητικός, «Πρόδρομος της ηθογραφίας», *Ελευθεροτυπία*, 14.8.1985.

12. Σύμφωνα με δική του δήλωση, σε συνέντευξη που έδωσε στη γράφουσα.

2ον. Ένα προσωπικό στοίχημα αναδιάρθρωσης της σκηνηκής πραγματικότητας και του τρόπου εργασίας των σκηνοθετών. Στοίχημα για το οποίο πάλεψε και ο Γκολντόνι στον δικό του φυσικά χώρο, χρόνο και πλαίσιο.

Το *Καινούργιο σπίτι* ο ίδιος ο Γκολντόνι το θεωρεί ίσως το καλύτερό του έργο, και μάλιστα γράφει χαρακτηριστικά στα περίφημα σημειώματά του «Ο συγγραφέας στον αναγνώστη»:

«Έστω κι αν είχα συνθέσει μόνο αυτήν την κωμωδία, πιστεύω πως θα αρκούσε να μου εξασφαλίσει τη φήμη που απέκτησα με όλες τις άλλες μαζί. [...] Δεν επιχειρώ να τη συγκρίνω με κωμωδίες άλλων συγγραφέων, αλλά με τις δικές μου, και θαρρώ πως θα μου επιτρέψεις να την ξεχωρίσω από πολλές άλλες, και να την κατατάξω ανάμεσα στις εκλεκτές μου».¹³

Βασικός μοχλός της δράσης είναι το χρήμα. Δάνεια, χρέη, συμβόλαια, υποθήκες, κατασχέσεις, χρεωκοπίες, προικοσύμφωνα, αποκληρώσεις είναι η αστική νοοτροπία που καθρεπτίζεται μέσα από το έργο. Ο έρωτας, η οικογένεια, ο γάμος, η αγάπη περνάνε μέσα από το φίλτρο του χρήματος.

Η μετάφραση ανατίθεται στη νεαρή ποιήτρια Τζένη Μαστοράκη, η οποία δουλεύει με μεγάλη ελευθερία πάνω στο έργο. Προερχόμενη, όπως η ίδια έχει δηλώσει,¹⁴ από μια «γλωσσικά ακομπλεξάριστη» γενιά, δοκιμάζεται χωρίς δεσμεύσεις και όρια. Η μετάφρασή της, με τη συνεργασία του σκηνοθέτη, είναι ένα σημαντικό βήμα για μία από τις αποκαταστά-

13. Carlo Goldoni, «La Casa nuova. L'autore a chi legge», *Ημερομηνία πρόσβασης* [5/3/2014] από: http://vec.wikisource.org/wiki/La_casa_nova/L'autore_a_chi_legge: «S'io non avessi composto che questa sola Commedia, credo che essa bastato avrebbe a procurarmi quella riputazione che acquistata mi sono con tante altre. [...] Io non la metto in paragone con quelle degli altri Autori, ma colle mie, e credo mi sia lecito di preferirla a molt'altre, e di collocarla nel numero delle mie dilette».

14. Σε συνέντευξή της στη γράφουσα.

σεις που οφείλει η ελληνική σκηνή στον Γκολντόνι, καθώς ένα από τα μείζονα ζητήματα στην πρόσληψή του είναι το γλωσσικό. Χρησιμοποιεί μια γλώσσα απλή που μιλιέται, καθαρισμένη από όλους τους ιδιωτισμούς και τις διαλέκτους που συχνά του φορτώθηκαν στις μεταφράσεις του, καθώς τα βενετσιάνικα τους οδηγούσαν στην επιλογή κάποιας διαλέκτου, συνήθως της επτανησιακής. Μέγα λάθος, κατά τη γνώμη μου, γιατί παραβλέπουν το γεγονός πως ο Γκολντόνι δεν γράφει σε μία οποιαδήποτε διάλεκτο, αλλά στη γλώσσα των θεατών του, στη γλώσσα της πατρίδας του, που τυχαίνει να είναι και μια μεγάλη αυτοκρατορία. Γράφει σε μια γλώσσα που μιλιέται από αστούς, θέατρο ζωντανό και άμεσο. Η μεταφορά της γλώσσας του σε μία διάλεκτο στερεί από τον ποιητή την καθολικότητα του έργου του, τον κάνει τοπικό, τον μικραίνει.

Ο Παπαβασιλείου δηλώνει με το «Σημειωματάριό» του στο πρόγραμμα της παράστασης την πρόθεσή του «όχι μόνο να αφηγηθούμε την ιστορία του Γκολντόνι (*Καινούργιο σπίτι*), αλλά και να υπαινιχθούμε, αν γίνεται, τη θέση του συγγραφέα μέσα στην Ιστορία (των μορφών)».¹⁵ Τα σκηνικά και τα κοστούμια ανέλαβε ο Δαμιανός Ζαρίφης, ο οποίος είχε κάνει και εκείνα της παράστασης του Θεάτρου Τέχνης. Τα κοστούμια έχουν και πάλι έναν ιστορικό προσανατολισμό, ενώ το σκηνικό είναι αρκετά απλό και λειτουργικό, επιτρέποντας τις εύκολες αλλαγές. Η παράσταση ανεβαίνει στο θέατρο Αθήναιον τον Νοέμβριο του 1986.¹⁶

15. Σημειωματάριο, στο πρόγραμμα της παράστασης: Κάρλο Γκολντόνι, *Το καινούργιο σπίτι*, θεατρικός Οργανισμός Εποχή, Χειμώνας 1986-1987, σ. 8.

16. *Το καινούργιο σπίτι*. Πρώτη παράσταση: 7.11.1986 (παραστάσεις έως τον Μάρτιο 1987). Μετάφραση: Τζένη Μαστοράκη, Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου, Σκηνικά-Κοστούμια: Δαμιανός Ζαρίφης, Μουσική: Ελένη Καραϊνδρου, Φωτισμοί: Ανδρέας Μπέλλης, Βοηθοί σκηνοθέτη: Γιάννης Κουρκουμέλης, Ανδρέας Μαυραγάνης. Διανομή: Χάρης Σώζος (Σγκουάλντο), Στάθης Βούτος (Ονούφριος), Βασίλης Βασιλάκης – Μηνάς Τίγκιλης (Πρόσπερος), Τάσος Βασιλείου (Λαυρέξντης), Όλια Λαζαρίδου (Λουτσέτα), Νίκος Αλεξίου (Αντζολέτο), Νίκος Καμτσής (Φαμπρίτσιο),

Η κριτική, σε γενικές γραμμές, υποδέχεται την παράσταση με ενθουσιασμό. Ο Μηνάς Χρηστίδης παροτρύνει τους θεατές να μην χάσουν τη μεγάλη παράσταση του χειμώνα. Και διευκρινίζει πως αναφέρεται αποκλειστικά στη μεγάλη τέχνη του θεάτρου. Γράφει πιο συγκεκριμένα:

«Τώρα με το *Καινούργιο σπίτι* ο Παπαβασιλείου επεξεργάζεται εξαντλητικά τη μέθοδό του και ως προς τον Γκολντόνι και ως προς το θεατρικό γενικά γεγονός. Ποια είναι αυτή η μέθοδος; Πριν απ' όλα, η αποφυγή –σαν θανάσιμα αμαρτήματα– ορισμένων κλισέ που κληρονόμησε, ελαφρά τη καρδία, το θέατρό μας. Και ύστερα η επεξεργασία νέας, ζωντανής, θεατρικής γλώσσας, που να βασίζεται στην ακρίβεια, στη λογική αλληλουχία ακριβέστατα ερευνημένων καταστάσεων, στάσεων, συμπεριφορών, προσώπων, εποχής –τότε– και εποχής – σήμερα. Η μέθοδος του Παπαβασιλείου ενδιαφέρεται να ανακαλύψει το έργο –τα κρυφά του νήματα κάτω απ' τις γραμμές– και ενδιαφέρεται να κρατήσει σε επαφή τον θεατή του, χωρίς να τον παραπλανά ή να τον καταπιέζει».¹⁷

Ο Μαργαρίτης σημειώνει:

«Επιδοκιμάζουμε απόλυτα τη σκηνοθετική εργασία του κ. Παπαβασιλείου, που –με εκπληκτική προσοχή στις λεπτομέρειες– πρόβαλε τους χαρακτήρες των προσώπων, ακολουθώντας μια, θα λέγαμε, χιουμοριστική ρεαλιστική γραμμή, που οι ηθοποιοί απέδωσαν με σπάνια και λεπτή αναγλυφικότητα. Σκηνοθέτης και ηθοποιοί, και ο κ. Δ. Ζαρίφης με τα ιστορικά κοστούμια του, εδημιούργησαν μια άρρηκτης

Υβόννη Μαλτέζου (Μενεγκίνα), Αλεξάνδρα Σακελλαροπούλου (Καικιλία), Βασίλης Χαλακατεβάκης (κόμης Οκτάβιος), Ανδρέας Μαυραγάνης (Τόνι), Βάνα Παρθενιάδου (Κέκκα), Μάνια Παπαδημητρίου (Ροζίνα), Θεόδωρος Γκόνης (Λορεντσίνο), Στάθης Βούτος (Προσδόκιμος), Τάσος Υφάντης (Χριστόφορος).

17. Μηνάς Χρηστίδης, «Η μεγάλη ώρα του θεάτρου», *Έθνος*, 8.12.1986.

ενότητας αναπαράσταση κοινωνικού περιβάλλοντος, στην ουσία του αυθεντικού».¹⁸

Ο Νικολόπουλος διαπιστώνει:

«Η σκηνοθεσία –και είναι σε πίστωσή της– δεν συμμαχίσει με θεατρολογικούς ακαδημαϊσμούς, ούτε με δημαγωγικούς εκσυγχρονισμούς. Μετέφρασε και ερμήνευσε μια εξαιρετικά δύσκολη σκηνική παράδοση μ’ ένα διακριτικό και άκρως αποτελεσματικό τρόπο. Οι λεκτικές υπερβολές ή οι απλουστεύσεις των διαλόγων και οι αφελείς διδακτισμοί λειάνθηκαν, λειτουργώντας σαν ο περίγυρος απ’ όπου αναδύονται οι αιώνιοι χαρακτήρες, που επιμένουν να οικοδομούν τον ατέρμονα πύργο της Βαβέλ. Η αξιολογική αναφορά μας δεν παραλείπει όλους όσους διεκπεραίωσαν κάποιον ρόλο, γιατί πράγματι πάσχισαν να οικοδομήσουν τη συνολική παράσταση».¹⁹

Ο Τάσος Λιγνάδης σχολιάζει:

«...η σκηνοθεσία δεν ασώτευσε στην ευκολία του εκσυγχρονισμού, που θα αποτελούσε μια διασκευή αν όχι παραχάραξη, αλλά φιλοδόξησε το *Καινούργιο Σπίτι* να μιλήσει στο σύγχρονο κοινό με τη γλώσσα της εποχής του. Κάτι ομολογουμένως δύσκολο αλλά έντιμο καλλιτεχνικά. [...] Ο σκηνοθέτης αποπειράθηκε να διυλίσει μέσ’ από ένα ποιητικό φίλτρο το σκηνικό πλάσμα, έτσι που να ανιχνεύσει το κατάλληλο ύφος για την κινησιογράφηση, για τη φωνητική και κυρίως για το στήσιμο ενός θεατρικού παιχνιδιού».²⁰

18. Μαργαρίτης, «Θέατρο Αθήναιον – Θεατρικός Οργανισμός Εποχή: Κάρλο Γκολντόνι “Το Καινούργιο Σπίτι”», *Νέα Εστία* 1434, 1.4.1987, σσ. 478-479.

19. Νάσος Νικολόπουλος, «Συνάντηση του λαϊκού πολιτισμού με το ταλέντο», *Αυγή*, 8.1.1987.

20. Τάσος Λιγνάδης, «Η ασωτεία του ύφους», *Καθημερινή*, 30.11.1986.

Διατυπώνει, ωστόσο, την αντίρρησή του για την υφολογική λαγνεία της παραστάσεως, καθώς διαπιστώνει μια διαρκή μονοσημία.

Ο Βαρβέρης είναι επιφυλακτικός:

«Η πληθμονή της θεωρητικής εντρούφησης κατατεμάχισε την υφή του λόγου, του επαναστατικού σε τελευταία ανάλυση στοιχείου που εισέφερε ο Γκολντόνι στην κομέντια και έτσι την ακύρωσε προωθητικά. Ο λόγος λοιπόν διασπάστηκε σε ετερόκλητες φόρμες μέσα από μια, λογική ίσως, ανάλυση, που δυστυχώς όμως δε συνέπιπτε με τη λογική μιας ζωντανής, πειστικής παράστασης. [...] Ο Παπαβασιλείου διάλεξε τη λύση της μεταμόρφωσης των ηθοποιών του σε θεατρίνους. Είναι η σεβαστή επιλογή που οδήγησε, τουλάχιστον με τις σημερινές μας προσλαμβάνουσες, σε σύγχυση του θεατρικού αποτελέσματος. Και τούτο γιατί, ενώ ο Γκολντόνι είναι γέλιο αμιγές, έτσι μετατρέπεται σε υσταγμό τεχνικής και μορφασμό που σημαίνει, αντί για θεατρική πράξη, θεατρικό σχόλιο. [...] (Μια άλλη βásiμη εικασία είναι πως ο σκηνοθέτης θέλησε να συνθέσει τις διαχωρισμένες φόρμες, αλλά υπερτίμησε τη δυνατότητα των ηθοποιών του που είναι μεν κλητοί, αλλά όχι όλοι –και ακόμα– εκλεκτοί)».²¹

Την παράσταση υπηρετεί ένας θίασος που, πράγματι, καταφέρει να επιτύχει τον επιθυμητό στόχο. Ακόμη και οι κριτικές, που δεν συμφωνούν με το ύφος και τη φόρμα της παράστασης (ή που το αποτέλεσμα δεν συναντά τις προσδοκίες τους), κάνουν λόγο για έναν θίασο συνόλου που υπηρέτησε πιστά το σκηνοθετικό σχέδιο.²² Ο Χρηστίδης σχολιάζει πως η παράσταση αυτή, παρόλο που είναι τόσο καθοδηγημένη από σκηνοθέτη, είναι μια παράσταση ηθοποιών.

21. Γιάννης Βαρβέρης, «Η κρίση του θεάτρου, *Το καινούργιο σπίτι*», *Η Λέξη* 59-60 (Νοέμβ.-Δεκ. 1986), σσ. 1213-1214.

22. Λιγνάδης *ό.π.*, Χρηστίδης *ό.π.*, Κρητικός *ό.π.*, Νικολόπουλος *ό.π.*, Θρούλος *ό.π.*

Ο Κρητικός λέει πως:

«βρισκόμαστε μπροστά σε αυτό που συνήθως ονομάζουμε ερμηνεία συνόλου, ένα σπάνιο όσο και ευπρόσδεκτο φαινόμενο στη σκηνή μας, τα τελευταία χρόνια».

Η Βαροπούλου μιλάει για:

«άρτια δουλειά συνόλου, με μιαν αρμονική πολυφωνία που ψυχαγωγεί και τέρπει αισθητικά τους θεατές, ενώ σπρώχνει τον ηθοποιό να εφεύρει διατυπώσεις και να ακονίσει τα εργαλεία της τεχνικής, να αναπτύξει τις μεθόδους και τα μέσα της υποκριτικής του τέχνης».²³

Θα μεσολαβήσουν δεκατρία χρόνια μέχρι να κάνει την τρίτη του γκολντονική σκηνοθεσία και αυτή τη φορά στο ΔΗ. ΠΕ.ΘΕ. Λάρισας. Επιλέγει –και πάλι– ένα έργο που δεν έχει παρουσιαστεί στην Ελλάδα, το *Φίλος, όχι αστεία* (1750). Για την ακρίβεια, η μοναδική μαρτυρία παράστασής του που έχουμε είναι στις 12 Μαρτίου 1831, στα Κύθηρα, από ερασιτέχνες. Η παράσταση ανεβαίνει στο θέατρο του Μύλου²⁴ στη Λάρισα, ενώ στη συνέχεια θα φιλοξενηθεί από το Εθνικό Θέατρο στη Σκηνή Κοτοπούλη-Ρεξ.

Το έργο –που είχε αποτελέσει και την αφορμή μιας διαμάχης μεταξύ Ντιντρό και Γκολντόνι, καθώς ο Ντιντρό είχε γράψει μια κωμωδία με τίτλο *Ο νόθος γιος* που θεωρήθηκε πως αντέγραφε το έργο του Γκολντόνι– είναι ένας μικρός θρί-

23. Ελένη Βαροπούλου, «Το καινούριο σπίτι», *Το Βήμα*, 8.12.1986.

24. *Φίλος, όχι αστεία*. Θέατρο του Μύλου, Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου, Σκηνικά-Κοστούμια: Γιώργος Ζιάκας, Μουσική: Γιάννης Μεταλλινός, Φωτισμοί: Αντώνης Παναγιωτόπουλος. Διανομή: Νίκος Καραθάνας (Φλορίντο), Γιώργος Ζωγράφος (Τριβέλα), Μαρία Κανελλοπούλου (Βεατρίκη), Χρόνης Παυλίδης (Λέλιο), Πάνος Ξενάκης (Οτάβιο), Αντρέας Μαυραγάνης (Τράπολα), Λένα Κιτσοπούλου (Ροζάουρα), Αθηνά Μαξίμου (Κολομπίνα).

αμβος της φιλίας, αλλά μιας αμφισβητούμενης ηθικής. Ένας νέος θα απαρνηθεί τον έρωτά του για μία γυναίκα, καθώς και ένας φίλος του θέλει να την παντρευτεί, αποβλέποντας στην προίκα της. Το φινάλε, αρκετά ασυνήθιστο για κωμωδία, αφήνει την ηρωίδα μόνη.

Με τη συνεργασία του Γιώργου Ζιάκα (που εκείνη την περίοδο είναι και ο καλλιτεχνικός διευθυντής του ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.), το σκηνικό είναι μια μικρή σκηνή πάνω στην οποία διαδραματίζεται ολόκληρο το έργο, σχεδόν σε κατάσταση ασφυξίας: μια απελπιστικά μικρή σκηνή, που επιβάλλει τη συνύπαρξη, τη συγκατοίκηση. Είναι ο θρίαμβος του «θεάτρου εν θεάτρω». Σκηνικό που η κριτικός Θυμέλη χαρακτηρίζει έξοχο.²⁵ Ο Παπαβασιλείου υπογράφει αυτήν τη φορά και τη μετάφραση, ακολουθώντας την γραμμή του *Καινούργιου σπιτιού*.

Ανθολογώ μερικά αποσπάσματα από κριτικές. Ο Τιμογιαννάκης γράφει:

«Η φιλολογική κατάρτιση κι η σκηνοθετική επιδεξιότητα τον οδήγησαν στη λύση μιας σκηνής θεάτρων επί της σκηνής του θεάτρου και σε αυτή τη μικρή σκηνή να παιχθεί σχεδόν ολόκληρη η κωμωδία. Με αυτήν την, ας την πούμε, αποστασιοποίηση τόνισε τη φιλολογική, χρονική, ιστορική απόσταση του έργου, ώστε ο θεατής να μπορέσει να πιάσει καλύτερα το μήνυμα του περιεχομένου και επίσης να μην επιτρέψει στους ηθοποιούς και στην όλη κίνηση τα πολλά πήγαινε-έλα και σούρτα-φέρτα».²⁶

Για τους δε ηθοποιούς σημειώνει:

«Τους θέλησε να μείνουν όσο γίνεται χαρακτήρες κωμωδίας».²⁷

25. Θυμέλη, «Δημοτικών Θεάτρων αθηναϊκό “παρών”», *Ριζοσπάστης*, 30.5.2000.

26. Παναγιώτης Τιμογιαννάκης, «Γκολντόνι δια χειρός Παπαβασιλείου», *Ελεύθερος Τύπος*, 14.5.2000.

27. Ο.π.

Ο Βαρβέρης κάνει λόγο για μπόλιασμα εικαστικών στοιχείων μολιερικών επιδράσεων, αλλά και για επιλογές που ακουμπούσαν στην αριστοτεχνική φινέτσα του Μαριβώ. Και συνεχίζει:

«Αυτό, όμως, το περιμένεις από τον Παπαβασιλείου, ο οποίος ως γνωστόν, και από το παλαιότερο του *Καινούριο σπίντι* (1986), σέβεται και ίσως κορφολογεί τον Στρέλερ ή τον Βισκόντι, αλλά συνάμα αποστασιοποιείται από αυτούς. Ο Παπαβασιλείου ενδιαφέρθηκε με υφολογικά ενταγμένες καλλιειείς λεπτομέρειες για την καθαρά θεατρική προβολή του κειμένου. Αδιαφόρησε για τα συνήθη πολλαπλά ταμπλό, αφού διέθετε ένα μεταμορφούμενο ενιαίο, ένα επίτηδες ασφυκτικό κουτί της Πανδώρας – κάτοπτρο γκολντονικού μικρόκοσμου, που με αρχιτεκτονική έγνοια για τον σκηνοθέτη του, αλλά και με χρωματικά ενδυματολογικό χιούμορ τού διαμόρφωσε ο Γ. Ζιάκας. Από το σκηνικό αυτό ξεπηδούσαν ανατροπές, μεγεθύνσεις, μικρά σχόλια, εσκεμμένες *desastres* και χαριτωμένες επανορθώσεις. [...] Το *marivaudage* του Παπαβασιλείου ίσως να ήταν άτοπο σε μια κοινή ηθογραφική σύνθεση του Γκολντόνι από αυτές τις δροσερές καλοκαιρινές, που συνήθως βγάζουν τους περιφερειακούς θιάσους από την αμηχανία τους. Εδώ, όμως, θεωρώ θεμιτή την απόφαση του σκηνοθέτη, φυσική και χωρίς προσποίηση την εκτέλεσή της σε ένα γενικότερα λογιότερο πλαίσιο προβολής, και επίσης θεωρώ ότι παρέμειναν ακέραιες οι παράμετροι εκείνες (αίσθημα, διδαχή, κοινωνικές ισορροπίες) που θα αποτελούσαν μελλοντικά την γκολντονική μαγιά για το μεταγενέστερο ευρωπαϊκό θέατρο».²⁸

Και κλείνει την κριτική του σημειώνοντας:

28. Βαρβέρης, «Φίλος μεν έρωσ, φιλότατη δε φιλία», *Η Καθημερινή*, 25.6.2000.

«Θεωρώ πως έγινε σαφές ότι το *Φίλος*, όχι *αστεία* ήταν, πέραν του μόχθου όλων, προϊόν κυρίως του σκηνοθετικού οράματος». ²⁹

Το *Τέλος του Καρναβαλιού* έχει μια ιδιαίτερη θέση στη δραματουργία του Κάρλο Γκολντόνι. Δεν ανήκει στις χαρακτηριστικές κωμωδίες του, αλλά είναι ένα έργο έντονα αυτοβιογραφικό, γραμμένο σε μία δύσκολη για τον δραματουργό στιγμή. Λίγο πριν εγκαταλείψει την αγαπημένη του Βενετία (σε ηλικία πενήντα πέντε ετών) με προορισμό το Παρίσι, το έργο αυτό, που κάνει πρεμιέρα στο θέατρο του Σαν Λούκα (San Luca) στις 16 Φεβρουαρίου 1762, είναι ο προσωπικός του χαιρετισμός προς τους συμπατριώτες, τους φίλους και συνεργάτες του, αλλά και τους αντιπάλους του. Πίσω από το πρόσωπο του κεντρικού ήρωα Αντζολέτο κρύβεται ο ίδιος ο Γκολντόνι, ενώ το τέλος του Καρναβαλιού σηματοδοτεί, για τον συγγραφέα, το τέλος μιας εποχής. Η φυγή του έμοιαζε μονόδρομος, καθώς η πολεμική που αντιμετώπιζε είχε κλιμακωθεί, ενώ η πρόκληση μιας νέας αρχής του έδινε δύναμη και ενδιαφέρον. Αξίζει, ωστόσο, να σημειωθεί πως το κοινό κατέκλυσε το θέατρο στις τέσσερις παραστάσεις που έδωσε και πως, όταν κατέβηκε, *Το καινούργιο σπίτι* ήταν αυτό που πήρε τη θέση του στη σκηνή.

Έργο γοητευτικό, ρομαντικό και με έναν πικρό λυρισμό, είναι η αναβίωση μιας βενετσιάνικης συντροφιάς που γιορτάζει το Καρναβάλι τον δέκατο όγδοο αιώνα. Την αδύναμη πλοκή αντισταθμίζουν οι επιδέξια γραμμένες σκηνές, η ζωντανία της σκηνικής κίνησης, η ευστοχία, ο λεπτομερής και ακριβής σχεδιασμός μιας συγκεκριμένης τάξης της βενετσιάνικης κοινωνίας, η προσεκτική καταγραφή της καθημερινότητας, των ηθών και του εθιμοτυπικού της.

Το έργο αποκαταστάθηκε από τη σημαντική σκηνοθεσία του Σκουαρτσίνα το 1970 και έκτοτε άρχισε να εμφανίζεται στις ιταλικές, κυρίως, σκηνές. Ξεχωρίζουν η βενετσιάνικη

29. Ο.π.

παράσταση του Μαουρίτσιο Σκαπάρο (Maurizio Scaparro), το 1989, με τα ζωγραφισμένα και ονειρικά σκηνικά του Michele Folon, κι εκείνη του Théâtre du Campagnol, στα γαλλικά, σε σκηνοθεσία του Jean-Claude Penchenat, το 1991, ως αποτέλεσμα ενός σεμιναρίου, βασισμένου στην ανάλυση των γλωσσικών μορφών που παρουσιάζονται στα ιταλικά και γαλλικά έργα του Γκολντόνι και στους διάφορους τύπους χειρονομιών που οι δύο γλώσσες συνεπάγονται.

Στην Ελλάδα παρουσιάστηκε για πρώτη –και μοναδική μέχρι σήμερα– φορά από το Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας, στο πλαίσιο της Πάτρας - Πολιτιστικής Πρωτεύουσας 2006, σε μετάφραση και σκηνοθεσία του Βασίλη Παπαβασιλείου. Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στο θέατρο Απόλλων της Πάτρας στις 27 Ιανουαρίου 2006 και στη συνέχεια παρουσιάστηκε στο Θέατρο Λαμπέτη στην Αθήνα.³⁰

Ο Βασίλης Παπαβασιλείου επέλεξε να μην ρίξει το βάρος στον αυτοβιογραφικό χαρακτήρα του έργου. Εργάστηκε δίνο-

30. *Τέλος Καρναβαλιού* (Πρώτη παρουσίαση) Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Πάτρας. Πρώτη παράσταση: 27 Ιανουαρίου 2006. Μετάφραση-Σκηνοθεσία: Βασίλης Παπαβασιλείου, Σκηνικό-Κοστούμια: Μαρί-Νοέλ Σεμέ, Μουσική: Θεοδωρή Αμπαζής, Χορογραφία: Σεσίλ Μικρούτσικου, Φωτισμοί: Θέμης Μουμουλίδης, Βοηθός σκηνοθέτη: Μαριάνθη Φωτάκη, Βοηθός σκηνογράφου: Παύλος Θανόπουλος, Συνεργάτες θεατρολόγοι: Γιούλη Δούβου, Ζωή Λυμπεροπούλου, Διανομή (με σειρά εμφάνισης): Κώστας Γαλανάκης (Ζαμαρία, υφαντουργός), Διώνη Κουρτάκη (Ντομένικα, κόρη του Ζαμαρία), Μαριάνθη Φωτάκη (Ελενέτα, γυναίκα του Αγκοστίνου), Θανάσης Δήμου (Αγκοστίνου, υφαντουργός), Αλεξάνδρα Σακελλαροπούλου (Μάρτα, γυναίκα του Μπαστιάν), Θόδωρος Γράμψας (Μπαστιάν, μεταξέμπορος), Γεράσιμος Γεννατάς (Μόμολο, μαγκανωτής), Λυδία Φωτοπούλου (Άλμπα, γυναίκα του Λάζαρο), Θόδωρος Κατσαφάδος (Λάζαρο, υφαντουργός), Κατερίνα Λέχου (Πολόνια, χρυσοκλώστρια), Νίκος Νίκας (Αντζολέτο, σχεδιαστής υφασμάτων), Σοφία Σειρήλη (Κυρία Γκατώ, Γαλλίδα κεντίστρα). Θέατρο Απόλλων: 27.1-19.2.2006. Στη συνέχεια έπαιξε στην Αθήνα στο θέατρο «Λαμπέτη» από 30 Μαρτίου έως 16 Απριλίου 2006. Η παράσταση έγινε με τη συνεργασία και την υποστήριξη του Οργανισμού Πολιτιστικής Πρωτεύουσας της Ευρώπης – Πάτρα 2006 στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του έτους.

ντας προσοχή στη λεπτομέρεια, παίζοντας με τους ρυθμούς και τις διαθέσεις, έχοντας, όμως, προηγουμένως συλλάβει και δουλέψει την κυρίαρχη μελαγχολική διάθεση της κωμωδίας, διάθεση που χρησιμοποίησε σαν βασικό καμβά για να κεντήσει επάνω του λεπτές αποχρώσεις και διακυμάνσεις, δένοντας τους ηθοποιούς του, για άλλη μια φορά, σε ένα αρμονικό σύνολο. Απαραίτητο στοιχείο, καθώς πρόκειται για ένα έργο συνόλου, χορωδιακής φύσης, όπου οι ρόλοι είναι μοιρασμένοι και δεν υπάρχουν ευκαιρίες για προσωπικές «επιδείξεις». Ένα άλλο στοιχείο, που προσπάθησε να κερδίσει εδώ, ήταν το θέμα της μουσικότητας του κειμένου.

Οι σκηνικές λύσεις της Μαρί-Σεμέ Νοέλ ήταν απόλυτα λειτουργικές. Τεράστια τόπια πανιού καθόρισαν τον χώρο και έλυσαν με έξυπνο τρόπο τα πρακτικά προβλήματα, μετατρέπόμενα σε τραπεζαρία, καρέκλες και οτιδήποτε χρειαζόταν, δημιουργώντας επιπλέον κατ' ιδίαν χώρους επάνω στη σκηνή. Για τα κοστούμια, προτίμησε να καταφύγει στην ασφαλή επιλογή του ιστορικού κοστουμιού. Η διακριτική μουσική του Θοδωρή Αμπαζή υπαγόρευσε και υπογράμμισε την ατμόσφαιρα, γεμίζοντας με εικόνες το θέατρο (π.χ. μηχανές που δουλεύουν, καμπάνες που χτυπούν).

Η Θυμέλη γράφει:

«Η γεμάτη φινέτσα εικαστική όψη, οι ακαριαίας κωμικής εμβέλειας γλωσσικοί χυμοί της μετάφρασης, η οργιαστικά χιουμοριστική και ευρηματική, παρά τη ρεαλιστική λιτότητά της, σκηνοθεσία, το εξαιρετο ερμηνευτικό σύνολο, το χορταστικό γέλιο, η ολόπλευρη αισθητική απόλαυση που προσφέρει η παράσταση, την καθιστούν υπόδειγμα θεατρικής ψυχοαγωγίας. Συντελεστές του είναι το αξιοθαύμαστης ευρηματικότητας μέσα στη λιτότητά του σκηνικό και τα κοστούμια εποχής. Η παιγνιώδης μουσική. Η χιουμοριστική κινησιολογία».³¹

31. Θυμέλη, «Κωμωδία και σύγχρονο δράμα», *Ριζοσπάστης*, 29.3.2006.

Διαφορετική είναι η άποψη του Βαρβέρη, που υποστηρίζει ότι ήταν μια εργασία μερικών μόνο κατακτήσεων αλλά και ανισοτήτων, και εν γένει διαλείποντος ύφους.³²

Κλείνοντας, θα ήθελα να σταθώ σε ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο της εργασίας του Βασίλη Παπαβασιλείου με τον Γκολντόνι: τον σαφή διάλογο των έργων που επιλέγει με τον παρόν της εποχής της σκηνικής τους παρουσίασης. Το *Καφενείο* παρουσιάζεται σε μια κοινωνία που αναδιαμορφώνεται, που αλλάζει. Το *Καινούριο σπίτι* έρχεται τη στιγμή που η ελληνική κοινωνία ανάγει την ύλη σε θεό, το *Φίλος*, *όχι αστεία* όταν πια τα ήθη έχουν διαβρωθεί και το *Τέλος του Καρναβαλιού* λίγο πριν από το ξέσπασμα της κρίσης, τη στιγμή που οι πιο καθαρές ματιές μπορούσαν να διακρίνουν την επικείμενη έλευσή της και το τέλος μιας εποχής.

Συνοφίζοντας, θα τολμούσα να πω πως, εν προκειμένω, η σχέση δραματουργού - σκηνοθέτη είναι αμφίδρομη. Ο ένας υπήρξε για τον άλλο το κατάλληλο όχημα για να μπορέσει να εκφράσει τις απόψεις του για το θέατρο, για τη λειτουργία του και για τη σκηνική του πραγμάτωση. Ο Παπαβασιλείου, σε έναν βαθμό, αποκαθιστά τον Γκολντόνι, αναδεικνύει τη σύγχρονη πλευρά του, χωρίς να τον εκσυγχρονίζει, και ο Γκολντόνι του δίνει τη δυνατότητα να υλοποιήσει το όραμά του για ένα θέατρο συνόλου και για μια μεταρρυθμιστική δοκιμή. Στην ενασχόληση του Παπαβασιλείου με τον μεταρρυθμιστή Γκολντόνι διασταυρώνεται μια θεωρητική αγωνία, ένας προβληματισμός με αυτό που αποκαλούμε ερμηνεία κειμένου, για το πώς συνομιλεί κανείς με τα ζητούμενα της σκηνής σήμερα, το πώς μεταβαίνει από τον έναν τρόπο που κάνει θέατρο σε έναν άλλο.

32. Βαρβέρης, «Η περσόνα θλιμμένης φυγής του κωμωδού», *Καθημερινή*, 9.4.2006.

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ
ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ - ΙΙ

Η αισθητική του άμορφου στο σκηνοθετικό έργο του Tadeusz Kantor της δεκαετίας του 1960

Αν το έργο του Tadeusz Kantor, όπως παρατηρεί ο Denis Bablet, δανειζόμενος τα λόγια του ίδιου του Πολωνού εικαστικού, σκηνογράφου, ενδυματολόγου και σκηνοθέτη, αποτελεί μια «αντιπαράθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και την έννοια της αναπαράστασης»,¹ βασική συνιστώσα της προβληματοποίησης αυτής, από την πρώιμη κιόλας φάση του έργου του Kantor, αποτελεί η κατάλυση του δεσμού της ομοιότητας ανάμεσα στη σκηνική εικόνα και την πραγματικότητα.

Η χειραφέτηση της σκηνής από τη λειτουργία της αναπαραγωγής της πραγματικότητας εγγράφεται στον ορίζοντα της διεκδίκησης της αυτονομίας της θεατρικής τέχνης, η οποία αποτέλεσε εξαρχής την προγραμματική αρχή του Θεάτρου Cricot.²

Αντικείμενο της παρούσας εισήγησης αποτελεί η διερεύνηση της αισθητικής της «καταστροφής» και της «άρνησης» της

1. Denis Bablet, «Le jeu et ses partenaires», εισαγωγή στον τόμο Tadeusz Kantor, *Le Théâtre de la Mort*, επιμέλεια - παρουσίαση Denis Bablet, L'Âge d'Homme, Lausanne 1977, σ. 23.

2. Βλ. σχετικά, Kantor, «Le théâtre impossible», στον τόμο *Le Théâtre de la Mort*, σ. 207, όπως επίσης του ίδιου, «The Autonomous Theatre», στον τόμο Michal Kobialka, *Further on, Nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2009, σ. 123.

ομοιότητας, που εμφανίζεται στη σκέψη και το θεατρικό έργο του Kantor της δεκαετίας του 1960, με τη μεσολάβηση της επαφής του με το εικαστικό κίνημα της «άμορφης τέχνης» (art informel).

Σκοπός είναι η ανάδειξη ορισμένων εκ των αισθητικών προϋποθέσεων της περιόδου του σκηνοθετικού έργου του Kantor για την οποία είναι ευρέως γνωστός, αυτής του Θεάτρου του Θανάτου, καθώς και του ιδιαίτερου τρόπου με τον οποίο μετέχει στην ιστορία της διεκδίκησης της αυτονομίας της θεατρικής τέχνης.

1. Βιογραφικά στοιχεία και επιδράσεις

Ο Tadeusz Maria Kantor γεννήθηκε το 1915 στο Wielopole, μια μικρή πόλη της Νοτιοανατολικής Πολωνίας. Σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών της Κρακοβίας, αλλά και σκηνογραφία πλάι στον Karol Frycz, ο οποίος αναμόρφωσε την πολωνική σκηνογραφία εμπνεόμενος από τον Edward Gordon Craig. Παράλληλα με την εικαστική εκπαίδευσή του, θα ανοιχθεί στο σύμπαν της λογοτεχνίας και του θεάτρου και, ιδιαίτερα, στο ιρρασιοναλιστικό ρεύμα που εκπροσωπούν ο Franz Kafka, ο Maurice Maeterlinck, ο E.T.A. Hoffmann και, κυρίως, η τριανδρία του πολωνικού μοντερνισμού του Μεσοπολέμου: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz και Bruno Schulz.³

Καθοριστική επίδραση στο νεανικό –και όχι μόνο– έργο του Kantor, άσκησε η αφαιρετική αισθητική του ρωσικού κονστрукτιβισμού και του Bauhaus. Το 1937, φοιτητής ακόμη, ο Kantor, επηρεασμένος από τον Craig και τον Meyerhold, θα ιδρύσει το Εφήμερο Θέατρο Μαριονέτας, με το οποίο θα ανεβάσει τον *Θάνατο του Τενταζίλ* του Maeterlinck. Το 1942, κατά τη διάρκεια της Κατοχής, θα ιδρύσει στην Κρακοβία το Ανεξάρτητο Θέατρο, με το οποίο θα ανεβάσει μεταξύ άλλων το λαϊκό παραμύθι *Μπαλλαντίνα* του Juliusz Słowacki και την καθο-

3. Για τη βιογραφία του Kantor, βλ. Noel Witts, *Tadeusz Kantor*, Routledge, London 2010.

ριστική για τη διαμόρφωση του προσωπικού του αισθητικού κώδικα *Επιστροφή του Οδυσσέα* του Stanisław Wyspiański.

Από το 1955 και μετά, το θεατρικό έργο του Kantor θα αναπτυχθεί στο πλαίσιο του θεάτρου Cricot 2, το όνομα του οποίου αποτελεί αναγραμματισμό πολωνικής φράσης που σημαίνει «είναι ένα τσίρκο». Το Cricot 2 είχε ως όραμα μια «ολική ανανέωση της μεθόδου του σκηνικού παιχνιδιού»,⁴ θέτοντας στο επίκεντρό του τις αρχές της ελευθερίας και της ανεξαρτησίας του θεάτρου απέναντι σε οποιαδήποτε μορφή ετερονομίας: το κείμενο, την πολιτική, αλλά και την πραγματικότητα.

Η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας στο Θέατρο Cricot 2 διακρινόταν από μια αδιάκοπη αναζήτηση μεθόδων, οι οποίες δηλώνονταν διαδοχικά με διαφορετικούς τίτλους (Το Άμορφο Θέατρο, Σύνθετο Θέατρο, Το Θέατρο Μηδέν, Το Θέατρο i, Το Αδύνατο Θέατρο και εντέλει το Θέατρο του Θανάτου) και προέκυπταν μέσα από αλληπάλληλες μετατοπίσεις των επιμέρους στοιχείων τους, μόλις ένα από αυτά έμοιαζε να χάνει το δημιουργικό του σφρίγος ή άρχιζε να διαφαίνεται ο ορίζοντας των δυνατοτήτων που άνοιγε.

Ο Kantor θα συνεχίσει να υπηρετεί παράλληλα τα εικαστικά και το θέατρο, σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας, στη βάση μιας αδιάκοπης κίνησης περάσματος από τη μία τέχνη στην άλλη, η οποία θα επιφέρει όχι απλώς μια εκατέρωθεν μεταφορά αναζητήσεων και κατακτήσεων, αλλά πολύ περισσότερο μια εσωτερική μεταλλαγή και των δύο μέσα από την αμοιβαία τους ενσωμάτωση.

Ταυτόχρονα, η ιδιαιτερότητα της θεατρικής του αισθητικής θα διαμορφωθεί από τη διάνοιξη της τέχνης του στην επίδραση των διεθνών καλλιτεχνικών ρευμάτων από τον συμβολισμό ως τον σουρρεαλισμό και τον κονστρουκτιβισμό και από την άμορφη τέχνη ως το happening,⁵ τα οποία θα υποδεχθεί μέσα στον ορίζοντα του πολωνικού μοντερνισμού και θα μπολιά-

4. Kantor, «Le Théâtre Cricot 2», στον τόμο *Le Théâtre de la Mort*, σ. 45.

5. Βλ. σχετικά, Kantor, *Leçons de Milan*, μετ. Marie-Thérèse Vido-Rzewuska, Actes Sud-Papiers, Paris 1990.

σει με ατομικές και συλλογικές μνήμες που σφραγίζονται από την εμπειρία του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και τη «βιοπολιτική»⁶ της ναζιστικής κατοχής.

2. Το εικαστικό κίνημα της άμορφης τέχνης

Η άμορφη τέχνη αποτελεί εικαστικό κίνημα που άνθισε μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και που μετέχει της ιστορίας της αφηρημένης τέχνης, διακρινόμενο από την αυθόρμητη και αυτοσχεδιαστική χειρονομία του καλλιτέχνη και τη δυναμική επεξεργασία της ύλης.

Τον όρο εισήγαγε, το 1952, ο Γάλλος κριτικός Michel Tapié με το βιβλίο του *Μια άλλη τέχνη (Un art autre)*, κατατάσσοντας στην κατηγορία αυτή μια σειρά κινήματων της εποχής, όπως ο κηλιδισμός (*tachisme*), η λυρική αφαίρεση (*abstraction lyrique*), η ζωγραφική υλικού, αλλά και ο αμερικανικός Αφηρημένος Εξπρεσιονισμός (*Abstract Expressionism*).

Στο επίκεντρο της αισθητικής της άμορφης τέχνης βρίσκεται το τυχαίο, η ζωτική ένταση που αντιπαρατίθεται στην κονστρουκτιβιστική λατρεία της μηχανικής κίνησης, η ύλη, η χειρονομία, η γραφή, η ταχύτητα, αλλά και η φθορά της διάρκειας.⁷

6. Ο όρος βιοπολιτική στο έργο του Γάλλου φιλοσόφου Michel Foucault περιγράφει τη μορφή εκείνη διακυβέρνησης, η οποία θεμελιώνεται όχι στην καταστολή, αλλά στην επέκταση της άσκησης της πολιτικής εξουσίας σε όλες τις πτυχές της ανθρώπινης ζωής στην ίδια τη βιολογική σφαίρα. Μπορεί να διαφωτίσει σημαντικές πλευρές του έργου του Kantor, κυρίως ως προς την αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής και την επίδραση της μνήμης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και των ναζιστικών γενοκτονιών. Βλ. σχετικά, Martin Paul Leach, *Even the thing I am... Tadeusz Kantor and the poetics of being*, εργασία υποβληθείσα στο πλάισιο της απόκτησης του τίτλου του διδάκτορος φιλοσοφίας, De Montfort University, 2012, Ημερομηνία πρόσβασης [5/9/13] από: [https://www.dora.dmu.ac.uk/bitstream/handle/2086/7332/Even%20the%20thing%20I%20am%20...%C2%97Tadeusz%20Kantor%20and%20the%20Poetics%20of%20Being%20\(M.%20Leach\).pdf?sequence=1](https://www.dora.dmu.ac.uk/bitstream/handle/2086/7332/Even%20the%20thing%20I%20am%20...%C2%97Tadeusz%20Kantor%20and%20the%20Poetics%20of%20Being%20(M.%20Leach).pdf?sequence=1)

7. Jean Leymarie, «La transformation des formes dans l'art contempo-

Όπως χαρακτηριστικά γράφει η Lea Vergine, η άμορφη τέχνη δεν αποτελεί «ούτε σχολή ούτε θεωρία», αλλά μάλλον «μια σύγκλιση τρόπων και στυλ που διέφεραν από τον ένα καλλιτέχνη στον άλλον, όμως ταυτόχρονα είχαν ως κοινό στοιχείο την ιδέα μιας ολικής περιπέτειας».⁸ Κοινό ορίζοντα των επιμέρους ιδεών αυτής της ολικής περιπέτειας στον απόηχο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου αποτελούσε η επιταγή της διττής αντιπαράθεσης τόσο στην αναπαραστατική τέχνη, η οποία είχε αναχθεί σε δόγμα από τον Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό, όσο και στη γεωμετρική αφαίρεση (σουπρεματισμός, κονστρουκτιβισμός, Bauhaus, de Stijl), η ορθολογιστική ουτοπία της οποί-ας είχε διαψευστεί από την πρόσφατη ιστορία.

Έτσι, στην κατεύθυνση αυτή, ο Arnason προχωρά σε έναν αρνητικό ορισμό της άμορφης τέχνης, ταυτίζοντάς την με «κά-θε τι αντίθετο προς την πειθαρχημένη, γεωμετρική ή συγκεκριμένη τέχνη», με την αυθόρμητη, διαισθητική τέχνη που αρνείται κάθε προδιάθεση για έλεγχο.⁹

Παρότι αναπτύχθηκε με επίκεντρο το Παρίσι, η άμορφη τέχνη έλαβε τις διαστάσεις ευρωπαϊκού κινήματος και η επιρροή της εξαπλώθηκε στις ευρωπαϊκές πόλεις, γονιμοποιώ-ντας επιμέρους τοπικές σχολές. Κυρίαρχοι εκπρόσωποί της θεωρούνται στη Γαλλία ο Jean Fautrier, ο Georges Mathieu, ο Hans Hartung, ο Wols κ.ά., στην Ισπανία ο Antoni Tàpies, στην Ιταλία ο Alberto Burri κ.λπ.

rain», *Rencontres Internationales de Genève : L'art dans la société d'aujourd'hui*, v. XXI (1967), Les Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1968, σ. 20. Βλ. επίσης, Jean Paulhan, *L'art informel*, Gallimard-NRF, Paris 1962, Ημερομηνία πρόσβασης [10/9/13] από:

http://www.rencontres-int-geneve.ch/volumes_pdf/rig21.pdf

8. Lea Vergine, *Art on the cutting edge. A Guide to Contemporary Movements*, Skira, Milano 1996, σ. 7.

9. H.[jorvardur] H.[arvard] Arnason, *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης. Ζωγραφική-Γλυπτική-Αρχιτεκτονική-Φωτογραφία*, μτφρ. Φώτης Κοκα-βέσης, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2006, σ. 406.

3. Η προσχώρηση στην «άμορφη τέχνη»

Ο Kantor θα έρθει σε επαφή με το εικαστικό κίνημα της «άμορφης τέχνης» το 1955, με αφορμή το δεύτερο ταξίδι που θα πραγματοποιήσει στο Παρίσι στο πλαίσιο της συνεργασίας του με το Sary Theater της Κρακοβίας. Επιστρέφοντας από το Παρίσι, ο Kantor θα προσχωρήσει ρητά στο κίνημα της «άμορφης τέχνης», την οποία χαρακτηρίζει ως τη «μεγάλη περιπέτεια του αιώνα μας».¹⁰ Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1960, θα δημιουργήσει μια σειρά έργων, όπως *Οθέλλος* (1958), *Amarapura* (1957), *Ειρηνικός* (1957), *Oahu* (1956) κ.ά., τα οποία διακρίνονται από την εγκατάλειψη της εικονικότητας και την ανάπτυξη δαιδαλωδών χρωματικών δικτύων.

Στο πλαίσιο της προσχώρησής του στο κίνημα του Art informel, ο Kantor, το 1957, θα συμμετάσχει στη δημιουργία της ταινίας για την άμορφη τέχνη *Προσοχή, Ζωγραφική!* Σύμφωνα με συνέντευξή του, η ταινία, η οποία δεν έχει διασωθεί, είχε ως αντικείμενό της την «άμορφη» καλλιτεχνική πράξη, και όχι εικαστικά έργα καθαυτά, απηχώντας την αισθητική αρχή της προτεραιότητας της διαδικασίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας έναντι του περατωμένου έργου.

«Τοποθετήσαμε έναν μεγάλο κύλινδρο, ο οποίος λειτουργούσε ως οθόνη. Ο κύλινδρος περιστρεφόταν όσο εγώ ζωγράφιζα στη μία πλευρά και η κάμερα τραβούσε τις μεταβαλλόμενες φόρμες στην άλλη πλευρά. Επίσης, κινηματογραφήσαμε και με έναν άλλο τρόπο: στεκόμουν ανάμεσα στη λευκή οθόνη και ένα μεγάλο τζάμι και κουνώντας ένα σκοινί ή ένα λουρί βουτηγμένο σε χρώμα, ζωγράφιζα άλλοτε στην οθόνη, άλλοτε στο τζάμι. Αυτό δημιουργούσε κάτι σαν τρισδιάστατη γραμμή που καταγραφόταν στην ταινία. Το σημαντικότερο όμως εφέ ήταν η “κοσμική κατα-

10. Kantor, «My work – my journey», στον τόμο *Further on, Nothing*, σ. 8. Βλ. επίσης, του ίδιου, «The Informel: Terms and Definitions», στον τόμο *Further on, Nothing*, σ. 136.

στροφή”:

τοποθετήσαμε ένα τζάμι οριζόντια πάνω σε μια μεγάλη πλατφόρμα. Σκόρπισα πάνω του χρώμα κι έπειτα έριξα πάνω του ένα βαρύ αντικείμενο. Το τζάμι έσπασε –τα πάντα σωριάστηκαν. Η “καταστροφή” ήταν πραγματικά θεαματική». ¹¹

Ανάλογης σύλληψης φόρο τιμής στην άμορφη τέχνη αποτελούσε η δεκάλεπτη ταινία *Οι Υπνοβάτες*, την οποία δημιούργησε η ίδια ομάδα την ίδια χρονιά και η οποία εστίαζε στο τυχαίο των μορφών που μπορούν να γεννηθούν από τα ζωγραφικά μέσα και κυρίως τη χρωματική ύλη.

Όπως προκύπτει από τα εικαστικά έργα της άμορφης περιόδου, από τις δύο ταινίες για την άμορφη τέχνη, καθώς και από τα γραπτά του, αυτό που ο Kantor μοιάζει να συγκρατεί από το φάσμα της άμορφης τέχνης είναι η ανάδειξη της ύλης ως αυτόνομης οντότητας και ως αθέατης, άγνωστης πλευράς της πραγματικότητας, ως στοιχειώδους, έσχατης κατάστασής της. ¹²

Κεντρική θέση στην καντοριανή αισθητική του άμορφου, στο πλαίσιο αυτό, κατέχει το τυχαίο, η σύμπτωση, η συγκυρία, την οποία αποκαλεί πιστό σύντροφο της ύλης και «νόθο παιδί της πραγματικότητας». ¹³ Η ποιητική αυτή του τυχαίου διαφοροποιείται από την τέχνη του σουρρεαλισμού ή του Jackson Pollock, στο μέτρο που γίνεται αντιληπτή ως μέσο αποκάλυψης όχι του ασυνειδήτου, αλλά της έσχατης πραγματικότητας του πραγματικού.

11. A. Dzieduszycki, «O taszyźmie, filmie abstrakcyjnym i nowoczesnej scenografii. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem» [On Action Painting, Abstract Film, and Modern Set Design. An interview with Tadeusz Kantor], *Odra* 1 (1958), σ. 10, όπως παρατίθεται μεταφρασμένο στα αγγλικά, στο Jarosław Suchan, «Kantor as an artist and as material», στον τόμο *Tadeusz Kantor. Interior of Imagination*, επιμ. Jarosław Suchan-Marek Świca, Zachęta National Gallery of Art-Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor Cricoteka, Warsaw/Cracow 2005 σ. 53.

12. Βλ. ενδεικτικά, Kantor, «The Litany of the Informel Art», στον τόμο *Further on, Nothing*, σ. 132.

13. *Το ίδιο*, σ. 135.

Ο Jarosław Suchan, μελετώντας την πρόσληψη της άμορφης τέχνης στο έργο του Kantor, διαπιστώνει μια «συγκεχυμένη» αντίληψη του *informel* και μια «ανορθόδοξη» ερμηνεία του, η οποία θα εμπνεύσει ένα «συνονθύλευμα ιδεών και έργων». Η ρευστότητα και η ανορθοδοξία του καντοριανού *informel*, σύμφωνα με τον Suchan, ο οποίος δανείζεται τη θέση της A. Morkowska, εξηγείται από το γεγονός ότι ο Kantor ήρθε σε επαφή με αυτήν τη στιγμή που η χειρονομιακή τέχνη άρχισε να φθίνει, παραχωρώντας τη θέση της στη ζωγραφική υλικού.¹⁴

4. Η μετάβαση στο Άμορφο Θέατρο

Ο Kantor θα περάσει στη φάση που αποκαλεί «Άμορφο Θέατρο» στις αρχές της δεκαετίας του 1960, έξι χρόνια μετά την ίδρυση του *Cricot 2* κι ενώ είχε προηγηθεί μία μόνο παραγωγή, αυτή της *Σουπιάς* του Witkiewicz το 1956.

Σύμφωνα με το ομώνυμο μανιφέστο του, επρόκειτο για μια «νέα μέθοδο» η οποία «διατρέχει ολόκληρη τη δομή του θεάματος»,¹⁵ βασιζόμενη στην άμορφη τέχνη της εποχής εκείνης. Καρπό μακρόχρονης δουλειάς πάνω στη νέα αυτή μέθοδο θα αποτελέσει καταρχήν η παράσταση του έργου *Το σπίτι στην εξοχή* του Witkiewicz, που θα ανέβει, το 1961, στην Κρακοβία, ενώ με ορισμένες τροποποιήσεις θα παρουσιαστεί στο Μπάντεν Μπάντεν, το 1966, υπό τον τίτλο *Η ντουλάπα*.

Όπως διακρίνεται στα γραπτά του Kantor, στο επίκεντρο του προβληματισμού του για το θέατρο, πριν τη γνωριμία του με την άμορφη τέχνη,¹⁶ βρισκόταν ήδη από την εποχή του Ανεξάρτητου Θεάτρου η αυτονομία της θεατρικής σκηνης, και ιδιαίτερα η κατάλυση του δεσμού ομοιότητας της σκηνικής εικόνας με την πραγματικότητα, με όρους εντούτοις όχι ενός, όπως γράφει, «ψεύτικου στυλιζαρίσματος» των αφηρημένων

14. Suchan, σ. 62.

15. Kantor, «Le Théâtre Informel», σ. 55.

16. Βλ. Kantor, «The Autonomous Theatre», σ. 123.

μορφών, αλλά ενός ριζώματος στο «συγκεκριμένο» της πραγματικής ζωής.¹⁷

Η παράσταση που θα θέσει τα θεμέλια της αισθητικής αυτής είναι η *Επιστροφή του Οδυσσέα* του Stanisław Wyspiański, ενός έργου το οποίο παρουσιάζει τον Οδυσσέα να επιστρέφει στην πατρίδα του κυριευμένος από ενοχές για τα εγκλήματά του.¹⁸

Με την παράσταση αυτή ο Kantor θα εγκαταλείψει τη γεωμετρική αφαίρεση, που σφράγισε το προγενέστερο έργο του (κυρίως τις παραστάσεις *Ο Θάνατος του Τενταζίλ* και *Μπαλλαντίνα*), και θα θεμελιώσει ένα νέο αισθητικό κώδικα που συνίσταται στη διττή κίνηση, αφενός της ένταξης της υπαρκτής πραγματικότητας στη δραματική μυθοπλασία και τη θεατρική σκηνή, αφετέρου της υπονόμησης της αληθοφάνειας. Η πρώτη κίνηση υλοποιείται μέσα από:

- Τη μεταφορά του έργου στη σύγχρονη πραγματικότητα, καθώς ο Οδυσσέας παίρνει τη μορφή ενός Γερμανού στρατιώτη που επιστρέφει από το ανατολικό μέτωπο, φορώντας τη βρώμικη στολή και το κράνος του.
- Την έξοδο από τον συμβατικό θεατρικό χώρο και την επιλογή ενός χώρου πραγματικού, που φέρει ανάγλυφα τα σημάδια της πρόσφατης ιστορίας, ενός δωματίου μισοκατεστραμμένου από τον πόλεμο.
- Τη χρήση πραγματικών αντικειμένων που βρέθηκαν στην πολεμική ζώνη, όπως μερικές σαπισμένες σανίδες, ένα κατάρτι, ένα όπλο, μια ρόδα κάρου, ένας γλόμπος, ένα μεγάφωνο των γερμανικών στρατευμάτων, όλα σφραγισμένα είτε από τον χρόνο και τη φθορά είτε από τη σύγχρονη αιματηρή ιστορία.

17. Kantor, «Le Théâtre Indépendant», στον τόμο *Le Théâtre de la Mort*, σ. 37.

18. Για την παράσταση αυτή, βλ. Ελένη Βαροπούλου, *Το ζωντανό θέατρο. Δοκίμιο για τη σύγχρονη σκηνή*, Άγρα, Αθήνα 2002, σσ. 389-392 (αναδημοσίευση από *Το Βήμα*, 10.3.2002).

Η δεύτερη συντελείται μέσα από διεργασίες που στοχεύουν στην εκτροπή της σκηνικής φόρμας από την ομοιότητά της με την πραγματικότητα, όπως:

- Η παραμόρφωση και η μη αναγνωρισιμότητα αντικειμένων και προσώπων.
- Η επιτάχυνση ή η επιβράδυνση της συντελούμενης δράσης.
- Η απόδοση σε επιμέρους στιγμές έμφασης δυσανάλογης προς το ειδικό τους βάρους.

Και τέλος,

- Η εισαγωγή στοιχείων εξωτερικών προς τη δράση, όπως στη διεργασία του ονείρου.

5. Το Άμορφο Θέατρο και η «σκηνική ύλη»

Με το Άμορφο Θέατρο το ενδιαφέρον του Kantor θα μετατοπιστεί από την «επιφάνεια των φαινομένων», που υπαγόρευε ο «εξωτερικός ρεαλισμός» της *Επιστροφής του Οδυσσέα* στη στοιχειώδη, στοιχειακή κατάσταση της πραγματικότητας που αντιπροσωπεύει η ύλη, και θα περάσει από την αισθητική του «φτωχού αντικειμένου», που περισυνέλεγε και μετέφερε επί σκηνής, σε μια ριζοσπαστικότερη χρήση αυτού που αποκαλεί «πραγματικότητα χαμηλότερης τάξης».¹⁹

Το Άμορφο Θέατρο αποτελούσε μια ανακάλυψη των δυνατοτήτων της ύλης ως πραγματικότητας, που αξίζει αφ' εαυτής να παρασταθεί υπό την ιδιότητα της αέναης μεταβλητότητας της, η οποία υπόκειται στους νόμους του χρόνου, της τυχαιότητας και της καταστροφής.

«Μια ανακάλυψη μιας νέας άγνωστης πτυχής της πραγματικότητας, της στοιχειώδους κατάστασής της.

19. Βλ. περαιτέρω, Kantor, «Reality of the lowest rank», στον τόμο *Further on, Nothing*, σσ. 116-122.

Η κατάσταση αυτή είναι:

ΥΛΗ

απελευθερωμένη από τον καταναγκασμό των νόμων της κατασκευής, πάντα

ρευστή, άπειρη, που αρνείται την έννοια της ΦΟΡΜΑΣ, που είναι ΔΙΧΩΣ ΜΟΡΦΗ, ΑΜΟΡΦΗ,

που ανακαλύπτεται στις

ΕΚΡΗΞΕΙΣ ΤΩΝ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ,

στη ΒΙΟΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΠΟΣΥΝΘΕΣΗΣ,

που μετασχηματίζεται από το ΧΡΟΝΟ,

την ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΗ και τη

ΣΥΜΠΤΩΣΗ».²⁰

Ο Kantor θα υπογραμμίσει το ανατρεπτικό περιεχόμενο της «άμορφης ύλης» που αποτελούσε την αρχή συγκρότησης της παράστασης Ένα σπίτι στην εξοχή, παραθέτοντας μια σειρά επιθέτων που την προσδιορίζουν:

«τυχαία/ αυθόρμητη/ βίαιη/ φλεγόμενη/ ρευστή/ στοιχειώδης/ παραισθησιογόνα/ σπασμωδική/ έμμονη/ ερεθιστική/ τρελή/ απελευθερωμένη/ υπερβολική/ απροσδόκητη».²¹

Το άμορφο, ως κατάσταση φυσικής ρευστότητας που υπερχειλίζει, αποσυνθέτει τη φόρμα, αντιπροσωπεύουν για τον Kantor υλικά, όπως η λάσπη, το χώμα, ο πηλός, η στάχτη, καθώς και αντικείμενα που βρίσκονται στο μεταίχμιο μεταξύ γυμνής ύλης και δομημένου αντικειμένου, όπως τα πανιά, τα κουρέλια, τα σκουπίδια κ.ά. Οι ιδιότητες της ύλης δεν αποκαλύπτονται παρά μέσω δραστηριοτήτων, που τίθενται υπό το σημείο της καταστροφής, όπως η συμπίεση, το σχίσιμο, το κάψιμο, το σπίλωμα.²²

20. Το ίδιο, σ. 116.

21. Kantor, «Le Théâtre "i"», στον τόμο *Le Théâtre de la Mort*, σ. 172.

22. Βλ. Kantor, «Reality of the lowest rank», σσ. 116-117, όπως επίσης του ίδιου, «The Litany of the Informel Art», σσ. 132-125 και «The Informel: Terms and Definitions», σσ. 136-140.

Ο Kantor δεν θα αποδώσει στην ύλη μόνο ένα ριζοσπαστικό υπαρξιακό περιεχόμενο στο επίκεντρο του οποίου βρίσκονται οι έννοιες του χρόνου, της φθοράς και του θανάτου, αλλά θα τη συσχετίσει παράλληλα με οριακές ψυχολογικές καταστάσεις, οι οποίες σφραγίζονται από τον ψυχικό τόνο της αγωνίας και πλησιάζουν την τρέλα: «έξαψη, πυρετός, παραίσθηση, σπασμός, αγωνία, παράνοια».²³

Η ευρύτερη κριτική κατηγορία μιας αισθητικής του «άμορφου» στη θέση του στυλιστικού όρου «άμορφη τέχνη» ενδέχεται να περιγράφει πληρέστερα αυτήν την προσωπική και ανορθόδοξη εκδοχή του *informel* και τη μεταφορά του στη θεατρική σκηνή.²⁴ Ο όρος παραπέμπει σαφώς στο «άμορφο» (*informe*) του Georges Bataille, έννοια που εισήγαγε το 1929 στον αριθμό 7 του περίφημου περιοδικού τέχνης και εθνολογίας *Documents*, του οποίου υπήρξε ιδρυτής και διευθυντής, με τη μορφή λήμματος ενός «κριτικού λεξικού», το οποίο είχε ως στόχο να αποδώσει όχι τον ορισμό, αλλά το ψεύδος κάθε έννοιας.

«Ένα λεξικό θα ξεκινούσε από τη στιγμή που δεν θα έδινε πια το νόημα των λέξεων, αλλά το έργο τους. Έτσι, *άμορφο* δεν είναι μόνο ένα επίθετο που έχει μια ορισμένη σημασία, αλλά κι ένας όρος που χρησιμεύει στο να αποταξινομεί, απαιτώντας γενικά κάθε πράγμα να έχει τη μορφή του. Αυτό που επισημαίνει δεν νομιμοποιείται από κανένα νόημα και συνθλίβεται παντού, όπως μια αράχνη ή ένα σκουλήκι. Στην πραγματικότητα, για να είναι ικανοποιη-

23. Kantor, «Reality of the lowest rank», σσ. 116-117.

24. Ο Martin Paul Leach διατυπώνει τη θέση πως μέσα από την επαφή του με τον πολωνικό μοντερνισμό, «ο Kantor είχε ήδη διαποτιστεί με μια πολωνική αίσθηση του *άμορφου*, πριν καν γνωρίσει τους ζωγράφους της *art informel* στο Παρίσι», συμπεραίνοντας πως η τοποθέτηση του έργου του υπό το σημείο του παρισινού *informel* παραγνωρίζει τη σχέση συνέχειας που τον συνδέει με την πνευματική κληρονομιά της τριανδρίας του πολωνικού μοντερνισμού. Βλ. Leach, σ. 156.

μένοι οι ακαδημαϊκοί, θα έπρεπε το σύμπαν να πάρει ένα σχήμα. Ολόκληρη η φιλοσοφία δεν έχει άλλο σκοπό από αυτόν: να ντύσει ό,τι υπάρχει με ένα ένδυμα, ένα ένδυμα μαθηματικό. Αντίθετα, το να λες ότι το σύμπαν δεν μοιάζει με τίποτε άλλο και ότι δεν είναι παρά άμορφο σημαίνει ότι το σύμπαν είναι κάτι σαν μια αράχνη ή ένα φτύσιμο».²⁵

Το άμορφο (informe) προβάλλει τη ριζοσπαστική αντι-ιδεολογική αντίληψη πως ο κόσμος είναι εγγενώς άμορφος, διαφεύγοντας αμετάκλητα από την τεχνητή σχηματικότητα των εννοιών, που μάταια επιβάλλει στον κόσμο το ορθολογικό υποκείμενο, ενώ ταυτόχρονα εξαίρει τις χαμηλότερης τάξης εκδηλώσεις του, παρομοιάζοντάς τον με ένα φτύσιμο, ένα σκουλήκι ή μια αράχνη.

Παρότι έχουν διαφορετικά πεδία αναφοράς,²⁶ το άμορφο και η άμορφη τέχνη έχουν ως κοινό στοιχείο την αποκαθίλωση του ορθολογικού υποκειμένου και την άρνηση της αναπαράστασης ως προσπάθειας σύλληψης και συγκράτησης του κόσμου μέσα σε μια κατά το μάλλον ή ήττον σαφώς περιγεγραμμένη φόρμα. Μια παράλληλη ανάγνωσή τους θα μπορούσε, αφενός να αποκαταστήσει την ανατρεπτική δυναμική και τη μεταφυσική διάσταση της άμορφης τέχνης,²⁷ αφετέρου να

25. Georges Bataille, «Informe», *Documents* 7, Paris 1929, σ. 382 (επανεκδόθηκε στον συγκεντρωτικό τόμο *Documents*, Jean-Michel Place, Paris 1991). Βλ. σχετικά, Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris 1995, καθώς και Yves-Alain Bois - Rosalind E. Krauss, *Formless: a user's guide*, Zone Books, New York 1997.

26. Η σχέση μεταξύ της άμορφης τέχνης (art informel) και του άμορφου (informe) αποτελεί αντικείμενο συζήτησης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τη θέση κριτικών, όπως ο Yves-Alain Bois και η Rosalind Krauss που υπογραμμίζουν τη διαφορά των δύο όρων, και του Hubert Damisch ο οποίος ορίζει το άμορφο ως μια τάση, η οποία διατρέχει το σύνολο της ιστορίας της μοντέρνας τέχνης. Βλ. Hubert Damisch, «L'informel», στον τόμο *Fenêtre jaune caldium, ou les Dessous de la peinture*, Seuil, Paris 1984, σ. 136.

27. Βλ. Leach, σσ. 158-159.

προσφέρει ένα απτό παράδειγμα εφαρμογής στο πρόταγμα μιας γενικευμένης αποταξινόμησης που προτείνει ο Bataille.

6. Το Σπίτι στην εξοχή και η σχέση κειμένου-σκηνής

Το έργο που θα επιλέξει ο Kantor για το Άμορφο Θέατρο είναι το *Σπίτι στην εξοχή* του Witkiewicz, το οποίο επιδίδεται στη συστηματική διάλυση του ρεαλισμού, αποτελώντας χαρακτηριστικό παράδειγμα της αισθητικής του γκροτέσκου και διακρίνεται από την ανησυχητική διερεύνηση των ορίων μεταξύ θανάτου και ζωής.

Το *Σπίτι στην εξοχή* είναι μια κωμωδία βασισμένη στο θέμα του φαντάσματος, που περιγράφει την επιστροφή μιας νεκρής γυναίκας στο σπίτι της οικογένειάς της, και η οποία αφηγούμενη τη ζωή της, γεννά ερωτηματικά στον σύζυγο και τους δύο εραστές της αναφορικά με την ερωτική της ζωή. Το έργο τελειώνει με τον πατέρα να ανακαλύπτει τα πτώματα των δύο νεκρών κορών του, οι οποίες αυτοκτόνησαν, ακολουθώντας τις υποδείξεις της μητέρας τους. Την πένθιμη ατμόσφαιρα διακόπτει η ανακοίνωση ότι το δείπνο είναι έτοιμο.²⁸

Με την *Επιστροφή του Οδυσσέα*, ο Kantor είχε ήδη θέσει τα θεμέλια της χειραφέτησης της θεατρικής σκηνής από το κείμενο, αφενός μεταφέροντάς το στη σύγχρονη πραγματικότητα, αφετέρου διαφοροποιώντας τη σκηνική δράση από τη μυθοπλασία μέσα από τη απόδοση στη σκηνική φόρμα της λειτουργίας, όχι μιας εξεικόνισης του κειμένου, αλλά της δημιουργικής ανάδειξης ό,τι πιο ζωντανού πάλλεται μέσα του.

Με την πρώτη παράσταση του *Cricot 2*, τη *Σουπιά* του Witkiewicz το 1955, θα περάσει στη σφαίρα ενός «αυτόνομου θεάτρου», στο οποίο η σκηνή αποκαθίσταται ως μια ανεξάρτητη πραγματικότητα, στο μέτρο που διαμορφώνεται μέσα από τον «αυθορητισμό» και το «τυχαίο» του «παιχνιδιού»,

28. Daniel Gerould, «Ghost at a Séance: Witkacy's *Country House*», στον τόμο Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Country House*, μετ. Daniel Gerould, Routledge, London 1997.

διαφεύγοντας κάθε ορθολογικής ερμηνείας. Το κλειδί θα προσφέρει η χρήση της τεχνικής του collage, στην οποία υποβάλλεται το σύνολο της σκηνικής ύλης, μέσα από συνύφανση σπαραγμάτων του κειμένου με καταστάσεις και συμπεριφορές δανεισμένες από την πραγματική ζωή, πέραν κάθε αναπαραστατικής –απεικονιστικής ή συμβολικής– προοπτικής και κάθε λογικής σχέσης.²⁹

Όπως προκύπτει από τη λεπτομερή περιγραφή της παράστασης που καταθέτει ο Kantor στις σκηνοθετικές παρτιτούρες του, η άρση της προτεραιότητας του κειμένου στο Ένα σπίτι στην εξοχή θα λάβει κατά κύριο λόγο τη μορφή του παραμερισμού της διαλογικής γλώσσας, ως κυρίαρχου επικοινωνιακού κώδικα, προς όφελος των λοιπών ακουστικών και οπτικών σημείων, και της εγκατάλειψης της πλοκής, ως συνεκτικής ακολουθίας, προς χάριν καταστάσεων και δράσεων που γεννώνται μέσα από τη διαλεκτική σχέση με το χώρο.

Παρότι στο μανιφέστο για το Άμορφο Θέατρο ο Kantor δεν θα κάνει αναφορά στη σχέση κειμένου και σκηνής, στο μανιφέστο για το Σύνθετο Θέατρο, με αφορμή την παράσταση του 1966, θα σημειώσει πως το κείμενο δεν γίνεται πλέον αντιληπτό παρά ως ένα στοιχείο μεταξύ των άλλων που συναπαρτίζουν το σκηνικό γεγονός,³⁰ ενώ αργότερα, στο Θέατρο του Μηδενός θα υπογραμμίσει:

«Στην τελική δημιουργία μου
το δραματικό κείμενο
δεν αναπαρίσταται διόλου,
γίνεται αντικείμενο συζήτησης, σχολιασμού,
οι ηθοποιοί το παίρνουν, το αφήνουν,
επανέρχονται,
το επαναλαμβάνουν·
οι ρόλοι δεν είναι άρρηκτα συνδεδεμένοι

29. Βλ. Kantor, «Le théâtre impossible», σσ. 208-209.

30. Βλ. Kantor, «Komplexes Theater», στον τόμο *Le Théâtre de la Mort*, σ. 67.

με ένα πρόσωπο.
Οι ηθοποιοί δεν ταυτίζονται
με το κείμενο.
Είναι μια μηχανή
που αλέθει το κείμενο (...)
Αρκεί να κατασκευάσουμε αυτή τη μηχανή».³¹

7. Η υπονόμηση της ομοιότητας προς την πραγματικότητα

Μια σύνοψη των βασικών στιγμιότυπων και χαρακτηριστικών της παράστασης, με βάση τη σκηνοθετική παρτιτούρα του Kantor,³² θα μπορούσε να σκιαγραφήσει –έστω και αχνά– τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώνεται ένα σκηνοθετικό ιδίωμα, προσανατολισμένο στην υπονόμηση της ομοιότητας προς την πραγματικότητα με πυρήνα την άμορφη ύλη.

Α. Ο κατακλυσμός του σκηνικού χώρου από την ύλη και τα αντικείμενα «της πραγματικότητας χαμηλότερης τάξης»: Σκαμνιά, πακέτα και πάγκοι ατάκτως ερριμμένα, κουρέλια, συσσωρευμένα σακιά γεμισμένα με υποτιθέμενους σπόρους δηλωτικούς της αγροτικής ζωής, σωροί από κουτιά που με δυσκολία μεταφέρονται, σωριάζονται και περισυλλέγονται προσεκτικά, κατακλύζουν με την παρουσία μιας άμορφης ύλης τη χωρίς σκηνή αίθουσα στην οποία λαμβάνει χώρα η παράσταση, στο υπόγειο της Κριστοφόρι Γκάλλερι της Κρακοβίας. Ανήκοντας ταυτόχρονα σε αυτό που ο Kantor αποκαλεί «πραγματικότητα χαμηλότερης τάξης», τα αντικείμενα αυτά επενδύονται με ένα ιδιαίτερο υπαρξιακό φορτίο και συσχετίζονται με τον θάνατο, τη φθορά και τη χρονικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στον χώρο δεσπόζουν μια παλιά και φθαρμένη ξύλινη ντουλάπα, καθώς κι ένα μεγάλων διαστάσεων παράξενο αντικεί-

31. Kantor, «Le Théâtre Zéro», στον τόμο *Le Théâtre de la Mort*, σ. 91.

32. Βλ. Kantor, «Le Théâtre Informel», στον τόμο *Le Théâtre de la Mort*, σσ. 58-64.

μενο σκεπασμένο με ένα κουρέλι, κάτω από το οποίο διακρίνονται ένα μεγάλο συρτάρι, ένα κυκλικό άνοιγμα κι ένας τεράστιος στρόφαλος, στοιχία που δίνουν την αίσθηση, όπως σημειώνει ο Kantor, μιας τεράστιας μηχανής άλεσης καφέ ή κρέατος. Το αντικείμενο αυτό, φέρει το όνομα «η μηχανή της ταφής».³³

Ένας υπηρέτης περνά ανάμεσα στους θεατές, σπρώχνοντας ένα σιδερένιο καρότσι με δύο παιδιά, το οποίο δεν είναι παρά ένα καρότσι συγκομιδής σκουπιδιών, αντικείμενο δανεισμού από την αρμόδια υπηρεσία του δήμου. Τα παιδιά είναι καλυμμένα με ένα πανί στο χρώμα του ανθρώπινου δέρματος, που αφήνει ακάλυπτα μόνο τα κεφάλια και τα χέρια τους.

Β. Η ντουλάπα ως ομοίωμα του σκηνικού χώρου: Τη θέση του σπιτιού ως δραματικού χώρου θα πάρει η ντουλάπα, η οποία θα αναλάβει τη λειτουργία κατεξοχήν σκηνικού χώρου, καθώς οι ηθοποιοί θα παίζουν μέσα σε αυτήν στριμωγμένοι μεταξύ τους, αλλά και συμπιεσμένοι από πολυάριθμα σακιά.

Χαρακτηριστική είναι η απόδοση της Γ' σκηνής του έργου, κατά την οποία ο σύζυγος και οι δύο εραστές της νεκρής γυναίκας παρουσιάζονται να διαβάζουν το ημερολόγιό της, τοποθετημένοι μέσα στη ντουλάπα, κρεμασμένοι από κρεμάστρες, μετεωριζόμενοι σαν ρούχα και προσκρούοντας ο ένας στον άλλον.

Η κλειστότητα της ντουλάπας υπαινίσσεται τα κρυμμένα μυστικά του σπιτιού, αλλά και την ταφή και τον θάνατο, που βρίσκονται στον θεματικό πυρήνα του κειμένου, ενώ ο ασφυκτικά μικρός χώρος της αναλαμβάνει τη σύνθλιψη της ανθρωπίνης μορφής, αναγκάζοντας τον ηθοποιό να παλέψει, προκειμένου να βρει τη θέση του σε αυτόν.³⁴

Γ. Από τη δραματική δράση στις παράλογες πράξεις και από τις ψυχολογικές καταστάσεις στον συναισθηματικό παροξυσμό: Η ακολουθία των δραματικών καταστάσεων υποκαθίσταται

33. Το ίδιο, σ. 58.

34. Βλ. Kantor, «Le Théâtre "i"», σ. 171.

από μια παράλογη σκηνική δραστηριότητα, που παίρνει τη μορφή μιας σειράς πράξεων αντιτιθέμενων στις συμβάσεις της καθημερινής ζωής, κινήσεων και χειρονομιών που υπερξύνονται ως το όριο του κωμικού, έλκοντας την καταγωγή τους περισσότερο από το τσίρκο, και τέλος σχηματισμών και συσχετισμών μέσα στον χώρο, όπου κυριαρχεί η συνεχής πάλη των σωμάτων των ηθοποιών μεταξύ τους και με τα αντικείμενα.

Παράλληλα, κάθε ψυχολογικής τάξεως θέμα και ερμηνεία που προσιδιάζει στη δραματική λογική της εξατομίκευσης, εγκαταλείπεται προς όφελος παροξυσμικών καταστάσεων, που προκύπτουν μέσα από τη διόγκωση των κανονικών συναισθημάτων, σε βαθμό «σκληρότητας/ σαδισμού/ σπασμού/ ηδονής/ πυρετώδους παραληρήματος/ αγωνίας».³⁵

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σκηνή που ακολουθεί την είσοδο του υπηρέτη με το καρότσι. Αφού το αφήσει, κοιτάζει τη ντουλάπα και κατευθύνεται προς τη «μηχανή της ταφής». Ανεβαίνει μέσω μιας σκάλας κι αρχίζει να ανασύρει μια ατέρμονη σειρά κουρελιών, ανακινώντας τα ασταμάτητα. Η διαδικασία αυτή παίρνει διαστάσεις παράλογες. Αρχίζει στη συνέχεια να τα διπλώνει με τρόπο ιδιαίτερα σχολαστικό, έπειτα με βιασύνη. Κοιτάζει την πόρτα της ντουλάπας κι αίφνης ακούγεται ήχος από καμπάνες.

Στο Θέατρο Μηδέν, το οποίο εκπροσωπεί η παράσταση *Ο τρελός και η καλόγρια* του 1963, η παραπάνω τεχνική θα λάβει τη μορφή της «εκμηδένισης», της «ακύρωσης» των γεγονότων του κειμένου, ενώ η υπονόμηση της αληθοφάνειας θα αναζητηθεί στην κατεύθυνση, όχι πια της εντατικοποίησης των συναισθηματικών καταστάσεων, αλλά της αδράνειας και της απάθειας, της προσέγγισης ενός βιολογικού και ψυχολογικού βαθμού μηδέν.³⁶

Δ. Το παίξιμο του ηθοποιού και η ανατροπή του ανθρωπο-

35. Kantor, «Le Théâtre Informel», σ. 55.

36. Kantor, «Le Théâtre Zéro», σσ. 91-94.

κεντρισμού: Η συνύπαρξη των ηθοποιών με τα αντικείμενα χαμηλότερης τάξης και η εξομοίωσή τους με μια μάζα ύλης αντιπροσωπεύουν μια νέα ανθρωπολογία, στο πλαίσιο της οποίας η ανθρώπινη μορφή καθαιρείται από την κορυφή της οντολογικής ιεραρχίας.

Το παίξιμο των ηθοποιών καθορίζεται από τον συρρικνωμένο χώρο του εγκλεισμού, την ασφυκτική συγκατοίκησή τους με τα άψυχα αντικείμενα και την κάλυψη του σώματός τους με κουρέλια. Ταυτόχρονα, η εκφορά του λόγου αντιτίθεται στη συνηθισμένη ανθρώπινη άρθρωση, η οποία παραμορφώνεται μέσω της πυρετώδους συναισθηματικής έξαρσης και αναμιγνύεται με άγριες ηχητικές φόρμες, όπως οι φωνές σκύλων ή ο σκληρός ήχος από κόκκαλα που σπάζουν, θυμίζοντας με τον τρόπο αυτό το θέατρο της σκληρότητας και το πρόταγμα του Αρτώ περί της «ηχητικής υλικότητας» του λόγου.

Αποκορύφωμα της μεταφοράς του θέματος του θανάτου στον κώδικα της άμορφης ύλης και της υποβάθμισης της ανθρώπινης μορφής στη χαμηλότερη τάξη της πραγματικότητας, αποτελεί η δύο φορές εμφανιζόμενη πράξη της ταφής της Μητέρας μέσα στη μεγάλη σκηνική κατασκευή. Ο υπηρέτης σπρώχνει τη Μητέρα μέσα στη μηχανή της ταφής κι αρχίζει να περιστρέφει τον τεράστιο στρόφαλο της άλεσης, ενώ ακούγονται ανατριχιαστικοί ήχοι.

Στο τέλος της παράστασης, η νεκρή, τοποθετημένη μέσα στο τεράστιο συρτάρι, κυκλοφορεί ανάμεσα στους θεατές. Τα παιδιά παραμένουν μέσα στο καρότσι κι ο υπηρέτης σπρώχνει τότε αυτά και τότε τη νεκρή. Προσπαθεί να βάλει σε τάξη την τεράστια μάζα από σακιά και ανθρώπους, σπρώχνοντάς τα αργά προς τη ντουλάπα. Μετά τη μακάβρια πράξη της ταφής, μένει μόνος και σπρώχνει το καρότσι με τα παιδιά.

Επίλογος

Ο Kantor θα εγκαταλείψει την άμορφη τέχνη στις αρχές της δεκαετίας του 1960, μετά τη διαπίστωση της εξάντλησης των δημιουργικών της αποθεμάτων. Εντούτοις, δεν θα παραλείψει

να υπογραμμίσει την καταλυτική της επίδραση στο έργο του και τη νέα τροχιά, στην οποία το έθεσε αμετάκλητα:

«Ρώτησα τον εαυτό μου αν η επιστροφή του Ορφέα από το Inferno ήταν δυνατή. (...)

Η δυνατότητα επιστροφής στον “εξωτερικό” κόσμο έμοιαζε άξια περιφρόνησης. Ήταν πολύ εύκολη...».³⁷

Αμέσως μετά, μέσα από την έμφασή της στην πραγματικότητα της ζωντανής ύλης, η άμορφη τέχνη θα οδηγήσει τον Kantor καταρχήν στην ενσωμάτωση του πραγματικού στο έργο τέχνης, μέσα από την τεχνική του collage και του emballage, και στη συνέχεια στη μετα-αισθητική σφαίρα του happening και της Λαϊκής Έκθεσης, στην οποία θα εκθέσει άπειρα προσωπικά αντικείμενα, κατάλοιπα της δημιουργικής του πορείας των προηγούμενων χρόνων (σημειώσεις, σκίτσα, κοστούμια, φωτογραφίες κ.ά.).³⁸

Στο θέατρο, αν η παράσταση Ένα σπίτι στην εξοχή αντιπροσωπεύει την «πλήρη» εφαρμογή του informel, η αισθητική του θα «πυροδοτήσει μια περιπέτεια μακράς διάρκειας», αυτήν της «ολικής και οικουμενικής, παλλόμενης σκηνικής ύλης»,³⁹ και θα εξακολουθήσει να διαμορφώνει τις παραγωγές του Cricot 2 της δεκαετίας του 1960, όπως τις παραστάσεις *Ο τρελός και η καλόγρια* του 1963, όπου η ανθρώπινη μορφή αναμετρύεται με έναν τεράστιο σωρό από καρέκλες, τη λεγόμενη «Μηχανή της Εκμηδένισης»,⁴⁰ και *Η ντουλάπα* του 1966, όπου η επίδραση του informel διασταυρώνεται με το happening και την αναζήτηση του βαθμού μηδέν.

Ο απόηχος της άμορφης τέχνης θα φτάσει ως το Θέατρο του Θανάτου, με την αξιοποίηση των υλικών και των αντικειμένων

37. Kantor, «My work-my journey», σ. 9.

38. Βλ. Kantor, «Aux frontières de la peinture et du théâtre», στον τόμο *Le Théâtre de la Mort*, σ. 129.

39. Kantor, «Le théâtre impossible», σ. 213.

40. Βλ. Kantor, «Le Théâtre Zéro», σσ. 83-123.

της «πραγματικότητας χαμηλότερης τάξης» σε μια ποιητική του θανάτου, αλλά και τη συγχώνευση καλλιτεχνικού υποκειμένου και αντικειμένου, μέσα από την αναγωγή της μνήμης σε κύριο υλικό της θεατρικής δημιουργίας, και την επί σκηνής παρουσία του Kantor, ο οποίος μετατρέπεται σε θεατή και ταυτόχρονα μέρος της παράστασης.⁴¹

41. Πρβλ. Suchan, σ. 62.

Performance & M. Abramović

Εισαγωγή: Η performance στον δυτικό κόσμο

Ο όρος performance σχετίζεται με μια σειρά από δραστηριότητες και καλλιτεχνικές εκφράσεις, όχι μόνο σε διάφορα είδη τέχνης, όπως ο χορός και το θέατρο, αλλά αποτελεί ένα τεράστιο διερευνητικό πεδίο στις κοινωνικές και πολιτικές επιστήμες, καθώς κάνει αισθητά την εμφάνισή του από τις κοινωνικές τελετουργίες και την καθημερινότητα μέχρι τον πολιτικό ακτιβισμό. Ακουμπά εν τέλει ένα τεράστιο πεδίο της ανθρώπινης έκφρασης σε τέτοιο βαθμό και έκταση, ώστε είναι αδύνατον πλέον να προσεγγίσουμε τη σύγχρονη ζωή, παρακάμπτοντας αυτή της τη διάσταση. Με άλλα λόγια είναι ένας όρος που με ευκολία μεταπηδά διαρκώς από την τέχνη στην καθημερινή ζωή.

Η performance εμφανίζεται στη δυτική τέχνη ήδη από τις αρχές του 20ού αιώνα σε αρκετά από τα ρεύματα του μοντερνισμού,¹ κυρίως όμως στον φουτουρισμό, τον κονστρουκτιβισμό και τον ντανταϊσμό. Ο φουτουρισμός, με την έκτακτη εμπιστοσύνη του στην τεχνολογία, την ταχύτητα, τη δύναμη και τη μηχανική, είναι το πρώτο κίνημα στην τέχνη, που ενσωματώνει την performance, προκειμένου να κοινωνήσει τις

1. Roselee Goldberg, *Performance art: From Futurism to the Present*, Harry N. Abrams, Inc, New York 1988.

αισθητικές αρχές του ρεύματος και την εικονοκλαστική του διάθεση απέναντι στην παράδοση και τον κλασικισμό. Πρόθεσή του να έλθει σε ρήξη, να αμφισβητήσει, να προκαλέσει, αλλά και να μιλήσει για την νέα εποχή που υποσχόταν τότε ο εικοστός αιώνας. Θα χρησιμοποιήσει πρώτος σε τέτοια ένταση κάθε μέσο της τεχνολογίας και μια σειρά από μεικτές τεχνικές, συνδυάζοντας εκτεταμένα μια σειρά από τέχνες. Στον φουτουρισμό η performance αποκτά έναν καθαρό χαρακτήρα διακήρυξης και πρόκλησης. Αυτό που διαφάνηκε ήδη καθαρά, από τότε, ήταν πως ο διακηρυκτικός και προκλητικός χαρακτήρας της performance είναι δομικό και αναπόσπαστο στοιχείο της φύσης της. Με άλλα λόγια, η performance δεν είναι ένας τρόπος να διαμαρτυρηθείς ή να προκαλέσεις, ένα μέσον δηλαδή, αλλά είναι η ίδια διαμαρτυρία και πρόκληση, αλλιώς δεν είναι performance.

Ο φουτουρισμός θα επηρεάσει τα διάδοχα κινήματα τέχνης, τον κονστρουκτιβισμό και το νταντά. Οι ντανταϊστές υπήρξαν οι πλέον αμφισβητικές και προβοκάτορες καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν κατ' εξοχήν την performance, επιδιώκοντας αρκετές φορές να ξεσηκώσουν το κοινό και να το κάνουν να αντιδράσει, να διαδράσει. Αντιδρώντας στον παραλογισμό του πολέμου ενσωμάτωσαν το παράλογο στην τέχνη τους και στην τεχνική τους, θέλοντας με αυτόν τον τρόπο να το καθρεφτίσουν με τη μεγαλύτερη σαφήνεια.

Στη δεκαετία του '60 και του '70, πολλοί καλλιτέχνες θα στραφούν στην performance art, όπου η σεξουαλικότητα, το φύλο, το σώμα, η αυτοβιογραφία έγιναν τα κατεξοχήν πεδία έκφρασης και αναδείχτηκαν σε βασικές θεματικές. Από τη δεκαετία του '70 και μετά, η performance θα αποτελέσει το πλαίσιο της Body Art, όπου το σώμα εργαλειοποιείται πλήρως και μετατρέπεται στο ιδανικό μέσον έκφρασης και διερεύνησης. Στη δε καθημερινότητα, κατά τις επόμενες δεκαετίες, το σώμα γίνεται ο ζωντανός καμβάς. Τατουάζ που πολλές φορές καλύπτουν όλο το σώμα, πλαστικές εγχειρήσεις που οδηγούν ακόμη και σε τερατομορφίες καθιστούν τον άνθρωπο ένα είδος έργου τέχνης εν προόδω, περίοπτο και επιδεικτικό.

Η performance εμφανίζεται να έχει μια άρρηκτη, εγγενή σχέση με την πρόκληση. Είτε σημαδεύει κατευθείαν είτε αποσκοπεί να φέρει στην επιφάνεια το λανθάνον συντηρητικό στοιχείο του θεατή και να πολεμήσει τις απορρέουσες εξ αυτού συμβάσεις. Υπό αυτήν την έννοια δεν είναι καθόλου τυχαίο που η performance συνδέεται διαρκώς με τα εκάστοτε ρεύματα της πρωτοπορίας (avant-garde) –π.χ. φουτουρισμός και το νταντά–, ή με μεμονωμένους καλλιτέχνες, που αποδείχτηκαν οι πρώτοι σκαπανείς στον χώρο τους. Το έργο σημαντικών καλλιτεχνών που ασχολήθηκαν με την performance, θεωρήθηκε στην εποχή τους εκτός των γραμμών, μέχρι να γνωρίσει εκ των υστέρων εκτεταμένη αποδοχή και αναγνώριση. Ένα παράδειγμα από το χώρο του χορού: ο Merce Cunningham.

Υπό αυτήν την έννοια, ως προς αυτό διαφέρει από το συμβατικό θέατρο, καθώς εκεί το ζητούμενο πολλές φορές είναι η απόδραση του κοινού στον θεατρικό τόπο, σε εκείνον τον τόπο που οραματίστηκε ο συγγραφέας.

1. Marina Abramović

Η καταγωγική σχέση της με την Performance, σύμφωνα με την ίδια, έχει τις ρίζες της στη στάση που κρατούσε η Τιτοϊκή Γιουγκοσλαβία απέναντι στο συμβατικό θέατρο:

«Το θέατρο ήταν ο απόλυτος εχθρός. Ήταν κάτι κακό, ήταν κάτι με το οποίο δεν έπρεπε να ασχολούμαστε. Ήταν τεχνητό. Όλες οι ποιότητες της performance δεν επιδέχονταν πρόβα. Δεν υπήρχε επανάληψη. [...] Αρνούμασταν τη θεατρική δομή».²

Αυτή η αντίληψη για την επανάληψη και την πρόβα είναι καθοριστική για την πρόσληψη του χρόνου στο έργο της. Για την ίδια, η διαφορά του performing από το acting είναι πως στο

2. “Interview with Marina Abramović”, στον τόμο *The Twentieth-Century Performer reader*, Huxley Michael and Witts Noel (edit.), Routledge, 2002.

acting παίρνεις τον ρόλο κάποιου άλλου. Συνεπώς η συνεχής επανάληψη και η πρόβα αποσκοπούν στο να επιτελέσεις τον ρόλο όσο καλύτερα γίνεται. Από ένα σημείο και μετά, αυτός που έχει αναλάβει τον ρόλο γνωρίζει κάθε λεπτομέρεια, όλα τα στοιχεία μέχρι τέλους. Τη στιγμή που θα συμβεί αυτό, ο performer εγκαταλείπει το performing και εισέρχεται στον χώρο του acting. Η μεγάλη διάρκεια, ωστόσο, μιας performance συντελεί στην αποφυγή αυτού του κινδύνου. Όπως η ίδια πιστεύει, αν βάλεις κάποιον να υποδυθεί έναν ρόλο, τότε ύστερα από τρεις, τέσσερις, πέντε ή έξι ώρες σταματά να υποδύεται κι αρχίζει να επιτελεί.³ Έχει παρατηρηθεί πως αυτό μπορεί να συμβεί –κι έχει όντως γίνει– στην περίπτωση των ιστορικών happenings, δηλαδή των ιστορικών επετειακών αναπαραστάσεων, όπου, λόγω της μεγάλης διάρκειας, ο ηθοποιός είναι δυνατόν να πάψει να υποδύεται τον ρόλο και να ξεκινήσει να εντάσσει στοιχεία επί σκηνής εκτός κειμένου, ως προέκταση του ρόλου.⁴

Το έργο της Abramović είναι μια συνεχής προσπάθεια να διερευνηθεί η σχέση του κοινού με τον καλλιτέχνη στο πεδίο της χαρτογράφησης των ορίων της ψυχής και του σώματος. Ο κίνδυνος και ο πόνος είναι δύο βασικά στοιχεία της προβληματικής της, ώστε μέσω της τέχνης ο άνθρωπος να γίνει περισσότερο ελεύθερος. Δεν είναι, ίσως, δύσκολο να δει κανείς την προσπάθεια της Abramović ως μια αρχική τουλάχιστον προσπάθεια να απελευθερωθεί από το παρελθόν της, τη μεταπολεμική Γιουγκοσλαβία του Τίτο, όπου ο έλεγχος του σώματος συνδυαζόταν με την ψυχική δέσμευση σε ένα συλλογικό πρόταγμα που εγγραφόταν ασφυκτικά στις ορίζουσες του ηρωικού και της θυσίας.

Το 1990, δηλώνει πως δεν έχει κανένα αίσθημα εθνικότητας, πως έχει ταξιδέψει πολύ και νιώθει όλον τον πλανήτη σαν

3. Kristine Stiles - Klaus Biesenbach - Christie Iles, *Marina Abramović*, Phaidon, 2008, σσ. 7-30.

4. Π.χ. Martin Carlson, “What is performance”, στον τόμο *The Twentieth-Century Performer reader*, ό.π.

ένα τεράστιο στούντιο.⁵ Δεν είναι τυχαίο που διάλεξε τη Νέα Υόρκη για βάση της. Ωστόσο, το 1997 θα συμμετάσχει στη Μπιενάλε της Βενετίας με το *Balkan Baroque*. Και το 2005 έκανε το *Balkan Erotic Epic*.

Δεν κάνει εννοιολογική τέχνη, αλλά την ενδιαφέρει η body art. Δεν θεωρεί τον εαυτό της political artist και με τον τρόπο αυτό φαίνεται να αποκόβεται, να απαρνείται οριστικά το γιουγκοσλαβικό απόλυτα πολιτικοποιημένο παρελθόν και τη στρατευμένη τέχνη. Εν τούτοις, το 1996 θα κάνει το *Cleaning the House* και ένα χρόνο νωρίτερα το *Cleaning the Mirror I*, όσο δηλαδή θα διαρκούν οι πόλεμοι στην πρώην Γιουγκοσλαβία, έργα με καθαρά πολιτικό χαρακτήρα, που μιλούν για τη φρίκη αυτών των πολέμων, εντάσσοντάς τα όμως σε ένα πλαίσιο εξιλέωσης και καθαρμού. Είναι σημαντικό πως και τα δύο έργα αντλούν από τη θρησκευτική λαϊκή παράδοση των Σέρβων, όπου στο παρελθόν συνηθιζόταν να γίνεται εκταφή των οστών των θανόντων συγγενών και να πλένονται. Το ενδιαφέρον της Abramović για τις θρησκείες είναι διαρκές και έντονο και κάνει συχνές αναφορές στον βουδισμό, το Θιβέτ, τους Αβοριγίνες. Αποτέλεσμα αυτών των αναζητήσεων της είναι το *Nightsea crossing conjunction* (1983), όπου στην performance συμμετείχε ένας Θιβετιανός μοναχός και ένας εκπρόσωπος της κοινότητας των Αβοριγίνων. Αλλά και το *Balkan Erotic Epic* είναι προϊόν της μελέτης της πάνω στον βαλκανικό παγανισμό.

Σε καμία περίπτωση, ωστόσο, δεν την ενδιαφέρει η στρατευμένη τέχνη σε κανένα πεδίο. Ως προέκταση της μη πολιτικής διάστασης της τέχνης της, δηλώνει emphatically πως δεν είναι φεμινίστρια.

5. Ημερομηνία πρόσβασης [18/10/13] από <http://www.jca-online.com/abramovic.html>.

2. Χρόνος και performance

2.1 Χρόνος και performance

Όπως και το θέατρο, αλλά και η ζωντανή μουσική, η performance συνδιαλέγεται με τη διάσταση του χρόνου, με μεγαλύτερη ωστόσο έμφαση και συνειδητότητα ως προς αυτό. Επικεντρώνεται στο στιγμιαίο, το ταυτόχρονο και το εφήμερο. Σε ό,τι αφορά το κοινό της, πολλές φορές επιδιώκει με τον πιο δραστικό και ακαριαίο τρόπο, δηλαδή τον στιγμιαίο, να διαρρήξει τα όρια ανάμεσα σε αυτό που μπορεί να είναι αισθητική εμπειρία και σε αυτό που μπορεί να είναι πραγματική εμπειρία. Η αισθητική εμπειρία μπορεί να μεταφερθεί και να επαναληφθεί χρονικά, ακόμη και να αποκοπεί από τον γεωγραφικό παράγοντα. Μπορούμε να ανακαλέσουμε την αίσθηση που μας προκάλεσε ένας ζωγραφικός πίνακας ή μια συναυλία, ακόμη κι όταν έχει παρέλθει μεγάλο χρονικό διάστημα από τη στιγμή της εμπειρίας μας. Αντίθετα, η πραγματική εμπειρία συνίσταται αναπόδραστα στο «εδώ και τώρα». Μπορούμε να τη βιώσουμε πραγματικά κι όχι απλώς την αίσθησή της, δηλαδή την ανάμνησή της, κι αυτό μπορεί να γίνει μόνο μια φορά, και μάλιστα τη στιγμή που λαμβάνει χώρα το γεγονός. Η σωματική συμμετοχή, συνεπώς, κατά τη διάρκεια μιας performance είναι μια πραγματική εμπειρία, που δεν μπορεί ποτέ να επαναληφθεί μετά το πέρας της performance μήτε να ανακληθεί στο μέλλον, παρά μόνο εν μέρει, και μάλιστα ως αισθητική εμπειρία. Αντίθετα, η αισθητική εμπειρία μπορεί να επαναληφθεί πολλές φορές στο μέλλον, χωρίς να αλλοιωθεί δυνητικά, όπως για παράδειγμα μπορούμε να ανακαλέσουμε επακριβώς τη συγκίνηση που μας προκάλεσε μια ταινία κάθε φορά που τη μνημονεύουμε. Η ειδοποιός διαφορά, συνεπώς, της performance με τα άλλα είδη τέχνης είναι πως, από τη στιγμή που αποζητά και επιδιώκει την προσωπική και σωματική εμπλοκή του κοινού της, στηρίζεται καθοριστικά στην πραγματική εμπειρία και στην εξάρτηση της τελευταίας από τον ενεστώτα χρόνο. Αυτή η διάσταση της πραγματικής εμπειρίας φαίνεται καθαρά στο έργο της Abramović.

2.2 Ο χρόνος στο έργο της Abramović

Ο χρόνος και ο κίνδυνος

Ο κίνδυνος, καθοριστικό δομικό υλικό στο έργο της Abramović, διασυνδέεται άρρηκτα με τον χρόνο, καθώς τον φέρνει αναπόδραστα στο εδώ και το τώρα. Ο απόλυτος κίνδυνος δεν είναι ο μελλοντικός κίνδυνος, δηλαδή η επαπειλούμενη εμφάνισή του, αλλά η στιγμή της ολοκληρωτικής του εμφάνισης. Ο απόλυτος κίνδυνος δεν σου αφήνει περιθώρια να χαλαρώσεις. Η απόλυτη απειλή ανήκει στον παροντικό χρόνο, δηλαδή στη στιγμή εκείνη, ακριβώς, όπου η ύπαρξη απειλείται οριστικά και αμετάκλητα. Επομένως, ο μόνος τρόπος αποσόβησης του απόλυτου κινδύνου είναι επίσης στον παροντικό και μόνο χρόνο.

Στο *The House with the Ocean View* (2002) η performance είχε διάρκεια 12 ημερών κάτω από απαρέγκλιτους εξουθενωτικούς όρους, όπου μεταξύ άλλων απαγορευόταν η τροφή ή το διάβασμα. Το διακύβευμα, αλλά και το ζητούμενο, ήταν η συνεχής επαφή της Abramović με το εδώ και τώρα. Αν η συνείδηση της χανόταν λόγω κόπωσης, τότε η ίδια κινδύνευε να πέσει πάνω στα μαχαίρια της εγκατάστασης. Δεν υπήρχαν περιθώρια χαλάρωσης ή κόπωσης, μολονότι οι συνθήκες ήταν διαμορφωμένες ώστε να οδηγήσουν ακριβώς εκεί.

Δεν είναι όμως μόνο η εξάντληση, είτε η ψυχική είτε η σωματική, που μπορεί να υπονομεύσει τη συνείδηση και να θέσει έτσι την ύπαρξη σε κίνδυνο. Το όνειρο, ο οραματισμός ή η ανάμνηση είναι εξίσου δρόμοι απόδρασης από το εδώ και τώρα. Μπορούν εξίσου να εκτρέφουν τη συνείδηση. Συχνά μάλιστα λειτουργούν με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξαφανίζουν τον κίνδυνο από το οπτικό μας πεδίο, χωρίς ωστόσο να εξαφανίζουν τον κίνδυνο καθ' εαυτόν. Υπό αυτήν την έννοια, λοιπόν, μπορούν να υπονομεύσουν την ύπαρξη, αφού υπονομεύουν τη συνείδηση.

Η διαστολή του χρόνου

Ο χρόνος ως διάρκεια έχει μεγάλη σημασία στη δουλειά της, καθώς σκοπός της είναι να διερευνήσει με ποιο τρόπο η διάσταση του χρόνου επιδρά τόσο πάνω στον καλλιτέχνη, όσο και στο κοινό του αναφορικά με τη συνείδηση. Με άλλα λόγια επιδιώκεται να εξεταστεί πώς ο χρόνος είναι δυνατόν να αλλάζει το κοινό και τον καλλιτέχνη κατά την εξέλιξη της performance. Γι αυτό και τα έργα της χαρακτηρίζονται από μεγάλες διάρκειες. Αλλά ακόμα και όταν αυτά έχουν μικρή διάρκεια, ακόμη κι εκεί, η σύλληψη και η υλοποίηση της ιδέας αποσκοπούν στη δημιουργία αίσθησης διαστολής του χρόνου. Στο *Rest Energy* (1980), όπως ακριβώς και στο *The House with the Ocean View* (2002), το προς διερεύνηση στοιχείο είναι ο παροντικός χαρακτήρας του απόλυτου κινδύνου. Η Abramović κρατά ένα τόξο στραμμένο προς εκείνη, ενώ ο Ulay τη σημαδεύει με το βέλος. Αν ο Ulay κουραζόταν ή έχανε τη συγκέντρωσή του, την απόλυτη συνείδηση του εαυτού του, το βέλος θα καρφωνόταν στην Abramović αυτόματα. Συνέχεια αυτής της προβληματικής είναι το ζήτημα της διαστολής της στιγμής. Η διάρκεια της performance είναι μόλις 4 λεπτά. Παρακολουθώντας κανείς την performance, ωστόσο, πριν από τη λήξη της ή βλέποντάς την αργότερα σε φωτογραφία, ο χρόνος φαίνεται να διαστέλλεται άπειρα. Η στιγμή κρατά για πάντα. Ο απόλυτος κίνδυνος, ο απόλυτος φόβος, στην απόλυτη παροντική του φύση, φαντάζει ταυτόχρονα άχρονος και άπειρος, είναι δηλαδή αέναα παροντικός. Αλλιώς δεν μπορεί να θεωρηθεί απόλυτος. Αν όμως δεν είναι απόλυτος τότε μπορεί να είναι αντιμετωπίσιμος.

3. Σώμα και performance

Βρισκόμαστε αναμφίβολα στην επικράτεια του σώματος, στην εποχή της αδιαφιλονίκητης λατρείας προς το σώμα. Ο δυτικός άνθρωπος μοιάζει να ασφυκτιά κάτω από την προσταγή της μέγιστης εντολής της εποχής μας: της ανάγκης για αυτοπραγ-

μάτωση. Μετά το τέλος των μεγάλων αφηγήσεων και το τέλος των μεγάλων συλλογικών ταυτοτήτων, το υποκείμενο εμφανίζεται δυνητικά ελεύθερο, αν όχι υποχρεωμένο, να πραγματώσει τον εαυτό του ζώντας, κατασκευάζοντας και ταυτόχρονα, αφηγούμενο τον προσωπικό του μύθο, διαλέγοντας τις ταυτότητες που του ταιριάζουν, χωρίς φαινομενικά να του επιβάλλονται εξωγενώς.⁶ Έτσι, ο άνθρωπος καλείται να ανακαλύψει ελεύθερος τη βαθύτερή του ουσία ωσάν αυτή να προϋπάρχει και να την εναρμονίσει σε ένα πλήθος παράλληλων ρόλων, ενδεχομένως και αλληλοαναιρούμενων πολλές φορές.

Η σωματογλυπτική, το κατασκευασμένο δηλαδή σώμα, αποτελεί αναπόσπαστο τμήμα της διαδικασίας, αν όχι το κατεξοχήν προνομιακό πεδίο της. Από τη στιγμή που το υποκείμενο μπορεί να συγκροτήσει όσες και όποιες εκδοχές του εαυτού του επιθυμήσει, από τη στιγμή που μπορεί να επιλέξει την τάδε ή τη δείνα ταυτότητα, το μόνο εμπόδιο προς την πλήρη απελευθέρωση και προς την τέλεια αυτοπραγμάτωση, το μόνο όριο δηλαδή προς την επινόηση του εαυτού, είναι το όριο του φυσικού περιγράμματος του σώματος. Οι εξελίξεις όμως στην τεχνολογία και στην ιατρική εξαφάνισαν σε μεγάλο βαθμό αυτό το όριο. Το σώμα πλέον καθίσταται μια γλυπτική αξία, η οποία αφενός μετέχει ισόβαθμα, αν όχι πρωταρχικά, στη διαμόρφωση του ρευστού εαυτού και αφετέρου, εξίσου δε σημαντικά, συμβάλλει στη διατήρηση αυτής της ρευστότητας, μέσω των δυνητικών ή πραγματοποιημένων σωματικών αλλαγών. Ο καθένας μπορεί να επεμβαίνει στο φυσικό του περίγραμμα και να το αναδιαμορφώνει χωρίς περιορισμούς ή αναστολές. Κυρίως, όμως, χωρίς παγιοποίηση, καθώς η ρευστότητα είναι δομικό στοιχείο της μεταμοντέρνας κατάστασης και βασική προϋπόθεση για συμμετοχή σε αυτήν.⁷

Με αυτόν τον τρόπο, με την εμφάνιση ιστορικά του πλά-

6. Βλ. Κωνσταντίνος Τσουκαλάς, *Η επινόηση της ετερότητας*, Καστανιώτης, Αθήνα 2010.

7. Βλ. Ζίγκμουντ Μπάουμαν, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, Ψυχογιός, Αθήνα 2002.

στη (αυτό)δημιουργού εαυτού, συμπληρώνεται θεωρητικά η ολική κυριαρχία του υποκειμένου επί του εαυτού του και της μοίρας του. Όπως χαρακτηριστικά και με αρκετή ειρωνεία αναφέρει ο Κ. Τσουκαλάς, «μαζί με τη συνείδηση και την ψυχή μας, ανακτήσαμε επιτέλους και το σώμα μας».⁸ Ο καθένας πλέον είναι ελεύθερος να σμιλεύσει τη σκέψη του, τις ανάγκες του, τις αξίες του, το σώμα του με τον ίδιο γλυπτικό τρόπο. Ο Πυγμαλίων συνάντησε τη Γαλάτεια πάνω στο ίδιο του το ρευστό σώμα. Οι ταυτότητες πρέπει να είναι ρευστές, το σώμα μας επίσης, όσο και ο κόσμος που μας περιβάλλει, μας συγκροτεί και μας νοηματοδοτεί. Το αν αυτό καταλήγει στο να υπονομεύει το υπαρξιακό αίσθημα του ανθρώπου, είναι δυστυχώς το ακριβό τίμημα αυτής της ευελιξίας.

3.1. Σώμα, υλικότητα, ταυτότητα

Το σώμα θεωρείται από πολλούς ως μια προϋπάρχουσα υλικότητα, δεδομένων μάλιστα δυνατοτήτων, εν πολλοίς εγγενών, σύμφυτων δηλαδή με τη φύση του, την ουσία του με άλλα λόγια. Σε αυτή την περίπτωση, το σώμα αναμένει να «ανακαλύψει» και να ενεργοποιήσει τις δυνατότητες αυτές. Για παράδειγμα, η πιο χαρακτηριστική δυνατότητα από αυτές είναι η ανάλογα με το βιολογικό φύλο ικανότητα ή μη ικανότητα κυοφορίας. Συνεπώς, μέσα στις εκάστοτε κοινωνικές/ιστορικές συνθήκες, ανοίγεται μια «βεντάλια» δυνατοτήτων οσοδήποτε μεγάλη βεβαίως, πλην όμως όχι άπειρη, αλλά πεπερασμένη και ιστορικά οριοθετημένη. Δυνατότητες, με άλλα λόγια, που προϋπάρχουν εν σπέρματι στο σώμα, π.χ. στα γονίδια και στο DNA, ή που έστω περιορίζονται καθοριστικά από την υλικότητά του. Υπό αυτήν την ουσιοκεντρική έννοια, το σώμα, αυτή η δοσμένη και πεπερασμένη υλικότητα, βρίσκεται «εκεί», έτοιμη ή μη έτοιμη να αναλάβει και να πραγματώσει μια ευρεία γκάμα δυνατοτήτων και ρόλων, ευρεία μεν, αλλά ωστόσο όχι άπειρη.

8. Τσουκαλάς, «Η λατρεία του σώματος», *Το Βήμα*, 24.9.2000.

Πλήρως αντίθετη με αυτήν τη θεώρηση είναι εκείνη που αντιλαμβάνεται το σώμα, όχι απλώς ως μια υλικότητα, αλλά ως μια εξ αρχής και εξ ορισμού ιστορική, κοινωνική ιδέα. Η αντίληψη αυτή δεν θέλει το σώμα να «πραγματώνει» το υποκείμενο, δηλαδή τον άνθρωπο, αλλά αντιθέτως θέλει το υποκείμενο να είναι ο φορέας νοήματος που πραγματώνει το σώμα εξ ολοκλήρου. Με άλλα λόγια, υπό μία έννοια δεν είμαστε σώματα παρά μόνο μέχρι να τα «πραγματώσουμε» μέσα στις δεδομένες κάθε φορά ιστορικές συνθήκες, μέχρι να υλοποιήσουμε δηλαδή τους ρόλους μας, με άλλα λόγια να τους ενσωματώσουμε. Η Σιμόν ντε Μπουβουάρ, εξάλλου, στο περίφημο *Δεύτερο Φύλο* ξεκαθάριζε πως «γυναίκα δεν γεννιέσαι αλλά γίνεσαι». Η δε Τζούντιθ Μπάτλερ, συνεχίζοντας στον δρόμο που άνοιξε ο Φουκώ, ισχυρίστηκε πως ο άνθρωπος δεν είναι αυτό που φαντάστηκε ο Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός και η νεωτερική φιλοσοφία, δηλαδή το φυσικό υποκείμενο, αλλά μάλλον το φυσικό «αντικείμενο», πάνω στο οποίο εγγράφονται και πραγματώνονται σειρά από ρόλοι και ιδιότητες, κάτι που γίνεται καταναγκαστικά, αν και με ανεπαίσθητο πολλές φορές τρόπο, μέσα από ένα πλήθος κοινωνικών τελετουργιών και πρακτικών. Αυτή η αργή και σε βάθος χρόνου διαρκής επανάληψη τούτων των πρακτικών οδηγεί στη «φυσικοποίηση» των συνεπαγόμενων ιδιοτήτων και ρόλων. Πρόκειται, όμως, για μια εκ των υστέρων πρόσληψη και οικειοποίηση, άρα για μια ψευδή φυσικοποίηση. Κατά την Μπάτλερ δεν υπάρχει εξω-κοινωνική πραγματικότητα. Εντός της κοινωνίας και μέσα από αυτό το πυκνό πλαίσιο των επαναλαμβανόμενων πρακτικών-τελετουργιών διαμορφώνονται όλα. Με άλλα λόγια ο άνθρωπος είναι εξ ολοκλήρου, από την κορφή μέχρι τα νύχια και έως το μεδούλι, ένα πολιτισμικό προϊόν. Τίποτε δεν υπάρχει προ-γλωσσικά. Κατά την Μπάτλερ και κατά τον Φουκώ, ο άνθρωπος δεν είναι εν τέλει το υποκείμενο της κοινωνικής δράσης, αλλά το αντικείμενο της κοινωνικής δράσης...

Οπότε, η βεντάλια ανοίγει ως εξής: στη μια άκρη βρίσκεται το σώμα που εμπεριέχει μια εξω-κοινωνική αλήθεια, μια προ-κοινωνική και προ-γλωσσική ουσιοκρατική πραγματικό-

τητα, με πιο χαρακτηριστική εκείνη του φύλου, επί της οποίας πραγματικότητας εγγράφεται –άλλοτε ασφυκτικά και νομοτελειακά, και άλλοτε λιγότερο ασφυκτικά– το φυσικό υποκείμενο· στην άλλη άκρη βρίσκεται το σώμα ως μια οιονεί *tabula rasa*. Σε κάθε περίπτωση καλούμαστε να δούμε ποια είναι η αλήθεια του σώματος.

3.2 Σώμα και performance

Στην κατά Μπάτλερ εκδοχή, το σώμα είναι ένα πεδίο επί του οποίου εγγράφονται επιτελεστικά μια σειρά από ταυτότητες. Η επιτελεστική αυτή διαδικασία συγκρότησης της ταυτότητας επί του σώματος είναι μια δραματουργική εν τέλει διαδικασία. Η εικόνα αυτή δεν αργεί να δει το σώμα ως δραματουργικό γεγονός. Το σώμα αποκτά το όποιο νόημα του, ή πιο σωστά τα νοήματά του, αναγκαστικά μέσα από την παραστασιακή επιτέλεση (performance). Ολόκληρη η ζωή μετατρέπεται σε μια σύνθεση από παραστασιακές επιτελέσεις. Η Μπάτλερ το λέει ωραία: «το σώμα δεν είναι απλώς ύλη, αλλά μια συνεχής και αδιάκοπη υλοποίηση».⁹

Συνεπώς, το σώμα είτε κρύβει από μόνο του μία ουσία, η οποία επικαλύπτεται, αν δεν αλλοιώνεται κιόλας, από μια σειρά επίκτητων ταυτοτήτων του υποκειμένου, είτε δεν κρύβει καμία από μόνο του ουσία, αλλά αντίθετα την αποκτά κάθε φορά και εκ νέου. Σε κάθε περίπτωση, το σώμα, είτε ως ουσία είτε ως κενόν σημαίνον, καθίσταται στο κέντρο της προσοχής και της διερεύνησης. Είτε πρέπει να το ανακαλύψουμε είτε να το εφεύρουμε. Σε κάθε περίπτωση είναι πλέον δυνατή η απομόνωσή του, η απόσπασή του από τον σύνολο εαυτό. Η τέχνη μπορεί πλέον άφοβα να κινηθεί εξίσου αποσπασματικά είτε πάνω στον έναν άξονα είτε στον άλλον. Το

9. Judith Butler, «Παραστασιακές επιτελέσεις και συγκρότηση του φύλου. Δοκίμιο πάνω στη φαινομενολογία και τη φεμινιστική θεωρία», στον τόμο *Φεμινιστική θεωρία και πολιτισμική κριτική*, επιμ. Αθηνά Αθανασιάου, Νήσος, Αθήνα 2006, σσ. 381-407.

σώμα καθεαυτό, κι όχι μια εικόνα του ή η ιδέα του, μπορεί να γίνει έργο τέχνης. Το σώμα γίνεται το ίδιο το μέσο, το ίδιο το εργαλείο του καλλιτέχνη. Η Performance Art έχει στο κέντρο της αυτήν την προβληματική.

3.3 Το σώμα στην Abramović

Η Abramović αντιλαμβάνεται τον πόνο σαν μία πόρτα που σε περνάει σε ένα άγνωστο μέχρι τότε δωμάτιο. Πρέπει να διαβείς αυτήν την πόρτα για να σου γίνει γνωστός αυτός ο κρυμμένος χώρος. Θεωρεί πως ο μόνος τρόπος για να μην σε κυριαρχεί ο πόνος είναι να τον νιώσεις, να τον αφήσεις να υπάρξει, καθώς μόνον έτσι υπερνικάς τον φόβο για τον πόνο και ο τελευταίος παύει να σε απασχολεί. Καθώς το ανθρώπινο μυαλό προσπαθεί να πείσει ότι μια αλγεινή εμπειρία πρέπει να αποφεύγεται, ο άνθρωπος δεν μπορεί να κατανοήσει τη φύση του πόνου. Σημειώνει χαρακτηριστικά πως σε όλες τις θρησκευτικές τελετουργίες ο πόνος του σώματος είναι καίρια ενταγμένος σε αυτές.

Το σώμα σαν εργαλείο

Η Abramović αποτελεί μια από τις καθοριστικότερους καλλιτέχνες της Body Art, που διαμόρφωσαν τα αισθητικά κριτήρια αυτού του είδους τέχνης: το σώμα ως εργαλείο· ως αντικείμενο· ως απεικονιστικός τρόπος· ως πρωταρχικό μέσο κατανόησης των τριών διαστάσεων του χώρου και της τέταρτης που είναι ο χρόνος· ο σωματικός πόνος ως απεικόνιση του ψυχικού πόνου· ως πομπός και δέκτης ενέργειας με άλλα σώματα.

Η αντίληψή της πως το σώμα είναι ένα αντικείμενο και, συνεπώς μπορεί να εργαλειοποιηθεί, εμφανίζεται ήδη καθαρά στο *Rhythm 0* (1974), όπου το κοινό μπορούσε να διαλέξει κάποιο από τα διάφορα αντικείμενα, που ήταν τοποθετημένα πάνω σε ένα τραπέζι, και να το χρησιμοποιήσει με όποιον τρόπο ήθελε πάνω στο γυμνό σώμα της Abramović, σαν αυτό να ήταν επίσης ένα αντικείμενο.

Σκέψη για τον θεατή στα έργα της Abramović

Στο *House With The Ocean View* ο θεατής δεν μπορεί παρά να έχει μόνον οπτική επαφή και επικοινωνία με την περφόρμερ. Οι κοφτερές λάμες των μαχαιριών διαμορφώνουν μια κλίμακα, την οποία μήτε η Abramović μπορεί να κατέλθει μήτε οι θεατές να ανέλθουν. Οι κατά την Abramović δυο αναγκαίοι πόλοι της Performance Art είναι εξαναγκασμένοι να μείνουν, όχι μόνο σε απόσταση, αλλά σε διαφορετικά επίπεδα. Η Abramović εποπτεύει τον χώρο και τον άλλον πόλο, ο θεατής εποπτεύεται και επιστρέφει το βλέμμα από χαμηλά, όπως ένας ικέτης, ένας προσκυνητής, ένας υποτελής. Η αναγκαία διάδραση των δύο πλευρών δεν προϋποθέτει ισοτιμία κατ' ανάγκην. Η ίδια η Abramović δηλώνει πως τις πρώτες μέρες υπήρχε αμηχανία στον χώρο, η οποία προοδευτικά άρθηκε. Ενδιαφέρον, στην περίπτωση αυτή, είναι η επικοινωνία και η διάδραση των θεατών μεταξύ τους, από τη στιγμή που η συγκέντρωσή τους στο κάτω επίπεδο και όχι ο διασκορπισμός τους στον χώρο, όπως σε άλλες περιπτώσεις, τους ομαδοποιεί και τους συνενώνει, χωρίς ωστόσο να τους ομογενοποιεί.

Η εμπλοκή και η συμβολή του θεατή στην performance διαφοροποιείται ανά περίπτωση και δεν παραμένει σταθερή στην καλλιτεχνική πορεία της Abramović. Ενδιαφέρον έχει να εξεταστεί με ποιον τρόπο παρακολουθεί την εξέλιξη της ίδιας της καλλιτεχνικής πορείας, αλλά και της σκέψης της. Φαίνεται, ωστόσο, πώς όσο η Abramović ενδύεται τον ρόλο της ιέρειας, τόσο ο θεατής χωρίζεται από ανυπέρβλητη από το σώμα απόσταση και άλλο τόσο δίνεται βάρος στην επικοινωνία του καλλιτέχνη με το κοινό του σε επίπεδο ανταλλαγής ενέργειας.

Σε άλλες περιπτώσεις, σκοπός είναι η άμεση και δραστική συμμετοχή του κοινού με τρόπο τέτοιο, ώστε τον αποσπά από τον ρόλο του θεατή και τον κάνει αντικείμενο θέασης και συνδημιουργό. Το κοινό κατ' αυτόν τον τρόπο είναι θεατής του εαυτού του, δηλαδή θέαμα και θεατής. Του δίνεται, έτσι, η δυνατότητα για μια αναστοχαστική υπό όρους στάση, αφού

πρέπει να στοχαστεί από δύο διαφορετικές οπτικές ταυτόχρονα. Κυρίως, όμως, αποκτά τη δυνατότητα να καταστήσει το έργο τέχνης μοναδικό και ανεπανάληπτο, από τη στιγμή που η διαδραστική συμβολή του κοινού κάθε φορά δεν μπορεί παρά να είναι διαφορετική και απρόβλεπτη. Όσο δε το σώμα λειτουργεί ως αντικείμενο, ως εργαλείο ή ως μέσο επικοινωνίας με ένα άλλο σώμα, τόσο η δραστική και ενεργητική συμβολή του κοινού καθίσταται αναγκαία και σημαντική. Από αυτήν την άποψη το «εδώ και τώρα», που διαρκώς διερευνά η Abramović, καθίσταται ένας ουσιαστικός άξονας της Performance Art. Την πιο ακραία μορφή δραστικής συμμετοχής του κοινού και συνδιαμορφωτή της performance την εντοπίζουμε στο *Rhythm 0*, όπου οι θεατές χρησιμοποίησαν το σώμα της Abramović σαν απλό αντικείμενο.

TANIA ΝΕΟΦΥΤΟΥ

Μελετώντας το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματουργία του 20ού αιώνα

Το τερατώδες αποτελεί διεθνώς ένα πολύ διαδεδομένο αντικείμενο επιστημονικής έρευνας, ειδικά τα τελευταία χρόνια, λ.χ. στους τομείς των εθνογραφικών, φιλολογικών και λογοτεχνικών σπουδών, καθώς και στον κλάδο των πλαστικών τεχνών, ενώ, αντίθετα, στον κλάδο της θεατρολογίας, εκτός από τις έρευνες που έχουν γίνει για το γκροτέσκο, δεν σημειώνονται μελέτες για το τερατώδες.¹ Το θέμα αυτό αποτέλεσε το αντικείμενο της διδακτορικής μου διατριβής που είχε τον τίτλο: *Το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματουργία του 20ού αιώνα*.²

Επιθυμία μου ήταν να μελετήσω τη χρήση του γκροτέσκου-τερατώδους³ στο θέατρο και τον τρόπο με τον οποίο συνδέε-

1. Asa Simon Mittman, «The Impact of Monsters and Monster Studies», στον τόμο *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, επιμ. Asa Simon Mittman - Peter J. Dendle, Ashgate Publishing, Farnham 2012, σσ. 1-15. Η πιο πρόσφατη μελέτη για το γκροτέσκο στο θέατρο είναι του Remshardt, βλ. Ralf E. Remshardt, *Staging the Savage God: The Grotesque in Performance*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2004.

2. Σταματία Νεοφύτου-Γεωργίου, *Το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματουργία του 20ού αιώνα*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα 2013.

3. Το τερατώδες ανήκει στην ευρύτερη κατηγορία του γκροτέσκου και αποτελεί μια πτυχή του. Βασικές στρατηγικές του γκροτέσκου θεωρήθη-

ται με την ιστορική πραγματικότητα του 20ού αιώνα, που υπήρξε φρικαλέος από την αρχή μέχρι το τέλος του, απαριθμώντας δύο παγκοσμίους πολέμους, την άνοδο του Χίτλερ και την εξάπλωση του ναζισμού, το Ολοκαύτωμα, τα εγκλήματα που διαπράχθηκαν κατά τη διάρκεια του σταλινισμού, αλλά και τις βιολογικές καταστροφές, τα πυρηνικά όπλα, την κλωνοποίηση και τη ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας με ανεπανόρθωτες ζημιές για το μέλλον του πλανήτη.⁴

Τα δυο βασικά ερευνητικά ερωτήματα που έθεσα ήταν: 1. γιατί οι δραματικοί συγγραφείς χρησιμοποιούν το τερατώδες, και 2. ποιους ρόλους διαδραματίζουν οι τερατώδεις μορφές στα θεατρικά έργα του 20ού αιώνα. Αντικείμενο της έρευνας ήταν οι τερατώδεις μορφές που εντοπίζονται στη δραμα-

καν η δυσαρμονία και η απόκλιση από την κανονικότητα. Για περισσότερα, βλ. Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature*, μετ. Ulrich Weisstein, Columbia University Press, New York 1981 και Philip Thomson, *Το Γκροτέσκο*, μετ. Ι. Ράλλη - Κ. Χατζηδήμου, Ερμής, Αθήνα 1984. Για την ιστορία του όρου «γκροτέσκο» κατά τους πέντε προηγούμενους αιώνες, βλ. Frances K. Barasch, *The Grottesque, A Study in Meanings*, Mouton, Paris 1971. Για τη χρήση του στη λογοτεχνία και την τέχνη ειδικότερα, βλ. Michail Bakhtin, *Rabelais and his world*, μετ. Helene Iswolsky, The Massachusetts Institute of Technology Press, Mass. 1984 και του ίδιου, «Η γκροτέσκα εικόνα του σώματος και οι καταβολές της», στον τόμο *Τα όρια του σώματος, Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*, μετ. Κώστας Αθανασίου, επιμ.-εισ. Δήμητρα Μακρυυνιώτη, νήσος, Αθήνα 2004. Επίσης, βλ. Geoffrey Galt Harpham, *On the Grottesque, strategies of contradiction in art and literature*, Princeton University Press, Princeton/New Jersey 1982 και Arthur Clayborough, *The Grottesque in English Literature*, Clarendon Press, Oxford 1965, καθώς και Wilson Yates, «An Introduction to the Grottesque, Theoretical and Theological Considerations», στον τόμο *The Grottesque in Art and Literature, Theological Reflections*, επιμ. J. Luthers Adams - W. Yates, Wm. B. Eerdmans Publishing Co, U.S.A. 1997, σσ. 1-68.

4. Για περισσότερα, βλ. Eric Hobsbawm, *Η εποχή των άκρων, Ο Σύντομος Εικοστός Αιώνας 1914-1991*, μετ. Βασίλης Καπεταγιάννης, Θεμέλιο, Αθήνα 1995 και Serge Berstein - Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 3, Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης, 1919 έως σήμερα*, μετ. Μιχάλης Κοκολάκης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.

τουργία του 20ού αιώνα και όχι οι τερατώδεις συμπεριφορές. Ασφαλώς, σε ορισμένες περιπτώσεις συμβαίνει το τερατώδες πλάσμα να επιδεικνύει και τερατώδη συμπεριφορά.

Τι θεωρείται, όμως, τερατώδες; Σε μια προσπάθεια κατηγοριοποίησης των διαφορετικών τοποθετήσεων για το τερατώδες ανά τους αιώνες, οι θεωρητικοί έχουν καταλήξει σε τρεις θεωρίες:

α) την επιστημονική, η οποία αναφέρεται σε βιολογικές ανωμαλίες (Αριστοτέλης,⁵ Ambroise Paré),⁶

β) τη θεολογική,⁷ η οποία συνδέει το τερατώδες με τα θεϊκά σημάδια, άλλοτε ως αιτία του κακού κι άλλοτε ως συνέπεια της αμαρτίας (Ιερός ή Άγιος Αυγουστίνος,⁸ Άγιος Ισίδωρος της Σεβίλλης),⁹ και

γ) την κοσμογραφική και εθνογραφική θεωρία, η οποία συνδέει τα παράξενα πλάσματα με τις διαφορετικές φυλές και τον τόπο από τον οποίο προέρχονται (Ηρόδοτος, Πλίνιος και, αργότερα, Μάρκο Πόλο, Κολόμβος).¹⁰

5. Αριστοτέλης, *Απαντα*, τόμ. 21: *Περί ζώων γενέσεως Α, Β*, εισ.-μετ.-σχ. Φιλολογική ομάδα Κάκτου, Κάκτος, Αθήνα 1992.

6. Ambroise Paré, *On Monsters and Marvels*, μετ.-εισ. Janis L. Pallister, The University of Chicago Press, Chicago 1982 (1573).

7. Timothy Beal, *Religion and its monsters*, Routledge, London/New York 2002, σ. 6. Επίσης, βλ. Richard Kearney, *Ξένοι, Θεοί και Τέρατα*, μετ. Ν. Κουφάκης, Ίνδικτος, Αθήνα 2006, σσ. 90-92 και René Girard, *Violence and the sacred*, μετ. Patrick Gregory, The Athlone Press, London 1988, σσ. 143-168. Για τους Ρωμαίους που χρησιμοποιούσαν τον όρο *monstra* για να δηλώσουν τα θεϊκά σημάδια, βλ. David D. Gilmore, *Monsters, Evil Beings, Mythical Beasts and All Manner of Imaginary Terrors*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2003, σσ. 9-10.

8. Augustine, *The City of God against the Pagans*, Book XVI, Chapter 8, μετ. R. W. Dyson, Cambridge University Press, New York 1998, σ. 708.

9. Isidore of Seville, *Isidore of Seville's etymologies*, Vol. 2, μετ. Priscilla Throop, U.S.A. 2005, xi. 3.1.

10. Pliny the Elder, *The Elder Pliny on the Human Animal, Natural History*, Book 7, μετ. Mary Beagon, Oxford University Press, U.S.A. 2005 και Lorraine Daston - Katharine Park, *Wonders and the order of Nature: 1150-1750*, Zone Books, New York 1998, σσ. 173-215. Επίσης, βλ. John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Syracuse

Σημαντική θέση στη μελέτη της χρήσης του όρου «τερατώδες» κατέχει η χρήση του ως χαρακτηρισμός απέναντι σε πρόσωπα που προξενούσαν φόβο επειδή συνδέονταν με το διαφορετικό. Έχει ενδιαφέρον να αναφερθεί η έκταση που έλαβε ο όρος αυτός σε πολιτικό επίπεδο και σε στερεότυπα που δημιουργήθηκαν ανά τους αιώνες. Μάγισσες, Εβραίοι, Προτεστάντες (στα μάτια των Καθολικών), Ιησουίτες (στα μάτια των Προτεσταντών), ήταν ορισμένες από τις κατηγορίες πλασμάτων που απεικονίζονταν στην τέχνη ή/και σε γελοιογραφίες ως τερατόμορφα, προκειμένου να μειωθεί το κύρος του ατόμου που ήθελαν να αποδώσουν.¹¹

University Press, Syracuse, New York 2000 και το άρθρο του Chet Van Duzer, στο οποίο περιλαμβάνεται μια αναλυτική περιγραφή και χαρτογράφηση των θαυμαστών πλασμάτων με βάση τα γεωγραφικά κριτήρια: Chet Van Duzer, «Hic sunt dracones: The Geography and Cartography of Monsters», στον τόμο *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, σσ. 387-437, καθώς και Sorcha Ní Fhlainn (επιμ.), *Our Monstrous Skin: Blurring the Boundaries between Monsters and Humanity*, Inter-disciplinary Press, Oxford 2008.

11. Για περισσότερα, βλ. Peter Burke, «Frontiers of the Monstrous, Perceiving National Characters in Early Modern Europe», στον τόμο *Monstrous Bodies/Political Monstrosities in Early Modern Europe*, σσ. 25-39 και Sharon Jansen, *The Monstrous Regiment of Women, Female Rulers in Early Modern Europe*, Palgrave MacMillan, Basingstoke 2002, σσ. 7-67. Επίσης, βλ. Surekha Davies, «The Unlucky, the Bad and the Ugly, Categories of Monstrosity from the Renaissance to the Enlightenment», στον τόμο *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*, σ. 56 και Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons and Jews, Making Monsters in Medieval Art*, Princeton University Press, Oxford 2003, σσ. 95-105, καθώς και Ουμπέρτο Έκο, *Κατασκευάζοντας τον Εχθρό και άλλα περιστασιακά κείμενα*, μετ. Έφη Καλλιφατίδη, Ψυχογιός, Αθήνα 2011, σσ. 23-55. Για τις γελοιογραφίες, βλ. Βασίλης Αντ. Πασχάλης, *Η γελοιογραφία και το δαίμονικό, Μορφές και όρια του σατιρικού στίχου*, Ιωάννινα 2006. Χαρακτηριστική είναι ακόμη η μελέτη του Michel Pastoureau για την ιστορία της ρίγας στον δυτικό πολιτισμό, κυρίως τη σκοτεινή εποχή του Μεσαίωνα, όπου οι άνθρωποι που ντύνονταν με ρίγες ταυίζονταν με το διάβολο, βλ. Μισέλ Παστουρώ, *Το ρούχο του διαβόλου, μια ιστορία για ρίγες και ριγέ υφάσματα*, μετ. Άννα Καρακατσούλη, Μελάι, Αθήνα 2003.

Ο Michel Foucault καταλήγει λέγοντας:

«παραβίαση, συνεπώς, των φυσικών ορίων, παραβίαση των κατηγοριοποιήσεων, παραβίαση του πίνακα, παραβίαση του νόμου ως πίνακα: πράγματι, περί αυτού πρόκειται στην τερατωδία».¹²

Η Julia Kristeva, που εξετάζει το ζήτημα του απεχθούς-απόβλητου, αναφέρεται στον απόβλητο, ο οποίος, όπως ισχυρίζεται, ενοχλεί και τρομάζει, αλλά, ταυτόχρονα, προξενεί δέος.¹³ Η Kristeva καταλήγει λέγοντας ότι ο «έτερος» κατασκευάζεται από την εκάστοτε εξουσία έτσι, ώστε να ταυτίζεται με την έννοια του απειλητικού τέρατος, το οποίο αποτελεί εχθρό για την κοινωνία και πρέπει με κάθε μέσο να εκδιωχθεί.¹⁴

Ο Sigmund Freud, στο έργο του *Ανοίκειο*, αναφέρει ότι «το ανοίκειο είναι κάτι τρομακτικό ακριβώς επειδή δεν είναι γνωστό και οικείο».¹⁵ Παράλληλα, όμως, εξετάζει μια άλλη πτυχή του Άλλου, ως απωθημένου ή αποξενωμένου Εγώ που προξενεί τρόμο, ενώ πρόκειται για το ίδιο μας το είδωλο. Έτσι, ισχυρίζεται ο Freud: «το ανοίκειο ταυτίζεται με το οικείο, το οποίο υπέστη μιαν απώθηση απ' όπου αναδύεται εκ νέου (δηλαδή το ανοίκειο είναι αυτό που κάποτε ήταν οικείο)».¹⁶ Σ' αυτήν την περίπτωση, ο Freud θέτει το ζήτημα των εσωτερικών μας φόβων που αντανakλώνται στο πρόσωπο του Άλλου και τον καθιστούν απειλητικό, ενώ το πρόβλημα βρίσκεται εντός μας.

12. Μισέλ Φουκώ, *Οι μη κανονικοί, Παραδόσεις στο Κολλέγιο της Γαλλίας, 1974-1975*, μετ. Σωτήρης Σιαμανδούρας, Εστία, Αθήνα 2010, σσ. 133-134.

13. Julia Kristeva, *Powers of Horror, An Essay on Abjection*, European Perspectives Series, μετ. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York 1982, σ. 11.

14. *Το ίδιο*, σσ. 209-210.

15. Sigmund Freud, *Το Ανοίκειο*, μετ. Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα 2009, σ. 15.

16. *Το ίδιο*, σ. 55.

Οι τερατώδεις φιγούρες που εντοπίζονται στην ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα είναι μορφές, ανθρώπινες ή μη, πραγματικές ή φανταστικές,¹⁷ ζωντανές ή άψυχες-άυλες, οι οποίες ανήκουν στην αισθητική κατηγορία του γκροτέσκου και οι οποίες διαθέτουν:

α) μη κανονικά χαρακτηριστικά (ανωμαλίες, δυσπλασίες, φεύτικα μέλη κ.ά.), όπως ο Λαυρέντης στα *Θείκά λόγια* του Inclin, ο Μέρικ στον *Άνθρωπο ελέφαντα* του Pomerance, η Αγγελική στο *Μποζό* του Ζιώγα, η Ρομπέρτα στο *Ζακ* ή η *υποταγή* του Ionesco, η Κλαίρη στην *Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* του Dürrenmatt,

β) υπερφυσικά χαρακτηριστικά (μεγεθυμένες διαστάσεις, πολλαπλότητα μερών του σώματος κ.ά.) ή ιδιότητες, όπως το πτώμα στον *Αμεδαίο* του Ionesco ή ο *Δράκος* στον *Δράκο* του Schwarz,

γ) αποκρουστική ή απεχθή εμφάνιση, όπως ο Υμπύ στον *Υμπύ τύραννο* του Jarry, ο κλήρος στο *Ξεφάντωμα στην Κόλαση* του Ghelderode, οι ρινόκεροι στον *Ρινόκερο* του Ionesco, ο Θοδωρής στον *Μέγα Μπεζάχ* του Ζιώγα, η Κουκουλωμένη φιγούρα στη *Μεταφυσική του μοσχαριού με τα δυο κεφάλια* του Witkiewicz, το Σμουρτς στους *Οικοδόμους της αυτοκρατορίας* του Boris Vian,

δ) ατελή διάπλαση (τους λείπει το κεφάλι, το σώμα κ.ά.), όπως ο ακέφαλος Αρχηγός στον *Αρχηγό* του Ionesco, το Χέρι στο *Στριπτήζ* του Slawomir Mrozek,

17. Τους όρους «πραγματικά» και «φανταστικά» τέρατα χειρίζεται ο Kearney και εξηγεί ότι με τον όρο «πραγματικά» εννοούμε τα τέρατα της φύσης, τα παραδείγματα φυσικών παρεκκλίσεων, όπως οι νάνοι και οι γίγαντες, τα σιαμαία, οι ερμαφρόδιτοι, οι υδροκέφαλοι και όσοι γεννιούνται με δυσμορφίες, όπως με δύο κεφάλια, τρία μάτια κ.ά. και με τον όρο «φανταστικά» εννοούμε τα τέρατα που δημιουργεί η ανθρώπινη φαντασία, ανακατεύοντας λ.χ. τις φυσικές κατηγορίες, αναμιγνύοντας μέρη του σώματος ή διασταυρώνοντας ανθρώπινα με ζωικά χαρακτηριστικά, όπως Κενταύρους με ανθρώπινα σώματα, Κύκλωπες κ.ά. Βλ. Richard Kearney, *Ξένοι, θεοί και τέρατα*, μετ. Ν. Κουφάκης, Ίνδικτος, Αθήνα 2006, σσ. 248-249.

ε) αλλόκοτα χαρακτηριστικά που δεν προσιδιάζουν στη φύση τους (νομίσματα αντί για μάτια, μεγάφωνο αντί για στόμα κ.ά.), όπως η μορφή του Φέλιξ, στον *Μαθουσάλα* του Yvan Goll.¹⁸

Η μελέτη επικεντρώθηκε σε επιλεγμένα έργα που κατηγοριοποιούνται με κριτήριο τα θεματολογικά τους φορτία, δηλαδή, σύμφωνα με ό,τι αποτυπώνει ή/και συμβολοποιεί η τερατώδης μορφή στο έργο που εμφανίζεται. Η έρευνα κατέληξε σε τρεις κατηγορίες.

Η πρώτη κατηγορία αφορά στη διαφοροποίηση της κοινωνικής συμπεριφοράς απέναντι στα μη κανονικά πλάσματα, δηλαδή σε ανθρώπινα πλάσματα που παρουσιάζουν σωματική ιδιαιτερότητα, αναπηρία, δυσπλασία, μειονεξία ή απόκλιση από τη θεωρούμενη ως «κανονική» ανθρώπινη μορφή.¹⁹

Στον 20ό αιώνα η ναζιστική Γερμανία διεκήρυξε την ανωτερότητα της «άριας» φυλής και προέβη σε μαζικές εξοντώσεις.²⁰ Αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη, οι ρατσιστικές εκ-

18. Στη συγκεκριμένη κατηγορία, η παρουσία μιας τέτοιας μορφής σε θεατρικό έργο ανήκει στον χώρο του παραλόγου, αλλά ως μορφή θεωρείται τερατώδης.

19. Σε αυτήν την κατηγορία συμπεριλήφθηκαν τα θεατρικά έργα: *Τα Θεϊκά Λόγια* (1920) του Valle Inclán, *Ζακ ή η υποταγή* (1955) του Eugène Ionesco, *Ο Άνθρωπος Ελέφαντας* (1977) του Bernard Pomerance και *Το Μποζό* (1998) του Βασίλη Ζιώγα.

20. Ο Slavoj Zizek στο έργο του *Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας*, το 1989, διευρύνει τον προβληματισμό γύρω από τον Άλλον, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τη διαδεδομένη μορφή του Εβραίου ως κατασκευασμένου εχθρού, και θέτει το ζήτημα της διάρθρωσης των σύγχρονων κοινωνιών που η εξουσία καθοδηγεί έτσι, ώστε: α) να φορτώνουν στον Εβραίο την ευθύνη για όλα τα δεινά της κοινωνίας, κάτι που επιτρέπει τη μετάθεση του κοινωνικού (ταξικού) ανταγωνισμού σε έναν ανταγωνισμό ανάμεσα στην κοινωνία και ένα ξένο σώμα, και β) να ταυτίζουν τον Εβραίο «με “εισβολέα” του οποίου ο αφανισμός θα μας καθιστούσε ικανούς να παλινορθώσουμε την τάξη, την σταθερότητα και την ταυτότητα». Άλλωστε, σε αυτή τη θέση στηρίχτηκε η ναζιστική ιδεολογία και κατέφυγε στην εξόντωσή τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι και σ' αυτήν την περίπτωση ο «τερατώδης» Εβραίος χρησιμοποιήθηκε ως αποδιοπομπαίος τράγος, προκειμένου να (συγ)καλύψει τα εγκλήματα και τις επιταγές της

δηλώσεις απέχθειας και τα κρούσματα βίας απέναντι στον «διαφορετικό» αυξήθηκαν, τα κυκλώματα εκμετάλλευσής του διογκώθηκαν, και η πολιτεία δεν φρόντισε για τη δημιουργία των κατάλληλων υποδομών για τη στήριξη αυτών των ανθρώπων. Αντίθετα, τα freak shows ήταν πολύ δημοφιλή και προσέλκυαν ανθρώπους που είχαν περιέργεια ή ενδιαφέρον για τα διαφορετικά πλάσματα. Επιπλέον, η σύγχρονη επιστήμη εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο τις δυνατότητες που είχε, φέρνοντας στο προσκήνιο νέα επιτεύγματα μέσω της κλωνοποίησης ή χρησιμοποιώντας ανθρώπους για πειραματόζωα, όχι πάντα χωρίς επιπλοκές, που ορισμένες φορές οδηγούσαν σε τερατογενέσεις.

Όλα αυτά, αναπόφευκτα, είχαν αντίκτυπο στη δραματολογία του 20ού αιώνα. Ο Λαυρέντης, από τα *Θεϊκά λόγια* του Valle Inclán, και ο Τζων Μέρικ, από τον *Άνθρωπο ελέφαντα* του Bernard Pomerance, είναι δύο άνθρωποι που εμφανίζουν μια εξωτερική δυσπλασία, η οποία τους καθιστά διαφορετικούς από το σύνολο. Στο *Μποζό* του Βασίλη Ζιώγα, η Αγγελική γεννήθηκε από κλωνοποίηση και έχει στην πλάτη της ένα πλάσμα που την καθιστά ερμαφρόδιτη, ως αποτέλεσμα ιατρικών επεμβάσεων.

Και στα τρία έργα η συνηθέστερη αντίδραση της κοινωνίας είναι η αποστροφή, ο χλευασμός και η εκμετάλλευση των «μη κανονικών». Στο έργο του Inclán, ο συγγραφέας παρουσιάζει την κοινωνία της Γαλικίας με τρόπο βαθύτατα κριτικό: οι άνθρωποι είναι υποκριτές, συμφεροντολόγοι και διψούν για δύναμη και εξουσία, όσο κι αν φελλίζουν ηθικές και χριστιανικές αρχές.²¹ Αντίστοιχα, το ερώτημα που πλανάται στο

εξουσίας. Slavoj Zizek, *Το υψηλό αντικείμενο της ιδεολογίας*, μετ. Βίκυ Ιακώβου, επιμ. Γιάννης Σταυρακάκης, Scripta, Αθήνα 2006, σσ. 215-216.

21. Για περισσότερα, βλ. Ann Frost, *The Galician Works of Ramón del Valle-Inclán, Patterns of Repetition and Continuity*, Hispanic Studies, Culture and Ideas, Peter Lang Publishing Group, Oxford 2010, σσ. 149-188· Robert Lima, *The dramatic world of Valle Inclán*, Boydell and Brewer, U.K. 2003, σσ. 133-134· του ίδιου, «Valle Inclán: Spanish Precursor of the Absurdist

τέλος του έργου του Pomerance είναι μήπως και εκείνοι που στάθηκαν στο πλευρό του τέρατος τον εκμεταλλεύτηκαν: ο γιατρός Τρεβς έγινε διάσημος και το νοσοκομείο απέκτησε καλή φήμη, ο Τρεβς, η κυρία Κένταλ, ο Γκομ, η Πριγκίπισσα κι ο Επίσκοπος αντικρίζουν στον Μέρικ τον εαυτό τους και όλοι τον χρησιμοποίησαν, τον άλλαξαν και τον έκαναν να απαρνηθεί τη φύση του για να γίνει σαν κι αυτούς, πράγμα που στάθηκε και η αιτία του θανάτου του.²²

Στο έργο του Ζιώγα το ερώτημα που ανακύπτει είναι ανάλογο: το «παιδί της βιολογίας» είναι λάθος ή επίτευγμα; Είναι φανερό ότι οι άνθρωποι το αντιμετωπίζουν ως λάθος και εκδηλώνουν την αποστροφή τους προς αυτό: η μάνα του το παράτησε, επειδή προφανώς της προκαλούσε απέχθεια, και η γιατρός Κοέν τρομάζει όταν πιάνει για πρώτη φορά «το μπόζο» που έχει στην πλάτη της η Αγγελική. Το αθώο πλάσμα έζησε βιώνοντας την απόρριψη από μικρό, αφού μεγάλωσε σαν ορφανό, και αργότερα ένιωθε «διαφορετική» και «στιγματισμένη». Εκείνο που προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι η βίαιη συμπεριφορά ορισμένων γιατρών, οι οποίοι, ξεπερνώντας τα όρια της ηθικής της επιστήμης τους, αποφά-

Mode», στον τόμο *Spanish Theatre 1920-1995, Strategies in protest and imagination (1)*, επιμ. Maria M. Delgado, *Contemporary Theatre Review, an International Journal* 7/2, Routledge, G.B. 1998, σ. 42· Carol Maier, «From Words to Divinity? Questions of Language and Gender in Divinas Palabras», στον τόμο *Ramón Maria del Valle-Inclán, questions of gender*, επιμ. Carol Maier - Roberta L. Salper, Bucknell University Press, Lewisburg 1994, σ. 195· Peter W. Graham - Fritz H. Oehlschlaeger, *Articulating the Elephant Man, Joseph Merrick and his Interpreters*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London 1992, σσ. 25-26· John Lyon, *The Theatre of Valle Inclán*, Cambridge University Press, U.K. 1983, σ. 91· Sumner Greenfield, «Divinas Palabras y la Nueva faz de Galicia», στον τόμο *Ramón Del Valle Inclán, An Appraisal of his Life and Works*, Las Américas, New York 1968, σ. 579.

22. Ό.π., καθώς και Χαρά Μπακονικόλα, «Ο άνθρωπος-ελέφαντας και οι άλλοι», στον τόμο *Κάτοπτρα του χρόνου, Δοκίμια για το θέατρο του 20ού αιώνα*, Αιγόκερως, Αθήνα 2010, σσ. 247-248· John Simon, «The Elephant Man», *Hudson Review* 32/3 (Autumn 1979), σ. 408.

σισαν να επέμβουν στη φυσιολογία του ανθρώπινου πλάσματος, αδιαφορώντας για τις συνέπειες.²³

Και στα τρία έργα, λοιπόν, οι συγγραφείς στηλιτεύουν την ανθρώπινη σκληρότητα και την παθογένεια της κοινωνίας, που δεν επιτρέπει την ένταξη και αφομοίωση των μη κανονικών πλασμάτων στους κόλπους της.²⁴

Στο έργο ο Ζακ ή η υποταγή του Ionesco, η δυσμορφία της Ρομπέρτας με τις τρεις μύτες δεν οφείλεται ούτε σε φυσική δυσπλασία, ούτε είναι αποτέλεσμα της ιατρικής επιστήμης. Το έργο κινείται στον χώρο του παραλόγου και η μορφή της Ρομπέρτας αποκτά συμβολική σημασία και χρησιμοποιείται για να εικονοποιήσει τη «διαφορετικότητα» που έλκει τον Ζακ, ο οποίος υποχρεώνεται να ζει συμβατικά, μέσα σε αυστηρούς κανόνες που θέτει η οικογένειά του, και βρίσκει στο πρόσωπο της Ρομπέρτας την ελπίδα για να διαφοροποιηθεί και να αντισταχθεί στον αστικό κομπορμισμό.²⁵ Στο έργο του Ionesco, η Ρομπέρτα II είναι το μέσο που χρησιμοποιεί η

23. Για περισσότερα, βλ. Βάλτερ Πούχνερ, *Ποίηση και Μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα, Πανθεϊσμός και φυσιολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σσ. 338-378· Κυριακή Πετράκου, «Ο Βασίλης Ζιώγας και το fin de siècle», ανακοίνωση στο 2ο Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου με θέμα: «Το νεοελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του '90», *Περίτεχνο* 5 (2000), σ. 35· Μαρία Τσάτσου, «Φιλοσοφικό σκηνικό παιχνίδι», *Η Καθημερινή*, 24.1.1999, σ. 36.

24. Για το τέρας ως προβολή της επιθετικότητας των ίδιων των ανθρώπων, όπως παρουσιάζεται στην παραδοσιακή και σύγχρονη δαιμονολογία, βλ. Πούχνερ, *Θεωρητική Λαογραφία, έννοιες-μέθοδοι-θεματικές*, Αρμός, Αθήνα 2009, σ. 564.

25. Μάρτιν Έσπλιν, *Το Θέατρο του Παραλόγου*, μετ. Μάγια Λυμπεροπούλου, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1996, σ. 197· Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris 1994, σσ. 394-395· Rosette C. Lamont, *Ionesco's imperatives, the Politics of Culture*, University of Michigan, U.S.A. 1993, σσ. 58-60· Jan Kott, *Ένα Θέατρο Ουσί-ας*, μετ. Έλ. Πατρικίου - Ελ. Παπάζογλου, Χατζηγιαννολή, Αθήνα 1988, σ. 135· Susan Valeria Harris Smith, *Masks in Modern Drama*, University of California, U.S.A. 1984, σ. 147.

οικογένεια του Ζακ, για να τον υποτάξει στις συνήθειες της κοινωνίας και να τον αναγκάσει να παντρευτεί και να κάνει παιδιά (όπως γίνεται και στο έργο *Το Μέλλον βρίσκεται στ' αυγά*). Το ζήτημα, λοιπόν, είναι ποιός είναι, τελικά, πιο τερατώδης: το φριχτό δημιούργημα που πρέπει να ζει μέσα στον πόνο, τα δάκρυα, την απόρριψη ή την εκμετάλλευση, ή μήπως όσοι το χλευάζουν, το αποστρέφονται ή το χρησιμοποιούν;

Η δεύτερη κατηγορία αναφέρεται στη συμβολική παραμόρφωση όσων κατέχουν θέσεις εξουσίας, ή εκείνων που γίνονται υποχείρια της εξουσίας και λειτουργούν ως μάζα.²⁶

Είναι άραγε υπερβολικός ο ισχυρισμός ότι όποιος αποκτά δύναμη και εξουσία μετατρέπεται σε τέρας; Ο 20ός αιώνας έδειξε ότι η αγριότητα των ισχυρών δεν έχει όρια και ότι ξεπέρασε ακόμα και τις θηριωδίες των βασιλιάδων στους αιώνες που προηγήθηκαν. Η απληστία του χοντρού τυράννου Υμπύ του Jarry,²⁷ η υποκρισία του κλήρου με τις γκροτέσκες φιγούρες στον Ghelderode,²⁸ η ασυδοσία του καπιταλιστή Μαθου-

26. Σε αυτήν την κατηγορία συμπεριλήφθηκαν τα θεατρικά έργα: *Υμπύ Τύραννος* (1896) του Alfred Jarry, *Μαθουσάλας ή η αιώνια μπουρζουαζία* (1922) του Yvan Goll, *Ξεφάντωμα στην Κόλαση* (1937) του Michel de Ghelderode, *Ο Δράκος* (1943) του Evgeny Shvarts, *Ο Αρχηγός* (1953) του Ionesco, *Η Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* (1956) του Friedrich Dürrenmatt, *Μέγας Μπεηζάχ* (1957) του Βασίλη Ζιώγα, *Ο Ρινόκερος* (1959) του Ionesco και *Στριπτήζ* (1961) του Slawomir Mrozek.

27. Nigey Lennon, *Alfred Jarry, The Man with the Axe, Last gasp*, San Francisco 1990, σσ. 26, 45· Keith Beaumont, *Jarry, Ubu Roi*, Critical Guides to French Texts, Grant & Cutler Ltd, England 1987, σσ. 86-95· του ίδιου, *Alfred Jarry, A Critical and Biographical Study*, Leicester University Press, U.K. 1984, σσ. 17-18· Linda Klieger Stillman, *Alfred Jarry*, Twayne World Authors Series, Twayne, Boston 1983, σσ. 72-73· Judith Cooper, *Ubu Roi, an analytical study*, Tulane UP, New Orleans 1974, σσ. 65-69.

28. Μπακονικόλα, «Michel de Ghelderode (1898-1962)», στον τόμο *Στα όρια της Φάρσας*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σ. 36· Roland Beyen, *Ghelderode, présentation, choix de textes, chronologie, bibliographie*, Seghers, Paris 1974, σσ. 149-150· Jean Francis, *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode, Spectrographie d'un auteur*, Luis Musin, Bruxelles 1968, σσ. 169-170. Για τον εκφυλισμό και τη ζώωδη συμπεριφορά των

σάλα και του Φέλιξ που κινείται ως αυτόματο,²⁹ η τρομοκρατία του τερατόμορφου Δράκου του Schwarz και η αδράνεια του λαού,³⁰ η θηριωδία της αγέλης των υπηκόων στον Ρινόκερο του Ionesco και η ανικανότητα του ακέφαλου αρχηγού του Ionesco,³¹ ο απόλυτος έλεγχος και εξευτελισμός των πολιτών από το σύστημα που εικονοποιείται με το γιγάντιο χέρι στον Mrozek,³² η παντοδυναμία του χρήματος της Κλαίρης που έχει

φιγούρων, βλ. Jacqueline Blancart-Cassou, *Le rire de Michel de Ghelderode*, Klincksieck, Paris 1987, σ. 208.

29. John J. White, «Yvan Goll's reception of Italian Futurism and French Orphism», στον τόμο Robert Vilain – Eric Robertson (eds.), *Yvan Goll-Claire Goll, Texts and Contexts*, Rodopi Bv Editions, Amsterdam/Atlanta 1997, σσ. 21-23· John Swan, «Yvan Goll, Profane and Sacred Farce», στον τόμο *Farce*, επιμ. James Redmond, Cambridge UP, Cambridge 1988, σ. 194· Yvan Goll, «Preface to The Immortals», στον τόμο *An Anthology of German Expressionist Drama, a Prelude to the Absurd*, μετ.-επιμ. Walter H. Sokel, Doubleday, Garden City, N.Y. 1963, σσ. 9-11.

30. Svetlana Le Fleming, *Aspects of the fantastic grotesque in the works of V. Mayakovsky, M. Bulgakov and E. Schwarz*, Διδακτορική διατριβή, Durham University, 1974, σσ. 133-136· Harold Shukman, «Introduction to the Dragon», στον τόμο *The Golden Age of Soviet Theatre*, επιμ. Michael Glenny, Penguin Books, 1966, σσ. 137-140.

31. Φίλιπ Λακού-Λαμπάρτ - Ζαν-Λυκ Νανσύ, *Ο μύθος του ναζισμού*, μετ. Βίκτωρ Καμχής, Εστία, Αθήνα 2008, σσ. 57-62· Αθηνά Μιράσγεζη, *Ο λαϊμός του Ιονέσκο, η επιθυμία θανάτου για αρχάριους*, Ευρυδίκη, Αθήνα 2001, σ. 87· Hannah Arendt, *Το Ολοκληρωτικό Σύστημα*, μετ. Γιάννη Λάμψα, Ευρύαλος, Αθήνα 1988, σσ. 58-60· Ευγένιος Ιονέσκο, *Σημειώσεις και Αντί-σημειώσεις*, μετ. Ιουλία Ιατρίδη, Αρίων, Αθήνα 1971· Elias Canetti, *Μάζα και εξουσία*, Ηριδανός, Αθήνα 1971, σσ. 15-21· Richard N. Coe, *Ionesco*, Oliver and Boyd, Great Britain 1963.

32. Halina Stephan, *Transcending the Absurd, Drama and Prose of Slawomir Mrozek*, Rodopi, Amsterdam/Atlanta 1997, σσ. 7, 20, 100-102· Michal Glowinski, «The Grotesque in Contemporary Polish Literature», στον τόμο *Fiction and Drama in Eastern and Southeastern Europe*, επιμ. Henrik Birnbaum - Thomas Eekman, U.C.L.A. Slavic Studies, 1, Slavica Publishers, Columbus, Ohio 1980, σ. 183· Jan Klossowicz, *Mrozek*, μετ. Christina Cenkalska, Czytelnik, Warsaw 1980, σσ. 10-11· Martin Esslin, «Eastern Absurdist, Slawomir Mrozek», *Drama at Calgary* 3 (1969), σσ. 10-18.

φεύτικα μέλη, το ξεπούλημα συνειδήσεων της κοινωνίας μαζί με το σαθρό σύστημα δικαιοσύνης στον Dürrenmatt³³ και οι κανιβαλικές μέθοδοι επικράτησης του ισχυρού στον Ζιώγα,³⁴ είναι ορισμένες πτυχές της προσωπικότητας του ισχυρού και του πλήθους που τον υπακούει. Οι δραματικοί συγγραφείς εδώ χρησιμοποιούν το τερατώδες για να εκφράσουν την ηθική ανησυχία τους για την ανθρωπότητα.

Η τρίτη κατηγορία αφορά στην τερατόμορφη απόδοση των αισθημάτων φόβου, αγωνίας και ενοχής.³⁵ Στα δραματικά κείμενα, οι τερατώδεις μορφές αντανακλούν άλλοτε την υποσυνείδητη ενοχή, άλλοτε την αγωνία της κατάρρευσης των ισχυρών κι άλλοτε τον φόβο του θανάτου. Στον *Αμεδαίο* του Ionesco, το τέρας συνδέεται περισσότερο με τη φθορά και με τον θάνατο,³⁶ ενώ το Σμουρτς στους *Οικοδόμους της αυτοκρατορίας* του Vian μπορεί να συνδεθεί με όλα τα παραπάνω, καθώς και με την απειλή του Άλλου.³⁷ Η κουκουλωμένη φιγούρα στη *Μεταφυσική του μοσχαριού με τα δυο κεφάλια* του Witkiewicz θίγει, επιπλέον, το ζήτημα της ταυτότητας του ανθρώπου και θέτει το ερώτημα μήπως το τέρας δεν είναι

33. Roger A. Crockett, «The Corruption of Justice, the Visit», στον τόμο *Understanding Friedrich Dürrenmatt*, University of South Carolina, Columbia 1998, σ. 82· Peter Johnson, «Grotesqueness and Injustice in Dürrenmatt», *German Life and Letters* 15/4 (Jul. 1962), σσ. 264-273.

34. Πούχγερ, *Ποίηση και Μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, σσ. 75-80· Μπακονικόλα, «Πολιτισμικά μορφώματα στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα», στον τόμο *Κανόνες και Εξαιρέσεις, Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 144.

35. Σε αυτήν την κατηγορία συμπεριλήφθηκαν τα θεατρικά έργα: *Μεταφυσική του μοσχαριού με τα δυο κεφάλια* (1921) του Stanislaw Witkiewicz, *Αμεδαίος ή πώς να το ξεφορτωθείτε* (1954) του Ionesco και *Οι Οικοδόμοι της αυτοκρατορίας* (1957) του Boris Vian.

36. Claude Abastado, *Ionesco*, Bordas, Paris 1971, σσ. 231-232 και Μπακονικόλα, «Η “συρρίκνωση” του χώρου στον Beckett και στον Ionesco», *Κάτοπτρα του χρόνου*, σ. 179.

37. Ό.π. και Freud, *Το Εγώ και το Αυτό*, μετ. Δανάη Παναγιωτοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 2008, καθώς και Kearney, σ. 69.

ο Άλλος, αλλά ο ίδιος ο εαυτός μας και ο δυτικός πολιτισμός.³⁸ Δεν είναι τυχαία η μορφή που επέλεξαν να δώσουν οι δραματουργοί: ένα πτώμα, που αποτελεί την ολοκάθαρη εικόνα του θανάτου (Ionesco), ένα πλάσμα τυλιγμένο με επιδέσμους έτοιμο να καταρρεύσει (Vian), και μια κουκουλωμένη φιγούρα, που παραπέμπει στις μορφές της αρρώστιας και του Χάρου στον Μεσαίωνα (Witkiewicz).

Το τέρας αντανακλά τους βαθύτερους φόβους και ανησυχίες για την ύπαρξη που ο άνθρωπος κουβαλά στο υποσυνείδητο και που τον κυριεύουν, επηρεάζοντας τη ζωή του. Τον 20ό αιώνα, η αγωνία μπροστά στο παράλογο της ύπαρξης γίνεται εντονότερη και απασχολεί τους δραματικούς συγγραφείς όσο ποτέ άλλοτε.³⁹ Στο έργο του Vian, ο Πατέρας, ο οποίος συγκαταλέγεται στους ισχυρούς, τρέμει στην προοπτική της ανυπαρξίας και καταστρέφει τους πιο αδύναμους (το Σμουρτζ), γιατί του θυμίζουν τη δική του ένδεια. Ο Πατριτσιανέλλο, στο έργο του Witkiewicz, αισθάνεται απελπιστικά μόνος, άπατρις και χωρίς προορισμό, και μόνη του διέξοδος είναι η αυτοκτονία. Τέλος, ο Αμεδαίος του Ionesco, μετά από πολλά χρόνια, αισθάνεται ότι απειλείται από ένα πνιγηρό παρελθόν και αποφασίζει να το ξεφορτωθεί για να οδηγηθεί στη λύτρωση ή/και στον θάνατο.

38. Stanislaw Ignacy Witkiewicz - Daniel Gerould, *The Witkiewicz Reader*, επιμ.-μετ.-εισ. Daniel Gerould, Northwestern University Press, U.S.A. 1992, σσ. 30-31· Stuart Baker, «Witkiewicz and Malinowski, The Pure Form of Magic, Science and Religion», *Polish Review* 18/1-2 (1973), σσ. 87-91· Gerould, *Witkacy, Stanislaw Ignacy Witkiewicz as an imaginative writer*, University of Washington Press, U.S.A. 1981, σ. 138.

39. Ο Ionesco έγραφε: «αγωνιώ σημαίνει για μένα να είσαι ΠΕΡΑΝ ή σχεδόν πέραν των ορίων αυτού του κόσμου. Δηλαδή, υπό το κράτος της αγωνίας, ο κόσμος ολόκληρος τίθεται και πάλι υπό αμφισβήτηση: “γιατί να υπάρχει κάτι κι όχι τίποτε;” αναρωτιόταν ο Χάιντεγκερ. Στη συνέχεια ο Νεμό επανέλαβε και συμπλήρωσε τη φράση: γιατί να υπάρχει περισσότερο κακό απ’ όσο καλό; [...] Το πρόβλημα είναι να προσπαθήσουμε να ξαναβρούμε, επέκεινα του κόσμου, μιαν αρχέγονη ταυτότητα». Ionesco, *Η ελεγεία ενός παράλογου κόσμου*, μετ. Μίρκα Σκάρα, Ροές, Αθήνα 2007, σσ. 67-68.

Οι δραματικοί συγγραφείς αντανακλούν στα έργα τους το αίσθημα του παραλόγου που γέννησε ο 20ός αιώνας, όπως το βίωσαν ο Vian και ο Ionesco, και όπως σχεδόν προφητικά διέγινωσε ο Witkiewicz. Ο Λυγίζος αναφέρει ότι «το υποσυνείδητο έγινε η πηγή του συγγραφέα: ασύνδετες μορφές, εφιάλτες, παράλογες εικόνες από εφιάλτες ονείρων».⁴⁰ Όλα τα έργα τα διαπερνά η ιδέα του θανάτου και του αισθήματος του κενού που βιώνουν οι άνθρωποι. Μέσα σ' αυτόν το ρηγματωμένο κόσμο, δυστυχώς, υπάρχει θέση για τα τέρατα: της ψυχής, της φαντασίας και της Ιστορίας.

Κλείνοντας αναφέρουμε συμπερασματικά ότι:

1. Τα τέρατα στη δραματουργία προβάλλουν την αποτρόπαιη πλευρά του 20ού αιώνα (συγκεκριμένα προβάλλουν τον ρατσισμό, τη βία και την εκμετάλλευση των ανίσχυρων, την τυραννία, την ανελευθερία και την αδράνεια των λαών, την «τελειοποίηση» του καπιταλιστικού συστήματος, την παρέμβαση στο γενετικό κώδικα (DNA) του ανθρώπου, την κλωνοποίηση του ανθρώπου και την τερατογένεση, την εσωτερική αγωνία του ανθρώπου, η οποία συνδέεται αιτιακά με την ανασφάλεια, την απώλεια ταυτότητας, την έλλειψη αρμονίας και συνοχής, το παράλογο της ύπαρξης).
2. Το τερατώδες προκαλεί ανάμεικτα συναισθήματα έλξης ή απώθησης, αφού οι άνθρωποι νιώθουν απέχθεια απέναντι στο διαφορετικό ή έλκονται από το τρομακτικό.
3. Το αληθινό τέρας είναι η κοινωνία που εκμεταλλεύεται τους «μη κανονικούς» ή τους κατασκευάζει για να συγκαλύψει τη δική της απεχθή εικόνα, αφού: α) αναπαράγει τον ρατσισμό, β) επιβάλλει στα μέλη της να ζουν ακολουθώντας στερεότυπα και, έναν λίγο-πολύ, ομοιόμορφο τρόπο ζωής που ισοπεδώνει την κάθε ατομική προσωπικότητα, γ) επιδιώκει να κατασκευάσει υπηκόους, οι οποίοι θα ζουν ως μηχανές-ρομπότ, όντας γαλουχημένοι με εθνικιστικά αισθήματα ανωτερότητας, δ) επιρρίπτει περιστασιακά σε άλλους την ευθύνη για την κακή

40. Μήτσος Λυγίζος, *Τομή στο Σύγχρονο Θέατρο*, Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννενα 1987, σ. 165.

ποιότητα της ζωής, αγνοώντας σκόπιμα τη δική της αδράνεια, νωθρότητα και αδιαφορία, ε) συναινεί σε εγκλήματα, επειδή είναι διεφθαρμένη και αγνοεί την «κοινωνική» δικαιοσύνη, στ) επιτρέπει στα επίσημα Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας να κατασκευάζουν υπηκόους, να στρεβλώνουν συνειδήσεις και να φανατίζουν τους πολίτες με στόχο την ανεμπόδιστη επιβολή και εξάπλωση της εξουσίας.

4. Το τερατώδες χρησιμοποιείται για να απεικονίσει τη σήψη του πολιτικού συστήματος. Οι δραματουργοί χρησιμοποίησαν το τερατώδες για να σκιαγραφήσουν την αποκρουστική μορφή, την οποία παρουσιάζει: α) η εκάστοτε μορφή εξουσίας, β) η επιβολή μιας νέας μορφής οικονομικής εξουσίας, μέσω των νέων εργασιακών σχέσεων που δημιουργούνται μεταξύ εργατών και κεφαλαιοκρατών, γ) η μάζα, η οποία ακολουθεί με φανατική προσήλωση τις εκάστοτε ιδεολογίες, ή καταφεύγει σε βίαιες πράξεις, στηριζόμενη στη δύναμη του όγκου της.

5. Η σκληρή πραγματικότητα του 20ού αιώνα ξεπέρασε σε φαντασία και αγριότητα όλους τους προηγούμενους βίαιους αιώνες. Τα τέρατα δεν συνδέονται πλέον με το υπερφυσικό ή με τη θρησκεία, όπως παλαιότερα, αλλά με τον ίδιο τον άνθρωπο, δηλαδή το εγκόσμιο κακό. Η έρευνά μας καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το τερατώδες στο θέατρο του 20ού αιώνα είναι πιο τρομερό από το τερατώδες στις τέχνες των προηγούμενων αιώνων. Οι δραματουργοί αποδίδουν ευθύνη στον άνθρωπο και χρησιμοποιούν το τερατώδες για να αποτυπώσουν το φρικαλέο πρόσωπο του ανθρώπου του 20ού αιώνα. Στον αιώνα που πέρασε, το θέατρο μας αποκαλύπτει ότι η Γοργώ δεν είναι πλέον ένα μυθικό τέρας, αλλά ζει ανάμεσά μας.

Από τη θεωρία στην ερμηνεία και από την ερμηνεία στη θεατρική πράξη

Η ιδέα, η ερμηνεία του θεατρικού λόγου και η επί σκηνής παρουσίαση της ερμηνευτικής προσέγγισης¹

Η παρούσα μελέτη βασίζεται στην έρευνα που έχει εκπονηθεί στο πλαίσιο της διπλωματικής μου εργασίας για το μεταπτυχιακό δίπλωμα ειδίκευσης στις θεατρικές σπουδές (Ε.Κ.Π.Α.) με τίτλο: *Ρεαλισμός και μαγεία. Αντιπαραβάλλοντας όψεις της ερωτικής επιθυμίας σε τρεις θεατρικές ηρωίδες: Μπλανς Ντυμπούα «A streetcar named desire» του T. Williams, Γενοβέφα «La casa de los siete balcones» του A. Casona και Χρυσούλα-Φωτεινή «Πέρα απ' το καλό και το κακό» του N. Νικολαΐδη*. Το πρώτο στάδιο ήταν η θεωρία, η παρουσίαση των ετερόκλητων θεατρικών έργων μέσα από ένα σκεπτικό που να τα συνέχει. Τα νήματα δεν ήταν δύσκολο να εντοπιστούν. Ωστόσο, ήταν εξαιρετικά δύσκολο να τεκμηριωθούν οι συσχετισμοί. Συνοψίζοντας τα συμπεράσματα της διπλωματικής, στηρίχθηκα σε μια δομημένη επιχειρηματολογία, που θεώρησα επαρκή στην όποια λογική αμφισβήτηση. Σημειώνω:

1. Οι παραστάσεις που θα εξεταστούν έχουν μαγνητοσκοπηθεί. Πρόσβαση στα DVD υπάρχει μέσω του Σπουδαστηρίου του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθηνών ή μέσω της Γραμματείας τού Π.Μ.Σ.

«Οι θεατρικοί συγγραφείς ανήκουν στον πνευματικό κόσμο, κι όμως τα έργα τους καταλήγουν σε συντριπτική και παταγώδη καταστροφή των φορέων της υπερβατικότητας. Η Μπλανς βιάζεται από τις δυνάμεις του υλισμού και καταλήγει εξευτελισμένη σε ψυχιατρικό ίδρυμα. Αφού την γδύνουν από κάθε ίχνος περηφάνιας και αρχοντιάς, τη διαπομπεύουν και την εξοστρακίζουν σε ένα χώρο όπου καταλήγουν όλα τα ανθρώπινα απόβλητα. Ο Τένεση Ουίλιαμς ταυτίζεται περισσότερο από τους άλλους δύο συγγραφείς με την ηρωίδα του. Η Γενοβέφα/Ελισέα οδηγείται σε τρελάδικο, ενώ η Χρυσούλα και η Φωτεινή έγιναν περίγελος του επικριτικού περίγυρου, καθώς στο τέλος του έργου διολισθαίνουν απόλυτα στον κόσμο της παραφροσύνης. Ενώ, λοιπόν, ο Ουίλιαμς, ο Κασόνα και ο Νικολαΐδης μπορούν να δώσουν μέσω του συμβολισμού τους μια νίκη στον κόσμο, στον οποίο και οι ίδιοι ανήκουν, επιλέγουν όχι απλά μια –έστω– αξιοπρεπή ήττα, αλλά την απόλυτη καταρράκωση.

Αυτό δεν γίνεται τυχαία. Σκοπός είναι να τεθεί το ερώτημα: αυτό επιζητά η κοινωνία; την ταύτιση με τον υλισμό; θέλουμε να ταυτιζόμαστε με τη σατανική και δολοπλόκα Αμάντα ή με την αγγελική Ελισέα; Στόχος των συγγραφέων είναι να προβληματίσουν, να μεταφέρουν τον σπαραγμό τους, αλλά και να δώσουν μια άλλη διάσταση: εκείνη της πρόσκαιρης επικράτησης του κακού. Ο ρεαλισμός, με την έννοια της ισοπέδωσης του πνεύματος και των άυλων αξιών, μπορεί να κυριαρχεί μόνο στην επίγεια ζωή. Στην αιώνια ζωή δεν μπορεί παρά να επικρατεί το πνεύμα. Το νήμα της σκέψης των συγγραφέων δεν σταματά στην τρέλα, φτάνει και στο μεταφυσικό, στο επέκεινα».²

2. Ανθούλλης Δημοσθένους, *Ρεαλισμός και μαγεία. Αντιπαραβάλλοντες όψεις της ερωτικής επιθυμίας σε τρεις θεατρικές ηρωίδες: Μπλανς Ντομπούα «A streetcar named desire» του T. Williams, Γενοβέφα «La casa de los siete balcones» του A. Casona και Χρυσούλα-Φωτεινή «Πέρα απ’*

Από την απλή θεώρηση των πληροφοριών και των πρωτογενών κειμένων είχα περάσει στην ερμηνεία, όμως, αυτό που έλειπε, προκειμένου η ερμηνεία να μετουσιωθεί σε ένα πειστικό επιστημονικό μοντέλο, ήταν η θεατρική πράξη. Έτσι, αποφάσισα να στηρίξω την ερμηνεία πάνω στην πιο αποφασιστική πλάστιγγα, στο ίδιο το θεατρικό σανίδι. Σε αυτό το σημείο ακολουθήθηκαν τα παρακάτω στάδια, ώστε ένα κείμενο ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος, όπως η συγκεκριμένη διπλωματική, να εξελιχθεί σε θεατρική παράσταση:

1. Το πρώτο στάδιο ήταν η συρραφή των θεατρικών κειμένων με δραματουργική συνέχεια και αλληλουχία, ώστε να συσταθεί ένας μονόλογος, που θα μπορούσε να παρουσιαστεί επί σκηνής. Χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από τα σημαντικότερα θεατρικά έργα που αντιπαρέβαλα στη διπλωματική εργασία, καθώς και εμβόλιμα πεζά και ποιητικά κείμενα. Συγκεκριμένα, η παράσταση *Della Robbia* αποτελεί συρραφή θεατρικών και λογοτεχνικών κειμένων, τα οποία ενώνονται μέσα σε ένα ενιαίο σκεπτικό που τα συνέχει. Αυτό είναι το τρίγωνο έρωτας-τρέλα-θάνατος. Η πλατφόρμα πάνω στην οποία εδράζεται αυτό το τρίγωνο είναι η γυναίκα και το μαρτύριό της στην επίγεια ζωή, που γίνεται, όμως, πορεία και διάδρομος προς την υπέρβαση και την ανύψωση σε έναν υπερούσιο κόσμο. Βασικές ηρωίδες του μονολόγου είναι η Μπλανς, η Γενοβέφα, που στη διασκευή του Νίκου Καραγεώργου βαφτίστηκε Ελισέα, και η Χρυσούλα. Το κείμενο συμπληρώνουν αποσπάσματα από τα θεατρικά *Έντα Γκάμπλερ* και *Η κυρία από τη θάλασσα* του Ίψεν, *Η τρελή του Σαγιώ* του Ζ. Ζιρωντού, *Η μικρή μας πόλη* του Θ. Ουάιλντερ, *Η Κυρία της Αυγής* και *Τα δέντρα πεθαίνουν όρθια* του Κασόνα, καθώς και στοιχεία από το λογοτεχνικό έργο των Α. Σαμαράκη και Κ. Καβάφη.

το καλό και το κακό» του Ν. Νικολαΐδη, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Φιλοσοφική Σχολή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2013, σσ. 121-122.

2. Σε δεύτερο στάδιο επεξεργασίας, για να τονίσω τον διαχωρισμό των θεατρικών μου κεφαλαίων-εικόνων, επινόησα μια φανταστική ταξιδιώτισσα, η οποία βγάζει από τις αποσκευές της διάφορα αντικείμενα, κάθε ένα από τα οποία συνιστά την εφόρμηση για την έναρξη ενός νέου κύκλου. Ο τίτλος του μονολόγου-παράστασης προέκυψε από τη θέση που διατυπώθηκε στην έρευνα, σύμφωνα με την οποία ο Ουίλιαμς ταυτίζει την Μπλανς με την Παναγία. Στο *Λεωφορείο ο Πόθος* η Μπλανς τονίζει ότι το χρώμα της ζακέτας της δεν είναι ούτε μπλε ούτε λιλά, αλλά *della robbia blue*, το χρώμα του μανδύα της Παναγίας.³ Έτσι, το όνομα του αναγεννησιακού καλλιτέχνη Della Robbia έγινε ο τίτλος της παράστασής μου.

3. Αφού ολοκληρώθηκε η σύνθεση του κειμένου-συρραφής, έπρεπε να βρεθεί η ηθοποιός που θα μπορούσε να συλλάβει τα μηνύματα και να τα μεταφέρει στους θεατές. Η επιλογή της ηθοποιού που θα αναλάμβανε να δώσει σάρκα και οστά στο δύσκολο δημιουργημά μου, ήταν η ηθοποιός που άφησε το στίγμα της στα θεατρικά πράγματα του τόπου στον ρόλο της Μπλανς, στην παράσταση του *Λεωφορείου ο πόθος* στο Θέατρο Ένα, το 1989, η εξ Ελλάδος (μόνιμη κάτοικος Κύπρου εδώ και δεκαετίες), Ιωάννα Καμένου Σιαφκάλη.⁴

4. Τέλος, η παράσταση *Della Robbia* κινήθηκε μέσα στη λογική λιτότητας των εικαστικών μέσων, αλλά και γενικότερα της αποφυγής χρήσης άλλων θεατρικών εργαλείων πέραν της ερμηνείας της ηθοποιού. Έτσι, ο φωτιστικός σχεδιασμός στήθηκε με έμπνευση το χάρτινο κινέζικο κάλυμμα της λάμπας που αγοράζει η Μπλανς στο *Λεωφορείο*.⁵ Η λύση αυτή εξυ-

3. «Eunice: What a pretty blue jacket./ Stella: It's lilac coloured./ Blanche: You're both mistaken. It's Della Robbia blue. The blue of the robe in the old Madonna pictures», Tennessee Williams, *A Streetcar Named Desire and Other Plays*, E. Martin Browne (ed.), Penguin, London 1962, σ. 219.

4. Μιχάλης Π. Μουστερής, *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου: Από το 1987 μέχρι και το 1991*, τόμ. Β', Δήμος Λεμεσού, Λεμεσός 1993, σ. 327.

5. Williams, σ. 23.

πηρέτησε τη μεταφυσική ατμόσφαιρα της παράστασης, καθώς η ηρωίδα βρίσκεται στα σύνορα ανάμεσα στο φως και στο σκοτάδι. Είναι ασαφής και ακαθόριστη και ποτέ δεν γίνεται ορατή από τον θεατή στο σύνολό της. Το ολόγραμμα αυτό κινείται στον οριοθετημένο χώρο ενός μαύρου τάπητα, ενώ τα υπόλοιπα αντικείμενα έγιναν με απλές κατασκευές και αντικείμενα του εμπορίου. Τα ρούχα της ηθοποιού παραχωρήθηκαν ευγενικά από το βεστιάριο του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου. Ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στο μαύρο φόρεμα που βγάζει από τη βαλίτσα, το οποίο επίσης παραχωρήθηκε με δανεισμό από τον Θ.Ο.Κ., και αποτελεί εκπληκτική δημιουργία του Γιάννη Μετζικώφ για την παράσταση του Θ.Ο.Κ. *Δον Κιχώτης* (2011).

Η σκηνοθετική γραμμή και ο ρυθμός της παράστασης

Κατά τον Peter Brook, το θέατρο δεν χρειάζεται κόκκινες κουρτίνες και προβολείς:

«I can take any empty space and call it barestage. A man walks across this empty space whilst someone is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged».⁶

Ο χώρος ήταν η αίθουσα πολλαπλών εκδηλώσεων του Αρχοντικού Ζεμενίδη (Οργανισμός Νεολαίας Κύπρου), στην παλιά Λευκωσία. Μια αίθουσα χωρίς θεατρική διαρρύθμιση και χωρίς υποδομές για την πραγματοποίηση παραστάσεων. Η διάταξη των καθισμάτων έγινε με βάση το Υπόγειο του Καρόλου Κουν, με στόχο η ηθοποιός να κυκλώνεται από ανθρώπινες παρουσίες, ώστε οι μεγάλες αποστροφές του λόγου –σε έναν ευρύ οπτικό άξονα, περίπου 300 μοιρών– να διασπούν

6. Peter Brook, “The deadly theatre”, στον τόμο *The twentieth-century performance reader*, Michael Huxley - Noel Witts (eds), Routledge, London/ New York 2002, σ. 105.

τη στατικότητα. Η ηθοποιός μπορούσε να εκμεταλλευτεί το κοινό για να απευθύνει το κείμενο, γυρνώντας γύρω από τον άξονά της, σε θεατές που βρίσκονταν μπροστά, στα πλαϊνά καθίσματα ή και σχεδόν πίσω της.

Ο μονόλογος αποτελεί ένα δύσκολο είδος. Συνήθως, οι σκηνοθέτες προσπαθούν να «σπάσουν» την ευθύγραμμη πορεία της αφήγησης μέσα από ευφάνταστες εναλλαγές φωτισμών. Η ατμόσφαιρα θρίλερ που επεδίωξα με τα συγκεκριμένα μέσα δεν προσφέρονταν για τέτοιες εναλλαγές. Έτσι, όλο το βάρος της παράστασης έπεσε στην πείρα και το ερμηνευτικό τάλαντο της ηθοποιού. Η γυναίκα είναι ένα σύμβολο-φάντασμα. Δεν είναι συγκεκριμένα η Μπλανς· είναι μια σειρά από φωνές που συνωστίζονται για να μιλήσουν μέσα από αυτή. Τα λόγια της μιας μπλέκονται στα λόγια της άλλης, όμως αυτό δεν γίνεται δίχως δραματουργική συνέπεια και θεματική συνοχή. Η ασυναρτησία είναι μόνο φαινομενική. Πίσω από την εικόνα της Μπλανς στοιχίζονται μια στρατιά από χαρακτήρες, που έχουν την ανάγκη να πουν κάτι από τη δική τους ιστορία, προκειμένου να συμπληρώσουν, να ενισχύσουν ή να διαφωνήσουν με την προηγούμενη φωνή.

Η ηθοποιός μας είναι το δοχείο των φωνών που συνωστίζονται για να ακουστούν⁷· γι' αυτό, το αποτέλεσμα δεν έχει συμβατική λογική εξέλιξη. Ωστόσο, έχει τη δική του συναισθηματική αλληλουχία. «Για όλα φταίτε εσείς οι άντρες», θα πει με αηδία η Μπλανς. Ο πόνος οδηγεί τη γυναίκα σε ένα κατηγορητήριο εις βάρος της βάνουσης συμπεριφοράς των αντρών που τις εκμεταλλεύονται (Άλαν Γκρέϋ), τις κακοποιούν (Στάνλεϋ Κοβάλσκι), τις εμπαίζουν (αρραβωνιαστικός

7. Στη συνέντευξή της, η Ιωάννα Σιαφκάλη, αναφέρει: «Είναι γυναίκες που έχουν προδοθεί από τον έρωτα και οδηγήθηκαν μέσα από διάφορες καταστάσεις σε παράνομες. Γυναίκες που ακόμα και ζωντανές ήταν σαν νεκρές. Μπορώ να καταλάβω την προσδοκία, την ελπίδα, την απογοήτευση και ξανά την ελπίδα». Βλ. Ελένη Ξένου, «Συναντά τον έρωτα, τον θάνατο και την τρέλα μέσα από τρεις θεατρικές ηρωίδες», *Ο Φιλελεύθερος*, 30.10.12, σ. 5.

Ελισέας), τις εξευτελίζουν (φίλος Χρυσούλας). Εντούτοις, οι ευθύνες δεν υπακούουν ποτέ σε τέτοιες απολυτότητες. Κάτι μένει ανεξήγητο. Κι εκεί μπορεί η κάθε γυναίκα να δει τον εαυτό της, ανακαλύπτοντας τις δικές της ευθύνες.

«Misericordias Domini cantabo in aeternum». Με αυτά τα λόγια κλείνει ο μονόλογος. Μόνο που αυτά τα λόγια δεν ακούγονται από το στόμα της ηρώιδας. Είναι λέξεις από το ρέκβιεμ του Μότσαρτ για να επισφραγίσουν το συμπέρασμα πως το ψυχικό και σωματικό βάσανο προάγει σε μια άλλη ζωή, εκτινάσσει την αλήθεια του καθενός –όχι μόνο της γυναίκας– στη δικαίωση.

Ο συμβολισμός των αντικειμένων

Η κατολίπηση καταστάσεων σηματοδοτείται από θεματικές ενότητες με αντικείμενα-σύμβολα.

Η ζακέτα στο χρώμα della robbia blue

Η αγιότητα της γυναίκας ως μάρτυρα. Η Μπλανς αφικνείται από τα Ιλίσια Πεδία.
--

Το γράμμα

Η Μπλανς δίνει τη θέση της στην Ελισέα για να εξιστορήσει τα αρχικά στάδια της διαδρομής της ελπίδας και να δώσει τον ορισμό του αντικειμένου αναμονής. Καθώς εξηγεί τη σημασία του γράμματος, αποκαλύπτεται και ο συμβολισμός του δέντρου.

Το καράβι

Το θέμα είναι η φυγή, η λύτρωση, η απαλλαγή από τα πάθη και τους εσωτερικούς δαίμονες.
--

Το φόρεμα

Η Μπλανς παίρνει ξανά τον λόγο για να εξομολογηθεί όλα όσα αφορούν την ερωτική της ζωή. Δικαιολογεί τον εαυτό της, αποδίδοντας την ερωτική της δράση στον πόνο που της προκάλεσε ο σύζυγός της και η συγκαλυμμένη ομοφυλοφιλία του. Ντύνεται τον θάνατο του Άλαν Γκρέυ.

Τα λουλούδια (για τους πεθαμένους)

Η Μπλανς στον μονόλογό της καταδιώκεται από τα φαντάσματα των προσώπων που έφυγαν. Ο θάνατος την έχει στοιχειώσει και έχει τροφοδοτήσει την ανισορροπία της που σταδιακά εξελίσσεται σε τρέλα.

Το κλειδί

Η ενότητα αυτή κυριαρχείται από την Ελισέα και συνδυάζει δύο βασικές θεματικές: τη σημασία της οικίας, ως προέκτασης του εαυτού και ως υλοποίηση ονείρου που καταλήγει σε απώλεια. Το κλειδί είναι το αντικείμενο-σύμβολο που δίνει τη δυνατότητα να ανοίξει το σπίτι ως προστατευτικό κάστρο.

Το κραγιόν

Η ενότητα αυτή επικεντρώνεται στην κοινωνική πίεση και στις μεθόδους της κοινωνίας να επιβάλλει τη θέλησή της στη συμπεριφορά των μελών της. Ο μηχανισμός αυτός λειτουργεί καταλυτικά ως προς το να εγκλωβίσει τους ανθρώπους σε μια αόρατη φυλακή δυστυχίας. Παράλληλα, εγείρεται το θέμα της αλλοίωσης που επιφέρει ο χρόνος.

Το σπασμένο μπουκάλι

Η ενότητα αυτή αποτελεί μια πραγματεία για τη βία. Η Μπλανς προσπαθεί να αμυνθεί για να αποφύγει τον βιασμό, την απόλυτη άλωση. Παρεμβαίνει η Χρυσούλα και, μέσα από ελάχιστες λέξεις, καθρεφτίζει την αποσκορακισμένη ζωή της, τον πόνο που την οδήγησε στην τρέλα.

Το σταφύλι

Τα άπλυτα σταφύλια δηλητηριάζουν την Μπλανς. Η ενότητα αυτή καταλήγει και πάλι στον θάνατο. Το συμπέρασμα δεν είναι μια τελεία, είναι αποσιωπητικά: τρεις τελείες που δηλώνουν ακαθόριστη συνέχεια. Αναγνωρίζοντας πως οι ιδέες αυτές αρχίζουν να γίνονται ακατάληπτες για τον θεατή, που δεν μπορεί να συλλάβει έννοιες τόσο αόριστες, παρεμβαίνει η κυρία Γκιμπς («Το τέλος της μικρής μας πόλης») για να συμφωνήσει με τη νύφη της ότι οι ζωντανοί δεν καταλαβαίνουν και πολλά. Η κορύφωση έρχεται μέσα από την ανατροπή: οι πεθαμένοι είναι οι ζωντανοί, οι νικητές είναι οι ηττημένοι και οι ταπεινωμένοι είναι οι θριαμβευτές.

Οι κριτικές

Την παράσταση, στις τρεις βραδιές που παρουσιάστηκε (3, 4, 5 Οκτωβρίου 2012), παρακολούθησαν περίπου 100 άτομα (η χωρητικότητα της αίθουσας είναι 35 άτομα). Η απήχηση της παράστασης συνοψίζεται σε τρία διαδοχικά δημοσιεύματα/κριτικές στη μεγαλύτερη και εγκυρότερη εφημερίδα της Κύπρου *Ο Φιλελεύθερος*. Το πρώτο δημοσιεύθηκε από την αρχισυντάκτρια πολιτισμού της εφημερίδας κ. Μαρίνα Σχίζα, το δεύτερο από τη μοναδική έγκριτη κριτικό θέατρου της Κύπρου κ. Νόνα Μολέσκη και το τρίτο από τον σκηνοθέτη Άγι Πάικο.⁸ Η Μαρίνα Σχίζα έγραψε μεταξύ άλλων:

«Τέτοιες παραστάσεις σπάνια βλέπουμε. Θέατρο και μόνο θέατρο. Με τον ηθοποιό μόνο στη σκηνή να καταφέρνει να ενσωματώνει τον θεατή στο δρώμενο».⁹

8. Ο Άγις Πάικος, μετά από άδεια, παρουσίασε σε σειρά παραστάσεων το ίδιο κείμενο με την ίδια ηθοποιό, σε μια διαφορετική σκηνοθετική άποψη με τον τίτλο *Della Robbia* τον Φεβρουάριο 2012.

9. Μαρίνα Σχίζα, «Μια σπάνια εμπειρία», *Ο Φιλελεύθερος*, 10.10.12, σ. 2.

Η Νόνα Μολέσκη εξάιροντας την εκπληκτική ερμηνεία της Ιωάννας Σιαφκάλης τονίζει:

«Ο Ανθούλλης Δημοσθένους χαρίζει στην ηθοποιό του το ιδανικό για την υποκριτική της προσωπικότητα περιβάλλον –τη σκηνική μοναξιά».¹⁰

Τέλος, ο Άγις Πάικος αναφέρει:

«Με μοναδικό αντικείμενο επί σκηνής μια φθαρμένη από τον χρόνο ταξιδιωτική βαλίτσα, μέσα από την οποία ανασύρθηκαν διάφορα αντικείμενα με έντονο συμβολισμό (ένα γράμμα, ένα καρναβάλι, ένα φόρεμα εποχής, ένα μπουκέτο λουλουδία, ένα κλειδί, ένα κραγιόν, ένα μπουκάλι, ένα τσαμπί σταφύλι), η ηθοποιός φώτισε ενδεδειχώς τη συναισθηματική μνήμη της κάθε ηρωίδας».¹¹

Η πρόταση διδακτορικής διατριβής

Η έρευνα πάνω στη μεταφυσική των έργων του Ουίλιαμς, αλλά και του Μίλλερ, συνεχίστηκε και σε επίπεδο πρότασης θέματος διδακτορικής διατριβής. Θέλοντας να πείσω για τα εχέγγυα που διαθέτει το αξίωμα της φιλοσοφικής θρησκευτικότητας στα έργα των προαναφερθέντων συγγραφέων και της συνάντησής τους με την Ορθόδοξη γραμματεία, συνέθεσα έναν άλλο μονόλογο, αυτή τη φορά αποκλειστικά με έργα των Ουίλιαμς και Μίλλερ με τίτλο: *Ο Σεμπάστιαν και ο κανίβαλος*. Εμπνευσμένο από τη σκηνή του Μελισμού, δηλαδή της προσφοράς του σώματος του Χριστού για βρώση, και φυσικά από την κατανάλωση μελών του σώματος του Σεμπάστιαν Βέναμπλ στο έργο του Ουίλιαμς *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, το θεατρικό αναλόγιο

10. Νόνα Μολέσκη, «Μια σπάνια υποκριτική πράξη», *Ο Φιλελεύθερος*, 21.10.12, σ. 6.

11. Άγις Πάικος «Della Robbia, ένα καινούριο μπλε», *Ο Φιλελεύθερος*, 28.10.12, σ. 21.

κινήθηκε αυστηρά στη γραμμή του θρησκευτικού δράματος. Ο Μάριος Μεττής, ο ηθοποιός που ερμήνευσε τον μονόλογο, είναι απόφοιτος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου και συνεργάστηκε με καταξιωμένους καλλιτέχνες στην Ελλάδα και την Κύπρο. Πραγματοποιήθηκαν 3 παραστάσεις (20, 22 και 23 Μαΐου 2013) στον Πολυχώρο ΕΣΤΙΑ στη Λευκωσία, τις οποίες παρακολούθησαν περίπου 100 θεατές. Τις παραστάσεις προλόγισε η σημαντικότερη στον ελληνικό χώρο ερευνήτρια-ειδική στο έργο του Ουίλιαμς και του Μίλλερ, Δρ. Μαρία Χαμάλη.

Η ανάγνωση της παράστασης ως αναπαράστασης της εικονογραφίας και της εκκλησιαστικής τελετουργίας

Μελετώντας το αμερικανικό θέατρο του 20ού αιώνα, ανακαλύπτει κανείς προβληματισμούς που διατρέχουν τόσο τον χρόνο όσο και τα γεωγραφικά όρια του τόπου που γέννησε τους μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς Ο' Νηλ, Ουίλιαμς, Μίλλερ κ.ά. Μέσα από το προσωπικό τους δράμα διέγνωσαν αλήθειες και ανέσυραν στο φως της τέχνης αόρατα σεβαστιανά βέλη, πόνο, μαρτύρια, σιδερόφρακτες φυλακές, που κτίζονται μέσα στις συλλογικές νοοτροπίες της κοινωνίας και μέσα στις αρχέγονες αντιλήψεις για κατανομή ρόλων και ευθυνών. Ο άντρας του μονολόγου-συρραφής έργων των Τένεσι Ουίλιαμς και Άρθουρ Μίλλερ εκφράζει την ερμηνεία των πραγμάτων μέσα από την οπτική της τέχνης. Οι δεσμοφύλακες του είναι οι προσδοκίες-απαιτήσεις που τον συντρέβουν. Γεννιέται, ζει και πεθαίνει μέσα στη ματαιότητα των υποχρεώσεών του. Ήδη από έμβρυο φέρει το φορτίο του αμαρτήματος του φύλου του. Υποδύεται ρόλους, διαβάζει ατάκες και σπαταλά τον επίγειο χρόνο του σε οτιδήποτε άλλο εκτός από το να ζει τη ζωή του μέσα από την υλοποίηση των επιθυμιών και των ονείρων του. Ο άντρας ως πράκτορας που φέρνει σε πέρας την αποστολή του και απέρχεται σε κάποιο ακατάληπτο παρασκήνιο. Άντρες ως ανδρείκελα της ιστορίας που διεκπεραιώνουν το τίποτα για να ικανοποιήσουν το τίποτα και να καταλήξουν στο τίποτα. Η απαισιοδοξία και η ματαιώση εκφράστηκε με

ενάργεια από τους δύο κορυφαίους Αμερικανούς συγγραφείς, υπογραμμίζοντας την τραγική μοίρα του Τσανς, του Βαλ, του Τζων, του Τσικ, του Γουίλι, του όποιου κουβαλά το φορτίο της επιβολής και της καταπίεσης στο τσιγκέλι της ανδρικής του ταυτότητας. Η αδυναμία του τον έχει εκ των προτέρων καταδικάσει. Πριν γεννηθεί, έχει ήδη πέσει στην παγίδα που του ορίζει ότι οφείλει να παραβλέψει την ευάλωτη ψυχή του και να υιοθετήσει την οικουμενική απαίτηση από το φύλο του: να μην έχει ανάγκες, να μην πληγώνεται, να μην τολμά να είναι δυστυχημένος, να αγνοεί τα «θέλω» του, να εξουθενώνεται από τα αδιέξοδα αγόγγυστα, να μην φοβάται, να είναι γενναίος, ατρόμητος, υπερήρωας, να είναι θεατρικός ρόλος.¹²

Το θεατρικό αυτό αναλόγιο αποτελεί ένα τελετουργικό δράμα.

«Οι τελετουργικές παραστάσεις, που είναι κοινωνικά συγκεκριμένες, αποτελούνται από τρία συμβολικά στοιχεία: ένα “σχεδιάγραμμα”, μια “προσευχή” και ένα “όνειρο”. Με τον όρο “σχεδιάγραμμα” ο Burke εννοεί το υποκείμενο και το θεματικό πλαίσιο του δράματος· πληροφορεί τον θεατή περί τίνος πρόκειται. Η “προσευχή” είναι η ρητορική διάσταση της τελετουργικής εμπειρίας που βοηθά τον θεατή να ταυτιστεί με τους ρόλους και τα νοήματα της δράσης και τον πείθει να τα αντιμετωπίσει ως ορθά και αληθινά. Όσο για το “όνειρο” του τελετουργικού δράματος, αυτό ωθεί τον θεατή να ξαναζήσει την οικουμενική διάσταση της ανθρώπινης δράσης μέσα από την οποία γεννήθηκε και μεγάλωσε εννοιολογικά και μορφολογικά το δράμα».¹³

12. Στη συνέντευξή του, ο Μάριος Μεττής, δήλωσε: «Μέσα από αυτά τα κείμενα [...] βλέπουμε τις προσπάθειες του άντρα –θύμα του ίδιου του φύλου του– να αποδείξει τον ανδρισμό του, να επιτελέσει το χρέος του και να φανεί αντάξιος στα μάτια της γυναίκας του, των παιδιών του και κατά συνέπεια του κοινωνικού συνόλου». Βλ. Χριστίνα Σκορδή, «Μάριος Μεττής: Πως ο άντρας μπορεί να γίνει θύμα του ίδιου του φύλου του;», *Ο Φιλελεύθερος*, 19.5.13, σ. 5.

13. Σάββας Πατσαλίδης, *(Εν)τάσεις και (Δια)στάσεις. Η ελληνική τραγωδία και η θεωρία του εικοστού αιώνα*, Τυπωθήτω, Αθήνα 1997, σ. 235.

Η συγκεκριμένη συρραφή αποτελεί ένα πολυ-κείμενο που κινείται παράλληλα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, τις οποίες φέρνει σε απόλυτη συνάρτηση.

1. 3^{ος} αιώνας μ.Χ. Λειτουργεί ως μαρτυρολόγιο που διηγείται τον Βίο του Αγίου Σεβαστιανού



El Greco,
*Το μαρτύριο
του αγίου
Σεβαστιανού*

2. 20^{ός} αιώνας. Διηγείται τα πάθη των ηρώων έργων των Τένεσι Ουίλιαμς και Άρθουρ Μίλλερ.
3. 20^{ός} αιώνας. Διηγείται τις βιογραφίες του Τένεσι Ουίλιαμς και δευτερευόντως του Άρθουρ Μίλλερ.
4. 21^{ος} αιώνας. Διηγείται τη ζωή αυτού που ένωσε τα αποσπάσματα των κειμένων και σχημάτισε το θεατρικό έργο – αυτοαναφορικότητα.

Ο ένας χαρακτήρας διαθλάται και απηχεί τον άλλο. Ο Τένεσι Ουίλιαμς ενώνει ασυνείδητα τα κείμενά του με τα κείμενα των πατέρων της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Αποδέχεται την «αγάπη» και τη «θυσία» ως τους ακρογωνιαίους λίθους της ανθρώπινης ύπαρξης και, σαν ένας νέος θεολόγος, κηρύττει ότι τελικά ο άνθρωπος (απο)μένει μόνος και γυμνός μπροστά στον υπερβατικό κόσμο (θεός;), που χάσκει με το χέρι προτεταμένο για λύτρωση από το μαρτύριο της επίγειας παρουσίας του ανθρώπου.¹⁴ Γι' αυτό τα έργα του Ουίλιαμς είναι βαθύτα-

14. «Ο φεύγων τον κόσμον, όρα μηδαμηνώς δως σην ψυχήν εις παράκλησιν κατ' αρχάς, εν αυτώ τας οικήσεις ποιούμενος, ει και πάντες σε

τα κατανοητικά, μυσταγωγικά και φυσικά δεν περιορίζονται στη δραματικότητα της ψυχαναλυτικής ερμηνείας, που θέλει τους ήρωές του να ζουν σε ψευδαισθήσεις περασμένου μεγαλείου ή να συντρίβονται από την καταπιεσμένη σεξουαλική λίμπιντο. Ο Ουίλιαμς μιλά για το επέκεινα, αυτό έφερε συνέχεια μέσα του, σ' αυτό προσέβλεπε.

Η γεωμετρία, αλλά και η βαθύτατη ουσία της παράστασης, λειτουργεί ως ένα δάνειο από τον λατρευτικό χώρο της Ορθόδοξης Εκκλησίας. Αναζητώντας την κατάνυξη μέσα από τα πάθη του ανθρώπου, οδηγείται κανείς στη διάταξη και την τελετουργία του εκκλησιαστικού κόσμου. Από την Ωραία Πύλη, ο βασικός πρωταγωνιστής του θρησκευτικού θεάτρου εξέρχεται για να αναγγείλει και να αναπαραστήσει κατά τη Θεία Λειτουργία τα στάδια της ζωής του Χριστού. Το σημείο αυτό, ιδωμένο μέσα από τον συμβολικό κόσμο της θρησκευτικής χωροταξίας, αποτελεί το όριο ανάμεσα στα επίγεια και τα επουράνια. Είναι το σύνορο ανάμεσα στον υλιστικό κόσμο της αμαρτίας και στην επουράνια, πνευματική Εδέμ. Η βυζαντινή εικονογραφία εξήρε τους συμβολισμούς και τις αλληγορίες, μέσα από τη διάταξη του ζωγραφικού διακόσμου, σε ανάλογα τμήματα των επιφανειών του εσωτερικού χώρου της εκκλησίας. Στο ιερό παριστάνεται ο Μελισμός ή η Κοινωνία των Αποστόλων. Και τα δύο θέματα παραπέμπουν στο ίδιο κομβικό σημείο της λατρείας: την ευχαριστιακή θυσία. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι αρχάγγελοι διεκπεραιώνουν την επανάληψη της Σταύρωσης, του διαμελισμού, του σπαραγμού, για τον εξαγνισμό της ανθρωπότητας και τον θρίαμβο της αλήθειας.

τούτο ποιείν συγγενείς και φίλοι καταναγκάζουσι. Τούτο γαρ αυτοίς οι δαίμονες υποβάλλουσιν, όπως την θέρμην αποσβέσωσι της καρδιάς σου· ει γαρ και μη τελείως εμποδίσαι σου την πρόθεσιν δυνηθώσιν, αλλά γε χαυνοτέραν ταύτην πάντως και ασθενή απεργάσσονται [...] Την παρά των γονέων και αδελφών και φίλων σου θλίψιν ορών διά σε γινομένην, γέλα επί τω υποβάλλοντι ταύτα ποικίλως κατά σου γίνεσθαι δαίμονι [...]», Syméon le Nouveau Théologien, *Chapitres théologiques gnostiques et pratiques* [Συμεών ο Νέος Θεολόγος, Κεφάλαια πρακτικά και θεολογικά], J. Darrouzès (ed.), Les Éditions du Cerf, Paris 1980, σσ. 6-12, 21-23, 48.

Στην παράσταση του Μελισμού, ο Χριστός-Βρέφος είναι ο αμνός που θυσιάζει τον εαυτό του στην Αγία Τριάδα για να ξεπλύνει με το αίμα του την αμαρτία της ανθρωπότητας.¹⁵ Η παράσταση αρχίζει με ένα νέο μελισμό στον βωμό του ανδρικού πεπρωμένου. Σε εμβρυακή ηλικία ο ήρωας έχει ήδη επίγνωση της μοίρας του, των δεσμών που του προ-ακυρώνουν την ελευθερία, της φυλακής στην οποία πρέπει να εκτίσει την ποινή της ζωής. Το κείμενό του συνιστά και την ανάγνωση της πρώτης από τις δώδεκα ευαγγελικές περικοπές της Μεγάλης Πέμπτης, όπου το δράμα πρόκειται να κορυφωθεί με την κλιμάκωση της βίας.

Ο σκηνικός χώρος παραπέμπει σε μια εκκλησιαστική αισθητική. Οι πλάγιοι πεσσοί, που ενώνονται από μια εγκάρσια προεξοχή στην οροφή, αποτελούν αναφορά στην Ωραία Πύλη, ενώ το φαλτήριο στο κέντρο, όπου ο ήρωας-«ιερέας»-ιεροφάντης θα προσέρχεται για να αναγνώσει την επόμενη ευαγγελική περικοπή, συνιστά υπογράμμιση της αναφοράς στον εξελικτικό χαρακτήρα των όσων συμβαίνουν από την πρόρρηση του Θείου Πάθους στην Κατά Ιωάννην πρώτη περικοπή έως τη σφράγιση του τάφου «μετά της κουστωδίας» στο δωδέκατο ευαγγέλιο.



15. Για την εικονογραφία και το θεολογικό υπόβαθρο του Μελισμού, βλ. Χαρά Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμα δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Δήμητρα Ι. Μονιού (επιμ.), Εκδοτικός Οργανισμός Π. Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη 2008.

Το μανουάλι με τα δώδεκα κεριά επιβεβαιώνει στον θεατή ότι θα παρακολουθήσει το ανθρώπινο δράμα κατ' αντιπαράβολή προς το Θείο Δράμα. Μετά το τέλος της ανάγνωσης κάθε μίας από τις δώδεκα περικοπές, ένα κερί θα σβήνει –όπως και τη Μεγάλη Πέμπτη– για να σηματοδοτεί το τέλος ενός σταδίου και την απαρχή ενός άλλου. Τα δώδεκα ευαγγέλια είναι συνάμα και οι δώδεκα ώρες, ο βιολογικός κύκλος. Μέσα στον χώρο δεσπόζει το αντρικό γυμνό του Αθανάσιου Ακριβόπουλου. Είναι μια αναφορά στο μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού, αλλά και μια παραπομπή στις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου. Στην παράσταση, η σύνδεση της φιγούρας του πίνακα συνδέεται με τον ήρωα. Η ζώσα μορφή είναι προέκταση του εικαστικού. Ο ηθοποιός-ήρωας είναι η έμφυχος τέχνη, όπως ο ιερέας είναι η έμφυχος εικόνα του Χριστού. Ο Άγιος Σεβαστιανός, εξάλλου, είναι μία ακόμη μίμηση Χριστού. Η βασιική αλληγορία του μονολόγου εγγράφει το παράδειγμα του Σεβαστιανού, και κατ' επέκταση του Χριστού, σε μια σύγχρονη σημειολογία ή μια ερμηνευτική του θεατρικού λόγου των Τένεσι Ουίλιαμς και Άρθουρ Μίλλερ. Η επικοινωνία, όμως, στα πλαίσια μιας παράστασης απαιτεί ευελιξία και θεατρικές συμβάσεις. Η Μεγάλη Πέμπτη επεκτείνεται αναγκαστικά στο ευρύτερο φάσμα του εκκλησιαστικού καλενδαρίου.

Ο Ορφέας στον Άδη συνδέεται με τη σκηνή της Βάπτισης, μόνο που η αποκάλυψη του τριαδικού Θεού γίνεται με την αλληγορία της φανέρωσης του ιερού έρωτα. Το εξαγνιστικό ύδωρ έρχεται να βυθίσει τον ήρωα σε μια κολυμβήθρα των καθαρμών. Ο έρωτας ανυψώνει, αλλά και καταβαρθερώνει. Εν συνεχεία, η Κάθρην Χόλλυ μετουσιώνεται, μέσα από τα υπόρρητα μηνύματα του *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, σε ιδανική μυροφόρα-Μαγδαληνή για να ακολουθήσει τον Σεμπάστιαν στη *via crucis*, και στο τέλος ραίνει το σεπτό σώμα του, που έχει παραδοθεί σε χέρια άνομων και ανίερων δυνάμεων. Ο νέος Πενθέας διαμελίζεται από τους φορείς του παράλογου, οι οποίοι έχουν επικρατήσει σε ένα εκμαυλιστικό σύμπαν. Ο επιτάφιος θρήνος έρχεται για να εντείνει το μεγαλείο που αναδύεται μέσα από την οδύνη.



Η κεντρική σκηνοθετική ιδέα

Στην παράσταση *Ο Σεμπάστιαν και ο κανίβαλος*, που αποτελεί μια σπουδή στη μοίρα του άντρα, η κεντρική ιδέα δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από το ανδρικό μόριο ως σύμβολο μιας καταδίκης, ως βιολογικό κομμάτι ενός προνομίου που μεταλλάσσεται σε πάσσαλο καταδίκης-βασανιστηρίου, όπως συμβαίνει με το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού, αλλά και τη μαстіγωση του Χριστού πριν από τη Σταύρωση.



Στο τέλος της παράστασης, το ψαλτήριο μετατρέπεται σε πάσσαλο, για να καταδείξει ακριβώς το πώς το προνόμιο του να ανήκει κανείς στο «ισχυρό» φύλο αποτελεί μια μεγάλη παγίδα που κρυπτικά σφραγίζει την τραγική μοίρα του άντρα.

Οι ευαισθησίες του, η αρχική του αγνότητα συνθλίβονται από τις μυλόπετρες της σκληρότητας και της φρικτής διαπίστωσης ότι το χρέος ενός άντρα δεν είναι ποτέ βιώσιμο. Δεν είναι ένα χρέος που μπορεί να αποπληρώσει. Το μνημόνιο της ύπαρξης του άντρα έχει φτιαχτεί αποκλειστικά για να τον καθηλώνει στην αγωνία και το άγχος να αγγίξει κάτι που βρίσκεται πολύ πιο ψηλά από εκείνον. Η ηρωική του διάσταση συναντάται με τον θάνατο, ώστε η υπέρτατη προσπάθειά του να προκαλέσει τον θαυμασμό.

Ο ηθοποιός καθορίζεται και από τη μεταφυσική της παρουσίας. Ο άντρας γεννιέται εγκάθειρκτος, όπως διακηρύσσεται στο *Όχι για αηδόνια*, μεγαλώνει ενισχύοντας τα δεσμά του, αλλά και αντιμετωπίζοντας τις πρώτες αποτυχίες, στο *Γλυκό πουλί της νιότης*. Η ψυχή του σκιρτά και βαφτίζεται στο παρανάλωμα του έρωτα στον *Ορφέα στο Άδη* και, εν συνεχεία, σπαράζεται από την κανιβαλιστική κοινωνία, που τον αφήνει έκθετο σε ανυπέροβλους ηρά-

κλειους άθλους και ακυρωμένο από την ίδια την ταυτότητα του. Το *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι* είναι η φάση της ματαιώσης. Στη συνέχεια, με κουρελιασμένο εαυτό, ο ηθοποιός που δεν έγινε ποτέ ήρωας, όπως θα ήθελε η κοινωνία, σκιαμαχεί με τη ζωή στο *Τέλος του κόσμου*, και παλεύει με την κατακραυγή και την περιφρόνηση για τα κατάλοιπα ερωτικών επιθυμιών που τον διασύρουν και τον οδηγούν σε περαιτέρω καταβαράθρωση στο *Ψηλά από τη γέφυρα*. Ο Έντνυ είναι παράλληλα ο δεύτερος πόλος στη σηματοδότηση της κατάρτησης του πολιτισμού με την ιδιαίτερη «αιμομιξία» που υποσυνείδητα φαντασιώνεται. Έτσι, συναντά τον αρχικό πόλο, τον κανιβαλισμό. Στην τελική φάση, το απόσταγμα-μάθημα συνοψίζει τη ζωή και τον κόσμο μέσα από το *Καλοκαίρι και καταχνιά*. Το επώδυνο τέλος οδηγεί σε ένα σεβαστιανό μαρτύριο, που κλείνει την επίγεια παρουσία με τη διαπίστωση της επαναληπτικότητας της πεζής καθημερινότητας, όπως φαίνεται μέσα από τα διακηρύγματα του Α. Μίλλερ στο *Από Δευτέρα σε Δευτέρα*. Ο θάνατος έχει επέλθει μέσα από ένα εξουθενωτικό παραλήρημα. Παραμένει το κερύκελο του δωδέκατου ευαγγελίου αναμμένο. Αυτό αφήνει μια εκκρεμότητα. Η οπτασία του ήρωα στο σκοτάδι λειτουργεί στο πλαίσιο της μεταφυσικής του έργου. Δεν έρχεται απλά για να σβήσει το κερύκελο και να σφραγίσει το τέλος της ακολουθίας της Μεγάλης Πέμπτης, αλλά για να διακηρύξει την παρουσία των απόντων, για να εγείρει νέα ερωτηματικά, για να ενισχύσει την αφαίρεση και να υπονομεύσει τη λογικοφάνεια.

Η μουσική επένδυση: οι «ψαλμοί» της Μεγάλης Πέμπτης

Η παράσταση ξεκινά με το *Requiem* της Ελένης Καραϊνδρου για τη θεατρική παράσταση *Ο θάνατος του εμποράκου*, του Α. Miller. Το φαινομενικά οξύμωρο είναι ότι η γέννηση ξεκινά με ένα requiem. Αυτό δεν έγινε τυχαία. Το σκεπτικό αφορά στις αντανάκλαστικές εικόνες στο θέατρο, έτσι όπως τις αναλύει ο καθηγητής Oliver Taplin, όπου ο θεατής έχει ανάγκη τα

δυσιστικά σχήματα, την προεικόνιση καταστάσεων με ειδικό βάρος, όπως του τέλους ή μιας καταστροφής.¹⁶

Τα ενδιάμεσα των εικόνων δένονται μουσικά με τη σπαρτακτική, γεμάτη αγωνία, μουσική του Phillip Glass, από τη μουσική επένδυση της ταινίας του Steven Dauldry *The Hours* (κινηματογραφική μεταφορά του ομώνυμου μυθιστορήματος του M. Cunningham). Η μουσική του Glass αποτελεί ανάγλυφη σκιαγράφηση της απειλητικής ατμόσφαιρας που εξελίσσεται σε εφιάλτη, της νοσηρής ψυχολογίας που περικλείει τις ζωές των πρωταγωνιστών και ταυτόχρονα λειτουργεί στην ταινία ως χρονικό ενός προαναγγελέντος θανάτου, αυτού της Virginia Woolf. Το έργο και το θέμα του συνδέονται με την παράσταση, όχι μόνο μέσα από μια έκδηλη δραματικότητα, αλλά κυρίως μέσα από τα υπαρξιακά και μεταφυσικά ερωτήματα τα οποία εγείρονται και στις δύο περιπτώσεις. Η υποβλητική μουσική υπόκρουση ενισχύει τη συναισθηματική χειραγώγηση του θεατή προς την απόλυτη απόγνωση και την κορύφωση. Το θεατρικό αναλόγιο κλείνει με το μουσικό θέμα της ταινίας του Θόδωρου Αγγελόπουλου *Μια αιωνιότητα και μια μέρα*, σε σύνθεση Ελένης Καραϊνδρου. Ο κόσμος του άντρα διαλύεται, μένει μόνος, εγκαταλελειμμένος στις αναμνήσεις του, να αναμένει τον θάνατο ως μια λύτρωση από έναν κόσμο στον οποίο δεν ανήκει πια.

Οι κριτικές

Με την παράσταση αυτή ασχολήθηκαν η Μαρίνα Σχίτζα, η οποία υπογράμμισε τη σημασία του ευρήματος της μετατροπής του ψαλτηρίου σε σταυρό-πάσσαλο μαρτυρίου,¹⁷ η Νόνα Μολέσκη και η Δρ. Νάτια Αναξαγόρου. Η Μολέσκη έγραψε:

16. Oliver Taplin, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία σε σκηηνική παρουσίαση*, μετάφραση-επιμέλεια Βασίλης Ασημομύτης, Παπαδήμας, Αθήνα 1988.

17. Σχίτζα, «Ο Σεμπάστιαν και ο Κανίβαλος», *Ο Φιλελεύθερος*, 26.5.13, σ. 2.

«Διαθέτει ξεκάθαρο θεματικό άξονα, ερευνά το θέμα των κοινωνικών προσταγών προς το βιολογικό φύλο... Στο *Σεμπάστιαν* ο Μεττής καταφέρει να τηρήσει τη γραμμή της υπαρξιακής ενότητας και να αποδώσει τις υφολογικές διακυμάνσεις του κάθε συνθετικού μέρους της θεατρικής σύνθεσης. Από την αρχική στάση του εμβρύου, μέσα από τον τελετουργικό διαμελισμό, προς τη σταύρωση, το σώμα του ηθοποιού λειτουργεί ως κύριο ερμηνευτικό όργανο. Η σκηνοθετική γραμμή του Δημοσθένους θα μπορούσε να θεωρηθεί υπερβολικά δηλωμένη, με τους υπογραμμισμένους συμβολισμούς (τα δώδεκα κεριά, αμάραντα), αν η υποκριτική συμπεριφορά του Μεττή δεν ήταν τόσο οργανική».¹⁸

Η Αναξαγόρου αναφέρει μεταξύ άλλων:

«Μια ωδή στον ακατάπαυστο αγώνα για την ανασύσταση και την επανέυρεση μιας ταυτότητας χαμένης σε διασκορπισμένα κομμάτια, που διαμελίζουν τον ίδιο τον ψυχισμό».¹⁹

Κλείνοντας, συμπεραίνει κανείς πως απομένουν πολλά να γίνουν από την έρευνα και ίσως να μην φτάσουμε ποτέ στην απόλυτη κατανόηση του έργου των μεγάλων θεατρικών συγγραφέων. Είναι, ωστόσο, σημαντικό να επιχειρούνται βυθοσκοπήσεις στα σύμβολα και τα νοήματα, προκειμένου να ανακαλύπτονται νέες διαστάσεις και καινούρια πολλές φορές μηνύματα που δεν αποκωδικοποιήθηκαν ακόμη. Η ερμηνεία, βέβαια, στο θέατρο δεν έχει καμιά αξία χωρίς την εν τοις πράγμασι τεκμηρίωση, χωρίς τη θεατρική πράξη.

18. Μολέσκη, «Μόνοι στη σκηνή», *Ο Φιλελεύθερος*, 2.6.13, σ. 6.

19. Νάτια Αναξαγόρου, «Ένας νέος κύκλος των παθών», *Ο Φιλελεύθερος*, 2.6.13, σ. 7.

Φωτογραφίες άρθρου



Della Robbia,
Η Ιωάννα Σιαφκάλη
βγάζοντας από τη βαλίτσα
τις «αποσκευές» της



Della Robbia,
Η Ιωάννα Σιαφκάλη
κοινωνεί τρώγοντας
σταφύλι πριν την
μετάβαση στο επέκεινα



*Ο Σεμπάστιαν και ο κανίβαλος,
Ο Μάριος Μεττής και τα δώδεκα κεριά*



*Ο Σεμπάστιαν και ο κανίβαλος,
Ο Μάριος Μεττής και ο σκηνικός χώρος*

ΕΠΙΜΕΤΡΟ



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ:

ΠΡΑΞΗ – ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ – ΘΕΩΡΙΑ

[Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2013, Κτήριο «Κωστής Παλαμάς»]

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΕΡΓΑΣΙΩΝ

Πέμπτη 21 Νοεμβρίου 2013

10.30'-11.00': Υποδοχή Συνέδρων

11.00'-11.20': Προσφωνήσεις

- Καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ
- Καθηγητής Πλάτων Μαυρομούστακος [Πρόεδρος του Τ.Θ.Σ.]
- Καθηγήτρια Άννα Ταμπάκη [Διευθύντρια του Π.Μ.Σ.]

11.20'-11.40': Εναρκτήρια Ομιλία

- Βασίλης Παπαβασιλείου, «Ο Denis Diderot και το νέο Παράδοξο»

Διάλειμμα 5' λεπτών

Α' Συνεδρία

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ – Ι

[Πρόεδρος | Πλάτων Μαυρομούστακος]

- 11.45'-12.00': Ιρένα Μπογκντάνοβιτς, «Τα αρχαία μοτίβα στα μπαρόκ κοσμικά θεατρικά έργα της Νοτιοανατολικής Ευρώπης»
- 12.00'-12.15': Ελευθερία Γεωργακάκη, «Αναβίωση αρχαίου δράματος τον 20ό αιώνα στην Ελλάδα: από την *Αλκηστη* του Χρηστομάνου στην *Εκάβη* του Μελαχρινού»
- 12.15'-12.30': Κατερίνα Λιοντάκη, «Το Αρχαίο Δράμα μέσα από τις λαϊκές μορφές θεάτρου: Κουκλοθέατρο και Θέατρο Σκιών»
- 12.30'-12.45': Διονυσία Μπουζιώτη, «Φαινομενολογία του Σώματος στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία, μια φαινομενολογική προσέγγιση στην εν-σωμάτωση του πόνου (The suffering body). Επιλογή 5 έργων: *Προμηθεύς Δεσμώτης*, *Οιδίπυς Τύραννος*, *Μήδεια*, *Βάκχαι*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*»
- 12.45'-13.00': Συζήτηση
- 13.00'-13.30': Διάλειμμα

Β' Συνεδρία

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΚΑΙ ΠΡΟΣΛΗΨΗ – ΙΙ

[Πρόεδρος | Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου]

- 13.30'-13.45': Αγγελική Πούλου, «Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία και η έννοια του 'ριζώματος' (rhizome). Το παράδειγμα της τετραλογίας *Syrma Antigones* από την Ιταλική Ομάδα 'Motus'»
- 13.45'-14.00': Χρήστος Γαλίτης, «Μουσικοθεατρικές προσεγγίσεις αρχαίου δράματος. Ο *Πυλάδης* και η *Ιοκάστη* του Γιώργου Κουρουπού»
- 14.00'-14.15': Ζωή Λυμπεροπούλου, «Η Μαρία Κάλλας ως Μήδεια»
- 14.15'-14.30': Συζήτηση

Γ' Συνεδρία

ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

[Πρόεδρος | Γρηγόρης Ιωαννίδης]

- 14.30'-14.45': Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, «Η κατοχική περίοδος του Εθνικού Θεάτρου (1941-1944)»
- 14.45'-15.00': Μαρία Σεχοπούλου, «Αναζητώντας τον 'άλλο' Στρίντμπεργκ. Το *Όνειρο* του Αλέξη Σολομού στο Εθνικό Θέατρο»
- 15.00'-15.15': Πέγκυ Μιχελή, «*Κρίση-μες επιλογές και αισθητικές μεταβολές*: Εθνικό Θέατρο 2007-2013, ένας σύντομος απολογισμός»
- 15.15'-15.30': Συζήτηση

Τέλος εργασιών της πρώτης ημέρας

Παρασκευή 22 Νοεμβρίου 2013

Δ' Συνεδρία

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 19^{ος} ΑΙ.

[Πρόεδρος | Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου]

9.30'-9.45': Αικατερίνη Δεμέστιχα, «Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α' (1864-1900): Οι παραστάσεις»

9.45'-10.00': Ολίβια Παλληκάρη, «Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη από τις αρχές του 19ου αιώνα μέχρι το 1916»

10.00'-10.15': Αντιγόνη Μανασσή, «*Κάτι τι, το οποίο πρέπει ν' αναγνωσθή*. Τυπωμένα ελληνικά θεατρικά έργα 1880-1900. Πρόλογοι»

10.15'-10.30': Ηρώ Κατσιώτη, «Η ουσία του τύπου»

10.30'-10.45': Σοφία Βασιλείου, «Δραματοουργικές επιδράσεις του Γερμανικού Θεάτρου στο Νεοελληνικό Θέατρο κατά το 19ο αι.»

10.45'-11.00': Συζήτηση

11.00'-11.30': Διάλειμμα

Ε' Συνεδρία

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ, 20^{ος} ΑΙ.

[Πρόεδρος | Κυριακή Πετράκου]

11.30'-11.45': Χριστίνα Παλαιολόγου, «Παραμυθιακά στοιχεία στο μονόπρακτο *Το Μπαλασαμωμένο αγόρι* του Μίλτου Κουντουρά»

11.45'-12.00': Νίκος Μαθιουδάκης, «*Το Ξημερώνει* του Νίκου Καζαντζάκη: μια συν-κριτική μελέτη»

12.00'-12.15': Ιωάννα Αλεξανδρή, «Ανιμισμός αντικειμένων και αντικειμενοποίηση δραματικών προσώπων στο υπερβατικό σύμπαν του Παύλου Μάτεσι»

12.15'-12.30': Ελένη Τριανταφυλλοπούλου, «Επικαιρότητα και μυθοπλασία: από τους τίτλους των ειδήσεων στη σκηνή του θεάτρου. *Wolfgang* του Γιάννη Μαυριτσάκη και *Το κίτρινο σκυλί* του Μισέλ Φάις»

12.30'-12.45': Συζήτηση

12.45'-13.15': Διάλειμμα

ΣΤ' Συνεδρία

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 20^{ος}-21^{ος} ΑΙ.

[Πρόεδρος | Κωνσταντζα Γεωργακάκη]

13.15'-13.30': Ολγα Παπαζαφειροπούλου, «Οι απαρχές του Ελληνικού θεάτρου στην πολυπολιτισμική Αυστραλία»

13.30'-13.45': Αικατερίνη Μανωλέα-Πιτσιώρη, «Η Μικρασιατική Καταστροφή ως θέμα ή ως αφορμή γραφής και έμπνευσης θεατρικών έργων (από το 1922 ως σήμερα)»

13.45'-14.00': Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, «*Ο Φώτος Πολίτης μέσα σε ατμόσφαιρα μεγάλης εγκαρδιότητας*»

14.00'-14.15': Αιμιλία-Αλεξάνδρα Κρητικού, «Μια εκδοχή του θεάτρου-ντοκιμαντέρ στην Ελλάδα»

Πρόγραμμα εργασιών

14.15'-14.30': Παναγιώτα Σωτήρχου, «Μετανάστευση και στερεότυπα στο νεοελληνικό δράμα (1996-2010)»

14.30'-15.00': Συζήτηση

Τέλος της πρωινής Συνεδρίας

Ζ' Συνεδρία

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

[Πρόεδρος | Ευανθία Στιβανάκη]

16.00'-16.15': Μαρία Σπυροπούλου, «Αναφορές του Θεάτρου στην Εκπαίδευση στην ελληνική Νομοθεσία – Νομολογία: 1900-1940»

16.15'-16.30': Αικατερίνη Μπρεντάνου, «Θεατρικές τεχνικές στη διδασκαλία της Ιστορίας»

16.30'-16.45': Σπυρίδων Πετρίτης, «Ταξίδι δημιουργίας στον κόσμο του παραμυθιού και του θεάτρου σύμφωνα με τις λειτουργίες του Προπ»

16.45'-17.00': Συζήτηση

17.00'-17.30': Διάλειμμα

Η' Συνεδρία

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΑΛΛΑ ΜΕΣΑ

[Πρόεδρος | Εύα Στεφανή]

17.30'-17.45': Σπυρίδων Κυβέλος, «Θέατρο του παραλόγου και ευρωπαϊκός κινηματογράφος: μια εισαγωγή»

17.45'-18.00': Μαρία Χαμάλη, «Ο κινηματογραφικός Tennessee Williams»

18.00'-18.15': Ελένη Καμηλάρη, «Το ζήτημα της εστίασης στις διασκευές θεατρικών έργων για το ραδιόφωνο»

18.15'-18.30': Ελένη Τιμπλαλέξη, «Η θεατρική διάσταση των ψηφιακών παιχνιδιών ρόλων»

18.30'-18.45': Συζήτηση

18.45'-19.00': Διάλειμμα

Θ' Συνεδρία

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΣ ΚΑΙ ΦΩΤΙΣΜΟΥ

[Πρόεδρος | Μάνος Στεφανίδης]

19.00'-19.15': Σοφία Αλεξιάδου, «'...ὅτι ὁ Θεὸς φῶς ἐστὶ καὶ σκοτία ἐν αὐτῷ οὐκ ἔστιν οὐδεμία'. Η θεατρική χρήση του φωτός στα λειτουργικά δράματα»

19.15'-19.30': Θώμη Σφηκοπούλου, «Ο 'άγνωστος' σκηνογράφος Νίκος Εγγονόπουλος»

19.30'-19.45': Μαρία Κονομή, «Εκδοχές του 'άδειου χώρου' στην υπαίθρια σκηνογραφία του αρχαίου ελληνικού δράματος»

19.45'-20.00': Ίλια Λακίδου, «Κάπου ή Πουθενά: Αναζητώντας τον εθνικό σκηνικό χώρο της νεοελληνικής σκηνογραφίας»

20.00'-20.15': Συζήτηση

Τέλος εργασιών δεύτερης ημέρας

Σάββατο 23 Νοεμβρίου 2013

Γ' Συνεδρία

ΞΕΝΟΙ ΘΙΑΣΟΙ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

[Πρόεδρος | Ιωσήφ Βιβιλάκης]

- 9.30'-09.45': Χριστιάννα Γεωργιάδου, «Οι επισκέψεις της Κομεντί Φρανσέζ στην Αθήνα, οι κριτικές και η πρόσληψη των έργων από το αθηναϊκό κοινό»
9.45'-10.00': Ιωάννης Κάππας, «Η πρώτη εμφάνιση του γεωργιανού ακαδημαϊκού θεάτρου 'Ρουσταβέλι' στην Ελλάδα»
10.00'-10.15': Κωνσταντίνος Κωστογιαννόπουλος, «Η πρόσληψη του γαλλικού théâtre de Boulevard από το ελληνικό κοινό των αρχών του 20ού αιώνα και η επίδρασή του στην ελληνική δραματολογία μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο»
10.15'-10.30': Συζήτηση
10.30'-11.00': Διάλειμμα

ΙΑ' Συνεδρία

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

[Πρόεδρος | Γιώγ Βαρζελιώτη]

- 11.00'-11.15': Εριφύλη Κωνσταντινίδου-Γκοδίμη, «Γυναίκες εν δράσει στο έργο του Μενάνδρου και του Γκολντόνι: Ιστορικό πλαίσιο και θεατρική αναπαράσταση»
11.15'-11.30': Μαρίνα Μέργου, «Η αόρατη ιστορία της γυναικείας δραματολογίας στην Ελλάδα. Πορτρέτα δραματοργών του 19ου και 20ού αιώνα»
11.30'-11.45': Μαρία Παναγιωτοπούλου, «'Το θηλυκόν ζήτημα' μέσα από τη συνομιλία των δημιουργών του *Αρχιτέκτονος Μάρθα* και της *Νέας Γυναίκας*»
11.45'-12.00': Συζήτηση
12.00'-12.30': Διάλειμμα

ΙΒ' Συνεδρία

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ - Ι

[Πρόεδρος | Σοφία Φελοπούλου]

- 12.30'-12.45': Ειρήνη-Ιρια Κατσαντώνη, «Η πρόσληψη του Όσκαρ Ουάιλντ στην Ελλάδα (1930-1974)»
12.45'-13.00': Αφροδίτη Δημοπούλου, «Βρετανικό πολιτικό θέατρο: Η περίπτωση του John Arden και η πρόσληψη του έργου του στην Ελλάδα»
13.00'-13.15': Ελένη Γεωργίου, «Οι σκηνοθεσίες των έργων του Luigi Pirandello στην ελληνική σκηνή (ανάλυση παράστασης) από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έως το 2010»
13.15'-13.30': Ειρήνη Μουντράκη, «Το Γκολντονικό σύμπαλν μέσα από μια σύγχρονη ελληνική ματιά»
13.30'-13.45': Συζήτηση
13.45'-14.15': Διάλειμμα

III^α Συνεδρία

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΠΡΟΣΛΗΨΗΣ ΤΟΥ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ - II

[Πρόεδρος | Γιώργος Πεφάνης]

- 14.15'-14.30': Ολυμπία Γλυκιώτη, «Η αισθητική του άμορφου στο σκηνοθετικό έργο του Tadeusz Kantor κατά την περίοδο 1960-1970»
- 14.30'-14.45': Ελένη Κουτσιλαίου, «Οι συνθήκες διαμόρφωσης της performance και η αποκωδικοποίησή της στην εκδυτικισμένη παγκοσμιοποίηση: το υπόδειγμα της Marina Abramović»
- 14.45'-15.00': Τάνια Νεοφύτου, «Μελετώντας το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα»
- 15.00'-15.15': Ανθούλλης Δημοσθένους, «Από τη θεωρία στην ερμηνεία και από την ερμηνεία στη θεατρική πράξη»
- 15.15'-15.30': Συζήτηση
- 15.30'-15.45': Κλείσιμο εργασιών

ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Σπύρος Α. Ευαγγελάτος
Βάλτερ Πούχνερ
Νάσος Βαγενάς

[Πρόεδρος Ακαδημίας Αθηνών, Ομότιμος Καθηγητής Τ.Θ.Σ.]
[Καθηγητής Τ.Θ.Σ.]
[Ομότιμος Καθηγητής Τ.Θ.Σ.]

ΟΡΓΑΝΩΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ (ΣΥΝΤΟΝΙΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ Π.Μ.Σ.)

Αννα Ταμπάκη
Πλάτων Μαυρομούστακος
Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου
Αικατερίνη Διαμαντάκου-Αγάθου

[Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ., Διευθύντρια Π.Μ.Σ.]
[Καθηγητής, Πρόεδρος Τ.Θ.Σ.]
[Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.]
[Επίκ. Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.]

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ

Μαρία Σεχοπούλου
Σοφία Αλεξιάδου
Ελένη Τριανταφυλλοπούλου
Αλεξάνδρα Κρητικού
Ιωάννης Κάππας

[Υ.Δ. του Τ.Θ.Σ.]
[Υ.Δ. του Τ.Θ.Σ.]
[Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τ.Θ.Σ.]
[Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τ.Θ.Σ.]
[Μεταπτυχιακός φοιτητής Τ.Θ.Σ.]

ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΥΝΕΔΡΩΝ

- Αλεξανδρή Ιωάννα, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
ioannaalexandri@hotmail.com
- Αλεξιάδης Μηνάς Ι., Καθηγητής Τ.Θ.Σ.
minasalex@theatre.uoa.gr
- Αλεξιάδου Σοφία, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., Λέκτορας στο Φωτισμό στο Ινστιτούτο Παραστατικών Τεχνών Λίβερπουλ.
salexiadou@yahoo.gr
- Αλτουβά Αλεξία, Λέκτορας Τ.Θ.Σ., alexaltou@yahoo.gr
- Βαγενάς Νάσος, Ομότιμος καθηγητής Τ.Θ.Σ.
nvayenas@theatre.uoa.gr
- Βαρζελιώτη Γωγώ, Επίκουρη Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.
gvarzel@theatre.uoa.gr
- Βασιλείου Σοφία, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
sofia.vasiliou@yahoo.gr
- Βιβιλάκης Ιωσήφ, Καθηγητής Τ.Θ.Σ., ivivilak@theatre.uoa.gr
- Γαλίτης Χρήστος, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., c.galitis@gmail.com
- Γεωργακάκη Ελευθερία, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
eritimos@hotmail.com
- Γεωργακάκη Κωνσταντζα, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.
kgeorga@theatre.uoa.gr
- Γεωργιάδου Χριστιάννα, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
xristianarafa@gmail.com
- Γεωργίου Ελένη, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., selana_nera@yahoo.gr

- Γλυκιώτη Ολυμπία, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., ol_glikioti@yahoo.gr
- Δεμέστιχα Αικατερίνη, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., katdemest1972@hotmail.gr
- Δημοπούλου Αφροδίτη, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
a.dimopoulou@diavasame.gr
- Δημοσθένους Ανθούλλης, Υποψήφιος διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
a_demosthenous@hotmail.com
- Διαμαντάκου-Αγάθου Αικατερίνη, Επίκουρη καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.,
diamcat@theatre.uoa.gr
- † Ευαγγελάτος Σπύρος Α., Ομότιμος καθηγητής Τ.Θ.Σ., Πρόεδρος Ακαδημίας Αθηνών, spevag@theatre.uoa.gr
- Ιωαννίδης Γρηγόρης, Επίκουρος καθηγητής Τ.Θ.Σ.
grioiann@theatre.uoa.gr
- Καμηλάρη Ελένη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
elenkamil@hotmail.com
- Κάππας Ιωάννης, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., kappas.ioannis@gmail.com
- Καρακατσούλη Άννα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.
ankaraka@theatre.uoa.gr
- Κατσαντώνη Ειρήνη-Ιρια, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., iria_kats@yahoo.gr
- Κατσιώτη Ηρώ, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., golfirok@yahoo.gr
- Κονομή Μαρία, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., mariakonomis@hotmail.com
- Κουτσιλαίου Ελένη, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., p.vonassera@gmail.com
- Κρητικού Αιμιλία-Αλεξάνδρα, Μεταπτυχιακή φοιτήτρια Τ.Θ.Σ.
alexkritikou@gmail.com
- Κυβέλος Σπυρίδων, Υποψήφιος διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
ekun89@otenet.gr
- Κωνσταντινίδου-Γκοδίμη Εριφύλη, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
egodimi@gmail.com

- Κωστογιαννόπουλος Κωνσταντίνος, Διδάκτωρ Τμήματος Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, vaubousiecle@yahoo.gr
- Λακίδου Ίλια, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., ilia.lakidou@gmail.com
- Λιοντάκη Κατερίνα, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., katerinaliontaki@gmail.com
- Λυμπεροπούλου Ζωή, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., zwhlymp@gmail.com
- Μαθιουδάκης Νίκος, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., nikosmathious@gmail.com
- Μανασσή Αντιγόνη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ. antigoni.manassi@gmail.com
- Μανωλέα-Πιτσιώρη Αικατερίνη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ. katmanol@theatre.uoa.gr
- Μαυρομούστακος Πλάτων, Καθηγητής Τ.Θ.Σ. plato@theatre.uoa.gr
- Μέργου Μαρίνα, Διδάκτωρ Πάντειου Πανεπιστημίου marinamergou@gmail.com
- Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, Υποψήφιος διδάκτωρ Τ.Θ.Σ. p.michalopoulos@gmail.com
- Μιχελή Πέγκυ, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., peggymicheli@hotmail.com
- Μουντράκη Ειρήνη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ. irene.moundraki@gmail.com
- Μπογκντάνοβιτς Ιρένα, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ. irena_athens@yahoo.gr
- Μπουζιώτη Διονυσία, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., dennybooze@hotmail.com
- Μπρεντάνου Αικατερίνη, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., abrenta@sch.gr
- Νεοφύτου Τάνια, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., tanianeofitou@yahoo.gr
- Παλαιολόγου Χριστίνα, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., le66@otenet.gr

- Παλληχάρη Ολίβια, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., oliv@bemail.gr
- Παναγιωτοπούλου Μαρία, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
mpanagt@gmail.com
- Παπαβασιλείου Βασίλης, Σκηνοθέτης-μεταφραστής
- Παπαζαφειροπούλου Όλγα, Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
olga.papazaf@gmail.com
- Πετράκου Κυριακή, Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ., kypetra@theatre.uoa.gr
- Πετρίτης Σπυρίδων, Υποψήφιος διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
spetrit@gmail.com
- Περάνης Γιώργος Π., Αναπληρωτής Καθηγητής Τ.Θ.Σ.
gprefanis@theatre.uoa.gr
- Πούλου Αγγελική, Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
poulou.angeliki@hotmail.fr
- Πούχγερ Βάλτερ, Ομότιμος Καθηγητής Τ.Θ.Σ.
wprochn@theatre.uoa.gr
- Σεχοπούλου Μαρία, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., marsehop@yahoo.com
- Σπυροπούλου Μαρία, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
spuoroulou_maria@yahoo.gr
- Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, Υποψήφια διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
pamcollection@elia.org.gr
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις, Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ., νυν
Διευθύντρια Π.Μ.Σ. evasilakou@theatre.uoa.gr
- Στεφανή Ευανθία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.
evastef@theatre.uoa.gr
- Στεφανίδης Μάνος, Αναπληρωτής Καθηγητής Τ.Θ.Σ.
manos.stefanidis@gmail.com
- Στιβανάκη Ευανθία, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.
astivan@theatre.uoa.gr
- Σφηκοπούλου Θώμη, Υποψήφια Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ.
thomisphikopoulou@hotmail.com

- Σωτήρχου Παναγιώτα, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., giota_sotirhou@yahoo.com
- Ταμπάκη Άννα, Καθηγήτρια, Πρόεδρος Τ.Θ.Σ.
atabaki@theatre.uoa.gr
- Τιμπλαλέξη Ελένη, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., elentimple@theatre.uoa.gr
- Τριανταφυλλοπούλου Ελένη, κάτοχος μεταπτυχιακού τίτλου θεατρολογίας Τ.Θ.Σ., elenitree@yahoo.gr
- Φελοπούλου Σοφία, Επίκουρη καθηγήτρια Τ.Θ.Σ.
sfelopoulou@theatre.uoa.gr
- Χαμάλη Μαρία, Διδάκτωρ Τ.Θ.Σ., mariahamali@hotmail.com

ΤΑ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ ΑΦΙΕΡΩΜΕΝΗΣ ΣΤΑ 300 ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ DENIS DIDEROT *ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΠΡΑΞΗ – ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ – ΘΕΩΡΙΑ* ΤΟΥ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΟΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ, ΜΕ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΤΗΣ ΑΛΕΞΙΑΣ ΑΛΤΟΥΒΑ ΚΑΙ ΤΗΣ ΜΑΡΙΑΣ ΣΕΧΟΠΟΥΛΟΥ, ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΚΑΙ ΧΑΙΡΕΤΙΣΜΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ ΤΑΜΠΑΚΗ, ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΘΗΚΑΝ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ «Γ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ Ε.Π.Ε.» ΚΑΙ ΕΚΔΟΘΗΚΑΝ ΤΟΝ ΑΠΡΙΛΙΟ ΤΟΥ 2017.



ISBN 978-618-82918-5-0